البنية الحوارية في شعر بشرى البستاني (قصيدة مخاطبات حواء) أنموذجاً

عيشة ابراهيم محمد
الجامعة التقنية الشمالية الكلية التقنية الهندسية في الموصل
قسم هندسة تقنيات الحاسوب
(قدم للنشر ٨/١١/ ٢٠٢١، قبل للنشر ٢١/١٢/٢٠٢١)

ملخص البحث.

أصبحت مجالات الدرس النقدي كثيرة جدا، ومنفصلة عن بعضها مثل: التناص، والبنية السردية، والرؤية، والبنية الحوارية، والشعرية، والجمالية، الخ من المصطلحات النقدية الحديثة التي يمكن دراستها في مجالات عدة كالرسم، والشعر، والمسرح، والرواية، والقصة، والموسيقا. لذا سنتناول في هذا البحث مقاربة البنية الحوارية في شعر بشرى البستاني كون، الحوار تقنية بارزة في الشعر العربي الحديث، وشعر بشرى البستاني لا يخلو من هذه التقنية كما تلمسناه عند غيرها من الشواعر.

فقد تم توظيف تقنيات عديدة لما تملكه الشاعرة من ثقافة عميقة وتقنيات فنية واسلوبية جعلتها تستخدم الرمز، والاسطورة، والحوار، والتناص، والانزياح، وغيرها من الرؤى النقدية التي جعلت اللغة الشعرية عند الشاعرة ذات ايقاع داخلي تخاطب مشاعر واحاسيس القارئ، إذ تعد قصيدة (مخاطبات حواء) أنموذجاً لتوضيح تقنية البنية الحوارية والتي تم فيها استحضار حواء لتكون صوتاً حوارياً تتضح من خلالها صورة حواء في بناء فني متماسك، فيتم التناغم الحسي والجسدي مع أدم لتتجلى بداية الخليقة بمشاهد بانوراميا شعرية بوساطة البنية الحوارية ليمتزج النص الشعري مع النص النثري متولداً لغة جديدة تتسم بها قصائدها الشعرية مكونة باقة شعرية بلغة فنية ذات رؤى واتجاهات متعددة.

The dialogue structure in the poetry of Bushra Al-Bustani (Eve's Correspondence Poem) as a model

Aisha Ibrahim Mohammed
Northern Technical University, Technical College of Engineering in Mosul
Department of Computer Technology Engineering

Abstract

The areas of critical study have become very many and separate from each other, such as intertextuality, narrative structure, vision, dialogue structure, poetic, aesthetic, etc. of modern critical terms that can be studied in several fields such as painting, poetry, theatre, novel, story, and music. Therefore, this research deals with the dialogical structure in Bushra Al-Bustani's poetry since the dialogue is a well-known technique in modern Arabic poetry, and Bushra Al-Bustani's poetry is not devoid of this technique as we note with other poets. In Bushra Al-Bustani's poetry, several modern techniques were employed because of the poet's culture and artistic depth that made her use symbol, legend, dialogue, intertextuality, displacement and other critical visions that made the poet's poetic language with an internal rhythm that addresses the feelings of the reader. So, we had to stand at the dialogue as a narrative technique in poetry Bushra Al-Bustani, and the poem (Eve's Dialogue) will be a model for this technique so that Eve is evoked to be a conversational voice through which the image of Eve becomes apparent in a coherent artistic structure. A new language characterized by the poetic poems of Bushra Al-Bustani to form a bouquet of poetry in an artistic language with poetic techniques with multiple visions.

مدخل

يعدّ الحوار وسيلة تواصل بين البشر منذ بدء الخليقة، وهو وجه من وجوه التعبير، والتفاهم بوساطة لغة تعبيرية تجمع بين (الأنا والأنت) لتقديم معرفة، أو معلومة فيتم التواصل، والاستمرارية بينهما. فالحوار عنصر مهم ومكون فاعل في البنية السرديّة للنصّ الأدبي، لذا لجأ الباحث إلى تناول الحوار لمعالجة قضايا مهمة قد تكون سياسية، أو اجتماعية وأيضاً وجدانية تعبر عن ذات الكاتب ومشاعره مع الآخر. أما الحوار في الشعر فهو صوت وجداني حاضر

بقوة لقضايا مسكوت عنها فاصبح صوتاً حاضراً للكشف عن الذات، والوجدان الانساني الساكن بين طيات البيت الشعري.

سنتناول في هذه الدراسة آليات البنية الحوارية في شعر بشرى البستاني، إذ كان شعر الشاعرة وما زال محط أنظار الدارسين بوصفه شعراً يتمتع بعمق محتواه وقدرته على الاخفاء، والمراوغة، والترميز، والرؤى المتعددة التي تنبثق من عمق وغزارة شخصياته في تناول قضايا المجتمع بجوانبه المختلفة، فتحيلنا قصيدة (مخاطبات حواء) إلى دراسة آليات البنية الحوارية، لنلاحظ قصيدة خالية من قيود الوزن، والقافية لتقترب من السرد بآلياته وتعدد مستويات المعنى والصوت الذي يحاكي الواقع الإنساني بكل تقلباته لتتحول المعاناة الانسانية إلى قيمة تعبيرية تحرك وجدان المتلقي للعمل على تغيير الواقع المرير.

المبحث الأول.

