بسم الله الرحمن الرحيم

التشكيل الشعري
عند ميسون الإرياني

د. محمد عبد الله المحجري
جامعة العلوم والتكنولوجيا – صنعاء
منشور في
مجلة الدراسات الاجتماعية (مجلة علمية محكمة) – جامعة العلوم والتكنولوجيا عدد ٣١ (يوليو– ديسمبر ٢٠١٠م)

ما قبل:

يتميز التشكيل الشعري -بوصفه جملة من العناصر المتشابكة، المفضية إلى نتاج فني جميل - عند ميسون الإرياني [١] بتضافر تلك العناصر المكونة للبناء في نجاح القصيدة في إنتاج عالمها الشعري الخاص، المتميز بالتفرد والانزياح عن السائد. وبما يجعلها صوتًا شعريًا فريدًا، له طريقته المختلفة في التشكيل، عبر شبكة من المكونات والعناصر، تجيد الشاعرة صناعتها والموازنة في نسجها؛ بما يخلق ذلك العالم الشعري الفريد بنَفَسٍ شعريٍّ جديد، على مستوى جيل الشاعرة في اليمن (ولاسيما في الشعرية النسوية)، وبما يجسد مغامرة الخيال في خلق العالم الخاص بالذات الشاعرة، فـ«التشكيل اللغوي يحمل في أحشائه ما يتخلق من الأفكار، وكأنها حصيلة مغامرة الخيال، وهو يجوس بين أحراش الكلمات» [٢].

إلا أن اللافت للنظر -من خلال تحليل الباحث - ديوانَ الشاعرة "سأثقب بالعاشقين السماء" [٣] تضافر بنى التشكيل الشعري -في إطارٍ من فرادة البناء وجودة صياغة التشكيل - لتأكيد دلالة البنية النفسية العميقة عند الشاعرة ؛ وهي بنية وحدة الأنا، واستحالة الالتقاء مع الآخر المختلف جنسًا، في إطار علاقة ضدية تظهر في أكثر من بنية من بنى التشكيل الشعري، ثم علاقة كل تلك المكونات بالرؤيا والمضمون النفسي واللاشعوري لدى الشاعرة.

فالدلالة الكلية -التي يمكن التأكيد عليها، والوصول إليها بعد الدراسة التحليلية الدقيقة لقصائد الديوان – هي الاتساق والتواؤم بين عناصر التشكيل الشعري (العناصر المشكلة للمبنى في شكله النهائي المُعَبَّر عنه بالقصيدة) غالبًا، ثم بين تلك العناصر والبنية النفسية العميقة (بنية المعنى المحض)، ويتضح التناسق الكبير بين الجانبين بما يشي بعمق التجربة التي عاشتها الشاعرة على مستوى اللاشعور والخيال الشعري، وبما يبرز قدرة الشاعرة على الصناعة الفذة التي تتواءم فيها جميع تلك العناصر.

١ - تشكيل الشخوص/ الأنا والآخر:

١ -١ البنية العميقة:

تتجسد البنية العميقة لدى الذات الشاعرة في ديوان " سأثقب بالعاشقين السماء" في الشرخ والهوة بين الأنا والآخر، (المختلف في الجنس)، الذي يتردد في كل قصائد الديوان؛ ويحاول التخفي في أشكال مختلفة، لا يخطئه حدس الناقد البصير، أو القارئ المتتبع بنية السرد في السياق الشعري، وإن تغلف بفرادة بناء تتقن الشاعرة صنعه، وغرابة صورة تجيد الشاعرة تأليفها من عوالم مختلفة، بلغة شعرية منزاحة عن السائد، تشكل في دائرية القصيدة «بديلاً مقننًا للتجربة نفسها» [٤]. «"أنا" الشاعر الماهوية... بوصفه كائنًا مزدوج الهوية أو الشخصية: واقعيًا ويرفض الواقع، أو تاريخيًا ويرفض التاريخ، جمعيًا ويرفض الجماعة... مخلوقًا ويمتلك إمكانية الخلق، ملتزمًا ويرفض الالتزام»[٥]. والآخر بوصفه الآخر في مقابل الذات، بخصائصه المنفصلة التي تحدد معالمه، وكينونته، واختياراته، التي غالبًا ما تتخندق في مواجهة "أنا" الشاعر بناء على توزيع الذات الشاعرة الأدوارَ بينهما.

وعلى الرغم من محاولة الشاعرة جاهدة بناء ذلك العالم الجميل المتخيل، وتلك العلاقة الحميمية التي تتمناها الأنثى في صيغتها الكمالية مع الطرف الآخر؛ ومحاولة الاقتراب، وتكرار الدعوة إلى كل ذلك، في مقاطع مختلفة من قصائدها:

من مثل قولها:

خذني إليك/ أجوب المرايا/ يذوب اشتعالي على وجنتيك/ أفيء إليك من الخوف/ ترمي هواي على بعد شعرة / وتسكنني في فضاء بلا أنت.. [٦].

وقولها:

ضم نشوتنا وانتفض بي/ أنا فيك أرض يذود عن السحر فيها النخيل/ وأنت السديم تكبلني بالجنون، تلون بالنار موعدنا... [٧].

إلا أن البنية الكلية لقصائد الديوان تتضافر لتأكيد الشرخ والهوة بين الأنا والآخر. إنها العلاقة الحميمية المتخيلة، تندفع لا شعوريًا عبر التشكيل؛ لتنبئ أن كلَّ المحاولات محضُ أحلام محكوم عليها بالفشل سلفًا، فالطرف الآخر له مزاجه الخاص العابث (الذي لا يتواءم مع القيمة الالتزامية كما تؤمن بها الشاعرة)، فهو الموصوف من قِبَلِها في طيات دعوته لبناء تلك العلاقة المتخيلة، بما يشي بخيانته: "وتسكنني في فضاء بلا أنت"، وهو "السديم"، الذي لا عائد منه سوى التكبيل بالجنون، والتلوين بالنار. وهو المحتل والمتلهي:

...

والآخر يحتل به حماقتي بعد أن يبيع وجهه

وأنا يدخرني دائمًا للمطر [٨]

تبوح الذات الشاعرة، وأحيانًا تصرح وتكشف الحقيقة أمام نفسها والآخر، إنها إنما تتراءى تلك العلاقة الوثيرة على مستوى الحلم ومنطقة الدوافع اللاشعورية لا غير:

الحلم يتكدس عند رائحة اسمك
...
أنا وأنت
...
يبعثرنا كشيطان
...
لكننا لا نتلامس
...
من بعيد يا حبيبي أشتهي العدم
...
(لكنني أنسى أن أموت) [٩]

إنه الضياع، كما في قصيدتها"ضياع"[١٠]، "في مواقيت انسلاخ العشق" وإلى جانبه خيال -مجرد خيال -بـ "كأسٍ ينضح بـ "نحن" [١١]؛ القصيدة التي تنبئ عن مستوى الألم الذي احتقنت به الأنا من أخرى مفترضة، احتلت مكانها في العالم الكمالي المتخيل، الذي يتراءى للذات الشاعرة عبر بوابات القصيدة، التي تتكاثف كلما اقتربنا من نهايتها؛ لتتضح عقدة القصيدة (الغيرة/ الحقد على الأخرى (المتخيلة)، التي دمرت العالم الجميل:

ثم أنسجُ قبرًا من التوت/ أَسرقُ كفّك/ صدرك/ بعض العصافير/ شيئاً يَخصُّكَ/ كأس نبيذٍ/ (كذا يرسمُ الأشقياء مخاضًا لقطرةْ)/ وأُسلِم نبضي للنار/ أهمس في جيد أخرى:/ رَجعتَ/ وأغفو !

والحقيقة هي أن هذا الحلم لا يجيء على مستوى الواقع:

تَبًّا ! / سَئِمْتُ حَدِيثَ النُبُوءَاتِ عَن قَادِمٍ لَا يَجِيء [١٢]

وعليه فالأنا في عذاب دائم بين المتخيل اللاشعوري والواقع المرئي

أعاشرني بعدَ قلبكَ بالجمرِ [١٣]

والضحية في النهاية هي هذه الأنا المجسدة في الأنثى:

أُغَازِلُ قَبرِي بِمَا خَلَّفَتهُ أَسَاطِيرُنَا المُثقَلات
بنا
بالجنونْ..
أعاشرني بعدَ قلبكَ بالجمرِ
يُغلَق مَعبدنا الآنَ
دُوني!
أَسيلُ دَمي فَتسيلُ بلادي دونَ صَلاة..
وتَجتَرحُ الريحُ ذكراكَ عِندَ اجترارِ الجنودِ الخَطايَا [١٤]

# # #

إنه الآخر المختلف في الجنس تحديدًا، وإنها النهاية المأساوية التي وصلت إليها الشاعرة خاتمةً:

أعاشرني بعدَ قلبكَ بالجمرِ [١٥]

يراقصني الوجع حدَّ
ارتعاد النور [١٦]

وإنها الفجيعة صدمةً:

يومًا ما قد كان البحر فجيعة أنثى [١٧]

وإنها المفارقة وانكسار العلاقة قرارًا؛ إذ لا بد أن يموت خيط العنكبوت الضعيف منهيًا تلك العلاقة، لينفرط الورد كما تقول الشاعرة، في إشارة ذكية إلى الانكسار الذي سيصل حد العمق (فليس ما سينفرط العقد، بل الذات/الأنثى ممثلة بالورد):

لابد أن يموت العنكبوت مغنيًا
أن ترقص السماء وحيدةً
لينفرط الورد [١٨]

في استغنائية صارمة عن الآخر:

إفهمْ أن أضلاعك المثلثة لم تعد تكفي مستطيلاتي. [١٩]

وفي ظلال توجيه تهمة الخيانة، التي لا تُرَدَّدُ في السياق سببًا فقط، بل تتحول إلى نتيجة وعاقبة وحكم ونهاية، كما في المقطع الذي يحمل عنوان "نهاية":

حبنا الصغير لا يريد أن يختفي
لكنه..
مدرك تمامًا لاختبائه المتقن في ظني الواسع بأنك تستحق الخيانة [٢٠]

وإنها طيبة الأنثى ورقتها وفطرتها وبراءتها وصغر سنها سببًا تعليليًا أو تعلليًا:

