التشكيل الجمالي ومحنة الحرب في قصيدة (أندلسيات لجروح العراق) للشاعرة العراقية بشرى البستاني دراسة أسلوبية

الاستاذ المساعد الدكتور
فارس عبدالله بدر الرحاوي
معهد إعداد المعلمين نينوى/ العراق

الملخص

لما كان الشعر والموسيقى وجهين مهمين من الوجوه التي تنطوي تحت ما يسمى بالفنون التشكيلية، وأنهما وجهان يبعثان الإحساس بالجمال، وقيمه التعبيرية والوجدانية والفكرية، آثرنا دراسة (التشكيل الجمالي ومحنة الحرب في شعر بشرى البستاني)، بوصفه شعر محنة الذات في عالم القلق والانهيار والسقوط، إذ إنّ طبيعة التشكيل الجمالي في هذا النوع من الشعر له خصوصيته الفنية في عموم التشكيل وتنوعه وخروجه عن الأنماط الأخرى، كما أن له خصوصيته المعنوية لما يعكسه من آثاره النفسية الكبيرة من خلال ما يحمله من صور ومعان وإيقاع لحزن ظاهر، أو مخزون في كوامن النفس، فالغربة محنة الذات وهي تسعى للكشف عن نفسها فتبث بوح دواخلها، وتبحث عن مسارات وجودها، وهي محنة التعبير عن المكبوت وإعلان أسبابه تارة، أو الاختفاء عنه دون تجاهله تارة أخرى، بأساليب فنية تكشف عن قدرة اللغة على انتزاع ممكنات الانفلات من الحزن وخلق الأمل في الحياة.

Aesthetic formation and the plight of war In the poem (Andalusian wounds of Iraq) For Iraqi poet Bushra Bustani Stylistic study

Assistant Professor Dr :Faris Abdullah Badr Al Rahawi
Institute of Teacher Education Ninewa / Iraq

Abstract

Since poetry and Music are important subjects which are classified as "fine Arts , and they are faces of beauty sensation and its graphical viscerally and intellectual values , we prefer to study ' they beauty formation and distress of foreigness in the poetry of Boshra AL-Bostani 'as it is the poetry of self – distress in the world of worry , collaps and falling . The nature of beauty formation in this type of poetry has its own artistic type of poetry has its own artistic speciality according to the generality and verification of formation and difference from otrer poety styles. Moreover , this type of poetry has its own Moral speciality as it reflects a lot of psychological effects through its pictures , Meanings and the apparent or hidden sadness rythem. Foreigness is really a self-distress that seeks to disclose itself , so it tries to reveal what is inside and looks for its paths of existence and it is the distress of repressed expression some times disclose it without ignorance other times by usiny an artiotic style that reveals the ability of language to create different solutions to get out saduess and find a hope life.

مقدمة

مما لا شك فيه ، أنّ الشعور والإحساس بالجمال يولد من خلال الإدراك الحسي والعقلي معاً، لذا فهو يسعى إلى خلق لغة جديدة مبتكرة، معبرة عن هذا الشعور، بعيدة عن هامشية اللغة اليومية العادية، من خلال فعالية سلطة (الإحساس بالدهشة)، وإمكانية تأويل الملامح الجمالية، مما يترتب على ذلك – في كثير من الحالات - تأسيس بنى فكرية جمالية، ترتكز عليها – وفق المنظور العقلي - معالم الرؤى التي غالبا ما يستشعر الرائي المتأمل من خلالها بواقع اهتمام الإنسان بالجمال ، ومن خلال وعي بالشعور، وإدراك عقلي بدقائقه التفصيلية. ولا يقتصر هذا الإحساس بكينونة جماله في صورة أو لوحة أو وجه لإنسان أو منظر من مناظر الطبيعة ، بتوصيفاتها الخلقية المادية، بقدر ما نضع الذات الموضوعة بعيداً عن الرؤية البصرية ، قريباً من مكامن انبعاثها الروحي والجمالي ، إذ " يبدو الشعور الجمالي في صورة تكاد تكون خالصة ، ليست بأي حالٍ هي المجال الوحيد الذي يظهر فيه تأثر الإنسان بالجمال"[١]، وهذا يعني أن كل ما حولنا من خلق مادي أو معنوي يحتمل إثارة المتلقي بجماله من داخل كينونته وماهيته، وإن اقتصر في ملمح واحد وليس في كل ملامحه.

ولما كان الشعر فناً إبداعياً بكل معالمه وتوصيفاته اللغوية ، فإن تشكيله الموسيقي يعد ركناً من أركانه المهمة ، ووجهاً مهميناً من الوجوه التي تنطوي تحت ما يسمى بالفنون التشكيلية، التي تحمل في مكامنها الوظيفة التعبيرية التي تقصدها اللغة الشعرية ذاتها، والتي تبعث على الإحساس بالجمال، وقيمه التعبيرية والوجدانية والفكرية.

ومن هذا المنطلق آثرنا دراسة (التشكيل الجمالي ومحنة الحرب في شعر بشرى البستاني)، بوصفه شعر محنة الذات في عالم القلق والانهيار والسقوط، إذ إنّ طبيعة التشكيل الجمالي في هذا النوع من الشعر له خصوصيته الفنية في عموم التشكيل وتنوعه وخروجه عن الأنماط الأخرى، كما أن له خصوصيته المعنوية لما يعكسه من آثاره النفسية الكبيرة من خلال ما يحمله من صور ومعان وإيقاع لحزن

ظاهر، أو مخزون في كوامن النفس، فالحرب بكل ما فيها من معاناة، هي غربة عن العالم الطبيعي الذي يعيشه الإنسان ، ومحنة للذات وهي تسعى إلى الكشف عن نفسها ودواخلها، والبحث عن مسارات وجودها، وهي محنة التعبير عن المكبوت وإعلان أسبابه تارة، أو الاختفاء عنه من دون تجاهله، بأساليب فنية تكشف عن قدرة اللغة على انتزاع ممكنات الانفلات من الحزن وخلق الأمل في نسمات الحياة.

ولعل القصيدة العربية الحديثة - في لحظات الحرب وما تخلفه من خراب وترك الديار والنزوح إلى أماكن أخرى، وبما تمثله من محنة الحياة الإنسانية داخل / خارج الوطن الذي تعيش فيه - كان لها طابعها الخاص والمميز، انطلاقاً من طبيعة التعالقات العميقة بين الإنسان العربي وأرضه، وهي علاقة الذات بالمكان، تلك العلاقة التي كانت ملامحها ظاهرة في الشعر العربي القديم، وبما يتركه المكان من أثر يتعلق بالأمان أو القلق والخوف في دواخل الذات الإنسانية.

إنّ ظاهرة التشكيل الجمالي ، تتوزع على مستويات: اللغوي والصوري والإيقاعي – على وجه العموم لا الحصر – لذا تعد من أبرز الظواهر الفنية في القصيدة الحديثة، إذ إنّ قضية النجاح والتميز في خاصية التشكيل الإبداعي تمثل في حقيقتها أبرز وأهم حالات الكمال في التجربة الفنية ونضوجها لدى الشاعر، كما تتعلق بقدرة الشاعر على إثبات هويته الفنية ، وكفاءته الشعرية والإبداعية.

ولما كانت الشاعرة العراقية بشرى البستاني من الشاعرات العربيات اللواتي استطعن وبمهارة إدراك معنى التجربة الشعرية، وكيفية ولوجها (فنياً) في كل محنة من المحن التي عاشتها في عراق المحن والويلات والدمار والموت، وانها استطاعت أن تجسّد ذلك من خلال ما قدمته في دواوينها الشعرية آثرنا دراسة تشكيلها الجمالي في بنياته اللغوية والإيقاعية، والوقوف على مديات تجربتها الإبداعية في قصيدة واحدة تحمل ذات العنوان من مجموعتها الشعرية (أندلسيات لجروح العراق)، فضلاً عن كونها شاعرة بدأت حياتها الأولى مع الشعر، وناقدة أكاديمية، تتمتع بثقافة نقدية أدبية وفكرية متميزة .

وتبعاً لذلك ، فقد توزع البحث على تمهيد وثلاثة محاور :

المحور الأول : بنية العنوان والتشكيل الجمالي في محنة الحرب.

المحور الثاني : اللغة والتشكيل الجمالي في محنة الحرب .

المحور الثالث : الإيقاع والتشكيل الجمالي في محنة الحرب .

الخاتمة .

المصادر والمراجع.

التمهيد

ليس من السهل البحث في إمكانية تحليل جماليات التشكيل في الخطاب الشعري خارج معايير وأنماط التشكيل اللغوي أو الإيقاعي العروضي المتعارف عليه، أو الأنماط والتشكيلات المتولدة منهما، في محاولة للوصول إلى كشف أصل منظومة الأثر النفسي والفني – في آن واحد – تلك المنظومة (التقنية) التي يرتكز عليها هذا التشكيل، ومعرفة مرجعيتها وتأسيسها، أو البحث عن مكامن خلق التشكيل وانبعاثه المتولد في النص، ومن ثم الولوج في تأصيل هذه المنظومة، إذا تصورنا أن " هناك في كل نص إيقاعات داخلية تفجر المكبوت النصي- بوعي أو بلا وعي- بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالية وأبعاد جمالية من حيث وظيفة الإثارة"[٢] التي لا تعمل إلا من مركز دافع لها، له سلطته التعبيرية في النص الكامن داخل النص المقروء.

ثمة سؤال يطرح نفسه للبحث والمناقشة ، يتلخص في إمكانية معرفة (من يخلق الحدث الجمالي في تشكيل النص...؟ وما هي مظاهره ..؟)

والجواب، يكمن في إمكانية معرفة مسارات الوعي الجمالي في التشكيل لغوياً وإيقاعياً، وكيفية الاستشعار بها، والوقوف عندها للتحقق منها، إذ إن تحليل أي خطاب مهما كان نوعه ينطلق من الإمكانية الوظيفية المتعلقة به، داخل اللغة / خارجها، من خلال المبنى / التشكيل الفني والذهني للنص، وما يمكن أن يقدمه النص من فيض من خلال اللغة التواصلية التي تؤكد على تفاعل كل الوسائل لتحقيق وظائف اللغة المتعددة بجلاء، وأهمها الوظيفة التعبيرية المعبرة عن مجمل

الأفكار وفي أكثر من مسار، وهذا ما يجعل الخطاب الشعري – موضع بحثنا - يختلف عن ماهية الخطابات الأخرى، بتشكيله النوعي الخاص به ، وبما يمكن أن يمثله معامل " ارتباط النجاعة الوظيفية للنوع بمستوى إنجازه الخاص. فتصبح درجة الشعرية هي الحاسمة في قياس كفاءة النص في .. تحقيق غايته التواصلية "[٣]، والخروج من الثابت المؤسس عليه لغة، إلى التحول والانبعاث والانسجام مع وعي احتمالات المتلقي، باعتبارها ذاتاً حرة غير مقيدة، ولا مرهونة بشيء سوى قراءة النص.

إن الولوج في معرفة من يخلق الوعي الجمالي في أي نص، وبالذات النص الشعري، بوصف الشعر دائرة مغلقة على نفسها في مسمى ينفرد عن غيره اسمه (الشعر) ينطلق من جدلية الشاعر والمتلقي. فالشاعر هو مؤلف النص الأول، وصاحب تشكيله التقني، والثاني هو المتلقي، وهو القارئ الذي يشارك المؤلف بوعي النص وتقنيته، فيشترك كلاهما في خلق الحدث الجمالي على مستوى اكتمال الرؤية ومشاركتهما في خلقها وعيها وعرضها المتكامل، إذ " لا يستطيع مساهم واحد ووحيد أن يخلق الحدث الجمالي. إن أي وعي مطلق ليس فيه أي شيء متعالٍ، أي شيء يوجد خارج ذاته ويحدد من الخارج، هو وعي لا يخضع للإجراء الجمالي، وعي يمكن المساهمة فيه لا النظر إليه في شكل كل مكتمل، إذ يتطلب إنجاز الحدث الجمالي مساهمين اثنين، كما يقتضي وعيين متطابقين"[٤]، يتمركزان في وعي كل من الشاعر والمتلقي. ولا يعني التطابق هنا، التوافق الكلي أو الجزئي، فقد يكونان وعيين متعارضين أو متناقضين، ولكنهما متطابقان في الوجود الاحتمالي للنص.

ولمّا كانت مقاصد النص تنطلق من بواعث داخلية مجهولة في الأعم الأغلب، بوصفهما بوحاً داخلياً، وتعبيراً نفسياً، أو فكرياً (عقلياً) تنبعث عن الذات، لا يفقه كنهها إلا صاحبها، فإن أي تشكيل لا ينتهي تأويله إلا بتكهنات تستنطق من داخل النص، وقد لا يكون له دليل في العالم الخارجي غير النص نفسه، ومن داخل لغته، وإن كل ما هو خارج النص ما هو إلا قراءة أخرى لعالم آخر، بحثاً عن قدرة المبدع في استنطاق الوجود من خلال (النص)، بعيداً عن ماديته اللغوية بمعجميتها، قريباً من

(الخلق والإبداع)، إذ – والحالة التي نعيشها – نرى أن "عالم المعرفة الموحد لا يمكن إدراكه بالطريقة التي ندرك بها ما يوجد أمام أعيننا. إن الإدراك الفعلي لكل ملموس يقتضي تأملاً متفرداً ومجسداً يقع في مكان ما؛ لأن عالم المعرفة وكل عنصر من عناصره يخضع للتفكير، وبالطريقة نفسها قد يتم عيش الانفعال الداخلي وكل الحياة الداخلية – وإدراكها من الداخل "[٥] من خلال عوالمها النصية وما تبوح به، مظهراً مُعلَناً ، أو بوحاً يرصد الكامن المُضمَر، وبما تشكله من منطلق مسارات القول وتزامنها مع حالة صاحب النص، ومفارقاتها مع الواقع.

