الترصيع في شعر بشرى البستاني

دراسة أسلوبية

جمال العبيدي

gamalabdelmonaem7@gmail.com

ملخص

انتشرت بنية الترصيع في دواوين الشاعرة برمزية تعبيرية عبقت بدلالة الواقع، وقد اكتنه اللون البديعي أعماق الدلالة عبر تموجات الأوتار الإيقاعية بين حركات ناجزة في بنائية التغيير الواقعي، وسكون مترقب أو متخاذل أمام أمواج الظلم العاتية في الأرض العراقية.

كلمات مفتاحية: الترصيع- بشرى البستاني

الترصيع

استمالت الأذن العربية منذ القِدم الأنغام الصَّوتية التي تنبجس من تقارب الأصوات وما تثيره من حسٍّ موسيقى لا يقوى على إثارته سوى شاعر مرهف، وقد حرص علماء البديع القدماء على منح هذه الأنغام عناية كبيرة في دراساتهم البلاغية؛ وذلك لارتباطها ببنية الألفاظ التي يتألَّف من نسيجها الخطاب الشِّعري، ولعل هذه العناية تنبع من الإيمان العميق بأنَّ" الصَّوت هو آلة اللَّفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يُوجَد التأليف، ولن تكون حركات اللِّسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلا بالتقطيع والتأليف"(١).

وجاءت الأصوات لدى علماء البديع بوصفها اللَّبنة الأولى التي يتألَّف منها الخطاب الشَّعري من النَّاحية الأسلوبية، ثم تطوَّرت الرؤية بين يدي علماء الأسلوبية.

ولا يغيب حضور الترصيع لدى علماء البديع بوصفه مكونًا صوتيًا من مكوِّنات السَّجع، فالبنية الصَّوتية التي يثيرها هذا التكوين تأتي من توفيق الشَّاعر بين اللَّفظة وأختها وزنًا وتقفية في النَّص الشِّعري، ويعود هذا التوفيق إلى أنَّ

جذور التفعيلات الإيقاعية تعود إلى أوزان صرفية بحتة، تأخذ أشكالًا محدَّدة في البيت الشِّعري قديمًا، والسَّطر الشِّعري حديثًا، واختيار الشَّاعر هذه الأوزان، والتوفيق بينها في النَّص الشِّعري يؤدِّي إلى ابتكار بنية الترصيع الأسلوبية.

وكان ابن الأثير من أكثر علماء البلاغة دقَّة في الإشارة إلى صعوبة هذا اللَّون البديعي في البناء الشِّعري؛ ذلك أنَّ الشَّاعر مطالبٌ فيه تحقيق التوازن بين البنيتين: العروضية والصَّرفية، وقد يؤدِّي الإخفاق في إحداهما إلى تعويق الدلالة(٢)، المُراد إيصالها للمتلقي الذي يُعد اللبنة الأساسية في بناء دلالة الخطاب التوجيهي.

إنَّ ائتلاف التراكيب اللُّغوية في أوزان صرفية منظَّمة، توافق أوزان البحور العروضية أو تفاعيلها في الشِّعر الحر، يجعل البنية الصَّوتية للنَّص الشِّعري أكثر بلاغة من التفعيلة الإيقاعية للنَّص نفسه، وتأتي هذه البنية من الصورة الصوتية التي تثيرها حروف اللُّغة العربية، وبراعة الشَّاعر الأسلوبية في التأليف بينها في بناء واحدٍ، يحرِّك مشاعر المتلقي الحبيسة، فيشعر بشيء من الزَّهو والانتشاء، وهذا الزَّهو لا يُلاحظه المتلقي بحاسَّة البصر وحسب، وإنَّما يستمتع بجرسه الصَّوتي من خلال حاسَّة سمعه المرهفة أيضًا؛ إذْ إنَّ خفَّة

الصَّوت أو رنين الأصوات المتآزرة في التراكيب الشِّعرية، قد تكون هي النواة الأولى التي يتشكَّل منها إيقاع النَّص الشِّعري، ويستمدُّ منها النَّغم.

فلم يعد الإيقاع الخارجي هو النَّواة الأساسية التي يتشكَّل منه الخطاب الشِّعري في الشِّعر الحر، فثمَّة أخرى استعاض بها الشُّعراء عن الإيقاع الخارجي، ومن ذلك استثمار بنية الترصيع الأسلوبية، والإفادة من إمكاناتها الصَّوتية في رسم تنغيمي عبق بالموسيقية الأخاذة، والدلالية التي تفيض بتوجهات سيكولوجية وفكرية متوافقة مع الواقع والحلم للشاعر.

