

## الإيقاع في شعر بشري البستاني

### د. بتول البستاني

يمكن القول ان كل ما في الكون إيقاعي خاص يعبر عن نفسه بتكرار إيقاعيته الخاصة، ففي الطبيعة كما يقول ديوي نماذج من الإيقاعات التي لا حصر لها مثل تتابع الفصول وحركات المد والجزر، وفيها أيضا اطراد وانتظام في التغير كتعاقب الليل والنهار، والضوء والظلام، والظل والحرارة. والإيقاع (ليس علاقة شكلية موسيقية في النص بل هو إيقاع يحمل معناه، وقيمته، يتواشج مع النص بطريقة لا تقبل الفصل لأنه علامة ذات معنى فيه بقدر ما النص علامة ذات إيقاع فيه)<sup>(١)</sup>، وقد ارتبط الإيقاع بالشعر ارتباط الروح بالجسد فهو مقوم من مقوماته تقوم عليه القصيدة الحديثة الى جانب الوزن، وفن مرتبط بالإنسان ونابع (من التراث الشعري كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وان أي تغير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية، هكذا يكون الإيقاع الشعري جسداً واحداً، او بنية واحدة من العلاقات الأساسية)<sup>(٢)</sup>.

فضلاً عن ان الإيقاع في الشعر (يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً ومدركاً، ظاهراً او خفياً، يتصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها، والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتألف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون

١. في اقانيم الشعر: عبد الكريم الناعم، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية ٥-٥، دارالذاكرة، مطابع دار العلم، دمشق، ط١، ١٩٩١: ٢١٠ وهامشها، ٢٣٥.

٢. جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال ابو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩: ١٠١-١٠٢.

من إحدى تلك العلاقات او بعضها<sup>(١)</sup>. وظلت البنية الإيقاعية بؤرة الاستقطاب النوعي لجنس الشعر العربي على مر العصور، وتحولت الى مكون جمالي ودلالي نشط في الشعرية المحدثة<sup>(٢)</sup>.

وقد عد البعض النظام الإيقاعي نصاً، مشيراً الى القيم المعنوية والجمالية التي يختزنها في بنائته الموسيقية<sup>(٣)</sup>، ذلك انه (يضبط، وينظم، جل العناصر التي يتألف منها النص، ويوزعها في مقاطع، او فواصل زمنية تنبع من توزيع عناصر الإيقاع. وهذا الترتيب الذي يعتمد على علاقات التتابع، والتوالي، يشكل الأسلوب، او الأساليب، التي تمتاز بها لغة النظم)<sup>(٤)</sup>.

لقد خلقت الشاعرة بشرى البستاني إيقاعها الخاص المنبثق من تجربتها الشعورية النابعة من إحساس عميق بالحياة ونزوع نحو الحرية التي حاربت من أجلها بكل ما تمتلك من طاقة، والتي شكلت رؤيتها للقيم المحيطة بها، وكشفت عن معنى الفعل والوجود في الفن وفي الواقع معاً... وكثيراً ما كانت تتعذب وتقف عاجزة أمام القيود التي تحد من حريتها ولا سيما التقاليد البالية... فكثيراً ما تختار الشاعرة الليل زمناً للفعل على الرغم مما يرتبط به من خوف وغموض وشك ووهم والتباس، الا انه الفضاء الذي يحرها من ضوضاء النهار<sup>(٥)</sup>:

الزائر الغريب

يطرق بابي كل يوم خائفاً

يطرق في منتصف الليل

وفي الضحى

١ جدلية السكون المتحرك، مدخل الى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي: د. علوي الهاشمي، مجلة البيان، ع ٢٩٠/١٩٩٠: ٨.

٢. ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٥: ١٥-١٦.

٣. ينظر: في اقانيم الشعر: ٢٣٦.

٤. الأسلوبية ونظرية النص: د. إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧: ١٠٥.

٥. البحر يصطاد الضفاف: بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢، ...، ٥٧-٥٨.

يسمع ما أقول،

لا أسمعُ ما يقولُ

أصيحُ:

من الباب..؟

لا يجيب..

يطرق دونما كلل

وعندما أشرع شباكي له..

يغيب...



الطارق المريبُ

يطلبني في الليل

أردُّ..

لا يُجيب

إن تكرار الصور السمعية في النص (يطرق، الطارق، يسمع، أسمع، أصيح، يجيب، لا يجيب) يضيف إيقاعاً على النص ويؤكد إصرار الذات الشاعرة على التفاعل والتواصل مع الآخر واثبات حريتها التي عملت على قمعها عوامل التخلف والانحطاط.

ان النزوع الى الحرية ظل هاجسها من خلال اقتصار كتابتها على التفعيلة وقصيدة النثر متحررة من عمود السطرين على الرغم من كونها تعشق الشعر القديم وتحفظ منه جل نماذجه الراقية، فضلاً عن كتابتها ديواناً عمودياً كاملاً في بداياتها لم تشأ نشره.. وان حريتها في التعامل مع موسيقى الشعر بادية في قدرتها على اللعب بإيقاعاتها..



إذا استعرضنا الدواوين الشعرية للشاعرة فسوف نجد تمكّنها في استخدام الأوزان العروضية إذ اعتمدت معظم البحور الخليلية الصافية في اغلب الأحيان والمركبة أحياناً، وبما ينسجم مع تجربتها الشعورية. ومما ابعدها عن الجمود والرتابة وجود الزحافات والعلل التي تحرك الإيقاع وتلونونه وتعبّر عن التوتر الذي تعاني منه الذات الشاعرة، ففي قصيدة (الناقة) نلاحظ تناصاً قرآنياً شكل منها أسلوبياً كسر التوقع وأشاع توتراً في النص، إذ ان الناقة تحولت من دلالتها المعروفة الى دلالة جديدة، فالنص القرآني يقرر استحالة دخول الكافرين الجنة، كاستحالة دخول الناقة في سمّ الخياط<sup>(١)</sup>. بينما الناقة في النص الشعري تمتلك قدرة خارقة لم نجدها في مرجعياتنا القديمة. وقد تجسدت هذه القدرة من خلال استخدام المفارقة السيميائية التي طغت على النص<sup>(٢)</sup>:

داخلة في سمّ خياط

خارجة من سمّ خياط

طالعة في اولي

صفحات جرائدنا

تدهمنا في غرف النوم،

وفي أدراج الكتب

وأدراج الأحزان

هذي الناقة،

من عصر ثمود للآن...

