جمهوريـــــــــة العـــــــراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــــــة ديالـــــــــى
كليـة التربيـة للعلوم الإنسانيـة
قســـم اللغة العربية

الصورة في شعر بشرى البستاني

رسالة تقدمت بها الطالبة

نورعبدالرزاق محمود القيسي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

علي متعب جاسم

رسالة ماجستير *** نورعبدالرزاق محمود القيسي *** ٢٠١٤م

١٤٣٥هـ

٢٠١٤م

﴿نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَنْ نَشَاءُ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾.

سورة يوسف /الآية (٧٦)

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ **" الصورة في شعر بشرى البستاني "** التي قدمتها الطالبة **(نور عبد الرزاق محمود القيسي)**، قد جرت باشرافي في جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الإنسانية ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير/ في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :
أ.م.د. علي متعب جاسم
المشـــــرف
/ / ٢٠١٤

بناء على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
أ.م.د.محمد عبد الرسول
رئيس قسم اللغة العربية
/ / ٢٠١٤

إِقرارُ الخبير العلمي

أشـهدُ بـأني قـرأتُ الرسـالة الموسـومة بـ (**الصـورة فـي شـعر بشـرى البستاني)** التي قدَمتها الطالبة **(نور عبد الرزاق محمود القيسي)** قسم اللغة العربية في كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى ووجدتُها صالحة من الناحية العلمية .

التوقيع:

الاسم:

التأريخ : / / ٢٠١٣

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار أعضاء لجنة المناقشة

نشهد أننا أعضاء لجنة المناقشة ، أطلعنا على الرسالة الموسومة بـ **" الصورة في شعر بشرى البستاني "** وقد ناقشنا الطالبة **(نور عبد الرزاق محمود القيسي)** ، في محتوياتها وفيما له علاقة بها،ووجدنا أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة ماجستير آداب في التربية(اللغة العربية)، وبتقدير( ) .

التوقيـــع :
اللقب العلمي :
الاســـــم :
التاريـــخ : / / ٢٠١٤
(عضواً)

التوقيـــع :
اللقب العلمي :
الاســـــم :
التاريـــخ : / / ٢٠١٤
(عضواً)

التوقيـــع :
اللقب العلمي : أستاذ المساعد الدكتور
الاســـــم : علي متعب جاسم
التاريـــخ : / / ٢٠١٤
(المشرف)

التوقيـــع :
اللقب العلمي :
الاســـــم :
التاريـــخ : / / ٢٠١٤
(رئيس اللجنة)

صدقت الرسالة من قبل مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ديالى .

التوقيع :
أ.م.د.نصيف جاسم محمد الخفاجي
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ديالى
/ / ٢٠١٤

الإهــداء

ليس هنالك اروع من ان يهدي المرءُ شيئًا يعتز به الى من يحبه أو يحترمه فإلى

أمي ... أربعة حروف كأوتار عود ترش الحياة بزمرد دافيء .

أبي ... الذي رصف نجوم الدياجي طريقاً يلمس به جواهر الصباح .
(أبو طه) وزوجته
(أبو روان) وزوجته
المقدم المهندس مصطفى خضر الاستشاري باعمال الهندسة المدنية في وزارة الداخلية وزوجته
أخواني ، وأخواتي . من حبكم جميعًا ينبض في عروقي ويحن بذكراهم قلبي
إلى من عاشوا معي الحياة حلوها ومرّها .

نور

الشكر والتقدير

ان تكن هذه الرسالة قد تجاوزت الهزيع الأول من الليل كان طبيعياً ان تخضع انحناء وعرفاناً بالجميل لكل من اسهم في ترميم هيكلتها ، فلا يسعني الا ان اقدم شكري

الخالص وعرفاني بالجميل وانحنائي امام علمها الوافر الاستاذة الدكتورة بشرى البستاني على كرمها وعطفها وقبولها مني هذه الدراسة المتواضعة للصورة في شعرها اذ فتحت ابواب بيتها ومكتبتها لأنهل من مناهلها سبل العلم والمعرفة وتعجز الكلمات ان تفي حق من انداح اثرهم في مظاهر بحثي واخص الاستاذ الدكتور حسن محمد حسن الذي احاطني بفيض كرمه العلمي والإنساني وعائلته الكريمة التي تحمّلت معي مصاعب البحث ، وفي الشأن نفسه ولكي لا اكون منكرة جميل من احسن لي اود ان اقدم جزيل الشكر والتقدير الى كل من بسط لي جناح المحبة ومد يد العون والمساعدة ورفدني بمعلومة مفيدة وفكرة سديدة او بمصدر اسهم في تعميق مضامين رسالتي واخص الدكتور خليل شيرزاد علي والاخ الشيخ عمر معن الكروي نائب رئيس مجلس محافظة ديالى والسيد صلاح مزاحم الجبوري .

وكذلك اقدم شكري وعرفاني وتقديري إلى اختي التي لم تلدها امي ندى زنكنة التي غمرتني طول مسيرة البحث بالحب والدعاء فجزاهم الله عني اجمعين خير الجزاء

الباحثة

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١- ٥
التمهيد :	٦-٢٢

ثقافة الشاعر وفاعليتها في إنتاج الصورة الشعرية	
الفصل الاول :منابع الصورة في شعر بشرى البستاني.	٢٣-٦٩
المبحث الاول: الذات مصدراً للصورة	٢٨-٤١
المبحث الثاني : الخيال مصدراً للصورة	٤٢-٥٢
المبحث الثالث : الواقع مصدراً للصورة	٥٣-٦٩
الفصل الثاني: تشكيلات الصورة في شعر بشرى البستاني	٧٠-١٢١
المبحث الاول : بنية المشابهة	٧١-١٠١
١- التشبيه	٧١-٨٥
٢- الاستعارة	٨٥-١٠١
المبحث الثاني : بنية المجاورة	١٠٢-١٢١
١- الرمز	١٠٢-١١٢
٢- المفارقة	١١٢-١٢١
الفصل الثالث: الصورة المشهدية في شعر بشرى البستاني	١٢٢-١٧٠
مدخل	١٢٣-١٣٩
المبحث الاول: الصورة الحوارية	١٤٠-١٥٣
المبحث الثاني: الصورة الوصفية	١٥٤-١٧٠
الخاتمة	١٧١-١٧٤
ثبت المصادر والمراجع	١٧٥-١٩٥
ملخص الرسالة باللغة الانكليزية	A-D

المقدمة

المقدمة

لعل من نافلة القول ان الشاعرة بشرى البستاني مثلت تجربة شعرية متفردة فاعلة في الجيل السبعيني زهدت منذ البدء عن أن تبتعد عن بريد الاضواء معتكفة في صمتها للإتيان بكل ما هو جديد، اجترحت عوالم الإبداع من دون أن يسوء نتاجها الضجيج، فمنذ ديوانها الأول " ما بعد الحزن، ١٩٧٢" سعت سعياً دؤوباً إلى كسر ما هو مستقر وثابت ومهيمن، لتحفل قصائدها الشعرية بمضامين عبرت فيها عما يحول في دواخلها وطريقتها في توظيفها للوسائل البلاغية والسردية في صياغة صورها الشعرية لإيصال المعاني المرادة، وهو ما جعل مقصدتيها حميمة مرتبطة بواقعها الإشكالي، خاصةً مع تواشج موهبتها التي طغت على جميع محاولاتها ومجموعتها الشعرية الناضجة شكلاً ومضموناً ،إذ وظفت فيهاتجربتها ليس بدافع الرغبة فحسب إنما بدافع تجربتها الفنية الحقيقية تفوها فيها الروح الفنية النقدية.

بشرى البستاني عرفت شاعرة وناقدة لها اثنتا عشر ديواناً شعرياً ، وفي حقيقة الأمر ان الشاعرة بشرى البستاني لفتت نظري عبر نصوصها والدراسات التي كانت تنشرها في المجلات والصحف أبان ثمانينيّات وتسعينيات القرن الماضي فضلاً عن مجاميعها الشعرية التي صدرت للشاعرة تباعاً فقادتني مداخلة مع الاستاذ الدكتور خالد علي مصطفى ، وأرشدني أستاذي الفاضل د. علي متعب جاسم إلى أن أدرس شاعرتنا فجزاهم الله عني خير الجزاء على هذه التذكرة والالتفاتة الرائعة هذا فضلاً عن كون النتاج الشعري الوفير للشاعرة يحتمل أكثر من محاولة تستحق الدرس والبحث فَقَرَّأختياري على الولوج في ظاهرة من ظواهر شعر بشرى البستاني ألا وهي (الصورة الشعرية) .

وجاء تلمُسي للصورة موضوعاً لدراستي كونها تمثل بؤرة الإشعاع المتجدد في النص الشعري فقد رأيت أن الصورة يفوق شذاها عبقاً مجمل نتاجها الشعري فكان عنوان

رسالتي (الصورة في شعر بشرى البستاني) واثرت دراستي التطبيقية أكثر من التنظيرية على أن لا اخل بالتنظير بوصفه منهجاً وحاجة أكاديمية ، لذا نظمتُ البحث على تمهيد جاء تحت عنوان (ثقافة الشاعرة وأثرها في إنتاج الصورة) فضلاً عن سيرتها وأهم مؤلفاتها . وثلاثة فصول فكان الفصل الأول قد تمحور لتبيان (منابع الصورة في شعر بشرى البستاني) ومن خلال اطلاعي المتمعن على نتاج الشاعرة الوفير تتبعت منابع الصورة الشعرية لديها وتكوينها وتمظهراتها وسبر غورها باحثة عن الجذور التي تلتقي وتتقاطع وقد احالني ذلك إلى ان اقسم الفصل الأول على ثلاث مباحث ووجدت من المناسب ان ابنيها على النحو الاتي :

المبحث الاول : الواقع مصدراً للصورة .

المبحث الثاني : الخيال مصدراً للصورة .

المبحث الثالث : الذات مصدراً للصورة .

اما الفصل الثاني فقد عرضت تشكيلات الصورة التي جاءت وفق بنيتين اساسيتين هما :

الاولى: بنية المشابهة وقد برزت من خلال اسلوب التشبيه والاستعارة بوصفيهما اساليب بلاغية كونت الصورة لديها .

فيما كانت الثانية : بنية المجاورة التي سبحت في أفق تجلى فيها الرمز والمفارقة بوصفهما علاقات مهمة تسهم في تشكيل الصورة الشعرية لدى بشرى البستاني.

ثم الفصل الثالث الذي اطره عنوان(الصورة المشهدية في شعر بشرى البستاني)

وقد انضوى هذا الفصل تحت بؤرتين رئيستين تداخلت وتاهت فيها اساليب السرد وعناصره عبر مبحثين:-

الاول:- الصورة الحوارية .

الثاني: الصورة الوصفية.

ثم كانت الخاتمة التي لخصت نتائج البحث اذ لم تكن الا إضاءة لآراء الدراسة واستنتاجاتها مع خلاصة اجمالية.

وبعد ...

وقبل ان ارخى سدول هذه المقدمة الموجزة اود ان اعبر عن شكري واحترامي وعظيم امتناني لاضاءات استاذي المشرف (الاستاذ المساعد الدكتور علي متعب جاسم) الذي كان هادئاً كما هو ديدنه في تلمس الملاحظات وطرحها عليَّ بشكل علمي باسلوب الاستاذ المعلم مرة ، واخرى بطريقة الأخ الودود ، فكان نعم الاستاذ المنور ، والموجه المعين ، إذ تركت ملاحظاته ونصائحه القيمة عظيم الاثر في نفسي ، فأضاءت لي درب الظلمات التي كانت تقف حجر عثرة امام مسيرتي البحثية حتى ظهر متن الرسالة بالشكل الذي عليه الآن ، ولاسيما اني طوال كتابتي هذه الرسالة قد مثلت له مصدراً للقلق والتعب فحملني عليه سبعين محملاً – كما قيل – لسعة عقله وطيبة قلبه ونقاء سريرته ، فأغنى رسالتي بنصائحه واتساع معرفته ، بأختصار كانت حكايتي معه حكاية النهر والبحر امد الله في عمر استاذي ليتدفق انشودة علم وعطف وحنان من قبل ومن بعد فله اقدم شكري وتقديري الغاليين.

وأتقدم بالشكر والعرفان الى رئيس قسم اللغة العربية واساتذتي الفضلاء الذين غذو مسيرتي الدراسية برحيق ثقافتهم ووعيهم المعرفي.

وأخيرًا اتوجه بالشكر الى الاساتذة رئيس لجنة المناقشة واعضائها وانحني لمقاماتهم العلمية الكبيرة لعراقة تاريخهم واتشرف ان تطرز اسماؤهم العلمية رسالتي الاكاديمية هذه ، وانهل من هرمهم العلمي الشامخ نفائس فكرهم وتصويبات عقولهم النيرة التي

عرفت بحسن الاتقان في علمية الرسائل والاطاريح الاكاديمية التي دفعت عجلة هذه الطرح العلي الى الامام.

وما توفيقي الا بالله .

الباحثة

التمهيد

أ- ثقافة الشاعرة وأثرها في إنتاج الصورة

إن الحديث عن علاقة الصورة بالواقع والوجود والحياه واثر ثقافة المنشئ فيها ناتج عن واقعها الانساني من حيث رسمها فضلاً عن دلالتها النفسية ، وما يجب أن يكون فيها من تأثير نفسي ، لذا لابد أن يكون فيها شيء من الروح ، وهذا ما أكده (باشلار) بقوله : ((إن كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من الروح)) [١] .

ومع هذا فإن الشاعرة توسعت في قصيدتها وفي صورها بتبني الاتجاه الواقعي وأصبحت أكثر محاكاة وواقعية في التعامل مع مشاكل الانسان وظروفه وصراعه مع الحياة على مستوياتها كافة ، وهذا الجانب لم تتبناه البستاني في بناء صورها بل في تنظيرها النقدي ، خاصة أنها أخذت على عاتقها تمثيل الانسان بوصفه إنساناً له خصوصيته وظروفه له ذاته وحياته وكيانه ، وله كل ما يعزز وجوده الانساني ، خاصة أنها تؤكد وجوب ((ان تتسم بالحيوية والحركة والتفاؤل بطاقة الانسان المعاصر ، وهي في أكثر الاحيان تنطلق عبر ضمير المتكلم (أنا) الذي يضمر في داخله كل عذاب المجموع وينبض بمكابداتهم لأنه برحابة الشعر والرؤيا قادرة على احتوائهم وعن المهم والبوح بمعاناتهم في تجربة موحدة)) [٢].

إن الشاعرة بشرى البستاني تتعامل مع الشعر على أساس قاعدة واقعية جمالية ، لأنه يمثل بجانبين : الاول يتعلق بالخصائص العينية ، والآخر يتعلق بالخصائص الموضوعية وعلى الشعر أن يكون وجوداً للانسان ، يحاكيه بمشاكله وبحزنه وفرحه ، وعليه أن يكون متصلاً بالإنسان مادةً وشعوراً بما يمتلكه من سمات فنية وجمالية ((وبهذا يرتبط مع الإنسان بعلاقة ديمومة ، بل يصبح جزءاً من حياته وتاريخه ، لأن الشعر هو تاريخ وجودنا ، هذا الوجود العصي الاشكالي المشتبك بالوجع والوجد والعنف والتحدي)) [٣] ، فالإنسان بكل آلامه وأحزانه وآماله وواقعه

(١) جماليات المكان ، جاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، بغداد ، ١٩٨٠ : ٢٤ .
(٢) الدلالي في الايقاعي ، د. بشرى البستاني ، سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى ، ٢٠١٠ : ٦ .
(٣) المصدر نفسه : ٥ .

خاصـة أنهـا تـرى أن الفـن عامـة والادب بخاصـة يشـكل " بـؤرة ينضـوي فـي (كـذا) الصراع الإنساني الداخلي والخارجي " [١] .

ولهذا نجد الشاعرة في قصيدتها (العراق) ترسم صورة ترتقي في حبها له لدرجة التماهي فيه متجاوزة ذاتها ومتفوقة على واقعها الصعب ، ليصبح (العراق) المنى ، والعذاب ، والنعيم ، تقول :

العراقُ

العراقُ

العراقُ متاحفُ نخلٍ

مرايا

وعاجٌ

وأورقةٌ من لجينٍ

وأزمنةٌ من دمٍ ،

وأكف تدق رتاجَ العصورِ ،

فتنهض إنساً وجان

.....

.....

.....

.....

العراق الأماني

العراقُ حديقةُ روحي

تضم إليها غيومًا ، وبرقًا ،

وأزمنةً من لظىً

.....

.....

(١) قراءات في النص الشعري الحديث ، د. بشرى البستاني ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ٢٠٠٢م : ١٤٣ .

وجداولَ شَهد تشقُّ أكُفَّ الترابْ ... [١]

فهي تقدم بانوراما مجازية لتاريخ العراق وروعته الجمالية وتراثه الذي لا ينضب وتستمر الصور بالتراكم الواحدة تلو الأخرى بأنساق تصويرية متسلسلة أبتدءاً من واقع حال العراق المادي الطافح بالكنوز الثرية وصولاً إلى تاريخه الحضاري المتألق ، ثم إلى صور تجريدية تضيف المزيد من الثراء الفكري لهذا الوطن العظيم[٢] . وليس هذا فحسب بل إن الشاعرة لا تنسى الواقع الخاص بها كأمرأة اديبة تنتمي إلى الواقع الذي تعبر عنه بقولها ، ((ودارس الاعراف والقيم الاجتماعية في العراق يعطي المرأة أكثر من حق في تجنب مواطن التهلكة وحتى رموز المرأة الشاعرة في هذا المجال تعد رموزاً محافظة إذا ما قورنت الاساليب التعبيرية عن فعل الجيد في شعر النساء العربيات)) . [٣] والنص سيحضر حب الشاعرة العميق لوطنها الى درجة تتسع في رؤياها الذاتية لتشتمل وطنًا بأكمله وذات الشاعرة تبحث في اثناء الوطن وتشخص ادواءه في داخلها فتصهر الآمه مع الآمها ، وتتفاعل معه وتسعفه حتى يصبح هذا الموضوع او النص الذي تعشقه جزءًا منها فتقتبس منها ما تشاء بعملية لا اختيارية بعد ان تم صهره في مخيلتها وكيانها ؛ لأن النصوص لا تبقى على السطح بعد ان تحفظ وتنسى ، بل انها تعوض حتى تصبح جزءًا من كيان النص نفسه ، وتصبح سداهُ نسيجه [٤].

وهذا ما فعلته الشاعرة في تعاملها مع نصها الحديث إليه مباشرة فالوطن يوحد الانسانية ؛ لأن الوطن في نظر المفكر الحديث هو وطن بوحدة تامة هي الانسانية ، فلقد اصبح حب الوطن ممتزجًا بحب الانسانية فالشاعرة تحب ان تكون

---

(١) الاعمال الكاملة : بشرى البستاني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان : ٣٢٠ .

(٢) ينظر : شعرية الجنوسة مقاربة لنص (قصيدة العراق) للشاعرة العراقية بشرى البستاني ، د. وفاء عبداللطيف ، منشور ضمن كتاب ينابيع النص وجماليات التشكيل قراءات في شعر بشرى البستاني ، أعداد وتقديم الدكتور خليل شكري هياس ، دار دجلة ، الاردن ، ط١، ٢٠١٢م : ١٣٣ .

(٣) قراءات في النص الشعري الحديث ، د. بشرى البستاني : ٩٥ .

(٤) ينظر : اخفاقات العشق والصباح ادوار الخياط ، ط١ ، دار الاداب ، بيروت ، ١٩٩٢ م ، ١١٤-١١٥ .

قادرة على احداث الترابط ومن ثم الاستدعاء عند القارئ وشاعرتنا لها القدرة على ان تثير فيه تعريفًا عميقًا وأليفًا [١].

وتصور حبها لوطنها إلى درجة التباهي متجاوزة ذاتها ومتجاهلة واقعها الصعب ، انها صورة توحد الشاعرة وامتزاجها مع الوطن الذي تحيط بها الاخطار سمة الانفتاح على العالم ، ويلعب تكرار اسم العراق دورًا مهمًا في بث التراتيل المقدسة تعبيرًا عن الحب العميق في فضاء القصيدة تمثيلاً لصور الاندماج و الانصهار للذات مع الوطن من خلال توظيفها للجملة الاسمية العراق حديقة (روحي) التي أكسبت الصورة الدلالة على الثبوت والاستقرار والوثوقية فضلاً عن افصاحها عن حب العراق خاصة ، انه سيتحول في داخلها إلى غاية تؤكدها وهي ان الحديقة توحي بالمسرة والانشراح والتجدد حيث سيحقق الانسجام النفسي من خلال حلول (الوطن حديقة) في روحها التي تتسم بالانفتاح والشمولية اللامحدودة فالقارئ الجيد بتلقيه (الوطن حديقة) وما يمكن ان تؤول اليه ومعتمداً بذلك على فطنته ومدى استيعابه لدوال النص لذا الأسطر في قصيدتها قد جعلت العنوان جزءاً مكملاً للنص ولا يمكن للنص ان يفهم بعيداً عنه سوف يحدث توقعا للمستمع بان خطابان حدث في تلك الحديقة وهذا واضحاً اذ نجد في القصيدة تواليا لاكثر من حدث حرصت على تصويرها بصور شعرية عكست فيها نوعاً من الانفعال النفسي ، كون القصيدة صورة لواقع بلدها وهي تعاني هيمنة الحرب وما يحتويه من دمار والالم وخراب .

ونلمح هذا في قولها :

ضيقة هذه الدنيا

اتلفت لا أبصرُ غيري

اجري في الطرق السرية

في دهليز يداخل في دهليز

أبصر اسماكاً تعدو

وثعابين تطير

(١) الصورة الشعرية ، سي دي لويس ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ١٦٣.

وفضاء يدخل في علبة قصدير ....
ودماء تنزف في سرب قطيع
تلفظه الأركان ....
في كل مكان . [١]

وهنا يتضح تذمر الشاعرة بما يدور حولها ويبدو واضحاً احساسها بعدم الانسجام مع واقعها فتضيق بها الدنيا واصبح كل شيء لا يناسبها لدرجة احساسها بالغربة المكانية اتلفت لا ابصر غيري ، فالشاعرة تشكو وتتوجع وتتألم عاكسه ذلك بلغتها التي يحس بها القارئ باللوعة والشكوى فضلاً عن المفارقة في لغتها التي بدت واضحة حيث الاسماك تعدو والثعابين تطير والفضاء يدخل في عالم قصدير ، ودماء تنزف في سرب القطيع ، لذا تذهب الى التساؤل والحيرة والدهشة في اغلب صورها الشعرية لانها كأي مبدعة تمتلك لغة الانثى التي لا تملك لغة التحدي فلغة الاستسلام التي اعبرت عما يجول في داخلها بلغة اللوعة والشكوى وهذه ميزة لغة الابداع السنوي التي اشارت اليها البستاني بقولها " انها لغة تنتمي إلى الحرمان والظلم واللوعة وقد حافظت البستاني على نمط هذه اللغة سواء بصورة مباشرة من خلال ابداعها النقدي ، او بصورة غير مباشرة من خلال ابداعها الشعري [٢] وثمة رافد آخر يمثل في الموروث الثقافي الذي يعد مصدراً مهماً في ثقافة الشاعر ومدى معرفته واطلاعه على ما لدى القوم من معارف في شتى جوانب الحياة ، وتكون الثقافة محور تلكم العلاقات ومحتواها [٣] .

(١) مخاطبات حواء ، دار الشمس ، القاهرة ، ٢٠١٠: ١١٠ – ١١١ .
(٢) قراءت في النص الشعري الحديث ، د. بشرى البستاني : ٩٨ .
(٣) ينظر : مدخل الى البناء الاجتماعي ، أحمد أبو زيد ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١م : ١/١٨١ .

فالثقافة والتراث العربي يمثلان ((القاعدة الخلقية والفكرية والمعرفة العلمية التي يرتكز عليها سلوك الفرد الاجتماعي والتي من دونها لا يمكن للشاعر أن يجلي الغبار عن أخيلته ما لم تكن الثقافة أهم الرياح التي تعصف بذلك الغبار))[١] .

ومن التناصات القرآنية التي وظفتها الشاعرة بأبعاد دلالية عكست فيها مقدرتها الشعرية والثقافية تقول في مقطع قصيدتها (حوار عراقي امريكي)

طه ...

ما انزلنا عليك النار لتشقى

هذا بلد امن ...

زرعوا فيه لهيبا .

لكن ظل يقاوم ...

زرعوا فيه الحنظل ،

لكن طلع النرجس

كتب الطلاب بدرس المنهج ...

نحن الأعلون [٢] ....

فالشاعرة تأخذ من الآيات والالفاظ القرآنية ما يعزز من قيمة نصها ويزيده تأثيراً دلالياً في نفس القارئ وهنا تناص متعمد لم يأت من اللاوعي ، علماً انها تقف على التناص عندما يكون النص في اشد فاعليته والذي ينبثق في لحظة لاوعي المبدع او على الاقل في لحظة اندماج اللاوعي بالوعي واذ وقعت على نص الشاعرة هنا يبدو واضحاً تناصها مع الآية القرآنية ، " طه ما انزلنا عليك القرآن لتشقى" [٣] ، تعمدت الشاعرة في مثل التناص الى استنفار النفس من خلال شخص تناديه طه وهو العراق الذي تصور بتقنية من خلال جمعها بين ضميري المتكلم والمخاطب انتج نوعاً من

(١) الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى ، د. عبد القادر الرباعي ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٤م : ٨٧ .

(٢) الاعمال الكاملة : ٢٣١ .

(٣) سورة طه : ١-٢

الدرامية الذاتية اذ نتج عن هذا التعالق الروحي فيما بينها كمتكلمة وبين وطنها كمخاطب واي مخاطب وهو يمتلكها هوى وروحاً وعزيمة فهو حوار العاشقين هذا بلد امن ، لتتوجه بعزيمة وارادة لتخطي وقعه المرير زرعوا فيه لهيباً ، لكن ظل يقاوم ، وتبقى تتحدى بلغة مؤكدة على انها لن تكون سهلة لغازيها وهذه العزيمة تأتي من فعل الذات الانسانية التي تفرض حضورها شعراً اذ تسهلهم واجبها الانساني لتدافع عن وطنها بكل صدق وامانة وحرص من خلال (كتب الطلاب بدرس المنهج) ليجيبوا نحن الاعلون . ان مناسبة هذا التناص ودلالته الايحائية خدمت موضوع القصيدة ويتفوق عالٍ ، حمل دلالات مكثفة مؤكدة على الاصرار والثبوت والعنفوان ، وعلينا ان نفهم ان التصوير اعادة الصياغة يجب ان يكون في لحظة وعي كامل كما يحس الشاعر استخدام وتوظيفه بالصورة المطلوبة والمعبرة .

ولم يغب التراث الشعري العربي عن ثقافة الشاعرة ، بل عمدت إليه أحياناً كثيرة لرفد صورها بالطاقات الايحائية والانفعالية كما في قصيدتها (احزان الغضى) التي تقول فيها :

لا اريكَ الرّضا
إنّ رمل الغضى غارقٌ بالدما
ولآلئُ ليلِ الغضى
احبطتْ انبياءَ القبائلِ ،
والرملُ منكفئُ
جرحُهُ شقَّ درباً الى البحرِ
طعنته رشقت وردةً في السماء
فخزتْ على الارض
وانزرعت قبة فيه العراء
لا اريك الرضا
دمعة رفضت ان تسيل
فهبت حجارة ارض الغضا [1] .

فقد افادت الشاعرة من قصيدة المتنبي في يائيته التي هجا فيها كافور الاخشيدي

(١) الاعمال الكاملة : ٣٤٥ .

أريك الرضا لو أخفت النفسُ خافياً

وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا [١]

فهي ترسم صورة من رفضه لكافور إلى رفض عصر كامل أباح دم الانسان واستباح كرامته ذرائع في النص القديم إلى رفض مبدئي يمتلك موقف ضد الظلم والاستلاب وأن تكرار (لا اريك الرضا) هو تأكيد لرفض منهجي يدرك أهمية ما يريد ويعرف سر فجوات العذاب التي يرفضها ، ولذلك فإن صوت الرفض في القصيدة لا يستسلم توهجه لليأس أو الألم الراكد إنما هو يزرع الامل كلما سنحت الدلالة[٢] هذا فضلاً عن انها تحلينا الى نص الشاعر الاموي مالك بن الريب في رثائه لنفسه بقوله :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

فليت الغضا لم يقطع الركبُ عرضه

وليت الغضى ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا

مزار ولكن الغضا ليس دانيا[٣]

فالشاعرة تؤكد ان حالها كحال الشاعر الذي عاش ظروفاً خاصة اذ انه عاش بعيداً عن وطنه واهله فالغضى هو رمز الوطن بكل ما يحمله من ذكريات وسعادة وحياة ، يقابلها الفضاء النفسي الذي كان يعيشه وهو فضاء وحدة وغربة قادته إلى مجمل حياته ، لذا فالشاعرة تحاول من خلال استرجاع هذه النيات بما تحويه من طاقة مكثفة في فضاء نفسها بما يحويه من الحنين والشوق وتنبيه الشوق بالنار التي لا

(١) شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٠ م : ٤٣٢/٣ .

(٢) ينظر : رؤى التأويل في قصيدة حكاية ، د. فارس عزيز المدرس ، منشور ضمن ينابيع النص : ٧٣ .

(٣) ذيل الامالي والنوادر ، ابو اسماعيل بن القاسم البغدادي ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، (د.ت) : ١٣٥ .

تنطفئ لان جمر الغضى اوسع واشتمل دلالة على الحنين والشوق الذي لا ينطفئ تقول الشاعرة في قصيدتها اندلسيات لجروح العراق

دبابات الغزو تدور

يشغل المتنبي أشجار الكوفة

والاقمار

تتساقط في قاع الجب

.....

.....

.....

دبابات الغزو تدور

ابو تمام ينشر بائية فوق الضفاف

الكرخ ، الدبابات

صدقت في كتب العرافات

انكسرت مقل العذراوات (١)

ليس من مبرر استخدام الشاعرة للموروث التاريخي لتيقنها بأنه ليس عالماً ساكناً بعيداً عن الفعل الحياتي الممتد الى المستقبل وحكمته وغزاه ، لا تنحصر في اطار الحدث التاريخي المحدد بل تمتد لترى فيه وحدة واتصالاً (٢).

والشاعرة التقطت (ابو تمام ، والمتنبي) لما يناسب من تأثير على المتلقي اذ ان هم الشاعرة ظل ينصب على استحضار روح التاريخ فهي لا تعنيها المحطات وتسلسلها بقدر ما تعنيها لقاؤهما في اطار المواجهة وقدرتها على بعث الزخم النفسي المتجدد . بما يناسب مع الوضع الراهن فالمتنبي معروف بقصائده الرثائية التي جسدت انتصارات العرب وابو تمام مشهور ببائية التي جسدت ايضاً انتصارات العرب والتغني بأمجادهم العريقة . واستحضار الشاعرة لهتين الشخصيتين جاء على اساس

(١) الاعمال الكاملة : ١٢٦.

(٢) ينظر : ملامح الموروث في القصيدة العراقية بعد سنة ، د. محمود عبد الله الجادر ، ١٩٧٠م : ٣٢ .

الاول الحماسة تذكير المتلقي بأمجادهم ورموزهم التاريخية التي دافعت بأشعارهم عن عروبتهم واصالتهم وكذلك جاء استحضارهم بموقف استهزاء وسخرية من الوضع الراهن في بغداد خاصة والعراق عامة مما يعكس الواقع المرير الذي يمر به العراق الذي يستفزها ويستفز غيرها وهذه مهمة الادب السياسي الذي يكون محملاً بالأبعاد الفلسفية لعكس الواقع الذي تمر به الشاعرة التي اجادت في نصها بجمع الصور المتناقضة التي تصدق بالعرافات والمعهود بأن العرافات تؤوي دائماً الى الكذب والخداع وتكمل بصورها المتناقضة لعكس السخرية من واقعها واخلاقيات الحرب ومهمة الشاعر الحديث ((هي ربط الماضي السحيق بالمستقبل البعيد)) كما يقول ريكة [1]

وتجمع البستاني في صورها الشعرية بين شكلين من اشكال الصور الشعرية في النص الواحد أحياناً ، فهي تنطلق بالصورة الاولى واقعياً عبر رسم صورة سمعية او بصرية ثم تنتقل بالقارئ إلى نوع من النماء التصويري الانزياحي او الخروج عن المألوف من خلال توظيف الاستعارة التي تسمح للمبدع بأن يتعامل مع الاشياء ويؤنسها ، فتكون الصورة ذات دلالة تعسيرية ربما انطلاقتها من ذات الشاعرة ، او تكون انعكاساً لقضية او لظاهرة ما ، كما في قولها في قصيدة دوار:

.....

.....

ابصرُ في منتصف الليل

البحر يجئ لشرفة بيتي

وأرى الأمواجْ

تنداح على غرفة نومي

أفتح شباكي

وأرى السمك الميت يطفو[2]

(١) الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة ، د. مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، د.ت : ١٨٨ .

(٢) الاعمال الكاملة : ٣٩٤-٣٩٥ .

فقد جعلت من البحر شخصاً يزورها وهي بحالة نشوى بفعل الرقص ، رغم أن جو القصيدة يفيض إلا أن البحر لم يكن بمفهومه المعروف ، بل رمزاً لجأت إليه لتصوير حالة شعورية وانفعالية منطلقة في تصويرها من فعل الابصار ، فصورة الابصار تعكس لنا صورة منطقية حقيقية ، لأن رؤية الاشياء ليلاً هي حالة طبيعية انما المفارقة تكمن في تصويرها للبحر وهو يقترب من شرفة بيتها ، والأمواج متدافعة على غرفة نومها ويمكننا أن نقول أن الشاعرة لم تنطلق في صورها ودلالاتها وخيالها من فراغ ، أو صدفة ، إنما أسست رؤيتها بخيالها الخصب ، خاصة أنها وضعت في نصوصها ما يعكس للقارئ مقدرته الشعرية على التأويل والتلقي، وذلك فإن للبستاني من الاستخدامات ما تعمدت فيها نقل القارئ إلى خيالها الخصب والمنطلق من الرؤية الشعرية والموضوعية للاشياء .

ب- سيرة الشاعرة ومكانتها الأدبية :

بشرى البستاني واحدة من المبدعات اللواتي رفدنَ الحركة الثقافية العراقية بأنجازات إبداعية مهمة في الحركة الثقافية والأدبية ، لاسيما أن المقاربات النقدية تتجلى في حضور خطابها الشعري خاصة والأدبي عامة المتوهج والمتجسد في جسد القصيدة ليكون علماً يتحايث بدوره مع تجربتها المبدعة الاجتماعية والثقافية المرتبطة بالتجربة المعيشة [١] .

ولدت شاعرتنا في مدينة الموصل العراقية وفي بيئة عشقت الدين والعلم والأدب ، وقد حفظت القرآن من تلاوة والدتها نهاراً والأوراد من والدها ، وقد احتضنت هذه العائلة المفعمة بحب العلم والتراث والمتسلحة بالايمان طفلتها الواثبة برعاية لافتة بعد موت أربعة أطفال من الأشقاء قبلها [٢] .

(١) ينظر : سلطة الأبداع الأنثوي في الخطاب النسوي (الشاعرة بشرى البستاني) أنموذجاً ، د. محمود خليفة خضير ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٢م – ١٤٣٣هـ : ١٥ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه والصفحة نفسها .

تلقت تعليمها في الا بتدائية والثانوية في مدينتها (الموصل) وقد درست القرآن الكريم ، والحديث النبوي في وقت مبكر وقد اختيرت في مرحلة الاعدادية لتكون رئيسة لتحرير مجلة المدرسة (القدس) ، ونشرت لها مقالات عدة في صحيفة فتى العراق[١]. وفي ذلك تقول : ((في هذه المرحلة نشرت لي صحيفة فتى العراق الأدبية مقالات وقصائد ... واختارتني المدرسة رئيسة لتحرير مجلتها وعنوانها القدس)) [٢] .

والشاعرة ومنذ نعومة أظافرها تعدو وراء القراءة والكتابة بشغف العصفورة التي تفتش هنا وهناك يتحرقها ظمأ فادح لمعرفة المزيد معفوة من العمل المنزلي ، لأن ملازمتها للكتب كانت من الأشياء التي تسعد والدتها التي تعشق تفوق أبنائها ، وفي المرحلة الابتدائية هيأ لها والدها من يدرسها القرآن الكريم والحديث ، وقرأت سلسلة الصحابة وقادة الفتوحات ، فضلاً عن (المنتخب من أدب العرب) من جمع الدكتور طه حسين وآخرين ، ثم بدأت بقراءة نماذج من الشعر الجاهلي والاسلامي والأموي ، والعباسي ، كما استوقفتها تجربة العذريين والهذليين في المرحلة الثانوية وألهمتها أشعار نازك الملائكة وفدوى طوقان والسياب في المرحلة الجامعية وما بعدها [٣] .

فقد ((كان الشعراء الذين وقفت عند نصوصهم بمحبة من العصر الجاهلي وما بعده من الشعر القديم الذي ظل أثيراً الى نفسي أحفظه وأدرسه وأكتب عنه حتى اليوم ومعهم الشعراء المحدثون الذين أقرأ نصوصهم بمحبة هم الكبار الذين شجعوني على خوض غمار هذه التجربة الوجودية)) [٤]

تخرجت شاعرتنا من كلية الآداب في قسم اللغة العربية من جامعة بغداد لتدرس فيها الأدب العربي وكانت أمينة سر مجلة الكلية وعنوانها (المربي) التي اهتمت بنشر نصوص الطلبة المبدعين يوم ذاك ، وقد أكملت الشاعرة مرحلة الماجستير عام ١٩٨٤م ، والدكتوراه عام ١٩٩٠ في كلية الآداب / جامعة الموصل [٥] .

---

(١) ينظر : البنية الايقاعية في شعر بشرى البستاني . شيماء سالم العبيدي ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب / جامعة الموصل : ٣٣ .

(٢) النقد والشعر والسيرة ، مقارنة لتجربة بشرى البستاني، حوار عصام شريح : ٢٢٥ – ٢٢٦ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٢٦ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٢٦ .

(٥) ينظر : البنية الايقاعية في شعر بشرى البستاني : ٣٣ .

وقد نالت الشاعرة لقب الأستاذية عام ١٩٩٨م ، أما لقب الأستاذ الأول على كلية الآداب في جامعة الموصل عام ٢٠٠٠م [١] .

وتعمل حالياً استاذة للأدب والنقد العربي وتحليل النصوص في كلية الآداب / جامعة الموصل من عام ١٩٨٥م ، فعطاؤها نبع من الماء العذب الذي لا يتوقف ، يستقي منه الطلاب والمريدون المعرفة ، خاصة أنّها راهنت عليهم بكل طاقاتها العلمية والانسانية ايماناً منها بأن الشباب هم نبض الأمة بل هم مستقبلها [٢] .

- مؤلفات الشاعرة :

انقسم نتاج الشاعرة على محاور عديدة يمكننا اجمالها على النحو الآتي :

أ – اهم دواوينها الشعرية :-

١- ما بعد الحزن	دار النهضة ، بيروت ١٩٧٣.
٢- الأغنية والسكين	وزارة الثقافة ، بغداد ،١٩٧٦.
٣- أنا والأسوار	جامعة الموصل ،١٩٧٨.
٤- زهر الحدائق	وزارة الثقافة ، بغداد ،١٩٨٤.
٥- أقبّل كفَّ العراق	وزارة الثقافة ، بغداد ،١٩٨٨.
٦- البحر يصطاد الضفاف	وزارة الثقافة ، بغداد ،٢٠٠٠.
٧- ما تركته الريح	منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١.
٨- مكابدات الشجر	وزارة الثقافة ، بغداد ،٢٠٠٢.

(١) ينظر : سلطة الأبداع الأنثوي في الخطاب السنوي (الشاعرة بشرى البستاني) انموذجاً ، د. محمود خليفة خضير: ١٩-٢١ .

(٢) ينظر : سيرة الشاعرة الابداعية في موقعها عبر الانترنيت .

٩- أندلسيات لجروح العراق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠ .

١٠- مخاطبات حواء دار شمس ، القاهرة ، ٢٠١٠ .

١١- مواجع باء- عين دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠١١ .

١٢- كتاب الوجد دار فضاءات ، عمان ، ٢٠١١ .

١٣- خماسية المحنة دار فضاءات ، عمان ، ٢٠١١ .

ولها دواوين أخرى

١- اشعار رغم الحصار – ديوان مشترك – القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١ .

٢- مسلة العراق / ديوان مشترك – الاتحاد العام للأدباء / جامعة الموصل / ١٩٩٤

٣- الموصل في عيون الشعر / جامعة الموصل / ٢٠١٠ .

٤- صدر عن شعرها كتاب بالإنكليزية عام ٢٠٠٩ عن دار ملين برس الامريكية بعنوان (شعر معاصر من العراق / لبشرى البستاني) ترجمة الاكاديميتين د. وفاء عبد اللطيف و د. سناء ظاهر / كما ترجم لها في موسوعات شعر ومجلات امريكية مجموعة قصائد ، والى الفرنسية ترجمت مجموعتها اندلسيات لجروح العراق ...

