جامعة الأزهر

كلية اللغة العربية بأسيوط

المجلة العلمية

الصورة المشهدية في ديوان "أَنَا أَمْ غِيَابِي؟!" للشاعرة فاطمة القرني

The Visual Image In The Diwan «Me Or My Absence?!» By The Poet Fatima Al-Qarni

إعداد

د. أماني بنت محمد بن عبدالعزيز الشيبان

الأستاذ المشارك في قسم الأدب والبلاغة والنقد بكلية اللغة العربية

في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

(العدد الثالث والأربعون)

(الإصدار الرابع-نوفمبر)

(الجزء الثاني (١٤٤٦هـ /٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) *2536- 9083*

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٤/٦٢٧١م

الصورة المشهدية في ديوان "أَنَا أَمْ غِيَابي؟!" للشاعرة فاطمة القرني

أماني بنت محمد بن عبدالعزيز الشيبان

قسم الأدب والبلاغة والنقد بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

البريد الإلكتروني: *amalshaiban@imamu.edu.sa*

الملخص

سعى هذا البحث إلى دراسة الصورة المشهدية في ديوان «أَنَا أَمْ غِيَابي؟!» للشاعرة فاطمة بنت محمد القرني، وهي شاعرة سعودية قديرة تُعنَى بالبنية التصويرية المشهدية في مجمل نصوصها، وفي ديوانها المذكور على وجه الخصوص.

وقد تكوّن البحث من مقدمة، فتمهيد شمل التعريف بالشاعرة، والتعريف بحدود الصورة المشهدية، ومن فصلين جاء الأول منهما بعنوان: تجليات الصورة المشهدية، وتحته مبحثان هما: المشهد المقطعي، والمشهد الكُلّي، أما الفصل الثاني فكان بعنوان: تشكلات الصورة المشهدية، وتحته مبحثان هما: المشهد الخيالي، والمشهد الواقعي، ثم انغَلَقَ البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج والتوصيات، ويلي الخاتمة ثَبَتٌ بالمصادر والمراجع.

وقد اعتمدتُ في بحثي المنهج الوصفي التحليلي الذي يقف على الظاهرة المدروسة، ويرصد تجلياتها وتشكلاتها وجمالياتها، ويتسع في الوقت نفسه لتحليل الفاعل المؤثر من الجوانب المضمونية والشكلية.

الكلمات المفتاحية : الصورة المشهدية، ديوان، "أَنَا أَمْ غِيَابي؟!، فاطمة القرني.

The Visual Image In The Diwan «Me Or My Absence?!» By The Poet Fatima Al-Qarni

Amani bint Mohammed bin Abdulaziz Al-Shaiban

Department of Literature, Rhetoric and Criticism, College of Arabic Language, Imam Muhammad bin Saud Islamic University

Email: ***amalshaiban@imamu.edu.sa***

Abstract:

This research sought to study the scenic image in the collection "Ana Am Ghayabi ?!" by the poet Fatima bint Mohammed Al-Qarni, a distinguished Saudi poet who is concerned with the scenic pictorial structure in all her texts, and in her forementioned collection in particular .

The research consisted of an introduction, a preface that included defining the poet, defining the limits of the scenic image, and two chapters, the first of which was entitled Manifestations of the scenic image, and under it were two topics: the sectional scene, and the overall scene, while the second chapter was entitled Formations of the scenic image, and under it were two topics: the imaginary scene, and the realistic scene, then the research closed with a conclusion that included the most prominent results and recommendations, and the conclusion is followed by a list of sources and references .

In my research, I adopted the descriptive analytical approach that examines the phenomenon under study, monitors its manifestations, formations, and aesthetics, and at the same time expands to analyze the influential factor from the substantive and formal aspects.

Keywords: ***Landscape Image, Diwan, "Me Or In My Absence?!, Fatima Al-Qarni.***

المقدمة

تعد الصورة المشهدية في الشعر المعاصر تقنية مطورة عن الصورة البلاغية القديمة، وهي تقنية تأخذ من علم البيان، ومن فن السرد؛ فهي في جزئياتها تشبيهات واستعارات وكنايات، وفي إجمالها سرد مَحْكِيّ ووصفي يلتقطه الذهن في هيئة مَشَاهد.

وقد احتفى الشعراء المعاصرون بهذه التقنية، وتَنَوَّعَ حضورها في نصوصهم، ووجدوا فيها مجالات تعبيرية رحبة، وأوعية مناسبة للترميز، وأبعاداً جمالية جديدة، وواكب النقاد والدارسون هذا الإدراك، وتناولوا الصورة المشهدية بالعديد من الدراسات التنظيرية والتطبيقية.

ولأني مهتمة بدراسة إبداع المرأة لحظت منذ قديم حفاوة كثير من الشاعرات بهذه التقنية التصويرية السردية، ولا سيما أن المرأة المبدعة مغرمة بالسرد، حتى في شِعرها توظف آليات سردية اكتسبتها من قدراتها السردية التي تجيدها باحتراف، وممن لفتت نظري بكثرة اهتمامها بهذه التقنية الشاعرة السعودية فاطمة القرني، واستوقفني ديوانها الأخير «أَنَا أَمْ غِيَابي؟!» كثيرا، إذ وجدت الصور المشهدية مُتَسَيِّدة فيه، ولا يكاد يخلو منها نص من نصوص الديوان البالغة ثلاثين نصّا، وهذا الحضور القوي للصورة المشهدية في ديوانها هذا يتفوق على دواوينها الأخرى التي استعرضتُها جيدا.

وبعد بحث وسؤال لم يتبين لي أن أحداً درس الصورة بأي شكل من أشكالها في ديوانها، بل لم يدرسه أحد حتى الآن أي دراسة نقدية؛ نظراً لحداثة صدوره (١٤٤٥هـ- ٢٠٢٤م)، هذا إلى أنني تحققت من الشاعرة نفسها، مع وسائل التحقق الأخرى.

أما الدراسات التي تناولت الصور المشهدية لدى الشعراء والشاعرات فكثيرة

يصعب حصرها، وسيمر بعضها في الإحالات، وهذا كله يؤكد فاعلية هذه التقنية، وكثرة حضورها في الشعر المعاصر.

وأوجز أسباب اختياري للموضوع في الآتي:

١. إيماني بجمالية التصوير المشهدي في الشعر المعاصر، وعمقه الدلالي.

٢. حفاوة الشاعرة بهذه التقنية التصويرية، واقتدارها على توظيفها.

٣. إبراز أدب المرأة المبدعة، وتشجيع سائر المبدعات.

وأهداف دراستي لديوان الشاعرة فاطمة القرني «أَنَا أَمْ غِيَابي؟!» هي:

١. دراسة شعر شاعرة قديرة جديرة بالدراسة.

٢. الوقوف على تجليات الصورة المشهدية.

٣. استجلاء تشكلات الصورة المشهدية.

٤. الوصول إلى نتائج جديدة.

أما المنهج المعتمد في هذا البحث فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يتتبع الظاهرة المدروسة، ويُسهِم -ضِمْنَ ما يُسهِم به- في الوقوف على تجلياتها، واستجلاء تشكلاتها، وتناول جمالياتها أثناء ذلك، وهو أيضاً منهج رَحْب يتسع لدراسة الظاهرة غير معزولة عن تحليل الفاعل المؤثر من طاقات المضمون والشكل.[١]

---

(١) يُنظر: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفد ديتشِس، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ط: ٣، ١٩٩٨م، ص: ٤٦٧- ٤٦٩.

مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، د. عبدالله خضر حمد، دار القلم، بيروت، ط: ١، ٢٠١٧م، ص: ٧٩.

مناهج النقد العربي الحديث، د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط: ١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، ص: ١٧١.

وقد ابتدأت الدراسة **بمقدمة**، **فتمهيد** شمل التعريف بالشاعرة، والتعريف بالصورة المشهدية، ثم جاء **الفصل الأول** عن تجليات الصورة المشهدية، وكان **المبحث الأول** منه بعنوان: المشهد المقطعي، **والمبحث الثاني** بعنوان: المشهد الكُلّي، أما **الفصل الثاني** فكان عن تشكلات الصورة المشهدية، وجاء **المبحث الأول** منه بعنوان: المشهد الخيالي، **والمبحث الثاني** بعنوان: المشهد الواقعي، وأنهيت الدراسة **بخاتمة** تضمنت أبرز النتائج والتوصيات، **فثَبَت بالمصادر والمراجع**.

وأملي في تحقيق الدراسة لأهدافها كبير، راجيةً أن أكون قدّمتُ مفيداً وجديداً، وأسأل الله عز وجل القَبُول والتوفيق.

التمهيد

أ. لمحة عن الشاعرة

د. فاطمة بنت محمد بن محسن القرني، شاعرة سعودية ولدت في إحدى قرى بلاد بَلْقَرْن في منطقة عَسِير عام ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م.

وهي حاصلة على بكالوريوس اللغة العربية وآدابها من كلية التربية في تبوك عام ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م، وعلى الماجستير في الأدب العربي القديم من كلية التربية بالرياض عام ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م، وعلى الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من كلية التربية بالرياض عام ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.

وبدأت مسيرتها في النشر عام ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م باسم مستعار «وفاء السعودية»، ومنذ عام ١٤١١هـ- ١٩٩٠م وهي تكتب باسمها الصريح في زاويتها الخاصة «إذا قلتُ ما بي» بمجلة اليمامة، وهي زاوية أدبية اجتماعية شهيرة كانت الشاعرة وما زالت تنشر فيها قصائدها، ومقالاتها الأدبية والنقدية والاجتماعية، وطائفة من خواطرها وحكاياتها.

وهي شاعرة مجيدة متمكنة تعتز بالموروث الأدبي، وتتفاعل مع المنجز الإبداعي الحديث، وتَكتب الشعر بشكلَيْه: العمودي والتفعيلي، والمقالة بمختلف مضامينها.

وللشاعرة منشور وافر من النصوص الشعرية والمقالية في عدد من المطبوعات المحلية والعربية، وتُرجمت بعض كتاباتها إلى اللغتين الإنجليزية والألمانية، هذا إلى وفرة مشاركاتها الإعلامية والأدبية في منافذ الإعلام المقروء والمسموع والمرئي.

وقد حازت جملة من الجوائز المحلية والعربية في مجالَيْها الإبداعي والأكاديمي، وكُرِّمَتْ ضمن قائمة مجلة فوربس Forbes لأقوى مئتي امرأة عربية تأثيراً لعام ٢٠١٤م، وعَمِلَتْ عضواً في مجلس الشورى في الدورتَين السادسة والسابعة

(١٤٣٤- ١٤٤٢هـ) (٢٠١٣- ٢٠٢٠م)، ولها الكثير من العضويات العلمية والأدبية والأكاديمية.

ودُرِسَتْ تجربتها الشعرية في عدد من الكتب النقدية، والرسائل الأكاديمية، وصدرت لها الدواوين الآتية:

١. عِندما غَنَّى الجَنُوب، عام ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

٢. مَطَر، عام ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.

٣. احتِفَال، عام ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.

٤. أَنا أَمْ غِيَابي، عام ١٤٤٥هـ- ٢٠٢٤م.

وصدر لها كتاب نقدي بعنوان: الشعر العراقي في المنفى: السَّماوي نموذجاً، عام ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

ولها عدد من البحوث المنشورة والمقبولة للنشر في مجال تخصصها الأكاديمي.

ولها قَيْدَ الصدور خمسة دواوين شعرية، وعدد من الكتب النثرية المعنية بالشأن الاجتماعي والإنساني، وأخرى متخصصة في مجال النقد الأدبي.

وما زالت الشاعرة تسهم بعطائها الأدبي والأكاديمي، ولها حضور زاهر باهر إلى اليوم.(١)

---

(١) يُنظر: ديوان الشاعرات في المملكة العربية السعودية، سارة الأزوري، دار المفردات، الرياض/ ط: ١، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م، ص: ٢١٤.

شعر المرأة السعودية المعاصر: دراسة في الرؤية والبنية، د. فواز اللعبون، عمادة البحث العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط: ١، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م، ص: ٦٥٣.

قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، نشر الدارة، الرياض، ط: ١، ١٤٣٥هـ، ٣/ ١٣٨٠.

