المجمع 18 (2023/1444). 57-80

توتّر البنية التّركيبيّة في قصيدة (أمي) للشّاعر عبد النّاصر صالح

زاهر محمد حنني[1]

The Structural Tension in Abdel Nasser Saleh's Poem "Ommi"

Zaher Mohammed Hanani

The poem discloses the poet's inner self movement, its requirements, and demands, including his concerns, agonies and reminiscences. Constituting part of the poet's true self, the poem, with its surface and deep structures, formations, and constructions, foretells his true intentions. This research seeks to study the structural tension in Abdel Nasser Saleh's poem "Ommi" by analyzing its structure, starting by the semiotics of the title, passing to the beginning, and reaching the end. To analyze the poem's deep and surface structures, the analytical descriptive approach was employed in order to delve into the depths of the text and explore its secrets and components. The research further seeks to answer the questions about the structural tension of the poem: the way it shifted from the focal point, the mother; then extended to represent her by using antithetic duality (you and I), (life and death), and (presence and absence), and finally escalated its pace to reach trinality between each of these antithetic dualities, which, in fact, seems to be an attempt to compensate the absence of the mother after her death.

Keywords: Tension; Structure; Mother; Abdel Nasser Saleh; Deep Structure; Surface Structure.

[1] جامعة القدس المفتوحة، عميد كلية الآداب.

الملخّص

القصيدة تفصح عن حركية ذات الشاعر ومقتضياتها ومتطلباتها، بما في ذلك من هموم وأوجاع واستحضارات. إن القصيدة بتراكيبها وتشكيلاتها وبنيتيها؛ السطحية والعميقة تنبئ عن مشاعر الشاعر، لأنها اقتطاع منه. يسعى هذا البحث إلى دراسة توتر البنية التركيبية في قصيدة (أمي) للشاعر عبد الناصر صالح، من خلال تحليل مكونات البنية التركيبية فيها، بدءا من سيميائي~ة العنوان مرورًا بمدخل القصيدة، وتحليل بناها السطحية والعميقة، وصولا إلى خاتمة القصيدة. من خلال المنهج الوصفي التحليلي الذي يتيح فرصة الولوج إلى أعماق النص واستكناه مكنوناته. يسعى الباحث للإجابة عن أسئلة حول توتر البنية التركيبية في القصيدة، وكيف انطلقت من بؤرة هي ذات الأم، ثم امتدت لتمثلها ثنائيات الضميرين (هي وأنا) و(الحياة والموت) و(الحضور والغياب)، وكيف تصاعدت وتيرتها لتصل إلى ثلاثيات واقعة بين كل ثنائية، هي في حقيقتها مفتاح التعويض عن نقص حضور الأم بعد وفاتها.

الكلمات المفتاحية:

التوتر، البنية التركيبية، أمي، عبد الناصر صالح، البنية السطحية، البنية العميقة.

مقدمة

يقوم نصّ قصيدة (أمي) للشاعر عبد الناصر صالح[1] في بنيته الكليَّة على فكرة التلازم الوجودي بين الشاعر وأمه، وهو يحافظ على وحدة موضوعه على طول السياق العام للقصيدة. ينطلق هذا البحث من فكرة تحليل بنية القصيدة، ومكوناتها الرئيسة، للكشف عن قدرة الشاعر في التعبير عن تلك الفكرة.

تأتي أهمية البحث في توتر البنية التركيبية في قصيدة (أمي)[2] للشاعر عبد الناصر صالح، من أهمية القصيدة في بنائها؛ إذ كثيرا ما قرأنا قصائد عن الأم، وفي رثائها، ولكن القليل منها

[1] - عبد الناصر صالح: شاعر وسياسي فلسطيني من طولكرم، مولود عام 1957، له سبعة دواوين شعرية منشورة، شغل مناصب عديدة في مؤسسات السلطة الوطنية الفلسطينية، كان آخرها نائب وزير الثقافة الفلسطينية، عضو المجلس الوطني الفلسطيني، شاعر ذائع الصيت، ترجمت بعض أشعاره إلى لغات عديدة، وهناك دراسات أكاديمية متعددة تناولت شعره. وهو أحد أبرز شعراء المعتقلات في فلسطين.

[2] - القصيدة موجودة عندي بخط يد الشاعر أيضا.

حمل ما حملته قصيدة صالح، كما لم يعد من المقبول البحث فقط فيما يحيط بالنص مع إمكانية الدخول إلى أعماق النص واستنطاقه وتحليله للتحقق من صحة فرضيات البحث أو عدم صحتها.

جاء البحث في خمسة محاور بحثت في بنية القصيدة من حيث: العنوان، ومطلع القصيدة، ثم بنيتها التركيبيّة العامة، ثم البنية الصوتية، ثم خاتمة القصيدة، وقد بحثت هذه المحاور في كلية البنية التركيبية للقصيدة، وسبقت بمدخل بين أبعاد التّوتّر والبنية التركيبية للقصيدة عموما، وبهذه المقدمة التي بينت أهمية البحث وفرضياته وأسئلته ومتطلبات المقدمة العامة، وخلص البحث إلى أهم النتائج التي توصل إليها.

وقد اتخذ الباحث المنهج الوصفي التحليلي وسيلة للدخول إلى أعماق النص للوصول إلى النتائج المرجوة منه. ولم يكن أسير منهج لساني بعينه، مع الاستفادة من فكرة الثلاثيات المناسبة لبناء النص الإبداعي.

قام البحث على افتراض أسئلة مهمة والسعي من أجل الوصول إلى إجابة عنها من خلال البحث في بنية القصيدة. وتمحورت الأسئلة حول: ما التوتر والبنية التركيبية في القصيدة؟ ما أهمية العنوان في بناء القصيدة؟ ما أهمية المطلع في بنية القصيدة؟ كيف بنى الشاعر قصيدته؟ هل أسهمت البنية الصوتية في بناء التوتر في القصيدة؟

هذه القصيدة جديدة، ولم تدرس حتى الآن، وإذا كان لا بد من الإشارة إلى أهم الدراسات السابقة، فقد استعان الباحث ببعض الدراسات التي تناولت البنية التركيبية في الشعر عامة، وراجع بعض الدراسات التي تناولت شعر عبد الناصر صالح عموما كدراستي إبراهيم نمر موسى (تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر) و(قراءات في نقد القص والقصيد)، ويكون هذا البحث أول دراسة تتناول قصيدة الشاعر، في حدود علم الباحث.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه القصيدة ليست الوحيدة التي كتبها الشاعر لأمه، فقبل أربع وأربعين سنة كتب قصيدة أخرى لها بعنوان (رسائل سجينة إلى أمي) وكان معتقلا في سجن طولكرم، وقد أدرجت تلك القصيدة في منهاج اللغة العربية الفلسطيني للصف

التاسع؛ لأهميتها. وقد حاكت تلك القصيدة -التي مثلت بدايات الشاعر- قصيدة (رحل النهار) للشاعر بدر شاكر السياب، في رقتها وعذوبتها وإيقاعها الفني وأبعادها الجمالية.

