مجلة العلوم الإنسانية ——— عدد 40- ديسمبر 2013 ، ص.ص.27-51

قراءة جمالية أسطورية في قصيدة "شيء من ألف ليلة" للبيّاتي

ملخص

تختلف مواطن الجمال في النّص الشّعري باختلاف القارئ؛ وقد تكون الخاصّية التي توفّر لنا مقدارا من الجمال، فكرة أو أسلوبا أو صورة أو إيقاعا، وقد تنوّعت الصّور الجمالية في نصّ البيّاتي "شيء من ألف ليلة"، من الاعتماد على تقنيّة التّداعي، إلى اللّغة الخاصّة التي تميّز كتاباته، إلى الصّور الشّعرية المختلفة، والموسيقى.

وقد برع البيّاتي في استخدام تقنيّة التّداعي، باعتماده على مخزون ثقافي مكّنه من العودة إلى أساطير تحفل بالتّحدّي والثّورة، كما لجأ في سبيل التّأثير على السّامع إلى لغة الحياة اليومية تأثّرا بإليوث، ثمّ استخدم الصّوَر الجزئية عبر مجموعة من الأساطير. كما جاءت الموسيقى مكمّلة للصّورة التي عرض الشّاعر من خلالها رغبته الملحّة في كتابة الشّعر.

د. سامية عليوي

قسم اللّغة العربية وآدابها
جامعة عنّابة
الجزائر

مقدمة

تتميّز المعرفة الجمالية بالخصوصية، لذلك كان الحكم بالجمال بعيدا نسبيا عن اليقين، ويرتبط في الأساس بالذّوق والميول والرّغبات. كما أنّ تحديد هذا الجمال يختلف من شخص إلى آخر، لأنّه لا يتمّ إلاّ بمعايير تختلف هي أيضا باختلاف الأشخاص. فالجمال إذن متعدّد ومختلف من حيث النّسبة، كما أنّ جمال الطّبيعة يختلف عن جمال قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية.

ومن هنا، يمكننا القول إنّ هناك اختلافا في الإحساس بالجمال لأنّه ليس شيئا ملموسا كما أنّه ليس ثابتا في النّص، وإنّما يتعدّد بالتّفاعل بين النّاظر (القارئ) والمنظور إليه (النّص)، فالقارئ والسّامع والمشاهد ينظرون إلى شيء

Résumé

L'effet esthétique d'un texte poétique est variable d'un lecteur à un autre. Il peut être dû à une idée, à un style, à une image ou à un rythme. Dans le poème d'El Bayyati intitulé « Quelque chose des mille et une nuits », les images poétiques sont multiples et tiennent autant au langage poétique qu'à la technique d'association d'idées qui lui est propre.

L'objet de cette étude est, en l'occurrence, de montrer en quoi cette technique doit à l'héritage culturel (mythes, musique, etc.) de la société d'appartenance du poète.

© جامعة قسنطينة 1، الجزائر 2013 .

واحد (نصّ، قطعة موسيقية، بناء معماري ..) لكنّ أحكامهم الذّوقية تتفاوت وتختلف حسب تفاعل كلّ واحد منهم مع هذا الشّيء (النّظرة لا تكون واحدة للشّيء الواحد).

كما أنّ تأثير النّص على المتلقّي (عملية ذوقية فردية)، وعملية تبيان مواطن الجمال لا تتجسّد في الفكر أو التّصوّر، وإنّما في قدرة القارئ على اكتشاف الأساليب والمضامين والخصائص التي ساهمت في إضفاء صفة الجمالية على النّص الأدبي، وبذلك يكون تأثيره (النّص) مرتبطا بتفاعل الشّخصية وقابليّتها لما هو موجود فيه، فإن وافق ما في النّفس كان جميلا، وإن لم يوافق ما في النّفس كان غير ذلك، ونصل بذلك إلى أنّ الجمال غير موجود في النّص، وإنّما هو موجود في نفس القارئ.