*****

المحور الأول :

بنية العنوان والتشكيل الجمالي في محنة الحرب

يشكل العنوان بنية سيميائية كبيرة تولد من رحم النص، وتكون فاعلة ومؤثرة لا في النص حسب ، ولكن في طرف خارجي هو المتلقي، وذلك بما يؤسس عليه من أفكار، وما يوحي به من دلالات وإشارات، وبما يتمتع به من كثافة لغوية ومعنوية، لا يفصله عن النص فواصل وحدود، فهو " يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة ، فهو - إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد – والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، وإما أن يكون قصيراً، وحينئذٍ ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه "[٦].

ومن هذا المفهوم ، يمكن القول أنّ العنوان هو تشكيل ثنائي متداخل (عنوان ونص)، إذ هو بما يشكله (عنوان) بحدود ذاته، وبما يتجاوز ذاته بكونه نصاً لغوياً مكثفاً يمثله النص الكبير/ القصيدة مثلاً ، لذا يمكن القول ، أنَّ العنوان بنية نصية ظاهرة، تحيل المتلقي إلى بنيات نصية غير ظاهرة ، يفصح عنها النص، وهذا ما جعله

بوصفه النصي والدلالي المتمكن يشكل بنية إشارية دالة إلى مضمون النص ومحتواه الدلالي والفكري.

ولعل هذا ما جعل النقاد ينظرون إليه بوصفه " مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معاً فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظراً لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي "[٧].

لقد كانت عناية النقاد الغربيين ثم العرب بالعنوان كبيراً، إلى الحد الذي تبلور وأصبح علماً قائماً بذاته يسمى علم العنونة (titrologie)، له خصائصه النصية والوظيفية، بما يشكله من عتبة أولى في النص ، تضاف إلى العتبات الأخرى الموازية وغير الموازية له، فكان هذا الاهتمام ذا أثر كبير لا على العنوان ذاته ولكن على النص، والعتبات الأخرى المرافقة له.

وأعجب من ناقد كبير مثل عبدالله الغذامي وموقفه من عنونة القصائد حين يصف العنوان بالبدعة بقوله " والعناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة ، أخذ بها شعراؤنا محاكاة للشعراء الغرب – والرومانسيين منهم خاصة – وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين . ومن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان ، وإذا حدث ذلك فإنّ العنوان حينئذ يكون صوتياً - لا دلالياً – "[٨]، في الوقت الذي يركز النقاد الغربيون والعرب على قيمة العنوان وإشارته السيميائية ودلالاته الإيحائية والمعرفية، والغذامي نفسه يقرّ بأن العنوان مولود من النص وليس العكس، " أول ما يوجهنا من القصيدة عنوانها، يا قلب مت ظمأ، وهذه مفارقة عجيبة دائماً ما تكون خادعة ومضللة، فالعنوان في القصيدة – أية قصيدة – هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها ، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها. وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان آخر الحركات "[٩].

إن للعنوان تداعيات كثيرة ، متبادلة بين الناص والمتلقي جعلته " هاجساً ملحاً للناص وهو يقدم نصه للقارئ نظراً للدور الخطير الذي يمارسه "العنوان" في العملية الأدبية إبداعاً، والغواية المثيرة التي يبثها حول النص تلقياً، بمعنى أن "العنونة" جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ واشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعد من أبعاد استراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله ، ومن هنا الحاجة الملحة لتحوز "العنونة" موقعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة ، فهي لا تفتأ تضج بإشكاليتها وأسئلتها أمام عتبات القراءة النقدية "[١٠].

إنَّ للعنوان فاعلية كبيرة تكمن فيما يحمله من تداعيات وآثار على نفس متلقيه ، بوصفه سلطة إغواء تحيله إلى النص ، كاشفة له الكثير من مكامنه الفكرية والثقافية والنفسية، فضلاً عن التشكيلات الفنية والجمالية فيه ، لذا ، فإن صيرورته الجمالية تكمن بكونه " رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها ، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه "[١١].

ومن هذا المنطلق ، يمكن القول، أنَّ ثمة علاقات مقصودة بين عنونة القصيدة (أندلسيات لجروح العراق) وبين حدثية النص، وهي علاقات منصهرة بين الذات الشاعرة وبين النص، بوصف الأخير تعبيرٌ عن ردة فعل الذات النفسي والثقافي والفكري في نص لغوي تجاه حدثٍ كبير، إذ إن الحدث ونتائجه كان سبباً في ردة هذا الفعل، وفي تشكيل عنوان المجموعة، وهو حدث جلل وخطير، تجلى بالغزو الأمريكي للعراق واحتلاله، وقد عقدت الشاعرة العراقية (الموصلية) د. بشرى البستاني هذا الحدث بحدث تاريخي كبير، مدت بينهما جذوراً وجسوراً تعبيرية تستفز المتلقي بمرجعية تاريخية، وهو الغزو الصليبي للأندلس واحتلالها، ومسخ هويتها العربية، الإسلامية، وما آلت إليه أحوال أهلها بعد سقوطها بيد الغازين الصليبيين. والغزو في نظر الشاعرة بؤرة توازي بين حدثين الأول سابق والثاني لاحق.

يشكل عنوان المجموعة الشعرية (أندلسيات لجروح العراق) عتبة كبرى لمجموعة نصوص شعرية حية، من خلال ربط نسيجي فكري وروحي ينضوي بـ(التاريخي والحضاري، العربي/ القومي والإسلامي)، وكأن التاريخ ذاكرة تستعيد الشاعرة من خلاله الحدث، وما يرمز إليه من مؤشرات سلبية بنتائجها، تتمثل بالسقوط وما أعقبه. فالأندلس لدى الشاعرة تاريخ أمجاد وبطولة وتحدٍ كبير للمخاطر التي كانت تهدد الكيان العربي الإسلامي آنذاك؛ تاريخ بكل ما يحمله من صفحات مطوية بمآثرها وفخرها التاريخي الحضاري العربي الإسلامي والإنساني، وبكل ما حمل التآمر عليها من نتائج أدت إلى التقسيم والسقوط والتدمير، وما تركه من انهيار وقتل، وما خلده من أحزان وآلام وجروح على مر العصور.

ولما كان العنوان عتبة مقصودة في النص، تؤسس عليه دلالات موحية بالنص، فمما لاشك فيه،" أن يؤسس العنوان لشعرية من نوع ما، حين يثير مخيلة القارئ، ويلقي به في مذاهب، أو مراتب شتى من التأويل، بل يدخله في دوامة التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعرية"[١٢]، وهذا ما يجعل الناص أن يتوقع أنه أمام متلق كفوء، جاد في قراءته، وأنّ قصديته لابد أن تقوم على منظار لعنوان يؤسس لوظائف عديدة ، منها الإشارية، والإخبارية، والدلالية، فيغدو " جزءاً من استراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية، ليس بوصفه مكملاً أو دالاً على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علامات اتصال وانفصال "[١٣]، وهذا ما يمنح العنوان جمالياته التعبيرية الموحية بالنص قبل قراءة النص ذاته.

لقد بنت الشاعرة البستاني عنوان قصيدتها وبشكل قصدي على مفارقتين أساسيتين، الأولى (المفارقة اللفظية) التي تقوم على المعنى الظاهري الواضح الذي لا يشوبه الغموض، ويوحي بدلالات واضحة لا تحتاج إلى تفسير أو تأويل ، كمن يقول (الليالي الأندلسية ، أو الطبيعة الأندلسية)، وغيرها من العبارات الموحية بتاريخ الأندلس وطبيعتها الجميلة . حيث بدأت عنوان قصيدتها بكلمة (أندلس) بصيغة جمع المؤنث السالم (أندلسيات)، فبدا عنوانها حاملاً شفافيته من خلال جمعه، وما

يرمز إليه من التأنيث الذي يبعث على العاطفة والرقة ، فالأنوثة كما نراها أكثر تقبلاً واستجابة للعاطفة وتأثراً بالمواقف الصعبة، وأكثر تقبلاً للتلقي بما تحمله من بواعث الحلم الأندلسي الجميل ، الذي يحمل فيضاً ذكرياً، فالذاكرة العربية مليئة بشفافية الحضارة الأندلسية ومجتمعها الراقي بالخصب والجمال ، والزاخر بمجالس الشعراء وموشحاتهم الأندلسية واللهو والغناء والجواري الحسان.

وفي الوقت الذي يوحي العنوان بصيرورة الجمع هذه، وبكل ما يوحيه من صور رومانسية وغنائية، تحدث الشاعرة مفارقة اخرى تقوم على المخالفة بقصد (المشاكسة) بين ما اوحت به كلمة (أندلسيات) وما تسعى إليه الشاعرة، حيث يرتد العنوان بتوازٍ جميل ومؤثر، من خلال مفارقة ثانية (سياقية)، تقوم على الحدث، وذلك بارتكازها على إخبار جمعي آخر بصيغة جمع التكسير في كلمة (جروح) التي مفردها (جرح) في جمع يوحي بحالات الإنكسار النفسي ، والتكسير والخراب المادي الذي آل إليه العراق ، لتتوازن معادلة المبتدأ (أندلسيات) مع خبر يرمز بتملكها في شبه الجملة (لجروح). بيد أن معادلة الشاعرة وقصديتها في الربط بين المبتدأ (الأندلسيات) والخبر المتملك في (لجروح) لا تبقى على حالها ، فتخرج الشاعرة ما توحيه كلمة (الأندلسيات) من عاطفة جياشة، تذكر بغنائيات الأندلس وجمال طبيعتها، إلى أحزان آلت إليها ، بعائدية الجروح إلى (العراق) ، فتخرج الكلمة النكرة من حيز مجهول إلى فضاء معلوم هو (العراق)، وذلك عن طريق التعريف بالإضافة، مما أعطى لكلمة (الأندلسيات) المعنى الذي قصدته الشاعرة بكل حمولاته الحدثية المثقلة بما خلفته في الأندلس والعراق بعد غزوهما وتدمير كل المعالم والسمات الحضارية فيهما.

إن الرابط بين المبتدأ الصريح والخبر يقوم على التوازي المضاد ، إذ إنّ هناك فرقاً بين ما يوحيه المبتدأ (أندلسيات) في ظاهره المعلن، وبين ما يعلنه الخبر ويبثه في (لجروح)، يكمن في حدة المفارقة وسعتها في القراءة والتأويل، من خلال الإضافة المباغتة (العراق)، وهذا ما جعل المفارقة الثانية (السياقية) مفارقة ضدية، تعتمد

على إحساس الشاعرة وغاياتها التي تبثها في مجمل مقاطع قصيدتها، من خلال تقابلات وتضادات وصور تحيلها لمتلقيها في تحليلها وتأويلها، وهذا ما يمنح العنوان جمالية كبيرة ، فبين (الأندلسيات) و (الجروح) مفارقة لا تقوم على التوقع، وهذا ما يجعل هاجس المتلقي قائما على (القلق المستمر) حتى يبدأ بقراءة أول سطر شعري إلى أن ينتهي من آخر سطر في القصيدة.

إنّ الملاحظ على عنوان القصيدة في خضم قصدية الشاعرة هو (الإغواء)، وهو إغواء مقصود ، ينبعث من تكوين النص ، ومن حالة نفسية ألمت بالشاعرة أدّت إلى التداخل النصي والنفسي بينها وبين الحدث ، وهذا ما أضفى على العنوان والنص معاً مجالاً واسعاً لإغواء المتلقي ، يقوم فعل المشاركة الوجدانية ، مشاركة تنطلق في إمكانية خلق العنوان ذاته ، إذ إنّ " فعالية الذات والمتلقي هذه ستنصب أول ما تنصب على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي "[١٤] يمنحه كثافة دلالية وإشارية تتجاوز عدد الكلمات التي يتكون منها العنوان .

إن (أندلسيات بشرى البستاني) هي أنموذج لوعي ذاتي ، بما تمثله ذات الشاعرة نفسها، وجمعي بما تمثله من مشاركة الذات مع شعبها وربط مصيرها بمصيره، إنه يستبصر النتائج المستقبلية من خلال الاستذكار القومي والوطني، والربط التاريخي بين ما حدث في الأندلس من غزو على العروبة والإسلام في تحالف صليبي على أندلس العرب، والقضاء على حضارة عربية – إسلامية إنسانية امتدت إلى ثمانية قرون ونصف، وما حدث ويحدث اليوم من غزو وتآمر صليبي جديد على مشرق الأمة العربية والإسلامية المتمثل ببلدها ووطنها الكبير (العراق)، وما خلفه من نتائج لا تختلف عن نتائج غزو الأندلس في التغيير والتقسيم ومسخ الهوية والتدمير والخراب.

