عناصر الجسد في المجموعة الشّعرية: " تعرّجات..خلف خطى الشّمس " لدليلة مكسح.

Elements of the body in the poetic collection: " Meanderings.. Behind the footsteps of the sun" by Dalila Mekseh.

عبد العزيز نصراوي

مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب

معهد اللغة والآداب - جامعة عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة - الجزائر

a.nesraoui@centre-univ-mila.dz

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2020/03/09	2020/04/21	2020/06/01

مُلَخَّصُ البَحْث

الجسد في الإبداع الشّعري هو مجال تتداخل فيه اللّغة اللّفظية وغير اللّفظية، حيث تنتقل من مستوى لغة الكلام إلى لغة الرّموز. ومن ثمّ تتجدّد المعاني، ويصبح الجسد الفسيولوجيّ متناغما مع القصيدة المعاصرة.

من خلال المجموعة الشّعرية "تعرّجات..خلف خطى الشّمس" للشّاعرة (دليلة مكسح) نحاول تتبّع علامات الجسد كشكل من أشكال التّجربة الفنّية التي تعيد تشكيله من النّاحية الجماليّة والثّقافيّة وفق أساليب تستجيب للذّات الإبداعيّة داخل النّص.

الكلمات المفتاحية: جسد، عناصر الجسد، تعرّجات..خلف خطى الشّمس، دليلة مكسح.

Abstract

The body in poetic creativity is a field in which verbal and non-verbal language overlap, as it moves from the level of the language of speech to the language of symbols. Then the meanings are renewed, and the physiological body becomes in harmony with the contemporary poem.

Through the poetic group "Meandering.. Behind the Footsteps of the Sun" by the poet (Dalila Mekseh) we try to trace the signs of the body as a form of artistic experiment that reshapes it from an aesthetic and cultural point of view according to methods that respond to the creative self within the text.

Keywords: Body, Body elements, Meanderings.. Behind the Footsteps of the Sun, Dalila Mekseh.

1- مقدمة:

استطاع الشّعر النّسويّ الجزائريّ المعاصر، أن ينقل مفهوم الجسد في الشّعر من غموضه الضّارب عبر الآماد، نتيجة ما اعتلق به من تهميش، أو ربطه ببواعث الرّغبة، إلى مفهوم يُواءم الحداثة الشّعريّة؛ وهو ما ألزم المبدعات من أن يحرّرن النّص الشّعريّ من تلك النّظرة، خالقات فضاءات تعيد توازن العلاقة الجدليّة القائمة بين الجسد والوعي، كونهما غير منفصلين «ولا يحدّ أحدهما الآخر، إنّهما لا يمكن أن يكونا إلا متوازيين. (إذ) الوعي هو الوجود إلى الشّيء عبر الجسد.»[1] وباعتباره خطّاطة تحدّد وعي الذّات في العالم، وجب انتقاء لغة قادرة على خلق ذلك الرّابط: لغة تشّكل عوالم رمزيّة، تعيد الدّلالات لتلك العناصر التي تستخدمها كلّ مبدعة في فسيفساء لوحاتها الشّعريّة. وبات مؤكّدا ضرورة الاعتراف أخيرا بأهميّة الجسد، كونه «موردا شخصيّا ورمزا اجتماعيّا يبعث برسائل عن هويّة الشّخص الذّاتيّة [...] وكينونة طيّعة يمكن تشكيلها وشحذها عبر ما يبدي صاحبه من حرص وما يبذل من جهد.»[2] ولأنّه أداة لتشكيل الذّات، فإنّ أبنيّته، وعناصره تتموضع في جسد النّص، وتوفّر «له رؤية واضحة للعالم أو الهويّة الذّاتيّة، (قصد) إعادة بناء معنى للعالم الحديث [...] فضلا على ذلك فإنّ مناطق الجسد البرّانية، أو سطوحه، هي التي ترمز إلى الذّات (وتحظى) بقيمة غير مسبوقة.»[3] وبفعل هذا التّناسق بين الجسد الآلة، وجسد النّص تتغيّر العلاقة بين الدّال والمدلول، حيث يقوم فعل تبادل الأدوار بينهما على توليد «سلسلة لا متناهية من الدّلالات انطلاقا من تنوّع الأنماط الصّانعة لكينونته، هو الخطوة الأولى نحو انفصاله عن الأشياء والغوص عميقا في الحقل الثّقافي.»[4] ومن الأهميّة بما كان، إعادة الاهتمام بمظهريّة الجسد، في حضوره وغيابه، والنّظر له «ككيان يحمل في طيّاته الكثير من التّأويلات والمعاني. لذا فنحن بحاجة إلى وعي جديد بالجسد، ينقلنا من النّظرة القاصرة.»[5] إلى نظرة أبعد تعيد له التّأسيس التّداوليّ: منظورا وبناء.

2- مفهوم الجسد:

رغم كون الجسد كيانا أصمّ، «يتشكّل ويتكلّم صوريّا ومظهريّا من خلال تفاعلاتنا الذّاتيّة.»[6] إلا أنّه في المقابل يترجم محمولات الجسد الشّعريّ، المتشبّع بقيم تطفو فوق جماليّة السّبك والتّجاور بين ملفوظات الجملة الشّعريّة وهو لا يدعونا إلى كيان أنطولوجيّ مستقل فحسب؛ وإنّما يدعونا إلى انفتاح «باستمرار على ما يتجاوزه، وهو بذلك كيّان ثقافيّ يتبلور في ما يربطه بالظّواهر الأخرى لا في ما يفصله عنها.»[7] وبذلك يتوارى الجسد الأوّل تدريجيّا، إذ ذاك تُلغى الصّور الماديّة القابعة في المخيال، فاتحة شهيّة الرّغبة للعبور إلى مناطق البوح، والإفصاح، عبر تعرّجات غير

مألوفة، لأجساد هلاميّة، رمزيّة، تؤسّس لجسد آخر «كموضوع من موضوعات العالم ليقدّم نفسه باعتبار ما يخبر عن هذه الموضوعات وما يدركها [...] ليتحوّل إلى شاهد تُشكّل مظاهره البناء الثّقافي.»[8] في مرحلة ميلاد النّص الشّعريّ الذي يراهن على لغة الجسد باعتبارها نوعا من الاتّصال غير اللّفظيّ، بعدما استنفذ جلّ إمكاناته الشّعريّة الواصفة، منتقلا إلى مستوى آخر، مستبدلا لغة الكلام إلى استدعاء رموز الأداء، والتي تشمل بدورها «حركات الجسد، مثل: تعبيرات الوجه، وحركات العيون والإيماءات.»[9] وللكشف عن الطّريقة «التي ينتج بها الجسد دلالاته، والدّلالات هنا هي مجمل الطّاقات التّعبيريّة الكامنة في الجسد، ولذلك سنتجاوز بسرعة البعد النّفعيّ المباشر للجسد، لكي نوجه اهتمامنا إلى استعمالاته الاستعاريّة المتنوّعة. وكما هو الحال في تعاملنا مع اللّسان، فإنّ ما يستهوينا في أيّ نسق ليس حدوده المرئيّة، بل تأليفاته المضمرة التي تستعصي على الضّبط وتنفلت من بين أيدي المحلّل باستمرار، وذاك هو السّر الذي يمنح اللّعبة لذّتها.»[10] لذلك اعتبرت السّوسيولوجيا الجسد البشريّ بشكل عامّ، « علامة داخل نسق رمزيّ معيّن، يشير إلى انتمائه لوضع أو نموذج اجتماعيّ معيّن [...] من قبيل أشكال الخطاب.»[11] وهذا الخطاب المعرفيّ في حدّ ذاته «دالّ ثقافيّ ومرتسم جماليّ، مثله مثل أيّ خطاب أدبيّ أو دينيّ أو فكريّ، يخضع إلى تحليل أو تفكيك لوحاته النّسقيّة المعرفيّة النّاظمة للبناء النّصيّ.»[12] وهو ما يدفعنا إلى القول بأنّه «واقعة اجتماعيّة، ومن ثمّ فهو واقعة دالّة، فهو يدلّ باعتباره موضوعا، ويدلّ باعتباره حجما إنسانيّا، ويدلّ باعتباره شكلا. إنّه علامة، وككلّ العلامات لا يُدرك إلا من خلال استعمالاته. وكلّ استعمال يحيل إلى نسق، وكلّ نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجلّ الذّات، وسجلّ الجسد وسجلّ الأشياء.»[13]

