



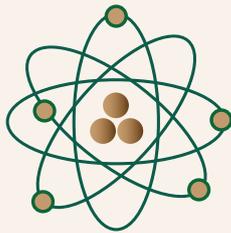
جامعة شقراء
Shaqra University

مجلة جامعة شقراء

للعلوم الإنسانية والإدارية

دورية علمية محكمة نصف سنوية تصدر عن جامعة شقراء

العدد السادس عشر
محرم ١٤٤٢هـ / سبتمبر ٢٠٢١



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة جامعة شقراء

للعلوم الإنسانية والإدارية

دورية علمية محكمة نصف سنوية تصدر عن جامعة شقراء

العدد السادس عشر

محرم ١٤٤٣ هـ / سبتمبر ٢٠٢١ م

www.su.edu.sa/ar/

Jha@su.edu.sa



جامعة شقراء
Shaqra University



حقوق الطبع محفوظة
جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية

عنوان المراسلة

مجلة جامعة شقراء للعلوم الإنسانية والإدارية، وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث
العلمي، جامعة شقراء، شقراء، المملكة العربية السعودية

Jha@su.edu.sa

الهاتف : ٠١١٦٤٧٥٠٨١

هيئة تحرير مجلة جامعة شقراء للعلوم الإنسانية والإدارية

المشرف العام

أ.د. محمد بن إبراهيم الدغيري

وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي

رئيس هيئة التحرير

أ.د. نايف بن عبدالعزيز المطوع

مدير التحرير

أ.د. مطلق بن مقعد الروقي

أعضاء هيئة التحرير

أ.د. أحمد بن محمد يحيى

أ.د. عبدالإله بن مزروع المزروع

أ.د. أحمد بن محمد بن عبود

أ.د. طلال بن عبدالله الشريف

د. مساعد بن حمد الشريدي

د. نجلاء بنت حسني محمد

د. مريم بنت عبدالعزيز العيد

سكرتارية التحرير

أ. محمد بن عبدالله المهنا

أ. عبد الله بن عائض المطيري

رقم الإيداع: ١٤٣٤ / ٨٢٢٠ هـ بتاريخ: ٢٣ / ٠٨ / ١٤٣٤ هـ

الرقم الدولي المعياري (ردمد): ١٦٥٨ / ٦٥٤٩

تعريف بالمجلة

مجلة دورية علمية محكمة نصف سنوية، تصدر عن جامعة شقراء، وتعنى بنشر الدراسات والأبحاث التي لم يسبق نشرها والمتوافر فيها مقومات البحث العلمي من حيث أصالة الفكرة، ووضوح المنهجية، ودقة التوثيق في التخصصات الإنسانية والإدارية المكتوبة باللغة العربية أو اللغة الإنجليزية.

الرؤية :

التميز في نشر الأبحاث المتخصصة في مجال العلوم الإنسانية والإدارية.

الرسالة:

نشر الأبحاث العلمية المتميزة وفق معايير البحث العلمي في مجال العلوم الإنسانية والإدارية.

الأهداف:

- تسعى مجلة جامعة شقراء للعلوم الإنسانية والإدارية لتحقيق الأهداف التالية :
1. الإسهام في نشر العلوم الإنسانية والإدارية وتطبيقاتها .
 2. تشجيع المهتمين في مجال العلوم الإنسانية والإدارية لنشر إنتاجهم العلمي والبحثي المبتكر.
 3. إتاحة الفرصة لتبادل الإنتاج العلمي والبحثي على المستويين؛ المحلي، والعالمى.

- تعبّر المواد المقدّمة للنشر بالمجلة عن آراء ونتائج واستنتاجات مؤلفيها.
- يتحمل الباحث/ الباحثون المسؤولية الكاملة عن صحة الموضوع والمراجع المستعملة.
- تحتفظ المجلة بحق إجراء تعديلات للتنسيقات التحريرية للمادة المقدّمة، حسب مقتضيات النشر.
- يجب ألا يزيد عدد صفحات البحث عن (30) صفحة مقاس (A4).
- تكتب البحوث باللغة العربية أو الإنجليزية، ويرفق عنوان البحث وملخصه باللغة العربية للبحوث المكتوبة باللغة الإنجليزية، وعنوان البحث وملخصه باللغة الإنجليزية للبحوث المكتوبة باللغة العربية، على أن تكون ترجمة الماخص إلى اللغة الإنجليزية صحيحة ومتخصصة، ولن تُقبل الترجمة الحرفية للنصوص عن طريق مواقع الترجمة على الإنترنت. ويتضمن الماخص فكرة مختصرة عن موضوع الدراسة ومنهجها وأهم نتائجها بصورة مجملّة، ولا يزيد عن 250 كلمة.
- يرفق بالماخص العربي والإنجليزي الكلمات المفتاحية (Kay Words) من أسفل، ولا تزيد عن خمس كلمات.
- تُستخدم الأرقام العربية (1,2,3,4 ... Arabic) سواء في متن البحث أو ترقيم الصفحات أو الجداول أو الأشكال أو المراجع.
- يُقدّم أصل البحث مُخرَجًا في صورته النهائية، وتكون صفحاته مرقمة ترقيماً متسلسلاً باستخدام برنامج Ms Word، وخط Traditional Arabic، مع مراعاة أن تكون الكتابة بينط 14 للمتن، و 12 في الحاشية، و10 للجداول والأشكال، وبالنسبة للغة الإنجليزية فتكتب بخط Times- Roman بينط 12، و(10) في الحاشية، و (8) في الجداول والأشكال، مع مراعاة أن تكون الجداول والأشكال مدرجة في أماكنها الصحيحة، وأن تشمل العناوين والبيانات الإيضاحية الضرورية، ويراعى ألا تتجاوز أبعاد الأشكال والجداول مساحة الصفحة على أن تكون هوامش الصفحة (3) من كل الاتجاهات، والتباعد بين السطور مسافة مفردة، وبين الفقرات (10)، ويكون ترقيم الصفحات في منتصف أسفل الصفحة.

- ترسل الأبحاث إلى المجلة على البريد الإلكتروني lha@su.edu.sa
- ترسل نسخة من البحث بصيغة Word ونسخة PDF.
- يُعرض البحث على هيئة التحرير قبل إرساله للتحكيم، وللهيئة الحق في قبوله أو رفضه.
- يكتب عنوان البحث، واسم المؤلف (المؤلفين)، والرتبة العلمية، والتخصص، وجهة العمل، وعنوان المؤلف (المؤلفين) باللغتين العربية والإنجليزية.
- يجب أن تكون الجداول والأشكال -إن وجدت- واضحة ومنسقة، وترقم حسب تسلسل ذكرها في المتن، ويكتب عنوان الجدول في الأعلى، أما عنوان الشكل فيكتب العنوان في الأسفل؛ بحيث يكون ملخصاً لمحتواه.
- يجب استعمال الاختصارات المقننة دولياً بدلاً من كتابة الكلمة كاملة مثل سم، ملم، كلم، و % (لكل من سنتيمتر، ومليمتر، كيلومتر، والنسبة المئوية، على التوالي). يُفضل استعمال المقاييس المترية، وفي حالة استعمال وحدات أخرى، يُكتب المعادل المتري لها بين أقواس مربعة.
- تستعمل الحواشي لتزويد القارئ بمعلومات توضيحية، ويشار إلى التعليق في المتن بأرقام مرتفعة عن السطر بدون أقواس، وترقم الحواشي مسلسلة داخل المتن، وتكتب في الصفحة نفسها مفصولة عن المتن بخط مستقيم.
- لا تُعاد البحوث إلى أصحابها سواء نُشرت أو لم تنشر.
- يُتبع أحدث إصدار من جمعية علم النفس الأمريكية APA لكتابة المراجع وتوثيق الاقتباس (الإصدار السادس).
- تُعد نسبة التشابه similarity المقبولة هي 30%، وإذا زاد البحث عن هذه النسبة يُعرض على هيئة تحرير المجلة للبت فيه، والتأكد من تجنب السرقة الأكاديمية plagiarism، والمحافظة على الأصالة البحثية.
- ألا يكون البحث مستلماً من رسالة الماجستير أو الدكتوراه.



أبحاث العدد

فهرس المحتويات

الأبحاث باللغة العربية

- 1 د. مريم بنت عبد العزيز بن عبد الله العيد (وضاح اليمن) للشاعرين (أدونيس والبياتي) دراسة نقدية تحليلية
- 20 د. محمد بن أحمد العريني التوجيه البلاغي للقراءات العشر في الألفاظ القرآنية بجزء عم - دراسة بلاغية
- 37 د. مي عبد العزيز الوثلان سلوة الغريب آداب المؤلف في نماذج من النثر العربي القديم
- 51 د. إبراهيم سعيد السيد الأحكام في نظرية البلاغة العربية دراسة تأصيلية
- 75 أ. شيماء صالح الماجد؛ د. هاني خالد شيبي تقييم إجراءات حماية النظم الحاسوبية الإلكترونية للمنشآت الصغيرة والمتوسطة السعودية وقياس أثر ذلك في فاعلية التدقيق الداخلي
- 102 د. رندة سلامة اليافي؛ الأستاذة. سارة سعد الهاجري دراسة تحليلية لاتجاهات طالبات ومشرفات التدريب التعاوني في بيئة الأعمال السعودية
- 135 د. راشد بن سعود بن بداح السهلي الحاجات النفسية وعلاقتها بالسعادة في ضوء التحول للتعليم الطارئ عن بعد لدى طالبات عمادة البرامج التحضيرية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
- 160 د. عمر عوض عوض الثبتي مستوى معرفة الذات الأكاديمية وضغوط الدراسة أثناء جائحة كورونا (COVID-19) وعلاقتها بالقيم التنبؤية للمعدلات التراكمية لطلاب جامعة شقراء
- 187 د. تركي بن منور بن سمير المخلفي دور المجالس المدرسية في توفير بيئات مدرسية آمنة وداعمة للتعليم والتعلم
- 209 د. مسفر أحمد مسفر الوادعي دور معلمي العلوم الشرعية في بناء الشخصية البحثية لدى طلبة المرحلة المتوسطة بمنطقة عسير
- 233 د. محمد عوض محمد السحاري مستوى المعرفة التدريسية اللازمة لتدريس مقررات التربية الإسلامية التي يمتلكها الطالب المعلم
- 259 أ.د. إيمان محمد أحمد الرويثي دور معلمي العلوم في تنمية مهارات التعلّم الذاتي لدى طلبة المرحلة المتوسطة في ظل جائحة كورونا (COVID-19)
- 285 د. هياء بنت محمد بن عبد الله السبيعي مدى تضمين مجالات طبيعة العلم في كتاب الفيزياء للصف الأول الثانوي في المملكة العربية السعودية
- 308 د. سارة بنت راجح عوض الروقي دور القصة في تنمية قيم المواطنة لدى الطفل في مرحلة رياض الأطفال (تصور مقترح)

الأبحاث باللغة الإنجليزية

Conversational Implicatures in Najdi Arabic

Dr. Manar Almanea335

Hidden Translation: Strategies and Tactics A Case Study of Arabic Translation of the English Novel (1984) written by George Orwell.

