التشظي في شعر بشرى البستاني
جدل الذات والعالم

د. نوال بنت ناصر بن محمد السويلم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن بالرياض

Summary

Any meditator of the contemporary poetry sees the opening of the poem in the arts of literary and non-literary, and associated with Arab and foreign texts, and use techniques and methods in their construction that borrowed from several references.

The feature of fragmentation in contemporary poetry is a distinctive feature in experiments poetic inhabited in self and the world controversy, occupied the desire to be free of anxiety and confusion, and the face of internal frustrations on a personal level, social, humanitarian spirit of struggle, and the mind of a thinker.

This research seeks to approach the fragmentation of the self-produced and controversial vision of themselves and the world around, and try to monitor the methods that can prepare them as the means to achieve the effectiveness of fragmentation, and diligence in providing theoretical conception has supported the application.

Entries poetic that relied upon this research is afield to conduct the study that linked with Bushra Al – Bustanipoem to fit the poetic experience of the subject, represented by the depth and clarity.

Key words: fragmentation, dispersion, separation, Bushra Al – Bustani, modern Arabic poem.

مقدمة: مرت القصيدة العربية الحديثة بتحولات عميقة على مستويي البناء، والتشكيل، والرؤية، وطرحت تجارب شعرية تتجاوز الإرث الكلاسيكي، وغنائيات الرومانسية الحالمة، والمتأمل للمتن الشعري المعاصر يرى انفتاح القصيدة على فنون أدبية وغير أدبية، وتعالقها مع نصوص عربية وأجنبية، واستخدامها تقانات وأساليب في بنائها مستعارة من مرجعيات عدّة.

ويأتي ملمح التشظي في الشعر المعاصر، سمة لافتة في التجارب الشعرية المسكونة بجدل الذات والعالم المشغولة بالرغبة في الانعتاق من القلق والحيرة،

ومواجهة الإحباطات الداخلية على المستوى الشخصي والإنساني والاجتماعي بروح نضالية وعقل مفكر.

ويسعى هذا البحث لمقاربة التشظي وما ينتجه من جدل الذات في رؤيتها لنفسها وللعالم حولها، ومحاولة رصد آليات وأساليب يمكن أن نعدها وسائل لتحقيق فاعلية التشظي، والاجتهاد في تقديم تصور نظري له مدعما بالتطبيق.

والمدونة الشعرية التي اعتمد عليها هذ البحث ميدانا لإجراء الدراسة هو شعر بشرى البستاني، لملاءمة تجربتها الشعرية لهذا الموضوع وتمثيلها عليه بعمق ووضوح .

وبشرى حمدي البستاني شاعرة عراقية من مواليد مدينة الموصل (1950)، وأستاذة للنقد والأدب الحديث في كلية الآداب بجامعة الموصل، أصدرت عدة دواوين في طبعة إفرادية لكل ديوان، ثم أصدرت ديوان (الأعمال الشعرية) الذي يضم تسعة دواوين لها، هي: "مخاطبات حواء" و"أندلسيات لجروح العراق" ومواجع باء- عين "ومكابدات الشجر" و"البحر يصطاد الضفاف" و"أقبل كفّ العراق" و"زهر الحدائق" و"الأغنية والسكين" و"ما بعد الحزن". وهذه الدواوين هي المدونة التي اعتمد هذا البحث عليها في قراءة التشظي.

وقد حظيت الشاعرة بشرى البستاني باهتمام عدد من الباحثين، قدموا دراسات نقدية حول شعرها، بيد أنهم لم يتلفتوا إلى دراسة التشظي في تجربتها الشعرية، مما حفزني لقراءة هذه الظاهرة لديها، والكشف عن اشتغالها في نصوصها، وأشير إلى أبرز الدراسات التي تناولت شعر بشرى البستاني، وهي:

1- ينابيع النص وجماليات التشكيل قراءات في شعر بشرى البستاني، إعداد: د. خليل شكري هياس، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، 2012م. وهو مجموعة دراسات نقدية لعدد من الباحثين، تركز كل دراسة على قصيدة محددة، وتستكشف جمالياتها.

2- الشعر والنقد والسيرة، مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعية، حوار: عصام شرتح، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، 2013م، وهو حوار مع

المؤلفة حول موضوعات أدبية ونقدية، يهدف إلى الكشف عن رؤيتها النقدية/ وشخصيتها الإبداعية.

3- حداثوية الحداثة شعر بشرى البستاني أنموذجا دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري- البصري، عصام شرتح، دار غيداء- عمّان، 2014م، والكتاب دراسة نقدية حول ظواهر أسلوبية لافتة في شعر بشرى، تطرق فيها إلى ثلاثة دواوين فقط.

ومع قيمة هذه الدراسات، وما أظهرته من نظرات نقدية وتأملات عميقة في قصائد بشرى، فإنها لم تشر لهذه الظاهرة التي نسعى إلى مقاربتها في هذ البحث، وآمل أن تكون إضافة جادّة لما سبقها من دراسات حول الشاعرة بشرى البستاني.

وستتم هذه المقاربة وفق خطة تتكون من مدخل حول مفهوم التشظي، وأربعة محاور، هي :

أولا: تشظي العنوان. ثانيا: تشظي الرؤية ثالثا: تشظي البناء. رابعا: تشظي الصورة.

مدخل: التشظي في اللغة يعني التفرّق، ويقول ابن فارس عن أصله اللغوي: "الشين والظاء والحرف المعتل أصلٌ يدلُّ على تصدُّع الشيء من مواضع كثيرة، حتى يصيرَ صُدُوعاً متفرّقة." [1] وفي اللسان: "تشَظَّى الشيءُ: تفَرَّقَ وتشَقَّق وتَطايَر شَظايا... وشَظَّيتُ القومَ تشْظِيَةً، أَي: فرَّقْتُهم فتشَظَّوْا أَي تفرَّقُوا. وشَظِيَ القومُ إذا تفَرَّقُوا." [2]

يمكن أن نعرّف التشظي في القصيدة الحديثة – وفق هدف هذا البحث- بأنه: "التعبير عن رؤية أو إحساس أو فكرة أو صورة فنية بأسلوب يقوم على تفريقها، وتمزيق وحدتها إلى أجزاء، فتتحقق الشعرية من خلال بلاغة الانفصال والانشطار والتشتيت".

ويرد مصطلح التشظي في الدراسات الأدبية والنقدية بوصفه سمة في الكتابة الأدبية، ولا نعثر على مفهوم محدد له، والتعريف المقترح آنفا هو استنباط لتداوله في الأدب والنقد، ولنتأمل استخدامه في الفنون الأدبية:

يستخدم مصطلح التشظي في علم السرد للدلالة على التلاعب الزمني في بناء الرواية حين تتكسر خطيّة الزمن من جراء تقنيات الاستباق والاسترجاع والحذف، وغيرها من أساليب المفارقة السردية التي تكسّر التتابع والتسلسل، والزمن المتشظي لا يتوقف عند هذا الحد من التلاعب بالتقديم والتأخير" فأبعاد الزمن تخضع للتشظي والتكسر، وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التتابع، وقد تحولت رواية الزمن المتشظي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، حيث أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لانهائية في التشكيل، يصل إلى درجة التشظي والتبعثر في النص الروائي." [3] ويقرب وليامس برويغس Williams Burroughs شكل النص المتشظي بمثال توضيحي بقوله:" خذوا صفحة جزؤوها من حيث الطول ومن حيث العرض. ستحصلون على أربعة أجزاء 4321 .. أعيدوا الآن ترتيب الأجزاء بوضع الجزء أربعة مع الجزء واحد، والجزء اثنان مع الجزء ثلاثة، وستحصلون على صفحة جديدة" [4]. فالتشظي في السرد يأتي وصفا للكتابة الروائية التي تنتهك خطية الزمن، وتتألف من دمج وتداخل عناصر مختلفة وإلصاق بعضها ببعض دون مراعاة لترتيب منطقي يخضع للسببية أو التتابع، وهذا البناء فيه تفريق وتقطيع لذا وسم بالتشظي. ورواية الزمن المتشظي سمة من سمات مرحلة ما بعد الحداثة التي يكثر فيها " الشكل المعارض أو المفتوح، التلاعب، الصدفة، الفوضى، الإجرائية، التفكيك، التشتيت، النص وتنامي النص، الكناية، المزج، اللاتأويل، اللاقص، الدّال، الرغبة، الفصام، والاختلاف" . [5] ويبدو التشظي ملمحا مهما للتفريق بين مرحلتي الحداثة وما بعدها في فن الرواية، فإن كانت الحداثة تميل للنظام والانسجام؛ فإن ما بعد الحداثة تميل للاختلاف، والانفصال، ففي كتابة الرواية " يسعى الروائي ما بعد الحداثي إلى خلق تباين بين مختلف العناصر المكونة لعمله الروائي، باحثا عن الأثر التباعدي المنجرّ عن ذلك، وهو في ذلك يخالف ما يسعى إليه الروائي الحداثي الذي يطمح إلى التأليف بين تلك العناصر بهدف ضبط عالمه المعقد. إذا بدا الإلصاق إجراء تعتمد عليه الرواية ما بعد الحداثية، لتستدل على طابعها المتشظي، فإن ثمة إجراء آخر لا يختلف كثيرا عن

الأول كذلك بإضفاء طابع اضطرابي Turbulent على هذا النوع من الكتابة، إنه ... التشظي La fragmentation" [6]

