

بنية تشكيل الأحياز الشعرية

في ديوان "ما يفوق الوصف" للشاعرة سوزان عليوان

حنين كحيل¹ وسيف الله قورقماز²

الملخص:

تعدد التشكيلات البصرية لقصيدة النثر الحدائية للشاعرة اللبنانية سوزان عليوان بيروتية المولود عام 1974م للوصول إلى فيوضات دلالية يستنكها الناقد في ديوانها "ما يفوق الوصف" الذي صدر في 2010م الحائز على جائزة الشيخ زايد للكتاب، ويقع الديوان في 155 صفحة من القطع المتوسطة ويتضمن 43 قصيدة مختلفة الطول والقصر.

ولقد رأى الباحثان في هذه الدراسة بعد قراءة الديوان والوقوف على جماليته الشعرية التمرکز على ذات الأحياز النصية بعلاقتها المتشابكة على مستوى الحيز المكاني الذي يردف بنا إلى الفكر الثقافي النقدي، فإن هذه الأحياز المتشكلة في بياضها وسوادها تُشكل الذات المبدعة المكونة في الأصل من تجربة إنسانية للذات تلك التي خطت بمدادها ذلك السواد بقصيدة مثيرة للبياض؛ فنتج عن ذلك ثنائية السواد والبياض المكتوبة، فتكون بذلك مثاراً للأسئلة التأويلية بالنسبة للمتلقى في عملية الإبداع الشعري التي خرجت من بوتقة التلقي الفعلي بواسطة التشكيلات البصرية إلى حيز التأويل عبر التفكير العقلي والمتخيل، وتكمن أهمية الدراسة في الإجابة من خلال كتابة البحث عن بعض التساؤلات التي يمكن صياغتها في تساؤلات البحث مثل: ما أهمية دراسة بنية تشكيل الحيز الشعري؟ وما هي ثيمات تشكيل الأحياز في شعر سوزان؟ وغيرها من التساؤلات. وأما عن تقسيم الدراسة في هذا البحث فسيستعمل الباحثان الكتابة في مدخل البحث الذي سيتحدث عن ترجمة للشاعرة باعتبارها أحد شواعر الحدائة والحديث أيضاً عن بعض الكلمات المفتاحية للبحث مثل: مصطلحات (البنية، والتشكيل، والأحياز)، والمنهج المستخدم هو المنهج الأسلوبي، وسينتقل الباحثان إلى محاور البحث التي تنقسم إلى قسمين اثنين أولاً: بنية الأحياز لعنوانات قصائد الديوان، ثانياً:

¹ جامعة غزة – فلسطين.² جامعة أخي أوران – تركيا.

بنية الأحياز لمتون القصائد الشعرية. وسيتفرع لهذا العنوان لوحات خاصة في بعض القصائد، ويتم تدليل البحث بالنتائج والتوصيات وقائمة المصادر والمراجع.
الكلمات المفتاحية: سوزان عليوان، البنية، والتشكيل، والأحياز.

مقدمة:

تُعد بنية القصيدة التي تتمثل في تشكيل أحيازها وتوزيعها في مراوحة دلالية هي علامة مائزة للحدائث، والتي بدورها تفرقها عن القصيدة العمودية، فتحوّلت الأحياز الكتابية من حركة ثابتة إلى حركة طليقة على الحيز الفضائي (البياض) يثبتها المبدع كيفما شاء بقصدية يدرك دلالتها في عمق التأثير الإيحائي لمتلقيها، إن عملية المناورة في لونين اثنين هي عملية صعبة للغاية فيتولد من خلالها الخلق الشعري للبنى التي تتشكل لتكوين الأحياز، ولا يمكن في ظل الرؤية البصرية التفاعلية للنص أن نعزل أو نفرق بين الأحياز؛ لأنها تداخلت وانصهرت في عملية التكوين الدلالي الإنتاجي مع الحفاظ على كينونتها فيمكن ملاحظتها، ولا يمكن فصلها من لحمه الحيز الفضائي، فأصبح كل منها عناصر بنائية أساسية في عملية الخلق (الإبداع) كما أسلف وفي عملية الاستنطاق (التحليل) إنها ثنائيات أو جدليات في عالم الشعر الحدائث لا يمكن التخلي عنها ألبته، وإذا ما التفتنا إلى عالمنا بنظرة فلسفية لا نبالغ في قولنا: إذ إن (الأرض) أحياز، و(السماء) فضاءات وهي جدلية متداخلة منفصلة في آن، تحتاج إلى فلسفة في التأويل؛ لفهم بعض أحيازها الأرضية والسماوية وهي النموذج الأعلى لسائر الأحياز ومنها الشعرية التي تقع بين أيدينا.

وسيعرض الباحثان بطاقة تعريفية موجزة للشاعرة سوزان عليوان قبل مقارنة شعرها "ما يفوق الوصف"، فقد أخذت سوزان على عاتقها الخوض في غمار قصيدة النثر الحدائثية وبلغ نتاجها الشعري أربعة عشر ديواناً شعرياً مطبوعاً منها: عصفور المقهى، مخبأ الملائكة، ولا أشبه أحداً، شمس مؤقتة... وغيرها¹

¹ ينظر: سوزان عليوان: <http://www.suzanne-alaywan.com/biography.html>

وعند مقارنة الديوان وجد الباحثان أن تشكيل بنى الأحياء في ديوان "ما يفوق الوصف"، قد شكل منبهات أسلوبية بارزة تستدعي الدراسة بمنهج لا يكتفي بالوصف والرصد بل يجاوز إلي بنى تحتانية عميقة عبر التجاوز، ولا ريب في ذلك إذ تكررت لتشكل ظاهرة أسلوبية استثمرتها الشاعرة بشكل متناوب متفاوت؛ لتخلق طاقات فاعلة متجددة في الإنتاج الدلالي، فكان أثرها طاقات إيحائية مولدة تكسر حيز الرتابة والمألوف فجوهر الفكر الأسلوبية هو المباغته التي تتعدى إلى رؤى تأويلية¹، لتكون مثاراً للتخليق الفكري والنقدي لدى المتلقي. وبذلك "لم يعد الشعر مجرد قدرة على تقديم المشاعر والمعاني الخاصة، وإنما أصبح تبويب الكلمات بترتيب معين أو بطريقة تستطيع أن تخلق التأثير في نفس المتلقي"²، الذي يعد شريكاً للمبدع في العملية الأدبية الإبداعية في ظل وجود المناهج النقدية الحدائرية وعندئذ تتحقق معادلة الإبداع³.