Dr. Saad Salem Alshamrani357

(وضاح اليمن) للشاعرين (أدونيس والبياتي) دراسة نقدية تحليلية

د. مريم بنت عبد العزيز بن عبد الله العيد

أستاذ اللغة العربية المشارك بكلية العلوم والدراسات الإنسانية، بجامعة شقراء

المستخلص:

يأتي هذا البحث على دراسة تحليلية مقارنة لقصيدتين من الشعر العربي الحديث، للشاعرين أدونيس وعبد الوهاب البياتي، وهما قصيدتان تتقنعان بشخصية إشكالية من شخصيات التراث العربي، وهي شخصية (وضاح اليمن)؛ حيث أحيط بها عدد من الأقوال المختلفة التي شكّلت مادة خصبة لتشكيل قناع شعري يتقنع فيه الشاعر فنيًا باتخاذ اللغة وأدوات الشعر لصياغة قصيدة درامية بفعل الحركة المتجددة للشخصية موضوع القصيدة. وكذلك هي مادة موضوعية خصبة، يوظفها الشاعر بوصفها قناعًا قصصيًا؛ ليعبر به عن زمان القمع ومكانه اللذين يعيش فيهما الشاعر؛ لتتماهى الصورة الفنية بالصورة الواقعية بالاتكاء على شخصية إشكالية جدلية تعطي الشاعر دفقًا ووهجًا لإنجاز نص ذي دلالات رمزية متعددة الاحتمالات والتأويلات. وتوقف البحث عند جدلية التراث العربي بشكل عام، وناقش علاقة الشاعرين (أدونيس، والبياتي) وموقفهما من ذلك التراث، ثم انتقل إلى كيفية توظيف الرمز والأسطورة عند الشاعرين من خلال تحليل القصيدتين، والوقوف عند أبرز معاني اللغة التراثية، والموسيقى الشعرية عندهما، وأوضحت الباحثة في الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها.

الكلمات المفتاحية: جدلية، التأثر، التأثير، الرمز، القناع.

Waddah Al - Yaman for the Poets Adonis and Al-Baiaty : Critical Analytical Study

Dr.Maryam Bint Abdulaziz Bin Abdullah Al-Abd.

Associate Professor of Arabic Language , College of Science & Humanities, Shaqra ,Shaqra University

Abstract:

This research comes on a comparative analytical study of two poems from modern Arabic poetry, by the poets Adonis and Abd al-Wahhab al-Bayati, which convince about a problematic figure of Arab heritage personalities, namely (Waddah al-Yaman). He was surrounded by a number of different sayings that formed a fertile material to form a poetic mask in which the poet is artistically convinced to take the language and poetry tools to formulate a dramatic poem by the renewed movement of the subject of the poem. Likewise, it is fertile objective material that the poet uses as a narrative mask to express the time and place of oppression in which the poet lives. To combine the artistic image with the realistic image by relying on a controversial problematic figure that gives the poet a flush and glow to achieve a text with symbolic connotations of multiple possibilities and interpretations. The research stopped at the dialectic of the Arab heritage in general, and discussed the relationship of the poets (Adonis and Al Bayati) and their position on that heritage, then moved on to how to employ the symbol and myth among the poets by analyzing the two poems, and standing at the most prominent meanings of the traditional language and poetic music for them. Finally, the research declares the most important findings that he reached.

Key words: argumentation, influence, influence, symbol, mask.

المقدمة:

بدأت السيطرة الاستعمارية تتمدد فوق مساحات الأرض العربية منذ نهايات القرن التاسع عشر، فأحس الإنسان العربي بواقع الظلم الذي حل عليه جراء ذلك الاستعمار، ولم يستطع التعبير عن رفضه ومقاومته؛ خوفاً من بطش المستعمر واستبداده، فوجد نفر من الشعراء أن السبيل هو المعادل النفسي، والاتكاء على رموز مختلفة للتعبير عما يجول في نفوسهم تجاه الظلم والاستبداد. وكان أدونيس والبياتي وغيرهما كثير قد استحضروا التراث بعودتهم للتاريخ؛ ليكشفوا عن الصور المشرفة للإنسان الحر، والمناضل الشريف المقاوم للظلم والاستبداد، والباحث عن حلمه المفقود، فبدأت تجربتهم في تقصي وجوه النضال في التاريخ العربي الإنساني لإعادة التوازن والانسجام إلى نفوسهم ونفوس أبناء الأمة التي يمثلون قلبها النابض، فكان الشعراء يستحضرون الشخصيات التاريخية؛ إذ يقول البياتي (1979): "ولكن هذا الموت من أجل الحرية موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل لم ينفصل أبداً عن الموت الإنساني إذا لم يتحول هؤلاء المناضلون إلى قديسين أو صانعي معجزات، وإنما هم أناس أنقياء طيبون مثل طيبة الأرض، وفي نقاء الجوهر، لم يكن في موتهم منة على الآخرين، وإنما كان هذا الموت قدراً مفتوح العيون، فقد اختاروه بأنفسهم؛ لأنه الواجب وليس المصير أو الهدية التي يقدمونها للآخرين، ولكنهم تحولوا في أعين الآخرين إلى أبطال؛ لأنهم جسدوا بموتهم الطريق إلى الحرية، وأصبحوا رمزاً أسطورياً للفتاة" (2/21). فالبياتي وأدونيس يسلطان الضوء على صور المأساة الإنسانية في عصور مختلفة، وفي أماكن متعددة من العالم، ولعل اهتمامهما بالتراث كان نتيجة للمؤثرات الثقافية المختلفة التي شقت طريقها عبر وسائل الإعلام والتثقيف المؤثرة في البنية الثقافية العربية المعاصرة، وهذا يشير إلى أهمية الدراسة المتناولة. وفضلاً عن ذلك، فإن جدّة الموضوع، وعدم عثور الباحثة -حسب اطلاعها لما في أوعية البيانات والمصادر الإلكترونية والورقية أو المكتبات العامة المعنية بالأبحاث والدراسات الأدبية والنقدية- على أية دراسة تناولت قصيدة أدونيس (مرآة لوضاح اليمن)، وقصيدة البياتي (عن وضاح اليمن والحب والموت) بالتحليل والنقد والموازنة؛ هو الدافع الرئيس لموضوع الدراسة.

جدلية التراث والتحديث وموقف أدونيس وعبد الوهاب البياتي منهما

برز الموقف النقدي عند الشاعر العربي المعاصر من التراث في قراءته وفق جدلية الحضور والغياب؛ الحضور في الراهن من خلال توظيف مجموعات منتظمة من تقانة التناسخ مع الذاكرة التاريخية، ضمن سياقات الحاضر في شتى تفاعلاته من جهة، والغياب جراء قدرة بعض الشعراء على خلق نوع من الحواجز الوهمية التي تحول دون قراءتهم الإرادية لبنية التراث، بوصفها فاعلاً سياقياً من جهة أخرى. وقد حدد جابر عصفور قراءتين أساسيتين للتراث؛ إذ يتشكل الموقف انطلاقاً منهما، القراءة الأولى هي القراءة الوصفية للتراث؛ حيث يعزل التراث عن القارئ تماماً؛ لكي يراجع الأثر مراجعة محايدة. أما القراءة الأخرى فهي قراءته ضمن فاعلية ثقافية مع القارئ (عصفور، 1992). وهذا ما ظل يؤكد محمود العالم (2004) في قوله: "التراث لا يوجد في ذاته، وإنما هو قراءتنا له، وموقفنا منه، وتوظيفنا له" (ص12).

وانطلاقاً من فلسفة قراءة الموقف من التراث وتشكيله، دخل الشعراء الرواد المعاصرون مجال التنظير، فقدموا مواقفهم، وأطلقوا العنان لمشاعرهم في صياغتها، فقد كانوا في مراحل تجريبية أولى سمح لهم فيها بقراءة الموروث الثقافي والإبداعي العربي قراءة ذاتية وأيديولوجية تارة، وقراءة استشرافية تأسيسية تارة أخرى، بخاصة حين ترتبط هذه القراءة ارتباطاً جديلاً بقضية الحداثة؛ فلا تطرح قضية التراث إلا وقضية الحداثة حاضرة ضمن نص حديث، ويرجع ذلك إلى العلاقة التكاملية التي تجعل من الحداثة خلال هذا الطرح محاولة تركيب بين التراث والتجديد والأصالة والمعاصرة (حنفي، 1980). ويتضح هذا أكثر كلما أراد الشاعر التنظير للعملية الإبداعية، وإعلاء الموقف؛ لأن في «موقف الشاعر من التراث تتضح معالم الثورة ومن ثم تتضح الحداثة... فلما أخذ الشاعر يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث - ثم بالماضي، والتاريخ - أصبح على أبواب ثورة جديدة» (عباس، 1978، ص109)؛ لأن تحديد

مفهوم التراث في ضوء علاقته بالحدثة، هو جوهر العملية الإبداعية والتنظيرية، فكل آليات تشكيل القصيدة من ثورة على الوزن والقافية واللغة لا يمكنها أن تتحقق إبداعياً إلا بعد أن يحدد الشاعر موقفه من الموروث أولاً، ثم علاقة هذا الموروث بالقصيدة. ونجد أن الإبداع التراثي عند أدونيس حينما يطرح موقفه من التراث، وعلاقته بالعملية الإبداعية منذ كتاباته النظرية الأولى في السبعينيات، وعلى مدى أكثر من أربعين سنة، ظل محافظاً على الموقف نفسه، ففي كتابه «مقدمة للشعر العربي» (1979)، حدد موقفه من التراث المكتوب؛ أي الأصل: الشعر الجاهلي، والقرآن، والحديث قائلًا: "هكذا نرى كيف أن التراث المكتوب مهما يكن غنيًا لا يصلح أن يكون بالنسبة إلى المبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي، لا الانسجام والخضوع، وأن رؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد فحسب أيًا كانت، وإنما تتجاوزها، إنها أغنى منها وأشمل وأسمى" (ص156). ولعلي لا أتفق مع أدونيس في رؤيته هذه؛ إذ إن التراث المكتوب ليس فقط تراثًا ثقافيًا فحسب، بل يشكل منظومة من القيم والمبادئ التي يسير عليها المبدع، فالإنسان ابن بيئته، والبيئة بكل ما فيها من متغيرات ثقافية واجتماعية وغير ذلك، تؤثر في المبدع، فينسجم معها، ويخضع لسنن الكون ونواميسه.

