جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان / كلية التربية
قسم اللغة العربية

التعدد الصوتي وآليات حضوره في شعر البياتي

رسالة تقدَّمت بها الطالبة

سهى كامل علي

إلى مجلس كلية التربية / جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إشراف

أ.د. علي عبدالرحيم كريم

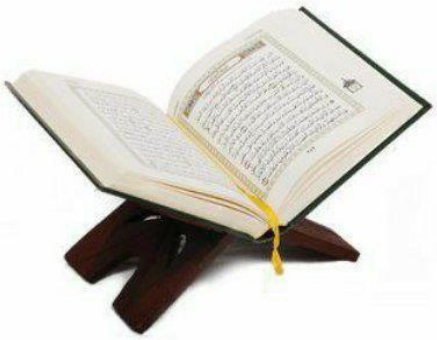
١٤٤٦هـ ٢٠٢٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة المجادلة : ١١)



الإهـــداء . . .

إلى . .جَنَاحَي الرَّحمَة. .أَبي،أُمي

إلى. .أخوتي . .كنتم ملاذاً لشدتي

إلى. .داعمي ورفيق دربي زوجي كنت لي سنداً

شكر وعرفان

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

الحمد لله الذي منَّ علينا نعمة تلقي العلم وجعلنا نشكر أهل العلم والعلماء من قوله تعالى ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾ (لقمان: ١٢) .

أقدم شكري الكبير إلى قدوتي في دروب العلم والخير الدكتور المشرف على بحثي

(الأستاذ الدكتور علي عبد الرحيم كريم)

الذي قدم لي كل ما يملك من جهد ووقت وذلل الصعوبات إلى أن خرج هذا البحث إلى النور ، والذي تعودت منه العطاء العلمي والتوجيهات الهامة.

كما ولا أنسى تقديم الشكر العميق لأساتذتي وآبائي في قسم اللغة العربية في كلية التربية بجامعة ميسان لما قدموه لي من محصلة علمية أستنير بها في دروب حياتي.

المحتويـــــات

الموضـــــــــــــــــوع	الصفحة
المقدمة	أ-ج
التمهيد: الحوارية وتعدد الأصوات(المفهوم والتأصيل)	١-٩
الفصل الأول مرجعيات التأسيس الثقافية(المرجعيات الأدبية والتداخل الاجناسي)	١٠-٥٩
المبحث الأول : مرجعيات ثقافية أدبية	١٦-٣٧
أ-الحوارية مع مرجعيات أدبية قديمة في العصر الجاهلي	١٦-٢٦
ب-الحوارية مع مرجعيات أدبية في عصر صدر الإسلام والعصر الاموي	٢٧-٣٦
المبحث الثاني : تداخل الاجناس الأدبية(الشعر وفنون النثر)	٣٧-٥٩
الفصل الثاني مرجعيات ثقافية عامة(الدينية، التاريخية، الاسطورية)	٦٠-١٠١
المبحث الأول: المرجعية الدينية مع التوراة والانجيل والقرآن	٦١-٧٧
أ. الحوارية مع القرآن الكريم	٦١-٦٨
ب. الحوارية مع الانجيل	٦٨-٧٥
ج. الحوارية مع التوراة	٧٥-٧٧
المبحث الثاني: المرجعيات التأريخية(شخصيات وأحداث تأريخية)	٧٨-٩٠
أ. الحوارية مع الشخصيات التأريخية	٧٨-٨٤
ب. الحوارية مع الأحداث التاريخية	٨٤-٩٠
المبحث الثالث: مرجعيات اسطورية محلية وغربية	٩١-١٠١
أ. الحوارية مع الاساطير المحلية	٩١-٩٨
ب. الحوارية مع الاساطير الغربية	٩٨-١٠١

الموضـــــــــــــــــــوع	الصفحة
الفصل الثالث آليات تعدد الأصوات في النص الشعري عند البياتي	١٠٢-١٤٤
المبحث الأول : الحوارية في تقنية القناع	١٠٢-١١٠
المبحث الثاني : الحوارية في قصيدة المعادل الموضوعي	١١١-١٣٢
المبحث الثالث : الحوارية في القصيدة الدرامية	١٣٣-١٤٤
الخاتمة ونتائج البحث	١٤٥-١٤٦
المصادر والمراجع	١٤٧-١٥٦
الملخص بالانكليزي	A-B

المُقَدَّمَة

بسم الله الرحمن الرحيم

المُقدمـــــــــة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي العربي الامين وعلى اله وصحبه الطيبين الطاهرين وعلى من تبعهم بإحسان الى يوم الدين.

أما بعد...

إنَّ أيَّ نص لا يولد مفرداً، ولا يعيش وحيداً، فحياته رهينة بحيوات أُخرى، وإلا استحال أن يوجد نص له استمراره وبقاؤه، فوجود النص يعني أن يكون في تعالق مع نتاجات فكرية وفنية، ومقولات أُخرى لمبدعين آخرين.

هكذا يحدث الحوار بين نصوص مختلفة، ويُسمى بـ: (الحوارية) بين النصوص، وهو مصطلح طرحه ميخائيل باختين في الربع الأول من القرن الماضي، على الأعمال النثرية حصراً، لا سيما أعمال دوستويفسكي الروائية، وأطلق عليها تسمية الرواية (متعددة الأصوات) التي تعمل على الحوار بين شخصيات الرواية، بحيث يقف الراوي محايداً بين هذه الأصوات، فليس له حق التدخل الا بوصفه شخصية من الشخصيات وتكون العلاقة بين الروائي وهذه الشخوص علاقة حوار واكتشاف متبادل بينها لا علاقة خضوع.

وقد تحدث ميخائيل عن الحوارية بطريقة أكثر تفصيلا في رؤيته لها فهي ادراك القارئ للعلاقات القائمة بين عمل ابداعي واعمال أخرى سبقته أو لحقته فادراك هذه العلاقة هو أحد المكونات الأساسية الادبية لعمل معين ؛لأن هذه الأدبية ترتبط بالوظيفة المزدوجة للنص (وظيفة معرفية وأخرى جمالية) يبدو أن الوظيفة ترتبط إلى حد بعيد بإمكانية ادخال العمل في تقليد أو جنس معين أما الوظيفة المعرفية فهي ترتبط بلا شك أولا بالمرجعية الواقعية أوالابهامية للكلمات.

فالتوجيه الحواري ظاهرة متميزة لكل خطاب بطبيعة الحال، فهو القصد الطبيعي لكل خطاب حي، لأن الخطاب يلتقي بخطاب الآخر في كل الطرق التي تؤدي نحو موضوعه وهنا بالضبط تلتقي المواقف، ويلتقي اشخاص وتلتقي بالتحديد الأصوات. وتتأتى أهمية هذه التقنية من أنها تخلق عالما رحبا من تعدد الرؤى وتداخل التوجهات، التي يمكنها أن تكون متعارضة، على نحو متصارع، أو متداخل على نحو

متضافر. فلا تحتكر وجهة واحدة توجيه الخطاب وتوجهات الرؤية داخل القصيدة. وهو ما يتيح أمكانيات أكبر في البث الدلالي والرؤيوي للخطاب الشعري ، فضلا عما يؤدي اليه من خلق حالة من التشويق والاثارة وجذب الانتباه.

ونتيجة للتطور الحداثي الذي طرأ على بنية القصيدة العربية الحديثة، عمل الشاعر العربي على الابتعاد عن الغنائية في القصيدة نحو الدرامية، ولهذا جعل قصيدته تتحدث بلغة واصوات اخرين غير صوت الشاعر وشخصيته، فيتخذ من هذه الشخصيات ما يجعلها تنطق عن حاله ويتحدث بصوتها للتعبير عن أزمات الواقع المعاش، مما جعل النص الشعري متعدد الأصوات ، حيث يدخل النص في صوت اخر هو صدى لثقافات أخرى عديدة ومتشعبة ومتنوعة ، مرتكزا في ذلك على مرجعياته الثقافية ،وعند ذلك تكون هناك حوارية في البنية الدلالية للنص الشعري، فالصوت الواحد ينجلي عن أصوات عدة تبعا لثقافة الشاعر وغزارة معرفته بحيث يستلهم من مرجعياته الثقافية القديمة والحديثة .

اما سبب أختياري لموضوع البحث (التعدد الصوتي وآليات حضوره في شعر البياتي) جاء عن طريق اهمية هذا الموضوع الذي يعد من المفاهيم المهمة والقيمة في الآدب الحديث لما يضيف من قيم جمالية وابداعية للنص، وايضا كون اغلب الدراسات السابقة لم تتناول التعدد الصوتي في مجال الشعر بل نجدها تهتم به داخل الرواية، لذلك يعد طفرة نوعية عن باقي الدراسات، والذي أعانني على هذا الاختيار الاستاذ المشرف الدكتور المحترم علي عبد الرحيم، اما سبب اختياري للشاعر البياتي أنموذجاً لموضوع بحثي فهو يعد من أبرز وأهم شعراء العصر الحديث، كما أنَّ شعر البياتي يعد بيئة مناسبة لموضوع التعدد الصوتي وذلك من خلال مراجعتي واطلاعي لأعمال الشاعر الشعرية فهي تتوفر على العديد من النماذج الشعرية التي تتضمن التعدد الصوتي.

قد واجهتني خلال مسيرتي البحثية العديد من الصعوبات:

تشعب الموضوع ودقته قد يثير اللبس والاشتباه مما تطلب من الباحثة الشعور بالمسؤولية العالية لمنع ذلك، وقلة من تطرق له في الشعر العراقي وجدته في هذا الميدان، فضلاً عن الصعوبات الاجتماعية غير أن توجيهات استاذي الفاضل (أ.د. علي عبد الرحيم كريم) قد سهلت عليَّ البحث ونورت سبلي فله مني جزيل الشكر والعرفان.

تتألف الرسالة من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة وقائمة بالمراجع والمصادر، تناول التمهيد: الحوارية وتعدد الأصوات(المفهوم والتأصيل) وفيه تناولنا مفهوم الحوارية من حيث اللغة والاصطلاح واهم مظاهر باختين الحوارية، وتطور هذا المفهوم النقدي الى مصطلح آخر هو التناص ومراحل تطور هذا المصطلح وفرقنا بينه وبين الحوارية وكيفية تطبيقها في النص الادبي.

وتكون الفصل الأول من مبحثين تناول المبحث الأول مرجعيات التأسيس الثقافية الأدبية في حوارية مع المرجعيات الأدبية في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والعصر الاموي والعصر العباسي وتناول المبحث الثاني التداخل الاجناسي بين الشعر وفنون النثر بعد ان تخلصت القصيدة العربية من الغنائية المفرطة واتجهت نحو الموضوعية والدرامية لتتداخل مع فنون النتثر السردية وبتقنياتها وفنونها المختلفة من قصة ومسرحية تتعدد فيها أصوات المتحاورين.

أما الفصل الثاني، فكان عنوانه مرجعيات ثقافية عامة، ويتضمن ثلاثة مباحث تناول الأول مرجعيات القصيدة البياتية سواء أكانت حوارية مع مرجعيات دينية(القرآن والانجيل والتوراة) تاريخية (شخصيات واحداث تاريخية) ام اسطورية (محلية وغربية)حاور الشاعر من خلالها أصوات متعددة لنصوص من ثقافات مختلفة، وقد جاء الفصل الثالث ليبين آليات تعدد الأصوات في القصيدة البياتية فيظهر الصوت الثالث الذي نادى به اليوت حيث تظهر في القصيدة صوت وشخصية أخرى مستقلة عن شخصية الشاعر، وهذا ما تجسد في حوارية تقنية القناع والحوارية مع قصيدة المعادل الموضوعي وحوارية القصيدة الدرامية ، وختمت الرسالة بمجموعة من النتائج ، واخيراً، إنّ كان هذا البحث سيتَمَّ فبحمد الله تعالى وعونه على ما منَّ عليَّ، وإنّ اخط فحسبي شرف المحاولة، فسبحان الذي لا يخطئ، والحمد لله رب العالمين اولاً وأخيراً، والله ولي التوفيق.

التمهيـــــد

الحوارية وتعدد الأصوات (المفهوم والتأصيل)

التمهيد

الحوارية وتعدد الأصوات(المفهوم والتأصيل)

إذا كانت الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا أول من تحدث عن التناص بهذه التسمية، فإنَّ الناقد الروسي ميخائيل باختين أو ميدفيديف باسمه المستعار الأول هو أول من سلط الضوء على هذا العلم في العصر الحديث، ولكن بمصطلح آخر وهو الحوارية.

إذ يتأثر المبدع بمبدع آخر أو بشيء آخر كان قد قرأة أو سمعه، سواء أكان هذا النص الآخر بنفس لغة الكاتب أم بغيرها، وقد تتجاوز الحوارية التأثر بلغة ما أو خطاب آخر إلى الأساطير والشخصيات وبهذا تتعدد الأصوات في العمل الإبداعي.

وكل هذا لا يأتي عبثاً من الشاعر أو المبدع، بل هو لغرض محدد. ولا تكمن دراسة هذا النوع من التعدد الصوتي في أن تُعرف مصادر ثقافة المبدع فحسب، بل إنَّ لها غرضاً محدداً أو أكثر من غرض، ومعرفة ذلك الغرض هي الفائدة الكبرى من دراسة تعدد الأصوات في أعمال شاعر ما كالبياتي وهو الشاعر المستهدف في هذا البحث، ولا شك في أنَّ هذا كله يخدم المعنى المراد من النص الشعري، والشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي شاعر رمزي اعتمد تقنية الرمز في أشعاره، فقد يكون هدف الشاعر من تعدد الأصوات في شعره هو الرمز المراد من تداخل الأصوات في قصيدته ودراسة الرمز واكتشاف أسراره تجعل من قراءة الشعر أو سماعه متعة لدى القارئ، وإن الرمز قد يصعب فيكون غامضاً أو قد يكون الغموض فيه متعمداً ليكون تغميضاً أي غموضا متعمدا من المبدع وهو سمة في الشعر الرمزي الحديث.

المفاهيم اللغوية والمفهوم الاصطلاحي لمبدأ الحوارية:

-الحوارية لغةً:

قال تعالى: ﴿وكان لهُ ثمرٌ فقال لصاحبهِ وهو يحاورُهُ أنا أكثرُ منك مالاً وأعزُّ نفراً﴾.[1]

وقال تعالى: ﴿فقالَ لهُ صاحبُهُ وهوَ يحاورُهُ أكفرتَ بالذي خلقكَ من ترابٍ ثمَّ من نطفةٍ ثمَّ سوَّاكَ رجلاً﴾[2].

(١) سورة الكهف، الآية: ٣٤.
(٢) سورة الكهف، الآية: ٣٧.

وقال سبحانه: ﴿قد سمعَ اللهُ قولَ الَّتي تجادِلُكَ في زوجها وتشتكي إلى الله واللهُ يسمعُ تحاوركُمَا إنَّ اللهَ سميعٌ بصيرٌ﴾[1]. ولكن لا يمكن الجزم بدلالة وثقافة الحوار في القرآن الكريم من الآيات السابقة المتضمنة لكلمة حوار فحسب، والتي أتت كأداة للتواصل، إذ أنَّ ثقافة الحوار في القرآن الكريم أوسع من ذلك، ولكنَّ دلالة كلمة "حوار" أتت بمعنى التواصل وتبادل الكلام بأسلوب عقلاني محدد، فيه الود.

" الحور: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحاراً ومحارة وحؤوراً عنه وإليه... حار يحور حوراً وحؤوراً: رجع"[2].

"حاورته: راجعته الكلام وهو حسن الكلام، وكلمته فما رد عليَّ محورة، وما أحار جواباً أي ما رجع".[3]

فالحوار حسب لسان العرب والمعاجم العربية القديمة هو تراجع الكلام أو الترديد. ولا شك أنَّ هذا المصطلح اللغوي قد تطور بتطور اللغة ليكون المراد منه " العودة به إلى مرجعيته أو تغييره، حور الكلام غيرها".[4]

" وفر الكلام ونحوها مطاوع حوار: تغير".[5]

-أمَّا اصطلاحاً:

من الدلالات الاصطلاحية للحوار" تولد حواري: توظيف الاستفهامات المولدة لاستخراج الآخر نحو اكتشاف حقيقة ما وهو أسلوب منسوب إلى سقراط في محاوراته"[6].

وبالرجوع إلى باختين صاحب الحوارية أو التناص قال فيه: "يدخل فعلان لفظيان تعبيريان اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية والعلاقة الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التغييرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.." [7].

(١) سورة المجادلة، الآية: ١.
(٢) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، د. ط، د.ت: ٢١٧/٤.
(٣) أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق عبد الرحيم محمود،دار الفكر، بيروت- لبنان، ١٩٧٩م: ٩٨.
(٤) الرائد جبران مسعود، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٢م: ٣٢٠.
(٥) اللغة العربية المعاصرة، أ. د. أحمد مختار عمر، علاة الكتب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٨م: ٣٧٨.
(٦) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، في تحليل الخطاب(دراسة معجمية)، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م: ١٠٣.
(٧) المبدأ الحواري ،ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٩٢م: ١٢٢.

والتعدد الصوتي عند باختين "ليس تعدداً للأصوات الجوفاء كما عند البنيويين والشكلانيين، بل هو تعدد لأصوات مشحونة بأديوليجيات مختلفة، ومنطق باختين في ذلك أنَّ الرواية في حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الأديولوجية الخاصة فقول المتكلم يحتمل أن يشتمل على أصوات مختلفة"(١).

وهذا يلفت الانتباه إلى مفهوم الأيديولوجيا عند باختين، وهذا المفهوم أو المصطلح لديه ينتج من الفعل الكلامي الناتج من اصطدام فكرة بفكرة غيرها، مما يسمح بتعدد الأفكار وتطور العلاقات الاجتماعية.

وقد ذهب الناقدان تزفيتان تودوروف ومارك أنجينيو إلى أنَّ مفهوم التناص دون مصطلحه قد كان أحد المفاهيم الأساسية في كتاب ميخائيل باختين (الماركسية وفلسفة اللغة) وأيضاً في كتاباته عن دستيوفسكي(٢).

ويجمع الباحثون على إرجاع المصطلح للناقد الروسي (ميخائيل باختين) الذي كتب عن ظاهرة التناص من دون أن يستخدم المصطلح نفسه أو ما يشبهه، بل استخدم كلمة (أيدولوجيم) الذي يعني: (الحوارية)، وذلك باسمه المستعار (ميدفيدف) عام: ١٩٢٨، وباسمه الحقيقي عام: ١٩٢٩.

ويحضر باختين الطرق الإنشائية المتعلقة بصورة لغة الرواية بثلاث مقولات أساسية، هي(٣): "التهجين . العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات . الحوارات الخالصة". والتهجين لديه هو: مزج بين لغتين اجتماعيتين في إطار القول الواحد. وأمَّا المقولة الثانية هي أن تُفعَّل اللغة الواحدة في القول، وأمَّا الحوارات الخالصة، فهي عنده: مقولة تختص بالروايات وهي وسيلة لإنشاء صور اللغات. (٤)

وبعد تدقيق النظر في صورة التناص لدى الناقد الفرنسي ذي الأصول البلغارية (تزفيتان تودوروف) يكاد الناظر في تلك الصورة أن يقع على تطابق بينه وبين التناص لدى (جوليا كريستيفا)، ذلك انَّ مفهوم تودوروف مقتبس من المصدر ذاته لدى كريستيفا وهو (ميخائيل باختين)، فقد صاغ تودوروف مفهومه للتناص قائلاً: "بصورة أساسية تعد جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقة تناص".(٥)

---

(١) معجم السرديات، القاضي محمد وآخرين، دار محمد علي للنشر ، تونس، ط١، ٢٠١٠م: ١٠١.

(٢) يُنظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م: ٢١. ويُنظر في مقالة التناص لـ: تودوروف، ترجمة فخري الصالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٤، ١٩٨٨م: ٨.

(٣) علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ط١، ١٩٩١م: ٧٩.

(٤) م.ن: ٧٣.

(٥) دراسات في النص والتناصية، ليون سومفيل، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م: ٥٠.

ويؤكد تودوروف . وهو أبرز اتباع المدرسة الشكلانية الروسية . على أنَّ التأثر والأخذ من الأسبقين صفةً في كل نص، ونفى ما يشبه صفة التجديد عن جهد الشعراء خاصةً [١].

ويفرق تودوروف بين "الحوارية والتناصية التي حلَّت محل الأول عند كريستيفا"، وينتصر للتناصية دون الحوارية ويؤكد أنَّ التناصية تُرى في أي مكان [٢]، ممَّا دفعه للخروج بنظريته في تأويل المعاني اللامباشرة المرتبطة بالأداء، كما أكد التمثيلات الممارسة في كل أنواع الخطابات المختلفة.

ويؤكد باختين على العلاقة القائمة بين اللغة والإديولوجية، فالوجود الاجتماعي ينجز أشكالاً مختلفة للوعي ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفردي بكل أشكاله الاقتصادية والاجتماعية فاللغة تتخلى عن شفافيتها وحيادها لتتلون وفقاً للنزعات الاجتماعية التي توظفه، فهي تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات الأفراد وتصورات الفئات والتعبير عن رؤاهم الفكرية.

-حوارية باختين:

يقول باختين: " لابد من تحليل عميق وحاد للكلمة كدليل مجتمعي حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع أيديولوجي والكلمة تصحبك لفعل أيديولوجي وتعلق عليه"[٣].

وهذا يدل على أنَّ اللغة أحد التعابير المشخصة للأيديولوجيا، ولا تخلو كلمة من فحوى إديولوجية فإن خلت تجردت من دلالتها الرامزة للوعي الفردي أو الوعي المجتمعي ويرى كل ما هو أيديولوجي يملك مرجعاً ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه وبعبارة أخرى، كل ما هو أديلولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل.

وهذا مظهر موحد يرفض الانقسام ممتد من الطبيعة الاجتماعية الإنسانية. وأما بالنسبة للعامل النفسي المؤثر في اللغة أو الاتجاه النفسي في نقد الأدب فقد أيده باختين ورفض القول بوجود هوة عميقة يستحيل عبورها، بين النفسية والأيديولوجية، فهو يرى أن التركيبية الحية الجدلية القائمة بين العامل النفسي والأيديولوجي تتجدد باستمرار مع كل فعل قول أو حديث، وهي عنده عملية تبادلية بين العاملين، ففي الكلمة تتجلى الأشكال القاعدية والأيديولوجية على أحسن وجه.

---

(١) دراسات في النص والتناصية، ليون سومفيل: ١٠١.

(٢) م.ن: ١٠٢.

(٣) الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م : ٢٩ ـ ٣٠.

ومفهوم الحوارية عند باختين هو الذي يحدث فيه مفهوم الأسلوبية، وقد جاءت حوارية باختين رداً على الأسلوبية التقليدية يقول في:

" الأسلوب: هو الرجل ولكن باستطاعتنا القول إنَّ الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية وجسدين عبر الممثل المفوض المستمع الذي يشارك بفاعليته في الكلام الداخلي والخارجي الأول".(١)

والتعددية الأسلوبية تعمل على خلق الصراعات بين أشكال الوعي والإيديولوجيات المتعددة داخل العمل الأدبي. لذا فإنَّ باختين يؤكد على أنَّ الوعي الإنساني يعيش داخل وسط إيديولوجي والذي يختلق عن طريق التكلم.

ويمكن تعريف مصطلح الحوارية بأبسط صورة بأنه:

"ائتلاف أصوات مختلفة، داخلها، يتحتم أيضاً أن يدوي صوته فمن أجل صوت تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين ثرة للأدب قابلة للإدراك ولا مرنة".(٢)

وقد أوجد الناقد ميخائيل باختين شكلين للحوارية:

-الحوارية الخارجية:

تكون بين شخصين أو أكثر، " وحده آدم الأسطوري وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكراً، لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذلك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي الذي لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصلاحية وفي حدود معينه فقط".(٣)

-الحوارية الداخلية:

تخص الفرد ذاته ويكون حواره مع نفسه يقول باختين:" لكنَّ الصوغ الحوار الداخلي للخطاب سواء في إجابة الحوار أو في الملف وظالمني ولوجي الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية وقع تقريبا تجاهله باستمرار غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب وهو بالضبط الذي يتوفر على

(١) الماركسية واللغة: ٤٨ ـ ٤٩.
(٢) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٧م: ٥٣.
(٣) م.ن: ٥٣.

قوة مؤسلبة كبيرة أن الصوغ الحوار الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقا الالسنية والأسلوبية إلى يومنا هذا".(١)

وهذا الكلام يقع في أولى كتابات باختين لابتكاره مفهوم الحوارية من تحليل الأعمال الكبيرة لدستويفسكي وقد ركز في الأساس على مقومات الإبداع بتتبع بطيء للمفهوم المبتكر.

"لا يتحدث باختين عن شروط الإبداع اللغوي بل عن مقومات الإبداع مؤكداً الحرية والتنوع والتفاعل الحر".(٢)

وتعدد الأصوات لدى ميخائيل باختين يبدأ من حيادية المؤلف ومنه إلى استقلالية البطل يقول في ذلك: "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعدد الأصوات ففي أعماله يظهر البطل الذي بني صورته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي إن أية كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بذاته حول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية مثل كلمة المؤلف الاعتيادية إنه لا تخضع للصورة الوضعية الخاصة بالبطالة بوصفها اسمع من سمعته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بكل صوت المؤلف هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل العمل الأدبي إن أصداءها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين".(٣)

ويحسم باختين قوله بالحوارية جوهراً قائلاً: "بالفعل فإن النزعة الحوارية لدى دستويفسكي لا تستنفذ أبدا بتلك الحوارات الخارجية المعبر عنها من خلال التكوين والتي يجريها أبطاله إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع و بين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي، حقاً إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشاراً بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عن خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية تتخلل تقريبا كل ما له فكرة أو معنى"(٤).

(١) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين : ٥٤.
(٢) نظرية الرواية والرواية العربية، دراج فيصل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩م: ٧٠.
(٣) شعرية دوستويفسكي، باختين، ترجمة : الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة:الدكتورة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م: ٨٢.
(٤) م. ن : ٥٩.

مصطلحات باختين في الحوارية

- البوليفينية:

يعد هذا المصطلح من أهم المصطلحات والمفاهيم التي تناولها بأختين وقد ربطها بأسلوبية الرواية لكنها تنطبق على الآداب ككل وهي محور هذا البحث وهي تعدد الأصوات وذكر بأختين من عالم الموسيقى الذي تتعدد فيه الأصوات ولعله استنبطها منه لينقلها إلى عالم الأدب والنقد الأدبي [١].

ويعالج هذا المصطلح إشكالية اللاتجانس للخطاب "إن إشكالية تعدد الأصوات تخلص وحدة الذات الناطقة وتدرج إذا في طلب إشكالية أو ساعية إشكالية لدى جنس الخطاب وطرقت من قبل باختين في أعماله حول الأدب لتوظيف هذه الآثار من ذلك مثلا روايات دستويفسكي حيث يعبر العديد من الأصوات دون أن يطغى أي صوت على الأصوات الأخرى"[٢].

ويمكن الاستنتاج أن قراءة النص المتعدد الأصوات ما هي إلا تعبيرٌ ممحورٌ عن منهجية الاتجاهات الأيديولوجية لدى باختين.

- التهجين:

هو أيضا من أهم مظاهر حوارية باختين وهو مزج لغتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين منفصلين زمنياً واجتماعياً يؤتى به بشكل متعمد أو غير متعمد " بدقة أكثر نسق من الطرائق".[٣]

فهو إذن نوعان إرادي ولا إرادي، بقصد أو بغير قصد " وبوضوح أكثر هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات اجمالا يتغيران بشكل تاريخي عن طريق التهجين"[٤].

فهو عنصر قوي في تغيير اللغات والنوع الثاني المقصود هو التهجين الأدبي وله فضاء دلالي محدد من الاستدعاءات الواعية في المنتج الأدبي.

---

(١) ينظر: البوليفينية في الأدب والنقد، حمداوي جميل، شبكة الألوكة: ٥.
(٢) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مانغونو دومونيك، ترجمة : محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م: ٩٨.
(٣) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين: ١٢٠.
(٤) م.ن: ١٢٠.

-التعدد اللغوي:

إنَّ من أبرز النقاد الذي صبوا اهتمامهم على ظاهرة التعدد اللغوي هو الناقد محمد برادة في منشوره (أسئلة الرواية أسئلة النقد)، وطبقها في أعماله قال: "ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية العربية موجودة منذ بداية القرن ولكن ما يلفت النظر هو بروزها وكثافتها النسبية منذ السبعينات".[١] والنص يركز على دعامته الأساسية التي تكسبه جمالاً، نوعياً وهي التعدد اللغوي، وهي شرط في كل عمل أدبي [٢]، وسواء أكان شكلياً أم في الأديولوجية في النص.

-تطور مصطلح التناص:

يجمع النقاد على الاعتراف بأنَّ جوليا كريستيفا هي من ابتكرت مصطلح التناص، وليس ميخائيل باختين، ويُرى هذا الاتفاق عند ليون سومفيل، قال: "لنعمل على حلِّ السر البسيط للأصل، ليس مصطلح التناصية عند باختين، وينبغي أن ننسب المصطلح لكريستيفا" .[٣]

وقد ظهر مصطلح (التناص) في كثير من كتابات كريستيفا النقدية التي نشرت على صفحات المجلات ما بين العامين: ١٩٦٦ . ١٩٦٧، كما ظهر في كتابها: (نص الرواية)، وكذلك في تقديمها كتاب (دستيوفسكي) لميخائيل باختين.

ولكنَّ كريستيفا لم تقف عند النص الروائي، كما لم تأخذ برأي باختين القائل: إنَّ الصورة الحوارية في النص الشعري لا يرقى إلى الصورة الحوارية في النص الروائي؛ لأنَّها وجدت تداخلاً بين النصوص الشعرية، فالنص الشعري . حسب كريستيفا . هو نتيجة استيحاء مبدعه من نصوص سابقة له [٤]

وللناقدة البلغارية كريستيفا رؤية دقيقة في التناص، مفادها أنَّ التناص له ثلاثة أنماط، وقد طبقتها في كتابها (علم النص)، ووضحت ذلك بقولها [٥]:

- النمط الأول:

النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً، ويكون معنى النص الذي استند المرجعي إليه مقلوباً.

(١) أسئلة الرواية وأسئلة النقد، محمد برادة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م : ٣٠.
(٢) يُنظر: م.ن: ٣٠. ٣١.
(٣) دراسات في النص والتناصية، ليون سمفيل، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م: ٦١.
(٤) يُنظر: علم النص، جوليا كريستيفا: ٢١.
(٥) م،ن: ٧٨ ـ ٧٩.

- والنمط الثاني:

النفي المتوازي: بأن يظلَّ معنى المقطع الأول (الدخيل) ظاهراً، فلا يخفى تأثُّره وكأنَّه معنى النص المقتبس عنه.

- والنمط الثالث:

النفي الجزئي: وفي هذا النمط لا يبدو النص السابق كاملاً في النص الذي تداخل فيه، بل يغيب جزءٌ منفيَّاً.

وتؤكد أنَّ هذه الظاهرة قانون جوهري بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص نصوص أخرى، وفي نفس الوقت عبر هدم تلك النصوص من اجل الفضاء المتداخل نصيَّاً، وتسمي هذه الظاهرة بـ: (الترابطات المتناظرة)[١].

ولكنَّ كريستيفا بعد أن تبنَّت هذا المصطلح (التناص) تخلت عنه وتأسفت لاستخدامها له، وقد عدَّته مبتذلاً، وفضَّلت عليه مصطلح (التنقليَّة).

وخلاصة القول أنَّ كل نص عندها هو امتصاص لنصوص سلفت او هو عملية تحويل، أو إعادة خلق.

ويظهر أنَّ مصطلح (التناص) لكريستيفا قد لقي قبولاً عند الآخرين، فكانت الأسبقية من بعض النقاد للمناداة به، مثل: ميشيل أريفي وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت وهارولد بلوم، على أن تودوروف لا يفرق بين التناص والحوارية ، بل أنه يجعل الحوارية جزءا من التناص[٢] في حين يرى البعض ثمة فرق بين المصطلحين [٣]، ويبدو لي أن هناك فرقا بين التناص والحوارية وهو ما سيظهر في القادم من هذا البحث، فالتناص أوسع وأشمل من الحوارية ، وعلى هذا تكون الحوارية جزء من التناص ، حيث يدخل التناص في جميع فنون الكلام وكل ما يتعلق بالاقتباس والتضمين والامتصاص من نص آخر غائب تعطي فعاليتها في النص الجديد ، بينما الحوارية تبحث عن تعدد الأصوات في النص ، فلذلك ليس كل تناص حواريا بينما كل حوارية هي تناص.

(١) في علم النص، جوليا كريستيفا : ٧٩.
(٢)ينظر: قراءات في الادب والنقد:٥٦.
(٣)ينظر: التناصية، ليون سمفيل: ١٠٧.

الفصل الأول

مرجعيات التأسيس الثقافية (المرجعيات الأدبية والتداخل الاجناسي)

الفصل الأول

مرجعيات التأسيس الثقافية (المرجعيات الأدبية والتداخل الاجناسي)

مثلت الدراسات الثقافية أهمية كبيرة في الكشف عن حوارية النص الشعري فقد شهدت الدراسات الثقافية في الحقول الأدبية والمعرفية تطورا ملحوظا في العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين ومازالت مستمرة، فهذه الدراسات ارتبطت بشكل مباشر أو غير مباشر بمفهوم الثقافة بوجه عام وبالأدب بوجه خاص ، وإذا أردنا أن نفهم طبيعة هذه الدراسات فعلينا أن نحدد المصطلح الذي ندرسه وهو المرجعيات الثقافية ، فلو تصفّحنا المعجمات اللغويّة لوجدنا أنَّ الجذر اللغويّ لمصطلح (المَرْجِع) هو (ر ، ج ، ع)، وهو الجذر المتداول في معاجم اللغة، فقد جاء في معجم لسان العرب : ((رَجَعَ يَرْجَعُ ، رَجْعَاً ، ورُجُوعًا ، ورُجْعَى ، رُجْعَانًا ، وَمَرْجِعًا ، ومَرْجِعَةً : انصرف))[1]، وجاء في التّنزيل الكريم : ﴿ إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى ﴾[2] ، أي الرّجوع ، وقال تعالى : ﴿إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾[3] ، بمعنى رجُوعُكم إلى الله يوم القيامة ليجازيكم جزاء أعمالكم. إنَّ المفهوم العام لهذا المصطلح تبعًا لما ورد في معاجم اللغة ينتهي إلى معنى واحد هو: الرّجوع إلى أصل الشّيء، وهذا المفهوم اللغويّ يشتمل على المفاهيم الفكريّة والمعرفيّة التي تكوّن هويّة النَّص الأدبيّ الذي بدوره يعني الرّجوع إلى ما اكتسبه الشّاعر أو الأديب مِنْ معارف ترتبط بالموروث الدينيّ أو الأدبيّ أو التاريخيّ أو الاجتماعيّ أو السياسيّ، ومن هذا المعنى اللغوي فالمرجع هو الانصراف والرجوع إلى الأصل أو تلك الخلفية التي يكتسبها الفرد من خلال القراءة والمعرفة الثقافية وبهذا سيحيلنا هذا المفهوم إلى تعريف المرجع في الاصطلاح فنقول إنها : الخلفية الثقافية التي يعتمد عليها المبدع في انتاج نصه سواء أكان نصا ادبيا أم غير ذلك ، أي هو الخزين المعرفي للمبدع ، او هو الخطاب الذي يحوي على كل المعارف والاشياء المستمدة من الواقع فقد تنصرف دلالتها الى ما يحيل عليه الخطاب من اشياء ، وما ينقله من وقائع نقلا حرفيا أو غير حرفي يتدخل فيه الناقل متصرفا في مكونات البنية الواقعية ، وصابغا إياها

(١) لسان العرب ، ابن منظور(ت٧١١هـ) ، مادة (رجع) : ٨ / ١١٤ .
(٢) سورة العلق، الآية : ٨ .
(٣) سورة المائدة، الآية : ١٠٥ .

بذاتيته المبدعة كما يعرف أنه يعد موضوعا من موضوعات العالم الحقيقي ، التي تشير إليها كلمات اللغة الحية ، تبدو كلمة موضوع غير كافية ، ذلك ان المرجع يغطي الاوصاف والافعال والاحداث [١].

أما مفهوم الثقافة فهي كما عرفها وليامز (في كتابه الثقافة والمجتمع بأنها) نظام دلالي يفضي حتما بالنظام الاجتماعي المعين إلى حتمية التبادل الاتصالي بين أفراده وحتمية إعادة انتاجه وحتمية معايشته وحتمية استكشافه [٢] فالثقافة بهذا المفهوم نظام دلالي خاص أي نظام اشاري يرتبط ارتباطا مباشرا بالمجتمع وهو ارتباط عضوي بالتعبير المعجمي للكلمة ، وما يطرأ على المجتمع من تحولات سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر على المفاهيم الثقافية أو بمستوى تفكير المثقف والأديب ورؤيتهما للحياة وللواقع من حولهما ، ولذا صار من الصعوبة تحديد مفهوم معين للثقافة أو حصره بتعريف واحد ،لارتباطه بالمجتمع أو بسبب أن الثقافات متعددة ومتنوعة داخل المجتمعات وتختلف من بيئة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر، إذ اثبت هذا الأمر الناقد ادوارد سعيد في كتابه (الاستشراق) عندما بين أن مفاهيم الغرب مختلفة عن ما موجود في الشرق أي أن الثقافات بين الغرب والشرق مختلفة ، ولكل واحد منهم ايديولوجيته الخاصة به وتفكير خاص[٣].

وتأسيسا على هذا المبدأ فإن الثقافة أصبحت تتأرجح بين منظورين عند الباحثين والدارسين ، فهي قد تكون ذات صيرورة تدخل في مجال الفنون والإنسانيات أي في الحياة النخبوية في دراسة اشكال الفنون الادبية وغير الأدبية، وتدخل من منظور آخر في مجال دراسة العلوم الإنسانية والاجتماعية، وعلى وفق هذا المفهوم والطرح أصبحت الثقافة متداخلة مع عوالم كثيرة منها فنية ، وأدبية وسياسية ، واجتماعية وحتى اقتصادية والتي تعملُ في إطار تحليلِ النَّص الأدبيّ، وتفكيكِ مكوّناته الأساسيّة، وهي تمثلُ المنطقة التي ينهلُ منها الأديب موضوعاته، وقضاياه، وأفكاره، وتقاليده، بوصفها ذخيرة تغذّي نصوصه، وتمدّها بالمعنى الأدبيّ، والثّقافيّ، والفكريّ والحضاريّ دائمًا[٤]، وهي بهذا المفهوم تُعدُّ المنبع الثقافيّ أو الفكريّ لكلِّ عملٍ أدبيّ ملفوظًا كان أم مكتوبًا، تتنوع بحسب تنوعاتِ العناصر المكوِّنة للنص، معبرةً عن إحساس الأديب بالبيئة أو المحيط الذي ينتمي إليها. وقد عد بعض الباحثين الثقافة نظاماً من العلامات، وهي

(١) ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي ، انجليزي، فرنسي) رشيد بن مالك، دار الحكمة، ط١، ٢٠٠٠م : ١٥٢-١٥٣.

(٢) ينظر: دليل الناقد الادبي، د.ميجان الرويلي ، ود-سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٢م : ١٤٠-١٤١.