البنية الحوارية

لقد كان للحوار في الدراسات النقديّة والأدبية حضوراً فاعلاً، إذ تناولته الكتب النقدية والرسائل الجامعية بالبحث والدراسة، وذلك لأهميته الكبيرة ليس في الدراسات السرديّة النثرية فحسب، بل في الشعر أيضاً. ومن أجل دراسة البنية الحواريّة في شعر بشرى البستاني سنقف عند مفهوم البنية والحوار لغةً واصطلاحاً. فوردت لفظة البنية في كثير من المعاجم العربية فجاء في المعجم الوسيط: " بَنَى الشيء بِنْياً، وبِنَاءً وبِنياناً، أقام جداره ون حوه، يُقال بَنَى السفينة وبنى الجَنَاء، واستعمل مجازاً في معانٍ كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية، يقال: بَنَى مجْدَه وبَنَى الرجال، وبَنَى الطّعام جسمه، وبَنَى على كلامه: حذاه وأعتمد عليه،..."[١] أما مفهوم البنية اصطلاحا فيقصد به " مجموعة العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النصّ، التي تتفاعل فيما بينها على أساس تكاملي، وهي التي تعدّ موضوعاً للدراسات المختلفة، الدراسة الأسلوبية، الدراسة اللسانية، الدراسة النحوية."[٢] وتمثل البنية في مفهوم آخر فهي " المميزات اللّغوية والشكليّة التي تغلب على نظام

[١] – مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية، إسطنبول تركيا، ص ٧٢.

[٢] – المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، بوطارن محمد هادي وآخرون، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، ط١ لسنة ١٤٣١– ٢٠١٠، ص ٣٥٥.

الأثر الأدبي: وهذه المميزات هي الغالبية، وليست الوحيدة، وهذه الغلبة تأخذ مظاهر كمية عندما يشير الناقد إلى نمط العلاقة الأكثر وروداً بين الوحدات، أو المظاهر النوعية الواردة في تلك المميزات اللّغوية والشكليّة."[٣] ومن المفهوم الاصطلاحي، نجد أن البنية هي نسيج متكامل يمتاز بمميزات وعوامل خاصة بها، وأي خلل في منظومتها يؤدي إلى خلل البنية النصية ككل.

أما الحوار لغةً فقد ورد في لسان العرب، لأبن منظور:" من حاور يحاور محاورة، تحت الجذر (حور) وهم يتحاورون أي: يتراجعون الكلام. والمحاورة: مراجعة المنطق، والكلام في المخاطبة. وقد حاوره. والمَحُورَةُ: من المُحاوَرةِ مصدر كالمَشُورَةِ من المشاورة كالمَحْوَرَةِ.[٤]

ويعرف الحوار لغة هو التحاور والرجوع والارتداد عن الكلام، ومن ثم التخاطب والمشاورة بين طرفين.

أما مفهوم الحوار اصطلحاً، فهو حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، أو ما ينزله مقام نفسه يفرض عليه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس."[٥] فهو عملية تواصل بين طرفين في المجتمع لتناول قضايا مختلفة تهم الطرفين وقد يعالجان بوساطة حوارهما كل ما هو مبهم. لكننا في هذه الدراسة سنأخذ مفهوم الحوار في الشعر الذي يقوم على أساس " ظهور أصوات أو صوتين على أقل تقدير لأشخاص مختلفين، ومألوف في الشعر القديم ظهور هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته فيحكي ما دار بينه وبين محبوبته _في الأغلب الأعم_ هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد امرئ القيس في العصر الجاهلي كما يتضح من معلقته."[٦] ومع وجود تعاريف عدة للمفهوم الاصطلاحي للحوار إلا أنّ الحوار في الشعر يختلف عن الحوار في القصة والرواية والمسرح، فهو في الشعر يكون مختزلا ولكنه يحمل في طياته دلالات ومفاهيم جمالية ورؤى شعرية لا يمكن للمتلقي العادي فهم أغواره وتحليل عمق معانيه. وقد ذكر بعض النقاد والدارسين وجود

---

[٣] – قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد مجازي، دار الأفاق العربية، لسنة ٢٠٠١م، ص ١٢٥.

[٤] – لسان العرب، ابن منظور، مادة حور، مج٢، دار المعرف، مصر، ص ١٠٤٢–١٠٤٣.

[٥] – المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، لسنة ١٩٨٤، ص ١٠٠.

[٦] – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨،ص٢٩–٣٠.

الحوار في القصيدة لا يمكن " ان يعطينا عملاً قصصياً اذا لم يقترن بحادثة معينة، ولذلك نجد من القصائد ما يعتمد اعتماد كلياً على الحوار."[٧] مع الاعتماد على الجاذبية واقناع الآخر.

فالحوارية هي "مصطلح ظهر في العصر الحديث، وتزامن ظهوره مع ميخائيل باختين كما له جذور مشتركة مع الحوار، وهو ما لم يخف على ميخائيل باختين حين وضعه للدلالة عن العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي"[٨] إذا فهو مأخوذ من جذر الحوار. ويرى باختين أن الحوارية هي عندما يدخل فعلان لفظيان تعبيران في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها حوارية والعلاقة الحوارية هي علاقات دلالية بين التعبيرات جميعها التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي، إن هذه العلاقات ناتجة عن تفاعل لغوي حي طالما أنه يقوم على الكلمة، اللغة بواسطة الحوار والحوار قد يكون خافتا إلا أن التبادل اللفظي قائم بحكم.[٩] وعليه يكون التواصل بوساطة اللغة مفهوما واضحا بعيداً عن أي لبس.