وقد ارتبط علم الجمال في بداياته بالإدراك الحسّي، ثمّ تحوّل التّأكيد الخاصُّ في هذا المجال من الاهتمام بالحاسّة Sens إلى الاهتمام بالحساسية Sensibilité، وقد اتّفق الباحثون بشكل عام على أنّ «علم الجمال نشأ في البداية باعتباره فرعا من الفلسفة، ويتعلّق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتمّ أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشّخص القائم بالإدراك» [1].

لكنّ النّاقد حين يحكم بالقبح أو الجمال على الشّيء، فإنّه لا يحكم حسب أشياء في نفسه فقط، وإنّما بحسب قوانين خارجية تلقّاها عقله أيضا، ومراعاة هذه القوانين من شأنها أن تُحدث المتعة. فما وافق هذه القوانين الطّبيعية يكون مقبولا في الصّورة، وما خالفها يكون مرفوضا. ويكاد ذلك يكون مرتبطا بمدارس علم النّفس الحديثة، وبصفة خاصّة التّحليل النّفسي من خلال تأكيد "فرويد" الخاصِّ على غريزة الحياة في جانبها الجنسي، خاصّة المرتبطة باللّذّة وإشباعها، وغريزة الموت باعتبارها ترتبط أكثر بالشّعور بالألم[2]. ومهمّة الفنان أن يوفّر هذه القوانين الطّبيعية لإبداعاته حتّى تكون مقبولة.

ويمكن أن تكون الخاصّية التي توفّر لنا مقدارا من الجمال، فكرة أو أسلوبا أو صيغة أو طريقة في التّعبير، لذلك سنحاول استخراجها وتبيان مدى مساهمتها في صنع نوع من التّماسك والانسجام من حيث معنى النّص ومبناه العام، الشّيء الذي يولّد فينا نوعا من الإحساس بالمتعة الجمالية عند قراءة النّص الشّعري.

ويمكننا الوقوف على مواطن الجمال في النّص بتتبُّع حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة فيما بينها، وكذلك من حيث أنّ هذه العناصر تنسج في حركتها أنساقا من العلاقات المتنوّعة «فالجمال مكمنه النّسيج وقدرة العناصر على توليده نسقا متميّزا ينهض بالبنية، ويصل بها إلى نمذجة النّظام وإلى وضعه على مستواه الصّافي الشّفاف حتّى الخفاء واللاّ حضور، أو حتّى الإيهام باللاّ نظام أو بالعفوية»[3].

لذلك، سنحاول الوقوف على أهمّ الأساليب التي أعطت قصيدة "شيء من ألف ليلة" للبيّاتي صبغة جمالية، مركّزين على أربعة منها رأينا أنّها مهمّة جدّا لارتباطها بالرّموز الأسطورية - ذلك أنّ هذه القصيدة تزخر بكمّ هائل من الأساطير ممّا يفرض علينا قراءة خاصّة لهذه الرّموز-، زيادة على وظيفتها الجمالية، وهي: التّداعي، الحوار الدّاخلي، الصّورة الشّعرية، و الموسيقى.

1 - التّداعي: لارتباطه بالذّاكرة والحلم، وما يختزنه اللاّشعور حيث تتجمّع الصّور البدائية المشتركة لدى الإنسانية كلّها، ويسمّيها "يونج" النّماذج العليا *

2 – الحوار الدّاخلي: حيث تتجلّى حيرة الإنسان الدّائمة أمام الخلق، فتكبر بداخله أسئلة، يبحث لها عن جواب من خلال الحوار بعد ذلك.

3 - الصّورة الشّعرية: حيث توصّل الإنسان إلى الإدراك من خلال الصّور، - وبعبارة أخرى، توصّل إلى الإدراك المعرفي عن طريق الإدراك الحسّي-.

4 - الموسيقى الشّعرية: حيث ارتبطت أعمال الإنسان دائما بالإيقاع، خاصّة ممارسات صانعي الأساطير لطقوس العبادة.

