# خطـاب البياتى الشعــرى
## دراسة فى الإيقاع والدلالة والتناص

محمد مصطفى على حسانين

لوجو
الهيئة المربع

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
الإشراف العام
د. جمال العسكري
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• خطاب البياتى الشعرى
دراسة فى الإيقاع والدلالة والتناص
•محمد مصطفى على حسانين
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2009 م
516ص. 5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: صديقي عطية
• رقم الإيداع: ١٦١٦٣ / ٢٠٠٩
• الترقيم الدولى: 978-977-947-530-2

• المراسلات :
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 27947891 (داخلى : 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com

• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096



181

تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
د.محمد حسن عبد الله
مدير التحرير
د. مصطفى الضبع
سكرتير التحرير
محمد ماهر

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.



# خطاب البياتى الشعرى

# دراسة فى الإيقاع والدلالة والتناص

# المحتوى


- مـقـدمـــة ..... 7
- الخطاب النقدى حول شعر البياتى ..... 17

*** الفصل الأول:**

- الإيـقاع..... 41

*** الفصل الثانى:**

- الـــدلالــة ..... 167

*** الفصل الثالث:**

- الـتـنـاص ..... 247
- المـصـادر والمراجع ..... 463
- هـوامش الكـتـاب ..... 479

# مقدمــة

تحاول هذه الدِّراسة استكشاف معالم التشكيل الفنى فى شعر عبد الوهاب البياتى ، برصد بنياته الداخلية المؤسِّسة، وظواهره الفنية فى أنساق كلية تكشف عن العناصر البانية لشعرية خطابه وسماته الدالة، وصولاً إلى إدراك هذا الخطاب وفهمه فى ضوء آليات اشتغاله الجمالى، والوعى بطرائق تأويله فى سياقيه التاريخى والثقافى.

وإزاء هذا المسعى، تضع الدراسة نصب عينيها مشروع البياتى الشعرى فى اكتماله، بوصفه خطابًا متلاحم الأجزاء يضئ بعضه بعضًا، عبر مسيرة شعرية حافلة بثرائها النوعى والكمى، امتدت قرابة نصف قرن (١٩٥٠م – ١٩٩٩م)، تتابعت فيها دواوينه لتصل إلى (اثنين وعشرين) ديواناً، تتسم بتفاوت وسائل التعبير، وتحول العناصر الشعرية، من ديوان لأخر، وقد أهلته هذه المسيرة – منذ ديوانه أباريق مهشمة – أن يكون فى طليعة الحركة الشعرية التى

أرست دعائم قصيدة التفعيلة، وارتادت أفق التحديث بذائقة خاصة فى تشكيل النص .

وأحسب أن هذه الدِّراسة لم يتأت لها مقاربة شعر البياتى بصعوباته النصية والنظرية – إلا وهى تضعه داخل خطاب الحداثة الشعرية الأشمل، بخلفياته التاريخية والمعرفية والجمالية، وتستضئ – فى اللحظة نفسها – بما تراكم من تحليلات ودراسات ساهمت فى إضاءة هذا الخطاب، وذلك فى حراك دائرى ينطلق من شعر البياتى ليصله بالخطاب الكلى الجامع، أو يجعل من الخطاب الكلى وأفق توقعاته أساسًا للفهم، دون أن تزعم إزالة الفواصل بين الخطابين، أو انطماس معالم فرادة نص البياتى داخل هذا لخطاب الكلى، نظراً لتعدد مسارات خطاب الحداثة عبر أجيال متعاقبة.

لقد كان المنطلق الجوهرى الذى أسس معرفتنا بمعالم الخطاب الشعرى، يعتمد على اعتبار النص/ القصيدة وحدة التحليل المتسقة، التى يمكن التوقف عندها ؛ لفحص مكوناتها المتضافرة واكتشاف ملامحها الدالة، بعيداً عن تمزيق أوصالها أو طمس كليتها الرمزية؛ بغية أن تلائم قوالب سابقة التجهيز. واستعانت الدراسة فى هذا الصدد بمعطيات النظرية البنائية وإجراءاتها فى رسم القواسم الكبرى المشتركة بين النصوص، دون أن نغفل معالم النص الدّالّة فى ضوء بعديه الدلالى والتأويلى، فالنص الشعرى وهو يقطع صلته بالعالم الخارجى – مؤقتًا لتأسيس المتخيل، يعود ليرتد إلى هذا العالم عبر أنظمته الإشارية، وتفعيله لدور القراءة ؛ ومن هنا لا ينفصل ما هو شكلى عما هو دلالى، فكل بنية تحمل فى ذاتها عناصرها الدّالّة .



حدد التمهيد الخطوط العامة التى دار فيها الخطاب النقدى حول شعر البياتى، ليكشف عن موقع هذه الدراسة منه، فأشار إلى استقطاب الأبعاد الأيديولوجية مركز الثقل فى الخطاب النقدى الدارس لشعره، تحت مسميات متعددة تكشف عن انحياز لجانب محدد من خطابه. وقد حاولت الدِّراسة الاستفادة من محصلة ما توصلت إليه هذه الدراسات، – فى ضوء التراكم العلمى والإجماع النقدى حول خاصية بعينها – بخلفيات معرفية مغايرة، تشكل مسلك الدِّراسة الخاص فى إضاءة جوانب ربما لم تكن مثار بحث، أو لم تنل إلا بعض الإشارات العابرة.

وجاءت الدراسة فى فصول ثلاثة : درس الفصل الأول (الإيقاع)، من جانبين، كان الأول حول خصائص إيقاع (القصيدة العمودية)، وانطلق الثانى إلى دراسة (قصيدة التفعيلة)، لرصد ما يجمع تشتت ظواهرها، فقدم وصفًا لأوزانها مقارنة بأوزان الشعر العراقى الحديث، وتتبع حركة تطور الأوزان على المستوى التعاقبى، إذ تكشف عن خمس مراحل متعاقبة ،تمثل تحولات داخل النظام الثابت. كما دُرس تنويع الإطار الإيقاعى فى علاقته بالتضاد البنائى وتعدد الأصوات.

كما دُرست تشكيلات التفعيلة، وكثافة زحافات الرجز التى توهم بفقدان المقوِّم الإيقاعى، وكشف عن دور التوازيات التركيبية والتوازنات الصوتية فى رأب صدوع الوزن، فما تفقده البنية الشعرية على صعيد الانتظام الوزنى الظاهر، تعود لتأخذه على صعيد التوازيات، وتعوض السيولة النثرية للرجز، بضروب الشعرنة ؛ الاستعارية والرمزية .

وبحُثتْ بنية السطر، بوصفها نواة الإيقاع التى تستوعب حزمة من العناصر الإيقاعية، يقع على عاتقها – فى ضوء التوفيق والتبديل بينها ودرجات كثافتها – تشكيل أنساق الإيقاع وتدرجاته، وتبين للدراسة، وجود أنساق خمس للسطر فى شعر البياتى، فإلى جوار النسق الإنشادى والمتوازى والممتد، يقع نسق خافت الإيقاع وآخر يعتمد على تدوير المقطع. وفى ضوء مفهومى (الزمن الإيقاعى) و (المؤالفة والمخالفة) كشفنا عن السمات الخاصة بكل نسق.

وكشفت دراسة (التدوير) عن نزعة بارزة لتعالق السطور وزنيًا، وما يترتب على هذه النزعة من تضافر مستويات البناء الشعرى، عبر أشكال التدوير المتنوعة، خاصة تلك العلاقة التى تربط تدوير المقطع بتناصر عناصر الإيقاع ؛ الصوتية والتركيبية، بما يؤدى إلى بروز الإيقاع على نحو صاخب، تستنقذه فاعليات عديدة – منها عدم الملاءمة بين أطراف التركيب – من وقوعه فى حيز الثرثرة الخطابية، واللّوثة الإيقاعية على حساب المعنى .

كذلك دُرست أنساق القافية وطبيعة عملها، وكشفت دراسة (القافية الموحدة) عن علاقة ثلاثية الأضلاع (بين التزام الروى الموحد واختياره من فئة الأصوات المجهورة)، من جهة، وارتباط ذلك بالتشديد على الوظيفة المرجعية للنص فى بعده التداولى؛ السياسى والاجتماعى المباشر من جهة أخرى. كذلك درست أشكال القافية (المتوالية) و (المتعددة) .

ويضم الفصل الثانى تحت عنوان (الدلالة) اقسامًا ثلاثة : درس الأول، دور الضمير وتحولاته فى صناعة التشخيص الشعرى،



وتخليق الذوات الرمزية من خلال استخدام تقنيات القناع والمرآة والشخصية الشعرية وغيرها من أنماط التشخيص، التى تكسب القصيدة بعدًا موضوعيًا ودراميًا ينأى بها عن البث المباشر والانفعالى. واختص الثانى بدراسة المقومات الكمية والبنائية المساهمة فى تكوين (القصيدة القصيرة)، فقد كان لانضباط زاوية الرؤية داخل النص، واستخدام الاستدراك بوصفه حاجزًا يشير إلى الفصل البلاغى بين مركبى التضاد، دورهما فى إبانة تماسك القصيدة القصيرة، وكأنها تسير من الموضوع إلى نقيضه .

ولما كان رمز (عائشة) يمثل مركزًا أساسًا فى البنية الدلالية، بوصفه القطب الذى تدور حوله شبكات الجهاز الرمزى المتعددة، فقد جاء القسم الثالث بعنوان (رمز عائشة :ثبات البنية وتعدد الدلالة)؛ ليكشف عن مكونات هذا الرمز الدالة على انصهار الأساطير، بطريقة تتقمص فيها (عائشة) أكثر من أداء أسطورى، فى تحولات تعبَّر عن الديمومة ودورية الموت والانبعاث، وفى إطار ثنائيات متضادة تصاحب كافة تجلياتها، على صعيد عناصر الوجود الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء)، ومفرداتها الاستبدالية المتنوعة، أو على صعيد المظهر السردى. كل هذه الوحدات تسهم فى تشكيل فضاء ثابت لرمز عائشة على مستوى البنية ؛ لكنها تعبر على مستوى الدلالة الرمزية عن غير المحدد والمفتوح على التأويلات الثقافية بوصفها رؤية للعالم، أو تنفتح على نماذج النوع الشعرى، فتجمع بين الفردى والجماعى، والخاص والعام.

وفى الفصل الثالث دُرست آليات (التناص) من خلال أربعة

عناوين : درس الأول (التناص والبناء النصى)، على مستوى بنية النص الكلية أو بنياته الجزئية، على المستوى الأول درسنا دور التناص فى تشييد الامتداد الاستعارى والسردى اعتماداً على (التوازى) مع نصوص سابقة، أو (تآزر) عدة إشارات وإحالات فى ضفيرة تُكوّن السياق الرمزى للقصيدة. وعلى مستوى البنيات الجزئية رصدنا طرائق ثلاث لاستخدام الشواهد هى (التضمين والتوسيع والإيجاز). كما دُرس دور التناص فى بنينة الأنساق الوصفية، من خلال أنساق ثلاثة متواترة .

وفى ضوء علاقة التناص بالبناء الدلالى، جاء الثانى ليوضح إسهام (المؤولات والعكس) فى إنتاج الدلالة النصية ؛ فإذا كانت المؤولات التناصية – كما يقرر رفاتير متابعًا شارلز سندر بيرس – دلائل ترشد القارئ فى قراءته البنيوية أو المقارنة؛ إذ تحمل فى ذاتها، الانتقال من المعنى إلى الدلالة، فإننا بناءً على هذا التصور حاولنا دراسة المؤولات فى حالتى الظهور والخفاء، وتتمثل المؤولات الظاهرة فى (الإلصاق) و(التناظر)، أما المؤولات الخفية فتمثلت فى (التورية) التى تنشأ من جذور نصية توهم بغياب البعد التناصى، و (النص الوسيط) بإشارته أوليًا إلى نص مصدرى، بالرغم من اشتقاق الدلالة من نص وسيط ينقل عن المصدر، كذلك (إيهام العنوان) الذى يشير صراحة إلى متناص، ويولد الدلالة بآخر. وكشفت دراسة العكس، عن وجود علاقة بين (العكس بالإيجاب) فى نصوص البياتى، وهدم المعانى الدالة على الكآبة، بغية التشديد على المعانى الإيجابية المتفائلة، فى حين ارتبط (العكس بالسلب)، بهدم



معانى الحكم الأمثال وبقايا العبارات الشائعة، لتصبح بقايا عبارات بالية، تعطل حركة المجتمع وتطوره .

وانتقل القسم الثالث من النص إلى الخطاب، فأوضح إعادة البياتى استثمار (الخطاب الصوفى) ؛ إذ يطرح مرجعياته الدينية ؛ ليعبر فى سياق جديد عن الأبعاد الأيديولوجية المرتبطة بالعدالة الاجتماعية والثورة والفقر، وذلك فى مسارين؛ مسار يوظف الشخصيات الصوفية وأقوالها، بواسطة التحويل أو الخرق، ومسار آخر يوظف مفهوم (المرآة) لتجسد جدلية الانشطار وخيالية التصورات، خاصة التى ترتبط بعائشة، حيث تظهر فى المرايا فى صورة أيروسية تعبر عن خيالية اللّذة .

وفى القسم الأخير دُرس (القناع) فى صورته المركبة والبسيطة ؛ إذ يقوم القناع المركب على عدد من الشخصيات إلى جوار القناع، بينما يقوم القناع البسيط على شخصية واحدة، بالرغم من افتراض كثافة التناص فى النوع الأول مقارنة بالثانى، إلا أن قصيدة القناع – باعتبارها نصًا ينفتح على التناص – لا تكف عن اعتمال النصوص التى لا تحد، فى إشاراتها المتعددة، وتعدد مدارج إنتاجها نصيًا .

وإذا كان القناع مركبًا من صوت الشخصية التراثية، والشاعر الغنائى الكامن وراء صوت القناع الظاهر، فإننا إذن إزاء صوتين متجادلين، ونظامين إشاريين متشابكين، يشير النظام الأول إلى وفرة من النصوص الدائرة حول الشخصية التراثية أو أقوالها، ويرتد الآخر إلى شعر البياتى، – مادام البياتى لا يكف عن دمج جهازه

الرمزى فى أغلب قصائده – وكأن النظام الأول يُسْتخدم وفق شروط النظام الآخر، بطريقة تفتح القناع على وفرة من النصوص والأصداء، تعبر عن تعدد دلالته .



## الخطاب النقدى حول شعر البياتى

يقول جاك دريدا : (ليست هناك نصوص قتلت بحثًا، ولا نصوص منهكة).

إذا كان كلُّ بحثٍ علميٍّ لا يكتسب شرعيته وأهمية وجوده فى درس موضوع ما، إلا بإيضاح موقعه من الدراسات السابقة عليه، والتى دارت فى نفس مدار بحثه، على الرغم من أن اختلاف المنطلقات النظرية يفضى – فى كثير من الأحيان – إلى اختلاف فى النتائج ؛ فإننا نستطيع القول دون تردد بغزارة الدارسات التى دارت حول شعر البياتى واتخذت منه موضوعًا للدرس والفحص. فمنذ أن راد (د. إحسان عباس) مجال الشعر الحديث بصفة عامة، وشعر البياتى بصفة خاصة، بدراسته (عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث) سنة ١٩٥٥م. كأول كتاب يخصص لشعر البياتى بوصفه رائدًا من رواد حركة الحداثة العربية فى الشعر،

تواترت الدراسات المتدافعة لدرس شعر البياتى منذ ذلك العهد، وحتى هذه اللحظة .

إن مطالعة القوائم المخصصة لرصد الدراسات التى دارت حول البياتى تدلل على غزارة هذه الدراسات وتنوع اتجاهاتها وتكفى متابعة المحاولات الثلاث التى قامت برصد ببليوجرافى لهذه الدراسات فى تأكيد الحفاوة النقدية والتحليلية التى حظى بها شعره. والمحاولات الثلاث هى :

– د. عبد العزيز شرف والسيدة هند نورى أحمد : عبد الوهاب البياتى نبذة عن حياه ومؤلفاته. (الناشر: أرينيس للترجمة والطباعة والنشر، مدريد – إسبانيا. ط١ – ١٩٨٦م.)

– عدنان الصائغ ومحمد تركى النصار : عبد الوهاب البياتى ما يبقى بعد الطوفان، آراء، مختارات شعرية، سيرة وحوار. (الناشر : نادى الكتاب العربى، المملكة المتحدة، ط١ –١٩٩٦م).

– فوزى السعيدى وعماد الدين العباسى : مسيرة حياة عبد الوهاب البياتى. ضمن (عبد الوهاب البياتى فى بيت الشعر، أعمال أربعينية البياتى بالتعاون مع اتحاد الكتاب التونسيين. تونس، ط١ – ١٩٩٩م).

وعلى الرغم من غياب شروط العمل الببليوجرافى المتقن فى التبويب والترتيب أو من حيث تصنيف المادة فى هذه المحاولات الثلاث – خاصة فى الكتابين الأولين – لتجاور الدراسات التحليلية مع الأقوال الانطباعية عن شعر البياتى، أو انصراف بعضها الآخر لحياته دون شعره، إضافة إلى اعتماد كل منها على الأخرى السابقة



عليها لا على سبيل التراكم وتوسيع الرصد ومتابعة الدراسات التى أغفلتها كل منها، بل على سبيل التكرار والإعادة دون إضافات حاسمة لها قيمتها، فضلاً عن عدم استيعاب هذه المحاولات – بطبيعة الحال – الكثير من الدراسات الموزعة فى الدوريات أو حتى الأطروحات العلمية المخصصة لشعر البياتى. على الرغم من كل هذه الأمور تبقى لهذه المحاولات قيمتها فى إبانة كثرة الدراسات حول البياتى، وتعدد شعابها.

وكان من الطبيعى أن تُكوِّن هذه الدراسات – فى مجملها – خطابًا نقديًا يتوازى مع الخطاب الشعرى ذاته، هذا الخطاب النقدى يتسم بتنوع مساراته واتجاهاته الدّالّة على تنوع الدراسات وأهدافها، سواء ارتد هذا التنوع إلى اختلاف المرجعيات النظرية الكامنة وراء كل منها، أو على صعيد تغاير زوايا النظر الأولى بالدرس بين الدارسين أنفسهم. أو حتى على صعيد الحيز الذى يشغل كل دراسة من شعر البياتى، ففى حين اكتفى بعضها بالتوقف عند أحد نصوصه أو أحد دواوينه، عنيت دراسات أخرى بالبحث فى ظاهرة فنية لافته فى شعره، أو ملمح تعبيرى بارز، أو سمه شعرية مسيطرة لديه، فى حين كان هم بعضها الأكبر عمل دراسة شاملة عن شعره، سواء من رصد لهذه الغاية مقالة مطولة أو فصلاً فى كتاب أو خصص كتابًا أو أطروحة كاملة. وإن تفاوتت كل هذه الدراسات – بطبيعة الأمور – فى رصانتها.

ولقد كانت الأبعاد الأيديولوجية المرتبطة بشعر البياتى – خاصة فى دواوينه الأولى والتى كانت تصدر عن انحياز واضح بصورة

حدية صارخة إلى المنظور الاشتراكى فى تعبيره عن رؤى اليسار العربى وطموحاته الثورية، كانت هذه الأبعاد مركز الثقل الذى استقطب أغلب الخطاب النقدى الدائر حول شعره، على نحو سيطر فيه هذا المنظور من حيث الخلفية النظرية والغاية التحليلية على قطاع عريض من الدراسات تقصدت الإبانة عن هذه المحتويات الأيديولوجية ورصدها تحت مسميات متعددة منها ما اضطلع بمهمة البحث فى تعبيره الشعرى عن القضايا الأيديولوجية الكبرى تحت مسمى (قضايا الإنسان المعاصر) أو (مأساته)، أو على صعيد تكوين خطاب شعرى تحتل الأيديولوجيا مركزه. ودراسات أخرى تناولت شعره من منظور (الرؤيا) فى ضوء النماذج البدائية الأسطوريّة أو صعيد رؤية العالم. وعلى نفس المستوى تواترت الدراسات التى بحثت عن مفاهيم الثورة والالتزام والانتماء فى علاقتها بالخطاب الشعرى.

كان من توابع هذا الخطاب النقدى دمج الخطاب الشعرى بخطاب الشاعر نفسه على نحو اتخذت نشاطات الشاعر وقناعاته الأيديولوجية أساس مقاربة الخطاب الشعرى، ولن يكون من العسير، ونحن نطالع العناوين التالية حول شعره –، أن نكتشف سيطرة هذا المنظور على كثير من الدراسات فى ربطها بين (الشعر والأيديولوجيا) بوصفها قاعدة لمثلث، رأسه حياة الشاعر ونضاله .

– نورس كم نقش : البياتى شاعر النضال والإنسانيّة. رسالة جامعية بإشراف د. جودة الركابى، الجامعة السورية – كلية الآداب. ١٩٥٧م – ١٩٥٨م .



– الميرا على زاده : عبد الوهاب البياتى حياته وأعماله الشعرية. إشراف د. رستم علييف. جامعة باكو – جمهورية أذربيجان السوفياتية. ١٩٦٢م – ١٩٦٣م .

– قاسم نسيموف : عبد الوهاب البياتى شاعرًا ومناضلاً. إشراف د. ديميدتشك – جامعة جمهورية تاجيكستان الاشتراكية السوفياتية. ١٩٦٢م – ١٩٦٣م.

– زاهد العربى : القضايا الإنسانية المعاصرة فى شعر البياتى. إشراف أ. فهيم مايراكنارفيتش، جامعة بلغراد، كلية الآداب – يوغسلافيا ١٩٦٦م.

– محمد شركس : الالتزام فى شعر عبد الوهاب البياتى. الليسانس فى الأدب العربى، إشراف أ. أحمد البابورى. كلية الآداب والعلوم الإنسانية – فاس – المغرب. ١٩٧٠م.

– محمد العزى : قضايا الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى. رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – تونس ١٩٧٦م.

– نعيمة فراحات : الأيديولوجيا فى شعر عبد الوهاب البياتى. إشراف د. محمد الدغمومى، جامعة محمد الخامس – الرباط، ١٩٨٥م.

– محيى الدين صبحى : الرؤيا فى شعر البياتى. دكتوراه دولة بإشراف د. إحسان عباس. الجامعة الأمريكية – بيروت ١٩٨٥م.

– محمد عبد الغفار منجى : قضايا الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى. إشراف د. مصطفى الشورى. كلية الآداب –

جامعة عين شمس ١٩٩٥م.

وفرة هذه الدراسات فى اتجاه واحد، يستهدف الجوانب الأيديولوجية دون بقية الجوانب الأخرى من شعره، تكشف عن انحياز الخطاب الشعرى ذاته فى بعده الإشارى إلى الجوانب الاجتماعية والسياسية، مما يجعل من هذا الانحياز مركزًا يسيطر على طبيعة التعبير الشعرى وعناصره الأسلوبية، ويكشف كذلك فى إطار أفق التوقعات النقدى عن استيعاب لهذه الخاصية، فى ضوء المرجعيات التى يصدر عنها النقاد أنفسهم فى التحليل، أو على صعيد القناعات الشخصية لكل منهم .

ولقد كان لتلازم هذين الخطابين دوره فى تكريس حضور شعر البياتى على المستوى العربى، باعتباره يعبر عن طموحات الوحدة والحرية وغيرها من قضايا الإنسان العربى، من المحيط إلى الخليج. وكذلك على الصعيد العالمى الذى شهد انتشار المد الأيديولوجى الماركسى فى تلك الفترة .

وكان لانحياز البياتى الذى لم يتخل عنه، فى صياغة رؤيته الشعرية، وعوالمه المتضادة، دوره فى جعله – كما يقول د. جابر عصفور – (شاعر الطليعة اليسارية (الماركسية) على امتداد الوطن العربى، خصوصًا فى بحث هذه الطليعة عن شكل إبداعى جديد لرؤية بروليتارية، متمردة على واقع الظلم الاجتماعى والتبعية السياسية والاتباع الفكرى، الأمر الذى جعل له شعبية نقدية كبيرة [....]فقد ظل البياتى، طوال سنوات المد القومى، الشاعر الذى يصوغ رؤية التمرد البروليتارى ضد عالم التراتب الطبقى، وذلك من



منظور الواقعية الاشتراكية التى تبناها ودعا إليها الحزب الشيوعى الذى انتسب إليه ) (١) .

وإذا كانت الخاصية الأيديولوجية التى تعبر عن رؤيا خاصة للعالم من منظور خاص، العنصر المهيمن على خطاب البياتى، والذى يعطيه فرادة وتميزًا فى المشهد الشعرى داخل حركة الحداثة، لكن التلقى النقدى لهذه الخاصية، اختلف من دراسة لأخرى، باختلاف الخلفيات المعرفية والنظرية لكل دراسة، وإن صبت فى اتجاه واحد، ولعل تتبع بعض هذه الدراسات ما يكفل إيضاح الجوانب المتعددة التى كانت مثار بحث فى إطار هذا الاتجاه .

وتعد دراسة محيى الدين صبحى : (الرؤيا فى شعر البياتى) ] دار الشئون الثقافية – العراق، ط١ – ١٩٨٧م [من الدراسات الهامة والجادة فى مجالها .وتنطلق هذه الدراسة نحو بلورة الرؤيا الشعرية للبياتى، اعتمادًا على تعريف وحيد لها عثر عليه صبحى فى موسوعة برنستون يتسم بالغموض والإبهام، وإن كان يفسر هذا المفهوم فى ضوء النماذج البدئية، إذ تعبر الرؤيا من خلال معادل انفعالى عما هو موجود أو ما ينبغى أن يكون، ولغتها هى الحكاية المجازية والاستعارة والرمز وغير ذلك من وسائل تتطلب مهارات خاصة فى التأويل .

ويعتمد صبحى فى تصوره النظرى للرؤيا على نظرية (نور ثروب فراى) فى كتابه (تشريح النقد)، حول التحليل النوعى و الأسطورى للآداب الغربية بأنواعها الأربعة : الرومانس والمأساة والكوميديا والهجاء، وتقابل بالترتيب أطوار الفصول الأربعة : الصيف والخريف

والربيع والشتاء ولما كانت هذه النظرية تختص بتفسير الأدب الغربى – على هذا النحو الكلى – فقد كان من البدهى أن يبذل صبحى جهداً تأويلياً مفرطًا لكى يستقيم له هذا المنهج على شعر البياتى الغنائى. ويرى د. صلاح فضل، أن صبحى خلط بين أمرين :الأول يتعلق بالطابع الجمعى لنصوص البياتى، إذ تحتشد بالتداخلات الثقافية والميثولوجية، والأمر الثانى يتعلق بالتجانس الخفى، وتماسك المنظور، الذى يعبر عن رؤية واحدة تتجلى بمستويات عديدة فى مراحل شعر البياتى (٢) .

وتتشكل رؤيا البياتى – كما تبدو فى دراسة صبحى – بواسطة تقديم النماذج المثالية وصناعتها، لتعبر عن تداخل الأزمنة : الماضى والحاضر والمستقبل، فى تجسيدها للآمال الإنسانية الكبرى، مثل نهاية الصراع الاجتماعى والرغبة فى عالم برىء، ومجتمع إنسانى حر، وهى الآمال نفسها التى يتوق إليها المجتمع العربى، فصورة المواطن العربى استحالت فى مخيلة البياتى إلى رؤيا لشروط تحققه التاريخى فى كل نماذجه الدالة عبر العصور. ولا يعرض البياتى هذه الرؤيا بصورة مباشرة بل بوسائل تجمع بين الخفاء والتجلى، إذ تدخل عناصر التخييل والتأمل، وطرائق التجلى وتعميق اللمحة فى تشكيلها التعبيرى وتأويلها. فالرؤيا ترى الأشياء بعين جديدة تسعى إلى الإدهاش تجاه ما هو مألوف .

وكان تتبع هذه الرؤيا فى تحولاتها أساس الدراسة، فصبحى يعتمد على تقسيم البياتى لمراحله الشعرية فى كتابه (تجربتى الشعرية)، إلى ثلاث مراحل : الثورى اللامنتمى والثورى المنتمى



والثورى فى الثورة المستمرة، وهى نفس عناوين المراحل / الفصول الثلاثة الأولى من دراسة صبحى، ويضيف إليها مرحلة رابعة يسميها (تحديث الرؤيا) وعقد لها الفصل الرابع. وعلى الرغم من عدم توقف هذه الدراسة عند النواحى الفنية المتعلقة بالبناء الأسلوبى ؛ الإيقاعى أو التركيبى، فقد كان همها الأكبر التركيز على العنصر الرؤيوى، إلا أنها تتسم بالتوقف الطويل عند بعض النصوص بالتحليل للكشف عن الجوانب الاجتماعية والسياسية والتاريخية لبعضها، إضافة إلى اهتمامها ببروز تقنية القناع فى شعر البياتى خاصة فى المرحلة الثالثة؛ أى (الثورى فى الثورة المستمرة).

وعلى هيئة أخرى تبحث دراسات متعددة المحتويات الاجتماعية والسياسية فى شعر البياتى، عبر تتبع الموضوعات الكبرى التى تشكل مدارات خطابه الرئيسة، وهو ما عرف ببحث القضايا الملحة التى تمثل هاجس الكتابة لديه، والتى تدور – كما تشير أكثر من دراسة – حول قضايا الإنسان المعاصر. إن الإلمام بالعناصر الأساسية للبحث فى واحدة من هذه الدراسات من شأنه – بصفة عامة – إلقاء الضوء على المقاصد المشتركة لهذه الهيئة من البحث، إذ يأتى البحث عن المحتويات الاجتماعية والسياسية فى الصدارة، بعيداً عن بحث طرائق إنتاج هذه المحتويات نصيًا، وكأنها مصادرات سابقة عليها، فتلوى أعناق النصوص – فى بعض الأحيان – لتدلل على وجود هذه القضايا، وكأن المحتويات الداخلية تهب نفسها طواعية كل مرة، وهى معزولة عن البنية اللغوية، ومُفرغة من عناصر تشكيلها بوصفها مرسلة شعرية، تجمع بين الدال والمدلول .

فى دارسة محمد عبد الغفار منجى، بعنوان (قضايا الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى)، تُدرس المحتويات الاجتماعية والسياسية بواسطة تصنيفها فى عدة قضايا، فالفصل الأول يدرس القضايا الاجتماعية من خلال قضيتى (الفقر والمرأة)، ويدرس القضايا السياسية الفصل الثانى، بواسطة اهتمام البياتى بقضيتى (الثورة والحرية) أما قضايا (المدينة – القرية – الحزن – الحب) فيدرسها الفصل الثالث، تحت عنوان (القضايا الفكرية)، واختتمت الدراسة بفصل رابع، درس الظواهر الفنية التى رصدها تحت عناوين استخدام التراث والمعجم الشعرى – ويذكر فيه عدد من الجداول الهامة حول مفردات البياتى، وحقولها المعجمية وإن كان لم يرتب عليها نتائج تحليلية كبيرة – والرمز والصورة، وغيرها من عناصر التشكيل التى درسها فى ضوء إشارات عابرة، لا تستغرق صفحات معدودة .

وعلى صورة أخرى تأتى دراسة رؤوبين سنير (ركعتان فى العشق، دراسة فى شعر عبد الوهاب البياتى) ]الناشر : دار الساقى – بيروت، ط١ – ٢٠٠٢م [امتداداً لهذا الاتجاه البارز فى الخطاب النقدى حول البياتى، فالغاية الأساسية للدراسة، تتمثل فى توضيح "مسألة الالتزام فى الشعر العربى" بإلقاء الضوء على شعر واحد من أبرز دعائم هذا الاتجاه الشعرى، فالبياتى " تتجسد فى مسيرته الفنية مسيرة الالتزام فى الشعر العربى". وتكشف مراجعة فصول هذه الدراسة عن انتقاء عدد من نصوص البياتى، وتحليلها بتوسع فى ضوء الالتزام، وإن كان لا يغفل الجوانب الأسلوبية، أو ما يتعلق



بتعدد القراءة إزاء بعض النصوص. وتعتمد الدراسة فى فحصها الالتزام على استخدام البياتى المتواتر لشخصية (الحلاج)، بوصفه قسمًا من استثمار الخطاب الصوفى. فيتناول فى الفصل الثانى قصيدة (عذاب الحلاج)، وفى الثالث قصيدة (القربان)، والرابع قصيدة "قراءة فى كتاب الطواسين". ويرى أن البياتى وجد فى شخصية (الحلاج) تجسيداً لصورة الشاعر الملتزم، رداً على مقولة (سارتر) بخروج الشعراء من دائرة الالتزام.

ولا تُعِّبر سيطرة بحث الجوانب الأيديولوجية والموضوعية فى شعر البياتى عن إهمالٍ كاملٍ للجوانب الفنية والأسلوبية التى نُظهر عناصر التعبير اللغوى، وأشكاله المتنوعة، فلا تخلو الدراسات السابقة من إشارات إلى بعض جوانب البناء الفنى، وإن تفاوتت فى رصدها لهذه الجوانب.

كذلك يوجد بجوار هذا الاتجاه، دراسات أخرى عُنيتْ، بصفة خاصة، بجوانب الشكل الفنى – وإن تفاوتت هى الأخرى فى هذا الشأن – من هذه الدراسات دراسة د. خليل رزق (شعر عبد الوهاب البياتى فى دراسة أسلوبية)* مؤسسة الأشراف، بيروت، ١٩٩٥م [ وعلى الرغم من العنوان الذى يشير إلى الدراسة الأسلوبية لشعر البياتى غير أنها تعتمد فى دراستها لا على البنيات الأسلوبية واللغوية العامة فى شعر البياتى، بل على التصنيف المرحلى لشعره فى ضوء الاتجاهات الأدبية، مع إبراز بعض السمات التى تظهر فى كل مرحلة، فالدراسة تتكون من فصول أربعة، يحمل كل منها عنوان مرحلة من مراحل شعر البياتى، فالفصل الأول يعبر عن المرحلة

الرومانطيقية، والثانى بعنوان (المرحلة الواقعية)، والثالث (مرحلة الواقعية الاشتراكية) والأخير (مرحلة الثورة المستمرة).

وينقسم كل فصل من هذه الفصول إلى قسمين : الأول يدرس الموضوعات المسيطرة فى كل مرحلة فى عجالة، مثل موضوعات (الحب – الموت – الطبيعة – الطفولة – الغربة – التمرد – القرية والمدينة – الثورة .....)، أما القسم الثانى فيدرس بصورة إجمالية أيضًا ظواهر (الأسلوب) من خلال التعرض لها تحت فقرات مختزلة تحمل عناوين، (المعجم – التراكيب – الصورة– الأسطورة – العروض – الأقنعة). لعل أهم ما تتسم به هذه الدراسة، اهتمامها كغيرها بالأبعاد الأيديولوجية وإن اتخذت صورة التصنيف المرحلى، – وهو نفس التصنيف الذى وضعه البياتى للمراحل الشعرية – إضافة إلى اعتماد الدراسة على إظهار بعض الملامح الأسلوبية العامة فى شعر البياتى، إلا إنها لا تقوم ببحثها بصورة جامعة ؛ إذ تتناولها فى إطار جزئيات متناثرة وفقرات متفرقة، علاوة على وقوفها فى التحليل عند حد البنيات الجزئية، والتى لا تعتمد – إلا قليلاً – على النص باعتباره وحدة مكتملة. كذلك لا تشير إلى معدلات شيوع كل وزن بل تكتفى فقط ببعض الإشارات تحت عنوان (العروض) عن الأوزان.

وفى نفس هذا الإطار من الدراسات، تأتى دراسة عبد الكريم امجاهد بعنوان (شعرية الغموض، قراءة فى شعر عبد الوهاب البياتى)* [منشورات الموجه، مطبعة القرويين، المغرب، ط١ – ١٩٩٨م [وعلى الرغم من إشارة عنوان الدراسة إلى شعر البياتى وبحثه فى



ضوء ظاهرة الغموض، فإن دراسة شعر البياتى وتحليله لم ينل العناية الكافية فى الدراسة، ولم تذكر أشعار البياتى إلا على سبيل التمثيل، فقد كان تحرى العلائق الفنية والمصطلحات الأدبية المرتبطة بالوسائل الأسلوبية التى تولد ظاهرة الغموض فى الشعر أساس البحث، ويأتى شعر البيّاتى بوصفه نصًا يسوغ به الباحث المصطلحات النقدية النظرية، وكأنه شاهد عليها. وتنقسم للدراسة إلى قسمين : الأول يتعلق بتقديم نظرى حول ظاهرة الغموض فى الشعر قديمًا وحديثًا من خلال عرض آراء النقاد. أما القسم الثانى فيدرس ظاهرة الغموض تطبيقيًا فى ضوء الظواهر البلاغية، والتى يطيل فى عرض آراء النقاد إزاء كل منها، ويعرض هذه الظواهر فى فصول أربعة، هى (اللغة الشعرية – الصورة الشعرية – الرمز الشعرى – الأسطورة)، ويذيِّل كل فصل بقصيدتين من شعر البياتى، على سبيل التمثيل لكل ظاهرة، دون أن يبذل جهدًا تحليليًا أثناء دراسة هذه (القصائد الثمانية) أكثر من بعض التعليقات وإعادة صياغة القصيدة بلغة نثرية، تستعيد نفس المحتوى السردى الظاهر.

وتتناول أطروحة تيسير سليمان جريكوس الصورة الشعرية، تحت عنوان (بلاغة الصورة فى شعر عبد الوهاب البياتى. دراسة جمالية ) ]رسالة دكتوراه، بإشراف د. أحمد كمال زكى، جامعة عين شمس – كلية الآداب، ١٩٩٦م [، وتتكون من فصول ثلاثة : الأول يدرس دور (المفرد) فى علاقته بالموضوع الشعرى، من خلال رصد للحقول المعجمية الأربعة (الموت – الحياة – الثورة – الحب)، إضافة إلى مفردات الألوان وأعلام (الشخصيات – المكان)، وفى الفصل

الثانى يُدْرس (المركب النحوى) على مستوى الجملة، بإحصاءٍ للضمائر فى شعر البياتى، والإشارة إلى ظاهرتى الشرط والمتواليات الإسمية فى شعر البياتى، أما الفصل الأخير فقد عرَّج على ظواهر عدة متعلقة بالصورة البلاغية، مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل والرمز والأسطورة والتناص وغيرها مما لا يستوعبه فصل واحد.

وعلى خلاف الدراسة الكلية لشعر البياتى حتى مرحلة معينة، عنيت دراسات أخرى بأحد دواوينه، وتناولت ظواهره الفنية بالتحليل المطول الذى استغرق كتابًا كاملاً أو أطروحة جامعية. ومن أوائل هذه الدراسات التى يشار إليها بالريادة والجدة فى آن واحد كتاب د. إحسان عباس (عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث) ] الناشر : دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٥م [لقد فتح د. إحسان مجالاً رحبًا للدرس العلمى الجاد على صعيد شعر التفعيلة، فلقد كانت دراسته أول دراسة يقوم بها ناقد أكاديمى لشاعر من شعراء هذه الموجه، كما مهدت هذه الدراسة لطريق أمتدت واتسعت فيما بعد فى هذا المجال.

وعلى الرغم أن كتاب د. إحسان عباس يتناول ديوان (أباريق مهشمة) – صدر عام ١٩٥٤م – وهو الديوان الذى اعتمد فيه البياتى على الشكل الجديد، وصاحبته ضجة كبيرة، تمثلت فى كثرة المقالات التى تناولته، لكن د. إحسان خلافًا لهذه المقالات تناول الديوان بموضوعية تكشف عن ظواهره الفنية، إضافة إلى تلمسه لبعض ملامح أسلوب البياتى التى نمت وتطورت فى دواوينه اللاحقة.



تناولت هذه الدراسة جوانب متعددة فى الديوان، وإن كان التركيز الأساسى ينصب على (التصوير الشعرى)، إذ يُقسِّم د. إحسان صور البياتى إلى قسمين: صورة عريضة تتكون من وحدات متنوعة، غالبًا ترتبط بالحيز المكانى، مثل قصيدة (سوق القرية)، وصورة أخرى طويلة، تسير فى خط مستقيم وغالبًا تتعلق بفرد ما أو شبح إنسان، مثل قصيدة (القرصان) و (مسافر بلا حقائب)، كذلك تناولت الدراسة أثر (ت – س – اليوت) على البياتى فى هذا الديوان، والذى ظهر بوضوح – كما يشير إحسان – فى استخدام لغة التعبير والحديث اليومى، علاوة على الاهتمام باستخدام الاقتباسات والأساطير التى تصبح لبنات منسجمة داخل هيكل القصيدة. ويشير أيضًا إلى استحواذ مفردات التصوير القروى على البياتى، ويتعرض للصورة فى ضوء علاقتها بشخصيتين أسطوريتين هما (برميثوس وسيزيف)، كما يتعرض لغموض الصورة وارتباط الشكل الوزنى بتفعيلة الكامل. لكن تبقى هذه الدراسة – على أهميتها – تتعلق بديوان واحد فقط، توالت بعده كثير من الدواوين. وغلبة البعد النقدى المقارن عليها. ومن الدراسات التى دارت فى نفس المدار – تحليل ديوان واحد – نذكر الدراسات التالية :

– نجاة عمودى : البياتى من خلال أباريق مهشمة، إشراف : د. جودة الركابى، الجامعة السورية – كلية الآداب، ١٩٥٨م.

– مليكة ضريبين : توظيف التراث فى الشعر من خلال ديوان الذى يأتى ولا يأتى. بحث لنيل الليسانس فى الأدب العربى إشراف: أحمد المهداوى، جامعة محمد الخامس – الرباط ،١٩٨١م.

– نور الدين الساخى : الحداثة الشعرية من خلال ديوان الذى يأتى ولا يأتى لعبد الوهاب البياتى، بحث لنيل الليسانس فى الأدب. إشراف : محمد بنيس – جامعة محمد الخامس – الرباط، ١٩٨٣م.

وإلى جوار الدراسات السابقة تزامن صدور العديد من الكتب الجماعية شارك فيها كثير من الكُتّاب على اختلاف جنسياتهم، بمداخلات تفاوتت بين الرصد الانطباعى أو التركيز على البعد الحياتى والسيرى للبياتى. وعلى الرغم من تنوع وجهة كل كاتب، إلا إن الهدف المركزى الذى دارت حوله كتاباتهم كان يحمل هاجس تأكيد ريادة البياتى وحضوره الشعرى وتكريس الأبعاد الأيديولوجية التى يعبر عنها. وفى هذا الصدد يمكن أن تذكر الكتب التالية :

– عبد الوهاب البياتى رائد الشعر الحديث. بقلم نهاد التكرلى، أحمد سويلم، د. على سعد، د. على الراعى، مجاهد عبد المنعم، عبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم .(دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق – الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٥٨م).

– مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى، شارك فيه :ناظم حكمت، رجاء النقاش، محمود أمين العالم، عبد الملك نورى، شوقى خميس، صبرى حافظ، غالى شكرى، وآخرون (الدار المصرية للطباعة ١٩٦٦م) .

– النموذج الثورى فى شعر البياتى بقلم محمد مبارك، محيى الدين صبحى، محمد زفزاف، ديزموند ستيوارت، عبد الجبار السحيمى وآخرون. إعداد : عدنان حقى (بغداد١٩٧٢م).

– ربيع الحياة فى مملكة الله، شهادات ودراسات فى شعر عبد



الوهاب البياتى لخمسين كاتبًا عربيًا وأجنبيًا. إعداد عدنان حقى (بغداد ١٩٧٤م).

– فتوحات البياتى المعروف " بنور الشعر ومرآته" بقلم ٨٠ شاعرًا وكاتبًا – إعداد وتحرير : هادى الحسينى. ٠دار الجندى، دمشق. ط١ – ١٩٩٨م).

– عبد الوهاب البياتى فى بيت الشعر. أعمال أربعينية البياتى بالتعاون مع اتحاد الكتاب التونسيين. تنسيق وتقديم : منصف المزغنى. (تونس، ط١ – ١٩٩٩م).

إن النظرة المدققة فى هذه الكتب تكشف عن السمة الاحتفالية والدعائية التى سيطرت على كثير من المداخلات المدرجة داخل هذه الكتب، إضافة إلى البعد الصحفى الملاصق لهذه المقارنات. علاوة على طبيعة هذه الكتب الجماعية التى لم تكن خالصة لوجه الدرس التحليلى فقط، بل إننا نستطيع القول أن الدراسة التحليلية جاءت على هامش هذه الكتب ولم تتجاوز بعض التعليقات الموجزة الموزعة هنا وهناك فى ثنايا هذه المقاربات، ولقد تجاورت هذه التعليقات الموجزة مع وفرة من الشهادات والحوارات والأشعار التى تكرس حضوره الشعرى على المستويين العربى والعالمى.

وتدخل فى فئة الكتب الجماعية أيضًا كتب قام أصحابها بجمع وترجمة مجموعة من المقالات أو الدراسات حول البياتى بالإضافة إلى مساهمات أصحاب هذه الكتب. ومنها نذكر هذين الكتابين:

– د. حامد أبو أحمد : عبد الوهاب البياتى فى إسبانيا. (المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. ط١ – ١٩٩١م).

– د. وليد غائب صالح: عبد الوهاب البياتى من باب الشيخ إلى قرطبة.(دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت. ط١ – آيار ١٩٩٢م).

والقاسم المشترك بين الكتابين تلك المتابعة لنشاط البياتى الإبداعى وما دار حوله من دراسات أثناء إقامته فى إسبانيا، إذ تكتظ بدراسات وشهادات لأكثر من كاتب إسبانى، إلى جانب دراسات ومتابعات بقلم أصحاب هذه الكتب.

فالكتاب الأول (عبد الوهاب البياتى فى إسبانيا) يضم دراستين للدكتور حامد أبو أحمد، الأولى تتناول بالتحليل الجاد ديوان البياتى (بستان عائشة)، والثانية تتعرض فى إشارات سريعة لبعض دواوينه الأخرى، أما بقية الكتاب فيقوم على ترجمة عدد من الدراسات لأكثر من مستعرب إسبانى، إذ نجد قسمًا خاصًا بمجموعة من مقالات ( فيديريكو أربوس أيوسو ) كل منها يختص بدراسة أحد دواوين البياتى، فنجد دراسة عن ديوان (سفر الفقر والثورة)، وثانية بعنوان (الموت فى الحياة كتعبير عن الموضوعات الرئيسية فى شعر البياتى) وثالثة عن (البياتى والذى يأتى ولا يأتى) ورابعة عن (ديوان الكتابة على الطين) والأخيرة بعنوان (قصائد حب على بوابات العالم السبع). وتعتمد أغلب دراسات (أربوس) على البعد الأسطورى وتوظيفه فى شعر البياتى، ونجد فى هذا الكتاب دراسات للمستعرب الأسبانى (بيدرو مارتينث مونتابث)* منها دراسة عن قصيدة مرثية إلى خليل حاوى) وأخرى تعرض لمحتوى كتاب البياتى (تجربتى الشعرية)، ونجد أيضًا مقالات لكتاب إسبان



آخرين مثل (كارمن رويث برافو) و (سرخيو ماتياس) .

أما الكتاب الثانى (عبد الوهاب البياتى من باب الشيخ إلى قرطبة) فيحتوى على فصلين، الفصل الأول انشغل بمتابعات د. وليد غائب صالح لنشاطات البياتى فى إسبانيا، من صدور دواوينه أو تكريمه. والفصل الثانى يتضمن ترجمة عدة دراسات لبعض المستعربين الإسبان مثل (لاور مارتينيث رويث) عن قصيدة (تحولات نيتوكريس فى كتاب الموتى) و (كارمن رويث برابو) عن (اللّون فى شعر البياتى) إضافة إلى دراسات (لوث جارثيا كاستنيون) و (سيرخيو ماتياس). وعرض (أربوس) لمحتويات رسالته التى نال بها درجة الدكتوراه عن شعر البياتى .

وعلى صعيد آخر للكتابة، خصصت كثير من المقالات والبحوث المنشورة فى دوريات، أو داخل كتب ؛ لدراسة شعر البياتى بعامة، أو بعض دواوينه، أو ظاهرة بعينها، وهذه الدراسات على درجة من الكثرة، بحيث لا يستطيع هذا التمهيد إلا الإشارة إلى بعضها.

– د. أحمد أبوحاقة : الالتزام فى الشعر العربى، دار العلم للملايين – بيروت، ١٩٧٩م.

– د. رجاء عيد : دراسة فى لغة الشعر. منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٧٩م.

– د. كمال أبو ديب : نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر، دراسة بنيوية فى شعر البياتى، "قمر شيراز". مجلة الأقلام العراق، العدد الحادى عشر، آب ١٩٨٠م.

– د. مختار على أبو غالى :توظيف شخصية الحلاّج فى

الشعر العربى الحديث – مطبوعات جامعة الكويت. ١٩٩٧م.

– د. محمود جابر عباس : مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات (مقاربة نقدية فى البنية الدرامية والسردية والقصصية فى شعر عبد الوهاب البياتى). مجلة عالم الفكر –الكويت. المجلد رقم (٣٠)، العدد الأول، يوليو – سبتمبر، ٢٠٠١م.

– د. جابر عصفور : ذاكرة الشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٢م.

وحسبنا أن نتوقف من بين هذه الدراسات، على دراسة د. صلاح فضل، فى كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة)، إذ يخص البياتى بدراسة جادة، تمثل تحليلاً يعبر عن السمات الأساسية فى شعره. فمن بين سلم أساليب الشعرية المعاصرة، بدرجاته المتفاوتة من الحسّية إلى التجريد – كما يقترح د. صلاح – يقع شعر البياتى فى الدرجة الرابعة الأقرب من حافة التجريد وأبعدها عن التعبير المباشر. وعلى المستوى الأسلوبى الكلى يعد شعر البياتى واحداً من أبرز الخطابات الشعرية التى تمثل (أسلوب الشعر الرؤيوى).

وهنا يستثمر د. صلاح الخطاب النقدى حول البياتى فى تركيزه عل الأبعاد الأيديولوجية، ولكنه يفسر أسلوبه الرؤيوى فى ضوء النقد البنيوى التوليدى، لدى (لوسيان جولدمان) ومفهومه المحدد عن (رؤية العالم ). ويصهر هذا الأسلوب بالعناصر البنائية المحددة له، على مستوى الشعرى، ولوازمه المنتظمة فى شعر البياتى على مستويات متعددة، تتصل بانخفاض درج النحوية، واستخدام القناع والأمثولة الكلية، وتحطيم أبنية الزمان والمكان خلال السرد، وتوظيف الأبنية الإيقاعية بشكل غنائى، ووضوح الامتداد الأيديولوجى المباطن، لقد



استوعب التوصيف النقدى على هذا النحو السمات الجوهرية فى شعر البياتى، وجاءت الدراسة التحليلية لتضيء فاعليات اشتغالها داخل بعض النصوص. وكان لطبيعة الدراسة ذاتها بوصفها تشخص بصفة إجمالية أساليب الشعرية المعاصرة من خلال درجاتها لدى الرواد – دورة فى عدم إلقاء الضوء على ظواهر عدة فى شعر البياتى، أو التوسع فى النماذج الشعرية المحللة، مما ينوء بعبئه بحث واحد داخل كتاب مخصص لخارطة الشعرية المعاصرة.

هذه هى الخطوط العامة التى دارت فى فلكها الخطاب النقدى حول شعر البياتى، لم نستهدف من عرضه تقديم حصر شامل بكل ما كتب، أو تقييمه على أية حال، بقدر ما أردنا إلقاء الضوء على تنوعه وتعدد اتجاهاته، لنكشف عن موقع هذه الدراسة الحالية منه، فكما هو ملاحظ أن جميع هذه الدراسات توقفت عند مرحلة معينة من شعر البياتى أو ظاهرة خاصة فاجادت واحسنت فى إطار منطلقاتها لكنها جميعًا لم تتناول شعر البياتى كله منذ ديوانه الأول والأخير، ولم يخصص أى منها فصلاً لدراسة البنية الإيقاعية الخاصة لجملة شعر البياتى أو لدراسة البنية الدلالية أو التناص فى كافة أعماله ، وهو ما نحاول فى هذه الدراسة إلقاء الضوء عليه، دونما زعم بقطيعة مع هذه الدراسات، بل محاولة تطوير التحليل النصى انطلاقًا من عد القصيدة وحدة التحليل المتسقة التى يمكن التوقف عندها، والحفر فى طبقات الجهاز الرمزى لديه وإعادة تشكيله بوصفه خطاباً متلاحماً، ولعل هذه المهمة الأخيرة هى ما جعلنا نتقل من النص إلى الخطاب.

# الفصل الأول

# الإيقاع

42

يحاول هذا الفصل الوقوف على معالم البنية الإيقاعية بمستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية، والتى تسهم بشكل كبير فى صياغة النص الشعرى، وما يواكب حركة التحول من بنية إيقاعية إلى أخرى من تحولات على مستويات عدة، تقود لا محالة إلى تغيرات وتحولات تصيب عمق البنية الشعرية، مما يؤدى إلى تخلق أشكال إيقاعية مغايرة للبنية المركزية، إن البنية الشعرية شأن كل بنية يمكن أن يطلق عليها هذا الوصف، تنبثق نصيًا جراء عملية التعالق بين عدة عناصر، ومن ثم فهى تعبر دومًا عن مجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة(١)، يؤدى أى تغيير فى أحد العناصر إلى تغير فى بقية العناصر؛ لذا فإن دراسة أى بنية لا بد أن يواكبها فى الغالب دراسة حركة التحول والتغير، فالدراسة التزامنية(الآنية) تستكمل ببعد تعاقبى(تطورى)، يأخذ فى اعتباره تطورات الظاهرة، ومن هذا

43

المنطلق يحدد تودوروف مهام الشعرية فى بحثها عن المبادئ الكلية المجردة التى تصوغ العمل الأدبى- فى جانبين:

أولاً : دراسة نشأة الظواهر الأدبية.

ثانيًا: دراسة التحولات الأدبية وما يتصل بتطور السلسة(٢).

وبين هذين المجالين يدور هذا الفصل، ليحدد الجوانب الكلية والعامة على مستوى البنية الإيقاعية، وتسليط الضوء على جوانب التطور والتحول الذى يصيب الظواهر، أو ما ينجم عن حركة التحول ذاتها من تطور ظاهرة أو اختفاء أخرى أو بروز ظواهر جديدة.

**أولا: القصيدة العمودية**

وتعد القصيدة العمودية التقليدية، الشكل الأول الذى مارس البياتى من خلاله التكوين العروضى والإيقاعى لنصوصه×، وإن استفاد من التجديدات التى طرحتها الرومانسية على شكل القصيدة، والتى تمس بعض القصائد لا المجموع. بالرغم من سيطرة التشكيل العمودى وما يصاحبه من مضامين وظواهر تعتمد على أعراف القصيدة الرومانسية، وذائقتها الشعرية فى ديوانه الأول "ملائكة وشياطين"؛ فإن البياتى لم يتخل عن هذا الشكل العمودى حتى بعد اعتماده التام على قصيدة (التفعيلة)، ومن ثم فإن كل قصائد الشكل العمودى لا يمكن ردّها إلى أجرومية التعبير فى النص الرومانسى. والجدول التالى يوضح توزيع القصائد العمودية على دواوينه المتتابعة.



| البحر / الديوان | المتقارب | المتدارك | الرجز | الرمل | الكامل | الطويل | البسيط | الخفيف | السريع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ملائكة وشياطين | ٨ | | ٤ | ٢ | ١٧ | ٢ | ١ | ٥ | ٦ |
| أباريق مهشمة | ١ | ١ | | ٢ | ٦ | | ١ | ٢ | ٢ |
| المجد للأطفال | ٨ | | ٤ | ٢ | ١٧ | ٢ | ١ | ٥ | ٢ |
| أشعار فى المنفى | | ١ | | | | | | | ١ |
| كلمات لا تموت | | ٢ | | | | | | | ٢ |
| يوميات سياسى محترف | | | | | | | | ١ | |
| كتاب المراثى | ١ | | | | | | | | ١ |
| البحر بعيد | | | | | | ١ | | | ٤ |
| نصوص شرقية | | | | | | | | | ١ |

نستطيع من خلال هذا الجدول، أن نرصد خصائص البنية الوزنية للقصيدة العمودية، وأهم الظواهر الدّالّة.

١- الأوزان ومعدلات الشيوع

يتكون الشكل العمودى من (٧٧). قصيدة، يكشف الجدول عن تفاوت فى توزيعها على دواوين البياتى، فتسيطر على كل قصائد ديوانه الأول، (٤٥ قصيدة)، وفى (أباريق مهشمة) تشمل (١٥) من (٣٧)، وتقل فى (المجد للأطفال والزيتون) لتصل إلى (٢) من (٢٦)، وبنفس العدد من (٢١) قصيدة فى ديوانه (أشعار فى المنفى) و(٤) من (٢٥) قصيدة هى إجمالى قصائد (كلمات لا تموت)، وقصيدة واحدة من (٩) قصائد فى (يوميات سياسى محترف)، و(٢) من (٥٥) قصيدة فى ديوان (كتاب المراثى)، وقصيدة واحدة فى ديوانه الأخير (نصوص شرقية) من (٦) قصائد. ويدل هذا التوزيع على استحواذ القصيدة

العمودية على الديوان الأول والثانى، أى مرحلة البواكير، وإن ظل يستخدمها فى دواوينه التالية، أما عن معدلات شيوع كل وزن داخل الشكل العمودى، فهذا ما يوضحه الجدول التالى .

| البحور / الشيوع | الكامل | السريع | المتقارب | الخفيف | الرجز | الرمل | المتدارك | الطويل | البسيط | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد القصائد | ٢٤ | ١٩ | ١٠ | ٨ | ٤ | ٤ | ٤ | ٣ | ٢ | ٧٨ |
| عدد الأبيات | ٤٦٩ | ٣١٥ | ٢١٤ | ١٧٤ | ٨٨ | ٦٤ | ٥٨ | ٣٠ | ٣٠ | ١٤٤٢ |
| نسبة الوزن على مجموع القصائد | ٣٠,٥٪ | ٢٤,٥٪ | ١٣٪ | ١٠,٥٪ | ٥٪ | ٥٪ | ٥٪ | ٤٪ | ٢,٥٪ | |
| معدل طول القصيدة على الوزن | ٢٠ | ١٧ | ٢١ | ٢٢ | ٢٢ | ١٦ | ١٥ | ١٠ | ١٥ | |

يسمح لنا هذا الجدول بتصنيف الأوزان من حيث شيوعها إلى فئات ثلاث :

**الفئة الأولى :** وتضم "الكامل والسريع" وهما الوزنان الشائعان فى المتن العروضى، وعددها (٤٣) قصيدة، بنسبة تصل إلى ٥٥٪ من إجمالى القصيدة العمودية ؛ أى أنها تستقطب أكثر من نصف القصائد .

**الفئة الثانية :** تضم الأوزان التى لم تصل حد الشيوع ولا حد القلة ومن ثم احتلت مرتبة وسطى، ويقع فيها (المتقارب والخفيف)، بواقع (١٨) قصيدة، بنسبة شيوع تصل إلى (٢٣,٥٪) أى ما يقرب من ربع إجمالى القصائد .

**الفئة الثالثة :** وهى فئة الأوزان الأقل شيوعًا، ولم يصل أعلى تواتر لها أكثر من (٤) قصائد، ويشترك فى هذا العدد (المتدارك



والرجز والرمل) وأما الطويل فله (٣) قصائد، و(٢) لبحر البسيط. وبلغ مجموع قصائد هذه الفئة (١٧) قصيدة، بنسبة شيوع (٢١,٥٪) .

الفئات الثلاث أظهرت تراتبية استخدام البحور لديه، لكن مقارنة البنية الوزنية لديه بمتون أخر فى ضوء الذائقة الإبداعية للشعر العمودى، لابد أن تكشف عن مظاهر تميزه. ومن شأن إحصاءات تواتر الأوزان لدى الشعراء العراقيين التقليديين السابقين عليه، وشعراء (أبوللو) الرومانسية، أن تظهر عمليات اقترابه وابتعاده عنهما فى استخدامه للأوزان العمودية .

### "المتن العروضى لدى التقليديين" (٣)

| البحور | الكامل | الطويل | الخفيف | البسيط | الوافر | المجتث | الرجز | السريع | المتقارب | الرمل | المنسرح |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| النسب | ٢٦٪ | ٢٢,٣٪ | ١٩,٢٪ | ١٢,٧٪ | ٥,٦٪ | ٣,٥٪ | ٢,٧٪ | ٢,٥٪ | ٢,٥٪ | ٢٪ | ١٪ |

### "المتن العروضى لدى شعراء أبوللو" (٤)

| البحور | الكامل | الخفيف | الرمل | البسيط | الطويل | المتقارب | الوافر | المجتث | السريع | الرجز | المتدارك | المنسرح | الهزج |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| النسب | ٢١,٧٪ | ١٦,١٪ | ١٥,٤٪ | ١٣,٥٪ | ٨,٢٪ | ٦,٦٪ | ٥,٢٪ | ٤,٣٪ | ٣,٥٪ | ٢,٥٪ | ٢٪ | ٠,٦٪ | ٠,٤٪ |

تكشف مقارنة معدلات الشيوع فى الجداول الثلاثة عن النتائج التالية :

– تقلص المتن العروضى للقصيدة العمودية مقارنة بالتقليديين وشعراء أبوللو، فمن إجمالى (١٦) بحرًا يستخدم البياتى (٩) فقط، بينما يزيد عنه التقليديون اثنين، وشعراء أبوللو (٤) بحور. ويلاحظ

انفرادهم دونه باستخدام (الوافر والمجتث والمنسرح) وانفراد البياتى (بالمتدارك). وإن كان يشترك مع شعراء أبوللو فى الأوزان لكنهم استأثروا (بالوافر والمجتث والهزج) .

– لم تكشف الأوزان العمودية لدى البياتى عن اقتراب واضح من تراتب البحور فى الجدولين، إلا إذا استثنينا التطابق فى وضعية الكامل المتواترة فى الجداول الثلاثة. وإن كان ذلك يرجع إلى تقليد شعرى مستقر فى النتاج الشعرى العربى منذ (النصف الثانى للقرن الثالث الهجرى)(٥)، ومع ذلك يدل على استمرارية عمل هذا التقليد. ويبدو افتراق البياتى عنهم فى تراتبية الأوزان فى الفئات الثلاث (الشيوع والوسط والقلة) بل الأمر يبدو على أنه عملية عكسية للاستخدام، إذ تتأخر تراتبية أوزان (السريع والمتقارب والرجز) لدى التقليديين وشعراء أبوللو وتتقدم لديه، وإذا كانت أوزان (الخفيف والطويل والبسيط) تحتل مواقع متقدمة لديهم فسنجدها تقع فى مواقع متأخرة فى شعره العمودى .

– يلاحظ أن وزن (الرمل) يحتل لديه موقعًا متأخرًا يقترب من التقليديين على خلاف تقدم "الرمل" لدى شعراء أبوللو .

– تكشف المقارنة بين المتون العمودية الثلاث عن تميز المتن العمودى لدى البياتى، فى صورته الإجمالية، عن المتون العمودية للتقليديين وشعراء أبوللو بصورة عامة. ومن ثمَّ تظهر عملية المغايرة لهما .

بعد مقارنة الجداول الثلاثة يمكن أن نعاود فحص المتن العمودى فى الجدول، لملاحظة الجزء الخاص بمعدلات (طول القصيدة) على البحر المنسوجة عليه، والتى تدل على تقارب فى مستويات الأطوال



إلا وزن الطويل ؛ الذى تميزت قصيدته بالقصر "(١٠) أبيات فى المتوسط"، فالكامل والمتقارب والخفيف والرجز متوسط أطوالها (من ٢٠ : ٢٢ بيت)، والرمل والمتدارك والبسيط (من ١٥ : ١٦ بيت) ؛ الأمر إذن يرتبط بقصيدة ومشروع يقوم على الاقتصاد والوصول بمستوى القصيدة إلى عدد متوسط من الأبيات لم يبلغ الطول ولا القصر، ويظهر ذلك بقسمة مجموع الأبيات (١٤٤٢) على عدد القصائد (٧٧) لنحصل على قصيدة متوسط طولها يصل إلى (١٨) بيتًا. وتبدو العملية هنا مرتبطة بشاعر غنائى تقترب أشعاره من تخوم الأنشودة الشعرية. فمتوسط نفس القصيدة لدى (السيّاب) مثلاً يصل إلى (٣٦) بيتًا للقصيدة الواحدة (٦). وما يدلل على اقتصاد القصيدة أن المطولات فى المتن الشعرى لا تتجاوز (٧) قصائد، قصيدة واحدة بلغت (٦٠) بيتًا، وواحدة (٤٠)، وثلاث تستقر عند (٣٦) وقصيدة (٣٢) وأخرى (٣٠)، فالقصيدة الطويلة عند البياتى قصيدة متوسطة الطول عند السيّاب. وإذا نظرنا إلى القصيدة القصيرة لدى البياتى فإنها تتراوح بين (٨ : ١٢) بيتًا، موزعة على هذا النحو :

– قصيدة واحدة (٧) أبيات .– قصيدة واحدة (٨) أبيات .
– ثلاث قصائد (٩) أبيات .– ست قصائد (١٠) أبيات .
– قصيدة واحدة (١١) بيتًا .– ست قصائد (١٢) بيتًا .

أما القصائد المتوسطة الطول والتى تمثل نسبة شيوع عالية، فإنها تتراوح بين (١٣ : ٢٩) بيتًا، توجد قصيدة واحدة فقط (٢٩) بيتًا أما البقية فمن (١٣ : ٢٥) بيتًا. وبلغت عدد قصائدها (٥٣) قصيدة .

وفى معرض حديثنا عن أوزان القصيدة العمودية، لابد أن نشير إلى أن (الأبيات العمودية) سوف تزيد عن الكم السابق، إذا أضفنا إليها المقطوعات العمودية التى تدخل فى (تنويع الإطار الإيقاعى) للقصيدة، وهى القصائد التى تحتوى على مقطوعات عمودية وحرة بل ونثرية أيضًا – ولهذه الظاهرة قسم مستقل سوف نتناولها فيه بالدراسة – وبلغت جملة أبياتها (١٢٩) بيتًا موزعة على خمسة أوزان، للسريع (٨٥) بيتًا، والبسيط (١٥)، والطويل (١٤)، والمتقارب (٨)، والمتدارك (٧) أبيات. وبذلك يصل إجمالى عدد الأبيات العمودية فى الشعر (١٥٧١) بيتًا. ولابد أن نشير أيضًا إلى أن البياتى لا يميل فى القصيدة التقليدية إلى تنويع الأوزان، فلا توجد سوى قصيدة واحدة فقط يدخل فى تشكيلها بحر (الرجز) إلى جوار (الخفيف) وهى قصيدة (المخطوبة) .

ثمة تساؤل يطرح نفسه الآن عن حجم القصيدة العمودية فى ضوء جملة النصوص الشعرية. ويمكن الوصول لذلك إذا علمنا أن إجمالى القصائد قد بلغ (٤٧٦) قصيدة، وأن إجمالى القصائد العمودية (٧٧)، فإن نسبة الأخيرة يقترب من (١٦,٥٪) من إنتاج النصوص لديه. ويدل ذلك على أن ذائقة البياتى ما إن توصلت إلى اكتشاف الشكل الشعرى الجديد ممثلاً فى قصيدة (التفعيلة) حتى أصبح الخطاب الشعرىّ يكيف بنيته معها لبناء أجرومية التعبير لديه. أو بمعنى آخر إن صاحب الديوان شاعر قصيدة "حرة" فى المقام الأول. وتأتى القصيدة العمودية فى مرتبة متأخرة لديه .



## ٢– طول البيت

يتحدد طول البيت بواسطة عدد التفعيلات المكونة له، فمن خلال كم التفاعيل يتحدد طول البيت من حيث التمام أو الجزء أو الشطر أو النهك. وهى إمكانية تتفاوت البحور فى قبولها من حيث الافتراض النظرى الذى وضعه علماء العروض ؛ إذ تختلف البحور فى ورودها على ذلك النسق بين الوجوب والجواز والمنع (٧). وعلى الرغم من افتراض الأصل النظرى للبحور فى إطار الدائرة العروضية إلا أن ذلك ليس مسوغًا لاعتبارها كذلك ؛ لأن (العبرة بالجزء فى البحور التى ترد تامة كما ترد مجزوءة فى أشعار العرب)(٨).

وبمراجعة أوزان القصيدة العمودية، نستطيع أن نخرج بالجدول التالى، الذى يوضح ظواهر طول البيت .

| البحور / الشيوع | الكامل | الرجز | السريع | المتدارك | الرمل | الخفيف |
|---|---|---|---|---|---|---|
| التام | ٣١٩ | - | ٢٦١ | - | ٣٤ | ١٣٧ |
| المجزوء | ١٥٠ | ٨٨ | ٥٤ | ٢٢ | ٣٠ | ١٤ |
| المشطور | - | - | - | ٣٦ | - | - |

من هذا الجدول تتضح لنا جملة الحقائق المرتبطة بطول البيت فى النقاط التالية :

تصل نسبة الجزء فى الشعر العمودى – باعتبار (عدد النصوص) – إلى ٢٨٪، إذا أدخلنا المشطور ضمن المجزوء، حيث يصل عدد النصوص إلى (٢٢) نصًا. وبإجمالى (عدد الأبيات) المجزوءة والمشطورة والتى بلغت (٣٩٤) بيتًا بنسبة جزء تصل إلى (٢٧,٥٪)، وبذلك تقترب كل من نسبة

الجزء من حيث (عدد النصوص) أو (عدد الأبيات). وإذا عدنا إلى مقارنة هذه النسبة بنسبة الجزء لدى (شعراء العراق التقليديين السابقين على البياتى) والتى وصلت النسبة عندهم إلى ١٧,١٪ (٩)، ونسبة الجزء لدى شعراء أبوللو البالغة (٣١٪)(١٠). تبين لنا اقترابه من شعراء أبوللو فى زيادة المجزوء من البحور والتى تزيد لديهم، ولقد استخدم البياتى خمسة بحور وردت مجزوءة فى الأصل النظرى والاستخدام الشعرى، وهى (الكامل) و(الرجز) و(المتدارك) و(الرمل) و(الخفيف)، بل لم يرد لديه (الرجز) إلا مجزوءًا على الرغم من استخدامه تامًا ومجزوءً فى الإطار النظرى، أما جزء (السريع) فإنه يجارى به استخدام شعراء أبوللو فى جزءه (١١)، ويقترب كذلك منهم فى شطر (المتدارك) والذى لم يجوّزه الافتراض النظرى(١٢).

تبدو هذه العملية اختصارًا للمساحة الإيقاعية للبيت، بما يضمن فاعلية الإشباع السياقى للبيت وإدراجه ضمن المجموع ؛ ذلك لأن اختصار الإيقاع الشعرى للبيت فى نهاية الأمر يعد اختزالاً للوحدات الكلامية واختصارًا لها، ومن ثم تقصير للزمن الذى يستغرقه المنطوق فى الإنشاد، فتتوالى الأبيات فى تسلسل مترابط وحس نغمى صاعد، الأمر مرتبط أيضًا بفاعلية إنشادية يبرهن المتن الشعرى لدى البياتى على الانحياز إليها، ويقوى هذا الافتراض إلى حد الواقع الشعرى لديه إذا علمنا أن المجزوء والمشطور لديه يرتبط بمنسوج شعرى يقوم على تنويع القوافى والمراوحة بين أنساقها، سواء أكانت شكل المقطوعات الحديثة أو أشكال تستدعى شكل الموشح، ولعل ما يبلور الأمر بدقة أن (١٣) قصيدة من إجمالى (٢١) قصيدة مجزوءة بواقع (٦٧٪) من المجزوء تقوم على المقطوعات أو الموشح أو المزدوج. ويؤدى ذلك إلى علو النغمة والأداء، بما



يشكل عنصرًا باعثًا على التغنى والإنشاد، وأبرز ما يعزز التغنى والإنشاد ما نجده من مراوحة فى أطوال الأبيات داخل القصيدة، من خلال استخدام الوزن الواحد داخل القصيدة الواحدة بأطواله المتنوعة – (للكامل ثلاث قصائد) وللمتدارك (قصيدتان ) – فالقصائد الثلاث التى تراوح بين أطوال بحر (الكامل) تضم قصائد (انتظار)، و(طريق الحرية)، و(الذئب). وقد حاول البياتى إخفاء التشكيل العمودى، من خلال كتابتها بتوزيع فضائى يستدعى شكل القصيدة الحرة، ويمكن تتبع هذه المراوحة من خلال إعادة كتابة قصيدة (انتظار) على النحو التالى :

صلى لأجلى ! عبر أسوارِ

وطنى الحزين، الجائع، العارى
وعلى رصيف المرفأ انتظرى
– يا كوكبى السارى وحديثٍ سمارى –
قلبى مياه البحر تحمله تفاحة حمرا كتذكارِ
وعبير آزارِ ورفاقُ أشعارى
يتلمسون طريق عودتهم ورسائلى وأبى وأزهارى
وكلبُنا الضارى
يعوى، وعينا شيخ حارتنا مصلوبتان على لظى النارِ
وشجيرة الليمون يسرقها مهما تعالت صبية الجارِ
.... وكُقّبرات الصبحِ، هائمة
والموت والثارِ ستظل أفكارى
تعلو وتعلو عبر أسوارِ وطنى الحزين، الجائع، العارى
وأنا وأطمارى فى غربة الدارِ

**وحدى بلا حب وتذكارِ (١/١٥٥)**

فالقصيدة تأخذ شكل الموشحة، إذ نجد اختلاف الأطوال، وإن كانت تحافظ على وحدة القافية، فالأبيات (١، ٤، ٦، ٨، ٩، ١٢) من الكامل التام، والأبيات (٣، ٥، ١١، ١٤) من المجزوء والأبيات (٢، ١٠، ١٤) من المشطور، والنهك يظهر فى (٧). وتبدو عملية المراوحة فى الطول معززة لظهور القوافى، خاصة فى ظل عملية الانتظام فى استخدامها من خلال (التصريع) فى ستة أبيات، ونلاحظ أن قسماً كبيراً من البيت (١) يتم ترجيعه فى البيت (١٢). وإن كانت القصيدة تقلل من الوضوح السمعى للقافية من خلال التضمين. وعلى المنوال نفسه تتشكل قصيدة (الذئب) (١٣)، ولكنها تستخدم (التام) بشكل غالب، وتستخدم المجزوء لتنويع التشكيل. أما قصيدة (طريق الحرية) فقد راوح فيها بين (الجَزء) الذى تسير عليه القصيدة، وإيراد الشطرات والنهك، إضافة إلى استخدامه ثلاث قوافٍ تنتظم بها كل مجموعة من الأبيات، وهى (التاء والدال والجيم)، ولاشك أن هذه المراوحة جعلت القصيدة تقترب من الإطار التقليدى خاصة شكل الموشحات، وإن تعددت أطوال الأبيات؛ إذ يمكن القبض على تنظيمها فى توزيع أطوالها على النحو التالى (٤، ٤، ٣، ٢ / ٤، ٤، ٢، ٢، ٢ / ٣، ٢، ٢ / ٣، ٤، ١، ٢، ٢، ٢ / ٣، ٤، ٤، ٤)، والأرقام تدل على عدد التفعيلات فى الأبيات. وهذا التشكيل على اقترابه من الموشحات؛ فإنه يمتد بصلة للقصيدة الحرة .

و النسق نفسه نلحظه فى قصيدة (كلمات لا تموت) فهى من (المتدارك) ،وتستدعى التشكيل المتموج للموشحة، وعبر عمليات المراوحة فى أطوال الأبيات، وأنساق القوافى، والتوازى بين الأبيات



والأقسام، تتحول الأجرومية الإيقاعية إلى برنامج غنائى وإنشادى بارز. يقول فى قصيدة (كلمات لا تموت) والتى يمكن توزيعها على الشكل التالى :

كلماتى لن تهرم — كلماتى لن تهزم
كلماتى لن تصدأ — كلماتى فى المرفأ
تنتظر الإبحار — يا قلق الأسفار
هبنى نوارة — هبنى قيثارة
فأنا انتظر المد لأرحل — يا منديلاً بالدمع مبلل
وأنا أبصر — وسمائى تمطر
عبر الظلمات — أحزان الفقراء
وهمو يبكون — تحت الشرفات
فى المدن المقهورة — فى المدن المقرورة
يا قلق الأسفار — كلماتى أزهار
لن نذبل، فلنرحل
فسيأتى شاعر من بعدى — فى باقة وردٍ فى مشعل
يقتحم الأسوارا — ويضئ الأنوارا
وسيصنع من كلماتى — من حبر دواتى
مدناً وحدائق — ونجوماً ومطارق

من خلال الرسم المصاحب للقصيدة يتضح لنا البناء التناظرى، وعملية المراوحة بين أنساق الوزن لخلق دينامية الإنشاد الشعرى، ولكن هذه التناظرية لا تكتمل فى البيتين الأخيرين، وكأنها (خرجة) وزنية تكسر الانتظام التناظرى للوزن، لتدل عبر المخالفة عن وعد

بتحقق طموحها بوجود (فاعلية للكلمة الشعرية فى دنيا الواقع) ؛ ومن ثَّم فلا عجب أن تكون هذه القصيدة فى قلب ديوانه (كلمات لا تموت) والتى يتخذ الديوان من عنوانها عنوانًا له. وكانت القصيدة والديوان من مرحلة شعرية يتجاوب فيها البياتى مع المد الثورى فى ستينيات القرن المنصرم، ويتشكل هذا الخطاب من خلال أجرومية إيقاعية أول تجلياتها هذا البناء التناظرى، وعملية الترجيع والتوازى الذى تتشكل عليه عبارة :

(كلماتى لن تهزم).

بإنشادها الحماسى والانفعالى والذى يعلو ويتصاعد بآلية الترجيع لنفس البنية النحوية القائمة على (النفى)، وإن قطعه استراحة (الإثبات) فى "كلماتى فى المرفأ"، ونرى نفس الفاعلية فى (هبنى نوّارة / هبنى قيثارة)، والتوازى كذلك بين (يقتحم الأسوارا / ويضئ الأنوارا) و(مدنًا وحدائق / نجومًا ومطارق)، فكل موقع لسانى (١٤) له نظيره فى الشطر المناظر، بل إن عملية الارتباط المعنوى بين الأزواج تخلق عناصر التغنى بدقة ؛ فكل زوج يرتبط بالآخر ويستدعيه ليكتمل، كما فى (تنتظر الإبحار / يا قلق الأسفار) و(يا قلق الأشعار / كلماتى أزهار)، وقبل العمليات السابقة يظهر دور القافية التى تستدعى صورة المزدوج الشعرى (م م – أ أ – ل ل ..... )، ولا يوجد سوى بيت واحد تغيب عنه. لقد أدت عملية تقليل أطوال الأبيات إلى اختصار المساحة الإيقاعية والوزنية وبدت عملية الترديد الشطرى بارزة، فتحقق إظهار الإيقاع الشعرى وبروزه .

ومن حيث الوزن الشعرى الذى ترتسم الخطاطة العروضية



للقصيدة به فإنه يسهم فى تكوين بنية القصيدة القصيرة ويسهل اقتناص الوحدات الاستبدالية لتخليق إيقاعها، بما يتجاوب مع فاعلية الإنشاد، وعلى الرغم من تنوع الضروب ( ٥/٥/ – ٥/٥٥/ – ٥/٥/٥/ – ٥/٥/// – ٥٥///) فإن فاعلية التناظر البنائى والتركيبى لم يُظْهرا من هذا التنوع تنافرًا صوتيًا ملموسًا .

أما القصيدة الأخرى (الزنبق والحرية) فإنها تبدو صورة قريبة من القصيدة السابقة وتستغل نفس التقنيات الموضحة. وإذا كنا هنا نتحدث عن فاعلية اختصار المساحة الإيقاعية فى انبثاق الإنشاد وبروز الأبنية الإيقاعية فإن قصيدة (أغنية المحكوم بالحب) تقدم لنا تجليًا لهذه البنية .

١ كان يدمدم افتح يا سمسم

٢ افتح لي قلبك امنحني حبك

٣ فـ أنا جائع و أنا ضائع

٤ في ـرد الطرقات في ليل الأموات

٥ صدري بركان خامد ولساني حجر هامد

٦ فـ افتح لي قلبك وامنحني حبك

٧ عصفـــور من نـــارأيقظـــنى طـــــار

عبـــر الأســـــوار(١/٤٢١)

فالتوازى الشعرى يتحقق عبر جعل كل طرف لسانى يعد بالطرف الموقعى المناظر له، على نحو ما تبسط الخطاطة الموضحة، إضافة إلى التوازن الموقعى وعملية السجع فى البيت الأول بين (يدمدم / سمسم)، فموقع الميم بجوار توازن الوزن الصوتى والتوازن الداخلى،

حيث ترجع كل واحدة نصفها الآخر (دم / دم)، (سم / سم) بما يخلق بروزها الصوتى، وكأننا إزاء رقص حقيقى للكلمات المتجانسة التى يعزز بروزها وجودها فى موقع التقفية، كما فى (جائع / ضائع، خامد / هامد). وبجوار ذلك نجد الترجيع الغنائى للبيتين (٢/٦). وكذلك يتحقق التغنى الشعرى من خلال بساطة الشفرة الشعرية للقصيدة المتغنية بحالة المحب/الأنا الشعرية، وإن كان البعد الثورى المباطن لها يظهر فى (برد الطرقات/وليل الأموات) مما يجعل الخطاب حالة تسرية للنفس .

**٣- تدوير البيت**

يتشكل (التدوير) من انتهاك خطاطة (البيت) الشعرى، بتشريك كلمة بين قسميه، (غير قابلة للتقسيم إنشاديًا)(١٥). فينفتح شطرا البيت وينضمان فى وحدة واحدة؛ لاستكمال المعنى. مما يخلق توترًا بين شكل البحر، وممارسة التركيب الذى يتخارج جزء منه (الكلمة)، فينتهى الوقف الموقعى بين الشطرين (١٦).

ويقدم لنا الجدول التالى تعيين كمى للتدوير فى المتن العروضى، موزعًا على البحور التى تستدعيه .

| البحور | مجزوءالرمل | مجزوءالكامل | مجزوءالرجز | السريع | الكامل |
|---|---|---|---|---|---|
| إجمالى الأبيات | ٣٠ | ١٥٠ | ٨٨ | ٢٦١ | ٣١٩ |
| المدور | ٣٠ | ٦٤ | ١٦ | ١٤ | ٥ |
| النسبة | ٪١٠٠ | ٪٤٣ | ٪١٨ | ٪٥,٥ | ٪١,٦ |

ومن الجدول تتبلور النتائج التالية :



- لا تمثل نسبة التدوير فى الشعر العمودى كمًا كبيرًا، فمجموع الأبيات المدورة (١٢٩) بيتًا، بنسبة إجمالية تصل إلى (٩٪) .

- يرتبط التدوير بالمجزوءات من البحور، وهذا ما يُلاحظ مع مجزوء الرمل والكامل والرجز، ويقل فى التمام، كما فى (السريع والكامل). وهذا الارتباط يبدو متعلقًا بتقليد شعرى وعرف إيقاعى فى الشعرية العربية، ولكن تظهر غرابة سيطرة التدوير التامة على (مجزوء الرمل)، بخلاف الشيوع الذى ترصده الدراسات العروضية عن الصلة الحميمة بين التدوير و(مجزوء الكامل)، وبالرجوع للإحصائين التاليين تبين ما يلى :

| البحر / الإحصاء | مجزوءالكامل | مجزوءالرمل | مجزوءالرجز | السريع | الكامل |
|---|---|---|---|---|---|
| إحصاءكشك(١٨) | ٪٥٢,٥ | ٪٤٧,٤ | ٪٢٩ | ٪٢,٦ | ٪١ |
| إحصاءالنطافى(١٩) | ٪٥٨,٧ | ٪٣٧ | ٪١٧ | ٪٢ | ٪٠,٤ |

فالمتن العروضى - خلافًا لهذين الإحصائين - يضع تدوير (مجزوء الرمل) فى المقدمة، ثم يأتى مجزوء الكامل. بل إن التدوير يسيطر تمامًا على "مجزوء الرمل"، أما بقية البحور فإن حجم التدوير بها، يقترب من مثيله فى الإحصائين. ولعل ذلك راجع إلى تغلغل التدوير فى عدد محدود من القصائد يصل إلى (١٢) قصيدة، (٥) قصائد تتخذ منه أساسًا إيقاعيًا ثابتًا لها، وهى قصائد (حلم فى كوخ "٣١من٤٠)، (عزلة "١٨من٢٠")، (قولى له "١٠من٢١")، (من تراها "١٥من١٥" ) ؛ بمجموع (٨٩) بيتًا من (١٢٩) بيتًا تمثل إجمالى المدور، يدلل ذلك على أن التدوير وسم للقصيدة فى المتن

العمودى أكثر من كونه حالات خاصة وشاردة داخل النص، فإذا علمنا أن مجزوء الرمل (قصيدتان) هما (قولى له / من تراها)، وأن التدوير يسيطر عليهما وجدنا فى ذلك تفسيرًا ملائمًا .

**٤- القافيــة**

يمكن تقسيم القصيدة العمودية - بحسب شيوع أنساق القوافى - إلى قسمين: القسم الأول يستخدم نسق (القافية الموحدة الروى)، والثانى ينم عن (مراوحة وتنويع للقوافى) من خلال حرف الروى. ويعد النسق الأول الموحد للقافية، النسق المسيطر بواقع (٥٠) قصيدة، وبنسبة تصل إلى (٦٤٪) من الشعر العمودى، مقابل (٣٦٪) تمثل (٢٨) قصيدة منوعة القوافى. فإذا قارنا ذلك بشعراء أبوللو حيث يصل النسق الموحد إلى (٨٠٪) والمنوع (٢٠٪) (١٩)، تبين لنا مخالفة أخرى لشعره العمودى عن شعراء أبوللو، فمعدل الميل لتنويع القافية يبدو بارزًا لديه، بمعدل يصل من (٦ إلى ٤)، بينما عند شعراء أبوللو (٨ إلى ٢) كما تشير النسبة السابقة، وإذا كان النسق الموحد القافية ينم عن فعل الزامى بحرف الروى الختامى ؛ مما يشكل التزامًا ذات طبيعة صوتية - معجمية، فإن فحصًا إحصائيًا يمكنا من التعرف على الأصوات الشائعة والنادرة لحروف الروى فى شعره العمودى وهذا ما يوضحه الجدول التالى :

| الروى | النون | الراء | الباء | الميم | التاء | الباء | الدال | القاف | السين | الحاء | العين | الكاف | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد النصوص | ١٠ | ٨ | ٥ | ٥ | ٤ | ٤ | ٣ | ٣ | ٣ | ٢ | ١ | ١ | ١ |

وبملاحظة حروف الروى - كما فى الجدول - نجد جميعها مما



أجازه العروضيون رويًا إلا (الهاء / الياء) والتى لم تجزْ رويًا. وبعملية مقارنة بين حروف الروى فى شعر البياتى وشعراء أبوللو، والذى يتخذ التراتبية التالية (النون، الراء، الميم، اللام، الهمزة، الباء، الهاء، العين، التاء، السين، الكاف، الياء، القاف، الفاء، الحاء) (٢٠)، ويلاحظ أن عدد حروف الروى لديهم (١٦) حرفًا، بينما لدى البياتى (١٣) بغياب (الفاء واللام والهمزة)، أما بقية الحروف فهى نفس الحروف لدى "أبوللو"، وثمة اتفاق فى شيوع (النون، الراء، الميم، الباء، الياء) ولكن تختلف وضعية باقى الحروف فـ (الدال والياء والعين والتاء والسين) تقل لدى البياتى، أما (الحاء والعين والكاف)، فإنها متأخرة لدى البياتى وأبوللو، والنتيجة المتحصلة من ذلك أن مساحة الاتفاق معهم أكبر من الاختلاف هذه المرة، وربما يرجع ذلك إلى شيوع هذه الحروف بوصفها رويًا نظرًا لسهولة الاقتناص المعجمى لوحداتها الاستبدالية المنتهية بهذه الحروف، فأغلبها من القوافى الشائعة كما يذكر د. أنيس (٢١).

وبمواصلة بحث الالتزام الصوتى للقافية الموحدة، من خلال الالتزام الكمى المرتبط بالبحر، نجد أن (٨) قوافى جاءت على (المترادف) و (٢٥) على (المتواتر) و(١٧) على (المتدارك) وواحدة على (المتراكب). ويتراوح البناء المقطعى للقافية بين (٢) أو (٣) مقاطع فى الغالب. أما عن حروف القافية الأخرى غير الروى - فنجد الردف فى (١٣) قصيدة، يمثل الألف (١٢) منها، والمبادلة بين (الواو والباء) فى قصيدة واحدة، وهى قصيدة (حلم).

ويمثل شيوع "الوصل" ظاهرة فى القافية الموحدة، فقد ورد

فى (٣٢) قصيدة موزعًا على (الياء) (١٧) مرة، و(الهاء) (١١) مرة، و (الألف) (٤) مرات. ويؤدى هذا الالتزام الصوتى بالوصل إلى تشكيل مقطعى نهائى ثابت بالمقطع الطويل المفتوح (ص ح ح)، بما يفضى إلى وضوح سمعى للقافية، وتصبح بذلك الوقفة النهائية قوية تقطع البيت عن تاليه، ومن ثم تنعدم ظاهرة التضمين بين القوافى والذى يرتبط بخفوت القافية، بحيث تبدو النغمة مسطحة (–) فى نهاية البيت، وتنم عملية الوصل عن نزوع واضح لإبراز القافية. أما الحرف الأخير من حروف القافية، والذى يمثل كمًا ضئيلاً فهو (الخروج) والذى لم يرد إلا فى ثلاث قصائد.

ومما سبق نستخلص أن مساحة القافية الموحدة – من خلال حروفها – تدور فى التزام حرفين قد يكون (الروى والوصل) (٢١) مرة، أو (الروى والردف) (٤) مرات، أو التزام حرف واحد هو (الروى) وقد ورد (١٤) مرة. ويمثل الالتزام بثلاثة أحرف (١١) قصيدة، منها (٨) تلتزم (الروى والردف والوصل) وثلاث (الروى والوصل والخروج).

وإذا كان النسق الموحد القافية يقوم على الانتظام الشكلى الدقيق من خلال اطراد حرف الروى ؛ فسنجد النسق المنوع القوافى وإن كان لا يصل إلى آلية الشكل الموحد لكنه يقوم على تنظيم التقفية التى تصبح نسقًا يحكم حركة النص فى تناميه، وأغلب قصائد النسق المنوع تتخذ من نظام المقطوعات الحديثة إطارًا عامًا لتشكيل الإيقاع، فمن (٢٨) قصيدة منوعة القافية تقوم (١٨) على المقطوعات الحديثة. وتستقطب المراوحة التقفوية – كل (٤) أبيات – (٩)



قصائد، وثلاث قصائد تنوع القافية كل (٣) أبيات، وقصيدتان كل (٥) أبيات، والقصائد الأربع الباقية تنوع القافية بين الأبيات بدون عدد ثابت .

وبقية القصائد المنوعة القوافى تنحو نحو نظام الموشحات فى أشكالها منوعة التقفية، منها نظام (المزدوج) والذى عرضنا لنماذج منه عند الوقوف على البناء الإنشودى وطول البيت، ومواكبة القافية لذلك، ونذكر كذلك قصيدة "ربيعنا لن يموت" التى تتخذ أيضًا شكل المزدوج، وقصيدة "لقاء" والتى تقول:

إطراقة حيرى يظللها لقاء عابر
كلقاء أبناء السبيل (ل)
فى ظلمة الليل الطويل (ل)
يتسكعون بلا رجاء .... (اء)
ويضربون بلا عزاء(اء)
فى (همسه) خاو رهيب (يب)
فى عالم الصمت الكئيب(يب)
حيث العواطف تستحيل(يل)
ضربًا من اللغو الثقيل (يل)

**(١/٥١)**

والملاحظ أن هذا التنسيق المقترح للقصيدة يستتر وراء الإخفاء الذى يمارسه توزيعها الطباعى فى الديوان. أما بقية القصائد فإنها تتخذ أنظمة تقفوية متنوعة تقترب من نظام الموشحات .

لا بد أن نتوقف قبل خاتمة هذا المبحث لنعرض لدور ( الوصل )

فى القافية الموحدة، بتثبيته جهة الإحالة الضميرية ؛ بما يؤدى إلى ترجيع غنائى واضح يتطلب الاقتصاد وعدم التعدد فى مراجع الضمير الذى يقود إلى تشتت النص، وتقدم لنا تسع قصائد مادة جيدة لفحص الظاهرة. ونتخير قصيدة (أكاد أموت) لتقدم تحليلاً لفاعلية ( الوصل ) .

.... وحبى الوضىء كورد الربيعإذا آمن الحب بالعاشقينوأكفر بالورد والزراعينأكاد أذوب ... أكاد أموت

إذا ابتسمت قلت هذا المساء وإن أطرقت فهى سر ينوح فأنثر والدمع فى مقلتى .

تهالك شوقًا على دربها فإنى سأكفر فى حبها وأشرب نخبى على نخبها على رقة الخيط من ثوبها أراها تجول على هدبها ويشكو إلى الله ممّا بها زهورى على قدمى ربّها

(٣١ :١/٣٠)

فالقافية تقوم على الوصل ( بالهاء ) والذى يمثل ضميراً عائداً على أنثى غائبة لم يفصح النص عنها، وتظل الإحالة الضميرية "بالهاء" تُرجِّع هذا الغائب المعشوق الذى يمثل الرفيقة / المحبوبة، وينسج النص عليه ويَظل المحبوب متعاليًا على الأبانة، ويؤدى رجوع الضمائر إلى مرجع واحد فقط إلى صفاء غنائى فى النص، فلا تتعقد التراكيب فالشبكة المرجعية للضمائر فى القافية تعود إلى المحبوبة، والضمائر داخل النص تحيل إلى المتكلم المحب، ويتنامى النص من خلال حالة السهاد والقلق من جهة المحب تجاه محبوبة غائبة / حاضرة .



وتتوافر قصائد أخرى على إرجاع الوصل على ضمير المتكلم طوال النص، كما فى قصيدة (مقابر الربيع)، فى القوافى التالية ( لنا / بنا / حبنا / ليتنا / حبنا ) وقصيدة ( بقايا لهيب ) نجد أيضًا ( أشواقى / وثاقى / انطلاقى / أعراقى / آفاقى / انطلاقى )، وفى قصيدة ( أحزان الليل ) ( أقداحى / جراحى / جناحى / صداحى / جماحى / مصباحى )، وفى قصيدة ( حلم ) ( يقظاتى / حياتى / فتاتى / قبلاتى / بسماتى / ذاتى / شكاتى )، ومن ثم فإن الوصل يمثل ضميراً مرجعيًا يتوفر على سبك أجزاء النص وربطها بشبكة إحالية ومرجعية واحدة لا تحتاج إلى تكرار الرابط، كذلك ربط القصيدة بجرسٍ صوتى بارز .

### ثانيًا: قصيدة التفعلية

### ١- الإطار الإيقاعى

يعد البياتى رائدًا من رواد قصيدة التفعلية، ويعد ديوانه ( أباريق مهشمة ) فى طليعة الدواوين التى بشرت بقدوم تشكيل إيقاعى وتعبيرى مخالف للحركة السابقة . ومنذ ( أباريق مهشمة ) وحتى (نصوص شرقية) أصبح الشكل التفعيلى الذى يستخدم تفاوت عدد التفعيلات فى الأسطر، شكلاً مسيطراً على نتاج البياتى وقد بلغت عدد قصائده (٣٨٦) قصيدة، إضافة إلى (١٣) قصيدة تُنوِّع الإطار الإيقاعى ما بين التفعيلى والعمودى والنثرى ×

(أ) وصف الأوزان

يضم المتن التفعيلى (٢١) ديوانًا من (٢٢) ديوانًا، تمثل جملة دواوين شعر التفعيلة لدى البياتى فلا يوجد سوى ديوان (ملائكة

وشياطين) فقط الذى يعتمد على القصيدة العمودية – كما مر بنا –، وعدد القصائد الحرة ( ٣٨٦ ) قصيدة تمثل (٨١٪) من إجمالى قصائده الموزعة على ستة أوزان . ويوضح الجدول التالى نصيب كل وزن من الشيوع والندرة .

| الأوزان / النسبة | الرجز | المتدارك | الكامل | الرمل | المتقارب | الوافر | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد النصوص | ١٦٥ | ١٠٧ | ٥٩ | ٤٢ | ١٠ | ٣ | ٣٨٦ |
| عدد الأسطر | ٥٨٨٢ | ٣٠٩٢ | ١٩٨٠ | ١٤٣٤ | ٢٠٩ | ٧٦ | ١٢٦٧٣ |
| النسبة بقياس عدد النصوص | ٤٢,٥٪ | ٢٧,٨٪ | ١٥,٣٪ | ١١٪ | ٢,٥٪ | ٠,٠٨٪ | |
| متوسط طول القصيدة على الوزن | ٣٦ | ٢٩ | ٣٣ | ٣٤ | ٢١ | ٢٥ | - |

ومن الجدول نرصد قلة عدد الأوزان المستخدمة مقارنة بالقصيدة العمودية ؛ إذ نجد (٦) أوزان مقابل (٩) للقصيدة العمودية كذلك يكشف الجدول عن تغير فى تراتبية أوزان الشكل التفعيلى عن نظيره العمودى، فالكامل يتأخر ويأخذ الرجز مكانه، ويتقدم المتدارك الذى يحتل مرتبة متأخرة فى القصيدة العمودية، وتختفى (الأوزان المركبة)، ( الخفيف، الطويل، البسيط، السريع ) ويظهر وزن (الوافر) الغائب هناك . و يمكن تقسيم أوزان المتن التفعيلى إلى ثلاثة شرائح :

الأولى : شريحة الشيوع، وفيها ( الرجز / المتدارك )، ويمثل الرجز ٤٢,٦٪ وهى نسبة سيطرة عالية، ويليه بفارق واضح المتدارك ٢٧,٨٪، ومجموعهما يصل إلى (٤ , ٧٠٪) أى ما يقرب من ثلثى الإنتاج الشعرى للقصيدة الحرة .

الثانية : شريحة الوسط، ويمثلها ( الكامل / الرمل )، ومجموعهما يصل إلى ( ٢٦,٣٪ ) أى ما يقرب من الربع .



الثالثة : شريحة الندرة، وتشتمل على ( المتقارب / الوافر ) بمجموع قصائد قليل، يمثل ( ٣ , ٣٪)

– بالنسبة لطول عدد أسطر القصيدة على الوزن، يلاحظ أن متوسط طول قصيدة الرجز (٣٦) سطرًا، هو الأطول بين الأوزان . ثم الرمل فالكامل فالمتدارك، بعكس تراتبية هذه الأوزان ومعدلات شيوعها. كذلك تعكس تراتبية (المتقارب/ الوافر) (٢١) سطرًا، ويعنى ذلك أن معدلات الطول لا ترتبط بتراتبية الأوزان. أما متوسط طول القصيدة الحرة فيصل إلى (٣٣) سطرًا فى المتوسط . فإذا قارنّاها بمتوسط طول القصيدة العمودية الذى يصل إلى (١٨) بيتًا، واعتبرنا نصف البيت سطرًا، أى (٣٦)، تبين وجود تقارب فى الطول بينها . ويرتبط ذلك بمنزع لاقتصاد طول القصيدة، وإنتاج قصائد متوسطة الطول لا مطولات.

– على الرغم من ندرة الأبحاث والجداول العامة لإحصاء الأوزان ونسب شيوعها لدى شعراء الشعر الحر. فإنه يمكن الاعتماد على ما قام به ( د. محسن أطيمش ) من إحصاءات على الشعر العراقى المعاصر (٢٢) – على الرغم من توقفه حتى ١٩٧٨م – فى حدود إيضاح الفروق بين البياتى وشعراء القصيدة الحرة فى العراق . والجدول التالى يمثل تراتبية الأوزان الإجمالية عند (٤٣) شاعرًا من شعراء العراق .

| الوزن | المتدارك | الرجز | الرمل | الكامل | المتقارب | وافر | السريع | الخفيف | البسيط | الطويل | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد القصائد | ٤٩١ | ٣٦٧ | ٢١٣ | ٢٠٢ | ١٧٥ | ٩٩ | ٩٩ | ٦ | ٤ | ٢ | ١٦٥٨ |
| النسبة | ٢٩,٦٢٪ | ٢٢,١٤٪ | ١٢,٨٥٪ | ١٢,١٨٪ | ١٠,٢٥٪ | ٥,٩٧٪ | ٥,٩٧٪ | ٠,٣٦٪ | ٠,٢٤٪ | ٠,١٢٪ | ١٠٠٪ |

ومن خلال مقارنة هذه التراتبية بترتيب الأوزان لدى البياتى نستخلص النتائج التالية :

– تختلف تراتبية أوزان البياتى عنهم، فأوزان (المتدارك، الرجز)

تتبادل مواقعها، كذلك (الرمل / الكامل) ومن ثم تختلف تراتبية الأوزان الأربعة لديه عنهم .

– يوافقهم البياتى فى مواقع ( المتقارب / الوافر ) .

– تبدو سعة البنية العروضية لدى شعراء العراق، والتى وصلت إلى (١٠) أوزان وعند البياتى (٦) فقط. ويرجع ذلك إلى عدم اعتماده على الأوزان المركبة فى نسيج القصيدة الحرة، ولا يمثل ذلك فارقًا كبيرًا إذا علمنا أن المنسوج على البحور المركبة لديهم يبدو قليلاً كما يوضح الجدول .

(ب) تطور الأوزان

وصف الأوزان السابق أظهر المنزع المسيطر فى اختيارات الأوزان، وتكوين بنية قارة لأنواعها ومعدلات شيوعها على المستوى التزامنى synchronic و دراسة الجانب التطورى على مستوى التعاقب diachronic يأتى لإبراز كيفيات الانتقالات والتحولات من نسق إلى آخر، ومن ثم فإن مقارنة الأوزان فى مراحل متعاقبة يظهر جوانب أسلوبية لا تظهر عند الوصف التزامنى . وهنا يأتى المنظور التطورى (ليكمل الجانب الوصفى ويضفى عليه حركية تساعد على استخلاص نتائجه) (٢٣).

والجدول أدناه الذى يوضح تطور استخدام الأوزان فى قصيدة التفعلية، بجوار الجدول السابق عن القصيدة العمودية، لهما معًا دور فى إبراز ملامح التطور فى استخدامه الأوزان وانتقالاته من وزن لآخر فى دواوينه المتعاقبة.

جدول "أوزان الشعر الحر"

| الوزن / الديوان | الرجز | المتدارك | الكامل | الرمل | المتقارب | الوافر | تنوع الإطار | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أباريق مهشمة ١٩٥٤م | | | ٢١/٨١١ | | | | | ٢١/٨١١ |
| المجد للأطفال ١٩٥٦م | ٦/١٤٤ | | ٩/٢٨٨ | ٦/١٤٧ | ٣/٧٤ | ٢ | ١ | ٦٥٣/٢٤ |
| أشعار فى المنفى ١٩٥٧م | ٨/٢٣٥ | ١/٤٣ | ١/٣٠ | ٥/١٥١ | ٣/٦١ | ١/٢٩ | | ١٩/٥٤٩ |
| عشرون قصيدة من برلين ١٩٥٩م | ٢٠/٣٦٥ | | | | | | | ٢٠/٣٦٥ |
| كلمات لا تموت ١٩٦٠م | ١١/٤٤٥ | ٣/١٠٠ | ٤/٢٢١ | ٢/٧٢ | ١/٢٠ | | ١ | ٢٢/٨٥٨ |
| يوميات سياسى محترف× ١٩٧٠م | ٤/٢٣٢ | | ٣/٦٤ | ١/١٩ | | | | ٩/٣١٥ |
| النار والكلمات ١٩٦٤م | ٢١/٧٥٤ | ٢/٥٤ | ٣/٩٤ | ٧/٢٦٧ | | ١/٢١ | | ٣٤/١١٩٠ |
| سفر الفقر والثورة ١٩٦٥م | ٣/٢٢٠ | | ١/٤٠ | ١/١٦ | | ١/٢٦ | ٢ | ٨/٣٠٢ |
| الذى يأتى ولا يأتى ١٩٦٦م | ١٨/٦٧٤ | | | | | | | ١٨/٦٧٤ |
| الموت فى الحياة ١٩٦٨ | ١١/٦٩٧ | | | | | | ١ | ١٢/٦٩٧ |
| عيون الكلاب الميتة ١٩٦٩م | ٤/٩٠ | | ٢/٦٠ | ٤/١٦٩ | | | | ١٠/٣١٩ |
| الكتابة على الطين ١٩٧٠م | ٧/١٥٢ | | ١/٤٢ | ٨/٣٦٠ | | | | ١٥/٥٥٤ |
| قصائد حب على بوابات العالم ١٩٧٢م | ٩/٧٦٠ | | | | | | | ٩/٧٦٠ |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| سيرة ذاتية لسارق النار ١٩٧٤م | ٦/٤٧٥ | | | | | | ١ | ٧/٤٧٥ |
| كتاب البحر ١٩٧٥م | | ٣/١١٢ | | | | | ٦ | ٩/١١٢ |
| قمر شيراز ١٩٧٦م | ١/٢٣ | ٧/٣٨٤ | | | | | | ٨/٤٠٧ |
| عشرون قصيدة من برلين ١٩٥٩م | ٢٠/٣٦٥ | | | | | | | ٢٠/٣٦٥ |
| مملكة السنبلة ١٩٧٩م | | ١٣/٦٣٦ | | | | | | ٦٣٦/١٣ |
| بستان عائشة ١٩٨٩م | ١٢/٨٣ | ٣٥/٥٣٠ | ١٢/١٨٠ | ٣/٧٣ | | | | ٦٢/٨٦٦ |
| كتاب المرائى ١٩٩٥م | ١٨/٤٤٣ | ٣٠/٧١٠ | ١/٨٤ | ٣/٩٣ | ١/١٥ | | | ٥٣/١٣٤٥ |
| البحر بعيد ١٩٩٨م | ٥/٩٠ | ٩/٢٤٣ | ٢/٦٦ | ٢/٦٧ | ٢/٣٩ | | | ٢٠/٥٠٥ |
| نصوص شرقية ١٩٩٩م | | ٤/٢٨٠ | | | | | ١ | ٥/٢٨٠ |
| عدد القصائد / عدد الأسطر | ١٦٤/٥٨٨٢ | ١٠٧/٣٠٩٢ | ٥٩/١٩٨٠ | ٤٢/١٤٣٤ | ١٠/٢٠٩ | ٣/٧٦ | ١٣ | ٣٨٦/١٣٦٧٣ |

– ومجمل قصائده كتبت ما بين ١٩٥٣ – ١٩٧٠ وإن كانت أغلب القصائد قبل (١٩٧٠) .

– الفاصل قصائد/أسطر، فاصل بين عدد القصائد فى البداية وعدد الأسطر فى النهاية .

من خلال هذا الجدول وسابقه نستطيع أن نلاحظ وجود خمس مراحل، تمثل الجانب التطورى لاستخدامه الأوزان ( عمودى /



تفعيلى )، كل واحدة تكشف عن ملامح مائزة وسمات ثابتة

**المرحلة الأولى** : تتجمع الخيوط المبلورة لهذه المرحلة من خلال انصبابها فى بؤرة وزن ( الكامل ) المسيطر على المنسوج الشعرى فى هذه المرحلة، والذى يشكل ( الكامل ) من خلالها عامل اختراق للبنية الوزنية للدواوين الثلاثة الأولى من الإنتاج الشعرى – لدى البياتى – وهى ( ملائكة وشياطين)، و(أباريق مهشمة) و (المجد للأطفال والزيتون)، حيث يشكل الكامل نحو ( ٥٤ ) قصيدة تشكل ٥٠ ٪ من إجمالى قصائد المرحلة . وقد تمت الاستفادة بشكليه العمودى والتفعيلى، واستغلت (٣٠) قصيدة ( شكل التفعيلة ) فى مقابل ( ٢٤ ) تقولبت بإطاره الملتزم بالبحر .

وعلى الرغم من اختلاف الرؤى الفاعلة وتباينها فى الدواوين الثلاثة ؛ إذ الديوان الأول (ملائكة وشياطين) ينسب – باعتبار العناصر الشعرية الكامنة وراء تشكيلاته المنجزة – إلى الحركة الشعرية السابقة على الحداثة الشعرية العربية، فى مقابل ديوانى ( أباريق مهشمة ) ( والمجد للأطفال )، بوقوعهما فى منطقة الافتراق عن التصورات المؤسسة لهذه الحركة، وميلها – فى نفس الوقت – الاندغام فى حركة الحداثة الشعرية ؛ يظل ( الكامل ) العنصر المسيطر على (عناصر التعبير الشعرى) الموجه لإنتاج النص فى هذه المرحلة . وبذلك يتميز الكامل بوصفه الإطار الذى تمت من خلاله عملية الانتقال من أسس شعرنة النص لدى المدارس السابقة على الحداثة – والتى كان يجاريها البياتى فى إنتاجه الأول – إلى طريقة أخرى للشعرنة . ولم يكن ذلك الانتقال على أية حال انتقالاً مفاجئًا

بل يمكن القول أنه اتسم بالتدرج ؛ فإذا كان استخدام الكامل فى الديوان الأول بتشكيلاته الموروثة بوصفه بحراً هى المسيطرة، يأتى الديوان الثانى (أباريق مهشمة) يحمل (٢١) قصيدة حرة على الكامل، فى مقابل (٦) قصائد فقط عمودية . أما الديوان الثالث فتنعدم فيه صورة الكامل العمودية ؛ لتفسح المجال لسيطرة التفعيلى منه .

