قصيدة العراق
للشاعرة بشرى البستاني
قراءة في جماليات التداخل العروضي

قاسم محمود محمد*

الملخص:

يمثل هذا البحث قراءة في نص (قصيدة العراق)[١] للشاعرة بشرى البستاني. كتبت هذه القصيدة في شهر أيلول عام ١٩٩١[٢]، إذ كان العراق يمر باحتدامات سياسية مضطربة، تنوء بمستقبل فجائعي، تبوح الشاعرة باستشراف لوعته بصورة مباشرة وغير مباشرة، مجسدة صورا رمزية عبر (مونتاج شعري) – إن صح التعبير – يتنوع فيه الإيقاع تبعا لعاطفتها المحتدمة وتجربتها الداخلية التي شكلتها نصا عبر اللغة الشعرية.

يمثل التلون الإيقاعي المنبعث اساسا من تداخل الوزن او تنوعه في نص (قصيدة العراق) أهم السمات الفنية التي استوقفتنا وبناء على ذلك جاءت قراءتنا. والتداخل يعني ((تداخل بحر شعري في بحر اخر والتنوع هو تنوع الاوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة))[٣]. ولما جاء النص خاليا من المقاطع الشعرية آثرنا استخدام (التداخل) بدلا عن (التنوع) في العنوان اما تقسيم النص على مقاطع في الدراسة فهو اجتهاد من الباحث ومحاولة لتسليط الضوء على الانتقالات العروضية وبيان اثرها في الدلالة، وصولا إلى الجشتالت (مغزى النص).

تضمر الشاعرة خلف لغة النص الرمزية والإيقاع الموظف فيها دلالات عميقة فقد منحت نفسها الحرية التامة في الافادة من البناء اللغوي الشعري والتشكيل الإيقاعي النابض به وفيه، فجاء النص لوحة رمزية متلونة الإيقاع ذات مضمون يجمع مشاهدُهُ واجزاءه خيط دلالي موحد، يمكن لنا ان نستشف من خلاله دلالات شتى منها ماهو ماض نابض تقابل به الحاضر البائس، فتعبر عن ازمنة ووقائع وحضارات ومعارف ومحن مر بها الوطن، ومنها ما تصور به واقع الامة الذي يلوب ويكابد نتيجة عوامل خارجية طرأت عليه. وربما أعطى النص نبوءات متوقعة سوف يؤول اليها الامر فيما بعد.

---

* قسم اللغة العربية/ كلية الاداب.

The Poem of Iraq By Bushra Al-bustany
A reading in the aesthetic prosodic overlapping

Abstract:

The research represent a reading in the poem if Iraq by Bushra Al-bustany. The poem was written in September ١٩٩١. when Iraq was getting through a critical political struggle which may lead to a cata sphoric future. The poetess shows how Iraq Suffers from torture. She embodies symbolic Views through poetic montage. in which the rhythm varies according to her strong passion , and her own experience. The poetess hictes behind the text deep indications. She gave herself the right in using the poetic structure and rhythm , So the text became a symbolic painting with different rhythm. The content of the poem was gathered by one semantic string. we can see through it different indication such as a live past paralleled to miserable present. They express times , events , civilizations Knowledge and dilemma past by the country. on the other hand , they portrait the present situation of the nation which strive due to accidental external factors. The text may give prophecies which can be seen later.

مدخل:

تتواشج حركية القصيدة ومفارقاتها دوما مع ((الدفقات العاطفية والصور التي تفرض صيغها العامة، فليس هناك قالب نغمي واحد يمكن أن نفرغ فيه قصيدة معينة ونظرا لاستجابة هذه الاخيرة في عملية الابداع لعلاقة جدلية بين العلامة والواقع المعبر عنه – سواء أكان واقعا داخليا أم خارجيا – فإن الشكل على العموم والإيقاع على الخصوص لا يمكنه الا أن يكون انعكاسا للتحول ومن ثم متغيرا أو متنوعا))[٤]. تبعا لعوامل كثيرة وعناصر متعددة منها لحظة ولادة التجربة وزمن امتدادها عبر المكنون الداخلي للمرسل الذي ينبثق عنه الاداء اللغوي حتى خروجها بالصورة النهائية إلى المتلقي، فضلا عن ارتباط الرسالة بأفق توقعات المتلقي و بالواقع الخارجي معا.

واللغة كما يرى جان كوهن ليست إلا ((بديلا مقننا للتجربة نفسها والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين : إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز ويسير من الكلمات إلى الأشياء. أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبين ما يختفي وراء الكلمات أي السير من الكلمات إلى الأشياء))[٥]. ويقرر بعد ذلك أن ((اللغة

ليست إلا حاملا للفكر فهي وسيلة والفكر غايتها وليس من الأكيد أبدا بصفة مسبقة ألا يتوصل إلى الغاية الواحدة بوسائل أخرى تتصف بالدقة نفسها أو أكثر وسيكون لدينا الحق على الدوام في ترجمة رسالة بكلمات أخرى لتقريبها من الأذهان))[٦]. ومن البديهي ((أن يسبق الإيقاع النفسي الوزن العروضي وهذه حقيقة جمالية عروضية في آن واحد لأن البنية العروضية تأتي استجابة عفوية للحالة النفسية وبذلك فان إيقاع الحالة الشعورية هو انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي في الشعر من خلال الإيقاع اللفظي الذي يفضي عادة إلى الإيقاع المعني في النفس))[٧]، إذ حسبما تقتضي عواطف الشاعر، وطبقا لتجربته تتشكل معمارية القصيدة من دون إهدار للإيقاع الموسيقي الذي يحدد مسار القصيدة[٨].

تبرز أهمية الإيقاع ولاسيما الوزن بنحو أكبر عندما يصبح كل منهما عنصرا دلاليا يلتحم ويتفاعل مع بؤرة المعنى يجسدها ويعمقها. وهذا الترابط يحتاج إلى قدرة شعرية عالية تعمل على تلاحم العلاقة بين الشكل والمضمون، ((وبهذا الفهم يصبح الإيقاع إشارة ظاهرة إلى شيء غير محسوس. أي أن الإيقاع (علامة) تعطي نصا أخر، أو كما يرى الشكليون الروس أن الإيقاع مثله مثل الصور الرمزية، يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا. أي عن غور المعنى الكامن والأخير متعدد ومتنوع، ينبع تعدده من الطبيعة الإشارية للإيقاع بل إن النظام الإيقاعي هو أكثر النظم الإشارية تعقيدا في القصيدة))[٩].

ويقول ياكبسون: ((إن رمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسية، وخاصة بين الإحساسات البصرية والسمعية))[١٠]. ثم يذكر أن ((الشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تُخلّف فيه رمزية الأصوات أثارها وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة))[١١].

والإيقاع هو الذي يستوعب ويمتص تداخلات النص كلها من الانسجام والمفارقة ويتفاعل معها ليكوّن فضاءه في القصيدة عبر قدرته على تشكيل خط عمودي ((يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق خطوطها الأفقية كلها بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها.... ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، لكنه يتغير في

الوقت نفسه بواسطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى اقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث تدخل عناصر القصيدة كلها في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقا جديدا متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والمفارقات والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلا بكراً))[١٢]. وعلى هذا الأساس ((كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال ويميل وفقا لقانون علمي هو قانون العدوى العاطفية إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع فمتى تكلم المرء شعرا كأنه يقول : إن ألمي أو فرحي من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنهما باللغة العادية))[١٣].

يمثل عنوان القصيدة العتبة الأولى للوصول إلى مضمونها ومفتاحا – في أكثر الأحيان – لفك رموزها وفهمها. والعنوان الذي يواجهنا (قصيدة العراق) يشكل المحور الأساسي والمضمون الذي نسجت الشاعرة حوله خيوط النص. والقصيدة من قصد و (القصد استقامة الطريق... والقصيدة من الشعر ما تم شطر أبياته سمي بذلك لكماله وصحة وزنه وقال ابن جني سمي قصيدا لانه قُصدَ واعتُمد وقيل سمي قصيدا لان قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار واصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يتقصد أي يتكسر لسمنه... وقيل سمي الشعر التام قصيدا لان قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد... وقال ابو الحسن الاخفش... وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات قال ابن جني وفي هذا القول من الأخفش جواز وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة وقال والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة فأما مازاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة... قال ابن جني اصل (ق ص د) ومواقعها في كلام العرب الاعتزام والتوجه والنهود والنهوض نحو الشيء على اعتدال كان ذلك أوجور هذا أصله في الحقيقة وإن كان قد يخص في بعض المواضع بقصد الاستقامة دون الميل ألا ترى انك تقصد الجور تارة كما تقصد العدل أخرى فالاعتزام والتوجه شامل لهما جميعا))[١٤].

عندما تختار الشاعرة العنوان (قصيدة العراق) فهي تدرك بلا شك مدلول كلمة قصيدة والمعاني المعجمية لأصلها اللغوي وأرادت من خلال هذه المزاوجة اللغوية أن تكثف الدلالة السياقية لنص العنوان الذي يعتلي مضمون القصيدة بالاعتماد على المعنى الشامل

الذي تحتضنه تلك المفردة (قصيدة) لغويا. فهي تعلن للمتلقي بدءا من العتبة الأولى عن عزمها وتوجهها ونهوضها وقصدها نحو العراق لتعطيه الصورة الشعرية التامة والكاملة له بحيث لا تشوبها شائبة بعد تمحيص وتحقيق وتدقيق. ومع أن هذه اللفظة (قصيدة) تستوحي المعاني المعجمية التي ذكرناها إلا إنها لا تقف عندها، فالشاعرة تعلم علم اليقين ان هذه اللفظة أصبحت مصطلحا أدبيا له مفهومه الخاص ودلالته التي يشار بها إليه – وإن كان ثمة خلاف بين النقاد على المفهوم الذي يحد مصطلح (القصيدة).

وهذه الرؤية تحيلنا على المعنى الفني الذي يستبطنه العنوان، فالقصيدة هي تجربة فنية أدبية شعرية عن موطن الشاعرة (العراق)، وبناؤها المحكم يدل على رصانة الوطن (وطنها)، ووحدتها العضوية، تجمع أطياف الشعب الذي هو (شعبها)، والمضمون العام يمثل خط سير المعنى نحو الغاية الواحدة.