ونلمح مفهوم التشظي في حديث إدوارد الخراط عن الحساسية الجديدة، وإن لم يذكره صراحة، ولكنه يستنبط من سياق وصفه لطريقة بناء النص، إذ يقول: "الحساسية الجديدة هي تكسير النمط السردي المتسلسل التقليدي، تحطيم الترتيب العقلي المنطقي للعمل الفني، الولوج إلى عالم الحلم، الاستفادة بالتداخل الزمني، الاعتماد على الحوار الداخلي، تفجير طاقات اللغة، الاستغناء عن السياق التقليدي في التعبير وما إلى ذلك." [7]

ويأتي الحديث عن التشظي في القصيدة الحديثة، قريبا من الدلالة المعجمية، ومن مفهومه في أدب ما بعد الحداثة، فمفهوم الشتات، والتعدد واللانهائية، وقد تضاف لها كلمات التوتر، والتقطيع، والتفكك، والتمزق ،ترد في سياق القراءات للنص الشعري للتعبير عن انشطار الذات، وتمزق الأنا إلى ذوات عدة، وانصهارها في الموجودات، وبعثرة الأشياء، كما يرد التشظي وصفا للوسائل اللغوية والأدوات الفنية التي تنحو منحى التفكك ومغايرة التماسك، وتوحي بالانفصال، كتراكم الصور المتنافرة، والثنائيات المتضادة، والمفارقة، والتقطيع أو التشذير الذي يبعثر" وحدة الكلمة في النص الشعري بإحالتها إلى حروف متناثرة، أو أجزاء مقطعة فوق الصفحة الطباعية بشكل أفقي أو رأسي أو متدرج" [8]، وكل نمط يلمس فيه الدارس انتهاكا للانسجام والوحدة قد يوصف بالتشظي.

والمقاربات النقدية لقصيدة النثر تحفل بالتشظي وصفا لها، ويبدو تصورا مرتبطا بكتابة قصيدة النثر التي تنتهج التداعي والتشظي.

والتشظي ظاهرة ملحوظة في الأدب بعامة، وفي النسيج الشعري، ومع كثرة تداوله لا نعثر على تصورات نقدية حول اشتغاله في النص، يمكن أن تؤسس لنظرية ذات إجراءات واضحة مكتملة، تسعف في التطبيق المنهجي عليها، ونعثر عليه متشظيا في بحوث و قراءات تشير إليه عند مقاربة النصوص الشعرية الجديدة دون استراتيجية

منظمة له. وكل قراءة تقترح إجراءاتها التطبيقية، وثيمات النص الدالة على التشظي من صميم النص الشعري، أي من داخله.

ولعل عالي سرحان القرشي واحدا من القلائل منح هذه الظاهرة عناية لافتة تمثلت في تقديمه قراءات نقدية لنصوص شعرية سعودية يتمظهر فيها التشظي والالتئام وفق رؤية تبناها يراها مدخلا يمكن الولوج منه لمقاربة القصيدة الحديثة، إذ يفسر ظاهرة التشظي تفسيرا نفسيا يتعلق بمنشأ العملية الإبداعية منذ لحظة المخاض يقول "إن الشاعر في اللحظة التي يعاقر فيها الكتابة هو يعاني حالة التشظي، والخروج من قلق ما يجول في خاطره، ويبحث عن الالتئام في تشكيل ما يتمكن من تشكيله مما انصدع به في حالة التوتر، وحالة الخروج عن حالة الصمت السابقة للكتابة.. حتى إذا ولج عالم الكتابة التي يريد الالتئام بها وفي عالمها، فرجت به الكتابة إلى التشظي الذي يحيط بعالم النص من اختيار المفردات والصور، ومن نسج العلاقات المفارقة لعلاقات العيان، ولنسائج أخر.. وقد تتداخل العلاقتان المتباعدتان إلى أن تلتصقا لتصبحا متكونتين في وجود واحد تنبعث إحداهما من الأخرى في بناء النص وفي الدلالة." [9]

ويعرّف التشظي بقوله: "والمقصود بالتشظي هنا هو ذلك البعد الذي تقرأ فيه قلق الالتئام والتناغم والتوافق مع المستقر والمألوف، الذي يتجسد في مظاهر منها:

- التمرد على الشكل.
- قلق سكون الدلالة.
- قلق العلاقة بين الذات والعالم.
- قلق العلاقة بين عوالم القصيدة وعوالم الواقع." [10]

وبتعبير أوضح يمكن أن نعرّف التشظي وفق الإشكالية التي يسعى لقراءتها هذا البحث، أنه" تعبير الذات عن نفسها بأسلوب يقوم على التشتت والانفصال والتمزق على مستوى الرؤية واللغة والبناء" وقد يفهم من هذا أن التشظي صورة سلبية لقيامه على التفتت ومناهضة التماسك والوحدة، والواقع أنه مظهر جمالي يكشف عن رؤية

جدلية" فالتشظي بالمعنى الإيجابي للكلمة يتضمن نقلة من عالم تفتت الأنا، وانتشار القيمة إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لانهائية، لا تقيدها حدود الشكل أو تحدّها ضرورات التركيب." [11]

أولا : تشظي العنوان: عنوان القصيدة هو عتبة تصافح القارئ قبل الولوج إليها، وهو علامة سيميائية توحي بمضمونها وعالمها الداخلي، ونلمس في عنوانات قصائد بشرى البستاني سمة التشظي في البنية الصرفية والدلالة، فمن حيث الصياغة يلفت الانتباه إيثار صيغة الجمع في البنية اللغوية لمفردات العنوان، والجمع في اللغة" تأليف المتفرق،" [12] ويقال: "جمع الشيء عن تفرقة يجمعه جمعا،" [13] وفي الاصطلاح عرّفه ابن عصفور ت 669 هـ بأنه: "ضمّ اسم إلى أكثر منه بشرط اتفاق الألفاظ والمعاني، أو كون المعنى الموجب للتسمية فيهما واحداً." [14] فالجمع بدلالته اللغوية والاصطلاحية يتألف من أجزاء متفرقة ضمت إلى بعضها سعيا للالتئام، ووسم القصيدة بكلمة دالة على الجمع نلمح منه سيطرة أكثر من فكرة تشغل ذهن الشاعرة وأكثر من إحساس يؤرقها. فالذات مبعثرة ومتشظية تتجاذبها اتجاهات عدّة وهو ما تفصح عنه القصيدة عند قراءتها.

ويصاغ العنوان متضمنا كلمة دالة على الجمع، ترد في سياق جملة نحوية، أو كلمة مفردة، أو تركيب إضافي، أو تركيب نعتي، ولنتأمل هذه العناوين المدرجة في هذا الجدول التالي:

الجمع في بنية العنوان	عناوين القصائد
جملة	أندلسيات لجروح العراق - صواريخ آخر الليل- وتبقى تفر الظلال- فواصل في ظل التحرير الأمريكي - طيور لشجر الميس- مكابدات ليلى في العراق قصائد عن الحب والحرب - عن الأرض والأشياء الأخرى- أحزان امرأة ليست عصرية

	بدوية في عصور - كلمات في الحب- ملصقات على جدار العصر- كلمات إلى طبيبي لحظات ما قبل الانفجار- ورقات مصغرة في الحزن.
كلمة مفردة	تداعيات- الملكات- لواعج- النخيل- الشهيدات- الفتيات- الرصاص- الأسوار- تباريح الحركات- تسلسلات- الفرسان- هواجس- الأقنعة- المدائن- الأبواب.
تركيب إضافي	مخاطبات حواء- نوافل الماء- أحزان بلقيس- جروح الأرض- مواجع الماء- أحزان الغضى هديل الحمام- ثلاث قصائد- زهر الحدائق - طيور الشمال.
تركيب نعتي	هواجس أخرى- نداءات سرية- ورقات مشتعلة- كلمات صغيرة- جراحات صامتة.

فالدلالة الصرفية لصيغة الجمع تعبر عن التعدد والكثرة، وتتآزر الدلالة مع البنية الصرفية في إشاعة الإحساس بالتشظي والتفرق في تلك العنوانات، ولنتأمل بعضا منها:

فعنوان القصيدة "تداعيات" توحي الكلمة بدلالتها المعجمية إلى التشظي، يقال: "تداعى البناءُ والحائط للخَراب إذا تكسَّر وآذَنَ بانْهِدامٍ،" [15] والدلالة المستفادة من الجمع تعزّز التعدد، مما يمهد لتلقي قصيدة مثخنة بالانكسارات، وهذا التوقع لا يخذل القارئ، فالعنوان وفيا في الإيحاء بجو القصيدة التي تتألف من ست ومضات قصيرة مستقلة بذاتها، يجمعها خيط شعوري دقيق هو الذات المنكسرة التي تتشظى وتعبر عن شتاتها بنص ممزق في مقاطع، ومنه قولها في مقطع مبدوء برقم (2):

أكرمني يا رب البحر..
ضفةً أخرى

فلقد ضاقتْ فيّ الأولى
حتى أقفلها الحراسْ.. [16]

فهذه الومضة ابتهال ومناجاة للمولى – سبحانه وتعالى- تتوق فيه الذات إلى الانعتاق من الخناق الذي تعيش فيه، وهو ما تعبر عنه بالضفة التي ضاقت، وأحكم الحراس والرقباء إقفالها، دون استرسال في فضح المخبوء، وإن كانت كلمة الحراس تحيل إلى معجم عسكري، لكن لا تسعفنا هذه الومضة الخاطفة سوى قراءة أمنية الحياة في مكان آخر أكثر انفتاحا، ورب البحر قادرٌ على أن يهبها ضفة كاتساع وعمق وامتداد البحر. ويلي هذا المقطع مقطعا آخر مبدوء برقم: (3)، تقول فيه:

الصخرة لاذت بالعاشقْ
فبمن سيلوذُ العشاقْ..! [17]

فالقِصر المتناهي المتمثل في جملتين نحويتين في هذا المقطع، لا يعد امتدادا لسابقه، هو إحساس آخر تبوح به الشاعرة ينسجم مع نغمة الانكسار في القصيدة برمتها، وهو ما يؤسسه العنوان: "تداعيات"، إذ تتداعى الذات، وتنشطر، وفي كل ومضة نقرأ بوحا عن انكسار. ولا نغفل بلاغة المفارقة وقيمتها في تكريس الانكسار، فالمألوف أن الشعراء يلوذون بالصخر والحجر والطبيعة الصلبة لتعيرهم شيئا من تماسكها، أو يستخدمونها في كنايات دالة على الصلابة والتماسك، ولكنها الآن على صلابتها تلوذ بالعشاق، فبمن سيلوذون ؟ ومعينهم مفتقر أكثر منهم للتماسك ؟

وتنتهج معظم القصائد ذات البناء المتشظي المنوال ذاته، في وسم القصيدة بعنوان دال على تأليفها من عدة خواطر وأفكار – وهو ما سيكشفه البحث في الصفحات القادمة حول البناء- ولنتأمل مثالين آخرين حول تشظي العناوين.