ويبدو أن الشاعرة سوزان قد راوغت المتلقي بأحيائها الكتابية (السواد)، فوجد المتلقي نفسه أمام مجاهيل لها شيفرات معقدة لفكها، ومعرفة مكنوناتها اللا متوقعة عبر اللغة والخيال⁴، التي تنتجها من تجربتها الكلية في عالمها المتشابك بمزيج الثقافات، فتنتقل إلى التعبير عبر الأحياء الشعرية و"الحيز بالنسبة للأديب، هو حياته ومضطرب خياله ومجال آماله، ومنتهى أحلامه، داخل الكتابة"⁵، الذي يتفاعل مع الأحياء الفضائية (البيضاء) التي لها دور في انفتاح النص إلى آفاق لا تنضب جمالياتها.

¹ ينظر: رايح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب (الجزائر: مديرية النشر جامعة باجي مختار، دت)، 9.

² عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري ط.1 (بيروت: الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009)، 13.

³ ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت ط.1. (بيروت: دار الآداب، 1993)، 185.

⁴ ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص ط.1. (دم: دار الحدائرية، 1988)، 6.

⁵ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. سلسلة عالم المعرفة (1998)، 156.

ويمكن القول إن الحيز بمعناه اللغوي الذي يعني "كل مكان وهو فيعمل من الحوز،... الحيز الفراغ مطلقاً سواء كان مساوياً لما يشغله أم زائداً عليه أم ناقصاً"¹. ولقد تشعبت مدلولاته الاصطلاحية في ميدان الأدب والنقد وتقاطع كثيراً مع مصطلحي المكان والفضاء، ولكن تفتقت لنا إشكالية في هذا المصطلح التي أنتجت لنا تعريفات عديدة لدى النقاد ليصلوا بعد ذلك إلى تصور يرضى ملحاحية البحث والتأويل عندهم². ومن الملاحظ أن هذا المصطلح نشأ في رحم الحدائث وما بعدها كان أساس منشأها النثر وليس الشعر. فالأحياز تحررت بواسطة التشكيلات البصرية فأصبحت محملة بمعان ميتافيزيقية في عالمها البياض والسواد. ويميل الباحثان إلى رأي مرتاض. فالحيز عنده "أكبر من الجغرافيا مساحة وأشسع بعداً، فهو امتداد وارتفاع وهو انخفاض خارج إطار الأرض"³، بينما الماكري يؤثر مصطلح فضاء فيرى أن النص عبارة عن فضاءات مختلفة والذي يستدعي القراءة هو "الفضاء الخطي فهو المتضمن لأثر وظيفته تقديم وحدات لا دلالة لها خارج نسقها الخاص"⁴، فهنا تتضح ثنائية السواد والبياض في السياق المقصود.

وسيقف الباحثان على مقارنة الأحياز الكتابية (السواد) والفضائية (البياض) ضمن

محورين اثنين:

أولاً: بنية الأحياز لعنوانات قصائد الديوان.

ثانياً: بنية الأحياز لمتون القصائد الشعرية.

وسنعرض لكل محور بشيء من التفصيل الذي يتناغم مع التحليل الشعري.

¹ بطرس البستاني، محيط المحيط، مادة حوز (د.م: مكتبة لبنان، 1998)، 204.

² تحدث الكثير من النقاد حول المصطلح ومتهم عبد القادر سالم وسليمان عشاري وإبراهيم خليل وحميد لحميداني وغيرهم.

³ عبد الملك مرتاض: 132.

⁴ محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي ط.1. (د.م: المركز الثقافي العربي، 1991).

أولاً: بنية الأحياء لعنوانات قصائد الديوان

يُشكل العنوان هوية النص الأولية والمحور الارتكازي للطاقت الإيحائية لسائر الأسطر الشعرية المنبثقة عنه فتمثل "مفتاحًا إجرائيًا يضم سيمولوجيا، كتلة من العلاقات المثيرة والمعينة على التعرف على رسوبيات النص وتكويناته دلاليًا ورمزيًا، وتقدم أقرب التاويلات لأدنى التساؤلات"¹، فدلالة العنونة هي تركيز على دلالة العنوان أولاً وبعد ذلك للنص، كما أن هذه الدلالة تتقلص إذا ما قوبلت بدلالة العنونة للديوان. التي تعد بمثابة الهوية الأم التي تنبثق عنها عنوانات مختلفة الدلالة والتكوين، وهو أول عتبة وإشارة لها كينونة لا متناهية يصادفها المبدع، وقبل الولوج لدلالة العنونة لقصائد الديوان، لابد أن نتعرض لدلالة عنونة الديوان تلك العتبة التي تتفق منها عنوانات القصائد كلها، التي تحمل دوال "ما يفوق الوصف" التي ثبتها الشاعرة في نهاية يسار الصفحة الأولى بخط كبير غامق. وفي ذلك إيحاء واضح للمتلقي؛ ليتخيل بمجال رحب بواسطة الحيز الفضائي (البياض) ما يقع في نفسه من أثر اسم الديوان الذي يمارس إغراءً للمتلقي عبر الدوال؛ حيث تدفعه إلى التفكير العميق والتساؤل الحثيث عن ماهية ما فاقه الوصف، كما أنها تضعه في حيرة من أمره أما تداخلات الرؤى المرئية واللامرئية، ويشعر المتلقي أنه أمام حالة مزج للمدرجات الحسية والعقلية والوجدانية في تشكّل الصور المنتجة المتخيلة²، فيقف الوصف متوارياً أمام ما ستعلنه سوزان بمقاصدها الشعرية، فإن الشاعرة تمارس ذكائها الخفي على المتلقي فتدعه بإرادته يطالع سائر قصائدها عبر الانجذاب الإيحائي الشعري المعنى إلى سائر قصائدها وبذلك يتحقق الاندماج الشعوري.

¹ يوسف نوفل، طائر الشعر "عش الفيض، فضاء التأويل" ط.1. (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010)، 79.

² ينظر: محمد عبد المطلب، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام (د.م: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1997)، 43.

وإذا أمعنا النظر في دوال العنوان نرى أن الشاعرة قد جعلت الفعل المضارع (يفوق) متمركزا في وسطه يومئ بحالة التجدد والاستمرارية التي ستلحق بكل عنوان من مواضيع القصيدة، فيكون عنوان الديوان في حالة اتصال متجدد لكل قصيدة. لقد أثرت الشاعرة الاعتناء بعباتها التي تحمل شارة تعريفية للمتون النصية التي تتوج في أعاليها، وجاءت متفاوتة من حيث دوالها قد تكون دالاً (مفردة)، أو اثنين قد بنيت على علاقة التضاييف أو أكثر. وأول العتبات الإفرادية هي (هدايا). التي تقول فيها الشاعرة:

هدايا

صوتك

لأردد مع صدك

أحبك

عينك

لأراني دونما مرآة.