إنّ ربط الشاعرة بين الأندلس والعراق هو محاولة لربط حدثين تاريخيين كبيرين، واستذكار كل ما نتج عنهما، فضلاً عن استذكارها الأحداث التي جرت ما بين الحدثين، فالعراق مرَّ بأكثر من غزو على مر عصور تاريخه الطويل المفعم بالحروب والدمار، إلى

جانب المقاومة العراقية الشعبية لكل غزو، فما تزال الذاكرة العراقية تستذكر هولاكو والتتار والصفويين والبريطانيين وجوهاً للحرب والغزو المتكرر.

إن هذا الربط التاريخي بين أحداث الأندلس والعراق يقوم على الوعي الجاد ، وإنّ حدة الوعي التاريخي لدى الشاعرة تتجاوز السرد التاريخي المباشر، بسرد آخر أضفى على القصيدة جماليات تتجدد في كل مقطع ، ترتكز على (الجمالي الحضاري) الذي بلوره العنوان في بنية الربط الحضاري المُشرق بين الأندلس والعراق .

السؤال الذي يتوارى في جدلية الوجود النصي بين نص العنوان والنص الداخلي، أيهما أسبق في وجوده، العنوان أم النص الداخلي، وأيهما سبب في وجود الآخر، نصاً وبناء وتشكيلاً..؟ وأيهما حتم في وجود الآخر العنوان أم النص ...؟

ومما لا شك فيه ، فإن الجواب .. يكمن في جدلية من يشكل الآخر، في الوقت الذي يكون بين العنوان والنص تداخل معنوي له أكثر من سياق في أبعاده المتعلقة بوظائفه المتعددة ، إذ إن النص / القصيدة – شكلاً ومضموناً – هو الأسبق، من منطلق البوح الذي يتضمنه النص، وهو مخرج من مخرجات سلطة دافعة تتمثل بالنص، وهو التشكيل اللغوي لهذا البوح الداخلي الذي تعبر عنه النفس الشاعرة في الشعر، من خلال حدة التفاعل بين النفس الشاعرة والحدث، وإن ما يصوره النص – بالنتيجة - هو ما يتوقف عليه تأسيس العنوان، بوصفه صورة إيحائية لجملة شعرية كبيرة تجمل في دلالاتها معاني النص المؤولة عند القراءة، لتؤدي وظائفه الإخبارية والدلالية والتأويلية ، وبما يشكل النص محيط العنوان الدلالي، وهذا ما جعل ارتباط " العنوان بالنص في علاقة جدلية ؛ إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص عرضة للذوبان في نصوص أخرى، الأمر الذي جعل العنوان برسم مشهداً تخيليّاً مفتوح الأفق، والرؤيا"[١٥].

بيد أن هذه الجدلية بين العنوان والنص تتجاوز حدودها في ماهية لا تتجاوز (القصدية)، والقصدية هنا سلطة تدفع بصاحب النص إلى خلق عنوان له سلطة المشاركة بين أطراف ثلاثة (المبدع ، النص ، المتلقي)، بوصف العنوان سلطة عليا "

يقوم على تركيب نصي يعد مفتاحاً منتجاً ذا دلالة ، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل فقط بل يمتد إلى البنى العميقة ويستفز فواصله ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع – النص - المتلقي) إلى إعادة انتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة "[١٦].

ولما كانت " العناوين في مجملها تحمل شقها الإخباري (الإعلان) لتركيز الشاعر على جذب المتلقي للنص، .... سيكون على (الإخبار) وهي الوظيفة التي تخبر المتلقي عن الموضوع العام للنص، دون الحاجة إلى تأويل، أو تحديد الدلالة بشكلها الدقيق، أو الإخبار عن تفصيلات النص الدقيقة "[١٧] ، فإن عنوان المجموعة (أندلسيات لجروح العراق) يحمل في مظهره دلالته الإخبارية من خلال اسمين وردا الأول (الأندلس)، والثاني (العراق)، في تشكيل جملته (الاسمية) ، فالأندلسيات جمع لكلمة أندلسية، وهي إشارة إعلانية عن الدولة العربية في الأندلس بكل ما تحمله من حضارة وما آلت إليه من خراب بعد سقوطها، وهي تعلن مشاركتها في الألم والحزن ومواساتها للعراق وعاصمته الحضارية بغداد، التي كانت تقابلها في الشرق الإسلامي ، وما آلت إليه من خراب بعد الغزو الأجنبي عليها.

إن الرابط التفاعلي بين الأندلس والعراق هي (الجروح) ، وهي الرابط والمعادل الموضوعي بين ما خلفته المآسي في البلدين، إذ يرتبط بفضاء النص الذي يقوم على إدراك ووعي حقيقة الأجواء التي مرَّ بهما كل من (الأندلس والعراق) ، كما يرتبط بمشاعر الشاعرة وإحساسها بما آل إليه الشعبان في الأندلس والعراق ، وصراعهما مع الغازين.

وإذا أمعنا في كشف الذات الشاعرة ومخيالها الشعري ، نتلمس من عنوانها حالة الشعور بالانتماء الذي يربط بين الوطني والقومي، بين الوطني التاريخي والحضاري، ولما كان العنوان جوهرة المتن الذي ولدت منه، فلا غرابة أن نتلمس حالة التماهي بين العنوان والنص، فالشاعرة البستاني تمتد فكرياً ونفسياً وحضارياً في عمق تأريخها العربي والإنساني الأول ، فتصور مشاهدها كما يوحيه العنوان في أماكن كان لها

صدى في عمق التاريخ العربي الإسلامي ، تمتد ما بين (الأندلس وغرناطة وسمرقند وبابل وآشور وسومر وبغداد والقدس وعكا والموصل وذي قار والبصرة):

إن جروح العراق آلت بالشاعرة البستاني أنْ تجثو على عتبات الحضارة العراقية العريقة، وما خلفته من خزائن، فجثت عندها في حيرة ، وغفلة من الزمن :

وأجثو عند خزائن بغداد وآشورْ [١٨]

لقد كان لعنصري الزمان والمكان وقعهما التاريخي في ذاكرة الشاعرة البستاني ، فخزائن بغداد وآشور عراقية ، وكلاهما عاصمتان لحضارتين في أرض واحدة ، بين بغداد وآشور يمتد العمق التاريخي المتشابك في إيقاعه الحضاري ، والجروح واحدة ، كما هي في بغداد وسمرقند وغرناطة العرب وفلسطين :

و: بغدادُ ..

سمرقندْ

غرناطةُ تنهدْ[١٩]

و: وقلب الليلْ

ينزفُ أندلساً أخرى

وفلسطينْ [٢٠]

ويتكرر المشهد ذاته، غزو واحتلال وتسليب ، فغرناطة التي تعدو وهي ترتدي قميص الليل الأسود بدلالته على الحزن والفجيعة ، لتصل احزانها وفجيعتها إلى بصرة العراق ، فمن بوابة العراق الجنوبية يدخل الغازي التتري الأمريكي من جديد ، ليزحف بالفجيعة إلى ذي قار العرب التي انتصر فيها العرب على أعدائهم الفرس، وينشر قواته على عتبات سومر العراقية، رمز الحضارة الإنسانية:

و: غرناطة تعدو في قمصان الليلِ

يلاحقها الذئبُ التتريْ

تصلُ البصرةَ

يوقفها الأمريكيُّ على السلك الشائكِ

تزحف في ذي قارْ

بين جذور النخل الممتدة من أوتارِ الحزن ِ

بسومرَ ،

حتى قلب النارْ...

وعراقُ الأروقة الجذلى ينزفُ في الأغلالْ... (٢١)

ويمتد الزحف إلى بغداد ، عاصمة العباسيين ، حيث تزحف عربات الغزو فوق قبور بني العباس، رموز الخلافة والحضارة العربية الإسلامية ، ورمز الجمال والبهاء والقوة :

و: وقبور بني العباسْ

أتعبها زحف العرباتِ على قلب الأرضِ(٢٢)

ولما كان هدف الغازين ليس إسقاط نظام حسب ، بل احتلال العراق وسرقة حضارته وتدمير كل معالمه الحضارية والإنسانية ، تقف الشاعرة البستاني مستحضرة مشهداً من مشاهد السلب والتدمير الذي قام به الغازون ، المتجسد بسرقة المتحف العراقي الكبير، وآثاره الحضارية والإنسانية :

و: في أركان المتحف والمنعطفاتْ

كانت قيثاراتْ

سومرَ تعزف لحن الحزنْ ..(٢٣)

ولما كانت الموصل وهي مدينة الشاعرة ، مدينة الهدوء والأمان والحضارات الأصيلة، بدت جروحها تئن مع أصوات عجلات العربات التي تزحف على أرضها، فتهيجها وجعاً:

و: اَلموصل توجعها ثرثرةُ العربات(٢٤)

إن مأساة القدس واحتلالها تتكرر ، وفجيعة صخرة المعراج في القدس تتدحرج بكل أنينها الذي يُسمع صداها في مآذن بغداد ، وأنين أهل النهرين دجلة والفرات يصل بغداد بعكا:

و: وابصرُ صخر القدسْ

يتدحرج فوق مآذن بغدادَ[٢٥]

و: نهران يدوران على جيد البستانْ..

يصلانْ ...

بغداد بعكا[٢٦]

إنّ صلة بغداد بعكا صلة مدروسة من قبل الذات الشاعرة ، فعكا استعصت على الاحتلال الفرنسي عام ١٧٩٩ ، وأحبطت خطط نابليون في الشرق العربي ، فما احتلال بغداد اليوم إلا أمر طارئ ما دامت وثيقة الترابط بماضيها العربي العارم بالمقاومة ودحر العدوان.

فحين تستذكر الشاعرة أمجادها في رموز العراق الوطنية والتاريخية (نبوخذ نصر، الثور الآشوري، باب الشمس ، المتنبي ، أبو تمام، السياب) فإنها تستحضر الزمن بمفهوميه الموضوعي المتجلي بالواقع الراهن بالمأساة، والتاريخي المتجلي حضارياً وثقافياً بالذاكرة العراقية ، إذ ترى أن الزمن المأساوي المتشكل بإيقاعات (الصمت والبكاء والأنين والمواجع والفواجع) هو الزمن ذاته على مر القرون التي عصفت بالإنسان العراقي :

نبوخذ نصّرُ والخلفاءْ

بجلالٍ يبكون بصمتِ الليلْ [٢٧]

وتستكمل مشهد السلب والتدمير:

و: ألواحُ متاحف بغدادَ بكفّ الريحْ...

والثورُ الآشوريّ الباسمُ مرتعبٌ

غادر مرتبكاً

وبكى..... [٢٨]

إنّ أهمية (ألواح متاحف بغداد) تكمن في الإشارة إلى غطرسة الحضارة الغربية ومركزيتها، التي تعلن كل حين أن الحضارة المعاصرة هي غربية خالصة النقاء في

انطلاقتها من اليونان، وألا علاقة لها بما أنجزه الإنسان بجهد علمي معرفي من قبل، بينما تؤكد الوثائق عبور حضارات الشرق القديم (وادي الرافدين ووادي النيل والصين والهند وفارس) إلى اوربا وإفادتهم منها إفادة مؤكدة ، وحين تستذكر الشاعرة عنفوان البطولة العراقية ترى رموز الثقافة العربية يشاركونها مأساتها الكبيرة ، في أصوات لن تنسى :

و: المتنبي يشعلُ أشجارَ الكوفةِ[٢٩]

و: أبو تمامٍ ينشر بائيتهُ فوق ضفافِ

الكرخ ، الدباباتْ[٣٠]

وحين تستذكر وجع العراقيين ، يتمثل لها حلم السياب ، وأنشودة المطر، وشباك حبيبته وفيقة، وشناشيل بنت الجلبي ، وتمثاله الذي أضحى ضحية كل الحروب ومحاولات الغزو ، وهو شاخص على شط العرب :

و : السيابُ يشكل رأساً ينزف منه الحلمْ[٣١]

و : قالت عن بعدٍ وهي تفوحْ

من باب الشمس سأطلع ثانيةً لأعودْ

نحو تراب ينهض من أردية الحمّى

ويلمّ شظايا الروح ...[٣٢]

إنّ هذا الاستذكار والربط التاريخي بين الحدثين ما هو إلا وعي الشاعرة البستاني المدرك لحقيقة التاريخ ونتائجه، وهو وعي يجسد الغزو بكل تفاصيله البشعة، بلغة شعرية تحدد كينونة العنوان الذي عنونت به قصيدتها، ومضامينه النفسية والاجتماعية والتاريخية، وهو في ذات الوقت، يمثل "مكوناً جوهرياً لعالمه بوصفه نظاماً للمعنى ووجهاً حاد الملامح من الأوجه المأساوية لهذا العالم "[٣٣] الذي تعيشه الشاعرة مع شعبها في ظلّ الغزو والاحتلال الأجنبي المستعمر لبلدها، فبين الأندلس والعراق آهات جروح كل الرموز التي ذكرها النص ، فكان العنوان جامعاً لهذا الوجع المأساوي الخالد عبر قرون حفلت بالحروب والدمار.

ثمة إشارة أخيرة إلى العنوان ، تكمن في التقارب النصي الذي يتجاوز المعنى المعجمي بين عنوان القصيدة/المجموعة وفحوى النصوص الداخلية لمقاطع القصيدة/ لقصائد المجموعة، يستمد صيرورته من ذات الحدث، إذ إنّ ما يوحد القصيدة/ المجموعة هو عنوانها الكبير (أندلسيات لجروح العراق) الذي يعد فاتحة المجموعة لاعتبارات ، الأول : إنه عنوان القصيدة الأولى في المجموعة ، والثاني: إنها أطول قصيدة ، والثالث : يمثل هذا العنوان المجمع النسيجي لعناوين المجموعة كلها، فقد ضمت المجموعة ست عشرة قصيدة ما بين طويلة ومقطوعة – لا مجال لدراستها في هذا البحث .