تجاوز معنى الجسد في الأدب عموما، وفي الشّعر خصوصا بلاغته الفيزيولوجيّة ليحمل في ثناياه الظّاهرة والمتخفّية دلالات متعدّدة تفصح عن ذات تمارس فعل الإنشاء والتّجريب، فإلى جانب نوعية التّواصل اللّغويّ المحقّق فإنّه في المقابل يستحضر «صورته المجملة ودعوة للغواية، خاصّة في السّياقات الزّمنية والمكانيّة [...] لكنّه يغدو كيانا بلاغيّا بمجرّد ما يتأطّر بالتّحوّلات التّصويريّة، وبمجرّد ما يغدو جسما خطابيّا.»[14] والخطاب هنا مطالب بأن يبني طبيعته الشّعريّة في ظلّ الحضور الفاعل للجسد وعناصره الإغرائيّة، ومع تضافر الوعي والرّؤى، يعاد تجسيم القصيدة المعاصرة في جسد أنثويّ يتوهّج بألق الشّمس. لا يحصل ذلك للشّاعرة في نظمها إلا بعد أن تُخلّص «فكرة الجسد من جمودها وتحجميها وإسكانها وإعادة الاعتبار للسان الجسد لكي يقول كلمته في ظلّ أساليب التّمويه الشّعريّ.»[15] فتروح توظّفها في نقل مدركاتها البصريّة، عبر توظيف الحركة

الجسميّة، وما يتبعها من إشارة، باعتبارها نسقا تواصليّا «يشتغل كسند للعيش والتّواصل وإنتاج الدّلالات، بلغة أو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها [...] لأنّها المبدأ المنظّم للفعل وهو الهويّة التي بها نُعرف ونُدرك ونُصنف، وهو أيضا الواجهة.»[16] التي تتحدّد فيها مختلف الحمولات النّفسيّة، الاجتماعيّة والثّقافيّة، ولولاه «لما تمكّنا من نقل مشاعرنا وأحاسيسنا عبر أدواته المختلفة والمتمثّلة بأعضائه إلى الآخرين الذين يملكون نفس الشّيء، ولأصبحنا عالما تحوم فيه فقط الأرواح المعنويّة دون الأجساد التي تمثّل واقعا موضوعيّا مادّيا، فالجسد هو مرآة الذّات البشريّة للإطلالة على العالم بما فيه من تحوّلات وتغييرات وكائنات.»[17]

يمثّل حضور الجسد في الشّعر النّسويّ، بوصفه مرجعيّة غنيّة بتفاصيله المثيرة، محفّزا هامّا لتكوين «علاقة وثيقة مع مفهوم الذّات [...] ومرتعه الفعليّ والدّائم منذ القديم ظلّ هو مجالات المتخيّل [...] (وهو صورة) شكّلت باستمرار قناة تمرّ منها دلالات الجسد وشكلا من أشكال وجوده وتجدّده، [...] إذ الجسم والصّورة لغة دالان لمدلول واحد والمتن والنّص كذلك، وبما أنّ المتن يحيل على الكتابة والجسم في الآن نفسه فليس لنا سوى أن نبحث عن جذور وامتداد هذا التواشج في الأساس النّظريّ والفكريّ المعاصر.»[18] ولعلّ من جملة هذه العناصر المتشابكة حضور الجسد والذّات، والصورة والمتخيّل، وكلّها خزّان يمدّ النّص بخاصيّة العمق الدّلاليّ وبالتّكثيف في تشكيل عمليّة الخلق والتّفجير داخل العمل الإبداعيّ؛ ولأنّ هذه العناصر هي منهل الكتابة عند المرأة فهي تسعى دائما لتزيين لغتها الشّعريّة، التي توّهلها لتنسج من خيالها جسدا شعريّا تتناسل منه الدّلالات والإيحاءات، وبذلك تتلاحم شعريّة اللّغة مع الجسد الإنسانيّ عموما، مكوّنة في انسياب وتناسق عوالم يمتزج فيها الجسد الطّبيعيّ، بالسّياق النّصيّ، وتتوهّج كلمة الذّات المبدعة مع الإحساس باللّذة الجماليّة الكائنة والممكنة، لترتاد أمكنة معلومة وأخرى مجهولة، مكوّنة مع تزاوجهما حالة من الغواية والاجتذاب.

ومن خلال هذا التّحفيز تكاد الشّاعرة الجزائريّة (دليلة مكسح) تلامس كلّ منطقة مسموحة أو محضورة من عناصر الجسد، مجهور بها أو سريّة، تعانق سحريّة الكلمة، تلاحق تمثيلاتها الرّمزيّة بشغف أنثويّ رقيق العذوبة والصّياغة «لاستعداد ما، أو لعاطفة ما، أو سلوك شامل ضمن التّنظيم النّفسيّ الفرديّ، وهذا ما يحقّق تقدّما مهمّا لفهم وترجمة لغة الجسد الحركيّة.»[19] وهو ما يخلق لديها ارتباطا وثيقا بين الجسد الآلة والجسد الشّعريّ داخل تكوينيّة النّص؛ حيث إنّنا كلّما تتبّعنا ترابط قصيدة بأخرى شَعرنا بتلاؤم الأعضاء مع الجسد، وكلّما فكّكنا قصيدة ما، خالجنا شعور التّماهي مع القول الشّعريّ، وتواردت إلينا المعاني حافلة بالإيحاء الاستعاريّ، طافحة

بنبض يفوح عطره عبر انزياحات اللّغة، عبر معابرها المألوفة وغير المألوفة إلى عوالم تشكّل هويّاتي تلاقح فيها المبنى مع المعنى، لتجيء «لغة القصيدة [...] هي تلك التي تمتزج بدلالتها امتزاجا بالغ القسوة والبراعة [...] إنّها شظايا المعنى والدّلالة وقد تفجّرت بالتّوتّر والحرارة والشّاعرية.»[20] ويقف أثر الدّلالة حينها حاجزا لصدام هيمنة الأعراف الثّقافيّة والاجتماعيّة، فيتحوّل العالّم الموصوف عالَما غير واضح المعالم، تتشتّت في انعطافاته رغبة شاعرة أنثى تُسابق أزمنتها رغبة في التّمتّع بالحياة، وتكسّر النّمطيّة على جسد نصيّ تتعدّد فيه مستويات الذّوق والسّحريّة. عالَم يختزل الأبعاد والمسافات ضمن توليفة قصديّة تصنعها اللّغة الشّعريّة الكامنة بزخم الأطياف؛ لتوحي لنا الألفاظ بمفارقتها وتضادّها إلى غير المعنى المقصود على ما توحي به في ظاهرها، ومن هذا التّعارض يتشكّل الرّونق الجماليّ للنّص.

3- عناصر الجسد في المجموعة الشّعريّة، " تعرّجات.. خلف خطى الشّمس ":

لقد بات من المعلوم أنّ للشّعر مقدرة على نقلنا إلى عوالم الدّهشة والتّفاصيل، وتحرير «تلك الطّاقات الفيّاضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيّات، وكياناتها الحسّية لتنغمر وإيّاها في عمليّة خلق بارعة شديدة الرّهبة والجمال.»[21] وهو ما يكسب الجسد النّصيّ في تلاحمه مع الجسد الفيزيقيّ كيانا حسيّا، وأسلوبا شاعريّا يجمع بين الحقيقة وبين المجاز، يؤثّر ويتأثّر بفعل التّجانس اللّغويّ، وهو ما يجعل الجسد يشعّ حركة، وروحا تتفجّر من أعماق الوجدان. ووفق هذا المنظور سيُنظر إليه على أنّه «الأنا ذاتها [...] والكيان الذي يتكلّم بنا ويتحرّك وفقنا [...] وليس هو الحيّز المعزول أو الواسطة النّاقلة لما نرغب ونريد.»[22].

