

مقاربة سيميائية لقصيدة امرأة فوق العادة للشاعر حسن السوسي

A Semiotic Approach to the Hassan al-Sūsi's Poem: An extraordinary lady

Pendekatan Semiotik terhadap Syair Hasan al-Susi: Wanita Luarbiasa

نجية حسين التهامي*

ملخص البحث:

سلك شعراء الشعر المعاصر والحديث مسلك من سبقهم من الشعراء في اهتمامهم بالمرأة، فكانت موضوعهم المثالي ليرمزوا بها إلى الوطن، والأرض، والكون، والحياة، فتميّز خطابهم في هذا الشأن بفرادة أسلوبية خاصة. يسعى البحث إلى الوقوف على المعاني العميقة في قصيدة امرأة فوق العادة للشاعر الليبي حسن السوسي، من خلال إجراء تطبيقي للمنهج السيميائي للوصول إلى المرامي الخفية التي يبثها الشاعر في قصيدته. توصلت الدراسة إلى نتائج مهمة، ومنها: وظّف السوسي المرأة روحاً وجسداً في لغة بسيطة واضحة لا تكلف فيها ولا تصنع، بدءاً من عنوان القصيدة وصولاً إلى متنها، وقارب النصّ في بعض المواضع المعاني العميقة وجعلها سطحية، وتميّز لغة النصّ بالبساطة والمباشرة في كثير من المواضع، وارتقت إلى فضاء اللغة غير المباشرة مستعملة العلامة وقدراتها على حمل الدلالات العميقة التي تُؤقّف المتلقّي على جماليات اللغة وقدرتها الخصبية على التعبير عن الأفكار وخلجات النفس العميقة، وسيطر الخطاب المؤنث على النصّ في مقابل الخطاب المذكّر الذي جعله الشاعر ضعيفاً باعتباره طالباً، فيما مثّلت الأنثى دور المطلوبة المتعالية في ربط بين صورة اجتماعية وأخرى شعرية.

الكلمات المفتاحية: السيميائية-المرأة-الشعر-حسن السوسي.

* دكتورة في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا.

nagwa.tuhami@yahoo.com

أرسل البحث بتاريخ: ٢٠١٩/٥/٢، وقبل بتاريخ: ٢٠١٩/٩/١٨.

Abstract

Contemporary poets have been in the shoes of their predecessors in their focus on women as a symbol of home, land, universe and life. They would use distinct style preferring most of them the topic of women in their prelude of their poems expressing their love and suffering for their loss. In some cases, the whole poem is dedicated to the romantic relationship with the her. The current study tries to explore the deep meaning in the poem of the Libyan poet Hasan al-Susi through semiotic approach. Among the significant conclusions of the study: The poet had used simple and clear language to describe women spiritually and physically without overdoing the expressions. This is apparent from the theme and content of the poem. Some of the deep meaning in several places in the poem were brought up to the surface. The style sometimes was elevated with deep meaning that would seize the readership's attention due to its effect in capturing deep thinking. The feminine discourse is more evident in the poem making the poet seemed weaker as someone who is in the position of 'asking'. The feminine symbol and figure therefore stand out more as the sought after in the poetic and social aspects.

Keywords: Semiotics, woman, poem, Hasan al-Sūsi

Abstrak

Penyair-penyair kontemporari telah mengikut jejak penyair terdahulu dalam mengupas tema wanita sebagai simbol rumah tangga, tanah, alam dan kehidupan. Mereka biasanya menggunakan satu stail yang berbeza tentang wanita dalam pendahuluan karya mereka sambil menegaskan tentang cinta dan penderitaan dalam menghadapi kehilangan mereka. Dalam beberapa keadaan, keseluruhan syair didedikasikan kepada hubungan romatik dengan kaum hawa. Kajian ini cuba merungkai maksud tersirat dalam syair penyair Libya Hasan al-Susi melalui pendekatan semiotik. Di antara rumusan penting kajian ini ialah: penyair telah dapat menggunakan bahasa yang mudah dan jelas untuk menyifatkan perihal wanita secara fizikal dan spiritual tanpa berlebih-lebihan dalam ungkapannya. Ini dapat dilihat daripada tema dan kandungan karya tersebut. Terdapat makna tersirat yang diperjelaskan dengan lebih nyata. Kadangkala stail tersebut dipertingkatkan dengan maksud yang dalam yang akan menarik perhatian khalayak pembaca kerana keasannya dalam mempengaruhi pemikiran yang dalam. Wacana feminin lebih jelas di dalam syair tersebut menjadikan seolah-olah pihak penyair berkedudukan lebih lemah kerana berada pada kedudukan seorang yang mendambakan sesuatu. Oleh itu simbol dan figura keperempuanan lebih menonjol sebagai sesuatu yang dikehendaki dari segi keputisan dan sosialnya.

Kata kunci: Semiotik, wanita, syair, Hasan al-Sūsi.

مقدمة:

يعدّ الشعر وسيلةً للتعبير عن الأفكار والشعور، استعمله العرب أداة إعلامية حملت الأخبار وعبرت عن الآمال والطموحات؛ لذا اشترك الرجل والمرأة في توظيفه كلٌّ حسب طريقته، لكنّ التدوين حفظ ما قاله الرجل وأهمل ما قالته المرأة، إلاّ النزر اليسير الذي لم يكن كافياً ليكشف كثيراً من مميزاته وخصائصه، ومهما حاول الباحثون تعليل أسباب هذا الظهور الخجول لأدب المرأة وإرجاعها لأسباب اجتماعية ودينية ونفسية وسياسية فقد ظلّت في الحقيقة موضوعاً مفضلاً للشعراء، فمنهم من رأى فيها المرأة الجسد، ومنهم من استطاع أن يوظفها توظيفاً فنياً، ابتعد به عن المعنى السطحي الظاهر إلى معانٍ عميقة، مستعيناً على ذلك بمخزون تراثي قديم اعتمد على تقديس الأنثى، باعتبارها رمزاً للخصوبة واستمرار الحياة.

واعتبر كثير من الشعراء المرأة موضوعهم المفضّل فعبروا عن حبّهم لها ومعاناتهم لفقدائها في مقدمة قصائدهم، أو في قصائد كاملة نظموها للتودّد إلى المحبوبة واستعطافها، كما كانت مُدخّلهم إلى قلوب مستمعيهم، ومحرّكاً للعواطف التي يعتمدون عليها لتمرير فلسفتهم، وفي قصائد المعلقات خير دليل على ذلك.

أولاً: التعريف بالسيميائية، والوقوف على العتبات النصية للنص

أ. تعريف السيميائية

" السومة، والسيماء، والسيمياء: "العلامة، وسوم الفرس: أي جعل عليه السيمة" ^١ وقوله عز وجل: ﴿لنرسل عليهم حجارة من طين، حجارة مسومة عند ربك للمسرفين﴾ (الذاريات: ٣٣، ٣٤) ، وقال الزجاج: روى الحسن أنها معلّمة ببياض وحمرة" ^٢ قال : وقد يجيء السيماء والسيميا ممدودين ؛ وأنشد لأسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميلة حين قاسمه ماله :

غلام رماه الله بالحسن يافعا ** له سيمياء لا تشق على البصر

وهذا لم يمنع العلماء من المحاولة إذ يعرفها بيارغيرو (Pierre Guiraud) بأنها: " العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة والإشارات والتعليمات" ^٣، ومصطلح السيميائية يعني في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداماً هو "نظام السيمة أو الشبكة من العلاقات النظامية المتسلسلة، وفق قواعد لغوية متّفق عليها في بيئة معيّنة" ^٤، ولو جعلناه أكثر قرباً للنقد يمكننا الوقوف على قول جميل حمداوي، بأنّها: "عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة وهي دراسة شكلائية للمضمون، تمرّ عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى" ^٥.

