Research in Contemporary Literature
Islamic Azad University in Jiroft
https://cls.jiroft.iau.ir/

Volume 14, Issue 56
January 2023
pp. 112-137

Research Article

Structural Components of Poetry Boshra Bostani Case Study (Andalusiat le joroh el-Iraq), (Albahr ystad al-Dzafaf), (Makabdat al-Shajar)

Yahya Marouf[1*], Somayeh Bakhtiyari[2]

Abstract

Structural components are a new branch of stylistics in which the features of language in literary works are examined, which include synthetic, audio, and semantic levels. This research intends to study these components in three human poetry collections of Bostani (Andalusiat le joroh el-Iraq), (Albahr ystad al-Dzafaf) and (Makabdat al-Shajar).

At the compound level of sentence length and brevity, the structural elements of speech such as beginner and news, verb and subject, order of presentation or delay of each component of the sentence, the relationship between adjective and adjective and addition, composition or news.

At the acoustic level, internal music or internal rhythms (such as repetitions, etc.) and external music (prosody weights of rhymes, rhyme, narration, and prosody) are explored. In the following, one of the semantic levels, namely simile, which the language of poetry implies, is discussed. And statistics of various similes will be presented in the three divans of the poet.

Keywords: Bushra Al-Bustani, Stylistic Components, The three departments

1. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Razi Kermanshah University, Kermanshah, Iran
2. PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Razi Kermanshah University, Kermanshah, Iran

Correspondence Author: Yahya Marouf **Email:** y.marof@yahoo.com

DOI: 10.30495/CLS.2023.1975520.1387

Receive Date: 20.11.2022 **Accept Date:** 19.01.2023

دراسات الادب المعاصر
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://cls.jiroft.iau.ir/

دوره ١٤، شماره ٥٦
زمستان ١٤٠١
صص: ١٣٧-١١٢

مقاله پژوهشی

مولفه های ساختاری شعر مطالعه موردی بشرا بستانی (اندلس له جروه العراق، البحر استاد الظفاف، مکابدة الشجر)

یحیی معروف[1*]، سمیه بختیاری[2]

چکیده

مؤلفه های ساختاری شاخه جدیدی از سبک شناسی است که در آن به بررسی ویژگی های زبان در آثار ادبی می پردازد که شامل سطوح ترکیبی، صوتی و معنایی می شود. این پژوهش بر آن است تا این مؤلفه ها را در سه مجموعه شعر انسانی بستانی (اندلس جروه العراق)، (البحر استادالضفاف) و (مکابدة الشجر) مورد بررسی قرار دهد.

در سطح مرکب طول و اختصار جمله، عناصر ساختاری گفتار مانند مبتدی و خبر، فعل و فاعل، ترتیب ارائه یا تأخیر هر یک از اجزای جمله، رابطه صفت و صفت و اضافه، ترکیب یا خبر.

در سطح آکوستیک، موسیقی درونی یا ریتم‌های درونی (مانند تکرارها و غیره) و موسیقی بیرونی (وزن عروضی قافیه‌ها، قافیه، روایت و عروض) بررسی می‌شوند. در ادامه به یکی از سطوح معنایی یعنی تشبیه که زبان شعر بر آن دلالت دارد پرداخته می شود. و آمار تشبیهات مختلف در سه دیوان شاعر ارائه خواهد شد.

واژگان کلیدی: بوشره البستانی، اجزاء سبکی، دیوان سوم

١. استاد، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران
٢. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران
نویسنده مسئول: یحیی معروف ایمیل: y.marof@yahoo.com
DOI: 10.30495/CLS.2023.1975520.1387

تاریخ دریافت: ١٤٠١/٠٩/٢٩ **تاریخ پذیرش:** ١٤٠١/١٠/٢٩

دراسات الأدب المعاصر
جامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت
https://cls.jiroft.iau.ir/

السنة الرابعة عشرة ، العدد ستة وخمسين
شتاء ١٤٤٣
صص: ١٣٧-١١٢

ورقه ابحاث

المكونات الأسلوبية في شعر بشرى البستاني دواوين ("أندلسيات لجروح العراق"، "البحر يصطاد الضفاف"، "مكابدات الشجر") أنموذجا

يحيى معروف[١*]، سميه بختيارى[٢]

المخلص

المكونات الأسلوبية، فرع جديد في دراسة الأسلوب يتم فيه فحص السمات اللغوية للشعراء في أعمالهم الأدبية، والتي تشمل مستويات التركيبية والصوتية والدلالية. وفي المستوى التركيبي يبحث عن قصر الجملة وطولها والعناصر الهيكلية كالمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، وما إلى ذلك. وفي المستوى الصوتي، يتم استكشاف الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي كالتكرار وكذلك الموسيقى الخارجية كالوزن والإيقاع الموسيقي.

يهدف هذه الدراسة، وفق المنهج الوصفي - التحليلي إلى دراسة هذه المكونات في دواوين بشرى البستاني الثلاثة (أندلسيات لجروح العراق) و (البحر يصطاد الضفاف) و (مكابدات الشجر) و من خلالها يتعامل مع أحد المستويات الدلالية كالتشبيه وإحصاء جميع أنواع التشبيهات في هذه الدواوين.

تظهر نتائج البحث أن بشرى استخدمت في الغالب تعبيرات قصيرة على المستوى التركيبي، ومن وجهة النظر الدلالية فإن التشبيه وبالتالي الاستعارة تخيمان على صورها الشعرية بشكل ملحوظ.

من وجهة نظر العناصر البنيوية فقد ركزت معظم اهتمامها على الجمل الفعلية وبالإضافة إلى ذلك تعد الجوانب الهيكلية المستقلة جنبًا إلى جنب مع الأساليب اللغوية الجديدة والموقف الجديد تجاه العالم من أهم ميزات شعرها. وفي مجال الموسيقى الخارجية والشعر الكلاسيكي فقد اجتازت في حلبة السبق من

١. أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي كرمانشاه، كرمانشاه، ايران
٢. طالبة دكتوراه قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي كرمانشاه، كرمانشاه، ايران
المؤلف المختص: يحيى معروف البريد الالكتروني: y.marof@yahoo.com

DOI; 10.30495/CLS.2023.1948808.1355

تاريخ الوصول: ١٤٤٤/٠٥/٢٥ تاريخ القبول: ١٤٤٤/٠٦/٢٦

الآخرين، والتكرار أحد العناصر الموسيقية المهمة في شعرها. وبشكل عام، من خلال ابتكار أسلوب جديد ولغة فاخرة، تمكنت لتجذب انتباه الجمهور.

الكلمات الدليليه: بشرى البستاني، المكونات الأسلوبية، "أندلسيات لجروح العراق"، "البحر يصطاد الضفاف"، "مكابدات الشجر"

١. المقدمة

بشرى البستاني شاعرة وناقدة وصحافية عراقية، ولدت عام ١٩٥٠ في مدينة الموصل، إنها حالياً أستاذة الأدب والنقد في كلية الآداب بجامعة الموصل. و في عام ١٩٩٨ أصبح أستاذا في جامعة الموصل. إنها شاعرة وصفها النقاد بأنّ: «**قصيدتها صوتُ متفائلٍ وسطَ المحنةِ، امرأة تجاوزتْ زُكامَ الماضي**».

هذا المقال يبحث عن المكونات الأسلوبية في أعمال شاعرتنا من خلال دواوينها الثلاثة (أندلسيات لجروح العراق)، (البحر يصطاد الضفاف) و (مكابدات الشجر) والتي اقترحت لنا الشاعرة قبل ثلاث سنوات لنبحث عنها لرسالة الدكتوراه.

والسوال الذي يطرح في هذا المجال هو أنه كيف المكونات البنيوية في لغة الشاعرة - والتي تشمل المستويات التركيبية والصوتية والموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي والذاتية - من خلال هذه الدواوين الثلاثة ؟

٢. خلفية البحث

بالرغم من أن موضوع مقالنا هذا، طرحته الشاعرة نفسها ولكن بعد الكثير من الاستقصاء في العديد من الأبحاث حول الشاعرة تبين أنه لم يتم إجراء أي بحث مستقل في مجال المكونات التركيبية لشعرها، ولكن تم إجراء بعض الأبحاث في بعض قصائدها.

٣. الأسلوبية

وردت لفظة الأسلوب في الإنجليزية (**style**) من الكلمة اللاتينية **stilus** بمعنى ريشة الرسام أو قلم الكاتب ثم نُقِلت في صناعة التماثيل ثم رجعَت إلى مجال الدراسات الأدبية. (فتح الله أحمد سليمان، ١٩٩٠م: ٣٣) وكذلك أطلقت اللفظة على الكتابة الشخصية لخط اليد ثم انتقلت فيما بعد على نوع خاص لرسم خطوط الكلمات ومنها استعملت للتعبير اللغوي مما هو مكتوب، (مصطفى ماهر، ١٩٨٤م: ٧١) فالدلالة الاجتماعية للأسلوب في المجتمع تختلف باختلاف طبقاتهم فالفقراء لهم أسلوب خاص، والأثرياء أيضا بالنسبة الى درجاتهم الاجتماعية أسلوبهم يختلف أسلوبهم عن الفقراء تماما ومن ثَمَّ ينقسم الأسلوب الى البسيط والمتوسط والرفيع (انظر: رجاء عيد، ١٩٩٣م: ٧) وقد انتشرت استعمال الاسلوب في حياتنا

اليومية فنقول أسلوب لباسه هكذا، أو أسلوب حديثه رائع. فالأسلوب هو مرآةٌ لبيان العواطف والأحاسيس، بواسطة اللغة. بحيث تظهرها إلى الوجود فيكشف الأسلوب ما أخفاه الكاتب.

١,٣. الأسلوب في المعاجم اللغوية

«الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكتُ أسلوبَ فلانٍ على كذا: طريقته، ومذهبه؛ والأسلوب: طريقة الكاتب في كتابته؛ و الأسلوب: الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول أي فنون متنوعة، والأسلوب: الصفُّ من النخيل، ونحوه، والجمع أساليب». (ابن منظور، ١٩٩٥م: ٤٧٣)؛ وخلاصة القول، يمكن أن نعتبر الأسلوبية، منهجا لغويا نقديا جديداً، ومنحى حديثاً في قراءة النص بما يحمله من ظواهر صوتية، صرفية تركيبية ودلالية، وهي تسعى جاهدة لخلق استقلالية الأسلوبية.