ففي قصيدة "فواصل في ظل التحرير الأمريكي" توحي كلمة فواصل بالتشتت فالفصل هو القطع يقال: "فصلت الشيء فانفصل أي: قطعته فانقطع،" [18]والفصل: "الحاجز بين الشيئين،" [19]ويستفاد من صيغة منتهى الجموع (فواعل) والدلالة المعجمية

معنى كثرة التقطيع وهو ما يتضح في القصيدة، إذ تتمحور حول حرب التحرير الأمريكي في العراق، ولا تعبر عنها الشاعرة ببناء متنامٍ، وتتشظى الذات، وتفصح عن رؤيتها للحرب بمقاطع مختلفة عددها تسعة مقاطع، في كل مقطع دفقة شعور مكتمل لا يستجير بتاليه، ويلتئم معه، ومع جميع المقاطع في وحدة الخاطر الذي يؤلف بينهما، وهو الحرب الأمريكية على العراق.

وفي قصيدة عنوانها: "ملصقات على جدار العصر" لا تختلف في تشظيها عما سبق من ناحية بنائها المقطعي، وعنوانها يوحي بهذا التشظي فكلمة" ملصقات" تحيل إلى فن الكولاج، و"الكولاج collage أو التلصيق إجراء يقوم على لصق أجزاء من مواد غير متجانسة وتجميعها على سطح اللوحة،" [20] إذ تشبه القصيدة في تشظيها، وتجميع مقاطعها المتنافرة في بناء شعري، ما يفعله الفنان في تصميم لوحة الكولاج، والملصقات الشعرية هنا مثبتة على جدار العصر، لتكون شهادة، ووثيقة تكشف أكثر من رؤية وموقف لحزن وقهر وألم الشاعرة الذي يغلّف تجربتها الشعرية برمتها.

ثانيا: تشظي البناء: سلكت القصيدة العربية الحديثة مسلكا جديدا في تشكيل بنائها بأسلوب يقوم على التقطيع، ويقصد به كل "نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات، والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا. ومن ثم تتسم الشذرة بالتفكك والانفصال على مستوى الظاهر، ولكن تتميز على مستوى العمق البنيوي بالوحدة العضوية والموضوعية"، [21] وتعتمد هذه الكتابة على "بلاغة الانفصال لتعويض بلاغة الاتصال.. وتعبر في منطوقها عن ذات تكتب نفسها عبر التشظي، عبر زمن منهك ومشتت ومفصول." [22]

وقد تتنامى الحالة الشعرية في بعض القصائد المقطعة تناميا مدروسا، يبدو فيه الفصل الظاهري تنظيما هندسيا يشبه تقانه المونتاج في الفن السينمائي الذي يعتمد "ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات-

من خلال هذا الترتيب- معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة." [23]

وأعني بهذا أن أسلوب القصيدة ذات البناء المقطعي يتفاوت في درجة التشظي، وكلما انحلت أو ضعفت آواصر التتابع المنطقي بين المقاطع كانت أقرب للتشظي ولبلاغة الانفصال. ومن ذلك استخدام أسلوب السرد فقد يسهم في خلق تواصل منطقي بين المقاطع المتوالية بحيث يصعب التقديم والتأخير وخلخة بنائها وترتيب المقاطع بصورة مغايرة لتأليفها. فتعبر هذه المقاطع عن شكل وإطار يستوعب تجربة شعرية متماسكة تتوزع بنظام ويبدو التشظي هنا مظهرا شكليا فحسب.

وفي شعر بشرى البستاني ميل كبير إلى القصيدة ذات الشذرات أو المقاطع، ففي ديوان (ما بعد الحزن) الذي يضم بين دفتيه سبعة عشرة قصيدة، كتبت خمسة عشرة منها بأسلوب القصيدة ذات البناء المقطعي، فضلا عن كثرة هذه القصائد في جل دواوينها، مما يعني إيثارها لهذا النمط، وهو ما يرشح تأمل التشظي في تجربتها الشعرية.

تكتب بشرى البستاني قصيدة المقاطع وفق أسلوب خطي معين بين مقطع وآخر، "ولعل من أكثر أساليب الفصل الخطية في القصيدة العربية الحديثة ذات البنية المقطعية هو الفصل بالأرقام، أي ترقيم المقاطع الشعرية، ابتداء من الرقم (1) حتى آخر رقم تنتهي به مقاطع القصيدة... أما الأسلوب الثاني الذي لا يقل شيوعا عن الأسلوب الأول، فهو أسلوب الفصل بالعنونة، إذ تأخذ المقاطع المتلاحقة، عنوانات مستقلة داخل نسيج عنواني عام، يخضع لسلطة عتبة العنونة المركزية في القصيدة... ولا تتوقف أساليب التقطيع في بنية القصيدة المقطعية، عند هذين الأسلوبين بل تنفتح على أشكال خطية كثيرة، يعتمد فيها الشاعر النقاط والفواصل والعلامات المتنوعة للفصل بين مقاطع قصيدته المقطعية." [24]

وتميل بشرى البستاني إلى أسلوب الفصل بالعلامات، بوضع نجمة أو نجمتين بين المقاطع، ويندر استخدامها الأرقام أو العنوانات للفصل بين المقاطع مغايرة بهذا لما

هو شائع في بنية القصيدة، ويمكن أن نفسر هذه العلامة بدلالة سيميائية توحي بالإقفال، وباكتمال الدفقة الشعورية في المقطع، فهي أكثر إيحاء بالاستقلال من الأرقام والعنوانات، فأسلوب الفصل الرقمي يفترض "حالة شعرية تقوم على النمو والمضاعفة وتصعيد الحس التكاثري لعناصر التشكيل الشعري بين مقطع وآخر،" [25] مما يعني أن القصيدة في شكلها البصري متنامية حسب ترتيب الأرقام، وكذلك أيضا أسلوب العنونة للمقاطع فهو يخضع لقراءة تصله بعنوان النص المركزي" لأن العنونة هنا عنصر شعري فاعل خطيا وميدانيا في المقاطع كلها، ويتوافر على قصدية عالية، لا يمكن قراءة القصيدة قراءة صحيحة من دون استنطاقها،" [26] أما الفصل بالعلامات من الناحية البصرية لا يحمل دلالة على التتابع، ويخلو من أي علامة لسانية تتدخل في صنع تواشج بين المقاطع.

ولنتأمل قصيدة "الحركات" التي تمثل فاعلية للتشظي على مستوى الشكل والرؤية أيضا، وتتألف من أربعة مقاطع متفاوتة في سطورها الشعرية، تقول:

التمساحةْ/ لم تقدرْ أنْ تبتلعَ الطاغوتْ/ فابتلعتْ شجرَ التوتْ

❖

شجرُ البلّوطْ/ يتهرّأ في الصيفْ/ يمشي في عكازٍ/ يهوي،/ ثم يموتْ

❖

أوزانُ البحرِ الكاملِ/ غامتْ فيها الحركاتْ/ سيطرَ فيها الساكنُ/ عبْرَ التفعيلاتْ/ يلتفتُ المتنبي نحْوَ خُطاهُ،/ تُربكُ كلَّ الأسبابِ،/ وكلَّ الأوتادْ.

❖

ما بين البحرِ،/ وبين البحرْ/ أبحثُ عن موجٍ أعرفُهُ/ موجٍ يخلعُ عظمي،/ يجتثُّ الساحلَ من جذرِهْ/ يقلعُ دولاب هواءٍ/ صدئت ريشتُهُ../ لكنَّ غُرابا ما بين البحرينْ/ غطّى بجناحيه الأفقَ/ ابتلع البحرَ،/ وأبقى حزن الرمل،/ وخيبةَ هذي الشبكهْ [27]

يمكن قراءة التشظي بدءا من العنوان نفسه الذي يشي بالاضطراب وعدم التماسك، ففي اللسان "الحركة ضد السكون،" [28] وتتضافر الصيغة الصرفية

للجمع مع الدلالة المعجمية في إفادة الكثرة فهي حركات عدة لا حركة واحدة، ولا تتخلص الكلمة من دلالتها الاصطلاحية التي تعزز معنى الاختلاف والتنوع والانتقال، فالحركات في اللغة العربية الضمة والفتحة والكسرة علامات إعرابية لضبط أواخر الكلمات، وكل حركة لها دلالتها في علم الأصوات وتأثيرها من ناحية الإيقاع، يهمنا أن عنونة النص ب "الحركات" يوجه سياق التلقي إلى التنوع والتعدد لا الثبات والسكون والاستقرار.