←←←

ب. حدود الصورة المشهدية:

وَعَى النقاد الأوائل معاني الصورة وأنماطها وعياً جيداً، وتحدثوا عنها في سياق أحاديثهم عن علم المعاني، والفنون البلاغية كالتشبيه والاستعارة،(١) وعَرَفوا أيضاً الصورة المشهدية التي وصف بعض النقاد أحد أنماطها بالصورة الاستدارية، وهي «ضرب من ضروب الإبداع الفني في إخراج الفكرة في صورة لائقة طريفة، تتطلب مهارة بالغة، وأناة ظاهرة، واقتداراً واسعاً، وإبداعاً فذًّا؛ لتحقيق الترابط بين الأشياء، وتكريس الصفات المشترَكة فيها»،(٢) ومَثَّلَ لها بنماذج منها قول الخنساء:

ومَا عَجُولٌ عَلَى بَوٍّ تُطِيفُ بِهِ ... لَهَا حَنِينَانِ إعْلَانٌ وإسْرَارُ
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إذا ادَّكَرَتْ ... فإنَّمَا هِيَ إقْبَالٌ وإدْبَارُ

→→→

معجم أسبار للنساء السعوديات، هيئة المعجم، أسبار للدراسات والبحوث، الرياض، ط: ١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م، ص: ٣٥٧.

معجم أعلام النساء في المملكة العربية السعودية، غريد الشيخ، دار النخبة للتأليف والنشر، بيروت، ط: ١، ١٤٤٠هـ- ٢٠١٩م، ص: ٣٥١.

معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، هيئة المعجم، مؤسسة عبدالعزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط: ٢، ٢٠٠٢م، ٤/ ٧٨.

ذيل ديوانها: أَنَا أَمْ غِيَابي؟!، فاطمة القرني، دار رقش، الرياض، ط: ١، ١٤٤٥هـ- ٢٠٢٤م، ص: ١١٩- ١٢٠.

(١) يُنظر: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: ٣، ١٩٩٢م، ص: ٧- ١٥.

الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط: ٢، ١٤١١هـ، ص: ١٠٢- ١٠٦.

(٢) الصورة الاستدارية في الشعر العربي، د. خليل أبو ذياب، دار عَمّار، عَمّان، ط: ١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م، ص: ٤٠.

يَوْمــاً بِأَوْجَــدَ مِنّــي يَــوْمَ فَــارَقَني صَــخْرٌ وَلِلــدَّهْرِ إِحْــلَاءٌ وإِمْــرَارُ[١]

إذ جاءت الصورة المشهدية الاستدارية لقطةً متحركة لناقة هَلَكَ عنها وليدُها، أو أهلكوه ليأكلوه، ثم سلخوا جِلْدَه وهو البَوّ، وحشوه بالتبن، وخاطوا الجلد على ما فيه، ووضعوه حولها؛ لتظنه نائماً، فيَهْدأ روعُها، ويعاودها الدَّرُّ وهم يحلبونها،[٢] وهكذا حالها تطوف عليه وتَشَمُّه، وتنتظر حَراكه، ثم تسلو عنه، فتعاود الاقتراب منه، وترتاب فيه؛ فالرائحة رائحته، غير أن سكونَه يَرِيبها، ويزيدها حنيناً إليه.

وفي النقد الحديث أسهب النقاد والدارسون في رسم حدود الصورة المشهدية، وجاءت لديهم بعدة أسماء تتفق في العموميات، ويختلف بعضُها في قليل من التفاصيل، ومن أبرز أسمائها الصورة الكلية، والصورة المتنامية، والصورة المتحركة، والصورة المركَّبة، والصورة الموسَّعة، والصورة التراكمية، والصورة المطوَّلة، والصورة المكثَّفة، والصورة المسرحية، والصورة السينمائية، والصورة الدرامية، والصورة الدينامية، والصورة الأيقونية، ووقفوا على تجلياتها وتشكلاتها وأنماطها ووسائلها وعناصرها ومكوناتها، وتوسع فيها بعضهم توسعاً جعله يرى أنه ما من نص إبداعي إلا ويتضمن صورة كبرى ضمن صور صغرى يتحرك النص فيها.[٣]

---

(١) ديوان الخنساء، تحقيق: حمدو طَمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط: ٢، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م، ص: ٤٦.

(٢) يُنظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة مصوَّرة عن دار الكتب المصرية، القاهرة، ط: ١، ١٣٥٤هـ- ١٩٣٥م، ٣/ ٤٢.

(٣) يُنظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط: ٢، ٢٠٠٧م، ص: ١٢٤.

أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار قباء، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٨م، ص: ١٢١.

←←←

ومن مجمل توصيفاتها أنها نسق تصويري متناغم اللقطات يُنتِج في النهاية لقطة بالغة الإثارة والتركيز،[١] ويُشَكِّل مجموعُ هذه اللقطات المصغَّرة صورةً كبيرة في مقطع، أو صورة كبرى تشمل النص كله،[٢] ومن خلالها يسعى الشاعر إلى استنفار كينونة الأشياء والمكوِّنات المتاحة ليبني منها عملاً تشكيليًّا متَّحد الأجزاء متماسك العناصر،[٣] وأجزاؤها الصغرى تشبيهات واستعارات وكنايات تتعاضد فيما بينها لتكوّن

→→→

التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د. أميمة الرواشدة، وزارة الثقافة، عَمّان، ط: ١، ٢٠١٥م، ص: ٣٢.

جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط: ١، ١٩٨١م، ص: ٩٤.

حِرفيات السينما، ميشيل وين، ترجمة: حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط: ١، ١٩٧٠م، ص: ٢٥٥.

الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، ط: ١، ١٩٩٥م، ص: ٤٧.

الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٤م، ص: ١٣٦- ١٣٧.

الصورة الشعرية في النقدين العربي والإنجليزي: دراسة مقارنة لمفاهيمها ومناهج دراستها في العصر الحديث، د. حيدر محمود غيلان، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط: ١، ٢٠٠٤م، ص: ٢٠٤.

الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٨م، ص: ٣٧.

(١) يُنظر: حداثوية الحداثة: شعر بشرى البستاني أنموذجاً- دراسة تأصيلية في ماهية الجمال الشعري البصري، عصام شرتح، دار غيداء، عَمّان، ط: ١، ٢٠١٥م، ص: ١٤٠.

(٢) يُنظر: السينما والأدب، فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ١٩٩١م، ص: ٣٩.

(٣) يُنظر: الصورة في النقد الأوربي، د. عبدالقادر الرباعي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد: ٢٠٤، ١٩٧٩م، ص: ٢٧.

وحدة كبرى، وهذه الوحدة «ليست تشبيهاً خالصاً، ولا استعارة خالصة، ولا كناية خالصة، ولا أي مظهر من المجال العقلي الخالص، وإنما هي مزيج من ذلكم جميعا».[١]

إنها «نمط بنائي يُعَبِّر فيه الشاعر عن فكرة معقّدة من جانب، ويخلق عن طريقها من جانب آخر حالةَ انتظام داخلية عن الصور تتسم بالتمازج والتكامل والتداخل، ويكشف النقاب عنها جهد الناقد التحليلي»،[٢] وغالباً تكون ذات «بِنية خيالية مستمَدَّة من الواقع غنية بالطاقات الإيحائية تجيء في أعماقها دالّة، أو تواري في جسدها رمزاً».[٣]

والصورة المشهدية في أساسِها بؤرةٌ تلملم خيوطَها من عناصر مختلفة من شخصيات وحوار وحركة،[٤] وهي أيضاً مؤهلة لتقديم لقطات ذهنية جامدة تشبه بتفاصيلها الصورَ الحائطية الثابتة، لكنها في أعلى تجلياتها «تُقَدِّم مشهداً بصريًّا سمعيًّا بلغة مرئية تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وعتمة وظل ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة».[٥]

---

(١) قضايا الشعريات: متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، د. عبدالملك مرتاض، دار القدس العربي، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٩م، ص: ٧٩.

(٢) يُنظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى صالح، ص: ١٣٦.

(٣) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د. أميمة الرواشدة، ص: ٦٢.

(٤) يُنظر: الصورة في شعر الرواد: دراسة في تشكيلات الصورة، د. علياء سعدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ٢٠١١م، ص: ٢٠٢.

(٥) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د. أميمة الرواشدة، ص: ٩٥.

وتبدو الصورة المشهدية داخل النص مُحَرَّكة بأصابع وصفية مهيِّئة لبناء المشهد الشعري العام في القصيدة،(١) ويغلب عليها السرد الحكائي نتيجة انفتاح الشعر على الأجناس الأدبية الأخرى.(٢)

وهي في جوهرها تفاعل ونشاط دينامي فاعل بين المعاني عن طريق التفاعل السردي والنشاط السينمائي،(٣) ولا سيّما أن «التصوير المشهدي يمزج بين لغة الشعر الإيحائية وبين فنون السينما والمسرح»،(٤) وهذا من جهةٍ يجعل المشهد يبدو سينمائيًّا في مخيلة المتلقي، ومن جهةٍ أخرى قد يبدو المشهد مؤهَّلاً لنقله سينمائيًّا.(٥)

ويُعَدّ «التصوير المشهدي في الشعر أحد التقانات التي يستعملها الشعراء في أشعارهم؛ للتعبير عن دواخلهم وكوامنهم، أو عن فكرة يؤمنون بها؛ لما لها من إمكانيات تعبيرية تلامس شعور القارئ وبصره وسمعه، فهي عملية يتحول فيها

(١) يُنظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٢م، ص: ٧٦.

(٢) يُنظر: السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، د. فايزة الحربي، نادي الرياض الأدبي، الرياض، ط: ١، ١٤٣١هـ، ص: ٧٥٧.

(٣) يُنظر: دراسة في الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط: ١، ١٩٨١م، ص: ٣٦٦.

(٤) جماليات التصوير المشهدي في شعر فاروق جويدة، د. حيدر حسين، بحث محكَّم منشور في مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، العدد: ٩٢، ٢٠٢٢م، ص: ٢٠٨.

(٥) يُنظر: النحت في الزمن، أندريه تاركوفسكي، ترجمة: أمين صالح، وزارة الثقافة الأردنية، عَمّان، ط: ١، ٢٠١٣م، ص: ١٧.

القارئ إلى مُشاهِدٍ للحدث والشخصية والمكان، وللحركة التي تغامر اللغة في عرضها أمامه؛ لخلق عناصر الدهشة والمفاجأة والتشويق في النص الشعري».[١]

ومهما يكن من أمر فالصورة المشهدية كثيرة الحضور والتنوع في الشعر المعاصر على وجه الخصوص، وباتت محل اهتمام كثير من النقاد والدارسين، وما تزال بحاجة إلى المزيد من سبر أغوارها؛ ففيها إمكانات كامنة، وجماليات جديدة.

(١) جماليات التصوير المشهدي في شعر فاروق جويدة، د. حيدر حسين، بحث محكَّم منشور في مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، العدد: ٩٢، ٢٠٢٢م، ص: ٢٠٩.

الفصل الأول

تجليات الصورة المشهدية

المبحث الأول: المشهد المقطعي

وهو مشهد يأخذ حَيِّزاً محدوداً من النص ولا يَستَغرِقه كلَّه،[١] ويتشكل من «مجموعة صور ثانوية أو فرعية تأتي بدورها لتأكيد معطيات، وضبط أبعاد رؤيا شعرية واحدة»،[٢] وغاية المشهد تحويل التعبير عن شيء معيَّن إلى وسيلة إيحائية تقوم مقام اللقطة السينمائية المختصرة الوامضة التي يتخيلها الذهن.[٣]

وتجيد الشاعرة تصوير اللقطات المشهدية في مقاطع متتالية تنتقيها من سِجِلّ حياتها العامر بالأحداث، وكأنها تنتقي المشاهد الأكثر أهمية، تقول في نص بعنوان «مِن بَعِيد» وهي تستعرض ذكريات قديمة:

[١]

وأَذكُرُ أَنَّ

عُرَى البابِ كانتْ

تَنَدَّى..

تُغَيِّبُ في رَاحَتي

حَرَّها.. عِطرَها.. سِرَّها

---

(١) يُنظر: السينما والأدب، فؤاد دوارة، ص: ٤٠.

(٢) الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، د. ساسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، ط: ١، ١٩٨٥م، ص: ٧٢.

(٣) يُنظر: الشعر والفنون: دراسة في أنماط التداخل، كريم شغيدل، دار شموع الثقافة، الزاوية ليبيا، ط: ١، ٢٠٠٢م، ص: ١٦٩.

إذَا هَيْنَمَتْ..

لافِحَة!

