CC BY

تمثلات النسق الشعري في قصيدة مكابدات ليلى في العراق لبشرى البستاني

إخلاص محمود عبدالله*

تأريخ التقديم: 2020/11/7 تأريخ القبول: 2021/1/16

المستخلص:

نسعى في هذا البحث الى تبيان ان الشعر يتكون من انساق تحكمه، وهذا النسق يتمثل بكل شيء يكون الشعر من ماهيته اللغوية والموضوعية والفنية، فهو النظام الذي يؤطره، وبهذا قسمنا بحثنا على نسق موضوعي وفني يتمثل بـــ نسق الحب وتجليات القناع، ونسق الانعطافات الوزنية أي الصوت والايقاع، وأفدنا من خصائص النسق الذي يعمل بوظيفة خاصة به اوضحها التحليل.

إن الشاعرة في هذه القصيدة تستدعي قصة (قيس وليلى) وتتخذها قناعا يعالج مرارة الواقع وتآمر الآخرين، وتستدعي رموز الحب التراثية من اجل البحث عن قيمـــة عليا تنشد وجودها وتنشر فعالياتها في عصرنا، وتتكون القصيدة من أربعة مقاطع كل مقطع يرسم دلالة له ويتم الانتقال من مقطع إلى آخر على شكل قفزة موضوعية ووزنية تحاول الشاعرة من خلالها عرض رؤاها والخروج من قيد الوزن الواحد إلى التعدد، ومن قيد الزمن بالانتقال من الماضي إلى الحاضر.

الكلمات المفتاحيَّة: إيقاع، قناع، تجليات .

مقدمة : مفهوم التمثل النسقي :

إن التمثلات مفردة تمثل، فالتمثل هو مجموع التصورات الفكرية التي تتكون لدى الذات حول الموضوع فهي بمثابة تأويلات([1])، وإن مفهوم التمثل غير معزول عن شتى المجالات المختلفة في الحياة، فهو عند (ستيوارت) جزء اساسي من العملية

* أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية/ كلية الآداب / جامعة الموصل .

1 _ ينظر: الشامل موسوعة البحوث المواضيع في جميع المجالات Bohotti.blogspot.com

التي بواسطتها ينتج المعنى ويتطلب استخدام اللغة والعلامات والصور التي تقوم مقام تمثيل الاشياء، فهو نتاج المعنى والمفاهيم التي توجد في اذهاننا من خلال اللغة وإن الربط بين المفاهيم واللغة هو الذي يمكننا من الاشارة الى عالم الاشياء الحقيقي أو المتخيل.([1]).

أما النسق فيتضمن((مجموعة من البنيات الفكرية والذهنية التي تتداخل مع العناصر والبنيات الأخرى، في إطار وحدة عضوية نسقية كلية))([2]) نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة، فهو النظام الذي يميز البنيات المتشابكة في النص، ودال على مستويات البنية، لذا فهو متعدد ومتنوع([3]).

إن مفهوم النسق من المفاهيم الفلسفية_ حسب هذا_ فهو يدخل ضمن النقد الفلسفي الذي يمكن تحديده بأنه:((موقف فكري أو رؤية خاصة إزاء العالم))([4]) يهدف إلى الاحاطة بالموجودات وتصنيفها وترتيبها، ومادام النسق بهذه الصورة فقد استثمرته الشاعرة بموقفها إزاء العالم وسعت إلى تبني قضية وطنها في محنته.

ويسهم التباين ((في توظيف المفاهيم ودلالاتها المعرفية يؤدي دورا مهما في تعدد الأنساق الفلسفية وتنوعها))([5])، وبما ان النص نظام ((يتسم بالنسقية التي تتضمن سلسلة لا متناهية من العلاقات والشفرات المولدة للموضوعات الفكرية))([6]) فإن انساقه تكتسب خاصية الانفتاح على فضاءات في الثقافة وغيرها وتكمن خاصية

---

1 _ ينظر : كيف تعمل أنظمة التمثلات في النقد المعاصر، أزراج عمر، 3/ مايو/2019 .

2 _ نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة، نظرية الانساق المتعددة، د.جميل حمداوي، شبكة الألوكة، 2006 www.alukah.net :12

3 _ ينظر:علم التناص والتلاص ، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2014 :31

4 _ مفهوم النسق في الفلسفة، سليمان أحمد الضاهر، مجلة جامعة دمشق،ع 3_4، 2014 .: 474

5 _ المصدر نفسه :395

6 _ النقد النسقي، تمثلات النسق في الشعر الجاهلي، يوسف محمود عليمات، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2015 :20 .

النسق بقدرته على الانفلات واعادة البناء والتمايز والتحويل والتوليد، فأهم ما يميز النسق ما ينهض به من وظيفة، فيتسم من حيث هو نظام بالمخاتلة واستثمار الجمالي والمجازي، ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف الا بالقراءة الفاحصة.([1]) ويسير على وفق النسق الظاهر والمضمر في اخراج الدلالة الفاعلة لإكساب النص خاصيته وهويته .

لقد أخذ الشكلانيون الروس مفهوم النسق ووصفوه وحللوا عناصره وقالوا بنسقية الأدب، ونجد الدراسات الحديثة للأدب اهتمت بمفهوم النسق، وظهر ما يسمى بنسق الأنساق وهي تركيب من تصورات الشكلانية والبنيوية والسيميائية والثقافية واقترح الغذامي اضافة عنصر سابع وهو النسق الى عناصر الرسالة ل جاكبسون لتضاف إلى وظائف الاتصال وهي الوظيفة النسقية على اعتبار أن كل اتصال إنساني يضمر دلالات نسقية تؤثر في كل مستويات الاستقبال في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسر([2]) وإن النسق يقال بمعنيين عام وخاص وهو بالمعنى العام جملة عناصر مادية أو غير مادية يتعلق بالتبادل بعضها ببعض، والنسق بمعناه الخاص هو ((مجموعة من أفكار علمية أو فلسفية مترابطة منطقيا من حيث تماسكها لا من حيث حقيقتها))([3]) وبهذا فالنسق الشعري((هو مجموعة مترابطة ومنظمة ومتكاملة من الطرق والوسائل والأدوات والأساليب التي تقوم جميعها من خلال علاقاتها التبادلية بالمهام اللازمة لتحقيق البناء الشعري المتكامل(لغة، صورة، ايقاع، دلالة) فهو وحدة تتكون من اجزاء أو وحدات متباينة ومتماسكة معا))([4])، فيقوم على تفاعل العناصر المكونة للقصيدة، فالخطاب الشعري كنسق يحتوي على عناصر تكونه وتنظم اتساقه وهي: اللغة، الايقاع، الصورة، حيث تقوم هذه العناصر بأدوار مختلفة تتجه جميعا نحو تحقيق هدف معين هو تشكيل النص الشعري وهذه

1 _ينظر: النقد النسقي :9

2 _ ينظر: النسق الشعري وبنياته منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، د. طارق ثابت، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع 17، 2016 . : 26

3 _ موسوعة لالاند الفلسفية، ت خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، 1996 : 1417/3

4 _ النسق الشعري :34

الانساق الثلاثة متبادلة التفاعل فيما بينها فالنسق بين الظاهر والخفي يحمل معه دلالات عدة تحت غطاء جمالية اللغة، وله فاعلية التأثير من خلال ما يحمله من دلالات([1]).

نسعى في هذا البحث الى تبيان ان الشعر يتكون من انساق تحكمه، وهذا النسق يتمثل بكل شيء يكون الشعر من ماهيته اللغوية والموضوعية والفنية فهو النظام الذي يؤطره، وبهذا قسمنا بحثنا على نسق موضوعي وفني يتمثل بـــ : نسق الحب وتجليات القناع، ونسق الانعطافات الوزنية أي الصوت والايقاع، وافدنا من خصائص النسق الذي يعمل بوظيفة خاصة به اوضحها التحليل، وانه يتشكل على وفق ضرورة وجوده بمستوياته في الظهور والتشكل في بنية القصيدة،

ولقد جرت القصيدة بتوتراتها وتفاعلاتها النسقية المتضامنة والمتصارعة فيما بينها باتجاه اخراج الباطن المضمر بهيئة الظاهر برؤية خاصة نحو الموضوع .