وباتجاه انشطتها فأنها قد مثلت العراق في أكثر من مؤتمر علمي وأدبي واجتماعي في المانيا وبراغ وتونس وبيروت وعمان ، شاركت مؤتمراً ثقافياً وادبياً وأكاديميا.

شاركت في تحرير مجلات وصحف ادبية ، ثقافية ، واكاديمية وما تزال عضوة تحرير استشارية فيها ، وعملت في العديد من اللجان العلمية والثقافية والتحضيرية للمؤتمرات داخل الاكاديمية وخارجها .

وترأست تحرير سلسلة (دراسات في اللغة والادب والنقد) التي تصدر عن مؤسسة السياب للطباعة والنشر والترجمة في لندن ، كما ترأست تحرير مجلة حروف الالكترونية الصادرة عن المؤسسة نفسها في لندن .

ب – أهم مؤلفاتها على الصعيدين النقدي والادبي فهي :-

١- دراسات في شعر المرأة العربية دار البلسم ، عمان ، ١٩٨٨.

٢- قراءات في النص الشعري الحديث ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ٢٠٠٢.

٣- الدلالي في الايقاعي ، قراءة في قصيدة السلام المباح للشاعر عبد الوهاب إسماعيل ،الاتحاد العام للأدباء ، ٢٠١٠ .

٤- في الريادة والفن ، قراءة في شعر شاذل طاقة ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠١٠ .

٥- الشعر والنقد والسيرة / مقاربة لتجربة بشرى البستاني الابداعية ، منشورات دار دجلة / عمان / ٢٠١٣ .

٦- وحدة الإبداع وتداخل الفنون ، قيد الصدور من دار فضاءات ، ٢٠١١.

تثميناً لجهودها العلمية على المستويين الاكاديمي والبحث والأدبي ، فقد كرمت الشاعرة مرات عدة ونالت ألقاباً وتكريمات وشهادات عدة هي :-

١- شارة العلم من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ١٩٩٤ .

٢- شارة (إبداع) من وزارة الثقافة ١٩٩٤ .

٣- عرفان نينوى الأدبي من الاتحاد العام للأدباء عام ١٩٩٥ .

٤- شارة العلم والفنون من وزارة الثقافة والفنون ١٩٩٥ .

٥- شارة العلم من وزارة التعليم العالي ١٩٩٨ .

٦- وسام الأستاذ الأول في التميز العلمي على جامعة الموصل ، كلية الآداب عام ٢٠٠٠.

٧- شارة الإبداع. من وزارة الثقافة والإعلام٢٠٠٠ .

٨- شارة العلم من وزارة التعليم العالي ٢٠٠٠ .

٩- وسام العلم في من وزارة التعليم العالي ٢٠٠١ .

١٠- شارتي الإبداع من الاتحاد العام لنساء العراق ٢٠٠٢ .

١١- درع الإبداع من جامعة الموصل ٢٠٠٩ .

١٢- درع الإبداع من الجامعة الحرة ٢٠٠٩ .

١٣- درع الإبداع من محافظ نينوى و دار (عراقيون للإعلام والصحافة والنشر) ٢٠٠٩ .

١٤- درع ملكة الحضر من كلية طب / جامعة الموصل ٢٠١٠ .

١٥- درع الإبداع من كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل ٢٠١١ .

١٦- تلقت اكثر من ستين شهادة تقديرية من مؤسسات ثقافية عراقية وعربية وعالمية.

الفصل الأول

منابع الصورة في شعر بشرى البستاني

المبحث الأول : الذات مصدرا للصورة.

المبحث الثاني : الخيال مصدرا للصورة.

المبحث الثالث : الواقع مصدرا للصورة.

لاشك في أن الصورة هي قوام البنية المركزية لأي عمل أدبي ولاسيما الشعر منه فمجمل أجناس الخطاب الأدبي تشترك في مبدأ التصويرية ولكنها تختلف فيما بينها في استعمال الصورة كماً وكيفاً[١] ، ولكل فنان أداته وأداة الشاعر كلماته ، ويقدر براعته في تصوير امتزاجه بالوجود من حوله وامتزاج الوجود فيه يكون ناجحاً ومؤثراً ، فالشعر صناعة تحتاج إلى إتقان ودربة فضلاً عن الموهبة ، والاستعداد النفسي فهو نسيج تتلاحم فيه خطوط الذات مع خطوط التجربة والطبيعة[٢] ، والصورة بفعل الإيحاءات التي تحملها في طياتها قد تكون واقعية أو غير واقعية ملتصقة بالحلم مستمدة من الواقع خيوطها بفعل قوة الخيال . إعادة إنتاج وذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصرية[٣] .

والصورة تعني أو تبرهن على قدرة الشاعر باستعمال اللغة استعمالاً فنياً يدلل على مهارته الإبداعية ومن ثم تجسيد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي[٤] .

بيد أن عناصر العمل الفني مهما بلغت درجة فاعليتها فلا يمكن أن تؤثر بمفردها في شكل النص الشعري من دون تآزرٍ للعلاقات اللغوية ؛ لأن الصورة تمنح المعنى خصوصية أكبر وتمنح الأسلوب تأثيراً أقوى فتشكل المعنى بطريقةٍ جديدة بحسب ما تشكل في مخيلة الشاعر التي يعمد إليها ليربط الحدث مع المتلقي مشاركة حسية ، ذهنية ، ووجدانية يوجد بينها فالخيال هو قوة كونية سايكولوجية في الآن نفسه[٥] ، وتستمد الصورة أهميتها من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى ، بغية التأثير في المتلقي ؛ لأنها تعمل على إثارة خيال المتلقي ، بل وتوجيهه عاطفياً وشعورياً

(١) ينظر : الصورة والثقافة والاتصال ، محمد العبد ، مجلة فصول ، ع ٦٢ لسنة ٢٠٠٣م: ١٣٤ .
(٢) ينظر : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره ، د. إيمان محمد أمين الكيلاني ، دار وائل للنشر ، عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٨م : ١٠٥ .
(٣) نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ويليك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢م : ٢٤٠ .
(٤) ينظر : الصورة في القصيدة العراقية الحديثة ، د. عناد غزوان (بحث) ، مجلة الأقلام ، العدد١١-١٢ ، بغداد ، ١٩٨٧م : ٨٠ .
(٥) ينظر : جماليات المكان ، جاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا : ١٤ .

بوصفها بودقة إيجابية مشعة[١] ؛ انها محاكاة ذاتية ، لما ينعكس على صفحة روح الشاعر وما يرتسم في عقلهِ وقلبهِ من خواطر وأحاسيس ، إذ يقوم بتشكيلها من تلك الأكوام المختلفة من الأحاسيس والأفعال ، والأفكار التي تتحاور وتتفاعل أثناء عملية الإبداع[٢] ، كما أن أهميتها تكمن أيضاً في البعد عن الأداء المباشر وتقديمها الفكرة من خلال إيحاء وتركيز بهدف التأثير ، كما أن نجاح الصورة لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال قدرة الكاتب على استيعاب الموضوع ، أو الموقف الذي يعالجه بدقة ، وحيوية ، وقوة واقتصاد في العبارات ؛ لأن المعنى والمادة لا يمكن أن يكونا بعيدين عن التجربة الفنية الخاصة بالشاعر يجب أن يكونا ملموسين ، وبعبارة أخرى تنتمي إلى نسيج حياته ، فالتعود على مضمون معين لا يعني بالضرورة أن الصورة مألوفة وعامة فالشعراء المبدعون عادة ما يخلقون صوراً مثيرة من أكثر الأشياء أُلفة[٣] .

وبما أن الصورة تعالق جدلي وتضافر فعّال في مستويات مختلفة إيقاعية ولغوية وتصويرية ضمن تأليف سيمفوني متكامل تلج عالم مبدعها الداخلي فالصورة إذن تكون فضاء لسانياً ؛ لأنها لا تكتفي بالوقوف أمام قوالب حسية جامدة ، إنما تتعداها إلى اقتناص ضجيج المعاني الخفي[٤] .

وثمة سؤال يثار : هل تتراوح مرجعيات تشكيل الصورة الشعرية باختلاف موهبة مبدعيها ، وللإجابة نقول : إن مرجعيات تشكيل الصورة الشعرية تختلف باختلاف موهبة هؤلاء ورؤاهم ، لاسيما أن الرؤية الشعرية هي أوسع مدى وأثرى من كل الرؤى الأخرى معرفية كانت أو اجتماعية أو ثقافية ذلك أن الرؤية الشعرية هي حاضنة كل تلك الرؤى ؛ لأنها المرشح الأرقى ، بل والأدق حساسية لجوهرها ، فضلاً عن أنها الجوهر النابض لعصارة كل العلوم والفنون ، والخبرات هذا فضلاً عن أن كل الرؤى

(١) ينظر : الصورة في التشكل الشعري ، سمير علي الدليمي ، تعبير رؤيوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨م : ٨٧ .

(٢) ينظر : الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ، إسماعيل ، مجلة جرش للبحوث والدراسات ، مج٣ ، ع٢ ، لسنة ١٩٩٩م : ١١٠ .

(٣) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د. صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر / بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م : ٣٢ .

(٤)الصورة في شعر الرواد ، دراسة في تشكيلات الصورة ، د. علياء سعدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١، ٢٠١١م : ١١-١٣ .

الحياتية ، وتراكم الخبرات تترشح عبر الرؤية المعرفية ، هذهِ الرؤية ، تترشح أخيراً من خلال رؤية الشاعر الشعرية الأكثر نفاذاً وجمالية ؛ لأنها تتفعل بموهبة الفنان وأحاسيسه ، وذكاء مشاعره ، خاصة أن النص الشعري يصدر عنها ، والتي لا يخفى غموض فعلها حتى الآن كونه عصياً على التخييل ، فضلاً عن أنه حاضن وعي الشاعر بل ومكيف منطقه الذي كثيراً ما يعتمد اللامنطق ، لينتج فناً مغادراً المنطق المألوف والمتفرد باحتواء نبضه الخاص وأسراره عن طريق التشكيلات اللغوية التي ينتجها زخم التجربة الوجدانية الداخلية ، وأهم تلك التشكيلات في النص الشعري هي الصورة التي تمتلك قدرة تماثل ، قدرة الحلم الذي من شأنه إعادة التوازن للإنسان بين ما يعتقد أنه ممكن التحقيق وما ليس كذلك(١) .

فجذور الصورة إذن تجد معادلها في سلسلة أعمال المبدع التي تسهم في تسليط الضوء على الجذور ، مما يخلق إمكانية الحكم على مدى العلاقة بين المبدع والكون ، فكلما كانت العلاقة خاصة تتماز بالتوتر فتتحرك عند ذاك باتجاه الحضور الأبهى ، فتفد سكونيتها ، وتكشف عن منابع جذورها بعد أن تعمل وهج الانفعال على حقلها ، فتنتج تعبيراً عن رؤية العالم بطريقة مميزة تكسر شوكة النمطية فالصورة كما عبر عنها الدرس النقدي الحديث (٢) ما هي إلا ذلك التفاعل المتبادل بين الفكر والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها أو استعاراتها ، وتشبيهاتها في خلق الاستجابة حسية أم معنوية تجريدية فضلاً عن الدلالة التراثية النقدية من خلال التوكيد على عنصري الصياغة وجودة السبك في تنسيق الحس الصوري ، أو التصويري للغة الشعرية في القصيدة فمصطلح الصورة إذن يعني التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق ، والخطابية المباشرة(٣) .

---

(١) ينظر : في الريادة والفن قراءة في شعر شاذل طاقة ، د. بشرى البستاني ، دار المجد الأدبي للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م : ١٠٣ .

(٢) النقد والشعر والسيرة : مقارنة لتجربة بشرى البستاني ، حوار عصام شريح : ٢٣٠ – ٢٣٣ .

(٣) ينظر : بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، د. إيمان محمد أمين : ١٦ .

هذا إضافة إلى أنها الأداة التي تتربع على سائر الأدوات الشعرية بلا منازع[١] ، فبحضورها أو غيابها يحكم على هذا الكلام الذي نسميه شعراً ؛ لأن تحويل القيمة الشعورية إلى قيمة تعبيرية يتم بوساطتها وعلى أساس من هذا المنطلق، تعدو الصورة قمة هرم تتشرف منها القيمة الدلالية والشعورية للشعر[٢] إن العلاقة البلاغية القديمة قد بدت وكأنها تفكك عند الشاعر المعاصر ؛ لأنه لم يعد يلتفت إلى العلاقات البلاغية المألوفة والواضحة التي يفهمها القارئ ويهتدي إليها ، بل صار همَّه الأساس هو خلق العلاقات التي تشير إلى الحالة أو الموقف أو التصور وأغلب هذهِ الحالات إنما هي تنبيه من الشاعر إلى الجو العام العاطفي أو النفسي أو الفكري الذي يريد نقله إلى القارئ[٣] .

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٥م : ٤١ .

(٢) رماد الشعر ، عبد الكريم راضي جعفر ، دراسة في البنية الموضوعية الفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م: ٢٢٤ .

(٣) ينظر : بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، موازنة وتطبيق ، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ، ١٩٨٧م ،(د . ط) : ١٥٩ .

المبحث الاول

الذات مصدراً للصورة

يعزى انطلاق جذور الصورة من منبعها الذاتي إلى سبب دينامي يرقى إلى مؤثرات نفسية مفسرة للحياة ، ولهذا النسق أصداء تتجدد بارتداء أقنعة مختلفة ذات مغزى يبدو فيها الوجود بكل ما فيه مصبوغاً بلون نفسية الشاعر ، أو الفنان ، مما يرفع الحجب عن غوامض حياته ومتناقضاتها فالرؤية الداخلية هي التي تولد تبني الفكري المشحوذ بالمشاعر الفردية ، وهذا التبني هو الذي يشكل الصور ويربط بينها في إطار الوحدة التكاملية للقصيدة وجميع الأعمال الفنية للشعر[١] .

وانطلاقاً من هذا الفهم فقد عد علماء النفس حياة الفنان الحقيقية إنما هي متمثلة في عالمه المستقل [٢] .

ولذا فانه لا يمكن الفصل بين الذات والموضوع بشكل قاطع فالنزعة الذاتية المتطرفة التي يظل المبدع من خلالها أسيراً لكيانه إنما يكون هذا الكيان عبر عملية مزاوجة مع محاور أخرى هيكلاً تتم داخله عملية هدم للمفاهيم الذاتية الأولية ، ثم العمل على بنائها من جديد فتطغى أفكار ، وتتراجع أخرى ويخفت الضوء الموضوعي بعد ارتباطه بالكيان الوجداني عندما يبرز الأثر الإبداعي ، فضلاً عن رؤيا الذات لابد ان تتداخل العاطفة في إتمام الصورة المبتغاة فكي ينتج الخيال وكي يبتدع العبقرية لابد ان تشحنها العاطفة ، وان يخصها الحب ، يحب ان يعتنق المرء فكرته حتى يشعر بالحاجة إلى إخراجها[٣] . وهذا يعني ان المبدع إنما يحاول الوصول إلى

---

(١) الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى ، عبد القادر الرباعي ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد الأول ، ع١-٢ ، ١٩٨٣م : ١٧٩ .

(٢) ينظر : سايكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف ميخائيل ، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ط) ، (د.ت) : ٩٦ .

(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصر ، جان ماري جوبو ، ترجمة : د. سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٦٥م : ١٣٩ .

فضاءات أشياء يكتشفها في ذاته ، لا أن ينزل إلى أرضه الذات المسطحة[١] ، وهو جانب معرض للخطر في الوقت نفسه يتمثل في الغموض المفرط الذي تكون غايته الشعرية التي تؤطر المبدع بإطار من الظلامية[٢] مما تجعله غير قادر على رؤية كاملة للحقيقة فالشعر وهو فن إبداع في إطار علاقة جدلية بين الداخل والخارج وبين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي بين الخاص والعام ، وهو إعادة إنتاج ذاتية كلياً لموضوع ، وفي الوقت نفسه عالم الفنان الشخصي في ذاته وفي علاقته بالخارج[٣].

ويرى بعض النقاد ان الشاعر ينبغي ان يكون ذاتياً في صوره ؛ لأنه يرى من الطبيعة وتجلياتها منفذاً لمشاعره الذاتية فيقابل بين مناظراتها وإحساساته ويستلزم ذلك ألا تكون الصورة ملونة لوجوه شبه خارجي فيها متشابهها في الأشكال والألوان مما لا يمد بصلة إلى الشعور والعاطفة وإلا فقد الشعر روحه وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير والتلاعب الألفاظ[٤] ، وقد تتداخل كثير من سمات الذات مع أبنية الرؤية الشعرية التي قد تسهم بدورها في إخفاء الوجه الحقيقي لهيكلية الواقع الملغاة فتكتسي بملامح دينامية فعالة تتحقق موضوعياً في الصورة أكثر مما يتحقق في أي عنصر من عناصر البناء الشعري[٥] .

ان دينامية الذات وحركتها يمكن تمييزها بوصفها ثمرة من ثمرات الاضطراب النفسي والاصطراع الداخلي نتيجة للوضع المضطرب لواقعها السياسي والاجتماعي والاقتصادي .

(١) ينظر : الشعر والتجربة ، ارشيالد ماكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ، بيروت ، ١٩٦٣م : ١٣ .
(٢) ينظر : شجرة الغابة الحجري كتابات في الشعر الجديد ، طراد الكبيسي ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ،(د.ط) ، ١٩٧٥م : ٧٥ .
(٣) التيارات الفلسفية في الأدب العباسي (بحث) ، روز غريب ، مجلة الأديب ، ع١-٤ ، ١٩٧٩م : ٢٤ .
(٤) ينظر : النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٣م: ٤٥١ .
(٥) ينظر : الصورة والبناء الشعري ، د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، مصر – القاهرة ، ١٩٨١م : ١١٢ .

ولذا فان تتابع ذاتية الصورة لدى شاعرتنا تمظهرت من خلال نصوصها الشعرية ، ففي قصيدتها (زيارة) :

الزائرُ الغريبْ
يطرق بابي كل يوم خائفاً
يطرق في منتصف الليل
وفي الضحى
أسمع ما يقولُ
لا يسمع ما أقولْ
أصيح :
من بالباب ... ؟
لا يجيب ...
يطرق دونما كلل
وعندما أشرع شباكي له ...
يغيب ...
الطارق المريب
يطلبني في الليل
أرد ...
لا يجيب[1]

تبدأ الشاعرة قصيدتها بفضاء أبيض يدل على الفراغ يمتد على طول فضاء صفحة بأكملها موازاة مع حالة الترقب والانتظار التي تعيشها للآخر ، إذ يدل هذا البياض على الفراغ والوقت غير مشغول والانتظار والقلق[2] الذي تحياه الذات ويمتد

(١) الأعمال الكاملة : ٤٠١-٤٠٢ .
(٢) الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ، أ.ف تشتيرين ، ترجمة : د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٤م : ٣٢٦ .

هذا الفراغ ليعلو الصفحة التي يشكل فضاؤها النص موضوع الدراسة بسطر شعري يتقدمه بياض : الزائر الغريب

وصمت ذات الشاعرة والصمت هو السكوت الذي تطمح له الذات لأنّ الصمت في اللغة يتحدد بعلاقته بالكلمات هو النوع الرابط بين الكلمات وهو يعني شيئاً ، وصمت الإنسان جزء من كلامه[١] والصمت يعني أيضاً التأمل ، فتبقى ذات الشاعرة في دائرة القلق والحيرة ، فقد اصبح القلق امراً يرافق الشاعر لانه يدرك الزمان ويعي تجلياته والقلق (الذي ملكه المرء يلازمه طيلة حياته) [٢]. ويستمر في عملية الطرق على الباب من دون أي إحساس منه بالتعب ، وعندها تقرر الذات أخيراً ان نستجيب لندائه بعد ان حاز على اطمئنانها وتجاوبها ، وكنتيجة لقرارها هذا تقوم بفتح الشباك إلا أنه يقرر الانسحاب أخيراً ، فيغيب وتعزز الشاعرة تأثير فعل الغياب في نفسها بالنقاط التي تلت الفعل (يغيب) فضلاً عن سكون الحرف الأخير في الفعل الطباعي الذي شكله البياض ...

وتبدأ الشاعرة من خلال عنوان القصيدة فالعنوان هو أول مفاتيح النص الكاشفة ، فهو البؤرة التي تكشف دلالات الرسالة كلها ، وبالكشف عن محمولها يمكن لمغاليق النص ان يتجلى بعضها أثر بعض[٣] ، لذا سيكون العنوان هو المفتاح لعملية التفكير والاستعداد لعمل شيء ما . تاركًا المجال مفتوحاً أمام البياض ليكمل تشكيلة السطر الشعري ، معطية الفرصة لنفسها كي تتأمل في أمر هذا الزائر الغريب الذي ولد داخلها حالة من الارتياب والخوف والتأني . وهو كناية عن طيف كبير دلالات القصيدة توحي الى طبقة يزورها لكنها لا تجد فيه الجرأة وهي دلالة واضحة على عدم اكتمال صورة

(١) ينظر : الرؤيا الإبداعية مجموعة مقالات جمع هيرمان سالنجر وهاسكل بلوك ، ترجمة : أسعد حليم، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٦م ٢٣٢ .

(٢) هيدغر ، السؤال عن الزمان ، فرانسواز داستور ، ترجمة د. سامي ادهم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٣ م : ٦٣ .

(٣) سيف علي إمام خيبر من الغرابة إلى انسجام الخطاب ، بشرى البستاني ، الكراس مطبوع ، مطبوعات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد السابع عشر ، بغداد ، ٢٠٠١م : ٢ .

الحب من الطرف الاخر وتسترسل الذات في عملية السرد لتفتتحها بالفعل المضارع يطرق بابي (كل يوم) ليدل بالنتيجة على عملية دورية يقوم بها الآخر الخائف وتستنزف الذات حالة من الصمت والسكون وكأنها في حالة مهادنة مع نفسها ومع الآخر ومع السواد الممتد على طول القصيدة ثم الذات الشاعرة متأكدة من ان الآخر يسمع ما تقول ، فهي حقيقة واقعة تستقر لها الذات إذا انعكست حالة الاستقرار على تشكيلة النص وبعد ان تلتقط الذات أنفاسها بعد فترة من الصمت بسؤالها عن الآخر الغريب المجهول ، إلا أن هذا الغريب لا يجيب ناجيه ، وتأسيساً لجدية الذات والواقع من ناحية أخرى[١] ، وهذا النص يؤكد ان عنوان أي قصيدة يمكن ان يكون معادلاً موضوعياً للنص وفق لمبدأ ان العنوان هو (مفتاح لرؤية القصيدة) [٢] أو جزء من استراتيجية النص ؛ لأن وظيفته في شكل اللغة الشعرية لم يعد يقتصر بالنظر إليه بوصفه مكملاً أو دالاً على النص بمقدار ما هو علاقة لها بالنص تلتحم مع المقومات الذاتية[٣] . فضلاً عن استخدام الافعال المضارعة (يطرق ، يسمع ، يقول ، يجيب ، يغيب ، يطالبني ، ...) بكثرة في قصيدة له انعكاساته الدلالية فالشاعرة وفقت في عكس حالتها النفسية عن طريق استمرارية الحدث على المستوى الذاتي ويوحاً ذاتياً لتؤكد للمتلقي بان الزائر ما زال يزورها حتى زمن السرد هذا .

وقد تكون ذات الشاعرة في مرحلة ما مظلمة وشجرة يتظئ بها الآخر الغائب، مما يجعل النص محملاً بمرحلة الوهم للظل كما في قولها :

أيها البحرُ الخؤون

خذني بأطراف السنابل

كي أفضّ السرّ ،

(١) جدلية الغياب والحضور في شعر بشرى البستاني ، اخلاص محمود عبد الله ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١١م : ٢٣ .

(٢) ينظر : سيماء العنوان ، د. بسام قطوس ، المكتبة الوطنية ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠١م : ٧٥ .

(٣) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (دراسة وقضايا) ، د. جابر عبد الكريم ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٠م : ١٤٠ .

في الوهم الكبير ..

ولكي أصير مظلة

وشجيرة[١]

ان ذات الشاعرة تصف البحر بالخائن ؛ لأنه يوهم بالنجاة والأمان ثم ما يلبث أن يكشف عن غدره وخيانته انها لا تعرف كنهه ولا سره ، فتعيش لذلك في وهم كبير ، ومع ذلك فإنها تطلب منه ان يأخذها بأطراف السنابل لتصير مظلة ، وذات الشاعرة هنا تقوم بالمقابلة بين السنابل المثقلة وبين الوهم الذي لا يملك وزناً ، فالسنبلة قد توحي بحمولة الذات العاطفية والمشاعر التي تكنها لمظاهر الوجود بما فيها الآخر ، أو ربما توحي السنبلة لقدرة الذات على الخصب والنماء في ظل الآخر. ولجأت الشاعرة في هذا النص لاثبات التلاقي الدلالي من ناحية الايحاء لتكوين صورة خيالية ذات ابعاد نفسية في ذهن المتلقي وابعاد مشهدية مما يوحي بتداخل التصور المنعكس عن غاية القصيدة والتي تضيف الى هذا التداخل التصويري تداخل اخراً بمفارقة من خلال مناجاتها للبحر الذي تصفه بالخائن ثم يأخذها باطراف السر لتفضي سراً في الوهم الكبير ولكي اصير مظلة ...) ولان القصيدة منطلق لدعوتها بمناجاة الذات ومحاورته .

ان الذات بعد ظهور الحركة الرومانسية تبوأت مكانتها الأسمى في عملية إنتاج القصيدة ، فتحولت الذات الفردية للشاعر من كونها مسنداً للذات الجمعية داخل القصيدة لتصبح هي المحور التي تدور من حوله القصيدة ، وهكذا تأكدت مركزية الذات وبالتالي تغير شكل العالم الذي يتم تناوله شعرياً فقد أضحى متغيراً تبعاً لرؤية كل شاعر فحين يصبح العالم موضوعاً للذات فانه بالضرورة يصبح موجوداً بها ، بمعنى ان وجوده الشعري يصبح هنا بالمنظور الذاتي الذي تتم رؤيته من خلاله[٢] .

(١) الأعمال الكاملة : ٣٧٥ .

(٢) ينظر : الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر ، عبد العزيز موافي ، الهيأة العامة للكتاب ، ٢٠١٠م : ٧٤، ٧٥.

تقول في قصيدتها (موسيقى) :

.....

.....

تنفتح النافذة

فجأةً ...

وترف البلابل ،

يهدر موجٌ عصيٌّ

وتهفو الغُصون

تغادر روحي قضبانها ...

فجأة ،

يتداخل بحر بأفق

وأرض بنهر

تدور الصحارى

وأصعد

وأصعد ...

حتى التلاشي ... [1]

(١) الأعمال الكاملة : ١٩-٢٠ .

ترد الأفعال في هذا المقطع جميعها بصيغة الفعل المضارع (أمسك ، يسقط ، تتداعى ، تسد ، يرق ، تهفو ، تغادر ، تدور ، أصعد) ومجيء هذه الأفعال جميعها في الزمن الماضي ، كون الذات إزاء عملية سرد لحالة مرت في زمن محدد بصيغة الفعل المضارع لا يعني انها تحدث الآن في الزمن الحاضر بل ان العرب يعبرون عن الشيء الحاضر قصداً لاحضاره في الذهن حتى أنه مشاهد حالة الأخبار[١] .

مؤكدة لنا من خلالها الشاعرة رفضها التقوقع والانغلاق النفسيين المؤديين إلى فقدان الأمل وشيوع اليأس .

ان ذات الشاعرة تصر على الانفتاح[٢] ولكون الخير الحالم الذي تعيشه الشاعرة هو صدى للخير التائه أو قد يكون نتيجة له وكأنها لا تعبر عن الحياة بل تحاول خلق حياة أخرى أكثر صدقاً وجمالاً نحو الصعود في أفق هذه الآمال حتى وان تلاشت ، لأن الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن ، فأنها لا حياة لها تعير الشاعر أو الفنان ، وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فانه لا يستطيع ان يكتفي بالصرخات بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتحسمه وبث الحياة فيه[٣].

ان الذات قد تتخذ موقف الرفض من العالم لكنها لا تستطيع ان تتخذ موقف النفي منه ؛ لأن الرفض عند الذات الرومانسية تؤكد على وجود العالم مع ضرورة التمرد عليه أو الطموح في تغييره ، أما النفي فيعني التجاهل عن وجود الآخر أو الأشياء وبالتالي يبقى إمكانية التواصل أو الجدال معها[٤] .

وهذا ما نجد صداه في قصيدتها (المخاض) التي تقول فيها :

وأثور ...

(١) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، مج ٢ ، لأبن هشام الأنصاري ، مراجعة : د. اميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨م : ٥٠١ .

(٢) ينظر : استراتيجية القراءة والتأويل والإجراء النقدي ، سامل قطوس ، دار الكندي ، والتوزيع ، أربد ، ١٩٩٨م : ٤ .

(٣) ينظر : الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر، عبد العزيز الموافي : ٨٤ .

(٤) موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٢م : ٥٤/١ .

وأغنيِ ...

العنُ الصمت الذي يزرع في الأرض تمني ...

العنُ الحزنَ الذي يسكن جوف المقبرة ...

والليالي المقفرة

أعين البرقِ التي تفطرُ في قلبي نور

مرت اليوم على أشلاء موتانا وعادت

تملأ الحقل بذور... (١)

تعيش الشاعرة حالة من الثورة والانفتاح والعنفوان إنها تثور وتغني وتلعن الصمت الذي يزرع في الأرض هذا الفضاء الذي يشعرنا بالخواء ، ويصدف خلال الصورة النابضة بالحركة على لعن الحزن الذي يسكن جوف المقبرة الذي تكتنزه دلالات الحزن والفراق والظلمة لتعلن انها أعين البرق تقطر في قلبها النور وهذا ما نسمعه هنا وهي إشارة واضحة إلى عدم معرفة الذات الطريق الواحد المؤدي(٢) . فهي جميعها مجاهيل تمثل فضاء غير أليف ربما (ان كل ضد يوحي بضده)(٣).

فالثورة الداخلية المقنعة نحو الخارج هي التي دعت إلى كثرة وجود الدلالات وعدم تعريفها دليل على عدم وجودها أصلاً وفقدانها في رؤيا الذات ، فتصر الشاعرة على بعث الأمل الذي تصر عليه فتفتح فضاءات واسعة لا تحدها الحدود (تملأ الحقل بذوراً) ، وبعد ان مرت على فضاءات متعلقة (مرت اليوم على أشلاء موتانا وعادت) فالذات عبر المخاض الذي تعلن الولادة الجديدة لا التي تكفل لها الحياة وتستبق فيها العطر والتراب ، ولتحيا الأرض التي سوف تثمر زيتوناً وتيناً وهما ثمرتان مباركتان ، إنها محاولة مؤكدة من الذات في الرغبة بالعيش بأمان واطمئنان ، وربما تعبر الشاعرة

(١) الأعمال الكاملة : ٦٢٧ .
(٢) الفضاء الشعري عند خليل الخوري ، اخلاص محمود عبد الله الجواري ،: ١٧ .
(٣) الفضاء الشعري عند السياب ، لطيف محمد حسن ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، ١٩٩٤م : ٢٣ .

عن أحداث ناجمة عن واقع معيش من ذلك الحزن الذي شغل ذاتها جراء الحصار فجاء التعبير عن ذاك الحزن الذي اشتغل في فضاء العنف عاملاً على سحق الإنسان وكسره ما تكسر أشياءه الثمينة معتصراً بذلك روحه ومحتثاً منها كل احتمال واعد بالحياة[١] .

تقول في قصيدة (تسللات) :

سبع سنين ندخل في سنبله

لا تؤوينا

في زهرة رمان ...

في جذع مبتور

ألوان اللوحة غائمة ....

منضدة فارغة ،

عكاز مكسور

سبع سنين نتسلل خارج هذا السور

نتجول كنا ،

نهبط ،

نعلو ،

حتى وقع المحذور

بهدوء يتسلل نحوي

يقفز ظبي الموج

إلى حضن الشطآن

(١) ينظر : رفيف وسط فضاءات الموت (من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار)، بحث د. نادية غازي العزاوي ، مجلة الأقلام ، ع٣٦ ، لسنة ٢٠٠١م : ١٥ .

والصبر يسرح شعر الدمع

والعالق بالأجفان[1]

ترسم الشاعرة صورة مستندة إلى مجموعة من المفارقات حيث السنبلة تؤوي ولكنها تختفي والجذع مقطوع عن جذره ، واللوحة معتمة غامضة مفتقرة إلى الوضوح ، والمنضدة فارغة إنها تعبر عن مناضد العراقيين التي أصبحت خاوية فارغة بعد سبع سنين من الحصار ، وقد جاء توظيف صيغة الفعل المضارع عاملاً حاسماً في رسم أبعاد هذه الصورة التي تؤكد فيها على استمرار الحدث وإن كان ثمة أمل في الخلاص في مكان ما في القصيدة ، فإن هذا الأمل لا يعدو ان يكون حركة محدودة المساحة ضمن الرقعة المعاصرة ، إنها تسلل وحسب وليست حركة معاقاة في فضاءات رحبة . فالشاعرة عكست على الرغم من ذلك صورة الظلم والقحط في السنين السبع العجاف في قصة النبي يوسف (عليه السلام) من خلال الافادة من الاية القرآنية قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿ وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴾[2] .

فهي وان افادت في رسم هذه الصورة الا انها قائمة على التضاد لان السنبلة لا تقوم بدورها من حيث انها تدخل في عملية تجانسية بين الغذاء والامن كما ان الشاعرة عهدت اليها بلهجة لا تستطيع فعلها وهي الايواء اذ وظفت الاية في بنى لغوية دلالية جديدة تجاوزت اشكال الاقتباس المباشر للنص لتأخذ صورتها من الحملة القرآنية ما تحتاجه ولكن في إطار دلالي معكوس ما منح المقطع تكثيفا دلاليا وايحاء مؤثرا خلال استدعاء الدلالة الدينية المفعمة في النفس ومن ثم قيامها بخلق دلالة الرفض والقحط والكبت الذاتي في تصوير سنين الحصار التي غزت العراق مؤكدة ان المحنة لم تنتهي

(١) الأعمال الكاملة : ٤١٤ .
(٢) سورة يوسف : ٤٣ .

عواملها بعد وقد نجحت في اقامة علاقة تعالقية بين مزج الواقع الديني بالموقف المماثل .

وقد عكست ذات الشاعرة الضغط الاجتماعي على المرأة بصورة عامة ، لذا عدت صوت المرأة في الابداع النسوي نوعاً من اثبات الكينونة والوجود لها يعد اداة افصاح عما في داخلها اجتماعياً ونفسياً وهذا ما اكدته البستاني في قولها ((مجرد توجه المرأة بالخطاب هو شروع بالتحرر من اغلال الصمت الذي فرضته انشراحات عدة وليس الرجل وحده)) [١] كما في قصيدتها (الثورة)

اجيء بالبشارةْ...

يا ايها الرجالْ ..

اجيء عبر ليلكم واحمل البشارة ..

معي .. معي هوية المدنية ..

وغيمةٌ خضراء ..

فلتقتلوني قبلما يجف في حنجرتي الغناء ..

لأنني ارفض أن أموت مرتين ..

ارفض أن أموتْ .. [٢]

يتضح من عنونة القصيدة من النص ان الشاعرة تخاطب صوتها طالبة منه ان يخرج من صمته الطويل فليلها الموحش يأتيه الاحساس بالثورة ، والدعوة لذاتها الخروج من هذا الانطواء بلغة ثورية فخاطبها الموجه للرجل يدل على اثبات هويتها والغناء رمز

(١) قراءات من النص الشعري الحديث ، د. بشرى البستاني :٧٢ .
(٢) الاعمال الكاملة :٦٠٢ .

للقول والكلام والخطاب ، وانها تصر على الغناء وان قتلت لأنها تعد الصمت والسكوت موتاً لذاتها وهي مؤمنة بأنها ستموت في يوم ما وهو الموت المحتم للجميع فهي ترفض ان تموت مرتين وهذا واضح من خلال استخدامها لأداة النداء وتكرارها ان هذه اللغة الثورية عند البستاني لم تأت من فراغ فكري فكانت لغتها الخطابية ملازمة لها في انقاذ المرأة من السلطة الرجل اجتماعياً وادبياً . فارضة نفسها على الشخصية الانثوية وتحرير المرأة من القيود الاجتماعية الذي يبدو واضحاً على مدى القلق النفسي في المجتمع العربي ولا سيما العراق محاولة التغلب على الذات القلقة من خلال الافصاح عن ذلك قائلة ، إن من الطبيعي ان تعاني المرأة الغربة والاستلاب ، وتعاني كذلك من عدم القدرة على التوازن وسط ساحة قلقة تموج بالاضطراب ، والبستاني كشاعرة اتضح في شعرها مثل هذه الصفة الادبية منطلقة من مبدأ اساسي الا وهو ((الشعر فعل ذاتي بامتياز فضاؤه الذات)) [١] .

وقد تختار الشاعرة الموت المكلل بالرياحين كما في قولها :

تنكسر مرآتي

وأدخل في الضباب معك

وموت هو الشوق

موت هو القرن

واختار بشجاعة الفرسان موتي

بهياً ومكللاً بالرياحين[٢]

يدخل النص من خلال هذه الصورة في حالة اقتصاد وغيض وخوف يتناسب مع انقباض الذات الشاعرة التي كانت قد شبهت ميتتها بميتة الفرسان وهي في محاورة صامتة مع أنينها عبر تحولات متتالية (موت ، حياة ، حضور ، صداع امتثال) في

(١) في الريادة والفن ، قراءة في شعر شاذل طاقة ، د. بشرى البستاني : ٥٢ .
(٢) كتاب الوجد بشرى البستاني ، موقع الشاعرة الالكتروني www.bushr-albustani.44.com:56 .

نوع من التغير والتشتت عبر هذه الجدلية الواضحة ، كما ان النص يصور بانكسار المرآة دليلاً واضحاً على نزول وتغيير الأحوال على الذات الشاعرة، مما أحدث زخماً مضاعفاً عليها والتي كان انكسارها إذعاناً لعدم قدرتها على تكوين صورة واضحة عن الرأي فيها ذاك الذي يصارع الموت ، انكساراً للمرأه ونذيراً بموت مكلل بالرياحين .

ان الشاعرة بشرى البستاني لم تنغلق على نفسها وإن تقمصت في أشعارها بصورة عامة أروقة وفضاءات التحليق الرومانسية ... إن شفافية الشاعرة ووعيها المتعالي قادها إلى هذا التوظيف والتوغل في ملاذات العذوبة الغنائية بيد انها وعبر تحولات ونقلات أسلوبية داخل كل نص استطاعت ببراعة الإفلات من هيمنة الرومانسية باتجاه الانفتاح على أغراض وثيمات معرفية باستخدام كذا (رموز وشخوص – وأمكنة) لتأسيس نص غنائي غير منغلق على ذاته ... لتصبح الرومانسية وسيلة من وسائل تعرية الواقع وأداة وقائعه وليس مجرد نزوع ذاتي يستعذب المفردة والصورة والخيال الخصب[١] .

ظهر واضحاً للقارئ او المتلقي ان ذات بشرى البستاني تطمح دوماً الى عملية الانفتاح والتطلع وخروج ذاتها من الظلام الى النور وفق عملية اتصال الذات مع الشعر ، اكتب للذات رغبة في الوصول الى حالة من الالفة والطمأنينة والسكينة في ظل الاخر إذ توجه نحو الهدف حيث النور والظهور [٢].

(١) مكابدات الشجر لرومانسية توجهاً جمالياً ، اياد كريم ، جريدة العراق ، ٢٠٠٢/١٢/١٢م .
(٢) شعرية العنونة اسميك بحرا ، اسمي يدي الرمل انموذجاً أ.د . بشرى البستاني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م :٢٦ .

المبحث الثاني
الخيال مصدراً للصورة

الخيال مصدراً للصورة

تعد الصورة في القصيدة الحديثة معلماً بارزاً من معالم النص الشعري الحديث ، وهي تعبر عن علاقة الذات الشاعر بالخارج ، وذلك الخارج الذي ينشطر ، ليعاد صياغته مرة اخرى وفق رؤية الشاعر المنبثقة من الخيال الشعري بأنساقه واشكاله وابعاده المتعددة ويتضح ذلك من خلال تداخل عالمين في نظر الشاعر العالم الخارجي الحسي والعالم الداخلي الملموس يلتحمان عند الشاعر ليصبحا كتلة حية تصور انفعالات الشاعر في صورة اوسع ... هو الخيال المتجلي في رسم الصور تكثر مفرداتها او تقل لتؤلف وحدة عامة او اثراء فنياً واحداً من مجموعها ضمن علاقات لغوية قادرة على اضاءة التجربة الفنية [١] . وبفصل الايحاءات التي تحملها الصورة الشعرية قد تكون واقعية او غير واقعية اي ملتصقة بالحلم لمنها تستمد خيوطها من الواقع معتمدة قوة الخيال فاذا ما امتلك الشاعر قوة الخيال كانت الصورة موحية مثيرة والعكس صحيح ، فالصورة تضعف الخيال لأن الخيال هو الملكة التي تخلق وتبث الصورة [٢] . فالصورة انطلاقاً مما تقدم تعطي للمعنى خصوصية أكبر وتمنح الاسلوب تأثيراً أقوى فتشكل المعنى بطريقة جديدة بحسب ما تشكل في مخيلة الشاعر التي يعد اليها ليربط الحدث مع المتلقي مشاركة حسية وذهنية ووجدانية يوحد بها الخيال ، لذلك عرف الخيال ، بانه ضرورة وحركة داخل النص وهو مصنع المظاهر الجمالية وبرودته تكون الطبيعة جامدة ومفتقرة الى كل تعبير [٣] . وقيل ان الخيال هو الملكة التي تخيل الكثيرة الى الوحدة وهو القدرة التي تمكننا من الجمع والتكريس في الوقت نفسه .