وقد أولى الشعراء المحدثون الأمشاج البديعية الموسيقية اهتمامًا بعيدًا، وجاءت العناية بالترصيع بوصفه نغمة تتوازن فيه" الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها"(٣) على مقربة من التجانس اللفظي حضورًا، وقد تشربته الأفكار الشعورية لجعله وشيجة نغمية ذات بعد دلالي يسنح للمُستقبل التحليق في فضاء الفكر والخيال بما يُحدثه هذا اللون من إثارة وقادة تعالقت بالألون البلاغية.

وكما تذر أفانين الموسيقى البديعية وشائج مُستساغة لوجدان المتلقي الذي ينشد من جسد النص ما ترهف له الآذان، فقد خمرت جمالية الترصيع التنغيمي الذي يأتي" بمنزلة السجع في النثر"(٤) مع الشعر الحداثي باستفزاز

خبايا التجربة الذاتية واستيلاد بواطنها؛ لتفجير المعاني الموائمة للشعور المسيطر، والموافق للتوقيفات النفسية القابعة في طيات النص.

فكثيرًا ما يستميل الشَّاعر المبدع" طبيعة الإيقاع الماثلة في المستوى الصوتي، وهذا الإغواء يدفعه إلى متابعة البنيات التعبيرية التي تهيىء له مزيدًا منه، خاصة إذا كان الإيقاع الخارجي – المتمثِّل في الوزن والقافية– لم يعد يحتمل مزيدًا من التكثيف، فلم يبق إذن إلا التوجه الداخلي وزيادة فعالية التركيب لإفراز إيقاعات أخرى جاذبة لا تقل عمَّا هو كائن في الإيقاع الخارجي، إنْ لم تزد عليه في بعض الأحيان"(٥)، ومن ذلك بناء بُشرى البُستاني لوحتها الفنِّية في قصيدة(الحلم) على أوتار صوتية ثابتة الترديد، ممَّا يزيد من استيلاد دفقاتها الشعورية المُضطربة، تقول:

دمٌ في فمي

وسؤالٌ يُحاورُ صمتَ العشيرةِ

كيفَ تصيرينَ معبودةً في الخفاءِ

/٥/ //٥ /٥/ /٥/٥//٥ /٥// ٥/

ومؤودةٌ في العراءِ(٦)

/ /٥/٥// ٥//٥/٥/ /٥//٥/

عبقت اللوحة بعمق الدلالة فأبانت كوة تلاشي المواجهة مع صَدْمِ الآخر في بناء واقعي يستظهر الواقع الراسخ عُرفيًا، فجاءت الدفقات الفكرية في بناء المُفارقة الدلالية لاستيلاد الدهشة الشعورية الوقادة التي ألجمت العقل في معرفة كنه الواقع المُختلط الحضور بين العبادة والقتل.

فنزيف الدم بدلالته الجزئية يحمل إشارات تنبيهية لدولاب الحياة في أرض الوطن، لتطفو رائحة الخوف بوصفه حالًا لمن أراد الحياة للأرض، فينتج عن الرعب المتفشي صمت قابع لا يبارح مكانه بمباركة العشيرة حيث سكون أبناء الدم في النصرة، وهذا عامل رئيس في زيادة الوجيعة في النفس الأبية، وتبين رمزية الدم ببعد آخر يثقل حمولته على أبناء اللحمة.

وقد جاء التوافق الصرفي والتقفية في معبودة ومؤودة لاستلال التناقض الوهمي المُتشرب ببث الزفرات الكامنة في الصدور خادمًا التوجه الدلالي، فالخفاء يحمل التخاذل، والعراء للتصريح بالوحدة، وكلاهما تناسبا مع الصمت في العلن، والتكلم في الستر خشية أذرع الظلم الباطشة لكل مُخالف يأمل تغييرًا

واقعيًا أو بالحلم، بل لا يروقه وضع السكون الليلي لبث الهموم لإراحة النفس الشجية في قصيدة(الليل):

يظلُّ يُراقبُني

يستبيحُ سكوني..

٥/٥//

ويفتحُ درجَ شُجوني

٥/٥//

وينشرها فوق حبل عصيٍّ...

أطاولُه.

أستفزُّ مواجعَهُ..

يتربّعُ أرضًا

ويُشعلُ لفافةً،

ويُواصلُ.

ثمّ على حين غرَّةْ

يلمُّ عباءَتهُ، يستريبْ.