ويلاحظ ارتباط (الكامل) بسيطرة القصيدة العمودية على هذه المرحلة، خاصة ديوانيه الأول والثانى، أما الديوان الثالث (المجد للأطفال) فيمثل ذروة التخلى عن القصيدة العمودية، فمن (٢٦) قصيدة فى هذا الديوان، جاءت قصيدتان فقط على الشكل العمودى، أما الديوان الأول فقد جاء عمودياً كله، بخلاف (أبارق مهشمة) الديوان الثانى، الذى جاءت به (٢١) قصيدة حرة فى مقابل (١٥) عمودية، بما يوازى أكثر من (النصف) قصائد حرة . ويمكن التوصل ترتيباً على ما سبق إلى ما تجسده هذه المرحلة من قلق وتوثب إلى تشكيل قار تقوم عليه عناصر النص الشعرى .

ولعل هذه السيطرة التى مارسها "الكامل" على البرنامج الإيقاعى فى هذه المرحلة –من شعر البياتى– إضافة إلى الصدارة التى كان يحظى بها الكامل فى المنسوج الشعرى العربى لفترة طويلة (٢٤)، جعلت الدكتور إحسان عباس – وهو بصدد دراسة (أباريق مهشمة) – وسيطرة الكامل عليه ؛ يعلن (أن الشعر الحر لم يستطع أن يطوع العروض العربى – فى يد البياتى على الأقل – لأن قوة الموروث الصارم فى نغمات الشعر العربى ستظل تقيد الشاعر فى قبضة



محكمة ؛ ولأن طبيعة اللغة نفسها لا تسمح أحياناً بأن يتجاوز الشاعر المألوف كثيراً فى أنغامه.) !! ويواصل حديثه مبرراً ذلك الصنيع من البياتى قائلاً (فإذا أكثر البياتى من وزن الكامل فى شعره فإن ذلك يمثل إحساسه الداخلى بأن هذا البحر هو أقرب البحور نغمة إلى طبيعة الحرية المنشودة فى هذا الشعر) (٢٥) . ولا شك أنه يقصد "بالحرية المنشودة" حرية حركة الحداثة فى استخدام الوزن، وأن الكامل يجسد طمح هذه الحداثة، ولاشك أيضاً أن حركة الحداثة العربية لم تأخذ بتصور الدكتور إحسان عباس – على الأقل – إنتاج البياتى الذى يسيطر عليه وزنان (الرجز والمتدارك) كما بينا، كما يلاحظ عدم تفريق الدكتور إحسان عباس – فيما نزعم – بين وزن الكامل وقد أخذ تشكيلة البحر الشعرى، وصورته وقد اتخذ من التفعيلة وسيلة للتشابك والبناء . ومن ثم يؤدى اختلاف صورة الكامل إلى اختلاف عناصره البانية لإيقاع القصيدة فى كلا الشكلين المرحلة الثانية :تتجلى هذه المرحلة بدواوينها الثمانية التى يخترقها وزن (الرجز) بسيطرته، وهى من ديوانه (أشعار فى المنفى) وحتى ديوانه (الموت فى الحياة)، باعتبارها المرحلة التى انخرط فيها أكثر المنسوج الشعرى للبياتى فى صورة التفعيلة . يرتبط ذلك بسيطرة (الرجز) على هذه الدواوين بنسبة بلغت ٧٠,٥٪ فى مقابل احتلاله المرتبة الخامسة فى المرحلة السابقة، وبذلك تتناسب سيطرة (الرجز) مع القصيدة العمودية تناسباً عكسياً، فزيادة الرجز أدت إلى قلة القصائد العمودية والتى بلغت نسبتها ٢٪ فى مقابل ٩٨٪ قصائد حرة. ويظهر فى هذه المرحلة وزن (الوافر) على الرغم من انعدامه فى

المرحلة السابقة بل إنه لن يظهر فى أى مرحلة أخرى بعد ذلك . وبظهور (الوافر) تختفى من الشريحة الوزنية لهذه المرحلة أوزان (البسيط والطويل والخفيف) .

**المرحلة الثالثة** :وتضم ديوانين هما (عيون الكلاب الميتة) و(الكتابة على الطين)، وعلى الرغم من احتلال (الرمل) المرتبة الأولى فى السيطرة على قصائد هذه المرحلة، بواقع ٤٦٪ ؛ فإن وزن (الرجز) يشاركه ويتقاسم معه هذه السيطرة أيضاً، حيث تمثل نسبته ٤٢٪، ويرتبط ذلك بقلة عدد الدواوين فى هذه المرحلة، ولم يكن ظهور الرمل وسيطرته على هذه المرحلة مع (الرجز)، أمرًا فجائيًا ؛ فسيطرة الرجز امتداد لسيطرته على المرحلة السابقة . أما سيطرة الرمل فإن المرحلتين السابقتين يدلان على ذلك ؛ حيث يحتل (الرمل) فى المرحلة الأولى المرتبة الثانية بعد (الكامل)، وفى المرحلة الثانية يحتل المرتبة الثانية أيضاً بعد (الرجز) . ويلاحظ اختفاء القصيدة العمودية فى هذه المرحلة .

**المرحلة الرابعة** :تضم هذه المرحلة ديوانين كذلك مثل المرحلة السابقة وهما : (قصائد حب على بوابات العالم السبع) و (سيرة ذاتية لسارق النار) . وفى هذين الديوانين تتم عملية العودة مرة أخرى إلى "وزن الرجز" بوصفه عنصرًا مسيطرًا وموجهًا للبنية الإيقاعية . وبذلك يصبح عدد الدواوين التى يخترقها هذا الوزن (عشرة)، ففى المرحلة الثانية ثمانية دواوين وهذه المرحلة ديوانان . ويلاحظ السيطرة العالية (للرجز) على هذه المرحلة، إذ بلغت نسبته ٩٣٪ وهى أعلى نسبة لسيطرة وزن على أىّ مرحلة . وتواصل



القصيدة العمودية غيابها فى هذه المرحلة أيضًا، ولعل ذلك يؤكد الارتباط العكسى بين الرجز والقصيدة العمودية والذى أشرنا إليه سابقًا .

**المرحلة الخامسة** : وتأتى هذه المرحلة المؤطرة بحدود وزن – المتدارك – وسيطرته على سبع دواوين، وهى (كتاب البحر، قمر شيراز، مملكة السنبلة، بستان عائشة، كتاب المراثى، البحر بعيد أسمعه يتنهد، نصوص شرقية)، مخالفة للسياق العام لحركة التحولات الوزنية فى شعر البياتى ؛ إذ لم يكن هناك منسوج شعرى على (المتدارك) له من قوة الحضور بما يسمح بتوقعه مسيطرًا على مرحلة تضم هذا العدد من الدواوين . فالمرحلة الأولى يحتل فيها (المتدارك) المرتبة التاسعة والأخيرة فى سلم تراتبية الأوزان، احتل هذه المرتبة بقصيدة واحدة هى (الأسير) فى ديوان (أباريق مهشمة)، ويرتفع إلى المرتبة الرابعة فى المرحلة الثانية بثمانية قصائد كلها جاءت على شكل (التفعيلة)، وينعدم (المتدارك) فى المرحلتين الثالثة والرابعة تمامًا . وتأتى هذه المرحلة (الخامسة) بؤرة يتجمع فيها أغلب منسوج (المتدارك) .

وبتراجع الرجز فى هذه المرحلة عن سيطرته فى المراحل السابقة يعطى فرصة لعودة الظهور للقصيدة العمودية . وإن كان حضورًا ضعيفًا يمثل ٥٪ من إنتاج المرحلة بواقع ثمانية قصائد فقط .

من عملية الرصد السابقة لوصف التحول والانتقال من وزن إلى آخر، والتى قمنا ببلورتها فى المراحل الخمس السابقة، يمكن أن تستخلص جملة من النتائج الهامة حول المتغيرات والثوابت فى هذه المراحل.

– تكشف عملية التنمط للمراحل الوزنية عن قابلية هذه المراحل لسرعة البنينة داخل أطر وزنية تبرز فاعلية التطور، كما تكشف عن ميل البرنامج الإيقاعى لشعر البياتى إلى السكن داخل قالب وزنى واحد، والاستفادة القصوى من إمكانياته التى يطرحها، وما يحوزه من تشكيلات غير مستنفذة فى إنتاج نصوص متعددة، ومن ثم يبرز لدى البياتى ثبات "الأساس" الوزنى فى فترات زمنية، ينتج خلالها دواوينه المتوالية . وعلى الرغم من ذلك ؛ فإن هذا الإطار الوزنى يفقد رتابته كثيراً حينما يتم تحفيزه لإنتاج الرؤيا الشعرية . (كما لاحظنا فى المرحلة الأولى) .

– تتأكد هذه السيطرة لوزن واحد على كل مرحلة، بقراءة الجدول السابق، والذى لاحظنا فيه سيطرة الكامل بنسبة ٥٠٪ إذا قورن بالتالى له (المتقارب) ونسبته ١١٪، والمرحلة الثانية التى يبلغ بها نسبة الرجز (٦٥٪) والتالى له (الرمل) ١١٪ والمرحلة الثالثة نجد (الرمل) و(الرجز) يتقاسمان السيطرة بواقع ٤٦٪ للأول و٤٢٪ للثانى، وبذلك تكون هذه المرحلة الوحيدة التى تميل إلى التشارك فى الأساس الوزنى فى خلق النسيج الإيقاعى للنص. ويلاحظ أن هذه المرحلة أيضًا تتوسط المراحل الخمس، يسبقها مرحلة (رجزية) وتليها مرحلة (رجزية) أيضًا . ولعل ذلك بسبب تشارك كل منهما (أى الرمل والرجز) فاعلية التوجيه لعناصر التعبير الشعرى للمرحلة الثالثة. أما المرحلة الرابعة فيأتى "الرجز" بنسبة ٩٣٪ بسيطرته على كل القصائد إلا قصيدة واحدة، أما المرحلة الخامسة فيسيطر المتدارك بنسبة ٥٧٪ وتاليه (الرجز) ٢٥,٥٪ .



– كما تعتبر المراحل السابقة بؤرًا لاستقطاب أكبر النسب من كل بحر فى الخارطة الوزنية لشعر البياتى، فنجد ٦٥٪ من المنسوج الوزنى للكامل فى المرحلة الأولى، و٥٧٪ من منسوج الرجز فى المرحلة الثانية، والتى شهدت ثلاثة دواوين خالصة للرجز دون سواه، وهى ( "عشرون قصيدة من برلين" و "الذى يأتى ولا يأتى" و "الموت فى الحياة" ما عدا قصيدة واحدة ) . و٩٢٪ من (المتدارك)، فى المرحلة الخامسة، والتى جاءت بديوانين، هما (قمر شيراز – ما عدا قصيدة واحدة)، و(مملكة السنبلة) على (المتدارك) وربما شذت عن ذلك المرحلة (الثالثة والرابعة)، إذ تبلغ نسبة (الرمل) فى الثالثة (٢٤,٥٪) من إجمالى الرمل فى شعر البياتى، ويمكن تعليل ذلك بالتشارك بين وزنى الرمل والرجز فى السيطرة على أوزان المرحلة . كذلك توزيع منسوج الرمل على المرحلتين السابقتين – أى الأولى والثانية – كما وضحنا ذلك من قبل، أما المرحلة الرابعة والتى يمثل فيها الرجز ١١٪ من إجمالى الرجز فى شعر البياتى، فيمكن إرجاع ذلك إلى استقطاب المرحلة الثانية لأكثر من نصف الرجز، وعلى الرغم من ذلك نجد ديوانى (قصائد حب على بوابات العالم لسبع) و(سيرة ذاتية لسارق النار) – إلا قصيدة واحدة – قد جاءا خالصين للرجز، ومعنى ذلك وجود خمس دواوين من عشرة يسيطر عليها الرجز .

– ويترتب على ميل البرنامج الإيقاعى إلى السكن والاستقرار فى وزن واحد، فى دواوين متوالية إلى تقليص الشريحة الوزنية، فغلبة الوزن الواحد على النوتة الوزنية يقلص فرص الظهور – بمعدلات

مرتفعة – لأوزان أخرى بجواره يوكل إليها فاعلية التنوع فى الأطر الوزنية للدواوين، وإذا كان تقلّص الشريحة الوزنية لدى البياتى ملمحًا بارزًا، فإن فرص اتساع هذه الشريحة الوزنية– والمحدودة إلى حد ما – تقل كلما تقدمنا مرحلة بعد أخرى، وإن كانت تعاود السعة – على استحياء – فى آخر المراحل، فالمرحلة الأولى يستخدم (٩) من عشر أوزان (هى جملة أوزانه المستخدمة) والثانية (٧من ١٠) والثالثة (٣من١٠) والرابعة (١من١٠) والخامسة (٧من١٠)، ويلاحظ ارتباط السعة الوزنية بارتفاع استخدام البحور الشعرية، خاصة وأن أغلب قصائد البياتى قصائد تفعيلة ؛ تستخدم أوزان وحيدة التفعيلة ولم يجرب استخدام الأوزان المركبة فى القصيدة الحرة، فضلاً عن أن محاولات الشعراء النسج على البحور المركبة فى قصيدة التفعيلة تبدو قليلة .

– وتفسر لنا النتائج السابقة، استخدام البياتى لعملية التنويع فى الإطار الإيقاعى للقصيدة – والتى خصت بالصفحات التالية –، فإزاء سيطرة الوزن الواحد على المنسوج الشعرى وزيادته بمعدلات عالية وتقلّص الشريحة الوزنية، كان اللجوء إلى تجريب وسائل جديدة تضفى جانبًا من الفاعلية على الوزن، ومن ثم تكفل له هذه التقنية استغلال البدائل الوزنية المسيطرة فى البرنامج الإيقاعى، وإعادة تشكيلها فى نسيج النص، بما يعطى طابعًا تحفيزيًا – كما سنبين فى مبحث تنويع الإطار– للوزن لحمل دلالات منبثقة من القصيدة .

– ومن النتائج السابقة يتضح أن الديوان لديه، يمثل وحدة شكلية لها اتساقها من حيث التشكيل الوزنى والتشكيلى – كما سنلاحظ



فى ظاهرة التدوير –، أو التشكيلات المكونة للوزن وفضاء التوزيع وعملية البروز والخفوت للقوالب الإيقاعية واستخدام القافية . ومثل هذه الوحدة تنم عن اتساق مضمونى داخل الديوان، بوصفه مشروعًا شعريًا يعبر عن عمل له استقلاله واكتماله الداخلى، على صعيد الرموز .

## (جـ) تنويع الإطار

فى مقابل اندراج النص على بناء وزنى إطارى (عمودى أو تفعيلى) خالص، تجعل (١٣) قصيدة من (الشكل التفعيلى) تنويع الإطار الإيقاعى خاصية ملازمة لها ؛ إذ تقوم على تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع المستقلة طباعيًا ينوع فيما بينها الوزن، وقد تُنّوع القصيدة بين الأوزان العمودية بجوار الوزن التفعيلى بل قد تدخل القصيدة مقاطع نثرية، تؤدى إلى تنويع الكتابة داخل النص .

الجدول يشير إلى الأوزان التى يتم بها تنويع الإطار، بجوار الكتابة النثرية .

| الوزن / العدد | العمودى | | | | | الحر | | | | | النثر |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الوزن | السريع | البسيط | الطويل | المتقارب | المتدارك | الرجز | المتدارك | الوافر | الكامل | الرمل | ٣٠٨ |
| الأبيات /الأسطر | ٨٥ | ١٥ | ١٤ | ٨ | ٧ | ٥٠٦ | ٢٥٢ | ١١١ | ٥٤ | ١٧ | ٣٠٨ |

أوزان خمسة عمودية ومثلها حرة تمثل أوزان التنويع الإطارى، ويسيطر الوزن التفعيلى (كميًا) ثم (النثر) فالشعر (العمودى)، على أنه يلاحظ أن هناك تلازمًا بين تنويع الإطار – بكافة أشكاله – داخل النص، وطول هذا النص ؛ فمجموع الأسطر المكونة للأوزان السابقة،

– إلى جوار النثر – تبلغ (١٥٠٦) سطرًا مقسومًا على (١٣) قصيدة، تساوى (١١٦) سطرًا كمتوسط طول لهذه القصيدة .

ولمزيد من الإيضاح لمظاهر التنويع وما تمثله من علاقات داخلية، يمكن تصنيف التنوع إلى أشكال ثلاثة :

١– التنويع بين الأوزان فى الشكل التفعيلى .

٢– التنويع بين الشعر الحر والشعر العمودى .

٣– تعدد الكتابة (العمودى والحر والنثر) .

ويضم الشكل الأول، القصائد التالية :

– إلى فلاديمير مايا كوفسكى(المتدارك / الكامل)

– سفر الفقر والثورة (الوافر / الرجز)

– الأميرة والغجرى(الرجز / المتدارك)

– أحمل موتى وأرحل(المتدارك / الكامل)

– قصائدعن الفراق والموت(رجز / متدارك / كامل)

وتنويع الإطار الإيقاعى يتم بإدخال وزنين فى القصيدة، وهذا فى أربع قصائد وقصيدة واحدة تستخدم ثلاثة أوزان، ويمثل المتدارك والكامل وزنين يستخدمان فى تنويع إطار هذا الشكل .

وتعكس ثنائية الوزن داخل الشكل السابق الثنائية المتضادة داخل القصيدة، فالقصائد ينمو تطورها النصى بالجدل بين طرفى ثنائية يطرحها النص فى تضاد داخلى، وحركة مخالفة لكل طرف . ففى القصيدة الأولى (إلى فلاديمير مايا كوفسكى) تُطْرح عملية التضاد، فى المقطع الأول بين طرفين يقول :

مايا .... كوفسكى



فى وجهه النقاد اللؤماء

يرفع جبهته المعصوبة(١/٤١٧)

فالثنائية تبرز بين قوى التثوير (الفنى) والتى يمثلها (مايا) فى مواجهة (النقاد) رموز المهادنة والركون، وينشغل المقطع الأول بتصوير مشهد (مايا) الذى يرفع شعارات الأيديولوجية ممثلة فى رموزها (جبهته المعصوبة – قصيدة بالدم مكتوبة – عصاه الثلجية) المعبرة عن (روسيا، أرض الحرية) . وفى مقابل ذلك، ينفرد المقطع الثانى بتصوير النقاد اللؤماء بمعادِلات رمزية موازية (ذوى اللحى الصفر / القتلة / الجبناء / أشباه رجال .. )، ويعمق التضاد الداخلى للرؤيا الشعرية بالتشكيل الإيقاعى المتضاد، عبر انفراد المقطع الأول (بالمتدارك) والمقطع الثانى بوزن الكامل، ويتم ترجيع المقطع الأول فى نهاية القصيدة ليدل على سيادة الطرف الأول فى هذا التضاد، وهو ما عبرت عنه أيضًا زمنية الأول المضارعة (يرفع – تقرع) والدّالّة على الحضور المتجدد، وزمنية المقطع الثانى الدالة على الماضى (سرقوا / وسمّوا / دارت / كسرت / خبت .. ) والدال على الهجاء والسخرية.

وفى القصيدة الثانية (سفر الفقر والثورة) يتم التعارض بين فكرتى (الفقر) و(الثورة) بداية من العنوان، فالفقر وبدائله الاستعارية لدى البياتى ممثلة فى (الصلب / النفى / الموت) تدخل فى تضاد مع الثورة وبدائلها لديه (السفر / الاحتراق / الصرخة / الديك) وتمضى القصيدة فى جدلية تتداخل فيها عملية التعارض بين الفقر الذى يسيطر على (المقطع الأول)، بدلالته على (النفى) .

– أهذا أنت يا فقرى

بلا وجه، بلا وطن

والذى يختتم بالمقولة "العُمرية"، "لو أنّ الفقر إنسان / إذن لقتلتهُ وشربت من دمه" ويأتى المقطع (الثالث / والرابع)، بغية التعبير عن الفقر بما هو معادل للنفى والتشرد والغربة، وقد قام المقطع الثانى بقطع التلاحق الدّالّ على الفقر ليعبر عن "الثورة" التى يعدد بدائلها الاستعارية، بعملية التراصف التركيبى المتراكم حول (ناديتُ) .

ناديت بالبواخر المسافرة

بالبجعة المهاجرة

بليلة، رغم النجوم، ماطرة

بورق الخريف، بالعيون .....

ويأتى مفعول (ناديتُ) فى نهاية المقطع ليدل على الثورة الموعودة

(أن تحترق / لتنطلق / منا شرارات تضىء صرخة الثوار / وتوقظ الديك الذى مات على الجدار) (٢/٤٤)

وقد عزز التعارض بين (الفقر / الثورة) التعارض بين (الوافر) فى المقاطع (الأول والثالث والرابع) و(الرجز) فى المقطع (الثانى) . بيد أن المقطعين (٥ / ٦) يخلان بالتوازى القائم بين الصوت والدلالة ؛ فالخامس من (الوافر) يعبر عن الثورة، والسادس يعبر عن القصيدة / الثورة . وهو من (الرجز) ويعززهذا القلب النهائى باتحاد الثورة بالفقر ؛ إيقاعيًا ودلاليًا ما يطمح إليه الثورىّ من توليد الثورة من واقع مؤلم، والتى تمثل فكرة تتردد بقوة فى شعر البياتى .



وتمثل قصيدة (الأميرة والغجرى) وضعية مدهشة فى بنائها الإيقاعى المتوالى، فالقصيدة أولاً تعبر عن تضاد بنائى بين (الأميرة) التى تشير إلى (القصيدة) عبر شبكة من الدوال الاستعارية الممتدة فى النص، و(الغجرىّ) فارسها أو الشاعر الذى يلاحقها مناديًا عليها . ويعبر التوزيع الدقيق لوزنى المتدارك والرجز بين المقاطع، إضافة إلى حركة (الالتفات) الضميرى فى النص، عن ثنائية التضاد المتجذر فى رحم القصيدة، فصيغة النداء والتخاطب مع الأميرة يصاحبها وزن (الرجز)، والتحول الضميرى إلى (الأنا) ضمير الشاعر الغنائى يصاحبه إيقاع (المتدارك)، هذا ما تشير إليه الخطاطة التالية .

| المقطع | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | ٨ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الوزن | الرجز | | المتدارك | | | الرجز | المتدارك | |
| الضميرالمسيطر | الخطاب | | المتكلم | | | المخاطب | المتكلم | |

ويعزز الثنائية مجىء (الرجز) الذى يعبر عن مخاطبة (الأميرة) مدورًا، يتسارع خلاله الإيقاع، ليعبر عن التوتر الانفعالى فى لحظة الوصال معها ومناداتها، والحلم باهتبال لحظة اللقاء على أهدابها . أما المقاطع التى للمتدارك فلا يشكل التدوير مكونًا لها، بل إن القافية بأشكالها المتعددة تمثل وقفات تحدّ اندفاع الضمير الغنائى، فالمقطع الثالث يقفى على هذا النحو (ار / را / اء ) والرابع (اء / اء / اء / ات / لــة / ات / ات) والخــامس (اء / ات / ات / اء)، على أن المقطع الأخير يمثل اشتراكًا بين التحول الضميرى من (الخطاب إلى التكلم) ليعبر عن اتحاد الخارج بالداخل، بما يبرر

جعله عبارة واحدة تمثل مقطعًا قائمًا بذاته .

باسمك، مجنونًا، كنت أنادى الله .(٢/٢٩٦)

أما عن قصيدة (أحمل موتى وأرحل) فتتخلق حركة التضاد فيها من سياق نصى أكبر يقوم على (المتدارك) فى المقاطع (١-٢-٤-٥-٦) والمقطع (٣) القائم على الكامل، ليعبر عن بؤرة نصية مخالفة لسيطرة (لارا) على العصب الدلالى للمقاطع، والتى تتجاذبها (الأنا / الآخر) فى المقطع الأول، وتغيب وترحل فى المقطع (الرابع والخامس)، أما المقطع (الثالث / وزن الكامل) فيعبر عن (الأحباب) فى تفرقهم قبل صياح ديك الفجر (الثورة) تاركين :

ما تترك العربات فوق الثلج
ها هى ذى السماءْ
زرقاء من بعد الرحيل

والشمس تشرق من جديد فوق أشجار الحدائق والبيوت . (٢/٣٠٢)

ما يتركه الأحباب / الفنان، مجرد علامة ثلجية قابلة للطمس السريع، وانزواء تعرجاتها عبر الشمس، إنهم مبشرون بالتجدد الخلاق، فرحيلهم الدائم يأتى بعده سطوع الشمس . أما قصيدة (قصائد عن الفراق والموت) فإنها تمثل مظهرًا سرديًا تتوتر فيه العلائق الدلالية بين المقاطع، بما يقلل من حركة التنظيم الدقيق للوزن مع البؤرة الدلالية .

أما عن الشكل الثانى من (تنويع الإطار) بين الحر والعمودى (×)، تمثله قصائد :



- القرية الملعونة(الكامل "ح" / السريع "ع" ) .
- محنة أبى العلاء(الرجز "ح" / السريع "ع" ) .
- كلمات إلى الحجر(الرجز "ح" / الرمل "ح" / الطويل "ع" / السريع "ع" )
- تحولات نيتوكريس فى كتاب الموتى (الرجز "ح" / المتدارك "ح"/السريع "ع"/ المتدارك "ع" )
- الرحيل إلى مدن العشق(المتدارك "ح"/الكامل "ح" / السريع "ع"/الطويل "ع" )
- سأنصب لك خيمة فى الحدائق الطاغورية(المتدارك "ع" / الرجز "ع" / الرجز "ح" / السريع "ع" )

ويلاحظ على هذا الشكل شيوع (السريع) بتشكيله (كبيت) فى عملية التنوع الإيقاعى .

ويسهم التنويع الإيقاعى الحاد فى هذا الشكل بين نمطين لتشكيل الإيقاع (الحر والعمودى)، واختلاف الأوزان، فى انبثاق "تعدد الأصوات" . وتقدم اختلافات الإيقاع البارزة نفسها بوصفه مؤشرًا لاختلاف جذرى بين أصوات النص . وتعبر قصيدتى (محنة أبى العلاء) و(كلمات إلى الحجر) عن عملية إزاحة (ضمير الأنا) الغنائى الذاتى عن مركزيته فى الخطاب ؛ من خلال التماهى مع (الأقنعة) الناطقة بالصوت داخل القصيدتين، فالقصيدة الأولى (محنة أبى العلاء) تأتى كلها على "الرجز" إلا المقطع (٧) "لزومية" ؛ فإذ تقيم الذات الشعرية غيابها، داخل قناع المعرى، عبر مراحله التاريخية التى يأسطرها النص ؛ يأتى مقطع "لزومية" دقيقًا فى التعبير عن

حركة التماهى مع المعرىّ فى لزومياته ؛ إذ يخالف المقاطع السابقة فى كونه شعرًا عموديًا أولاً وثانيًا على السريع، وثالثًا لزوم ما لا يلزم فى القافية ورابعًا عملية التضمين لبيتين من لزوميات المعرى، تم تنسيق النص حتى يتم دخولهما :

آه غدًا من عرق نازلومهجة مولعة بارتقاء

ثوبى محتاج إلى غاسلوليت قلبى مثله فى النقاء

وفى قصيدة "كلمات إلى الحجر" من ديوان (الموت فى الحياة) الذى يرتدى فيه (قناع الخيام) ؛ تتعدد الأصوات التى يتماهى معها القناع / الخيام . ويبرز دور التناص فى خلق التماهى فى مقطع (٣) بإيراد أبيات من معلقة طرفة بن العبد .

فعلى الرغم من أن الأبيات لطرفة فإن الخيام يتقاطع مع صوته، عبر التماهى والتوحد بين تجربة اللهو والعبث والخمر ونهايته المحتومة لديهما، ومن هنا يأتى البيت الأخير (تعليق من جانب

المتكلم، الذى يفترض أنّه عمر الخيام، على مغزى كلام طرفة بن العبد الذى ينبثق من الأبيات الثلاثة الأولى. وذلك على الرغم من أن الأبيات الأربعة مأخوذة – كما هى – من المعلقة) (٢٦) وعبر التناص أيضًا والتقاطع بين صوت الخيام وصوت (عبد يغوث بن وقاص الحارثى) الشاعر الجاهلى، وعبر التناص يأخذ الخيام صوت الشاعر الجاهلى الذى قال أبياته رثاءً لنفسه فى الأسر، وقد أُمر بقتله فطلب الترفق به، فسقى الخمر وقطع له عرق، وترك ينزف حتى الموت، أما بقية قصائد هذا الشكل فإنها لم تتوافر على استخدام القناع، بل يمكن القول إن تنويع الإطار الإيقاعى يقوم بعملية "إيهام بتعدد



الصوت" داخل القصيدة . وهى قصائد (تحولات نيتوكريس فى كتاب الموتى) و (الرحيل إلى مدن العشق) و (سأنصب لك خيمة فى الحدائق الطاغورية).

ويلاحظ على القصيدة الأولى غلبة الطابع (الدرامى) على البناء، والذى ينبثق من المقطع (١) و(٨) بفعل التدوير المقطعى، والذى يضفى سرعة على المقطعين فى مقابل الهدوء والأناة فى المقاطع العمودية (السريع والمتدارك). أما (المتدارك) الحر فيلاحظ أن المقطع لا يزيد عن سطرين، (مقطع ٢/٣) أو سطر واحد (٥/٦/٩)، ويمثل (٩) ترجيع لـ(٥) القائل :

– زمن للحب أتى وستأتى أزمان للموت(٢/٢٨٩)

فالتعارض بين القصر والطول فى مقاطع القصيدة يرتبط بالوزن، فالرجز المدور أطولها، ثم العمودى ثم الحر من المتدارك، بما يؤدى إلى تدافع نغم القصيدة والإيهام بتعدد صوتى. وفى قصيدتى (الرحيل إلى مدن العشق) و (سأنصب لك خيمة) تبدو عملية الانتقال من العروضى (أى العمودى) إلى الحر، منظمة ومحسوبة ؛ إذ تبدأ القصيدة بالعمودى وتنتهى به، ويتخلل وسط القصيدة المقاطع الحرة . ويهدف هذا التنقل التمييز بين خطابين يتصارعان فى ضم النص ؛ أولهما عروضى تطغى عليه المرموزات المرتبطة بهمس شعرى، وكثافة رمزية، أما المقاطع الحرة فيبدو أغلبها متعلق بالمباشرة الخطابية، والإفصاح التفسيرى . مثل قوله :

– سأقول للكلمات كونى وردة سأقول للشعراء كونوا صادقين

سأقول للسنوات عودى للحياة تفجرى

– أيتها الثورة، يا حبى الأول، يا رايات الأمل الحمراء (٢/٣٢٨)

أما القصيدة الأولى من هذا الشكل، وهى (القرية الملعونة) فالتنويع الإيقاعى لا يتم عزله بين الوزنين بمقطوعات ؛ إذ يأتى البيت الأول والثانى على السريع، ثم تأتى كل القصيدة على الكامل، يقول :

بالأفق المفقود، قالوا : "غداًانلهى رفيق الضيعة التائهة

الدمُ، والأرض بقربانهاجادتْ ! فأين الخبز والآلهة (١/١٦٨)

ويتم الفصل بين الصوت القائل هنا وبقية النص ؛ ليعبر عن صوت شعرى يقوم على الوصف الخارجى، من خلال ضمير الغياب، وبجوار هذا الشكل يمكن ضم قصيدتى (الأرض الطيبة) (٢٧) و(قطار الشمال) (٢٨) فعلى الرغم من أن المتقارب يمثل الوزن المسيطر عليهما، إلا أنه يأخذ الشكل العمودى فى بيتين فى كلتا القصيدتين، تبدأ وتنتهى بهما القصيدتان . وكذلك قصيدة (أُغنية إلى ولدى) (٢٩) من الكامل، وإن كانت تختتم بثلاث أبيات من الكامل فقط .

أما عن الشكل الأخير، من أشكال التنويع الإطارى للإيقاع فتمثله قصيدتان :

١– المعبودة(نثر / رجز / متدارك / طويل)

٢– نصوص شرقية(نثر / متدارك / بسيط)

ويعد هذا النوع من التداخل بين العمودى والحر والنثرى، نوعًا من تعدد الكتابة الشعرية والمتشكل بتداخل الأجناس، بين الشعر والنثر، ويتجلى بوضوح فى قصيدة (نصوص شرقية) ذات الخمسين مقطعًا . والتى يختفى فيها الوزن الشعرى، وراء النثر السردى الواضح، ونراه متجليًا فى صورة السرد الذاتى



فى مقطع (٤٤)، والذى– يحكى بطريقة مباشرة عن (ممارسة الحب)، وكذلك بقية المقاطع فى القصيدة التى يمكن أن نقول عنها، أنها تعدد كتابة، واعتبارها (نصوصًا) لا قصيدة واحدة .

## ٢– التكوين

### (أ) تشكيلات التفعيلة

التفعيلة كيان افتراضى يختزل فى بنيته مجموعة من الصور تطلق عليه، فكل تفعيلة تمتلك أكثر من صورة يتشكل بها إيقاع النص يطلق عليها (الزحافات والعلل)، ورغم أن هذه التشكيلات تتعلق بالجوانب العروضية للنص ؛ إلا إنها تؤسس لبنيته الإيقاعية، إذ تصبح أنماط التشكيلات المتنوعة بنيات على عاتقها تنبثق مقومات الإيقاع وعناصره، فوراء المستوى الظاهر للوزن الإطارى، توجد مستويات إيقاعية كامنة لها أهمية فى تشكل الإحساس بانتظام الإيقاع .

لابد إذن من الوقوف على صور التشكيلات الوزنية للتفعيلة، وما يعترى كل وزن من تشكيلات، تُظهر الاستخدام الفعلى لكل وزن فى شعر البياتى، ومن ثم نتعرف على تشكيلات كل تفعيلة – خاصة بوزن– ولأن المنهج العلمى يكتفى فى بناء ملاحظاته على الاستقراء وعينات تمثل المجموع، إضافة لضخامة المادة الشعرية، تخيرنا لكل وزن مجموعة من القصائد تتناسب مع كل وزن من حيث شيوعه فى شعره، مع مراعاة تمثيل هذه العينات لدواوينه المتعددة(٣٠) وسجلنا فى الجدول التالى جردنا بتشكيلات كل وزن.

| الوزن | داخل السطر | | | منطقة القافية | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | التفعيلة | صورتها العروضية | عددها فى العينة | التفعيلة | صورتها العروضية | عددها فى العينة |
| الرجز | متفعلن | //٥//٥ | ١٠٥٣ | متفع | //٥٥ | ٣٨٩ |
| | مستعلن | /٥///٥ | ٨٤٤ | مستفعْ | /٥/٥٥ | ٣٨٣ |
| | مستفعلن | /٥/٥//٥ | ٨٠٠ | متفعلْ | //٥/٥ | ٣٥ |
| | متعلن | ////٥ | ١٠٠ | متفعلن | //٥//٥ | ٢٣ |
| | فعلاتن | ///٥/٥ | ٣ | مستفعل | /٥/٥/٥ | ٢٠ |
| | مستفعلْ | /٥/٥/٥ | ٣ | مستفلان | /٥/٥//٥٥ | ١٥ |
| | فاعلن | /٥//٥ | ٢ | فاعلن | /٥//٥ | ١٤ |
| | | | | مستفعلن | /٥//٥/٥ | ١٣ |
| | | | | مستف | /٥/٥ | ١٢ |
| | | | | مستعلن | /٥///٥ | ١٠ |
| | | | | متف | //٥ | ١٠ |
| | | | | فاعلان | /٥//٥٥ | ٥ |
| | | | | متفان | ///٥٥ | ٤ |
| | | | | متعلن | ////٥ | ٣ |
| | | | | مفاعيلن | //٥/٥/٥ | ٢ |
| | | | | متفعلان | //٥//٥٥ | ٢ |
| | | | | فالْ | /٥٥ | ٢ |
| المتدارك | فعَلن | /٥/٥ | ٦٦١ | فالْ | /٥٥ | ٦٤ |
| | فعِلن | ///٥ | ٢٣٩ | فعَلن | /٥/٥ | ٣٥ |
| | فاعلْ | //٥/ | ١٨٨ | فعِلان | ///٥٥ | ٢٨ |
| | فاعلن | /٥//٥ | ١٨ | فعَلان | ٥٥/٥/ | ٢٤ |
| | | | | فعلاتن | ///٥/٥ | ١٣ |



| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | مستعلن | /٥///٥ | ٩ |
| الكامل | متفاعلن | /٥/٥/٥ | ١٥٨ | متفاعلان | /٥٥/٥/٥٥ | ٦٧ |
| | متفاعلن | ///٥/٥ | ١٣٥ | متفاعلان | ///٥/٥٥ | ٤٩ |
| | مفاعلن | //٥//٥ | ٣ | | | |
| الرمل | فاعلاتن | /٥/٥/٥ | ٢٨٢ | فاعلاتْ | /٥٥/٥ | ٧٤ |
| | فعلاتن | ///٥/٥ | ١٨٢ | فعلاتْ | ///٥٥ | ٢٧ |
| | | | | فاعلاتن | /٥/٥/٥ | ٢٣ |
| | | | | فعلاتن | ///٥/٥ | ٤ |
| المتقارب | فعولن | //٥/٥ | ٢٥٧ | فعولْ | //٥٥ | ٨٧ |
| | فعولُ | /٥//٥ | ٨٥ | فعولن | //٥/٥ | ٢٤ |
| | فاعلن (المتدارك) بتشكيلاتها | /٥//٥ | ٤٩ | فعو | //٥ | ٩ |
| الوافر وتضم العينة (٣) قصائد تمثل كل الوافر | مفاعلتن | //٥/٥/٥ | ٤٢ | مفاعيلن | //٥/٥٥ | ٢٥ |
| | مفاعلتن | //٥///٥ | ٢٧ | مفاعلتن | //٥/٥/٥ | ٢٢ |
| | مفاعلت | ///٥/٥ | ٢٧ | مفاعلتان | //٥/٥/٥٥ | ٥ |
| | | | | مفاعلت | ///٥/٥ | ٦ |

لقد أوضحت عمليات التحليل المعتمدة على عينات متنوعة من القصائد، والتى تمثل الأوزان الستة المستخدمة فى قصيدة التفعيلة، جملة من الحقائق نستطيع بلورتها على هذا النحو :

أولاً : تشيع الجوازات العروضية بارتباطها بوزنى (الرجز والمتدارك) أكثر من شيوعها مع الأوزان الأخرى، فعدد الجوازات فى الرجز (٢٤) منها (٧) داخل السطر و (١٧) مرتبطة بالقافية، وتصل إلى (١٠) فى (المتدارك)، منها (٤) داخلية و (٦) بالقافية، بينما تقل

فى (الرمل والمتقارب) لتصل إلى (٦) و (٥) للكامل و (٧) للوافر . وإن كانت صورة (الكامل) تبدو ثابتة ؛ لأن أى خلل بها يؤدى إلي التحول نحو الرجز، وتتناسب كثرة الصور أو التشكيلات فى (الرجز / المتدارك) مع شيوعهما فى المنسوج الشعرى لدى البياتى (٤ , ٧٠٪)، ويبرهن ذلك على أن الالتزام على المستوى الإيقاعى بنسق (بسيط فى تفعيلته) يؤدى إلى دفع الرتابة الناجمة عن تكراره، بتلوين نغمى، يرشح بشدة زيادة الجوازات بما يسمح بالتحرك داخل حيز أوسع للتفعيلة، ينوّع بها نغمتها الأحادية .

أخيرًا : من خلال فحص الجوازات لمعرفة الجائز منها عروضيًا وغير الجائز والمستعمل، نجد أن (الرجز) يخضع لجوازين عروضيين هما (متفعلن) المخبونة و (مستعلن) المطوية، مقابل التفعيلة المثالية للرجز (مستفعلن)، وليس ذلك بشاذ على الرجز ؛ إذ أن انتشار (مستفعلن) فقط، يؤدى إلى اشتباه الرجز بغمة الكامل (٣١) . أما (متعلن ٥////) بتوالى أربع حركات وتسمى (الخبل)، فإن العروض الخليلى يرفضها بداية من اصطلاحها العروضى الدال على (الاختلال)، كذا رفضهم توالى المتحركات لنظام لغوى يأبى

(توالى المتحركات حين تصل إلى أربع ) (٣٢) وعلى الرغم من ذلك نجد لها شيوعًا فى شعر البياتى . أما الجوازات أو الصور الأخرى داخل السطر، فإنها ليست للرجز، فإن كانت (مستفعلْ) قريبة من (مستفعلن)، فإن العروض يراها داخل الخفيف (فاعلاتن) مفروقة الوتد لتصبح صورتها (مسْتفْعَ لْ) (٣٣) . و(فعلاتن) مخبونة من (فاعلاتن) و (فاعلن) للمتدارك . وعلى هذا النحو يمتزج الرجز



ببحورٍ أخرى، وإن وصل ذلك إلى مستوى الندرة كما تشير الأرقام، كما لا يمثل ظاهرة من خلال تحليل كل قصائد الديوان ؛ إذ لا نجد إلا نماذج قليلة، أما الصور المرتبطة (بالقافية الرجزية)، فمن (١٧) صورة، لم يجز العروض إلا خمس : (مستفعلن / متفعلن / مستعلن / مستفعلْ (٣٤) / مستفعلانْ) . أما بقية الصور، فإن كان التنظير العروضى لا يجيزها ؛ فإن الواقع الشعرى يستخدم بعضها ضمن الرجز وهى الصور التالية :

١- (متفع ٥٥//) : ويجتمع بها (الخبن، حذف التاء الساكن + (الحذ) (حذف الوتد المجموع) + زيادة ساكن (التذييل) (٣٥) .

٢- (متف ٥//) : ويجتمع بها كل ما سبق، دون التذييل .

٣- (مستفع ٥٥/٥/) يجتمع بها (الحذ) + إضافة ساكن (التسبيغ) .

٤- (مستف ٥/٥/) تحذف الوتد المجموع (الحذ) .

٥- (متفْعِلْ ٥/٥//) يجتمع بها الخبن + القطع (حذف الساكن الأخير وتسكين ما قبله )

٦- (متفعلان ٥٥//٥//) يجتمع بها (الخبن) + (التذييل) .

أما بقية الصور فمنها ما انتشر مع حركة الحداثة (الشعر الحر) مثل (فعو ٥٥/) و (مفاعيلن) (٣٦)، أما (متعلن ٥////) فإنها لم ترد كنقطة دائمة لارتكاز قافية متكررة والبقية يمتزج بها الرجز مع أوزان أخرى، وإن كانت نادرة – كما قلنا .

ومن الرصد السابق للمُجاز وغير المجاز والمُستعمل فى الرجز، يتضح أن الديوان يستخدم صورتين (٥٥// – ٥/٥٥/) بطريقة

مسيطرة على نهايات الرجز، بما يفوق عدد الصور الأخرى . وعلى الرغم من عدم جوازها، فإنها موجودة فى الاستعمال الشعرى كما سلف .

وفى (المتدارك) نجد ميلاً لصورته (الخببية) وبناء كل القصائد عليها، فلم ترد صورته على (فاعلن) إلا فى قصيدة عمودية واحدة هى قصيدة (الأسير) (٣٧) من ديوانه (أباريق مهشمة) .

أما داخل(المتدارك) الخببىّ، نجد ثلاث صور مجازة هى (فاعلن / فاعلْ / فعلن)، أما (فاعلُ ٥///) فإنها مستحدثة مع الشعر الحر وشائعة به، والصور الختامية (للمتدارك) إلا (٥٥///) المجازة عروضيًا، مستحدثة، وهى (٥٥/)، (٥/٥/)، (٥/٥٥/)، (٥////)، (٥/)، (٥////٥/)، (٥٥/) ويمكن أن تفكَّك – كما هو واضح – لتصبح صورة واحدة (٥/)، وترجع قابليتها للفك على هذا النحو لقابلية تفعيلة (المتدارك) لذلك (٣٨) ويلاحظ أن الصورة المشعثة (٥/٥/) تستحوذ على المنسوج الشعرى للمتدارك .

أما الأوزان الأخرى، فإن (الكامل) و (الرمل) و (المتقارب) (٣٩) فصورهم المرصودة، مجازة عروضيًا. وإن كان دخول (فاعلن) على المتقارب يمثل ظاهرة سوف نتناولها بعد قليل، وأخيراً (الوافر)، الذى ينبغى أن نشير إلى أن قصيدة واحدة فقط من ثلاث التزمت هذه الصورة (٥/٥/٥//) فى أغلب تفعيلاتها وهى قصيدة (الرجل الذى كان يغنى) (٤٠) وبذلك تقترب من الهزج، لولا دخول جوازات الوافر عليها، ويلتزم بجوار الصور السابقة هذه الصورة فى القافية (٥٥/٥//)، وهى غير واردة فى صور (الوافر/ الهزج)، أما



(٥////٥//) فهى الصورة المثالية (للوافر)، و (٥٥/٥/٥// / ٥////٥/) فهما خارج الجوازات، وإن كان الوافر لا يمثل ظاهرة فى المدونة (ثلاث قصائد فقط تساوى ٠,٠٨ ٪) .

محصلة ما سبق، تتمثل فى عدم ميل البياتى إلى مزج التفعيلات إلا فى حالات نادرة وقليلة، وما يبدو ظاهرة هو التداخل بين (المتقارب / المتدارك)، كذلك فإن استخدام الجوازات يعبر عن ارتباط وثيق (بالرجز) وبدرجه أقل (المتدارك)، وتختفى الجوازات غير المشروعة فى (الكامل/الرمل/المتقارب) ولا يمثل (الوافر) ظاهرة لنعرف جوازاته . ويعنى ذلك أن نتتبع التداخل فى المتقارب، وبعد ذلك نرصد إشكالية تعدد التشكيلات فى الرجز، وما يرتبط بها .

تداخل المتدارك (فاعلن) فى سياق المتقارب (فعولن)

أكثر صور التداخل بين التفعيلات نراها فى تداخل تفعيلة المتدارك فى (سياق نصى أكبر) يقوم على تفعيلة (المتقارب)، وهو ما نجده فى نصوص ثلاثة يجمعها إنجازها ضمن المرحلة الأخيرة من شعر البياتى، النص الأول فى ديوان (كتاب المراثى)، قصيدة (إلى غائب نعمة فرمان(٤١) والثانى والثالث يضمهما ديوان (البحر بعيد أسمعه يتنهد)، وهما بعنوانى (احتضار المتنبى) و(الخريف)(٤٢)، وبلغت الأسطر المتداخلة بين المتقارب والمتدارك نحو (٢٦) سطراً، ومن النص الأول نلاحظ النماذج التالية :

١– حين يموت المؤلف فاعلُ فعلن  فعولُ فـ
/ ٥ / / ٥/٥/  ٥////

٢– قد يأخذ النص بعداً جديداً عولن فعولن فعولن فعولن

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ /٥/٥

٣- ويتحد النهر بالنبع فعولُ فعولن فعولن فـ

/// ٥/٥// ٥/٥// /

٤- تصبح كل المنافى وطنًا واحدًاعولُ فعولن فعولن فعلن فاعلن

// ٥/٥// ٥/٥// ٥/// ٥//٥/

٥- تختفى كتلة الثلج تحت ماء البكاء فاعلن فاعلن فاعلن فعولن فعولْ

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥// ٥٥//

٦- ويصير اللقاء وداعًا فعلن فاعلن فعلن فا

///٥ ٥//٥/ ///٥ ٥/

٧- وفضاء الكتابة سقط متاع علُ فعلن فعول فعول فعولْ

// ٥/٥ ///٥ ///٥ ٥٥//

فى النص نلاحظ تداخل تفعيلة المتدارك مع المتقارب فى الأسطر (٤/٥/٦/٧)، وإن كان (٥/٦) يتخذان من تفعيلة المتدارك أساسًا وزنيًا لهما . وتبدو عملية التداخل بين تفعيلة (فاعلن) فى سياق (فعولن) مثيرة للدهشة، إذ أن أغلب نماذج الشعر الحر تقوم على التبادل بين (فعولن) فى سياق (فاعلن) وهذا ما يلاحظه د. أبو ديب بقوله (بينما أصبحت "مفعولن" جزءً من بنية المتدارك، لم تصبح "فاعلن" جزءً من بنية المتقارب) (٤٣) ولربما لهذه الغرابة قل المنسوج الحر على (المتقارب) لدى البياتى إلى (١١) قصيدة، ويتم هذا التداخل بصورة كبيرة فى ثلاثة منها وبقية القصائد تغلب عليه العملية الإنشادية التى تنتفى معها ظهور (فاعلن) داخل (فعولن)، أما عن التداخل بين "فعولن" فى سياق "فاعلن" فلا يمثل إلا نماذج



قليلة لا تصل إلى مصاف الظاهرة، فهى لا تتجاوز أربعة مواضع، ولعل ندرة التداخل بين "فعولن فى سياق فاعلن" يرتد إلى سيطرة المتدارك بصورته الخببية، وهذا ما يبرر نسبيًا صحة ما توصل إليه د. أبو ديب من أن (فعولن) (ترد فى المتدارك مع الشكل فاعلن فاعلن فاعلن) (٤٤).

لابد أن نشير فى خاتمة الحديث عن الجوازات، إلى ما يلاحظ من نزوع لجعل القوافى (مترادفة)، (أى مكونة من ساكنين)، سواء أكان نظام تفعيلة الوزن يجز ذلك أم لا، فالصور العروضية السابقة فى منطقة القافية تمثل نهاياتها (الترادف) . ويؤدى ذلك إلى بروز المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) ومن ثم يلتزم (بالإرداف) قبل حرف الروى، بصائت طويل، فى صورة (واو أو باء أو ألف)، مما يخلق تميزًا صوتيًا لمنطقة القافية، وبروزها السمعى الواضح، لأن هذا المقطع يقع عليه النبر .

إيقاع الرجز

من جرد التشكيلات التى تدخل التفعيلة، تبين ارتباط كثافة التشكيلات وتنوعها بتفعيلة الرجز، وبدرجة أقل ترتبط بتفعيلة المتدارك. وتوهم كثافة التشكيلات على هذا النحو، بخلو الرجز من عناصر الإيقاع، أو على أقل تقدير خفوته أو اضطرابه؛ إذ يضيع جزء من حركة الترديد والتواتر الإيقاعى بضياع الانتظام عن مظاهر التكوين الداخلى التى بالأصالة لبنات الإيقاع وركائزه العميقة، ولو استسلمنا لهذا الإيهام، أصبح حكمًا جاريًا على مجمل شعر البياتى، خاصة وأن الرجز – محور الدرس – يمثل الوزن المهيمن على شعره،

بنسبة تصل إلى (٤٢,٦٪)، بواقع (١٦٤) قصيدة رجزية وقبل أن ندرس إيقاع الرجز وما فيه من إيهام الاضطراب، نشير إلى خاصيتين له فى شعر البياتى، حتى نستطيع أن نحدد أى نماذج الرجز جديرة بالفحص .

أولى الخصائص تشير إلى تفاوت نصوص البياتى فى استخدام التشكيلات الداخلية، فإمكانية ورود كل هذا الكم من التشكيلات فى قصيدة أمر لا محالة يقضى على إيقاعها – ومن ثم لم ترد لديه هذه الإمكانية – إذ يمكن تصنيف دواوينه من حيث استخدامها التشكيلات فى إقامة وزن الرجز، إلى قسمين:

القسم الأول : ويضم الدواوين التالية : (المجد للأطفال والزيتون / أشعار فى المنفى / عشرون قصيدة من برلين / كلمات لا تموت / النار والكلمات) . ويلاحظ فى هذه الدواوين اقتصاد حاد فى استخدام الزحفات والعلل، فلا نجد من خلال جرد دقيق إلا ثلاث صور داخل السطر وهى

(٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥///٥/)، وفى موقع القافية نجد صورتين هما (٥٥// ٥/٥٥) . وقلة التشكيلات فى هذا القسم يسير مع نزعة واضحة فى تعدية اللغة الشعرية، والتماس الأبعاد الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية بخطاب شعرى شفاف، ينطلق فى صوغ رسالته على المباشرة، وتغليب الوظيفة المرجعية .

والقسم الثانى : ويضم الدواوين التالية : (سفر الفقر والثورة / الذى يأتى ولا يأتى / الموت فى الحياة / عيون الكلاب الميتة / يوميات سياسى محترف / قصائد حب على بوابات العالم السبع /



سيرة ذاتية لسارق النار). وتظهر فيها كثافة التشكيلات المشار إليها فى الجدول، فبجوار التشكيلات الثلاث فى القسم الأول، تستخدم الدواوين هذه الصورة (٥////) بنسب كبيرة، إضافة إلى كثرة التشكيلات فى نهاية السطر، ويغلب على هذه الدواوين التأكيد على الوظيفة الشعرية للنص، بتكوين الرموز وكثافة الإشارات والإحالات.

الخاصية الثانية والتى هى فى الأساس سمة لإيقاع (الرجز) تتمثل فى كون القصيدة تقبل أكثر من تشكيلة داخلية، وقافيته كذلك (٤٥) ومن ثم وسم فى الشعرية العربية بالاضطراب والاقتراب من النثر، ويترتب على الخاصيتين السابقتين أن تكون النماذج المتخيرة لفحص إيقاع الرجز، مشروطة بوجودها فى دواوين القسم الثانى، حيث توافر النماذج الدّالّة على كثافة التشكيلات .

وفى دراسة إيقاع الرجز ننطلق من اعتبار الوزن عملية موازنة داخلية للحركات والسكنات فى شكل تفاعيل متوالية، تُنظّم البناء العميق، وعلى ذلك فهى عنصر من عناصر الإيقاع، لا كل عناصره المؤسسة، فالإيقاع (تعاقب مطرد فى الزمن لظواهر متشابهة) (٤٦) ومن ثم فإن (خاصية التردد هى بعينها ما يحدد معنى الإيقاع)(٤٧) . ويتخذ مظهر الانتظام والتردد طريقه فى تحقيق الإيقاع، بتشابك وتلاؤم بين التعادلات الموقعية للأبنية التركيبية من خلال التوازى التركيبى والذى (يتمثل فى تقسيم الفقرات بشكل متماثل فى الطول والنغمة والتكوين النحوى، بحيث تبرز عناصر متماثلة فى مواقع متقابلة فى الخطاب) (٤٨) أو من خلال التوازنات الصوتية، والتى تضم فى داخلها ألوان التنظيم الصوتى وتناوب القوافى وتماثل الأصوات.

وباستقراء ديوانى (الذى يأتى ولا يأتى) و (الموت فى الحياة) – وهما من أكثر الدواوين اعتماداً على الرجز – يتبين أن كثافة التشكيلات وتعدد صور التفعيلة الرجزية داخل النص، يتلازم مع وفرة الموازنات الصوتية، مثل الموازنات الموقعية المتوالية بين التشكيلات المتماثلة تارة أو المتشابهة تارة أخرى فى تنسيق صور التفعيلة، بجوار استخدام الصوامت والصوائت وأنساق القوافى . ويضاف إلى الموازنات، كثافة التوازيات التركيبية، بظهور تقسيم العبارات وتنسيق أطوال الأسطر، وامتداد (التعادلات الموقعية)(٤٩)، وهذه العلاقة المتلازمة بين كثافة التشكيلات (الزحافات والعلل) مع كثافة التوازيات والتوازنات ؛ تؤدى إلى التغلب على ارتخاء الأبنية الوزنية أو اضطراب التكوين الداخلى، بل نزعم أنه بسبب من هذه التعادلات والتماثلات يظهر بروز الأبنية الإيقاعية، ولقد تخيرنا قصيدتين من ديوانه (الذى يأتى ولا يأتى) توضحان عن قرب وسعة، ظاهرة التلازم بين كثافة التشكيلات، وكثافة العناصر الإيقاعية ،القصيد الأولى هى (الليل فى كل مكان)والثانية(طردية) وفيما يلى نسجل جملة العاصر البانية للإيقا ع.

ونقدم التشكيلات الداخلية لتفعيلة الرجز فى القصيدتين بتجريد هذه التشكيلات فى صورة (أعداد) لتعبر عن التشكيلات داخل السطر، وتعبر (الحروف) عن التشكيلات فى موقع القافية . والجدول التالى يوضح كل تشكيلة وما يعبر عنها من أعداد أو حروف .



| ١ | ٢ | ٣ | ٤ | أ | ب | جـ | د | هـ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| /٥/٥/٥ | //٥/٥ | /٥///٥ | ////٥ | //٥٥ | ٥٥/٥/ | //٥/٥ | /٥٥ | /٥/٥/٥ |

## التوازن :

تنوعت التشكيلات بكثافة فى القصيدتين، وإن اختلفت صورها من واحدة لأخرى، والجدول أدناه يوضح عدد الصور المنتشرة فى كل قصيدة .

| التشكيلات | (١) | (٢) | (٣) | (٤) | أ | ب | جـ | د | هـ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ق(١) | ٢٩مرة | ٢٤مرة | ٢٣مرة | مرةواحدة | ٤مرات | ١٣مرة | ٩مرات | لايوجد | ٣مرات |
| ق(٢) | ٢٤مرة | ٣٥مرة | ١٢مرة | ٣مرات | ١٢مرة | ١٩مرة | مرتين | مرتين | لايوجد |

– اختلفت إذن كثافة صورة التشكيلة المسيطرة على التكوين الداخلى على نحو تصبح كل قصيدة لها وضعها المتميز، لا المطابق للأخرى، فالقصيدة الأولى تتخذ من التشكيلات (١) و (٢) و (٣) أساسًا لتكوين السطر، و (ب) و (جـ)، لتكوين منطقة القافية ؛ بخلاف القصيدة الثانية التى تتخذ من(٢)و (١) أساسًا للسطر ،ولمنطقة القافية (أ) و (ب) . ومن ثم فإن القصيدتين وإن كانتا على تفعيلة "الرجز"، فإن رحابة تشكيلات هذه التفعيلة جعلت لكل قصيدة أداء إيقاعىّ متميز .

– نلاحظ كثافة التشكيلات المستخدمة فى كل قصيدة ؛ إذ نجد (٤) فى داخل السطر ومثلها فى القافية، بل إن التشكيلة ( المزحفة ) تسيطر على القصيدتين . فلو استثنينا الصورة (١) وتعبر عن (

٥//٥/٥/) التى هى الصورة المثلى للرجز، وجدنا فى (ق١) ما يصل إلى (٤٨) تفعيلة مزحفة داخل السطر، وفى (ق٢) ما يصل إلى (٥٠) تفعيلة . أى أن حولى (٦٢,٣٪) فى (ق١) و (٦٧,٥٪) فى (ق٢) تفعيلات مزحفة داخل السطر، تسيطر على إيقاعه . ليسنا إذن إزاء نمط تقليدى، الانحرافات عن القاعدة هنا تمثل أساس التكوين لا الصورة المثالية للتفعيلة، جوهر البناء الإيقاعى يؤسس على ( الزحافات العروضية ).

– على أن النص لا يحشد هذه التشكيلات كيفما اتفق، ثمة عناصر للتوازن الداخلى، تؤسس الإيقاع، وتؤدى إلى الانتظام ؛ فهذه التشكيلات موزعة على امتداد النص، بشىء من المؤالفة بين التشكيلات والمخالفة بينها أيضًا، بحيث يمكن متابعة الأسطر، وإلا قضى على الانتظام .

– يقلل النص من أثر تزاحم التشكيلات بإحداث صور من الاتزان الموقعى، أمّا على (التوازن الكلى) بترجيع الأسطر نفس البناء الداخلى على مسافة متقاربة، أو (التوازن الجزئى) . فى (ق١) نجد التوازن الكلى بين الأسطر التالية (١/٢) و (٩/١٠)، وفى القصيدة الثانية نجده بين سطرين هما (١٦/١٧)، على أن (التوازن الجزئى) أكثر انتشار، إذ نجده فى (ق١) بين الأسطر التالية (٣/٤) و (٥/٦) و (١١/١٢) و(١٧/١٨/١٩) و (٢١/٢٢) و (٢٦/٢٧) و (٢٩/٣٠/٣١)، وفى (ق٢) بين الأسطر (١/٢) و (٣/٤) و (٧/٨) و (١١/١٢) و (٢٢/٢٣)، وتؤدى عملية الترجيع الموقعى لنفس صورة التفعيلة فى الأسطر المتوالية إلى إنشاء توازن صوتى، حين تجاوب



الصورة مثيلتها، بما يمنع تشتت الأداء التكوينى، فى غياب الصورة المثالية للرجز .

– وإذا كانت التشكيلات تتعدد فى موضع القافية ؛ فإن العناية بالقوافى المتوالية فى القصيدتين، تقلل من أثر التعدد، فى (ق١) نجد التنسيق التقفوى تسيطر عليه حركة التوالى بين القوافى، وإن سيطرت قافية (الراء) على مدار النص . وفى (ق٢) نجد أيضًا القوافى المتوالية، مثل (أب / أب / أ د / أ د ...أب / أب .. أق / أق .. ور / ور ... أد / أد .... إلخ ) .

**التوازى :**

ليس التوازن وحدّه ما يصنع إيقاعًا، فالتوازيات التركيبية التى تحمل عبء الموازنات الصوتية لها دور فى تشكيل الإنتظام والتردد(٥٠)، فعمليات الترجيع التركيبى وتقسيم الجمل وتوازى المواقع التركيبية وتناظر الأطول هى عناصر (التوازى) .

– يظهر التوازى فى (ق١) بناءً على امتداد تركيبى يبدأ (بممهد) يظهر فى بداية النص، حيث تقع عدة أطراف متعادلة موقعيًا بالنسبة للممهد، كما فى كلمة (عديدة) والتى يتوازى معها موقعيًا عن طريق توازى المقارنة الأوصاف التالية (أسلاب الليل / جماجم الموتى / كتاب أصفر / قيثارة / نقش على حائط...)، كذلك فى (أفراح العالم) والعناصر التالية المتوازية أيضًا ( عرى السماء .. / عذوبة الخريف .../ السمك ...)، وكلها تتعادل موقعيًا مع الممهد الأساس (عديدة)، وهى تفصح منذ البداية عن ظاهرة (التعداد) والتراكم ( الرابط لعناصر متعددة)(٥١). والذى يستخدم لتجميع الأفكار، على

الرغم من ظاهره الفوضوى . ونجد التوازى الموقعى بين العناصر الداخلية، فى الجمل التالية :

– السمك الفضى فى البحار
المعدن الخسيس فوق النار
الفجر والنساء والأفكار

– تحوم حول السور
تلتقط الفتات والقشور
تحوم حول هذا العالم الماخور

ولذا (يقع طرفان متعادلان أو أكثر فى موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين أو أكثر ) (٥٢) فى النموذج (١)، التوازى قائم على تركيب أساسه (مضاف + مضاف إليه + شبه جملة)، وفى النموذج (٢)، (فعل مضارع + مكملات الجملة الفعلية) .

– للتوازى وضعية أخرى فى (ق٢)، إذ يقوم على الجمل القصيرة، فالنص فضاء لتنوع (الممهدات) التركيبية، أو البؤر التى يخبر عنها، إذ بخبرنا عن هذه الممهدات فى جمل متوالية (الأرنب ../ كاترين ../ الصيف .../ أهكذا (السؤال ؟) / لوركا ... / مولاى ....) ويتلازم هذا التشتت التركيبى مع تحولات الضمائر بين (الغياب) و (التخاطب) و (التكلم) . لكن يدخل التوازى الموقعى ليخفف من هذا التشتت، فبعض الأسطر ترتبط تركيبيًا (بالتضمين)، وتتقارب فى الطول، بما يشبه (المزدوج)، كما فى الأزواج التالية:

– بكم تبيع أيها الصياد
شهادة الميلاد .



– يحدّج السماء
بنظرة ازدراء .
– فقير هذا العالم الجواب
ينام فى الأبواب .
– يقرأ التقويم بالمقلوب
بحيلة المغلوب .
– فلنشرب الليلة حتى يسقط الخمار
فى بركة النهار .

والتوازى الداخلى يلاحظ أيضًا فى التركيب رقم (٦)، إذ تتعادل الأطراف المتناظرة بسبب من (الممهد) (أهكذا)، فنجد التعادل بين الأفعال، بل إن الأفعال فى النصين ترد بكثافة، وتحقق التعادل الداخلى بين أطراف التركيب، ومن ثم نستطيع أن نقول أنها (تتمظهر فى شكل قانون إيقاعى يسم النظام الداخلى بنوع من التناغم والتوازى أو التضاد والتداخل) (٥٣)

– على مستوى آخر يؤسس التوازى تناظرًا عميقًا بين الأسطر، إذ يحمل على عاتقه تحقيق التوازن الصوتى بين أطراف الجمل، إذ يُقَسّم ويوازى بين أطرافها بغية أبراز القافية، كما مر بنا فى (ق١) و (٢) . وبمراجعة مخطط التركيب فى القصيدتين تظهر حركة القافية مع التركيب . وإن أدى (التضمين) الحاد أحيانًا أو الخافت فى أغلب الأحيان إلى التقليل من هذا البروز .

– من شأن التوازى أن يبرز التوازن الصوتى، وهذا ما يحدث بتساوى الأسطر تركيبيًا وفى عدد التفعيلات أيضًا، فى (ق١) نجد

التساوى بين أسطر متوالية بنفس عدد التفعيلات على هذا النحو :

– التساوى فى (٤) تفعيلات: من السطر (١) حتى (٦)، ومن (١١) إلى (١٢) .

– التساوى فى (٣) تفعيلات: من السطر (٨) حتى (١٠)، ومن (٢٠) إلى (٢١)، ومن (٢٣) إلى (٢٤).

– التساوى فى تفعيلتين : من (٢٩) إلى (٣٠) .

وفى (ق٢) نجد التساوى على هذا النحو :–

– التساوى فى (٥) تفعيلات : بين (٧) و (٨) .

– التساوى فى (٤) تفعيلات : بين (١٨) و (١٩)، وبين (٣٣) و (٣٤) .

– التساوى فى (٣) تفعيلات : بين كل من (٥/٦) و (١٦/١٧) و (٢٢/٢٣)

– التساوى فى تفعيلتين : بين (٩/١٠)، و (٢٠/٢١) .

عمليات التنسيق السابقة تخلق أحساسًا ببروز الأبنية الإيقاعية، وتذويب أثر كثافة التشكيلات .

– تنصهر كل بنيات الإيقاع من توازن وتوازٍ فى تكوين نصى دال على الرمز الممتد، إذ تحتشد بكثافة ظواهر التشتت التركيبى والانحرافات ومظاهر الغموض وتتداعى الإشارات والإحالات واستخدام السرد والأساطير، لتصنيع قناع البطل الأسطورى (عمر الخيام) . ومن ثم تصبح بحق (أشد نصوصه – أى البياتى _إيغالاً فى تشكيل رؤيته الشعرية أكثرها احتفالاً بالأشكال الإيقاعية )(٥٤)



– إذا كان البناء الإيقاعى توترًا وجدلاً بين (النظام) و (صدع النظام)، أى بين مقومين للشعرنة متناقضين (أحدهما يعمل على تغذية قوة القصور الذاتى فى البنية ويضفى عليها طابعًا أوتوماتيكيًا والآخر يعمل على انتزاع البنية من هذا الوضع الأتوماتيكى [..]ومن ثم فإن علاقة النص بالنظام لا تمثل فى هذه الحالة ما تمثله اللغة من حيث هى إحداث بسيط فى طبيعته، بل هى علاقة صراع مستمر وتوتر دائم) (٥٥)، لأن ما تفقده البنية الشعرية على مستوى، تعود لتأخذه على آخر . نقول إذا كان الأمر على هذا النحو، فإننا تأسيسًا على إيقاع الرجز، والظواهر المصاحبة له، نستطيع القول بأن بنية الإيقاع لدى البياتى، جاءت لتحمل هذا الصراع بين النظام وصدع النظام، فيظهر التوتر بين سيطرة (الرجز)، بسيولته النثرية، وكثافة (تشكيلاته) المزحفة، وبين العناصر المضادة التى تكسبه الشعرية، بضروب من التوازن الموقعى بين التفعيلات، واستثمار التوازيات التركيبية، وأنساق القوافى وعناصر التصوير، وتنتهى بانسجام كل هذه العناصر فى نصوص على درجة عاليّة من الرمزية والتعدد الدلالى .

**(ب) بنية السطر الشعرى : تشكيل الأنساق وتدرجات الإيقاع .**

تكتسب القصيدة الشعرية سمتها الغنائى – على مستوى الإيقاع – عبر جملة من المواضعات والعناصر، التى تؤدى إلى إبراز الهياكل الإيقاعية، إذ (تستخدم النظام العروضى والصوتى، لكى تحلق بنا بعيدًا عن السياقات التجريبية، ولكى تفرض علينا نظامًا آخر يمكن أن ندعوه تحديدًا، المتسامى( The sublime(٥٦)، والقارئ يقوم

بتطبيع هذا النوع من القصائد (بطريقة شكلية وتجريدية عبر إظهار الكيفية التى تساهم بها ملامح شتى، فى أنماط تساعد على توكيد تذكارية ولا شخصية الشعر) (٥٧).

ويمثل السطر الشعرى النواة التى تتحدد بها أنساق الأبنية الإيقاعية، فإذا كان الهيكل الإيقاعى هو (العنصر الذى يغيّر ويحوّل كل المكونات الأخرى، ويمارس تأثيراً على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية) (٥٨)، فإن الإيقاع لا يتحدد بوصفه مظهراً للدرس إلا من خلال السطر، لأن (مفهوم الإيقاع بوصفه خاصية صورية Gestatqualitat، خاصية مشكِّلة ومخترّقة لكل مستويات لغة البيت (السطر) الشعرى) (٥٩). وعلى هذا الأساس فإن بحث بنية السطر، بحث أساسًا عن الإيقاع وتشكيلاته فى أنساق، وما يجب أن ينال العناية الخاصة فى بحث السطر الشعرى، يتمثل فى الشروط الموضوعية التى تصنعه (بوصفها بنية تركيبية تقوم بديناميكية القول من خلال تطبيق شروط الشعر الأساسية – وهى وحدة وتماسك النظم الشعرى – فى تطوير مادتها، ومن هنا فإن المهم ليس هو العنصر الدلالى وإنما خضوعه للحظة الإيقاع)(٦٠) .

ويستوعب السطر – فى سعيه نحو إبراز المهيمن الإيقاعى – عدة إجراءات أسلوبية ومسالك تعبيرية، تحمل عبء توجيه الظواهر اللسانية نحو التعبير الشعرى، ومن هنا نلاحظ فى السطر الشعرى (استثماراً فنيًا لتنغيم الجملة : أى نواجه نسقًا تنغيميًا (متكاملاً) يحتوى على ظواهر التناظر التنغيمى، التكرار والإنشاد التصاعدى



والإيقاع) (٦١). وتؤدى كثافة هذه الأدوات الشعرية إلى بروز الهياكل التنغمية.(٦٢) .

لقد تضافرت إذن أغلب عناصر الإيقاع فى تكوين السطر، ومن ثّم لن يكون هناك من مجال لأدوات شعرية تعمل فرادى، فجملة الملامح الإيقاعية السابقة تتلاقى وتنصب داخل السطر، وطبقًا لعمليات (الإثبات والاختيار) أو ( التغييب والترك) أو (التوفيق والتبديل) بين هذه الأدوات، تتشكل أنساق الأبنية الإيقاعية فى النصوص، وتتفاوت درجات إيقاعها، فتسبب كثافة هذه الأدوات– شريطة ألا تصل حد التشبع والابتذال – الجهارة والوضوح للبناء الإيقاعى، وبسبب تغييب هذه الأدوات أو اختزالها، يفتر الإيقاع النصى ويصل إلى حد الخفوت .

وتأسيسًا على المقولات السابقة، نلاحظ أن استراتيجية بناء السطر لدى البياتى تقوم على تنوع الأشكال، الذى يقود إلى تشكيل أنساق إيقاعية متنوعة، تتدرج فى سلم متصاعد من البروز الإيقاعى إلى الخفوت، تبعًا لعناصر بنية السطر المكونة لهذه الأنساق .

وبنية السطر (فى الشعر الحر) تحتمل أكثر من شكل اعتماداً على كم التفاعيل ؛ لأن الشاعر يستعمل أسطرا داخل النص ( يحدد هو أطوالها، دون أن يراعى فى ذلك مقياسًا محدداً) (٦٣) فالحداثة الشعرية العربية (أنتجت سطراً شعرياً متفاوت الطول، وقابلاً بالتالى لاحتمالات عديدة فى البناء، هذه الاحتمالات عديدة فعلاً، تتراوح بين عدد التفاعيل (أو أجزاء التفاعيل أحيانًا) فى السطر الواحد، إلى العلاقة الإيقاعية الجديدة بين سطرين متتابعين أو بين أسطر عدة

متباعدة أحيانًا، لتطال هذه العلاقة (أو بالأحرى هذه العلاقات فى نهاية الأمر )، مجمل القصيدة ) (٦٤)، ومن هذه الاحتمالات وتشكيلاتها فى أنساق، يستخدم البياتى أكثر من بنية سطرية تشكل أكثر من نسق إيقاعى، بواسطة :

– عدد التفاعيل فى السطر الشعرى .

– عمليات التساوى بين عدد التفاعيل فى الأسطر المتوالية .

– عمليات المراوحة فى أطوال الأسطر .

– أنساق القافية فى الأسطر .

ومن خلال تضافر هذه العناصر فى تكوين السطر الشعرى، وتفاوتها كثافة وقلة، يصنع السطر الشعرى عدة أنساق متفاوتة الإيقاع، يمكن بلورتها فى ثلاثة أنساق، متدرجة من الأكثر كثافة إيقاعية إلى الأقل، على هذا النحو :

النسق الإنشادى : الذى يقوم على اختصار المساحة الإيقاعية، بتكوين مساحة السطر من عدد قليل من التفاعيل . واستثمار عناصر التقفية والتوازى بصورة بارزة .

النسق المتوازى : الذى يقوم على مساحة أكبر للسطر، وإحداث عمليات التساوى بين الأسطر المتوالية واستثمار القوافى المتوالية .

النسق الممتد : يقوم على تطويل مساحة السطر، واستخدم القوافى المتعددة، أو غيابها، ويقلل من عناصر التساوى أو التوازى بين الأسطر .

لا تستقطب هذه الأنساق الثلاثة كل أنساق الهياكل الإيقاعية، فبجوارها نجد نسقين آخرين، واحد منها تمتد أسطره وتتعالق



إيقاعيًا من خلال (ظاهرة التدوير) المقطعى، والآخر تقل فيه أنساق التوازيات والقوافى . ونظرًا لاختلاف الوقائع الأسلوبية فى هذين النسقين عن هذه الأنساق الثلاثة – موضع البحث – فقد خصصنا لهما فصلات مستقلة، ولمعرفة الخصائص الداخلية المكونة لهذه الأنساق الثلاثة، نقدم الجدول التالى، – وهو مستخلص من جملة الرسوم البيانية المثبتة فى ملحق الدراسة– والذى يضم البيانات الإحصائية المستخلصة من كل نوع، وعدد التفعيلات فيه، ومرات تساويها ونصيب كل نوع من ذلك التساوى.

| أنساق التشكيلات الوزنية | مرات الورود | (التشكيلات) عدد التفعيلات فى السطر والمرصود لها قافية | | | | | | | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | واحدة | اثنتان | ثلاث | أربع | خمس | ست | سبع | ثمان | |
| أنساق التشكيلات الوزنية | مرات ورودها | ١٣ | ١٤٤ | ١٣٢ | ٨٢ | ٨ | - | - | - | ٣٧٩ |
| | ورودها فى أزواج متساوية | ٨ | ٨٩ | ٧٧ | ٣٦ | ٢ | - | - | - | =٢١٢ ٥٦٪ |
| النسق الثانى المتوازى | مرات ورودها | ٢١ | ١١١ | ١٦١ | ١٤٦ | ٣٥ | ٨ | ٢ | - | ٤٨٤ |
| | ورودها فى أزواج متساوية | ٩ | ٤٨ | ١١٧ | ٩٥ | ٦ | - | - | - | =٢٧٥ ٥٧٪ |
| النسق الثالث الممتد | مرات ورودها | ٣ | ١٧ | ٣٦ | ٣٣ | ٢٧ | ٢٤ | ١٣ | ٦ | ١٥٩ |
| | ورودها فى أزواج متساوية | ٢ | ٢ | ٨ | ١٤ | ٦ | ٨ | - | - | =٤٠ ٢٥٪ |

– نتائج وملاحظات :

– تختلف الأنساق الثلاث فى عدد التفعيلات المكونة للسطر، على نحو متدرج يبدأ من القلة ويصل إلى الطول .

النوع الأول : يتكون طول سطره من (واحدة) إلى (٥) تفعيلات .

النوع الثانى : يتكون طول سطره من (واحدة) إلى (٧) تفعيلات.

النوع الثالث : يزداد طول السطر، ليصل من (واحدة) إلى (٨) تفعيلات .

– هناك علاقة بين طول السطر الشعرى فى كل نسق، وكثافة عدد التشكيلات المكونة له، فكلما طال السطر الشعرى داخل النسق، كلما احتشد النص بوفرة من تشكيلات الأسطر، فالنوع الأول يستخدم (٥) تشكيلات بصفة عامة والثانى (٧)، والثالث (٨) .

– هناك علاقة وطيدة بين طول السطر، ومساحة اختيار التشكيلات، مفردة أو متساوية . فالسطر القصير يستخدم التشكيلات القصيرة، والأطول يستخدم التشكيلات الأطول .

( نصوص النسق الأول تعتمد على التشكيلات القصيرة، إذ تستخدم الأسطر المكونة من (تفعيلتين) أو المتساوية فى نفس العدد، ثم الأسطر المكونة من (ثلاث) تفعيلات أو متساوية فى نفس العدد، ثم الأسطر المكونة من (أربع) تفعيلات أو المتساوية فى نفس العدد .

( وهذا ما يمكن ملاحظته أيضًا فى النوع الثانى، على هذا النحو : الأسطر المكونة من (ثلاث) أو المتساوية، ثم المكونة من (٤) أو المتساوية . و(النسق الأخير) يستخدم الأسطر المكونة من (أربع) أو المتساوية فى نفس العدد بوفرة .

– كلما طال السطر، أصبح البناء الإيقاعى للنص أكثر ميلاً إلى تنويع أطوال الأسطر، وعدم سيطرة تشكيلات بعينها على الإيقاع . ففى النوع الثانى تتشارك فى السيطرة ثلاث تشكيلات، وفى الثالث (خمس) تشكيلات .



– يميل النص إلى إبراز القوالب الإيقاعية، باستخدام القافية بوصفها قمة الأداء الإيقاعى للسطر القصير (النوع الأول والثانى)، وحين تقل القافية الموحدة أو المتوالية، تنذر بخفوت الإيقاع (النوع الثالث) .

– السمة العامة فى نص البياتى الاعتماد على سطر قصير فى الغالب يتراوح بين تفعيلة واحدة، إلى (ست) تفعيلات .

– مجمل الملاحظات السابقة قد يبدو للوهلة الأولى لا يُظْهر الأثر السمعى لأنساق الأبنية الإيقاعية لدى البياتى، إلا أننا نعتقد أن هذا أمر متعلق بالبنيات التحتية الكامنة للإيقاع ذاته والتى ترتبط بطبيعة عمله، لكن نستطيع أن نستحضر هذه البنيات التحتية الدّالة على بروز الأبنية الإيقاعية لديه من خلال تتبعنا لعنصرى (الزمن الإيقاعى) و ( المؤالفة والمخالفة) .

– المرونة الزمنية فى الإيقاع تعتمد (على مظاهر الاتساع أو التضييق الصغير القابل للتنوع فى مدى استمرار أو طول كل وحدة، دون أن يختفى نتيجة لذلك الإحساس بالمقياس الأساسى) (٦٥)، لذا فإن مجمل الملاحظات السابقة تبين كيفية توفيق البنية العميقة للنص، لصالح إتمام رسالة شعرية لها بروزها الإيقاعى، إذ يتم تقليل عدد التفعيلات الناظمة لإيقاع كل سطر، مما يترتب عليه تقليل مساحة الوحدة الكلامية الملفوظة فى الزمن، ويؤدى هذا السلوك الإيقاعى بكثافته على مستوى النص إلى إحداث الانتظام، وتدافع الأسطر القصيرة وراء بعض، فى حس إنشادى متسارع يقلل الفوارق الزمنية، ويُنشّط الصلات السياقية بين الأسطر، فينطلق النص نحو

الاتساق الصوتى والانتظام الإيقاعى، وعلى العكس من ذلك (فإنه عند توسيع المساحة يتقلص الإشباع السياقى الناتج عن الصلات بين الأسطر) (٦٦). يحدث هذا فى النسق الثالث دون النسقين الآخرين، إذ تطول أسطره وتتعدد مكونات التشكيلات ويختفى أثر القافية بغياب العناية بها، أو بطول العبارة التى ينوء بحملها السطر الشعرى .

إلى جانب دور اختصار المساحة الإيقاعية للسطر فى الإحساس بالزمن الإيقاعى، تأتى (التعادلات الكمية فى عدد التفعيلات بين الأسطر )، لتبرز الإيقاع الذى يأتى هذه المرة على مسافات متتابعة، حاملاً أسطرا قصيرة، ومن ثم يتلازم حضور هذه التعادلات مع النسقين الأول والثانى، وتقل فى النسق الثالث، صاحب الإيقاع الخافت إذ تمثل (٥٦٪) فى النسق الأول، و(٥٧٪) فى الثانى، وتصل إلى (٢٥٪) فى الثالث، ولو قارنا بين هذه النسب لظهر لنا، أن التعادلات تمثل نواة الإيقاع الأساسية فى النسقين الأول والثانى، بعكس النسق الثالث الذى تمثل فيه دوراً هامشيًا، يصل إلى " الربع" .- وعلى الرغم من دور (التعادلات الكمية) السابقة فى بروز الإيقاع، إلا أن النص لا يستطيع – فى ضوء الشعر الحر – أن يتنامى كليًا اعتماداً على هذه التعادلات، وإلا أصبح مسخًا مشوهًا من القصيدة العمودية، وتشبعت سماته الإيقاعية، وفقدت قيمتها الجمالية، وهنا يلجأ النص – فى بنائه الإيقاعى – إلى إحداث (المؤالفة والمخالفة)(٦٧) بين عناصره الإيقاعية، والسطر دعامة هذه العناصر بل ما يحمل عبء الإيقاع، وهنا نجد التوتر الداخلى فى النص بين



الأسطر المتساوية فى الطول، والأخرى المخالفة، فثمة جدل وتشابك بين العناصر الموسومة والأخرى غير الموسومة .

وتظهر المؤالفة والمخالفة، فى (المراوحة) بين الأسطر على نحو ما تبرز المخططات من تذبذب صعوداً وهبوطًا فى طول السطر، أو عودة مرة أخرى إلى نفس الطول . وتتمثل هذه المراوحة فى ورود السطر على عدد ما من التفعيلات، ثم يأتى السطر الثانى بعدد آخر، ثم يعود نفس العدد الأول مع السطر الثالث، وهكذا .. ويمكن التمثيل لهذه المراوحة بقصيدة( مدينتى والغجر)(١/٢١٧) من النسق الأول، وتأتى أطوال الأسطر على هذا النحو من المراوحة: (٣– (٣–٢–٣–٢) –٢– (٢–٥–٢) –٣–٣– (٤–٢–٤–٢) – ٣–٢–٢) . وبمقارنة الأنساق الثلاثة نلاحظ انتشار المراوحة فى النسق الأول ثم الثانى، وتتقلص فرص ظهورها الكثيف فى النسق الثالث. وتؤدى هذه المراوحة فى بعض الأحيان – خاصة ورودها متلازمة مع القافية – إلى خلق موازنات صوتية، أقرب إلى التسجيع .

ويأتى دور القافية مؤثراً فى تأطير حدود السطر، بما توفره له من انتظام صوتى نهائى بين أطرافه، بوحدة القافية أو بتواليها، ومن ثم تصبح القافية قمة السطر الشعرى حين تدعم بمثيلاتها بالمجاورة الموقعية، وتصبح قمة الأداء التركيبى ؛ إذ يكتمل بناء السطر صوتيًا وتركيبيًا بها – فى بعض الحالات – ولا شك أن هذا الاكتمال البنائى للسطر، حين يأتى متلازمًا مع التعادلات الوزنية بين الأسطر، سوف يوهم بنظم متساوى الأبيات، وهنا يميل البياتى – كما يقول د. شكرى عياد – إلى تعليق (معنى هذه الوحدة اللحنية بما قبلها وبما

بعدها، وهو أسلوب التضمين الذى تحدث عنه القدماء وعابوه ولكنه يفرض نفسه هنا بما يشبه الحتمية، وكلما تشابهت الصياغة الموسيقية لأسطر الشعر الحر مع الصياغة الكلاسيكية كان الشاعر أحرص على التضمين(٦٨). وهنا يأتى مبدأ أساسى فى شعرية النص التفعيلى ،فالسطر الشعرى – أو البيت كما يقترح محمد بنيس – (فى الوعى الشعرى المعاصر لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى، بمعنى أن (البيت) كشكل إجبارى لإنجاز نص مكون من أبيات، ثانوى بالنسبة للنص )(٦٩) .

فالعلائق الداخلية بين الأسطر أساسية، لإحداث سمة التماسك والإقلال من البروز السمعى للقافية .

وسوف نتعرض عند وقفتنا مع القافية لدورها فى هذه الأنساق الثلاثة، حيث نعرض لنماذج لكل نوع. لكن سوف نتوقف الآن لإبراز (النسق الرابع) من الأنساق الإيقاعية لدى البياتى – وهو خلاف النسق الثالث الخافت الذى تعرضنا لبنياته فى هذه الوقفة – إذ ينخفض فيه الأداء الإيقاعى على نحو لا تظهر فيه حدود السطر الإيقاعية .

**– خفوت الإيقاع :**

بعد العرض التحليلى السابق عن تضافر وحدات أسلوبية متنوعة على المستوى الإيقاعى، تشكل شبكة معقدة من الإجراءات التعبيرية، تنصب داخل السطر الشعرى، لتؤسس نبره إيقاعية بارزة، نلاحظ فى مضاد هذه الظاهرة نمط من القصائد لدى البياتى، يعمل على تغييب جملة العناصر السابقة، والإقلال من تواترها داخل النص،



فعلى الرغم من انتماء هذا النسق إلى الأوزان الشعرية، واستخدام التفعيلات، إلا أنه يكون فى حلّ من أنساق الانتظام الدورى المباشر، فلا نلمح حدود السطر الشعرى، لسيطرة التدوير، والذى لا يتم التعويض عنه بالتراكم الصوتى، وتقل التماثلات بين القوافى، والتوازيات التركيبية والموازنات الصوتية، وعمليات الترجيع والتكرار . كل هذا يحدث فى غياب طاقم بديل يقوم على بروز الإيقاع، بل أن ما يقيمه هذا النسق هو الطاقم المضاد لبروز الإيقاع، ومن ثم يخفت المظهر الإيقاع ويمتزج بالهدوء، ليقف على عتبة الخفوت.

يظهر هذا النسق مع المرحلة الأخيرة فى شعر البياتى، إذ يلحظ بكثافة فى دواوينه الأربعة الأخيرة التالية (بستان عائشة / كتاب المراثى / البحر بعيد أسمعه يتنهد / نصوص شرقية )، ويتشكل خفوت الإيقاع فى هذه الدواوين مقارنة بالدواوين السابقة، – على الأقل، بما نلحظه فى (قمر شيراز) و (مملكة السنبلة) من بروز إيقاعى على الرغم من التدوير – وخفوت الإيقاع فى هذه الدواوين الأربع، مضاد لهذه الدواوين الست التى يسيطر عليها وزن (المتدارك)، ولا يعنى ذلك أن فاعلية الخفوت الإيقاعى لا تطول إلا القصائد التى على (المتدارك)، بل يمكن القول أن الخفوت مظهر هذه الدواوين الأربع مع كل وزن، ولتوضيح هذا الخفوت، نقف على النموذج التالى :

ملك سلجوقىٌ يخرج من إبريق الخمرِ
– يقول الشاهد –
كان سعيداً ،

فحبيبته كانت معه
أما شاعرهُ
فلقد آثر أن يبقى فى الإبريق
لكن الشاهد
بعد رحيل الملك السلجوقىُ
وحيداً للمنفى –
أنكر ما قال
فقاضى الملة هدّده بالحبس،
فعاد وقال :
بأن الشاعر والإبريق
بيعا فى سوق النخاسين بنيسابورْ (كتاب المراثى ص ٧٩)

تختفى من الأسطر أنماط الأبنية الإيقاعية السابقة – فى برنامجها المنجز من قبل – فليس هناك ثمة توزيع متوازن أو متوازى للأسطر فى عدد التفعيلات، يمكن اقتناصه محدداً، فالتشارك بين الأسطر فى التفعيلات (التدوير)، يمحو أثر الوقفات النهائية، والتى لا تتلازم مع قافية إلا فى ثلاثة مواضع (الإبريق (٢) ونيسابور) ولا توجد بين الثلاثة إلا صلة المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)، ولم يتم تعويض غياب القافية النهائية بتوازنات صوتية موسومة، فالعبارات تُمْنَحُ الوزن عبر انتظام الحركات والسكنات – فقط – لتكوّن وزن (المتدارك)، ولا تملك الأسطر توازيًا تركيبيًا يقوم على التناظر، فقط توازيًا يقوم على المقارنة والامتداد، من خلال (الاستدراك)، فتبدأ الأسطر (بممهد)، وتحشد له القرائن النحوية .



وهذا المسلك الأسلوبى الذى يقوم على الخروج على أعراف سابقة للتعبير، يسميه (جورج مولينيه) بـ (الوسم المضاد Contre-marquage ) ويمثل إنتاج نوع من الانقطاع بعد تكوين انتظام معين، فما رسخ من وسم للأدبية فى نظام محدد لها يتم الانقطاع عنه، (وهو انقطاع قد يتكون من ظهور استعمال لغوى (من الدرجة الصفر) فى تلك اللحظة، لا يوجد (خروج على الأدبية)، وإنما وسم لقيمة أدبية أخرى يتم بواسطة انقطاع النظام الموضوع [...]وهو غالبًا ما يكون مرتبطًا بأشكال الحداثة، ولا يمكن إذن أن يُدْرَك إلا ضمن بنية سياقية أكبر موجودة سلفًا وبقوة) (٧٠).

ومما يبدو جديراً بالملاحظة، ارتباط هذا النسق مع الاعتماد الشديد لدى البياتى على القصيدة القصيرة، فى هذه الدواوين، خاصة ديوانيه (بستان عائشة وكتاب المراثى) . يقول فى قصيدة (اللاعب)

رقعة شطرنج : هنا القلعة والجندىُّ
والوزير والحصان
والفيل والملك
هذا وراء حتفه يسعى
وذاك يحتمى من موته المؤجل المحتوم
يجاملون بعضهم بعضًا، وأحيانًا ينافقون
يمثلون لعبة القطة والفأر، ويكذبون
يؤخرون قدمًا
يقدمون القدم الأخرى إلى المجهول

لكنهم فى غمرة اللعبة
يدرون ولا يدرون
بأنهم كانوا ضحايا كلهم
للاعب الممسك بالخيوط (كتاب المراثى ١٣٥ :١٣٦ )

فالنص لا يقدم بروزًا صوتيًا مميزًا، إلا ما يلحظ من اهتمام بالقوافى الخافتة المنوعة الروى، والقائمة على المقطع الطويل المغلق، وبعض هذه القوافى يقوم على التوازى النحوى : ( يكذبون / ينافقون / يدرون)، وهو ما يحدث فى القوافى الداخلية أيضًا (يجاملون/يمثلون/يؤخرون/يقدمون/يدرون)، إذ تعتمد هذه القوافى على التوازى بين الأفعال التى تجرى على المضارع، ويجر النزوع السردى القصيدة نحو الخفوت، إذ تخلت عن الأزدواجات، والفواصل، وكأنها حكاية مضغوطة، لكن هذا الخفوت يواكبه محتوىً داخليا يقوم على التمثيل الهادئ، ليفجر ذروة التضاد ؛ فإذا كان (اللاعب) بؤرة القصيدة يقوم بتحريك الرقعة ونقل القطع هنا وهناك، إلا أننا نكتشف أن هذا (اللاعب) ما هو إلا لعبة أو دمية فى سياق أشمل، يعبر عن مرجعية وجودية إزاء الكون، وهذا التأمل والنزوع نحو التفلسف، يتوازى مع نص يقوم على هدوء الإيقاع، والاقتراب من الهمس . وكأننا إزاء تعادل بين المحتوى الدلالى ونسق الإيقاع الخافت .

**(جـ) التدوير وتضافر مستويات البناء**

تتعلق ظاهرة (التدوير) فى شعر البياتى ببنية السطر الشعرى، خاصة ما يتعلق باكتماله " إيقاعيًا ومعنويًا "، أى مدى التقيد أو عدم



التقيد بعمليات (الوقف)، وما ينشأ عنها من انقطاع (التوازى بين الصوت والمعنى) (٧١)، ومن ثم يرتبط التدوير بمستويات البناء الشعرى المتعددة، على مستوى الفضاء الطباعى أو التركيب النحوىّ أو الوزن .

والتدوير – بأشكاله المتنوعة – فى الشعر الحر، يتعلق بتفكيك التفعيلة وتخارج مكوناتها بين سطر وسطر آخر يليه (٧٢)على خلاف (الشعر العمودى)، الذى يقترن التدوير فيه بتخارج (كلمة) بين بيتين . فالسطر يكتمل مجموعة اللفظى دون أن يواكبه اكتمال وقفة التركيب والوزن، ويترتب على ذلك خلخلة بناء الأسطر / المقاطع، فى غيبة دور هذه الوقفات المتنوعة، فإذا تمسكنا بوقفة البياض دونما اعتبار للوقفات الأخرى تتعدد بنى النص الإيقاعية، وإذا أهملنا وقفات الوزن والتركيب والمعنى، يختل أيضًا البناء الشعرى. وسوف تناول ظاهرة (التدوير) فى شعر البياتى اعتمادًا على التضافر والتلاقى بين مستويات البناء الشعرى السابقة .

دور التدوير فى الحد من تعدد البنى الإيقاعية :

فى غيبة الوقفة الوزنية والاعتماد على وقفة البياض / الطباعة، فى تكوين حدود السطر، تتعدد البنى الإيقاعية فى نصوص البياتى، ومراعاة الوحدة الوزنية المستمرة للسطر إيقاعيًا، يحدّ من هذا التعدد . والنماذج التالية، لأنواع التدوير المختلفة، لدى البياتى، توضح ذلك .

١) الشعارات التى تكنسها الريح
على أرصفة الليل

وأضواء الحوانيت
وشارات المرور
ومقاهى العالم السفلىَّ
والأفيون والجنسُ
وحفارو القبور
وأغانى أم كلثوم
ووعاظ السلاطين
ومداحو الملوك
ذكرونى بالطواويس التى باضت
على الأوتاد
فى أعراس هارون الرشيد (٢/١١٣)
٢) آلهة الإغريق تستجدى
عقيم البرق فى الجبال
طعامها النبيذ والخبزُ
وآلام الملايين من الرجال
قلت سلامًا
وبكى قلبى
وكان الفجر فى الأطلال
يضىء وجه العالم الجديد (١/٣٣١)
٣) شعرى جواد جامح يعدو بفارسه الحزين
نحو الينابيع البعيدة
فى الجبال



بفارس الأمل الحزين (١/٣٤٤)
٤) كان مذيع نشرةِ الأخبار فى منتصف الليلِ
يعيد الموجزَ . الأطفالُ كانوا
نائمين . كانت
السماء حبلى، شارة غامضةُ
صيحة إنسان يموت فى مكانٍ ما، رأيتُ البرق
فى حربته يشق جوف الليل
والمستنقع الجاثم فى أحشائهِ (٢/٣٣٥)
٥) تلتهم النارُ النار وتخبو أحزان العشاق الرحّل فى صحراء
الحب وتبقى "شيراز" ونبقى نرحل فى الليل إليها
محترقين بنار الحزن الأبديَّة، تنبت أجنحة فى الفجر لنا
فنطير، ولكنا قبل وصول الركب إليها، نتملكها، نسكن
فيها، ونعودْ (٢/٣٩٣)

النماذج السابقة – عدا النموذج الأخير – تطرح إمكانية تعدد البنى الإيقاعية، بواسطة تعدد القراءة الوزنية، وذلك حين يتم إقصاء ظاهرة التدوير بين الأسطر، واعتبار وقفة البياض، وقفة نهائية للسطر، فالنموذج (الأول) يمكن قراءته وزنيًا بأكثر من طريقة، والقراءات الوزنية التالية توضح ذلك، مع ملاحظة أن القراءة (١) و (٢) تعتمد وقفة البياض، و (٣) تعتمد على التدوير .

(١)
فاعلن/فاعلْ/فعولن/ فعلن/ فالْ

فعولن/فعلن/فالْ
فعولن/فاعلن/فالْ
فعولن/فاعلان
فعلن/فاعلْ/فعولن/فالْ
فاعلْ/فاعلن/فالْ
فعولن/فاعلان
فعلن/فاعلْ/فعولان
فعولن/فاعلن/فالْ
فعولن/فاعلان
فاعلن/فاعل/فعولن/فعلن/فاعلْ
فعولن/فالْ
فاعلْ/فاعلن/فاعلْ/فعولْ
(٢)
فاعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن
فعولن/فعلاتان
فعولن/فاعلاتان
فعولن/فاعلان
فعلاتن/فاعلاتن/فاعـ
فاعلْ / فاعلاتان
فعولن / فاعلاتان
فعلاتن/فاعلاتان
علاتن/فاعلاتن/فـ



فاعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن/فع
فعولن/فالْ
(٣)
فاعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن/ فـ
علاتن/فعلاتن/فـ
علاتن/فاعلاتن/فـ
علاتن/فاعلان .
فعلاتن/فاعلاتن/فالْ
فاعلْ/فاعلاتان
لاتن/فاعلاتن/فـ
علاتن/فاعلان .
فعلاتن/فاعلاتن/فـ
فعولن/فاعلاتان
فعولن/فاعلان
علاتن/فاعلان
فاعلاتن/فعلاتن/فعلاتن/فا
علاتن/فاعـ
فالْ/فاعلاتن/فاعلان
لاتن/فاعلاتن/فاعلان

على هذا المظهر تتعدد قراءة الوزن فى نص واحد، وكأننا أمام بنيات وزنية مختلفة لأكثر من نص، وكل قراءة توجب دفعًا نغميًا وإيقاعيًا مختلفًا، لنصبح أمام حركة من التحولات المستمرة، ونحن نبحث عن إيقاع

النص، فالقراءات الثلاث السابقة ما هى إلا بعض احتمالات البناء الوزنى لا كل الاحتمالات الممكنة. واستدعاء فاعلية التدوير يجعل من النموذج على وزن (الرمل)، أما فى حالة غيابه سوف تأبى القصيدة الانتظام الوزنى، بل تصبح مضطربة الإيقاع، لفشلها فى تكوين توازن بين الحركات والسكنات، يظهر فى صورة (تفعيلة) منتظمة، فالقراءة الأولى تعبر عن تداخل بين تفعيلتى المتدارك (فاعلن) والمتقارب (فعولن)، وإن كانت (فاعلن) تأتى بتواتر، ومن ثم تُدْرَجُ القصيدة فى إطار (المزج بين التفعيلات والأوزان) . أما القراءة الثانية، فإن التفعيلة المتواترة فى الرمل (فاعلاتن)، يتداخل معها (فعولن) و (فاعلْ) أى (المتقارب والمتدارك) .

التعدد نفسه يظهر فى النماذج (٢، ٣، ٤) على الرغم من انتمائها إلى تدوير السطر والمقطع، وعلى تفعيلات (الرجز) و (الكامل) و (الرمل)، ويلاحظ – فى نصوص البياتى – ارتباط التعدد، بهذه الأوزان الثلاثة فقط، أى تعدد القراءات الوزنية فى غياب (التدوير) . وإذا كانت احتمالية تعدد البنى الإيقاعية فى وزن (الرمل) جاءت على ثلاث صور وزنية هى :

– انتظام الوزن (فاعلاتن) فى وجود التدوير .
– تداخل بين (فاعلاتن) أى (الرمل) مع (فعولن) و (فاعلن) .
– تداخل بين (فعولن) و (فاعلن) وغياب (فاعلاتن) .

فإننا سوف نلاحظ فى (الرجز) و (الكامل) نفس الصور الثلاث : ففى (الرجز) تأتى على هذا النحو :

– انتظام (مستفعلن) فى وجود التدوير .
– تداخل بين (مستفعلن) مع (فعولن) و (فاعلن) .
– تداخل بين (فعلون) و (فاعلن) وغياب الرجز .

وفى (الكامل) :



– انتظام (متفاعلن) فى وجود التدوير
– تداخل بين (متفاعلن) مع (فعولن) و (فاعلن)
– تداخل بين (فعولن) مع (فاعلن) وغياب (متفاعلن) .

لقد استوعبت هذه الصور الثلاث عناصر التحولات والتعددات بين هذه الأوزان الثلاثة، لكن كيف حدث هذا التقارب بين الأوزان الثلاثة فى هذه الصور خاصة ؟

نستطيع أن نرجع هذا التقارب فى الصور السابقة، إلى طبيعة بنية (التفاعيل) المكونة للأوزان الثلاثة (الرمل/الرجز/الكامل)، والتى تحمل فى داخلها – نظريًا – بذور هذا التعدد والتقارب فى الصور الثلاثة . والتقطيع التالى للأوزان الثلاثة يوضح ذلك خاصة حين تتواصل التفعيلات:

– الرجز : [ /5//5/5/ 5//5/5/ /5//5/5 ]
[ /5/5 //5/5 //5/5 ///5/5/ 5 ]
-الكامل : [ ///5//5 ///5//5 ///5//5 ]
[ ///5 /5// /5// //5/ //5/ /5// 5 ]
-الرمل : [ /5//5/5 /5//5/5 /5//5/5 ]
[ /5 /5// /5// //5/ /5/5 /5// 5 ]

نظريًا يمكن اشتقاق صورة غير منتظمة من التفعيلة المنتظمة فى هذه الأوزان الثلاثة، تطرح جميعًا إمكانية التداخل بين (فعولن/فاعلن) . ولعل هذا التبادل بين هذين التفعيلتين (المتقارب / المتدارك)، وفى ظل غياب تصور دقيق عن دور التدوير وحدّه من تعدد البنى الإيقاعية – ما أوهم بوجود تداخل دائم بين الوزنين، ومن ثم صياغة قوانين لهذا التداخل . على الرغم من أن (التدوير) يقيم الانتظام الوزنى فى هذه الأوزان (٧٣).

وإذا كانت ظاهرة تعدد البنى الإيقاعية تتلازم مع أوزان (الرمل والكامل والرجز) – وهى تفعيلات مدورة – فإن وزن (المتدارك) المدور لدى البياتى لا ينم عن تعدد فى الأوزان، وهذا ما يظهر فى (نموذج٥)، فتفعلية (الخبب) يمكن متابعتها بسهولة فى دورة منتظمة، وهنا تكون ظاهرة انتظام (المتدارك) لافتة للنظر ؛ لأن الأوزان الأخرى المدورة تدخلها تفعيلته (فاعلن)، ويظل هو على انتظامه حتى مع وجوده فى مقطع مدور . ويرجع ذلك إلى أن البياتى، يجعل من المقطع المدور يحتل بياض الصفحة، إضافة إلى أن تفعيلة الخبب (٥/٥/) نظريًا تحتمل الفك والبناء، لبساطتها .

**فاعلية الأشكال :**

تتعدد أشكال التدوير لدى البياتى، بين تدوير جزئى بين الأسطر أو تدوير مقطع، بل يصل أحيانا إلى تدوير القصيدة، وحتى نتعرف على كثافة كل شكل، والعلاقة بين الأوزان والأشكال التى تسيطر عليها . نرصد الجدول التالى :

| الأوزان / نوع التدوير | الرجز | المتدارك | الكامل | الرمل | المتقارب | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| بين الأسطر | ١٠٤٦ | ٥٣١ | ٥٠٥ | ٣٣٦ | ٢٠ | ٢٤٣٨ |
| المقطوعى | ٥٣٧ | ٣٦٠ | ٥ | - | - | ٩٠٢ |
| القصيدة | - | ٣٨ | - | - | - | ٦٨ |
| إجمالى التدوير | ١٥٨٣ | ٩٢٩ | ٥٤٠ | ٣٣٦ | ٢٠ | ٣٤٠٨ |
| إجمالى أسطر الوزن فى المدونة | ٦٣٨٨ | ٣٣٤٤ | ٢٠٣٤ | ١٤٥١ | ٢٠٩ | |
| نسبة التدوير من الوزن | ٢٤,٧٪ | ٢٧,٨٪ | ٢٦,٥٪ | ٢٣٪ | ٩,٦٪ | |

لقد استقطب التدوير إذن ما يقرب من ربع إنتاج البياتى، فعدد الأسطر المدورة وصل إلى (٣٤٠٨) سطرًا، من إجمالى أسطر وصل (١٣٦١٥) سطرًا هى كل شعر البياتى، أى أن التدوير يمثل (٢٥٪)



من شعر البياتى التفعيلى . وأن تفاوتت أشكاله فى الكثافة، إذ يستخدم تدوير السطر، ثم تدوير المقطع، وأخيرًا تدوير القصيدة .

ويعتمد التدوير على الأوزان البسيطة، توافقًا مع شيوعها لديه، وإن تناسبت أشكال التدوير طرديًا مع الأوزان ؛ فسيطرة (تدوير السطر) تتناسب مع شيوعه فى كل الأوزان، بينما يضم تدوير (المقطع أو القصيدة) وزنين فقط . وترتيب الأوزان فى استخدام (التدوير) هو نفس الترتيب الذى لهذه الأوزان من حيث شيوعها لديه . بل أنها تتقارب أيضًا فى نسبة المدور فى كل منها، والذى يصل إلى (الربع) فى كل وزن، عدا المتقارب الذى يقترب تدويره إلى ١٠٪ من مجموع أسطره .

لقد كان النزوع إلى تدويم الإيقاع ووصل الأسطر، وتلاحم التفعيلات، مظهرًا أساسيًا لشعر البياتى الحر، فإذا كان عدد النصوص الحرة وصل إلى (٣٨٦) قصيدة، بمتوسط طول (٣٥) سطرًا، فإن (٩) أسطر فى المتوسط – بمقدار الربع أيضًا ! – مدورة .

الرصد الإحصائى يُظْهر سيطرة (تدوير السطر) و (المقطع)، وقلة (تدوير القصيدة) ؛ إذ لا يمثل مظهرًا بارزًا لديه، فلا توجد إلا قصيدة واحدة مدورة، هى (عن موت طائر البحر) . لذا سوف تقف على تدوير (الأسطر) و (المقطع) وآليات التدوير فيهما .

**تدوير (الأسطر) :**

باستقراء نماذج التدوير بين عدة أسطر نلحظ وجود فاعلية أساسية تسيطر عليه، مردّها تقسيم المجموع التركيبى المتسق

والمتضادم، والمرصودة له قافية – موحدة الروى غالبًا أو متجاوبة – على عدة أسطر. ويؤدى هذا التنسيق الفضائى / الطباعى، إلى اصطناع وقفات (بالتدوير)، تقلل من الانتظام والتنسيق . على هذا النحو : (والعلامة ( ) تشير إلى التدوير .

– لكن ما أملكه، يا أخوتى، حبى إليكم بندقية
وأنا لست بتاجر
يتغنى بعذاب البشرية
يُحسن الرقص على أمواتنا الأحياء
يا أختِ، يغنى بشهية
إن طعم الدم فى صوتى
وفى أبيات أشعارى الشقية .(١/٣٧٦)

– تخفى وراء قناعها وجه الملاكْ
وملامح الأنثى التى نضجت على نار القصائدِ
أيقظت شهواتها ريح الشمالْ(بستان عائشة ص٥٢)

فى النموذج الأول لدينا (١١) سطرًا، يمكن تقسيمها إلى (٤) وحدات شعرية، كل واحدة تمثل مجموعًا تركيبيًا مكتملاً بقافية، موحدة على هذا النحو : ( بندقية/بشرية/بشهية/شقية)، تقسيم وتوزيع هذه الجمل طباعيًا يقلل نسبيًا من أثر التواتر الصوتى، خاصة وأن القافية تأتى قمة الأداء فى السطر إيقاعيًا وتركيبيًا وصوتيًا، بل وبعد عدد متساوٍ من التفعيلات فى الجمل الأربعة، إذ كل جملة تتكون من (٥) تفعيلات، ومن ثم جاء التدوير بين الأسطر (٥، ٦، ٧، ٨ ) و (٩، ١٠، ١١) ولم يأت فى (١، ٢، ٣، ٤) على



الرغم من أن الأسطر (١، ٢ ) و (٣، ٤ ) جمل متساوية وزنيًا مثل الأخريات المدورة .