المحور الثاني

اللغة والتشكيل الجمالي في محنة الحرب

مما لا شك فيه، أن اللغة تعد من أدوات الشعر ، وأن أي شاعر من خلالها يتجسد خطابه الشعري الذي يتميز به عن أقرانه من الشعراء، وبما يشكل سمته المميزة. والشاعر الجديد على وفق رأي أدونيس من يرى الشعر على " أنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها "[٣٤]، وهذا لا يتحقق إلا عبر لغة تتجاوز المعاني النصية المتداولة، أو الشائعة بين الناس، كما تتجاوز الأطر والأنساق الشعرية المعروفة، أو المسبقة، والمؤسسة على نظام مألوف، لتحقق مبنى شعرياً جديداً بكل تمظهراته الشكلية والصوتية والصورية، تتنوع فيه العلاقات اللغوية من حيث المبنى والمعنى، وبما يتناسب مع الإفصاح / البوح الداخلي للشاعرة المعلن لغة، والمضمر في الوشائج النسيجية لها.

ومن هذا المفهوم، يمكن القول، إن محاولة الشاعر تشكيل خطابه الشعري ما هي إلا محاولة لاختراق اللغة في كل مساراتها اللفظية والمعنوية والفنية، وتجاوز قوانينها المتداولة المؤسسة على المعجمية، لإحداث ارتجاج حقيقي فيها، وللتعبير عن شتّى

حالات الانفعال الذاتي (الفكري والنفسي) معاً، ليحقق الشعر وجوده في اللغة، ولتحقق اللغة ذاتها ولادتها الجديدة فيه ، وليتحقق فيها (انفعالاً وصوتاً وموسيقا وفكراً)[٣٥].

ولما كانت اللغة صورة للنص والشكل محتواه - وبما يمتلكه الشاعر من قدرة التلاعب بها، وما تمتلكه من خواص الانزياح والانتهاك، وإمكانية خرقها للسياقات المألوفة – فإنها تعبير حي عن الهاجس الانفعالي للذات ، الذي يتمثل بصيرورة الشعر، تعبيراً عن الحالة الانفعالية بكل تفاصيلها الوجدانية والفكرية والحياتية.

وفي قصيدة (أندلسيات لجروح العراق) المطولة تتجسد الأزمة الانفعالية والنفسية الحادة، والفكرية المتعلقة بالجوانب الإنسانية والحضارية، والوطنية والقومية لدى الشاعرة بشرى البستاني، فهي من قصائد الحرب ومحنتها الكبيرة، حيث تتمركز صور الحرب من خلال مشاهد الغزو والاحتلال، في حين تبدو محنة الحرب عند الشاعرة من خلال حالتها النفسية وقلقها المتأرجح ، والصراع الدائم بين الحيرة والسؤال، والفوضى التي عمّت في عراق ما بعد عدوان ٢٠٠٣، فالقصيدة تتكون من ثلاثين مقطعاً، وكل مقطع يمثل مشهداً درامياً لحالتها النفسية والفكرية، وهذا ما جعل القصيدة بكل مشاهدها تجسيداً لكل ما حمله العدوان الثلاثيني على العراق منذ عام ١٩٩١، ومسرحية الغزو والاحتلال والغدر والقتل مستمرة بكل فصولها المأساوية .

ولما كان لقصيدة الحرب خصوصيتها المتصلة بالحدث، فإن " اللغة التي تشكلت منها صورة الحرب في الشعر .... لغة تكاد تكون منحازة إلى الانزياح والانحراف والتوسع وعدم الركون إلى الحقيقة، لغة تستمد إيحاءاتها وتجلياتها وطاقاتها التأثيرية من داخلها، لغة في أسلوبها شعرية عميقة، تجعل من هذا الشعر شعراً راقياً"[٣٦]، ولعل هذا ما أضفى على قصيدة البستاني جماليات متميزة، كونها قصيدة صراع داخلي بين النفس والواقع، وصراع بين الوجود الذي يمثله الإنسان بكل فعالياته الحياتية وعطاءاته اليومية، والعدم الذي تمثله الحرب بدمارها ومآسيها.

ولعل أولى الملاحظات التي نتلمسها ، أن الشاعرة البستاني تؤسس بناء متنها الشعري المطول على التداخل الوظيفي والفني بين الشعري والسردي ، وهذا ليس منقصة أو عيباً ، بل هو إضافة تقنية جمالية، أضفت على القصيدة مسارات جديدة غير متوقعة، فكرياً وفنياً ، كما جعلت للنص فسحة أكبر في القراءة، وإغواء أكبر للتلقي، وطاقة كبرى في التأويل، كما يرى نقاد الشعر الحديث " أن بعض التجارب الشعرية جنحت إلى تطعيم نظامها الشعري ببنيات سردية، في محاولة لتوسيع الأفق الدلالي للنص، وتجاوز عقدة الجنس الأدبي الصافي بقواعده وآلياته وقوانينه الصارمة، والتوجه نحو تحطيم النسق المنزه عن تداخل أنماط الخطاب، لكن هذه المحاولة لا تمس البنية الشعرية في الصميم، فلا تقتحم على الشعرية خصائص بنائها، ومكامن تجانسها وتناغمها، بل تحافظ على مقوماتها وضروراتها البنائية كالإيقاع والخيال والتصوير الفني وغيرها من مقتضيات بنية القصيدة "[٣٧].

إنّ التكوين الدرامي لقصيدة الشاعرة البستاني يقوم على تقنية التكرار، وهو من الظواهر الأسلوبية التي عالجها النقاد العرب القدامى[٣٨]، وقد تمركز بتكرار الجملة الشعرية في بداية كل مقطع أو مشهد. وهو (تكرار بياني)، وترى نازك الملائكة ، أن هذا النوع من التكرار هو من أبسط أنواع التكرار، وهو الأصل في كل تكرار، ويقوم على تكرار كلمة أو عبارة[٣٩]، وقد استخدمته الشاعرة البستاني بتكرار جملتها الاسمية (دبابات الغزو تدور) بوصفها لازمة بدئية وردت في بدايات المقاطع كلها مع تلوين واضح من خلال تغيير المضاف إليه، ومع أن ابتداءها بالاسم إلاّ أنها أخبرت عنه بالجملة الفعلية، لتعطي زخماً كبيراً واستمراراً في حركة الفعل بالضمير الفاعل العائد على الابتداء .

دبابات (مبتدأ مضاف) + المضاف إليه + الخبر (جملة فعلية)

(ثابت) (متغير) (ثابت)

بيد أنّ هناك اختلافاً في وصف المبتدأ المكرر الذي تجلى بسمة (المتغير) الكامن في المضاف إليه ، فتمثلت الشاعرة بخمس جمل ، متشابهة التركيب ، مختلفة الصورة

في توازيات متماثلة ، لتجسد حالة المشهد الدرامي ، وأظن أن سبب الاختلاف يعود إلى مراقبة الشاعرة لأفعال الغزاة .

دبابات..... (الغزو)..... تدور

دبابات/ عربات.... (الحقد)..... تدور

دبابات..... (السلب)..... تدور

دبابات..... (الموت)..... تدور

دبابات..... (القتل)..... تدور

إن عبارة الشاعرة (دبابات الغزو تدور) تكررت (٢٠) مرة في مطلع (٢٠) مقطعاً من مقاطع القصيدة الثلاثين. ، وعبارة (دبابات الحقد تدور) تكررت (٤) مرات ، وعبارة (دبابات السلب تدور) تكررت (٣) مرات ، وعبارة (دبابات الموت تدور) تكررت مرتين ، وعبارة (دبابات القتل تدور) وردت مرة واحدة، وبذا يكون عدد المقاطع (٣٠) مقطعاً، بقدر عدد الدول التي ساهمت بغزو العراق في حرب ١٩٩١، والتي تسمى (بالعدوان الثلاثيني على العراق).

والذي يبدو من اختلاف وصف المبتدأ بالإضافة ، أن الشاعرة قد جسدت مشاهد الغزو وجرائمه المتنوعة، فضلاً عن أسباب الغزو ومآسيه ونتائجه التي لحقت بالشعب العراقي، كما يبدو أن القصيدة لم تكتب في وقت واحد، وإنما اقترنت كتابة مشاهدها مع ديمومة الغزو وأفعاله الشائنة المتكررة بحق العراقيين.

كما إنَّ الملاحظ على المضاف إليه المتغير هو حرص الشاعرة وتأكيدها على استخدام المفردات الدالة على الاستلاب الذي تخلفه الحروب، والمفردات الخمس هي (الغزو، الحقد، السلب، الموت، القتل) ذات تركيبة الواحدة ، فكل كلمة تتكون من خمسة أحرف مع (ال) التعريف ، وهذا ما يجعل التكرار موحداً من حيث التفعيلات العروضية ، ومتنوعاً للجرس الإيقاعي للغة الشعرية.

إن التكرار الجملي (العبارة) الذي استخدمته الشاعرة البستاني أحدث ارتجاجاً إيقاعياً في عموم القصيدة، وذلك بما يتسم به من تكرار موسيقي تبدأ به الشاعرة

في عموم مقاطع القصيدة الثلاثين، لتستعيد ذاكرة المتلقي، وتربطها ربطاً حدثياً، وإيقاعياً، وهي تكرر العبارة ذاتها بتفعيلاتها المتكررة ، فكان هناك تآلف بين البنى اللغوية المتكررة، وبين ما تحدثه من إيقاعات عروضية تنسجم مع كنه الحدث/القصيدة وهي تمثل قصيدة حرب عظمى لا تشبه الحروب التي سمعت بها ، أو رأتها عن بعد .

تبدأ الشاعرة قصيدتها بمشهد دبابات العدو وهي تزحف باتجاه غزو العراق، وبين تصديق المشهد وعدم تصديقه، وفي لحظة من لحظات الدهشة ، والإحساس بالعجز الذي لا يقوى على فعل شيء أمام مشهد عدو يزحف بكل عنجهيته المعروفة وسلاحه العتيد الذي يفتك بالشعب العراقي ، تتحاور الشاعرة بأسباب الغزو بتساؤلات لا جواب لها ، سوى أن الأمل بنبض الفجر وانتهاء المشهد المأساوي وزواله ، فتقول:

دبابات الغزو تدورُ

تسائلني الأسلحة العزلاءُ عن السرّ

وأسألها عن نبض الفجرِ

لقد استخدمت الشاعرة فعلي التساؤل (تسائلني وأسألها) بصيغة المضارع تعبيراً عن استمرارية الحوار، وفي حيرة تساؤل الأسلحة العزلاء كان تساؤل الشاعرة عن نبض الفجر الذي يعني الحرية والخلاص .

وبين دهشة السؤال وحيرة الجواب، تقف الشاعرة جاثية عند خزائن عدّتها إرثها الحضاري الخالد، بكل ما ترمز إليه من دلالات إنسانية وحضارية ، لتستمد منها عزمها وقوتها ، وإعادة الحياة إليها من جديد:

وأجثو عند خزائن بغداد وآشورْ

أُمسك قلبي من وجع التفاحِ

عناقيد النخلِ على ألأعوادِ[٤٠]

لقد عمدت الشاعرة إلى تصوير حالة العراق بمأساته، من خلال مشهد معكوسة صورته، فالنخلة وهي تحمل على أكتافها عناقيدها المتدلية ، وجذعها المنتصب المعبّر

عن الأصالة والثبات والعلو، وهو تعبير يجسد الشموخ العراقي بكل جلاله ،تراه اليوم يصلب على الأعواد.

وبين لحظة اليأس والإحساس بالألم الشديد في عتمة المشهد ، وبين شهقة الموت ولحظة الصبر ، تتطلع الشاعرة إلى لحظة أمل في الحياة ، لتستمد منها قدرتها وقوتها بديمومتها:

الكابوسُ يعاودني

أشهقُ في قاع الجُبِّ

وأبحث عن سيارة أهلي[٤١])

في عتمة هذا المشهد المأساوي، تستذكر الشاعرة نبي الله يوسف عليه السلام، عندما تآمر عليه إخوته، وألقوه في غيابت الجب، فالقاع لدى الشاعرة مكان يوسف، والبحث عن سيارة الأهل هو انتظارها للفرج، وهو انتظار المنقذ من المحنة .

وفي هذه اللحظة العصيبة، وبكل ما فيها من قلق وحيرة واستغراب، تخالطها هواجس السؤال المرتبط بالاحساس الوطني الممتد في عمق الشعور القومي، وحبيبان على صدرها العراق وطنها المفدى، والشعب العربي، فتتساءل عن سرِّ الصمت العربي، والعرب في رؤيتها القومية قوة كبيرة، وجبل صامد بوجه الغزاة، ولكن أين هم..؟

أسأل غصنين ينامانِ

على صدري ..