ويُقفلُ نافذتي،

ويغيبْ.(٧)

جاء المشهد التراجيدي برسم تكنيكي عبق بالتشخيص البياني لليل، وقد أثقلت دلالته الرمزية عبر الوحدة المُستباحة، والهجوم العميق لتطفح الخبايا المؤلمة في لحظات دقيقة تشتعل فيها النفوس ليغيب مُخلفًا الضنى الدفين، ولا يفوت حضور الموتيف الذي يسرق العاطفة بطلاء من مناغمة ذهبية أطلت بالتقفية والوزن المتطابقين في(سكوني، شجوني) بموائمة ترابطية بحركة الفاعل لاستفزاز الحزن الساكن في الأعماق، كما يفجر الأغوار السحيقة المترامية في أحضان الخفاء النفسي بيد القوة القاهرة في الفتح والإغلاق، وقد تداخل العقل والوجدان في تشكيل الإيقاع التنغيمي" حتى يتحول من رتابته الميكانيكية إلى دلالته الفكرية والانفعالية"(٨)، ويظهر ذلك في اختيار السكون بوصفها لفظة ذات حمولة دلالية عن غيرها مثل: سكوتي لا تملك الخنوع المناسب للشجون.

كما ظهرت اللوحة مُتلفعة بسواد الليل المُنتشر بداخل المُتأمل في وضعه البائس، والمُفارقة في تركه وحيدًا بعد اقتناص المُراد، يُعاني الشتات في أعمق صُوره بين الواقع والحلم الذي يتخطفه الأمل من نافذة النفس المُرهقة، فتدفقت مشاعر الخوف على الحلم وضياعه، وأكبر المصائب أن يموت في صدور الشباب في قصيدة(وجه القمر):

أيّ غصّاتٍ بصدري تتكسَرْ..

حينما يهوى القمرْ

في كهوفِ الليلِ،

في جُبّ العذاب..

/٥/٥ / ٥ //٥٥

عندما ينطفئُ الحلمُ بأجفانِ الشبابْ (٩)

/٥//٥ /٥///٥ /٥/ //٥//٥/ ٥//٥٥

تأتي الصورة البيانية بتكسر الآلام والأحزان بقلب يافع يعشق الحياة، بل تزيد اللوحة بؤسًا بسقوط القمر برمزية الطموح في كهوف الليل المُطبق الظلام

بعذاب راكد، فتشتعل المقطوعة بفتيل الغياب المُتلفع بحلم فتي يناطح السماء، وقد جاء التوظيف التنغيمي للترصيع لشد أواصر الدلالة المُنبجسة بين العذاب البعيد والشباب الغريب.

يبين حال السكون المُسيطر على القمر في ليل – مُتحرك بالكسر– بما يحمل من دلالة الغلبة في سيادته، وقد دعمت لفظة(كهوف) الظلمة التي أعقمت الأحلام عن الاشتعال، وحملت المُزاوجة في جب العذاب دلالة العتق الوجودي له بالحس النفسي في مُقابلة أجفان الشباب بما تحمل من تهميش حضوري في الإبصار الواقعي، وجاء هذا الفيض المأساوي مُنبثقًا من لوحة مُتكاملة المعنى الاغترابي، ويُدعم ذلك حالة التحول البصري للأشياء في قصيدة(المدائن):

شجرًا صارتْ أناشيدُك والحزنُ قمرْ

٥//

وشراعًا صار منديلُكَ والصحراءُ بحرْ

٥//

وأنا وأنتَ،

وقلبانا نَهَرْ.. (١٠)

٥//

يتسارع الواقع في فرضية الحضور العميق داخل القلوب منبع الحُلم الذي يدرأ عن نفسه الاستسلام له، فتلاحمت ألفاظ(شجرًا، شراعًا) بما تحملان من تناغم حرفي، ودلالي ينبعث منهما الظل والمأوى للشجر، والهداية والتوجيه بالشراع، بما ينبني عبر دلالتيهما صورة الداخل الدفين الساعي في باب التغيير للإيلام الناتئة في صحراء التيه بين الحلم والواقع.

لقد كان الإيقاع– ولا يزال– خصيصة الشعرية الأولى، ولا شك أن هذا الإيقاع يعتمد بالدرجة الأولى على الظواهر الصوتية، وهي ظواهر يمكن أن يكون لها حضور واضح في الخطاب على نحو من الأنحاء(١١) ومنها الدلالية والمُتداخلة مع الألوان الأخرى، فيكتنه التصريع صورته مُتداخلًا مع التشبيه بما يبين عن لوحة مُكتظة بالحزن، وبالربط بين الترصيع الثلاثي الاشتباك نجد التيه والشتات في البحر، وتلمس العذوبة في نهر عبر باب الحلم بما يناسب القمر.