مدخل: التوتر والبنية التركيبية

من أجل البيان والإيضاح لا بد من وقفة عند مفهوم التوتر وبيان ما له من تأثير في بناء النص الشعري. التوتر في اللغة: هو الشد، أوتر القوس بمعنى شدها، والوتر هو شرعة القوس، ويقال توتر عصب فلان أي اشتد فصار مثل الوتر، وتواترت الأشياء أي جاءت بعضها في إثر بعض. (ابن منظور، مادة وتر) فالتوتر من وتر، تَوَتَّرَ، مُتَوَتِّرُ الأَعْصَابِ: مَنْ كَانَتْ أَعْصَابُهُ شَدِيدَةَ التَّوَتُّرِ وَالانْقِبَاضِ وَالانْفِعَالِ عَكْسَ اللُّيُونَةِ. "أَعْصَابٌ مُتَوَتِّرَةٌ" عَلاَقَاتٌ مُتَوَتِّرَةٌ: عَلاَقَاتٌ يَسُودُهَا الْخِلاَفُ وَالْخِصَامُ وَعَدَمُ التَّفَاهُمِ. (أبو العزم، 2013، مادة وتر) وفي علم النفس، التوتر (Stress): هو رد فعل الجسم لأي تغيير يتطلب تكيفًا أو استجابة، ويتفاعل الجسم مع هذه التغيرات باستجابات جسدية وعقلية وعاطفية. وقد ذهب سويف إلى " أن الشعر بما له من إيقاع، يتيح للفرد أن يمضي إلى أعماق نفسه حيث المشاركة القطيعية أو الانفعالية" (سويف، 1951، ص318) وقد ذهبت الملا في تحليلها لمقولة سويف إلى أن "إبداع القصيدة كأي فعل، عندما يبدأ ينشأ لدى الشخص توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته. ولا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهننا منذ البداية، فليس من الضروري أبدا أن تكون لها نهاية نعرفها، أي ندركها إدراكا واضحا باعتبارها نهاية، بل إن علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا فنحن نبلغها وهنا ينخفض التوتر."(الملا، 1982، ص124) مما يشير بوضوح إلى أن توتر القصيدة نابع من توتر في نفس الشاعر، قد يبدأ مع مطلع القصيدة وقد يتخللها، ويتواصل مع تدرج صعود البنية التركيبية في القصيدة إلى نهايتها.

أما البنية فمأخوذة في اللغة من (بنى) و"البِنْيَةُ والبُنْيَةُ ما بَنَيْتَهُ وهو البِنَى والبُنَى ... يقال بِنْيَةٌ...، كأن البنية الهيئة التي بنيت عليها مثل المشية والركبة، والبُنى بضم المقصور مثل البنى يقال بنية وبنىً وبنية وبنى بكسر الباء مقصور مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة، وأبنيت الرجل أعطيته بنىً وما يبتني به الأرض"(ابن منظور، مادة بنى) وهذا

يؤكد أن معاجم العربية تشير بوضوح إلى أن البنية ليس لها رواسب ميتافيزيقة، وهي تدل على البناء بمعناه العادي.(الحاج حمو، 2005، ص50) وفي الوقت الذي يرى ليفي شتراوس أن "البنية مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات تمامًا؛ كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى"(السعافين، 1993، ص68-69) فإن جان بياجيه يرى أن البنية تقوم على ثلاثة عناصر هي: 1- الكلية: وتعني أن البنية ليست موجودة في الأجزاء. 2- التحولات: وهي التي تمنح البنية حركة داخلية وتقوم في الوقت نفسه بحفظها وإثرائها دون أن تضطرها إلى الخروج عن حدودها أو الانتماء إلى العناصر الخارجية.3- التنظيم الذاتي: ويعني أن البنية كيان عضوي متسق مع نفسه منغلق عليها مكتف بها، فهي كل متماسك له قوانينه وحركته وطريقة نموه وتغيره، ومن ثم فهي لا تحتاج إلى تماسكه الكامن. (بياجيه، 1982، ص8-16) وقد اختلف النقاد في تحديد مفهوم نهائي للبنيوية، وظلت كذلك، فلا يمكن تعريفها إلا بالرجوع إليها بوصفها بناء أو نظامًا، أي بالرجوع إلى علاقاتها الداخلية (الدال والمدلول) بدلا من علاقاتها الخارجية (سياق اجتماعي، تاريخي) (إبراهيم، 2009، ص47).

وهكذا يصبح النظام الإسنادي ينعت بالبنية التركيبية في صوره البسيطة أو المركبة. (ملياني، 2016، ص38) ونجد أن التوجهات المنهجية في دراسة النص الإبداعي تدرجت من الوصف الشكلي إلى التفسير الدلالي، وهدفت كلها الوصول إلى صقل المفاهيم العلمية بغية ملامسة البنية التركيبية. وفي خضم ذلك كله يكون التوتر في البنية التركيبية نابعا من فكرة الإبداع في النظرية الذهنية الذي حمل تشومسكي على التمييز بين نوعين من الإبداع، هما: إبداع يبدل القواعد النحوية ويمثل الموجود بالفعل، وإبداع يمكننا من إنتاج عدد لا متناه من الجمل من خلال تطبيق القواعد النحوية. (ملياني، 2016، ص45) إذ من تجليات الخطاب الشعري التشاكل والتباين، والتشاكل هو: "تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة". (مفتاح، 1986، ص25) فيكون تضافر العناصر المكونة لبنية التركيب اللغوي غير مقتصر على جانب دون آخر، وإنما هي تتشكل من نواة تتنامى فيها العلاقات،

وتبنى عليها تراكميا، لتمثل مستويات النظام اللغوي كلها مجتمعة، الأمر الذي ينطلق النص الإبداعي من أجله.

بنية التوتر في القصيدة

1- العنوان

لم نعد بحاجة إلى توضيح أهمية العنوان في النص الأدبي، سواء بوصفه عتبة النص، أو المكون الأول من مكونات النص، أو الدال الأبرز على ماهية النص، ذلك أن دراسات كثيرة انتهت إلى تأكيد تلك الأهمية، ولم أعرف ناقدا واحدا نفاها، أو تجاوزها (حمداوي، 2014، لياس، 2007، نسارك، 2014).