أما العراق: فمعناه ((شاطئ الماء، وخص بعضهم به شاطئ البحر، والعراق اسم مذكر سمّي بذلك لأنه على شاطئ دجلة، وقيل سميت (الأرض) عراقا لقربها من البحر، وأهل الحجاز يسمّون ما كان قريبا من البحر عراقا، وقيل سمي عراقا لأنه استكف أرض العرب، وقيل سمي به لتواشج عروق الشجر والنخل به وكأنه أراد عراقا ثم جمع على عراق))[١٥].

تستحضر مفردة العراق في ذهن المتلقي ماهية العراق من الناحية التاريخية والجغرافية والسياسية والتكوين السكاني وما إلى ذلك. وإذا ما كانت هذه المعاني متغيرة ومتنوعة فإننا نتوقع للوهلة الأولى أن يأتي شكل القصيدة ومضمونها موافقا للدلالة الضمنية التي يحملها العنوان.

ويصدق حدسنا حينما نجد أن الشاعرة لوّنت إيقاع النص تلون حضارة العراق وتنوع بهائه وثرائه معتمدة على تنوع الوزن في المرتبة الأساسية، وعلى التدوير الذي يعني التواصل والاستمرار، وهجر القافية تارة والتزامها أخرى، تجاوبا مع الاتصال والانفصال في الحضارات الحية عبر التاريخ وفي مقدمتها حضارة وادي الرافدين فضلا عن جنوحها إلى شحن النص بتراكمات صوتية عن طريق تكرار وحدات معينة بين الآونة والأخرى.

إلا أن هذا التلون الإيقاعي والتنوع الوزني جاء نتيجة عاطفة محتدمة ومشاعر مأزومة دفعت اللغة الشعرية الى الانتقال من وزن لأخر. أي أن التغيير هو تلبية لحاجة نفسية تكمن دلالتها في سياقات النص. وربما خرجت تلك الدلالة من موطن كمونها (قلب

الشاعرة) ومقاصدها التي عبر عنها اللغويون وعلماء النص بالمغزى، عن طريق اللغة الحاملة للمعاني الكامنة في النفس الى العالم الخارجي، وما على المتلقي إلا أن يربط تلك المضامين مع تنوع الوزن ليستشف الغاية المرجوة من ذلك وبناء على ذلك يمكن لنا تقسيم القصيدة إلى (١٤) مقطعا على وفق الانتقال في الوزن.

المقطع رقم (١):

تلوبُ الطيورُ :	**فعولن فعولـ**
الجبالُ، الجبالُ	**ن فعولن فعولـ**
الجبالُ تؤرّقني	**ن فعولُ فعولُ فعو**
وتلفّ بأغصانها جرح روحي،	**لُ فعولُ فعولن فعولن فعولـ**
الجبالُ صبايا،	**ن فعولُ فعولن**
تجزّ ضفائرها الطائراتُ	**فعولُ فعولُ فعولن فعولُ**
فأجمع عنها شظايا القنابلِ،	**فعولُ فعولن فعولن فعولُ فـ**
أمسحُ وجنتها،	**عولُ فعولُ فعو**
فتسيل الغيوم على مهلها...	**لُ فعولن فعولُ فعولن فعو**
فوق ورد الصباح...	**لن مفعولن فعولْ...**

تبدأ (قصيدة العراق) بجملة فعلية (تلوب الطيور) جاء فعلها بصيغة المضارع المستمر، والفاعل جمع معرف بال يضم تحته جنس الطيور كلها.

وقد منحت الشاعرة دلالة الفعل (تلوب) إلى كائنات حية– في الغالب – ترمز إلى الوداعة والألفة، وهي تضمر ذاتها خلف الفاعل والتعبير بهذه الطريقة ابلغ.

وإذا كانت الذات الشاعرة هي التي تلوب فإن خواطرها ولواعجها تجنح نحو الحركة المستمرة تبحث عن منفذ لمشاعر الفقدان والألم والأرق الذي سببه لها فقدان الجبال أو عذابها من هنا جاء تنوع الإيقاع في القصيدة.

تصبح سمة الفعل (تلوب) ملازمة للأنا الشاعرة فهي تتجذر بالنص عبر مقاطعه الطويلة، إذ تنتقل من الطيور إلى الجبال (والجبال تلوب) ثم الكهوف (فتلوب الكهوف).

لقد أسقطت الشاعرة إحساسها أولا على الطيور ثم الجبال ثم الكهوف من الفضاء العلوي إلى الوسط ثم إلى الباطن، فهي تسعى بهذه اللغة الشعرية والصور المجازية إلى أنسنة الجماد، وإضفاء المشاعر الإنسانية عليه، وبهذه الطريقة تشير إلى لواعج الوطن،

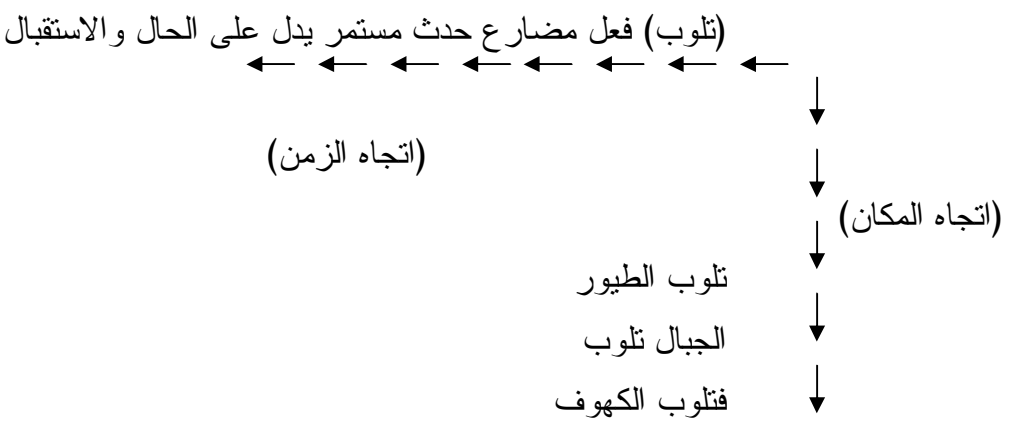
فالإنسان والحيوان والجماد يوحدهم فعل واحد وإحساس واحد هو (يلوب). حتى يتحول الفعل إلى شجن يلف الكون كله من ذرى القمم إلى أعماق الكهوف.

و ((اللَّوبُ واللُّوبُ واللؤوبُ واللُّوَابُ العطش وقيل هو إستدارة الحائم حول المـــاء وهو عطشان لايصل إليه وقد لاب يلوبُ لوباً ولوُبا ولوباناً أي عطش فهو لائـــب والجمـــع لؤوب مثل شاهد وشهود، قال : أبو محمد الفقعسي:

حتى إذا ما اشتد لوبان النجر ولاح للعين سهيل بسحر

والنجر عطش يصيب الإبل من أكل الحبة وهي بزور الصحراء))[١٦]

يشعرنا هذا الانتقال بحركة مستمرة تصبغ الفاعل المتغير بدلالة الحـــدث الواحـــد للفعل (تلوب). وهذا المشهد يوحي بسير صفة الفعل (العطش الشديد)، من نقطـــة انطلاقـــه (أول النص) باتجاهين (عمودي وأفقي)، الأول يمثل الاتجاه المكاني من الأعلى نحو بـــاطن الأرض، والثاني يمثل الاتجاه الزماني فصيغة الفعل المضارع تدل على الحال والاستقبال.



عندما تقرن الشاعرة الطيور بالجبال وتوازي بينهما بفعل واحد فإنها تـــستمد تلـــك الخاصية من القرآن الكريم بدليل قوله تعالى : ((ففهمناها سليمان وكلا آتينا حكمـــا وعلمـــا وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير وكنا فاعلين)) (سورة الأنبياء، الآيـــة ٧٩). وقولـــه تعالى : ((ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوّبي معه والطير وألنا له الحديد)) (سورة ســـبأ، الآية ١٠).

وقد ذكر الإمام الرازي في تفسير التسبيح من قوله تعالى : ((وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير وكنا فاعلين)) وجهان (أحدهما) أن الجبال كانت تسبح ثم ذكروا وجوها (أحدها) قال مقاتل إذا ذكر داود عليه السلام ربه ذكرت الجبال والطير ربها معه (وثانيها) قال الكلبي: إذا سبح داود أجابته الجبال (وثالثها) قال سليمان بن حيان: كان داود عليه السلام إذا وجد فترة أمر الله تعالى الجبال فسبحت فيزداد نشاطا واشتياقا (القول الثاني) وهو اختيار بعض أصحاب المعاني أنه يحتمل أن يكون تسبيح الجبال والطير بمثابة قوله (وإن من شيء إلا يسبح بحمده) وتخصيص داود عليه السلام بذلك إنما كان بسبب أنه عليه السلام كان يعرف ذلك ضرورة فيزداد يقينا وتعظيما والقول الأول أقرب لأنه لا ضرورة في صرف اللفظ عن ظاهره))[١٧].

ونلحظ أن (الجبال والطيور) في الآيتين قد اشتركا بفعل واحد في الأولى كان التسبيح وفي الثانية الأوب من هنا نرى أن نص الشاعرة يتناص مع كلام الله تعالى فهي تجمع بين الفاعلين نفسيهما وتشركهما بفعل واحد (تلوب).

تنسج الشاعرة لغتها في هذا المشهد معتمدة على تفعيلة المتقارب (صحيحة ومقبوضة) بطريقة سردية يشوبها التدوير الذي ينم عن تواصل المعاناة والألم.

وفعولن المكونة من وتد مجموع وسبب خفيف ينتج من تكرارها تناوب بين مقطعيها بصورة مدورة.