تتلوى خلف موائدنا

ترغو في داخلنا

تغيرينا،

١. ينظر: سورة الأعراف: آية ٤٠.

٢. البحر بصطاد الضفاف: ٤٧-٤٨.

## تغري سكاكين قياتلنا

بالذبح..

وقد كان للإيقاع دور كبير في إضفاء الحركة على القصيدة والتعبير عن التوتر من خلال الجوازات التي وجدناها في البحر الذي شكل القصيدة وهو (المتدارك) منذ بداية النص الى نهايته وكما يأتي:

داخل	تن في	سمم خ	ياط
- ب ب	--	- ب ب	هـ -
فاعل	فألن	فاعل	فاع
خارج	تن من	سمم خ	ياط
- ب ب	--	- ب ب	هـ -
فاعل	فألن	فاعل	فاع
طالع	تن في	أولى	
- ب ب	--	--	
فاعل	فألن	فألن	
صفحا	ت جرا	ئد نا	
--	- ب ب	- ب ب	
فألن	فعلن	فعلن	

ان استخدام أسماء الفاعل بوصفها أخباراً متعددة للمبتدأ (الناقة) فرضت على النسق العروضي ان يكون واحداً، ثم يحدث خرق في النظام الإيقاعي ليتلاءم مع الخرقين التركيبي والدلالي في الأسطر الآتية:

تدهم	نا في	غرفند	نوم
- ب ب	--	- ب ب	- ب
فاعل	فألن	فعلن	فاع
وفي اد	راجل	كتب	
- ب	--	- ب	
ن	فالن	فالن	

و	أدرا	جلأح	زان
ب	--	--	هـ -
ل	فألن	فالن	فاع

فسياق الأبيات يتحول من استخدام أسماء الفاعل أخباراً الى استخدام الجملة الفعلية المبدوءة بالفعل المضارع (تدهمنا).

ثم تحدث انعطافة أخرى في الدلالة والتركيب تفرض انعطافة في العروض:

هاذن	ناقة		
--	--	ب ب ب	
فألن	فاعل		
من عَص	رثمو	دن لل	أن
--	ب ب ب -	--	هـ -
فالن	فَعِلُنْ	فألن	فاع
تتلو	وى خُلْ	فَ موا	ئد نا
ب ب ب -	--	ب ب ب -	ب ب ب -
فَعِلُنْ	فَالُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ
ترغو	في دا	خلنا	
--	--	ب ب ب -	
فالن	فَالُنْ	فَعِلُنْ	

ثم يأتي خرق آخر في آخر النص لنمو التجربة ووصولها الى درجة عالية من التوتراذ تحول النسق من حركة غير دموية الى دموية:

تغرينا

---

فألن فا

تغ	ري سكا	كبن ق	با ثل	ناباذبخ
-	- ب -	- ب ب -	- ب ب -	هـ ---

## لُن فاعلن فاعلُ فاعلُ فالن فاعُ

ان التدوير هنا منح النص إمكانية إيقاعية وحقق له سرداً فنياً، وأكد الوحدة العضوية فيه ونجح في إبراز توتر الذات الشاعرة وشعورها بالخطر إزاء المحن المحيطة بها وبوطنها وشعبها، فضلاً عن انه أضفى حركة على القصيدة، وتنوعاً لإيقاعها يتلاءم مع دلالاتها وتركيبها ومع ما تشيعه هذه الناقاة من توتر وحركة وإزعاج وعنف في النص.

يشير طغيان حروف المد من العنوان (الناقاة) وعلى امتداد النص الى استمرار فعل المحنة، اذ ان الألف التي امتدت بها النون الممدودة في (الناقاة) تلتف حول أعناق الجميع وتقتلهم بأبشع طريقة هي (الذبح)، بتسكين المفردة، والتسكين موت ضد الحركة - الحياة، اذ ان الإطلاق الموجود منذ بنية العنوان وعلى مستوى النص مقيّد بالسكون الموجود في (خياطُ، الأحزان، الآن، الذبحُ)، وتلك محاولة أخرى نابغة من لاشعور الشاعرة في الحد من حركية وفاعلية الناقاة/المحنة، والتي ظهرت ايضا من خلال طغيان الأحرف المجهورة على الأحرف المهموسة، فضلاً عن ان تكرار الأصوات في (ترغو، تغري، تغرينا) وتكرار أداة العطف (الواو) خلق موسيقي خاصة تلاءمت مع المعنى الذي أرادتته الشاعرة اذ ان الصوت كما يرى (بوب) يجب (ان يبدو صدى للمعنى)<sup>(1)</sup>.

ونجد الشاعرة في قصيدة (قمر العراق)<sup>(2)</sup> توظف البحر الكامل في إعلان رغبتها في ضم العراق من الشمال الى الجنوب وكماله، وهي تدعو من خلال البحر الكامل الى ضرورة استكمال المرأة حقوقها التي ما تزال منقوصة ليكتمل الحب ويكون أكثر عطاءً:

ولولا أنني امرأة،

لكنت الآن أغفوت تحت آخر سرورة

بشمالك النائي،

١. الشعرية: تزفيتان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧: ٤٠.
٢. ما تركته الريح: بشرى البستاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ٣٩ - ٤٤.

وأخر نخلة بجنوبك الغافي على فرش الحرير

ونلاحظ تقنية التدوير الذي عمل على تواصل سردي هدفه التحريض على تفعيل دور المرأة في الحياة واستمرار مشاركتها، وقد امتد الى (٤٣) سطرًا من خلال تفعيلية الكامل (مُتفاعلن ب ب - ب -) المتوهجة، لكن الحدود المرسومة لإبعاد المرأة عن فاعلية الحياة هي التي كرست موضوعة الانفصال، وهي تدرك عوامل التمزق وما فعلته القوى الامبريالية في المكان لذا تقاوم وتستشرف:

لكفي اقتحمت الليل،

عانقت الهلال،

وقلتُ:

يوما ما ستصبح كاملاً

ولا يتم الكمال والاكتمال إلا بالتوحد مع الوطن العربي من المحيط الى الخليج  
على الرغم من سيطرة عوامل السلب:

السادة الجوعى ارتموا حولي

بباب الفجر،

ثم تقاسموا وجهي،

ولم أجزع،

ولكني رحلتُ،

رحلت في ليل العذاب لكي أراك،

أراك في عمان،

في ليل الجزيرة،

مرة في العمر،

يا قمر العراق



وعلاقة العنوان بنهاية النص تؤكد جدلية لعلاقة بين العنوان دلالية وبين الدلالات التي يطرحها النص، كما تؤكد كلية الإيقاع الذي يشكل كلية النص.