جاء عنوان القصيدة (أمي) (صالح، 2021)، وربما لا نجد دالا أوسع دلالة من هذه الكلمة في اللغة العربية كلها، بل وفي جل اللغات. وقد أجمعت معاجم اللغة على أن الأم هي الأصل، وهي الوالدة، وقد تقال للجدة، (مصطفى وزملاؤه، مادة أم) وتجمع على أُمّهات (للعاقل) كما في قوله تعالى:" **الَّذِينَ يُظَاهِرُونَ مِنْكُمْ مِنْ نِسَائِهِمْ مَا هُنَّ أُمَّهَاتِهِمْ إِنْ أُمَّهَاتُهُمْ *إِلا اللائِي وَلَدْنَهُمْ..."*** (المجادلة: *2*) وأُمّات (لغير العاقل)، ثم أخذت مذاهب شتى، فقيل: حواء أم البشر، وأم القرآن: الفاتحة، وأم النجوم: المجرة، .... وهكذا. وقد حظيت الأم تبعا لمكانتها في المجتمع العربي (قديما وحديثا) بحب خاص، كما حظيت باهتمام الشعراء والأدباء، وأكدت الأديان تلك المكانة، فكان حضور الأم انعكاسا لتلك المكانة في النفوس.

وفي الشعر العربي الحديث تأكدت تلك المكانة في المقامات كافة، ولا نكاد نجد شاعرا إلا وتغنى بأمه، أو بكاها، أو تقرب منها، حتى وجدنا الشعراء يوازون بين الأم وأجمل ما في الحياة، ويقدمون الأم على أنفسهم أو يساوون بينهما، بل إننا نجد للأم حضورا في كل مناسبة، وبلا مناسبة أحيانا، حتى يكاد المرء لا يجد مقاما إلا وللأم فيه حضور، فيخال أن كل ما ينبغي أن يقال قد قيل. فهل تختلف الأمهات بوصفهن أمهات؟ ولماذا يجمل بنا أن ننسبهن إلى أنفسنا، فيقول كل واحد منا: أمي، بإضافتها لنفسه، ويندر أن نجد من يقول: أم، أو الأم، ذلك أن إضافة الأم إلى النفس أشد تعلقا في القلب والعقل. لذا وجدنا الشاعر

عبد الناصر صالح قد عنون قصيدته بـ(أمي) التي جاءت شبه جملة، في محل رفع خبر لمبتدأ مقدم محذوف، وربط العنوان بعبارة تبين أن القصيدة في الذكرى السنوية السابعة لرحيل أمه، فعلى الرغم من مرور هذه السنوات إلا أنها ما زالت بحضورها المقدم في وجدانه، فجعلها فوق كل كلام، (في العنوان)، وهي كذلك. فكان العنوان نواة البنية التركيبية في القصيدة، التي سيبني الشاعر عليها ما هو آت، وكان هذا العنوان دالا تحفيزيا ينبئ عما يليه دون أن يوضح، فأقام في ذات المتلقي نقطة انطلاق نحو المدلول، ليتركنا نتساءل: هل ستكون أمه مثل أمهاتنا، أم أنها مختلفة؟ كذلك مثل العنوان ثنائية سنتبينها في القصيدة فيما بعد، قائمة على ضميرين هما: (الأم-هي، والشاعر-أنا). ولعل هذا ما ينبئ عن وجود نواة التوتر بين الضميرين، ولكنه توتر حميمي، فهل يتصاعد حتى يوحد بين الذاتين؟

2- المطلع

في مطلع القصيدة يفاجئنا الشاعر بنفي غير متوقع، (**لا... لم تمت**)؛ إذ من النادر أن يبدأ الشاعر قصيدته بنفي على هذا النحو، وهذه البداية تنبئ عن توتر أو نوع من الصراع القائم في ذات الشاعر، فهل تموت الأمهات؟ فكأني بالشاعر يخوض حوارا داخليا طويلا، يأتي لنا بنتيجة، هي إجابة في نهاية حوار: لا... ويتبعها بنقاط فراغية، ليجعل الإجابة تتم بنفسها، وتستقر، ويتبعها بتأكيد يشبه إقامة بناء جديد، بقوله: لم تمت. بأداة الجزم القطعية (لم)، وكأن الذي يموت هو من ينتهي، وأمه لم تنتهِ، أمه ما زالت حاضرة في كل شيء (مع مرور سنوات على وفاتها) بل وفي أقرب شيء، هي أقرب إليه من حبل الوريد، (**أمي ذؤابة مهجتي**) جملة اسمية تامة المعنى، وهذا معناه أن المعنى مستقر في ذات الشاعر استقرارا يقينيا، ويتناغم كليا مع نفي موتها، توفيت قبل سنوات، لكنها ما زالت حاضرة، (**ومروج أحداقي الظليلة**) خبر لمبتدأ هو الأم، الأم مبتدأ الكلام، ومبتدأ الجملة الاسمية، ومبتدأ الشعور بالحضور (لا الغياب) وهذه التراكيب لا تشي بأن الشاعر يستحضر أمه من الموت، ويعيدها إلى الحياة، لا، إنه يؤكد وجودها، وحضورها، وعدم غيابها، وكأن الموت لا وجود له في حضرة الأم. (**واندفاع الموج في عينيّ**)، تكمل القصة بكل عنفوان الحضور، ثلاث جمل اسمية لمبتدأ واحد، هو (أمي) هي: ذؤابة مهجتي، مروج أحداقي الظليلة، اندفاع الموج في عينيّ، بتأكيد

الضميرين، هي وأنا، وإضافة الأول إلى الثاني يؤكد اتحادهما في ذات واحدة (مهجتي/ أحداقي/ عيني)، فهل أنا موجود؟ إذن هي موجودة، بدليل اتحاد المضاف والمضاف إليه. ويمكننا أن نتبين من خلال تركيب المطلع، العلاقة بين دلالات (اندفاع- مضاف) بما تحمله من شحنات متوترة دالة، والمضاف إليه (الموج) بما يسنده من طاقات دالة على التوتر؛ فالاندفاع بما فيه من سرعة، والموج بما فيه من قوة، يشكلان مشهدا تصويريا معبرا عن طاقة عظيمة مخزونة في مشاعر الشاعر، وتكتمل جمالياتها التصويرية التركيبية عندما نعلم أن كل هذه الطاقة بما فيها من سرعة وقوة هي في عيني الشاعر؛ أي أن الحيز المكاني يتسع لكل هذه الموجودات المادية والمعنوية اتساعا مجازيا؛ إذ كان دالا على مخزون شحنة من التوتر، ترافق الشاعر في كل زمان ومكان؛ لأنها أقرب إليه من أي شيء (في عينيه) والقلق المعبر عن التوتر دال على الحزن العميق، والحزن يصرف صاحبه عن النوم، لهذا اختار أن يكون اندفاع الموج في العينين اللتين تعبران عن قدرة صاحبهما على النوم أو عدم قدرته.

هكذا يطالعنا الشاعر في بداية قصيدة متوترة بين الحضور والغياب، وهذا التوتر قائم على البنى التركيبية التي أنشأها في أجواء الشوق والحنين إلى أم غابت، ولكنها ما زالت حاضرة فيه؛ ليشدنا إلى مزيد من التقدم في قراءة نص متوتر، كان قائما على ثنائية الضميرين (هي- أنا) وأصبح قائما على ثنائية أخرى هي (الحضور والغياب).

