

أثر الجملة الشعرية في تشكيل الإيقاع

شعر بشرى البستاني أنموذجا

The effect of the poetic sentence on the formation of rhythm

Bushra Al- Bustani's poetry is an example

Dr.Qasim Mahmoud

Muhammad

Assistant professor

Dr. Rashad Kamal

Mustafa

Assistant professor

Akre University of Applied

Sciences/Faculty of

Education/Department of

Arabic Language

د. قاسم محمود محمد

أستاذ مساعد

د. رشاد كمال مصطفى

أستاذ مساعد

جامعة عقرة للعلوم التطبيقية/ كلية التربية

/ قسم اللغة العربية

[Qasim71mahmood@gmail.com](mailto:Qasim71mahmood@gmail.com)

[rashad.kamal@auas.edu.krd](mailto:rashad.kamal@auas.edu.krd)

تاريخ القبول

٢٠٢٤/٠٣/٣١

تاريخ الاستلام

٢٠٢٤/٠٢/٢٥

الكلمات المفتاحية: الجملة الشعرية، بشرى البستاني، الوزن، الحوار، السرد، القافية

**Keywords:** poetic sentence, Bushra Al- Bustani, meter, dialogue, narration, rhyme

الملخص:

يُعد مصطلح الجملة الشعرية من المصطلحات التي ظهرت في العصر الحديث، ولم يلق عناية واسعة - حسب علمنا - في الدرس النقدي، أو التحليل النصي؛ فقد ذكرت نازك الملائكة في صفحة (١٠١) وما بعدها من كتابها قضايا الشعر المعاصر الثقل المصاحب للشعر الشعري ذي التفعيلات الخمس، أو التسع ضمن قصيدة الشعر الحر، وعَلَّت ذلك بمجانبة هذا النمط الكتابي للذائقة العربية في تلقي الشعر، ولم تنطرق إلى الجملة الشعرية؛ لأن المعيار عندها يعتمد على السطر الشعري، ولم تناقش فكرة الترابط بين السطور الشعرية لإنتاج جملة شعرية تكون فيما بعد النواة التي يقوم عليها الشعر الحر.

ولكن يلتفت عزالدين إسماعيل الى هذا المصطلح، في كتابه الشعر العربي المعاصر (قضاياها الفنية والمعنوية)، فيذكر عنوانا في الصفحة (١٠٨) (موسيقية الجملة الشعرية)، يحدّد فيه مفهوم الجملة الشعرية، ويبين ماهيتها مستعينا بنماذج شعرية، إلا أنه لم يدرس أثر الجملة الشعرية في تشكيل الإيقاع، ولا سيما عندما تستعير القصيدة الحوار أو السرد من الفنون الأخرى؛ لذا جاءت هذه الدراسة لتكشف هذا الأثر ضمن ثلاثة محاور هي:

- ١- المسار الإيقاعي للجملة الشعرية في ظل الوزن.
- ٢- حركة الإيقاع بين الحوار والجملة الشعرية.
- ٣- التواشج بين السرد والجملة الشعرية.

### Summary:

The term poetic sentence is one of the terms that appeared in the modern -Our knowledge according to-era, and it has not received widespread attention Malaika mentioned on page (101) -in critical lesson, or textual analysis; Nazik Aland the following of her book Issues of Contemporary Poetry the weight that accompanies the part with five or nine objects, and she justified this by avoiding this writing style for the Arab taste in receiving poetry, and she did not address the poetic sentence. Because the criterion then depends on the poetic line, and the idea of interconnection between poetic lines to produce a poetic sentence that later becomes the nucleus upon which free poetry is based was not discussed.

However, Ezzedine Ismail pays attention to this term, in his book Contemporary Arabic Poetry (its Artistic and Moral Issues), and mentions a title on page (108) (The Music of the Poetic Sentence), in which he defines the concept of the poetic sentence, and explains its nature using poetic models, but he did not study the effect of the sentence. Poetics in the formation of rhythm, especially when the poem borrows dialogue or narration from other arts; hree axesTherefore, this study came to reveal this effect within t:

- 1- The rhythmic path of the poetic sentence in light of meter
- 2- Rhythm movement between dialogue and poetic sentence
- 3- The interplay between the narrative and the poetic sentence

## توطئة:

## مفهوم الجملة الشعرية:

إنّ الشعر فنٌّ إبداعي، مرّ عبر العصور بسلسلة من التطورات، والتجديد على مستويين، لا ينفصمان عن بعضهما (الشكل، والمضمون)، وقد واكب حركة التجديد هذه اجترار مصطلحات تناسب البناء الفني المستحدث، فلم تعد بعض المصطلحات القارة في النقد القديم تصلح للتعبير عن الشكل الشعري المتطور، فالقصيدة العمودية، أو التقليدية لا تشير إلى الموشحات، والبيت الشعري ذو الشطرين، لا توافق دلالاته النمط الكتابي لترتيب الكلمات في ما يسمى بالشعر الحر، أو شعر التفعيلة؛ لأنّ الأخير لا ينظم بطريقة الشطرين، ممّا دفع النقاد إلى متابعة التطور الإبداعي، بحثاً عن توصيف الظواهر المستجدة، وسعيًا لاجترار مصطلحات ثابتة تشير إلى مفاهيم محدّدة تواكب التطور الحاصل ضمن المسار الزمني للحدث الشعري. من هذه الرؤية و((ضمن هذا التوجه، استطاع النقد الحاصل \_ حتّى الآن \_ أن يدعم التجربة الجديدة دعماً عملياً فعالاً، ذلك أنه قد تمكن إلى حد ما من ضبط بعض معالمها))<sup>(١)</sup>، فنجد أنّ عزالدين إسماعيل يحدّد الجملة الشعرية بقوله هي: ((بنية موسيقية أكبر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر... لكن الجملة تظل... بنية موسيقية مكثفة بذاتها وإن مثّلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة))<sup>(٢)</sup>. وفي هذا النمط الموسيقي للجملة الشعرية يتجاوز الشاعر المستوى الشكلي الأفقي، القائم على حدود البيت، أولاً: في القصيدة العربية القديمة ذات الشطرين، والحديثة ثانياً: التي يقوم بناؤها على السطر الشعري المنتهي بقافية تحدّد زمنه ودلالته.

فالجملة الشعرية يتشكل إيقاعها تبعاً للدقّة الشعورية، من دون خضوعها لنظام مسبق يفرض عليها حدوداً ثابتة؛ لذا نجد أن زمنها يتفاوت من حيث الطول والقصر تبعاً لعاطفة الشاعر، وخلجات نفسه، ((وقد كان لاتخاذ الشعراء المحدثين الجملة بدلاً من البيت التقليدي أثره على موسيقى الشعر في القصيدة كلّها، فقد التفت الرتبة الزمنية التي نلاحظها في القصيدة القديمة، وأصبح الشاعر يتحكم في زمن القصيدة، وليس زمن القصيدة هو الذي يتحكم به))<sup>(٣)</sup>، فيستطيع الوقوف متى ما انتهى من المعنى الذي يريد قوله، سواء أكان عدد التفاعيل الذي يشكل قالباً لهذا المعنى قليلاً أم كثيراً لا يضر في نظم الجملة الشعرية؛ إذ إنّ المهم في ذلك تناسب الوقفة العروضية للقافية مع الوقفة الدلالية التي يستحكم فيها المعنى.

١ - تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي: ١٠.

٢ - الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: ١٠٨-١٠٩.

٣ - عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبدالفتاح صالح نافع: ٩٨-٩٩.

بناء على ما سبق، سوف نقف عند أهم المرتكزات، التي لها ارتباط وثيق بالعملية الإبداعية الشعرية، ولا سيما العلاقة بين الجملة الشعرية، والبحور الشعرية، من جهة، أو بينها وبين السرد أو الحوار من جهات أخرى.

#### ١- المسار الإيقاعي للجملة الشعرية في ظل الوزن :

نرصد في هذا المحور المدة الزمنية، التي تستغرقها الجملة الشعرية في نماذج من القصائد الموزونة على البحور الخليلية، ولكن بطريقة الشعر الحر، وليس نظام الشطرين، لنرى ما هو الأثر الذي تتركه هذه الأوزان على مسار الجملة الشعرية في قصائد الشاعرة.

ينظم الشعراء الشعر الحر - غالباً - على البحور الصافية؛ لأنها توفر لهم حرية أفضل من البحور المركبة، وهذا لا يمنع من وجود قصائد حرّة على البحور المركبة، فقد نظم بدر شاكر السياب، وشاذل طاقة، وعلي جعفر العلق وغيرهم من الشعراء، على بحر البسيط، والخفيف، والسريع، وبنسبة قليلة على بحر الطويل<sup>(١)</sup>.

ونحن لا نستطيع أن نقف على القصائد جميعها عند الشاعرة بشرى البستاني، لمحدودية البحث، ولكن نعمل على اختيار عينات للبحور السائدة عندها، ومنها المتدارك، والمتقارب، من أجل البحث في العلاقة الرابطة بين الجملة الشعرية والوزن.