ويقسم الخيال على قسمين :

الاول : الخيال الاولي وهو القوة الحيوية والعامل الاولي في الادراك الانساني ويشترك فيه الناس جميعاً ، لأنه نوع من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان.

---

(١) ينظر : النقد الادبي ، د. سهير القلماوي ، ط٢ ، دار المعرفة ، ١٩٥٩م : ٦٨ .

(٢) ينظر : مستقبل الشعر وقضاياه النقدية ، عناد غزوان :١٨ .

(٣) ينظر : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة (د.ت) : ٥٣ .

والاخر : الخيال الثانوي : وهو ما يسمى بالخيال الفني او الشعري وهو القوة العليا على تمثيل الاشياء إذ انه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الاول من المدركات فيحولها الى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في اصلها مدركات عقلية محضة لأنها القوة الفاعلة في الخلق الشعري [١] . وتبرز فاعلية الخيال في تشكيل الصورة لأنه يقوم بعمليتين في آن واحد ، عملية هدم وبناء العلاقات الواقعية واقامة علاقات بديلة بغية دفع المتلقي الى اعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية تستمد قيمتها من قدرتها على تعميق الوعي واثراء الحساسية ليدل ذلك على ان الشعر (هو ثمرة الخيال الثاني على حد تعبير كولردج) [٢] .

ولاشك ان كولردج يذهب ان وظيفة الخيال الشعري ان يضفي على فوضى الحياة اشكالاً موحدة ، ولاشك ان الشاعر من خلال عمله الابداعي الخيالي يعمل على تنشيط جميع ملكاته وقواه الذهنية [٣] .

اما وظيفة الخيال في مجال التعبير الفني ستحقق من خلال منافذ جزئية متعددة تتحد مع عملية الخلق الفني والتي تشكل لحظة الابداع والتفرد ، ان هيكلية الخيال تفرد سيطرتها في عملية الادراك .. شكلاً ومضموناً على مادة الاحساس بأكملها ويقوم بنصف عملية خلق لما يدرك [٤] انه حركة الخيال تبدو واضحة في اشراكها لأكبر عدد ممكن من الحواس تتمثل في التصوير الشعري ، ((من خلال تكوين الصورة سمعية وبصرية معاً)) [٥]

(١) ينظر : كولردج ، د. محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٥٦: ٦١ ، والصورة في الشعر العربي ، د . علي البطل ، دار الاندلس ، ط٢ ، ١٩٨١ : ٢٤٠ .

(٢) الخيال الرومانسي ، تأليف سيرمورس بورا ، ترجمة ابراهيم الصوفي : ٧ .

(٣) كولردج ، د. مصطفى بدوي : ١٥٧ .

(٤) موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد، ١٩٨٢م : ص ٥٠ – ٥١ .

(٥) مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م : ٣٠٧ .

ويطغي الخيال بدوره على الصورة الشعرية نوعاً والتعدد والثراء والمرونة في التشكيل الى ما لانهاية [١] .

وانطلاقاً من كل هذا فقد اصبح الخيال عنصراً فاعلاً في تشكيل الصور عند الشاعرة بشرى البستاني لأنها واحدة من الشعراء الذين استقوا بعض صورهم من منبع مخيلتهم الخصبة لاسيما ان شاعرتنا يمكن ان تعد من الشعراء الرومانتيكيين مما حققه علم النفس من حضور الشاعرة الى الافادة من مفهوم مذهب الرومانتيكيين التي تحاول التحليق في فضاء التفرد والانزياح عن قيود الواقع اذ بمجرد اصطدام المطلق الخيالي بالواقع القياسي نلتمسها ترتمي في احضان الخيال لتحقيق كل امنياتها وطموحاتها بعيداً عن واقعها وفي مثل هذا المناخ اتجهت بشرى البستاني للخلاص من الواقع وذاته وفي الوقت نفسه في التزام محض للمغاير في محاولة منها لهدم التقليدية العقيم ، واصبحت الصورة عندها تشكل عن طريق الخيال الذي تجسد فيه خيالية الصعبة وهذا الامر من شأنه ان يحدث توازناً من الطبيعة نفسها وحالتها النفسية ، فلو وقفنا على ديوانها ستطالنا المحنة وهذه القصيدة التي تستقي الشاعرة اجواءها من الطبيعة بانبساطها في لاوعي الشاعرة تؤدي مهمات نفسية عديدة ففي موقف الشاعرة هنا لضرب من المشاركة الوجدانية ، ووجود تعويض ذو مدلول روحي ذاتي عميق يحاول ان يحسم به قلقها . اذ تقول في قصيدتها (المحنة)

غيمة من عبير

تدور بأرجاء بيتي ...

تؤطرها الجدر المرمرية

يسجنها السقف ،

(١) الخيال ومفهوماته ووظائفه ، دراسات ادبية ، عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م : ٢٦٤ .

تهبط فوق جيبي

تنال مني الشك

تبحث إذ تستدير مكبلة عن يقين

افتح الباب

عل الطيور التي هجرتني

تعود الى جرفها

أفتح الباب عل الغمامة تخرج من سجنها

ولعل العبير يداهم آخر جمرة ....

ليفوح اللهيب الاثير [١] .

فالشاعرة وبفعل مخيلتها حولت المشهد الواقعي الى خيالي فاعل في توسيع الصورة المجازية عن طريق التقاط صورة (غيمة من عبير) (تدور بأرجاء بيتي) (تؤطرها الجدر المرمرية) فجاءت بلفظة غيمة من الواقع لكنها وظفتها خيالياً ، فأصبحت الغيمة غيمة العبير ، وهي حرة غير مقيدة (تدور بأرجاء بيتي) ثم ما تلبث ان تصير مقيدة (تؤطرها الجدر ويسجنها السقف تستدير مكبلة) والشاعرة من خلال النص انما تصور مناجاة ذاتها للطبيعة ومشاركاتها إياها لأحزانها ، مؤكدة ((ان الخيال الذي يشكل الصورة إنما هو العقل في اعلى حالات تبصره المبدع وهو لا يفتأ يكشف عن نفسه في تفكيك ما يحيط بنا من مألوفات في اعادة صب المادة الخام في كليات جديدة حية ، وحتى الخيال الثانوي لا يمكن عده مجرد ابداع لاستعارات حسة ولكنه تحقيق للتوازن

(١) الاعمال الكاملة : ٨٧ .

وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة وتبدو الملاءمة بين التقابلات بمثابة إحساس بالنضارة والجدة)) [١] .

وانطلاقاً من هذا الهم استطاعت الشاعرة أن تقف امام الاشياء لاسيما البحر فتعكس رؤية خيالية عميقة تقض مكنون شعرية الشعر في قابلية تأويلة متفتحة تحاول الوصول الى ما وراء السياق الشعري فقد استطاعت الشاعرة من خلال احتضان الجزئيات والتفاصيل الواقعية للبحر ان تحوكها وفق العلاقات الخفية بين مكونات الطبيعة لاسيما ان البحر هو نقطة التقاء ما بين عالم كائن وعالم كائن اخر غير ممكن والذي تتماهن الشاعرة معه بغية تصوير تجربة صادقة مفعمة بالعاطفة متجسدة في ألفة المكان (البحر) من خلال حرية الخيال والصور المتعددة وتجلياتها المتباينة المستمدة من (البحر أوجاعه ودموع مواجده ، ليلاً يكابد اسراره ، صخور تلوب على بابه) مستفيدة من طاقات استعارية قائمة على التشخيص ، وقد وقعت الشاعرة في صورتها هذه ، ((لان الخيال قد انطلق من حريات يرفع فيها العقل الكلفة مع الطبيعة المتجسدة لاستجلاء معانيه العميقة المخبوءة)) [٢]. تقول في قصيدتها (ماروته دجلة للبحر

إن للبحر اوجاعه

ودموع مواجده

إن للبحر ليلاً يكابد اسراره

وصخور تلوب على بابه

ان للبحر اسراه

قلبي ومنظومة من بلابل مذبوحة

في دياجر حيتانه

(١) الخيال مفهومه ووظائفه ، د. عاطف جودة نصر : ٢٤٠ – ٢٤١ .

(٢) المصدر نفسه : ٣١٠ .

وشواطئ ترقص في جرحها غابة من نخيل

وللبحر اذرع تغتالني في الليالي

وغصن يخاصرني في الاصيل

خذيني الى البحر ايتها الملكات السعيدات

بالوجع المر [١] .

في خيال الشاعرة فيه قوة رئيسة من قوى الطبيعة الانسانية التي استطاعت ان تتحكم بالبحر لكي تعبر من خلاله عن تجربتها المتسامية في اعماقه ، والتي هي عمقها اسرارها وغموض احاسيسها وكشفها وتطلعها في الوقت نفسه [٢] . ان الصورة المتخيلة هنا تنبع من مراقبة بشرى البستاني للطبيعة ومحاولة توظيفها لخلق اجواء تجسدها عبر وصف متوازن بين موقفين ، منها يتم الاتحاد بين الذات والشاعرة وبين الطبيعة عبر عملها توحد وصهر بين عناصر متنافرة من خلال التشكيل الخيالي لها .

بيد ان خيال الشاعرة عمد في قصيدة أخرى ان يصور البحر بكونه وحدة ما تحملنا الشاعرة من خلاله تجربتها العلوية فوق كل شيء وبلا حدود تحده ، تقول في قصيدتها (بدوية في عصور الكتابة) :

اجف مثل الماء ....

اسقط مثل وردة صفراء ...

ابحث عن جذورك الميتة الجذور

واشرب الشعر الذي لا ينتمي لبحر

اعتنق اغترابه ....

---

(١) الاعمال الكاملة : ١٤١ .

(٢) ينظر :سلطة الابداع الانثوي في الخطاب النسوي الشاعرة(بشرى البستاني)انموذجاً د. محمود خليفة خضير :٨٥.

اكفر بالعصر الذي علمني الكتابة (١)

فالبحر يتسع في افق اللحظة المكثفة الخالقة للشعر لذلك اختزلته الشاعرة بخيالها الى بحر عروضي خليلي منعتقاً من وزنه ، لتحقق من خلاله التمرد الخارج عن سلطة الكتابة المتمركزة في الاختلاف ، يكون البحر الهائج الذي تقف بوجهه حدود او قيود ، لانه جزء من الكون الفسيح وهو ببساطة عالم الشاعرة المنعتقة من عصورها عصر التخلف ، والجزئيات المؤمنة بالاستمرارية والديمومة .

لذلك قيل ان الشاعر الحق هو في يحاكي الواقع بالخيال كما ينبغي ان يكون لا كما هو ، ويبدع الواقع الفني بالخيال ويبنيه بالأمور البلاغية التصويرية في النص الشعري على وفق تفكيك العالم المدرك واعادة بنائه بما ستفق وترتب المعاني المؤلفة لموضوع النص يضرب من الجدة الباعثة على الدهشة انه يفرق كل ما خلق ثم بعيد ترتيب وتجمعه وينظم مادته بوساطة مبادئ نابعة من اعماق الروح الانسانية ، إنه يخلق من التجربة المحسوسة عالماً جديداً (٢) .

وجبروت وجدي،
وسطوة الأشياء إذ تصهلُ داخلي،
في قهرها،
وانغلاقِ سلطتها الدمويْ.!
بكلِّ تداوينا،
فلم يُشفَ ما بنا..
وتقولُ في سرّك..
أهذه امرأة،
أم جنةٌ من جحيمْ..

(١) الاعمال الكاملة : ٥٩٧ .

(٢) ينظر : النص الادبي تحليله وبناؤه : مدخل اجرائي ، د. خليل ابراهيم ، عمان ، ١٩٩٥م : ٥٦ – ٦١ .

يأتي صوتك هادئاً يخترق صليل روحي
افتح غرف حنينه وأستسلمْ،
هل تستطيع أن تفتح غرف حناني ...![١] .

فنص الشاعرة يخضع لتوتراتها وتفرد نظرتها الى الاشياء في لحظة قوتها ، استطاعت من خلال خيالها ان تمد في النص جسراً ينتقل عليه الاحساس والنبض الشعري الى المتلقي بغية احداث الدهشة في مركب من المعاني العجيبة الملتحمة (جبروت وجودي سطوه الاشياء تصهل داخلي ، اهذه امرأة ، ام جنة من جحيم) وتستمر الشاعرة في النص نوعاً من شخصية ارشيف زمن مضى متكأه على الحوار الداخلي او المناجاة تارة والتداعي الحر ، تارة اخرى والذي دفع الى التساؤل هذه امرأة ام جنة من جحيم ، ومع تمكن الشاعرة في صورتها هذه الا انها وقعت في ارتباك احدثته ، وتتكأ الشاعرة على الخيال بغية تصوير انتقالها النفسي داخل ذاتها كنوع من البعد الصوفي .

فنراها تقول :

سفر في الروح ، سفر في القيود
سفر في القيود
سفر في الاغلال ، سفر في العيون
سفر في العيون
في مياه الاصابع
في سماء السواعد
في العلم الأزل [٢]

فالشاعرة تقدم تجربة صوفية مبنية على الخيال انه سفر الى الله ، وهو رحلة داخل الذات رغبة في اثرائها وتعميق شفافيتها وتعميرها بحثاً عن الكمال من جهة ، وهي

(١) كتاب الوجد : بشرى البستاني : ١٦.
(٢) المصدر نفسه: ١٧ .

رحلة خيالية رمزية نفسية مكثفة من خلال الصياغة والاسلوب الرمزي المبطن بدلالات كثيرة من جهة اخرى .

وهنا نلتقي مع فكرة الموت التي تصطدم في مجال بتجربة تشبه فكرة الفقد .. وتشبه (العدم) وتشبه النهاية ورغم ذلك فأنها لا تخدش فكرة الاستمرار في الوجود لانها ترى في كل نهاية بداية جديدة فالسفر عنده مرصد للحياة وهنا تبرز لنا نقطة التقاء مع فكرة (البعث) التي اكدتها الاديان السماوية .

وتتوق الشاعرة في نص اخر بخيالها هذه المرة للعيش في كون متصالح لا يعرف الاضداد ، فنراها تقول :

ينهر النغم
فجر يشتعل
يتردد الصوت مرة اخرى .....
استغيث بما عندي وحق لي
في بحيرة البجع بجعة مذبوحة تحاول
القبض على الزرد
في بحر مجهول تنزف اعتابه في القاع دماً
وتلتاع اسماكه
في الليل تتحول امرأة بأجنحة ملائكية
يأخذها الامير الى سريره ....
أهذا انت إذن
اعزل بلا حصاه ولا زيت :
أحملك في دمي جزءاً مقطوعاً بعرش في الزوايا
يرتدي معطف حبي [1]

(١) كتاب الوجد ، بشرى البستاني: ٢٦ .

فالشاعرة استطاعت ومن خلال الاستعارات الذي همت على النص ان يوحي بتجربة اساسها الشعور المستند الى الخيال والمؤمن باللغة وطاقاتها في بناء جديد للعالم ولذواتنا يمكن في تحول اللغة والصورة الحسية المتراسلة الى وحي يحيا في مجهول اللغة والعالم ، وفي اكتشاف اسرار جديدة ، فيظهر النغم في معمارية القصيدة لتؤثث مشهداً يتداخل فيه الدم (بجعة مذبوحة) مع الحب (يرتدي معطف حبي) في نوع من الكليان على شكل فيض مستمر يتماهى في الظاهر والباطن بشكل يصعب الفصل بينها ، لأن جذورها تمتد من خيال الشاعرة لذلك قيل ((ان المبدع وحده يمر بتجربة العلو فوق الاشياء لأنه بعيد تشكلها في عالمه الشعري وبصورها من خلال احتراقه الداخلي ليكون الحقيقة التي تحدث في العمل الفني وذلك حين يتم فيه تفتح الموجود في حيث ماهيته وحالته التي هو عليها وهذه حقيقة الموجود التي تحدث في العمل الفني)) [١] .

نلاحظ خيال الشاعرة الواسع في هذه الأسطر وذلك عندما استعملت الاستعارة المكنية لتشخيص الليل فجعلته يمتلك اجنحة ملائكية وهذا المدخل ايضاً دخل في دائرة لتشخيص وذلك عندما استندت الشكوى والصخر لها مما حول الاستعادة من الاستعارات وجعلت الليل كأنها اميرة توخذ الى السرير مما جعل الخيال اكثر خصوصية واسعة وهذا كله جاء كصورة دالة على انتشار الخراب والقهر الذي لا نهاية له .

(١) نداء الحقيقة ، مارتن هيدغر ، ترجمة د . عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧م : ١٨٣ .

المبحث الثالث
الواقع مصدراً للصورة

الواقع مصدراً للصورة

ينطلق بنا الحديث عن الواقع نقداً وشعراً من معرفة فلسفة الواقع التي ينطلق منها وما مفهوم الواقع بالنسبة للأدب ، وما الدافع وراء ارتباط الواقع بالأدب ، إن اهمية الواقع بوصفه مصدراً من مصادر الصورة الحديثة برز مع ظهور حركة الشعر الحر [١] وان انعكاس حركة الواقع في الشعر العراقي الحديث من الخمسينيات قد تحدد باتجاهين الاول : القومي والاخر الاجتماعي فقد لعبت الظروف السياسية التي شهدتها هذه السنوات دوراً مزدوجاً في تطور الادب العراقي الحديث ، إذ سلبت النماذج القديمة طاقتها على ان تكون المثل للمرحلة وفرضت على الادباء الجدد ان يعانوا مشكلة الفراغ الذي كان لابد لهم من ملئه ، فلجئوا الى التعبير عن الواقع السائد ، وخاصة ان الاحداث السياسية العامة كانت وما تزال تعني الكثير للشعراء العراقيين ، بوصفها المعبرة عن حركة الواقع والسباقة اليها ، لاسيما أنها ارتبطت بحركة نضج القوى الفكرية التي تمثل السياسة وجهها الاكثر وضوحاً [٢] .

ان عملية التفاعل بين الشاعر وواقعه ستنتقل بالتأكيد الى جوهر العملية الشعرية اي الى عملية لخلق الفني للصور التي هي وحدها القادرة على استقطاب تفاعلات العناصر الواقعية والحضارية بقيمها الانسانية في مستواها الجمالي ، القائم على التفاعلات الناتجة بين عناصر التشكيل الشعري ، ولذا فان الصورة الشعرية الناتجة منها والمجسمة لها ستكون معقدة وعميقة ومركبة وعلى صلة وثيقة برؤيا الشاعر الحضارية العميقة ، فحركة الواقع الحضارية هي غاية في التعقيد والتنوع ، وهذا من شأنه ان يؤثر في مشاعر الشاعر المرهفة وان ينتج صوراً معقدة ومتنوعة وأكثر تركيزاً أو ايحاء [٣] .

---

(١) ينظر : قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨م : ٥ .

(٢) ينظر حركة الواقع مصدراً للصور الشعرية في الشعر العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراه ، ستار عبد الله الناصري ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٠م : ٥٤ – ٥٥ .

(٣) ينظر : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، د. محمد غنمي هلال : ٨٠ .

ولما كانت الصورة الشعرية تنطوي دائماً في الشعر الحديث على نوع من الصلة بالواقع ، فأن هذه الصلة يجب ان تعني ارتباطاً عضوياً بين البناء التعبيري للصورة وبنائها الفكري المتضمن رؤياه الشاملة للواقع واعادة النظر في هذا الواقع لتبديله وتجديده ، فلأدب من حقه دائماً ان يغير الواقع ويعيد بناءه ، ويضيف اليه بالتلميح الموجز او يوسع منه بالخيال الرحب ويجعل منه وسطاً يعبر عن الوجدان او رمزاً لموقف شامل من الحياة [١] .

فالأدب وان كان من اختراع الاديب ومن نتاج الخيال ، الا ان الواقع ينعكس فيه كما تنعكس الاشياء في المرآة ... وكلما نضجت صورة الواقع بما فيه من الحقائق في ذهن الاديب ازداد صدقه الفني والوجداني [٢] .

لقد امتثلت شاعرتنا للواقعية الجديدة هي واقعية حية متطورة التي كانت وما زالت مرآة عاكسة لصورة الواقع الذي نعيش فيه بين النزاع الجدلي والتقاتل والتصارع بين الارادات تصارعاً ينتج منه انتصاراً للخير والتقدم على عوامل الشر والجمود مستندة الى نظرية (تين) التي مفادها ان الادب هو التعبير عن الواقع او المجتمع ومن الصعب على الشاعر ان ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها واكدت ان البيئة والظروف العامة للعادات وروح العصر هي العوامل التي تحدد نوع الاعمال الفنية فلا يبقى منها الا ما يتوقف مع هذه الظروف [٣] .

ولما كانت شاعرتنا بشرى البستاني واحدة من الشعراء الذين عبروا عن احداث العصر اذا كان شعرها تصويراً لذلك الواقع تلتزم فيه بقضايا الانسان المعاصر وتشاركه همومه وتطرح الحلول لمشكلاته نجد في شعرها تجارب لمواقف وطنية واجتماعية واخرى

---

(١) ينظر : ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر ، د . عبد الغفار مكاوي ، الهيأة العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ (د–ت) : ١٦٤ .

(٢) ينظر : النص الادبي تحليله وبناؤه ، مدخل اجرائي ، د. ابراهيم خليل: ٦٣ .

(٣) ينظر : منهج الواقعية في الابداع الادبي ، صلاح فضل ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٠ : ٢٥ ، وللاستزادة ينظر : الادب ومذاهبه ، محمد مندور ، القاهرة ، ط٢ ، (د.ت) : ٩٠ – ٩١ .

تأريخيه فالبستاني شاعرة تتلظى بنار الوطن والارض قبل كل شيء حتى انها توحدت فيه ، وها هي الشاعرة تقيم جسراً واصلاً بين الماضي والحاضر فتقول :

دبابات القتل تدور .....

بغداد ،

سمرقند ،

غرناطة تنهد

ثانية يوغل هولاكو في قمصان المدن التعبى

ثانية يقطع هولاكو

شريان الحبر الاسودْ ....

هولاكو يترصدني

يقطع رأسي

يودعه في صندوق مقف

يرميه في البحر

يدور البحر

اللعبة ترتد على نحر البارجة الامريكية

تتحرر من قلبي لغتي[1]

عمدت الشاعرة الى هذا التشكيل الصوري القائم على الصور التحشيدية من خلال رفضها الزماني والمكاني للواقع الذي نعيش فيه ، ليس للواقع الذي نتمناه الذي يجب ان يكون ممثلاً التاريخ العريق والعظيم للعراق ، خاصة انها لم تتوقف عند مشاهد السطح الخارجي او عند التفاصيل او الجزئيات التي تحيط بالواقع فتحمل لنا من خلاله جوهر المغنى المراد ايصاله فتشير الى عودة (هولاكو) مشيراً الى الاحتلال الامريكي بحلة جديدة وصورة انزياحيه تناسب ودلالة اسمه الذي روى التاريخ افعاله وتدميره لبغداد .

(١) الاعمال الكاملة : ١٠٤ .

وهنا يتضح لنا براعة الشاعر في استخدامها لأفعال يقطع دلالة على همجية القاتل وكذلك الصورة اخذت افعالاً مضارعة مما يوحي بتأثيرها العميق المستمر المتمثل بالاحتلال وهذا ما ارادت الشاعرة ايصاله من خلال وصف قطع هولاكو لرأسها ليلقيه في البحر التحمل تلك الصورة (صورة القاء الرأس في البحر) دلالة رائعة وموحية ، اذ تتضح رغبة هولاكو في قطع الراس العربي من خلال حرق الاثار الادبية والتراث العربي في البحر ودفن الذاكرة في صندوق مقفل ورميه في البحر ثم تؤكد ذلك الشاعرة من خلال فعل تريد على نحر البارجة الامريكية والتي شبهت الاحتلال الامريكي بهولاكو بكل افعاله وتصرفاته ولكن بحلة وطبيعة استعمارية جديدة خلاله جوهر المعنى المراد ايصاله ، ولذا لجأت الى تجميع الصور الجزئية او المشاهد لتكوين صورتها الكلية التي بقيت مرتبطة بالواقع لا تزول عنه فـ (هولاكو) هو المعادل الموضوعي هنا للغزو الامريكي الذي ترصد بالعراق ، كما ترصد هولاكو قديماً ببغداد وأدباءها وشعرائها ، وعلى الرغم من التشكيل الغريب للصورة التي اعتمدتها الشاعرة ، فلم تبتعد عن الاتجاه الواقعي التاريخي البسيط وتطورت رؤيتها الى رؤيا شمولية ذات بعد حضاري انساني ارتبط بالتاريخ الحديث.

أما في قصيدتها (الحضور في البصرة) التي تقول فيها :

متلفّع بالنخل وجهكَ

حينما اهتزّت روابي الليلِ

كنت جميلة تهتزّ بين مصارع العشاقِ ،

آه ... كنتُ ذائبةً بحبات الندى المطلولِ

فوق جبينكِ الزاهي ،

وفي وجع الغروبِ...

وجدت عاشقك القديمَ يحاورُ الدنيا ،

ويغزل من حرير الشِعر شالاً ،

كي يتوّج شعرك المنسابَ ،

أيتها الأميرةُ ...

في الخليج وجدت وجهك طافياً

فممدتُ كفي وانتشلت ثيابك الزهرَ ،

انتشلت عيونك الخضر

انتشلتُ عذاب حبي

في الليل كنت أجوس ما بين انتمائكِ

واغترابي ...[1]

فالشاعرة تغنت في هذه القصيدة بحب وطنها واصفةً مقدار الحب الذي يجمعها به من خلال اختيارها رمزاً معبراً عن هذا الوطن بدقةٍ وهو (مدينة البصرة) وحين نتأمل هذا النص نجدها قد اتخذت من أنسنه هذا الزمن وسيلة لتقدم صورة واقعية تكون البصرة جميلةً تهتز بين مصارع العشاق ، وتكون أميرة تارة اخرى ، وقد عملت الشاعرة على استثمار مكنونات اللغة والصورة والرمز ولما يترتب عليها من نظم ومولدات ايقاعية تثوي في الصوت والادلالة معاً وزجها في بنية ايقاعية خاصة اضفت قدرات شعرية جديدة عمقت قوة النص وزادت من طاقته الابداعية .

(١) الاعمال الكاملة ٥٤٣ – ٥٤٤ .

لقد امتلكت الشاعرة كمثيلاتها من الشواعر العراقيات المعاصرات القدرة على المشاركة في التعبير عن هموم شعبها ، وان تقول كلماتها في قضايا وطنها وأمتها العربية خاصة انها عايشت مرحلة وصفت بكونها الاكثر تحدياً وخطورة في تاريخ وطنها المعاصر ، اذ تعرض العراق الى ضروب متنوعة وعنيفة من التحديات خاض فيها حروباً انعكست انعكاساً جوهرياً وشاملاً على بنائه الثقافي والاجتماعي والسياسي مما عمل على اضطراب الحياة فيه وانحسارها في المجالات كافة وعلى جميع الأصعدة الداخلية منها والخارجية [١] .

ولما كان الشعر لا يكتفي بالتأويل الذهني للموضوعات التي غالباً ما تكون مرئية مدركة بالحواس ، فان الشاعر من خلاله يسعى الى الوصول الى ما وراء الشي الظاهر وبالتالي لا ينظر الى حركة الواقع بمعزل عما وراءها فيجد الى ايجاد ما يكمل نظرته الى الواقع عن طريق رفع الظاهر المدرك الى مستوى من التأويل وان يصار الى تغييب العقل بمستواه المنطقي ، أي عدم ادراك الواقع بوسيلة العقل ، لأن هذا كفيل بإخراجه من دائرة الشعر [٢] ، فتراها تقول في قصيدتها (خيمة) :

يا شلال الوطن العربي ،
الطالع من ليل الكفران ،
المطعون بضيم حزيران ،
المقتول بذلِ الانسان
القابع في خيمة بترول .....
يا شلال القلب الاخضر ...
يا شلال الفجر ،
متى تجتاح القمة
كي ينسدل الضوء على وجهينا

(١) ينظر : هجرة النص وعنف التجربة وجماليات النهج الشعري ، د. محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ، ع٦ ، ٢٠٠١م ، ص٦-٧ .

(٢) ينظر : حركة الواقع مصدر الصورة الشعرية، عبد الستار الناصري ، اطروحة دكتوراه : ٩٥ .

خيمة عطر . ؟ [١]

فالشاعرة تعبر فن صورتها هذه عن مكابدات الانسان العربي القابع في ظل تبعيات الاستعمار التي عملت على سلبه حق تقرير المصير ، لذا تراها تسائله عن موعد انبثاق الحلم العربي بتحقيق وحدة الصف العربي ، فهي تقدم ثلاثة صور تمثيلية متتالية مخاطبة الانسان العربي فيها متسائلة عن موعد تحقيق الحلم العربي الذي طال انتظاره ، فجاءت الصورة دالة على قوته و قدرته على اجتياز ضعفه ومقاومة عجزه ، إذ انها تنبض بالقوة والاقتدار والتجدد والانبعاث ، فالشلال مثلاً فيه من المعاني الدالة على القوة والتدفق والاجتياح والاندفاع قدماً ، أما (القلب الاخضر) ففيه من المعاني الدالة على القوة والنضارة والحياة أما الفجر ففيه الدلالة على النور والانبعاث والتجدد والامان والحياة

إن الشاعر الحديث أخذ يتطلع إلى ما وراء القصيدة بمعنى إنه رفع لواء الدعوة إلى خروج الشعر العربي من نطاق الذاتية إلى نطاق التجارب الكلية التي تتحدُ فيها الذات مع الموضوع ، والواقع بما فوق الواقع[٢] .

اعتمدت فيه صورتها الكلية على تقسيم مقطع الأحداث متتالية أسهمت في تعميق فاعلية الصورة المستوحاة من أن الواقع هو الثيمة الأكثر تردداً أو ثباتاً في أعمال الشاعرة ، فقد استمدت أكثر صورتها وحكاياها من الواقع المعيش ، بعد أن بنت أحداثها بناءً جديداً مسبغة عليها مشاعرها وأحاسيسها ، كما في قصيدتها الشهيدة (إلى د. باسمة سعيد) التي تقول فيها:

لماذا تأخرت هذا الصباح

مكتب مقفل

وندى فوق ورد الجراح ...

(١) الاعمال الكاملة : ٤٥٠ .

(٢) دراسات نقدية ، حسين مروة ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٠م : ٣٧٨ .

وخطى تتفقد طلابها دمعة

دمعة

وتسائل حيرتهم بحنان ...

صعبة هذهِ الأسئلة ... ؟

جعلت من النص بأكمله قصة لها هيكلها العام فقد مهدت الشاعر لقص حكايتها بصورة وصفية للزمان والمكان الذي انطلق منه الحدث والذي استطاعت من خللها نقل ألمها للمتلقي وهي تصور لنا صورة واقعية لرحيل زميلتها ، ونلاحظ وجود حوار نابع من عملية التلقي بين الراوي والمروي له إذ أن الراوي (صوت الشاعرة) ما أن رؤياها للحدث بتصويرها غياب الشهيدة (غابت على أذرع الطير يحملها بمحمول الشهادة ، باسمة ، هادئة ، أصابتها غضة ، لتأتي النهاية ، خلف النوافذ طفل سأل ماما لماذا تأخرت هذا المساء ؟) والشاعرة من خلال هذهِ الصورة التي عكست انفعالها وألمها ، تؤكد مقولة من يرى أن الشعر يبدأ غنائياً مطلقاً ثم غنائياً مقيداً بحدثٍ ثم يميل إلى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي والملحمي ثم يقترب من الدراما عفوياً فتتولد من جذور تعد النواة الدرامية الاولى وتعتقد فتنقل الغنائية كما تفرع منها انواعاً شعرية اخرى[1] :

فيجيب زميل لها

إنه عسر هذا الزمان ... !

طلقة أم شظية

وقبعة همجية

لم تجد برهة لتسائل كف الجناة

وغابت على أذرع الطير

(١) الاصول الدرامية في الشعر العربي ، د. جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٨٢م : ٥٧ .

يحملنها بعبير الشهادة

باسمة

هادية

أصابعها غضة ...

تتقاطر أسئلة من دماء

وخلف النوافذ طفل سائل

ماما ...

لماذا تأخرت هذا المساء[١]

عبرت الشاعرة عن صورتها هذه بشكل متماسك ومتكامل له بداية ونهاية ، فامتلكت الصورة عناصر بناء فنية ملحمية قصصية نجحت الشاعرة في توظيفها واسباغ احاسيسها عليها ثم يقترب من الدراما عفوياً فتتولد من جذور تعد النواة الدرامية الأولى وتتعقد فتستقل الغنائية كما تتفرع منها أنواعاً شعرية أخرى[٢] هذا البعد الواقعي لصورة الشاعرة نلمسه في قصائد أخرى لها من نحو قصيدة (الرصاص) و(المجدلية) .

وقد تعتمد الشاعرة في بعض صورها الواقعية إلى ما يسمى وجود بنية تركيبة ذروية أي أن البيت الشعري الأولى يأتي ناقصاً فيحاول الشاعر استكماله في البيت الثاني أو الأبيات اللاحقة وهكذا تسير القصيدة في نسق متصاعد وصولاً إلى الذروة ثم تعلن بعد ذلك نهايتها[٣] .

كما في قصيدتها (الامتحان) التي تقول فيها :

وسط الجامعة

(١) الأعمال الكاملة : ٢٨٥-٢٨٦ .
(٢) الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د. جلال الخياط :٣٣ .
(٣) ينظر : الإبلاغ الشعري المحكم قراءة في شعر محمود البريكان ، د. فهد محسن فرحان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١م : ٦٨ .

والشباب يدورون حول الحديقة

قمصانهم بيض

كتب

كراريس ...

بعد دقائق يبتدئ الامتحانْ ...

يتفقد أقلامه طالب

يتفقد أحلامه آخر ...

وتناول طالبةُ شعرها لنسيم الصباح ...

تدوي القنابلُ

تحفر دغل الحديقة

تزحف نيرانها والشظايا

أكف تطير وأشلاء لحم طري

جروح تنز دماً ...

والكراريس تلقفها النارُ ...

يهوي الشباب وقمصانهم حمرُ ...

تبكي الحديقة ...

ما أصعب الامتحان[1]

فعنوان القصيدة مَثَّل حالاً تراكمت الأحداث فيه حتى وصلت إلى حد التفجير، فالشاعرة استمدت موضوعاً واقعياً لصورتها منطلقة بحركة من زمان ومكان يمثلان بعداً أولياً للصور اللاحقة المتراكمة (فالطلاب يدورون حول الحديقة ، قمصانهم بيض،

(١) الأعمال الكاملة : ٣١٣-٣١٤ .

كتب ، كراريس) ليأتي بعدها الحدث الشعري (تدور القنابل ، تحفر دغل الحديثة ، تزحف نبراتها والشظايا ، أكف تطير ، لحم طري ، جروح تنز دماً) ، ثم تعلن النهائية (يهوي الشباب وقمصانهم حمر ، تبكي) ، ثم تنتهي قصيدتها بما يشبه التوقيع الشعري (ما أصعب الامتحان) ، وتفوق الشاعرة في صورتها هذه لا يمكن في اعتمادها على تقنيات السرد القصصي للحدث ، والاتكاء على الكناية والاستعارة بقدر نجاحها في النهوض بعبء التعبير عما هو ذاتي موضوعي منبثق من واقع معيش مع محافظتها على (أنا) الشاعرة الخفيفة .

وعندما تنتقل إلى قصيدتها (الفرسان) التي تقول فيها :

مطرٌ يبلل سافيات الريح ،

تحت السرو تصهل لوعة

وتلوب بالصبوات

لا . قال العواذل ، مهرها غالٍ

وقالت أمها :

نذر لعيونها المهور وأغمضت كمداً ،

بلا مهرٍ أريدها (١)

فهذه القصيدة من مجموعتها (أقبل كف العراق) تعمدت فيها الشاعرة إيضاح الفكرة مع سلاسة اللغة وبساطة الصور ؛ لأنها وهبتها لعامة الشعب ، فنجد هذهِ الصورة طافحة بالعاطفة والمشاعر الغنائية ، فضلاً عن قيامها على البناء الدرامي ، والتكنيك الفني الذي يقتضي التروي والهدوء في تعمق الفكرة فتقول في قصيدتها الفرسان :

بواحة في الشام أصرخ بالنخيل

الا تجيد الرقص

(١) الأعمال الكاملة : ٤٢٧-٤٢٨ .

لا . بل اتقن الموت المكابر

.....

.....

.....

الا تجيد الرقص

سكين بخاصرتي

وسيدة تخضب وجهها بالصبغ ...

تستلقي على كل الدروب[١]

فالأداة الفنية تؤدي دوراً مهماً في بناء القصيدة وأحكام نسجها ، فضلاً عن الإيقاع المتكرر لعبارة (الا تجيد الرقص) فهي لازمة إيقاعية تؤدي وظيفة دلالية مهمة اتكأت عليها الشاعرة بهدف التركيز على فعل من أفعال المقاومة الناجم عن الحرب ، فالأنوثة تعمل بضراوة وإصرار على تحويل مجرى اهتمام الرجل بالحرب والقتال ولكنه يعود بها إلى الكر والفرّ ، وهي لا تيأس بل تعاود مرات دعوته في إشارةٍ إلى حيوية اللحظة بل وفرح الحياة وتقول كذلك.

قال بالأمس البيان

وزاد : انزلنا بعدّتهم دمارا

ما نجا منهم دخيل

خالف قلبي ، فلا تقلع مساء اليوم

طيار عراقي سيحملني[٢]

(١) الأعمال الكاملة : ٤٣٤.
(٢) الأعمال الكاملة : ٤٣٣ .

البيان يقول : في هذا المقطع تقترب الصورة من واقعها ؛ لأنها تقترب من وصف حالة الحرب ، وكأننا بالشاعرة تحدث كل الناس وتعرض البيانات بلغة شعرية مؤثرة وقريبة من المألوف المعيش في واقع الحياة اليومية إلى ان تقول :

ألا تجيد الرقص ... ؟

– لا

بل اتقن الكرّ العراقي الأصيل

– ألا تجيد الرقص ؟

يأخذني الدوار[١]

إن ألدّ أعداء الرجال هي عبقرية المرأة الصارخة التي جعلت من الماضي الصامت الساكن بوابة دخول إلى عالم الوعي المبصر[٢] ، لذلك أخذت الشاعرة تتجول مع عدوٍ تاريخي حيث أسقطت جريمة الأنظمة المهادنة على ذاتها ، فصاغت صورة واقعية لتمكن من خلالها من تفريع الآخر ، وفضيحة على مرآة القصيدة تقول في قصيدتها (أنا والأسوار) :

إسرائيل تتجول في شوارع المدينة

أنا أتجول في شوارع المدينة

صدر بيان ينكر ذلك

لماذا يتدخل الآخرون[٣]

في هذا النص استلهمت الشاعرة تقنية الإسقاط بغية تشكيل رؤيتها الواقعية ، وهذه العملية النفسية يستطيع أن تحول أي مبدع من خلال المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون

(١) الأعمال الكاملة : ٤٢٧-٤٢٨ .
(٢) ينظر : الموجز في التحليل النفسي ، فرويد ، ترجمة : سامي محمود علي ، عبد السلام القفاش : ٨٩-٩٠.
(٣) الأعمال الكاملة : ٤٢ .

، إنها صورة عمدت الشاعرة من خلالها إلى إدانة الأنظمة التي أعدت عدواً تاريخياً استيطانياً إلزامياً يوم صافحته بالصلح ، ويده ملطخة بدم الجريمة دم شعب بريء ، ولما كانت تدرك أن أحداً من رجالات السلطة لن يتحمل تبعات هذهِ الجريمة فإنها تستند الفعلة إلى نفسها تعبيراً عن الثقة بالذات وإيغالاً باتهام الآخر ، هذا إنما يؤكد انه من الممكن ان يستمد الشاعر الصورة عن مصدرين فأكثر ، مما يتعذر علينا تحديد مصدر الصورة بدقة أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمرٌ متعذر فغالباً ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية الواقعية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى[١] .

إن تعاطف الشاعر مع الواقع يعد طريقة إلى المعرفة وهذه المعرفة لا يستطيع الشاعر بلوغها إذا تصور نفسه مشرفاً على ما يحدث دون أن يكون له دخل فيما يحدث وانطلاقاً من هذا الفهم نجد أن الشاعرة استلهمت هذه الحقيقة كما مثلاً في قصيدتها (فواصل في ظل التحرير الأمريكي) التي تقول فيها :

يا أيتها الأم الثكلى

ما بالك تبكين

فتحو للثكل

مليون قناة T.V عربية ...

كي ننسى حطين ...

في بغداد وفي غزة

طفل يحمل قنديلاً

وأنا واخجلاهُ ...