يعدّ المنهج السيميائي من أهمّ المناهج الحديثة التي استعان بها النقاد للنفاد إلى المعاني العميقة، فقد ظهرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين دراسات وكتب كثيرة في مجال النقد كان مصطلح السيمياء جزءاً من عناونها؛ باعتباره وسيلة من وسائل استكناه المعنى؛ والوقوف على سرّ الجمال في النصّ الأدبي، ولا يبالغ الباحث في هذا الموضوع حينما يقول إنّ الشغف بالسيمياء وصل إلى مرحلة متقدّمة، صارت فيه أساس أيّ درس لغوي أو نقدي معاصر. وترتبط السيميائية المعاصرة ارتباطاً وثيقاً بالنموذج اللساني البنوي المعاصر الذي أرسى دعائمه اللغوي المشهور: السويسري دي سوسير (Ferdinand de Saussure) الذي جعل من اللسانيات علماً شاملاً تستفيد منه المعارف الأخرى كالنقد الأدبي والأسلوبية والتحليل النفسي وعلم الاجتماع. فقد وجدت السيميائية - بوصفها علماً حديثاً - في المبحث اللساني مرتكزاً تقوم عليه، وتستقي منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية. و "يسعى المنهج السيميائي إلى دراسة النصّ الأدبي دراسة موضوعية بعيدة عن الذاتية والارتسامية والانطباعية والأحكام المسبقة التي تصدر عن النصّ".^٦

وتسعى السيميائية إلى تحويل العلوم الإنسانية - خصوصاً اللغة والأدب والفن - من مجرد تأملات وانطباعات؛ إلى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة، ويتم لها ذلك عند التوصل إلى مستوى من التجرد يسهل معه تصنيف مادة الظاهرة ووصفها من خلال أنساق من العلاقات، تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها؛ إذ يمكنها هذا التجرد من استخلاص القوانين التي تتحكم في هذه المادة؛ حيث يرى سوموريس أن السيميائية لم تكن مجالاً تخصصياً فحسب، بل إنها احتلت فوق ذلك موقعاً مركزياً في البحث العلمي بوجه عام؛ إذ كان عليها مهمة اكتشاف اللغة المشتركة في النظرية العلمية.^٧ وتبحث السيمياء الأدبية في "البنيات الشكلية أو في الأنساق الدلالية أو في الآليات التأويلية للأدب، وذلك بحسب تنوع المسارات المنهجية لهذه السيمياء".^٨

وقد اختلف العلماء في استعمال مصطلح السيميوطيقا والسيميولوجيا حينما أطلقوها على هذا العلم، وهذا الاختلاف البراجماتي لا ينفي القرب الشديد بين المصطلحين، بل وترادفهما. (فالسيميولوجيا إذن مرادفة للسيميوطيقا، وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيّا كان مصدرها لغويًا أو سننياً أو مؤشرياً).^٩ وقد دعا دي سوسير إلى الاهتمام بالعلامة لمنطلقات لغوية وإلى ما سماه بعلم السيميولوجيا أو علم منظومات العلامات، من خلال مفهومه للغة بوصفها منظومة من العلامات؛ تعبر عن علاقات تربط بين الوحدات والعناصر مما يمنح الدوال مدلولات لا نهائية.

وهكذا فقد تطورت السيميائية في القرن العشرين وأصبحت حقلاً معرفياً مستقلاً، قرب المجالات المعرفية التي كانت متباعدة ومعزول بعضها عن بعض، وأعاد تماسكها، وبذلك أصبح نشاطاً فكرياً يسعى إلى تعزيز مقولاته تعزيزاً ألسنياً، وإلى إنتاج معرفة جمالية تتخذ من الدرس اللساني، "وأصبحت القراءة النقدية على ضوئه قراءة إنتاجية تحاول تقريب القراءة من الكتابة، فيصبح القارئ كاتباً ومنتجاً ثانياً للنص؛ لأنّ القراءة السيميولوجية تُعْتَبَر أنّ النص يحمل أسراراً كثيرة تستفز القارئ لفك رموزه انطلاقاً من فهم العلاقة الجدلية الموجودة بين الدال والمدلول، وبين الحاضر والغائب، فتبدأ عملية البحث عن المعنى الغائب انطلاقاً من دراسة الرموز التي تجعل الدلالة تنحرف باللغة الاصطلاحية إلى لغة ضمنية عميقة؛^{١٠} ولأجل ذلك يمكن لهذا المنهج أن يساعد في الكشف عن معاني العلامة الأنتوية ومدى قدرتها على حملها، وأهليتها للمهمة التي وُظِّفَتْ لأجلها، وتعدّ مستويات التحليل السيميائي طريقة توضيح وبناء وتنظيم للحسّ الداخلي اللغوي الذي يقرّينا من المساحة الأسلوبية لرسالة لفظية على مستوى الكلمات، كما تسمح هذه المستويات بقياس العمليات الذهنية على أساسٍ من التقريبات والتمييزات التي نقوم بها عند فكّ النصوص.^{١١}

ويمكن دراسة النصّ الأدبي سيميائياً عبر تحليل الخطاب الأدبي الشعري إلى مستويات صوتية أو بنيات نحوية أو تركيبات صرفية أو دلالات موسيقية، فضلاً عن سيمياء التضاد، وسيمياء التركيب، وسيمياء الإيقاع. أما عن سيمياء العنوان وبنيته، فيمكن النظر إلى البؤرة، وذلك؛ (من خلال استنطاق عنوان النصّ الشعري، وفكّ شفراته العلاماتية وربطها بمن النصّ، يليه دراسة الفاتحة النصّية ممثلةً في البيت الأوّل من القصيدة، وأخيراً يُنظَر إلى الخاتمة النصّية التي تبحث في خاتمة النصّ الشعري، لتقدّم إجابات شافية لما طرحه الشاعر من حيرة وأسئلة، كما يمكن الوقوف على جماليات النصّ الشعري تناصاً وانزياحاً).^{١٢}

ولتحقيق هذه الغاية سنتبّع مجموعة من الخطوات الإجرائية تتمثّل في: دراسة العتبات النصّية، يليها الوقوف على المستويين الأفقي السطحي والعمودي العميق، مركزةً على الدلالة المؤنّثة في النصّ؛ لمعرفة مدى نجاح الشاعر في التعبير عن فكرته المتعلقة بالمرأة النموذج التي رسم خطوطها في قصيدته، هذه المرأة التي تُكَوِّن جزءاً منه، بل إنّها تتغلغل إلى أعماق نفسه، فيلتحما، ليصبح هو هي، وهي هو.