#### أ- وزن المتدارك:

يقوم هذا الوزن على تفعيله فاعلن، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل، وهو يأتي في القصيدة العمودية ذات الشطرين تاماً من ثماني تفاعيل، أو مجزئاً من ست تفاعيل، أما في الشعر الحر فإنّ التفاعيل تأتي من غير نظام عددي يحكمها، فهي تخضع لإمكانات الشاعر في إخراجها على وفق رؤيته الخاصة وتجربته الشعرية، مثال ذلك قصيدة موسيقى التي تقول فيها الشاعرة<sup>(٢)</sup>:

#### موسيقى

١- فجأة يسقط الثلج في الصالة المقفلة.. فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

٢- فجأة تتداعى الغيوم فاعلن فعلم فاعلن ف

تُسدّ النوافذ، علق فاعلن فع

لحنٌ أخير يرفُّ على الشرف المطفأة لن فاعلن فاعلن فعلم فاعلن فاعلن

فأمّذ ذراعي فعلم فعلم فع

١ - ينظر: الشعراء الرواد والبحور المركبة: أ.د. عبود جودي الحلبي، م.م. علاوي كاظم كشيبيش، مجلة أهل البيت، جامعة أهل البيت، كربلاء، العدد/١٢، ربيع الأول ١٤٣٣هـ - شباط/٢٠١٢م: ١٢-١٤.  
٢ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ١٩.

لن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	أمسك ما يتناثر من ندف النغم
ن فاعلن فع	الشمس تومضُ
لن فعلن فاعلن	تتفتحُ النافذة..
فاعلن	٣- فجأةً ...
فغلن فاعلن فع	وترفّ البلابل،
لن فعلن فاعلن فا	يهدر موجّ عصيّ
علن فاعلن ف	وتهفو الغصونُ،
علن فعلن فاعل فاعلن	تغادرُ روحي قضبانها...
فاعلن	٤- فجأةً،
فعلن فعلن فاعلن فا	يتداخل بحرٌ بأفقٍ،
علن فاعلن فا	وأرضُ بنهرٍ
علن فاعلن فا	تدور الصحارى،
علن فع	وأصعدُ،
لن فع	أصعدُ...
لن فاعلاتن	حتى التلاشي...

عند النظر إلى هذه القصيدة نجد أننا نتمكن من تقسيمها إلى أربع جمل شعرية، كما فعلنا في تقسيمها أعلاه بحسب الأرقام التي وضعناها، علماً أن القصيدة في الأصل لا يوجد فيها هذا الترتيب<sup>(١)</sup>، إذ تبدأ كلّ جملة بكلمة فجأة، وقد تنتهي بقافية كما في الجملة الأولى التي يكتمل فيها المعنى بـ (المقفلة)، والثانية بـ (النافذة)، أو تتركها كما في نهاية الجملة الثالثة (قضبانها)، والرابعة (التلاشي).

شكّل البناء الوزني في هذه الجمل الشعرية قالباً للدقة الشعرية، التي تتضح معها الدلالة ويكتمل فيها المعنى (فالدلالة أعم من المعنى)، فتبدأ بكلمة فجأة وتنتهي قبل تكرارها في المقطع الآخر، ومن الملاحظ على زمن هذه الجمل الشعرية أنه متغير ولا يثبت على نظام عددي ثابت من التفاعيل، فالجملة الأولى قصيرة يستغرق زمنها الإيقاعي مقدار (٣) ثلاث تفاعيل، والثانية طويلة عدد تفاعيلها (٢٣) ثلاث وعشرون تفعيلة أي أن إيقاع الجملة الشعرية يطول فيها، ولكن يمكن الوقوف داخلها عند كلمة (المطفأة)، وهذه الكلمة وإن عدت قافية إلا أنها لا تشكل

<sup>١</sup> - إن المعيار الذي استندنا إليه في تقسيم القصيدة إلى هذه الجمل الشعرية، هو توافق الوقفة العروضية مع الوقفة الدلالية، فضلاً عن بداية كل جملة منها بكلمة (فجأة)، ونقصد الجملة الشعرية.

وقفة ختامية للجملة؛ لأن ما بعدها مرتبط بما قبلها دلالياً، لذا يمكن لنا عدّها قافية داخلية ضمن البناء الكلي للجملة الشعرية، وهذا يستوجب الاستمرار وصولاً إلى كلمة ( النافذة)، التي تختم الجملة الثانية بوقفة، تتفق فيها النهاية العروضية مع الخاتمة الدلالية. أما الجملتان الثالثة والرابعة فقد تساوتا في عدد التفاعيل فكان عدد التفاعيل في كل منها (١٢) اثنتي عشرة تفعيلة، أي أن زمن إيقاعها المرتبط بالوزن، لا اختلاف فيه .

إن الجملة الشعرية الأولى لم تكن طويلة قياساً بباقي الجمل ربما لأنها تمثل المدخل الشعري الذي يتلقاه المستمع، أو القارئ أولاً، فاقتضى ذلك أن تكون مقتضبة تعبر عن المعنى الذهني الذي اختلج في أعماق الشاعرة، وهي ترسل لنا عبر اللغة حادث المفاجأة، الذي طرأ على الصالة المقفلة، في حين يأتي السرد في الجملة الثانية معبراً عن ثلاث كينونات، الفضاء الخارجي للقاعة، والذات المتحركة في النص الشعري داخل القاعة، والفضاء الداخلي للقاعة نفسها، فالذات الشعرية ترصد الغيوم المتحركة، والشمس المضيئة في الخارج، منتقلة إلى الداخل فتظهر لنا حركة سد النوافذ، وانطفاء الشرف، ومد ذراعها لتمسك بالنغم، أو ما تتأثر منه.

تصور الذات الشعرية بحركة مونتاجية تقلبات مفاجئة للمناخ ترصدها بين سقوط الثلج وإضاءة الشمس، يمثل هذا التصوير حدثاً واقعياً على مستوى النص، ويكون تعبيراً رمزياً ذهنياً لما تشعر به الذات من عاطفة تجاه أمر أو قضية ما، فالجملة الثالثة تكشف لنا عن تسرب الحياة في الطيور الوادعة ذات الطرب (البلابل) بزقزقتها، الذي يصاحبه هدير موج وحركة غصون، فتنتقل الذات مغادرة قضبانها المكبلة لروحها في هذا الكون، بحثاً عن الاندماج مع المسكوت عنه، المدلل عليه شعرياً، بتداخل البحر مع الأفق، والأرض مع النهر في الجملة الرابعة.

إن هذا الاندماج يمنح الذات نشوة الصوفي الذي يصعد في حبه وهواه نحو السماء بحثاً عن الصلة الوثقى التي توصلها حد التلاشي في المحبوب.

وعند النظر إلى القصيدة متكاملة، نجد بنيتها متماسكة، تسعى فيها الشاعرة إلى تنمية الحدث بشكل مستمر، فلا نجد استقلالاً للسطر الشعري، بحيث يمكن اجتزاؤه من النص، لأن ذلك يحدث خلافاً في تكوينها، وبهذا نستطيع القول إن القصيدة غادرت وحدة البيت الشعري، إلى وحدة متكاملة تجمع عناصر النص، وتمنع تشتتها، أو انفصامها عن بعضها.

#### ب \_ وزن المتقارب:

يأتي هذا الوزن تماماً من ثماني تفاعيل، ومجزؤاً من ست تفاعيل، وهو من الأوزان الصافية، تتكرر فيه تفعيلة واحدة هي ( فعولن) مع ما يطراً عليها من زحافات وعلل.

ومن تصفحنا لديوان الشاعرة بشرى البستاني وجدنا قصائد كثيرة نظمتها على هذا الوزن، ومنها قصيدة:

غناء<sup>(١)</sup>

فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	وكانت تجيد الغناء
فَعولُنْ ف	وتسأل..
عولنْ فَعولُنْ	هذا الغناء..؟
فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	لماذا يسيلُ دمي في الصدى
لُ فَعولُنْ فَعولُنْ	ويشفُّ فؤادي،
فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	يهيم عبيراً وراء المدى..
فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	وروحِي تغدو بلابلَ تهجري،
لُ فَعولُنْ ف	وتغادرُ،
عولنْ فَعولُنْ ف	يفنرُ جسمي،
عولنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	يخشى انبثاقاته في دوارِ العناقِ
فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	وفي مهرجانِ الندى..
لُ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ ف	عجبا شَبَّتِ الأرضُ بالنارِ،
عولنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ ف	من يطفى النار عن وجنة الأرضِ،
عولنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	من يفتدي ثوبها
لُ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	ويعيرُ غنائي بها..
لنْ فَعولُنْ فَعولُنْ	وردة من حرير..

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٢٠٥.

نرى أن الجمل الشعرية في القصيدة أعلاه غير واضحة المعالم، بسبب عدم الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية؛ لذا نجد أنفسنا غير قادرين على وضع حدود فاصلة للمسار الإيقاعي لكل جملة شعرية، فليس هناك وضوح تام يحدّد نهاية الجملة الشعرية وبداية الأخرى، فإذا ما اعتمدنا على الوزن العروضي نجد أنه يستمر في مواضع بشكل مدور في نهاية السطر الذي يتيح لنا إمكانية الوقوف على نهاية الكلمة من الناحية الصوتية لها، وليس الوزنية، ومثال ذلك ؛ في السطر الرابع والخامس من القصيدة تقول الشاعرة:

لماذا يسيلُ دمي في الصدى      فعولن فعولُ فعولن فعو

ويشغفُ فؤادي،      لُ فعولُ فعولن

إذ يمكننا الوقوف عند نهاية كلمة الصدى، وهي تتوافق صوتياً مع كلمة المدى نهاية السطر السادس:

بهيم عبيراً وراء المدى..      فعولُ فعولن فعولن فعو

ولكن الوزن العروضي المقابل لكلمة الصدى لم يكتمل، ويقتضي التدوير الحاصل مع السطر الذي يليه: ( ويشغفُ فؤادي) أن تستمر القراءة من دون توقف حتى تكتمل التفعيلة، ولا يكون هناك قطع في الوزن، ومثل ذلك يأتي السطر الحادي عشر، والثاني عشر تقول الشاعرة:

وفي مهرجان الندى..      فعولن فعولن فعو

عجبا شبت الأرض بالنار،      لُ فعولن فعولن قعولن ف

يشكل السطر الحادي عشر ( وفي مهرجان الندى) جملة نحوية يمكن الوقوف عندها أما من الناحية العروضية فيقتضي الوزن الاستمرار، لأن نهاية السطر مدورة مع ما بعدها: ( عجبا شبت الأرض بالنار)، لذا نجد أن السطور الشعرية في القصيدة بعد علامة الاستفهام الواردة في نهاية السطر الثالث منها، تأخذ بأعناق بعضها إما عروضياً، عن طريق التدوير، أو نحويًا عن طريق العطف.