٤. مستويات التحليل الأسلوبي

إن الأسلوبيين اتفقوا على أربعة مستويات (التركيبي، الصوتي، الدلالي) للدراسة الأسلوبية، وسنحاول الوقوف عليها:

١,٤. المستوى التركيبي

يعتبر المستوى التركيبي من العناصر المهمة في البحث الأسلوبي لأنه يميز أسلوب الشخص المبدع عن غيره. في هذا النوع من المستوى يبحث عن قِصَر الجملة وطولها والعناصر الهيكلية كالمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل وترتيب التقديم أو التأخير لكل مكون من مكونات الجملة، والعلاقة بين الصفة والموصوف و المضاف و المضاف اليه، الإنشاء الطلبي و الخبر. ويتم التحقيق في هذا النوع من المستويات في الدواوين الثلاثة لبشرى البستاني.

٢,٤. قِصَر الجملة وطولها

إن بشرى في جميع دواوينها الثلاثة - خلافا للآخرين - ليست مهتمة باستخدام الجمل الطويلة بل تستخدم في الغالب الجمل والعبارات القصيرة، حيث نكتفي ههنا بنموذج واحد منها: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٩١)

العاصفةُ الهمجيةُ /كنستْ كلَّ شوارع ِبيتي/وتثنّتْ كغصونِ البانِ/انعطفتْ نحوَ البستانِ/وغابتْ في أشجارِ الرمّانْ/في أشجارِ الرمانْ/تختبئ الغزلانُ العسليةُ /والغربانْ/في زهرِ الرمانِ/تخبّئُ حورياتُ الفجرِ أناملَها /وتُشيعُ بهاءً في الكونْ/في شجرِ الرمّانِ/اختبأتْ أسرابُ طيورِ الجنةِ/غنّتْ/بكت الحورياتُ/انتحرتْ أسرابُ الظبي/

نجد في هذا المقطع من شعرها كثرة الجمل و العبارات القصيرة كمايلي:

كنستْ كلَّ شوارعِ بيتي- تثنّتْ كغصونِ البانِ- انعطفتْ نحوَ البستانِ - غابتْ في أشجارِ الرمّانْ - تختبئُ الغزلانُ العسليةُ - تخبّئُ حورياتُ الفجرِ أناملَها - تُشيعُ بهاءً في الكونْ - اختبأتْ أسرابُ طيورِ الجنةِ – غنّتْ - بكت الحورياتُ - انتحرتْ أسرابُ الظبي.

تشير النتائج التي تم الحصول عليها من الدراسة الإحصائية إلى أن ٩٥٪ من الجمل المستخدمة في هذه الدواوين الثلاثة هي جمل قصيرة.

٣,٤. نوع الجملة

من خلال دراسة هذه الدواوين للشاعرة والاهتمام بالعناصر الهيكلية للجملة كالمبتدأ والخبر والفعل والفاعل، يمكننا القول بأنها قد ركزت أكبر قدر من اهتمامها على استخدام الجمل الفعلية بحيث تكون ٦٥٪ من الجمل في هذه الدواوين الثلاثة هي الجمل الفعلية و ٣٥٪ مخصصة للجمل الاسمية، ومعظمها خبرها جمل فعلية أيضًا فنكتفي بمثال منها: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٩٤)

أرقصُ طولَ الليلةِ /وحدي/ أنزفُ /تطلُعُ في دميَ الأشجارْ /وتدورُ معي /تتدلّى ثمراً مراً /تَنزفُ /في آخرة الليلِ/ ندوخُ معاً /ونولّي الأدبارْ /أُبصرُ في منتصفِ الليلِ/البحرَ يجيءُ لشرفةِ بيتي/وأرى الأمواجْ /تنداحُ على غرفةِ نومي/أفتحُ شبّاكي/وأرى السمكَ الميّتَ يطفو/...

كما نرى معظم الكلمات الرئيسية المستخدمة في هذه القصيدة (أرقصُ/أنزفُ/تطلُعُ /تدورُ/تتدلّى /تَنزفُ/ندوخُ/ نولّي /أُبصرُ/يجيءُ/ أرى /تنداحُ/أفتحُ/أرى/ يطفو/...) كلها أفعال.

٤,٤. التراكيب الوصفية و الإضافية

على الرغم من أن الصفة والموصوف والمضاف و المضاف اليه في هذه الدواوين الثلاثة تُرى بشكل مكثف ومنفصل إلا أن الجمع بين الصفة والموصوف والمضاف و المضاف اليه يعد أقل شيوعًا، بحيث يشكل ٦٪ من هذه الدواوين. كما نجد نموذجا منها في هذا المقطع الشعري: (البستاني، ٢٠١٢م: ٤٠٥)

فعجوزاً شمطاءً، مرّةً/أو جنيةَ بئرٍ مَسْحوزْ/أو همجياً مسْعورْ/يَدهمُني/يَقبضُ جيدي ويدورْ/... /أحيانا تدخلُ في الليلِ/بحلّتها الخضْراءْ/

٥,٤. التقديم أو التأخير في بنى الجمل

في بعض الأحيان يؤدي إدخال عنصر أو تأخيره في الجملة إلى تغيير في معنى الجملة. و في الواقع، الجمل التي يتم التأكيد عليها أو تُكرّر للتأكيد، لها أهمية بالغة. حيث يمكننا رؤية هذا التقديم في الجمل الفعلية التي أصبحت اسمية؛ منها: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣١٠)

أبوابُ حيفا مُذْ خرجنا /ظلّتْ مفتّحةً لأسرابِ النميمهْ /سِفرُ الجريمةِ أينَعَتْ أغصانُهُ/وعناكبُ الديجورِ/تحجُبُ في الرّبى وردَ الصباحْ/ماذا ستعطيكَ الحياةْ؟/النارُ أشعلَتِ السّنابلَ/في الحقولِ.../

كان أصل هذه الجمل على النحو التالي: (ظلّتْ أبوابُ حيفا مُذْ خرجنا مفتَّحةً) و (أينَعَتْ سِفرُ الجريمةِ أغصانُهُ) و (تحجُبُ عناكبُ الديجور وردَ الصباحْ) (أشعلَتِ النارُ السّنابلَ) ولكن تم تقديمها كمبتدأ ليتمَّ تأكيدها أكثر من ذي قبل.

ومن الضروري الإشارة إلى أن الجملة الاسمية في أصل الوضع تفيد الثبوت إذا كان خبرُها مفردا ولكن إذا كان خبرُها جملة فعلية، فهي تفيد التجدد و الحدوث مثل الجملة الفعلية: (انظر: أحمد الهاشمي، ٢٠٠٨م: ٥١). والآن يتم فحص مكونات الجملة من حيث الإنشاء الطلبي أو الخبري.

٥. الأساليب الإنشائية

الأساليب الإنشائية لها دور هام في خلق قصائد البستاني في دواوينها الشعرية وأهمها النداء والأستفهام والأمر؛ فالنهي والتمني يقعان في المركز الثاني. ويمكن رؤية دور الأساليب الإنشائية في الحالات التالية:

١,٥. فعل الأمر

لفعل الأمر دور بارز في هذه الدواوين الثلاثة، وعلى الرغم من أن هذا النوع أقل شيوعًا من المنادى والاستفهام، ولكن في المعاني المجازية لعب دوراً هاماً في التعبير عن المشاعر والعواطف والحالات النفسية للشاعر. هنا نكتفي بمثالين: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٦٩)

صوَّرت البستاني الشجرة كحكيم تخاطبها قائلة: يا أيها الشجرُ النبيلُ/خُذْ شُرْفَتي/ وانْشُرْ على دمِها الغمامَ/وعَلِّمِ الخيلَ الجموحةَ/ أنْ تؤوبَ إلى أعنّتَها.

إن تركيز الشاعرة على فعل الأمر وتكراره يدلّ على إحساسها الداخلي وقلقها الكامن في نفسها وفي الواقع كثرة الأفعال هي وسيلة للتزامن مع هذا الشعور والقلق. مثال ملموس لهذا نراه في استخدام المتكرر لفعل (خُذ). أزالت الشاعرة (خذْ – اطلِقْني – اسجُنْ) من معانيها الأصلية فخلقت معاني مجازية جديدة لها: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٤٩)

خذْ شَفَتَيَّ واطلِقْني على كَتِفيهِ/جرحاً عابراً/واسجُنْ عيونَ الريحِ فيَّ.

٢,٥. النهي

إن استخدام فعل النهي في هذه الدواوين ليس مكثفًا، ولكن ما يجذب انتباه المخاطب هو التشابه الملحوظ بين فعل النهي و فعل الأمر من حيث الغرض منه واستخدامه، وكذلك الإرتباط بهذين الفعلين في كثير من قصائدها كما تقول:

فلا تَبِعْ تاجَ الطفولةِ/فالجبالُ هي الجبالُ (نفسه: ٣١٨)

يظهر استخدام النهي في معنى بيع تاج الطفل لدى بشرى حيث قلما نجدها في أعمال الشعراء الآخرين.

٣,٥. النداء

يمكن رؤية استخدام أسلوب النداء في بداية العديد من قصائد بشرى. هناك في أسلوب النداء مخاطب خاص فكأَنَّ وجوده مثل صوت آخر في النص، سواء كان قريبًا أو بعيدًا أو متوسطًا، أو إذا كان حيًا أو ميّتاً.