ولأني قلبٌ أميٌّ
أجعله وردي وأذوب
...
ولأني قلب أميٌّ
أسرجُ قبري بين يديه وأعلنني ذنبًا
وأذوب" [٢١]

وفي مقطع آخر:

"كنت صغيرة / يوم تشبث بي غصن الأنت على شعري" [٢٢]

وإنه استهتار الطرف الآخر وعبثه سببًا حقيقيًا:

-وصهرت مداي/ -بلا إثم -/ بمداد الوجد/ وترقصني غافية فيك/ على كتفيك/ وتلثمني/ فأصيخ القلب/ لأسمعَ أخرى خلف الباب/ فأدركُ أنك نبض سواي (٢٣)

-وأنا دائمًا يدخرني للمطر (٢٤)

-ترصفني في قلب البحر / -مشلولاً في الشوق لأخرى – (٢٥)

١ -٢ أشكال التجسد والظهور:

يتجسد الآخر في التشكيل الشعري في الديوان في الآخر المختلف جنسًا عن الشاعرة كما أسلفنا؛ وهو يظهر إلى جانب الأنا في الثنائية الضدية في كثير من قصائد الديوان:

يظهر في المسمى الواضح "رجل" كما تظهر الذات الشاعرة في مسمى "أنثى":

-عندَما يتَأخرُ المَطر نعرِف أَنَّ راهباتنا حَطَّمْنَ أكُفَّهُنَّ في عبَاءَة رَجل (٢٦)

-كل أنثى يكون هواك أنا (٢٧)

-المدينة هذا المساء تنام كأنثى يمشطها الهم (٢٨)

-يومًا ما قد كان البحر فجيعة أنثى. (٢٩)

...

ويظهر في شكل مباشر عبر ضمير الخطاب" أنت" الذي ورد في الديوان سبع مرات، إلى جانب "أنا" التي وردت اثنتي عشرة مرة، كما في قول الشاعرة:

أنا فيك أرض يذود عن السحر فيها النخيل
وأنت السديم تكبلني بالجنون، تلون بالنار موعدنا (٣٠)

كما يظهر في شكل مباشر آخر هو ضمير الغياب " هو" إلى جانب "هي"، حين يكون مراد الذات الشاعرة إقصاء هذا الآخر (حتى وهما في حميمية النجوى، في إطار التعبير عن المفاصلة، كما في القصيدة الثانية في الديوان" المساء هنا منهك كالفضيلة")؛ لتصورَ الشاعرةُ -في صناعة التشكيل الزماني - "المساءَ" منهكًا" في الإطار المكاني بين الطرفين، كما هي"القيمة" ممثلة بالفضيلة" منهكة أيضًا؛ ولتمنحنا عقدةُ السردِ في القصيدة في النهاية صورة عن هذا الآخر، وأنه هو المسؤول عن تلك النهاية؛ ابتداءً من الحركتين النثريتين الأوليين في مقدمة القصيدة لكل من" هي" و "هو":

هي: أخاف عليك فسق أصدقائي الطيبين

هو: أخاف عليك قدسية أحلامك الصغرى [٣١]

وهما الحركتان اللتان تجسد فيهما الشاعرة تخوفًا حقيقيًا نابعًا من القيمة الالتزامية في حركة "هي"؛ وتخوفًا استخفافيًا استصغاريًا للطرف الآخر من قبل "هو".

كما يظهر في الثنائية الضدية المتجسدة في بقية الضمائر على امتداد قصائد الديوان؛ يظهر فيها الآخر في شكل الضمير البارز "أنت"، أو في شكل كاف الخطاب، أو تاء الفاعل الدال على المخاطب المذكر، أو هاء الضمير المتصل... إلخ؛ وتظهر الـ "أنا" في شكل الضمير البارز "أنا"، أو في شكل ياء المتكلم، أو تاء الفاعل... إلخ؛ وهذه الثنائية الضدية كثيرة في المقاطع الموجودة في قصائد الديوان، وفي البنى الكلية لبعض القصائد، كما في القصيدة الأولى [٣٢]، التي تفتتحها الشاعرة بسؤال استنكاري:

ماذا تبقى من الليل غيري

وتنهيها بأسئلة استنكارية أخرى، تنحاز فيها الشاعرة إلى"القيمة" و"السواء"، في استنكار عدم إنكار الطرف الآخر لمقتضى ما تنكره عليه الأنا المتسائلة:

أيعجبُكَ الروضُ حين تفرُّ الخطايا إلينا
وتسكنُ في صدرِهِ مقلتانا
أيعجبُكَ الرملُ حين ينامُ على الزهر
حين يدللنا

منهية القصيدة بالانتقال إلى ضميري "أنا" و"أنت" في تصوير استحواذ "الأنا" على الـ "أنت":

كل بدء
أكون أنا
كل أنثى يكون هواك أنا
كل أنت وأنت أنا

ولا يظهر التجاوب أو الحديث عن الأنا والآخر في إطار "نا المتكلمين" أو الضمير المستتر "نحن" -غالبًا -، إلا في حال انكسار العلاقة وتأجيل الفرح،أو الضياع، أو المفارقة، أو العلاقة الضدية، أو السرد الحكائي لعلاقة غير مريحة للذات الشاعرة. ويمكننا التمثيل هنا بمجموعة من الأسطر الشعرية من القصيدتين الخامسة والسابعة في الديوان [٣٣]، يمكن قياس كثير من القصائد عليهما:

أنموذجات	الدلالة
- ستقصي للفرح المؤجل حلمنا - نفضح شجوها بالخوف والرقيا - الريح يا أماه فاتنة تشد وثاقنا الأزلي/ بالمطر المسجى في الضياع -يعبق زهونا/ لنعود للقدر العتيق فنصطلي/ بالحزن/ دون أهلة للأرز/ تسعف ظلنا المنسي/ تؤوي موتنا/ للضوء	- الفرح المؤجل - الخوف - الضياع
- اختفى ساكنونا - أغازل قبري بما خلفته أساطير المثقلات/ بنا/ بالجنون - يغلق معبدنا الآن/ دوني - ترى هل تلاشت قبائلنا في النبيذ/ يذوب المكان بتلويح أسمائنا بالوداع.../ تندس مثل العذارى روائحنا في التراب.../ لهفنا في الطواحين.../ ترسم أمواتنا	- السرد الحكائي لعلاقة غير مريحة - الفراق - التلاشي

١ -٣ التموضع و تحويل الخطاب :

يتموضع حضور الأنا" و "الآخر" في الديوان في جملة من الأشكال؛ ليؤكد في كل مرة البنية النفسية العميقة لدى الذات الشاعرة، المتمثلة بانكسار العلاقة بين الطرفين، ومقدار الشرخ والهوة بينهما، وأخيرًا قرار رفض الآخر وتخوينه وتغييبه من قبل الذات الشاعرة. ومع حضور الطرفين البارز في بداية الديوان، إلا أن هذا الحضور يتلاشى كلما مضينا في الديوان نحو نهايته.

كل بدء
أكون أنا
كل أنثى يكون هواك أنا
كل أنت وأنت أنا

إلا أن هذا التموضع والعلاقة يتخذان جملة من الأشكال والصيغ على امتداد قصائد الديوان، فبينما يبرز الطرفان في القصيدة الثانية في مستوى من التكافؤ الظاهري في الحوار بين "هي" و "هو" بحكمِ توزيعِ القصيدةِ الأدوارَ بالتساوي، إلا أنه يبرز تفوق الأنا وانكسار الآخر. و على امتداد قصائد الديوان تتخذ العلاقة بين الأنا والآخر مسارات متنوعة، وتتموضع في جملة أشكال تؤكد في مجملها تحقيق المفارقة والتباين، والاتهام والتخوين، والرفض والتغييب.

في القصيدة الثالثة تتحول العلاقة والتموضع إلى خطاب بديل، موجهٍ للقلب، وفي الرابعة إلى الرفض، وفي الخامسة إلى خطاب بديل للذات في أصولها، وفي السادسة إلى الهجر واللاتحدد، وفي السابعة إلى استحضار الآخر في الإطار الجنائزي، وفي الثامنة إلى حتمية موته، وفي التاسعة إلى تمني العدم، وتأكيد حتمية عدم اللقاء، وفي العاشرة إلى

تغييبه مرة أخرى في إطار السرد السببي، وفي الحادية عشرة إلى اتهامه بالخيانة في إطار الألم، وفي الثانية عشرة إلى سردية العلاقة الحميمية في إطار الذكرى والزمن الماضي، وفي الثالثة عشرة إلى بداية التحدي، وفي الرابعة عشرة إلى إبراز القوة الذاتية، وفي الخامسة عشرة ينكسر السياق لتتثال الذكريات الحميمية، وفي السادسة عشرة إلى المواجهة والمحاكمة والافتراق، وفي السابعة عشرة إلى اللاتحدد، وفي الثامنة عشرة إلى تحسس الأنا في مواجهة الآخر، وفي التاسعة عشرة إلى المساءلة عبر القيمة الأخلاقية، وتقرير الخيانة في حقه، وفي العشرين إلى سرد الوجع والفجيعة، والتنبؤ بحجم الكارثة في انكشاف ما يصنع الإنسان بالإنسان، وفي الحادية والعشرين والثانية والعشرين إلى انكسار السياق مرة أخرى في خطابية مباشرة إلى الفيء إلى الطرف الآخر (فيئًا تخيليًا فقط؛ لتعليل الذات المجروحة لا غير)، مع المعرفة المسبقة بخيانته، وفي الثالثة والعشرين إلى تغييبه، وفي الرابعة والعشرين إلى صناعة الفعل القسري لعلاقة متخيلة من قبل الذات الشاعرة، تستعيد فيها الماضي حنقًا بلا جدوى، وفي الخامسة والعشرين إلى تأكيد سقوطه وموته وانكساره، وفي السادسة والعشرين إلى إحلال الآخر المماثل في الجنس محله، " **قلبي أنتِ... إني أحبك... وإني أحبكِ... يا آخر الغيث... يا سرمد الوجد... يا قبلة الخائفين**"[٣٤]، وفي السابعة والعشرين إلى تماسك الأنا وإظهار قوتها، في مقابل توجيه تهمة الخيانة للآخر في شكل استحقاقي ساخر، وفي الثامنة والعشرين ينسحق الآخر، ولا يظهر -بفعل تغييبه من قبل الذات الشاعرة القسري اللاشعوري - سوى مرة واحدة في سياق توجيه الأمر الدال على المفاصلة وخُلْع العلاقة من قِبَل الذات الشاعرة "فاقرأ على جدثي ترتيل الدموع الوانيات"[٣٥]، وفي التاسعة والعشرين (القصيدة الأخيرة) يموت الآخر على مستوى الحضور والغياب تمامًا، ويحل محله خطاب الآخر المماثل في الجنس (الخطاب الحميمي البديل).