لذا لا نستطيع عدّ الكلمات المتوازية صوتياً (الصدى، المدى، الندى) قوافي خارجية لأنها لا تشكل وقفة عروضية صحيحة، إذا ما استثنينا كلمة المدى التي يقابل جزء منها تفعيلة فعو التي طرأ عليه علة الحذف (وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) .

إن هذا الاسترسال في السرد جاء معبراً عن السؤال المطروح : ( وتسأل هذا الغناء؟ لماذا يسيل دمي في الصدى)، فكانت العاطفة المحتمدة عند الذات الشعرية هي التي تدفع الدفقة الشعرية نحو البوح المتشابك، والمتربط لغوياً في سبيل إيصال حجم المعاناة، والأسى الذي تشعر به تجاه سيل الدم الطافح في مواقع كثيرة من الأرض، من دون سبيل لوقف هذا النزيف، فكانت الدلالة المنبثقة من معاني الألفاظ الموظفة في النص ( يشفُ فؤادي، روعي تغدو بلابل، تهجري، وتغادر، شبت الأرض بالنار، من يطفئ النار، من يفتدي ثوبها) تعبر عن مكونات الذات الشعرية، فهي تعيش حالة متوترة بين الرؤية الخيالية الحاملة بالزهو والاستقرار متمثلة بـ ( الغناء الذي تجيده الشخصية في النص، والعبير المنبعث من الفؤاد، ولقطة البلابل، ومهرجان الندى، وردة من حرير) وبين الواقع الدامي متمثلاً بـ ( يسيل دمي، تحول لقطة بلابل بما فيها من وداعة وطرب الى المعنى المضاد: بلابل تهجري وتغادر، يخشى انبثاقه، شبت الأرض بالنار، من يطفئ النار، من يفتدي ثوبها)، كل هذه اللواعج دفعت بالتجربة الشعرية إلى تجاوز الوقفة العروضية مليية للدقة الشعرية المتأججة، التي تبحث عن مساحة واسعة تستقطب حجم البوح الذي تريد أن تعبر فيه عن قضيتها الممزقة أو حقها المسلوب فليس هناك من يفتدي ثوبها، والسؤال يبقى معلقاً من دون جواب، يفتح على تعدد القراءات.

وعلى هذه الشاكلة من التنظيم الوزني لبحر المتقارب نجد قصيدة أخرى هي: ماروته دجلة للبحر<sup>(١)</sup>؛ إلا أن الشاعرة قسمتها على شكل مقاطع تفصل بينها نجمتان (بين كل مقطعين)، ويكون المقطع وحدة متكاملة ضمن البناء الكلي للقصيدة، حيث تطول الجمل الشعرية فتستغرق عدداً من النعايل، ثم تختم بقافية تكون في نهاية الدلالة المراد بثها في الرسالة الشعرية، ضمن المقطع<sup>(٢)</sup>. تقول الشاعرة<sup>(٣)</sup>:

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ١٣٨.

٢ - المقطع الشعري: هو الذي يحدده الشاعر في قصيدته بوضع علامات فاصلة بين كل مقطع وآخر، كأن تكون القصيدة مقسمة الى مقاطع: مرقمة، أو تفصل بينها علامات، نجوم مثلاً، أو ربما تكون عناوين داخلية، ينظر الأعمال الشعرية: بشرى البستاني: ٤٨٠، ٥٣٩، ٦٠١. أما الجملة الشعرية فقد ذكرنا تعريفها في بداية البحث.

٣ - المصدر نفسه: ١٣٨.

ما روته دجلة للبحر

على غرب دجلة تسقط وردة روجي	فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
الجبور إلى الشام يشعلها الوجد	ن فعولن فعولن فعولن فعولن ف
منفية رسل الشام	عولن فعولن فعولن ف
هل من دليل إلى الشام	عولن فعولن فعولن ف
هل من قتيل يراودني في السماء	عولن فعولن فعولن فعولن فعولن

\*\*

نجد أن المقطع الشعري أعلاه يمثل جملة شعرية - على الرغم من طولها- ، تتفق فيها الوقفة العروضية والدلالية في نهايتها، ولكنها ترتبط من حيث الوحدة العضوية مع بقية المقاطع في القصيدة.

تأتي هذه الجملة الشعرية من (٢٠) عشرين تفعيلة متسلسلة، فالسطور الشعرية جميعها مدورة وزنيا، ترتبط نهاية السطر بالذي يليه عروضيا. والنظام الإيقاعي لم يكن عائقا للاسترسال والبوح، ولم يحدّد النفس الشعري بكم تعيلي يجعله مقتصرأ على ثماني تقاعيل أو أقل من ذلك حسب نظام البحور الشعرية، أي أن النظام الوزني لعدد التقاعيل لم يكن مفروضاً من خارج التجربة الشعرية، بل إنّ التجربة الشعرية هي التي حدّدت كم التقاعيل التي توطر عاطفتها.

عندما يجد المبدع أن البيت الشعري ضمن العروض الخليلي، لا يستوعب الدفقة الشعورية لعاطفته، يبحث عن قالب وزني يكون فضاؤه موازيا لحجم الدفقة التي تثور داخله، فيلجأ إلى الشعر الحر؛ لأنه يسمح له بتجاوز عدد التقاعيل المحدد في البحور الخليلية، فيفرغ تجربته بكل حرية من دون أن يضطر إلى الوقفة الختامية المتمثلة بالقافية في نهاية كل بيت شعري.

إن الذات الشعرية تسرد تجربتها الروحية، المتعلقة بمقدسات الأمة الإسلامية، بإشارة منها إلى الجسور النورانية، التي تربط الأقطاب المنفصلة مكانيا، المتحدة عقائديا، وتاريخيا، فالوجد يشتعل في شرق دجلة إذ ما تعرضت غربها إلى النفي، والإقصاء، وعند ذاك تبحث الأمة من خلال رمزية الذات إلى دليل يوصلها إلى الشام، إلى القدس، فتتهون النفس المسلمة في سبيل مقدساتها، وتبحث عن من يشاطرها التضحية، ويراودها في السماء.

هذه التجربة المفعمة بالأحداث المصيرية، ذات الأبعاد الإسلامية الخافقة في وجدان الذات الشعرية، تدفعها إلى استرسال اللغة وتتابعها من أجل إفراغ الشحنة العاطفية، فتأتي السطور مدوّرة حتى تنفث الذات كوامنها، فتغيب القافية في نهاية السطور وتظهر نهاية المقطع الشعري، فيكون المقطع في هذا الأسلوب الشعري المدور مساوياً للجملة الشعرية، وكأن القافية في نهايته وقفة استراحة لاسترجاع النفس، والبعد من جديد في مقطع آخر يكمل ما بدأت، فتقول الشاعرة<sup>(١)</sup>.

على غربها يطلع الشجرُ المتنبئُ	فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ ف
يكتنني من جديد	عولُ فعولن فعولن
ويشعلني من جديد	فعولُ فعولن فعولن
على غربها تتوهج عيناك	فعولن فعولُ فعولُ فعولن ف
قدساً وأندلساً	عولن فعولُ فعو
وبروق ليالٍ مخضبة بالأسى	لُ فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعو
وبوحي يعيد مسلةً يثرّب	فعولن فعولن فعولُ فعولُ ف
يكتب نجداً غربياً	عولُ فعولن فعولن
ودمعاً صديداً	فعولن فعولن

إنّ تجربة الشاعر الحديث -وأقصد بها الشعر الحر- لم تلخ الوزن العروضي، أو القافية نهائياً، ولكنها عدلت على البحور الخليلية، والقافية بما ينسجم، أو يلائم مشاعر النفس وذبذباتها، فانقلبت التجربة من الوزن الثابت عروضياً من حيث كم التقاعيل في البيت إلى بناء يتسع للروح العاطفي، يزيد بقوة الدفقة الشعورية واتساعها، وينقص بخفتها وتضاؤلها<sup>(٢)</sup>.

فالصورة التشكيلية للمحتوى الوزني، الذي يقابل المضمون الشعري، نجدها في حالة تدوير قائم على مستويين في المقطع الشعري، الأول: نطلق عليه تدوير نحوي -إن صح التعبير- أي أنّ السطر الشعري اللاحق يرتبط بسابقه نحويًا وإن انتهى عروضياً، ويسمى ذلك

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ١٣٨.

٢ - ينظر عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدالفتاح صالح نافع: ١٠٠.

في القصيدة ذات الشطرين تضمينا، فالوزن يتم في البيت الشعري، أو السطر الشعري فيما يخص قصيدة التفعيلة، إلا أنه يفترق إلى ما بعده من لفظ لإتمام المعنى، كقول الشاعرة في السطر الثاني والثالث من المقطع السابق:

على غربها يطلع الشجرُ المتنبئُ      فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فـ

يكتبني من جديدٍ      عولُ فعولن فعولن

ويشعلني من جديدٍ      فعولُ فعولن فعولن

على غربها تتوهج عيناكُ      فعولن فعولُ فعولُ فعولن فـ

إن السطر الثاني ينتهي وزنه بفعولن؛ ولكنه من حيث المعنى يرتبط بما بعده بواو العطف، وهذا الحرف جمع بين الجملتين: ( يكتبني من جديد، ويشعلني من جديد)؛ لذا يكون وصل المعنى أولى من قطع النص مراعاة للوقفة العروضية.