وفى النموذج الثانى لا نصادف التساوى بين عدد التفعيلات، ولكن نصادف التغلب أيضًا على بروز القافية (الممدودة بالإرداف)، فالسطر الأول مجموع تركيبى والأسطر (٢، ٣، ٤ )، مجموع تركيبى مخالف يقوم على التضام بغية الوصول إلى قافية، تمثل الوقف التام، وبذلك تضم الأسطر الأربعة وقفتين تامتين ومثلها وسطية، تخفى قيمة الوقف التام (القافية)، بالإضافة إلى (التضمين) بين الوقفة الأولى والأسطر التالية – إذا افترضنا العطف فى السطر الثانى –، هذا التوتر بين التركيب والوزن يُفَعِّل من قيمة التدوير واستنقاذه من مجانية الاستخدام فى كثير من النصوص خاصة إذا عصف هذا التوتر بالمعنى وبتره، إذ يفتح التدوير الأسطر على بعضها بغية التمام، كما لاحظنا فى النموذج الأول . وفى هذا النموذج التالى :

وطائر من ذهب يغمس فى الموج جناحيه ويهوى ميتًا عبر
رمال الشاطئ الحمراء
وطرق موحشة للبؤس فيها مدن تهيم فى الليل غرامًا ومن
الحب نهارًا نرتدى قناع (٢/٢٥٣)

إذ يتم الفصل بين متضامات تركيبية (المضاف والمضاف إليه / الجار والمجرور)، بما يستلزم الاستمرار بحثًا عن الاكتمال . ويلاحظ طول المجموع التركيبى مع طول السطر وزنيًا، فالمجموع الأول يضم (٨) تفعيلات، والثانى (١٢) تفعيلة، – وهو النسق الخافت الإيقاع الذى أشرنا إليه سابقًا – ويؤدى التدوير بين الأسطر، إلى إلغاء ما يمكن اعتباره قافية .

– أشعل فى أصفاده النارَ  وقال لسجون الأرض أن تنهار (بستان عائشة ص ٥٥)

– ستغسل الأمطار نافذتى

سيفتح النهار لنا طريقًا واحدًا (١/٣٩٣)

فالقافية بين (النار / تنهار) و (الأمطار / النهار)، تصبح عملية (جناس) داخلى على الرغم من وجودها فى موقع القافية، بل إن التدوير يؤدى إلى إقصاء القافية المسيطرة عن بعض أسطر النص، بحيث تذوَّب قيمتها الصوتية، لتدخل فى تشارك بين الأسطر فى التفعيلة، يظهر ذلك فى قصيدة (الجارية):

سقطت مثل تفاحة فى الوحول وتحت ذيول الطواويس

فى زمن المرأة الجارية

كل من نظموا الشعر عاجوا عليها وطافت عليهم وكانت هى الساقية رقصت فى فضاءاتهم عارية

تركوا عند سرتها قمرًا

ورماد القصيدة والقافية تبادلها الكلُ

خانت طفولتها

بمرايا العيون

وبالنظرة الزانية

وكدت أبادلها الحب فى الهاوية

ولكنها سقطت فى الوحول

وعادت إلى أصلها جارية (كتاب المراثى ص ١٣١)

فالقافية تظهر فى كلمات (الجارية، الساقية، عارية، القافية، الزانية،



الهاوية، جارية)، ولكن بوصفها وقفًا نهائيًا لا تمثل إلا ثلاث فقط من (٧) قوافٍ، إذ تختفى – بشكل طريف – مع كلمة (القافية)!، حتى (الهاوية) . وهنا يعمل التوتر بين تمام وزن (المتدارك) فعولن، وإتمام القافية، فلو تم الوزن تختفى القافية بالتدوير، ولو وقفنا على القافية يتداخل وزن (المتدارك) مع (المتقارب) . وهنا تحدث عملية اتصال الأسطر عبر انفصالها، فالقافية تلغى لحساب الوزن، وبعامة نقول إن التدوير السطرى – لديه – يرتبط بتوزيع طباعى للأسطر، مما يؤدى إلى التشارك المستمر بين الأسطر وزنيًا وتركيبيًا ومعنويًا.

تدوير (المقطع) :

يمثل تدوير المقطع استمرارية إيقاعية ومعنوية، بفعل الاتصال الوزنى وتعلق المعنى بما يلى من أسطر، وعلى الرغم من كونه الشكل الثانى المسيطر للتدوير، إلا أنه لا ينتشر فى كل شعره مثل تدوير الأسطر، فلا نلحظه – بكثافة – إلا فى (٤) دواوين، الجدول التالى يوضحها :

| الديوان | سيرة ذاتية | كتاب البحر | قمر شيراز | قمر شيراز | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|
| عدد المقاطع | ٢٧ | ٧٦ | ٨٣ | ١٢١ | ٣٠٧ |
| المقاطع المدورة | ١٧ | ٦ | ٢٦ | ١٧ | ٦٦ |
| النسبة فى الديوان | ٦٣٪ | ٨٪ | ٣٢٪ | ١٤٪ | ٢١,٥٪ |
| عدد القصائد ذات المقطع المدور | ٧ | ٤ | ٧ | ١٣ | ٣١ |

أكثر الدواوين كثافة فى استخدام التدوير المقطعى (سيرة ذاتية) ثم (قمر شيراز) ثم ( مملكة السنبلة) وأخيرًا (كتاب البحر) . ويشتمل هذا الشكل على (٣١) قصيدة، تفاوتت حظوظ كل منها فى استخدامه، فست قصائد فقط تعتمد عليه كليًا وهى (الزلزال /

السيمفونية الغجرية / القربان / سيرة ذاتية لسارق النار / الموت فى البسفور / سيمفونية البعد الرابع )، فإجمالى عدد المقاطع المدورة فى هذه القصائد وصل إلى (١٣) مقطعًا، من (١٨) مقطعًا هى مجموع مقاطع هذه القصائد . تبقى بعد ذلك (٢٥) قصيدة استخدم فيها التدوير المقطعى بغية المراوحة فى الإيقاع الداخلى .

ولقد تنوعت صور المؤلفة والمخالفة التى يُنْزَع بها آلية التدوير المقطعى، وبروزه المستمر، بواسطة الاعتماد الجزئى عليه، أو إدخال أنساق وزنية مغايرة، أو الجمع بين المقطوعات المدورة والحرة والعمودية، أو المراوحة فى طول المقاطع، بين الطول والقصر، ويلاحظ طغيان العناصر السردية وتعدد الأصوات، مع هذا الشكل، واستخدام هذا الشكل له دور فى تنويع الإيقاع، وإدماج الوزن فى خطاطة سطرية جديدة، تغلب بها البياتى على قلة الأوزان التى يستخدمها، ومحدودية بنيته العروضية، فأصبح الوزن الواحد له أكثر من احتمالية تركيبية داخل الأسطر، بين (الأسطر الحرة) و (المدورة) و (المقفاة) . لقد أصبح لهذا الشكل من التدوير قابليته على التشكيل و (التعدد حسب التجربة وانسجامًا مع تدرجاتها، اللونية والروحية والفكرية، إنه فى هذه الحالة، مدىً مفتوح، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخى، يتشظى أو يلتئم )(٧٤) .

ولكن ينبغى أن نتساءل هل بطول السطر الشعرى، فى التدوير المقطعى، تخلى النص عن التوازن الصوتى ؟، وما دور التركيب فى هذا النمط الممتد ؟ وتحاول الفقرات التالية الإجابة عن هذين السؤالين وغيرهما، فى ضوء آليات عمل التدوير المقطعى .



**التراكم الصوتى وتعويض القافية :**

إن عمل التدوير المقطعى مضاد للقافية، هكذا تفصح بنيته، فالقافية بوصفها وقفًا نهائيًا لا تظهر إلا مرة واحدة فى نهاية المقطع، فمهما تعددت الأسطر وتوالت الجمل، فلن يكون إلا قافية واحدة فقط فى النهاية، قد تجاوبها أخرى فى مقطع آخر بعد عدد كبير من الأسطر، تقلل المباعدة بينهما من الأثر الصوتى، لكن المقاطع المدورة تنم عن عنصر معوض للقافية، يتمثل فى التوازن الصوتى داخل المقطع، وتراكم الأصوات، وبهما يرتفع إيقاع التدوير وتعلو نبرته، فالعناية بتكثيف الأصوات (بالتجنيس أو الترصيع) أو التوازن الصرفى أو التركيبى، كلها عناصر تمثل معوضات عن القافية . وكأن خطاطة السطر لما تغيرت وتحولت من وضعية لأخرى، خلقت شبكة من العناصر الجديدة تؤسس الإيقاع .

– تستيقظ (لارا) فى ذاكرتى : قطًا تتريًا، يتربص بىّ ،
يتمطى، يتثاءب، يخدش وجهى المحموم ويحزمنىّ
النوم . أراها فى قاع جحيم المدن القطبية تشنقنىّ بضفائرها
وتعلقنى مثل الأرنب فوق الحائط مشدوداً فى خيط دموعى
أصرخ : (لارا) فتجيب الريح المذعورة : (لارا)، أعدو
خلف الريح وخلف قطارات الليل وأسال عاملة المقهى، لا
يدرى أحد . أمضى تحت الثلج وحيداً، أبكى حبى العاثر
فى كل مقاهى العالم والحانات (٢/٣٨٦)

– رجل فى سفر، يترنح و هو يّتوج امرأة بضفائرها، ويعانقها
ويقول لها : يا ضوء الحب ويا لغة يستولدُ منها وبها ولها

هـذا الطفل المتكور(٢/٤٠٤)

– فى بحر البلطيـق وفى سوق الوراقـين رأيت الشمس بمنقـار
الليل الوحشى، نجاهد أن تبقـى فى الأفـق الأزرق، لكن
الليل الأقـوى كان إلى قـاع البحر يشد الشمس، فتهوى
غارقـة فى دمها، رأيت الطلاب بباريس أمام القمع
البوليسى وفوق مقـاعد جامعة السربون وفى المترو(٢/٤٤٠)

إن التجانس الصوتى الختامى يقوم بتعويض القافية كما فى كلمات (ذاكرتى / بى / وجهى / يحرمنى / تعلقنى / أمضى / أبكى / حبى / دموعى) بقيامه على تنظيم الأصوات الختامية، بضمير المتكلم مع نون الوقاية أحيانًا . كذلك التجانس بين (المحموم/النوم/يحرمنى/جحيم المدن) حيث ترديد (الميم)، وبجوار التجانس الصوتى نجد التوازن بتكرار الصوائت فى المقطع (الثانى)، والمتحقق بالهاء الموصولة بالألف (ضفائرها/ يعانقها/ لها/منها/ بها/ لها)، وفى النموذج الثالث يحقق ترديد صوت (القاف) على مسافات متقاربة تجسد المعنى وتبرز حالة التهويل حين يرى (الشمس بمنقار فى بحر البليق وسوق الورقين)، أو حين يتحول من التهويل السريالى إلى التهويل الواقعى ليرى (الطلاب أمام القمع) .

وفى النموذج الأول نجد إلحاح أصوات اسم (لارا) فى أكثر من كلمة، على هذا النحو (ذاكرتى/يحرمنى/أراها/بضفائرها/الريح/لا يدرى/العاثر)، وكأن اللوثة بهذه المحبوبة، تظهر فى الإلحاح المستمر على الأصوات المكونة لاسمها . وبجوار ذلك تتوالى الأفعال فى مواقع تركيبية متوازية، إضافة إلى توازنها الصرفى فى عدة



مجموعات، فأفعال المقطع تتوازى صرفيًا فى ثلاث مجموعات على هذا النحو (تستيقظ/ تشنقنى/ تعلقنى/ تجيب)، (يتربص/ يتمطى/ يتثائب/ يخدش)، (أراها/ أصرخ/ أعدو/أمضى/ أبكى) . وما يعزز من توازيها تطابق بعضها موقعيًا وصرفيًا ووزنيًا، كما فى (يتمطى/يتثاءب) فصورتها الوزنية هى (٥/٥///). والأفعال (يتمطى/يتثائب/يخدش) تظهر وكأنها علامة على الحركة والتجسيد السردى للفعل .

كذلك أفعال (أعدو/أمضى/أبكى) على وزن واحد (٥/٥/) . وهنا تتجلى فاعلية الأصوات وقدرتها على (إضافة طبقة دلالية – إن جاز التعبير – من خلال الطبقة الصوتية وهى – فى ذلك – وكأنها إيماء مكثف يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنها – لذلك– معنى فوق المعنى)(٧٥ ).

ولحركة (الكسرة) دور بارز فى المقطع المدور فى استمرارية التيار الصوتى، نظرًا لعمليات التراصف التركيبى اعتمادًا على الإضافات المتوالية يقول :

" يعرى أقنعةَ الفِّنِ العدميّ الصاعدِ من أرض خرافات الفاشية
بعد أفولِ شموس عصورِ الإيمان، وموت الثوراتْ "(٢/٣٠٦)

نسق الإضافات المتوالية يساهم أيضًا فى صنع توازن صوتى داخلى، يتلازم فيه التقطيع مع الإضافة، ومثاله الأسطر الأولى من قصيدة ]تحولات نيتوكريس فى كتاب الموتى [وتظهر التوازنات على هذا النحو :

أكتب تحـ/ـت قدم الـ أميرة الـ /عاشقة الـ/ كاهنة الـ/ معبودة

الـ/ تمثال أشـ/ ـعارًا

/٥///٥ /٥///٥ //٥//٥ /٥///٥ /٥///٥
/٥///٥ /٥/٥//٥ /٥/٥

وفو قى القمر الـ مصرى فى عباءة الـ نجوم يلـ ـتف وعبّـ
رل هرم الـ كبير

//٥ /٥///٥// /٥/٥//٥ //٥// //٥//
///٥ /٥////٥ /٥////٥

يسـ ـتلقى وفى الـ حدائق الـ وحشية الـ حمراء محـ ـمومًا
على سجاده الـ نور

/٥ /٥//٥/٥/٥/٥//٥//٥/ /٥//٥/ /٥//٥/
//٥ /٥/٥//٥

أنا م ميتًا وجسدى مصر وشعْـ ـرىّ النيل محـ مومًا أنا
م ميتًا وشفتى

//٥ /٥//٥// /٥////٥/٥//// //٥/٥//٥
////٥ //٥//٥ /٥/٥//٥

فوق فم الـ اميرة الـ تمثال محـ مومًا وعيـ نى ترصد الـ
سماء فى تكوينها .....

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥/// /٥////٥
//٥//٥ /٥/٥//٥/(٢/٢٨٧)

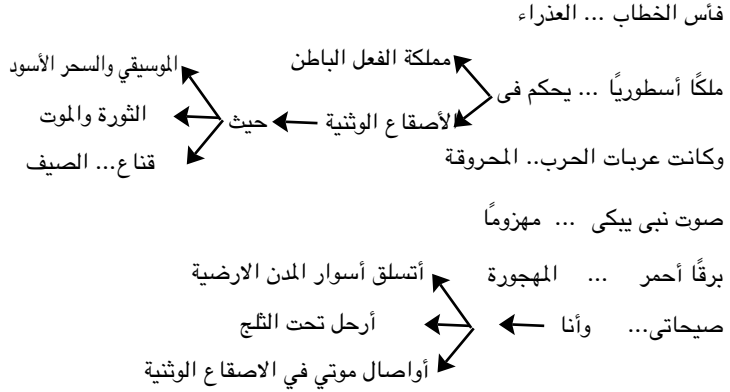
اعتماد الإضافة بتوالى الأسماء المعرفة (بالـ)، ووضعها فى نهاية التفعيلة جعل منها نقطة ارتكاز صوتى وتوازن إيقاعى بارز . على الرغم من كثافة التشكيلات المزحفة (للرجز) .



**العامل التركيبى :**

يقودنا الكشف عن آليات التدوير المقطعى إلى إبراز دور العامل التركيبى فى تكوينه، باعتبار أن التركيب حركة سابقة على الوزن (وهذه الحركة الإيقاعية أو الدفع كانت تقترح على أنها مقياس أو نظام تحتى يخلق التنظيم الوزنى ) (٧٦) ، فالبنية التركيبية للمقطع المدور قارة، ومرتبطة بالإيقاع، إذ تقوم على مظهر بسيط مكون من (ممهد أو رأس) يمثل البداية، وبعده تدمج وحدات تركيبية متلاحقة ترتبط بالممهد، ووضعية التركيب على هذا النحو، تفتح الباب لعمليات التتابع والتراصف الوصفى، ولعل ذلك ما يبرر بروز مقولات نحوية خاصة، ذات شيوع فى هذا التدوير، مثل (الإضافات والنعوت والظروف ... ) . وباجتماع البنية التركيبية المتكررة المبنية على التراصف، والتفعيلة الواحدة المتوازنة، يرتفع إيقاع المقطع المدور فى شعر البياتى، على أن هذا الدفع النغمى واللّوثة الإيقاعية، وتوالى الإضافات، لابد أن تنتزع منه سمة الآلية، وإلا تحول التدوير إلى شرك يوقع فى الثرثرة والإطناب والإيقاع الصاخب، ووجود توتر دلالى مصاحب للدفع النغمى الصاخب يقلل من رتابته، ولإحداث هذا التوتر الدلالى استخدم البياتى وسائل عدة داخل المقطع المدور، نرصد منها عمليات التنافر بين عناصر البنية النحوية، بواسطة عدم الملاءمة بين أطراف التتابع الوصفى، فتنقل عمليات الإضافة وتعدد النعوت، من نحوية الملاءمة إلى نحوية الإدهاش، وينتقل التركيب من البساطة الآلية، إلى التعقد الدلالى، أو يقوم بإحداث تحولات من بنية تركيبية لأخرى، مثل الانتقال إلى الاستفهام أو النفى داخل المقطع،

كذلك عمليات التوتر التى تنشأ عن تعدد الأصوات والالتفات وتنويع الأفعال وظاهرة الترجيع والتضاد، وغيرها من وسائل متنوعة، ويمكن أن ندلل على هذه الظواهر، بمعاينة المقطع التالى، من قصيدة (الموت والقنديل)(٢/٣٧٦) والرسم التالى يوضح صورته التركيبية، تمهيداً لمعرفة العلاقة بين التركيب والمعنى فى المقطع المدور .




لدينا (ممهد) هو ( الصيحات) وحوله تتراصف الجمل المتتابعة، إلا الجملة (الثالثة) التى تمثل رصداً لمشهد موازٍ، يسير بجوار الوصف المستمر عن (الصيحات)، فتبدو – أوليًا – بساطة التركيب ببروز بؤرة الوصف، وسهولة متابعة الجمل المرصودة لذلك، لكن تمثل الجمل الواصفة (عدم ملاءمة) فيما بينها، فثمة تساؤل عن الوجهة المعنوية التى تجمع (الصيحات) مع الأوصاف التالية مثل (فأس / الملك / صوت نبى / البرق / صيحاتى .... ) وهنا يظهر المنزع الكنائى الذى تصدر عنه الجمل ويعدل من تلقيها المعتاد، بغية تتبع وصف (الصيحات)، وإيجاد سياق يضم هذه الأوصاف، ولعل



التعادل بين (الصيحات) و (صوت الشعر) ما يمثل قدراً من حل تعقد التركيب .

وهذا المنزع الكنائى يسم المقطع كله وأوصافه المتعددة، حتى تلك الأوصاف الملائمة فيما بينها نحو (عربات الحرب الآشورية / الأبراج المحروقة / الأسوار المهدومة / تماثيل الربات / الآبار المهجورة / فأس الحطاب)، أو غير الملائمة ظاهريًا نحو (غابات اللغة العذراء / زجاج نوافذ قصر الصيف ... ) فالكناية لا تدع مفردة فى النص غير قابلة لحمل دلالة رمزية .

وبجوار هذا النزوع البارز لعدم المجانسة بين الأوصاف المتلاحقة، نجد بعض المقاطع المدورة لدى البياتى، قد صارت طيعة لإبراز المحتوى، وإبانة المواقف الحماسية والمباشرة، على حساب الكثافة الدلالية، فلا يتم صدم التوقعات أو تحريك أبنية التركيب دلاليًا .

- لا أكتب شعراً من ذاكرتى، أو ذاكرة الموروث المحبط، لكنى فى حرب عصابات الشعر على الأعراف المحشوة قشًا والموت المجانى، وراء المتراس دمًا أنزف مسكونا بقوى الثورة والكون المتغير (٢/٤٣٣)
- قانون جدلى يتحكم بالكلمات، فيفرغها من معناها أو يملؤها ويجسّد فيها طاقات لا حصر لها، يصبح من فرط غناها هو إياها، يتحكم بالإنسان الشاعر، بالأرض المجنونة وهى تدور (٢/٤٣٤)
- أشطر قلبى نصفين، وأعطى نصفًا رحلات الشعر الكونية

والبحر وعمال وفلاحى وطنى وربيع الأرض الثائر والشعراء
المسكونين بنار الشعر الزرقاء، ونصفًا معبوداتى وقضية
شعبى العربى الخارج من منفى التاريخ (٢/٤٤٣)

تبدو شفافية المعنى بارزة فى المقطوعات، إذ يقدم نفسه دون عناء الوصول إليه، بلغة شعارية وتقريرية، تغرق فى الإخبار والنزوع نحو التفسير، لا خلخلة أو رّج مراجع الأشياء، فهناك قانون جدلى يدخل الكلمات ويفرغها من محتواها، وفى المقطع الثالث يشطر قلبه – مثل الخبز – ويتقاسمه مع الشعب العربى .

## (د) أنساق القافية

### (١) القافية الموحدة

ينبثق النسق موحد القافية، حاملاً بروزًا صوتيًا لموقع القافية، فالروى الموحد بهيمنته على النص – فى أغلب الأسطر – يُنَظْم حركة مستمرة للتماثل النهائى، ووعداً دائمًا بإبراز النظير، قد يؤدى إلى صنع تشبع صوتى ومؤالفة لا تطرح ضمن عملها المخالفة . يبدو ذلك النسق إذن إشكاليًا فى قصيدة التفعيلة، التى تعمل على إزاحة الاطراد المستمر للقافية . ولكن نصوص البياتى تستحضر هذا النسق فى تكوين (القافية) ؛ إذ يصل إلى (٢٠٪) من مجموع قصائد التفعيلة، بواقع (٧٩) قصيدة، موزعة على حروف الروى التالية .

| الروى | الراء | النون | الهمزة | الدال | اللام | التاء | الهاء | الميم | الباء | الحاء | القاف | العين | السين |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد النصوص | ٢٥ | ١٩ | ٨ | ٦ | ٥ | ٤ | ٣ | ٣ | ٢ | ١ | ١ | ١ | ١ |
| النسبة | ٣١,٥٪ | ٢٤٪ | ١٠٪ | ٧,٥٪ | ٦,٢٪ | ٥٪ | ٣,٧٪ | ٣,٧٪ | ٢,٤٪ | ١,٥٪ | ١,٥٪ | ١,٥٪ | ١,٥٪ |

لقد كان حظ الحروف المجهورة وافرًا فى تكوين حرف الروى،



على حساب الحروف المهموسة بواقع (٥:٧)، إذ تبنى الحروف المجهورة(٧٧) (الراء / النون / اللام / الدال / الباء / الميم / العين ) (٦١) قصيدة من (٧٩)، فالميل إلى الوضوح السمعى، كان أساس اختياره لهذه الحروف رويًا موحداً .

لكن ثمة علاقة وطيدة بين اختيار هذا النسق الموحد الروى بأصواته المجهوره وإسرافه فى التماثل، وبين بنية الخطاب فى القصيدة ؛ إذ يتلازم البروز الصوتى وجهارة القافية مع جهارة الخطاب الشعرى، والتشديد على الوظيفة المرجعية واقتناص ما هو خارج النص، فالاهتمام بالأبعاد التواصلية والسياقات التداولية بغية المشاركة مع المجموع قضاياه، والتعبير عنها، يتلازم طرديًا مع بروز الجهارة الصوتية، وعكسيًا مع الكثافة الدلالية والاهتمام بالوظيفة الشعرية للغة .

– من نص ( يوميات سياسى محترف ) يقول :

أخرج للجمهور
لسانه، وبحلقت عيناه فى السطور
واعتدل الخطيب فى وقفته، ومال نحو النور
وارتفعت يداه كالهراوة السوداء
فوق رؤوس الجالسين العُور
ومال نحو النور
ثانية، وهرّ فى استعلاء
كان اللئيم يمضغ السطور
كان اللئيم ثعلبًا مغرور

مثلى أنا الجمهور
وددت لو سحبته من أنفه المكسور
ليضحك المستمعين العُور
ليخرج الحيات
من كمه ليطلق الصيحات
كان " ..... " واحداً ومات
لكنه يُبعث فى هذا اللئيم الثعلب المغرور
يُبعث فى نباحه المحرور ( ١/٣٠٦ : ٣٠٧ )

روى ( الراء ) يشكل أساس القافية بطبيعته التكرارية والمجهورة، ويواكب تشبّعه الصوتى البارز تكوين خطاب شعرى شفاف تماماً، بداية من الأبعاد التداولية لسياق السخرية التى يوضع فيها ( السياسى المحترف)، وعبر التماس الواضح مع المعجم اللغوى الشائع وأنماطه التعبيرية فى تكوين الصورة الكلية، هذا ما نلحظه فى عبارات ( بحلقت عيناه / مال نحو النور / الهراوة السوداء / الجالسين العور / ثعلباً مغرور / سحبته من أنف المكسور / يخرج الحيات من كمه .. )، وغيرها من مفردات قاموس السباب فالأداء الشعرى يلبس عباءة الوضوح النثرى ويساهم القرع المستمر على القافية بقيمةٍ تُعوِّض الكثافة الشعرية المفتقدة لتعبر عن اندراج نسبى للشعر .

التعادل الدائم بين بروز القافية وإبراز الأبعاد المرجعية نلحظه فى كثير من قصائد هذا النسق، وتقدم قصيدة ( إلى هانسن كروتسبرغ ) أدناه جرداً للتقنيات المؤدية إلى بروز القافية، بوصفها قمة الأداء



الصوتى للسطر ؛ إذ تصبح فى هذا النسق وحدة مُغلقة ونهائية للتركيب، مما يؤدى إلى التقليل من دورها الشعرى ؛ ذلك لأن ( القوافى عندما تجئ مصادفة فى نهاية وحدة بلاغية، كأن تكون تلك الوحدة عبارة أو جملة مثلاً تكون قوية وملزمة مما يؤدى إلى التقليل من شأن بنية القصيدة ) (٧٨).

مدخنة تناطح السماء
توزع الحلوى
على الأطفال فى المساء
وتهب الضياء
والثوب والكتاب والدواء
من يزرعون الورود فى بلادك الغناء
فلنرفع الكأس على نخبك
يا مدخنة تناطح السماء
ففى غدٍ يرتفع البناء
أعلى فأعلى
آه يا صهباء
أنا صريع الأعين الزرق
صريع النار فى الأفران ياصهباء
أعلن فى حضرتك الولاء
للعالم الجديد للمدخنة السوداء
فليكتب الدخان فى السماء
من هنا مر صريع الحب فى نهاية ابتداء( ١ / ٣٣٣ )

تسيطر القافية على نهايات الأسطر وتأتى بوصفها وحدة إغلاق للعبارة النحوية بغية إتمام البناء التعبيرى للسطر، الوحدات التقفوية ( السماء / المساء / الضياء / صهباء / السوداء / ابتداء )، مكملات لتركيب السطر، وفى نفس الوقت تمثل وقفًا كاملاً ؛ صوتيًا وتركيبيًا وإيقاعيًا، ومن ثم وحدة إغلاق للسطر تُلْتَزمُ باطراد، ويعبر اطرادها عن وضوح تكوينها الصوتى ويظهر هذا الوضوح إزاء المنحى المضاد من خلال فتح الأسطر على بعضها بالتضمين، فالقوافى ( المغلقة ) للبناء تُحدث نغمة هابطة دالة على (الاكتمال ) التعبيرى، أما عملية (التضمين) فإنها تحدث نغمة مسطحة ( – ) تدل على وقف انتظارى طلبًا للمعنى(٦٤)؛ مما يقلل من بروز القافية هذا ما نلحظه بين الأسطر ( ٩ / ١٠ ) و ( ١٦/٧ ) بفعل التعالق التركيبى .

الخاصية الأخرى المطردة فى النص السابق وتنسحب على أغلب قصائد هذا النسق، أن القوافى لا تمثل بؤرًا إخبارية جديدة أو إعلامًا شعريًا لم تخبر به دواخل الأسطر، كما فى ( مدخنة تناطح السماء، توزع الحلوى على الأطفال فى المساء) إذ يقع النص فى فخ إتمام التركيب بوحدات تقفوية لا تمثل إعلامًا شعريًا جديدًا للسطر وإزاء البروز الصوتى للقافية الموحدة يستخدم البياتى دومًا ( تدوير الأسطر ) بغية توزيع الوحدات الوزنية على عدد من الأسطر الطباعية لإخفاء نسقية التكرار، أى صدعًا لهذا الانتظام المتواتر وتلوينه بالتوزيعات الطباعية بواسطة التدوير بين السطرين أو الثلاثة – من نص ( سلامًا أثينا ) يقول :

آلهة الإغريق تستجدى



عقيم الرق فى الجبال
طعامها النبيذ والخبز
وآلام الملايين من الرجال
قلت سلامًا !
وبكى قلبى
وكان الفجر فى الأطلال
يضئ وجه العالم الجديد
وجه شاعر يحطم الأغلال (١/٣٣)

يعمل ( التدوير ) بوصفه جسرًا يصل بين الأسطر وصولاً لهذه القافية الموحدة، ويُوزع العبارات المقفاه على سطرين أو ثلاثة، ويفكك الترابط التركيبى للجمل فيفصل بين ( الفعل والمفعول ) فى (تستجدى عقيم البرق) والمعطوفات فى ( والخبز / وآلام الملايين) وعبر التدوير تقل نسبيًا كثافة الانتظام الصوتى وفعل القافية الملزم، وإن ظلت القصيدة مستجيبة لهذه (الوظيفة المرجعية)، حيث صورة الشاعر المُخِّلص ينتزع من الآلهة قوة التحرر (البرق) . الطريف أن الصورة اللامعقولة فى بداية الأسطر (الآلهة التى تستجدى) يمسها ملمح الواقع المباشر وعباراته الجاهزة، إذ تصبح الآلهة فى صورة ( الشحاذ) بطريقة ساخرة ثم تصبح فجأة قاتلة وفاتكة (طعامها ..... آلام الملايين من الرجال) .

يرتبط نسق القافية الموحدة بحالة من الركض إذن وراء التماثل الصوتى، وهو ما يؤدى إلى عجلة فى اقتناص الوحدات الاستبدالية التى تنزع إلى إتمام مطلب القافية بمفردات شائعة أحيانًا، بل إن

الأمر يصل إلى تحقيق القافية بواسطة الوحدات الصوتية البسيطة التى لا تتطلب جهداً كبيراً . النماذج أدناه توضح ذلك.

– العار للجبناء / للمتفرجين
العار للخطباء من شرفاتهم / للزاعمين
للخادعين شعوبهم / للبائعين
فكلوا فهذا آخر الأعياد، لحمى / واشربوا يا خائنون (١/٤٤٢)

– من أجل عينيك الجميلتين
صليت مرتين
أوقدت شمعتين
بكيت، يا حبيبتى فالبين
يمد لى يدين (١/٤٤٣)

– النهرُ / نهر الموت ضل دربه / وابتلعته ظلمة الغابات
الشمس / شمس الليل عبر حائط الأموات
تشرق فى الواحات / واللوحات
يا نخلةً صامدةً فى غمرة المأساة
والملح والعقم الذى يصنع فى صحرائنا العاهات (١/٤٥١)

فى النموذج (١) تُصْنَعُ القافية بوحدة تصرفية هى (الياء والنون) أو (الواو والنون)، التى للجر فى (الأولى) و(الرفع فى الثانية)، وعبر الالتزام بهذه الوحدات الصرفية والالتزام بالبناء التركيبى القائم على الجار والمجرور ]اللام + اسم مجرور[، أو الجمع التصريفى، ينشأ بروز القافية وسهولة اقتناصها، وفى النموذج الثانى، (للياء والنون) دور آخر يقوم على التثنية فى (جملتين/ مرتين/ شمعتين/



يدين)، وإن اختلفت فى المقولة النحوية الجامعة . وفى النموذج الثالث نلحظ دور جمع المؤنث فى (الغابات/الأموات/اللوحات/العاهات)، والمختوم بالألف والتاء .

لابد أن نشير أخيراً، إلى أن القصائد التى تقوم على تنويع القوافى بين المقاطع – أى كل مقطع له قافية موحدة وهكذا تالية – تستحضر نفس تقنيات القافية الموحدة، مما يرشح اندراجها ضمن هذا النسق، ويمكن التمثيل لنسقية تتابع القوافى فيها، بقصيدة (الموت فى المنفى)، والتى تتخذ قوافيها هذا التوزيع بين المقاطع :

د – ح – ل – ب – ل – د – ح [1/456]

وقصيدة تمت اللعبة على هذا النحو :

د – د – ل – ل – ق – ر – ب – ر – ق [1/462]

بل القصائد تأخذ شكل المقطوعات الرومانسية لتقوم على تنويع القافية بعد عدد ثابت من الأسطر، كما فى قصيدة ٧٥]الموت فى الخريف والتى تأتى بعد كل ست أسطر بقافية مختلفة .

ن – م – ح – ب [1/257 ]

كذلك قصيدة ثلاث رباعيات و تسع رباعيات بتناصهما مع رباعيات الخيام ؛ إذ يقوم المقطع على حرف روى ثابت فى ثلاثة أسطر، أما السطر الرابع فيتغير فيه حرف الروى . على هذا النحو:

ثلاث رباعيات

(م١) ام – ام – ام – ان م٢ يق – يق – يق ان م٣□اء – اء – اء – ان

تسع رباعيات

م١ ار – ار – ال - ار م٢ ار – ار – اد -ار م٣ ار – ار – ال ار

م٤ اط – اط – ار - اط م٥ وت – وت – وب - وت م٦ ار – ار – اة- ار96 : 2/95)

ولقد بلغت جملة قصائد هذا النوع الملحق بالنسق الموحد، – من حيث طرق العمل– إلى (١٥) قصيدة.

ولعل جملة الظواهر المصاحبة للنسق الموحد أو الملحق به، تجعلنا نتساءل عن المبدأ البنائى الكامن وراءه، فى ضوء الترابط بين البروز الصوتى واللغة المرجعية، ويقدم (يورى لوتمان) تفسيراً بنائيًا – نراه صالحًا للعمل هنا – يتمثل فى العلاقة الطردية بين الارتخاءات فى النظم الإيقاعية والصرامة المتزايدة فى متطلبات القافية (٧٩)، يقول (كلما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعرى أصبح دور القافية فى العمل الشعرى أكثر وضوحًا) (٨٠). فإذا علمنا أن النسق الموحد للقافية، يتركز فى دواوين المرحلة الأولى، وهى دواوين (يوميات سياسى محترف/عشرون قصيدة من برلين/كلمات لا تموت/عيون الكلاب الميتة)، وهى دواوين تعتمد على المباشرة والوضوح، والتماس الأبعاد الأيديولوجية، والصدور عن اللغة المتعدية (حيث وصف الخارج النصى أو اللقاء به أساس النص الشعرى) (٨٣). إذا كان الأمر على هذا النحو، كان تفسير (لوتمان) له قدر كبير من المصداقية فى تفسير الظاهرة .

### (٢) القافية المتوالية

على خلاف الوحدة السابقة لحرف الروى، تتوالى فى هذا النسق القوافى بين الأسطر، فكل عدد من الأسطر يلتزم قافية، ثم يأتى حرف روى آخر فى عدد من الأسطر وهكذا ...، إلى نهاية النص .



ويمكن التمثيل لهذا النسق بهذا الشكل :

( أ – أ – أ  ب – ب – ب  جـ – جـ – جـ  ..... )

وتظل فرص ظهور قوافٍ مغايرة واردةً، أو ترك القافية أحيانًا، ولكن لا يمثل هذا الصدع للنسق زولاً له كشكل مسيطر على النص، متابعة آليات عمل هذا النسق توضحُ وجوده على شكلين : الأول هو (النسق الإنشادى) والثانى (النسق المتوازى)، ولقد تعرضنا لهذين النسقين فى حديثنا عن بنية السطر، وهنا نعرض لكيفية عمل القافية فى تحقيق إظهار الهياكل الإيقاعية .

### النسق الإنشادى :

تدخل القافية مع العناصر الأخرى المُشكِّلة لبنية السطر فى شبكة متضافرة من البنيات الإيقاعية، يكون مُحَصّلة هذا التضافر صناعة نص شعرى يقوم على الأنشودة .

وتصل جملة النصوص التى تقوم على هذا النسق ما يقرب من (١٦) نصًا – وهى النصوص المدرجة ضمن النسق الأول لبنية السطر – وتقع أكثرها ضمن الدواوين التى تقع فيها القافية الموحدة والتى ذكرناها سابقًا.

– طفل مصلوب / وحمامة ← تنقر أقدامه
لوحة فنان زيتية ← فى مقهى / منسية ← أغنية

العالم يطبع قبلة
فوق جبينى الليلة
العالم يولد / أخضر أو أسود
فى عينيك يا طفلاً لم يولد
فى مقهى / فى لوحة
فى صيحة (١/٣٨٥)
– أغنيِ لوحدى احتضار السنا
أغنى أنا
غنائى ابتهال
غنائى قبل
وميلاد حب وفجر أمل (١/١٧٢)

فى النموذجين يُعدّ تشكيل قوافى الموشحة، النص الغائب للمحاكاة، فنسق ( المزدوج) بفرض سيطرته على النصين، وبجوار ذلك تبدو فاعلية التوازى فى خلق الأنشودة :

– فى (١) : تصبح كل ثنائية تقفوية ترتبط تركيبيًا، ويمثل القسم الثانى من الثنائية العنصر المكون للوحدة معنويًا .

طفل مصلوب وحمامه ⟵ تنقر أقدامه
لوحة فنان زيتية ⟵ فى مقهى منسية
العالم يطبع قبلة ⟵ فوق جبينى الليلة
العالم يولد أخضر أو أسود ⟵ فى عينيك يا طفلاً لم يولد

فالقسم الثانى من الثنائية يوضح الأول، (فالحمامة) تتعلق بجملة الخبر (تنقر أقدامه) و (لوحه ...) ترتبط بجملة (الظرف) كذا جملة



(العالم يطبع قبله) . كذلك فإن التوازى التركيبى يتخلل البناء فى نسق (المسند / المسند إليه) السابق، حيث يقع الطرف الأول فى موقع موازٍ للطرف الآخر، بالإضافة إلى توازى الجمل بالبدء بالاسم (طفل / لوحة / العالم ....) . فى الأسطر المتوالية .

يخلق التلاحق التركيبى طبقة رمزية دلالية كثيفة فى الأسطر، إذ يقيم النص مفارقات تصويرية بين (الطفل – وصورة البراءة) بجوار (الصلب)، ووضع (الحمامة – رمز السلام) وهى تنقر أقدامه، وتتجاور (لوحة فنان – التى تعبر عن القيم الفنية الراقية ) مع النسيان، ويُفرِّغ النص الحمولة الرمزية لهذه المفردات، لكن الأسطر التالية تعبر عن استبعاد اليأس من خلال (أغنية) تمثل وعداً لم يتحقق لطفل لم يولد!! ويصبح التغنى فى لحظة واحدة، لما هو موجود وواقعى يدل على البؤس، وللحظة آتية فى مستقبل غير محدد، ربما تتحقق فيها ولادة جديدة للطفل المصلوب وللبراءة .

– فى (٢) : نجد استثمار التلازم بين التقطيع العروضى والوحدات اللفظية ؛ إذ تتضافر المفردات مع تفعيلة (المتقارب) فعولن على هذا النحو :

(أغنى / لوحدى / أغنى /، غنائى)
(//٥/٥ / //٥/٥ / //٥/٥ / //٥/٥)

إضافة إلى الترجيع اللفظى (أغنى / أغنى)، (غنائى / غنائى) .

**النسق المتوازى :**

يرتبط هذا النسق بالنصوص التى تعتمد على "الأساطير وتكوين الرموز الممتدة"، ويؤسس على عمليات التوازى التركيبى وتنسيق الأسطر وتساويها أحيانًا فى عدد التفعيلات .وهو النسق الثانى الذى رصدناه من قبل.

(١)- أبيعك هذه الشمعة
إذا أوقدتها حملتك أجنحة من المتعة
إلى قلعة
بها الإنسان لا يسأم
ولايشقى ولا يهرم
يقضى عمره فى ليلها الأبدى لا يحلم
بصيحات العصافير
وميلاد الأزاهير(٢/٤٧)

(٢)- رأيت ديك الجن فى الحديقة السرية
يضاجع الجنية
يغمرها بالقبل الندية
يسحقها بيده الصخرية
ويشعل النيران
فى جسمها المبتهل العريان
لكنها تفر قبل العناق
تعود للأعماق(٢/١٥٧)



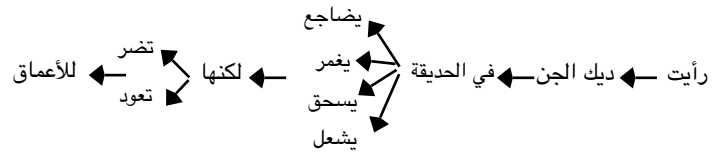
(٣)- عدت إلى جحيم نيسابور
لقاعها المهجور
للعالم السفلى، للبيت القديم الموحش المقرور
أبحث عن عائشة فى ذلك السرداب
أتبع موتها وراء الليل والأبواب
كزورق ليس به أحد (٢/٧٩)

إذا تأملنا النماذج الثلاثة وجدنا أن التتابع التقفوى يأتى على هذا النحو فى النموذج الأول ( عة / عة / عة / م / م / ير / ير ) وفى الثانى ( ية / ية / ان / ان / اق / اق ) وفى الثالث ( ور / ور /ور / اب / اب / د / د ) ومن ثم نلحظ تنظيمًا دقيقًا ومتواليًا لحركة التقفية، بحيث يصعب الإرهاص بمسار التحولات من واحدة إلى أخرى .

بغياب (التدوير)، تنتفى عملية التواصل الوزنى بين الأسطر، فى النماذج الثلاثة، فالمراوحة المستمرة بين القوافى تنفى عن نسق التتابع السمة الآلية، بما لا يحتاج تغطية التدوير وإخفائه للتتابع البارز . لكن وإن غاب (التدوير) كتشريك وزنى بين الأسطر، يحضر (التضمين)، بين القوافى، كما فى النموذج الأول ( إلى قلعة بها الإنسان لا يسأم، و(لا يحلمبصيحات العصافير)، وفى النموذج الثانى ( ويشعل النيرانفى جسمها )، ويخفف هذا التعالق من الأثر الصوتى للقافية، ولا يلغيه تمامًا ؛ لأن التعالق يعتمد على التضمين الخافت، لا الحاد، الذى يقوم

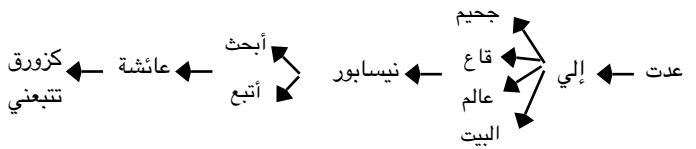
على بتر المعنى .

على مستوى آخر تتوازى الأسطر فى هذا النسق، وتقوم على التماسك التركيبى كما يظهر فى النموذج (٢) على هذا النحو :




رأيتديك الجن فى الحديقة الجنية لكنهاللأعماق

وفى النموذج : [3]




عدت نيسابور عائشة

التنقل من قافية لأخرى محكوم بالتوازيات التركيبية – كما يظهر الرسم – فالتوازى التركيبى فى (النموذج الثانى) يقوم على تناظر الأفعال (يضاجع/يغمر/يسحق) وترتبط كلها بقافية واحدة (وية)، وعبارة (ولكنها – تفر – تعود ... ) تختم بقافية مشتركة (اق)، بيد أن القافية فى (النيران/العريان) أصبحت تتعالق مع القوافى الأخرى، نفس الأمر فى النموذج الثالث، فالبناء التركيبى القائم على هذا النحو ]عدت + جار ومجرور



+ اسم [يشترك فى قافية واحدة (ور)، والتركيب الذى يقوم على : ]أبحث + اتبع .... عائشة [له قافية واحدة هى (اب)، بل إن هذين السطرين يتوازيان إيقاعيًا أيضًا :

– ( أبحث ) (عن عائشة ) ( فى ذلك السرداب ) ٤ تفعيلات

/٥/٥//٥//٥/٥٥ / ٥////٥ / ٥////٥

– (أتبع)(موتها)(وراء الليل والأبواب) ٤ تفعيلات

//٥//٥//٥/٥//٥/٥٥ / /٥////٥

يتكون السطران من (أربع) تفعيلات، منع من تطابقهما التام فى نفس تشكيلات التفعيلة الرجزية الاختلاف فى التفعيلة الثانية، والأقواس تشير إلى التناظر التركيبى، والقافية فى السطرين واحدة (د).

إذا كانت النماذج السابقة تشير إلى التنسيق الداخلى، والتنظيم الإيقاعى، عن طريق تنظيم القوافى، والتوازيات التركيبية ودورية الترجيع والتساوى فى الأطول، فلا ينبغى أن نظن وجود سمة (التشبع) التى تؤذن بالابتذال، وهو مبدأ بنائى يصوغه سمويل ليفين على هذا النحو (حينما تكون القصيدة كاملة التناغم، فإنها تكون – ويمكن القول بسبب هذا التناغم – كاملة الابتذال) (١). فالأمر على خلاف ذلك فى هذه النصوص، فالنصوص فى هذا النسق تقوم على عدم إشباع العناصر الصوتية بقدر ما تقوم بالمراوحة بينها، وتقطيرها لا الاسترسال فيها، يضاف إلى ذلك، وجود طبقة دلالية مصاحبة تقوم على

الرموز والإشارات الأسطورية والشعرية واستخدام الأقنعة، بحيث لا تتوازى كثافة البنيات الإيقاعية مع وضوح المضمون، بل على النقيض يحتاج هذا المضمون الداخلى إلى نشاطى التأويل والتفسير .

وإذا كانت قصائد هذا النسق تبلغ (٩٤) قصيدة، وتتوزع على دواوين ( سفر الفقر والثورة )، و ( الذى يأتى ولا يأتى ) و ( الموت فى الحياة ) و ( الكتابة على الطين )، وعلمنا اعتماد البياتى فى هذه المجموعات الشعرية على آليات المجاز المكثف والاستعارات الممتدة، أكد ذلك حكمنا السابق، بعدم ابتذال هذه البنيات الإيقاعية، بل إن ديوان ( الذى يأتى ولا يأتى ) و ( الموت فى الحياة ) يتخذان من هذا النسق أساسًا فى تكوين قناع ( الخيام ) بأجوائه الأسطورية والرمزية .

### (٣) القافية المتعددة

تسير القافية المتعددة نحو تشتيت الانتظام الصوتى الذى يمتلكه النسقان السابقان للقافية، إذ تعمل على تعدد القوافى وحروف الروى . وتتدرج القافية المتعددة فى هذا المبدأ، تارة لا تلقى أية قافية دعمًا من مثيل لها قريب، وتارة أخرى يجاوبها مثيل، ومع الاقتراب والابتعاد تتفاوت عمليات البروز أو الخفوت الصوتى. ويمكن تقسيم جملة قصائد هذا النسق إلى شكلين :

الأول : القافية المتعددة التى تقوم على تماثل داخلى بين القوافى

.



الثانى : القافية المتعددة أو الخافتة وهى قافية لا تجد دعمًا من قريب أو بعيد من مثيل لها .

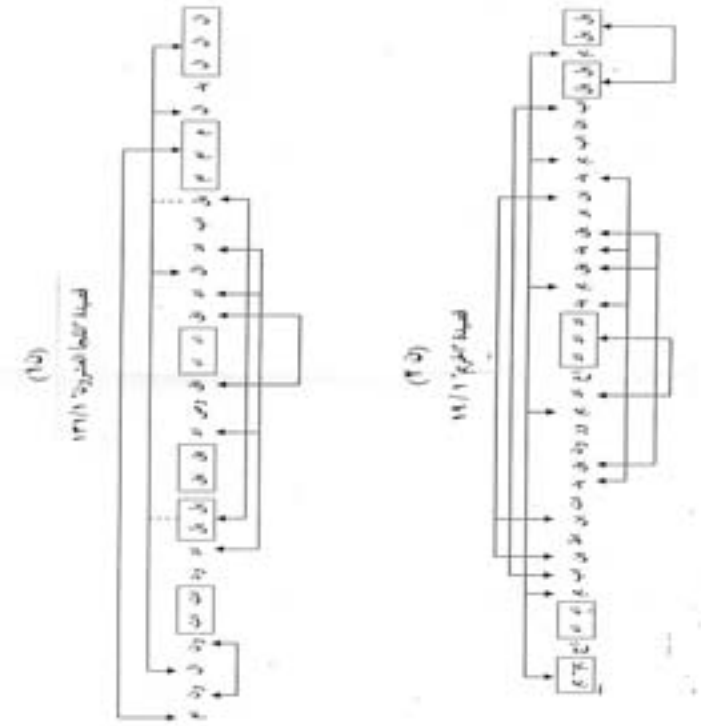
**الشكل الأول :**

لقد أخذنا نموذجين لمعرفة عمل هذا الشكل :

ن١- تمثله قصيدة ( الملجأ العشرون )

ن٢- تمثله قصيدة ( الحريم )

بالمخططين التاليين نوضح حركة القافية .



– يلاحظ على مخطط قصيدة ( الملجأ العشرون ) رقم (١)، وجود ست مجموعات قافوية تجد دعمًا من مثيل لها، وتضم القوافى المُشكّلة على هذا النحو ( ال – ام – اد – يق – يل – ات )، وبجوار ذلك نجد تماثل بعيد بين بقية القوافى، ونجد قافيتين لا يوجد لهما نظير وهما ( وص / آب )، أما ( يد / ود ) فيتماثلان مع (اد)، وبذلك يتم الإحساس بالقافية على الرغم من تعددها .

– أما المخطط (٢) والدال على قافية قصيدة ( الحريم )، فيظهر الكيفية الدالة على تباعد الروى فعلى عكس النموذج الأول، نجد وفرة فى القوافى المفردة لا مثيل لها كما فى ( ان – اع – ون – ات – اط – اح ) . إضافة إلى ذلك نجد تباعدًا فى مواقع القوافى المتماثلة كما فى (يم) و (ين) و (اب) و(يق) . بل الجدير بالإدهاش أن أكثر القوافى ليست قائمة على المغايرة الصوتية بين الكلمات ؛ إذ نجد (١٦) قافية من (٣٨) تقوم على تكرار نفس الكلمة، وهو ما يسمى (بالمواطئة) أو ( الإيطاء )، ويلاحظ ذلك فى كلمات القوافى التالية ( يسيل٢ / الجميل٢ / الحريم ٣ / القديم٣ / الرشيد٣ / شهر زاد٣ ) . ويؤدى ذلك إلى إضعاف التماثل الصوتى ( فالإيطاء إذ يوجه الذهن إلى تماثل المعنى يصرفه عن تماثل النغم ) (١) .

وعلى النحو السابق يقوم الشكل الأول من القافية المتعددة بتنوع القافية بحيث لا تخضع لنسق مسبق يمكن رصده، فتارة نجد مماثلة صوتية وكثيرًا لا نجدها، وتؤدى عمليات التماثل فى الروى إلى افتراض تماثل معنوى بين الأسطر، قد تنجح القصيدة فى بلورته أو تفشل . على أن عملية القراءة لا تكف عن محاولة الربط بين التماثل



الصوتى والمعنى المشترك بين الأسطر . ومن خلال تحليل قصيدة ( الملجأ العشرون )، يمكن أن نصنف العلائق القائمة بين القوافى المتماثلة والمعنى الذى تحمله الأسطر التى تشترك فى تماثل القافية، فى علاقتين الأولى ( التوافق ) حيث يتم الاشتراك فى نفس المعنى بين الأسطر، والثانية (التضاد) بإحداث تعارض بين المعانى، والجدول التالى يوضح ذلك .

| القوافى المتماثلة | العلاقة | أرقام الأسطر | الأسطر |
|---|---|---|---|
| البريد / المعاد | توافق | ٤/١٤ | - مترقبين الليل أنباء البريد |
| | | | - بريدنا الباكى المعاد |
| "السهاد / الجراد" × "الحصاد" | تضاد | ١٢/٢٠/٢٥ | - تعوى ونعوى عبر صحراء السهاد |
| | | | وحقولنا الجرداء يغزوها الجراد |
| | | | "يافا" نعود غدًا إليك مع الحصاد |
| "الخيام / الظلام" × "السلام" | تضاد | ٨/٩/٧ | والقمل والموتى يخصون الأقارب |
| | | | والذكريات الفجة الشوهاء تعبر والخيام |
| | | | والريح والغد والظلام |
| القتال / السعال / الظلال | توافق | ١/٢/٣ | كفراغ أيام الجنود العائدين من |
| | | | وكوحشة المصدور فى ليل السعال |
| | | | كانت أغانينا وكنا هائمين بلا ظلال |
| | | | كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال |
| العيال × | تضاد | (٦) | ما زلنا بخير والعيال |
| الرفاق / المراق | تضاد | (١٥/١٨) | لا شىء يذكر، لم تزل يافا وما زال الرفاق<br>ولم يزل يذكرد منا المراق |
| الرحيل / طويل | توافق | (١٠/٢٣) | كوجوهنا غب الرحيل |
| | | | والطريق.. وعر طويل |

أما فى القصيدة الثانية فإذا تتبعنا العلائق المعنوية بين القوافى المتماثلة لوجدنا أن المواطئة تقوم بتحقيق التماثل المعنوى بترجيع نفس الوحدة، مما يؤدى إلى تجسيد المعنى بتصوير مشهد حسى، كما فى السطرين التاليين .

**– شفتاك جرح لا يزال دمًا يسيل**

**على وسادتنا طوال الليل، يا عصفورتى، جرح يسيل . ١/١٩٩**

فمشهد الدماء يظهر ويجسد من خلال الترجيع المستمر للفعل الدال على النزف ( يسيل ) .

**الشكل الثانى :**

وحين بغدو التماثل الصوتى بين القوافى ضئيلاً، فتعدد القوافى دون وجود تماثل فى الروى، يتشكل النوع الثانى من القافية المتعددة . والذى يخفت إيقاعه الصوتى عن طريق ضياع الوقفة التقفوية البارزة ويتدرج التعدد بين وجود ( تماثل ختامى ضئيل ) يتمثل فى وجود تطابق فى البناء المقطعى للقافية، حين تلتزم بنسقها العروضى المدعوم بتوازن صرفى مما يعزز بروزها، أو يتم إخفاؤها بالاعتماد على المقطع ( زائد الطول ) دون أى تماثل .

ونماذج الوضع الأول تبدو قليلة، إذا قورنت بالوضع الأول من هذا الشكل، ومن نماذجها ما نجده فى القصائد الثلاث التالية : ( مدائن صالح ) و ( قراءة فى ملحمة جلجامش)، و ( مترو باريس )، والجداول التالية توضح التوازى العروضى والصوتى بين القوافى :

١– قصيدة ( مدائن صالح )، ( كتاب المراثى ص٤٩)



| نازل | صاعد | طائر | عاشق | ساقط | ناضب | صالح | قاهر | طالع | فاجع | بارد | صالح |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ |

٢– قصيدة ( قراءة فى ملحمة جلجامش )، ( السابق ص٩٣)

| معدن | أحدب | يسمع | أبصر | مخبأ | نيزك | تغرق | أسود | عقرب | عشتار | أعياد | أزمان | أزمان | آن | إنسان | عشتار | ملاك | جنرال | حان | صوفان |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ |

٣– قصيدة ( مترو باريس )، ( بستان عائشة ص٢٦ )

| الرمل | البحث | الرفض | الأرض | البعث | يضحك | غيهب | متعب | يتأبط | يقرأ | يشعل | مطلق | يتحقق | تصعد | مطلق |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ | /٥/٥ |

فالقافية فى القصائد الثلاث تم الحفاظ عليها بمقومها المقطعى والعروضى على حساب الحرف الختامى الثابت فبالإضافة إلى التوازى التصريفى بينها . فالنموذج الأول :

تتكون قافيته من مقطعين ( ص ح ح – ص ح ص ) مع الالتزام بصائت طويل يطلق عليه ألف (التأسيس) . وأدى ذلك إلى خروج القوافى فى صورة نظائر صوتية على وزن صرفى واحد ( فاعل )، وفى النموذجين (٢/٣)، يلاحظ معاقبة بين نسقين من المقاطع، وإن ظلت القافية قائمة على التوازى الصرفى، ففى النموذج الثانى نجد التوازن على هذا النحو :

( معدن / مخبأ )، ( نيزك / عقرب )، ( أحدب / أبعد / أسود )، ( الأزمان / الإنسان)، (يسمع / تغرق) وفى النموذج الثالث نجد

التوازن على هذا النحو ( الرمل / البحث / الرفض / الأرض )، ( الغيهب / المطلق / الأسود )، (يضحك / يرحل / يتأبط )، ( تقرأ / يتحقق / تصعد )، والتقسيم السابق يوزع التوازن بين الأسماء والأفعال، فالأسماء على وزنى (الفعل /مفعل)، والأفعال تقوم على (تفعل/يفعل)، وتظهر التوازيات السابقة مع القافية على الرغم من تعدد حروف الروى .

بجوار الأنساق المقطعية المتوازية وتوازن التصريف، نجد التصاحب بين تغير الأنساق، والتحول المعنوى، فى سياق المعنى الكلى للنص، ففى القصيدة الثانية نجد الأسطر التى تقوم على الصورة الأولى من التوازى التقفوى، تسيطر عليها صورة (قمر معدنى) يستدعى الحضارة الآنية، وما وصلت إليه من منجز اتصالى، مرتبط بالتجسس، وفى لحظة واحدة (تغرق المدن الكبرى)، وتظهر (صاحبة الحانة) مع النسق المقطعى الآخر . ومعها يستدعى صوت (جلجامش) ولحظة أسطورية مضادة للأولى ذات البعد الواقعى .

نوعٌ آخر من القافية المتعددة، يمكن تسميته (بالقوافى الخافته)، إذ لا يتم فيه الاعتماد فى التقفية إلا على المقطع (زائد الطول) كمكون صوتى ختامى، وتصبح فاعلية المد منوطة بإظهار الوقف، ومن ثم تصبح القافية أقرب إلى الوقف النثرى لا الانتظام الصوتى .

– " أميمةُ " قالت لمرآتها
ها هنا جثم النسرُ فوقى
ومرت مخالبه فوق نهدىّ



تاركة قمرًا وصليبْ
تملكنى وأنا بين ذراعيه
أسَبحُ مجنونة ببريق النجوم
توغل بى حارثًا جسدى البكرَ
فكدتُ / وقد خطف الحب قلبى / أموت
أعانقه وهو عنىّ بعيدُ
وأشربه وهو منىّ قريبْ (البحر بعيد أسمعه يتنهدصـ٢٣)

القافية تقف عند حد الوقف على الكلمات التالية (صليبْ / النجومْ / أموتْ / قريبْ)، وتمثل أربع وقفات من (١٠) أسطر، ومن ثم تباعدت عن بعض، ومن جهة أخرى، جاءت الوقفات مخلصة للوقف النثرى، واكتمال المعنى، وتوارت القافية أيضًا بغياب التوازى التركيبى بين الأسطر، ويعنى ذلك ارتباط القافية الخافتة ببرنامج إيقاعى مضاد للإيقاع البارز .

وإذا انتهى بنا المطاف فى تعيين حدود القافية المتعددة وأشكالها الوفيرة، نشير إلى أن عملية زيادة كمها أمر لازم، فالصدع المستمر للنظام يؤهلها للشيوع والانتشار فى التقفية، لسهولة وبساطة تكييف النص لمجرياتها، فحرية الكتابة تتشكل عبر لا محدودية نظامها الفسيح .

وقد بلغت جملة قصائد القافية المتعددة، نحو (١٧٩) قصيدة تتوزع – بطبيعة الحال – على أكثر من ديوان . ولكن يمكن أن تقول أنها تستحوذ على دواوين معينة منها : (أباريق مهشمة / قصائد حب على بوابات العالم السبع / سيرة ذاتية لسارق النار / قمر

شيراز / مملكة السنبلة / بستان عائشة / كتاب المراثى / البحر بعيد اسمعه يتنهد )، ومن الواضح أنها دواوين المرحلة الأخيرة من شعر البياتى، وديوانه الحر الأول (أباريق مهشمة)، ولا نستطيع أن نقول هنا أن نقطة استقطاب معينة قد تجمعت حولها فاعلية الاستخدام، ما دام الأمر أمر تنوع وتعدد منذ البداية .



## الفصل الثانى

## الـدلالـة

168

## أولاً: تحولات الضمير وأنماط التشخيص

تمتاز الضمائر الشخصية بمجموعة من السمات الفارقة ؛ فالضمير وإن كان من معوضات الاسم العائد عليه، فيسد مسده ويمنع تكراره اختصاراً، إلا أنه لا يمتلك فى نفسه أصلاً اشتقاقياً ويخلو من الدلالة المعجمية، بارتباط الدلالة بالمرجع، ويبرز تميزه عن المقولات النحوية كونه لا يدل على (مسمى كالاسم، ولا على موصوف بالحدث كالصفة، ولا على حدث وزمن كالفعل) (١)، فمعنى الضمير مرهون بالسياق الذى يرد فيه،وتتعلق دلالة الضمير بالسياق الذى يحدد هوية الذات ؛ إذ تتشكل الذات بتحديدات الخطاب وعملية التشخيص، فلا تعبر الذات عن كينونتها إلا داخل الخطاب، ونستطيع أن نقول مع (إميل بنفنيست) أن (الإنسان لا يستطيع أن يتكون باعتباره ذاتًا إلا فى اللغة وعبرها، لأن اللغة تؤسس وحدها

169

مفهوم "الأنا" فى الواقع، فى واقعها الذى هو واقع الكينونة . والذاتية هنا هى مقدرة المتكلم على طرح نفسه باعتباره ذاتًا)(٢)، فضمير المتكلم لا تتحقق هويته إلا بتحقق الخطاب، والواقع الذى يشير إليه هو واقع الخطاب .

وتعمل أعراف القصيدة الحديثة على مسافة من الضمائر الشخصية، مستغلة النظام اللغوى الذى لا يحدد الضمير / الذات إلا بالخطاب، لغاية أكثر تمزيقًا، لتماسك الاتصال اللغوى المعتاد، فتتم خلخلة التطابق بين مصدر الإرسال الفعلى / التجريبى المتمثل فى الشاعر ؛ إذ لا يتوازى الصوت مع قائله، وهنا نجد السمة الأكثر جذرية فى الشعر الغنائى الحديث القائمة على اللاشخصية . فشخصية الشاعر تنسحب من الصورة، وتتخذ القصيدة طابعًا "موضوعيًا" فى الظاهر، يغلفها بمنحى درامى، به تستقل القصيدة عن مبدعها، (لأنها ليست تعبيرًا عن الهموم الذاتية للشاعر) (٣) دائمًا .

ففكرة الشخص أو الذات المتكلمة التى تقوم بالتلفظ، والتى تعد الأداة الرئيسية فى إحلال التماسك على الاتصال، يتم خلخلتها عندما نعجز عن تصور ذات تقوم بالتلفظ، فى ضوء الإحالات الغامضة فى الرسالة الشعرية، فالعلاقة القديمة بين الشاعر والقصيدة لا تعد حينئذ فرضية ملائمة وأداة ناجحة للوصول إلى فك الشفرة الشعرية وتأويلها، بما يحقق إقامة اتصال متماسك، فالمتكلم التجريبى الفرد، كما يوضح (جوناثان كلر) (يتم تذويبه أو بتعبير أدق أزاحته، وتحويله إلى صيغة مختلفة ولا شخصية) (٤) .



على أن القول باختفاء الذات، وحده لا يستطيع بلورة زاوية يمكن الولوج منها إلى النص، ولذا يؤكد (كلر) مع (هنرى مسكونيك) على محاولات القارئ إقامة موقف للتلفظ كفيل بوضوح الاتصال، ومن ثم ينبغى ( أن نشدد على لا شخصية الكتابة، وعلى المعنى الذى يتم توليده عبر محاولة تأسيس ذات تخييلية، عوضًا عن الحديث عن اختفاء الذات ) (٥) . فالذات التى يطرحها النص اصطناعية .

على هذا النحو تتحرك الغنائية الحديثة فى اتجاه مضاد للشعر الرومانسى الذى حاول أن يوحد بين الذات والموضوع، الشاعر والقصيدة، ففقدان الذات فى الغنائية الحديثة يعبر عن المعنى الذى لا يكون فيه ( الصوت الغنائى تعبيرًا عن الوحدة بين العمل والشخص التجريبى، الوحدة التى حاول الرومانسيون، خلافًا لقرون كثيرة من الشعر الغنائى القديم تحقيقها) (٦) . وعلى الرغم من أن الشاعر الحديث تبدو هيمنة الخطاب الفردى عليه شديدة البروز، وإحساسه (بذاته أشد وطأة – فيما يبدو – مما كان عليه الرومانسيّون، لكنَّه لا يعرض نفسه بسذاجة ووضوح مثلهم، بل ينحو إلى اصطناع الأقنعة والترائى، خلف الضمائر العديدة المراوغة، فالشاعر بالرغم من أنَّه لا يزال يتحدث عن نفسه، ربما بأكثر مما كان يبحث عن محور موضوعى متشذر، كى يقيمه على مسافة مضبوطة من فرديته المفرطة)(٧) .

بهذا المفهوم الجديد للشعر الغنائى يمكن أن ندرس وسائل وآليات غموض الإرسال الشعرى، وضبابية الإحاله فيه، ما دامت هيمنة الوظيفة الشعرية – كما يرى ياكبسون– ( على الوظيفة

المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة، ويناسب الرّسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومُتلقٍّ مزدوج وأيضًا إحالة مزدوجة، [..]وليست الرسالة نفسها هى التى تصبح وحدها غامضة، وإنما يصبح المرسل والمتلقى غامضين أيضًا، وبالإضافة إلى الكاتب والقارئ، هناك " أنا " البطل الغنائى، أو "أنا" السارد الوهمى، وهناك " أنت " أو " أنتم " المخاطب الذى تفترضه المونولوجات الدرامية)(٨).

القناع؟

ويتوافر فى شعر البياتى جملة من التقنيات الأسلوبية البارزة التى تباعد ما بين الشاعر والقصيدة، من خلال عمليات التحويل للضمائر الشخصية، وتعد " قصيدة القناع " واحدة من هذه التقنيات البارزة فى إزاحة عملية التطابق بين الشاعر ونصه، من خلال إقصاء الذاتية وصولاً إلى التمثيل الموضوعى، وتبرز وظيفة القناع عندما (نحس باختلاف بين مؤلف قول ما والمتكلم به، وحين نقول أن الكلمات هى (قناع) للمؤلف فإننا نعنى كما توحى الكلمة أن المؤلف قدم لنا شخصية مقنعة، ومتى شجعنا فعل اتصالى ما، على الإحساس بفرق بين مؤلفه والمتكلم به، تنشطت كفاءتنا الأدبية ) (٩) ومن ثم تغدو عملية الالتباس أو ازدواجية المرسل قرينة خلخلة الذات، ويصبح (القناع) الذى يمثل شخصية تاريخية فى الغالب محوراً لتمازج صوت الشاعر الغنائى والقناع، فقصيدة القناع (صوت مركب من تفاعل صوتى الشاعر والشخصية معًا)(١٠)، على نحو لا يمكن فصل أحد الصوتين عن الآخر، وبمقدار التماهى بين الصوتين



عبر التباس الضمائر الشخصية، وحركة التناص تتسم القصيدة بإحكامها البنائى .

ولعل الإدراك المبكر لفاعلية " القناع " وأثره فى إحلال الموضوعية والدرامية بديلاً للذاتية والغنائية الساذجة من خلال الكون المستقل " للقناع " ما دعى البياتى إلى استثماره لتخطى الذاتية، فالشاعر – كما يقول البياتى – (يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التى تردى أكثر الشعر العربى فيها، [..]إن القصيدة فى مثل هذه الحالة، عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان هو خالقها )(١١)، هذا الإدراك لوظيفة القناع، يمثل امتلاكًا لبعد نظرى لديه (وهو يحاول تخطى قصائده الغنائية، باتجاه قصيدة درامية رمزية يُوَفِّرُ لها القناع الكثير من الخصائص والمزايا)(١٢) .

ويلاحظ على أغلب أقنعة البياتى استدعاؤها من التراث العربى والفارسى، وإعادة تأويلها من جديد، ويصبح هذا القناع واسطة للتعبير، فالشاعر فى هذه القصائد (يخترع "أنا" تنأى بنفسها عن الوعى، يخترع "أد" – بتعبير فرويد – ثم يصبح هذا الـ"أد" النابع من ماضٍ سحيق أو أسطورى، يصبح واسطة يتجلى عن طريقها ما تريد القصيدة التعبير عنه) (١٣)،ومن خلال تأمل أعمال البياتى بغية الوصول إلى قصائد القناع، بما هى تحويل لحركة الضمير يفضى إلى ازدواجية الإرسال الشعرى، توصلنا إلى الجدول التالى، الذى يوضح الأقنعة والقصائد وتوزيعها على دواوينه ومراحله الشعرية

ولعل ما يُفَعِّل من بنية القناع لدى البياتى وبياناتها، مقارنتها

ببنية القناع فى الشعر العربى المعاصر . والتى تتمثل فى عدد الأقنعة والقصائد المرصودة له، فى دواوين شعر الحداثة، ونستأنس فى هذا الصدد بجداول عبد الرحمن بسيسو فى كتابه "قصيدة القناع فى الشعر العربى"× وتكشف المقارنة عن النتائج التالية:

– ينفرد البياتى مع أدونيس – فى الشعر الحداثى – باستحضار القناع بكثافة واضحة فى أعمالهما الشعرية، فقد وصل عدد الأقنعة لدى البياتى إلى (عشرة أقنعة) وعند أدونيس إلى (تسع)، أما عدد القصائد فقد وصل إلى (١٢) وهو بهذا العدد متساوٍ مع أدونيس.

– يتوافر لقصيدة القناع لدى البياتى عدة خصائص مائزة، فجميع أقنعه غير متكررة عند غيره من الشعراء، فهو ينفرد بتوظيفها . كذلك ينفرد البياتى باستحضار القناع من أصول مصدرية لا تتوافر لبقية الشعراء، فينفرد باستغلال أقنعة من الشعر الفارسى والمسرح الإنجليزى (هاملت) . كذلك يحتل المرتبة الأولى فى استمداد القناع من التراث الصوفى كما فى أقنعة (الخيام والعطار والرومى والسهروردى والحلاّج وابن عربى) وإن كان يلاحظ عدم إبقاءه إلا على الإطار العام للشخصية ومجموعة من الشذرات التناصية القليلة فى إنتاج القناع، ويعيد إنتاج القناع من جديد بفاعليات تناصية من عدة نصوص أخرى مما يؤدى إلى تناسج الإشارات، كما سنوضح فى مبحث مستقل .

– على هذا النحو تبدو فاعلية القناع لدى البياتى بوصفها ملمحًا أسلوبيًا قاده إليه حسه النظرى، واعتمد عليه فى كثير من القصائد وصلت إلى (٤٠) قصيدة، موزعة على تسع دواوين، يمثل ديوانا



(الذى يأتى ولا يأتى) و (الموت فى الحياة) الأكثر اعتمادًا على القناع. وهما الديوانان اللذان استخدما فيهما قناع (الخيام).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا يتمثل فى تحوّل الضمائر الشخصية داخل القناع، فعلى الرغم من تحويل الذات الشعرية إلى قناع، فإن البياتى يعمد فى قصائد القناع إلى جدلية التحول الداخلى للضمائر الشخصية ومراجعها، بما يفضى – فى كثير من نماذجه – إلى درجة من الالتباس، وأول ما يلاحظ ذلك فى قصيدتى (محنة أبى العلاء) و (الذى يأتى ولا يأتى) ففى الأولى تبدو فاعلية التماهى بين (أنا الشاعر الغنائى وأنا القناع المعرى) على درجة من الإتقان النحوىّ، فى أغلب مقاطع القصيدة، إلا إن المقطع الرابع (سقط الزند) يدخل فيه صوت سارد يخاطب المعرىّ :

كان زمانًا داعرًا، يا سيدى، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف / وكنت فى مأدبة اللئام
شاهد عصر سادهُ الظلامْ(٢/٢٩)

فعلى الرغم من هذا التداخل من قِبل صوت سارد مغاير لصوت المعرىّ، – يؤدى إلى خلخلة القناع – إلا أن هذا التداخل يؤدى إلى رؤية المعرىّ وإعادة تحديد هويته فى ضوء اللحظة التاريخية المنفلتة، والكناية بشخصيته عن الواقع الراهن .

ويقترب المقطع الأول من (الذى يأتى ولا يأتى) من هذه الفاعلية، حيث تتم عملية رؤية القناع ومشاهدته ؛ إذ يقدم فى المقطع مشهدًا افتتاحيًا لحركة الديوان / القناع، يتوازى مع العنوان "صورة على

غلاف" فالسارد يقدم لنا رؤية من الخارج للخيام، قبل أن ينطلق صوته أى الخيام ساردًا تفاصيل ولادته فى (نيسابور) ومن ثم يقدم الخيام بوصفه منذورًا لحركة التغيير وكأنها النبوءة التى تسبق البطل الأسطورى.

كان على الجواد، بسيفه البتار
يمزق الكفار
وكانت القلاع / تنهار تحت ضربات العُزّل الجياعْ (٢/٦١)

وبجوار تحويل الضمائر لرؤية القناع من الخارج، يستخدم البياتى "المونولوج" الداخلى للقناع، بين ذاته وآخر يمثل ظله، مما يؤدى إلى انشطار القناع، ففى قصيدة (عذاب الحلاّج) تتم رؤية الحلاّج لنفسه عبر ذاته المنشطرة فى آخر يمثل ظله، تقوم بمحاسبة الحلاج على الصمت والسكون والاستغراق الصوفى، ويمكن متابعة هذا الظل المحاور فى الأسطر التالية :

سقطتَ فى العتمة والفراغ
تلوثتْ يداكَ بالحبر والغبار
وها أنا أراكَ عاكفًا على رماد هذه النار
صمتكَ بيت العنكبوت، تاجكَ الصبار

ويعود الحلاّج إلى التجريد، مناجيًا ظله :

طرقتَ بابى بعد أن نام المغنى
وبعد أن تحطم القيثار .

وبعد أن يستجيب الحلاج لهذا الظل، فى سعيه التحريضى له باتخاذ موقف إيجابى بديلاً عن تعالى التصوف، يتراءى له الظل مرة



أخرى فى مقطع (المحاكمة) وإن كان الحلاج يلقى عليه بالمسئولية :

قتلتنى / هجرتنى / نسيتنى
حكمت بالموت علىّ قبل ألف عام

وما يلبث أن يتجلى هذا الظل فى " الصلب " وقد ارتضى " الحلاج " مصيره كفداء للفقراء، كما المسيح فداء للبشر "مائدتى، عشائى الأخير فى وليمة البشر "، ومن ثم لا ينكر مشورة هذا الظل ولا يلومه بل تصبح وصاياه مباركة :

فى سنوات العقم والمجاعة
باركنى / عانقنى / كلمنى / ومدّ لى ذراعه / وقال لى :
الفقراء ألبسوك تاجهم (٢/١٧)

وتصور الحوار الداخلى بين ذات القناع، يغنينا عن التردد فى تسمية الصوت الموازى للحلاج (تارة الروح الكونية، وتارة الملاك المقدس أو الطائف ...) ما دام هذا الصوت (مرشدًا أو آمرًا أو ناهيًا) أو (وحيًا نابعًا من الضمير أو صميم وجود الكائن الحى فى لحظة خارقة يتصل بالمطلق )(١٤ )، لأن القناع شخصية صوفية تخوض تجربة تنحل فيها الذات فى نفسها وتتحد مع العالم . أو قد يشير هذا الآخر إلى (المريد) أو (ذات عليا) يناجيها الحلاّج .

وعلى نقيض ظل الحلاج فى القصيدة السابقة، يأتى انشطار " فريد الدين العطار " فى القصيدة المرصودة لقناعه، معبراً لا عن مواجدة صوفية، بل تجربة عبثية مفعمة بالقلق الحياتى وملذات الدنيا، ونجد ذات " العطار " المنشطرة تأمره بمعاقرة الخمر (بادرنى بالسكر وقال : أنا الخمر وأنت الساقى، فلتصبح يا أنت أنا

محبوبى) فينحل ضمير الصوفى ليصبح فى آخر يدعوه إلى معاقرة الخمر، ليس ذلك فحسب بل إلى التوحد والتماهى بين " أنا وأنت " فى سياق من العشق واللذة الحسية . ثم ينتقل الضمير لمراقبة هذا الغائب الذى (يرهن خرقته للخمر ويبكى مجنونًا بالعشق) ليدعم سخريته من خرق التصوف . ويعزز طوقه إليه مرة أخرى عبر خطابه (قلبى من فرط الأسفار إليك ومنك، فناولنى الخمر ووسّدنى تحت الكرمة مجنونًا ... مرآة لى صرت أنا المرآة، أعريك أمامى وأرى عُريى) .

وتخريج إحالات الضمائر على هذا النحو يصنع تماسك القصيدة المقنعة، فلو افترضنا أن الشاعر الغنائى (البياتى) يخاطب القناع أو العكس، فإن القصيدة ينتفى عنها كونها قصيدة قناع، ومن ثم تبدو عملية إرجاع الضمائر فى سياق التناص الصوفى وشخصية "العطار" ليس هناك ما يفسرها، إذ يضطرب الاتصال الشعرى . وما دام عنونة القصيدة والإشارات الصوفية تدل على "العطار" كخائض للتجربة، فإن الحوار الذى يظهر على سطح النص إنما هو منولوج للقناع، أما موقع الشاعر / البياتى فإنه ينبثق من عمق البناء اللفظى وفى الإطار العام، ونجد أيضًا انشطار القناع ولكن بدرجة أقل التباسًا فى قصيدة "صورة للسهروردى فى شبابه" :

أتأمل وجهى فى المرآة

وأقول لها : ها نحن معًا، فأكتم أمر رحيلى، حتى لا تنهب يا حادى الأضعان .

وتتحول عملية تحولات الضمائر فى ديوان "الموت فى الحياة" إلى



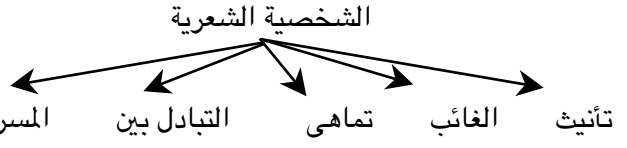
تبادل وتعدد للأصوات عبر رؤية الخيام وصوته فى رؤيته لغيره وأصواتهم، فتتعدد الشخصيات والأقنعة بين التماهى والترائى . فعلى الرغم من أن "الخيام" هو القناع الذى يمثل الصوت المحورى إلا أننا نجد أصوات أخرى يتقاطع معها أو تخرج منه، إضافة إلى وفرة الإشارات الأسطورية وتعددها فى كل قصيدة . يؤدى ذلك إلى تحول تجربة القناع إلى تجربة مركبة ومتعددة، (فوجوه وأقنعة الموتى والأحياء فى هذا الديوان تداخلت الواحدة بالأخرى، أو كما يقول ايلوار "الظل اختفى فى الظل) (١٥).

?الشخصية الشعرية

وتأتى عملية خلق الشخصيات الشعرية بما هى شخصية مستقلة عن الشاعر، إذ يصبح الصوت المسموع فيها (وضمير المتكلم المهيمن عليها، لا يحيلان إطلاقًا إلى الذات الشاعرة، وإنما يحيلان فقط، ودون التباس، إلى الشخصية الدرامية الغنائية المفارقة تمامًا للشاعر)(١٦) كنوع شعرى آخر بجوار القناع يشدد على لا شخصية الغناء وإضفاء البعد الموضوعى والدرامى على القصيدة . وهنا يبدو الفرق بين قصيدة القناع والشخصية الشعرية فالثانية ينطلق الشاعر فيها من (رؤية موضوعية، ومن درامية خارجية، [..]ليس هو (الشاعر) صاحب الموقف الدرامى أو الحالة السيكولوجية أو التجربة، وإنما الشخصية التى استدعاها)(١٧) أما قصيدة القناع فإن الشاعر ينطلق من رؤية ذاتية ودرامية داخلية، فينفتح على الشخصية (باعتبارها ذاته الأخرى، أو أناه المغاير الذى يتفاعل معه)(١٨) .

والبياتى يستغل فاعلية التشخيص الشعرى فى عملية الخلخلة السابقة، بالإضافة إلى بلورة القصيدة من خلال منزع سردى واضح يؤدى إلى تماسك سيناريو النص حول هذه الشخصية . وتسهم عملية التشخيص والسرد فى تحويل القصيدة إلى حكاية رامزة وتمثيل مجازى . وهو نزوع لا يقف فقط عند الشخصية الشعرية أو القناع أو المرآة بل يتعدى ليصبح ذلك خصيصة أسلوبية بارزة من مكونات نصه.

وما يمكن رصده على الشخصيات الشعرية فى (شعر البياتى) فى إطار تحولات الضمائر، يتمثل فى إمكانية تصور تشكيلاتها على هذا النحو :




فالنوع الأول من القصائد نجد فيه صوت الأنثى هو فاعل السرد، كما فى قصائد (من أغانى المهد) إذ نجد الأم التى تهدهد صغيرها، وتحكى له حكايات أسطورية عن الجنية التى تحمل له الحلوى، وأبيه الذى يصارع التنين . على هذا النحو تأتى الحكاية بسيطة ومسطحة خالية من التوتر الدرامى وهو ما نجده أيضًا فى قصائد أخرى مثل (عندما يحب الفقراء) و (الأميرة التى كانت تحب مغنيها)، حيث نموذج الحبيبة المخدوعة بحبيبها. ويأتى صوت "الأم" فى قصيدة "إلى أمهات جنود ألمانيا" معبرًا عن فقدان أم لولدها :

ألف حبيب عاد / فانتظرت أن تعود



وظلت الحدود / مغلقة، يحرسها الجنود / يا ولدى(١/٣٣٤)

ويضاف إلى قصائد "الأنثى" قصيدة (ميلاد عائشة وموتها فى الطقوس والشعائر السحرية) وإن ارتفعت فيها عملية التشخيص من خلال الترميز وبروز البعد الدرامى .

أما القصائد التى تتم فيها عملية التماهى بين أنا الشاعر الغنائى والشخصية لتخليق شخصية تمثل الفاعل السردى فهذا ما نجده فى قصائد مثل قصيدة "فيت مين" وتروى قصة جندى فرنسى مغترب عن بلاده، وقصيدة "من كتابات بعض المحكوم عليهم بالإعدام بعد سقوط كمونة باريس" ويلاحظ على العنوان امتداده وطوله المشير إلى السرد، ويقص فيها ثورى من عمال كمونة باريس محنته . كذلك قصائد "مذكرات رجل مسلول" و "مذكرات رجل مجهول" وتحكى عن عامل يدعى سعيد من العراق" .وإذا كانت درجة الالتباس الضميرى فى القصائد السابقة نابعة من التماهى بين "الأنا والآخر"، بما يقرب الرؤية الشعرية إلى التعاطف مع الشخصية ؛ فإن ابتعاد درجة التعاطف هذه، تفضى إلى مباعدة عن الشخصية من خلال رصدها "الغيابى" بضمير الغائب "هو"، فتتم المباعدة المقصودة نحويًا وموضوعيًا . وتبرز هذه الظاهرة حين تبدو الشخصية على درجة – من منظور الشاعر – من لا أخلاقية الموقف، على نحو ما نلاحظ فى قصائد "القرصان" و "يوميات سياسى محترف" و "المخبر" و "صورة تقريبية لبرجوازى صغير" و "مرثية إلى مهرج" فالقصائد السابقة يتم اختزالها فى عبارات ساخرة وهجائية للشخصية .

وتقدم قصيدتا "بكائية إلى حافظ الشيرازى" و "رسائل إلى

الإمام الشافعى" نموذجًا لعمل التبادل بين صوت السارد وصوت الشخصية، وتبدو فاعلية الالتباس فى قصيدة "رسائل إلى الإمام الشافعى" بارزة من سياق العنوان الذى يشير إلى فعل "الإهداء" للشافعى، لكن القصيدة لا تقدم خطابًا إليه بل نجد ضمير المتكلم مهيمنًا على جملة المقاطع إلا المقطع الثانى الذى نجد فيه صوت السارد الرائى "للشافعى قائلاً :

قهرت فى شبابه الجسد

لكنه كان كنهر هائج مأسور

حطم فى إندفاعه السدود والجسور (٢١/٢٥٤)

أما بقية المقاطع التى يبرز فيها المتكلم، فإنها تمثل صوت الشافعى وتجربته الجديدة فالقصيدة لا تقدم لنا أقوالاً تعود إلى الشافعى أو إشارات تراثية أو تاريخية، بل إن القصيدة تعيد إنتاج (الشافعى) من منظورها الخاص الذى لا يرتبط بالأثر التاريخى للشافعى . على أن إهمال القصيدة للعلامات الإعرابية يقدم إلتباسًا فى المتكلم، كما فى المقطع (السادس) الذى يمكن أن يكون صوت المتكلم الشافعى أو صوت السارد المخاطب له .

أتيت قبل موعد الوليمة .

وبعد أن تفرق الضيوف .(جـ٢/٢٥٥)

وحين تتعدد صيغ الضمائر ومراجعها داخل قصيدة "الشخصية الشعرية" يكون النص مؤهلاً لأخذ عناصر المسرحية فى صورة تعدد الأصوات . وإن كانت الشخصية الأساسية هى بؤرة التشخيص فى القصيدة، وهذا ما يلاحظ بوضوح فى



قصيدتى "موت المتنبى" و "عن وضاح اليمن والحب والموت"، فى القصيدة الأولى "موت المتنبى" نجد صوت "ابن خالويه" الذى شج المتنبى بالدواة فى مجلس سيف الدولة ونتعرف على هويته (بالتناص) حين يقول :

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواة

بصقت فى عيونه

سرقت منها النور والحياة

كذلك نجد صوت جوقة تردد مجموعة من الأقوال، إضافة إلى صوت السارد . وتتعارض كل هذه الأصوات فى القصيدة، صوت المتنبى فى مقابل ابن خالوية وصوت (ثان)يمثل جوقة فى مقابل الخليفة كافور، والصوت الثالث يقول : (كافور سيد الخليفة والحقيقة) ويجسد هذا التعارض البعد الدرامى

?المرآة : الآخر الشبيه

وبجوار القناع والشخصية الشعرية يستخدم البياتى " القصيدة / المرآة " لرفد القصيدة بالبعدين الموضوعى والدرامى إبعاداً للذاتية، وإن كان استغلاله لها جاء متأخراً فى أعماله الثلاثة الأخيرة، كما فى " بستان عائشة " و " كتاب المراثى " و " البحر بعيد أسمعه يتنهد " إذ تأتى بكثافة بارزة فى هذه الدواوين، والبياتى يرفع مراياه تجاه الآخر الذى قد يكون شخصية تاريخية أو معاصرة أو مجردات، فيعيد تأويله، بما هو صورة مرتبطة بالذات أو نقيضها، فالمرآة تخدعنا برؤيتها لآخر غير الذات " الشاعر " مع أن الذات تحايثها ليس بوصفها ذات الشاعر

التجريبى بل الذات بعد أن اكتسبت لا شخصيتها عبر تمثيلها الرمزى لذاتها بوصفها أنا مثالية ومتعالية عن اللحظة الزمنية ومجسدة فى صور الفعل الخّلاق .

ويبدو فيما يطرحه – جاك لاكان – ازاء " المرآة " باعتبارها مرحلة تتشكل فى الطفولة وتمتد آثارها فى مرحلة الرشد ما يضىء أسلوب المرآة، فالطفل ( يجسد صورة لنفسه موحدة بشكل سار منعكسة إليه فى المرآة، ورغم أن علاقته بهذه الصورة، ما زالت من نوع " خيالى " [...]فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته . وهذه الذات، كما يوحى موقف المرآة، هى ذات نرجسية أساسًا (١٩) وبذلك يتم التوحد بين الأنا والمرآة، بحيث (نصل إلى احساس بـ " أنا " عن طريق مصادفة تلك " الأنا " منعكسة ثانية إلينا بواسطة شئ ما أو شخص ما فى العالم – فنحن نتوحد معه – لكنه ليس نحن إنه شئ غريب عنا )(٢٠) . بطريقة مشابهة تظهر القصيدة / المرآة، فالشاعر يحمل مراياه ويوجهها لـ (يعكس الصورة التى يريدها من الزاوية التى يريدها ) (٢١) ويظل ضميره وزاوية النظر مرصودين لإيهام التباعد حين (ترينا فى آن واحد وفى لحظة متزامنة الشاعر والشخصية، كطرفين منفصلين) (٢٢).

وتتسم المرايا بكثافتها، فلا تمتد مساحتها النصية مثل القناع أو الشخصية الشعرية، وهذا ما نراه جليًا فى مرايا البياتى التى تتواكب مع اقتصاد القصيدة فى دواوينه المشار إليها . وتتعدد مرايا البياتى وتتنوع، ويمكن رصد تنوعها من خلال هذا الجدول :



| شخصيات عربية وأجنبية (معاصرة) | شخصيات تراثية | شخصيات غير محددة | أماكن | مجردات |
|---|---|---|---|---|
| بورخيس - بثينة الكساندرة - يلمازغونيه - أكتافيوباث - ناظم حكمت - برودسكى - مایاكوفسكى - نجيب محفوظ - خليل حاوى - غائب طعمه فرمان - بشاركمال - لويس عوض - ناجى العلى ..... | غالب - المتنبى - زرياب - الخيام - حافظ الشيرازى - أبو نواس - العباس بن الأحنف .... | راقصة الدخان - الخائنة - الشهيد - المهرج - المغنى - الشاعر - الطاووس - الرجل الهزأة..... | بخارى - بغداد - مدريد - مدن الخوف - سمرقند - سور الصين ..... | الناى - البيانو - كتب التاريخ - عود شرقى - القفص ..... |

وبرصد حركة الضمير المسيطر على قصائد المرآة يتضح ورودها بضمير المتكلم والغائب والخطاب، أو تتشكل من تعدد فى الصيغ يفضى فى كثير من نماذجه إلى التحاور مع المرايا . ويوضح الجدول ذلك .

| الضمير | المتكلم | المخاطب | الغائب | حوارى |
|---|---|---|---|---|
| عدد القصائد | ٢ | ٣ | ٤٠ | ١٠ |

استخدام ضمير الغائب ملازم لقصيدة المرآة كما يشير الجدول، ويؤدى ذلك إلى وقوف الراوى بعيدًا عما يرويه ( ويكون السرد موضوعيًا، والصور تنعكس بانضباط سردى ) (٢٣) .

## التجريد والترائى :

يعرف ابن الأثير " التجريد " بأنه (إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه) (٢٤) ومعنى ذلك أن الإرسال الشعرى يقوم على المفارقة النحوية لمرجعية الضمير، بينما يشير اللافظ النصى إلى آخر غيره، يرتد هذا الآخر ليصبح ذات اللافظ،

ومن ثم تبدو عملية التجريد عتبة أولى لانشطار الذات وتخارجها عن ذاتها، بانفصال ذات الناطق عن المنطوق، وبذلك تتراءى الأنا لذاتها، من خلال زاوية الرؤية التى تبدو أقرب إلى الصور الجانبية .

والبياتى يستغل هذا الترائى فى العديد من القصائد، إضافة إلى بعض المقاطع، ويمكن فحص جدلية عمل الترائى من خلال قصيدة " صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر " فنظام الضمائر يتوزع فى ثنائية بين المتكلم " الرائى " والغائب " المرئى "

كان إذا عاد من أسفارِه
أراه تحت الثلج / فى الليل / يسيُر
حاسر الرأس، وحيداً
فإذا ناديتُهُ / أجاب فى ابتسامة غامضةٍ
مختفياً فى الليل والريح
وفى داخله، مواصلاً عذابه اليومىَ والرحيلْ (٢/٣٨٠)

يبدو الرائى منذ البداية متلبسًا عباءة " السارد العليم " فهو يجمع بين الرؤية الخارجية للمرئى برصد الفعل الظاهرى " ابتسامة غامضة "، وبين الكوامن الداخلية له " وفى داخله مواصلا .... "، ليجسد الرائى أزمة المرئى المستقرة فى باطنة ومعبراً عنها بالرحيل المستمر، هذا الرحيل الذى يتحدد فى الأسطر التالية :

للبحث عن قارة حب طمرت
تحت نديف الثلج والعويل
منتفضاً على رصيف الشارع الأبيض فى معطفه الطويل
كأن ألف سنة مرت عليه وهو فى داخله



محترقاً يرحل أو يعود
منتظراً علامة جديدة تظهر فى غياهب السماء
أو إشارة تلمع فى المجهول .

الرؤية صورة للمرئى بوصفه " أنا " اللافظ، فبعد الرصد السابق له، الذى يومىء بالتوحد معه، يظهر هنا رصده بارزاً بوصفه الذات التى تبحث عن " المجهول "، وقد اكتسبت بعداً أسطوريًا وسرمديًا تعيش وتموت ولا تنمحى صورتها، فهى قابلة للتجدد المستمر عبر الاحتراق، كذلك تصبح القصيدة صورة تقريبية للذات المتضخمة بفعل التصوير الأسطورى، وجدير بالملاحظة أن نتأمل عنوان القصيدة إذ يمكن استبدال العاشق بالشاعر، ويؤمىء " الدب الأكبر " فى سياق إشارى إلى مجرات الكواكب وعالم الأسطورة، لكن يظهر أنه تورية، " فالدب الأكبر " يمكن استبداله – فى ضوء عوالم البياتى – بالدب الروسى دون أدنى إلتباس ويصبح بذلك رمزاً للشاعر الأيديولوجى، حتى فى نصوصه الأكثر رمزية . ومن ثم تبدو المقاطع التالية بمثابة تعطيل لفعل الاستفهام الدال على نفى المعرفة للرائى بالمرئى بل تقديس لهذا الكائن " المسحور " (×).

ويمكن مراجعة عمل التجريد والترائى فى نصوص أخرى للبياتى، كما فى قصيدة "العراء" التى يستخدم فيها ضميرى الخطاب والغائب للحديث عن الذات

" يعوى فى داخله ذئب، مفجوعاً بأفول النجم القطبى وموت الفجر
أنت وحيد، مملوء بالغربة فى هذا العالم تخرج ليلاً من باب الفجر
.... " (٢/٤٤٧)

**القرين :**

بجوار عمليات الالتباس السابقة فى تحولات الضمائر، نرصد فى شعر البياتى عملية انشطار للذات داخليًا فى النص، من خلال تصورها فى صورة قرين، وإن كان البياتى لا يتوسع فى استخدام هذا القرين فى نصوص كاملة، إذ نجده فى بعض المقاطع فقط . كما فى قصيدة " أحمل موتى وأرحل " يقول :

" لارا تنشر فى الريح ضفائرها – ترقص فى الغابات الوثنية – تمضى عائدة للفندق بعد عناق البحر – وفى منتصف الليل عشيق آخر ينسل إليها / ويعريها / ويقبل عينيها / ويقبل نهديها / ويقول لها نفس الكلمات / .... لارا – هى والآخر / كانت تبكى فالبحر سيأخذ منها الآخر / كانت تبكى ويدى تمتد إليها ويد الآخر / وفمى فى فمها وفم الآخر / ودمى ودم الآخر / وحياتى وحياة الآخر / كنت وحيداً يا حبى " (٢ ٣٠٠/-٣٠١)

فالآخر يمثل الذات القرينة له، أى أن الذات تنشطر إلى ذاتين، أحداهما القرين الذى يسير بجوار الذات فى نفس الوقت، يشاركه المحبوبة المثالية ويشاركه مغازلتها الأيروسية بأفعال التقبيل والعناق والتوحد . وهنا تتوحد الذات المنشطرة فى المحبوبة "لارا" .

**ثانيًا: القصيدة القصيرة**

البحث فى تحديد الضوابط الكمية المحددة للقصيدة المبدعة، ومعرفة حدود امتدادها، بغية الوصول – من جرد شامل لنصوص البياتى –، إلى طبيعة القصيدة لديه لا يمثل – فقط – سعيًا وراء معيار شكلىّ يتحكم فى القصيدة وطرائق إنتاجها، إذ يصاحب



الاعتبارات الشكلية عناصر دلالية تكمن وراء خلفيات المظهر الشكلى، فيكون الشكل تجليًا لبنية تحرك الإنتاج .

بواسطة الاعتبارات الشكلية يمكننا أن نحدد الحدين الأقصيين المباعدين (للقصيدة متوسطة الطول)، والتى تمثل الأساس القار للإنتاج، أى القصيدتين القصيرة والطويلة بوصفهما ابتعاداً عن القصيدة المتوسطة، ومقدار حضورهما فى أعمال البياتى ودواعى التوفر على إنتاجهما . على أن تحديد الطول لا يرجع إلى شروط إنتاج مسبقة تسرى على كل شاعر ؛ فالأنواع الثلاثة من القصائد تختلف من شاعر لآخر، من حيث الأطوال، ومقدار الاعتماد على أىٍّ منها .

وبجرد لمجموع شعر البياتى يتضح البعد التصاعدى لأطوال القصائد بصفة عامة لديه،من خلال اعتبار عدد الأسطر فى القصيدة، مع ملاحظة إقصاء القصيدة العمودية من هذا الإحصاء وعددها (٧٧) قصيدة، يبقى لدينا (٣٩٩) قصيدة حرة، إلى جانب القصائد ذات التنويع الإيقاعى، والتى اعتبر فيها البيت العمودى بسطرين .

وتتحرك معدلات طول القصائد فى المستوى الأدنى نحو (٣) أسطر، وفى المستوى الأقصى نحو (٣٣٠) سطراً، وتكشف أيضًا عن ترابط عكسى بين مستوى الطول والإنتاج ؛ فكلما توافرت للقصيدة صفة التصاعد فى سلم الطول، قلت عملية إنتاجها . وهذا ما يعبر عنه التناقص التدريجى المنظم لعدد القصائد كلما زاد عدد أسطرها .

ويؤدى اقتصاد القصيدة إلى هبوط مستوى الطول العام لنصوص البياتى، فإذا كان مجموع أسطر قصائده يصل (١٤٥٨٩) سطرًا، فإن متوسط طول القصيدة يساوى

= ٣٦,٥سطرًا، كمتوسط طول للقصيدة .

فإذا اعتمدنا على الإحصاءات السابقة وجدنا القصيدة المتوسطة الطول لديه تدور ما بين (٢١–٧٠) سطرًا، وما هو أدنى من ذلك يمثل القصيدة القصيرة أى من (٣–٢٠) سطرًا، وتكون القصيدة الطويلة فوق السبعين سطرًا . ويؤكد ذلك شيوع (القصيدة القصيرة) لديه، وهذا ما يؤكده الواقع النسبى . فعدد القصائد القصيرة ١٣٩ قصيدة بنسبة تصل إلى ٣٥٪ أى أنها تصل إلى الثلث، أما القصيدة الطويلة فعددها (٤٥) قصيدة أى ١١,٥٪، وهى نسبة تعبر عن ندرة فى إنتاجها، أما القصيدة المتوسطة فتصل إلى ٥٣,٥٪ .

تقودنا هذه النتائج إلى دراسة القصيدة القصيرة، باعتبارها ملمحًا أساسًا لديه فى إنتاج نصوص شعرية. ويدرك البياتى الملامح الفارقة للقصيدة القصيرة، إذ لا تكفل مسألة القصر الكمى وحدها فى بناء قصيدة قصيرة متميزة، لابد من اندماج الشكل والتصور فى عملية الإنتاج ويعبر البياتى عن تصوره هذا بوضوح فى حوارٍ معه قائلاً : (إن طبيعة الرؤيا والتجربة هى التى تحدد الشكل، فالقصيدة القصيرة المكونة من كلمات قليلة وأبيات قليلة فن صعب جداً، إذ أن لها مواصفات وشروطًا معينة، فليست هى مقول القول، بل إنها تبدأ بكلمة وتنتهى بكلمة تضىء الأولى، وبدون هذه الإضاءة تصبح كأنها جزء من قصيدة لم تكتمل، أى أن البيت الأخير يلعب دوراً حاسمًا



فى تقرير مصير القصيدة) (٢٥) . ومعنى ذلك أن القصيدة القصيرة لابد أن تكتمل بنيتها، فى تلاحم متماسك، لا يشكو نقصًا إخباريًا يطلب تمامًا، إذ لو كانت على هذا النحو لصارت بمثابة مقطع ضل عن قصيدة، كذلك يشدد على مبرّرات الإنتاج التى تمثلها طبيعة الرؤيا التى تحدد حوافز إنتاج الشكل .

ولعل أول ما يلفت الانتباه بصدد القصيدة القصيرة لدى البياتى، ما يرتبط ببنيتها التى تتميز بانضباط زاوية الرؤية، إذ لا يتم تشتيت النص بعدة جوانب تنصرف إليها جهات القول الشعرى، بل يتم السيطرة على التصور بالشكل، فالتصور الذى تقوم عليه القصيدة ( يحدّد إلى الحد الذى يكفى لرؤيته – وحدةً مفردة – تدرك منذ البدء إلى الانتهاء فى توتر عقلى واحد ) (٢٦) فالوحدة المعنوية الملتقطة يتركز عليها الخطاب الشعرى دون إقحام لعناصر أخرى، وكأنها سيناريو محكم لحدث متواصل . ويتجلى انضباط الرؤية فى (نظام الضمائر) الذى يتحكم فى مسار القصيدة ؛ إذ تمتد وتتسع لتجذير المتخيل فى انسجامٍ نصىٍّ يتوسل بصيغة واحدة للضمير تحقيق انتظامه، فمن جرد للعلاقة بين نظام الضمائر والقصيدة القصيرة يتبين النزوع لوحدة النص، باستخدام صيغة واحدة للضمير، فلا يتم استخدام الصيغ المختلطة للضمائر بين الغياب والخطاب والتكلم إلا فى حدود ضيقة، كذلك يقل النزوع إلى تخليق الحوارات . والجدول التالى يوضح الأمر .

| الصيغة | الغائب | المتكلم | المخاطب | مختلط | حوارى |
|---|---|---|---|---|---|
| العدد | ٧٣ | ٣٠ | ٢٠ | ١٥ | ٦ |
| النسبة | ٥٢٪ | ٢١٪ | ١٤٪ | ١١٪ | ٣٪ |

فلو جمعنا الأرقام التى تشير إليها صيغ الغائب والمتكلم والمخاطب لوجدناها تستحوذ على أغلبية القصائد، وبها ينحاز النص إلى إنتاج القصيدة وفق برنامج منظم يحدد منذ البدء وجهته دون تعقد فى تركيب ضمائره النحوية .

إن ثبات الإحالة النصية يحدد وجهة المعنى، اعتماداً على دور الإرجاع الضميرى المشترك بين الجمل، فى خلق موضوع النص أو مداره الذى يخبر عنه، وقد يكون هذا المدار ((Topic، ملاحظًا بسهولة بواسطة (العنوان، أو عبارة تنبئُ عما يسعى النص إلى الاهتمام به، وأحيانًا، يكون المدار، بالعكس، هو ما ينبغى تقصيه)(٢٧) . فعنوان قصيدة (راقصة الدخان) يدّل على المدار النصى، وتأتى عملية الإرجاع المشترك للضمير لتؤكد هذا المدار .

راقصةٌ من بحر الصين
ترقص فى صندوق خزفىٍ
تغمض عينيها
تبكى
ممسكةً فى يدها عصفور
ترفعهُ قربانًا للنورْ
تقطف يدها الأخرى زهرة نورٍ



تخفيها فى قاع الصندوق
تسقط مثل النجمة فى بحر الصينْ
تتلاشى مثل دخانٍ فى الريح(بستان عائشة ٣٠)

فإذا كان مدار النص هو (راقصة الدخان) التى يشير إليها العنوان منذ البداية، فإن اشتراك جمل النص فى الإرجاع نحو هذا العنوان بضمير (الغائب) المؤنث يكفل تماسك الوحدة النصية، ويشير إلى تماس مع السرد، لما لهذا الضمير من دور كبير فى القصيدة القصصية (٢٨).ويتخذ النص من هذه الأنثى محوراً للإخبار، والذى يتعدد بتوالى الأفعال المساهمة فى ترتيب الحدث السردى، (ترقص / تغمض / تبكى / ترفعه / تقطف / تخفيها / تسقط / تتلاشى) ويتعلق كل فعل بوصف تالٍ يوضح صورة الحدث، والسرد يمتد اعتماداً على موقعة هذه الأنثى فى فضاءٍ مكانىٍّ يشير إلى أنها (دمية) داخل (صندوق خزفى)، ولكنها تقوم بحركتين رمزيتين بيديها، اليد الأولى (تمسك عصفوراً وترفعه قربانًا للنور) واليد الثانية تقطف( زهرة نور وتخفيها فى قاع الصندوق)، وبعد الحركتين (تسقط / تتلاشى) مثل (النجمة / الدخان) .

هكذا يبدو المظهر الحرفى للسرد بوصفه حركتين من يدىٍّ الدمية يجمع بينهما عنصر (النور)، وهنا تعرض القصيدة تمثيلاً استعاريًا لفعل المخيلة الإبداعية أو النشاط الذهنى إزاء الكتابة، الحركة الأولى بغية الوصول إليها بالقرابين، والأخرى عملية الحصاد والامتلاك حين تسكن داخل القصائد (الصندوق الخزفى)، بعد ذلك يتلاشى هذا الفعل الإبداعى بانتهاء اللحظة الإبداعية ذاتها، ليظل موضوع

اللحظة الإبداعية أو بذرة الضوء الشعرى مغلفة داخل صندوق أنيق، مبهرة المظهر، يشجع غموض محتواها على وجود محاولات مستمرة لفتح هذا الصندوق، وتلمس (زهرة) الخلق والتمتع بعبيرها .

وقد يلتحم العنوان مع بنية النص، ليصبح وكأنه علاقة تحديد وتعريف تجمع بين مسند ومسند إليه، أى (الموضوع "المبتدأ" – المحمول "الخبر") (٢٩) كما فى القصيدتين التاليتين :

– ق (الرجل المجهول) :

رجل من بين غبار السنواتْ
طرق الباب
حيّاتى، قلت له : " أهلاً !"
لكن الرجل المجهول قبالة، بابى، مات (بستان عائشة ص٦٨)

– ق ( الشهيد ) :

يتوهج فى نور المشكاةْ
متحداً فى ذات الله
لا يفنى / مثل شعوب الأرضْ
يتحدى فى ثورته الموتْ (بستان عائشة ص٣١)

فالرجل المجهول هو ما يعرفنا به (المسند / المحمول) الذى هو بنية النص، كذلك (الشهيد)، لكن الرجل المجهول يشير إلى معنى متعدد ينفتح على الإشراق الإبداعى، ومعانى الأمل المنتظر، فى تجسده وموته، أما (الشهيد) فإنه يتعادل مع (الثورى / الشاعر) فى جهاز البياتى الرمزى، ومفردات التصوف هنا تقدم فى سياق آخر، يدل على الشهادة الأرضية فى سبيل (شعوب الأرض / الثورة) لا



الفناء الصوفى .

والصورة الأخرى لتماسك القصيدة القصيرة، تتمثل فى التكرار الداخلى لمفردة معينة، أو إحداث التناظر التركيبى، يقول فى قصيدة (النافذة)

نافذة للريح وللثلج
نافذة لقراءة أبراج الحظ
نافذة خلف ستائرها / مختبئًا
أرنو للشارع فى خوفٍ
نافذة أرمى منها نفسى / منتحراً / فى ليلة صيف
نافذة لا شىء سواها / وسوى خطوات الموت .
فلماذا تركتنى سيدة الضوء
أعمى فى روما / أتبع موتى / فى النفق المظلم (كتاب المراثى١٥٨)

فكلمة (نافذة) التى هى عنوان القصيدة، تتردد (٥) مرات فى بداية الجمل المتتابعة، وتخلق توازيًا بين الأسطر، وبترجيعها فى كل مرة يتم تحديد معنى جديد لها، لتعبر بطريقة كلية عن منفذ أو متنفس للذات، يبدو بعيداً عنها، وتهفو إليه، وهنا تشير صيغة الاستفهام الدالة على مغادرة (سيدة الضوء) إلى الدلالة العامة للنافذة .

وبصدد (القصيدة / المرآة) نجد تآزر القصيدة القصيرة فى شعر البياتى مع تقنية " المرايا " المشار إليها فى موضع سابق، إذ نجد (٣٥) قصيدة توافرت فيها تقنية المرايا من مجموع " ٥٥ "

قصيدة، تحركت فى فلك القصيدة القصيرة، أى أن قصائد المرايا تمثل ربع القصائد القصيرة لديه، فالمرايا فنيًا تقوم على التركيز على أحد جوانب الكينونة الملتقطة على سطحها، فى بلورة الأبعاد التصورية للكينونة دون الإيغال فى التطويل والامتداد . ومن ثم تبدو المرايا لها قدرة على ضبط زاوية الرؤية فى القصيدة بما يشكل تكثيفًا للمحتوى، يمنعها من الاسترسال، فعلى الرغم من تكوينها السردى فى أغلب الأحيان بما يستوجب بطريقة نظرية امتدادًا وتطويلاً، إلا أن البياتى يقتنص نواة القصيدة السردية فى لحظة خاطفة ليصل بها إلى الحد الأدنى من الطول .