(٣) ينظر : مقدمة كتاب الاستشراق ، المفاهيم الغربية للشرق ، ادوارد سعيد ، تر: د. محمد عناني ، دار بنجوين العالمية١٩٩٥، و رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨: ١٠١.

(٤) ينظر: دليل الناقد الادبي :١٤٢- ١٤٣.

نظام فرعي يتكون على وفق نمط مخصوص، فهي لا تنظم كل شيء، وإنما تصاغ على وفق نشاط ذي خاصيات مميزة، وعندها تكون الثقافة في مقابلة اللاثقافة بالضد، أي الطرف المقاوم له، عندها تصبح الثقافة على وفق هذه الضدية نظاماً من العلامات ، ومن جانب آخر تمثل نظاما دلاليا عند وليامز كما ذكرناه آنفا ، وبناء على ماسبق ، فالثقافة نظام دلالي أو نظام من العلامات، وعندما نقول عنه أنه نظام، فهذا يعني مجموعة من أعراف واجبة تلتزم بها أجزاؤه، مثل النظام اللغوي، أو الاجتماعي، أو الاقتصادي، أو السياسي [١] .

ومن جانب آخر فإن الثقافة ظاهرة مكتسبة ، أي ليست متوارثة او حالة بايولوجية بالفطرة ،وانما الفرد يكتسبها من افراد اسرته ومن بيئته كالقيم والاخلاق والعادات والتقاليد ، والمبادئ ، فهي مظاهر ثقافية موجودة عند المجتمعات بحسب تنوعاتها واختلافاتها ، واسلوب عيشها فتصبح بمرور الوقت متوارثة ، وقد تتعرض الى عمليات تغيير وتحول في بنائها وفي مفاهيمها مثلما تتعرض المجتمعات الى تحولات معينة عبر الزمن ، لذا فالثقافة "تشمل على أساليب التفكير والشعور والسلوك التي يعبر عنها الناس في مجتمع معين عن طريق عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم والقوانين التي أقروها في طريق حياتهم، تشتمل في نفس الوقت على القيم والمثل العليا والتطورات المجردة"[٢]. ويعرف كونراد فيليب كوتاك الثقافة مؤكداً على جانب التعلم في اكتساب الثقافة. فهي "تضم سلوكاً محكوماً بالقواعد ومشاركاً، ويقوم على الرمز ويتم تعلمه وكذلك معتقدات يتم نقلها عبر الحضارات. فكل شخص يتم تهذيبه ليس فقط الأفراد الحاصلين على تعلم الصفوة... وتشير الثقافات إلى المعتقدات والسلوكيات المعتادة وقواعد السلوك المستوعبة في البشر وذلك من خلال التعلم"[٣] وتنتقل الثقافة من جيل لآخر داخل مجتمع معين، لكونها تمثل نظاماً معيناً من الأفكار، والمعتقدات، والقيم والعادات، وهذه المظاهر تنتقل عن طريق التربية والتعليم، فهي كما قلنا ليست ميراثاً بل حالة مكتسبة فهي تمثل مجموعة ما يحصل عليه الفرد من مجتمعه ويتمثل ذلك في المعتقدات والتقاليد والنماذج الفنية والعادات المتعلقة بأنماط السلوك المختلفة والتي تصل إليه لا عن طريق فعالياته الابداعية بل كميراث من الماضي ينقل إليه بالتعليم. إنَّ جميع

(١) يُنظر: النظرية والنقد الثقافي ، الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعرية ، محسن جاسم الموسوي ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان، ط ١، ٢٠٠٥م: ٢٧-٢٨.

(٢) الثقافة والتغير الاجتماعي ،ابراهيم صقر ابو عمشة ، دار بو سلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، تونس ، ط١، ١٩٨٣م: ١٥ .

(٣) النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة ، ارثر ايزا برجر ، تر : وفاء ابراهيم ورمضان بسطاوي ،المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ط١، ٢٠٠٣م: ١٩٢.

الآداب التي تتخذ مِنَ الجانب الدّينيّ أو الفلسفيّ أو الإيدلوجيّ أو السّياسيّ أو القوميّ أساسًا لها تخضع إلى مرجعيّات ثقافيّة، يدلُّ عليها سياق الكلام مضمرًا كان أم تصريحًا، وقد لا يكون استحضار هذه المرجعيّات مُعدًا له سابقًا بل قد يأتي مناسبًا لخطاب المتكلم، إذْ يستدعي المعاني أو الألفاظ فتتداخل في خطابه، ويندمج ذلك الخطاب في بنية واحدة متماسكة ليكوّن خطاباً جديداً يكون ذا تأثير على المتلقي، ولهذا هناك تفاوت بين الأدباء والشّعراء فيما يقدّمون مِنْ خطاب تبعًا لاختلاف مرجعيّاتهم الثقافيّة، وقد عُرفت الثقافة بتعريفات متعددة، وهي متباينة بحسب طبيعة الموضوع الذي تدرس فيه الثقافة، فقد عرفها كلهون بأنها" وسائل الحياة المختلفة التي توصل إليها الانسان عبر التاريخ، الظاهر فيها والمتضمن، العقلي واللاعقلي التي توجد في وقت معين، والتي ترشد وتوجه الافراد في المجتمع"[١]، وهنا تكون الثقافة وسيلة من الوسائل المعرفية المرتبطة بزمن معين، وتأخذ دور التوجيه للسلوك الإنساني، ويعرفها ادوارد تايلور بصورة شاملة، وتأخذ مساحة واسعة فهي ذلك "الكل المركب الذي يتضمن المعرفة والمعتقد والفن والأخلاق والقانون والعادات، وأي قدرات أو عادات يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع"[٢]، أما كيسنج فيفهم الثقافة بأنها قائمة على التقاليد والسلوك وأنها تنتقل عن طريق التعليم، فالثقافة "تتركز على تقاليد الناس. أما المجتمع فيركز على السكان الذين يمارسون هذه التقاليد. أما الثقافة فتعني السلوك المتعلم ذلك لأن السلوك لا ينتقل بالطريقة الوراثية أو الغريزية، وإنما بطريقة اجتماعية، وهي تعني أيضاً السلوك المشترك لأنها بواسطة كل الناس في المجتمع"[٣]، ويرى المفكر الجزائري مالك بن نبي أن الثقافة تعني "مجموعة من الصفات الخُلقية والقيم الاجتماعية التي يلقاها الفرد منذ ولادته، كرأسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، فالثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته... فهي المحيط الذي يعكس حضارة معينة، والذي يتحرك في نطاقه الإنسان المتحضر"[٤]، ويرى ادونيس أن معنى الثقافة بمفهومها العام تعني العادات والتقاليد، والمعرفة المتراكمة عبر الأجيال، ويؤكد أن المجتمع العربي تسوده مجموعة من، الصراعات بين ثقافة السطح، وثقافة العمق، وكذلك بين ثقافة الاستهلاك مع ثقافة الابداع،

(١) الثقافة والتغيير الاجتماعي: ٢٩.

(٢) الادب والمجتمع دراسة في علم اجتماع الادب ، حسين عبد الحميد احمد رشوان ، المكتب الجامعي الحديث ،ط١، ٢٠٠٥م: ١٤٣-١٤٤.

(٣) الثقافة والتغيير الاجتماعي:٣٠.

(٤) شروط النهضة ، مشكلات الحضارة ، مالك بن نبي ، تر: عبد الصبور شاهين، وعمر كامل مسقاوي ، بإشراف ندوة مالك بن نبي ، دار الفكر ، دمشق – سورية ،ط١ ،١٤٠٧ هـ –١٩٨٧م:٨٩.

وثقافة المتاجرة مع ثقافة المغامرة، فالأولى تجمع وتكدس، وتعد الأشياء لذاتها وبذاتها، والثانية تفجر وتغير، فالثقافة الاولى هي ثقافة الطبقات المسيطرة الحاكمة، بينما الأخرى تمثل ثقافة المغلوبين المحكومين[١]، وإجمالاً فالثقافة هي"الطرق التي يوجدها أي مجتمع لتسد حاجاته الرئيسية ولتقوم بتنظيم علاقاته الاجتماعية بمعنى آخر: هي تلك النماذج المختلفة التي يصب فيها الأفراد وسلوكهم وتصرفاتهم وهي تلك العلوم والمعارف التي يدركها الانسان ويكتشفها البشر، وهي تلك الأديان والعقائد التي يعتنقها بنو البشر... وهي كل أوجه النشاط الانساني التي جاءت نتيجة للاجتماع الإنساني أو بالأحرى هي: كل ما أسداه الانسان لبيئته"[٢]. ولذا فالثقافة هي عملية تفاعل الإنسان مع محيطه الاجتماعي أو الطبيعي بوساطة الوسيط، وهو (الذهن) أو العقل أو الفكر، وما تجسده هذه المصطلحات على مدى الزمان والمكان من مفاهيم وتصورات وقيم، وسلوك وأحكام، وبتراكمها تتولد الثقافة، فالإنسان هنا هو الفاعل، والقادر على تكوين العالم وتمثله، أي بمعنى قادر على تغيير العالم وتحويله أو دمجه، وتأسيساً على هذا فالثقافة هي محصلة امتزاج الذات مع الموضوع، وهذا الامتزاج تتغير فيه الثقافة من جيل إلى آخر، ومن مكان إلى مكان آخر، فالسكون والثبات هي مفاهيم غير واردة في قاموس الثقافة، فيجب على الثقافة أن تتغير بتغير التاريخ، والمجتمع، وعند ثبات هذه المفاهيم فذلك يعني أن الثقافة في أي مجتمع تعاني من أزمة [٣]. ومن خلال تحديدنا لمفهومي المرجع والثقافة والمرجعيّة، فإن المرجعيات الثقافية تعني كل الخلفيات والافكار والرؤى والنظريات التي تدخل تحت الخطاب الأدبي والذي سيكشف لنا كل ما ذكرناه من مفاهيم لكلا المصطلحين ، ليدخل في مضمون خطاب النص الأدبي الذي يمثل ايديولوجية الكاتب ، وأفكاره ونظرياته ورؤيته للعالم ليدخل في مسمى المرجع الثقافي والذي نعني به هنا[٤] ، مجموع الخلفيات والأبعاد المعرفية والفكرية والثقافية التي ينطوي تحتها الخطاب الأدبي ، وعادة ما تكشف لنا هذه الخلفيات والابعاد عن ايديولوجيا وثقافة أمة من الأمم في العالم ، أو مجتمع من المجتمعات ، داخل القارة الواحدة ، تكشف عن عاداتهم ، وتقاليدهم ، لغتهم ، تفكيرهم، وهذه المرجعيات الثقافية تتنوع وتتعدد بحسب طبيعة

(١) ينظر : محاضرات الاسكندرية ، ادونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ،سوريا ، ط١، ٢٠٠٨م:١١٧-١١٨.

(٢) علم الاجتماع الادبي ، د. حسن الحاج حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت -لبنان ، ط١، ١٩٨٣م:٢٤٤.

(٣) ينظر: م.ن : ١١٩-١٢٠.

(٤) ينظر: المرجعيات الثقافية في منجز زيد الشهيد الروائي ، ابراهيم خليل عجيل ، اطروحة دكتوراه ، مجلس كلية الاداب – جامعة القادسية ،٢٠٢١م :٧٦.

الموضوع والظاهرة التي تعالجها ، وهي مبثوثة في فكر الكاتب ، ويعتمدها في انتاج النص الأدبي الذي يدخل في اطار الخطاب بشكل عام ، فهناك مرجع ثقافي تاريخي ونكتشفها من خلال الرموز أو الدلائل التي يشير اليها الكاتب صراحة أم رمزا داخل العمل الادبي فيذكر بعض الأسماء والأماكن والنصوص التاريخية ، أو الإشارة الى حقبة زمنية معينة، وهناك مرجع ثقافي ديني وهي تشمل ما يقتبسه الكاتب من نصوص دينية من القرآن الكريم أوالإنجيل والتوارة أو من الأحاديث النبوية أو الأقوال المنسوبة إلى شخصيات دينية سواء أكانت إسلامية أم غير إسلامية ، ويدخل تحت هذا المرجع ما يدور هناك مرجع ثقافي أدبي وفلسفي وأسطوري وتكون حاضرة في النص الشعري ويوظفها الشاعر لخدمة أغراضه الشعرية ويجب أن تكون ملائمة مع احداث الرواية ونسقها العام، إذ نجده مثلا متأثرا بمذهب أدبي معين، أو يتحدث عن حقبة زمنية في تاريخ الأدب، ويظهر من خلال ذكر بعض النصوص الشعرية أو مقاطع لنصوص أدبية، أو ذكر بعض القصص الأدبية المعروفة في الأدب، وكذلك متابعة الافكار والنظريات الفلسفية التي يتبناها الشاعر وينسبها لشخصياته في النص الشعري ورؤيته للعالم وللحياة إذ نرى وجود أفكار لبعض الفلسفات مثل الفلسفة الوجودية، والواقعية والمثالية، والبراغماتية، والوضعية المنطقية والماركسية وغيرها، أما الاسطورية فنجدها من خلال الإشارة إلى الأحداث الأسطورية الغريبة التي تخرج عن المألوف والأمر الطبيعي كالإشاراة إلى أحداث أسطورية عند اليونان والاغريق والرومان.

وسوف نتابع بعض هذه المرجعيات في قراءتنا لنصوص البياتي الشعرية إذ نجد في هذه النصوص مرجعيات ثقافية متعددة بين مرجعية أدبية ودينية وتاريخية وأسطورية وفلسفية ، لتمتزج مع النص الشعري لتشكل نسقا بنائيا متكاملاً، قائمة على علاقة ترابطية لا يمكن عزل الواحدة عن الأخرى ، إذ ينوع الشاعر من مرجعياته الثقافية بين الدينية من خلال تضمين النص الشعري بنصوص من الإنجيل والتوارة والقرآن مع الإشارة إلى بعض المضامين والفروض الدينية، وكذلك نجد مرجعية اسطورية والحديث عن الاساطير الواردة في الميثولوجيا الاغريقية، وغيرها من المرجعيات التي تكشف حوارية النص من خلال التلاقح الصوتي مع الآخر/الغيري وآخر النحن كما سنرى.

المبحث الأول

مرجعيات التأسيس الثقافية (مرجعيات أدبية)

وتكمن أهمية البحث عن المرجعيات الأدبية في الشعر القديم والحديث التي تأثر بها الشاعر البياتي أو غيره ليس في معرفة المؤثرات الثقافية الأدبية له فقط ، وإنما في معرفة المراد من هذا التضمين فقد يكون المراد أو الغاية منه إيراد معنى خاص أو رمز يُطلب من القارئ استكشافه فضلاً عن العنصر الجمالي الإبداعي الفني الظاهر في العمل الأدبي، وثمة مفارقة واسعة بين المرجع الأدبي القديم والحديث، هذا ولا يخلو الكلام من تناص، ولا يخلو الشعر الحديث من التأثر في الأدب العربي القديم، ولا يخلو القديم من التأثر بالأقدم يمكن في أثناء الدراسة العودة بالمرجع الأدبي في شعر البياتي حسب الأوضح والأظهر، وأمَّا العودة بالمرجع الشعري الحديث الذي تأثر به البياتي إلى جذوره وأصوله فهذا يتطلب جهداً وتشريحاً وتوغلاً في الذاكرة الشعرية والمخزون الشعري العربي كله.

والأدب القديم يعمل في الأدب الحديث كعمل السحر فكرياً أو ثقافياً فإنَّ له جذوراً ثقافية مترسخة في فكر أي مبدع أدبي لا سيما من ناحية استلهام التشبيهات والبيان كله أو استحضار الشخصيات سواء الأشخاص الحقيقين أو الشخصيات الوهمية كالتي في ألف ليلة وليلة مثلاً وليس حصراً.. أو التي في الأساطير العربية القديمة كالفينيق، وكل هذا يتجسد في العمل الأدبي كإسقاط فني يدل على سعة اطلاع المبدع على تلك الكنوز الأدبية الوافرة.

أولاً- الحوارية مع المرجعيات الأدبية :

أ. الحوارية مع المرجعيات الأدبية القديمة في العصر الجاهلي:

يمكن البدء هنا بقول البياتي من قصيدة (أكاد أموت) التي يتجلى فيها تأثره بألفاظ الشعر الجاهلي وطريقته في عرض التشبيهات وكذلك التراكيب في تماسكها والتقديم والتأخير وغير ذلك، قال [1]:

وحبي الوضيء كورد الربيع
تهالك شوقاً على دربها
إذا آمن الجد بالعاشقين

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ودار الفارس - عمان، الأردن ، ط١، ١٩٩٥م: ١٥/١ ـ ١٦.

فـإنـي سأكـفـر فـي حبـهـــا

ومـــن عـجـبـــي والـــهـــوى

حنوت على السهم في قلبهـــــا

فالملاحظ أولاً التشبيه المجمل الذي أتى به (حبي كورد الربيع) فورد الربيع كان مشبهاً عند شعراء الجاهلية بالمحبوبة، وكذلك المفردات نحو (شوقاً، تهالك، حنوت) ولا يقتصر تأثر البياتي ثقافياً بالشعر الجاهلي وسماته بهذه القصيدة فحسب فالقارئ لأعماله الشعرية يلحظ ذلك تماماً.

وقال البياتي من قصيدة التمثال المشوه مستحضراً صوت زرقاء اليمامة[١]وشخصيات الصعاليك الشعراء الذين تمردوا على عادات قومهم البالية واشتهروا بهذا اللقب [٢]:

نصبتك تمثالاً على شاطئ الذكـرى

مـشـوهـة عمياء مـن طينة حـمـرا

يلوذ الصعاليك السكارى بظـلـــه

إذا ما دجى ليل الصعاليك وأغبـرا

فهذا التنويع الحواري ، بل نجد لغة وأسلوباً معاصراً عمد اليه الشاعر ليتمظهر التهجين في النص الشعري البياتي فالحوارية هنا قائمة على محاكاة التمثال المشوه الذي يشبهه على سبيل التضمين بزرقاء اليمامة التي تركت مشوهة مفقوءة العينين مقتولة معلقة، وذكر الشاعر(الصعاليك) مرتين ليردد صوتهم في قصيدته على سبيل الحوارية البوليفينة، ليظهر الواقع المأساوي المعيش .

وإذا كان امرؤ القيس أول الشعراء المشتكين من الليل بطوله وكان قد لقب بكبير الشعراء لأسبقيته في قول الشعر على أكثر الروايات الواصلة في ذلك وكان قد قلده الشعراء فيما قاله فها هو البياتي يستحضر صوت امرئ القيس أو الملك الضليل مشتكياً من الليل، قال من قصيدة وكر الشيطان [٣]:

الـليل لـف بساعـديـه أضالعـي

وأنا وقلبي فـي الدجى نتشوف

(١) أسطورة عربية قديمة تحكي عن امرأة اشتهرت بالبصيرة واستشراف المستقبل.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٩/١.
(٣) م.ن: ٣٣/١.

لا الليل يدري مانحوك بصمتنـــا

حتـى ولا الأحداق منـا تـعرف

وقول امرأ القيس[١]:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فيالك من ليل كأنَّ نجومــه بكل مغار الفتيل شدت بيذبل

فالبياتي حاور قصيدة أمرأ القيس ، ليظهر ذلك التهجين الذي أدى الى توزيع الدلالات الجديدة المعبرة عن عصر الشاعر وهمومه، والملاحظ تكرار كلمة (الليل . الليل . الدجى) وكلها أتت في سياق الشكوى فقد لف الليل بساعديه أضلع الشاعر وهذا أيضاً أنين...

وليس تأثر البياتي بالأساطير الجاهلية القديمة مكتفياً بزرقاء اليمامة ولكنه قد نظم قصيدة عنوانها (اسطورة عبقر) وهو وادي في اليمن تحكي الأساطير أنه مسكون بالجن وأنَّ لكل شاعر جاهلي شيطان منه يلقنه الشعر، وهنا حوارية الشعر الحديث مع صدى الأساطير الجاهلية والآداب القديمة، قال البياتي في قصيدته [٢]:

أعطيتني سر الغناء وقلت لـــــي:

أهبط من الفردوس أنت ومزهري

مـاكنت فـي الـفـردوس إلا خاطئاً

فـي قـلـبـه جـفـت مـنـابـع أنـهري

وهذا العنوان(اسطورة عبقر) عنوان يحمل دلالة مكانية (وادي) وزمانية، إذ يعيد القارئ للعصر الجاهلي، وشخصياته، إذ إنَّ الشخصيات الدالة على هذا المكان غير بشرية" يعتمد كل نص على مجموعة من العناصر المكونة للحبكة كالشخصية والحدث والبيئة والفكرة والثيمة الرئيسة والمكان... الخ". فهذا التنويع الحواري، خلقة الأسلوب الجديد وموضوع القصيدة فأسلبته لدلالة المكان جعل التنويع يلقي بظلاله على النص[٣].

(١) ديون امرئ القيس، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٥، ٢٠٠٤م: ١١٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥/١.
(٣) الذئب والخراف المهضومة، داود سلمان الشولي، دار الشؤون الثقافية، الواحة، بغداد، ٢٠٠١م: ٣١.

وكذلك تظهر حوارية بين البياتي وعنترة العبسي، فعنترة العبسي المعروف اشتهر بقوله [١]:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الديار بعد توهم

وكان هذا البيت الأول من معلقته، وسبب شهرة هذا البيت في العصر الحديث هو صدره الذي يؤكد أن جذور التناص الذي نادت به كريستيفا موجودة في العصور القديمة عند العرب، فعنترة يرى أن الشاعرية هي ذاتها عند كل شاعر ولكن ظروف الشعراء تختلف بينهم فكل شاعر ينظم الشعر حسب بيئته أو ظروف حياته، وهذا أيضاً ما أكده كعب بن زهير في قوله [٢]:

ما أرانا نقول إلا معاراً أومعاداً من قولنا مكـــــرورا

ولقد أتى البياتي على هذه الفكرة ذاتها أوردها البياتي لكن بفلسفة مشابهة، فالخيال عند البياتي هو الفارق بين الشاعر وآخر، وليست الظروف والبيئة كما قال عنترة العبسي، ولعل تطور العصر ونظرية نيتشه في الخيال وآراء الجرجاني في أسرار البيان قد أعلت شأن الخيال عند البياتي فقدمها على بيئة الشاعر وثقافته وتكوينه الأدبي، قال البياتي في هذه الفكرة من قصيدة أحلام شاعر [٣]:

ومـا ذلك الحـالـم النـــزوي
بـصومعة الـفـكـر إلا خيـال
يحس بصوت الحياة البغيـض
يـنـاديـه في قسوةٍ أن تـعـال
فـيـمـعـن فـي حلـمـه ساخـراً
بـأطيـافـهـا الشاحبات الثقـال
بـمهزلـة قيل عنـهـا الشـروق!
بـأفكوهـة قيل عنـهـا الـزوال!
لـيـاليـه فجر ومـن صمتـهـا
يحوك الأغاني.. أغاني الغـزل

(١) ديوان عنترة العبسي، شرح الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م: ١٤٧.
(٢) ديوان كعب بن زهير، تحقيق: علي فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م: ٢٦.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٦/١.

فإذن يسير الشاعر ببحر الليل بخياله لينسج منه خيال الشعر و بيانه وتتشابه أفكار البياتي في هذه النقطة مع أفكار زهير وعنترة في العصر الجاهلي، فكلاهما(البياتي ـ الأفكار القديمة) يتحدثان عن قضية مهمة في عالم الشعر وهي (الشاعرية) مع اختلاف بسيط بين رؤية كل من زهير الذي يؤكد التكرار دون أن يلقي بالاً للتفاصيل الفارقة بين قصيدة وأخرى، بينما يرده البياتي إلى الخيال فإذا كانت الحوارية غير مباشرة فإن البياتي قد أتى بها مباشرة إلى حد يشبه التناص أو هو تناص بصورة حوارية، فالبياتي يحاور شعر طرفة بن العبد القائل [1]:

ألا أيـهذا اللائمي أحضر الـوغـى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتـــي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتـــى وجدك لم أحفل متى قام عودي

فمنـهن سبقي العاذلات بشربـــة كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وهذا كله قد خطر في قصيدة قال طرفة بن العبد للبياتي، قال [2]:

ومازال تشرابي الخمور ولذتـــي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلـــدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلـهـــا

وأفردت إفـراد البعـير المعبـد

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتـــي

فدعني أبادرها بما ملكت يـــدي

* * *

كريم يروّي نفسه في حياتـــــه

ستعلم إن متنا غداً أينا الصَّـــدي

(١) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق محمد مهدي ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٢م: ٢٥.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٨/٢.

فإن كان في المقطع الأول تضمين وتناص، فإن البياتي قد حاوره مباشرة في المقطع الثاني في البيت الوحيد فيه على طريقة الوصف وإعطاء المعايير، فقد قيمه (كريم) وهذا تأييد له وللفكرة التي مفادها عند طرفة أن الفتوة ثلاث (حرب ـ نساء ـ شرب الخمر) فهذه الحوارية بين النصوص لا سيما (ستعلم) وكأنه يخاطب طرفة ـ حوارية أيديولوجية لكنها مباشرة خلافاً لسابقتها التي أتت بشكل غير مباشر مع غير شاعر بعينه أو نص محدد بذاته فهي حوارية بين الأيديولوجيات تشابهت فيها الفكرة الرئيسة التي مفادها وحدة الشاعرية بين الشعراء لكنها هنا أتت على تأييد تلك الأفكار وتقييمها وتقديمها ذاتها بنفس الأسلوب والمضمون.

ويؤكد البياتي أن الشاعر هو الشاعر أياً كان وحيث وجد، قال من قصيدة الشاعر [1]:

أشعـــــل فـــــي أصفـــــــادِهِ النـــــــار

وقال لسجـــــون الأرض أن تنهـــــــــار

باح بســـــــر حبــه الفاجع للأمطـــــــار

وعندما استشهد في هياكل النور وفي المعراج

أودع فـــــــي قـــــصـــــيدة رمـــــــاده

صـــــار ضـــــريحاً غـــــامضـــاً يـــــــزار

فهنا البياتي ينوع في حواريته ليؤكد أن قضايا الشعراء واحدة بل قضيتهم واحدة في العصر الحديث وهي قمع سجون الأرض وكلهم تجمعهم وحدة المصير (الاستشهاد في هياكل النور) وهذه الاسلبة في الحوارية أيديولوجية بوليفينية ليكون مصير الشاعر التشرد والموت خلافا للشعراء في العهود السابقة، إذ إنَّ كلمة (هياكل) تدل على معابد اليهود و (معراج) تدل على معراج الرسول صلى الله عليه وسلم إلى السماء ليلة الإسراء والمعراج ووادي عبقر حاضر في شعر البياتي في فكره فهو يدعي أن ملاكاً يأتي إليه ويعلمه الشعر كما كان الشعراء الجاهليون يدعون ذلك قال البياتي في قصيدته [2]:

يتجول في نومي رجل النور

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٧/٢.
(٢) م.ن: ٥١٥/٢.

يتوقف في الركن المهجور

يخرج من ذاكرتي كلمـــات

يكتبـــــــهـــــــــــا

ويعيد كتابتها في صوت مسموع

يمحو بعض سطـــــــــــــورٍ

ينظر في مرآة البيت الغارق بالظلمة والنور

يتذكر شيئـــــــاً

فيغادر نومـــــي

استيقظ مذعوراً

فهنا الشاعر يحاور ما جاء في أسطورة وادي عبقر لكن لا يعزو الشاعر البياتي كلماته إلى الجن فهو ينسبها إلى ملاك (رجل النور) ليؤسلب الحوارية مع النص التراثي .

وبأسلوبه الخاص يظهر البياتي حوارية بين شعره وبين الشعر الجاهلي أو بين قيم العصر الجاهلي ورموزه، قال من قصيدة (من أوراق عائشة) [1]:

قالت: سأقتله

وأحمل رأسه لقبيلتي

صنماً، لتعبده

وفي الصحراء أبني معبداً للحب

يحمل اسمه

أعقر ناقتي

قالت سأحمله

إذا مرت عصور

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٢/٢.

فالبياتي ينوع حواريته بقصيدة رمزية وكلمة عائشة وحدها رمز يصعب حله وفك شيفرته، فهل هي عائشة الخيام، أم غيرها والتي حولها البياتي لإعجابه بحبيبة الخيام الى اسطورة تنطوي على اساطير فهي الحب والحرمان والموت والانبعاث والحياة المتجددة والثورة الدائمة [١]، وللشاعر البياتي رواية اسمها (بستان عائشة) فتردد هذا الاسم قد شغل القراء والدارسين ويمكن القول في هذه القصيدة أن ذكر اسم عائشة من أقدم الأسماء العربية، وفي هذه القصيدة إشارة إلى تقدم العصور، قال (إذا مرت العصور) واشارات إلى العصر الجاهلي على سبيل الحوارية بين طريقتي النظم وبين الشعر الحديث والشعر الجاهلي وعصره ورموزه مثل (قبيلة ـ صنم ـ صحراء ـ معبد ـ ناقة) فكلها كلمات جزلة تعود دلالتها الزمنية للعصر الجاهلي وقوله أعقر ناقتي إشارة إلى قول امرئ القيس [٢]:

تقول وقد مال الغبيط بنا عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

أو إلى العصور القديمة التي ذكرها الله تعالى في القرآن مثل قوم ثمود الذين عقروا الناقة، قال تعالى **(فكذبوه فعقروها)** [٣]

فهذه الحوارية من تعدد اللغات إذ تنازعت الكلمات الدالة صراحة على العصر الجاهلي أو العصور القديمة والكلمات والتراكيب الدالة في زمنها وشعريتها على العصر الحديث وهي اسلبة تظهر لنا تنويعا حواريا بين البياتي والنصوص والرموز التراثية.

ويمكن استنتاج أنَّ فكرة العصور الأدبية القديمة أو غير الأدبية كانت حاضرة في ذهن البياتي، بل كانت راسخة، وليس من المستنتج من هذه الحوارية أنَّ امرأ القيس هو الذي كان راسخاً في ذهنه بل الفكرة والحياة آنذاك" إن الذي يحيا بصورة خاصة لا البطل، بل الفكرة والكاتب يقدم وصفاً لحياة البطل، بل وصفاً لحياة الفكرة فيه...". [٤]

(١) ينظر: عائشة الخيام ودلالاتها الرمزية عند البياتي، برويني خليل، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ١٠، العدد ٢، ٢٠١٣م:١٦٤٩.
(٢) ديوان امرئ القيس: ١١٨.
(٣) سورة الشمس، الآية: ١٤.
(٤) الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين: ٣.

ومما يؤكد رسوخ هذه الفكرة في ذهن البياتي هو عملية التكرار (تكرار الأفكار) في شعره، فها هو يأتي بفكرة قريبة الشبه وقصيدة كبيرة الشبه من قصيدة(من أوراق عائشة) وهي قصيدة (ورقة أخرى) من ديوان بستان عائشة، قال[١]:

قالت: سأشنقه

بليل ضفائري

مهما أطلت الانتظار

وأعيده حجراً على درب القوافل

قالت: سأغرس رمحه المسموم

فـــــــي عينيـــــــــــــه

وبكت وطال بها الوقوف على الطلول الباليات

فما أقرب التشابه بين (عصور- الطلول الباليات) و (سأشنقه - سأغرس رمحه المسموم في عينه) وبين (سأقتله) والتركيبان كلاهما قالتهما (عائشة) الرمز الصعب.

وما أقرب التشابه بين (الطلول الباليات) الذي يذكر بقول امرأ القيس[٢]:

ألا عمَّ صباحاً أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

وبين قوله [٣] (أعقر ناقتي) من قصيدة (من أوراق عائشة) الدال أيضا على بيت آخر - كما تقدم - لامرئ القيس.. وتظهر حوارية ثانية بين شعر البياتي والشعر الجاهلي يظهر فيها صوت أظلم والشعور بالأسى، قال البياتي في قصيدته (صليب الألم) [٤]:

ولكم روحي المهينة بيعت

رغم إملاقها بسوق العبيد

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٨/٢.
(٢) ديوان امرئ القيس: ١٢٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٢/٢.
(٤) م.ن: ٣٠٢/١.

ولعل أشهر أسواق العبيد في الجاهلية سوق ذي المجاز، وهي سوق قريبة من مكة، وأقرب العرب إليها بنو هذيل، وكانوا القائمين عليها، وسميت بهذا الاسم لأن إجازة الحاج كانت تبدأ منه، وأهميتها التجارية والأدبية كانت بعد سوق عكاظ (١)

والشاعر هنا يعرض لمشكلة الحرية والظلم بشكل غير مباشر وهي قضية ذات بعد سياسي داخلي عائد إلى النظام الاجتماعي القبلي السائد في ذلك الوقت.

والاحساس بالعبودية إحساس بالغربة، وكأنَّ القبيلة ليست قبيلة الرجل (العبد) وإن عاش فيها عمره أو ولد فيها، وكأن البيت ليست بيته وإن كان هو بيته، ومن الشعر الجاهلي الذي قيل في ذلك قول الأفوه بن عمرو بن مالك الأودي (٢):

والبيت لا يبتنى إلا له عمد ولا عماد إذا لم ترس أوتاد

فإن تجمع أوتاد وأعمدة وساكن بلغوا الأمر الذي كادوا

فهي وثيقة تاريخية توثق التمزق الاجتماعي الذي كان حاصلاً في العصر الجاهلي، وهي دعوة لتقوية الدعامة الاجتماعية والتخلص من النظام القبلي والعيش كشعب واحد كالروم والفرس مثلاً.

والشاعر البياتي يظهر شعور الهوان صراحة، وكان المتلمس الضبعي يشبه من يشعر بذلك بالحمار المربوط بالوتد، فهو في ذلك العصر يشعر بمن يشعر بالهوان فيدعو إلى معافاة النفوس وإلى الحرية ونبذ البغي، قال (٣):

إنَّ الهوان حمارُ القوم يعرفُهُ والحر ينكره والرسلة الأُجُدُ

ويقول الأعشى في نبذ الظلم (٤):

وكان البغي مكروهاً وقول الجهل منتحما

(١) ينظر: قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي، عبد الله عبد الجبار، مطبعة الكليات الازهرية،مصر،ط١، ٢٠١١م: ١٧٧ ـ ١٨١.

(٢) ديوان الأفوه الأودي، تحقيق محمد التنوخي، دار صادر، بيروت،د.ط، د.ت: ٦٤ ـ ٦٥.

(٣) ديوان المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية،مصر،ط١، ١٩٧٠م: ٢٠٣.

(٤) ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد حسين، مكتبة الاداب، القاهرة،١٩٥٠م: ٧٢.

ويشعر الشاعر عبد قيس بن خفاف بشعور العبيد الذين يشعرون بالذل والهوان، ولكنه لا يذهب إلى أبعد مما سبق فهو يدعوهم للخروج وترك مكانهم، يقول [١]:

واترك محل السوء لا تنزل به وإذا نبا بك منـزل فتحـول

دار الـهـوان لـمـن رآهـا داره أفراحل عنها كمن لم يرحل

وكذلك يأتي ذكر بيع النفس في سوق العبيد في الشعر الجاهلي على سبيل إنكارها، يقول جابر بن حني التغلبي [٢]:

وفي كل أسواق العراق إتاوة وفي كل ما باع امرؤ مكس درهم

فهذه الحوارية أيديولوجية حاكى بها البياتي أفكار ومواقف شعراء الجاهلية، ويظهر فيها تراكيب لغوية لا يمكن نسبتها زمنياً إلى العصر الجاهلي، مثلا: (سوق العبيد ـ بيعت) وهذا من التعدد اللغوي الذي أقره باختين في حديثه عن الحوارية، والمفارقة الاجتماعية تبقى حاضرة في شعر البياتي لاسيما بين (الحر والعبد) أو (سيد ومملوك)، كما في قوله من عين الشمس [٣]:

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبـــــرق والسـحـــابـــــة

والقطـــــب والمـريـــــــــد

وصـــاحـــــب الجلالـــــــة

فكل هذا المفارقات تعود بالأصل إلى بناء القبيلة العربية القديمة التي يترأسها السيد ويكون المملوك أدنى أهلها فالشاعر يركز على فكرة بذاتها وهي وجود المفارقات الاجتماعية في زماننا مستحضراً قيم وأفكار وأشعار ذلك الزمن وذلك المجتمع.

(١) الأصمعيات، الأصمعي، تحقيق محمود شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩م: ٣٢٣.
(٢) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٦٩م: ٢١١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٢٢٥.

ثانياً- الحوارية مع مرجعيات أدبية قديمة في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي:

"قامت الدولة الأموية بعد انتهاء الخلافة الراشدة بمقتل سيدنا علي بن أبي طالب عليه السلام في ١٧ رمضان عام ٤٠هـ وبعد بدء الدولة الأموية من تنازل الحسن بن علي عليه السلام لمعاوية بن أبي سفيان يوم ٢٥ ربيع الأول عام ٤١هـ واستمرت حتى معركة الزاب عام ١٣٢هـ"[١] وأما عن حوارية الشعر بين البياتي والشعر في عصر صدر الإسلام فتُرى في بعض الألفاظ والتراكيب كما في التركيب طوبى لكم وما شابهه، كما في قوله من قصيدة عنوانها (العائدون من المذبحة) [٢]:

طوبى لكم! طوبى لكم، إننا

بقية عادت من المجزرة

تعجن خوف الله أكبادها

خبزاً وفي أعماقها مقبرة

وطوبى هي شجرة في الجنة ذكرت في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ طُوبَىٰ لَهُمْ وَحُسْنُ مَـَٔابٍ ﴾[٣] و(خوف الله) أتت بمعنى الخوف من الله وهي عبارة إسلامية مردها إلى القرآن الكريم.

قال تعالى: ﴿ يَخَافُونَ رَبَّهُم مِّن فَوْقِهِمْ ﴾[٤].

وبقية المفردات والتراكيب الواردة في القصيدة أو من المثال المقتبس نحو: (تعجن ـ خبز ـ مجزرة) هي من اختلاط اللغة العربية بمفرداتها الحديثة فهو يؤسلب النص، لكن بمفرداتها المعروفة الدالة على المعاني الإسلامية، فالحوارية هنا من تعدد اللغات، وهي أيضاً من تعدد الأيديولوجيات إذا تم اخذ (طوبى) على أنها من العهد الجديد[٥]، وأتت بمعنى البركة ويمكن تأييد هذا بأنه ذكر المسيح في ذات القصيدة باسم يسوع، قال[٦]:

---

(١) التاريخ الإسلامي، العهد الأموي، محمود شاكر، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمان، ٢٠٠٠م: ٥٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢١٣.
(٣) الرعد: ٢٩.
(٤) لنحل: ٥٠.
(٥) أي: الإنجيل.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٨٦.

لـــو عـــاد لـلـعـالـــم أمـواتـــه

لاحتضنوا في أرضنا المزهــرة

ألــف يسـوع فـــي جـراحـاتـــه

مـــات لـتـحـيـا فـكـــرة نـيـرة

فكلمة طوبى لها دلالة "إسلامية ـ نصرانية" ويتردد فيها الصوتان، وترى في القصيدة أيديولوجيات نصرانية وإسلامية ، ليعبر من خلال هذه الحوارية عن حالة امته المأساوي ، ويظهر في القصيدة صوت واحد وهو صوت السارد وهو الشاعر البياتي مخاطباً العائدين من المذبحة ولكن لا حضور لهم في القصيدة ولا صوت.

ولعل الكلمات الدالة على الشهيد والشهادة أدل على الكلمات والمعاني الإسلامية.