لئلا أنكسر

أنفك وكتفك

قامتك

لئلا أنحني لأحد.

كي لا يغترب في سريرنا قمر

شعرك

رموشك

شامتك،

دف يديك

لألمس روجي.

لأودع قسوتي

قلبك الذي ليس حافئاً.

خطوتك على الأرض

ليستحقّ عودتي تراها¹.

وإذا تأملنا في هذا الحيز الذي كتب بخط كبير وغامق في أعلى يسار الصفحة، وفي دلالة العنونة التي تنبثق من اجتماع حروفه، نجد أن الشاعرة تغلف المعاني منذ الوهلة الأولى لدى المتلقي، تماماً كالهدايا التي تم تغليفها عن عين الرائي، فيظل فكره حائم بخيالات الظن والاحتمال، وقد أحاطت الشاعرة المتلقي بكثرة اندهاشية مجهولة مثيرة تشي بمشاعر الود والألفة، ولكن هل من المتوقع أن تكون دلالة العنونة مألوفة لدى المتلقي؟ إن من يتذوق معاني شعر سوزان يعي تماماً أنه من البديهي أن تكون دلالة العنونة غير مألوفة، ولكن من غير المتوقع أن تكون الهدايا هي ملامح وصفات شخصية لإنسان أحبته سوزان حقيقة أو خيالاً، وكأنها تقر بلغتها الشعرية أنه بمكوناته الجسدية والمعنوية التي ذكرتها هدايا لها، فهي تستثمر بدوالها عاطفة الحب الصادق، وترسم له ملامح شخصية محددة، والأمر المثير للدهشة أنها تشرك نفسها معه؛ لتقترب من حالة اتحاد وجداني عاطفي كما ورد في الأسطر الشعرية التي أحالنا إليها العنوان؛ فجعلت ترديد صوته هو صوتها عند قول (أحبك)، ثم عينها مرآة لها بصورة كلية دون تحوير أو تغير، فالشاعرة تستأثر بحبه؛ فلا تريد أن يرى غيرها، ويبدو أن الشاعرة تتمم ملامحه التي رسمتها له بحضورها الفعلي في كل صورة. فتتحدث عن (العين، الأنف، الكتف، القامة، الشعر، الرموش، الشامة) وغيرها من الصفات المعنوية كما وضحت في أبياتها، "فطبيعة الشعر الحديث تجعل السطر الشعري كله مسرحاً للفاعلية، وبإمكان الشاعر أن يمد النص؛ ليغطي معظم السطر - البياض - وبإمكانه أن يضيق السواد جزءاً محددًا من البياض"²؛ إذن الحب لا يكتمل إلا بعاشقين فتتشكل لدى

¹ سوزان عليوان، ما يفوق الوصف (بيروت: دن، 2010)، 17-20.

² سامح عبد العزيز الرواشدة، "تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر." مجلة مؤته للبحوث والدراسات، مج.12 ع.2 (1997)، 503-504.

المتلقي ملامح الشخصيتين التي يمكنه تخيلها عبر الأحياز الفضائية (البياض)، التي تركتها الشاعرة في الاستهلال وبين الأسطر الشعرية التي تفاوت اتساعها بتضييق وامتداد تبعاً للأحياز الكتابية، وما تحمله من معانٍ إيحائية تصويرية للمتلقي.

ومن النماذج الماثلة أمامنا المبنية على علاقة التضاييف عتبة (سهر الورد) فتقول الشاعرة:

سهر الورد
الحديقةُ لا تنام.
ترايها
طيورها
زهر الرمان
سرُّ السياج.
لمجرد أن شباكك مفتوح،
والضوءُ
على هيئة عاشقٍ:
ظلُّ
على العشبِ
في الندى،
مكانُ قلبه تماماً
فراعُ فراشه¹.

تمثلت العتبة في دالين عتبة (سهر الورد)، التي توحى باستضافةٍ لعاطفة العشق عبر الإضافية نقطة مركزية من المحال مجاوزتها، تستطيع أن تدلف بنا إلى دهاليز المحاور

¹ سوزان عليوان، 99-100.

للحقيقي والمتخيل¹، فالسهر بصورته الاعتيادية النمطية يعذب العاشقان في الجو الليلي بعاطفة الاشتياق التي تلهب القلوب، ودال (الورد) يثي بحتمية المحبة المطلقة ولكن الشاعرة عبّرت عن العشق بأسلوب رمزي نوعي أخفت العاشقين عبر لغتها وأظهرت لنا ملامح العشق عبر رمزية غلفت بها الدوال المائلة في موقف العشق، فجعلت الشاعرة الضوء المنبعث من الشباك على هيئة عاشق، ذاك الضوء الذي لا يتيح للحديقة بسائر مكوناتها التي أعلنت عنها عبر الدوال (تراب، طيور، زهر الرمان، سرو السياج) أن تنام. ولعل الإضمار يلحق بمكونات أخرى أخفتها الشاعرة ليتخيلها المتلقي في الحيز الفضائي (البياض) بتفاعلية مع الأحياء الكتابية، اختزلتها الشاعرة في السطر الشعري الأول (الحديقة لا تنام)، فتنظيم الكلمات حسب سياقها التي وضعته الذات المبدعة يمنح الصفحة مفعولاً بهياً؛ لتضاء بتفاعلية الفراغ الأبيض الذي يشكل لبنة أساسية في الموقف الشعري² فجّل الحديقة تسهر وهي على موعد مع عشق ليلى عبر الدوال

(والضوء على هيئة عاشق)، ثم تفعل الشاعرة الظل المتكون من الضوء في لوحة³ العشق، أكسبتها حركية لطيفة ملاحظة عبر دال (فراشة)، التي تؤدي إلى قلبه.

¹ ينظر: أحمد فرشوح، جمالية النص الروائي ط.1. (الرباط: دار الأمان، 1996)، 22.

² ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة الشكلية في الشعر العربي ط.1. (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1998)، 222-223.

³ اللوحة مصطلح أدبي نقدي حديث يثي بالتعبير عن تضافر وتنامي العديد من العناصر الأدبية الإبداعية للوصول إلى مرحلة التشكيل الخيالي لحدث رئيسي تلتف حوله الأحداث أو العناصر الثانوية المتعاقبة التي لا يكاد المتلقي يشعر بتقسيماتها وتدرجها، وقد ظهر هذا المصطلح مذ حاول النقاد تأويل الشعر الجاهلي فظهرت لنا لوحة الغزل و لوحة الناقه و لوحة الرحلة وغيرها، وقد تطور المصطلح بمضمونه وأبعاده الفلسفية في الشعر الحديث و قصيدة النثر كما هو ملاحظ في التحليل.