ويمكننا الالتفات إلى الرؤية المُتدفقة من الداخل عبر الانقلابة الدلالية، فتبين الخفقات القلبية بوصفها نوبات غبارية تُعكر صفو السكون والاستسلام، ولا تغيب الدفقات الشعورية المُتقدة عبر الانقلابة الدلالية بالتمرد على فكرة الخنوع، فالنار في الصدور تدعمها غابة أشجار رغم الصمت المُلجم، وهذه النيران يومًا سيتحول دخانها غيومًا تنزل في النفوس لشحذ الهمم في قصيدة(المخاض):

غائمٌ وجُهكَ في وجهيَ دهرًا من عذابْ

٥٥//

غائـــمٌ وجهُكَ والـــــدربَ حزيـــنْ

وعلى كـــفِّكَ أستنشــقُ عطـــرًا وترابْ

٥٥//

هذه الأرضُ التي تثمرُ زيتونًا وتينْ..

ترتمي عَبْرَ الليالي السودِ في قلبيَ..(١٢)

جاء الوطن في رمزيته الباعثة للأمل في أبنائه المُخلصين، باستحضار إشراقة الخير/الحرية في الغيمة العتيقة التي تنتظر الهطول بفعل الرجال

الأحرار، فدعم الخطاب الذكوري بنية التحول المرغوب بيد المُناضلين، وقد أفاض موتيف التكرار الدلالة المُكتظة باللهف للتغيير رغم استيلاء الحزن للدرب الذي لا مناص من قوة تطيح بالظلم، ويدعم ذلك استحضار الكف بوصفه جزءًا من اليد/ يد الوطن القادرة على إلباس الإنسان سعادة الحضور بعطر تراب الوطن.

وتأتي الانتقالة إلى الخطاب الأنثوي لرمزية الإخصاب للأرض بالإثمار، والضعف بالارتماء في القلب الأبي، فالوطن يأبى الخنوع للواقع المكلوم؛ فيربي رجالًا يستنشقون عطرها الأصيل العبق بثمار الأصالة والإخلاص لتراب الأرض، وانهالت القدسية بنبات الأرض(الزيتون والتين) في التفاتة تحميسية لخيرات البلد التي لا تحق إلا لأهله، كما لا يفوتنا التنبيه على التناص مع سورة التين باختلاف الترتيب اللفظي.

كما تجسدت الأرض في رسم تشخيصي ذي حمولة خلاقة تسح عطرًا ينازله مكانةً ترابها، وقد أُلبس الوطن ثياب التحفيز لأبنائة بين الترغيب في خيراته المسلوبة، والاستفزاز لأصحاب الهمم لتخليصها من الظلم رغبةً في سيادة

النفير العام خروجًا من عنق زجاجة الظلم القابع في الأغوار؛ فتنامت المُحاولات لردع الظلم في قصيدة(بدوية في عصور الكتابة):

وصولةُ الغبارْ

/ ٥٥//٥

تظلّ عبر الليل والنـهارْ

/ ٥٥//٥

تصولُ دونما قرارْ..(١٣)

جاء الإتكاء على الترصيع ظاهرًا في(الغبارْ، النهار) بما يتوافق والدلالة العامة للشتات الحضوري بغياب الاتفاق على قرار بعينه، وتتشح اللوحة بحالة السكون لإظهار الثبات الفعلي مع تكرار الصولات، فانبلجت المقطوعة عن مشهد مرتبك رغم الإصرار ليل نهار على الفروسية؛ فالهدف المنشود لما يُحدد خطوطه لغياب المُنقذ الذي يحرر الأرض السجينة، وآية ذلك في قصيدة(في حديقة العراق):

تعال خذني

من ليل سنبلةٍ رهينةْ

٥/٥//

من صرخة الأرض السجينةِ(١٤)

٥// ٥// ٥/

تظهر البنية الصرفية في توافق ناقص التعريف مع لفظة رهينة، بما يدعم الحبس لخير البلاد بما ينشر السكون المُطبق في ليل الظلم.

وقد حُركت التقفية في مفردة السجينة بالكسر في مخالفة لسكونها في رهينة لتنفتح تأويلات حال الانكسار المناسبة لصرخة الأرض، وتلوِّن الآلام من العدو، وتعمده إذلال الوطن، وحركة الإباء لا السكون من البلد الحر ورفضه الواقع الأليم بالصراخ.