١ -٤ الأنا والآخر - العلاقات والدوائر المتداخلة:

يؤدي صوت الأنا داخل النص دورًا أساسيًا في حركته، وتفاعلات عناصره في تقاطعاتها المختلفة، المفضية إلى إطار كلي في دائرية القصيدة. إنه المعنى النفسي والشعوري المحض للذات الشاعرة، يخرج ليشكل المبنى في صورته النهائية المعبرة عنه، وفقًا لرؤياه، وأحاسيسه، ومعبرًا عن بنية عميقة تحملها الذات الشاعرة، تتكشف من خلال تحليل النظام الكلي لدوائر النصوص الشعرية وسردياتها، وتداخلاتها، وتفاعلاتها المختلفة، مع آخَرَ تصنعه الذات الشاعرة وتفترضه، يشكل معادلاً موضوعيًا مغايرًا ومناهضًا للأنا، تُنْتِجُ من خلاله الذاتُ الشاعرة خطوطَ التوازي، والتماس، والتقاطع، والمغايرة، وتشكله وفقًا لإرادةٍ ومعطياتٍ تقررها هي.

«"الأنا" الشاعرة بؤرة انطلاق الصوت الشعري للشاعر الحديث، تتنوع في أشكالها ووظائفها، وتتكشف عن مظهر قولي/ لساني يقدِّم الصوت بوصفه نصًا مدونًا يتشكل من كوكبة معقدة من الدوال، ويفرض قوانينه التعبيرية على كونه النصي، واشتراطاته المنهجية على فضول التأويل»[٣٦].

تتداخل دوائر الأنا والآخر في الديوان على أكثر من مستوى واتجاه؛ لتأكيد دلالات البنية العميقة عند الذات الشاعرة: الانكسار، والمفارقة، والضدية.

ومن خلال دراسة قصائد الديوان يمكننا رصد جملة من المستويات والاتجاهات للأنا في علاقتها بالآخر (كما تصوره الذات الشاعرة في الديوان)، في إطار الزمن الماضي وإطار الزمن الحاضر: مستوى الحضور والغياب، ومستوى الحركة باتجاه الآخر، ومستوى الدور الوظيفي ضمن البنية العميقة، فضلاً عن الإطار الذي يرد فيه كلٌّ من الأنا والآخر، والإسناد القيمي لكل منهما، على النحو الآتي:

مستوى الحضور والغياب:

تظهر الأنا في حضور طاغٍ على امتداد قصائد الديوان، ولاسيما في القصائد الغنائية، التي يظهر فيها الآخر، في مواجهة مباشرة مع الأنا، بينما تُظْهِرُ الذاتُ الشاعرة الآخرَ إلى جانب الأنا بمقدار ما تريده هي، عند تقسيم أدوار الحوار، أو في توجيه الخطاب، أو في السرد. ففي القصيدة الأولى "حين تفر الخطايا" -على سبيل المثال - حضور واسع للأنا، وإلى جانبها حضور نسبي للآخر، يمكن استقراؤهما من خلال الأشكال الرامزة لكل منهما على النحو الآتي:

المجال	نوع الحضور	الشكل الوارد في القصيدة
الأنا	-الضمير "أنا" البارز	أنا+ أنا +أنا
	- الضمير "أنا" المستتر	أغزل
	- تاء الفاعل	كنت+ كنت
	-ياء المتكلم	غيري، أمي، أمي، أمي، دمعي، يغازلني، مهجتي
	-الأنا في إطار "هي" الضمير المستتر	تستهل، تعلم، تذرو، تلون
	-الأنا في إطار "هاء الضمير" (الدال على الغائب المؤنث).	فتنتها ، عصفورها.
مجموع الورود ١٩		

الآخر	-الضمير البارز " أنت"	أنت + أنت
	-كاف الخطاب	أيعجبك + أيعجبك ، هواك
مجموع الورود ٥		

الأنا المشتركة بـ:	-نون المضارع	نزور، نشرد، نيمم
	-نا الفاعلية	يلملمنا، مصائرنا، أحلامنا، إلينا ، مقلتانا ، يدللنا
مجموع الورود ٩		

يحتل حضور الآخر مساحة قليلة بالموازنة مع حضور الذات الشاعرة، باستثناء القصيدة الثانية "المساء هنا منهك كالفضيلة" (قصيدةُ تَكَافُؤِ الحضور وتَضَادِ المواقف)، التي تعطي الذاتُ الشاعرةُ فيها الآخرَ حضورًا متكافئًا مع الأنا.

تُغَيِّبُ الذاتُ الشاعرةُ الآخرَ بشكل شبة تام في نهاية الديوان (تغييبًا قسريًا)؛ وتستبدل به الآخر المماثل في الجنس (الذي يكاد ينعدم ظهوره في بداية الديوان، وتنداح دائرة حضوره في نهايته):

-تستخدم الذات الشاعرة في القصيدة ٢٥ -في سياق ذكر الآخر - كلمات: مات، كان وحيدًا، زحف، سقط اسمه.

-تستبدل الذات الشاعرة الآخر بالآخر المماثل في الجنس في القصائد ٢٦ -٢٩.

- تتهم الذات الشاعرة الآخر باستبدال أخرى بها في القصائد ٢٣ -٢٤.

- تلصق الذات الشاعرة بالآخر الخيانة في القصيدة ٢٧، وتصوره فيها في التشكيل الساخر، وفي إطار التخلي والنسيان، وألم الذات.

- تُغَيِّبُ الذات الشاعرة الآخر في القصيدة ٢٨ (قبل الأخيرة)، حيث لا يرد ذكره سوى مرة واحدة (في سياق الفراق):

فاقرأ على جدثي / تراتيل اندثارات الدموع الوانيات.

-تغيب الذات الشاعرة الآخر في القصيدة الأخيرة رقم (٢٩) نهائيًا.

مستوى الحركة باتجاه الآخر:

يجسد حضور الأنا والآخر على مستوى الحركة قوة الذات الشاعرة على: الهيمنة، الاستحواذ، الاتهام، المحاكمة، الاستعلاء، التغييب، التعبير عن السأم، القطيعة. في إطار بناء العالم الشعري القادر على مجابهة الآخر (القادر على الفعل على مستوى الواقع)، كما يجسد البكائية الحزينة في تذكر الألم، والمعاناة، والإحساس بالخيانة واللاجدوى. أما في إطار الماضي فالحركة باتجاه الآخر هي حركة إيجابية غالبًا، تصف العلاقة الحميمية في إطار الحلم والذكرى.

وعلى مستوى الآخر صورت الذات الشاعرة حركته باتجاهها (في إطار الحاضر) في الموقف الأضعف، محاولاً الترجي لاستعادة الماضي الجميل. كما صورته في قصائد أخرى (في إطار الماضي) بالاستعلائية.

مستوى الدور/ الوظيفي ضمن البنية العميقة:

يتمثل الدور/ الوظيفة للأنا في إطار الماضي بصناعة الفعل الحلمي وعالم المثال، وتخيل العلاقة مع الآخر في الشكل الكمالي المطلق، بينما يتمثل في إطار الحاضر في إثبات الحضور ومقاومة الانكسار، كما يتمثل أحيانًا الذكرى الأليمةَ التي تندفع لاشعوريًا في طيات النص الشعري. أما على مستوى الآخر فإن الدور/ الوظيفة في إطار الماضي يتمثل في المشاركة في صناعة الفعل الحلمي (كما تصوره الذات الشاعرة)، وعلى مستوى الحاضر يتمثل في صناعة الفعل التدميري من قبل الآخر لعالم المثال والمطلق لدى الأنا.

الإطار:

تظهر الأنا في إطارٍ من الغنائية ذات النبرة العاطفية الحزينة (في قصائد التفعيلة تحديدًا)، عند صوت الذات الشاعرة في الألم والذكرى، وغالبًا ما يكون السرد والوصف التخييلي إطارًا للتدفق في إطار الزمن الماضي، عبر استحضاره حلميًا -في مسارات الذكرى الجميلة والحميمية والعتابية والتشوق - في الزمن الحاضر. وغالبًا ما تأتي الحتمية في إطار الجمل الاسمية؛ التي تصدر الأحكام النهائية. أو الفعل المضارع المُهَيَّأ بالتسويف (السين وسوف).

كما تُظْهِرُ الذاتُ الشاعرةُ الآخرَ في إطار غنائي كذلك؛ لتصويره في حالة التودد، وفي محاولة استعادة الصلة بالأنا.

الأنا والآخر (كما تصوره الذات الشاعرة في الديوان)

المجال	الزمن	الحضور والغياب	الحركة في اتجاه الآخر	الدور /الوظيفة ضمن البنية العميقة	الإطار	الإسناد القيمي
الأنا	في إطار الماضي	الحضور الطاغي.	-العلاقة الحميمة في إطار الحلم والذكرى.	صناعة الفعل الحلمي وعالم المثال.	- الغنائية في دائرية القصيدة وإطارها العام. - الغنائية الزائدة عند صوت الذات الشاعرة في الألم والذكرى. - السرد في إطار الزمن الماضي. - الوصف التخييلي في إطار خط الزمن الماضي عبر استحضاره حلميًا -في مسارات الذكرى الجميلة، والحميمية، والعتابية، والتشوق - لإطار حركة الفعل الحاضر تخيلاً. - الحتمية في إطار الجملة الاسمية.	- البراءة التي تصل إلى حد السذاجة أحيانًا.
	في إطار الحاضر		-الهيمنة -الاستحواذ -الاتهام -المحاكمة -الاستعلاء -السأم -القطيعة -التغييب	إثبات الحضور والصمود ومقاومة الانكسار. - تذكر الألم .		الإسناد إلى القيمة الالتزامية: - الكمالية ، المثالية ،المطلق - الثبات، الوضوح - الحسم، قوة القرار - الواحدية والوفاء (مع التزام القطيعة).
الآخر	في إطار الماضي	-الحضور النسبي. -التغييب القسري في نهاية الديوان.	-الاستعلاء	المشاركة في صناعة الفعل الحلمي.	- الغنائية الزائدة في إطار مقاطع صوت الآخر في: التودد في محاولة استعادة الصلة بالذات الشاعرة ، والترجي.	الإسناد إلى القيم السالبة: -الخطايا -الخيانة -العبث واللامبالاة - التعددية في بناء العلاقة مع الجنس الآخر -الموقف المتذبذب والتشتت.
	في إطار الحاضر		-محاولة استعادة الماضي. -الترجي. (من خلال صوته المباشر في قصائد الديوان).	صناعة الفعل التدميري		- الندم - التوبة.