3- بنية القصيدة

عندما نتابع قراءة القصيدة نجد أن الشاعر يقودنا بالتدريج إلى مزيد من التوتر من خلال اشتغاله على تصعيد التوتر في البنى التركيبية التي يقيم عليها قصيدته، من خلال بناء ثنائيات ضدية، والثنائيات مكون من مكونات العالم، والعالم عند سوسير:" مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة، تنعكس على شبكة العلاقات، فتحيلها إلى مجموعة من الثنائيات الخاصة"(عبد المطلب، 2020، ص149) ولم يحصر سوسير الثنائيات في التضاد، وقد ذهب شتراوس إلى تطوير الحديث عن الثنائيات لتضم الوحدات الثنائية، من خلال رصدها وتصنيفها بضم المتشابه منها في قوائم معينة، بحيث يمكن في النهاية أداء قراءة جديدة وفقا لترتيب وحداته الدلالية.(إبراهيم، 1980، ص59) وفي ضوء فرضية الثلاثيات (حنني، 2010،

ص182) نجد أن بين الضميرين (هي-أنا) ضميرا ثالثا، وبين الحضور والغياب يوجد اللاحضور واللاغياب، وبين الموت والحياة توجد الإرادة، وهكذا لا يجوز أن نرى العالم محصورا في ثنائيات فقط، فبين الأبيض والأسود (الرمادي) مثلا. ويمكن قراءة القصيدة ومتابعة توترها في بنائها على الثنائيات المرفودة بعنصر بينهما. البنية التركيبية في جسد القصيدة تؤشر على تصاعد وتيرة خاصة، فبعد مطلع القصيدة يذهب الشاعر إلى عالم متكامل من الرؤى في حياة الشاعر وأمه، ويبدأ بقوله:

أتبعُ ظِلّها

طفلاً على أعتابها يحبو

ويصطادُ الملائكةَ الصغارَ

يدقُّ بابَ الشمسِ يجلب نورَها للأرضِ مُنسجمَ الرؤى.

ولعل الالتفات في (أتبع/ يحبو) ما يؤكد أن الشاعر متوجس، أو متردد، فبعد أن يكون المتحدث (أنا) يصير (هو) في (يحبو، يصطاد، يدق، يجلب) وهذا التوجس مؤشر على شيء من التوتر في صميم بنية المقطع؛ لتصير الطفولة عنصرا يفرض حضوره بين الضميرين، وبين الحياة والموت، وبين الحضور والغياب؛ فمن الواحد (أمي-هي) انطلقت الثنائية الأولى (هي- أنا) ثم انبثقت الثنائيات الأخرى المرتبطة بها، وتصاعدت وتيرة التعبير بالبنية القائمة على تركيب ثلاثي وصل الماضي بالحاضر، الطفولة منطلق الحياة، ومنها تبدأ المعرفة المبنية على الشعور بالأشياء، بروح طفولية، لم تكد تتلمس مما حولها سوى السطحي منها، لكن الطفولة ترى الأشياء بعينها الخاصة، وترى كل الأشياء جميلة، حتى التي يراها الكبار غير ذلك، أن يتبع الطفل ظل أمه حبوًا يعني أن يعطي لمفهوم الطفولة معنى البراءة، فيصطاد الملائكة الصغار، ويدق باب الشمس، ليجلب نورها للأرض، إنه طفل منسجم الرؤى. ورؤى الطفولة لا تتوقف عند هذا الحد، بل تتعداه إلى:

أمي تهلُّ كما الضُّحى خلف الغمامِ

بوجهها المسكون بالرّيْحانِ

والأَلَقِ النديّ

تهلّ من أملٍ تعثّر في بريقِ الحلمِ

يَسْكُنُ صورَةَ الأمسِ البعيدِ.

الغياب يستدعي الحضور، فالأم التي رافقت مراحل نمو الطفل، حفرت حضورها في الذات التي لا يستطيع الشاعر تجاهلها، وإن تجاهلها فإنها تأتي (بقصد أو دون قصد) لتكون كما الضحى واضحة الحضور والمعنى، وفي أوصاف هذا الحضور يتبين التوتر؛ فقوة الحضور ووضوحه تمثلها (الضحى- الوجه المسكون بالريحان- الألق) ويمثل الغياب (خلف الغمام- الأمل- بريق الحلم- الأمس البعيد)، ليشير ترابط الحضور بالغياب إلى إقرار الشاعر بهذا الغياب ورفضه له. وتمثل هذه الثنائيات الضدية تعبيرا عن حالة تسكن الشاعر، تبدو في مظهرين، الأول: تركيب البنية، والثاني: الصورة الشعرية؛ يمثل الأول قوله: **أمي تهل...**، بما فيه من تقديم الأم (المبتدأ) على الخبر (الجملة الفعلية)، ويدل هذا التقديم على أهمية المقدم الذي يحتل المكانة المتقدمة، بدلا من قوله تهل أمي، وكذلك في حذف الفاعل في قوله: **تهل من أمل...** ليشير ذلك إلى أن الأم صارت حضورا واضحا لدرجة لا يحتاج معها الشاعر إلى إعادة ذكرها في كل مرة. ويمثل الثاني رسم الشاعر لصورة الأم في المقطع الأول: فالأم تهل (تظهر كالهلال) مشبهة بالضحى خلف الغمام، فلم يقل تأتي أو تظهر أو تبدو وإنما قال تهل؛ بما توحيه اللفظة من رقة وحنو، وما تحمله من معنى السكينة؛ فظهورها كظهور الهلال، بما فيه من طمأنينة للنفس، وهي مثل الضحى خلف الغمام، والضحى وقت، ولكنه شبه به ظهور الأم، وكأنه مظهر مادي ملموس، ليحقق التجسيم في أبهى صوره، ويتابع الوصف وجهها المسكون... إلى أن نجد صورة تمثل الشق الثاني من الثنائية وهي في قوله: امل تعثر، إذ شبه الأمل (معنوي) بكائن يتعثر (مادي)، وهي صورة نقيض الرقة والسكينة والطمأنينة التي يتحدث عنها، وبهذا التناغم بين الثنائيات الضدية في التركيب والصورة يؤكد الشاعر الأبعاد الفنية للتوتر، معبرا عن بعد نفسي يمثله هاجس يسكن الشاعر.