١. العتبات النصّية للنص

يرتبط عنوان النصّ بالبنية النصّية ومستوياتها، فهو البوابة التي يُوجَّح من خلالها إلى النصّ، كما أنّه يقدم إضاءات للمعاني التي تصادف المتلقّي داخل النصّ؛ لذا لا يأتي اختيار البحث ارتباطاً أو تعسّفاً، بل يأتي نتيجة اختيارٍ واعٍ يمكنه أن يربط مستويات النصّ ليجعلها متناغمة ومتوافقة، ويستطيع أن يمدّنا

بمفاتيح تساعد في تحليل النصّ، وهو المفتاح الأساسي؛ للولوج إلى أغوار النصّ العميقة، قصد استنتاجها وتأويلها.^{١٣}

وفي قصيدة (امرأة فوق العادة) جاء العنوان مركّباً من ثلاثة أسماء، تبدأ بكلمة امرأة اسم مؤنث نكرة مفرد مرفوع (خبر)، ولحّقه ظرف (فوق) مضاف إليه دال على المكان، وهي دلالة عمودية مُحلُّ المرأة مكاناً عالياً يفوق مكان نظيراتها من النساء والرجال على حدّ سواء؛ لأنّ كلمة (العادة) هي؛ السلوك المتعارف عليه؛ ولكن قول الشاعر هنا (فوق العادة)؛ أي أراد لها أن تكون علامة على البشر جميعاً، فقال: (فوق العادة)؛ أي علامة مختلفة عن السلوك المتعارف عليه؛ لكنّها امرأة مجهولة بدلالة التنكير لولا شبه الجملة الذي حاول الشاعر به أن يقدّم تعريفاً لهذه المرأة؛ لكنّه لم يكن تعريفاً كافياً؛ لأنّ الأصل في الفعل الإنساني هو التشخيص، فكلّ قيمة تمتلك بحكم منطق التمثيل وجهاً مشخصاً؛ لأنّه ليس بمقدورنا تصوّر أية قيمة خارج سلوك إنساني محسوس.^{١٤}

يكثر في مدخل النصّ الجمل الفعلية الدالة على الحال والاستقبال: (أعني، لا تشبهها، يضحك، يندى، ترسم)، وكأثما بقدر ما تبين قدرتها على التلوّن تؤكد أنّها امرأة الحاضر والمستقبل الذي يراهن عليه، وينتهي المقطع بجملة اسمية مكتملة لم يُخدّف مبتدؤها (تلك امرأة أخرى)؛ لكنّ المبتدأ لم يكشف من تكون، فاسم الإشارة (تلك) تدلّ على البعيد؛ لتتوافق مع شبه الجملة (فوق العادة)، فكلاهما تدلّ على صعوبة نوالها وتعاليلها عمودياً أو تنائياً أفقياً، زمانياً ومكانياً، وظلّ الغموض على ما هو عليه، إلا ما كشفه المقطع من تميّزها بالتبسّم والبشاشة، وهي ليست ميزةً خاصّة، ولهذا يظهر الإصرار على اختلافها باستعمال تشاكل التلاؤم الظاهري (لا تشبهها امرأة أخرى، تلك امرأة أخرى)، إلا أنّ المرأة الأولى تدلّ على المرأة المعتادة؛ بينما الثانية هي المرأة فوق العادة.، وتقترّب انزياحات المقطع الأول من الكشف عن المرأة المقصودة، فهي (يضحك فرح الدنيا في عينيها) و(يندى الورد على شفثيها)، ولم يأت اختيار العينين والشفثين عبثاً، فالشاعر هنا يجعلهما علامة يمكن الاسترشاد بها، فالضحك في أصله للشفثين؛ لكنّه صار هنا للفرح؛ فرح الدنيا التي اختارت عيني تلك المرأة مكاناً لضحكهما؛ فعيناها يملكان القدرة على احتواء ذاك الفرح واحتكاره في امتلاك مستحقّ، أباحه الشاعر لها كونها لا شبيه لها، فهي (امرأة أخرى).

وأما الورد فيدلّ على عدّة معانٍ منها: الحمرة، الجمال، الصفاء، النقاء، فالمعنى ليس مقيداً في نبات الورد، ووُظّف ليوحي بمعانٍ كثيرة من وراء تلك الكلمة، وعلى الرغم من ذلك ظلّت تلك المرأة ممتعة عن

الكشف، محتجبة عن عيون الباحثين عنها ويعزّ الوصول إليها. وتؤكد هذه النتيجة في ختام النصّ في مقطع:

مَنْ أَعْيَبَهَا لَا تُشْبِهُهَا امْرَأَةٌ أُخْرَى

يَضْحَكُ فِي عَيْنَيْهَا فَرَحُ الدُّنْيَا..

وَعَلَى شَفَتَيْهَا يَنْدَى الْوَرْدُ.. وَتَرْتَسِمُ الْبُشْرَى

تِلْكَ امْرَأَةٌ أُخْرَى.. ١٦

يكثّر في مدخل النصّ الجمل الفعلية الدالة على الحال والاستقبال: (أعني، لا تشبهها، يضحك، يندى، ترتسم)، وكأثما بقدر ما تبين قدرتها على التلون تؤكد أنّها امرأة الحاضر والمستقبل الذي يراهن عليه، وينتهي المقطع بجملة اسمية مكتملة لم يُحذف مبتدؤها (تلك امرأة أخرى)، لكنّ المبتدأ لم يكشف من تكون، فاسم الإشارة (تلك) تدلّ على البعيد؛ لتتوافق مع شبه الجملة (فوق العادة)، فكلاهما تدلّ على صعوبة نوالها وتعاليتها عمودياً أو تنائياً أفقياً، زمانياً ومكانياً، وظلّ الغموض على ما هو عليه، إلا ما كشفه المقطع من تميّزها بالتبسّم والبشاشة، وهي ليست ميزة خاصة، ولهذا يظهر الإصرار على اختلافها باستعمال تشاكل التلاؤم الظاهري (لا تشبهها امرأة أخرى، تلك امرأة أخرى)، إلا أنّ المرأة الأولى تدلّ على المرأة المعتادة، بينما الثانية هي المرأة فوق العادة. وتقترّب انزياحات المقطع الأول من الكشف عن المرأة المقصودة، فهي (يضحك فرح الدنيا في عينيها) و(يندى الورد على شفتيها)، ولم يأت اختيار العينين والشفنتين عبثاً، فالشاعر هنا يجعلهما علامة يمكن الاسترشاد بها، فالضحك في أصله للشفنتين لكنّه صار هنا للفرح، فرح الدنيا التي اختارت عيني تلك المرأة مكاناً لضحكهما؛ فعيناها يملكان القدرة على احتواء ذاك الفرح واحتكاره في امتلاك مستحقّ، أباحه الشاعر لها كونها لا شبيه لها، فهي (امرأة أخرى).

وأما الورد فيدلّ على عدّة معانٍ منها: الحمرة، الجمال، الصفاء، النقاء، فالمعنى ليس مقيداً في نبات الورد، ووُظّف ليوحي بمعانٍ كثيرة من وراء تلك الكلمة، ورغم ذلك ظلّت تلك المرأة ممتعة عن الكشف، محتجبة عن عيون الباحثين عنها ويعزّ الوصول إليها. وتؤكد هذه النتيجة في ختام النصّ في مقطع:

فَتَقَرَّبَ مِنْهَا .. وَازْدَدَ قُرْبًا .. تَزْدَدُ بُعْدًا

فَسَتَّبَقِي أَبَدًا أَنْتَ وَهِيَ ..

كَتَوَازِي الحُطَيْنِ المُمْتَدِّينِ ..

لَا يَلْتَقِيَانِ .. مَهْمَا امْتَدَّا ..