ومن المفاهيم النقدية التي سبق ذكرها في المبحث الأول سنقف عند البنية الحوارية في شعر بشرى البستاني وستكون قصيدة (مخاطبات حواء) أنموذجا تطبيقياً لفهم البنية الحوارية في شعر شاعرتنا وعليه يمكننا الوقوف على ثلاثة نماذج حوارية وهي: الحوار الخارجي، الحوار الداخلي (المونولوج) وتعدد الأصوات في قصيدة (مخاطبات حواء)، فضلا عن العنوان وثيمة الحوار.

المبحث الثاني.

تحليل قصيدة (مخاطبات حواء)

- **العنوان وثيمة الحوار.**

---

[٧] – ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام ،حاكم حبيب عزر،تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١،ص ٣١٤.

[٨]– معجم السرديات، محمد قاضي، دار محمد علي، تونس، ط١، لسنة ٢٠١٠م، ص١٦٠ .

[٩] – ينظر آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية " مدن الملح وثلاثية" أرض السواد، عبد الرحمن منيف، د ط، دار الأمل للطباعة للنشر والتوزيع، لسنة ٢٠١٤، ص ٧٥.

يمثل الحوار لحظة الاصطدام الأولى للمتلقي في القصيدة، إذ إنه يمثل لحظة البكر التي تحتاج إلى الاقتحام لكونه البوابة التي عن طريقها نستطيع أن نلج إلى متن القصيدة.

إذ لم يكن للعنوان عناية كبيرة في المدونات، أو الموروث القديم فقد كان علامة لموقف، أو مناسبة ولكن نظراً لتطور المناهج النقدية الحديثة واشتغالاتها على وفق المنظورات البنيوية والسيمائيــة، والتأويلية، والتفكيكية فقد حاول الباحثون أن يتم تقسيم العنوان على وفق التقسيم الشكلي والمعنوي، فالتقسيم الشكلي أنطلق من أن العنوان يمثل بنية قارية وهناك من ذهب إلى أنْ العنوان له علاقة بالمتن على وفق نظرية الجدلية (الرأس والجسم) فوظيفة العنوان أصبحت لها أهمية كونها علامة ودلالة تساعد المتلقي في اكتشاف شفرات المتن بمساعدة العنوان، ولا شك أن العنوان أصبح له آليات وحيل تخفي أكثر مما تظهر، فتجليات العنوان ترتكز على كونها بؤرة مهيمنة أو كونها نصاً موازياً أو عتبة يمكن عن طريقها أن نمارس دوراً في تفجير المعاني القريبة والبعيدة، ولعل مقاربته لقصيدة (مخاطبات حواء) لبشرى البستاني احتاجت منا إلى عملية تفكيك لهذا العنوان على وفق علاقة بينية تتبلور عن كونها بنية قارية أو له شظايا دلالية في متن النص. فالعنوان يتركب من كلمتين (مخاطبات + حواء) إذ إن دلالة كلمة (مخاطبات) تتجاوز المرجعيات اللغوية التي يمكن أن نجدها في المعجم اللغوي كون الخطاب هو النصّ المرسل إلى مرسل إليه على وفق تقسيم ياكبسون "مرسل ورسالة ومرسل إليه"[١٠] فالرسالة للمخاطبات التي جاءت بصيغة الجمع والتنكير ما هي إلا إزاحة بلاغية تدل على التعظيم والتحدي والإرادة، فضلاً عن تكرار الخطاب وكثرته ما هو إلا فضح وتحدي لخطابات أخرى مناهضة ومثمرة، فتعدد الخطابات هو إعلان من جانب المخاطب بأن لديه رسالة وهذه الرسالة تحمل نوعاً من الإرادة ونوع آخر من البيان الذي يرتبط بالتسلط بوصف الخطاب موجهاً من مرسل آخر، وهو ما يؤدي إلى المخالفة بين الشخصين. فالخطاب هو فعل استرسال لا يحتاج إلى حوار، أو برهان، أو حجة، إنما هو يركز على الرسالة، فجمع (مخاطبات) اختزلت كل الخطابات التي جعلت المرأة عبر التاريخ تأخذ جانب الضعف والصمت والخنوع والسكوت والنقص والتبعية والتهميش، فالخطاب عكس حضوراً وقوتاً ونرجسية للأنثى/ حواء، فبرهان

---

١٠ – قضايا شعرية، رومان ياكبسون، تر.محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٢٧.

المخاطبات أرتكز على كونه خطاب أنثوي مرتبط بحواء، وإذا اردنا أن نعود إلى مرجعيات كلمة (حواء) في المدونات الدينية والثقافية نجد أنها خلقت من ضلع (أدم)،[١١] ولكونها جنساً ضعيفاً جسدياً، فقد أصبحت جنساً مضطهداً عبر التاريخ ولحقها عالم التهميش وعدم الحضور فكان الصمت بديلاً للخطاب، ولكن الشاعرة حاولت أن تركز على دلالات بعيدة لكلمة (حواء) إذ جاءت بوصفها رمزاً دالاً على نساء الأرض قاطبة، لتقف بخطاباتها الفاعلة بالضد من ثقافة الفحولة كونها تقدم بياناً تعلن فيه أن حواء بدأت تتكلم وتقول الشعر، فالشعر هو الحرية، والإبداع، والتفرد، والنرجسية، والعبقرية.