أحمل ليلاً منذ سنين

(١) ينظر : النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال : ٣٩١ .

تبكي موسيقاي على وطن ضاع

وموسيقاهم تهرج

أن سلبت وترا غاب

من عود عربي يحمله زرياب[١]

فالشاعرة اتكأت على تقنية البناء المقطعي وهي ترسم صورة لوطن في ظل التحرير الأمريكي في مفارقة شكلت معادلاً موضوعياً (يا أيتها الأم الثكلى ما بالك تبكين ، فنتائج التحرير هي أم ثكلى وهكذا ففي كل مقطع من مقاطع قصيدتها تعرض واقعاً معاشاً من خلال هذا البناء الذي يعد من الأشكال أو الأنماط الشكلية الثانوية الذي لا يخرج القصيدة عن بنائها البسيط لكنه ينمو بالقصيدة عضوياً داخل إطار الوحدة ، ويتم أيضاً عن طريق استقلالية المقاطع التي بدورها تصبح شكلاً بنائياً بسيطاً[٢] .

بشرى البستاني تعلن بصراحة واضحة التزمت بتيار وعي الإنسان عن طريق إيقاظ المجتمع التزام يجعل تربية الوعي الجمالي في الإنسان مقترناً بتربية الوعي السياسي والاجتماعي ، فالتربية الجمالية هي الأساس الأول للتربية السياسية انه التزام لا يختلف عداوة مصطنعة بين أزمات الذات الفردية وعواطفها من جهة وقضايا المجتمع ومشكلاته من جهة أخرى بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي من خلال اتجاه الشاعرة إلى تصوير الواقع العراقي والدعوة إلى إصلاحه التي مثلت ثورة خيرية على الكيان العربي[٣]، والتعبير عن همومه وألمه ، يبدو أنه محاولة من الشاعر[٤] بغية التخلص من شرنقة الذات التي تغلفت بها أغلب تجاربها الشعرية ومن خلال عرضنا

(١) الأعمال الكاملة : ٢٣٤-٢٣٥ .
(٢) الشعر العراقي الحديث ، ذنون يونس الاطرقجي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١م : ٥٠٣ .
(٣) الرحلة الثامنة ، جبرا ابراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٧م : ٨ .
(٤) دراسات في الشعر والشاعرة ، إعداد : عبد الله المهنا ، شركة الريحان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٥م : ٦٧ .

لنماذج من قصائد الشاعرة تبين لنا إن اغلب قصائد الشاعرة كانت ذات منبع ذاتي خاصة إنها رأت في الطبيعة وتجلياتها منفذاً لشاعريتها فقابلت بين الطبيعة وبين مناظراتها واحساسها كاشفة عن ان دينامية هذه العلاقة وحركتها يمكن تمييزها بوصفها ثمرة من ثمرات الاضطراب النفسي والاضطراب الداخلي نتيجة للواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعية المعاشي ، وكثيراً ما عولت الشاعرة على عنوان القصيدة لأنها مدركة ان اول مفاتيح النص كاشفة وهو البؤرة التي تكشف دلالات الرسالة كلها كما في قصائد من نحو (زيارة) و (موسيقى) و (المخاض) و (تسللات) .

واستطاعت الشاعرة أن تصف الأشياء عاكسه عليها رؤى خياليه عميقة تعصف بمكنون شعرية النص محاولة في انفتاح قابليه تأويلية منفتحة محاولة الوصول الى ما وراء النص او السياق الشعري كما في قصائدها (ما روته دجلة للخير) و (الليل) و (صمت) .

الفصل الثاني

تشكيلات الصورة في شعر بشرى البستاني

- مدخل

المبحث الأول : بنية المشابهة

١ ــ التشبيه

٢ ــ الاستعارة

المبحث الثاني : بنية المجاورة

١ ــ الرمز

٢ ــ المفارقة .

المبحث الاول

بنية المشابهة

تنطوي تشكيلات الصورة في شعر بشرى البستاني في بنيتين جوهريتين هما بنية المشابهة التي (تعكس الاستبدال في الدلالات الاولى إلى ثانية مشابهة لها عبر علاقة المشابهة)[١] . ومن خلال وسيلتين بلاغيتين هما التشبيه والاستعارة ، في حيث تنطوي تشكيلاتها الاخرى تحت بنية المجاورة لها تسد الثغرة الذاتية للشاعر بالتلميح والاشارة باستعمال عناصر عدة هما الرمز والمفارقة .

ولبنية المشابهة الفضل في الكشف عن انسجة عنصري التشبيه والاستعارة اللذين طوقا لبنيبة في اطارها النسيجي وفق علاقات جديدة تقترب من الجانب العقلي او الحسي في التصوير[٢] .

التشبيه :

يعرف ابن رشيق القيرواني التشبيه قال : " وصف الشيء بما يقاربه ومشاكلته من جهة واحدة لا من جميع جهاته"[٣] .

---

(١) ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب واستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ م : ٨٢ .

(٢) ينظر : دليل الدراسات الاسلوبية ، جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٤م : ٧٤ .

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق ، د . عبدالحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت – لبنان ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م : ٢ / ٢٩٤ ، وهو : الوصف بان احد الموضوعين ينوي إنابة الاخر باداة التشبيه ، ناب منابه او لم ينب ، وقد جاء في الشعر وسع الكلام بغير اداة التشبيه ، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تصنيف ابي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ، وابي الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م : ٢١٣.

ان هذه الدراسات والآراء حول شكلية التشبيه قديماً قد غيبت وهج الشعور المغطي للصور التشبيهية انطلاقاً من مفهوم الشعر اذ " ان الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً اخر "[١] .

والتشبيه في كل عصوره ، عنصر مهمته تجسيد فلسفة الشاعر اذ تتحول الصورة التشبيهية الى معانقة نفسية يفجر فيها الشاعر ما تغور من مشاعر تحت ركام الذهن وسطحية المنطق[٢] .

ان شعرية التشبيه تطمح دوماً من خلال ديناميتها التعبيرية ان تؤكد انبثاقاً يسمح بخلق قفزة واثقة معنوياً يعبر الشاعر عنها بفجوة عميقة ويعلن من خلالها عن اتساق اللا متساوقات[٣]. بين الاشياء في وجودها الجدلي أي في علاقات تشابهها او تضادها او تمايزها وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة او المكتسبة كانت الصورة التشبيهية أكثر عمقاً وفيضاً بالشعرية وأكثر ثراء بها ، انَّ متابعة نصوص الشاعرة بشرى تعكس نمطاً من التصوير البياني المستمد من البنية التشبيهية غير النمطية وفقاً لتصورنا من كون التشبيه يرد عندها بنية متالقة ومتداخلة مع البنية الكلية للقصيدة وهو ما يسمح لنا بالقول ان الصورة الكلية للنص تظهر فاعلية واضحة للتشبيه ، فضلاً عن تركيزها الفني العالي على خلق مسافة توتر عالية بين طرفي التشبيه ، والجدير بالذكر ان الملاحظة التي سقناها آنفاً بدأت بوصفها ظاهرة فنية عندها تباعاً لتطور اساليبها وتقنيات نصوصها ، اذ لا ينعدم وجود التشبيه الذي ينحصر برسم صورة مفردة على الرغم من جماليتها الا انها تردف من دون ان تثير عن المتلقي حافز البحث عن ارتباطها

(١) مدخل الى السيموطيقا ، سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، مقالات مترجمة ودراسات ، دار الياس العصرية (د . ت) ط٥ : ٥١ .

(٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د . رجاء عبد ، منشأة المعارف الاسكندرية ، ط٢ (د . ت) : ١٧٦ .

(٣) ينظر : اساليب الشعرية المعاصرة ، د . صلاح فضل ، دار الاداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م : ٢٤ ، وينظر : في الشعرية كمال ابو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، لبنان ، ١٩٨٤ ، ط١ : ٤٧ .

في البنية الكلية وانطلاقاً من هذه الرؤية وجدنا ان صور الشاعرة التشبيهية قد جاءت على نمطين هما :

الأول : نمط الصورة التشبيهية غير الفاعلة ، وهي التي تعتمد المباشرة في التصوير فتكون مسطحة ومنطقية وغير منطقية لخدمة النص الشعري فهي صور تنحو سريعاً ولا تهم في الكشف عن المغزى الشعري او تطويره[١] .

والآخر : نمط الصورة التشبيهية الفاعلة ، وهو نمط يؤدي وظيفته الفنية في القصيدة ويتحول الى اداة لتطور المعاني ، ولكشف الموضوع ، وتبلور الحالات والمواقف وهذا النوع من الصور الشعرية هو الأكثر اكتمالاً واهمية ، وبه تتحول الصور الى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه ، ولذلك فمن الصعب ان نتلمس لهذا النمط من الصور الشعرية وظيفة ضيقة ومحدودة جداً، وسنحاول استيفاء حدود هذين النمطين عن الشاعرة متخذة من مجموعة (مخاطبات حواء) وانطلاقاً من كون العنوان هو (اول مفاتيح النص الكاشفة ، فهو البؤرة التي تكشف دلالات الرسالة كلها ، وبالكشف عن محمولها يمكن لمغليف النص ان يتجلى بعضها إثر بعض)[٢] .

لذا سيكون العنوان هو المفتاح لعملية تأويل النص واذا ما حاولنا الولوج الى بنية النص الشعري ، فاننا سننطلق من عنوان النص المختار (مراجع باء – عين) لمعرفة مدى ما قدمه هذا العنوان من خدمة للنص في عملية التأويل كون العنوان لا يقل اهمية عن (العمل الذي يعنونه ، ودون ادنى فارق ، بل ربما كان العنوان اشد شعرية وجمالية من عمله في بعض الابداعات ... اذ ان لغة العنوان تكشف عن عملها ، او بتعبير آخر تحمل عملها حملاً دلالياً)[٣] . لذا ستحاول الدراسة

(١) ينظر : دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر المعاصر، محسن اطيمش : ٢٦٨ .

(٢) سيف علي امام باب خيبر من الغرابة الى انسجام الخطاب بشرى البستاني (كراس مطبوع) مطبوعات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري السابع عشر ، بغداد ،٢٠١٠ :٢ .

(٣) العنوان وسيموطيقا الاتصال الادبي ، د . محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م : ٣٠ – ٣١.

الولوج منه الى عمق النص في محاولة استيهام وخلق عوالم محلقة معتمدة على مناخات ومناطق توتر مفجع عبر انتشال تشبيهات غريبة مألوفة في أحيان كثيرة تنظيم وفق علاقات جديدة ومثيرة وتحفز ما فيه طاقة مختزنه وتفجر دلالاته الفنية لسهول الى بنية مؤثرة وذات فاعلية في الخلق والتشكيل والتي تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده ومع الجوانب التجريدية والفكرية ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي وهذا يدل على تجربة الفنان المعبر عنها فاذا تأملنا في قصيدتها (انوثة في زمن الحرب) .

مشط ذاوٍ يتــذكر شعراً منسابا

كمظلة حب فــوق الكتفين

وزجاجــة عطر خافتــه

تسأل عن أنملة تشعلها الاشواق[١] .

فالنص يرتكز على بنية التشبيه (كمظلة حب فوق الكتفين) الا ان ثمة مباشرة في التشبيه خاصة مع وضوح وجه الشبه وهو الاحاطة ، مما ادى الى الحد من فاعلية التخيل لا سيما انها اعتمدت على المباشرة مما جعل العلاقة بين المشبه والمشبه به علاقة منطقية يمكن ادراكها بسهولة فلم تعمل على شد المتلقي وهذا انما يتقاطع مع السمة الشعرية التي مفادها " ان الشعر هو ابداع في اطار علاقة جدلية بين الداخل والخارج بين التجربة الشخصية والمعنى الموضوعي الخاص والعام هو اعادة انتاج ذاتية عليا لموضوع ليس ذاتياً كلياً ، ولكنه يرد ذاتي في نفس الوقت ، كذا ، الفن يعكس عالم الفن الشخصي في ذاته وفي علاقته مع الخارج "[٢] .

وهذا ما نلمسه في صورة تشبيه اخرى ، في قولها

(١) الاعمال الكاملة : ٣١١ .

(٢) التيارات الفلسفية في الادب العباسي ، روز غريب ، مجلة الاديب الاجزاء (١ – ٤) ، ١٩٧٩م : ٢٤ .

مثل كلمة مدونــة علــى الورق

لا استطيــع مغـادرتك

هـل تستطيع تفكيك النسيــج باتقان

سيغـدو شيئاً غيـر النسيج إذن[١] .

فقولها (مثل كلمة مدونة على الورق لا استطيع مغادرتك) صورة تشبيهية لم تستدع تفكير المتلقي وخياله، ولم تؤجج احساساً ما عنده ، خاصة ان الشاعرة أكدت وجه الشبه و(شده الارتباط بالمحبوب) بقولها (لا استطيع مغادرتك) لان الشاعر لا يقتصر في تجربته على مشاهدة الواقع ونقله بل يتدخل خيال الشاعر فيمنحه القدرة على ملاحظة ادق الاشياء ، ويمنحه القدرة على رؤية العلاقات ومدى ارتباطها مع بعضها البعض ، والى جانب كل هذا يمنحه القدرة على التذكر الحي للاجزاء المهمة في تجربته ، بحيث لا يحتفظ في صورته الا بالعناصر الجوهرية التي لها اتصال حيوي بالتجربة ، وينفي الاجزاء غير المهمة ، فالخيال لا يعني الاختلاف او اطلاق حرية التزييف ، بل معناه رؤية الفنان لحقائق الوجود بخلاف ما هي عليه في الواقع وأكبر مما يستطيع العاديون رؤيتها[٢] .

وعندما نقف على قول الشاعرة في قصيدة (لواعج) التي تقول فيها :

دع الليل ينساب مثل المياه بروحي

ومثـل الغصـون

يــرف نهـاري

(١) الاعمال الكاملة : ٨٥ .

(٢) ينظر : محاضرات في عنصر الصدق في الادب ، د . محمد النويهي ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٩م ، (د . ط) : ٥٣ .

أعني الهي على شظف اللحظات

ووخـز الزمـان[١] .

يعد التشبيه من وسائل رسم الصورة وهذا ما تلجأ اليه البستاني في بعض نصوصها ، فتستعين الشاعرة برؤاها الباعثة ، والكون بصراعاته ومتناقضاته في بحثها الدائم عن الخير وبرفضها الشر ، في مقدرتها وضعفها شكل هاجس قلق وخوف ، وشبهت حالة عن السمو الروحي مع الحب ، علما انها في تشبهاتها تلك رفعت (اداة التشبيه) مما يوحي بقرب تلك الصورة وتأثيرها في البعد النفسي بحيث نتج عن تصور صادق ، اذ اعتمدت سياقها على النشاط المجازي وقابليته في صنع علامات باطراف تمتزج بين التشبيهات والاستعارات كما هو واضح جلياً ، ونلحظ في الوقت ذاته ان الحركة المعنوية متناقلة بين الاسطر بمقدار انكشاف صيغها التعبيرية في ضوء انها صيغ تعتمد على علاقات مجازية غنية تقضي الى صور شعرية نراها في هذا السياق تنجح في رفع كثافة النص لانها ترفد الفكرة بتنوع تخيلي غالب ، فليس في الاسطر مكاشفة مباشرة الامر الذي يصيب الدلالات الظاهرة بالتوهج فضلاً عن ان فعاليات الصورة متماسة بقوة مع لغة شديدة العاطفة معفوة من التداعي المباشر بسبب التكوين القائم على التشبيهات وقد افضى لنا هذا السياق الى انه اسرف في تقطير فكرته الكلية عبر حزمة من الصور لم يغدق عاطفة المتكلم على الاسطر فيذيب انزياحاتها التعبيرية في حرارة شعورية ، وبهذا فان الدلالة انقسمت في مستويين للتشكيل النهائي لها ، فكانت الصورة الاولى تتجسد في تعدد القيم لحالات السمو الروحي في الحب (دع الليل ينساب مثل المياه بروحي) وتنهض قبالتها صورة نقيضة لذلك (اعني اللهي على شظف اللحظات ووخز الزمان) ، وقد تتكئ الشاعرة على التشبيه المؤكد ، وهو : " التشبيه الذي تحذف اداته[٢] " كما في قولها :

(١) الاعمال الكاملة : ٩٨ .

(٢) البلاغة والتطبيق ، د . احمد مطلوب و د . كامل حسن البصير ، مطابع بيروت الحديثة ، ط٣ ، ١٤٣٢ هـ – ٢٠١١م : ٢٧٩ .

اختصر الليل وأنمو تحت مظلة حبك

زهــرة صبار

اختصر الحزن وأمضى في صحراء هواك

شجيرة نــار

تسقط فـي وهـدة روحـي

جمـرة غيظك

ينهض وجهك مثل السيف البتـار

أتجمـع تحت سمائك غيماً أخضر

أمطر ، امطر ، حتى تخضل الفلوات واسكر[١] .

ففي قولها (انمو تحت مظلة حبك زهرة صبار) و (امضي في صحراء هواك شجيرة نار) .

تشبيه مؤكد بالتقدير أنمو قبل زهرة صبار ، وامضي مثل شجيرة نار ، تبتغي الشاعرة من خلال هذه التشبيه التعبير عن صبرها وألمها ، مستندة الى الامكانيات اللغوية والبلاغية لهذا النوع من التشبيه ، خاصة أنه من أكثر الوان التشبيه بلاغة وابداعاً ، وذلك لان المشبه والمشبه به كليهما يلمحان ويستنتجان من غير ترابط نحوي مباشر بينهما ، وان المشبه يثير فكرة فيها غرابة فلا يسلم بها المتلقي تسليماً مباشراً ، وانما يحتاج الى دليل ينفعه ويرسخ اعترافه ، وان المشبه به يستوي مثلاً وشاهداً تقربها العقول بداهة وتطمئن القلوب الى صحة سليقته[٢] .

(١) الاعمال الكاملة : ٥٥٧.

(٢) بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، موازنة وتطبيق ، د . كامل حسن البصير : ٢٩٩ .

ان هذا النوع من التشبيه يمكن ان نلمح فيه طاقات تعبيرية كنائية ، وهذا ما يمكن ان نلمسه في قصيدة الشاعرة (الاقنعة) التي تقول فيها :

وانــت حبيبي .....

زرعـت بصحراء عمري وجهـك

صارت سمائــي مـواطن للبرق

صار الخـــزامى نخيلاَ

وصار السراب نــدى والنجـوم ....

تدنت تظل عذاباً رهيفاً يجـرح قلبـي[١] .

ففي قوله الشاعرة (صارت سمائي موطن للبرق) تشبيه مؤكد والتقدير سمائي مثل مواطن البرق ، وصارت الخزامى مثل النخيل ، وصار السراب مثل الندى والنجوم ، غير ان الشاعرة لم تحقق من خلاله تلك الاثارة التخيلية المرجوة عند المتلقي ، لانها لم تعتمد الاستغراق في التفكير كما انه ليس هناك فجوة عميقة بين المشبه والمشبه به مما انتهى بالصورة التشبيهية الى احالة الصور غير الفاعلة خاصة ان الصورة تزداد صدقاً وتسمو فناً كلما كانت أكثر ارتباطاً بذلك الشعور ، ولعل أكثر ما يضعف اصالة الشاعر " ان يقف في تصويره عند حدود الحس دون نظر الى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف"[٢] . غير ان الشاعرة في قصيدتها (صواريخ آخر الليل) استطاعت ان تقترب من هذا الفهم تقول :

منعطف الدرب متكفـيء

والشوارع مربكــة

(١) الاعمال الكاملة : ٥٣٩ .

(٢) النقد الادبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال : ٤٥ .

وانا نخلة الريــح

شعري موسم من لا يدين له

وفراتي مــر

وعلقم حبي مناقير تنهش جرحاً يقاوم

والليل منهمك بالحروب يرتقها في الظلام

والصواريخ مفتونة يمنى الابرياء ، والفقراء[١] .

فلو دققنا النظر في طبيعة هذا التشبيه في هذا النص نجد انه قائم على المغايرة في قولها (وأنا نخلة الريح) أي وانا مثل نخلة الريح ، والمغايرة إنما متحققة في المشبه به لان المعروف أن النخلة ثابتة شديدة الارتباط بالارض وكذلك في قولها (شعري موسم) أي مثل موسم لا يدين له وعلقم حبي مثل مناقير تنهش جرحاً يقاوم فالالم والمرارة تنساب من خلال هذين التشبيهين اللذين نجحت فيهما الشاعرة من خلال اثارة الشعور بالمرارة عن الملقي وهذا يؤكد المقولة التي تذهب الى ان " التشبيه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع بين المشئم والمعرف ، ويرى للمعاني المتمثلة بالأوهام شبهاً في الاشخاص الماثلة ولاشباح القائمة ، وينطق الاخرس ويعطى البيان من الاعجم ويرى الحياة في التئام عين الاضداد ويأتي بالحياة والموت مجموعتين والماء والنور مجتمعين "[٢] .

وفي قصيدة الشاعر (هديل الحمام) يفتتح النص بصورة تأخذ بعدين ، ويتشكل كل بعد منهما بصورة تشبيهية تقول :

صامــدة كالرياح

ومرّ كطعم الهزيمة

(١) الاعمال الكاملة : ١٤٦ .

(٢) اسرار البلاغة ، عبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق هـ. ريتر ، استانبول ، ١٩٥٤م : ١٤٨ .

وجعى فيك منكفئ ،
صارخ ،
ذابل
يستغيث من القصة المستديمة
طافح كعذاب العرب
فرحي فيك
مستنفر
ذاهب ، آيب
كجرح الوجد وجناته والوصب ...
فلماذا تروح بعيداً
.....
.....
.....
موجع كغزال العرب
صوتك المستفز جراحي
ودام كليل العرب ....[1] .

نلاحظ ان في قوله (صامد كالريح ، ومر كطعم الهزيمة) مسافة تربط بين دال " العمود " وما يستدعيه من صلابة او خشونة ، او ثبات بعيدة الى حد ما بمعنى أن المتلقي يفترض ان العمود يتناسب افقياً مع دال آخر " الجبل النخل " وهما دلالين على العمود والقوة ، ولذا يتكسر افق التوقع حين تأتي الشاعرة بطرق آخر هو الرياح عاقدة بينها علاقة حول ما يستدعي إيجاد تأويل مناسب، وليس التعقيد في القراءة هنا بحد ذاته وانما يزداد كسر التوقع بازدياد المسافة التخيلية ، اذ تربط الشاعرة الصورة الاولى تركيباً من خلال العطف مع صورة اخرى بحاجة الى تأويل ، ومن ثم الى تأويل لمستوى الصورتين معاً .

(١) الاعمال الكاملة : ٤٤٥ – ٤٤٦ .

فالصورة الاولى قد لا تتناسب على مستوى الحقيقة ان كانت متخيلة ذلك ان العمود يضاد مع الهزيمة إذ إنها تستدعي " الثبات .... أي السكون " هذا فضلاً عن أمر آخر يتجلى قيمة ضدية لطرفي الصورتين ، ذاك ان الصورة الاولى عقدت العلاقة بين طرفٍ عقلي وحسي بينما الاخرى بين طرف حسي وعقلي ، وهو ما يعني قلب المعادلة مما يفضي الى ايجاد توتر ناتج عن اتحاد المتناقضات ، وتقدم الشاعرة في نص آخر عدة تشبيهات كشفت مفهوم الغربة الانسانية وطرح تساؤلات تتجاوز الأناقة حيث الرؤية الوجودية / تقول :

واظل هناك سجينة اللذة والألـم

استسلـم ... استسلــم

فحبك الثورة التــي تحتلني كما الروح

الغائمــة فــي كما الحلم[١] .

فالشاعرة تقدم عدة تشبيهات لذاتها فهي كـ (عاشقة ، ميتة ، وطفلة ، وعليلة ، وهاربة ، ودانية ، ومجنونة ، وتصرخ ، وتتماهى ، وتبكي ، وتبعث ، وتفنى ، وتحترق ، وتحب ، وتنظر ، وتخاف .... الخ) وتكرار الضمير أنا نمط من التشبيه الذي يؤدي الى توهج المعاني وبعث القها ، فضلاً عن ان مفردة (العنوان انا) نسير في طريق الوضوح ، اذ دارت القصيدة في فلك الانا وكرست صيغتها بعكس القلق الذي ينتابها ، على رغم من كثرة التشبيهات ، بل ويؤكد فلق المرحلة التي نعيشها بكل تداعياتها نتيجة للقمع والانكسار والغربة ، ضمن الاحداث الذاتية التي تتصل بمفهوم الانتهاء وتبقى الشاعرة من خلال ايراد هذه التشبيهات المتعددة الى تأكيد استفاهمي الوجود وتدوينات الذات بواسطة الضمير (أنا) ، على الرغم من بساطة هذه التشبيهات الا ان الشاعرة تمكنت من خلق التضاد الذي القى بظلاله على القصيدة بوصفه حالة لتدوين فكرة اليأس وذبول الأمل ، ان النقد الحديث يشترط في الصورة اياً كانت ان تتوفر فيها الوحدة الى

(١) الاعمال الكاملة : ٥٦١ .

جانب العاطفة والايحاء ، تصور الشاعر وفق هذه النظرة ينبغي ان تتم في نطاق وحدة معينة لا ان تكون متنافرة لا رابط بينها ، وقدرة الشاعر المصور تبدو بجمع الاشتات واظهار الوحدة من خلال التنوع ، فتحول فيها الكثرة الى الوحدة ، والتتالي الى لحظة واحدة[١] .

وهذا ما يمكن ان نلمسه في قصيدة الشاعرة التي تقول :

لكنـه يمسك قلبـي بحنان كفــه كلتيهما
ويقـول :
لا تخافـي
انا المـلك ....
وهذا الملك لك ...
فأوقفي انهار الحـزن
وادخلي فـي الامان ...
لكني لا ادخـل
فانا علـى الابـواب انتظـرك
حيـة
ميتـة
مبلولــة الشعـر
في جسدي تفوح روائح نيران صحـراوية
وفي كفــي تتكسر كـؤوس الرحمة
وابصرها تتشظى
فـي فضاءات وابراج

(١) ينظر : النظرية الرومانتيكية سيرة ادبية ، كولودج ، ترجمة عبدالحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١ م : ٢٥٦ ، والصورة في شعر بشار بن برد ، د . عبدالفتاح نافع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٣ : ٤٨ .

وافـلاك بعيــدة[١] .

فالنص يكشف عن حالة التجلي التي تكتنف لمكنون الشاعرة ، فترسم صور تشبيهية للحجاب الذي يزول عن النور الالهي فيبدو وتتجلى من خلاله الاشياء الالهية ، وهي تشبه هذه الكائنات بوصفها كائنات مضيئة الروح ، لانها صادرة عن الله ، ويحدث هذا التجلي عن طريق التأمل ، وعن طريق الطمأنينة وهكذا تتبدد الظلمات ، وتصور الشاعرة كل هذا من خلال لحظة مكاشفة تكمن في (كشف الغطاء) وفي تلقي انوار السر ، وحضور الانوار في القلب كمثل برق خاطف لذا فالشاعرة وفقت في صورتها هذه لانها اعتمدت على الخيال ، مما اتاح للمتلقي ان ينصهر معها في انفعالات شحنت بها النص ، وفي نص آخر للشاعرة تنبه الشاعرة انشغالها في لحظة البحث عن التحرر ولوعها في عبودية جديدة (قلبي مثل تفاحة تقطعها السكين ثمل) ، مما يعني الوقوع مرة اخرى في الارتباك ، والسقوط في المجهول والضبابية مما لا يمكن ان تبوح به اللغة او الحرف ، ثم ما تلبث الشاعرة الى محاولة تأكيد هذا الارتباك وتلك الضبابية بأن شبهت قلبها بالغابة التي رحلت بدوحها وعصافيرها مؤكدة نهاية هذا التحرر الى ذلك القلب ، مؤكدة من خلال هذا التشبيه إننا نعيش في كون متصالح لا يعرف الاضداد ويخطئ من يظن ان العالم الشعر واقعاً مخالفاً لسائر ما في عالمنا ، او ان له قوانين خاصة او خصائص مستعدة من دنيا أخرى غير هذه لانه عالم مصنوع من تجارب هي من نفس انواع التجارب التي تتأدى الينا بطرق أخرى ، وكل ما هنالك ان التجربة الشعرية منظمة تنظيماً اعلى واشد ارهاقاً من التجارب العادية التي تتأدى الينا من خارج اسوار الأصول ، فهي تجربة ناعمة ، ولكنها اكثر التجارب قبولاً للنقل والايصال .

ولكن الشاعرة قد يجرد الواقع المرهون الذي تحيا لأجله ذاتها ، فكان البحر او النهر هو النظرة التي احالت الشاعرة اليها صورتها التشبيهية في قولها :

شجراً صارت اناشيدك والحزن قمــر

(١) كتاب الوجد ، بشرى البستاني : ٢٦ .

وشراعاً صار منديلك والصحراء بحـر

وانــا انــت

وقلبانا نهـر ...

فلة تشتعل جذر الارض اطفئها بنظرة

ايها النهر الذي يشعل قلب الارض حسرة

آه ... اطفئــها بنظــرة ... [١]

توسمت الشاعرة بالتشبيه ان يكون وسيلتها الذي تعبر من خلاله عن التسامي ما بين الارض والسماء ، متخذة من المشاركة مع الاخر طريقاً تلتمس فيه طريقاً تعرف من خلاله نفسها وكينونتها فأناشيده صارت شجراً ، والحزن يشبه القمر والقمر في اسمى تجلياته هو حالة الانفتاح والانتشار الروحي المقترن بهذا الكوكب السماوي المنفتح بالنور والضياء والامل ، فالقمر هو (رمز النور والاخلاص) [٢]فمعاييرها الجمالية تتحدد بما تحمله من دلالة ، بعيداً عن بنائها الشكلي ، كونها ذات بناء متحرر ، وهذه المعايير تكاد تكون مختلفة ما بين شاعر وآخر ، فهي تعد هذا العصيان من اهم جمالياتها . اما منديله فهو الشراع الذي تبحر فيها معه من خلال الصحراء التي تشبه البحر كل هذه التشبيهات التي عبرت الشاعرة من خلالها في حالة التوتر والحزن الذي يعتريها مع الآخر ، لها أثرها الفاعل في النص الشعري لانها ادت الى ذوبان ذاتها بذاته (وأنا أنت) اذ تمثل الارض الجسم والنهر والروح ، بمعنى ان الشاعرة ابتغت تصوير ذاتها مع ذات الآخر كالأرض والبحر ، لان ثنائية البحر والارض جوهران متصلان تمام الاتصال.

(١) الاعمال الكاملة : ٥٥٧ .

(٢) الشاعر والمدينة ، محمود الربيعي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٩ ، العدد ٣ ، سنة ١٩٨٨ م :١٥٣ .

ان نصوص الشاعرة اعتمدت في تشكيل صورها على شبكة من العلاقات الداخلية تشمل على عناصر متنوعة ومحلقة تبدو متآلقة في السياق العام ، اذ يفضي تشكلها النهائي الى معنى مفتوح قابل للتأويل وفقاً لرؤية خاصة ترى ما لا يراه الاخرون .

الاستعارة

يسعى الشاعر من خلال الاستعارة ان يتجاوز الاداة ويستغني عن المشبه به، بل ويتخطى العلاقات المنطقية ، او المألوفة بين الاشياء بغية خلق علاقات جديدة مبتكرة تثير الدهشة وتنشط ذهنية المتلقي وتستلذ بها النفس ، وهو بذلك لا يعدو على الواقع بل يستبصره استبصاراً لا يمكن ان يمنح له احتجاجاً عقلياً خالصاً[١] .

لذلك عرفت بأنها " ذكر احد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الاخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يختص المشبه به"[٢] .

اذ يحاول الشاعر من خلال الاستعارة ان يبلور مقاييسه النفسية بإعادة انتاج الواقع على وقف رؤيته الخاصة بالانفعال بما يخلق الاثارة والدهشة في ضوء الكشف عن نفسية الشاعر الداخلية ازاء الموجدات على اساس التداعي الذي يستلم له الشاعر فلا يعيق لغة الاسترسال المتداعية اذ ان اللحظة النفسية مكونة من ذرات اللحظات الاخرى التي تتلمح تلمحاً او تخطف خطفاً وهي لشدة تحولها وسرعة هروبها توهم الذهن بخط واضح الا انها في مجملها تثبت حالة كثيرة الذهول عميقة الاغوار[٣] .

(١) ينظر : الصورة الادبية ، د . مصطفى ناصف : ١٢٤ .

(٢) مفتاح العلوم ، تأليف ابي يعقوب السكاكي ، حققه وقدم له وفهرسه ، د . عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م : ٤٧٧ .

(٣) الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر ، ايليا الحاوي ، مجلة الاداب ن شباط ، ١٩٦٠م : ٥٦ .

فالاستعارة اذن اداة للتعبير عما لا يكون التعبير الا بها وان ما يمنحها فعلها التصويري الشعري هو تواشيح الصور التي تتألف منها جميع الاستعارات فهي كما يقول ارسطو " اطلاق اسم على الشيء بنقله اما من النوع الى الجنس او في الجنس الى الجنس او عن طريقة المقاربة أي التشبيه "[١] .

وقد اكتسبت الاستعارة كل هذه الاهمية لانها أكثر الادوات البلاغية استثارة لخيال المتلقي وقادرة على تطوير الاحاسيس الفاترة وانتشالها وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقاً بما ينطوي، فهي بذلك اداة توصيل متخبية في مكنون الشاعر الداخلي وينقل اليه حدة انطباع الشاعر وعليه فالاستعارة (اداة لأكتشاف وتوليد الاساليب التي تؤدي الى اكتشاف التراكيب داخل المواقف الجديدة او غير المألوفة)[٢].

تعتبر الاستعارة اهم ادوات الصور الشعرية وذلك لقدرتها على الايحاء والتخيل وقابليتها على تقريب الاشياء المختلفة وتكمن بلاغتها بانها (ليست رهينة بكونها تمثل صورة ذات صفات حسية وانما مرجعيتها تتمثل في ان الصورة ذات حسية تعبر عن تمثل خيالي وربما لا تكون المتعة الحسية الا عتبة خارجة تمتلك الاستعارة صفة فطرية تميزها عن باقي الاساليب البلاغية اذ ان كل خواص الشعر تتغير مثل مادته ، الوانه ، اوزانه ، اتجاهاته الفكرية ، ما عدا الاستعارة ، فانها تظل صفة جوهرية ثابتة وبياناً واضحاً على نبوغ الشاعر)[٣].

وهذا ما اكده ريشاردز اذ قال : (انها الوسيلة العظمى التي تجمع الذهن بوساطتها في الشعر اشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، اذ ان الاستعارة هي وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها في نسيج التجربة عدد كبير من

(١) ينظر : فن الشعر ، ارسطو طاليس ، ترجمة عبدالرحمن بدوي ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٢ ، ط٢ : ٤٥.

(٢) الاستعارة والمعنى ، وليم كيري ، ترجمة ، د . صفاء عيسى حسن ، مجلة الثقافة الاجنبية ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، العدد ٤ لسنة ٢٠٠٩ : ٤٨ .

(٣) الصورة الادبية ، د . مصطفى ناصف : ١٢٤ .

العناصر المتنوعة وليس التنوع فصله في ذاته ، ولكن العناصر اللازمة لأكمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعي ، ولذلك فان الاستعارة تخلق الفرصة لادخال العناصر اللازمة خلسة)[١] .

واكد هذه الحقيقة عدد كبير من النقاد المعاصرين الى حد قولهم ان الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ازاء الاشياء يضطر الى ان يكون استعارياً[٢] .

ومما لا بد من ذكره هو ان الحالة النفسية التي تلازم الشاعر اثناء ابداع قصيدته تكون ذات تأثير كبير في توجيه استعاراته ، لان الشاعر عندما يعالج موضوعاً من الموضوعات انما يمارس فعلاً اساسه نمط معين من التوتر النفسي المصحوب لمجموعة من الصور والتخيلات التي يتضمنها في شعره[٣]، وهو يقوم باستعادة الصورة الحسية المختزنة وربما المعاني المدركة من تلك الصور ايضاً ثم يعيد تشكيلها من جديد على نحو قد يخالف الواقع او يشابهه ، اذ لا يشترط في هذا النتاج الجديد ما يفترضه من تصديقه او تكذيبه المهم ان يحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها[٤] .

إن الشاعر لا يعبر عن الحياة لكنه يخلقُ حياة أخرى معادلة للحياة ، وأكثر منها صدقاً وجمالاً ، ولكنه لابد أن يخلق لأن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفة مرضية ، وإذا كانت الطبيعة هي القطب الذاتي فانه لا يستطيع أن يكتفي

(١) ينظر : مبادئ النقد الادبي ، أ ا .ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر،(د.ط)، ١٩٦٣م : ٣١٠ .

(٢) الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، دار المعارف ، القاهرة : ١٣٥.

(٣) ينظر : نظريات معاصرة في تفسير الادب ، د . سمير سعد حجازي ، دار الافاق العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠١م : ١١٤ ، وينظر : قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، د . محمد زكي العشماوي ، نشر دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ م : ٩٥ .

(٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي الى ابن رشد) ، د . الفت كمال الراوي ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١ ، بيروت لبنان ، ١٩٨٣م : ٦٤ ، وينظر : علم الدلالة ، دراسة وتطبيقاً ، د . نور الهدى لوش ، منشورات جامعة قار تونس ، بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٥ : ٣٩ .

بالصرخات الذاتية ، بل لا بد له من صور موضوعية لخلق عالمهِ وتجسيمه ، وبحث الحياة فيه [١] .

وهو ما سعَت الشاعرة إلى التأكيد عليه من خلال صورتها الاستعارية في قصيدتها (الزمن) التي تقول فيها :

شجرٌ جنوني يُظلني

وينسى فوق خصري ساعديه ...

نهر جنوني يوشوشني ،

ضباب آسرٌ في الروحِ

شجرٌ ظامئ يأتي

ولا عجة تروحْ ...

لا ماءَ يا شجر الجروح ...

لا ماءَ ،

مرت قاطرات الليل عطشى

دقات قلب الريح عطشى

ضوء القصيدة بات منفى

أوراده انفرطت فكيف أرمم المنفى [٢]

(١) ينظر : اللغة العليا جون كوهين ، ترجمة أحمد درويش ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨ ، ص ١١ .

(٢) الاعمال الكاملة ١٩٤ – ١٩٦ .

فمن خلال الصورة الاستعارية القائمة على تشخيص الشجر لدرجة أنه نسى ساعديه على خصر الشاعرة ؛ وهو النهر الجنوبي الذي بدأ يوشوشُ في أذنها ضباب آسر في روحها استطاعت أن تقدمها عن طريق اقتناص لحظة كونها ليست مثقلةَ بوعي الحدود ، وحيث الروح تتوقف الى فاعلية أسمى بهذه الألفاظ ، وأن هذه الألفاظ أي الصور المستعارة من غبار الإحساس ليست وظيفتها وصف أشياء خارجية بل إحياء لحظة الوجد الأصلية وإطالتها ؛ لأن الذات عندها لا تدرك أشياء العالم المحيط ؛ بل تأتي الأشياء لتدرك نفسها في الذات ، ولا تعود هذه الألفاظ مجرد علامات ؛ بل هي تشارك في الأشياء في الوقائع النفسية التي تستدعيها وتوحي بها .

وعندما نقف على قصيدة الشاعرة (قصيدة العراق) التي تسعى من خلال الصور الاستعارية فيها الى التركيز على عمق ألمها وإحساسها بوطنها والذي تعمل في الوقت نفسه على نقله للمتلقي ؛ تقول :

تَلوب الطيورُ :

الجبالُ ، الجبالُ

الجبال تؤرقني

وتلف بأغصانها جرحَ روحي

الجبال صبايا

تجرُّ صبايا ،

تجزُّ ضفائرها الطائرات

فأجمعُ عنها شظايا القنابل

أمسحُ وجنتها ،

فتسيل الغيوم على مهلها

فوق ورد الصباحْ

والجبال حيارى

الجبالُ التي شَرَّدَتني

وأهجرُها

وأحن إليها

فتبكي جروحي وأنسى الذي كان ما بيننا من حلامْ

والجبال تلوبُ : العراقُ ، العراقُ ،

العراق متاحف نخلٍ ، مرايا وعاجٌ وأروقة من لُجين [١]

عمدت الشاعرة الى تشخيص الجبال ؛ مشبهة إياها بالصبايا التي تجرها الصبايا ؛ ثم تؤكد صورتها الاستعارية بأخرى فالطائرات تجزُّ ضفائر ؛ فتجمع عنها شظايا القنابل لتعود الى صورة استعارية أخرى ؛ فجروح الشاعر إنسانه تبكي ؛ والجبال تلوب منادية بالوطن المجروح ، وطن النخل والمرايا والعاج وأنهار وأروقة من ماء الفضة .

لقد جعلتنا الشاعرة نحسُ بنرجسية اللغة الشعرية والتي جعلت من الصور الشعرية الاستعارية جيلاً من المغناطيس الذي يجتذب إليه كل ما هو قابل للاندراج في عالم القصيدة ، ثم يقوم بتفكيكه لتذوب لاحقاً في مادتهِ ؛ وقد امتزج ذلك بالعاطفة التي جرى امتصاصها بواسطة اللغة الشعرية والتي يمكن أن نسميها عمليات التمثيل الجمالي حيث تفكك العناصر العاطفية ، ثم تتشربها بعد أن

(١) الاعمال الكاملة ٣١٩ .