ويواصل الخفاء الذي فرضه الموت محاولة الانتصار على التجلي القائم في ذات الشاعر:

أُحبُّ مُخْمَلَها

دليلي الطّيرُ نحو عيونِها

فتجيءُ وافرةَ الحُضورِ

أريكةً غنّاءَ تعبرُ غيْمتي

فيلجأ الشاعر إلى تعويض الغياب بتثبيت أركان الحضور، ويواصل بناء تراكيبه الدالة، فالإنسان بطبعه يحب الموجود، وينفر من المفقود، وقوله (أحب) يعني رفد الحضور بأقوى عاطفة إنسانية، ولا يعني (مخملها) مجرد لباسها، بل كل حضورها الوافر، بكل جمالياته الحسية، والجملة الفعلية التي تؤكدها جملة اسمية، أشد وقعا في نفس المتلقي (أحب مخملها- دليلي الطير) ويثبت الشاعر المعنى عند المتلقي بقوله (تجيء) وهو فعل يؤكد هذا الشعور؛ لأنه يبين حال هذا المجيء بوضوح (وافرة الحضور) ويطغى الشعور بالجمال على تراكيب القصيدة التي (أي التراكيب) تواصل بيان الشعور بجمال الأم وحضورها (أريكة غناء) في مواجهة الغياب غير الواضح (الغيمة) التي سرعان ما تتلاشى أو تغيب. ولا يغيب عن الحضور الوارف هذا الرسم التشكيلي للوحات فنية غنية بالطاقة الإيحائية (مخملها، وافرة الحضور، أريكة غناء) التي تجعل الحضور أكثر تأثيرا في نفس المتلقي؛ الأمر الذي يؤكد ما في نفس الشاعر وينعكس متجليا في تراكيبه.

وتستمر أحلام الحضور التي تصير طاغية التجلي في رؤى الطفل، والشاعر الذي يلجأ إلى ذكريات الطفولة يريد أن يؤكد أجمل ما في الحياة، فمرحلة الطفولة أشد تعلقا في قائمة الذكريات من غيرها، ربما لأنها تدوم مدى الحياة، وربما لأنها تسهم في رسم الابتسامة على وجوهنا والسعادة في أيامنا، وربما لأنها تذكرنا بمرحلة كنا فيها متحررين من الهموم وضغوط الحياة، وبعد أن كبرنا أدركنا القيمة الحقيقية للطفولة، لهذا كله كلما كبرنا زاد تعلقنا بطفولتنا، ولهذا يقال: الطفولة منجم الذكريات. والشاعر ينتقي من ذكريات طفولته ما يناسب المقام الذي يقول فيه، وبعض الذكريات تفرض حضورها. ولأن ذكريات الطفولة مستقرة في الذاكرة فإن الشاعر صالح يعيد بناءها بجمله الاسمية التي تؤكد هذا الاستقرار والسكون، فطفولته المرتبطة بأمه:

حُلمي بدائيٌّ بسيطُ الأمنياتِ

هواجسي لُعَبي الصّغيرةُ

بهذه الوداعة ترتسم ذكريات الطفولة، وبهذا السكون تتزيا، وهو:

أنا الطفلُ الشقيُّ المُرْهَفُ الوجدانِ

وهو أيضا:

أنا الطفلُ المدلّلُ

سارقُ النّارِ

المُغامِرُ

لاعِبُ الحَرَكاتِ

شيطانُ المدارسِ

قائدُ الطّلابِ في أعراسِ يومِ الأرضِ

مُلْهِمُهُمْ

خَطيبُهُمُ المُفَوّهُ

والمُسافِرُ في قطارِ الشّعرِ.....

وكلها صفات مستقرة في ذهن الشاعر، فمن الذي جعلها تستقر على هذا النحو؟ مع أن الطفل قد ينسى كثيرا من ذكرياته، بالعودة إلى بناء التراكيب في القصيدة نجد أن الشاعر في كل مجموعة من هذه الذكريات كان يؤكدها بجمل فعلية (فاعلة) في تثبيت أركانها في ذهنه، والفاعل فيها كانت أمه:

لا أريد سواك أمي.

وبعد المجموعة الثانية:

لم أضحك لغيرك

أو تهرول دمعتي.

وحتى عندما يردعه أبوه، يقول:

أبكي ..

وأركضُ صَوْبَ أمي

أبتغي مُلْكاً مُضاعاً فوق هَوْدَجِها.

فإليها المفر، وعندها المستقر، وعندما يتعلق الأمر بوصفه للغته المرتبطة بأمه تكون:

مَلكيّةٌ لُغَتي

وأحلامي تؤوّلُ لي غدي

في حكمةِ التسبيحِ

يخشعُ تمرُها

تمضي إلى غاياتِها سُفُني

ولا فانوسَ غيرُ يَديّ

كلّما ضاعَتْ خُطايَ دَنَوْتُ

أمي مُبتَغايَ

إليكِ ترحالي.

فتتجسد القناعة التي لا تدع مجالا للانتقاء وهي أنه منها ولها وبها وإليها.

وقد أقام الشاعر خصوصيته على الطريقة التي عبر بها عن هذه المعاني، من خلال الأسلوب الذي يحمل الطاقة اللغوية الكلامية التي تكشف نمطية التفكير وأبعاد المشاعر التي تحملها، إذْ يُعَبّر الأديب "تعبيرًا كاملاً عن شخصيته، ويعكس أفكارَهُ، وصفاتِه الإنسانيَّةَ، ويبيّن كيفيَّة نظره إلى الأشياء، وتفسيرَه لها، وطبيعَةَ انْفِعالاته، وغير ذلك، ممّا يؤَكِّدُ الذّاتيَّة أساسًا للأسلوب، حتى إن الأسلوبيين ما يزالون يَتَناقَلون ما ذَكَره (بيفون) مِنْ أَنَّ الأسْلوبَ هو الإنْسانُ نَفْسُه، أو أنَّ الأسلوب هو الرجل" (المسدي: 1982، ص64). والأسلوب هو "اسْتِعْمالٌ خاصٌّ لِلُّغة، يَقومُ على اسْتِخْدام عدَدٍ مِنَ الإمكانات، والاحْتِمالات الْمُتاحَةِ، والتَّأْكيد عَلَيْها في مُقابِل إمْكانات، واحْتِمالات أُخْرى". (مصلوح: 1980، ص33) في بنية المقطع السابق نجد ما يدلل على هذه المعاني ويؤكدها؛ ففي تقديم الصفة على الموصوف في (ملكية لغتي) تأكيد أهمية الصفة، الذي يعكس الشعور بمن استمد منه هذا الوصف، وفي (تؤوّل)

تأكيد ببناء مشدد، أتبعه بدوال فيها من الرقة التي لا يغادرها الشاعر في حضرتها، (حكمة التسبيح، يخشع، ....) ليضم كل هذه المعاني ضما عجيبا موحيا بعد ذلك، (أمي مبتغاي).

ويواصل الشاعر بأسلوبه بناء قصيدته على حنين هو فيه أمه، وأمه هو، ويتصاعد التوتر عندما يبدأ بالإقرار بالعمر الطويل الذي صار له مرايا، وفيه أسئلة، وهي التي تشير إلى الانتقال من مرحلة الطفولة الشقية العابثة البريئة إلى مرحلة النضج والوعي، فكيف سيصف حاله وقد اكتمل نموه، هل سيظل معلقا في ذيل ثوبها؟ أم أنه سيخرج إلى الحياة ليجد شيئا آخر؟ يقول:

أحدّقُ في مرايا العمرِ

أسئلةٌ بحجم البحر

قصَّةُ عاشقٍ يَتَفيّأُ المعنى

ويُسْرِجُهُ كخيلٍ في بهاءِ قصيدةٍ تأتي...