عن سّر الجبل الصامت في قلب الصحراءْ

وفي لحظة تصبّر ، تركن الشاعرة إلى أرقى درجات الأمل بالفرج ، فتستريح للانتظار في بارقة الخلاص في وجد صوفي يصلها بالأقوى من العدو والأقدر عليه :

أرقى درجات الوجدْ

مغمضة العينينِ

وأمسك برقَ البلورْ.... [٤٢]

في كل ما تقدم ، كانت سلطة الذات / الوطن، الذات / الإنسان تستبيح لها وجوداً خاصاً في جمل فعلية، تكتنز بديمومة الحركة وتغيرات الحالة من خلال استخدامها الأفعال المضارعة (أجثو، أمسك، أشهق، أبحث، أسأل، أرقى، أمسك).

ثمة مفارقة تصويرية لدى الشاعرة في استخدامها الفعل (أمسكُ)، إذ استخدمته في الصورة الأولى تعبيراً عن سببية الإحساس بالأسى والحزن والندم في قولها (أُمسك قلبي من وجع التفاحِ)، في حين استخدمت ذات الفعل تعبيراً عن الحلم بالنصر والفرج في قولها (وأمسك برقَ البلورْ....)، فيمتزج الحسي باللا حسي من خلال تخييل الحالة ، وارتباطها بالإدراك .

بيد أنّ مشاهد الغزو المتكررة تستمر أمام عين الشاعرة ، فتسعى إلى استحضار التاريخ بين (بغداد وسمرقند وغرناطة) بكل أحداثه المأساوية، فترى أنّ مشهد غزو بغداد يتكرر بصورة (هولاكو) القديم، وبشاعة جرائمه التي ارتكبها يوم سقطت بغداد عام ٦٥٦هـ ، وبغداد اليوم في صورة هولاكو / الأمريكي الجديد :

دباباتُ القتل تدورْ...

بغدادُ ..

سمرقندْ

غرناطةُ تنهد ،

ثانيةً يوغل هولاكو في قمصانِ المدن التعبى[٤٣]

ويكاد المقطع الثاني يعطي صورة طبق الأصل لما يتكرر في احتلال بغداد من قبل الغزاة الأمريكان، فهولاكو الأمس هو الأمريكي الغازي اليوم، بكل أفعاله الإجرامية ، حقداً على الإنسانية ، حقداً على الحضارة ، من خلال ممارسته للتعذيب والقتل والموت والسلب والنهب والدمار والتخريب. وقد استخدمت الشاعرة فعلين مضارعين، متوازيين في الاتجاه الحركي (تدور ، يوغل)، يدلان كلاهما على الاستمرار والإيغال في الفعل ، في الخراب والتدمير والقتل في شَعْبِ المدن التعبى جراء ويلات الغزو والحروب التي جابهتها ، وجراء الفتن التي زرعها الغازون .

ثانية يقطع هولاكو

شريان الحبر الأسودْ...[٤٤]

إنها حرب حضارية بكل جوانبها المادية التي تتمثل بمقومات الحياة وركائزها المادية التي يعيش عليها الإنسان، والمعنوية التي تمثلها حرب بين ثقافة عريقة تحمل كل سماتها الإنسانية، وثقافة تتسم بعنجهية القوة ، فهولاكو الذي زحفت جيوشه إلى بغداد الحضارة ، سعى إلى محو الثقافة العربية الإسلامية ، فأحرق كل مآثر العراق ودمرها ، ورمى كل ما كتبه العراقيون من كتب ومخطوطات في دجلة ، حتى غدا ماؤها بلون حبرها الأسود .

أما هولاكو اليوم ، فلم يكتف بما فعله بالأمس ، فترى الشاعرة أن في قطعه الرؤوس ووضعها في صناديق مقفلة ثم رميها بالبحر غاية كبرى لدى الغازين ، أقل ما تعنيه القضاء على الإنسان العراقي ، وعلى العقل الذي صنع الحضارات للإنسانية جمعاء، فالزحف الغازي على بغداد مشهد يتكرر كل حقبة ، وحرب الثقافات والعقول تتكرر، فتلقى الرؤوس بصناديق في البحر كما ألقيت الكتب بالأمس:

هولاكو يترصّدني ...

يقطع رأسي ،

يودعه في صندوق مقفلْ ....

يرميه في البحرِ

يدور البحرُ

اللعبةُ ترتدّ على نحرِ البارجة الأمريكية ...[٤٥]

إن دوران البحر ، ما هو إلا دوران الزمن ، من هولاكو إلى الأمريكان ، واللعبة هي ذات اللعبة ، والغزو هو ذات الغزو ، وما يجمع بين هولاكو الأمس والأمريكان اليوم ذات الأسباب الواحدة للغزو، تتجلى في محاولاتهم بالقضاء على الإنسان العراقي وطنياً وقومياً والقضاء على حضارته ، وما يشعر به الغزاة أنهم ليسوا من أصحاب الحضارات التاريخية .

وما بين لحظة اليأس والإحساس بالفجيعة الكبرى والدمار والموت ، تبدو شفافية الحياة قريبة منها ، فتطلق صرختها عالياً، بصوت يجهش بالبكاء.

تتحرر من قلبي لغتي

أطلقها نحو الصفصافِ

وأبكي ..[٤٦]

إنّ هذه اللحظة تتكرر في أكثر من مقطع ، متماثلة بصورة وأخرى على حالتها الانفعالية كما في ختام المقطع الأول ، فتتداخل بين فجوات الإحساس بالأمل الذي تمثل بشجر (الصفصاف)، وبين اليأس والموت الذي تمثل بحالة (البكاء) في عدد من مقاطع القصيدة، ففي المقطع الرابع تقول:

وألوذ بظل حبائلَ يُسدلها الليلْ

فوق حفيف الجرح المتدثّر بالدغلْ

تدْهمني عيناك وتعطيني السرْ

أقطف من ومضتها العطرْ[٤٧]

وفي المقطع السادس تلوح بارقة أمل وحبّ فتقول :

كانت ومضة عينكَ تدعوني

لوليمة حبْ ..[٤٨]

وفي المقطع الرابع عشر تتوهج شعلة الحبّ والأمل بالحياة فتشعر بالأمان رغم كل ما تراه من عصف الغزو وخرابه ، فتقول :

تعطيني وهج الزنبق في عزّ الظهرِ

وأعطيها قمري...

يتلألأ فوق غلائل عمري...

دمكَ الياقوتيُّ

أكفكَ كانت وسط هدير الدباباتِ

تلامس خصري ؟![٤٩]

أما في المقطع الخامس عشر فقد كانت الشاعرة مستبشرة بالنصر على الأعداء ، رغم كل ما تفعله دبابات الحقد ، فالقميص شارة النصر ، وحبيبها يركض ، وصهوته الحبُّ رغم قساوة برد الشتاء فهو يحمل أوراد الأرض وحكمة قائد يشعر بجرح الاحتلال ، فتقول:

حبيبي يركض خلف رواق أخضرَ

خلف شتاءٍ صهوته الحبُّ

وصبوته الطير الواكنُ في العشِّ

حبيبي يحملُ وسط عويل الريحْ

أورادَ الأرضِ

وحكمة ربّانٍ مجروحْ... (٥٠)

ويتكرر هذا المشهد المعبق ببشرى النصر في المقطع السابع عشر بنسق حواري بين الحبيبين بعد أن االتقيا منديلهما فوق الدبابة ، ليطلب منها ان تضمه بصيغة الأمر (ضميني)، لتحميه وتستره بحبها من القصف ولهيب نيران الحرب، فتقول :

دبابات الغزو تدورْ...

فوق الدبابة منديلٌ لحبيبن التقيا

وسط عباب القصفِ

وتحت النيرانْ

ضُميني قال لها .. (٥١)

وفي لحظة النشوى والشعور بالأمل حيث ترى العالم في صورة البجع الأبيض تصرخ صرختها موظفةً فعل الأمر (خذني) ، لينفضَّ الغربان ذعراً :

فآنهمر البجعُ الأبيضُ من عينيها

وتوارى الغيمْ

تحت عباءتها

قالت : خذني (٥٢)

وفي المقطع الثامن والعشرين يتجلى حلمها بالحياة في ذروة الجواب عن سؤال طالما أقلقها وأحزنها وأرعبها، جواب مفعم بالحياة والعودة إلى ما كانت عليه ، وأنها لن تموت ، فزهرتها ما تزال تفوح بعطرها الزكي ، عطر لن ينتهي شذاه، لأنّ زهرتها ستخرج ثانية من باب الشمس نبع النور والحياة والبصيرة ، وأن الجسد ستنبعث فيه بقايا الروح ثانية، وهذه دالة على استمرارية الحياة :

من قطع الزهرةَ

من أعطاها الجنديَّ الامريكيْ .. ؟

قالت عن بعدٍ وهي تفوحْ

من باب الشمس سأطلع ثانيةً لأعودْ

نحو تراب ينهض من أردية الحمّى

ويلمّ شظايا الروح ...[٥٣]

إلا أن فسحة الأمل بوجود الاحتلال وما خلفه من مآسٍ لها ولشعبها تنحسر إلى حد الاحساس باليأس والموت فلا نجد لها أثراً في ظلال وجود الاحتلال لأرضها وشعبها.

إن قصيدة (أندلسيات لجروح العراق) هي صورة حية لتجربة وطنية قومية وإنسانية وحضارية بكل معانيها ومشاهدها الشعرية ، وهي ترجمة لواقع حي عاشته الشاعرة البستاني وانصهرت به، وتفاعلت معه بكل وجدانها ، فجسدت مشاهدها من خلال جمل اسمية تارة وفعلية تارة أخرى ، يغلب عليها السرد ، وصيغ (التساؤل) في حيرة نفس لا تعرف إلا القلق.

إن الملاحظ على تساؤلاتها أنها تشكل قدراً كبيراً من تجربة الشاعرة، وانفعالاتها النفسية، وأن أجوبتها كانت تشكيلاً لغوياً تنبعث منه حركية المشهد الدرامي ، بتمفصلاته العضوية، في حركية الجمل الفعلية التي استخدمتها لغة وصوتاً يشكلان إيقاعاً، له ميزته التي تعبر عن فعل الغزو، وما يبعث على تجسيد الفعل مقترناً بمعناه الدلالي .

ففي المقطع الأول يبدو التساؤل جدلياً بين الشاعرة والأسلحة العزلاء ، حيث تقول (تسائلني ... وأسألها) ، وتجثو عند خزائن بغداد وآشور:

تسائلني الأسلحة العزلاءُ عن السرّ

وأسألها عن نبض الفجرِ

وأجثو عند خزائن بغداد وآشورْ (٥٤)

في حين يتوارى الجواب في المقطع الثالث فيبقى القلق سمة السؤال والجواب الذي ينتشر في كل مكان في هذه الحياة، وقد خبأ الموت للعراقيين :

الأسئلة الخرساءْ

تذوي ..

صندوق الدنيا ..

خّبأ عاصفة ينشرها الموتُ

على حبل غسيلٍ يرميه الشهداءْ

نحو الوديانِ (٥٥)

وفي المقطع الحادي عشر ، وفي حيرة العيش مع الوجع والبكاء يتجلى الموت ليس في ضحايا الحرب حسب ، بل وفي الأحياءِ من العرب ودول العالم الصامتين على الجريمة، والذين لا يحسنون غير الثرثرة، وفوضى الإعلام الضاجّ بالفضائح ، إعلام ما بعد الحداثة ومؤسساتها المأزومة ، وهذا ما نجده في السؤال :

هبط المرجانُ من الدوحْ

هل قلتَ : الموتْ ..

علمُ السيمياءْ..

خجِلٌ من ضوضاء الموتى (٥٦)

و في المقطع الثالث عشر حين تركن الشاعرة للموت تصبراً وحسرة ، ترى الشهادة نبراس الحياة:

من ذا خلف البابِ

شهيداتٌ بعباءاتٍ بيضاءَ وأجنحةٍ خضرْ

يدلفنَ إلى غابات النخلِ

يخبئن سلاح الفرسانِ(٥٧)

وفي المقطع التاسع عشر يتغير مطلع الجملة الشعرية، فتستخدم الشاعرة كلمة (عربات) ، وكأنها تتهجس أصوات حركتها، من سرائف عجلاتها الحديدية التي داهمت الفجر العراقي الهادئ، فأثارت في نفسه الحزن والقلق والخوف والرعب ، فتقول:

عربات الحقد تدور

ليأتي التساؤل على لسان طفلٍ متعلق بصدر أمّه ملأ الخوفُ قلبَه، وهو يرى الجندي الغازي ببزته العسكرية المرقطة ، وهو يحمل سلاح الغدر، يفتح الأبواب، يفتش، يتلفت حواليه ليثير الرعب والخوف في نفس هذا الطفل :

أصحو في الفجر على صوت الإطلاقاتِ

ألمُ شظايا العتمةِ فوق سريري

يتساءل طفلٌ في شرفة قلبي

عمّا يفعلهُ الأمريكيُّ

على البواباتْ... (٥٨)

وفي المقطع الثامن والعشرين تتساءل الشاعرة باستغراب عمّن قطع الزهرة من بستانها ووضعها في أعلى الدبابة الأمريكية :

في اعلى الدبابة زهرةُ فلٍّ

مِنْ بستاني

مَنْ قطعَ الزهرةَ

مَنْ أعطاها الجنديَّ الامريكيْ .. ؟(٥٩)

لقد كان بين سؤال الشاعرة وجوابها على لسانها، أو ألسنة العراقيين ومدنهم وتأريخهم الممتد عبر آلاف السنين تجسيداً لحالات منها ما تركز على الانبعاث

الحضاري، أو الإنساني، أو القومي ، وكلها تنبعث من رؤيا مستقبلية لا تحيد عن الانبعاث الحياتي .