فهي نائية وبعيدة، بل إنَّ الباحث عنها ينأى أيضا كلما أقترب منها؛ لكنَّ نأيها يختلف عن نأيه فنأيها؛ نأي تعالي، أما نأيه فهو؛ نأي ناتج عن تعاليها، فما دامت متعالية فهو في مرتبة أدنى؛ لذا لا مجال للتلاقي مهما حاول؛ لكنَّها تضلّ دائما الهدف الذي يُسعى إليه؛ لأنَّها على الرغم من غيابها فهي حاضرة (ملء الخاطر)، تتشكّل على هيئة فيضٍ من المشاعر السعيدة التي تجبر الباحث عنها أن يعود على بدء؛ لأنَّ الخاتمة لا تعلن إغلاق النصّ، فالمخاطب قد وجد نفسه لا يزال مشغولاً بعوالمه (غاياته)، وما زال بحثه مستمراً عن مُثله التي يمكنها أن تتنوّع وتتلوّن كتلوّن تلك المرأة السرّ. أما عن الخاتمة بما توفّره من إشارات دالة فيمكنها أن تكون "عتبةً باتجاه الداخل وليس الخارج، وقد تفتح أمام المتلقّي دهاليز جديدة تلامس دلالات النصّ؛ لأنَّها هنا مؤهلة لدخول النصّ مرّة أخرى" " واستطاعت العلامة المؤنّثة أن تواكب هذا المعنى؛ لأنَّها رمزٌ للتجدّد، اكتسبته من قدرتها على حمل سرّ الحياة ومنح حياة جديدة، لتبدأ دورة الحياة من جديد، وكذلك جاء النصّ ميلاداً جديداً وعودةً متجددةً إلى تلك المرأة السرّ التي يمكننا أن نحسّها قبل أن نراها، فزغم محاولاته أن يرسم صورة مشحّصة لها عجز عن ذلك، ولم يسعفه الخيال إلا بصور نمطية عن المرأة لا تليق بالمرأة المنشودة.

ثانياً: المستوى الأفقي (السطحي)

في التشاكل المورفولوجي سيطرت الحروف الدالّة على المؤنث لتطبع القصيدة بنمط يتفق مع موضوعها، و زُغم أنّ بعضها يُعدُّ من الأسماء إلا أنّ هيئتها الشبيهة بالحرف منح القصيدة جرساً خاصاً، يمكن أن نتبّعه في حروف الهاء والتاء، وتشاكل التاء التلاؤمي مع الهاء لتصير هاءً عند السكوت عليها، ولقد تنوّعت وفق تنوّع الكلمات كالآتي:

التاء:	امرأة، عادة، زيادة، ولادة، السادة إلخ...
الألف الممدودة:	أخرى، البشرية، الأنثى.....
ضمير المفردة المؤنثة:	أعنيها، تشبهها، أعنيها، شفيتها....

وظهر التشاكل التلاؤمي بين كلمات (أعنيها/عينيها)، (أحيانا/ حيناً)، (نمط/ وسطاً)، (تكتب/ تسكب)، (عصابتها/ كتابتها)، (الزيف/ الحيف) (غسق/ شفق) وغيرها، وهو أمر يتفق مع طبيعة الشعر الزاخر بالإيقاعات الداخلية والخارجية التي تُضفي نوعاً من الحيوية، وتُبقي المتلقي في حالة من اليقظة عند تلقيه للنصّ.

وامتدّ التلاؤم للكلمات الثنائية المتضادة ظاهرياً، والتي اكتسبت تشاكلها التلاؤمي من توظيفها لرسم شخصية المرأة السرّ، ففي المقطع الثاني وردت كلمتا الحلو والسادة

لَكِنْ .. تَبْقَى تَمَطّاً..

تَبْقَى .. وَسَطاً

بَيْنَ (الحَلْوِ) وَبَيْنَ (السَّادَةِ)^{١٧}

(فالحلو) هنا كلّ ما أعطى اللذة للروح والحواس بصرياً، وسمعيّاً، وذوقياً، وشمياً، وأما (السادة) فهي عكس ذلك تماماً، لكنّ تلاؤمهما يكمن في اجتماعهما في ذاتٍ واحدة تستطيع أن تريك الوجهين، (تُكْرِمُ زَائِرَهَا/ نَظَرَتْ شَرْزَا) ولهما القدرة على التآلف ليكتملا بعضهما بعضاً.

تُكْرِمُ زَائِرَهَا..

فَإِذَا مَا عَجَّرَ جِلْدَتَهُ ، أَوْ جَاوَزَ رُتْبَتَهُ..

نَظَرَتْ شَرْزَا..

شَمَحَتْ كِبَرًا..^{١٨}

وتتوافق ثنائية (الإكرام/النظرة الشزر) مع ثنائيات (الجزر/المدّ) و(الهزل/الجدّ) في المقطع الثامن، و(مجد العقل/ مجد القلب) و(الغائب/الحاضر) في المقطع الحادي عشر التي ترسم المرأة السرّ.

حيناً آخر..

تَنَأَى بِكَ فِي الْأُفُقِ الْمُمتَدِّ

وَتُرَاوِخُ - وَهِيَ تُحَدِّثُ - بَيْنَ الْجُرُزِ ، وَبَيْنَ المَدِّ

وَتَمَازِجُ بَيْنَ الهَزْلِ ، وَبَيْنَ الجِدِّ

وَتُمَيِّعُ مَدْلُولَ الكَلِمَاتِ^{١٩}

واعتنت بعض الثنائيات برسم حال سواها - طالبيها وغيرهم - وذلك ما يمكن أن نلاحظه في ثنائية (المواجع/المباهج) في المقطع السابع التي تصور حال من حولها، وكأتمها غير معنية من شأنهم إلا بالرواية، فهي لا تشكو المواجع ولا تهمها المباهج

تُفْضِي بِمَوَاجِعِ أَهْلِ البُؤْسِ

وَمَبَاهِجِ أَهْلِ الأُنْسِ

وَصَفَاقَةَ بَعْضِ النَّاسِ^{٢٠}

أما حال طالبيها والباحثين عنها فيمكن تلمسُه في ثنائيات: (أقرب/البعدين)، (الجمر/الماء) (النشر/الطي)، (تخيم/تفر) في انتشار وانحسار يبيّن الحالة الشعورية التي تعتمل في النفس نتيجة التواصل معها أو محاولة مقاربتها.

الانحسار (الحن، الخوف)

تتوجّس منها = الجهل

تراوح = التردد

تتمزّق = التردد

يتخترّ = التوقّف

يتكلّس = التوقّف

تخيم = الاستسلام

تفرّ = الخوف

الانتشار (الفرح)

ضائع = النشوة

تتلاشى = النشوة

تبحر = الاكتشاف

يضيع صوابك = النشوة

تأسرك = النشوة

تشدك = النشوة

يهزك = النشوة

ويظهر في القصيدة تشاكل توزيعي نحوي تلاؤمي، في جملي (يندى الورد)، (ترتسم البشرى) الفعليتين، فكلاهما تقوم على الفعل والفاعل، كما أنّ دلالتها على الفرح والانشراح تزيد من تلاؤمهما، وكلاهما تكوّن تلازماً انتشارياً، (فيندى) علامة على الإزهار والتفتّح، وكذا الحال في (الارتسام) فهو ظهور بعد خفاء، لكنّهما من جهة أخرى يتباينان؛ لدلالة أولاهما على المذكر وثانيهما على المؤنث، وفاعل الأولى جمعٌ في مواجهة فاعل الجملة الثانية المفرد.