أهم ما يمكن ملاحظته في فحص أسلوب النداء هو تكرار استخدام لفظة (يا) في هذه الدواوين، والتي تُستخدم غالبًا لغير العاقل:

يا أيُّها اليمامُ في البستانْ / لا تبتعدْ يا نورْ.. (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٨٨)

يا أغاني العذارى / أُخْرُجي مِنْ عُيونِ المطرْ (نفسه: ١٤٦)

يا وعودُ /خذيني ... (نفسه: ١٥٢)

يا شجرَ الجروح (نفسه: ١٩٤)

٤,٥. استفهام

يعتبر استخدام الاستفهام في هذه الدواوين الثلاثة ذا أهمية لأنها تحتل جزءًا كبيرًا في الموضوعات الشعرية المختلفة. استخدمت بشرى مجموعة متنوعة من أدوات الاستفهام للتعبير عن أفكارها ومشاعرها، لكن كل واحد منها يختلف عن الآخر وبعضها أكثر تكرارا من البعض الآخر. فيمايلي الجدول الإحصائي يعبر عن هذا الادعاء:

الديوان / الأدوات	البحر يصطاد الضفاف تكرار الأدوات	أندلسيات لجروح العراق تكرار الأدوات	مكابدات الشجر تكرار الأدوات
لماذا	-	١	١٢
هل	٢	٣	٢
ما	-	-	١
كيف	-	-	-
متى	-	-	-
أيان	-	-	-
كم	-	-	-
أ	-	-	-
عَلامَ	-	-	-
انَّى	-	-	-
من	-	-	-

تظهر الإحصائيات التي تم الحصول عليها من هذا الجدول أن كلمة (لماذا) كظاهرة أسلوبية من بين الطرق الأخرى للبستاني هي أكثر بروزاً وقد استخدمتها الشاعرة للتعبير عن أهدافها المختلفة. ومع ذلك،

فإن استخدام كلمة الاستفهام (هل) تأتي في المرتبة الثانية بعد (لماذا) في هذه الدواوين، وخطابها غالبا للعقل والروح وتحفيز الفكر.

٥,٥. (هل)

(هل) كلمة استفهام أخرى والتي تكررت سبع مرات في هذه الدواوين وقد وردت بشكل عام في الجمل الفعلية:

هل كانَ حباً..أم الأرضُ مادَّتْ/هل كنتَ معي إذْ شقَّ الغلمانْ../صدري.. (البستاني، ٢٠١٢م: ٤٠٨)

هل من دليلٍ إلى الشامِ/ هل من قتيل يُراودني في المساءْ (نفسه: ١٣٨)

٦,٥. (لماذا)

تعتبر كلمة (لماذا) من أكثر الكلمات شيوعًا في شعر بشرى، لدرجة أنها استخدمت هذه اللفظة ١٣ مرة.

لماذا فتَحْتَ النوافذَ/والشمسُ داكنةٌ (البستاني، ٢٠١٢م: ٣١٩)

فلماذا ذهبتَ وخلَّيتَني؟/ولماذا عبَرتَ إلى جهةٍ أنا أجهلُها؟ /في الطريقِ إلى مكّةٍ عيَّرتْني القوافلُ/أنْ سأموت بلا كفنٍ (نفسه)

٧,٥. الأساليب الخبرية

إن الخبر واضح للعيان في دواوين بشرى البستاني فهو من إحدى الأساليب الخبرية الشيقة كالتوكيد وأحياناً النفي. فكل حالة تنبع من مشاعر الشاعرة الداخلية ومهارتها في استخدامها. ويمكننا رؤية استخدام الخبر في دواوين بشرى بطريقة واضحة.

٦. المستوى الصوتي

في أي لغة تعد الأصوات من بين المكونات الأولى لتكوين الكلام. إنها رموز يتم من خلالها إنشاء الكلام بناءً على الأهداف المرجوة للذات أو للآخرين، في دوائر لا نهاية لها من التعبيرات، وبهذه الطريقة، يشكل الشخص المتحدث قاموسه الخاص في إطار لغته. وفي الواقع يقوم المتحدث بتجميع قاموسه بتنسيق لغته.

لقد أدرك اللغويون العرب قيمة الصوت وتلبية احتياجاتهم، فاستفادوا منه في تحسين الكلام، ووضع قواعد للنطق والنحو والقواميس، وكذلك لتجميع القراءات القرآنية وبناءها على أسس الدراسة السليمة. (مونين، جورج، ١٩٨١م: ١٤٥- ١٤٧)

هنا، حسب أهمية الصوت في لغة الشعر، مستوى الصوت، الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي (كأنواع التكرار) والموسيقى الخارجية (الأوزان العروضية في التفاعيل، القافية، الرَّويّ، البحور العروضية) تم استكشافها شعر بشرى من خلال هذه الدواوين:

١,٦. الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي

الإيقاع الداخلي في شعر بشرى البستاني هو نتيجة اختيار الشاعرة للكلمات التي تظهر ترابط المعاني والأفكار. وفي الواقع، «الموسيقى الداخلية هي إيقاع يتفرع من كلمة مع كل ما تقدمه في مزيج من أصداء وتأثيرات جيدة. »(آلوجي، ١٩٨٩م: ٧٤) فيتم الحصول على الأشكال الموسيقية الداخلية من خلال تكرار كلمة أو جملة «تبدو فوق بنية مقطع أو قصيدة».(الغرفي، ٢٠٠٠م: ٨٢)

بناءاً على هذا فإن تكرار الأصوات والكلمات كالأسماء والأفعال والحروف وكل ما ينتج عن إيقاع الموسيقى يعبر عن تجربة الشاعرة ومشاعرها المختلفة. من ناحية أخرى، كل شيء في نظام الوجود له إيقاع خاص به والذي يُظهر مكانته في الطبيعة من خلال التكرار. يقول جون ديوي: «هناك أنماط إيقاعية لا حصر لها في الطبيعة، مثل تغير الفصول، وحركات المد والجزر، وترتيب النهار والليل، والضوء والظلام، والبرد والحرارة، إلخ. وفي الواقع، الإيقاع ليس له علاقة موسيقية رسمية في الشعر، لكنه يحتوي على المعنى والقيمة التي يحملها ويتشابك مع النص الشعري ولا ينفصل عنه.» (ناعم، عبد الكريم، ١٩٩١م: ٢١٠- ٢٣٥ و كذلك: كمال أبو ديب ١٩٧٩م: ١٠١-١٠٢) نحن الآن نشير إلى بعض من هذا النوع من الموسيقى الداخلية.

٢,٦. التكرار

إن التكرار في الشعر «شائعة جدًا ونادرًا ما نجد عملًا فنيًا لا تتكرر فيه العناصر القريبة أو البعيدة» (غريب، روز، ١٩٩٣م:٢٦)

من أهم السمات التي شكلت الموسيقى الداخلية في شعر بشرى البستاني هو تكرار كلمة مرتين أو أكثر، ويمكن تصنيفها على النحو التالي:

١. تكرار شطر من بيت شعري. ٢. تكرار مقطع من بيت شعري. ٣. تكرار كلمة بجميع أشكالها بما في ذلك الأسماء والأفعال والحروف.

٣,٦. تكرار المطلع

قد تبدأ البستاني مطلع قصائدها بجملة وتكررها عدة مرات لأهميتها الكبيرة. قصيدة بابل خير دليل على ذلك حيث تقول فيها: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٦٩)

من بابلٍ تتصاعدُ الألواحُ /نحو قيامةِ الموتِ المجيدْ /من بابلٍ ترقى الحجارةُ /نحو تاجِ الأفق /عبرَ سواعدِ النخلِ العتيدْ /من بابلٍ بدأ الخليلُ/ وخطَّ في سِفْرِ الحقائقِ/ /من بابلٍ بدأ النشيدُ إلى المدى/شَرقَتْ عيونُ الأرضِ.

«بابل هي رمز الحضارة التي تعتبر مركزًا للمعنى وتستلهم القصيدة منها. "بابل" تعني العراق بشكل خاص والأمة العربية بشكل عام، نفس الحضارات التي تتميز بالتجديد والاستمرارية، وهنا يظهر فعل المضارع (يرتفع) هذا الاستمرارية في العمل.» (انظر: ريم محمّد، ٢٠٠٧م: ٨٩)

إنها في قصيدة (الدَّوَّار) استخدمت كلمة (الدوار) عدة مرات في بداية هذه القصيدة وتقول: (البستاني، ٢٠١٢م: ٢١٢)

الدَّوَّارْ، الدَّوَّارْ، الدَّوَّارْ/على حافَّةِ البحرِ/في حانة الموت.

كما أنها في مطلع قصيدة (صواريخ آخر الليل) استخدمت كلمة «رصاصة» ثلاث مرات لإظهار إيقاع التكرار في قصيدتها ومن خلالها لتذكير اعتداءات العدو الوحشية وكذلك إظهار شدة وحشية العدو في هجومه على الأبرياء بالرصاص لإعطاء تأثيرها الخاص لقصيدتها من خلال هذا التكرار: (البستاني، ٢٠١٢م: ١٤٦)

رصاصٌ، رصاصٌ، رصاصْ/صواريخُ/منعطفُ الدرب منكفئٌ/والشوارعُ مربكةٌ.

٤,٦. التكرار الختامي

أحيانًا تُكرَّر لفظة في نهاية قصيدة الشاعرة وتعطيها إيقاعًا خاصًا، ويمكن رؤية مثال ملموس لهذا النوع من التكرار في قصيدة (النخيل) (البستاني، ٢٠١٢م: ١٩٠) لاتغادرني/ ذراعاك شراعٌ فوق خصري/ لا تغادرني/ تدور الأرضُ مابين منافيكَ/ وصبري/ لم تكن سجناً، ولامنفىً/ ولكني سجنتُ/ لاتغادرني.. أتيت.