فعولن فعولن فعولن فعولن

//ه /ه //ه /ه //ه /ه //ه /ه

× فا علن فا علن فا علن

←

وإذا ما بدأنا من السبب الخفيف مهملين الوتد من أول تفعيلة (فعولن) كما هو موضح في المخطط أعلاه حينئذ ينتقل الوزن من فعولن إلى فاعلن. وعندما تكون الذات الشاعرة في حالة من الألم الشخصي أو الوطني فان عاطفتها تدفع لغتها الشعرية كي تتجاوز هذا الإيقاع المتكئ على وزن تفعيلة المتقارب (فعولن) إلى وزن أخر، وهي محاولة لتجاوز الحالة المأزومة إلى نوع من التوازن، ولما كان الانتقال في أثناء السرد المستمر غير المصحوب بالتوقف فقد انتقت الشاعرة وزنا أخر يمتلك خصائص إيقاعية تقترب من الأول

كي لا تحدث فجوة إيقاعية تتعارض مع تواصل السرد فظهرت تفعيلة المتدارك في المقطع الثاني.

المقطع رقم (٢)

والجبالُ حيارى	**فاعلن فعلن فـ**
الجبالُ التي شردتني	**اعلن فاعلن فاعلن فـ**
الجبال التي هجرتني	**اعلن فاعلن فعلن فا**
وأهجرها،	**علن فعلن**
وأحنّ إليها،	**فعلن فعلن فا**
فتبكي جروحي	**علن فاعلن فا**

وأنسى الذي كان ما بيننا من ملامْ.. علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

والجبال تلوبُ	**فاعلن فعلن فـ**
العراقُ،	**اعلن فـ**
العراقُ،	**اعلن فـ**
العراقُ متاحف نخلٍ،	**اعلن فعلن فعلن فا**
مرايا،	**علن فا**
وعاجْ،	**علان.**

تدرّجت الشاعرة في إيقاع القصيدة ونقلت الوزن من فعولن إلى فاعلن وهذا التنوع ارتبط بنمو التجربة النفسية وميلها إلى مقاومة حالة التمزق والحرب البشعة، وتطلعها إلى قلب الوضع المأساوي الذي عبرت عنه من خلال حشدها مفردات تدل عليه (تلوب، تؤرقني، جرح روحي، تجز ضفائرها الطائرات، شظايا القنابل) لذا نجدها تتجاوز المفردات الدالة على القوة والبطش، وتوظف بدلا عنها بنية مركبة من سطرين توحي بجمالية رومانسية تنهي بها المقطع الأول.

فتسيل الغيوم على مهلها...

فوق ورد الصباح...

وما علامات التنقيط بعد هذين السطرين الا رغبة من الشاعرة باستمرار هذه الصورة وهي تعبير عن استشراف صباح جديد بعد نزيف الدم.

ثم يعود النص إلى النواة المركزية (الجبال) صلب القضية، والجبال هنا رمز لما لا يمكن الإمساك به، أهو رمز لشمال العراق الذي يلوح لها بالفقدان قبل أكثر من عشر سنوات..؟ أم هو رمز جمعي للعراقيين بما يمثله من شموخ وعلو..؟، أم هو رمز لشدة حياة العراقي الواقعية وصعوبتها وقسوة ما يحدث فيها..؟ أم هي رمز التوازن الذي تتطلع إليه الذات الشاعرة..؟ يبقى النص دلالته مفتوحة. فالجبال الواردة في صورتها المتحركة وبما امتلكته من أفعال إنسانية أضفتها الشاعرة عليها تجاوزت حال كونها جبالا على التحديد، بل تعدت عالم الحقيقة إلى عالم الخيال، لذا فالمتلقي يسبح في فضاء النص بحثا عن أبعاد هذه اللفظة ومدلولاتها بالاعتماد على ما يجاورها من ألفاظ ضمن السياقات المتعددة التي ترد فيها.

ولفظة الجبال ترد في القرآن الكريم عشرات المرات ومنها قوله تعالى : ((ألم نجعل الأرض مهادا، والجبال أوتادا))(سورة النبأ، الآية ٦-٧). قال الإمام الرازي قوله تعالى: ((والجبال أوتادا)) أي للأرض كي لا تميد بأهلها فيكمل كون الأرض مهادا بسبب ذلك))[١٨].

وجاء في تفسير المراغي : ((أي وجعلنا الجبال لها [أي للأرض] كالأوتاد كي لا تميل بأهلها وتضطرب بسكانها ولولاها لكانت دائمة الاضطراب لما في جوفها من المواد الدائمة الجيشان، فلا تتم الحكمة في كونها مهادا لهم))[١٩].

يتضح من هذا أن الجبال هي عنوان التوازن الأرضي، وهي بالنسبة للعراق في نص الشاعرة كالوتد الذي يثبت الخيمة ويحافظ على استقرارها أمام الريح العاتية والعاصفة القوية الشديدة. ويبدو من حالة اللوبان والوجع أن هذا التوازن مفقود وأن الاهتزاز والقلق والاضطراب يسود كل شيء ويميد بهذه الأرض ومن عليها بمن فيهم الشاعرة، فهل أراد النص تصوير الكون بالمهاد والعراق أوتاده، إذ تحوي معظم ملفوظات النص بذلك من خلال فيض الحب ومشاعر الوجد الذي غمر به النص هذا الوطن الأثير. أم أن الجبال المهددة بالفقدان توحي بفقدان توازن كل شيء ليس في الوطن بل في الحياة المهددة بعصا الأقوياء.

وإذا كانت الجبال (الأوتاد) الأرضية تلوب كما تشعر بها الشاعرة فان إحساسها ينعكس على لغتها فيلون نواة الوزن العروضي (التفعيلة) بحركة متنوعة تنتج إيقاعا متلونا.

وفي هذا المشهد تتحول العلاقة الحميمة التي وجدناها في المقطع الأول بين الأنا الشاعرة والجبال إلى علاقة سلبية يشوبها الهجر والتشريد المتبادل بفعل عوامل التخريب

(خارجية وداخلية) ويبدو أن النص لا يريد التصريح بها على عادة الشعر الذي يكثف ولايصرح لتبقى مسكوتا عنها في فجوات لاتمنح نفسها إلا للقارئ الجاد.

الجبال التي شردتني

الجبال التي هجرتني

وأهجرها

وتوظف الشاعرة عناصر الطبيعة في نصها بصورة رمزية، لتبوح بعذاباتها (من حب وهجر وتشريد) بصورة جدلية قائمة بين الأنا والطبيعة، فتفصح عن خلجات نفسها من دون مواربة، إذ تحول الطبيعة إلى كائنات حية تحاورها وتبثها مكنونات ألمها ولوعتها.

وهل غايتها من أنسنة الجماد تفعيل صور شعرية تعتمد على المجاز حسب، أم أنها تعيش في حالة يأس داخلي من استلاب الإنسان الحالي فتجد في الطبيعة ملاذها وخلاصها كما كان يفعل الرومانسيون؟ لايترك النص المتلقي في حيرة من أمره، لأن القارئ الجاد لايجد الطبيعة ملاذا حسب، بل يواجهها بنية فاعلة في تشييد النص وأرضية راسخة لفعل الوقائع والأحداث والمشاعر ومن خلال ذلك كله يلتمس وظائفها الدلالية والجمالية معا.

تشكل السمة المزجية بين (صفات الإنسان والطبيعة) محورا مهما في نص الشاعرة فقد اعتمدت عليها بصورة واضحة في صياغة تجربتها. ولم يكن توجهها إلى الطبيعة وصفيا لأجل رصدها، بل كانت الغاية إيحائية، إذ تتخذ من عناصر الطبيعة رموزا تشير بها إلى مضامين ومعان يدركها المتلقي حينما يربط بين الدلالة السياقية والدلالة الوضعية لتلك الألفاظ فضلا عن دلالتها في الموروث الثقافي عموما ولاسيما العقائدي خصوصا. مثال على ذلك توظيف المفردات آلاتية (الجبال، القمر، الشجر، النيل، الكهوف)، فللطبيعة في العمل الأدبي وظيفة عضوية جمالية إلى جانب وظيفتها التفسيرية فهي تتحول من واقعها الموضوعي إلى واقع تخييلي بحيث تصبح عنصرا يحتل مركز اهتمام المبدع وتشغل مساحة لونية تلعب هي وغيرها من ألوان العمل الأدبي وعناصره المختلفة دورا وظيفيا في حركة بنائه وتطوره.[٢٠]

وما تلبث الأزمة التي لحظناها بين الشاعرة والجبال في المشهد السابق أن تستقر حتى نفاجأ بمشاعر حنونة ودواعي محبة عميقة تعيد العلاقة إلى صميم حقيقتها، فبعد قولها (وأهجرها) تبادرنا المفارقة:

واحن إليها

فتبكي جروحي

وأنسى الذي كان ما بيننا من ملام

ففعل الهجر هنا قسري، لم يكن إراديا، لذا يأتي رد الفعل من الجبال ايجابيا تلفه صحوة، فيتراءى العراق بماضيه كله وحضارته وقوته أمام عينيه فيتوحد الخاص بالعام، حتى إن الوصف يطول ليشمل المقطع الثالث والرابع، كي يحقق إشباعا عاطفيا تتطلبه التجربة.

وهناك ترابط دلالي بين المقطع الأول والثاني، تسعى الشاعرة عبر لغتها المجازية وصورها الرمزية أن تبثه وتظهره إلى النور. ألا وهو (صلة الرحم) – أن صح التعبير – بين الوطن العراق وشماله. في تواشج يتوازى ليفضي في النهاية إلى انفتاح على مشهد كثيف هو تاريخ العراق بعصوره كلها المأزومة بالعطاء والإبداع.

في المقطع الأول: تلوب الطيور/ الجبال، الجبال/ الجبال تؤرقني

في المقطع الثاني: والجبال تلوب/ العراق/ العراق/ العراق متاحف نخل

الطيور = الأنا الشاعرة، والأنا الشاعرة رمز للعراق والعراقيين

الجبال = شمال العراق، الجبال هي العراق، هي الذات الشاعرة المحكومة بالفصل والفقدان والمكابدة.

نخلص من هذا إلى توحد مشاعر الوطن وشماله مع إنسان ذلك الوطن وناسه. فالعراق يلوب من أجل جباله، وجباله تلوب من أجله، والذات الشاعرة تلوب بهما ومن أجلهما.

وقد تحررت الشاعرة من قدسية الوزن الواحد الذي تنبني عليه القصيدة في أثناء انتقالها إلى المقطع الثاني. وتدفعها الجرأة والتمكن الممزوجان بالعاطفة المحتدمة إلى استخدام أوزان أخرى في النص سنشير إليها لاحقا.