[٢]

وأذكُرُ أَنَّ

الطَّريقَ إلَى البابِ

كانَ طويلاً

وأَنَّ لَظَى الشَّمسِ

ما انْفَكَّ يَعدُو

طويلاً.. طويلاً

وأنِّي عَلَى ذاكَ

أَشعلتُ خَطْوي

إلَى المُنْتَهَى

جَامِحَة!

[٣]

وأذكرُ أَنَّ

المدَى بينَنا كانَ مُتَّقِداً

بالجُنونِ

(الوُجوهِ.. العُيونِ)

الـ تَقَاطَعُ.. في صَخَبِ التّيهِ

دَانِيةً..

نَازِحَة!

[٤]

وأذكُرُ أَنِّي

جَلستُ عَلَى ذلك البابِ..

قُلتُ كَلاماً كثيراً..

رَقَصْتُ

وضَاحَكْتُ ظلِّي كَثِيراً

وَأَرْدَيتُهُ

مَازِحَة!

[٥]

وأذكُرُ أَنَّكَ

كُنتَ من العابرينَ..

انْثَنيتَ..

وَقَفتَ عَلَى ذلكَ البابِ..

لَمْلَمْتَ ظلِّي

وَوَسَّدتَهُ

نَظْرَةً

سَارِحَة..!

[٦]

وأذكُرُ أَنَّ

سِنِينَ سِنِينَ

تَسَابَقُ.. تَلْهثُ

ما ارْتَدَّ طَرْفٌ

ولا انْتَبهَتْ

جَارِحَة!

[٧]

...

...

...

نَشيجاً.. مَرِيراً..

مَرِيراً.. مَرِيراً

يقولُ القَصِيُّونَ:

حَمَّلَهُ البابُ للرِّيحِ..

في حَيِّهِمْ/حَيِّنَا..

البَارِحَة![١]

في اللقطة الأولى تسترجع مشهد فتحها للباب، وفي اللقطة الثانية تصف لحظات ترددها قبل الإقدام على فتح الباب، وفي اللقطة الثالثة تلتقط صوراً جامدة للمَشاهد الغريبة التي رأتها وهي ترى العالم خارج الباب، وفي اللقطة الرابعة تصور

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ١٠٣.

دهشتها بهذا العالم الجديد الذي تراه أول مرة، وفي اللقطة الخامسة تلتقط صورة لذاك العابر الذي وقف يتأملها مقترباً منها، وفي اللقطة السادسة تصف جمودها وانعدام إحساسها بنفسها والزمان وهي في غمرة النظرات المتبادَلة، وفي اللقطة السابعة والأخيرة يتشوش المشهد بثلاث علامات حذف (...) متتالية قَصَّها الرقيب الداخلي، ثم يدور الشريط من جديد بوضوح مسفراً عن نهاية أليمة تَألَّمْنا لها، وفي الوقت نفسه جَذَبَتْنا لمعرفة تفاصيل كل لقطة بتشويق، وعرفنا أن في كل لقطة تفاصيل تفصح عن قلقها وخوفها، ثم جاءت اللقطة الأخيرة تؤكد ذلك.

والنص بما فيه من رمزية يكشف أن الشاعرة كانت في أمان وهي خلف الباب، فلما وقفت على عتبته، ومَرَحَتْ حواليه، وجدت شيئاً من متعة الجديد والتحدي، لكنها سرعان ما اكتشفَتْ خطأ حساباتها، وتأكدت أن العالم الخارجي ليس لها، أو هو لها، ولكن ليس كما كانت تتصوره.

إن الرمزية الكامنة في أمثال هذا النص المشهدي تؤكد خيالية المَشاهد من جهة، وتبرهن عن طاقاتها الإيحائية من جهة أخرى،[1] وهذا ما جعل نص الشاعرة متشظِّياً بالدلالات الرحبة التي لا تُسلِم قيادها إلا لمتأملٍ نبيه.

هذا إلى أن الشاعرة وهي تحكي هذه المشاهد التصويرية المتنامية تتلبسها حالة شعرية أصيلة، وحالة سردية عارضة، وفي خضم هذا التلبس الذي تصالح معه الشاعر المعاصر تمتزج جملة عناصر شعرية بأخرى سردية؛ ليُسهِم هذا الامتزاج في تنامي الصورة الشعرية الجزئية، ومن ثم تنبض صور أكبر بالحركة.[2]

---

(١) يُنظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د. أميمة الرواشدة، ص: ٥٤.

(٢) يُنظر: تحولات الشعرية العربية، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٢م، ص: ٧٦.

إن تلك الحركة المقطعية التي دَبَّتْ في بعض أجزاء النص السالف إنما توالدت داخل نص أكبر له قوانينه الحركية الصغيرة والكبيرة والكبرى، وسوف يظل النص حيًّا متحركاً متى تتابعت المشاهد المقطعية فيه، ومتى تآلفت الصور الاستعارية في تضاعيف كل مشهد مقطعي، حتى كأننا لسنا أمام قصيدة مشهدية، أو مجموعة شعرية، بل أمام مجموعة شمسية كل ما فيها يتحرك حول نفسه بنظام، ويتحرك في مداره بنظام، وليس هذا فحسب، بل المجموعة الشمسية نفسها تتحرك في المجرة بنظام، والمجرة بكل مجموعاتها الشمسية تتحرك في الكون بنظام.

وفي نص آخر بعنوان «تَهَانِي» تستحضر الشاعرة ذكريات صِباها مع رفيقات دراستها، وتلتقط من سِجِلّها الحافل عدة لقطات، تقول:

[١]

للصَّباحِ الرَّطْبِ..

للغَادِينَ في عِزِّ انْتِهابِ الدَّربِ..

للغَيْماتِ تأْبَى أن تُفيضَ لنا..

لِهذا البَرْدِ حَتَّى..

لاصطِخَابَاتِ المدَارِسْ!

[٢]

للرَّفِيقاتِ اللوَاتي

طابَ يوماً في تَغَاوِيهِنَّ عُمْري

مَنْ نأَتْ حُبًّا..

مَنْ أَقْصَى وَفَاها..

ظِلُّ فَارِسْ!

[٣]

للشَّقاواتِ التي ما انْتبَهَتْ حِيناً..

تَنَدَّتْ طَرَباً..

هَمَّتْ.. تَدانَتْ للرِّضا

إلّا وصَالَيْتُ رِضاها

أَلْفَ جَلّادٍ.. وحَارِسْ!

[٤]

لاحْتِمامي هَا هُنا في ظِلِّكُمْ

حِيناً أُجارِي

طِيبَ ما يُذْكي تَنَاجِيكُمْ

وأَحياناً أُشاكِسْ!

[٥]

للصَّباحاتِ..

لَهُمْ.. لي..

وَلَكُمْ أَنتُمْ أُغنِّي..

أُرسِلُ الرُّوحَ تُهَنِّي..

وتُمَنِّي

عُمْرُنا الأَعذَبُ والأَحلى

سيأتي ذاتَ يومٍ

يَحتوِينا.. يَحتوِينا

وَيُؤَانِسْ

ويُؤَانِسْ![١]

في اللقطة الأولى تصور رفيقات دراستها وهن متجهات مشياً على أقدامهن إلى المدرسة والأجواء غائمة شاتية، وفي اللقطة الثانية تستحضر ذكرى بعضهن وهن يلعبن معاً قبل أن يتزوجن بفرسان أحلامهن، وفي اللقطة الثالثة تصور لعبهن البريء وقسوة الرقباء الذين يطالبونهن بوقار لا ينسجم مع طفولتهن، وفي اللقطة الرابعة تصور اقترابها من رفيقاتها وهي تتفيأ ظلالهن وتُعَلِّق على أحاديثهن وتشاكسهن، وفي اللقطة الخامسة الأخيرة تُهدي رفيقاتها أفراحَها وأغنياتِها منتظرةً حظًّا سعيداً يجمعهن مرة أخرى بعد أن باعدت بينهن الأيام والشواغل.

إن أمثال هذه اللقطات المقطعية المتوالية إذا توالدت في نص شكّلَت مقطعاً أطول مبنيًّا على تقنيات عرض الشرائح، وكأننا أمام فِيلْم وثائقي.[٢]

وقد يأتي المشهد المقطعي وحيداً في نص طويل، وهذا هو الأكثر في نصوص الشعراء،[٣] والأكثر أيضاً في نصوص الشاعرة، وهذا النوع من الصور يمنح سائر النص حياة وحركة،[٤] تقول الشاعرة في نص بعنوان «ولا كانَ حُبّ»:

كَمَا الطِّفْلِ تَدري..

إذا الْتَمَّ هَمَّ

---

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٩١.

(٢) يُنظر: السينما والأدب، فؤاد دوارة، ص: ٤٨.

(٣) يُنظر: الصورة في شعر الرواد: دراسة في تشكيلات الصورة، د. علياء سعدي، ص: ٩٨.

(٤) يُنظر: بناء المشهد الروائي، ليون سيرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد: ٣، ١٩٨٧م، ص: ٨٠.

إلَى وُجْهَةِ الصَّوْتِ يَحْبُو..

يَمُدُّ يَداً.. جاهِداً يَستَطِيلُ

إلَى عُرْوَةِ البابِ يَصبُو..

أُنازِعُ تَوْقي إلَى آسِرِ الوَجْدِ

ذاكَ الرَّضِيِّ الحَفِيِّ الشَّجِيِّ..

تُنادي دروبٌ

ويَحتَجُّ دَرْبُ![1]

النص كله تأملي عميق يدور حول مشاعر الحب والفقد والممانَعة، فجاء هذا المشهد المقطعي في أول النص ليقدم للمتلقي فكرة أوّلية بطريقة تشويقية، هذه الفكرة تجلت الشاعرة فيها وهي تحاول تخطي عالمها المرسوم الحدود كطفل يناديه صوت، فيحبو إليه، ويحاول الوصول إلى عروة الباب، والخروج إلى العالم المفتوح.

وفي قصيدتها التي تحمل عنوان ديوانها «أَنَا أَمْ غِيَابي؟!» ترسم مشهداً مقطعيًّا في نص طويل وهي تستحضر سوانح من ذكريات قديمة غير محبَّبة ما تزال تحاصرها:

يُـــذَكِّرُني بَـــيْنَ جَنْبَـــيَّ قَلْـــبٌ ... وأُنْثَـى.. أَجَـلْ تَنكَفِـي فـي ثيـابي!

يُطَـــوِّحُني.. لا السَّـــما بامْتِـــدادي ... ولا البحـرُ فـي ثَـورتي واصـطِخابي!

ولا الأَرضُ جَناتُهـــا والمغـــاني ... تَرَاحَـبُ أُنْسـاً كَمَـا هِـيْ رِحَـابِي!

يُبعثِـرُ مـا كَوَّمَـتْ "دالُ" وَهْمـي ... يُلَملِمُنـي شُـعلةً مِـن تَصَـابي!

لِسـانِحةٍ.. لا تَكـادُ.. أَصِـيرُ ... أَكـونُ "أَنَـا".. "مَـا أَنَـا" لا غِيـابِي

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ١٩.

أُجاوِبُـــهُ.. أَلْـــفُ نجـــمٍ يُغنِّـــي إليـهِ.. مَعـي.. بِـي يُـذَكِّي جَـوابي
أُشـاغِبُ.. أَحْكـي.. أَصُـدُّ.. أُشَـكِّي أُعاتِبُـــهُ.. مَـــا أَحَـــنَّ عِتـــابي!
لِســـــانِحةٍ لا تَحَـــــيَّنُ حتَّـــــى يُهَـــدِّدَ بالويـــلِ حَـــقُّ سَـــرابي
يُحاصِـرُ بـالأَلْفِ "لا" أَلْـفَ "مَهْـلاً" وأَلْفـاً: "دَعِـي عنـكِ".. يـا لاحْتِرابـي!
أَظِـلّاً.. وزَوَّادتـي شـمسُ جـوعي؟! أَحِلّاً.. وقد ضِعتُ رَهْنَ اغتِرابي؟![1]

يدور شريط الذكريات في قلبها، وترى فيه ذاتها وهي تترنح والدنيا تترامى بها، وتبعثرها في الجهات، وكيف كانت تقاوم قَدْرَ استطاعتها، غير أنها لا تملك أسباب القوة الكافية في مواجهتها غير المتكافئة مع الحياة القاسية.

لقد جاءت معظم صورة المشهد المقطعي صوراً وامضة أشبه ما تكون باللقطات السريعة، وهذا ما جعلها تناسب الحالات الشعورية العابرة التي مرت بها الشاعرة، وهي حالات كالخَطَرَات، ولذا جاءت في لقطات.