وتأتي الومضة الشعرية الأولى برمزية شديدة التكثيف والاقتصاد اللغوي، ويعوّل على الكلمات في استنطاق الدلالة، والمرموز إليه، تقول:

التمساحةْ/ لم تقدرْ أنْ تبتلعَ الطاغوتْ/ فابتلعتْ شجرَ التوتْ

اللغة في قاموس بشرى تتجاوز العلاقات المألوفة والدلالة الوضعية في نقل الأفكار، فالمجاز واستقطاب الرموز هو وسيلتها في الأداء. فالتمساحة إشارة رمزية للافتراس والبطش والقدرة على السطو، ومع تمكنها ونفوذ إرادتها في التهام الكائنات البحرية؛ ينجو منها ما يستحق البطش والموت وهو الطاغوت بكل ما فيه من حمولة دلالية على الجبروت والطغيان والتعدي، ويقع في براثنها شجر التوت، هذه الومضة الشعرية مفارقة رمزية للأوضاع المقلوبة، واستشراء الفساد باغتياله الضعفاء، وسكوته عن الطغاة. ويبدو مكتملا في بنيته اللغوية والدلالية، وينتهي بعلامة سيميائية هي النجمة تشير إلى تمامه.

تأتي الومضة الشعرية الثانية محملة برؤية تضيئها الرموز المستمدة من الطبيعة:

شجرُ البلّوطْ/ يتهرّأ في الصيفْ/ يمشي في عكازٍ/ يهوي، /ثم يموتْ

تجسد هذه الومضة الشعرية صورة فنية لحياة شجرة البلوط الضخمة عندما تشيخ وتهرم وتتوكأ على عكاز وتضعف ثم تموت، وخلف هذه الصورة التشخيصية ملمح رمزي تحيل إليه دلالة الكلمات التي تتجاوز معناها المعجمي، فشجر البلوط يوصف بأنه من الأشجار المعمرة التي تعيش زمنا طويلا ويرمز للقوة والأصالة والصمود، قد يكون إحالة إلى إنسان أو حضارة أو قيمة، فهو كيان ذو متانة، ومع

قوته وصلابته فهو يتهرأ، أي يتفتت ويتمزق في الصيف، والصيف علامة زمنية ترمز إلى الصعوبات والشدائد التي يتهاوى من عظمها الإنسان المتماسك المتجلد، ويقاوم قساوتها بما يمكنه من وسائل وينهار في النهاية من جرائها. وحين نبحث عن صلة بين الومضتين لا نعثر على فكرة محددة في الومضة الأولى تنمو بذرتها في الومضة الثانية، فكل مقطع له سياقه وبنيته اللغوية المستقلة، وإقفاله بعلامة النجمة إشعار بالاكتمال، ويستمر تشظي البناء في الومضتين التاليتين، وفي مقطع تال لما سبق يبدو أطول منهما، تقول:

أوزانُ البحرِ الكاملِ/ غامتْ فيها الحركاتْ/ سيطرَ فيها الساكنُ/ عبْرَ التفعيلاتْ/ يلتفتُ المتنبي نحْوَ خُطاهُ، / تُربكُ كلَّ الأسبابِ، / وكلَّ الأوتادْ.

يبرز في هذا المقطع توظيف اصطلاحات علم العروض، وانتهاك دلالتها الاصطلاحية للتعبير عن فكرة بأسلوب يتجاوز المباشرة، ويتوسل بالرمز في إيصالها، وتستثمر الشاعرة ثنائية الحركة والسكون معجميا واصطلاحيا في الأداء، ففي علم العروض البحر الكامل من البحور الصافية التي تتكرر فيها تفعيلة (متَفاعلن) ست مرات، و"سمي كاملا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة. ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره." [29] وإذا دخل زحاف الإضمار على (متَفاعلن) تحولت إلى (مسْتفعلن) بسكون ثانيها، وإذا استبد الإضمار بكل تفعيلات القصيدة فإن الوزن الشعري يتحول إلى البسيط مما يعني كثرة الأسباب في التفعيلة وتقليص انسياب الحركات التي يمتاز بها الكامل، وهذا ما تعبر عنه الثلاثة أسطر الأولى في النص فبسبب سيطرة الساكن على التفعيلات غامت الحركات. وهذا الحضور الاصطلاحي يعبر عن مغزى عميق فالحركة أقوى من السكون، وفي تغلّب السكون عليها رمز للأوضاع المقلوبة حين يستبد الضعيف بالقوي، ويمتلك تقرير مصيره. وثمّة بريق يعيد الحياة إلى طبيعتها ترمز له الشاعرة بالمتنبي الشاعر العربي بكل إيحاءات الشخصية على الشموخ والكبرياء والأنا المتأبية على الذل والخنا فضلا عن امتلاك النبوغ الشعري، والتفوق فيه، فالتفاتة واحدة منه لهذه الأسباب المتمردة على تفعيلاتها كفيل

بارتباكها. وهذا ما تفتقره الحياة المعاصرة فاستبداد الضعفاء خاملي الذكر، وتحجيمهم للحركة الفاعلة يحتاج إلى شخصيات تمتلك القدرة وتعيد التوازن، ويختتم المقطع كسابقيه بعلامة النجمة التي تقفل الكلام. ولعل هذه الومضة أكثر اتصالا بالعنوان، من حيث تضمنها لفظة (الحركات) وكشفها عنه بوضوح.

في البناء المتشظي يعّول على المتلقي كثيرا في التقاط الثيمة التي تربط هذه المقاطع المستقلة والقائمة بنفسها، ويبدو الخيط الشعوري الذي تعبر عنه هذه المقاطع الثلاثة؛ هو المفارقة الحادة التي تؤرق الشاعرة ففي منطق الحق والعدل ليس صحيحا أن يعلوا لو ضيع ويسلب الكريم النبيل مكانته، ويقرأ هذا من صورة التمساحة التي تلتهم ورق التوت، وشجر البلوط الذي يتهاوى ويموت، وبحر الكامل الذي استبد السكون بتفعيلاته.

وحين نصل للومضة الرابعة والأخيرة، تنكشف الذات، ويظهر صوت الأنا يبوح عما في وجدانها من صخب وحيرة، وتبدو كلمة البحر في المقطع الثالث مفتاحا طريفا ينقلنا لبحر وأمواج الذات، تقول:

ما بين البحرِ، / وبين البحرْ/ أبحثُ عن موجٍ أعرفُهُ/ موجٍ يخلعُ عظمي، / يجتثُّ الساحلَ من جذرِهْ/ يقلعُ دولاب هواءٍ/ صدئت ريشتُهُ../ لكنَّ غُرابا ما بين البحرينْ/ غطّى بجناحيه الأفقَ/ ابتلع البحرَ، / وأبقى حزن الرمل، / وخيبةَ هذي الشبكهْ.

تتجلى الذات مفصحة عن قلقها وحيرتها، وتشظيها بين البحرين، وتعني بهما عالمين يحيطان بها، وتتأرجح بينهما بحثا عن مخرج من هذه الدائرة المغلقة، تتوق الشاعرة إلى قرار فاعل إلى حركة حاسمة تنهي متاعبها، ترمز بهذا بالموج الذي يخلع عظمها، ويجتث الساحل من جذوره، ويقلع دولاب الهواء، وتترجم الأفعال المضارعة (يخلع ويجتث ويقلع)، وطأة الضجر والضيق والتبرم من الوضع الذي لا يرضيها، وترغب بانتزاعه، والعظم والجذور بنية رئيسة في جسد الإنسان والنبات، وكذلك دولاب الهواء مكون رئيس في حركة أي آلة، ولأن التغيير يبدأ من العمق تعبر هذه الكلمات عن الرغبة في خلخلة النسق من داخله وبؤرته المركزية ليفقد فاعليته،

وتخيب هذه الآمال حين يغطي الغراب البحرين ويبسط جناحيه على الأفق ويبتلع البحر، الصورة قاتمة فبشائر الانفراج تخبو فالغراب في الذاكرة الشعرية، رمز على الفراق والبين والوجع والشؤم، وحين يغطي ويبلع فهو يمارس حجب وحماية لما تحت جناحيه واستمرارية للوضع الراهن الذي تحاول الذات الانعتاق منه، ولا يتبقى سوى الخواء ممثلا في أحزان الرمل وخيبة شبكة الصياد !

وبعد اكتمال هذه المقاطع الرمزية، نلمح سمة التشظي في استقلال كل مقطع، والحاجة إلى تأويل وقارئ يبذل نشاطا في الربط بينها. فجماليات البناء المتشظي تبرز في التوهج الذي يكتنز بكل مقطع، والنقلات المباغتة للقارئ، وتنشيط ذهنه في صنع المغزى من النص، وفي تفسير اشتغال العنوان المركزي في سياق كل مقاطع القصيدة.