تحليها الى محض مادة لغوية وبذلك لا يتبقى في النهاية سوى العاطفة وحدها تفوح منها رائحة الفعل والاشياء . [1]

وفي قصيدة البستاني (نداءات سحرية) نلاحظها أنها تتكأ على خيالها في رسم صورها الاستعارية ، تقول :

يوقظني الموت على صوت العصافير

التي تنداح في الظلام

تُوقظني كفٌّ غصونٍ

كُلما أثقلها الحزنُ

هَوت ...

فوق حبيبتي ،

تنشد السلامْ ،

يُوقظني معراج هذي الروحِ

كل فجرْ ...

تُوقظني السماءُ

وهي تفتحُ الأبواب ،

للحروف والأسماء

يوقظني إسراؤها .

يوقظني السريرُ

(١) ينظر : الرؤية والعبارة مدخل الى فهم الشعر ، عبد العزيز موافي ، مكتبة الأُسرة ، الهيأة العامة للكتاب، ٢٠١٠م ، ص ٣١٩ – ٣٢٠ .

إذ ترتعش الأعمدة الخرساءْ[1]

في جوفِهِ

وتجهش المياهُ بالبكاءْ

يُوقظني الموتُ على صوت اللهبْ

يشبُّ في العُشبْ ...

إن النصَ يقوم على مجموعة من الصور الاستعمارية التي نسجتها الشاعرة من وحي خيالها ، فالغصون كالإنسان تملك كفاً توقظ الشاعرة كلما أثقلها الحزن والأسى وهي تهوي فوق جبينها ناشدة السلام ؛ ثم أن السماء هي الأخرى شاخصة كإنسان يُوقظ الشاعرة وهي تفتح الأبواب للحروف والأسماء ؛ إن المياه تجهش بالبكاء ؛ ويوقظها الموت على صوت اللهب الذي يشبُ في العشب .

وفي قصيدة (هواجس) تفصح عن بعدها الدلالي الذي يومئ بترقب الامل الموعود، ولو بعد اعوام من الانتظار وسنوات الخيبة (تعبت هذي الارض من الحب) ، لتمنحنا القصيدة في دفعتها الأخيرة ذلك الامل الذي يتدفق تبعاً على وجه النيران ، ولتقفنا في النهاية ان اللهب ما زال في الاغصان ، وسيغدو كما تنعقد عليه الامال قمراً طالعاً خلف الاشجان .

قالـت زنبقــة

من يوقف هذا الطـوفان ؟

قالـت جارتــها

القمر الطالع خلف الاشجان ،

قــال النـخل .

(١) الأعمال الكاملة ٣٨٣ – ٣٨٤ .

تعبت هذي الارض من الحب

فنامـــي

بين الصحوة والصحـوة

يساقـط منك نــدى

ويطير يمــام ...

يا وجـه الأَحــزان

نما النّوار علـى وجه النـيران

تدفــق نبــع

لكن لم يطفئ لهـب الاغصان[١] .

ان عملية استنطاق الزنبقة وجارتها والنخل خلقت بؤرة توتر لتوليد صورة استعارية ناجحة ولتبليغ رسالة مرمزة مُراقة حلقة مشحونة بطاقة الغرابة والادهاش من ناحية والسخرية والمفارقة من ناحية اخرى ، وقد يبدو لنا ذلك بوضوح في اختيار المفردات دالة : (تعبت هذي الارض من الحب فنامي) و (نما النوار على وجه النيران) .

وينعى للنص في فعله التأثري والحيوي هذا التجانس اللفظي الجميل بين (النوار) (والنيران) فلكل منها طاقته الايحائية الخاصة بين (الامل) و(والالم) وبذلك استطاعت الشاعرة ان تؤكد لنا ان الطبيعة " سحر يفوق كل سحر ، ولها سلطانها على الانسان وقدرتها على تحرير ذاته من قيود الحياة والسعادة "[٢] وبذلك تستطيع الشاعرة ان تعكس انفعالاتها الداخلية على العالم الخارجي عن

(١) الاعمال الكاملة : ٤٥٣ – ٤٥٤ .

(٢) الادب وقيم الحياة المعاصرة ، د . محمد زكي العشماوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مطابع عابدين ، الاسكندرية ، ط٢ . ١٩٧٤م : ٤٠٥ .

طريق التشخيص ، فالشعر " يحيي هذه السمة المجازية ويجعلنا على وعي بها"[١]

وفي قصيدة الشاعرة (الاغنية الجبلية) ، تقولُ :

الاغنية الجبلية

تعدو فوق الغيم

وتشدو للغزلان

الآغنية الجبلية ...

تضحك في عرس الشمس

وتسخر من وجه الزمن الذبلان

الاغنية الجبلية

هبطت من كف الأفق

إلى حضن الابدية

تعطي للريح عباءتها ،

وتعري صخر الايام ...

ابصرها امرأة بذراعي نار

وبعيني جلنارِ .

(١) نظرية الادب ، اوستن وارين ، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطريشي، ١٩٧٢م : ٢٩ ، وينظر : فهم اللغة نحو علم اللغة لما بعد مرحلة جومكسي ، نيريس مورو ، وكريستين كارتغ ، ترجمة : الدكتور حامد حسين الحاج ، مراجعة ، سلمان داود الواسطي ، وزارة الثقافة والاعلام ، طبع مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م : ٢٢ .

وجناح يـمام ...

الاغنية الجبلية

نضحك مـن سـر الكون

وتقـول انهض للنبع وسافر للون[١] .

إن عنوان النص يشير إلى تحول دلالي يتم فيه ومن خلاله تقديم صورة مغايرة للواقع ، لان الاغنية الجبلية هي النواة التي تنطلق منها فكرة النص عن طريق علاقة متبادلة بين (الاغنية والانسان) تحولت بمقتضى هذه العلاقة من مدرك حسي جامد الى كائن حي من خلال الاستعارة التشخيصية ، فالاغنية الجبلية (تعدو فوق الغيم تشدو للغزلان ، تضحك ، تسخر ، ترعى قطيع الظبي ، تعطي للريح عباءتها) ، تقول انهض للنبع وهي افعال انسانية اسبغتها شاعرتنا على (الاغنية الجبلية) بغية تعميق اثرها ورسم صورة نابضة بالحياة تكسر افق خيال المتلقي وكاننا من خلال الافعال المضارعة المتتابعة (تعدو ، تضحك ، تسخر ، ترعى ، تعطي ، تقول) تصر على اشراك المتلقي في الاحساس بحالة التوتر التي تعانيه الشاعرة والذي القى بظلاله على نصها، ولا سيما مما زاد من فاعلية الصورة وهي تمثل (التفاتة ذكية من الذات إلى الاخر تفتح الشاعرة من خلال آفاقاً واسعة امام النص في طريق تقنية السرد بوساطة الاخر ، وهو مما يؤكد ان القصيدة لا تبدأ[٢] في العزلة بل في نطاق من العلاقات المتبادلة بين الانسان والعالم) .

وتقدم الشاعرة في نص آخر صورة استعارية للأرض وهي رؤية خاصة حولتها الشاعرة من صورة ذات بعد واقعي معين إلى صورة خيالية تسبح في فضاء استعاري غير مألوف ارتبط ارتباطاً وثيقاً برؤيتها الشعرية تقول في قصيدتها (الارض) :

(١) الاعمال الكاملة : ٧٤ – ٧٥ .

(٢) الفضاء الشعري عند بشرى البستاني ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، كلية التربية ، ٢٠٠٥م : ١٨ .

ايتها الغراء ...

ايتها الغزالة التي تنام في العراء

لا تفزعي إن جئت للشهادة

فحاكم البلدة إن صدقت

سيأمر الثور الذي يحمل فوق الماء

عرشك ان ينفض قرنيه

فلا يبقى سوى الصحراء

ايتها الارض ففي في الجلسة الاخيرة

ولتكشفي عما وراء الدغل من حروق

ولتصحبي شهودك ...

الاشجار

والأنهار ،

والطيور

امام هذا الاثم الكبير[١] .

تسلك الشاعرة طريق الاستعارة لتحول المدلول الشعري من مدرك مادي جامد الى مدرك حسي يفيض بالحيوية (أيتها الغراء ، ايتها الغزالة التي تنام في العراء ، لا تفزعي ، ايتها الارض ، قفي في الجلسة الاخيرة) لتمازج بين صورة اخرى اعتمدت فيها على الاستعارة ايضاً وكأن الشاعرة تطلب من الارض ان تثور ، وان تقول شهادة الحق مهما كثر الشهود ، ايتها الارض قفي في الجلسة الاخيرة

(١) الاعمال الكاملة : ٢٢٣ .

، ولتكتفي عما وراء الدغل من حروف ، ولتصحبي شهودك إن هاتين الصورتين افترقتا في الواقع ولكنهما ما تلتقين شعريا عن طريق الجمع بين حروف العطف ، وهذا النص نجحت في أن تصير منه معادلاً موضوعياً لذاتها في حثها الدائم على الثورة والانعتاق من قيود الآخر ، وفقت الشاعرة من خلاله في تقديم صورة احجت فيها خيال المتلقي لانها (انطلقت من ارضية مادية تكون في لحظة الابداع بجزئيات فاعلة تتجه إلى تمثيل المعنوي بالمادي) .

إن الشاعر عن طريق الاستعارة سعى الى توليد معان اضافية تقوم مقام المؤثرات الصورية بغية استعارية المشهد في مخيلة المتلقي ، وتجسيم الصورة لكي لا تبقى مسطحة بل تكسب بعداً جديداً ملموساً قوي التأثير ، تقول في قصيدتها (في حديقة العراق) :

يداهمني القصف في الفجر ،

قلت له ...

لن اهادن سرك

قال .... اجئ

يداهمني قمر طافح بالصباية

ترشقه الشرفات بورد المساء

أقول له ...

لن اهادن موتك

قال ... خذيني إذن

ربما اتسع الدرب لاثنين

هل يسع الدرب أكثر من واحد سيدي

صمتت نغمة شاردة

في فواصل لحن أخير

وقال البعير القتيل : خذوني

لأوقظ صمت الغواية[١] .

فالنص يفتح بدخول الفسحة الاستعارية الذي يقوم أصلاً على التعددية الصوتية فالقصف يداهم الشاعرة في الفجر ، وتقول له لن اهادن ، وقال : أجئ ، ثم ما تلبث ان تضعنا امام صورة تشخيصية أخرى (يداهمني القمر ، اقول له لن اهادن موتك ، قال : خذيني إذن ربما اتسع الدرب لاثنين) لتأتي الصورة الثالثة (وقال البعير القتيل خذوني ، لاوقظ صمت الغواية) فهذه الصور تكشف عن الصراع الذي يكتنف ذاتها في نظرتها لوطنها فتولد ثنائية الحياة الموت ، تقول

اذ ترتدي الريح طـوق الحروب

نخيل العراق ،

جـراح العـراق

دمه المتدلي على شجـر من ضياء

يتدحرج فـــي سلم الامنيات

دماء ،

دماء ،

دمـاء

دماء على الارصفة

(١) الاعمال الكاملة : ٢٩٦ – ٢٩٧ .

دماء على الشجر المنحني فوق دجلة

يكتب اسفارهُ عبر سبعة الاف عام

دماء على غربـــة الزاب

فوق عـــذاب الفرات

فنخيل العراق دالة مؤشرة على الخير والنماء لنقترن مع دالة اخرى هي الدماء ، والتي هي عنصر سيال متحرك يرمز إلى الحياة ، ولكنه يشير في نصها إلى حالة من الالم والسكون بل والاستمرارية ، لانه يكتب اسفاره منذ سبعة الاف عام ، فالشاعرة اخضعت صورتها النفسية هذه الى بعدين زماني ومكاني ، وخاصة البعد المكاني الذي ((نعني بها امتداده الداخلي لدى الشاعر إلى مقدار الالفة التي يتمتع بها المكان ويوحي بها لديه ، والمسافة النفسية للمكان تنبثق من رد فعل الخيال الممتزج بالعاطفة تجاه المكان المدرك فكلما زادت ألفة ازدادت مساحته النفسية اتساعاً ، ليستحل مهما بدا صغيراًومحدوداً في ابعاده الهندسية الى مكان لا متناه في ابعاده الاليفة))[1] .

قد يكون البحر بالنسبة للشاعرة معادلاً موضوعياً للحركة والحياة والانفتاح اللامتناهي ، تقول في قصيدتها (موسيقى عراقية) :

يا ايها البحر الذي هجر الحقول

حجر أنا

احترقت اصابع عشبة في الجرف

فرت من اضالعه الطيور

حجر أنا ،

(١) المكان ودلالته في شعر السياب ، محمد طالب غالب البجاري ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٩٩٨م : ١٢ .

انكفأت لواعجه

وخانته الهواجر

والمهاجر

يا ايها البحر العذول

ايها البحر ابتلعني

إذ اتوق ،

وإذ ألوب ،

وإذ تمور النار في نبض الجذور

يا ايها البحر الذي يغري

زخام الموج بي

اطلق دهاليز الكلام[١] .

فالنص مرتكز على بؤرة من الصور الاستعارية التشخيصية تموج بالحركة ، وتنبض بالحيوية فـ (يا ايها البحر الذي هجر الحقول ، حجر أنا احترقت عيناه في الحزن ، فرت من اضالعه الطيور) استعارات تشخيصية تشير من خلالها الشاعرة إلى ثنائيتين هما (الحركة والاضطراب والحياة والموت) المتمثلة بالبحر وثنائية الصلابة والجلادة بقولها (حجر أنا) ومع هذا فإن الشاعرة وفي محاولة منها بالعودة الى الحركة والحياة والاضطراب التي هي من الخصائص الانسانية بالدرجة الاساس ، وفي لحظة انفتاح تطلب من البحر ان يبتلعها ، في محاولة منها لرفض التقوقع والسكون ولا تصير جزءاً فاعلاً من هذا الكون يمج بالحياة والعنفوان ، فقد انفتح النص من خلال هذه الاستعارات على بعد دلالي كشف

(١) الاعمال الكاملة : ٣٦٠ .

عن عمق احساس الشاعرة ورغبتها في كسر الجمود والقيود اياً كانت ، وتمكنت من خلالها من ان تستحدث أفق المتلقي ، وتنشط مخيلته ، لان الشاعر ليس " مجرد مكتشف للقارات وانما هو خالق لعوالم جديدة ، وضوء الحقيقة يأتي الينا من الشاعر أكثر من ان يأتينا من القصيدة ذلك لأن القصيدة تضاف الى الشاعر دائماً "[١] .

وعند معاينة التوظيف الاستعاري في مجمل النصوص الشعرية الواردة عند بشرى البستاني تبين ان الاستعارة في رؤيتها الخاصة انطوت تحت مضمون ان الاستعارة ليس تحنيطاً للمدرك ولكنها الصورة الجزئية التي تستطيع ان ترسم الخطوط العميقة للانفعال المتبادل بين الذات والشيء وتربط بينها في وحدة داخلية انفعالية .

(١) البيان الشعري ، د . فاضل العزاوي و سامي مهدي ، د . خالد علي مصطفى ، فوزي كريم ، بحث مجلة شعر ، المجلد ٦٩ ، عدد ١ ، ١٩٦٩ : ١٢ .

المبحث الثاني

بنية المجاورة

لبنية المجاورة سياج فني له ضوابطه السياقية التي تتمثل في اجراءات اسلوبية متنوعة تنتج مجالاً واسعاً للأنزياح والانزلاق الدلالي على مساحة من سطحية بنية المجاورة وهي تعني (انتقال اللفظ من معناه الموضوع له في اصل اللغة إلى اخر مجاور له ، وهذا الانتقال لا يعني تغير المعنى بل يعني وجود بين للمدلول الاول والثاني علاقة متغيرة تستند إلى الترابط الدلالي ، فالمجاورة هي الشق الثاني من عملية المجاز الشعري التي تعتمد على الخرق الدلالي)[١].

ان اهم عناصر المجاورة الرمز والمفارقة والمعادل الموضوعي وكلها تنطوي تحت جناحي الاشارة والخفاء المتلبسين بغموض فني وهما ملمحان جماليان مطلوبان يضيفان على النص الشعري عمقاً واضاءة للمعنى .

أولاً : الرمز :

من المعلوم ان المعادلة الابداعية لقصيدة الحداثة قد استقرت في المنظور النقدي الحديث بالالتفات الى الاساليب الشعرية بتحولاتها واشكالها البنائية كلها لذا اصبحت " حداثة القصيدة العربية لا تكمن في خروج الشاعر العربي على الوزن والقافية بل تمثلت في الانعطافات الرؤيوية الكبرى ، وما يترتب على ذلك من بحث عن رموز واساطير واقنعة يجسد من خلالها شكلاً حسياً ملموساً "[٢].

يعد الرمز من الوسائل الفنية التي استخدمها الشاعر في بلورة تجاربه الفنية عبر الانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبيرية يثرى بها لغته الشعرية لامتلاك الرمز صفة الايحاء اذ

(١) الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة ، تغريد موسى حاج علي البزاز ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٨ : ١٠٣ .

(٢) في حداثة النص الشعري ، علي جعفر العلاق: ٥٦ .

انه " وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا وهي لغة الجوامد ان تعرب عن مخول العقل الواعي الذي تكون الفاظ حياتنا البولوجية هالة مغمورة بالضباب والابهام اذ انه يفجر الطاقات الباطنية في ذات الشاعر وهذه الاداة تتكئ على مترسبات الشعور واللاشعور ومعطيات الواقع واللا واقع يمتزج فيها الحلم بالواقع والرمز بالحقيقة في جدلية متشابكة[١] ، وفي نفس الكلام يندرج ان " الكائنات كافة على حد تعبير شتوكر حائزة على موضوعية باطنية تقابل موضوعية العالم الخارجي "[٢] .

ان ما يزيد القوة التصويرية للرمز كونه " أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة ، فهو ماثل في الخرافات والاساطير والحكايات وكل المأثور الشعبي "[٣] . فلكل شيء اهمية رمزية بمعنى ان الكون رمز كامن[٤] ، ويختلف الرمز بطبيعته عن الاستعارة والاشارة والتمثيل كونه في المعادلة الاولى جزءاً من عالم المعنى الانساني وفي الثانية بل في الازدواجية التي جاءت بها الاستعارة ثم انما في معادلته بالتمثيل يتبين ان الرمز يوحي بالمعنى المفتوح والمطلق على العكس من محدودية المعنى الكامن في التمثيل[٥] .

(١) الرمز والادب الحديث ، انطوان غطاس كرم ، دار الكشاف ، بيروت – لبنان ، ١٩٤٩م : ١٢ ، وينظر : دراسة نقدية في لغة الشعر ، رؤية نقدية ، د. رجاء عبيد : ٤٧ .

(٢) جبران خليل جبران ، دراسة تحليلية وتركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته ، د . غازي فؤاد براكس ، دار النشر الملحق للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣م : ٧٨٧ ، وينظر : مصدره .

(٣) الشعر العربي المعاصر ، عزالدين اسماعيل ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الفكر العربي ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٨١م : ١٣٨ .

(٤) الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، د . احمد اسماعيل النعيمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٥ : ٣١٩ .

(٥) الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، اميه حمدان ، دار الرشيد ، ط١ ، العراق ، ١٩٨١م : ٢٥ – ٢٦ – ٢٧ .

العلاقة بين الموضوع المعبر والرمز علاقة أزلية تعكس التجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الاشياء مغزى خاصاً[١] .

يحقق الشاعر من خلال توظيف الرمز في قصائده خزينه التي قيدتها ظروفه الاجتماعية (فيعيد صياغة الواقع برؤى ايحائية تثير القارئ ، في حين يجد القارئ نفسه امام شاعر يخاطب وجدانه مما يجعله يشعر ازاء الرموز شعوراً بالراحة ولاستئناس)[٢] .

يثري الشاعر الحديث (قصائده برموز متنوعة في اعماله الشعرية لانه وجد فيه شحن فضاءاته بثرائه الشخصي وتجسيد لحرارته الداخلية الشعورية التي تعمق من عائدية الرمز أي هذا الشاعر دون سواه)[٣] .(مما يدل بشكل او باخر على ان الرمز لم يكن حدثاً طارئاً او غير متوقع في القصيدة الحديثة بل هو ثمرة ناضجة تدل على تكامل ملامح الرؤية الشعرية)[٤] ، ولم يقف التوجه النقدي الحديث للرمز عند مستوى تمثله الاسلوبي لشكل القصيدة بل تجاوز مدياته إلى مستوى عدَّ فيه الخطاب الادبي هو خطاب رمزي في محصلته النهائية ، لان النقاد المعاصرين (عدو الخطاب جهداً تعبيرياً يحشد الدلالات الرمزية التي تتفاوت ، حيوية وفرادته من شاعر لآخر)[٥] .

والجدير بالذكر ان اهم مقتضيات الشاعر في تعامله مع الرمز ان يخلق السياق الخاص الذي يناسبه بمعنى اخر ان " الرمز ابن السياق "[٦] ، كما يعتبر الدكتور مصطفى ناصف لأن الشاعر اذا استخدم الرمز منفصلاً عن السياق كان ذلك

(١) الشعر العربي المعاصر ، عزالدين اسماعيل : ١٩٨ .

(٢) مقدمة وست شعراء ، طلال سالم الحديثي ، مطبعة دار البصري ، بغداد ، ١٩٩٧م : ٢٦ – ٢٧ .

(٣) في حداثة النص الشعري . علي جعفر العلاق : ٨٤ .

(٤) المراة في شعر الرواد دراسة موضوعية فنية ، علياء سعدي ، رسالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية:٩٣.

(٥) ينظر : في حداثة النص الشعري ، علي جعفر العلاق : ٥٥ .

(٦) الصورة الادبية ، مصطفى ناصف : ١٥٥ .

نوعاً من الرمز الرياضي او الرمز اللغوي الأولي[١] ، ونستشف مما تقدم (ان اختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر افكار القصيدة مؤكدة لشيء ما هو اثراء الشعر بالتلوين الدلالي المصاحبة لموقف الشاعر وتحديد ابعاده النفسية ، فهو الارضية الفكرية والشعورية للقصيدة والخوض في مضمونها المعرفي)[٢] .

وعلى اساس ما تقدم تعاملت بشرى البستاني مع رموز عدة اهمها الرمز الموضوعي (العام) والذاتي (الخاص) ومع رموز اخرى انتقتها من خزينها الثقافي تارة ومن موروثنا العربي تارة اخرى ، ومن خبراتها الحياتية التي واجهتها وحاولت من خلالها ربط الماضي بمجريات الحاضر لتعكس سمة مهمة في نصها الشعري وتعيد بذلك صياغة الواقع برؤى ايحائية تثير القارئ حيث بدا واضحاً لقارئ قصائد الشاعرة ان رموزها الخاصة (الذاتية) فمن خلالها رؤيتها اتخذت من بعض مفردات الذات الانسانية او مفردات الطبيعة (الواقع) رموزاً ظهرت بشكل واضح على شكل سلسلة رمزية متماسكة لا ينفصل عن سائر مفاصل القصيدة بل خلقت جواً نفسياً خاصاً بالشاعرة ، اذ ان الرمز عند بشرى البستاني يعد ثمرة نضج في رؤيتها الشعرية ، ومن هنا يكون الرمز عندها " الذروة العليا التي تدركها الشاعرة حيث ينفض من عقال الحواس والمقاربة والتشبيه وبقدر ان تعاين الحقائق بأم عينها الباطنية "[٣] .

وسنحاول ما أمكننا الجهد أن نشمل بعين العناية هذه الانماط الثلاثة من الرموز التي شاعت في متن البستاني الشعري ، فمن الرموز العامة التي طالما اعتادت المبدعة أن تجوس معالمها وتتفيأ ظلالها : (البيت) و (الارض) و (الليل) و (الأسوار) و (بابل) و (وليلى العامرية) و (الناقة) و (القنديل)

(١) الشعر العربي المعاصر ، عزالدين اسماعيل : ٢٠٠ .

(٢) الحيوان رمزاً في الشعر العراقي الحديث (١٩٧٠ – ٢٠٠٠م) ، رباب هاشم حسين ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ٢٠٠٨م : ٤ .

(٣) الرمز والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، إيليا الحاوي ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٠م : ١١٦.

و(الاندلس) وسواها من الرموز التي ترن اصداؤها في نتاجها الشعري ، شأنها في ذلك شأن الشعراء الحداثين الذين يسعون الى الافادة القصوى لما في الرمز قيمة تعبيرية ووجدانية ، تمد النسغ الشعري في القصيدة بالنشاط وتبعث في اوصالها الحياة ، بما تمتلك من طاقة تحفيزية ، وبما تضيف الى دمائها من عناصر جديدة وتنقلها الى مديات لا تعرف الحدود ، او التوقف عن الجريان في ميدان الابداع والتطور والتجديد طامحين الوصول الى مستويات اكثر اتساعاً في التعبير والتوصيل والتأثير .

ومن الرموز العامة التي يحلو للشاعرة ان تمنحها بُعداً خاصاً غزير الدلالة ، مشحوناً بالرؤى (البيت) ، ففي قصيدة عنوانها (البيت) ، تطالعنا صورتها بالشكل الآتي :

كقصيدة النثر العصّيةِ
غامضٌ
وغصونه تُرخِي على صدري الظلالَ ،
وساعديْ ...
ويبث عطراً لا يبينْ
في الليل يأخذني لصالة حزنه
في الفجر أصحبه الى حلمي
فيحرسُ صبوتي
وأنام بين يديه آمنةً
وإذ أصحو
اراهُ وقد اضاء نوافذي
وأعدَّ لي شاي الصباح
طفلٌ صغير كلَّما فارقته
بكتِ البلابلُ في ضلوعي
وانجرحْ ...

شيح الحديقةِ في دموعي ....[١] .

وقد آثرنا ايراد القصيدة كاملة ، ودفعنا الى ذلك أمور عدة منها قِصرها النسبي وروعة صورتها الكلية التي تنحتها في قلوبنا قبل اذهاننا ، الاّ أن الدافع الأكبر والأهم ، أن الشاعرة استطاعت ان تجعل (لغة القصيدة ودلالتها في اشتباك عنيف لا يهدأ ، وتلاحم لا يمكن فصله : لغة ملبدّة بالدلالة ، ودلالة منقوعة باللغة ... أما شحنة القصيدة فهي ، رغم التحام اللغة بما تقوله ، اقتناص لأمطار الداخل وانكساراته ، وتجسيدها بلغة مشحونة الى حد كبير بالتآمل والحيرة والحنين)[٢] .

تلبست القصيدة هيكلاً سردياً ، وغامت في ايراد تفصيلات جزئية توهم القارئ للوهلة الأولى ان المتحدث عنه حقيقة هو (البيت) فـ (غصونه) أو ما يمكن ان يستعاض عنه بـ (جدرانه) او (سقفه) تُرخي على الصدر والساعدين الظلال ، وينام المرء بين يديه آمناً وهو (يبث عطراً لا يبين) كنايةَ عن عمق العلاقة التي تربطنا به من حيث نشعر أو لا نشعر بدلالة (لا يبين) ونبقى مشدودين الى أسره ، لكننا كلما فارقناها هاج بنا الشوق اليه ، فاهتزت ضلوعنا ، وطفحت أعيننا بالدموع الغزار فهل يا ترى هو هذا (البيت) حقاً ؟ أم ان الاستعارة الرمزية تنحو بنا الى استعارة كلية اشمل واعمق اثراً من (البيت) ؟ الا يمكن ببساطة متناهية ان نجزم واثقين ، أن (البيت) ما هو الا وجه الاشمل (الوطن) حيث قدمته الشاعرة رمزاً اجتماعياً بأسلوب سردي حواري والرمز الاجتماعي هنا هو الذي يستوطنه الرمز السياسي ليكون تغليفاً للمعنى المقصود بستار شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسر من الاسرار [٣] . ومن ثم امكانية المعادلة الآتية :

(١) الاعمال الكاملة : ١٩٢ – ١٩٣ .

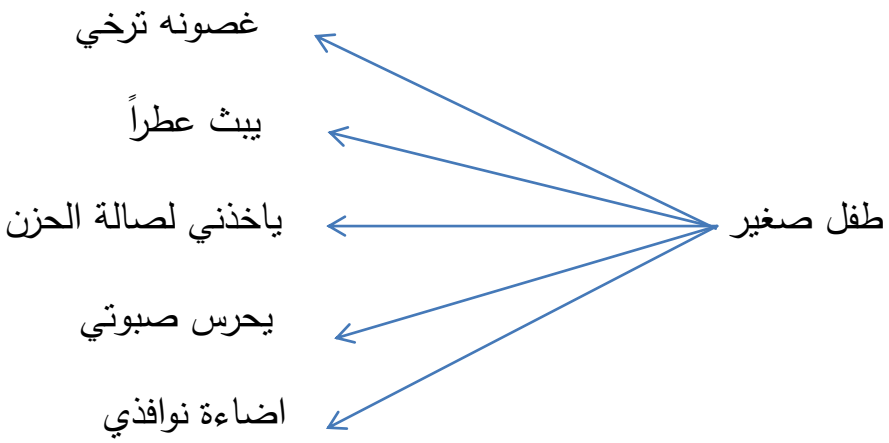
(٢) الدلالة المرئية ، د . علي جعفر العلاق ، ط١ ، ٢٠٠٢ : ١٥٢ .

(٣) ينظر : احمد مطر الشاعر العراقي المغيب ، د . سمير الخليل ، مجلة الشبكة العراقية ، العدد ١٨ سنة ٢٠٠٨م : ٦١ .

البيت ⟺ الوطن

على الرغم مما بين الاثنين من علاقة ترابطية وثيقة العُرى ؟ !

ولعل من الطريف أن نذكر ان النص يوغل في فعله الايهامي بإحتماله التعويل على المعنى المجرد عن الرمز (البيت) ، لا سيما في اسناده غالبية الافعال والاحداث الى : طفل صغير كما في المخطط الآتي :



لكن ما يؤكد الدلالة الرمزية (الوطن) ويرجحها ما يلي ذلك من وصف دقيق لعمق العلاقة التي اربط الانسان بوطنه حد الهوس ، واهتياج الاصلح الحّرى ، وذرف دموع اللوعة والاسى:

..... كلما فارقته

بكت البلابل في ضلوعي

وانجرح ....

شيْحُ الحديقة في دموعي

لقد اعطت الشاعر قيمة تعبيرية لرمزها العام بأسناد الافعال المضارعة وفق الى حد ما في انثيال الصورة من التقريرية والدخول في حومة الرمز فجاءت الافعال وفق دلالاتها المجازية ومهارتها اللغوية التي تتجلى في اسنادها الى افعال تتلائم

والاحتمالات المتعددة التي يخلفها الرمز الذي اكتسب التجربة الشعرية المتحركة والمتشظية معاً لإدراكه ان لهذا الاسلوب ميزات قادرة على ان تعيد ترتيب الادلة وفق قوانين[١] .

اما ابتكار الشاعر الحديث لرموزه الذاتية ، فيأتي ضمن المسعى الحداثي والتجديدي لتأثيث الرؤيا الشعرية ، ولا يمكن تخيل عُسرَ هذه المهمة الشاقة والمضنية معاً ، لما تكتنفها من صعاب جّمة ، وتقوم ضدها من معوقات كبيرة ، يهون دونها نحت الجبال الشامخات بالأزميل .. فليت كل المحاولات التي جرت في هذا المضمار كانت حليفة النجاح ، وان صدقت العزائم وحسنت النيات .

والرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً او يقتلعه من حائطه الاول او منبتهُ الاساس ليفرغه جزئياً او كلياً ، من شحنته الرمزية الاولى ، ثم يملأه بدلالة شخصية او مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة الذي يستطيع ان يحقق للشاعر طموحه الفني .

في سعي حثيث للشاعرة بشرى البستاني تحاول فيه ان تغني معجمها الرمزي باستحداث رمز شخصي في قصيدتها (غابة) :

سيدةٌ خضراء
تلتفُّ بالرياشْ ...
تخرجُ من سياجها
أصيل كل يومْ ...
في جولةٍ حول النهرْ
تمدّ كفيّها إلى الأفقْ
حيث الدم الأصفرُ في الشفقْ ...
يلطخ المساءْ ...

(١) في حداثة النص الشعري ، علي جعفر العلاق : ٤٧ ، وينظر : مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، عناد غزوان: ٩ .

تكتئب السيدةُ الرضيةْ
تقذف في جدولها حجرْ
وتدخل السياج بانكفاءْ[١] .

إن رمزية العنوان (غابة) تحيلنا بادئ ذي بدء الى ما هو مألوف في أعرافنا الدلالية إلى الهمجية والعنف ، وربما الشراسة وعدم الامتثال الى قواعد اللياقة ، وأصول التحضر على أقل تقدير ... لكن النزول الى ساحة النص يكشف لنا بجلاء عكس ما استقر في نفوسنا للمحمول الدلالي لهذه الـ (غابة) ، وحرّي بنا ان ننتبه الى دلالة تنكير اللفظ وتعريته من التعريف ، فهذه (غابة) خاصة وليست (الغابة) المعهودة التي لها رصيد دلالي في اذهاننا فمن خلال الافضاء بالدفق الدلالي لمحمول (غابة) ، نكتشف بأنها : (سيّدة خضراء تلتفُّ بالرياش – كناية عن غضاضة عودها وامتلاء شبابها – وتوالي سرد ما تواجهها في حياتنا من قيود وضغوط تجعلها لائذة بالتضرع والدعاء ، بعدما أعيتها الحيل عليها كُمرّجُ عّما ألمّ بها ، وأوصلها الى هذه الحال ، تتكفئُ في آخر الأمر ، وتعود إلى صمتها ووضعها السابق (وتدخل السياج بانكفاء) وبهذا تتفرط دلالات النص لتفضح غلالة الرمز وتضع أيدينا بدقة على ما المحت اليه ، أو اشارت اليه رمزاً دالاً على الشعور بالعنف المسلط على المرأة ، امتلك من المقومات الفنية ما ارتفع به عن التصريح الفجَّ ، وأضفى عليه عناقيد من ظلال المعنى ... وهذا ما اشار اليه البلاغيون العرب حينما صرّحوا بأن التلميح الفني قد يكون احياناً أبلغ من التصريح المباشر وغير الفني فأصبحت القصيدة صورة كلية ورمزاً خاصاً اذ ان القصيدة يمكن وصفها انها " قصيدة متجددة بتجدد الزمن "[٢] ، فهي لم تكتب لمرحلة دون اخرى وانما لجميع الازمان التي تحتوي في طياتها (ألم ، حرمان ، قهر ، عنف مسلط .... الخ) .

(١) الاعمال الكاملة : ٩١ .

(٢) الجواهري وترنيمة الجياع ، محمد امين احمد ، مجلة كولان العربي ، العدد ٣١ كانون الاول ، ١٩٩٨م : ١٧١ .

وتسترسل الشاعرة في قصائدها مستخدمة كافة انواع الرموز يتناسب وحسب الحالة الشعورية التي تريد توصيلها للمتلقي ففي قصيدتها التالية ((رأت ان تستدعي الشاعرة رموز ذاتية قائلة :

اطلع من اصابع الصحراء

من عيون نخلة تنام في سنبلة غراء

اطلع من مواجع المياه

ابحث عن يوسف متكأ جديد

ابحث عن قميصه

عن وردة تلوح في جنيته

عن فتية فتية

نعيده الى

من قبضته يوسف

لقد نجحت الشاعرة في تعاملها مع هذا الرمز الديني اذ اخرجته من دائرة الدلالة الدينية المتداولة ليجعله يسهم في بناء قصيدتها بعد ان منحتها بعد ايحائيا منسجما مع الموقف الراهن وهي تبحث عن قميص يوسف التي ترمز بوضوح الى المؤامرة التي احاطت النبي يوسف (عليه السلام) وهي نفس المؤامرة التي مر بها العراق على الرغم من تلمس بذرة الامل في القصيدة دلالة موحية على ظهور الحق وانتصار العراق من قبضة المؤامرة كما نجا يوسف من قبضة العزيز بعد صبر وامل مرهون بنصر قريب وكما قلنا سابقاً ان الشاعرة تمكنت من النجاح في تطبيق التقنيات الشعرية من خلال مقدرتها في اللغة الشعرية فتلاحظ انها تتأمل ظهور الحق وانتصار ادارة العراق من خلال الافعال (اطلع ، عيون نخلة ، سنبلة ، مياه ، يوسف ، قميصه ، ورده) هي اسماء وافعال اضافت صورا حركية على البعد

الدرامي في النص فضلاً عن ورود تكرار الافعال (اطلع ، وابحث) فالطلوع رمز الامل وعدم اليأس والنصر المعهود والبحث رمزاً للاصرار والعزيمة والاستمرار في النص يجلبنا الى مشهد الثبات والعزيمة وظهور الحق بصورة مستمرة مما يخلق حالة شعورية وانفعالية لظهور النصر المعهود الذي تناشده الشاعرة . ان المفردات النصية التي احتشدت بها القصيدة لم تكن في حقيقتها الا وسائل ناجحة في الوصول الى الغاية المرومة وانها وان حاولت ان تظهر لنا دلالة مرئية ظاهرة ، وما يتبع ذلك من امور من انشطار وتشظي دلالي للمفردة ، يوسع مدى فاعليتها ، ويجعلها قريبة من الاستعارة بتواهن الدلالة الرامزة مع الدلالة المرمزة وهذا ما يمنحه شرعية الانتقال الى واحة الرمز ، رغم تناوله اجزاء من الحياة الخاصة فلا يمكن مطالبة الشاعر (ان ينشئ لغة جديدة ، وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة ، ولكن في قدرته ان يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويدعمها على التفاعل مع المعنى الفردي والمزيد الذي جاءت به تجربته) [١].

ثانياً : المفارقة :

تعد المفارقة غاية في التعقيد والاثارة والجاذبية فهي في وجودها الجدلي عملٌ من صناعة الموهوبين اذ يبتعد نظامها عن تأمين الواقع وتأليهه بوصفه مسلمة نهائية حيث تبدأ المفارقة من نقطة فضاء النفس المفتوح وتنشطر في الاحساس الداخلي إلى معانٍ حتى ترمي في (احضان اللامعنى)[٢] .

عندها تصبح المفارقة هي الحيز الأكثر اتساعاً لاحتواء المعاني وجدلها والمفارقة كما يصفها فريدريك شليغل بالموضوعية ،" لانها تعني السمو الكامل فوق الذات بل هي اللعب على الذات نفسها "[٣] .

(١) الحرائق في الشعر ، يوسف الخال ، بيروت ، ١٩٧٨م : ٢١.

(٢) اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧م : ٢٧١ .

(٣) ينظر : المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي شعر الرابطة العلمية انموذجاً ، الهام مكي عبدالكريم ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠١م : ١١ .

والمفارقة لا تنقطع في سعيها الدائم في هيكلية القصيدة الى (التنافر بين ترتيب الاحداث)[١] . لانها تعبر عن حقيقة مؤداها ان المفارقة في علاقة متضادة للوجود الانساني نفسه ، فالعالم صيغ من المفارقة تحتاج حقائقه الى لغة بارئة من كل اثر من اثار التناقض[٢] .

اما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو انه لا يتوصل اليها الا عن طريق التناقض وهذا يعني ان لغة المفارقة هي " نوع من الاسلوب الناعم الهادئ "[٣] ، الذي يكثر بين مكنوناته جدّلية الخطاب ان لغة المفارقة ليست الشعرية ، فهي اللغة المحتومة للشعر[٤] ، والتي " تفلق ما هو متوازن "[٥] ، ومعنى ذلك ان الشاعر في عملية ابداعه لا يتوصل الى لغة شعرية الا عن طريق العدول المتناقض عن الايقاع ، والدلالة ، والتراكيب ، ليمنح المتلقي الرغبة في الكشف عن الدلالة الغائبة وهذا ما يمنح المفارقة تحت مسميات عديدة منها الانتظار المحبط والتوقع الخائب والمفأجاة المرتقبة والصدفة[٦] ، ولعل هذا التعدد في اشكاليات المسميات بالذات يكون مفترق الطرق بين الشعر والنثر ، ونستشف مما تقدم ان المفارقة وتناقضاتها انعكست بوضوح على اسلوب الشاعر مما ينتج (تطوراً غير منتظر في الاحداث ويقلب ويربك خططه وتوقعاته)[٧] .

وامتثالاً لسنة التطور الحداثي اتسعت دائرة المفارقة على ساحة القصيدة اذ نجد من الصعوبة وجود قصيدة مفتقرة الى المفارقة بل ان القصيدة اصبحت في مفهومها

(١) معجم السرديات ، محمد القاضي وأخرون ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ٢٠١٠م : ٣٩٩ .

(٢) مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد وتسي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، د . حسان عباس ، بيروت ، دار صادر ، فرنكلين ، ١٩٦٧م : ٢٤٩ .

(٣) المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، د . ي ميوئيك ، ترجمة د . عبدالواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧: ٢٧ .

(٤) النقد التحليلي ، محمد محمد عناني ، مكتبة الانجلو المصرية (د . ت) : ٤٠ .

(٥) المفارقة ، د . ي ميوئيك ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة: ١٣ .

(٦) ينظر : قضايا الشعرية : ٨٣٢ .