(١) السابق، ص: ٨٩.

المبحث الثاني

المشهد الكُلّي

وهو مشهد تحتشد فيه صور بيانية، مع لغة سردية تَحكي وتَصِف؛ لتُكَوِّن بتعاضدها صورة شاملة تسيطر على فضاء القصيدة،(١) وهذه الصورة الشاملة «مؤلفة من عدد من الصور الجزئية؛ حيث تتلاحم الصور فتكوِّن لوحة فنية كاملة»؛(٢) لتبدو في النهاية صورة حية ممتلئة بالحياة ذات كيان تشكيلي كُلّي مؤلف من شبكة من المكونات والعناصر التي تنقل المشهد من دراما النص إلى مخيِّلة المتلقي.(٣)

ومن الصور الكلية في ديوانها ما تضمنه نصها «طَبِيب» الذي تصوِّر فيه تفاصيل زيارتها للطبيب بعدسةٍ بالغة الدقة من أول النص حتى آخره، تقول:

سَيِّدي..

لا تُحدِّقْ في ارتعاشاتِ يدي..

لا.. ولا تَحفِلْ بها..

تلك المناديلُ التي.. أَمطرتُها..

بُعْثِرَتْ.. حولَ المَقْعَدِ!

لا تَأَمَّلْ.. في عُيُوني..

---

(١) يُنظر: الشعر والتأمل، رستريفور هاملتون، ترجمة: د. محمد بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ط: ١، ١٩٦٣م، ص: ٨٠.

(٢) صورة المرأة في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية، أحمد اللهيب، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط: ١، ٢٠١٣م، ص: ٢٠٠.

(٣) يُنظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص: ٧٦.

في احتدامي.. في سُكوني..

في تفاصيلِ كياني المُجْهَدِ

لا تُضِعْ وَقْتَكَ..

في نقلِ التقاسِيمِ.. "البراهِينِ"..

استرِحْ.. يا سيّدي

فأنا.. آتيكَ طَوْعاً

وسأحْكي.. وسأَحْكي

مِلْءَ رُوحي.. مِلْءَ صَوْتي..

مِن بِداياتِ البِشاراتِ التي

"زَفَّتْ" وُجُودي

وإلَى آخِرِ زَعْمٍ

هَمُّهُ تأكيدُ مَوْتي!

فابْتَدِي..

ابْتَدِي[1]

تلك كانت بدايات الالتقاطات التي رَصَدَت الشاعرة من خلالها مقدمات حديثها مع الطبيب الذي كان ينصت لها، وبعد أن أمسك الطبيب قلمه ليسجل بياناتها استرسَلَتْ قائلة:

سَجِّلِ الآنَ "فُصُولي" سَيِّدي

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٩٥.

هاكَ أَمْسي.. هاكَ يَوْمي

وتَنَبَّأْ لي..

تَنَبَّأْ بالغدِ المَنسِي..

غَدي!

مَوْلِدي:

أَوَّلَ/ سَبْعَة/...

أرَّخوا ذاتَ زَمَانٍ مَوْلِدي!

وأَنا.. في أيِّ شَهْرٍ.. أيِّ يَوْمٍ؟!"

أَتَحَرَّى.. أَتَحَرَّى

في "سَوَالِيفِ" البَشَر!

كَهْلَةُ القريةِ قالتْ:

كان عُمْري

حينما ماتَ أبوها

قَسَماً إحدَى عَشَر!

وأَبو غَيْثَانَ عَمِّي

بَعْدَ أن يُبحِرَ دَهْراً في السَّمَاءْ

يَتَدَاعَى في خَدَر:

لَيْلَةَ السَّابع.. عَشَّانا أبوك

أيُّ ليلٍ مُقْمِرٍ

أيُّ مِعْرَاضٍ قَصِيدٍ

كنتُ "أَصْبَى" مَنْ حَضَر!

والدي.. يَضْحَكُ.. يَبْكي:

كان عُمْراً.. آهِ.. آهْ

كان عُمْراً.. و.. عَبَرْ!

أتَحَرَّى.. أَتَحَرَّى..

كُلُّ ما تَدْرِيهِ أُمِّي

أنَّهُ شَهْرُ صَفَر!

أنَّهُ يُذهِلُها طُولُ احتمالي

أَلْفُ تعليقٍ.. وما فيها

جوابٌ لِلسُّؤالِ!

أَنَّني ما زِلْتُ.. ما زالوا

نُدِيرُ الدَّفَّةَ البَلْهَاءَ

مِن دُونِ كَلَلِ!

أنَّها.. أنِّي أنا.. رَهْنُ الفِكَرْ

دائماً.. رَهْنُ الفِكَرْ!

فِيمَ تَعْنِيني أَجِبْ يا سيِّدي

فيمَ تَعْنِيني..

تُعَنِّيني.. تُعَنِّي

دِقَّةُ التَّحْدِيدِ في هذا الخَبَرْ؟!

مِنْ يَدِي

كُنْتُ بَدْءَ الكُحْلِ لَمّا

جَرَّني غُولُ ارتهاني

مُسْتَبِدّاً مِن يَدِي!

لَمْ يَكُنْ في سَاحِلِ المَنْفَى مكانٌ

للجُنُونْ!

كانَ مَوْقُوفاً عَلَى الصَّمْتِ

وكانَتْ لُغَتي مَحْضَ غِنَاءْ!

كَانَ يَعْنِيهِ مِنَ اللَّيْلِ

المساءْ!

وأنا ما كُنْتُهُ..

ما كُنْتُ مِن جِنْسِ النِّسَاءْ!

لَمْ أكُنْ أَسْكُنُ بَرْدَ الأرضِ..

يَدري بي وأدري..

لم يَكُنْ في وُسْعِهِ

مَسُّ السَّمَاءْ!

فَرَّ بي مَارِدُ شِعْري!

ما الذي تَعْرِفُهُ يا سيِّدي

عن جُمُوحِ الشُّعَراءْ؟!

عالَمِي مِنْ يَوْمِها عِطْرٌ..

فَرَاشَاتٌ.. نَسِيمٌ..

يَتَهادَى في الفَضَاءْ!

زَمَني..

ما اسْتَأْثَرَ الليلُ بنَجْمَاتِ الأَمَاني..

ما انْتَشَى سِحْراً.. تَهاويمَ.. مَكَاني

مَوْطِنِي..

بامْتِدَادِ العُمْرِ

ما تَسْري بِهِ الأَحْلامُ

في مِعراجِها المَشْبُوبِ وَجْداً

فالمَدَى:

حَاءٌ وبَاءْ![1]

أَمْلَتْ على الطبيب المنصِت تاريخ ميلادها والخلاف حوله، وشيئاً عن العالم الذي احتواها، وفكرة عن الموطن الذي عاشت فيه، وبعد أن شعرت أنها أسهبت أكثر مما يجب طلبت من الطبيب أن يطوي صفحة التدوين، ويبدأ التشخيص بيديه، تقول:

سَيِّدي

أَيَّانَ تَمْضي؟!

سَيِّدي

اطْوِ هذِي الصَّفْحَةَ البَيْضَاءَ..

شَتِّتْ رَجْفَ هذا الصَّمْتِ..

(١) السابق، ص: ٩٦.

حَرِّكْها يَدَيْكَ..

افْسَحْ لهذا القَلَمِ المَخْنُوقِ ما يَكْفي

لأَنْ يَرْتَدَّ رُوحاً.. يَهْتدي!

إيْهِ واسْتَرِخ قَلِيلاً

في مَكَاني..

اسْتَرِحْ في مَقْعَدي!

عَدِّ.. بَادِلْني

وَهَوِّنْها تَهُنْ..(١)

الطريف أنها تطلب من طبيبها أن يسترخي مكانها، ويبادلها الدور، وتطلب منه أن يسترسل ويحكي، فهو أيضاً مشحون بما كل البشر مشحونون به، وما في طبه ما يعفيه من تبعات الشجن، وتظل تطلب منه أن يَفِيضَ بوحاً وخيالاً مع نفسه حتى بعد أن تغادر عيادته، تقول:

جَرِّبْ إذا غادَرْتُ جَرِّبْ

نَشْوَةَ التّرحالِ في غَيْمِ الأَغَاني

كَيْفَ يُغْنِينا أَمَاناً..

يَحْتَوي أَرْوَاحَنا

مَسْرَى تَهَامِيها النَّدِيّ!

كَيْفَ مِنْ أَشْقَى فُصُولِ الأَمْسِ

---

(١) السابق، ص: ١٠١.

يَنْسَلُّ ويَنْهَلُّ..

يُدَانِينا.. يُمَنِّي بِغَدٍ يَأْتي..

غَدٍ يَأْتي حَنُونَ الوَعْدِ

عَذْبَ المَوْعِدِ[١]

النص كله مقطع متكامل يصور امرأة تدخل على الطبيب، وتظل تحكي له بعض المقدمات، ثم يدون عنها بعض البيانات، ويلي ذلك جنوح من الشاعرة يدعوها إلى تبادل الأدوار مع الطبيب، ليتكلم هو، وتنصت هي، ثم ينغلق المشهد بتأهبها للمغادرة، وهي توصيه بالاسترسال في البوح والخيال، وكأنها بهذا الجنوح تقرر أن علاجها معها، وهو بوحها الخيالي، وأنها الطبيبة والعليل معاً.

ولو تأملنا الصور الاستعارية الصغرى في المشهد الكلي السالف أو أي مشهد كلي بارع الحركة، لربما تعجبنا كيف يجمع الشاعر أجزاء مشهده الأكبر من صور استعارية متباينة تفضي في النهاية إلى تلوين مشهد منسجم الحركة من أول النص حتى آخره، وهذا ما جعل بعض النقاد يرى أن مهمة تحريك المشهد الكلي بانسجام والْتِحام مهمة لا يكاد يجيدها شعريًّا إلا شعراء لهم تجارب سردية،[٢] وقد مر في التعريف بالشاعرة أن لها تجارب مقالية طويلة الأمد، ومن بينها مقالات أدبية، وخواطر تتضمن حكايات.

وفي نصها «نَهْر نَجْمَاتٍ وأَكْثَر» تسترسل الشاعرة في التقاط مشهد خيالي تتكلم فيه عن نفسها بطريقة التجريد الذي يعني أن يُجَرِّدَ الشاعرُ من نَفْسِه شخصاً يُخاطبه

(١) السابق، ص: ١٠٢.

(٢) يُنظر: الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، دار العلوم، الرياض، ط: ١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٤م، ص: ١٠٤.

كما يخاطب صاحبَه،[1] وفي نصها ذاك تلتقط الشاعرة مقاطع متوالية من ذكريات عنائها واغترابها تبتدئ من أول النص، وتقف عند آخره، تقول:

حَدَّقَتْ تَدْنو وتَدْنو

أنَّ شَيْئاً قد تَغَيَّرْ!

في جَبِيني.. لا..

عُيُوني.. في يَدِي..

خَطْوي.. ثِيابي..

في مَكَانٍ ما هُنا

سِحْرٌ خَفِيٌّ يَتَجَمْهَرْ!

قُلتُ: عَنِّي!

وتَنَاءَيْتُ بَعِيداً

أَتَمَخْطَرْ!

لاحَقَتْ تَلْهَثُ حتَّى

كِدْتُ.. كَادَتْ تَتَعثَّرْ!

قُلْتُ: صِدْقاً

لَسْتُ أَدري..

لَمْ أَزَلْ عَهْدَكِ بي

---

(١) يُنظر: التجريد في العربية: مفهوم بين البلاغة والدلالة، د. مُثَنَّى الشكري وعدوية الشرع، دار الصادق الثقافية، الحِلَّة (العراق)، ط: ١، ٢٠٢١م، ص: ٣٥.

كُحْلي.. بَلَى عِطْري.. و"رُوجي"

نَفْسُها.. مَا جَدَّ شَيْءٌ

لي بِـ "لُورَانَ" إلْفٌ..

لي بـ "جِيفِنْشي" مِزاجٌ لا يُعَكَّرْ!

غَيْرَ أَنِّي لَيْلَ أَمْس

نِمْتُ لا أَدْري لِمَاذا

نِمْتُ أَبْكَرْ!

لَمْ أَكُنْ أَطبَقْتُ جَفْنِي بَعْدُ

أَوْ أَطبَقْتُ لا أَذْكُرُ

لَمّا جَنَّحَ الكَوْنُ..

تَغْشَّاهُ صَبَا لَحْنٍ مُعَطَّرْ!

كانَ أَسْمَرْ!