وقد خلت أن هذا الجزء سيفضي إلى الانفصال التدريجي عن تعلق الطفل بأمه وخروجه إلى الحياة، وهي طبيعة الناس، يتأمل العمر ومراحله، يعيد تقييمها، وينطلق إلى خلق قصته (الشاعر- العاشق- ....) حتى وجدته يرتد عائدا إلى مناجاة عذبة، يمكن تبين أوجه التوتر في بناء ثنائيات لها ما يميزها، وقد ذكرنا ان الثنائيات ليس بالضرورة ان تكون ثنائيات ضدية، بل إننا نجدها هنا كامنة في ثنائيات صاعدة على شكل صور معبرة عن مكنون الشاعر، فتواتر الصور الفنية من (حنطة البيت القديم، براعم الحناء.، صور معلقة..) إلى صورة أكثر تأثيرا (مرج ضاع في ليل عصي...) أسهمت في بناء هذا التوتر، في مقابل صور من زاوية أخرى، تمثلها أمي (فاكهة، صفاء القلب، المواعظ، آية الكرسي....) فرسم هذه الصور في اتجاهين متقابلين يكمل كل منهما الآخر، يقول:

وأُمّي حِنْطَةُ البيتِ القديمِ

براعمُ الحنّاءِ في أضلاعهِ

صورٌ معلّقةٌ لمرجٍ ضاعَ في ليلٍ

عَصِيٍّ عابثٍ ..

أُمّي صفاءُ القلبِ

فاكهتي المُفَضَّلةُ

المواعِظُ

آيةُ الكرسيّ

ذاكرتي الطريّةُ

عُنْفواني ..

وطني الذي ناديتُ في الأحشاءِ

نافِذَتي على الدُّنيا ..

صباحاتٌ تزيّنها صلاةُ الفَجْرِ

والدَّعَواتُ بالعمرِ المَديدِ

وبالفَلاحِ....

لتغدو كل شيء، بل تصير هي أدق التفاصيل التي لا يستطيع الشاعر التخلي عنها، ويزداد ارتباطا بها؛ فهي الحضور الذي لا يغيب، ومنها تنطلق مظاهر الجمال في وجوده، وهي التي زودته بمؤونة الحياة النضالية والجمالية ومقومات الاستمرار، هي الوطن الحقيقي وليس المجازي، منها ينطلق إلى الحياة، بل هي الحياة، والإيمان، ومع هذا الشكل السطحي لبناء القصيدة الذي يبدو استمرارا هادئا، حتى قوله:

كأنَّ أوهامي مرايا ..

دافِئٌ حُلمي كرائحةِ التُّرابِ

كقلبِ أمي

دافِئٌ متورّدٌ.

لكننا نتبين وجود اللهب الخفي الذي يختبئ تحت الرماد، من خلال البنى التركيبية الأسلوبية في قوله:

هل كنتُ طفلاً أم أنا وَجَعُ الهُتافِ

وسيّدُ الحَسْراتِ

هل ضاقَتْ بيَ الرّؤيا

لأغْرَقَ في تشتّتها؟

سأبكي: أين أُمي ؟

لم تَمُتْ

هيَ في الفؤاد تُطِلُّ صورتُها

على نبض الجوانحِ

غادةً حسناءَ

وجهاً فارهاً كالبحرِ

كلُّ حدائقِ الدُّنيا سَتخْسَرُ في الرّهانِ أمامَ عَيْنيْها.

وقد نهنا من تلك السكينة ببناء الاستفهام الذي جعلنا نستفيق من غفوتنا؛ ليسأل، والاستفهام في الشعر له دلالاته الفنية العالية، إذ له "قدرة على مد زمنية النص، عن طريق إشراك المتلقي في البحث عن المدلولات الماورائية القابعة خلف مجازية الاستفهام، وله قدرة في تسريع الزمنية خاصة في مواقف الشدة والسرعة التي لا يراد بها الجواب بقدر ما يراد بها لفت المخاطب وشد انتباهه"(صكبان، 2013، ص387)، وما يحدد دلالة الاستفهام في العادة هو السياق الذي يرد فيه، "للسياق دور كبير في إركاز الدلالات الموضوعة للألفاظ، والتي تبين معنى مقصودا"(عكاشة، 2005، ص187). فهل كان طفلا؟ هل تجاوز مرحلة الطفولة وجمالياتها وبراءتها؟ هل استمرت الطفولة وأحلامها؟ هل تحقق منها شيء؟ هل اتسعت لتشمل أشياء أخرى؟ أسئلة مفتوحة على آفاق لا حصر لها. ولكن ما يلفت الانتباه حين يفاجئنا أنه لم يخرج من الدائرة، إذ يعود إليها: سأبكي: أين أمي؟ ويجيب: لم تمت، إجابة جازمة. تؤكدها الجمل المؤكدة تأكيدا لفظيا ومعنويا: هي في الفؤاد.... كل حدائق الدنيا ستخسر في الرهان أمام عينيها. ولم يكن قوله: سأبكي، عبثيا، فالسؤال هو الذي سيكون البكاء، وأسئلته ليست استفهامية بالمعنى العام للاستفهام، وإنما هو استفهام بكائي، والدموع هي التي تسأل، وليس الشاعر. وعندما تتكلم دموع الرجال، فإنها تحمل دلالات أخرى أكبر

وأوسع وأشد تأثيرا. هكذا نجد الاستفهام يتعاضد مع البنية التركيبية ليصعد التوتر، ويصل إلى وضع نهاية تناسب ما أراده الشاعر.

هناك ما يلفت الانتباه مما يوثق العلاقة بين الثنائيات الضدية في مجال التراكيب، وهو التركيز على بناء الجمل الاسمية بتجلياتها المختلفة، وارتباطاتها بالصور الشعرية؛ لتشكلا معا محورا مهما في التعبير عن التوتر وتصاعد وتيرته في القصيدة، يقول:

أُمّي صفاءُ القلبِ.....

تَغْذُّ ذاكرتي برائِحة الجبالِ

قصيدتي الأولى على شُبّاكِها انفَطَرَتْ

وقفتُ ببابِها العالي

لأقتنصَ الفَراشَ يَرِفُّ حول جبينِها

وأُلامِسُ الخدّيْنِ

يَمْتَثِلُ الكلامُ لها ..

لكأنَّ أُمي استحدَثَت نايا على شفتي

وأغرتْني بذائقةٍ تُمَوْسِقُ حِدّة الكلماتِ

حين تَعُضُّني الأيامُ.