(٧) المفارقة ، وصفاتها ، د . عبدالواحد لؤلؤة : ٢٤ .

العام هي " اوسع امتداد ممكن للمفارقة "[١] ، اذ عدت قصيدة المفارقة في منظورها الحداثي إحدى الوسائل الاسلوبية التي وظفتها لما حققتها من تعارض في المنظورات المتناقضة وما يحدث عن هذا التعارض من صراع يعد جوهراً فنياً مطلوباً ينتج ظاهرة اسلوبية تعكس مدى تطور الرؤيا الفنية لدى الشاعر المعاصر.

ان النظرة الشمولية للاشكال الشعرية التي تتضمن المفارقة تجعلنا نفضي الى حقائق عدة لعل من اهمها : ان المفارقة سواء اكانت تقنية اسلوبية ام شكلاً فنياً بلاغياً أم نغمة فان ذلك لا يخرجها عن كونها بنية فنية جمالية تتنفس هواء الاسلوبية والبلاغية بوصفها ((اداة ووسيلة فنية يحقق هدفاً جمالياً فضلاً عن ايصالها رسالة للقارئ تضبب شاشته من خلال صدمها له ، فالمفارقة تكسر توقع أفق القارئ بأقامتها علاقات مفاجئة وغريبة بين الدال والمدلول تمثل انزياحا عن المألوف وهذا ما يفضي الى فتح فضاءٍ واسعٍ من التداعيات والتاويلات الغريبة))[٢].

ويظهر ذلك واضحاً من خلال اشتغال المفارقة (من الداخل بكسر افق اتجاه النص الدلالي ، حتى تصبح موقفاً متضاداً مع البنية الثابتة في الداخل عبر تحقيقها الضربة الدلالية التي بدورها تهشم الاتجاه وتخلخل العمود الاستقراري لهيكلة الدلالة وهذا يؤكد ان المفارقة تكمن في خاتمة النص ، وهذا ما يستعصي معه الجزم بصحة تأويل معين دون غيره من التاويلات المتعددة)[٣] .

والجدير بالاشارة ان النص الشعري المشتمل على المفارقة هو نص يمتلك طبيعة مراوغة ان جاز التعبير بين عالمي مختلفي الوضوح وبمعنى أعم ، والمفارقة هي

---

(١) الدراما والدرامي ، سي دبيليو ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ،(د.ط)، ١٩٨١م : ١٢٤ .

(٢) شعرية السرد في شعر احمد مطر ، دراسة سيمائية جمالية في ديوان لافتات ، د . عبدالكريم السعيدي ، ط١ ، دار السياب ، لندن، ٢٠٠٨م : ١٢٦ .

(٣) ينظر : المفارقة ، نبيلة ابراهيم مجلة فصول ، العدد ٣ – ٤ ابريل ، ١٩٨٧م : ١٤٠ ، وينظر : جماليات اسلوب الصورة الفنية في الادب العربي ، د . فايز الدايه ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٠ : ٢٠٨ .

اشبه ما يكون بالوقوف وسط عدد من المرايا التي تعكس صوراً متعددة عن اصل واحد وان معظم تلك الانعكاسات ما هي الا ايهامات ، وفي الوقت نفسه جزء من التضليل والتنافر والتباعد التي تتبعها المفارقة في سياقها الخاص والمنفرد بطرح المعنى ، ((اذ كثيرًا ما تحتاج المفارقة وخاصة مفارقة الموقف او السياق الى كد ذهن وتأمل عميق للوصول الى التعرض وكشف دلالات التعارض بين المعنى الظاهر الخفي الغاطس في اعماق النص وفضاءاته البعيدة))[١] .

لذلك عدتها سيزا قاسم (لعبة عقلية من ارقى انواع النشاط الابداعي واكثرها تعقيداً)[٢] .

اقتربت الشاعرة بشرى البستاني الى مبدأ في المفارقة في نصوصها الشعرية لأنها ((تعبير بلاغي يجئ فيه المعنى الحرفي للكلمة او العبارة عكس المقصود وعدتها اسلوباً تكتيكياً تهكمياً للأشارة الى مقصد او موقف مضاد لم يصرح به فعلاً))[٣]. وينطلق اسلوبها المفارق هذا من ((اسلوب الدهشة والمباغتة التي تثيرها في المتلقي بسبب تضادها مع المنطق الواقعي مما يحفز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة والوصول الى المعاني الخفية التي هي مرام الشاعر الحقيقي))[٤].

قد يكون من المناسب ان نجعل محطتنا الاجرائية الاخيرة في هذا الفصل انموذجين دالين للمفارقة الشعرية في نصوص المبدعة بشرى البستاني متخذين ذلك منطلقاً لبيان مدى ما ((تغترف شعريتها الملتهبة واجواءها الصادقة من عناصر تبدو ،

(١) المفارقة في شعر عدنان الصائغ ديوان (صراخ بحجم الوطن) انموذجاً ، د . قاسم بريسم ، موقع الشاعر عدنان الصائغ على الرابط httpill www adnoanalsayeghsom \ ara \ index \ asp ? Do

(٢) ينظر : المفارقة في القص العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، مجلة فصول عدد٢ ، ١٩٨٢م : ٨ .

(٣) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د . سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م : ١٢٦ .

(٤) ضحك كالبكاء ، ادريس الناقوري ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٦م : ٨٩ .

للوهلة الاولى ، متباعدة او متضادة لكنها بعد التفحص الدقيق تدخل في شبكة من التناغم الحي مع مناخ النص))[١] .

ومما يجدر ذكره ان مجموعة الشاعرة (مخاطبات حواء) محتشد بأكثر النماذج الدالة استثماراً لتقنية المفارقة وبعدها الجمالي ، وشحنتها الانفعالية التي تؤجج فينا روح اللايقين وتنقلنا الى مناخ ملغوم بالانبهار والدهشة وشيء من الغرائبية بين ظهراني اللا متجانس عن نقيضه المتجانس ، فترتقي بنا الى مديات قصوى بالانشاء والدواء ، وربما يكون هذا النضج الرؤيوي للاستثمار الفني للمفارقة ، يقف وراء نضج تجربة الشاعرة فاستّدقت بهذه الهيئة المفعمة بعناصر نجحت بمقدرة واضحة ان تظفر بقطوفها الدانية ، ففي مقطع مجتزأ من قصيدة (ريثما تهدأ العاصفة) ، تقول فيها :

أمس كنت تفتح نوافذ بيتي

تتأمل ما يتناثر من شذرات الضوءِ

على الكتب والارائك ،

تسكب قهوتي في سندان الوردِ ،

وتصب لي خمراً ..

فيسكر الوردُ ،
وتدور الغزالةُ الواكنةُ
في لوحة الجدارْ ..
ينساب نهرٌ في الحديقة الجذلى
وعلى رقص الشجر
يتدلى رأسك غصن حنان

(١) الشعر والتلقي دراسة نقدية ، د . علي جعفر العلاق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان – الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٢م : ٢٠٠ .

في ضوء زندي ...
بالأمس كنت معي
تُرتّبُ لي وصايا أبي ذر
وخطب مارا ،
وقصائد هولدرلينْ
لكني أتذكر الأن انك لا تعرف بيتي
ولم تزرني فيه قطْ .... (١) .

ففي هذا الفضاء اللا متجانس والمسكون بالمتناقضات ، والافعال الواردة :
تسكب قهوتي في سندان الوردِ ، وتصب لي خمراً فيسكر الورد ، تدور الغزالة الواكنة.

إن النص يضعنا امام نقطة تحول تتحقق عبرها صورة المفارقة الرومانسية التي يكون مصدرها ، فكرة مفاجئة تتأتى من انهيار بعض الماهيات الروحية التي تنطلق من مشكلات العصر الحديث الذي لا يعطي احساساً بالرضى(٢) .

يتم التعبير عنها داخل اطار تصويري يهم في إشاعة حالة من التوازن تلامس ذلك الوهج الاخاذ لمدلولات المفردات ، اذ تتبادل الوظائف والمهمات الواقعة على عاتقها، فـ (سكب القهوة) يؤدي الى (سكر الوردة) و (الغزالة الواكنة) وقد جَمُدت صورتها الجدارية بدأت بالدوران ... وبهذا تكون المفردات قد غادرت افقها المعجمي واتجهت صوب مناطق أكثر خصباً وأكثر قابلية على منح الادهاش والتوتر ، وتسربلت لبوساً اجمل فاعلية وتحفيزاً للذهن .

ويستمر هذا النغم التصعيدي ينبض اللغة في جسد النص في موضع اخر ايضاً حينما يلتحم التراقي المجبر (وصايا ابي ذر) بالمستحدث الوليد (قصائد هولدرلين) في تواشج يبدو تناغمها على سطح النص ، وان كان متعارضاً في الرؤية

(١) الاعمال الكاملة : ٨٤ – ٨٥ .

(٢) ينظر : الوعي والفن ، غيورغي غاتسف ، ترجمة نوفل بنون ، مراجعة سعد مصلوح ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٠م : ٢٣٨ .

والمضمون .... لكن الضربة الحقيقة ومن هنا تبرز حدة المفارقة فتباغت فينا كسراً لافق القارئ وتوقعاته عبر عنصر المفاجأة الذي يثير الدهشة غير المرتقبة تتمثل في العبارة المستدركة :

لكني أتذكر الآن أنك لا تعرف بيتي

ولم تزرني فيه قطْ ...

وما يعمق حس المفارقة هذه اللهجة اليقينية الموثقة بالتوكيد الذي لا ينساب اليه الشك ، او يعرف الظنّ اليه طريقاً : (أنك لا تعرف بيتي ولم تزرني فيه قط) ولعلنا نستجلي روح المفارقة الساخرة ، والتهكم القاسي ، الغائر في الاعماق ، وتحت رماد الروح في قصيدة تكاد تقترب من الومضة الشعرية اكثر من انسياحها لتخوم القصيدة واشتراطاتها ومستلزماتها المادية لا المعنوية والروحية ، تجري وفق التشكل الآتي في قصيدتها (دخان) :

دخان ...

دخان يعكرُ زادي

دخانُ ...

يعكر صفو شرابي

وحين تجئ الليالي

انام على وردةً

من دخان ...[١] .

وقد تم تقديم صورة النص عبر استخدام اسلوب المفارقة التهكمي الذي " يجري التعبير فيه عن المعنى بعكسه ويبرز التناقض بين الظاهر والباطن وبين المتقابلين:

(١) الاعمال الكاملة : ٩٢ .

يعكر ويصفو "[١] ، فهذه القصيدة ذات البنية المتناهية في الاقتصاد التكويني ، تستغني عن الكثير من الاستطالات والزوائد التي لا ضرورة لها ، وتستعيض عنها باجتراح روح المفارقة ، والركون الى موقف يضادد الواقع المعيش ضمن اطار النص، فالدخان الذي لا ينفك عن تعكير حياتنا عامة ، ويلازمنا ملازمة الظل لعودة، ويقاسمنا الزاد والشراب ، نفاجأ به يتحول بدرجة قصوى الى (وردة من دخان) مؤثر من فاعل مزعج (معكر) الى عنصر أليف تهفو اليه النفوس حيث منامها ويظل من المتأمل فيه ان مفردة (دخان) تبقى رمزاً مفتوحاً للتأويلات ، ومصدراً ثراً لكل المتوقعات دون أي قيد لفظي او معنوي محدد ، وهذا ما يوسع افقه ويمنحه الفرادة والتميز في الاداء الشعري ، ويلعب جانب المنظور الشكلي الطباعي للقصيدة بهذا التوزيع المقصود والمتعمد في الايحاء بالدلالة المتمخضة ، فالتوزيع المكاني لمفردة (دخان) في اجزاء متفرقة في جسد النص بدءاً بالعنوان ، تشي بالانتساب المكثف بل الاحاطة شبه التامة بالدخان حد الملل واثارة الضجر في الجزء الاول قبل ان تنقلب موازين الأمور بدرجة كبيرة ومغايرة في الجزء الاخير من القصيدة .

وقد وظفت البستاني المفارقة من مناحي دلالية متعددة فقد تلجأ الى المفارقة كتوظيف لغوي لبناء صورها الشعرية من خلال جمع المتنافرات وكسر النمط المعجمي بين الدال والمدلول لان المفارقة " نقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعيين المبدع على الانقلاب من دائرة المباشرة والوضوح والدخول في افق الضباب الجمالية للنص "[٢] وهذا ما ارادت قوله :

من قال لكم ادعوا الاطفاء

يعجبني ان احترق هكذا

(١) نسمات واعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر ، روز غريب ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠م : ١٧٠ .

(٢) ينظر : فضاءات الشعرية ، دراسة نقدية في ديوان امل دنقل ، د. سامح الرواشدة : ١٣.

والدي احب امي بجنون

ولذلك تركها وتزوج امرأة قبيحة[١]

تمكنت الشاعرة في هذا النص من كسر افق التوقع للقارئ ، ففي المقطع الاول (من قال لكم ادعوا الاطفاء) يوحي للقارئ بأن (امر الاحتراق قد حصل وفات الاوان) او ان الاحتراق لا يحدث اصلاً ثم تفاجأ المتلقي بقولها والمفارقة تحدث هنا (يعجبني ان احترق) . وتتابع النص نجد مفارقات توحي بدلالات غير متوقعة ، (والدي احب امي بجنون) يخيل للقارئ بان سمة الحب (قد مات من اجلها) ثم تجنب وتكسر التوقع ولذلك تركها وتزوج امرة قبيحة والمتعاهد على المألوف بأن من احب شخصاً وضحى بنفسه من اجله لا يتركها ويتزوج امرأة ثانية بدلالة موحشة وهي (القباحة) ، فالشاعرة في هذا النص اعتمدت اسلوب المارقة بصفة التضاد والسخرية وكسر قواعد اللغة وهي توحي بمقدره الشاعر على الانقلاب على المألوف والتصرف بمفردات النص بدلالات موحاة من لدن الشاعرة .

ويتضح مما سبق ان الشاعرة لم تعمد الى المفارقة بوصفها عنصرا جماليا فقط ، بل لغايات موضوعية ذات صلة بالواقع الذي يعيشه الشاعرة لكون المفارقة اصلا " مرتبطة ارتباطاً وثيقا بقضية ذات التصاق بالفكر الانساني وما يحيط به من وجود ، لا تغيب عن احداثه ومكوناته صفة التناقض والتضاد والسخرية " [٢] ولا سيما وانها تحدث عن واقع العراق بعد الاحتلال وما تبعه من اثار للظلم والدمار ونجد اغلب صورها في المفارقة قائمة على الجمع بين الاضداد اذ تحاور الجوامد وتحركها وهي غاية ابتغتها في شد انتباه القارئ قولها :

دبابات الحقد تدور ...

غرناطة تعدو في قمصان الليل

(١) الاعمال الكاملة : ٩٢ .

(٢) فضاءات الشعرية ، دراسة نقدية في ديوان امل دنقل ، د. سامح الرواشدة: ١٤ .

يلاحقها الذئب التتري

تصل البصرة

يوقفها الامريكي على السلك الشائك

تزحف ذي قار

بين جذور النخل الممتدة من اوتار الحزن [١].

فالمفارقة تكمن في هروب غرناطة وهي ترتدي قمصان النوم هاربة من اسنان الذئب التتري فغرناطة صورت الشاعرة بنجاح واقع المرأة العراقية في ظل الاحتلال التي مثلت بالذئب التتري وهي تعاني الويلات والكبت المستعمر العاقد الغازي وهو يدخل بيتها في اي لحظة ليلاً ونهاراً ، فتبدأ المفارقة وتمثيلها بغرناطة وهي رسالة ارادت الشاعرة توجيها مما تعانيه المرأة في ظل الغزو الذي طال العراق .

وبذلك تكون الشاعرة أفادت من بنية لمفارقة في تصوير احزانها المعبرة عن احزان حواء ايضاً .

ومن خلال ما تقدم نستشف ان المفارقة بنية تعبيرية وتصويرية تسهم في تطوير الحدث الشعري وتعميق فاعلية الصورة عن طريق خلق علاقات جديدة تتخذ من بنية التضاد بين المرجعية العامة والرؤية الخاصة ... وسيلة تمنحها التميز والتفرد ، ويتضح مما تقدم ان الشاعرة عولت على بنيتي التشبيه والاستعارة في رسم صورها الشعرية وقد أفادت من الطاقات الفنية التعبيرية التي تمثلها هاتان البيئتين خاصة انها لونت اغلب هذه الصور بإحساسها وبشعورها فأصبحت هذه الصورة صوراً نابضة بالإحساس والحياة وكان المتلقي يشاطرها الإحساس نفسه .

(١) الاعمال الكاملة :١١١ .

الفصل الثالث

الصورة المشهدية في شعر بشرى البستاني

*** مدخل**

المبحث الأول : الصورة الحوارية

المبحث الثاني:الصورة الوصفية

مدخل

يتم رصد حركة الصورة المشهدية عموماً ليس على أنها تمثل المكان المقتبس في الاعتبارات الزمنية الرياضية المعروفة ، بل المكان النفسي المستجيب لحركة الذات الإنسانية المؤازرة بالحساسية والنمو والفعل والحركة[١] .

لما ينطوي عليه البعد النفسي الماثل في الذهن والتخيل من تأثير بالغ الأهمية في توجيه النص وشحنه بإمكانات معينة لتصبح أكثر كفاءة في خلق وصنع جمالي وحضاري ضروري يؤسس المشهد الخاص ويضخه بطاقات خصبَ خلاقة تعينه على اداء وظائفه النوعية في الارتقاء بالروح وجعلها أكثر تحضراً وقابلية لإدراك الآخر والتواصل معه[٢] .

وعلى هذا الاساس يتشكل المشهد في النص الشعري ، فالمشهد يعد من المشتركات اللفظية الاصطلاحية ما بين السردي والدرامي ، وبحثنا يختص عموماً بدلالته السردية فيعني : ((كل ما يعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيراً غير عادي ... وتعد الفقرات التي تصف مشهداً في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة بذاتها فهي فقرات بعيدة الى هذه الدرجة أو تلك عن الحبكة وتدخل إلى النص لتقدم لوناً أو خلفية أو إبهاماً))[٣] .

وهذه الدلالة لها صدى فني في النص الشعري الحديث ما دامت القصيدة الحديثة تفتح نوافذها على جهات متعددة من غنائية وسردية وسينمائية وتشكيلية ...

(١) ينظر : التفسير النفسي للأدب ، د . عزالدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت، ١٩٦٣م : ٦٧ .

(٢) ينظر : صوت الشاعر الحديث ، د . محمد صبار عبيد ، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع ، ط١،٢٠١١: ٤٩ .

(٣) معجم المصطلحات الادبية ، ابراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرون ، المتحدين ، صفاقس : ٣٣٠ .

ونستطيع أن نستل من ماهية المشهد أسس تركيب الصورة المشهدية ، فالمشهد هو ((عبارة عن فعل محدد أو حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ويستغرق في الوقت الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو قطع استمرارية الزمن))[١] .

إذ تحشد الصورة الشعرية كل ما يمكن من عناصرها أو مكوناتها وتفاصيل جزيئاتها لفرض مشهدها على فضاء القصيدة ، كي يرتفع الى القيمة التعبيرية القصوى عن محتوى التجربة الشعرية لتحقق الصورة المشهدية مقولتها الفلسفية التي مؤداها ((تكلم حتى أراك))[٢] ، وانطلاقاً من هذه المقولة تخطت الصورة المشهدية داخل مكنوناتها الثرية على الأساس أنها أهمية كبرى في التجربة الفنية ذاتها إلى توجيه عناصرها من حوار ، وصف المكان ... الخ [٣] .

في بناء مشهديتها لأن طبيعة التجربة تنهض بالأساس في أكثر سياقاتها على مكتزات صورية تسعى إلى استثمارها وتشغيل أدواتها لبناء تشكيل صوري يعبر عن مشهديته عن البعد الحسي أو البصري والمرئي في وحداتها ونظم تشكلها ويجيب عن جزء من أسئلة الشعر الكبرى في نطاق تشغيل حاسة البصر والرؤية شعرياً وهي في تداخل وتفاعل مع الذهن والخيال الغامض[٤] .

وهذه الرؤية ومدى وضوحها تعتمد اعتماداً كلياً على بلاغة المشهد وتماس حلقاتها المترابطة بمخيلة المتلقي ((فالشعر هو حالة اولى إلا انها حالة كلية متكاملة

(١) بناء المشهد الروائي ، ليون برميليان ، ترجمة فاضل ثامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٣ ، سنة ١٩٨٧ م : ٧٨ .

(٢) الحواميم السبع ، دراسة تحليلية فنية ، د . طالب عويد الشمري ، ديوان الوقف الشيعي ، المركز الوطني للعلوم القرآن والتراث الإقرائي ، بغداد ، ط١ ، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م : ٢٧٧ .

(٣) ينظر : الشعر والتأمل ، رستريفور هاملتون ، ترجمة ، د . محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، (د.ط)، ١٩٦٣م : ٨٠ – ٨١ .

(٤) فضاء الكون الشعري من التشكيل الى التدليل ، مستويات التجربة الشعرية ، عند محمد مردان ، اعداد وتقديم ومشاركة ، محمد صابر عبيد ، دار نينوى للدراسات والنشر للطباعة .والتوزيع ، ٢٠١٠م ، : ١٦٥ .

ومعصومة تستقطب الزمان والمكان والإنسان حيث تكون الحقيقة مقيمة في أبهاها مرتدية جلبابها الحسي في تجسيد حي كالحياة لا حاجة له بما دونه))[١] .

وتنهض الصورة الشعرية في مهمتها التعبيرية الشعرية على ((قدرة تماثل الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن))[٢] .

وتجدر الاشارة الى ان الصورة المشهدية في القصيدة هي في جوهرها ((تفاعل ونشاط دينامي فاعل ومؤثر ومنتج بين المعاني لتهتم اللغة الشعرية في طبقتها الدلالية والرمزية في انجاز الصورة عن طريق التفاعل السردي والنشاط السينمائي))[٣] .

مما يغني التجربة الشعرية في القصيدة ويضاعف من قيمتها ودلالاتها ورؤيتها وقدرتها على الإدهاش في منطقة المتلقي وتصل الصورة الى أبلغ مستوى تعبيري لها في فضاء التشكيل الشعري وبوسعنا القول ان الشاعر المهتم ((بتعبيرية الصورة المشهدية في تجربته الشعرية يسعى جاهداً الى استنفار كينونة الأشياء والمكونات المتاحة ليبنى منها عملاً تشكيلياً متحد الاجزاء ومتماسك العناصر))[٤].

فالصورة على وفق هذه الرؤية تنحو منحى نقدياً وجمالياً يتسم بصورة حية ممتلئة بالحياة يبثه الشاعر من خلال اكتمال أدوات المشهد لتصل بإيضاح ممسوح على ارض القصيدة في كيان تشكيلي كلي مؤلف من شبكة المكونات والعناصر التي تنقل المشهد من دراما النص الى مخيلة المتلقي فتغدو الصورة محركة بأصابع وصفية

(١) ابيسخليوس والتراجيدية الاغريقية ، تقديم وتقيم ، بقلم ايليا حاوي ، منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ م : ٢٦٩ – ٢٧٩ .

(٢) دراسة في لغة الشعر ، د ، رجاء عبد : ٢٦ .

(٣) دراسة في الادب العربي ، د . مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨١م : ٣٦٦ .

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

خفية مهيئة ومرسخة للدخول في تجربة تكوين الصورة وبناء المشهد الشعري العام في القصيدة [١] .

ونستشف مما تقدم أن الصورة المشهدية تمثل قوة انفعالية داخل نسق متحد منسجم ومؤلف في عملية فنية مركبة دينامية يشحذ فيه الشاعر كل الطاقات المتنوعة والمعتمدة من ذهنية ونفسية وبصرية وتعبيرية وذاكرانية وإحالية ومرجعية ، ثم يستخدم هذه الطاقات ويستثمرها في تقديم صورة (مشهد) فتكون عبارة عن نرآة متكاملة لمشاعره الذاتية التي تكون حاضنة ثرية اتجربته الشعرية التي عاشها بكل تفاصيلها وهذه الصورة ما هي الا نتيجة التأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقت وعابر سطحي [٢] .

وإذا تتبعنا المنجز الشعري العراقي نجد أن قصيدة المشهد هي قصيدة ما بعد الرواد لأنها في صيرورتها تميل الى الاقتصاد الأسلوبي الكمي ، فضلاً عن انها تعتمد على أسلوب الممازجة بين السرد والدرامي لتتبع من مقولة أدونيس ((إن شعرنا القديم يتكلم على العالم وشعرنا الحديث يكلم العالم))[٣] .

إن شيوع قصيدة المشهد في مرحلة ما بعد الرواد وأقصد الجيل الستيني والسبعيني تُعد مؤشراً واضحاً على وعي الشاعر الحديث وسيره المستمر نحو تطور القصيدة ومواكبة الحداثة من خلال خلقهم أشكالاً درامية جديدة سمحت للنص الشعري الانفتاح على التمازج أو التداخل البنائي ولا نجانب الصواب ، إذا قلنا ان قصيدة المشهد إحدى الأشكال الدرامية التي جسدت ذلك التحول الرؤيوي الحداثي وتوجيه القصيدة العربية دوماً الى كل ما هو جديد .

---

(١) ينظر : بنية النص السردي ، حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د . ط ، ١٩٩٢م : ٧٦ – ٧٧ .

(٢) ينظر : الصورة في النقد الاوربي ، د . عبدالقادر الرباعي ، : ٣٧ ، وينظر : في نقد الشعر ، محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٥م : ٩٥ .

(٣) لعبة المتاهة في التأويل ومقالات أخرى ، د . بشرى موسى صالح ، دار أزمنه ، عمان ، ٢٠٠٩م : ٤٠.

والشاعرة بشرى البستاني إحدى الشواعر اللائي استندن الى رؤية فنية انطوت تحت جناح الحداثة في سبك وتماسك حلقاتها لتتبع صورتها المشهدية كما تشاء ذاكرتها تارة وتارة اخرى كما تشاء ضربات الوعي المتراكم عبر فهرستها لمعاني الأشياء في ذاتها من خلال تجربتها العميقة مع الحياة ويؤمئ ذلك بوضوح في نصوصها الشعرية التي لونتها بأدوات سردية ذات حركات مشهدية انبثقت من خلال رؤيتها التي ((لا تنسلخ عن الحياة مسترسلة في الخيال والتجريب مقيمة جسوراً فنية بين الواقع العياني المباشر ليتسنى لها ان ترى هذا الواقع بصورة مشهدية كلية))[١] .

وفي قصيدة الشاعرة (الوحشة آتية) التي تقولُ فيها :

لا تتلفتي

وراءك ذئب

لا تتقدمي

أمامك هاوية

كيف ستفصح الوردة عن جرحها إذن ... [٢] .

نلاحظ ان الشاعرة اعتمدت على الحوار الخارجي (لا تتلفتي) محاوله الخروج الى الحوار الداخلي وبالرغم من عدم الاختلاف على مضمونها الدلالي ، المحمل بهموم ذاتية أشار اليها الناقد الدكتور حاتم الصكر ضمن تعليقه على الاعمال الكاملة للشاعرة ، متمثلة بـ (الشعور بالعنف المسلط على المرآة وترحيله رمزياً الى موجودات ومخلوقات وثنائية الذئب والهاوية أشد الاشارات دلالة بما تعنيه الهاوية من نهاية مأساوية يذهب الى قراراتها ذلك الذئب الذي يتربص بأحلام الشاعرة وطموحها.

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

(٢) الأعمال الكاملة : ٨٠ .

فإن هذا المقطع جاء عبر صيغة (لا الناهية + الفعل المضارع المجزوم) وهي صيغة طلبية على وجه الالزام كما تعاهده البلاغيون ألاّ أننا نشهد تغيراً وتنوعاً في صيغ المقاطع التي تليها لتنوع ما بين الأداة (كلما) وجوابها في المقطع الآتي :

كلما انهمرت الصواريخُ

تذكرت وداعة جدتي ...

كلما نزف الجرحُ

اتكأت عليه السكين

كلما استيقظ نبع الحرية ،

أوقفته السلطة عن العمل ...[1] .

وأداة الاستفهام (لماذا) حيث نرى في هذا السياق ان بنية التفضيل لا يفارق النص فينقل السارد بالجملة الفعلية الى المزيد من الفعاليات اليومية كـ(الحب كالموهبة) و(يرفض رعاية قلب واحد) مبتعدة عن الترميز الى الطرح المباشر ليخلق صورة مشهدية واضحة عبرت عن مشاهدات السارد والذي يفصح عن نفسه عبر مثيرات اسلوبية ، حيث تمكنت الشاعرة من خلال خلق مشهد آخر عبر نقطة مضيئة في النص افصحت عن قيمة شعورية في المقطع الذي بعده تماماً لنشهد انفصاماً لهذه المتواليات النسقية في النص ان الأمر الذي يفسح المجال لصوت الراوي أن يظهر ليفصح عن رأيه :

الحبَ كالموهبة

طفل ذكيٌ مدللْ

يرفض رعاية قلب واحد

(١) الاعمال الكاملة : ٨١ .

آه .. بائس هو الحب

إذ يعذب في طرف بمفرده[١] .

وبهذا يكون النص قد قارب روح المشاعر الذاتية التي يفترض به أن يكون قدر استطاعته بمنأى عنه ، مبارحاً إياه صوب خطوط السرد والدراما .

فضلاً عن القول ان فاعلية المشهد تتجلى بإيقاعات بطيئة تكتسب إطارها من لحظات مكثفة من خلال الحوار تتحدد بينها وبين الراوي علاقة تمتاز بالحيادية ، فما يضيفه الراوي الى المشهد هو تقريب اللقطة التي توسع من القابلية التخيلية فالصورة المشهدية بؤرة تلملم خيوطها من عناصر مختلفة شخصيات وحوار وحركة[٢] .

الا ان تلك الحيادية قد انتفت ولم نجد لها أثراً في النص .

ويتشح النص بما اصطلحنا عليه بـ (مقاطع عنقودية) او ما يمكن التواضع عليه أيضاً بـ (ومضات حياتية) تستمد مضمونها من واقع الحياة التي تحياها المرأة بالذات وخصوصاً لفظة (آه) التي تدل على لغة الحسرة والتوجع والتمني وهي لغة اكدتها البستاني من اغلب نصوصها التي تحيل حسرتها كأنثى ما بين هواجس الوحدة ونلاحظ في النص الآتي صوراً مشهدية اكثر احتفاء بجماليات التعبير وانوائه على تجارب ذاتية ممزوجة بنظره تأملية لموضوعه الحياتية بتناول مشهد وانتقاءات عينية فعالة في الحياة عموماً فليتابع النص:

النهار تقطعه مدية الضوضاء

ومدية الليل تقطع الروح [٣] .

والشعور بعدم الاطمئنان وما يخبئه المستقبل

---

(١) الاعمال الكاملة: ٨٢ .

(٢) ينظر : الصورة في شعر الرواد ، د . علياء سعدي : ٢٠٢ – ٢٠٣ .

(٣) الاعمال الكاملة : ٨٢ .

أطرق الباب على الغد

فيخونني الحنين[١] .

وصولاً الى قناعة تامة وراسخة بأن الغد الآتي ، لن يختلف كثيراً عن الحاضر اليومي :

أيها الغد لا تخف

فالوحشة آتية[٢] .

ولو حاورنا نص (تباريح) لأمكننا الوقوف على صورة مشهدية مغايرة شكلاً وتكويناً على النص الذي سبق فأول إمارات المغايرة تلك اننا لا نجد أثراً لفواصل طباعية ، بل تنساب القصيدة بوداعة وسيولة وسلاسة تامة لتصب في وعي المتلقي بشكل انسيابي ومرن وربما يكون وراء هذا كله الفحوى أو المضمون الذي يروم النص إيصاله للمتلقي ، ومدى استجابة المتلقي وتفاعله معه ، لما يحمله من مدلولات إنسانية وثقافية وحضارية واجتماعية . إذ شكل نص الشاعرة اعلاه بؤرة للمتلقي كي تثير استفساراته المتعددة وذلك بتعدد الصور وتعدد الدلالات بتعدد المتناقضات والواقع والغربة اذ تقول (ايها الغد لا تخف) فتجيب فالوحشة آتية اذ سمحت لنصها بتعدد افكاره وصورة منطلقة من واقعها وصراعها مع الذات ايماناً من الشاعرة بان القصيدة الحديثة يجب ان يكون نصها قادراً على التنوع ليواكب صراع الانسان فرسمت لنا نصاً مشهدياً من خلال جمعها للمتناقضات في النص مما وجهت ضربة للمتلقي بتعدد أسالتها وخوفه من واقع الذي يمر به .

يؤسس النص عموده الفقري من وصف مشهدي تدافُ فيه المشاعر باللوعة والعذاب حد النزف ، فهو يتحدث عن الضياع ووجع مر عن تجربة حب عنيفة أخذت

(١) الاعمال الكاملة ، ٨٢.

(٢) المصدر نفسه : ٨٣ .

الأرض معها تميد طولها وعنفها الضاري ووافق ذلك كله ريح مبيدة لا تبقي ولا تذر ليصب ذلك في قالب استفهام استنكاري مفاده :

هل كان حباً

أم الأرض مادت

ومالت على الأرض

ريح بددْ ...[١] .

ولقد لجأ النص الى اسلوب التداعي الحر عبر تقنية الاسترجاع وانثيالات الماضي القريب ، عبر قطب آحادي ، أو ما يصطلح عليه (راوٍ عليم) اوله الى آخره باسطاً بين يديه وأذني المتلقي كل شاردة وواردة تتعلق بالاحداث ومجرياتها الزمنية والمكانية.

فعلى هذا المنوال يبدأ النص مشواره بعبارة تحاول تلخيص كل المجريات : (وهذا هو الكل) فهذه (الواو) التي سبقت اسم الاشارة (هذا) خير دليل على نزعة التلخيص ، وهي غالباً ما تقترن لتؤدي هذا الغرض في أحوال مشابهة ، ولا سيما حينما تأتي مصاحبة لتعبير ، وهذا هو كل ما جرى تماماً ، أي بحذافيره التامة دونما زيادة أو نقصان .

ولعل هذا الأسلوب يفيد كثيراً من تقنيات كتاب (تيار الوعي) ، وما تبيحه من إمكانات لسكب العواطف (فيجئ الاسترجاع ملتحماً بالنص مبيناً حول شعور خاص أو ذكرى خاصة الأمر الذي ينجي النص الروائي ويضفي عليه لوناً تعبيرياً)[٢] .

ونشهد بعد ذلك سرداً متوالياً لما جرى من قصة الحب تلك وما هو لافت للنظر في تلك المجريات هو طغيان الأفعال الحديثة ولا سيما الماضي منها لتتوافق مع خط سير الذكريات التي تزيح عنها الراوي الغطاء لنتلمس حرارتها ووهجها الهادر :

(١) الاعمال الكاملة ، ٣٩٧ .

(٢) بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٤٣ .

وهذا هو الكل

لوّعني الحبُّ

أسلمني لنجوم الظهيرة

فاشتعلت غابة الأفق

غاصتْ تباريحُ روحي في الرملِ ،

غارَ الجسدْ ...

إلى مطلع القلبِ

والرّملُ طفلٌ يراوغ

والأفق أصفر

أصفر[١] .

فيمكن بسهولة ويسر أن تؤشر الأفعال (لوع – أسلمَ – اشتعلت – غاصت – غار) ذات الدلالة الزمنية الماضوية بمقابل فعل مضارع واحد وهو (يراوغ) ليكون ضمن دلالة زمكانية :

الرمل – مكان

الأفق أصفر .. زمان (دلالة الغروب)

وهكذا يتسع الحديث شاملاً الإطار الزمكاني ، ليوحي بواقعية الحدث او الابهام بذلك في الأقل – تاركاً للسارد كلي العلم – حرية البوح بتباريح ولواعج القلب فبعدما تمكن هذا الحب وبلغ أقصى درجاته وكل ما كان ... حباً وانطفأ حينما (انكشفت) و (فتحت ساعديها لرعد الفلاة النزق) ، ولنا ان نؤشر ها هنا البراعة الفنية في إيراد الكتابة الموحية ، حينما أشير الى الطرف الآخر المشارك في واقعه الحب (الغاية)

(١) الاعمال الكاملة : ٣٩٦ .

ولهذا المفردة وقعها الحميد في تطوير هذا الشق الآخر وهو ما يعكس منظر (حواء) الى (آدم) وجهة نظر نفسية (سايكولوجية)...

ولكي يبلغ السارد أقصى مديات مهمته في ايراد التفصيلات واهم ما يمكن ان يشد به اهتمام المتلقي الذي يبقي في شوق دائم الى إكمال المجريات حتى نهايتها مأخوذاً بنزعة السؤال الدائم : ثم ماذا بعد ؟ .

فحينما استبدت بهذه (الغابة) موجة رعد نزق وهي كتابة تتواشج دلالياً مع (الغابة) ، كانت النتيجة المحتمة هو الموت حباً ، أي بعبارة أوضح بسبب الحب ، لذلك كان التكرار توكيداً لهذه النتيجة المحزنة (ماتت) ، ليأتي الوصف بطابع جنائزي ورثائي مفجع إيغالاً في إيقاظ الذكريات المؤلمة ، وما هو جدير ذكره أن النص لا يترك المتلقي الوقوع في براثن هذا الحس الكارثي او الاستسلام للخط النهائي دونما أن يجعل للمأساة المروية شعاعاً من نور في نهاية النفق المظلم أو كوّةً يتبسم فيها بصيصاً من أمل فلذلك تأتي الضربة الأخيرة بمثابة الأمل الذي لا بد أن تتشبث به لبلوغ الركب ومواصلة المسير، هذا الفهم نجد صداه في أغلب قصائد الشاعرة التي ادركت هذه الحقيقة فعمدت الى البحث عن وسائل جديدة وأدوات تعبيرية جديدة تمنحها مجالاً ارحب للتعبير عن قيمتها الفكرية بشكل موحٍ بعيد عن التقريرية المباشرة كما في قصيدتها (حوار عراقي امريكي) التي تقول فيها :

الطائرة الامريكية

ترمي (الكندي) برمان اسود

وتجرح افئدة الأشجار

صدئت صافرة الإنذار

وعاثت بالحي

عناقيد التفاح الأسود

الطائرة الامريكية

قالت للطلاب صباح اليوم ...

هذي القاعة يشملها الحظر

قال الطالب

لكني لم اقرأ ذلك عبر

وثائق عار العصر

.....

.....

.....

.....

لن ابرح هذي القاعة

والطلاب ..... كتبوا

لن تقفل هذي القاعة [١]

من خلال هذه الصورة استطاعت أن توثق واقعاً معيش ألمت فيها بعناصر العمل الدرامي ومقوماته الأساسية كالصراع والحوار والحدث وغيرها ، فهي قصيدة تنتمي الى زمن الشاعرة تبدو ملامح السرد القصصي ذي الحدث والوصف المتداخل مع المونولوج والجمل الحوارية (فالطائرة الامريكية قالت للطلاب) منها ينبثق الحدث المصور (ترمي برمان أسود الكندي تجرح افئدة الأشجار الطائرة الامريكية قالت للطلاب ، قال الطلاب ، ... الخ) . اعتمدت في صورتها الكلية على تقسيم مقطع الاحداث متتالية أسهمت في تعميق فاعلية الصورة المستوحاة من أن الواقع هو

(١) الاعمال الكاملة ٢٢٩ – ٢٣٠ ،

الشيمة الأكثر تردداً او ثباتاً في اعمال الشاعرة فقد استمدت أكثر صورتها وحكاياها من الواقع المعيش ، بعد أن بنت احداثها بناءً جديداً مسبغة عليها مشاعرها واحاسيسها .

.....

.....

.....

ثكلٌ ودمٌ ، دمَنٌ ، ودمعٌ
والعراق من الشقائق للنخيل
قصيدة جذلى
وأنهار متيمة وفقد
والتاج تاجك
فافتح الأبواب للحلم الجميل
آشور ينهض
عائد آشور
والعربات تحملُ في الضحى إكليلها
أنهارك المحروقة الكفين تُوْرَقُ في المُقَل
صوتُ الحسين على المآذنِ...(١)

فعبر هذه الصورة المشهدية ، نشهد نصاً سردياً يعرض لمشهد من عزيمة العراق بانتخاب افكار لظروف حياتية لتأريخ العراق ا ظروفه الذاتية او بمفرداته وفي المقطع الآتي نشهد ايضاً تنامياً لتعبيريه العراق وحقائقه لتؤكد ان العراق له تاريخ وبطولات وصمود واغتاب لذا تناشدهُ أن يفتح الأبواب فـ(الحسين) عليه السلام كَبَّرَ بصوتهِ منادياً لأجل الحق ، وآشور ينهض ليحيا من جديد؛ إنها دعوة للأمل وللتعليق في فضاءات المجد والعزيمة والعنفوان ؛ وهذا يؤكد ((إن حيوية الشعرية

(١) الأعمال الكاملة : ٣٠٢-٣٠٣.