وكذلك كلمة مشكاة الواردة في قصيدة الشهيد التي يظهر بها الصوت الصوفي المغالي في التصوف المتحدث والقائل بوحدة الوجود قال البياتي في قصيدة الشهيد [1]:

يتوهج فـــــي نـور المشكاة

مـتـحـداً فـــــــي ذات الله

لا يفنى/ مثل شعوب الأرض

يتحدى في ثـورتـه الموت

يتحدث الشاعر البياتي عن الشهيد فيمدحه ويبالغ في ذلك ويغرق في المبالغة' ليجعل منه متحداً مع الذات الإلهية مشيراً إلى قوله تعالى: ﴿مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ﴾[2]، فهو يحاور النص القرآني لينقله من الماضي الى الحاضر، فمفهوم الشهيد ممتد من الماضي الى الحاضر.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٤٧٣.
(٢) سورة النور، الآية: ٣٥ .

وأيضاً يأتي البياتي بتشبيه آخر وهو (مثل شعوب الأرض) أي هو باقٍ رغم كل المحن، مناضلاً مثلهم، صابراً، وهذه سردية تاريخية مختصرة جداً يظهر بها صوت المظلوم، وهذا تشبيه للشهيد الذي مات ظلماً فهو مدافع عن الحق.

ومن التعدد الصوتي مع لغة القرآن قال البياتي من القصيدة الإغريقية[1]:

قالوا: انطق باسم الحب

وبأســـــــــــم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب

شق ملاك صـــــــــدري

أخرج من قلبي حبة مسك سوداء

يذكر البياتي هنا اللوح المحفوظ والمحراب وحادثة شق الصدر التي حصلت مع الرسول صلى الله عليه واله وسلم قبل البعثة، وكل هذه المعاني معانٍ إسلامية مصدرها الكتاب والسنة، فقد تعددت اللغات في هذه القصيدة لتصبح خليطا بين لغة الأدب ولغة الدين وهي حوارية مؤسلبة تنقل المرجعيات الثقافية الدينة الى اهتمامات وموضوعات جديدة، وهذا الخليط يظهر بوضوح في الفارق بين (باسم الحب وبسم الله).

ومن قصيدة (رفاق الشمس) يسمع صوت تاريخي روى قصته الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، قال البياتي[2]:

وعلى أبواب (مدريد) انتظرناك طويلاً

نصنع التاريخ والحرف وكنـــــا

متـــــعبيـــــــنـــــــا

يطلع الفجـــــر علينـــــــــا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٧٧.
(٢) م.ن: ١/ ٢١١.

شاحباً يشبه في اللون عيونك

وبأسمـــــاء حبيبـــــــــة

يطلع الفجـــــر عليـــــنا

وتولـــــي الظلمـــــــات

هنا الانتظار على أبواب مدريد وليس على أبواب يثرب (المدينة المنورة) أو(طيبة) وقال (يطلع الفجر علينا) وليس طلع البدر علينا وهو حديث ضعيف [١] يروى أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد وصل المدينة مهاجراً من مكة من منطقة تدعى ثنيات الوداع، واستقبله أهل المدينة بنشيد مطلعه:

طلع البدر علينا

من ثنيات الوداع

وهنا يعيد البياتي للقارئ صدى هذه القصة الضعيفة سنداً من ذكر أبواب مدريد وقوله يطلع الفجر علينا، وما هذه الاستعادة إلاّ من صوت النشيد السابق المستحضر ضمنياً وإشارياً في هذه القصيدة المستحدثة.

ومن مواضيع الشعر الأموي المهمة قضية الحب العذري الذي ينسب إلى قبيلة عذرة [٢] التي اشتهرت بكثرة عشاقها وبإخلاصهم لمن يحبون، فنظموا أرق القصائد الغزلية وقد اشتهرت بصدقها وعفتها ونزاهتها.

وقد تردد صوت العاشق الصادق الوفي في شعر البياتي ليظهر كأنه قد أحب على طريقة العذريين الذين إذا حبوا ماتوا، قال البياتي من قصيدة "قداس جنائزي إلى نيويورك" [٣]:

سيدتي تبحث عنـي وأنـا أبحث عنـها فـي الطوفـان

---

(١) ينظر: فتح الباري بشرح البخاري، احمد بن علي بن حجر العسقلاني(٧٧٣-٨٥٢هـ) رقم كتبه واحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، قام باخراجه وتصحيح تجاربه :محب الدين الخطيب، المكتبة السلفية ، مصر،ط١، ١٣٨٠- ١٣٩٠هـ ، الجزء الأول حديث رقم (٢٦٢)

(٢) ينظر: الغزل العذري حتى نهاية العصر الأموي(اصوله وبواعثه وبنيته الفنية)، كريم قاسم جابر الربيعي، كلية الاداب، جامعة البصرة ، ٢٠١٢م: ٤٠٣.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٤١٥.

ضلت قدمي في أبراج الفولاذ المسنون وضاع العنوان

الحـــــــب دخـــــــــان

يُظهر الشاعر الوفاء للمحبوبة كما يظهر وفاء هاله، على الرغم من الطوفان والظروف الصعبة، كذلك تبرز هذه السمة في قوله من قصيدة من أجل الحب[1]:

من أجل أنْ تضحك للشمس

علـــى شواطـــئ البحـــار

من أجل أن تكتب في جمال عيني أرض الأشعار

ونقطـــــــف الثمـــــــار

وللشاعر قصيدة عنوانها(حب قديم)[2]، وهذا العنوان فيه دلالة على تقدير قيمة الحب الأول والإخلاص له، وتظهر هذه السمة في قصيدة أمطار التي يظهر بها صوت العاشق المتيم قال [3]: **حبها كان وفي قريتنا**

يدّعي العرافُ أنا عاشقان

آه لو عدنا إلى الحقل لما

طردتنا الريح من كل مكان

يتحسر الشاعر على حبه القديم الذي لم يستمر بسبب الريح التي طردتهم وهي هنا رمز للعذاب والدمار.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣٦٩.
(٢) م.ن : ١/ ٣٨٧.
(٣) م.ن: ١/ ١٣٢.

فكل هذه السطور الشعرية وما شابهها فيها حوارية مع صوت العاشق المتيم الذي عرف في العصر الأموي، وكلها تعييد القارئ إلى الذاكرة الشعرية القديمة ليسمع منها صوت العاشقين أمثال جميل بثينة وقيس وأمثالهما وكذلك يقول البياتي من قصيدة(سوق القرية)[١] قصيدة كلها رموز مطلعها:

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب

.....

وحذاء جندي قديم

يقصد هذا الحذاء معروض للبيع وقديم رمز لانتهاء الحرب ويصل الشاعر إلى حلم بائعات الكرم بالزواج ممن يحببن وبائعات الكرم يجمعن السلال:

عينا حبيبي كوكبان

وصدره ورد الربيع

كذلك يتردد صوت المحب المخلص في هذه السطور الشعرية وهي حوارية داخلية على سبيل حديث الشخص مع نفسه "لكن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المونولوجي"[٢].

ج- الحوارية مع مرجعيات أدبية قديمة في العصر العباسي:

(خرج أبو العباس عبد الله في ١٢ ربيع الأول سنة ١٣٢ للهجرة فوفمبر سنة ٤٩ هـ، ومعه أخوته وأقاربه وأكابر الشيعة من الدعاة والنقباء وأبو مسلم إلى الجامع الكبير، فصعد المنبر...) [٣] فيعد هذا العام عام قيام الدولة العباسية ويعد عام ٦٥٦هـ ١٢٥٨م منتصف شهر صفر آخر أيام الدولة العباسية[٤].

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ١٣٥.
(٢) الخطاب الروائي، باختين: ٥٤.
(٣) الدولة العباسية قيامها وسقوطها، حسن خليفة، المطبعة الحديثة، القاهرة، ط١،د.ت: ٢٩ ـ ٣٠.
(٤) م.ن: ٢٣٨.

وهذا الامتداد الزمني الشاسع والحضارة الكبيرة والازدهار الحاصل للعرب في الاقتصاد والأدب والتاريخ لا شك أنه له حضوره في شعر العرب الحديث وأدبهم عموما وتأثر به المبدعون وحاكموه.

وهذا البياتي من أشهر شعراء العصر الحديث لا سيما في المذهب الشعري الرمزي وقصيدة النثر.

والحمداني أشهر شعراء العباسيين الفرسان وقد اشتهر برومياته تلك التي نظمها حين أسر بيد الروم، وللبياتي قصيدة عنوانها روميات أبي فراس، يقول فيها [1]:

لم يقبل الفارس من دمشق

ولم يظيء وجه المغني البرق

أدرك معنى البيـــــــــــت

وهو يغني ميتاً للمـــــــــوت

وها أنـــا فـــــــي الأســـر

أكتبه ثانية فوق رخام القبـــر

ها هو ذا في مغرب النجـــوم

يحمل حفنتين من تراب قبرها

على شطـــأن بحـــر الـــروم

تطعن عينيـــه رمـــاح النـــور

الصوت البارز في هذه القصيدة هو صوت السارد (البياتي) متحدثا عن أبي فراس الحمداني مسترجعا قصة أسره وشعره وفروسيته ليتكون الحوار بين شعر البياتي والشاعر الأسير، ويظهر صوت الفارس الأسير بشكل غير مباشر تارة وبشكل مباشر تارة أخرى كما في قوله [2]:

كتبت فوق الصخـــــــــــــــر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣/ ١٥٦ ـ ١٥٧.
(٢) م.ن : ٢/ ١٥٧.

اسمك يا حبيبتي وفوق موج البحر

فمحت الرياح ما كتبـــــــــــــت

هنا المتكلم هو الحمداني والمخاطب هو سيف الدولة فالحوارية خارجية، لأنها بين اثنين دون أن يرد الطرف الآخر على الأول، والسارد هو البياتي يتحدث باسم الحمداني متخيلا حاله ومأساته ومتوقعا ما سيقوله.

ويرثي البياتي الشاعر التركي ناظم حكمت في قصيدة (السحابة العاشقة) وفي هذه القصيدة ثمة حوارية واضحة مع نص شعري لأبي العتاهية، وهي من الحوارية الأيديولوجية، فكلا الشاعرين (البياتي ومسكين الدارمي) يظهر في قولهما صوت المصلي الناسك المشتكي من قطع صلاته وعبادته، قال البياتي [1]:

من أيقظ الغـــارق في صلاتـــــه

من دق بابـــــــي؟ مـــــــــن

يـــــا زوق الوســـــــــــن

خذني إلى (استامبول) إني لم أمت

وقال ربيعة بن عامر الدارمي [2]:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا أردت بناسك متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابه حتى قعدت له بباب المسجد

وهذا الصوت صوت الناسك المتعبد قد ظهر في شعر البياتي حوارية أدبية مع نص المسكين الدارمي، وكلا الشاعرين لم يأتيا بصوت الناسك مباشرة ولكن أتيا بالحديث عنه بصيغة السؤال.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٤٧١.

(٢) ديوان مسكين الدارمي، تحقيق خليل العطية وعبد الله الحبوري، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٧٠م: ٣٠.

ويظهر صوت المشتكي من الزمان وجراحه والناس وصورهم، ذلك في بعض أشعار البياتي وهذا يعيد للذهن الذاكرة الشعرية القديمة لا سيما عندما ظهرت بارزة في الشعر العباسي فصارت سمة عند بعض الشعراء، أو ظاهرة ملموسة على أقل تقدير، كما في شعر أبي العتاهية [١]:

فيارب إنَّ الناس لا ينصفونني وكيف ولو أنصفتهم ظلموني

وإن كان لي شيء تصدوا لأخذه وإن جئت أبغي شيئهم منعوني

وإن طرقتني نكبة فكهوا بها وإن صحبتني نعمة حسدوني

وإن وجدوا عندي رفاء ترقبوا وإن نزلت بي شدة خذلوني

سأمنع قلبي أن يحن إليهم وأحجب عنهم ناظري وعيوني

وصوت الشكوى من الناس والإحساس بالجفاء ذاته يظهر عند البياتي، فكذلك يناجي الشاعر الله سبحانه وتعالى كما فعل أبو العتاهية ويخاطبه بلسان المشتكي، قال البياتي [٢]:

يا إلهي فضاؤك العدل يجري

أتراه على الورى أم علينا

فاض من عطفك الحنان فهلا

لي أبقيت من حنانك شينا

وكذلك يظهر صوت المفتخر بشعره عند البياتي كما فعل المتنبي القائل [٣]:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صم

أنام ملءَ جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ونختصم

وقال البياتي[٤]:

(١) ديوان أبي العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل، دمشق، دار الملاح، ١٩٦٥م: ٣٦٥.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ١٠١.
(٣) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨٣م: ٣٣٢.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣٤١.

شعري جواد جامع يعدو بفارسه الحزين

نحو الينابيع البعيدة

في الجبـــــــــــال

بفارس الأمل الحزين

فالحواريـة بـين القصـيدتين فـي الغـرض والأسـلوب واللغـة وكـأن صـوت المتنبـي يسـمع مـن قصـيدة البياتي التي افتخر بها بشعره على طريقة المتنبي.

المبحث الثاني

تداخل الاجناس الأدبية الشعر وفنون النثر

خضع الإنتاج الأدبي الذي عرفه الفكر الإنسانيّ إلى عمليات نقد وتصنيف، نتج عنها ما يُعرف "بالأجناس الأدبية"، وبموجبها وضعت حدود مفهومية لكل جنس أدبيّ، بناء على الصيغ التعبيرية التي تم استخدامها، وشكل تراكمها ما يسُمى بالجنس الأدبيّ.

ومع ظهور الحركة الرومانسية التي سعت إلى تحطيم القيود الكلاسيكية، بدأت فكرة تحطيم القيود بين الأنواع الأدبية، ومن ضمنها مبدأ نقاء الأنواع، وقد وصل هذا التحطيم أوجه عندما أعلن(كروتشه) موت الأنواع الأدبية وميلاد "ما أسماه(هنري ميشو) الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها"[١].

وقد علق (تودوروف) على التصنيف الأرسطي للأدب بأنواعه الغنائي والملحمي والدرامي متسائلا : "ألا يكون نظام الأجناس (الأنواع) هذا خاصاً بالأدب الإغريقي"[٢]، لأن الأدب الجيد فيه خروج مستمر على المعهود من الأساليب والبنى وطرائق التشكيل. وفي هذا السياق يشير الناقد الفرنسي (رولان بارت) إلى أنه بمجرد ما أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، وهذا ما ندعوه نصا، أي ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: ففي النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية... لأن الكتابة كما يراها خلخلة، والخلخلة لا تتعدى ذاتها [٣].

وعليه، يمكن القول إن النظرية الأدبية المعاصرة تجاوزت مفهوم النوع الأدبيّ، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد، والتطلع إلى كل جديد، وظهرت أعمال تضرب بعرض الحائط بكل تقاليد الأنواع الأدبية ونقائها مثل: الكوميديا، والمأساملهاة وغيرها، وغدت الأنواع –الآن–مجرد وهم يخلقه كل من المؤلف والقارئ على السواء، وهي ليس لها وجود حقيقي في

(١) نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيتور واخرون، ت: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٩٤م:٨.
(٢) في أجناس الكتابة الأدبية، نجود نور الدين ، مجلة الفيصل، دار الفيصل السعودية،ع٢٥٩، ١٩٩٨م: ٤٩.
(٣) ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارت،ت :عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦ ٤٨-٥٠.

النصوص الإبداعية[١]. وأصبح النص كمصطلح حر للكتابة يستثمر خصائص أنواع أدبية متعددة باعتباره جنساً أدبياً تتماهى في ظلاله كثير من الأجناس المتعارف عليها[٢].

وإذا كان (شارتييه) "يرى أن الرواية إمبريالية بطبعها، تستعمر وتضم المناطق المجاورة دون خجل، وأنها تستعير ثيمات وطرائق الكوميديا والتاريخ والقصيدة الغنائية..." [٣]، فلنا أن نقول الشيء ذاته عن الشعر، فقد استطاع الشعر الحديث أن يخفف من حدة الغنائية والمباشرة، والإيقاع الخارجي، ما أتاح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر، ومكوناته البنائية، فالبناء النصي في الشعر المعاصر ينزع "نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد"[٤].

لتتطور القصيدة العربية الحديثة إلى السرد الحكائي فيه، أي بما يبعده عن طابعه الغنائي، وينقله إلى طابع إنساني، يصبح فيه النص الشعري تصويرا لتفاعل أحداث وصراع شخصيات وحوار وفضاء زماني ومكاني، ما يجعله أقرب ما يكون إلى التشكيل السردي، الذي ينقله من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية[٥]. إلا أن الشعر العربي الحديث أفاد من تقارب الأجناس الأدبية وعلى رأسها السردية باستضافة مظاهر القص المختلفة، وتقنياته الأسلوبية، لا بل تجاوز ذلك ليأخذ من المسرح والسينما والصحافة وما سوى ذلك من غير أن تخسر القصيدة من هويتها الشعرية[٦].

إن من أهم نتائج التداخل الاجناسي في النص الشعري الحديث "تجانس أنماط كتابية عدة ... كما تداخل الشعري في النثري وأصبحنا نرى نصوصا شعرية تقتحم مجالات كانت مقتصرة على النثر ، بل اليوم طغى الصوت الشعري بعد أن تخلص من القيود التقليدية وأصبح الشعر نفسا دافقا يتسرب الى الأفعال الكلامية أو يتخذ لنفسه صورا بلاغية عدة وكالحكي المتدفق والسرد المتسارع الإيقاع ، وتبني الذات الكاتبة الأفعال الكلامية واحتلالها مكان الشخصية والتحدث عن نفسها في صيغة المناجاة أو التضرع أو التوجع أو البوح والاعتراف "[٧]، فأصبحت اللغة الشعرية قريبة من لغة النثر لتتداخل تقنيات النثر في النص الشعري الحديث ، ولذا فأن الحوارية التي قال بها باختين وجعلها مقتصرة على النثر من

(١) ينظر: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، صبحة احمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م:١٩.
(٢) ينظر: أدونيس والتراث النقدي، عبد الرحيم مراشدة ،دار الكندي للنشر، عمان، ١٩٩٥م: ١٤٩.
(٣) مدخل الى نظريات الرواية،بيير شارتييه، ت: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١: ١٣.
(٤) الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة ج٤،محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م: ٤٠.
(٥) ينظر:البنية السردية في النص الشعري، محمد زيدان، الهيئة العامة للثقافة، مصر، ع١٤٩، ٢٠٠٤ م: ٢٠.
(٦) التداخل الاجناسي ، مفهوم القصة الجديدة ،محمد معتصم، علامات وخطوات،عمان،ع٦٦، ٢٠٠٠م:٦٧.
(٧) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري ، ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م : ٢٢٥.

حيث تعدد الأصوات، اصبح الشعر الحديث بعد التطور الذي شهدته بنية القصيدة الحديثة يتمتع بهذه الحوارية . فلقد عمل الشعراء كلوتريامون وباوند واليوت على التناص داخل الشعر ، وهذا ماساعد على اتساع الخطاب الشعري وخروجه عن حدوده التقليدية ، فأصبحت الاعمال الشعرية تقترب من الاعمال الروائية بتقنياتها المختلفة ، ولهذا نجد حواريات كثيرة في نصوص شعرية حديثة ، فالشعر منذ مرحلة الرواد تفاعل مع كافة الاعمال الفنية من قصة أو مسرحية أو رواية ، فالتبس الشعر بالسرد ليكون منفذا للانفتاح على عوالم الفنون الأخرى(١).

لقد حاكى شعر البياتي الأدب كله شعره ونثره، وقد تجاوز ذلك لتُظهر الحوارية للكتب المقدسة، ومن حواريات شعره مع الأدب النثري القديم ما جاء في قصيدة ربيعنا لن يموت التي يسمع بها صوت المبدع أريستوفانيس الكاتب اليوناني الإغريقي صاحب مسرحية الضفادع، يقول البياتي: **حكاية المبدع**

يا أنت للضفدع

بمن ترى تحلمين

صوت الضفدع هنا يعيد للقارئ على الفور مسرحية الضفادع الإغريقية، والتي جاء فيها(٢):

كورس: الاثنان ماهران ومصدر المتاعب

إذ إن كلاً منهما شيء جديد رائع

وسوف يأتي بأشياء غير عادية

ومن الذي يعتقد غير ذلك

و(كورس) هم الضفادع في المسرحية تسمع أصواتهم فقط.

والحوارية هنا أتت بين شعر البياتي والنثر الإغريقي وعلى سبيل السرد بلسان المبدع البياتي وهي حوارية خارجية لأن البياتي يحاور إحداهن دون تحديد هويتها، فهو لا يذكرها صراحة ولكن يقول: يا أنت.

(١) ينظر: القصة القصيرة في الأردن، د.محمد عبد الله، علامات وخطوات، عمان، ع٦٩، ٢٠٠١م: ٢١.
(٢) مسرحية الضفادع، أريستوفانيس، ترجمة عبد المعطي الشعراوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٧١ - ١٧٢.

ولعل البياتي شديد التأثر بالأدب القديم، فكثيراً ما كانت تترد أصوات شخصيات حكاية ألف ليلة وليلة في أشعاره وشخصية شهرزاد بطلة الرواية مع كل دلالالتها الرمزية والنفسية العلاجية يذكرها البياتي في قصيدة عنوانها (الأمير السعيد) ويقصد بها شهريار الذي حظي بشهرزاد أخيراً قال:

وأدرك الصباح شهرزاد

فسكتت وعاد

إلى نفس الحزن والشعور بالضياع[1]

هنا يتحدث البياتي بأسلوب السرد عن مرض (شهريار) النفسي وهو الحزن والشعور بالضياع الذي جعله يقتل كل من أراد الزواج منها، ولكن شهرزاد عرفت بذكائها كيف تستل منه ذلك المرض والحزن الساكن فيه، يتابع البياتي [2]:

وأنت في حديقتي تسير

يا سيدي الأمير

منفرداً سعيد

تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء

في قصرها الوردي في أرجوحة الضياء

وهي تغني أغنيات الهجر واللقاء

وهنا بدأ يظهر صوت شهرزاد وهي تحاور شهريار مباشرة على سبيل تخيل الموقف بينهما وهي حوارية خارجية أتت بين اثنين.

وكذلك تظهر شخصية علاء الدين إحدى شخصيات الحكاية في قصيدة (قصيدتان إلى نادية) والأولى من هاتين القصيدتين عنوانها (مصباح علاء الدين) يقول البياتي [3]:

(١) الاعمال الشعرية الكاملة: ١/ ١٩٩.
(٢) م.ن : ١/ ١٩٩.
(٣) م.ن : ١/ ٤٦٠.

ويـــا طفولـــــة الإنســـــان

غداً بمصباح علاء الدين من جزائر المرجان

أعود يا صغيرتي إليك بالأزهار

من نهاية البســـــــــــتان

ففي مصباح علاء الدين حسب الأسطورة تحدث المعجزات، والملاحظ أن (يا) النداء قد تكررت مرتين في هذه القصيدة، وهي تدل على المخاطبة فالأولى لطفولة الإنسان والثانية قالها: يا صغيرتي، فهي حوارية خارجية يؤكد بها بأنه سيأتيها بمصباح علاء الدين وهي أيضا حوارية لغوية، وإذ استعمل الشاعر الكلمات الدالة على الأسطورة أو لغة الأساطير، وهذه اللغة في اسم علاء الدين وفي (جزائر المرجان) التي لا وجود لها إلا في ألف ليلة وليلة. وأيضا للبياتي قصيدة عنوانها (مصباح علاء الدين) ولهذه الشخصية الخرافية تأثير في الشعر لأنها مرتبطة بالحل الأسطوري للمشاكل بطريقة القوى الخارقة للعادة وهي من شخصيات ألف ليلة وليلة، قال فيها البياتي [1]:

صـغيـرتـــي نـــاديـــــة

رأيت في سماء الله عينـي

رأيـــــت الله والإنســـان

وجدت مصباح علاء الدين

والجزائـــــر المرجـــــان

ويمكن إرجاع استخدام الشخصيات التراثية الأسطورية في شعر البياتي إلى((إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانيات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها"[2].

(١) الاعمال الشعرية الكاملة : ٢/٤٦٠.
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية: ١٦.

ومن تأثر الشاعر بمسرحية الضفادع الإغريقية أن نظم قصيدة سماها الضفادع، ولكنه في هذه القصيدة يشبه الرجال الذين يتحدثون مع الناس ويعدوهم بالإصلاح ولا ينفذون.

وكذلك الكوراس (الضفادع) في المسرحية بعد كل كلامهم وحواراتهم لم يكن لهم أي تأثير على الحكم النهائي عودة أي من الشاعرين إلى العالم الحقيقي حسب المسرحية.

يقول البياتي من قصيدة الضفادع [١]:

ضفادع الحزن على بحيرة المســـاء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الثنـــــــــــــــــــاء

ضفادع كانت تسمي نفسها رجـــال

"إن من مهام الراوي تقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازنة التي تؤلف كيان الحدث في الرواية وتقوم فضلا عن هذا بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث ويسبك جميع هذه العناصر ويقدمها للقارئ".[٢]

وإن مصطلح (لغة الأسطورة) بالتحديد قد أخذ حيزا في وعي البياتي الشعري وبالتالي في شعره، قال [٣]:

لغة الأسطورة

تسكن في فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة العذراء

فلماذا رحل الملك الأسطوري الحطاب؟

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣٨.
(٢) المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، حزيران، ١٩٩٠م: ١١٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٦٩.

ومن تأثر البياتي بالمسرح أو الأدب المسرحي التمثيلي أنه ذكر عناصر التمثيل في شعره على سبيل الحوارية بين الشعر والنثر، فصوت الأدب المسرحي يبرز في هذه القصيدة قصيدة (عن الذين يرفضون تمثيل دور الذي يمثل)، قال [1]:

أكتب ما رواه لي مؤلف المأساة

وبطل القصـــــــــــــــيدة

وجوقة الإنشـــــــــــــــاد

والبهلوانات ومرضى الجنس والمهرجون ولصوص

العالم الصغـــــــــــــــار

وهنا يظهر تأثره ليس فقط في الملهاة كالضفادع بل أيضا في المأساة التي أيضا عرفها الأدب الإغريقي.

وكما ذكر اسم (المأساة) في شعره، وهي من الأدب القديمة وذكر اسم الرواية في شعره، وهي لم تظهر إلا في العصور الحديثة للأدب، قال من قصيدة الببغاوات التي تقول نعم [2]:

حلم المماليك انتهى

وتمت الروايـــــــة

فليحفروا قبورهـــم

وليسدل الستار فوق لعبة النهاية

ومن حواريات الشعر مع الأدب المسرحي ورموزه ومصطلحاته ذكر البياتي اسم مسرحية (هاملت) لشكسبير في عنوان لإحدى قصائده، قال فيها [3]:

لا تسدلوا الستار

---

(١)الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٢١.
(٢) م.ن: ١/ ٣٠٠.
(٣) م.ن: ١/ ٤٣٢.

هذا أنا هاملت، لا تقاطعوا الحوار

بلا قناع، أهتك الأسرار

أديت دوراً، كان لا تقاطعوا

من أفجع الأدوار

فالمسرح العالم التيار

يجرفني

وإنني أنهار

أعبر الأنهار

عبر حدود المسرح الصغير والستار

فهذه حوارية لغوية من تعدد اللغات التي اسماها باختين ولكن ليست لغة عامية أو أجنبية ولكنها لغة المسرح ورموزه مثل (هاملت) (الستار) (الأدوار).

وكذلك يستحضر قصة هاملت في القصيدة ذاتها من مثل [١]:

لا تلمسوني أيها الأشرار

دمي أنا هاملت

خنجري يغوص في القلب إلى القرار

ويذهب البياتي في حواريه شعره مع النثر إلى الحوارية مع الكتاب أنفسهم لتسمية القصائد بأسمائهم، فها هو يسمي قصيدة (إلى نجيب محفوظ) يقول فيها [٢]:

ثرثرة فوق النيل

أم وجع القلب الإنساني المخذول

(١) الاعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٤٣٢.
(٢) م.ن: ١/ ٤٨١.

وهزيمة جيـــــــــــــل

أم نار أطفأها في العوامة

أمر يحتمل التأويـــــــــل

وقد كان نجيب محفوظ كاتباً واقعياً اشتراكياً (الواقعية النقدية) فلطالما انتقد واقع الشارع والمجتمع المصري[١] وكثيراً من أمورهم، وكذلك تألم من هزيمة عام ١٩٦٧ كما تألم منها كل الشارع العربي.

لذلك كان كلامه (وجع القلب المخذول) كما كان يدل على (هزيمة جيل).

وهو أمر لا يحتاج التأويل وليس ثرثرة فوق النيل، ولكن أراد البياتي تقرير كلامه وتأييد ما ذهب إليه نجيب محفوظ في آرائه وأدبه الاجتماعي.

هذا و(ثرثرة فوق النيل) رواية للكاتب المصري نجيب محفوظ جاء فيها:

"استوت العوامة فوق مياه النيل الرصاصية مألوفة الهيئة كوجه بين فراغ إلى اليمين احتلته عوامة دهراً قبل أن يجرفها التيار ذات يوم..". [٢]

وهذا مبرر لذكر العوامة عند البياتي، وثرثرة فوق النيل ليست رواية عادية كما أولها البياتي فهي تعبير عن أوجاع وآلام الشعب والمصريين على الأخص.

فهذا تداخل بين نثر نجيب محفوظ وأدبه وبين الفن الشعري ليتكون بهذا أسلوب حواري بليغ، يحاور به البياتي الأسلوب القصصي الروائي.

وأيضا تظهر الحوارية مع النثر بعيدا عن دنيا الأدب إلى كتب التاريخ فهو يسمي قصيدة (عن كتب التاريخ أيضا) قال فيها [٣]:

كاذبة كتب التاريـــــــــــــخ

ما كان الإسكندر تلميذاً لأرسطو

(١) ينظر: رواية الحرافيش، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، د.ت: ٢٠ -١٣٠.
(٢) ثرثرة فوق النيل، نجيب محفوظ، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠١٧م: ٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧٩/٢.

ما كان سوى جـــــــــلاد

يغزو من أجل الغـــــــزو

ليشفـــــــــي غلتـــــــه

بدماء جنود الفقـــــــــراء

هذه الحوارية خبرية أتى بها البياتي، وهو خبر يكذب به كتب التاريخ في حوارية بين شعره والنثر التاريخي ويوجه خطابه للمتلقي بشكل عام.

والبياتي يعطي رأيا آخر في أعماله الشعرية، ليس في كتب التاريخ بل في كتاب الطواسين للحلاج.

قال البياتي من (قراءة في كتاب الطواسين للحلاج) [1]:

أصرخ في ليل القارات الست، أقرب وجهي من سور

الصين، وفي نهر النيل أموت غريقاً، كل متون الإهرامات

معي، ومراثي المعبودات، أموت وأطفو منتظرا دقات

الساعات الرملية في برج الليل المائل أبني وطناً للشعر

كل هذا أتى شعرا ولكنه إلى النثر أقرب، فهذه حوارية بين الشعر والنثر ولكنها حوارية نقدية، يدل عليها عنوان القصيدة (قراءة) فهي قراءة نقدية.

وهي أيضا محاكاة للنثر لأن البياتي استعمل الأسلوب النثري على شكل شعر الحديث في هذه القصيدة.

وهذا تهجين لأن الشاعر قد دمج اللغة الشعرية التي يتمايز بها الشعراء وتميز الشعر عن النثر بالنثر نفسه على الرغم من أنه شعر، ولكن طول السطر الشعري وضعف الوزن وغياب الروي والقافية والأسلوب السهل الواضح كل هذا من سمات النثر، فهذا من النهجين الذي أسما باختين.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣٦٥.

وللبياتي قصيدة يتضح من طول عنوانها أسلوبها النثري، إذ إن عنوانها (سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية) وهنا يلحظ تناص الأسلوب، ومطلع القصيدة [١]:

غزالة تأتي من البحر

وزهرة تطلع من صدري

وساهر يحمل في كفه

صاعقة الميلاد والموت

"وتناص اللغة أو الأسلوب في هذه الرواية [٢]يعني اللغة أو الأسلوب التي تأثر بها الكاتب واستخدمها من ناحية، أو اللغة والأساليب التي وظفها فنياً وفكرياً في روايته، أي لم يتأثر بها أسلوب أو لغته، وإنما هي مستحضرة موظفة "متناصة" مع نصه.. لغته.. أسلوبه الأصلي من ناحية أخرى".[٣]

وهذا التناص هو تناص لغة نثرية وأسلوب سهل سردي يحمل في طياته رموزاً يصعب حلها لكنها في الغزل والشوق.

وهنا تظهر حيوية وهذه الحيوية هي حوارية الشعر مع النثر، وإن أطلق عليها اسم تناص اللغة والأسلوب فالتناص ما هو إلا تشابه النصوص فيما بينها بشكل مباشر أو غير مباشر [٤].

و"لقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كافٍ بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يتتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها. [٥]

وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديداً في التعامل مع اللغة ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢/٢٢٠/٢٢١.
(٢) يقصد رواية رؤيا لهاشم غرايبة.
(٣) التناص نظريا وتطبيقيا، الدكتور أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م:٨٣.
(٤) ينظر: م.ن: ٩١.
(٥) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٨م:٢٢.

وفي القصيدة ذاتها تظهر حوارية مع فكرة أو قضية اللفظ والمعنى التي ظهرت في العصر العباسي، وتبناها، قال البياتي [1]:

شعراء النصف المظلم من كوكبنا

حين جعلت شراعاً شعرك في الريح

وقفوا تحت الأسوار وقالوا ما قالوا في الريح

لكن الريح مسحت ما قالوا

سقطوا على أسوار مملكة المغني عندما اقتحموا مغاليق الغيوب

وتوهموا أن الوصول إليك بالكلمات يا أيقونة الحب المنيع

فطغت قصائدهم على ألفاظها وتساقطت فوق السطوح

وقف البياتي موقفا من شعراء نصف العالم المظلم، ومعلوم في علم الجغرافيا أن الأرض نصفين (ليل ونهار) ورمزية الظلام هنا لا تدل على الليل إنما تدل على الخطر أو التخلف.

وثمة رواية ظهرت عام ١٩٨٩ م للكاتب الأمريكي (ستيفن كينغ) وهي رواية رعب عنوانها (النصف المظلم)، فثمة احتمال قائم على أن البياتي قد استمد هذه الكلمات من عنوان هذه الرواية وعلى أي حال فهناك حوارية بين الشعر والنثر من دخول اسم الرواية في شعره هذا.

وكذلك يحاور البياتي في هذه السطور الشعرية ما كتبه الجرجاني في كتابيه (دلائل الاعجاز في علم المعاني) اللذين قضى بهما على قضية اللفظ والمعنى التي اختلف بها النقاد بين مؤيد للفظ ومناصر للمعنى وأكد على أنهما سواء ولا أفضيلة لأحد منهما على الآخر، بل هما مكملين لبعضهما البعض [2].

وبهذا يلحظ القارئ صوت الناقد الجرجاني بارزاً في تلك السطور الشعرية، دون غيره من النقاد لأفضليته عليهم وتفوقه عمن سبقه زمنياً أو فكرياً لهذه المسألة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٢٢٠/٢٢١.

(٢) ينظر: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، وليد محمد مراد، دار الفكر، بيروت-لبنان ،ط١، ١٩٨٣م:٦٦.

وثمة رواية باسم (الكوخ النائي) للكاتب عمر محمد هارون وهو كاتب سوداني صدرت روايته في الخرطوم عام ٢٠٠٦، ويظهر صدى هذه الرواية في مطلع قصيدة (بعد الربيع) للبياتي، يقول [١]: **يا ليالي الحرمان في كوخي النائي**

ويـا خيبـة الحقول الحزينة

موسم الحب والحصاد سيبقى

حلماً ترقب العيون فتونـــــــــه

وكذلك ثمة إشارات لأسماء روايات في السطرين الأخيرين وهم (موسم الحب ـ موسم الحصاد ـ موسم الهجرة إلى الشمال) ولعل الأخيرة للطيب صالح هي الأقل حضوراً من الاثنتين وموسم الحب رواية صدرت عام ٢٠٢١ للكاتبة المصرية سلمى تامر، وموسم الحصاد رواية للكاتب اللبناني لؤي محمد صدرت عام ٢٠١٧، وكذلك رواية "واقترب موسم الحصاد" للكاتبة الفلسطينية ناطور إيمان صدرت عام ٢٠١٩.

وكذلك يظهر صوت الأسطورة عشتار آلهة الحب عند الرومان وقد كثرت الكتابات النثرية حولها، مثل "عشتار في أرض السلام" لفرقان فؤاد، وعشتار سيدة الأسرار للكاتبة المسرحية حياة الرايس وكذلك هي عشتروت عند الفينيقيين وأفروديت في اليونان القديمة.. وللبياتي قصيدة عنوانها (قصائد حب إلى عشتار) قال فيها [٢]:

تذرف السروة في الليل دموع العاشقة

وتعري صدرها للصاعقـــــــــــــة

وعلى أقدامها يسجد عراف الفصـول

ومن عشتار إلى زرادشت مؤسس الديانة الزرادشتية الفارسية، يظهر في قصيدة "هكذا قال زرادشت" فيظهر في القصيدة صوته جلياً واضحاً، قال فيها [٣]:

يغرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكاً على أبواب ليل القادمين

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢٣/١.
(٢) م. ن : ١٩٣/٢.
(٣) م. ن : ٢٠٥/٢.

وينـاديك مغنيها وكهان حضارات الغزاة الفاتحين

والمجنون وأبناء السبيل

فهذه حوارية في شعر البياتي بينه وبين نثر زرادشت ويظهر في هذه القصيدة المتعدد الأصوات صوت (زارا) والمجوس قال البياتي [١]:

فمتى يهبط زارا وينـاديك كما نـاده أطفال المجوس

هذه الليلة مـــــــــــــــرت

فزارا ينـادي وأطفـال المجـوس تنـادي ليظهـر الصـوتان معـا فـي القصـيدة التـي يطغـى بهـا صـوت زرادشت حتى على صوت الناظم نفسه أي البياتي.

وفي قصيدة (يا إلهي) من ديوانه ملائكة وشياطين تظهر حوارية مع أحاديث نسبت للرسول صلى الله عليه وسلم، كما في قوله [٢]:

أين عيناك يا إله الليالـــــي

لتصب النعاس فـي مقلتيـا

قبة الليل صدعت من أنيني

أتراها وعت وجودي الشقيا؟

كيف أرقى لعرشك المتعالـي

أبسُكْر الصلاة أم بـالحميـا؟

وطلب النوم والدعاء له ورد في حديث ضعيف عن الرسول صلى الله عليه وسلم وهو [٣]:

---

(١) الاعمال الشعرية الكاملة : ٢٠٥/٢.

(٢) م.ن : ١٠١/٢

(٣) ينظر : الفتوحات الربانية على الاذكار النواوية ، محمد بن علان الصديقي الشافعي الاشعري(ت ١٠٥٧هـ) ، جمعية النشر والتأليف الازهرية ، مصر،د.ط، د.ت : ١٧٧/٣.

(اللهم غارت النجوم وهدأت العيون وأنت حي قيوم لا تأخذك سنة ولا نوم اللهم اهدئ ليلتي وأغمض عيني).

وهنا محاورة بين هذا النص وبين شعر البياتي ليظهر في هذا النص الشعري صوت المتصوفة الذين يأخذون بهذا الدعاء ويظنون أنه من الدعاء المستجاب.

وكثيراً ما كان يسرد البياتي في أشعاره أحداثاً تاريخية ليس على سبيل النص الشعري التاريخي، بل لشيء آخر قد يكون لعقد مقارنة بين اثنين على سبيل المثال، كما في قصيدة (الببغاوات التي تقول نعم) قال فيها [1]:

حلم المماليك انتهـــــــــــــى

وتمت الروايـــــــــــــــة

فليحفروا قبورهـــــــــــــم

وليسدل الستار فوق لعبة النهاية

تظهر هنا بعض الألفاظ المتعلقة بالفنون النثرية مثل (الرواية) و (يسدل الستار) وهذا تركيب متعلق بفن المسرح، إذ يغلق عند نهاية فصل أو في نهاية المسرحية.