وفق هذه الرّؤية الفنّية، تطالعنا الشّاعرة (دليلة مكسح) في مجموعتها الشّعريّة " تعرّجات.. خلف خطى الشّمس" برؤية تقوم على معانقة إشكالات الرّاهن والمتغيّر، وهي تعكس قلق الذّات الشّاعرة وحيرتها الباعثة على طرح أسئلة معرفيّة: عن ذاتها، لغتها، تاريخها، حضورها وغيابها. حيث إنّ المجموعة تشتمل على تسع عشرة قصيدة نثريّة، متوسّطة الطّول، متموّجة الدّفقات، تلامس بأنفاسها مساحات للتّعبير والبوح. بيدها ترسم أبعادا في الفضاء، لهويّتها الوجوديّة والوجدانيّة، بلمسة يغلب عليها الطّابع التّجريديّ للذّوات والأشياء والموضوعات، وتلمح دالّ الجسد حاضرا، منسابا في ثنايا تشكيل تلك اللّوحات، يثير فضول الاهتمام أثناء عمليّة القراءة، متجسّدا بآليّته الفيزيقيّة والنّصيّة، وهو يغوص في جدل الأفكار، كلؤلؤة تناثرت شذراتها في أعماق الهويّة، ثمّ تمضي الشّاعرة بأناة تكشف المجاهيل، تستدلّ بوعيها التّجريبيّ وحسّها الشّاعري عمق الصّورة والرّؤى. تستنهض حروفها، تتجاوز تعثّراتها، وتطرز من أحاجيها أريجا فوّاحا؛ لتستوي بعد ذلك

واقفة وأنامل أزهارها بالكاد تتبرعم على سوق مفتولة، تعبّر بها عن رغبات أنثويّة عابرة من وجودها الإنسانيّ، وعن امتدادها المتجذّر في شموخ، تفتح مصراعا على بوابة الصّحراء، تمدّ ذراعيها من حدود الرّمل إلى حدود الماء، وفي نشوة حُلم نظم القصيدة تتعرّج بها الإيحاءات ثمّ لا تلبث تنطلق منفلتة في عنان السّماء، تلاحق إشراقة النّور، وفي خضم الاعتراف بالسّر والمكنون، تجهر بلغة مفارقة، تكسّر بها حدود المكان، تفكّ طوق الأسر والتّكبيل عن الجسد وتمثّلاته: شكلا وحضورا وهيمنة، مسخّرة جلّ طاقاتها اللّغويّة لتحلّق بعيدا، في سماء المخيال، تخلق من تنافر الشّكل، وسحريّة السّرد، وغرابة التّرميز عالمها المشبّع بوحي الرّمز والأساطير. هذا التّرميز الذي وإن كان لصيقا بتجربة كلّ شاعر، وابتكاراته، فإنّه يصبح «جزءا داخليّا حميما من بنائه ولغته وانشغالاته الفكريّة والوجدانيّة والجماليّة [...] يغدو مفتاحا مهمّا يساعد على فهم تجربة الشّاعر، وملامسه همّه الكبير، وفضّ مغاليق هواجسه.»[23] ومن نغميّة الحروف وأجراسها وإيقاعاتها: بحركاتها وسواكنها تفاجئ الشّاعرة القارئ، تخلخل ذائقته، وتثيره سماعيّا، بصريّا وداخليّا، وهو ما يستدعي منه الفاعليّة والحضور والإصغاء والتّميز، برهافة ووعي، لكي يَجمع تلك الأجزاء المهدّمة، والمشوّهة أولا، وليُعيد للجسد قداسته الضّائعة بفعل التّرميم ثانيّا.

نستهلّ دراستنا هذه، بالولوج إلى رحابة المجموعة الشّعريّة وفضاء كنهها اللّفظيّ، بقراءة وصفيّة، ومقاربة نقديّة لنكشف عن مدى ثراء مضامين قصائدها وتنوّعها وزخمها، وبما يستهوي الأنفس لإنجاز فعل الحفر والمكاشفة، في مستوى بنائها السّيميو دلاليّ، القابل للتّحليل والإجراء، لغرض سبر مكامن الجودة والتّميّز في معماريّة الجسد الإبداعيّ الماثل للقراءة من جهة، والقابل للتّأويل من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس، تخيّرنا المراهنة على حضور الجسد في فك الشّفرات اللّغوية كدالّ فيزيولوجيّ واجتماعيّ وثقافيّ لإعادة صياغة المفاهيم والمضمرات والمدلولات، وفقا لتراتبيّة حضوره الكمّي في النّص الإبداعيّ، وهو يعطي القارئ تصوّرات شتّى، حسب تواتراها وصياغاتها، وهذه العناصر الماثلة في مفردات الجسد، هي:

1- <u>العين</u>:

تواترت لفظة (العين) بكلّ ما يلحقها من مكوّنات، كالمقلة والرّمش والدّمعة والعَبرة (إحدى عشر مرّة)، بصيغة المثنّى والجمع معا، كونها «نافذة الإنسان إلى الوجود، والوسيلة الأولى من وسائل الإدراك [...] وأوسعها مدى وأشدّها حساسيّة.»[24] للدّلالة على: الحقيقة والكشف والوضوح والظّهور؛ لكن الشّاعرة تكسر أفق توقّعات الدّلالة المعنويّة الممكنة، لتكشف لنا عن حضور عيون: مغمضة، مشبّعة بسموم الذين يبيعون الكلام. عيون تفتقد الشّكل، ويغيب عنها اللّون المميّز.

تقابلك صورة مأساويّة داخل العتمة، خلف احتفالات عابثة. عبثا تحاول تتبّع مسار خطيّة الإشارات، تنغلق أمامك الأبواب مؤصدة بمفاتيح الدّهشة، وتزداد حيرة الكشف، وأنت تمضي تلاحق سرابا تنعدم فيه الرّؤية بفعل الإغماض لتتحوّل معها الذّات غريبة في كينونة المكان والزّمان، منفلتة من كلّ ما يذكرها بالعوالم الخارجيّة، تنحبس الرّؤية، فلا يشدّها تذكار ولا حنين. يتعاقب فعل الإغماض في تتابع عبر الفصول، ومع مجيء الخريف، ينتهي المشهد الدّراميّ مع أوّل انسدال لستاره الواهن، فيتحوّل معه فعل التّطهير إلى انسكاب دموع. دموعٌ لا تنحطّ على خدود؛ وإنمّا تنساب في انهمار متوال، إلى مرافئ ساكنة باردة، لا لغة لها غير الوهم، لا دفء ينبض فيها بين جوانح تلك المشاعر المتحجّرة، إلا خيبات وأوجاع متواليّة، حيث عبّرت عن ذلك في (ثمان قصائد):

* في قصيدة (هل هذا الشّعر أكبر منّي؟) بقولها:

- « (يا ليت)،، لغة موهومة

تتمنّى الصّيد مغمضة العينين.»[25]

* وفي قصيدة (أحجية لخريف العمر) بقولها:

- « وفي عينيها سمّ مكبوت.»[26]

- « وسمّ في عينيها مكبوت !!.»[27]

- « وفي عينيها سمّ.»[28]

* وفي قصيدة (خوفي) بقولها:

- « ولكن يا وجعي من عيون

من يبيعوننا الكلام.»[29]

* وفي قصيدة (افتحي أبوابك) بقولها:

- « لا أبواب لي

في زمن الاحتفال بالعبث

بإغماض العينين.»[30]

* وفي قصيدة (البطن المتعرّش) بقولها:

- « إنّي الغريب الذي،،،

لأجل عينيك طلّق رحلته

ومال إليك ليصحو حنين.»[31]

* وفي قصيدة (لك ما تبقّى من الكلام) بقولها:

- « ثمّ تنسين في آخر الحكاية،
أن تغمضي عينيك.»[32]
- « وتنسدل العينان
تكمل حرق ما احترق.»[33]

* وفي قصيدة (علّمني يا طارق بن زياد) بقولها:

- « علّمني كيف أصنع من دمي زورقا
ومن عيوني مرافئ.»[34]

* وفي قصيدة (الرّمل الذي أنتظره) بقولها:

- « لا يجامل أعين الهائمين.»[35]

ووردت (المقلة) بذاتها، (مرّة واحدة)، بصيغة المثنّى، للدّلالة على «شحمة العين التي تجمع السّواد والبياض، (أو) العين كلّها.»[36] وقد وظّفتها الشّاعرة للفت انتباه النّاظر إلى مركزيّة العين باعتبارها نافذة الإطلالة على العالم من جانب، ومن جانب آخر رسولا من قلب العاشق لمعشوقه، لكنّ الشّاعرة تنفي حصول هذا التّواصل بينهما، لخلوّ الذّات من حرارة الدّفء الشّاعريّ وانعدام جاذبيّة الوهج في نضارة هاتين المقلتين، مثلما يخلو الجسد الذي أنهكه صقيع البرد القارص من دفء الحطب الحارق، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (الرّمل الذي أنتظره) بقولها:

- « ولا حطب
يدفّئ مقلتاي.»[37]