أما الثاني: فهو التدوير الوزني، ويظهر في نهاية السطور الشعرية التي لم تكتمل فيها التفعيلة، فحتاج إلى الاستمرار في الإلقاء الشعري ليستقيم الوزن، ويسير الإيقاع بسلاسة.

وهذان المستويان ( النحوي، والعروضي) يدفعان القارئ إلى الاسترسال في قراءة القصيدة إلى نهاية المقطع، الذي يمثل جملة شعرية تامة، وليس شرطا أن تُقرأ هذه الجملة بنفس واحد، فقد تتخلل القراءة وقفات خفيفة، لكنها لا تشكل وقفة تنفق فيها الوقفة العروضية مع النحوية؛ لأن القراءة حينئذ تعتمد على المعنى الذي تكونه الجمل النحوية، متجاوزة التنظيم العروضي.

أما إذا انتقلنا إلى المقطع الثالث في القصيدة، فإننا نجد أن التدوير الوزني يغيب، ولا يظهر إلا مرة واحدة كما مبين من التقطيع الآتي، تقول الشاعرة<sup>(١)</sup>.

على غرب دجلة تسقط دمعهُ حبي      فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولن

بكفِّ المنافي      فعولن فعولن

أسائلُ عنك وتئأى...      فعولُ فعولُ فعولن

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ١٣٩.

أسائلُ عنك..	فَعولُ فَعولُ
تفتشُ عن شوكةٍ في مياه الضياء	فَعولُ فَعولن فَعولن فَعولن فَعولُ
وعن محنةٍ تستردُّ تفاصيلها من دمائي	فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن
وتهجرني في اشتعالي	فَعولُ فَعولن فَعولُ ف
تهجرني طلقاً مطفأً...	عولُ قَعولن فَعولن فَعول
وأمنيةً ضيقةً...	فَعولُ فَعولن فَعول
وعنقود حزنٍ رحيمٍ	فَعولن فَعولن فَعولن
وفاصلةً في البراري	فَعولُ فَعولن فَعولن
حبيبي على قدرٍ بهجة حبك أشعلُ عمري	فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن
وأفتحُ في الكلماتِ حداثقُ	فَعولُ فَعولُ فَعولُ فَعولن
أفصلُ منها القصائدُ...	فَعولُ فَعولن فَعولن
وأزرعُ فيها يماماً عصياً	فَعولُ فَعولن فَعولن فَعولن
وحزناً بهياً	فَعولن فَعولن
ونخلا يقاومُ...	فَعولن فَعولن

\*\*

يتسم المقطع الثالث من القصيدة بسرد شعري، تفصح فيه الذات/ الأنا عن علاقة حميمة غير مكتملة، فتبدأ حدثها من خاتمة القصة، مبيّنة تلك النهاية المحزنة بسقوط دمة حبها؛ إلا أنّ هذا الحب متجزّر في الأعماق ملأ التاريخ، بعد الحضارات، فهو حُبٌ بلاد يسعى إلى جمع الشتات؛ فلم يكن الدمع على ذات إنسانية، ولكن كان ( على غرب دجلة ) ، بإشارة ضمنية إلى الشام، ومنها إلى القدس المستلب.

لقد جاء السرد في هذا المقطع على شكل جمل نحوية، تأخذ بأعناق بعضها، وكأنها سلسلة منتظمة، يشد وثاقها تداعي المعنى، الذي اتكأ في أغلب سطورها على حرف العطف)

الواو)، فقد ورد تسع مرات في بداية السطور الشعرية من المقطع المكوّن من سبعة عشر سطرا، أي يزيد على نسبة ٥٠% منها. أي أن الجملة الشعرية تساوي المقطع بكامله، فالدقة الشعورية المصاحبة للسرد تعمل على إفراغ العاطفة المتأججة، التي تحتاج إلى زمن طويل يستوعبها.

إن اللغة الشعرية تغادر دلالتها المعجمية، فاتحة أفق تلقّي يغوص في مرجعيات عذّة، تُحيل إلى زمن الخلافة الإسلامية أيام وحدة الأمة من محيطها إلى خليجها، ولما تغيرت الأحوال وانتشرت البلاد، كان مصير الحزن والأسى معقودا بدمعة تسقط (بكفّ المنافي).

تصبح الذات الشعرية فيما بعد- في القصيدة - معادلة لبغداد، كما في قولها<sup>(١)</sup>: (( إلى رسل الشام تفتح صدري... وبغداد مذبوحة في الطريق إلى الشام)). إنّ الذات/ بغداد تبحث في قمة حزنها، عن وطن يحمل جراحها فتسأل عنه (أسائل عنك وتأتى)، ويتكرر السؤال والتساؤل (أسائل عنك)، والنتيجة تكون عكسية، لذا يأتي الإيضاح عن هذا التساؤل بلغة استعارية، تستهجن فيها الذات تصرفات المحبوب/ الوطن، (تفتش عن شوكة في مياه الضياء/ وعن محنة تستردّ تفاصيلها من دمائي/ وتهجرني في اشتعالي)، يبحث المحبوب بشكل غير منطقي عن شوكة، عن ألم في فضاء من النور، وعن محنة ينتزعها من دماء أبنائه، ثم يتخلّى عنهم وينبذهم في أوج حاجتهم إلى حضن يضمّهم، يضمّد جراحهم.

إنّ الصدّ والهجر من الوطن، تقابله الذات بتثبيت حميم، وعاطفة حب عميقة، لا تترزعزع، ولا تتبدل، فنجد تداخل الذاتي بالموضوعي حيث تقول: (حبيبي على قدر بهجة حنك أشعل عمري/ وافتح في الكلمات حدائق/ أفضل القصائد)، وهنا يفتح فضاء النص إلى العالم الخارجي، فتتكشف مرجعية الذات الشعرية الورقية، بإحالتها إلى الذات الإنسانية خارج النص المساوية للشاعرة (بشرى البستاني)؛ إذ إنها هي التي تكتب القصائد، وتجعل من الكلمات قصائد تتغنى بحب الوطن، ومع هذا لا تقف الدلالة عند المبدعة، بل يفوح عطرها ليشمل أبناء الوطن، ولا سيما من كان منهم في المهجر المعبر عنه سابقا (بكف المنافي).

نجد في هذا المقطع مضمونا دلاليا، يحمل عاطفة شجن، وأسى، وحزن عميق، ومن يحمل هذه اللواعج يكون بوحه مقتضبا ضيقاً، نتيجة الكبت الذي يخيم على روحه، فجاءت السطور قصيرة مكثفية بذاتها عروضيا، إلا أنها مرتبطة دلاليا، من هنا نرى أن هذا المقطع الشعري، اختلف عن سابقه من حيث التدوير، وكان الوزن في سطره ينتهي بتفعيله تامة، أو ناقصة بسبب الزحاف أو العلة، فلم تندور عروضيا إلا في سطر واحد (وتهجرني في اشتعالي/ تهجرني طرفة مطفأة)؛ ولكن يبقى المقطع وحدة مكتملة من حيث العاطفة، إذ ترتبط فيه السطور

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ١٤٣.

بخيوط دلالية تشتبك مع بعضها في نسيج محكم لا يمكن استقطاع جزء منه إلا وأصيبت لغته بعطب في الرسالة.

وبعد هذا؛ نصل إلى أن الشاعرة في تقسيمها القصيدة على مقاطع شعرية، تقصّل بينها بعلامات ترقيم على شكل نجمتين، لم يكن اعتباطاً؛ وإنما كان نتيجة لدوافع أسلوبية منها شكلية ترتبط بالوزن العروضي، ومنها مضمونية تعتمد على عاطفة الذات، والدقة الشعورية المصاحبة لها، وغالبا ما تكون الجملة الشعرية مساوية للمقطع الشعري .

## ٢- حركة الإيقاع بين الحوار والجملة الشعرية:

إن التداخل الأجناسي بين الشعر والفنون الأخرى في العصر الحديث - ومنها المسرح - فتح نافذة نحو عنصر الحوار؛ فبدأ الشعراء يوظفونه في نصوصهم، بطرق عدّة تخفّف من ظهور الأنا في النص الشعري، وإن كان الحوار صفة ملاصقة للشعر منذ العصور القديمة، إلا أنه جاء فيه بصفة تتناسب زمن انتاج تلك النصوص، وربما اختلفت طريقة التوظيف له في الوقت الحاضر. (( والحوار هو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير ذلك))<sup>(١)</sup>. ويُقصد بحرفيته أي عدم التدخل من قبل الراوي وتغيير صيغته، وهو في النص الأدبي ليس كما جاء في الواقع؛ كون اللغة الأدبية من طبيعتها الانزياح، والعدول، والمجاز، والتكثيف، فهي تتأى عن لغة الحديث العادي.

والحوار يمنح المتكلمين فضاءً للنقاش ويهيئ (( مجالا لإبداء الآراء بامتياز، وهو بذلك متنفس يجد فيه المتحاورون، إمكانية لقول ما يمكنهم قوله بشأن القضايا الثقافية والسياسية. وإذا كان الحوار مجالا للرأي فإن المستهدفين بالرأي ليس المتحاورون فحسب بل المتتبعون أيضا، وبذلك يهتم الحوار بثلاث قضايا أساسية: موضوع الحوار من جهة وشخصياته من جهة ثانية، وأهدافه من جهة ثالثة))<sup>(٢)</sup> فالصوت الذي يخرج من الشخصية في النص الأدبي، يحمل وعيا بالذات المحاور، ووعيا بالذات الموجه إليها هذا الصوت، فضلا عن كشف ردود الأفعال بين الذات والآخر، والناقد عليه أن يبحث عن الدلالة المحركة لرد فعل الصوت تجاه ذاته وتجاه الآخر، والحوار يكشف كذلك عن البعد الثقافي، ومستويات التفكير، والإبهاات الكامنة خلف اللغة<sup>(٣)</sup>، ولهذا المضمون ارتباط وثيق بأسلوب الأداء في طريقة الحوار، فيتترك أثره على المتكلم،

١ - معجم مصطلحات نقد الرواية (عرب، إنكليزي، فرنسي)، د. لطيف زيتوني: ٧٩.