يعتمد إيقاع المقطع – هنا – على تفعيلة المتدارك الصحيحة والمخبونة في بنائها الحركي، وتغيب القافية بسبب التدوير فلا تظهر إلا في موضعين (ملام، وعاج) وقد أسبغ هذا الظهور على خاتمة الجمل الشعرية نغمة خاصة، على الرغم من اختلاف الروي فيها، لان المد الذي يسبق حرف الروي (الردف) يعطي قيمة جمالية بما يحمله من طبيعة صوتية. فضلا عن زيادة حرف في الوزن المصاحب للقافية اذ جاءت التفعيلة مذالة (فاعلان).

ونلحظ حشدا من التجمعات الصوتية ينتجه التكرار على مستوى الــصوت المفــرد مثل الهاء في.

الجبال التي هجرتني

واهجرها

واحن اليها

وعلى مستوى الكلمة المفردة مثل تكرار (الجبال) و (العراق) و (هجر). تكثيفا في الإيقــاع الصوتي.

وهذا يسهم في دعم إيقاع القصيدة جنبا إلى جنب مع الإيقاع العروضي.

المقطع رقم (٣)

وأروقةُ من لجين،	**فعولُ فعولن فعولن**
وأزمنةٌ من دمٍ	**فعولُ فعولن فعو**
وأكفٌ تدقّ رتاج العصور	**لُ فعولن فعولُ فعولن فعولُ**
فتنهضُ إنساً وجان	**فعولُ فعولن فعولن**
وتعدو الفيالقُ	**فعولن فعولُ فــ**
تعدو البيارقُ	**عولن فعولُ فــ**
تعدو الخيولُ	**عولن فعولُ**

المقطع رقم (٤)

والعراق الرؤى،	**فاعلن فاعلن**
والمدى،	**فاعلن**
والأمانُ	**فاعلن فــ**
العراقُ ألأماني	**اعلن فاعلن فــ**
العراق حديقةُ روحي	**اعلن فعلن فعلن فا**
تضمّ إليها غيوماً، وبرقاً	**علن فعلن فاعلن فاعلن فا**
وأزمنةُ من لظى	**علن فعلن فاعلن**
وجداول شهد تشق أكفّ التراب	**فعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلان**
والعراق عباءةُ أمي،	**فاعلن فعلن فعلن فا**
وثوب العذارى	**علن فاعلن فــ**

اللواتي يمتن على السفح　　اعلن فاعلن فعلن فاعـ
من ظمأ واغتراب　　لن فعلن فاعلان

إننا لانجد مبررا لانتقال الوزن من فاعلن إلى فعولن – سواء على الصعيد العاطفي أو المستوى الدلالي – عند خروج الشاعرة من المقطع الثاني ودخولها في المقطع الثالث، إذ إنها في حالة وصف للعراق، تستمر هذه الدلالة عبر صور متراكمة ومعان مغـايرة تمتـد لثلاثة مقاطع (الثاني، والثالث، والرابع). جاء المقطعان الثاني والرابـع علـى وزن واحـد (فاعلن) بينما كان الثالث مغايرا لهما على وزن (فعولن) ولولا أن جاءت الصورة الكتابيـة للفظة (وعاجْ) الصورة ساكنة الروي نهاية المقطع الثاني في الديوان لأمكن عد حرف الجيم محركا بالتنوين، وبهذا يستمر وزن فاعلن في المقطع الثالث ليتصل بالمقطع الرابع، وتصبح حينئذ المقاطع الثلاث (٢، ٣، ٤) مقطعا واحدا يشير إلى مضمون واحد. إلا أن هذا الخروج استطاع أن يتجاوب مع تجربة النص المفعمة بظاهرة الانتقال الوزني.

المقطع رقم (٥)

ياقمرَ الجبالْ　　مستعلن معولْ
عرّج على السفوحْ　　مستفعلن معولْ
فوجهك الأبهى　　متفعلن مفعو
يطلع في الجروحْ　　مستعلن معولْ
ياقمر المنفىْ　　مستعلن مفعو
عرجّ على الحقولْ　　مستفعلن معولْ
فوجهك الأبهى　　متفعلن مفعو
يولد في البذورْ　　مستعلن معولْ

تبدأ الشاعرة مشهدها بنداء موجه للقمر ((والقمر جرم سماوي صغير يدور حـول الأرض ويكون تابعا لها، فهو جرم معتم صخري كالأرض تماما يستمد نوره مـن ضـياء الشمس، والأرض بقمرها تدور حول الشمس التي يسقط ضوؤها على وجه القمـر عنـدما يكون مواجها لها وللنصف المظلم من الأرض))[٢١].

وللقمر عند العرب قديما مكانة خاصة فهو كبير الآلهة وسيد المعبودات ولذا ذكـر في القرآن على رأس أوثانهم (ولا تذرن ودا ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسرا) (سـورة نوح، الاية٢٣) ((وإذا كانت العرب أمة متأملة شاعرة فقد كان القمر بلا شـك واحـدا مـن

الظواهر الكونية التي لفت انتباهها تفكرا وتأملاً وإعجاباً، ولذلك كان عندهم قبل الإسلام هو سيد الآلهة، فهو الراعي والحامي والمحب، فـ (ود) هو القمر وهو الإله الرئيس عند ثمود وقريش وعند المعينيين كما انه الإله المعبود عند بقية العرب الجنوبيين، ومتى ورد اسمه في نص قصد به القمر، وهو عندهم الأب رمز الإيجاد والإظهار والإصلاح والرعاية وقد كتب اسمه وحفر على أخشاب وأحجار أبواب المباني لتكون في حمايته تبركا باسمه وتيمنا به كما علق اسمه على أعناق الأطفال تمائم وتعاويذ تحفظهم من الشر وفي لفظة (ود) يكمن معنى المحبة والمودة)). ((وعلى الرغم من مزاحمة الشعوذة له من حيث هو معبود فقد ظل إلى قبيل ظهور الإسلام سيد الآلهة في مكة وكان يرمز له بالصنم (هبل) الذي قال عنه ابن الكلبي انه اعظم صنم وقد صنع من العقيق الأحمر على صورة إنسان... هذا هو المعبود القمر عند العرب قديما، تعددت أسماؤه وصفاته فهو رمز القوة والعزة والهيمنة و الإضاءة والحكمة، وهو رمز الرأفة والحب والمودة والأبوة والحماية، فضلا عن كونه يرتبط عند العرب بالمطر، فمنازله هي التي تؤطر الأنواء وتحكمها... فالقمر إذن رمز للخصب والخير واجتماع هذه الدلالات كلها في القمر جعلته مثالا في الوعي الجمعي العربي، ورمزا يهرع إليه الشعراء))[٢٢]، لذا يتكرر النداء الموجه للقمر في نص الشاعرة حتى يصبح قوة مطلقة تلجأ إليه الذات في محنتها وكأنه المنجد الوحيد من عذاباتها ولوعتها فليس هناك من أمل تعقده في سواه وهي التي تصرح بذلك (ودهرك أعجز من باقل).

وتأتي هذه الدعوة المفعمة بنداء المستصرخ، بعد استلاب الظمأ والاغتراب حياة العذارى على السفوح إذ بلغ الجهد مبلغه. لذا فإن الشاعرة تتوجه نحو قوة الخلاص ممثلة بالقمر – المصدر السماوي الذي يضيء الأرض ليلا ويبدد ظلمتها، ويبعث النشوة والاطمئنان في النفوس – نحو السفوح.

فهي تستعين بالقمر (رمز الخصب والقوة، والهيمنة والرأفة والحب)، لتبعث الأمل والحيوية في موطنها (العراق) الذي يكابد جريحا.

وقد شكل المقطع انعطافة قوية في الإيقاع على مستوى الوزن والقافية والتكرار والتوازي والجناس الصوتي. وبرزت وظيفته بشكل أوضح خدمة للمعنى. إذ تترشح معطياته نحو بنية نغمية توحي بابتهال تصدره الذات الشاعرة عبر جمل قصيرة تعاضد لحنها الموسيقي.

ومن يقرأ القصيدة يجد فجوة إيقاعية بين المقطعين الرابع والخامس تعمد الــشاعرة من خلالها إلى كسر أفق التوقع، وجلب انتباه المتلقي ومن ثم فإن هذه الانعطافة تثير المتلقي كي يحشد ذهنه لاكتناه ماهية الدلالة الكامنة خلف البناء التركيبي المغاير الذي أنــتج إيقاعــا يتكئ على نداء مكرر أشبه ما يكون بالابتهال.

يحيل النداء المكرر هنا على التراتيل الدينية فلمن كــان الــنص يوجــه ابتهالاتــه الضارعة ؟ للعراق أم للامنية الكبيرة في توحده وعودته لاستلام دوره الفاعل في الحياة.

المقطع رقم (٦)

فيا شجراً لايهادنُ	**فعولُ فعولن فعولُ فــ**
ياشجرا يستفزّ الرياحَ	**عولُ فعولن فعولن فعولُ**
لماذا فتحت النوافذَ	**فعولن فعولن فعولُ فــ**
والشمس داكنةٌ	**عولن فعولُ فعو**
والعيون قميئةْ	**لن فعولُ فعولن**
لماذا توضأت بالدمِ،	**فعولن فعولن فعولُ فــ**
بالامنياتِ	**عولن فعولُ**
ودهرك اعجز من باقلٍ	**فعولُ فعولُ فعولن فعو**
والعدوّ يهدهد صبيانه	**لن فعولُ فعولُ فعولن فعو**
والرياح تسيرُ بما يشتهي القتلة	**لن فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعو**

تنتفض الشاعرة معاتبة (الشجر)، بأسلوب درامي يعمد إلى أنسنة النبات، والــشجر رمز مفتوح الدلالة، جاء بصيغة التنكير فشمل الجنس كله، حتى يعم شجر العراق من شماله إلى جنوبه – وفي الغالب – يشير إلى الإنسان العراقي عموما وقراراته خصوصا، فهو يأبى أن يهادن على الرغم من مكابدته.

وما عنوان الديوان (مكابدات الشجر) الذي يضم في فحواه هذا النص إلا دليل على صميم العلاقة والآصرة القوية التي تربط بين مضمون النصوص والعنوان العام الذي يحمل اسم المجموعة.