1_ نسق الحب وتجليات القناع

إن الشاعرة في هذه القصيدة تستدعي قصة (قيس وليلى) وتتخذها قناعا يعـــالج مرارة الواقع وتآمر الآخرين، وتستدعي رموز الحب التراثية لا من اجل تذكيرنا بهذه القصص عموما ومحاولة إيجاد تجلياتها الرمزية في هذا العصر حسب، بل من اجـــل البحث عن قيمـــة عليا تنشد وجودها وتنشر فعالياتها في عصرنا، هو حب في معناه الواسع، قيمة وفضيلة تنشد وجودها في جمهوريـــة جديـــدة هـــي فضـــاء الحيـــاة المعاصرة المقتولة بالجفاء والجفاف، فلم يكف الواقع بكل وقاحته عن محاربة هـــذه القيم تحت مسميات عدة تجاوزت حد المعقول. وتتحول الصورة القديمة لقـــيس فـــي الحب الذي كان فيها مخلصا صادقا إلى صورة جديدة تحول فيها إلى لعوب وكـــاذب، هذه الدلالة التي تنطبق على قيس العصر الحديث أو على قوانين هذا العصـــر الـــذي يعمه الكذب المنطوي على اللف والدوران، لتعاني الذات وقع هذا التأثير، فتبقى هـــي المخدوعة دوما ويمارس عليها فعل الكذب المستمر، لذلك فقد شخصت بصوت ليلـــى

1 _ينظر: المصدر نفسه : 29 .

العراقية المعاصرة _الشاعرة_ السلبيات وكشفت عنها معلنة بناء شخصيتها الجديدة التي لا تُلغى ولا تُهزم عبر مسيرة الحياة الشاقة.

إن الذات الشاعرة تمتلك من الوعي بالحب وشروط وجوده ما يوفر لها الحرية الداخلية في الشعور الذي تنطلق منه نحو العالم لتجعله جسرا يمدها نحو الاتصال، فأرادت من الحب في قصيدتها وصوتها أن يحقق لها وللآخرين وللوطن الحرية وشروط الحياة الحرة، انطلاقا من جعل الحرية تنبع من دواخلنا لنعكسها ونمارسها في الخارج. وكيف يكون الحب في عالم فقد الحرية وفقد الشعور ببهائها، وهي العنصر الأساس لتواجد الحب، لأنه فعل ونشاط وممارسة للقوة الإنسانية التي لا يمكن ممارستها إلا في الحرية0[1] تقول في قصيدتها:

((السماء دخان
والسماء غراب جناحاه لا يطرفان
والسماء طوت افقها
فضت السامرين
دنت من فيافي بني عامر
تتلعثم بين الخيام
تتلفت ..))

إن اللوحة شبه السوريالية التي شكلت مطلع النص تحمل وصفا يثير إحساس الحزن والعتمة، فهي تعطي جوا كئيبا يملؤه السواد، فالسماء هذا الأفق الواسع رمز الصفاء والسمو والجلال يتحول إلى دخان وهو يرمز إلى السواد، ليؤكد هذا المعنى ويدعمه تشبيها بالغراب، وكما هو معروف ما يحمله اللون الأسود من دلالة تعكس الرؤية التشاؤمية المتوقعة منه ليكتمل الجو بـ(جناحان لا يطرفان)، فلا حركة ولا لون يدعو إلى التفاؤل في دلالات الصورة ثم تمضي باتجاه التشخيص، لتجعل من السماء شخصا تضفي سمات الإنسانية عليها من (تتلفت، تتلعثم....)، ليتحول

1- ينظر : فن الحب ، بحث في طبيعة الحب، اريك فروم ، ترجمة عبد المنعم مجاهد، دار العودة ، بيروت، 1981 : 48

الموقف العلوي السماوي إلى الأرض والهبوط والدنو، مقابلة بين السماء والأرض في صحاريها وفيافيها، فتأتي الصحراء ليكتمل الجو البدوي وضوحا، ونتيجة تضارب الأهواء والآراء تروى الصحراء ثلاثة مواقف متصاعدة في شدتها :

1. دما.
2. دمعا .
3. لهفة وجد

في قولها : ((ليس غريبا أن تروي الصحراء دما ،

أو دمعا ،

أو لهفة وجد ..))

فمن الموقف الحاد الثقيل المتمثل بـ(الدم)اللون الأحمر لون القتل والحب، فالحب قتلا ليس غريبا في هذه الأجواء التي تكرس المرارة والألم، لتنتقل إلى الأقل وقعا ووجعا(الدمع) ثم (لهفة وجد)، وكلها تكرس الوجع وحرارة الموقف والنيران المشتعلة داخل هذه النفس لتخدم حرارة الموضوع والموقف، ويقترن الأسود بالأحمر ذي الدلالة على القتل وكلاهما عند العرب لونان مكروهان ويعدان مشؤومين، فالأحمر يرتبط بلون الدم والقتل، وهو رمز لجهنم وارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الغواية.

وتأخذ الدلالة مسارها بالمواصلة وتكمل صورة السماء الكئيبة صورة الأرض البور، فليس هناك عوامل للخصب والإحياء على الرغم مما رويت به من (دماء/ دمع...) تبقى ظمأى ساكنة لا تتحرك لكن الحركة الفعلية تكمن في الذات والآخر عبر عملية المطاردة هذه العملية التي تكرس الجو البدوي وتعزز وجوده.

فطوال القصيدة يلتقي الماضي بالحاضر أو تلتقي الأجواء القديمة البدوية بالحديثة، ليعبر هذا الالتقاء عن معاناة يتأصل فيها صدق تجربة ولوعة أكيدة تخفي دلالات مسكوت عنها من سيادة عوامل الانفصال في الحياة المعاصرة ، ولاسيما عن الوقائع التي دفعت هذا النص للتشكل0

إن مستويات الصور تقع ما بين صور واصفة للأجواء العامة وصور واصفة لأجواء الحب والذات، وأخرى تصف موقف بني العمومة والموقف العربي المعاصر،

وإذ استطعنا أن نمسك بتلابيب ومعاني الصور فلا يسعنا إلا أن نقول من أنها تتجسد بداية في شيء علوي حط على الأرض، بل قدر محتوم ومكتوب في سماء الغيب منذ القدم والى الآن طبع هذا المكان بسمة الحزن والتعب المضني الذي لا فكاك منه على مر الزمان، وكأن السماء ظهرت برمز امرأة يتوشحها السواد، وهو رمز الحزن الذي تحمله، بل وظهرت كروح امرأة هبطت من السماء إلى ارض الواقع تحكي ما حصل، وبهذا فهي روح قاصية تستدعيها الشاعرة0

إن ما ترسمه الصورة بآفاقها اللونية عبر الرمز المستعمل والمستشف منه اللون الأسود يعطي القصيدة وبدايتها هذا الجو المثار، ويعزز ما قلناه، فهي صور مكتسية بالحزن عبر رؤيتها التشاؤمية التصويرية البصرية المبنية على الألوان وتحولاتها.

الأزرق تحول إلى

السماء ← دخان ← الأسود

الأزرق تحول إلى

السماء ← غراب ← الأسود

إن الشاعرة تستنفر الطاقات منذرة بحالة العذاب الواقعة– وكأنما تستشعر ما سيحصل– نتيجة لقتل وظله لأخيه الإنسان، وهذا ما تعززه في صورة الغراب المتناص مع أكثر من آية كريمة :﴿ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنْ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَاوَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنْ النَّادِمِينَ (31) مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ(32)﴾[1]

هكذا تنجح الشاعرة بوعيها العميق بإحالتنا إلى قصتين عبر رمزها المكثف المكون من كلمتين (دخان –غراب) قصة العذاب الواقعة على البلاد برمز الدخان،

1 – سورة المائدة ، الآية (30 – 32)

وقصة الغراب إشارة منها إلى حوادث القتل المرتكبة على الأرض ووطن الشاعرة بشكل خاص، وبدون جرم يرتكب، فإذا كان القتل يمس شخصا واحدا وبهذا التحريم والزجر، فكيف إذا مس وطنا وأمة بأكملها. لكن الخطاب موجه في النص القرآني إلى بني إسرائيل حينما علا صيتهم لتربط ذلك بالآن، وما نشهده من قوة لهم، وكأنما تحكي قصة العلو والتسلط وكل الجرائم التي ترتكب من لدنهم؛ ليس ضد فلسطين وحدها بل وما يحاك من خطط عدوانية ضد امة بأسرها رمزا لكل قوى الشر والعدوان على وطنها.

كما إن اللون الأسود المستخدم رمزا في (دخان –غراب) يعطي مدلولا تشاؤميا ويوحي بسيطرة عوامل السلب والحزن، فتأتي الصفة اللونية لتدخل في فضاء الصورة التخيلية (السماء غراب)عبر الصورة التشبيهية التي تتجاوز حدود التشبيه التقليدية نحو صورة عالقة في المخيال الشعبي لدى المتلقي، فالقصيدة تعتمد على الطبيعي بدلالة رمزية اللون، وهي لا تستخدمه مباشرة، وإنما تبتعثه فينا من خلال الرمز الذي يدل عليه. فالأسود دال على ما يتشاءم به من المعاني وارتباطه بمواقف محزنة، وهذا ما قادتنا به دلالته إلى البعد الديني، فارتبط من جراء ذلك بالتشاؤم فضلا" عن أن دلالة مفردة الغراب لها من العمق الدلالي ما يعمق هذه الفكرة ويدعمها.