٢ - الحوار وخصائص التفاعل التواصلي دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، د. محمد نظيف: ٦٣.

٣ - ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، د. محمد نجيب التلاوي: ٥٦\_ ٥٧.

وينتج عن ذلك جمل شعرية تعبر عن رؤى وأفكار أصحابها، وتكشف عن مستويات الحوار من حدة، وهذوء، وانسجام وتعارض، وغير ذلك، ومن القصائد الشعرية التي رصدنا فيها حواراً عند بشرى البستاني قولها<sup>(١)</sup>.

### أسمع في عزّ الليل..

يا أيها الطفل الذي جاء بلا يدٍ مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن

ولا قدم.. علقن فعو

لكنّ في وجهه قنديلين أخضرين.... مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن

بيتسّم.... علقن فعو

ويسأل القابلة السمرء... متفعلن مستفعلن فغلان

عن سرّ دمعها مستفعلن فعو

عن وجه أمه الذي مستفعلن متفعلن

يشيخُ عنه نحو طائرة... متفعلن متفعلن فعو

تحوم في السماء... متفعلن فعول

\*\*

تعنون الشاعرة قصيدتها بقولها: ( أسمعُ في عزّ الليل)، والسماع يستدعي وجود صوت صادر من جهة ما ( إنسانية، حيوانية، جماد)، يصل إلى سمعها في وقت متأخر من الليل، يحدّد النص فيما بعد جهة هذا الصوت، وتنبّين أنه نداء من قابلة سمراء تحاور طفلاً وليداً في ظروف استثنائية، جعلته يستقبل الحياة بلا يدٍ ولا قدم، إلّا أن وجهه يحمل نوراً مشعاً وكأّن عينيه قنديلان أخضران ينبعث منهما الضوء، فهو يقابل نداء القابلة المفعم بالحسرة والأسى والعطف عليه بابتسامة تغلب الموازين، ويبدأ بطرح الأسئلة (عن سرّ دمعها؟ وعن وجه أمه الذي يشيخ نحو طائرة).

<sup>١</sup> - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٢٢٦.

يظهر الحوار في المقطع السابق، بشكل درامي مأساوي، وعلى الرغم من قصر المقطع والزمن الذي دار فيه الحوار؛ إلا أن الشاعرة استطاعت أن ترسم لنا لوحة ولادة من نوع خاص في ظل الحرب، بلغة موجزة مكثفة، تصوّر فيها أثر الحرب على المدنيين، والأجيال اللاحقة.

لقد جاءت الجمل الشعرية مقتضبة على لسان المتحاورين ( القابلة، والطفل)، فضلا عن وجود وقفات داخلية في حديث كلٍ منهما أشارت الشاعرة إلى ذلك بعلامات ترقيم نقاط متتابعة بهذا الشكل (... ) للدلالة على وجود كلام محذوف.

إن القابلة في الحوار أعلاه، تريد أن تسترسل في الكلام، ولكنّ الطفل المولود هو من يقطع استرسالها بابتسامته، ويوجه سؤالاً إليها، فتبدو المفارقة في حديث المولود، فهو يخالف سنن الحياة بكلامه كونه مولودا لا يعقل ولا يتكلم، فضلا عن استغرابه أمرين، دمع القابلة، ووجه أمه الذي يشيح عنه نحو الطائرة، وهذا من طبيعة الأدب، وعالم التخيل وأساليب التعبير الفنية في اللغة الشعرية .

جاءت الجمل الشعرية قصيرة تحمل وقفات ختامية مقطوعة الوزن في التفعيلة الأخيرة من نهاية كل سطرين بهذا الشكل (فعو) فانسجمت الجمل الشعرية مع المضمون الذي تريد الشاعرة البوح به، على لسان شخصياتها المتحاور، ويبدو لنا أن القطع الحاصل في الحوار، يوحي بالشعور النفسي عند القابلة، التي في جعبتها كثير من القول تريد أن تبوح به، ويؤكد ذلك صمت الأم الذي ترجم حكايات طويلة حين أشاحت وجهها نحو طائرة تحوم في السماء تقتنص ضحاياها الضعفاء .

فالحوار هنا قلّص من زمن الجمل الشعرية، وحدّ من تتابع الوزن فيها، فجاء عدد التفاعيل قليلا في كل جملة شعرية منها.

وننتقل إلى قصيدة أخرى يظهر فيها الحوار بشكل جلي؛ تقول الشاعرة<sup>(١)</sup>:

### كلمات إلى طبيبي

متفعلن فعول

طبيبي الصديق:

متفعلن فعولن

ينامُ في وسادي..

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٦٢٤.

مستعلن فعول

غصنان أخضران

مستعلن مستعلن فعولن

ترتغ في ظلها يمامة..

مستعلن فعول

تحلم بالأمان

يفتح عنوان القصيدة أفق التلقي، ويثير فضول القارئ؛ لاستكناه فحوى الرسالة الموجهة إلى شخصية، ليست مألوفة في الفضاء الشعري؛ فهي أقرب إلى المجال العلمي، أو الصحي، ومع انتقالنا إلى السطر الأول من القصيدة نجد أن الطبيب يمتلك صفة أخرى تضاف إلى المهنة التي يمارسها؛ فهو الصديق والطبيب الخاص للذات المتكلمة.

من هنا يتبين أن الحوار الذي نطالعه يدور بين صديقين على مستوى واحد من العلاقة التي تربط بينهما، إلا أنه يأتي بصفة استشارية من الذات، كونها توجه الحوار نحوه بصفته طبيباً عالماً بالأمر النفسية، لا الجسدية.

وكأن الحوار يدور في جلسة علاج نفسي، تكشف فيه الذات عن مكوناتها الخاصة؛ فتقول: (ينام في وسادي / غصنان أخضران/ ترتغ في ظلها يمامة/ تحلم بالأمان )، وفي الحقيقة هي بنية أدبية، وسيلتها التلاعب بالسياق المرجعي.

تأتي الجملة في السطور السابقة قصيرة مقتضبة. في الظاهر، أنها منفصلة عن بعضها من حيث الوزن العروضي، فكل سطر منها تكتمل في خاتمة التفعيلة من غير اللجوء إلى التدوير، مع أن هذه التفاعيل قد طرأ عليها تغيير في صيغتها الأصلية ( مستعلن)، إلى صور أخرى شكلية بسبب الزحافات والعلل؛ ولكن نجد ترابطاً دلالياً بينها لا يمكن اجتزاء أي جزء منها، فالغصنان فاعل ينام، والضمير في ظلها يعود إلى الغصنين، والضمير المستتر في تحلم يعود إلى اليمامة، إذاً هناك ترابط معنوي يدفع لغة الحوار إلى الاستمرار متجاوزاً العنصر الوزني، الذي يعمل على القطع، ولا سيما عند كلمة أخضران، و بالأمان فتظهر لنا قافية داخلية تمنح النص إيقاعاً يجذب اللغة نحو الشعرية، مؤازراً عنصر المجاز والتكثيف في الحوار السابق.

والذات هنا تجعل من الطير الوديع ( اليمامة) معادلاً موضوعياً لها، فهي كذلك تبحث عن الأمان المفقود، الذي تحلم به في ظل الأغصان الخضراء.

ثم تنتقل الذات من حديثها المباشر تجاه الطبيب، لتنتقل حديث اليمامة لها، قائلة نقلا عن لسانها<sup>(١)</sup>:

تقول لي.. قال الطبيب..	متفعلن مستعلن فعولن
إن الربيع عائدٌ،	مستفعلن فعولن
ككلِّ عامٍ عائدٌ..	متفعلن مستفعلن
بالزيت، بالخمير،	مستفعلن مست
وبالطيوب..	علن فعولن
وقال لي:	متفعلن
أطلَّ في هلالنا الوليد..	متفعلن متفعلن فعولن
عرائشٌ ونجمةٌ خضراء..	متفعلن متفعلن
تعلن أن الله في السماء..	مستعلن مستفعلن فعولن
والحُبُّ ما يزال..	مستفعلن فعولن

تسرد الذات الشعرية حوارا سابقا، جرى بين اليمامة والطبيب، فهي توظف شخصيات لها أبعاد دلالية؛ فاليمامة توحى بالبراءة والوداعة، من جهة ومن جهة أخرى قد تمثل الضعف الإنساني، أو الشخص المصاب بمرض أو عاهة فيحتاج إلى من يعيد له صحته، ويعود به إلى وضعه الطبيعي بعيدا عن الألم، والطبيب يمثل الشخص المنجد الذي يعرف بالأمراض المجتمعية، فالعلاقة بين الاثنين متماسكة، الهدف منها الوصول إلى الخلاص، والانتقال من حالة الفصول (الصيف، الخريف، الشتاء) الموحية بأزمة ما إلى الربيع، موسم الأمل والحياة، المترع بالخير الوفير متمثلا (بالزيت، بالخمير، وبالطيوب).

فاليمامة تنقل الأخبار السارة إلى الذات نقلا عن الطبيب، وتطمئننها، بإطلالة الهلال الوليد معلنة أن الله هو من يسيّر الأقدار ويحفظ الحُبَّ في هذا الكون.