مجموعة من التشاكلات التوزيعية النحوية التلاؤمية الأخرى	
(فعل + مفعول به)	تبقى نطاً/ تبقى وسطاً
(حرف جزم + فعل + ظرف + مضاف إليه)	لم تكتب فوق عصابتها/ لم تسكب فوق كتابتها
(حرف نفي + فعل + مفعول به)	لا يحتمل الزيف/ لا يغتفر الحيف
(فعل + مفعول به + حرف جر + اسم مجرور + مفعول مطلق)	تأسره بمودّتها أسراً/ تغمره ببشاشتها غمراً
(فعل + حال)	نظرت شزراً/ شمخت كبراً
(فعل + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه)	تتحدّث عن كلّ الأشياء/ تحلّق في كلّ الأجواء
(فعل + ظرف + مضاف إليه + حرف عطف + ظرف + مضاف إليه)	تراوح بين الجمر وبين الماء/ تتمرّق بين النشر وبين الطي
(فعل + حرف جر + اسم مجرور)	تنأى عنك/ تنأى عنها

ولا يتوقّف التشاكل التلاؤمي في النصّ على الجانب التوزيعي، ولكنّه يمتدّ إلى النوعي، فهي جميعاً جمل فعلية، يقابلها اقتصاد في استعمال الجمل الاسمية (الجمل الاسمية: ١١، الجمل الفعلية: ٥٢). والجمل الفعلية تتوزّع بين الدلالة على الحال والاستقبال للأفعال الخاصة بالشاعر ومن يمثّله في طلبها، بينما جاءت الأفعال الخاصة بالمرأة السرّ لتوحي بديمومتها وحميميتها لحظة التعبير عن أوصافها ومحاسنها.

الماضي	الديمومة		الحال والاستقبال	
غيّر	تحدّث	لا تشبهها	تحسب	أعنيها
جاوز	تحلّق	يضحك	تزيد	المح

أرى	تتوجّس	يندى	تلامس	نظرت
أبصر	تتوقّع	تبقى	تتحدّث	شمخت
يشرف	لا تدري	لم تكتب	تفضي	
تشعر	يجيء	لم تسكب	تنأى	
تتلاشى	تراوح	لا يحتمل	تراوح	
تبحر	تتمزّق	لا يغتفر	تحدّث	
يضيع	يتخترّ	تلقي	تمازج	
تتعلم	يتكلّس	تأسره	تميّع	
تحسّ	تحسّ	تغمره	تتبسّط	
تحسّ	تحيم	تكرم	تبقى	
يروكك	تفرّ	تأسرك	تنأى عنك	
يهزّك	تدقّ	تشدّك	تنأى عنها	
		تبقى		

يُلاحظ أنّ الماضي تمثّل في أربعة أفعال ترتبط فيما بينها ارتباطاً عالياً، فيبدو الأول سبباً في الثاني، ولم تأتِ النتيجة حالية أو استقبالية؛ للتناسب أولاً، ولعروضها بعروض سببها ثانياً. ويمكن أن يُلمس أمرٌ آخر له أهميته في الجمل الفعلية، ففاعلها يتنوّع بين: الشاعر الذي خصّ نفسه بأربعة منها: (أعنيها، الملح، أرى، أبصر)، وتتشاكل الأفعال الأربعة مع باقي الأفعال، التي جاءت نتيجة للمح والرؤية والإبصار، سواء كانت للمتلقّي المخاطب في النصّ (٢٤ مرة) أو للمرأة السّرّ (٢٩ مرة).

الملح (النظرة الخاطفة السريعة) ← مي زيادة ← أنثى

الرؤية (التدقيق في النظر) ← ولادة ← أنثى

أبصر (استشراف ما خلف الظاهر) ← فوق الأنثى

وفي مستوى الاحتياز نجد القصيدة زاخرة بكمّ كبيرٍ ومتنوّعٍ منه، يظهر على هيئة تشاكلات في توظيف الضمائر داخل النصّ، وانقسمت إلى:

١. تشاكل متعالي: وتمثله الضمائر المؤنّثة الواردة في النصّ، وقد تنوعت - ظاهرة ومستترة، وتعدّدت، وجاءت كلّها دالّة على الغائب: (هي (الإسنادية الظاهرة والمستترة)/ها (المفعولية)/ها (الامتلاكية)/ها (الظرفية) لكنّه غياب ظاهري، فحضورها ماثل في كلّ جملة، ويكشف عن أثر هذا الحضور المقطع ما قبل الأخير في القصيدة.

٢. تشاكل متداني (من التديّي): ويمثله ضمائر المذكّر الغائب المناظرة للمؤنّث، وتظهر هذه الضمائر في المقطع الثالث: (هاء المفعولية/هو الإسنادية المستترة/هاء الامتلاكية) وهناك ضمائر المخاطب الدالّة على الحضور: (أنت للمفرد المذكّر المستتر، كاف خطاب المذكّر الامتلاكية، كاف خطاب المذكّر المفعولية، كاف خطاب المذكّر الظرفية)، لكنّه حضور شكلي هو في الحقيقة غياب

٣. تشاكل أناني: ميّز هذا التشاكل المقطع الأول والثاني ثم اختفى، وجاء على هيئة ضمير المتكلم المفرد المستتر (أنا)، وهو بدوره يكشف عن دلالة الحضور في مقابل دلالة الغياب للضمائر المؤنّثة، لكنّها دلالة شكلية، فالحاضر الحقيقي هو الأنثى، بقرينة الانتشار الذي ميّز ظهورها في النصّ مقارنةً بالانحسار والتراجع الذي ميّز حركة المذكّر: (تنأى بك/تتوجّس خفية/تراوح بين الجمر.../تمزّق بين النشر..../تحيمّ/تفرّ/تنأى عنها).

ثالثاً: المستوى العمودي (العميق)

١. الانزياح

يظهر في النصّ أنماطٌ من الانزياح التي كانت علامةً على المعنى، وتشاكلت في تلاؤم تناسب معه، ومن الالتفاتات التي ظهرت في النصّ الانزياح النحوي المتعلّق بخروج الجملة عن أصل الترتيب أو من حيث الذكر والحذف، وهي كثيرة، ففي مجال التقديم والتأخير كان ميّز الانزياح ارتباطه بالمرأة السرّ، فكلّ ما له علاقةً بالمؤنّث تقدّم؛ دلالة على الحضور والانتشار.

الترتيب	الجملة
فعل + مفعول به + فاعل	لا تشبهها امرأة أخرى / تأسرك اللفتة
فعل + شبه الجملة + فاعل	يضحك في عينها فرح الدنيا

تدقّ بداخل هيكلك المغلق كلّ الأجراس	فعل + شبه الجملة + مضاف إليه + فاعل
ألمح فيها مميّ زيادة/وأرى فيها شيئاً من ولادة/تبقى في أعماقك فيض مشاعر/ ورثت عن جدتها زينب..مجد العقل	فعل + شبه جملة + مفعول به
تتعلم حين تكون بحضرتها فن الإصغاء	فعل + ظرف + جملة اسمية + مفعول به
يروقك منها ذاك الصمت	فعل + مفعول به + شبه الجملة + فاعل
تراوح وهي تحدّث بين الجزر	فعل + جملة اسمية + ظرف
تبقى مهما تنأى عنك .. وتنأى عنها .. ملء الخاطر	فعل + جملة فعلية + مفعول به
على شفيتها يندى الورد	شبه الجملة + فعل + فاعل

٢. الحيز (الفضاء)

بدأت الحيز في النصّ في صورة جسد بشري، الذي استغلّ ليكون مسرحاً للدلالات المعنوية التي يمكنها أن تزيل الغموض الذي طبع القصيدة، ومن هذه الحيز:

أ. الحيز الجسمي: ويتمثل في استعمال جسد الأنتى لحمل دلالات جديدة، فجاءت العين مكاناً ل: (الفرح، الترحيب، السفر، السكن)، والشفتان مكاناً ل: (النماء، الإبحار، العجز)، والرأس مكاناً (للترحيب)، والحدّان مكاناً (للإبحار)، والجيد مكاناً (للضياع)، والجسم مكاناً للحياة، والعصابة مكاناً (للكتابه).