آخر النماذج التي تعددت دوالها وتنوعت عتبة (أكبر من دمعتي) تقول الشاعرة فيها:

أكبر من دمعتي
نافذةً للتذكرِ
وأخرى للنسيان.
الروحُ ترى،
ليست من زجاجٍ
لأنكسرَ في يدك.
رملٌ على رموشي
ماءٌ وملحٌ
كأنني بحرٌ
المطرُ دائماً
خلفَ الشبابيك.

توحي دلالة العنونة بشعور في أعماق نفس الشاعرة يفوق الدمع، الذي يتمظهر في حزن وألم عارم ألم بها، ولكنها تكابر على ذلك باستجداء قوة ذاتية جوانية للصمود والتحدي، فالدمع لم يعد قادراً على البوح بمكنوناتها من ثقل ما تحمل؛ فالشاعرة تتعالى على ألمها بتحملة، وتدعم ذلك بنفي الضعف الذاتي عبر الدوال (ليست من زجاج، لأنكسر في يدك)، فهي قادرة على المواجهة والثبوت وعدم الضعف والانكسار، وتوحي الدوال السابقة بقوة شعرية من أثر الإيقاع التنغيبي الذي سيطر بسبب الرفض من حالة الاستحواذ التي تقترب منها. و"إن الإيقاع وإن كان مجاله الإنشاد فإنه يجد في التشكيل الصامت مساحة تتوزع فوقها الأسطر وال فقرات وفق نسق غير اعتباطي تتداخل اعتبارات فنية مؤكدة لتبرزه على هذا الشكل أو ذاك إنه نوع من الإيقاع البصري متعدد الدلالات"¹، وتثبت الشاعرة للمتلقي

¹ عبد السلام المسّاوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل (د.م: اتحاد الكتاب العرب، 1994)، 36.

مدى تحملها في مماثلتها للبحر الذي يتسع بأحيازه المختلفة فحَقًا كانت الشاعرة أكبر من دمعتها.

وهكذا فإن الشاعرة قد اشتقت العنوان من نسيجها النصي، فجاء متفاعلاً بدواله الثلاثة التي يوزعها المتلقي ببصره أثناء القراءة.

المحور الثاني: بنية الأحياء لمتون القصائد الشعرية

وقد جاءت ضمن ثنائية الأحياء الفضاء(البياض)/الكتابية (السواد)، وتم تقديم الحيز الفضائي، لأن شاعرتنا دأبت في الاستهلال الفضائي (بياض) على مستوى بداية متون القصائد في صفحات الديوان كلها، وتعدى ذلك إلى البدايات المستقلة في صفحات تالية لمتون القصائد "فشغلت الأحياء مساحة من جسد النص"¹، وشكّل هذا ملمحاً أسلوبياً يقتضى الدراسة يتضافر مع المنهات الأسلوبية الأخرى التي وجدت في الحيز الكتابي (السواد) ومن هنا "يُعد تشكيل الفراغ المكاني جزءاً لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني، إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، ويتَّسم بالصراع بين ما تمثله الكتابة "لمساحة المحبرة" وما يمثله الفراغ "مساحة البياض" المفتوحة؛ وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعاينه الشاعر؛ فيقيم حواراً بين (الكتابة/والبياض) مستنطقاً الفراغ ومساحته الصامتة، بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري"²، لتمنح النص سمات فنية وجمالية كان لها دور في الإثراء الدلالي الإضافي والمكثف للمعاني والصور الشعرية.

¹ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ط.1. (بيروت: دار الآداب، 1995)، 420.

² امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية ط.1. (دم: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002)، 55.

وتنقسم ثنائية الأحياز إلى نمطين

- النمط الأول: استهلال حيز فضائي (بياض)

لقد تفاوت الاستهلال الفضائي لبداية القصائد، فالشاعرة لدلالات مخصصة في الإنتاج النصي تضيق أو توسع الفضاء الذي يتفاعل مع الحيز الكتابي في سيرورة ملحّة. وسيبدأ الباحثان في الأحياز الفضائية ذات اتساع صغير ثم التدرج في اتساعها في النماذج التي ستأتي تباعاً. ومنه قول الشاعرة:

غصن على تراب

بوجه

من حجر القمر

وجسد

كشجرة بعد المطر،

على شرفة

لا تحتمل

سوى الغفران.

الغرفة غيمة،

غفوتي من رماد.¹

إن الشاعرة تستهل قصيدتها بتضييق حيز البياض من العنوان إلى أول سطر شعري، فهنا الشاعرة تعمد على إثارة فكر المتلقي المستقبل بواسطة عينه الباصرة، فهذا التضييق يشكل منبهاً أسلوبياً لدى المتلقي، فديدن الشاعرة أن تسير في قصائد أخرى بتوسيع حيز البياض، ولكنها تفاجئ المتلقي بهذا التحجيم الذي يتضافر مع أحد المنهات الأسلوبية وهو شبه الجملة (بوجه)، فالشاعرة آثرت هذا الاقتراب في الحيز الفضائي (البياض)، الذي يقابله

¹ سوزان عليوان: 131.

اختزالاً جسدياً وعن قصدية لأربب فيها لسائر الأعضاء الحسية المرئية للوجه التي يتعلق الكثير منها بالحواس ويتعلق أيضاً جزءاً منها بالكشف عن مكونات النفس الخفية الشعورية؛ فلذلك عمدت أن تضعه في سطر شعري واحد.

إن ابتداء الشاعرة بهذا الدال اللغوي الذي لا يمكن للمتلقي أن يعرف ويعي أبعاده إلا باستكمال القراءة؛ مما يدفع المتلقي قطعاً إلى التساؤل عن هوية هذا الوجه الذي لم يعلن عنه في السطر الشعري. تأتي الإجابة في السطر الشعري الثاني عبر منبه أسلوبية آخر وهو شبه الجملة (من حجر) تضافر دلالاته مع التشكيل البصري على مستوى الحيز الفضائي (البياض) الذي يزيد من الحمولات الدلالية الجمالية للسطر الشعري فتلاقى مع المستوى التصوري عبر تشكيلات بصرية قليلة الحيز الكتابي (السواد) لتتراءى أمام المتلقي في الحيز الفضائي الذي تركته الشاعرة. وتردده بدال (حجر) فالقمر في حقيقته متكون من أحجار؛ لتومئ أن هناك قسوة أمت بالوجه الذي يشبه القمر وهذا دليل واضح يشي بحالة التعب والألم. ويتلاءم المعنى مع الأسطر الشعرية التالية له، فالجسد عبر اللغة التصويرية أصبح كالشجرة التي حُملت بالمطر، وفي ذلك معاني (التعب والعجز، والألم) فلم يعد الجسد قادراً على الصمود، وأفردت الشاعرة له سطرًا شعريًا كاملاً عبر دوال (لا تحتمل)، فكان من المتوقع، أن يكون الصفح هو نهاية الموقف المتأزم وذلك بانتقاء دوال (غفران): لأن الوجه والجسد منهكان.