الإسناد القيمي:

تُسْنِدُ الذاتُ الشاعرة الأنا في عالم القيم في إطار الماضي إلى البراءة التي تصل إلى حدِّ السذاجة أحيانًا، بما يصور مدى استغلال "الآخر" لتلك البراءة، بينما تُسْنِدُ الأنا في إطار الزمن الحاضر إلى القيمة الالتزامية، في جملة من صورها: الكمالية والمثالية والنزوع إلى المطلق، والثبات والوضوح، والحسم وقوة القرار، والواحدية في اختيار العلاقة العاطفية المتخيلة، مع التزام الوفاء والقطيعة في آن واحد.

وتُسْنِدُ الذاتُ الشاعرةُ الآخرَ في عالم القيم في إطار الماضي إلى القيم السالبة: الخطايا، الخيانة، العبث، اللامبالاة، التعددية في بناء العلاقة مع الجنس الآخر، الموقف المتذبذب. بينما تُسْنِدُهُ في إطار الحاضر إلى قيمة الندم والتوبة.

القيمة الالتزامية بين الثورة على السماء والثورة للسماء:

تنحو الذات الشاعرة في قصائد الديوان باتجاه الرفض والثورة: رفض الآخر والثورة عليه (في إطاره الذي وضعته فيه الذات الشاعرة)، ورفض محيط الآخر والثورة عليه كذلك. تظهر الثورة ابتداء من عنوان الديوان "سأثقب بالعاشقين السماء"، ثم من خلال مضامين نصية أخرى ترد في طيات قصائد الديوان، تقابلها مضامين أخرى معاكسة لها في التوجه؛ تتحول فيها تلك الثورة في المضمون العام والبنية العميقة إلى ثورة تنتصر للسماء وعالم القيم على المتخندقين في نطاق القيمة اللاإلتزامية (الآخر المخالف في الجنس في الديوان مثالاً كما تصوره الذات الشاعرة)، بينما ترتبط الأنا والقيمة الالتزامية برباط وثيق إلى حد أن ذهابَ إحداهما ذهابٌ للأخرى:

- فبذهاب القيمة (المُرَمَّز لها بالسماء أو البحر... إلخ) يُهْتَكُ عِرْضَ الرياح في مأمنها، وتسقط الأنا:

موت السماء يهتّك عِرض الرياح على سرجها (٣٧)

وأنا أسقط/ كلما تحطم البحر (٣٨)

- وبذاهب الأنا (المُرَمَّز لها بالأنثى) تذهب القيمة (المرمز لها بالصلاة):

أسيل دمي فتسيل بلادي دون صلاة (٣٩)

والخلاصة:

أن كلَّ زمان/ يقبل حاراتنا/ شارعًا شارعًا

في الطريق إلى الله (٤٠)

والطريق إلى الله أحد رموز القيمة الالتزامية لدى الذات الشاعرة، إلى جانب القيم الأخرى: الوفاء، الواحدية، الحب؛ لتتحدد الثورة بدقة على الموروث الجمعي في شكله اللاإيجابي، المنافي لمنطق الحياة:

عجبي من ديانات أمي/.../ كَفرتُ بإنجيل أمي/ كَفرتُ بتوراة أمي

وأدرك أن النخيل يقبِّل أمي، / شفتيها/ متى شاجرت في هواها المحيط(٤١)

إن الكفر هنا هو الكفر بالقيمة الالتزامية الموهومة، المنافية لمنطق التزام الذات الشاعرة الحياتي، ومنطق اللاشعور الداخلي الذي تؤمن به؛ من هنا تأتي المواجهة مع المحيط (**النخيل يقبِّل أمي، / شفتيها/ متى شاجرت في هواها المحيط**)؛ المحيط الذي ترمز إليه الذات الشاعرة -بل تحدده بدقة - في رمز القبيلة:

-القبيلة السكرى الذاوية:

تُرى هل تلاشت قبائلنا في النبيذ (٤٢)

-القبيلة التي تستقي محدداتها من اللاعقل، وتُضيِّعُ أحلامَها في اللامنطق:

و أدرك أن قبيلة (قيس) تستفدي أحلام هواها بين
طقوس العرافات (٤٣)

-القبيلة المشروخة كحظ إناء الذات الشاعرة المشروخ:

الإناء/ مشروخ كقبيلة مهزومة (٤٤)

-القبيلة التي من أجلها تحترق الأنثى، وتمزق أهدابَها في التراب:

لم تأتنا الريح يوما بشعوذة نستدل بنشوتها لذنوب الصبايا
كذا يا صبية
نُبجّل آلام ميعادنا بالرحيل
كذا نخسف الموت - أنفسنا - في رماد القبيلة
نمزق أهدابنا في التراب لأجل القبيلة
تَمجّد بالخوف يا حلوتي حبنا في القبيلة (٤٥)
...
تلاوات قلبي لله (٤٦)

إنه - في الحقيقة - الكفر بكل قيمة زائفة، حتى ولو تدرعت واحتمت بالقيمة الالتزامية الموهومة، النابعة من الإطار الجمعي الزائف، وإنه الإيمان بالقيمة الالتزامية الحقيقية:

تلاوات قلبي لله

٢ - **تشكيل الحقول الدلالية/ معجم الانكسار:**

تجسد الحقول الدلالية في الديوان البنية العميقة للذات الشاعرة: بنية انكسار العلاقة بين الطرفين ومقدار الشرخ والهوة بينهما، وقرار رفض الآخر، وتخوينه، وتغييبه من قبل الأنا. وتتجسد الحقول الدلالية الأكثر بروزًا في الديوان في الحقول الأربعة الآتية:

-حقل الألم، والمعاناة، والقهر، والانكسار.

- حقل الخوف.

-حقل اليأس، والتلاشي، واللاجدوى ، واللاتحدد.

- حقل الخيانة

ومن خلال استقراء معجم الديوان: الكلمات، والأفعال، والتراكيب الجزئية، يظهر مدى اتساع دوائر تلك الحقول المتداخلة والمتقاطعة فيما بينها عن غيرها. وفيما يأتي مسارد لتلك الحقول، رتبت فيها الكلمات والتراكيب بحسب ورودها في الديوان، وقد يرد بعضها في الديوان أكثر من مرة:

- على مستوى المفردات (الأشياء):

الألم، المعاناة، القهر، الانكسار	الخوف	اليأس، التلاشي، اللاجدوى، اللاتحدد	الخيانة
الخطايا، الوجع، الشوق، الوجد، الدمع، الويل، الهم، الدم، الموتى، الحماقة، المطر، النسيان، القدر، الجمر، الأنين، اللهف، الثقب، الجرف، المجروحين، سجيل، الجوع، المخاض، الفقد، الألم	الليل، المساء، القيامة، البرد، الخوف، الرقيا، المحرقة، التنانين، النازعات	السديم، الرمل، الضياع، الجنون، السرمد، الصدى، الخريف، الوداع، أموات، السراب، المتعبون، الثكل، الموت، الشعوذات، أجداث، اندثاراث، العابرين، المعدمين، المقابر، الشقوق، الجدث.	الغواية

- على مستوى الأفعال:

الألم، المعاناة، القهر، الانكسار	الخوف	اليأس، التلاشي، اللاجدوى، اللاتحدد	الخيانة
أتعب، أنهك، يكبل، يجدل، يتهاوى، تتنهد، نصطلي، تبكي، بكيت، فقدت، حَرَمْتُ، يصدون، يهذون، تمزقوا، تعنفني، تبكيك، تصليني، أصيخي	أضيع، أذوي	يذوي، يذوب، أجتث، تؤين، أهجر، ألتحف، أبتعد، أضاعَ، ذوت، تلاشت، ينفرط، يتكدس، يَجْمُد، مات، أسقط، أغيب، تذوي، تذوب، تتثر، تَصلّب، اختفت.	تغافلني، ترصفني في قاع البحر، تركتني

- على مستوى الأفعال في إطار العبارات:

الألم، المعاناة، القهر، الانكسار	الخوف	اليأس، التلاشي، اللاجدوى، اللاتحدد	الخيانة
أعاشرني بعد قلبك بالجمر،أسيل دمي، تجترح الريح، يراقصني الوجع، ألثم الذاكرة، تركت ملامح وجهي، فقدت أظافري، دائمًا ما تعنفني، أغلف عيني بالشمع، حشرتني في سفرك، أزم الرماد الحزين، أثقب بالعاشقين السماء، صهرت مداي، يسرقني التاريخ، أغني على الجمر، تجترح الخطايا، نذيب أرواح الصبايا، نبجل آلام ميعادنا بالرحيل، نخسف الموت، نمزق أهدابنا، تئن الجبال، أنحت الصفصاف، اتخذت النار مهدًا، ستفضح آلامنا، يغزل آهاتنا الخمر	أخاف، يزرعه الخوف، أبصرنا الموت، استل أحلامه من على شفتينا، أخشى الريح، أمشي في صمتي، ينهكها وجع التخويف، يمنحني الخوف شارته، تمجد بالخوف يا حلوتي حبنا، أعيذ هواك بقلبي.	غنيت للميتين، اختفى ساكنونا، أغازل قبري، خلفته أساطيرنا، يذوب المكان، سئمت حديث النبوءات، تتساب ضفائر ميعادنا، أشتهي العدم، يهز الموت، يهوي... قدري، يُهَتِّك عِرْضَ الرياح، يضل الطريق، تكسف الشمس، ينسدل الوقت، كفرت بإنجيل أمي، كفرت بتوراة أمي، هجرت أنوثتي، تموت المعابد، تغني الشياطين، سيدفن نفسه، استدان الموت عمرًا، أركع للموت، أسلم نبضي للنار، تنتحر كفراشة، يلوذ بي الضوء منك	اصطفيت ظلاً غير ظلي، أسمع أخرى، ترصفني في قاع البحر، مشلولاً في الشوق لأخرى ترمي هواي، تستحق الخيانة، تحرر الآثام، تنتحل الهوى، سرقت لي أوردتي