<sup>١</sup> - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٦٢٤-٦٢٥.

إن الأقوال المنقولة على لسان اليمامة في حديثها مع الطبيب، تمثل جميعها جملة شعرية واحدة تبدأ بـ ( نقول لي.. قال الطبيب.. ) وتستمر حتى تنتهي من نقل الحديث بقولها ( والحب ما يزال)، فالسطور المنضوية ضمن هذا الإطار تأتي مترابطة، تأخذ إحداها بأعناق التي تأتي بعدها لترسم لنا صورة كونية لأرض تحتل بخضرتها، ونضجها، وعبقها، في ظل سماء تبارك ربيعها بالحب والجمال، حتى يبدو لنا أن المقطع يمكن أن يكون أزوجة شعرية تتغنى بالأمل والنور الآتي، فيتمخض عن ذلك ولادة جديدة تحلم بها الإنسانية وصولاً إلى المقطع الآتي من قول الشاعرة<sup>(١)</sup>:

متفعلن فعول

رفيقي الصديق..

متفعلن متفعلن مفعول

صديقتي تريدُ أن تحلمَ بالأطفال..

مستقلن مستعلن مفعول

بالشاطئ الأخضر بالزيتون

مستعلن متفعلن فعول

بالقمر المورّد العيون..

تعود الذات الشعرية في المقطع أعلاه إلى محاورة الطبيب، إلا أنها تستعمل صفة أخرى تفتح من خلالها الحوار الذي تبدأه بقولها: ( رفيقي الصديق.. ) وفي الحقيقة، تحمل اللفظتان دلالة متقاربة، مع أن الرفيق يدل في أصل لفظه على الرفق وفي اللغة يقصد به النفع، (( ومنه يقال: أرفق فلان فلانا إذا مكنه ممّا يرتفق به... ورفيق الرجل في السفر يسمى بذلك؛ لانتماعه بصحبته، وليس هو على معنى الرفق واللفظ، ويجوز أن يقال: سمّي رفيقا؛ لأنه يرافقه في السير، أي يسير إلى جانبه فيلي مرفقه ))<sup>(٢)</sup>، أما لفظ الصديق فهو يشير إلى الصداقة التي يقصد بها: (( اتفاق الضمائر على المودة فإذا أضمّر كلّ واحد من الرجلين مودة صاحبه فصار باطنه فيها كظاهره سميا صديقين ))<sup>(٣)</sup>؛ فالذات تجمع بين الداللتين، اتحاد الضمائر والرفقة في المسير، لقرب المخاطب إلى النفس والاندماج معه في حالة شعورية واحدة، فهي تلجأ إليه وتبوح إليه بأسرارها. ثم تنتقل الذات في حوارها من الرمز الحيواني طائر اليمامة، إلى رمز إنساني

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٦٢٥.

٢ - الفروق اللغوية، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري: ٢٤٧.

٣ - المصدر نفسه: ٣١٩.

تكسبه صفة الصداقة كذلك، إذ تخرج لنا شخصية أخرى تنقل لنا أحلامها قائلة: ( صديقتي تريد أن تحلم بالأطفال/ بالشاطئ الأخضر، بالزيتون/ بالقمر المورّد العيون) .

هنا تستوقفنا اللغة بمثيراتها اللفظية وما توحى به؛ فالذات تعرب عن رغبتها بالأطفال بشكل إيحائي، هي لا تعبر عن مشاعرهم المضمرة مباشرة؛ لذا تأتي تلك المشاعر مصاحبة لما تنقله على لسان صديقتها، فالأحلام تتوزع بين الذات وصديقتها: الحلم بالأطفال، بالسفر المتمثل بالشاطئ الأخضر، والبلاد المحررة المشار إليها بالزيتون، والقمر المورد العيون.

هذا التوحد بين الذات وصديقتها، فيما سبق جعل الخطاب ينتقل من لسان الشخصية الصديقة إلى ضمير المتكلم بقولها<sup>(١)</sup>:

وهذه الثياب..	متّعلن فعول
مللتُ لونها القديم.. هذه الثياب..	متّعلن متّعلن متّعلن فعول
طفولتي، صباي، والشباب..	متّعلن متّعلن فعول
تقول لي:	متّعلن
لو أنني مزقتُ راية الحداد..	مستعلن مستعلن متّعلان
لبستُ ذاك الأخضر الجميل في مواسم العطاء	متّعلن مستعلن متّعلن متّعلن فعول
تقول لي:	متّعلن
لو أنّ أكواما من الزهور..	مستعلن مستعلن فعول
أضُمُّ في ذيلي..	متّعلن مستنق
وأنتني بالفرح الغريز..	متّعلن مستعلن فعول
أعمرُ ما حولي!..	مستعلن مستنق

\*

<sup>١</sup> - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٦٢٥-٦٢٦.

يتضح لنا بعد إكمال القراءة أن الشاعرة تمارس لعبة التخفي، خلف شخصياتها، إذ نكتشف أن السرد السابق الذي أتى بصيغة ضمير المتكلم يعود إلى صديقتها، وليس إلى الذات الشعرية، بدليل الكلام المنقول على لسانها فهي تذكر العاطفة المحترمة تجاه الثياب والصبأ والشباب الذي غادر النفس، ولكنها بعد ذلك تذكرنا بأن هذه المشاعر هي مشاعر صديقتها، نقلاً عنها باستعمال التركيب (تقول لي).

فهو من يفتح فضاء التمني إلى تمزيق راية الحداد، واستبدال الأيام الحزينة بمواسم العطاء، وارتداء الأخضر، ومن ثم الالتفاف بالزهور، وغمر المكان بالفرح والسرور.

يبدو أن هذه الأحلام والأمنيات تبقى أحلاماً مناميةً تتقطع بمجرد الإفاقة من النوم؛ لذا تنهي الشاعرة التي تمارس دور الراوي كآلي العلم هذا المقطع بنقطتين بعدهما علامة تعجب (أغر ما حولي!!)، والتعجب ليس المقصود منه العجب فقط مما يحصل، ولكن للدلالة على بعد تحقق هذه الأمنيات وانقطاعها، كما انقطعت التفعيلة المقابلة للسطر الشعري في نهاية المقطع بشكل واضح.

متفعلن مستعلن فعول

وأني بالفرح الغريز..

مستعلن مستنق

أغر ما حولي!!

اتسم المقطع السابق بوقفات داخلية، تنتهي بنهاية القول المنقول وتبدأ ب (تقول لي)، وقد شكل المقطع وحدة شعورية متكاملة منقولة على لسان الذات الشعرية، تفصح فيها صديقتها (صديقتي تريد أن تحلم...) عن خلجات نفسها وأمنياتها بتجديد حياتها المطرزة بالسواد وليس الحداد، والانتقال إلى الضفة الثانية من الحياة جهة النور، جهة الولادة، والخضرة، والألوان الزاهية، والزهور. ربما هذه المشاعر هي مشاعر تتشظى لتشمل الذات الناقلة للكلام، وتبتعد أكثر لتشمل كل من يتقاسم تلك المشاعر من ذوات أنثوية تعاني المعاناة نفسها، فيكون الحلم برؤية المخلص، والخلص، وقد يكون المخلص ذاتاً متمثلة بالطبيب، وربما يكون الطبيب وطناً هو الجراح والمجروح معاً، فالنص مغلق برموزه وإيحاءاته، قابل للانفتاح على تأويلات عدّة. تكمل الشاعرة عزفها على ناي اللغة بقولها<sup>(١)</sup>:

متفعلن فعول

أراك من بعيد..

متفعلن متفعلن فاعلن

أراك في الزوارق الهادية..

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٦٢٦.

متفعلن مستعلن مستت	تلم أشتات جناحي..
متفعلن فعول	تصوغ من جديد..
مستعلن متفعلن فعول	أغنية رقيقة للحوون
متفعلن مستت	تنيم عيني..
متفعلن متفعلن مستعلن متفعلن مفعول	وأني أبيع ما أملك من قصائد خضراء..
مستعلن مستعلن مستفعلن مفعول	من شرف غرقى بشوق طافح للنور.
متفعلن متفعلن فعول	وغابي المكس العطور..
متفعلن متفعلن	وكل ما ينوء بي..
متفعلن متفعلن فعول	ينوء من مجامر العطاء..
متفعلن متفعلن فعول	أبيعها بلحظة سكيئة..
مستعلن مفعول	تمنحها عيناك!..

في المقطع الأخير من القصيدة، تغادر الذات الشعرية حوار الشخصيات المنتخبة، التي وظفتها في المقاطع السابقة، وتظهر أنها بشكل صريح في ضمير المتكلم (أنا) من قولها: (أراك من بعيد)، وتخفي شخصية المخاطب، فالنص يكشف لنا عن مخاطب توجه الذات كلامها نحوه، ولا تعلمنا بحقيقته، التي تضمهرها في نفسها، ولكنها تزيح الستار قليلا عن صفته، فهو يترأى من بعيد في زوارق هادية يلم أشتات جناحي الذات / الأنا الغنائية في النص، ويصوغ أغنية تصل إلى أسماعها فتتام. ونجد أن الذات الشعرية توازي الذات الإنسانية المنتجة للنص، بدليل استغنائها عن قصائدها، فهي الذات داخل وخارج النص معا. هي تتبع كل ما تملك مقابل لحظة سكيئة تمنحها عينا المخاطب.