وقد يتحقق التشظي في بناء القصيدة المبنية من بنية موحدة، أي أن القصيدة من حيث الشكل الظاهري تبدو بنية واحدة لم تتجزأ إلى مقاطع، ويلحظ التشظي في متنها، وبنائها اللغوي، فثمة انفكاكات، وانفصالات وتنقلات مباغتة، فالفكرة التي يؤديها النص تتشظى في جمل عدة، تمثل في مجموعها المغزى الذي تعبر عنه الشاعرة، ففي قصيدة " أنوثة في زمن الحرب" تتشظى الفكرة وتسقطها الشاعرة على الموجودات، والأشياء، ويكشف العنوان عن رسالة النص التي تقرأ حال الأنوثة بكل حمولتها الدلالية المتفجرة بالخصب والنماء والإزهار، كيف ستكون في زمن قتل ودمار وحرب، وتتشظى هذه الفكرة في تفاصيل أنثوية مبعثرة تتكامل في التعبير عن صورة الأنوثة المؤجلة، تقول:

مشطٌ ذاو يتذكر شعرا منسابا/كمظلة حب فوق الكتفين/ وزجاجةُ عطر خافتةٌ/ تسألُ عن أُنملة تشعلها الأشواقُ/ وعن صدر كان البحرُ يموجُ/ بما يتلألأ فيه من الأسماكْ/ وقلائد حمراءُ وخضراءْ/ أضواء تقفز من عينين/ ترشّان العطر على أطراف الحلمِ/ وأطراف الكونِ/ غلائل نوم تنساب كأنهار الجنةِ/ فوق ربوع المرمر/ يذبل فيها الورد الورديُ/ وتغفو الأغصانْ / أطواقٌ/ أسورةٌ/ خلخال سكنت

رنتهُ/ قمصانٌ يذوي فيها الشجر الزيتونيُّ/ الثمر الأبهى يركن في دالية أخرى/ ويشير إلى سياف العصر/ إلى الخوف المتربص في قبضة صاروخٍ/ يتفجـــر توًا تحت الشرفة، / بينا تشتعل الأشجار... [30]

في القصيدة حشد لأدوات الزينة التي تستخدمها المرأة، وتوحي بالأنوثة الطاغية وهي: "مشط وزجاجة عطر وقلائد حمراء وخضراء، وثياب النوم وأطواق، وأسورة، وخلخال، وقمصان"، والسياق اللغوي الذي استخدمت فيه هذه المفردات يفرّغها من دلالتها، ويسلبها فاعليتها، وتبدو تفاصيل معطلة مهمشة فاقدة قيمتها، بفعل المجازات والانزياح الذي يلبسها دلالة أخرى مكتسبة من وجودها في التركيب، إذ تدخل كل كلمة في علاقة مجازية مع جاراتها في التركيب؛ فتهدم هذه العلاقة إيحاءات الأنوثة، فالمشط ذاوٍ، وزجاجة العطر خافتة، والخلخال رنته ساكنة ... إلخ، كل هذه الكماليات الأنثوية يغيّبها انفجار الصاروخ تحت الشرفة، فتبدو آثار مادية بحتة خالية من الحياة بعد أن كانت طافحة بها. في هذا النص أتت الفكرة متشظية نلتقطها من خلال الجمل المتتالية، فكل جملة لها حمولة دلالية وبنية لغوية مكتملة نحويا ودلاليا، ومن المجموع يبنى الرمز الكلي في النص.

فالبناء المتشظي ليس مظهرا شكليا فحسب، فالصياغة اللغوية نفسها، والرؤية التي تعبر عنها الشاعرة تتضمن انشطارا، وتمفصلات.

ثالثا: تشظي الرؤية: تنطلق الشاعرة بشرى البستاني من رؤية للعالم تتسم بالقلق والحيرة والتردد، فالذات تتجاذبها مواقف متباينة، وطرق مختلفة لا تملك مواجهتها بثبات، فتتشظى بحثا عن مرفأ ترسو فيه، وقرار تطمئن إليه، ويمكن أن نعد قولها في قصيدة (موسيقى عراقية) مدخلا لفهم التشظي الذي تجابه به صعوبات الحياة:

ليت الفتى حجرٌ/ ياليتني حجرُ/ ألتمُّ حين شظايا الدهر تنهمرُ/ ألتمُّ حين تلوحُ الأرضُ/ ساقيةً/ شوهاءَ

ينشجُ في أطرافها الشجرُ [31]

ونلمح في جملتها: (ألتمُّ حين شظايا الدهر تنهمرُ/ألتمُّ حين تلوحُ الأرضُ)، تشظي الذات والافتقار إلى التماسك والثبات حين تنهمر عليها نُوب الزمان، وتمنيها الحجر تعبير عن انشطارها وتذبذبها حيال ما تواجهه. ومعروف أن هذا التمني يتعالق مع أصوات شعرية عدّة، أهمها بيت تميم بن مقبل:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ [32]

وأشهرها حضور محمود درويش في السطرين الأوليين:

ليت الفتى حجرٌ/ ياليتني حجرُ [33]

والحمولة الدلالية لكلمة الحجر، وما فيها من صلابة وإيحاء بقدرة التحمل، والتعالق النصي يكشف عن قلق الذات وتشظيها، فتتوق إلى التماسك الذي يلمّ شتاتها، "إن البعد الذاتي –الذي لا يخلو منه أي خطاب أدبي- يتخذ لبوسا فريدا في التشظي. إنه حضور للذات وهي في حالة رفض أو في حالة بحث عن اليقين، وليس حضورا للذات التي تمتلك اليقين والرؤية الأحادية الثابتة. إن المنطلق للتشظي هو الشعور بالقلق الوجودي والبحث المستمر عن جدلية الوجود والحياة. ومن هنا لا غرابة أن تكون الذات الشاعرة لا تمتلك الأحكام الجاهزة حول نفسها وحول الآخر وحول العالم." [34]

ومن ملامح تشظي الرؤية انشطار الأنا، وإحساسها بالضياع والشتات، كقولها في مقطع من قصيدة "الأبواب":

إليك يدي امرأةٌ من سفوح العراقِ، / تضيع بأودية الوطن العربيّ/ تقاذفها الريحُ ما بين مكةَ والقدسِ/ ما بين عمّان والعسلِ المرّ/ ما بين كل طقوس الخليجْ./ وتسقطُ، تنهضُ، تُنفى/ وتُقسم إنك أجملُ منفى. [35]

تحيل دلالة العنوان "الأبواب" إلى الانفتاح، وهو انفتاح يفضي إلى حيرة الذات وتشتتها، وهو ما نلحظه في البنية اللغوية التي تكرّس التشتت والبعثرة، بدءا من حشد أماكن عدة تسلب الذات سكونها، وتعزز من قلقها وضياعها: فالأنا وجدانيا ترتبط بعدة أماكن هي: "العراق، الوطن العربي، مكة، القدس، عمّان، الخليج، "والعلاقة

الشعورية التي تربطها بهذه الأماكن يفترض أن تمنحها الاستقرار، لا تسلبه منها! ولكن ما حدث هو زعزعة توازنها، فتتشظى الذات في محاولة لمّ الشتات، وللألفاظ دلالة عميقة في إشاعة انشطار الذات، وتشظيها فقولها: "امرأةٌ من سفوح العراق"، يوحي بضعفها فالسفح أسفل الجبل، فهي لم تأت من العراق بما فيه من شموخ وقوة بل من سفوحه تعبير عن ضعفها، ويتبدد توقها لوحدة عربية بضياعها في أودية الوطن العربي، ولا نغفل كلمة "أودية" وما تحمله من دلالة الانخفاض فهي كالسفح، فالذات خرجت من سفوح! وضاعت في أودية! وقولها "تقاذفها الريحُ ما بين مكةَ والقدسِ"، يسهم ظرف المكان (بين) في وضع الذات متوسطة قلقة بين موضعين متفقٌ على شرفهما (مكة والقدس)، وعلى الرغم من رصيدهما الديني في وجدان الأمة الإسلامية، وقداستهما؛ فإنها لا تنعم بالسكينة في ظلالهما فرياح الحروب والصراعات التي تنوء بالمنطقة العربية اغتالت ثباتها، ولازالت الأنا تعاني من الانشطار، فالريح تقذفها بشراسة ما بين مكة والقدس، وعمّان وكل طقوس الخليج، وتواجه بضعفها هذه الشروخ بمقاومة تسقط فيها وتنهض وتُنفى، وتوالي الأفعال المضارعة، وإيثارها صيغة فعلية يدل على الاستمرار والحركة والتجدد، ففعل الضياع والتقاذف والسقوط والنهوض والنفي حالة شتات تستبد بالذات الشاعرة .