يجعل الشاعر الأم في معظم مقاطع القصيدة مركزا ومحورا، فهي المبتدأ وما عداها الخبر، و(أمي) في بداية هذا المقطع ظلت المبتدأ، وخبره صفات وأفعال وأحوال، كلها تضيء مساحة القلب وتشعل فتيله المتوتر شوقا وحبا وحنينا؛ فهي صفاء القلب(رقة وعذوبة)، وهي التي تغذ ذاكرته برائحة الجبال (شموخ وشمم وكبرياء)، وهي التي انفطرت على شباكها قصيدته الأولى (منها البداية والانطلاقة)، ولأن شبه الجملة من الجار والمجرور (على شباكها) مرتبطة بالأم (لوجود الضمير العائد عليها) فقد جوز لها أن تفصل بين المبتدأ والخبر؛ ليظل حبل التواصل متينا ومسيطرا وليس هامشيا. ثم ينتقل إلى بناء الجملة الفعلية التي تشكل الأم محورا أساسا فيها، وقد قطع الوقفة بفعل مباغت دلنا عليه الفعل (وقفت) الذي يحمل

طاقة تعبيرية متوثبة في أصوات القاف والتاء، ويوثق المعنى تكرار حرف الباء في (ببابها) المتردد قبل أن يتصاعد النفس المستوحى من مكانتها العالية (العالي)، ويتواصل الجمال والحنين والشوق، ليصل إلى بناء ثنائية قائمة على متناقضين يمثلان حالها في نفسه، وحاله مع الأيام، بقوله (تموسق) و(تعضني) فبنى فعلا من اسم معرَّب (تموسق)، منسجما مع حاله التي يعاني فيها من حدة الكلمات، فتذيبها كما تذيب الموسيقا حدة المشاعر القاسية، وكأن شدة الألم تصير عذبة كموسيقا؛ لأنها مستوحاة من حضورها العذب.

4- البنية الصوتية

بنى الشاعر قصيدته على تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) ولون في زحافاتها وعللها بما يتناسب مع إيقاع النص الشعري، ووازن بين الوزن والإيقاع والدوال الصوتية؛ فبدأ قصيدته بدوال صوتية تعبر عن فكرته، وترتبط بها ارتباطا دالا، بحيث كانت البداية بـ(لا) وهي مقطع صوتي مفتوح، أمده الشاعر بنقاط فراغية تعبر عن الاستعداد لمد الصوت إلى أقصى حد يريده، أو يوحي بهذا في أقل تقدير، وبعدها مباشرة أتى بمقطعين صوتيين مغلقين تباعا (لم) و(تمت) ليؤكد جازما أن هذه حقيقة، وتتحد هذه الدوال الصوتية مع الدوال التركيبية. وبالنظر إلى أصوات الحروف التي عبر بها الشاعر نجد وضوح حرف الميم، وروده ست مرات في المطلع، إضافة إلى توسطه (مشددا) في العنوان، فهو صوت مجهور متوسط منفتح ومن حروف الذلاقة والاستفال، كما أنه من حروف الغنة، وهذا يعني أن صوت حرف الميم غني بالدلالات، خصوصا عند تكرار وروده على هذا النحو، وصوت حرف الميم مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ومن دلالاته الحدّة والقطع والاضطراب، وهي تدل على القطع والاستئصال والكسر،(الشدياق، 1919، ص63-64) وقد تدل على التجمع (العلايلي، د.ت، ص99) ولا غرابة أن يصنف شعوريا من الحروف اللمسية(حسن، 1989، ص68-69)، فأي غنى يحمله صوت هذا الحرف، ليحتل مكانة متقدمة من القدرة على التعبير عن التوتر بكل معانيه في العلاقة الخاصة بين الابن وأمه. وفي هذا المطلع أيضا أسمع أصواتا كأنها تتآزر معا لتشكل بنية صوتية متآلفة مع دلالات المطلع، ويتمثل ذلك في تواتر أصوات الحروف (الميم، الباء، الجيم) في المقطع الأول، و(الميم، الجيم، القاف) في المقطع الثاني، وفي المقطع الثالث (الدال،

الميم، الجيم)، من الأقل جهرا إلى الأشد؛ ليكون تأثير هذا التواتر التصاعد، وهو منسجم مع تصاعد توتر البنية التركيبية، ثم الدلالية. وربما نظرة إحصائية خاطفة على تكرار أصوات الحروف تؤكد ما نذهب إليه، فأكثر الحروف ورودا في القصيدة بعد حروف المد حرف (اللام) الذي ورد (186) مرة، وهو حرف يخرج من طرف اللسان مع فتح الفم دون عائق ويدلل على حركة انتقالية من مكان إلى مكان، (النجار، 2010، ص2807)، وهذا يؤشر على أهمية هذا الصوت في أن يكون حلقة وصل بين الأصوات المعبرة عن مراد الشاعر. أما الأصوات المعبرة والفاعلة، فقد كان أكثرها ووردا حرف (الميم) الذي تكرر (104) مرات، وهو مركز القصيدة صوتيا كما توسط لفظ (أمي) مشددا. وكانت أقل الحروف ورودا هي (الزاي- مرتين) و(الظاء- خمس مرات) وبالنظر في خصائص أصوات هذه الحروف نجد أن حضورها المائز يدلل على أهميتها في أداء دورها عند كثرتها، وقلتها تؤشر على قلة فاعليتها.

5- خاتمة القصيدة: عود على بدء

اهتم الدارسون بخواتيم القصائد في الشعر العربي اهتمامًا قريبا من اهتمامهم بمطالعها، مع تفاوت من دارس لآخر، ونجد النقاد العرب قد وقفوا عندها وقفة مهمة، وقد لخص القيرواني تلك الأهمية بقوله:" وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يتبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه"(القيرواني، 1943، ص239)

في خاتمة القصيدة يذهب الشاعر إلى تثبيت أركان التجلي في مواجهة الخفاء، والحضور في مواجهة الغياب، والحياة في مواجهة الموت، هنا حيث ينتصر الحضور على الغياب، وتنتصر الحياة على الموت، وينتصر التجلي على الخفاء، ينتصر الشاعر لأمه، وينتصر لنفسه التي توحدت مع أمه، ويكون الحضور الذي يعوض الشعور بالنقص في حالة غياب الأم التي هي الذات، أو الجزء الأهم منها. فوجود الابن امتداد لأمه، وهو استمرار لحضورها. يقول:

وأمي سوف ترجِعُ

ذات يومٍ مُقْمِرٍ

لا

ريْبَ

فيه ...

إنه الإيمان بحتمية البقاء، وحتمية العودة، في دار البقاء، إنه الإيمان بأن الابن امتداد لأمه، فهي سوف ترجع، وفي هذا ما فيه من الإقرار بأنها ذهبت، لكنها لم تمت، كما صرح سابقا، وأما لماذا ذات يوم مقمر؟ فلأن الأم ترتبط كما بينت البنية التركيبية للقصيدة جماليات حضور الأم، بل إن كل حدائق الدنيا ستخسر في الرهان أمام عينيها، فهي الأجمل. وقوله ذات يوم مقمر يشير إلى أنه يستبعد ذكر الليل في هذا المقام، لما قد يكون له من دلالات بائسة أو حزينة أو فاقدة للأمل. واليوم يمتد ويتسع لكل آمال البشر.