والمرايا لديه تنحاز – فى أغلبها – لصورة النموذج الإنسانى الذى يمثل رمزًا للإبداع فى الماضى والحاضر، يعيد إنتاجه فى ضوء توحده معه، ورؤية أناه الشبيهة موازية له، فتصبح المرايا ذات رؤية ظاهرة تعين مسماها الملتقط على بؤرتها العاكسة، ورؤية أخرى تحايثها دالة على ذلك الرائى الذى يعيد تشكيل ذاته بطريقة مباطنة ولا شخصية . يقول فى قصيدة " حافظ شيرازى " :

حافظ شيرازى على ناقته البيضاء
يوغل فى ممالك الليل
وفى مطالع النهار
قصيدة تولد فى مدارها الكونى
فى كينونة الظلمة والنور
وفى المستور والمعلوم والممنوع
وكلما أوغل فى رحب المدى



عاد إلى المدار
ليختفى فى النار
عند صياح الديك فى مطالع النهار (كتاب المراثى ص١٧٧)

لا يشكل البياتى صورة الشيرازى فى النص باستدعاء تناصىٍّ يعيد تاريخه الشخصى أو يقتبس بعض أقواله، بقدر ما يعيد إنتاج الشيرازى على سطح مرآته بوصفه كينونة إبداعية فى بعدها النهائى، فتبدو فروسيته الأسطورية الموغلة فى المجهول بحثًا عن أبدية القصيدة فى مدارها الكونى الدوَّار، ليصبح منذورًا لعودة أخرى برقية مع صياح ديك العود الثورى المتجدد . فيلتحم الشيرازى بمملكة الرؤيا / الشعر، ليجسد فى بعدٍ مباطن صورة الرائى المتوازى معه، ليتوحد المخبر بالمخبر عنه، عبر الأنا المغاير التى تمثل الآخر الشبيه . ولا يختلف الأمر عندما تلتقط المرآة شخصية معاصرة مثل (نجيب محفوظ أو بورخيس أو يلمازغونيه أو بثينة اليسكندرة )، إذ تظل المرايا تعكس الصورة الشبيهة للرائى . حتى عندما تبدو الشخصية الملتقطة غير محددة بزمان أو مكان، فإنها تمثل كينونة موغلة فى عموميتها كالشهيد أو المهرج أو المغنى أو الشاعر أو الحلزون، وهذا ما يظهر أيضًا فى مرايا المجردات كالناى أو البيانو أو العود (فالناى) كما يعرفه البياتى :

الناى : إنسان يقاوم موته
موت الطبيعة والفصول (بستان عائشة ص١٢)

وتظهر هذه المجردات التى تمثل قيثارة الشعر وآلته، وهى تشدو لحنًا جنائزيًا أسيفًا يعبر عن حالة الرائى.

وبجوار التقاط المرايا للآخر (الشبيه) فإنها تلتقط أيضًا الآخر (النقيض / المعارض) فى مواجهته للذات، كتعبيره عن السلطوية غير المبالية " بالطاووس " . أو تصويره (للنقاد الأدعياء) أو (الإسكندر) الذى يتحول من رمز للباحث عن ينابيع الشمس إلى جلاّد، يقول :

كاذبةٌ كتبُ التاريخْ
ما كان الإسكندر تلميذًا لأرسطوا
ما كان سوى جلاّدْ / يغزو من أجل الغزوِ / لُيشفى علته
بدماء جنود الفقراءْ .(بستان عائشة ٣٧)

وإطلالة عامة على القصائد القصيرة توضح الهيمنة البارزة لصور النموذج الإنسانى، إذ تستحوذ على (٤٥) قصيدة، ويأتى بعدها النزوع لتصوير الأماكن فى (٣٠) قصيدة .

وتعكس القصيدة القصيرة لدى البياتى بوصفها تشكيلاً إبداعيًا، عن تحولات الرؤية المستمرة لديه، وما يعتريها من تغيير فتخضع فى دواوينه الأولى للرؤية المباشرة، ويتجلى ذلك فى ديوان " عشرون قصيدة من برلين " أما دواوينه الأخيرة خاصة " بستان عائشة " و "كتاب المراثى" فتعتمد على التمثيل الرمزىّ .

وإذا كانت القصيدة القصيرة تتسم بالتحام البداية بالنهاية، دون ملاحظة ظاهرة لتطوير أو نمو إذ يتم (التضحية بالتنوع لصالح الوحدة)(٩٥)، فثمة تساؤل هام عن أدوات ذلك الالتحام، ولعل ما ظهر من ضبط زاوية الرؤية فى القصيدة يمثل أداة بارزة لذلك، بالإضافة لطبيعة البنية النحوية التى تلتزم وتُسير انتظام القصيدة، بحيث تمثل وحدة تركيبية مغلقة وقائمة بذاتها، تقود إلى الوحدة الدلالية .



وأسلوب الاستدراك يمثل البنية النحوية التى تتحكم فى مسار القصيدة القصيرة، خاصة الاستدراك بـ (لكن) الذى يعد أوفر الأساليب النحوية تواترًا وعملاً فيها، وتوضح المقارنة الإحصائية علاقته بها، فمن مجمل (١٣٩) قصيدة يتراوح طولها من (٣ – ٢٠) سطرًا نجد (٤١) قصيدة تقودها حركة الاستدراك بـ (لكن) إلى تماسك بنيتها التركيبية، أى أن العلاقة بين الاستدراك وبين القصيدة القصيرة يمثل ٣٠٪، بما يقرب من الثلث .

ويرتبط تواتر الاستدراك فى القصيدة القصيرة بديوانى (بستان عائشة) و(كتاب المراثى)، فالأول يستخدم الاستدراك فى (١٤) قصيدة قصيرة، والثانى فى (١٧) قصيدة، أما باقى مرات الاستدراك، فهى (١٠) مرات موزعة على بقية الدواوين، بما يؤكد ارتباط الظاهرة بمناطق تواتر القصيدة القصيرة .

وينجم عن استخدام الاستدراك إحداث الترابط لا على صعيد الجملة بل إلى الترابط بين الجمل فى أغلب القصائد، كما يؤدى إلى التماسك عبر التعارض الداخلى ؛ فأداة الاستدراك (لكن) تقوم بنائيًا بدور الحاجز الذى يؤشر على الفصل البلاغى بين (مركب التضاد ) الذى يقود معمار النص، فالقصيدة تتحرك من الموضوع إلى نقيضه، ويمثل الموضوع الرصد الأولى والمبدئى، ثم يتم التحول إلى نقيضه بالاستدراك، وينشأ عن ذلك التوتر بين الموضوع ونقيضه، فـ(الموقفين أو الحدثين أو أى أمرين آخرين يعدان فى ذروتهما غير قابلين أن يجتمع أحدهما بالآخر، ولكنهما مع ذلك يوجدان فى عالم نص واحد) (٣٢).

وتقدم قصيدة " المغنى" الكيفية التى يحول بها الاستدراك القصيدة من الموضوع إلى نقيضه . يقول :

رجل من فوق صليب تعاسته
يصرخ فى برجِ حمامٍ
فى قفص / سجن / قبر / منفى / ماخور
لكن الجمهور / انزله من فوق صليب تعاسته
ليغنى / لسكارى / ثرثارين / لصوص (المراثى ص١٤٠)

القصيدة تعرض لحالتين متعارضتين لوضعية "المغنى" الوضعية الأولى يبدو فيها حاملاً ضمير القول المعذَّب بتعاسته، ومتعاليًا على واقعه وألمه بالصراخ، كفعل يريد تغيير الحيز المكانى الذى يبدو خانقًا ومقيداً لفعل (الحركة / الحرية)، كما فى "قفص / سجن / قبر / منفى / ماخور" وتأتى الانعراجه فى التركيب بـ (لكن) لتعرض لنقيض الحركة الأولى، فيتبدل الغناء / المغنى وراء مطالبة الجمهور له بخيانة ضميره ورسالته، إذ يغتال صراخه ويتحول إلى فعل ترفيهى ومجانى لثلة من المزيِّفين غير المبالين، وبذلك يتكون جذر القصيدة من حركتين متعاكستين ؛ المغنى الذى يحمل قيثارة الثورة، وصورته وهو خائن لها، وبهذا التعارض يشدد النص على سمو الغناء . ولعل التعارض التركيبى بين (فوق صليب تعاسته / وانزله من فوق صليب تعاسته) و (يصرخ / ليغنى) ما يبلور البعد التضادى للقصيدة .

ويؤدى أسلوب الاستدراك بـ (لكن) إلى تحويل القصيدة إلى بناء تركيبى متعارض، فينقسم البناء التركيبى إلى جزئين متناظرين ؛



القسم الثانى منه يرجع بالتضاد فى الحكم القسم الأول، ويمكن تصور هذا التناظر التركيبى الدال على التضاد من خلال قصيدة "عن الذين يرفضون تمثيل دور الذى يمثل " (٣٢).

فالقصيدة مضمار للتوازى التركيبى المنظم، تبدأ بممهد (الفعل أكتب) ثم قرائن علائقية أربعة ثم غلق إخبارى للوحدة التركيبية، ثم يبدأ التركيب مرة أخرى بالاستدراك ليعاود التفافه حول نفسه بالتعارض، فترجع القرائن بحكم جديد يدل على غيابها بعد أن كانت حاضرة فى بداية النص، ويؤدى هذا البناء المنظم والمحكم إلى تحريك القصيدة بانتظام إلى نهايتها، وتمكين المرسل من المعرفة الدقيقة لحركة البناء والانتهاء بما يؤدى إلى سهولة الاستعادة من قبل القارئ، وهنا يتبلور أساس القصيدة القصيرة إذ (تسمح لنا بأن نحتفظ إلى (نهايتها)، بانطباع واضح عن بدايتها، إن القِصر يجعلنا إذن، شديدى الحاسية على وجه الخصوص إزاء وحدة القصيدة ومفعولها كمجموع [.....]والخلاصة المتزامنة التى يحققها التذكر المباشر لقصيدة قصيرة تحدد بشكل مباشر قوانينها البنائية ) (٣٣) .واكتساب القصيدة عملية التضاد لا يتوقف فقط على استخدام الاستدراك، فحركة التعارض الداخلى دائمًا تقود إلى المفارقة، والتنقل من الحركة إلى السكون، يتجلى ذلك فى قصيدة اللقالق :

تحط الرحال بأعلى الكنائسِ
أعلى المساجدِ.فوق القبابْ
تُجَمِّعُ عيدان أعشاشها
من هنا أو هناكْ

تبيض / تفرخ / تفرد فى الريح أجنحةً
لتزق الفراخ
فإن ضوأت نجمةُ القطب فوق المدينةِ
ذارفةً نورها فى العراء
نماريشها
واستطالت قوادُمها فى الهواءْ
تطير اللقالق عائدة
لبلاد الضباب
مخلفةً صرخة فى أعالى السماء (بستان عائشة ص٤٧)

القصيدة توتر بين حركتى اللقالق، الحل والترحال، الإقامة والسفر، فالأسطر الأولى تعبر عن حالة استقرار اللقالق، لكنها حالة استقرار تالية لترحال، تبنى أعشاشها على القمم نازعة لإقامة طويلة، لها مظاهر التوطن، فتلد صغارها وترعاهم بيد أن حركة الاستقرار تبدو فى النهاية منذورة للرحيل مؤجل وموقوت منذ الاستقرار لشرط إضاءة "نجمة القطب"، لذا تجاوبها استجابة سريعة لحركة الطيران مرة أخرى بعد استجماع مؤهلاته (نمو الريش / استطالت القوادم) لتناسب سفر المسافات الطويلة، سفر لأماكن غير محددة وغائمة (بلاد الضباب) ولا تترك اللقالق من أثر فى حلها وترحلها سوى صرخة لها صداها المدوى فى السماء .

تظهر دورية حركة "اللقالق" فى قلقها المستمر، بين الإقامة والترحال، لا تقيم إلا بمقدار نزوعها إلى السفر، ولا تحط على الأرض إلا للطيران، فتبدو "اللقالق" بوصفها معادلاً لرحلة الكائن



نحو إشارات الضوء، ودورية بحثه الدائم عنه . وعلى المستوى التركيبى تبدو عملية السرد محكمة وبسيطة، على هذا النحو :

– تتبلور حركة السرد من خلال ضمير الغائب العائد على "اللقالق" إذ يلتحم العنوان بالقصيدة، بعلاقة المسند والمسند إليه .

– التتابع السردى للأفعال المتوالية التى تصور الإقامة والترحال، وتسهم فى امتداد التصوير كما فى (تحط / تجمع / تبيض / تفرخ / تفرد / تزق) كذلك اندماج الحركة الثانية بالأولى بالشرط (فإن ضوأت ... نما ريشها) .

– التعارض بين أفعال الحركة (تحط / تطير) وتعبير الأفعال عن الإقامة والسفر .

– تحرك اللقالق فى المكان بين الإقامة والترحال، وحركتها الدورية فى الزمن .

وإذا كان التمثيل الاستعارى فى القصيدة يبدو مغلقًا، فإن استحضار أسطورة ( الفينق) تقيم التعادل الدلالى المطلوب، إذيصبح ( اللقالق / الفينيق) الطائر الرّحال الذى ينبعث من رماده مرة أخرى، معادلاً للشاعر الرحال أو الثورة. يقول فى قصيدة (المعجزة) :

يهاجر الحبُ
كما تهاجر الثورة والطيورُ، يبنى
عشه اللقلقُ
فوق قبة الكون
وفى رحيله يموت (كتاب المراثى ١٤١)

**ثالثًا:رمز عائشة : ثبات البنية وتعدد الدلالة**

تعد الأسطورة شكلاً من أشكال الوعى الإنسانى القار فى المخيلة الجمعية، فإنها وإن كانت تشير إلى وقائع غير زمنية، تضرب عمقًا فى أغوار الزمن السحيق ، إلا إنها نمط دورى تستعيده الذاكرة الإنسانية باستمرار، لا لكى يشدد الإنسان فى لحظته الآنية على العود الأبدى لأنماط خاصة من الوقائع فقط ، بل ليؤسس بها كذلك تصوره الخاص لما يجرى حوله، فما يُكسب الأسطورة قدرتها على الاستمرار بوصفها نماذج عليا، هى تلك الطبيعة التى تتسم بها من حيث تعدد دلالاتها، والتى يمكن أن (تفسر لنا الماضى والحاضر والمستقبل) (٣٤)، والعلاقة بين الأسطورة والمعنى هى أساسًا علاقة تحريف ، نظرًا لكون الأسطورة منظومة مزدوجة للدلالة ؛ تشير إلى معنى أوليّ وينكتب بها معنى آخر جديد ، ومن ثم فهى كما يقول بارت (صيغة من صيغ الدلالة . إنها شكل) (٣٥) ، يشير إلى فاعلية اشتغال سيميائى ثلاثى الأبعاد وهى ترسيمة الدال ، المدلول ، والعلامة . (٣٦) أى تجمع عبر العلامه بين المظهر الحرفى، وبنية المدلول ؛ لتشير إلى نظام بديل وعالم مغاير، ومن بين النماذج البدئية المتعددة يمتلك الرمز الأسطورى الدال على المرأة حضوره الأليف فى الوعى الجمعى، لما تشير إليه من توق دائم لرغبات الإنسان الكبرى ؛ الخير والحب والرغبة والحياة ... ؛ فالشوق الدائم الذى يعانيه الذكر فى غياب الأنثى ، يشير أول ما يشير إلى فقدان الأمن وسيادة الشر فى عالم فقد البراءة . ومن ثم تغدو المرأة تجل من تجليات الأم الكونية الكبرى / الأرض ، التى تحتضن الفرد ، وتعيد إليه التوازن



من خلال الحب ، الذى هو بالأساس المحرك الأول للتاريخ البشرى الخلاق ، فـ (التاريخ كله عمل من أعمال الحب)(٣٧) .

فالمرأة القسم المكمل للرجل، إذ تمثل المبدأ الموجب (ين) فى مقابل المبدأ السالب (يانغ) فى الفكر الصينى ، وفى الفكر اليونانى (الإيروس) فى مقابل (اللوغوس) ، فالإيروس عالم الطبيعة والرغبات والغرائز ، أما (اللوغوس) فهو التسلط على الطبيعة والمنطق . وفى علم النفس الحديث يُعبَّرُ عن الطاقة الموجبة لدى يونغ بالانيموس ، والطاقة السالبة بالأنيما . ويفسر يونغ ذلك من خلال البعد الخنوثى الكامن فى الرجل والمرأة ؛ فالانيما هى الأنثى الكامنة فى كل رجل ، والانيموس هو الرجل الكامن فى كل امرأة . (٣٨)

وترتبط رمزية المرأة بالأرض على نحو وطيد فقد كانت سيادة المجتمع الأمومى والتى تمثل فيه الأم الكبرى المركز ، ذروة النماء والإخصاب ، حيث الفردوس الأرضى فى اكتماله . ومن ثم ارتبطت الأنثى دومًا فى الوعى الإنسانى بالمكان الحميم ؛ حيث الدفء والأمان ، فالبيت على سبيل المثال لا يكتسب بعده الحامى للإنسان إلا من خلال الملامح الأمومية . (٣٩) وهذا البعد الأنثوى للمكان نجده فى كثير التصورات الصوفية ؛ فابن عربى يقول (المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه). (٤٠) فكأن رمزية المكان / الأرض لا تتشكل دلالته المعبرة عن الألفة ، إلا من خلال موضعة المرأة داخله . وذلك لأن دلالة المرأة على الحب ، (لا الحب فقط كذروة الحياة ، والاندماج الفيزيائى بين الحلم والواقع ، بل الحب كأسطورة ، كإحدى الأساطير المدهشة التى ستحفز كل إنسان لمحاصرة المجهول )(٤١).

ومع ديوانه (الذى يأتى ولا يأتى) بدأ النص الشعرى لدى البياتى يكوِّن رؤيته الشعرية باستخدام الرموز والأقنعة، ويشق طريقة بعيداً عن مد البصر بصورة مباشرة إلى معطيات الواقع المباشر ونماذجه التى أدت إلى وقوعه فى الشفافية والتشارك مع الواقع بلغته . بدأ البياتى يصنع لغته معتمداً على التواشج مع الأساطير واستنباش التراث العربى والعالمى، نحو تحقيق مشروعه الشعرى الأكثر بروزاً وتميزاً بقيامه على الرموز الكبرى .

وانطلق رمزه الشامل والأكثر إشكالية وتلازماً بخطابه الشعرى، رمز "عائشة" (٤٢) بقدرته على الانفتاح والتعدد والتنامى المستمر عبر دواوينه المتلاحقة وحتى آخر أعماله "نصوص الشرقية"، يعيد فى تشكلاتها المتحولة وأبعادها الرمزية المتنوعة صهر الأساطير والتجارب الدالة على الحب، بحيث أصبحت رمزاً شعرياً كبيراً قابلاً لكل صورة، من صور الحب والخلق والولادة . فتقمصت كل الوجوه .

ويتشكل رمز عائشة أول ما يتشكل بالاشتقاق اللّغوى من مادة (عاش) واسم الفاعل المؤنث الدالّ على استمرار الحياة وديمومتها (عائشة)، فيغدو الاسم تعويذة البقاء والتجدد، وبتماهى الاسم واقترابه بالمجانسة الصوتية مع الآلهة السومرية (عشتار) يكتسب بلورته الأسطورة لطقوس الموت والانبعاث، ولحظة الميلاد الجديد .

فعشتار (٤٣) – آلهة الخصب والحرب – تمثل البعد الأسطورى الذى يتكئ عليه النص – فى أغلب تجلياته – فى تكوين رمزية الأنثى / عائشة فى تبدلاتها وتحولاتها، ويستغل فى تشكيلاتها انفتاح أساطير الخصوبة المرتبطة (بالأنثى) على بعضها بعلاقات التماثل



والتقارب، (فعشتار / إنانا) السومرية تقارب (عشتروت وعطار)، وكان من الطبيعى وهى آلهة الجمال أن تتوحد مع ألمع نجوم السماء بصفتها – أى عشتار – آلهة الزُّهرة أو نجمة السماء (فينوس) (٤٤) (وتمتد صلتها إلى (العُزى) عند العرب وايزيس فى مصر وأفروديت عند اليونان) (٤٥)، وهذا التمازج أو التوحد بين الأساطير يخلق أسطورة الأنثى المثال التى تداعب الخيال الشعرى للبطل العاشق باستمرار .

أهدى زهرة رمان عشتارْ
قبل عينيها ،
قال لها : أنتِ، الآن، العزى
فينوسُ
أفروديتُ / وأنت المعبودة فى كل الأزمان ( المراثى١٣٣ )

وعند هذا المستوى من اندغام الأساطير فى بوتقة واحدة – لأنثى متعالية (عائشة) – تتشكل عمليات التبادل والحلول فيما بينها، لصناعة الرمز الكبير للأنثى، ولعل هذا التلاقى ما يعزز انفتاح "عائشة" على بديلٍ لها يبدو متكررًا فى شعر البياتى، فنجم الصباح أو كوكب الصباح يتوحد مع عائشة عبر تماهى عائشة مع العديد من أساطير الخصوبة، والتى تبدو فى أغلبها متحولة إلى الطبيعة النجمية، فعشتار ذات طبيعة نجمية كما مر، كذا فينوس والزُّهرة والعُزى، وهذه النجوم / الآلهة نجوم صباحية فى الأغلب، تلتحم بصورة (عشتار) فى تجلٍ لها .

فمتى تَنْهَل كالنجمة عشتار وتأتى مثلما أقبل فى ذات مساء

ملك الحب لكى يتلو على الميت سفر الجامعة (٢/٢٠٦)

أو تتوحد مع الأساطير العربية للبدو الرّحل سعيًا وراء ضوئها :

وفتحت للبدو وهو فى غربته الأبواب

فسار لا يلوى على شىء وراء كوكب الصباح والناقة السراب (٢/٢٥٩)

أو تتجلى فى صورتها الجوهرية (عائشة) :

صارت عائشة نجمة صبح

تتلألأ فوق مدائن صالح(البستان٥١)

بهذه الطبيعة النجمية يتم التلاقى بين الأساطير لخلق رمزية الأنثى / النجم الوّهاج، لذلك تظهر فى عمليات من التقمص المتوالى للأساطير، فما (أناهيد) فى قول البياتى :

قالت أناهيد إنى بعد عائشةحبيبة لك، قالت أناهيد(نصوص شرقية ٩٩)

– ما هى إلا الزُّهر التى كانت – كما تقول الأساطير العربية – (امرأة بغيًا مُسِخْت نجمًا، وكان اسمها "أناهيد") (٤٦)

وصورة النجوم تؤشر لفعل الإضاءة والنور، بما يؤهل لاشتغالها كرمز من رموز البعث، لأنها تمثل العبور من النهار إلى الليل وبالعكس، (وقد مثلت أحيانًا بطقوس العبور تحت كافة أشكالها فى الوجود البشرى : ولادة، تكريس وموت) (٤٧) وامتداد هذه الرمزية إلى صورة الانبعاث بتآزرها مع طقس الصباح / النور فى تجليات عائشة / النجمة، لكن عملية الإضاءة أو البعث تبدو غائبة، بغياب النجم واحتجابه، حتى فى تألقه بوصفه مركزًا قطبيًا للنجوم /



الكون، فغياب النجمة / النجم مرتبط بحضوره .

– فى منتصف الليل يغيب النجم القطبى وينبح كلب قمر الموت (٢/٣٧٢)

– أفول النجم القطبى وراء الأبراج(٢/٣٧٧)

– لكن أحاول أن استبقيها فى خوف الطفل، وذعر الملاح بُعيد غياب

النجم القطبى(٢/٤١٠)

ولهذا تتحول الدلالة النجمية المرتبطة بالانبعاث إلى دلالة على الموت والأفول والاختفاء، وإذا انتقلنا إلى قصائد الرثاء لدى البياتى وجدنا دلالة النجوم تتلازم مع الموت والحياة فحين يرثى ابنته (نادية) يحولها إلى نجمة ترحل من عالم الموتى إلى الأحياء .

مثل نجمة الصباح لا تُرى

وجودُ غائبُ : يذوب فى الضياء

يرحل من منازل الموتى

إلى منازل الأحياء(كتاب المراثى ٢٧)

فطقس الميلاد والموت يرتبط بالأفول والاختفاء ثم عودة أخرى فى الحياة المحجوبة فى صورة نجمة(٤٨)، فثمة علاقة تجاوب بين النجمة وظلال الموت الذى هو عبور لحياة أخرى .

التبادل بين "النجم" و "عائشة / عشتار أو كل المعبودات"، يبرره التقارب والمجاورة بينهما فى علاقة الخصب / الجدب، الموت / الحياة، فكلاهما يشكل سياقًا للعبور والتجاوز وأملاً مستمرًا فى كل ما هو واعد بولادة جديدة من الموت . وتتحول عائشة إلى قطب

جاذب للنجوم، أو (سيدة للأقمار السبعة) أو تتقمص صورة (الدب الأكبر)، وبذلك تأخذ عائشة وكل بدائلها صورة النجم .

(حين انتظر الشاعر / ماتت عائشة فى المنفى
نجمة صبح صارتْ / لا را وخزامى
هنداً وصفاء / ومليكة كل الملكات) . (بستان عائشة ٧)

وانفتاح عائشة على تجليات المعبودات الأسطورية يجعلها بنية محتملة التكاثر والتعدد فى تناسج إشارتها الراجعة إلى أساطير عربية أو أجنبية، إذ تعمل داخل بنيتها مشكّلة برج من الإحالات الأسطورية التى تضرب بذورها فى تنوعها المتكاثر إلى النماذج البدائية للحب، والصراع المستمر وصولاً إليه، بين جدلية الامتلاك والفقد، والاتصال والانفصال، والذى يظل الأفق الذى يبحث فى وجوده وعدمه العاشق والمعشوق .

ولكن الوصول إلى مضارب قبيلة عائشة مؤطر بتلاشيها المتجدد، ظهورها وعد بغياب، لعنة تطاردها فتحولها إلى مسخ حجرى، أو رماد منثور، ويتجلى التحول بفعل التمازج بين عائشة والعاشق وتبادلهما لأكثر من نموذج أسطورى، فنجد إعادة أسطورة (إساف ونائلة) (٤٩) لتعبر عن عائشة والشاعر .

خبأت وجهى بيدى
رأيت
عائشة تطوف حول الحجر الأسود فى أكفانها
وعندما ناديتها هوت على الأرض رماداً وأنا هويت
فنثرتنا الريح



وكتبت أسماءنا جنباً إلى جنب على لافته الضريح (٢/٢٥٨)

ديمومة الوصال الممنوع تجعل الشاعر دائمًا يراها فى كل صور الحب المنفلت والضائع والممسوخ، وحتى إن بدت فى أسطورة تعبر عن الامتلاك فإنه يحول إشارتها إلى فقد وفشل، فحين تتماهى "عائشة" مع تمثال (بجماليون) (٥٠) الذى صنعه وظل ينحت فيه حتى عشقه فى إبداع صنعته، وأنعمت عليه (فينوس) – كما تقول الأسطورة – بتحويلها من حجر إلى روحٍ حية، فإن تمثال البياتى يعاكس الإشارة الميثولوجية ليجعل من تمثاله حجراً كما هو عليه، دائم الصمت وهو دائم البحث عنه .

تمثالاً كانت
وأنا كنت المثّال
لكنى مازلت أواصل نحتى فى حجر الحب
لينطقَ
مازلتُ أواصل بحثى عنها فى كل مكانْ(كتاب المراثى ص١١٨)

الصفات التى تحيط بعائشة ليست إذن صفات يمكن إدراكها بوصفها أنثى واقعية، أو كائنًا عاديًا، وإنما تتشكل على أساس مرجعيات أسطورية، وتكشف عن تفاعل مكونات متعددة، تخلق كائنًا مشبعًا بطقس الأسطورة، التى تبدأ بذرة الخلق منها، فتغدو امرأة أسطورية تنحل فيها عناصر الولادة والخصب والانبعاث، لتبدد فى بعدها المعارض – ما هو آنى، فى عالم الغسق .

العالم الغارق فى الغسق
والمرأة الأسطورة

تطلع من نبوءة العهد القديم وبطون كتب الأنهار
ومن رسوم السحَرة
على كهوف العالم القديم
تخرج من سرتها وردة شمس الليل والنهار
ولازورد النار
تمارس الحب مع الضياء والهواء والمطر
تحبل بالبذور والأزهار والثمار
تحتضن المرآة
حالمة بالنهر والحصان والثعبان
فتختفى فى قعرها المطموس
عائدة إلى بطون كتب الأنهار
وريشة الساحر فى الكهوف(٢/٢٢٥)

عائشة على هذا النحو منذ لحظة ميلادها، خارقة لنواميس الكون، جامعة فى تجلياتها عناصر العالم فى وجودها الشامل لصراع الأضداد، تجمع بين شمس الليل والنهار وبين النار، ويتجاوران داخلها مع المطر والماء والأنهار والهواء، تطلع مصاحبة لنبوءة دورة الانبعاث من الموت إلى الحياة ومن الجدب إلى الخصب، بما هى عودة إلى الإثمار والإزهار، ولكن لا تستجيب الأنثى لهذا التحول والصيرورة إلا بولادتها من مغاور الحلم وطقوس السحر والخرافة، لتمنح فى كلية وجودها، البطل أمل التورّد والإخصاب ؛ إذ تخرج من القبور والمغارات والكهوف والأطلال وظلمة البحر ومجارى الأنهار والممرات والمفاوز والصحارى، إضافة إلى الحانات والربوع



والينابيع، من الظلمة إلى النور، ومن الموت إلى الحياة .

يا امرأة تصعد من مغاور النعاس
والسحر والخرافة
تضاجع الساحر والشاعر والمقاتل
ووردة الصيف التى تموت فى الخمائل
تبوح تحت شفتى بسرها المخاتل
تمنحنى طفولة النهار
وفرس البحر وياقوت كهوف النار
وجرس الأمطار(٢/٢٢١)

وبذلك يغدو رمز عائشة بالغ الازدواج والتعارض بين مكوناته، كاشفًا عن امتلاك الفعل ونقيضه، لديها قدرة على الموت المتجدد، ولكنها قادرة على الانبعاث، قد تموت أو ترحل أو تختفى ولكنها تتجلى مرة أخرى، فى حركة دورية قادرة على تجاوز السكوت والثبات، وهذا ما يجعل من حضورها غيابًا وموتها انبعاثًا، وتمثل حضورًا وغيابًا لثنائيات الموت والحياة، الملاك والشيطان، الخصب والجدب، الوجود والعدم، الخلق والتدمير، الثبات والتحول . فهى (امرأة تموت فى الولادة) (٢/١٦٨) و (امرأة الميلاد والموت) (٢/٢٢٢)، فيظهر موتها طقسًا لازمًا لميلادها الجديد .

فأننى أموت من كونى لا موت (٢/١٤٩)
عائشة ماتت، ولكنى أرها تزرع الحديقة (٢/٧١)

وبجوار جدلية الموت والحياة التى تشكل الرحم الدلالى المحرك لرمزية (عائشة)، تبدو عملية التعارض والتضاد إزاء هذه الجدلية

بصورة التعارض بين الصبا والنضارة والبكارة الأزلية التى تمثل صورة ثابتة فى تكوينها، ضد عوادى الزمن وصيرورة التغيرات، فجدلية الموت والحياة لا تبدد صباها وطفولتها .

أحبها صبية / ميتة وحية (٢/١٣٩)

وإن كانت صفة الديمومة لصفات الصبا والطفولة، مرتبطة بفعل العاشق الذى يشكلها باستمرار بوصفها حالة ثابتة لها بالعشق والحب، الذى هو ميلاد وموت .

– يعيدها صبية ناضرة البكارة(٢/٩٢)

وقوة الحب قادرة على استعادة الطفولة، وامتلاك القوة .

أحرقنى هواه

حلت بروحى قوة الأشياء

وانهزم الشتاء / ذابت ثلوج وحشتى

واستيقظت طفولتى(٢/١٣٩)

وعلى هذا الأساس تتوارى عوادى الكبر والإمحاء والفناء، وراء لا زمنية اللحظة الإخصابية لتظل فى شباب دائم :

– لم تكبرى، وجهك ما زال، كما كان

بهيًا صافيًا / يشع منه النور(البحر بعيد أسمعه يتنهد ٤٦)

– المرأة / قادرة على الاحتفاظ بحرارة جسدها

وبطعم قُبل عشاقها / وبرائحة الورد والياسمين، حتى بعد موتها (نصوص شرقية ٥٢)

فدخولها إلى عوالم السحر ودوائر الأساطير، يمنحها هذه النضارة :



لما تدخل امرأة حجرة "خوفو" لا تدركها الشيخوخة

والموت وتبقى قادرة . رغم مضىِّ الأعوام، على الحب ،

وعائشة، كانت تلك المرأة، أو هى أصبحت الآن .(٢/٤٥٤)

ويتجاوب مع صباها المتجدد وطفولتها، بكارة وعذرية مستمرة، فى مقابل بذرة الخلق والتكوين والتجسيد الأيروسى لها، الذى يبدد هذه البكارة ويزيل عذريتها، بما يشكل مظهرًا آخر داخل الثنائيات المتعارضة لرمز (عائشة)، فبكارتها تبدو أزلية فى أكثر التجليات، ودائمة وفى ذروة النقاء :

فأنا نائمة وحدى هنا تحت سماوات مجاذيب النخيل

لم يقبل شفتى انسُ ولا جنْ ولا طيف حبيب(٢/٢١٣)

أو تتمثل فى ذروة عذريتها بأعلى نماذج العذرية المقدسة، صورة (مريم العذراء)، فلا نستطيع إلا أن نقرأ قوله تعالى ( وهزى إليك بجزع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا ) ( مريم ٢٥) فى قوله :

– أيتها العذراء

هُزى بجذع النخلة الفرعاء

تسَّاقطُ الأشياء(٢/١٤٨)

وتتجلى فى صورة (الأرض) التى يضع فيها (الشاعر) بذرة النور، لتأخذ هيئة "عشتار" بوصفها ربة للخلق والخصب .

تاركًا قطرة نور

بين نهديها الصغيرين وفى أحشائها رعشة بركان يثور

حيث تنشق البذور(٢/٢٠٥)

وحين تأخذ (عائشة) صورة (عشيقة وضاح اليمن) يتحول (

وضاح) إلى واهب يمنحها روح التجدد، وبذرة الولادة .

بذرت فى أحشائها طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء (٢/٢٤٤)

وهذا التعارض بين بكارتها واحتوائها بذرة الإنجاب، يشدد على جدلية التحويل الذى تمارسه فى طقس أسطورى دال على قدرتها الإخصابية وإزالة الجدب، ويقربها هذا من (عشتار) التى تجمع بين كثرة العشاق واحتفاظها الدائم بعذريتها (٥١) بحيث تتماهى مع (الأرض) الأم، التى منها بدء حركة الميلاد وإليها الموت، فعملية التناسل والاستمرار وصيرورة الوجود والولادة مشروطة بحتمية الموت .

أيتها السروةُ / ياعشتار
والربةُ الأمُ وطقس الصحو والأمطار
يا من وُلدت من دم الأرض / ومن بكاء "تموز"
على الفرات(٢/٢٧٣)

عند هذا المستوى الدلالى تتجلى ظلال التراسل والتقاطع بين (عائشة) و (عشتار) على أكثر من صعيد والتراسل بين نص البياتى والأسطورة البابلية يتجلى بطريقة بارزة فى أكثر من ديوان، وإن كان ديوانه ( الذى يأتى ولا يأتى ) و (الموت فى الحياة) يشكلان ذروة الاغتراف منها . وتتمثل عمليات التلاقى بين (عائشة) و (عشتار) بداية بواسطة حالة التوحد والحلول معها، إذ تتجلى كل منهما فى الأخرى، وتنحل الصفات الأسطورية لـ (عشتار) داخل (عائشة) فى الحضور الكلى للأنثى، فلا يبقى ثمة ثنائية واختلاف بينهما .

ولعل أبرز ما يتمخض عن هذا التلاقى انتشار آلية العبور



الطقسى نحو الخصوبة والتجدد، وما يرتبط به من استدرار المطر والإزهار وتورّد الطبيعة بعد جدبها، فالاحتجاب أوالغياب المتكرر فى دورية أبدية، يمثل غيابًا وحضوراً للخصوبة فى تعاقب يشمل دورات الحياة والموت ويمتد لمظاهر الطبيعة فى تعاقب الفصول وحركة الشمس والقمر والليل والنهار، فتتجلى حينًا ويأفل نجمها أحيانًا أخرى، وتظل واعدة بالتجدد .

تظهر فى كل الأزمان
آلهة أو أنثى من ضوء
تحمل قوس الصيد
متوجة بلقاح الأزهار
تتساقط / فى كل بلاد تظهر فيها / الأمطار
وتقام الأعياد(المراثى ٢٢)

ظهور (عشتار) فى النص يتبلور فى وجود أحد صفاتها التى تتشكل لتبرز قوة الخصب المتمثل فى المطر، واستنبات الأزهار، ثم التقاطع المباشر معها فى حمل القوس أو إقامة أعياد دّالّة على الخصوبة والتناسل(٥٢) ويبرز التقاطع مع الأسطورة السومرية (لعشتار) أيضًا من خلال طقوس الزواج المقدس أو أعراس (عشتار وتموزى)، والمتمثلة فى استعدادها لهذا الزواج بالاغتسال، والتهيؤ للتناسل، ويؤكد هذا التقاطع مع طقس العرس على دلالة ابتهالية بغية التجدد (٥٣) .

ترحل كل ربيع
للخابور

لتغسل ثوب العرس
بماء النهر الطاهر
فتعود، كما كانت عذراء
لتصبى عاشقها / الطالع(كتاب المراثى ٥٠)

ولكن ما يشكل بؤرة التقاطع بين (عائشة وعشتار) ويرمى بظلاله على الأولى، ما ينطوى عليه موتيف (الهبوط) و (الاحتجاب) فى أسطورة عشتار من غياب للخصب، وتوقف للحياة، على أن البياتى يمارس إعادة كتابة للأسطورة بغية ما يمكن وصفه بملاءمة النسيج العام للرمز، فإذا كان (هبوط عشتار إلى العالم السفلى) لا يقابله – كما تقول الأسطورة – اكترث من (تموز) بما بدفعها إلى إحلاله بديلًا عنها فى العالم السفلى، انتقامًا منه (٥٤) وتعتبر على هذا الوضع، أساس شقائه، (وهى بذلك تختلف تمامًا عن بقية الإلهات الأخريات : عن إناث فى الأسطورة الكنعانية وعن نوت فى الأسطورة المصرية وعن أفروديت فى الأسطورة الإغريقية) (٥٥) . وهى الأساطير التى تأخذ الأنثى فيها دورًا أساسيًا فى البحث عن الإله القتيل، وإذا كان الأمر كذلك فإن البياتى يلغى من الطقس السردى لأسطورة "عشتار" هذا الجزء الخاص بالتدابر بين (عشتار وتموز) ويجعل منهما باحثين دومًا عن بعضهما وراء حاجز الموت، سواء ظهرت (عشتار) و(تموز) بأسمائهما كما فى قوله :

لكنما عشتار
ظلت على الجدار
مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب



والصمت والأعشاب(٢/٧٨)

فهى تحاول البحث عنه رغم (موتها) فى العالم السفلى، لكن موته يظل يدل على غياب الخصب :

تموز لن يعود إلى الحياة
فآه ثم آه (٢/٧٨)

وحين تأخذ " عائشة " دور " عشتار " " والخيام " دور "تموز" – فى إطار فكرة الحلول الأثيرة لدى البياتى – يأخذ (الخيام) على عاتقه البحث عن " عائشة "، وهو دور إيجابى فى مقابل تموز . وهذا ما يتجلى فى قصيدة (بكائية) من ديوانه (الذى يأتى ولا يأتى)، فيتم التراسل بين الخيام وتموز وعائشة وعشتار، من خلال نزول (الخيام) إلى العالم السفلى / نيسايور بحثًا عن " عائشة :

أبحث عن عائشة فى ذلك السرداب
أتبع موتها وراء الليل والأبواب(٢/٧٩)

وتتقاطع عائشة مع " عشتار " التى تموت بعد (عرسها مع تموز):

من ههنا أنزلها الحفار
للقبر وهى فى ثياب العرس، فوق رأسها تاجُ من الأزهار
وغيمة من نار
وههنا ساحرة شمطاء
كانت وراء النعش تبكى(٢/٧٩)

وهنا نستطيع أن نرى الأسطورة السومرية التى تروى نزول (عشتار) إلى العالم السفلى بعد أن وضعت التاج على رأسها، ونرى

التماهى بين دور " الساحرة " فى النص، ودور (اريشجال) فى (العالم السفلى) فى الأسطورة السومرية، ويمتد النص فنرى (الخيام) يطرق أبواب العالم السفلى ليسأل عنها :

طرقت باب العالم السفلى مرّتين
فَمَدَّ لى حارسها يدين
وقال لى : من أين
قلت : أنر لى هذه السهوب
فالليل فى الدروب
قال، وكانت يده تعبث بالمكتوب
ليقرأ المحجوب :
عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد (٢/٧٩-٨٠)

لا يقدم النص مايشى بالتماهى مع (أسطورة عشتار) فليس ثمة بحث من كلا (العاشقين) فى سبيل الآخر، وإن كان يبدى تقارباً مع (ملحمة جلجامش)، خاصة ما يتعلق ببحث (جلجامش) عن خلاص صديقه (انكيدو) (٥٦)، فى العالم السفلى ليكتشف سر الموت والحياة ولغز الأبدية . فالنص يتعامل بمساحة من حرية الحركة داخل الأساطير، يُثبت وينفى، يخط ويمحو، ينتقى ويهمل، فإذا تماهى مع جانب من الأسطورة جعله داخل البنية السردية للقصيدة فى معالجة جديدة، وإن أهمل أحد جوانب الأسطورة أدخل جانب – يبدو لديه – أكثر ملاءمة للمزاج العام الذى ينشد إخراجه للمتلقى .

ولا تعنى عملية التقاطع مع أسطورة (عشتار) أو ملحمة (جلجامش)، أن الدور الذى تقوم به عائشة دور تم تشكيله بالقرب



من الأسطورة البابلية فحسب، (فعائشة) تمثل مركزاً للثقل الدلالى لرمزية الأنثى المتعالية، كلية الوجود التى يظل العاشق يبحث عنها وراء مالا يحد من التعينات المتجاورة والمتشابه معها فى أداء هذا الدور، فتصبح " عائشة " الاسم الجامع الذى يمثل الجوهر الأنثوى المتحقق فى صور مسميات متعددة، فهى قادرة على التحول على المستوى الآنى داخل النص أو مستوى الحلول التعاقبى على مدار مشروعٍ شعرىٍّ يتخذ من الأنثى والبحث عنها ثنائية مركزية تنصهر خلالها عمليات التضاد البنائى بالتداخل أو التعارض أو التناقض .

فعائشة فى ظل البناء الشعرى، والإطار المتواشج مع الطقس الأسطورى تتجلى مكونة مركزاً دلالياً يملك بذرة الحركة وختامها، بقدرتها على التحول والتوحد والتناسخ مع النماذج البدائية، بما يجعل من كافة البدائل المصنوعة بالقرب منها تنويعات على البناء المركزى لرمزيها .

ولعل هذه المركزية لرمز عائشة وما يتوافر لها من (بطل) أو ( باحث متعالٍ) يخوض باستمرار محاولات امتلاكها فتفر وتزوغ ثم تظهر ثم تعاود الفرار مرة أخرى، مما يجعل من فاعلية التحول فعلاً مركزياً يشترك فيه (البطل) و (عائشة)، ويؤدى إلى تناسخ الأدوار مع أكثر من آداء أسطورى، فنجد التماهى مع شخصيات أسطورية – تُفعّل موضوعة البحث – كما فى (عشتار وتموز)، (أروفيوس ويور يديكى)، (برمثيوس وباندورا)، (أوليس وبنلوب)، (باريس وهيلين)، (أدونيس وأفروديت)، (ايزيس وأوزوريس)، وشخصيات شعرية تتجلى فيها موضوعة الحب، كما فى (ليلى والمجنون)، و(أبو فراس

وجاريته) ،و (أبى نواس وجنان)، و (ديك الجن وورد)، و (وضاح وأم البنين)، و (العباس بن الأحنف وعشيقته)، وهناك شخصيات دينية تتماهى معها عائشة مثل (مريم ويونس عليهما السلام ) .أو شخصيات صوفية كما فى حب (ابن عرب للنظام)، (والخيام لخزامى)، أو شخصيات من ألف ليلة (شهر زاد)، أو من التاريخ الفرعونى (نيتوكريس)، أو من روايات عالمية، مثل شخصيات (هاملت وأوفليا)، و (عطيل وديدمونة) عند شكسبير، و(لارا) عند باسترناك، و(كاترين) " بطلة همنغواى فى رواية وداعًا للسلاح "(٥٧) أو شخصيات واقعية (هند زوج البياتى) . أو أسماء مستمدة من التراث الشعرى (دعد وأميمة ....)، أو كائنات أسطورية (العنقاء)، عائشة إذن تنطوى على كينونة حاضرة فى كل ما تلامسه .

وتملك فعلها الخلاّق بتغلغلها وتجليها فى كل مظاهر الأسطورة والتاريخ بما يشكل وحدة الوجود فى تمظهرها، أو هى – لو استعرنا لغة البياتى – (روح العالم المتجدد من خلال الموت : (من أجل الثورة والحب) (٥٨) .

وبقدر ما تموت عائشة فإنها تبعث مرة أخرى، وبقدر ما ترحل تبدو واعدة بالعودة من جديد، فى دورية دائمة، لا تعد بالاكتمال والانغلاق، فالاكتمال يعنى انهيار المتخيل اليوتوبى الذى تبلوره، حين ينتهى الحلم تخور قوى (الشاعر) الباحث عنها

لو صرخت " لارا " فى الشفق القطبى
وفى غابات البحر الأسود
لانتهت الرحلة



لتحطم قلب الشاعر فوق رصيف الغربة (كتاب المراثى ٩٢)

قادرة – عائشة – دومًا على التحول وتجاوز الآنى، من خلال الموت والحياة، وبقدرة الحب الذى يحوطها يتجدد شبابها الدائم، واخضراره الحى، الذى ولد من مخاض الأرض، فعظمة الحب الذى تجسده عائشة (لا تكمن فى ديمومته بقدر ما تكمن فى موته وبعثه . ولكن الموت والبعث هنا لا يعنيان التعدد، وإنما يعنيان : الوحدانية التى تجدد نفسها من خلال موت وبعث ما لا يتناهى من التعينات فى العالم) (٥٩)، فمثلما تجمع على المستوى الآنى بين الصراع الدائم بين الوجود والعدم والموت والحياة، تحوزه أيضًا فى تجلياتها المتعاقبة فى ارتحالات النصوص، وتوالى الأعمال الشعرية، فالموت والحياة هما الأساس فى تكوينها .

ومثلما تجمع عائشة بين الاضداد على المستوى الآنى والتعاقبى بحيث تبدو كائنًا متميزًا يضم الثنائيات المتعارضة، فإنها أيضًا، تتناسخ صورها عن طريق (التحولات) ( Metamorphosis ) التى تقترن بالعبور من تجلٍّ إلى آخر، من صورة الأنثى إلى صور مسخية (نباتية أو حيوانية أو جمادية)، بما يشكل عنصر الديمومة فيها، فمن خلال التحولات (يبدو الموت وكأنه لا وجود له فى ذلك العالم السحرى الذى لا يموت فيه كائن بل يتحول من شكل إلى آخر) (٦٠)، (فعائشة) تنتقل من صورة لأخرى لتتوحد معها وتظل من خلال التحول وتناسخ الأرواح موجودة وفاعلة، فنراها تتجلى فى صور (نباتية) تتقمص فيها، صورة (الصفصافة)

عائشة عادتْ مع الشتاء للبستان

صفصافة عارية الأوراق
تبكى على الفرات (٢/١٣٥)
أو فى صورة (السروة)
تذرف السروةُ فى الليل دموع العاشقة
وتعرى صدرها للصاعقة (٢/٢٠٥)
أو (وردة أو زهرة)
– أبحث فى جنانها المعلقة
عن زهرة زرقاء (٢/١٧٤)
– زهرة الدفلى على جدول ماء
تتعرى فى حياء(٢/١٩٩)

وراء تعدد التحولات النباتية الكثيرة، يظهر ثبات الإشارة لطقس جنائزىٍّ يرتبط بكل منها، ويرتبط فى نفس الوقت بصيرورة البحث وراء الجوهر من خلال تحولات الأشكال، حيث التجدد والديمومة الحاضرة، فالصفصافة ترتبط بتجدد الفينيق، الذى يعاود إنتاج نفسه، فهى المكان الذى يأوى إليه (٦١).

(يحلم فى بعث رماد طائر الخرافة / يروى جذور هذه الصفصافة / بدمه، لعلها تولد أو تموت) (٢/١٦٨)

والسروة – كما يروى مسخ الكائنات – فتًا قتل الوعل الذى أحبه دون قصد، فطلب من أبوللو أن يحوله على هيئة تظل باكية فجعله سروة (يظل يذرف الدمع من أجل الآخرين) (٦٢)، والزهرة الزرقاء تشير إلى زهرة الحياة والتجدد والأبدية التى ظل جلجامش يبحث عنها .



فعائشة – هى روح التجدد الذى يتمثل فى تحول لها بالفراشة – التى تزوغ وتراوغ العاشق .

ورفرت فراشة زرقاء
تطير فوق سورها وفوق وجه العاشق الفقير
صحا لكى يتبعها لكنها اختفت وراء السور
تاركة وراءها خيط دم يمتد فى خمائل الأصيل
ناديتها : عائشة ! عائشة ! لكنها لم تسمع النداء (٢/٢٥٦)

والفراشة تجسد الروح والخلود لدى القدماء المصريين، ويظهر التجدد أيضًا حين تتحول عائشة إلى (جرادة) مقدسة، والتى تشير إلى التجدد الزراعى، كما تومئ إلى (التشتت) فكأنه من التشتت والنفى ثمة وعد بالإقامة .

أيتها الجرادة
بابل دُكَّ سُورها وسقطت طروادة (٢/١٨١)

وقد تبدو "عائشة" فى صورة (ناعورة) أو (نافورة) باكية .

– المرأة ظلت تبكى فى منفاها الأبدى، وتبكى النافورةُ فى قصر الحمراء (٦٣)(٢/٤٠٥)
– كانت نافورة
فى أزمان أخرى فى قصر الحمراء(بستان عائشة ٣٤)
– ناعورة تبكى على الفرات(٢/١٦٩)

أو فى صورة (حمامة) الطوفان، المبشرة باستقرار الأرض، وبزوغ السلام .

ستعودين مع الطوفان للفلك حمامه

تحملين غصن زيتون من الأرض علامة(٢/١٨٩)

وحين تتلاقى التحولات لتوليد موضوعة الولادة المتجددة، داخل رمز عائشة، تكون مؤهلة تلك التحولات لتضم تحول عائشة إلى صورة طائر (العنقاء / الفينيق) فى انبعاثه من الرماد :

– أقول سلامًا للنار
ولكن النار
تأخذ شكل العنقاء، وتصبح عائشة فى
الفجر رمادًا وتطير إلى أرض أخرى(٢/٤١٩)

أو بتلاقى العنقاء / الفينق مع (الماء)

طائر من ذهب يغمس فى الموج جناحيه ويهوى ميتًا عبر
رمال الشاطئ الحمراء

لكنها محكومة أيضًا بجدلية التجلى والخفاء :

– وقال لى إياك فالعنقاء / تكبر أن تصاد(٢/١٤٢)
– من يشترى عائشة من يشترى العنقاء (٢/١٥٥)
– توهج الرماد فى أصابعى وطارت العنقاء(٢/١٧٩)
– معجزة الحب الخالد (لارا)، تنهض من تحت رماد الأسطورة عنقاء (بستان عائشة ٢١)

بهذا النسق ترتسم التحولات الدورية (لعائشة) بوصفها كينونة حاضرة بالولادة والتناسخ فى أشكال أخرى، فتصبح (تحولات نيوتوكريس فى كتاب الموتى) و (عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى) تجليًا من تجليات (عائشة) وهو ما أفضى إلى (تحولات عائشة) فى كتاب نثرى للبياتى .



وهكذا أصبحت (عائشة) تمثل الكل المتوحد، وإن تنوعت صور وجوده فى الأشياء، تسكن ما لا يتناهى من التعينات، وهنا تنفتح (عائشة) على الخطاب الصوفى بالحب، بما هو فناء فى تعينات الخلق وصور المحبوب وصولاً للحق والجمال المطلق، حيث (المثل الأعلى) الذى يتجلى فى تعدد الأشياء .

مجنونًا باسمك كنت أنادى الله(٢/٢٩٥)

وفى ظلال هذا الخطاب الصوفى لن يكون غريبًا أن تتحول (عائشة) إلى صورة الأنثى (الكل) التى (تتقمص) كل الوجوه (بالحلول الصوفى) و (الاتحاد) مع كل النساء، فتصبح كل النساء عائشة، وعائشة كل النساء .

– أرى كل نساء العالم فى واحدة تولد من
شعرى أتملكها، أسكن فيها، أعبدها(٢/٣٩٠)
– كان يراها فى كل الأسفار
فى كل المدن الأرضية بين الناس
ويناديها فى كل الأسماء(٢/٣٩٦)

فالرؤيا الصوفية – كما يقول البياتى – جعلته (يبحث عن الواحد فى الكل والكل فى الواحد)(٦٤)، وبذلك أصبحت عائشة المعشوق الكلى (المعشوق هو الكل الحى، وأما العاشق / فهو حجاب وهو الميت) (٢/٤٥١) وعندئذ لن يكون هناك تعدد فى التجليات ما دام واحدية الكل المعشوق تتجلى فى كل الأسماء، (فكل اسم شارد وارد أذكره، عنها أكنى واسمها أعنى / وكل دار فى الضحى أندبها، فدارها أعنى / توحد الواحد فى الكل / الظل فى الظل)

(٢/٢٣٨)، فتتجلى "عائشة" فى كل الأسماء (لارا، خزامى، عشتار .....) أو فى العديد من الأوصاف ( الكاهنة / المعبودة / العذراء / الأميره / السيدة .....) لكنها تظل كينونة دالة على المرأة / الرمز، التى تتوحد مع كل الأسماء :

– كونى (لارا) أو (ليلى) أو (هند)

كونى ما شئتِ وكونى خاتمة العقد(٢/٤٥٤)

وفى إطار التقاطع مع الخطاب الصوفى – خاصة ابن عربى – تتحول (عائشة) إلى (غزالة) وهو الرمز الذى استمده من (ترجمان الأشواق)، بالإضافة إلى استمداد (المرايا) الصوفية التى تتجلى فيها عائشة باستمرار لتجسد الانفصال والتباعد أكثر من الاتحاد والاتصال معها، حتى وإن ظهر الاتصال فى صورة انهماك جسدى يمارسه العاشق معها .

ضاجعها فى المرآة

وكان قد مضى على موتها

أكثر من ثلاثين عامًا(نصوص شرقية ٥١)

ولأن هذه المعشوقة / عائشة تمثل البعد الجوهرى للحب، وتجمع فى طياتها بين الانعتاق عن الخلق للتفرغ للفناء فى تجلياتها، تبدو رابطة عبر الرؤيا بين الميلاد والموت، فهى لحظة أشراق للحب، واستدرار المعنى والكشف، لكن هذه الولادة الجديدة – إذا رجعنا إلى طقوسها – لا تتخلق إلا فى إطار متعارض أيضًا، يشكل مفارقة بين البذل والقرابين والهدايا الممنوحة للمعشوقة، والتضحيات التى يصحابها افتداء بالنفس، وبين الخيانة والغدر والمواعيد الكاذبة،



حيث السقوط المستمر والرحيل الدائم والسفر يصاحب (عائشة) . وكأنها فى حال تقديم النذور والتضحيات آلهة تستوجب تقديم القرابين حتى ولو كان الثمن (رأس العاشق) المتبتل .

– عائشة تبحث عن وجهى فى مرآة الزمن / المكسور معلقة رأسى

فوق خيام قبيلتها نذرًا للطير(٢/٤١٨)

– قالت : سأقتلهُ/ وأحمل رأسه لقبيلتى / صنمًا لتعبدَهُ

وتحرقهُ، إذا اقتتلتْ / وفى الصحراء أبنى معبدًا للحبِ / يحمل اسمَهُ

تأوى إليه الطير، فى زمن المجاعةِ (بستان عائشة ١٠)

– قالت : سأشنقهُ / بليل ضفائرى / مهما أَطَلْتُ الانتظارْ

وأعيده حجرًا على درب القوافل (السابق ١٦)

لن يكون هذا الافتداء حاضرًا للمعشوقة فحسب بل للقبيلة، ليصبح الجسد / الضحية افتداءً للكل . من أجل خلاصه من الزمن المكسور والمجاعة وطول الانتظار، ما لنا لا نقول إن هذا الافتداء علامة لقبيلة جديدة تكتوى بنار خلاص ضحيتها !

(للغة القبيلة القادمة الجديدة / لوثن القصيدة / أتبع موتى حاملاً رأسى إلى الخليفة (٢/٢٦٠)

وعلى الطرف المعاكس للافتداء ترتسم خيانة "عائشة" التى تنقلت من معشوقها إلى عناق الكل،

(كنتُ أريدك لى وحدى، لكنك كنتِ لكل العشاق / كنتِ تخونْين الواحد باسم الآخر، يا

مشروع امرأة ألقيت بها فى سل الإهمال) (٢/٤٢٥)

ولكن تظل "عائشة" المعشوقة التى يطاردها دومًا على الرغم من السفر والرحيل وراء وعودها الكاذبة .

– تحصن الحب فى شعرى وغالبنيوعدُ كذوب وخانتنى المواعيد

تحطمتْ فى بحار الحب أشرعتيوأطفأت بصرى تلك المواجيد (نصوص شرقية ص ١٠١)

ويستقى التخييل الشعرى لهذا الرمز من عناصر الوجود الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء) دلالتها على الولادة الجديدة والخلق، فى تكوين ملامح عائشة، فى ضوء جدلية التعارضات، التى تعبر عن حركة العبور الطقسى والانبعاث والولادة، وتحظى السمة المائية بنصيب وافر، فى صناعة البعد الرمزى، إذ تتجمع النظائر الاستبدالية ( (Paradigmatiques لمعجم الماء، لتكون حقلاً دلاليًا متواترًا فى رمزية عائشة، إذ تتلاقى فى شبكاته الدّالّة، الترابطات بين الماء والنهر والبحر وتصلها مع البرق والمطر والسحابة والصاعقة والغمام والموج، بالإضافة إلى المحارة والأعماق، بل وتتمثل عائشة باندفاعة الماء بالناعورة والنافورة والينابيع، فتعبر عن مائية الأرض وآبارها، كذلك تربط بين السفر والماء بالشراع وتجمع بين السفن والزوارق، وتتضخم شبكة الحقل المائى بارتباطه بعناصر الطبيعة النباتية التى تعبر عن عائشة فى تحولاتها إلى (صفصافة) أو وردة أو سروة أو النخيل، ومن ثم فهى تجمع بين هطول الماء مدرارًا من السماء، على هيئة المطر والبروق والرعود، أو اندفاعه صعودًا من باطن الأرض على هيئة الينابيع والآبار والأنهار والبحار، بل إن



البحر رحم لولادتها، وترتبط سيولة الماء بطقس الولادة مع صورة حرقة الدموع التى تذرف، والدماء المسفوكة كشعيرة لهذه الولادة .

– يامن ولدت من دم الأرض / ومن بكاء تموز / على الفرات (٢/٢٧٣)

– بكى على قبرى ورش دم طفل يافع ذبيح (٢/٢٧٢)

وتتجاور هذه المكونات المائية فى بناء دال على الاستقطاب الثنائى، بتعارضاته وتقابلاته، بين الحضور والغياب، ليتجاوب مع الثنائيات الأخرى الدالة على الموت والحياة .

وتُظْهر علاقة عائشة بالبحر ازدواجية (٦٥) التعارضات، فالبحر يمثل الرحم الذى يدفع عائشة إلى حيز الوجود باستمرار، ويقدم ولادتها، وتنتهى إليه أيضًا، وتتجسد الولادة حين تتماهى عائشة مع (أفروديت) التى ولدت من زبد الأمواج، ورحم البحر .

– امرأة حبلى فى الشهر التاسع قرب البحر تصيح(٢/٤٢٩)

– طفلة أنت وأنثى واعدة

ولدت من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة (٢/٢٠٩)

– فوجهك أسطورة ولدت من قرارة موج الخليج

أدواى بها وجعى وبها أستغيث (البحر بعيد أسمعه يتنهد٢٥)

– بحارون سكارى

وقعوا فى سحر (أفروديت)

فجنو فى الغيهبْ(البحر بعيد أسمعه يتنهد ٧٧)

– غزالة تأتى من البحر

وزهرة تطلع من صدرى(٢/٣٢٣)

ولكن البحر أيضًا رحم للغياب والاحتجاب، إذ تختفى فيه وتعود إليه :

– .... رأيت فرس البحر على الساحل والقمر

مقتربًا منها، فأغوته، رأيت فمها فى فمه ويده فى شعرها تغيب(٢/٣١٤)

– حدائق الورد التى خبأها فى شعرك الظلام

ترحل للبحر مع الشمس وها أنتِ مع الشمس تغيبين على الأمواج(٢/٣٣٠)

– كانت امرأة عارية فوق حصان تضحك فى العاصفة : انتظرينى

لكن البحر الميت غطاها بالأعشاب وبالزبد المتطاير فى الريح(٢/٣٨٢)

– غزالة عدتِ إلى البحر (٢/٣٢٥)

وهذا الارتباط بين عائشة والبحر جعل منه حيزًا دائمًا لها، وظل حضوره مرتبطًا بتشكيل صورتها، إذ يمثل الجانب الأكبر من ديوانه (كتاب البحر)، أو تغدو صورة البحر فى غياب عائشة تمثل القاسم المشترك لديوانه ( البحر بعيد أسمعه يتنهد)، وترتبط صورة البحر بعائشة على نحو يفضى إلى استغلال رمزية (بنات الماء) أى (السيرينات)، ذات الصوت الخلاب المغرر بالبحارة، فأغانيهن العذبة تطرب الآذان، وقد ذكرت فى (رحلات أوليس ) إذ أمرته (سيرسى) أن يسد أذن بحارته خوفًا من سماع أصواتهن الدافعات إلى الغرق



بحثًا عنهن (٦٦)، وترتبط (بنات الماء) مع (عائشة) من خلال الإغواء المستمر للعاشق – كما ترتبط بالسفر والرحيل (٦٧).

– تروى أحاديث الصبيات اللواتى كن يصدن الرجال

بغنائهن وراء أسوار الليال(١/١٨٢)

– عائشة أصابها دوار هذا الجيل

تقمصت روح بنات الماء(٢/١٤٩)

ويتسع ترابط عائشة مع الماء ليضم الأرض، ليصبحا معًا – الماء والأرض – مجالاً للنقش الدائم والكتابة المستمرة، ولكنها كتابة بقدر ما تخط تمحو، فتجمع بين النقش والطمس المستمر، بين الصلابة والرخاوة فى الماء والحجر :

– كتبت فوق الصخر

اسمك يا حبيبتى وفوق موج البحر

فمحت الرياحُ ما كتبت(٢/١٦٨)

– يرسم فى دفاتر الماء وفوق الرمل

جبينها الطفل وعينيها وومض البرق عبر الليل

وعالمًا يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد(٢/٢٤٠)

– أرسم صورتها فوق الثلج، ..... لكن يدًا تمتد فتمسح صورتها (٢/٣٨٩)

والحقل الدلالى للماء فى هيمنته على (عائشة)، يبدو كاحتفال طقوسى للانبعاث والتجدد، وإن كان يجاوبه انفلات واختفاء لهذا التجدد ؛ فماء الحياة يظل يشكل ملامح (عائشة)، ويقربها من (عشتار) التى يلعب الماء الدور المحورى فى انبعاثها، فعندما ينثر

عليها (ماء الحياة) تقوم من جديد (٦٨)، كما أن الماء يمثل عنصراً أساسًا من عناصر الكون الأربعة المعبرة عن الخلق والتكوين وولادة كل شىء .

وتتحد (عائشة) مع ( النار) من خلال تجليات (الشرر والرماد والاحتراق) لتصبح عنصراً من عناصر التدمير والخلق، وإعادة الجوهر النقى بالاحتراق المتجدد، وتتصل النار – رمزيًا – بـ ( الضوء والنور)، لتجمع "عائشة" بين الخلق والتدمير .

– تشغلين النار فى هذىِ السهوب الحجرية (٢/١٨٩)

– (لارا) و (خزامى)

فى صحراء الليل الوثنية أشعلتا النار(٢/٣٠٢)

– أنتِ النار الأبدية فى عرى الصحراء(٢/٣١٠)

وعنصر النار فى عائشة يقربها من ( الفينيق) الذى يظل بتجدد بفعل النار التى يشعلها حول نفسه، وهى النار التى أحرق بها (ديك الجن) جاريته وصنع من رمادها كأسًا، كما ورد فى قصيدة البياتى عن ديك الجن، يقول :

يشعل النيران

فى جسمها المبتهل العريان (٢/١٥٧)

ولعل فى ذلك ما يصلها بالضوء والنور، حيث ذروة الكشف والتوهج

– رأيت مولاتى على أطرافه عمود نور يغمر الفرات (٢/٣١٤)

ويمتزج عنصرا (الماء) و (النار)، لتكوين رمزية الولادة والموت والخلق والتجديد، والتدمير والهدم، الذى تمارسه (عائشة)



– مجنونًا بالنهر النابع من عينيها

بالسيل الجامح والفيضان

باللهب المفترس الجوعان(٢/٣٩١)

– أنتِ حريق الغابات

وماء النهر / وسر النار(بستان عائشة ٨٨)

العلاقة بين الماء والنار فى تشكيل عائشة علاقة دوران للعلة بالمعلول وجوداً وعدمًا، فإذا اختفت، اختفى معها النار والماء فى وجدان العاشق .

عندما تختفين تنطفى النار

والسحابة والبرق والمطر فى قلبى(٢/٣١٢)

تعمل ثنائية ( التجلى والخفاء) فى عنصر (الهواء) كعنصر كونى فاعل فى علاقته بعائشة، فينطوى على مفارقة الوعد بظهورها وكذلك غيابها، وإن كانت الريح تتمثل فى التجلى الدائم (للهواء)، فعائشة ترتبط فى حضورها بالريح حين (تصهل مثل فرس فى الريح) (البستان ٦٣) أو تمثل الريح عاملاً لدفعها (تنفخُ صدرى الريح كالشراع فى النهر) (٢/١٣٩)، وتعود (مع الريح على شطآن ليل الأبدية) (٢/١٨٩)، وقد تتجلى فى الواقع بقوتها (حملتها الريح من أرض الأساطير إلى المقهى وموت الأرصفة ) (٢/٢٠٨)، ولكنها تمثل أيضًا قوة دافعة نحو الغياب ( ضائعة كالريح فى العراء) (٢/٨٠) . فتفرق بين الشاعر والمعشوقة التى (نثرتها الريح) (٢/٢٥٨) .

بهذه المستويات تظهر (عائشة) جامعة لكل عناصر الخلق الأربعة (الماء) و (النار) و (التراب) و(الهواء) فتستحيل إلى أنثى مقدسة،

تدل على الخصب والانبعاث من الموت .

أيتها العذراء
والنور والتراب والهواء
وقطرات الماء
ها أنذا انتهت
مقدسُ، باسمك، هذا الموت(٢/١٤٦)

فعنصر الماء الذى يشكل بؤرة الهيمنة على بقية العناصر، ويرتبط أكثر من غيره بها، يقوّى طقس الإخصاب والانبعاث، ويرتبط فى نفس الوقت بالعنصر الترابى، الذى يرجع إلى صورة (الأرض / الأم)، التى تهب الولادة الجديدة للثمر والشجر . وتستعيد الولادة جوهرها الأنقى بتطهير (النار / النور)، ومجاوبة (الريح) التى تدفع وتمنع فى نفس الوقت ظهور طقس الخصب .

عائشة إذن تقوم على (شخصية) متعددة المكونات، تمثل فى بنيتها الكلية وشبكاتها المتضافرة، رمزًا شعريًا معقداً، إذ تعبر بوصفها رمزًا عن (غير المحدد والمفتوح على التفاعلات والتأويلات الجديدة باستمرار) (٦٩) لكن هذا التعدد ليس تعدداً لا نهائيًا، لأن (الانفتاح) لا يعنى – كما يرى أمبرتو إيكو – (غموض الخطاب، و"تعدد" إمكانيات الشكل وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جَدْولاً من الإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة بحيث إن الفعل التأويلى لا يفلت من مراقبة المؤلف )(٧٠) .

و تتحرك الأنثى / عائشة فى فضاء رمزى ينأى بها عن تصورها الأوّلىّ لأنثى واقعية، يعبر الخطاب الشعرى حولها عن مأساه فقد



وبحث دائم عنها، تُعطل البنية الرمزية للمدلول الشعرى الذى يعبر عن حب مكبوت وواقعى، وإن تشرب روح التسامى العذرى، فآليات الاشتغال الرمزى – كما مر بنا – ونسيج الإشارات الأسطورية يضعانها فى حيز يُرادُ به أسطرة واقع معين، وإنتاج دلالة جديدة من هذه الأسطرة . والبياتى – على صعيد الإدراك الشعرى بالكتابة – ينفى اشتغال المدلول على هذا النحو، فإذا كان بعض (الشعراء مثلاً يكتبون عن امرأة أحبوها، وارتبطوا بها، ولها اسم ومكان معين، وعبروا عن حبهم هذا، فهؤلاء أسميهم – والكلام للبياتى – شعراء البرجوازية الصغيرة، لأنهم بهذا الشكل يحولونْ المرأة إلى بضاعة تنتمى إلى عصر الإقطاع، فالمرأة – وما زال الكلام له – ليست هذا الكائن الأرضى، بل هى أكبر من هذا التحديد، وبصفتى شاعراً فإننى لا أكتب عن الجغرافيا ذات التضاريس بل أكتب عما وراء هذه الجغرافيا وتضاريسها من معانٍ ورموز، أى إحالة ما هو واقعى إلى أسطورى، وإحالة ما هو أسطورى إلى ما هو واقعى) (٧١) .

وتظل " عائشة " – الأنثى المتعالية – تمثل ثابتًا فى البنية الشعرية بوصفها المرأة المشتهاة باستمرار، إذ تتغلغل فى نسيج الدال الشعرى باستراتيجية سردية على قدر كبير من الثبات وإن تنوعت طرق السرد الرمزى حولها فى أعماله . وهنا تكمن إشكالية معالجة فحوى العلامة الرمزية التى تشير إليها، فالتخلق البنيوى لها كدال – والذى ينشأ من القراءة – يعبر عن ثبات البنية الشكلية فى ملمح أولىّ، لكن المستوى التأملى والتأويلى لها كعلامة يظهر دائمًا فى تحول وتبدل بداية من تحول التقاطعات التناصية، والتشكلات المعنوية، وانتهاءً بما يلاحظ –

من امتدادها كرمز على أغلب الخطاب الشعرى لدى البياتى عبر دواوينه المتلاحقة، وإن اكتسبت مسميات متنوعة – كما أسلفنا – وبذلك ليست مستوى مسطحًا يسهل فرزه آنيًا، بمعاينة عدد من النصوص ثم القول بحيازه الدلالة النهائية فى كلمة نهائية، فهذا مسعى لا نملك القيام به، إضافة إلى شكنا فى هذا المسعى .

بيد أن الأمر لا يعنى ضبابية الدلالة وغموضها ومن ثم التخلص من جهد تأويلى ممكن، ما دام الغموض لا يعنى انعدام الدلالة بقدر ما يعنى تعدد الدلالة الممكنة، وما دامت الغرابة والمغايرة للغة الاتصال المعتاد، أهم خصائص الأدب، ومع ذلك نظل نسعى إلى تمثيل هذه الغرابة وممارسة تأثيرها علينا مما يقتضى (تحويل الأدب إلى اتصال، واختزال غرابته والاستعانة بالأعراف الثانوية التى تمكنه من التكلم إلينا . إن المسافة التى تبدو مصدرًا للقيمة، يتوجب اجتيازها بفضل نشاطى القراءة والتأويل . وينبغى تطبيع أو استعادة الشكلى والتخييلى واستحضارهما إلى مناطق فهمنا)(٧٢).

وبقراءة متفحصة لشعر البياتى – ومراعاة العوالم التخييلية التى يخلقها – يمكن القول إن رمز عائشة يقوم على جدلية رمزية متحركة باستمرار، تمثل تحولاً دائمًا، له بنية ثابتة هى (بنية الدال) المكون من نظام متماسك من الحوافز المتعارضة والتى تتشكل من الثنائيات المتضادة، بالإضافة إلى ثبات " بنية المعنى " التى تتشكل على الرغم من تجلياتها المتعددة من جذر متعدد الشرائح يضم فى أفقه معانى التحول والصيرورة والفقد المستمر لعائشة والتى تقول لنا – باختزال كل تجلياتها إن جاز ذلك – إن عائشة تظل فى حيز الوجود بالرغم



من موتها وبعثها المتجدد، وأظل أنا – الشاعر – أطاردها دون أن أصل إليها . وهذا جذر سردى تشترك فيه بمعنى من المعانى أغلب السرديات العاطفية التى تعلى من شأن الحب، ولكنه يُؤْمّن سرديًا وصول المعنى وتحقيق التواصل الأولى مع القصائد، وإن أكدنا على وجود فروق نوعية فى كيفيات سرده فى كل مرة وهذا ما يعطى تنوعًا فى التشكيل السردى، ينتج نصوصًا متنوعة، وإن تخفى هذا الجذر الثابت وراء تحولات السرد فى كل قصيدة، بما يعطى فرادة فى التشكيل لكل منها، وإنجازًا يختص به كل نص على مستوى الشعرنة، بحيث لا نقول إن هذه القصيدة هى تلك والأخرى مثلها وهكذا، فينتهى بنا المطاف إلى أن نقول، على نحو متعسف لا يراعى فرادة كل نص، أن البياتى لم ينتج إلا عددًا قليلاً من القصائد والباقى يعد تنويعًا عليها .

ويبدو التنوع فى التشكيل – وما يرتبط به من فاعليات أخرى – مهادًا ينذر دائمًا بتحول فى الدلالة التى هى حصيلة (الدال / المدلول)، لتظل (الدلالة) التى ترمز إليها (عائشة) متنوعة على مستوى البنية العامة لشعر البياتى، أو على صعيد فرادة كل نص فى صنع دلالته، وعند هذا المستوى تبدو (الأنثى / عائشة) بنية يُناط بها فى تجلياتها المتنوعة، عدة دلالات، وإن بدت لنا للوهلة الأولى واحدة، من خلال معطى يتسم بالثبات النسبىّ .

وتبدأ عملية إنتاج الدلالة فى (رمز عائشة) بالنظر المتأرجح بين معطيات التشكيل الرمزى على صعيد " الدال / المدلول " فى اكتنازه، وما يشير إليه (كلر) (بالاحتمال الثقافى) كمستوى ثانٍ من

مستويات " الاحتمال " التى تؤسس أعراف تطبيع النص من قبل القارئ، إذ المحتمل الثقافى يمثل حصيلة التقاطع بين (نص الثقافة العام) والنص الأدبى، وبذلك يكون للمحتمل صلة بأعراف القراءة من جهة، ومن جهة أخرى بفكرة التناص بوصفه علاقة بين النصوص .

ويرتبط مفهوم (المحتمل الثقافى) بالأبنية الأيديولوجية السائدة فى عصر الإنتاج الشعرى، بوصفها (جسد من المبادئ العامة والتحيزات التى تؤلف رؤية العالم ونسقًا من القيم، وأن يتم تبرير فعل من الأفعال من خلال علاقته بمبدأ عام) (٧٢). ووجود أيديولوجيا العالم فى النص لا يكون على نحو مباشر، يسهل قراءته من مجرد المطالعة، فلن تكون هناك إشكالية قراءة على هذا النحو، فالخطاب الشعرى – لدى البياتى – يقوم بإنتاج رؤيته للعالم من خلال التماهى والتناظر الخفى بين الأسطورة وصناعة (التمثيل) وبين أيديولوجيته، فيؤسطر الواقع، أى يحوله إلى أسطورة، فينزع عن العوالم المألوفة مألوفيتها وراء كثافة السرد الأسطورى وتنوع مصادره، ليترك للقارئ حل اللغز التمثيلى .

يمكن اقتناص الترابط بين الأسطورة والواقع، من خلال ما يطرحه النص على مستوى واضح ودون مواربة من علاقة بين رمز عائشة ومطلب (الثورة) بما هى خلاص واخصاب، وتظهر هذه العلاقة أولاً فى ديوانه (الذى يأتى ولا يأتى)، فحين ينزل (الخيام/ القناع) إلى قاع العالم السفلى باحثًا عن (عائشة) ويجدها ضائعة كالريح فى (اللازمان واللامكان) يظهر التلازم بين غيابها ومطلب الثورة .

ضائعة كالريح فى العراء / ونجمة الصباح فى المساء



فعد لنيسابور / لوجهها الآخر يا مخمور
وثر على الطغاة والآلهة العمياء
والموت بالمجان والقضاء (٢/٨٠)

وتتحول إلى صورة (الأرض) وهى تجلٍّ من تجليات عائشة – الواعدة بميلاد الثورة .

لابد أن يولد من هذا الجنين الميت الثوار
نعود، من يدرى، ولا نعود
لأمنا الأرض التى تحمل فى أحشائها جنين هذا الأمل المنشود
وعمق هذا الحزن والوعود (٢/٩٦)

وهذا التلازم بين عائشة والثورة لا ينفك أن يتردد على نحو مباشر فيما بعد فى دواوينه اللاّحقة ؛ إذ يتم إسناد الخطاب المشكل (لرمز عائشة) بتلازمه مع الثورة، بداية من رحيلها الدائم وعدم امتلاكها وحتى طقسية العبور من الموت إلى الحياة .

– محتومة تظهر فى السماء
علامة الثورة فوق السم والشرور
فهى عبور من خلال الموت وصيحة عبر جدار الصوت (٢/١٦٢)

– تهاجر الثورة كالطيور / تعود مثل الطيور
تموت كالجذور / تبعث كالجذور
فى باطن الأرض التى تسحقها الآلامُ والمجاعة
جدار مستحيل / ولادة تطول فى ضريح
مخاض فجر مرعب قبيح (٢/١٦٤)

وهى الحبيبة (عائشة) التى تمثل رايات الأمل (أيتها الثورة، يا

حبىّ الأول، يا رايات الأمل الحمراء) (٢/٣٢٩) كما أنها قطب ومريد للثورى، الذى بغيابه تغيب عائشة (أبكى أزمان الشعراء الثوار، أقول لماذا رحلت عائشة) (٢/٤٣٨)، فهى اللحظة المنتظرة لولادة عالم جديد يهدم الواقع ويتجاوزه، يوتوبيا تظهر للفقراء (عائشة شمس الفقراء) (٢/٤٣٩)، (لون عينيك سهوب حطمت فيها جيوش الفقراء / عالم السطوة والإرهاب باسم الكلمة / وغزت أرض الأساطير وشطآن العصور المظلمة) (٢/٢٠٩) .

لو تتبعنا تجليات الثورة فى ترابطاتها مع " رمز عائشة " لوجدنا لدينا معجمًا تدل ملامح بنيته على التناظر بين التجليات الأسطورية وعناصر الثورة وأقانيمها لديه، حيث نجد (عائشة / الثورة) تتجاوز اللحظة الراهنة بقوى العناصر الفاعلة فى الكون، وتظل دائمة الغياب ما دام عدم التحقق الذى يلاحقها بين موتها واتبعاثها يخنقها دومًا فى الواقع، فتظل واعدة بخلق مغاير، فهى لحظة يتم فيها الانتقال إلى التجدد والكمال (فلو مخضنا الحقيقة من الرمز – كما يقول البياتى – والواقع من الأسطورة والممكن من المستحيل لوجدنا أن الثورة وعملية الخلق الفنى والإخصاب الأسطورى والبيولوجى عودة إلى الظهور عن طريق الانتقال عبر لحظات التجدد إلى ذات أكثر اكتمالاً) (٧٣) .

وهنا يطرح التساؤل نفسه، فإذا كانت " عائشة " كرمز لا تنفك فى تجلياتها المتعددة عن ارتباطها بالثورة، فإين تقع تحولات الدلالة الرمزية ؟ ما دام هذا الترابط مؤشرًا يوجه الدلالة، لكن الترابط بين "عائشة والثورة" لا يضمن لنا التواصل مع كل النصوص التى تتجلى فيها (عائشة /الأنثى)، لأن هذا الترابط لا يمثل إلا عدداً من



القصائد تتميز بانفتاح النص الشعرى وأحادية توجهه، ويبقى كم كبير من القصائد تنأى عن الترابط السابق فى بعده الإشارى الشفاف . وحتى الترابط السابق لا يكفل فى كل مرةٍ تصنيع قصائد متنوعة، إذ تظل الثورة مفهومًا مجردًا له العديد من التجليات .

فإذا كان (المحتمل الثقافى العام) يدخل فى صوغ النص الشعرى – لدى البياتى – فإن إعادة صوغ الأيديولوجيا، لا تعبر النص فى ضجيج كما كانت نصوصه الأولى، إذ تمر بفاعليات الأسطرة التى تخفيها، بحيث يُنقل الشعور " بالإغتراب " داخل المجتمع، ومع حركية التاريخ يتم التبديل المستمر للدلالة المحتملة للأسطورة، فالواقع والشعر فى حيز غير ثابت بل فى حركة مستمرة، قد تتلازم أو تتجاور أو تختلف . وإزاء كل قصيدة سوف نتساءل دائمًا عن أى شىء تشير (عائشة) هنا وتناوش به خارج النص، بما يُفعل آليات القراءة والتأويل الثقافى .

عند هذا الحد لن تكون عائشة (ثورة) فحسب، بل تجليات متعددة لهذه (الثورة) المراده، والواعدة بالاخصاب، فتخفى فى ديوانه (الذى يأتى ولا يأتى) – بكتابته قبل كارثة ١٩٦٧ – حلم الإخصاب الحضارى للأمة بتواشجه مع المشروع القومى التحررى الوليد فى حدّية المنظور الاشتراكى اليوتوبى القائم على العوالم المتضادة بين العالم السفلى والعلوى، الواقع المبحوث عنه والواقع المعاين، فردوس الفقراء وممالك الطغاة، فى تراتب طبقى، تبدو (عائشة) واعدة بتحويل غيابه إلى حضور وظلامه إلى نور، ولكنه الحلم (الذى يأتى ولا يأتى) الذى يحمل بشارته (النبى / الثورى) الخيام .

وإذ تـؤدى كـارثـة (١٩٦٧) إلى تـصـدّع الحلم الـقـومى ويـبـدو انسحابه، يظل البياتى حالمًا بالجسر الذى تمده عائشة بين الموت والحياة فى ديوانه (الموت فى الحياة)، ولكنها هنا تغدو فى فضاءٍ متراكب تتقمص فيه صور الانبعاث والموت فى وجوه الموتى والأحياء، تراوغ كالحلم وتُبعث فى ظلال المسوخ وتعينات الحب المفقود، لتتخلق أُمًا كونية تمتد دورتها فى اللازمان واللا مكان لتمثل فكرة العود الأبدى لدورة الفصول والإخصاب، فتجسد المشروع الحضارى الواعد فى صعوده وهبوطه .

ثم بدأ البياتى يمد بصره (بعائشة) نحو كونية الحلم الأيدولوجى فى موته وبعثه، ليحل الواحد فى الكل . بما أفضى إلى ظهور (عائشة) فى تعينات الثورات العالمية فى سقوطها . فنجد (عائشة) فى قصيدة (عن موت طائر البحر) المهداة إلى (غيفارا) تمثل الثورة المغدورة بقتل الثورى :

رأيتكِ فى روما فى زمن المنشورات السرية
بين زراعى رجل آخر تمضين الليل
بكيت، رآنى البوليس وحيداً
خلف نوافذ ملهى القط الأسود أبكى مخموراً
ووراءى خيط من نور يمتد لنافذة أخرى
أشبعنى الضابط ضرباً
وجدوا فى جيبى صورتها / بلباس البحر الأزرق(٢/٣٢٠)

وهذا الامتداد المتابع للثورة برمزية "عائشة" فى تجليات متنوعة يرمز إليها فى كل الأماكن، (تحت لسان عروس الماء وتحت عيون



الأسطول السادس – كنت وحيداً – كان البوليس ورائى – والليل / الملكىُّ – ولارا تسبح فى البحر الأسود – فى سوجى – وخزامى فى إربد – فى ضوء بنادق حرب التحرير الشعبية / للأراضى الحبلى بالثورة ) (٢/٣٠٠) . وحينئذ تمتد السمة الكونية لتشكل رمزية عائشة وهى تعبر عن كل أماكن الإخصاب الثورى فى العالم، أسبانيا أو روسيا أو كوبا أو غيرها .

وتمتد أيضًا لتلتحم بكوارث الوطن العربى وثوراته، فنجد فى قصيدة الزلزال (المهداة إلى عبد اللطيف اللعبى ورفاقه ثوار المغرب)، التمثيل الموازى بين انتظار الثورة وانهيارها فى المغرب، وبين الماضى المستلب فى الأندلس قديمًا بنهاية "قرطبة" آخر معاقل العرب.

فى إطار هذا التعدد يتحرك مؤشر دلالة "عائشة" على المستوى (الثقافى العام) ليعانق يوتوبيا الإخصاب الحضارى والثورى، بين الانبعاث القومى العربى فى حركته المستمرة، وبين مثيله فى العالم فى بعد كونى يمزج الخاص بالعام والفردى بالجماعى .

لكن ليست هذه الدلالات المتحركة زمنيًا وحدها التى تقدم الدلالة النهائية لعائشة – وإن بدت على السطح، فبجوار (نص الثقافة العام) الذى يحرك رمزية عائشة لدينا (نماذج النوع الشعرى)، وهى (مجموعة النماذج والمعايير التى يمكن أن ترد إليها النصوص، والتى تغدو بفضلها ذات معنى ومتماسكة) (٧٤).

فعائشة – على مستوى نماذج النوع الشعرى تعبر عن جوهر التجربة الإبداعية والشعر، ويبدو هذا الارتباط بين عائشة والشعر بارزًا فى العديد من القصائد، فتبدو (عائشة) معادلاً للإبداع

الشعرى والبحث الدائم عنه فى ولادته مبتوراً أو مكتملاً، فى احتجابه وانسياله مع البروق والرعود .

– كانت فى الفجر تمشط شعر الأمواج
وتداعب أوتار القيثار
كانت بضفائرها الذهبية ترقص عارية تحت الأمطار
دهمتنى، وأنا فى منتصف الليل إلى "دلفى"
صاعقة خضراء(٢/٣٨٣)

فبعض القصائد يمكن اعتبارها تجربة شعرية إزاء الشعر، باعتبار (عائشة) معادلاً للكشف الشعرى.، وبلحظات الكشف التى تمثلها (عائشة) تظهر دلالات الإشراق الصوفى والتماع المعنى بين غيابه وحضوره، وتتعدد داخل الإشراق دلالات البحث عن الحكمة الدائمة فى قاع أبدية الإبداع .

وتؤدى عملية التناص الصوفى فى رمز (عائشة) إلى تعبيرها عن دلالات المعرفة التى تؤدى إلى المكابدة، وامتلاك الحب وصولاً إلى نور المعنى .

عند هذا المستوى تبدو عائشة تتحرك بين قطبين كبيرين، الأول يتماهى مع (نص الثقافة العام)، لتتحرك متوازية باستمرار مع حلم الثّورة القومى والعالمى فى صعوده وهبوطه، والثانى أعراف النوع الشعرى الذى يمتزج فيه الطموح الفردى نحو أبدية الشعر بما هو خلاص . وبين القطبين الكبيرين يمكن أن نجد قصائد تطرح على مستوى التأويل كلا المستويين أو تنحرف عنهما لتخلق دلالات جديدة، وهذا مصدر اكتناز رمز عائشة .



# الفصل الثالث

# التناص

## أولاً : التناص والبناء النصى

### ١- بناء النص : الامتداد الاستعارى

لأننا ننطلق فى هذا الفصل من التناص فى دراسة البناء النصى فى شعر البياتى، فإن بحثنا عن الأبعاد الاستعارية التى تسم البناء الكلى للقصيدة باعتبارها وحدة مكتملة تمثل نصاً، يُدرس من جهة دور (التناص) فى تأسيس هذا البناء النصى . ومن ثم فإن البحث عن المبادئ الكلية المجردة الكامنة وراء كل ملامح البنية الاستعارية فى شعر البياتى، لا تعنينا فى هذا المبحث، إلا بمقدار ما يرتبط منها بظاهرة البناء الاستعارى اعتماداً على (التناص) .

ونستطيع أن نقول دون تردد بوجود تلازم بين بناء الاستعارات الممتدة البانية للنص، وبين استلهام نصوص سابقة تؤسس أو تقود هذه الاستعارات، وترتبط البنية الاستعارية للنص بالتناص إلى حد يصبح معه إهمال البعد (التناصى) للاستعارة سبباً لغياب الدلالة

الكلية وغموضها، معاينة البروز الكمى الدال على اعتماد نصوص البياتى على شخصيات مستقاة من التاريخ أو الشعر أو الأساطير أو التصوف، كفيل بإبراز هذا التلازم بين الاستعارة النصية والتناص، على نحو لن يكون هناك مفر أمام قراءة تستهدف تكوين الدلالة إلا أن تستحضر الفضاء التناصى لهذه الاستعارات .

والسمة الأساس فى تكوين الاستعارة، اعتمادها على الامتداد والتشعب داخل النص، فلا تنحصر فى مجازات قصيرة تستغرق جملة أو عدة جمل، بل تتجاوز ذلك إلى بنية النص الكلية، بحيث تصير نسقًا ممتدًا من التعالقات المجازية، يأخذ شكل (الاستعارة الممتدة ( The Extended metaphorوالتى يعرفها (رفاتير) بأنها (سلسلة من الاستعارات الدالة، ترتبط بالجمع بين التركيب والمعنى، تخص الجملة وحدها، أو البنية السردية أو الوصفية وحدها، ويعبر كل منها بشكل خاص ومكتمل عن شىء أو مفهوم، يظهر بواسطة الاستعارة الأولى فى السلسلة ) (١)

ويتعلق الامتداد الاستعارى بنزعة سردية واضحة، تقوم على شخصية أساسية، يتناولها الامتداد الاستعارى باسترسال، عارضًا تحولاتها فى الزمان والمكان، وهنا يتراسل الشعر والسرد، (بل إن ما ينهض عليه السرد من تمثيل وتجسيد ومحاكاة يتسلل إلى مناطق الشعرية حيث يسود المجاز والتمثيل والإيهام) (٢) .

وبناءً على هذا الامتداد السردى والاستعارى فى الوقت نفسه، قد تتحول بعض الاستعارات الممتدة إلى رمز ((Symbol، كما فى قصائد القناع، إذ تقوم على طبقات متعددة، توحى (بتعدد مستويات



المعنى) (٣) أو قد تأخذ الاستعارة شكل التمثيل ( (Allegoryوهو (شكل أو نوع من السرد يستخدم بوصفه مجازًا، ويقع إلى حد ما، بين التشخيص والاستعارة حيث تكون فيه الأشخاص والأشياء ووحدتى الزمان والمكان أو الأحداث ممثلة بوصفها جزئيات مادية تشير إلى ترتيب آخر من الأشياء المجردة التى تقع خارج النص) (٤).ومن ثم يصبح النص بنية جدلية بين عناصره الحاضرة فى تسلسل معين فى السرد، وعناصر خارجية يشير إليها هذا الترتيب السردى، وكأننا إزاء مسطحين (أ) و (ب)، لا يكون المعنى فى (أ) كافيًا بالنسبة للسياق ما لم تستخلص المعنى الكامن .(٥)

ونقدم فى الصفحات التالية آليات التناص التى تصنع بناءً نصيًا يقوم على الامتداد السردى والاستعارى .

## (أ) التوازى

العلاقة بين النصين فى التوازى على درجة كبيرة من التداخل، فالمتناص يمتلك حضورًا بارزًا فى النص، ويُشّيد بناءه السردى، وتكاد تكون القصيدة تكرارًا واستعادة له، غير أن الترابط يقوم على التشابه والتقارب، لا على التكرار الكلىّ للمتناص، ولا التمايز المطلق معه، فثمة عناصر للمغايرة وعدم التطابق التام، وأخرى للتماهى .

فى نص (مرثية إلى أخناتون) يؤسس السرد الاستعارى، بالتوازى مع ما يذكره (سليم حسن) فى كتابه (مصر القديمة) من وقائع ونصوص، حول محو عقيدة التوحيد – التى دعا إليها (أخناتون) – بعد وفاته، وما آلت إليه مدينة (الشمس) على يد خلفائه . والتوازى مع هذا الحدث التاريخى ونصوصه، يمثل القاعدة التى

يعمل عليها السرد الاستعارى فى النص بتمطيط اجترارى وتوسيع لمحتويات الحدث التاريخى ونصوصه، وينشأ عن هذا التوازى أربع وحدات سردية تعيد إنتاج الحدث نصيًا، وهى :

١) مدينة الشمس الخربة

٢) الإله العاشق الجديد [ توت عنخ آمون]

(3 أغنيات العاشق المنفى [أناشيد إخناتون]

(4 الملك الأعمى ]أوديب [

يبدأ النص بصورة (مدينة الشمس) مركز عبادة الآله (آتون) :

مدينة الشمس التى تنام تحت الليل والأنقاض
تجوب فى أطلالها الموحشة الخرساء
ساحرة شمطاء
تبكى على الأحجار
وغرف الدفن التى بارحها الأموات والأحياء
من قبل أن يضجعوا فيها وأن يستكملوا رسوم معبوداتهم
على التوابيت وفوق ذهب الجدران .
وقبل أن يرتحلوا فى سفن الشمس إلى السماء
كانوا هنا لكنهم عادوا إلى (طيبة) حاملين
متاعهم وعربات موتهم ولعنة حلت بهم وطاردتهم دون أن
يواجهوا ضربتها العمياء
مرتلين للإله العاشق المنفى أخناتون
شعائر السحر وأغنيات حبٍ فاجع ملعون .
لا تقبل الآلهة الصلاة والقربان



والنيل لا يمنحنا هباته وبركات مائه المقدس الطهور (٢/٢٦٨)

فمدينة الشمس، أو (تل العمارنة) بناها أخناتون (أمنحتوب الرابع ١٣٧٢-١٣٥٤ ق.م) لتكون مركزًا لعقيدة التوحيد (عبادة الآله آتون) . والنص يتخير لحظة فارقة فى الحدث التاريخى، بانهيار هذه المدينة واندحار عقيدة التوحيد وعودة أنصار هذه العقيدة إلى (طيبة)، المركز السابق للدولة، بعد أن دمرت المعابد، وهجر الأهالى بيوتهم (٦) . ويتوازى النص فى هذا التصوير مع ما يرد من وصف (توت عنخ آمون) – خليفة أخناتون – للحالة بعد انهيار عقيدة التوحيد :

(مساكنهم المقدسة هجرت ونبت على مدنها المرعى
وصارت معابدهم كأن لم تغن بالأمس
وبيوتهم صارت طرقًا معبدة
والبلاد كانت فى مأزق أثيم
أما الآلهة فقد هجرت هذه الأرض [....]
وإذا دعا الناس الإله لإنقاذهم ما أجاب
وكذلك إذا استعطف الناس آلهة أعرضت عنهم ) (٧) .

ويمط النص الأوصاف السلبية فى المتناص، موسعًا فى صور الخراب بتضخيم تهويلى ومبالغة فى صوره، بالتضاد بين عناصر الإشراق والنور والوعد بصورة حضارية مكتملة فى مدينة (الشمس)، وبين عناصر الإظلام والوحشة والخراب والتشتت حيث العودة إلى (طيبة) ومطاردة لعنة الآلهة التى تكف عن استجابة الدعاء، وتسم الحياة بالموت، ليتوقف (النيل) عن الفيضان . وتأتى

السطور المتوالية لتصف تولى (توت عنخ آمون ) مقاليد الحكم بعد (أخناتون) .

والشمس فى رحيلها تصبغ فى (طيبة) بواباتها المائة
وتضع التاج على رأس إله عاشق جديد
سوف يموت قبل أن يكتمل البدر وقبل أن يفيض النيل
وقبل أن تخلع ثوب حزنها (ايزيس) (٢/٢٦٩)

وعلى الرغم من الإشارة إلى خليفة (إخناتون) دون تسميته، فإن الكناية على موته السريع (يموت قبل أن يكتمل البدر) تشير إلى (توت عنخ آمون) الذى لم يلبث إلا فترة قليلة فى الحكم .

ما يثير الانتباه فى النص تلبسه التام حتى هذه اللحظة وحتى نهايته أيضًا، للحدث التاريخى ورثاء (إخناتون) دون أن يشير فى بنيته الداخلية إلى واقع خارجى، فالصور لا تشير إلى شىء، بل يتعالق السرد بتمفصلاته التناصية دون وجود كون مرجعى يؤهل للعبور نحو الدلالة، ومِنْ ثَّم يتسم السرد الاستعارى بانغلاقه، وهنا يتجلى ملمح من ملامح الاستعارة (التمثيل)، القائم على الاخفاء، فالقصيدة – القصة الرمزية – كما يقول (أوكتافيوباث)، (تخفى عنا الشىء ذاته الذى تقدمه لنا، إنها ليست حضوراً على الرغم من أنها تأخذ شكلاً متجسداً. إنها شىء يدرك، ولكن ليس بالعين ولا فوراً، بل ببطء وبالعقل، وأن ترى قصة رمزية يعنى أن تفسرها، نتأمل الأشكال فى الدنيا، ولكننا نفكك شفرة القصص الرمزية) (٨) .

وضع تاريخ صياغة القصيدة فى السياق التأويلى، يفك انغلاق السرد، ويشير إلى تأويل معقول للنص، هذا التاريخ يؤدى إلى



اعتبار القصيدة بمثابة مرثية (لعبد الناصر)، بعد وفاته بسنوات، ويميل محيى الدين صبحى (٩) لهذا التفسير، معتمداً على التماثل بين ثورة أخناتون وعبد الناصر فى النص وخارجه، إذ حل بالتراث الفكرى للأخير ما حل بثورة أخناتون، والانقلاب الفكرى الذى أجراه خليفة عبد الناصر يشبه ما جرى على يد توت عنخ آمون، والذى أعاد مركز العبادة إلى " طيبة " وأمر بتصفية عقيدة (التوحيد)، بعد إدراك هذا السياق، نعود مرة أخرى للقصيدة لنجد تقاطعًا مع الأناشيد التى تمجد (آتون) رمز التوحيد، لتصبح فى سياق جديد لتمجيد (أخناتون) . بوصفه رمزًا أبديًا للثورة والوحدة .

شمس النهار أنت فى جلالك العظيم
وضعت نيلاً فى السماء وصنعت منه أمواجًا على الجبال
تسقط والحقول
إنك فى قلبى ترى مدائن الموت وأهراماتها والبحر والسحاب
إنك لا تموت
إنك لا تفنى إلى الأبد إنك لا تعطش فى سفينة الشمس ولا تجوع
ولا يدب الشيب فى شعرك أو تنفى إلى أصقاع موت النور (٢/ ٢٦٩ : ٢٧٠)

فهذه السطور تمثل إعادة صياغة لجزء من أنشودة تقول :–

أنت شمس النهار عظيم الافتخار
لقد وضعت نيلاً فى السماء
حينما ينزل لهم يصنع أمواجًا فوق الجبال

مثل البحر الأخضر العظيم

فيروى حقولهم فى مدنهم (١٠)

والعلاقة بين النصين تبدو فى تضمين البنية اللفظية للأنشودة . على أن النص يوسع فى صفات الأبدية والدوام الموصوف بها إخناتون ؛ لتظل عقيدته وأفكاره فى حيز الوجود على الرغم من موته، فعوارض الموت والعطش والجوع والشيب والنفى لا تطوله كرمز أبدى للثورة . وينتقل النص فى نهايته إلى وحدة سردية تنم عن فاعل سردى مغاير لأخناتون، يتقمص شخص (الملك الأعمى) .

قلت وكان الملك الأعمى على عصاة فى المنفى يدب
فى صحارى الغرب / يلمح فى منفاه نار الرب
وطرقًا أخرى إلى مدينة الشمس تؤدى وإلى أطلالها تقود
وشبحًا فى غرف الدفن يعيد رسم معبوداته، حلتْ به
اللعنة، فاستحال تمثالاً من النحاس
يشير فى أزميله نحو الصحارى باحثًا فيها عن النار وعن
ملامح الإنسان (٢/٢٧٠)

هنا يتخلى السرد عن لا شخصيته التى تشير إلى أخناتون / عبد الناصر، لتقدم صورة رمزية معادلة للذات الكاتبة / البياتى، الذى يتماهى مع (الملك الأعمى)، إذ يستلهم بدوره أسطورة (أوديب) الملك الأعمى المطرود من (طيبة) إلى الجبال والصحارى من بلد لبلد نحو (الغرب محاولاً التخلص من لعنة الآلهة، وباحثًا عن نار الرب) (١٠) . فيشير رمزيًا إلى حالة البياتى بوصفه باحثًا فى المنفى – عقب خروجه من مصر، عن ملامح أخرى واعدة بالثورة .



وإذا كان العنصر التناصى والسردى أديا إلى اتساع البنية النصية فى النص السابق، ليحتضن السرد الاستعارى فى امتداده عناصر تناصية، فإن التوازى مع حدث أو خبر والتقاطع معه، دون الزيادة أو التوسع الكبير فيه، يقف بالسرد عند حدود الحدث المكتنز والمكثف، ويكفل تحكمًا فى بنية النص .

فى نص ]من اعترافات أبى نواس [يؤسس المتخيل السردى والاستعارى، متوازيًا بالتقاطع مع ما يرويه (ابن منظور) فى (أخبار أبى نواس) حول إحراق (أبى نواس) أوراقًا له، فيها شعره، قبيل وفاته، وهو عند أحد أصحابه . يقول الخبر :(قال محمد بن منصور الصَّيْرفىّ، الذى مات أبو نواس فى منزله : نزل علىّ أبو نواس قبل موته بخمسة أيام أو ستة، من الغرفة التى مات فيها، وبين يدى كانون فيه فحم فأمر بزيادة الفحم عليه، فلما اشتعل، وقويت ناره، أخرج كتبًا كانت فى كُمه، فوضعها فى النار، فلما احترقت أخرج من كمه الآخر كُتبًا أخرى، فأحرقها أيضًا، فسألته عن ذلك، فقال : هذه أشعار كنت أضن بها أن يسمعها الناس، وكرهت أن تبقى بعدى، فينتحلوها، فأحرقتها ) (١١) ويتعالق البياتى مع هذا الخبر على هذا النحو، بانيًا استعارة كلية .

أضاءهُ الموتُ
وفى ليلته الأخيرةْ
رأيته من كمه يخرج أوراقًا
ويلقى ببعضها فى النار
قلت له : أبا نواس ما الذى

تفعله ؟ فقال :

أخاف أن ينسبها أحد
لنفسه، من بعد موتى
أو يرى فيها الذى أخفيتهُ
عن أعين الناس
ولم يظهر بشعرى
إنها كنزى
ولا أملك شيئًا غيرها
فلتكن النار وريثى فهى معبودة أجدادى
أنا أذهب للجنة مخمورًا
وأوراقى إلى الجحيم(البحر بعيد أسمعه يتنهد ص٨٤ : ٨٥)

التوازى بين النص والخبر يظهر فى التقاطع مع البنية السردية لمشهد (حرق الأوراق) والحوار الدائر بين الراوى وأبى نواس، وما يحمله هذا الحوار من سؤال وإجابة من كلا المتحاورين . لكن ثمة تمايز يحدثه النص فى الخبر، فإذ يتوقف تبرير (النواسى) لحرق الأوراق على مخافة انتحالها، يضع النص فى الحوار تبريرًا مضافًا إلى ذلك، وخوف آخر من إظهار ما أخفاه فيها عن الناس ولم يظهره بشعره .

وإدخال الخبر فى السياق النصى يتطلب تأويلاً لحركة الحوار والمتحاورين، فالراوى وأبو نواس على الرغم من تمايزهما نصيًا، فإن حركة النص الدلالية المكوَّنة من (مرآة) يقع فيها الرائى والمرئى تبرز التعادل الدلالى بينهما، ليصبح النص حوارًا ذاتيًا عبر آخر



موازٍ للذات، يرسم صورة شخصية، تجعل الذات مرئية بواسطة النواسى .

ولا تُأمّن الطبيعة (المرآوية) للنص، تأويلاً أحاديًا للنص، فالبناء الاستعارى ينفتح على التعدد، يشير إلى الدلالة المباشرة الدالة على إحراق الأوراق والتخلص منها، أو يشير إلى دلالة غير مباشرة تقوم على التعدد منها، يشير أحدها إلى تأويل الحرق بمعنىً مجازى، يحمل دلالة إيجابية تنم عن التجدد والولادة، ومن ثم فحرق الأوراق هو نذر لها بتجدد دائم، حيث خفاء المعنى الذى يتطلب إعادة تأويلها مرات عديدة. فالكتابة كنز واعد بالاكتشاف كل مرة .

### (ب) التآزر

يؤسس السرد الاستعارى عبر تناص التآزر، بتلاقى مجموعة من العناصر والإشارات والتلميحات، فى ضفيرة مكونة لبنية النص، لا تكون فى الأغلب مأخوذة من نص واحد، أو مصدر يتوازى النص معه . وهذا التآزر بين الإشارات لا يكف عن خلخلة التوازى مع حدث أو خبر تراثى ؛ إذ يدمج فى النص/ القصيدة إشارات لا ترجع إليه، وليست فى صلب تكوينه، كما فى قصيدة (مراثى لوركا) التى تتعامل مع (مقتل لوركا) بمجموعة من النصوص والإشارات الأسطورية والتى ترجع إلى ملحمة جلجامش وأسطورة عشتار وتموز إضافة إلى أدونيس، بجوار إشارات إلى نصوص لوركا . كذلك قصيدة (ديك الجن) التى تتعامل مع (إحراقه لجاريته) وتدمج فيها إشارات أسطورية وشعرية . فالنص يصبح بناءً رمزيًا (ينمو على صور تنمو وتتمدد وتتسع فى دوائر من التداعيات، وهو ينحو إلى ضروب من

التوليد والتحويل والمداخلة وبزوغ سيمانطيقيه تعتمد على الإدماج والتكثيف فى شكل لمحات وومضات تؤسس مفهوم السياق الذى تؤول معه القصيدة إلى إشارة مجازية كبرى) (١٢) .

آلية التنمية وإدخال عناصر لا تنتمى للنص المركزى فى القصيدة، يؤكد عليها تحليل متأنٍ لقصيدة (عن وضاح اليمن والحب والموت)، إذ تشتق البنية النصية اعتماداً على ما يرويه كتاب (الأغانى) حول عشق (أم البنين) زوج الخليفة (الوليد بن عبد الملك) للشاعر اليمنى (وضاح) (عبد الرحمن بن اسماعيل)، ودخوله المتكرر عليها، حتى وشى بها (خادمها) إلى الخليفة، فأدخلت (وضاح) صندوقًا اختبأ به، ولما علم الخليفة بالأمر قذف بالصندوق فى بئر، فما ظهر له بعد ذلك اليوم أثر (١٣).

إن الخبر السابق يمثل النواة التى يتولد بها النص، دون أن يفرض سطوته بوصفه نصًا أساسيًا تتوازى معه القصيدة، تستمد القصيدة عناصره بوصفها دعائم تؤسس التنامى والامتداد السردىّ . غير أنها تمطه وتتوسع فيه وتضع عناصر أخرى خارجة عنه تقوم بالتداخل والإدماج على نحو يذوَّب فيه (الخبر الأدبى) أو المتناص فى سياق عجائبى وأسطورى، فلا يبقى سوى أثر من شخصية (وضاح) وحكايته، إلا الإشارة إلى قتله فى صندوق فى المقطع الأخير .

وهذا البناء الاستعارى المسرود يصنع شخصية شعرية ورمزية (لوضاح) تتخلق فى (٩مقاطع) توزع خلالها مراكز السرد، وتتعدد أصواته . فإلى جوار صوت (وضاح) فى المقاطع (٢، ٣، ٥، ٨، ٩) نجد صوتًا يمثل راويًا عليمًا، محيطًا بالحكاية، يشبه عرّافًا أو



ساحرًا أسطوريًا، يقدم ارهاصًا تنبؤيًا بمصير (وضاح)، فى المقطع (١) . وإلى جوارهما نجد صوت يقترب من (الكورس / الجوقة) فى (٤)، توجه خطابها إلى (وضاح) و تتقاطع مع (مسرحية عطيل) فى (٦، ٧) .

ويأخذ التنامى السردى وجهًا أسطوريًا يصبغ – منذ البداية – شخصية (وضاح)، ليأخذ هيئة البطل الأسطورى .