تَحْتَ عَيْنَيْهِ كَعَينَيَّ أَسَى سُهْدٍ

وفي عَيْنَيْهِ دِفْءٌ غامرٌ

اللهَ ما أَحْنَى وأَوْثَرْ!

كانَ يَحْكي..

قَصَّ أَشْيَاءَ وأَشْيَاءَ..

أَرَى كَفّاً دَنَتْ

أَحْسَبُهُ أَنْهَضَني..

يُومِي إلَى رَوْضٍ مُسَوَّرْ!

أَيْكَةٌ غَنَّاءُ

كانَتْ مَقْصِدَ الخَطْوِ إليها

سَاقَنا المَسْرَى..

يُحادِينا سَبِيلاً صَدِّقِيني

نَهْرُ نَجْمٍ

مِن سَمَاواتِ الهَنا نَشْوَان

غَنَّانا.. احْتَوانا..

يَتَحَدَّر.. يَتَحَدَّرْ!

كانَ.. أَسْمَرْ..

كانَ أَسْمَرْ!

لَمْ أُبَارِحْ بَعْدُ في ظَنِّي وِسَادي

لَمْ تَزَلْ بالدِّفْءِ كفِّي

بالرِّضَا الحاني تَقَطَّرْ

لَمْ أُفِقْ بَعْدُ فَغِيبي..

حَمْلِقي ما شِئْتِ فِيما لا يُفَسَّرْ!

فِتْنَةِ الصَّحْوِ المُخَدَّرْ

فِتْنَةِ الصَّحْوِ المُخَدَّرْ![1]

---

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٧٦.

لقد طافت عدستها بِذاتها ملتقِطةً مَشاهد من تأملاتها السريالية التي اكتشفت في نهاية المطاف أنها أحلام نائمة تنادم ذكريات قديمة أليمة وغير أليمة.

من الملحوظ أيضاً في هذا النمط المشهدي الكلي كثرة حضور الصورة الاستعارية بصفتها المكوِّن الجزئي المتوالِد في كيان أشمل، وهذا ما أعطى الصور عمقاً وتنوعاً، وهكذا هي الاستعارات تتوارى خلف جدرانها الدلالات، وتستدعي التأني والتأمل، وتُعَدّ «عاملاً رئيساً في الحفز والحث، ومصدراً للترادف، وتعدد المعنى»،[١] وهي ليست عاملاً لتعدد المعنى فحسب، بل قد تكون عاملاً أيضاً لتغيير طبيعة المعنى، وتشكيل جوهر الفن، وتحرير الطاقة الشعرية وتحريكها.[٢]

وفي حُلم آخر تستحضر الشاعرة مشهداً مستمرًّا ترصد أهم تفاصيله، وتنقله للمتلقي كما لو كان يراها، تقول في قصيدتها «ذِي سِيرَتي»:

وَسِّدْ ذِراعي الشَّمسَ جَنْبِي بَارِدُ ... والليلُ كَمْ لِيْ؟! قُوَّتي والسَّاعِدُ!
آوِي إليهِ.. إلَيَّ يَفْزَعُ.. أَيُّنَا ... ما عُدتُ أَدري المُسْتَجِيرُ الشَّارِدُ؟!
مِنهمْ.. مِنَ الصَّخَبِ الغَوِيِّ وظَنِّهِمْ ... أَنْ سَوْفَ يَعنُو المُسْتَرِيبُ الزَّاهِدُ!
شَبُّوا الأغاني ما اسْتَطَبْتُ رِحَابَهَمْ ... رقْصاً.. ولا جَارَى احتِدامي واحِدُ!
قَالوا.. وقُلتُ.. فما دَنَوْتُ ولا عَلَوا ... أبداً.. ولا سَلَّمْتُ مَهْمَا وَاعَدُوا!
آتِيكَ ما خَلْفي سِوايَ ولاهِبٍ ... مِن عَصْفِ ما غَوَّرْتُ بِئْسَ الرَّافِدُ!
لا نِدَّ لي في غُربَتي وشَقَاوتي ... فلْيَنْتَهِلْ بَرْدَ التَّشَفِّي حَاسِدُ!
كم غَيْمَةٍ أمَّلتُ مِاطِرَهَا ولَمْ ... تَهْطِلْ وإن صَمَّ الرَّواسِي رَاعِدُ

---

(١) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف أبو العدوس، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عَمَّان، ط: ١، ١٩٩٧م، ص: ١١.

(٢) يُنظر: النظرية الشعرية، جان كوهن، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط: ٤، ٢٠٠٠م، ص: ٦٩ وما بعدها.

وإذا دَهَـــاكَ مُؤَمَّـــلٌ بجُحُـــودِهِ ... فَلْيُبْشِـرِ السَّـاعُونَ.. كُـلٌّ جَاحِـدُ!
ذِي سِـيرتِي.. وَحْـدِي إلَـى أَبَـدٍ وإنْ ... أَبْلَـــى مُرِيـــدٌ واســـتَمَاتَ مُنَاشِـــدُ!
آتِيـــكَ غايـــةُ مـــا أُريـــدُ سَـــكِينَةٌ ... تُقْصِـي اصـطِخَابَ أَحِبَّتِـي وتُبَاعِـدُ
دَعَـةٌ بهـا يَنْـزاحُ عـن كَتِفـيَّ مَـا ... أَضْـنَى ويَهْنَـأُ بالحَيَـاةِ مُكابِـدُ
يَسْـتَرُّ مـا فـي آنِـهِ مِـن نِعْمَـةٍ ... ويَظَـلُّ يَحْلُـمُ أَنَّمـا غَـدُهُ غَـدُ![1]

في أول المشهد تبدو الشاعرة متكئة على الشمس بذراعها، أما سائر جسدها فيلتحف الليل، ثم تطوف عدستها على عوالم تراها، ومنها قوم يغنون ويتراقصون، وتفتش في الوجوه، ولا أحد منهم يلفت نظرها، أو يحرك شعورها، أو يفهم ما هي فيه من اغتراب، فتمضي في طريقها تقلب خيباتها، وتحمل أمنياتها على كتفها، وتمضي وتمضي باحثةً عن غد أجمل.

وتبدو بعض صورها المشهدية الكلية قريبة من الواقع رغم عمقها الاستعاري، تقول في قصيدتها «خَاطِر!» وهي تستدعي ذكرى قديمة:

كَسَـــــارِيَةٍ شَـــــمَالِيَّةْ ... تُجَـــنِّحُ بـــي مَعـــي فِيَّـــهْ
أَجَـلْ هـذِيْ خُطَـاكَ تُسَـا ... بِقَـــانِ خُطَـــايَ حِنِّيَّـــةْ
وذِي كَفَّـــاكَ مِـــلءُ يَدَيْـــ ... ـــيَ رَاضِـــيَةٌ وَمَرْضِـــيَّةْ
وذِي عينـــاكَ طَافِرَتَـــا ... نِ أُغْنِيَـــةً فأُغنِيَّـــةْ
وهـذا وَمْـضُ شَـيْبِكَ هَشْـ ... ـشَ.. حَيَّـانِي عَلانِيَّـةْ!
بَلَـــى ذا اللَّيْـــلُ والنَّجْمَـــا ... تُ والأنســـامُ خَمْرِيَّـــةْ
وَحُلْـمٌ مـا لَـهُ فـي سِيـ ... ـرَةِ التَّوديـعِ مِـن نِيَّـةْ!

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٦٦.

أجـــلْ ذِي عـــادتي أنَّـــى ذَكرتُـــكَ.. إيـــهِ لَيلِيَّـــةْ!
تَمَـــاهَى فـــيَّ أصـــدَقَ مَـــا يكـــونُ الوجـــدُ مَاهِيَّـــةْ!
أَصِـــيرُ إذا خَطَـــرْتَ أُطِلْـــ ـــلُ رَأْيَ العَـــيْنِ حُورِيَّـــةْ
تُجلِّينـــي بِهَـــذِي الفِتْـــ ـــنَةِ النَّشْـــوَى الخَيَالِيَّـــةْ!
يَحَـارُ لهـا الحسـودُ.. يَمُـو تُ! مـا فـي الأَمْـرِ أُحْجِيَّـةْ
كمـا ذِكْـرِي يُحيلُـكَ صَبْـ ـــوَةً وَلْهَـــى جُنُونِيَّـــةْ
أَنَـــا إلّا مَتـــى سَرَّحْـــ ـــتُ بَـالي فِيـكَ عَادِيَّـةْ![1]

ترى ذكراه كغيمة تدفعها الريح من زمان بعيد، وما إن تقترب حتى تميِّز آثار خُطواتـه فـي تسـابقهما القـديم، وفـي لحظـات انـدماجهما وهمـا يتماسـكان اليـدين، ويتبادلان النظرات، ثم تتوالى المَشاهِد حتى تنغلق القصيدة على اعترافها بأنها من دونه امرأة كسائر النساء، وحين تكون معه تكون سيدة النساء والتجلي.

لقد كانت صور المشهد الكلي في مجملها عميقة الغَوْر، طويلة النفَس، وتتطلَّب متلقيّاً نبيه الحدس يجيد الربط، ويكمن للدلالة من أول النص إلى آخره.

(١) السابق، ص: ٦٨.

الفصل الثاني

تشكلات الصورة المشهدية

المبحث الأول: المشهد الخيالي

وهو مشهد يتشكل في عوالم خيالية لا تَمُتّ مفرداتها وأحداثها إلى الواقع، ويجيب في الوقت نفسه عن جزء من أسئلة الشعر الكبرى في نطاق تشغيل حاسة البصر والرؤية شعريًّا، وهو مشهد من مجموعة صور تتوالد متداخلةً متفاعلةً مع الذهن والخيال الغامض،(١) ومن خلاله يعيش الشاعر بخياله التصويري ما يشبه اللحظة السينمائية، وسرعان ما يعيشها معه المتلقي.(٢)

والشاعرة تطمئن لهذه الوسيلة التشكيلية كثيراً حين تبني صورها المشهدية، وفي الوقت نفسه تَبْرَع فيها، وكأنها تجد فيها مساحة للانطلاق بلا محاذير، ولا سيما إذا توارت خلف الرموز، والاستعارات العميقة.

تقول في نص بعنوان «وِشَايَة» تصف فيه لحظة استيقاظها من نومها واصفة ما تراه:

تُفِيقُ في المساءْ

شاعرةٌ شَقِيَّةٌ خَرْسَاءْ!

النَّومُ سَاكَنَ المدينة..

الدِّفْءُ هَدْهَدَ المدينَة..

---

(١) يُنظر: فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل: مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط: ١، ٢٠١٠م، ص: ١٦٥.

(٢) يُنظر: النحت في الزمن، أندريه تاركوفسكي، ترجمة: أمين صالح، ص: ١٨.

الليلُ يَستُرُ المدينة..

واحدةٌ يَرُوقُها

الموتُ في العَرَاءْ![١]

وبعد هذه التوطئة الوصفية تبدأ بالْتقاطات مشاهد مصنوعة في خيالها:

تُفِيقُ.. تُؤْرِقُ السُّكونْ..

تَنْضَحُهُ بالماءْ..

تأْخُذُهُ مِن يَدِهِ.. تَقودُهُ

مُحَوْقِلاً يَتْبَعُها عَلَى الطَّرِيقِ

أيْنَمَا تَشَاءْ!

فتارةً تَرْفعُهُ.. تَرْفعُهُ

إلَى مَشارِفِ السَّماءْ!

وتارةً أَراهُما يُغامرانِ..

خُطْوَتَيْنِ.. مُقْدِمَيْنْ!

وثالثة

تَشدُّهُ مِن شَعْرِهِ

ألْفَ خَرِيفٍ لِلوَرَاءْ![٢]

---

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ١١٧.

(٢) السابق، ص: ١١٧.

تصف في الْتقاطاتها نفسَها بعد أن تستجمع قواها وهي تنضح وجه السكون بالماء، وتأخذه من يده، وتتجه به إلى وجهة غير معلومة، وأثناء ذلك تلهو بالسكون موظفةً آلية التشخيص التي يجعل بها الشاعرُ «مظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة»،(١) ومهما بدت الصورة التشخيصية غير منطقية فإن دهشة تكمن في جُنوحها عن المنطقية، وفي المضامين التأملية الوصفية العميقة يروق التمرد على المنطقية التصويرية بمنطقية؛ «فكلما تحققَت المنطقية في العلاقة بين أطراف الوصف قلل هذا الترابط من دهشة الصورة الشعرية»،(٢) ووِفْقَ أحد النقاد فإن بعض التباعد المنطقي في تكوين الصورة العميقة يحقق حَدًّا مُعَيَّناً من سِحر المشهد.(٣)

يا للجُنوح والشاعرة تلهو بالسكون، فترفعه تارة مثل كُرَة، وتشد شَعره تارة أخرى مثل طفلة تلاعبها، وترجع به إلى أزمنة خريفية قديمة، وكأن مشهدها يختصر براءة روحها، وبساطة تطلعاتها في الحياة، وما تتطلع إليه من سلام تود أن تحياه بعيداً عما ينغص سكونها من أحداث جِسام.