ويربط أدونيس موقفه من التراث بموقفه من التجديد؛ لأن كل فعل تجديدي في الحركة الإبداعية ضمن المنظور الأدونيسي هو ثورة على احتذاء الماضي واجتراره، فالانفصال عن الماضي لا يتحقق إلا عندما تتم عملية تحطيم القيم، والأحكام، والقوالب، والأشكال الجاهزة في هذا الماضي، التي لا تُعد من المدنية كشعراء معاصرين بلوازم الحدثة والمعاصرة «هكذا ينفصل الشاعر الجديد عفويًا عن الماضي تقليدًا ونقدًا عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية، والقوالب التي سادت مناخنا الشعري، ووجهت شعرنا حتى أحوالته في العصور الأخيرة إلى تمارين في الوزن، أو في الزخرف واللهو، أو في ما يجعل الحياة فقيرة ضيقة بحجم دينار الأمير أو الحاكم» (أدونيس، 1979، ص104، شرف، 1991، ص64).

إن الدعوة إلى هذا الانفصال عن جزء من الماضي والموروث ليس رفضًا لهذا الماضي أو الموروث؛ وإنما هي إعادة ضبط مواقع الشاعر المعاصر تجاهه؛ حتى يتسنى له إعادة قراءته وفق نظرية التساؤل لا إلزامية القبول، فكلما حاول الشاعر أن ينفصل عن المتغطي من الماضي فهم الماضي أكثر فأكثر بوصفه مادة روحية وثقافية؛ ولهذا يبدأ أدونيس بيانه الطويل بإعداد خمسة أوهام من الحدثة، رأى أنها تسيطر على الفكر النقدي والإبداعي سيطرة سلبية، بخاصة عندما ترتبط هذه الأوهام بآليات النظرية الشعرية العربية الحديثة، فتأسست على رؤى وأفكار سطحية، لا تتعمق في رصد معالم شعرية تفاعلية تدرك الأشياء، أو تحدها بناء على وعي الأنا والآخر الماضي، والحاضر، والمستقبل. وهي وهم الزمنية الذي رفضه أدونيس رفضًا قاطعًا؛ لأنه ربط الفعل الحداثي بالزمن لاعتقاده بأن الزمنية مقياس فيزيائي. ويعتقد البعض ممن أراد دخول عالم الحدثة الشعرية أن إنتاج قصيدة مختلفة من حيث الشكل والمضمون هو سبيل اللوج إلى الحدثة؛ لأنهم ينطلقون من الرفض، وليس المؤسس المبني على مراجعة المفروض لغرض الوقوف على أسباب رفضه، وهناك وهم المماثلة، وهو التشكيل النثري. وحسب اعتقاد أدونيس أن الخروج على نظامي الوزن والقافية القديمين، والكتابة انطلاقًا من فكرة اللاشكل هو بالنسبة إليهم المسار الذي يقودهم نحو عالم الحدثة وهو الاستحداث المضموني، وقد رفض أدونيس هذا النوع من الكتابة التي تهدف إلى التحايل على المفهوم الحقيقي للحدثة (أدونيس، 1979، بوهورور، ونهر، 2008).

لا نكاد نجد اختلافًا بين موقف البياتي وأدونيس من التراث؛ حيث نجد التراث عند البياتي (1981) "هو ما كان"، ويكون وسيكون (ص19)، ويمتد مدلول التراث عنده؛ ليعني التجربة الإنسانية والمكتسبات الإنسانية التي تملك القدرة على الامتداد من الماضي نحو المستقبل مرورًا بالحاضر. والتراث عند البياتي (1981) لا يعني كل ما هو موروث ومدون من كتب وأشعار وقصائد، فهو بهذا يعلن أن التراث لا يتصف بالقداسة، ويجب على المبدع ألا يحس بأي شعور ضال أمامه وألا يتعامل معه بوصفه طوطمًا

يتخلى إزاءه عن مسيرته نحو المستقبل.

وهو يؤكد ما ذهب إليه أدونيس بأنه لا يقبل أن نرفض التراث كله، ويرى أن الذين يرفضون تراث الأمة الإبداعي والثقافي كله يحملون دعوة شعوبية، والتراث هو القاعدة والمنطق الذي لا يستطيع الشاعر أن يبدأ أولى خطواته دون أن يعتمد عليه؛ لأن التجربة الحضارية التي يعد التراث جزءاً منها تعني المضي نحو المستقبل، وهذه الرحلة لا تتم إلا بالاعتماد على أساس ثابت، وهذا الأساس هو التراث، ولا يمكننا تحقيق المستقبل إلا بالتفاعل الجدلي الذي يحدث في باطن التراث؛ لكي تتولد تجربة جديدة. ويتضح الأمر أكثر في حديثه عن الأصالة والمعاصرة؛ إذ يفرق بين الأصالة والتراث، وأن الإفادة من التراث لا تكون بالمحافظة على بناه ضمن حالتها التي وصلتنا؛ وإنما يتم الأمر بتقويض أركان بعض بناه المتشككة، وانتهاب أثنى مكوناتها (الرواشدة، 1995). ولا تتم الإفادة كذلك برفض تراث الأمة واللجوء إلى تراث الآخرين، بل يجب على المبدع أن يلجأ إلى تراث أمته؛ لأن اللجوء إلى تراث الآخرين يجعل الشاعر -المبدع- غريباً عن أمته ومواطنيه؛ لاختلاف المعطيات الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الأمم (الرواشدة، 1995). ومن هنا نجد أن البياتي لا يختلف مع أدونيس في فصل التراث، ونجد أن كليهما يعلن عن حبه لقراءة التاريخ، وقراءته لا تتعامل مع التاريخ بوصفه أحداثاً جامدة، إنما تراه تجربة إنسانية شاملة لها أبعادها المرتبطة بقضايا الإنسان.

توظيف الرمز الأدبي عند أدونيس والبياتي

نجد من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي من أبرز المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أيضاً أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألقص بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته؛ مما أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر. ويرى أحد الدارسين أن شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات قدرة على استيعاب أبعاد التجارب التراثية المختلفة، على أنه من الملحوظ أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين، هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رموزاً لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء أكانت سياسية، أم اجتماعية، أم حضارية، أم عاطفية، أم فنية. (عشري، 1978).

وكان الشعراء يتأولون بعض جوانب حياة الشخصية التراثية؛ لتصبح عنواناً على القضية التي يريدون أن يحملوها عليها. والدارس لشعر أدونيس يجده لا يستعير شخصية تاريخية واقعية دائماً، وإنما يستعير شخصية عامة أو ما يمكن تسميته بالأنموذج التاريخي، كما هو موجود في ديوانه (المسرح والمرايا) كشخصية الخليفة، أو شخصية الجلاد، والحب، والشعراء البارزين والمتفوقين، وغيرهم من الشخصيات التي ارتبطت في تراثنا التاريخي بقيم ودلالات معينة؛ حيث نلاحظ في قصائد أدونيس وجود عدد كبير من القصائد القصيرة التي تبدو مؤلفة على هامش بني فكرية، وأشكال فنية موروثية، سواء أكانت من التراث العربي، أم من تراث منطقة البحر المتوسط، أم من التراث العالمي. والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح ما بين الإشارات البسيطة إلى صور حضارية، وفكرية، وتاريخية، وبين الاعتماد الكلي على هذه البنى؛ بحيث لا يمكن فهم النص دون الرجوع إليها. ومن الأمثلة البسيطة على استثمار الموروث الفكري قصائد أخرى من مثل: (مرآة لمعاوية) التي تمثل المفارقة بين صراع معاوية العنيف وسياسة الحفاظ على شعريته، و(مرآة الحجاج)، و(مرآة لوضاح اليمن) اللتين تمثلان الحب المخنوق في القصور، و(مرآة لأبي العلاء المعري) وغيرها من القصائد. (الشرع، 1978).

الدارس لأدونيس والبياتي يجدهما صاحبي فكر ثقافي عالٍ، وفي شتى المجالات الفكرية؛ وهذا نتيجة اطلاعهما على المعارف القديمة، والأساطير الأوروبية والفينيقية؛ مما مكنتهم ثقافتهم الواسعة من التعبير عما يريدون بأساليبهم المختلفة كالقناع، والرمز وتقنياته الحديثة كالتناسخ، والفراغ، والتعجب، والاستفهام. إلا إن أدونيس قد فاق البياتي في توظيفه لهذه الأساليب بكثرة في

قصائده، ففي قصيدته (مرآة لوضاح اليمن) نلاحظ كيفية استدعاء شخصياته التراثية العميقة التي ربما تصل إلى درجة الأسطورة، أو الخيال العميق؛ فمنذ بداية القصيدة، نجد يعبر عن حبه المخنوق، ويجد لنفسه قناعاً بديلاً يعبر فيه عن ذاته بوضاح اليمن؛ أحد شعراء العصر الأموي، ويستدعيه بشهرته (وضاح)^(*)؛ ليلفت انتباه السامع إليه. وستلجأ الباحثة في تحليل القصيدتين إلى فصلهما عن بعضهما، وبيان أثرهما النفسي والجمالي لدى الشاعرين كلٍّ على حدة.

بدأ أدونيس منذ المطلع الأول بالتناسل على غير عادة الشعراء المعاصرين، وهذا يدل على ثقافته الأدبية الواسعة، والدليل على ذلك استدعاؤه لشخصية «أم البنين». فالدارس لهذه الشخصية التاريخية الإسلامية يجد أنها تعني (أم البنين) بنت عبد العزيز بن مروان زوجة الوليد بن عبد الملك أحد خلفاء بني أمية. وأدونيس على معرفة تامة بشخصياته؛ فهو محيط بالتراث الأدبي، وذو معرفة تامة بتفاصيل قصة وضاح (وأم البنين)، ونلاحظ أن أدونيس قد أعاد القصة كما هي، ولكن بأسلوبه النثري؛ إذ يبدوها باستفهام استنكاري عن حب وضاح لأم البنين زوجة الخليفة الوليد بن عبد الملك؛ إذ طلبت من زوجها الوليد قدوم مكة ومعها من الجوّاري ما لم ير مثله جنساً، وكتب الوليد يتوعد الشعراء جميعاً إن ذكرها أحدهم، أو ذكر أحداً ممن تبعها، وقدمت، فتراءت للناس، فتصدى لها أهل الغزل والشعر، ووقفت عينها على وضاح اليمن فأعجبت به^(***). (السيوسي، 1974).