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها وضاح
متوجًا بقمر الموت ونار نيزك يسقط فى الصحراء
تحمله إلى الشام عندليبًا برتقاليًا مع القوافل السعلاة(٢/٢٤٣)

من المغاور والكهوف يصعد (وضاح) بطلاً أسطوريًا، تصاحبه أجواء عجائبية دالة على بطل نموذجى منتظر، يُتوّج بنور القمر ونار النيزك . ويحمله حيوان أسطورى (السعلاة) نحو وجهته إلى الشام حيث المحبوبة . ليصبح شخصيةً أسطوريةً للشاعر المُغرّد (عندليبًا برتقاليًا)، هنا تستند عملية الامتداد الغرائبية للصورة على اشتغال محتويات وعناصر أسطورية، تكفل تحقيق هذه الغرابة، فمدائن السحر التى يصعد منها (وضاح) تستلهم أساطير بلاده (اليمن)، والتى ترتبط بوادى (عبقر)، المنسوب إليه الإلهام الشعرى لدى الجاهليين، والسمة الطللية التى يشير إليها النص لهذا الوادى تتقارب من سمته المصاحب فى الأسطورة (١٤).وتُرجِّع صورة (السعلاة) التى تحمل الشاعر (وضاح) إلى الشام عنصرًا أسطوريًا يقارب صورة (النعامة) فى الأساطير العربية، كمركب من مراكب الجن / الشعراء المثيولوجيين، إذ تروى عن رجل تحمله (نعامة) إلى

الشام (١٥) ويظل (للسعلاة) دورها الأسطورى كذلك، إذ تذكر الأساطير التزاوج بين (الإنس) و(السعلاة) والإنجاب منها، وإن تداخلت صورة (السعلاة) مع (العنقاء) فى تكوين صورة أسطورية (للمعشوقة) : بذرت فى أحشائها طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء .(٢/٢٤٤)

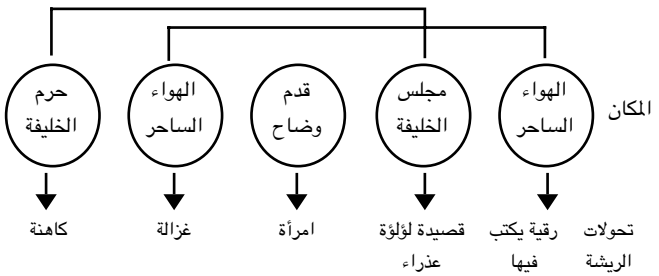
والتزاوج والإنجاب بين (وضاح) و (زوج الخليفة) لا يذكره (خبر الأغانى) فالنص يوسع بنيته السردية لتخليق رمزه الخاص (لوضاح) و (ومعشوقه)، إذ تندغم ملامح الشخصيات داخل السطور فى طور من التحولات المستمرة، تظهر التعدد وتخفى فى داخلها الوحدة، وهذا ما نلاحظه فى تحولات (الريشة) السحرية، حين يقول :

– وريشة حمراء / ينفخها الساحر فى الهواء
يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح
وكلمات الحجر الساقط فى الآبار
ورقصات النار
– ينفخها فى مجلس الخليفة / فتستحيل تارة قصيدة
وتارة لؤلؤة عذراء / تسقط عند قدمى وضاح
– يحملها إلى السرير امرأة تضج بالأهواء
تمارس الحب مع الليل وضوء القمر المجنون
تهذى، تغنى، تنتهى، من حيث لا تبدأ، تستعيد
تعود عذراء على سريرها خجلى من الليل وضوء القمر المجنون
تفتح عينيها على رماد نيزك يسقط فى الصحراء
– وريشة حمراء / ينفخها الساحر فى الهواء



فتستحيل تارة غزالة
– قرونها من ذهب وتارة كاهنة تمارس الغواية
ولعبة النهاية / فى حرم الخليفة / وليله المسكون بالأشباح والملالة (٢/٢٤٣ : ٢٤٤)

التمطيط الاستعارى يحتضن فى امتداده بؤر تعقده، فالبناء التركيبى تتعدد عناصره المتكاثرة، وتتشعب مساراته، فى إحداث هذا التعقد، ( فالريشه) التى ينفخها الساحر فى الهواء، تتحول إلى (قصيدة) و(القصيدة) تتحول إلى (لؤلؤة) و(اللؤلؤة) إلى (امرأة) و (المرأة) إلى (غزالة) .... وهكذا. فالتركيب يقوم على عدة عناصر، ترتد إلى خيط واحد أولىّ، على الرغم من تباعدها عنه فى كل مرة، وترتبط عملية التوالد التركيبى لعنصر (الريشة) والتى تمثل فى نهاية المقطع (زوج الخليفة) بطقس (التحولات) الأسطورى . وإن كانت لا تصل إلى هذا التحول الأخير إلا بعد سلسلة سابقة من التحولات، تتداخل فيها الأماكن والأزمنة .




تتناسخ (الريشة) بطريقة طقوسية تتداخل فيها مع تجليات متعددة، لتكتسب فى صيرورة تحولاتها، وجودها الدائم، فليست –

فحسب – كائنًا واحداً، بل هى كل التحولات التى تحل فيها، فالريشة هى أيضًا (الرقية / القصيدة / اللؤلؤة / الغزالة / الكاهنة / العنقاء / الصلاة)، وجميع هذا الكل يشكل رمزية (المرأة / زوج الخليفة)

وإزاء هذه التحولات الأسطورية لن نكون بصدد (زمن) ميقاتى / فيزيائى محدد، بل زمن يقوم على الديمومة والاستمرار، يُقذف النص فى سيولته، فالزمن لا يدل على الترتيب والتوالى فالريشة فى يد الساحر ترسم ملامح النبوءة وتقدم المصير المرتبط بوضاح، على الرغم من صيغة (المضارع) الدّالّ على الحضور الآنى للحدث . كذلك (المكان) الذى تتداخل ملامحه ليعبر عن مكان أسطورى غير محدد .

مع المقاطع المتتالية تمتد الاستعارة مُوسِّعةً الصورة الأسطورية (لوضاح) ليأخذ فيها ملمحًا صوفيًا حين يقول: لم أجد الخلاص فى الحب ولكنى وجدت اللّه

وهو القول الذى يُفْرَد له مقطع (٢) ويتم ترجيعه فى (٨)، وهنا يصير (وضاح) عاشقًا مغايراً للمتصوف، إذ يفنى فى حب (زوج الخليفة)، التى تمثل محور فاجعته، ولكن (وضاح) النص، ما يلبث أن يخلع بردة التصوف فى (٣) ليُقدَّم بوصفه ذاتًا أسطورية ترتفع بأفعالها إلى صورة الأبطال الأسطوريين . فالهبات التى يقدمها تدخل فى طقس البطل الأسطورى، وتتجمع هذه الهبات حول عناصر مكانية متنوعة.

إلى جوار التنوع المكانى اللافت، يستلفت النظر أيضًا عدم الملاءمة فى الصفات التى لا تتفق من وجهة نظر الدلالة مع



موصوفها من حيث النموذج المعجمى (١٦) لتصب فى اتجاه أسطورى، يجمع بين ظواهر الطبيعة، ويضم متعارضاتها تصويريًا فى نسق استبدالى، يجمع فى تكوينه بين (شمس / قمر) و(الحقول / الأمواج) و (النار / الليل) إلى جوار (الربيع)، وتتراسل جميعًا مع عناصر الوجود الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء)، وهنا تستحيل شخصية وضاح إلى صورة أسطورية خارقة تقوم بالسيطرة على هذه الهبات وتقدمها للمحبوبة التى أصبحت فى تحول آخر لها (بلقيس) التى يهبها عرش سليمان .

وعودة إلى مفردات التنوع المكانى سوف تُظْهِر اشتغالها كمجازات مرسلة تعبر عن الكل بأحد أجزائه، فإلى جوار (العراق) نجد (الأطلس : تشير إلى المغرب الأقصى) و (أرواد : تشير إلى سوريا) و (عرش سليمان : يشير إلى اليمن) . ونستطيع أن نقول أنها بمثابة وحدات تشكل كناية عن (الوطن) كله من حد الماء إلى حد الماء . ولكن ما تلبث صورة المعشوقة (زوج الخليفة)، أن تبدو ملتقطة فى حيز الرؤيا الحلمية المعبرة عن الجحيم الذى يشير إلى ابتعادها وتنائيها عنه.

رأيت فى نومى على نهديك نهر الموت
يشق مجراه بلحم الصمت
وكلب صيد ينهش النهدين
وطائر السمان
يبدأ فى رحيله عبر مدار غربة الإنسان فى العالم والأشياء
ووجه عبد من عبيد القصر

يطل من عينى ومن مرآة هذا الفجر
مقبلاً نهديك فى نومى رأيت العبد

لكن استرجاع عناصر السرد هنا فى تماهيه مع (الخبر) يبرز جانب الترميز المعادل (للخبر) ؛ (فزوج الخليفة) تبدو عليها ملامح الأسر / الاحتجاب داخل قصر ( الخليفة)، والذى يمثل (كلب الصيد) معادلاً رمزيًا له، وإلى جواره (العبد الواشى)، أما (وضاح) فيقيم النص تعادلاً بينه وبين (طائر السمان) الرحّال. وهنا تبرز سمة التمديد والإطالة إذ تقوم القصيدة فى بنائها السردى والاستعارى على استرسال فى العبارات المجازية المتدفقة، والتى تحتشد بالعناصر الرمزية المتعادلة فيما بينها . فحول (وضاح)و (زوج الخليفة)، تتوالد مجموعة من العناصر الرمزية التى تمثل مُعادِلات موضوعية لهما، أو تقوم القصيدة بترجيع بنيات جزئية أو مقاطع تُشَيِّد بها السرد . والانتقال إلى مقطعى (٦ – ٧) يوضح هذا الاسترسال القائم على إحداث التعادلات الرمزية على نحو يقوم على المقارنة والتخالف فى نفس الوقت ؛ إذ يُدْخل النص شخصيتى (عطيل وديدمونة) من مسرحية شكسبير (عطيل) ليقدم مقارنة وتخالف بين أطراف (خبر وضاح) فعطيل كما تسرد المسرحية، أحب ديدمونة وتزوجها على الرغم من تواضع أصله، غير أن وشاية تتدخل فيها الخيانة، تصور (ديدمونة) بوصفها خائنة له، محبة لغيره، وتحت وطأة الغيره يقتلها، وما يلبث أن يعرف المكيدة، فيقتل نفسه ندمًا (١٧) ونص البياتى يعقد تعادلات رمزية بين السردين، على لسان (الجوقة) التى تقارن قائلة :



– عطيل كان كائنًا موجود
تنهشه عقارب الغيرة يا وضاح
من قبل أن يولد فى الكتب عطيل كان قاتلاً سفاح
لكن ديدمونة
فى هذه المرة لن تموت
أنت إذن تموت
– عطيل فى عمامة الخليفة
يواجهه الجمهور
بسيفه المكسور

عناصر التعادل والعكس تقوم على جانبين :

يضع النص (عطيل) فى تعادل مع (الخليفة) – لا وضاح – على اعتبار رمزية القتل المشتركة، يقتل الأول (ديدمونة) والثانى (وضاح) . لكنهما يشتركان فى صورة واحدة (عطيل فى عمامة الخليفة يواجه الجمهور بسيفه المكسور) . إذ يأخذ عطيل دور الخليفة الذى لم ينتحر بعد مقتل وضاح .

?التعادل بين (ديدمونة) و (زوج الخليفة)، وإن طغت ملامح (زوج الخليفة) الحية لا دور (ديدمونة) المقتولة ن لتشكيل صورة الأنثى السرمدية التى تظل لها قدرة على الحكى وإعادة الحكاية من أولها .

– تروى إلى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة
ويدرك الصباح ديدمونة

ومع أن السياق يرشح ذكر (زوج الخليفة) إلا أن السرد يشير

إلى (ديدمونة) والتى تتحول بالعبارة المتناصة مع (الليالى) (ويدرك الصباح) إلى استدعاء ( شهر زاد) لتحقق بجوار التحولات السابقة تجسيد صورة (زوج الخليفة) / الأنثى الدائمة .

النمط الآخر لاستمرارية السرد الاستعارى وتوسعته، لا يقوم بتوسيع سردى وتركيبى سابق كما فى نص (وضاح)، بل خلق بنيته السردية اعتماداً على التمثيل الوهمى وتلفيق الخيال، الذى يصنع استعارته بمجموعة من الإحالات والتداخلات المجتلبة من روافد متنوعة، مأخوذة من نطاق (التناص الاعتيادى أو الخارجى inter texte ) الذى يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه، أو (التناص الداخلى intera texte ) ضمن النص (١٨) . أى أنظمة العلامات والإشارات المشكلة للجهاز الرمزى وعناصره المتواترة فى شعر البياتى، والتى يستعيدها باستمرار فى تكوين نصوصه . ويندغم التناص بصورتيه السابقتين فى بناء متسق، يخلق الاستعارة النصية الموسعة .

ويكاد هذا النمط أن يكون الأكثر تواتراً فى صناعة البياتى لنصوصه الاستعارية الموسَّعة، خاصة فى صياغة (رمز عائشة) وتحولاتها، إذ يعتمد هذا الرمز الشعرىّ المركزى على كثير من النصوص التى تقوم على السرد الاستعارى الموسع . نتخير قصيدة (ميلاد عائشة وموتها ) (١٩) لدراسة هذا النمط من التآزر، لعدة أسباب، لكونها أطول القصائد وأكثرها احتشاداً، لصوغ (شخصية عائشة)، وبنيتها السردية البارزة التى تختزل كثير من بنيان السرد المرصود لهذا الرمز، إضافة للتعرف عن قرب وبصورة مفصلة على



آليات الاشتغال السردى لهذه (الشخصية / الرمز) فى نص كامل .

إن ما يكون البنية الاستعارية المسرودة فى القصيدة، ليست (شخصية عائشة) وحدها، إذ تنهض مجموعة من الذوات الأخرى بتأسيس السرد، فإذا كانت (لا توجد حكايات دون ذوات تقوم بالعمل أو يجرى عليها الحدث) (٢٠) . فإن الفواعل السردية فى القصيدة تمثل حشداً من الفواعل الدالة على الذوات أو الطيور (٢١) على هذا النحو :

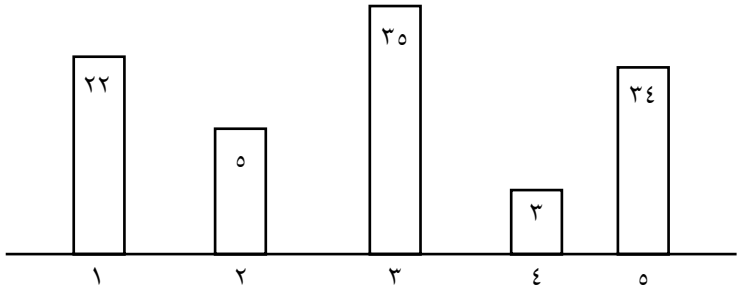
**ذوات :**

تاريخيه : آشور بانيبال ( أسطورية : عشتار تموز ( دينية : إرميا (النبى) ( ذوات أخرى : كاهن يرتل الصلاة / فارس الحديد / النخاس / الساحر والشاعر والمحارب .

**طيور :**

نسر / ديك / طائر مفترس / عصفور / أو حيوانات : غزالة .

ويكشف تشكيل الفواعل عن أجواء أسطورية وعجائبية يدور فى فلكها السرد تجمع بين أبطال الأساطير والتاريخ إلى جانب فواعل رمزية، وطيور تقوم بأفعال خارقة . لكن هذه الفواعل تتفاوت فى مستويات اعتماد السرد عليها، فالفواعل السردية الأساس ثلاث هم (عائشة / آشور / الساحر والشاعر والمحارب)، ويرتبط تمركز هذه الفواعل بالبناء المقطعى وتوزيعها عليه ؛ فالنص يتكون من (٩٩) سطراً، موزعة على (٥) مقاطع، بطريقة متفاوتة على هذا النحو :




يقوم تفاوت المقاطع على هذا النحو، بإحداث دينامية فى تشكيل المقاطع، تقوم على التناوب بين المقاطع القصيرة والطويلة، بما يدفع سمة الآلية عن النص ؛ إذ يدفع رتابة وطول المقاطع (١، ٣، ٥ ) بالمقطعين (٢ ،٤)، ولا يستنفذ التوزيع طاقته فى نزع الآلية فحسب، بل يشير على تشاكل كمى بين المقاطع الطولية والقصيرة . بل يرتبط أيضًا بالبناء السردى وما ينشأ بين عناصره من علاقات على صعيد الفواعل وأنظمة الزمن وملامح التناظر والتضاد والامتداد .

ومن متابعة القصيدة وبنيتها الداخلية نستطيع أن نتبين توزيع الفواعل والملازم لحركة البناء المقطعى، فإذا كانت عائشة بؤرة السرد، بوصفها ساردة للحدث ومحورًا له أيضًا، فنحن أمام لون من السرد الحضورى، الذى يقترن هنا بسيرة ذاتية تقصها الراوية / عائشة . على أن وضعيتها السردية تختلف من مقطع لآخر، بما يحمل معه توزيعًا لدورها بطريقتين :

الأولى : حين تتكون (فاعلاً) سرديًا، تحكى عن نفسها ما تقوم بفعله، وهذا ما يظهر فى المقاطع (٢، ٤، ٥) .

الثانية : حين تكون (مفعولاً) سرديًا، تسرد ما قامت به الفواعل



الأخرى بصددها كما فى المقطعين (١، ٣ )

وهنا يقع التناظر بين المقاطع، فالمقاطع ( ٢، ٤، ٥ ) – التى تعدُّ فيها (عائشة) فاعلاً – تقوم على التناظر الكمى، كما فى (٢، ٤ )، إضافة إلى وجود التناظر التصويرى المعبر عن فكرة السبى والبيع وتحول عائشة إلى جارية فى المقطعين، ويأتى كل واحد منهما تاليًا لمقطع دال على الاستقرار وأمل البعث المرتبط بالفاعلين الآخرين . فبعد المقطع (١) المعبر عن حب (آشور) تتحول (عائشة) فى (٢) إلى السبى، وحين تنتقل مع (٣) إلى (الساحر والشاعر والمحارب) حيث أمل البعث، يأتى مقطع (٤) ليبدد هذا الأمل، بإعادة فكرة تحولها إلى جارية وسبية وهو ما يوسعه مقطع (٥) الأخير، وكأنه ترجيع بتوسع واسترسال لنفس الفكرة فى (٢، ٤) .

والمقاطع (١، ٣) تتناظر كذلك، تركيبيًا وسرديًا، إذ نجد فاعلاً سرديًا يمثل بؤرة المقطع (آشور) فى (١) و(الساحر والشاعر والمحارب) فى (٣) وعلى الرغم من تعدد أسماء (الفاعل) الثانى، فإن السرد لا يفرق بينه وبين (آشور) إذ يخبر عنهما بصيغة المفرد، (قدم، بنى، قدم، .....)، إضافة إلى التناظر فى الوظائف السردية (بنى مدينة / بنى مسلة)، وكأن هذا البناء قربانًا يقدم إلى (عائشة)، ولكنه لم يتقبل من الأول (آشور) إذ لم تحبه، ومن ثم (اختفت المدينة)، وتقبلته من الآخر، ( قبلنى وكنت فى ذراعه عارية أصيح )، ولكن اكتمال الاتصال لا يتم، فطقوس البعث تنتهى ( فالجنود داسوه بالأقدام ) وهنا ينتهى كل منهما إلى (قاعة المرايا)، ويختفى (آشور) و (الساحر والشاعر والمحارب) ؛ ومن وجوه

التناظر أيضًا تكوين البناء التصويرى فى كلا المقطعين على (التضاد)، الذى يشير إليه الاستدراك بين أطراف متضادة .

والملاحظ على البناء السردى فى النص وفى نصوص أخرى للبياتى، أنه لا يقوم على تصادم الأصوات وتعارضها، بحيث تتصادم تصاعديًا وصولاً إلى ذروة متوترة، حين يملك كل منها وعيًا حادًا ومغايرًا للآخر، إذ يستعاض عن هذا التصادم والتوتر بتشييد سردى يبلور شخصية ما، وانتقاء لحظة فارقة وحدث أساس فى حياة هذه الشخصية، وعرض المواقف المتأزمة والمعاناة الدخلية التى تمر بها، بطريقة جدلية ترسخ التعارضات الموت / الحياة، الوجود / العدم، البعث / الانتظار . ومن ثم يبرز التضاد الداخلى بوصفه عنصرًا أساسًا لعرض التوتر السردى.

وبعودة إلى التوزيع المقطعى فى إرتباطه بالزمن السردى، يلاحظ التأرجح بين المضارع والماضى بصفة عامة فى النص ؛ إذ يتلازم (الماضى) مع حالة التذكر والاستعادة لحدث سابق تملكه (عائشة)، ويرتبط ذلك بالمقطعين (١، ٣)، ويتلازم (المضارع) مع حالة سرد (التجربة) الآنية التى تخوضها (عائشة) فى مقاطع (٢، ٤، ٥)، ومن ثم يدل هذا المضارع عن زمن استمرارى يتعلق بديمومة الحدث، ولهذا نجد دخول (المستقبل)، على المضارع المقترن بالشرط :

وحل فى مكانها ديك من الحجر
يصيح عندما يعود فارس الحديد من مملكة الموت

على أن البناء الزمنى – كما فى القصيدة السابقة – لا يمكن قياسهُ بمقايس الزمن الميقاتى المتعارف(٢٢)فهو زمن استمرارى



ومطلق، تتداخل فيه عناصر الرؤيا والنبوءة ليخلق زمنًا سرمديًا وأسطوريًا ومكونًا نصًا أقرب إلى الأسطورة .

ويتزاوج المظهر السردى السابق بعناصره المتعددة، مع آلية تآزر الإحلات والإشارات المتناصة، فى بوتقة أسطرة (عائشة)، فعنوان النص بطوله المفرط يشير إلى إندراج فى فئة السرد، إذ يتكون من (١٣) كلمة ليصبح أطول عنوان لنص من نصوصه على هذا النحو : (ميلاد عائشة وموتها فى الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى) ويكشف العنوان العناصر المحددة والدّالّة على مدار النص ؛ إذ يشير إلى حكاية / نص مداره (عائشة)، فى إطار جدلية (الموت / الحياة)، وفى إطار طقوس وشعائر سحرية منقوشة (بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى)، وهنا يشير النص إلى عصر (آشور بانيبال ٦٦٩ – ٦٢٦ ق .م ) وازدهار فن الكتابة المسمارية (٢٣)على اللوحات فى عصره، وهى ألواح الأدب والحكمة والصلوات والترانيم المدونة أبان التوهج الحضارى لمدينة (نينوى) (٢٤)

وتعكس القصيدة دلالة المد الحضارى الذى كان (لنينوى)، إذ تصبح هذه (الألواح) المكتوب فيها سيرة عائشة، بقايا حضارة بائدة بعد السبى البابلى، وخراب المدينة . وتبدأ القصيدة بتذكر هذا المجد السابق – على لسان عائشة – مصورة النذور والعطايا التى قدمها آشور بوصفه محبًا وعاشقًا لها :

أحبنى آشور بانيبال مدينة بنى لحبى وبنى من حولها الأسوار
فتستلهم صورة (آشور) التاريخية بوصفه بطلاً حضاريًا وفاتحًا

أقام مدينة (نينوى) (٢٥) لكنها مدينة تقام – فى النص – لتكون هبة لعائشة، ومصدر إشعاع حضارى ثم يتداخل (آشور) مع رمز حضارى آخر عندما يتماهى آشور مع (برمثيوس) فى السطور التالية مباشرة .

ساق إليها الشمس بالأغلال
والنار والعبيد والأسرى ونهر الجنة الفرات
أحبنى وكان نصف قلبه مأسور
فى قاع بئر العالم المسحور
ونصفه الآخر فى آشور
تأكله النسور
عاصفة كان وفأسًا فى يد القدر
تهوى على جماجم الملوك والقلاع والمدن

فعناصر أسطورة (برمثيوس) الذى سرق النار من عربة الشمس، وساقها إلى البشر (بالأغلال) لتعاقبه الآلهة بإنزاله إلى الظلام / الجحيم، إذ ينهش صدره نسرًا عظيمًا ممزقًا كبده، – كما تقول الأسطورة – تدخل فى تشكيل صورة آشور، ليمثل نموذجًا يحمل دلالات إيجابية تشير إلى البطل / المُخَلِّص، لكن متابعة قراءة المقطع تفضى إلى دلالة معكوسة لهذا البطل، فعلى الرغم من كونه نموذجًا حضاريًا دالاً على البعث وواهبًا ومحبًا لعائشة إلا أنها لا تبادله هذا الحب .

أحبنى لكننى لم أكن / أحبه فماتت الأشجار
وجف نهر الجنة الفرات / واختفت المدينة



والنار والشعائر السحرية

انتفاء حب عائشة لآشور، تبدو دلالته غامضة، إذ يشير فى لحظة واحدة إلى دلالتين سلبية وإيجابية ؛ فقد يشير إلى دلالة إيجابية تدل على عدم اكتمال طقوس البعث الحضارى بصورة تامة، بما يؤهل لإتمام الحب من جانب (عائشة) بدلالتها على البعث من جراء هبات (آشور)، إذ ينتهى (آشور) إلى العالم السفلى وتبحث عائشة عنه، لذا نجد صيغة انتفاء الحب مقترنة بالأسى (أواه لم أكن أحبه) . ومن ثم فانتفاء الحب يدل على انتفاء تحقق شروطه، باعتباره صلة جامعة . وعلى مستوى آخر يشير أيضًا انتفاء الحب إلى دلالة سلبية مرهونة بآشور، فهباته لم تلق القبول من جانب عائشة ومن ثم تتبدد ملامح البعث بموت الأشجار واختفاء المدينة والنار والشعائر . وفى هذا الصدد سوف يأخذ مشهد نهش الصدر والنزول إلى الجحيم – المأخوذ من برمثيوس – ملمحًا للعقاب والتشفى معارضًا لمعنى التضحية والفداء . ويبدو أن النص يرشح الدلالة الأخيرة السلبية، فالمقطع (٣) يصور (آشور) حين يلتقى (الساحر والشاعر والمحارب) فى ( قاعة المرايا) – الدالة على العالم السفلى – بوصفه متضامنًا مع ( الجنود) فى سحق (الساحر والشاعر والمحارب) الذى لم يكمل طقوس بعث عائشة .

لكنه لم يكمل الحديث فالجنود
داسوه بالأقدام / واقتلعوا عينيه
وكان فى انتظارهم آشور بانيبال
فى قاعة المرايا / ممشطًا لحيته وغارقًا فى النور

فالسطور تشير دون مواربة، إلى تعيين آشور بوصفه بطلاً سلبيًا لا إيجابيًا، فهو لا يبالى أو ينكر سحق (الساحر والشاعر والمحارب) من قبل الجنود إذ يظهر (ممشطًا لحيته وغارقًا فى النور)، وهنا يتقاطع النص مع صفات آشور التاريخية التى تدور حول فظائعه وميله إلى سفك الدماء والتنكيل واقتلاع العيون(٢٦) حين وصفه سابقًا فى (م١)

عاصفة كان وفأسًا فى يد القدر
تهوى على جماجم الملوك والقلاع والمدن

وتعزز الدلالة السلبية لآشور بوصفه رمزًا، ترابطها معه فى أكثر من نص للبياتى وإن اتخذ وسم (فارس آشور)، المهزوم فى الحروب . – صلوات الريح فى آشور والفارس فى درع الحديد
دون أن يُهْزَمَ فى الحرب يموت
وَيُذَّرى فى الديناميس رمادًا وقشور(٢/٢٠٣)
– كتبت فوق شجر الخابور
تاريخ ميلاد وموت فارس النحاس فى آشور (٢/٢٢٤)

عند هذا الحد لا بد أن نراجع بنية السرد، لنفك عناصره الرمزية فى ضوء إشاراته الخارجية، لنحملها إلى مراجعها الدّالّة، وهنا يدخل قدر كبير من التجريد، يستغنى عن بعض التفاصيل، يقول (فراى) (فحين نفكر فى سرد قصيدة على أنه وصف للحوادث، فإننا لم نعد نفكر فى السرد على أنه يضم حرفيًا كل كلمة وحرف، بل نفكر بالأحرى فى تسلسل مجمل الحوادث، فى العناصر الواضحة والمظاهر الخارجية الصارخة فى ترتيب الكلمات، وبالمثل



نفكر فى المعنى على أنه ضرب من المعنى المنطقى قد تعيد إنتاجه صياغة نثرية للقصيدة، ولهذا فإن تجريدًا موازيًا يدخل فى مفهوم الرمزية) (٢٧)

وبناءً على ذلك نستطيع القول بأن (آشور) هنا يدل على بطل سلبى يمثل البعد التسلطى والديكتاتورى للسلطة، والذى يتقمص دور البطريق، ومن ثم لا يكافأ بمبادلة الحب من قبل (عائشة)، أو يمنح علاقة وثيقة معها، لبعد المسافة بين صور البعث الحضارى، ومحاولات القمع والتصفية، ما دامت السمة العسكرية والحربية كانت أساس تصورات آشور، ومن ثم يسخر النص من هذا البطل، الذى حمل مشعل الحضارة وسرق لهبها الثورى وفى يده الأخرى فأسًا للقتل دون مبلاة أو رحمة، ويختزل هذا البطل كل الصور المماثلة له فى الماضى والحاضر . ولهذا تختفى مظاهر البعث الحضارى ليحل مكانها "ديك من الحجر" ينذر بولادة (فارس) جديد منتظر.

وحل فى مكانها ديك من الحجر
يصيح عندما يعود فارس الحديد من مملكة الموت على
ظهر جواد الريح والمطر
يبحث عن وجهى وعن ضفائرى فى مدن السحر وفى
طلاسم الكهان فى معابد الغسق
منتظراً ولادتى فى قاع بئر العالم المسحور
غزالة تعدو وراء عربات النفى فى آشور .

إن رمزية (الديك) فى السطور تعكس دلالته على التجدد، وارتباطه بالشمس فى شروقها (فهو رمز الحيوية، وصياحه علامة

تشتت الأشباح) (٢٨)، إذ يصير علامة على الموت بعد غياب معالم البعث، وإن ظلت دلالته الأخيرة غامضة، ولعل رجوعًا إلى الجهاز الرمزى للبياتى – الذى يكرر هذا الرمز كثيرًا– تدل على ارتباطه بالثورة، فى غيابها وحضورها، كما فى النماذج التالية :

– أتسمع صيحة الديكِ ؟
هى الثورة(٢/٤٧)

– لتنطلق منا شراراتُ تضيء صرخة الثوار
وتوقظ الديك الذى مات على الجدار(٢/٤٤)

– يا امرأة الميلاد والموت الذى تنتظرين فى صياح الديك (٢/٢٢٢)

وبعودة للسطور السابقة، نجد الترابط بين (الديك وعائشة وفارس الحديد) مرهونًا بغياب (آشور) والتنبؤ بفارس منتظر، يرفع معاناة النفى والسبى عن (عائشة) التى تجرى وراء عربات النفى فى صورة (غزالة) بوصفه تحول من تحولاتها، ولكنها تظل واعدة بالتجدد، إذ تعادل (الطائر المفترس) أو(الفينيق)، الذى يتجدد من رماده مرة أخرى .

وصرخات طائر مفترس يموت فى الأعماق
منتحرًا وغارسًا منقاره فى جسد الأشياء

وفى إطار تيمة البعث، يسترسل النص تصويريًا اعتمادًا على أسطورة (عشتار وتموز) ؛ إذ تتوالى العبارات التى تجمع بين (الدم والحمرة ) إلى جوار (الماء) لتكوين طقوس الولادة الجديدة الواعدة التى يقوم بها ( الساحر والشاعر والمحارب) .



– أحلم بالقرنفل الأحمر فى حدائق الفرات
وهو يغطى جسدى المسكون بالموت والحياة
– بكى على قبرى ورش دم طفل يافع ذبيح
يصبغ وجهى ويدى ويغمر الضريح
فدبت الحمرة فى خدى ودبَّ الدم فى العروق .
– يا من ولدت من دم الأرض / ومن بكاء تموز على الفرات
– بكلمات سحره الأسود أحيا جسد الطبيعة الميتِ والجذور .
وفجر السحاب والبروق
فأرعدت وأبرقت ومطرت سماءُ ليل العلم الزهور
– أيتها السروة / يا عشتار
والربة الأم وطقس الصحو والأمطار .

لكن الولادة المنتظرة لا تتم فما يلبث (الساحر والشاعر والمحارب) أن تفشل جهوده فى إحداث هذا البعث الحضارى، لتظل (عائشة) فى حالة مستمرة من الانتظار والسبى :

أحمل آثار سياط السبى / وفى مملكة الرب
وفى مملكة الإنسان
أبحث عن (تموز) فى قصائد الشعر وفى الألواح

ومع نهاية النص، تنطلق (عائشة ) صوب الرؤيا، لتقول :

أرى على الشاطئ / نسرًا جاثمًا فوق غزال
وأرى آشور بانيبال / يطعن فى حربته شمس الغروب وأرى
الأسرى على مشانق الإعدام / معلقين فى ظلام الغسق المخيف
وكاهنًا يرتل الصلاة

رب الجنود / أرميا النبى – قال :

هكذا سأدع القواد / والأمراء يثملون وينامون إلى الأبد

رب الجنود هكذا يقول

فبعد أن يُحقق التعادل بين حالة عائشة و (النسر القاتل للغزال)، باعتبار أن (الغزالة) تجلٍّ لعائشة، تصور ملامح القتل و الشنق الموازية (للأسرى ) بطريقة تشير إلى سبب هذا القتل ممثلاً فى (آشور) ولكن بانتفاء عصر آشور يظهر (إرميا بن حلقيا ٦٥٠ – ٥٩٠ ق .م ) (٢٩) بوصفه رمزًا دالاً على نبذ العنف والقوة، فعبارة (رب الجنود / أرميا النبى – قال ) تتناص مع أكثر من موضع فى التوراة خاصة فى (سفر أرميا ) (٣٠)، يُشدَّد فيها على نبذ العنف والقوة، وكأن النص يشير إلى انتهاء عصر الجنود والقواد مع موت (آشور) والدخول فى عصر السلام والمهادنة .

**٢– الوحدات الجزئية**

على مستوى البنيات النصية الجزئية، ندرس آليات التناص فى مظهرين : الشواهد، والأنساق الوصفية المتواترة فى شعر البياتى .

**(أ) الشواهد**

تتفاوت آليات تسييق (دخولها فى السياق) الشواهد داخل نصوص البياتى، وترصد فى هذا الصدد طرائق ثلاث يُطوَّع بها (المتناص) داخل النسيج النصى، تكون كفيلة بإنتاج دلالة جديدة .

**– التضمين**

يظل للقول المضمن حضوره البارز فى البنية الجديدة، ولكن النص يجرى عليه عمليات مونتاج حتى يدخل فى نسيجه التركيبى والدلالى .



– نص (قصائد إلى يافا) :

يا وردة حمراء، يا مطر الربيع

قالوا وفى عينيك يحتضر النهار

وتجف، رغم تعاسة القلب، الدموع

قالوا : "تمتع من شميمم

عرار نجد، يا رفيق

فبكيت من عارى :

"فما بعد العيشة من عرارْ"(١/٢٠٩)

تتعالق السطور بطريقة ظاهرة مع قول (مجنون ليلى) :

تمتع من شميم عرار نجدفما بعد العشية من عرار (٣١)

ظهور التعالق مرده إلى دخول البيت كاملاً فى النص، وتأمين الفضاء الطباعى بالتنصيص هذا الظهور، ولكن النص أجرى عليه عمليات تطويع تركيبية ليستقيم داخل البنية الجديدة .على هذا النحو:

– تقسيم البيت – بشطريه – على قسمين، كل منهما يمثل صوتًا مخالفًا، صوت يقوم على الطلب (قالوا: تمتع ... ) وصوت يجاوبه يفّرغ هذا الطلب من محتواه بالنفى (فما بعد العشية ) .

– إدخاله فى سياق النص عروضيًا بتطويع تركيبه، فإذا كان وزن البيت (الوافر) فوزن القصيدة ( الكامل). لكن الزيادة المضافة إلى البيت جعلته يستقيم مع الوزن، فدخول (قالوا) على الشطر الأول وختامة بالنداء (يا رفيق) ثم سبق الشطر الثانى بعبارة (فبكيت من عارى) وتدويرها عروضيًا مع السطر التالى.حوّل البيت من (الوافر)

إلى (الكامل) .

دلاليًا ينقل سياق القصيدة (البيت)من مشهد فراق المحبوبة، إلى سياق تحل فيه "يافا" المحتلة موضع المحبوبة، وخوار قوة المحب إزاء فراق واحتلال قطعة من الوطن الكبير . وهنا يأتى التداخل بين لغتين قديمة وحديثة، تستغل الأولى لصالح مقاصد الأخرى الآنية .

فى مقطع "كتابة على قبر عائشة" يقول :

يا راكبًا نجران
بلغ ندامايَ إذا ما طلع النهار
واقتحمت مدينة الموتى خيولُ النار
وشط بى المراز
" أن لا تلاقيًا" ولا لقاء(٢/١٩٢)

ينقل المقطع بيت عبد يعوث بن وقاص الحارثى :

فيا راكبًا إمّا عرضت فبلغنندامای من نجران أن لا تَلاقَيا (٣٢)

من سياق يدل على الأسر، ومخاطبة الأصدقاء عن ابتعاد أمل اللقاء، إلى سياق أسطورى، يتحول فيه القائل إلى باحث عن (عائشة) فى العالم السفلى، لكنه لا يظفر بلقائها، ويصير مجاورًا لها فى قبرها .

والنص أحدث تبدبلات تركيبية ليوائم بنيته، حذف ( إما عرضت)، وأبقى على محتوياته الأخرى، وإن قدم بعضها وفصل بين مكوناته بتوزيع ألفاظه على (٥) سطور.

وقد تحاكى بعض النصوص أسلوب ( المتناص) فتظهر ألفاظه مع التعديل فيها . يقول فى نص (العاشق) :

يروى "بن عيسى" العاشقْ



وولى " أصيلة"
أن الله تعالى
خلق الدنيا فى ستة أيام
فى اليوم الأول
خلق النار / الأرض / الإنسان
فى اليوم الثانى والثالث
خلق الموسيقى
فى اليوم الرابع
خلق الشعر / الفن / وأعطى الفنان
فى اليوم الخامس : قوس الألوان
فى اليوم السادس
لبست ثوب العرس "أصيلةْ" (بستان عائشة٢٠٦)

تحاكى القصيدة أسلوب الأثر المروى بصدد تفسير نشأة الدنيا ومراحل تكوينها، والإشارة إلى (خلق الدنيا فى ستة أيام) تفتح النص على وفرة من الآيات الكريمة التى تعبر عن خلق السموات والأرض فى ستة أيام(٣٣) وإذ لم تذكر الآيات تفاصيل الخلق فى الأيام الست، فقد تصدت الآثار لتفصيل ذلك، كما يُروى عن النبى (صلى الله عليه سلم)، قوله (خلق الله التربة يوم السبت وخلق الجبال فيها يوم الأحد، وخلق الشجر فيها الاثنين وخلق المكروه يوم الثلاثاء وخلق النور يوم الأربعاء وبعث الدواب يوم الخميس وخلق آدم بعد العصر آخر الخلق فى آخر ساعة من ساعات الجمعة)(٣٤) وهنا تأتى عملية التحويل الذى يقوده راوٍ جديد ينقل أيام الخلق فيما عدا

خلق الأرض والإنسان إلى معانٍ جديدة للخلق، وعناصر أخرى تحمل بذرة الخلق الفنى والإبداعى (الموسيقى والشعر والفن وقوس الألوان)، ثم تتوج فى النهاية مرحلة الخلق (بأصيلة) بوصفها مركزًا إبداعيًا بمهرجانها الشعرى الذى قيلت فيه القصيدة .

لكن هل تضمين بعض النصوص كما هى أو بعد تعديلات عليها، يوفر فى كافة نصوص البياتى الحصول على الدلالة، بعملية المقارنة فقط بين النص والمتناص ؟

بعض نصوص البياتى تفصح عن وضعية مخالفة ؛ إذ تظل دلالة المتناص غائبة، ما لم نستحضر السياق الكلى الذى يقع فيه المتناص وتراسله تناصيًا مرة أخرى مع هذا السياق . إذ يكون المتناص الظاهر له علاقة بنصوص أخرى تمنحه الدلالة . فى قصيدة "كلمات إلى الحجر" تستقل أربع أبيات مقتبسه من "شعر طرفة" بمقطع قائم بذاته، دون أى إضافة أو تعديل فيها .

– قال طرفة بن العبد

وما زال تشرابى الخُمور ولذتى  إلى أن تحامتنى العشيرةُ كلها
فإن كُنتَ لا تسطيع دفع منيى
وبيعى وانفاقى طريفى ومتلدى
وأفردت إفراد البعير المُعَبّدِ
فَدعْنى أُبادرها بما ملكت يدى
كريمُ يروى نفسه فى حياته
سَتَعْلَمُ إن متْنا غدًا أيُّنا الصّدى (٣٥) (٢/١٩١)

تستمد الأبيات دلالتها من تراسلها مع عدة سياقات، فهى تشير



أولاً إلى إقبال (طرفة، على الخمر والملذات، وإنفاقه ماله موروثه ومكتسبة، حتى نبذته (القبيلة)، فالشراب ٠إتلاف للحياة، واقتراب من المنية، إذ لا أحد يستطيع دفعها .ويأتى البيت الرابع معبرًا عن كرمه فى حياته لقد شرب وارتوى على خلاف عازله (العطشان) .

وتدخل الأبيات فى سياق القصيدة، لتسمتد معناها من وجودها تالية لمقطع يشير إلى عدمية البحث عن عائشة، وتحولها إلى أمل بعيد المنال :

ستعودين إلى الأرض التى تخضرُّ عُودًا بعد عُود
لتضئ الحجر الساقط فى بئر الوجود
لتعودى عشبة صفراء فى حقل ورود
عندليبًا فى الجليد / ستعودين، ولكن لن تعودى(٢/١٩٠)

فالأبيات تتحول إلى رد فعل على عدمية البحث، فالشراب خلاص من هذا العدم بعد ضياع الأمل .

والمعنى له وجه آخر، إذا وصفت الأبيات فى السياق الكلى لديوان (الموت فى الحياة)، ومداره (الخيام)، إذ يحيلنا إلى نصوص (عمر الخيام)، فالوقوف فى اقتباس الأبيات السابقة عند (أربع) يشير بخفاء إلى (رباعيات الخيام) . وليس الأمر تناصًا شكليًا، فمعانى الأبيات الأربعة، تترد بقوة فى " الرباعيات" على هذا النحو:

– عند صياح الديك ،
صاح الواقفون أمام الحانة (افتح الباب)
أنت تعلم أن مهلة الحياة المتاحة قصيرةُ قصيرة،
وأنها إذا مضت، فلن تعود أبدًا (٣٦)

وقوله أيضًا :

تعال، املأ الكأس، وفى حرارة الربيع
طَوِّحْ عباءة الندم الشتائية
لم يبق لطائر الوقت سوى زمن وجيز ثم يطير، (٣٧)

وشرب الخمر اغتنام لمهلة الحياة، فالموت مصير محتوم، يقول :

..وقال (فلتشرب ما دمت حيًا ،
فأنت عندما تموت، لن تعود للحياة أبدًا (٣٨)

ويقول :

فلتشرب إذن، فأنت لا تدرى، متى جئت ولا السبب
اشرب، فما أنت تدرى علام الرحيل، ولا اتجاه المسير (٣٩)

أليست أبيات طرفة تقيم علاقة تناصية مع هذه الأشعار، والسياق الكلى للقناع (الخيام) يرشح دلالتها، وكأن البياتى حين اختار أبيات طرفة كانت فى ذاكرته معانى الرباعيات، وبذلك تصبح الأبيات مرآة رجراجة، تتداخل فيها الأصوات والصور، صورة طرفة بن العبد، المُقَّبل على الخمر بعيدًا عن نبذ القبيلة له، ونرى صورة (الخيام) ورباعياته، وتجربة نبذ السلطة له أيضًا بعد موت الشاه (مالك شاه) وعزلته وحيدًا مهجورًا مطاردًا من السلطة الجديدة، وتنبثق ربما صورة (البياتى) المطارد أيضًا من السلطة، منفيًا بعيدًا عن وطنه . وعلى نفس وضعية الأبيات السابقة، ولكن بصورة أخرى يأتى هذا النموذج .

**من نص (رسائل إلى الإمام الشافعى)**

أكلت برتقالة الشمس وفى دمى توضأت وصليت إلى الصحراء



عمود نور لاح لى وواحة خضراء
يرتع فى قيعانها سرب من الظباء
وعندما فوقت سهمى كى أصيب مقتلاً منها ومن بقية الأشباح
توارت الواحة والظباء فى السراب
وارتفع النور إلى السماء
واكتنفتنى ظلمة وصاح بى صوت من القيعات
أتيت قبل موعد الوليمة(٢/٢٥٤)

التكوين التصويرى، الذى يشير إلى الظباء الهاربة قبل اصطيادها، يتناص مع مقطوعة "مجنون ليلى" التى تصور الظبى بوصفه معادلاً لليلى :

رأيت غزالاً يرتعى وسط روضةفقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبى كُلْ رغدًا هنيئًا ولا تخففإنك لى جارٌ ولا ترهب الدهرا
وعندى لكم حصنْ حصين وصارمحسام إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعنى إلا وذئب قد انتحيفأعلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتهافخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا (٤٠)

يظهر التعالق بين النصين فى الاشتراك فى صورة الظبى الهارب، وإن دل نص المجنون على معنى الرعاية، ونص البياتى على محاولة اقتناص (الظبى)، وألفاظ (يرتع فى قيعانها / فوفت سهمى) تأخذ طريقها إلى نص البياتى، ولكن لتشير إلى اقتناص الظبى لا (الذئب) فى نص (المجنون)، وإذا كان نص (المجنون) يشير إلى (طلب المحبوبة) والدفاع عنها، وهى فى صورة (غزالة)، فإن النص

الجديد يحول المعنى بإدخال المتناص فى سياق صوفى تشير التعبيرات التالية عليه (فى دمى توضأت وصليت إلى الصحراء / ارتفع النور إلى السماء / أتيت قبل موعد الوليمة)، إذ يتحول رمز الغزالة إلى معنٍ صوفى يشير إلى استغلال البياتى له – كمعادل لعائشة – فى كثير من نصوصه خاصة قصيدة (عين الشمس أو تحولات ابن عربى) . ومن ثم ينفتح على نصوص ابن عربى مثل :

بأبى ثم بى غزالٌ ربيب يرتعي بين أضلعى فى أمان (٤١)

لكن هذا الرمز بعاد نقله مرة أخرى من دوائر التصوف، إلى دوائر البحث الأرضى .

**– التوسيع**

التوسيع زيادة فى حجم (المتناص) تركيبيًا، بالإضافة أو التكرار فيسمح بامتداده فى حيز النص خلافًا لما هو عليه قبل دخوله ؛ إذ ينحصر فى جمل أو أبيات أو شواهد، وتقود الزيادة فى البناء إلى (مبالغة) فى الدلالة التى يحملها (المتناص) قبل دخوله النص، فتؤدى عملية تمطيطه إلى إضفاء أبعاد تهويلية أو تضخيمية بالسلب أو الإيجاب .

**فقول المعرى :**

والأرض للطوفان مشتاقةٌ لعلها من دَرَن تُغْسَلُ
قد كثُر الشرُّ على ظهرها وأتهم الرُسلُ والمرْسلُ (٤٢)

تُوسعة السطور الأولى من قصيدة (صورة على غلاف) :

مولاى : لا غالب إلا الله
فلتغسل السحابة



أدارن هذى الأرض، هذه الغابة
ولينهض الموتى من القبور
ولتحرق الصاعقة الجسور
والجثث المنفوخة البطون
فحول رأس القيصر، النسور
تحوم، والأمطار
تغسل جرحك الدفين، تغسل الأشجار(٢/٦١)

السطور تفتتح ديوان (الذى يأتى ولا يأتى)، وينطقها سارد يأخذ دور المنشد فى افتتاحية المشهد المسرحى، يمهد بالنبوءة طقوس انبعاث البطل / المُخَلِّص، ولذا يأتى عنوان القصيدة "صورة على غلاف" متلازمًا مع بداية صعود (قناع الخيام) فى الديوان .

وتتعالق الافتتاحية مع بيت المعرى الأول وموسوعة له، على أنها تقوم أولاً على حذف بعض مفرادته والمتعلقة بحالة اشتياق الأرض للطوفان فى قوله (للطوفان مشتاقة لعلها)، هذا الحذف يأتى لتسييق بيت المعرىّ، ونقله من سياق الأمنية إلى سياق التحقق المرتبط ببداية انبثاق البطل / المخلِّص، فوعد الانبعاث يتحقق مع ظهوره ؛ إذ تغسل السحابة أدارن هذه الأرض . وهنا تحل فى سطور البياتى " السحابة" المرتبطة بالاخصاب بديلاً عن "الطوفان" المدمر . ولعل الطبيعة الطقوسية التى تصاحب هذا البطل ترشح معنى البيت الثانى من قول المعرىّ المسكوت عنه، إذ ينهض الخيام رسولاً للتغيير واعدًا بتطهير الأرض من الشرور .

ويأتى توسيع البيت الأول تركيبيًا ليضخم هذا التطهير فتمده

السطور تركيبيًا بالتكرار كما فى تكرار الفعل (تغسل) الموزع على المقطع (فلتغسل السحابة، أدران ..../ تغسل جرحك / تغسل الأشجار)، ويصاحب ذلك إضافة بالزيادة فى البذرة المتناصة بما ليس فيها "تغسل جرحك / الأشجار / السحابة / الجثث " وتولِّد التوسعة مبالغة فى قدرة النبوءة الموعودة، والتى يصحبها ملامح تهويلية دالة على البعث، (ولينهض الموتى ... / ولتحرق الصاعقة الجسور / والجثث المنفوخة البطون)، هذا التكرار بمستوياته المتعددة (يمكن أن يرمز إلى توترٍ انفعالى محتّد، أو أن يقوم إيقونة للحركة والتقدم) (٤٣)

وقد يضمن الشاهد كما هو ولكن يأتى التوسيع بالإضافة ليبالغ فى دلالته، كما فى قول " الياس أبو شبكة"

أجرح القلب واسق شعَركَ منهفَدَمُ القلبِ حمرةُ الأَقلامِ (٤٤)

ويضمنه البياتى دون "تنصيص" موسعًا له فى قوله :

أجرح قلبى، أسقى من دمه شعرى، تتألق جوهرة فى قاع
النهر الإنسانى، تطير فراشات حمر، تولد من شعرى ،
امرأة حاملة قمرًا شيرازيًا فى سنبلةٍ من ذهب مضفورا ،
يتوهج فى عينيها عسل الغابات وسحر النار الأبدية، تنبت
أجنحة فى الليل لها، فتطير، لتوقظ شمسًا نائمة فى حبات
العرق المتلألئ فوق جبين العاشق، فى حزن الألوان
المخبوءة فى اللوحات : امرأة حاملة قمرًا شيرازيًا، فى
الليل تطير، تحاصر نومى، تجرح قلبى، تسقى من دمه شعرى
أتعبد فيها : فأرى مدنًا غارقة فى قاع النهر النابع / من



عينيها(٢/٣٩٠)

قول (أبى شبكة) يشدد على العلاقة بين المعاناة الوجدانية والشعورية، وفعل القول الشعرى، فيصل بين حوافز القول و بواعثه وما ينتج عنه، فيتلازم (جرح القلب ) أو فلذاته الوجدانية مع ( حمرة القلم ) . وسياق الأبيات المسكوت عنه يوضح هذه العلاقة ؛ إذ يقول بعد البيت موضع التعالق الظاهر :

مصدر الصدق فى الشعور هو القلب
وإذا أنت لم تعذّب وتغمس
فقوافيك زخرف وبريق
والهوى دون أكبدٍ ليس يحيا
يا لها فى الهوى وليمة قلب
واشق ما شئت فالشقاء محرقات
رب جرح قد صار ينبوع شعر
وفى القلب مهبط الإلهام
قلمًا فى قرارة الآلام
كعظام فى مدفن من رخام
فغذاء الهوى من الأجسام
سوف يبقى لها صدى فى الأنام
صعدت من مذابح الأرحام
تلتقى عنده النفوس الظوامى (٤٥)

والأبيات تربط بين (الهوى) أو صدقه بمعنى أصح، ومكابدة (القلب) لتصل إلى معنى تغذية هذه المكابدة "لينبوع الشعر " .

وتنجز سطور البياتى المدورة هذه الدلالة المستمدة من قول أبى شبكة، فهى تقول معه ما قاله . وتحول الطبيعة النحوية للشاهد ليلائم هذا التأكيد، فيغدو فعل الأمر (اجرح / اسق) الموجه للمخاطب فى قول أبى شبكة إلى (المضارع) فى نص البياتى "أجرح قلبى، أسقى من دمه شعرى منه " وكأنه استجابة للأمر، لكنه لم يستجب للمعنى كما جاء فى نص أبى شبكة، إذ يدرجه فى شبكة استعارية متصلة ومعقدة، حيث تتم عملية الإضافة إليه بتوسيع تصويرى، يتخذ شكل المبالغة "قدم القلب" الذى ينبت "حمرة الأقلام" لدى أبى شبكة، تنبت عنه – لدى البياتى – "جوهرة تتألق فى قاع النهر الإنسانى وتطير فرشات حمراء"، بما تحمله رمزية الفراشة الدّالّة على الديمومة، وتولد من الشعر (امرأة) تحمل "قمرًا شيرازيًا "، ويتسع التصوير بالتوالد المتكاثر للصفات حول "امرأة"، لتعود فى آخر المقطع "تجرح قلبى، تسقى من دمه شعرى" فى دورية تعادل دائرية الإيقاع والفضاء الطباعى، فتصبح "المرأة" دالاً على حركة دورية ومستمرة بحثًا عن "القصيدة / الشعر" والمبالغة والتهويل السريالى يضخم من هذه الدورية ويضعها فى ظلال أفق أسطورى، يلتقط بعيدًا عن الحدس المباشر .

و يأخذ التوسيع وجهًا مخالفًا لما سبق بغية السخرية والتهكم، خاصة إذا كان ما يتناص معه عبارات ذات حضور فى التصورات العامة والشعبية . فى قصيدة (إلى ثوار اليمن) يقول :

أمر الملك البكاء
أن يحفر فى إبرة



بئرًا فى الصحراء
أن تضرب أعناق الكمات
أن يطفأ ضوء النجمات
لكن الثوار
فى صنعاء
حفرو للملك البكاء
قبرًا فى الصحراء(١/٥٠٣)

العبارة الموسعة وهى "أمر أمير الأمراء بحفر بئر فى الصحراء" تمثل واحدة من العبارات الشائعة والدالة على الألعاب اللفظية حيث تكرار حرف الراء، لكن السطور توسعها تركيبيًا فى سياق ساخر من حاكم اليمن المناهض للثوار، إذ نجد التكرار والتوازى يقومان على (أن + فعل مضارع + جار ومجرور أو المضاف إليه)، وإن كانت السطور تأخذ وجهة جديدة مع الاستدراك، إذ يتحول الأمر بالحفر إلى المحفور له قبرًا .

– الإيجاز

الإيجاز آلية مضادة للتوسيع ؛ إذ لا يقتصر التعامل مع التناص عل التكرار أو الإضافة ،(فقد يكون عملية إيجاز أيضًا) (٤٦) يختزل النص بها البنيات اللفظية بالحذف أو يكتفى بإشارات موجزة دون إطناب .

ويسهم الإيجاز القائم على حذف قسم من البنية اللفظية (للمتناص) فى تذويبه داخل النسيج اللفظى . وقد يكون سببًا فى خفائه .

فى نص (كتابة على قبر السياب) :

أصعد أسوارك، بغداد، وأهوى ميتًا فى الليل
أمد للبيوت عينى وأشمُ زهرة المابين
أبكى على الحسين
وسوف أبكيه إلى أن يجمع الله الشتيتين وأن يسقط سور البين
ونلتقى طفلين(٢/٢٣١)

ونجده يتعالق مع قول مجنون ليلى :

وقد يجمع الله الشتيتين بعدمايَظُنَّان كل الظَّنِّ أن لا تلاقيا (٤٧)

يكتفى النص بعبارة (يجمع الله الشتيتين) ويحذف بقية البيت . وتأتى عملية الحذف بغية التشديد فقط على معنى (اللقاء) المأمول فى المستقبل فى ظلال الموت، وهو لقاء ليس ثمة شك فى مجيئه، بينما يحمل بقية البيت المحذوف ظلالاً من الشك فى لقاء الأحبة – وهو لقاء مأمول فى الدنيا – ومن ثم حذف النص ما يدل على الشك بغية التأكد على يقينه فى اللقاء .

وقد يحذف بعض المتناص، ولكنه يأتى بما يوازى ما تم حذفه فى سياق جديد . قول المعرى :

أرى العنقاء تكبر أن تصادافعاندْ من تُطيق له عنادًا (٤٨)

نجد الشطر لأول منه مصرحًا به فى قوله :

وفى مساء زرانى ملاكْ
ووضع القمر
على جبينى، وشق صدرى، انتزع الفؤاد
وقال لى أياك فالعنقاء
تكبر أن تصاد



فعد إلى المقابر
والكتب الصفراء والمحابر
من بلد لبلد مهاجر(٢/١٤٢)

عبارة (فعاند من تطيق له عنادًا) تحذف من النص، ولكن تأتى السطور الأخيرة الدالة على الأمر لتتراسل مع الشطر المحذوف تركيبيًا من خلال توارد صيغة الأمر، بيد أن السطور تحمل معنىً معكوسًا ومضادًا لما حذف ؛ إذ هى تقوم على الأمر المقرون بفعل سلبى "فعد إلى المقابر / الكتب الصفراء / من بلد لبلد مهاجر " والتى تحوى قدرًا من الاستكانة، وذلك عكس الشطر المحذوف الذى يقترن بالمجابهة والصمود "فعائد من تطيق له عنادًا" .

– فى نص "صورة للسهروردى فى شبابه" يقول :

لو كان البحر مدادًا للكلمات لصاح الشاعر : يا ربى، نفد
البحرُ وما زلت على شاطئه أحبو الشيب علا رأسى وأنا ما
زلت صبيًا لم أبدأ بعد طوافى ورحيلى(٢/٤٢٥)

قوله تعالى (قل لو كان البحر مدادًا لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا( ٤٩)ينطقها هنا قناع المتصوف (السهر وردى) إذ يستعير النص شخصيته .

والنص يحذف قسمًا من الآية الكريمة يدل على سعة علم الخالق وأحاطته بكل شتى، بما لا تستطيع البحار إذا تحولت إلى (مداد) أن تسجل كل علمه . وهنا يستعير الشاعر القسم الأول من الآية، ليدل على نفاد كلماته الشعرية وبحرها، كما يناجى (يا ربى) فى ظلال الشكوى طلبًا لمداد جديد لمواصلة رحلة شاقة، وصلت أعتاب الشيب،

على الرغم من طفولة التجارب وصباها الدال على الاستمرار .

فى نص من (الموت والقنديل):

كان الروم أمامى وسوى الروم ورائى، وأنا كُنتُ
أميل على سيفى منتحرًا تحت الثلج، وقبل أفول
النجم القطبىّ وراء الأبراج
فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار ؟(٢/٣٧٧)

تتعامل السطور مع قول المتنبى :

وسوى الروم خَلْفَ ظهرك رُومٌفَعَلَى أىّ جانبيك تَميلُ (٥٠)

والنص يحذف المفردات التى يصاحبها ضمير الخطاب (ظهرك / جانبيك) وهذا الحذف أصبح مؤشرًا لخلخلة سياق البيت، فسياق البيت مدح سيف الدولة فى حروبه، وإبراز لشجاعته فى أثناء حصار الروم له . لكن النص يعكس هذا المعنى ويصبح سيف الدولة رمزًا معكوسًا، "ولى الأدبار"، وهنا يتبادل الشاعر وسيف الدولة المواقع، وتصبح وجهة البيت مدح الشاعر الذى يأخذ ضمير المتكلم . إذ يحمل وحده مهام الدفاع والصمود حتى الانتحار على سيفه، سواء أكان هذا السيف دالاً على "سيف الدولة" أو " الكتابة الشعرية" أو المعنى المباشر الدال على الانتحار على السيوف بالطريقة الرومانية .

على أن الأمر لا يقتصر على بيت مفرد يقوم النص بحذف بعضه، فقد تتجاور مجموعة من الشواهد، المبتور بعض بنيتها اللفظية، لتكوّن صورة كلية بشبكة من التعالقات التناصية .

نص (مرثية إلى محمد عليشمسى )

مغنى مقاهى الفجر أجهش باكيًا كتبنا مراثينا وفى ميعة الصبا



منازل أرخى الحزن فيها سدوله
نمارس طقس الموت فيها ولا نريوكان لنا فى سارق النار عبرة
رأى ما رأى الأوطان أكثر وحشة
إذا رفع الطاغوت أعلام موته
أقول لـ (شمسى) وهو يرقد صامتًا
سيولد من هذا الخراب ربيعنا
وأطفأ فى نهر المجرة أنجمى
عرفنا عذاب الحرف بعد توهم
صرخت بها بعد الفراق : ألا اسلمى
سوى جثث الأموات فى كل موسمِ
وفى ثورة الإنسان لاهوت منتمِ
من السجن والمنفى، رأى / فتكلمى
وخضّب وجه الشعب فى وردة الدم
أعن مثل هذا تطفأ الشمس بالفمِ؟
وينهض من مثواه كل متيمِ
(البحر بعيد أسمعه يتنهد ٨١)

تتجاور عدة اقتباسات تمثل أجزاءً من أبيات، تتواشج لرسم صورة "الموت والفراق"، والتى تسير بالقصيدة نحو مدارها (الرثاء)، واستدعاء التناصات مرتبط بصورة "الطلل"، والتى يعاد استثمارها لتعبر عن الوطن (العراق)، وعلاقة الكتابة / الشعر بحثًا عن (الوطن) و(الحرف)، والبيت الثانى يتعالق مع جزء من قول (زهير) :

وقفت بها بعد عشرين حجة فلأيًا عرفت الدار بعد توهم (٥١)

فيشير إلى علاقة البحث عن (الحرف) فى أيام الصبا فى ظلال هذا (الطلل / الوطن)، ويأتى البيت (الثالث) ليوسع صورة الطلل ويحفر دلاليًا بالتناص حول الكتابة فى ارتباطها بالوطن، فيشير مرة أخرى إلى قول امرئ القيس .

وليل كموج البحر أرخى سدولهعلىّ بأنواع الهموم ليبتلى (٥٢)

ليصبح (الحزن) مكان (الليل)، والشطر الثانى يتعالق مع قول (زهير) :

فلما عرفت الدار قلت لربعهاألا أنعم صباحًا أيها الربعُ واَسلَمِ (٥٣)

باجتزاء العبارة الأخيرة منه، ليقم بها تعادلاً دلاليًا مع المقتبس السابق (لزهير) بدلالته على البحث، فتصبح عبارة (ألا سلمى) إجابة عن البحث ووصولاً إلى الدار، وهنا يظهر (الوطن والحرف) لكل من الراثى والمرثى، بقدرة الكشف الشعرى (سارق النار / برمثيوس)، الذى يعد نموذجًا للشاعر المنتمى فى صورة ( أكثر وحشة من السجن أو المنفى)، فيطلب من (طلله / وطنه) أن يتكلم على عكس طلل (زهير)، الذى يقتطع بعض بيته القائل :

أمِنْ أوْفَى دمنه لم تَكلم بحومَانَة الدراج فلمتثلمِ (٥٤)

ولكنه ينهى أبياته بأمل فى البيت (للطلل)، الذى (سيولد) من خرابه الربيع، وينهض منه أيضًا (شمسى) فتتحول القصيدة من جدلية (الموت فى الحياة)التى تحكم البناء العام للتصوير إلى (الحياة من الموت) الواعدة بالبعث من الخراب .

**(ب) الأنساق الوصفية المتواترة**

تنبنى بعض الصور الجزئية بارتباطها بعناصر تناصية ؛ فتقوم (الصورة) على كلمة تمثل المركز، وحولها تدور عدة أوصاف دالة



عليها . ويطلق رفاتير على هذا الشكل، النسق الوصفى Descrip-tive system وهو (شبكة من الكنايات المبنية حول كلمة نووية، مكوناتها تكون لها فى كل مكان من النص السمات نفسها التى لتلك الكلمة) (٥٥) ويمكن تكييف هذا المصطلح إجرائيًا بطريقة تعبر عن الأنساق التصويرية الجزئية والتى تدور حول اسم أو كلمة تملك أوصافًا تدور حولها، تكون هذه الكلمة وما يدور حولها من أوصاف قائمة على التناص، وتكوّن امتدادًا يضم عدة جمل أو عدة سطور دون أن تستغرق نصًا . وتأتى هذه الأنساق قائمة على توسيع صفات الكلمة أو عكسها بتبديل سماتها من الإيجابى إلى السلبى ومن السلبى إلى الإيجابى .

وتقدم نصوص البياتى مجموعة من الأنساق الوصفية الدائرة حول كلمات أو أسماء مستدعاة بالتناص، وتشكل الأوصاف الدائرة حولها كيانًا يمتاز بالتكرر والثبات .ويعنينا ثلاثة نماذج من (الأنساق الوصفية المتناصة) حول كلمات ذات تواتر . وهى الأنساق الوصفية حول (المدينة) و (السندباد) و(المسيح).

المدينة (الملعونة) ورؤيا يوحنا

يحتفى شعر البياتى بموضوعة المدينة بوصفها رمزًا يعبر عن المكان اليوتوبى (مدنًا فاضلة مأمولة)، أو ما هو مضاد لهذه الرؤيا، وتتعدد فى هذا الإطار الأسماء، ( نيسابور / شيراز / بابل / نينوى / طيبة / مدائن صالح / بستان عائشة / إرم العماد / ....)، وإن ظلت تدل وراء هذا التعدد عن الوجود الكلى المعبر عن (المدينة / المكان)، ويمتلك نسق وصفىّ يدور حول هذه النواة / المدينة أوصافًا ثابتة عناصره ،منها تأنيث المدينة مع

وصفها بالعهر ؛ إذ تضاجع الملوك والغزاة، وبذلك تصبح صوّرة كئيبة دالة على الجدب والخراب . ويقوم ها النسق بالتعالق مع (رؤيا يوحنا اللاهوتى) (٥٦) لمدينة (بابل) وخرابها، أو صورة (المرأة والتنين) فى رؤيته أيضًا .

العاقر الهلوك
من ألف ألفٍ وهى فى أسمالها تضاجع الملوك
ترنو لبحر الروم
بنظرة المهزوم
تمنح بالمجان
قبلتها للص والقواد والخائن والجبان
عشرون عامًا وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكفان
لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تعجُّ بالذباب والأصفار والحريم
أصيحُ منفيًا على الأسوار
بابلُ يا مدينة الأشرار
قومى وغطِّ عُرىَ هذا الجسد الذابل بالأزهار
قومى لعل البرقْ
والفارس المجهولَ من دمشق
يبذر فى بطنك بذرة فتحملين
أيتها البغىُ فى أحشائك التنين (٢/١٩٥)

تنسج السطور نسقها الوصفى بالتناص مع صورة بابل الملعونة فى رؤيا يوحنا، والتى تقول :

(رأيت ملاكًا آخر نازلاً من السماء، له سلطان عظيم، واستنارت



الأرض من بهائه، وصرخ بشدة بصوت عظيم قائلاً : (سقطتْ سقطتْ بابلُ العظيمة) !صارت مسكنًا لشياطين ومحرسًا لكل روح نجس، ومحرسًا لكل طائر نجس ممقوت، لأنه من خمر غضب زناها قد شرب جميع الأمم، ملوك الأرض زنوا معها، وتجار الأرض استغنوا من وفرة نعيمها(٥٧)) .

تأخذ عناصر السقوط والجدب والزنا فى تصوير (بابل) لدى (يوحنا) طريقها إلى السطور السابقة، لتقدم صورة لبابل التى تضاجع الملوك والتجار (اللص والقواد والخائن والجبان)، وإذ كانت "رؤيا يوحنا" تأخذ طابع النبوءة لرؤية نهاية العالم قرب قيامته، والتى تحدث فيه رؤية (بابل)، حيث شيوع الكبائر السبع وظهور اللعنة على مظاهر الكون(٥٨)، فإن النسق الوصفى يشد هذه الرؤيا إلى زمنه الحاضر، ليعبر بما هو مؤجل، عما هو قائم، (وربما أصبحت كناية عن (بغداد) من خلال استحضار ما هو متعلق بها، أو (عموم المدن العربية ) . بطريقة تهويلية، على أن النسق السابق فى السطور (١-٧) فى تعالقه مع لعنة المدينة البابلية، يغدو نسقًا ثابتًا فى تجليات أخرى للمدينة(٥٩) فنجده أ+يضًا بعناصره المتناصة مع (نيسابور) .

كل الغزاة من هنا، مروا بنيسابور
العربات الفارغة
وسارقوا الأطفال والقبور
وبائعوا خواتم النحاس
وقارعوا الأجراس

كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور
وضاجعوها، وهى فى المخاض(٢/٦٥)

وإذ عدنا إلى النموذج الأول وجدنا الترابط بين (بابل) و (أورشليم)، بالمشابهة التى تفتح النص مرة أخرى على لعنة المسيح لأروشليم (يا أورشليم، يا أورشليم ! ياقاتلة الأنبياء والمرسلين إليها)(٦٠) وفى نهاية السطور تأخذ (بابل) معالم الأنثى الحبلى، ولكنها تحمل فى أحشائها التنين . ويتعالق التصوير هنا مرة أخرى مع رؤيا يوحنا ,وإن كانت السطور التالية تضخم هذه الرؤيا، يقول فى نص ( المخاض) :

رأيت نيسابور فى سريرها عارية تضاجع التنين
كان وجهها الميت فى حنوطه مبللاً بعرق الليلِ
وبالحمى، رأيت بطنها منتفخًا
ويدها تحتضن التنين، تمتد جذورًا فى عروق الأرضِ
كانت فى سرير المطر – الوجود – تلتف، تنامُ
ومذيع نشرة الأخبار فى منتصف الليل
يعيد الموجز انتظرتُ أن تستيقظى أيتها / الكاهنة – العذراءُ
فالعالمُ فى العصر الجليدىِّ على أبوابه الجنودُ الطغاةُ
يحجبون بالجرائد الصفراء نارَ الليل / والنبيذ والقيثار، لكنك
أوصدت بوجهى البابَ والتابوتَ(٢/٣٣٥)

صورة (نيسابور) – الرمز المستمد من الخيام – وهى فى المخاض والولادة يتم تفريغها بوجود التنين الذى تلده فى النموذج السابق، وتحتضنه هنا . وهى الرؤيا التى تعيد صورة المرأة والتنين



لدى "يوحنا"، إذ يرى المرأة (حبلى تصرخ متمخضة ومتوجعة لتلد وظهرت آية أخرى فى السماء : هو ذا تنين عظيم أحمر، له سبعةُ رؤوس وعشرة قرون [ .... ]والتنين وقف أمام المرأة العتيدة أن تلد حتى يبتلع ولدها متى ولد) (٦١) ويتحول التنين كرمز للشيطان فى الرؤيا (٦٢) إلى معادل معاصر له حين يصبح معبرًا عن "الجنود والطغاة"، ويتولد مفارقة بين حلم الولادة والمخاض، وبؤس الواقع الذى يغطى الحلم ويبدده بأخبار انهياره فى (نشرة الأخبار / الجرائد الصفراء) . لكن هذا التنين يسميه فى قصيدة "التنين" والحالة بقتل القديس (مار جرجس) له .

– من بحر الكاريبى حتى سور الصين
يتناسخ هذا الدكتاتور
ويأخذ شكل التنين
فمتى يطعنه "مار جرجس"
فى ضربة رمح
ويحز جدائله بالسكين(البحر بعيد أسمعه يتنهد ٤١)

إن النسق الوصفى السابق يبرهن بطريقة واضحة على صورة من صور تعالق البياتى مع رؤيا يوحنا فى تكوين عنصر (الرؤيا الملازم لخطابه الشعرى، وهذا ما لاحظه د. خليل رزق، حين قال (كثيرًا ما تكون الصور رؤيوية أو تنبؤية يقدمها الفعل "أرى" أو رأيت" أو "أحلم"، الأمر الذى يستحضر فى الذهن رؤيا يوحنا اللاهوتى فى "العهد الجديد") (٦٣)، وإن كان لا يقدم نماذج دالة على ذلك ويكتفى فقط بالإشارة إلى الظاهرة .

## المسيح

صور ثلاث تبنين النسق الوصفى لصورة "المسيح" فى تواترها فى الديوان، اعتماداً على التناص : المسيح معبراً عن الخلاص أو غيابه وثالثًا تعبيره عن (الشاعر / الشهيد) والفادى للجميع على صليب المنفى.

التحرر والبعث مدار الخلاص، كأحد عناصر بنية النسق الوصفى "للمسيح" .

– مسيحُنا كان بلا صليب
كان بلا إكليل شوكٍ / كان فى صراعه الرهيب
يوقد ألف شمعة فى ليلنا المعذب الكئيب
ألف يهوذا / حوله كانوا / ولكن يد الشعوب
أقوى من الموتِ / من محاكم الفاشست / والتعذيب(١/٣٤٢)

تتناص السطور مع الأنجيل فى تصويره المسيح، لكنها تعكس إشاراته، إذ تُفرِّغ مسيحها من مشهد الصلب بالنفى "بلا صليب / بلا اكليل شوكٍ"، وهى الأوصاف التى ترد مثبته هناك، (فعروهُ ألبسوه رداءً قرمزيًا، وضفروا إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسه)(٦٤) وإن ظلت خيانة (يهوذا) مثبته فى الصورة، ويعادل النسق الوصفى بين (المسيح) و(الشعوب) فى صراعها نحو التحرر على الرغم من الخيانة، فهى أقوى من الصلب والخضوع .

البعث والقيامة من الموت كمحور للخلاص المستقبلى يتجسد فى الرؤيا والحلم المؤجل حين يفشل ذلك واقعيًا، إذ تصبح "قيامة المسيح" نبوءة البعث القادم .



ثانية سيقبل المخلص المسيح
لكنه فى هذه المرة يأتى من بلاد الليل والثلج من وراء
هذا الحائط المرصوص
هاأنذا أراه فى الغيب وفى بوابة المستقبل البعيد
يحمل سيفًا بيدٍ وغصن زيتون بأخرى باسطًا صليبه فوق
حطام العالم القديم(٢/٢٦٥)

لتصبح صورة المسيح دالة على البعث وتحققه فى الحلم :

– وتنهض الموتى من القبور
يبتهلون لمسيح العالم الجديد(٢/٢٦٦)

وحين تغيب عن النسق الوصفى ملامح البعث ويظهر التباعد بين (المسيح) والأمل الواعد بعودته، تنبثق عناصر الجدب لتحمل دلالة النسق الوصفى إلى الجهة المقابلة .

تركتنى يسوع فى منتصف الطريق
أجف كالنواة / كالكتاب فوق الرف / كالغريق
أنزف فى مجاعة الحريق
دمًا / أموت / كلماتى احترقت / يسوع ! فى منتصف الطريق
حدائق الثلج بقلبى أظلمت / وانطفأ البريق (١/٤٧١)

كثافة مفردات ( الجدب) المنتشرة فى الصورة، تظهر التلازم بين غياب المسيح وحالة الموت، فنجد مفردة الجفاف تسند إلى ( النواة / الكتاب / الغريق / أنزف فى مجاعة)، والحريق إلى ( الكلمات)، والظلمة إلى (حدائق الثلج / البريق)، لتكوّن هذه المفردات طبقة دلالية معبرة عن الموت، بما يتلازم – فى نماذج أخرى – مع استدعاء

مشهد (الصلب) مثبتًا ليدل على حالة العقم .

– عانيت موت الروح

فى هذه الأرض التى يهدر فى جبالها

رعد عقيمُ وتجوع الريح / ويصلب المسيح(٢/١٦٧)

– يسقط تحت قدم المسيح تاج الشوك

يزدحم الشارع بالموتى وباللصوص

تدور فى المدينة / إشاعة مسمومة(٢/١٧٠)

بنية النسق الوصفى حول (المسيح) تتحول عناصرها حين تضم فى حيزها الموازنة بين (الصلب) و(المنفى) من أجل التعبير عن الشاعر المخلّص والشهيد فى آفاق التشرد حاملاً (فى ضلوعه صليبه ووطنه) (١/٤٧٠)، فموته يمثل فداءً لهذا الوطن .

أنا هنا، وحدى على الصليب

يأكل لحمى قاطعوا الطريق والمسوخ والضباع

يا صانع اللهيب / يا شعبى الحبيب(١/٢١٩)

الافتداء والصلب الذى يمارسه (الشاعر) يتصل بنيابته عن المجموع فى حمل مسئولية "الرفض" وقيادته لعصر جديد .

أصلب عند مطلع الفجر على الأسوار

حاملاً نارى إلى عصر جديد

رافضًا كل الشعارات ومصلوبًا على بوابة الرفض

وملعونًا وحيد(٢/٢١٧)

وعند هذا الحد تصبح كلمته مقدسة، لا تقبل المقايضة أو المهادنة فهى فداء لهذا المجموع .



– ولن يبيع دمه، المسيحُ، بالذهب

قصائدىِ أغلى من الذهب

لأننى أودعت فيها لوعة البشر(٢/٤١٥)

– لن يغشانى بعد اليوم نعاس أو نوم أو ينزع عنى

أحد هذا الإكليل الشوكى صليبى وأنا : فوق لصوص

الشعر المأجورين وفوق شعارات المرتدين(٢/٤٣٦)

السندباد

البؤرة التى يتجمع حولها النسق الوصفى القائم على (السندباد)، هى عكس الأبعاد الرمزية التى يدور حولها فى " ألف ليلة" . فالتوجيه السلبى المصاحب لاستخدامه يمثل نسبة تواتر تستقطب أغلب النماذج ؛ فإذا كان (السندباد) يحمل فى "الليالى" توجيهًا إيجابيًا يدل على البحث والتجاوز من خلال أسفاره والتى يتمخض عنها معانى التخطى ووعود التغيير، فإن النسق الوصفى الذى يقوم عليه فى الديوان، غالبًا ما يعكس هذه الإشارات ويفرغها من مدلولاتها .

– البحر مات وغيبت أمواجُهُ السوداء قلع السندبادْ

ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس والصدى المبحوح عاد

والأفق كفنه الرمادْ

فلمن تغنى الساحراتْ ؟

والبحر مات

والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيوات

كانت لنا فيها، إذا غنّى المغنى، ذكريات

غرقت جزيرتنا، وما عاد الغناء / إلا بكاء(٢/٢١)

تهدم السطور تصويرياً، المتلازمات المعنوية "للسندباد" وتفرّغ محتوياتها بسلب معناها الإيجابى، ووسمه بسمة كئيبة ومتشائمة، فالبحر "بؤرة الرحلة" يمثل نواة لعكس النسق الذى يدور حول "السندباد"، بجملة الكنايات الدّالّة على "الموت"، "أمواجه السوداء – اختفاء الصياح – غرق السفن والجزر – الأفق كفن"، ومن ثم يتحول "الغناء" إلى "بكاء"، ليغدو الوصف أكثر دلالة على سأم العالم وفراغ الحياة الكئيب حين يصبح هذا "الموت" مرتبطًا بالسندباد نفسه لا أحد متعلقاته .

جنية البحر على الصخرة تبكى : مات السندباد
وها أنا أراه / بورق الجرائد الصفراء، مدفونًا، ولا أراه
مركبه يباع فى المزاد / وسيفه يكسره الحداد (٢/٨١)

عند هذا الحد يتم تعطيل المعانى الإيجابية وإبدالها بمعانٍ سلبية، ورويداً رويداً تفرغ كل متلازمات السندباد التصويرية، الرحلة ذاتها تتحول إلى لا جدوى ولا يظهر للسؤال إجابة عن هذه السلبية .

يا سندبادُ ألم تكن ياسندباد
تغزو المرافئ والقلوبُ مخَلّفًا فى كل ميناءٍ سفينك فى اشتعال
فعلام أطفأت الزبال ؟
ورحلتَ أو رحلتْ، كما ارتحل المجوس إلى الجبال
وعلام كفّ القلبُ فى صمت البحار عن الحوار ؟
وماتت المدن البعيدة والمرافئ والنهار ؟
ووجوه حوريات أعماق البحار ؟ (٢/٢٢٨)

وحتى إذا صار (السندباد) داخل وصف يدل على الحلم، بما



يمهد لانبثاق توقع إيجابى، ينذر بالنبوءة والتحول، فإن هذا الحلم يصطدم بسلبيات الواقع، الذى يشده إليه، ليصبح الحلم كابوساً، يقول فى قصيدة (الكابوس) :

أحلم فى عصر فضاء النور والإنسان والقيثار
وسندباد مدن الكواكب الأخرى على شواطئ الذاكرة الجديدة
يجرفه التيار
يحمل فى قاربه نبوءة الرياح
ووردةً ذابلة مصبوغة بالحبر والنبيذ
تكشف عن حضارة غارقة فى قاع بحر اللون والإيقاع
يصعد من كهوفها المهرجون وبنات الماء والطيور / وخدم الفنادق (٢/٢٧٦)

ما يكتشفه (سندباد) القصيدة، مجرد حضارة غارقة يصعد من كهوفها رموز سقوطها . فقوة الحلم الشاردة نحو الكواكب الأخرى والذاكرة الجديدة، تنتهى عند الطريق المقابل له، لصناعة ذاكرة جديدة للسقوط لا للحلم، بل إن الحلم يتحول إلى عبث، فى قصيدة (شىء من ألف ليلة وليلة)، القارة الجديدة التى تحتاج إلى سفر تتحول إلى مكان قار أمام "البيت" لا يحتاج إلى بحث، ثمة حلم عابث يراود "السندباد" فيحمل القارة إليه .

القارةُ الجديدة / أكتشفها أمام وجه الموت
فى آخر الدنيا / أمام البيت
كان على شطآنها مركب سندباد
يشعل فى رايته الهواء

محملاً بالبروق والرعود
والنبوءات وبالوعود
وكان المغنى صامتًا والعود / فى يده مشدود
كانت سماءُ القارة / تنتظر البشارة (٢/١٧٧)

وحين تم اكتشاف (القارة) التى هى (أرم العماد) فإن السندباد، ينام على أسوارها ألفًا من السنين، ثم يستيقظ على حلمه العابث، فلم تكن ثمة رحلة حتى يتم اكتشاف المدن الجديدة .

وعندما استيقظتُ تحت السور
سقطتُ من فوق سريرى ميتًا مقرور
وأدرك الصباحُ شهر زاد (٢/١٧٨)

وإن كان لا ينقطع الأمل فى إتمام رحلة السندباد وظفره ببشارة البعث، وإن ظلت سمة الشك والتأرجح بين الحلم واليقظة ملازمة للرحلة .

## ثانيًا : التناص والبناء الدلالى

### ١- المؤولات الظاهرة والخفية

يستهدف هذا القسم، دراسة التناص ودوره المساهم فى إنتاج دلالة النص فى شعر البياتى، وبداية ثمة حدس يقود إلى تصنيف نصوصه من حيث عمل التناص بها فى إنتاج الدلالة، إلى نوعين من النصوص، الأول : يفصح بصورة مباشرة عن التناص الذى يحيل إليه، والثانى : يتطلب قدرًا من التحرى والجهد لخفائه وفى كلا الصنفين يشكل المتناص – فى حضوره الظاهر أو الخفى – دورًا بارزًا فى إنتاج دلالة النص،فيعمل



بوصفه وسيطًا يسهل الانتقال من معنى النص الظاهر إلى الدلالة الكلية . وهنا نستعير من رفاتير مفهوم المؤولة IN-TERPRETANTالذى استلهمه من تشارلز سندر بيرس، ويدل لدى (رفاتير) على (الدلائل التى ترشد القارئ فى قراءته البنيوية أو المقارنة . فهى تحمل فى ذاتها الانتقال من المعنى إلى الدلالة) (٦٥) . وسوف تدرس المؤولات النصية فى حال الاستثمار البارز والظاهر فى النص، أو فى حال الخفاء.

#### (أ) المؤولات الظاهرة

ندرس من التناص الظاهر، ظاهرتى ( الإلصاق) و(التناظر) لدورهما الحيوى فى إنتاج الدلالة .

– الإلصاق أو (الكولاج) :

إذا كان فن الملصقات يعود إلى (فن الرسم وتكوين اللوحات) بقطع وأمشاج من مصادر متنوعة فإنه دخل حقل الأدب مع حركة الحداثة على يد جويس وإليوت وباوند (٦٦) إذ تتشكل أعمالهم من آلية الكولاج College بإلصاق مواد ليست أصلاً ولا عادة مرتبطة فيما بينها على سطح واحد) (٦٧).

وبأثر من اليوت و(الأرض الخراب) – فيما يبدو – تعتمد نصوص البياتى فى تكوين الرموز الأساسية لديه، على تجاور قطع من نصوص أسطورية أو شعرية أو حكم وأمثال ومقولات،

فتظهر القصيدة وكأنها برج من اللغات والإحالات . غير أن مجموعة من الإجراءات الشعرية تتخذ، بغية صهر قطع النصوص فى وحدة كلية، فوجودها متجاورة لا يعنى وجودها كما هى صياغة ومعنى، ثمة خلخلة يحدثها السياق الجديد، لتفقد هويتها السابقة وتتحول إلى معنى مغاير فى سياق مغاير، وتؤدى (وحدة المزاج) داخل النص إلى السيطرة على التنافر، وتكوين رمز متسق، يقول فراى : ( الصور الشعرية لا تقرر شيئًا ولا تشير إلى شىء، بل هى تشير إلى بعضها البعض، وبذلك توحى أو تستحضر المزاج الذى يشيع فى القصيدة، وهذا يعنى أن الصور تعبر عن المزاج وتوضحه) (٦٨) .

ويخلق تجاور الملصقات فقدان المشابهة المباشرة مع الواقع فى نصوص البياتى، لتترك فقط إيحاءً بوجود أثر لدراما الواقع، ومحاكاته (عن طريق تهذيب إحساس معقد بملهاة الفن والحياة، الواقع والخيال، البشر وغير البشر تمثل أدواراً فى علاقاتها مع بعضها مستغلة كلا من التشبيهات السطحية وتشعباتها الجوهرية) (٦٩) .

وكنموذج لعمل الملصقات فى نص البياتى نقوم بتحليل نص (مرثية إلى عائشة)، إذ يمثل العمود الأيمن نص البياتى، ويمثل العمود المقابل النصوص المتفاعلة.



| السطر | نص (مرثية إلى عائشة) | النصوص المتناصة |
|---|---|---|
| ١ | يموت راعى الضأن فى انتظاره مينة جالينوس | يقول المتنبى : |
| ٢ | يأكل قرص الشمس أورفيوس | يموت راعى الضأن فى جهله |
| ٣ | تبكى على الفرات عشتروت | مينة جالينوس فى طبه( ١٨٤ ) |
| ٤ | تبحث فى مياهه عن خاتم ضاع وعن أغنية تموت تندب تموز، | (الإشارات ترجع إلى أساطير أدونيس وتموز وأورفيوس |
| ٥ | فيزاورق الدخان | وعشتروت) |
| ٦ | عائشة عادت مع الشتاء للبستان | |
| ٧ | صفصافة عارية الأوراق | |
| ٨ | تبكى على الفرات | |
| ٩ | تصنع من دموعها، حارسة الأموات | (وضعت على رأسها الشوكارا من تاج السهل |
| ١٠ | تاجا لحب مات | صففت على جبينها خصل الشعر )(١٨٥) |
| ١١ | تعبث فى خصلات ليل شعرها الجرذان | |
| ١٢ | تزحف فوق وجهها جحافل الديدان | (حتى سقطت دودة من أنفه) (١٨٦) |
| ١٣ | لتأكل العينين | |
| ١٤ | عائشة تنام فى المايين | |
| ١٥ | مقطوعة الرأس على الأريكة | جعلك تستريح إلى أريكة عظيمة |
| | | جعلك تستريح إلى أريكة الشرف (١٨٧) |
| ١٦ | أيتها المليكة | أى صديقى، لقد رأيت الليلة حلما |
| ١٧ | رأيت رؤيا كانت السماء | أرعدت السماء، ورددت صداها الأرض [...] |
| ١٨ | ترعد فاستجبت الأرض لها سحابة من نار | ظهر أمامى رجل معتم الوجه، وجهه كطائر الزو.[...] |
| ١٩ | نسرا بلا أظفار | أمسك بخصل من شعرى وتمكن منى، [....] |
| ٢٠ | أخمد أنفاسى وعرانى من الثياب | قام بتحويل شكلى |
| ٢١ | كسا يدى بالريش والأصداف | فقدت زراعاى مكسوتين بالريش كما الطيور |
| ٢٢ | فأصبحت يدى جناح طائر مجداف | نظر إلى، وقادنى إلى بيت الظلام مكان ارجلا |
| ٢٣ | مدتنى فقادنى النسر إلى حارسة الأموات | إلى مكان لا يرجع بصحابه حيث أتى [.....] |
| ٢٤ | حيث الملوك نزعت تيجانهم وكدست وحيث لا أبواب | فالتراب طعام لهم، والطين معاش |
| ٢٥ | تفتح أو تغلق، حيث أسد التراب | لباسهم كالطير، أجنحة من ريش [.....] |
| ٢٦ | طعامه الطين وقوت يومه الياب | فى بيت التراب حيث دخلت، |
| ٢٧ | فصاح بى كاهن هذا العالم السفلى ' وهو يشحذ السكين | رأيت الملوك وقد نزعت تيجانهم)(١٨٨) |
| ٢٨ | من أتى بهذا الرجل المسكين ؟ | (هناك الكاهن الأعلى ومعاونوه [.....] |
| | (الأسطر المحذوفة بمثابة ترجيع للأسطر من ٦،١٠) | هناك تجلس ايريشكيجال، ربة العالم السفلى [.....] |
| | | وقالت من أتى بهذا الرجل إلى هنا ؟)(١٨٩) |
| ٣٦ | فارتفعت سحابة من الدخان ومضى النهار | لقد رأى صديقى حلما مشؤوما |
| ٣٧ | وثالث ورابع والنار | مضى اليوم الذى رأى فيه الحلم |
| ٣٨ | كانت فراش مرضى، وكانت الأحجار | فاضجع انكيدو مريضا يوما أولا |
| ٣٩ | وها أنا أموت بعد هذه الرؤيا على الأريكة | على سريره، انكيدو اضطجع يوما ثانيا |
| ٤٠ | مثلك أيتها المليكة | ويوما ثالثا ورابعا ( اضجع انكيدو [.....] |
| | | مبارك يا صديقى من فى ساحة القتال يموت، ولكن ها أنذا فى خزى |
| ٥٣ | عائشة عادت بلادها البعيدة | أموت) (١٩٠) |
| ٥٤ | فلنبكها القصيدة | |
| ٥٥ | والريح والرماد واليمامة | ليبك عليك شيوخ أوروك الفسيحة المنيعة |
| ٥٦ | ولنبكها الغمامة | ليبك عليك الفرات (النقى الذى ذرعنا حوافه)(١٩١) |
| ٥٧ | وكاهن المعبد والنجوم والفرات | |

تمزج القصيدة بين عدة أساطير تتجمع دلالتها لبلورة أسطورة الموت والانبعاث من عدة ثقافات، فتجاور بين أدونيس وتموز، وأروفيوس، بجانب عشتار وعشتروت وملحمة جلجامش .ويتفاوت الإلصاق وعملية المونتاج مع هذه الأساطير بين الإشارة فقط إلى الأسطورة، بتعيين أبطالها بالتسمية، أو لصق وتطريز النص بقطع من الأسطورة ذاتها، طالت أو قصرت أو وقفت عند حد الإلماع إلى وصف من الأوصاف الواردة فيها .

وفى هذا السياق الأسطورى تُنْقل دلالة بيت المتنبى – الذى تفتتح به القصيدة – من دلالته على الحكمة المعبرة عن ميتة الطبيب الحاذق (جالينوس) المساوية تمامًا لموت الراعى الجاهل، إلى سياق أسطورى يشير فيه (راعى الضأن فى انتظاره) إلى أسطورة (أدونيس)، والتى يوصف فيها (بالصياد أو الراعى)(٧٨) المنتظر بعثه بعد مقتله من الخنزير البرىّ، وهنا يتحول موت (أدونيس) فى انتظاره البعث إلى فعل مساوٍ لموت الحكيم . وتصنع القصيدة تعادلاً بين (أدونيس) و (أورفيوس) بالمجاورة ليدلان معًا عن هذا الانتظار تحقيقًا للبعث، فكما ينتظر (أدونيس) بعثه، ينتظر (أورفيوس) بعثه أيضًا، بعد نزوله إلى العالم السفلى، وتقطيع أوصاله وتمزيقها مثل (أدونيس) أو (تموز) الذى تشير إليه القصيدة أيضًا .

وتعقد القصيدة ثنائية (ذكر/أنثى) حين تشير إلى الأنثى التى انتظرها أبطال الأساطير السابقة، التى تختزلها فى (عشتروت) ؛ إذ تمارس طقوس الندب والعويل على شاطئ الفرات، لبعث (تموز)، لكن ما يلبث النص أن يشير إلى رمز (عائشة)، بوصفه رمزًا كليًا وجامعًا



لأساطير الأمومة، وهنا تأخذ عائشة نفس أوصاف (عشتروت) الباكية على الفرات . (عائشة ..تبكى على الفرات) . وتأخذ عائشة أيضًا صورة (عشتار) من خلال إلماع إلى أسطورة (عشتار) ونزولها إلى عالم حارسة الأموات (ايرشكيجال) السفلى، واضعة تاج (الشوكارا) على رأسها . وفى هذا العالم السفلى الذى يقع بين حالة الموت وصورة الانبعاث الواعد (عالم المابين)، تبدو ملامح الموت تستحوذ على تصوير (عائشة) فتعبث (الجرذان) فى شعرها وتزحف الديدان على وجهها، لتصبح صورة مجسدة لجثة برزخية مهترئة، جفت مياه الحياة منها . وتتقاطع أيضًا عند هذا التصوير مع (ملحمة جلجامش) وإلى تصور موت (انكيدو) رفيق جلجامش .

وتُكوّن القصيدة منتخبًا من القطع والكسر المنتقاة من (ملحمة جلجامش) تحقق بها صورة استعارية ورمزية لعائشة، مأخوذة من اللّوح السابع (العمود الثالث والرابع) واللّوح الثامن (العمود الثانى) . وتقدم هذه الملصقات فى سياق مخالف للملحمة ؛ فالمتكلم الذى يوجه خطابه إلى عائشة، يصبح (الخيام) الرمز المركزى فى ديوان (الموت فى الحياة) ويتماهى مع قول (جلجامش) المأخوذ من الملحمة . وتصبح المخاطبة هى (عائشة) لا (أنكيدو) كما تشير الملحمة أيضًا، وإن كان هذا التماهى يخلق طبقة رمزية من التحولات الأسطورية، يأخذ فيها (الخيام) صورة أسطورية لا ترجع إلى صورة (عمر الخيام)، فالنص يقوم بأسطرة شخصيته لتظهر فيها بمستويات متفاوتة أساطير (تموز وأدونيس وجلجامش) فى طقس من التحولات الأسطورية، والذى تصبح فيه أيضًا عائشة تبتلع أساطير (عشتروت

وعشتار وأفروديت وأنكيدو)، فتجتمع فى طيات الخيام وعائشة صور الموت والبعث فى أكثر من أسطورة، لتدل على دورية الحياة والموت.

والتماهى بين (عائشة) و(أنكيدو) يصبغ عائشة بسمة ذكورية فى بعدها العميق لتجمع بين صفات (الذكورة والأنوثة) والتجدد الذاتى الذى يقربها من (الفينيق) فى انبعاثه مرة أخرى من رماده ومحرقته . ويشير التماهى بين (الخيام) و(جلجامش) إلى تخليق بطل أسطورى يبحث دائمًا عن سر الحياة والموت فى قاع العالم السفلى، وطرائق بعث المعشوقة (عائشة) . وموضوعه (الهبوط إلى العالم السفلى) يطنب النص فيها اعتمادًا على ملحمة جلجامش.

يُكَّيف النص بنيته الشكلية لتأطير وادخال الملصقات، بعدة وسائل، فالفضاء الطباعى لا يقدم علامات ترقيم دالة على الاقتباس أو الإلصاق، فالعناصر الملصقة لا تبدو ناتئة أو بارزة، يلاحظ تجاورها فى النص . على الرغم من ضخامة المادة التى تتعامل معها القصيدة

إيقاع وزن الرجز (بصورته المخبونة ٥//٥//) وغيرها من الصور التى تحتشد فى النص بكثافة عالية، تعطى مساحة من حرية حركة الإيقاع لتوطين النصوص بإجراءات بسيطة، بيت المتنبى من (السريع) لا يتطلب مجهودًا إيقاعيًا وتركيبيًا لدخوله نصيًا، فمشابهة وزن السريع المفترضة مع الرجز لا تقتضى إلا إحلال (فى انتظاره) بديلاً عن (فى جهله)، وحذف (فى طبه) ليتم إدخال بيت المتنبى داخل النص إيقاعيًا وتركيبيًا وسياقيًا . والنصوص المأخوذة من الملحمة، يتم تشعيرها كذلك بعمليات حذف وإضافة وتقديم وتأخير، وإن ظلت



فى النهاية آثارها اللفظية حاضرة فى القصيدة، داخل استمرار خطى وسردى يتراسل مع عناصر الملحمة .

– (التناظر) :

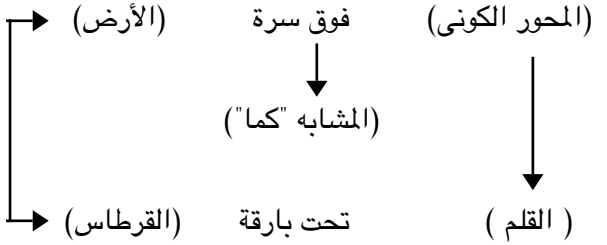
التناظر علاقة بين متناصين داخل القصيدة، يتحاوران ويتفاعلان بغية إنتاج دلالة النص، وغالبًا ما تربط بينهما علاقات مشابهة وتناظر معنوى .

وعلاقة التناظر بين المتناصين تتبلور فى قصيدة (قراءة فى سفر التكوين) وتعبر الأسطر الأولى منها عن كيفية قيادة المشابه والتناظر نحو قيام تعادل تماثلى بين المتناصين، يمتد فى القصيدة حتى نهايتها ويحقق الدلالة يقول :

المحور الكونى فوق سرة
الأرض
كما القرطاس تحت بارق
القلم
يخصب فى لمسته وجودها
المسكون بالعدم
يعيد بدء الخلق فى عناقه
يتوج الجنين بالأنوار
والظلم
يرسم عينين
ووجهًا طافحًا بوجع / الخلق
يعيد رسم ما أهمله القلم

يصرخ مأخوذاً / فهذه الأرض فى شهوتها
للمحور الكونى، مدت
يدها / فانحسر الوجع (كتاب المراثى ٨٩–٩٠)

تنشأ عملية التعادل بين المتناصين فى الأسطر الأولى وتفعِّلها المشابهة بـ ( الكاف) بين




فالتعادل ينشأ من خلال الصورة الجنسية للعلاقة بين (الأرض) و (المحور الكونى) وكذلك (القرطاس) و (القلم) بما يعبر عن علاقة تماثل بين كل زوج.

ويقع التناص الذى تتولد منه الصورة الجنسية على كل طرف من أطرف التشابه، فتشبيه (المحور الكونى) فى علاقته (بالأرض) بعلاقة إخصاب، تدعمه أساطير الخصوبة التى تجعل من الأرض أنثى، و(قبة السماء معتبرة كقضيب لا حد له مرتكز على الأرض التى هى العضو الأنثوى، ورحم العالم، فالمطر هو المنى المخصب للأرض ) (٧٩) .

أما الطرف الثانى الذى تقع فيه علاقة المشابهة بين (القلم والقرطاس)، أى عملية الكتابة بوصفها إخصاباً وفعلاً جنسيًا وشهويًا، تدعمه تصورات المتصوفة حول علاقة اللوح والقلم يقول ابن



عربى (بين القلم واللوح نكاح معنوى معقول، وأثر حسى مشهود، ومن هنا، العمل بالحروف عندنا وكل ما أودع فى اللوح من الأثر ميل الماء الدافق الحاصل فى رحم الأنثى، وما ظهر من تلك الكتابة من المعانى فى تلك الحروف الجرمية هو بمنزلة أرواح الأولاد المودعة فى أجسامهم )(٨٠) .

وطرف التشابه الأخير (القرطاس تحت بارق القلم)، لا يقوم بعمل تعادل فى مساحة ضيقة بين (المحور الكونى والأرض) مثل التشبيهات البسيطة، بل يقود القصيدة إلى موازنة مستمرة بين عالمين أو شفرتين ؛ شفرة الأسطورة والخلق، وشفرة الكتابة واخصابها الخلاق، فكلاهما متضمن فى الآخر .

والقصيدة تجسد الثنائية الجنسية فتبدأ باحتشاد لتصوير فعل (المحور الكونى) فى الأسطر السابقة، بامتداد الوصف الدال على الإخصاب الذى يعمل بدلالة مزدوجة تشير إلى (المحور الكونى) و (القلم) فى نفس الوقت بالتضمن، كما فى (يخصب فى لمسته، يعيد بدء الخلق / يرسم عينين ووجها ) وبأشتراكهما فى الرسم، وإن رسم المحور الكونى (ما أهمله القلم )، فكلاهما يؤدى إلى خلق جديد (الجنين) من الظلمة إلى النور. ولكن مع انقلاب الفعل إلى نقيضه تبدو صورة الأنثى / الأرض، محور الأسطر الباقية، مضادة للصورة السابقة، فتتحول (الأرض / القرطاس) :

كذئبة / تأكل لحم رجل
أشفى على الغرق
قال لها : عودى إلى جوهرك / الفانى

فأنت الموت / والنموذج البدئى للحب
وأنت النار والشهوة / والجسد
وغاص فى أعماقها / فاشتعلت / تعانق الأبد

وهنا تتحول الأرض إلى نقيض صورتها الإخصابية، أنثى مهلكة وقاتلة تبتلع فى رحمها (لحم رجل)، فهى الأرض الأسطورية التى تحمل طقس الميلاد والموت . وهنا نجد(القرطاس) يبدو باحثًا عن دلالة مشابهتة بالأرض القاتلة، وتوجد هذه الدلالة متضمنة فى التعادل بين الكتابة بوصفها خلاصًا وفعل تغيير وبين الكتابة (النار والشهوة والحب)، حين تتحول إلى فناءٍ صوفى وشهوة تُعادل الموت، فتصبح الكتابة، كما يقول البياتى فى نص آخر " قاتلة الشعراء" بالاحتراق الدائم وصولاً إليها . وعلى هذا النحو فليس النصان المتناصان يدلان على علاقة تشابه بسيطة بين طرفين، بل تجعلنا نقول إن عبارة (كالقرطاس تحت بارق القلم) المدعومة بتناص صوفى، تمثل بؤرة تنامى النص على الرغم من قصرها وتضخم التمطيط حول صورة (المحور الكونى والأرض)، فكأن القصيدة تقوم على تشبيه معكوس، ليس لإقامة تشابه بين (المحور الكونى / الأرض) و(القلم/القرطاس ) بل علاقة الزوج الأخير بالأول.

والحالة الثانية التى تجمع فيها القصيدة بين متناصين متجاورين وتمثل عملية اجتماع شفرة المعنى المولدة منهما محورًا لانسجام دلالى، تمثلها قصيدة (القصيدة الإغريقية) والعنوان دال على اشتغال القصيدة حول وصفٍ شعرى لعملية الإبداع نفسها، أو " الميتا شعرى" أى وصف شعرى لمشهد اقتناص وحى التجربة،



والنص يصوغ هذه الدلالة بتجاور تناصين، يحملان شفرة نفس المعنى، الأول مستمد من التعادل بين العرّاف / الشاعر – تحمل الهوامش إشارة إلى المتناص معه أى عرافات دلفى فى نص لا يتسع السياق لذكره (٨١) والثانى مستمد من قداسة الوحى المرتبط بالنبوة.

والقصيدة تقدم التناص مع أسطورة العرّاف فى المقاطع الأولى من (الثانى وحتى السابع) وتظهر أيضًا فى المقطع الأخير، وتعنينا هنا المقاطع التالية :

٢– وانطلقت بضفائرها الذهبية، تعدو آلهة الشعر
المجنون إلى "دلفى" تبكى أقدار الشعراء
٣– كانت فى الفجر تمشط شعر الأمواج
وتداعب أوتار القيثار
٤– كانت بضفائرها الذهبية ترقص عارية تحت الأمطار
٥– دهمتنى، وأنا فى منتصف الدرب إلى "دلفى"
صاعقة خضراء
٦– كنا أربعة : أنا والموسيقُى الأعمى
ودليلى
ومغنى آلهة "الأولب" الحكماء
٧– حملتنى فى البحر " الأيجىِّ " إلى "دلفى" أشرعة الفجر
البيضاء (٢/٣٨٢ :٣٨٣)

الإشارة إلى "دلفى" يحيل إلى العرافة الأغريقية التى يسمى أحد المعابد باسمها، والتى كانت تجيب عن الاستشارات المرتبطة

بالمستقبل من خلال الكاهنة (بثيا( pythia، فتنطق الكاهنة بأصوات مبهمة ويعيد الكهنة (هذه الأصوات إلى أنباء مناسبة فى لغة مفهومة بالشعر والنثر) (٨٢) . وكانت هذه الإجابات تعطى أولاً من (الأشجار عن طريق أغصان تخشخش فى الريح) (٨٣)، وبذلك تربط الصورة بين الشعر والتنبؤ والمثيولوجيا . والنص يشدد على هذه الدلالة بتمديد الحديث عن "دلفى" بوصفها غاية يبحث عنها الشاعر طلبًا للرؤيا والشعر والحكمة، ويعزز التماهى مع الأسطورة الإغريقية- وعنوان القصيدة يشير إليها - بذكر مجمع الآلهة الإغريقية فى جبل الأوليمب باعتباره جبلاً للحكمة . وفى المقاطع التالية يحول النص وجهه تجاه الوحى المرتبط بالنبوة، فيضفى على الرؤيا الشعرية نوعًا من القداسة . يقول:

٨- وضعونى فى باب المعبد أخرس مشلولاً
وضعوا فوق جبينى زهرة عباد الشمس
وغطونى برداء
٩- قالوا انطق باسم الحب
وباسم الله
وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب
١٠- شق ملاك صدرى
أخرج من قلبى حبة مسك سوداء
١١- قال اقرأ، فقرأت وصايا آلهة الشعر المكتوب على اللوح
صعدت كلماتى من بئر شقاء الشهداء #(٢/٣٨٤)

فالمقاطع تخلق تعادلاً داليًا بين العرافة المثيولوجية والقداسة



المرتبطة بالوحى من خلال التناص مع شذرات مجمعة من السيرة النبوية - على صاحبها أفضل السلام - فيتقاطع النص مع حادثة بدء الوحى المرتبطة بأول تنزيل قرآنى (اقرأ باسم ربك الذى خلق) وما يروى عن النبى من استقراء الوحى له ثلاث مرات ثم قراءته فى المرة الأخيرة، وما ارتبط بفعل التنزيل من ارتعاد وخوف أدى إلى طلب (الدثار والتغطية) (٨٤) وتعمل صيغة الأمر الدالة على فعل القراءة المتكرر فى النص ومجاوبته بالقراءة على تحقيق التعادل المنشود بين النصين، إضافة إلى التقاطع مع ما ترويه كتب السيرة من استخراج الملائكة (حبة السواد) من قلب النبى وشق صدره . (١٩٦) والإشارات السابقة تشتغل على نحو معكوس فى النهاية فهى تجعل ما هو علوى وغيبى مرتبطًا بما هو خاص بالرؤيا الشعرية .

### (ب) المؤولات الخفية

بخلاف العلاقة التناصية على مستوى التحقق المباشر لنص فى آخر تلاحظ فيه عمليات الترابط بطريقة مباشرة منذ الوهلة الأولى ؛ إذ يحمل النص المنحسر (المتناص معه) أدلة مباشرة تحيل إليه دون مواربة فى النص الجديد، ثمة علاقة أخرى أقل تلميحًا إلى النص المتناص معه، يبدو فيها النص المنحسر متغلغلاً فى نسيج القصيدة، كامنًا تحت العبارات والجمل والكلمات، ويحتاج إلى درجة عالية من التقصى والتحرى حول علاقته - داخل النص - بنصٍ آخر لا يشير إليه بصورة مباشرة . ولهذا الخفاء فى نصوص البياتى عدة مظاهر، كما توضح التحليلات التالية .

**التورية :**

تبلغ ذروة التعالق بين النصين إلى درجة تُعَاين فيها "لغة النص" المنُجز على أنها منبثقة من القصيدة التى بين أدينا أى لا نحويات (٨٥) (عدم ملاءمة بين الوحدات اللغوية)، فإذا اكتشفنا النص الأصلى علمنا أنها تناصية . وهنا تعمل آلية من آليات التناص يسميها – مايكل رفاتير . بالتورية التناصية"-intertextual pun ning"ويعرفها بأنها نوع من الأدلة المزدوجة، (تنشأ فى الخطاب الشعرى من جذور نصية، فهى تفهم أول الأمر بأنها لا نحوية فقط، إلى أن يكتشف أن هناك نصًا آخر تكون فيه الكلمة نحوية، وحالما يُتعَّرف النص الآخر، يصير الدليل المزدوج دالاً بسبب شكله وحده، الذى لا يلَّمح إلى تلك الشفرة الأخرى سواه) (٨٧) .