أوّلا- التّداعي:

تكتسي تقنية التّداعي-التي تتمثّل في الصّور والأفكار اللاّشعورية الجمعية الموروثة من تراث الأسلاف حسب يونج- أهمية كبرى في إضفاء مسحة جمالية على معمار القصيدة الحديثة، وتشترك الرّومانسية ومدرسة التّحليل النّفسي في النّظر إلى اللاّشعور باعتباره «مصدر الصّورة من صور الحقيقة الواقعية، وأنّ أسلوب التّداعي الحرّ السّائد في التّحليل النّفسي يمثّل نمطا آخر من أنماط الصّوت الباطن الذي نادت به الرّومانسية» [4].

ونظرا إلى الأهّمية التي تكتسيها هذه التّقنية فقد جعلها عبد الرّضا علي مهمّة خطيرة وهامّة، ذلك أنّ جماليات التّداعي «لا بدّ أن تعتمد على مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب مولّد، ليأتي التّداعي التّصويري غير متكلّف ولا قسري، وليؤدّي وظيفته في عملية التّوليد»[5]. ويتوقّف ذلك على قدرة الشّاعر على إعطاء الدّال أكثر من مدلول واحد، وهذا الأمر -المخزون الثّقافي- لا يتأتّى لكلّ شاعر، زيادة على أنّه يمنح الشّاعر تفرّدا يميّزه عن غيره من الشّعراء.

وقراءة التّداعي تعني قراءة التّطوّر في القصيدة [6]، لأنّ التّداعي يأتي من خلال صوت الشّاعر، وبمعنى آخر، فالتّداعي هو صوت الشّاعر الذي يحدّد مسرح تحوّلات رمزه. وهي علاقة بين صوت الشّاعر ومبنى قصيدته. وهذه الثّنائية محكومة بعامل تفاصيل الذّاكرة.

والتّداعي الذي سنتناوله بالدّراسة هو القائم في الأساس على التّداعي المعنوي للكلمة المفردة مع ما يوحي به هذا التّداعي في ارتباطه بالصّور الشّعرية -خاصّة- حيث تبرز التّفاصيل، فتحيلنا مفردة واحدة على جملة من التّراكمات الأسطورية والتّراثية التي لا تبدو لنا إلاّ إذا تعمّقنا أكثر داخل هذه النّصوص، وأمسكنا بالخيط الذي يقودنا إلى جوهرها [7].

فحين نقرأ قصيدة "شيء من ألف ليلة" للبيّاتي، توحي لنا كلمة "الجواد المجنّح" بتداعيات صورية تتوالد الواحدة بعد الأخرى، لتكون عودة إلى الأساطير المشحونة بالصّراع والبحث، والتّمرد والثّورة والتّجوال والتّحدّي، حيث يقول:

«أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة
ألتفّ في عباءة النّجوم
منتظرا محموم
(....)
أحمل مصباح علاء الدّين
أُغرق في الفجر المغنّي الشّاحبَ الحزين
أمدّ سلّما من الأصوات
أرقى به لبابل
مغنّيا وساحرْ...» [8]

وتتوالد الصّور واحدة بعد الأخرى في هذا المقطع، حيث، حين ذُكر "الجواد المجنّح" تولّدت منه صور أخرى تداعت إلى فكر الشّاعر:

فكرة "الفردوس المفقود" الذي يظلّ الإنسان في بحث مستمرّ عنه، حيث ينعم بالأمن والأمان في زمن فُقد فيه هذا الإحساس تماما. ومن هذا الفردوس المفقود، تولّدت صورة جبل الرّبات، حيث أضحى الشّاعر في زمن لا شعري، طغت فيه المادّة على كلّ المشاعر، ومن جبل الرّبّات (حيث الشّعر)، تتداعى صور النّجوم -إلى حيث تتطلّع عيون الشّعراء دائما، ليحلّقوا في سماء الخيال-؛ وفي هذا الزّمن اللاّ شعري، فإنّ الشّاعر لا يكتب القصيدة، ولكنّه يعاني من جفائها (فهي لا تأتي، في حين يظلّ منتظرا حلولها): مغطّيا جرحه بالملح، نازفا موته على الحروف، فالشّاعر لا يمكنه أن يغنيّ وجرحه ينزف، لذلك يجعله أكثر إيلاما بتعريته وعرضه في شعره أمام النّاس، واصفا إيّاه دون تزييف أو تجميل.