ونستشف من هذا أن مكابدات الوطن قد تغلغلت في نفس الشاعرة واستوطنت فــي مخيلتها حتى امتزج العام بالخاص وغدا النص تعبيرا عن الشعور الجمعي مــؤطراً بالأنــا الشاعرة أو الرموز التي توظفها، وما تحولات الإيقاع من سرد ووصف وابتهال وعتــاب..

الخ الا لغة مشفرة تحمل ذلك المضمون. فبعد أن أفرغت الشاعرة في المقطع السابق شيئا من لوبتها ولواعجها المشحونة بإيقاع المبتهل تنقل وزن القصيدة – هنا – إلى المتقارب (فعولن).

و ينضح المشهد بمعاني العتاب الوطني والقومي إذ تتخذ الذات الشاعرة فيه من الرمز غلافا شفافا يغطي الدلالة فتسمح لعين الناظر برؤية الخطوط العامة من دون الغوص في الملامح الدقيقة.

المقطع رقم (٧)

انت علمتني ان اموتَ	**فاعلن فاعلن فاعلن فـ**
كما ينبغي	**علن فاعلن**
والبي الحياةَ	**فعلن فاعلن فـ**
اذا انبلجت قنبلةْ	**علن فعلن فاعلن**
فلماذا ذهبت وخليتني	**فعلن فاعلن فعلن فاعلن**
ولماذا عبرت إلى جهةٍ أنا أجهلها	**فعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلن**
في الطريق إلى مَكّةَ عيرتني القوافلُ	**فاعلن فعلن فاعلُ فاعلن فاعلن فعـ**
ان ساموت بلا كفنٍ	**لن فعلن فعلن فعلن**
او سدورْ	**فاعلان**

ذكرنا في المقطع السابق أن الشاعرة اتخذت من الشجر رمزا للإنسان العراقي الذي لا يهادن، واسترسلت معاتبة إياه لاتخاذه قرارات مصيرية حاسمة، في وجهة نظرها خاطئة فالآليات التي تحقق الغاية المنشودة تثاقلت إلى الأرض (ودهرك أعجز من باقل) في حين يتربص العدو ويهدهد غلمانه بل حتى الظروف قد تهيأت للقتلة.

– وهنا – ينتقل إيقاع النص من المتقارب (فعولن) إلى المتدارك (فاعلن) وكأن الشاعرة في هذه الانتقالة تريد أن تعكس الصورة السابقة بنقلة وزنية تتحد مع دلالة المضمون فتجعل من الموت الذي يسعى إليه القتلة حياة. فهي تبدأ مشهدها بـ (أنت) و الضمير يعود إلى الشجر (العراق وشعبه) في المقطع السابق إذن الشاعرة تستلهم معاني الحياة وإن كانت متمثلة (بموت شريف) من الإنسان العراقي وهناك كلام مسكوت عنه يسبق الضمير (أنت) يفصل بين المقطعين، وبهذا يضع المشهد المتلقي أمام لقطة حوارية بين الذات الشاعرة والأخر، ولكن الصياغة الشعرية جاءت بأسلوب موجز أهملت التفاصيل،

واحتفظت بالمعنى الاهم (طريقة موت العراقي) فهو لايموت إلا كما يموت الشجر واقفا شامخا لا يحني هامته أمام رياح القتلة.

وهي تتساءل عن مضامين مصيرية حدثت بغيابها أو تغييبها وإلغاء قرارها، فتستفهم مستنكرة قرارات حاسمة تخص وطنها واهلها وحياتها اتخذت من دون أن تشارك بصنعها، وهي إشارات تتضح بمرارة الغياب الذي يغلف إنسان المنطقة في العصر الراهن.

فلماذا ذهبت وخليتني

ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها

يعطي تكرار الاستفهام بهذه الطريقة ((نبرات متوازية متماثلة تفصح عن الحس الانفعالي والشعور بالغضب لدى المبدع وقد انبثق السؤال عن حيرة تبحث عن إجابة مبتغاة))[٢٣]. وتتعاضد الأسئلة لتحيل معطياتها إلى تواز نغمي يتجاوز ((حدود الظاهرة اللغوية إلى تشكيل بعد تأثيري بإثارة الانتباه وتوجهه نحو الاستخدام اللغوي الذي يحمل شحنات انفعالية قادرة على أن تجسد موقف المبدع، فبنية التوازي تستطيع أن تكشف عن تآلف عناصر الصوت والتركيب والدلالة لتعكس التجاوب القائم بين اللغة والموضوع))[٢٤].

وبعد اللقطة الحوارية ينتقل النص إلى سرد حالة وصفية ورؤية مستقبلية تنم عن نهاية سلبية (موت مخزٍ) – كما يراه الأخر – موت بلغ أهله من الشح والعوز بحيث ينأى عن الكفن والسدور، والمعنى يشير ضمنا إلى الحصار الجائر المفروض على العراق في ذلك الوقت. وفي الحقيقة هو موت مشّرف نتج عن التصدي لقوى الشر.

المقطع رقم (٨):

وفي المغرب العربيّ وجدتُ ثيابي	**فعولن فعولُ فعولُ فعولن**
معلقةً فوق صاريةٍ	**فعولُ فعولن فعولُ فعو**
وثيابي على جبل الشيخ في الشامِ	**لُ فعولن فعولُ فعولن فعولن فـــ**
منشورةً	**عولن فعو**
فوق حبلٍ يخط حدود هويّة اهلي	**لن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فـــ**
بين البنفسج والنارِ	**عولن فعولُ فعولن فـــ**
بين المدى والقتيلْ	**عولن فعولن فعولْ**
هناك وجدتك تبتاعُ خبزاً لورد العراقِ...	**فعولُ فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولْ**
وتنحت صخرا لأحلامهِ	**فعولُ فعولن فعولن فعو**

نسي النيلُ ماكانَ	**لُ فعولن فعولن فــ**
آفة هذا الزمان التذكرُ	**عولُ فعولن فعولن فعولُ فــ**
آفته الموت فوق حجارة أمسٍ تلّبد	**عولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فــ**
تلك الجبالُ،	**عولن فعولــ**
الجبالُ،	**ن فعولــ**
الجبال طيورٌ تكابدْ..	**ن فعولُ فعولن فعولن**
مناف	**فعولن**
حصونٌ،	**فعولن**
حقول من الزعتر المرّ،	**فعولن فعولن فعولن فــ**
نعناعها كرم الارضِ	**عولن فعولُ فعولن فــ**
شحتها	**عولُ فعو**
قمر الارضِ	**لُ فعولن فــ**
لوعتها	**عولُ فعو**
والجبالُ الجحيمُ	**لن فعولن فعولــ**
الجبال النعيمُ	**ن فعولن فعولــ**
الجبال سياطٌ تغالبْ	**ن فعولُ فعولن فعولن**
تهادنني	**فعول فعو**
لا أهادنْ	**لن فعولن**

يهيئ انتقال النص في نهاية المقطع السابق من الحوار إلى السرد المتلقي لاستكمال السرد في قالب وزني آخر المتقارب (فعولن) مع بقاء المضمون متلبسا بنظرة العار التي خيمت على رؤية الدول العربية تجاه العراق.

وتعطي الثياب المعلقة والمنشورة في المغرب العربي والشام دلالة أنثوية سلبية وهي تمثل الشرف العربي المنتهك على أرضه من أقصاه إلى أقصاه.

وتبقى الجبال مصدر أرق ينتاب الذات الشاعرة فتلجأ إلى تكرارها بين الحين والآخر.

تلك الجبال، الجبالْ

الجبال طيورٌ تكابد

تتحد الجبال بالطيور هنا اتحاد المكابدة فـ (الذات، الـوطن، الجبـال، الطيـور)، جميعها تعاني، فنجد عودة إلى لا محدودية الرمز وعدم القدرة على الإمساك به إلا من قبـل القاريء الجاد.

تصور عدسة الشاعرة لنا الجبال على أنها طيور تكابد، فلـم تعـد تمتلـك القـوة والشموخ، و بعد أن كانت تضرب جذورها في أعماق الأرض آل بها المآل إلى هذا الحـال. لذا تصبح الجبال نعيما وجحيما في آن واحد، فهي تكتسب هـذه الثنائيـة بـسبب العوامـل الخارجية المحيطة بها، فتنعكس تلك الصفة على مبدعة النص.

المقطع رقم (٩)

والجبالُ المناراتُ	**فاعلن فاعلن فاعـ**
خضراءُ،	**لن فاعـ**
حمراءُ،	**لن فاعـ**
سودْ..	**لان**
والجبالُ،	**فاعلن فـ**
القبابُ،	**اعلن فـ**
الوعولُ،	**اعلن فـ**
المرايا،	**اعلن فا**
مراكبُ تسرحْ في الغيمِ،	**علن فعلن فعلن فاعـ**
تبحث عن لوعةٍ،	**لن فعلن فاعلن**
ولظىً يسعان هواها..	**فعلن فعلن فعلن فا**
تؤرجحني..	**علن فعلن**
أتهاوى إلى القاعِ،	**فعلن فاعلن فاعـ**
أصعدُ عبر الجذوعِ،	**لن فعلن فاعلن فـ**
أرى ذمماً تُشترى	**علن فعلن فاعلن**
وشعوباً تباعُ	**فعلن فاعلن فـ**
وابصرُ تاريخ حبي على السنديانِ	**علن فعلن فاعلن فاعلن فـ**
ممالكُ أهلي وتيجانهمْ	**علن فعلن فاعلن فاعلن**
ونضار خطاهم وازمانهمْ	**فعلن فعلن فاعلن فاعلن**

فتلوب الكهوفُ	**فعلن فاعلن فــ**
وتشعلُ أنياب فيلٍ تمرّدَ..	**علن فعلن فاعلن فاعلن فعــ**
أبرهة لا ينامُ	**لن فعلن فاعلن فــ**
يفتش عن باب مكة بين السفوح	**ْعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلان**
والجبال ملاعبُ أهلي	**فاعلن فعلن فعلن فا**
احس دبيب سواهم على قمةٍ	**علن فعلن فعلن فاعلن فاعلن**
هي وردة روحي	**فعلن فعلن فا**
على ربوة هي جرح الضفافِ	**علن فاعلن فعلن فاعلن فــ**
التي طهرتني	**اعلن فاعلن فا**
على نبع ماءْ..	**علن فاعلان**

تعود القصيدة هنا إلى إيقاع المتدارك – والأصح تفعيلته مــع إمكاناتهــا الزاحفــة والمعتلة – فتعيد المتلقي إلى وزن قد طرق سمعه بعد غياب.