ب. الحيز الجغرافي: ونجده في كلمات (بلدا، وطنا، سكنا)، و(بنغازي، جربة، قسنطينة، فاس)، و (الأفق الممتدّ) (الأرض تميد) (تنأى عنك .. وتنأى عنها)، وقد تداخل الحيز الجغرافي مع الأنتى المنشودة، إذ صارت هي الوطن والبلد والسكن، وصفاتها من صفات تلك المدن الممتدة على رقعة المغرب العربي، لتحمل تلك الأنتى الخصائص الاستثنائية التي لم تجتمع في غيرها.

ج. الحيز المحايد: ويراد به المكان المتخيّل الذي لا مماثل له في الواقع وقد كثر وروده في النصّ، مثل: (بين الحلو وبين السادة/ملكوت السحر/تخلق في كلّ الأجواء/بين الجزر وبين المد/بين الهزل وبين الجد/مساحة ما بين البينين/مسافة ما بين البعدين تزيد/فجاج الخوف/ تراوح بين الجمر

وبين الماء/بين النشر وبين الطي/ثم تفر)، وقد حقق تمكينها حساً مادياً بالصفات التي تدلّ عليها.

٣. البنية الدلالية

تحيط هذه البنية بالدلالات العميقة التي من أجلها انتظم المستوى السطحي الأفقي، ومعنى آخر الأفكار التي كانت المحرك لنظم القصيدة والمبرزة لاحتيازها وانزياحها وحيوزها، هذه البنية تتمثل في :

٤. البنية الثقافية:

وهي المرجعية التي انبنت على أساسها صورة المرأة في القصيدة شكلاً ومضموناً، فالنصّ يستعمل جسد المرأة لرسم المرأة السرّ، كالعينين والشفاه والحدود والجيد، وللذاكرة الثقافية العربية أثرها في الانكفاء على هذا العنصر، (فبمقدار توافق تلك الأعضاء للذوق العام بمقدار ما تحظى بإعجاب الشاعر والرجل عموماً. وهو ذوق يعتمد على مقياس جمالي يكاد يكون ثابتاً منذ عهد امرئ القيس: أي المرأة البيضاء البشرة، ذات القدّ الميَّاس، والحدود الحمراء والشعر الأسود المسترسل، والعيون النجل، الرقيقة الخصر، الضخمة الأرداف... إلى آخر النقش،^{١١} كما أنّ ثنائية (المؤنث / المذكّر) لم تغب عن النصّ ويثبت ذلك المخاطب الذكر في القصيدة، فالشاعر لم يستطع أن يفلت من ذكوريته، بل عمد إلى توظيفها توظيفاً يتلاءم مع المعنى الذي قصد إليه، فاختار الذكر للمخاطب علامة على طالب السمو والتميّز والسكن، واختار المرأة علامة على الهدف السامي المطلوب، وكأنّه يصوّر شدة طلبها والحاجة إلى قربها من خلال تقريبها من تجربة المتلقّي التي لها علاقة قويّة بغريزة متأصلة في الإنسان، وهو لا يكفي بذلك فقط بل يوظّف حالة الشدّ والجذب بين الذكر والأنثى، وتمتّع الأنثى وعزّتها وترفعها عن التذلّل والخضوع، فالمتلقّي معلق بين اقتراب وبعد، وخوف وحاجة، وهذه المعاني التي قصد إليها اقتربت من التناول السطحي على الرغم من محاولاته توظيفها بما يتلاءم مع المعنى العميق الذي يرمي إليه، فظلّ الوصف الحسّي ظاهراً ووسط كمّ الوصف الخُلقي.

وهناك معطى ثقافي آخر لامسه النصّ ملامسة خجولة والمتمثل في المخزون التراثي الذي كان إحدى البنى التي أُريد لها أن تظهر وتسيطر، ويتمثل هذا المصدر التراثي في العادات والتقاليد، فعلى مستوى السلوكيات ظهرت عادات: الكرم، والثأر، وردّ الضيم، وعلى مستوى اللباس هناك (عصائبها)، وهي من اللباس الخاصّ بالمرأة، والعصابة في النصّ تخفي في الواقع قضايا أساسية تتصل بالأصالة، والديمقراطية، والعلمانية، وحقوق الإنسان، والهوية، والمواطنة، والخيارات الأيديولوجية وطريقة تمثّل الحداثة وغيرها من المسائل، بوصفها علامة على الأصالة والنبالة والخفر والتمنّع عن الاستباحة.

٥. البنية السياسية:

ويمكن استجلاء الرؤية السياسية التي تحرك على أساسها توظيف المرأة في النصّ، فهي قد عانت من التهميش والضميم مدة طويلة وحتى عندما نالت بعضاً من حرّيتها لم يكن ذلك عن قناعة بدورها في المجتمع؛ ولكنّها مجموعة من العوامل الاقتصادية والسياسية التي لم تمسّ النظرة الاجتماعية التي ظلّت تضع المرأة في مرتبة أقلّ من مرتبة الرجل، وتحرمها من حرّية التعبير والاختيار، كما أنّها تفرض عليها واقع الخضوع لرغبة الرجل الذي استفاد من هذا الأمر لفرض خياراته على خياراتها، وإن حاولت الخروج من فلك تلك السيطرة تُكافأ بالبند والإبعاد، ولقد أدرك الشاعر هذه الحقيقة وعبر عنها تعبيراً غير مباشر، فالنصّ عندما يصرّ على أنّ المرأة السّرّ ليست المرأة المعتادة يلدجاً إلى ذلك ليكشف عمّا تعانيه المرأة من واقع مزرٍ، لاحظ هذه العبارات التعميمية التي تُجمّع كلّ النساء تحتها: (لا تشبهها امرأة أخرى/ تلك امرأة أخرى/ تلك امرأة فوق العادة/ ليست مميّ ولا ولادة/ أبصر فيها فوق الأنثى) أمّا امرأة السّرّ فهي قادرة على الاختيار، وتمتّع بالحرّية التي تمكّنها من المراوحة بين الخيارات، (الحلو/ السادة) و(الجزر/ المدّ) (الهزل/ الجدّ) (تكرم/ تنظر شزراً)، وأظهر ما يُعبّر به عن حرّيتها في النصّ جمل: (تتحدث في كلّ الأشياء/ وتخلّق في كلّ الأجواء/ وتلامس كلّ المحظورات).