ويستمرّ البحث عن الخلاص، ويعود الشّاعر ثانية إلى جواده المجنّح الذي يظلّ يأمل في أن يحمله إلى عالم غير العالم، إلى فردوسه المفقود. لكنّ الشّاعر يصبح أكثر قوّة هذه المرّة، فتعرية الجرح وتغطيته بالملح ووصفه، تدفع بالشّاعر إلى الحديث عن

الانتقام والقصاص ممّن أحدثوا هذا الجرح، وهنا يبدأ البحث عن القوّة بدل الضّعف، فيحمل مصباح علاء الدّين السّحري -رمز القوّة لوجود عفريت المصباح-، فالشّاعر يبحث عن مخلِّص من عالم آخر غير عالم البشر -عالم العفاريت- حين عجز البشر عن تحقيق هذا الخلاص، وحين أعلنوا الخنوع والاستكانة. والبحث عن القوّة لا يترك للشّاعر وقتا للغناء، فلا وقت لسماع الأغاني (وهذا ما يجعل الشّاعر يُغرق المغنّي في الفجر). وبعد الفجر يبدأ العمل، حيث تنتهي كلّ حكايات السّمر: وتسكت شهرزاد عن الكلام المباح حين يدركها الصّباح. والعمل يستدعي الحركة، فيمدّ الشّاعر سلّما من الأصوات؛ وقد جعله الشّاعر سلّما وهميّا درجاته من الأصوات، وقد يُختلف في طبيعة هذه الأصوات، التي يمكن أن تكون صلوات، وقد تكون تراتيل، وقد تكون تعاويذ، وقد تكون هتافات، وقد تكون عويلا، وقد تكون ترانيم دينية عبّر بها الشّاعر عن رغبة في تجاوز الجدب الحضاري للأمّة العربية -وإن ظلّت أجزاء رمزية في عمق الرّغبة-، وبذلك ظلّت رمزا جزئيا في القصيدة.

ويرتبط التّداعي هنا بالذّاكرة، وبين الذّاكرة والرّمز الأسطوري قاسم مشترك هو الانبعاث / التّحوّل، عبر رمز "أورفيوس" الذي يحيلنا إلى البحث، والبحث يحيلنا إلى الرّحلة، إلى "عوليس" و"سندباد" و"جلجامش"، إلخ .. حتىّ لا نكاد نميّز بين هذه الشّخصيات الأسطورية في البداية، حيث تختلط ذاكرة الشّاعر بذاكرة العالم، ومن هذا الاختلاط تخرج وحدة القصيدة وائتلافها، لأنّها -الوحدة- قادمة من تفاصيل الذّاكرة، وتفاصيل الأسطورة (الحلم). ولا يمكن فهم تلك التّفاصيل -التي ليست أكثر من إشارات تشير إلى وقائع- إلاّ إذا ربطناها بصوت الشّاعر / الفاعل، وبرمزه الجوهري في القصيدة.

وتتداعى الصّور، ويرقى الشّاعر إلى بابل هذه المرّة، وما بابل سوى عراق الشّاعر، لكنّ السُّلّم الذي يستخدمه للوصول إلى هذه المدينة "الهرّة" - كما يسمّيها جليل كمال الدّين - التي تأكل أولادها، هو سلّم من الأصوات، وهل بابل إلاّ مدينة مُكمِّمة للأفواه، ومصادِرة للآراء يريد الشّاعر أن يوصل صوته إليها ؟، وهل بابل أيضا إلاّ مدينة من مدن العرب -في فترة الخمسينيات- حيث الاستعمار الخارجي والدّاخلي (العملاء)؟. ومن بابل تأتي صورة أخرى، ويستمرّ البحث، لكن ليس عن المدينة هذه المرّة، ولا عن الشّعر في زمن اللاّ شعر، ولكن عن الزّهرة الزّرقاء -زهرة الخلود-، فالشّاعر يبحث عن حياة أخرى في زمن بات الإنسان العربي فيه يموت موتا بطيئا.