ويبدو أن أدونيس وجد في وضاح قناعاً أدبياً يعبر به عن ذاته تجاه قمعها من الرقيب السياسي، ولا سيما أن أدونيس يذكر لقبه كما يذكر وضاح أيضاً، وكلاهما يعبران عن مأساة، من جهة أدونيس الذي يرفض الواقع الذي يعيشه، ومن جراء هذا الواقع غير اسمه من علي أحمد سعيد إلى اسم (أدونيس) الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية، ولا سيما بأنه اعتقل بتهمة الانتماء إلى الحزب القومي السوري، كما اعتقلت زوجته خالدة سعيد (بوهور و نهر، 2008). ومن هنا نجد أن أدونيس وظف وضاحاً وأم البنين ليبدل على الواقع السياسي القمعي الذي عاشته تلك الحقيبة، والذي ما يزال مسيطراً إلى يومنا هذا. من هنا ربما جاء التناسل على صيغة الاستفهام عندما ذكر وضاح:

«أصحوّت عن أم المؤمنين»

وضّاح اليمن

وضّاح، هل صحوت، هل رأيت

حيث انتهى الماضي وما انتهت،

عبّاتي، ورأسي المسروق؟ (أدونيس، 1978، 488/2).

يخاطب أدونيس وضاحاً، ويسأله إن كان قد صحا من تأثير أم البنين في نفسه، وهذا يقودنا إلى التساؤل فيما إذا كان أدونيس لم يكن ملماً كل الإمام بقضية وضاح وعلاقته بأم البنين، ونحن في هذا السياق لا يهمنا تفاصيل تلك القصة إن كانت خيالية أو أسطورية، أو حقيقة واقعية، أو إن كان وضاح فارسياً أو عربيّاً. وما دلالة أن يكون فارسياً، ويغمر بزوجة أمير المؤمنين، فهذه أمور كلها لا تقع ضمن دائرة اهتمام البحث بشكل مباشر؛ إذ يرمي البحث إلى الوصول إلى رؤية أدونيس لشخصية وضاح.

(*) وضاح لقب غلب عليه لجماله وبهائه واسمه عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كلال بن واظ بن أبي حمد، ثم يختلف في تحقيق نسبه؛ فيقول قوم إنه من أولاد الفرس الذين قدموا اليمن مع هزرج لنصرة سيف بن ذي يزن على الحبشة، ويزعم آخرون أنه من آل خولان بن عمرو بن قيس بن معاوية بن عبد شمس... بن حطّان. وأنه كما يقال من أجمل العرب، وكان أبوه إسماعيل بن داؤد، فمات وهو طفل، فانتقلت أمه إلى أهلها، وانقضت عدتها، فتزوجت رجلاً من أهلها من أولاد الفرس، وشب وضاح في حجر زوج أمه حتى جاءه عمه وجدته ومعهما جماعة من أهل بيته من حمير يطلبونه، فادعى زوج أمه أنه ولده، فحاکموه فيه، وأقاموا البينة أنه ولد على فراش إسماعيل أبيه، فحكّم الحاكم لهم، وقد مسح يده على رأسه، وأعجبه جماله، وقال له اذهب فأنت وضاح اليمن، ومن هنا جاء لقبه. للمزيد عن حياته؛ انظر: (السيوسي، 1974).

(**) وهناك قصص أخرى حول مقابلة أم البنين لوضاح أبرزها أن أم البنين قدمت إلى الخليفة الوليد زوجها، وهو يومئذ خليفة، فبعث إلى كُنْز، فأما كُنْز فإنه ذكرها وصّح بالنسب بها، فوجد الوليد عليه السبيل فقتله، وأما وضاح فعُدل عن ذكرها ونسب بجارتها (غاضرة)؛ انظر: (السيوسي، 1974).

يبدأ أدونيس قصيدته بأسلوب الاستفهام المباشر؛ حيث تجاوز قصة الحب، وبدأ حديثه من نهايات قصة وضاح، وهي نهاية فيها إلماح لصورة القمع السائد آنذاك، إن لم يكن القمع السياسي، فهو القمع الذكوري المتسلط على كيان المرأة حتى في أحاسيسها. القصة مليئة بالحوار الدرامي والحركة، ويسرد الماضي الذي ما يزال حاضرًا لديه. حيث انتهى الماضي وما انتهت. الماضي هنا هو الحب الذي انتهى سريعًا، ولكن آثاره لم تنته، فقد مات وضاح وترك القصة التي لا تنتهي، حتى كأن أدونيس يقصد أنه امتداد لوضاح؛ أي امتداد لقصة لا تنتهي، عنوانها القمع الذي يقتل الحب والشعر والنقاء.

عباءتي ورأسي المسروق؟

ويسأل أدونيس وضاحًا: رأيت عباءتي ورأسي المسروق؟ فقد فقد الشاعر عباءته؛ أي رموز عروبه المادية، وفقد رأسه؛ أي فكره، ففقدان الرأس كان هنا فقدانًا معنويًا لا ماديًا، وإن كان المعنى يمتثل الاثنين معًا: قتل الجسد، وقتل الفكر؛ لأن مهمة السلطة تتضمن القمع المادي والقمع المعنوي، فماذا سيبقى إذن؟ يريد أدونيس من وضاح أن يصحو من الموت لا من حب أم البنين؛ ليرى مصيبة الشاعر، ويكون شريكًا في هذا الحال الذي هو مشترك لولا بُعد الزمان بينهما. ويؤكد أدونيس أن وضاحًا لم يمت! إنه مجرد نائم فقط. وكأن أدونيس هنا، يريد أن يلوي عنق الزمن ويعيده إلى الوراء من شدة حاجته إلى من يشبه حاله ويفهمها، فليصخ وضاح من جديد؛ ليشهد على مصيبته التي امتدت ووصلت إلى هذا الزمن.

هذه على ما يبدو، أولى علامات التشابه بين أدونيس ووضاح اليمن؛ إذ كلاهما غارقان في سبات عميق، وضاح في سبات أم البنين، وأدونيس في سبات الحسرة والكتمان الذي خلفه الخوف من سيف القمع وسياطه. ويشير السويسي (1974) إلى أن قصة وضاح ليست غير أسطورة. ويتمركز محور الأسطورة بعلاقة وضاح بزوجة الخليفة. ثم يكمل أدونيس (1978)، سرده بأسلوب الاستفهام الذي يثير التعجب والدهشة عن مكان موته:

أفحصت كل دير

نقبت كل: بيت

سألت قهرمانه للجن. (489/2).

يدل هذا على صعوبة العثور عليه، حتى إنه لجأ إلى قهرمانه الجن؛ كي تبحث عنه. وهنا يستحضر الشاعر أسطورة السندباد التي تقوم على عالم الخيال، والبحث عن المفقود الضائع في الصحراء، وعندما هام وفقد أثره لجأ إلى أصحاب الدين (كل دير)، ولجأ إلى جميع الناس (كل بيت)، فلم يجد الطريق إلى وضاح، حتى لجأ إلى عالم الجن والغيبيات، مستحضرًا حكاية من حكايات (ألف ليلة وليلة)، عندما كان للملك شهريار قهرمانه يقال لها دينار، وكانت تكشف له عما يريد (عشري، 1984، ركي، د.ت). هنا يث أدونيس شكواه إلى وضاح، وكان وضاح قد ضُم إلى نجبة من خيرة أبطال القصص والحكايات الغرامية. أعني البطل الذي لا تقف أمامه أي حواجز، والبطل في هذه الصورة هو أدونيس الذي تمهى مع وضاح.

كما استعمل أسلوب الحذف، وهو من الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالغموض عند أدونيس، والتي أشار إليها أحد الدارسين (بالبياض) الذي يدخل في سياق الغموض الشعري، وانهم الدلالات، وقصد به "الفراغ الذي يتركه الشاعر قصداً بين الكلمات أو الأسطر الشعرية ويرمز له عادة بالنقاط" (القعود، 2002، ص285). فيرى الحذف من السمات الأسلوبية الإيجابية المسهمة بمشاركة القارئ في إنتاج ودلالات النص، ويؤدي متابعتها بشكل تكثيفي إلى انغلاق في الدلالة؛ مما يتطلب القراءة التأويلية التي يتفاعل فيها القارئ مع النص الشعري، ويسهم في استكمال دلالاتها المغيبة (القعود، 2002).

والحذف عند أدونيس موظف على نحو كبير لغايات بلاغية تقتضيها بنية النص بتمثل القارئ عددًا من المشاهد، أو

استكمالاً للأبعاد التخيلية لبعض التصورات، ويتبدى ذلك -بشكل خاص- في القصائد التي تتسم بالبعد الملحمي التي تسرد وقائع معينة يريد الشاعر أن يمثّلها القارئ.

ثم يكمل أدونيس سرده في المقطع الثاني برسم ملامح صورة البطل وضاح، البطل المتماهي معه في البعدين: الرمزي، والتجريدي. هنا تتداخل الأصوات، فأدونيس يخاطب وضاحاً على أساس أنه شاهد على مأساة الشاعر، ومرة أخرى يصف لنا أدونيس محنته، ولكن في سياق أسطورة وضاح نفسها، فيقول أدونيس:

فأمس، والمفتاح

يفتح باب بيتها. (أدونيس، 1978، 489/2).

يستعمل الشاعر تقنية استرجاع الماضي، ويقصد به (وضاح)، والمفتاح هو مفتاح الصندوق أو البيت الذي كانت تستعمله (أم البنين) عندما كانت تريد مقابله، والمفتاح هو انعكاس للخفي، للمعرفة، للكشف. وهو أيضاً رمز للسر المصون، وحول هذا المعنى تتركز ميثولوجية السر لدى المتصوفة، وفي الطب المحلي المستوحى من بيئته؛ حيث يسهم المفتاح في منظومة من المعتقدات السحرية والعلاجية والأسطورية؛ إذ يُعتقد أنه يطرد الشياطين في حال استحوادها على الإنسان، ويزيل الحمى، ويعالج داء الصرع (شبل، 2000). ويمكن أن تنسحب هذه الرمزية إلى مفردات النص؛ لأن مفتاح باب البيت؛ أي بيت المرأة المقصودة يعني محاولة الدخول إليها، ولكن حركة المفتاح لا تطول؛ لأن الإغلاق الآخر بالمرصاد، وهو (الصندوق)، لنجد أنه هو الآخر له رمزيته وفق المنظورات الأسطورية والتاريخية؛ إذ يقول مالك شبل (2000) في المعجم: «إذا كان الصندوق يمت بصلة إلى الخوارق فإنه قد أُحصيت في كتاب (ألف ليلة وليلة) إحدى عشرة حالة متميزة يلعب فيها الصندوق دوراً حاسماً، فإنه مع ذلك رمز للأسرار ولحفظ هذه الأسرار، وأخيراً كشفها» (ص 307). كما يؤكد شبل (2000) أيضاً، أن رمز الصندوق قريب أو له قرابة مع القفل والمفتاح. وكأنه يرى في وضاح نفسه أنه سيعيده اليوم إلى السلطة، ويتوقع أن يحصل معه ما حصل مع وضاح تماماً، وهو القتل^(*).

أنزلت في صندوق

مثلك يا وضاح

وأُنزلَ الصندوقُ

في البئر... (أدونيس، 1978، 2/489).