٥,٦. التكرار التدريجي الهرمي

يتطلب هذا النوع من التكرار شكلاً هندسيًا إيقاعيًا تخلقه الشاعرة وفقًا للحالة الشعرية، بحيث تصبح وحدة التكرار تدريجياً وحدة مركزية يتفاعل معها النص، وتنمو مع الوضع الشعري في التسلسل الهرمي. يظهر "التكرار التدريجي" بشكل واضح في قصيدة (مائدة الخمر تدور) التي كتبتها بشرى عام ٢٠٠٣ بالتزامن مع احتلال أمريكا للعراق، بحيث تتشكل لفظة "مائدة" وحدة مركزية تهتم بالموقف الشعري وموقع الشاعرة تشكل شكلاً هندسيًا إيقاعيًا يدور حوله النص ويؤدي في النهاية إلى وحدة التكرار المركزية. (البستاني، ٢٠١٢م: ١٥٢)

مائدة الخمر تدورْ /يمحو اللؤلؤ ما سطّره الياقوتُ على الأغصانْ /مائدة الوجد تدورْ /يهجر سقفُ الكلمات الجدرانَ/تلوب الغزلانْ/ بحقول الموتى/مائدةُ الحربِ تدورْ/جبلٌ فوقَ صدرِ الفلاةْ/صخرةٌ فوقَ صدرِ الفتاةْ/مائدةُ الحبِّ تدورْ /أكتبُ في الأسفار الأولى /ما لم يكتبه البحرُ على أطراف الصحراءِ/مائدة

الوجد تدور /ينهض نخل الأرضِ/ مائدة الخمر تدور/تشرق في عينيكَ فصوص المرجانْ /مائدة المِسْك تدورْ

على الرغم من أن بشرى استخدمت كلمة «مائدة» ١٤ مرة في هذه القصيدة، إلا أن هذا التكرار لم يتسبب في ضعف قصيدتها، بل جعل موسيقاها وإيقاعها أكثر جمالًا.

٦،٦. تكرار اللازمة الشعرية

اللازمة الشعرية، هي كلمات أو أصوات تتكرر بانتظام في فقرات النثر أو أقسام الشعر لتوفير اتصال متبادل بين فقرات النص. بحيث «يجعل القارئ يشعر أنه يتبع وحدة هيكلية أو وحدة موسيقية ذات إيقاع محدد. التفسير النفسي لهذا التغيير هو أن القارئ الذي يمر عبر كل قسم، عندما يعود إليه مرارًا وتكرارًا في مكان آخر من القصيدة يتذكره ويتوقع بطبيعة الحال توقعًا لاوعيًا يجده بالضبط منذ انقضاء فترة ما. لذلك عندما يدرك فجأة أن المسار قد تغير يشعر بالسعادة». (نازك الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٧٠)

كما أنه استخدمت بشرى البستاني الكثير من اللازمة الشعرية في شعرها حيث يمكن رؤيتها في قصيدة بعنوان (أندلسية لجروح العراق) (البستاني، ٢٠١٢: ١٣١)، والتي كتبها عام ٢٠٠٣ م وهي عام احتلال العراق.

على سبيل المثال تكرار جملة «دبابات الغزو تدور» في جميع أنحاء النص كمتطلب شعري خلق إيقاعًا جديدًا وغير متوقع:

دبابات الغزو تدورُ/تسائلني الأسلحة العزلاءُ عن السرّ /وأسألها عن نبض الفجرِ/دباباتُ القتل تدورْ /بغدادُ../سمرقندُ/غرناطةُ تنهد/دبابات الغزو تدورُ/ الأسئلة الخرساءُ /تذوي../ صندوق الدنيا../خبّأ عاصفة ينشرها الموتُ/دبابات الغزو تدورُ/ فوق الدبابة قبرُ رسول الله يصيحُ: /غثاءُ السيلِ/دبابات الغزو تدورُ/ يلوّث ثوبيَ نفثُ الدباباتْ /تثقبُ روحيَ عين الأمريكيّ الرافل بالزبدِ /القابعِ خلف دروع العرباتْ/دبابات السلب تدور/تفتش كفُ الأمريكيّ جيوب الصحراءُ /تجثو فوق عرين الزيت الأسودِ/دبابات الغزو تدورُ/ يشتعل البحرُ على خصر الصحراءِ /النخلُ على صدر البدويّةِ /ترخي في الفجر ضفائرها/دبابات الغزو تدورُ/ شواطئ دجلة غبراءُ /انفضّ السُّمَّارْ /عنها../السمَكُ الميّتُ يَعْلُو ضفّتها/دباباتُ الحقد تدورُ/

خلقت هذه التقنية إيقاعًا مهمًا لأن الشاعرة كانت قادرةً على الوصول إلى المطلوب بطريقة مميزة. كما كررت نفس الطريقة في قصيدتها (الأسوار): (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٣٣)

وكما لوحظ أن البستاني قد حققت التقنية والإيقاع المطلوبين باستخدام هذا التكرار اللافت، فقد تبنّت نفس الأسلوب في قصيدة (الأسوار) باستخدام صيغة التعجب «ما أفعل»: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٣٣)

أهذا ليلُكَ يا وطني؟/ما أطولهُ!/ما أَسْوَدَ خصلاتِ ذوائبِهِ!/ما أصبرَهُ!

٧,٦. النوع الثاني من التكرار

النوع الثاني من التكرار هو أنه لايظهر في بداية القصيدة ولكن في المراحل اللاحقة يمكن ملاحظة هذا التكرار بشكل ملحوظ.تقول البستاني في قصيدة (شجر الرمان) مع تكرار (في + اللفظة المتغيرة + الرّمّان) وأيضاً تكرار اللازمة (رأيت + مفعولٌ‌به المتغير) (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٩١)

في أشجارِ الرمّانْ/ في أشجارِ الرمانْ /تختبئ الغزلانُ العسليةُ /والغربانْ/ في زهرِ الرمانِ/تخبّئُ حورياتُ الفجرِ أناملَها /في شجرِ الرمّانِ/اختبأتْ أسرابُ طيورِ الجنةِ/غنّتْ/في شجرِ الرمّانِ/رأيتُ الأسوارَ تمدُّ حبائلَها/ بينَ الأغصانِ/رأيتُ الصبيانَ يرشّونَ النارَ/على خيلِ الفرسانِ/ رأيتُ الرجلَ الأعمى/ يخلعُ عينيْ سيدةِ القلبِ/رأيتُ امرأةً /تنزعُ حبلَ وريدِ حبيبِ الروح / رأيتُ الجبلَ الباذخ ِيبكي/ والعاصفةَ الهوجاءَ /تُسَرّحُ شَعْرَ الليلْ/ ورأيتُ سماءً /تنزلُ عندَ النبع /وتغسلُ وجنتَها/

تكررت اللازمة عدة مرات في قصيدة "في شجر الرمان" و لكن الشاعرة لم تستخدمها في بداية القصيدة. وفي قصيدة (أحزان بلقيس) تقول: (البستاني، ٢٠١٢م: ١٦٧)

واغتربتْ في صالاتِ الحزنِ العتبهْ/القاعةُ فارغةٌ،إلا من نافورة دمْ//القاعةُ فارغةٌ إلا من خيط الضوء الأصفرْ/القاعةُ فارغةٌ /لكنّ الضوضاءْ /تحصبُ جلبابَ القاضي/بكراتٌ حمراءْ/القاعةُ فارغةٌ /لكنّ الملكةْ /خانتها الشبكةْ /هبطت مركبةٌ وسط القاعةِ /غادرها الجمعُ الحاشدُ مرتبكا.

بالإضافة إلى خلق إيقاع جميل، فقد عرضت بشرى مشاعرها تجاه الحزن باستخدام تكرار اللازمة لـ«القاعة فارغة» في أجزاء هذه القصيدة، وهي تدرك أهمية ما ترددها ولذلک استخدام «اللازمة» هو أفضل وسيلة لتحقيق هدفها.

٨,٦. تكرار الصيغ الصرفية

هناك نوع آخر من التكرار له تأثير خاص في إنشاء إيقاع القصيدة وهو تكرار الصيغ الصرفية، فنذكر ههنا بعض الأمثلة منها:

٩,٦. الفعل الماضي

في بعض الأحيان، تستخدم البستاني أشكالاً معينة من الزمن الماضي مثل الصيغ الغائبة في قصائدها؛ أفضل مثال على ذلك نجدها في قصيدتها بعنوان (الموسيقى العراقية): (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٤٩)

لماذا إذا غنّتْ الأرضُ/ أغنيةَ العائدينْ ؟/وكلّمتْ الأرضُ أشجارَها /من حنينْ/وماجَتْ جبالاً/وفاضَتْ بحاراً/وسالَتْ أنينْ/

وقد تذكر أحيانًا عددًا من الأفعال الماضية معًا. على سبيل المثال، استخدمت الأفعال الماضية (جاءتْ/ذهبتْ /دخلتْ /حَزِنَتْ) في قصيدتها (أندلسيات لجروح العراق) وتقول: (البستاني، ٢٠١٢م: ١٣١)

حول الدبابة يعترك الركبانْ /جاءت/ذهبت ،/دخلتْ /حَرِنَتْ.

١٠,٦. الفعل المضارع

بالإضافة إلى الماضي، استخدمت الشاعرة أيضًا الفعل المضارع في شعرها مكررة كما تقول: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣١٩)

و تعدو الفيالقُ/ و تعدو البيارقُ/ و تعدو الخيولْ.

١١,٦. صيغ الجمع

يعد استخدام الشاعرة لتكرار جموع التكثير نوعًا آخر من أسلوبها الفني في مجال الشعر. تقول في قصيدة بعنوان (قصيدة العراق): (البستاني، ٢٠١٢م: ٣١٩) العراقُ متاحفُ نخلٍ، مرايا، وعاجٌ/ وأروقةٌ من لُجينٍ/ وأزمنةٌ من دمٍ/وأكفٌ تدقُّ رتاجَ العصورِ/ فتنهض إنساً وجانْ/ وتعدو الفيالقُ/ وتعدو البيارقُ/ وتعدو الخيولْ/ والعراقُ الرُّؤَى، والمِدى/ والأمانْ/العراقُ الأماني/ العراقُ حديقةُ روحي/ تضمُّ إليها غيوماً، وبرقاً/ وأزمنةً من لظىً/ وجداولَ شهْدٍ تشقُّ أكُفَّ الترابْ.

إن استعمال بشرى لهذا النوع من جموع التكثير (متاحف، مرايا، أروقة، أزمنةٌ، أكفٌ العصورِ، الفيالق، البيارق، الخيول، الرّؤى، الأماني، غيوم، أزمنة، جداول، أكُفّ) وبشكل متكرر هو ليس مولود صدفة لأنها استخدمت أكثر من عشر صيغ لجموع التكثير في هذا الجزء من قصيدتها وهذا يعني أن هناك نظم إيقاعي في قصيدتها وهي تخطو هذا المسار حسب رؤيتها وخبرتها الشعرية.