ما نعنيه بانشطار الأنا، تمزقها الذي ينم عن عدم ثبات في رؤيتها لنفسها وللعالم، وهذا نموذج آخر تتشظى فيه الذات بانشطارها، تقول في قصيدة بعنوان: "قصيدة العراق":

في الطريقِ إلى مكّة عيّرتني القوافلُ/ أنْ سأموت بلا كفنٍ، / أو سدورْ./ وفي المغرب العربيّ وجدت ثيابي/ معلقةً فوق صاريةٍ/ وثيابي على جبل الشيخ في الشامِ/ منشورةٌ، / فوق حبلٍ يخطُّ حدودَ هوية أهليَ.[36]

يشكل موضوع الوحدة العربية، وإدانة الفرقة والانقسامات في جسد الأمة العربية جانبا مهما في القصيدة الحديثة، تعبر عنه بشرى بتشظٍ يعكس تمزقها، تفتقر الأنا إلى التماسك، فهي مبعثرة متشظية، تنظر لهويتها بصورة سلبية قوامها

التفريق، وتعبر من خلال صور شعرية رمزية تلامس تشظي الجسد الإنساني، فالثياب التي تستره معلقة في المغرب ومنشورة في الشام، وترمز بها عن "الكرامة العربية المنتهكة والانكسار العربي الشامل من أرض المغرب العربي إلى أرض الشام، فهذه الصور ماهي إلا دلالة رافضة لما يعانيه الإنسان من اضطهاد، كما تكشف عن اهتزاز المعايير وارتباك الأمور إذ تؤسس مشهدا قائما في الحياة المعاصرة وهو مشهد طافح بالآلام والوجع (سأموت بلا كفن/ ثيابي معلقة فوق صارية/ ثيابي على جبل الشيخ منشورة) كاشفة عن رؤيتها الرافضة للظلم في عصرها مما يمنح النص عصريته ويربطه بلحظته التاريخية، مشيرا بوضوح إلى وحدة الأرض العربية التي يريد لها الآخر- التفتيت- ، ووحدة الإنسان الذي يريد له الآخر التمزق." [37]

ويتضح تشظي الرؤية في تعبير الذات عن نفسها و حيرتها في اتخاذ القرار، فمشاعرها متناقضة في الموقف الذي تعيشه، تقول:

إنني الآن ما بين نارين،/ بين اللظى والندى/ وما بين حبي وهجرك نهرٌ وصُبيّرةٌ/ والعصافيرُ حيرى، وكل النوارس مذبوحةٌ. [38]

يبرز التشظي في الصراع الداخلي الذي يمور في نفس الشاعرة، فأمامها ثنائيات متضادة تخلخل توازنها،

فهل تختار الندى والحب والنهر أم بدائلها اللظى والهجر والصّبار، والألفاظ رمزية معادل شعوري لحالة الارتباك الذهني التي تؤرقها، ولا شيء منهما يسفر عن انفراج وارتياح فقد لخصت الحالة بقولها: "بين نارين"، وهي علامة لغوية دالّة على التشظي والانشطار. فالظرف (بين) يعني عدم ثبات الرؤية، واللا يقين في اتخاذ القرار. ويمكن أن نلتمس التشظي أيضا في تقنية المونولوج، فالذات عندما تصطرع وتحاور نفسها ينبئ هذا عن تذبذبها وانشغالها بأكثر من فكرة وإحساس.

وتقول- أيضا- في لحظة صراع داخلي:

أتأرجحُ ما بين ليلٍ وفجرٍ/ وعطرٍ ووجدٍ/ وما بين نارٍ،/ ونارْ [39].

إن بنية الثنائيات المتضادة التي تحصر الشاعرة نفسها في دائرتها، ملمح من ملامح التشظي في الرؤية، ويكشف عن ضبابية تحجب عنها اتخاذ القرار بأمان، وهذا المقطع كسالفه فالذات بين موقفين متناقضين تعبر عنهما برموز طبيعية "ليل وفجر" وللفظين عوالمهما النفسية الموحية، فالليل إحالة رمزية للدلالة على الوحشة والخوف والكآبة والألم والموت، ويناقضه الفجر بطاقته الإيجابية الموحية بالأنس والأمن والبهجة وميلاد الحياة، ومما يعمق التشظي تساوي البدائل أمامها مما يصعّب الاختيار فهي "ما بين نار ونار" تماما كما عبرت في النموذج السالف بقولها" بين نارين"، فالرغبة في الانعتاق أيا كان الخيار لا يحقق اطمئنانا نفسيا لكونه مفاضلات في القسوة، ومكابدات الألم .

رابعا: تشظي الصورة: تدخل تجربة بشرى البستاني الشعرية في سياق تحولات القصيدة العربية الحديثة، إذ تنسجم مع الحداثة في افتتانها باللغة، والتعدد والاختلاف، والانفتاح. فبشرى تتعامل مع اللغة وفق مبدأ الانزياح وخرق المألوف وعقد الصلة بين الألفاظ المتنافرة، وتكريس المفارقة، وحدّة التناقض، وحشد الإشارات التاريخية والأسطورية.

والتماس شعرية النص والبحث عن جمالياته يكشف عن ثراء النص، وقابلية اختباره للقراءة، وفاعلية مقاربته وفق استراتيجية نظرية، ومن هنا نحاول الممارسة النقدية وفق مفهوم تشظي الصورة الذي يهدف إليه هذا البحث.

في البدء نلحظ ميل بشرى للتعبير بالرمز والإيحاء، فالصورة عندها ذات مستوى عالٍ من الشعرية، تتجاوز التركيب الصوري الاستعاري إلى الرمز، فعناصر الطبيعة، والمحسوسات والمعنويات تتجاوز الوسيلة الفنية التي صيغت بها من تشخيص وتراسل حواس وتشبيه إلى الرمز، وتتحول الصورة الاستعارية إلى رموز لمعان وأفكار ومشاعر. والرمز هو عمدتها الرئيسة في تشكيل الصورة.

ويمكن أن نلتمس التشظي عبر هذين المحورين:

- معجم الصورة. - بناء الصورة.

فمن مظاهر تشظي الصورة، المعجم الذي تتألف منه عناصرها، فثمة مفردات من حقل دلالي دالٌ على التشتت والتمزق والتكسير والتفريق، تؤسس هذه المفردات جمالية الصورة، وتتحقق شعرية الصورة من خلال التشظي الذي تتم عنه مفرداتها، لنتأمل قولها:

لماذا تلمُّ المباهجُ فتنتها/ إذْ تغيبْ/ ويشطرني الشوقُ/ ألفَ امرأةْ.[40]

تتألف الصورة من صورتين جزئيتين متناقضتين دلاليا، الأولى تدل على الالتئام، والثانية على التشظي، وهما معا يشكلان رمزا للإحساس الذي يرهقها، الصورة الأولى (تلم المباهج فتنتها إذ تغيب)، فالمباهج بدلالتها على الفرح تحيل بداهة إلى الانتشار والامتداد، فالبهجة سمتها الانطلاق لا الكبت؛ لكنها هنا مباهج معطلة، تفقد فاعليتها من جراء غياب الحبيب فتتحول إلى كائن محسوس يلم شتاته، لاتقف الصورة عند حدودها البلاغية فحسب، فتجسيم المباهج بإبرازها في صورة حسية كالشيء الملموس الذي يتماسك ويلتئم، يرمز إلى إحساس الشاعرة بوجع الغياب، وانكفائها على ذاتها، كهذا الكائن الذي يتكور على نفسه، ويداري بهجته. والصورة الثانية مناقضة لدلالة التماسك، ففعل الغياب له انعكاساته التي تؤجج الشوق، فتتشظى الذات وتنشطر إلى ألف امرأة تقاوم إحساس الغياب، ولوعته، ما نعنيه بتشظي الصورة من خلال معجمها هو أن تتكئ جمالية الصورة على المعجم، وإيحاء الألفاظ، وقد لعبت مفردتا (تلم، ويشطرني) دورا محوريا في الإيحاء.

ونموذج آخر على معجم الانشطار والتشتت في صياغة الصورة، قولها:

آه أجيءُ بالحزن العريق/ يريق شوق البرتقال،/ يفجّر اللغم القديم،/ يضيءُ بالبترول، كي تتفجر الدنيا/ وتستلقي الدروب.[41]

تتكاثف الاستعارات في هذا المقطع، وكلها تشترك في سمة التشظي والتفرق في عناصرها، فالكلمات (يريق، ويفجّر، وتتفجر) من حقل دلالي يتسم بالشتات والبعثرة، فالأثر الناتج من وقوع هذه الأفعال سيكون مبعثرا، وشظايا متفرقة متناثرة، فشوق البرتقال، واللغم بوصفهما مفعولين للفعلين (يريق، ويفجر)، والدنيا

بوصفها فاعلا للفعل(تتفجر) استحالت هذه الكلمات إلى أجزاء، وتفككت بنيتها المتماسكة، وجمالية الصورة تتأتى من شعرية التشظي لا التجسيم والتشخيص وحدهما، فالاستعارة التشخيصية في التركيب الإضافي (شوق البرتقال)، علاوة على الأنسنة في هذا التركيب، يكتسب جمالية أخرى بمتعلقه الفعل (يريق) وهو بدلالته على الانسكاب والانتشار، يعمّق الإحساس باتساع الشوق وامتداده، وكذا قولها: (يفجّر اللغم القديم) غير خاف إن اللغم هنا خرج من دلالته المعجمية إلى دلالة شعورية على الشوق المكبوت، وينهض الفعل المضارع (يفجّر) بصيغته الصرفية المضعفة، وبدلالته على التشظي، وبإحالته على أجواء الحروب والمعارك، ينهض بتضخيم شعور الشوق الذي تحول إلى شظايا متناثرة من شدة احتضانه بين جوانحها، ولا تختلف الاستعارة الثالثة(يفجّر الدنيا) عما سبق فالتفجير فعل عنيف ينجم عنه انشطار وتناثر، وكانت هذه هي الدلالة المعول عليها في صياغة الصورة. يتبقى أن نشير إلى ازدواج إحساسين في المقطع، يمكن أن نعدهما مظهرا من مظاهر تشظي الذات، فالذي يفجر الشوق ويريقه هو الحزن الذي اجتلبته! فالجملة المفتاحية أول المقطع: (أجيء بالحزن العميق)، هي التي أنجزت فعل الشوق المدمّر، وأن يتوالد من الحزن شوق لحظة إنسانية عميقة تنم عن شتات الذات كونها تعيش إحساسين.