تبتعث بداية المقطع ألوان العلم العراقي، وتحيل ألوانه إلى الدلالة التي يرمز إليهــا كل لون (خضراء الروابي، حمراء المواضي، سود الوقائع) وبعدها يستمر تلاحق الــصور الشعرية فنجد لقطة للجبال مستوحاة من القران الكريم (مراكب تسرح في الغيم) وفــي هــذا تناص مع قوله تعالى : (وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام) (سورة الرحمن، الآيــة ٢٤). وقوله تعالى : (وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب صنع الله الذي أتقن كل شيء انه خبير بما تعملون) (سورة النمل، الآية :٨٨).

إن الياء وهي ضمير المتكلم (الأنا الشاعرة) المساوية للوطن تعاود حضورها فــي تؤرجحني) فتتهاوى إلى القاع إلا أن الإرادة القوية تصعد بها نحو الأعلى، و تعلن الــصورة عن نفسها فالحالة ليست انكسارا إنما هي عملية بعث ونهوض بدليل العودة والصعود ثانيــة فتتخذ من مكانها ((موقعا راصدا مغذيا ورافدا (عبر الجذوع) حيث ترقب الخونة وترسم مــا ترى من إحباطات مذكرة بتيجان الأفعال والأزمان العربية المجيدة، وتأتي إشارة تاريخية في رؤى الشاعرة محذرة من عودة أبرهة الذي يتربص بالأمة، الأنثى الدوائر مقتربا من سفوح الجبال. والتي عرفتها الشاعرة منذ بداية القصيدة على أنها مكان (العذارى) حيــث (يمــتن) وحيث تصير العذراء – مكة – واحدة من قتيلات الاستلاب وضحايا العصر))[٢٥]

مقطع رقم ١٠

تغوصُ حمامةُ قلبي بأغواره	**فعولُ فعولُ فعولن فعولن فعو**
فأفوحُ شذىً	**لُ فعولُ فعو**
أتأرجحُ مابين ليلٍ وفجرٍ،	**لُ فعولُ فعولن فعولن فعولن**
وعطرٍ ووجدٍ،	**فعولن فعولن**
وما بين نارٍ،	**فعولن فعولن**
ونارْ...	**فعولن**
وفي لحظة الشوقِ،	**فعولن فعولن فــ**
ما بين شعبينِ،	**عولن فعولن فــ**
في شجر الجوزِ،	**عولُ فعولن فــ**
في جذع لوزٍ يخبّيء تاريخ آشورَ	**عولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فــ**
في جنباتِ الصنوبرِ	**عولُ فعولن فعولُ فــ**
أو عنفوانِ الشقائقِ	**عولن فعولن فعولُ فــ**
يلتاعُ جلجامشُ، السرُّ يفقأُ	**فعولن فعولن فعولن فعولن فــ**
عين الخطيئةِ،	**عولن فعولُ فــ**
تحتدمُ الارضُ في قاع وادي العقيق	**عولُ فعولن فعولن فعولن فعولــ**
الحداةُ	**ن فعولــ**
الحداةُ	**ن فعولــ**
الحداةُ يصيحون بالمدلجين الذينَ	**ن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ**
يحزّون شعر الغزال،	**فعولن فعولن فعولــ**
الغزال مسجى على قاع رمل الخليج	**ن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولْ**

يتدفق هذا المقطع بوجه صوفي يبث عبيره وبحثه واستكشافاته وحيرته في كل مكان..

و يمكن أن نرصد اللوبان النفسي للذات الشاعرة، عن طريق التشكيل اللغوي للرسالة التي تبثها،فهي ما تلبث ان تؤسس تجربتها على وزن معين حتى تغادره لأخر وهكذا. وإذا كان تأرجحها في المقطع السابق مكانيا فنحن نجده هنا زمانيا ومعنويا.

أتأرجح مابين ليلٍ وفجرٍ،

وعطر ووجدٍ،

وما بين نارٍ،

نار،

وفي لحظة الشوق،

ما بين شعبين

ويرتبط التأرجح معنويا بشيئين الطفولة والترفيه النفسي، والشاعرة تمتص هذه الدلالة وتحولها إلى فعل مغاير عندما تضعها في سياق آخر.فالشعرية لا تظهر باستخدام معاني المفردات بصورها المعجمية.

والتأرجح يشير – هنا– عبر ثنائية الطباق المستخدم بشكل متتابع إلى ألم الشاعرة، وعذاب الوطن الذي يلوب وهو مسجى على قاع رمل الخليج.

والنار المكررة هي ليست النار الأولى بل على العكس منها تماما فربما كانت (نار الشوق ونار العذاب، نار المتصوف في رحلة الكشف والعذاب والسعي نحو الوصول.. أو نار القرب ونار البعد أو نار الحب ونار الغضب)... الخ بدليل واو العطف التي تنفي المماثلة بين المعطوف والمعطوف عليه.

منحت هذه الثنائية المشهد دلالتين متعاكستين، تستمد كل منهما خصائصها من تراكم الصور التي تبثها الشاعرة باستخدام ألفاظ تحمل معاني مفتوحة وذات إيقاع ينساب على اللسان بسولة. وكأنها تضع المتلقي أمام مقارنة حقيقية بين واقعين من حال الأمة أو الوطن، وربما الذات التي تتحد بهما.

وتكثر الشاعرة في هذا المقطع من تركيب جملي (مضاف + مضاف إليه)يشحن لغتها بايقاع خفي تستملحه الإذن الموسيقية من غير أن تبحث في معالمه، فصيغه التركيب هي التي تعاود نبرات نغمية، فتعطينا إيقاعا متوازيا عند تكرارها (حمامة قلبي، لحظة الشوق، شجر الجوز، جذع لوز، تاريخ آشور، جنبات الصنوبر، عنفوان الشقائق، عين الخطيئة، وادي العقيق، شعر الغزال، رمل الخليج)، وكأنها تحرص على قضية الانتماء التي تعد واحدة من اهمم مرتكزات الهوية.

المقطع رقم (١١)

–ياقمر البستانْ	**مستعلن مفعولْ**
عرّج على الشرفةْ	**مستفعلن مفعو**
فوجهك الفتانْ	**متفعلن معول**

يموت في سعفةْ	**متفعلن مفعو**
-ياقمر الجبالْ	**مستعلن معولْ**
عرج على السفوحْ	**مستفعلن معولْ**
فوجهك الفتانْ	**متفعلن مفعولْ**
يولد في الجروحْ	**مستعلن معولْ**

بعد لوعة جلجامش، وارتداد صدى الحداة إلى مسامعهم من دون أن يلامس مسامع أبناء جلدتهم، وبعد جز المدلجين شعر الغزال (الوطن) حتى آل به المآل مسجىً على قاع رمل الخليج، تعاود الذات الشاعرة ابتهالها مرددة نداءها السابق (في المقطع الخامس) محملة إياه وقع التراتيل الدينية فهي تأبى الخضوع والانقياد لقوى الشر المعادية، وما تجديد ندائها للقمر – الذي ذكرنا دلالته سابقا – إلا دعوة مستمرة لاستنهاض الوطن مرة وحمايته من الشر أخرى. إذن فقضية الوطن هي قضية الشاعرة ((وهكذا عندما تصل القصيدة إلى قمة الشعور بالحزن ينهض الفن والشعر ليعوض عن عذاب الواقع ليلتفت إلى رمز الحياة والحب والتواصل والخصوبة وتقوم ياء النداء بفعل مهم وهو بصوت الأنثى الذي يدعو إلى الاندماج، فسعفة نخيل العراق بالنسبة للعرب والعراق على وجه الخصوص هي رمز للأمومة فهي تشبه الأم بتكاثرها البايولوجي بالفسائل، لذا فهي رمز لاستمرار الحياة فضلا عن كونها ملجأ أمينا للعراقي الذي يلوذ بها من وطأة حر الشمس، وهي شجرة الصمود،ورمز الخلود، لذلك فالموت في سعفها إنما هو ولادة، وهذا ما يتأكد في الصورة التالية من ولادة وجه العراق في الجروح))[٢٦].

المقطع رقم (١٢)

وشريفهم في الليلِ	**متفاعلن متْفاعـ**
يضرب كفّهُ	**لن متفاعلن**
ماذا سنفعل دونما تترٍ؟	**متفاعلن متفاعلن متفا**
همو وعدوا سيأتون العشّيةْ	**علن متفاعلن متْفاعلاتن**
والعلقميّ اذا تأخرَ،	**متْفاعلن متفاعلن متـ**
من سنعطيه مفاتيحَ القضّيةْ	**فاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن**
يختضّ تاريخ الرماحِ	**مْتفاعلن مْتفاعلن مـ**
على ظهور علوجهم	**تفاعلن متفاعلن**

ترتجّ احذية البرابرةِ	متْفاعلن متفاعلن متفــ
التتارِ	اعلن مــ
على سفوح جباههم	تفاعلن متفاعلن
يا ويل ماضيهم من آلاتي	متْفاعلن متْفاعلن متْفــا
وآتيهم من الاصنام والازلامِ	علن متْفاعلن متفاعلن متْفاعــ
والزمن المضّرج بالاسىّ	لن متفاعلن متفاعلن
ومجازر التفاح	متفاعلن متْفاعــ
هذا البحرُ غربانٌ،	لن متْفاعلن متْفا
واوحالٌ،	علن متْفا
ودمْ	علن
ومراكبٌ تهوي،	متفاعلن متْفا
وأخرى تحتدمْ،	علن متْفاعلن
والبحر أهدى الفجر قبعةً	متْفاعلن متْفاعلن متفا
وراحْ	علان
لم يستبح ورد الطفولة	متْفاعلن متفاعلن متــ
بانبلاج الافق كان البحر يؤمنُ	فاعلن متْفاعلن متْفاعلن متــ
بالخطيئةِ،	فاعلن متــ
بالرياحْ	فاعلان
باللعنة الكبرى	متفاعلن مْتفا
وبالوطن المباحْ	علن متفاعلان
أبوابُ حيفا مذ خرجنا	متْفاعلن متْفاعلاتن
ظلّت مفتّحة لاسراب النميمةْ	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلاتن
سفرُ الجريمة أينعت أغصانهُ	متفاعلن متفاعلن متْفاعلن
وعناكب الديجورِ	متفاعلن متفاعــ
تحجب في الربى ورد الصباحْ	لن متفاعلن متفاعلان
ماذا ستعطيك الحياةْ	متْفاعلن متْفاعلان
النار اشعلت السنابلَ	متْفاعلن متفاعلن متــ