لكن التدوير الذي يساعد على انسياب السرد قد يكون دليلاً على التمزق كذلك حينما يحيل تمزق التفعيلة على تمزق دلالي، فظاهرة التدوير في قصيدة مثل قصيدة (أحزان الغضا) قد وردت بكثرة حتى غدت سمة أسلوبية تدل على التمزق داخل البيت الواحد، مما يدل على حال الشاعرة مع عصرها، وفيها العكس كذلك أي ترابط البيت مع سابقه ولاحقه، لدلالة ترابط الذات الشاعرة مع الذين وجدوا من عصرهم ما وجدته شاعرتنا من عصرها، فقد جاء بعض التدوير لربط الحاضر بالماضي المماثل<sup>(١)</sup>:

دمعة	رفضت	أن تسي	لـ
- ب -	- ب -	- ب -	ب
فاعِلن	فعلن	فاعِلن	ف
فهبت	حجا	رة أر	ض الغضى
- ب -	- ب -	- ب -	- ب -
علن	فاعِلن	فعلن	فاعِلن

وربما تأتي الشاعرة بالتدوير لربط حاضر بحاضر:

ودر	ب يضي	ع الى الق	قدس
- ب -	- ب -	- ب -	--
علن	فاعِلن	فعلن	فاع

دجلة تنهض نخلا،

وحربا،

- ب -

علن فا

رذاذ طبول

١. مكابدات الشجر: ٤١ وما بعدها.

ب - ب - ب - -

علن فعلن

يبوح ح...

ب - ب

علن فَا

فالشاعرة أبقّت تفعيلية (القدس) ناقصة حتى أتت بما يكملها في (دجلة)، ان التدوير هنا جسد التكامل بين القدس ودجلة الذي يحكي تماثل الحال. وان التمزق في التفعيلية والتدوير يؤكد صراع المتناقضات بين نخل وحرب. وغير ذلك من دلالات التدوير الواضحة في القصيدة.

اما في (قصيدة العراق) فتعمد الشاعرة الى الانتقال من تفعيلية الى أخرى ومن بحر عروضي لآخر بانسيابية مقتدرة انسجاما مع إيحاءاتها ودلالاتها المشحونة بالانفعال والتوتر على الرغم من انها لم تقسم القصيدة على مقاطع وكأنها تحتفظ بوحدة العراق وعدم تجزئته من خلالها، ففي بداية القصيدة تعتمد الشاعرة على بحر المتقارب بتفعيلتيه الصحيحة والمقبوضة موظفة التدوير الذي يوحي بتواصل معاناة الذات الشاعرة الموجهة بوطنها، المولّهة به مكانا وأزمة ولا سيما علامات المكان البارزة والشامخة التي اتحدت مع الطيور لتعيش مأساة الإنسان في الوحشة والاعتراب وما فعلته عوامل الانفصال والصراع في المكان وما نتج عن ذلك من معاناة جارحة<sup>(1)</sup>:

تلوب الطيور:

الجبّال، الجبّال

الجبّال تُوْرَقني

وتلف بأغصانها جرح روحي،

١. تنظر القصيدة في ديوان: مكابدات الشجر: بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،

ط ١، ٢... ٢: ٧-٢١.

الجبال صبايا،

تجز صفائرها الطائرات

فاجمع عنها شظايا القنابل

امسح وجنتها،

فتسيل الغيوم على مهلها...

فوق ورد الصباح...

ولتدفق عواطف الذات الشاعرة تنتقل الى بحر آخر وهو المتدارك فنتقل من  
فعولن الى فاعلن:

والجبال حيارى

الجبال التي شردتني

الجبال التي هجرتني

وأهجرتها،...

وهكذا تنتقل الشاعرة بين الوزنين ثم تحدث انعطافة الى تفعيلة الكامل  
(متفاعلن) التي ترد بصور مختلفة (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن).  
وبلغت نسبة التفعيلة (متفاعلن) أعلى نسبها في الأبيات، وقد أنهت الشاعرة جملها  
الشعرية بتفعيلة الكامل المعتلة بزيادة (تذييل او ترفيل):

متفاعلن متفاعلن

وشريفهم في الليل

لن متفاعلن

يضرب كفه

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ماذا سنفعل دونما تتر؟

علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

همو وعدوا سيأتون العشية

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والعلقمي اذا تأخر،

فاعلن متفاعلن متفاعلن

من سنعطيه مفاتيح القضية

وفي نهاية القصيدة تعود الشاعرة الى وزن المتقارب بتفعيلته (فعولن) وزحافاته  
الا انها تنعطف من السلبي الى الايجابي حيث السلام والأمان:

أهذا زمان الرجوع؟	فعولن فعولن فعولُ
إذن	فعو
أنت تكتبه،	لن فعول فعو
وتهادنُ سرّاً يمزقنا،	لُ فعولُ فعولن فعولُ فعو
لا نبوح به...	لن فعولُ فعو
نكتوي،	لن فعو
لا نبوح به	لن فعول فعو
ونسير الى حيث تهوى المسير	لُ فعولُ فعولن فعولن فعولُ
الى حيث ربح الصبا غضة	فعولن فعولن فعولن فعو
والمناديل آمنة	لن فعولن فعولُ فعو
والمنايا ندور	لن فعولن فعولُ

ومن هنا نلاحظ أهمية الوزن في الشعر الحر بوصفه يؤدي دوراً بنائياً ودلالياً فيه.