فيجد تركيز الشاعر على الضمائر كضمير المتكلم في: نزلت، صحت، فتشئت. وضمير المخاطب في: مثلك، وانتهيت، وغيرها؛ حيث تدل هذه الأصوات المتعددة على تفاعل شدة الحوار الدرامي ورفضه للماضي الذي ما تزال صورته الحاضرة موجودة، وكان أدونيس يريد أن يقول: إن هذا الصوت هو جوهر خطابه الذي أعلنه من غياهب البئر وهو في الصندوق. هنا

(*) اختلف الدارسون في وفاة وضاح، وأبرز الروايات هي أن أم البنين عشقت وضاحاً، فكانت ترسل إليه فيدخل إليها ويقوم عندها، فإذا خافت وارتته في صندوق عندها وأقفلت عليه، وقد أهدى الوليد جوهرًا ذا قيمة، فأعجبه واستحسنه، فدعا خادماً له، فبعثه معه إلى أم البنين، وقال: قل لها إن هذا الجوهر أعجب الوليد، فأترك به. فدخل الخادم عليها مفاجأة ووضاح عندها، فأدخلته الصندوق وهو يرى، فأدى إليها رسالة الوليد ودفع إليها الجوهر ثم قال: يا مولاتي هبيني منه حجرًا، فقالت: لا يابن اللخاء، ولا كرامة. فرجع إلى الوليد فأخبره، فقال: كذبت يابن اللخاء، وأمر به فقطع عنقه، ثم لبس نعليه ودخل على أم البنين وهي جالسة في ذلك البيت تتمشط، وقد وصف له الخادم الصندوق الذي أدخلته فيه، فجلس الوليد عليه، ثم قال لها: يا أم البنين ما أحب إليك هذا البيت من بيوتك؟ فلم تختارينه؟ فقالت: أجلس فيه، وأختاره؛ لأنه يجمع حوائجي كلها. فقال لها: هبي لي صندوقًا من هذه الصناديق. قالت: كلها لك يا أمير المؤمنين. قال: أريد هذا الذي جلست عليه. فقالت: خذ غيره. فرفض، ثم قالت: خذ. فدعى بالخدم وأمرهم بحمله حتى انتهى به إلى مجلسه، فوضعه، ثم دعا عبيدًا له، فأمرهم بحفر بئر في مجلسه، فنحى البساط، وحفرت إلى الماء، ثم دعا بالصندوق، فقال: «يا هذا، إنه بلغنا شيء، إن كان حقا فقد كفتناك ودفنناك، وقطعنا أترك إلى آخر الدهر، وإن كان باطلاً فلينا دفننا الخشب، وما أهون ذلك! ثم هيل عليه التراب، وسويت الأرض، ورد البساط وجلس الوليد عليه، ثم ما رأي بعد ذلك اليوم لوضاح أثر في الدنيا. للمزيد عن وفاة وضاح؛ انظر: (السيوسي، 1974).

يترك أدونيس وضاحًا لينفرد في بطولة القصيدة. فإذا كان الخليفة قد رمى وضاحًا في البئر؛ ظنًا منه أنه لن يعرف أحد سرَّ وضاح، وسر علاقته بأُم البنين، فذلك ما لم يكن فقد شاع خبره، واهتمَّ به الأخباريون فدونوا تلك القصة في كتبهم. لقد اعتقد الخليفة أن موت وضاح سوف يرد له الاعتبار، ويحفظ ماء وجهه، لكن الخليفة تناسى أن كل الأرض بئر، إذن، فقد أصبح شأن البئر منتشرًا ومعروفًا في كل الأرض. فماذا بشأن الحب؛ حب وضاح لأُم البنين؟ لقد أخفت أم البنين وضاحًا في الصندوق؛ ظنًا منها أن الخليفة لن يكشف سر وضاح، وأن حبه سيبقى معها في صندوق؛ أي سيبقى مكتومًا تحيط به الأسرار من كل جانب. إن أدونيس يقف عند تلك القصة محاولًا أن يقدم للمتلقى مفهومًا للحب؛ إذ يقول:

كان صوتٌ

يقولُ: كلُّ أرضٍ بئرٌ؟

وكلُّ حبٍّ يموتُ

في صندوق. (أدونيس، 1978، 2/489).

هذه الأصوات المجهولة التي يصعب على الدارس تأويلها ترفض بكل معانيها ما حصل، وتبعث عتابًا وهجاء لاذعًا إلى كل السلطات المتسلطة كسلطة الخليفة الوليد بن عبد الملك الذي أودى بحياة وضاح؛ نتيجة شكّه بزوجه أم البنين، وكأن أدونيس يرى أن كل السلطات تعامل شعوبها تمامًا من مبدأ الشك الذي ربما لا صحة له، ويستعمل التناص دلالة على فعالية الأمر، وكأنه يريد أن يؤكد قوله من خلال التاريخ، وما حصل مع وضاح وغيره. فما أسهل أن يُقتل الإنسان بمجرد ظنٍّ وإه في هذا الزمن كما يرى أدونيس.

ويمثل وضاح نموذجًا لحرية الشعراء الذين ناضلوا من أجل حرياتهم، ووقفوا ضد مصادرة حقهم في ممارسة الحب، أو التعبير عنه. وفي نهاية القصيدة تتبدى الأبعاد الرمزية لمرآة وضاح؛ حيث يعبر أدونيس عن نفسه بقناع وضاح الذي يرفض الاستسلام في حبه، وهذا الرفض يودي بصاحبه إلى الموت. وهنا يحذر الشاعر نفسه من عناده نتيجة طمعه في الحصول على السلطة، حتى ولو كان مجرد حلم، أو طموح؛ لأنه في النهاية سيجني على نفسه مثل وضاح، فيقول:

سمعتني؟ صحوت؟

كبوت من جديد؟

ونمت؟ كيف نمت

... والنهر لا ينام

وقاسيون حارسٌ كالدهر لا ينام. (أدونيس، 1978، 2/490).

تتجدد هنا صيغة السؤال، وكأن الرابط ما بين أدونيس ووضاح هو السؤال، بل السؤال الذي لا إجابة له، فيستنكر أدونيس نوم وضاح مع أن النهر لا ينام. وقد يكون النهر هنا هو وضاح الشاعر، أو وضاح العاشق. والشعر والعشق كلاهما لا ينتهيان، فكيف يكبو وضاح، وكيف ينام؟ كلها أسئلة استنكارية تعبر عن الرفض لدى أدونيس.

أما (قاسيون) بفتح السين: فهو اسم لجبل يطل على مدينة دمشق امتدادًا لسلسلة جبلية طويلة فهو كالحارس للمدينة، وربما استعمله الشاعر رمزًا للسلطة القوية المتعالية التي لا تنام عيونها عن مراقبة الناس، إنها سلطة الأمويين في دمشق، وأصحاب السياسة هم أصحاب العيون الرقيبة التي تبقى مهيمنة على كل شيء تريده.

يصحو أدونيس من سكرة الصوت، ويلتفت إلى وضاح، ولعله يتخيل نفسه مع وضاح في صندوق واحد وبئر واحدة، فيصحو ويخاطب وضاحًا، ولكنه صحوٌ كاذبٌ سرعان ما كبا كبوته من جديد وراح في سكرة أم البنين؛ لتعتري أدونيس الدهشة كلها أمام

هذا الضعف الذي ألمَّ بوضاح، فلا يجد أمامه إلا السؤال:

العشب لا ينام

والخبز ليس نومًا

والحبُّ ليس نومًا... (أدونيس، 1978، 2/490).

في المقطع الأخير من القصيدة، نجد أدونيس يجابه الإشكال وحده، لقد تركه وضاح ونام نومه الأبدى، ويخرج هو وعباءته ورأسه المسروق؛ ليرى نفسه أمام العشب (الجمال)، وأمام الخبز (الخير)، وأمام الحب؛ ليجمع الحب والخير والجمال رغم قسوة ما يراه من قمع واستبداد. وبالرغم من صمت وضاح عن أسئلته وعدم نطقه بأية إجابة، فإنه أعطى وضاحًا ديمومة الحب الذي مات من أجله. يقول شبيل (2000) في معجمه حول رمزية الخبز: «إن رمز الخبز الذي نقطعه باليد، ونقدمه للمدعوين عربون عهد وصدافة، هو رمز مسيحي. والخبز مبارك في الإسلام، وهو هبة من الله على غرار الأغذية الأرضية الأساسية، يحتوي الخبز شيئًا من بركة لا يستهان بها؛ بحيث إنه بركة الأرض التي تحرث، والحصاد الذي ينضج، والبئر التي تحفر» (ص 111).

كما نلاحظ في هذه المقاطع كثرة استعمال الاستفهام، والحذف الذي لا يستطيع التعبير عنه؛ لأنه يحمل خفايا لا ترضى عنها السياسة، وعندما لا يأخذ الحذر سوف تكون نهايته الموت الأكيد. فأدونيس يرى بأن امرأة وضاح هي نفسه عندما يقترب من السياسة، وينتهي حديثه بالحذف الذي تركه؛ ليشغل القارئ عن إيجاد حل لنهايته.

يركز أدونيس الضوء على صور من المأساة الإنسانية في عصور مختلفة، وفي أماكن متعددة من العالم. واهتمام أدونيس والبياتي بالتراث واستدعائهما للشخصيات التاريخية يؤكد حرصهما على أهمية العلاقة بين الموروثات التاريخية وبين أحداث الواقع وشخصياته؛ ما جعلهما يهتمان بذلك الحضور الكثيف للشخصيات التراثية في نصوصهما الشعرية؛ إذ ترد مرة رموزًا، وأخرى أقنعة أو على صورة توظيف لوقائع من تجاربهما.

وتوظيف الرمز عند الشاعرين أدونيس والبياتي جاء؛ لأنهما على درجة عالية من الثقافة التراثية كالشعراء الذين عُرفوا في عصرهم من خلال تجربتهم الشعرية؛ حيث نلاحظ من خلال القصيدتين اللتين يحملان العنوان نفسه، ذلك الشاعر اليمني وضاح الذي كان يتصف بالجمال، ويقابل زوجة الخليفة بالسر في قصره المليء بالحرس، إلا إننا نلاحظ احتراز الشاعرين في الدخول إلى لعبة السياسة التي لا تجني في محصلتها - كما يريان - إلا الضياع والموت الأكيد.

يوظف البياتي هذه الحكاية، ولكن بأسلوب مختلف بعض الشيء عن أدونيس؛ حيث سنلاحظ تكثيف الصور الشعرية، وكيفية سرده للقاء الخفي.

يبدأ البياتي قصيدته بلقاء خفي متسلسل عبر منافذ خفية إلى قصر الخليفة؛ من أجل لقاء (أم البنين)، وانطلاقًا من هذه القدرة الخفية التي يمتلكها النص في دخوله حرم الخليفة، يجعل الشاعر مجيء وضاح مؤطرًا بجو سحري يشبه صوت العندليب الذكر، وهو صوت عالٍ ومتنوع التصفير، بخاصة في موسم التكاثر، وبالرغم من أنه يغني طوال النهار، فهو يغني بصورة غير عادية في المساء.