هذا المشهد عميق الدلالة بصوره الجزئية الاستعارية التي كونت في نهاية المطاف صورة كلية، وما كان المشهد سيكتسب هذا العمق لو كانت وسيلة المبدع في تشكيلها واقعية.

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط: ٢، ١٩٨١م، ص: ٨٠.

(٢) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٦م، ص: ١٤٦.

(٣) يُنظر: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الرومانسية العربية)، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ٢، ٢٠٠١م، ص: ١٤٤.

وفي مشهد أطول تقول في نصها «دَان دَان»:

كانَ في الشُّبَّاكِ..

حِسٌّ..

المَدَى نشوان..

أَعلاهُ تَشاقَتْ..

نَجْمَتَانْ

تَرْقُبُ السُّمَّارَ..

في الرُّكْنِ الـ تَمَاهَتْ

فيهِ رُوحٌ..

قَهْوَةٌ..

شَمْعٌ..

تَلَاشَى مِقْعَدَانْ!

لَم تَكُنْ أَنْهَيْتَ فِنْجَانَكَ..

لَم أَبْدَأْ أَنا بَعْدُ..

ولَكِنَّ المَسا غَيَّبَ في

الْـ "كَيْفِ"

فَمَا عادَ ولا عُدْنا..

ولا قَرَّ لهذا الْـ

مُتَّكَا النَّائي.. كِيَانْ!

حِسُّ تلكَ الهَمَسَاتِ..

انْسَابَ

في الشُّبَّاكِ..

عَدَّاهُ.. سَرَى..

قِيلَ: اعْتَرَى السُّهَادَ

مَسٌّ مِن حَنَانْ!

هَامَ ذاكَ اللَّحْنُ

قالوا: غَامِراً جَنَّحَ

مَا خَلَّى..

تَوَلَّى..

كُلَّ ذي وَجْدٍ..

فَرَجْعُ الكَوْنِ قَصْراً

دانَ دانْ!

فَجْأَةً

يَصْطَكُّ بابٌ..

يَسْتَبِقْ

للرُّكنِ ظِلٌّ وارتِيَابٌ..

يَصْرَعُ الشُّبَّاكَ عَصْفٌ

مِن نَشِيجٍ.. ودُخَانْ![1]

---

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٨٢.

تصف ما تراه من نافذتها، وما رأته لم يكن بلبلا، ولا فراشة، إنما هو (حِسٌّ) مازَجَها ومازَجَتْه، وفي أجواء هذا الإحساس نجمتان ترقصان، وبالقرب منهما رُكن تتكئ فيه روح أمامَها قهوة وشموع، وهذه الروح ما تزال ترتشف قهوتها، وحين تقترب الشاعرة بإحساسها من هذه الروح تستشعر همساً حنوناً، وشيئاً فشيئاً يَغِيم المَدَى، وتعصف بنافذتها ريح تغلقها، وينقطع المشهد.

أطمئن إلى أن الشاعرة تصف لحظات زمان بريء ما تزال تختزنه في ذاكرتها، وأن تلك الروح المتكئة في الركن الفضائي قرب النجمتين إنما هي روحها.

وفي نصها «وأَثَارَة مِنْ كَأْسِه!» تسترسل في وصف مشهد سريالي، تقول:

في شَيْبِهِ

مِن بِيضِ أيَّامي مَلامِح

في احتِدَامِ خُطاه مِن جِدِّي صَدى..

في غَيِّ لَكْنَتِهِ الـ يُكَابِدُ

مِن هُدَى شَغَبي

نَدَاوةُ لَحْنِهِ الرَّيان..

دِفْءُ جِناسِهِ!

في طِيبِ سُمْرَتِهِ

تَهَادٍ..

مِن حَلاوَةِ هاجِسٍ في خاطري

ذَوَّتْهُ هَاجِرةُ التَّقادُم

سالفاً سَلَّمتُ أَنْ لمْ يَبْقَ في

مَذْرَاهُ مِن نَبْتِ الحَيا

إلّا حَيَاةُ يَبَاسِهِ!

في عَيْنِهِ..

في نُونِها الذَّهْلَى الشَّرِيدَةِ

مِن أَسَى عَيْنِي اتِّقَادُ التَّوقِ..

حَيْرتُهُ شَهيٌّ نُعاسِهِ!

في كَفِّهِ

تِلكَ الـ تُطَوِّح في الفَضَا

رَفْضاً.. عِنَاداً[1]

لعل أوضح ما في مشهدها بياض شيبه الذي يشبه بياض أيامها معه، واحتدام خُطواته الجادة التي يشبه وقعُها أصداءَ جِدّيتها في الحياة، ثم تأتي الصور الجزئية اللاحقة تجمع بين العمق والغموض، وهي صور توحي بما واجهه الرجل من تَحَدٍّ وعناء وثبات وهي شاهدة عِيان عليه، وفي نهاية المشهد تتجلى ملامح رَجُل يُلَوِّح بعصاه، وما أظنه إلا أباها.

ظاهر فيما سبق من نصوص وما سيأتي أيضاً كيف تكتسب الصورة المشهدية فاعليتها بالتقنيات السردية من حكي ووصف، وهذا ما جعل للصور المشهدية جاذبية وتشويقاً، وهذا ليس قليلاً في شعر فاطمة القرني وأقرانها المعاصرين، «فالخطاب الشعري المعاصر قد استجلب وبوعي منه التقنيات السردية ليخلق له هيكلة شعرية جديدة يتماهى فيها الشعري بالسردي نائياً بذلك عن الغنائية المباشرة».[2]

---

(١) السابق، ص: ٥٣.

(٢) القصيدة وفضاء التأويل، د. وجدان الصائغ، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط: ١، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م، ص: ١٢٩.

ولهذا التجنيح المشهدي غير منحصر في النصوص التفعيلية التي تتسع فضاءاتها للامتدادات السردية، والتهويمات التصويرية، والتماسك العضوي المتولد من التسلسل الذي يتطلبه السرد،(١) بل نجده أيضاً بالمزايا نفسها في بعض قصائدها العمودية، تقول في قصيدتها «لِمَاذا؟!»:

رآهـا جُـذْوَةً مِـن جَنْـبِ أُخْـرَى ... تَوَقَّـدُ.. مُصْـطلَىً يَشْـتَبُّ رِيّـا
صَـباً تُسْـقَى وتَسْـقِي.. أَيُّ وَجْـدٍ ... وأَيُّ ظَمـاً.. ومُحتَـدَمٍ تَشَـيّا!
دَعَاهـا للصَّـبَابةِ أَلْـفُ حَـادٍ ... يُسَـابِقُ فِـيهمُ الشَّـيخُ الصَّـبِيّا
فَصَـمَّتْ.. والغَـوِيُّ يَقُـولُ: (زَهْـواً ... تَنَـاءَتْ!).. دُونَـكَ الغِـرَّ الغَوِيّـا
أَثِبْـهُ.. عَـلامَ لبَّـاكَ احتمـامي ... بَلَـى «أَسْـمَعْتَ مَـن نَادَيْـتَ حَيّـا»؟!
لمـاذا أَنـتَ وحـدَكَ مَـن تَنَـاهَى ... لَـهُ سَـمعِي وطَـرَّبَ مُقْلَتَيّـا؟!
بـأَيِّ أَبصَـروا... وبـأَيِّ رُوحٍ ... رَأَيْـتَ فكُنْـتَ أَصْـدَقَ مَـن تَغَيّـا؟!
سَـلاماً مـا تَقَاصَـرَ عـن هَجِيـري ... غَبـيٍّ.. أَو تَنَـاهَزَهُ شَـقِيّا!
وَمَـا رحَّبْـتَ مِـن أُنْـسٍ لقلبـي الْـ ... ـمُغَرَّبِ.. كُنتَ لـي الظِّلَّ الرَّضِيَّا!(٢)

تبدو في بداية المشهد امرأة يراها الرائي جذوة متَّقِدة بالحياة والحُبّ، وحولها ألف حادٍ شِيباً وشباباً يَدْعونها للصَّبَابة، غير أنها تُعرض عنهم، وتنصت لصوت حادٍ مختلف عنهم بصدقه، حتى غوايته صادقة، وتظل تبحث عن إجابات لماذا هذا الحادي دون غيره، ولماذا بدوا أمامه أغبياء أشقياء، وأرجِّح أنها تعني رَجُلاً حُلماً خياليًّا في مشهدها الخيالي.

---

(١) يُنظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: ١، ١٩٨٥م، ص: ٢٦١.

(٢) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٤٩.

وفي صورة مشهدية خيالية أكثر وضوحاً تقول في قصيدتها العمودية «لَيلَى! فَجَنِّبْ وابْتعِدْ»:

سَـــرَّحْتَ: لَحنُـــكِ مُسْـــتَبِدّ ... يـــا "لَيْـــلُ" مَحْمُـــومٌ غَـــرِدْ
مِـــن أَلْـــفِ ألْـــفٍ لـــم يَـــزلْ ... نَشْـــوَانَ لَمّـــا يَتَّئِـــدْ!
مَـــا زالَ يُذْكِيـــهِ النَّـــدَى ... بالقَـــادِمِ الأَحْلَـــى يَعِـــدْ
بالعـــاطِرِ الأَحْنَـــى مِـــنَ الـــ ... أَحْـــلامِ دَوْمـــاً مُتَّقِـــدْ!
مَـــا زالَ.. مَـــا زِلْنـــا يُفِيـــ ... ـضُ ونَحْـــنُ فـــي ظَمَـــأٍ نَـــرِدْ
إن غـــارَ أَتْهَمْنَـــا وإنْ ... غَنَّـــى لِنَجْـــدٍ نَنْتَجِـــدْ!
مَـــا طـــابَ أَطربَنـــا وإمْـــ ... ـمَا غَـــابَ وَجْـــداً نَفْتَقِـــدْ!
يـــا "لَيْـــلُ" صَـــارَ عَقِيـــدَةً ... يـــا "لَيْـــلُ" فِيمـــا نَعْتَقِـــدْ!
جَنَّحْـــتَ حتَّـــى خِفْـــتُ أنْ ... تُفْضِـــي إلَـــى مَـــا لَـــمْ تُـــرِدْ!
فأَخَـــذْتُ أَصْـــطَنِعُ الـــبَلا ... دَةَ فـــي تَنَـــاءٍ مُجْتَهِـــدْ
وَأُجِيـــبُ: مـــاذا.. مـــا الـــذي ... تَعْنِيـــهِ؟! لَـــمْ أَسْـــمَعْ.. أَعِـــدْ![1]

أحد المعجبين بشِعرها بعد أن أمعن الفكر في قصائدها صارحها بأن ألحاناً مستبدة نديّة تنساب من بين كلماتها وتضاعيفها، وهي ألحان تَنُثُّ عطرها في الأنحاء، وتبث إيقاعها العذب في الأسماع، وتأخذ مقلب المشدوه بها معها إن أيمن أو أشأم، أو أتهم أو أنجد، ولا يملك إلا أن يظل يكيل لها عذب الثناء على قصائدها، وهي تتصنع البلادة الظاهرية مع التذاذِها بما تسمع، ومن شدة اندماجها مع الثناء تطالبه بأن يعيد ما قاله.

(١) السابق، ص: ٨٥.

هذا المشهد بتفاصيله كأنه ملتقط في أمسية شعرية، وفي نهاياتها سَمِعَتْ بعض الثناء على شِعرها من أحد الحاضرين، وكيف راح يصف جماليات شِعرها، في حين أنها كانت تنصت بشغف متظاهرة بقلة الاكتراث، ولسان حالها يقول هل من مزيد.