١٢,٦. تكرار الاستفهام

ميزة أخرى لأسلوب بشرى البستاني في مسألة التكرار كموسيقى داخلية هي دمج الجمل الاستفهامية مع الموضوعات الشعرية وبدء القصيدة بعبارة الاستفهام. وكما نرى في قصيدتها بعنوان (القصيدة) فقد تكررت عبارة الاستفهام (ما يبكيك) عدة مرات في بداية كل مطلع منها: (البستاني، ٢٠١٢م: ٢٠٠)

ماذا يُبْكِيكِ؟ بُعَيْدَ عِناق الأشجارْ /وهبوب نسيم الواحاتِ/ماذا يُبْكِيكِ؟ بُعَيْدَ سقوط الثمر الورديّ/ماذا يُبْكِيكِ؟/وقد هبَّ البركانْ/ماذا يُبْكِيكِ؟/وخصركِ بين يديَّ/ماذا يُبْكِيكِ؟/وقد سكن الزلزال/ ماذا يُبْكِيكِ؟/وقد هبَّ الشَّبْوُ الليليُّ.

لذلك يمكن القول أن تكرار الجملة الاستفهامية في بداية كل مقدمة لها علاقة وثيقة جدًا بحالة الشاعرة الروحية وطبيعة حياتها. ولاشك أن هذا التكرار يثير الحماس في قلب مخاطب قصيدتها ويدعوه للنضال. وفي الحقيقة نقطة البداية لتحليل هذه القصيدة تبدأ بجملة استفهامية كهذه (ماذا يُبْكِيكِ) والتي تحتوي على الكثير من الألم العميق والمأساة التي لا تكشفها القصيدة حتى النهاية لتبقى القارئ متردداً ومعلّقاً بين إشاراتها السلبية والإيجابية.

١٣,٦. تكرار الكلمات المعاكسة

التكرار المستمر للكلمات المعاكسة أو المتقابلة ووضعها في جمل مختلفة من القصيدة بطريقة ما يعطي عمقًا لهذه الكلمات بمعنى آخر هذا النوع من التكرار يعطي أهمية للكلمات التي تأتي من قطبين متقابلين بين قطبين متتاليين. يتم إنشاء الأشياء واستقطابها في اتجاه ومحور واحد كما يظهر في قصيدتها (الناقة): (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٩٨)

داخلةٌ في سَمِّ خياط /خارجةٌ من سَمِّ خياط /طالعةٌ في أولى صفحاتِ جرائدنا/تدهمُنا في غرفِ النوم /وفي أدراج ِ الكتب/وأدراج الأحزانْ/هذي الناقةُ/من عصر ثمودٍ للآنْ/تتلوّى خلفَ موائدِنا/ترغو في داخِلِنا/تغرينا/تغري سكاكينَ قبائلنا/بالذبحْ/

هذا المقطع من شعر بشرى هو مثال واضح على عبقريتها لاستخدام تقنية التكرار بحيث يكون التركيز الأساسي لهذا التدفق من خلال التباين بين الجمل في خطابها: داخلةٌ في سَمِّ خياط /خارجةٌ من سَمِّ خياط...

وقد أظهرت الشاعرة استمرارية هذه الصعوبة من خلال وصفها المباشر لحركة الجَمَل مستخدمة الجُمل الاسمية المتشكلة من المبتدأ في شكل اسم الفاعل (داخلة، خارجة، طالعة) مما يعبر عن ثبات الصفة في الماضي واستمراريتها في الحاضر والمستقبل. (انظر: البستاني بتول، ٢٠٠٣: ١٩٩-٢٠١) لقد أشارت الشاعرة في هذه القصيدة إلى الآية ٤٠ من سورة الأعراف:﴿وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ ﴾ وتعتقد أن العدو قد دخل إلى أصغر أجزاء حياتهم، حتى صفحات الجرائد وغرف النوم وأدراج الكتب وغيرها. ثم في إشارة إلى ناقة النبي صالح (عليه السلام) والتي ذُكرت بالتفصيل في القرآن الكريم نظرت إلى الوضع المؤسف لمجتمعها وأعربت عن قلقها وارتباكها بشأن هذا الوضع. واستعملت كلمة الناقة للتعبير عن حزنها على قدرة العدو على فرض حكمه، وهو نفس الشيء الذي أدى إلى تفكك القبائل المتحاربة وانفصالها وهذا ما ذكرته الشاعرة في جملة (تغري سكاكين قبائلنا، بالذبح) ناقة البستاني هي حسب النص القرآني مصدر الذنب والكفارة، لكنها تتغير حسب الظروف. (انظر: شرفي كريمة، ٢٠١٥: ٥١-٥٢) وبشكل عام حاولت بشرى مع هذا التلميح الجميل، ربط الموضوع بالآية القرآنية المتعلقة بناقة صالح (عليه السلام).

١٤,٦. تكرار الحروف

في بعض الأحيان، يساعد التكرار الواعي لحرف ما في القصيدة كعامل يخلق الموسيقى والإيقاع الداخلي على أن تكون القصيدة ممتعة للآذان. ومن الحروف التي تتكرر في معظم قصائد البستاني، هي حرف (في) في قصيدة (تسللات): (البستاني، ٢٠١٢م: ٤٠٨) في أفقِ الروح ِ/في الأرضِ/في الإعصارْ / في لفّافةِ تبْغٍ /في أروقةِ الزُّورْ/في قطرِ المطرِ الداكنِ/في كفِّ غزالٍ مثقوبِ القلبْ/في كفِّ فدائيٍّ مقتولْ../في زهرةِ رمانٍ/في جذعٍ مبتورْ/في أرجاءِ الملكوتْ/في هَبَواتِ القيظِ/في زاويةٍ/تَغْدُو/وتَرُوحُ/

يتناسب التردد العالي للحرف (في) في شعر بشرى مع موقع المكان الذي تعيش فيه. لذلك، فإن استخدام مثل هذا الحرف يعطي قيمة خاصة لهيكل القصيدة. وفي قصيدة أخرى بعنوان (أندلسية لجروح العراق)، استخدمت بشرى حرف (عن) لتسأل عن أشياء مختلفة كانت مهمة بالنسبة لها وفي نفس الوقت غير معروفة: (بشرى البستاني، م ٢٠١٢: ١٣١)

تسائلني الأسلحة العزلاءُ /عن السرّ/عن نبض الفجرِ/عن سيارة أهلي/عن سّر الجبل الصامت في قلب الصحراءُ /عن قمرٍ للفلواتِ /عن سرّ للفعلْ /عن خلجانٍ أخرى /عن بعدٍ وهي تفوحْ.

هناك نوع آخر من تكرار الحروف حيث تقوم الشاعرة بإنشاء موسيقى لفظية باستخدام حرف معين من الأبجدية في قصيدتها. إنها كرَّرت حرف (السين) في قصيدة (تسللات) قائلة: (البستاني، ٢٠١٢م: ٤٠٨)

بهدوءٍ يتسلّلُ كلَّ صَباحْ/لا أسمعُ وقعَ خُطاه /يجلسُ /بدونَ استئذانْ/ /بهدوءٍ يتسلّلُ نحوي/يزرعُ أسئلةً... /بهدوءٍ يتسللُ نحوي/ومساءً /سربُ عَصافيرٍ خَرساءُ/ يتسلّلُ نحوي/ويعلّمُني الأسماءُ/سِربُ يماماتٍ بيضاءُ /بهدوءٍ يتسلّلُ نحوي /كلَّ مساءْ / بهدوءٍ يتسلّلُ نحوي /سأدخلُ.../ مكسورْ/ سبعَ سنينٍ بورْ/سبعَ سنينٍ كنّا نلعبُ/ السيف المهجورْ/ سبعَ سنينٍ ندخلُ في سنبلة ِ/عُكّازٌ مكسورْ/سبعَ سنينٍ نتسللُ خارجَ هذا السورْ/هدوءٍ يتسللُ نحوي/ والصبرُ يسرّح شعرَ الدمع ِ/ فرسُ الحبِّ ،/فرسُ الحبِّ يدركُ سرَّ اللعبة /بينَ يديْهِ الأسرارْ/ /بهدوءٍ نتسللُ الغلمانْ/ في جسدي/سبعَ سنينٍ كنّا/نتقاسمُ موتاً مراً/ سبعَ سنينٍ لمْ نقتسمِ البسمة ِ/

تعبر النغمة المتصاعدة لحرف (السين) في هذه القصيدة عن نوع من الهمس للجمهور لأن صوت السين متوافقة مع الموسيقى الهادئ والممتع.

٧. الموسيقى الخارجية

على الرغم من أن بشرى البستاني تعتبر شاعرة مبتكرة في مجال الأدب العربي المعاصر إلا أنها كتبت أيضًا العديد من قصائدها بأسلوب خليلي أي الأسلوب الكلاسيكي. وعلى الرغم من أن النقاد المعاصرين لا يعتبرون الوزن ضروريًا في بنية الشعر الجديد ولكن هذا النوع من الشعر لن يكون مستغنيا عن الوزن والإيقاع الداخلي. لقد حاول الشعراء العرب المعاصرون التخلص من القيود الشديدة في الوزن والقافية وعدد المقاطع في كل مقطع شعري فلم تنفصل بشرى عن هذا التحول في الشكل الفني للشعر والبنية الإيقاعية في شعرها. فهي أيضًا قد تقلل أو تزيد تفعيلة من تفاعيل قصيدتها وتجاوز حدود الشعر الكلاسيكي أحياناً.