وتستمرّ الصّور في التّداعي:

«أبحث في جنانها المعلَّقه
عن زهرة زرقاء
عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء
ولا أرى غير عواميد الضّياء، ورصيف الشّارع المهجور

وسائل يلتفُّ في ثيابه مقرور
يطرق باب البلد المهجور
أسقط من فوق جواد الموت
ومن سريري ميّتا في البيت
وفي يدي جريده
قديمة جديده
يضحك جاري ساخرا، ويسكت المذياع
ويدرك الصّباح شهرزاد»[9]

فالجنان المعلّقة -مفخرة بابل، وإحدى عجائب الدّنيا السّبع- يأتيها الشّاعر باحثا عن زهرة الخلود، وهل بابل إلاّ مدينة للفناء؟ فلا حياة فيها ولا أحياء، غير عواميد الضّياء، وغير الأرصفة التي يفترشها المتسوّلون؟ حين حلّت اللّعنة بالمدينة، ولا كاهن يفكُّ طلاسمها، ويكشف سرَّ النّبوءة واللّعنة التي جعلت المدينة خالية، فتظهر أسطورة "أوديب"، فلا شكّ -لدى الشّاعر- أنّ اللّعنة ستُرفع عن بلاد العرب إذا كان في هذه البلاد من يتطهّر من الذّنب -الذي اقترفه الأسلاف وتركوا البلاد ترزح تحت نير الاستعمار- ويفكّ قيودها، لتحيا، ويحيا شعبها بحياتها.

ويظهر صوت الشّاعر من جديد، ليعلن أنّ الرّحلة التي قادنا إليها لم تكن سوى حلم وأنّه لم يغادر محيط بيته، وأنّه لم يترك سريره الذي كان ينام عليه، ولكنّها كانت مجرّد أحلام، وقد تكون أحلام يقظة ولكنّها ستظلّ أحلاما، وأحداثا استدعتها ذاكرة الشّاعر وهو جالس على سريره ممسكا بجريدته التي تجترّ الكلام ذاته، وتعيد الأخبار ذاتها -في مدينة تكمّم الأفواه- ويظلّ كلّ سكّانها يعانون الأرق، ومنهم جار الشّاعر الذي يبقى يستمع إلى المذياع -الذي يعيد حكايا تستدعي الضّحك والسّخرية- إلى مطلع الفجر، حيث يسكت الجميع عن الكلام المباح -حين يدركهم الصّباح- وكأنّ الكلام ممنوع في النّهار ليمارسوه في الخفاء ليلا، أو حين تنام أعين الرّقباء.

ثانيا: الحوار الدّاخلي أو المناجاة الدّرامية:

اعتمد الشّعراء المحدثون على تقنية المناجاة التي تُضفي على قصائدهم شكلا أكثر حركة وتدفّقا في الدّلالة الجمالية، والمقصود بالمناجاة الدّرامية «الحوار الذي يتدفّق من طرف واحد أو حوار بين النّفس وذاتها، حيث تتداخل فيه كلّ المتناقضات، وتنعدم فيه اللّحظة الآنية، ويبهت المكان وتغيب الأشياء إلى حين»[10]. وهو أيضا كما يعرّفه ت. س. إليوث «صوت الشّاعر يتحدّث إلى نفسه أو إلى لا أحد .. وجزء من متعتنا في الشّعر هي اللّذة التي نستقيها من سماع كلمات غير موجّهة إلينا ..»[11].