فالاحتكار الدلالي الذي يمكن أن يتجسد في تركيب العنوان (مخاطبات حواء) يتبلور في الجمع الذي يرتبط بتعدد الرسائل، والتفرد، والتمرد، والرفض من قبل (حواء)، كأن الشاعرة مثلت مندوباً ولسان حال كل امرأة تحاول أن تدافع عن حضورها الوجودي الذي تم تهميشه عبر التاريخ، فعن طريق المخاطبات تحولت حواء من الحُجب إلى الانتشار، أو من اللامرئي إلى المرئي، ولعل هذه المخاطبات تم تحديدها بوساطة العلاقة الجدلية بين العنوان والمتن الذي حقق توازناً دلالياً عن طريق العلاقة العضوية بين الاستهلال والمقدمة، فعلاقة الاستهلال بالعنوان قدمت معاني ودلالات حاول النص الشعري أن يعزز بها الجوانب العاطفية والشعرية لهذا الخطاب، فالشاعرة ابتدأت استهلال القصيدة بحرف الواو، وافتتاح القصيدة بهذا الحرف هو قراءة تأويلية، كون الواو للحال أو كونه للعطف، فإذا كان للحال فهو وصف لحالة حواء وما تعانيه من الهجران وعدم المبالاة، كان الواو للعطف في (وكنتُ) يمكن أن نتلمس به ملامح المعطوف كونه صفات ذكورية واستعانت الشاعرة بالفعل (كنتُ) وهو فعل ماضي ناقص يدل على إمحاق الشيء وذهابه، معاتبة به الرجل المجهول الذي لم تفصح عن اسمه إمعاناً منها ممارسة التغييب، وذلك بذكر صفات وأفعال قديمة كان هو المبادر فيها بالاقتراب منها كونه يفتح بأصابع اللهب صدري: "**وكنت تفتحُ بأصابع اللهب صدري وتلقي فيه بالطلمةْ..**"[١٢] فكانت لكلماته تأثيراً على الأنا الشاعرة، وذلك لأن كلماته كان لها تأثيراً تلقيني يداعب بها عواطف المرأة وحنانها ولكن

---

[١١] – ينظر قصة بدء الخلق وخلق أدم عليه السلام، د. علي محمد الصلابي، دار أبن كثير. ط١، ٢٠٢١م.

[١٢]– الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، ص ٢٠.

على ما يبدو أن هذا الآخر الذي ترفض أنا الشاعرة حضوره معها؛ لكونه أصبح من الماضي متجاوزة هذا الماضي عن طريق فضح أفعاله.

- **الحوار الخارجي.**

يمثل الحوار عملية تواصلية، إذ إن الحوار الخارجي "هو الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة، وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان، أو أكثر بطريقة مباشرة، إذ إن التناوب هو السمة الإحداث الظاهرة عليه."[١٣] وهذا التناوب يدفع العمل الأدبي إلى الاستمرارية، وتطور الأحداث مما يجعل العمل متماسكاً. كما إن الحوار الخارجي يكون بشكل مباشر، وكثير من الأحيان يكون بين قال فلان وقلت لكشف ما يدور حولهما من أحداث.

فتركيز الشاعرة بشرى البستاني على الحوار الخارجي ولا سيما في تكرار كلمة (قلت) والتي تدل على لحظة المكاشفة والمصارحة والإرادة، والقوة، في محاولة البحث في مكنونات الأنا عما كان من وعود، وعهود في الحفاظ على التواصل والترابط، والتي استعانت بها الشاعرة في كلمة (قلت) واشتقاقاتها من (قال و قلت) وما يرتبط بها تعدّ مشتقات المحاكاة أو الحكي محاولة أن تشير بها إلى وجود حالة من الترابط والتواصل المستمر، **"قلتَ:**

يا رهينة المحبسين خذيني
أدخلْ ملكوت محبسيكِ
ليصيرا أربعة
ونصير داخل الأربعة واحداً
الوجد، وأنا.
والأغنيةُ،
وانتِ.."[١٤]

[١٣] – الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، د. فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٩، ص٢١.

[١٤] – الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، ص ٢١.

تشير مقولة القول التي ليس لها محل من الأعراب والتي تعبر عن عدم الاعتراف، إلى حالة من النقص أو عدم وضوح الرؤية والخيانة المقصودة من الآخر، فارتكاز الشاعرة على ياء النداء من قبل الآخر الذي شبهها برهينة المحبسين، الذي تناص مع نص غائب يشير إلى أبي العلاء المعري،[١٥] ولا سيما بصفته أو لقبه برهين المحبسين، محبس العمى والقيد، والسجن، والذي حولته الشاعرة إلى لحظة إيجابية أو انطلاقة لتصوير حالة الوفاء الزائفة التي بادر بها الآخر، فقد كان الفعل خذني يعبر عن الأخذ والعطاء، فالأخذ هو إشارة إلى الاستسلام والطاعة ودخوله إلى ملكوت محبسها، ومحاولته الحضور في مكان واحد حتى ولو كان يدور في فلك القيد أو الحيز المكاني الذي يدل على السكون. فملكوت الحب الذي كشفه الآخر بوساطة حواره، تجسد في معاني أربع، وامحاء هذه المعان المتوازية الأربع التي تجسدت في كينونة واحدة اتسمت على شكل متوالية متناقضة، ولكن يجمعها ملكوت الحب والذي هو الوجد، وأنا، والأغنية، وانت، فهذه الرباعية يتداخل فيها البعد الصوفي الذي هو الكينونة المغيبة، إذ أن الوجد مصطلحاً صوفياً يشير إلى الانجذاب أو فقدان القدرة على التركيز والاختلاط والتمازج بين إمحاء الأنا بالأنت وفنائها. أما الأغنية فهي الجرس أو حالة اليقظة التي تحافظ على مسار واضح للانطلاقة في هذا الملكوت الذي صوره الآخر بصورة الحبس أو السجن المؤقت، إن تكرار قلت وانطلاقتها والتنبيهات التي تسجل حضورها ابتدأتها الشاعرة في تجسيد لحظة اسطورية وميثولوجييه جسدت فيها ولادة لحواء جديدة من خلال التناص مع فعل الاقتراب وقطف التفاحة والهبوط إلى الأرض**

"وقلتَ..
مطفأةٌ عيون التفاحِ
فلا تهزّي الشجر
ومحترقةٌ جذورُ الأغنية،
فلتوقظي الجرحَ،
قبل أن تنام السكين.."[١٦]

[١٥] – ينظر أبو العلاء المعري، أحمد تيمور باشا، الناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠١٢.
[١٦] الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، ص٢١-٢٢.