خاتمة

هذا البحث دراسة تحليلية في قصيدة جديدة للشاعر عبد الناصر صالح، هي قصيدة (أمي) التي كتبها في ذكرى وفاة أمه. وقد دخلت إلى مكونات البنية التركيبية في القصيدة للبحث في توترها، فكانت النتائج على النحو الآتي:

- عَبَّرَ عنوان القصيدة عن أن الأم فوق كل كلام، (في العنوان)، وهي كذلك. فكان العنوان نواة البنية التركيبية في القصيدة، التي بنى الشاعر عليها القصيدة، وكان هذا العنوان دالا تحفيزيا ينبئ عما يليه دون أن يوضح، فأقام في ذات المتلقي نقطة انطلاق نحو المدلول، ومثل العنوان ثنائية قائمة على ضميرين هما: (الأم-هي، والشاعر-أنا). ولعل هذا ما ينبئ عن وجود نواة التوتر بين الضميرين، ولكنه توتر حميمي.
- جاء مطلع القصيدة ببنيته الدلالية والتركيبية والصوتية ممثلا قويا لرابط الفكرة في العنوان مع موضوع القصيدة ومحتواها، فكان بداية لقصيدة متوترة بين الحضور والغياب، وهذا التوتر قائم على البنى التركيبية التي أنشأها في أجواء الشوق والحنين إلى أم غابت، ولكنها ما زالت حاضرة فيه؛ ليشدنا إلى مزيد من التقدم في قراءة نص متوتر كان قائما على ثنائية الضميرين (هي-أنا) وأصبح قائما على ثنائية أخرى هي (الحضور والغياب).

- البنية التركيبية للقصيدة عامة بناها الشاعر على الانطلاق من البؤرة (الأم) إلى ثنائية الضميرين (هي- أنا) ثم التصاعد نحو ثنائية (الحضور والغياب) ثم صعودا إلى ثنائية (الحياة والموت) لتشكل البؤرة مع مخرجات الثنائيات القطب الأهم في بناء الثلاثيات، وقد مثله الشعور النابض والإحساس بالفقد الذي أدى إلى (غياب) أي إلى شيء من النقص، الذي يحتاج إلى تعويض، فكان الإصرار على تأكيد الحضور.
- جاءت الخاتمة لتكمل آخر رؤية عند الشاعر وهي العود على بدء، أي أن الشاعر لا يريد أن يقر بغياب الأم التي رحلت، فقرر أنها (سترجع/ ذات يوم مقمر/ لا / ريب/ فيه).
- بين البحث أن الشاعر استطاع أن يبني قصيدته على توتر حميمي مثَّل العلاقة الأزلية/ الأبدية بين الأم وولدها الذي لا يمكن له أن يقر بغيابها الكلي. وقد استطاع ذلك من خلال بناء جملها الاسمية والفعلية والأساليب المختارة والبنية الصوتية والإيقاعية، وكلها عبدت الطريق إلى اكتمال توتر البنية التركيبية للقصيدة.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

إبراهيم، زكريا. **مشكلة البنية**. القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت.

إبراهيم، نبيلة. **نقد الرّواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**. الرياض: منشورات النادي الأدبي، 1980.

الياس، جاسم خلف. "اللحظات الجمالية في العتبات النصية -قراءة في مجموعة (تعرت فانشطر الليل) للشاعر عبد المنعم الأمير." **مجلة بيت الشعر**، الكترونية، على الرابط: https://sites.google.com/site/beetalsheer/nkd/allhzat-aljmalyte-fy-altbat-alnsyte

بياجيه، جان. **البنيوية**. ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري. ط3. بيروت. باريس: منشورات دار عويدات، 1982.

الحاج حمو، ذهبية. **لسانيات التلفظ وتداوليّة الخطاب**. الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر، 2005.

حسن، عباس. "حول معاني حروف المعاني وأصول استعمالها." اللسان العربي، ع/33 (1989).

حمداوي، جميل. **شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)**. نسخة رقمية. الألوكة. www.alukah.net .

حنني، زاهر. "الثلاثيات -رؤية نقدية في المعلقة الفلسطينية للشاعر خالد علي مصطفى." **مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات**، ع/21 (2010).

الخلف، جاسم محمد جاسم. **العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني**. رسالة دكتوراة. د.م: جامعة الموصل، كلية التربية، (2007).

السعافين، إبراهيم. والخباص، عبد الله. **مناهج تحليل النص الأدبي**. ط1. د.م.: منشورات جامعة القدس المفتوحة، (1993).

سويف، مصطفى. **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**. د.م.: دار المعارف بمصر، 1951

الشدياق، أحمد فارس. **الساق على الساق فيما هو الفارياق**. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د.ت.

صالح، عبد الناصر. قصيدة (أمي) منشورة على صفحة الشاعر الشخصية على. فيسبوك (2021)، على الرابط: https://www.facebook.com/abdelnaser.tayeh .

صكبان، صالح كاظم. أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى-دراسة بلاغية-. **مجلة واسط للعلوم الإنسانية**، (2013) ع/22.

عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**. إربد: عالم لكتب، 2020.

أبو العزم، عبد الغني. **معجم الغني الزاهر**. بيروت: دار الكتب العلمية، 2013.

عكاشة، محمود. **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية**. مصر: دار النشر للجامعات، 2005.

العلايلي، عبد الله. **تهذيب المقدمة اللغوية**. دمشق: دار السؤال للطباعة والنشر، (د.ت.).

القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تح: محمد محي الدين عبد الحميد. ط1. القاهرة: مطبعة حجازي، 1943.

المسدّي، عبد السّلام. **الأسلوبيَّة والأسلوب**. ط3. د.م.: الدار العربيَّة للكتاب، 1982.

مصطفى، إبراهيم وزملاؤه. **المعجم الوسيط**. ط.4. مجمع اللغة العربية. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2008.

مصلوح، سعد. **الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية**. ط1. مكتبة الدراسات الأسلوبية، دار البحوث العلمية، القاهرة: مطبعة حسان، 1980.

مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**. ط2. د.م: المركز الثقافي العربي، 1986.

الملا، سلوى. **التوتر النفسي**. ط1. الكويت: دار القلم، 1982.

ملياني، محمد. "أهمية البنية التركيبية في الدرس اللساني الحديث." **مجلة أبحاث**، (2016) ع/3، ديسمبر.

ابن منظور. **لسان العرب**. بيروت: دار صادر، 1414هـ.

النجار، منال. "القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية عود على بدء." **مجلة جامعة النجاح للأبحاث** (العلوم الإنسانية)، (2010) مج/24(9).

نسارك، زينب. "شعرية العتبات النصية في القصيدة الجزائرية المعاصرة -عتبة العنوان أنموذجا." **مجلة إشكالات في اللغة والأدب**، ع/6، ديسمبر 2014، على الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/51227 .