ووردت (الدّمعة) مع مرادفها (العَبرة)، (ستّ مرات)، بصيغة المفرد والجمع معا، وهي تعني: «ماء العين يسيل من حزن أو سرور [...] (وتكنّى) الدّمعة ببنت العين.»[38] وأمام سكون المكان وانجلاء الأحزان تغوص الشّاعرة في بقايا الخراب الخامد المخيف، تتعقّب بقايا الكلمات، وحفريّات المعنى، لتشيّد صرحها من الأنقاض، ومن لهب الجمر تتطلّع إلى بلوغ الأفاق. تترصّد في الأفق نجمة ربّما يتهاطل منها دمع، بعدما استنفذت مآقيها كلّ الدّموع، وهي تتحسّر على ألم الفراق. إذ ذاك تصير تلك الدّموع المتحجّرة في المآقي مؤنسة ومواسية، تهيم بقدر انهمارها واعتصارها لعلّ رسول المشاعر يأخذ بيدها، لكنّها سرعان ما تهيمن على مختلف دفقاتها المتعاقبة، والآيلة للإطفاء في آن واحد. ثمّ لا تلبث الألفاظ تنتقل في مجاهيل العالمَ، تسافر وهي تحمل علامات البِشر وتنذر بويلات الحزن، لا تستقرّ على حال، تارة بين حركة نسمات الرّيح، وتارة أخرى بين سكون ضياء القمر، ومع ذلك

تظلّ أنفاسها المنبعثة من المحاجر متصاعدة رغم انحباسها في ذلك القلب الدّامي الجريح. ومن الخوف يتألّه الصّمت، يتجبّر، يقهر الذّات، يعيد إرواء القلب دموعا وعبرات على أكفان منسوجة، تُفجّر آخر دمعة من أعين أولئك الهائمين، الذين خمدت في صدورهم نيران الأشواق، حيث عبّرت عن ذلك في (خمس قصائد):

* في قصيدة (حارسة من ظلال التّحدّي) بقولها:

- « يثير شجون الخامدين
الذين انحدرت دموعهم في غير موضعها.»[39]

* وفي قصيدة (خبر عاجل) بقولها:

- « ونسينا،، أنّه للخوف ربّ،
يرعانا،، ويرعى النّجم
ويرعى دموع الحسرة.»[40]

* وفي قصيدة (مراسيم دفن فاشلة) بقولها:

- « وطرحتُ بين الأكفان دمعة
كي ترتوي الرّيح من لهيب محاجري.»[41]

- « تأبّطت قلبي، ثمّ عبرتي
ثمّ حلمي الذي وشّحته
بمشاعري.»[42]

* وفي قصيدة (حقائبي) بقولها:

- « وحقيبة لدموع القمر.»[43]

* وفي قصيدة (الرّمل الذي أنتظره) بقولها:

- « لأمنحك ربابة
سحرها ينأى بدمع.»[44]

2- <u>الذّراع</u>:

جاءت لفظة (الذّراع) بكلّ ما يلحقها من مكوّنات كالسّاعد واليد والكفّ، حيث ذُكرت (مرّة واحدة)، بصيغة الجمع، كونها تدلّ على «القوّة الجسديّة الماديّة، كما في قولنا: مشبوح الذّراعين، (كما أنّها تعبّر أيضا) عن القوّة المعنويّة، أي: عن سعة المقدرة في كثير من الأمور.»[45] فهي كما تعني: القوّة والجود والعطاء، تحيل أيضا إلى العبء المرهِق والضّعف والعجز. وهنا تنزاح الشّاعرة متحرّرة

من قيد المعنى، لتربك المتلقّي، تستجمع قواها من فرادة جسد مقطوع، مشوّه، مقهور. ومن عدميّة الأواصر والوشائج تعيد وصل الأشياء، ومن المتلاشي المتباعد الجافي تصنع القربى، ومن المختلف توقّع ائتلافا، لتنقل رمزيّة فعل البسط من اليد إلى الذّراع بعدما ضحّت من قبل بساعدها المبتور موحية لنا بشدّة العطاء والبذل الذي تزامن مع فعل البتر. هذا العطاء الذي ظلّ مستمرّا، متعاقبا، ما فتئت تقدّمه بتفان، ويقين، سواء أكان للذين يستحقّونه أم لم يستحقّوه، لا لأنّهم أهل له، وإنّما لأنّهم مجرّد تائهين، جائعين، عابثين، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (لك ما تبقّى من الكلام) بقولها:

- « تبسطين أذرعك للتّائهين

وللجائعين

وللعابثين.»[46]

ووردت لفظة (السّاعد) بذاتها، (مرّة واحدة)، بصيغة المفرد، باعتبارها تمثّل وسيطا دفاعيّا للإنسان، يقاوم به الأخطار المحدقة، و «درعه الذي يذبّ به عن نفسه [...] وعلى نطاق أوسع (يرتبط) بصورة الأمن رمز الأمن المطلق.»[47] وتمضي الشّاعرة مستمرّة في تعقّب التّناقض المتغلغل في صورة الجسد الذي تعرّض للتّشويه، تلملم جراحات تنزف منه بفعل ممارسة القطع والتّدنيس، تجعل من العضو المبتور دلالة أقوى وأعمق، وهي تؤكّد يقينا على قابليّة تهاويه، واستسلامه بعد أن تغلغلت إلى مفاصله مؤشرات الإحباط وافتقاد النّزعات الدّاخليّة الجوانيّة المحرّكة لطاقة الإنسان وخوالجه النّفسيّة،حيث عبرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (هل هذا الشّعر أكبر منّي؟) بقولها:

- « والسّاعد مبتور.. .»[48]

في حين ذُكرت لفظة (اليد) بذاتها، (سبع مرّات) بصيغة المفرد والمثنّى والجمع، وبحضورها البارز في الجسد تعبّر عن «مظهر القوّة الجسديّة، ووسيلة الفعل.»[49] كونها تمتلك القدرة والبراعة والخفّة، كما تشير إلى الاجتماع والكرم والمنح، وعلى نقيض ذلك كالفرقة والبخل والشّح. كما «ترمز اليد اليمنى إلى الزّمان، وترمز اليد اليسرى إلى المكان أو الحجم الذي يشغله الفرد في المكان. ويرتبط هذان البعدان في فكرنا بصورة الأبوين.»[50] غير أنّ الشّاعرة دلّت بهما على حالة انفعاليّة يائسة وحجم وجدانيّ متوتّر، يتّصف بالضّعف والقصور، وفي المقابل لم تمتدّ إليها الأيادي في إشارة منها إلى الجفاء الضارب في الجذور، وإلى نكران اللّئام الذين تخلّوا عنها. وحينما يئست من تحديد مسارها ارتمت في مهب الرّيح العابث، لتدفن هبوب الرّيح العاصفة، لا بجسدها فحسب؛ ولكن

بيدها، كأنّها تثبت لذاتها وللعالم أنّها قادرة على التّماسك، وعلى استعادة التّوازن، بعدما نفضت يديها من كلّ المارّين، العابرين، الذين أحاطوا بالمكان، حجبوا الرّؤية كغبار تذروه الرّياح، ثمّ تعود مرة أخرى بيدها الأخرى تستجدي بالرّمل بدل الآخر، تصطنع من حبّاته المتناثرة روحا مجسّمة وهيكلا مبنيّا، وتخلق من ضعفها قوّة تفوق حبّات الرّمل الذي يصدّ موج البحر المتلاطم. تستعطف به كي يأخذ بيدها الضّعيفة إلى ساحل آخر، آمن، لم تعبث به خطى الأقدام بعد. وكلّما ازداد التّلاطم محا كلّ الآثار تاركا خلف تعرجاته معزوفة شجيّة تنبعث من صدى ربابة حزينة، حيث عبّرت عن ذلك في (أربع قصائد):

* في قصيدة (خوفي) بقولها:

- « ليس من أيدي اللّئام.»[51]

* وفي قصيدة (مراسيم دفن فاشلة) بقولها:

- « ودفنت الرّيح بيديّ.»[52]

* وفي قصيدة (حقائبي) بقولها:

- « وأنسج على يديّ غبارهنّ.»[53]

* وفي قصيدة (الرّمل الذي أنتظره) بقولها:

- « خذ بيدي أيّها الرّمل إنّي تائهة،، فلا
صخب.»[54]

- « خذ بيدي فإنّي لا أريد
لأيّ كان أنتسب
خذ بيدي لكي أحترف التّموّج
خذ بيدي لأمنحك ربابة.»[55]