-في إطار المتضايفات والموصوفات:

الألم، المعاناة، القهر، الانكسار	الخوف	اليأس، التلاشي، اللاجدوى، اللاتحدد	الخيانة
طائر النار،شعلة العشق، الليل الشقي، الفرح المؤجل، الوجع الفريد، الملاك الحزين، سفر الجفاف، تأوهات بعضي، خد المنفى، وجه المنفى، الوجه الأخرس، قلوب المجروحين، مواسم الأحراش، أوجاع النبيين، مصلوبة الألوان، حكايات العشق، آلام الرماد، دمع أمي	وجع التخويف وجع النهر، فجيعة أنثى، حسد الليل، شغب السحر، قبلة الخائفين، همس الأضرحة، قلوب العفاريت، قارعات المدى	بقايا ذاتي، طقوس العرافات، أرض مشوشة، آخر الوجد، قبيلة مهزومة، استكانة السماء، موت السماء، شارد الغيث، مبحوح الجدران، غروب الشمع، نهري المفقوء، اشتجار الضوء، رماد القبيلة، آخر الغيث، سرمد الوجد، مداد الزهر، بحر ألحاني الهزيل، أجداث السنابل، اندثارات الدموع، المدى المستكين	نبض سواي، فضاء بلا أنت، انسلاخ العشق

- في إطار الجمل الاسمية:

الألم، المعاناة، القهر، الانكسار	الخوف	اليأس، التلاشي، اللاجدوى، اللاتحدد	الخيانة
الورد يا أماه محرقتي، ذاكرة تباركت في الجنان، الباب ينكر وجهة الموتى، وأنا أسقط، السرمد بقايا من صدى رئتي، قارعات من الذكريات، حرقة في النخيل، موعد للبكاء	هذا السرابُ المغلّف بالخوف	بكائي بلا أقدام، ما تبقى من الخبز، ما تبقى من اللحن، بعثرة في المغيب، الراهبات متعاكسات الأرجل، إننا الليل، الليل يجتاح انسكابي، ديجور من الصبار	الفجر صلاة لا زوايا فيها، مشلولاً في الشوق لأخرى

٣ - التشكيل الإيقاعي/ تجسيد الصوت الداخلي:

يتسم الصوت الموسيقي عند الشاعرة بتحوله إلى عنصر تابع للدفقة الشعورية، التي ترسم البنية العميقة للذات الشاعرة في رؤيتها الكونية، ودوافع اللاشعور، والعالم اللامرئي الداخلي؛ وتجيد الشاعرة تنويع الصوت الموسيقي بما يخدم تلك الرؤية النفسية الكونية العميقة. وتستخدم الشاعرة، لذلك جملة من التقنيات العفوية الذكية.

٣ -١ المزج العروضي:

يأتي في مقدمة ظواهر التشكيل الإيقاعي لدى الشاعرة ظاهرة الانتقال بين بحري المتقارب والمتدارك في القصيدة الواحدة المتناسب مع الوحدات المكونة للبناء، والمعنى المؤطر لدائرية القصيدة بشكل بارز. فمن بين تسع وعشرين قصيدة في الديوان، جاءت ست عشرة قصيدة منها موزونة (شعر التفعيلة)، توزعت اثنتا عشرة قصيدة منها على بحري المتدارك والمتقارب (ستٌّ منها كتبت على البحرين معًا [٤٧]،وثلاث على المتدارك [٤٨]، وثلاث على المتقارب [٤٩])، وهو ما يعني أن نسبة اتجاه الشاعرة نحو بحري المتدارك والمتقارب كبيرة، تمثل ٤١,٣٧٪.

قصائد النثر		قصائد التفعيلة	
العدد	النسبة	العدد	النسبة
١٣	٤٤,٨٢٪	١٦	٥٥,١٧٪

جدول إحصائي يبين نسبة قصائد النثر في الديوان إلى قصائد التفعيلة

الوافر (مجزوء)		الكامل		المتقارب (الخالص)		المتدارك (الخالص)		المتدارك والمتقارب الممتزجان	
العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
١	٦,٢٥٪	٣	١٨,٧٥٪	٣	١٨,٧٥٪	٣	١٨,٧٥٪	٦	٣٧,٥٪

جدول إحصائي يبين درجة استخدام البحور الشعرية عند الشاعرة تصاعديًا (نسبة الاتجاه).

ومعلومٌ أن هذه الظاهرة في التشكيل الإيقاعي ليست خاصة بالشاعرة؛ فالانتقال بين بحري المتدارك والمتقارب في القصيدة الواحدة ظاهرة شائعة بين الشعراء المحدثين[٥٠]، غير أن التشكيل الإيقاعي، وصناعة الصوت الموسيقي، والانتقال في الوحدة الزمنية المناسبة عند الشاعرة، يأتي -غالبًا -في إطار البنية العميقة والدفقة الشعورية النابعتين من الرؤيا الكونية، وتنويعات مفرداتها المختلفة: للأنا، والآخر، والأشياء، والتطلعات، والرغبات، والعوالم غير المرئية؛ وهو ما يلفت الانتباه، ويدعونا إلى تلمس هذه الظاهرة ودراستها.

لا يأتي الانتقال اعتباطيًا، بل مؤطرًا، وذا دلالة ذكية، وبما يشكل مفارقة قصدية واضحة في التشكيل الإيقاعي.

تقول الشاعرة في قصيدتها الأولى في الديوان، بعنوان: حين تفر الخطايا [٥١]

ماذا تبقى من الليل غيري،
ومن ذا لقديسةٍ
تستهلُّ الدعاء بأغنيةٍ للمساكن،
للعالمين !
تُعلِّمُ فتنتها كيف تذرو المعاني
حنينًا يلملمنا
في المساء
تلوِّن عصفورها بالثواني
كذا كانت الريح" أمي"
وروضُ السرورِ بنشوته البكر
كان لـ" أمي"
كنتُ أحجيةً بثّها طائرُ النار
في شفة الحب " أمي"
نزور الزمان ونَشردُ في شعلةِ العشق
حين تبثُ مصائرنا
في عيونِ اليمامْ
الذي أجَّج الشمس في غرة الوَردِ
سَخّر من دمعي البضِّ ما يتجردُ حينَ يغازلني
كان ليلاً شقياً !
وكنتُ على نبضهِ
أَغزلُ الكون
في مهجتي سرمدياً
نيمِّمُ شطرَ الخلودِ يرتِّبُ أحلامنا الله
أيعجبكَ الروضُ حين تفرُّ الخطايا إلينا
وتسكنُ في صدرهِ مقلتانا ؟

أيعجبك الرمل حين ينام على الزهر
حين يدللنا
كل بدءٍ
أكون أنا
كل أنثى يكون هواكَ أنا
كل أنتَ وأنتَ أنا.

كتبت القصيدة متوالية الأسطر حتى نهايتها، دون فواصل، وكأنها مقطع واحد ما عدا المقطع الأخير. إلا أنه يمكننا توزيع القصيدة إلى أربعة مقاطع رئيسة، بناء على النسق الصوتي الإيقاعي:

-يكتمل المقطع الأول بنهاية سطر "كان لـ (أمي)".

-ويكتمل المقطع الثاني بنهاية سطر "نيمم شطر الخلود يرتب أحلامنا اللّه".

-ويكتمل المقطع الثالث بنهاية التساؤل "أيعجبك"، المكرر مرتين في القصيدة.

-وتُختم القصيدة بالمقطع الأخير "**كل بدءٍ/ أكون أنا" إلى نهايتها.**

وبنظرة تحليلية للإيقاع نجد أن المقطعين الأول والثالث جاءا على "فعولن" من بحر المتقارب؛ بينما جاء المقطع الثاني والرابع في الوسط والنهاية على "فاعلن" -التي تنتقل إلى "فعلن" أحيانًا - من بحر المتدارك.

يشكل دخول المتدارك في هذه القصيدة وظيفة دلالية مهمة، فبينما تبدأ القصيدة بالتساؤلات المتعددة في إيقاع "فعولن"، يأتي التداخل السردي مع "فاعلن"؛ لتتمكن الشاعرة من الانتقال إلى الواقع السردي في الحكاية عن الذات الشاعرة في النبرة المحتدة، التي تحكي زمنًا سالفًا، وليلاً شقيًّا، في العلاقة بين الأنا والآخر، يقرر واقع الذات الشاعرة اللامرئي اليوم رفضه والانفصال عنه:

كنت أحجية بثها طائر النار

...

وعندما يكتمل هذا التداخل السردي مع "فاعلن"، تعود التساؤلات مرة أخرى مع إيقاع "فعولن"، الذي افتتحت به القصيدة:

أيعجبك الروض حين تفر الخطايا إلينا

وتسكن في صدره مقلتانا ؟

أيعجبك الرمل حين ينام على الزهر

....

وعندما ينتهي التساؤل تعود النبرة الحادة مع "فاعلن" لتختم القصيدة بالحتمية والفوقية والقرار الحاسم، وهي ما تتدرع بها الأنا في نهاية القصيدة، وتحتاج معها إلى إيقاع أكثر صخبًا [٥٢].

كل بدءٍ

أكون أنا

كل أنثى يكون هواكَ أنا

كل أنتَ وأنتَ أنا.

###

وينطبق ما قلناه في شأن التداخل والمزج العروضي في هذه القصيدة على القصائد الأخرى التي ورد فيها امتزاج البحرين (المشار إليها في هامش سابق). فبعد القصيدة الأولى "حين تفر الخطايا" تأتي القصيدة الثانية في الديوان "المساء هنا منهك كالفضيلة"، بتداخل بين البحرين "المتدارك والمتقارب" أيضًا:

(هي:

_ أخاف عليك فسق أصدقائي الطيبين

هو:

_ أخاف عليك قدسية أحلامك الصغرى)..