العراقية تتجلى بقدرتها على الصمود وقدرتها على التوازن بالرغم من صخب الحرب وفوضى الحياة ؛ وبالرغم من جوع ومعاناة الحصار ، وحيويتها تتجلى في قدرتها على التعبير عن ثراء حياة))[١]

لقد وجدت الشاعرة (المرأةُ) في التشكيل اللغوي فضاءً ورحباً للتعبير عن ذاتها ككائن مستقل له رؤيتهُ وتصورهُ للعالم ، وبوصفها كائن غير الرجل يجب ان يحمل خطابها اللغوي بَصمات تفرجها الانساني ؛ ولذا فلا نجاني الصواب إذا ما قُلنا إن النص الأنثوي الشعري قد اصطبغَ برؤيتها لعالمها في ذاتها وعالمها حولها ، والعلاقةُ بين العالمين ؛ فكان شعر الأنثى فاتحاً بوابات الأمل والميلاد الجديد ، وكان نصُها قريناً لحالة الانعتاق ن التقاليد التي رهنت المرأة وحاصرت وجودها.[٢]

وهو ما أكدت عليه الشاعرة وهي تُؤكد على غياب المسافات ؛ وإن لمست أملاً من خلالِ ذلك المجهول الذي يتربص بها ؛ لتشتعلَ بها النار والحياة ؛ تقولُ :

.....
.....
.....
.....
فتغيبُ عناقيُدها
والأمس اذيالها .....
فتفرُّ الظلالُ ...
وملأى السلاسل
من غلالٍ سماوتهِ
من خمورٍ تدافُ ،
واجنحة اذ ترف بوديان روحي

(١) قراءات في النص الشعري الحديث ، أ.د بشرى البستاني : ٩٣.
(٢) يُنظر : نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل ، عالي القرشي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ : ٥٢.

أطيرُ على نجمةٍ
.....
.....
وتغيبُ المسافات
لا أمسَ
لا يومَ
لا غدْ.[١]

إن عنوان القصيدة يشيرُ الى موضوعها بوضوح ، خاصةً مع إدراكنا لحقيقة أن (عنوان القصيدة يولد منها)[٢] ؛ فضلاً عن أن أسلوب السرد بهيمنته الطاغية على القصيدة جعلها أشبه بقصة قصيرة بدأتها بالمشهد (خُلسة يتربص بي) ؛ لتنتقل بنا مقطع آخر ((ترفُ الحياة بأجنحة من عبير وعسجد)) ؛ لتنتهي بنا إلى المشهد الأخير (وأجنحة اذ ترفُّ بوديان روحي ..... وتغيب المسافات لا أمس .... لا يومَ ، لا غد)) ، كل هذا ساعد على اعطاء النص خصوصية في التصوير ، لاسيما إن الشاعرة تصور تشربها الكامل بالأمل الذي يسري في داخلها خُلْسةً ، فتشتعلُ أناملها بنار الحياة حتى العروق ؛ ويهفو اليمامُ لى شرفات قلبها ؛ ويخضرُّ غصن الكلام ؛ فترف الحياة التي تعلن ملاحقتها لها في المقطع الثاني فتغيبُ عناقيدها ؛ وتفرُّ ظلالها ؛ فتغيب المسافات في المقطع الثالث الذي يغادرها ذاك الأمل الذي تسللَ خلسةً إليها ؛ فلا أمس ولا يومَ ولا غد ؛ فالواقع الذي تعيشهُ بتناقضاتهِ وازدواجيته المتمثلة في الصور المشهدية السابقة وَلَّدَ عندها نوعاً من الاغتراب النفسي الأليم الذي يجعل المتلقي يشعر بغياب تلكم المسافات وتلاشيها.

إن الشاعرة بشرى البستاني تؤكد على ان قصيدة الحداثة ؛ إنما ((هي القصيدة التي تمكنت من امتصاص حيوية كل المكابدة والألوان الحركية المحيطة بها إنسانياً

---

(١) الأعمال الكاملة ٢١٦-٢١٧.

(٢) ينظرُ : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، د.عبد الله الغذامي، السعودية ، ط١، ١٩٨٥م : ٢٦١.

وواقعياً وفنياً من لواعج الإنسان وأوجاعه واشواقه ومعارفه ، وما ألحقت بهِ الحروب التي عكستها من اضطراب وعذاب))[1]

فهذا الفهم لم يغب عن شعرها ؛ فنراها تقولُ :

.....

.....

.....

ها هو العالم يتشظى امام عيني

اشلاؤهُ سنابلُ جوفاء تُطاير عبر ريح مسعورةٍ

تساقطُ في فضاء القلب عصافير من بوحة

وَصبية مضيئة العينين تفتحُ للدوار ذراعيها

وتموت باستسلام

فمُذْ سقطت اعمدة الزمن

صار للغزلان أوجهُ بُوم.[2]

ترتبط الدلالات في النص بمحبة ذاتية لا يمكن التغافل عنها ، والاسطر التي تقرأ بوحاً حزيناً يكاشف دواخل الشاعر ويعرضها في صياغات مجازية معبرة عبر الالم الناتج عن ذلك الدمار الذي حل بالعالم فلقد ابرز النص وصفاً للمتكلم عبر عنه بطريقة منولوجية يمكن للنص من خلالها ان يعزز صلة الشاعر بذاته وهي تراه يتشظى لتحمل الرياح اجزاءه المسعورة ، وتتساقط العصافير في فضاء قلبها ،

(١) الشعر والنقد والسيرة مقاربة لتجربة بشرى البستاني ،حوار عصام شريح: ١٥٧.

(٢) خماسية المحنة ، أعمال غير كاملة ، بشرى البستاني ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٣م : ٢٢٦.

والصبية يسلمون ارواحهم للموت بكل هدوء ، لتتجسد كل علامات المكابدة والالم والدمار حيث يأخذ البعد الزماني ان يؤكد طبائع حياتية ستأخذ دورها بالتبلور كلما نراه مضئياً في قراءة الأسطر لتستقر الفكرة على معاناة انسانية للدمار الذي يتعرض له الوطن حيث يرتفع ويرتقي البناء الصوري المشهدي بطريقة مزج الوصف بالحوار الداخلي (المونولوجي). من خلال هذا التكثيف الصوري المستند الى المشهد عبر بشرى البستاني في رسم مشهد السردي عبر تعامله مع مفردات الحياة اعتمدت على التكيف ولاختزال والدلالة لتعكس فيها حالات النفس الانسانية ومشاعرها اثر ما يتعرض له الحياة من اضطهاد وظلم وألم.

المبحث الأول
الصورة الحوارية

الصورة الحوارية

يعد الحوار إحدى التقنيات التي تسعى في زمن المنهجيات الحديثة الى توكيد حضورها في فضاء بناء القصيدة الحديثة ((بعد ان غطى على سياق النص أقصى درجات التكثيف التي يبلغها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي ويفتح ثغرات التواصل في أبنية الوعي والفكر ليضفي على النص صفة الواقعية الفنية))[١] .

ولا سيما بعد ان تجاوزت القصيدة الحديثة المستوى الغنائي الذي ظلت تدور في فلكه زمناً طويلاً إذ اتجهت القصيدة نحو المنحى السردي في بنائها الفني مما اكسبها سمة الدرامية عندما استعارت من فن الدراما والقصة بعض الملامح ولعل أبرز هذه الملامح تعدد الأصوات والحوار والصراع وجاء ذلك استجابة لضرورة النص الشعري في التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التي لم تعد خيطاً شعورياً بسيطاً عابراً بل اصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط من المشاعر والاحاسيس والرؤى المتعددة ووصلت الى مرحلة النضج في التعبير عن مستوى التعقيد والتركيب الذي ينساب مع تعقيد المشاعر والهموم التي تعبر عنها[٢] .

وفق سياق هذا الكلام يعد الحوار عرضاً دراماتيكياً في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين أو اكثر[٣] .

(١) شفرات النص ، دراسة سمولوجية في شعرية النص والقصيدة ، د . صلاح فضل ، دار الاداب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩ م : ٢٧ ، وينظر : الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية ، فاتح عبدالسلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٩م : ٢٣ .

(٢) ينظر : بناء القصيدة العربية الحديثة ، د . علي عشري زايد ، دار الفصحي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩م : ٢٤ .

(٣) ينظر : المصطلح السردي (معجم المصطلحات) جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة وتقديم محمد بريدي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٣ : ٥٩ .

ويعرف جيرار جنيت الحوار بأنه ((الخطاب المنقول الذي يتظاهر فيه السارد (الراوي) باعطاء الكلمة حرفياً فلا تطرأ على الكلام أية تعديلات او تغيرات وهذا الخطاب يماثل النمط المسرحي))[١] .

تمثل تقانة الحوار عنصر الإضاءة الذي ينير أركان النص الروائي ليكشف ما يدور في ذهن الشخصيات وردود أفعالها وبناها النفسية والعقلية ، بل عد الوسيلة المباشرة المتاحة أمامها لان تعبر من خلالها عن وعيها تجاه عالمها الذي تعيشه[٢].

فالحوار الفعال يجب ان يتجلى أساساً في سلوك الشخصيات ذاتها فضلاً عن انه ((يضاعف أو ينقص أو يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر في الشخصيات ويتيح لها أن تعبر طوعاً أو كراهيةً عما لا يتم الكشف عنه أو استشفافه منه بأية تقنية روائية أخرى))[٣] .

ويتمكن الحوار من خلال شبكة الاتصال التي يزرعها في متون العمل الفني إذ يبني الحدث ويطوره ، ولا وجود للحدث خارج نطاق الحوار ومساره باعتباره ((عنصراً له خطره في العمل الروائي إذ يدل على وعي الشخصية وتفردها ويسهم في تطور الأحداث))[٤] .

(١) خطاب الحكاية ، جيرار جنيت ، بحث في المنهج ، ترجمة محمد المعتصم ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط٢ ، ١٩٩٧م : ١٨٧ .

(٢) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، دراسة النظم والبناء في الرواية المعاصرة عبدالله ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨م : ٨٦ ، وينظر : الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا الروائي ، دراسة فنية ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، فاطمة بدر حسين ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ م : ٢٣ .

(٣) عالم الرواية ، رولان بورونوف ، وريال أوئيلية ، ترجمة نهاد التكرلي ، مراجعة فؤاد التكرلي ، ومحسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ م : ١٦٨ .

(٤) لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية ، باقر جواد ، مجلة الطليعة الأدبية ، بغداد ، شباط ، ١٩٨٠م ، العدد ٤ : ٣٤ .

وعن طريق الحوار ينمي الحدث ويبلوره لانه ينمي الوقائع الصغيرة ويدخلها في سياق الحدث ليكون ((الأداة التي يبرهن بها الكاتب عن فكرته ويكشف عن شخصياته ويمضي به الصراع الى غايته))[١]

وعن طريق هذا الاتصال وبواسطه الحوار يكشف عن الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث والشخصية ليكون الحوار ((أداة التحول في مجال العمل الأدبي ، إذ انه يحدث عندما تتلاقى الأدوار ، بل إنه يحرك هذه الأدوار ويؤدي الى تغيرات وتحولات غير متوقعة ، فكلما تقدم الحوار بطريقة جدلية فلسفية فإن الشخصيات والأحداث والأفكار والكلمات تغير من أشكالها ومعناها))[٢] .

ولا شك في أن الحوار ينهض بهذه الأعباء من خلال اللغة الحوارية التي تؤكد عليها النظرية اللسانية الحديثة التي ترى أن اللغة الحوارية التي ينقلها الينا الروائي على أنه كلام إحدى الشخصيات التي ابتدعها هو في الحقيقة كلام الروائي نفسه ، فضلاً عن أنه كلام تلك الشخصيات المفترضة ((وهو كلام لا بد أن يتساير مع مستوى تلك الشخصية الثقافية والاجتماعية حتى يصدقهُ المتلقي))[٣] .

فالكلمات التي يصادفها في الحوارت السردية هي ((الكلمات التي تعني الصراع الدرامي وتجعل الشخوص في مواقع الهجوم والدفاع ولأنها تحتوي على افعال منتجة تعكس الرغائب والدوافع الانسانية وسلوكها المعلن وتؤكد على دور الانسان في

(١) المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ ، تنظير ، تحليل) ، د . خليل الموسى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧م : ٧٨ .

(٢) اتجاهات جديدة في المسرح ، تحرير جوليان هيلتون ، ترجمة د . أمين سامح فكري ، الرباط مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون المجلس الأعلى للآثار ، ط٢ ، ١٩٩٥م : ١٩٢ .

(٣) شعرية التأليف ، بنية النص الفني ، أنماط التشكيل ، بوريس أوسينكيان ، ترجمة سعيد الغانمي ، د . ناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٩م : ٤٣ – ٤٤ .

صدامه مع الوسط ... فإن اللغة بهذا المعنى ترتبط بشكل فعال بصياغة الحدث الدرامي نفسه))[١] .

وعلى اساس ما تقدم فإن الحوار له توصيفات فنية فهو ((وجه من وجوه استعمال اللغة))[٢] .

و ((تقنية متميزة ، وأسلوب تناول خاص))[٣] . بل هي ((ملكة تولد أكثر مما هو شيء يكتسب))[٤] .

لجأ الشعراء في أحايين كثيرة الى الحوار في قصائدهم ذات البنية السردية سعياً منهم لإضفاء عنصر التشويق ولشد انتباه المتلقي إذ حلق شعراء السبعينيون في فضاءات القصيدة حبكة قصصية جميلة لفتت انتباه النقاد والباحثين إذ بنوا بعض قصائدهم على أساس النموذج فقط .

استعانت الشاعرة بعدد من الوسائل الحوارية لكي تفصح عن شخصيتها من خلال الحوار بدون مقدمات ، وانما تجعلها تأتي عفوا الخاطر من خلال حوار طافح خاطف ، وهي بذلك تحقق شرطاً أكد عليه النقاد وهو انه لا بد من أن ((تسمع الدراما لحوار يأتي مصادفة ، والسطح الظاهر وحده هو الذي يطرد ويتطور بشكل ملموس ... تتحرك حواراتها بحرص رجل يحاول ان يصعد السلم دون ان يشعر احد بقدومه أنها كاتبة مسرحية تمشي على اطراف أصابعها))[٥] .

---

(١) جماليات المسرح الجديد ، د . عقيل مهدي يوسف ، دار الكندي ، للنشر والتوزيع ، أربد ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٩م : ١٢٢ .

(٢) الرمز الشعري عند الصوفية ، د . عاطف جودة نصر ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٨م : ٦١ .

(٣) اتساق الحوار في الخطاب الدبي ، د . صبري مسلم ، ط١ ، دار جامعة ذمار للطباعة والنشر ، اليمن ، ٢٠٠٧م : ١٠٣ .

(٤) فن الادب ، توفيق الحكيم ، المطبعة النموذجية ، الحلمية الجديدة ، (د . ت) ، : ١٤٦ .

(٥) عيوب التأليف المسرحي والتركيز ، ترجمة عبدالحليم الشبلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية ، دار مصر ، للطباعة ، الفجالة : ٥٣٤ .

وتمكنت الشاعرة من تحقيق هذه الضربات اللماحة عن طريق رؤيتها الفنية ومراحل حياتها ينبوع كبير في طريقة العرض والاستعادة والاستقبال واصبحت قصيدة الحوار لديها وثيقة ذاتية مهمة تقترب على نحو وآخر من تصعيد وتعميق الحضور والفهم من تجربتها الإبداعية عن طريق استخدام السؤال والجواب .

إن نتاج الشاعرة الإبداعي غني بالقصائد القائمة على تقنية الحوار كما في قصيدتها (مخاطبات حواء) التي تقول فيها : [١]

وكنت تفتح بأصابع اللهب صدري

وتلقي فيه بالكلمة ...

قلت :

يارهينة المحبسين خذيني

أدخل مُلكوت محبسيكِ

ليصيرا أربعة

.....

.....

.....

قلت ... مطفأة عيون التفاحِ

فلا تهزي الشجر

.....

.....

(١) الأعمال الكاملة ٢١ .

قبل أن تنام السكينْ

وقلت ...

لا تنامي

فقد شبت النيران في السرورْ

وهب الملائكة مذعورين

وقلت ...

أشعلي النار في البوادي .

كي أستطيعَ

إطفاء الكون المشتعل بين ذراعيكِ

يا آمرأة تشتعل في حضن الكونْ ...

إن الشاعرة تتكأ على الحوار الخارجي والذي يبدو واضحاً من خلال الألفاظ (قلت ، أدخلْ ، لا تهزي فلتوقظي ، لا تنامي ، أشعلي) لتبين بوضوح ما تحاول البوح به وما ترسمه من صورة مفعمة بهذا التناغم الجواري بين الشاعرة وذلك الآخر ، الذي يطلبَ منها أن يدخل في مجسيها ليصبرا أربعة ؛ أو ليصيرا الأربعة واحداً في قصيدة تشبه في بينتها المشاهد المسرحية التي تبدأ بمقطع يتكررُ ظهورهُ في كلّ مقطع ، تجعل القارئ أو المتلقي يتطلع الى تفاصيلَ أكثر لهذا الحوار الخارجي الذي كشفت من خلاله الشاعرة التناغم القائم بينها وبين الآخر .

وفي قصيدة الشاعرة (في حديقة العراق) التي تقولُ فيها : [1]

يداهمني القصف في الفجر

قلت له ...

(١) الأعمال الكاملة ٢٩٦ – ٢٩٧ .

لن أهادن سركَ

قال ... أجيء

يداهمني قمر طافح بالصبابة

ترشقهُ الشرفات بورد المساء

أقول له ...

لن أهادن موتكَ

قال ... خذيني إذن ...

ربما اتسع الدرب لأثنين

هل يسعُ الدرب أكثر من واحد سيدي

صمعت نغمة شاردة

في فواصل لحن أخيره

وقال العبير القتيل خذوني

لأوقظ صمت الغواية

إذ ترتدي الريح طوق الحروب

تخيلُ العراق ، جراحُ العراقْ

ففي قصيدتها هذه تلجأ الشاعرة الى الحوار الخارجي المتعدد الأصوات ؛ حيث تتحاور مجموعة من الأشخاص لتشكيل عصبَ القصيدة التي يسد أجزاءها هذا النغم والفكرة من أجل تشكيل القصة أو الحادثة التي استدعت هذه الأصوات ؛ ففي مقدمتها يظهر الصوت الأول وهو صوت الشاعرة نفسها التي يداهمها القصف في الفجر ؛ والتي تعلن من خلالها أنها لن تهادن ، ليظهر الصوت الآخر للمحاور وهو

القصف ذاته والذي يعلن صراحة أنه يجيء (قال .. أجيء) ليعود صوت الشاعرة المحاور لتأكيد ما أعلنه مسبقاً (لن أهادن موتك) ، ليظهر صوت آخر هو صوت النغمة الشاردة في فواصل لحن أخير ، أما الصوت الرابع المحاور فهو صوت العبير القتيل الذي يعلن صراحة : خذوني لأوقظ صمت الغواية معلناً أن صوت الريح يعلنُ الحروب على نخيل العراق ليزيد الجراح جراحاً .

إن الحوار الفعال يجب أن يتجلى أساساً في سلوك الشخصيات ذاتها فضلاً عن أنه ((يضاعف أو ينقص أو يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر في الشخصيات ويتيح لها أن تعبر طوعاً أو كراهية عما لا يتم الكشف عنه أو استشفافه منه بأية تقنية روائية أخرى)) [١] .

وهذا ما نجد صداه في قصيدة الشاعرة (السيدة) التي تقولُ فيها : [٢]

سيدتي

فجرُ الأمس لقيتك

كانت عيناك تشعان،

وكفك دافئةٌ

كنت تُصلين على جرح الماء ،

تضمين إليك نخيل البصرة ،

قُلتُ : تعالي

لم تلتقي

واصلت صلاة الفجر

(١) عالم الرواية ، رولان بورونوف ، وريال أونيلية ترجمة نهاد التكرلي ، مراجعة فؤاد التكرلي :١٦٨ .

(٢) الأعمال الكاملة ٢٧١ – ٢٧٢ .

قلت الليلة ينتظر البيت قدومك

إفطارٌ يحفلُ بالشوق

وأولادُ يأخذهم وجدُ السنوات الأربع ...

وحنين الشيو الليلي لكف بيضاء

أقلي قطار الظهر ...

قالت : ذاك الصوت الواثق : آتي

وانهمكت تتلو قرآن الفجرْ

إن النص يكشف عن طريق الحوار الخارجي عن مكونات ذاتية تعكس حزن الشاعرة وألمها ويكش أيضا عن ذاك الأمل الذي عبرت عنه بقولها (واصلت صلاة الفجر) ؛ وأن الألفاظ (قلتُ لقيتك ، تعالى ، قلت الليلة ، أقلي ، قالت) وهذا يؤكد أن الحوار مع اللغة الشعرية في تشكيل هذه الصورة المفعمة بالإحساس بأمل العودة بدليل قولها وانهمكت تتلو قرآن الفجرْ فهي رسمت الحالة من الضياع وفقدان الأمل الذي يعتريها وكيف أن الأشياء جميعا أصبحت بلون واحد ورغم ذلك ما تزال مشبه بصلاتها رغم إغراءات الواقع ، أطفال ينتظرون وإفطار بالشوق أن المتأمل لهذه الصورة السردية المتكئة على الحوار يجد أنها صورة جزئية لصورة كلية حرصت الشاعرة على تصويرها لكون القصيدة انعكاساً لحالتها النفسية المتمثلة فيها تناقضات الواقع فقد تكون السيدة هي ذاتها أو بغداد أو غيرها؛ لأن الأدب لا يعتمد الفكر المجرد وأنما الصور الذاتية والأخيلة الشعورية والخيال ؛ لأن وظيفة الخيال أقوى من وظيفة الحقل ، فهو يصهر الظواهر الخارجية ، ويحيلها عن طبيعتها فتتحول الى صور نفسية . [1] وتبني الشاعرة صورة أخرى من خلال الاتكاء على آليه السرد باتجاهاتها الفنية الدلالية تكتشف من خلال هذا السياق عرضاً متداخلاً لآلية السرد بين مسرودات ومتداخلات حوارية واستنباط تعبيري لسلسله حياتيه معيشية

(١) ينظر : الصورة الشعرية ، د. ساسين عساف ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٢ : ٢٨ .

يقول

ها ... خلصت حبال الوجد

قلبي يقول ...

ها بدأت

واسقط مرة أخرى

العذاب الحلو يزهو في شبابيك العذارى

الفاترات الطرف

.....

.....

قالت كي تبوح بحبها

ضحك البنفسج واستفاق

زكنت تسكن غيمة نشوى

ومنها استلمت عيناك

واسترخت روابي الرواد [١]

أن الأحداث تتوالى داخل هذا السرد ، لتعكس صوراً تعمل على تشكيل اللوحة الصورية للنص ، الذي عكس حالتها النفسية من خلال استخدام كلمة أو رمز يحيل المتلقي الى ما ينتابها وتربط ما بين الصورة الذهنية والبصرية لأجل التعبير عن الصمت الذي يجتاح القبرات الذي يحاور قلب الشاعرة مذكوراً إياه بفقدان وانقطاع حبال الوجد ، ولكن القلب يصر على الصمود الى أن يسقط مرةً أخرى ، فالعذاب

(١) الأعمال الكاملة : ٤٩١ .

الذي يزهو في قلوب العذارى مازال يعذبه ، لتنتقل الى ما شبه الحوار الداخلي ما بين روحها والشاعرة نفسها لتؤكد من خلاله عنه أملاً ما فقد استفاق البنفسج وضحك فاسترخت روابي الود وتكشف الشاعرة عن حالة القلق والاضطراب التي تعتبرها في زمن الحصار والحرب الذي قصى على الحب والأمن ليصح كل شيء يلوذ بالصمت والخفية والتسلل ، تقول :

قلت له ... لا تأت

قلت : تعال

قال : سأدخل في لفافة تبغ وأدور

عبر دخان مكسور

قلت له حجر منهزم

رمل بور

قلبي والزمن المهجور [١]

فالحوار في هذه القصيدة يكشف عن حالة القلق والاضطراب الذي تعاني منه الشاعرة نتيجة للواقع الذي يحيطها حيث لا استقرار في كل شيء ، وهي تتردد في دوه الحب (قلت : لا تأتي ، قلت : تعال) لأنها تعي ما معنى الحب في زمن تكسرت فيه جميع الأماني في زمن اصبح الظلم والموت والدمار وكذلك أكدت ما حس الأبرياء الذي يخيفهم المارد الذي يجتاحهم بتحريض من أعداء الإنسانية لذا اختصرت تلك المعناه بهذا الحوار الذي كشف من واقع الشخصيات وأحاسيسها فبعد أن يجيبها ذلك الحب عن لحظة العشق المكسورة والمعاصرة وهو يلف نفسه في لفافة تبغ ويدور مما يوحي بدلالة الحرف تجدها تجيبه بأن كل شيء اصبح متحجراً

(١) الأعمال الكاملة : ٣٨٩ .

الأحاسيس والأشواق ، الفرح والبهجة القلوب بمشاعرها الحية ، بسبب ذلك الزمن المتحجر .

ويأخذ نص المفتاح شكلاً حوارياً بين شخصين (الرجل المدمن) وشخصية أخرى معبراً عنها بدلالة الضمير المخاطب المؤنث في (أنت) متهماً إياها بسرقة المفتاح ؛ تقول : [1]

قال الرجلُ المدمن :

أنت سرقت المفتاح .

وتركت سكارى القاعة يرتبكون

والراقصة المخمورة تبكي

اشتعل الضوء الأخضر

وارتبك السيرُ

والرجل المدمن يصرخ

هات مفتاح القاعة فالراقصة المخمورة تبكي

وأنا مسجون

حتى هذي الساعة

تحاول الشاعرة من خلال هذا النص المعتمد في أصله على الرؤية التعبيرية والبنية الحوارية المؤسسة على أحادية الصوت المغيب عن عمد للصوت الآخر لتتمكن من البوح بمحمل دلالي خاص قائم على استيحاء صورة الصوت المقموع المضطهد ، وقد أومأت الشاعرة إيماءً فينا أوهمت بالطابع الحواري الخارجي (الدايلوج) المنطوي على نمط حواري داخلي (مونولوج) لأنهار صفت الرجل

(١) الأعمال الكاملة : ٣٨٧ .

بصفة المدمن وهذه الصفة تحمل في طياتها إدمان النفس الإنسانية بغية الوصل الى المفتاح الذي يفتح أسرارها ويلجُ الى أعماقها البعيدة الغوز.

أن حركة الحداثة في الشعر العربي استهدفت البناء بشكل أساس ، أي العناصر الهامة التي تنظم فيها أجزاء القصيدة الأخرى كالموسيقى واللغة والصورة لقد اخذ وفهم شاعرتنا في تجربة القصيدة الحر كخطوة أولى القدرة على استيعاب أشكال أوسع من تلك التي تمنحها القصيدة التقليدية الأمر الذي دفعهم نحو القصة الحرة والتلاعب المستمر في هيكلية القصيدة ونمطها البنائي [١]

(١) ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر دراسة حول الاطار الاجتماعي – الثقافية للاتجاهات والبنى الأدبية كمال خير بيك ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ٣١٦ .

المبحث الثاني
الصورة الوصفية

المبحث الثاني

الصورة الوصفية

الوصف ((انشاء يراد به اعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو إحساس أو زمان للقارئ أو المستمع))[١] .

فالوصف أسلوب إنشائي غرضه ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ، وفي العمل الأدبي ((هو تصوير خواص الأشياء الحسية والمعنوية باللغة))[٢] . أي انه تصوير لغوي يقترب الى الذهن مفهوم الشيء وما يمتاز به حسياً ومعنوياً .

والوصف في اعتبار الادباء تصوير الظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم ، وتلوين الاثار الانسانية بالوان كاشفة عن الجمال وتحليل المشاعر تحليلاص يصل بك الى الاعماق[٣] .

والوصف واحد من اليات السرد التي يلجا اليها الراوي ليقدم بين يدي المتلقي صورة متكاملة للنص السردي عموماً ، لذا فمن غير الممكن طبقاص لرأي جيرار جينيت ان نعثر على نص سردي دون وصف مهما كان طابعه الاخباري انتقائياً ، ذلك لان الوصف ثيمة مهمة من اشكال الحضور القائمة او الممكنة لكل فعل او حدث ، بل ان الوصف اكثر اهمية ، اذ انه بامكاننا ان نصف من دون ان نسرد غير انه من غير الممكن القيام بالسرد ، من دون ان نصف[٤] . ويميل بعض الباحثين الى تقسيم الوصف تبعاً لتأثيره الى قسمين رئيسين ؛ فيمكن ((التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيداً عن المتلقي او احساسه بهذا الشيء ، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والاحساس الذي يثيره . اما الاول فيلجا الى الاستقصاء والاستنفاذ بينما يلجأ الثاني الى الايحاء والتلميح))[٥] .

(١) معجم المصطلحات الأدب ، مجدي وهبه ، مادة (وصف) .

(٢) الأسلوب ودراسات بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ترجمة ، أحمد الشايب ، ١٩٧٦م : ٩ .

(٣) ينظر : الوصف في الشعر العربي ، عبدالعظيم فتاوي ، القاهرة ، ١٩٤٩م : ٤٢ .

(٤) ينظر : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، ترجمة محمد المعتصم : ١١٢ .

(٥) بناء الرواية ، سيزا قاسم ، : ٨١ .

ويعد الوصف وسيلة سردية في سياق النص الروائي أو الشعري ذي البناء السردي سعياً لتشكيل الصورة الوصفية ، كما انها ((تعد تعبيراً عفوياً عن المشاعر التي يحسها الشاعر امام الاحداث والمشاهد المحيطة او العوامل الفاعلة في وعيه وفي لا وعيه))[١] .

وغنيَّ عن البيان ما للوصف من دور فاعل في إضاءة وكشف عناصر البناء السردي الآخرى من احداث وشخصيات وزمان ومكان فقد يسهم الوصف المتأني والوارد في سياقه الصحيح في ابراز الاحداث المتشابكة ، والتي قد تلتف خيوطها في بعض الاحايين حداً يبلغ معه التماس السبيل بحاجة الى جهد خاص من قبل المتلقي وقدراً لا بأس به من الملاحظة المرجوة في هذا الميدان .... وهذا الامر قد ينعكس على بنية القصائد ايضاً بحيث يغدو معه الجهد المبذول مضاعفاً ، بسبب ما يمتاز به النص الشعري من ميزة التكثيف الصوري والشعوري الحاد ، من دون الوقوع في وهاد الغموض والتعمية .

ومما له اثره ايضاً ان الوصف يسهم بقدر عال من الفعالية في إضاءة الكثير من جوانب الشخصيات ، سواء ما يتعلق منها في الحالات النفسية ، ووصف ما يختلج دواخلها ، وما يدور في منعطفاتها أم ما يخص وصف الهيئات والاشكال الخارجية للشخصيات وما تمتاز بها طبائع وسمات تعطيها التميز والفرادة ، ولعلها في مسعاها هذا تكون اقرب الى ما عرف عن الوصف عند قدامه بن جعفر حينما نص على ان ((الوصف انما هو ذكر الشيء كما فيه من الاحوال والهيئات))[٢].

اما الحديث عن وظيفة الوصف فيأخذ ابعاداً ثلاثة ، فقد ينظر الى الوصف على انه يؤدي وظيفة تزيينية زخرفية وفي هذه النظرة ما يخل بقيمته الفنية وينكر التحامه بالقصيدة ، فالوصف في حقيقة الامر قد يتجاوز معاني تمثيل الاشياء ودلالاتها الى مستوى اعمق من خلال تمثيل المحسوس وتجسيد اللا محسوس.

(١) المعجم الادبي ، جبور عبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩م : ٢٩٣ .

(٢) نقد الشعر ، قدامه بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ط١ ، ١٩٤٨م : ١١٨.

وللوصف ايضاً وظيفة تفسيرية ، فلا يأتي الوصف بلا مبرر كما يؤكد فلوبير ، بل ان كل وصف يقدم اسهامة فعالة في تنمية الحدث والوصول بعناصر النص الى الالتحام واكتمال الوحدة العضوية[١] .

اما الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة فهي وظيفة ايهامية . اذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة . في عالم الرواية المتخيل ويشعر القارئ انه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ، ويخلق انطباعاً في الحقيقة او تأثيراً مباشراً بالواقع [٢] .

إذا ولجنا عالم بشرى البستاني الشعري ، ولا سيما في باكورة نتاجاتها الابداعية والتي تزامنت مع هاجس الوجع الانساني والقومي المر ، لما سببه الجرح العميق الذي كان لما يزل له فعله المؤثر والمؤلم ، في قلب كل انسان عربي ، أثر فاجعة فلسطين ، ونكبة الامة العربية واحساسها بالضياع والهزيمة لأسباب عديدة لسنا في مقام عرضها أو الوقوف عندها قدر ما ينبغي أن نقف عند تجلياتها الفنية في رؤى ونسغ المبدعين وكيفية التعبير عن هولها وضراوتها وأثر ذلك كله في نفوس المتلقين ، لأن الشعر مهما قيل عنه فهو لا يخرج عن كونه متنفساً إبداعياً يصوغ عن طريقه المبدع الحقيقي مشاعره الذاتية المندغمة بالهم الجماعي للأمة ، بأشكال الى أسماع الكون ليبسط رؤيته الانسانية ، أو يعرض لصوت الالم الممض الذي يستكن بين أضلاعه وحناياه ، أو يحاول أن يبين موقفه من قضايا العصر ووجوده وشعوره ضمن إطار ذلك العصر ، ولعل ما دفعنا الى هذه الإضاءة شبه التاريخية المبسطة ، هو ما ينتمي اليه هذا النص المنتخب بقصد الفحص والدراسة من مجموعة شعرية انضوت تحت عنوان (ما بعد الحزن ١٩٦٨ – ١٩٧٢) ويبدو جلياً للعيان ما يومئ اليه عنوان المجموعة من محمول انتولوجي (وجودي) أو محمول أيدلوجي (فكري) ، ينساق ضمنه ويسير وراءه .

(١) ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ٨٢ .

(٢) المصدر نفسه : المكان نفسه .

فبدءاً يحيلنا عنوان النص (ملصقات على جدار العصر) ، الى انطباع اولى يتشكل في اعماق نفوسنا ، بحس الإدانة لروح العصر وما ينطوي عليه من بعد تراتبي ، بما يمت روح الانخذال ومن ثم ما يترتب على ذلك من حس فجاعي وآلام لا تعرف نهاية ولا حداً ما .

يحاول النص أن يفيد من تقنية بصرية تقرب من فن (الكولاج) هادفاً الى عرض صور قد تبدو لاول وهلة غير مترابطة فيما بينها ، ولكن ما يجمعها في بؤرة مشتركة هو الاحساس الشعري النابض بروح الألم والمعاناة والحزن على ما جرى وما حدث وما كان ، ولا نذيع سراً اذا قلنا أنّ الصوغ الشعري وقوة التخييل ((تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة فتوقع الائتلاف بين اشد المختلفات تباعداً ، وتلغي حدود الزمان وأطر المكان ، وتنطلق الى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب))[1] .

ولأن الفاجعة مرّة ، والخطب جسيم ، فلا يملك الإحساس إلا ان يمتاح منابر الحلم ، ولكن الحلم جاء ايضاً محملاً بفيض الحسرة والألم :

١ – الحلم :

غارق في لجِّ دم ...

وجهك الورديُّ غارق ...

وأنا أحمل قربان الألم ...

لإله ليس في معبده رجعة طارق ...

تنطوي الأبعادُ والرؤيا وآتي ...

لسفوح الهم واليأسُ علم ...

أغرق الآلام والذكرى سرير ...

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د . جابر احمد عصفور : ٤٧ .

يحتويني شوكه يسقط نجم ...

في وسادي ...

أفيض الكف على أهداب حلم

أمسح الوجد وأمضي[١] .

ولا نرى بنا حاجة في هذا المقطع الى التدليل على ما ذهبنا اليه من اعلاء لصوت الإحساس بالألم والمرارة والفقد والذكرى والدم فكل ذلك جاء تحت عباءة الحلم الذي يجمع كل هذا الشتات ولكن اللافت أن في هذا الخضم اللجب ، وهذا المنظر المؤذي للعين والقلب ، ثمة بريق أمل ، وفيه خطاب مُنقع بالعذاب والدم (غارق في لجّ – دم) ، لان تحمل قسماته وجهاً ورد‌ياً غضاً ، ودلالة على الأمل المعقود ، برغم كل ما يجري ويشارك الراوي في بعث روح الامل ولو كان على صعيد الحلم وليس الواقع المعيش ... فحينما تنطوي الابعاد ويأتي (الراوي) – وهو صوت أنا الشاعر – لسفوح الهم وقد أطبق اليأس حتى غدا حلماً ، صار يغرف الآلام غير متناس ما واجهه وما لاقاه في رحلته المضنية والمزروعة بالشوك يلوح له نجم واعد يحاول أن يلوذ به ، ويقبض عليه الا انه سرعان ما يكتشف ان ليس ذاك الا أهداب حلم يداعبه ويناغيه ، ويبقى على امل ان يحققه ولو حلماً ، ويحسب للنص بعد ذلك انتقاله في المقطعين التاليين ليجري استنطاقاً لشخصيتين رمزيتين ، آخذاً على عاتقهما مهمة رسم المشهد الحواري على الرغم من عدم التصريح المباشر الا في حدود ، يمكن للمتلقي ان يستشفها استشفافاً ، فالنص يومئ ولا ينبئ ، ويوحي ولا يصرح وهذه هي مزية الشعر الحقيقي ، القادر على ايصال المحمول الفكري ، دون الوقوع في دائرة المباشرة والتسطيح ، ومن غير التعويل على المنطق الخطابي الضج ففي هذا المقطع الاتي :

٢ – الشاعر

(١) الأعمال الكاملة : ٦٠٧ .

كافرّ انت وفي عينيك حلم جاهلي

وأنا أشهد في البيت صلاتك ...

راكعاً تلثم أذيال الصَّنمْ ...

وأنا أسمع أصداء مُكاءٍ ... تصدية

فإذا الكعبة دم ...

وإذا نحن سبايا

نفتح الباب لغزو تتري

يثأرُ التاريخ منا وتظل :

كافر أنت

وفي عينيك حلم جاهلي ...[١] .

بقدر ما تنطوي عليه المفردات (كافر وجاهلي والصلاة والصنم والمكاء والتصدية والكعبة والسبايا والتتر والتأريخ) ، وهذا الحشد اللغوي الهائل من مداليل تنطوي على التناقض والثنائيات المتضادة ، لتصف حالة العربي من سلوك يتسم بروح التناقض الحادة في حياته اليومية ففي الوقت الذي يُعلن مفره (خروجه) عن ربقة التأريخ وسيرورته في الحياة وعدم امتثاله لـ (الصنم) – وهو رمز للسلطة القائمة المهزومة – إلا انه يقع في ازدواجية رهيبة حينما يركع لاثماً أذياله ، وحتى حينما تبلغ المأساة قمتها وذروتها العاتية ، وتراق الدماء في الكعبة وتؤخذ النساء سبايا ، ويسمح للغزاة التتار بالمرور فلا يحرك ذاك فيه ساكنا ولا ينفلت عن كفره أو الارتداد عنه .

أمّا المقطع الثالث وقد عُنون بـ (الشاعرة) ، فقد جاء ليفصح عبر صوت الشاعرة عن رأيها في تصور مدى المرارة والألم اللذين يعبران عن الحزن العميق لما حاق

(١) الأعمال الكاملة : ٦٠٨ .

بالأمة العربية ويعبر بصورة دالة وفاعلة عن مضمون ذلك الحزن المرير ولأن القصيدة لدى بشرى البستاني ترتبط ارتباطا بعصره ارتباطا وثيقا وتوجه الدلالات مادة العصر بعمق تعبيري عن طريق استخدام المفردات اليومية المعنية في اطار سياقي كبير ، فإن الشاعرة كبير للعينات الحياتية بما فيها التفاصيل الصغيرة في اطار وصف غير جامد وحوار متدفق ولنتابع النص الآتي:

٣ – الشاعرة :

لا شيء كهذا الحزنْ ...

لا غابة أشجار الزقوم ...

لا وجهُ القدس ليالي العيد ...

لا طعم الصبير المسموم ...

لا حزن قريش مَغبةً بدرْ ...

صدقني ...

لا شيء كهذا الحزن ! [١] .

إن النبرة التوكيدية القطعية التي تدرك أدنى مجال للشك جاءت بدلالة صيغة (لا) النافية للجنس (لا شيء) لتقطع على المتلقي أي ضرب للريبة عنده وقد واءم النص بين إحساس بالحزن وبين صوت الشاعرة ، كون المرأة أقرب الى هذا الاحساس ، ولجعلنا بموازاة ما ينتاب (الشاعر) من احساس وما يراود مخيلته ، ليسحبنا الى النتيجة المستنتجة عبر سياق الحدس والتخمين ، بأن من يقف وراء الهزيمة والخيبة والحزن هو (الشاعر) بما يقدم عليه من سلوك ، وما يسير عليه من مبادئ واعتقادات ومن ثم فإن اللائمة تقع عليه لا على غيره .

(١) الأعمال الكاملة : ٦٠٨ – ٦٠٩ .

*جاء في الاصل (يرتكبون) والصواب ما ثبتناه لانه يتماشى مع السياق .