اتفق النقاد القدماء على ان القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، إلا انهم اختلفوا في تحديدها، فهي تحدد عند الخليل (من آخر حرف في البيت الى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، [وهي] تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين)<sup>(١)</sup>. اما الاخفش فيرى انها (آخر كلمة في البيت وانما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام)<sup>(٢)</sup>. ورأى الفراء ان القافية هي حرف الروي، وتبعه في ذلك أكثر الكوفيين وخالفه ابو موسى الحامض الذي عرف القافية بأنها ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت<sup>(٣)</sup>. وعلى الرغم من ان الشاعر الحديث لم يلتزم القافية بصورتها التي وجدناها عند الشاعر القديم إلا انه حرص على الاتيان بها بين الفينة والأخرى لإضفاء الموسيقى على شعره. وان ما منح شعر بشري موسيقى عالية هو اهتمامها بالقافية التي لم تكن لديها مجرد اداة او زخرفة بل كانت نابعة من صميم تجربتها الشعرية، تتغير في القصيدة الواحدة تبعاً لتغير المعنى النابع من اللاشعور وتأجج العاطفة وتلون التجربة.. وقد تناوب أكثر من قافية على القصيدة لتمنحها إيقاعاً وتعزز دلالاتها الخاصة بالذات الشاعرة التي تقول في قصيدة (بانظار القصف)<sup>(٤)</sup>:

دقت الصافرة...

هو الوقت لا ينقضي...

يقطع الوقت أوردتي

والدقائق ليست تمر

١. العمدة في نقد الشعر وتمحيصه: ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني ت ٤٩٣هـ، شرح وضبط د. عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط ٢٠٠٦، ١/١٣٢.
٢. كتاب القوافي: ابو الحسن سعيد من مسعدة الاخفش ت ٢١٥هـ، تحقيق: د. عزة حسن، دمشق، ١٩٧٠: ١.
٣. ينظر: الكافي في العروض والقوافي: ابو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني المعروف بالخطيب التبريزي ت ٥٠٢هـ علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٨: ١٠٥.
٤. مكابسات الشجر: ٣٤-٣٨.

تعلقني فوق حبل مدلى..

تسائل:

من سيموت بأخرة الليل:

طفلي،

أخي..

جارتى...

• • •

تكسر شباك بيتي،

لكنهم ذعروا من يقيني،

تكسر شباك بيتي،

لكن ورد عيوني.

تناثر فوق الرياح التي عصفت بالغصون

وأسئلة الشام،

أجوية النيل،

كانت تراود روحي،

حواز جريح يحرض نار جروحي،

من الماء،

للماء كان اللهب

يخضب ارض العرب...

ويصرخ في وجههم:

أطلقوني..

ان النص يوحي بزمان متوتر يلفه الغموض والخوف، فهو زمن العدوان الذي يوحي به العنوان، والذي يغدو ثقيلًا وتخلو الساحة له ليفعل ما يشاء بالشاعرة... ان تكرار ياء المتكلم في (طفلي، أخي، جارتني) يدل على توحيد الذات الشاعرة بالناس المقربين المها... وما تناوب القافية في (بيتي، أوردتي، جارتني) إلا محاولة الذات الشاعرة للتوحد ببيتها - وطنها وما يحويه ويحيط به. وتتناوب ايضاً في (يقيني، عيوني) و (روحي، جروحي) لإضفاء إيقاع على النص والإيحاء بفعل العدوان المؤلم على الشاعرة. إن (أنا) الذات هنا ليست هي الأنا المنعزلة بل هي الـ (أنا) المتشكلة في صميم المجموع ولذلك تتحول القضية من الذات الى العام فتختفي ياء المتكلم وتأتي القافيتان (اللهب، العرب) ساكنتين لتوحي بالقضية المشتركة بين الذات الشاعرة والمتلقي، وخطورتها وجديتها...

وقد وجدنا في شعرها القافية المترادفة، وهي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل مثل قولها في قصيدة (الحركات)<sup>(1)</sup>:

التمساحة

لم تقدر ان تبتلع الطاغوت

فابتلعت شجر التوت

خشب البلوط

يتهمراً في الصيف

يمشي في عكاز

يهوي،

ثم يموت

ان الساكنين المتالين في القافية يوحيان بمحنة تتمثل بالطاغوت الذي استعصى على التمساحة، فلجأت في حالة يأسها من النيل منه الى شجر التوت، فانهار كل ما هو عظيم:

١. البحر بصطاد الضفاف: ٦٣-٦٤.

خشب البلوط ← القوة، الشموخ، التماسك، الرسوخ، العلو، الحياة  
 يتهراً في الصيف ← الجفاف، الظمأ، الانفصال، التفسخ، المرض،  
 السقوط، الموت

وتتجاذب النص ثنائية الحياة والموت فالعنوان يوحي بالحياة فالحركات بجمعها وتعريفها بأل التعريف، هي حياة ضد السكون، الموت، وعلى الرغم من ان تفعيله البحر الكامل (مُتَّفَاعِلُنْ: ب ب - ب -) تقوم على الحركات مرتكزا لها إلا ان عوامل الانفصال تتمكن منها لتجرها الى الساكن حيث الزحافات والعلل وحيث الساكنان المتواليان في القوافي:

أوزان البحر الكامل

غامت فيها الحركات

سيطر فيها الساكن

عبر التفعيلات

يلتفت المتنبي نحو خطاه،

فلا يبصر غير العلات

تريك كل الأسباب،

وكل الأوتاد.

وقد نجد في القافية الجناس الذي ينبض إيقاعا ودلالات تعبر عن تجربة الذات الشاعرة<sup>(١)</sup>:

والأفقُ اصفرُ،

اصفرُ،

غايته انكشفت

١. البحر بصطاد الضفاف: ٤١-٤٢.



فتحت ساعدها لرعد الفلاة الترقُّ

وماتت من الحب،

ماتت...

وما في الفلاة أحد...

فلا تفرعي...

أوقفي الترفّ،

وانتظري العزفَ

فالشحنات الإيقاعية المنبثقة من الجناس في الألفاظ (النزق، النزف، العزف) توجي بتحول تجربة الذات الشاعرة من الحياة المهددة بالموت الى الأمل بحياة أفضل.



ونجد في شعر الشاعرة غنائية ليس بمفهوم الغنائية القديم بل بكل ما توجي به هذه اللفظة من لغة راقصة نابعة من انسيابية الألفاظ وموسيقاها الناتجة من توظيف تقنيات الإيقاع التي تثري الشعر وتزيده كثافة كالتكرار والتوازي وقدرتها على هندسته في تشكيل النص الشعري بأنواعه وصوره المتمثلة بالتوازي الصوتي الناتج من تكرار الحروف، والتوازي الصرفي الناتج من تكرار الصيغ، والتوازي التركيبي - النحوي... ففي قصيدتها (الليل) نلاحظ التجمعات الصوتية من خلال تراكم حروف المد وتضافرها مع القافية المتصلة بياء المتكلم للتعبير عن هموم الذات الشاعرة التي يستبجها الليل ويؤجج آلامها<sup>(١)</sup>:

يستبج سكوني

ويفتح درج شجوني،

وينشرها فوق حبل عصي

١. ما تركته الريح: ١٤-١٥.