ويأتي النداء للإنقاذ بيد القوة بانتزاع الخير/ سنبلة من الظلام الذي رهن خير الأرض له، بل أشبعها إيلامًا بصراخ السجن، فتشابكت الحوارية مع وصفية مكانية وزمانية مُتشربة بضيم الاحتلال الغاشم الذي ألجم الواقع برؤيته السافرة عن خيبة أمل أمام واقع تفوح منه رائحة الموت، تقول:

يُوقظُني الموتُ على صوتِ اللهبْ

يشبُّ فيَّ العُشبْ..

أسألُ

من أين تجئُ هذه النيرانُ،

/٥/٥/ ٥/

من أين تفيضُ هذه الألوانُ(١٥)

/ ٥/٥/٥ /

كان توفيق الشَّاعرة بين الوزنين: الإيقاعي والصَّرفي في الأسطر الشِّعرية الأخيرة من المقطوعة عبر باب التكرار الإيقاعي، وقد جاء محور الاختيار أقوى حضورًا من محور التأليف في انتقاء الألفاظ التي تتألَّف من تراصفها في السِّياق الشِّعري بنية الترصيع الأسلوبية، إذْ يظلُّ مفهوم الاختيار الأسلوبي نتاج ملكة إبداعية، ومخيِّلة شعرية، تنتقي اللَّفظ المرصَّع المناسب من قائمة احتمالات لُغوية مختلفة، فالفعل المضارع(تجيءُ) يمكن استبداله بأفعال مضارعة أخرى؛ مثل: تأتي، وتظهر، ولكنَّها أفعالٌ لا تحمل كثافة إيحائية في

السِّياق، كما يمكن الاستعاضة عن الفعل المضارع(تفيض) بأفعال مضارعة أخرى؛ مثل: تُذِرُّ، ولكنَّها لا تحمل معنى الزيادة في التعبير، كما لا يغيب التناغم بين الفعلين صوتيًا ودلاليًا، فالمجيء يحمل القوة الناتجة من النيران التي تفيض بالألوان.

ويتجلَّى مبدأ الاختيار في قول الشَّاعرة:

وقلت...

يا امرأةً

سكونُها لهبْ

//٥//٥ //٥

متفعلن فعو

وصبرُها عطبْ

//٥//٥ //٥

متفعلن فعو

وليلُها وصبْ

//٥//٥ //٥

متفعلن فعو

شوقُها قائمْ

/٥//٥ /٥/٥

فاعلن فاعل

ووجدُها دائمْ

//٥//٥ /٥/٥

متفعلن فاعل

وجرحها غارمْ

//٥//٥ /٥/٥

متفعلن فاعل

اجتاحي بالطوفان سكينتي..(١٦)

نرصد بِنى الترصيع الثلاث على النَّحو الآتي:

البنية التعبيرية: وتبدأ من السَّطر الثالث وتنتهي بانتهاء السَّطر الثامن.

البنية الصَّرفية: وتتألَّف من وزنين صرفيين هما: (فَعْلُها فَعَلْ)، و(فعلها فاعل).

البنية الإيقاعية: وتأتي من تكرار تفعيلة البسيط والمتقارب.

ويوحي توافق هذه البنى باضطراب الوطن سياسيًّا، واجتماعيًّا، وثقافيًّا، واقتصاديًّا، إذْ يحتاج إلى همم فتيَّة، تعيد بناء الوطن على أسس صحيحة، لا تنكثها الهشاشة، ولا يهزُّها اضطراب الواقع المادي في العراق، وقد جعلت الشَّاعرة من صورة المرأة المريضة معادلًا موضوعيًّا للوطن المحتل الذي يعاني مضاضة الاستلاب، واستطالة مدَّة الاستعمار الزمنية، ويَكْثُر تداول هذا الترميز الذاتي بعد احتلال العراق في الألفية الثانية؛ لما يمتلكه من إمكانات أسلوبية، تستبطن مشاعر الشَّاعرة المعقَّدة، وتنفِّس عنها في ثنايا النَّص الشِّعري.

وإذا كان الواقع المادي أكثر حضورًا في السُّطور الأولى من المقطوعة الشِّعرية؛ فإنَّ السَّطر الأخير من المقطوعة نفسها يلجم يد الاستعمار، ويحدُّ من حالة الاستلاب؛ ذلك أنَّ حركة الوطن الثورية تنكث أشكال الضَّيم والاستبداد، وتبوح عن أشواق الوطن الغامرة إلى نيل الحرية، وكان الطوفان من أكثر ألفاظ اللُّغة دقَّة في الإيحاء بذلك الشَّوق، ويؤازره في ذلك توظيف فعل الأمر(اجتاحي) في الدلالة على وجوب النِّضال والثأر.