إن مثل هذه البنية المشهدية الخيالية لا ترتقي بالنص فحسب، بل تسعى للارتقاء بالمتلقي، وتنقله من حالة القراءة إلى حالة المشاهدة من خلال توظيف قدر من البنية الدلالية التي تتكئ غالبا على القص.(١)

لقد بدا فضاء المشهد الخيالي في مجمل النصوص مُغْتِماً، ولا تتكشف خفاياه إلا بمنظارَيْن من حَدْس وهَجْس، وقد فَضَّلَت الشاعرة هذه الوسيلة التصويرية لتخفي ما لا تود التصريح به، أو لتجعل أبواب الدلالة موارِبة متعددة التأويلات لا تتكشف لمتطفل سيئ الظن، ولا تستعصي على المتذوق النبيه.

(١) يُنظر: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، د. حمد محمود الدوخي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: ١، ٢٠٠٩م، ص: ٦٦.

المبحث الثاني

المشهد الواقعي

وهو مشهد بدائي يَنقُل للمتلقي ما يمكن أن يراه في الواقع وحياته اليومية،(١) وبمعنى آخر هو مشهد يُقِيم جسوراً فنية مع الواقع العِيَاني؛ لتتسنى رؤيته بصورة مشهدية أكثر جاذبية.(٢)

وللشاعرة عدة نصوص مشهدية اعتمدت فيها هذه الوسيلة التصويرية، وهي في الغالب مشاهد تصويرية تتسم بالمباشرة والوضوح، وذلك لما تقتضيه الطبيعة الحسية لهذا النوع من التصوير في المضامين الاجتماعية والوصفية.

تقول في قصيدتها المباشرة جِدّاً «لا بُورِكَ مَنْ يُؤْوِي زَمْزَم» على لسان صديقة لها منزعجة من عاملتها المنزلية الهاربة:

شَـــغَّالَتُنا "زَمْـــزَمُ" هَجَّـــتْ ... مَـنْ مِـنكُمْ شَـاهَدَ لـي "زَمْـزَمْ؟!"
هِـيَ سَـمْرَاءُ ولَكِـنْ مَـا مِـن ... حُسْـنِ السُّـمْرِ بِهـا مِـن مَعْلَـمْ
وهْـيَ رَشِـيقُ الخَطْـوِ ولَكِـن ... خَطْـوُ غَـوِيٍّ أَنَّـى يَمَّـمْ
فـي عَيْنَيْهـا نَظْـرةُ خُبْـثٍ ... مِـن حِقْـدٍ مَـوَّارٍ تُضْـرَمْ
غَـدْراً فَـرَّتْ.. لا بَلَّغَهَـا ... رَبُّ العِـزَّةِ غَيْـرَ جَهَـنَّمْ!
خَانَـتْ مَـنْ أَكْـرَمَ مَثْوَاهـا ... وسَـعَتْ لِلْمَجْهُـولِ المُـبْهَمْ
مـا كَانَـتْ خَادِمَـةً عِنْـدي ... كَانَـتْ جَـوَّالاً يَتَـرَنَّمْ!
تَكْـنِسُ تَحْكـي.. تَغْسِـلُ تَحْكـي ... تَأْكُـلُ.. أو حتَّـى تَتَبسَّـمْ

---

(١) يُنظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د. أميمة الرواشدة، ص: ٦٢.

(٢) يُنظر: دعوة إلى وعي الذات: فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، د. رشيد ياسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص: ٣٧.

أَبَـــداً.. فـــالجَوَّال بِيَـــدِها مَعْقُـــودٌ بربَـــاطٍ مُحْكَـــمْ
حتَّـى وهْـيَ تُصَـلِّي كَـمْ مِـن فَـرْضٍ بَتَـرَتْ كَـي تَـتَكَلَّمْ!
قُلْـتُ: اقْتَصِـدِي وَيْحَـكِ حتَّـى الـ (STC) ضَـجَّتْ تَتَبَـرَّمْ!
جَحَظَـتْ: (زَوْجِـي هَـذا.. بِيبِـي إنْتِـي يـا مَامَـا مَـا بِفْهَـمْ!)
كُنْـتُ أَرَى التَّخْبِـيصَ وأُغضِـي أَغْـدُو الأَعْمَـى الأَعْيَـا الأَبْكَـمْ
صَـوْناً لِوِصَـالٍ لا بُـرَّتْ بوِصَـالٍ مِـن خَـالٍ أو عَـمّْ!
لَـمْ تُحْسِـنْ يَوْمـاً فـي شُـغْلٍ والـزَّادُ مَتَـى مَسَّـتْ عَلْقَـمْ
كَـمْ مِـنْ نَـارٍ شَـبَّتْ جَهْـلاً ونَفِـيسٍ فـي القَـاعِ تَهَشَّـمْ
عَـزَّتْ مِـن شُـحٍّ.. كَـمْ غُفْـلٍ أَغْلَتْـهُ الحَاجَـةُ فَتَسَـنَّمْ!
كَـمْ يَامَنْـتُ بهـا وتَوَلَّـتْ لشِـمَالي حُمْقـاً تَـتَهَكَّمْ!
كَـمْ.. كَـمْ..! نَهَرتْنِـي جَارَتُنَـا: يـا شَـيْخَةُ.. بَـلْ رَبُّـكِ سَـلَّمْ!
وَلَّـتْ بالشَّـرِّ فـلا عـادَتْ! حَقّـاً.. مَـنْ يَـدْري.. مَـنْ يَعْلَـمْ
مـاذا لـو غَالَـتْ لَـكِ طِفْـلاً أَوْ كَسَـرَتْ فـي آخَـرَ مِعْصَـمْ؟!
أَوْ خَطَفَـتْ.. حَقّـاً.. لَـوْ خَطَفَـتْ زَوْجَـكِ هـذا الشَّـهْمَ "الأَطْخَـمْ"؟!
أَوْ سَـرَقَتْ أَوْ؟! صِـحْتُ: دَعِينـي كَانَـتْ حَـالي قَبْلَـكِ أَرْحَـمْ!
أَيـنَ غَـدَتْ: مَـنْ أَحسَـنَ يُجْـزَى بالحُسْـنَى.. مَـنْ يُكْـرِمْ يُكْـرَمْ؟!
مـا هَـذا يـا قَـوْمُ.. أَمَـا مِـنْ خَيْـرٍ فـي أَحْفَـادِ الأَشْـرَمْ؟![1]

المشهد يصور لقطات حسية واقعية من حياة الأسرة مع تلك العاملة قبل هروبها وبعده؛ فهي كثيرة الثرثرة بالهاتف، وسيئة العمل، وبطيئة الفهم، وغريبة الأطوار،

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٣٠.

والشاعرة تسرد كل ذلك عبر مَشاهد يتخيل فيها الذهن تلك العاملة بشكلها الموصوف وهي تمر بكل ما سبق.

وما تخيله الذهن من اضطرابات العاملة المنزلية وهي تتحرك داخل النص يؤكد أن العمل الفني «ليس بالشيء الذي يُرى أو يُسمع فقط، بل هو شيء يُتخيَّل أيضا».(١)

هذا المشهد الواقعي ببساطة معانيه ومبانيه يناسب المضمون الاجتماعي الذي وُلِدَتْ فيه القصيدة، ويناسب من جهة أخرى المرأة التي تتحدث الشاعرة بلسانها، وتسعى إلى مواساتها بقصيدة واضحة لا تُشْكِل عليها، وهي على الأرجح ليست شاعرة، ولا ناقدة، بل هي في أفضل حالاتها متذوقة للشعر القريب.

وهذه مهارة يتوخاها الشعراء الأذكياء في نصوصهم، فنجد لدى بعضهم نصًّا في منتهى العمق، وآخر تطغى عليه المباشرة، وفي النصين يبذل الشاعر المُجيد جهده؛ ليحقق غايته المنشودة،(٢) وهنا تكمن قوة الشاعر الذي يدرك متى يُوغِل بأفكاره وصوره، ومتى يكتفي بالوضوح.(٣)

وفي نصها «وَسَطاً أُنَعَّمُ في ظِلَالِ المُنْتَصَف» تتحدث الشاعرة عن مكان لا يلائمها، وتصف كيف نأت بنفسها عنه، تقول:

وأُدِيرُ ظَهْرِي

---

(١) مبادئ الفن، روبين جورج كولنجوود، ترجمة: د. أحمد محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠١م، ص: ٢٤٨.

(٢) يُنظر: جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، لبنان، ط: ١، ١٩٧٩م، ص: ٣٥.

(٣) يُنظر: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط: ١، ١٩٧٠م، ص: ٦٠.

لا كَلَامَ

ولا مَلَامَ

ولا أَسَفْ!

الآنَ أَرْجِعُ للوَرَاءِ

أَرُدُّ خَطْوِي

لِلسَّبِيلِ الحَقِّ أَلْوِي

عَنْ مَقِيتِ المنعَطَفْ!

شَتَّانَ ما بَيْني وبَيْنَ غُثَائكُمْ

بُعْدٌ قَصِيٌّ

في اليَقِينِ وفي السَّبِيلِ

وفي الهَدَفْ![1]

أدارت الشاعرة ظهرها دون أن تنبس ببنت شفة، وعادت إلى الوراء، وسلكت طريق الصواب والكرامة، وتركت أهل الغثاء في غثائهم يتخبطون، وهذا مشهد تصويري حسي مألوف التفاصيل نمر به، ونرى من يمر به.

وفي الْتِقاطة جميلة تُبرز الشاعرة في نصها «وَلَع» مشهداً حسيًّا متحركاً للطبيعة اقتنَصَتْه بعدستها الشعرية من وراء نافذتها، تقول:

العَصَافِيرُ عَلَى الأَغْصَانِ جَذْلَى

والنَّدَى والزَّهرُ والأَنْسَامُ

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٢٢.

مِنْ وَجْدٍ تُغنِّي

والْتِيَاذُ الشَّمْسِ بالشُّبَّاكِ مَوَّارٌ

ولَوْلا أَنْ تَنَاءَتْ مَا خَشَعْ!

ظِلُّهَا يَنْفَلِتُ الآنَ

خِلَالَ السُّورِ..

لِلدَّرْبِ..

عَلَى مَوْعِدِهِ.. أَنَّى يَدَعْ؟![1]

عصافير تغرد، وأغصان تتراقص، وندى يتقاطر، وأزهار زاكية الشذا، وشعاع شمس يتدفق بكثافة إلى نافذتها، فتتناءى بوجهها عنه، ويلتصق ظلها بالسور مستجيباً لفيزياء الضوء، إلى هنا وكل شيء في منتهى الواقعية، ثم يكسر الظل قواعد الفيزياء، ويتسلل وراء السور، ويسلك الدرب، ويمضي إلى موعده.

وقريب من ذلك ما جاء في جزء من قصيدتها «لِي وَحْدِي أُغنّي» وهي تصف مشهداً واقعيًّا لأحد مناظر الطبيعة ذات صيف:

ولِـي أَنْ أَحْتَفِـي بِالشَّـمْسِ بَـرْداً ... هَنِيًّـا هَـفَّ مِـن كُـلِّ النَّـواحي

بَلَى فِي عِزِّ حَرِّ الصَّيفِ لِي أَنْ ... أُعَـرِّشَ أَلْـفَ رَوْضٍ بالسَّـمَاحِ

تَنَـاهَى ظِلَّهـا أَطْيَـارُ سَـعْدٍ ... تُغَنِّيهـا رِضـىً عَـذْبَ الصُّـدَاحِ

وأَنْسَـامُ الصَّـفَاءِ تَطِيـبُ فِيهـا ... تَهَـادَى مِـنْ غُـدُوٍّ فِـي رَوَاحِ

(١) السابق، ص: ٣٦.

أَفَقْتُ اليَوْمَ لي وَحْدي أُغَنِّي فَلُومي.. ما أَبِهْتُ لِصَوْتِ لاحي[١]

تستقبل الشمس بحفاوة، وتتفيأ أشجار روض وارف الظل تَصدح أطيارُه بالغناء، وتَنفحها نسائمُه البليلة، وتعيش هذه الأجواء السعيدة وحدها غير آبهةٍ بأحد.

للشاعرة غرام جليّ بالطبيعة، وتتعامل مع مكوناتها ببراءة، وكأنها تلك الطفلة التي لم تكبر، ولا تظن نفسها ستكبر مهما تقدمت بها الأعوام، ولذا بدت متصالحة مع ذاتها ومع صديقتها الطبيعة، ولم تفضل الإيغال وهي تُشَكِّل مشاهدها التصويرية، واكتفت بتحريكها بلطف، وتلوينها ألواناً هادئة.