حاولت الشاعرة أن تتحدى لحظة الغياب عن طريق الحضور، والبحث عن اليقظة، وإن كانت مجروحة ومتلكئة ولكنها حافظت على يقظة الديمومة وتجاوز السكينة، فإرادة اليقظة وعدم النوم كلها دلالات ارتبطت بنسيج جملة القول، فاليقظة وعدم النوم واشتعال المرأة، وحالة الألم، والخوف، والنزيف الدائم، حقول دلالية يمكن أن تمثل هوامش، أو شظايا دلالية لما أفرزته ذاكرة القول التي احتاجت إلى من يسمع الصوت والإصغاء فكل هذه التبريرات والوصف وما قدمه الآخر من تسهيلات ليتم إمحاء الأنا بالأخر عن طريق الشوق والوجد والطوفان التي تعود في الأساس إلى قدرتها في تفجير طاقات هذه المرأة، ولكن كل ما يحدث من فوضى في هذه الحواس، اشعلتها كلمة القول،**

"وقلتَ..
إذ تبرقُ في غيابة الجُبّ عيناكِ
وينفرط الرمانْ..
ينتاب أصابعي الشكُ
وتتوسدني الريبةْ
أمام تساؤل العاج:
إيُّهما أكبر في لعبة الطفلِ
الكنزُ.
أم الخطيئةْ..!"[١٧]

فكأن الأمل منصب من قبل الشاعرة في البحث عن بريق أو أمل يخرجها من غيابات الجُب وإن كانت مترددة، وشاكة، ومتسائلة؛ فهي تعد نفسها قد دخلت في الخطيئة عندما صدقت وعود الآخر.

- **الحوار الداخلي (المونولوج).**

[١٧] – نفسه، ص ٢٣–٢٤.

حواراً فردياً مع الذات بحيث يكون الحدث نابعا من تلك الذات التي تحمل كثيراً من الانفعالات الشخصية، قد تصل ذروتها وصراعاتها مع باطن الشخصية. فالحوار الداخلي "يتصل بالعالم الباطني للإنسان، يحمل في طياته الأفكار والمعتقدات والرغبات، وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غير"[١٨] وهذا الحوار يظهر في الشعر فيتم استخدام وسيلة المونولوج ليعبر بها الشاعر عن حالته النفسية، كما هو مستخدم في القصص لذا فالمونولوج " ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو غير مقصود."[١٩] والمنولوج يكون ذا دور مؤثر في الشعر، لأن الشاعر يتمكن من خلاله البوح بما في داخله من احاسيس ومشاعر وانفعالات لا يمكن اظهارها بصدق وعمق فني إلا باستخدام ذلك الصوت الباطن الذي يكون ستاراً للبوح عما يختلج في أعماقه.

فنرجسية الأنا ومحاولة اكتشاف مكنونات الذات تجسدت في الاستعانة بلحظة البوح بمساعدة الآخر الذي استعانه بكلمة القول، أو مقولة القول لكي يحفز الأنا القابعة في لحظة السكون والانجذاب والتأمل في لحظة هذا الفيض، ومحاولة الغوص أكثر في ملكوت الذات، لذلك فإن الشاعرة كشفت في قولها:**

"وقلت..
لأعماق البحر خذيني
فلقد تعبتُ من الحافات
وعلى صدركِ أنيميني
كي يفيض الوجود بالحنان"[٢٠]

[١٨] – الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، ع١٠ ،١٩٩٧، ص٥٢.
[١٩] – تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩،ص٤٤.
[٢٠]– الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، ص ٣٩.

في لحظة ضعف لكي يكون هناك مثل هذا الطلب من هذه الأنا التي تبحث في أعماق البحر، التي احتاجت إلى مساعدة الآخر، لأنها تعبت من الحافات أو الأشياء الظاهرة مستعينة بعواطفها الجياشة الثاوية التي تفيض حناناً لكي تساعدها على اكتشاف ذاتها فلم تكتفِ هذه الأنا فقط بأن تبحث عن العاطفة الجياشة أو الوجود الفائض إنما حاولت أن تتغلب عليهم بقولها: **

"وقلت..

أطرقي أبواب روحي

كي ترتعش البلابلُ بالدهشةِ

وترتبك الطيورْ

كي يفتح عينيه الشعر في الدواوينْ.."[٢١]

فأنا الشاعرة استعانت بكل ما يمكن أن يساعدها في اثبات حضورها عن طريق حاسة السمع التي افتتحتها بـ (اطرقي أبواب روحي) للدخول إلى هذه الروح المشوشة، والمرتعشة، وغير المستقرة، التي بسماعها طرقات الأبواب ارتبكت، وارتبكت معها الطيور، إذ إن الاستعانة بكلمة الطيور هي لحظة تجلي وانطلاق إلى مقام تستطيع به الأنا أن تنظر إلى هذا الآخر بكل وضوح فالرؤية الواضحة رأتها الشاعرة في كتابة الشعر أو الديوان ولكن هذا الاستقرار والإلهام الشعري اضطرب وحدث به نوع من عدم الاستقرار في قولها: **

"وقلت..