ثمة تقابلات وتماثلات وتوازيات لغوية استخدمتها الشاعرة في بناء نصها الشعري، وذلك لتحقيق صورة شعرية متكاملة تقوم على أساس متكامل من الوعي بماهية اللغة ذاتها، التي تشكل بها نصها ، ولتحقق من خلالها مقولة هيدجر ومنظوره في استعدادات النص المتمكن من " الذي يجب التفكير فيه ويقال لنا " إذ إن إمكانية فهم أي نص ما ، هو قدرة النص ذاته على قول ما لم يقله صاحبه ، وذلك من خلال الوعي المتشكل في التأويل ، لذا يجب أنْ يبقى مفتوحاً بسهولة على تغاير النص ، وهذا يعني إمكانيتنا واستعدادنا لأن نضع في الحسبان أننا مسبوقون ، بكون النص ذاته يعرض في تغاير مستمر ، وله إمكانية كبيرة في معارضة حقيقته العميقة[٦٠].

ومن هذه التقابلات والتماثلات والتوازيات التي أسهمت في بناء القصيدة ، وسعت إلى إمكانية قراءتها وتأولها ، بكونها نصاً مفتوحاً للقراءة ، تنتشر على مساحة القصيدة كلها:

وأجثو / عند خزائن بغداد وآشورْ ..... أرقى / درجات الوجدْ

و: أُمسك / قلبي من وجع التفاحِ ..... وأمسك / برقَ البلورْ....

و: خّبأ عاصفة / ينشرها الموتُ

و: الأعمى / يبصرُ / عطر النارنج ِ

و: جاءت .. / ذهبت ِ ..... دخلتْ / حَرِنَتْ

و: تنهضُ / في الفجرِ ، ..... وتهبط / للنهرِ ،

و: فوق / الدبابة منديلٌ لحبيبن التقيا ..... وتحت / النيرانْ

و: ضُميني قال لها .. .. قالت : خذني

فالتقابلات والتماثلات بين(الجثو والرقي ، والإمساك بالوجع والإمساك بالبلور، والعمى والإبصار ، والمجيء والذهاب ، والنهوض والهبوط ، والفوق والتحت ، والضمّ والأخذ)، ما هي إلا مقاربات نصية في توازيها الممكن، لتحقق بنيات دلالية مختلفة،

متآلفة تارة، ومتضادة تارة أخرى، لتعطي تماثلاً إيجابياً، مبنياً على التناسب والائتلاف النحوي والإيقاعي، وإلى التطابق، أو التخالف الذي سعت الشاعرة من خلاله في توفير المعنى الدلالي للغة الشعرية التي بنت عليه نصها.

وعند استقراء التركيبات الجملية في القصيدة، نرى الشاعرة قد وظّفت الفعل بصيغة المضارع وكانت السمة البارزة، والغالبة على مجمل القصيدة، وهذا ما يدل على انبعاث الحدث واستمراريته الزمنية، وتجدده الحركي، وهو التناسب التركيبي المنسجم مع صيرورة الأحداث في قصيدة الحرب، حيث " يصلح الفعل للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة، أو لنقل التعبير عن الحدث المتحرك في النفس، ويستطيع الشاعر أو الأديب إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عبارته أن ينقل جو الحدث المتجدد به "[٦١].

وعند استقصاء عينة من مقاطعها الثلاثين ، نجد أنّ أول ما تبدأ به الشاعرة بعد افتتاحيتها للمقطع الأول ، كانت محاورتها في التساؤل، للتوالى بعدها الأفعال المضارعة، ففي هذا المقطع وردت الأفعال (تسائلني، أسائلها، أمسك، أجثو، يعاود، أشهق، أبحث، أسأل، أرقى)، والملاحظ أنها أسندت الفعلين (تسائلني، يعاود) للضمير الغائب، الأول للمؤنث، والثاني للمذكر، في حين أسندت الأفعال الأخرى لضمير المتكلم لتعطي زخماً لحالتها وانفعالها النفسي، وتفاعلها مع الأحداث ووجودها الدائم فيه .

أما توظيفها للفعل الماضي فكان أقل حضوراً في مساحة القصيدة المطولة، وكأنها قد أرادت به توظيف ما في سردية الحدث، والإخبار عنه، فعلى سبيل المثال لا الحصر، لم نر في المقطعين الأول والثاني فعلاً ماضياً، في حين ورد في المقطع الثالث فعل واحد بصيغة الماضي، فتقول:

صندوق الدنيا ..

خبأ عاصفةً ينشرها الموت ..[٦٢]

وكذا الحال في المقطع الرابع باستخدام الفعل الماضي الناقص (صار) للإخبار عن الحدث أيضاً، وتجسيده للحالة المأساوية في مشاهد الموت المستمر:

صار سريراً للموت[٦٣]

في حين استخدمت الشاعرة في المقطع السادس الفعل الماضي ست مرات (جاءت، ذهبت، دخلت، حرنت، تدلّى، كانت) للغرض نفسه[٦٤] ، ولتأكيد استمرار عدوانية الغرب على وطنها وشعبها وأمتها. كما استخدمت الفعل الماضي (قال) و (قلت) للحوار.

أما استخدامها فعل الأمر فقد كان قليلاً جداً، فلم تستخدمه إلا ثلاث مرات في عموم القصيدة ، ففي المقطع العاشر تقول:

قال الجبل الباذخ للوردة:

ضمّيني ..[٦٥]

وفي المقطع السابع عشر يتكرر ذات الفعل على لسان منديل فوق الدبابة لحبيبين التقيا وسط عباب القصف وتحت النيران ليقول لها:

ضُمّيني قال لها ..[٦٦]

وحين انهمر البجع الأبيض من عينيها للبشارة ، وتوارى الغيم تحت عباءتها :

قالت : خذني[٦٧]

والملاحظ أن استخدامها لفعل الأمر كان توظيفاً لدلالات توحي بطلب النجدة والإنقاذ من حالة معسرة، أو لردة لهفة شوق تناجت بها.

إن ما يميز هذه القصيدة هو سرديتها الشعرية، التي نسجت أحداثها بالجمل الفعلية الغالبة على مجمل القصيدة، فأكسبتها حدثية (الحرب)، فاستطاعت الشاعرة من خلالها رسم صور الحرب والدمار الذي خلفه الغزو، دون التخلي عن مقومات الشعر الموسيقية والشكلية. فالتشكيل اللغوي منح القصيدة بعداً جمالياً في دلالاته المتآصرة في الصورة وإيقاعاتها المتنوعة، المتساوقة والمتجانسة مع حركة مطالعها في جملتها الاسمية (دبابات الغزو تدور) التي كررتها في مقاطعها الثلاثين في

سياق مقصود، في الوقت الذي كانت جملها الفعلية امتداداً للنسيج الحركي، الذي يوحي بديمومة حركة الفعل/ الغزو وتشظيه في فضاءات تتماثل مع الصور الشعرية التي رسمتها الشاعرة للمكان والزمان بوصفهما الواقعي والتاريخي وما آلت إليه بسبب هذا الغزو.

ويمكن أن نخلص مما تقدم للقول، أنه من الوجهة النقدية، فقد أعطى السرد الشعري للقصيدة ميزة خاصة، أظهرت القدرة التعبيرية العالية للشاعرة، وقدرتها الإبداعية. إذ إنّ الشاعرة لم تسعَ إلى تجاوز هذه الكفاءة التقنية العالية، وذلك من خلال تعلقها بالحدث الكبير الذي ألمّ ببلدها العراق.

فضلاً عن ذلك، فقد استعانت الشاعرة بتقنيات لغوية وأسلوبية أخرى ، تجلت مظاهرها الجمالية والإبداعية من خلال ما حفلت به القصيدة (المطولة)، وبأشكال متنوعة، من التماثل والتوازي والتوالد اللغوي، وتفعيل الإحساس بحركية اللغة والانسجام بين جملها من حيث نوعها وتقسيمها إلى مقاطع توافقت في إيقاعها مع صورها، وتوافقاتها النحوية[٦٨]، وتبادل مشاهدها بين الحين والحين.

المحور الثالث

الإيقاع والتشكيل الجمالي في محنة الغربة

إن إلقاء نظرة سريعة على آراء النقاد العرب القدامى والمحدثين يضعنا أمام مسارات متعددة ، فيما يسمى في النقد الحديث بـ(موسيقى الشعر) - يرون أن الشعر لا يسمى شعراً ولا يكون شعراً إلا من خلال الوزن والقافية إلى جانب المعنى[٦٩]، وقد فصل كثير من نقاد العصر الحديث في هذا الموضوع وحددوا آراءهم[٧٠]، وأخص منهم د.يوسف حسين بكار[٧١] في موضوع موسيقى الشعر مستعرضاً آراء النقاد الأقدمين والمحدثين، كما استعرض آراء الفلاسفة والنقاد الغربيين في الموضوع ذاته الذين آثروا الوزن والقافية في الشعر.

أما النظرة الجديدة لموسيقى الشعر في النقد العربي الحديث فقد تجاوزت حدود الوزن في عروضه القديمة والقافية[٧٢]، فالشاعر الناقد أدونيس عبّر عن رفضه لهذا التحديد القديم في كثير من كتاباته النقدية[٧٣]، وبوصفه منظراً للحداثة العربية يرى أنه " ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، نستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليست هناك، بالتالي، خصائص أو قواعد مسبقة تحدد الشعر، ماهية وشكلاً، تحديداً ثابتاً مطلقاً "[٧٤]، أما نزار قباني فإنه يرى في القافية نهاية يقف عندها خيال الشاعر[٧٥]، ولعل هذا ما جعل نظرة الشعراء والنقاد معاً تنطلق من رؤية موضوعية إلى حقيقة ما يشكل موسيقى الشعر وإيقاعه بفعل التأثر بالنقد الغربي الحديث ، من أن الشعر له إيقاعان ، خارجي وداخلي ، وإذا كان الإيقاع الخارجي يتمثل بالوزن والقافية ، فإن الإيقاع الداخلي تحكمه قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين[٧٦]، وهذه الرؤية هي التي يمكن من خلالها استشعار النص وكشف ما فيه من بواطن الإيقاعات التي تغطي على أي تشكيل إيقاعي آخر.

ومن هنا، يمكن القول إن التشكيل الإيقاعي مرتبط بالانسجام مع الحالة التي يعيشها مؤلف النص، وأنه تجسيد لها، وإذا كان أي تشكيل موسيقي مرتبط أساساً بالإحساس النفسي والنصي لمؤلفه، وإنه يحقق كمال المتعة له، فإن القراءة المعاصرة تنزع إلى كشف ما لم يكشفه النص، ومعرفه ما لم يُدلِ به علانية، وهذا يعني باختصار، التفكير بما لم يفكر فيه الشاعر، ولكن هذا التفكير لابد أن يستند إلى أدواته الجديدة التي لا ترغب أن تكون بديلاً لمعيارية سابقة، وإنما هي اقتراح خاضع للاحتمال والتأويل الذي يفرز نوعا جديداً من التواصل الفعلي بين النص والقارئ[٧٧] .

*****

تتميز قصيدة (أندلسيات لجروح العراق) ببنية إيقاعية ونبرية متنوعة ومتغيرة بحسب مشاهدها، فرضتها البنية السردية للقصيدة، وواقعها المؤلم الحزين، وهذا ما جعلها تميل إلى نزعة درامية، معبرة عن الحدث الجلل لغزو العراق واحتلاله، كما

تجلتها انعطافات تاريخية ودينية واجتماعية وثقافية فحولتها إلى سفر شعري متميز بكل صوره الحزينة المؤلمة.

وتتجلى ظاهرة المحنة في هذه القصيدة بما تشكله الشاعرة في نصها الكبير من بانوراما (شعرية) ، تتلاحم أجواؤها مع التاريخ الوطني والعربي والإسلامي بكل حضارته الراقية ، وما خلفته المؤامرات والحروب عليه ، فغدا الشاعر في وطنه غريباً، لا يتحسس اللحظة الآمنة في ظل استعمار حقيقي بكل قواته وأسلحته وممارسات الانتقام والقتل والتشريد لشعبها الذي كان آمناً .

تقوم قصيدة (أندلسيات لجروح العراق) على بحر (المتدارك) ، و"هذا التشكل الإيقاعي هو أقل التشكلات الشعرية حظّاً في التداول الشعري القديم، وذلك ما حمل الخليل على عدم إدراجه ضمن مشروعه العروضي، وظلّ بهذه المحدودية في تداول الشعراء إلى أن ظهر الشعر الحر، فكانت باكورته قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة "[٧٨].

ويعلل بعض النقاد سبب عدم ميل القدماء في استخدامه ، أنه " لا يصلح إلا .... في وصف زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح ، وهو قليل في الشعر القديم والحديث"[٧٩] ، ويعني بالحديث على عهده.

وبخصوص تفعيلات هذا البحر، فإن تفعيلته (فاعلن) ، وهي إن تكررت على شكل ثماني في شطريه ، يعني أن البيت تاماً ، وإن تكررت ست مرات في شطريه فيعني أن البيت من المتدارك المجزوء ، ومما يلحظ عليه أنّ تفعيلاته قلما ترد سالمة، وهذا ما ورد في أكثر من كتاب من كتب العروض[٨٠]، ومما أورده عبد الحميد الراضي أنه " لم تستعمل تفعيلات هذا البحر سالمة على (فاعلن)، وقال الصبان، حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالماً، وأن المطرد استعماله مخبوناً "[٨١].