في الواقع، يعد البحر الشعري من السمات الرئيسية لموسيقى الشعر وتُنظَّم معه الأنماط التركيبية للكلمات والتي ترتبط بروابط روحية. بمعنى آخر تأخذ الشاعرة نمطا متوازنا في الكمية العددية للكلمات

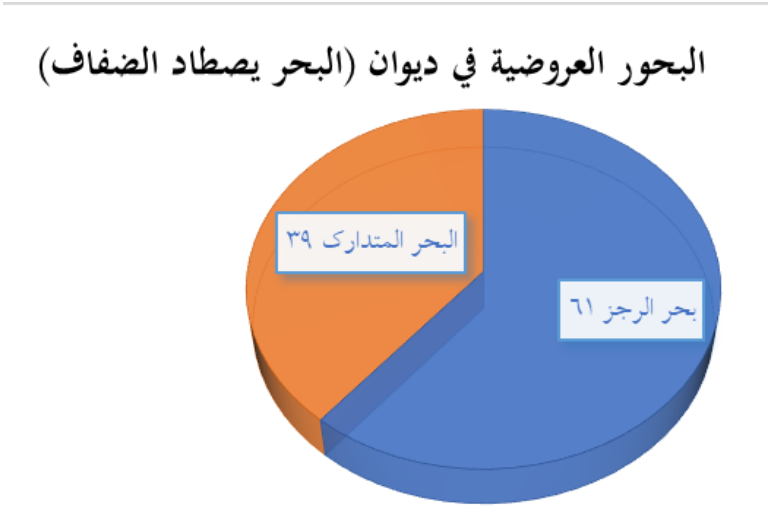
فيما يتعلق بتفاعيل البحر. (انظر: أحمد الشايب، ١٩٧٣م: ٢٩٨- ٢٩٩ و كذلک: الغرفي، حسن، ٢٠٠١م: ١٠٨)

والآن، نظرًا للأهمية الكبيرة للبحور الشعرية في أعمدة الشعر ندرس أنواع البحور في هذه الدواوين الثلاثة:

١،٧. البحور العروضية في ديوان (البحر يصطاد الضفاف)

في دراسة إحصائية في ديوان (البحر يصطاد الضفاف) تبين أنها استخدمت البحرين: الرجز والمتدارك على النحو التالي:

البحر	عدد القصيده	بالمائة
الرجز	٨	٦١
المتدارک	٥	٣٩



ولعل هيمنة بحر الرجز على سائر قصائد البستاني ترجع إلى درجة الانسجام والارتباط الوثيق لهذا البحر بروح الشاعرة. لأن اختيار نوع موسيقى القصيدة يعتمد أيضًا على مزاج الشاعرة فاختارت هذا البحر لتصب أفكارها ومشاعرها فيها. وقد استخدمت في إحدى قصائدها بعنوان (نداءات سرية) جوازات بحر الرجز في الزحافات والعلل في تفعيلة (مُستَفعِلُنْ) حيث تقول: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٨٣)

«يوقظُني الموتُ على صوتِ العصافيرِ / التي تنداحُ في الظلامْ/ توقظُني كفُّ غُصونٍ /كلّما أثقلها الحزنُ»

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ مستف/ علن مُسْتَفعِلُنْ مُتَفْ /مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْ/تَفْعِلُن مُسْتَعِلُنْ مست

كما استخدمت الشاعرة بحر الرجز في قصيدة أخرى من هذا الديوان بعنوان (الصومعة). لأن تفعيلة «مُسْتَفعِلُنْ» تمنحها إمكانية استخدام الزحافات والعلل أكثر فأكثر. وبحسب آراء أساتذة العروض في هذا المجال فإن بحر الرجز هو حمار البحور العروضية لأنه حتى أضعف الشعراء يمكنهم كتابة الشعر في هذا البحر. وفي الواقع تفعيلة «مُسْتَفعِلُنْ» تقدر أن تظهر في أشكال مختلفة منها: (مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُ مُسْتَفْعِلْ، مُسْتَفْلُنْ) و بعبارة أخرى تمنح الشاعرة حرية تامة في انتقال «مُسْتَفعِلُنْ» الى سائر حالاتها: (انظر: معروف، يحيى، ١٣٧٨: صص ١٠-٤٠) تقول الشاعرة: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣٨٨)

«صومعةُ الصوفيّ حطّتْ من عل/تحطّمتْ شظايا /زنبقةُ الصوفيّ/صارتْ في الدجى»

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ مس/ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ/مُسْتَعِلُنْ مستفعِ/ لُن مُسْتَعفِلُنْ

و قد تستخدم الشاعرة بعض مصطلحات علم العروض كأشارتها إلى أسماء البحور العروضية فضلا عن الأسباب والأوتاد والعلل، وهذه خير دليل على إتقانها ومهارتها في هذا العلم. مثال على ذلك نجده من خلال قصيدتها (الحركات): (بشرى البستاني، ٢٠١٢م: ٤٠٣)

أوزان البحرِ الكاملِ/ غامتْ فيها الحركاتُ/ سَيْطرَ فيها الساكنُ/ عبْرَ التفعيلاتْ/ يَلتفتُ المُتنبّي نحْوَ خُطاهُ/ فلا يُبصرُ غيرَ العلّاتْ/ تُربكُ كلَّ الأسباب/ و كلَّ الأوتادْ/ ما بينَ البحر.

في هذا المقطع استخدمت الشاعرة المصطلحات العروضية بشكل مناسب وسلطت الضوء بشكل رمزي على انتهاك المعاني الاصطلاحية للعروض. كما تعلمون أن البحر الكامل هو بحر تتكرر فيه تفعيلة (مُتَفاعلن) ٦ مرات وتصل حركاته إلى ٣٠ حركة بينما لا يوجد بحر آخر بهذا القدر من الحركات ومن هنا أُطلق عليه البحر الكامل.

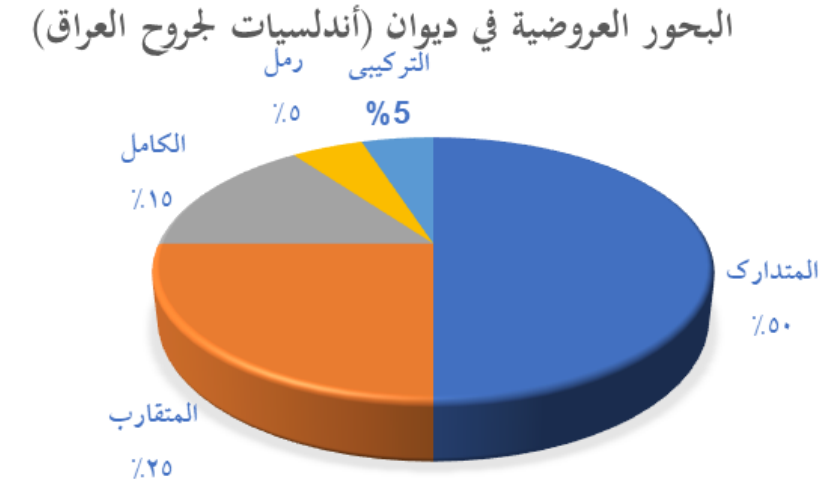
وإذا دخل على تفعيلة (مُتَفاعِلُن، ن ن —ن -) زحاف الإضمار تصبح (مُتْفاعِلُن، - -ن -) والتي تنتقل الى (مُسْتَفْعِلُن، - - ن -) و إن أضيف زحاف الإضمار إلى جميع تفاعيل القصيدة تصبح وزن القصيدة بسيطًا، وهذا يعني أن الأسباب تزداد في التفعيلة ويقل عدد الحركات الخاصة بالبحر الكامل، وهذا هو ما تشير إليه الأسطر الثلاثة الأولى من القصيدة، ولهذا الغرض سيطرت الأسبابُ السكونَ على المتحرك. وهذا الحضور المصطلح يعبر عن عمق الحركة وهو أقوى من السكون.

إن غلبة السكون على التفعيلة هي رمز للوضع المعكوس الذي يهيمن فيه الضعيف على القوي ويسيطر على مصيره. ثم ذكرت بشرى اسمَ الشاعر العربي الكبير "المتنبي" الذي كان شخصاً طموحاً والذي لم يتعرض للإذلال وكان متفوقاً على غيره في عبقريته الشعرية وأدخل تأثير المتنبي بتسكين غيره من الشعراء كتفعيلة (مُتْفاعِلُن) التي أصبحت ساكنة. (انظر: نوال بنت ناصر، ٢٠١٩م: ١٢٦)

٢،٧. البحور العروضية في ديوان (أندلسيات لجروح العراق)

استخدمت الشاعرة في هذا الديوان من البحر المتدرك والمتقارب و الرمل والكامل على النحو التالي:

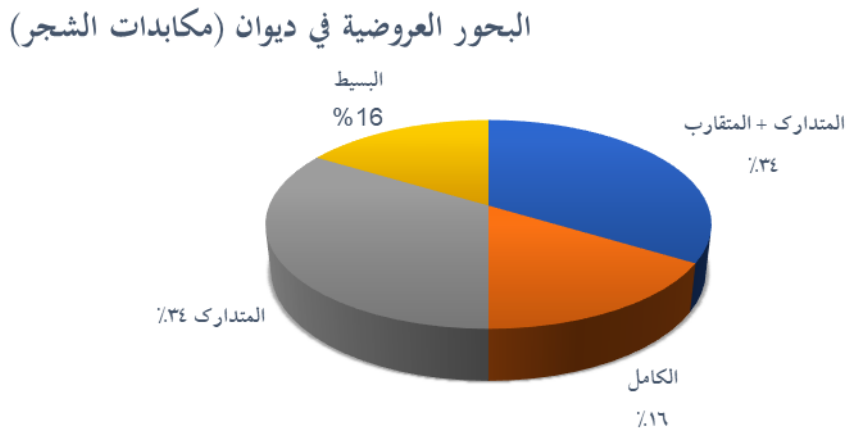
البحر	عدد القصيدة	بالمائة
المتدارک	١٠	٥٠
المتقارب	٥	٢٥
الرمل	١	٥
الكامل	٣	١٥
المتدارک + المتقارب	١	٥



٣،٧. البحور العروضية في ديوان (مكابدات الشجر)

استخدمت بشرى في هذا الديوان من البحر المتدارک والمتقارب والكامل و البسيط كمايلي:

البحر	عدد القصيدة	بالمائة
المتدارک + المتقارب	٢	٣٣
الكامل	١	١٦
المتدارک	٢	٣٣
البسيط	١	١٦