كوني بإفراط حبيبتي

فأنا لا أخاف الدخول في الوحشةْ..

وخذي بكفيك وجهي،

كي يتساقط الثمر في البستانْ.."[٢٢]

فالمبالغة هي الشعور بالمثالية والاقتراب من الاتحاد التي هي الكينونة التي تتشكل عبر وجود الحبيب أو الآخر، ولكن التردد من هذه الأنا عمل على الخوف من دخول الوحشة، فاحتاجت أن تتنازل بمحض إرادتها لكي تقدم دلالة جسدية تربط بين الكف والوجه، فالكف أداة

---

[٢١] – الأعمال الشعرية، بشرى البستاني ، ص ٣٩.

[٢٢]– نفسه، ص ٤٠.

للمغامرة والمبادرة ومن فضاء الوجه كان كل ما يبعث على الأبعاد السيميائية التي تدل على الحضور الوجودي للآخر المكشوف دائماً. فهذه المقابلة ما بين الخوف من الوحشة والاقناع، أو ملامسة وجه اللآخر تعمل على حالة من الانزلاق، والسقوط، والابتعاد، وانتهاء المسيرة، وكل ما تعتمر الذات من غياب، وعدم الحضور لكون هذه الممارسة، أو محاولة تسكين الأنا ووصولها إلى حالة الخشوع لتشجع جانب العقل على التأمل والدخول في قضاء وجغرافيات معرفية تساعد على رؤية الأشياء على حقيقتها في قولها:**

وقلت..

أنا الخاشعُ

وثمرة الجنة أنتِ،

طريةً،

وناعمةً

كسندس متقيها.."[٢٣]

إن الخشوع هو الاستسلام الممتزج بالرهبة، ولعل حالة التعبد احتاجت إلى جائزة لتحول الآخر إلى ثمرة طرية، وناعمة، مدجنة، مروضة، وناعمة، ومستسلمة، وخاشعة تحاول عن طريق الاختباء والاستسلام لحالة الظلام، والاحتراق الذي هو في الأصل تجاوز للمحنة، أو السكون والذي هو بالنسبة للانا لحظة الموت المجازي، فالتناقض بين الظلام والنور وهو بعداً تستطيع الأنا أن تحدد مسارها الصحيح وطريقها المستقيم.

- **تعدد الأصوات.**

مفهوم سردي يتم بوساطته تعدد الرؤى ووجهات النظر غير أن المفهوم يعود إلى " ما عرّفه كل من **باتريك شارودو ودومينيك مانغنو**، إلى ميدان الموسيقى، أي إنه مصطلح مستعار من الموسيقى، ومعناه تجميع الأصوات أو الآلات الموسيقية"[٢٤] ومن ثم انتقل الى باقي ميادين

[٢٣]– الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، ص ٤٠.

[٢٤] معجم تحليل الخطاب، اتريك شارودو–دومينيك مانغنو، تر: عبد القادر المهيري– حمادي صمود ، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠٠٨، ص، ٤٣٢.

الأدب الإنساني. وقد صاغه ميخائيل باختين إذ يرى أنه "تعدد لأصوات مشحونة بإيديولوجيات مختلفة، ومنطق " باختين" في ذلك ان الرواية في حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجية الخاصة، فقول المتكلم يمكن أن يشتمل على أصوات مختلفة"[٢٥] فالأصوات عند باختين تكون محملة بإيديولوجيات كثيرة ومتعددة ليتم بها التعبير عن أفكار ومعتقدات ورؤى متعددة.

وتعدد الأصوات لم يقف عند الأدب النثري بل نراه مبثوثاً في القصائد فمن " الممكن للشعر أن يتسم بهذه الخاصية و يحتاج هذا إلى شجاعة الشاعر التفاعلي و إقدامه على طلب من المتلقين المختلفين الاسهام في بناء نصه الشعري بحيث يتبنى كل واحد منهم فكرة معينة أو صوت ما ويتدخل في النص في الوقت الذي يشعر فيه أنه يريد أن يقول شيئا,..... وستظهر فكرة تعددية الأصوات بشكل حقيقي في النمط الشعري، "[٢٦] وكذلك لهروب الشعر من قيود الوزن والقافية ليسبح في فضاء السرد، فنرى صوت الشاعر يظهر بشكل مباشر بدون الحاجة الى الراوي وقد استخدم كثير من الشعراء مصطلح تعدد الأصوات بشكل بارز في قصائدهم.

ولا ينحصر تعدد الأصوات في البعد الحواري السردي المباشر إنما يمكن أن يتجه إلى ما طرحه باختين في مصطلحه الحواري، أو الحوارية، والبعد البوليفي ودوره في حضور صوت الغائب الكامن في فجوات، الذي خضع للاجترار، والتحوير، والامتصاص لكون الشعر يشتغل على إضعاف أصوات متعددة تنطلق من الحوار المباشر إلى الأصوات الغائبة أو المتناصة التي تعطي أبعاداً دلالية تخدم الانفتاح الدلالي الذي يتطلبه النص الشعري، إذ إن الشاعرة بشرى البستاني حاولت أن تشكل من ثنائية الأنا والآخر الذي كان له حضوراً غائباً وإن كانت قد اتخذت له صورة، لتشتغل على تركيب الضمائر الذكورية التي تشكل صوتاً يتردد في متن الشعر، وليس ببعيد في أن الضمير المذكر في (قلتَ) والذي تكرر في متن نص (مخاطبات حواء) لبشرى البستاني قد شكل تكراراً اسلوبياً يضفي مصداقية لما تحاول ان تكشفه الشاعرة فهي بقولها: **

"وقلت ..