في مطلع القصيدة كأن القدر يكتب على جبينه الموت، يقول:

يصعدُ من مدائنِ السحرِ ومن كهوفِها: وضاح

متوجًا بقمرِ الموتِ، ونارِ نيزكٍ يسقطُ في الصحراء

تحملهُ إلى الشامِ عندليبًا برتقاليًا مع القوافل: السعلاة

وريشةُ حمراء. (البياتي، 1979، 2/234).

حيث يبدأ البياتي بالتفنن بهذه الريشة، وهي أداة الكتابة في العصور القديمة، وهذا ما يربطها باللغة. والفينيقيون هم الذين اخترعوا الخط الكتابي، وتعلمه منهم جميع شعوب العالم (شعراوي، 1995). وكان الشعراء يركزون على الكتابة بالوردة الحمراء رمزاً للحب والوفاء (خشبة، 1983، منصور، 1994). وهنا يستحضر الشاعر أسطورة الوردة الحمراء التي تحكي عن شاب جميل ذهب لحضور حفلة في أحد القصور العالية، فلمح فتاة جميلة أعجب بها وأحبها، فذهب إليها، وهي جالسة، وطلب منها أن ترقص معه، فرفضت، واشترطت عليه بأن يحضر وردة حمراء، وكان الجو خريفاً، ولا يوجد في القصر أي ورود، فلجأ إلى عصفور صغير الشكل، وكان يحب الشاب، فذهب العصفور ولم يعثر على شيء، فأخذ العصفور بالبكاء تحت شجرة لها بعض الزهور، وسألته عن سبب بكائه، وطلبت منه بأن يقطع من غصونها الجافة، وأن يغرسه في قلبه؛ ليسيل الدم على الوردة فيحمر، وبالفعل عمل العصفور، وأخذ هذه الوردة إلى الشاب، ولكن كانت حفلة الفتاة قد انتهت؛ حيث وجدت شاباً أجمل منه وأغنى، فترك الشاب الوردة على الأرض، ومات العصفور من النزيف (شعراوي، 1995).

فيكتب البياتي رسالته الشعرية التي يلقيها أمام الخليفة وحاشيته وكأنه ساحر عظيم، كلما لقي بيتاً توسع خياله في وصف الخليفة، وذكر أمجاده حتى أصبحت القصيدة لؤلؤة عذراء، وامرأة يحملها وضاح إلى محده؛ لينال منها ما لم ينله الخليفة صاحبها، ثم ينتقل إلى وصف اشتياقه إليها بأنه يحملها إلى السرير، وتحت الأضواء الكثيرة، وهذا دلالة على كثرة الرفاهية، وكثرة الملأ الموجودين في القصر، ومع هذا فهو غير مهتم بممارسة الحب، وبعد ذلك ترجع العلاقة على طبيعتها الأصلية كأنهما لم يفعلوا شيئاً، حتى إنهما تعود إلى عذريتها وجمالها، وهذا دلالة على العظمة والسلطة، وكأن البياتي يريد أن يوضح فكرة القوة والجاه التي تفرض رأيها ولو كانت على خطأ، فيقول:

ينفخها الساحرُ في الهواء
يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح
وكلمات الحجر الساقط في الآبار
ورقصات النار
ينفخها في مجلس الخليفة
فتستحيل تارة قصيدة
وتارة لؤلؤة عذراء
تسقط عند قدمي وضاح
يحملها إلى السرير امرأة تضج بالأهواء
تمارس الحب مع الليل وضوء القمر المنحون
تهدى، تعني، تنتهي من حيث لا تبدأ
تعود عذراء على سريرها خجلى من الليل
وضوء القمر المنحون. (البياتي، 235/2، 1979).

لقد أشار أدونيس في قصيدته إلى اللجوء إلى السحر للبحث عما هو مفقود، ولكن البياتي يسترسل في طقوس السحر وممارسته من جهة الحبسين، فإذا كان السحر والسحرة وسيلة عند أدونيس، فإنهما طقوس وممارسات عند البياتي؛ لتصل المرأة في هذه الطقوس إلى مرحلة الهديان.

ثم يصف البياتي المرأة بعد عودتها إلى حالتها الجميلة، ملكة متوجة بالذهب، ولكنها في حالة أخرى مناقضة لصورة الملكة الغزالية صاحبة القرون الجميلة، فهي الكاهنة التي تدعوه إلى الحب وممارسة الخطيئة، والنتيجة كلها تكون داخل قصر الخليفة؛ من أجل الدخول في لعبة السياسة التي لا يتقنها إلا الحراس.

ونجد البياتي يركز على التكرار نفسه بالرسم بالريشة، فيقول:

تفتح عينيهما على رماد نيزك يسقط في الصحراء

وريشة حمراء

ينفخها الساحر في الهواء

فتستحيل تارة غزالة

قرونها من ذهب وتارة كاهنة تمارس الغواية

ولعبة النهاية

في حرم الخليفة. (البياتي، 1979، 235/2).

وفي المقطع الثاني بيني البياتي رؤيته لموقف وضاح مع المرأة المعشوقة على فكرة جديدة غير الحب المعروف؛ فيرى أنه قد وهب حياته للحب؛ لكي يجد من خلاله خلاص نفسه، فاكتشف أن الحب الحقيقي يفضي بالمرء إلى الخلاص عند الله، يقول: «لم أجد الخلاص في الحب، ولكنني وجدت الله» (البياتي، 1979، ص 68). هذه المقولة تحدد منظور الشاعر إلى قصة وضاح عندما نذر نفسه لمعشوقته؛ حباً ووفاءً، وهذا هو التعبير الطبيعي عن حبه لها، ويرمز لها (بحقول القمح)، و(الربيع)، و(عرش سليمان)؛ دلالة على الخير والعطاء والرفاهية، كل هذا كان نتيجة حُبها لها. وقد عبر لها عن إحساسه الصريح كوضوح الشمس الذي لا يدخله الشك، وظهور الربيع؛ ليمنحها السعادة التي منحها سليمان بلقيس ملكة سبأ، وما يدور بينهما من علاقة خاصة. ومن ناحية الإيقاع الزمني فهي ترتبط بالحاضر السياسي؛ إذ يقول:

قُبلت مولاتي على سجادة النور وغتيت لها موال

وهبتها شمس بخارى وحقول القمح في العراق

وقمر الأطلس والربيع في أرواد

منحتها عرش سليمان ونار الليل في الصحراء. (البياتي، 1979، 236/2).

لقد أجاد الشاعر البياتي في الحديث عن وضاح؛ حيث بيّن الشاعر أن وضاحاً لم يترك معشوقته ضمن حدود علاقة عابرة، بل وضع فيها بذرة لعلاقة لا تنفصم، يقول البياتي:

بذرت في أحشائها طفلاً من الشعب

ومن سلالة العنقاء. (البياتي، 1979، 236/2).

هذه بارقة أمل من البياتي وسط ركام القمع والاستبداد، إنه يلحم بالقادم الذي ستؤول إليه مقاليد الأمور، إنه ابن الشعب الذي وضعه في رحم الزوجة، لا بد للحياة من تضحية، ولا بد للبقاء من بذل وعطاء. وها هو الشاعر (وضاح-البياتي) يهدي المحبوبة أعز ما يملك من أجل ديمومة الخصب والعطاء. وهو في هذا التعبير الشعري يوظف الأسطورة التي تصور الأرض أنثى خصبة، رامزاً لها بالعنقاء، الطائر الخرافي، أحد أساطير المصريين القدماء، وهو رمز البقاء والخلود والبعث (الشمعة، 1974، الدميري، د.ت).

ثم يستفهم الشاعر عن هواجسه التي تنير في نفسه القلق والرعب أينما ذهب، فهو في سرير المعشوقة يلحظ أشباحاً تهدده، وهذا التهديد ربما يكون تقرباً من السياسة والعبث معها، فيقول:

من أين جاءت هذه الأشباح

وأنت في سريرها تنام يا وضاح

لعلها نوافذ القصر لعل حرس الأسوار

لم يغلقوا الأبواب. (البياتي، 1979، 237/2).

فالحارس موجود عند أدونيس، وموجود عند البياتي أيضاً، والحب مراقب من جهات مختلفة؛ فالنوافذ، والأسوار، والأبواب المفتوحة كلها تجتمع ضد الحب والحرية.

بعد هذه الهواجس تأتيه الرؤيا، فيرى في منامه «كلب صيد ينهش النهدين»، ووجه عبد من عبيد القصر يظهر من خلف الأبواب، ولكن وضاحاً يتعلل بأن الرؤيا هاجس أتاه؛ لخوفه من الوشاه والحرس، ومن غيرة الخليفة على زوجته، فيقول:

من أين جاءت هذه الأشباح
وأنت في سريرها تنام يا وضاح
لعله الواشي الذي أراح واستراح

لعله الخليفة أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكابوس. (البياتي، 1979، 237/2).

ومع أن الرؤيا تصبح أكيدة لدى وضاح بمرور الأيام وكثرة المراقبة، فإنه يكون متأكداً من الموت، ولكنه يتغاضى عنه؛ حفاظاً على حبه، وأسوة بكل العاشقين الذي يرون مصارعهم بأمر عينهم ولا يتراجعون. وحين تكشف السلطة الأمر تستثار فيها الغيرة والرغبة، فتقتل وضاحاً دون أن تقتل الزوجة. وهنا يستحضر أسطورة عطيل المحب والمخلص، ولكنه كان يشك بكل ما حوله لدرجة أنه كان يشك في نفسه وبمحبوبته، هذه الغيرة أدت بعطيل إلى قتل ديدمونة، والخليفة يقتل وضاحاً.

من قبل أن يولد في الكتب
عطيل كان قاتلاً سفاح
لكنّ ديدمونة في هذه المرة لن تموت

أنت إذن تموت. (البياتي، 1979، 237/2).

نجد أن الشاعر وهب حياته للحب الحقيقي؛ لكي يجد خلاص نفسه، فاكتشف أن الحب في الحقيقة يفضي بالمرء إلى ربه «لم أجد الخلاص في الحب، ولكنني وجدت الله» (البياتي، 1979، ص 68)، وبذلك يسرد الشاعر حتمية نهايته، بأنه لم يمت بالسيف، بل يسرد البياتي قصة موت وضاح تحت السجادة التي يجلس عليها الخليفة، ويوضع في صندوق، ثم ينزل في بئر مظلم، يموت مخنوقاً هو وسره الذي لا يعرفه أحد، وتبقى الملكة متوجة على سريرها تلاعب قطتها تحت الأقمار، وتحت النسمات الجميلة تروي للخليفة حكاياتها الجميلة، فتقول:

مُتُّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف
مُتُّ بصندوقٍ وألقيت ببئر الليل
مختنقاً معي السر ومولاتي على سريرها
تداعب الهرة في براءة تطرز الأقمار
تروي إلى الخليفة حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة
ويدرك الصباح ديدمونة. (البياتي، 1979، 238/2).