وإذا ما تفيأنا ظلال قصيدة (الأرض ثانية) لطالعتنا صورة وصفية آخذة شكل استبطان متلفع ببرد صوت سيدة مترفة بهية ، يشي منظرها بالسكون والهدوء ولكنها في الوقت نفسه تطوي ذاتها الخفية شظايا نار ولهب وإعصار : الأرض ثانية

مختنق صوتك سيدتي

لكني أسمع همسك في القيد

ووسط شظايا النار

وابصر عطر الشبو الليلي

بهيّاً

خلف الهمس المخنوق ،

وخلف الإعصار[1] .

فهذا التلبَّس والتقمص الروحي بالارض ، لا يمثل الا صورة صادقة عن روح الالتصاق بصنوٍ روحي مكافئ فما الارض في حقيقتها الا المرأة التي ترسف في قيود وأغلال المجتمع الإنساني غير المنصف ، لذا جاء صوتها مختنقاً لا يكاد يُسمع الا همساً فيسمع فضاء التمثيل الحرفي لبعض العلاقات الانسانية المطروحة كجزء من السياسة الدلالية في عدم تحريف الظواهر غير الشعرية لاستنطاقها شعريا وانما توجيهها في سياق شعري لتدلي بقيمتها الملحوظة وبناء على ذلك فان الاشارات الكثيرة الظاهرة في السياق التقطتها عين الشاعرة سيقوم بتسجيلها كما يشاهدها يرتطم بحاجز وعيها لها فتفقد حرفيتها لانها ستخاطب عبر وعي الشاعر الذي يقرؤها تبعا لرؤيته الخاصة ، ويجلو السياق آليته الكلية بنقل افكار وتعليقات المتكلم الى الاسطر الشعرية فتكون العبارات محملة افكارا للشاعرة بصوت هامس مخفي في احاسيس قليلة تقرؤها معه وتتداخل بسرعة لا تدعو للتشتت لان الخيط الذي يمسكها يعلو الى

(١) الاعمال الكاملة : ٣١٥ .

صوت المتكلم فيحيل اليه افكاره حيث يشارك هنا السرد الموضوعي مع الذاتي معا في اطار الحوار الداخلي الذي يتجلى في السياق واضحا ، ولكنها في كينونتها الداخلية تحوي شظايا نار لا تعرف الخمود ، ومع ذلك فهي رقيقة ، بهيئة تحاكي عطر الشبو الليلي الأريج الذي يفعم ويزكي الأنوف ويحبو العالم شذى ونفحات عبير رقة وجمالاً .

ولا يخفى ما في العبارة حواراً (أبصر عطر الشبو الليلي) في إضفاء مسحة الجمال ، المكنى به عن ذات المرأة وعالمها البهيّ .

وبذا يكون النص قد نجح في عملية فنية باستنطاق (الأرض) وجعلها صنواً مكافئاً للمرأة والتعبير عن خلجاتها وما يمور في نفسها من جمال وبهاء فضلاً عما يعتبرها من مشاعر الغبن الاجتماعي وكأنها بركان يرمي بشظاياه ، وإعصار لا يني يتجدد في كل حين .

ومما هو جدير بالذكر أننا قلما نظفر في النتاج الشعري لبشرى البستاني استقلالية السرد الخالص أو الحوار الخالص قدر ما نشهد تجاذب هذه التقنيات داخل البناء السردي ، لتستحيل نسقاً بنائياً يؤازر بعضه بعضاً في مستوياته المتناغمة .

ونجد تفوق الشاعرة في الاتكاءِ على تقنية الوصف مِن خلال توظيف الرموز لتكشف من خلاله عن حالةَ الاغتراب النفسي الذي يعصف بوجداننا كما في قصيدتها (اندلسيات لجروح العراق) التي تقولُ فيها :

دبابات الغزو تدور

السياب يشكل رأساً ينزفُ منهُ الحلم

ويخطط حورياتٍ تعدو بين النخيل

وتُشعلُ في أذيالِ النخلِ النارَ

السيابُ

يُمزق اغنية الأمطار وآب

مندهش مِن رملٍ يتأمل أحذية الجند الأمريكية

كيف تصير قواقع

كيف يصير عراق الأبنوس

خرائط في كفٍ تطويه وتنشرهُ

باسم الحريةِ تهوي الابراجَ

التمثال يغادر شط العرب

البصرة تجرح معصمها

كي لا تغفو في زاوية الخندق

والسياب

يوقع فوق شناشيل الحزنِ

جراح وفيقة[١] .

فالصورة المستدعاة في هذا المقطع الشعري تشيرُ وعبر تقنية السرد الى نوع من الاغتراب النفسي خاصة أن السياب يعيد تشكيل خياله الفكري بعد أن رأى دبابات الغزو ، كي يعيد تصوراته بشأن ذلك النخل الذي شكل رمزاً من رموز البيان الشعرية ليصبح ذلك النخل شرارة نار نتيجة القصف وتستمر في استدعائها لرمز السياب وهي تصوره شخصاً يمزق أوراقه وقصائده ، نتيجة دهشته مما يحدث من حوله ، تعمد الشاعرة هنا الى اكثر تقانة من تقانات رسم الصورة عن طريق التجريد سيتر الى نوع من الاغتراب النفسي فضلاً عن الايحاء الصوري الذهني من خلال انعكاسات الصورة المشهدية الملونة المتخيلة وان هذا الانعكاسات والتشابك الصوري

(١) الأعمال الكاملة : ١٢٨ – ١٢٩ .

الهائل يأتي انعكاسا للواقع الذي تنطلق منه موضوع القصيدة خاصة ان السياب يعيد تشكيل خياله الفكري بعد أن رأى دبابات الغزو ، كي يعيد تصوراته بشأن ذلك النخل الذي شكل رمزاً من رموز البيان الشعرية ليصبح ذلك النخل شرارة نار نتيجة القصف الامريكي وتستمر في استدعائها لرمز السياب وهي تصوره شخصاً يمزق أوراقه وقصائده ، نتيجة دهشته مما يحدث من حوله ، وتشخص البصرة أحد شخوص قصائده ورموزها وهي تجرح معصمها محاولة الانتحار ، كي لا تقع في أسر هؤلاء مما يوحي الى الرفض ثم تنتقل الى أهم رموز حياة السياب (وفيقة ، شناشيل البصرة) وهو يحمل جراح وفيقة فوق تكلم الشناشيل .

وقد تعمد الشاعرة الى التشكيلات الخيالية والواقعية في رسم صورةٍ وصفية كما في قولها :

كان المساء مداجياً

بحراً وصحراء

ودغلاً خائفاً

قمراً يبيع كدومه

وعباءة حمراء

كان الليل يرقد في عيون الريح

يصعد في سفين الموج

يهبط للجذور[١] .

تلجأ الى الصورة اللونية (المساء ، بحراً ، قمراً ، عباءةً ، حمراء ، الليل) لاثبات تلاقي الدلالات من ناحية الايحاء لتكوين صورة خيالية ذات أبعاد نفسية في ذهن المتلقي وابعاد مشهدية ، مما يوحي بتداخل التصور المنعكس عن غابة القصيدة ،

(١) الاعمال الكاملة : ٢٦٥ .

لذا تضيف اليه تداخلاً آخر من خلال (التشخيص) (دغلاً خائفاً ، قمراً يبيع كدومه ، الليل يرقد في عيون الريح ، يصعد في سفين الموج) ، لتؤكد رفضها للواقع الذي عاناهُ العراق في زمن الحرب ، فضلاً عن ان هذه الصورة إنما هي منطلق لدعوتها الى عدم الاستسلام بدليل (يهبط للجذور) لأن فيه حضارة وتاريخ وأمجاد.

وتقدم الشاعرة صورة وصفية أخرى في قصيدتها (نوافل الماء) التي تقول فيها :

في منحدرات مياهك احرق عطري

أتساءل عمنْ صاغ تضاريس الكون

بهذا الوهج الفارح

عَمَن اطلق هذا النور على شرف الغيم

ومَنْ عَبدَ درب الحمى للمعراج

أتساءلُ عن إسرائك نحوي

أو عن إسرائي في محن الأبراج

أصنع من غيبوبة وحيي وعياً

من لامعرفتي علماً

وأحوي الكرة الأرضية أغري الأموات

أتساءل عن سِر تموج لون صراخي

في صمت الحكمة

بين يدي تضيع قوافل نيسان

بين يدي تضيع الأشرعة الخضراء

وينبثق العطر رموزاً وإشارات [١]

من خلال مجموعة من الأوصاف المستندة الى كم من التساؤلات تعلن الشاعرة عن حيرتها إزاء الآخر بغية الوصول الى الإجابات التي تعرفها هي والتي تصرح عنها في نهاية المقطع ؛ (أتساءل عمن صاغ تضاريس الكون ، أتساءل عن أسرائك نحوي أتساءل عن سرّ تموج لون صراخي) فكل هذه الأسئلة الوصفية نجد أن الشاعرة أيقنت أن الأجوبة تكمن في يديها التي تضيع منها قوافل نيسان الدالة على الخصب والنماء وتضيع الأشرعة وتنبثق العطور رموزاً وإشارات لتدلل على معاناة الشاعرة .

وفي قصيدة الشاعرة (رؤيا) التي تقولُ فيها :

خل خاك حال

غبار الروح تبعثرهُ الريحُ

فيرتبك الكون ...

منضدة فارغة ... أبهة خرساءْ

وامرأة تطفئ جمرة عينيْ

فرس الصحراءْ

والعجز يحاصر كل مجاز الشعر

يحاصر كل الأشياء

رأس فوق السور يفتش عن رؤيا

عن جسدٍ

أو جيدِ يتشكل فيه

(١) الأعمال الكاملة ٤٩.

انكسر الفعل الماضي بغياب الحاضر

وانفلتت كل الأسماءْ

تبحث عن آت لا يأتي

عن آت يعرف سر اللعبة

يقفز على الموج

الى حضن الشيطان

والصبر يَسَّرحُ شعر الدمع

ولا أحد يُدرك سر اللعبة

إلاّ منْ حيرَ اللعبةَ

وانحلت بين يديهِ القضبانْ[1]

إن الشاعرة فنانة تجيد وصف الأشياء بألفاظها وإحساسها وقصيدتها هذه قائمة على الوصف بل هي مجموعة من الأوصاف التي تنقل لنا من خلالها حالة ضياع الأهمال ، والانتظار ومحاصرة الزمن وانكساره ، وانغلاق كل الأسماء والترقب والانتظار بمن يعرف سر اللعبة حتى الحزن هو الآخر مازال عالقاً كدمع على أهدابها يسرحها الصبر ؛ غير ألا احد يستطيع أنهاء كل هذا إلا من خير اللعبة وانحلت بين يديه كل قيود الحصار ؛ والانغلاق ؛ ويملك مفاتيح الفرج والأمل أنه الله تعالى ؛ فهي تكشف عن رؤية صوفية مغلفة بهذا الوصف الذي يجعلنا نعتقد أنها تصف رجلاً إلا أنها بعيدة عن هذا الاعتقاد في قدارة نفسها بدليل قولها في نهاية المقطع (لا أحد يدرك سر اللعبة إلا من خير اللعبة وانحلت بين يديه القضبان) فلا غير الله يدرك سر لعبة الحياة .

(١) الأعمال الكاملة ٩٣ – ٩٤ .

وفي قصيدتها (الموت والحصاد) التي تقول فيها :

ومرّ ليلٌ

مرّ آخر كئيبا

وشب في بيادر الحصاد غارْ

وردد الرعاة في مضاجع السهاء

يا موسم الجفاف ... كنت ما أزالُ

ساهدةً وحدي

أحسُّ هذا الشبح الغريب

يسحق أشواكاً على قلبي

يمد لي جسراً من الرعب

أعبره أخاف

أغوصُ في مياهه ... أخافْ ...

والتصقت يداي في جداره

أحلم أن لي جناحْ

وأنني أطير بالجراح

أطير بك ... ألوب بك

لكنني أموت في مواسم القطاف[١]

(١) الأعمال الكاملة ٦٤١ – ٦٤٢ .

إن الشاعرة تقدم صورة وصفية أبدعتها ريشتها لحالة الحصار إلا أنها قدمتها برؤية صوفية تحس بالشبح الغريب شبح الجوع والفقر يسحق أشواكاً على قلبها المتألم إزاء حالة اليأس والرقاء ومع ذلك تحاول الغوص فيه والالتصاق به بهدف التأقلم معه ، حالمةً بالأمل الذي سيأتي والذي تطير به ومن خلاله الشاعرة إنه الأيمان بالله الذي تلوذ وتلوب بهِ .

الخاتمة

الخاتمة ونتائج البحث

أن الانطباع الرئيس الذي طمحت الدراسات على توكيده هو أن الصورة نسغ متجدد حي يتواصل مع التقنيات والنصوص الحديثة والخاتمة تعد وحدة تكاملية تصوغ قالب البحث النهائي والدليل لبلوغ الاستنتاجات/ فقد جنت الدراسة من خلال رحلتها مع نصوص بشرى البستاني الثمار الآتية :

- الشاعرة بشرى البستاني واحدة من الشواعر التي كان صوتها الشعري معبراً عن مختلف الظروف والاوضاع التي يمر بها الوطن العربي عامة والعراق خاصة فهي تعد نبراساً مضيئاَ في الحركة الشعرية النسوية المعاصرة، وهي معين لا ينصب لان مدونتها الشعرية لم تقف عند حدود التجارب الذاتية بل امتدت لتشمل جميع نواحي الحياة .
- نظرة الى هيكلية بناء الصورة رأينا انها فضاء لساني لم تكتف بالوقوف امام قوالب حسية جامدة بقدر ما تتعداها إلى اقتناص ضجيج المعاني الخفية.
- اهتمت الشاعرة بشرى البستاني بتقنية القصيدة وعدت كل قصيدة بمثابة عمل فني تتحكم هندسة النص فيه .
- مثلت بشرى البستاني صوتاً شعرياً مثقفاً لا ينتمي إلى جيل محدد . وأن كانت قد انطلقت من ثورة السبعينيات ، بيد أن انبثاق الصورة لديها مرتهن بوقوف نصوصها على المحك الذي اتكأت عليه بشرى في نصوصها .
- توسعت الشاعرة في اغلب قصائدها في بناء وتشكيل الصور المستمدة من الواقع، لانها أخذت وجوده الانساني؛ فالشعر بالنسبة إليها قاعدة واقعية جمالية؛ خاصة أنه يتمثل بخصائص فنية وأخرى جمالية، وهو ما نجد صداه في اغلب قصائد مجموعتها الشعرية الكاملة لتضئ النص بمدياتٍ تكتنز بالجمالية المفرطة .

- شكلت الشاعرة أغلب صورها الشعرية من روافد واقعية وأخرى تراثية، إذ اتكأت على النصوص القرآنية المباركة، ونصوص من ما تركهُ الشعراء في بناء وتشكيل صورها الشعرية .
- تجمعُ البستاني في صورها الشعرية بين شكلين من أشكال الصور الشعرية في النص الواحد أحياناً فهي تنطلق بالصورة الأولى واقعيات عبر رسم صور سمعية أو بصرية ، ثم تنتقل بالقارئ إلى نوع من البناء التصويري الانزياحي، او الخروج عن المألوف من خلال توظيف الاستعارة التي تسمحُ للمبدع بان يتعامل مع الأشياء وقد تم لها ذلك من خلال تقنيتي تراسل الحواس والتشخيص .
- تنطوي تشكيلات الصورة في شعر البستاني على بنيتين جوهريتين هما: بنية المشابهة التي تعكس الاستبدال في الدلالات الأولى إلى ثانية مشابهة لها عبر علاقات المشابهة؛ ومن خلال وسيلتين بلاغيتين هما: التشبيه والاستعارة في حين تنطوي تشكيلاتها الأخرى على بنية المجاورة لها لسد الثغرة الذاتية للشاعرة بالتلميح والاشارة باستعمال عناصر من أهمها الرمز والمفارقة .
- إن معاينة التوظيف الاستعاري في مجمل النصوص الشعرية للشاعرة تبين ان الاستعارة في رؤيتها الخاصة انطوت تحت مضمون الاستعارة ليس تخليطاً للمدرك، بل هي الصورة الجزئية التي تستطيع ترسم الخطوط العميقة للانفعال بين ذاتها والشيء رابطة بينهما في وحدة داخلية انفعالية .
- الشاعرة هي إحدى الشواعر اللائي استندن إلى رؤية فنية انطوت تحت جناح الحداثة في سبك وتماسك حلقتها لتتبع صورتها المشهدية كما تشاء ذاكرتها تارة وكما تشاء ضربات الوعي المتراكم عبر فهرستها لمعاني الأشياء في ذاتها من خلال تجاربها تارة اخرى .

- دارت رموز الشاعرة على محورين اساسيين هما الرمز الموضوعي العام ، والذاتي الخاص تعاملت معهما الشاعرة في إبراز ألمها الخاص ا تعبيراً عن موقف انساني عام من الحياة .
- تتجلى المفارقة في رسم صورها تعبيراً لرفضها الواقع بوصفه مُسلمة نهائية، إذ استثمرت الشاعرة هذه التقنية للتعبير عن حالات التناقض التي تعتري الحياة والمجتمع عبر مظاهر التناقض التي تستند إلى عنصر الادهاش .
- وظفت بشرى البستاني ادوات سردية متنوعة في بناء الصورة المشهدية استخدمت مفردات واقعية يومية (مبعثة) تلتقطها عدسات الشاعر تفضي إلى فعاليات يومية ممزوجة بالحوارات والمشاهد .
- تتحلى الصورة الحوارية في شعرها على وفق لمسة خاصة بالشاعرة .
- اتخذت الصور الوصفية منحى الوصف المباشر بدون مقدمات من خلال كلمات تأتي عفو الخاطر على وفق نفسية خاصة بها .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : القرآن الكريم .

ثانياً : الكتب المطبوعة .

- أ –

- الابلاغ الشعري المحكم قراءة في شعر محمود البريكان، د. فهد محسن فرحان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١ ، ٢٠٠١ م .
- اتجاهات جديدة في المسرح ، جوليان هيلتون ، ترجمة د. أمين سامح فكري ، الرباط ، ط٢ ، ١٩٩٥ م .
- اخفاقات العشق والصباح، إدوارد الخياط، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢م.
- الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، الدكتور محمد زكي العشماوي ، الهيأة المصرية ، الاسكندرية ، ط٢ ، ١٩٧٤م .
- الأدب ومذاهبه ، محمد مندور ، القاهرة ، ط٣ (د. ت) .
- أساليب الشعرية المعاصرة ، د . صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٥ .
- الأسلوب ودراسات بلاغية تحليلية لأصول الاساليب الأدبية ، ترجمة أحمد الشايب ، ١٩٧٦ م .
- استراتيجية القراءة والتأويل ، والاجراء النقدي ، سالم قطرس ، دار الكندي ، إربد ، ١٩٩٨م .
- أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني تحقيق هريتر ، استانبول ، ١٩٥٤م

- الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، د. أحمد إسماعيل النعيمي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٥م .
- الاصول الدرامية في الشعر العربي ، د. جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٨٢م.
- الاعمال الكاملة ، بشرى البستاني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان (د . ط . ت) .
- الافكار والاسلوب . دراسة في الفن الروائي ولغته ، أ . ف تشتيريت ، ترجمة د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٤م (د.ط).
- ابيسخيلوس والتراجيدية الاغريقية تقديم وتقسيم ايليا حاوي ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠م.

– ب–

- بدر شاكر السياب دراسة اسلوبية لشعره ، د. ايمان محمد امين الكيلاني ، دار وائل للنشر ، عمان ، الاردن ، ط١، ٢٠٠٨م.
- البلاغة والتطبيق ، د. احمد مطلوب ، وكامل حسن البصير، مطابع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ط٢، ٢٠٠٨ م.
- البناء الاجتماعي ، احمد ابو زيد ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١م.
- بناء الرواية ، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٤م.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق ، د.كامل حسن البصير ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٧ (د. ط) .
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق دراسة النظم والبناء في الرواية المعاصرة ، عبدالله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨م .

- بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩م .
- بنية اللغة الشعرية ، جون كوهين ، ت : محمد لولي ومحمد العمري ، ط١ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦م .
- بنية النص السردي ، حميد الحميداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢م (د.ط) .

- تحليل الخطاب واستراتيجية التناص ، محمد مفتاح ، المركز العربي الثقافي ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٨٦م.
- التجربة الابداعية في ضوء النقد الحديث (دراسة وقضايا) ، د. جابر عبدالكريم ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٠ (د .ط).
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الر ؤيا وجمالات النسيج ، د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية ، ١٩٧٥م.
- – تطور الصورة في الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٢م.
- – التفسير النفسي للادب، د. عزالدين اسماعيل دار العودة ، ودارالثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣م.

- الثابت والمتحول الاصول ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ ،ج١ (د.ط) .

- ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، د. عبد الغفار مكاوي ، الهيأة العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، (د . ت).

- جبران خليل جبران دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسميته وشخصيته ، د. غازي فؤاد براكس ، دار المحلق للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣م .
- جدلية الغياب والحضور في شعر بشرى البستاني ، إخلاص محمود عبدالله ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١١م .
- جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، د. فايز الداية ، دار الفكر المعاصر ، دار الفكر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٠ م .
- جماليات المسرح الجديد ، د. عقيل مهدي يوسف ، دار الكندي للنشر ، أربد ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ م .

- الحداثة في الشعر ، يوسف الخال ، بيروت ، ١٩٧٨م ، (د.ط) .
- الحرائق في الشعر ، يوسف الخال ، بيروت ، ١٩٧٨م .
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي ، الابحاث والبنى الادبية ، كمال خير بك ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٢م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح ابو اصبع ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م .
- الحوار القصصي تقنياتهُ وعلاقاتهُ السردية ، فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٩م.
- الحواميم السبع دراسة تحليلة فنية ، د. طالب عويد الشمري ، المركز الوطني للعلوم والقرأن والتراث الاقرائي ، بغداد ، ط١ ، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م.
- الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، (د . ت) .

-خ-

– خطاب الحكاية ، جيرارجينيت بحث في المنهج ،ترجمة محمد المعتصم ، الهيأة العامة للمطابع الاميرية ، ط٢ ، ١٩٩٧م.

– الخطية والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ، عبدالله الغدامي ، السعودية ، ط١ ، ١٩٨٥ م.

– الخيال الرومانسي ، تأليف سيرمورس بورا ، ترجمة ابراهيم الصوفي .

– الخيال مفهومه ووظائفه ، دراسات ادبية ، عاطف جودة نصر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .

- خماسية المحنة ، أعمال غير كاملة ، بشرى البستاني ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٣م.

- د -

- دراسات في الشعر والشاعرة ، اعداد ، عبدالله المهنا ، شركة الريحان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٥م.

- دراسات نقدية ، حسين مروة ، دار العلم للملايين ، بيروت ،٢٠٠٠م.

- دراسات نقدية في لغة الشعر رؤية نقدية ، د. رجاء عبد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ،١٩٨٥م. (د . ط).
- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، د.محمد غنيمي هلال .
- دراسة في الادب العربي ، د. مصطفى ناصف ، دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٨١م (د . ط).
- الدراما والدرامي ، س . دبيليو ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١م . (د.ط) .
- دعوة إلى وعي الذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي ، د. رشيد ياسين ، منشورات رحماد الكتاب الدولية دمشق ، ٢٠٠٠ ، (د.ط) .
- الدلالة المرئية ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
- الدلالي في الايقاعي / د. بشرى البستاني ، سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى ، ٢٠١٠ م.
- دليل الدراسات الاسلوبية ، جوزيف ميشال شريم المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ م ، (د.ط) .

- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر المعاصر، محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢م (د.ط).

. ذ .

- ذيل الأمالي والنوادر ، ابو اسماعيل بن القاسم البغدادي ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،(د. ت)

. ر .

- الرؤيا الابداعية مجموعة مقالات جمع هيرمان سالنجر ، وهاسكل بلوك ترجمة اسعد حليم ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٦م.
- الرؤيا والعبارة مدخل الى فهم الشعر ، عبد العزيز موافي ، الهيأة العامة للكتاب ، ٢٠١٠م .
- الرحلة الثامنة ، جبر إبراهيم جبر ، المكتبة المصرية ، بيروت ، ١٩٦٧م.
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ط١ ، ١٩٧٧م .
- الرمز والادب الحديث ،انطوان غطاس كرم ، دار الكشاف ، بيروت ، لبنان ، ١٩٤٩.
- الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، امية حمدان ، دار الرشيد ، ط١ ، العراق ، ١٩٨١م .
- الرمز والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، إيليا الحاوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠م.

- الرمز الشعري عند الصوفية ، د. عاطف جودة نصر ، ط١ ، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٨ .

. ز .

- زمن الشعر ، ادونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٨م.

- س -

- سايكولوجية الابداع في الفن والادب ، يوسف ميخائيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (د.ط. ت) .
- سلطة الابداع الانثوي في الخطاب السنوي ،(الشاعرة بشرى البستاني) أنموذجاً ، د. محمود خليفة خضير ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٢.
- سيمياء العنوان ، د. بسام قطوس ، مكتبة الوطنية الأردن ، ط١ ، ٢٠٠١م.

- ش -

- شجر الغابة الحجري ، كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥ م ، (د.ط) .
- شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٠م (د.ط) .
- الشعر العراقي الحديث ، ذنون يونس الاطرقجي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١م (د.ط) .
- الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١م .

- الشعر والتجربة ، إرشيالدماكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ، بيروت ، ١٩٦٣م (د.ط) .
- شعرية التأليف بنية النص الفني انماط التشكيل ،بوريس اوسينكيان ، ترجمة سعيد الغانمي و د. ناصر الحلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩م ، (د.ط) .
- شعرية السرد في شعر أحمد مطر دراسة سيمائية جمالية في ديوان لافتات ، د. عبد كريم السعيدي ، دار السياب ، لندن ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- شفرات النص ، دراسة سمولوجية في شعرية النص والقصيدة ، د. صلاح فضل ، دار الادب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩م.

_ص_

- صوت الشاعر الحديث ،د.محمد صابر عبيد ،عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع ،ط١ ،٢٠١١ م
- الصورة الادبية ، مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة ط٢، ١٩٨٠ م
- الصورة الشعرية س.دي. لويس ، ترجمة د.احمد نصيف واخرين ، دار الرشيد ، بغداد م ١٩٨٢ م
- الصورة الشعرية في النقد الحديث ، د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، ط١٩٩٤،١ م .
- الصورة الشعرية ، د. ياسين عساف ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ م .
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي د. جابر عصفور ، دار المعارف ، القاهرة ،(د.ت)
- الصورة الفنية في شعر زهير بن ابي سلمى د. عبد القادر الرباعي دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ١٩٨٤ م.

- الصورة في الشعر الرواد ، دراسة في تشكيلات الصورة د. علياء سعدي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ،ط١،٢٠١١ م.
- الصورة في الشعر العربي حتى اواخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها ، د. علي البطل ، دار الاندلس بيروت ، ١٩٨٠ م .
- الصورة في التشكيل الشعري ، تعبير رؤيوي د. سمير علي الدليمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨ م .
- الصورة والبناء الشعري ،د.محمد حسن عبدالله دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ١٩٨١ م .

– ض–

- – ضحك كالبكاء ، ادريس الناقوري دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ م.

–ع –

- –عالم الراوية ، رولان بورنوف،وريال اوئيلية ترجمة نهاد الشكري، مراجع فؤاد التكرلي، ومحسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ م.
- –علم الدلالة دراسة وتطبيق ،د. نور الهدى لوش منشورات جامعة قار تونس ، بنغازي ، ط١ ، ١٩٩٥ م.
- العمدة في محاسن الشعر وادبه ونقده، لابي الحسن رشيق القيرواني تحقيق عبدالحميد هنداوي المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، ١٤٢٨ هـ – ٢٠٠٧م.
- العنوان وسيمو طيقا الاتصال ، د. محمد فكري الجزار ، الهياه المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م.
- عيوب التاليف المسرحي والتركيز ، ترجمة عبد الحليم الشبلاوي مكتبة الفنون الدرامية ، دار مصر للطباعة ،الفجالة

-ف-

- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عبد منشأه المعارف ، الاسكندرية ، ط٢ (د.ت) .
- فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د . زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة (د.ت) .
- فضاء الكون الشعري من التشكيل الى التدليل مستويات التجربة الشعرية عند محمد مروان ، اعداد وتقديم محمد صابر عبيد ، دار نينوى، للدراسات والنشر والطباعة والتوزيع ، ٢٠١٠م.
- فضاءات الشعرية ، دراسة نقدية في ديولن امل ونقل ،د. سامح الرواشدة ، ١٩٩٣م.
- فن الادب ، توفيق الحكيم ، المطبعة النموذجية العلمية الجديدة (د. ت . ط) .
- فن الشعر أرسطو طاليس ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٢م .
- فهم اللغة نحو علم اللغة لما بعد مرحلة جومكسي ، نيريس مورو وكريستين كالرلتغ ، ترجمة الدكتور حامد حسين الحاج ، مراجعة سلمان داود الوسطي ، وزارة الثقافة والاعلام ، طبع مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨م.
- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي،دار سرس للنشر والتوزيع، تونس ، ط١ ، ١٩٨٥م .
- في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٠م (د. ط) .

- في الريادة والفن قراءة في شعر شاذل طاقة، د. بشرى البستاني ، دار المجد الادبي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠١م .
- في الشعرية، كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٤ .
- في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م (د.ط) .

- ق -

- قراءات في النص الشعري الحديث ، د. بشرى البستاني ، دار الكتاب العربي، الجزائر، ٢٠٠٢م (د. ط) .
- قضايا شعرية، رومان جاكسبون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ١٩٨٨م .
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٨م .
- قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، د. محمد زكي العشماوي ، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م .
- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١م .

- ك -

- كتاب الصناعتين (الكتاب والشعر) لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد ابو الفضل إبراهيم، ط١ ، ١٩٧٣م، دار أحياء الكتب العربية.
- كولردج ، د. محمد نصطفى بدوي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

- ل -

- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ،١٩٩٧م .
- اللغة العلياجون كوهين ، ترجمة احمد درويش ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٩٨ .
- لغة المتاهة في التأويل ومقالات أخرى، د. بشرى موسى صالح ، دار أزمنة ، عمان ، ٢٠٠٩م .

- م –

- مبادئ النقد الأدبي أ. أ. ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٣م ، (د.ط) .
- مدخل إلى البناء الاجتماعي ، احمد ابو زيد ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١م .
- مدخل إلى السيموطيقيا ، سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد (مقالات مترجمة) ، دار الياس العصرية ، ط٥ (د. ت) .
- مسائل فلسفة الفن المعاصر ، جان ماري جونو ، ترجمة د. سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٦٥م .
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د.عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٤م .
- المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ وتنظير وتحليل) د. خليل الموسى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧م .
- المصطلح السردي (معجم المصطلحات) جيرالدبرنس ، ترجمة عابد خرنداز وتقديم محمد بريدي ، المشروع القومي لترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ن ١٩٧٩م.

- معجم السرديات ، محمد القاضي وآخرون ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ٢٠١٠م .
- معجم المصطلحات الأدبية ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤م.
- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط١ ، ١٩٨٥م .
- معجم المصطلحات الادبية ابراهيم فتحي المؤسسة العربية للناشرون ، المتحدين ، صفاقس .
- مغني اللبيب عن كتب الاعاريب ، لأبن هشام الانصاري ، مراجعة د. إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨م (د. ط) .
- المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي، ميوئيك ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون ، بغداد، ١٩٨٧م .
- مفتاح العلوم لابي يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) حفظه وقدم له وفهرسه د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب، بيروت ، ط١، ٢٠٠٠م .
- مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
- ملامح الموروث في القصيدة العراقية ، د. محمود عبد الله الجادر ، ١٩٧٠.
- مقدمة وستة شعراء ، طراد سالم الحديثي، مطبعة دار المصري ، بغداد ، ١٩٩٧م .
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق د. ديفيد وتشي، ترجمة محمد يوسف نجم واحسان عباس ، دار صبار ودار فرانكلين ، بيروت ، ١٩٦٧م.
- منهج الواقعية في الابداع الادبي ، د. صلاح فضل ، دار المعارف ، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠م .

- الموجز في التحليل النفسي ، فرويد ، ترجمة سامي محمود علي ، عبد السلام القفاش .
- موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨٢ (د.ط) .

- ن –

- نداء الحقيقة ، مارتن هيدغر ، ترجمة عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة ، للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧م .
- نص المرأة من الحكاية الى كتابة التأويل ، علي القرشي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- النص الادبي تحليله وبناؤه مدخل إجرائي د. ابراهيم خليل، الجامعة الاردنية، عمان ، ١٩٩٥م .
- النص المترجم ، ترجمة مصطفى بدوي ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٨ .
- نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي روز غريب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١، ١٩٨٠م .
- النظرية الرومانتيكية سيرة أدبية ،كولردج ، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر ، ١٩٧١م .
- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار العودة، بيروت ، ١٩٧٣م.
- نظرية الادب ، اوستن وارين ، ورينية وليك ترجمة محي الدين صبحي ، مطبعة خالدي الطربيشي، ١٩٧٢ .
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي الى أبن رشد) د. ألفت كمال الراوي ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ .
- نظريات معاصرة في تفسير الأدب ، د. سمير سعد حجازي ، دار الافاق العربية ، القاهرة ، ط١ . ١٤٢٠هـ– ٢٠٠١م .

- النقد الادبي ، د. سهير القلماوي ، ط٢ ، دار المعرفة ، ١٩٥٩ .
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨م .

- و –

- وصف في الشعر العربي ، عبد العظيم فتاوي ، القاهرة ، ١٩٤٩م .
- الوعي والفن ، غيورغي غارتسف، ترجمة نوفل بنون ، مراجعة سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٠م .

- هـ–

- هيدغر ، السؤال عن الزمان ، فرانسواز داستور ، ترجمة د. سامي ادهم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٣م.

- ي –

- ينابيع النص وجماليات التشكيل ، قراءات في شعر بشرى البستاني ، إعداد وتقديم، خليل شكري هيَاس، دار دجلة ، الاردن ، ط١ ، ٢٠١٢م .

ثالثاً : الاطاريح والرسائل الجامعية :

- البنية الايقاعية في شعر بشرى البستاني ، شيماء سالم العبيدي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٥.
- الحيوان رمزاً في الشعر العراقي الحديث (١٩٧٠– ٢٠٠٠م) رباب هاشم حسين، إطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ٢٠٠٨م .
- حركة الواقع مصدراً الصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث، ستار عبدالله الناصري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٠م.

- الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة ، تغريد موسى ، رسالة ماجستير ، كلية التربية، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٧م .
- الفضاء الشعري عند بشرى البستاني ، رسالة ماجستير، فيحاء عبد الكريم جابر ، كلية التربية، جامعة البصرة ، ٢٠٠٥م .
- الفضاء الشعري عند السياب ، لطيف محمد حسن ، إطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، ١٩٩٤م .
- المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي شعر الرابطة القلمية ، إلهام مكي عبد الكريم ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، المستنصرية ، ٢٠١٠م.
- المكان ودلالته في شعر السياب ، محمد طالب غالب البجاري ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، ١٩٩٨ م.

رابعاً : الدوريات

- أحمد مطر الشاعر العراقي المغيب ، د. سمير الخليل ، مجلة الشبكة العراقية ، ع١٨ ، ٢٠٠٨م .
- الجواهري ، وترنيمة الجياع ، محمد أمين احمد ، مجلة كولان العربي العدد ٣١ كانون الاول ، ١٩٩٨ م.
- الاستعارة والمعنى ، وليم كيري ، ترجمة ، د. صفاء عيسى ، مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٢ ، ٢٠٠٩م .

- البيان الشعري، د. فاضل العزاوي ، وسامي مهدي ، وخالد علي مصطفى ، فوزي كريم ، مجلة الشعر ، المجلد ٦٩، ع١، ١٩٦٩م .
- بناء المشهد الروائي ، ليون برمليان ، ترجمة فاضل ثامر ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد ٣ ، ١٩٨٧م.
- التيارات الفلسفية في الأدب العباسي ، روز غريب ، مجلة الأديب ، ع١-٤، ١٩٧٩م .
- ثنائية الأجناس الفنية ، هنري بوتيه ، ترجمة معين جعفر محمد ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع ١- ٤، ١٩٧٩ م .
- خليل الحاوي دراسة في معجمه الشعري ، خالد سليمان ، مجلة الفصول، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ع ١-٢ ، (د. ت) .
- رفيف وسط فضاءات الموت (من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب ، د. نادية غازي العزاوي ، مجلة الاقلام ، ع٣٦، لسنة ٢٠٠١م .
- سيف علي امام باب خيبر من الغرابة إلى انسجام الخطاب ، بشرى البستاني، الكراس المطبوع لمهرجان المربد السابع عشر ، بغداد، ٢٠٠١م.
- الشاعر والمدينة ، محمود الربيعي ، مجلة علم الفكر ، المجلد ١٩/العدد ٣/ سنة ١٩٨٨.
- شعرية السرد بالكاميرا، قراء في قصيدة ياسين طه حافظ (عالم آخر) مجلة اللحظة الشعرية ، ع١٦ ، ٢٠٠٩م .
- شعرية العنونة اسميك بحراً ، اسمي يدي الرمل انموذجاً ، أ.د. بشرى اليستاني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ م .
- الصورة الفنية ، نورمان فريدمان ، ترجمة د.جابر عصفور ، مجلة الاديب المعاصر، ع١٦ ، ١٩٧٦م .

- الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ، مجلة جرش للبحوث والدراسات ، مج٣، ع٢ ، لسنة ١٩٩٩م .
- الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، ايليا الحاوي، مجلة الآداب ، شباط ، ١٩٦٠م .
- الصورة في النقد الأدبي ، عبد القادر الرباعي ، مجلة المعرفة ، دمشق ، ع ٢٠٤ ، ١٩٧٩م .
- الصورة في القصيدة الحديثة ، د.عناد غزوان ، مجلة الأقلام ، ع١١– ١٢ ، بغداد ١٩٨٧م .
- الصورة والثقافة والاتصال ، محمد العبد ، مجلة فصول العدد ٦٢ لسنة ٢٠٠٣م.
- الصورة والرؤيا عند زهير بن أبي سلمى ، عبد القادر الرباعي، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد الأول ، ع ١–٢ ، ١٩٨٣
- لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية ، باقر جواد ، مجلة الطليعة الأدبية ، بغداد ،شباط ، ع ٤ ، ١٩٨٠ .
- المفارقة ، نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول ع ٣–٤ ، ابريل ، ١٩٨٧ .
- المفارقة في القص العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، مجلة فصول ، ع٢ ، ١٩٨٢م .
- النقد والسيرة ، مقاربة لتجربة بشرى البستاني حوار عصام شريح .
- هجرة النص وعنف التجربة وجماليات النهج الشعري د.محمد صابر عبيد ، مجلة الاقلام ، ع٦ ، ٢٠٠١م .

خامساً: شبكة الأنترنت

- كتاب الوجد ، د. بشرى البستاني، موقع الشاعرة الالكتروني .

- المفارقة في شعر عدنان الصائغ ديوان (صراخ نجم الوطن) انموذجاً ، د.قاسم بريسم ، موقع الشاعر عدنان الصائغ على الرابط .

as Do .،aral index،H.tpill :wwwadnanalsayeg h. com

- مكابدات الشجر الرومانسية توجهاَ جمالياً ، أياد كريم ، جريدة العراق ١٢،١٢،٢٠٠٢م .

Abstract

Portrayal in Bushra al – Bustaani's Poetry Bushra al – Bustaani has represented or unique effective poetical experience of the seventies' generation of the former century.

She was so far from lime light that she could be silent and quiet in order to write what should be new.

She has been knowned as a poetess and critic through her twelve collections of poems as well as her own critical studies that were published in magasines and newspapers during the eighties and ninnies of the latter century, therefore, she drew my attention to do this study.

This present research consists of an introduction, three chapters, and a conclusion.

The introduction talks about the culture of the poetess and its effect on producing the poetical portrayal in her own poetry. Moreover, her works; poetical, literary, and critical ones.

The first chapter explains sources of portrayal in the poetry of Bushra al – Bustaani. These sources has been classified into three following ones:

The first : reality

The second : imagination.

The third : self

The researcher has accurately familiarized with plentiful writings of the poetess and has traced their sources so that to get to the bottom of them and to seek those roots that may either come together or cut across.

The second chapter shows formation of that portrayal which coming according to two necessary structures as follows:

The first: similarity structure which appears through the style of similar and metaphor as rhetorical figures forming poetical portrayal of the poetess.

The second: adjacency structure which points to a word transition from its original linguistic meaning into another bordering on depending on the semantically association.

Then, the structure of adjacency represents the second part of poetical metaphor operation the depends on semantically brecking.

The most important elements of adjacency are; symbol, paradox, and objective equivalent which all together involve gesture and disappearance that add depth and enlightenment to the scene.

The third chapter deals with the narrative poetical portrayal in the poem of Bushra al – Bustaani. The chapter also includes two main important focuses where narrative styles and elements have interfered in by means of two port royals as follows:

The first: a scenic portrayal in such a manner that pickings of Bushra al – Bustaani have formed narrative trend in many her own poems.

The second: a descriptive conversational portrayal in which a dialogue with description have interfered in forming a clear narrative structure.

Finally, the study has come to the conclusion that Bushra al - Bustaani has represented a cultured poetical voice belonging to general generations. i.e. not only to a specific one although she had started writing since the serenities of the twentieth century.