أمّا لفظة (الكفّ) فوردت بذاتها، (ثمان مرّات)، بصيغة المفرد والمثنّى معا، وهي تدلّ على باطن اليد، لذلك تتّخذ الشّاعرة من أصابع كفّها أجراسا تضجّ بالهمس داخل القصيدة، تنفلت من إيقاع الوزن الشّعريّ هاربة إلى إيقاع موسيقيّ ينبعث من الرّبابة، ومع تناغميّة حركاتها وسكاناتها، يتشكّل انتظام النّص الشّعريّ، مثلما ينتظم الجسد العليل. وبهذه العلّة الزّاحفة يتهدّم جسد النّص، يمدّ أسبابه وأوتاده باحثا عن بلسم أزرق بلون البحر. وكلّما مسحت الشّاعرة بكفّها على جسد الذّات ازداد خفق النّبض تلاطما، وفي كلّ حركة مدّ وجزر تصير للبحر كفّ مبسوطة تجذبك إلى أعماقه، وأخرى مطويّة تقبض روحك وأرواح العابثين، الهائمين، إذ في عمقه يمتزج

ألق الشّمس بلون الرّمل، يتخضّب بجمال الافتتان والإغراء كلون حنّاء تنطبع مرسومة على الكفّين تغوي النّاظر المفتَن بالجمال؛ لكنّه جمال بقدر سحره وجذبه تطارده ألغام وشرور لا تكفّها إلا يد معلّقة بعنان السّماء، تحوّل الجسد موشوما مثلما ينحت البحر في صخره ورماله، وحين يطفو زبد البحر، تتّخذ الكفّ هيئة أيقونة تحيل بدورها إلى قفار وبعاد ساكنة وإلى ذات غير مكتملة، تمدّد نسقيّة الإيقاع إلى أبعد نقطة ساكنة في الصّمت، حيث عبرت عن ذلك في (أربع قصائد):

* في قصيدة (أحجية لخريف العمر) بقولها:

- « في كفّها بلسم أزرق.»[56]

- « لها كفّ مبسوطة، وكفّها الأخرى مطويّة.»[57]

- « في كفّها .....

ندري بلسم أزرق.»[58]

- « وقيل في كفّها بلسم.»[59]

* وفي قصيدة (آت إليها) بقولها:

- « آت،، وعلى قلبي ألق

مزروع في حنّاء البوح على كفّيها.»[60]

* وفي قصيدة (لك ما تبقّى من الكلام) بقولها:

- « وما من مجيب

يمسح الألغام عن كفّها المعلّقة.»[61]

* وفي قصيدة (الرّمل الذي أنتظره) بقولها:

- « وارتحل بي من قفار الوهم

إلى بحار الوشم

لأختم فوق كفّي أيقونة.»[62]

3- <u>الشَّعر</u>:

لم ترد لفظة (الشَّعر) في النّص الشِّعري، بذاتها؛ ولكنّها استعاضت بأجزاء أخرى لمكوّناته كالجديلة والضّفيرة، وباعتبار أنّ الشَّعر هو «القوّة موضع النّرجسيّة والصّورة العامّة التي ليست سوى مرآة لصورة الذّات، نرجسيّة أم حبّ صورته الذّاتيّة.»[63] فإنّه عُدّ بمثابة «سلاح من أسلحة الوجه الإغرائيّة، والعلاقة بين الفرد وشَعره هي علاقة نرجسيّة وشهوانيّة، فكلّما أولى الفرد أهميّة لشَعره كلما انتمى إلى فئة الأشخاص الذين تتمحور حساسيتهم حول أناهم [...] (لأنّه) وسيلة

للعودة إلى الصّبا أو للمحافظة على هذا الصّبا الذي يهرب منه كقدر محتوم.»[64] ولأنّ الشّاعرة لا تريد العودة إلى مهادها الأولى مفجوعة، مكويّة، بمضاضة هذا القدر المحتوم وعنفوانه فإنّها تركّز على هذين العنصرين لِما لهما من جوانب جماليّة وإغوائيّة في إثبات الذّات، وفي إثارة الآخر. وهنا تتجلّى المسحة الذّوقية في نسقيّة الصّورة الشّعريّة. لقد وردت لفظة (الجديلة) بذاتها (مرّتين)، بصيغة المفرد والجمع معا، فهي مفرد وجمعها «جدائل، ضفيرة من الشّعر. وهي تكون مفتولة.»[65] والشّاعرة بأسلوبها الشّعريّ التّرميزيّ تمنح النّظام المجازيّ سطوة تخرق بها قواعد اللّغة المألوفة ورتابتها، فكأنّما تسعى من خلال تلك الإثارة والإشارة إلى ممارسة التّزاوج مع جسد عليل بما تبقى من حسن مفاتنها التي لم يألفها النّاظر؛ لذلك تثور رغبتها الأنثويّة، تحرّك رغبة الاشتهاء والإثارة في العاشق، تتحرّر من شرنقتها ويأسها ومصيرها، تؤجّج نيرانا للعشق والاشتهاء كلّما جعلت جدائلها قابلة للطّبخ، مرّة بصيغة المفرد ومرّة أخرى بصيغة الجمع للدّلالة على المبالغة في طيّ قدَرها في قِدرها، بحرقه ونسيانه. هذا الطّبخ سوف لن يكون على نار متأجّجة أو على حطب ملتهب أو على جمر مستعر، وإنّما سيكون على شظايا قلبها، وبقايا من حلم ليليّ، وجسدا صار قدّا جميلا يحفل، يعبق بالأنوثة والجمال، محلّى بأساور وزينة، يجذب السّامع على نغمة موّال يعيد له الحياة، يتردّد صداه في جميع الأمكنة، يختزل البدايات في النّهايات: هناك وهنا وفي مكان لم يحن بعد، هو آخر المطاف. حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (حارسة من ظلال التّحدّي) بقولها:

- « في آخر المطاف

بإمكانك طبخ جديلة

على موّال أحلام عجلى، وقدٌّ أساور.»[66]

- « ونكون هناك،، ونكون هنا

جدائلنا مطبوخة.»[67]

أمّا لفظة (الضّفائر) المجدولة، ذُكرت (ستّ مرّات)، بصيغة المفرد والجمع معا، للدّلالة على: «خصلة من الشّعر ضُفرت على حدة.»[68] غير أنّ الشّاعرة جمعت جميع الخصلات لتجعلها قابلة للطّبخ تحكمها خيوط يتشابك فيها العاشق، يتشبّث بأمل الحياة والانبعاث. لذلك تستعجل الشّاعرة هذه النّهايات، تشمّر على ساعديها وتحلم بالارتقاء إلى مدارج أحلامها الطّيفيّة، وكلّما اشتهت الوصول إلى لحظة المتعة حلّت عُقد ضفائرها الممشّطة، تنشق عطرا يعيد لها نشوة الأفراح والانتصارات عوض الخيبات والهزائم المتواليّات، فتندفع إلى إعادة لملمة الكلمات المبعثرة، وتلوينها

بألوان زاهيّة يفوح منها عبق الوجود وتربة الانتماء، ورغبة أخرى لتفريغ الرّأس من مخزوناتها التي لا تسترجع سوى آلاما وهمّا، وبقايا أشكال خرابٍ وشقاء وفناء، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدتين اثنتين):

* في قصيدة (حارسة من ظلال التّحدّي) بقولها:

- « طبخت ضفائرها على عجل.»[69]

- « أخالك يا من طبخت الضّفائر

أخالك من جنّة الأمل؟.»[70]

- « أنا من طبختُ ضفائري.»[71]

- « وأكون أنا يا أنا

بضفيرة مجدولة من خيوط المنى.»[72]

- « ومعاولنا مشحونة من جديد

لتمشيط الرّؤوس التي انفكّت ضفائرها.»[73]

* وفي قصيدة (مراسيم دفن فاشلة) بقولها:

- « لأعيد ترتيب الكلمات على دفاتري

وألوّن من جديد ضفائري.»[74]

4- <u>القلب</u>:

تواترت لفظة (القلب) بذاتها (ستّ مرّات) بصيغة المفرد، والقلب يشكّل في دلالته «فيضا من التّعبيرات المتنوّعة [...] به صار الإنسان إنسانا، [...] (وهو) موطن البصيرة ووعاء الفطنة والفهم وحسن الإدراك.»[75] فهو يدلّ على معاني مفارقة تشمل مشاعر الإنسان، وشدّة تأثيرها في النّفس، من فرح وحزن، أو نقاء وحقد، أو ذكاء وجهل؛غير أنّ الشّاعرة في نصّها الشّعري تتغلغل إلى عمق الذّات، تُخرج قلبها، تضعه على جسد التّشريح، رافعة بنبضها الخافت كثافة التّوتر والإيحاء، بكلّ ما تحمل الكلمة من دلالة نفسيّة مؤثّرة، فهي لا تجعل من قلبها مجرّد معبر لدورة الدّماء فحسب، وإنّما تجعله سكنا ومستقرا بعد طول بعاد وانتظار، بعد عودتها من رحلة مليئة بالألم والهموم، حالها حال الحبلى التي ما فتئت تنتظر إشراقة شمس الولادة في مواسم باردة. لكن، حينما استحال فعل الولادة وتأخّر، تحرّكت في ذاتها أشواق دفينة، اعتصرتها بخيبة، ثمّ راحت تختزل كلّ السّنوات في ومضة، تؤجّل الرّحيل من الماضي إلى غير رجعة، تتأبّط قلبها المكلوم، وهي تستعيد آخر ما تبقى