وقد ارتبطت بنية الترصيع الأسلوبية بواقع العراق المادي، وكانت من أكثر البنى الأسلوبية براعة في تشكيل هذا الواقع على نحو جمالي، يوافق أحوال الشَّاعرة النَّفسية، التي يحيطها الشتات بيد العدو، تقول:

إنَّ المسارحَ مربكةٌ . .

/ه/ه // ه /// ه ///ه

والمناهجَ أمركةٌ(١٧)

/ه//ه /// ه /// ه

تتكامل بنية الترصيع في هذين السطرين الشعريين، وكانت الوحدة الموسيقية في السَّطر الأول مؤلَّفة من وحدتين صرفيَّتين، أضافت إليهما الشَّاعرة أداة التوكيد(إنَّ)؛ لتبالغ في تصوير الحدث، وتوهم المتلقي بأنَّ فضاء العراق(المسارح) أكثر اهتزازًا؛ بسبب ضراوة الحرب الأمريكيَّة عليها، ولعلَّ ذلك ذريعةٌ من ذرائع العبث في المناهج التعليمية؛ فتعددت لغات أعداء الوطن، تقول في قصيدة(لغة وأخرى):

لغةٌ للرصاصِ،

وأخرى لطعمِ الهزيمةْ

/ ٥//٥/٥

لغةٌ لعيونِ العراقِ الرحيمةْ.. (١٨)

/ ٥//٥/٥

تعددت اللغات المُتضاربة في ظل الاستلاب بيد الظلم في الوطن العربي، فما بين وأد الحلم بالرصاص وسلبه ما زالت مُدافعة الوطن بعين رحيمة تشحذ الهمم في الأمة لاقتناص الحرية من آياد باطشة، وتظهر حالة السكون

المنبثقة من أواخر لفظتي الترصيع: الهزيمة، الرحيمة، ويتفاقم جراء هذا الركود حال التأزم النفسي والواقعي.

وما زالت الشعبية العربية تنتشر على جسد القصائد في رسمها للتباين الواقعي بين حاضر القوة الغاشمة والرحمة المطلوبة، والرأفه باستجداء الإخوان العرب في نصرة أنفسهم ضد العدو المُشترك، الذي ينتوي هتك وحدة العروبة، فتوالت الصرخات للمُنقذ الذي بين يديه الخلاص في قصيدة(ورقات مشتعلة):

أتضرّعُ خلفَ السورْ:

لو أحدٌ يصرخُ في هذا الوطنِ المهجورْ.

/ ٥٥/٥/٥

لو يزحفُ،

يزحفُ هذا الشعبُ المقهورْ.

/ ٥٥/٥/٥

كي يسقطَ وجهُ المسخْ (١٩)

ليس هُناك طريق يُترك لإزلة الغمة بعدما يتملك اليأس الناس، فيأتي التضرع إلى الله بأن يُخرج من يُنادي بالنضال ليصطف حوله الرجال.

وتأتي الألفاظ(المهجور، المقهور) في تناغم صوتي ودلالي، فقد جاء الهجر لممارسة الحياة المألوفة لكل حُر بسبب قيود القهر التي ألجمتهم رغم نيران بركان الصدور التي تأبى الخضوع في ظل تحركات مُتسعة للتغير بسجية الأرض فهي دومًا تمور، مع العلم بصعوبة الأمر الذي يحتاج إلى مُغامرات سندبادية حيثُ الغوص في الصِّعاب واختراقها؛ لكسر باب الانغلاق الوجودي باستحضار الذات الطامحة في انقلابة ذاتية تتدفق منها شعلات؛ تُضيء طريق الأحرار في قصيدة(كلمات الحب):

بجناح السندبادْ..

أعبرُ الأرضَ وأتيكِ على جنحِ جوادْ

أشقرٍ يحلمُ مثلي بالمَعادْ..

٥٥//٥/

نازٍ جرحُهُ من عصرِ كُليْبْ..

وكجرحي لم يعشْ غيرَ حكاياتِ الضمَادْ..(٢٠)

٥٥//٥ /

تأتي اللوحة كاشفةً الحالة المأسوية التي تملكت الأماكن؛ فكل قطارات سفره حزينة، وفي ظل التجذر للحزن تتراخى الأحلام، وتقف على جرف الخطر، ويتماهى الترصيع مع أسطورة سندباد لتتشابك الأحداث المُعاكسة للحلم المنشود.