وتتبدى هنا علائقية العنوان (غصن على تراب) بالمتن النصي، فتشي دلالة العنونة بمعاني الرأفة والعطف على ما حل به.

وبعد قفل السطر الشعري بنقطة (.) التي تؤدي دوراً بصرياً دلاليًا يستعين به المتلقي في إضاءة سراديب النص الخفية وغيرها من العلائم¹، تنتقل الشاعرة إلى حيز فضائي أبيض صغير الاتساع؛ للتأمل في حالة الانهالك العام التي تراكمت عبر سطور شعرية سابقة.

¹ ينظر: عصام شرّح، فتنة الخطاب الشعري عند جوزف حرب "دراسة في جمالية الأساليب الشعرية"

ط.1. (د.م: دار الخليج، 2017)، 137-138.

وتستفتح الشاعرة عبر سطور أخرى حالة انبعائية إحيائية عبر الدوال (غيمة، رماد) والمتأمل لهذه الصورة الشعرية (غفوتي من رماد) التي رسمت بالأحياز المتشكلة (الكتابية والفضائية): يجد أنها تشكلت من دلالات أسطورية¹، مما أدى إلى زيادة الكثافة الجمالية للصورة التي تغض بالمعاني المتجددة "فطبيعة الشعر الحديث تجعل السطر الشعري كله مسرحاً للفاعلية، وبإمكانه أن يضيق السواد جزءاً محدوداً من البياض"²، فاستحضار طائر الفينيق عبر دال (رماد) يوحي باستكمال دورة الحياة والبعث، والتهوض من الألم.

وفي نموذج آخر في القصيدة التي تحمل عنوان (أحبك) التي تقول فيها:

أحبك
يوقظني شغفٌ.
أفتح عيني ونافذة قلبي كهدايا.
أرى في جدار جيراني
ما يجعلني أبتسم لأحجار.
أجد شجرتي
بعد العاصفة
في مكانها³.

تستهل الشاعرة المتن النصي بعد حيز أبيض تجاوزت مساحة اتساعه ما يقارب ربع الصفحة، للوصول إلى مرتبة (الشغف) وهي أعلى مراتب الحب عبر السطر الشعري الأول (يوقظني شغف)، فالشاعرة بعد هذا الفضاء المفعم بعاطفة فطر الإنسان عليها، تترك

¹ ينظر: محمد اطميش، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر (د.م: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، 1982)، 121.

² سامح الرواشدة، "تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر." مجلة مؤتة للبحوث والدراسات مج.12 ع.12 (1997)، 503-504.

³ سوزان عليوان: 13.

المتلقي في تساؤل ملح عن ماهية هذا الحب، عبر فاعلية الحيز الفضائي الأبيض للوصول إلى الشغف. فتوقظ المتلقي بحيزها الشعري بما يحمله من طاقة بلاغية إيجازية عبر المجاز، فيمد نفسه بحركة اتساع دلالي تتفتق منها معان مختلفة تخفت كلما ابتعدنا عنه، وتشعر المتلقي بهذه الحركة عبر البياض المجاور للسطر الشعري فتزاحمه مع الخيال الذي كونه المشهد التصويري تم قفله بحيز مخالفًا للحروف وهو النقطة (.) التي انتشرت في هذا المقطع وغيره و"تعد علامات الترقيم من المثيرات البصرية المهمة في التعبير عن المغزى الدلالي؛ أو الأبعاد النفسية الكامنة التي تتضمنها الجمل الشعرية؛ وهي لا تقل قيمتها عن الكلمة الشعرية، نظرًا إلى ما توحى به للقارئ من دلالات وأبعاد نفسية عميقة تتغور في أعماق الشاعر"¹، والذي يومئ للمتلقي بالتريث واستكمال باقي العناصر المشهدية في الحيز الفضائي (البياض).

وتستمر الحركة الدلالية التي مفادها الحب في السطر الشعري الثاني عبر دوال بأحياء كتابية أكثر من السابق، إن الشاعرة منذ العتبة الأولى عبر الفعل المضارع (أحبك) للعنوان تعلن استمرارية الأحداث التي تدفع المتلقي إلى التملّي في عناصرها المتشكلة. ومن الملاحظ أن الشاعرة أثبتت ذلك بوضع علامة الشدة على الحرف الثالث للعنوان، لتوحى دلالة العنوانية المتمركز في الحدث الأساسي وهو الحب ويستطيع المتلقي منذ البداية أن يعي "سلطة النص وواجهته الإعلامية"²، ومن ثم الانتقال إلى الأحداث المنبثقة عنه التي تتبلور في الأفعال المضارعة على مستوى الأسطر الشعرية في متن الصفحة وهي (يوقظني، أفتح، أرى، يجعلني، أبتسم، أجد) التي وقعت غالبًا في الجزء الاستهلالي من الأسطر الشعرية فالشاعرة تفتح عينها؛ لتعلن عبر الأحياء الكتابية أنها داعية للمحبة عبر الهدايا الموزعة من نافذة قلبها، التي تطل على الحياة، فتحوّلت عاطفة الحب الذاتي إلى عاطفة جمعيّة بأسلوب فلسفي عميق.

¹ عصام شرّح: 136-137.

² جميل الحميداي، لماذا النص الموازي؟ - <https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>

ثم تصدم الشاعرة المتلقي بحيز أبيض يفصل بشكل مؤقت بين السطور الشعرية "فإن الشاعر حين يستجدي اللغة ليعبر عن حالته النفسية الملحة الذي يريد تصويرها شعرياً يعمد إلى الصمت (البياض) بوصفه جزءاً من الكلام بعد أن عجزت اللغة عن إيجاد لغة مطابقة لعمق الشعور؛ تهدف إلى رسم صورة متكاملة للموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر"¹، فعمل الشاعرة تريد أن يتخيل المتلقي الهدايا الموزعة، وتفاجأ المتلقي بالعودة إلى الرؤية التي شاهدها عند فتح عينها، فتري الشاعرة الجدار الذي جعلها تبتسم مباشرة وتثبت الشاعرة الابتسامة في هذا المشهد بقفله بالنقطة (.) التي تشير إلى توقف مؤقت، كما أنه يحدث تنوعاً في التشكيل البصري للمتلقى؛ فيكسر المؤلف والمعتاد من الحروف.