وعلى لسان وضاح نفسه، يسرد البياتي بهدوء نهاية وضاح، ولعله ذلك الهدوء الذي أرادته الخليفة، فهو يتخلص من وضاح بصمت يوافق عليه وضاح الذي ظل صامتاً مختنقاً بالحب في الصندوق، وهو الهدوء الذي يحافظ على علاقة الخليفة بزوجه؛ إذ لا يريد طلاقها؛ إما من شدة حبه لها، أو خوفاً من الفضيحة التي تغتال الشرف والمنصب السياسي، وإما لكليهما معاً.

في هذا المقطع يذكرنا الشاعر بحكاية ألف ليلة وليلة عندما كانت شهرزاد تسلي زوجها شهريار بسرد حكاياتها اليومية من أجل إرضائه لعدم قتلها، كما كان يفعل مع الجاريات الأخريات بأسلوبها الممتع، فحمت نفسها بلسانها، وهذا ما فعلته زوجة الخليفة في قصيدة البياتي (الكبيسي، 1974).

نجد أن إعادة النظر في النص تكشف لنا الجو السحري الذي شكّله البياتي في قصيدته، فالقصيدة تتسرب عبر منافذ خفية، ووضح يخرج من مدائن السحر ومن كهوفها، والقصيدة -الريشة الحمراء- تأخذ تحولات متعددة، فهي رقية لسيدات مدن الرياح، وتمتزج بصورة المرأة التي تضج بالأهواء، وتمارس الحب مع الشاعر، وتهذي بما لا يعقل من القول، وتحدث التغيير المنشود منها، فهي تنتهي من حيث لا تبدأ، وتستعيد طالبة الحب مراراً، وهي أيضاً متجددة العذرية، فتعود عذراء على سريرها تغمرها موجة من الحياء والخجل من الليل وضوء القمر اللذين كشفوا علاقتهما.

هذا النص يعكس سعي البياتي وأدونيس لتوظيف الحدث التاريخي المرتبط بشخصية النص التي تغيب وتحضر، ونجد البياتي أكثر توضيحاً، وأغزر صوراً من أدونيس الذي سرد القصة بأسلوبه الغامض المليء بالحذف والتناص والاستفهام؛ ليشغل القارئ في معرفة ذلك.

فكلا الشاعرين وظف النص بثنائية يحمل بعدها الماضي والحاضر؛ أي الماضي المرتب بالحدث الحقيقي للشخصية، والحاضر المرتبط بالواقع الحقيقي لكليهما. كما أن البياتي لم يلتزم بسرد الأحداث الحقيقية، وإنما جعلها آليات شعرية يحركها برؤيته الخاصة، ليعبر بها عن تجربته الشعرية، على عكس أدونيس الذي التزم بسرد الأحداث بشكلها الحقيقي. والدارس لقصة (وضح اليمن) يجد أن أدونيس لم يزد على تلك القصة أي شيء، سوى أنه أعطى القارئ فرصة للتفكير ببعض مجرياتهما عن طريق أساليبه، كالفراغ، والحذف، والتناص، وغيرها.

والقصيدة عند الشاعرين تحمل صورة العلاقة المتضادة بين السلطة والفن؛ إذ يمارس الفن ذاته بأشكال مختلفة، ويملك القدرة على اقتحام أسوار السلطة وحصونها، والسلطة عند الشاعرين قامعة قاتلة، ولكن البياتي يقرر عدم موت الفن؛ فهو عنده كالعنقاء يتجدد كل حين.

اللغة عند الشاعرين

أما ما يخص لغة النص عند أدونيس فربما كان لاتصاله الواسع بالثقافات الغربية دور مهم في بلورة معطياته اللغوية وتطورها، وارتبطت أحداثه الشعرية بتأثير الحداثة الشعرية لدى الغرب، لا سيما الفرنسية، وقد شغلت اللغة مساحات واسعة من كتابات أدونيس التنظيرية التي سعى من خلالها إلى تأسيس لغة شعرية جديدة؛ إذ يقول: «الثورة اللغوية تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة؛ أي إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح فعلاً لا ماضي له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة» (أدونيس، 1978، ص 131). وترى سلمى الجيوسي أن الرفض للنظام القديم في ترابط الكلمات، وتقديم ترابطات لغوية جديدة غير مألوفة عند أدونيس، الأمر الذي قاد للحكم على شعره بالغموض (الجيوسي، 2001). ويرى إبراهيم محمود (1989) أن اللغة ترجمة لرؤى الشاعر، وقيمتها تكمن في حرفيتها الإيجابية إلى أقصى مستوى تخيلي ممكن؛ إيماناً من الشاعر بأن يكون المتلقي عنصراً إيجابياً في عملية التلقي ومشاركته إنتاج النص؛ إذ يقول في تعليقه ذلك الغموض: «إن أدونيس يريد من القارئ أن يتحول إلى شاعر آخر؛ كي يفهم ما يقول، ودعوة إلى السير باتجاه مستقبل فيه الغموض مغامرة، يريد أدونيس أن تكون القصيدة في هذا العهد كيمياء لفظية، أن تكون معادلة الطرف الأول هو الشاعر، والآخر هو العالم، والتفاعل بينهما مستمر لا يتوقف...» (محمود، 1989، ص 52).

وما وجدناه في هذه القصيدة القصيرة ربما يؤكد كلام الجيوسي (2001) في الحكم على شعر أدونيس بالغموض، فشعره مليء بالرموز والأقنعة كقناع وضاح وأم البنين، فضلاً عن استعماله للاستفهام، والتعجب، والحذف، والكشف عن مضامين تلك الأقنعة والرموز لا يتحصّل لدى القارئ أو الدارس إلا بعد عناء ودراسة كافية.

أما البياتي فقد جاء معجمه الشعري متمسماً باللغة السهلة التي يبدو أنه استقى مفرداتها من الواقع وأحداثه، الذي أثر في

اتجاهه الفني ما أدى إلى جعل معجمه الشعري أكثر واقعية؛ حيث استعمل ألفاظاً ترتبط بالسلطة، مثل الخليفة، وحاشيته مثل الحاجب، والواشي، والساحر، والعبيد، والكاهن، وهي مسميات تدل على الرفض عند البياتي.

أما أدونيس، فقد استعمل في معجمه الشعري الضمائر بأنواعها كافة التي ظهرت من خلال التقنيات السردية التي تنوعت لديه كثيراً، وبخاصة الحوار الداخلي والخارجي، ومن ذلك عند قوله (سمعتني، أصحوت)، فضلاً عن استعماله الضمائر بكافة أنواعها: المخاطب، والمتكلم، والغائب، وهي التي دفعت الأصوات للتفاعل وتداول مع بعضها، وأعطت الفرصة للقارئ لتأويل بعض الأشياء الغامضة.

وكذلك الأمر عند البياتي؛ حيث نجد أنه يكثر من استعمال ضمير الغائب؛ لأنه يعبر عن الشاعر نفسه، مثل: يصعد من مدائن السحر، يكتب فيها رقية، يحملها إلى السرير وتمارس الحب، تهذي، تغني...

كما نجد أن اسم لغة أدونيس بالمفردات التي تدل على الثنائيات الضدية كالماضي والحاضر، وذلك في قوله لوضاح: «حيث انتهى الماضي وما انتهيت» (أدونيس، 1978، 488/2)، وغيرها.

وثمة اهتمام لدى أدونيس ببعض المفردات اللغوية؛ حيث كرر الاسم (وضاح) أكثر من ثلاث مرات، وكرر كلمة (كل) ست مرات، وكرر صيغ الفعل، ثماني مرات، وكرر كلمة (حب) مرتين. وكان لديه تكرار الحروف، كتكرار الحرف (لا) أربع مرات، وكرر الواو خمس عشرة مرة وغيرها، وهذا التكرار يعطي للنص نغماً وإيقاعاً خاصاً يلفت انتباه المتلقي، ويثير فيه الإحساس بما يوجه إليه.

أما البياتي فنجد أنه قد أكثر من استعماله لبعض المفردات والألفاظ و الجمل؛ حيث كرر كلمة (الساحر) أربع مرات. وما يلفت الانتباه تكرار المقاطع، وبشكل لافت للنظر، مثل:

ريشة حمراء - ثلاث مرات.

ينفخها الساحر في الهواء - ثلاث مرات.

لم أجد الخلاص في الحب - ثلاث مرات.

أنت إذن تموت - ثلاث مرات.

من قبل أن يولد في الكتب - مرتين وغيرها. (البياتي، 1979، 238/2).

ونلاحظ أن استعمال بعض الألفاظ وتكرارها عند الشعراء البياتي وأدونيس هي ظاهرة لافتة للنظر؛ إذ تشكلت لديهما ضمن محاور متنوعة في الحرف والكلمة والعبارة، وقد ظهرت بشكل واضح، وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر نفسه؛ إذ كانا يضيفان على بعض تلك الألفاظ مشاعرهم الخاصة كوسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كانا يعيشانه في ظل ظروف سياسية معقدة؛ إذ تنبه الشعاران منذ بواكير حياتهما إلى طبيعة الصراع بين السلطة والشعب، ودور المنظمة السياسية في كبت وقمع صوت الحرية، وسلب الحياة الكريمة للشعب، فأصبحت بحجة أمل من هذا الواقع؛ مما جعل إصرارهما على التغيير والتبديل إلى عالم آخر هو الحل الأمثل لهما، فوجدوا في التكرار غايتها وطموحهما المسلوبين. وإن كان التكرار يرتبط بالأسلوب أكثر مما يرتبط باللغة، إلا أننا لا نستبعد أهميته في معمارية النص الشعري لدى الشاعر.

كما نجد أن أدونيس قد استطاع بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة نحو قدر كبير من الإبداع والتجريب والغموض، وهو بهذا يتميز من البياتي.

الإيقاع عند الشعراء

أما ما يخص الإيقاع الشعري فإننا نجد من العناصر البارزة التي باتت تتميز فيها الشعر الحديث من الشعر القديم، فقد عرف القدماء الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى" (جعفر، 2006، ص 46). فكانت خصوصية الشعر عند العرب قديماً متأنية من وزنه وتقفيته، فما كان من الأدب غير خاضع لهذين الشرطين معاً ليس معدوداً في باب الشعر «ومن يتتبع محاولات

التجديد في القصيدة العربية، والتي لقيت قبولاً واعتزافاً، وكتب لها التأثير والبقاء، يجدها لا تخرج عن هذين الشرطين إلى أن جاء الشعر الحديث، وبدأت مراحل الخروج واحدة تلو الأخرى، فظهرت القصيدة المتنوعة القوافي، ورافقتها قصيدة النثر في النصف الأول من هذا القرن، ومن ثم أتت حركة الشعر الحر، التي يعد البياتي أحد روادها، فقد تجاوز مع رفاقه هذين الشرطين، غير أنهم لم يلغوها؛ إذ إنه أخذ ينظم الشعر غير متقيد بالقافية والوزن القديمين تمامًا» (الرواشدة، 1995، ص 197). كما «انتقلت القصيدة من حيث الوزن من وحدة البحر، إلى وحدة التفعيلة؛ مما جعلهم يقتصرون على عدد محدود من البحور الصافية مثل الكامل، والرمل، والهزج، والرجز، والمتقارب وغيرها» (الرواشدة، 1996، ص 197).