فقد انرسمت لوحة الحزن بطلاء الغربة في بقاع الوطن لاستلال الحرية التي تنشدها الأرض في ظل وضع تكالبَ فيه الظلم، الذي أدمى الأحرار منذ القدم في الأراضي العربية، بل تطرق إلى الحلم في مشابهة الجراح، وتتدافع المُخالطة بين الواقع والمُراد تحقيقة بسياج الخطر في ظل سفر بعيد اقترب من الأساطير العبقة بالقوة في سبيل تحقيق المنشود، ولا ريب في إهداء النفوس فداءً للوطن المسلوب بكل وسيلة ممكنة، تقول الشَّاعرة:

العراقُ متاحفُ نخلٍ ،

وأكفٌّ تدقُّ رتاجَ العصورِ

فتنهضَ إنسًا وجانْ . . .

وتعدو الفيالقُ

/ ٥//٥//٥

تعدو البيارقُ ،

٥//٥//٥ /

تعدو الخيولْ . .(٢١)

نجد التوافق بين البنية العروضية والصرفية في الأسطر الأخيرة، لكن يبرز تخالفٌ واحدٌ بين صيغة المفاعل في كلمتي: الفيالق والبيارق، وصيغة الفعول في كلمة الخيول، وهو تخالفٌ ينتهي إلى شيء من التوافق؛ ذلك أنَّ عَدْوَ الخيول في فضاء العراق الواسع، لا يقلُّ ضراوة عن عَدْوِ الفيالق والبيارق في الفضاء نفسه، وهذا المعنى كان نتاجًا لفعل المفاجأة والمباغتة في علم الأسلوب.

ويدعم هذا التوجه البطولي نداء الوطن المتكرر في قصيدة(موسيقى عراقية):

وكلَّمت الأرضُ أشجارَها

//٥//٥ /٥/ /٥/ ٥//٥/

متفعلن فاعلن فاعلن

من حنينْ .

/٥ //٥٥

فاعلان

وماجَتْ جبالًا ،

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

وفاضَتْ بحارًا

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

وسالَتْ أنينْ (٢٢).

//٥/٥ //٥٥

فعولن فعولْ

عكفت الشَّاعرة على تكرار تفعيلة بحر المتقارب(فَعُولُن) في المقطع الشِّعري، وكان ثمرة هذا التكرار المنظَّم توافق الألفاظ المُرصَّعة مع أعجازها في أوزان صرفية متعاقبة، هي: (فاعت فِعَالًا) مرَّتين، واستبدال فِعال في المرَّة الثالثة بفعيل في السَّطر الأخير بقصد إقامة التقفية، وهما صيغتان من صيغ المبالغة.

كما أفادت الشَّاعرة من إمكاناتهما في الإغراق في تصوير جلال الوطن العراقي؛ إذْ تكلِّم الأرض أشجارها في فصل الربيع، وتبثُّ عصارة الحياة في جذورها حنينًا للانبعاث على نحو جديد، ويُضارعها في ذلك تموُّج الجبال وفيضان البحر، وكلُّها دوال طبيعية، توحي بقيامة العراق، على الرُّغم من كثرة الأشواق التي تحاول إضعاف هذه القيامة، وتقليص أدوارها ماديًّا ومعنويًّا، ولا مانع من حضور هذه القيامة بين يدي أبناء الوطن الأحرار المُتشربين من لبن الأرض الحرة، التي تأبى الخنوع، كما تشاعل نفوس أبنائها لرؤية الوطن مُكبل الجناح في فضاء اتسع للجميع التحليق فيه، كما يرفض أن يرى دمعة حرة منها، قد تنشر الوهن في النفوس وإعلان ذلك في قولها:

تلك أمــي فـــي ثيـــابِ الحــزنِ

تبكـي قبرَها المفتـوحَ في كلِّ الفضـاءاتِ

/ ٥//٥ /٥//

وتبكي نَخلَها المفتوحَ في بَهْوِ السماواتِ(٢٣)

/ ٥//٥ /٥//

تنكشف اللوحة عبر باب الرمزية الوطنية بدوال الخصوبة الأنثوية والعاطفة الأموية، فتفيض دلالة الحزن على فراق الأبناء باستحضار ثياب الأحزان، ويتفاقم الحزن بالبكاء على حال الوطن المُستباح أرواحه وخيراته.

وجاء الترابط الترصيعي في دلالة متوافقة مع اللوحة، ومتناغمة في اللفظيتن بالتقارب بين الفضاءات والسموات، وقد جاء التحريك بالكسر في مناسبة الوضع الكاتم، وقد زاد بناء الحركات عن صنوها لبثِّ زفرات الإباء في ظل فضاء السموات حتى وإن كان التعبير بالبكاء.