وقبلها شعراء فعلوا الشيء نفسه، وتماهوا مع الطبيعة بحُبّ، وحركوا مكوناتها برفق شديد، ووظفوا اللون والصوت والأنسام، مما أسهم في حياة الصورة، وتدفق الحنين والإحساس منها،[٢] وانتقال ذلك كله من ريشة الشاعر إلى خيال المتلقي وعينه وأذنه وأنفه.

ولعل أقل البِنْيَات التصويرية جاذبية ودهشة هي المشاهد الواقعية الجامدة التي تأتي في هيئة لقطات ثابتة، وذلك نحو ما جاء في قصيدتها «هَلَا.. حُيِّيتِ مِنْ شَجَنٍ طَرُوب»:

خُذيني لَهْفَةً وَلْهَى خُذِيني حَنِيناً مُسْتَفِيضاً.. جَنِّحي بي
إلَى الغَيْمَاتِ حُضْناً يَحْتَوِيني حَمِيمَ الوَجْدِ تَيَّاهاً وغِيبي
إلَى السَّرَوَاتِ سَرِّي.. بلِّغِينا ذُرَى التَّهْيَامِ والحُسْنِ اللَّعُوبِ

(١) السابق، ص: ٧٤.

(٢) يُنظر: النص السردي العربي: الصيغ والمقومات، محمد معتصم، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط: ١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٤م، ص: ١٩٦.

إلَــى قَطْــرٍ يُدَنْــدِنُ مِــلْءَ رُوحــي ... تَهَـادَى بــي عَلَـى خُضْـرِ السُّـهُوبِ
إلَــى خَــدَرِ النَّسِــيمِ.. زكِــيَّ تَــوْقٍ ... خُـــذِينا.. طَيِّبِينـــا واسْـــتَطِيبي!
إلَــى بَــدْئي الجَمِيــلِ.. إلَيْــكِ "أَبْهــا" ... وقَــدْ لَبَّيْــتُ.. حَقِّــي أَنْ تُجِيبــي[1]

تبدو المشاهد الحسية الجامدة في اللقطات الآتية: الغيمات الواجمة، وجبال السروات الراسية، والسهوب الخضراء الساكنة، والنسيم الخادر، وكأن كل لقطة صورة مستقلة كالصور التي نستعرضها في أجهزتنها، أو نتأملها معلَّقة على حوائطنا، ومع ذلك تظل الصورة المتحركة أكثر حيوية وجاذبية وتشويقاً.

وفي هذا النص تخففت الشاعرة كثيراً من سردية النص، فجاءت صوره ثابتة جامدة، ويرى بعض النقاد أن تخفف القصيدة التصويرية من ضغوط المنطق السردي قد يغري الشاعر بالصور البيانية المجردة،[2] ومن ثم يَخْفِت في فضائها عنصر الحركة، ويَبْرُد عامل التشويق.

ومهما يكن من أمر، فقد بدت صور المشاهد الواقعية قريبة من الأذهان، وخلت من الغموض الذي تَلَفَّفَتْ به أكثر الصور الخيالية، وبدت الاستعارات التي كوَّنَتْ الصورَ الواقعية دانية المقتطَف، ولا تكاد دلالاتُها تُشْكِل حتى على المتذوق المبتدئ، وما جاءت المشاهد الواقعية على هذا النحو إلا بمحض إرادة الشاعرة؛ مراعاةً للمضمون الوصفي، ومجاراةً للمستهدَفينَ به، وليس عجزاً منها عن التجنيح التصويري الذي تجيد السباحة في فَلَكِه.

---

(١) أَنَا أَمْ غِيَابي، فاطمة القرني، ص: ٧٠.

(٢) يُنظر: السردي في الشعر العربي الحديث، فتحي النصري، دار مسكلياني، تونس، ط: ١، ٢٠٠٦م، ص: ١٩٣.

الخاتمة

بعد هذا التطواف على الصورة المشهدية في ديوان «أَنَا أَمْ غِيَابي؟!» للشاعرة فاطمة القرني، والوقوف على تجليات الصورة، واستجلاء تشكلاتها، يسوغ لي أن أستخلص أهم النتائج التي توصلتُ إليها، وهي:

١. قوة حضور السرد في بناء الصور المشهدية من خلال آلِيَّتَي الوصف والحكي.

٢. مجيء صورة المشهد المقطعي وامضة، وأشبه ما تكون باللقطة السريعة، وهذا ما جعلها تناسب الحالات الشعورية العابرة.

٣. عُمْق غَوْر صورة المشهد الكُلّي، وذلك لأن أجزاءه تتناثر في تضاعيف النص، وتحتاج إلى ربطٍ دقيق، وحدسٍ نبيه.

٤. بدا فضاء المشهد الخيالي في نصوص الديوان مُعْتِماً، وضاجًّا بدلالات ورموز تتحاشى الشاعرة التصريح بها، وهذا ما جعلها تستطيب التجنيح في هذا الفضاء كثيراً، وتقول ما لا يستوعبه إلا الذين يعرفونها عن قرب، وفي الوقت نفسه يقاربونها حِذْقاً.

٥. جاءت صورة المشهد الواقعي قريبة مباشرة تناسب مضامين النصوص التي تضمنتها، فبعضها نصوص اجتماعية، وبعضها نصوص وصفية تلتقط صور الطبيعة ومكوناتها.

٦. كانت الصورة الاستعارية سيدة الموقف بصفتها المكوِّن الجزئي المتوالِد في كيان أشمل، ولم تكن الصورة التشبيهية تنافسها في الحضور إلا في بعض صور المشهد الواقعي، وفي هذا تأكيد على عمق الصور المشهدية في الإجمال.

وما ثم لي من توصيات غير توصيتين هما:

١. دراسة الصور المشهدية في دواوينها الأخرى، فالشاعرة تُعنَى كثيراً بهذا النوع من التصوير، وتَبْرَع فيه في قصائدها العمودية، ونصوصها التفعيلية، وإن كانت براعتها في الشكل التفعيلي أظهر، وذلك لاتساع مَدَاهُ للسرد أكثر من الشكل العمودي.

٢. دراسة الفضاء النصي في ديوانها هذا، وفي سائر دواوينها، فالشاعرة كثيرة العناية والتأنق بفضاء نصها وبياضه وسواده وعلاماته وصمته ونطقه.

وبعد، فهذا الجُهد، وعليه سبحانَه التُّكْلان، ولم يَبْقَ لي إلا أن أحمده وأشكره على عونه وتوفيقه، وأصلي وأسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

ثَبَت المصادر والمراجع

أ. المصادر:

١. أَنَا أَمْ غِيَابي؟!، فاطمة القرني، دار رقش، الرياض، ط: ١، ١٤٤٥هـ- ٢٠٢٤م.

ب. المراجع:

١. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط: ٢، ٢٠٠٧م.

٢. أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار قباء، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٨م.

٣. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف أبو العدوس، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عَمَّان، ط: ١، ١٩٩٧م.

٤. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة مصوَّرة عن دار الكتب المصرية، القاهرة، ط: ١، ١٣٥٤هـ- ١٩٣٥م.

٥. آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٦م.

٦. بناء المشهد الروائي، ليون سيرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد: ٣، ١٩٨٧م.

٧. بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٢م.

٨. التجريد في العربية: مفهوم بين البلاغة والدلالة، د. مُثَنَّى الشكري وعدوية الشرع، دار الصادق الثقافية، الحِلَّة (العراق)، ط: ١، ٢٠٢١م.

٩. تحولات الشعرية العربية، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٢م.

١٠. التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د. أميمة الرواشدة، وزارة الثقافة، عَمّان، ط: ١، ٢٠١٥م.

١١. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: ١، ١٩٨٥م.

١٢. جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، لبنان، ط: ١، ١٩٧٩م.

١٣. جماليات التصوير المشهدي في شعر فاروق جويدة، د. حيدر حسين، بحث محكَّم منشور في مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، العدد: ٩٢، ٢٠٢٢م.

١٤. جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط: ١، ١٩٨١م.

١٥. حداثوية الحداثة: شعر بشرى البستاني أنموذجاً- دراسة تأصيلية في ماهية الجمال الشعري البصري، عصام شرتح، دار غيداء، عَمّان، ط: ١، ٢٠١٥م.

١٦. حِرفيات السينما، ميشيل وين، ترجمة: حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط: ١، ١٩٧٠م.

١٧. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط: ١، ١٩٧٠م.

١٨. دراسة في الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط: ١، ١٩٨١م.

١٩. دعوة إلى وعي الذات: فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، د. رشيد ياسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

٢٠. ديوان الخنساء، تحقيق: حمدو طَمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط: ٢، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.

٢١. ديوان الشاعرات في المملكة العربية السعودية، سارة الأزوري، دار المفردات، الرياض/ ط: ١، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م.

٢٢. السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، د. فايزة الحربي، نادي الرياض الأدبي، الرياض، ط: ١، ١٤٣١هـ.

٢٣. السردي في الشعر العربي الحديث، فتحي النصري، دار مسكلياني، تونس، ط: ١، ٢٠٠٦م.

٢٤. السينما والأدب، فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ١٩٩١م.

٢٥. الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الرومانسية العربية)، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: ٢، ٢٠٠١م.

٢٦. شعر المرأة السعودية المعاصر: دراسة في الرؤية والبنية، د. فواز اللعبون، عمادة البحث العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط: ١، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.

٢٧. الشعر والتأمل، رستريفور هاملتون، ترجمة: د. محمد بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ط: ١، ١٩٦٣م.

٢٨. الشعر والفنون: دراسة في أنماط التداخل، كريم شغيدل، دار شموع الثقافة، الزاوية ليبيا، ط: ١، ٢٠٠٢م.

٢٩. الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، ط: ١، ١٩٩٥م.

٣٠. الصورة الاستدارية في الشعر العربي، د. خليل أبو

ذياب، دار عَمّار، عَمّان، ط: ١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

٣١. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٤م.

٣٢. الصورة الشعرية في النقدين العربي والإنجليزي: دراسة مقارنة لمفاهيمها ومناهج دراستها في العصر الحديث، د. حيدر محمود غيلان، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط: ١، ٢٠٠٤م.

٣٣. الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، د. ساسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، ط: ١، ١٩٨٥م.

٣٤. الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط: ٢، ١٤١١هـ.

٣٥. الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: ٣، ١٩٩٢م.

٣٦. الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، دار العلوم، الرياض، ط: ١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٤م.

٣٧. صورة المرأة في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية، أحمد اللهيب، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط: ١، ٢٠١٣م.

٣٨. الصورة في النقد الأوربي، د. عبدالقادر الرباعي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد: ٢٠٤، ١٩٧٩م.

٣٩. الصورة في شعر الرواد: دراسة في تشكيلات الصورة، د. علياء سعدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ٢٠١١م.

٤٠. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٨م.

٤١. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط: ٢، ١٩٨١م.

٤٢. فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل: مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط: ١، ٢٠١٠م.

٤٣. قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، نشر الدارة، الرياض، ط: ١، ١٤٣٥هـ.

٤٤. القصيدة وفضاء التأويل، د. وجدان الصائغ، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط: ١، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.

٤٥. قضايا الشعريات: متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، د. عبدالملك مرتاض، دار القدس العربي، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٩م.

٤٦. مبادئ الفن، روبين جورج كولنجوود، ترجمة: د. أحمد محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠١م.

٤٧. معجم أسبار للنساء السعوديات، هيئة المعجم، أسبار للدراسات والبحوث، الرياض، ط: ١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.

٤٨. معجم أعلام النساء في المملكة العربية السعودية، غريد الشيخ، دار النخبة للتأليف والنشر، بيروت، ط: ١، ١٤٤٠هـ- ٢٠١٩م.

٤٩. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، هيئة المعجم، مؤسسة عبدالعزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط: ٢، ٢٠٠٢م.

٥٠. مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، د. عبدالله خضر حمد، دار القلم، بيروت، ط: ١، ٢٠١٧م.

٥١. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفد ديتشِس، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ط: ٣، ١٩٩٨م.

٥٢. مناهج النقد العربي الحديث، د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط: ١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.

٥٣. المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، د. حمد محمود الدوخي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: ١، ٢٠٠٩م.

٥٤. النحت في الزمن، أندريه تاركوفسكي، ترجمة: أمين صالح، وزارة الثقافة الأردنية، عَمّان، ط: ١، ٢٠١٣م.

٥٥. النص السردي العربي: الصيغ والمقومات، محمد معتصم، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط: ١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٤م.

٥٦. النظرية الشعرية، جان كوهن، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط: ٤، ٢٠٠٠م.