بيد أن شعراء الشعر الحر راحوا ينظمون عليه كثيراً من قصائدهم، مما بدا وكأنه السمة الإيقاعية لشعرهم، فضلاً عن البحور الأخرى الصافية ، كالرجز والمتكامل والمتقارب والرمل، ولربما نجد جيل الشعراء الرواد، ومنهم الشاعرة

البستاني كانت قد استخدمت هذا البحر المتدارك بنسبة كبيرة، وذلك تماشياً مع المساحة الإيقاعية والنبرية الكبيرة والمتنوعة التي تمنحها زحافات هذا البحر المتنوعة.

ولعل هذا ما نجده في مجموعتها الشعرية التي حملت عنوان ذات القصيدة؛ التي هي موضوع بحثنا (أندلسيات لجروح العراق) ، وبغية الاستقراء السريع لاستخدامها هذا البحر في هذه المجموعة حصراً، ولعلاقة قصيدتها موضوع بحثنا بها، يمكننا مطالعة الجدول رقم (١) لتوضيح مسارات الشاعرة البستاني العروضية:

جدول رقم (١)

البحر	المتدارك	المتقارب	الكامل
عدد القصائد	١١	٤	١
النسبة المئوية	٦٨.٧٥	٢٥	٦.٢٥

يتبين مما تقدم، أن اشتغال الشاعرة في مجموعتها (أندلسيات لجروح العراق) كانت على البحور الصافية، وأنّ نسبة اشتغالها الإيقاعي على البحر المتدارك كانت كبيرة جداً، ولا يمكن مقارنتها بما اشتغلته في النظم على البحور الأخرى (المتقارب) و (الكامل)، ولعل دراسات مستقبلية موسعة ستكون وافية الاستقصاء في استخداماتها الشعرية .

ومن هنا كانت دراستنا لقضية الإيقاع والتشكيل الجمالي في محنة الغربة لقصيدة (أندلسيات لجروح العراق) تنطلق من دراسة أسلوبية، تقوم على عملية إحصائية دقيقة للمرشحات الإيقاعية التي نظمت عليها الشاعرة قصيدتها. ولما كانت القصيدة موزعة على (٣٠) مقطعاً شعرياً، مع وجود تماثل في عدد السطور الشعرية مع بعض المقاطع ، إلا أننا وجدنا هناك تبايناً إلى حد ما في عدد السطور الشعرية بين المقاطع الأخرى ، وهذا يعني أن هناك تماثلات إيقاعية تقوم على عدد التفعيلات للبحر

المتدارك ، وأخرى تتباين مع تماثلها في عدد السطور، ولعل هذا ما يوضحه الجدول رقم (٢) :

تسلسل المقطع	عدد السطور	تسلسل المقطع	عدد السطور	تسلسل المقطع	عدد السطور	تسلسل المقطع	عدد السطور	تسلسل المقطع	عدد السطور	تسلسل المقطع	عدد السطور
١	١٥	٦	١٨	١١	٢١	١٦	٢٢	٢١	٢٣	٢٦	٢٥
٢	١٦	٧	١٨	١٢	٢٣	١٧	١٠	٢٢	١٧	٢٧	١٣
٣	١٣	٨	١٩	١٣	١١	١٨	٧	٢٣	١٦	٢٨	٩
٤	١٩	٩	١٩	١٤	١٤	١٩	١٢	٢٤	١٠	٢٩	١٤
٥	٩	١٠	١٢	١٥	١٠	٢٠	١٦	٢٥	٢٠	٣٠	١٤

جدول رقم (٢) يوضح عدد السطور الشعرية في كل مقطع

وبغية الوقوف على كيفية هذا التماثل والتباين والنسبة في عدد السطور الشعرية ونتائجه الإيقاعية، يتبين لنا أنّ هناك من المقاطع قد تكررت سطورها (٣) مرات وبعدد (١٤) و(١٩) سطراً، وأخرى (٣) مرات وبعدد (١٠) و (١٦) سطراً، وأخرى مرتين وبعدد (١٢) و (١٨) سطراً، في حين وجدنا (١٠) مقاطع لم تتكرر عدد سطورها تراوحت بين (٧ و ٩ و١١ و١٣ و١٥ و١٧ و ٢٠ و ٢١ و٢٢ و٢٥) سطراً شعرياً، وهذا ما يوضحه الجدول رقم (٣):

عدد المقاطع	١	٢	١	٣	١	٢	٢	٣	١	٢	٣	١	١	١	٣	٢	١	١
عدد السطور	٧	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٥	

إنّ هذا التفاوت الحاصل في عدد سطور المقاطع بين العدد (٧) و(٢٥) سطراً يوحي بالتشكيل الإيقاعي المتغير، إذ إن عدد التفعيلات في المقطع ذي (٧) أسطر بلغت (٢٤) تفعيلة، في حين بلغت التفعيلات في المقطع ذي (٢٥) سطراً (١٠٥) تفعيلة. وهذا التنوع الإيقاعي لا يقتصر على عدد التفعيلات بقدر ما يبين التفاوت الكبير في نظام المقاطع الصوتية الطويلة (-) والقصيرة (ب) فيها، والذي تتوقف عليه حركة الإيقاع ذاتها، وهذا ما وفّره الزحاف في هذا البحر من طاقة ومجال للشاعرة لتجمع بين خاصيتين،

الشعر في نظامه الإيقاعي والنثر في خواصه في السرد الشعري، فنرى أن كلاً من الشعري والنثري كان واقعاً تحت تأثير الآخر في إيقاعٍ متجانس ومتساوٍ إلى حدّ كبير.

ولمعرفة التشكيل الإيقاعي في قصيدة (أندلسيات لجروح العراق) الذي يقوم على النظام المقطعي للبحر المتدارك الذي بنيت عليه القصيدة، اخترنا ثلاثة مقاطع متساوية في عدد السطور الشعرية وهي (١٤ و ٢٩ و ٣٠) عينات ، حيث يتوزع كل مقطع على (١٤) سطراً شعرياً ، وهو الحد الوسط التقريبي بين (٧) سطور و(٢٥) سطراً .

وقد وجدنا أن كلاً من المقطعين (١٤) و (٢٩) بلغ عدد تفعيلاته (٥١) تفعيلة ، وأن المقطع (٣٠) بلغ عدد تفعيلاته (٥٣) تفعيلة، وهذا ما يظهر التقارب والتماثل في عدد تفعيلات لكل مقطع .

إن المتتبع للحركات الإيقاعية لقصيدة (أندلسيات لجروح العراق) يتبين له أن الشاعرة قد تعاملت مع سبع وحدات إيقاعية هي (الصحيحة، والمخبونة، والمقطوعة، والمحذوفة، والمقطوعة المقصورة، والمخبونة المذالة، والمقطوعة المذالة)، وقد تجلت مقاطعها كما ورد في الجدول رقم (٤).

نوع التفعيلة	صحيحة	مخبونة	مقطوعة	محذوفة	مقطوعة مقصورة	مخبونة مذالة	مقطوعة مذالة
مقابلها العروضي	-ب – فَاعِلُن)	ب ب– فَعِلُنْ	-- فَعْلُنْ	- ب ب فَاعِلُ	-٥ فاعْ	ب ب-٥ فعِلان	--٥ فَعْلان
عددالتفعيلات الكلي(١٥٥)	٤	٢٦	٦٦	٥٠	٥	١	٣
نسبتها	٢,٥٨	١٦,٧٧	٥٨٬٤٢	٣٢,٢٥	٣,٢٢	٠,٦٤	١,٩٣
مقاطع طويلة	٨	٥٢	١٣٢	٥٠	٥	٢	٦
مقاطع قصيرة	٤	٢٦	٠	١٠٠	٠	٤	٠

جدول (٤) .... خلاصة التفعيلات المستخدمة في (٣) مقاطع ذات (١٤) سطر

وإذا أمعنا النظر في النسب الواردة في هذا الجدول نجد أنّ التفعيلات المهيمنة على المقاطع الثلاثة كانت التفعيلات المقطوعة (- - فَعْلُنْ) أو (فاعلْ) ، والتي يسميها

بعض العروضيين (المخبونة المضمرة)[٨٢]، حيث مثلت نسبتها (٥٨,٤٢) من إجمالي التفعيلات، تلتها التفعيلات المحذوفة (- ب ب فَاعِلُ) والتي قد يسميها البعض من العروضيين (المقبوضة) باعتبار أنّ القبض يعني حذف الساكن الخامس من (السبب)[٨٣]، ونرى أنّ القبض لا يحدث إلا في تفعيلتين (فعولن) و(مفاعيلن)، وحدوثه كان في سبب التفعيلة، وليس في وتد التفعيلة . لذا، فإنّ ما حدث من زحاف في تفعيلة (فاعلن) بحذف الساكن الخامس فلا يمكن اعتباره من قبيل زحاف القبض، وذلك لكونه قد حدث في وتد التفعيلة، وليس في سببها. وعليه يمكن تسمية زحاف تفعيلة (فاعلُ) بالمحذوفة، وقد اشار إليها الباحث مسعود وفاد[٨٤] في دراسة له، وقد مثلت نسبتها (٣٢,٢٢)، وتلتها التفعيلات المخبونة (ب ب - فَعِلُنْ) بنسبتها (١٦,٧٧). وإذا كانت التفعيلات (الصحيحة والمقطوعة المقصورة، والمخبونة المذالة، والمقطوعة المذالة) أقل حظاً في التشكيل الإيقاعي فإن ذلك يعود أن التفعيلات الثلاث الأخيرة لا ترد إلا في نهاية السطر الشعري، ولعلها تمثل وقوف الشاعرة وحركتها الإيقاعية المرتبطة بِنَفَسِها وحالتها النفسية.

أما التفعيلة الصحيحة التي لا تتحدد بمكان في البيت الشعري فإن ورودها بنسبة (٢,٥٨) أمر طبيعي، إذ إنّ " أقطاب الحداثة الأوائل ؛ بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة،وبلند الحيدري، وصلاح عبدالصبور، والبياتي، وآخرين، حينما اندفعوا نحو إيقاع المتدارك لم يطلبوه بصيغة المتدارك المحدث ذي التفعيلة (فاعلن)، وإنما طلبوه بصيغته الخببية ذات التفعيلة المخبونة اصلاً (فَعِلن)، ويدل على ذلك تداولهم الشعري والنقدي لهذا البحر"[٨٥].

إن هيمنة التفعيلة المقطوعة (-- فَعْلن) على هذه المقاطع الثلاثة كان لها أثرها الواضح في التعبير عن الحالة النفسية، وتجسيداً للحالة المأساوية التي مرت بها الشاعرة البستاني، وذلك من خلال التركيبة العروضية لهذه التفعيلة التي تتركب من مقطعين طويلين، وما يمكن أن " تشيعه من بطء في الإيقاع"[٨٦].

إنّ هذا التنوع في التشكيل الإيقاعي لم يكن عشوائياً، وإنما كان تعبيراً عن الحالة النفسية للشاعرة البستاني وهي تتصارع مع حالة الحرب بكل تفاصيلها المأساوية، وتجسد حالات الغزو والاحتلال الإرهاب والقمع والاضطهاد والموت والتخريب والدمار، وهذا ما جعل القصيدة صورة حية لكل ما مرت به الشاعرة والعراق وشعبه.

وخلاصة القول ، فإنّ التشكيل الإيقاعي المتنوع في قصيدة (اندلسيات لجروح العراق) تشكيل واعٍ ، جسد خبرة الشاعرة البستاني ببنائها العروضي، وجملتها الشعرية بإيقاعاتها التي أتاحت للشاعرة الجمع بين خصائص الشعر والنثر في استرسال شعري بكل خصائص الشعر، واسترسال سردي احتمل خصائص الشعر والنثر معاً، مما أضفى على القصيدة جواً حدثياً بكل تفصيلاته وتمظهراته الانفعالية.

الخاتمة :

١. لعل أبرز ما توصل إليه البحث أنّ ثمة علاقات جمالية مقصودة كانت مشتبكة بين عنونة القصيدة (أندلسيات لجروح العراق) وبين حدثية النص، وهي علاقات منصهرة بين الذات الشاعرة وبين النص، بوصف أنّ الأخير تعبيرٌ عن ردِّ فعل الذات النفسي والثقافي والفكري في نص لغوي تجاه حدثٍ كبير، وأن الحدث ونتائجه كان سبباً في ردة هذا الفعل، وفي تشكيل عنوان المجموعة، وهو حدث جلل وخطير، يتجلى بالغزو الأمريكي للعراق واحتلاله.

٢. أما على مستوى البناء الشعري ، فقد توصل البحث إلى أنّ الشاعرة البستاني أسست جماليات بناء متنها الشعري المطول على التداخل الوظيفي والفني بين الشعري والسردي ، مما أضفى على القصيدة مسارات جديدة غير متوقعة، فكرياً وفنياً وتقنياً، وجعلت للنص فسحة أكبر في القراءة، وإغواء أكبر للتلقي، وطاقة كبرى في التأويل.