اطاوله،

استفز مواجعه،

يتربع ارضا،

ويشعلُ لفاقة،

ويواصلُ،

ثم...

على حين غرة

يلم عباءته،

يستريبُ...

ويقفل نافذتي، ويغيبُ...

فالأفعال المضارعة تنتشر على النص كله، لتضفي إيقاعا عليه وتواجه سكون الليل الفيزيائي، فمرة يأتي الفعل المضارع مضعفا (يظَلُّ، يلمّ، يتربّع) لتأكيد فعل الليل، وأخرى يأتي بدون تضعيف (يراقبني، يستبيح، يفتح، ينشرها، يشعل، يواصل، يستريب، يقفل، يغيب).

ان تكرر الحروف (اللام، العين، الحاء، الراء، الباء، الفاء، السين) أدى الى تحقيق طاقة صوتية وإيقاعية للنص...

ونجد ما يسمى بتكرار البدايات مثل تكرار صيغ التعجب في قولها:

أهذا ليلىك يا وطني،

ما أطوله...

ما أسود خصلات ذوائبه...

ما أصبره...

ثم تكرر الفعل مرّ:

مرت قاطرة أخرى...

مرّ هواك جريحا،

ان هذا التكرار يضيف إيقاعا على النص ويؤكد جرح الوطن الذي يضيفي حزنا  
على الذات الشاعرة وعلى متلقيها.

ونجد تكرار صيغة الفعل التي أتت على وزن (أفعل) اذ تتواشج البنية  
الإيقاعية مع البنية الدلالية لبيان شدة المعاناة:

أتلوّى خلف تلؤل الحزن،

وأنسى هواك

أترضّع تحت المطر السفاح

لأنسى هواك

وصيغة الفعل (أفعل) و (أفتعل):

إن أغمض عيني،

أرى عينيك،

تجولان بأخر هذا الليل

وأبصر وردة حبك،

تندى في شفتي

وارفض أن أنساك...

وتعود هذه الصيغة مرة أخرى في الأسطر ٤٢-٤٨،

اقطع في الليل أصابع كفي

انثرها فوق موائد صبرك،

اصرخُ:

من يتسلّى...

اختصر الليل وأنمو تحت مظلة حبك

زهرة صبار...

اختصر الحزن وأمضي في صحراء هوائك

شجيرة نار...

وفي (قصيدة العراق) يتأزر التوازي التركيبي مع التكرار لهندسة بنية إيقاعية تضيف شعيرية وجمالية على النص وتشكل لازمة داخلية تتكرر في ثنايا النص لها وظائف عديدة فضلا عن وظيفتها الإيقاعية<sup>(١)</sup>:

- يا قمر الجبال.

عرج على السفوح

فوجهك الأبهى

يطلع في الجروح

- يا قمر المنفى

عرج على الحقول

فوجهك الأبهى

يولد في البدو...

- يا قمر البستان

عرج على الشرفة،

فوجهك الفتان

يموت في سعة

- يا قمر الجبال

١. مكابدات الشجر: ٩-٢١.

عرج على السفوح

فوجهك الفتان

يولد في الجروح

- يا قمر المنفى،

عرج على البيوت

فوجهك الأبهي

ياقوتة تموت

- يا قمر الصحراء

عرج على الواحات

فوجهك الوضاء

يذبل في الفلاة...

ان البنى التركيبية القائمة على النداء أدت دوراً في احداث التوازي في النص اذ وجدنا ياء النداء المتبوعة بالنداء المضاف الى اسم (يا قمر الجبال...) اذ يتحول العراق الى (قمر) اللفظة التي تتكرر لتضفي إيقاعاً على النص وتوحي للمتلقي بجمال الوطن وسموه. كما يتلون الوطن - العراق من خلال تحولات المضاف اليه فيغدو جبلاً ومنفى وبستاناً وصحراء. وهذه التحولات تلون النص ومن ثم الإيقاع.

وبعد جملة النداء يأتي فعل الأمر متبوعاً بحرف الجر والاسم المجرور الذي يتغير فينسب الإيقاع، فالقمر يعرج (على السفوح، الحقول، الشرفة، السفوح، البيوت، الواحات) وكلها فضاءات مكانية تشكل مجموعها وطن الشاعر العراقي الذي تلتذذ بذكره وتكرار اسمه وتوحي للمتلقي بالعلاقة الجدلية بين الأجزاء والكل. وهي في كل ذلك تشكل توازيات قد تقترب من بعضها او تباعد لكنها تظل تضخ النص بطاقة إيقاعية مكثفة.

ويتبع جملة النداء المبتدأ المتبوع بالصفة والخبر الذي يمثل جملة فعلية فعلها

مضارع يحرك النص والإيقاع... وقد حرك الطباق أيضا النص في علاقات جدلية تخلق في القصيدة دراما تتوهج متصاعدة بالأحداث والوقائع: (يموت، يولد، يطلع، الواحات، الفلاة). وان تكرر النداء فضلا عن وظيفته الإيقاعية أوحى بلوعة الشاعرة وحبها لوطئها وأملها في ولادته من جديد.

وفي قصيدة (الناقاة) التي تحدثنا عنها سابقاً نلاحظ توازياً في النص خلق توازناً إيقاعياً من خلال تكرر (سمّ خياط)، وتكرار صيغة اسم الفاعل داخله، خارجة طالعة، ولفظه (ادراج)، وصيغة (تفعل)، وتكرار حرف الجر (في) أكثر من مرة مما أوحى بتخصيص فعل المحنة فينا...



وتشكل اللازمة القبلية سمة مهمة في شعر الشاعرة، إذ تؤدي دوراً كبيراً في تشكيل مشهد استهلاكي إيقاعي دلالي وفي بناء النص ومدته (بالنفس الملحمي، فهي تفصل بين الأجزاء وتصل بينها في الوقت نفسه. بمعنى أنها تفصل، لإفادة انتهاء مسرودية ذات معنى جزئي، وتصل بين المسروديات كلها صوتياً لإكساب النص بناء المعماري العام)<sup>(١)</sup>.