وتظهر الحوارية مع النصوص التاريخية كما في مطلع القصيدة:

حلم المماليك انتهـــــــــــــى

دل على أن عصر دولة المماليك عصر انحطاط وضعف، لكنها كانت دولة توسيعه وامتدت لتشمل الشام والحجاز [2] وقد هزموا في معركة الريدانية عام ٩٢٣ هـ، ولعل حلم المماليك كان كحلم العثمانيين من بعدهم وهو السيطرة على العالم، وهذا الحلم لم ينته إلا بقيام حرب عالمية أنهت ذلك الحلم.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٣٠٠.

(٢) ينظر: تاريخ المماليك في مصر وبلاد الشام، الدكتور محمد سهيل طقوش، دار النفاش، القاهرة،١٩٩٧ م: ٨٣.

وهنا يظهر صوت المماليك الحالم مضمراً في صوت البياتي السارد للنص ويتابع البياتي مظهرا حوارية تبرز بها اللغة والمصطلحات المستخدمة قديما التي تدل على الخضوع والركون، قال [1]:

ـ نعم يا سيدي

ـ تشرق من جيبك يا سلطان

ـ هبنا كفاف خبزك اليومي من لدنك يا رحمن

ـ سنغسل الأرض، سنكنس الليالي

ـ سنكون خدماً خصيان

ـ سنسمح الأكتاف والأحذية الجرباء

في هذه السطور يسمع صوت الذليل الخاضع، وفيها مصطلحات الخضوع والذل ظاهرة (سيدي ـ نمسح الأحذية ـ نكنس ـ خدماً).

ومن الحوارية بين الشعر والنثر أن نظم البياتي قصيدة خطابية تظهر بها الأسلوبية الخطابية والنبرة العالية، قال من قصيدة (اعتذار عن خطبة قصيرة) [2]:

سيداتي سادتي

خطبتي كانت قصيرة

فأنا أكره أن يستغرق اللفظ زماني

ولساني

ليس سيفاً من خشب

كلماتي سيداتي من ذهب

كلماتي سادتي كانت عناقيد الغضب

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٠١.
(٢) م .ن : ٢/ ٢٤٤.

"وظهرت في نهاية القرن العشرين خطب الدعاة التي كانت في ظاهرها دينية وفي مضامينها سياسية وميزة بالنبرة العالية والاستقامة في ظاهرها والنيل من السياسيين والعلمانيين بالترغيب والترهيب..."(١).

فالنبرة العالية من سمات الخطابة، ولعل ما سبق يتضمن الحوارية ويتجاوزها إلى تداخل الفنون الأدبية أو تداخل الأجناس الأدبية.

" تعد مسألة الأجناس من إحدى أقدم مشاكل الشعرية، ومنذ القديم حتى يومنا هذا يكف تعريف الأجناس عددها والعلاقات المشتركة بينها أبداً عن إثارة النقاش ونحن نعتبر اليوم أن هذه المسألة تعود بصفة عامة إلى النمذجة البنيوية للخطابات"(٢).

فالحوارية هنا حوارية أجناس، فالبياتي يحاور نوعا بعينه من أنواع النثر وليس خطبة بذاتها أو خطاباً محدداً، والصوت المسموع في هذه الحوارية هو صوت الخطيب طاغياً على صوت الشاعر،

وليس بعيداً عن الجنس الخطابي النثري تظهر حوارية مع خطب سياسية وأفكار وأيديولوجية مع الثوري الماركسي فلاديمير أليتش المعروف بـ (لينين) في قصيدة ميدان ماركس إنجلز، قال فيها (٣):

صوت لينين الأخضر

يهدر في العالم

والرايات في الجبال

تسد درب الشمس

ولا غرابة أن يكون للثوري لينين حضور في عالم الشعر وشعر البياتي، إذ كانت له علاقة جيدة مع الأدباء مثل مكسيم غوركي(٤).

(١) النثر العربي الحديث، أساليبه وتقنياته، عمر إبراهيم توفيق، دار التنوير، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٣م: ٢٤.
(٢) نظرية الأجناس الأدبية(دراسات في التناص والكتابة والنقد): ١١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣١١.
(٤) ينظر: كتاب أيام مع لينين، مكسيم غوركي:٢٣.

وقول البياتي[١]:

صوت لينين الأخضر

يتردد في كل العالم

تعدد صوتي ومحاكاة للنثر، إذ إن صوت لينين وأقواله تخلو من الشعر وكانت إلى الخطابة أقرب، كما في قوله من كتاب الدولة والثورة[٢].

" لا بد لنا من أن نقول وأن نكرر القول: إن تعاليم ماركس القائمة على دراسة الكومنة قد نسبت لحد جعل الإشتراكي الديمقراطي الحالي لا يفهم بتاتاً أي انتقاد للبرلمانية غير الانتقاد الفوضوي أو الرجعي ".

فهذا الأسلوب أسلوب خطابي فهو يحمل سمة التقرير (لا بدلنا) والنبرة العالية "لا يفهم بتاتاً" وهذا من سمات الخطابة [٣].

و"هناك شبه كبير لا يمكن تجاهله بين اللون والصوت فكلاهما ظاهرة تنشأ عن تموج وتذبذب ولعل هذا هو السر في ربط الكثيرين بينهما، ولكن هل هذا الربط مجرد إحساس عاطفي أو هو حقيقة علمية موجودة معظم الآراء تتجه نحو الاحتمال الأول.. ومع هذا نجد من العلماء من يؤيد وبالدليل العلمي الاتجاه الثاني".

" والأخضر هو لون الخصب والرزق في اللغة العربية[٤]، كما في قوله تعالى: **"ألم ترَ أنَّ الله أنزل من السماء ماءً فتصبح الأرض مخضرة"**[٥].

وهو لون النعيم في الآخرة، وقد وردت معظم تعبيراته القديمة مرتبطة بهذه المعاني ".

فقد أراد البياتي أن يظهر صوت لينين الخطابي في شعره ويقرر أنه أخضر "خير وخصب" في محاكاة له في نثره وأقواله.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣١١.
(٢) الدولة والثورة، فلاديمير أليتش، الملقب بـ ألينين، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٧م: ٦٢.
(٣) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م: ١٦٩.
(٤) م.ن: ٧٩.
(٥) سورة الحج: ٦٣.

وذلك بأسلوب خبري (يتردد) ابتدائي خالٍ من المؤكدات اللغوية، على سبيل أنه شيء ظاهر لا يحتاج للتأكيد وأنه حقيقة ظاهرة.

ومن لينين الروسي إلى الإسباني أرنست همينغوي ، محاكياً له البياتي، الذي أعجب بأسلوبه النثري السهل كما أعجب به الكثيرون، فكان منه أن نظم قصيدة يرثيه بها يظهر بها صوت (ارنست) في حوارية بين الشعر والنثر وبين شاعر وناثر.

قال البياتي من قصيدة "إلى أرنست همنجواي" الروائي الامريكي:

لوركا قـــــــال لـــــــي

وقـــــال لـــــــي القمـــــر

ضـــــيعتنـــــــــــــــي

ضيعـــــــــــــك الوتـــــر

قال لي نبوءة القـــــــــــدر

سألت عنك الشيخ محي الدين

قال في فمي حجـــــــــــــر

فهي من الحوارية البوليفينية لتعدد الأصوات فها هو صوت لوركا وصوت همنجواي وصوت البياتي تتحد في قصيدة شعرية في حوارية بين الشعر والنثر، بل ويزيد البياتي ليدخل إلى هذه الأصوات الصوت الصوفي متمثلاً في محي الدين، ويقصد محي الدين ابن عرابي صاحب الفتوحات المكية القائل بوحدة الوجود.

ويظهر صوت السندباد البحري في قصيدة "كلمات إلى الحجر" في محاكاة وحوار مع حكايات ألف ليلة وليلة، قال البياتي [1]:

حتى إذا ما اليأس أودى بهِ

)١(الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٧٢.

صاح من الأعماق يا أنتِ

سفينة الأقدار لم تنتظر

وسندباد الريح لم يأتِ

من أين أقبلت؟ وآبارنا

مسمومة من أين أقبلتِ؟

استوحى البياتي قصة السندباد البحري من ألف ليلة وليلة" [١]وقد نسيت ما جرى لي وما قاسيته من التعب بكثرة الريح والفؤاد وعدت بما كنت عليه في الزمان الأول من المعاشرة والصحبة وهذا أعجب ما كان من أمري في السفرة الخامسة".

وكان رمز حكايات ألف ليلة وليلة كثير الحضور في شعر البياتي و "[٢]يعد هذا المصدر أهم المصادر الثلاثة بالنسبة لشاعرنا المعاصر وأغناها بالشخصيات ذات الدلالة النثرية... فعلى الرغم من العدد الضخم من الشخصيات التي تمتلك طاقات إيحائية قوية في ألف ليلة وليلة فإن شعراءنا لم يستخدموا منها سوى عدد يكاد يعد على أصابع اليد الواحدة، وإن كانوا قد احسنوا الاستفادة من الشخصيات القليلة التي استخدموها..".

" وقد أخذت مغامرة السندباد دلالات عديدة يمكن ردها على نحو ما إلى ثلاث دلالات عامة وهي الدلالة الفنية ثم الدلالة السياسية أو الاجتماعية وأخيراً الدلالة الفكرية أو الحضارية".[٣]

وتعد قصيدة المرتزقة للبياتي من الحوارية البوليفينية "المتعددة الأصوات" إذ يسمع بها أكثر من صوت كصوت الواعظ والمادح وهارون الرشيد والبحتري ومقامات الحريري وجرير ويظهر بها تأثر البياتي بألف ليلة وليلة لذكره بساط الريح، وعصر المماليك قال مستحضراً كل ذلك [٤]:

(١) ألف ليلة وليلة، المكتبة السعيدية بجوار الازهر،مصر،١٢٨٠هـ:٢٣٣. أو ينظر: حكايات السندباد البحري، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، ٢٠١٧م: ٦٠.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٣م: ١٥٢.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد: ١٥٨.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١١٠.

الشعارات التي تكنسها الريح

على أرصفة الليل

وأضواء الحوانيت

وشارات المرور

وأغاني أم كلثوم

ووعاظ السلاطين

ومداحو الملوك

ذكروني بالطواويس التي باضت

على الأوتاد

في أعراس هارون الرشيد

وبوجه البحتري الجاحظ العينين

في أعقاب الدينار

ومقامات الحريري

على هامش مخطوط قديم

وضحكات جرير

وبساط الريح من هذا الصقيع

ويغني عربات الخيبة والنفي

آه من عصر المماليك الجديد

من يدل العاشق الأعمى على ساحرة

عشتار ماتت في الأساطير

وماتت ياسمين

فكل هذه استلهام ثقافي مع النثر ماعدا ذكر "جرير والبحتري" وهذه المحاكاة أو الحوارية أتت مع "الشعارات ـ وعاظ السلاطين" فالشعارات عبارات نثرية معبرة وذات دلالة، ووعاظ السلاطين يسمع بها صوت الواعظ أو الفقيه المتعبد، ومداحو الملوك يسمع منها صوت المادحين له والمطرين له بالشعر أو النثر، وهارون الرشيد شخصية تاريخية مؤثرة تذكر بمطلع عصر الازدهار والنشاط العصر العباسي وكذلك عصر المماليك فيه حوارية نثرية مع الأحداث التاريخية ومقامات الحريري كتاب معروف، كتاب نثري يحكي عن المقامات كما فعل الهمذاني، وبساط الريح أتى في ألف ليلة وليلة الذي اشتهرت به شخصية علاء الدين في حكايته مع المصباح السحري.

وبعيداً عن الاسهاب يمكن اختزال الموقف بالقول إنها قصيدة متعددة الأصوات على المصطلح الذي أقره الناقد ميخائيل باختين.

ومن سماع صوت الواعظ حاضراً في قصيدة رسائل إلى الإمام الشافعي، قال فيها [1]:

قوارب الصيد وبرتقالة الشمس على الأمواج

محفورة بالنار

افتتح البياتي قصيدته بمجموعة من الرموز ليصل بها إلى نهاية القصيدة قائلاً [2]:

قال دليلي وبكى وفضلت لحيته بالدموع

وسقطت فوق زهور الأرض

فأصبحت حمراء قال إنها علامة القيامة

وشارة الإمامة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٢٤٠.
(٢) م.ن: ٢/٢٤٢.

وهكذا يشير في نهاية قصيدته إلى الواعظ والفقيه الإمام الشافعي رحمه الله من ذكر لحيته وعلامة القيامة والأخيرة على ذكر الوعظ والتذكير وذكر شارة الإمامة وعلى وجود بعض الأشعار للشافعي فهو واعظ وفقيه وناثر ولا يعلم له لقب الشاعر.

ومن كتب الإمام الشافعي: الرسالة القديمة، الرسالة الجديدة، كتاب اختلاف الأحاديث، كتاب جماع العلم، أحكام القرآن، صفة الأمر والنهي، فضائل قريش وغيرهم..

الفصل الثاني

أثر الرسالة النصية في قضايا النقد في كتابي أخبار أبي نواس لأبي هفان وابن منظور

المبحث الأول : اللفظ والمعنى

المبحث الثاني : الطبع وذُّم التكلف

المبحث الثالث : السرقات الشعرية

المبحث الرابع : المحاكاة واللذة

الفصل الثاني

مرجعيات التأسيس الثقافية العامة (الدينية ،التأريخية، الاسطورية)

قد سبق الحديث عن مفهوم المرجع والثقافة، فهو يشتمل على مجالات عدة أو قطاعات مختلفة وهذه القطاعات أو الحقول هي "الأنساق الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية والفاعلة في ذوات الناس"(١).

ومن تلك المرجعيات ما هو مرتبط بالفلسفة والتراث والتاريخ والأسطورة والأدب والقانون والشعر والنثر والدين والأخلاق والمجتمع والسياسة والتربية وعلم النفس وغير ذلك.

والمرجعيات الدينية نوعان: (سماوي ووضعي) فالسماوي المطلق غير المختلف فيه هو القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿مِّنَ الَّذِينَ هَادُوا يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِ وَيَقُولُونَ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا وَاسْمَعْ غَيْرَ مُسْمَعٍ ﴾ (٢).

وهذان النوعان من الأنساق الدينية لهما تأثير بالغ في العمل الإبداعي، فضلاً عن ارتباطه الوثيق بسلوكيات الفرد وتوجهاته الفكرية، ففي هذا النوع من المؤثرات الثقافية فيه أجوبة عن الأسئلة التي تدور في ذهن الفرد حول الطبيعة والكون والوجود والخلق وعلاقته بكل ذلك.

(١) الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة الى حركية الابداع ، فتحية كحلوش، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة -الجزائر، ٢٠٠٦م: ٧- ١٠.

(٢) سورة النساء، الآية: ٤٦.

المبحث الاول

المرجعية الدينية مع القرآن والإنجيل والتوراة

أ- الحوارية مع القرآن الكريم:

تتميز الشعرية الحديثة عن القديمة بأنها من نصوص متناسلة، فالنص قد كثر فيه التداخل فهو ليس بالنفي تماماً، ويمكن القول بأنه كثير التشرب ففي القصيدة الواحدة تجد المرجعية الدينية المتعددة والتأثيرات أو السلطات الثقافية الأخرى، وهذه المشارب المتعددة موجودة على شاكلة الحوارية في العمل الإبداعي بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي إذن موجودة في الذاكرة المبدعة ولكنها تستيقظ في وقتها المناسب ،وقد يكون ذلك على مستوى الكلمة أو العبارة أو الفكرة وهنا يأخذ الحديث إلى مسألة العيش خارج النص، إلى الموروث الديني والأسطوري والتاريخي.

القرآن الكريم هو "كلام الله المنزل على النبي محمد صلى الله وعليه وسلم، المكتوب في المصاحف المنقول بالتواتر، المتعبد بتلاوته، المعجز ولو بسورة منه".(١)

ومن الحوارية الشعرية في أعمال البياتي مع القرآن الكريم ما جاء في قصيدة الشهيد، ليُستحضر بها قول الله تعالى: ﴿مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾(٢).

قال البياتي (٣): **يتوهج في نور المشكاة**

متحداً في ذات الله

فقوله (نور المشكاة) حوارية ظاهرة مع الآية القرآنية السابقة، وظاهرة للدلالة اللفظية الصريحة (نور المشكاة)، ومثلها أيضاً ما جاء من قصيدة نفسها (٤):

قالوا: انطلق باسم الحب

وباسم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب

(١) علوم القرآن الكريم، نور الدين عتر، مطبعة المصباح، دمشق، سوريا، ط٦، ١٩٩٦م: ١٠.
(٢) سورة النور، الآية: ٣٥.
(٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧٢/٢.
(٤) الاعمال الشعرية الكاملة : ٢/ ٣٧٧.

ففي القول السابق إشارات واضحة إلى بعض آيات القرآن الكريم مثل قوله تعالى: ﴿بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ ، فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ﴾.[1] وإشارة واضحة إلى ﴿بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ﴾ مطلع القرآن الكريم ومطلع كل سورة منه.

وكلمة(اقرأ) هي تناص تطابقي مع قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ﴾[2] وهذا من التحاور خارج نطاق الأدب، وهو مع الكتاب المقدس القرآن الكريم، ويظهر بالمثالين الأخرين من المؤثرات الثقافية الدينية مع القرآن الكريم في شعر البياتي فهو يحاور النص القرآني باسلبة واضحة وأن ذكر الالفاظ القرآنية فقط ذكرها بأسلوب جديد هو أسلوب الذات الشاعرة ، ومن أمثلة الحوارية المضمرة التي فيها إشارة خفية إلى ما جاء في الذكر الحكيم عن حادثة الإسراء والمعراج، قال البياتي من قصيدة "قصائد حب إلى عشتار" [3]:

ورأى الله بعينيه، ولم يملك على الرؤيا دليل

فـأنـا فـي النـوم واليـقظـة مـن هـذا وذاك

فهو لا يذكر الرسول صلى الله وعليه وسلم صراحة ولا يقصده، ولكن لا يوجد سواه محتمل في هذه السطور، وعلى الرغم من الاختلاف الحاصل في مسألة الرؤيا ليلة المعراج. فقد تردد صدى هذه الحادثة المذكورة في القرآن، وقد سميت بها سورة كاملة وهي سورة الإسراء، ويسمع بها صوت السارد (البياتي) حاكياً لتلك الحادثة النبوية.

وللقارئ الحق أن يسأل عن كل ما سبق: هل كان هذا متعمداً من البياتي أم هو عن عفو الخاطر، وللإجابة يمكن القول : إنه من الظاهر أن ليس كله متعمداً فالواضح أن بعضه وإن التمس الحوارية مع قصص القرآن الكريم أو مع الروايات أو غيرها من النصوص قد أتى عن عفو الخاطر، وهذا لا يمنع التحاور بين النصين و" يمكن للأجناس المتخللة أن تكون مباشرة قصدية أو موضعة كلياً، أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب فلا تكون في صيغة قول بل مظهرة كأنها شيء بواسطة الخطاب. [4] لكن غالباً ما

(١) سورة ق، الآية: ٢١ ـ ٢٢.
(٢) سورة اقرأ، الآية: ١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٦/٢.
(٤) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة: ٨٩.

تعتمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة إلى كسر نوايا الكاتب وصرفها وبعض عناصرها قد تبتعد بكيفية مختلفة عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي ، وجاء في قصيدة(ريح الجنوب) للبياتي قوله [1]:

عين السجين

من قبوه الأرضي للنجم الحزين

من قبوه الأرضي تضرع والمصير

والليل والنجم الحزين على الغدير

كلمة (السجين) المعرفة بأل التعريف الاستغراقية تدل على كل سجين مظلوم يتضرع، ولكن أول ما يتبادر إلى الذهن هو أن السجين المظلوم المتضرع هو يوسف عليه الصلاة والسلام فهو يحاور باسلبة القص القرآني ، وبهذا تكون (أل) التعريف (عهدية) إلى شيء معهود في الذهن، لأن أشهر المساجين المظلومين هو نبي الله يوسف عليه الصلاة والسلام، علما ان من أهم القصص القرآني الذي احتل مساحة واسعة في الشعر العربي الحديث قصة نبي الله يوسف عليه السلام ،وأتت الكلمتان (الليل والنجم) لتدلان على اسمي سورتين من سور القرآن الكريم وهما سورة الليل وسورة النجم وفيهما إشارة ظاهرة إلى قوله تعالى: ﴿وَمِنَ اللَّيْلِ فَسَبِّحْهُ وَإِدْبَارَ النُّجُومِ﴾ [2]، وعند ذكر الليل والنجوم في هذه القصيدة بشكل متكرر يستحضر ذهنياً كلمة القمر لارتباطه بالليل والنجم، والقمر أيضا اسم سورة من القرآن الكريم، وفي هذه القصيدة يسمع بها صوت "السجين المتضرع ـ الحزين ـ المسافر ـ الشاعر ـ الطبيعة" قال [3]:

وصدى القوافل والطيور العائدات من الجنوب

بعد الغروب

تأوي إلى برج المدينة والقوافل والدروب

الليل أدركها وللنجم الحزين

عين السجين

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢٩/١.
(٢) سورة الطور، الآية: ٤٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢٩/١.

وتضيء للموتى منازلهم وتكسح الطغاة

بحروفها المتوهجات

كلماتنا، ما كان لا، عبثاً يكون

وتعد هذه القصيدة تنويعا حواريا فهنا صوت البياتي (السارد) أو (الحاكي) ليس بغائب، "مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنَّما في أن يتوسع إلى أقصى حد وأن يعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي، وذلك من أجل أن يصبح قادراً على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق".(١)

وجاء الشاعر على تسمية الذكر الحكيم في قصيدة أغنية إلى ولدي علي، قال(٢):

وبائع الخبز الحزين

يطوف في الأسواق والعميان والمتسولون

يستأنفون على الرصيف

تلاوة الذكر الحكيم

ووصف القرآن بالحكمة تقرير إلهي، قال تعالى: ﴿والقرآن الحكيم﴾.(٣)فهو يحاور النص القرأني باسلبة وتنويع اذ يتناول موضوعا جديدا ، والذكر الحكيم والذي من حقه التلاوة والترتيل، وهذه حوارية ظاهرة في النص الشعري مع ما جاء من تسميات القرآن الكريم، ورمزية ظاهرة لها دلالة محددة وهي فقدان الأمل من كل شيء، ما خلا الله، وكذلك طلب المد والعون منه، وأيضاً على طيبة وبساطة بائع الخبز وبقية أطياف الشعب من الطائفين في الأسواق والبسطاء والعمال والكادحين... ووقوف البياتي إلى جانب العمال والفقراء ليس بالغريب عنه، ويذكر له من هذا الموقف ما جاء في قصيدة (في المعركة) التي تحاور البسملة، قال فيها (٤):

وكانت شعاراتنا كالسماء

(١) شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة جميل نصيف التكريتي: ٩٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٤/١.
(٣)سورة يس، الآية: ٢.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٨/١.

مخضبة بـدماء الـرفـاق

وكنا نطالب باسم الصغار

وباسم الحياة

وباسم العراق

نطالب بالأرض للكادحين

وبالخبز والملح للجائعين

وإذا كانت الأيديولوجيا حاضرة في الحوارية في النص الشعري ، فالتنويع البارز في النص الشعري عن النص المقدس وبكونها اسلبة متناسبة مع المرجعية القرآنية لايحيلها الى تنويع بل تصبح هنا اسلبة صريحة ، وذلك للتغير الواضح بين أسلوب القرآن وأسلوب الشاعر الحديث وهنا لغة واحدة هي صوت الشاعر.

وقول البياتي [١]:

نطالب بالأرض للكادحين

وبالخبز والملح للجائعين

أتت هذه الفكرة الحوارية مع القرآن الكريم، من الحث على الصدقة وفعل الخير والتكافل الاجتماعي، كما في قوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ فِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ مَّعْلُومٌ، لِّلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ ﴾[٢]، فالسائل والمحروم تدلان على الجائعين وبصورة ما تدل على الكادحين.

وقال في قصيدة (إلى عام ١٩٥٧) [٣]:

واستيقظ الأطفال، لا أحلى

وفي السماء

كان ملاك أخضر الجناح

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٤/١.
(٢) سورة المعارج، الآية: ٢٤-٢٥.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٢/١.

يفتح باب الليل في مصباح

فاللون الأخضر لون الرزق والخصب في الارض ، فالملاك الأخضر الجناح دليل الخير، والأطفال في السطور السابقة دلوا على أمل، وكذلك دلالة السطر الأخير فيها أمل، إذ ينير ذلك الملاك الظلمة بمصباح وهو رمز للنور والتغيير بين الليل والنهار أي بين الحزن والأمل. [١] وفي السطر الأخير دلالة ظاهرة على تحاور فكرة الشاعر مع ما جاء في القرآن الكريم من قوله تعالى: ﴿يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ ﴾.[٢] فهي حوارية مع النص القران وفيها اسلبة من خلال موضوعها الجديد الذي يعبر عن ضرورة الثورة لوجود الامل ، ويمكن القول: إن البياتي قد أفاد من دلالة لون الليل الأسود ليشير بذلك إلى الحزن والفقر ودل بالمصباح على النور الذي هو دلالة على الأمل والخير والسعادة والحياة.

ولعل هذه الرمزية وهذا الأمل وهذه الألفاظ ذاتها قد أتت في قصيدة (حلم) لكن بترتيب مختلف، قال[٣]:

أبكي وأضحك ساذج النـــــزوات

سكران في خمر الطفولة والهوى

وإذا الصباح أطـل مـن محرابـه

وصحا الشذا فـي بـرعـم الـزهرات

ألفيتني طـيـراً تـسـارق روحـــه

قيثارة مبهورة النغمـــــــــات

فالتقارب حاصل بين: (الطفولة ـ أطفال) (طيراً ـ ملاك) (الصباح ـ مصباح).

وشعور الأمل هو ذاته مشترك في القصيدتين.

(١) اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ٧٩.

(٢) سورة فاطر، الآية: ١٣ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٧/١.

وفي القصيدتين كلتيهما يريد الشاعر أن يقول: إن الأمل موجود والصبح في شمسه المشرقة آتٍ وهذا موجود في معنى قوله تعالى: ﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ﴾(١).

ومن قصيدة يحاور البياتي حكم الإسلام في السارق، قال (٢):

ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين

وأشعلوا نار الحنين

تتجلى الحوارية هنا مع قوله تعالى: ﴿ وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا ﴾.(٣)

ويقصد البياتي بالمتطفلين من تطفل الشعوب بصورة أو بأخرى، وقد يكونوا من استغل فقرهم أو من تسلط عليهم أو من استغل سلطته عليهم ، وهي دعوة للشعراء بأن ينطقوا بالشعر الملتزم الذي عرف بعد الحرب العالمية الثانية والتي التزم قضايا الشعوب، وهذا التطفل الذي أسماه هو سرقة بصورة أو بأخرى لأنها أتت بمعنى الإكراه فالشاعر هنا لا يقصد المتسولين البتة ،وقطع اليد في السطور الشعرية السابقة لم يأت بالمعنى الحرفي، إنما قصد أن يكفوا يده وفضح أمره والإصلاح للحال عن طريق الأدب والكلمة.

ويجزم البياتي بأنه شاعر ملتزم وأن كلماته من حروف خضر، وأن شعره عبادة تماما مثل الصلاة، قال من قصيدة الحرف العائد (٤):

وتعثرت بآلالاف القوافي والحروف

وتبارزت بآلالاف السيوف

أيها الحرف

الذي علمني حب الحياة

أيها الحرف الإله

آه لا تطفئ مصابيحك آه

---

(١) سورة الانشراح، الآية: ٥ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٤١/١.
(٣) سورة المائدة، الآية: ٣٨.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١٣/١ـ٤١٤.

كل ما أكتبه محض صلاة

لك للعالم ما أكتبه

محض صلاة

وسلاح في يدي ضد السلاطين وأحفاد الغزاة

الملاحظ هنا التنويع الحواري ، إذ يخاطب البياتي الحرف الذي يشكل الكلمة والخطاب وهو جزئي حسب كريستيفا مع النص الذي سبقه هنا للبياتي، وهو أيضا محاورة معه، إذ إن كلا النصين يهاجمان السلاطين أو المتسلطين وكلاهما يريدان تبديد الظلمة بالنور والصبح أو المصباح ويهاجمان الشعراء المتملقين وكلاهما يدلان على قوله تعالى: ﴿ اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ﴾.(١)

وبما يخص العلاقة الحوارية بين خطابين يقرر باختين تصنيفهما في اتجاهين مختلفين أحدهما ذو حدود واضحة بين الخطابين، وهذا يكون في سلطة الخطاب الأول (الدخيل) على المتكلم وهو ما يعرف بالتضمين، والنوع الثاني يسعى إلى ذوبان الخطاب الأول في الثاني ويعمل على إبعاد الحدود الفاصلة بين الخطابين، مما يؤدي إلى تشكيل صورة لغوية جديدة، ويمكن تشبيه ذلك بأنها عملية روي للنص الأول في النص الثاني، فالنص المروي يمتزج في سياقه السردي الحر امتزاجا يصعب فيه فصل أحدهما عن الآخر، وعن هذا يقول باختين: "يجب أن تكون صورة اللغة في الفن الأدبي من حيث جوهرها لسانياً (قصدياً) ويحتم أن يوجد إلزاميا وعيان لسانياً: الوعي الشخصي والوعي الذي يشخص، وهما معاً ينتميان إلى نسق لغة مختلف ذلك لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخص، تلك الإرادة الثانية للتشخيص، لشهدنا لا صورة للغة بل مجرد عينة من لغة الآخرين، صادقة أو مزيفة".(٢)

ب- الحوارية مع الإنجيل:

قال تعالى: ﴿ آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِنْ رَبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ ﴾(٣)، وعندما سئل رسول الله صلى الله وعليه وسلم عن الإيمان قال: **{أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر**

(١) سورة البقرة، الآية: ٢٥٧.
(٢) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين: ١٠٨.
(٣) سورة البقرة، الآية: ٢٨٥.

وبالقدر خيره وشره" [١]، وقال تعالى: ﴿ نَزَّلَ عَلَيكَ ٱلكِتَٰبَ بِٱلحَقِّ مُصَدِّقا لِّمَا بَينَ يَدَيهِ وَأَنزَلَ ٱلتَّورَىٰةَ وَٱلإِنجِيلَ ﴾ [٢] ولكن القرآن قد ذكر تحريف الناس للإنجيل بتحريف الكلم عن مواضعه، قال تعالى: ﴿مِّنَ ٱلَّذِينَ هَادُوا يُحَرِّفُونَ ٱلكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِ ﴾ [٣]، والإنجيل: "كتاب الله المنزل على عيسى عليه السلام، وهي كلمة يونانية معناها البشارة. (ج) أناجيل".[٤]

ومما جاء من شعر البياتي ضمن آلية الحوارية مع كتب الإنجيل التي بين الأيدي قوله من قصيدة (قصائد إلى يافا) [٥]:

(يافا) يسوعك في القيود

عارٍ تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي

وخفاش يطير

جاء في إنجيل متى: "وفيما هم خارجون وجدوا إنساناً قيروانياً اسمه سمعان فسخروه ليحمل صليبه. ولما أتو إلى موضع يقال له جلجثة وهو المسمى موضع الجمجمة أعطوه خلاً ممزوجاً بمرارة ليشرب ولما ذاق لم يرد أن يشرب ولما صلبوه اقتسموا ثيابه مقترعين عليها". يظهر المسيح في القول السابق مقيداً في الصليب، وطعنات الغدر فيه. [٦]

وقد خرجت هذه الحوارية الخارجية الى التهجين الحواري التي خاطب بها السارد يافا إلى دلالة رمزية، فالكلام السابق في هذه القصيدة ليس بالدلالة الحرفية، على أن عيسى عليه الصلاة والسلام حقاً هو الآن عارٍ على القيود في يافا، ولكنه أراد إظهار الأسى على يافا المنكوبة،ليبين واقع فلسطين المنكوبة، ومدى الألم الذي أصابها، وكلاهما يحملان شعور الحزن المتأتي من الظلم الذي أصاب فلسطين. ولعل قضية صلب المسيح من أهم القضايا والمعتقدات الدينية عند المسيحين، لذلك كان تركيز

(١) أخرجه مسلم حديث رقم: ٣، وابن ماجه: ٦٣ والترمذي: ٢٦١٠.
(٢) سورة آل عمران، الآية: ٣.
(٣) سورة النساء، الآية: ٤٦.
(٤) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ، مكتبة الشروق الدولية مصر، ط٤، ٢٠٠٤م: ٢٩.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٣/١.
(٦) (متى: ٢٧: ٣٢ ـ٣٦)

البياتي عليها حاصل في شعره بل ان هناك حرية كبيرة عندما يلجأ الشاعر الى حواراته مع الكتب السماوية الاخرى، ومن ذلك أن نظم قصيدة أسماها "المسيح الذي أعيد صلبه".وهي موجهة إلى جميلة بوحيرد الثورية الجزائرية، قال فيها [1]:

كل ما قالوه كذب وهراء

اللصوص، الشعراء

الحواء الأغبياء

إنني أحسست بالعار لدى كل قصيدة .. نظموها فيك

ويشير البياتي هنا إلى مدى الألم الذي أصاب جميلة بوحيرد أثناء اعتقالها في فترة نضالها ضد الاستعمار الفرنسي الذي أصدر حكم الإعدام بحقها، وهذا الحكم منافٍ لقوانين فرنسا، ولكن وقفت المنظمات الحقوقية والمتظاهرين معها فتأجل الحكم وألغي بعد ذلك. فقد كانت للبياتي علاقة روحية جد مميزة مع الثورة الجزائرية وأبطالها، حيث تغنّى بالمجاهدة جميلة بوحيرد في ديوانه "كلمات لا تموت" الصادر عام ١٩٦٠، أين استعاد في قصيدته "المسيح الذي أعيد صلبه" التي كتبها في دمشق يوم ٠٨ مارس ١٩٥٨ بطولات المجاهدة الفذة، أكد فيها أن كل ما كتب عن جميلة بوحيرد والثورة الجزائرية لا يعدو أن يكون رياء ونفاقا، وكل ما كتبه أصحابه لا يضاهي نضال البطلة، لكن أصحابه كتبوه ابتغاء الربح والمنة. ويقول إنه لا يمارس النفاق الشعري ولا السياسي، وليس صعلوكا ينظم الأشعار مزهوا بينما الثوار الجزائريون يموتون في كل يوم مرتين، وبينما جميلة تنزف دماء ودموعا في سجنها، ويقر أن المنابر التي طرد منها لأنه صدح بالحقيقة، لذا فمن الصعب نظم قصيدة عن نضال الشعب الجزائر يبتغى من ورائها الرياء والنفاق السياسي والشعري

والحوارية المؤسلبة ظاهرة من عنوان القصيدة، فعنوانها يحاور معتقدات المسيحين بصلب يسوع، وهكذا فاللغة في العنوان هي لغة دينية ولغة كلمات القصيدة من لغة المقاومة والتحدي الحديثة ، كما في قوله (كذب وهراء)، وبعد حادثة الصليب يُعتقد في أن المسيح عليه السلام قد قام من قبره وعاد إلى الحياة، وعن هذا يقول البياتي من قصيدة (العودة) [2]:

الليل تطرده قناديل العيون

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٥٩/١.
(٢) م.ن : ١٩٧/٢.

عيونكم يـا أخـوتـي المتناثرين الـجـائعين

تحت النجوم

وكأن حلمت بأنني بالورود أفرش والدموع

طـريـقـكم

وكأن يسوع

معكم يعود إلى (الجليل)

بـلا صليب

فالسطور الأخيرة تظهر الحوارية مع ما جاء في إنجيل متَّى: "وبعد السبت عند فجر أول الأسبوع جاءت مريم المجدلية ومريم الأخرى لتنظر القبر وإذا زلزلة عظيمة حدثت لأن ملاك الرب نزل من السماء وجاء ودحرج الحجر عن الباب وجلس عليه وكان منظره كالبرق ولباسه أبيض كالثلج فمن خوفه ارتعد الحراس وصاروا كأموات فأجاب الملاك وقال للمرأتين: لا تخافا أنتما فإني أعلم أنكما تطلبان يسوع المصلوب، ليس هو ههنا، لأنه قام كما قال! هلما انظرا الموضع.. ها هو يسبقكم إلى الجليل". [1]فرمزية عودة المسيح بعد صلبه كأنها نصر فها هو يحوار النص الانجيل ولكنه يضع حكاية الصلب بطريقة الاسلبة لتعبر عن الواقع المأساوي المعيش للدعوة للثورة على هذا الواقع ولعل هذا ما رمز البياتي إليه في قصيدة العودة أو هذا المراد من استحضار القول السابق من إنجيل متَّى.

وإذا كانت قيامة المسيح حسب الأناجيل الأربعة تدل على النصر فإنه صلبه ـ أيضاً ـ يدل على الهزيمة، وهذه الهزيمة قد شعر بها البياتي في العصر الحديث لما آلت إليه حال الإنسان العربي، فقال من قصيدة (صليب الألم) [2]:

فـي طريـقـي إلـى الظلام البعيد

صـلـب الـلـيـل بـالـفـراغ وجـودي

لم أعد، لم أعد سوى بعض شيءٍ

(١) إنجيل متَّى: (٢٨: ١ـ ١٠).
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٠٢/١.

سحقته سخريتي ووعيدي

لظلال الفناء أعصر قلبي

وهنا تنويع حواري فقوله: "صلب الليل بالفراغ وجودي" أي: مزقت وانتهيت ألماً وظلماً واللغة المستخدمة عند ذكر الصليب هي لغة الدين المسيحي والقصص الواردة في الأناجيل، وقد استعمل البياتي أسلوب السرد (القص) وفي خضم السرد تأتي الحوارية والمحاكاة مع الحوادث الواردة في الأناجيل فيمكن تسمية ذلك بالتهجين بين لغتين "لغة السرد الشعري، ولغة الدين والقص الإنجيلي".

وبين الحوار والحوارية يخاطب البياتي شمس الله تعالى في قصيدة "إلى أوكتافيو باث" ذاكراً القيثارة إلى جانب اسم الله تعالى ليستحضر ما جاء في إنجيل يوحنا قال البياتي [١]:

قلت لشمس الله أن تشرق في الميعاد

قلت لها: شرَّدَني في هذه الديار

الله والقيثار

لكنها غابت

ولم تشرق على منازل الشاعر في الميعاد

وجاء في إنجيل رؤيا يوحنا اللاهوتي: "فسجد الشيوخ الأربعة والعشرون والكائنات الحية الأربعة أمام الحمل، وكان بيد كل منهما قيثارة وكؤوس ذهب مملوءة بالبخور".[٢]

وجاء أيضاً: "وسمعت من السماء صوتاً أشبه بصوت الشلال الغزير أو دوي الرعد الشديد. [٣]

وكان صوت الذي سمعته كأنه صوت منشدين على القيثارات يضربون بقيثاراتهم".

وأيضاً جاء: "وكانوا ينشدون ترتيلة جديدة أمام عرش الله".[٤]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٥٠٣.
(٢) رؤيا يوحنا اللاهوتي: (٥: ٨ ــ ٩).
(٣) م.ن: (٢-١٤).
(٤) رؤيا يوحنا اللاهوتي: (١٤. ٣).