لقد جاء التشكيل الزمني في الصورة على درجة كبيرة من البطء، والمقترن بحركة زمنية ثقيلة تجعل من الزمن عبئا" ثقيلا" على مناخ الحال الشعري، وتنقلنا إلى الوجه الخفي من الصورة الذي يمثل نصا" مقابلا" تستهدفه الشاعرة وتمعن في إخفائه لتنبض بالخوف وعدم الاطمئنان للقادم بوصفه عذابا غامضا.

إن هذا الاستخدام للعنصر العلوي (السماء) في مقابل السفلي(الأرض) يؤمن لنا ارتباطا" وثيقا" بحيز المكان أملا" في التقليل من حدة الخوف المنبعث من الصورة

التشاؤمية[1]0 أو لتنقلنا إلى الأرض وما يرتكب فيها، لتعلن عن سبب هـذا التشـاؤم والسواد المكتظ في السماء.

وبهذا تضافر المكان والزمان واللون في تكوين الصـور المتتابعـة وتشـكلها بالجو المرسوم بدقة الفنان.

نلمح تجليات القناع تظهر في القصيدة عندما تداري الشاعرة خلفه مرارتها ممـا يحدث على ساحة الواقع، فإن استخدام فكرة القناع تنقل القصيدة إلى إيقـاع درامـي يعتمد حركة النفس في مواجهتها لحركة الواقع .[2]والشـاعرة حينمـا اهتـدت إلـى شخصية قناعها إنما اتخذتها شاهدا على الحب والصدق المفقود وعلى الحيـاة التـي عمها التزييف وسادها الدمار والخراب، وإلا لماذا منع تواصل الأحبة ما بين عصرين ماض غائب وحاضر مدان. والغاية من هذا الاستخدام لتشـكيل رؤيـة عـن العـالم والتعبير عن المحن الاجتماعية وتوظيف القناع معادلا موضوعيا يعبر عن تجربتهـا الشعورية، فالقناع كفيل بتحقيق فهم موضوعي وتناول درامي في القصيدة.[3] ولهـذا نرى إن القناع هنا لم يكن مجرد شكل إنما هو حياة أرادت أن تبث مغزاها بكـل مـا فيها من سعادة وألم لتنسج عالما داخليا قبل أن يكون خارجيا لصفات المحبة والصدق إذ يبقى مداه عبر قرون، فالقناع على الرغم من وظيفته الشكلية ذات الأهمية الخاصة إلا أنه يحمل في حركته الداخلية طاقات دلالية، فهو يوظف للكشف عـن الرؤيـة أو يساعد على الوحدة المفقودة بين ما هو مصطنع وما هو صادق أو ما هو وسيلة من وسائل مقاومة الغدر الخارجي وتعريته، والقناع لا يوظف وسيلة للحلول في عـوالم أخرى أو ليمنح القصيدة شموليتها حسب، بل إن استخدام التاريخ ورموزه واعتمـاد

1 – ينظر: مـرايا التخـييل الشعري، أ.د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1، 2006 :199

2 – ينظر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر ،منشورات وزارة الإعلام ،بغداد،1975 :266

3 – ينظر : دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك ، دار الحرية ، بـغداد، 1976 :149

شخصياته كأقنعة هو العملية المقصودة بإحياء التراث.[1]عبر استلهام الرموز التاريخية واتخاذها خلفية للموقف الشعوري من خلال الربط بين الواقعة الشعورية الخاصة والواقعة التاريخية[2]، فالقناع يعتمد على شخصية ذات وجود فعلي إلا أن عملية الخلق الفني تطبع الشخصية بسمات خاصة تنسجم وسمات الشخصية الأصلية، فالشخصية التاريخية تمنحها الشاعرة القدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعا من المعاصرة، وإن اعتمد القناع على الحقيقة التاريخية، فإنه يعمد إلى خلق جديد له سماته الخاصة المضافة إلى الحقيقة التاريخية.[3]

وبناءً على ذلك استدعت الشاعرة ليلى العامرية وما علق بها من تجليات قصة الحب المثالية التراثية لـ(قيس وليلى) التي لها عمق تاريخي زمني معروف، حينما حاولت التقنع بـ (ليلى) والحب لإفراغ مشاعر العذاب الناجم عن الحلم بالمحبة والصدق المتحطم دوما على صخرة الواقع المرير، فضلا عن رغبة الشاعرة في إحياء الجانب التراثي والإنساني وبعث تلك المشاعر الإنسانية الراقية، وهذه العودة إلى الماضي هي تعبير عن الاهتمام به وبالحياة ورؤية القضايا الإنسانية الدائمة التكرار بكل أبعادها وأهميتها.[4] وهي بهذا القناع تتطلع إلى وجوده الفاعل والمغير، هذا الحب الذي جعل من قيس إنسانا ثانيا مناقضا لما كان، ومن ليلى شخصية سامية وضحية أليمة، كما تكرس حالات العذاب والمعاناة وما لاقته الذات في هذا العصر وتناقضاته، عصر توهم الحب، فهي تحول بإبداعها الحب من حقله الخاص بالفرح والأشواق واللواعج إلى حقل آخر ملئ بالعدوان والاستلاب والمفاجآت، فهو حقل يمكن أن نصادف فيه الجفاء والفصل والخيانات.

---

1 – ينظر : القناع الدرامي والشعر ، فاضل ثامر ، الأقلام ، ع10–11، 1981 :75

2– ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981 :214–215

3 – ينظر : قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث ، ضياء راضي الثامري، رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة البصرة ،1991 :20–29

4 – ينظر : التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة سلافه حجاوي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977 :68 .

وتشكيل القناع هنا بقدر ما يثير من فردية تراثية تتصل بحبيبين اثنين، فإنه يؤدي إلى اتساع نطاق التجربة في القصيدة لتشمل عالما أوسع، إذ يجعل التجربة يتحد فيها ما هو ذاتي معاصر مع ما هو حاصل تاريخيا.[1] فلم تكن ليلى رمزا شخصيا معبرا عن حالة الحب فحسب بل نجد الشاعرة تحاول الانفلات منه وتتخذه قناعا لتشير إلى الواقع ومكابداته هذا الواقع الذي تجسده في صورته المؤلمة، ليكون القناع ((شحنة كلية تضج بالمغزى، ويتحول معها النص كله إلى محصلة رمزية كبرى تشتمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها إلى أثر رمزي شامل عامر بالدلالة .))[2]، ويستخدم القناع وسيلة للكشف عن الأنا الحقيقية، وانتصار الذات على اغترابها وتخطيها لعوامل الحزن وطغيان الغياب.[3] عندما تسعى قصيدة القناع إلى خلق ((النموذج الإنساني القادر على الانفلات من قبح الارتهان لعالم تهيمن عليه ثقافة طبقية سائدة تفرغ الشخصية الإنسانية من طموحاتها وتجعلها طاقة هامدة معزولة في حيز ضيق من حركية النشاط الإنساني))[4]

لقد كانت (ليلى) قناعا يتصف بالثراء التاريخي والدرامي وما يختزنه هذا القناع من حس ممتلئ بالمكابدة، لكن القناع هنا لم يكن اتحادا تاما بالشاعرة، ربما لأن في بعض مقاطع القصيدة من الصعب على الشخصية التي تخلق في قصيدة القناع أن تكون غير مستقلة عن الشاعر المعاصر، لذا ينبغي أن تتوفر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه إلى حد بعيد مواقف الكاتب المعاصر وأفكاره وأزماته، وعندها سيكون شخصا القصيدة، الشاعر وقناعه شيئا واحدا وهذا ما لم يتحقق بنحو تام في هذه القصيدة .[5]

---

1 – ينظر : القناع في الشعر العربي المعاصر ، عبد الرضا علي ، آداب المستنصرية ، ع 7 ،1983: 181 .

2 – في حداثة النص الشعري ، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990 : 80

3 – ينظر : القناع الدرامي والشعر : 75 .

4 – مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979 :79 .