نتائج الدراسة:

١- أبانت بُشرى عبر دولاب الشعر دفين المشاعر المتشحة بمرارة الواقع.

٢- اعتمدت الشاعرة الترصيع في صورة حلية ذات بنائية دلالية تفي بصور معبرة عن الواقع.

٣- أفاضت بشرى في خفة الانتقال بين السطور الشعرية عبر التحولات القفوية في معمارها الشعري؛ ليعبر عن دلالة الواقع المؤلم.

٤- أبانت الإطلالة التعبيرية في بِنى الإيقاع الداخلي فعاليته في استيلاد الدلالات المتباينة على نحو جمالي عبق بالزفرات الشعورية المتلاطمة بأمواج الواقع.

٥- جاء المعمار الشعري في رسم دلالي عبق بالحالة النفسية المضطربة.

الهوامش

(١) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨، ص٧٩.

(٢) انظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٩، ص ٣٦١- ٣٦٢.

(٣) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٩، ص٣٣٢.

(٤) شرف الدين حسين الطيبي، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق. هادي عطية(دكتور)، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٤٩٩.

(٥) محمد عبدالمُطلب(دكتور)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥، ص٣٦٣.

(٦) بشرى البستاني، زهر الحدائق، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٤، ص٥٢٢.

(٧) بشرى البستاني، أقبل كف العراق، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٨، ص٤٤١.

(٨) نبيل راغب(دكتور)، عناصر البلاغة الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،، مصر، ٢٠٠٣، ص١٠٨.

(٩) بشرى البستاني، ديوان ما بعد الحزن، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٣، ص٥٩١.

(١٠) بشرى البستاني، الأغنية والسكين، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٦، ص٥٥٧.

(١١) محمد عبد المطلب(دكتور)، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط٢، ٢٠٠٧، ص٣٥٤.

(١٢) بشرى البستاني، ديوان ما بعد الحزن، ص٦٢٧.

(١٣) بشرى البستاني، ديوان ما بعد الحزن، ص٥٩٩ وما بعدها.

(١٤) بشرى البستاني، مواجع باء- عين، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١١، ص ٢٩٨.

(١٥) بشرى البستاني، البحر يصطاد الضفاف، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠٠، ص٣٨٤.

(١٦) بشرى البستاني، مخاطبات حواء، دار شمس، القاهرة، ٢٠١٠، ص٢٤.

(١٧) بشرى البستاني، أندلسيات لجروح العراق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠، ص١٤٢.

(١٨) بشرى البستاني، أقبل كف العراق، ص٤٤٣.
(١٩) بشرى البستاني، الأغنية والسكين، ص٥٧٦.
(٢٠) بشرى البستاني، ديوان ما بعد الحزن، ص٦٠٤.
(٢١) بشرى البستاني، مكابدات الشجر، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠٢، ص٣٢٠.
(٢٢) بشرى البستاني، مكابدات الشجر، ص٣٦٧.
(٢٣) بشرى البستاني، أندلسيات لجروح العراق، ص١٨٩.

المصادر والمراجع

أولًا: دواوين الدراسة:

١. بشرى البستاني، مواجع باء- عين، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١١.
٢. بشرى البستاني، أقبل كف العراق، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٨.
٣. بشرى البستاني، الأغنية والسكين، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٦.
٤. بشرى البستاني، البحر يصطاد الضفاف، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠٠.
٥. بشرى البستاني، أندلسيات لجروح العراق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠.
٦. بشرى البستاني، ديوان ما بعد الحزن، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٣.
٧. بشرى البستاني، زهر الحدائق، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٤.
٨. بشرى البستاني، مخاطبات حواء، دار شمس، القاهرة، ٢٠١٠.
٩. بشرى البستاني، مكابدات الشجر، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠٢.

ثانيًا: الكتب:

١. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٩.
٢. أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨.

٣. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٩.
٤. شرف الدين حسين الطيبي، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق. هادي عطية(دكتور)، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
٥. محمد عبد المطلب(دكتور)، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط٢، ٢٠٠٧.
٦. محمد عبدالمُطلب(دكتور)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥.
٧. نبيل راغب(دكتور)، عناصر البلاغة الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،، مصر، ٢٠٠٣.

Abstract

The structure of the inlay spread in the poet's books with expressive symbolism that was indicative of the lived reality, and the original color contained the depths of significance through the ripples of the rhythmic strings between successful movements in the construction of realistic change, and an anticipating or reluctant stillness in front of the fierce waves of injustice in the Iraqi land