وكأن صدى القول السابق يتردد في قول البياتي [١](الله والقيثار) فلم يذكر الله تعالى شيئاً من هذا في القرآن، ولم يأت إلا في إنجيل يوحنا، فهي حوارية معه. وهي دلالة على التشرد أي الضعف، ولعل هذا هو المراد من هذه الإشارة الحوارية، ودليل رمزية التشرد والضعف هو تتمة ما جاء في إنجيل يوحنا: "وكانوا ينشدون ترتيلة جديدة أمام عرش الله وأمام الكائنات الحية الأربعة والشيوخ ولم يستطع أحد أن يتعلم هذه الترتيلة إلا المئة والأربعة والأربعون ألفاً المشترون من الأرض".[٢]

والملاحظ أن البياتي قد حافظ على التوازن بين النص الأول (إنجيل يوحنا) النص الدخيل، والثاني (الشعر) وذكر هذا تودوروف عن باختين:"هناك أيضاً ثنائية أخرى تتواجد دوماً في كتابات باختين خصوصاً في العشرينات ولكنها تستمر في الوجود إلى نهاية مسار عمله، وهذه الثنائية هي ثنائية الشكل والمحتوى.هذه المرة لا يعمل باختين بتمييزه الأمر عن التعارض بين الفردي والاجتماعي. على تثبيت واحد من الاصطلاحين ليشجب الآخر، ولكنه بالأحرى يشدد على ضرورة إيجاد رابط يصل بين هذين الاصطلاحين ويأخذهما في الحسبان في الآن نفسه ويحافظ على التوازن الدقيق القائم بينهما"[٣] ،والمحتوى أو المضمون يتضمن المشاعر والموضوعات والصور الفنية والشعرية والخيال وغير ذلك، وكل هذا مع الحوارية وغيرها إنما هو الصياغة لأنها: "البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ مادته بالنسبة للأدب".[٤]

ولعل قصيدة "برلين في الفجر" للبياتي من القصائد البارزة في حواريتها لما جاء في كتب الإنجيل، فقد ذكر غصن الزيتون وهو رمزية ظاهرة للسلام، ورمزية ظاهرة لاستلهامه من إنجيل مزامير، جاء فيه: "لذلك صار غصن الزيتون شعار السلام وعلامته، وكذلك شجرة الزيتون علامة تشير إلى النجاح والبركة الإلهية".[٥] ، وذكر فيها الكنيسة التي هي بيت العبادة لدى المسيحيين، والصلاة لأجل شيء ما أو غاية لأن النصارى ليس لديهم أوقات محددة للصلاة إنما هي عندهم لأشواق القلب "لا يوجد لدى المسيحيين نص عن عدد معين من الصلوات كل يوم أو مواقيت لها... وكلما خطر على البال ذكر الله ومحبته

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٠٣/٢.
(٢) رؤيا يوحنا اللاهوتي: (١٤. ٣).
(٣) المبدأ الحواري ـ ميخائيل باختين، تودوروف: ٧٦.
(٤) في الأدب المقارن، عبد السلام كفافي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٢م: ٥٣ .
(٥) إنجيل متَّى (٥٢: ٨).

يتجهون إليه سواء أكان بالقول أم بالتوجهات القلبية بدون كلام لأن الله يعلم ما في القلوب"[١]. قال البياتي من قصيدة "برلين في الفجر" [٢]:

غدائر الفجر على أقدام

تمثال جنديك

يا برلينُ

أسراب من اليمام

وغصن زيتون وأقواس من الغمام

أموت من أجل عناقيد الضياء الخضر

في كنيسة

صلاتها تقام

من أجل أطفالك

يا برلين

من أجل العيون الزرق والسلام

فالقصيدة تتجلى بها تعاليم المسيحية في غير موضع على سبيل الحوارية لنصوص كتب الإنجيل، وهنا التأثر الاجتماعي حاصل في القصيدة وهو في مجال النقد السوسيولوجي أو سوسيولوجيا النص وهو"منح اللغة أهمية كبرى أثناء المقاربة النقدية باعتبارها تتشرب أيديولوجيا الواقع الخارجي وتعمل على تشخيصها وتمثيلها داخل النصوص الأدبية متجاوزة بذلك طروحات النقاد السوسيولوجين (بلخانوف ـ لوكاتش ـ غولدمان) التي كانت تعتبر اللغة منفصلة عن الحمولات الأيديولوجية والاجتماعية. [٣]

(١) النصرانية والإسلام، محمد عزت الطهطاوي، مكتبة النور، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦م: ٨٧ ـ ٨٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣١٦.
(٣) تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، أحمد الجرطي،النايا للنشر والتوزيع،بيروت، ط١، ٢٠١٤م: ٥٧.

وكثيرا ما يتحدث الكهان عن الخبز والنبيذ ويقصدون بهذا أن المسيح عليه السلام في عشائه الأخير مع تلاميذه قدم إليهم الخبز والخمر، كما أورد إنجيل متَّى: "هذا ما قاله اليهود وهذا ما حدث بالفعل عندما أتى المسيح للعالم، ففي آخر يوم قبل أن يصلب قدم لتلاميذه الخبز والخمر".(١)

وذكر ذلك البياتي على سبيل الحوارية مع ما سبق من قصيدة (سلاماً أثينا) (٢):

آلهة الإغريق تستجدي

عقيم البرق في الجبال

طعامها النبيذ والخبز

وآلام الملايين من الجبال

والملاحظ أن البياتي في حواريته قد خلط هنا بين الأسطورة (آلهة الإغريق) والديانة المسيحية (النبيذ والخبز)، وهذا يحيل إلى سياقين أو لغتين بين الحاضر والماضي: "أما الخطاب الذي يتضمن صوتين فلا يتسم فقط بحقيقة كونه ممثلا بل إنه يحيل بصورة متوافقة إلى سياقين من سياقات النطق الحاضر وسياق النطق الذي مضى". (٣)

والمؤلف هنا يستطيع أن يستخدم خطاب الآخر ويصل به إلى النهايات التي يريدها وهو بطريقة يطبع فيها هذا الخطاب.

ج ـ الحوارية مع التوراة (العهد القديم).

ومما جاء في شعر البياتي على الحوارية مع العهد القديم أو التوراة قوله من (قصائد عن الفراق والموت) (٤): **قال انتظريني عند البوابات السبع**

سنوات سبع مرت

كبرت أشجار الغابة فيها

جف النبع

(١) متَّى: ٢٦: ٢٦ ـ ٢٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣١٥.
(٣) الخطاب الشعري، فتحية كحلوش: ٦٢.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣٣/٢.

والمرأة لم تف بالوعد

نلحظ هنا تنويعا حواريا فيه تهجين والبوابات السبع رمز يعيد ذهن القارئ إلى بوابات المدينة القديمة (القدس) السبع، وهي معروفة ببوابات أورشليم السبع وهذا شائع عن القدس لكن الأبواب السبع الأصلية غير محددة بالضبط [١] ولكن الاثنا عشر هي " باب السمك ـ باب الضأن ـ باب العد ـ باب الشرق ـ باب الخليل ـ باب الماء ـ باب العين ـ باب الدمن ـ باب الوادي ـ باب العتيق ـ باب السجن ـ باب إفرايم).. [٢]

وجاء في العهد القديم:"هل ماء مارة صار حلواً كأمر طبيعي نتيجة إلقاء الشجرة وليس كأمر معجزي".[٣]

وقول البياتي (المرأة لم تف بالوعد) أظهر أن الرجل هو ذو الوفاء بالعهد، وهذا يذكر بأن ما جاء في الأناجيل يؤكد على أن حواء هي من بدأت بالأكل من شجرة الجنة التي نهاهما الله تعالى عنها [٤]: "**ولا تأكلا من هذه الشجرة**". والله تعالى يقول في القرآن: "**فوسوس إليه الشيطان**"[٥] وهذا معناه أنه هو من بدأ بالمعصية ولكن ما جاء في سفر التكوين يخالف ذلك :" ورأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون، وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت".[٦]

ومما جاء على الحوارية مع العهد القديم قول البياتي [٧]:

كـــان عـلـى الحصيرة

ممدداً مناجياً أميره

يا قمر الزمان

أسألك الامان

فإنني رأيت فـــي الأحـــلام

(١) فئمة تهويد موسيقي معروف عندهم باسم: بوابات أورشليم السبع.
(٢) سفر نحميا: (نح: ١٢،٣).
(٣) (حر: ٢٥،١٥).
(٤) سفر تكوين: (٦/٣).
(٥) سورة طه، الآية: ١٢٠.
(٦) سفر التكوين:(٦/٣)
(٧) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٨/٢.

تـــاجـــك يصنع منه الـحـداد

نعل حصاني ويحز رأسك الجلاد

وهنا تظهر لنا حوارية مع العهد القديم وفيها تهجين وقد اتخذت اتجاها عكسيا ليظهر لنا من خلالها الواقع المأساوي الذي يعيشه الشعب بسب حكامه وملوكه ، فهذا التمرد على الملوك وإذلالهم لهذه الدرجة المهينة كان قد ورد ما يعاكسه تماماً في العهد القديم: " وفي السنة السابعة أرسل يهوياداع فأخذ رؤساء مئات الجلادين والسعاة وأدخلهم إليه إلى بيت الرب وقطع معهم عهدا واستحلفهم في بيت الرب وأراهم ابن الملك وأمرهم قائلاً: هذا ما تفعلونه الثلث منكم الذين يدخلون في السبت يحرسون حراسة بيت الملك والثلث على باب سور والثلث على الباب وراء السعاة حتى الآية ٨ ففعل رؤساء المئات حسب كل ما أمر به وإلى الآية ١٢ ووضع عليه التاج وأعطاه الشهادة فمسوه وصفقوا وقالوا: ليحيى الملك".(١)

وبعد فحص الأفكار في النصين يتضح أنه ثمة علاقة تضاد بينهما، إذ هي تتجاوز الخلاف إلى التعاكس، فهي حوارية متعاكسة، لم ترد هذه التسمية لدى باختين، ولكنها وردت عند كريستيفا فأسمتها بالنفي الكلي أثناء تقديمها لمصطلح التناص المتطور عن مصطلح الحوارية لدى باختين، والنفي الكلي يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً، ويكون معنى النص الذي استند إليه مقلوباً (٢).الفرق الحاصل هو أن ما جاء في العهد القديم أتى على سبيل الحقيقة بينما كان يروي البياتي حلماً على سبيل استشراف المستقبل، وتعددت الأصوات في نص العهد القديم بين صوت الآمر للحراس وصوت الحراس المناشدين بحياة الملك وصوت الجلادين والسعاة وغير ذلك. وصوت الوحيد في نص البياتي هو أيضا متعدد الاصوات.

(١) العهد القديم: سفر الملوك الثاني اومل (٥ ــ ١١).
(٢) ينظر:علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م: ٢١.

المبحث الثاني

مرجعيات تاريخية (شخصيات وأحداث)

أ. الحوارية مع الشخصيات التاريخية:

كان ولا يزال للتراث اثره في الشخصية العربية ومخيالها الجمعي فـ" توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها ـ أو يعبر بها ـ عن رؤياه المعاصرة". (١)

وتوظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، هو آخر أطوار علاقة شاعرنا المعاصر بموروثه، هذه العلاقة التي ابتدأت بالمحاولات الأولى لإحياء التراث في بداية عصر النهضة، ومرت منذ ذلك الحين حتى انتهت إلى صيغتها الأخيرة وتوظيف الشخصية التراثية أو التعبير بها، وهي صيغة تقابل صيغة (التعبير عن) ، وتعد قصيدة (الجرادة الذهبية) من قصائد البياتي المزدحمة بحضور الشخصيات الدينية والتراثية والأسطورية والأحداث والوقائع، فكان مما قال فيها (٢):

رأيت مجد فقراء الأرض في الفيتنام

وفي خيام اللاجئين سيد الآلام

منتظراً خيل صلاح الدين

وصيحة الفرسان في حطين

الشخصيات الحاضرة في النص السابق: (الفرسان ـ صلاح الدين) وصيحة الفرسان، هي صيحة النصر والفرسان: فرسان صلاح الدين، ورمز صلاح الدين رمز القائد العربي البطل رمز للقدرة على تغير الواقع السيئ، " فهو البطل الذي يتسق دوره التاريخي مع مشاكلنا الحاضرة وقضايانا المؤرقة كرمز تراثي قادر على منح حياتنا طاقة لاستنهاض الهمم، واستنفار القوى".(٣) والمعنى المراد من "منتظراً خيل صلاح الدين" هو أنتظر قوى التغيير الباسلة كما أنتظر صيحات النصر بعد الهزيمة والعار الذي لحق بنا،

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد: ١٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٧٢.
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طارق عبد التواب كامل: ٢.

والقصيدة موجهة إلى اللاجئين، والبياتي يأمل أن يتغير حالهم وحال الأمة البائس لأحسن حال من خلال حوارية مؤسلبة معبرة عن الواقع المعاش.

وهذه الحوارية أتت مباشرة صريحة، فقد تداخل صوت صلاح الدين وصيحات فرسانه المنتصرين في هذه القصيدة البوليفينية المتعددة الأصوات، ذلك من حضور صوت "المعري ـ عشتار ـ سندباد ـ صلاح الدين ـ العنقاء ـ شهرزاد ـ نوح عليه السلام". وهنا الشاعر يتكلم باسمه، فهوا المنتظر، وليس اللاجئون منتظرين، فهي حوارية ذاتية من طرف واحد وهو الشاعر نفسه، لتختصر هذه الحوارية الكثير من السطور بكلمات قليلة ذات إيحاء مكثف.

ولكنه في قصيدة أخرى يتحدث بلسان الشخصية المستدعاة، وبعيداً عن الشخصيات العربية يستحضر شخصيات تاريخية فارسية، يُعَدُّ مؤسس الديانة الزرادشتيه في بلاد فارس، ذلك قبل الإسلام وأطلق عليها اسم (المجوس) لعبادة النار، ولكن زرادشت بدأ فيلسوفاً، فهي في شعر البياتي رمز الحكمة، قال[1]:

يغرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكا على أبواب ليل القادمين

ويناديك مغنيها وكهان حضارات الغزاة الفاتحين

والمحبون وأبناء السبيل

يتحدث البياتي بلسان زرادشت متقمصا شخصيته، فزرادشت في القصيدة هو البياتي وقد أتى به ليتقمص شخصيته متأثرا بأسلوب المسرح الإغريقي الأول، ويبقى صوت زرادشت حاضرا في قصيدته على سبيل الحوارية الهجينة في استحضار الشخصيات التاريخية، وهو حضور بارز لصوت أو لشخصية زرادشت لاسيما في عنوانها.

وكون الشخصية المختارة هي زرادشت، فهي حوارية بين أيديولوجيا فكرية، وتضمين للنص الشعري العربي لشيء من أفكار زرادشت، كما فعل فريدريك نيتشه الذي صنف كتابا أسماه: (هكذا تكلم زرادشت) وقد ضمن هذا الكتاب أفكار زرادشت الفلسفية.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/٢٠٥.

ومن استحضار الشخصيات الفارسية ليظهر صوتها في شعر البياتي شخصية أو صوت عمر الخيام. ولا يمكن عد عمر الخيام شخصية أدبية إذ أنه عالم جامع للفلك والرياضيات والأدب وغير ذلك. قال البياتي من قصيدة " الرجل الذي كان يغني" [1]:

على أبواب طهران رأيناه

رأيناه

عمر الخيام، يا أختُ، ظنناه

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

يغني أحمر العينين

هنا البياتي يحاور شخصية تاريخية يوجه رسالة حزن لطهران، وهنا أيضا ظهر صوت عمر الخيام في استحضار للشخصية التاريخية البعيدة غير العربية، والخيام ليس رمزاً للقوة والسياسة والصراع. رغم ما عاناه من اضطهاد من ملك شاه ووزيره ـ ولكنه رمز للحكمة والعقل والمعرفة.

وذكره أيضا في قصيدة (الموتى لا ينامون)، قال[2]:

في سنوات الموت والغربة والترحال

كبرت يا خيام

وكبرت من حولك الغابة والأشجار

شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والأحلام

ماتت على سور الليالي، مات (أورفيوس).

أيضا ذكره البياتي في سياق الحزن، فشعره شاب، وكبر، وماتت الأحلام، ومات أورفيوس، والأخير موسيقي إغريقي، وله رمزية دينية إغريقية، وصوته مع صوت الخيام رمز للإبداع الفني والعلمي فقد اجتمع (العلم ـ الفن) من صوتي هذين الشخصين، (الخيام ـ أورفيوس). فالحوارية أتت بين الأيديولوجيات المختلفة "فارسية ـ إغريقية" ولكن السارد هو البياتي ليعبر عن ازمته الذاتية باسلبة الحوارية ، وإن لم

(١) الاعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٨٠.
(٢) م.ن : ٢/ ٧١.

يسمع صوت أي منهما مباشرة ولكن حضورهما يقارب من أن صوتهما قد سمع في النص ، والقارئ المتمحص لشعر البياتي يقع على ذكر ثالث لعمر الخيام في سياق حضور صوته في النص الشعري كذلك في سياق الحزن والبكاء، قال من قصيدة متعددة الأصوات كما أسماها باختين "الرواية البوليفينية"، قصيدة "الرحيل من مدن العشق" (١):

تبكي ليلى المجنون، وعائشة تبكي الخيام

وخزامى الربة ـ عشتار

كلهم يبكون وكلهم حاضر صوته في حوارية بوليفينية، أراد منها الشعر إظهار الحزن على المدن الشعرية وما من شيء هنا في هذا النص إلا الأسى على الواقع العربي الذي كان شغل البياتي الأكثر حضورا في شعره.

وتبقى الشخصيات القديمة الفارسية شخصيات ذات حضور في شعر البياتي، فكذلك نظم قصيدة اسمها (جلال الدين البكري) قال فيها (٢):

اصغ إلى الناي يئن راوياً

قال جلال الدين

النار في الناي

وفي لواعج الحب الحزين

الناي يحكي عن طريق طافح بالدم

يحكي مثلما السنين

((شيرين)) ياحبيبتي

فهنا تنويع أي حوارية وتهجين ، وما من شك في أن تعدد الصوت يدل على مدى التأثر والإعجاب، والبياتي شديد التأثر بالأدب الفارسي القديم، فلا يقف عند الخيام وجلال الدين الرومي ، بل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٠٣.
(٢) م.ن: ١/ ٤٦٩.

يذكر من هو أقل شهرة منهم، فينظم قصيدة بحوارية مهجنة بعنوان (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار)، قال فيها [1]:

بادرني السكر وقال: أنا الخمر وأنت الساقي...

وتعد قصيدة (المرتزقة) من القصائد المتعددة الأصوات في أعمال البياتي فيظهر بها صوت (هارون الرشيد ـ أم كلثوم ـ البحتري ـ الجاحظ ـ الحريري ـ جرير) قال فيها [2]:

ومدّاحو الملوك

ذكروني بالطواويس التي باضت

على الأوتاد

في أعراس (هارون الرشيد)

ينتقد البياتي الواقع باتخاذ قصيدة بوليفينية (متعددة الأصوات)، تنويعا هجينا ، فيتحدث بلسانه ذاكرا الشخصيات القديمة، مستهدفا الشخصيات الحديثة في عصره، فالشعارات وأضواء الحوانيت وشارات المرور والمقاهي وحفار القبور كلهم ذكروه بالطواويس وبعار الشرق القديم المنبوذ، وهنا يظهر صوت هارون الرشيد (وغيره) من أعماق التاريخ، ليظهره البياتي غارقا باللهو والأعراس والطواويس (الزينة والغرور)، وهذه محاولة لكشف الطبائع الإنسانية في مشهد درامي مختصر ومكثف، يتسم ببث الحركة، وبعث روح الخيال، ويغلب السرد على الحوار في النص السابق، لكن السرد تضمن الحوارية الشعرية ، وتتعدد الشخصيات التاريخية في قصيدة (القربان) الموجهة إلى بابلونيرودا، وبعد قوله (ركعتان في العشق) يذكر البياتي الحلاج والإسكندر الأكبر، قال [3]:

حامل القربان ألقى وردة في النهر

قاتلت مع الإسكندر الأكبر في فارس لكنني

مع المراكب ـ الطيور أبحرت إلى زماننا هذا: معي

ثم قال: **الحلاج كان بقميص الدم مصلوباً**

(١) الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٤٠٥.
(٢) م.ن : ٢/ ١٠٩.
(٣) م.ن : ٢/ ٣٤٣-٣٤٤.

يشترك البياتي مع الحلاج في الثورة على المفاهيم الخاطئة والأفكار الاجتماعية غير المتوافقة مع قضايا المجتمع الكبرى، ذلك الخروج ضد التخلف بشتى أنواعه، لذلك نظم البياتي قصيدة أسماها (عذاب الحلاج) قال فيها [1]:

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

وعلى أن هذه القصيدة أتت على سبيل المخاطبة من طرف واحد فهو حوار ذاتي (قناع)وهو حوار من قبل البياتي مع الحلاج، لكن صوته حاضر في النص بحوارية مؤسلبة ضمن هذا المقطع من خلال ذكر مواقف ومناقب الحلاج ومن بعض الإشارات إلى بعض المواقف المتعلقة بحياته والتي تشير إلى كرمه... فالحوارية حصلت في النص كله مع شخصية الحلاج العباسية وكأنها ماثلة أمامه يخاطبها وهي حوارية مباشرة من طرف واحد.

ويجد البياتي نفسه متحداً مع كل شخصية تتسم بالثورية مثل جمال عبد الناصر، فقد نظم قصيدة أسماها (إلى عبد الناصر الإنسان) قال فيها [2]:

أيا جيل الهزيمة... هذه الثورة

ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة

وتنزع عنكم القشرة

وهذا الثائر الإنسان عبر سنابل القمح

يهز سلاسل الريح

يظهر في هذه القصيدة صوت جمال عبد الناصر الثوري الإنساني كما في قوله (هذا الثائر الإنسان) فهو يثور للإنسانية من خلال الحوارية مع الشخصيات الثورية والتأريخية الحاضرة في ذهن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣١٤.
(٢) م.ن: ٢/ ٧.

القارىء ، وعبر سنابل القمح أي (للخير) ، وهنا يلاحظ أن لغة الشعر قد تداخلت معها لغة الثورة بمصطلحاتها وتراكيبها، كما في (الهزيمة) (ستمحو عاركم) (الثائر) وهذا في القصيدة كلها، تهجين كما أطلق عليه باختين . فلا يعد باختين التهجين هو بين لغتين أو لغة عامية وفصحه، بل يمكن تداخل لغة شيء ما مع لغة الأدب [١].

يمكن القول أخيرا إن التعامل مع الشخصية التاريخية تعامل صعب ومرهق لكاتب الرواية بصفة عامة، وكاتب الرواية التاريخية بصفة خاصة، لأنها تدخل إلى العمل الروائي بحقبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها واقتراح ملابس جديدة لها لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها [٢].

فالحضور الصوتي للشخصية التاريخية في الشعر العربي الحديث حضور له دلالة خاصة، أي خاصة بالشخصية لا يمكن توظيفها على غير دلالتها فهي بملابس جاهزة، قد يطغى صوتها على صوت السارد أو قد ينخفض تبعا لتقنيات الحوارية التي استعملت من قبل الشاعر، فترى صوت الشخصية حاضر بقوة عند تردد صوت جمال عبد الناصر وأقل منه عند ذكر صوت صلاح الدين، ومرد ذلك لا إلى التقنيات فحسب، ولكن يمكن الأخذ بمدى التدفق العاطفي لدى الشاعر.

ب ـ الحوارية مع الأحداث التاريخية:

للأوضاع المعيشية اثر في حياة المبدع وشعبه فـ" عندما يشتد الطغيان والقهر السياسي والاجتماعي في أمة من الأمم في عصر من العصور، فيكبل حريات الشعب، ويفرض على أصحاب الكلمة من شعراء وكتاب ومفكرين ستاراً رهيباً من الصمت بقوة الحديد والنار، أو بقوة النبذ الاجتماعي، فإن أصحاب الكلمة يلجؤون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بوساطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، لتعرضهم لبطش السلطة الغاشمة... ومن الأساليب التي لجأ إليها أصحاب الكلمة على مدى العصور الأسطورة والرمز... وغير ذلك من التكتيكات الفنية"[٣] ، ومن الحوارية مع الأحداث التاريخية ما سرده البياتي في قصيدة الحلاج قائلاً [٤]:

الحلاج كان بقميص الدم مصلوباً

(١) ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين: ٢٠.
(٢) ينظر: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، د.نضال الشمالي ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م: ٢٦٦.
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد: ٣٢ ـ ٣٣.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٤٣.

وكان قائد الزنج على الفرات ينهي لعبة الخليفة

الأبله، لكن ملوك المال والبترول في الأنديز

حيث الجوع والإنجيل والمنشور

كانوا يقتلون باسم عجل الذهب الطغاة في كل العصور

هنا يظهر التنويع الحواري على مستوى الزمان والمكان ليستحضر حوارية باسلبة يعبر بها عن واقعه المأزوم باستدعاء شخصيات واحداث تاريخية فالبياتي لجأ إلى وسائله الفنية ليدافع عن الفقراء من سلطة أصحاب المال المتحكمين بظروفهم وحياتهم لكنه يدعوهم للثورة (لإشعال نار الثورة) لكنه لم يصرح بذلك خوفا من بطش السلطة السياسية بدليل قوله مكملاً [١]:

حامل القربان ألقى وردة في النهر

قال اشتعلي أيتها الأنهار في القارة السمراء باسم الفقراء

حامل القربان، قال اشتعلي أيتها القارات

فهو يدعو لاشتعال القارات ضد الظلم الاجتماعي، والحوارية أتت مع أحداث ثورة الزنج عام (٢٢٥ ـ ٢٧٠) للهجرة الموافق لـ: (٨٦٩ ـ ٨٨٣) للميلاد (القرن الثالث الهجري) و (التاسع الميلادي) ذلك بالقرب من مدينة البصرة جنوب العراق وأودت بحياة عشرات الآلاف، ثم أخمدت الثورة من قبل الدولة العباسية، وزعيم الزنج علي بن محمد الورزنيني العلوي [٢].فقد انتفضوا ضد العباسيين لظلمهم الاجتماعي، واستدعى البياتي هذه الحادثة لأنه يرى الحل بالثورة، فهي واقعية نقدية أو اشتراكية، لا تكتفي بوصف الواقع، بل ترى أن التغيير ممكن خلافاً للواقعية القديمة [٣].

فإن كان ذلك من الأحداث التاريخية القديمة، فإن ثمة في شعره ما يحاور الأحداث التاريخية الأجد منها، غير البعيدة عن العصر الحديث مثل حروب بحر البلطيق فقد نظم البياتي قصيدة أسماها (رؤيا في بحر البلطيق)، قال [٤]:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢/ ٣٤٤.

(٢) ينظر: حركة الزنج وأثرها على الخلافة العباسية، مذكرة لنيل درجة الماجستير، إعداد حسين نصر الدين،جامعة ماي، الجزائر، ٢٠١٥ ـ ٢٠١٦: ٣٦ وما بعدها...

(٣) ينظر: الواقعية في الأدب، عباس خضر، سلسة الكتب الحديثة، بغداد، ١٩٦٧م: ٣ ـ ٤.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٤٣٠.

تحت قنابل حروب الطبقات، وفي غرف الأحياء الشعبية في

مدن القارات الخمس، أتحصن ضد تعاسة حبي بالموت

أجر ورائي خيط دم، تسكنني حمى التاريخ ورؤيا عشاق

نزفوا قلبي دمهم في أقبية التعذيب وناموا تحت الرايات

المهزومة يصرخ في وجهي شعراء مأجورون وباعة أنقاض

الثورات المغدورة، أحمل رأسي في طبق من ذهب...

كذلك يتخذ البياتي موقف الإصلاح من استعماله سلاح الكلمة، فهو يحاور مجريات التاريخ مع الطبقات الكادحة في أحيائها الشعبية ، ويتحدث بلسانهم ليظهر صوتهم [١]:

كنا ندفن موتانا تحت الأنقاض

نبكي من ظلوا أحياء

تحت الأشجار المحروقة والأسوار

يتقمص الشاعر شخصية المظلوم المقهور المعاني من الخوف والألم، ويتحدث بلسانه، فيصف تلك المعاناة أو المأساة التي عاشها هؤلاء البسطاء المظلومين، وهذا نقد اجتماعي.

ويتوسع البياتي في نقده الاجتماعي من خلال التنويع الحواري المهجن ، منقبا في التاريخ ليصل إلى قضية التمييز العنصري في أمريكا، فيقول مستعملا تقنية التهجين [٢]:

في fifth avenue ينطفئ النور

Tell me: what was that

في نقطة ضوء والت وتيمن

يبحث عن أمريكا في أمريكا

من يبكي بين مخالب هذا الوحش الضاري، من؟

(١)الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٤٣١.
(٢) م.ن: ٢/ ٤١٤.

الأبيض والأسود

الأحمر والأصفر

اللون الأبيض واللون الأسود، والعرق الأصفر والعرق الأحمر، قضايا ينبذها العقل والعلم تبناها جهلاء البشر وتبنى محاربتها أصحاب الكلمة والقرار.

يسرد البياتي قصة تاريخية بل قصصاً كثيرة تحكى عن أمريكا ويستعمل اللغة الإنكليزية مع العربية ضمن إطار الحوارية تحت مصطلح التهجين، وهذه الحوارية مع الحدث التاريخي أتت على شاكلة تساؤلات، يدعو بها البياتي إلى التخلي عن هذه العقلية، ظهر بها صوت المتعقل الحكيم، هو يتحدث بلسانه هو، لكنه يستطيع أن يوحي أن هذا المتكلم متألم مما حدث أو أنه ممن عاش ذلك الألم نفسه...

وفي قصيدة (الموت في غرناطة) يستحضر البياتي حادثة مقتل الامام الحسين ـ عليه السلام ـ في خضم استعمال تقنية الحوارية مع حدث تاريخي، قال [1]:

ويحي على العراق

تحت سماء صيفه الحمراء

من قبل ألف سنة يرتفع البكاء

حزنا على شهيد كربلاء

ولم يزل على الفرات دمه المراق

القصيدة حواريه مؤسلبة وهي في رثاء (لوركا) ولكنه يتذكر حادثة الظلم الأكبر وهي مقتل الإمام الحسين عليه السلام، وينسبها إلى موقعها التاريخي لتوكيد حدوث تلك الحادثة (قبل ألف عام) ويسميه (شهيد كربلاء)، ويستدل بالحادثة الشهيرة إلى قضية ظلم أخرى، وكانت هذه فائدة ذكر تلك الحادثة التاريخية ليظهر صداها في شعره ويتردد نبذا للظلم على مدى التاريخ فهذا صاحب حق والآخر مثله وكلاهما قتل ظلما، فهو يستنكر الظلم وهذه فكرة الإتيان بصوت حادثة كربلاء الشهيرة.

ويستحضر البياتي كذلك حادثة سقوط الدولة العباسية على يد المغول والتتار، ومذابح المغول في بلاد العرب لا سيما العراق والشام، كما يستحضر قصه حصار طروادة الشهيرة ودك أسوار بابل،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٣٤.

والملاحظ أن (بابل ـ طروادة ـ مذابح المغول) كلها حصلت كفاجعة إنسانية هزت التاريخ لهول الحدث، في حوارية مهجنة قال من قصيدة (الجرادة الذهبية) [١]:

طيري يا شقية لم تعرف السعادة

أيتها الجرادة

بابل دك سورها وسقطت طروادة

نجوت من مذابح المغول

سرت مع الأنهار في القفار والحقول

عبرت ألف سور

وجئتكم، يا أخوتي، بهذه الزهور

قال إذن: يا أخوتي. فالمشاعر إنسانية، وهو يدعو إلى نبذ العنف وإلى السلام، وقد جاء بالزهور لأخوته. فهذه الأحداث المذكورة التي أتت في الشعر ليتردد صوتها جميعها لكي يقول البياتي بلسان الحال: فلنتآخا نحن جميعا بنو الإنسان، ولنحيا بسلام.

ومن الحوارية مع الأحداث التاريخية نظمه لقصيدة بعنوان المماليك، قال فيها [٢]:

على عالم نصفه ميت

فتحت عيوني وأطفئتها

سماء ملوثة بالدخان

مماليك أعينهم في الحضيض

محيرة في انكسار تدور

يعد عصر المماليك عصر الضعف والانكسار[٣]، لذا فالشاعر البياتي أتى بذكره في هذه القصيدة في حوارية مؤسلبة مع جميع أحداثه التاريخية ليستتر بدلالة أحداث ذلك العصر على مراده الحقيقي وهو

(١)الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٧١.
(٢) م.ن: ١/ ١٦١ ــ ١٦٢.
(٣) ينظر: عصر سلاطين المماليك، د. قاسم عبده قاسم، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م: ١٦.

الوهن والضعف الذي ألم بالأمة العربية في العصر الحديث فعلى أن المماليك هم المذكورون في القصيدة لكنها ثورية من نوع خاص، فالبياتي بأسلوبه وبنيته الحوارية، وذكرهم وسمع صدى صوتهم يتكرر ويتردد في هذه القصيدة ولكنه يقصد العالم الحديث الذي (نصفه ميت) و العصر الحديث.

ولعلَّ الواقع العربي المتردي قد كان سببا لأن يحن البياتي إلى الماضي الجميل لا سيما فنه وحضارته العريقة، مثل حضارة سومر التي تنسب لها القيثارة الشهيرة، فكان من البياتي أن نظم قصيدة بعنوان (ما أبعد الماضي) بأسلوب التعجب هذا، ولعله أيضا يقصد ما أبعده ليس زمنيا قديما، بل زمنيا حداثياً وكأن الماضي الجميل هو حلم أو طموح للحاضر، يقول [1]:

ما أبعد الماضـــــــي وأوحش نفسي المتعبة
فكل ما أوحتـــــــه من نغمات مطربة
أحرقه الماضي ولـــــم تزل منه مرتقـــــبة
وهذه أغنيـــــــــة مهموسة مقتضـــبة
تنشدها فـــــــي ألم قيثارتي المعذبـــة
يا أمس يا تابوتهـــــا أما منحناك الهبـــة؟
كان الهوى قبراً لنـــــا فيه دفنا الموهبـــة

جاء المعنى واضحاً، لا غموض فيه، ففيه شوق وحنينٌ للماضي الجميل الذي يراه وينشده الشاعر، وفيه دفن الموهبة. إذن انتهت المواهب عند ذاك الزمن.

والحضور الصوتي للتاريخ كان شبه غائب، إذ إنه لم يحدد زمناً بعينه، ولا حادثة بعينها، غير أنَّه أشار إلى فنه العريق، بالموسيقى الكلاسية، والفن الأصيل، ذلك من إشارته إلى القيثارة.

والبياتي ـ على الأغلب الأعم ـ دقيق في ذكر الحوادث التاريخية، ومسميات الأشياء، قد يكون مرجع تلك الدقة في تحديد التاريخ والزمن بالضبط إلى حالته الشعورية، ومن الأمثلة الموضحة لذلك قوله من قصيدة (صيحات الفقراء) التي يتضح من عنوانها أنَّها بأعلى درجات الخط الانفعالي ، والبياتي شاعر الشعب والطبقة الكادحة، قال[2]:

صيحات الفقراء

(١)الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٠ ـ ٢١
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٧٣ ـ ٢٧٤.

فقراء بـــــــلادي

في باب القيصر

في الفجر الأحمر

كالصخرة، كالقطرة

في بحر الثورة

تقتحم التاريخ

النص فيه حوارية اسلبة فصيحات الفقراء أعلى من صيحات الثوار الذين ضد قيصر وغيرهم في كل التاريخ. فالإشارة واضحة إلى شدة ألم الفقراء. فالبياتي في هذه القصيدة بكل ما فيها من معان ودعوات يحدد الزمن وهو زمن ثورة فبراير الروسية: (١٩١٧م)، ووصفها بالبحر، وقاد الألم تلك الجماهير الجائعة، وكان لها ذلك الأثر في تغيير التاريخ، وهنا تأتي الحوارية في تداخل للأصوات، فالشاعر يشبه مجريات الثورة الروسية بأسبابها ونتائجها بأحداث العراق، ويتحدث عن الثورة الروسية كأنه يتحدث عن ثورة ستحدث أو ضمنياً يدعو إليها في العراق ضد النظام الاجتماعي السائد بين طبقات الشعب، وكان من نتائج تلك الثورة انتهاء حكم قيصر، وبداية الحرب الأهلية الروسية... [١]

وصوت التاريخ ظاهر في هذا النص الأدبي، في إفادة واضحة من هذه التقنية لبث روح الثورة في نفوس الجائعين، وليظهر مدى ألمهم وشدة تعاطفه معهم.

(١)ينظر: الثورة الروسية، كتاب الثورات، أو كتاب لينين والثورة الروسية، ريتشارد أبيجنانزي، وأوسكار زاريت، ترجمة محيي الدين مزيد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢م :٦٨.

المبحث الثالث

مرجعيات أسطورية : (غربية ومحلية)

إن استعمال الأسطورة ليس مجرد معرفتها ، ولكنه " إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي الى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التأريخ "[1]، وهو أن تكون تلك الأسطورة حاضرة في النص الأدبي، أو أن يحضر جزء منها، أو شخصية من شخصياتها أو ما يدل عليها من تصرف أو موقف مشابه لها، أو أن يشير الشاعر إلى تلك الأسطورة إشارة في شعره وذلك بوعي أو من غير وعي ، والأسطورة قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة ويبنى عليها الأدب الشعبي. وتستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضا شعريا قصصيا مثل أسطورة الكهف عند أفلاطون والأسطورة بهذين المعنيين سرد لا تقف عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية... فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها، و تقوم أساطير أخرى بتفسير التقاليد والعادات الاجتماعية والممارسات الدينية، وأسرار الحياة والموت، فالخيال والخرافة اختلطت بالملاحظة اختلاطا كبيراً [2].

أ ـ الحوارية مع الأساطير المحلية:

الشاعر البياتي شديد التأثر بالأساطير على السواء العربية أو الغربية، ولعل في شعره كان يطغى التأثر بالأساطير العربية أكثر من الغربية لا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، ومن الأساطير العربية القديمة أسطورة عبقر وهي تحكي عن وادٍ اسمه عبقر يعيش فيه شياطين الشعر الذين يوحون الشعر للشعراء، وقد كان شعراء الجاهلية أكثرهم يدعون وجود شيطان للشعر يوحي لهم نظم الشعر، وقد ورد ذكره عند شعراء الجاهلية كما في قول زهير بن أبي سلمى[3]:

بخيل عليها جنةٌ عبقريةٌ جديرون يوماً أن ينالوا فيستعلوا

(١) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة ،بيروت،ط١، ١٩٦٩م: ١٠٠.
(٢) ينظر: معجم الأساطير، ماكس شابيرو، رواد هندريكس، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م: ٧.
(٣)ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م: ٨٣.

ومن" المواضع الأسطورية عبقر وإليها نسب كل عبقري بقول بعضهم إنها في أرض اليمن، أو أنها موضع بنواحي اليمامة... وعبقر في لسان العرب قرية يسكنها الجن فيما زعموا...".[1]

ومن التعدد الصوتي والحوارية مع الأساطير أن تكون قصه عبقر الوادي أو القرية مرجعية للبياتي في قصيدة (عبقر)، وفي تلك القصيدة يدعي البياتي أن أحدا من الجن يعلمه الشعر على عادة الشعراء القدامى، قال البياتي فيها [2]:

أعطيتني سر الغناء وقلت لي:

أهبط من الفردوس أنت ومزهري

ما كنت في الفردوس إلا خاطئا

في قلبه جفت منابع أنهري

فنزلت في وادي يقال بأنه

للجن كان حديقة ولعبقر

ويقال إن الملهمين بظله

نهلوا أفاويق البيان المسكر

فلمحت في أحنائه جيف البلى

تطفو على مرآة نهر أخضر

وفي هذه القصيدة يكرر البياتي ويجدد قصه عبقر، ويدعي وجود جني يعلمه فن الشعر، ويظهر صوته في هذه القصيدة الأسطورية مخاطباً البياتي بالهبوط وبأنه أعطاه سر الغناء (الشعر) وبأن شيطانه أعطاه مزهراً.