وتقدم لنا قصيدة (أولد وأحترق بحبى) كيفية إخفاء المتناص معه المحدد لدلالة النصية ؛ إذ يُطوع النص ويمزج بين عدة نصوص تختفى وراء مستوى اللغة الرمزية الظاهرة النصوص المتداخلة فى ثناياه . وبالرغم من اشتقاق النص الجديد (القصيدة) دلالتها من النصوص الخفية – كما سنلاحظ – غير أن المهارة العالية فى صنع التئام للنسيج التناصى داخل التراكيب الممتدة والمجازات المستمرة، لا تقدم فى قراءة أولى تلميحًا أو توجيهًا إلى (متناص معه) وتسهم إلى جوار مهارة النسج مهارة السرد النصى المتصل فى تضليل التوجه التناص، فنظل رهن الشجن الدرامى المتولد من المشهد المتوتر بحثًا عن "لارا" فى كل الأماكن، ولحظات الانفصال والاتصال والإخفاق .



ويترتب على التمثيل السردى تفسير بناء القصيدة وسردها من زوايا متعددة، تمثل أنماطًا من القراءات والتأويلات حولها . ونشير هنا إلى ثلاث قراءات للنص – موضع التحليل – تمثل زوايا متنوعة لحل الشفرة الدلالية، الأولى لمحيى الدين صبحى يُرجع فيها النص إلى جذر محاكاتى وسيرىّ يسرده، فالقصيدة لديه (تسرد قصة حب الشاعر لفتاه فرنسية يسميها "لارا" ويراها (قطا قطًا) مثلما تطالعه صورتها فى لوحات اللوفر والإيقونات "كانت لارا تثوى تحت قناع الموت [...]وهو يعود من غربته ليسأل عنها فيكون الجواب" لارا انتحرت" فيشرد فى أوحال حقول لم تحرث ) (٨٩) .

والقراءة الثانية تبتعد عن التفسير الواقعى فى القراءة السابقة، لتحيل النص إلى مستوى كنائى، فمحمد القاضى يجرب فى البداية إحالة "لارا" إلى متناص معه، ولكنه لا يظفر بنوع من التناظر بين النصين، فيؤول شفرة القصيدة بمنظور كنائى . يقول : (وبعيدًا عن التحقق التاريخى حول شخصية "لارا" ومدى صلتها بقشتالة، وبتلك القصة التى حفظها لنا كتاب وقائع الأذفونش العاشر حيث يتداخل الغدر والثأر والظلم والعدل، فإن الظاهر أنْ البياتى لم يتوكأ هنا على نص سردى سابق، وإنما ابدع قصته وقدها بأطراف الرؤيا فغدا صانع أساطير .ومن هنا لا يمكننا أن نفوز بطائل إن قرأنا العلاقة بين السردى والشعرى فى إطار التماثل أو فى إطار الإليغوريا، بل لعلنا نقترب من جوهر هذه العلاقة أن نحن أدرجناها فى مجال الكناية) (٩٠) .

والتوتر التضادى فى النص محور القراءة الثالثة، إذ تظهر

القصيدة بوصفها تضاداً ثنائيًا بين محورين أساسين يشكلان ثنائية ضدية، وهما كما يقول د. كمال أبو ديب (محور العالم الداخلى العلوى الخرافى / والعالم الخارجى الواقعى) (٩١) .

أنماط القراءة السابقة (٩٢) – التى حر صنا على إيرادها – تبرهن على تمرير النص وتغيبه للمتناص معه، فيدرك باعتباره إبداعا شخصيًا – من البداية إلى النهاية – وقبل أن نشرع فى تحليل النص نقدمه كاملاً.

أولد واحترق بحبى
–١–
تستيقظ (لارا) فى ذاكرتى : قطًّا تتريًّا، يتربص بى ،
يتمطى، يتثاءب، يخدش وجهى المحموم ويحرمنى
النوم، أراها فى قاع جحيم المدن القطبية تشنقنى بضفائرها
وتعلقنى مثل الأرنب فوق الحائط مشدوداً فى خيط دموعى .
أصرخ : (لارا) فتجيب الريح المذعورة (لارا)، أعدو
خلف الريح وخلف قطارات الليل وأسأل عاملة المقهى، لا
يدى أحد، أمضى تحت الثلج وحيداً، أبكى حبى العاثر
فى كل مقاهى العالم الحانات
–٢–
فى لوحات "اللوفر" والأيقونات
فى أحزان عيون الملكات
فى سحر المعبودات
كانت (لارا) تثوى تحت قناع الموت الذهبى وتحت شعاع



النور الغارق فى اللوحات
تدعونى، فأقرب وجهى منها، محموماً أبكى
لكن يداً تمتد، فتمسح كل اللوحات وتخفى كل الأيقونات
تاركة فوق قناع الموت الذهبى بصيصًا من نور لنهار مات
–٣–
"لارا ! رحلتْ"
"لارا ! انتحرتْ"
قال البّواب وقالت جارتها ،وانخرطت ببكاءٍ حارْ
قالت أخرى : "لا يدرى أحد، حتيالشيطان"
–٤–
أرمى قنبلة تحت قطار الليل المشحون بأوراق خريف
فى ذاكرتى، أزحف بين الموتى، أتلمس دربى فى
أوحال حقولٍ لم تحرث، استنجد بالحرس الليلى
لأوقف فى ذاكرتى هذا الحب المفترس الأعمى، هذا
النور الأسود، محموماً أبكى تحت المطر المتساقط
أطلق فى الفجر على نفسى النارْ
–٥–
منفيًا فى ذاكرتى
محبوسًا فى الكلماتْ
أشرد تحت الأمطارْ
أصرخ : (لارا)
فتجيب الريح المذعورة : (لارا)

-٦-

فى قصر الحمراء

فى غرفات حريم الملك الشقروات

أسمع عوداً شرقيًا وبكاء غزال

أدنو مبهوراً من هالات الحرف العربى المضفور بالآف

الأزهار

أسمع آهات

كانت "لارا" تحت الأقمار السبعة والنور الوهاج

تدعونى فاقرب وجهى منها، محمومًا أبكى، لكن يداً

تمتد، فتقذفنى فى بئر الظلماتْ

تاركة فوق السجادة قيثارى وبصيصًا من نور لنهار ماتْ

-٧-

"لم تترك عنوانًا" قال مدير المسرح وهو يمطُّ الكلمات

- ٨ -

تسقط فى غابات البحر الأسود أوراق الأشجار

تنطفئ الأضواء ويرتحل العشاق

وأظل أنا وحدى، أبحث عنها محمومًا أبكى تحت

الأمطار

-٩-

أصرخ : "لارا" فتجيب الريح المذعورة : "لارا" فى

كوخ الصياد.

-١٠-



أرسم صورتها فوق الثلج، فيشتعل اللون الأخضر فى عينيها

والعسلىُّ الداكن، يدنو فمها الكرزىُّ الدافئُّ من وجهى ،

تلتحم الأيدى بعناق أبدى، لكن يداً تمتدُ، فتمسح

صورتها، تاركة فوق اللون المقتول بصيصًا من نورٍ لنهارٍ

ماتْ.

-١١-

شمس حياتى غابت . لا يدرى أحد . الحب وجودٍ أعمى

ووحيد . ما من أحدٍ يعرف فى هذا المنفى أحداً . الكل

وحد . قلب العالم من حجرٍ فى هذا المنفى - الملكوتْ(٢/٣٨٦: ٣٨٩)

بؤرة القصيدة المركزية التى تُحرك بنيتها الدالة على البحث المحموم تتمثل فى (لارا)، مما يؤدى إلى اعتبار الظفر بماهية (لارا) ظفرًا بتأويل معقول حول القصيدة، وها نحن استبعدنا كونها مجرد تمثيل ينبثق نصيًا فقط واعتبرناها نوعًا من "التورية التناصية" التى لا تصرح بنصها الغائب بسهولة، واسم (لارا) يفتح النص أوليًا على وفرة من النصوص، سواء من حيث (المطابقة)، إذا ورد نفس الاسم فى أسطورة قشالية - كما يشير محمد القاضى - و من حيث (المشابهة) فى النسيج الصوتى للتسمية، وهذه المشابهة على سبيل المثال، قد ترى (لارا) تصحيفًا لـ (ليرا) وهى مجموعة من النجوم تحولت إليها قيثارة أورفيوس بعد أن قُذف برأسه فى المياه وظلت تردد ألحانه العذبة (٩٢) وعالم النجوم الذى يشير إليه النص قد يؤدى إلى احتمالية هذا (التناص)، لكن لا نجد فى القصيدة ما يؤكد

هذا الاحتمال، كذلك نجد مشابهة (لارا) لاسم (فيرا) التى أهدى لها الشاعر الألمانى (ريلكه) ديوانه (أغانى أورفيوس) (٩٣) !، بالإضافة إلى (تمارا) وهى (فى الأدب الجيورجى أميرة تعيش فى برج عال، تختار من الأسرى، كل أمسية أسيراً تقضى معه الليل وقبل الفجر تلقى به من كوة من أعلى البرج إلى الماء المندفع) (٩٤) . بيد أن هذه النصوص التى توهم التناص معها، لا تقدم تناظرات مع النص الذى بين أيدينا (٩٥)، ومن ثم سوف نستبعدها كنصوص متناصة .

بهيئة خاصة يخلق النص عناصر تناصية يتماس بها مع رواية الروائى والشاعر الروسى (بوريس باسترناك (١٨٩٠– ١٩٦٠ ) (دكتور جيفاجو)، (صدرت عام ١٩٥٨ وحصل بها على جائزة نوبل فى نفس العام) وكان يهدف منها مد أصابع الاتهام إلى الثورة الروسية وتعرية سلبياتها فى الحقبة البلشفية، لكن ما هى العناصر التى تمثل تعالقًا بين القصيدة والرواية بما يؤهل لعمل تورية تناصية؟

لابد إذن أن نقدم نسقًا مقبولاً من الأمارات والتناظرات بين النصين حتى تؤكد على العلاقة بينهما، وتبدأ عملية التناص من البؤرة المركزية (لارا) التى تمثل محور كلا النصين نفس الاسم ونفس الوظائف السردية المحيطة بالشخصية يظل (د. جيفاجو) باحثًا عن (لارا) بعد رحيلها، وكذلك البياتى نحو (لارا) . فهناك تناص فى التسمية وتقاطع مع بنية الفاعلين (لارا / جيفاجو) – (لارا / البياتى ) . لكن الأمر يمتد لبعض الوحدات الداخلية فى القصيدة، تبدو أول وهلة بأنها مجرد (لا نحويات) ثم ندرك أنها



وحدات منقولة من الرواية والتراكيب التالية دالة على ذلك :

– أعدو خلف الريح، وخلف قطارات الليل .....

– أرمى قنبلة تحت قطار الليل .....

– أستنجد بالحرس الليلى.....

– أطلق فى الفجر على نفسى النار .....

فعبارات (قطار الليل / قطارات الليل / الحرس الليلى / أطلق .... النار) تدرك باعتبارها غير ملائمة لمسنداتها، وتعبر عن مجازات، ولكنها تبدو منقولة من الرواية، فحركة (القطارات) تمثل مشهداً بارزًا فى الرواية ومتكرراً يعبر عن انتقال (جيفاجو) من مدينة إلى أخرى، داخل قطارات الجنود التى تعبر (روسيا)، و (الحرس) هو حرس القطارات الذى يكبل الجنود فى طريقهم إلى الحرب، أما إطلاق (النار) فهو يعبر عن (إطلاق النار) الدال على إعدام المعارضين . كما أن دلالته على ( الانتحار) تنم عن اقتراب مع الرواية، إذ يصل (جيفاجو) بعد رحيل (لارا) إلى حافة (الانتحار [..] وإطلاق الرصاص على نفسه) (٩٦)

ليست العبارات السابقة فقط تعمل باعتبارها توريات تناصية، بل إن النسيج النصى يتخلله كثير من التراكيب تظهر فى أول وهلة، لا نحويات ولكن لها جذرها التناصى ولننظر إلى النصوص التالية – فى الرواية – وتعالق القصيدة معها .

–"ماذا فعلت ؟ ماذا جنيت ؟ لقد سرحتها، تخليت عنها، نفضت منها يدى، ينبغى أن ألحق بهم لارا ....لارا ... إنهما لا يستطيعان سماعى، فالريح معاكسة"(٩٧) .

– " سأتريث معك قليلاً ياهنائى الذى لا ينسى، تذكرك ذراعاى وشفتاى، سأبكيك لئلا تنفذ لوعتى، بكاء أنت به جديرة سأسجل ذراعيك فى صورة هى ذروة الألم والعذاب وسأبقى هنا حتى يتم لى هذا، ثم أرحل أنا أيضًا، سأسجل صورتك هكذا : أرسمها على الورق، كما يرسم البحر على الشاطئ"(٩٨) .

– " وفقد إحساسه بالزمن، منذ أن فارقته "لارا" [....]وكلما محا ما كتب، وأعاد كتابته من جديد، زادت شخصية "لارا" – كما تبدو فى قصصه وخواطره – ابتعادًا من "لارا" كما هى فى حقيقتها"(٩٩).

تؤكد النصوص السابقة التواشج بين النصين إلى حد دخول أكثر من صورة من الرواية داخل النص، كما فى مشهد الرحيل، الريح، التذكر، العناق غير المتحقق، المحو والكتابة، الرسم على الماء . ويقود التعالق بين النصين إلى عقد تناظر يبدو محتملاً بين النصين ؛ فإذ يأتى المقطع الثانى مخبرًا عن وجود "لارا" فى ( اللوفر) فى قصيدة البياتى، تخبرنا رواية باسترناك بهروب (لارا) إلى (فرنسا) (١٢)، وشوق (د.جيفاجو) إلى عودتها مرة أخرى، فالنصوص السابقة تسرد ما حدث لـ (جيفاجو) بعد رحيلها . وكأن البياتى استخرج من (فرنسا) دلالة مُتْحفية وفنية لتعبر بها عن (لارا) فطمس (فرنسا) وأحل (اللوفر) بديلاً عنها .

وبعد أن تأكدت جوانب التداخل والتناص مع الرواية لا بد أن نتساءل عن الدلالة التى تحملها وضعية (لارا) فى القصيدة . ولكن قبل معرفة دلالة (لارا) فى القصيدة ينبغى أن نعرف مغزى (لارا) فى



الرواية المتناص معها أولاً، وترتسم ملامح (لارا) فى الرواية داخل فضاء انتقادى للثورة البلشفية وعمليات القمع السلطوى والتسلطى الذى أدى إلى انهيار مفهوم الثورة بوصفها خلاصًا للشعب، وهنا تبرز قصة الحب بين (لارا) و (جيفاجو) فى هذا الجو المعتم، كتعويذة للبقاء ضد العدمية، وبذلك تحتل (لارا) مركز جذب داخل الرواية وتعد حياتها، كما يقول "إيتالو كالفينو" (فى خطيتها، قصة رائعة ومكتملة لعصرنا، وهى شبه صورة رمزية لروسيا (أو للعالم) للأمكانات التى تفتحت أمامها أولاً بأول أو التى كانت حاضرة أمامها فى ذلك الوقت) (١٠٠) .

على هذا النحو تمثل (لارا) معادلاً (لروسيا) فى ضياعها وغيابها فى حقبة الثورة، كما تشير الرواية. والقصيدة تمتص هذه الدلالة فى إطار أيديولوجية البياتى فى سياق تحولاتها وتقلباتها ؛ إذ تعبر (لارا) عن مشروع الثورة والانبعاث العالمى، ووعود التغيير حين تلاشت، على أن النص يمزج بجوار النصوص التى تلمح إلى الرواية، نصوصًا أخرى، تكوِّن دلالة النص الكلية .

فعمل التورية يمتد إلى المقطع (السادس) الذى تبحث فيه الذات عن (لارا) فى (قصر الحمراء)، وغرفاته، وهى الصورة التى تمتد لتغطى بناء المقطع وتسمه بعنصر استعارىّ لا يدل مباشرة على فحواه، أى دلالة قصر الحمراء، فقد يحتمل دلالة تعبر عن مكان للإبداع والخلق فقد فسره د. كمال أبو ديب بفعل إبداعى كلىٍ متمثلاً (بالحمراء، بأبجدية الخلق و الكتابة بالأزهار، وهى هنا – أى لارا – فى وجود تملأه عناصر الفن الأخرى "اسمع عمودًا شرقيًا" والتجسد

الصوفى للإله فى غزال "يا ظبية البان ترعى فى خمائله" وهى جزء من جو الأسطورة – والكلام ما يزال له – الدينية الخارقة "سبع سموات، سبعة أقمار" والإشراق "النور الوهاج")(١٠١) .

على أن البياتى لم يدخل غرفات الحمراء من باب صناعة ذاتية لأسطورته التى لا تعتمد على نص سابق وقدها برؤيته لتصبح كناية مولده بمرجعيةٍ شخصية، فالمقطع نسيج دقيق الصنع يشده وتر الكتابة المتناصة التى تتذكر وهى تكتب جملة من الأساطير المتعلقة بقصر الحمراء . وتحولها إلى وحدات متشذرة داخل النص، ويمثل كتاب (الحمراء) (لواشنطن ايرفنج) مستودع هذه الوحدات، فنجد داخل المقطع إشارة إلى (غرفات حريم الملك الشقروات)، وهى الغرف التى يشير إليها (ايرفينغ) داخل قصر الحمراء، حيث (غرفة سلطان عربى متصلة بشقة حريمه، والتى أعيد تأثيثها كى تصبح ملائمة لنوم (اليزابيث) الشقراء) (١٠٢) .ونجد النص يتجول فى غرف الحمراء مبهوراً برسومه (أدنو مبهوراً من هالات الحرف العربى المضفور بالآف الأزهار )، وهنا نجد (ايرفينغ) يصف سقف الغرفة المكون من النباتات والأزهار المتداخلة ويلمح النص بقوله (أسمع عوداً شرقيًا وبكاء غزال) إلى أسطورة "زرهيدة" التى ماتت فى القصر ويظهر شبحها فى ( الليالى القمراء، وهى جالسة بجانب نافورة القاعة تئن وتنوح عند الحواجز، وأن أنغام عودها الفضى يمكن أن يسمعها عند منتصف الليل عابروا السبيل) (١٠٣) .

وهكذا تغدو الوحدات المتناص معها، بادية أول الأمر وكأنها داخل امتداد تركيبى يمتلئ بالمفارقات اللغوية واللانحويات المرتبطة



بمسند إليه واحد (قصر الحمراء)، فنتعرف عليها أولاً بوصفها كنايةً عن المكان، قدتها مخيلة إبداعية شخصية صرفة، دون اعتماد على نص سابق – وفى أحسن الأحوال سوف تفسر بأنها تحويل لرؤية حقيقية لقصر الحمراء وأماكنه فى ضوء إقامة البياتى فترة طويلة فى أسبانيا وانبهاره بهذا الأثر، لكن الوحدات المتشذرة فى النص، والمأخوذة من الأساطير المرتبطة (بالحمراء) تغدو تلميحات إلى النصوص الغائبة من خلال عمل " التوريات التناصية" .

وإذا وصلنا إلى المقطع (العاشر) وجد عمل التورية فاعلاً فى نسيجه اللفظى بكثافة عالية . فالمقطع يمثل صورة مصنوعة من استقطاب ثنائى بين عنصرين متضادين، الرسم والمحو، الاتصال والانفصال (أرسم صورتها .....فتمسح صورتها)، (تلتحم الأيدى ..... لكن يداً تمسح)، وهى صورة متكررة فى بعض قصائده، لكن ما يفتح النص على متناص معه بجوار الوحدات الأخرى فى الصورة، عنصر الماء الذى تُرى فيه صورة (لارا)، إذ توجد ملامح من أسطورة (نرسيس) وتأمله لنفسه فى الماء، من خلال مجموعة وحدات مأخوذة من الأسطورة ينبنى المقطع بها، المقارنة بين هذا النص من أسطورة نرسيس (كما صاغها أوفيد ٦٣ ق . م) والمقطع، تظهر عناصر التعالق :

(وما أشوق حبيبى إلى عناقى، فحين انثنيت على صفحة المياه الصافية لأُقبّله رفع هو الآخر وجهه إلى وجهى محاولاً الاقتراب منى، وخيل إلىّ أن فى مقدورى أن ألمسه لولا تلك المياه الرقراقة التى تحول بينى وبينه، فلتقترب منى أيها الغلام الفريد فى جمالك كائنًا

من تكون ]....[كما أنك تمد ذراعيك لى كلما مددتُ ذراعى لك وتبتسم لى حين أبتسم لك ) (٢١٥).

ما الذى يجمع بين النصين ؟

– مكون الماء الإطارى للصورة .– صراع العشق الوهمى .

– حركة العناق فى اتصاله وانفصاله .– القبلة (فمها الكرزى الدافئ) .

– الأيدى الملتحمة والمتباعدة

ليس هذا فقط ما يجمع بين النصين ويوفر سياقًا للتعالق، لكن ما يبدو من تعالق بينهما فى عنوان القصيدة فى علاقته بعبارات الأسطورة، فبعد المقتبس السابق من أسطورة نرسيس نقرأ العبارة التالية (إن صورة وجهى لا تخدعنى، إننى أحترق بنار حبى لنفسى وإننى أشعل بنفسى النار التى أشقى بها )(٢١٦) . فهل هناك أى اختلاف بين العبارة وبين عنوان القصيدة "أولد وأحترق بحبى" ؟

النص إذن مسرح للحوار بين النصوص المختفية فى نسيجه اللفظى وتمرر بينه السردية البارزة وحوارته أشكال الصراع بين النصوص المتداخلة، حتى تصبح بنيته السردية ذات النصيب الأوفر من انتباه القارئ، فتشغله بتتابعها وتماسكها، وتخفى داخلها نسيج التوريات . لكن حتى هذه البنية السردية التى تمثل قاعدة القصيدة، تتماهى أيضًا تناصيًا مع السرد الأسطورى – والبياتى قريبٌ من السرود الأسطورية كما مر بنا – وتدعم صيغة التماهى مع السرد الأسطورى ركائز ثلاثة : الفاعلان السرديان (لارا / الأنا) والبحث الدائم ،إضافة إلى فكرة (الهبوط / النزول إلى الجحيم بحثًا عن المعشوقة).



فالشاعر يبدأ بالبحث عن (لارا) بالتذكر وتفر إلى (قاع جحيم المدن القطبية)، فيبحث فى أماكن متنوعة (اللوفر / البيت / المسرح)، لكنه يظل (يزحف بين الموتى وفى أوحال حقول لم تحرث)، ولا تقف بنية السرد الإطارى فقط عند أسطرة الرؤيا الشخصية، بل إن هذه البنية السردية تتقاطع بمفردات بنيتها السردية مع نص سابق للبياتى بعنوان (بكائية) من ديوانه (الذى يأتى ولا يأتى)، أعاد فيه تشكيل أسطورة (عشتار وتموز وجلجامش)، ومحور الترابط بن النصين يتمثل فى المقطعين (٣، ٧)، والصور الواردة فيهما، يقول

طرقت باب العالم السفلى مرتّين
فمدلى حارسها يدين
وقال لى : من أين
قلت : أنر لى هذه السهوب
فالليل فى الدروب
قال، وكانت يده تعبث بالمكتوب
ليقرأ المحجوب
عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد
عائشة ليس لها مكان
فهى مع الزمان، فى الزمان
ضائعة كالريح فى العراء . (٢/٧٩ – ٨٠ )

التعالق بين النصين الذى ينبغى إيضاحه لا يرتبط بالبحث الأسطورى عن الأنثى فى العوالم السفلية فى كلا النصين، أو إحلال (لارا) وإقصاء (عائشة)، التعالق يظهر فى تماثل دور (البواب ومدير

المسرح) و (حارس العالم السفلى) تماثلاً فى محور السؤال والجواب، مما يجعلنا نشير إلى وجود عملية تناص داخلى، تمت فيها إعادة صياغة النص السابق، بلغة تقترب من التعبير الواقعى (البواب وجارتها ومدير المسرح) فى مقابل التعبير الأسطورى (حارس العالم السفلى) فى نص (بكائية) .

ولعل ما يستلفت الانتباه فى القصيدة بنائيًا تلك الصورة التى تنبنى بالمعاودة التركيبية والترجيع ويسيطر عليها الاستدراك الذى يعمل فى المقاطع مؤشراً على التضاد البنائى بين أطرافه .

تجمع البنية الكلية بين مشهد الاتصال ولحظة الانفصال المرتبطة به، ويضاعف من بروزها أنها تأتى ذروة كل صورة تفضى بدايتها إلى (اتصال) ويأتى الاستدراك كآلية تقلب المشهد لإحداث التضاد .

لكن الصورة بجوار تركيبها البنائى الذى يقود إلى تماسكها وترابط مقاطعها، تفتح النص إلى ترابط بين النصوص المتناسجة والمتداخلة، فمشهد اقتراب الأيدى وافتراقها، يمكن أن نقول مشهد الوصال المتباعد، يمتد من نص الرواية (د/ جيفاجو) إلى (أسطورة نرسيس)، بل يفتح النص إلى تناص آخر مع أسطورة (أروفيوس)، ومشهد اقترابه من حبيبته (يوريديكى) والذى بتحول إلى انفصال أيضاً، (وهى تمدّ ذراعيها إليه، وعبثًا حاولت أن تحمله على الإمساك بها أو أن تتعلق به . وإذا ملء كفيها هواء)(١٠٥). فالمعشوقة تظل منذورة لغياب دائم، وحتى أن بقى منها "بصيصًا من نور للنهار مات"، فإنها تغيب غياب الشمس (شمس حياتى غابت، لا يدرى أحد) .الرصد السابق لكيفيات عمل النصوص المتناصة بوصفها توريات،



تفهم أولاً بأنها مجرد تمثيل سردى وإبداع شخصى يدرك فى انبثاقه "نصيًا"، تكشف النصوص الخفية أنها تناصية، ومن ثم نستطيع أن ندرك ما ترومه عملية التداخل التى تمثل (لارا) مركزًا لها، بدلالة الرواية التى تجعل من "لارا" معادلاً رمزيًا (لروسيا)، وتشكل هذه الدلالة القصيدة فى فضاء تأويلى يأخذ فى اعتباره مرجعيات خطاب البياتى، وليس المراد بطبيعة الحال المكان بل يمثله "ايديولوجيًا"، باعتبارها وجهة من وجهات الانبعاث الثورى والحضارى التى كان يولى البياتى وجهه إليها، لكن بجوار رحيل البعد التفاؤلى مع (لارا)، يمد بصره إلى موطن انبعاث حضارى آخر يتمثل "فى الحمراء" أو الأندلس، ويجعل كل منهما أثرًا بعد عمران، مرتبطًا بحالة من التذكر، فيسرد امحاء الرسوم والديار العامرة، وكأنه يقف على الطلل يتذكر ويندب الفراق بعد الوصال، وتتحول حالة التذكر إلى طواف باحث عن أثر المعشوقة فى كل الأماكن، التى تصبح أماكنها مزارات ومتاحف، أثرًا لشئ كان مجرد (لوحات وأيقونات ورسوم)، كل شئ صار تاريخًا يزار (اللوفر / الحمراء)، وكأن البياتى من خلال هذا النص، تصاحبه عملية تخلٍّ عن الطموحات اليوتوبية كمشروع تَصوره قريب المنال، وظل فترات طويلة يتغنى به ويمجده، فالحلم اليوتوبى تغلفه حالة من السأم واليأس ليصبح تحققه واقعيًا لحظة فوق الواقع وكآبته .

بجوار هذا التخلى تتحول الرؤيا السابقة وطموحاتها إلى مجرد رسم على الماء، وكأنها أيضًا ذلك الوجه النرسيسى الذى تظل الذات تبحث عنه بصورة عبثية على الرغم من الاقتناع التام باستحالة

اقتناصه، فهى المشاريع اليوتوبية الكبرى التى تظل خارج المكان والتاريخ، ولا يبقى إلا نور خافت منها ( بصيصًا من نور لنهار مات) يظل الشاعر يتغنى به ويسعى إليه دون أن يوفق فى إدراكه، ولكنه – على الرغم من ذلك – محمومًا يبحث عنه .

تقود التوريات التناصية إلى الدلالة السابقة، وتفسر الوجهة التى تريد السعى إليها فى ضوء النصوص السابقة وتقود أيضًا إلى معرفة تكاد تكون قريبة من مقصدية النص المستخلصة من إشاراته، دون التباس أو ابهام فى مراده أو بحث عدمى عن تعدد دلالى محتمل يعزل مقاطعة عن بعض أو يهمل تفاعل مكوناته التناصية، وعلى هذا النحو تتعاض عناصر النص فى تكوين أبعاده الإشارية المستخلصة من تفاعل مكوناته، وعلى الرغم من احتمالية ابتعاد مقصدية النص فى كثير من الأحيان على مقصدية المؤلف التجريبى / الحقيقى فإنها هنا لا تكاد تبتعد – بمعنى من المعانى – عن مقصدية البياتى، وهو يصف زيارة له إلى موسكو، كسياق لإنشاء النص وتحديد دلالته، يقول : ( وفى تلك الزيارة تجولت فى موسكو قبل أن أذهب إلى بريفان بحثًا عن منازل (لارا) ولما أعيانى البحث كدت أموت من الحمى لأننى تعرضت إلى المطر لساعات طويلة وبعد أقل من سنتين كتبت قصيدة (أولد واحترق بحبى) التى اشتهرت بعد نشرها بالعربية أو باللغات الأخرى ونشرت ضمن قصائد ديوان(قمر شيراز) الذى صدر عام ١٩٧٥ فى بغداد، وما رأيته فى هذه الزيارة الأخيرة أن موسكو بدأت تتغير أكثر فأكثر وأحسست أن العاصفة الوشيكة تتحرك ببطء، وربما تحتاج إلى سنوات أخرى لكى تهب



وتقتلع كل شئ بفعل القطط السمان واللصوص والمتآمرين، وقد حدث ما كنت أحسه وأتوقعه . وأقولها شهادة أن الحياة فى تلك البلاد على علاتها كانت أفضل من الحياة اليوم بمليون مرة، فلقد هزم رجال السياسة نتيجة تواطئهم وجبنهم وانتهازيتهم ولكن الذى دفع الثمن هو الشعب الروسى الذى كان ينشد العدالة والحرية والديمقراطية خارج حدود الأيديولوجيا)(١٠٦) .

ومن ثم نستطيع أن نقول أن مقصدية (المؤلف التجريبى ) قد اقتربت على نحو من الانحاء مع مقصدية المؤلف باعتباره استراتيجية نصية، وفرضية تأويلية (١٠٧) .

النص الوسيط :

فى هذه الحالة يترك نص البياتى التعالق مع النص المصدرى أو الأساس لخبر ما، ويحاور نصوصًا وسيطة تنقل هذا الخبر أو الواقعة بطريقة مغايرة للمصادر الأصلية .

ونواصل من خلال تحليل قصيدة "ديك الجن" تحرى العلاقة بين النص ونصوصه المتناصه الغائبة، والتى تشكل فى حال احضارها مؤولات دلالية، ووسيطًا يؤدى إلى العبور نحو تأويل له قدر من المعقولية حول النص . حتى وإن كانت النصوص التى تناص معها النص لا تقدم نفسها فى كل مرة بصورة مباشرة على الرغم من أن العنوان والهوامش المثبتة – كملاحق نصية لها اعتبارها فى التوجيه – تقدم إشارة إلى النص المتناص معه، ومن هنا كان تخير قصيدة "ديك الجن" لتحليل ما تقدمه نصوص البياتى من إيهام بصدد المتناص معه، وثانيًا تأكيدًا لطبيعة نصوصه المولدة فى حالات كثيرة

من نصوص متعددة .

وكنقطة انطلاق نلتمس بها معرفة المتناص معه والفاعل نصياً، يسترعى الانتباه ما يلى :

أولاً : العنوان : بوصفه موجهًا (١٠٨)، فعنوان القصيدة (ديك الجن) يلقى بنا نحو الشاعر العباسى ديك الجن الحمصى (عبد السلام بن رغبان) وسيرته باعتبارها نصًا يتقاطع معه نص البياتى ويؤسطر فيه شخصيته. وثانياً : الهامش الملحق بالقصيدة فى آخر ديوانه (الموت فى الحياة) بوصفه إضاءةً حول البؤرة التى ينتخبها النص للتلاقى ويعتمد عليها فى الامتداد والتوليد .

فديك الجن كما يقول الهامش (شاعر عاصر أبا نواس، لم تغره عاصمة الخلافة بما فيها من ذهب وأضواء ومغريات، اختار مدينة حمص منفى له، منفقًا أيامه بين ندمانه وكؤوسه، وقع فى غرام جارية رومية، حتى أنه من فرط حبه لها وغيرته عليها قتلها وأحرق جثمانها وخلط رمادها بالتراب، وصنع منه قدحًا لخمرته، ليضمها إليه إلى الأبد، ولكى لا يشاركه فيها أحد) (١٠٩) .

على أن الهامش السابق وإن كان يمثل إضاءة لسياق النص، فإنه يتحول إلى نص موازٍ يشير لمتناص يمثل مناط التعالق، ويجب التحرى عن وضعيته أو بعبارة أوفى وضعيته فى ضوء المصادر التى أخذ منها .

وبداهة وربما منطقيًا ما دامت القصيدة حول شاعر قديم مثل ( ديك الجن ) لا بد أن تكون النصوص المتناص معها محتملة التواجد ضمن المصادر القديمة التى تسرد سيرته، وقصة حرقه لجارية رومية



جاعلاً من رمادها كأسًا من فرط حبه لها وغيرته عليها، والقصة على هذا النحو تمثل رواية يذكرها (داود الأنطاكى) فى كتابه ( تزيين الأسواق) (١١٠) . وإن كان يذكر بجوار حب ديك الجن لجارية نصرانية تدعى (ورد) حبه لغلام، وأنه لما أحس أنه (سيموت ويصيران إلى غيره) ذبحهما وعمل من رمادهما كأسين، وهى رواية تقارب رواية (ابن خلكان) فى (وفيات الأعيان) (١١١) . وإن كانت رواية مؤرخ آخر هو (العاملى) فى (الكشكول)، تذكر سببًا آخر للقتل وإحراق الغلام والجارية، تحت وطأة حبه الشديد فى مقابل خيانتها له، إذ دخل عليهما ( فوجدهما فى بعض الأيام تحت إزارٍ واحد فقتلهما وأحرق جسديهما وأخذ رمادهما وخلط به شيئًا من التراب وصنع منه كوزين للخمر) (١١٢) .

تقدم المصادر السابقة نقاطًا للتقاطع مع القصيدة تمثل بؤرتها حب ديك الجن لفتاة نصرانية وغلام وإحراق جسدهما حبًا مرتبطًا بالغيرة، أو لخيانة منهما – ثم تحويل الرماد إلى كأسين يشرب بهما الخمر . وهى الروايات التى يتخير منها النص علاقة ديك الجن (بورد)، ويحذف علاقته بالغلام .

ولا نود أن نتوغل كثيراً فى عرض المصادر التى تُكذب هذه الواقعة أو لا تشير إليها، فأبى الفرج الأصبهانى (٢٨٤ هـ – ٣٥٦ هـ ) السابق لهؤلاء لم يذكر حكاية الحرق هذه، ويعزو القتل فقط إلى مكيدة دبرها ابن عم لديك الجن(١١٣) .

وبمعاودة النظر إلى نص البياتى، بعد هذا الاستقصاء فى خبر إحراق (ديك الجن) لجاريته، برواياته المتنوعة، لن نظفر بتماس

وتعالق بين النص مع هذه الأخبار، إلا فى مواضع قليلة، فالقصيدة عبر امتدادها الطويل تُفَعّل الخبر فى أجزاء يسيره، دون أن يفرض سيطرته على أغلب البنية الاستعارية، والتعالق مع خبر حرق (الجارية) نجد صداه فى المطلع، خاصة فى قوله :

– أنا أميرُ الليل
قتلتها – مزَّقْتُها بالسيف
تحت سماء الصيف
مُرنحًا سكران
أشعلتُ فى أشلائها النيران
صنعت من رمادها فراشة ودُمية
وقدحًا مسحور
لا أرتوى منه، فيا خمَّار حان النور
ماذا لنار بعثها أقول ؟ (٢/١٦٠)

بخلاف هذه الأسطر وبعض العناصر القليلة الموزعة على طول النص، لن نجد النص يتعالق مع أخبار ديك الجن أو سيرته، فالنص يسرد جملة من الأحداث الشعرية لا نجد ما يوازيها فى المصادر التى بين أيدينا، وعند هذا الحد يمكننا أن نرجع الصور التى لا تتعالق من الأخبار المتنوعة إلى تمطيط سردى يوسع الحدث وينمى فيه، ويضع فى صلبه بذورًا ليست منه، معتمدًا التوسيع الاستعارى لشخصية ديك الجن، وهو سعىٌ له مشروعيته الشعرية تمامًا . وتقوم بعض قصائد البياتى عليه .

ولكن ذلك لا يمنع محاولات ردم الهوة بين نص البياتى وفائض



الصور التى لا تمت بصلة مباشرة بما تورده المصادر حول "ديك الجن"، والبحث عن متناص آخر يولد القصيدة ويفسر غموض الصور، ومن هنا يطرح(المنصف الوهايبى) دور الاسم (ديك الجن) فى توليد بعض الصور فى النص، وسطوة ظلاله الإيحائية عليه، اعتمادًا على الجرد اللغوى لمعانى الاسم، الذى قام به محققًا الديوان (١١٤)ويستخلص منه أن الاسم (له أثره فى بنية القصيدة وفى صياغة صورها، فهو اسم يوائم بين عالمين متفارقين : عالم الحيوان المنظور "الديك" وعالم الكائنات اللامنظورة "الجن"، ومن هذا الاسم تتولد صورة الجنية التى تطّرد فى أكثر من موضع ومقطع فى القصيدة) (١١٥). وبعد هذا البحث عن دور التسمية فى توليد بعض صور القصيدة يظل ( المنصف الوهايبى) شاكًا فى علاقة القصيدة بخبر (ديك الجن)، إذ تظل – لديه – (تؤدى جملة من المعانى لا مسوغ لها من هذه القصة ولا سند) (١١٦)، وهذا التردد فى إرجاع النص إلى متناص يلم أطرافه يؤدى إلى إبهام إحالات الضمائر داخله، على نحو لا نلم فيه بمعرفة من المتكلم فى المقاطع، ديك الجن أم الخيام /القناع .

ويبدو أن القصيدة تقدم فى نسيجها عناصر تناصية تتعالق بها مع قصة مكتوبة حول "ديك الجن"، أكثر من تلاقيها مع الروايات القديمة المصدرية ؛ فالنص يستمد بنيته التناصية من ضمن ما يستمد من قصة بعنوان (ديك الجن، الحب المفترس ) (١١٧) لمؤلفها (رئيف خورى)، استوعب فيها أكثر ما ورد من روايات عن حب ديك الجن (لورد) وحرقه لها، وإقامته فى (حمص)، وحوّل هذه الأخبار

إلى إطار سردى، ولكن ما يعنينا من القصة ما يتعلق بتكوين النص علائق تناصية معها . تنشئ المتخيل الشعرى المسرود .

فالنص يتوسع فى سرد تفاصيل من حياة (ديك الجن) لم ترد فى أى من المصادر السابقة، فوقائع مثل حكايات الجدة لديك الجن، ومحاكمته، لم ترد فى أى من الأخبار، ولكن وردت فقط فى قصة (رئيف خورى) . ليس ذلك فقط بل إن البناء اللفظى للمتناص فى نص البياتى يمثل تقاربًا مع الرواية ونسيجها، وذلك ما نجده فى المواقع الثلاث التالية بصورة مباشرة . يقول البياتى :

– إياك والوقوع فى حبائل النساء
تقول جدتى وتمضى الليل فى الدعاء
– كانت طيور الجنة المفقودة
توقظ فى غنائها طفولتى الشريدة .(٢/١٥٨)

فحكايات الجدة لديك الجن عن ألاعيب النساء وتحذيرها له، مع الدعاء، تحلينا إلى قصة (رئيف خورى) فى فصلها الأول، والذى نسمع فيه أقوال الجدة الخائفة على حفيدها من تبديد ثروته على النساء وأصحابه ومعاقرة الخمرة، وتورد القصة أقوال الجدة على هذا النحو : (فتقص عليه الوقائع ذات العبرة مما يتصل بدهاء النساء ومكر الخمرة وهوان الشعر والشعراء، أبعادًا عن الغلو فى هذه الآفات، وزادت فأقصت عن الدار كل رائحة حواء [...]قالت له يومًا، والله يعلم كم رددت عليه هذه العظة : كن يا بنى على حذر من المرأة، فمهما بلغت من الحيلة فإن لها حيلاً لا تستطيع إلى معرفتها سبيلاً ) (١١٨) .



ونجد تعالق القصيدة أيضًا مع القصة فى صياغة المحاكمة الوهمية التى كانت تراود(ديك الجن) على فعلته . حين يقول البياتى :

أيتها العدالة الميتة الوهمية
يا أيها القضاة
تلك هى القضية
وقعت فى حبائل الجنية .(٢/١٥٩)

والأسطر تردنا إلى القصة إذ نجد فيها هذه المحاكمة الوهمية، فنقرأ فيها (إن بعض الأخبار لتروى لنا كيف أتيح للشاعر بسفره الوقتى إلى دمشق ووساطة أحمد بن على الهاشمى، أن يتحاشى محاسبة السلطة له على ما بدرت به يداه . ومع ذلك، فالحق إن ديك الجن لم ينج من المحاكمة فى قضيتة الفاجعة بل لقد ظل هو يعقد بنفسه هذه المحاكمة) (١١٩) .

وحين يقول البياتى :

حمامة كانت على الخليج
تنوح فى الشَّرك
لؤلؤة غواصها هلك
صفرًا من الذهب .(٢/١٥٩)

وهنا التعالق مع الرواية يتأكد، ما دمنا نقرأ فصلاً فى القصة يعنونه خورى بـ (حمامة على الخليج) ويقول فيه ( إن هذا الخليج الصغير لم يعرف حمامة حامت عليه كهذه الحمامة ولم يعرف زنابق امتدت إليه أو تولدت فيه كهاتين اليدين والقدمين) (١٢٠) .

ولعلنا نستطيع أن نتوسع قليلاً فى رصد جانب آخر من التعالق

بين النصين، اعتماداً على الملاحظات السابقة التى تدل على دور القصة فى إنتاج القصيدة، ويتمثل ذلك فى موقف (ديك الجن) فى نص البياتى – أو موقف البياتى نفسه – من السلطة . كما يظهر فى الأسطر التالية :

– ضفادع تمسك فى حافرها الأقلام
تكتب ما يقوله الطغاة والأقزام
– ها هى ذى الصحائف الصفراء
تمجد الطغيان والجريمة
تغمر فى كل صباح هذه المدينة
– الحاجب الأصم والبواق والطبال
فرسان جيل العار
يلطخون راية الثوار
– خليفة فى قفص وشاعر
بقلبه يقامر .(٢/١٥٩)

فإذا كانت المصادر تنسب (ديك الجن) إلى الشعوبية والتعصب على العرب، فإن النص يصمت عن هذا البعد الشعوبى فى شخصيته (١٢١) ليظهره مواجهًا للسلطة وأدواتها الدعائية الزائفة (الصحف / الحاجب / البواق .....)، بوصفها وسيلة لتشوية صورة الشاعر المناضل . وهذا البعد السياسى يبدو مقاربًا لشخصية (ديك الجن) كما ترسمها القصة، حيث إقامته فى (حمص) بعيداً عن (بغداد) عاصمة الخلافة، لا يقرع أبواب رجال الدولة والولاة، وهذا ما تصوغه القصة على لسان ديك الجن، قائلاً : (ما كنت أرضى أن



أنزل شعرى منزلة الزلفى فى المواضع التى عزمت أن أتحاشاها، بغداد، الدولة، البلاط، أعتاب الولاة، وقد مدحت،

نغدو لسيدنا نحصى الحصى عدداًفى الخافقين ولا تحصى فواضله !

غير أنى لم أمدح إلا يسيراً، ولم أنافق، ونحت كثيراً، لكن لنفسى وعلى نفسى كان نوحى)(١٢٢) .

وإدراك فاعلية النص الوسيط – القصة – يضئ أصوات القصيدة، بواسطته نستطيع أن نعرف صوت (ديك اجن) فى المقاطع الملتبسة مع صوت الخيام . كذلك يتأكد أن البياتى لم يتعالق فى تكوين شخصية (ديك الجن) مع المصادر الأصلية، بل مع نص وسيط، أعاد تشغيله دلاليًا .وهذا ما يفسر تعالق نص البياتى مع نص (كأس) لعمر أبى ريشه، الذى يصوغ هو الآخر خبر حرق (ديك الجن) لجاريته، من فرط حبه، فحين يقول البياتى :

غداً أمام الله فى الجحيم
أحطم الدمية والقدح
أتبعها عبر الممرات إلى الفرات .(٢/١٦٠)

فإنه يتعالق بصورة مباشرة مع نص (كأس) لأبى ريشة – كما لاحظ المنصف الوهايبى (١٢٣)خاصة قوله :

هى وقفةُ رعناء، ضاق
فحملتُ شلو ضحيتى
وجبلتُ من تلك الجدى
فاشرب، ودعها، فهى

بهولها حِلم الحليم
والنار حمراء الأديم
كأسى، ومن تلك الكلوم
مرت على شفتى نديم !! (١٢٤)

وكآلية مسيطرة على نصوص البياتى، فسوف نجد نصوصاً أخرى تتصارع داخل النص بجوار هذه النصوص الوسيطة، مثل التناص المتكرر لديه مع عبارات من (ملحمة جلجامش ) كما فى قوله:(١٢٥)

فهذه الطبيعة الحسناء
قدرت الموت على البشر
واستأثرت بالشعلة الحية فى تعاقب الفصول(٢/١٦٠)

أو التعالق مع قول النابغة :

سقط النّصيفُ ولم تُرِدْ إسقاطهُ ،
بمخضب رخصٍ، كأن بنانهُ
فتناولته، واتقتنا باليَدِ
عنمُ، يكادُ من اللّطافةِ يُعقد (١٢٦)

ويقول البياتى :

قلتُ لها – وسقط النصيف
على بساط العشب فى المغيب
تناولته وبكت عُرىَ سماء ليله الخريف(٢/١٥٩ : ١٦٠)

إيهام العنوان :

نقصد بإيهام العنوان، إشارة عنوان النص إلى (متناص معه)



يوجهنا إليه صراحة، على الرغم من اشتقاق الدلالة من نص آخر، يمثل مستودع الدلالة النصية . وكنموذج لإيضاح عمل إيهام العنوان، تخيرنا قصيدة (النمرود) :

ولد النمرود
وفى فمه ملعقة من ذهب
عاصر كل طغاة العالم
نادمهم
قبلّ أيديهم
مات بروما مسمومًا
فأشيع بأن كلاب الريح
عوت
وبأن الموتى رفضوا أن يُدفَن
لكن عشيقته
كانت تنفى
ما كان يشاع
وكانت تعرف
سر عواء الريحْ
وتعرف
أن النمرود لروما
سيعود
من بعد الموت بعين واحدة
ولسان مشقوق(كتاب المراثى ١٦١ : ١٦٢)

فالعنوان يشير إلى (النمرود) باعتباره مدار النص، ومناط حركة التناص، لكن استرجاع ما ترسخ فى المصادر من أخبارٍ حول (النمرود) يحبط أفق الانتظار .

فالعناصر المكونة لنمرود النص، لا تتعالق مع النمرود فى مرجعيته التاريخية، وهذا ما لاحظه الباحث تيسير سليمان حريكوس، قائلاً (يبدو النمرود مختلفًا تمامًا ومنقطعًا عن مرجعيته التاريخية، فهو صاحب ذهب، وينادم الملوك، ويقبل أيديهم، ثم يموت بالسم، فتعوى الكلاب عليه، ويرفض الموتى أن يدفن فى أرضهم، ولهذا النمرود عشيقة تدافع عنه) (١٢٧) . ملاحظة الباحث سديدة إزاء انقطاع النمرود النصى عن أصله التاريخى، لكنه يبتعد عن اقتناص دلالة النص، حين يدرجه فى نمط التخالف والتوظيف المعكوس للشخصيات الأسطورية، ويستمر هذا الابتعاد – فى غيبة المتناص – فى تأويل للنص، باعتباره أن (النمرود)نموذجًا دالاً على (الطبقة البورجوازية) !!

إن القصيدة وإن كانت تشير إلى (النمرود) وتسكت تناصيًا عن التعالق مع التصورات الخاصة به، فإنها لا تقطع صلتها بالترات القمعى ورموزه، فصورة الحاكم المستبد الذى (مات بروما مسمومًا) وأنه (لروما سيعود)، بالإضافة إلى النعوت الأخرى، تفتح النص نحو التعالق مع أخبار (نيرون) . كما أن نسقًا من التراسل يقام بين النص وشخصية (نيرون)، فالكناية الدالة على النشأة المترفة (فى فمه ملعقة من ذهب ) تشير إلى ولادة (نيرون) فى كنف أسرة ثرية، إلى حد امتلاكه منزلاً من الذهب .ولكن التعالق الحاسم مع (نيرون)



وصورته التاريخية، يظهر فى الأسطر (٩ : ١٩)، فالإشارة إلى وجود عشيقة له، تحوِّل موته إلى إشاعة، هذه الإشارة تردد ما تقوله المصادر عنه (١٢٨)، والنص يحول (نيرون) إلى نموذج سرمدى ودائم للسلطة المرفهة، والتى تتكرر على مدار التاريخ بصور شتى، بوصفه نموذجًا شبيهًا أيضًا للدجال "سيعود من بعد الموت بعين واحدة ولسان مشقوق" .

لكن العنوان ليس زخرفة مجانية، أو إيهامًا لا قيمة له، ففى إطار جدلية تبادل الرموز وتداخلها، يتعادل (النمرود) مع(نيرون)، بداية من التشاكل الصوتى بين الاسمين، ونهاية برسم البياتى صورة كلية للدكتاتور الذى يجمع فى التخييل النصى بين نماذج معبرة عنه (النمرود أو نيرون) أو حتى الدجال .

(ب)العكس بالإيجاب والسلب

تتبدل العلاقة بين المتناص معه والنص من علاقة تَوَحُّد وتماه إلى علاقة تعارض وتضاد، فلا تقف آلية التناص على توسيع المتناص معه أو تضمينه لصياغة معنى جديد بتسييقه داخل النص، بل تقوم علاقة أخرى قائمة على نفى المتناص معه واكسابه دلالة مغايرة لما تحمله شفرة المعنى، ويطرح (رفاتير) كآلية عمل للعلاقة الأخيرة، ما يرتبط بالدلالة الناجمة عما يسميه (العكس Conversion)للمتناص معه، وهى آلية لا تقف حدودها عند التخالف مع المتناص معه وهدم معناه ؛ بل تمتد إلى الدلالة المتولدة من عكسه، والتى تقترن بالعلاقة بين النص والمتناص وعلاقة القارئ بالنصين من جهة ثانية . فالقارئ فى إدراكه النصوص المعكوسة (يجرى مقارنة ذهنية بين المقطوعة

وإيداع – متناص معه – هو النص الذى يتصوره فى الحالة التى يكون عليها قبل التحول)(١٢٩) . وبما أن المتناص معه قد يملك توجهًا إيجابيًا أو سلبيًا فإن القارئ عليه مراقبة العلاقة الناشئة من العكس، فالشيطان مثلاً له رصيد طويل فى النماذج العليا باعتباره رمزًا أعلى للشر، لكن قد يناقض بعض النصوص هذه الإشارة بإكسابه دلالة إيجابية، وهذا على خلاف (الملاك) مثلاً الذى يحتل دلالة إيجابية، ويمكن تحويله إلى الجهة السلبية . وكثير من المقولات والأشعار والتعابير الجاهزة يتم إدراجها – تبعًا للسلم الأخلاقي أو الجمالى – فى إطار سلبى أو إيجابى . وهذا يعنى، كما يرى رفاتير (أن الدلالة تكون تقييمًا إيجابيًا لوحدة النص الدلائلية إذا كان الإيداع سلبيًا . وتقييمًا سلبيًا إذا كان الإيداع إيجابيًا )(١٣٠) . وبذلك ينقسم العكس إلى نوعين، عكس إيجابى يدمر السمة السلبية للمتناص لإنتاج دلالة إيجابية، "الشيطان" مثلاً، أو عكس سلبى يدمر السمة الإيجابية لإنتاج دلالة سلبية " الملاك " .

والتفريق السابق يزود بمفاهيم إجرائية أكثر طواعية من إجراءات أخرى، لبحث علاقة العكس التناصى لدى البياتى، وفاعليات الاشتغال الشعرية وراء كل صنف من أصناف العكس، وما يرتبط بها من دلالة مصاحبة بالإيجاب والسلب .

العكس بالإيجاب

ويقوم بوظيفته الدلالية بتحويل المتناص معه المرتبط بقيم سلبية، يعارضها النص، ويسخر منها أو يتهكم عليها، بغية التشديد على دلالة إيجابية مخالفة يشرحها السياق . وكأنها عملية هدم وبناء،



وكثيرًا ما يتعلق العكس الإيجابى فى نصوص البياتى بتحريك دوائر المتناص الذى يرسم واقعًا كئيبًا ومتشائمًا إلى دلالة معادية له، راسمًا فى نفس الوقت صورًا واعدة بالتفائل ومرتبطة بالنضال . وهذا ما يبدو فى قصيدتى (موعد فى المعرة) و (إلى ت . س . اليوت) .

وتقوم القصيدة الأولى على استحضار (المعرى ت ٤٤٩هـ) من زمنه لعقد حوار معه بالتناص مع أقواله، يقول :

والتقينا فى المعرة
وعلى بردتك البيضاء زهرة
وغمامة
تمطر الأرض التى غنيتها
تمطر قطرة
تلو قطرة (١/٢٦٧)

واتخاذ ضمير (الخطاب) مع المعرى يؤدى إلى اتخاذ مسافة كافية هنا للتباعد بين زمنين ماضٍ وحاضر، بما يؤهل نص البياتى لعكس مقولات المعرى وتبديل مواقفه، فأسطر البياتى السابقة تحقق للمعرى أمنيته التى ظلت تراوده – كما تقول المراجع (١٣١) – بالعودة إلى المعرة أثناء إقامته فى بغداد، وهى الأمنية التى ظهرت فى بعض أشعاره، ويحيلنا نص البياتى إليها، فى تحاوره معها، فالأسطر السابقة تتناص مع أبيات المعرى المعبرة عن رغبة فى العودة إلى (المعرة) القائلة :

ومَنْ لى بأنّى فى جَناحِ غمامةٍ

تهادنىَ الأرواحُ حتى تَحُطُّنى
فيا بَرْقُ ليس الكرخُ دارى وإنما
فهل فيكَ من ماء المعرة قطرةُ
تُشَبِّهُهَا فى الجُنح أُمَّ رِئالِ
على يدِ ريحٍ بالعراقِ شمالِ
رَمانى إليه الدهرُ منذ ليالِ
تُغيثُ بها ظمآنَ، ليسَ بسالِ ؟(١٣٢)

فأبيات المعرى فى سياق الشوق إلى (المعرة) تغدو أمنية متحققة، فالغمامة تحمله فى نص البياتى إليها، ويروى ظمأه بمطرها المدرار، (قطرة تلو قطرة) لا قطرة واحدة كما تمنى المعرى .

وبذلك يعكس السياق التاريخى لأبيات المعرى، من واقعها المرتبط بكآبة الغربة إلى عودة مرة أخرى إلى (المعرة)، ومنذراً هذا السياق بعكس آخر لأقوال (المعرى) حين تمتد القصيدة لتقول :

وحمامة
تتغنى فى بساتين المعرة :
صاح هذى أرضنا من ألف ألفٍ تتنهد
وعليها النار والعشبُ
عليها يتجدد
صاح إنا
أبداً من عهد عاد نتغنى
والأقاحى والقبور
تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى



فى عناق أو قصيدة(السابق نفسها)

وهنا تستدعى القصيدة دون موارية أبيات المعرى الشهيرة المتشائمة، وخاصة قوله :

أبكت تلكم الحمامة أم غـ
صاح ! هَذِى قُبورنا تملأ الرُّحـ
نت على فرع غصنها المَيّادِ
ب، فأين القبور من عهد عادِ (١٣٣)

ولكن قصيدتنا تعكس القيم الرمزية المحملة بواقعها الكئيب والمتشائم فى نص المعرى، إلى صورة متفائلة، يتحول معها (بكاء الحمامة) المتشائم والذى نلاحظه فى قول المعرى السابق ونصوص أخرى مثل قوله :

فقلت : تغنى، كيف شئت، فإنما غناؤك عندى، يا حمامة، إعوال (١٣٤)

إلى (غناء) فاعل يواكب حركة الطبيعة المتجددة حيث تصير المعرة بساتين ،والأرض محوراً للإخضرار، فتختفى صورة الأرض وقبورها القديمة الجديدة والتى تنتشر على سطحها وراء مصير كونى ملازم للبشر (من عهد عاد)، لا يمنع الغناء المستمر ما دامت عنصراً يحفزنا إلى أن (نتلاقى فى عناق أو قصيدة) .

فأرض البياتى حالمة بالتغيير المرافق للنضال . فلم يعد الشاعر منشداً للسلطة أو موالياً لها .

صاح إنّا لم نعد مخلب هر
لم تعد أشعارنا

مخدع عهر
للسلاطين، ولا باقات زهر
لم نعد محض نفايات وصفر
نعصر الخمر إلى الأرباب من دهر لدهر

فالشاعر الذى يشدد عليه البياتى، يقف فى مجابهة نموذج آخر له مناقض، يستدعيه من أعماق قصور السلاطين والخلفاء مادحًا ومؤيداً وبوقًا لا يكف عن تزييف الواقع، وتبديل الحقائق، ويصبح شعره أداة للتغييب الوعى الجمعى، لحساب الأرباب / السلطة، بهذا المعنى تعقد الأسطر حواراً مع نصوص أخرى للمعرى مصوراً فساد شعراء عصره، ووقوعهم فريسة زخرفة القول الكاذب . فى المدح والهجاء . على حسب العطاء .

بنى الآداب غرتكُمْ قديمًا
وما شعراؤكم إلا ذئابُ
أضرُّ لمن تودُّ من الأعادى
زخارفُ مثل زمزمة الذُّبابِ
تلصَّصُ فى المَدَائِح والسِّبَابِ
وأسْرَقُ للمقال من الزّبابِ(١٣٥)

وتحاور كذلك أبياتًا أخرى للمعرى، واضعًا كل من السلطة الفاسدة والظالمة للرعية، مع الشعراء على هيئتها فى حيز واحد، لا يرجى منهما خيراً .

مُلَّ المقام، فكم أُعاشر أُمةً ظلموا الرعية، واستجازوا كيدها
فِرقًا، شعرت بأنها لا تقتنى



أَمرتْ بغير صلاحها أُمراؤها
فعدَوْا مصالحها، وهم أُجراؤها
خيراً، وأنَّ شرارَها شعراؤها (١٣٦)

عند هذا المستوى من الحوار مع نصوص المعرى، يقف نص البياتى مبتعداً نسبيًا عن رؤيا المعرى، ليؤكد مسئولية الشعر والتزامه، بعيداً على نماذجه السلبية التى طالما هاجمها المعرى، ومختزلاً فى نفس الوقت مجموع الشعراء فى حيز يعبر عن مجابهة السلطة، على نحو لن يصبح فى هذا الكل أو المجموع من يشذ عنه، فلم تعد أشعار هذا الكل (مخلب هر أو مخدع عهر للسلاطين) . وعلى مستوى أعمق تبدو رؤية البياتى وكأنها تحقق الأمنية المسكوت عنها فى خطاب المعرى، والتى تبدو فى النهاية عملية تصحيح لمسار وظيفة الشاعر أو تطهيره – إن صح التعبير – من هذه السلبيات . فتنقل رؤيته من ظلالها المتشائمة والهجائية إلى صورة أكثر تفاؤلاً، يعى فيها الشعراء مسئولياتهم .

لكن لم يستمر حوار البياتى مع المعرى على هذا النحو، فلم يعد – فيما بعد – البياتى فى حواره مع المعرى مجابهًا لحالة الكآبة والبؤس التى يصدر عنها المعرى، أو يصدر البياتى عن مثل هذا التفاؤل . ففى ضوء تحولات الرموز الشعرية، وعمليات التناص الداخلى فى الخطاب الشعرى، وتنمية الشخصيات، وتكرارها فى المراحل المتعاقبة بحمولات دلالية مغايرة، لا تكف نصوص البياتى عن الحوار مع شخصية المعرى، وإن اتخذت فى المرحلة التالية لهذه القصيدة أبعاداً معكوسة، كما فى قصيدتى (محنة أبى العلاء)

و(سجون أبى العلاء) إذ يتحول البياتى نحو التماهى مع المعرى، والتآلف مع أقواله وأفكاره، واتخاذه قناعًا شعريًا، يصل بين موقفه وموقف المعرى .

فإذا كانت قصيدة (موعد فى المعرة) تحمل قدرًا من التفاؤل، فإن قصيدة (محنة أبى العلاء) تبدو صورة معكوسة لها، تغدو فيه محنه المعرى فى سياق يدل على محنة البياتى . وإذا كانت نفس القصيدة السابقة، تحقق للمعرى أمنيته بالعودة إلى المعرة، فإن قصيدة (محنة أبى العلاء) تتقاطع مع محنته فى بغداد، وأمله فى العودة إلى المعرة، يقول فى مقطع (حسرة فى بغداد )على لسان المعرى :

أبحث عن سحابة
خضراء، عنى تمسح الكآبة
تحملنى
إلى برارى وطنى
إلى حقول السوسنِ
تمنحنى / فراشة ونجمة
وقطرةَ بها أبل ظمأى وكلمة
فماءُ دجلة الحزين اعتكرا
وما جرى / إلا ليغرق السدودَ والقرى
فمن ترى / بمائه يغسلنى(٢/٣١)

فعملية التماهى مع المعرى، أفضت هذه المرة إلى تقارب فى الرؤيا، فأصبحت حالة الكآبة والأسى التى عاناها المعرى فى (بغداد)، فى سياق دال على التقارب معها، ومن ثم تأخذ الأبيات –



التى تناصت القصيدة السابقة معها – فى سياق أمله العودة إلى المعرة – طريقها إلى هذه القصيدة بدلالة التطابق لا العكس . ولعل الوصف الأخير فى الأسطر السابقة لنهر (دجلة) يتقاطع أيضًا مع أبيات المعرى التى يصف فيها توديعه (لبغداد)، قائلاً :

فبئس البديل الشأم منكم وأهله
ألا زَوّدُونى شَرْبَةً، ولو أننى
وأنّى لنا، من ماء دجلة، نُغْبَةُ
على أنهم قومى، وبينهم ربعى
قَدَرْتُ، إذن أفنيتُ دجلةَ بالجرع
على الخمس، من بعد المفاوز والربّع (١٣٧)

ولكنها تعكس دلالة هذه الأبيات، لتوائم الحالة الجديدة التى تصور كآبة بغداد، وتبالغ فيها، فلم يعد (ماء دجلة) فى نص البياتى ذلك الماء الذى يطلب تزويده به كعدة للسفر نحو (الشام)، ولم يصبح السياق سياق اعتذار إلى أهل بغداد بغية العودة إلى وطنه، فماء دجلة أصبح قوة تدمير وإهلاك، لا سائغًا للشراب، وإرواء الظمأ . وحتى حين يعقد البياتى مقطع (قمر المعرة) لتصوير عودة المعرى إلى وطنه، فإنها لن تصبح تلك العودة أو اللقاء المتفائل الذى صوره البياتى فى القصيدة السابقة، فلم تعد (المعرة) تلك الأرض الواعدة بالاستقرار والسكن، أو الأرض المفروشة بالورد (زهرة تعقب زهرة)، أو واعدة بالتغيير؛ إذ يفرّغ النص دلالة (قمر المعرة) من دلالة النور، ليعبر عن ظلام وحالة اختناق .

الليل فى معرة النعمان

زنجيةُ على رخام جيدها قلائد الجمان

يا آخر الدنيا / ويا نافورة تنحب فى بستان

من أى أرض هذه الألحان (٢/٣٣)

وهذه الأسطر تتناص بدورها مع أبيات للمعرى تصور الظلام المطبق على كل شىء :

فكأنى ما قلْتُ والبْدرُ طفْلُ

ليلتى هذه عروس من الزنـ

وشباب الظلماء فى عنفوان

ج، عليها قلائدُ من جُمان (١٣٨)

وهنا لن تصبح المعرة معادلاً للأمل المنشود، أو الحلم المرجو، إذ تتحول إلى صورة من صور الظلام الكونى والوجودى الذى عاناه المعرى، وأفصح عنه فى (اللّزوميات)، وتستمر مقطوعة (قمر المعرة) فى تناصها مع المعرى، فى مواجهته لصور البؤس والفقر الدنيوى حين تقول :

يا أم دَفرٍ، وجهك المسحوق

وثوبك المرقع المسروق

فالفقراء صلَبوا فى السوق

سلطانك المخلوعْ

وكفروا بالجوع

ولتضئ المشاعل

ظلام هذا الكوكب الغارق بالأوحال والصقيع

هذا الأقحوان الذابل (٢/٣٣ : ٣٤)



ذم الدنيا، ومهاجمتها وتصويرها أنثى مملوءة بالقذارة والبؤس والشقاء، وإضافة إلى ما تتسم به من مكر وخيانة، يتقاطع مع رؤيا المعرى، والتى يصفها فى كثير من النصوص (بأم دفرٍ) (دفر أى النتن)، ويحيلنا هذا الوصف إلى وفرة من نَصوص المعرى لا تبرح أن تذم الدنيا وتصور قذارتها وضعتها .

– دنياك تُكنى أم دَفرٍ

– ما أمُّ دفرٍ أم طيب ولو

– على أم دفرٍ غضبة الله إنها

– ولم أرَ إلا أم دفرٍ ظعينةَ

– يا أمَّ دَفْرٍ، لحاكِ الله والدة

لم يكنها النّاس أم طيب (١٣٩)

أنك بالعنبر ضَمَّخْتَها(١٤٠)

لأجدر أنثى أن تخون وأن تُخنى(١٤١)

تُحبُّ على غدرٍ قبيح وتفرَكُ(١٤٢)

مِنْكِ الإضاعةُ والتفريطُ والسَّرفُ(١٤٣)

ويمتص نص البياتى تلك المعانى، فيصور الدنيا المسحوقة، ذات الأثواب المُرقعة المسروقة، الدالة على حالة الفقراء، ولكنه يُحرّك هؤلاء الفقراء لمواجهة هذا الظلم الاجتماعى، حين حاربوا رموز هذا الظلم، وعلى هذا النحو يتبدل موقف البياتى فى حواره مع نصوص المعرى وشخصيته، حتى يصبح لديه فى نفس القصيدة، شاهد عصر مظلم . كان زمانا داعرًا، يا سيدى، كان بلا ضفافْ

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خرافْ

وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مأدبة اللئام
شاهد عصر سادةُ الظلام (٢/٢٩)

وظل نموذج المعرى / العراف الأعمى، أو الشاهد الكونى على وقائع العالم، نموذجًا بارزًا فى شعر البياتى فيما بعد، خاصة فى ديوانه (الموت فى الحياة) . (١٤٤) أو فى قصيدة (سجون أبى العلاء) من ديوانه (نصوص شرقية) .

بعد هذه الوقفة الطويلة نسبيًا مع حوار البياتى والمعرى من خلال قصيدة (موعد فى المعرة) والقصائد الأخرى، نقف أمام قصيدة (إلى ت . س . اليوت) التى تمثل العكس الإيجابى أيضًا، إذ تقلب تصورات (اليوت) فى " الأرض الخراب" إلى أسلبه ساخرة، يشدد السياق عليها، فتنقل المعنى السلبى للأرض القاحلة إلى معانٍ إيجابية، وتفعل القصيدة ذلك بتمفصل بنيتها إلى قسمين تركيبين، لا يفصل الفضاء الطباعى بينهما، والقسم الأول يهدم ويُفَرّغ معانى " الأرض الخراب " يقول :

لا شاعر آفاق
لا عشاق
لا شهداء
لا قطرة ماء
لا طاحونة
فى هذى الأرض الملعونة
أرض الدينونة



أرض الصلوات الخرساء
أرض الأموات
الغرباء / الأشرار (١/٣٧٣)

فالسخرية تتحقق أولاً بالتوسيع التركيبى المتوالى العاكس للمعانى بالنفى بـ (لا) (النافية للجنس) والتى تفيد عمومية الحكم واستغراقه، ثم يضم الوحدات السلبية إلى الأرض التى تمثل بؤرة الإخبار، لتصبح معبرة عن (اللعنة / الدينونة / الأموات .....)، ويزامن ذلك فاعلية التناص مع عبارات (اليوت) التى تحوم حول (خراب أو جدب) الأرض، ليدعم سياق العكس، فعبارة (لا قطرة ماء) تحيلنا مباشرة إلى صور الجدب المرتبطة (بغياب الماء) فى كثير من قصائد (اليوت) خاصة (الأرض الخراب) والتى نجد فيها قوله :

هنا لا توجد مياه، وإنما يوجد صخر فقط
صخر ولا مياه والطريق الرملى (١٤٥)

وان كانت الأسطر السابقة تبدى تقاربًا وتماسًا مع قصيدة (اليوت) (الرجال الجوف) أكثر من (الأرض الخراب) وخاصة المقطع الذى يقول :

هذه أرض الموات
هذه أرض الصبار
وهنا تتلقى / الضراعة من كفٍ ميت
تحت نجم خافت يخبو
أهكذا الحال
فى مملكة الموت الأخرى

حيث تستيقظ فى وحدتنا
ساعة أن / يغمرنا الحنان فنرتعش
وشفاهنا التى خلقت لتقبل
تتلوا الصلوات للحجر المهشم (١٤٦)

فصور (اليوت) مثل (أرض الموات، فى مملكة الموت الأخرى، تتلو الصلوات للحجر المهشم ....) تجد طريقها إلى نص البياتى، على سبيل العكس الساخر لها، وتأتى الحركة الثانية من القصيدة لترسم صورة نقيضة لها، يتحول فيها (الرجال الجوف) إلى شهداء وشعراء للفقراء . وهنا يدعو (البياتى) (اليوت) ترك أرضه الخراب إلى أرض جديدة .

فتعال، تعال !
حيث الأسمال
حيث الشهداء / الأحياء
فى مدن الفقراء الكبرى
فى المجرى
فى الاعماق
يحترقون
ينتظرون
فى الساحات الملتهبة
بعيون مكتئبة
فتعال، تعال !
فهناك رجال



ينتظرون(١/٣٧٤)

وبذلك يرسم البياتى صورة مخالفة لرجال اليوت المحشوين بالقش، بصورة لرجال مناضلين، وربما عززت الأبنية الإيقاعية البارزة المتوازية فى تحويل قصيدة البياتى إلى أنشودة نضالية مفعمة بظلال الأمل الواعد . ومضادة فى نفس الوقت لبكاء اليوت .

العكس بالسلب

وينشأ حينما تحمل العبارات أو النصوص السابقة فى نفسها معانٍ إيجابية، فيعطل العكس هذه الدلالة، بغية إخراجها فى دلالة سلبية مضادة . ويرتبط هذا النمط فى شعر البياتى، بالعبارات الجاهزة والمصكوكة (١٤٧ ) سواء كانت بقايا أمثال أو حكم وعبارات شائعة أو أبياتًا شعرية تمثل خلاصة حكمة ما.

الصورة الأولى من العكس بالسلب، تتمثل لديه فى استلهام بنية " المثل " أو بعض صياغاته، وإعادة صهره داخل النص، فى بناء دال على تجاور الأمثال والتى يحمّلها معانٍ معكوسة، فلا شك أن (الأمثال) تمثل حصيلة خبرة بشرية، ونوعًا من الحكمة المقطرة عبر عصور كل أمة من الأمم، ومن ثم تحمل فى دلالتها العميقة معانٍ إيجابية تمثل معالم للأجيال المتعاقبة، لكن نصوص البياتى تحمل دومًا عكسًا لهذه الأمثال وتحولها إلى مستودع ينم عن استكانة وتعطيل حركة المجتمع الناهض، كما نلاحظ فى قصائد (سوق القرية) و (الباب المضاء)، وإن كنا هنا نود التركيز على دور التعابير الجاهزة فى صياغة العكس السلبى لديه، بعيدًا عن أية نظرة مسبقة تنفى عنها الظلال الشعرية، فهى كما يقول رفاتير (دائمًا بقايا

عبارات موفقة [..]قيلت لأول مرة منذ عهد بعيد) (١٤٨) .

وقصيدة (أمثال) تقدم نموذجًا لعمل التعابير الجاهزة ودورها فى صياغة الدلالة، وإن اكتست بمسحة نثرية، فالقصيدة تنبنى على استدعاء أسلوب (الأمثال)، وجعله ملمحًا تعبيرًا يولد القصيدة بوصفها شكلاً يدرك متسقًا على الرغم من انقطاعات التركيب بين الأسطر، وتشتت وحداته التعبيرية الظاهرة، يقول:

أوراق وردٍ طيرتها الريح
الأسد الميت خير من غراب ناعب يصيح
باع دم المسيح
ليشترى به حمارًا ملكًا كسيح
مشيت شهرًا دون أن تعبر نهرًا أيها الصديق
أنت بعينى ميت غريق
كان يحاكى الرعد والحريق
لأنه يعرف من أين وكيف يبدأ الطريق
فى وجهه براءةُ الأطفال
لكنه كان أميرًا مفلسًا محتال
الريح فى التلال
تعدو وراء الليل والظلال
الفارس الحزين
كان يغنى تحت شباك أميرٍ مفلس بطين
مررت بالسنين
وأنت لم تكبر، أيا لعين (١/٤٣٨)



ونستطيع أن نقول مع (جلال الخياط) أن البياتى فى هذه القصيدة (يوظف البنية المثلية أو إطار المثل الشعبى على نحو غير مسبوق فى الشعر الحديث، فهو لا يحوّل المثل الشعبى المنثور إلى بيت من الشعر، وهو لا يحول معنى المثل إلى معنٍ آخر فى حدود الأطار اللفظى للمثل، ولكنه يستلهم فلسفة البناء الفنى للمثل) (١٤٩) . وإن كنا نرى أن ثمة علاقة – يرشحها – عنوان القصيدة مع سفر (أمثال) التوراتى المنسوب للنبى سليمان، ومحور التشابه، بجوار تطابق العنوان، ما يبدو من تماثل مع بنية (أمثال) سليمان التى تقوم على التراصف والتتابع فى صياغة الأمثال . إضافة لوجود بعض العبارات التى نجد لها نظائر فى سفر (أمثال) أو بعض عبارات التوراة، فعبارة (الأسد الميت خير من غراب ناعب يصيح) تجد مثيلاً يؤدى معناها فى أمثال سليمان كقوله (كزمجره الأسد حنق الملك) (١٥٠). ونظيرًا لها أيضًا فى (سفر الجامعة)، والتى تأخذ صيغة المثل أيضًا (الكلب الحى خير من الأسد الميت) (١٥١) . ويمكن أن نوسع الدائرة لنجد ما يؤدى معانها فى الأمثال الشعبية، وإن كانت (أمثال) البياتى لا تُظْهر كلها قرابة مع نصوص التوراة، بقدر ما تعتمد قالبية المثل وصهره " بالتعابير الجاهزة " التى تمثل بقايا عبارات شائعة فى الحوار الاجتماعى، وهذا ما توضحه عبارات (حمارًا ملكًا كسيح أو مشيت شهرًا أو فى وجهه براءة الأطفال أو الريح فى التلال)، أو عبارات محملة بالصيغة العامية مثل (أميرًا مفلسًا بطين، أيا لعين ....) .

لكن القصيدة وإن تسربت إليها اللغة الدارجة ونثريتها وعباراتها

الجاهزة، فإنها لم تقع فى فخاخ أيديولوجيتها وأفكارها، بل تضع العبارات الجاهزة فى تصادم مع معانٍ معارضة لها، فما تلبث كل عبارة جاهزة أن تجد عبارة أخرى تجاوبها تفرّغ معناها وتعكسه بالسخرية، بطريقة تتحول فيها القصيدة إلى ضفيرة مجدولة من بنية متضادة، تبدو وكأنها قائمة على صوتين، واحد يحاكى خطابًا اجتماعيًا وآخر ينقض معناه، ومِنْ ثم يعمل العكس بطريقة متواقتة بين العبارات على النحو التالى :-

صوت ١

صوت٢

١) ( الأسد الميت خير من غراب

٢) ( مشيت شهرًا دون أن تعبر نهرًا

٣) ( فى وجهه براءة الأطفال

٤) ( الريح فى التلال

٥) ( الفارس الحزين

( باع دم المسيح، ليشترى .....

( كان يحاكى الرعد والحريق ...

( لكنه كان أميرًا مفلسًا ...

( تعدو وراء الليل والظلال ....

( كان يغنى تحت شباك أمير ....

فإذا كانت العبارة الأولى تدل على الرضا بحكم الملك الضعيف، فإن العبارة المقابلة تحوله إلى (خائن)بضعفه، وإذا كانت العبارة (١٥٢) دالة على تفريغ معانى الطموح لدى الصديق وجعلها دون



جدوى فإن العبارة المقابلة ترد عليها، بتصويره بوصفه نمطًا مثاليًا للسعى الطموح (يحاكى الرعد والحريق) وتحول عبارة (أميرًا مفلسًا ) صورة البراءة إلى نقيضها، كما تعبث عبارة (وراء الليل والظلال) من الريح التى لا قيمة لها. ويحوّل صورة الفارس القديم . إلى مجرد مغنٍ للسلطة . وبذلك تقوم القصيدة بخلخلة لغة الأمثال المأثورة والعبارات الجاهزة وجعلها مجرد احتماء باللغة يبرر الاستكانة .

والصورة الأخرى للعكس السلبى، تقوم على العبارات الجاهزة والشواهد المتجاورة، التى تتلازم مع ظهور تعدد فى أصوات النص، وهنا يحمل العكس – باعتباره قاعدة دلالية – على عاتقه توحيد هذا الكل، فى وحدة كلية تلم شتات هذه التعددات .

وينبثق دور وفرة الشواهد والتضمينات فى النص بقيمة جمالية، حين يُصدّع أحادية الصوت، ويبعده عن الصوت الغنائى الصرف، يقول يورى لوتمان : (الأعمال التى تزدحم بوفرة من الاقتباسات، والإحالات الأدبية والفكرية والسياسية والفلسفية الأمر الذى يفضى إلى إفعام العمل بعديد من السياقات والأصوات التى تصدع أحادية النص، [...]تكشف عن صراع حيوى آخر، خاص بالبنية الشعرية، ذلك أن الشعر باعتباره – من الناحية اللغوية – ضربًا من الكلام، ينزع إلى الذاتية أو أحادية الصوت، وبما أن كل بنية شكلية فى الفن تجنح إلى أن تصبح بنية مضمونية، فإن ذاتية الشعر سرعان ما تحظى بقيمة إنشائية، بمعنى أنه قد يؤول فى بعض الأنظمة، كإبداع غنائى، وفى بعضها الآخر كإبداع موضوعى- غنائى، يتعلق هذا أو ذاك بما يعتبره المتلقى مركز الثقل فى العالم

الشعرى)(١٥٢).

ويبدو أن مركز الثقل فى النصوص المتعددة الاقتباسات وتعمل فيها آلية العكس، قيامها على تصديع أحادية الصوت، حين تقبل القصيدة أشكالاً أخرى من الوعى، تبرزها بطريقة معكوسة على الرغم من تعدد الأصوات الموزعة على مستوى النص . وإن تفاوت هذا التعدد كميًا واختلفت مستويات ظهوره على السطح أو التماسه فى الأبنية العميقة .

وتقدم قصائد المراحل الأولى من شعر البياتى عمليات التلازم بين تعدد الأصوات التى تشير إليها العبارات الموضوعة بين قوسين، وما يتلازم معها من اقتباسات متعددة سواء أكانت شذرات من أمثال أو حكم أو أبيات، ويتآزر مع ذلك جملة من اللوازم الأسلوبية المصاحبة كظاهرة التجاورات التصويرية عن طريق العطف، أو بتر الجمل من خلال حذف أحد أركانها الإبلاغية، وتكوين الصورة الكلية عن طريق وحدات المجاز المرسل المعبرة عن كناية كلية، والتى ترتبط فى الغالب بالمكان (١٥٣) . وقصيدة " سوق القرية " نموذج لهذا الأسلوب فى هذه المرحلة مع غيرها من القصائد .

تقوم الصورة الكنائية فى قصيدة " سوق القرية " بإبراز الأبعاد المزرية للقرية وما يعتورها من خمول وكسل من خلال سيطرة مظاهر الركون والتصلب، بصورة مفارقة فى مكان يفترض فيه الحركة والانطلاق . لكن " سوق القرية " عنصر من الكل " القرية " يدل عليها . وهنا تبدأ القصيدة بمشهد أشعة الشمس الحارقة المولدة للكسل متجاورة مع ( الحمر الهزيلة )، وقطيع " الذباب " . وفى هذه الظلال



تنطلق أصوات النص، داخل المكان " السوق " لتصور حركة الكائن الإنسانى داخل هذا الفضاء الهامد . لترتسم معالم هذا الكائن القروى الكسول بسبعة أصوات تمثل شرائح متنوعة لتعيناته المتعددة فى الظاهرة، والموحدة فى الباطن . وهم :

فلاح يحدق فى الفراغ قديس صغير
الحاصدون المتعبون العائدون من المدينة
بائعة الأساور والعطور بائعات الكَرْم

**الصداد**

ولا تقوم بين هذه الأصوات علاقات متصارعة أو متضادة، ليصبح أىّ منها فى علاقة صراع مع الأخر، إنها فقط متجاورة (فى السوق)، والطريف أن أغلبها يرتبط صوته ببقايا عبارات قديمة (مثل أو بيت)، تمثل تعبيرًا عن وعيه .

الشمسُ، والحمر الهزيلةُ، والذبابْ
وحذاءُ جندىّ قديم
يتداولُ الأيدى، وفلاحُ يحدّقُ فى الفَراغْ:
" فى مطلع العام الجديدْ
يداى تمتلئانْ حتمًا بالنقودْ
وسأشترى هذا الحذاءْ "
وصياحُ ديكٍ فرّ من قفصٍ، وقديس صغيرْ .
" ماحك جلدكَ مثل ظفرك "
و " الطريق إلى الجحيمْ
من جنة الفردوسِ " أقرب " والذبابْ

والحاصدون المتعَبون :

" زرعوا، ولم نأكلْ

ونزرع، صاغرينَ، فيأكلون "

والعائدونَ من المدينةِ : يا لها وحشًا ضريرْ

صرعاهُ موتانا، وأجسادُ النّساءْ

والحالمون الطيبون " (١/١٤٨)

العبارات المستشهد بها تحمل فى ذاتها قيمًا إيجابية تستمدها من عراقتها فى الوعى الجمعى بوصفها أمثالاً أو بقايا حِكم، منها ما يحرض على الاعتماد على الذات أو الجد، ومنها ما يوضح الوضع تحت نير الظلم وما يلزمه من تحرر . لكن السياق النصى يعكس هذه العبارات بالسلب، لتتحول إلى بقايا من القيم البالية والمعطلة للنمو والتطور الجمعى نحو أفق أكثر وعدًا ورحابة . ويأتى توزيعها مع الأصوات بوصفها كناية عن مجتمع خامل تصاحبه عباراته وقيمه البالية الكسولة .

ويتشكل من تصاحبها وتواترها عبر النص مفارقات الوعى القُروى الساذج، حذاء جندى بالٍ يثير جلبة الفلاحين ويحركهم نحوه، وينشأ صوت الفلاح تجاه الحذاء عندما يحدق فى الفراغ متأملاً المستقبل فى صورة تنم عن المفارقة بين الطموحات المقموعة الآن – على بساطتها – وبين الكسل والخمول فى حركة نسيان الزمن الحاضر فى مشهد التحديق فى الفراغ، يصطدم ذلك مع مفارقة الوعى الزمنى الغائب عن الفلاح الذى يُثَبّت الزمن الراهن ويستعجل المستقبل فى نفس اللحظة، ظنًا بأن الحذاء موجود فى مكانه للعام



القادم مع سقوط ماله المنتظر ؟ ! .

وحين ينطلق القديس الصغير – والذى يراه د. إحسان عباس معادلاً لشبه المتعلم (١٥٤)، بالحكم والأمثال كما فى (ما حك جلدك مثل ظفرك) والتى تستدعى القول المأثور :

ماحك جلدك مثل ظفرك

فتولى أنت جميع أمرك

أو (الطريق إلى الجحيم من جنة الفردوس أقرب )، التى تشير إلى التعلق بالأمانى القريبة لا الحلم الواهى .فإنها تبدو فى أول وهلة مضادة لحالة الكسل السالفة لدى الفلاح بما يوجب تصحيحها، لكنها تأخذ مكانها الدلالى المعكوس مع ما يليها، حين توضع فى السياق النصى لصورة السوق الغارقة فى السكونية . وتنشأ مفارقة حكم (القديس الصغير) حين يَختَتم قوله بكلمة (الذباب) المعطوفة على سابقها، لتعدل من سياقها المدحى والمجازى الدال على الجد والاعتماد على النفس، إلى المعنى الأولىّ والمباشر والدال على حك الجلد المرتبط بفقدان النظافة وغياب الاغتسال مع انتشار القذارة والذباب .

الأصوات فى القصيدة متجمدة وباردة تحت الشمس الحارقة، ومغلوبة على أمرها ومنقادة إلى مصائرها، (جيل من الناس لا يزال فريسة للقذارة والتعب والخمول والجهل والأحلام والجهد الضائع فى القرى) (١٥٥) . فالحاصد المتعب، يضرب مثله مبررًا حالة الاستسلام للجوع، مع الزرع أو الكسل فكلاهما سواء . وتتحول المدينة إلى ( وحش ضرير ) يقتل أهل القرية لفشلهم فى التأقلم مع

أجوائها السريعة الصاخبة .

وخوارُ أبقارٍ، وبائعةُ الأساور والعطورْ
كالخنفساءِ تدبُّ : " قبرتى العزيزة " يا سدوم !
لن يصلح العطار ما قد أفسدَ الدهر الغشومْ
وبنادقٌ سودٌ ومحراثٌ، ونارْ
تخبو، وحدّادٌ يراود جفنه الدامى النعاسْ :
" ابدًا، على أشكالها تقع الطيورْ
والبحرُ لا يقوى على غسلِ الخطايا، والدموع "
والشمسُ فى كبدِ السماءْ
وبائعات الكرم يجمعن السلالْ :
" عينا حبيبى كوكبان
وصدره ورد الربيع "
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرةُ والذباب
يصطادُه الأطفالُ، والأفقُ البعيدْ
وتثاؤُبُ الأكواخِ فى غاب النخيلْ (١٤٨/١، ١٤٩)

لعل المفارقة فى تصوير " بائعة الأساور " التى تبيع سلعة دالة على التجميل على الرغم من قبحها (كالخنفساء تدب)، ما جعلها تمجد الخراب فى صورة طائر المدن البائدة " سدوم "، لتصبح عبارتها المثلية "لن يصلح العطار ما أفسد الدهر" واحدة من الحكم البالية المعطلة للحركة . وهو ما يظهر أيضا فى تصوير (الحداد) الخامل الذى يراوده النعاس، ويتسلى ببقايا الجمل الحكيمة (الطيور على أشكالها تقع) و (البحر لا يغسل الخطايا) .



ويأتى صوت (بائعات الكَرمْ) مفسحًا للتعالق مع صورة (شُوَلّميث) معشوقة سليمان فى (نشيد الأنشاد) التوراتى . حيث استمداد إطار صورة المحبة المناجية للحبيب تحت ضوء الشمس الحارقة، يمثل عنصرًا للتعالق بين النصين : تقول " شولميث " : (لا تنظرن إلىّ لكونى سوداء، لأن الشمس قد لوحتنى . بنو أُمّى غضبوا علىّ، جعلونى ناطورة الكروم . أمَّا كَرمى فلم أنظره . أخبرنى يا من تحبُّه نفسى، أين ترعى، أين تربض عند الظهيرة) (١٥٦) كذلك تتعالق عبارة " عينا حبيبى كوكبان وصدره ورد الربيع " مع تمجيد " شولميث " لمفاتن عريسها الجسدية فى ( نشيد الأنشاد ) كما فى قولها (عيناهُ كالحمام على مجارى المياه، مغسولتان باللبن، جالستان فى وقبيهما . خداه كخميلة الطّيب ) (١٥٧) .

وتُفعّل القصيدة هذه الإشارات التوراتية لتدل على العشق المأمول، أو الزواج المرتجى الذى يبدو نهاية المنى لدى البائعات، بما يدل على بساطة الطموحات، أو ربما يدل على امتناع أحلام الزواج، وسط هذا الفقر والبؤس الذى يشيع فى عناصر السوق فيصيبه بالوهن .

والقصيدة تعقد تراسلاً تصوريًا بين صورة المكان ومن يسكنه، فنجد إلى جوار الأصوات السابقة شذرات المكان الدّالة على الخمول والوهن فى نهاية النص لتختزل كافة صوره (وتثاؤب الأكواخ فى غاب النخيل) . كذلك التلازم بين الأصوات والصور المكانية السابقة للصوت، فيسبق القديس " ديك فر من قفص" وبائعة الأساور (خوار الأبقار )، والحداد ( البنادق والمحراث ونار خابية )، ويسبق شهوة

بائعات الكرم، (توسط الشمس فى كبد السماء) . فى نص (الباب المضاء) نجد هذا التعدد الصوتى أيضًا، يقول :

الليل والباب المضاء وأصدقائى الميتون
بلا جوه يحلمون
بالفجر والحمى وصنّاع الظلام
يتاجرون بما تبقى من سموم
" كل الدروب، هنا، إلى روما تؤدى "
والذئاب
تسطو على من لا كلاب له، وسفاكو الدماء
يقامرون بما تبقى من رصيد
" لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى تراق على جوانبه الدماء "
والليل والباب المضاء .(١/٣٢٠)

فالأسطر تقدم تصادمًا بين صوتين : الأصدقاء الموتى فى مواجهة (صنّاع الظلام وسفاكو الدماء )، وتبدأ القصيدة بصوت " صنّاع الظلام " والمصنوع من الاقتباسات التراثية سواء بالمثل الشائع " كل الطرق تؤدى إلى روما " أو الاستشهاد بيت المتنبى الشهير :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى تراق على جوانبه الدم (١٥٨)

وكذلك اجتزاء غير مقوس لقول الشاعر :

تعدو الذئابُ على من لا كلاب له



وتتقى صَوْلَةَ المُسْتأْسد الضارى (١٥٩)

وتتحول دلالة الاقتباسات من معنى نضالى وحماسى إلى متاجرة شعارية تقلب المعنى بغية تدمير وقتل المعارضين، الذين نراهم (يتظاهرون) ضدهم :

كمياه نهر هائج يتدفقون

ويهتفون :

بموت سفاكى الدماء
وسقوط صناع الظلام

وهنا نجد تصادم الأصوات، فى بقية القصيدة راسمًا مؤشرات التعارض بينها، فنجد المتظاهرين يهتفون " الليل ولى نحن أحرار لنا حق المصير " و " يا يسقط المستعمرون ...."، بينما أصوات صناع الظلام وكلابهم تعبر عن (إراقة الدماء)، ومنها " قف فى مكانك، أيها الوغد الزنيم باسم النظام ! " و(من أنت؟ ماذا كنت تهتف ؟ أيها النذلُ اللئيم ) .

ثالثًا : الخطاب الصوفى

يحرك الخطاب الصوفى دلالات الألفاظ والرموز من طرائق اشتغالها الدلالى المعتاد فى الخطاب الإنسانى العام إلى نقل دوائر هذه الحقول المعجمية والرمزية لتشير وفقًا لتجاربهم الروحية إلى ما هو فوقى وإلهى علوى (عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية بكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها فى أنساق رمزية جديدة ) (١٦٠)، متعلقة بمرجعية دينية، وخطاب له استراتيجية خاصة فى الترميز، تظل فيها مفاهيم (العشق

والسكر والجنس والحب والوجد ...)، تعمل ضمن استراتيجية دلالية تعبر عن أفكارهم حول الحلول والفناء والاتحاد، وصولاً إلى لغة خاصة لتجربة العشق الإلهى .

ومن بين الخطابات المكوّنة للرؤيا الشعرية فى نصوص البياتى، يمتلك الخطاب الصوفى حضوره البارز، فى تأسيس هذه الرؤيا، بتشغيل إيقاع اللغة الصوفية ومفرداتها، أو استلهام الشخصيات البارزة فى التصوف، وسيرة حياتها التاريخية، أو أقوالها، وإقامة المتخيل النصى اعتماداً عليها، كلياً أو جزئياً .

لكن الخطاب الصوفى لا يظل على استراتيجيته الدالة، حين يتداخل معه خطاب البياتى الشعرى، إذ لا يقوم باستعادة اللغة الصوفية، أو دمج مرجعياتها بنصوصه، بل يعيد إنتاج التصوف فى سياق رمزى مغاير، فلا تقف الإنتاجية الجديدة للتصوف – لدى البياتى – عند نزوع كونى ووجودىّ تتحول فيه دلالات الحب والعشق أو الشخصيات الصوفية إلى دوال معبرة عن المطلق، أو الأبعاد الميتافيزيقية للقيم والأفكار، بطريقة مجردة ومتعالية، فالكتابة لديه تعيد تشغيل التصوف وفق أسلبة تتعلق ببؤرة الجذب الأيديولوجية التى تمثل العصب الرئيس لنظامه التعبيرى وجهازه الرمزى . حيث التعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية، الفردية والجماعية، والنضال السياسى والإنسانى المرتبط بقضايا العدالة والمساواة والحرية، وإقامة المدن الفاضلة التى تتمتع بالتسامح .

وحرى بنا التوقف عند البعد النظرى الذى يصدر عنه فى تلاقيه مع التصوف، فلم يكن لديه التصوف من خلال أقنعته وشخصياته



ينطلق من الوقوف تحت خيامهم بل عملية إضاءة للحاضر من خلال الماضى . لا عملية تبنى للسمة الدينية التى يصدر عنها التصوف، فالصوفى كما يقول البياتى – يهدف إلى الوصول (إلى مملكة الله فى العالم الآخر، أما المتصوف الثورى الفنان فهو يهدف، بجانب وصوله إلى مملكة الشعر، إلى إقامة مملكة الله فى هذه الأرض، أو كما عبر عنها المتصوف الروسى بردیائیف : إقامة عدالة المسيح فى هذه الأرض) (١٦١ ) . فالقطب الأيديولوجى الواقعى يمثل البوصلة الموجهة لديه لحركة الإنتاج الشعرى للتصوف، وفى إطار هذا التصور – بطبيعة الحال – تتم مهاجمة نقل التصوف إلى حيز المطلق والمثالية، الذى لا يراعى – فى نظره – الواقع، لذا يقول (أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار، لأن أغلب هذه التجارب قائمة على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع، بل إنها تزدرى الحاضر وتسقطه من حسابها بحكم نظرتها الطبقية، وتنظر بشىء من الخوف والاحتقار إلى الثورة وإلى نضال الجماهير) (١٦٢) .

فالتصوف يندرج لديه داخل استراتيجية للتعبير تنطلق نحو مفاهيم الثورة والتحرر الاجتماعى، وتغيير الواقع، وهى استراتيجية يشترك فيها مع غيره من شعراء الجيل الأول للحداثة، فـ (التصوف لعب دوراً ثورياً يتسم بالاحتجاج أفادت منه الحركة الفكرية لليسار العربى المعاصر، وعلى رأس شعرائه البياتى) (١٦٣) . ومن ثم كان تلاقيه مع الخطاب الصوفى عبر مفهوم (الالتزام)، والتعبير الشعرى

عن الثورة والقلق الاجتماعى والسياسى والفكرى، فالشاعر الملتزم شبيه بالمتصوف فى نواحى الرفض والشهادة والتغيير . وانطلاقًا من هذا البعد، يرى (رؤوبين سنير)، أن توظيف البياتى للتصوف – خاصة شخصية الحلاّج – يرتهن بتأسيس خطاب شعرى ملتزم، ردًا على مقولة سارتر – التى يعارضها البياتى – بإخراج الشاعر من فئة الملتزمين . فالالتزام يواجه دائمًا إشكالية اللغة، وضرورة التوصيل، والتى تؤدى إلى تدنى المستوى التعبيرى وابتذاله، ومن ثم وجد البياتى (قناع الحلاّج مناسبًا من الناحية التنظيرية لرفض آراء سارتر لما ينطوى عليه هذا القناع من جدلية دائمة بين المثالى وغير المثالى) (١٦٤) .

فإذا انتقلنا من الأبعاد النظرية، التى يصدر عنها البياتى، إلى واقع الشعر وجدنا آلية تعديل شفرات الخطاب الصوفى والدينى، من أبعادها المقدسة، إلى أبعاد أرضية حياتية، ترتبط بالكفاح الثورى، ترهص قصائده الأولى بها، ففى ضوء خلفية فلسفية تأخذ بمقولات (نتشه)، تنطلق قصيدة (أقوال) – المؤرخة بعام ١٩٥٨ – نحو خرق المقدس، وتأليه الذات الشعرية .

الله فى مدينتى يبيعه اليهود
الله فى مدينتى مشرد طريد
أراده الغزاة أن يكون لهم أجيراً / شاعرًا / قواد
يخدع فى قيثارة المذهب العباد
لكنه أصيب بالجنون / لأنه أراد أن يصون
زنابق الحقول من جرادهم (١/٣٦٩)



فينقل الدلالة من المقدس إلى الدنيوى، حيث الشاعر، مطارداً مشرداً، لا يستجيب لمظاهر الخيانة والتواطىء، وإذا انتقلنا من هذا النموذج المبكر – على الرغم من أيديولوجيته الفجة – إلى نماذج تقيم بواسطة التناص الصوفى متخيلاً رمزيًا فى بعض النماذج الجزئية، وجدنا آلية تشغيله لبعض عبارات المتصوفة، فى تكوين التصوير . يقول – على سبيل المثال – فى نص (المعبودة) .

حتمى أمرى الحرف
قدرى، نارى الحرف
وطنى، منفاى الحرف
نظرى فى قلبك، نورى الحرف
فلتقتبس الحرف، كما تقتبس النار من النار
أنت السيد والمولى
وأنا بك أولى
فإذا أرسلتك تنظر فى أمر الحرف
فلتخرج ألفًا من باء / باءً من باءٍ
ألفًا من ألف / مولاتى خامرها الخوف
فإذا جاء الليل / فلتفتح أبواب القلب
ولتطلق عبدك من أسر الحرف
فأنا خادمُ مولاتى / عاشقها / تابعها / فى الوطن – المنفى (٢/٣١٧).

فهذا التصوير الغامض على مستوى أولى، يتشكل اعتماداً على قول النفّرى(يا عبدُ، الحرفُ نارى، الحرف قدرى، الحرف خزانة

سرّى، لو دخلت بقوة النار، يأكلكما نور الحرف، يا عبد أنت لى وأنا أولى بك، [...]فإذا أرسلتك إلى الحروف فلتقتبس حرفًا من حرفٍ كما تقتبس نارًا من نار، أقول لك أخرج ألفًا من باء أخرج باءً من باء أخرج ألفًا من ألف) (١٦٥) . والأسطر تتوسع تركيبيًا عن طريق التكرار لمفردات النفّرى، على أنها تنقلها إلى سياق مخالف، من القول الإلهى – لدى النفرى – إلى قول الذات التى تمتلك فعل الكتابة والبحث عن " الحرف "، فالكتابة سماع لصوت الذات، ومن هنا يغدو الأمر الإلهى فى سياق المتناص ،محولاً فى أسطر البياتى ليدل لا على العبودية المقدسة، بل على العبودية أو البحث عن (الأنثى) بوصفه خادمًا وعاشقًا لها . وتغدو هذا الأنثى دالة على أحلامه الثورية والشعرية .

### (أ) الشخصيات الصوفية

وإذا انتقلنا إلى الخاصية الأبرز فى تشغيل التصوف لديه، نجدها دومًا ملازمة لبناء نصى يعتمد على استعارة الشخصيات الصوفية .

وتتفاوت هذه الشخصيات فى تشغيل الخطاب الصوفى، وفى الاعتماد على نصوصه، وإن كانت تحمل تشغيلاً جديدًا للخطاب الصوفى، فإذا كانت العلاقة الناشئة مع النصوص السابقة، تتخذ فى (الأعمال الأدبية واحدة من ثلاثة أنماط أو نماذج هى الاستيعاب، أو التحويل أو المخالفة "الخرق") (١٦٦). كما يرى (لورانت جينى) . فإن علاقتى التحويل والمخالفة (الخرق) تستحوذ على تعامل البياتى مع الشخصيات الصوفية .



**التحويل :**

وتعد علاقة التحويل العلاقة الأكثر تواترًا فى تعامل البياتى مع الشخصيات الصوفية ؛ إذ يحولها إلى نماذج تحمل دلالات معاصرة، وإن تفاوتت هذه الشخصيات فى عمليات استنادها على خطاب هذه الشخصيات الصوفية، كثافة وقلة، حيث يستثمر فى الحد الأدنى التماثل مع اسم الشخصية أو يتقاطع مع سيرتها أو يدخل فى حوار مع نصوصها .

ومن نماذج تحويل المحتوى العام للشخصية، قصيدة (كنوز الفقراء)، يقول :

المهراجا، قال لغالب
ماذا خبأت بهذا الخاتم
قطره سُم
أم تعويذه حب / أم جارية حسناء ؟
فأجاب بحزنٍ : خبأت بهذا الخاتم شعرى
وكنوز الفقراء . (كتاب المراثى ٥)

فغالب، هو أسد الله غالب شاعر هندى متصوف (١٦٧) ويستغل المحتوى العام لشخصيته بوصفه شاعرًا ومتصوفًا دون أن ينقل عنه عبارات أو حتى يُشّعر سيرته، على أن تحويله يتمثل فى انتقال دلالته من التصوف حيث تحمل (كنوز الفقراء) لدى المتصوفة، دلالة روحية، ولكنها هنا تعنى الفقر بمعناه الدنيوى، ويمكن الإشارة إلى عدد من القصائد تقوم على هذه الطريقة، مثل قصيدة (حافظ شيرازى)، التى سبق تحليلها، و (الرجل الذى كان يغنى)، ويستغل فيها شخصية

عمر الخيام كمغنٍ للثورة ضد أنظمة القمع فى (طهران)، يقول :

على أبواب " طهران " رأيناه
رأيناه / يغنى / عمر الخيام، يا أخت، ظنناه
على جبهته جرح عميق، فاغرفاه
يغنَّى، أحمر العينين / كالفجر بيمناه
رغيفُ / مصحف / قنبلة، كانت بيمناه
يغنّى، عمر الخيام، يا أخت / حقول الزيت والله
يغنى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه (١/٢٩٦)

وربما تأتى هذه العملية مرتكزة على الإطار العام للشخصية، كما فى قصيدة (قراءة فى كتاب الطواسين للحلاج) . فعلى الرغم من إشارته إلى (الطواسين) إلا أنه لم يتناص مع أقوال الحلاّج فيه، وإن كانت يفهم من إشارة العنوان تحويل تجربة (الطواسين) من الارتكاز على مقام النبوة المرتبطة بنور التجلى وإشراقه (١٦٨) إلى النور الأرضى الذى يرجوه الفقراء، يقول :

– فلماذا يا أبتى صلب الحلاّج؟
– فى أحواض الزهر وفى غابات طفولة حبى، كان الحلاّج
رفيقى فى كل الأسفار، وكنا نقتسم الخبز ونكتب أشعاراً
عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياعًا فى ملكوت البنّاء الأعظم ؛
عن سر تمرد هذا الإنسان المتحرق شوقًا للنور، المحنىّ
الرأس إلى السلطان الجائر، .... هذا عصر شهود الزور
وهذا عصر مسلات ملوك البدو الخصيان – الدول الكبرى
الجنرالات – الآلات . (٢/٣٧٤–٣٧٥)



ولكن قد تأخذ عملية التحويل شكلاً أكثر اعتماداً على السيرة الحياتية للشخصية الصوفية، من خلال امتداد النص وتوسعته السردية . ففى قصيدة (عذاب الحلاج) يتم توسيع سيرة الحلاج، وتوزيعها على مقاطع القصيدة المرتبة سرديًا، حيث تبدأ فى تتبع سيرته بمقطع (المريد) ثم (رحلته حول الكلمات ) ومحاكمته باعتباره ثائرًا ومعارضًا للسلطة

بحت بكلمتين للسلطانْ
قلت له : جبان (٢/١٥)

وانتهاء المحاكمة (بالصلب)، فى المقطع الخامس، جاء نتيجة مترتبة على مجابهة السلطة السياسية، وانحيازه إلى الفقراء .

– وقال لى :
الفقراء ألبسوك تاجهم
وقاطعوا الطريق
والبرص والعميان والرقيق
وقال لى إياك
وأغلق الشباكْ
واندفع القضاة والشهود والسيافْ
فأحرقوا لسانى
ونهبوا بستانى (٢/١٧)

ويأتى المقطع الأخير ليشير إلى ما روى عن تقطيع جثة الحلاّج وإحراقها ونثرها من فوق أعلى مَذن بغداد، وعنوان المقطع (رماد فى الريح) يظهر هذه الرواية (١٦٩)، يقول :

أوصال جسمى قطعوها
أحرقوها
نثروا رمادها فى الريح(٢/١٩)
وان كان موته بعثًا له من جديد، وحياة أخرى منذورة للتجدد .
أوصال جسمى أصبحت سمادْ
فى غابة الرماد
ستكبر الغابة، يا معانقى / وعاشقى / ستكبر الأشجار (٢/٢٠)

وللحلاج شعر فى حالة الاستشهاد بوصفها حياة أخرى، منه قوله :

أقتلونى يا ثقاتى
إن فى قتلى حياتى
وحياتى فى مماتى
ومماتى فى حياتى (١٧٠)

على أن السمة البارزة فى القصيدة السابقة، تكوينها لنموذج (الشهيد) أو الفادى، والذى يصنع بتداخل سيرة حياة (الحلاج) مع ( المسيح) . ففى كل مقطع من مقاطع النص تردنا إشاراته إلى الأخبار المتنوعة التى تذكر مقتل (الحلاج) وصلبه، وفى الوقت ذاته تتداخل نصوص (الإنجيل) التى تحكى افتداء المسيح وصلبه .

وإذا كانت القصيدة السابقة مشغولة بسيرة الحلاّج، فإن قصيدة (عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى فى ترجمات الأشواق )، مشغولة بالتوازى مع الخطاب الصوفى لابن عربى، لا سيرته



الذاتية. يشير عنوانها الطويل باعتباره معطى أوليًا وموجهًا لأبعاد القراءة، ويحمل أكثر من عنصر محدد لمدار النص؛ إذ يشير إلى اللغة المتناص معها (التصوف)، وارتباطها بمتصوف بارز (ابن عربى ٥٦٠هـ – ٦٣٨هـ) وكتاب محدد يتقاطع معه، ويمثل مستودعًا للشواهد المتناص معها، أى كتاب (ترجمان الأشواق ) (١٧١) ويدفع النص جدلية التناص مع ابن عربى خطوة أخرى، باتخاذه قناعًا، يتماهى معه البياتى . ويبدأ القناع قائلاً :

– أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملاً يثغو وأبجدية
أنظمة قصيدة فترتمى دمشق فى ذراعه قلادة من نور
– أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شارد ووارد أذكره، عنها أكنى واسمها أعنى
وكل دار فى الضحى أندبها، فدارها أعنى
توحد الواحد فى الكل
والظل فى الظل

وولد العالم من بعدى ومن قبلى (٢/٢٣٨)

يبدأ النص فى تحويل السياق، حين يجعل ابن عربى فى إطار مكانىٍّ جديد (جبل قاسيون بدمشق) مستقر قبر ابن عربى بدلاً من (مكة) حيث تجربة (العشق)، وبذلك يتجلى ابن عربى فى حالة ابتعاث من الموت، تُبّدل فيها علاقته بالجبل من علاقة الحامل (لقبره) إلى المحمول، إذ تقوم قيامة ابن عربى حاملاً قبره، لكن (الجبل / قاسيون) لا يشكل صورة مترابطة، بل يتعدد ويتحول من خلال الجمع بين المركبات النحوية، بعلاقات تجريدية، فنرى الجبل يتحول إلى مفردات حسية لا تبدى علاقة مباشرة معه ؛ إذ يستحيل إلى (وردة / غزالة / تفاحة) أو عناصر مجردة (صورة / قصيدة)، ويصاحب ذلك تأنيث النعوت – ما عدا "حملاً" – وإلحاقها بالمذكر (قاسيون) . بما يفضى إلى تأنيث (الجبل / المكان)، ويرجع هذا التأنيث إلى حكمة لابن عربى تقول ( المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه)، وتأنيث المكان لدى العارف، يعنى تحويله إلى مكانة من خلال الحضور فيه انسجامًا مع تصوره للوقت الذى يستمده من تجربته)(١٧٢). ولذا نجد بناء المقطع يرتكز أغلبه على الزمن الحاضر الذى يبلور لحظة التجربة والكشف، ومن ثم تنفتح الصورة على تصورات ابن عربى، وتكوّن منها تصورها الخاص، من خلال توليف وتوفيق لمجموعة من العلامات غير المألوفة، تحتاج إلى قدر من التأويل لبناء الصيغة الكلية، (وفق عملية اختيار خاصة، لأن النص لا يعطى هذه الصيغة الكلية، وإنما تنشأ من اللقاء مع النص المكتوب وذهن القارئ [...]و"الصيغة الكلية" ليست المعنى الحقيقى للنص،



وإنما هى فى أحسن الأحوال معنى تشكيليًا، والإدراك هو فعل فردى لرؤية الأشياء معًا وليس شيئًا آخر) (١٧٣) .