ونجد عدم التزام البياتي بتوحيد القافية؛ إذ جاءت القافية في كل بيت من قصيدته مختلفة عن البيت الآخر الذي يليه مثل قوله:

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها: وضاح

متوجًا بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء

تحمله إلى الشام عندليبًا برتقاليًا مع القوافل السعلاة (البياتي، 1979، 234/2).

وأحياناً نجد أنه يوحد القافية في ثلاثة أسطر، ثم ينتقل إلى قافية أخرى مثل:

تفتح عينيهما على رماد نار نيزك يسقط في الصحراء

وريشة حمراء

ينفخها الساحر في الهواء. (البياتي، 1979، 238/2).

ويتحرر البياتي أحياناً من القافية في بعض الأسطر؛ ليرتك لنفسه مساحة يعبر بها عن أفكاره. ونجده في مواضع أخرى لا يهتم بالإيقاع أحياناً، إلا أن الإيقاع في كثير من المواضع قد شكّل ملمحاً أسلوبياً لديه من خلال ألفاظ التراث؛ ولهذا فإن حضور الصيغ التراثية لديه ينقلنا إلى جو إيقاعي تراثي، فنجد في قراءة مثل هذا النص الموسيقي بشقيها: الداخلي، والخارجي واضحة في قصيدته. أما ما يخص الشكل العمودي للشعر فإن البياتي ارتبط بالشكل العمودي، على الرغم من أن بعض النصوص تبدو في ظاهرها مكتوبة بالطريقة الحديثة تماماً في هذا النص الذي ندرسه.

ومثله أدونيس أيضاً؛ إذ لم يلتزم بالقافية؛ لأنه اعتمد على شعر التفعيلة، وإن كان شعر التفعيلة فيه موسيقى وقافية لمقاطع القصيدة، فإن الشاعر تحرر من القافية؛ رغبة منه في التحرر من القيود التي تفرضها عليه نواميس الحياة والمجتمع، فجعل هذا التحرر معادلاً موضوعياً لذلك، كقوله:

كان صوت

يقول: كل أرض بئر؟

وكل حب يموت

في صندوق. (أدونيس، 1978، 489/2).

إلا أنه بقي محافظاً على الإيقاع الموسيقي الداخلي؛ حيث يشعر القارئ بلحن خاص يميزه من شعر البياتي. وأخيراً نجد أن كلا الشاعرين استخدم تفعيلة الرجز، كقول أدونيس: (1978، 488/2).

1- وضاح، هل صحوت، هل رأيت

-- ب- / -ب- ب- / ب- ب-

2- حيث انتهى الماضي وما انتهت

-- ب- / -ب- ب- / ب-

قائمة المصادر والمراجع

أولاً/ المراجع العربية

- أدونيس، علي أحمد سعيد (1979). مقدمة الشعر العربي. ط1). بيروت: دار العودة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (1987). زمن الشعر. (ط2). بيروت: دار العودة.
- بوهورور، حبيب؛ وهر، هادي (2008). تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني. د.ط، جدارا للكتاب العالمي.
- البياتي، عبد الوهاب (1979). تجربتي الشعرية، الديوان، ج2. ط3، بيروت: دار العودة.
- البياتي، عبد الوهاب (1981). الشاعر العربي المعاصر والتراث. مجلة فصول، مجلد1، عدد:4.
- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر (2006). تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. ط1، الجزيرة للنشر والتوزيع.
- الجيوسي، سلمى الخضراء (2001). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. د.ط، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- حنفي، حسن (1980). التراث والتجديد. د.ط، القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر.
- خشبة، دريني، (1983). أساطير الحب والجمال عند اليونان. ط1، بيروت: دار التنوير للطباعة.
- الدميري، كمال الدين (د.ت). حياة الحيوان الكبرى. د.ط، دار الفكر.
- الرواشدة، سامح (1995). شعر عبد الوهاب البياتي والتراث. ط1، عمان: وزارة الثقافة.
- ركي، أحمد كمال (د.ت). الأساطير. د.ط، القاهرة: المكتبة الثقافية.
- السيوسي، رضا الحبيب (1974). وضاح اليمن الشاعر وقصته، دراسة تحليلية ونقدية أدبية. د.ط، طرابلس: منشورات جامعة طرابلس.
- شبل، مالك (2000). معجم الرموز الإسلامية. ترجمة: أنطوان الهاشم، ط1، بيروت.
- الشرع، علي (1978). بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس. د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العربي.
- شرف، عبد العزيز (1991). الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي. ط1، بيروت: دار الجيل.
- شعراوي، عبد المعطي (1995). أساطير إغريقية. د.ط، القاهرة.
- الشمعة، خلدون (1974) الشمس والعنقاء. د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- صبحي، محيي الدين (1987). الرؤيا في شعر البياتي. ط1، بغداد: منشورات الثقافة العامة.
- العالم، محمود أمين (2004). مواقف نقدية من التراث. د.ط، لبنان: دار الغرابي.
- عباس، إحسان (1978). اتجاهات الشعر العربي الحديث. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد الثاني.
- عشري، علي زايد (1984). الرحلة الثامنة للسندباد. ط1، القاهرة: دار ثابت للنشر والتوزيع.
- عشري، علي زايد (1978). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ط1، طرابلس: منشورات العامة للنشر والتوزيع.
- عصفور، جابر (1992). قراءة التراث النقدي. د.ط، الكويت: دار سعاد الصباح.
- القعود، عبد الرحمن (2002) الإجمام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل. د.ط، الكويت: عالم المعرفة.
- الكبيسي، طراد (1974). مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي. د.ط، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- محمود، إبراهيم، (1981). أدونيس لغة الثورة وثورة اللغة، الآداب، ع1-10، أيلول، تشرين الأول.
- منصور، أمل (1994). حكايات وأساطير، د.ط، عمان: وزارة الثقافة.

ثانياً/ المراجع الأجنبية

- Adonis, (1979), Muqadimat Alshier Alearabii, E.1, Birout: Dar Al-Awdh.
- Adonis, (1987), Zaman Alshier, E.2, Birout: Dar Al-Awdh.
- Bohrour, Habib, And Nahr, Hadi (2008), Tashkil Al-Mawqif Al-Naqdii And 'Adunis Wanizar qabaani, E.W, Jadara For The World Book.
- Al-Bayati, Abdulwahhab, (1979), Tajribatay Al-Shieriatu, Al-Diywan, E.3, Birout: Dar Al-Awdh.
- Al-Bayati, Abdulwahhab, (1981), Al-Shaaeir Al-Earabiu Al-Mueasir Waltarathi, Seasons Journal, Volume 1, 1, Issue: 4.
- Ibn Gafar, Kodama. (2006).Nagd Al-Sher, Investigated by: Muhamaad Abd Almoniem Kafagi, E.1, Al-Gazira publishing and distription.
- Al-Jiusi, Salmaa Al-Khadra'(2001), Al-Aitijahat Walharakat Fi Al-Shier Al-Arabii Al-HAdithi, E.W, Center for Arab Unity Studies, Beirut.
- Hnafi, Hasan,(1980), Alturath Waltajdidi, E.W, The Arab Center for Research and Publishing, Cairo.
- Khashabata,Drini,(1983), 'AsatirAlhubi WaljamalEindAlyunan,E.1,DarAl-Tanweerforprinting,Beirut.
- Aldimiri, Kamal Aldiyn (da.t), Hayat Alhayawan Alkubraa, E.W, Dar Al-Fikr.
- Alrawashdatu, Samih,(1995), Shaer EabdAlwahaab Albayatii Waltarathi, E.1, Ministry of Culture, Oman.
- Zaki, 'Ahmad Kamal , (da.t) Al'asatiru, E.W, Cultural Library, Cairo.
- Alsuyusi, Rida Alhabib (1974), Wadah Alyaman Alshaaeir Waqisatuhu, Dirasat Tahliliat Wanaqdiat 'Adabiatun, E.W, Tripoli University Publications.
- Shibla, Malik (2000), MuejamAlrumuzAl'iislamiati, Translated by: AntoineAl-Hashem, E.1, Beirut, Lebanon.
- Alsharea, Eali (1978), Binyat alqasidat alqasirat fi shier 'adunis, E.W, Arab Writers Union Publications.
- Sharaf, EabdAleaziz (1991), AlruwyaAl'iibdaeciat fi shier eabd alwahaab albayati, E.1, Dar Al-Jeel, Beirut.
- Sherawi, Eabd Almueti (1995), 'Asatir 'Ighriqiatun, E.W, Cairo.
- Alshameati, Khaldun,(1974)Alshams Waleanqa'i, E.W, Publications of the Arab Writers Union, Damascus.
- Subhi, Muhyi Aldiyn(1987), Alruwya fi Shier Albayati, E.1, Public Culture Publications, Iraq, Baghdad.
- Al-Alam, Mahmoud Amin (2004), Mawaqif Naqdiat Min Altarathu, E.W, Dar Al-Ghurabi, Lebanon.
- Abbas, Ihsan, (1978), Atijahat Alshier Alearabii Alhadithi, Knowledge World Series, second issue, Kuwait.
- Ashry, Ali Zayed, (1984), Alrihlat Althaaminat lilsindibad ,E.1, Dar Thabet for Publishing and Distribution, Cairo.
- Ashry, Ali Zayed, (1978), As'tidea' Alshakhsiaat Alturathiat fi Alshier Alearabii Almueasiri, E.1, Publications General for Publishing and Distribution, Tripoli.
- Asfour, Jaber, (1992), Qira'at Alturath Alnaqdii, E.W, Dar Souad Al-Sabah, Kuwait.
- Al-Qaoud, Abdul Rahman (2002), Al'iibham fi Shaer Alhadathati: Aleawamil Walmazahir Waliat Altaawili, Knowledge World, Kuwait.
- Al-Kubaisi, Trad (1974), Maqalat fi Al'asatir fi Shier Eabd Alwahaab Albayati, E.W, Publications of the Ministry of Culture, Damascus.
- Mahmoud, Ibrahim, (1981), 'Adunis lughat Althawrat Wathawrat Allughati, Aladab , Number 1-10, September, October.
- Mansour, Amal, (1994), Hikayat Wa'asatiru, E.W, Ministry of Culture, Oman.