يأتي البناء الوزني في هذا المقطع، بشكل سطور شعرية قصيرة أغلبها يتكون من تفعيلتين أو ثلاث تقاعيل، سوى سطرين منها تجاوز ذلك إلى أربع تقاعيل، أو خمس. استقلت السطور من حيث الوزن وترابطت من حيث العاطفة، والشعور النفسي، والدلالة، فجاء المقطع ليصور ثنائية الحضور والغياب بين الأنثى الحاضرة بلغتها وتضحيتها، والذكر الغائب عن المكان، الحامل لعصا الترحال ( في الزوارق الهادية)، فبدا الحوار من طرف واحد، فلا يظهر صوت

الأخر المنتظر على طول المقطع؛ فكان التتابع والاسترسال في البوح الأنتوي سيّد الكلام، فلم تظهر على طول المقطع وقفات ختامية، تتفق فيها القفلة العروضية -إن صح التعبير- مع الوقفة الدلالية؛ فغابت الجمل الشعرية، ليمثل المقطع بكامله دفقة شعورية نامية ضمن الوحدة العضوية للقصيدة.

### ٣- التواشج بين السرد والجملة الشعرية:

السرد في الاصطلاح (( هو فعل يقوم به الراوي، الذي يُنتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية، والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك))<sup>(١)</sup>، وفي ظل نظرية التلقي على القارئ أن يقوم بإعادة إنتاج النص وخلقه من جديد، على وفق مدركاته التي يفهم بها لغة النص، وتجليات مرجعياته التي تحفّزه نحو سبر أغوار التجربة، والكشف عن أسرارها والوصول إلى مكامن محتواها القابعة خلف الصياغة الفنية.

ومن النصوص الشعرية التي تلاحم فيها السرد مع الإيقاع عند بشرى البستاني قصيدة (بانتظار القصف) التي تقول فيها<sup>(٢)</sup>:

#### بانتظار القصف

فعلن فاعلن	دَقَّت الصافرة..
فعلولن فعلولن ف	ستأتي الصواريخُ
عولُ فعلولن فعلولن	منتصف الليل هذا
فعلولُ فعلولُ فعلولُ فعلولن ف	وبيتي كان على وشك النوم
عولن فعلولُ فع	الياسمين غفا
ولن فعلول فعلولن	السروُ كان سيغفو
فعلولن فعلولن فعلولن فعلولُ	على صوتها فَرَّ سربُ الطيور
فعلولن فعلولُ ف	وسرب الطفولة
عولن فعلولُ فعلولُ فعو	فَرَّت شوارعُ أمانةً،
لُ فعلولن	وحقولُ

١ - معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني: ١٠٥.

٢ - الاعمال الشعرية بشرى البستاني: ٣٣٩.

تختار الشاعرة عنوانا مباشرا صريحا لنصّها (بانتظار القصف)، إلا أن المفارقة تكمن في الحدث السردى المنتظر، فالانتظار هنا محكوم بقوة خارجية، تمارس سطوتها على من ينتظر، ولم يكن الانتظار بإرادة منه. والقصف معروف من حيث دخول (ال) التعريف عليه، ولكنه مجهول الطبيعة والحجم والكيف والساعة؛ أي أن القصيدة تحيل في عتبتها الأولى إلى وقائع سردية سوف تحدث في فضاء النص.

تبدأ تلك السردية الشعرية بافتتاحية تعلن حالة تأهب، وأخذ الحيطة والحذر من انتهاك صاروخي يباغت هدوء الليل، يقتحم الخصوصية، ويفرّز كلّ ما موجود من نبات وحيوان وجماد وانسان وطفولة، بقولها: (دقّت الصافرة)، والدق فيه من القوة ما فيه من دلالة تحملها اللفظة، باجتماع حرفي القلقة الدال والقاف، فضلا عن تشديد حرف القاف؛ فتعطي بنية الكلمة بهذه الصفات معنى يتلاءم مع صوت صافرة الإنذار، فهي ليست صافرة اعتيادية، كصافرة حكم المباراة، أو صافرة لعب الأطفال، هي صافرة وعيد وتهديد، فالصواريخ قادمة من الفضاء المحيط بالبلد، لا يعلم بأي دقيقة تقع الكارثة، وبمن تحل.

دقّت الصافرة فاعلن

سطر شعري منفرد. وزنه المتدارك، يختلف عن وزن السطور الشعرية التالية له، فقد جاءت على وزن المتقارب. ميّزت الشاعرة هذا السطر عروضيا لتعطيه خاصية تختلف عما بعده، فجاءت فاتحة القصيدة بسطر له استقلالته، معبرا عن حدث له طابعه الذي يميّزه عن كل حدث، حتى الزمن المقترن به يعيد ترتيب السكون المخيم على الأشياء منتصف الليل، فيمنحها صفة الفريز.

والشاعر يلجأ إلى السرد -أحيانا- في نظمه إذ يلتقط مفردات من الواقع، ويتأمل في حركة الحياة اليومية<sup>(١)</sup>، والشاعرة بشرى البستاني تفعل ذلك وترصد الحياة اليومية وما يحيط بها من أحداث، رغبة بالتوحد مع عناصر الوطن، متمثلة بالبيت وما حوله من نبات، وحيوان، وكأن الأشياء المتفرقة تصبح كتلة واحدة ضد الخطر الخارجي، وهي بذلك تنتج لنا نصا شعريا بقالب مسرحي، يعكس فنيا مسرح الحياة، والاضطرابات السياسية، والفعل الهمجى تجاه البراءة، والطفولة، والوداعة والذات الشعرية في المقطع السابق توازي الراوي كَلّي العلم، وهي مركز الحدث المسرحي الذي يستقطب الأشياء حوله، لاسيما بإضافة كلمة البيت إلى ياء المتكلم؛ لذا تتساءل في ظل هذه الفوضى عن السبب الذي يهز مضجعها، ويسلب الوسن منها ومما حولها؟

<sup>١</sup> - ينظر: اليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالناصر هلال: ٣٨.

فَعولن فَعولن	وفزّت. (لماذا...؟)
فَعولُ فَعولن فَعولن	بأعين كل المرايا
فَعولن فَعولُ فَعولن فَعولن	وفزّ الحنين إلى نخلِ أهلي
فَعولن فَعولُ	لضرب الرقاب،
فَعولن فَعولُ	وشدّ الوثاق،
فَعولن فَعولن فَعو	لضرب بلا فدية،
لُ فَعولُ فَعولن فَعولن فَعو	فمتى تضع الحرب أوزارها
لن فَعولن فَعولُ فَعولن فَعو	عشبتها في العيون ثوى ماؤها،
لن فَعولن فَعولن فَعولُ	عشبتها في ظهور الخيول.
فعلن	حجرًا،
فعلن فاعلن فاعلن فَعُ	حجرًا تنزف الأرض محنتها
ن فعلن فاعلن فاعلن فَعُ	انتصروا أيها الوارثون،
علن فا	قفوهم،
علن فاعلن	فهم محضرون <sup>(١)</sup> ..
	.....

يأتي السؤال بين معكوفتين، مردوفا بنقطتين بعدهما علامة استفهام (لماذا...؟) للتوكيد على هذا التساؤل ومنحه خصوصية كتابية على الورق؛ وكأنها تريد من خلال الإيقاع البصري، أن تضمّن السؤال نبرة الرفض التي يطلقها صوتها عالياً، فهو استنكار للاعتداء على الإنسانية؛ لذا تردف هذا الاستفهام الاستنكاري بجملة رمزية (بأعين كل المرايا)، تفتتح دلالتها ضمن محمول المرأة لتشمل أنظار العالم أجمع؛ فالصرخة تواجه العالم، الذي يغض الطرف عما يحصل من انتهاك لحقوق البشر، والبلاد.

في هذه الأثناء من الأحداث الممسوحة شعرياً، يستقر الذات الشعرية الحنين إلى نخل بلادها (وفزّ الحنين إلى نخل أهلي)؛ وكأنها تريد أن تقابل الحدث الأول (فزت شوارع ... الخ) بحدث يوازي الفعل المناط ببلدها، الفزيز الأول مناط بالخوف والرعب وانتظار القصف، أما الفزيز الثاني؛ فهو حنين إلى الشموخ والقوة من خلال إضافة النخل إلى الأهل وليس إلى الأرض أو الوطن، ممّا مهّد، لقولها (لضرب الرقاب ... الخ)، هي تستذكر بطولات سابقة، تشير فيها إلى أمجاد الأمة وعظمتها، عندما كانت تضرب وتنتصر، ولا فدية لفعالها، إلا أن هذه الأمجاد

١ - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٣٣٩-٣٤٠.

ما هي إلا تأريخ نقرأه، وواقع حالنا يخالف أسلافنا، لذا تعود الذات إلى صحتها في ظل الأحداث الدامية متسائلة، باستفهام خرج إلى معنى الاستبطاء (فمتى تضع الحرب أوزارها). وفي السطور الشعرية الأخيرة ( لضرب الرقاب/ وشدّ الوثاق/ لضرب بلا فدية/ فمتى تضع الحرب أوزارها) نجد تناسبا مع قوله تعالى: (( فإذا لقيتم الذين كفروا فضرب الرقاب، حتى إذا أثخنتموهم فشدوا الوثاق، فإما منّا بعد وإما فداء، حتى تضع الحرب أوزارها)). (سورة محمد/ جزء من الآية/ ٤). لقد حوّلت الشاعرة المعنى في النص القرآني، عبر امتصاص الدلالة وتذويها شعريا فالآية القرآنية تبعث على القوة والسيطرة لدى المسلمين، ولكنّ النص الشعري يحيل إلى الضعف بدليل استبطاء وقف الحرب. وتمضي الشاعرة في ذكرها الأحداث، واصفة الزمان والمكان بلغة أقرب إلى السرد المباشر من الغنائية الشعرية قائلة<sup>(١)</sup>:

فاعلن فاعلن	دقّت الصافرة
فعلولن فعلولن فعو	هو الوقت لا ينقضي
لن فعلولن فعلولن فعو	يقطع الوقت أوردتي
لن فعلولن فعلولن فعلولن	والدقائق ليست تمرّ
فعلولن فعلولن فعلولن فعلولن	تعلّقني فوق حبلٍ مدلى
فعلولن ف	تسائل:
عولن فعلولن فعلولن فعلولن ف	من سيموت بأخرة الليل:
عولن	طفلي،
فعو	أخي.
لن فعو	جارتِي؟.
لُ فعلولن فعلولن فعلولن فعلولن ف	يد من سوف تقطع في آخر الليل،
عولن فعو	أو ساقه؟،
لن فعلولن فعلولن ف	جسم من ستهشم؟
عولن فعلولن ف	تلك الصواريخ،
عولن فعلولن فعلولن فعو	ترمقني الشرفة الحائرة...
فعلولن فعلولن ف	تقول السجاجيد:
عولن فعلولن	أخشى الحريق،
فعلولن فعلولن	يقول الجدار:

<sup>١</sup> - الأعمال الشعرية بشرى البستاني: ٣٤٠-٣٤٢.