من ذكريات انتظار، تتدفّق، تتسارع الواحدة تلو الأخرى، تفضي إلى النّهايات الحتميّة، حيث عبّرت عن ذلك في (أربع قصائد):

* في قصيدة (هل هذا الشّعر أكبر منّي؟) بقولها:

- « وقلبي تسكنه الكلمات الحبلى.»[76]

* وفي قصيدة (آت إليها) بقولها:

- « آت إليها، وعلى قلبي

شغف مكبوت لشموس البرد على عينيها

آت،،، وعلى قلبي ألق.»[77]

- « رحلتي مهمومة، مطويّة على بساط قلبي.»[78]

* وفي قصيدة (مراسيم دفن فاشلة) بقولها:

- « تأبّطت قلبي.»[79]

* وفي قصيدة (حقائبي) بقولها:

- « أصاب بالصّقيع على روائح ذكراهنّ

أصفّفهن في قلبي.»[80]

5- <u>البطن</u>:

وجاءت لفظة (البطن) بذاتها (أربع مرّات)، بصيغة المفرد والجمع معا، وهي فيما تعني: «من كلّ شيء: جوفه، داخله، عكسه الظّهر، بطن الأرض: ما انخفض منها، جوفها.»[81] كما يمكن أن تدلّ كناية على الحمل والجنين. وهو موضع «رهاب الخصاء على الصّعيد الرّمزيّ [...] وموضع الأفكار المشوّشة والملوّثة.»[82]ولأنّ البطن من ميزتها التّحوّل من حالة إلى أخرى فإنّها عند الشّاعرة تلزم صفة الثّبات على الحال نفسها. حالٌ تبعث على اليأس، وملل الانتظار ورغبة الإلحاح في الاخصاب، غير أنه يتأجّل وبعد سنوات لا يأتي، وحينها تلغي هذا الشّعور من كينونتها، ليصير معه حلم الولد سرابا، يحسبه العاشق امتدادا، وأمام الصّدمة يطفو الجسد زبدا فوق الماء، وتنزوي بطنها يائسة مع البطون اليائسات دلالة على الاستسلام، والفناء، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (البطن المتعرّش) بقولها:

- « وتعرّش بطنها،، مثقلا بالحلم والألم

ولكن،، وبعد مرور السّنين العجاف لم

يأت الولد.»[83]

- « ولم يكن في البطن غير الزّبد.»[84]

- « فباعدي طبعا تصحّي

وامرحي إذ ذاك

ببطن معرّشة ووحيدة

بين البطون اليائسات.»[85]

6- <u>الوجه</u>:

ذُكرت لفظة (الوجه) بذاتها (ثلاث مرّات) بصيغة المفرد، باعتبار أنّ الوجه أبرز شيء في الذّات، فهو «مرآة الإنسان وهويّته وعنوانه [...] وهو المؤشّر الحسّاس الذي تنطبع عليه مشاعر الإنسان وأحاسيسه.»[86] إذ يُعبّر به عن الشّرف والسّيادة وعلوّ القَدر وعلى الكرامة والحياء، كما أنّه «مرآة أفكارنا. إنّه التّوليف المتحرّك للمشاعر التي تبعث فينا الحياة. الوجه نجم بين النّجوم، وهو بطاقة التّعريف التي نلاحظها بداية عند الفرد.»[87] غير أنّ الشّاعرة تعدّدت لديها المرايا، والهويّات مثلما تعدّدت لديها صوّر الوجوه: وجوه غير متآلفة، متقلّبة المشاعر، متناقضة في الدّلالة والمكان، منها ما هو قاس مُصعّر كالتّلال، ومنها ما هو بملامح وجه الخليل المحروم من رنّات النّخيل، ومنها الوجه الضّارب في الماضي القديم وفي النّسيان. كلّ الوجوه على تباينها في مستويات المكان بين: التّلال، الصّحاري، والبحار، لا تحمل غير قاسم مشترك واحد، لهويّة ومعنى واحد: هو السّؤال المُلحّ في وهج الشّمس عن وجع الحكاية الأزليّة، حيث عبّرت عن ذلك في (ثلاث قصائد):

* في قصيدة (أسائل نفسي) بقولها:

- « أسائل التّلال التي صعّرتْ

وجهها.»[88]

* وفي قصيدة (الرّمل الذي أنتظره) بقولها:

- « لعلّ أوجاع النّخيل

تسدل رنّاتها على وجه الخليل.»[89]

* وفي قصيدة (جنوح خافت) بقولها:

- « على شاطئ منحوت

كوجه حكاياتي.»[90]

7- الفم:

تواترت لفظة (الفم) مقرونة بكلمة اللّسان (مرّتين) بصيغة المفرد، وأكثر تعبيراته «تعبّر عن الكلام [...] لأنّه مخرج الكلام.»[91] وكما يدلّ على الكلام بوساطة اللّسان، والإفصاح، فإنّه في المقابل يدلّ على الصّمت والامتناع، يرمز إلى «موضع الغيرة، وهو أيضا فتحة مخصّصة للإحساس باللّذة عن طريق الطّعام أم لمنح اللّذة عن طريق القبلات.»[92] والشّاعرة رغم امتلاكها للذّة للحكاية المؤلمة؛ لكنّ لذّتها هذه، تبقى مسجونة، لم تمنعها الغيرة عن سردها، بلغة ساحرة تحرّك رغبة الأنوثة بداخل تلك الأعضاء المعطّلة، فحكايتها مقيّدة مشلولة، ليس لها أرجل تنقلها، وليس لها لسان طلق التّعبير ليفصح بتلك المكنونات الخفيّة ويحرّرها من أوجاعها الصّامتة، حيث عبرت عن ذلك في (قصيدتين اثنتين):

* في قصيدة (هل هذا الشّعر أكبر منّي؟) بقولها:

- « .. والفاه تبستر.»[93]

* وفي قصيدة (مثقلة) بقولها:

- « ولِم الحكاية في فمي

مسجونة،، فانوسا يستنير بوجعي.»[94]

أمّا (اللّسان) فورد (مرّة واحدة) بصيغة المفرد، وهو دالّ على النّطق بالأصوات اللّغويّة، يمثّل في حدّ ذاته «غريزة حفظ النّوع [...] يصون الفرد بتقديمه له إمكانيّة التّواصل مع أبناء جنسه، ويستخدم كأداة هامّة في التّغذيّة [...] (وفي غيّابه يصمت العالم، ليصير عالما) من الإشارات الجسديّة ذات معان مبهمة.»[95] غير أنّ الشّاعرة تجعل العالَم أصمّا، يخلو من كلّ علامات التّواصل اللّفظيّ وغير اللّفظيّ، فينحبس التّعبير من داخلها إلى خارجها. وفي شهقة الفناء يستحيل التّعبير عن المقاصد والأغراض والحاجات، فينكتم كلّ شيء كأنّه جسد ميت لا حياة فيه ولا مناجاة ولا مناغاة ولا خوالج تعتريه أو تعيد له الكلام، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (أحجية لخريف العمر) بقولها:

- « ليس لها أرجل، ولا لسان.»[96]

8- الكتف:

أُستعملت لفظة (الكتف) بذاتها (ثلاث مرّات) بصيغة المثنّى والجمع معا، وترتبط الكتف بمعنى: المسألة والحقيقة، وفيها «كناية عن الزّهو والخيلاء [...] بمعنى الفرح والاستبشار.»[97] ومن جانب آخر تدلّ على عدم الاهتمام أو التّخلّص من المسؤوليّة. فالكتفان بالنّسبة إلى الرّجل «رمز الرّجولة

والقوّة [...] وبالنّسبة للمرأة الأنوثة، ولكن لكلّ كتف أيضا صفة تشريحيّة نفسيّة خاصّة، فالكتف الأيمن يتوافق مع الطّموحات، ويتوافق الكتف الأيسر مع تركيز الطّاقة الوجدانيّة.»[98] لذلك وظّفتها الشّاعرة بمحمول يدلّ على الجمع بين عنصري: الطّموح والوجدان، وهي تأمل أن تشكّل من نسيجها العقليّ والوجدانيّ تناغما يجمع بين: عذوبة الأنشودة الحبلى، وبين سلطان النّعاس والحُلم في آن واحد، فكلا العذوبتين بنغماتها التي تصطدم بأكتاف باردة خاويّة، تؤول لا محالة في نهاية المطاف إلى الموت، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدتين اثنتين):

* في قصيدة (حارسة من ظلال التّحدّي) بقولها:

- « نسجتُ على كتفيها أنشودة.