٣. إنّ القصيدة لدى الشاعرة البستاني تتجاوز سلطة كتابتها الشعرية، لتأخذ قيمتها الإبداعية من خلال قيمتها وانتمائها للحدث، وهذا يعني أنّ سلطة موضوع القصيدة، واقترانه بالحدث اضفى عليها - لغة وإيقاعاً - تشكيلاً بنائياً خاصاً ، منح القصيدة سمة درامية .

٤. أما على مستوى جماليات التشكيل الإيقاعي، فقد كان للتنوع في التشكيل الإيقاعي أثراً واضحاً في خلق جماليات إيقاعية كبيرة، فجسد الحالة النفسية للشاعرة البستاني وهي تتصارع مع حالة الحرب بكل تفاصيلها المأساوية ، جسد الخبرة الواعية للشاعرة ببنائها العروضي، وجملتها الشعرية بإيقاعاتها التي أتاحت لها الجمع بين خصائص الشعر والنثر في استرسال شعري بكل خصائص الشعر، واسترسال سردي احتمل خصائص الشعر والنثر، مما أضفى على القصيدة جواً حدثياً بكل تفصيلاته وتمظهراته الانفعالية.

الهوامش

(١) سانتيانا. جورج .الإحساس بالجمال ، ت: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم: د. زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠١، ٣٧، (المقدمة).

(٢) فيدوح .د. عبدالقادر ، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط١/ ٢٠٠٩، ١٤٦.

(٣) فضل . د. صلاح ، تحولات الشعرية العربية ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ / ٢-١٣ ، ١١٦.

(٤) باختين. ميخائيل، جماليات الإبداع اللفظي ، ترجمة: شكير نصرالدين ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/ ٢٠١٦، ٢٩.

(٥) جماليات الإبداع اللفظي ، ٣١.

(٦) حمداوي. جميل ، السيميوطيقا والعنونة،عالم الفكر، مج ٢٥،ع ٣،الكويت ، يناير- مايس/ ١٩٩٧ ، ١٠٧.

(٧) شقروش. شادية ، سيميائية العنوان في " مقام البوح " لعبدالله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي) ،منشورات جامعة بسكرة ، ٦-٧ نوفمبر ٢٠٠٠، ٢٧١.

(٨) الغذامي. عبدالله ، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٤/ ١٩٩٨ ، ٢٦٣.

(٩) ن. م.

(١٠) حسين. خالد حسين ، نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين ، دمشق، ٢٠٠٧، ١٥-١٦.

(١١) البستاني. بشرى ، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ط١/ ٢٠٠٢، ٣٤.

(١٢) فطوس. بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة،مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، الاردن، ط/١، ٢٠٠١، ٥٨.

(١٣) ن . م .٥٧-٥٨.

(١٤) الجزار. محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، القاهرة، ١٩٩٨، ١٠.

(١٥) الضمور. عماد ، وظائف العنوان في شعر نادر هدى ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) ، مج ٢٨ (٥)، ٢٠١٤، ١٢٥٤.

(١٦) بادي. إبراهيم ، دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير ، مجلة المدى ، ع ٢٦، ١٩٩٩، سوريا، ١١٤.

(١٧) الحارثي. حمدان محسن عواض ، العنوان في النص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى فرع الأدب والبلاغة / قسم الدراسات العليا في كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، في اللمملكة العربية السعودية ، بالرقم الجامعي (٤٢٥٨٨٠٧٠)، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م، ١٢٧.

(١٨) الديوان : ١٠٣.

(١٩) الديوان : ١٠٤.

(٢٠) الديوان : ١١٠.

(٢١) الديوان : ١١١.

(٢٢) الديوان : ١١٣.

(٢٣) الديوان : ١٢٢.

(٢٤) الديوان : ١٢٩.

(٢٥) الديوان : ١٣١.

(٢٦) الديوان ، ١٣٢.

(٢٧) الديوان ، ١١٥.

(٢٨) الديوان ، ١٢٢.

(٢٩) الديوان ، ١٢٦.

(٣٠) الديوان ، ١٢٦.

(٣١) الديوان ، ١٢٧.

(٣٢) الديوان ، ١٣٠.

(٣٣) الجهاد . د. هلال ،جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط١/ ٢٠٠٧، ٣٦٣.

(٣٤) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط٢/ ١٩٧٨ ، ٩ .

(٣٥) ينظر: الورقي. السعيد ، لغة الشعر العربي الجديد – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣/ ١٩٨٤ ، ٥.

(٣٦) عكاشة. سعيد ، سيميائية الحرب في الشعر الهذلي ، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة سيدي بلعباس،الجزائر،العدد الثالث،(٢٠١٤-٢٠١٥) ماي ٢٠١٥، ٦٣.

(٣٧) الصحناوي. د. هدى ، البنية السردية في الخطاب الشعري ، مجلة جامعة دمشق، مج٢٩،ع(٢-٣) ، ٢٠١٣، ٣٨٨.

(٣٨) القيرواني.ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق:محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل ،بيروت، ط٥، ١٩٨١ ، ٧٣/٢.

(٣٩) الملائكة. نازك، دلالة التكرار في الشعر، مجلة الآداب ، العدد (١٠) ، ١٩٥٧، ٨٩.

(٤٠) الديوان ، ١٠٣.

(٤١) الديوان ، ١٠٣.

(٤٢) الديوان ، ١٠٣.

(٤٣) الديوان ، ١٠٤.

(٤٤) الديوان ، ١٠٤.

(٤٥) الديوان ، ١٠٤.

(٤٦) الديوان ، ١٠٥.

(٤٧) الديوان ، ١٠٦.

(٤٨) الديوان ، ١٠٨.

(٤٩) الديوان ، ١١٧.

(٥٠) الديوان ، ١١٧-١١٨.

(٥١) الديوان ، ١١٩.

(٥٢) الديوان ، ١١٩-١٢٠.

(٥٣) الديوان ، ١٣٠.

(٥٤) الديوان ، ١٠٣.

(٥٥) الديوان ، ١٠٥.

(٥٦) الديوان ، ١١٤.

(٥٧) لديوان ، ١١٥.

(٥٨) الديوان ، ١٢١.

(٥٩) الديوان ، ١٣٠.

(٦٠) ينظر: نقلاً عن : ناصر.عمارة، اللغة والتأويل، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٧، ٢٥.

(٦١) درويش. أحمد ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع (د.ت) ، ١٥٢.

(٦٢) الديوان ، ١٠٥.

(٦٣) الديوان ، ١٠٦.

(٦٤) الديوان ، ١٠٨.

(٦٥) الديوان ، ١١٢-١١٣.

(٦٦) الديوان ، ١١٩.

(٦٧) الديوان ، ١٢٠.

(٦٨) ينظر: تحولات الشعرية العربية ، ٧٩- ٨٠.

(٦٩) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: عيار الشعر لابن طباطبا ، العمدة لابن عبد ربه ، الصناعتين لأبي هلال العسكري، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني

(٧٠) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر (في الأدب الجاهلي – طه حسين) و (قضية الشعر الجديد – محمد النويهي) و (الفن ومذاهبه في الشعر العربي – شوقي ضيف) و (موسيقى الشعر – إبراهيم أنيس) و (موسيقى الشعر العربي – شكري عياد) و (الشعر العربي المعاصر و الأسس الجمالية في النقد العربي و التفسير النفسي للأدب – عزالدين

إسماعيل) ومن النقاد الغربيين (مبادئ النقد الأدبي – ريتشاردز) و (الأدب بين نقاد ثلاثة – أليوت وآخرون) و (سيرة ذاتية – كولردج)

(٧١) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ، ط٢/ ١٩٨٢ ، ١٥٨- ١٩٩

(٧٢) قضايا الشعر المعاصر، الملائكة. نازك ، دار الآداب ، بيروت ، ط١/ ١٩٦٢، ٤٦.

(٧٣) من كتبه التي تحدث فيها عن مشكلة تعريف الشعر وموسيقاه ، على سبيل المثال لا الحصر (الثابت والمتحول ، زمن الشعر ، النظام والكلام ، مقدمة في الشعر العربي).

(٧٤) مقدمة للشعر العربي ، دار الساقي ، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٨٩، ٩٧.

(٧٥)الشعر قنديل أخضر، قباني . نزار، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ٣٧- ٣٨ .

(٧٦) بناء القصيدة ، نقلاً عن (الشعر بين نقاد ثلاثة) ، أليوت ، ١٩٣.

(٧٧) ينظر: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ١٤٦.

(٧٨) وفاد. مسعود ، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبدالوهاب البياتي- دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع - ، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١، ١٩٧.

(٧٩) البستاني. سليمان ، إلياذة هوميروس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ، القاهرة، ٢٠١٢، ٨٣.

(٨٠) ينظر: خلوصي. صفاء ، فن الشعر والقافية : وبحور الشعر العربي: د. غازي يموت ، وموسيقى الشعر بين الإتباع والإبتداع : د. شعبان صلاح .

(٨١) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ،بغداد، ط٢ ، ١٩٧٥، ٣٠٣.

(٨٢) علي. عبدالرضا ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١،١٩٩٧، ٨٢.

(٨٣) ن. م.

(٨٤) جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبدالوهاب البياتي ،١٩٩- ٢٠٠.

(٨٥) ن . م ، ٢٠٠.

(٨٦) ن. م ، ٢٠١

المصادر

الكتب :

١. أدونيس. زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط٢/ ١٩٧٨.

٢. أدونيس. مقدمة للشعر العربي ، دار الساقي ، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٨٩.

٣. اليوت ،(وآخرون)،الشعر بين نقاد ثلاثة، د.منح خوري، دار الثقافة ، لبنان،١٩٦٦.

٤. باختين. ميخائيل، جماليات الإبداع اللفظي ، ترجمة: شكير نصرالدين ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/ ٢٠١٦.

٥. البستاني. بشرى، (أندلسيات لجروح العراق)، ضمن المجموعة الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢.

٦. البستاني. بشرى، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١/ ٢٠٠٢.

٧. البستاني. سليمان، إلياذة هوميروس،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.

٨. بكار.يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ، ط٢/ ١٩٨٢.

٩. حسين. خالد حسين ، نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين ، دمشق، ٢٠٠٧.

١٠. خلوصي. صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٧.

١١. الجزار. محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، القاهرة، ١٩٩٨.

١٢. الجهاد . د.هلال ، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط١/ ٢٠٠٧.

١٣. درويش. أحمد ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع (د.ت).

١٤. الراضي. عبدالحميد، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، بغداد، ط٢ ، ١٩٧٥.

١٥. سانتيانا. جورج .الإحساس بالجمال ، ت: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم: د. زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠١.

١٦. صلاح. د. شعبان ، موسيقى الشعر بين الإتباع والإبتداع ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٥.

١٧. علي.عبدالرضا ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧.

١٨. الغذامي. عبدالله ، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٤/ ١٩٩٨.

١٩. القيرواني.ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق:محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل ،بيروت، ط٥، ١٩٨١.

٢٠. فطوس . بسام ، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، مطبوعات المكتبة الوطنية ، عمان، الاردن، ط/٢٠٠١.

٢١. فضل . د. صلاح ، تحولات الشعرية العربية ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ط١.

٢٢. فيدوح .د. عبدالقادر ، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط١/ ٢٠٠٩.

٢٣. قباني. نزار، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني ، بيروت.

٢٤. الملائكة. نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب ، بيروت ، ط١/ ١٩٦٢.

٢٥. ناصر. عمارة ، اللغة والتأويل، منشورات الاختلاف ، دار الفارابي ، ط١ ، ٢٠٠٧.

٢٦. الورقي.السعيد ، لغة الشعر العربي الجديد – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣/ ١٩٨٤.

٢٧. يموت.د.غازي،بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني،ط٢، ١٩٩٢.

المقالات والبحوث :

١. بادي. إبراهيم ، دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير ، مجلة المدى ، ع ٢٦، ١٩٩٩، سوريا.

٢. حمداوي. جميل ، السيميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر، مج ٢٥، ع ٣ ، الكويت ، يناير - مايس/ ١٩٩٧.

٣. شقروش. شادية ، سيميائية العنوان في " مقام البوح " لعبدالله العيش ، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي) ،منشورات جامعة بسكرة ، ٦-٧ نوفمبر ٢٠٠٠.

٤. الصحناوي. د. هدى ، البنية السردية في الخطاب الشعري ، مجلة جامعة دمشق، مج٢٩،ع(٢-٣) ، ٢٠١٣.

٥. الضمور. عماد ، وظائف العنوان في شعر نادر هدى ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) ، مج ٢٨ (٥)، ٢٠١٤.

٦. عكاشة . سعيد ، سيميائية الحرب في الشعر الهذلي ، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة سيدي بلعباس ، الجزائر، العدد الثالث، (٢٠١٤-٢٠١٥) ماي ٢٠١٥.

٧. الملائكة. نازك، دلالة التكرار في الشعر، مجلة الآداب، العدد (١٠)، ١٩٥٧.

الرسائل الجامعية :

١. الحارثي. حمدان محسن عواض، العنوان في النص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية، رسالة ماجستير مقدمة إلى فرع الأدب والبلاغة / قسم الدراسات العليا في كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، في اللمملكة العربية السعودية ، بالرقم الجامعي (٤٢٥٨٨٠٧٠)، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧.

٢. جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبدالوهاب البياتي- دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع - ، مسعود وفاد، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١، ١٩٧.