(١)موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، د. محمد عجينة، العربية محمد علي للنشر، تونس وبيروت، ط١، ١٩٩٤م: ٣٧.

(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٤٥.

ويمكن القول بأن هذا النص ما هو إلا تحول وامتداد لنص زهير أو غيره ولأسطورة وادي عبقر، " كل نص يبنى مثل فسيفساء من الاستشهادات، فكل نص هو عبارة عن امتصاص وتحويل نص آخر، لذا يوضع مفهوم التناص بدل مفهوم التذواب، وتقرأ للغة الشعرية على الأقل بكيفية مزدوجة"(١).

وتعد أيضاً أسطورة (العنقاء) الطائر الناري أسطورة شهيرة لا تقل شهرة عن أسطورة عبقر، فلها حضور في شعر البياتي كقصيدة مستقلة باسم (العنقاء) وهي تحكي قصه طائر آخر مشابه له، و" هي من الطيور الأسطورية التي تناقل العرب الحديث عنها بين مكذب لوجودها ومؤمن به ولا شك في أن أسطورة العنقاء قد وصلتنا لأنها كانت ضمن الرصيد الثقافي المتعارف"(٢).

قال البياتي من قصيدة العنقاء(٣):

أَحبَّها صبية

ميتة وحية

قصيدة على ضريح حكمة قديمة

قافية يتيمة

صفصافة عارية الأوراق

تبكي على الفرات

ـ أحببته من قبل أن أراه

من قبل أن تحملني عبر صحارى وطني يداه

وبعد أن أحبني أحرقني هواه

هنا يسمع صوت العنقاء ذاتهافضلاً عن ترد صوت الأسطورة في تقنية فريدة أراد منها البياتي توظيف هذه الأسطورة في إظهار حب الوطن ومعالمه من ذكر حبها للفرات، وقد ذكر البياتي في قصيدة (الببغاوات التي تقول نعم) قائلاً(٤):

سنرقص المساء

على الجبال هاتفين لك بالدعاء

---

(١)علم النص، جوليا كريستفيا : ١٤٦.

(٢)الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٦٥م :١/ ١٢٠ ـ ١٢١.

(٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٢٩.

(٤) الاعمال الشعرية الكاملة : ١/ ٣٠١.

سنرقص النمل، سنصطاد لك العنقاء

فنحن ذيلك الذي تهش فيه، تقهر الأعداء

يقصد الشاعر أن يحقر الذين يهتفون (نعم، نعم) وراء متسلط ما بعمى دون بصيرة، وبأنهم سيصنعون له المستحيل كأن يصطادوا له طائر العنقاء الأسطوري الناري الذي لا يمكن صيده.

وقد اعتنى باختين بالجانب النفسي أثناء طرحه الحوارية، لا سيما عند دراسة دوستويفسكي، ذلك على سبيل التحليل، فالكلمة أو العبارة ضامرة داخل المبدع لتعبر عن اتجاه فكري داخل الوسط الاجتماعي الذي يعيشه المبدع وباختين يعمق في دراسته اللغوية والنقدية مفهومه هذا عن دور الأيديولوجيات حتى ليذهب إلى القول إن الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية. كان يجب أن يستمد منذ مدة القيمة النموذجية البراهين الكافية لوضع الكلمة موضع الصدارة... ففي الكلمة بالضبط تتجلى الأشكال القاعدية أو الأشكال الأيديولوجية العامة على أحسن وجه[١].

ومن الأساطير العربية القديمة أسطورة زرقاء اليمامة، أو العرافة العمياء، وعمياء لأنه قد نُكِّل بها، بعد أن رفض قومها منها رؤيتها، وقد اشتهرت بنفاذ البصيرة وحدة النظر، وليست هي بعرافة، ولكنها تستشرف المستقبل من رؤية الواقع، وهي " امرأة من قبيلة جديس عرفت بجمالها حيث شبهت بالقمر ليلة البدر، وقد عاشت باليمامة في منطقة فسيحة، كان يطلق عليها جو، وامتازت ببصرها القوي، وقدرتها على رؤية الأشياء عن بعد، ومن أجل ذلك سميت زرقاء اليمامة"[٢]

فكان مما قال البياتي في صدد استحضار هذه الأسطورة كمرجعية في شعره، ولتكون صوتاً مضافاً إلى صوته في النص، قوله من قصيدة التمثال المشوه [٣]:

نصبتك تمثالاً على شاطئ الذكرى

مشوهة عمياء من طينة حمرا

يلوذ الصعاليك السكارى بظله

إذا ما دجا ليل الصعاليك وأغبرا

(١)ينظر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ١٣٥.

(٢)خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي(ت١٠٩٣هـ)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م: ٢٦١/١٠.

(٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٩.

فهذا تداخل صوتي بين نص البياتي وصوت الأسطورة القديمة أسطورة زرقاء اليمامة، لتكون تلك الأسطورة أكثر من مرجعية في القصيدة، فهي هنا محور النص ومركزه.

وقال أيضاً من (وردة الثلج) [1]:

وردة الثلج هنا ترقد

هل أجبتها يوماً؟

لماذا لا تجيب؟

بكت العرافة العمياء

لمَّا قرعت شاهدة القبر

وردة الثلج رمز لبغداد، وقد يكون هذا إعلان موت، والنص أقرب إلى رثاء المدن، وقد ظهر البياتي من خلال ذكر هذه الأسطورة متشائماً، إذ إنَّ زرقاء اليمامة رمز للعروبة ، وكذلك كان لهذه الأسطورة حضور صوتي في نص شعري للبياتي، أراد من هذه الأسطورة أن يقول حتى زرقاء اليمامة لا ترى حياة لبغداد، فأراد منها إظهار التشاؤم والألم.

ولعلَّ أكثر الأساطير حضوراً في شعر البياتي، والتي يتعدد صوتها وصوت شخصياتها، ما جاء في حكايات ألف ليلة وليلة، لا سيما السندباد وعلاء الدين وشهرزاد. ومن ذلك قوله من قصيدة (الحرف العائد)[2]"

مركبي ضل

ومهما ضل فالدنيا ظروف

كل ما أكتبه

يا سندبادي

كل ما أكتبه محض حروف

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٥٢٦.
(٢) م.ن: ١/ ٤١٣.

وأنا يا سندبادي

متعب قلبي عزوف

ورد صوت الأسطورة أسطورة السندباد البحري في جملة اعتراضية مرتين، والسندباد في القصيدة ـ على ما يبدو ـ هو البياتي نفسه، فهو يتقمص شخصية السندباد البحري الرحالة وهو رجل (فقير الحال يحمل تجارته على رأسه، وكان حمله ثقيلاً) [١]. فالبياتي حمله ثقيل كالسندباد لأنه من أصحاب الكلمة والأدب، فهو يشبه حاله بالسندباد، وكأنه يقول: (يا أنا). فأتى الصوت متحداً في هذا النص لأن البياتي تقمص شخصيته فهو بين صوت السندباد وصوت البياتي ، ولما كانت التحليلات المباشرة للشخصية غير ممكنة، فإن كثيرا من الآراء قد شابها التعسف والخطل في الحكم، ولا يمكن أن نغفل أن هذا النوع من دراسات ما زال أقرب إلى النفس منه إلى علم النفس الأدبي [٢].

وتكررت عبارة (وأدرك شهرزاد الصباح) كثيرا في الحكاية، بين كل ليلة وليلة، وكانت تبدأ الحكاية أو تتمة الحكاية بقولها: (بلغني أيها الملك السعيد). والبياتي قد نظم قصيدة متأثرا بتلك الحكاية بعنوان (الأمير السعيد) كان مطلعها[٣]:

وأدرك الصباح شهرزاد

فسكنت وعاد

إلى نفس الحزن والشعور بالضياع

وأنت في حديقتي تسير

يا سيدي الأمير

منفردا سعيدا

تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء

(١) ينظر: ألف ليلة وليلة، مكتبة علي مولا: ٩٢٨.
(٢) ينظر: التحليل النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م: ٢٠.
(٣) الاعمال الشعرية الكاملة: ١٦٤/١.

إن البياتي في هذه القصيدة هو (شهريار) الأمير أو الملك في الحكاية، والذي كانت تعالجه شهرزاد نفسيا باستلال الحزن والألم منه من خلال حكاياتها المتقطعة، فكلما ترك الأمير شهرزاد عاد حزينا، وتنتهي الحكايات الطويلة عند استلال الحزن كله من نفس الأمير.

فالبياتي هنا يعبر عن حزنه وألمه من اللجوء إلى صوت أسطورة ألف ليلة وليلة بشخصية الأمير شهرزاد ولكن دراسة نفسية المبدع من دراسة شخصياته، ولا يمكن الوصول إلى نتائج يقينية في ذلك، خلافا لباختين الذي أقر أن الكلمة في الظاهرة الأيديولوجية، وكذلك أيضا تقمص الشاعر شخصية (شهريار) في قصيدة (شيء من ألف ليلة وليلة) قائلا [1]:

أطير كـــل ليلة علـى جوادي الأسـود المجنح المـسحور

إلى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور

أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة

ألتف في عباءة النجوم

أحمل مصباح علاء الدين

أغرق في الفجر المغني الشاحب الحزين

أمد سلما من الأصوات

أرقى به لبابل

مغنيا وساحر

هذه الأصوات التي يمدها البياتي هي أصوات شخصيات ألف ليلة وليلة مثل صوت (علاء الدين) صاحب المصباح في الحكاية والقصيدة السابقة، ليرقى به للماضي الجميل الذي يراه في بابل ويظهر صوت علاء الدين صاحب المصباح وبساط الريح في قصيدة (نقد الشعر)، قال فيها [2]:

لو أنني ثويت في القمم، في خاتمك السحري

يا أميرة الألغاز

(١) الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٨٧.
(٢) م.ن : ٢/ ١١٩.

لو أنني حملت في نهارك المصباح

لو أنني عمدت إلى دكان فلسفاتكم في أيما دكان

قصائدي، لو أنني كفرت بالإنسان

لكان لي بساط ريح النـــــــــــار

وذهــبُ الأمـــــــــــــــــير

لكان إذن في الحاضر قد نال جميع نفائس ألف ليلة وليلة لو أنه باع قضية الإنسان، ولكنه آثر أن يحمل قضية الفقراء والعامل والمجتمع وغيرها من القضايا الاجتماعية على نفائس الدنيا، وهذا هو المراد من تعدد الأصوات في النص، وهي أصوات (علاء الدين ـ الأمير ـ الحسن الصائغ ـ الأمير أشرف وكنوز ملك الجن..).

وتتجلى شخصية علاء الدين في قصيدة (قصيدتان إلى نادية) والقصيدة الأولى باسم مصباح علاء الدين، جاء فيها[1]:

صغيرتي نادية

رأيت في سماء الله عينيك

غدا بمصباح علاء الدين من جزائر المرجان

أعود يا صغيرتي إليك بالأزهار

من نهاية البستان

فكل ما فات من سماع صدى صوت الأسطورة ما هو إلا تعدد صوتي دخل بلغة الشعر وهو صوت الأسطورة ولغتها.

ب ـ الحوارية مع الأساطير الغربية

لعل أشهر الأساطير الغربية على الإطلاق ما جاء على لسان هوميروس في الإلياذة عن حصار طروادة والملك الحطاب، وعن لغة الأسطورة في هذا قال البياتي [2]:

(١) م.ن: ٢/ ٤٦٠.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٦٩.

صيحاتك كانت فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة

العذراء وكانت ملكا أسطوريا يحكم في مملكة العقل

الباطن والأصقاع الوثنية حيث الموسيقى والسحر الأسود

لغة الأسطورة

تسكن في فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة العذراء

فلماذا رحل الملك الأسطوري الحطاب

وفي الإلياذه لهوميروس يصف حصار طروادة وهي تظهر الصراع المحتدم بين الملك (اغا ممنون والبطل الأسطوري(أخيل) وملكها أوديسيوس والتي لم تنته إلا بخدعة الحصان الخشبي الكبير الذي كان يختبئ الجنود بداخله... وهنا دخلت عبارة (لغة الأسطورة) أي الخرافة، ولغة الأسطورة لغة قديمة فلما سكنت فأس الحطاب زادة قوة، ليكون التساؤل قويا في تعبيره لماذا رحل؟!

فمصيرهم مع قوتهم إلى الفناء، وإضافة كلمة الأسطورة إلى كلمة (لغة) تهجين، لأنه لا توجد لغة رسمية اسمها لغة الأساطير، وإنما هي العبارات والمفردات والتراكيب القصصية الدالة عليها ، وكذلك عند الفينقيين أسطورة (عشتار) أو عشتروت وهي باعتقادهم آلهة الحب وهي للحرب عند الفينيقيين وتاينت لدى القرطاجيين، وفينوس عند الرومان، فمن ذكرها واسمها قال البياتي من قصيدة (عشتروت) [1]:

عشتروت

ربيعنا لن يموت

ما دام عبر البحار

امرأة تنتظر

يا حبها المحتضر

ناديت من لا يعود

فضع بكفي القيود

(١)الاعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٠٤

وهي ذاتها عشتار في قصيدة (الأمير والغجري)، قال [1]:

حبي أغنية كتبتها ساحرة فوق معابد عشتار

في فجر الإنسان الأول قبل الألف الثالث من آذار

بعد الطوفان وقبل النفي إلى الصحراء

أي: حبي حب مخلص تام في أعلى مراتب الحب الخالص، وهو حب قديم أزلي. في هذه القصيدة سمع صدى أسطورة (عشتار) لتكون مرجعا معينا للشاعر على إظهار مشاعر، مشاعر الحب والعشق.

ومن الأساطير القديمة ما عرف من رواية دون كيشوت الإسبانية القديمة، ذلك الرجل الذي يطارد الشر فيقاتل طواحين الهواء ظنا منه أنهم الأعداء، قال البياتي من الآلهة والمنفى [2]:

وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء

وامتطيت القمر الأسود مهراً

يتحدث عن معاناته وألمه وتمزقه الروحي المشتت. فمن عبارة (طواحين الهواء) يسمع صوت (دون كيشوت) الفارس غريب الأطوار مستفيدا منها لإظهار معاناته، وعدم فهم الآخرين له.

ومعلوم أن في الأساطير قوى خارقة للعادة، كقوة الطبيعة مثلا والحب والخير لذلك استعمل البياتي هذه الفكرة في قصيدة (السجين المجهول) قال [3]:

عبر باب السجن عبر الظلمات

كوفنا يلمع في السهل، وموتي، والنجوم

لم يزل عالمنا أروع مما

حدثونا عنه مما صوروه

في الأساطير لنا، أروع مما صوروه

لم يزل يحفل بالخير، وبالحب العميق

(١) م.ن: ٢/ ٢٨٨.
(٢)الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٤١٨.
(٣) م.ن: ١/ ١٥٢.

ومسرات لياليا العميقة

والطواحين العتيقة

فقد ارتبط ذكر (دون كيشوت) بالطواحين وقد استعمل الشعراء هذه الأسطورة ؛ لكثرة مالها من دلالات واسعة، فصوت الفارس الغيور المدافع عن الخير (دون كيشوت) طالما تردد في الشعر العربي الحديث، وهي رحلة الوهم و الحقيقة.

وقصه القربان كثيرة الذكر في الأساطير ولا سيما عالم البحار، فمن ذلك قال البياتي[1]:

أغمض عيني، فأراها تتقدم نحوي

حاملة قربان البحر وطيف الألوان

تتوهج فوق الجدران البيض وفي اللوحات

وردة حب حمراء

وذلك مثل شعوب (الأزتك) و (الإنكا) وغيرهم في أمريكا الجنوبية، القصيدة في الحب واستخدم البياتي هذه التقنية ليظهر حبها له على سبيل النرجسية.وهنا يكمن مفهوم الحوار عند باختين ويتحدد، ذلك عندما يتقاطع صوت مع صوت آخر وهو تعداد الأصوات (البوليفينية)، فـ" مفهوم الخطاب عند باختين يتحدد من خلال الحوارية التي تتواصل مع تعدد الأصوات (البوليفنية) وهو تعدد يظهر الخطابات وجد آلياتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها، والمتكلمة عبر لغتها، والتي تتقاطع معها أصوات أخرى"[2]. وهكذا يظهر التعدد الصوتي في المرجعيات الأسطورية.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٥٤٧

(٢) ينظر: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، عبد الرحمن حجازي، دار علامات، جدة، ٢٠٠٥م: ١٣٣.

الفصل الثالث

آليات تعدد الأصوات في النص الشعري عند البياتي

الفصل الثالث

آليات تعدد الأصوات في النص الشعري عند البياتي

الشعر جنس أدبي خالص، وهو الأكثر تأثيرا وقربا للمجتمع، لا سيما شعر البياتي الذي تبنى قضايا الشعب والمجتمع، فتعددت أساليبه وتنوعت لغاته واختلفت أيديولوجياته ليكون أكثر تأثيرا وإقناعا لدى المتلقي.

ومن أساليب الشعر الحر قصيدة القناع، وقصيدة المعادل الموضوعي، والقصيدة الدرامية.

المبحث الأول

الحـــــواريـــــة فـــــي تقنيـــــة القنـــــاع

القناع لغة: " قنع بنفسه قنعا وقناعة: رضي... والمقنع بفتح الميم العدل من الشهود... والقناع: أوسع من المقنعة، وقد تقنعت به، وقنعت رأسها. وقنعتها: ألبستها القناع فتقنعت به.." (١).

فالجذر " قنع" له معان عدة في أمهات المعاجم منه ما سبق، وذاتها في المعاجم الحديثة كالرائد ولكنه قدم المعنى الأكثر استخداما، قال " القناع: ما تغطي به المرأة رأسها، ما يستر به الوجه..." (٢).

أما اصطلاحا:" جزء من الطقوس الدينية البدائية التي تهدف عن طريق السحر إلى مواجهة الطبيعة. ثم استخدم في نوع من المسرحيات المزدهرة في بلاط الملوك في عصر النهضة بأوروبا حيث كانت الشخصية المسرحية تتقنع وتتنكر وتشترك في موكب رمزي"(٣).

أما دوافعه فقد استخدمه الشاعر الحديث " ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، غالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات التي تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديما متميزا"(٤).

ويقاس العمل الأدبي اليوم بما يثيره من عواطف ومشاعر في النفوس، ربما يستعمله الشاعر من تقنيات والتفافات في الشخصيات التي تكثر فيها الأصوات لتحرك في النفس الخيال والفكر والعواطف أو

(١) لسان العرب: ٢٩٧/٨، ٣٠٠.
(٢) معجم الرائد، جبران مسعود: ٦٤٨.
(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م: ٣٠٤.
(٤) أقنعة الشعر المعاصر(مهيار الدمشقي)، جابر عصفور، فصول، المجلد ١، العدد(٤)، ١٩٨١م: ١٢٣.

كل ذلك معا. فقد سئم الشاعر العربي من الغنائية المفرطة في القصيدة ولذا لجأ الى وسائل جديدة في الأداء الشعري بتقنيات متنوعة ، ومنها القناع والذي يخرج الشاعر فيه من شخصيته الى شخصية أخرى عبر تقمصها فيقترب من الدرامية في النص الشعري، و ليخفي شخصيته خلفها ويعبر من خلالها عن واقعه المأساوي وتطلعاته الفكرية .فتتداخل العلاقة بين انا الشاعر والهو في القناع ، ومن هنا تتداخل الأصوات وتتعدد في قصيدة القناع بين صوت الماضي والحاضر .

ومن قصائد القناع للبياتي قصيدة بعد الربيع التي تحدث بها بلسان الفلاح الفقير، القناع ذاته قد أشار إليه في قصيدة (سوق القرية) أما في قصيدة (بعد الربيع) قال [١]:

يا ليالي الحرمان في كوخي النائي

ويا خيبة الحقول الحزينة

موسم الحب والحصاد سيبقى

حلما ترقب العيون فتونه

أنا رويت بذرتي بدمائي

وتجاهلت أنها مسنونة

وتعهدتها وكنت ليأسي

أتمنى بأن تظل دفينة

هكذا يتحدث البياتي بلسان الفلاح ويصف حرمانه ويأسه وفراغ حقوله بلسان الفلاح وكأن الفلاح هو الذي يتحدث، ويتجلى ذلك من ياء المتكلم في (كوخي) والضمير (أنا) وأما عن إشارته لذلك . على سبيل المثال وليس الحصر . ما جاء في قصيدة (سوق القرية) [٢] قال:

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي وفلاح يحدق بالفراغ:

(١)الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ١٢٣.
(٢) م.ن: ١/ ١٣٤.

" في مطلع العام الجديد

يداي تمتلأن حتماً بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء ".

عندما قال: (في مطلع...) هنا لبس البياتي شخصية الفلاح وتقمصها وأظهرها متأملة فقيرة، فالشمس: الحق، والحمر الهزيلة: رمز الاستغلال، والذباب: الاستغلال والاستعمار أو من يمتص دم الفقير...، وحذاء جندي قديم: أي معروض للبيع فهو يتداول الأيدي والفلاح يتأمل أن يشتريه في مطلع العام الجديد، لأن الحرب قد انتهت والجندي ما عاد يحتاج حذاءه، وهو فقير معدم محتاج لثمنه، وعندما سأل الفلاح عن سعره رآه مرتفعا فصدم من ثمنه الباهظ فجحظت عيناه وصار يحدق في الفراغ، والفراغ قد أتى ليدل على خلو الحقول من أي زرع.

ويدل على غلو سعر الحذاء قوله بلسان الفلاح (يداي تمتلأن بالنقود) وهذه العبارة ذاتها تدل على بساطة حلم الفلاح، بساطة حلم الطبقة الكادحة وبالتالي فأذا كان الاتحاد السابق بين ضمير الانا والهو سيختل بالانتقال من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب هم الذي يمثل صوت الراوي فانه لا يخل من اتحاده بالقناع (الفلاح) الذي صنعه لذاته مادام الموقف هو رفض الظلم ومواجهة الواقع فانه يقول بالنيابة عن الكادحين من أحزان البنفسج [1]:

الملايين التي تكدح لا تحلم بموت فراشة

وبأحزان البنفسج

أو شراع يتوهج

تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيف

أو غراميات مجنون بطيف

فالرؤية الواضحة لهذه الأمثلة تقول إن الموقف الذي اتخذه الشاعر ثابت، فقد ارتدى قناع الفلاح نيابة عن الطبقة الكادحة ولكنه لم يناقض نفسه ولم يتخل عن موقفه في الشعر من قضية الكادحين، وإن قناع الفلاح كان خير معين له على إيضاح فكرته.

(١)الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢/ ٢٤٥.

أما عن القناع الديني فقد ارتداه البياتي في قصيدة (المجوسي) التي أتبعها تماما في ديوانه بقصيدة (هكذا تكلم زرادشت) وزارا هذا .كما هو سائد .نبي الديانة المجوسية التي تقدس النار. قال البياتي من قصيدة المجوسي مرتديا قناعه [1]:

سكبوا فوق ثيابي الخمر، عربدت من الحب، وراقصت الفراشات وعانقت الزهور

منحوني عندليباً وقمر

ومرايا وتعاويذ وقطرات مطر

وأنا لم أتعد العاشرة

وعن ذات الشخص قال البياتي ثانيا خالعا قناعه [2]:

المجوسي من الشرفة للجار يقول

يا لها بنت كلبة

هذه الدنيا التي تشبعنا موتاً وغربة

كان قلبي مثل شحاذ على الأبواب يستجدي المحبة

وأنا لم أتعد العاشرة

كان البياتي قد تحدث بلسانه مظهرا صوته أي (المجوسي) ثم عاد وتخلى عنه ورمى قناعه وهذا اضطراب في الشخصية يدع القارئ يسأل: من هو هذ المجوسي؟ هل هو البياتي أم غيره، والظاهرالمؤكد أنه قد تحدث عنه أولا وتركه ثانيا في أسلوب التفاف بالشخصيات" إن الخصائص الأسلوبية القوية التي ترسخ النص الإبداعي أو تجعله خالدا تعود إلى ما يمتلكه من قيم متجددة أهمها الموقف الإنساني الذي تختزن عصارة التجربة الإبداعية للإنسان، ويصوغها رؤى وطموحا، ويبغي ديمومة وتأثيرا وتغييرا"[3].

وقد ذهب البياتي في قصيدة القناع إلى تقنية فنية مستحدثة، مفادها أن يلبس قناعا لإحدى شخصياته على سبيل الإيحاء والتشبيه لاختزال الموقف وبراعة التصوير، وقد تجلى هذا في قصيدة

(١) م،ن: ٢/ ٢٠٣.
(٢)الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٠٣.
(٣)الإبداع والنص الأدبي، د. محمد عيسى، مجلة جامعة البعث، المجلد: ٢١، العدد: ١، ١٩٩٩م: ١٠

(طردية) التي أظهر بها الحزن على (لوركا) معطيا إياه قناع الأرنب ولمن طاردوه وقتلوه كان قد ألبسهم أقنعة الكلاب، قال [1]:

الأرنب المذعور عبر الغسق الغارق في الضباب

تنهشه الكلاب

بكم تبيع أيها الصياد!

شهادة الميلاد

والأرنب المذعور

ليموت تحت قدم الصياد

. لوركا يجر واقفا للموت في الميلاد

أمامه كانت كلاب الصيد تجري

تنبح الجلاد

يبدو للوهلة الأولى أن القصيدة من الأدب المتعلق بقصص الحيوانات كما في كليلة ودمنة، لكن سرعان ما يكشف البياتي القناع عن شخصية الأرنب ليظهر ورائها لوركا.

ويلبس البياتي في القصيدة ذاتها قناع شخصية القائد العربي طارق بن زياد بعد أن ألبس لوركا قناع شخصية الأرنب، وذلك في القصة المنسوبة إليه والتي مفادها أن أحرق السفن التي أوصلته للأندلس وقال: العدو من أمامكم والبحر من خلفكم.

قال البياتي [2]:

مولاي قال النجم لي، وقال لي الرماد

إياك والفرار

أمامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد

(١)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٦٩.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٧٠.

فليس أمام الفقير إذن إلا مواجهة عدوه، أي محاربة أسباب الفقروالثورة عليه، والفقير هنا في هذا النص حاله كحال الجندي في جيش طارق بن زياد.

وفي قصيدة (الجرادة الذهبية) أيضا يأتي البياتي بتقنية جديدة تضاف إلى سابقها وهي أن يلبس قناعا لشخصية من شخصياته، وهذه التقنية أو الآلية الجديدة هي لبس قناعين معا الأول: قناع اللاجئ الذي يتحدث باسمه والثاني الذي يتوارى خلفه قناع رجل ميت، قال [1]:

أزحت عن قلبي أطباق الثرى وكوم الحجار

كسا عظامي اللحم

وانتفخت بالدم

عروقي الميتة الزرقاء

مددت للشمس يدي فاخضرت الأشجار

بكى أبو العلاء

وهو يراني ميتاً حياً، وحياً ميتاً في ساعة الميلاد

أبعث حياً بعد ألف عام

في ساحة الإعدام

وفي خيام اللاجئين ومقاهي مدن العالم دون وطن أو بيت

لاجئ وميت، هكذا ظهر البياتي السارد للنص، وصوته هو كشاعر لم يظهر أبداً في هذا النص المطوَّل فقد اكتفى بقناع الرجل اللاجئ الميت الذي يبعث للحياة.

ومن اللاجئ الميت إلى التصريح بقناع الساحر الميت قال من (العراف الأعمى) [2]:

يرتدي الشاعر ثوب الساحر الميت يخفي وجهه تحت القناع

ويعاني من حضور الكلمات

يتبع الشمس التي مدت وراء القبر للموتى ذراع

(١) م.ن: ٢/ ١٦٩.
(٢)الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٨٩.

وعلى أرصفة الليل يغني الساحرات

تتعدد إذن آليات القناع في شعر البياتي، وكثرت ألوانه، ومن ألوانه أيضا أن أعطى صفة الموت وقناع الموت لمن هو أشبه بالأموات الذين لا يبصرون شيئاً من الحياة ولا يرون منها لا الحقيقة ولا غيرها، قال من (المغني الأعمى) [١]:

مطر يتساقط فوق مساجد طهران

مطر ونعاس

وسحابة خوف تجتاح الناس

لكن مغني الموت الأعمى

كان يغني للموتى العميان

هو . لا شك . كان ينشد الشعر للأحياء، ولكن دون أن يعطي نتيجة أو فائدة، أو قيمة فنية فكان حينها حال السامعين أشبه بحال ذاك الشاعر (المغني) ضرير البصر.

وإن كان الشاعر ضرير البصر فمن سمعه ولم يهتم به أعمى البصيرة، وهذا النص يشير إلى قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّهَا لا تَعْمَى الأَبصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ ﴾ [٢].

وهكذا استطاع البياتي أن يجمع بين عالمي الموت والحياة، فهو مزج بين عالمين مختلفين، وهذا القناع أتاح للبياتي " التوفيق بين ما يموت ومالا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوزه"[٣].

ويثير البياتي الخيال ويحفز الفكر على العمل باستعماله القناع الشعري ما بين ذاته والشمس فيقول من قصيدة (تحولات نيتوكريس) [٤]:

ترحل الشمس إلى البحر

وفي يدها خصلة شعر الملكة

---

(١) م.ن: ٢/ ٤٧١.
(٢) سورة الحج، الآية: ٤٦.
(٣)تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م: ٤٠٦.
(٤)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٨٤.

وقناع وثني ودم

سال فوق الطرقات المهلكة

وأنا الكاهن في معبدها

تركتني في أرض المعركة

أرتدي أقنعتي متنكراً

والحقيقة هي أنه يرتدي أقنعته متنكراً بزي كاهن في معبد الشمس التي ترتدي هي الثانية قناع الوثن والدم، بل ويرتدي إضافة لزي الكاهن زي المحارب وقناعه في ازدواج لافت والقناع هنا رمز تاريخي، وهو " محاولة لخلق موقف درامي بعيد عن التحدث بضمير المتكلم"(١).

وفي خضم استعمال تقنية تعدد الأصوات والحوارية الأسطورة كثيراً ما كان البياتي يتقمص شخصيات الحكايات والأساطير كشخصية السندباد مثلا، جاء في قصيدة "شيء من ألف ليلة وليلة" (٢):

أطير كل ليلة على جوادي الأسود المجنح المسحور

إلى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور

أحمل زادي ورمادي نحو سفح جبل الخرافة

فالبياتي في هذه القصيدة يرتدي قناع شخصية السندباد الخرافية الواردة في ألف ليلة وليلة.

ويتقمص كذلك شخصية شهريار ويخاطب شهرزاد في قصيدة الأمير السعيد، يقول على لسان شهرزاد وهي تخاطبه "أي شهريار الأمير" في تقنية قناعية قل نظيرها (٣):

وأنت في حديقتي تسير
يا سيدي الأمير
منفرداً سعيد
تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء

فالقناع إذن قناع أسطوري شعبي، وقد وظف الشعراء العرب في العصر الحديث شخصيات ألف ليلة وليلة على نطاق واسع، ذلك لكثرة رموزها وتعدد دلالاتها " حتى لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين الشعر

(١)اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨م: ١٥٥.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٨٧
(٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ١٩٦.

الحديث إلا ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصائده"[١].وتقمص البياتي أيضا اقنعة دينية وفكرية كقناع الحلاج، ويعد البياتي المنظر الأول بين رواد الشعر الحر لتقنية القناع ، بل على يديه نضجت هذه التقنية الحوارية التي يتحد من خلالها الماضي بالحاضر لتعبر عن أفكار الشاعر وتوجهاته ، فكان لهذه التقنية الأثر الواضح في التعدد الصوتي داخل النص الشعري.

(١)استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد: ٥٥.

المبحث الثاني

الحوارية في قصيدة المعادل الموضوعي

المعادل الموضوعي: مصطلح أدبي عرفه الشعر الحديث مع الشاعر والناقد الأمريكي توماس أليوت بوصفه معيارا نقدياً نقدي[١]، وهو بأبسط صورة أن تدل كلمة على كلمة أخرى، كما هو قريب من علم الدلالة والتطور الدلالي للكلمة، كأن تدل كلمة (شعري) في الشعر القديم كما في (ليت شعري) على كلمة (علمي) فتكون الدلالة (ليتني أعلم) أو كلمة (قلمي) دليل على (علمي) أو في قول أحدهم فناً (ستشرق الشمس يوماً) أي: سيعود الخير والحق وسيتبدد الظلم يوماً. وهذا من فنون الرمز الشعري.

وأما عن جوهر المصطلح فهو " الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة فنية"[٢]، هي العثور على معادل موضوعي و " قد ينحرف مستعمل الكلمة بالكلمة عن معناها إلى معنى قريب أو مشابه له فيعد من باب المجاز، ويلقى قبولا من أبناء اللغة بسهولة"[٣].

ولكن كل هذا لا يدل من قريب أو بعيد على شخصية الشاعر " وهذا الشيء الذي يقدم لنا في أية قصيدة لا يكون ولن يستطيع أن يكون شخصية الشاعر"[٤].

وكلما كانت العلاقة الدلالية أبعد ما بين الكلمة الأصلية ومعادلتها كان الرمز أصعب وإن زاد البعد بينهما في دلالة كل منها كان الرمز أشبه ما يكون بشيفرة يصعب حلها وزال عنها عنصر إمتاع القارئ في الكشف عن المعنى المراد من المعادل الموضوعي أو يصح من الرمز الشعري، فالطبيعي " إن تجريد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية لا يعني بالضرورة فقدان كل وحدة تربط بين الكلمات والجمل. ولكن الوحدة التي حرص عليها الرمزيون وحدة من نوع جديد لأنها تعتمد على ما يسمى بالمواءمة الإيحائية بين الكلمات. فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انسجاما صوتيا غير مقيد بجدول الدلالة"[٥].

---

(١) ينظر: أليوت الشاعر الناقد، ماتيس، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥م: ٢٥ ـ ٣٣.

(٢) م.ن: ١٣٣.

(٣) علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م: ٢٣٠.

(٤) جوانب من الأدب والنقد في الغرب، حسام الخطيب، منشورات جامعة دمشق،ط٥، ١٩٩٥م: ٤٠٥.

(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، تأليف الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م: ١٢٥.

ومن النقاد من قدم الإشارة على الرمز مثل ديكارت [١]، ولكن اغلبهم لم يفعل ذلك[٢]، ولعل الصواب هو راجع لما يعرف بأنه " أثر الشعور في تقديم شيء على آخر"[٣]، ذلك عند الشاعر على أقل تقدير.

فالمعادل الموضوعي يختلف عن القناع الذي يعبر عن ذاتية الشاعر ، اما المعادل الموضوعي فهو ان يوزع الشاعر ذاتيته عل كينونات وشخصيات متعددة، وفي قصيدة (عن الميلاد والموت) أتت كلمة الريح خارجة عن دلالتها الحقيقية لتدل على التيارات الفكرية والصراعات المتفاوتة، ولكن لا يمكن الجزم بأن البياتي كان يقصد في هذه القصيدة بغداد أم شيئا آخر، على أن السياق العام المتشائم يدل على أنه يقصد بغداد، قال [٤]:

عندما تسقط في الوحل صبية

عندما تنغرس السكين في لحم الضحية

عندما تصبح عصا الساحر حية

ستعودين مع الشمس خيوطاً ذهبية

ومع الريح التي تعوي على شطآن ليل الأبدية

غنوة أندلسية

(الوحل) دلت على الطريق الخاطئ غير السليم، بل ان الأسلوب التصويري هو معادل موضوعي هنا لذلك ينقل لنا صورة مقتل الطفلة ويظهر مشهد تحول العصا الى حية لتكون الاندلس عربية وبغداد بعيدة عن سلطة الظلم ، فهي لن تعود ، والسطر الشعري الثاني دل سياقا على (الغدر) والثالث دل على الإعجاز، والشمس دلت على الحق، و(ذهبية) دلت على الأصالة والعز والريح أيضا كمعادل موضوعي دلت على كثرة الصراعات والهيجان وغنوة أندلسية دلت على الرفاهية والسعادة والجمال. فكل الكلمات أتت متسارعة متتابعة في أسلوب محبب لدى القارئ، ومقنعا له وقريبة كانت الدالة مع معادلتها، ولعل هذا التغيير كان أشد تعبيراً من لو أنه أتى بالكلمة المرادة ذاتها.

(١)ينظر: الخيال الرمزي جيلز دوران، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م: ٢١ ـ ٢٢.
(٢)ينظر: النقد الأدبي في القرن العشرين، جان أيف ناديبه، ترجمة قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣م: ٣٢٢.
(٣)دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد المبارك، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٩٧م: ١٩١.
(٤)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٧٦.

وهذا من أسلوب البياتي في شعره، ويشبهه ما جاء منه في قصيدة (الموت في غرناطة) إذ جعل من التراكيب (تشق بطن الحوت) (وتفتح التابوت) تراكيب تدل على الصمود والإصرار على الحياة وغير ذلك مما جاء في النص، قال [1]:

عائشة تشق بطن الحوت

ترفع في الموج يديها

تفتح التابوت

تزيح عن جبينها النقاب

تجتاز ألف باب

تنهض بعد الموت

عائدةً إلى البيت

فعائشة مصرة على الحياة، تود رؤية الأشياء على حقيقتها، تجتاز ألف باب، أي تزيل كل العوائق من طريقها، والنتيجة العودة إلى مكانها الطبيعي... والمعادل الموضوعي أتى في هذا النص على هيئة تراكيب، وليس ألفاظا فحسب...

ومن الرموز الصعبة والمعادل الموضوعي البعيد الدلالة قصيدة (البحث عن الكلمة الضائعة) التي أتت مطابقة لعنوانها الدال على الغموض المتعمد، فالكلمة المقصودة تحتاج البحث للوصول للفهم الصحيح لها، قال البياتي فيها [2]:

الزمن الضائع والأرض التي تهجرها الطيور

والموت في الظهيرة

في النفق المسدود

تمزق الجذور

في باطن الأرض، انهيار هذه السدود

(١)الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٣٣.
(٢) م.ن : ٢/ ٨٩.

صيحة أنثى الحيوان، رقصة الأفعى على الأنغام

تراكم الحزن، اختناق الصمت في الزحام

عذابك المقيم

أشعل هذي النار في الهشيم

أيقظ نيسابور

وكسر الزجاج في نوافذ الماخور

خيط دم يجري على الأرض الموات، في عروق النور

. أما المعنى المتحصل بعد البحث عن الكلمة المفقودة هو التالي:

. الخسارة التاريخية وخسارة الوقت وضياعه في هذه الأرض المليئة بالحروب

. والقتل للشباب وفي ربيع العمر

. في هذا السرداب الذي لا يوصل لنتيجة

. ونسيان الأصالة والعروبة وروابط الوحدة

. المتأصلة، وزوال كل ما يمنع تدفق الحرب

. وتعاظم الشعور بالألم، وثمة مستفيد راضٍ عن هذه الحرب، يرقص طربا لها...