إنّ النصّ في استعماله للمرأة بدلاً من الرجل فيه تصوير لحالٍ كائنٍ بحالٍ يكون ويتكوّن، فالحرّية لا تتجلّى بجملة مشرقة إلا لمن عانى العبودية، ويمكن أن يُلمس في كلّ مقطع من القصيدة الإصرار على قدرتها على التعبير عمّا في نفسها بحريّة، فهي قادرة على أن تقول نعم متى شاءت، وتقول لا عندما تريد دون أن تجرد نفسها مجبرة على التنازل بسبب النظرة القاصرة للمرأة، إنّها الحرية التي تنشدها المرأة لتثبت بما قدرتها على فهم الحياة، ف: (الحرية.... مظهر من مظاهر الرشد الذي يعدّ أحد مبادئ الحداثة).^{٢٢}

٦. البنية الرمزية:

يلجأ الشعر كثيراً إلى الرمز بصوره المختلفة، البسيط والعميق والأعمق؛ لأنّه مصدر للإدهاش والتأثير، ويسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وتأثيرها؛ فهي تولّد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقّي، (فالرمز ليس مجرد تحليل للواقع، بل هو تكثيف له، فيه تمتزج الذات بالموضوع).^{٢٣}

ومن أهمّ الرموز التي وُظّفت فيها المرأة (الوطن والأرض)، ففي تجربة حبّ الوطن كثيراً ما يُمزج بين المحبوبة والوطن، فالحديث ظاهرياً يتّجه نحو المرأة لكن يراد به الوطن، والتمازج بين المرأة والأرض أو الوطن ممتدّة في التراث الإنساني؛ لما بينها من نقاط التقاء وتشابه فكلتاهما رمز للخصب والنماء، كما أنّهما رمز للحياة وبينهما البدء الإنساني يتم بالخروج من رحم المرأة فإنّ المنتهى الإنساني يكون دخولاً في رحم الأرض، وهما الوعاء الذي تُلقِي الطبيعة فيه بذورها،^{٢٤} كما أنّ الأرض حاضنة للإنسان بعد موته إذ يعود إليها في هيئة تشبه ما يقرب من رغبته للعودة إلى رحم الأمّ طريقة للخلاص، ليس هذا وحسب،

فكتسب المرأة في التراث العربي قداستها؛ لأنها تحمل قيم الشرف عند الرجل^{٢٥}، من أجلها يبذل الدم والروح لحمايتها ولا يرضي أن يمسه سوء ولا يعتدي عليها غريب، فاستحقت أن تُخاطَب كما يُخاطَب المرأة المعشوقة، وعلى الرغم من أن النص لم يعلنها صراحة؛ ولكنه قاربها في أكثر من موضع، منها: وصفها بالمرأة التي فاقت المعتاد، وأنها امرأة أخرى، وقاربت التصريح في أبيات:

أُبْصِرُ فِيهَا - فَوْقَ الْأُنْثَى -

بَلَدًا.. وَطَنًا

أَهْلًا.. سَكَنًا^{٢٦}

فالمثلثي هنا لا يجد أمامه إلا أن يسلم بأن المرأة السرّ ما هي إلا رمز للوطن، ويتأكد هذا بكلمات: (بنغازي، جربة، قسنطينة، فاس)، كما تمّ توظيف شخصيات نسوية تاريخية هي: (مي زيادة) و(ولادة بنت المستكفي)، وهاتان الشخصيتان تتشابهان في بعض الأمور، فكلاهما أديبة مجيدة، استطاعت أن تقارع الرجال في ميدانٍ اعتُبر مجالاً ذكورياً بامتياز، ولم تكنفيا بذلك بل اتخذتا صالوناً أدبياً جمعنا فيه الأدباء في عصريهما؛ ما يعني تمتعهما بالحرية التي حُرمت منها كثير من النساء؛ لكنّ الراجح أنّ اختيارهما لم يأت نتيجة العوامل المشتركة، بل للفروق التي وظّفت لتبرز المرأة الوطن، فمي زيادة صارت ترمز للمشرق، وولادة ترمز للغرب، وامرأة الشاعر واسطة ما بينهما وجزء من الوطن الممتد؛ لذا كانت شخصية (زينب النفراوية^{٢٧} الأقرب للمرأة السرّ فهي امرأة مغربية الأصل، اجتمعت فيها خصال: العقل، ورقة القلب، وهيبة الإمارة، فصارت المعادل لعظمة الشرق والغرب، فهي قد لا تتميز بالإبداع كمي وولادة؛ لكنّها نمط مختلف أساسه: العفوية والبساطة، والكرم، والأصالة، والتحدي، والشموخ، والحرية، والعذرية، والمبادرة؛ إنّها صفات الوطن التي رسمها النصّ في صورة الأنثى الكاملة التي ملأت الخاطر، فحب الشاعر لمعشوقته الأرض لا يتوقّف عند حدّ الاشتهااء والرغبة، بل يصل إلى حالة من التوحد الصوفي حيث يفنى المحبّ في محبوبته^{٢٨}، فالوطن يستحق أن يكون محبوباً حقيقياً لمن جرب الغربة والضياع والمعاناة، إنه الملجأ والملاذ الحقيقي وما نُظِم هذا النصّ إلاّ تسبيحاً بذكره وتغنياً بقيمته التي كانت هدف الطامعين وقبلة المحبّين.

الخاتمة

١ توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. حاول حسن السوسي في قصيدته (امرأة فوق العادة) أن يجعل من المرأة علامة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، فوظف المرأة روحاً وجسداً في لغة بسيطة واضحة لا تكلف فيها ولا تصنع، بدءاً من عنوان القصيدة وصولاً إلى متنها.

٢. قارب النصّ في بعض المواضع المعاني العميقة وجعلها سطحية، وهو ما قلل من فرصة المتلقي في استجلاء المعاني العميقة للعلامات التي استعملها، مثل ربطه المباشر بين المرأة والوطن والسكن.

٣. غياب الفلسفة العميقة في التعامل مع الرموز وتوظيفها أضعف من متانة النظرة للمرأة في النصّ، فجاء استغلالها بسيطاً على الرغم من قدرتها على أن تكون علامة أكثر فاعليّة؛ ونلمس ذلك في بعض مواضع القصيدة التي وقعت في شرك النظرة السائدة للمرأة جسداً جميلاً يسحر الناظر بفتنته، في غياب التعامل العميق مع قضاياها، وعدم التزود بالمعرفة العميقة للثقافة والمجتمع والسياسة والتاريخ، وهو ما يجعلنا ندعو الشعراء والأدباء إلى اعتناق القضايا الهادفة المؤثرة، والتزود بالفلسفة العميقة التي يمكنها أن تضحّ في قصائدهم روح الحياة المتجدّدة مهما اختلف قراءها مكاناً وزماناً.

٤. تميّزت لغة النصّ بالبساطة والمباشرة في كثير من المواضع، وارتقت إلى فضاء اللغة غير المباشرة مستعملة العلامة وقدراتها على حمل الدلالات العميقة التي تُوقّف المتلقي على جماليات اللغة وقدرتها الخصبية على التعبير عن الأفكار وخلجات النفس العميقة.

٥. سيطرة الخطاب المؤنث على النصّ في مقابل الخطاب المذكّر الذي جعله الشاعر ضعيفاً باعتباره طالباً، فيما مثّلت الأنثى دور المطلوبة المتعالية في ربط بين صورة اجتماعية وأخرى شعرية؛ هدفها التعبير عن قيمة الوطن وأهميته.

٦. توظيف الرموز المؤنثة في القصيدة بمعنى الوطن، مثل: (ميّ) التي استُعملت كعلامة على الشرق العربي، و(ولادة) كعلامة للغرب الذي كان في يوم ما عربياً، و(زينب النفراوية) كعلامة على المغرب العربي الكبير، تعبيراً عن تكامله ووحدته، لتتداخل الأبعاد السياسية والشعورية التي ترى في الوحدة حاجة عاطفية مُلِحّة.

هوامش البحث:

١ ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، ط ٦، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٢م)، ج ٤، ص ٢٢٠.
٢ الراغب الأصفهاني، عماد الدين الكاتب، مفردات غريب القرآن، ط ٣، تحقيق: محمد سيد كيلاني، (بيروت: دار المعرفة، ١٩٩٠م)، ص ٤٥٠.