وبعودة إلى النعوت المرتبطة بقاسيون، نجدها مجموعة من الشفرات الرمزية، فالغزالة – وسوف يوسع منها المقطع الثانى – تعبر عن المعشوقة الباحثة عن إضاءة الانبعاث (قمر أخضر)، فى متاهة (الديجور)، والوردة تعبر عن الحب، والحمل الذى يثغو يمثل البراءة كما يعد رمزًا للمسيح كفادٍ للبشرية، والأبجدية والقصيدة يمثلان الجوهر الأسمى للحلم والوحدة، إذ ترتمى دمشق فى عناق قاسيون عندما يتحول إلى قصيدة، ويأخذ النص الجملة اللازمة (أحمل فاسيون) مرة أخرى ليتحول (تفاحة) و (صورة) يدلان على المعرفة والكشف ( تحت قميص الصوف) وهنا يصل إلى ذروة الحلول والاتحاد بعناصر الكون فيتحول ابن عربى إلى ذات علوية تكاشف الوجود (أكلم العصفور / وبردى المسحور).

وتأتى الأسطر الباقية كاشفة عن التلاقى مع ابن عربى، فيضمن عبارته (فكل اسم فى هذا الجزء فعنها أكنى وكل دار أندبها فدارها أعنى )(١٧٤) فتصير الأسماء المتعددة والأماكن المتفرقة فى النص مجرد بدائل (لعين الشمس) التى لم يصرح بها بعد، ويأتى التلاقى مع ابن عربى بتبنى فكرة وحدة الوجود (١٧٥) فى قوله (توحد الكل فى الكل) والمرتبطة بأزلية الوجود وقدمه (وولد العالم من قبلى ومن بعدى) ويصبح بذلك قول إيلوار (اختفى الظل فى الظل ) فى سياق جديد، مخالف لدلالته .

وعند هذا المستوى، يشكل (الجبل / قاسيون) بؤرة المقطع،

تتفرق عنده الاشارات، ثم تعود إليه مرة أخرى، فيمثل مكانًا للتجلى والرؤيا، وكأنه جبل موسى الذى كلم عليه ربه، ولكن جبل (النص) هنا يشير لا إلى محنة الوصال بالسماوى، بل يشير إلى الانبعاث الحضارى طلبًا لوحدة عليا (١٧٦) مع المعشوقة (عين الشمس) التى يعد كل اسم يشير إليها .

وبعد انتهاء زمن التجلى ينطلق المقطع الثانى نحو الزمن الماضى، الذى يوضح الانتقال من زمن المكاشفة إلى زمن آخر للتذكر، يبدأ بذكر المراتب التى تدرج فيها وصولاً إلى مكاشفة صاحب الجلالة حيث ذروة الارتقاء .

كلمنى السيد والعاشق والمملوك .
والبرق والسحابة
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة

حين يصل إلى هذه الدرجة، تبدو أعطية وهبة صاحب الجلالة، ثمرة للمكاشفة :

أهدى إلىّ بعد أن كاشفنى غزالة
لكننى أطلقتها تعدو وراء النور فى مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهى فى مراعى الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووترًا لعود
وها أنا أشدّه فتورق الأشجار فى الليل ويبكى عندليبُ الريح
وعاشقات بردى المسحور



والسيد المصلوب فوق السور (٢/٣٩)

والغزالة رمز مستمد من (ترجمان الأشواق) باشارتها إلى الواردات الإلهية، يقول :

فلا تُنْكِرنَ، يا صاحِ، قَوْلِى غَزَالةً تضىء لغزلانَ يَطُفْنَ عَلَىْ الدمى
فللظبى أجيادًا، وللشمس أوجهًا وللدمية البيضاءِ صَدْرًا ومَعْصمًا
كما قد أعَرْنا للغصْونِ مَلاَبسًا وللروض أخلاقًا وللبرق مَبْسِمًا (١٧٧ )

تتشكل (الغزالة ) فى ضوء تجربة ابن عربى فى (ترجمان الأشواق) لكنها لا تقف فى النص الجديد على حدود معناها، بتأمل المقطع نجد أربعة فواعل تمثل محاور الأمثولة السردية، فنجد (صاحب الجلالة) الواهب و (ابن عربى) الممنوح، (الغزالة) المنحة التى يقدمها الأول للثانى، ويسلبها ( الأغراب ) وتصبح لديهم قتيلة، فتتشكل المفارقة بين الفواعل، فالغزالة لا يستأثر بها ابن عربى بل تصبح باحثة عن النور فى (مدائن الأعماق) بما هى رمز للأنبعاث الحضارى والوحدة ولكن الأعداء، يمثلون بجثتها ؛ لتغدو فى أيديهم أداة للغناء والطرب، وهو غناء مضاد بطبيعة الحال لغناء ابن عربى الذى (يشد الوتر) لغناء جنائزى وبكائىّ، يتخذ صورة قيثارة البعث والحياة، فتورق الأشجار فى الليل ويبكى عندليب الريح، والعاشقات والسيد المصلوب الذى هو إشارة إلى المسيح . وبعد مقتل الغزالة، يبدو البناء الشعرى مهيأً لتسمية الأمور باسمائها، فابن عربى يبحث عن (عين الشمس / الغزالة) فى كل أماكن وجودها، وهنا يظهر

المقطع (٣) لتسمية المعشوقة .

تقودنى أعمى إلى منفاى عين الشمس

ويتحول الخطاب من كشف التصوف، إلى أسطورة الشاعر العراف الأثيرة لدى البياتى، فغياب البصر يرتبط بإرهاصات العراف الأعمى، الذى يتبع المعشوقة فى منفاه . ويعود إلى المقطع (٤) مرة أخرى زمن التذكر الماضى، يقول :

تملكتنى مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق

وهبتها ووهبتنى وردة ونحن فى مملكة الرب نصلى فى انتظار البرق

لكنها عادت إلى دمشق / مع العصافير ونور الفجر

تاركة مملوكها فى النفى

عبداً طروباً آبقًا مهيأ للبيع / وميتًا وحى

يرسم فى دفاتر الماء وفوق الرمل

جبينها الطفل وعينيها ومض البرق عبر الليل

وعالمًا يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد(٢/٢٤٠)

يبدأ المقطع بعودة جديدة إلى أقوال ابن عربى، فنجد تضمين قوله تملكنى وتملكتهفكل لصاحبه قد ملك (١٧٨ )

وفى السطر الثانى يوجد تلميح إلى قوله

رأى البرق شرقيًا فحن إلى الشرق ولو لاح غربيًا لَحّن إلى الغرب(١٧٩ )

تُحوَّل الإشارات السابقة فى سياق جديد، يتحول فيه الحب من تملّك المعرفة الإشرافية المتعالية المشدودة إلى السماء إلى تملك



أرضى تحت سماء الشرق، وتجربة للاتحاد غير تامة، إذ تعود إلى الهروب من بين يديه إلى دمشق تاركة عبدها / مملوكها الأرضى، منفيًا آبقًا، يعانى تعارضات (الرسم / المحو، الموت / الحياة)، وتتصاعد مأساوية الحب فى البحث عنه فى أرض ميتة، تتحول فيها الخيول (رمز الفروسية)، والأفكار والنساء إلى جثث متعفنة، والسنابل تدل على أرض موات، ويتبدد النماء، فيصبح الوقت موسمًا (للموت والحصاد) .

والمقطع السادس توسعة للمقطع الرابع ؛ إذ يختص برسم المدينة البعيدة القريبة (دمشق)، التى تمثل البشارة والنبوءة .

قريبة دمشق

بعيدة دمشق

من يوقف النزيف فى ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق ؟

ويرتدى عباءة الولى الشهيد ؟

ويصطلى مثلى بنار الشوق ؟

أيتها المدينة الصبية

أيتها النبية

أكتب الفراق والموت علينا، كُتبَ الترحال

فى هذه الأرض التى لا ماء لا عشب بها لا نار

غير لحوم الخيل والنساء

وجثث الأفكار(٢/٢٤١)

تظهر (دمشق) بؤرة رئيسة فى النص، فإنها وإن كانت مكانًا، إلا أن حركة التحولات فى تجربة العشق، تجعلها موازية للمعشوقة (عين

الشمس / الغزالة)، التى يبحث عنها العاشق الولى، مصطليًا النار فى سبيلها . وهنا تبرز هذه المدينة باعتبارها مكانًا له بعده التاريخى والرمزى، فهى عاصمة للخلافة والحضارة العربية فى وقت ازدهارها، وكثيرًا ما ارتبطت فى شعره بنبوءة البعث، ومجىء الفارس أو النبى الثورى، كما فى النصوص التالية :

– لم يقبل الفارس من دمشق
ولم يضىء وجه المغنى البرق(٢/١٦٦)
– انتظر "الغائب" من دمشق
يأتى على جواده تحت حراب البرق
مكتسحًا ركام هذا القبر
ومشعلاً نيرانه فى القفر(٢/١٧٧)
– رأيت بؤس الشرق
ونجمة الميلاد فى دمشق(٢/١٨٢)
– أمشى وراء ناقتى والفجر قدامى إلى بخارى
أعود منها حاملاً نذرى إلى دمشق(٢/٢٥٧)

فهى المدينة الواعدة بالانبعاث، وتأتى فى سياق تجربة صوفية فى النص، تنطوى على فكرة الوحدة الوجودية، والتى تدل فى سياق جديد على الوحدة على المستوى السياسى، فهو مشدود إلى وحدة كل الأماكن فى (دمشق)، لكن هذه الوحدة لا تكتمل ؛ فالغزالة – كما فى المقطع (٢) – ذبحها الأغراب، وأصبح الشاعر باحثًا عنها . وكأن النص – فى إطار رمزية نصوص البياتى – يحكى عن سقوط الوحدة، بعد أن أصبحت نزيفًا فى ذاكرة الحالم بها ؛ وجثة لفكرة



غير متحققة . وهنا يرتبط المقطع (٦) بالمقطع (٧) فى تصويره استحالة الحب ؛ وتحوله إلى جنون فى هذه الأرض العاقر .

لا تقترب ممنوع
فهذه الأرض إذا أحببت فيها حكم القانون
عليك بالجنون

وتلتف البداية لتعانق نهاية النص، بدورية الترجيع، إذ يفرِّغ الحدث من محتوياته، لتعود عملية موت ابن عربى مرة أخرى، وإغلاق القبر على رفاته، وتحاصر دمشق، ويعاود الوقوف على الجبل من أجل نزيف جديد للذاكرة فى انتظار بعث واعد .

**المخالفة (الخرق) :**

المخالفة (الخرق) قلب لدلالة التصوف، وعكس لها فى سياق يستخدم إشارات التصوف من خلال محاكاة مضادة أو محاكاة هزلية، تحاكى شفرات التصوف وتغير معانيها، (تقبض على شىء من روح الأصل، بمثل ما عليها أن تقلد أدواته الشكلية، وأن تقيم من خلال التغييرات الطفيفة التى تطرأ عادة على المفردات المعجمية، مسافة بين احتماليه الأصل، واحتماليتها الخاصة)(١٨٠ )، فنبرة الوعظ الصوفى تصبح هشة وغير جادة .

فى قصيدة (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) تخرق شفرات التصوف، على الرغم من التماهى والتقنع بين البياتى والعطار فى سياق أولىّ يشير إلى معجم التصوف ومفرداته (العشق / السكر / العرى / السفر / الحب ... ) وتجليات الإشراق، وبباطنها القلب والعكس . تبدأ بصوت العطار الذى يخاطب شخصًا

آخر يتوازى معه .

بادرنى بالسكر وقال : أنا الخمر وأنت الساقى، فلتصبح يا
أنت أنا محبوبى، يرهن خرقته للخمر ويبكى مجنونًا
بالعشق، عراه غبارُ، قلبى من فرط الأسفار إليك ومنك
فناولنى الخمر ووسدنى تحت الكرمة مجنونًا(٢/٤١٣)

فهم هذا الآخر الذى يناجيه (العطار) يظهر من خلال التجربة الصوفية، فعبارة فلتصبح يا أنت أنا محبوبى تدل على تجربة الاتحاد بالخالق لدى الصوفية، حيث كمال العشق، فالسهروردى يجعل مثلاً، مراتب الفناء والتوحيد أربع، أرقاها مقولة (لا أنا إلا أنا) (فلا أحد إلا الصوفى يعرف أن الأنا التى ينطق بها ليست هى الأنا فى الخطاب العادى، وإنما الأنا المفصول عن الأنا، أو أنه أنا قد تجاوز من الله إلى الإنسان) (١٨١) على أن هذا الاتحاد يتحول إلى اتحاد ذاتى وحوار داخلى، تناجى به الذات نفسها، بعيدًا عن دلالات الحلول الصوفى . والعبارة التى يفتتح بها النص (بادرنى بالسكر ...) على الرغم من تقاطعها مع قول جلال الدين الرومى ( لقد خرجت من المنزل، فبادرنى هو بالسكر وكل نظرة منه تخبىء وراءها مئات المنازل )(١٨٢) إلا أنها أيضًا تصبح فى هذا السياق المخالف لتدل على تجربة وجودية .

وحين تأتى متوالية الأسطر لتعبر عن الفناء الصوفى، مرة أخرى فإنه يتناص مع عبارة البسطامى (كنت لى مرآة، فصرتُ أنا المرآة)(١٨٣) ليتعلق معناها بتحويل جذرى، إذ يصبح المخاطب الذات لا (الله) كما فى شطحة البسطامى .



مرآة لى كنتَ، فصرت أنا المرآة، أعريك أمامى وأرى ٰعريى، أبحث فى

سكرى عنك، وفى صحوى، ما دامت أقداح الساقى تتحدث دون لسان ..

أهذى والخمر معى تهذى، قيثار العشق، أعريك أمامى فى الحان ...(٢/٤١٣)

تنتشر مفردات السكر والخمر الدالة فى التصوف على العشق الإلهى، حيث يرهن الصوفى (خرقته) وصولاً للاتحاد كما فى أقوال (حافظ الشيرازى) مثلاً :

– ثم دعنا نغسل هذه الخرق من الخمر والشراب
لأن الموسم موسم الورع، ولأن الوقت وقت الزهد والعفاف (١٨٤)

– ولقد أقفلوا أبواب الحانات، ولكننى لا زلت أدعو الله : أن افتحْ
يا مفتح الأبواب (١٨٥)

لكنها تأخذ دلالتها النصية المعكوسة فى المقطع التالى، حين يصبح مراد الاتحاد متعلقًا بالهم الإنسانى الأرضى، لا العلوى الصوفى، ومن ثم يعكس المقطع – أدناه – المكون من عبارة واحدة مقولة الحلاّج (ما فى الجبة إلا الله) لتصبح لدى البياتى :

ما تحت الجبة إلا الإنسان (٢/٤١٤)

لتضع الإنسان محل (الله) . فليس السياق مقامًا للعشق والكشف بل يطلب دلالة معانقة الأرضى (الإنسان)، ومن ثم تشتغل

مخالفة المقولة موجهًا للدلالة بحيث نواجه المقطع (٤) ونحن ننتظر حلول هموم الإنسان وقضاياه فى ضمير هذا القناع .

أعقر ناقة هذا الليل الصحراوى الأسيان، وأهذى بجوار الدن المجروح أقول :

سيأتى عصر أو زمن يصبح فيه الإنسان سديمًا لأخيه الإنسان

وبجوار الإنسان، يضع (عائشة) الرمز الشعرى المتأرجح بين حلم الثورة وجوهر الشعر، لتصبح مرآة جديدة متباعدة .

وتنهض عائشة من تحت الأعشاب البرية والأحجار السوداء غزالاً ذهبيًا

تعدو وأنا اتبعها تحت الكرمة مجنونًا، أمسكها وأعريها، وأرى عريى

مرآة كنت، فصرت أنا المرآة : أقول : سيأتى ! لكن الريح وراء الأبواب

تراقص أجساد الأشجار العارية الصفراء وتلقى بمصابيح الشعراء (٢/٤١٤)

المقاطع الباقية تبلور رؤية البياتى أكثر من العطار – الذى لم يتقاطع مع نصوصه – فيفصح عن تاريخه وصموده ( لن أهزم حتى آخر بيت أكتبه)، وبحثه الدائم عن عائشة، ويحمل المقطع (٧) تناقضات الدنيا وعذابها، من خلال السفر الوجودى والكونى لا الصوفى، (سفر لا حد له وسباق قذر فى حلبات الدنيا، والدنيا رغم نجوم الليل، سحاب يركض مهزومًا، يسقط من شرفات هواها اللص القاتل والعبد المملوك ) حين يصل إلى هذا الإدراك الملتاث، يفجر



سؤالاً وجوديًا عابثًا (لماذا نرحل إن كنا جئنا؟ ولماذا قبل قطاف الورد نموت ؟ لماذا فى أعراس طفولتنا نبكى ونلف بخوف وندور ..... ؟ ) . ويتوازى العبث – مع نهاية القصيدة – مع الترجيع والتدوير، حتى يصل إلى ذروة القلب الدلالى والمخالفة، فيجعل عبارة ( لا غالب إلا الله) شعار بنى الأحمر آخر ملوك الأندلس، فى سياق مخالف تصبح فيه ( لا غالب إلا الخمار ) .

وإذا كانت القصيدة السابقة لا تستثمر التناص مع أقوال العطار، بإحلال أقوال ومفردات أخرى تؤسس المتخيل الصوفى، فإن بعض قصائده لا تتقاطع إلا مع عبارات قليلة تحمل هوية (الشخصية) الصوفية. كما فى قصيدة (قراءة فى ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومى )، إذ لا نجد إلا إشارات ضئيلة إلى أقوال (الرومى)، فنجد الإشارة إلى رمز (الناى) بوصفه مخاطبًا تحادثه عائشة، وهو رمز مألوف لدى (الرومى) فى كتابه (مثنوى) ووظفه البياتى فى أكثر من قصيدة (١٨٦).

( قالت عائشة للناى الباكى : من يقتل هذا الشاعر أو يعتقه

من نار الحب الأبدية، ها هو ذا أوغل فى السكر (٢/٤٥١)

فجلال الدين الرومى يفتتح (مثنوى) قائلاً :

استمع للناى كيف يقص حكايته . إنه يشكو آلام الفراق يقول :

أننى منذ قُطعتُ من منبت الغاب، والناس رجالاً ونساءً يبكون لبكائى

أننى أنشد صدراً مزقه الفراق، حتى أشرح له ألم الاشتياق (١٨٧)

وإذا مضينا مع النص وجدنا إشارة إلى قصة كتابة ديوانه (شمس

تبريز ) باعتباره ثمرة لقاء مع ( شمس الدين التبريزى) (١٨٨)

ها هو ذا شمس الدين
يشرق من " تبريز "
يمنحنى بركات العاشق والمعشوق
وكلانا ثمل مجنون "(٢/٤٥١)

ثم يأتى الشاهد غير المقوس المتناص مع عبارة جلال الدين الرومى :

( إن المعشوق هو الكل، وأما العاشق فحجاب، والمعشوق هو الحى وأما العاشق فميت) (١٨٩)

ليصبح على هذا النحو :

المعشوق هو الكل الحى، وأما العاشق
فهو حجاب وهو الميت
برماد حريق أتغشى وبأسمال الفقراء (٢/٤٥١)

على أن هذه التقنيات وغيرها، تظل تعمل فى أفق المخالفة والخرق، (فإذا كان استحضار جلال الدين الرومى يومئ إلى لون من العشق الصوفى الذى يوهم بتوجيه تجربة الحب لدى البياتى، فإن غزلية (فنتادور) الدنيوية العذبة الرقيقة التى تقول ( خطفت منى قلبى، سلبت منى نفسى أخذت منى العالم، فرت منى، لم تترك لىِ غير الشوق الوارى وفؤادى الظمآن، تترد فى القصيدة – كما يقول د. صلاح فضل – وتقيم التوازن الإشارى اللازم، وتجعل "شمس تبريز" علامة معدلة مندرجة فى نظام جديد) (١٩٠) .

وبعد هذه الوقفة مع آليات التناص العاملة فى الشخصيات



الصوفية، نتوقف مع تشغيل البياتى لمفهوم (المرآة) لدى الصوفية، لتجسد انشطار الذوات لديه .

## (ب) المرآة والانشطار

تنشط دلالة المرآة شعريًا بمكون تناصى مستمد من الصوفية، يشير إلى التمثيل بالأسطح الشفافة كالمرايا والماء، على الصور الخيالية، وإن كانت المرايا لها بروز فى إطار تلك الرمزية، لتدل على الخيال كوسط بين الحس والعقل، (ويئول نسق الصور فى الوصفين إلى جدلية الجمع بين المتقابلات فى شكل مرئى، لا مرئى، وحقيقى لا حقيقى، ومثبت لا مثبت، ومعلوم ولا معلوم، وموجود ولا موجود، إن الصورة المنطبعة لا حقيقة لها من حيث هى انعكاس وإنما تئول حقيقتها إلى العين المقابلة للسطح العاكس [...]، مما يؤذن بأن الخيال بنية ديالكتيكية تضم المتقابلات وتدمجها فى نسيج واحد)(١٩١)

ونستطيع أن نقول أن المرايا الجامعة للمتقابلات تؤدى إلى انبثاق دلالة الانشطار ؛ إذ يتحول الرائى فيها إلى ناظر ومنظور إليه، وبتوالى انعكاسها على الأشياء التى توجه إليها تظهر حُلمية وخيالية، المرئى بين وجوده وعدمه . ودلالة الانشطار وانقسام الوعى فى مرايا البياتى يتجلى بوضعيتين، الأولى حين تنشطر (الذات) عن نفسها لتراها بوصفها آخر فى المرآة، والثانية رؤية الذات للأنثى (عائشة) فى المرايا .

فالذات تواجه نفسها فى المرآة باعتبارها ذلك الآخر الذى تتأمل فيه صورتها المنشطرة فى بحث محموم للتطلع الداخلى للنفس،

والغوص فى قرارها العميق .

– أتأمل وجهى فى المرآة

وأقول له : ها نحن معًا، فاكتم أمر رحيلى، حتى لا

تنهب، يا حادى الأضعان(٢/٤٢٦)

بعيدًا عن الوحدة والالتئام، تبحث " الأنا " فى قرارها العميق، عن الرحيل المستمر الذى قد تعارضه الأنا قبل انشطارها ؛ لترتسم ملامح التعارض الباطنى داخل الذات آخذةً شكل مفارقة المعلوم والمجهول، الوجود والعدم، ليصبح هذا التعارض داخل الأنا قدر الشاعر فيما يريده فى قراره بين ما يأمله ولا يستطيعه .

قدرى أن العب شطرنج الحب الأعمى

مع ظلى فى المرآة (المراثى ١٠٠ )

يشدد النص على انشطارية (الأنا) بالتعارض بين صورة الوجه وظله، أمام المرآة، وهذا ما نراه فى قصيدة (الوجه) .

وجهك فى المرآة : وجهانِ

فلا تكذب

فإن الله

يراك فى المرآة (بستان عائشة ٥٩)

أربعة أسطر النص بتمامه، ينشطر الوجه خلالها بوضوح إلى وجهين : وجه يجسّد ما هو مرئى للذات والآخر ما هو غائر، ويستدعى النص صورة الانشطار بخطاب دينى وصوفى، فالأحاديث تذم (ذا الوجهين)، والنص يأخذ هذه البذرة التناصية موسعًا منها نصًا يشتمل على مفردات الخطاب الدينى ولهجته التحذيرية ( فلا



تكذب فإن الله يراك )، وكأنه يرجع قسمًا من حديث نبوى يقول (أعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك)، وهى ذروة إخلاص العبادة لدى المتصوفة، ليشتق منه دلالة الإحاطة فى الستر والعلن، الباطن والظاهر، بيد أن النص يحوز الدلالة بتحوير التناص ليولد المفارقة بين الصورة والظل، بانشطار الذات فى المرايا، ويساهم بناء الضمير على أسلوب (التجريد) حين يعود الضمير على المتكلم، مع كونه مصدر الإرسال، فتبدو البنية النحوية (إيقونة) معبرة عن ذلك الانشطار أيضًا .

وقد يأخذ التعارض داخل المرايا من إشكالية الوعى الذاتى الحاضر فى مواجهته الأسلاف وماضيهم أساسًا، ليجسّد التعارض من جديد بين الأنا الممسكة بالمرآة، والأخرى الظاهرة فيها، إزاء تعدد الأسلاف ووجوههم .

أسلافى سخروا منى فى المرآة : فأيًا

منهم اختار :

البدوى المُصْحِر فى الغيب وحيدًا

فى باب الله

أم (زرياب) مغنى الصَبَواتْ (المراثى ١٠٣)

وكأننا أمام وعيين للذات، ووجوه متعددة للأسلاف ساخرة، على الرغم من تعارضها أيضًا . فبجوار توجيه (المرآة) نحو الذات يتم توجيهها أيضًا نحو الماضى، أو الأفكار أو الأشخاص، لإبراز مفارقة الوجود والعدم فى تجربة تجسد خيالية التصورات داخل النص .

يقول :

– ها هو ذا الإسكندر الأكبر فى المرآةْ
ينام يقظان على جواده أراهْ
مُبللاً بعرق الحمى وعطر الليل (٢/١٧٠)
– الموتُ فى المرآة
أراه كل ليلة أراه
يحدّجنى بنظرة استهزاء
وعندما أرمى شباكى حوله يَصْفر لى ويختفى كالجن فى الإبريق (٢/١٧١)

وتستحوذ العلاقة بين (المرآة) والأنثى (عائشة) بنصيب كبير إلى حد ما فى شعر البياتى، خاصة الترابط بين صورة الاتصال الجنسى ومشهد الجماع الجسدى مع الأنثى، وارتهان الاتصال بحضور " المرآة " العاكسة له، فكل فعل جنسى من جانب العاشق يرتبط بجماع داخل المرآة .

أراك فى المرآة تفاحة
ألمسها لكنها تختفى
أقول للمرآة ماذا جرى ؟
لا تبطلى السحر الذى بيننا
شهية نائمة قربى
وعطرها يفوح من ثوبى
وما الذى يدور فى الغيب
حسبى الذى ما قد جرى حسبى
(المراثى ١٠٦ : ١٠٧ )



فالشهوة الجسدية بصورتها الحسية (تفاحة / اللمس / عطر ...) التى تبدو على مقربة من التحقق (نائمة قربى)، تتحول إلى صورة هاربة وخيالية بارتباطها بالمرايا التى تبددها (أقول للمرآة ماذا جرى ؟ ) وحتى لو تم هذا الاتصال – فى نصوص أخرى – يظل اتصالاً يُظْهر الاتحاد والعناق، وإن كان يداخله فقد ووهم، فى قصيدته التى يسترقد فيها صورة المتصوف الفارسى (حافظ الشيرازى) والتى بعنوان (بكائية إلى حافظ الشيرازى ) يقول :

أصبحت مجنونًا بعشقى
جسد المرأة فى المرآة / فاكهة الشتاءْ
يثير بى الشهوة للرقصِ وللغناء
نهداك فى يَدَىْ وعيناك بعينى
وأنا أهتز كالزورق فى البَحْر وكالوَتَرْ
من يُرضعُ الثانى / أنا أم أنتِ ؟
من سيسبق الآخر فى الوصول للذروة
ها أنت على السرير / وفى دائرة السحر
وفى مملكتى / غزالة تئنُّ تحت وطأة القُبَلْ
.... ها أنت فى القاع معى / تواكبين دورة الفصول
فى قصيدة الجسد(نصوص شرقية ٤٢ : ٤٤)

تصور الأسطر كيفية تحول الانهماك الشهوانى إلى طقس استعارى يدل على الاتصال بالأنثى، لكنه يغدو فى تَجَسُّده داخل المرآة – منذ البداية – نوعًا من التعويض بالحلم عن اللذّة الهاربة الحقيقية والحسّية، وكأنه نوع من البحث عن الخبرة الخيالية، بجماع

جسدى مفترض فى المرايا، يقود النص نحو (نشوة صوفية) فى إطار نوع من السحر فتظهر صورة الاتصال الجسدى على أنها مجرد هياج لفظى يشير إلى الفقد، وتجربة للحب غير كاملة، تخييل للوصول إليها دون إدراكها .

هذا الترابط الذى يبنى تصورًا استعاريًا دالاً على مفارقة الامتلاك والفقد، بتلاقى (المرآة مع الجسد)، يمكن تتبعه فى عدد من النماذج، التى تشدّد على المشهد الأيروسى (جسدية الاشتهاء)، وارتباطه بمرايا تُبَدّده . والنماذج التالية توضح ذلك :

– ضاجعتها فى المرآةِ
وكان قد مضى على موتها،
أكثر من ثلاثين عامًا (نصوص شرقية٥١)

– يسقط الثلج على مدخنة البيت
وفى بهو المرايا / امرأة منتظرة
رجل فى دمها، يحرث، مأخوذًا / حقول الجسد المزدهرة
رجل يولد من أضلاعها / يسكن فيها / يختفى فى الذاكرة
(بستان عائشة ٧٨)

– (أميمةُ) قالت لمرآتها / ها هنا جسم النسر فوقى
ومرت مخالبهُ فوق نهدىّ / ... توغل بى حارثًا جسدى البكرَ
فكدت / وقد خطف الحب قلبى / أموت
أعانقه وهو عنى بعيدُ ،
وأشربه وهو منى قريب (البحر بعيد أسمعه يتنهد ٢٣)

عند هذا المستوى تتبين لنا علاقة المرايا البارزة مع المشهد



الأيروسى، باعتبار الأيروسية – كما يقول الناقد والشاعر المكسيكى (أوكتافيو باث)، (ليست جنسًا حيوانيًا ( (Sexoبحتًا بل هى طقس وتمثيل . الأيروسية هى الجنس محولاً إلى استعارة . والمخيلة هو الوسيط الذى يحرك الفعل الأيروتيكى والشعرى معًا، هى القوة التى تحول الجنس إلى طقس وشعيرة) (١٩٢). وتجلى هذا المشهد فى المرايا وارتباطه بها، يدل هذا الترابط على اللّذة الهاربة بين (الوجود والعدم، التجلى والخفاء، .. ) . ويرتبط ذلك فى نهاية الأمر بالتصورات المصاحبة دومًا للأنثى (عائشة) – كما مر بنا – التى تمثل الرمز الدال على البحث والرحيل المستمر دون اكتمال الوصول إليها، فعائشة والشاعر فى بحث مستمر عن نقطة التقاء .

– كنت وعائشة
نتبادل فى المرآة الأدوار
حتى أصبحت أنا الأصل
وصارت هى ظلى ..(البحر بعيد)

– عائشة تبحث عن وجهى فى مرآة الزمن
المكسور(٢/٤١٨)

تظهر علاقة المرآة – برمزيتها الصوفية – فى ترابطها مع الاستعارة الأيروسية حيث تبرز المرايا حُلمية الجسد، يقول ابن عربى (الصورة فى المرآة جسد برزخى، كالصورة التى يراها النائم، إذا وافقت الصورة الخارجية. وكذلك الميت والمُكاشِف، وصورة المرآة هى أصدق ما يعطيه البرزخ) (١٩٣)، وهذا ما تؤول إليه الاستعارة الأيروسية على الرغم من قولها أشياء كثيرة، (لكن تظهر فيها جميعًا

كلمتان: لذة وموت) (١٩٤) .

وفى ضوء ثنائية (الموت / الحياة) لنا أن نلاحظ فى الاستعارة الأيروسية بجوار ظهور المرايا، ما يتولد من تجاور لعنصر "الماء" معها، وهذا ما نجده فى النصوص السابقة، كما فى عبارات (الزورق فى البحر، يسقط الثلج، وأشربه ... )، بالإضافة إلى ما ذكر من ارتباط الماء بالأنثى فى رمزية (عائشة)، ولنا أن نتعرف على هذه العلاقة من خلال تحليل قصيدة (رؤيا) ذات العنوان الدال :

تتعرى امرأة فى حمام شرقى
تنظر فى مرآة غامت ببخار الماء
فترى : عينًا واحدة ،
نهدًا عُلق فى خُطّاف الباب
نصف الوجه ونصف المرآة
تصرخ، لكن خيوط الماء
تخنق صيحتها
بمرايا الباب(كتاب المراثى:١٨١)

تمتد القصيدة سرديًا بتوسل صيغة الغائب العائد على (المرأة) التى تمثل بؤرة السرد ومركزه، وتنكير المرأة يدخلنا منذ البداية فى حيز التمثيل الرمزى الذى يعاين (المرأة) من خلال تمديد تركيبى يقوم على تحريكها فى الزمان والمكان، فعلى صعيد الزمان تبدو الأفعال بجوار تحقيقها نوعًا من التوازى الموقعى فى بداية الجمل، تساهم أيضًا فى إحداث التتابع الزمنى المُرتِّب لأفعال السرد فى الزمن، يبدأ (بالتعرى، فالنظر، فالصراخ، ثم الاختناق) . ومكانيًا



تتحرك المرأة مع زاوية رؤية السارد وجهة المشاهدة التى تتحدد فى البدء بفضاء مكانى عام (حمام شرقى) ثم الرؤية داخله والنظر فى المرايا والنظر فى الباب .

والقصيدة تسرد شعريًا لحدث يمكن تلخيصه بأنها كانت تشاهد نفسها منشطرة، (نصف الوجه ونصف المرآة)، وهى النواة المحركة للنص، على أن المفاجأة التى تحدثها رؤيتها فى المرآة لجانب واحد للجسد (عينًا واحدة / نهدًا علق فى خطاف الباب) . ودلالة التعليق على الذبح(١٩٥)، مما استدعى (الصراخ)، تتحول تلك المفاجأة التى تجسد صورة الهلع من كونها رؤيا إلى واقع يخترق ويسيطر على صورة المرايا الخانقة وينزوى (الوجه) تمامًا، ويتوارى الصياح إيذانًا بموت الجسد .

فطهارة الجسد المشار إليها بالتعرى وابتغاء الاغتسال، تتحول إلى رمزية التماس جوهر الذات بعد التخلى عن عوائقه، لكن الأمر لا يتم، وهنا تبدو فاعلية المرايا والماء فى ضوء الصورة الأيروسية، الدالة على حياة / موت، ويبدو تعليل ذلك فى ارتباط الماء والمرايا بالأنثى، حيث (تظهر المرايا وأصناؤها : الينابيع فى تاريخ الشعر الأيروتيكى بوصفها رموزًا للسقوط والانبعاث، الينابيع تمامًا، مثل المرأة التى فيهن تتأمل ذاتها، هى ماء الهلاك وماء الحياة ؛ فالتحديق فى تلك المياه فالسقوط فيهن، ثم الخروج طفوًا، هى عودة إلى الولادة)(١٩٦) . وإن كانت لا تظهر طفوًا هنا فى النص، وربما يدل ذلك على رؤية بائسة ويائسة من بعثها.

## رابعًا: القناع

تتفاوت البنية الداخلية لقصيدة القناع من البساطة إلى التعقد، فعلى الرغم من التحكم الإطارى لشخصية مركزية – يحمل العنوان اسمها – تمثل المتلفظ للقول الشعرى فى القصيدة، وتفرض حضورها أوليًا على حركة التخييل لتكون ملامح وجودها الجديد، إلا أن البناء الداخلى لهذه الشخصية قد يقوم على التعدد أو البساطة .

ويقوم النمط المتعدد على تكوين (قناع مركب) من عدة ذوات أو أسماء تتفاعل داخل بنية القناع المركزى، سواء أسفرت تجليات هذه الذوات عن تعدد صوتى داخل البنية الكلية أو لم تسفر ؛ إذ تصبح هذه الشخصيات ليست عدة (ذوات) متجاورة على نحو يقطع ملامح التواشج بينها . بل تغدو هذه الشخصيات مرايا يحملها القناع ويرى بها ذاته وتجلياتها المتعددة فيوحد القناع فى حركة تكوينه بين كل صوره عبر العصور المتعاقبة، ليصبح رمزًا يُجسد رؤيا كلية وشاملة، تمثل خلاصة تجربته، وراء أشكال لا متناهية، يتقاطع معها فى تكوينه، ليخلق (قناعًا) سرمديًا يجمع بين ما يتناهى وما لا يتناهى، متخطيًا حدوده الزمنية الماضية، التى يمكن أن تتقاطع مع أبعد النماذج البدئية، ومنفتحًا على الحاضر الذى هو زمن الكتابة والفعل، ومنطلقًا نحو المستقبل برؤيته .

وحين يغيب التعدد الداخلى للشخصيات، يتخلق (القناع البسيط)، الذى يكتفى بالاسم الذى يشير العنوان إليه، فلا تزاحمه شخصيات أخرى تفرض حضورها، ومن ثم يصبح بنية بسيطة .

ومع أن القناع المركب يفترض بنية متعددة فى مصادر تكوينها، تشير إلى تنوع الشخصيات التى يتماهى معها، على عكس القناع



البسيط الذى يشير إلى مصدر تكوينى واحد متمثل فى الشخصية الأساس (القناع)، إلا أن انفتاح تجربة النص على (التناص) يجعل كل منهما منفتحًا على وفرة من النصوص، تُكوّن نسيجه الداخلى، بعيدًا عن علامات التنصيص لتتشابك هذه النصوص المتناصة – فى عملية إنتاجية جديدة للقناع .

لقد تخيرنا نصًا واحدًا لكل نمط من نمطيه، يعبر عن آليات اشتغال التناص . ونقدم (النمط المركب) من خلال (قناع الأصبهانى)، بدلالة بنيته المباشرة على وفرة النصوص، و(قناع أبى تمام) يقدم النمط الآخر (البسيط)، والذى يشير إلى اعتمال وفرة من النصوص، على الرغم من بساطة بنيته المباشرة .

١– القناع المركب

فى قصيدة (من بعض ما أهمله أبو الفرج الأصبهانى فى كتاب ]الأغانى[(١٩٧)، يأخذ الأصبهانى (أبو الفرج على بن الحسين الأصبهانى ٢٨٤هـ – ٣٥٦هـ / ٨٩٧م – ٩٦٧م) دور القناع الناطق للنص، والذى يتماهى معه البياتى، مستعيرًا صوته، وأسلوب قوله فى (الأغانى) ومعيرًا إياه وجهات نظره، فيحذبه من زمنه الماضى، ليرتاد أفق الحاضر الذى تتم فيه عملية الاستنطاق وفقًا لخلفيات تاريخية، وبنيات أسلوبية، متعلقة بشخصه التاريخى، ليقول ما لم يقله الأصبهانى .

وتخضع عمليات الاستنطاق أو إعادة الكتابة (للأصبهانى) لوجهات نظر (البياتى) الشاعر المعاصر، والتى تسير مع صوت الأصبهانى / القناع، على أن التقارب بين وجهتى نظر القناع

والبياتى لا يعنى (تطابقًا كاملاً) بين التجربة المنجزة فى القناع وسيرة حياة البياتى باعتباره مؤلفًا حقيقيًا، فليست عملية التقارب فى وجهات النظر تفضى إلى هذا التقارب، إلا باعتبار الذات المتماهية مع القناع (راويًا سرديًا) يتوارى خلف التشخيصات، وإن نقش فيها بعض تاريخه وتطالعاته . فالذات التى تمثلها شخصية القناع، صورة إنسانية كاملة ومكتملة لذات الشاعر، بعد أن اكتسبت أبعادًا رمزية، لتجسيد بنية درامية وموضوعية، من خلال خطاب مقنع يقوم على التلفظ الغنائى ويستخدم ضمير (المتكلم) .

فإذا كانت شخصية أبى الفرج الأصبهانى، تتعلق تاريخيًا، بما يدور حولها، من موالاة لبنى أمية، ونسبه إليهم، وكراهيته للعباسيين، بما أفضى إلى هروبه بعد سقوط دولة الأمويين إلى أصبهان وتغيير اسمه(١٩٨)، فإن البناء النصى للقناع المشدود إلى أفق معاصر، لا يقوم بتأمين أو إيراد هذه الروايات، بقدر استخراج فحوى التواجد بين عهدين للسلطة، سوف يتم إظهار المسكوت عنه فى تجربة – الأصبهانى – تجاه السلطة المضادة له، دون أن تكون هذه السلطة المضادة واقعة تحت حيز التعيين الزمنى أو التاريخى، بل تدين هذا الماضى ورداءته المعاصرة أو حتى المحتملة مستقبلاً .

وليس السمت التاريخى السابق فقط، ما يمثل البناء الدلالى المستعار من شخصية الأصبهانى، وتعيد القصيدة إنتاجه، بل يمكن القول أن هذه الإشارات تغيب فى قرار القناع عمقًا، لتظهر سمات أخرى مرتبطة بالأصبهانى، فالقناع يعيد امتصاص الخلفيات التاريخية المرتبطة بفعل التأريخ الأدبى الذى كان يمارسه



(الأصبهانى) فى كتابه (الأغانى)، وما يلازمه من فعل الكتابة بوصفه نشاطًا ملازمًا له، ويصهر هذه الخلفيات فى إعادة كتابة الأصبهانى نصيًا من خلال القناع .

وتتحول عمليتا التأريخ والكتابة إلى أفق جديد، لا يظل القناع يدور فى فلك (الأصبهانى) إلا بمقدار انقطاعه عن ذاته التاريخية، فيظهر القناع وكأنه يستكمل ما لم ينجزه أصله التاريخى بصدد التأريخ أو الكتابة .

ومتابعة البناء النصى للقناع تدل على تشغيل وظيفتى التأريخ والكتابة، على نحو تصبح فيه إعادة خلق جديد، فيقوم القناع – من جهة أولى – على ترتيب وقائع تاريخية وأدبية، على نحو يناظر البناء الأسلوبى لكتاب (الأغانى) للأصبهانى، وهذا التناظر الذى يتمثل فى بناء نصى يقوم على محاكاة (الأغانى) فى سرد الروايات والأخبار الأدبية والتاريخية لشخصيات متنوعة، فى جملتها تقوم على أخبار الشعراء وتاريخهم وأشعارهم، وما يدخل فى ذلك من استشهادات شعرية، أو إثبات بعض الروايات أو تكذيب بعضها، وهذه المحاكاة لأسلوب (الأصبهانى) فى (الأغانى) هى ما يبرر – بداية – تجاور (أبى نواس وبشار ومجنون ليلى)، على الرغم من التباعد التاريخى نسبيًا بينهم، وإذا كان (الأغانى) يقوم على أصوات المغنين والمغنيات والمنشدين للشعر، فإن وجود الصوت (الأنثوى) الذى يمثل (المحظية) فى المقطع (٧، ٨) يقدم المحاكاة الأسلوبية لبناء الأغانى أيضًا .

وعلى مستوى آخر يشير النص إلى إعادة الكتابة المرادة من القناع، حين يأخذ عنوان النص نفسه دلالة الكتابة الجديدة لما أهمله

الأصبهانى / التاريخى، هذا العنوان الذى يقول حرفيًا (من بعض ما أهمله أبو الفرج الأصبهانى فى كتاب ]الأغانى . ([وهنا يقوم القناع باستدراك ما فات أصله التاريخى، ويكتب ما لم يخطه بيديه، ليعيد خلقه، وإنتاج صوته فى إطار تخييلى يخترق الحدود الزمنية لتجربة (الأصبهانى) .

لكن ما الذى تم إهماله من قبل الأصبهانى، ويحاول قناعه المتخيل كتابته من جديد ؟ فى ظل أفق مغاير تعاد فيه كتابة (الأغانى)، يرجع البياتى – فى نص شارح – ما أهمله (الأصبهانى)، إلى غياب أخبار أبى نواس، عن كتاب الأغانى، وإهماله ما ورد عنه من روايات، يقول البياتى : (والمهم فى هذا الكتاب – يعنى الأغانى – أنه لم يهمل أحدًا من الشعراء باستثناء إهماله لأبى نواس، والغريب أن الناشرين عندما نشروا (الأغانى) فى أربعة وعشرين مجلدًا أضافوا إليها كتاب بن منظور (أخبار أبى نواس) بالرغم من عدم وجود علاقة بين الأغانى وكتاب ابن منظور)(١٩٩) .

النص الشارح – السابق – يضىء جانبًا هامًا فى القصيدة خاصة ما يتعلق بشخصية النواسى، وإعادة كتابة (القناع / الأصبهانى) تاريخه وأخباره وأشعاره من جديد، إذ يقوم النص التخييلى باستدراك ما فات النص الإخبارى – أى الأغانى – بشأن النواسى، وينطق القناع خلاصة تجربة النواسى المستبعدة هناك . لكن هذا النص الشارح – وإن أضاء ما يخص النواسى – لا يسلط الضوء على الذوات الأخرى داخل القناع وهى شخصيات بشار بن



برد ومجنون ليلى، والتى تمثل مرايا أخرى مجاورة لشخصية النواسى، إضافة إلى شخصية (المغنية) .

وحتى الإشارة إلى إهمال الأصبهانى لأخبار أبى نواس، والتى تمثل نقطة الإنطلاق نحو استكمال أخباره، تفتح النص على وفرة من النصوص التى تقدم أقصى درجات انفتاح النص ولا نهائية شفراته المتناصة، والتى لا تقف – كما سنرى – على (أخبار أبى نواس) لابن منظور التى يشير إليها النص الشارح باعتباره النص الذى يستكمل به أخبار النواسى أو ما يعيد ما أهمله الأصبهانى، بل إن نصوص كتاب (الأغانى) تتراءى أيضًا فى القصيدة، فأخبار النواسى لم تهمل تمامًا من الأغانى – خلافًا لما يذكره البياتى – فالصورة الاستعارية الممتدة لأبى نواس فى القصيدة، والتى تقوم على علاقته بمعشوقته (جنان)، تفضى إلى عقد حوار مع ما يذكره الأصبهانى نفسه من أخبار للنواسى وجنان فى (الأغانى) تحت عنوان (أخبار أبى نواس وجنان خاصة) . إضافة إلى انفتاحها على أشعار النواسى نفسه التى تصور هذه العلاقة، أو حتى نصوص أخرى تروى أخبارًا لها صلتها التناصية بأبى نواس .

وإذا علمنا أن شخصيات أخرى مثل بشار ومجنون ليلى تمثل أيضًا مرايا مجاورة للنواسى، فإنها أيضًا تفتح النص كذلك على وفرة من النصوص والأخبار التى يرتد بعضها إلى (الأغانى)، أو لا يرتد إليه ومن ثم فإن الأمر بصدد التناص داخل النص لا يقف عند حدود (قضية المنبع أو التأثير : فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التى يندر معرفة أصلها، استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا

مزدوجين [...]فالكلام كله : سالفه وحاضره يصب فى النص، ولكن ليس وفق طرق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طرق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج) (٢٠٠) .

وهذه الإنتاجية تقوم على أساس جدلية التفاعل بين القارئ والنص، إذ لا يكف فى ساحة التفاعل هذه، اعتمال النص، وتعدد مدارج إنتاجه، وصيرورة دلالته، بانفتاح النص على حركة اللغة، فيفكك (لغة الاتصال، لغة التمثيل أو لغة التعبير، ويعيد – النص – بناء لغة دون عمق ولا سطح لأن اتساعها ليس اتساع الشكل، أو اللوحة الفنية أو الإطار ولكنه اتساع مجسامى، اتساع الحركة التركيبية) (٢٠١) فما يعتمل فى النص من نصوص أكبر مما يستغرقه بناؤه اللفظى على الصفحة . فلكل تعبير تاريخ من الاستخدامات . وعلى هذا الأساس يقول بارت (كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيه نصوص الثقافة السالفة والحالية : فكل نص ليس إلا نسيجًا جديداً من استشهادات سابقة) (٢٠٢). و(القارئ هو الفضاء الذى ترتسم فيه كل الاقتباسات التى تتآلف منها الكتابة) (٢٠٣) .

فالنص الذى بين أيدينا وإن أحالنا عنوانه إلى (الأصبهانى) وكتابه (الأغانى) فإنه يحيلنا أيضًا إلى نصوص أخرى تتضمن أخبارًا أو أشعارًا تمثل إضاءة لغموض المتواليات الشعرية، وما يسفر عن هذا الغموض من وفرة من النصوص المتداخلة فى نسيج



النص .

ولعل أول ما يلفت الانتباه فى القصيدة، وضعية حركة صوت القناع فى المقاطع المتوالية، والتى تشير حركتها إلى وضعيتين لصوت الأصبهانى، وضعية أولى تظهر فى المقاطع (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٧)، يعمل فيها صوت القناع من خلال الرواية الخارجية وسرد الوقائع المتعلقة بالذوات أو المرايا، فيتوارى صوته المباشر وراء السرد عن هذه الذوات . ووضعية أخرى نلقى صوته مباشرة، يفضى بتجربته كما فى نهاية المقطع (٥) ومقطع (٦)، أو من خلال حواره مع الأنثى فى المقطع (٨) الأخير .

فى المقطع الأول ينقطع القناع / الأصبهانى عن ذاته فلا يسرد ما يتعلق بتجربته بقدر قيامه بالتفرغ لفعل السرد وإعادة كتابة (الأغانى)، متوارياً وراء مرآة ممتدة تعيد خط أخبار النواسى وجنان . وعلى الرغم من أن المقطع يبدأ بتعمية من يسرد عنهم ؛ إذ لا نعرف عائد الضمير ومرجعه المحدد، فى قوله (ضنت عليه بقبلة) فلا نعرف من هو المسرود عنه ومن هى التى ضنت، إلا أن إدماج المقطع الأول بتاليه يكشف عن تحديد المقصود، والذى يتحدد فى المقطع (الثانى) بالتسمية الكاشفة دون مواربة عن (أبى نواس وجنان) ومن ثم يكشف المقطعان عن تداخل وتقاطع يفضيان إلى عقد وحدة نصية بينهما بغية تشييد (مرآة) لاقطة لتجربة (النواسى) والتى تبدأ بقول القناع :

ضنت عليه بقبلةٍ
لكنها كانت لهارونَ الرشيد عشيقةً

ولزوجه
عرابها كان الوزير
وكان، أحيانًا، يغش
فيمتطيها
حاملاً بقرونه
عبء القضية والقضيـ ....

متابعة متتاليات الأسطر (فى المقطع) فى ضوء تعالق مفترض مع (الأغانى) أو (أخبار أبى نواس لابن منظور)، لا تكشف عن تقاطع مباشر أو صلة جامعة، فالعلاقة التى تسردها الأسطر بين الرشيد ومعشوقة النواسى (جنان)، لا تحظى فى كلا المصدرين بنصيب من الأخبار غير تلك المتعلقة فحسب بعلاقة النواسى وجنان، ومن ثم يبدأ النص فى تغييب التناص المحتمل بغية استكتاب (الأصبهانى /القناع) ما غفل عنه أصله التاريخى، أو لم يرد قوله فى زمنه أو أراد قوله ولم يستطع، لينطقه فى الزمن الحاضر (نصًا) وفق شروط هذا الحاضر .

والصورة التى تجمع بين أبى نواس، وهارون الرشيد، والعلاقة الشبقية التى يقيمها مع (العشيقة / جنان)، أو بعبارة أدق تحول جنان إلى جارية للرشيد، تفتح المقطع على (ألف ليلة وليلة)، فصورة (الرشيد) بوصفه نموذجًا دالاً على الانكباب على الشهوة ومطاردة الجوارى، واستحواذ البعد الجنسى عليه، لا تكف (ألف ليلة وليلة) عن ترديده فى أكثر من موضع، ساردة غرامياته وبحثه الدءوب عن الجوارى، لكن ما يمثل تعالقًا أكبر بين المقطع و(الليالى) ويحيلنا



إليها، ما ترويه إحدى الروايات عن حكاية تجمع هارون الرشيد بأبى نواس وجارية يقع الرشيد فى غرامها وتبادله نفس الغرام ؛ إذ تذكر (الليالى) فى الليلة (٣٣٨) عن ولع الرشيد بجارية فاتنة الجمال أثناء مروره ليلاً على مقصورة، وأقبل عليها مُقَبّلاً بعد أن لعبت به الخمر، وما لبثت أن بادلته خطاب العشق والهوى، وفى اليوم التالى يرسل (الرشيد) إلى (النواسى) – الذى كان حبيس إحدى الخمارات رهن مال أنفقه على (غلام أمرد) –، ليستدعيه لينشده شعرًا فى وصف هذه الجارية ويلبى (النواسى) الدعوة (أو الأمر) وينشده أبياتًا فى غزل هذه الجارية لتعيدها على أنغام العود (٢٠٤).

وتتشكل عناصر التعالق بين النصين فى حيازة المقطع محاور النص فى (الليالى)، والذى يجمع النواسى بالرشيد ويجعل جارية تبادله الحب فى ظل إقصاء لدور فاعل (للنواسى) إلا دور منشد الخليفة، بحيث يفهم ضمنيًا حجب العشق من قبل الجارية إزاء النواسى – بل أن الرشيد يقوم بتقبيلها كما تروى الليالى – فى حين يُعطى للرشيد . لكن المقطع وإن تعالق مع حكاية الليالى، فإنه لا يقوم بتثبيت دلالته، أو التأكيد عليها، فما يلبث المقطع (الثانى) – كما سنلاحظ – أن يحوِّل هذه الحكاية إلى خبر مكذوب ؛ إذ تظل علاقة العشق مثبتة بين أبى النواس وجنان .

لكن المقطع يطنب فى التصوير الجنسى وأنواعه التى تمارسه (جنان)، على نحو يؤدى إلى تصوير (جنان) فى صورة (جارية) فى حرم الرشيد، تمارس كل صنوف التابو الجنسى، ومحرماته، فهى تجمع ألوان الرزيلة الممكنة ؛ تضاجع الخليفة (هارون الرشيد)

وزوجته، وأحيانًا يغش (الوزير) فيمارس معها أيضًا الرزيلة . ووضعية (جنان) هذه تجعل منها نموذجًا لاختراق كل أنظمة (التابو) وما يجاوره أيضًا من انبثاق صورة (الخيانة) للمعشوق (النواسى) وابتعادها عنه ولعل هذه الوضعية التى تصور فيها (جنان) ضمنيًا باعتبارها ضمن الخدم وحريم القصور وتنأى عن عقد علاقة مع (النواسى) تعكس معنى أبيات لأبى نواس، تظهر فيها صورة (جنان) دون أن تسمى، وإن ظلت ضمن خدم القصور .

وناهدة الثديين من خدم القصر

كلفت بما أبصرت من حسن وجهها فما زلت بالأشعار فى كل مشهد

إلى أن أجابت للوصال، وأقبلتْ

سبتنى بحُسن الجيد والوَجْهِ والنّحر

زمانًا، وما حب الكواعب من أمرى

أليّنُها، والشعر من عُقَدِ السحر

من غير ميعاد، إلىّ مع العصر(٢٠٥)

فإذا كانت علاقة الوصال والعشق تتحقق من قبل (المعشوقة)، وتوافيه فى نهاية الأمر بعد تواتر أشعاره فيها، بما جعل شعره مفعول السحر، فإن المقطع يقول عكس هذه الأبيات ويشدد على ابتعادها عنه، لتتفرغ لجو القصر وما فيه من خليفة ووزير . وهذه الصورة تعود لتُعْكس مرة أخرى، لتأخذ صورة العشق ومبادلته (جنان) للنواسى موضع إثبات فى المقطع (٢) .

على أن المقطع يحتوى ظلالاً من المفارقة الساخرة فى تكوين



صورة الاستحواذ على المعشوقة، تلك المفارقة الساخرة التى تغدو طريقة لتحميل الكلام غير ظاهره، فالكلام محمول على جهته النقيضة، فيقول شيئًا ويعنى شيئًا آخر، ويغدو فى هذا السياق عملية (للخلاص من الرقابة، أكان الرقيب سياسيًا أم ذاتًا عليا) (٣١٥)، فالوصف المرتبط بهارون الرشيد ووزيره، يقوم على الانغماس فى الشهوة، وحمل مسئولية إشباعها، على نحو تصبح مفردة (القرون) دالة أيضًا على تمرير هذه العلاقات والتخفف من الأبعاد الأخلاقية . وتؤدى هذه الأوصاف إلى إكساب صفة السقوط على الخليفة ووزيره، لكن النص يربط هذه الأوصاف فى النهاية بحمل عبء (القضية)، والتى تعنى مضاد ما سبقها، بيد أن خلفية السياق تجعل من هذه (القضية) تدل على السخرية، على نحو لن يكون فيه التباس فى تأويل المحذوف فى آخر المقطع، سواء وضعنا حرف (التاء المربوطة) لتعبر عن قضية أخرى مناقضة للأولى، أو حتى تورطنا فى وضع (الباء) تتمة للكلمة المحذوف بعضها، لتشير بطريقة مباشرة إلى الدلالة السلبية المرادة من السخرية . أو حتى انفتح هذا الحرف المحذوف على عدة وحدات استبدالية أخرى كثيرة، تردد هذا المعنى السلبى والهجائى .

وتحيلنا صورة هارون الرشيد الأخيرة إلى معكوسها التاريخى، والتى تقترن بتواتر الأخبار الدالة على ورعه وتقواه وحمله مسئولية الدولة، ورعاية أمورها، وتوسيع حدودها، وتحيلنا أيضًا إلى معكوسها فى شعر النواسى نفسه فى ضوء علاقته بالرشيد، ومدحه إياه، وإثباته أوصافًا تنم عن حمله مسئولية الدين والدولة، بل إن

الأوصاف التى ينص عليها المقطع بصدد "الرشيد" معكوس أوصافه التى لهج بها أبو نواس حين قال مادحًا إياه :

تبارك من ساس الأمور بعلمهنعيش بخير ما انطوينا على التقى
إمام يخاف الله حتى كأنه أشم طويل الساعدين كأنما .

وفضل هارونا على الخلفاء وما ساس دنيانا أبو الأمناءيؤمل رُؤياهُ صباح مساء يناط تجادًا سيفه بلواء (٢٠٧) .

أو قوله :

هارون، يا خير الخلائق كلهم، .
ممن مضى فيهم، وهذا الغابر(٢٠٨) .

لم يعد إذن الرشيد – فى النص – هو الحاكم الذى ساس الدنيا بالتقى ومخافة الله حتى كأنه يصدر عن رؤى تقوم على هذه المخافة، ولم يعد كذلك ذلك الخليفة الذى حمل مسئولية الدولة بفتوحه المتعددة أو ارتفع عن سابقيه، وصار أفضلهم . إن الأصبهانى / القناع يعيد تشكيل صورة الرشيد وفقًا لنموذج مخالف لما هو تاريخى، وإدخاله فى أفق أدبى يغدو فيه نمطًا لمعكوس السلطة، السلطة حين تخون مسئوليتها، وتقع فريسة ملذات التسلط وشهوته .

ويتصل المقطع (الثانى) بسابقه، بقيامه بعبء تأسيس مرآة معاصرة للنواسى، كما يريدها النص، فيتم هذا المقطع تصورات سابقة عن أبى نواس وجنان، لا عن طريق تراكم فى نفس الاتجاه، أو إثبات لما قيل فى سابقه، بل تعديل لمسار المعنى يؤدى إلى عكس محتويات سابقة، والتوسع فى التصورات المضادة له.

كانت جنان عشيقة لأبى نواسْ



لكنهم كذبوا
فقالوا : إنها كانت تفرّ
إذا رأته مرنحًا سكران
فى قاع المدينة
أو تسول قبلة منها
وعانق طيفها من ثقب بابْ
كذبوا : "جنان" بحبه احترقت
وضاعت
أصبحت مجنونةً
تتسقط الأخبار عنهُ
تطوف فى الحانات
فى زى الغلام
يلوطها، الشعراء والمُجانُ
حتى تلتقى بأبى نواس
فإذا غفا الساقى
وهوّم بعضهم
صرخت بهم :
"من منكم هو ؟"

هكذا كانت تقول لمن تأخر أو تقدم للعناق .

تحتضن متتاليات الأسطر علاقة النواسى وجنان، وما يعتور هذه العلاقة من تعارض فى أخبارها، والتى تتأرجح بين إثبات عشقها له تارة أو نفى وتكذيب ذلك العشق من كلا الطرفين . وتستلهم متتاليات

الأسطر فى بنيتها العميقة أصداء أخبار وفيرة فى هذا الصدد، وما تحمله أيضًا هذه الأخبار من تعارض، إضافة إلى إحالتها التناصية إلى نصوص النواسى نفسه بصدد تلك العلاقة .

وعلى الرغم من التواصل الخطى فى بنية المقطع، وتماسكه نصيًا حول مدار أساسه علاقة النواسى وجنان وإثبات تلك العلاقة، إلا أن البناء المقطعى يقوم على حركتين متشابكتين، فإذ يثبت المقطع – بداية – علاقة العشق بين (جنان والنواسى)، وينعطف – بعد السطر الأول – نحو تلمس العلاقة المضادة بالاستدراك القائم على (تكذيب) الأقوال الأخرى، فإن بنية المقطع تقوم على حركتين يشير إلى كل منها فعل (كذبوا)، الحركة الأولى (س١ :٦) ويتم فيها تكذيب مجافاة (جنان) له، أو فرارها منه، وفى الحركة الثانية (س٧ : النهاية) وتقوم على تكذيب ضياع (جنان) واحتراقها بحثًا عنه.

وتبدأ الحركة الأولى فى مفتتح المقطع بإثبات علاقة العشق من قبل (جنان) تجاه النواسى (كانت عشيقة لأبى نواس)، ويؤكد هذا الإثبات منذ البداية على السير مع الروايات أو الأخبار التى تؤكد هذه العلاقة، والكتابة بمواجهة الروايات الأخرى المضادة، تلك المواجهة التى تفضى إلى عكس تلك الأخبار وتكذيبها . ومن ثم يتحول بموجبها المقطع الأول نفسه – الذى يشير ضمنيًا إلى جفاء (جنان) – إلى خبر يرويه القناع / الأصبهانى، ويُكذّبه فى نفس الوقت، فالأصبهانى يقوم فى ظل كتابة جديدة للأغانى بعملية رواية للأخبار، فيثبت وينفى، بغية استواء مرآته لوجهة نظره المرادة، والتى تتضمن فى ذات الوقت صورة أخرى للقناع .



وعبر متتاليات الأسطر يتحاور النص تناصيًا مع وفرة من الروايات والأخبار التى تحيلنا إلى أخبار النواسى وعشق جنان له، والتى تروى عن كلفه بها، وأنها لم تكن تحبه "حتى استمالها بصحّه حُبِّه لها، فصارت تُحبُّه بعد نُبُوِّها عنه"(٢٠٩) وتحيلنا أيضًا إلى أقوال (جنان) التى تعبر فيها عن حبها له، –كما يرويها الأصبهانى – مثل قولها : (ضَيَّق علىَّ الطُّرُق بحدّة نظره وتهتكه، وقد لهج قلبى بذكره والفكر فيه، من كثرة فعله لذلك) (٢١٠) . وهذا القول يحيلنا إلى شعر النواسى، الذى يعيد فيه قولها السابق شعرًا حين تقول على لسانه – كما يروى الأصبهانى أيضًا وكأن مضمون الخبر مستمد من الأبيات لا العكس –، ناطقة بهذا العشق .

قال ما اشتكتك وقالت ما ابتليت به ويعمل الطَّرف نحوى إن مررت به  مازال يفعل بى هذا ويدمنه .

أُراه من حيثما أقبلت فى أثرى  حتى يخجلنى من حدة النظر
حتَّى لقد صار من همى ومن وَطرى (٢٢٠)  .

إن هذه النصوص الدالة على عشقها له وإلحاحه على مطاردتها حتى تقع فى حبه، تشير إلى معكوس هذه العلاقة، التى يكذبها المقطع، بأنها كانت تفر منه، وتعانده، ولا تستجيب لهذا الحب، فالنص يثبت العلاقة الموصولة من جانبها، على نحو يعكس فيه أيضًا أشعارًا للنواسى تشير إلى مجافاتها له وابتعادها عنه، على الرغم من دوام تتبعها والبحث عنها :

جنان تَسُبَّنى ذُكرت بخيروأن مودتى كذب ومَيْن  ولى قلب ينازعنى إليها  رأت كلفى بها ودوام عهدى .

وتزعم أنَّنى مَذقُ خبيث  وأنى للذى أهوى بثوث  وشوق بين أضلاعى حثيث  فملتى كذا كان الحديث (٢١١) .

وينقلنا النص إلى بؤرة أخرى للتناص مع أشعار أبى نواس وأخباره، حين يربط فرارها (أى جنان) بما عرف عنه من هيام بالخمر إلى حد الترنح من كثرة معاقرتها، وهو ما يحيلنا إلى نصوص وفيرة للنواسى، مصوراً حبّه للخمر وتهالكه على تجرعها بين آلات الطرب ورنات القيان، والتى ترتبط فى بعض نصوصه بالرحيل والقلق .

أنا والله مشتاقُ  ومشتاق إلى الحانا .

إلى الحيرة، والخمر ت يوم الذبح والنحر (٢١٢) .

والأبيات السابقة – تكمل على نحو ما – خلفية الانكباب على الخمر، لا بوصفه شوقًا إلى اللذة، بل حالة ترقب إلى الخلاص تُطلب بواسطة الخمر هربًا من القلق، وعلى هذا النحو لم تكن جنان تفر منه أو تغيب وهو فى حيز سكره، بل ربما تكون حالة السكر والترنح دالة على بحثه عنها، واشتياقه إليها حائرًا قلقًا يتلمس قبلة منها، أو يعانق طيفها فى ظهوره أمامه فى حالة النشوة . ويظل باحثًا عنها فى قاع جحيم المدينة، لعلها تظهر هنا أو هناك .

ويحيلنا قول القناع (أو تسول قبلة منها) وسياقه الدال على المنع، والمشار إليه بالتكذيب، إلى مثيله فى بداية القصيدة (ضنت عليه بقبله لكنها كانت لهارون الرشيد عشيقة)، وإن تحول معناه فى هذا المقطع ليعبر عن هذا المعنى المناقض، فلم تمنع (جنان) عشقها عنه، أو تضن عليه بهذه (القبلة)، وهذه الإشارة بدورها تنقلنا إلى أخبار



النواسى التى تروى عنه تقبيلها أثناء الحج (إذ لثم الحجر ولثمها معه، وألصق خده بخدها) دونما اعتراض منها . وهى الواقعة التى يعيد النواسى صياغتها شعريًا قائلاً :

وعاشقين التف خَدَّاهمافاشتفيا من غير أن يَأثَما  لولا دفاعُ الناس إيّاهُما .

عند التثام الحَجَر الأَسْود  كأنما كانا على مَوْعِد  لَمَا اسْتفاقَا آخرَ المُسْنَد (٢١٣) .

والنص يحاور هذه النصوص، ويتعالق معها، ولكنه يحول معناها، من خلال التشديد هنا على علاقة العشق، من قبل جنان، إذ لم تفر منه، أو تمنع عشقها عنه أو قبلتها، وفى ضوء هذه العلاقة يقوم النص بعكس بعض الأخبار المضادة لهذا العشق، فوصف (عناق طيف جنان) يحيلنا إلى أخبار تدور حول صدّها له، على نحو أصبح معانقة طيفها هو الأمل فى الوصال . يقول أبو نواس :

إذا التقى فى النوم طيفانا  يا قرة العين فما بالنا .

عاد لنا الوصل كما كانا  نشقى ويلتذ خيالانا (٢١٤) .

هذه المعانقة للطيف بعد تأبى الوصال الفعلى، تحيلنا إلى قوله :

دست له طيفها كيما تصالحه  فلم يجد عند طيفى طيفها فَرَجًا

حسبتُ أن خيالى لا يكون لِمَا جنان لا تسألينى الصُّلحَ سُرعة ذا .

فى النوم حين تأبى الصلح يقظاناولا رثى لتشكيه ولا لانا أكون من أجله غضبان غضبانا فلم يكن هيَّنا منك الذى كانا (٢١٥)

.فالنص يقوم بعكس تلك الأخبار والأشعار، مؤكدًا فى سياقه الكلى على حالة عشق جنان له . وعدم ابتعادها عنه، وتجسدها لديه

بوصفها حقيقة ثابتة دون هروب أو فرار .

ومع الحركة الثانية للمقطع (س٧ : النهاية) تتحول بنيته لتكذيب الرواية المفترضة أو المحتملة الأخرى للعلاقة بين النواسى وجنان ؛ فإذا كانت الحركة الأولى تنفى فرارها وابتعادها عنه، فإن هذه الحركة تقوم على نفى احتراقها / موتها بحثًا عنه فى الحانات، وضياعها أوتشردها أو فقدان ملامحها الأنثوية أثناء ذلك التقصى والتحرى عن أخباره .

وتكوِّن هذه الحركة بجوار الحركة السابقة، بؤرة تناصية أخرى تتعالق مع أخبار أبى نواس وأشعاره ؛ إذ تنفتح أيضًا على وفرة من النصوص التى تشير إليها متتاليات الأسطر وتنبنى دلالتها بها .

مؤشر المتتالية الدال على طواف (جنان) فى زى غلام، وما ينبثق منها من صورة الخنثى، إضافة إلى الممارسات الشاذة المصاحبة لها، يعمل هذا المؤشر على انفتاح الحركة المقطعية على روايات وأشعار كثيرة، تحكى عن سقوط النواسى، وممارساته الشاذة، ومطاردته الغلمان، وشغفه الشاذ بهم، كما تشير إلى احتجازه فى الحانات رهن الانفاق عليهم – كما تقول رواية ألف ليلة وليلة السابقة – وفى إطار علاقة النواسى وجنان التى يُشَيِّدها النص، تحيلنا أيضًا إلى الروايات التى تروى صدق محبته لها، على نحو جعله يشتهى النساء، على كلفه بالغلمان، هذا الاشتهاء الذى جعل أصحابه يصورون حبه لها، خروجًا عن حده الذى عرف عنه، أى (من حب الغلمان إلى حُب النسوان) (٢١٦) . وإن كانت نصوص أخرى تشدد على إصرار النواسى على ممارساته الشاذة، وتفضيله إياها



على زواجه من (جنان)، فيروى أن (جنان) وافقت على الزواج منه شريطة ألا (يلوط) لكنه رفض هذا الشرط قائلاً :

يشارطنى الحبيب على الشروط  أرى ترك اللّواط علىَّ عارًا .
ولست لما يُشارِط بالسخوط  لأنى واحدٌ من قوم لوط (٢١٧)

.لكن هذه الروايات والنصوص التى يتقاطع معها المقطع لا تُقَدم فى سياق التأكيد ووضعها بوصفها صفات ملازمة لأبى نواس كما يشير إليه النص، ثمة خلخلة لعلاقة هذه الأخبار والأوصاف، تُنْزع عن طريقها حيازتها من قبل النواسى، لتشير إلى (الشعراء والمجان)، الذين يقعون نصيًا فى الجهة المقابلة له، بحجبهم لفعل التلاقى الفعّال بينه وبين (جنان)، فالقناع النصى للأصبهانى يقوم بعملية مراجعة للعلاقة بين النواسى وجنان، ويسم الصفات المرذولة فيه لمعارضيه .

على أن المقطع أيضًا لا يكف عن إحالتنا إلى أشعار أبى نواس، فالصورة المشهدية المسرودة، والتى تقوم على مشهد الحانات وجو السكر وطواف (جنان) فى ذى غلام بين المهومين، تحيلنا إلى أشهر قصائده، التى تحتوى عناصر الصورة وبنيتها المشهدية على نحو بارز، والتى تقول :

دع عنك لومى فإن اللّوام اغراء صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها
من كف ذات حرٍ فى زى ذىّ ذكرٍ  قامت بإبريقها، واللّيْلُ مُعتكِرُ
فأرْسلَتْ مِنْ فم الإبريق صافيةً دارت على فتية دان الزمان لهم
لتلك أبكى، ولا أبكى لمنزلة .
وداونى بالّتى كانت هى الدّاءُ  لوْ مَسَها حجر مَسّتْهُ سَرّاءُ
فلاحَ من وجهها فى البيت لألاءُ  كأنما مُحّبان لوطىّ وزنّاءُ

أخذها بالعين إغفاءُ فما يصيبهم إلاّ بما شاؤوا كانت تحل بها هندُ وأسماءُ(٢١٨) .

فعلى الرغم من غياب (جنان) من الأبيات، فإن عناصر التقاطع تظهر بارزة بين النصين ؛ إذ يظهر شبح (جنان) النصى من بين وصف (الساقية) التى تبدو فى (ذىّ ذى ذكر) كما تبدو (جنان) تمامًا فى المقطع (فى زى الغلام)، ولا يقف التعالق عند حد التعادل الدلالى بين (جنان) و(الساقية) فحسب، بل إن الممارسات الشاذة (اللواط) التى يقوم بها السكارى فى نص النواسى (لها محبان لوطى وزّناءُ) تجد صداها فى تصوير (جنان) فى المقطع (يلوطها الشعراء المجان) . ويعمل المشهد القائم على تعاطى الخمر، وحالة التهويم والنعاس الذى يعترى رواد الحانات على إبراز التعالق بين النصين .

ولا يتوقف وصف (جنان) وما يرتبط بها من صورة (الخنثى) عن إحالتنا إلى النص السابق فحسب، باعتبار أن (الساقية) بديلٌ عن جنان، فملامح الخنوثة لا تقف فى نصوص – النواسى – على وصف (الساقية) فحسب، بل تطول الساقى الذكر ذاته .

فالنص يعكس البنيات الوصفية والتصويرية الملازمة لشعر النواسى، والتى لا تكف عن إبراز صورة (الخنثى)، بإصباغ الأبعاد الذكورية على الأنثى أو الأنثوية على الذكر، فهذه الأوصاف تأخذ منحىً جديداً، يمثل قطيعة مع خطاب النواسى وأفقه التعبيرى المباشر، من أجل إعادة قراءته من قبل النص على نحو مغاير .

إن النص ينفى الصفات السلبية الملازمة للنواسى، وما فيها من



أخلاق مرزولة، على أن النص أيضًا يقوم باستنطاق العلاقة بين النواسى وجنان، فلم يعد نفس سمت النواسى التاريخى المحب للذة الشاذة كما هو فى النص، ومن ثم لا يصبح أبو نواس صورة عدمية وسلبية لصورة العاشق الذى يلهو ويعبث فى الحانات تاركًا محبوبته تتسقط أخباره، على نحو تصبح فيه جارية / ساقية، ضائعة ومجنونة بحثًا عنه وعن وجهه فى وجوه السكارى . فالنص كما ينفى فرارها منه، يشدد كذلك على عدم ضياعها بحثًا عنه أو فى تلمس أخباره . وكأن النص فى الحالتين ينفى عن صورة النواسى التاريخية عدميتها، هذه العدمية التى تتمثل فى الحركة الأولى بعملية العشق الصريح (لجنان) على نحو يؤدى إلى (عناق الطيف وتسول القبلة) وعلى الرغم من ذلك تفر منه، وفى الحركة الثانية ينفى كذلك عن النواسى إرادته المسلوبة فى الحانات منتظراً ظهور جنان وهى تتسقط الأخبار عنه .

إن القناع / الأصبهانى يعيد اكتشاف النواسى وشخصيته، بإنتاجية جديدة، ويفسر تاريخه وفقًا لما تحمله وجهات نظر القناع / الأصبهانى المعاصر، لا كما صوره الأصبهانى التاريخى، أو كما كان النواسى نفسه . وترتد صورة (النواسى) الجديدة إلى شخصية القناع ؛ فتصبح مرآة له باعتباره مؤسسًا لهذه الرؤية والتى تنطوى بدورها على التماهى بين صوتين، صوت القناع وصوت الشاعر المكون لهذا القناع، وهنا يتم التداخل فى بنية النص بين نظامين إشاريين، نظام إشارى ظاهر، يمثل صوت القناع / الأصبهانى، وما يصوغه من مرايا مرادفة له تتصل من جانب بالعناصر التناصية

الوفيرة التى تحيلنا إليها . وفى نفس الوقت تشير إلى صوت الشاعر (البياتى) الذى ينبثق من عمق البناء النصى، وتخضع عملية النظام الإشارى الأول لوجهات نظره وجهازه الإشارى .

ويمكن القول بعبارة أخرى، إذا كان القناع الشعرى مركبًا من صوتين هما صوت الشخصية التاريخية وصوت الشاعر الغنائى، ويُظْهر النص الصوت الأول ويظل الصوت الثانى حاضرًا فى النص لا من خلال إحالة الضمير عليه، بل من خلال حضور وجهات نظره المقاربة للقناع، والتى تخضع لشروط إنتاج الأخير . فعلى ذلك يمكن القول أيضًا أننا فى (القناع) إزاء حوار تناصى بين خطابين ونسقين إشاريين يعود الأول منهما على القناع الذى يتماهى معه الشاعر، ونسق آخر إشارى يرتد إلى الشاعر الغنائى . على أن هذين النسقين ليسا نسقين بسيطين بل يقومان على التعدد، فيفتح النظام الإشارى للقناع على وفرة من النصوص التى تحيلنا إليها كلماته، وينفتح أيضًا النظام الإشارى (للشاعر) على جهازه الرمزى الذى أنشأه عبر دواوينه المتلاحقة .

عند هذا المستوى يكون إنتاج الدلالة النصية قائمًا على التعدد ؛ فإذا كانت (جنان) التى يطول النص ويتسع لسرد علاقتها بالنواسى تكون من خلال صوت القناع / الأصبهانى، فإنها تعود لترتد إلى النظام الإشارى للبياتى أيضًا ؛ فترتد (جنان) لتعود إلى النظام الإشارى للأنثى فى شعر البياتى، لتمثل – بمعنى من المعانى – تحولاً من تحولات الاسم الأنثوى الجامع لدى البياتى أى (عائشة) – ما دام البياتى لا يكف عن دمج جهازه الرمزى فى أغلب قصائده –



ومن ثم تصبح عملية استنطاق شخصية النواسى على مستوى آخر، استنطاقًا لنظام الإشارة لدى البياتى ؛ إذ يرى فيها ذاته العميقة، ويستنطق علاقته بجنان فى ضوء علاقة البياتى/الشاعر برمزه الأنثوى (عائشة) .

إن المتتاليات النصية كما تحيلنا إلى نصوص وأخبار أبى نواس مع (جنان)، تحيلنا فى نفس اللحظة إلى نصوص البياتى – الكثيرة – وهو يصنع رمز (عائشة) . فإذا كان مفتتح النص فى المقطع الأول يشير إلى تحول (جنان) إلى جارية فى قصر (الرشيد) بما يكشف عن دلالة خيانتها للعاشق . فإن معكوس هذا المعنى تشير إليه قصيدة (عن وضاح اليمن والحب والموت)، إذ تظل (زوج الخليفة) على حبها للشاعر (وضاح اليمن) ومجافاتها للخليفة، وتظل كذلك تروى – على الرغم من موته على يد الخليفة – عن طقوس خروجه وصعوده مرة أخرى . وتحيلنا أوصاف (جنان) التى تقع فى براثن (الخليفة) أيضًا إلى نصوص أخرى للبياتى، مثل قصيدته (قراءة فى ملحمة جلجامش)، إذ تصبح (صاحبة الحانة) التى يغتصبها (الجنرال) معادلاً أيضًا لـ (جنات/عائشة) .

صاحبة الحانة كانت تبكى
لكن الجنرال/ كان يضاجعها فى الحان(كتاب المراثى ٩٧)

ووصف (جنان) بالجارية أو الساقية، يحيلنا كذلك إلى نص (الجارية)، إذ تصبح الأنثى رمزًا للسقوط فى زمن الطواويس .

سقطت مثل تفاحة فى الوحول
وتحت ذيول الطواويس

فى زمن المرأة / الجارية
كل من نظموا الشعر عاجوا عليها / وطافت عليهم
وكانت هى الساقية / رقصت فى فضاءاتهم عارية(كتاب المراثى ١٣١)

بل إن تيمة (الفرار) من المحبوب، لها وضعية قارة فى شعره يقول، (لكنها تفر قبل ذروة العناق / تعود للأعماق (٢/١٥٧) . وعلى هذا النحو فإن تحت كل عبارة ومتتالية وفرة من النصوص التى تحيلنا إلى شعر البياتى وجهازه الرمزى، بحيث تنفتح حركة إنتاج الدلالة على هذه النصوص .

وينطلق القناع / الأصبهانى فى مقطعى (٣و٤) إلى تجسيد (مرآة) أخرى مجاورة (لمرآة) أبى نواس ؛ إذ يؤسس مرآة (لبشار بن برد ٩٥هـ – نحو ١٦٨هـ) . وعلى الرغم من احتجاب السارد خلف الأحداث المروية فإن صورته تظهر أيضًا فى العمق .

الكبش بين نعاجه
يختار من كانت هى الأصبى
ويهجرها إذا حبلت / وأدركها المخاض
لكن بشار بن برد / كان يختار الأرامل والصبايا
كان يختار الجميع فالصفر كان بداية ونهايةً للكون / فى حسبانه
وفجيعة الإنسان فى شرك الوجود .

فالصورة المرادة لبشار تقع فى الجهة المناقضة (للكبش) ذلك الكيان الرمزى الذى يشير للوهلة الأولى إلى الفحولة والذكورة التى تنتخب من القطيع (الأنثى)، ثم يتركها فى ذروة وصولها إلى مرحلة



الإخصاب وصولاً إلى الولادة . ويعود ليرتد هذا الكيان الرمزى بتعدد دلالته، فيشير إلى السلطة، السياسية أو (الخليفة) باعتباره معادلاً (للرشيد) بوصفه رمزًا للسلطة فيشدد مرة أخرى على المعنى الهجائى للسلطة أو يعود ليرتد إلى (الشاعر) ذلك الكيان المناقض لشخصية (بشار)، وإن كان عند هذا المستوى لا يكف أن يغازل رمز عائشة بتعدده الدلالى، وازدواجية إشارته على الفعل الإبداعى والثورى الحضارى معًا، والتى يصبح (الكبش) / (السلطة) له دور فى تغييبها .

وتعود الأسطر لترسم بشار بطريقة معكوسة (للكبش) ؛ إذ يستوى لديه جميع النساء الأرامل والصبايا . وهو وصف يحيلنا إلى عشق بشار للنساء، وتشبيبه بهن، حتى نهاه (المهدى)، وعشق بشار للصبايا والأرامل دون تفرقة، يظهر فى قوله :

شعرًا تُصلّى له العواتق والـ ثم نهانى المهَدىّ فانصرفتْ
فالحمد لله لا شريك له .
ثيبُ صلاةَ الغواة للوَثَنِ نفسى صنيع الموفق اللّقِنِ ليس بباق
شىء على الزمنِ (٢١٩) .

ولكن النص يقدم (بشار) بوصفه عاشقًا لا يفرق بين جميع النساء، ليعبر عن موقف وجودى، أصبحت فيه كل النساء تمثل جوهرًا واحدًا فى جميع صوره وهنا يلتقى بشار بالبياتى الذى قال :

– كانت تنشب فى داخله معركة بين المعبودات :
واحدة ماتت قبل الحبِّ، وأخرى بعد الحب وأخرى فى
المابين وأخرى تحت الأنقاض(٢/٣٩٥)

– أرى كل نساء العالم فى واحدة تولد من شعرى (٢/٣٩٠)
– كونى (لارا) أو (ليلى) أو (هند)
كونى ما شئت ولكن كونى خاتمة العقد(٢/٤٥٤)

التعارض بين (الأرامل / الصبايا) فى صفة البكارة، يفتح النص أيضًا على التعارض الدورى فى رمز (عائشة) بين (الصبا / الكبر) . ولكن التعارض هنا لا يدل على جدلية (الحياة/الموت)، بقدر ما يدل على عبث الوجود، والتسوية بين الأشياء فى ظلال عدمية ؛ إذ يصبح الصفر بداية ونهاية للكون، ومن ثم سوف تستوى كل النساء فى ابتعادها وغيابها .

وتتسع (مرآة) بشار فى المقطع (٤) لترسم صورة لبطل نموذجى، يدل على (الشهيد) المواجه للسلطة .

كان الكتاب مخضبًا بدم القتيل
وعلى جدار السجن
أبيات لبشار بن برد
كانت الضوء الأخير
ورغيف خبز فى الجوار / وكوز ماء
ووراء سور مدينة العميان
كان القاتل المأجور / يمشى فى الجنازة
منشدًا شعر القتيل

وتتقاطع متتاليات الأسطر مع الأخبار التى تذكر قتل (بشار) على يد (المهدى) بسبب هجائه له، إذ يعبر هذا الخبر عن مضمون المقطع، وإن كانت الأسطر تحيلنا إلى أشعار بشار أيضًا فى هجائه



للمهدى، على اعتبار أن هذه (الأبيات) كانت الضوء الثورى فى مواجهة السلطة القمعية .

– خليفة يزنى بعماته  أبدلنا الله به غيره– بنى أمية هُبوا طال نومكُمُ  ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا.

يلعب بالدَّبرق والصولجان ودس موسى فى حِرِ الخيزران(٢٢٠)
إن الخليفة يعقوب بن داود  خليفة الله بين الزق والعود(٢٢١) .

وهذه الأبيات (المسكوت عنها) والملمح فقط إليها، من شأنها أن تحيلنا إلى نصوص البياتى التى تهاجم السلطة وأنواعها المتعددة، عبر دواوينه المتتالية .

ربما بمنطق لغة البياتى لا لغة بشار فحسب يعيد (القناع) إنتاج صورة لبشار تقوم على الزهد والتصوف، حين يجعله شهيداً صوفيًا، لا يملك من الدنيا إلا (رغيف خبز وكوز ماء) . فبشار – القرن الثانى الهجرى – يسرد (الأغانى) كثيرًا من أخباره حول طلبه للمال وإلحاحه عليه، واستخدامه الهجاء عند منعه عنه، وهو الهجاء الذى يبرزه الأغانى بوصفه سببًا لقتله .

دينار آل سليمان ودرهمهم  لا يبصران ولا يرجى لقاؤهما .
كالبابليين حُفا بالعفاريت  كما سمعت بهاروت وماروت(٢٢٣)

.وإن كان (الأغانى) يذكر أيضًا أقوالاً له يعبر فيها عن زهد المال، وطلب التعفف .

خليلى إن المال ليس بنافع  وما خاب بين الله والناس عاملُ  ولا ضاق فضل الله على متعففٍ .
إذا لم ينل منه أخ وصديقُله فى التقى أو فى المحامد سوقُ

ولكن أخلاق الرجال تضيق (٢٢٤) .

بهذه الدلالة الأخيرة التى تحملها أبيات بشار، يصبح رمزًا يجمع بين قوة الكلمة والمواجهة، وبين مسئولية الكتابة وما يترتب عليها من نتائج، وليمثل فى النهاية نموذجًا للشهيد، الذى يقع فى براثن السلطة والقَتَلة المأجورين، وتظل لكلماته دورها القيادى والثورى . ولعل (بشار) بهذا المعنى، يشير إلى نموذج الشاعر (الملتزم) فى مواجهة السلطة، والذى تعبر عنه نصوص أخرى للبياتى .

– يموت الدكتاتور ويبقى الشاعر(٢/٤٤٠)

– فى بهو مرايا السلطان / يرتجف الشعراء الخصيان

ترتجف الأصفار / والكلمات المأجورة تحت نعال الثوار(٢/٤٣٩)

– فالشعر هو العصيان / والفرح المكتوب عليه أن يشقى فى كل الأزمان

وحضور وغياب لطقوس الحب السِّرىِّ بنار الكلمات

فعلى الشاعر أن يختار / ما بين ربيع الأرض المتمرد

والعبد المخصى بباب السلطان / والطبل الأجوف والقيثار

والحلزون الأعمى والنمر الوثاب / والثائر والشحاذ (٢/٤٤٢)

ويعقد مقطع (٥) مرآة أخرى لشخصية من شخصيات (الأغانى) حين يقول :

مجنون ليلى لم يمت بالحبِ

مات بغيره

فالموت أبخل ما يكون



فإذا كانت أخبار (مجنون ليلى) قد سيطرت على نصيب وافر من عناية الأصبهانى فى (الأغانى) وتصوير حبه (ليلى) ووصوله إلى درجة من الفناء فى هذه المعشوقة، فإن (الأصبهانى / القناع) يأخذ من أصله المصدرى هذا الاهتمام بمجنون ليلى، ويرصد له (مرآة) مجاورة للمرايا الأخرى . لكنه يحرف فى تفاصيل قصة المجنون، ويعدلها عن مسارها، فالتلازم بين الموت والحب لا يصبح الأساس فى صياغة (مجنون ليلى)، فلم يعد الحب وحده سببًا فى الموت . إن أشعار المجنون التى يرد فيها حبه لها، تأخذ دلالة مغايرة، فبغير الحب مات المجنون، وهنا تنفتح دلالة (بغيره) المسكوت عنه، لتشير إلى حب مرتبط بالثورة ومواجهة السلطة، ولعل تضمين أسطر البياتى قول (صريع الغوانى):

سوالفه تفنى الورى خل لحظةومن لم يمت بالسيف مات بغيره

ووجود (الحب) مكان (السيف) فى النص، قد يشير أيضًا إلى الأبعاد المرادة وراء المسكوت عنه .

فى المقاطع التالية يبدأ (الأصبهانى/القناع) فى بث صوته مباشرة، ليصبح هو محور القول وتجربته أساس انطلاقه، إذ يتقاطع مع كل تجارب (الشخصيات) السابقة ويجعل منها مرايا لتحولاته، وصورة واحدة لوجه واحد لا تخونه .

هذى المرايا لا تخون الوجه

إلا عندما يأتى الخريف

تتساقط الأوراق فوق زجاجها

وقناع جارية الفصول

وعواء ذئب الموت فى الغابات
فى جبل الجليد / جعل الطبيعة تستغيث

فالصور المتجلية فى المرايا (الذوات/الشخصيات)، تعبر عن (القناع /الأصبهانى)، ولا تخون وجوه أصحابها، إذ يتوحد القناع بأبعد (ذات) قد تمثل صورة من معاناته، غير أن صور الموت (الخريف /عواء الذئب/الجليد )، تجعل من كل هذه (الذوات) تتوحد فى طقس عدمى لا ينذر بالتجدد، تتساقط أوراق الطبيعة، مع أوراق الكتابة عنهم، وتزداد هذه الحالة بغياب المعشوقة، فيتحول البحث عن (الوجه) أو (الذات)، إلى ارتباط برحيل دائم ووجه ضائع المعالم .

ماذا سأحمل بعد أن رحلت
سوى هذى المرايا والقناع
من أصبهان لأصبهان / أرقُّ على أرقٍ
ووجه فى الظلام / يتلمس الضوء البعيد
ويختفى بين الزحام

وعلى هذا النحو يجسد القناع صوتين : صوت القناع وصوت الشاعر الغنائى ونظامين إشاريين متشابكين، يمثل الأول النصوص المتعددة التى تدور حول الشخصية / القناع، وما تحمله من إحالات وأصداء متعددة، ونظام إشارى آخر لا يكف عن إحالتنا إلى الجهاز الرمزى لشعر البياتى ونواصل فى القسم التالى تحرى هذه العلاقة حين تعمل فى قناع بسيط، يعتمد على شخصية واحدة .

٢- القناع البسيط

فى نص -]احتضار أبى تمام(٢٢٥) [يعتمد البياتى على نمط



القناع البسيط، وعلى الرغم من قصر النص - يتكون من (١٧) سطرًا - تعتمل وفرة من النصوص فى نسيجه الدال، وتقسيم القصيدة إلى عدة وحدات للقراءة - تتفاوت فيما بينها عملية التناص - كفيل بإبراز وفرة النصوص، وقدرتها على إنتاج مستمر للدلالة .

يقول :

?وكالماء والريح لا استقر بأرض
فموت الطبيعة والكلمات
يدفعنى للرحيل

عنوان القصيدة بوصفه موجهًا لحركة التقنع وتكوين الدلالة يحيلنا إلى أبى تمام ٢٢٦هـ - ٢٣١هـ [بوصفه متلفظًا للنص، وخائضًا للتجربة المسرودة فيه، على أن التماهى مع صوت القناع / أبى تمام لا يترتب عليه إحالة مباشرة إلى أقواله وأشعاره وأخباره . فالنص وهو يُظْهر صوت القناع لا يبرز بطريقةٍ جليّةٍ ترجيعًا لأقواله، ولا يبقى فى ظل هذا التغييب إلا انفتاح النص - فى ظل غياب علامات الاقتباس - على حوار خفى بين النص ونصوص كثيرة لأبى تمام تحمل أصداء أشعاره وأخباره، وتعمل فى نسيج القناع بوصفها أثرًا من الطائى، وتعتمل فيها - فى نفس اللحظة - نصوص أخرى تحيلنا إلى شعر البياتى - باعتباره من يستلهم القناع وفقًا لشروطه الرمزية وآليات جهازه الرمزى المنجز - بل ربما تنفتح أنسجة النص على نصوص أخرى خارج هذين القطبين ليغدو النص (أثرًا) يتشكل من أصداء تند عن الحصر .

ثمة ارتباط تعقده الوحدة النصية الأولى بين موقفين يعد أحدهما

نتيجة للآخر، (موت الطبيعة والكلمات) يمثل فعلاً طارداً، يدفع إلى الرحيل وعدم الاستقرار، وهذه الرغبة فى الرحيل أو إن شئنا التنقل المكانى والسفر – تشير أول ما تشير – إلى تاريخ الطائى وأخباره المتواترة الدالّة على سفره وانتقاله من أرض لأخرى . منشداً أشعاره، على أن هذه الإشارة تأخذ معنىً معكوساً فى النص، فلم تعد (الكلمات) بدلالتها الضمنية على القول الشعرى، مصاحبة للشاعر المنشد، إنها تلتحم مع (الطبيعة الميتة) ليصبحا معًا عنصراً دافعًا للرحيل، وليس عنصراً للانتقال من أجل الإنشاد أو التغنى، ولعل فى هذا المعنى ما يحيلنا إلى قول الطائى بطريقة مضادة، حين جعل من القصيدة أو كلماتها، فى صورة مذهلة للتجويد والتنقيح، تملأ الآذان بحكمتها وتجوب الآفاق وتصبح آلة للقتل والتنكيل .

خُذها مثقفة القوافى رَبُّها  حذاء تملأ كل أذن حكْمةً كالطعنة النجلاء من يدِ ثائرٍ .

لسَوابغ النّعماء غير كنود  وبلاغةً وتُدرُّ كل وَريدِ  بأخيه أو كالضَّرْبَة الأخدود (٣٣٥) .

فلم تعد كتابة القناع / الطائى أو كلماته تمتلك تلك القدرة على القتل أو التنكيل، بل تتحول إلى عنصر يؤدى إلى ألم الذات واغترابها، ودافعة للرحيل، بل تغدو هذه الكتابة جزءً من موت الطبيعة وتوقفها عن التجدد الخلاق . وتعقد الوحدة بهذا المعنى الأخير حواراً مع شعر البياتى، وتحولات دلالة ]الكلمات . [فالكلمات أو بالأحرى دورها الفاعل ووظيفتها بوصفها قيمة للتغيير تنفتح على صيرورة دلالاتها فى شعر البياتى إيجابًا وسلبًا . فلم تعد الكلمات



التى تغنّى بها وبقدرتها لها نفس الوظيفة، التى يرددها فى أكثر من موضع . مثل :

كلماتى لن تهرم  كلماتى لن تصدأ .

كلماتى لن تهزم  كلماتى فى المرفأ.

(١/٣٨٠)

أو قوله :

لن أهزم حتى آخر بيت أكتبه ...(٢/٤١٥)

فالكلمات تقع فى فخ الموت والهزيمة، وتتوقف عن كونها عنصراً مجابهًا لحالة الجدب والخراب المحيط بعملية إنتاجها، ولم يعد صوت الشاعر متعاليًا على الموت، ومتخذًا من الرحيل وسيلة للتجدد، كما قال فى نص سابق له .

صوت الشاعر فوق نحيب الكورس يعلو، منفرداً، منحازًا

ضد الموت وضد تعاسات البشر الفانين، بنار سعادته

السوداء يجوب العالم منفيًا يتطهر(٢/٤١٧)

إنها الكلمات / الكتابة التى تصبح هدفًا لا يستطيع الوصول إليه، وتغدو وسيلة للقتل والموت والاحتراق، وسفراً لا حد له .

وإن الكتابة قاتلة الشعراء

وكيف السبيل إليها ؟

أنبدأ فى البحث ثانية ؟

ونموت انتظار ؟(كتاب المراثى ١٦)

ويحيلنا وصف السفر والرحيل والتشديد عليه إلى وفرة من نصوص أبى تمام والتى تشدد على نفس المعنى أيضًا .

دنا سفر والدار تنأى وتصقب

وينسى سراه من يعانى ويصحب (٢٢٦)

فالسفر المنذور لاستقرار مكانى بغية الإقامة، يتحول إلى تناءٍ للدار ونسيان للطريق الموصل إلى هذا الاستقرار، ومن ثم لا يصبح هذا السفر طريقًا ممهدًا فى الأرض، يقود إلى استقرار موعود، فالسفر منذور لسفر . وتصبح سعة الأرض ضيقًا

ورحب صدر لو أن الأرض واسعة

كوسعه لم يضق عن أهله بلد(٢٢٧)

وما تحمله الوحدة من ارتباط وثيق بين دفع الرحيل وحالة الاحتضار التى يعانيها القناع / الطائى، تفتح النص على أصداءٍ أشعار وفيرة للطائى، تؤكد هذا المعنى، منها قوله :

يوم الفراق لقد خلقت طويلاً لو حار مرتاد المنية لم يُرد قالوا الرحيل فما شككت بأنها .

لم تبق لى جلداً ولا معقولا إلا الفراق على النفوس دليلا نفسى عن الدنيا تريد رحيلا (٢٢٨) .

فالأبيات تشدد على الرحيل، لكنه ليس رحيلاً يحمل معنى السفر المكانى، بل سفر يعادل الموت وعزم على فراق الدنيا، عزم لا تردد فيه لدى مرتاد المنية – وحالة الاحتضار يشير العنوان إليها – وهنا تتعالق الوحدة مع الأبيات ؛ لتأكيد معنى الموت المصاحب للرحيل والسفر . ومن ثم يحملنا هذا الترابط إلى نصوص للبياتى تحمل دلالة المطابقة بين الرحيل والسفر وصفة الموت .

– سيصير الماء دموعًا والموت رحيلاً فى هذا المنفى(٢/٣٧٤)



– حاملاً موتى معى، جواب آفاق، بلا زاد وماء(٢/١٩٩)

انفتاح الوحدة على نصوص أخرى لأبى تمام، سوف يحوِّل دلالة هذه الوحدة إلى دلالة مغايرة، فموت الطبيعة ومشهد الجدب الدافع للرحيل هربًا من الموت، يحمل معنىً ضمنيًا على إرادة التجدد، كتجدد (الماء والريح) فى مواجهة الطبيعة الجدباء، يرشح هذا المعنى انفتاح الوحدة على نصوص الطائى مثل قوله :

ولكنى لم أحو وفرًا مجمعًا ولم تعطنى الأيام نومًا مسكنًا

وطول مقام المرء فى الحى مخلق فإنى رأيت الشمس زيدت محبة

.ففزت به إلا بشمل مُبَدَّدِ ألذ به إلا بنوم مشردِلديباجتيه فاغترب

تتجددِ إلى الناس أن ليست عليهم بسرمدِ (٢٢٩) .

فصروف الدهر، دافعة دائمًا للسفر، فما من بارق للتجمع إلا يعقبه أو يجاوره شمل مبدد، ونوم مشرد، لا نومًا ساكنًا هانئًا . فلا مفر من الرحيل، الإقامة ذاتها اعتياد مفضٍ إلى الألفة والموت، ويصبح الرحيل والسفر قانونًا مضادًا للموت، والاغتراب يؤدى إلى التجدد، مثل الشمس فى دورية رحيلها وعودتها، بروزها واحتجابها، وليس ثمة فارق بين (الشمس) فى الأبيات وعنصرى (الماء والريح) التى تتشبه بهما الذات فى الوحدة، فالماء والريح يتحولان – كما الشمس – إلى عناصر مقدسة، وصور رمزية دالة على الرفض والتمرد، ومجابهة موت الطبيعة المحيط .

ولعل ألفة الرحيل وطلبه المستمر، وحالة القلق إزاء الوجود، والتماثل مع أرواح الكون المتمردة (الماء والريح)، يفتح النص على أبيات كثيرة فى الشعر العربى، تشدد على هذا المعنى، وعلى نحو

خاص تبدو الوحدة وكأنها تردد قول المتنبى – وربما كان المتنبى يردد شعر الطائى أو التقاليد الشعرية السابقة عليه– حين قال :

أشد الغم عندى فى سُرورٍألفت ترحلى وجعلت أرضى فما حاولت فى أرض مقامًا على قلق كأن الريح تحتى .

تيقن عنه صاحبه انتقالا قتودى والغريرى الجلالا ولا أزمعت عن أرض زوالا أوجهها جنوبًا أو شمالا (٢٣٠) .

أليست عناصر التصوير فى الأبيات تجد صداها فى النص، حيث القلق والرحيل فى سياق دال على اعتياد السفر وألفته، وعدم الإقامة (لا أستقر بأرض)، ومن ثم التماهى مع (الريح) فى قدرتها على الدفع وتسخيرها لتحمله حيثما أراد . ويحيلنا هذا التصوير بدوره إلى نصوص أخرى للبياتى، تحمل دلالة التآلف مع هذا التصور، مثل قوله :

تفوح من معطفه رائحة الحقول والجبال والمطر
ما آب من سفر
إلا وكان يزمع للسفر(٢/١٧٣)

يصبح السفر حالة قارة فى الوعى، تصدر عنها الذات وتلهج بها، فلا تميل إلى ركون أو خمود أو إقامة، فسمتها الدائم الرحيل الذى يترك أثره عليها برائحة الحقول والجبال والمطر، ووصف الريح المرتبطة بالسفر تحيلنا إلى نصوص أخرى له يغدو فيها السفر غيابًا مع الريح وعذابًا يوميًا .

– مختفيًا فى الليل والريح
وفى داخله، مواصلاً عذابه اليومى والرحيل(٢/٣٨٠)



– لكن الريح الشرقية، تلوى عنق الطفل وتذرو السحب
البيضاء هباء، ويظل الرجل الطفل سنينًا فى سفر(٢/٤٠٥)

مشهد الاحتضار الذى يُلقى بظلاله على الوحدة النصية، ويجعل من الرحيل أشبه بحالة وجدانية دالة على اليأس، وكأنه إغلاق لرحلة طويلة من المعاناة والقلق والانتظار، لم تتم فيها طقوس التجديد أو التغيير لحالة الطبيعة الميتة، مما حوَّل (الكلمات) إلى عنصر داخل هذا الطقس العدمى ،ويفتح النص على نصوص كثيرة محتملة، تردد هذا المعنى . ولعلها من جانب آخر تعقد صلة مع قولٍ لعمر الخيام – وليس الخيام وشعره بغريبين عن خطاب البياتى – يردد دلالة مقاربة حين قال :

سقيت معهم بذرة الحكمة
ورعيتها بيدىَّ هاتين حتى تنمو ،
ها هو الحصاد كلّه الذى جنيت :
"كالماء جئتُ، كالريح أمضى" (٢٣٢)

تشف كلمات الخيام عن ألم ويأس جرّاء تحوِّل الحكمة أو الكلمات إلى حصاد عبثى، يؤدى إلى التحام دورة البداية الإخصابية (كالماء) وهى تسقى الحكمة، ودورة النهاية والرحيل (كالريح)، وتطابق هذه الحالة مع (كلمات) البياتى أو القناع وهو يحتضر ملخصًا فى لمحة خاطفة مسيرته مع الطبيعة والكلمات، فى دورة الوجود والعدم .

وتتصل الوحدة النصية التالية بسابقتها حين تكمل تشييد صورة الموت والاحتضار المصاحب للطبيعة، والذى ينبغى تفهمه فى إطار مضاد لجدلية الموت والانبعاث التى سيطرت على مرحلة من شعر

البياتى، وتُنْجَزُ دلالة الموت هذه المرة من خلال استحضار صورة (بابل) أو المدينة وهى فى حالة خراب ودمار، يعوى بها الذئب بعد أفول مجدها وعزّها .

رأيت خرائب بابل
يعوى بها الذئب
بعد الأفول

تطرح الذات التى تتلفظ هذه الوحدة نفسها – تخييليًا – بوصفها ذاتًا سرمدية تجرى عليها صفة الديمومة والأبدية ؛ فحضور المدينة (بابل) بما تحمله من تاريخ سحيق ضارب فى القدم، يطرح مفارقة زمنية فى النص، حين يقول لنا متلفظ النص أنه رآها، على الرغم من افتراض وجود النص الشعرىّ فى العصر الحديث، وحتى لو أرجعنا النص إلى القناع/أبى تمام بوصفه قائلاً للنص، تبدو هنا حقيقة ما تشير إليه (بابل) من زمن أقدم من الطائى أيضًا . ومن ثم تفتح عملية رؤية (بابل) على تصور (ذات) تقول النص لها من الكلية والشمول، بأن تقوم بهذا الفعل، ولها من الصفات الرمزية ما يجعلها – كذلك – قادمة إلينا من أقدم العصور تحكى وتقص رؤيتها فى الحاضر، وربما تقدم إرهاصًا بالمستقبل . وكأنها عاشت كل العصور، وتماهت مع كل التواريخ .

على أن فعل (الرؤيا) يعود ليرتد إلى خطاب (البياتى) بوصفه مكوّنًا أساسًا لحركة التخييل الشعرى لديه، فلا تكف نصوصه أن تعقد ترابطًا حميمًا بين فعل (الرؤيا) ومشتقاته المتنوعة، وما تقوم به الذات من عملية مكشافة للعالم وتبصر لمعطياته، وغالبًا ما تشارف



هذه (الرؤيا) تخوم (الحلم)، الذى يبدو إيجابيًا حينًا وسلبيًا أحيانًا أخرى .

وتنفتح هذه الرؤيا على رؤيا (يوحنا اللاهوتى) – كما مر فى موضع سابق – فى أكثر من سياق، وتتجلى عملية التقارب هنا من رؤية (بابل) كما رآها يوحنا اللاهوتى خربة، ومدمرة، فى رؤية مرجأة فى نهاية العالم . على أن النص يجعل هذا الخراب لحظة ماضية، قد تحققت، ويقوم الآن بإخبارنا عنها .

وعند هذا المستوى من عملية (التناص الداخلى) لا بد أن تنفتح الوحدة على نصوص عدة للبياتى جاعلاً فيها (بابل) رمزًا للمدينة، على نحو مطلق وإن كانت تدل أيضًا على الوطن (العراق)، بصورة مجازية . على أن ظلال الخراب والإظلام لا تفارق هذا الرمز (أى بابل) فى كثير من نصوصه، بل إن هذه الوحدة ترجّع صدى قول سابق له .

بابل تحت خيمة الليل إلى الأبد
تعوى على أطلالها الذئاب
ويملأ التراب
عيونها الفارغة الحزينة(٢/٧٧)

فعناصر التصوير فى الأسطر، تجد صداها فى الوحدة النصية، فتتراسل فى ترجيع نفس المكونات، فالأسطر السابقة تجعل من صورة الطلل والخراب المصاحب لـ(بابل) صورة أبدية ودائمة، وهو ما يختلف مع الوحدة النصية التى تؤكد الرؤيا الماضية . وهنا تتحول صورة بابل وانفتاحها على نصوص أخرى للبياتى إلى رمز دال على

الخراب، الملازم لها . ولعله كان يرهص بهذا الخراب الممتد على مدار الحقب التاريخية للمدينة (بابل) أو (الوطن) حين أرهصت رؤيته بسقوطها الذى حدث فيما بعد حين قال :

قالت : المغول قادمون
قلت : نعم
فلقد رأيتهم قبل سنوات عديدة
يقتحمون أسوار المدينة
وها أنا / أراهم الآن ،
يقتحمون أسوار بغداد من جديد (نصوص شرقية ٥٧)

وكما تحيلنا الوحدة إلى نصوص البياتى، تحيلنا كذلك إلى أشعار الطائى، وصف الخراب المتعلق بالمدينة، يفتح النص على مثيله فى قصيدة أبى تمام فى (فتح عمورية)، والتى يقول فيها :

أتتهم الكربةُ السوداء سادِرَةً
جرى لها الفأل برحًا يوم أنقرة
لما رأت أختها بالأمس قد خربت
منها وكان اسمها فرّاجة الكُرَبِ
إذا غودرتْ وحشة الساحات والرَّحَبِ
كان الخرابُ لها أعدى من الجَرَبِ

ولكن الخراب الذى تشير إليه أبيات أبى تمام، خراب ممزوج بطعم النصر، وما يصاحبه من معانى الفتح والاستعادة لهذه (المدينة)، فهذه الخرائب أفضل من الربع المعمور، والنظر إليها أشهى من النظر إلى خدود النساء .