إن عملية التوزيع التشكيلي البصري التي أبدعتها الشاعرة في إحاطة هذين البيتين بفضاءات بيضاء، تؤدي إلى انطلاق الدلالات، فالرؤية هنا متسعة والابتسامة حرة طليقة في أحياز الفضاء (البياض) مما يسمح للمتلقى في ترسيم شكل الابتسامة. فالشاعرة تبتسم ليس من الجدار وحده، بل من كل شيء يثبت ويجذر ذكرياتها الماضية المفعمة بالتجدد التي تستحضرها بأنية مطلقة تمثلت في الأفعال المضارعة بمشاعر الحب في هذا المكان. تجد الشاعرة شجرتها متجذرة ثابتة في مكانها بعد قوة عاتية تمثلت في العاصفة، وهنا وظفت الشاعرة تقنية التوزيع النسبي للدوال التي توحى بالرسوخ والثبات، فتلاحظ هذا الاتساق الرأسي الذي يتناغم مع الشكل الخارجي لساق الشجرة، الذي يكون في شكل رأسي يعلو عن الأرض تمثل في (أجد شجرتي/ بعد العاصفة/ في مكانها)،

¹ خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه (سوريا: جامعة حلب،

وتتكثف فاعلية أحياء الفضاء الأبيض المجاورة للأسطر الشعرية في الإيماء للمتلقي باتساع المكان التي تعينه الشاعرة إلا أن التلمي في النظر وقع فقط على الشجرة، ولا ريب أن دلالة الرمزية تتكشف لنا فالشجرة الراسخة ترمز إلى الحب المتجذر العي في عمق قلبها. وقد يستغرب المتلقي كما يعتقد الباحثان في وجود بني متخيلة تفسيرية تكميلة في الفضاء (الأبيض) التي تفرزها لوحات الأحياء الكتابية التي بنيت في الغالب على الإيجاز المكثف للمعنى. فيحتاج منا العديد من الوقفات المتأملة لاستنكاه معانيه.

ولا تثبت الأحياء الفضائية الاستهلالية (البياض) على حال في ديوان شاعرتنا فتراها في هذا النموذج تستحوذ على أكثر من النصف في قصيدة (الجسر) التي تقول فيها:

الجسر

أن أتذكر،

أن أتخيل العالم.

للحظة

من بعدنا¹.

لقد عمدت الشاعرة إلى تطويل التمداد الفضائي (البياض) الذي يتعالق مع العنوان (الجسر) الذي "يختزل نصًا كبيرًا عبر التكتيف والإيحاء والترميز والتلخيص"²، فالشاعرة عبر هذا الاتساع الفضائي قد سمحت للمتلقي بتخيل الجسر دون تقييد فلك أن تتخيله بشكل أفقي أو رأسي فالشاعرة قد مارست مناورة دلالية في الأحياء بنوعها (الكتابي، البياض)، فتركت لنا مساحة بيضاء لتخيل الجسر وماهيته، وتفاجأ المتلقي في أول سطر شعري في أن هذا الجسر قد يكون تخيلي بمعناه الحقيقي، أو تخيلي بمعناه المجازي الذي يؤول بالعبور المحفوف بالمخاوف للوصول، فالشاعرة أعلنت أن الجسر مثيرًا بصريًا لها للتذكر الذي يتطلب

¹ سوزان عليوان: 143.

² شعيب حليفي، "النص الموازي واستراتيجية العنوان." مجلة الكرمل 16 (1992)، 23.

وجود الفاصلة (،)، ولكن ماذا نتذكر؟ أن الشاعرة قد أوجزت واختزلت التذكري بإحالة المتلقي للحيز الفضائي (البياض) ولكنها حينما حان وقت تخيلها للعالم في أسطر تالية، أعلنت عنه بدوال لفظية احتلت سطوراً ذات دلالة مركزية وهي (للحظة) و، (من بعدنا) فهي لا تريد أن تغيب أو تختفي عن العالم لو حتى للحظة مع من نحب، لذلك أفردت دال (للحظة) بسطر شعري كامل ونلاحظ هنا التفاوت الموحى للأسطر في الحيز الكتابي تبعاً لتفاوت الموجة المتدفقة عبر كل سطر¹، ثم يأتي الحيز البياض شاحناً الدال بطاقة إيحائية عالية وبسرعة انتقالية ليحيل المتلقي إلى السطر الشعري الأخير الذي يدل على التوحد مع من تحب. وهنا تتبدى فلسفية الحب المنطلق من الأنا إلى الآخر المتمثل في العالم المحيط.

ومن الملاحظ أن الشاعرة قصدت التنوع الثري للاستهلال بالحيز الفضائي الذي يعطي دلالات جمالية تختلف باختلاف كل حيز كتابي.

وفي نموذج مختلف للاستهلال الفضائي (البياض) تقول الشاعرة:

ظلالك

لا المطرُ المؤنسُ

ولا النجومُ مجتمعةً

بين زوايا نافذةٍ

كأصدقاءٍ لأجلي.²

تهيئ الشاعرة للمتلقي منذ العنوان الحيز الفضائي (البياض)، الذي شكل ثلاثة أرباع الصفحة عبر دال (ظلالك) الذي يوحي بالكثرة والتماد في الطول، والظلال الانعكاسية مبالغاً في الحجم الحقيقي للصورة الأصل، فتصيب المتلقي بالدهشة للحظية.

¹ ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1956 - 2004) ط.1 (بيروت:

المركز الثقافي، 2008)، 172.

² سوزان عليوان: 69.

ولاشك أن ذلك تناسب مع إتاحة الحيز الفضائي (البياض) باستهلاكية مهيمنة على جزء كبير جدًا في الصفحة، وإتاحة فرصة مضاعفة للمتلقي في عملية الخيال عما سبق من النماذج التي كان الاستهلال الفضائي فيها أقل بكثير، يبدو أن الشاعرة قد غلبتها العاطفة الشعورية الكامنة في قلبها وانعكست بظلالها على لغتها الشعرية، إذ أسبغت النفي المطلق التام لظلال الأشياء التي تحمل صفات جمالية بنوعها (الحسي والمعنوي)، فلا شيء يعادل قرب وحضور من تحل، فالمطر الذي أضفت عليه رمزية دلالية أصبح مؤنسًا لها عبر صوته على النافذة لا يشكل لها شيئًا بحركته الصوتية، ولا إضاءة النجوم التي تقاربت في السماء عبر لغتها تشكل لها شيئًا، فالشاعرة تضيء للمتلقي الأحياء الكتابية (السواد) التي تضيء بظلالها البيضاء الإنارية علاقات تفاعلية مع الأحياء الفضائية (البياض) المجاورة، ومع ذات الشاعرة لتضيء نافذتها وتؤنسها في ظل غياب من تحب.