٤٫٧. بشرى وشعر التفعيلة

إن بشرى البستاني بالإضافة إلى أدائها الكثير في مجال الشعر الكلاسيكي ولكنها في مجال الشعر الجديد فقد تمكنت من ابتكار أسلوب جديد قد يقال إنه غير مألوف بين الشعراء المعاصرين لها. لأن الشعراء المعاصرين من أمثال نازک الملائكة وبدر شاكر السياب ونزار قباني ... و كذلک شعراء الفرس من أمثال نيما يوشيج استخدموا في قصائدهم البحور العروضية الخليلية أي البحور الكلاسيكية ولكن شاعرتنا غيَّرت الأسلوب الشائع بين الشعراء في قصيدتها فجائت بأسلوب جديد فعلى سبيل المثال في (قصيدة العراق) تبدأ قصيدتها بالبحر المتقارب وهي مناسبة لساحات المعارك والملاحم وتستمر مع البحر المتدارک وهو مناسب أيضا لساحات القتال والملاحم أيضا فهي استخدمت البحرين في قصيدة واحدة وهذا خلاف للمألوف: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣١٩)

«تلوبُ الطيورُ/الجبالُ، الجبالُ/الجبالُ تؤرِّقُني/وتلفُّ بأغصانِها جرحَ روحي/الجبالُ صبايا/تجزُّ ضفائرَها الطائراتُ /فأجمعُ عنها شظايا القنابلِ/أمسحُ وجنتَها/فتسيلُ الغيومُ على مهلِها/فوقَ وردِ الصباحْ /والجبالُ حيارى /الجبالُ التي شرَّدَتْني /الجبالُ التي هَجَّرتْني /وأهجرُها/ وأحنُّ إليها/فتبكي جروحي/وأنسى الذي كان ما بينَنا/من مَلامْ /والجبالُ تلوبُ/العراقُ، /العراقُ، /العراقُ متاحفُ نخلٍ/وأروقةٌ من لُجينٍ/وأزمنةٌ من دمٍ/وأكفٌ تدقُّ رتاجَ العصورِ/فتنهض إنساً وجانْ/وتعدو الفيالقُ/وتعدو البيارقُ»

فَعُولُنْ فَعُولُنْ/فَعُولُنْ فَعُولُ/ فَعُولُ فَعُولُ فَعُو/ فعلن فعلن فاعلن فاعلن فع/ فع فَعُولُ فَعُولُنْ/ فعول فعول فَعُولُنْ فعول/ فعول فَعُولُنْ فَعُولُنْ /فعول فَعُولُنْ فَعُولُنْ /فعلن فاعلن فعلن فاعلن/فاعلن فاعلن/ فعلن فعلن فع/ فاعلن فاعلن فاعلن فع/فاعلن فاعلن فاعلن فع/ فعول فعول فعول فَعُولُنْ/ فعولن فَعُولُنْ/ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فعو/ فاعلن/ فاعلن فعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

فعلن فعلن فع/ فعول فَعُولُنْ فَعُولُنْ/ فعولُ فَعُولُنْ فعو/ فعلن فاعلن فعلن فاعلن/ فعولُ فَعُولُنْ فعو/ فَعُولُنْ فعول ف/فَعُولُنْ فعول فع

ففي القصيدة هذه، لفظة «فَعُولُنْ» لها أعلى تردد مقارنة بـ«فاعِلُن» مما جعلتها تخلق نغمة جميلة في نص القصيدة لأن القصيدة تبدأ بـ «فَعُولُنْ» حوالي ثلاثة أسطر بإيقاع خاص ثم تتحول إلى «فاعِلُن» في السطر الرابع ثم تعود مرة أخرى إلى التفعيلة الأولى أي «فَعُولُنْ» من الجدير بالذكر أنه في علم العرض لا يوجد مبرر لنقل الوزن الى آخر في قصيدة واحدة. وفي الواقع، يمكن القول أن هذا النمط الجديد من الشعر يعتبر ابتكارًا بطريقة ما ولكن كل نوع من الإبداع ليس مثيرًا للإعجاب ومقبولًا لأنه يسبب الفوضى في البحور العروضية.

٥،٧. القافية

تعتبر القافية عنصرًا مهمًا وأساسيًا في القصيدة وأهميتها لا تقل عن وزنها لأنها تشكل الجزء التكميلي لها فإذا فقد الشعرُ الوزنَ والقافية لا تسمى نظماً ولذلك فإن القافية في الشعر جزء لا يتجزأ من الوزن. لأن المستمع يجب عليه أن يعرف أين تتوقف القصيدة. (عباس محمود عقاد، ١٩٩٥م: ١٤) من خلال القافية تتكوّن الأصوات في نهاية الأبيات مما يجعل المستمع يستمتع بهذا التردد الذي تم إنشاؤه والذي يُسمَع على فترات منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع بنظام خاص يسمى الوزن. (ابراهيم انيس، ١٩٥٢م: ٢٤٤)

إن اهتمام بشرى بموسيقى القافية ليس مجرد أداة أو زخرفة بل ينبع من تجربتها الشعرية. وعلى الرغم من أنه في الشعر الجديد لا يشترط إحضار القوافي إلا أن بشرى حاولت استخدام القوافي الجميلة في شعرها. هنا بسبب تجنب إطالة الكلام نكتفي بقصيدة بعنوان (القصيدة) من ديوانها (أندلسيات لجروح العراق): (البستاني، ٢٠١٢م: ٢٠٠)

ماذا يبكيكِ بُعيدَ عناق الأشجارْ/ويُغمضُ عند بزوغ الأنهارْ /فتدور الأقمارْ /كرةٌ في كف الإعصارْ.

هنا استفادت الشاعرة من (الأشجارْ/الأنهارْ /الأقمارْ /الإعصارْ) لتكمل القافية.

٨. المستوى الذاتي

تتضمن المستويات الدلالية العديد من المعاني التي تتضمنها لغة الشعر من بينها يمكننا أن نذكر الصور التي تتضمن التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية. في هذا القسم من البحث وبسبب إطالة الكلام نكتفي بالتشبيه في دواوين شاعرتنا.

١،٨. التشبيه

إن التشبيه وبالتالي الاستعارة والتي هي مشتقة من الصور الشعرية لدى الشاعرة في دواوينها الثلاثة لهما مظهر ملموس وملحوظ جداً، بمعنى آخر تهيمن التشابيه على سائر صورها الشعرية، بحيث تكون

معظم هذه الصور جديدة وتنتمي إلى العصر المعاصر بحيث يلاحظ القارئ دوران تشبيهاتها في نطاق الصور الحديثة مقارنة بالصور التقليدية والقديمة؛ ويمكن القول بإن التشبيهات بشرى هي صور متشابهة لوقائع حياتها ومشتقة من الطبيعة من حولها وهذا يشير إلى أنها شكلت صورها بشكل كبير من البيئة التي عاشت فيها واستفادت منها. من ناحية أخرى تركز بشرى على استخدام الحواس الخمس في إنشاء هذه المقارنات. نظرًا لأنها تعتبر الطبيعة والواقع من حولها المصدر الرئيسي للتشبيهات الخاصة بها فإن معظم تشبيهاتها مادية أو حسية أو وصفية للأشياء المادية والأشياء الملموسة وتكاد تكون خالية من التشبيهات الفكرية أو الروحية نظرًا لأنها مهتمة جدًا بالصور المرئية في التشبيهات ربما يكون السبب هو أن أكثر الصور الحسية وضوحًا يتم إنشاؤها بواسطة العين التي تَرى الأشياء وتشكلها وتحددها.

٢،٨. التشبيهات في الدواوين الثلاثة

من خلال التحقيقات التفصيلية التي أجريت على هذه الدواوين الثلاثة وجدنا أن ٨٧٪ من التشبيهات لدى بشرى تتكون من التشبيهات البليغة و ١٣٪ من التشبيهات المؤكدة. هذا على الرغم من حقيقة أن التشبيهات المجملة والمفصلة والمرسلة لها أقل دوراً في قصائدها. فكثرة استخدام التشبيه البليغ في شعرها تدل على ثقافتها الأدبية العالية لأن التشبيه البليغ يعتبر من أعلى مستويات التشبيه في البلاغة. إنها تقول:

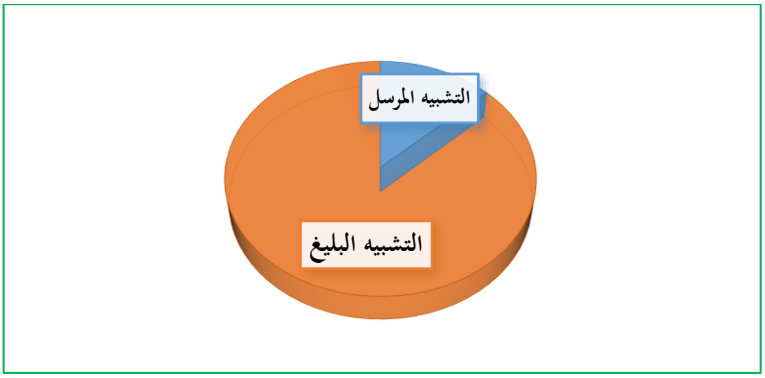
عِطْرُكِ يا فَراشَةَ الربيعِ واحةٌ/ وشَهْدُكِ السرابْ/ وجُنْحُكِ اغترابْ (البستاني، ٢٠١٢م: ٣١٩)

هنا استخدمت الشاعرة ثلاثة أنواع من التشبيهات: (عطرُكَ واحةٌ: تشبيه المحسوس بالمحسوس) (وشهدُكِ السرابْ: تشبيه المحسوس بالمحسوس) (جنحُكِ اغترابْ: تشبيه المحسوس بالعقلي)

وقد يصل تشاؤم الشاعرة إلى النقطة التي تشبه فيها البحرَ بالغربان السوداء وأحيانًا بالطين وأحيانًا أخرى بالدم وأحيانًا بالسفن المتساقطة والمتعثرة: (البستاني، ٢٠١٢م: ٣١٩)

هذا البحرُ غِرْبانٌ، /وأَوْحالٌ/ودَمْ /ومراكبٌ تهوى/وأخرى تُحْتَدِمْ/

التشبيهات في الدواوين الثلاثة



الخاتمة والاستنتاج

من خلال البحث الدقيق في دواوين البستاني الثلاثة ومراعاة المكونات البنيوية في شعرها من منظور الأسلوب والصوت والمعنى تم الحصول على النتائج التالية:

في المستوى التركيبي استخدمت الشاعرة في الغالب، الجمل والعبارات القصيرة بحيث تتكون ٩٥٪ من الجمل المستخدمة في هذه الدواوين الثلاثة من الجمل القصيرة. من وجهة نظر العناصر الهيكلية للجملة كالمبتدأ والخبر، أو الفعل و الفاعل ركزت بشرى معظم اهتمامها على الجمل الفعلية بحيث أن ٦٥٪ من الجمل في هذه الدواوين الثلاثة جمل فعلية و ٣٥٪ تخص بالجمل الاسمية.