ما ربعُ ميّة معموراً يطيف به
ولا الخدود وقد أدمين من خجل
وحسن منقلب تبدو عواقبه
غيلان أبهى رُبى من ربعها الخرب
أشهى إلى ناظر من خدها الترب
جاءت بشاشته من سُوءِ منقلب(٢٣٢) .

والوحدة النصية فى القصيدة، تقلب هذا المعنى وتعكسه، فلا تقول مع أبى تمام ما قاله، بل تقول ما هو مضاد لرؤيته، إذ يقف النص على حالة الخراب ويشدد عليها، ويغدو صورة للأسى لا البشاشة، وتستمد الصورة النقيضة للمدينة، وتقلب أحوالها، مع اشتغال صدى قصيدة (عمورية) فى الوحدة التالية.

?ونار (المدائن)
يخرج (كسرى) وشاعرهُ
فى العشيات
منها إلى (طيسفون)

إذ تتقاطع الوحدة مع قصيدة الطائى مرة أخرى، بالإشارة إلى قوله :

وبَرْزَةُ الوَجْهِ قد أعْيَتْ رِياضَتُهاكِسْرَى وصدّتْ صُدُودًا عَنْ أبِى كربِ (٢٣٤)

أبو تمام يقدم وصفًا لهذه المدينة وكيفيات صمودها، وصعوبة فتحها على (كسرى) وصدودها عنه، وتجرى الوحدة النصية مع هذا المعنى، وتزيد فيه . نار المدائن – أو حرائق بابل – تخرج (كسرى)

إلى حيث أتى، حيث مدينة (طيسفون) وهى كما يقول (ياقوت الحموى) فى تحديدها (مدينة كسرى التى فيها الإيوان، بينها وبين بغداد ثلاثة فراسخ) (٣٤٤). ولكن هذه الوحدة تأتى تالية لوصف سابق، يشدد على خراب بغداد وسقوطها . ومن ثم فإن هذه الوحدة تبدو تقارن بين وضعيتين للمدينة، الأولى تقوم على الانهيار والخراب والثانية تقوم على لحظة سابقة يروى فيها طردها لـ(كسرى) .

يعقب الوحدة السابقة، وحدة أخرى تعبر عن (الموت)، وإن كان هذه المرة يعبر عن موت الذات / القناع .

?وأسبق موتى إلى (حلب)

و(المعرة)

فراراً من خرائب (بابل) وبسبب من هذه الخرائب، يرهص القناع الطائى بموته الآجل، ويسابقه إلى موطن تحققه فى (حلب) و(المعرة)، وهنا يحيلنا النص إلى أخبار أبى تمام ومولده فى الشام – باعتبار حلب والمعرة من مدنها – ومن ثم فإن التوق والأشتياق يسابق الذات إلى العودة نحو الوطن والموت فى أحيائه . على أن معرفتنا بموت الطائى فى الموصل الثابتة تاريخيًا، تجعل الوحدة النصية تعبر عن دلالة مغايرة، إذ أن القناع يقول خلاف أصله التاريخى، وكأنه يحقق له أمنية ودّ لو تحدث بعد سفر وطول ارتحال . وقد تحيلنا الوحدة أيضًا إلى ارتحالات الطائى وأشعاره، إذ تصبح الأماكن المذكورة إشارات دالة على السفر فى التحامه بالموت والغياب المستمر .

والوحدة على مستوى آخر ترجّع أصداء نصوص أخرى للبياتى .



فهى تذكر قصيدته (موعد فى المعرة) وهو يخاطب (المعرىّ) ويلبى أمنيته بالعودة إلى (موطنه) المعرة، بعد طول إقامة فى (بغداد)، جاعلاً من هذه العودة وعداً بالتجدد والأمل، غير أن هذه العودة هنا أو الإشارة إلى (المعرة) تغدو مرتبطة بمعنى (الموت) لا التجدد، وتحيلنا الوحدة إلى قصيدته (سجون أبى العلاء)، – فى إطار العودة إلى المعرة – التى تصبح فيها (بغداد) رمزًا للجدب، وتعبيراً عن أحلام العودة إلى (المعرة) أيضًا .

أبحث عن سحابة

خضراء، عنى تمسح الكآبة

تحملنى / إلى برارى وطنى(٢/٣١)

على أن هذه العودة التى تتحقق فى النص إلى (المعرة) لن تكون عودة موفقة ؛ إذ تصبح صورة تضم تفرق الأحباب وهجرة العنادل ولا يبقى بها إلا الموت .

لم يبق إلا الموت فى الأطلال والهياكل(٢/٣٢)

والوحدة النصية تتعلق بهذا الأمل فى العودة إلى (المعرة)، لكنها عودة مصحوبة بإرهاصات اقتراب الموت، وانتهاء الرحلة .

والإشارة أيضًا إلى (حلب) و(المعرة) وإشارتها إلى (الشام)، واستباق الموت إليهما، يحيل أيضًا إلى نصوص أخرى للبياتى، يربط الموت بالعودة إليها، يقول فى قصيدة (عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى) .

قريبة دمشق

بعيدة دمشق

من يوقف النزيف فى ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق
ويرتدى عباءة الولى والشهيد ؟
ويصطلى مثلى بنار الشوق ؟
أيتها المدينة الصبية / أيتها النبية
أكتب الموت والفراق علينا، كُتِبَ الترحالْ .(٢/٢٤١)

فدمشق – أو الشام – تقترب وتبتعد من ذاكرة الذات المحكوم عليها بالترحال والموت، وهى تحملها إلى قبلتها نحو الشهادة والموت، وتتوحد بقناع (ابن عربى)، ويصرح نص آخر للبياتى بارتباط وثيق بين دمشق والإرهاص بالموت حين يتناص مع هذا النص بالتعليق عليه فى نص آخر، جاعلاً من ارتباطه بابن عربى ارتباطًا بالموت فى دمشق .

وعودتى معه إلى (دمشق)
لكى أموت وأدفن إلى جواره(نصوص شرقية ٨٩)

وتلتحم الوحدة التالية بسابقتها عبر التشديد على موضوعة (الموت) التى تشكل مع (الرحيل) بؤرة النص، وبنيته المحركة، على أن وصف الذات بساعى البريد يفتح النص على وفرة من النصوص . يقول :

ساعى البريد أنا
أم طريد زمان يموت ؟

يمكن تفهم الوحدة فى ضوء ما ترويه المصادر عن تولى أبو تمام (بريد الموصل) بعد عودته إلى (العراق)، وملاحقة المنية له بعدها، إذ مات بعد توليه على البريد بفترة قصيرة (٢٣٦) . وهنا يتماهى



القناع / الطائى مع ما تحكيه المصادر عنه، وتوضع هذه الإشارة فى سياق دال على حالة الموت والاحتضار التى يعانى منها .

الوحدة تحيلنا أيضًا إلى نصوص البياتى، وتلازم (البريد) أو (ساعى البريد) مع الموت، وحالة الرحيل والسفر المستمر، ولكنه سفر وارتحال يدل على الضياع والتشرد فى مفاوز الطرق الضالة .

أختاه .... إن ساعى البريد
ضل الطريق
يومًا إلىّ، ولم يجد إلا الجليد
والريح والموتى وأسمال الجنود
فلا تعودى تحلمين
فالشمس للأحياء
تشرق مرة فى عصرنا هذا
وتجنح للأفول(١/٢٤٧)

انقطاع (البريد) أو (ساعى البريد) عن الوصول إلى المتكلم – كما تقول الأسطر – واصطدامه بمظاهر الموت (الجليد والريح والموتى وأسمال الجنود) يؤدى إلى انقطاع الحلم وأفول الشمس المتجددة عن إشراقها. وهنا تبدو الوحدة النصية وكأنها تردد معنى الأسطر السابقة بربطها بين افتقاد الحلم والأمل من جانب والضياع والتشرد من جانب آخر فى تصوير (ساعى البريد)، ينقلنا هذا المعنى إلى نصوص أخرى للبياتى، يرتبط فيها الضياع برسائل البريد هذه المرة، يقول فى (مراثى نادية البياتى) :

أوربا، إلهى ،

دفنت أشباح موتانا
وضَعِنا فى الأضابيرِ
وفى رسائل البريد(كتاب المراثى ٣٤)

ولكن الوحدة تأخذ دلالة معكوسة لنصوص أخرى، يصبح فيها البريد أملاً فى اللقاء بعد التشتت، فى (قصيدتان إلى ولدى على) يقول :

ورأيت وجهك فى المرايا والعيون
وفى زجاج نوافذ الفجر البعيد
وفى بطاقات البريد(٢/٢٣)

فعلى الرغم من ضياع وجه الابن فى المرايا والعيون، تصبح (بطاقات البريد) أو الرسائل صورة من صور الاحتفاظ بأثر باقٍ فى أمل اللقاء وإن كان بعيداً .

ولكن الوحدة لا تتوقف أيضًا عن التقاطع مع شعر أبى تمام حين قال :

يد الشكوى أَتتْكَ على البريد
تُقَلّبُ بينها أملاً جديداً
تمدُّ بها القصائدُ بالنّشيد
تَدَرَّعَ حُلَّتَىْ طَمَعٍ جديدِ(٢٣٦)

فيربط بين البريد وقصائده الشاكية قسوة الحال، ويتلازم البريد مع القصائد لإرسال المدح، فيقلّب الممدوح بين (البريد / القصائد) أملاً جديداً، وطمعًا فى النّوال من قِبل الشاعر . على أن الوحدة النصية تجعل من (ساعى البريد) طريداً من الزمن، وتوفر سياقًا



معاكسًا للأمل الذى يردده الطائى . فلا تصبح (القصائد / البريد) وعدًا بتحقيق الأمانى أو نوالها .

ويفتح هذا المعنى الأخير الوحدة على نص آخر للبياتى، فالوصف القائم على التساؤل (ساعى البريد أنا أم طريد زمان يموت ؟) وما فيه من عملية اختيار بين هيئتين للذات يميل السياق إلى ترجيح الثانية على حساب طمس معالم الأولى، باشتمالها على (الموت والطرد) لساعى البريد، يحيلنا تصويريًا إلى قول للبياتى تأخذ فيه وظيفة (ساعى البريد) الإثبات من قبل الذات وتضاف إليها . فى قصيدة (الموت فى البسفور) المهداة إلى الشاعر التركى (ناظم حكمت) يقول :

أنا ساعى بريدٍ
يحمل الدموع والجليد والشموسَ للعشاقِ
هل رأيت من نافذة السجن ينابيع الربيعِ
وقطار الليل وهو يُرسل العويلَ فى عاصفةٍ ثلجية ؟
كنت إلى المنفى أساقُ (٢/٣٦٠)

يغدو (ساعى البريد) معادلاً رمزيًا لوظيفة الشاعر، الذى يحمل رسالته المفعمة بالأمل (يحمل الشموس للعشاق ويرى ينابيع الربيع) والألم (يحمل الدموع والجليد والنفى)، وهنا تتحول دلالة الوحدة النصية إلى دلالة معكوسة لهذه الأسطر، فيتوقف (ساعى البريد) عن وظيفته، وراء حالة الموت التى تلاحقه فلم يعد يكتب فى مواجهة المنفى والموت، وإنما تحت وطأة شعور قاسٍ بمطاردة مميتة تحاصرهُ .وسياق المقتبس السابق وقيامه على إهداء القصيدة إلى (ناظم

حكمت)، واستلهام (البياتى) رموز (حكمت) الشعرية فى هذه القصيدة مثل (منوّر ويونس الأعرج والشيخ بدر الدين ... ) يفتح الوحدة النصية على تناص جديد، إذ يمكن اعتبار تعبير (ساعى البريد) مستمداً من رموز (ناظم حكمت) الشعرية التى يتقاطع معها البياتى ويحاورها، ويحيلنا هذا الحوار إلى قصيدة (ساعى البريد) لناظم حكمت، والتى يقول فيها :

... تعاطيت الشعر
إنه نوع من أنواع البريد ،
أليس كذلك ؟
حلمتُ بأن أصبح ساعيًا للبريد وأنا طفل
ولكن لا عن طريق الشعر وما إليه
بل ساعيًا حقيقيًا يوزع البريد
تحت ظلال الغيوم / أوزع رسائل الجنود إلى ذويهم (٢٣٧)

وهنا تحاور أسطر البياتى هذا المقتبس، وتجعل من وظيفة الشاعر والشعر، مثل (البريد) تحمله الذات، على أن (ساعى البريد) قد عراه التعب والاحتضار فى نص البياتى، ولم يعد يوزع رسائله (أشعاره) حاملاً أمله وأمل الآخرين . فالموت الزمنى والمكانى يطارده، ويقع هو فى شراكه . وعلى هذا النحو تتقاطع هذه الوحدة عند هذا المعنى مع نصوص أخرى كثيرة للبياتى مصوراً ذاته بطريقة مباشرة أو موارية تقوم بدور (ساعى البريد)، هذا التصور الذى أنشأ قصائد مثل (بطاقة بريد إلى دمشق) أو (البريد العائد) . بل إن القصيدة الأخيرة تتقاطع مع قول (حكمت) السابق، فى تصوير



رسائل الجنود . إذ تقول :

بالموت، بالكونية الأخرى
بأسمال الجنود
بالنار، بالطاعون، بالدم والحديد
أختاه كانوا يحلمون
كما حلمنا نحن يومًا باللقاء / على طريق (أزمير) (١/٢٤٦)

وهو التصور ذاته الذى لا يفارق قصائد ديوان (عشرون قصيدة من برلين) حيث تحويل الشعر إلى رسالة أو إهداء إلى شخص أو قضية أو مكان، وهو تصور لا يكف عن التواتر فى قصائد كثيرة للبياتى تحمل معالم التوجيه والمشاركة وكأنها بطاقة بريد، يوجهها الشاعر إلى هؤلاء .

مع نهاية القصيدة يعبر القناع / الطائى عن صيرورة قلقه وانتظاره الدائم ومعاناته حالة (الاحتضار) التى تقف عند حافة الموت والحياة . يعانى إهمال المؤرخ الذى فاته تسجيل وقائع هذا الموت والانتظار وغاب عنه سره .

مؤرخهم?
فاته قلقى وانتظارى
وسر احتضارى الطويل

هذه الوحدة الأخيرة التى تختم النص، بدلالتها على الاحتضار الطويل، تشير إلى معاناة كبيرة – تقع خلفها – للكائن المقنع الرمزى الذى عاش منتظراً فى كل العصور الذى يأتى ولا يأتى، أو البعث المأمول والواقع البائس، لكنه لا يكف عن وضع هذا الكائن فى

مجابهة و صدام مع (المؤرخ) المسند إلى ضمير الغائبين (مؤرخهم) دون أن يحدد من هم المشار إليهم، والتى تأخذ صفة السخرية منه . وهو المعنى الذى يفتح النص على وفرة من نصوص البياتى التى يصور فيها (التاريخ) بوصفه منحازًا دائمًا إلى السلطة وشهود الزور ويمحو دائمًا صورة الشهداء والمناضلين .

عاهرةُ كتب التاريخ

تدفن تحت الأنقاض : الشهداء القديسين

وتبقى أسماء شهود الزور(بستان عائشة ٣٢)

وفى نصوص أخرى يصبح الشاعر منبوذًا من التاريخ الرسمى، وصانعًا لتاريخه الخاص .

– الشاعر إنسان مثلى أو مثلك لا تاريخ له إلا تاريخ الروح(٢/٤١٩)

– بدم الشاعر، هذا الحب القاسى، يكتب

تاريخ الروح(٢/٤٣٠)

أو ينتفى من التاريخ ذاته لحظات الثورة ويتوحد بها وبرموزها كما يقول :

تسكننى حمى التاريخ ورؤيا عشاق ،

نزفوا قبلى دمهم فى أقبية التعذيب وناموا تحت الرايات

المهزومة، يصرخ فى وجهى شعراء مأجورين وباعة أنقاض

الثورات المغدورة(٢/٤٣٥)

ملحق الرسوم البيانية



# المصادر والمراجع

**أولاً : المصادر**


عبد الوهّاب البيّاتى :

ديوان عبد الوهاب البياتى . (فى مجلدين) . دار العودة – بيروت . الطبعة الرابعة – ١٩٩٠م .

بستان عائشة . دار الشروق – مصر .الطبعة الأولى ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩م.

كتاب المراثى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت . الطبعة الأولى – ١٩٩٥م.

البحر بعيد أسمعه يتنهّد . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت . الطبعة الأولى – ١٩٩٨م.

?نصوص شرقية . منشورات المدى للثقافة والنشر – سوريا . الطبعة الأولى – ١٩٩٩م.


**ثانيًا : الكتب**

**(أ) العربية والمترجمة**


د. إبراهيم أنيس

: موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية ط٥ –١٩٨١م.

إبراهيم فتحى

: معجم المصطلحات الأدبية . دار شرقيات للنشر –مصر . ط١ – ٢٠٠٠م.

ابن عربى

: ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق . تحقيق ودراسة نقدية : د. محمد علم الدين الشقيرى .عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – مصر . ط١ – ١٩٩٥م

: الفتوحات المكية . تحقيق وتقديم : د. عثمان يحيى .تصدير ومراجعة : د. إبراهيم مدكور . الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٢م .

ابن كثير
: البداية والنهاية . تحقيق محمد عبد العزيز النجار . دار الغد العربى – مصر . ط١ –١٩٩٢م
: تفسير القرآن العظيم . دار مصر للطباعة – سعيد جودة السحار وشركاه – ١٩٨٨م.
ابن الكلبى
: الأصنام . تحقيق أحمد كمال زكى باشا . دار الكتب المصرية ط – ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م.
ابن منظور
: أخبار أبى نواس . (لحق بكتاب الأغانى للأصبهانى . المجلد "٢٩" ) . تحقيق : إبراهيم الأبيارى . دار الشعب – مصر . ١٣٩٩ هـ – ١٩٧٩م .
أبو تمام
: الديوان . ضبطه وشرحه : شاهين عطية . دار الكتب العلمية – لبنان .ط١ – ١٩٨٧م.
أبو الطيب المتنبى
: الديوان . بشرح أبى البقاء العكبرى . المسمى " بالتبيان فى شرح الديوان" . تحقيق : مصطفى السقا – إبراهيم الإبيارى – عبد الحفيظ شلبى. دار المعرفة – لبنان – (بدون تاريخ) .
أبو العلاء المعرى
: سقط الزند . شرحه : أحمد شمس الدين . دار الكتب العلمية – بيروت . ط١ – ١٩٩٠م.
: شرح اللزوميات . تحقيق : سيدة حامد وآخرون . بإشراف د.حسين نصار. الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٢م.
أبو الفرج الأصبهانى
: الأغانى . تحقيق : لجنة من الأدباء . الدار التونسية للنشر – تونس، بالاشتراك مع دار الثقافة – بيروت ١٩٨٣م.
أبو نواس
: الديوان . شرحه : عادل فاعور . دار الكتب العلمية – بيروت ط١ – ١٩٨٧م.



د. إحسان عباس
: اتجاهات الشعر العربى المعاصر . دار الشروق – الأردن. ط٢ – ١٩٩٢م.
: عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث. دار بيروت – ١٩٥٥م.
د. أحمد كشك
: التدوير فى الشعر، دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع . ط١ –(بدون ناشر) – ١٩٨٩م.
: الزحاف والعلة، رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع . النهضة المصرية – (بدون تاريخ).
د. أحمد مختار عمر
: دراسة الصوت اللغوى . عالم الكتب – القاهرة، ط١– ١٩٧٦م.
أدموند فولر
: موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية . ترجمة : حنا عبود . الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع– سوريا . ط١ –١٩٩٧م.
إلياس أبو شبكة
: غلواء . مكتبة صادر – بيروت ١٩٤٥م.
امبرتو ايكو
: القارئ فى الحكاية، التعاض التأويلى فى النصوص الحكائية . ترجمة : أنطوان أبو زيد . المركز الثقافى العربى . ط١ – ١٩٩٦م .
أوفيد
: مسخ الكائنات . ترجمة : د. ثروت عكاشة . مراجعة : د.مجدى وهبه . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط٣ – ١٩٩٢م.
أوكتافيوباث
: اللهب المزدوج . ترجمة : المهدى اخرّيف . المجلس الأعلى للثقافة – مصر . المشروع القومى للترجمة – رقم (٤٣) ١٩٩٨م.
: الشعر ونهايات القرن . ترجمة : ممدوح عدوان . دار المدى – سوريا . ط١ – ١٩٩٨م.
ايتالوا كالفينو
: لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكى . ترجمة : مىّ التلمسانى . الهيئة العامة لقصور

الثقافة – مصر ط١ – ١٩٩٩م.
بهاء الدين العاملى
: الكشكول . تحقيق : الطاهر أحمد الزاوى . هيئة قصور الثقافة – مصر ١٩٩٨م.
بوريس باسترناك
: د. جيفاجو . اشترك فى ترجمتها يحيى حقى وآخرون . المؤسسة العربية الحديثة للطبع – مطبوعات كتابى .(بدون تاريخ).
بول دى مان
: العمى والبصيرة، مقالات فى بلاغة النقد المعاصر . ترجمة : سعيد الغانمى . المجلس الأعلى للثقافة – مصر . المشروع القومى للترجمة رقم(١٨٩) – ٢٠٠٠م.
ت . س . اليوت
: الأرض الخراب وقصائد أخرى .ترجمة : د. لويس عوض . الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر ٢٠٠١م.
د. تمام حسان
: اللغة العربية، معناها ومبناها . عالم الكتب – القاهرة . ط٣ – ١٩٩٨م.
تيرى ايجلتون
: مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة : أحمد حسان . نوارة للترجمة – مصر ط١ – ١٩٩٢م.
د. جابر عصفور
: ذاكرة للشعر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢م.
د جاكوب كورك
: اللغة فى الأدب الحديث . الحداثة والتجريب . ترجمة : ليون يوسف – عزيز عمانوئيل . دار المأمون للترجمة .بغداد ١٩٨٩م.
جدسون جيروم
: الشاعر والشكل، دليل الشاعر . ترجمة : د. صبرى محمد حسن – عبد الرحمن عبد المقصود . دار المريخ للنشر – الرياض . ١٩٩٥ م.
جفرى بارندر



: المعتقدات الدينية لدى الشعوب . ترجمة : د.إمام عبد الفتاح إمام . مراجعة : د. عبد الغفار مكاوى . المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب –الكويت . سلسة عالم المعرفة .رقم (١٧٣) . ذو القعدة ١٤١٣هـ– مايو / آيار ١٩٩٣م.
جلال الدين الرومى
: مثنوى . ترجمة : د. محمد عبد السلام كفافى .المكتبة العصرية – صيدا . بيروت .ط١ – ١٩٦٦م .
جمال الدين بن الشيخ
: الشعرية العربية . ترجمة : مبارك حنون ومحمد الولى ومحمد أوراغ . دار توبقال للنشر – المغرب . ط١– ١٩٩٦م.
جورج بوزنر وآخرون
: معجم الحضارة المصرية القديمة ترجمة : أمين سلامة . مراجعة : د. سيد توفيق . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م.
جورج مولينيه
: الأسلوبية . ترجمة : د. بسام بركة . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – لبنان . ط١ –١٩٩٩م.
جوناثان كلر
: الشعرية البنيوية . ترجمة : السيد إمام . دار شرقيات – مصر – ط١– ٢٠٠٠م.
جون كوين
: بناء لغة الشعر . ترجمة :د. أحمد درويش . دار المعارف – مصر .ط١ – ١٩٩٣م.

: اللغة العليا، النظرية الشعرية . ترجمة : د.أحمد درويش . المجلس الأعلى للثقافة – مصر – المشروع القومى للترجمة (١) . ط٢ – ٢٠٠٠م.
د. حاتم الصكر
: كتابة الذات دراسات فى وقائعية الشعر . دار الشروق . تموز ١٩٩٤م.

: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة .

المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع – لبنان .ط١ –١٩٩٩م.
حافظ الشيرازى
: غزليات حافظ الشيرازى، أغانى شيراز. ترجمة : إبراهيم الشواربى . تقديم د. طه حسين . الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر .ط٢ – ١٩٩٧م.
خالد بلقاسم
: أدونيس والخطاب الصوفى . دار توبقال للنشر – المغرب . ط١ – ٢٠٠٠م.
د. حامد أبو أحمد
: عبد الوهاب البياتى فى إسبانيا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان .ط١ – ١٩٩١م.
د. حمادى صمود
: الوجه والقفا، فى تلازم النقد والحداثة . الدار التونسية للنشر . ١٩٨٨م.
د. خليل رزق
: شعر عبد الوهاب البياتى فى دراسة أسلوبية .مؤسسة الأشراف – لبنان . ط١ – ١٩٩٥ م.
خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس
: نظرية اللغة الأدبية . ترجمة : حامد أبو أحمد . مكتبة غريب – مصر . (بدون تاريخ).
د. ادزارد– م.هـ بوب– ف . روليتيغ
: قاموس الآلهة والأساطير، فى بلاد الرافدين، فى الحضارة السورية . تعريب : محمد وحيد خياطة . دار الشرق العربى – سوريا .لبنان .ط٢– ٢٠٠٠م.
ديك الجن
: الديوان . تحقيق : د. أحمد مطلوب وعبد الله الجبورى . دار الثقافة – لبنان (بدون تاريخ).
رئيف خورى
: ديك الجن، الحب المفترس . منشورات دار المكشوف – لبنان . ط١ – ١٩٤٨م.
رؤوبين سنير
: ركعتان فى العشق، دراسة فى شعر عبد الوهاب البياتى . دار الساقى – لبنان . ط١ – ٢٠٠٢م.



روبرت شولز
: السيمياء والتأويل . ترجمة : سعيد الغانمى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر –لبنان . ط١ –١٩٩٤م.
رومان ياكبسون
: قضايا الشعرية . ترجمة : محمد الولى ومبارك حنون . دار توبقال للنشر – المغرب. ط١ – ١٩٨٨م.
زهير بن أبى سلمى
: شرح شعر زهير بن أبى سلمى . صنعه : أبى العباس ثعلب . تحقيق : د. فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت. ط١ – ١٣٠٢هـ – ١٩٨٢م .
س . كريمر
: إينانا وتموزى، طقوس الجنس المقدس عند السومريين . ترجمة : نهاد خياطة . دار علاء الدين – سوريا . ط٣ – ١٩٩٣م .
سليم حسن
: موسوعة مصر القديمة . الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٠م .
سمويل ر. ليفن
: البنيات اللسانية فى الشعر . ترجمة : الولى محمد والتوازنى خالد . منشورات الحوار الأكاديمى ١٩٨٩.م.
د. سيد البحراوى
: الإيقاع فى شعر السيّاب . نوارة للترجمة والنشر – مصر . ط١ – ١٩٩٦م.
: العروض وإيقاع الشعر العربى، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣م.
: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو . دار المعارف– مصر . ط١ – ١٩٨٥م.
شربل داغر
: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصى . دار توبقال للنشر – المغرب . ط١ – ١٩٨٨.
د. شعبان صلاح
: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع . دار الثقافة العربية . ط٣ – ١٩٩٨م.

د. شكرى عياد
: موسيقى الشعر العربى . أصدقاء الكتاب . ط٣ – ١٩٩٨م.
د. شوقى عبد الحكيم
: موسوعة الفولكور والأساطير العربية . مكتبة مدبولى – ١٩٩٥م.
د. صلاح فضل
: أساليب الشعرية المعاصرة . دار قباء – مصر . ط١ – ١٩٩٨م.
: بلاغة الخطاب وعلم النص . المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت . سلسلة عالم المعرفة، رقم (١٦٤) . ١٩٩٢م.

: شفرات النص، بحوث سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد . دار الفكر للدراسات والنشر – القاهرة . ط١ – ١٩٩٠م.
: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط٢ – ١٩٨٥م.
: نظرية البنائية فى النقد الأدبى . مكتبة الأنجلو المصرية . ط٢– (بدون تاريخ)
صموئيل هنرى هووك
: منعطف المخلية البشرية، بحث فى الأساطير . ترجمة : ترجمة صبحى حديدى . دار الحوار – اللازقية . ١٩٨٣م.
طرفة بن العبد
: الديوان . شرح الأعلم الشَّنْتَمرِيّ . تحقيق : درية الخطيب – لطفى الصقال . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان ودائرة الثقافة والفنون بدولة البحرين . ط٢ – ٢٠٠٠م.
د. عاطف جودة نصر
: الخيال الشعرى، مفهوماته ووظائفه . الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٠م.
: النص الشعرى ومشكلات التفسير، المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ١٩٩٦م.
د. عبد الرحمن بدوى
: شطحات الصوفية . الجزء الأول . أبويزيد البسطامى . وكالة المطبوعات – الكويت . ط٣ – ١٩٧٨م.



عبد الرحمن بسيسو
: قصيدة القناع فى الشعر العربى المعاصر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان .ط١ – ١٩٩٩م.
د. عبد العزيز شرف والسيدة هند نورى أحمد
: عبد الوهاب البياتى، نبذة عن حياته ومؤلفاته . أرنيس للترجمة والطباعة والنشر، مدريد – إسبانيا . ط١ – ١٩٨٦م.
عبد الكريم امجاهد
: شعرية الغموض، قراءة فى شعر عبد الوهاب البياتى . منشورات الموجة، مطبعة القرويين . ط١ – ١٩٩٨م.
د. عبد المنعم الحفنى
: الموسوعة الصوفية . دار الرشيد . ط١ – ١٩٩٢م.
عبد الوهاب البيّاتى
: تجربتى الشعرية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان . ط٣ – ١٩٩٣م.
: تحولات عائشة . دار الكنوز الأدبية – لبنان . ط١ – ١٩٩٩م.
: سيرة ذاتية " القيثارة والذاكرة" . منشورات البزاز – لندن . ط١ – ١٩٩٤م.
: عبد الوهاب البياتى فى مدن العشق . "مجموعة حوارات"، تقديم : ماهر الكيالى . اعداد : على الشلاه . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان . ط١ – ١٩٩٥م
: مدن ورجال ومتاهات . دار الكنوز الأدبية – لبنان . ط١– ١٩٩٩م .
: ينابيع الشمس، السيرة الذاتية . دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق . ط١ – ١٩٩٩م .
د. على يونس
: النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى . الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٥م.
علوى الهاشمى
: السكون المتحرك . دراسة فى البنية والأسلوب . الجزء الأول : "بنية الإيقاع". منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات ط١ – ١٩٩٢م.

د. عماد حاتم
: أساطير اليونان . دار الشرق العربى – لبنان . ط٢ – ١٩٩٤م.
عمر أبى ريشة
: من شعر عمر أبى ريشة . دار مجلة الأديب – بيروت (بدون تاريخ)
عمر الخيام
: رباعيات الخيام . ترجمة : إدوار فيتزجرالد . وترجمها إلى العربية : الشاعر بدر توفيق . دار أخبار اليوم . ط١ – ١٩٨٩م.
د. فاضل عبد الواحد على
: عشتار ومأساة تموز . دار الأهالى . سوريا . ط١ – ١٩٩٩م.
فان دايك
: النص والسياق، استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى . ترجمة : عبد القادر قنينى . أفريقيا الشرق – المغرب . ط١ – ٢٠٠٠م.
فراس السواح
: كنوز الأعماق قراءة فى ملحمة جلجامش . سومر للدراسات والنشر – قبر ص . ط١ – ١٩٨٧م.
: لغز عشتار، الالوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة . دار علاء الدين – دمشق . ط٧ – ٢٠٠٠م.
فكتور ايرليخ
: الشكلانية الروسية . ترجمة : الولى محمد . المركز الثقافى العربى– المغرب . ط١ – ٢٠٠٠م.
فليب سيرنج
: الرموز فى الفن – الأديان – الحياة . ترجمة: عبد الهادى عباس. دار دمشق . ط١ – ١٩٩٢م.
د. كمال أبو ديب
: جدلية الخفاء والتجلى، دراسة بنيوية فى الشعر . دار العلم للملايين – لبنان . ط٣ – ١٩٨٤م.
ماكس شابيرو – رودا هندريكس
: معجم الأساطير . ترجمة : حنا عبود . منشورات . دار علاء الدين – دمشق –



١٩٩٩م.
مايكل رفاتير
: دلائليات الشعر . ترجمة ودراسة محمد معتصم . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط . سلسلة نصوص مترجمة رقم (٧) . ط١ – ١٩٩٧م.
د. محسن أطيمش
: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى المعاصر .دار الشئوون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام العراقية . ط٢ – ١٩٨٦م.
محمد بنيس
: الشعر العربى الحديث، (٣)، الشعر المعاصر . دار توبقال للنشر – المغرب . ط٢ – ١٩٩٦م.
محمد سليم الجندى
: الجامع فى أخبار أبى العلاء المعّرى وآثاره . الجزء الأول . دار صادر – بيروت . ط٢ – ١٤١٢ هـ – ١٩٩٢م.
د. محمد عجينة
: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها . دار الفاربى– لبنان . ط١ – ١٩٩٤م .
محمد العمرى
: تحليل الخطاب الشعرى، البنية الصوتية فى الشعر . الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة – المغرب . ط١ – ١٩٩٩م.
د. محمد لطفى اليوسفى
: فى بنية الشعر العربى المعاصر . سراس للنشر – تونس . ط١ – ١٩٩٢م.
د. محمد مفتاح
: تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص . المركز الثقافى العربى – لبنان . ط٢ – ١٩٨٦م.
د. محمد الناصر العجيمى
: فى الخطاب السردى، نظرية قريماس . GREIMASالدار العربية للكتاب. (بدون تاريخ)

محمود أمين العالم وآخرون
: مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى . الدار المصرية للطباعة.ط١ – ١٩٦٦م.
محيى الدين صبحى
: الرؤيا فى شعر البياتى . دار الشئون الثقافية – بغداد . ط١ – ١٩٨٧م.
د.مختار على أبو غالى
: توظيف شخصية الحلاج فى الشعر العربى الحديث . مطبوعات جامعة الكويت . ١٩٩٧م.
ناظم حكمت
: الأعمال الشعرية الكاملة . ترجمة : فاضل لقمان . دار الفارىى – بيروت – ١٩٨٧م.
نور ثروب فراى
: تشريح النقد . ترجمة : محيى الدين صبحى . الدار العربية للكتاب . ليبيا – ١٩٩١م.
هربرت ريد
: طبيعة الشعر . ترجمة : د . عيسى على العاكوب . مراجعة : د. عمر شيخ الشباب . منشورات وزارة الثقافة سوريا . ١٩٩٧م. واشنطن ايرفينغ
: الحمراء، أثر الحضارة العربية الثقافى والاجتماعى على الأندلس وإسبانيا . ترجمة : عبد الكريم ناصف – د. هانى يحيى نصرى . مركز الانماء الحضارى – حلب . ط١ – ١٩٦
ول ديورانت
: قصة الحضارة . ترجمة : د. زكى نجيب محمود – محمد بدران .الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١م.
د. وليد غائب صالح
: عبد الوهاب البيّاتى من باب الشيخ إلى قرطبة . دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت . ط١ – آيار ١٩٩٢م.
يورى لوتمان
: تحليل النص الشعرى، بنية القصيدة . ترجمة : د. محمد فتوح أحمد . دار



المعارف – مصر – ١٩٩٥م.

**(ب) الإنجليزية**

(١)Jack Myers and Michael Simms : The Longman Dictionary of Poetic terms . New York & London. 1989.
(2) Kathleen Morner and Ralph Rausch: Nic's Dictionary of Literary terms. Nic publishing. 1997.
(3) Laurent Jenny: The strategy of form . In French Literary theory of form French literary theory today. Edited by tzvetan todrov. Translated by. R. Carter. Cambridge University Press: 1982.
(4) Michael Riffaterre: Text Production. Translated by Terese Lyons. New York, Columbia University Press. 1983.

**ثالثًا : المقالات والأبحاث**

**أبو فراس النطافى**

: التدوير وبحور الشعر . مجلة جامعة الملك سعود . المجلد السادس ١٩٩٤م.
امبرتو إيكو
: شعرية الأثر المفتوح . ترجمة : عبد الرحمن بو على . مجلة نوافذ العدد. (٦) شعبان ١٤١٩ هـ – ديسمبر ١٩٩٨م.
إميل بنفنيست
: الذاتية فى اللغة . ترجمة : حميد سعيد – عمر حلى . مجلة نوافذ. العدد (٩) سبتمبر ١٩٩٩م.
بارتون جونسون
: دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر . ضمن كتاب " مداخل الشعر" . ترجمة : د. أمنية رشيد – د. سيد البحراوى . الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر.
ورس اخنابوم
: نظرية المنهج الشكلى . ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلى : نصوص الشكلانيين الروس)، تزفتان تودوروف، ترجمة د. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١ – ١٩٨٢م .
د. جابر عصفور

: أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقى . مجلة فصول . المجلد الأول . العدد الرابع. يوليو ١٩٨٢م .

د. ريتا عوض

: الكتابة الشعرية والتراث، مكانية القصيدتين القديمة والحديثة – مجلة فصول. المجلد الخامس عشر، العدد الثانى. صيف ١٩٩٦م.

: جدلية التواصل والانقطاع، حوار الحداثة والتراث بين البياتى وابن عربى. ضمن "عبد الوهاب البياتى فى بيت الشعر "، أعمال أربعينية البياتى بالتعاون مع اتحاد الكتاب التونسيين. تنسيق وتقديم. منصف المزغنى. ط١– ١٩٩٩م.

رولان بارت

: نظرية النص . ترجمة : د. محمد خير البقاعى. ضمن كتاب " آفاق التناصية، المفهوم والمنظور " الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٨م"

شربل داغر

: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعرى وغيره . مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧م.

علوى الهاشمى

: فى مسألة العروض الشعرى، وقفات نقدية . ضمن كتاب " شكرى عياد : جسور ومقاربات ثقافية " إشراف د. أحمد إبراهيم الهوارى. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ط١ –١٩٩٥م.

د. على جعفر العلاق

: حدود البيت فضاء التدوير. مجلة الأقلام – العراق. العدد ١١ – ١٢، ١٩٨٧م.

فتحى النصرى

: التدوير فى الشعر الحر، محاولة لفهم الظاهرة . حوليات الجامعة التونسية. العدد (٤٢) – ١٩٩٨م .

فولفغانغ آيزر

: عملية القراءة : مقترب ظاهراتى . ضمن كتاب " نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية " تحرير : جين ب. تومبكنز. ترجمة : حسن ناظم – على حاكم. مراجعة وتقديم : محمد حسن الموسوى .المجلس الأعلى



للثقافة – مصر . المشروع القومى للترجمة (٢٧٣)– ١٩٩٩م.

د. كمال أبو ديب

: الواحد / المتعدد، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم . مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثانى. صيف – ١٩٩٦م.

: نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر : دراسة بنيوية فى شعر البياتى، "قمر شيراز". مجلة الأقلام. العدد الحادى عشر، آب – ١٩٨٠م.

مارك أنجينو

: التناصية، بحث فى انبثاق حقل مفهومى وانتشاره . ترجمة د. محمد خير البقاعى. ضمن (آفاق التناصية) .

د. محمد الخز على

: الحداثة فكرة فى شعر أدونيس . مجلة عالم الفكر – الكويت. المجلد (١٩). عدد (٣) – ١٩٨٨م.

محمد القاضى

: السردى فى شعر البياتى . ضمن "عبد الوهاب البياتى فى بيت الشعر، أعمال أربعينية البياتى".

المنصف الوهايبى

: البياتى بين أبى فراس وديك الجن . ضمن كتاب ( عبد الوهاب البياتى فى بيت الشعر ) .

ميشيل أوتان

: سيميائية القراءة . ترجمة. د. محمد خير البقاعى. ضمن (آفاق التناصية).

وليد منير

: حراكية الواقع الأسطورى فى شعر حسب الشيخ جعفر . مجلة فصول. المجلد السادس، العدد الثالث– ١٩٨٦م.

رابعًا : رسائل جامعية مخطوطة

تيسير سلمان جريكوس : بلاغة الصورة فى شعر البياتى . رسالة دكتوراه . إشراف أ . د . أحمد كمال زكى . جامعة عين شمس – كلية الآداب – ١٩٩٦م.

## هوامش الكتاب

## هوامش المقدمة

* عبد الوهاب أحمد جمعة خليل البياتى، ولد فى ١٩ ديسمبر ١٩٢٦م، فى محلة باب الشيخ (عبد القادر الكيلانى) فى بغداد، ومات فى ٣ أغسطس ١٩٩٩م، ودفن فى مقبرة الشيخ (محيى الدين بن عربى ) فى دمشق .

## هوامش المدخل

* الدراسات المذكورة مرتبة تاريخيًا، من الأقدم إلى الأحدث .

(١) د. جابر عصفور : ذاكرة للشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م. ص٢٢٢ : ٢٢٣ .

(٢) د. صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م. ص١٨٤ : ١٨٥.

* كانت فى الأصل أطروحة حصل بها على درجة الدكتوراه فى الأدب بعنوان (دراسة فى الدلالية والأسلوبية فى شعر البياتى) – جامعة انديانا الأمريكية – ١٩٨١م.

* وهى فى الأساس بحث تقدم به عبد الكريم امجاهد لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب بالرباط، بإشراف الأستاذ أحمد العريسى، عام ١٩٩٣م.

* له دراسة عن البياتى بعنوان ثلاث مدن إسبانية فى شعر البياتى، وقد صدر هذا الكتاب فى ترجمتين هما :

– ترجمة : د. محمد عبد الله الجعيدى. إيف للطباعة والنشر – لبنان. ١٩٨٢ .

– ترجمة : د. وليد صالح. دار الفرقد – سوريا ١٩٩٨ .



## هوامش الفصل الأول

(١) د.صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية،١٩٨٠، ص ١٧٥.

(٢) تزفتان تودروف : الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال–ط٢،١٩٩٠.ص٣٦.

(×) تتكون جملة أشعار البياتى من اثنين وعشرين ديوانًا، وقد ضمت الأعمال الكاملة الصادرة بعنوان (ديوان عبد الوهاب البياتى، دار العودة – بيروت، ط٤ – ١٩٩٠م) المكونة من مجلدين، ثمانية عشر ديوانًا، أما بقية الدواوين، وهى الدواوين الأربعة الأخيرة من شعره فقد صدر كل واحد منها مستقلاً عن هذه الأعمال الكاملة، ويضم المجلد الأول من الطبعة المشار إليها ثمانية دواوين، مرتبة كما وردت فيه، من حيث حيز الصفحات الذى يشغله كل ديوان (من/إلى). على النحو التالى :

ملائكة وشياطين ٢١ : ١٢٤

المجد للأطفال والزيتون ٢٠٧ : ٢٥٨

يوميات سياسى محترف ٣٠١ : ٣٢٤

كلمات لا تموت ٣٥١ : ٤٢٤

أباريق مهشمة ١٢٥ : ٢٠٣

أشعار فى المنفى ٢٥٩ : ٣٠٠

عشرون قصيدة من برلين ٣٢٥ : ٣٥٠

النار والكلمات ٤٢٥ : ٥٠٧ =

٣) د. على عباس علوان: تطور الشعر العراقى الحديث، رسالة دكتوراه مخطوطة، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٤، ص٢٠٨.

(٤) د. سيد البحراوى : موسيقى الشعر لدى شعراء أبوللو ،دار المعارف – مصر، ط١ – ١٩٨٥م، ص٢١٩.

(٥) جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولى

ومحمد أوراغ، دار توبقال – المغرب، ط١ – ١٩٩٦، ص٢٥٥.

(٦) د. صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء – مصر، ط١ – ١٩٩٨، ص٩٠ .

(٧) د. سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٦١ .

(٨) د. محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ١٩٩٦م، ص٣٥ .

(٩) د. سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب، نوارة للترجمة – مصر، ١٩٩٦، ص٤٦ .

(١٠) د. سيد البحراوى : موسيقى الشعر لدى شعراء أبوللو، ص٦٢ .

(١١) السابق، ٦٣ .

(١٢) السابق، ٦١ .

(١٣) ١/١٦١.

(١٤) نعتمد فى هذه التحليلات على آراء سمويل ر. ليفن فى كتابه (البنيات اللسانية فى الشعر) ، ترجمة الولى محمد والتوازنى خالد، منشورات الحوار الأكاديمى، المغرب – ١٩٨٩ .

(١٥) د. أحمد كشك : التدوير فى الشعر دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع، (بدون ناشر)، ١٩٨٩، ص٦٦ .

(١٦) جون كوين : بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣، ص٦٦.

(١٧) د. أحمد كشك : التدوير فى الشعر، ص٧٣، ٨٣، ١٢٠ .

(١٨) أبو فراس النطافى : التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد السادس، ١٩٩٤م، ص٥٣٨ .

(١٩) د. سيد البحراوى : موسيقى الشعر لدى شعراء أبوللو، ص٦٥ .

(٢٠) السابق، ص ٦٦ : ٦٧ .

(٢١) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤ – ١٩٩٢، ص٢٤٨ .

× نعتمد فى مفهومى ( الإطار ) و ( التكوين ) على د. علوى الهاشمى : السكون



المتحرك دراسة فى البنية والأسلوب، الجزء الأول: بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب الإمارات، ط ١ – ١٩٩٢ .(٢٢) د. محسن أطيمش : دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى المعاصر، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام – العراق ط٢ – ١٩٨٦م ص ٣٦٥ . وهم شعراء الموجة الجديدة وأبرزهم البياتى والسياب ونازك الملائكة وحسب الشيخ جعفر وغيرهم .

(٢٣) د. صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، ط٣ – ١٩٨٥، ص ١٢٧ .

(٢٤) فالكامل له المكانة الأولى فى تراتبية الأوزان الشعرية لفترة طويلة، إذ مارس سيطرته على شعراء النصف الأول للقرن الثانى الهجرى بنسبة ٢٠,٩٪، ثم عند الشعراء الاحيائيين بنسبة ٢٦,٣٣٪ كذلك شعراء مدرسة أبوللو بنسبة ٢١,٧٪، راجع فى هذه الإحصاءات، جمال الدين بن الشيخ : (الشعرية العربية)، حيث يقدم معالجة علمية دقيقة لإحصاءات براونيلخ و. ج . ك . فادى، ويستخلص منها نتائج هامة، راجع صفحات ٢٤٥ : ٢٥٥ . راجع كذلك جدولة د. سيد البحراوى لتطور استخدام الأوزان كتابه (العروض وإيقاع الشعر) ص٥٦.

(٢٥) د. إحسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث، دار بيروت للطباعة – بيروت، ١٩٥٥م، ص ٢٨ .

(×) تشير (ع) إلى العمودى، و(ح) إلى الحر .

(٢٦) عبد الرحمن بسيسو : قصيدة القناع فى الشعر العربى المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان، ط١ – ١٩٩٩م، ص٢٧٠.

(٢٧) ١ / ٢٣٧.

(٢٨) ١ / ٢٤٤ .

(٢٩) ١ / ٢٤٠

(٣٠) وهذه العينات تشتمل على (٥٨) قصيدة، موزعة على النحو التالى :

– الرجز : (٣٠) قصيدة، موزعة على النحو التالى (المجد للأطفال والزيتون "٣" ) و (أشعار فى المنفى "٣" ) و (عشرون قصيدة من برلين "٢") و (كلمات لا تموت "٣") و (النار والكلمات "٢") و (يوميات سياسى محترف "٢") و (سفر

الفقر والثورة "١") و(الذى يأتى ولا يأتى "٢") و (الموت فى الحياة "٢") و (عيون الكلاب الميتة "٢") و(قصائد حب على بوابات العالم السبع "٣") و (سيرة ذاتية لسارق النار "٢") و(بستان عائشة "٢") و (كتاب المراثى"١")

- المتدارك : (١٠) قصائد، وهى كالتالى : (المجد للأطفال "١") و (كلمات لا تموت "٢") و (النار والكلمات "١") و (كتاب البحر "١") و(قمر شيراز "١") و (مملكة السنبلة "١") و (بستان عائشة "١") و (كتاب المراثى "١") و (البحر بعيد "١") .
- الكامل : (٥) قصائد كالتالى : (أباريق مهشمة "٢") و (المجد للأطفال "١") و (يوميات سياسى محترف "١") و (كتاب المراثى "١") .- الرمل : (٥) قصائد، كالتالى : (المجد للأطفال "١") و (أشعار فى المنفى "١") و (كلمات لا تموت "١") و (عيون الكلاب الميتة "١") و(كتاب البحر "١") .
- الوافر : (٣) قصائد، هى كل قصائده لديه، (أشعار فى المنفى "١" ) و (النار والكلمات "١") و (سفر الفقر والثورة "١") .

(٣١) د. أحمد كشك : الزحاف والعلة، رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع، النهضة المصرية (بدون تاريخ)، ص٢١٥ .

(٣٢) السابق، ص ٣١٦، وإن كانت هذه الصورة ترد فى كثير من النماذج الشعرية .

(٣٣) السابق، ص٤٣ .

(٣٤) السابق، ص ٤٣ .

(٣٥) د. شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والإبتداع، دار الثقافة العربية – مصر، ط٣ – ١٩٨٨م، ص١١٠ . وإن كان يسهو ويطلق "التسبيغ" "زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف" على "التذييل" .

(٣٦) د. على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ٤٨.

(٣٧) ديوان البياتى، ٢/١٥٧ .

(٣٨) د. علوى الهاشمى : فى مسألة الإيقاع الشعرى، وقفات نقدية، ضمن كتاب شكرى عياد : جسور ومقاربات ثقافية . إشراف د. أحمد إبراهيم الهوارى . عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط١ – ١٩٩٥م،



ص ٣٠٨ .

(٣٩) د. أحمد كشك : الزحاف والعلة، ص٢٢، ٥٣، ٢٥، د. شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع ص ٣٣٣ .

(٤٠) ديوان البياتى، ١/٢٩٦ .

(٤١) كتاب المراثى، ص١٥ .

(٤٢) البحر بعيد أسمعه يتنهد، ص١٦ و ٢٣ .

(٤٣) د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى، دار العلم للملايين، لبنان، ط٣، ١٩٨٤، ص٩٠ .

(٤٤) السابق، ص٩٩ .

(٤٥) د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى، أصدقاء الكتاب، ط٣ – ١٩٩٨م، ص٩١ .

(٤٦) فيكتور ايرليخ : الشكلانية الروسية، ترجمة الولى محمد، المركز الثقافى العربى، ط١ – ٢٠٠٠م، ص٧٢ .

(٤٧) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى، بنية القصيدة، ترجمة د/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م، ص٧٠ .

(٤٨) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص٢١٥ .

(٤٩) سمويل – ليفن: البنيات اللسانية فى الشعر، ص٣٩ : ٤١ .

(٥٠) د. محمد العمرى : تحليل النص الشعرى، البنية الصوتية فى الشعر، الدار العالمية للكتاب، ط١ – ١٩٩٠م، ص ١٤٧.

(٥١) خوسيه ماريا يوثيلو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، دار غريب، مصر، (بدون تاريخ)، ص ٢٠٠ .

(٥٢) د. محمد العمرى : تحليل الخطاب الشعرى، ص ١٥٠ .

(٥٣) محمد لطفى اليوسفى : فى بنية الشعر العربى المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط ٢ – ١٩٩٢، ص ١٢٣ .

(٥٤) د. صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٧٩ .

(٥٥) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى، ص ٧٦ .

(٥٦) جوناثان كلر : الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات، ط١،

٢٠٠٠، ص ٢٢٤ .

(٥٧) السابق ،٢٢٤ .

(٥٨) فيكتور ايرليخ : الشكلانية الروسية، ص ٧٢ .

(٥٩) السابق، ص ٧٤ .

(٦٠) د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية ط٢، ١٩٨٠، ص ٧٥ .

(٦١) بورس ايختباوم : نظرية المنهج الشكلى، ضمن (نصوص الشكلانيين الروس) جمع تزفتان تودوروف، ترجمة د. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط – ١٩٨٢ . ص ٥٤ .

(٦٢) فيكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية، ٨٥ .

(٦٣) جدسون جيروم : الشاعر والشكل، دليل الشاعر، ترجمة د. صبرى محمد حسن وعبد الرحمن القعود، دار المريخ للنشر ١٩٩٥، ص ٧٣ .

(٦٤) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصى، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٨ . ص ٥٣ .

(٦٥) د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ٧٢ .

(٦٦) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى، ص ١٤٣ .

(٦٧) حول مقولة (المؤالفة والمخالفة) راجع :

– د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى، ص ١٢٧ .

– د. محمد العمرى : البنية الصوتية فى الشعر، ص ١٢٣ .

(٦٨) د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى، ص ١٢٣ .

(٦٩) محمد بنيس : الشعر العربى الحديث، ٣، الشعر المعاصر . دار توبقال – المغرب، ط٢ – ١٩٩٦، ص ١٠٦ .

(٧٠) جورج موليننيه : الأسلوبية، ترجمة وتقديم د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – لبنان، ط ١–١٩٩٩، ص ١٧١ : ١٧٢ .

(٧١) جون كوين : بناء لغة الشعر، ص ٧٤ .

(٧٢) فتحى النّصرى : التدوير فى الشعر الحرّ، محاولة لفهم الظاهرة، حوليات الجامعة التونسية، عدد (٤٢) – ١٩٩٨م، ص ٢٧٥ .(٧٣) يعقد د. كمال أبو



ديب فى كتابه (جدلية الخفاء والتجلى) فصلاً بعنوان (نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعرى )، ويحاول تفسير التمازج بين (فاعلن/فعولن) على مستوى السطر الشعرى أو القصيدة، وعلى الرغم من وعيه بتعدد القراءة الوزنية فى القصائد التى يعرض لها، إلا أنه لم يلتفت إلى دور (التدوير) فى استقامة هذه القصائد، وكان الانتباه على سبيل المثال إلى (التدوير) فى نص (ممدوح عدوان) كافياً لنفى هذا التعدد . انظر (جدلية الخفاء والتجلى) ص ٩٧ . ولقد أرجع محمد بنيس إهمال د. أبى ديب للتدوير فى النصوص – فضلاً عن النزعة الرياضية لديه – إلى إهمال مفهوم (الوقفة) . انظر الشعر العربى الحديث (٣) الشعر المعاصر، ص ١٣٤ .

(٧٤) د. على جعفر العلاق : حدود البيت فضاء التدوير، مجلة الأقلام – العراق، العدد ١١ – ١٢، ١٩٨٧م، ص ١٠٣ .

(٧٥) د. رجاء عيد : القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، مجلة فصول، المجلد ١٥، عدد ٢، ١٩٩٦م، ص ١٧٢ .

(٧٦) خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية، ص ٢١٤ .

(٧٧) د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى، عالم الكتب، القاهرة، ط ١ – ١٩٧٦، ص ٢٧٤ .

(٧٨) جدسون جيروم : الشاعر والشكل، ص٢١٣

(٧٩) د. سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر . ص١٢٧ .

(٨٠) بارتون جونسون : دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة د. أمينة رشيد ود. سيد البحراوى، ضمن (مداخل الشعر) هيئة قصور الثقافة – مصر – ص ٩٠ .

(٨١) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى، ص٩٣ .

(٨٢) محمد بنيس : الشعر العربى الحديث ٣ الشعر المعاصر، ص ١٣٩ .

(٨٣) سمويل ليفين : البنيان اللسانية فى الشعر، ص٥٥ .

(٨٤) د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى، ص١٣٣

## هوامش الفصل الثاني

(١) د. تمام حسان : اللغة العربية، مبناها ومعناها، عالم الكتب، مصر، ط٣ – ١٩٩٨م، ص١٠٨ .

(٢) إميل بنفنيست : الذاتية فى اللغة، ترجمة حميد سعيد وعمر حلّى، مجلة نوافذ، عدد (٩) سبتمبر ١٩٩٩م، ص٦٤ .

(٣) د. ريتا عوض : الكتابة الشعرية والتراث، مكانية القصيدتين القديمة والحديثة، مجلة فصول – المجلد الخامس عشر، العدد الثانى صيف ١٩٩٦م، ص١٩٥ .

(٤) جوناثان كلر : الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، ص ٢٠٥ .

(٥) السابق ص ٢٠٥ .

(٦) بول دى مان : العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمى، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ٢٠٠٠، ص ١٩٨ .

(٧) د. صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٥ .

(٨) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال – المغرب، ط١ – ١٩٨٨، ص ٥١ .

(٩) روبرت شولز : السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط١ – ١٩٩٤ ص ٤٩

(١٠) د. جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م، ص ١٢٣ .

(١١) عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية، المؤسسة العربية، ط٣– ١٩٩٣، ص ٤٥ .

(١٢) عبد الرحمن بسيسو : قصيدة القناع فى الشعر العربى، ص١١٥ .

(١٣) أرنست فشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص١٢٤ .

× راجع جداول عبد الرحمن بسيسو فى كتابه، ص٣٢٧: ٣٢٨، جدول رقم (٥ و ٦) .



(١٤) محيى الدين صبحى : الرؤيا فى شعر البياتى، صـ١٤٦.

(١٥) البياتى : تجربتى الشعرية، ص٤٣ .

(١٦) عبد الرحمن بسيسو : قصيدة القناع فى الشعر العربى المعاصر، ص٥١ .

(١٧) السابق، ص٤٣ .

(١٨) السابق، ٤٣ .

(١٩) تيرى إيجلتون : مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، نوارة للترجمة – مصر، ط١، ١٩٩٢، ص ١٤٢ .

(٢٠) السابق ١٤٢

(٢١) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر . دار الشروق – الأردن، ط٢ –١٩٩٢ . ص١٢٥ .

(٢٢) عبد الرحمن بسيسو : قصيدة القناع فى الشعر العربى، ص١٣٨.

(٢٣) د. حاتم الصكر : مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – لبنان، ط١ – ١٩٩٩م، ص١٠٤ .

(٢٤) ابن الأثير : المثل الثائر، مطبعة نهضة مصر، (بدون تاريخ )، ص٤٢٣ .

(×) تبدو هذه القصيدة رؤية نقيضة لقصيدة " الرائى "، فإذا كانت هذه القصيدة تظهر الانتماء الأيديولوجى بارزًا، فإن قصيدة " الرائى " تتبرأ من هذا التاريخ الأيديولوجى وتزعم الإرهاص بانهيار "الدب الأحمر"، راجع تحليل قصيدة "الرائى" فى د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة . ص١٩٤.

(٢٥) البياتى : الإغراق فى الذاتية، حوار أجراه : محمد لافى ضمن كتاب (كنت أشكو إلى الحجر ) المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط١– ١٩٨٣، ص ٥٢ .

(٢٦) هربرت ريد : طبيعة الشعر، ترجمة : د. عيسى على العاكوب . مراجعة : د. عمر شيخ الشباب . منشورات وزارة الثقافة – سوريا . ١٩٩٧م . ص٦٤ .

(٢٧) أمبرتو إيكو : القارئ فى الحكاية، التعاض التأويلى فى النصوص

الحكائية . ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى – لبنان، ط١ – ١٩٩٦، ص١١٧ .

(٢٨) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، ص١٠٧ .

(٢٩) تون فان دايك : النص والسياق، استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى، ترجمة : عبد القادر قنينى، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١ –٢٠٠٠م . ص ١٦٣ .

(٣٠) أوكتافيو باث : الشعر ونهايات القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى، سوريا، ط١ – ١٩٩٨م، ص١٢ .

(٣١) روبرت دى بوجراند : النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، مصر، ط١، ١٩٩٨، ص٣٤٩ .

(٣٢) ٢/٢٣٣ .

(٣٣) رومان باكبسون : قضايا الشعرية . ص ٨٢ .

(٣٤) C.L. Strauss : The structural study of myth . in the structuralists .from marx of to levi strauss . anchor books . New York . 1972 .p.209 .

(٣٥) رولان بارت : أسطوريات ، أساطير الحياة اليومية . ترجمة : د. قاسم المقداد .مركز الإنماء الحضارى – حلب . ط١ – ١٩٩٦م .ص ٢٤٧ .

(٣٦) السابق : ص ٢٥٣ .

(٣٧) J. E. Cirlot : A dictionary of symbols, trans. Jack sage. London & Hentey . 1984 . " Love "

(٣٨) فراس السواح : لغز عشتار ، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة . دار علاء الدين – دمشق .ط٧ – ٢٠٠٠م .ص ٧٦ . بتصرف .

(٣٩) غاستون باشلار : جماليات المكان . ص ٣٨ .

(٤٠) ابن عربى : الطريق إلى الله جمع وتأليف : محمود محمد الغراب . مطبعة نضر – دمشق ط٢– ١٩٧٦م . ص ١٣٧ .

(٤١) هربرت س . غيرشمن : السريالية :الأسطورة والواقع . ضمن كتاب " الأسطورة والرمز ، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً" . ترجمة : جبر إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت .ط٢ – ١٩٨٠م . ص٥١ .



(٤٢) يرى بعض النقاد أن رمز (عائشة) لا يعد – من حيث ابتكاره – سبقًا حازه البياتى، فحقوق الابتكار الأول لها كرمز يعود إلى أدونيس (على أحمد سعيد)، ويُسْتَشْهد فى هذا الصدد بورودها لديه فى القصائد المعنونة (مرايا وأحلام حول الزمن المكسور) من ديوانه (المسرح والمرايا) ويرى د. على جعفر العلاق فى كتابه (فى حداثة النص الشعرى ) أن أدونيس ابتكر هذا الرمز، واستخدامه وإن كان لم يسع إلى تنميته (السابق، بغداد، دار الشئون الثقافية ١٩٩٠ صـ٧٢) ويميل إلى هذا الرأى د. جابر عصفور، وهو بصدد دراسة قناع مهيار، فى شعر أدونيس، ويرى أن أدونيس تحولت لديه عشتار إلى عائشة، والتى ترتبط ببعث الفينيق وليس تموز، وأن أدونيس وإن ترك هذا الرمز (لكنها انبعثت بعد ذلك – أى عائشة – لتصبح رمزًا أساسيًا فى شعر البياتى ) ( فصول جـ١ عدد ٤ يوليو ١٩٨١ هامش صـ ١٤٨ ) وإن كان فى كتابه (ذاكرة للشعر) يبدو – على نحو ما – متأرجحًا بين ابتكار البياتى أو أخذه من شعر أدونيس (وسواء وقع عليها فى شعر أدونيس، على أحمد سعيد أو اكتشف شعائر ميلادها وموتها [....]فالمهم أنها تحولت إلى حضور مطلق لإبداع الحياة ...) (ذاكرة للشعر، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٢، صـ ٢٣٣) .

على أن هذا الرأى بحاجة إلى مراجعة من جانبين :–

أولاً : تاريخيًا يبدو البياتى أسبق فى ابتكار هذا الرمز، لأن الإشارة إلى (عائشة) – كما يذكر حاتم الصكر – ( وردت فى مسرحية البياتى (محاكمة فى نيسابور ) المنشورة عام ١٩٦٣، وفى قصائد من ديوانه (الذى يأتى ولا يأتى) المنشور عام ١٩٦٦ والمكتوبة قصائده قبل هذا التاريخ طبعًا، بينما يؤرخ أدونيس هذه القصيدة المعنونة ( مرايا وأحلام حول الزمن المكسور) فى ديوان (المسرح والمرايا) بعامى (١٩٦٥ – ١٩٧٥) – علمًا بأن أدونيس حذف عنوان هذه القصيدة ( مرآة لعائشة) وجعلها مقطعًا ثالثًا فى قصيدة بعنوان (بيروت) (حاتم الصكر: كتابة الذات، دار الشروق . ١٩٩٤ صـ ٢٢٦)

ثانيًا : على الصعيد الرمزى تبدو (عائشة) أدونيس مرتبطة – على نحو ما – بالسيدة عائشة رضى الله عنها، عن طريق تناص القلب وخلفية أدونيس

الشيعية تقبع وراء هذا القلب . فجعلته يحول منها نموذجًا للقحط والموت، على خلاف المعتقد السّنى الذى يحوطها بجانب كبير من الاحترام، والتقدير، إذ أن السيدة عائشة لدى الشيعة كانت معارضة لعلى خاصة فى موقعة الجمل المشهورة، ومن ثم استوجبت اللعن عندهم مع غيرها من الصحابة) ،(أحمد أمين، ضحى الإسلام جـ ٣ صـ٢٥٠ ) ومن ثم يتخذها أدونيس نموذجًا (أعلى للقحط والموت فى الماضى والحاضر العربيين ) كما يقول محمد الخز على ( الحداثة فكرة فى شعر أدونيس عالم الفكر جـ ١٩ عدد ٣، ١٩٨٨، ص ١٠٨ : ١٠٩)

ومما يقوله أدونيس عن ( عائشة) :

عائشة جارتنا العجوز مثل قفص مُعلَّقٍ
تؤمن بالركام والفراغ والطُّرَرْ
وبالقضاء والقَدرْ
أهدابها منازل النجوم، كل نجمة خبرْ
وراحتاها الكتب المشّعّاتُ والسُّوَرْ
عائشة تقول إن عمرنا سحابةٌ بلا مطرْ
تقول إن الأرض أبشع الأكرْ
صوَّرها الإله تحتَ عرشهِ
ومن عل دحرجها
خطيئة كأنها البشر ( الأعمال الكاملة ٢٦٠ : ٢٦١)

يحبها الحاضرُ فى بلادنا ،الكامنُ فيها ورمًا
ولافتات زينة
وقفصًا من الزباب أخضرًا (السابق، نفسه)

وإذ عدنا إلى عائشة كما يصورها أدونيس وجدناها (تجسد ما يمكن اعتباره الخط النقيض للخط الصوفى، إنها محافظة تعيش على مخلفات حضارة مضت واستنفذت، فهى ( عبد ) ذليل ينتظر رحمة السماء ،وحتى الحياة الدنيا لا تشغل بالها بل هى تتعبد للآخرة، إنها إنسانة مشلولة الطاقة، وهى سلبية وليست فاعلة، إنها لا تريد جنة الأرض بل جنة السماء، فكيف تبنى حضارة إنسانية على أكتاف أمثالها من البشر ؟ ) (د. يوسف حلاوى :



الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر، دار الآداب ط١ ١٩٩٤ صـ ٢٤١ )، وعائشة البياتى على نحو نقيض لهذا الرؤية كما سنلاحظ .

(٤٣) عشتار (أو إنانا) هى الآلهة السومرية، وتتحدد معرفتها الأسطورية فى ثلاث صفات جوهرية ١- إلهة الحب والحياة الجنسية ٢- إلهة الحرب والنزعة القتالية المدمرة ٣- إلهة نجم الزهرة(فينوس) السماوى، وترتبط أسطورتها بموت (تموز) وبعثه، ونزولها إلى العالم السفلى، وما يرتبط به من انعدام الخصب وانتشار الجدب انظر ( قاموس الآلهة والأساطير فى بلاد الرافدين وفى الحضارة السورية، تأليف ادزارد وآخرين، تعريب محمد وحيد خياطة، دار المشرق العربى، لبنان، سوريا ط٢ سنة ٢٠٠٠، ص ٨٧ : ٩٦) . ويقول البياتى عنها فى هامش ديوانه ( قصائد حب على بوابات العالم السبع ) (هى الطبيعة الهيولى وآلهة الحب وسلطانة الظفر وآلهة الملذات والتناسل [...]وما (الزهرة – فينوس) العذراء الإغريقية التى ظهرت فوق أمواج بحر (إيجة) الزرقاء إلا عودة = = إلى الظهور) ٢ /٢٨١، وانظر أقوالاً مشابهة للبياتى فى (تجربتى الشعرية) صـ ٥٣، وهوامش ديوانه (كتاب المراثى صـ ٢٠٢) حيث يجمع و يساوى بين العزى وعشتار وفينوس وأفروديت.

(٤٤) ادزارد : قاموس الآلهة والأساطير، صـ ٨٧، د. فاضل عبد الواحد على : عشتار ومأساة تموز، الأهالى للطباعة، سوريا، ط١ ١٩٩٩/، صـ ٣٢ .

(٤٥) شوقى عبد الحكيم : موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولى، (بدون تاريخ) ، صـ ٤٨٥، بشكل موسع انظر (فراس السواح : لغز عشتار)، دار علاء الدين – سوريا، ط٧ – ٢٠٠٠، ص ٩٩ .

(٤٦) الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، بدون تاريخ جـ١/٦، وص ١٩٨، وحول أساطير (الزُّهرة) انظر أقوال المفسرين وأخبارهم حول قوله تعالى ( واتبعوا ما تتلوا الشياطين على ملك سليمان وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت) (البقرة ١٠٣)، فى تفسير ابن كثير، مكتبة مصر، ١٩٨٨، جـ١، ص ١١٣ : ١٤٨ .

(٤٧) فليب سيرنج : الرموز فى الفن – الأديان – الحياة، ترجمة عبد الهادى

عباس، دار دمشق، ط١ سنة ١٩٩٢، ص ٣٨٧ .

(٤٨) وقد يأخذ النجم فى بعض صوره لدى البياتى صورة نجم المجوس المبشر بالمسيح، يقول :

مجوس هذا العصر فى غربتهم يبكون/ لم يظهر النجم ولكن ظهر السادة واللصوص (٢/٢٥١)

وقد ورد ذكره فى الإنجيل (وإذا النجم الذى رأوه فى المشرق يتقدمهم حتى جاء ووقف فوق، حيث كان الصّبىّ، فلما رأوا النجم فرحوا فرحًا عظيمًا جدًا ) متى ٢ : ٩-١٢

(٤٩) يذكر ابن الكلبى عن ابن عباس أن إسافًا ونائلة، (رجلٌ من جرهم يقال له إساف بن يعلى، ونائلة بنت زيد بن جرهم، وكان يتعشقها فى أرض اليمن فأقبلوا حُجّاجًا، فدخلا الكعبة، فوجدا غفلة من الناس وخلوةً من البيت، فَفَجَرَ بها فى البيت، فمسخا = فأصبحوا فواجدوهما مسخين، فأخرجوهما فوضعوهما موضعهما، فعبدتهما خزاعة وقريش،ومن حج البيت بعد العرب ) الأصنام، تحقيق أحمد زكى باشا، ط٤، دار الكتب المصرية، صـ٩ ) .

(٥٠) أوفيد : مسخ الكائنات، ترجمة د. ثروت عكاشة، الهيئة العامة للكتاب، مصر – ط٣، ١٩٩٢، صـ ٢٢١ .

(٥١) فراس السواح : لغز عشتار، ،ص ١٧٤ : ١٨٠ .

(٥٢) د. فاضل عبد الواحد : عشتار ومأساة تموز، ص ١٠٨

(٥٣) س . كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين، ،ترجمة نهاد خياطة، دار علاء الدين – سوريا ،ط٢ –١٩٩٣ م،ص ١٠١ : ١٢٣ .

(٥٤) د. فاضل عبد الواحد : عشتار ومأساة تموز، ص ١١٣.

(٥٥) السابق، ١٣٠.

(٥٦) فراس السواح : كنور الأعماق، قراءة فى ملحمة جلجامش ، سومر للدراسات – قبرص . ط١، ١٩٨٧، ص ١٧٩ .

(٥٧) محيى الدين صبحى : الرؤيا فى شعر البياتى، ص١٩٨ .

(٥٨) عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية، ، ص٤٦ .

(٥٩) السابق، ص ٩٠ .

(٦٠) مقدمة د. ثروت عكاشة : مسخ الكائنات، ص١٦ .



(٦١) فالفينيق (إذا ما جثم على شجرة الصفصاف المقدسة بتلك المدينة – هليوبوليس – كان أمارة الفرح والأمل ) بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠١، ص٢٤٦ .

(٦٢) أوفيد : مسخ الكائنات، ص٢١٨ ،وإن كانت تشير أيضًا إلى (أدونيس) .

(٦٣) وبذلك تتناص مع حكاية (زرهيدة) التى ماتت فى قصر الحمراء وتظهر فى الليالى المقمرة على صورة فتاة جالسة بجانب النافورة راجع عن هذا (واشنطن ابرفينج : الحمراء، أثر الحضارة العربية الثقافى والاجتماعى على الأندلس وإسبانيا )ترجمة عبد الكريم ناصف ود. هانى يحيى نصرى، مركز الإنماء الحضارى – حلب، ط١ – ١٩٩٦، ص ٢٦٢ .

(٦٤) البياتى : تحولات عائشة، ص٩ .

(٦٥) ونجد هذه العلاقة بالبحر فى تقاطعها مع قصة يونس عليه السلام الذى دخل بطن الحوت، وإن كانت أيضًا تحكمها علاقة مزدوجة بين الخروج والدخول، (عائشة تشق بطن الحوت / ترفع فى الموج يديها / تفتح التابوت) (٢/١٤٢)، وتعود إليه (تعود للتابوت / لظلمة البحر لبطن الحوت) (٢/١٤٧) .

(٦٦) أوفيد : مسخ الكائنات ص١٢٧، أدموند فولر : موسوعة الأساطير، الميثيولوجيا اليونانية، ترجمة حنا عبود، الأهالى للنشر، سوريا ط١ – ١٩٩٧، ص١٢٦ .

(٦٧) وربما كان النداء المتكرر لصوت عائشة بصيغة الأمر (تعال) يحمل معنى الإغواء الذى تجسده بنات الماء، والذى نراه متكررًا بكثرة فى شعر البياتى .

(٦٨) د. فاضل عبد الواحد : عشتار ومأساة تمور ص١٥٠، ونقرأ فى أسطورة نزول عشتار إلى العالم السفلى، (وانثرا عليها طعام الحياة وماء الحياة ستين مرة، وستنهض إنانا بالتأكيد) .

(٦٩) أمبرتو إيكو : شعرية الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلى، مجلة نوافذ عدد (٦) ،شعبان ١٤١٩ هـ، ديسمبر ١٩٩٨ م، ص٩٢ .

(٧٠) السابق، ص٨٧ .

(٧١) البياتى : سيرة ذاتية، القيثارة والذاكرة، منشورات البزاز – تصدر عن

دار مواقف عربية، لندن، ط١ – ١٩٩٤ م، ص ١١٠ : ١١١ .
(٧٢) جوناثان كلر : الشعرية البنيوية، ص ١٦٦ .
(٧٣) السابق ص١٧٥ .
(٧٤) البياتى : تجربتى الشعرية، ٥٩ .
(٧٥) جوناثان كلر : الشعرية البنيوية، ص ١٧٦ .



## هوامش الفصل الثالث

(١) Michael Riffaterre: Text prouduction . New York .Columbia university press (1983) P.203 .

(2)محمد القاضى : السردى فى شعر البياتى، ضمن (عبد الوهاب البياتى فى بيت الشعر – أعمال أربعينية البياتى – تونس، تنسيق وتقديم منصف المزغنى)، ١٩٩٩، ص ٢٣٤ .

(3) Kathleen Morner and Ralph Rausch: Ntc's Dictionary of literary terms . ntc publishing group .p.5.

(2) Jack Myers and Michael Simms: The longman dictionary of petic terms . longman . New York & London . P. 8.

(٤)خوسية ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ص ٢٠٩، ومصطلح ((Allegory نلاحظ تعدد ترجماته العربية، منها المجاز (مجاهد عبد المنعم، تاريخ النقد الأدبى الحديث، لرنيه ويليك)، والمجاز التمثيلى (إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية ) والأمثولة (سعيد الغانمى السيمياء والتأويل لروبرت شولز) والتمثيل (محمد مفتاح، مجهول البيان) والأمثولة الرمزية (د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ) والقصة الرمزية (ممدوح عدوان، الشعر ونهايات القرن لأكتافيوبات) ويعربها (د. حامد أبو أحمد، نظرية اللغة الأدبية لخوسيه ماريا) (الأليجورية) و(جبرا إبراهيم جبرا) الرمز والأسطورة ) (الليجورة) .

(٥) بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة، ص ٢٤٤ .(٦) سليم حسن : موسوعة مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٠م، الجزء الثامن عشر، ص ١٢٦ .

(٧) أوكتافيوباث : الشعر ونهايات القرن، ص ١٦ .

(٨) محيى الدين صبحى : الرؤيا فى شعر البياتى . ص ٣٧٨ : ٣٧٩ .

(٩) سليم حسن : موسوعة مصر القديمة . جـ ١٨، ص ١١٦ .
(١٠) د. عماد حاتم : أساطير اليونان . ص ٦٥٨ : ٦٦٤ .
(١١) ابن منظور : أخبار أبى نواس . لحق بالأغانى لأبى الفرج الأصبهانى، دار الشعب، ١٩٧٩، المجلد ٢٩، ص ١٠١٦٥ .
(١٢) د. عاطف جودة نصر : النص الشعرى ومشكلات التفسير . الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١ – ١٩٩٦م، ص١٥٤
(١٣) أبو الفرج الأصبهانى : الأغانى . الدار التونسية للنشر، تونس، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، ١٩٨٣، جـ٣،ص٢١١ : ٢١٢ . وراجع ديوان البياتى ٢/٢٨٠ حيث الخبر نفسه بتعديلات بسيطة .
(١٤) د. محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابى، لبنان، ط١ – ١٩٩٤م ،الجزء الثانى، ص٣٧ .
(١٥) السابق، الجزء الثانى، ص٣٣ .
(١٦) جون كوين : اللغة العليا، ترجمة د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة – مصر – المشروع القومى للترجمة، رقم (١)، ط٢ –٢٠٠٠م . ص٨٠ .
(١٧) وليم شكسبير : عطيل، ترجمة خليل مطران، دار المعارف، الطبعة السابعة، بدون تاريخ .
(١٨) شربل واغر : التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعرى وغيره، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص١٣٢
(١٩) ٢/٢٧١ : ٢٧٥ .
(٢٠) د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى . ص٤٢٥.
(٢١) تعتمد تحليلاتنا السردية على نظرية جريماس، كما يعرضها محمد الناصر العجيمى فى كتابه فى الخطاب السردى . نظرية قريماس . الدار العربية للكتاب، ١٩٩٨.
(٢٢) د. محمد لطفى اليوسفى : فى بنية الشعر المعاصر ، ص٤٦ : ٤٧.
(٢٣) سليم حسن : مصر القديمة، جـ (١١)، ص ٥٤٤ .
(٢٤) ول ديورانت : قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران و د. زكى نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ جـ١، ص٢٨٤ .
(٢٥) راجع ما كتبه البياتى عن آشور بوصفه بطلاً حضاريًا محبًا للعلوم فى



هامش ديوانه ٢/٢٨١ : ٢٨٢.
(٢٦) ول ديورانت : قصة الحضارة . جـ (١)، ص ٢٨١ : ٢٨٣ .
(٢٧) نور ثروب فراى : تشريح النقد، ص١١٦، ١١٧.
(٢٨) فيليب سيرنج : الرموز فى الفن – الأديان – الحياة ، ص١٨٤.
(٢٩) وول ديورانت : قصة الحضارة ١/٣٥٩ .
(٣٠) الكتاب المقدس ، العهد القديم، سفر (إرميا) ٢٧ : ١ – ٥، ٢٨ : ٩، ٢٩ : ٧ ٣٢ :١٥، ٣٣، ١٣ .
(٣١) مجنون ليلى : ديوان مجنون ليلى، شرح : عدنان زكى درويش، دار صادر . ١٩٩٤م، ص١١٠.
(٣٢) الخطيب التبريزى : شرح اختيارات المفضل . تحقيق : فخر الدين قباوة . دار الكتب العلمية – بيروت . ط٢ – ١٩٨٧م . الجزء الثانى، ص٧٦٧.
(٣٣) راجع على سبيل المثال : سورة الأعراف (٥٤)، يونس (٣)، هود (٧)، الفرقان (٢٩)، السجدة (٤)، ق (٣٨)، الحديد (٤)، المجادلة (٤) .
(٣٤) ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، جـ٢ ٢٢٦/ .
(٣٥) طرفة بن العبد : ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمرىّ . تحقيق : درية الخطيب ومصطفى الصقال . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ – ٢٠٠م، ص ٤٤ : ٤٥ .
(٣٦) عمر الخيام : رباعيات الخيام، ترجمة بدر توفيق، دار أخبار اليوم، ط١– ١٩٨٩م، ص٢٧ .
(٣٧) السابق ٣١
(٣٨) السابق ٥٩
(٣٩) مجنون ليلى : الديوان . ص١٢٨.
(٤٠) ابن عربى : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق د.محمد علم الدين الشقيرى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – مصر، ط١ – ١٩٩٥ م، ص٣٢٠ .
(٤١) أبو العلاء المعرى : شرح اللزوميات، تحقيق مجموعة من المحققين : إشراف د.حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، جـ ٢/٤٢٥
(٤٢) مايكل رفاتير : دلائليات الشعر . ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية

الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة نصوص مترجمة، رقم ٧ ط١ – ١٩٩٧، ص٧٧ .

(٤٣) الياس أبو شبكة : غلواء، دار صادر – بيروت، ١٩٤٥ ،ه ص ٦٥ .

(٤٤) السابق، ص ٦٥ :٦٦

(٤٥) د. محمد مفتاح : تحليل النص الشعرى، استراتيجية التناص، المركز الثقافى العربى، بيروت – الدار البيضاء، ط٣– ١٩٩٢، ص١٢٧

(٤٦)ديوان مجنون ليلى، ص١٢٥ .

(٤٧) أبو العلاء المعرى : سقط الزند، شرح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ١٩٩٠م، ص١١٢.

(٤٨) الكهف آية (١٠٩) .

(٤٩) أبو الطيب المتنبى : ديوان أبى الطيب المتنبى . شرح أبى البقاء العكبرى، المسمى بـ(التبيان فى شرح الديوان)، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون . دار المعرفة – لبنان (بدون تاريخ) . الجزء الثالث، ص١٥٧ .

(٥٠) زهير بن أبى سلمى : شرح شعر زهير بن أبى سلمى . صنعه : أبى العباس ثعلب . تحقيق : د. فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة . ط١ – ١٩٨٢ .

(٥١) ديوان امرئ القيس . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف . مصر . ط٥ – ١٩٩٠ . ص١٨ .

(٥٢) زهير : شرح شعر زهير بن أبى سلمى . لثعلب . ص١٨ .

(٥٣) السابق : ص١٦ .

(٥٤) رفاتير : دلائليات الشعر . ص١٠٦ .

(٥٥) الكتاب المقدس : العهد الجديد . سفر (رؤيا يوحنا اللاهوتى) .

(٥٦) رؤيا يوحنا : ١٨ : ١ –٣ .

(٥٧) ويذهب ول ديورانت إلى أن رؤيا يوحنا ما هى إلا وصف لروما أبان حكم نيرون . وهى (الوحش وعدو المسيح فى هذا الكتاب [...]ويصف رومة بأنها الزانية العظيمة الجالسة على المياه الكثيرة التى زنى معها ملوك الأرض، وسكر سكان الأرض من خمر زناها، وهى زانية بابل) ول ديورانت : قصة الحضارة، المجلد السادس، الجزء ١١، ص ٢٧٢ .



(٥٨) لنماذج أخرى، انظر : ٢/٦٥، ٧٥، ٧٧ . وكتاب المراثى ص ١٩٤ .

(٥٩) متى ٢٣ : ٣٧ – ٣٩، لوقا ١٣ : ٣٤ – ٣٥ .

(٦٠) رؤيا يوحنا : ١٢ : ١– ٥ .

(٦١) فليب سيرنج : الرموز . ص١٥٧ .

(٦٢) د. خليل رزق : شعر عبد الوهاب البياتى فى دراسة أسلوبية . مؤسسة الأشراف – لبنان . ط١ – ١٩٩٥م . ص١٦٨.

(٦٣) متى : ٢٧ : ٢٨–٢٩، مرقس : ١٥ : ١٧–١٨، يوحنا : ١٩ : ٢–٣ .

(٦٤) مايكل رفاتير : دلائليات الشعر، ص١٣٩

(٦٥) جاكوب كورك : اللغة فى الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة بغداد، ١٩٨٩ . ص٩٢ وما بعدها

(٦٦) إبراهيم فتحى : معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات – مصر ط ٢٠٠١ ص ١٨٠، ١٨١

(٦٧) نورثروب فراى : تشريح النقد . ص١١٩.

(٦٨) جاكوب كورك : اللغة فى الأدب الحديث، ص١٠٥.

(٦٩) أبو الطيب المتنبى : الديوان بشرح أبى البقاء العكبرى . جـ١/٢١٣ .

(٧٠) د . فاضل عبد الواحد على : عشتار ومأساة تموز، نص (هبوط عشتار إلى العالم السفلى)، ص١٤١.

(٧١) فراس السواح : كنوز الأعماق، قراءة فى ملحمة جلجامش، ص١٨٧.

(٧٢) السابق، ص ١٦٤ .

(٧٣) السابق، ص ١٦٦، ١٦٧ .

(٧٤) السابق، ص ١٦٧، ١٦٨ .

(٧٥) السابق، ص ١٦٨، ١٦٩ .

(٧٦) السابق، ص ١٧٠، ١٧١ .

(٧٧) ادزارد وآخرون : قاموس الآلهة والأساطير، ص٢٢٥

(٧٨) فليب سيرنج : الرموز ٣٦١ .

(٧٩) ابن عربى : الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، مراجعة د. إبراهيم مدكور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢ . السفر الأول،

ص٣٢٥.

(٨٠) ٢/٣٩٨ – ٣٩٩ وهى هوامش ديوان " قمر شيراز" .

(٨١) جفرى بارندر : المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص٧٨ .

(٨٢) ادموند فولر : موسوعة الأساطير، ص١٧٤.

# ويقول فى نص آخر :

ووضع القمر

على جبينى، شق صدرى، انتزع الفؤاد

أخرج منه حبة السوداء(٢/١٤٢)

(٨٣) ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، حـ٤/٥٢٧ .

(٨٤) ابن كثير : البداية والنهاية، حـ١/٧٠٩ .

(٨٥) لا نحوية ( : (UNGRAMMATICALILYمصطلح يشير به (رفاتير) إلى كل واقعة نصية تشعر القارئ بخرق قاعدة حتى وإن لم نستطع إثبات وجود قاعدة سابقة وهنا يولّد النص نحوه الخاص : انظر دلائليات الشعر ، ص٨.

(٨٦) السابق، ١٤٠.

(٨٧) محيى الدين صبحى : الرؤيا فى شعر البياتى، ص٣٤٠.

(٨٨) محمد القاضى : السردى فى شعر البياتى، ضمن أعمال أربعينية البياتى، ص٢٤٣.

(٨٩) د. كمال أبو ديب : دراسة بنيوية فى شعر البياتى، قمر شيراز، مجلة الأقلام العدد الحادى عشر، بغداد آب ١٩٨٠ ص٣٨.

(٩٠) وهناك قراءات أخرى للقصيدة لا تبتعد عن القراءات السابقة، فمحسن أطيمش يرد النص إلى حب شخصى وليس شموليًا !!، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى . ص١٤٧ . وينشغل عبد الكريم امجاهد بالعنصر السردى والمعنى الحرفى، أنظر شعرية الغموض قراءة فى شعر عبد الوهاب البياتى . ص٢٤٥ : ٢٤٩ .

(٩١) د. عماد حاتم : أساطير اليونان، ص٣٢٥ .

(٩٢) د. عبد الرحمن بدوى : الأدب الألمانى فى نصف قرن . سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ١٨١، ص٢٥٤.



(٩٣) د. وليد منير : حراكية الواقع الأسطورى فى شعر حسب الشيخ جعفر، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثالث ،١٩٨٦، ص١٧٢.

(٩٤)، التشابه الصوتى يفتح اسم (لارا) على (فلورا) ربة الأزهار عند الإغريق، أو (اللارات) المعبرة عن أرواح الأسلاق عند الرومان، أنظر أدموند فولر : موسوعة الأساطير ص١٩.

(٩٥) بورس باسترناك : د. جيفاجو، ترجمة : يحيى حقى وآخرون، المؤسسة العربية الحديثة، مطبوعات كتابى، الجزء الرابع ص١٤٣.

(٩٦) بوريس باسترناك : ص ١٣٥.

(٩٧) السابق، ص١٣٩.

(٩٨) السابق، ص١٤١.

(٩٩) إيتالو كالفينو : لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكى، ترجمة مى التلمسانى، هيئة قصور الثقافة، ص١٢٠.

(١٠٠) د. كمال أبو ديب : دراسة بنيوية فى شعر البياتى، ص٣٨.

(١٠١) واشنطن ايرفينغ : الحمراء، ص٩٠ .

(١٠٢) السابق، ص٢٨٢ .

(١٠٣) أوفيد : مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، ص٨٥ .

(١٠٤) السابق، ص٨٥

(١٠٥) أوفيد : مسخ الكائنات ص٢١٧.

(١٠٦) البياتى : مدن ورجال ومتنهات ص ١٠٦ : ١٠٧

(١٠٧) يفرق (امبرتو ايكو) بين المؤلف (التجريبى) والمؤلف (كاستراتيجية نصية) ويؤكد على أن القراءة تسعى نحو مقصدية الثانى، بوصفه افتراضًا تأويليًا من لدن القارئ، القارئ فى الحكاية، ص٧٥ : ٧٩.

(١٠٨) جيرار جينيت : طروس الأدب على الأدب، ترجمة د. محمد خير البقاعى ،ضمن (آفاق التناصية ) ص١٣٥

(١٠٩) ولم يرد هذا الهامش فى الطبعة التى نعتمد عليها (بيروت ١٩٩٠) بل فى الطبعة الثالثة (١٩٧٩)، ٢/٤١٥ : ٤١٦

(١١٠) ديك الجن: ديوان ديك الجن، تحقيق : د. أحمد مطلوب وعبد الله الجبورى، دار الثقافة –لبنان، بدون تاريخ، ص١٣.

(١١١) ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تحقيق : د. إحسان عباس، دار صادر – بيروت (بدون تاريخ) المجلد الثالث ص١٨٦ –١٨٧.
(١١٢) بهاء الدين العاملى : الكشكول . تحقيق : الطاهر أحمد الزاوى، هيئة قصور الثقافة – مصر ١٩٩٨، الجزء الأول ص٩٨.
(١١٣) أبو الفرج الأصبهانى : الأغانى، جـ ١٤، ص ٥٣ : ٥٧ .
(١١٤) ديك الجن : ديوان ديك الجن، السابق، ص ٦ : ٨ .
(١١٥) المنصف الوهايبى: البياتى بين أبى فراس وديك الجن، ضمن عبد الوهاب البياتى فى بيت الشعر، أعمال أربعينية البياتى، ص ١٦٥.
(١١٦) السابق، ١٦٦.
(١١٧) رئيف خورى : ديك الجن، الحب المفترس، دار المكشوف – بيروت، ١٩٤٨.
(١١٨) السابق، ص١٤٠
(١١٩) السابق، ص١٤٠
(١٢٠) السابق، ص٦٨ .
(١٢١) ديك الجن : الديوان، ص ١٥ : ١٧ .
(١٢٢) رئيف خورى : ديك الجن الحب المفترس، ص ١٤٠
(١٢٣) المنصف الوهايبى : البياتى بين أبى فراس وديك الجن، ص١٦٦
(١٢٤) عمر أبو ريشة : من شعر عمر أبى ريشة، دار مجلة الأديب – بيروت، بدون تاريخ، ص٧٢ .
(١٢٥) فراس السواح : ملحمة جلجامش، ص١٨٨.
(١٢٦) النابغة : ديوان النابغة الذبيانى، تحقيق فوزى عطوى، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٧.
(١٢٧) تيسير سليمان جريكوس : بلاغة الصورة فى شعر البياتى، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس – كلية الآداب، ١٩٩٦، ص٢٢٣.
(١٢٨) ول ديورانت : قصة الحضارة، المجلد الخامس، الجزء العاشر، ص ١٤٢.
(١٢٩) مايكل رفاتير : دلائليات الشعر، ترجمة : محمد معتصم، ص٩٩ ويوسع رفاتير مصطلح " العكس " ليشمل العكس غير المقترن بنص سابق (متناص معه) .



(١٣٠) السابق، ص ٩٩ .
(١٣١) محمد سليم الجُندى : الجامع فى أخبار أبى العلاء المعرى، دار صادر – بيروت، ط ٢ سنة ١٩٩٢ م، الجزء الأول، ص ٢٦٤ : ٢٧١.
(١٣٢) أبو العلاء المعرى : سقط الزند، ١٩٩٠، ص٢٤٠ .
(١٣٣) السابق، ص ١٩٦ : ١٩٧ .
(١٣٤) السابق، ص ٢٤٦ . ومن نصوص المعرى التى تُظْهر التلازم بين الحمامة والبكاء، وتدل على تفريغه دلالتها المتفائلة، هذه النماذج من (اللزوميات) :
– أهاتفة الأيك خلى الأنامَولا تثلُبيه ولا تمدحى
وإن كنت شاديةً فاصمتى وإن كنتِ باكية فاصدحى (جـ١/٣٦٨)
– حمامةُ فى غصون أيْك ناحت فأنشأت استعيد(جـ١/٤٢٢)
– كادت تساوى نفوس الناس كُلّهُمفى الشر بين منبوزٍ ونَبَّاز
ظلمُ الحمامة فى الدنيا وإن حُسِبَتْفى الصالحات كظلم الصقر والبازى (جـ٢/٣٠٠)
(١٣٥) أبو العلاء المعرى : شرح اللزوميات، ١/١٩٣، وهذه الأبيات يرجع صداها البياتى فى سياق استلهامه للمعرى، وتآلفه مع رؤيته تجاه هذه النوعية من الشعراء، يقول فى قصيدة (التلميذ) (معذرةً / فأنا تلميذ معرى النعمان/لا أعرف زخرفة القول الكاذب/ وألاعيب النظامين/ وخداع الشعراء المحترفين/ لا أعرف إلا حرث الأرض/ وبذر بذور التكوين)، (كتاب المراثى صـ١٧٦) .
(١٣٦) أبو العلاء : شرح اللّزوميات ١/٦٦ .
(١٣٧) أبو العلاء المعرى : سقط الزند، ص ٢٦٣. نغبة : جرعة، الخمس والربع : أظماء الأبل، وايرادها الماء اليوم الخامس والرابع .
(١٣٨) أبو العلاء المعرى : سقط الزند . ص٩٠ .
(١٣٩) أبو العلاء : شرح اللزوميات، ١/١٩١ .
(١٤٠) السابق، ١/٢٥٦.
(١٤١) سقط الزند، ص ١٨٢.
(١٤٢) شرح اللّزوميات، ٢/٣٤٤.
(١٤٣) شرح اللزوميات، ٣/٣٨٥ .

(١٤٥) انظر على سبيل المثال ديوانه، ٢/١٤٠ :١٤١، ٢/١٨٣ .
(١٤٦) ت . س . اليوت : الأرض الخراب وقصائد أخرى، ترجمة : د. لويس عوض، الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر، ٢٠٠١، ص ٦٨ .
(١٤٧) السابق، ص ٩٣ .
(١٤٨) راجع د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، حول رؤية رفاتير للتعابير المصكوكة، ص ١٧٤ : ١٧٦ .
(١٤٩) رفاتير : دلائليات الشعر، ص ٦٠ .
(١٥٠) د. خليل رزق : شعر عبد الوهاب البياتى فى دراسة أسلوبية، ص ١٣٦ .
(١٥١) الكتاب المقدس، العهد القديم سفر أمثال، ١٩ : ١٢، ١٣ .
(١٥٢) السابق، سفر الجامعة، ٩ : ٤، ٥ .
(١٥٣) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى، ترجمة د. محمد فتوح، ص ١٥٤ : ١٥٥ .
(١٥٤) عن ظاهرة تعدد العطف خاصة بالواو أو ما أطلق عليه "الظاهرة الواوية " لدى البياتى . راجع :
– محمود أمين العالم وآخرون : مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٠ .
– د. صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٦١ : ١٦٩ .– رؤوبين سنير : ركعتان فى العشق دراسة فى شعر عبد الوهاب البياتى، دار الساقى، لبنان، ط ١ سنة ٢٠٠٢ .
(١٥٥) د. إحسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث . ص١٣ .
(١٥٦) السابق ١٤.
(١٥٧) الكتاب المقدس، العهد القديم، نشيد الانشاد ١ : ٦–٧ .
(١٥٨) السابق، ٥ : ١٢–١٣ .
(١٥٩) أبو الطيب المتنبى : الديوان . بشرح العكبرى . الجزء الرابع . ص١٢٥.
(١٦٠) الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الثانى، ص ٨٣ .
(١٦١) د. صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢٧٧ .



(١٦٢) البياتى : سيرة ذاتية القيثارة والذاكرة، منشورات البزاز – روما، لندن ط ١، ١٩٩٤ م، ص ١٠٨
(١٦٣) البياتى : تجربتى الشعرية، ص ١٠٨ .
(١٦٤) د. مختار على أبو غالى : توظيف شخصية الحلاج فى الشعر العربى الحديث، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٩٧، ص ٣٥٥، ويخص توظيف شخصية (الحلاّج) فى شعر البياتى بقسم خاص .
(١٦٥) رؤوبين سنير : ركعتان فى العشق، دراسة فى شعر عبد الوهاب البياتى، ص ٢١١، وانظر خاصة ص ١٤٤ : ١٥٦، ٢٠٩ : ٢٢٤، ويهتم بشخصية (الحلاّج) فقط .
(١٦٦) النفّرى : المواقف والمخاطبات، تحقيق آثر يوحنا آبرى، مكتبة المتنبى – القاهرة، (بدون تاريخ) . ص٢٠٧، مخاطبة رقم (٥٣) .
(١٦٧) Laurent jenny . The strategy of form . in (French literary. Theory today . edited by Todorov) Cambridge university press . 1982 . P34 .
١٦٨) (يقول عنه البياتى (شاعر عظيم من الهند، كتب شعره باللغة الأوردية وهى لغة المسلمين فى الهند، غنى شعره أشهر المغنين والمغنيات وأحبه الفقراء والأغنياء ) كتاب المراثى ص ٢٠١ .
(١٦٩) الحلاج : الديوان يليه كتاب الطواسين، صنعه أبو طريف الشيبْىّ، منشورات الجمل، ١٩٩٧ م .
(١٧٠) تحقيق سعيد عبد الفتاح : قصة الحلاج وما جرى له مع أهل بغداد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ١٩٩٦، ص ٨٩.
(١٧١) السابق، ص ٨٦ .
(١٧٢) يذكر ابن عربى، أنه لما نزل بمكة لدى أحد فضلائها – زاهر بن رستم – وقع نظره على ابنته (النظام) الملقبة (عين الشمس) فبهرته صفاتها المثالية، التى تجمع بين الجمال والأدب والعلم والعبادة وحسن البيان، فحوَّلها إلى الرمز الصوفى الدال على الواردات الإلهية والروحانية والعلويه . فى نظم شعرى سماه (ترجمان الأشواق) وشرحه لينفى العشق الأرض عن خطابه بل أرادة الوردات الإلهية فى (ذخائر الأعلاق)، راجع (ذخائر الأعلاق شرح

ترجمان الأشواق ) تحقيق د/ محمد علم الدين الشقيرى ، ص ١٧٢ : ١٧٥ .

(١٧٣) خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفى، دار توبقال، المغرب، ط٢٠٠٠، ص ١٧٤ : ١٧٥ .

(١٧٤) فولفغانغ آيرز : عملية القراءة، مقترب ظاهراتى، ضمن كتاب (نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) تحرير: جبن ب . تومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم، ومراجعة محمد حسن الموسوى، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ١٩٩٩، ص ١٢٦ .

(١٧٥) ابن عربى : دخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص ١٧٥ .

(١٧٦) فإبن عربى يرى (أن الحقيقة الوجودية واحدة فى جوهرها وذاتها، متكاثرة بصفاتها وأسمائها، ولا تعدد فيها إلا بالاعتبارات والنسب والإضافة، وهى قديمة أزلية، لا تتغير وإن تغيرت الصور الوجودية التى تظهر فيها، فإذا نظرت إليها من حيث ذاتها قلت هى الحق، ومن حيث صفاتها وأسماؤها أى ظهورها فى أعيان المكنان، قلت هى الحق ) د. عبد المنعم الحفنى : الموسوسة الصوفية، ط١، ١٩٩٢ م ص ٢٨٧ .

(١٧٧) د. ريتا عوض : جدلية التواصل والانقطاع : حوار الحداثة والتراث بين البياتى وابن عربى، ضمن (أعمال أربعينية البياتى – تونس ) ص ٢٨٧ : ٢٨٨، وقد استفادت الدراسة كثيراً من ملاحظاتها وتحليلاتها حول هذه القصيدة .

(١٧٨) ابن عربى : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص ٢٥٣ .

(١٧٩) السابق، ص ٤٨٦ .

(١٨٠) السابق، ص ٢٧٠ .

(١٨١) جوناثان كلر : الشعرية البنيوية، ترجمة : السيد إمام . ص ١٨٤ .

(١٨٢) د: عبد المنعم الحفنى : الموسوعة الصوفية، ص ٢١٨ .

(١٨٣) البياتى : تجربتى الشعرية، ص ٣١ .

(١٨٤) د. عبد الرحمن بدوى : شطحات الصوفية . الجزء الأول : أبو يزيد البسطامى، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٣، ١٩٧٨م، ص ٣٠، شطحة رقم (٧) .



(١٨٥) غزليات حافظ الشيرازى : أغانى شيراز، ترجمة د. ابراهيم الشواربى، تقديم د. طه حسين، الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر، ط ٢، ١٩٩٧، الجزء الأول، ص ١٢٣ .

(١٨٦) السابق، ص ١٠٥ .

(١٨٧) ويستخدم رمز الناى فى قصيدة " مرثية إلى ناظم حكمت "، فى مقطع بعنوان (جلال الدين الرومى )، بالتناص أيضًا مع أبيات (الرومى ) فى (مثنوى)، ولكن بصورة بارزة يقول :

" أصغ إلى الناى يئن راويًا
قال جلال الدين
النار فى الناى
وفى لواعج المحبِّ / والحزين
الناى يحكى عن طريقٍ طافح بالدم
يحكى مثلما السنين "(١/٤٨٥)

(١٨٩) جلال الدين الرومى : مثنوى، ترجمة د. محمد عبد السلام كفافى، المكتبة العصرية، بيروت ط١ 1966_الكتاب الأول، ص٧٣.

(١٩٠) د. عبد المنعم الحفنى : الموسوعة الصوفية، ص١٨٣.

(١٩١) جلال الدين الرومى : مثنوى، الكتاب الأول . ص٧٥ .

(١٩٢) د. صلاح فضل : شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط ١ – ١٩٩٠ ص٢٨) .

(١٩٣) د. عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٩٠.

(١٩٤) أوكتافيوباث : اللهب المزدوج، ترجمة المهدى اخريّف، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ١٩٩٨، ص١٠ .

(١٩٥) ابن عربى : الفتوحات المكية، السفر الثالث، ص٦٢ .

(١٩٦) أوكتافيوباث : اللهب المزدوج، ص١٨ .

(١٩٧) تستدعى هذه الصورة قولاً له سابق، يدل على عملية تناص داخلى للصور، يقول :

ذبيحة علقها الجزار

من ثديها العارى على الجدار(٢/٢٢١)

(١٩٨) أوكتافيوباث : اللهب المزدوج، ص٣٣ : ٣٤ .

(١٩٩) ديوان كتاب المراثى، ص١٤٧ : ١٥٨ .

(٢٠٠) يقول البياتى – فى هذا الصدد – عن أبى الفرج، (وإذا عدنا إلى تاريخ أبى الفرج الأصبهانى لاكتشفنا أنه كان من أنصار الدولة الأموية وعند سقوطها هرب إلى أصبهان وغير اسمه باسم مستعار وهو الذى عرفناه به، وربما تكون هذه الحقيقة تصلح مفتاحًا للاقتراب من عالم كتابه [...]وهذا الكنز الذى دفنه أبو الفرج الأصبهانى فى تضاعيف كتابه يحمل أسرار المرحلة المضطربة التى واكبت مصير الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية دون الإشارة إلى الوقائع التاريخية ) . انظر مدن ورجال ومتاهات، ص٢٨ .

(٢٠١) مدن ورجال ومتاهات ٢٦، ٢٧، وتصور البياتى السابق، يتناص مع كلام بن منظور فى مقدمة (أخبار أبى نواس) يقول "وما أدرى هل أغفل أبو الفرج ذكره – يقصد أبا نواس – فى كتابه، أم سقطت من كتابه من بعده ؟" (أخبار أبى نواس)، لابن منظور لحق بكتاب (الأغانى) تحقيق إبراهيم الإبيارى، المجلد٢٩ ص ٩٨٢٧.

(٢٠٢) رولان بارت : نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعى، ضمن كتاب (آفاق التناصية المفهوم والمنظور ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٤٢ : ٤٣ .

(٢٠٣) السابق، ٣٨، ٣٩ .

(٢٠٤) السابق، ٤٢ .

(٢٠٥) رولان بارت : درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣– ١٩٩٣، ص ٨٥ .

(٢٠٦) ألف ليلة وليلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧، الربع الثانى، الجزء الأول، ص٢٨٢ : ٢٨٧ .

(٢٠٧) أبو نواس :ديوان أبى نواس، تحقيق على فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص٢٣٦

(٢٠٨) روبرت شولز : السيمياء والتأويل، ص١٣١ .



(٢٠٩) أبو نواس : ديوان أبى نواس ، ص٢٤ .

(٢١٠) السابق، ص٢٥٢ .

(٢١١) أبو الفرج الأصبهانى : الأغانى، جـ٢٠، ص٧ .

(٢١٢) السابق، جـ ٢٠، ص٨ .

(٢١٣) السابق، جـ ٢٠، ص٨ .

(٢١٤) ابن منظور : أخبار أبى نواس، ٩٩٦٥ .

(٢١٥) أبو نواس : ديوان أبى نواس، ٢٢٥ .

(٢١٦) ابن منظور : أخبار أبى نواس، ص ٩٩٧٧، والديوان، ص١٦٣ .

(٢١٧) أبو الفرج الأصبهانى : الأغانى، جـ٢٠، ص١٦، أخبار أبى نواس، ص٩٩٧٤ .

(٢١٨) ابن منظور : أخبار أبى نواس، ص٩٩٧٧ .

(٢١٩) ابن منظور : أخبار أبى نواس، ص٩٩٦٢ .

(٢٢٠) السابق، ص٩٩٧١ .

(٢٢١) أبو نواس : ديوان أبى نواس، ص١١ : ١٢ .

(٢٢٢) الأغانى، جـ٣، ص٢٣٦ .

(٢٢٣) السابق، جـ٣، ص٢٣٨ .

(٢٢٤) السابق، جـ٣، ص٢٣٨ .

(٢٢٥) السابق، جـ٣، ص٢٤٥ .

(٢٢٦) السابق، جـ٣، ص٢٣٥ .

(٢٢٧) البحر بعيد أسمعه يتنهد، ص١٦ : ١٧ .

(٢٢٨) أبو تمام : ديوان أبى تمام، ضبطه وشرحه شاهين عطية . دار الكتب العلمية – لبنان . ط١ – ١٩٨٧، ص١١٨ .

(٢٢٩) السابق، ص ٥٥ .

(٢٣٠) السابق، ص٩٥ .

(٢٣١) السابق، ص٢٢٨ .

(١٣٢) السابق، ص٩٨ .

(٢٣٣) أبو الطيب المتنبى : ديوان المتنبى، بشرح العكبرى، المسمى بـ (التبيان فى شرح الديوان)، الجزء الثالث . ص٢٢٤ : ٢٢٥ .

(٢٣٤) عمر الخيام : رباعيات الخيام، ترجمة بدر الديب، ص٥٢ .
(٢٣٥) ديوان أبى تمام، ص١٩ .
(٢٣٦) السابق، ص١٩ .
(٢٣٧) ياقوت الحموى : معجم البلدان، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر . بيروت، (بدون تاريخ)، المجلد الرابع، ص٥٥ .
(٢٣٨) أبو الفرج الأصبهانى : الأغانى، جـ ١٦/٣١٦ .
(٢٣٩) أبو تمام : الديوان . ص١٢٨ .
(٢٤٠) ناظم حكمت : الأعمال الشعرية الكاملة . ترجمة : فاضل لقمان، دار الفاربى – بيروت . ١٩٨٧م . جـ٤، ص١٤٣.



## إصدارات
## سلسلة كتابات نقدية

168- تحولات القصيدة العربية ..... د. صلاح فاروق
169- دوائر الاختلاف – قراءات التراث النقدى ..... د. مصطفى بيومى عبد السلام
170- فى حدود الأدب ..... د. محمود الربيعى
171- الحداثة الشعرية فى مصر .....د. محمد السيد إسماعيل
172- تأسيس فنون السرد.. وتطبيقاتها ..... د. محمد مندور
173- شعر فدوى طوقان جماليات التشكيل..... د. عبير أبو زيد
174- آليات السرد بين الشفاهية والكتابية..... سيد إسماعيل ضيف الله
175- محمد إبراهيم أبو سنة الخطا والأثر..... د. عبد الحكم العلامى
176- قراءة الآخر / قراءة الأنا..... حسن البنا عز الدين
177- شعر مُحمّد مُحمّد الشهاوى .....حسن البنا عز الدين
178- الخطاب الشعرى فى الستينيات.....د. هشام محفوظ
179- الغفران فى ضوء النقد الأسطورى..... هجيرة لعور (بنت عمار)
180- الحب عند رواد الشعر الجديد..... د. عبد الناصر حسن محمد