---

[٢٥] – معجم السريات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد على للنشر، تونس٢١٠ ط، ١ ،ص، ١٠١.

[٢٦] – مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة لبريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط١ ،٢٠٠٦، ص ١٨٦.

دعي غزلانك تسرح في جسدي

كي لا تندثر المياهُ

في الواحاتْ."[٢٧]

يتجلى في هذا النص عنصر المغامرة في كون (قلت) الذي يرتبط بفعل ماضي ترسخت به علاقة متواترة بين الأنا الآخر بوصفه معبراً عن حالة غياب الآخر الذي حاولت أنا الشاعرة أن تستدعيه عن طريق حوارها مع ذاكرته أو طيفه لأنه أصبح طيفاً، وكأنه بذلك أصبح معادلاً موضوعياً تعلقت وعكست به أنا الشاعرة وغائبهابوصفه منقذاً لأنا الشاعرة بكل ما يمكن أن تحاول اكتشافه ومعرفته فهي تأكد على محاولة معرفة الاعتراف والاحاطة به وذلك لكي تستطع أن تخضع ذاته وتعمل على فرض حالة من الاعتراف عليه، ولقد تجسد في حديثه نوع من التخلي والابتعاد في طلب من الأنا في كلمة **(دعي)**، إذ إنها تشير في هذه العبارة إلى البوح بالحب أو العناية والرعاية، التي تُعدّ أعلى درجات الاستسلام للآخر عندما طلب منها أن **(تسرح في جسدي)** وهو تعبير يرتبط بالقرب والعناية المبالغ بها من قبل الآخر وكأن اقتراب الأنا من الآخر قد شكل فضاءً بالنسبة لهذه الثنائية المرتبطة بالحرية ولا سيما في قولها: **

"وقلت ..

دعيني أذق طعمّ الانعتاقِ

في أسرك الرحيبْ..

وطعمّ الحريةِ

في هذا السجن ذي البهاءْ."[٢٨]

إن الحيادية في هذا الحوار والتمسك بقيم الوفاء في كون الاقتراب من الآخر مَثلَ للأنا طوق نجاة من الضياع والتهميش، لأن حرية الأنا وإن كانت أسراً وقيداً أو سجناً في ظاهرها ولكنها تمثل طلباً للحرية، ولا سيما عندما تتحول هذه العلاقة البريئة والنقية إلى فضاء من البهاء والرقي والجمال. فهذا المقطع قلب الأدوار، فالفحولة تطالب من المرأة أن يتحول حبه لها مصدر قوة وإن كان ينطوي على مسؤولية كبيرة، لأنه نوع من الحرية لأن المعادلة القائمة على صورة نمطية

---

[٢٧] – الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، ص ٢٩.

[٢٨] – الأعمال الشعرية، بشرى البستاني ، ص ٢٩.

في الذاكرة الإنسانية تحاول أن تجعل من علاقة الرجل بالمرأة علاقة تابع ومتبوع وتكون المرأة فيها هي المسجونة، وهو السجَّان ولكن الأنا تكشف في هذا المقطع أن الآخر أصبح تابعاً وهي المتبوعة فقد طلب منها أن يكون أحد المعتقلين والمجذوبين إليها وإلى سجنها،وتتطور هذه المفارقة وتتحول إلى قضية غياب وجودي في قولها: **

" **وقلت**

في ضوءِ جسدكِ غيبيني

وعلى جبيني خطّطي حرائق غدكِ،

كي أظلّ مشتعلاً فيه.."[٢٩]

لا أريد أن أنحاز في هذا المقطع إلى الفلسفة وما تقدمه من بعد أنطولوجي ينطلق من الوجود ولكن العلاقة التي تطورت من لحظة الاستسلام الكاملة من قبل الآخر في الأنا الأنثوية قد تم المبالغة فيها لكي يجسد جسد المرأة غياباً جديداً تتلاشى فيه كل صفات الكبرياء والعُنجهية الذكورية ونلاحظ بداية المقطع أخذت الشاعرة تركيباً نحوياً شبه جملة **(في ضوء جسدك)** فكان له أبعاداً نحوية وصرفية وحتى كرافيكياً (إملائية) ولا سيما أن شبه الجملة تدل على النقصان الذي يحتاج إلى تأملية، ذلك النقصان بوجود الآخر في لحظة الالتحام في هذا الجسد لكي يتحول حضوره إلى حالة من التغيب، فذلك المقصود بإرادته هو وكأنه بهذا الاستسلام لا يخجل من عُنجهية الفحولة مؤمناً بأن القدر قد رسم له خططه على جبينه متحولاً إلى مغامر يواجه الصعاب ويتغلب عليها حتى وإن اشتعل في مملكة الحب **(كي أظل مشتعلاً فيه)** فهذا الوفاء من قبله والخضوع والاستسلام تحول إلى انكسار مستمر ولكن لحظة الاذل أو الاحتقار للأنا استجاب لها الحب فكلما تذلل الآخر بالأنا يحدث نوعاً من الفناء.

ولكي يتكرر مقطع جديد يتشكل به نوعاً من الحب وفضاء لمتاهة ابتعدت عن لعبة الخنوع والإذلال التي ترسم لها الأنا حدود ما لما هو مطلوب منه، **

"**وقلتَ..**

دعي روحي مذعورةً في الصحارى

علّها تجدُ قمراً،

[٢٩] نفسه ، ص ٣٠.