حبلى بأسمال الخلل.»[99]

* وفي قصيدة (لك ما تبقّى من الكلام) بقولها:

- « لكي لا تري نعاس الواقفين

على الأكتاف.»[100]

- « تحلمين بأن يعودوا

ويحطّوا على أكتافك الباردات.»[101]

9- <u>الرِّجل</u>:

تواترت لفظة (الرِّجل) مقرونة بالقدم، (مرّة واحدة) بصيغة الجمع، حيث تشير الرّجل إلى «الشّدة والقوّة والتّمكّن [...] أو التّردّد، كما في تعبير: يقدّم رجلا ويؤخّر أخرى [...] أو الضعف والإجهاد كقولنا: جاء يجرّ رجليه مجهدا.»[102] غير أنّ الشّاعرة تنفي حضور الرِّجل في معناه المادّي والمعنويّ، دلالة واضحة على فعل القطع والتّشوية والعجز واليأس، وهو ما يفقد الجسد برمّته حركته الفاعلة، ويربك توازنها، ممّا يجعلها دوما عرضة للسّقوط، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (أحجيّة لخريف العمر) بقولها:

- « ليس لها أرجل، .»[103]

وجاءت لفظة (القَدم) بذاتها (مرّتين) بصيغة المثنّى، لكي تشير إلى السّقوط والخوف والفزع «كما في تعبير: زلّت قدمه.»[104] كما ترمز « بحكم وظيفتها التّشريحيّة إلى الاستقلال الذّاتيّ.»[105] أمّا باطن القَدم فهو يمثّل «الموضع الرّمزي للصّفاء الذي ينشده الجميع في كلّ مكان ويدوسونه بأقدامهم على غفلة منهم.»[106] غير أنّ الشّاعرة توظّفها بدلالتين مفارقتين بليغتين خاليتين من لون

الصّفاء، مستلهمة ألوانها الكئيبة من فصل خريفيّ، داست أقدام المارّين فيه على كلّ ما هو أنيق ومتناثر، وبذلك يتحوّل الصّفاء إلى فعل يمارس القتل ليلا، قبل بزوغ الفجر، وهو ما يجعل القَدم تهرب من حتميّة الفناء السّريع، تختزل الزّمان: من فصل خريف عابر إلى ليل قاتل، وقدمها الأخرى ثابتة في جغرافيّة المكان، عاجزة مستسلمة، هاوية في القرار، تنتظر خلاصها وتحقيق أمانيها من أولئك الغرباء العابرين، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدتين اثنتين):

* في قصيدة (آت إليها) بقولها:

- « لعلّ خريفا يمضي سريعا

قبل بزوغ اللّيل القاتل من قدميها.»[107]

* وفي قصيدة (البطن المتعرّش) بقولها:

- « فكيف لها ... ؟

أتهوي تحت قدميْ غريب.»[108]

10- <u>الرّأس</u>:

ووردت لفظة (الرّأس) بذاتها (مرّتين)،بصيغة المفرد والجمع معا، والرَّأس «بوصفه عضوا محوريّا في جسد الإنسان.»[109] يدلّ على معاني البداية والمكانة العاليّة؛ غير أنّ الشّاعرة تبِين عن دلالاته بوضوح كلّما أتبعته بقرائن لفظيّة تعيد بناءه التّركيبيّ؛ حيث إنّها تربط حضوره المكانيّ بالبحر، ثمّ تقرنها بالغياب الزّمانيّ للعمر، وهذا التّفجير في المعنى يولّد لحظة سكونيّة فارقة بين الدّلالتين، لكنّها تبقى خالدة مستمرّة في الذّكرى، وبهذا التّعوّد يتوقّف نبض الحياة، إذ كلّما ارتطمت الرّؤوس بالواقع ازداد فصل الأجساد المتهالكة عنها، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدتين اثنتين):

* في قصيدة (آت إليها) بقولها:

- « آت،، وعلى رأسي موج

منثور كالعمر.»[110]

* وفي قصيدة (خوفي) بقولها:

- « خوفي أن نعتاد ..

على حزّ الرّؤوس.»[111]

11- الأذن:

ذُكرت لفظة (الأذن) بذاتها (مرّتين) بصيغة المثنّى، بوصفها «أداة مهمّة من أدوات الإدراك، [...] ومردافها السّمع.»[112] تدلّ على الانتباه والاهتمام، وعلى النّقيض تدلّ على الغفلة وعدم الاستجابة، وذلك حينما تُقيّد بوصف أو فعل ينفي حاسّة السّمع. فالأذن اليمنى «هي الموضع الرّمزي للأنانيّة [...] والأذن اليسرى هي إحدى المواضع النّفسيّة الجسديّة للمطالبة، تولّد أحيانا الحالات التي يتعرّض فيها الفرد للسّلب والفشل والحرمان.»[113] غير أنّ الشّاعرة تثبِت يقينا افتقادها لمقومات السّمع، لذلك فهي لا تهتمّ ولا تبالي بالأخبار الّتي تحوّلت إلى مجرّد أحاجي، وبات فعل السّقي بلا ماء، ولكن بشيء يشبه الماء. فإذا كان الماء السّائل، السّائر في جوف التربة فيه إحالة على الخير والنّعمة فإنّه يصير في جوف الأذن المسقيّة دالا على استلاب يعطّل الوظيفة التّواصليّة في مكان عابث، ثمّ تربط ذلك العبث بزمن احتفاليّ يسدل كلّ الأصوات عنها، نتيجة النّفور الذي يحيط بالمكان، حيث عبرت عن ذلك في (قصيدتين اثنتين):

* في قصيدة (أحجيّة لخريف العمر) بقولها:

- « وأذناها مسقيّة،،

بماذا؟!!

بشيء يشبه الماء.»[114]

* وفي قصيدة (افتحي أبوابك) بقولها:

- « في زمن الاحتفال بالعبث [...]

وإسدال الأذنين.»[115]

12- الصّدر:

جاءت لفظة (الصّدر) بذاتها (مرّة واحدة) بصيغة المفرد، وشاع في استعمالها: «للتّعبير عن التّقدّم والأوليّة؛ لأنّ الصّدر يتقدّم جسم الإنسان.»[116] ولها معنى مكانيّ: «ذوات الصّدر [...] وقد تكون البداية زمانيّة، كما في تعبيرات [...] صدر اللّيل، صدر النّهار.»[117] وهو يدلّ على العفو والتّسامح، في مقابل الغضب والبغض، كما أنّه موضع يرمز« لجميع صنوف الاستيهام، وهو أيضا رمز الشّعور بالأمن، ليس ثدي الأمّ رمزا جنسيّا فحسب، بل هو أيضا وعلى وجه الخصوص موضع الحماية المطلقة من فقدان الأمن في العالم.»[118] لكن، ولأنّ الشّاعرة تعاني من مرارة هزائم الذّات، ومن ألسنة حرائق الجسد، فهي في مسيس الحاجة إلى طاقة مشحونة تتشبّث بها، تدفعها إلى بقاء الإنسانيّة في عالمها، لأجل ذلك المبتغى تحتضن فرحتها بعنف وتدسّها في صدرها. هي لا ترجو مواساة

وعطفا، بقدر ما تتمنّى تحقيق حلم الوجود بكينونتها، وهو ما يجعل اللّفظة ترتقي دلاليّا، تؤشّر لفخر واعتزاز بنشوة نصر مؤجّل، حيث عبّرت عن ذلك في (قصيدة واحدة):

* في قصيدة (علّمني يا طارق بن زياد) بقولها:

- « وأضمّ إلى صدري نصرا رائدا.»[119]

5- خاتمة:

في ختام دراستنا ومقاربتنا السّيميو دلاليّة في المجموعة الشّعريّة " تعرّجات..خلف خطى الشّمس" للشّاعرة الجزائريّة (دليلة مكسح)، من حيث: عناصر الجسد، وفق مقاربة سيميو دلالية تمكّننا من التّوصّل لعدّة نتائج نوجزها كما يلي:

- حضور الجسد كمفهوم غير لفظيّ، له قيمة وفاعليّة في النّص الشّعريّ، كونه يمثّل أحد أدوات تمثيل الذّات وهويّتها. وفي تمازجه مع اللّغة اللّفظيّة أنتج تعدّدا بارزا في المحمولات الثّقافيّة، وتباينا في مستويات الخطابات والدّلالات، ممّا يعيد بلورة الأبنيّة وترتيب الصّياغة حال تموقعها فوق جسد النّص الشّعريّ. هذا التّداخل يفضي بالضّرورة إلى تكوين علاقات تكاد تكون متلاحمة بين الجسدين: الفيزيقيّ والنّصيّ، في بنياته التّعبيريّة واللّغويّة والأسلوبيّة، وتزداد ارتباطا وثيقا كلّما تغيّرت أدوار الدّال والمدلول داخل نسقيّة الجمل الشّعريّة.