إن معجم التشظي والتفكك في بناء الصورة، ينتج صورة تتسم بانتهاك الوحدة والالتئام والانسجام العضوي،

ومن خلال هذا الانشطار والانقسام، ينجز التشظي جماليته، وهذا الملمح كثير في لغة بشرى، لنتأمل هذه السطور المتجزأة من عدة قصائد:

ووجهك كان **يفجّر** شوق البنفسج/ في عنفوان الزمان [42]

ألمُّ **شظايا** العتمة فوق سريري [43]

والأقمار/ **تتساقط** في قاع الجبّ. [44]

ويلمُّ **شظايا** الروح. [45]

خذيني إلى إفك ليل **الشتات**. [46]

أنقاض الليل تفوح بنبض البرق [47]

حربُ هو البحر/ إطلاقةٌ وتحايا لمن غادروا لعذاب **الشتات**. [48]

ينثرني طلعا على ضفافها [49]

يبعثرني النومُ على **أشلاء** الفجر/ **أُكسّر** عصف الصاروخ القادم من طائرة الكابوجي. [50]

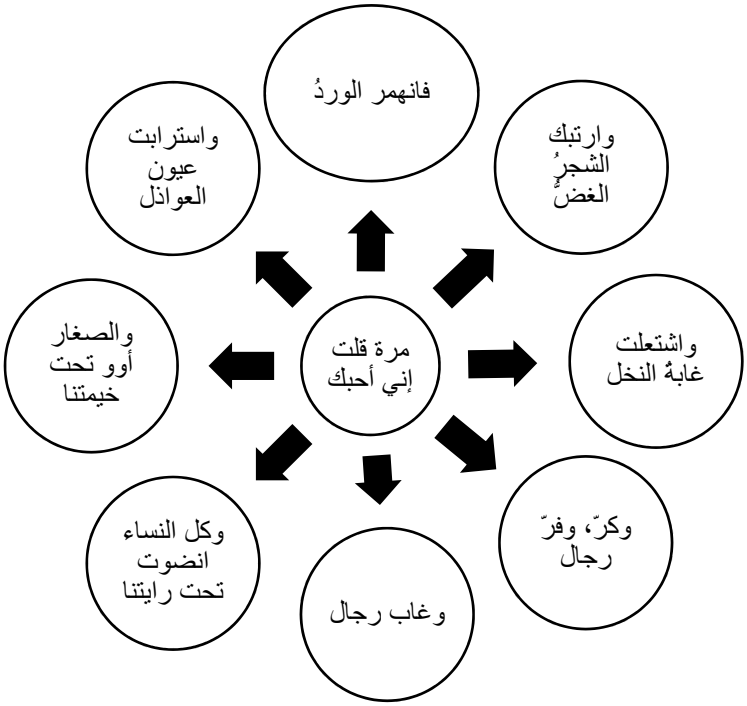
بتأمل الكلمات المبرزة باللون الأسود، نجدها تشترك في حقل دلالي يدل على التشظي، ومن خلال العلاقة النحوية بينها وبين جاراتها في السياق، يتم تدمير الوحدة وتفكيكها إلى أجزاء، فمثلا: (شظايا الروح) تركيب إضافي يجسم الروح بإنزالها منزلة الشيء المحسوس الذي تهشم وتفكك، فالروح هي واحدة لا تتجزأ، والمؤاخاة بينها وبين شظايا عبر الإضافة، يحيلها إلى أجزاء متناثرة، فجمالية الاستعارة ليست من التجسيم وحده، بل من دلالة شظايا التي أضيفت للروح فمنحتها الانقسام، وعبرت عن تشظي الذات وانشطارها. ويقال هذا عن كل صورة مما سبق، فالمعجم يعوّل عليه في الصورة المتشظية.

ومن جهة أخرى يتمظهر التشظي في تشكيل الصورة، وبنائها، فالتعدد والتنوع سمة لافتة في الصورة، إذ تؤثر بشرى توالي عدة صور للتعبير عن فكرة واحدة، فنلتمس المعنى من مجموع الصور المنجزة بوسائل متعددة من تشخيص ورمز، وتعمل كلها على استكمال الرؤية أو الشعور الذي تعبر عنه، لنتأمل قولها:

مرّة قلت/ إني أحبك/ فانهمر الوردُ/ وارتبك الشجرُ الغضُّ/ واشتعلت غابةُ النخل/ والتحمت مجزرة/ وسالت دماء/ وكرّ، وفرّ رجال/ وغاب رجال/ وكل النساء انضوت تحت رايتنا/ والصغار أو وتحت خيمتنا/ واستراحت عيون العواذل/... [51]

يفتتح النص بجملة قول (قلت: إني أحبك)، فهي تحكي شعورها لما سمعت هذه الجملة من المحبوب،

وكيف انتعش الكون كله ورقص طربا معها، هذا الشعور يستهلك عشرة أسطر كلها صور ترمز عن إحساس واحد هو فرحتها واضطرابها العاطفي، ومشاركة الكون كله هذه اللحظة المبهجة، يمكن أن نمثلها بهذه الخطاطة:



فجملة (قلت: إني أحبك) تعد سببا نتيجته كل هذه الجمل التي انبثقت منها، وترمز هذه الجمل لإحساس الحب الذي قد يكون مربكا لأنثى ككارثة طبيعة تزلزل انسجام الموجودات فتبعثرها، وتترجم الأفعال المضارعة العنيفة عن هذا التدمير العاطفي (انهمر، ارتبك، اشتعلت، سالت، كرّ، فرّ...) فالحقل الدلالي لهذه الصور هو حقل حرب ومعركة، نقلته بشرى إلى جو مناقض تماما لمرجعيته اللغوية هو أجواء الحب، فجملة: (إني أحبك) زلزلت عاطفتها، وهذا هو المعنى الذي تؤديه هذه الجمل الحربية، ولأن الحب أمان وسكينة، تخفف من غلواء هذا الصور المشتعلة حركة

وتدفقا، بصور وادعة تختتم بها المقطع، حيث استقرت العاطفة، واستوعبت الذات هذا الإحساس الذي أربكها، واطمأنت إليه، فصورة انضواء النساء تحت الراية التي تجمعها بالمحبوب، والصغار الذين أووا تحت خيمتهم ترمز للسكون والأمن النفسي، صور تنم عن التئام وتماسك بعد تشظٍ وارتباك.

يعنينا من هذا المثال، الاستراتيجية التي صاغت الشاعرة بها الصورة، فهي تفتتح النص بجملة رئيسة، تستجير بما بعدها لإتمام معناها، وما بعدها يتألف من عدة صور جزئية تتوالى وتكوّن في مجموعها الشعور الذي توحي به، فهذا الإحساس وصل متشظيا في عدة صور. وهذا مثال آخر:

ولكنني حين رُحْتَ/ وجدت السماءَ تُساقطُ أشظاءَها/ والغصونَ تفتّتُ أزهارَها/ والملاعبَ تعرى/ ويهجرُها الصبيةُ الأشقياءُ. [2 5]

بالأسلوب نفسه للتعبير عن لوعة الغياب تسلك بشرى تكاثف الصور الرمزية للتعبير عن هذا الإحساس، فقولها: (حين رحت) تكشف عن وجعها من الغياب بأربع صور رمزية هي: (السماء تساقط أشظاءها) و(الغصون تفتّت أزهارها) و(الملاعب تعرى) و(يهجرها الصبية الأشقياء)، فهي تشعر بفراغ عاطفي، وخواء من جراء الغياب تترجمه بهذه الصور التي تدل على التفكك والبعثرة والشتات، وفي كل صورة نلمح الاتكاء على كلمة توحي بالتشظي، فالسماء بحمولتها الدلالية على السمو والارتفاع والعظمة اضطربت وتحولت إلى شظايا، ولتكريس معنى الانهيار تتساقط هذه الأشظاء من علوها، والشيء ذاته للزهور، وهي هنا لا تذبل كما هو معتاد للتعبير عن الانطفاء بل تتفتت، أي تفقد وحدتها وتماسكها، والصورة الاستعارية لعري الملاعب من الصبية رمز للوحدة والاحتياج إلى من يملأ فراغ المكان.

ويكثر في شعر بشرى تكرار كلمة تعد دالة مركزية ثابتة، يعقبها جملة متغيرة دلاليا، أي "ثبوتية البنية التكرارية على المستوى الشكلي وحركيتها على المستوى الدلالي، بمعنى أن البنية التكرارية ثابتة من حيث التركيب النحوي، إلا أنها قد تستبدل دالاً بالآخر أثناء التكرار بالاشتغال على المحور الاستبدالي دون المساس

بالمحور التركيبي"[53]، ويهمنا الاشتغال على المحور الاستبدالي، إذ يحمل حركية الدلالة، وعدم ثباتها، وهو ما نلتمس فيه إحساس الذات بعدم اليقينية تجاه ما تعبر عنه، أو ازدحامها بأكثر من شعور فتوزعه متشظيا في عدة صور، ولنتأمل هذا المثال من قصيدة: (نداءات سرية):

يوقظني الموت على صوت العصافير/ التي تنداح في الظلام/ توقظني كفّ غصونٍ/ كلما أثقلها الحزنُ/ هوتْ...../ فوق جبيني،/ تنشد السلامْ/ يوقظني معراجه ذي الروح/ كالّفجرْ ...