وعلى الرغم من أن الصفة والموصوف و المضاف و المضاف إليه تُرى بشكل منفصل في هذه الدواوين الثلاثة إلا أن الجمع بين الصفة والموصوف و المضاف و المضاف إليه يعد أقل شيوعًا بحيث يمثل ٦٪ فقط من الدواوين الثلاثة.

إن استخدام أساليب الإنشاء والاستفهام والأمر في شعر بشرى لها تردد أعلى بالنسبة إلى سائر الأساليب، ويليها أسلوب النهي والنفي لهما مرتبة ثانية. ونرى استخدام الخبر في هذه الدواوين وضوحاً بارزاً.

من أهم سمات الموسيقى الداخلية في شعر بشرى تكرار كلمةٍ وأحيانًا مقطعٍ من مقاطع بيت مرتين أو أكثر. أشكال الصيغ الصرفية بما في ذلك صيغ الفعل الماضي أوالمضارع أو صيغ الجموع والكلمات المعاكسة (المتضادة) لها دور بارز في الإيقاع الشعري لبشرى.

إن استخدامها المتزامن للبحرين في هذه الدواوين الثلاثة إلى جانب استخدام الموسيقى الخارجية والشعر الكلاسيكي، ميزها بين الشعراء المعاصرين.

من وجهة نظر المستويات الدلالية فإن التشبيه ثم الاستعارة التي هي مشتقة من الصور الشعرية لها مظهر ملموس و ملحوظ في دواوينها الثلاثة. بعبارة أخرى يهيمن التشبيه على صورها الشعرية الأخرى بحيث تكون معظم هذه الصور جديدة وتنتمي إلى العصر المعاصر. كما أن تركيب الجمل وتكوينها تتناغم بشكل ملحوظ مع طبيعة لغة شعرها فقرّبها من اللغة الفنية.

ملاحظة

مقابلة توفيق عابد مع الشاعرة في موقع "الاتحاد الثقافي" في تأريخ: ٢٠١١/٠٨/٢٠:
www.noqta.info/page-18472-ar.html

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

آلوجي عبد الرحمن (١٩٨٩م). **الإيقاع في الشعر العربي**، ط ١، دمشق:دار الحصاد للنشر والتوزيع.

أحمد الشايب (١٩٧٣م). **أصول النقد الأدبي**، ط ٢، القاهرة: النهضة المصرية.

احمد الهاشمي (٢٠٠٨م).**جواهر البلاغة**، ط:١، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

ابراهيم انيس (١٩٥٢م). **موسيقى الشعر**، ط: ١، القاهرةمكتبة الأنجلو المصرية.

ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٩٥م). لسان العرب، دار صادر بيروت.

البستاني بتول حمدي (٢٠٠٣م). **الرؤيا الإبداعية ومحنة النص (قصيدة الناقة أنموذجا)**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب في سورية، العدد (٣٨٢)، شباط.

البستاني بشرى (٢٠١٢). **الأعمال الشعرية** (٩ دواوين في مجلد واحد: مخاطبات حواء، أندلسيات لجروح العراق، مواجع باء – عين، مكابدات الشجر، البحر يصطاد الضفاف، أقبّلُ كفَّ العراق، زهر الحدائق، الأغنية والسكين، ما بعد الحزن)، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ـــــ (٢٠١٣م).**خماسية المحنة**، ط ١، الأردن: عَمَّان:دار فضاءات.

ـــــ (٢٠١٤). **البسي شالك الأخضر و تعالي**، الأردن: عَمَّان:دار فضاءات.

رجاء عيد (١٩٩٣م). البحث الأسلوبي: معاصرة و تراث، منشأة المعارف الأسكندرية، ط: ١، مصر.

ريم محمّد طيّب الحفوظي (٢٠٠٧م). **الرمز الشعري في قصيدة "بابل" للشاعرة بشرى البستاني؛ قراءة في التشكل والدلالات**، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد ١٤،العدد ٢، صص ٨٩-١١٩.

شرفي كريمة (٢٠١٥م).**الرفض في شعر بشرى البستاني دراسة نفسية**، اطروحة الماجستير، الجمهورية الجزائرية، جامعة ابي بكر بلقايد، بإشراف أ. د.محمد عباس.

عباس محمود عقاد (١٩٩٥م). **اللغة الشاعرة**، مصر:نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الغرفي، حسن (٢٠٠٠م). **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ط ١، بيروت: الشركة العالمية للكتاب.

غريب، روز (١٩٩٣م). **النقد الجمالي و أثره في النقد العربي**، ط ١، بيروت، لبنان: دار الفكر العربي.

فتح الله أحمد سليمان (١٩٩٠ م). **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**،ط ١، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع.

كمال أبو ديب (١٩٧٩م)، **جدلية الخفاء و التجلي دراسات بنيوية في الشعر**، ط ١، بيروت: دارالعلم للملايين.

مصطفى ماهر (١٩٨٤م). نيوزف شتريلكا: **الأسلوب الأدبي من خلال كتب مناهج علم الأدب**، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١.

معروف، يحيى (١٣٧٨). **العروض العربى البسيط**، ط: ١، تهران: سازمان سمت و دانشگاه رازى.

مونين، جورج (١٩٨١م). **تاريخ علم اللغة**، ترجمة بدر الدين القاسم، دمشق: وزارة التعليم العالي.

نازك الملائكة (١٩٦٧م). **قضايا الشعر المعاصر**، ط ٣، منشورات مكتبة النهضة.

الناعم، عبد الكريم (١٩٩١م). **في أقانين الشعر**، سلسلة الدراسات الأدبية و اللغوية ٥، ط ١، دمشق: دار الذاكرة، مطابع دار العلم.

نوال بنت ناصر بن محمد السويلم (٢٠١٩م). **التشظي في شعر بشرى البستاني، جدل الذات والعالم**، مجلة الخطاب: جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر: العدد، ٢٤، صص ١١٥- ١٤٦.

Sources

Aloji Abdul Rahman (1989). Al-Iqa'a in Arabic poetry, Dar Al-Hesad for publishing and distribution, 1st floor, Damascus.

Ahmad Al-Shayeb (1973), Principles of Literary Criticism, 2nd floor, Egyptian Ennahda, Cairo.

Ahmad Al-Hashimi (2008) Jawahar al-Balaghah, I: 1, Scientific Foundation for Publications, Beirut.

Ibrahim Anis (1952), Poetry Music, I: 1, Egyptian Anglican Library, Cairo.

Al-Bustani with Batool Hamdi (2003 AD) Innovative Dreams and Textbooks

Al-Bustani Bashari (2012). The poetic deeds (9 books in one volume: the addresses of Eve, the Andalusians for the wounded of Iraq, the encounter with the eyes, the temptations of the tree, the sea of extraction, the acceptance of the palm of Iraq, the poison of the grains, the rich, the rich).

_____ (2013) khimasiat almehnah alordon darofazaat.

_____ (2014). Al-Basi Schalk Al-Akhdar and Al-Ta'ali, Jordan: Amman: Dar Fada'at.

Rim Mohammad alhafozi (2007)(The mystery of poetry in the poem "Babylon" for the poet Bashar al-Bustani; Readings in Formation and Evidences, Journal of the Society of Recitation for Humanities, Volume 14, Number 2, pp. 89-119.

Sharaf al-Karima (2015). Mohammad Abbas.

Abbas Mahmoud Aqad (1995): Poetry Language, Egyptian Movement for Printing, Publishing and Distribution, Egypt.

Algharfi Hasan. (2000 AD). Movement of Controversy in Contemporary Arabic Poetry, 1st Floor, Beirut: World Company for Books.

Gharib roz (1993) The beautiful critique and its effect on the Arabic critique, Dar al-Fikr al-Arabi, I: 1, Beirut, Lebanon.

Fathollah Ahmad Solayman (1990). Theory is the entrance to theory and the comparative class, the Technical Center for Publishing and Distribution, 1st floor, Cairo.

Kamal Abu Deeb (1979 AD), The Controversy of Concealment and the Manifestation of the Lessons in Poetry, Dar al-Alam for Millions, 1st floor, Beirut.

Maroof, Yahya (1378) Al-Arud Al-Arabi Al-Basit, I: 1, Tehran, Razi University and Organization.

Monin, George (1981). History of Language, translated by Badruddin Al-Qasim, Ministry of Higher Education, Damascus.

Nazek almalaekah (1967). Cases of contemporary poetry, i: 3, publications of the Ennahda Library.

Alnaem abdolkarim (1991). In the Critics of Poetry: Series of Literary and Linguistic Studies 5, Dar Al-Dhakarat, Press of Science, I: 1, Damascus.

Nawal bint Nasser bin Mohammad Al-Sulaym (2019) Al-Tashzi in human poetry of Al-Bustani, Controversy of Essence and World, Al-Khattab Magazine: Society born of sharp architecture, Algeria: Al-Add, 24. pp. 146-115.

COPYRIGHTS

© 2022 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الاستشهاد إلى: معروف يحيى، بختيارى سميه، المكونات الأسلوبية في شعر بشرى البستاني دواوين ("أندلسيات لجروح العراق"، "البحر يصطاد الضفاف"، "مكابدات الشجر") أنموذجا، دراسات الأدب المعاصر السنة الرابعة عشرة ، العدد ستة وخمسين، شتاء ١٤٤٣، الصفحات ١١٢-١٣٧.