5 – ينظر: دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2 ،1986 :103-104

ذلك أن الالتقاء كان من خلال حالة محددة من موقف بني العمومة وهي النقطة المشتركة بين الاثنين، لتشكل بؤرة القصيدة ونواة إشعاع تمدها بدلالتها ومعطياتها، والعلاقة النسبية وأبناء العم الذين طعنوها باسم المحبة والقرابة فانتفت أي صلة للقرابة بذلك، لتعكس العلاقة المعاصرة للشاعرة التي تمثل وطنها العراق وصلته بالأنظمة في أثناء فترة الحصار والحروب وما قدمته هذه الأنظمة التي تمثل(أبناء العمومة) للذات العراقية من إخفاقات متواصلة وإحساس بالخيبة من الأهل بمد يد العون للعراق في محنته يوم تركوه وحيدا يصارع المحن. فتقول:

((فقراء نجد يسمعون نصيحة الأغراب
في فض الخصام
بين العمومة ،
حول حبك
حول ما نسجته أوهام الهوى حولي
وما غرزته في ظهري من الطعنات ،
حول غوايتي ،
وجنونك المزعوم
يا ابن العم
ها هم كل فتيان العشيرة
يرخون من حولي الأعنة
يزعمون بأنهم حولي))

فلم يكن القناع (ليلى) متحدا بالآخر(الشاعرة) اتحادا تاما لأن موضوع القناع هو الحب وأكبر خطر يتعرض له الحب هو خطر الاتحاد والامتزاج، فالفهم الصحيح للحب هو ذلك الذي يستبدل بفكرة الوحدة أو الاتحاد فكرة المشاركة والحوار، فإن حياة الحب هي حياة الحب لا الاتحاد.[1] وإذا أخذنا بفكرة الامتزاج والاتحاد في محور الحب فالتأكيد على قوة الامتزاج بالوطن على الرغم من كل السلبيات التي تحيط بالذات

1 – ينظر : مشكلة الحب، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة : 220

والوطن معا، ذلك لنعبر عن الحب من كونه ((قوة فعالة في الإنسان قوة تقتحم الجدران التي تفصل الإنسان عن رفاقه والتي توحده مع الآخرين أن الحب يجعله يتغلب على الشعور بالعزلة والانفصال، ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه أن يحتفظ بتكامله في الحب يحدث الانفراق إن أثنين يصبحان واحدا ومع هذا يظلان أثنين .))[1] أي أن يحافظ على وجود الآخر، لأن البعض ليظن أن الحب هو مجرد امتزاج أو وحدة أو اتحاد لكن الحب علاقة ثنائية ذات طابع خاص.

إن العزلة توحد الذات وشعورها بالانفصال والعجز عن التواصل مع الآخرين مع وجود الرغبة المعاكسة لذلك ونتيجة الحصار المفروض على بلدها انذاك جعلها ترتدي شخصية (ليلى) قناعا حيث تجعل من شخص آخر جزءا لا ينفصل عنها لتقهر حالة الانفصال والوحدة التي تعانيها. لقد تفاعل كلا الصوتين صوت الشاعرة وقناعها، لكن صوت الشاعرة هو من امتلك زمام الأمر، فحركت قناعها حسب ما تريد فلم يغير القناع من منظورها ولم يسيطر على صوتها، فالشاعرة لا تختبئ وراء قناعها تماما بل تعلن وتصرح برمز ولغة كثيفة، فلم تتخذ منه وسيلة للهرب من الحاضر بخلق بديل له بل استخدمته وسيلة للإعلان والمجابهة، فصوت شخصية القناع لم يكن هو المهيمن، لأن الشاعرة لم ترد له ذلك، بل هي التي تمكنت منه وحولت مساره من قضيته الأصلية(التواصل والزواج) إلى قضيتها المركزية(الوطن) وما يتعرض له من مخاطر وخيانة من كل القوى السائرة في أيديولوجية العدوان الذي يريد تحطيم الحياة العراقية وإباحة حرمة إنسانها.

إذ نلمح التوتر بين صوت الحاضر والماضي، لتحدث مفارقة زمنية، وانتقاله من زمن إلى آخر لكن هذا الانتقال وجه برؤى وأحداث معاصرة جذبته وركزت على إظهار أجوائه، فالصوت التراثي يحمل مضمونا معاصرا مكثفا للمعنى الدلالي فيما يشبه إيهاما فنيا بتوحد اللحظة التاريخية بين الصوتين.[2] ليعلن القناع بعد كل هذا انه لم يكن توحدا حقيقيا، عندما تلتجئ إلى(الآن) تاركة الماضي بقولها :

---

1 – فن الحب : 46

2 – ينظر : الأداء الفني والقصيدة الجديدة ، رجاء عيد ، فصول ، ع 1–2 ، 1987: 61

((الآن ..
بحر يستفيق ،
ويضرب الأمواج في صندوق صدري
أسماكه جوعى ..
تموت بقاع قلبي ،
الآن)) .

إن الخطاب الشعري الذي يتخذ من القناع شكلا تنبث في تشكيله خطابات أخـرى ترتبط بالتنامي الدلالي وتتناص هذه الخطابات في:

((والجوع يافتيان كافر..
والفقر كفر فاقتلوه ..
يكاد ..؟ لا .
أو فاقتلوني))

تتناص مع قول الامام (علي) كرم الله وجهه في قوله(لو كان الفقر رجلا لقتلتـه) ومع صورة الفقر الذي سكت النص عنه0

لقد نجحت الشاعرة في خلق صورة مستحدثة من تاريخنا الإنساني عن طريق صـهر وإعادة تشكيل القيم والمنجزات ومزجها بالحاضر في رؤية شعرية واضحة.[1] اتخـذت من ليلى صورة لقناعها لتعبر عن معاناتها أو معاناة كل إنسان في عصر فقـد فيـه الحب والصدق وتنوعت مكابداته محاولة استعادة مواقف قد غيبـت عبـر التـاريخ، حينما أرادت من قناعها أن يطرح صورا معاصرة تحكي من خلالها قصة الألم الذي لا ينتهي في كل مكان وزمان، وتستخدم دلالات معاصرة تطرحها علـى لسـان قناعهـا مفيدة من الأفعال والصور الموظفة لتعكس المكابدة الحقة، ولتعطي العمـل الشـعري بعدا جديدا عن طريق الصراع بين القيم الجديدة والقديمة.

فالقناع إنما هو مغزى القصيدة فهو أداة الكشف الحقيقية التي لا يمكن اكتشافها ما لم يكتشف مغزى القناع وتكون عملية القناع مكونة مـن ذات القنـاع وذات الشـاعرة

1 – ينظر : قصيدة القناع :64

والدلالة.[1] فهو قناع يخفي وراءه _وتفضحه الشاعرة_ سلبيات الواقع ومرارة الأيام والمعاناة .

2/ نسق الانعطافات الوزنية

تتكون القصيدة من أربعة مقاطع كل مقطع يرسم دلالة له ويتم الانتقال من مقطع إلى آخر على شكل قفزة موضوعية ووزنية تحاول الشاعرة من خلالها عرض رؤاها والخروج من قيد الوزن الواحد إلى التعدد، ومن قيد الزمن بالانتقال من الماضي إلى الحاضر. ومن هنا يأتي الإبداع عندما تتخلى الشاعرة عن موضوع التسلسل الزمني والموضوعي، وان كان موضوعها الذي تدور عليه القصيدة هو واحد لا يتغير قضية وطنها والألم الذي تعانيه الذات والمغلف بموضوع الحب الذاتي الشخصي المتقمص بشخصية ليلى، فتقوم هذه القصيدة على مبدأ (التنوع الوزني) الذي يمكن تعريفه بأنه :((تنوع الأوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة))[2] ، لتنتقل القصيدة بانعطافتها الوزنية ما بين بحور(المتدارك/ الكامل/ الرجز) ويحصل تداخل بسيط لبحر المتقارب في المتدارك المعبر عنه بسطرين .

تبدأ القصيدة ببحر المتدارك ليقدم هذا المقطع المتشكل منه دلالات عدة منها مأساوية الرؤية التي نضجت في هذا الفضاء، فهي تشير إلى حالة من العتمة، وإثارة الجو الحزين المخيم على الموقف وعبر تكرار لفظة (السماء) في بداية كل سطر وبواقع ثلاث مرات للتأكيد عليها ومنحها جرسا موسيقيا إشارة إلى العلو والارتفاع والسعة، وربما إشارة إلى التعاليم الدينية السماوية أو الأنظمة عموما، فهي فضاء واسع حزين لاقترانه بألفاظ وتشبيهات كدرت من صفائه وهي: (السماء دخان/ السماء غراب/ السماء طوت افقها ...)، فالبداية تترجم لنا العنصر السمائي المكتظ بالرؤية المأساوية لهذا الأفق الكوني الواسع وأكدت عليه بتكراره في بداية الأسطر، ليحمل هذا الوصف إثارة إحساس الحزن، وهي بهذا كأنما تعمل على عملية الهبوط من الأعلى إلى الأسفل من بدء القصة إلى منتهاها من ماضيها إلى حاضرها متماهية

1 – ينظر: الرؤيا في شعر البياتي ، محي الدين صبحي، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد،1987 :10

2 – دير الملاك : 285

مع قضية قناعها التي تلخصت بضياع القيم وهبوطها من سموها إلى الحضيض المعاصر.