توقظني السماءُ/ وهي تفتح الأبوابَ،/ للحروف والأسماءْ ..../ يوقظني إسراؤها .../ يوقظني السريرُ/ إذ ترتعش الأعمدةُ الخرساءْ/ فيجوفهِ،/ وتجهش المياه بالبكاءْ/ يوقظني الموت على صوت اللهبْ/ يشبّ في العشبْ[54]

فالفعل بتركيبه النحوي (يوقظني) لازمة ثابتة، ودال مركزي يتكرر محتفظا ببنيته النحوية المكونة من (فعل + نون الوقاية+ ياء المتكلم)، والمتغير هو الفاعل الذي يعقب الفعل، وقد ورد سبع مرات بدلالات مختلفة، واليقظة نقيض النوم، فالدلالة المعجمية للفعل (يوقظني) توحي بالانتباه لا الغفلة، فهناك مثيرات تنبه الشاعرة، وتسلبها الأمان المتمثل في النوم، هذه المثيرات هي الفاعل المتغير: (الموت، كف الغصون، معراج الروح، السماء، إسراؤها، السرير، الموت). وكلها رموز تتحد للتعبير عن إحساس واحد يرهق الشاعرة ويقلقها، فهي تنزاح بهذه المحسوسات والمعنويات، وتكثف من حضورها لتحمّلها ألمها وكآبتها من الواقع الذي تعيشه. وأسلوب التكرار باستخدام اللازمة القبلية أو الدال المركزي ثم تنويع ما يتعلق به سواء أكان فاعلا أم مفعولا به أم خبرا أم غير ذلك، يكشف عن انشغالها، وإيصال شعورها متشظيا لا موحدا. ويجدر التنبيه على فاعلية التكرار في تحقيق التماسك النصي، فهو عنصر من عناصر السبك لدى المشتغلين بالنصية (علم النص) إذ يعدونه عاملا يكفل الترابط للنص، ويمكن أن نقول إن التشظي يتحقق من خلال تنوع دلالة الجمل المتغيرة، ويسهم تكرار الدال المركزي بلم الشتات، والتئام الشعور.

ومبدأ التعدد سمة لافتة في صورها الرمزية، وقد تجمع بين الأسلوبين الآنفين، أي تعدد الصور من خلال توالي المعطوفات، واستخدام البنية التكرارية، مما يعني أن إحساسها يتشظى في عدة بنى لغوية رمزية، كقولها:

العـراق متـاحف نخل،/ مرايـا،/ وعـاجٌ/ وأروقةٌ من لجيـن،/ وأزمنةٌ من دم،/ وأكفٌ تدق رتاج العصور/ فتنهـض إنساً وجـان/ وتعدو الفيالقُ/ تعدو البيارقُ،/ تعدو الخيول

....

والعراق الرؤى،/ والمدى،/ والأمان،/ العراق الأمـاني/ العـراق حديقة روحي/ تضم إليها غيوماً، وبرقا،/ وأزمنةً من لظىً/ وجداول شهد تشق أكف التراب/ والعراق عباءةُ أمي،/ وثوبُ العذارى،/ اللواتي يمتن على السفح/ من ظمأ واغتراب [55]

الشعور هنا هو انتشاء وزهو، فالشاعرة تترجم رؤيتها وشعورها عن العراق بعدة رموز، ولأن طاقة الشعور سيالة متدفقة، فالعراق الوطن يصعب اختزاله في دلالة وصورة واحدة، فتكاثفت الصور وتعاقبت؛ لتفي بإحساس منطلق يرى العراق وطن شموخ وحضارة مهما عصفت به الرياح، والثابت هو العراق والمتغير هو استكناه دلالة العراق وجدانيا، وقد "نجحت في استكناه الدلالة الرمزية لاسم الوطن الذي أضفت عليه الشاعرة من الدلالات ما تجاوز معناه الأصلي إلى خلق حزمة من المؤشرات السياقية المصاحبة باثاً فيها هالة تخييلية غنية بإيحاءات متنوعة غدا معها رمزاً لكلما هو جميل محبب فالشاعرة تلتحم بالوطن الذي غدا هو الحبيب والأخ كما لو أنها تكتشفه لأول مرة فتنتشي لذكره بما يشبه الحلول الصوفي." [56]

وبعد هذه المقاربة لأنماط التشظي، واشتغاله في شعر بشرى، يمكن إيجاز بعض من النتائج التي توصل إليها هذا البحث، وهي:

- التشظي هو تحقق الشعرية من خلال بلاغة الانفصال والانشطار والتشتيت.

• نلتمس تشظي الذات في عدم يقينها وثباتها تجاه مواقف الحياة، فالذات المتشظية لا تملك رؤية أحادية، وغالبا ما تكون في موقف حيرة وتردد، وصراع داخلي تتأرجح في اتخاذ قرار حاسم يريحها.

• المعجم الشعري الذي يكشف عن التشظي هو حقل دلالي لكلمات دالة على الشتات والبعثرة والتفريق، وكل ما يناهض الالتئام والتماسك، يعد علامات لسانية دالة على التشظي.

• من الوسائل اللافتة لتجليات التشظي، تراكم الصور، وتعدد المعطوفات، وصيغة الجموع الدالة على التعدد، وتضافر ما سبق مع المعجم يسهم في صنع استراتيجية للتشظي.

• تعد القصيدة الشذرية ملمحا بارزا يرشح التشظي، إذا استغل الشاعر هذا التقطيع، وجعل لكل مقطع بنيته اللغوية المستقلة.

• يسهم التشظي في تفعيل نشاط القراءة، إذ يبذل القارئ نشاطا في فك شفرات النص، وتأويل المنطق الذي يجمع المتفرق، ويلم الشتات.

الهوامش:

1 – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399 هـ – 1979م. مادة: (ش. ظ. ي).

2– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة: (ش. ظ. ي).

3 – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العامة للدراسات والنشر– بيروت، 2004م، ص 111.

4 – عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص سيمرغ لمحمد ديب، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، رسالة ماجستير، 2009م، ص 15.

5 – محمد علي الكردي، من الحداثة إلى العولمة، الملتقى المصري للإبداع والتنمية، ط1، 2001م، ص 31.

6 – عزيز نعمان، مرجع سابق، ص 15.

7 – شعر الحداثة في مصر دراســات وتــأويلات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر1999م، ص 9.

8 – أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2004م، ص 281.

9 – أسئلة القصيدة الجديدة، النادي الأدبي الثقافي بالطائف بالاشتراك مع مؤسسة الانتشار العربي بيروت – لبنان، ط1، 2013م، ص 159.

10 – عالي سرحان القرشي، قراءة القصيدة الجديدة من خلال التشظي والالتئام، موقع المؤلف على الرابط

http://www.draali.net/dim/articles-action-show-id-289.htm

11 – السيد فاروق، جماليات التشظي، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1997م، ص15.

12 – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 1426هـ– 2005م. مادة: (ج . م. ع).

13 – ابن منظور، مرجع سابق، مادة: (ج . م. ع).

14 – شرح جمل الزجاجي، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي ابن عصفور الإشبيلي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: فوزي الشعّار، إشراف: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1419هـ– 1998م، 1/ 81.

15 – ابن منظور، مرجع سابق، مادة: (د.ع.ا).

16 – الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2012م، ص45.

17 – السابق، ص 46.

18 – ابن منظور، مرجع سابق، مادة: (ف .ص .ل).

19 – السابق.

20 – موقع الموسوعة العربية على الرابط

http://www.arab-ency.com/_/details.php?nid=13046

21 – جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، ص6، كتاب إلكتروني منشور على موقع الألوكة، على الرابط.

http://www.alukah.net/library/0/60019/

22 – جميل حمداوي، مرجع سابق، ص 51.

23– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423هـ 2002م، ص 215.

24 – فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، ط1، دار الحوار، سورية، 2011م، ص 17.

25 – السابق، ص 17.

26 – السابق، ص 18.

27 – الأعمال الشعرية، ص 403.

28 – ابن منظور، مادة: (ح. ر. ك).

29 – غالب بن محمد محمود الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي، ط1، الرياض، 1417هـ– 1996م، ص 112.

30 – الأعمال الشعرية، ص 311.

31 – السابق، ص 349.

32 – تميم بن أبي مقبل، ديوان تميم بن أبي مقبل، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق – سوريا 1381هـ– 1962م، ص273.

33 – محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن، 1986م، ص 7.

34 – محمد أحمد المسعودي، قراءة في التشظي جدل الذات والعالم، مجلة فكر ونقد، العدد 49– 50. منشور في الموقع الإلكتروني للمجلة على الرابط

http://www.aljabriabed.net/n49_16masudi.htm.

35 – الأعمال الشعرية، ص 562.

36 – السابق، ص 323.

37 – عبد الغفار عبدالجبار، الرفض في مجموعة (مكابدات الشجر) دراسة ضمن كتاب أعدّه: خليل شكري هياس، ينابيع النص وجماليات التشكيل قراءات في شعر بشرى البستاني، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، 2012م، ص 97.

38 – الأعمال الشعرية، ص 476.

39 – السابق، ص 326.

40– السابق، ص 367.

41 – السابق، ص 566.

42 – السابق، ص 514.

43 – السابق، ص 121.

44 – السابق، ص 126.

45 – السابق، ص 130.

46 – السابق، ص 155.

47 – السابق، ص 164.

48 – السابق، ص 169.

49 – السابق، ص 250.

50 – السابق، ص 165.

51 – السابق، ص 464.

52 – السابق، ص 515.

53 – جاسم محمد جاسم، تمظهرات التكرار في شعر بشرى البستاني فاعلية اللازمة القبلية في قصيدة (مائدة الخمر تدور)، ضمن كتاب أعدّه: خليل شكري هياس، مرجع سابق، ص 218.

54 – الأعمال الشعرية، ص383.

55 – الأعمال الشعرية، ص320.

56 – محمد جواد حبيب، قصيدة (موسيقى عراقية): مقاربة إيقاعية، ضمن كتاب أعدّه: خليل شكري هياس، مرجع سابق، ص205.