ولكن الشاعرة ترفض صداقة كل من (المطر، النجوم) بالنفي المتوازي عبر مفتتح الأسطر الشعرية، فالشاعرة ترفض العالم بأسره وبظلاله المتشكلة لإيناسها في ظل غياب من تحب، فقربه يعادل العالم بظلاله المنعكسة، وقد عبرت عن ذلك في ختام الصفحة الرابعة للقصيد بـ (لا شيء يعادل قربك).

- النمط الثاني: استهلال حيز كتابي (سواد)

وقع هذا النمط في بدايات اللوحات الشعرية في الصفحات التالية للصفحة الأولى. وتجدر الإشارة إلى أن اللوحة في هذا الحيز تنفصل وتتصل في آن واحد في تنفصل؛ لأنها تحمل معاني مختلفة بدفقات شعورية مختلفة، ولكنها تتصل؛ لأنها جزء متماسك من الكل يرتبط بعلائق وحدة العنوان الذي ضمهم أسفل منه.

ومنه قول الشاعرة:

أجلسُ الآن على حافة

كأرجوحةٍ أدلي ساقِي

أغمضُ

ولا أَلُوخُ لأحد.
الهاويةُ ورائي،
وليسَ الغناءُ طريقاً
لأتوقَّف¹

تستهل الشاعرة الصفحة التالية من قصيدة (أرجوحة) بحيز كتابي تمثل بسطر شعري قد تساوت دواله الموزعة بصرياً مع الحيز الفضائي (البياض) المتبقي على مستوى السطر الشعري، فالشاعرة تتماهى مع عالمها المتخيل عبر تشكيل بصري للبنى، فتتبني فلسفة خاصة في التفكير لا تريد البوح بها بشكل صريح كلي للمتلقي، فتترك للمتلقي التأويل في الحيز الفضائي (البياض)، الذي يعادل (الصمت)، فتعقد مشابهة تصويرية عبر الدوال المتراكمة بحركات عبر السطور الشعرية وهي (أجلس، أدلي، أغمض) فتعدو جالسة على الحافة مدلية ساقها بحركة بطيئة أو متذبذبة (كالأرجوحة)، وتبدو مركزية اللفظ والدلالة في المتن النصي المؤطرة بالدال السابق الذي يتواشج ويتوالف مع العنوان، ولكن ليس بعلائق خفية، بل باتصال نصي صريح. إن الشاعرة هنا جعلت المعاني تتأرجح عبر دوالها في مخيلة المتلقي في هواجس مختلفة لم يتم الإعلان عنها في الحيز الكتابي، فالشعر يستخدم الأحياز المتخيلة، "ليعبر عن حالات غامضة، لا يستطيع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنتقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"²؛ ولقد أوجزت ذلك عبر دال (أغمض) الذي احتل سطرًا شعريًا كاملاً، ويبادر ذلك السؤال المهم وهو لماذا لجأت الشاعرة إلى الإغماض في ذروة الموقف الانفعالي؟، ربما لجأت الشاعرة لذلك محاولة الهروب الذي يشي به البياض المجاور لفعل الإغماض عبر الخيال، أو أنها تطمئن نفسها بالاتزان الانفعالي عبر التأمل في عالم آخر فتأخذها أفكارها المتأرجحة في عقلها إلى الثبات، حتى أنها في نهاية الأسطر (لا تلوح لأحد)، لا لاستئناس مفاده الأمن أو للمساعدة، وتقف السطور بالنقطة (.) التي توحى بالغلق المؤقت للحدث، ثم تتيح

¹ سوزان عليوان: 86.

² مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ط.3 (د.م: دار الأندلس، 1983)، 30.

للمتلقي بأن تتأرجح أفكاره المؤتلفة والمختلفة بحرية مطلقة دون تقييد عبر التفكير المكثف المتخيل الذي سوغه حيناً فضائياً ما يقارب نصف صفحة من الديوان، وتعود الشاعر عبر الحيز الكتابي تحديد مكانها أثناء الجلوس، بعد (البياض) الفاصل بين السطور، فالهاوية ورائها، فلا بد أن تكون متزنة انفعاليًا لا تلوح لأحد فتفقد الاتزان وتسقط، كما أن الدندنة المنبعثة والغناء ليس طريقاً للتوقف والهرب من ذلك الموقف.

وفي نموذج شعري آخر تقول الشاعرة:

كم من العتمة

والألم العميق

نحتاجُ،

لنرى ما فعلناه

كأعداءٍ

بأنفسنا¹.

ويختلف هذا النموذج عن السابق في أنه انتهى بحيز فضاء (بياض) إلى نهاية الصفحة. فتستهل الشاعرة الحيز الكتابي (السواد) الذي تعبر عن فلسفة استفهامية عميقة في رؤية العالم والشعور الوجداني بالجراحات والألام المختلفة، ولذلك عد الاستفهام "تقنية شكلية تتكى على فاعلية نصية تعمل على احتوائه وتنسيقه ضمن علاقات داخلية، فالسؤال هو توجه إلى الآخر، وفن الكتابة استحضار لذلك التوجه، وهذا التوجه ليس مجرد سمات شكلية بل هو استحضار وإنتاج للمعنى الشعري"²، وسوغ ذلك بالعتبة الأولى للقصيد الممثلة (أعداء أنفسنا)؛ فلا يريد الإنسان أن يتخطى آلامه أو ينسى جراحاته، أو أنه يقدم بنفسه على ذلك الألم الوجداني أو الجسدي.

¹ سوزان عليوان: 90.

² سامية ساعد، تجليات الحدائث الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي ط.1.

(الأردن: عالم الكتب الحديثة، 2010)، 154.