هي:

- الحبيبة أتعبها الشِعرُ أنهكها وجعُ الأصدقاء.
ويسكنها النور
ينسجها بضفاف الكرامات
ينذرها للقمر
هي ثكلى بعشق يخوفها بالقيامة
بالشوك ينْبتُ بين تفاصيلنا.

هو:

- تنـزّهَ عن حرقةِ الحبِ قلبكِ..
تقدستُ ألا أبيح الدعاء فسبحان من لوَّن العطرَ من دمعكِ المشتهى
تباركَ من هدَّه الحب والوجد والدمع والويل ..

هي:

- المدينة هذا المساء تنام كأنثى يمشّطها الهم
ينذرها طاقةً من عصافير.

هو:

- موجع بالمغيبِ هواكِ يلمّ تفاصيله
ثمَ
يذوي، يذوب على شفةِ الريحِ نرجسةً .

هي:

- أَبْعدِ الوقتَ عن مهجعي النبوي،
اجمع النور عقداً ندي المطر،
أنا شاقني الانعتاقُ على قبلةٍ منكَ تزكي الحجر.

هو:

-سأنبتكِ ضوئيَ السرمدي
تعالي
لأنبئ كلَ الخلائقِ كيفَ تجمِّل هندامها
حين تسمو إلى مقلتيكِ
حين يأمرها الله أن تتطهرَ بين يديكِ

هي:

-ما فعلَ الليلُ بالحب؟

هو:

- هزّ تراتيلهُ

أشعلَ الورْدَ

قبّل بالراحِ أردية العاشقين

هي:

- ضُمّ نشوتنا وانتفض بي

أنا فيكَ أرض يذود عن السحر فيها النخيل

وأنت السديم تكبّلني بالجنون، تلون بالنار موعدنا ،

تستردُ دموعي،

شفاهي،

صبيتكَ الأفقُ

هو:

- إليَّ نبوَّتُكِ البكر،

بضٌّ بكاؤك حين يفيق اشتعالك بي،

أزهريني

تذوبينَ،

أستلبُ الغيمَ منكِ بما يفعلُ الشوقُ فينا

تكونت القصيدة بعد مدخلها النثري في حركتيه ("هي" و"هو") من عشر حركات؛ موزعة بين"هي" و"هو" بالتساوي والتوالي؛ سيطر فيها إيقاع المتدارك"فاعلن" أو"فعلن" على حركات"هي"، وإيقاع المتقارب "فعولن" على حركات "هو"، على النحو الآتي:

	حركات:		
الحركة	هي :		هو :
الأولى	متدارك		متقارب
الثانية	متدارك		متدارك //////////
الثالثة	متدارك مع خاتمة السطر الأخير من المتقارب		متقارب مع خاتمة السطر الأخير من المتدارك
الرابعة	متقارب مع الابتداء بتفعيلة داخلها علة الخرم وزحاف القبض //////////		متقارب مع الابتداء بتفعيلة داخلها علة الخرم وزحاف القبض
الخامسة	متدارك		متقارب

تسيطر"فاعلن" مع تشكيلتها الأخرى"فعلن" -الأكثر ركضًا بتتابع ثلاث حركات - في أغلب مقاطع "هي"؛ للإسهام في تجسيد البنية العميقة لدى الشاعرة، بما يتواءم مع الدفقة الشعورية، ويتساير مع دلالات: الحتمية، والثبات في الموقف، ونهائية القرار المتخذ (الفراق). وهو ما يتناسب مع صوت الحسم القادم مع"فاعلن" و"فعلن".

وتسيطر"فعولن" – الأكثر ارتخاءً من سابقتها – مع تشكيلتها الأخرى"فعولُ" (بعد دخول زحاف القبض عليها) في أغلب مقاطع "هو"؛ للإسهام في تجسيد مراد الشاعرة في بنيتها العميقة على لسان"هو"؛ لصناعة نظامٍ متآزرٍ مع بقية المكونات، يتيح تصوير"هو" في حالة الموقف الأضعف، مجسدًا دلالات: التودد، والابتهال، والدعوة المتكررة المفتوحة للطرف الآخر، في رجاء بناء علاقةٍ حميميةٍ جديدة، وعالمٍ حلميٍّ جديد.

غير أن هذا النسق ينكسر (كما في الشكل السابق) في بعض المواطن؛ ولكن في سياق التأكيد على البنية العميقة نفسها؛ تثبيتًا للدلالات السابقة، وعلى النحو الآتي:

- يتغير صوت"هو" في حركته الثانية من بين الحركات الخمس إلى"فاعلن" بدلاً عن "فعولن"؛ في موقف تقمص "هو" دورَ "هي" لإبداء التماهي أو التقارب في الموقف

النفسي بين الطرفين، في استحثاث التقارب النفسي من قبل"هو" باتجاه الطرف الآخر، كما تريد الشاعرة تصويره.

- يتغير صوت"هي" في حركته الرابعة من بين الحركات الخمس إلى"فعولن" بدلاً عن "فاعلن"؛ وهو عبارة عن سطر شعري واحد:

ما فعل الليل بالحُبِّ ؟

للاستفسار المبطن بالاستنكار الواضح من خلال السياق. وما عدا هذين الصوتين تتخذ كل حركة من حركات "هي" صوتَ "فاعلن" و"فعلن" الصاخبتين إيقاعًا لها؛ وتتخذ كل حركة من حركات " هو" صوتَ "فعولن" أو "فعولُ" الأقل صخبًا، والأكثر ارتخاءً، إيقاعًا لها.

- تبدأ الحركة الرابعة في كل من "هي" و " هو" بتفعيلة ناقصة هي"عولُ" بدلاً عن"فعولن"، بدخول زحاف القبض (المعروف) في آخر التفعيلة، ودخول علة "الخرم" (النادرة) في أولها. وفي الابتداء في كل من الحركتين بالزحاف الواحد والعلة الواحدة في التفعيلة الأولى من كل منهما، دلالة على التواؤم والانسجام في الاندفاع نحو السؤال من قبل حركة "هي":

-ما فعل الليل بالحب ؟!

oo/o// o/o// /o/

وفي الاندفاع نحو الجواب من قبل حركة "هو" :

-هزَّ تراتيله

o// o/o// /o/

أشعل الورد

/ o/o// o/

قبَّل بالراح أردية العاشقين

oo// o/o// /o// o/o// /o/

يدعم ذلك إنهاء كل حركة من الحركتين بنهاية منسجمة كذلك، تتمثل في الوقوف على ساكنين اثنين في آخر تفعيلةٍ في كلٍّ من الحركتين.

- يخالف السطر الأخير في كل من الحركة الثالثة لـ "هي" والحركة الثالثة لـ "هو" بقية أسطر الحركة التي ينتمي إليها :

-تنتمي الحركة الثالثة لـ "هي" إلى المتدارك، بينما يأتي السطر الأخير فيها من المتقارب:

أَبْعدِ الوقتَ عن مهجعي النبوي،
اجمع النور عقداً ندي المطر،
أنا شاقني الانعتاقُ على قبلةٍ منكَ تزكي الحجر.

لمناسبة "فاعلن" في المتدارك في بداية الحركة للفعل الآمر الذي تبدأ به الشاعرة الحركة، وأحكامها وقراراتها القطعية؛ ولمناسبة "فعولن" في المتقارب في نهاية الحركة للتعبير عن ذلة الشوق وحرقة الألم، في إيقاعه الذي تنزاح إليه الشاعرة في تفعيلته المرتخية "فعولن" الأقل صخبًا من "فاعلن".

-وتنتمي الحركة الثالثة لـ "هو" إلى المتقارب، وتأتي خاتمتها من المتدارك:

سأنبتكِ ضوئيَ السرمدي
تعالي
لأنبئ كلَ الخلائقِ كيفَ تجمِّل هندامها
حين تسمو إلى مقلتيكِ
حين يأمرها اللّه أن تتطهرَ بين يديكِ

لمناسبة المتقارب في بداية الحركة إلى الدعوة المفتوحة المقدمة من قبل "هو"، والتودد في ظلال العالم المثالي والمقدس؛ ولمناسبة المتدارك للسياق الأمري المصاحب لمقام ذكر الذات الإلهية والأمر الصادر عنها.

- تنتهي القصيدة بالثبات على "فاعلن" من قبل "هي"، والثبات على "فعولن" من قبل "هو" دون مزج: لتأكيد الدلالة على ثبات الرؤية والموقف، وقطعية الأحكام النهائية الصادرة عن "هي" في التعبير عن المفاصلة بين الطرفين "هو" و "هي"، المُبْرَزَيْن في شكل أوضح هو "أنا" و "أنت". وللتأكيد على ثبات موقف "هو" (الذي تصنعه الذات الشاعرة خيالاً) في الاستجداء والاستعطاف، وثبات الدعوة المفتوحة من قبله.

- وعلى الرغم من حضور الطرف الآخر في الخطاب الذي يتضح أنه خطاب مع البعد، إلا أن اللاشعور في التشكيل الشعري اللغوي لدى الشاعرة قد استخدم جملة من التقنيات التي أزاحت الطرف الآخر عن الحضور، ومنعت عنه حميمية اللقاء، وجسدت حتمية الافتراق، ظهرت في البنى الشعرية المختلفة في النص، على المستويات الآتية:
  - على المستوى الصوتي: سبق بيانه في استخدام تفعيلة مختلفة لكل من"هو" و "هي".
  - على مستوى استخدام الضمائر: وقد تمثل ذلك فيما يأتي:
    - استخدام ضميري الغياب "هي" و "هو" ابتداءً ؛ بدلاً عن "أنت" و"أنا"؛ لتغييب التقاء الصوتين، ولتجسيد الدلالة الافتراقية.
    - استخدام ضميرَيّ "أنا" و "أنت" في نهاية النص، في إطار الافتراق المعنوي:

أنا فيك أرض يذود عن السحر فيها النخيل

وأنت السديم تكبلني بالجنون...

فـ "أنا" تعادل موضوعيًا = "أرض يذود عن السحر فيها النخيل"

وأما "أنت" فتعادل موضوعيًا = "السديم تكبلني بالجنون...

والأرض المثمرة المكافحة تغاير تمامًا السديم، الذي لا يمنح غيرَ أن يكبل، ويلون بالنار.

- الحديث عن"هي" في إطار الغياب: الحبيبة، أتعبها، أنهكها، يسكنها، يسجنها، ينذرها، هي ثكلى، يخوفها.