ففي قصيدة (الأغنية الجبلية)<sup>(٢)</sup>، يتكرر هذا العنوان بوصفه لازمة قبلية (٥) مرات ليؤدي مهمات إيقاعية ودلالية:

الأغنية الجبلية

تعدو فوق الغيم

وتشدو للغزلان

الأغنية الجبلية

تضحك في عرس الشمس

وتسخر من وجه الزمن الذبلان...

١. البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: ٧٩.

٢. ما تركته الريح: ٧٠-٧١.

...

## الأغنية الجبلية

## تضحك من سر الكون

...

فما هي الأغنية الجبلية؟ وما حقيقتها؟ أهي الإنسان الذي ينطفئ وهو في قمة توهجه وعطائه؟ أم هي الزمن الذي يمتلك قوى عديدة تتلاعب في مصير الإنسان؟ أم هي الحياة التي تصفو للإنسان ولكنها في قمة العطاء تندسج وتخدله؟ ان جمال النص يكمن في لغة الغياب النابعة من رؤية شعرية تستشرف العالم والإنسان والزمان والمكان، تلك الرؤية التي تجعل النصوص مفتوحة يتلقاها متلق يحتاج الى ان يقرأ النص بروح ترفض الاستسلام الذي يجرد الأثر من حركيته... ان الشعر التجريدي هنا أصبح تجربة في اللغة وعملاً في الثقافة، وصار بوسعنا ان نرقب نمو علاقة طردية واضحة بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع وتثوير اللغة في الشعر، بحيث تصبح اللغة برموزها وإيقاعاتها المخصصة بنظائرها المشعة هي التي تمثل بؤرة الاهتمام في العملية الإبداعية<sup>(١)</sup>.

وقد تتخلى الشاعرة عن اللازمة القبلية في النص مثلما وجدنا في قصيدة (أحزان الغضا)<sup>(٢)</sup> التي تتكرر فيها جملة (لا أريك الرضا) متناصة مع قصيدة المتنبي (أريك الرضا) التي قالها في هجاء كافور بعد ان منى نفسه وهو يطمح بأن ينيله المجد والسلطة. ولكن الذات الشاعرة تشعر بالاكْتفاء ولا تنتظر عطاء الآخرين لذا تعلن بجرأة وشجاعة عن عدم رضاها عن كل ما يجري حولها وبما يوحي به الفعل (أريك) من يقين وثقة بصحة القرار الذي تعلنه وهو عدم الرضا عن واقع التجزئة والخسائر والاحباط الذي يعيش في ظله الإنسان العربي:

لا أريك الرضا

ان رمل الغضا غارق بالدماء

١. أساليب الشعرية المعاصرة: ١٩٢.

٢. مكابدات الشجر: ٣٩-٤٤.

ولأئى ليل الغضى  
أحبطت أنبياء القبائل،  
والرمل منكفىء،  
جرحه شق دربا الى البحر،  
طعنته رشقت وردة فى السماء،  
فخرت على الأرض،  
وانزرعت قبة فى العراء

ان (الغضا) الذى يتكرر فى النص منذ عنوانه يرمز للتراث العربى وأمجاده وقناديل حضارته... اما الرمل فكناية عن الصحراء - ارض العرب - التى امتد جرحها الى الوطن العربى الذى يمتد بين الصحراء والبحر. وان طعنة الصحرا أرسى قيم الشهادة حتى كأنها تزرع فى كل مكان قبة للشهداء.

لقد تأسس الإيقاع فى النص على جملة (لا أريك الرضا) التى كونت مركزاً إيقاعياً ودلالياً. وقد وجدنا وراء كل لازمة سببا لعدم الرضا من قبل الذات الشاعرة. وفى المقطع الأخير تخلت الشاعرة عن هذه اللازمة لأنها أسست للقواعد الإيقاعية منذ البداية، إلا انها رجعت إليها فى النهاية اذ كررتها مرتين وكأنها تقسم كيداً بالواقع بأن رمل الغضا مفعم بالنشيد، وهذا دليل على ان الأمل العربى قائم على مقومات حياة وحضارة تبصر البعيد:

لا أريك الرضا

لا أريك الرضا

ان رمل الغضى مفعم بالنشيد

يستبد بأدغاله

ويراود ومضا بعيد

ان إيقاع الرفض يتحول الى دراما حادة فى كل جزء من أجزائها يتجلى فعل



اللازمة قبلية: لا أريك الرضا، عبر التضاد الصارخ بمفردات تتصارع بين النهوض والانكفاء، وهذه المفردات من أمثال: (دمعة، رفضت)، (يضيع، ينهض)، (حرباً، نخلاً)، (كتمت، يبوح)، (عروش، كبت)، (الصواريخ، تهبط، يجفل)، (هدهد روجي)، (وينهض، يبحث)، (خوافي الوعود، تفتش عن فارس)... وتقابل الشاعرة كل الم بـ(لا اريك الرضا)، وبالرغم من هذه الصورة الموحشة فإن الشاعرة تقاوم وترسم كلما داهمها اليأس أملاً قداماً تضمه في ومضات عبر أطراف متباينة من النص.

وقد نجد اللازمة تنوع في القصيدة لتعبر عن تلون الإيقاع وثراء التجربة وتنوعها، ففي (قصيدة بابل) يبدأ النص بقول الشاعرة<sup>(١)</sup>:

من بابل تتصاعد الألواح

نحو قيامة الموت المجيد

من بابل ترقى الحجارة

نحو تاج الأفق

عبر سواعد النخل العتيد

من بابل بدأ الخليل،

وخط في سفر الحقائق:

فاعلن، متفاعلن...

○

○

من بابل بدأ النشيد

الى المدى...

ان تكرار بابل بوصفها لازمة قبلية منذ المطلع وفي بنية العنوان والنص يوحي

١. مكابدات الشجر: ٧١ وما بعدها.

بتكثيف إيقاعي ودلالي جمالي ينم عن حسن المجاهدة والإصرار على التمسك بهذا الوطن المحاصر بالعدوان إذ تؤكد الذات الشاعرة على أصالة المكان التاريخي بابل – العراق الذي انطلقت منه أولى الحضارات الإنسانية والذي استمرت إشعاعاته على مرّ العصور وكأنها بهذا التكرار تكرر وطنها مكاناً تاريخياً حضارياً بشكل وثوقي فكان الخليل بن احمد الفراهيدي الذي أرسى أولاً معجمه اللغويّ (العين) أول معجم في اللغة العربية ووضع علم العروض رمزاً للإنسان الفاعل والمتفاعل مع الحضارات الأخرى.