لقد وفقت الشاعرة في استخدام هذا الوزن ليتناسب مع حالة التفكير والتأمل لهذه الصور المحزنة ، فالمتدارك وزن بطئ ينفع للتفكير.[1] ويفيد المنحى السردي المتشكل في القصيدة الذي يتطلب إيقاعا متراخيا .

إن الإيقاع المنوع لتفعيلة (فاعلن) للمتدارك وفرت إمكانيات عدة، ليأتي هذا الإيقاع متساوقا مع مضمون النص. كما واضح في الخطاطة الآتية من تنوع تفعيلة المتدارك :

فاعلن	فعلان	فاعلان	فعلن
-U-	o-UU	o-U-	-UU
15	1	3	9

نجد في هذا البحر غلبة التفعيلة التامة (فاعلن) التي تشيع البطء والثقل .[2] ونسبة زيادتها ربما تعلل بجانب الوصف الخارجي، لتنجح في بث جو التباطؤ في الإيقاع وخدمة للسرد، فجاءت بالتامة والمخبونة، وهذا ما منح النص امتدادا إيقاعيا فهي ملائمة للسرد، فهاتان التفعيلتان تشيران إلى ثقل الجو العام والصور المرسومة في المشهد السردي وكذلك ثقل التشخيص في (تتلعثم/ تتلفت...)، وبهذا عبرت عن الثقل والمكابدة لجو المطاردة لـ(قيس) الذي يطارد الغزلان في نجد، وللذات (ليلى) التي تطارده في الزحام، فالتناوب في هاتين التفعيلتين للإشارة إلى المطاردة التي تتم في مكانين مختلفين(نجد/ الزحام) التي تتم ما بين شخصين كذلك. كما نلمح(التدوير) في بعض اسطر هذا المقطع الذي يشير إلى الفعل (دنت) الزمني المتحرك الاقترابي بعد العلو للسماء و(تتلفت) الفعل الزمني القلق التشخيصي للسماء فالتدوير خدم الفعل ودلالته، ووفر لعملية المطاردة جوها المناسب، فهي عملية لا تنتهي كذلك وتبقى الذات في حالة من الاستمرارية لفعلها ولفعل قيس المطارد،

1 – ينظر: اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط1، 1997 :59

2 – ينظر : اللغة الشعرية :59

لينتهي هذا المقطع بسطرين يحدث فيهما تداخل وزني مع المتقارب، وهي عملية جاءت بالتدوير كعامل مساعد لها، وعندما نتأمل السطرين المتخللين لوزن المتدارك نجدهما يكرسان حالة العاذلة التي تسائل عن كسب الرهان، فالمتقارب جاء بالسؤال ليوضح أهميته، ومن ثم النتيجة المرجوة منه وهو الخسران، لأن هذا الوزن يمتاز بتدفقه وانسيابيته لسرعة التفعيلة عن كسب الرهان، وقصرها ملائمة بذلك جو السؤال السريع للعاذلة، ويمكن جمع الوزنين في إطار وزن واحد استنادا لما اشترطه بعض الدارسين من ضرورة وحدة الدائرة العروضية بين الوزنين لأي تنوع إيقاعي يحصل في القصيدة،[1] وبسبب تكونهما من نواتين متماثلتين (سبب خفيف–)(وتد مجموع U–)،[2] ولعل هذا هو السبب في التداخل الذي حصل بينهما، ففي المتقارب سرعة نتيجة تقدم الوتد المجموع (U–) على السبب الخفيف (_) الذي يسبب سرعة وخفة في الإيقاع بينما تقديم السبب الخفيف على الوتد المجموع في المتدارك يسبب الثقل والتراخي ،[3] كما ان استخدام (فاعلن) و((هو مظهر إيقاعي رتيب لأنه يمثل البنية المألوفة لبحر المتدارك، وورود (فعولن) هو كسر لهذا الإيقاع الرتيب، فالتشكيل الأساس(فاعلن) هو القيد الإيقاعي الذي يوازي القيد الدلالي، وإذا ما أرادت الشاعرة إن تتمرد على البعد الدلالي في النص فإنها لا تجد مفرا من التمرد على البعد الإيقاعي الذي ينسجم وقيود الدلالة فيخرج إلى صورة إيقاعية تتناسب وحالة التمرد .))[4]

المقطع الثاني : بحر المتدارك

--UU 1	UU– 15	–UU 8	–– 33

1 – ينظر : المصدر نفسه : 72

2 – ينظر : شعرية الأسلوب الرؤيوي في خطاب محمود البريكان، طاهر مصطفى علي، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية اللغات ، جامعة صلاح الدين ،2005 :49

3 – ينظر : اللغة الشعرية : 62

4 – تحولات بحر المتدارك ، د.سامح الرواشدة ، مجلة أفكار ثقافية ، ع 132 ، 1998 :20–22

في هذا المقطع يهيمن الأسلوب التأكيدي والمتوقع الحدوث عبر(ليس غريبا)، إذ تتكرر هذه العبارة أربع مرات في بحر (المتدارك) ناشرة أجواء الحزن الشفيف والصيغ المتوقعة في فن الحب لينتهي هذا الجو التأكيدي بسيطرة الفعل الأغرب للآخر، وهو فعل الكذب الذي يمارس منذ قرون، هذا الفعل السلبي الذي لم تتوقع الذات حدوثه فعل الكذب الذي يمارس في الحب ليس غريبا لكن الأغرب أن يمارس منذ قرون وليلى/ الذات تصدق وقعه لتتحول إلى أسطورة لها من المدى الزمني المتسع لتتمركز حول (منذ قرون)، فهي ممتدة في الزمان كذلك فعل الكذب ممتد زمنيا ويمارس عبر قرون.

إن تكرار (ليس غريبا) في بحر المتدارك يكرس حالة التأرجح بين (كنت/ أظل) ما بين ألـ (أنت) والـ(أنا) في الحب، لينقلنا بحر الكامل إلى الآن وأفعال الذات، فينحرف هذا المسار الإيقاعي ويتحول إلى الكامل، وينتقل بذلك من الحديث عن الذات إلى (أبناء العمومة وفتيان العشيرة)، لتبقى الذات الفعل الموجه، إذ ينتقل المتدارك إلى الكامل مع كل ما يؤديه هذا الانتقال من انحراف في الفضاء الإيقاعي للمقطع، وبما يتناسب مع الصيغة المتكررة(ليس غريبا انك كنت)، والمتضمنة المدة الزمنية الماضية (كنت) إلى الكامل والصيغة الآنية المتكررة (الآن).

فتتخلى عن موسيقى المتدارك وتلجأ إلى الكامل، وعندما نتأمله نجد بينه وبين سابقه فرقا في الحالة العاطفية والموقف، فلا يقدم المقطع تباينا في الحالة أو الموسيقى فحسب، وإنما تبعه تحول يكمن في أداء الشاعرة اللغوي وأسلوب التعبير، فالتغير في الإحساس بالانفعال والموقف يتبعه تغير موسيقي وتغير في الأداء اللغوي [1].

ذلك أن لغة الشاعرة كانت على شكل نسيج تصويري متمثلة بالاستعارة والمجاز وذكر الرموز والأماكن التاريخية، أما اللغة في هذا المقطع لبحر الكامل فقد اقتربت من المباشرة الصريحة للموضوع .

1 – ينظر : تحولات الشجرة ، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها ، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2006 :198

المقطع الثالث / كامل

متفاعلن -U-UU تامة 35	--U-- إضمار 45	--UU-- إضمار+ ترفيل 2	--U-UU ترفيل 2	5-U-- اضمار +تذييل 6

نجد أن الكامل يقترب من التصريح بالواقع المرير وربطه بالماضي عبر رؤية مأساوية تجسد حقيقة يعيشها الوطن، فتشير إلى فعل غريب وعالم لا يخلو من وحشية مدمرة تمتاز بالعذاب والجوع والفقر الذي يقترن بالكفر، إذ سكت النص عن الإباحة عن مخلفاته من شدة ما يعانيه الفرد، أو ليترك لنا النص المجال مفتوحا لتخيل أبشع صوره وحالاته لتنهي بحر الكامل بطلب القتل من شدة وطأته ومعاناة الذات من جرائه، لكن فعل الذات يبقى في حالة يقظة ومتابعة وفي حالة من الاستمرارية فكل فعل مقاوم يقابله فعل يردعه ويمنع مواصلة الأمل في الخلاص من الآلام، فبدون ألم لا توجد حياة والعكس صحيح .