- ٣ المرتجى، أنور، سيميائية النص الأدبي، ط ١، (الدار البيضاء: دار أفريقيا الشرق، ١٩٨٧م)، ص ٣.
- ٤ دقة، أبو القاسم، "علم السيمياء في التراث العربي"، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد (٩١)، سبتمبر ٢٠٠٣م، ص ١١٢.
- ٥ حمداوي، جميل، "مدخل إلى المنهج السيميائي"، مجلة عالم الفكر الإلكترونية، العدد (٣) ٢٠٠٧م.
- ٦ أبو معزة، رابح، الاتجاهات السيميائية المعاصرة، (بسكرة: كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، ٢٠٠٢م)، ص ٧٥.
- ٧ إفيتش، ميكل، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبدالعزيز مصلوح، وفاء كامل، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ٢٠٠٠م)، ص ٣٥٢.
- ٨ عبد الواحد، المرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، (فاس: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٥م)، ص ٨٥.
- ٩ حمداوي، جميل، مدخل إلى المنهج السيميائي.
- ١٠ عامر، رضا، آلية تلقي النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج النقدي السيميائي، (بسكرة: دار الكتاب، ٢٠٠٨م)، ص ٨٣.
- ١١ آن إينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، ترجمة: أوديت بتيت، (دمشق: دار السؤال) ١٩٨٠، ص ٧٧.
- ١٢ عامر، رضا، آلية تلقي النص الشعري، ص ٣٤.
- ١٣ فخاجي، عبد الجواد، من العتبة إلى مضمرات النص مقاربة سيميائية لقصيدة (تحت زيتونة تشتهي أن تعيش)، موقع موجز، شبكة الإنترنت.
- ١٤ السوسي، حسن، ديوان تقاسيم على أوتار مغاربية، طرابلس، طرابلس، (الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ١٩٩٨)، ص ٢٠٢.
- ١٥ بنكراد، سعيد، المصطلح السيميائي، والبعد التطبيقي في قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، (فاس: ٢٠٠٠م)، ج ١، ص ١٦٣.
- ١٦ المرجع السابق، ص ٢٠٣.
- ١٧ المرجع السابق، ص ٢٠٤.
- ١٨ المرجع السابق نفسه.
- ١٩ نفسه، ص ٢٠٥.
- ٢٠ نفسه، ص ٢٠٦.
- ٢١ انظر: العجمي، ناصر محمد، الخطاب السردى، ط ١، (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٩٧م)، ص ٧٥.
- ٢٢ بومعزة، رابح، الاتجاهات السيميائية المعاصرة، ص ٢٠.
- ٢٣ أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط ٣، (القاهرة: دار المعارف ١٩٨٤م)، ص ١٢١.
- ٢٤ انظر: السعافين، إسماعيل، المرأة في قلب محمود درويش، ط ١، (عمان: دار فضاءات ٢٠١٧م)، ج ١، ص ٥٥.
- ٢٥ انظر: المرجع السابق، ص ٧٦.
- ٢٦ نفسه، ص ٢٠٦.
- ٢٧ الزركلي، خير الدين، الأعلام، (زينب النفراوية) هي زينب بنت إسحاق الهواري من قبيلة نفراوة أو (نفراوة) الأمازيغية، زوجة (يوسف بن تاشفين)، كانت قبله زوجة الأمير (أبي بكر بن عمر) أحد أمراء المرابطين، وقبل أبي بكر كانت زوجة للأمير (لقوط) أمير أغمات قبل استيلاء المرابطين عليها، وقبل لقوط كانت محظية للأمير (وطاس) أمير وريكة كانت ذات جمال وذكاء وتديبر، تزوجت ابن تاشفين عن حب متبادل.
- ٢٨ انظر: السعافين، إسماعيل، المرأة في قلب محمود درويش، ص ٨٣.

References:

المراجع:

- ‘abd al-Wāḥed, al-Murābeṭ, *al-Simiyā’ al- ‘āmah Wa Simiyā’ al- ‘adab, Min ‘ajl taṣwr shāmel*, (Fas: Manshurāt Kuliyyah al- ‘ādāb Wa al- ‘ulum al-Insāniyyah, 2005).
- ‘āmer, Reḍā, *‘āliyyah talqiy al-Naṣ al-Shi’riy al- ‘arabi al-Qadim Fi daw’ alManhaj al-Naqdiy al-Simiyā’iy*, (Baskarh: Dār al-Kitāb, 2008).
- ‘abu Ma‘zah, Rabeḥ, *al- ‘itjāhāt al-Simiyā’iyyah al-Mu‘āṣerah*, (Baskarah: Kuliyyah al- ‘ādāb, Jami‘ah Muḥammad Khuḍair, 2002).
- ‘aḥmad, Moḥammad Futuḥ, *al-Ramz Wa al-Ramziyyah Fi al-Shi’r al-Mu‘āṣer*, 3rd Edition, (Cairo: Dār al-Ma‘refah, 1984).
- ‘ān, ‘ino, *Murāhanāt Dirāsah al-Dilālāt al-Lughawiyah*, Tarjamah: ‘udit Bitit, (Damascus: Dār al-Su‘āl, 1980).
- ‘ifitesh, Mikl, *‘itjāhāt al-Baḥth al-Lisāniy*, Tarjamah: Sa‘d ‘abd al-‘aziz Maṣluḥ Wa Wafā’ Kāmel, (Cairo: al-Maṭābi‘ al- ‘amiriyyah, 2000).
- Ḥamdāwiyy, Jamil, “Madkhal ‘ilā al-Manhaj al-Simiyā’iy”, *Majllah ‘ālam al-Fikr al-Ilctroniyyah*, ‘adad (3), 2007.
- Al-‘agaimiy, Moḥmmad Naṣer, *al-Khiṭāb al-Sardiyy*, 1st Edition, (Tonus: al-Dār al- ‘arabiyyah Li al-Kitāb, 1997).
- Al-Murtajā, ‘anwar, *Simiyā’iyyat al-Naṣ al- ‘adabiyy*, 1st Edition, (Aldar albida: Dār ‘afriqiyyā al-Sharq, 1987).
- Al-Ragheb al- ‘ṣfhāniy, ‘imād al-Din al-Kātib, *Mufrdāt Gharib al-Qur ‘ān*, 3rd Edition, Taḥqiq: Moḥmmad Saiyyd Kilāny, (Beirut: Dār al-Ma‘refah, 1990).
- Al-Sa‘āfin, Ismā‘il, *al-Mar ‘ah Fi Qalb Maḥmud Darwish*, 1st Edition, (Amman: Dār Faḍā’āt, 2017).
- Al-Susiy, Ḥasan, *Diwān Taqāsīm ‘alā ‘autār Maghārbiyyah*, 1st Edition, (Trablis: al-Dār al-Jamāhiriyyah Li al-Nashr, 1998).
- Binkrād, Sa‘id, *al-Muṣṭalaḥ al-Simiyā’iy, Wa al-Bu ‘d al-Taḥbiqiy Fi qaḍāiyā al-Muṣṭalaḥ Fi al- ‘ādāb Wa al- ‘ulum al-Insāniyyah*, (Fas: 2000).
- Daqah, ‘abu al-Qāsīm, “‘ilm al-Simiyā’ Fi al-Turāth al- ‘arabi”, *Majallah al-Turāth al- ‘arabi*, Damascus, ‘adad (91) September 2003.
- Ibn Manzor. Jamal al-Din, *lisān al- ‘arab*, 6th Edition, Taḥqiq: ‘abd Allah ‘ali al-Kabir Wa ‘ākhriyn, (Cairo: Dār al-Ma‘āref, 1982).