وبذلك، تصبح المناجاة إحدى المقوّمات الأساسية التي يقوم عليها الشّعر الحديث، حيث بدلا من أنيقود الشّاعر قارئه إلى (قصّة) يمضي في شرح تفاصيلها، نجده يدعوه

إلى أن يتابع -وليس بلازم أن يفهم- الأفكار المشوّشة والعواطف المتخبّطة التي يحاول أن يُلقي بها على الورق أمام قارئه، فتكون القصيدة بذلك نقلا لما لا يمكن صياغته.

ولهذا، أصبح لزاما على القارئ الذي يُقدم على قراءة قصيدة من هذا النّوع أن يُقبل على ما يقرأه بفهم مختلف، كما لو كان يُقبل على لغز ذاتي يحتاج من جانبه إلى جهد موضوعي لفضِّه. ومن ثمّ يُصبح القارئ محقّقا بوليسيا أمام معالم جريمة لم يُكتشف الجاني فيها بعد، أو طبيبا نفسانيا أمام نصٍّ من نصوص الهلوسات العقلية. فالقارئ الحديث أصبح مُطالَبا بألاّ يكتفي «بموقعه المتعالي عن العمل وألاّ يقنع بالوقوف منه موقف المتفرّج فحسب، بل إنّه مُطالَب بأن يُرهف السّمع للمونولوج الدّاخلي، ويحاول أن يتوحّد بصاحبه، أو بعبارة أدقّ، بالحديث الدّاخلي لتلك الشّخصية، وهو حديث قلّما لا يكون مضطربا مفكّكا»[12]. وبذلك، تُضفي تقنية المناجاة مسحة جمالية على النّصوص الحديثة، لارتباطها بالرّمز الأسطوري، حيث يظلّ الإنسان العربي في بحث مستمرّ لإيجاد أجوبة لأسئلته التي تتولّد من خلال محاورته لذاته، حين عجز عن إيجاد أجوبة لها لدى أرباب العالم اليوم؛ فقصيدة "شيء من ألف ليلة" ترسم مسرحها الخاصَّ، فتتعدّد شخصيّاتها، حيث تقوم وسط بنية مكهربة، وحيث يمثُل الواقع العربي بكلّ تجلّياته المأساوية في تلك الفترة -على وجه الخصوص-، وإذا أردنا التّحديد أكثر: بين نكبة فلسطين والنّكسة العربية، أي بين (1948 - 1967) إنّها فترة سقوط فلسطين على يد إسرائيل عام 1948، وفترة هزيمة العرب في حرب حزيران عام 1967. ومن هنا جاء مسرح القصيدة متكاملا، مسرح مأساوي / جنائزي، يسيطر عليه اليأس والموت من كلّ جانب، فلا خيار للشّاعر ولا خيار لصوته في القصيدة غير تلك النّهاية الطّبيعية: الموت. لذلك من الطّبيعي أيضا أن تمضي القصيدة في تلك الرّتابة، فلا ذروة لها أكثر من هذا، ولأنّه لا توجد مسألة محدّدة تحتاج إلى علاج ولا عقدة واضحة تحتاج إلى حلّ؛ فقد ألقى ليل العجز بأبراده على كلّ شيء، ولا وجود حتّى لصراع يحتاج إلى حسم، أو خصومة تحتاج إلى فكِّ نزاع. إنّه التّيه واللاّ أدرية التي تسيطر على القصيدة، إنّه نشدان الثّورة والبحث المستمرّ عن الخلاص من شبح الضّياع الذي يهدّد بني البشر، وقد مزّقتهم نيوب الزّمان الذي عجزوا عن مواجهته والثّورة لتغيير ما فيه. إنّها مأساة البشرية، بل إنّه واقع العرب - على وجه الخصوص-.