إن النص يعزف نغمته عبر الثنائية المتبادلة بين الأفعال أفعال الذات وما يقابلها(اضرب، فتبتلع/ أعوذ، انحفرت/اقذف، اعلن.....)، وإن كل هذه الأفعال تحدث في الآن وتكراراتها ، ذلك أن تكرار(الآن) المتواصل يتم لنقل أجواء القناع من الماضي إلى الحاضر وصراعاته لتختلط بـ (فتيان العشيرة وابن الملوح) فتكون الخيط الجامع بين الأجواء والمواقف، ويترجم كل هذا الالتقاء بـ(الجوع كافر) والمتوصل إلى القتل في النهاية ودلالة البرد الذي لا يذر، كما نلمح في تكرار(الآن) استخدام أفعال الذات الفردية، ومع إن اقتران (الآن) بالفعل شيء جيد ويثير حس المقاومة، لكنها أفعال لا تنبئ عن تحول وتغير حقيقي للوضع الراهن الآني فتبقى أفعالا فردية وذات تأثير محدود لأنها ناتجة عن اليأس والإحساس بالخيبة منتهية بالهروب0

والتكرار الكمي لـ(الآن) جاء للتأكيد على هذه اللحظة المعاصرة المتفجرة التي تشكل بؤرة التحولات ومنطلق الفعل عن طريقها يرسم المستقبل، وبقدر ما تجمد

الزمن عند لحظة (الآن) بقدر ما تعمل على تمجيدها، لأنها مستصحبة لفعل المقاومة والفاعلية التي تقابلها الأفعال السلبية للآخر. كما وإنها اللحظة التي تفصح فيها عن ألمها وما لحق من عدوان على وطنها وشعبها .

ولما كان (حائط المبكى) هو أقدس مقام للعالم اليهودي، لأنه آخر أثر لآخر هيكل في أورشليم لذلك تعمل الشاعرة على ضربه بالحجارة التي هي رمز المجابهة لدى العرب والفلسطيني بشكل خاص، فهي تعمل على ضرب رمز هذا الوجود اليهودي، وضرب كل قوى الشر المتمثلة بهم، معيدة إلى الأذهان سقوط عظمة إسرائيل بخراب هذا الهيكل عندما دمر الآشوريون مملكة إسرائيل وهاجم نبوخذ نصر ملك بابل مملكة يهودا ودمر هيكل سليمان [1]0

ويعتقد اليهود بأن هذا الحائط هو البقية الباقية من الهيكل القديم (هيكل سليمان)، وبأن الحضور الإلهي لا يبرحه، وهذه الحرمة إذا ما كان من رمز يجسدها، فهذا الرمز في نظر العالم هو حائط المبكى .

((الآن ..

اضرب حائط المبكى

فتبتلع الحجارة كل كفي

الآن ..

تصرخ في دمي

كل الثعابين التي زرعت خطاي))

تجمع الشاعرة الضد في فاعلية المعنى، بين انهيار اليهود وعلو صيتهم في مقابل فاعلية الحجر، حيث جمعت الحجارة بضديها فهي رمز للمقاومة والحياة في مواجهة الموت، وهي رمز للعدوان والشر عندما تعمل على ابتلاع كف الذات الشاعرة، وهذه الحجارة لحائط المبكى رمز اليهود تتحول إلى قوى خرافية تبتلع من يحاول مجابهتها أو الاقتراب منها، ليمثل الحجر قوة تقع خارج سطوة الزمن ليبقى

1 – ينظر: الحق العربي في حائط المبكى في القدس، تقرير اللجنة الدولية المقدم إلى عصبة الأمم عام 1930، منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت 1968 : 22

خالدا كالشر الذي يتمثل بـ (اليهود) وكـالمقاومـة المـتنامية دوما ليجسد بـذلك المثل (أبقى من حجر)، ووقوع هذه الجملة بين كلمة (الآن) المكررة للتأكيد على مـا تريده الذات فعلا من ضرب لهذا المعقل الذي يتسبب بكل عدوان ودمار، لتعلن بعد كل هذا عن نفاذ صبرها (أعلن عري صبري) في مقابل الألم والجوع والعدوان.

إن الانتقال من وزن إلى آخر تـم بواسـطة التحـولات اللغويـة الدلاليـة والتركيبية التي تتكون من الجمل المشدودة بين فعل بنـي العمومـة، وفعـل الـذات المترجم بـ(الآن) ليمثلها بحر الكامل الذي تستوعب تفاعيله ذات المقـاطع الكثيـرة والمتفاوتة الطول والقصر حركة الدلالة بين الطرفين (الذات والـ هم).

إن الانعطافة الوزنية إلى الكامل تحكي قصة الشعب العربي في محنتـه مـع الأنظمة، ليكون الكامل معبرا عن شدة السلبيات وشموليتها القائمة في الوطن العربي ما بين الشعب والحكام، فلا يستوعبها إلا بحر الكامل الذي ورد هنا في مفارقة تامـة تعني النقيضة ما بين الكمال في الإيقاع وتردي الدلالة المحمولة في طيات النص.

المقطع الأخير / الرجز :

مستفعلن	متفعلن	مستعلن	مستفعل
–U– –	–U–U	–UU–	– – –
تامة	خبن	طي	قطع
17	7	9	1

تتجه الشاعرة في بحر الرجز إلى قوة خرافية للخـلاص متمثلـة بـ(جنية عربيدة)، وإن كانت هذه القوة تدخل في دائرة المغيب والخيال وتبعـث فـي الـنفس بعضا من الخوف والاغتراب. هذه القوة الخيالية التـي تمنتهـا الـذات وتمنـت أن تمتلكها، وفي صميم البحث عنها لتجدها ولتضفي نوعا من الثقة بقدراتها التي غيبت واقعيا، والتي احتاجت الخيال لإضفاء جو من الثقة والقوة ممـا يتطلبـه الموقـف، ولتقترب ولو خرافيا من جو الحكايات الشعبية التي يؤطرها الخيال، لترسم كـل ذلـك بوزن الرجز الذي يناسب ما ذكر.

إن الرجز أنتج ما يسمى بتقنية (الفوتو-مونتاج) التي تعني طبع صورة على صورة بشكل متسارع مما احدث تساوقا مع نقلات الرجز.[1]وهذا ما تجسده (صورة البرد واللؤلؤة وصورة الجنية العربيدة التي تضرب التمزق العربي ضربة سحرية نارية والجثة المريبة الملغزة 00)، لتختم المشهد بصورة البرد مرة ثانية، والبرد يشير إلى السكون وإلى قوة الفعل المؤثر بسلبياته في الموقف والفعل المخيم على المكان، ليعبر عن قلق الذات وتأزمها وارتباكها، ليتنامى الحزن داخلها نتيجة ما رأته من خراب ودمار بقى حيا في ذاكرتها، وتخدم هذا الموقف الوقفة الساكنة التي تقفل الذات على الألم والثورة الداخلية التي تموج، لتتحول إلى سلب كونها غير قادرة على فعل التغيير الحق، فهي تناظر حالة السكون والدمار أو لتحاكي حالة القلق والخوف لدى الذات من ما يحدث مع استخدام الرجز السريع ليقابل سكونية الواقع بالصور الحزينة، وليثير شيئا من الحركة، ومن هنا كان الإرتباط قويا بالأفعال المضارعة، مما هيأ للإيقاع أن يكون نفسيا بدلالة هذه الأفعال.[2]

وتكمل الشاعرة صورة البرد في النهاية بتكرار العبارة نفسها (والبرد ينتظر)، وبهذا التكرار عملت على التأكيد والربط بين فعلي البرد من(يجتاح/ ينتظر)، فالإجتياح مناف للإنتظار، كما تقدم البرد على الفعل لتعممه على الفعل المقاوم، أو لتجعله عوضا عنه، ولقد كرر ليؤكد على الأماكن والمواضع التي يكون فيها دون غيرها .

إن جو السماء والأرض في البداية يوظف في النهاية ليترجم مرارة الروح وحيرتها، فهي ما بين فضاءين، وهذه الوضعية المتأزمة للذات المتأرجحة ما بين الأعلى والأسفل أو العلو والدنو تلخص الأمر ما بين الكذب والمعاناة في الأرض والقيم والمثل في السماء0

1 – ينظر مظاهر التناظر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان ، فهد محسن فرحان ، الموقف الثقافي ، ع 24، 1999 : 52 .

2 – ينظر : مظاهر التناظر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان: 54 .

وفي هذا المقطع كان التكرار تفصيلا لسمات تخريب فعل البرد وكأنه قوى عظمى تسيطر على الخارج وتجتاحه لتتوطن في الداخل – الذات ليكون في نهاية المقطع إجمالا وتلخيصا لفعل البرد ومصدر قوتها وفعلها المغير ليعلن البرد بخفاء أن لا تغيير يسود سوى تغييره السلبي.