خذيبي،	فعولن
يللم أركانه البيت.	فعولُ فعولن فعولن ف
يهمسُ:	عولُ ف
لا تفزعي من نزيبي،	عولن فعولن فعولن
ويأتي الشجرُ..	فعولن فعو
ويلقي بأشجانه فوق صدري	فعولن فعولن فعولن فعولن
يتمتم: أكرههم، أكره الموت في مائهم	فعولُ فعولُ فعولن فعولن فعولن فعو
وتدور العصافير حول النوافذ	لُ فعولن فعولن فعولن فعولُ ف
أه.	عولن.

تعيد الشاعرة السطر الأول من قصيدتها ( دقّت الصافرة)، وكأنه لازمة، تبدأ بها بعد مجموعة نقاط وردت في النص، للدلالة على وجود كلام محذوف يمكن أن يتكهنه القارئ على وفق السياق النصي والدلالات التي تضمهرها الألفاظ في الجمل الواردة في القصيدة.

وهذا السطر الشعري -كما ذكرنا سابقاً- يأتي على وزن المتدارك، على خلاف وزن القصيدة، التي جاءت على المتقارب. يعيد هذا السطر المتلقي مرة أخرى إلى الصورة التي رسمتها الشاعرة للأحداث في بداية القصيدة، فالزمن النفسي هو ذاته، والشعور بالوقت العصيب لا ينقضي، حتى يصبح الزمن آلة حادة تقطع أوردة الذات المتكلمة، وتحيلها إلى جسد مدلى. يأتي السرد على لسان ضمير المتكلم الذات الراوية للأحداث بلغة شعرية ترسم فيها صورة الموت قبل حدوثه، ثم تتساءل عن الشخص الذي سوف يسلبه الموت حياته، أو الذي يستقبل الصباح بساق مبتورة، أو يد مقطوعة.

ولشدة الموقف تتحول الجمادات إلى شخصيات تملك إحساساً، فالذات الشعرية تؤنسن الأشياء من حولها، وتمنحها القدرة على الكلام، فتسرد لنا أقوالاً عن لسانها، فنرى الشرفة ترمقها حائرة، والسجاجيد تخشى الحريق، والجدار يستجد بها لتأخذه، والبيت يللم أركانه وينهاها عن الفزع من نزيبه، والشجر يتمتم بكرهية العدو ملقياً أشجانه على صدرها، حتى العصافير تغادر أشجارها وتدور حول نافذتها.

تصبح الذات الشعرية في المقطع السابق مركزاً للأمن، تتشبث بها الأشياء من حولها، فالجمادات، والنباتات، والحيوانات كلها تلوذ بها، وتستصرخها في محنتها، لذا نجد أن الشاعرة في نظمها هذه التجربة الحقيقية لمأساة شعبها، لا تعطي الإيقاع الموسيقي أهمية كبرى على حساب المضمون النصي، على الرغم من أن القصيدة موزونة، فالسرد يطغى على الجمل الشعرية، وتغيب القافية الخارجية، والإيقاع الداخلي خافت، حيث تأخذ السطور بأعناق بعضها إما عروضياً، أو دلاليًا، فالمحنة أكبر من تنميق الشعر، وتشذيبه، وإخراجه بموسيقية عالية،

فضلا عن المبتغى الذي يجعل من بساطة اللغة يصل إلى أكبر فئة من الناس، حتى أنها بهذا الأسلوب يمكن ترجمتها إلى لغات أخرى فتأخذ مواجعها، ومواقع شعبيها صدى أكبر عالميا؛ إن الغاية من قصيدة (بانظار القصف) هو إيصال صوت الذات الراضية للعدوان، الثائرة بوجه القوة الطاغية بجبروتها، وتقدمها التكنولوجي مستبحة البراءة والطفولة متمثلة بالعصافير، والبنى التحتية وال عمران المشار إليها بالبيت/ المنزل، الذي يحيل في النهاية إلى الوطن.

إن هذه القصيدة تمثل أنموذجا من النماذج الشعرية، التي نجد فيها أن التواشج بين السرد والجملة الشعرية يجعل الوزن فيها قائما على التدوير بنسبة كبيرة فتغيب القافية، إذ كلما أوغلت الشاعرة في السرد طال الزمن في الجملة الشعرية بسبب التدوير، وخفت إيقاع القافية فلا تظهر إلا في مسافات متباعدة؛ حتى أنها لا تعطينا موسيقى معادة؛ إذ غالبا ما تكون القوافي فيها غير متجانسة صوتيا مع بعضها؛ فالأصوات الأخيرة التي تتشكل منها القافية لا تتكرر في القافية الأخرى؛ والسبب كما قلنا أن المضمون الفكري للموضوع يضغط على الشاعرة، فتجنح عاطفتها نحو البوح، وسرد التفاصيل، فيكون إبداعها من أجل المجتمع، لا من أجل الفن، فالتجربة الشعرية تفرض نفسها على المبدع، فتأتي اللغة بأسلوب شعري ضمن قالب وزني يحقق شعريتها، من دون التركيز العالي على إيقاع القافية الذي يعطي القصيدة سمة موسيقية واضحة تختم السطور الشعرية.

### الخاتمة

بعد تحليل النماذج المختارة من شعر بشري البستاني توصلنا إلى النتائج الآتية:

- إن الوزن الشعري لا يحدّد الجملة الشعرية، فقد تطول الجملة الشعرية متجاوزة السطر الشعري، إلى سطور عدّة، وقد تقصر بحيث يمكن أن يضمها سطر واحد، وتلعب العاطفة دوراً بارزاً في ذلك؛ فالتجربة الشعرية هي التي تتحكم بالمضمون اللغوي، من دون فرض قيود عليها.
- تعمل الشاعرة -أحيانا- إلى تقسيم القصيدة على مقاطع شعرية تفصل بينها بعلامات (نجمة أو أكثر)، بحيث يمثل كل مقطع جملة شعرية، وإن مثل أكثر من جملة شعرية تكون الدلالة فيه مترابطة ضمن موضوع واحد، وهو هدف تسعى الشاعرة إلى إيصال فكرته بصفة متكاملة لا تتجاوز اللغة فيه حدود الوزن العروضي، أي أن المقطع الواحد لا تكون فيه التفعيلة الأخيرة مدورة مع المقطع الذي يليه.
- ترتبط الجمل النحوية فيما بينها في المقطع الواحد، عروضيا من خلال التدوير، أو نحويا بأدوات العطف أو غيرها، بحيث تأخذ الجمل بأعناق بعضها إلى أن تكتمل الجملة الشعرية.

- تتحدّد العلاقة بين الحوار والجملة الشعرية بحسب طبيعة الشخصيات المتحاورة، والموضوع الذي تتحدث فيه، فإن كانت الشخصية تميل في أسلوب كلامها نحو الإيجاز تأتي الجملة الشعرية موجزة مقتضبة، أما إذا كانت تستطرد وتستترسل في كلامها، فالجملة الشعرية تطول إلى أن تتدخل الشخصية الأخرى بالحوار.
- إن التواشج بين السرد والجملة الشعرية يأتي ضمن الوزن؛ فالسرد يعمل على البوح، إذ كلما أوغل النص في السرد عمل على افساح المجال نحو التدوير في الوزن العروضي؛ فتغيب القافية ولا تظهر إلّا عند استكمال المعنى، الذي تتفق فيه الوقفة العروضية مع الوقفة الدلالية، ولكن بعد مدة زمنية طويلة من السرد.

### ثبت المصادر والمراجع

#### أولاً: الكتب

- ❖ اليات السرد في الشعر العربي المعاصر: د. عبدالناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط/١، ٢٠٠٦م.
- ❖ الأعمال الشعرية: بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/١، ٢٠١٢م.
- ❖ تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر: د. محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، ط/١، ١٩٩٦م.
- ❖ الحوار وخصائص التفاعل التواصلي دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية: د. محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠١٠م.
- ❖ الشعر العربي المعاصر ( قضايا وظواهره الفنية والمعنوية): د. عزالدين إسماعيل، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط/٢، ١٩٧٣م.
- ❖ عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، د.ط، ١٩٨٥م.
- ❖ الفروق اللغوية: أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، دار الكتب العلمية، لبنان، ط/٢، ٢٠١٠م.
- ❖ معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنكليزي، فرنسي): د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ط/٢، ٢٠٠٢م.
- ❖ وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ٢٠٠٠م.

ثانياً: الدوريات

- ❖ الشعراء الرواد والبحور المركبة: أ.د. عبود جودي الحلبي، م.م. علاوي كاظم كشييش، مجلة أهل البيت، جامعة أهل البيت، كربلاء، العدد/١٢، ربيع الأول ١٤٣٣هـ - شباط/٢٠١٢م.