###

حين يجتمع الطرفان في " نا المتكلمين"، كما في قول الشاعرة -على لسانها المتمثل بـ "هي" - مرتين في النص:

" بالشوك ينبت بين تفاصيلنا"

ضم نشوتنا وانتفض بي

يكون الالتقاء ظاهريًا فقط، وعلى مستوى المجال اللغوي، وأما معنويًا، فإن دلالة الافتراق حاصلة، بكون الشوك ينبت حتى في التفاصيل، وبما لا يدع مجالاً للشك في الدلالة الافتراقية. ومثل ذلك:

ضم نشوتنا وانتفض بي

فإن هذا الضمير "نا المتكلمين" سرعان ما يفترق إلى "أنا" و "أنت"، المختلفين في الرؤية والكينونة والهوية كما أسلفنا:

أنا فيك أرض يذود عن السحر فيها النخيل

وأنت السديم تكبلني بالجنون...

أما حين يجتمع الطرفان في "نا المتكلمين" على لسان "هو"، فلا يدل إلا على محاولة يائسة من طرف "هو"؛ للالتقاء، لا لمحاولة إعادة اللقاء وبناء العلاقة الحميمية من جديد -كما تصوره الذات الشاعرة -؛ مثلما ورد في نهاية القصيدة: "أزهريني/ تذوبين/ أستلب الغيم منك بما يفعل الشوق فينا".

# # #

والعجيب أنه حتى في توزيع قصائد الديوان من البحرين لا التقاء بين نوع وآخر؛ تسايُرًا وتماشيًا مع البنية النفسية العميقة في الافتراق وتغييب كلِّ طرفٍ الطرفَ الآخر عن مسرح وجوده:

-جاءت القصائد من البحرين (المتقارب والمتدارك) في الجزء الأول من الديوان بين صـ١٣ -٦٥.

-جاءت القصائد من بحر "المتدارك" بعد صـ ٦٥ (فيما عدا قصيدة واحدة هي قصيدة "كود راقص، التي جاءت في حيز المنطقة السابقة).

-جاءت القصائد من بحر "المتقارب" في الجزء الأخير من الديوان بين صـ ٨٩ و ١٠٥.

ودلالات ذلك على النحو الآتي:

المنطقة	النوع	القصيدة	الصفحة	الدلالة
المنطقة (أ) من صـ١٣ إلى صـ٧٠	المختلطة بين البحرين: المتقارب + المتدارك	-حين تفر الخطايا.	١٣	جاءت القصائد التي امتزج فيها البحران: المتقارب، والمتدارك، في الحيز المكاني لقصائد سرد الألم والذكرى، والحوار بين الطرفين، القصائد التي تشير إلى التشوش لدى الذات الشاعرة، وإلى عدم قدرتها على اتخاذ القرار بعد، أو على الصراع والجدل. وإلى اختلاط دلالات الحد الحيز المكاني لكل من المنطقة (ب) والمنطقة (ج) في المنطقة (أ).
		-المساء هنا منهك كالفضيلة.	١٧	
		-ما تيسر	٢٣	
		-تابوته المرمري.	٣٩	
		-على بوابة الحلم نؤوي نبوءاتنا الآفلة.	٥٥	
		-بيان الثورة رقم (..).	٦٥	
المنطقة (ب) من صـ ٧١ إلى ٨٧	المتدارك	-كود راقص.	٥١	جاءت القصائد من بحر المتدارك بتفعيلته الصاخبة "فاعلن" في الحيز المكاني لقصائد الحسم واتخاذ القرار: - خيانة الآخر -توجيه الاتهام -المحاكمة -المفاصلة فيما عدا قصيدة واحدة شذت عن التوزيع، هي "كود راقص"؛ في دلالة على إرادة الحسم المبكر في مرحلة التداخل في المنطقة (أ).
		-لأنك سواي.	٨٣	
		-رؤى.	٨٥	
المنطقة (ج) من صـ ٨٩ إلى ١٠٥	المتقارب	-تقدس سرك .	٨٩	جاءت القصائد من بحر المتقارب -بتفعيلته "فعولن" الأقل صخبًا من "فاعلن" - في الحيز المكاني لقصائد مرحلة انكفاء الذات الشاعرة على حزنها وجرحها الأليم، وامتداد خيالها في بناء العلاقة المفترضة التي كانت ترغب في أن تكون.
		-كأس ينضح ب (نحن).	٩٩	
		-حبيبتي جزيرة خضراء يزرع فيها الخالدون قلوبهم.	١٠٥	

٣ -٢ تشظي نهايات الأسطر الشعرية مع "متفاعلن":

احتل بحر الكامل في الديوان نسبة ١٨,٧٥٪ كما سبق بيانه، بعدد ثلاث قصائد من ست عشرة قصيدة موزونة وردت في الديوان، وهو البحر الأوفر حظًا لدى الشاعرة بعد المتقارب والمتدارك. ومعلوم أن التفعيلة الرئيسة في بحر الكامل (متفاعلن) تتكون من الفاصلة الصغرى (٥///) + الوتد المجموع (٥//). إلا أنه من خلال استقراء تقطيع الأسطر الشعرية في القصائد الثلاث، ومن خلال تجميع أنواع نهايات الأسطر وتصنيفها -بناء على الجزء الأخير من التفعيلة الذي ينتهي به كل مجموعة متشابهة من الأسطر- يمكننا تصنيف نهايات الأسطر في القصائد الثلاث إلى تسع مجموعات، على النحو الآتي:

م	أنواع نهايات الأسطر	شكل الجزء الأخير من التفعيلة الأخيرة في السطر	قصيدة "شقوق نهر مسن"	قصيدة "ضياع"	قصيدة "الطريق إلى الأجداث"	المجموع
١	أسطر تنتهي بالوتد (على الأصل).	٥//	٥	٢	٧	١٤
٢	أسطر تنتهي بالفاصلة الصغرى (الجزء الأول من التفعيلة)، وتبدأ الأسطر التي تليها بالوتد.	٥///	٧	-	١	٨
٣	أسطر تنتهي بالسببين الأولين من مستفعلن وتبدأ الأسطر التي تليها بالوتد (حال وجود تتابع). أو أسطر تتكون من سببين (الأول بقية وتد وردت الحركة الأولى منه في سطر سابق، والثاني ترفيل) [٥٣].	٥/٥/	٤	-	٣	٩
				١	١	
٤	أسطر تنتهي بالسببين الأولين من مستفعلن مضافًا إليهما ساكن آخر (بما يشبه التسبيغ) [٥٤].	٥٥/٥/	٣	٤	-	٧
٥	أسطر تنتهي بالترفيل على تفعيلة تامة أو على جزئها الأخير (الوتد).	٥/٥//	-	١	٣	٤
٦	أسطر تنتهي بالتذييل مع تفعيلة تامة.	٥٥//	١	١	٢	٤
٧	أسطر تنتهي بالحركة الأولى من الوتد، وتبدأ الأسطر التي تليها بالسبب.	/٥/// أو /٥/٥/	٥	٥	٣	١٣
٨	أسطر تنتهي بحركة أول التفعيلة، مفتتحة الأسطر التي تليها بوتدين.	/	-	١	٥	٦
٩	أسطر تنتهي بحركتين اثنتين من الفاصلة الصغرى، مفتتحة الأسطر التي تليها بالسبب المتبقي منها.	//	-	٢	٣	٥

وبالتأمل في الجدول السابق نجد أن مجموع الأسطر الشعرية التي تنتهي بحركة في القصائد ٢٤ سطرًا من ٧٥ سطرًا، تشكل نسبة (٣٢٪) من عدد الأسطر في القصائد

الثلاث؛ وهي نسبة عالية، تشكل انزياحًا عن الاعتياد في إنهاء الأسطر الشعرية بالساكن.

إن انكسارَ التركيب المتصل معنىً وتشظيه إلى سطرين -ينتهي الأول منهما بحركة - دلالةٌ جديدة على الانكسار الحاد لدى الذات الشاعرة في علاقة الأنا بالآخر، ودلالة أخرى على مقدار التشظي الداخلي الذي وصلت إليه في جرحها الغائر. وفي كل تلك الدلالات تواؤم واضح مع البنية العميقة للذات الشاعرة في الديوان: انكسار العلاقة بين الأنا والآخر (المختلف جنسًا)، ومقدار الشرخ والهوة بينهما، وقرار رفضه وتغييبه عن مسرح الذات الشاعرة.

وإن هذه النهايات المتنوعة التي تتشظى بها الأسطر الشعرية إلى أنواع متعددة - كما هو موضح في الجدول السابق - دلالة إضافية إلى مقدار التشظي الحاصل في الذات الشاعرة، التي لا تسكن إلى إيقاع نمطي واحد، وهو دلالة على ثورة داخلية مبطنة مدفونة تحت الألم.

###

ومع أن نهايات الأسطر بالحركة في بحر الكامل شكلت ظاهرة في الديوان، إلا أن عدد تكرار الحركة داخل إطار التفعيلات يتراجع -كلما اتجهنا نحو نهاية الديوان - في مقابل تزايد عدد السواكن: قصيدة "شقوق نهر مسن" ص٢٩ – ٣٢، قصيدة "ضياع" ص ٩٥ – ٩٧، قصيدة "الطريق إلى الأجداث" ص ١١٣ – ١١٦.

م	قصيدة "شقوق نهر مسن"		"قصيدة ضياع"		قصيدة "الطريق إلى الأجداث	
١	عدد التفعيلات ٥٩		عدد التفعيلات ٤٠		عدد التفعيلات ٦٠	
٢	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن
٣	٣١ تفعيلة بنسبة ٥٢,٥٪	٢٨ تفعيلة بنسبة ٥٧,٥٪	١٤ تفعيلة بنسبة ٣٥٪	٢٦ تفعيلة بنسبة ٦٥٪	٢٠ تفعيلة بنسبة ٣٣,٣٪	٤٠ تفعيلة بنسبة ٦٦,٦٪

جدول إحصائي يبين نسبة ورود كل من "متفاعلن" و "مستفعلن" في قصائد الشاعرة من "الكامل"

إن في تزايد "مستفعلن" في مقابل "متفاعلن" -في قصيدتي "ضياع" و "الطريق إلى الأجداث"، الواقعتين في نهاية الديوان عن قصيدة "شقوق نهر مسن" - دلالةً على تراجع حدة المواجهة بين الأنا والآخر، ومحاولة صارخة لإنهاء العلاقة وإماتتها من قبل الأنا. وهذا يساير العناوين المختارة بدقة للقصائد الثلاث:

- الأولى: الواقعة في الثلث الأول من الديوان: الشيخوخة الظاهرة في العنوان، مع ما يبدو أملاً أو رغبة في العودة لعلاقة (جارحة) مرة أخرى: **"لنعود للقدر العتيق فنصطلي/ بالحزن".**
- الثانية والثالثة: الواقعتين في نهاية الديوان : الضياع، النهاية والموت.