التكرار الثاني: في نهاية المقطع

البرد ⇐ ينتظر ⇐ مل سكونية ذاته

⇓

البرد ⇐ يحتضر ⇐ إمعانا يرفض واقع الحال ،

⇓ ⇓ ولكنه يواصل فعله التخريبي

البرد ⇐ لا يبقي ولا يذر

وكأن البرد هنا كائن بشري يمارس عمليتي الانتظار والاحتضار، كما وان التكرار يحقق حضورا بصريا وسمعيا أشاع في فضاء القصيدة وصورتها لون المعنى ونلحظه في:

1. تكرار السماء ⇐ 3 مرات ⇐ المتدارك

(يعكس الصورة الوصفية للماضي ومحاولة إضاءة الحاضر به)

2. تكرار ليس غريبا ⇐ 4 مرات ⇐ المتدارك

(إن ما حدث كان متوقعا أثره فالذات على معرفة يقينية بالمقابل والمتوقع الحدوث)

3. تكرار الآن ⇐ 5 مرات ⇐ الكامل

(يكرس سطوة الآن الحاضر ومرارة الواقع بعيدا عن حلم المستقبل أو تذكر الماضي وعكسه على الحاضر)

4. تكرار البرد ⇐ 4 مرات في بداية المقطع ⇐ الرجز

3 مرات في نهاية المقطع

(يتفاعل الرجز مع الكامل الذي يؤطر حجم المشكلة ويدعم الجو الحزين)

إن هذا التلون الإيقاعي والتنوع الوزني في القصيدة جاء تلبية لحاجة دلالية ونفسية وأسهم في إعطاء التلون المطلوب لكل مقطع شعري ينفرد بذاته، لتنفرد دلالته الوزنية مع وجود صلة الدلالة بين كل مقطع لونت الشاعرة قصيدتها بهذا التنوع رغبة في الإيحاء بتلون صور العذاب والألم والفقر الواقع تأثيره على وطن الشاعرة، أو جاء لإيضاح الأماكن وتنوع الحياة ما بين (نجد/ العراق/ القدس) وهي الأماكن التي ذكرت في القصيدة وما بين (المتدارك /الكامل / الرجز)، أو رغبة لإيضاح الاختلاف في الأفكار والأمور المحتدمة، أو الفرق الواضح ما بين الأجواء السائدة في الماضي والحاضر، لتلخص لنا رؤيتها حول ما جرى ويجري عبر تنوعها الوزني.

الخاتمة :

_ إن النسق يتمثل بكل شيء يكون الشعر من ماهيته اللغوية والموضوعية والفنية، فهو النظام الذي يؤطره .

_ يتكون النسق في القصيدة من نسق الحب والوزن على وفق ضرورة وجوده بمستوياته في الظهور والتشكل في بنية القصيدة، ونلمح تجليات القناع تظهر عندما تداري الشاعرة خلفه مرارتها مما يحدث على ساحة الواقع.

_ جرت القصيدة بتوتراتها وتفاعلاتها النسقية المتضامنة والمتصارعة فيما بينها باتجاه اخراج الباطن المضمر بهيئة الظاهر برؤية خاصة نحو الموضوع .

_ تتكون القصيدة من أربعة مقاطع كل مقطع يرسم دلالة له ويتم الانتقال من مقطع إلى آخر على شكل قفزة موضوعية ووزنية .

_ إن الخاتمة بالرجز تؤكد جمود الزمن العربي، فتستسلم القصيدة لحالات السلب ليعبر الرجز عن ذلك، فهو وزن ما بين الشعر والنثر هو وزن محايد لزحافاته الكثيرة بحيث تقربه من النثر، لأن الشعر يعبر عن حالة استثنائية والنثر عن اعتيادية الحياة، ولذلك جاءت القصيدة في المقطع الأخير بالرجز مقتربة من النثرية ومؤكدة حالة التأرجح المريرة، لأن السكونية في الحياة العربية هي السائدة .

ملحق البحث : نص القــصيدة ووزنها العروضيّ

((مــكابدات ليلى في العراق))

(المتدارك)

((السماءُ دخانْ — u — / — u u — 5

والسماءُ غرابُ جناحاه لا يطرفانْ — u — / — u u / — u — / — u

— / — u — / — u — 5

والسماء طوت افقها — u — / — u u / — u —

— u —

فضّت السامرينَ — u — / — u — / — u

دنت من فيافي بني عامرٍ — u — / — u — / — u —

— u — / — u — u —

تتلعثم بين الخيامْ — u u / — u u — / —

u — 5

تتلفتُ 00 u u / — u u

قيسُ يطارد غزلان نجدٍ — u — / — u — / —

— / — u — / —

وقلبي يطارده في الزحامْ — u — / — u — / — u u —

/ — u — 5

وعاذلةُ في اليمامة تسالُ — u — / u — u / — — u / u — u / u

u متقارب

عمّن سيخسرُ فيّ الرهانْ — — / u — u / — u —

— u — / u — 5

●

●

ليس غريباً انك كنتَ — u u / — — / — uu — /

—

الكاذب في الحب — u u / — —

ليس غريبا 00 — u u / — —

أنْ طاردتَ غزالات البيد جميعا — — / — u u / — — /

— — / u u — —

ليس غريباً أن اللوعةَ كانت في غيري ، — u u / — —— / — — /

— u u / — — / — — / — أو في حبك ذاتك ،

— / — — / uu — / uu

أو ذات الحبْ 00 — / — — / —

ليس غريبا أن تروي الصحراء دماً ، — u u / — — / ——

—/ — — / — u / — u — أو دمعاً ،

— / — —— /

أو لهفة وجدْ 00 — —— / uu —

لكن الأغرب أن تكذب منذ قرونْ — — / — — / uu — /

— uu / — uu

وأنا المخدوعة وسط نساء الحي uu — / — — / uu — /

uu — / — —/ u

أظل اصدق منذ قرونٍ u — / uu — / uu — /

uu — / —

والتاريخ يسجل قول الزورِ — — / — / uu / —

uu / — — / — u

وأن الأرض 00 u / — —— / —

5

كانت من حولي أرضا بور — — / — — /

— — / — — 5

ساكنة كانت ، — uu / — —

/ —

ظمأى — / —

والثيران تدور..!
uu ـــ 5

●

●

(الكامل)

فقراء نجد يسمعون نصيحة الأغراب
u

في فض الخِصام
بين العمومة ،
حول حبّكَ
حول ما نسجته أوهام الهوى حولي
وما غرزته في ظهري من الطعناتِ ،
في صدري من اللعناتِ ،
حول غوايتي ،
وجنونك المزعومِ
يا ابن العمّ
ها هم كلّ فتيان العشيرة
يُرخونَ من حولي الأعنة
يزعمون بأنهم حولي
أنا جوعى العيالْ
حصباء نجدٍ كلها بعيون أهلي
الآن 00
بحرّ يستفيق ،
ويضرب الأمواج في صندوق صدري
أسماكه جوعى 00
تموت بقاع قلبي ،
الآن 00

/ ـــ / ـــ / ـــ

ـ ـ /ـ u ـ uu / ـ u ـ ـ/ ـ u ـ uu

ـ / ـ ـ u ـ 5
uu / ـ u ـ ـ
uu / ـ u ـ
ـ ـ/ـ u ـ ـ /ـ u ـ uu /ـ u ـ
u ـ uu/ـ u ـ ـ /ـ u ـ uu /ـ u
u ـ uu /ـ u ـ ـ /ـ
ـ / ـ uu ـ u ـ
u ـ ـ/ـ u ـ uu
ـ u ـ ـ/ ـ
ـ / ـ ـ u ـ ـ /ـ u ـ
uu /ـ u ـ ـ/ـ u ـ ـ
ـ ـ /ـ u ـ uu /ـ u ـ
5ـ u ـ ـ / ـ u
ـ /ـ u ـ uu /ـ u ـ ـ / ـ u ـ ـ
u –
u /ـ u ـ ـ / ـ
ـ ـ u ـ ـ / ـ u ـ ـ / ـ u ـ u
ـ ـ /ـ u ـ ـ
ـ/ ـ u ـ uu / ـ u
u ـ