. سيادة الحزن في العراق وتعاظم المصائب، والظلم سائد فلا جرأة على الكلام

. كثرة الآلام

. كانت سببا للهدم والآلام

. وجعلنا نعتز بالماضي الجميل وبنيسابور عاصمة الثقافة والعلم

. كما أن هذا العذاب حطم أماكن اللهو

. وبات الدم يجري على أرض الخير، وهي نبض العلم والخير للأمة.

فكل القصيدة رمزية تتبع للمعادل الموضوعي، وخرجت دلالات تراكيبها، ومعاني ألفاظها إلى إيحاءات أخرى غير التي دلت عليها معجميا

وقد انحاز البياتي إلى المعادل الموضوعي، عدل عن القول المباشر بعبارات أخرى تدل عليه، تحتويه وتتجاوزه إلى قوة في التأثير، وإلى معان أخرى يدركها القارئ بالتدبر والتفكير، وهي في الفن لغة الشعر أو الشعرية، وهذا ما يعرف بأثر الحدث الكلامي عند الدلاليين، وهذا العنصر اهتم به المفسرون والنقاد ومحللو النصوص، وتأثير النص يتوقف على:

. قوة وقعه على مستقبليه.

. المساهمة في الوصول بمنتجه إلى غايته بتأسيس صلة بين مادة النص وخطوات خطة ما، فهناك نوع من تحليل النصوص ينطلق من فعل النتاج الرمزي في متلقيه الذي يتفاعل مع بناه(١).

ويستعمل البياتي أسماء عناصر الطبيعة للدلالة بهم عن معان أرادها أكثر تأثيرا في المتلقي كأسماء الزمان (ليل . خريف . فجر) أو من الطبيعة الصناعية (مدخنة . حان)أو من الطبيعة الطبيعية (ريح . سنديان . ربوة) أو الطبيعة السماوية (عصفور . حمام . سحابة). قال من (الموت في الخريف) (٢):

عيناك في ليل الخريف إلى المدى تتطلعان

ماذا وراء الربوة الحمراء غير السنديان

وسحائب تبكي ومدخنة وحان

تبني لأمر ما شباكه عصفورتان

عشا من الدم والدخان

وأتت كالحلم المسجي ذابل دامي الجنان

يا صامتاً، والريح تعول في الظلام

انطق ولو حرفاً! ما جدوى الكلام؟

وعلى جنبيك يا رفيق الفجر فجر من سلام

وهنا يظهر أسلوب التصويري الذي يجسد الحبيبة وهي تتطلع الى الخريف رمز الموت وهنا تحمل هذه القصيدة الكثير من المضامين الإنسانية الدالة على اليأس فالموت كالحياة، الذي يؤدي الى المعادل الموضوعي أتى عنوان القصيدة من مبتدأ معرف بأل التعريف الجنسية وهو الموت المعهود أي:

(١) ينظر: فصول في علم الدلالة، الدكتور فريد عوض حيدر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠١١م: ١٤٢-١٤٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٤١.

المعروف، و (أل) الجنسية الثانية، فكأن التعريف أتى لتقوية الاسم لا لزيادة معنى فيه.. فهو لم يتحدث عمن مات، ولا عن أي خريف، والخريف معادل موضوعي عن الحزن، وكذلك لفظة الموت معادل عن عدم الحياة المستحقة اللائقة وليس هو الموت بعينه، وهذا التعبير المجازي عن الموت أتى في القرآن الكريم كما في قوله تعالى: " وما يستوي الأحياء ولا الأموات"(١) أي: وما يستوي الأحياء القلوب بالإيمان بالله ورسوله والأموات القلوب.. أو كقوله تعالى: " ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت"(٢).

يتحدث الله تعالى عن حال أهل النار، إذ تأتيهم أسباب الموت من كل مكان لكنهم لا يموتون فالموت المراد في عنوان النص والذي تردد فيه ليس الموت الحقيقي إنما هو أسباب الموت فتكون الحياة أشبه بمن هو ميت... فهي معادل موضوعي عن صفة الألم واليأس وشدة الحياة..

وثمة شي من الغموض في النص، فقوله: (تبني لأمر ما) أتت (ما) كما في إعرابها: "اسم مبهم مبني على السكون لا محل لها من الإعراب" فهي مبهمة فالبياتي لم يحدد ما هو الأمر الذي أبنت له، كما أنه لم يحدد إبهاما وتغميضاً من هو المقصود بكاف الخطاب في (عيناك) ولكنها مبنية على الكسر، فإذن هو يخاطب مؤنثا، والمرجح من النص أنه يخاطب بغداد والربوة موصوفةً باللون الأحمر، فهي معادل موضوعي عن الحرب والدماء. والسنديان دلالة على الكآبة ومعادل موضوعي له، إذ إن السنديان شجر متساقط الأوراق، وكذلك هو من الأشجار المتجذرة في التربة، فكذلك معادل عن صفة الأصالة..

والسحائب تبكي: لا يقصد تمطر، إذ إن السياق يدل على البكاء الحقيقي في تعبير مجازي وأراد منها اشتراك عناصر الطبيعة مع الإنسان بالشعور بالحزن والأسى.

والمدخنة معادل عن تلون الهواء باللون الأسود، معادل عن مستقبل الأيام، فالرؤية غير واضحة لكنها غير مبشرة... والحان معادل عن اللهو وعدم أخذ الأمر بعين الجد، لذلك هو في القصيدة يخاطب أصحاب الكلمة بالكلام والحديث....

و"الريح تعول في الظلام" معادل عن معنى "والصراعات لها صوت مسموع في هذا الليل المخيف"... والظلام أو الليل أراد منه إظهار الواقع السيء..

أما عن دق أجراس الحمام، فهي تدق عند الحركة أي أول الفجر، والفجر هنا كما قال (يا رفيق الفجر) رمز للأمل وتبدد الظلمة.. وتحولها إلى سلام بعد الدم والحرب..

(١) سورة فاطر، الآية: ٢٢ .
(٢) سورة إبراهيم، الآية: ١٧ .

والشاعر البياتي يتحدث عن بغداد بكل وضوح في قصيدة (الربيع والأطفال) مستعملا تقنية المعادل الموضوعي، قال [1]:

كأعين الموتى، على طريق

بغداد

كانت أعين الأطفال

تبكي وتبكي:

إنه الربيع

عاد إلى بلادنا

عاد إلى الحقول

بلا فراشات، بلا أوراد

وفي بلادي يصنعون الخمر من دموع

أمواتنا، ومن دم الأطفال

ويصلبون الشمس في ساحات

مدينتي بغداد

بلا أراجيح، بلا أعياد

تبكي الأطفال إذن مثل الموتى حزنا على الربيع القادم الحزين، وأما قوله: يصلبون الشمس، فقد أراد منه بأنهم يقلبون المفاهيم، فالصواب هو أن يصلبوا الشيء في وضح النهار والشمس والمدينة الموحدة الأبواب يعني انغلاقها على الآخرين، فهي في حالة عزلة لذاتها، وبلا أراجيح وبلا أعياد، يقصد: بلا فرح ولا عيد ولا بهجة، فلا شيء من أسباب السعادة تراه آنذاك فالشاعر عبر عن الواقع المأزوم الذي تعيشه بغداد بشخصيات الأطفال رمز البراءة والطهر وكينونات أخرى ليخلق لنا معادلا موضوعيا للواقع المعاش.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٤٩.

وأكثر ما يرى في شعر البياتي شعره المتألم للواقع الحزين الذي عاشته بغداد، ومن ذلك ومما جاء على المعادل الموضوعي قوله من (الليل والمدينة والسل)[١]:

في ليالي الموت والخلق، وفي الأعماق

أعماق المدينة

لم تزل كالهرة السوداء

كالأم الحزينة

الشوارع مثل القطط السوداء: معادل عن الخوف والرعب في الشوارع

الأم الحزينة: أحياء تفتقد أبنائها الذين هم بين ميت ومهاجر..

ومن خلال هذه الأمثلة المتنوعة تظهر صحة رؤية نظرية أصحاب السياق، فالعبرة بالوسيلة التي تستعمل بها الكلمة، وليست بالمعنى المعجمي لها، فمعنى الكلمة عند أصحاب هذه النظرية هو استعمالها في اللغة أو الطريقة التي تستعمل بها أو الذي تؤديه، ولهذا يصرح فيرث بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تنسيق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة[٢].

ويقول البياتي من قصيدة (طريق الحرية) [٣]:

عبر الصحارى الموحشات ترن أجراس الحياة

في الليل معلنة: بأن عدوها الممقوت مات

وإلى المدائن والقرى المتناثرات

عبر الصحارى الموحشات

ينسل ضوء الفجر أقوى من ينابيع الحياة

فثمة اختلاف بين الكلمة الموضوعة في النص، وبين المعنى الذي أراده لها البياتي فالصحارى التي في النص لا تدل على الصحارى المعروفة وهي جمع الصحراء، ولكن تدل على الزمن الضائع والذي عانى منه الناس حتى مات من هو مقصود بالنص ، وترن أجراس الحياة: تعبير مجازي، إذ ليس

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٨٩.
(٢) ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر: ٦٨.
(٣) الاعمال الشعرية الكاملة :٢٩١/١.

هناك ما يعرف بأجراس الحياة. ولكن المعنى المراد من هذا التعبير هو: بدأت الحياة، وهذا البدء للحياة حدث عند موت ذلك الرجل.

وينسل ضوء الفجر: بمعنى بدأت الحياة وانتهت الظلمة في تلك القرى المتناثرات

وكذلك تتجلى تطبيقات المعادل الموضوعي عند البياتي في قوله[١]:

شعري جواد جامح يعد بفارسه الحزين

نحو الينابيع البعيدة

في الجبال

بفارس الأمل الحزين

يا قلب لا تهرم

إن أممنا حباً عظيم

حبي لأطفالي لشعبي

للحروف الخضر

شعري جواد: تشبيه بليغ، ولا تتعدى الصورة هنا تعاليم البلاغة العربية القديمة، وفارس الجواد هو البياتي الذي ظهر حزينا ومتأملا في هذا النص.

ولكن (الينابيع البعيدة) معادل موضوعي لمعنى (الطموح) فهو يتمنى أن تصل معاني شعره المرادة ليس لقلوب الناس فحسب بل لتكون منارة لهم ودالة للخير، كما في قوله (للحروف الخضر) فدلالة اللون الأخضر قصد بها الخير.

فالأخضر " لون الحصب والرزق في اللغة العربية.. ولون النعيم في الآخرة".[٢]

وتظهر بعض الكلمات كمعادل موضوعي في قصيدة (أبي في طريق الشمس) مثل كلمة زيتونة فالزيتون يدل على الخير، قال [٣]:

أعوامه السبعون زيتونة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١/ ٣٤١.
(٢) اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ٧٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٥٣.

عزت على الحطاب والفأس

المعنى: لم تستطع سنوات القحط والقهر، أو كذلك ظروف الحياة والتي عدل عنها إلى معادل لها في لغة الشعر وهو قوله (الحطاب والفأس) أما زيتونة، فعمره الذي في السبعين فهو لم يزل نظرا فيه الخير والشباب.

ولكن كلمة زيتونة تعود إلى موضوع آخر في ذات القصيدة إلى معنى القلة وعدم الخير، وذلك حسب سياق النص الآتي، قال [1]:

يا رحمة الله على عالم

يضج في قلبي ورأسي

لم يبق في قلبي وفي رأسي

لم يبقى منه غير زيتونة

وخمرة تجف في كأس

فكلمة (زيتونة) هنا في هذا السياق إنما دلت على القلة وضياع كل شيء، فالعالم الذي يترحم عليه ويعلن وفاته ما بقي منه غير زيتونة واحدة وخمرة جافة: شيء دون فائدة وقال [2]:

عاد أبي فالأرض مزهوة

به وقلب الحقل في عرس

الكلمة اللافتة هي (أبي) والسؤال: كيف عاد بعد الموت؟ فإذن هو يقصد بكلمة (أبي) الجيل القديم، فهي دعوة للجيل القديم بعدم التخلي عن الأرض وعدم ترك الأجيال القادمة بمفردها.

والكلمة المفردة لها دلالة وليس أي معنى بمفردها خلافا لمن قال: "وقد بالغ بعضهم حقا حين رأى أن الكلمات لا معنى لها على الإطلاق خارج مكانها في النظم"[3]. فلا بد إذن من الأخذ بنظرية السياق حين دراسة الرمز الشعري بأي شكل من أشكاله البسيطة والمعقدة والمعادل الموضوعي والديني والأسطوري والشعبي والسياسي والاجتماعي وما شابه ذلك.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٢٥٣.
(٢) م.ن : ١/ ٢٥٣.
(٣)مبادئ اللسانيات، الدكتور أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٦م: ٣٥٤.

والمعادل الموضوعي . دون شك . متصل بكل رمز شعري، فلذلك هو (معادل) ومنه أيضا ومما يوضح ويؤكد أهمية الأخذ بنظرية السياق التي أكد أهميتها أصحاب نظرية الحقول الدلالية [١] ، يقول البياتي وعلى سبيل المثال ما جاء من قصيدة (أنا يا رماد)، قال [٢]:

أنـــا يـــا رمـاد بقيـــــة من نارها فخذ البقية

هل بعد أن داس الخريف رنـا بقي تبكي عليه

هنا قد يرى الناظر للبيت الأخير أن قوله (داس الخريف) هو استعارة مكنية، لكنها بعد أن صارت مكنية فيها رمز معادل لمعنى ما أراده البياتي وهو ليس تشبيه ذهاب ربيع العمر أي (شبابه) وإنما القصد أيضا أنه أراد إظهار الشعور بدنو الأجل، وذلك يظهر من نظرية السياق، فالخريف فصل معروف من فصول السنة الأربع وكثيرا إذا ما صاحب لفظ الخريف كلمة العمر دل السياق على الشيخوخة وضياع الربيع.

والتعبير جاء قويا جدا وذلك أن داس الخريف، بمعنى (سحق) وهذا يدل على أن الشباب عنده قد انتهى كله دون أي أثر له أو بقية، وقد داس الزنابق (تعبير عن الجمال) بمعنى أنه قد أنهى معه كل جمال يتصل به، كمعادل موضوعي أيضا لجمال فترة شباب العمر.

وقد زاد في ذلك قوله: تبكي عليه، في سياق الاستفهام والتعجبي، بمعنى أنه يتعجب من البكاء عليه قد فات أوانه ليؤكد بذلك فكرته الأساسية والتي عدل عنها بالاستعارة والاستفهام التعجبي وبمشاعر الأسى وهي الوصول إلى آخر العمر والشعور بدنو الأجل.

ولعل البياتي لم يكتف بأن أضمر هذه الفكرة وعدل عنها صراحة ورمز لها بالبيت السابق، ولكنه سرعان ما أتبعها بالكشف عنها والتصريح بها، فكان هذا المعادل الموضوعي تمهيدا للتصريح بموضوعه الذي أراد وهو الشعور بقرب المنية، قال [٣]:

أسقاه أوهاما فـــــــلا أسقى سوى خمر المنيه

فأموت كل هينهـــــــة وأعود للدنيا الشقيـــــه

(١) ينظر: مبادئ اللسانيات، الدكتور أحمد محمد قدور: ٣٥٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٧٩.
(٣) م.ن : ١/ ٧٩.

وثمة بعض المعاني الخفية في شعر البياتي والتي لا يمكن فهمها إلا بعد السؤال بلماذا....؟، والمعنى بعد ذلك يؤكد لقارئه بأنه لا بد من اللجوء إلى نظرية السياق وبأن الكلمة لا يتحدد معناها أبدا إلا ضمن سياق، وإن كانت مفردة فهي (دالة) تدل على شيء ولكن لا تعني شيئا.

ومن تلك المعاني الخفية قوله في قصيدة (الموت) والتي يفهم منها المعادل الموضوعي لها بعد الكشف عن معناها السياقي، بالسؤال لماذا، قال [1]:

الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الأصفر والرموز

يغدر بالجلاد والضحية

يغتصب الجنية

في قصرها المسحور

يجرها من شعرها عارية للنور

يعوي مع الرياح

يطفئ في قصر الأمير النائم المصباح

ينسل في فراشه بردان

هذه القصيدة تشير إلى مؤامرة سياسية، فثمة من لا يريد أن يستيقظ الأمير من نومه فهو يهيئ له جو النوم من الظلمة والدفء، وقد شبهه البياتي بالثعلب المتنكر وهو يعوي في الرياح، كمعادل موضوعي لمعنى (يبث بكلامه الفتنة والصراعات) وبنوم الأمير غفلة عما يحصل خارج أسوار قصره الذي وصفه بالمسحور، أي مسيطر عليه بقوى خارقة. فكل ذلك في إطار قصيدة سياسية رمزية من المعادلات الموضوعية التي تشير إلى موضوع محدد أراد البياتي التنبه إليه بأسلوب الشعر السردي مستعملا تقنية الخرافة من الثعلب والسحر والأمير والقصر المرصود، وتقنية المعادل الموضوعي وهنا يرى أن البياتي قد عجز عن نقل الصورة المرادة بشكلها التفصيلي بكل حرية فلجأ لمعادل لها " فالشكل الشعري هو الذي يقدر تماما على ما لم يقدر عليه التحليل"[2].

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٨٤.

(٢) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م: ١٠٧.

وتعد قصيدة (تسع رباعيات) قصيدة رمزية كاملة من أعمال البياتي الرمزية، وكان مطلعها من الأدب السياسي باستعارة كلمات مكان أخرى، قال في مطلع النص(١):

باع المسيح دمه للملك الحمار

وانهزم الثوار

وغرق العالم بالأوحال

وسقطت أقنعة المهرجين في وحول العار

بدأ الشاعر قصيدته بالفعل الماضي (باع) وهي من الهجاء السياسي، والبياتي يهجو ملكاً، لكنه مضطر لإعادة هذا الهجاء لزمن ماضي ليكون بعيدا عن الشبهة، فهو يعود لزمن المسيح عليه الصلاة والسلام ويتهمه بأنه باع دمه وتخلى عن قضيته، والمقصود بأن أصحاب الحق هم الذين باعوا القضية. فالموضوع في النص كله مغاير تماما للمعنى المراد منه على سبيل اتخاذ تقنية المعادل الموضوعي أسلوبا شعريا لهذه القصيدة..

وأما في آخر النص فيذهب إلى التحدث عن نيسابور دون غيرها، والواضح أن البياتي الذي حمل هم العراق وبغداد لا يقصد أبدا نيسابور في زمن العصر العباسي، وإنما عدل عن بغداد إلى نيسابور قال(٢):

الميت الحي بلا زاد ولا معاد

ينفخ في الرماد

لعل نيسابور

تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الأصفاد

وكثيرا ما استخدم لفظ (الذباب) في الشعر العربي الحديث . وقد استخدمه البياتي . للدلالة على من يمتص دماء الشعوب ويستغلهم، وهنا ثمة تحول موضوعي دال على شيء محدد، إذ ينتقل الشاعر من قضية الاستغلال دون ذكرها لموضوع الحشرات، وفي ذلك رمز محدد ودلالة على شيء مراد، ومن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٩٥.
(٢) م.ن: ٢/ ٩٧.

استعمال البياتي لهذه الكلمة قوله من قصيدة (سوق القرية) وقد مر ذلك [١]: الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وأيضا قوله من قصيدة (أفول القمر) [٢]:

ووضع القمر

جبينه الشاحب فوق حجر ونام

وارتجف الشارع والمصباح والظلام

وسكتت بغداد لا تسأل عن الكلام

لأن طفلا عاري الأقدام

مخضبا بدمه

ممزق الأكمام

تحوم حول وجهه ذبابة، حرام!

لا تلمسوا وجهه

الذبابة هي سبب الموت كما يظهر من السياق العام للنص، فهي التي تحوم حول وجهه بعد أن تخضب بدمه، فالمراد من هذا المعادل الموضوعي هو أن الاستغلال سبب موت الأطفال بطريقة التصوير لمشهد الموت وارتباطه بشهرزاد ، وأنهم يتحملون قسوة مالا يطيقون، لتكون النتيجة موتهم قهرا دون مسؤولية، وأيضا يشبههم بالفاشست يقول [٣]:

لا توقظوه

أيها الفاشست*

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٦٥/٢.
(٢) م.ن: ٢/ ١١٣.
(٣) م.ن: ٢/ ١٣٣.
(*)الفاشست تيار فكري عنصري سياسي ظهر في أقصى اليمن بداية، ثم في أوربا في العقد الثاني من القرن العشرين.

وأما عن وصف البياتي للطفل بأنه عاري الأقدام ممزق الأكمام معادل عن موضوع سوء الحال والفقر، فهو ما مات إلا بعد أن تم سلبه طفولته وإيصاله لحالة البؤس والفقر والجراح، إذ يقول أيضا [1]:

لا تلمسوا جراحه

وهذا التركيب أداة تعبيرية لإظهار شعور الشفقة والتألم لحال الأطفال المقصودين في هذا النص.

وثمة قصيدة بعنوان (قصائد عن الفراق والموت) للبياتي تكاد تكون كلها معادلا موضوعيا لشيء آخر ولمعان ثانية غير التي تظهر حرفيا من السياق، قال فيها [2]:

قمر عراقي على الأشجار يمسح خده

ويدق بابا بعد باب دون جدوى

فالأميرة قبل أن تستيقظ الفقراء كانت

في جناح يمامة رحلت

ولم تقل الوداع! فمن رآها

فليبلغها السلام

وشبيهة بهذه القصيدة قصيدة (الأرض الطيبة) والتي قيل فيها: " ويختلط حنين الشاعر بصور الأطفال الشاحبين حفاة عراة حين يتذكر الأرض الطيبة، وبالشعارات السياسية: نطالب بالأرض للكادحين وبالخبز والملح للجائعين حين يتحدث عن سبب ابتعاده عن وطنه..." [3].

والمعنى المستفاد من نص (قصائد عن الفراق والموت) هو أن هذا القمر سوف يغادر باكيا ولم يجد من يودعه ، والقمر في شعر البياتي كثير الحضور وكثير الدلالات، فالقمر رمز الضوء وهداية المسافر في الظلمة ورمز للحياة لكنه أحيانا يدل على الكآبة والحزن والشحوب، وهنا دل على شعور الحزن لأنه اقترن بكلمة (عراقي) فهو حزين، فالعراق في كل شعر البياتي لم ترد إلا في سياق الحزن والألم وقد يكون القمر معادلا للشباب الذين هم حزانى لسفرهم وغربتهم وعلى ذلك تكون الأميرة بديلا لحلم الشباب المفقود في العراق، فتلك الأميرة (حلم الشباب) سافرت دون وداع لكن هؤلاء الشباب ظلوا متعلقين بحلمهم، لذلك طلب إيصال السلام لها عند رؤيتها.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١١٣.
(٢) م.ن : ٢/ ٣٣١.
(٣) الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م: ٧٩.

ويبدو أن البياتي كان كثير التصرف بمعاني الكلمات فليس القمر وحده كان كثير التبديل والتحول في دلالته السياقية، وأيضا زيتون .كما سبق . وأيضا كلمة (العري) أو التعري أتت في قصيدة (هكذا تكلم زرادشت) بمعنيين، الأولى بمعنى الانتهاك والثانية بمعنى الإيثار والتضحية، قال [1]:

هذه الليلة مرت

سحقتها قدم الصمت

وابتلت ثديها العاري

ومتى يهبط زارا

من فوق رفوف الكتب الصفر ليعرى ويجوع

فإذن لا يكتفي البياتي بمعادل موضوعي واحد للكلمة، وإنما حتى في القصيدة الواحدة تجد لها أكثر من موضوع وأكثر من دلالة.

وقد أتى التعري في قصيدة (قصائد حب إلى عشتار) بمعنى الإقبال على الحياة، قال البياتي فيها[2]:

إني أصبو إلى ذاتك ما هذي الدموع؟

قبلة أخرى فتعرى وتموت

تموت بمعنى: تستسلم للحب والعشق، فثمة أكثر من معادل موضوعي للكلمة الواحدة في شعر البياتي: بل ويجعل البياتي القارئ يغوص في بحر المعاني ودلالات الألفاظ ليضفي متعة شعرية ولمسة فنية قل نظيرها في دنيا الأدب.

وهذا قد يعرف على الأرجح بما هو (ظاهر وباطني) فالكلمة لها ظاهر وهو دلالتها المجردة مثل (قلم . سيف . كتاب . وطن . فن) ولكن في السياق سوف يكون لها معنى محددا في الجملة وقد تخرج الكلمة عن دلالاتها لتدل على معنى آخر وهذا يعرف بالمعادل الموضوعي أو قد يسميه البعض مثل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢/ ٤٦١.
(٢) م.ن : ٢/ ٢٨٥.

الدلالين بالتغير الدلالي، ولكن الأخيرة لا تكون عندهم تغيرا حتى يمضي رمز طويل على استعمالها في اللغة بالمعنى المحدد، وإلا فهو تحول دلالي [١].

أما في التعليق على هذه الظاهرة الجمالية في شعر البياتي يمكن الاستشهاد بما قاله هيجل" فإذا استعدنا ما أسسناه عن مفهوم الفن الجميل فإننا نجد شيئين[٢]: أولا: محتوى، هدفا، معنى، وثانيا: التعبير، المظهر، وتحقق هذا المحتوى، ولكن ثالثا: فإن كلا الجانبين متداخلان معا لدرجة أن الخارجي، الجزئي يبدو بشكل مطلق على أنه عرض لما هو باطني. وفي العمل الفني لا يوجد شيء سوى ماله علاقة جوهرية بالمحتوى ويكون تعبيرا عنه وما أسميناه بالمحتوى، المعنى، وهو في ذاته شيء بسيط إن الشيء ذاته يرتد إلى أبسط خصائصه ومع هذا هو أكثرها شمولية واستيعابا.

وما بين ظاهر الكلمة وباطنها وما بين قراءة ما بين السطور تتجلى تقنية المعادل الموضوعي في قصيدة عنوانها (رحلة حول الكلمات) قال فيها [٣]:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمرُ الذئاب

وصائدو الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح

إن معنى السطر الأول صحيح، ولكنه إذا ما قرأ بالمعنى المراد منه دون المعنى الظاهر فإنه لا يحكم عليه بالخطأ أو الصواب، ولكنه يتحول إلى حكمة وعبرة، وكذلك تكون هذه الحكمة مقدمة مشوقة لما سيأتي من كلمات في النص، ومفاد معناه هو التعجب وتقبيح حالة اليأس والفقر التي يعيشها بعض الناس إذا أخمد لديهم آخر بصيص أمل.

(١) للمزيد يمكن النظر في: علم الدلالة ،لأحمد مختار عمر، أسباب التغير الدلالي: ٤٠ وما بعدها.
(٢) ينظر:علم الجمال وفلسفة الفن، فريدريك هيجل، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الحكمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م: ١٦١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١١.

وإذ لم يبق للكادحين سوى الخبز أكلته وحوش البشر دون رحمة، وتشارك معهم بذلك، وأما صائدو الذباب فقد قصد بهذا التركيب المخادعين والمتآمرين، ذلك لأن الذباب لا يصاد إلا بالمكر والخدعة، كخدعة الضوء أو اللصق مثلا ، وقال فيها أيضا [1]:

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح

إذن السحب السوداء التي تحجب ضوء الشمس وتعكر الجو، والتي قد يكون مبعثها التلوث، هي دلالة على الاستعمار، والمطر المهلك للزرع والحدائق رمز للبؤس ومعادل عنه ،والرياح هي صراعات فكرية أو حروب ثقافية، لما تحمله الرياح من اختلاف في اتجاه الهواء، وغالبا ما يكون مصدرها خارج الأرض، أو بتعبير آخر: أصاب الحديقة لكنه لم يبعث منها...

ويمكن استخلاص فكرة بالاكتفاء بالأسطر السابقة مفادها أن القصيدة مطابقة لعنوانها، فهي حقا رحلة حول الكلمات، فكل ما في القصيدة يحتاج التأمل وإعمال الفكر لاستنتاج المعنى الحقيقي الذي أراده البياتي.

ففي النص السابق لم يكن البياتي كاشفا عن معانيه، ولكنه تركها للقارئ ليتدبرها ويستمتع بكشف رموزها، ولكنه في قصيدة (الناي) كشف عن المعادل الموضوعي لكلمة (الناي)، قال [2]:

الناي يبكي: إنها الغابات، تبحث، سيدي

عن قوتها في باطن الأرض العميق

الناي يبكي: إنها ريح الخريف

الناي يبكي: إنها الأبراج داهمها الحريق

الناي: إنسان يقاوم موته

موت الطبيعة والفصول

فالذي يبكي في النص السابق هو الإنسان الذي شبهه بالغابات المحتوية على الأشجار المتجذرة والتي تحاول امتصاص الماء من باطن الأرض لتبقى حيه، وهذا معادل موضوعي عن قضية التشبث

(١) الاعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١١.
(٢) م.ن: ٢/ ٤٥٤.

بالأرض ، وأيضا هو يعرض أسباب الموت كالخريف الدال على الحزن وقلة الخصب، والحرائق، وهذا لا يعني أن بقية الفصول سيكون فيها الخصب والخير لأنها ماتت حسب السطر الأخير من النص. فقد " جاءت رؤيا البياتي نتيجة دراسة وتفكير ومعاناة للواقع في محاولة فهمه وتغييره بكل الوسائل الممكنة، وفي طليعتها الشعر بطبيعة الحال[١]" ؛ لذلك جاء الشعر مطمعا بصلابة الحدث ومحسوسية الواقع، غير أن النظرة الرمزية ساعدت على تصفيته وتنقيته، حتى بلغت به درجة المثال الأفلاطوني، ثم جاءت الرؤيا فوضعت الحادث لا في سياقه الحياتي أو التاريخي وحسب وإنما في سياقه الوجداني الجمعي.

وللبياتي نظرة للحب تتجلى هذه النظرة في عدد من قصائده منها قصيدة (عن وضاح اليمن والحب والموت) ومفاد هذه النظرة بأن الحب قاتل وأن الغيرة قاتلة، وأن المحب المجنون قدره الموت، قال البياتي في هذه القصيدة[٢]:

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها وضاح

متوجا بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء

تحمله إلى الشآم عندليباً برتقالياً مع القوافل السعلاة

وريشة حمراء

فقصة وضاح اليمن هي أن شاعر أموي عاش في اليمن وليس ذا شهرة لأسباب اجتماعية، لكنه عرف بأنه قد شبب بأم البنين زوج الوليد بن عبد الملك، ويحكى أنه قد دخل غرفتها وكانت تخبئه بصندوق عند دخول زوجها، ومرة شعر به، فدفن الصندوق وهو بداخله.

فقول البياتي السابق: (ونيزك الحب يسقط في الصحراء) أي يموت: فإذ سقط النيزك في الصحراء فهذا قدر، وقد شبهه البياتي المحب بالنيزك، فكان مصير ذلك المحب (وضاح) أن يواجه قدره المكتوب الذي لا فرار منه أبدا وهو الموت.

ويؤكد هذا قوله [٣]: **لم أجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله**

(١) الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي: ٣٧٤.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٣٠.
(٣) م. ن: ٢/ ٢٣١.

وعن أن الغيرة قاتلة في معادل موضوعي، قال [١]:

مت على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

مت بصندوق وألقيت ببئر الليل

فالذي أراده البياتي هو أن الغيرة على المحبوبة، والغيرة الشديدة القاتلة، فقد قتله الخليفة . على حسب الروايات . غيرة على زوجته، دون أن يعلم أحدا غير الواشي، ودفن الصندوق وفيه وضاح ، لكن البياتي عدل عن هذه الفكرة على أن يذكرها بصراحة، واستعمل تقنية القصة والأسطورة لنقل موضوعه الذي أراد نقله.

وإذا كان الموت مصير بعض المحبين، كالذي في النص السابق، فإن البياتي في نص آخر وهو نص مذكرات رجل مجهول الأولى (الشعر الموت) يتنبأ بموت الشعر، كمعادل موضوعي لانتصار الفنون الأدبية النثرية كالرواية والقصة على الشعر، فهو يحدد (الشعر)الذي سيموت، فهو لم يقل (الفن) (العلم) (الأدب) وإنما الشعر، قال [٢]:

الشعر في صمت المصح بلا دموع

وبلا شموع

يموت في عيني كقديس شهيد

وفي المذكرة الرابعة (أمل) يذكر الموت في سياق أمله بالإنسان، لكنه يشير إلى أن الموت هو المصير الذي لا فرار منه كمعادل موضوعي عن سياق الأمل الذي يطغى على تلك الفكرة التي أشار إليها، قال[٣]:

إني لأؤمن... رغم موتي في المساء

يقصده أن يؤمن في غد الإنسان، وبالفكر الذي سيغمر الأرض. فقال إذن (رغم موتي في المساء) المساء بذاته معادل لفكرة انتهاء الأجل لأنه وقت غروب الشمس وهذا الغروب فيه عبرة للرائي، فكل شيء مصيره للزوال في هذه الحياة، وهذه الفكرة التي تفهم سياقياً وإشارياً من قوله السابق.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٣٢.
(٢) م.ن: ١/ ٢١٤.
(٣) م.ن: ١/ ٢١٨.

ويناقض فكرة الموت فكرة الأمل، الفكرتان اللاتان جمعهما البياتي في نص واحد، وهو نص قصيدة (أمل) ولكنه في قصيدة (العودة) يجعل الأمل ذاته الذي في قصيدة (أمل) وهو أمله بالإنسان والفكر معادلا موضوعيا لسياق الحب والشوق لبرلين، قال في (العودة) [1]:

كتبت فوق الريح والجليد

اسمك، يا برلين

يا غاليتي

فوق جباه الغيد

كتبت أن العالم الجديد

لن تستطيع وصفه بطاقة بريد

وأنني أحببت

والليل على غرامنا شهيد

صباحك الوليد

أحب البياتي صباح برلين، وتغزل بها، ووصفها بالغالية، ولكنه ضمن ذلك النص الغزلي . إن صح التعبير . عبارة (العالم الجديد) كمعادل موضوعي لفكرة التقدم والازدهار في ألمانيا، أو الأخص برلين، فالسياق العام لقوله (العالم الجديد لن تستطيع وصفه بطاقة بريد) يدل على أن برلين هي من العالم الجديد، والبقية من دونها العالم القديم، وأن هذا التقدم فوق الوصف، ولكن القصد هو أن التجديد في كل العالم قديمه وحديثه سوف يأتي وسيكون، وهو متأمل بذلك، وكما أتى برلين منها سيعم بقية العالم. ففي النص أمل مضمر، وعنوان القصيدة يدل عليه، فالعنوان (العودة) وهذا العنوان لا يرمي لعودة برلين، أو عودة الشاعر لبرلين، ولكنه يرمي لعودة الحضارة والفكر والازدهار، ليكون كل العالم لا تحتمل بطاقة بريد وصفه، هذا إن بقيت (بطاقة البريد) هذه والعبارة الأخيرة (بطاقة بريد) بحد ذاتها تدل على معادل موضوعي آخر وهو استشراف المستقبل فالشاعر يرى أن في العالم ستكون وسائل اتصال غير بطاقة البريد التي قصدها في النص الذي نظمه عام (١٩٥٩) في بغداد، وهونص (قصيدة العودة).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣٣٤.

وفي اتصال آخر أيضا بين المعادلات الموضوعية في أعمال البياتي، وفي ذات الموضوع المشار إليه في النص السابق وهو (استشراف المستقبل) يمكن لهذا البحث أن يستشهد بما جاء بقصيدة (قداس جنائزي إلى نيويورك).

وإن كان البياتي استشرف الأمل لبرلين في سياق المحبة لها، وللعالم أيضا، فإنه استشرف كل السلبيات لنيويورك في سياق الوصف، قال [1]:

وحش حجري يتربع فوق الفولاذ المسنون بعين واحدة

بدأ الشاعر نصه بكلمة (وحش) وهي بحد ذاتها ذم عظيم، لأنها وقعت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره: (هي، أو نيويورك) وهذا الوحش من الحجارة والفولاذ، يقصد المباني والبناء فيها، وتلك المدينة (الوحش) على حد تعبيره تزرع مخالبها في وقت بقية العالم لتقضي عليه، ويقصد أنها سوف تضيع مستقبله، وأكمل:

يرنو لليل المثقوب بطلقات الرصاص، ينفث في وجه الفجر

دخاناً ينشب في لحم الساعات مخالبه، يمتطي فوق رغاء

الأصوات المسحوقة، تغلي في داخله أوساخ الطوفان

الواضح من النص أنه يصف نيويورك وينعتها بصفات سلبية تسيء للبشرية، ولكن البياتي في ذات الوقت لا يذكر أي مبعث للنور أو الأمل فيها أو منها، فهو يستشرف مستقبلا سلبيا تماما لها في الحياة الإنسانية، فهي ستقيم الحروب وتثقب الليل بالرصاص، وتشعل الحروب وتقضي على مستقبل الشعوب، وهذه رؤية سلبية من الشاعر لنيويورك خلافا لما كان منه تجاه برلين.

(١)الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٤١٣.

المبحث الثالث

الحوارية في القصيدة الدرامية

عرف عن الشعر العربي بأنه شعر غنائي فحسب، لا يعرف النوع التعليمي أو المسرحي أو القصصي كالذي عند الأمم الأخرى، لا سيما عند الإغريق واليونان، لكن الشعراء العرب أبدعوا في شعرهم الغنائي، وضمنوه القصص وأغراض مختلفة، وبعد أجيال وبعد تخطي الكثير من الهواجس ثمة أساليب شعرية عربية نهجت نهج الآداب العالمية الحديثة، ولكن لم يكن بوعي فردي بل بوعي جمعي، فقد تطور الشعر العربي كثيرا عما سبق، ولكن هذا الوعي الجمعي دون شك بقي منه من يحافظ الاتباعية والإبداعية.

ولا يمكن لهذا أن يلغي الغنائية من الشعر العربي، لكن في شعر عبد الوهاب البياتي كانت الغنائية أقل حضورا من الرمزية وغيرها مثل القصيدة الدرامية، والتي يمكن القول فيها بأنها اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبي، معد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين، وتشارك في طبيعتها العمل الملحمي أو القصصي، أو القصيدة ما كانت تكشف عن حدث، أو الشعر الغنائي إذ كان بوحا عاطفيا، وأصل الدراما قائم على تبادل الأفكار في الحوار والتمثيل وتطور الحدث[1] ،أما عن الدراما بذاتها فهي: "المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية.." [2].

وما دامت الدراما بأبسط تعريف لها حسب ما يفهم من مجمل تعريفاتها بأنها فن أدبي يعالج مشكلة أو يعرضها على شكل يصلح للتمثيل، ويحمل أفكارا أو فكرة فيمكن اعتبار قصيدة (لتكن الحياة عادلة) للبياتي من أهم القصائد الدرامية لديه تعرض مشكلة ويطلب لها الحل، وهذه القصيدة تحتوي شخصيات وأدوار محددة لهم، وعنوان القصيدة اللافت يعرض أهم قضية على الإطلاق من قضايا الإنسان في كل العصور وهي قضية العدل، ولعل هذا العنوان الدرامي الجاد يبدي أن الحياة ظالمة أو أنها قاسية على أدنى حد، قال البياتي فيها [3]:

الموت عدل ـ حسناً، فلتكن الحياة

عادلة، وليمح الشحاذ عرش الشاه

---

(١) ينظر : نظرية الدراما الحديثة،بيتي زوندي، ترجمة: د.احمد حيدر ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي،دمشق،د.ط، ١٩٧٧م:٦.

(٢)معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: ١٦٧.

(٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٥.