وتتغير اللازمة وتتحوّل الى لوازم داخلية: (هذا أوان الرقص، هل كنت قربي في المساء، يا أيها البحر الخؤون، ماذا أقول؟) لتضفي إيقاعاً على النص وتعبّر عن رفض الشاعرة لعوامل السلب والموت والإعلان عن رغبتها في النهوض من جديد... ان اختلاف اللازمة في النص يتلاءم مع المعاني التي تجسد الصراع بين ماض عريق وحاضر مستلب اليم.



وقد أسهمت التقطيعات الصوتية في إضفاء الإيقاع ايضاً. تقول الشاعرة في (قصيدة العراق):

والجبال تلوب:

العراق،

العراق،

العراق متاحف نخل،

مرايا،

وعاج

...

وتعدو الفيالقُ

تعدو البيارقُ

تعدو الخيول...

والعراق الرؤى،

والمدى،

والأمان،

العراق الأماني

العراق حديقة روجي

ان الشاعرة من خلال هذه التقطيعات تتماهى مع الجبال فيتوحدان معاً بحب العراق، وتخلق صورة عجيبة له توجي بأمجاده وحضارته العميقة في التاريخ.. ثم يتحول العراق الى الذات الشاعرة ليصير حديقة روحها ليثمر ويزدهر ويتنامى بحمها... ويتأزر في كل ذلك التكرار والقوافي المتمثلة بحروف (القاف، واللام، والنون، والأصوات الممدودة).

ونرى مثل هذا في قولها الذي يتحول فيه العراق الى الجبال التي تتلظى بين الواقع والحلم:

تلك الجبالُ

الجبالُ،

الجبال طيور تكابدُ

مناف...

حصون

...

والجبال الجحيم،

الجحيم النعيم...

والجبال المناراتُ:

خضراء،

حمراء

سود:

والجبال:

القباب،

الوعول،

المرايا...



في وقت مبكر كتبت الشاعرة قصيدة النثر بعد نكبة حزيران وهي لم تبلغ العشرين بعد، طالبة جامعية، تعيش في أجواء الدراسة الأكاديمية وسط معارف وأشعار وأجواء تراثية. ونشرت عام ١٩٧٧ مجموعتها (أنا والأسوار) مؤكدة رؤية شعرية ثرة في النظر الى الحياة والقيم والأشياء، وقد عمدت الشاعرة فيه الى تفجير إمكانات اللغة والإيقاع الذي انبثق من تقنيات عديدة منها المفارقات الحادة التي أوحى بها النص<sup>(١)</sup>.

والذي أحب بحنون أمي

ولذلك تركها وتزوج امرأة قبيحة!

وقد تحولت قصيدة النثر لديها الى شعر رؤيوي ثوري خلق إيقاعه الخاص من التناسبات والتضادات والتوازي والتكرار<sup>(٢)</sup>:

أيها الجميل المطارد

١. أنا والأسوار: بشرى البستاني، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي، مطبعة مؤسسة دار الكتب

للطباعة والنشر، جامعة الموصل: ٤٩.

٢. المصدر نفسه: ٨-٩.

تعال... لا تجي..

ايها الجميل المضطهد

تعال... لا تجي...

فهؤلاء المتلفعون بشعارات الغد

يلقونك في أعماق الجب باسم الحب

يذبحونك في مجازر الرجال باسم الحب

الجب صار خفيفا سهل الاجتراح

ومن يومها صار الرجال يعقدون معاهدات جمة

وصارت عيناي تتفتق عن جمر يشعل ضرائب المستضعفين

واعتادت وجنتاي التعامل مع الجمر...

هل كانت الشاعرة تنبأ بكل هذا الدمار الذي يسحقنا الآن باسم الحب

وشعاراته المختلفة ؟

في أعماق بحيرة الدم كنت تخلع ملابسك وتحترق<sup>(1)</sup>

حينما أبصرت السماء ذلك أمطرت أطفالها المحترقين

وفي غابة حب مشتعلة الأغصان كنتُ

عارية الصدر انتظر قمراً لم تطأه قدم أميركية

هل كانت ترى من بعيد (بحيرة الدم) التي تحرق الفرسان في يومنا هذا ؟ وهل

أبصرت السماء التي تمطر أطفالاً محترقين من جراء تفجير السيارات المفخخة ؟

وهل كان انتظارها لقمركم تطأه قدم أميركية انتظاراً عابثاً ؟ وهل تنبأت باحتلال

بغداد قبل أكثر من ثلاثين عاماً ؟ هل سمعت عويلها وعويل أهلها الذي نسمعه

١. انا والأسوار: ٧.

الآن<sup>(١)</sup>؟

وتنهار جسور بغداد... تنهار...

وتسقط ليلى المهجورة في بوادي الجزيرة

جثة عار تدوسها أقدام المهدي والمجنون...

أي عويل هذا الذي تعوله بغداد في غور روجي...

أحس صراخ الأطفال يشارك وجع الحقيقة

تسقط ذبيحة في ليل قلبي...

صامدة تسقط دونما انة حزن،

ان الإيقاع هنا ينبثق من تعالق الاستعارات التي تجسد مأساة الوطن... ويتفجر الإيقاع من خلال حوار الذات الشاعرة المتواشج مع النداء، فتتماهى مع الوطن الذي يتحول الى زمن يحتويها وتتحول هي الى مكان تحتويه<sup>(٢)</sup>:

ايها الربيع الخريف

ايها الشتاء الدافئ المنسابة فيه أغنيتي...

ايها الصيف المورد العينين

يا كل الفصول أنت...

.....

وعبر الأسوار يصير كل اثنين واحداً

ويذبل الصبار

ان تكرار البدايات في النص المتمثل بتكرار (أيها) عبر عن تماسك النص وتلاحمه فضلاً عن إظهار الجانب الموسيقي فيه.

١. المصدر نفسه: ٦٦.

٢. انا والأسوار: ٣٠، ٣٢.

ان قصيدة النثر في هذا الديوان تعني حادثة بشرى بكل ما تتشظى به هذه الكلمة من ثورة على القيود، ونزوع الى التغيير والحرية وتحرير الذات والإنسان والوطن...