اضرب حائط المبكى	ـ / ـ u ـ uu / ـ ـ
فتبتلع الحجارة كلّ كفي	u ـ / ـ u ـ uu / ـ ـ u ـ uu / ـ ـ
الآن 00	u ـ ـ
تصرخ في دمي	ـ / ـ u ـ uu
كل الثعابين التي زرعت خطاي	ـ ـ u ـ/ ـ ـ u ـ ـ / ـ u ـ uu 5ـ
أعوذ من ضوضاء حبك	uu / ـ u ـ ـ/ ـ u ـ u
من لواعجهه التي انحفرت على	ـ u ـ/ ـ u ـ uu / ـ u ـ uu / ـ
عتبات قهري ..	uu ـ/ ـ u ـ ـ
الآن 00	u ـ
اقذف صخرتي في البحر	ـ /uu ـ u ـ /ـ ـ u
أعلن عري صبري	ـ / ـ u ـ uu / ـ ـ
الآن 00	u ـ ـ
يخرج من كهوف الجوع أطفالي	ـ / ـ u ـ uu ـ/ـ ـ u ـ / ـ ـ
مجعدةً جباههمو	u ـ /uu ـ u ـ / ـ uu
وفارغة عيونهمو	u ـ / uu ـ u ـ / ـ uu
واهرب منهمو	u ـ / uu ـ u ـ
لكن إلى أين المفرّ	ـ ـ u ـ / ـ ـ u ـ/ u
سياط أهلي ،	u ـ u ـ / ـ
والمفرّ غيابُ أهلي	ـ u ـ / ـ u ـ uu ـ / ـ
عورة حبّي فمن يكسوهُ..؟	ـ u ـ/ـ u ـ/ ـ ـ u
فتيان العشيرة ..!	ـ/ـ u ـ ـ
صمّ وبكمّ 00	ـ ـ u ـ / ـ
آه 00	u ـ
عميّ كل فتيان العشيرة	ـ / ـ ـ u ـ / ـ ـ u ـ ـ
وابن الملوّح في الفلا	ـ ـ u ـ / ـ u ـ uu ـ
يصطاد غزلان الظهيرة	ـ ـ u ـ/ـ ـ u ـ ـ
والجوع يا فتيانُ كافرْ 00	ـ ـ u ـ / ـ ـ u ـ ـ
والفقر كفرّ فاقتلوه 00	ـ ـ u ـ/ ـ u ـ ـ / u

يكاد ..؟ لا .
أو فاقتلوني

u ــ u ــ
ــ ــ u ــ ــ

●

(الرجز)

البرد يجتاحُ الشجر
البردُ .. لا يذر
البرد في العيون ،
في السواعدْ
والبرد ينتظر
ــــ
لؤلؤة خرساء
ــــ 5
تطفو على بحيرة المساء
u ــــ / u ــــ 5
وترسم القدس على نافورة صماء
ــــ u ــــ / ــــ ــــ 5
وجنة (ليلاك) على الحديدة
uــــ / u ــــ ــــ
باردةّ شريدة
ــــ
تبحث عن جنية عربيدة
ــــ / ــــ ــــ ــــ
ترشّ نيراناً على الخيام
ــــ u ــــ/ u ــــ 5
أصابعُ الحصار 00
uــــ 5

ــ u ــ u
ــ ــ u ــ ــ

ــ u ــ ــ/ ــ u ــ ــ
ــ u ــ/ ــ u ــ ــ
u ــ u /ــ u ــ ــ
ــــ / ــــ u
ــــ ــــ u / ــــ
ــــ / ــــ u u ــــ
ــــ u ــــ / ــــ u
uــــ / ــــ u ــــ / ــــ
ــــ uu ــــ / ــــ u
ــــ uu ــــ / ــــ u
ــــ uu ــــ / ــــ u ــــ
u ــــ u ــــ / ــــ
u ــــ u ــــ /

أصابع الموت ، — u — u — / —
u
وسلخ الجلدِ ، u — / — u
والدمارْ 00 — / u — 5
والجثة المريبة ، — — u — / u —
—
تطوفُ في العراء u — u — / u —
5
والروح بين الأرض والسماء — — u — / —
— u — / u — 5
مربكةّ تبحث عن غطاء — uu — / — uu —
/ u — 5
والبرد ينتظر ، — — u — /
—u
البرد يحتضر — — u — /
—u
البرد لا يبقي ، — — u — / — —
ولا يذرْ.. u — / u —

References

_ Abdel Moneim Talima, Introduction To Literature Theory, Dar Al-Awda, Beirut, 1979, 79.

_ Abdul Reza Ali, The Mask In Contemporary Arabic Poetry, Al-Mustansiriya Etiquette, 1983, 181.

_ Ali Jaafar Al-Alaq, On The Modernity Of The Poetic Text, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1990, 80.

_ Azraj Omar, How Do Systems Of Representations Work In Contemporary Criticism, 2019, 67.

_ Bushra Al-Bustani, The Sea Hunts The Banks, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2000, 109.

_ Diaa Radi Al-Thamri, The Mask Poem In Modern Arabic Poetry, Master Thesis, College of Arts, University of Basra, 1991, 29.

_ Erich Fromm, The Art Of Love, Research In The Nature Of Love, Dar Al-Awda, Beirut, 1981: 48

_ Fadel Thamer, Dramatic Mask And Poetry, Publications Of The Ministry Of Information, 1981, 75.

_ Fadel Thamer, New Milestones In Our Contemporary Literature, Publications of the Ministry of Information, Baghdad, 1975, 266.

_ Fahd Mohsen Farhan, Manifestations Of Vocal And Suggestive Symmetry In Al-Buraikan's poetry, Al-Mawqif Al-Thaqafi, 1999, 52.

_ Izz al-Din al-Manasrah, The Science Of Intertextuality And Allegiance, Dar Majdalawi for Publishing and Distribution, Amman, 2014: 31

_ Jamil Hamdawi, Towards A New Literary And Critical Theory, Multiple System Theory, Aloka Network, 2006 12

_ Khalil Ahmad Khalil, Laland's Philosophical Encyclopedia, Oweida Publications, Beirut, 1996, 1417.

_ Mohsen Atimish, Deir Al-Malak, A Critical Study Of Artistic Phenomena In Contemporary Iraqi Poetry, Ministry of Culture and Information, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 104, 1986.

_ Mohsen Atimish, Transformations Of The Tree, A Study in the Music of New Poetry and Its Transformations, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2006, 198.

_ Muhammad Kanouni, The Poetic Language, a study in the poetry of Hamid Saeed, printing and publishing, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1997, 59.

_ Muhammad Mubarak, Critical Studies In Theory And Practice, Dar Al-Hurriya, Baghdad, 1976, 149.

_ Muhammad Saber Obaid, Mirrors Of Poetic Imagination, The World of Modern Books for Publishing and Distribution, Jordan, 2006, 122.

_ Muhyiddin Subhi, The Vision In Al-Bayati's Poetry, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1987, 10.

_ Rajaa Eid, Artistic Performance And The New Poem, Baghdad, 1987, 61.

_ S. M. Bora, The Creative Experience, Dar Al-Hurriya for Printing, Baghdad, 1977, 68.

_ Sameh Al-Rawashdeh, Transformations Of Bahr Al-Mutadarik, Cultural Ideas Magazine, 1998, 22.

_ Suleiman Ahmed Al-Daher, The Concept Of Pattern In Philosophy, Damascus University Journal, 2014, 474

_ Tariq Thabet, Poetic Pattern And Its Structures: The Starting Points of Knowledge Establishment and Systematic Employment, Guelma University of Languages and Literature, 26, 2016

_ The Arab Right To The Western Wall In Jerusalem, the report of the International Committee submitted to the League of Nations in 1930, publications of the Institute for Palestine Studies, Beirut 1968, 22

_ Youssef Mahmoud Alimat, Systematic Criticism, Representations Of System In Pre-Islamic Poetry, Al-Ahlia for Publishing and Distribution, Amman, 20, 2015. .

_ Zakaria Ibrahim, The Problem Of Love, Misr Library, Misr Printing House 2006, 220.

_Ezz El-Din Ismail, Contemporary Arabic Poetry, Its Issues and Its Artistic and Moral Phenomena, Dar Al-Awda, Beirut, 1981, 20 .

The poetic pattern in the poem of Layla's struggles in Iraq by Bushra al-Bustani

Ekhlass Mahmoud Abdullah*

Abstract

In this research ,we try to show that poetry consists of a pattern that governs it, and this pattern is represented by everything that poetry is of its linguistic, objective and artistic nature. It is the system that frames it. The paper is divided objectively and artistically . The artistic one is represented by love pattern and sequences of mask as well as deviation patterns of rhythm ,that is sound and rhythm , and we made use of the characteristics of the pattern that works with its own function explained by the analysis. In this poem, the poet invokes the story of (Qais and Layla) and takes it as a mask that addresses the bitterness of reality and conspiracies of others, and invokes traditional symbols of love in order to search for a higher value that seeks its existence and spreads its activities in our time. The poem consists of four sections, each stanza draws its connotation and moves from one section to another in the form of an objective and weighty leap through which the poet tries to present her visions and get out of the constraint of one weight to plurality, and from the restriction of time by moving from the past to the present.

Key words: rhythm, mask, manifestations.

***Asst. Prof./ Department of Arabic Language / College of Arts / University of Mosul.**