في الحقول	**فاعلن مـــ**
ونارهم غرّاءُ	**تفاعلن متْفاعـــ**
لاتؤذي القتيل	**لن متْفاعلن مـــ**
حضارةٌ زهراءُ	**تفاعلن متْفاعـــ**
من دمنا اكفهمو تسيلُ	**لن متفاعلن متفاعلن مـــ**
فلا تمت في القيظ	**تفاعلن متْفاعـــ**
لاماءٌ	**لن متْفا**
ولا خبزٌ	**علن متفا**
ولا قمرٌ ظليلْ	**علن متفاعلان**
أعطتك هذي السنديانة ذاتها	**متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن**
وهبتك عرشاً يستريحُ	**متفاعلن متْفاعلن مـــ**
ولا يريحُ	**تفاعلن مـــ**
فلا تبع تاج الطفولةِ	**تفاعلن متْفاعلن متـــ**
فالجبال هي الجبالُ	**فاعلن متفاعلن مـــ**
هي الجبالْ..	**تفاعلان**
وشجيرة الرمانِ ألقت زهرها	**متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن**
فوق الرمالْ	**متْفاعلان**
ماء يسيل من الغصونِ	**متْفاعلن متفاعلن مـــ**
الى يمام الروحِ	**تفاعلن متْفاعـــ**
اجنحة تحط على ذرى القلبِ	**لن متفاعلن متفاعلن متْفـــ**
الجبال منافذ للبحرِ	**اعلن متفاعلن متْفاعـــ**
ذاك البحر كان أذايِ	**لن متْفاعلن متفاعـــ**
كان مظلةً سوداءَ	**لن متفاعلن متْفاعـــ**

كان البحرُ مرسالي الى قيظ الجزيرة لن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن

يبرز في هذا المقطع إيقاع جديد يعتمد على تفعيلة (متفاعلن)، لـــم يـــستخدم فـــي القصيدة من قبل، اذ ترد نواة الكامل فيه على أربعة صور (متفاعلن، متْفـــاعلن، متفـــاعلان، متفاعلاتن). وقد تجاوزت نسبة التفعيلة المضمرة (متْفاعلن) ٥٠% من مجمـــوع تفعـــيلات

المقطع، و يحقق هذا الكم من زحاف الإضمار دينامية عضوية لتناسل إيقاع الرجز في سياق الكامل، ويهيئ نوعا من التوافق الإيقاعي في حالة الانتقال إلى المقطع اللاحق المتكئ على تفعيلة الرجز، فضلا عن كون الزحاف المذكور يبطئ من سرعة وزن الكامل أو تفعيلته المستخدمة في الشعر الحر.

كما حرصت الشاعرة – هنا – على إنهاء جملها الشعرية بتفعيلة الكامل المعتلة بزيادة (تذييل أو ترفيل) مما أعطى القافية وقعا خاصا ممثلا بامتداد التفعيلة.

ومن البديهي أن سرعة التفعيلة كلما قلت باستخدام زحاف الإضمار فان زمنها يزداد، كذلك عندما تطرأ عليها علة زيادة، وهذا مؤشر خارجي انعكس عن الشعور الداخلي للذات الشاعرة بالزمن وهي تصوغ هذا المقطع. إذ ترشح من قراءتنا له أن زمنه قد طال، فوصل عدد سطوره إلى ٥٩ سطرا حتى أصبح أطول مقطع في القصيدة.

ونلحظ أن الشخصيات المعروضة بشكل تصويري في مشاهد ممنتجة يظهرها النص في حالة من الشعور النفسي بالزمن الطويل، في حين أن الزمن هو هو، ولكن لما كانت تلك الشخصيات ترتقب حدثا لم يتحقق بعد فإن إحساسها يصور لها أن الزمن ليس بالزمن العادي، مثلما كان شعور أمريء القيس بليله الطويل.

يبدأ المقطع برفع الستار عن مشهد حركي لشريف الخونة تخرجه الشاعرة بهيئة الخائف المرتقب الذي طال انتظاره لأسياده (أعداء الأمة)، أحفاد التتر، فهو يضرب كفه ويتساءل في حيرة من أمره ليلا والليل هنا ساتر الجريمة، ظلامه رهين بظلامها. ولغة النص – هنا – تبتعد عن المواربة وتجنح نحو الإفصاح لتكشف جرائر الخونة من حكام تآمروا على العراق. ويتخذ النص من العلقمي (الذي سلم مفاتيح بغداد في السابق للتتر) قناعا سلبيا لكل من يتامر على الأمة.

وتوظف الشاعرة الضمائر من دون التصريح بعائديتها إلى أعلام معينة أو تعريف لها، ولكن تشحنها بدلالة سياقية تعطيها هوية معرفية يتوصل إليها المتلقي من خلال الأفعال التي تقوم بها تلك الضمائر.

وشريفهم في الليلِ
يضرب كفهُ
ماذا سنفعل دونما تترٍ؟
همو وعدوا سيأتون العشيةْ

ولم يكن أثر الزمن على الخونة حسب بل على الذات الشاعرة أيضا ولكن كل على وفق رؤيته، فزمنها طويل مضرج بالأسى لتتابع المجازر في أهلها واستباحة المحتل وطنها، لذا فهي تقف طويلا مع البحر معاتبة إياه تلومه، وهو ليس بحرا واحدا في الحقيقة بل عدة أبحر توحد فعلها ضد العراق (البحر الأبيض المتوسط، البحر الأحمر، الخليج العربي، المحيط الأطلسي، المحيط الهندي) هذه البحور انقلبت غربانا وأصبحت مصدر شؤم للذات الشاعرة (للوطن) لأنها آمنت بتبعيتها للعدو الخارجي والداخلي بالخطيئة (الاحتلال) وبالوطن المباح، ونتج عن إيمانه (البحر) أن أهدى فجر الأمة (استشرافها) بيوم جديد يزيل براثن الخونة والمحتلين، قبعة والقبعة ليست من لباس الأمة العربية إذ هي من تراث المعتدي متمثلا برعاة البقر. وكأن البحر يريد أن يغير ملامح الأمة بزيف حضارة المعتدي لذا كان مصدر أذى للذات الشاعرة.

ذاك البحر كان اذايَ

كان مظلة سوداءَ

كان البحر مرسالي الى قيظ الجزيرةْ

ولما أحست الشاعرة بالزمن الطويل الذي يمر على الأمة وهي في حال يسودها تظليل أسود، عادت إلى الابتهال الذي نجده في المقطع الأتي لعله يخفف لوعتها أو يحقق غايتها المنشودة في الأمل المفقود في الوقت الحاضر. فهي ترى السبل كلها لعودة الأمة إلى مجدها متوفرة والفرصة مواتية، فالشجرة (الدوحة العظيمة، الأمة) وهبت نفسها لمن يقودها ويملأ الأرض عدلا، فاليونان سابقا تعتقد أن الآلهة تجعل من أشجار العادلين السنديانة[٢٧]، والجبال (الرجال) هي الجبال بشموخها وقوتها وثباتها، والخير وفير في بلاد العرب حتى ان الماء يسيل من الغصون وعندما تتوفر السبل ويعطلها أهلها تلجأ الذات الشاعرة مرة أخرى إلى القمر مصدر النور الذي يبدد ظلام الليل.

المقطع رقم (١٣)

-ياقمر المنفى،	**مستعلن مفعو**
عرّج على البيوتْ..	**مستفعلن معولْ**
فوجهك الابهى،	**متفعلن مفعو**
ياقوتةٌ تموتْ	**مستفعلن معولْ**
-ياقمر الصحراءْ	**مستعلن مفعولْ**

عرّج على الواحاتْ	**مستفعلن مفعولْ**
فوجهك الوضّاءْ	**متفعلن مفعولْ**
يذبل في الفلاةْ	**مستفعلن معولْ**

إنه إبتهال العذاب هذه المرة لان القمر بدل أن يضيء المنفى كان قمرا يحتضر ويموت، وبدل أن يبدد تيه الصحراء بأنواره ويمنحها الرواء والجمال كان يذبل في فلواتها... ويتكرر النداء الموجه للقمر بالنسق التركيبي نفسه الذي جاء في المقطعين الخامس والحادي عشر، يتكون المقطع من جملتين شعريتين قصيرتين متوازيتين تركيبيا، تبدأ كل منها بحرف النداء (يا) + منادى (القمر) + مضاف إليه ثم يتبعها فعل أمر ثابت لم يتغير في المقاطع كلها (عرج) + جار ومجرور، ثم يأتي السطر الثالث من كلمتين الأولى ثابتة (فوجهك) والثانية متغيرة صفة لوجه القمر. ثم تختتم الجملة بسطر رابع يبين حالة القمر بعد مناداته.

من متابعة المقاطع الشبيهة بالابتهال (٥، ١١، ١٣) ومقارنة بعضها مع الآخر نستنتج أن حرف النداء والمنادى (يا قمر) وفعل الأمر (عرج) وكلمة (فوجهك) كلها ثابتة لم تتغير، ومن هذا الثبات نخلص إلى أن رؤية الشاعرة واضحة وموقفها ثابت ويقينها بالخلاص مستقر لم يتزعزع بفعل العوامل الجسام المحيطة بها.