فمصطفى مات في الظهيرة

والشاه مات فوق صدر الدمية الأميرة

مخدراً وعارياً

وعندما بكاه شاعر البلاط، نبح الكلب عليه باكياً

وليس المهرج السواد

حزناً على سيده

حزناً على البدر الذي غاب عن البلاد

ومصطفى في حجرة مهجورة

عيونه فارغة وأنفه مكسور

ومصطفى الآخر في الحقل على مسحاته يخور

فثمة شخصيتان في القصيدة تحملان الاسم ذاته وهو (مصطفى) وهو رمز يقصد به عامة الشعب ، والقصيدة على العموم تروي قصه شاه مات وقد نعاه بعض الشعراء الذين نعتهم البياتي بأشد النعوت الهجائية على الإطلاق، وشحاذ يصارع الحياة بوجود ذلك الشاه فمات مصطفى الأول وبقي نظيره في الحقل بعيون جاحظة باحثا عن بعض أسباب الحياة... فهذه القصيدة محض دراما ما يقدمها البياتي وهي قصيدة حوارية يغلب عليها الحوار الداخلي، فهو يعرض مشكلة الحكم وقسوة الحكام على الشعوب لكنه لم يحدد مكانا أو زمانا لهذه الدراما فقد تركهما للقارئ ليستنتجهما هو بنفسه... ومن الهجاء السياسي والموضوع نفسه وبذات الأسلوب يقدم البياتي قصيدة (المغني والأمير) وهذه القصيدة تحتوي على مسرحة المشهد والحوار الخارجي الشائع في الدراما، فالمغني مات بعد أن روى للأمير حلما يرعبه به، وفي النهاية يقول البياتي (اسدل الستار) أي ستار المسرحية، ويقصد بهذا التعبير بأن المغني قد قتله الأمير، وسكتت قيثارته، قال البياتي في قصيدة تمثيلية قصيرة[1]:

كان على الحصيره

ممدا مناجيا أميره:

(١)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٢٨.

يا قمر الزمان

أسألك الأمان

فإنني رأيت في الأحلام

تاجا منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويحز رأسك الجلاد

وتجذب الحقول في شتاء هذا العام

وتفتك الملة بالجباة والقضاه

ويحكم العصاة والأشباه

وإنني رأيت في اليقظة في السماء

سجادة حمراء

مسحورة تطير في الهواء

فانتفض الأمير ثم ضحكا

وقال للجلاد شيئا وبكى

فاصطفقت وأغلقت الأبواب

وانقلبت آنية الطعام والشراب

وسكت القيثار

وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار

وهكذا انتهت المسرحية، أو انتهى المشهد الدرامي بإسدال الستار وموت المغني، والمغني في هذا النص هو البياتي نفسه، لكنه تقمص شخصية غيره وأبدى ما في نفسه وكشف عن رؤيته لهذا الأمير غير المعروف... ثم كشف عن عقوبته فيما لو أنه قالها صراحة . فكانت الدراما وكان التخيل خير وسيلة ليكشف البياتي عن رؤيته للواقع وعن قادم الزمن وما سيحل بذاك الأمير وتاجه. فكان هذا المغني دمية على المسرح يحركها ويلعب بها البياتي، وهو الشخص الصحيح لهذا الدور فكان يحركه ويجعله يقول ما

أراد، وإذا ما كشف المتلقي حقيقة المشهد فإنه سوف يرى البياتي في هذا المشهد بدلا من المغني، لأن الصوت الحقيقي في هذا النص هو صوت البياتي إن الممثل على المسرح هو الصورة الثانية المباشرة للشخصية التي تحاكى والنموذج التقليدي للأصل الحي أو الذهني المفترض، أما المخايل الذي يقوم بتحريك الدمى فهو يعكس ملامح هذه الشخصية في مخيلة ذاته كالممثل، وبدلا من أن ينفذها بأعضائه نراه يعكسها على شكل مادي مرسوم يحاول بكل ملكاته التخيلية أن يطبع عليه الملامح الجسمانية والأبعاد العامة، وبكسبها إحساسه الخاص" (١).

والحقيقة بأن هذا النوع من الدراما الذي في قصيدة (المغني والأمير) يصلح لأن يكون من مسرح الظل لقصره وجماله ولمواءمته ذلك النوع من المسرح، أو أن يكون في مسرحية متقطعة المشاهد.

وفي قصيدة (إلى جيفارا) يخرج البياتي القصيدة كأنها مشهد درامي مسرحي، قابل للتمثيل، تتعدد فيه الأصوات ويجنح بها الخيال، وتتداخل الصور البيانية المتتالية، وتظهر بها عناصر الطبيعة الحية ليكتمل المشهد، قال البياتي من قصيدة (عن الموت والثورة) الموجهة إلى جيفارا (٢): كان مغنيها على قيثارة مذبوح

تحوم حول وجهه فراشة

مصبوغه بدمه المذبوح

كان على البساط

قميصها الأخضر والأقراط

وخصيلة من شعرها: تعويذة الغابة والصحراء

والبحر والسماء

كان مغني قرطبة

ملطخا بالدم فوق العربة

كقدر الإغريق

كالموت كالطاعون كالحريق

(١) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، إبراهيم حمادة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م: ١١٠.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٥٢.

فكان هذا هو المشهد الدرامي الذي قدمه البياتي في مطلع قصيدته، ليكمل بعدها بالسرد وأسلوب التقرير. ويختزل هذا المشهد الوصفي صاحب الحوار الداخلي ، بأن (جيفارا) مذبوح على بساطه وبيده القيثارة . فالقضية التي يعالجها هذا المشهد الدرامي قضية الظلم، وقتل الثوريين، وعلى طريقة الإغريق من مثل مسرحية الضفادع لأريستوفان، والأبطال والشحاذون والفرسان من مسرحيات خيونيدس الفكاهية، يألف البياتي قصيدة هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي، يقصد بهذا العنوان بأنه هبط إلى عالم الأموات لإحضار زوجته يوريبديس منه، كحال سيفوكليس واسخيلوس في مسرحية الضفادع أو ملهاة الضفادع.

قال فيها البياتي[1]:

تحت سور الليل والثور الخرافي يطير

ناطحا في قرنه الشمس التي علقها الكاهن في سقف الوجود

. ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق الخريف؟

ترتدي أسمالهم تبعث في كل العصور

عبثا تصرخ فالليل طويل

. كلما نادتك عشتار من القبر ومدت يدها ذاب الجليد

. آه ما أوحش ليلاتي على أسوار شور مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد

ظهر أورفيوس في هذه المقطوعة الدرامية المتسمة بالحوار الخارجي ، تماما مثل ديونوسوس في ملهاة الضفادع وكأن الفكرة مأخوذة منها، والطريقة المتبعة في الحوار والقضية المعروضة والصراع القائم حقا هو ذاته في ملهاة الضفادع، والأصوات المسموعة في قصيدة البياتي (هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي) صوت أورفيوس ويوريبيديس وعشتار وبعض الممثلين التكميليين مثل (الرعيان والصبايا).

وليس البياتي أول كاتب عربي يستعمل اسم يوريبديس، فهاهو عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية مأساة جميلة، إذ اقترن اسمها بالأدب المسرحي العالمي [2]، وكانت (مأساة جميلة) المسرحية الدرامية الشعرية مصدرا لإنتاج النصوص الأدبية الشبيهة للبياتي وغيره.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ١٩١ ـ ١٩٣.

(٢) ينظر: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، رجاء عيد ،دار المعارف بالاسكندرية، مصر،ط١، ١٩٧٤م: ٣٤٧ وما بعدها.

ولا شك في أن البياتي كان على معرفة تامة بمأساة جميلة وبالأدب الإغريقي " فالكاتب أو الشاعر لا يقدمان نصا دراميا تمثيليا دون أن يكونا على معرفة ما بطريقة احتواء ذلك النص مسرحيا بشكل فني متقن أو بأداء عفوي مما عهد لدى شعوب مختلفة" (١).

وكذلك قال من قصيدة (الضفادع) (٢):

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الثناء

ما بينها، وتنشر الغسيل في الهواء

رأيتهم في عراق الجياع

ومن دم الكادح، يبنون لهم قلاع

وتفرش الأرض لهم بالورود والريحان

يا ضيعة الإنسان

يا سيدي في هذه الأزمان

ما دام في المعجم شيء اسمه النسيان

يستعير البياتي من ضفادع أريستوفان لفظ الضفادع والبحيرة، لكنه يعادل الأمر لتكون ضفادعا بشرية تستغل وتحقد ، والمشهد الدرامي الذي قدمه يتجلى في معالجة قضية استغلال الكادحين ويصور البياتي بأسلوب السرد صور الضفادع البشرية في المقهى تشرب الشاي وتغازل الجياع ويبنون القلاع وقد استمد البياتي صورة هذا المشهد من الواقع، وكان الواقع مرجعا لهذه القصيدة بعد أن كان نقطة انطلاقه.

وبعيدا عن قضايا الألم والأسى يقدم البياتي قصيدة درامية بعنوان (غرام قديم) يبدؤها بالحوار الطويل مبدياً حبه وعشقه ثم صحوه ومضيه في الطريق مع السائرين ثم السؤال عن محبوبته عند كل المارة وبطرق باب الشوق والخيال ليلمح الذكريات. قال (٣):

(١)الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال خياط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م: ٣٧.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٣٨ ـ ٣٩.
(٣) م.ن : ١/ ٣٠ ـ ٣٣.

ألا تسمعين بقايا النشيد

يموت على شفتي الظامية؟

لقد نطق الحب مصباحه

ولم تبق في قلبه باقة

وهوَّم طيف النعاس الثقيل

يغلف أجفانه الدامية

وأصحو لأنسى هواك اللجوج

فأكتم في الصحو أنفاسيه

أخاف! أخاف خيالا يلوح

خيالا ليقتلني ثانية

وهل في الطريق غير الذكريات

وأمضي مع السائرين

لأنسى جراحي، لأنسى الهوان

لأنسى مواعيدك الكاذبات

وأسأل عنك سؤال الغريب

يفتش عن روحه الهاربة

وأمضي أسائل عنك الطريق

وما في الطريق سوى الذكريات

تشيعني قهقهات السنين

وأصحو فأبكي وما في الطريق

سوى زهرة في الثرى ذاويه

وأطرق بابا وراء الخيال

وراء الشروق وراء الغروب

فألمح من خلفه الذكريات

فالنص عبارة عن مشهد درامي، بطله شخص واحد، هو البياتي ذاته، العاشق الوحيد الحائر يبدأ النص بالحوار، وهي احد أساسيات ودعائم المشهد الدرامي، ثم يبث الحركة في النص، ويضفي عليه رونقا محببا وهو رونق الحياة الطبيعية، ويعالج هذا النص قضية الألفة والوفاء للمحبوبة وإن كان هذا الموضوع شعريا بعيدا عن الوطن والثورة فإنه عند البياتي ممتزجا به، قال " امتزج حبي للمرأة في طفولتي وشبابي بحب الإنسانية والوطن والثورة حتى أصبح من المتعذر علي أن أفصل فيما بينهم، بل لقد كان أي فصل بمثابة جريمة قتل للآخر، لذلك كان طوافي على أبواب مدينتي وأبواب مدن العالم بحثا عمن أحب"(١).

فهذه الدراما في المشهد السابق وباعتراف البياتي هي رحلة بحث عمن يحب، ولا يراها بعيدة عن قضايا الوطن أو الثورة ، ويقدم البياتي أيضا مشهد دراميا معبرا في زمن قصير، وهذا النص يختزل مشهد العامل بصورة عامل واحد (بيتر بابرتز)، فيظهر أن هذا العامل وحيد معطاء كريم متعب، قال معبرا عن العامل البسيط (٢):

كان وحيدا

كان كالعصفور في الشتاء

المشهد من الدراما الواقعية والتي تظهر بساطة العمال وبساطة حلمهم ونظرتهم وطيبتهم، والمشهد كله عبارة عن موقف مع عامل، لا حركة فيه ولا حماس، ولكنه يحمل في طياته التعبيرات الكافية لنقل الفكرة. فكلمة (الداء) الوحيدة كانت كافية لنقل المعاناة الطويلة مع المرض، وكلمة (الشوق) وحدها كفيلة لتظهر شوق ذلك العامل لمن فارقهم.

وفي مشهد درامي حزين بعنوان (الرحيل الأول) يجمع البياتي بين الحب وشيء من الأساطير كعالم الموتى، قال (٣):

قالت: حديقتنا، أتبقى في الربيع بلا زهور؟

قلت: اهدئي بعد الربيع

(١) ينابيع الشمس، السيرة الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار الفرقد، دمشق، ط١، ١٩٩٩م: ١٦٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣١٩.
(٣) م.ن: ١/ ١٦٢.

سأهيم وحدي في البحار النائيات

مغني النساء الساحرات

والخمر والدم والدموع

ودليل مركبي الجسور

حتى الرسائل لا تعيد

وحيث أخوتي الصغار

يتساءلون: متى أعود؟

من عالم الموتى تطل علي من أفق الدموع

إن ضاع أمسي في انتظارك أيها النجم السعيد

فغدا على الأمواج إيماني يعود

يمكن اختزال المشهد السابق بأنه مشهد فراق لا يخلو من الألم، فقد بدأ بحوار خارجي يدل على فقدان اليأس، والعزم على السفر والفراق بعد الربيع، ومن ثم تمني العودة من عالم الأموات ولعل (عالم الموتى) أرادها مجازية بقصد (عالم اليائسين).و"عندما اجتزت الحدود العراقية شعرت بأن لون السماء قد تغير، وطعم الماء وطعم الخبز، بالرغم من شعوري بأن أياما سوداء تنتظرني، ولكنها لن تكون سوداء بالنسبة للشعر" (١).

من الحق القول إن البياتي يتحدث عن تجربة ذاتية وفي النص السابق، ولكن الدراما لا تعني البتة أن يكون المعنى الأولي الفردي أو التجربة الشخصية هي المعنى الدرامي المستفاد، وإنما الدراما هي في تأدية المعنى أو المغزى فيما بعد، ومن الممكن أن البياتي في النص الشعري السابق يصف حال الكثيرين من المهجرين العراقيين. فـ " التفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد، لأن الدراما ، أي الحركة، لا تتمثل في المعنى أو المغزى وإنما هي تتمثل فيما يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة"(٢).

(١) ينابيع الشمس السيرة الذاتية، عبد الوهاب البياتي: ٥٢.
(٢) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٨١.

ومن النزعات الدرامية في شعر البياتي استعماله اسم (هاملت) وهو احد شخصيات مسرحية شكسبير المعروفة كاسم لقصيدة درامية في أعماله الشعرية، وقد أراد من هذا النص الشعري إكمال دراما شكسبير على طريقته، قال من (هاملت) [1]:

لا تسدلوا الستار

هذا أنا هاملت، لا تقاطعوا الحوار

بلا قناع، أهتك الأسرار

لا تضحكوا، فإنني أموت، يا أشرار

أديت دورا كان... لا تقاطعوا

من أفجع الأدوار

فالمسرح العالم التيار

يجرفني

وإنني أنهار

لا تضحكوا

وأوقفوا التيار

هذا أنا هاملت، محمولا مع التيار

بلا قناع

أعبر الأنهار

عبر حدود المسرح الصغير والستار

فإذا كان هاملت سوف يتجاوز المسرح الصغير والستار، فهذا معناه بأنه سوف يدخل إلى الحياة الواقعية الحقيقية، وهو في البداية يطلب عدم إسدال الستار، لأن المسرحية .كما يقصد .لم تنته بعد، فثمة بقية والبقية في أن هاملت سوف يكمل انتقامه من عمه، وهنا البياتي لا يقصد العم الذي قتل الأب،

(١)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢/ ٤٣٢ ـ ٤٣٣.

كما في المسرحية، ولكن القصد الحقيقي هو أن هاملت ستكون منه نسخ في الحياة، يصرون على الانتقام ممن ظلمهم وتدخل في مسيرة حياتهم جشعا بلا إنسانية ،والمعبر عنه في هذه القصيدة الدرامية (هاملت) شخصية، وموقف، وهذا الموقف وهذه الشخصية .كما يقرر البياتي .سوف تخرج من المسرح وتدخل الواقع، وهذا صحيح، لأن الشخصية أصلا والموقف شيئان مستمدان من الواقع.

ومن " أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا" [١] .

ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات تعيش في عالم موضوعي، تتفاعل فيه مع الذوات الأخرى، والبياتي يكتفي بهذا دون إظهار نجاح رؤيته في الحياة الواقعية، وإن كانت ناجحة فهو لم يذكر انبعاث تلك الشخصية حقا وهذه رومانسية ظاهرة مع الدراما التي قدمها.

على" أن رؤيا البياتي للحضارة العربية مع الواقع القومي إلى أبعد مما يفترض فقد جعل البياتي أبطال الرومانس يتقلبون بين الموت في الحياة إلى الحياة في الموت، مؤسسا رومانسية على ذكر نازلة باطراد في غياهب العلماء دون أي نجاح في الانبعاث"[٢].

وفي قصيدة موجهة إلى ليودا إيفانزا بعنوان (الأميرة التي كانت تحب مغنيها) يستعمل البياتي تقنية الخطف استرجاعا زمنيا، أي يعود بزمن السرد إلى الماضي، ذلك باستعمال لام التعليل بالتكرار، ويبدو المشهد دراميا فيما لو أبعدت لامات التعليل، وأما على الإبقاء على هذه التقنية وعلى تلك اللامات فلا يبدو أن النص الشعري قابل للتمثيل، قال [٣]:

لأن عيوني جميلة

لأنك أحببتني في الطفولة

لأن الليالي طويلة

لأن العذاب

(١)الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية : ٢٨٠.
(٢)الرؤيا في شعر البياتي: ١١.
(٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ١/ ٣٦٨.

لأن الكهولة

لأن أحبك

حب الذليلة

كسرت فؤادي

ويتمتني في الطفولة

هذه القصيدة باختصار، وهي بكلماتها القليلة تختصر الكثير من المواقف والعديد من الأفكار التي استطاع البياتي التعبير عنها بجمل قصيرة مكثفة ، ويمكن اختزال المشهد في أن المحبة كانت مضحية، تحملت العذابات لأجل محبوبها، وكانت تراه فارسها، ولكنه في النهاية كسر فؤادها وثمة تناقض في هذا النص وهو مبادلة التضحية بالخذلان، والأمل بكسر القلب واليتم كما في نهاية النص، وهذا صراع واضح بين موقف المحبوبة والشخص الذي تحبه.

ولعل هذا الصراع يتجاوز مسألة الحب والتعلق إلى مسألة بدأ حياة أونهايتها، فالواضح أن التي يتحدث البياتي باسمها كانت تأمل بابتداء حياة مع ذلك الشخص، لكنه قرر إنهاء حياته وأن ييتمها ويكسر قلبها، والدراما كما هو معلوم الصراع " فهي تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله،وهكذا كانت القصيدة الدرامية متعددة الأصوات في حواريات البياتي.

الخاتمة ونتائج البحث

الخاتمة ونتائج البحث

بعد هذه الرحلة المعرفية الممتعة في النص الشعري البياتي فإن الأصوات المسموعة داخل النص الشعري لدى البياتي تتجلى فيها أصوات اللغات المختلفة من استعمال أصوات شخصيات بلغات مختلفة، وحضارات مختلفة زمنيا ومكانيا، مما يسمح بتعدد المشارب الثقافية والتنوع الإيديولوجي في نصه الشعري وهذا بالتحديد ما نادى به باختين حين دعى لدراسة ثيمات الرواية مثل العجائبي أو الجانب الكرنفالي مما يجعل العلاقة قائمة بين الفئات المجتمعية.

وتعود دراسة الحوارية في شعر البياتي إلى دراسة الشخصيات الفنية ذاتها وعلاقتها بالموضوع المدروس وبالتالي الرمز المقصود من استحضارها وكيف تفاعلت مع نفسها ومع غيراها سواء بالاتفاق والاختلاف لتساهم في البناء الحواري في النص الشعري.

وبالتالي يمكن الوصول إلى استنطاق النص المدروس واكتشاف المفارقات داخله للنفاذ إلى حالة الاضطراب والصراع الدرامي الموجود في كل قصيدة ، ولغة البياتي الثقافية المشبعة بالوعي الفردي واللاوعي طغت على صوته الخاص، فكان للسرد والحوار حضور شبه كامل، وإن كان البياتي يسرد في بعض نصوصه بصوته هو أي أن النص الباتي قد احتوى على الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي ، فقد كان يسرد كثيرا أيضا بلسان غيره متقمصا شخصية ما.

والطبيعة الحوارية في اعمال البياتي الشعرية كانت كمنحوتة رسمها بارع في التصوير والنحت والبلاغة، ولا تقتصر هذه الطبيعة على البلاغة والصورة الشعرية فهي من علم الأسلوب والأسلِبة المتعددة ، وهكذا عبرت الكتابة السردية الحوارية في شعر البياتي عن اشتغال خياله الشعري وعن تفتح الكلمة الشعرية، وعن بعدها الرمزي الدلالي والإيحائي. وجعل البياتي من كلمته كلمةً غنية بالدلالات ما بين الصوت الحاضر والشخصية ورمزيتها وقوة تعبيرها، ودلالاتها النفسية. ولكن لا يمكن أن تؤدي إلى الكشف عن نفسية المبدع الذي أنجز النص الشعري. ومن أهم النتائج التي تم التوصل اليها:

- إنَّ سعة اطلاع البياتي وثقافته العالية وقدرته الشعرية كل ذلك جعل من شعره شعراً متعدد الأصوات، بوعي أو بغير وعي، لكنها لم تكن أصواتاً جوفاء، بل كانت متعددة المشارب ذات أيديولوجيات مختلفة.
- كان للكلمة الواحدة في شعر البياتي ذلك الأثر المهم في فهم الأيديولوجية المرادة، ولكنَّ الأسلوب والتعددية الأسلوبية هي التي ساهمت في خلق الصراعات المختلفة داخل النص.

- بدا أثناء الدراسة مدى رسوخ الأدب العربي القديم والأساطير العربية القديمة في ذهن البياتي.
- اهتم البياتي بالحوارية بين الشخصيات والأحداث في النواحي الاجتماعية والثقافية المختلفة والمتنوعة.
- تتم دراسة الحوارية عموماً على مستوى الخطاب وليس على مستوى دراسة البنى اللغوية ضمن المجال اللغوي أو اللساني.
- كان الهدف من توظيف آليات الحوار أو تلك الأسلبة المتعددة المستخدمة لدى البياتي هو إيجاد صورة جديدة للغة وحسن التعبير عبر تشكيل لغوي مكثف ومتسارع أحياناً.
- كانت لغة البياتي مشبعة بالصور الحوارية والتعبيرية التي تكشف رؤيته للعالم ورؤية شخصياته الفنية في شعره.
- ولقد كان للقناع ذلك الدور الكبير في تعدد الأصوات في شعر البياتي، فقد تقمص شخصياته بإتقان وقمص شخصياته الفنية أقنعة غيرها في تصرف فريد من نوعه، بل أنه صنع اقنعته الخاصة.
- تجاوز الصوت المكتسب في النص ليصل به البياتي لرمز ذي معنى محدد، فلكل شخصية دلالات مختلفة تماماً على الأغلب، والسياق العام للنص أو السطر الشعري هو ما يحدد المعنى المراد له.
- وأكثر شعر البياتي رمزي بمعادل موضوعي يتضمن الدراما في بعض الأحايين، وهذه الدراما هي محض تعدد صوتي متصارع في النص الشعري، قد يطغى فيه صوت على آخر.

المصـــــــادر

المصـــــادر والمراجع

* القرآن الكريم.

- أنجيل متّى

أولاً- الكتب:

١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨م.

٢. الادب والمجتمع دراسة في علم اجتماع الادب ، حسين عبد الحميد احمد رشوان ، المكتب الجامعي الحديث ،ط١، ٢٠٠٥م.

٣. أدونيس والتراث النقدي، عبد الرحيم مراشدة ،دار الكندي للنشر، عمان، ١٩٩٥م.

٤. أساس البلاغة، جار الله أبو القاسم محمود بن عمرالزمخشري(ت ٥٣٨هـ)، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار الفكر ،بيروت–لبنان، ١٩٧٩م.

٥. أسئلة الرواية وأسئلة النقد، محمد برادة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م.

٦. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٣م

٧. الاستشراق ، المفاهيم الغربية للشرق ، ادوارد سعيد ، تر: د.محمد عناني ، دار بنجوين العالمية ١٩٩٥ ، و رؤية للنشر والتوزيع ٢٠٠٨م.

٨. الأصمعيات، الأصمعي، تحقيق محمود شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩م.

٩. الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال خياط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.

١٠. الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ودار الفارس ،عمان– الأردن، ١٩٩٥م .

١١. ألف ليلة وليلة، تحقيق علي مولاه، المكتبة السعيدية بجوار الازهر،مصر،١٢٨٠هـ.

١٢. أليوت الشاعر الناقد، ماتيس، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥م.

١٣. أيام مع لينين، مكسيم غوركي، دار القلم ، بيروت–لبنان، د.ت.

١٤. البنية السردية في النص الشعري، محمد زيدان، الهيئة العامة للثقافة، مصر، ع١٤٩، ٢٠٠٤ م

١٥. التاريخ الإسلامي، العهد الأموي، محمود شاكر، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمان،٢٠٠٠م.

١٦. تاريخ المماليك في مصر وبلاد الشام، الدكتور محمد سهيل طقوش، دار النفاش، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٧. تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

١٨. التحليل النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م.

١٩. تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، صبحة احمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م

٢٠. تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، أحمد الجرطي،النايا للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

٢١. التناص نظريا وتطبيقيا، الدكتور أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م.

٢٢. الثقافة والتغير الاجتماعي ،ابراهيم صقر ابو عمشة ، دار بو سلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، تونس ، ط١، ١٩٨٣م.

٢٣. ثرثرة فوق النيل، نجيب محفوظ، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.

٢٤. الثورة الروسية، كتاب الثورات، مؤسسة هنداوي للنشر، أو كتاب لينين والثورة الروسية، ريتشارد أبيجنانزي، وأوسكار زاريت، ترجمة محيي الدين مزيد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢م.

٢٥. حكايات السندباد البحري، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر،٢٠١٧م.

٢٦. حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٦٩م.

٢٧. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٦٥م.

٢٨. جوانب من الأدب والنقد في الغرب، حسام الخطيب، منشورات جامعة دمشق، ط٥، ١٩٩٣م.

٢٩. خزانـة الأدب ولـب لبـاب لسـان العـرب، عبـد الفـادر بـن عمـر البغـدادي(ت١٠٩٣هـ)، مكتبـة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م.

٣٠. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٧م.

٣١. الخيال الرمزي جيلز دوران، ترجمة علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.

٣٢. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، إبراهيم حمادة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

٣٣. دراسات في النص والتناصية، ليون سومفيل، ترجمة :الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م.

٣٤. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد المبارك، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.

٣٥. درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة :عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦ م.

٣٦. دليل الناقد الادبي، د– ميجان الرويلي ، ود–سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٣، ٢٠٠٢م.

٣٧. الدولة العباسية قيامها وسقوطها، حسن خليفة، المطبعة الحديثة، القاهرة، ط١،د.ت.

٣٨. الدولة والثورة، فلاديمير أليتش، الملقب بـ ألينين، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٧م.

٣٩. ديوان أبي العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل، دمشق، دار الملاح، ١٩٦٥م.

٤٠. ديون امرئ القيس، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٥، ٢٠٠٤م.

٤١. ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد حسين، مكتبة الاداب، القاهرة،١٩٥٠م.

٤٢. ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

٤٣. ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: محمد مهدي ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٢م.

٤٤. ديوان عنترة العبسي، شرح الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

٤٥. ديوان الأفوه الأودي، تحقيق محمد التنوخي، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

٤٦. ديوان كعب بن زهير، تحقيق: علي فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.

٤٧. ديوان المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية،مصر،ط١، ١٩٧٠م.

٤٨. ديوان مسكين الدارمي، تحقيق خليل العطية وعبد الله الجبوري، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٧٠م.

٤٩. الذئب والخراف المهضومة، داود سلمان الشولي، دار الشؤون الثقافية، الواحة، بغداد، ٢٠٠١م.

٥٠. الرائد جبران مسعود، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٢.

٥١. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، تأليف الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.

٥٢. رواية الحرافيش، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، د.ت.

٥٣. الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.

٥٤. الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.

٥٥. رؤيا يوحنا اللاهوتي.

٥٦. زائر الليل، محمد عوض حسنين، دار رواية، الرياض، السعودية، ط٢.

٥٧. سفر تكوين.

٥٨. سفر نحميا.

٥٩. سنن ابن ماجة، محمد بن يزيد بن ماجة، بي نا، الجمهورية الإسلامية في ايران،د.ط، د.ت.

٦٠. سنن أبي داود، أبو داود سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير الأزدي(٢٠٢-٢٧٥هـ)،حققه: محمد محيي الدين عبد الحميد(ت١٣٩٢هـ)،المكتبة العصرية، صيدا -بيروت،٢٠١٥م.

٦١. سنن الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي(ت٢٧٩هـ)، حققه وخرج احاديثه وعلق عليه: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

٦٢. سنن النسائي ، صححها جماعة وقرئت على الشيخ : حسن محمد المسعودي، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة، ط١، ١٣٤٨هـ، ١٩٣٠م.

٦٣. الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة ج٤،محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م.

٦٤. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٧٨م.

٦٥. شعرية دوستويفسكي، باختين، ترجمة : الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة : الدكتورة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.

٦٦. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.

٦٧. شروط النهضة ، مشكلات الحضارة ، مالك بن نبي ، تر: عبد الصبور شاهين ، وعمر كامل مسقاوي ، بإشراف ندوة مالك بن نبي ، دار الفكر ،دمشق – سورية ،ط١ ، 1407هـ – 1987م

٦٨. صحيح البخاري ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري،تحقيق: د.محمد محمد زهير الناصر، طوق النجاة، بيروت -لبنان،ط١، ١٤٢٢هـ.

٦٩. صحيح مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري(٢٠١-٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي (ت١٣٨٨هـ)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ١٣٧٤هـ-١٩٥٥م.

٧٠. عصر سلاطين المماليك، د. قاسم عبده قاسم، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

٧١. علم الاجتماع الادبي ، د. حسن الحاج حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت -لبنان ، ط١، ١٩٨٣م.

٧٢. العهد القديم.

٧٣. علم الجمال وفلسفة الفن، فريدريك هيجل، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الحكمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.

٧٤. علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.

٧٥. علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م

٧٦. علوم القرآن الكريم، نور الدين عتر، مطبعة المصباح، دمشق، سوريا، ط٦، ١٩٩٦م.

٧٧. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري، ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.

٧٨. فتح الباري بشرح البخاري، احمد بن علي بن حجر العسقلاني(٧٧٣-٨٥٢هـ) رقم كتبه واحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، قام باخراجه وتصحيح تجاربه :محب الدين الخطيب، المكتبة السلفية ، مصر،ط١، ١٣٨٠- ١٣٩٠هـ.

٧٩. الفتوحات الربانية على الاذكار النواوية ، محمد بن علان الصديقي الشافعي الاشعري(ت ١٠٥٧هـ) ، جمعية النشر والتأليف الازهرية ، مصر،د.ط، د.ت.

٨٠. فصول علم الدلالة، الدكتور فريد عوض حيدر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠١١م.

٨١. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، رجاء عيد ،دار المعارف بالاسكندرية، مصر،ط١، ١٩٧٤م.

٨٢. في الأدب المقارن، عبد السلام كفافي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.

٨٣. في علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة :فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م.

٨٤. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي ، انجليزي، فرنسي) رشيد بن مالك، دار الحكمة، ط١، 152.-153 ٢٠٠٠م .

٨٥. قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي، عبد الله عبد الجبار، مطبعة الكليات الازهرية،مصر،ط١، ٢٠١١م.

٨٦. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط ، د.ت.

٨٧. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

٨٨. اللغة العربية المعاصرة، أ. د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٨.

٨٩. اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م.

٩٠. الماركسية واللغة، ميخائيل باختين، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١ ،١٩٨٦م.

٩١. مبادئ اللسانيات، الدكتور أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

٩٢. المبدأ الحواري ،ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٩٢م.

٩٣. المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، حزيران، ١٩٩٠م.

٩٤. محاضرات الاسكندرية ، ادونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ،سوريا ، ط١، ٢٠٠٨م.

٩٥. مدخل الى نظريات الرواية،بيير شارتييه، ت: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م.

٩٦. مسرحية الضفادع، أريستوفانيس، ترجمة عبد المعطي الشعراوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،د.ت.

٩٧. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، في تحليل الخطاب(دراسة معجمية)، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩.

٩٨. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مانغونو دومونيك، ترجمة: يحيا تين محمد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

٩٩. معجم الأساطير، ماكس شابيرو، رواد هندريكس، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م.

١٠٠. معجم السرديات، القاضي محمد وغيره، دار محمد علي للنشر تونس، ط١، ٢٠١٠.

١٠١. معجم المصطلحات الأدبية، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.

١٠٢. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.

١٠٣. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ، مكتبة الشروق الدولية مصر، ط٤، ٢٠٠٤م.

١٠٤. المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٦٩م

١٠٥. مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، عبد الرحمن حجازي، دار علامات، جدة، ٢٠٠٥م.

١٠٦. الاستشراق ، المفاهيم الغربية للشرق ، ادوارد سعيد ، تر: د-محمد عناني ، دار بنجوين العالمية ١٩٩٥، و رؤية للنشر والتوزيع٢٠٠٨ م.

١٠٧. موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، د. محمد عجينة، العربية محمد علي للنشر، تونس وبيروت، ط١، ١٩٩٤م.

١٠٨. النشر العربي الحديث، أساليبه وتقنياته، عمر إبراهيم توفيق، دار التنوير، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٣م.

١٠٩. النصرانية والإسلام، محمد عزت الطهطاوي، مكتبة النور، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦م.

١١٠. نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيتور واخرون، ت: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٩٤م.

١١١. نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق،ط١، ٢٠١٦م.

١١٢. نظرية الدراما الحديثة،بيتي زوندي، ترجمة: د.احمد حيدر ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، د.ط ، ١٩٧٧م.

١١٣. نظرية الرواية والرواية العربية، دراج فيصل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩م.

١١٤. نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، وليد محمد مراد، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

١١٥. النظرية والنقد الثقافي ، الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعرية ، محسن جاسم الموسوي ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان، ط ١، ٢٠٠٥م

١١٦. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان أيف ناديه، ترجمة قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣م.

١١٧. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م.

١١٨. النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة ، ارثر ايزا برجر ، تر : وفاء ابراهيم ورمضان بسطاوي ،المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ط١، ٢٠٠٣م.

١١٩. الواقعية في الأدب، عباس خضر، سلسة الكتب الحديثة، بغداد، ١٩٦٧.

١٢٠. ينابيع الشمس، السيرة الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار الفرقد، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

ثانياً- الـــــــــدوريـــــــات:

١.الإبداع والنص الأدبي، د. محمد عيسى، مجلة جامعة البعث، المجلد: ٢١، العدد: ١، ١٩٩٩م.

٢. أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، فصول، المجلد ١، العدد(٤)، ١٩٨١م.

٣. التداخل الاجناسي ، مفهوم القصة الجديدة، محمد معتصم، علامات وخطوات،عمان،ع٦٦، ٢٠٠٠م.

٤. في أجناس الكتابة الأدبية، نجود نور الدين ، مجلة الفيصل، دار الفيصل السعودية،ع٢٥٩، ١٩٩٨م.

٥. القصة القصيرة في الأردن، د.محمد عبد الله، علامات وخطوات، عمان، ع٦٩، ٢٠٠١م.

٦. التناص ، تودوروف، ترجمة: فخري الصالح، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٤، ١٩٨٨م.

ثالثاً- الرسائل و الاطاريح:

١. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طارق عبد التواب كامل، اطروحة دكتوراه، جامعة عين الشمس،مصر، ٢٠٠٥م.

٢. حركة الزنج وأثرها على الخلافة العباسية(٢٥٥هـ -٨٦٩م/ ٢٧٠هـ - ٨٨٤م)، حسين نصر الدين ، رسالة الماجستير، جامعة ماي، الجزائر ، ٢٠١٥ ـ ٢٠١٦.

٣. الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة الى حركية الابداع ، فتحية كحلوش، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة –الجزائر، ٢٠٠٦م

٤. عائشة الخيام ودلالاتها الرمزية عند البياتي، برويني خليل، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ١٠، العدد ٢، ٢٠١٣م.

٥. الغزل العذري حتى نهاية العصر الأموي(اصوله وبواعثه وبنيته الفنية)، كريم قاسم جابر الربيعي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة ، ٢٠١٢م.

٦.المرجعيات الثقافية في منجز زيد الشهيد الروائي ، ابراهيم خليل عجيل ، اطروحة دكتوراه ، مجلس كلية الآداب – جامعة القادسية ،٢٠٢١م

رابعاً- الموقع الالكتروني :

- البوليفينية في الأدب والنقد، حمداوي جميل، شبكة الأولوكة.
https://www.alukah.net

Abstract :

Criticism has known (the Dialogue Theory) of the critic Mikhail Bakhtin since recently. However, the novelist's discourse was a field of experiments for this principle, so many studies that tackle it in the field of the novel. As a result, the developments that occurred in the structure of the modern Arab poem, especially when the group of free poetry (Al-Sayya, Nazik Al-Malaika, Abdul Wahab Al-Bayati) became the modern Arab poets looking at things away from excessive lyricism, and make the poem speak in the language and voices of others other than the voice of the poet to express the crises of the ear. The form of the poem also approached objective forms and genres such as the play and the story. This is what made the researcher strongly put forward in the experimentation of this principle (dialogue) on modern Arabic poetry. Especially when the poet Abdul Wahab Al-Bayati because of the high flexibility of Al-Bayati poem and the ability to recall heritage and legend and even realistic models of daily life and religious, literary and intellectual symbols. Therefore, the text enters into another voice is an echo of other cultures manifold and diverse. It becomes a dialogic in the semantic structure of the poetic text to manifest one voice for many voices depending on the culture of the poet and his orientations intellectual and cognitive that any text is not born alone, and does not live alone, its life is dependent on other lives. Otherwise, it is impossible for there to be a text that has its continuity and survival, as the existence

of the text means that it is in contact with intellectual and artistic productions, and other statements of other creators. Dialogic guidance is a distinct phenomenon for each discourse, of course, it is the natural intention of every living speech, because the discourse meets the speech of the other in all ways that lead towards its subject and here exactly where e poetic text. This is what will appear in this research, in which the attitudes meet, people meet and voices meet specifically thesis consisted of a preamble and three chapters dealing with the preamble (dialogue and polyphony) concept. The first chapter dealt with the dialogue between poetry and prose in the poem Arabic after it was liberated from the traditional weight and rhyme and the two-part system and entered into new topics ،which began as if it were a story that tells a specific event or a play in which the voices of the interlocutors are numerous. As for the second chapter ،it includes the references of the Bayati poem, whether religious, literary, historical or popular folklore references through the poet's dialogue with the texts of others. The third chapter came to show the mechanisms of polyphony in the Bayati poem ، so the third voice called by Eliot appears, here a voice and another character independent of the poet's personality appear in the poem ،and this is what was embodied in the poem of the mask, the poem of the objective equivalent and the dramatic poem.

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Misan
College of Education
Department of Arabic

Polyphony and the Mechanisms of Its Presence in the Poetry of Abdul Wahab Al-Bayati

A Thesis Submitted by

Suha Kamil Ali

To the Council of the College of Education – University of Misan as a Fulfillment of Requirements for Master's Degree in Arabic Language and its Arts

Supervised by
Prof. Ali Abdulraheem Kareem (Ph.D.)

2024 A.D *1446 A.H*