وبعد هذه المجموعة واصلت كتابة قصيدة النثر التي حققت في إيقاعاتها قدرات عوّضت عن الوزن عبر لعب باللغة فيه من المهارة والمعرفة والفن ما لا يتسنى لغيرها ممن لم ينل نصيباً من القدرة على النهل من ثراء العربية وكشف أسرارها وهي القائلة دوماً: (لا يجوز ان نسلب الأشياء حقوقها إلا اذا عوضناها عما نسلب بما يحقق لها التوازن، واذا كان الوزن سمة من سمات الشعرية العربية فإن ابتكار الإيقاعات المعوضة عنه في قصيدة النثر امر ضروري...) انها تلعب على حركية المفردات واللوازم في قصائدها النثرية مظهرة أقصى الطاقات الإيقاعية في هذه المفردات، ففي قصيدة (قراءة في منظومة كي العراقية) تلعب على حركية الحرف (كي) من مقطع لآخر<sup>(1)</sup>:

علمني جرحك أن أقرأ السحب

لأميز غيمة من غيمة

ولكي اختبر الأرض متى تفتح ذراعها

مرة للغيث،

وأخرى للمحن...

علمني حبك ان افتح القضبان

على الأيائل كي تعدو

لأشم في عدوها عبير الأرض

وهي تشتعل في حى النبوة...

○

١. موقع الشاعرة بشرى البستاني على شبكة الانترنت.

علمني هواك ان اقطع شريان الموج

وان اقبل عثرة الصخر

كي لا أغفو في أوردة السكون

وفي قصيدة (شجرة الجروح) يتحرك الإيقاع على مفردة (جرحك) في تلوينات مثيرة: (سعف جرحك، على جرحك، حول جرحك، تحت اقباء جرحك، يتساءل جرحك، يتساءل جرحي، تحت أغصان جرحك، في غياهب جرحك، في عبير جرحك) وهكذا تتواصل شجرة الجروح في القاء ضلالها على الإحزان ومواطن العذاب، ومثل كل موهبة حقة لا تعطى بشرى قصيدتها لليأس بل تزرع فيها عوامل الفرح والانتصار<sup>(١)</sup>:

في غياهب جرحك/ تختبئ الشمس وتخلع أثوابها النجوم. في عبير جرحك يومض الحجر، ويلقي البرق أغلاله، شجر جرحك يقود النار نحو ذرى الحقيقة/ وهنالك ينطفئ صداً جرحي.

اذ توظف الشاعرة طاقة النحو العربي على تلوين مواقع المفردة التي تعزف عليها ليسود النص حركية يغذيها تألف الأنغام الهارموني.

واذ أخذت الأكاديمية الشاعرة كلياً من الحياة العامة وتفرغت للإبداع والبحث، لم تعد قصيدة النثر كافية للتعبير عن تجربتها فكتبت النص الطويل الذي يشكل مجموعة كاملة فكان: (مخاطبات حواء) و (غرائز الكون) و (سورة العذاب) و (كتاب الوجد...) و (عبد الوهاب المسيري...) اذ تحول الإيقاع الى عملية نسج فني تشتبك فيه جماليات اللغة بالدلالة باللون لاعبة على جدلية الغياب والحضور واليأس والأمل، لكن الحلم يظل متوهجاً ومن ثم تبقى النصوص منتصرة للحياة.

ويأتي الإيقاع الصوفي الممتلئ معاناة وشوقاً ومواجيد والذي كان حاضراً في نصوص الشاعرة من قبل، لكنه يأخذ اليوم دور المهيمن، والمتقدم على ما سبقه من الإيقاعات متجلياً في (كتاب الوجد) وفي (مائدة الخمر تدور) ونصوص أخرى

١. موقع الشاعرة بشرى البستاني على شبكة الانترنت.



أعلنت عن حضورها علناً في مجموعة (البحريصطاد الضفاف) لتصير فيما بعد ظاهرة ناضجة، واضحة المعالم، بينه السمات حين صار المصطلح الصوفي يطلع من صميم التجربة الشعرية ليتشكل في النص فناً دون هبوط عليها من الخارج، يتواشج السرد بالشعرية حتى يصير جسدها الذي يحمل سماتها الرئيسة وإيقاعاتها<sup>(١)</sup>:

في الليل انتظرك

ندخل الغيوم معاً

نسرق لآلئ المطر ونشعل في الوجود الحرائق

في الليل انتظرك

فالنوم خريطة لا أحبها

خريطة تدخلني في الغياب

وانا أتشبث بالحضور

واليقظة سكين بحدين...

أن تجي ولا تجي...

وتوالت قصائد النثر الصوفية في (في الخلوة اعلمك كل شيء...) وفي (في الغياب أتلعثم بأنوارك...) و (البسي شالك الأخضر وتعال)، وغيرها حيث يشكل الإيقاع حضوره من عمق الاندماج بالتجربة وهداً ومكابدة، حيث يتوحد الحبيب بالوطن بالمطلق، ويستوعب الإيقاع كل ذلك بثاً وتعبيراً من خلال الأصوات والحركات والسكنات والحوار وتنوع التكرارات والتوازيات<sup>(٢)</sup>:

تتخطفني الحجب فأعدو في الفلوات

أبحث عن المشهد...

١. موقع الشاعرة بشرى البستاني على شبكة الانترنت.

٢. موقع الشاعرة بشرى البستاني على شبكة الانترنت.

أتعذب، أدرّب، أبكي  
 أصمت والنيران تشتعل...  
 متى تنفلقُ الصفاة إلهي،  
 كي تسقط الثمرة فنذوق.  
 وتقول: لا تخافي... تلك هي الدائرة  
 وكأس الكؤوس كأسك يا ذات التاج...  
 فاشربي وأفيضي عليّ فيها  
 كي تتحول التفاحة الى نقطة...  
 ويفيض النور بالإسرار...  
 وإلا خُصف علينا من ورق الجنة  
 وأقول... من أين الدخول والدائرة مقفلة  
 والطريق مسدود...؟!

ان دراسة موجزة كهذه لا يمكن ان تفي إيقاعات متنوعة ومتداخلة وكثيفة  
 وثرية عبر أكثر من اثنتي عشرة مجموعة شعرية بحثاً وتأشيراً للسمات. لكنها مجرد  
 إشارات يمكن ان تدل من يودّ قراءة الأنثى شعراً على مكانن الثراء في موسيقى  
 الشعر وأصالة الإيقاع.