يمثل نداء الشاعرة القمر والتماسها إياه بان يعرج على (السفوح، الحقول، الشرفة، السفوح، البيوت، الواحات) اتحادا روحيا مع الآخر (المحب مع الحبيب) وامتصاص متبادل من قبل الطرفين الأول رمز الذكورة (القمر) عند العرب والثاني رمز الأنوثة (الألفاظ المذكورة أعلاه) وبهذا الاتحاد تكتمل دورة الحياة (حياة الوطن) فيولد من جديد بصورته المشرقة في الفلاة والصحراء والبيوت والسفوح والجبال والحقول.فالقمر رمز الحماية والرعاية والحنان والأبوة فهو القوة القادرة على الاحتواء، لذا فالنص دعوة إلى الحياة، دعوة للانفتاح على النور والمستقبل. لذا تتساءل الذات الشاعرة أهذا زمان الرجوع؟ فهي تتساءل بدليل أنت تكتبه. إنها تكتب زمن المغادرة مغادرة الهزائم والنكبات وذبح الإنسان.

المقطع رقم (١٤)

اهذا زمان الرجوع.؟	**فعولن فعولن فعولُ**
إذن	**فعو**
انت تكتبه،	**لن فعولُ فعو**
وتهادنُ سراً يمزقنا،	**لُ فعولُ فعولن فعولُ فعو**

لانبوح به..	**لن فعولُ فعو**
نكتوي،	**لن فعو**
لا نبوح به	**لن فعول فعو**
ونسير الى حيث تهوى المسير	**لُ فعولُ فعولن فعولن فعولُ**
إلى حيث ريح الصبا غضةُ	**فعولن فعولن فعولن فعو**
والمناديل آمنةٌ	**لن فعولن فعولُ فعو**
والمنايا نذور	**لن فعولن فعولٌ**

تنهي الشاعرة قصيدتها بمقطع أخير تبدأه بتساؤل عن زمن الرجوع، الرجوع إلى ماذا؟ ماضي الأمة وحضارتها وأمجادها أم الرجوع إلى بداية القصيدة وحالة اللوبان المصاحبة للذات للوطن.

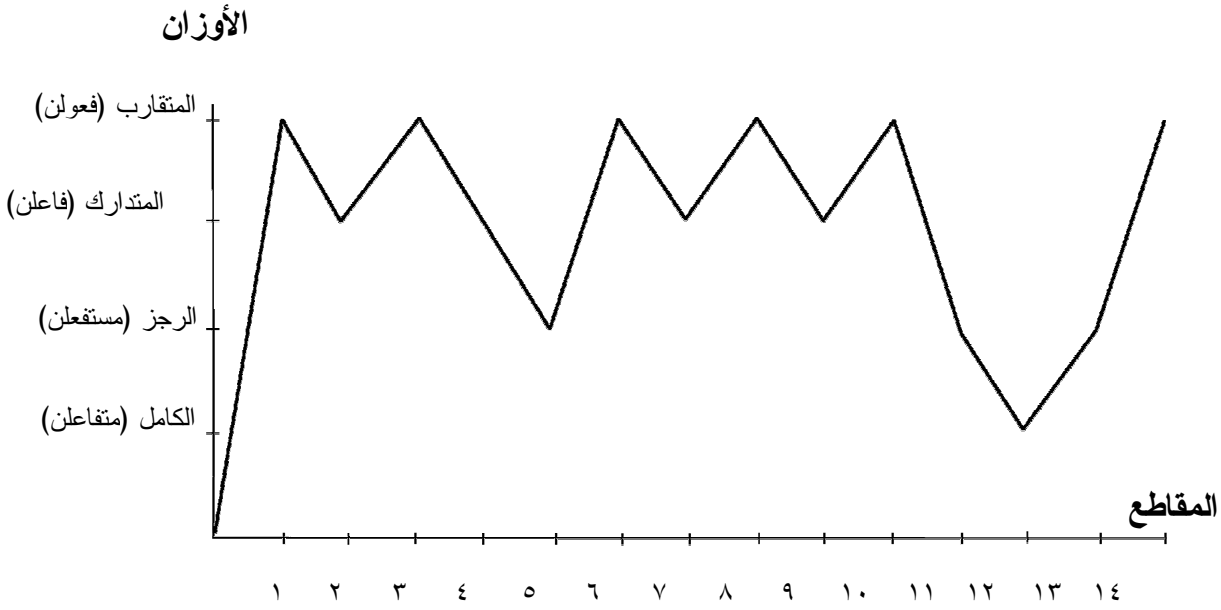
يعود النص هنا إلى إيقاع المقطع الأول من القصيدة إذ يظهر وزن المتقارب أو تفعيلته (فعولن) مع إمكاناتها الزاحفة ولكن الشاعرة تعطي خاتمتها مضمونا آخر يختلف جذريا عن بداية القصيدة إذن هي تحافظ على الإيقاع وتغير مضمونه فإذا كانت بداية النص ذات إيقاع يحتضن دلالة سلبية تشير إلى واقع الوطن والأمة في حالتها المتمثلة باللوبان وانتهاك الأعراض (الجبال صبايا تجز ضفائرها الطائرات)، وتطاير الشظايا في كل مكان، فإنها تعيد ذلك الإيقاع ليحتضن دلالة ايجابية تشهدها الأمة بحيث تستحق الكتابة والتوثيق فالكل يسير إلى حيث ريح الصبا غضة، والمناديل تلوح بأيد أمنة وتصبح المنايا (سفك الدماء) نذورا وتضحيات لزمن جديد يحتضن السلام والأمن وكرامة الإنسان.

الخاتمة:

توصل البحث – بعد التحليل – إلى استخدام الشاعرة أربعة أوزان شعرية (المتقارب، المتدارك، الرجز، الكامل) في قصيدة واحدة. وقد تداخلت هذه الأوزان فيما بينها من دون اعتمدا فواصل بين مقطع وآخر وتكررت البحور الثلاثة الأولى منها بالصورة الآتية (فعولن ست مرات، فاعلن أربع مرات، مستفعلن ثلاث مرات)، في حين ظهر وزن الكامل مرة واحدة في القصيدة.

جاءت هذه الانتقالات العروضية متعاضدة مع الدلالة ولم تكن ترفا موسيقيا أو تجريبا متكلفا.

إن احتدام المشاعر والانفعال العاطفي أنعكس على لغة النص ومن ثم علـــى بنيتـــه الإيقاعية فطرأ انتقالا في الوزن وعودة وتجدد حسب ما موضح في المسار البيـــاني الأتـــي للأوزان:



يوضح المخطط أن إيقاع القصيدة يتغير باستمرار ألا أن هذا التغييـــر يـــسير فـــي مستويين: الأول يراعي أفق توقع القارئ إذ ينعطف فيه الوزن ويرتد بدرجات خفيفـــة بـــين المتقارب والمتدارك بشكل متناوب يكاد يكون نسقا تاما لا تدركه إلا الأذن الموسيقية.

أما الثاني: فيكسر أفق التوقع ويحدث انعطافات قوية في الإيقـــاع يلـــون موســـيقى القصيدة بنغمات بارزة يمكن ملاحظتها مع بحر الرجز الذي ترشحت معطياتـــه نحـــو بنيـــة نغمية توحي بابتهال الذات المكابدة عبر جمل قصيرة تعاضد لحنها الموسيقي.

ونجد مع كل هذه الانتقالات أن ومضة الإبداع في لحظة الكتابـــة تـــسيطر علـــى انفعالات الذات الشاعرة فالقصيدة تبدأ بوزن متقارب وتنتهي به، فضلا عن كونـــه المهـــيمن على الأوزان الأخرى.

هوامش البحث:

١- مكابدات الشجر: شعر، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٣: ٥

٢- لقاء مع الشاعرة بتاريخ ٢٠٠٨/٢/٢١ بكلية الاداب جامعة الموصل.

٣- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر): د.محسن أطيمش، بغداد، (٣٠١)، ١٩٨٢: ٢٨٥.

٤- شعر الطبيعة في المغرب: د. عزيز الحسين، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٧: ٢٢٤.

٥- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٦: ٣٣.

٦- المصدر السابق: ٣٤.

٧- الإيقاع النفسي في الشعر العربي : عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام، بغداد، ع٥، ١٩٨٥ :٩٨.

٨- ينظر: شعر التفعيلة والتراث، د. النعمان القاضي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧ :٢٦-٢٧.

٩- بنية الإيقاع في الخطاب الشعري (قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)، د. يوسف اسماعيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤: ٢٥.

١٠- قضايا الشعرية : رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعارف الادبية، ط١، ١٩٨٨ : ٥٤.

١١- المصدر السابق:٥٤.

١٢- قراءة نقدية في قصيدة حياة: د. علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩ : ١٥١-١٥٢.

١٣- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح احمد، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨ : ٣٧٥.

١٤- لسان العرب: ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ٦٣٠-٧١١هـ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة : ٣٥٣/٤ - ٣٥٥.

١٥- المصدر السابق: ١٢/ ١١٨.

١٦- المصدر السابق: ٢٤٢/٢.

١٧- التفسير الكبير : الامام فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية،ط٢، طهران، د. ت: ١٩٩/٢٢.

١٨- المصدر السابق: ٦/٣١.

١٩- ينظر: تفسير المراغي: احمد مصطفى المراغي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده، ط١، القاهرة، ١٩٤٦ : ٨/٣٠.

٢٠- ينظر: التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ: د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢ : ٩.

٢١- سورة القمر (قراءة في الدلالات والعبر)، أ.د. بشرى البستاني، مجلة اداب الرافدين ع (٢/٤٤)، ٢٠٠٦: ٧٧٥، وينظر: الانسان والقمر، د. محمد يوسف حسن: ٩٩-١٠٠.

٢٢- المصدر السابق : ٧٧٨-٧٧٩.

٢٣- بنية الإيقاع في شعر معد الجبوري: قاسم محمود محمد، رسالة ماجستير كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٧ : ١٢٨.

٢٤- ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى ربابعة، مجلة دراسات الاردن، مج٢٢أ، ع٥، ١٩٩٥ : ٢٠٤٤-٢٠٤٥.

٢٥- شعرية الجنوسة مقاربة لنص (قصيدة العراق) للشاعرة العراقية بشرى البستاني، أ. م. د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٧٢، ٢٠٠٨ : ٥٧.

٢٦- المصدر السابق :٦٥.

٢٧- ينظر: جمهورية افلاطون: نقلها الى العربية حنا خباز، مكتبة النهضة، ط١، بغداد، ١٩٩٣:٤٩.