يليق بشرفتك الباذخةْ.."[٣٠]

فافتتاح هذا المقطع بطلب من الأنا بأن تستمر في التواصل مع هذه الروح المربكة والمذعورة التي وصلت لحد الجنون، لكي تتيه في الصحاري، والتي تستدعي في ذاكرتنا الهيام والجنون الذي يصيب الشخص عندما ينجذب ويفنى ويعشق ويجن بالحب لكي لا يرى هذا الآخر غيرها بوصفها قمراً ينير له حياته، الذي يمثل شرفة باذخة تليق بعظمة هذه المرأة، ولعل الاختيار المكاني لجغرافية صحاري من قبل الشاعرة ما هو إلا لتأثيث مكان بحدود مفتوحة ترفض كل التفاصيل والمعيقات الموجودة في المدينة والحدود والأسوار، وكأن في اختيارها لهذا المكان يرتبط بنوع من الأنانية في أن تروض هذا الآخر لكي لا تشاهد في الصحراء إلا وجهها الذي يشبه القمر الذي يحدد طريقه واتجاهه مسترسلة في إخضاع وتذليل الآخر ممسكة بزمام الحوار مختبأةً خلف مقولة القول الذي أدى إلى أن تتحول الصحارى إلى لساناً ذي وجهين، وجه للآخر ووجه أنثوي تدافع عنه باستمرار كاشفةً عن عدم الوفاء الذي لم يلتزم به الآخر، والذي تم تغيبه في ذاكرة الضمير (تاء) الفاعل ليكون ضميراً مستتراً في المعنى، والذي يمثل كل الرجال عبر التاريخ، فحواء لا تخاطب رجل واحد إنما تخاطب كل الرجال.

الخاتمة.

مما تقدم في هذا البحث نتلمس أن مخاطبات حواء اشتغلت على أبعاد ثقافية وأنطولوجية وعوالم صوفية، وروحية، فصيغة الجمع للمخاطبات تتجاوز طلباً أو بعداً حوارياً واحداً إنما حواء في هذا النص تتكلم وتتحدث بكل حرية وإرادة كاشفة عن وعود الآخر عن طريق البنية الحوارية ودور الحوار في ترسيم صورة للتقلبات الروحانية، والذاتية المتمظهرة بوساطة الاشتغال على الحوار الخارجي الذي تمسك بمقولة (قلت)، التي تدل على الانفتاح، والحرية والتي قابلها منولوجاً داخلياً عبرت به الأنا عن كل مشاكلها، وما تعانيه من لحظات التهجين والتشويه من قبل الآخر، متخذة من الذاكرة لحظة ماضوية تحاول عن طريق استدعاء ما تم الاتفاق عليه ما بين حواء وآدم وثنائية (الذكر والأنثى) التي حاولت الانا المبدعة أن تعيد لها التوازن وتحقق نوعاً من المعادلة القائمة على اساس عدالة العيش المشترك بين الأنا والآخر، وذلك عن طريق

[٣٠] الأعمال الشعرية، بشرى البستاني ، ص ٣٠.

الحب النقي وما يمكن أن يساعد في أن تُفنى الأنا في الآخر، أو العكس الآخر بالأنا فتكون لحظة الاستسلام هي لحظة الانتصار للعدالة الإنسانية التي رسختها الشاعرة في القيم المدافعة فيها عن كل حواء عن طريق قيم الحرية، والمساواة، والعدالة، ولا سيما عندما تمتلك القوة الناعمة والعاطفة التي تستطيع أن تحتوي الآخر في عالم العشق والحب والفناء.

هذه القصيدة تقوم على الصوت الواحد هو صوت (الذات الشاعرة) والاصوات الأخرى هي أصوات مقترحة نابعة من وجدان الشاعرة وصادرة عنها بصورة افتراضية لكي تفصح الأنا عما تريده من الآخر لتحقق من خلال تلك الأصوات ما تتمناه.

المصادر والمراجع.

١- أبو العلاء المعري، أحمد تيمور باشا، الناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠١٢.

٢- الأعمال الشعرية، بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٢.

٣- آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية " مدن الملح وثلاثية" أرض السواد، عبد الرحمن منيف، د ط، دار الأمل للطباعة للنشر والتوزيع، لسنة ٢٠١٤.

٤- تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة، روبرت همفري، : د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

٥- الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، ع١٠ ،١٩٩٧.

٦- الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، د. فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٩.

٧- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨.

٨- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد مجازي، دار الأفاق العربية، لسنة ٢٠٠١م.

٩- قصة بدء الخلق وخلق أدم عليه السلام، د. علي محمد الصلابي، دار أبن كثير. ط١، ٢٠٢١م.

١٠- قضايا شعرية، رومان ياكبسون، تر.محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

١١- لسان العرب، ابن منظور، مادة حور، مج٢، دار المعرف، مصر

١٢- مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة لبريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط١ ،٢٠٠٦.

١٣- المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، بوطارن محمد هادي وآخرون، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، ط١ لسنة ١٤٣١- ٢٠١٠.

١٤- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، لسنة ١٩٨٤.

١٥- معجم تحليل الخطاب، اتريك شارودو-دومينيك مانغنو، تر: عبد القادر المهيري- حمادي صمود ، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠٠٨.

١٦- معجم السريات، محمد القاضي وآخرون، دار الفارابي للنشر، تونس، ط١،٢٠١٠.

١٧- معجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية، إسطنبول تركيا.

١٨- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام ،حاكم حبيب عزر،تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١.