٣ -٣ التقابل والتعاقب في إطار دلالة الافتراق:

يشكل التقابل والتعاقب بين التراكيب في سياق ثنائية الأنا والآخر في الديوان ضدية واضحة في العلاقة بين الطرفين (في إطار دلالة الافتراق) في بنيتين لغويتين متواليتين متوازيتين غالبًا، تتوزعان بين الأنا والآخر، وهو ما يؤكد البنية العميقة في الديوان كذلك:

	الذات الشاعرة	الآخر في إطار التقابل والتعاقب	الصفحة
-	أنا فيك أرض يذود عن السحر فيها النخيل	وأنت السديم تكبلني بالجنون، تلون بالنار موعدنا	٢١
-	هي: أخاف عليك فسق أصدقائي الطيبين	هو: أخاف عليك قدسية أحلامك الصغرى	١٧
-	طفلي الحب يزرعه الخوف قرب الطريق القديمة	وظلك يا سيدي –منهك بالحنين فؤادي - حرقة في النخيل..	٤١
-	دائمًا ما تعنفني عندما أخطئ ما بين الضاد والظاء	وتنسى أنك بعدُ لا تستطيع أن تفرق بيني وبين شجرة منزلكم!	٧١
-	يوم أحببتك/ شيدت تمثالاً	ويوم تركتني/ غسلت التمثال وهجرت أنوثتي تحته	٧٣ - ٧٤
-	أعرتك أصابعي	فحشرتني في سفرك..	٧٥
-	أطعمتك الفجر	فاصطفيت ظلاً غير ظلي	٥٤
-	حرمتك شفتي	فأضاءت لي لغتك	٧٤
-	بكيت حين قالوا: / اقتصه القمر من على أظافري	وضحكت لحظة تذكرت أني فقدت أظافري يوم همسَ/ لي/ أحببني	٥٤
-	بددك المغيب	فأطعمتك	٧٤
-	منحتك حقيبتي	فجرحت اسمك	٧٥
-	كلما اقتربت من جبيني	أدرك أن المرض لذيذ جدًا	٧٥

إلا أن هذا الأسلوب الذي تلون به قصائد ثلثي الديوان الأولين ينحسر في الثلث الأخير منه، ويقل ظهوره، بحكمِ تغييبِ الذاتِ الشاعرةِ الآخرَ -كما أسلفنا - وإحلالها الآخر -المتفق جنسًا - في أغلب القصائد في نهاية الديوان.

ما بعد:

في نهاية هذه الإطلالة على الديوان في قصائده المتنوعة، يظهر من خلال التحليل الذي قام به الباحث مدى تضافر عناصر التشكيل الشعري في الديوان، لرسم مشهد فني جميل، يتواءم مع البنية النفسية العميقة لدى الذات الشاعرة، وهي بنية وحدة الأنا، واستحالة الالتقاء مع الآخر المختلف جنسًا، في إطار علاقة ضدية تظهر في أكثر من بنية من بنى التشكيل الشعري، ثم علاقة كل تلك المكونات بالرؤيا والمضمون النفسي واللاشعوري لدى الشاعرة.

يتضح تضافر عناصر التشكيل الشعري في الديوان من خلال دائرية قصائد الديوان؛ التي تشكل مبناه المعماريَّ الفريد؛ لتجسيد قدرة فرشاة الشاعرة على الرسم والتصوير والتشكيل.

المصادر و المراجع:

- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت،ط/٤ .
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط/١ ، ١٩٨٦م.
- رجاء عيد: تذوق النص الأدبي - جماليات الأداء الفني، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة ، ط/١، ١٩٩٤م.
- رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، بدون ذكر سنة الطبع.
- محمد صابر عبيد: صوت الشعر الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط / ٢٠٠٧م، ص٦.
- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط/١، ١٩٩٩م.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط/٣ ، ص ٤٣٤ – ٤٣٥.
- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط/٣، ، ١٩٧٩م.
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط/١ ، ١٩٨٧م.
- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط/١٩٨٤،٢م.
- ميسون الإرياني: سأثقب بالعاشقين السماء (ديوان شعر)، صدر عن فراديس للنشر، البحرين، ط/١ ، ٢٠٠٩م.
- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار الملايين ، بيروت ، ط/٥، ١٩٧٨م.

١ شاعرة يمنية، حاصلة على ليسانس آداب في الأدب الإنجليزي، فازت بجائزة رئيس الجمهورية للشباب في العام ٢٠٠٩م على مستوى الجمهورية اليمنية.
٢ رجاء عيد: تذوق النص الأدبي - جماليات الأداء الفني، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة ، ط/١، ١٩٩٤م.
٣ ديوان الشاعرة الأول، صدر عن فراديس للنشر، البحرين، ط/١ ، ٢٠٠٩م.
٤ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط/١ ، ١٩٨٦م، ص ٣٣.
٥ عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط/١، ١٩٩٩م، ص ١٢ -١٣.
٦ الديوان ص ٨٩ .
٧ الديوان ص ٢١.
٨ الديوان ص٢٧.
٩ الديوان ص ٤٧ - ٤٩.
١٠ الديوان ص 95 - 97.
١١ الديوان ص 99 - 101.
١٢ الديوان ص 43.
١٣ الديوان ص 40.
١٤ الديوان ص 40.
١٥ الديوان ص 40.
١٦ الديوان ص 49.
١٧ الديوان ص 86.
١٨ الديوان ص 46.
١٩ الديوان ص 76.
٢٠ الديوان ص 76.
٢١ الديوان ص 52.
٢٢ الديوان ص ٨٣ – ٨٤ .
٢٣ الديوان ص ٨٤ .
٢٤ الديوان ص 27 .
٢٥ الديوان ص ٨٣.
٢٦ من مقدمة قصيدة تَابُوتَهُ المَرْمَرِيّ، الديوان ص ٣٩.
٢٧ الديوان ص ١٦.
٢٨ الديوان ص ١٨.
٢٩ الديوان ص ٨٦.
٣٠ الديوان ص ٢١.
٣١ الديوان ص 17. والقصيدة تتألف بعد مدخلها النثري في حركتيه "هي" و "هو" من عشر حركات موزعة بين "هي" و"هو" بالتساوي من حيث العدد، والتوالي من حيث الترتيب.
٣٢ الديوان ص ١٣ - ١٦.
٣٣ الديوان ص ٢٩ – ٣٢ و ٣٩ - ٤٣.
٣٤ الديوان ص ١٠٥ - ١٠٧.
٣٥ الديوان ص ١١٦.
٣٦ د. محمد صابر عبيد: صوت الشعر الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط / ٢٠٠٧م، ص٦.
٣٧ الديوان ص ٦٥.
٣٨ الديوان ص ٦٤.
٣٩ الديوان ص 40.

٤٠ الديوان ص 68.

٤١ الديوان ص ٦٩ - ٧٠.

٤٢ الديوان ص ٤٠ .

٤٣ الديوان ص ٥٢ .

٤٤ الديوان ص ٦٤ .

٤٥ الديوان ص ١٠٥ .

٤٦ الديوان ص ١٠٧ .

٤٧ عناوينها مرتبة بحسب ورودها في الديوان: "حين تفر الخطايا" ص ١٣ ، "المساء هنا منهك كالفضيلة" ص ١٧ ، "ما تيسر" ص ٢٣ ، "تابوته المرمري" ص ٣٩ ، "على بوابة الحلم نؤوي نبوءاتنا الآفلة" ص ٥٥ ، "بيان الثورة رقم(..) ص ٦٥.

٤٨ عناوينها مرتبة بحسب ورودها في الديوان: "كود راقص" ص ٥١ ، "لأنك سواي" ص ٨٣ ، "رؤى" ص ٨٥.

٤٩ الديوان ص 40. "تقدس سرك" ص ٨٩ ، كأس ينضح بـ (نحن) ص ٩٩ ، "حبيبتي جزيرة خضراء ، يزرع فيها الخالدون قلوبهم" ص ١٠٥.

٥٠ ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط/٣ ، ص ٤٣٤ – ٤٣٥.

٥١ الديوان ص ١٣.

٥٢ لا يوافق الباحث ما ذهب إليه د. عز الدين إسماعيل من أن إيقاع "فاعلن" إيقاع خافت النبرة (المرجع السابق ص ٤٣٥)؛ فركض الحركات في التفعيلات المتوالية من "فاعلن" تبرز مدى حدة نبرة "فاعلن" إذا ما قيست بـ "فعولن"؛ ومن هنا جاءت تسمية القدماء هذا البحر بـ "الخبب" ، تشبيهًا له بمشية الخيل.

٥٣ ورد هذا النوع (الأسطر التي تتكون من سببين -الأول بقية وتد وردت الحركة الأولى منه في سطر سابق ، والثاني ترفيل - مرتين فقط: الأولى في قصيدة "ضياع" في السطر الشعري "المكون من كلمة واحدة هي "أخرى" ص ٩٦ ، والثانية في قصيدة "الطريق إلى الأجداث" ص ١١٥ ، في السطر الشعري "المكون من كلمة واحدة أيضًا هي " تبًّا".

٥٤ لا تدخل علة "التسبيغ" (وهي زيادة ساكن على سبب) في بحر الكامل في الشعرية القديمة (كون الكامل ينتهي بوتد في تفعيلته الأصلية) ، ولكن يدخل من علل الزيادات على الكامل علة "الترفيل" (وهي زيادة حركة وساكن على ما آخره وتد مجموع) أو علة التذييل (وهي زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع)؛ غير أن الشاعرة هنا أنهت بعض أسطرها الشعرية بالتسبيغ لا التذييل.