- التّنويع في استخدام عناصر الجسد بحمولته الفيزيقيّة أكسب النّصّ الشّعري طاقات في مختلف الدّلالات: بصريّة، حسّية، حركيّة، ووجدانيّة، وبفعل هذا الازدواج بين المعاني الأصليّة والموحيّة، يكاد يكون الجسد بفاعليّته النّصية سمة فنّية، تبرز من قصيدة إلى أخرى، توحي بحداثة الفكرة الابداعيّة بكيفيّة متوازنة، وبطريقة تُيسّر للشّاعرة أن تعبّر عن ذاتها وهويّتها وجسدها تارة: بالتّكثيف والتّرميز في كلّ تنويع وصياغة وانتظام، وتارة أخرى بمحاولة الانتقال بالقارئ إلى مستويات لغويّة متباينة، بين: (لغة الجسد، ولغة الرّمز)، متّخذة منها نسقا تواصليّا يعيد رسم التّفاصيل في مختلف التّقاطعات والفراغات التي تتوارى في متن نصوصها الشّعريّة.

وإجمالا، يمكن القول أنّ الشّاعرة (دليلة مكسح) استطاعت بفضل تجربتها الشّعريّة الفتيّة أن تتّخذ لذاتها في السّاحة الأدبيّة الجزائرية مرجعيّة أوليّة، محفّزة، من خلال ما منحته من طاقات تعبيريّة لقصائدها، وهو ما يوحي بتجانس بين الذّات الشّاعرة وبين جسد النّص، وهو ما تعكسه المجموعة الشّعرية من نصوص متباينة البنى والرّؤى، والتي تفتح شهية النّاقد والدّارس إلى فعل الحفر في أعماقها، ومكاشفة الصّور في سطوحها، حيث يبدو حضور الجسد في نصّها الشعري

عاملا إغرائيا ومثيرا يستفز التّفجير في الدّلالات الممكنة، وباعثا على الإيحاء الاستعاريّ في مضامين رؤاها، وهو ما يدعو حتما إلى ضرورة خلق انسجام وتآلف ومزاوجة بين حاجيات الجسد، وضرورات الجسد الشّعريّ.

إحالات البحث

[1]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1999، ص22.

[2]- كرس شلنج: الجسد والنظرية الاجتماعية، تر: منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة-مصر، ط1، 2009، ص24.

[3]- المرجع نفسه، صص21، 22.

[4]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط3، 2012، ص193.

[5]- مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سيوسيو ثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر-الجزائر، ط1، 2015، ص28.

[6]- المرجع نفسه، ص29.

[7]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص20

[8]- المرجع السابق، ص195.

[9]- حسن عماد مكاوي، ليلى حسين السيد: الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط1، 1998، ص28.

[10]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص192.

[11]- مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سيوسيو ثقافية، ص34.

[12]- المرجع نفسه، ص44.

[13]- المرجع السابق، ص215.

[14]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص108.

[15]- محمد صابر عبيد: شعرية الحجب في خطاب الجسد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2011، ص16.

[16]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص191.

[17]- مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سيوسيو ثقافية، ص27.

[18]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، صص8، 9.

[19]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، منشورات علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق-سوريا، ط1، 2007، ص11.

[20]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ط1، 1990، ص27.

[21]- المرجع نفسه، ص15.

[22]- مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سيوسيو ثقافية، ص40.

[23]- المرجع السابق، ص57.

[24]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2007، ص39.

[25]- دليلة مكسح: تعرجات.. خلف خطى الشمس، مجموعة شعرية، دار علي بن زايد للطباعة والنشر، بسكرة-الجزائر، ط1، 2015، ص10.

[26]- الديوان، ص17.

[27]- الديوان، ص19.

[28]- الديوان، ص20.

[29]- الديوان، ص28.

[30]- الديوان، ص31.

[31]- الديوان، ص38.

[32]- الديوان، ص42.

[33]- الديوان، ص43.

[34]- الديوان، صص51، 52.

[35]- الديوان، ص58.

[36]- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط1، 2008، ص2113.

[37]- الديوان، ص56.

[38]- المرجع السابق، ص769.

[39]- الديوان، ص15.

[40]- الديوان، ص21.

[41]- الديوان، ص32.

[42]- الديوان، ص33.

[43]- الديوان، ص44.

[44]- الديوان، ص58.

[45]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص114.

[46]- الديوان، ص42.

[47]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص24.

[48]- الديوان، ص10.

[49]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص97.

[50]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص53.

[51]- الديوان، ص28.

[52]- الديوان، ص32.

[53]- الديوان، ص45.

[54]- الديوان، ص56.

[55]- الديوان، ص58.

[56]- الديوان، ص17.

[57]- الديوان، ص18.

[58]- الديوان، ص19.

[59]- الديوان، ص20.

[60]- الديوان، ص22.

[61]- الديوان، ص41.

[62]- الديوان، ص56.

[63]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص214.

[64]- المرجع نفسه، ص211.

[65]- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص352.

[66]- الديوان، ص15.

[67]- الديوان، ص16.

[68]- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص1365.

[69]- الديوان، ص12.

[70]- الديوان، ص، ن.

[71]- الديوان، ص13.

[72]- الديوان، ص14.

[73]- الديوان، ص16.

[74]- الديوان، ص32.

[75]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، صص77، 78.

[76]- الديوان، ص11.

[77]- الديوان، ص22.

[78]- الديوان، ص23.

[79]- المرجع نفسه، ص33.

[80]- الديوان، ص45.

[81]- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص221.

[82]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص90.

[83]- الديوان، ص36.

[84]- الديوان، ص36.

[85]- الديوان، ص38.

[86]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص33

[87]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص272.

[88]- الديوان، ص25.

[89]- الديوان، ص57.

[90]- الديوان، ص59.

[91]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص53.

[92]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص205.

[93]- الديوان، ص10.

[94]- الديوان، ص61.

[95]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص231.

[96]- الديوان، ص18.

[97]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص70.

[98]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص107.

[99]- الديوان، ص12.

[100]- الديوان، ص42.

[101]- الديوان، ص43.

[102]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص120.

[103]- الديوان، ص18.

[104]- المرجع السابق، ص123.

[105]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص189.

[106]- المرجع نفسه، ص195.

[107]- الديوان، ص22.

[108]- الديوان، ص39.

[109]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص22.

[110]- الديوان، ص22.

[111]- الديوان، ص28.

[112]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص29.

[113]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص250.

[114]- الديوان، ص18.

[115]- الديوان، ص31.

[116]- محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، ص75.

[117]- المرجع نفسه، ص72.

[118]- جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ص117.

[119]- الديوان، ص52.

مَراجِعُ البَحث

1. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة -مصر، ط1، 2008، ص2113.
2. جوزيف ميسنجر: لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، منشورات علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق-سوريا، ط1، 2007.

3. حسن عماد مكاوي، ليلى حسين السيد: الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط1، 1998.

4. دليلة مكسح: تعرجات.. خلف خطى الشمس، مجموعة شعرية، دار علي بن زايد للطباعة والنشر، بسكرة-الجزائر، ط1، 2015.

5. سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط3، 2012.

6. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ط1، 1990.

7. فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1999.

8. كرس شلنج: الجسد والنظرية الاجتماعية، تر: منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة-مصر، ط1، 2009.

9. مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سيوسيو ثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر-الجزائر، ط1، 2015.

10. محمد صابر عبيد: شعرية الحجب في خطاب الجسد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2011.

11. محمد محمد داود: جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة دلالية ومعجم، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2007.