لقد وظفت الشاعرة في الصفحة الأخيرة للقصيدة في استهلال الحيز الكتابي (السواد) قوة جاذبة متمركزة للعين أثناء توزيع بصرها، التي ترتفع دلالتها وطاقاتها الإيحائية بمحورية الدوال التي تتعاقب مع العنوان عبر علاقة صريحة مباشرة معلنة في السطرين الختاميين للأحياز كلها، فأفردت دالين (كأعداء) بسطر شعري كامل وختمت القصيدة بأخر سطر شعري الذي يحمل دوالاً (بأنفسنا) موزعة بذلك كثافة التشكيل البصري للأحياز الكتابية. وكما أردفت الدلالة المعمقة بالألام بدال (العتمة) الذي يشي بقتامة الحدث وسوداويته عند المحاسبة للنفس، وبعد هذا التراكم التعبيري الشعوري الملون بالعتمة عبر الأحياز الكتابية (السوداء)، وتختتم الشاعرة القصيدة بحيز فضائي (بياض): لتثير بملحاحية عدة تساؤلات تركتها للمتلقي ليسترجع أو يُفرغ ما يحيط به الآن أو سابقاً من انهمزات وانكسارات على الصعيدين (النفسي والجسدي)، فهذه القراءات الحوارية التي قام بها المبدع تتطلب معرفة إنسانية واسعة، فينتقل بطريقة تبادلية من النص إلى المتلقي، ومن المتلقي للنص¹، فتضع المتلقي في فضاء المحاكمة للنفس من أثر الذات. إنها فلسفة مغلقة برؤية وجدانية شاعرية أخرجتها لنا سوزان من حيزها المتخيل إلى حيز الوجود عبر تشكيل أحيازها المختلفة.

¹ ينظر: محمد حسونة، "صناعة الأحياز في شعرهاني حازم الصولي، ديوان "على ضفة خيال المغنى" نموذجاً".

مجلة الجامعة الإسلامية مج. 15 ع. 1 (2007)، 141.

الخاتمة:

- تبين للباحثين من خلال التطواف في أحياء البحث ما يلي:
- إن دلالة العنونة مثلث بؤرة مركزية، تفيض بدلالاتها على سائر الأسطر الشعرية التي تتصل معها بعلائق خفية ومعلنة.
 - إن دراسة الأحياء لقصيدة النثر تحتاج من المتلقي ثقافة واسعة متزامنة مع القدرة الواعية؛ لاستنكاره المعاني الجوانبية للنصوص.
 - تشكلت الأحياء بنوعها الكتابية(السواد) والفضائية (البياض) بقصيدته من المبدعة، لتحقيق التفاعل ما بينها للوصول إلى إثراء الحمولات الدلالية.
 - لقد اتحدت الأحياء بنوعها (الكتابية والسواد) والفضائية (البياض) لولادة أحياء متخيلة تتخلق أثناء عملية الاندماج النصي من قبل المتلقي.
 - نوّعت الشاعرة في الأحياء بنوعها (الكتابية، الفضائية) من حيث العدد بالنسبة للأول والاتساع بالنسبة للثاني وذلك للحصول على ثراء إيحائي جمالي وفني مختلف.
 - تعدت وظيفة الأحياء من التزين أو الزخرفة البصرية للمتلقي إلى التأويل الانفتاحي للدوال النص بأحيائه المختلفة.
 - تضافرت المنهات الأسلوبية مع الحيز الفضائي (البياض)؛ لمنح النص طاقات إيحائية تمده بالجمالية والفنية مضاعفة.
 - تكشفت لنا من خلال الولوج إلى الحيز الكتابي(السواد) واشتراكه في أوفق التأويل وجود معاني رمزية وأسطورية؛ تردف النص بدفق دلالي نوعي بمنحه جمالية نوعية.
 - إن الشاعرة سوزان لم تستخدم وحدها تقنية التشكيل البصري المبني على المناورة في الأحياء، ولكن إبداع الشاعرة يمكن في أسلوبها الشعري النوعي المنبثق من أحيائها التي تكسبها الفرادة والتميز.

أما التوصيات:

- يوصي الباحثان بدراسة شعر "سوزان عليوان" قراءة ثقافية نقدية.
- دراسة بلاغة الإيجاز ودلالية الترميز في شعر "سوزان عليوان".
- تسليط الضوء لقراءة قصيدة النثر واستنكاه جمالياتها في تشكيلها البصري الذي يتضافر مع المستوي الدلالي.

المراجع

- أدونيس. ها أنت أمها الوقت. ط.1. بيروت: دار الآداب، 1993.
- اطميش، محمد. دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر. د.م.: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، 1982.
- البستاني، بطرس. محيط المحيط، مادة حوز. د.م.: مكتبة لبنان، 1998.
- بوحوش، رايح. الأسلوبيات وتحليل الخطاب. عنابة، الجزائر: مديرية النشر جامعة باجي مختار، د.ت.
- ترمانيني، خلود. الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث. أطروحة دكتوراه. سوريا: جامعة حلب، 2004.
- التلاوي، محمد نجيب. القصيدة الشكلية في الشعر العربي. ط.1. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1998.
- حسونة، محمد. "صناعة الأحياء في شعرهاني حازم الصولي، ديوان "على ضفة خيال المغنى" نموذجاً". مجلة الجامعة الإسلامية مج.15. ع.1 (2007): 141.
- حليفي، شعيب. "النص الموازي واستراتيجية العنوان". مجلة الكرمل 16 (1992): 23.
- الحميداوي، جميل، لماذا النص الموازي؟ <https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>
- الرواشدة، سامح. "تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر". مجلة مؤتة للبحوث والدراسات مج.12. ع.2 (1997): 504-503.
- ساعد، سامية. تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبدالله حمادي. ط.1. الأردن: عالم الكتب الحديثة، 2010.
- شريح، عصام. فتنة الخطاب الشعري عند جوزف حرب "دراسة في جمالية الأساليب الشعرية". ط.1. د.م.: دار الخليج، 2017.

- الصفرائي، محمد. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1956-2004). ط.1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008.
- الصمادي، امتنان عثمان. شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية. ط.1. د.م: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- ضرغام، عادل. في تحليل النصّ الشعري. ط.1. بيروت: الدار العربية للعلوم، 2009.
- عبد المطلب، محمد. استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام. د.م: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1997.
- عثمان، اعتدال. إضاءة النص. ط.1. د.م: دار الحدائث، 1988.
- عليوان، سوزان. ما يفوق الوصف. بيروت: دن، 2010.
- عليوان، سوزان: <http://www.suzanne-alaywan.com/biography.html>
- فرشوح، أحمد. جمالية النص الروائي. ط.1. الرباط: دار الأمان، 1996.
- فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة. ط.1. بيروت: دار الآداب، 1995.
- الماكري، محمد. الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي. ط.1. د.م: المركز الثقافي العربي، 1991.
- مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة. د.م: دن، 1998.
- المسّاوي، عبد السلام. البنيات الدالة في شعر أمل دنقل. د.م: اتحاد الكتاب العرب، 1994.
- ناصر، مصطفى. الصورة الأدبية. ط.3. د.م: دار الأندلس، 1983.
- نوفل، يوسف. طائر الشعر: عش الفيض، فضاء التأويل. ط.1. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010.