فالقصيدة تبرز ملامحها الدّرامية منذ البداية، حيث حذفت كلّ العناصر الخارجية، وحافظت على بعض الإشارات التي تحيلنا على الحاضر (الضّياع، الموت، البحث، الرّحيل، القمع..)، كما أنّها تأخذ أبعادها الدّرامية من خلال عناصر ثلاث:

1 - البطل:

في القصيدة شخصية رئيسية واحدة، إنّها شخصية الشّاعر / الرّاوي، الذي ينوب عن شهرزاد في سرد الحكايات، وهو صوت بارز غير مختفٍ ولا مُقنّع، إنّه صوت متكلّم وصارخ بكلّ لغة، يحاور ويختزل التّفاصيل في انفعالات الشّاعر:

«أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها
ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور (...)»[13]

ويحيلنا هذا الصّوت مباشرة على الحلم الذي يراود الشّاعر في الهدم والبناء، في الثّورة والتّغيير، في الرّغبة في التّحوُّل في كلّ شيء، إنّه يبشّر بالإنسان الحيّ، الباحث عن الخلاص، المشعّ بالحياة، النّابض من كلّ عرق، المتّقد الذي ينبعث من رماد الأسلاف تماما كعنقاء جديدة وُلدت من رماد الحرائق، فينطلق في البحث ومحاولة حلّ الطّلاسم، ومعرفة السّرّ الذي صبغ الواقع العربي بالتّخاذل والخنوع.

2 - الحوار المباشر:

قام الشّعر الحديث على تقنية الحوار المباشر، حيث يحاول الشّاعر وصف الواقع أو الحاضر بكلّ حيثياته، ويحاول أن ينقلنا إلى جوّ التّوتّر الذي يسود الحياة المعاصرة، الصّوت هنا / صوت الشّاعر، يحيلنا على شخص المخاطبين، إذا تساءلنا عمّن يوجّه الشّاعر كلامه إليه؟، فيكون الجواب: هم الذين ينتظرون البعث، ويهفون إلى الحياة:

«أبحث في جنانها المعلّقه
عن زهرة زرقاء
عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء» [14]

فالشّاعر يبشّر هؤلاء الطّامحين إلى الخلود بأنّه يسعى لتحقيق ذلك، فهو "جلجامش" هذا الزّمان الذي سيأتيهم بالزّهرة الزّرقاء، ويحمل لهم الخلاص في كلمات كاهن المعبد، فهو يتنبّأ لهم بغد أفضل؛ غير أنّ الشّاعر يستدرك ليقول بأنّ رحلته هذه ما كانت غير أحلام على السّرير، لم يوقظه منها غير سقوطه ليصحو، ويصطدم بالواقع، فيوقف حكايته، ويسكت عن الكلام المباح حين يدركه الصّباح تماما مثل شهرزاد "ألف ليلة وليلة"، وبذلك يجعل الشّاعر نفسه شهرزاد كلّ الأزمنة، فينقل قارئه على أجنحة خياله إلى العوالم القصيّة، ويعود محمّلا بروائع الأشعار. إنّه يتجاوز الماضي بزخمه، وينطلق من منطق الكمون إلى منطق الفعل، عبر فعل الثّورة التي تشتعل في صدر الشّعب، والتي يرفض الشّاعر أن يتركها تستحيل إلى رماد، ما دامت متّقدة فلن تنطفئ، ولكنّه سيذكي جذوتها لكي تشتعل من جديد.

وقد نجح الشّاعر من خلال هذا الحوار مع ذاته في أن يستبطن النّفس البشرية، بجعلها تتفجّر داخل قصيدته، وجعل أزمته تتفجّر معها -أزمة كلّ مواطن عربي- وأزمته الخاصّة كشاعر يعاني حلم التّحوّل، ويحمل القلق البشري صخرة سيزيفية على كاهله.

ففي تقنية الحوار المباشر -عكس الحوار الدّاخلي- يحاول الشّاعر أن يشرك قارئه في هذا الهمّ الذي يكابده وحده، ويدعوه إلى أن يتحمّل معه المعاناة حين أثقله حملها

بمفرده، لذلك نجده يلجأ إلى هذه التّقنية لجعل الهمّ مشتركا، وإثارة عاطفة المتلقّي. فالشّاعر يسعى إلى خلق جيش من الأبطال -بعد أن اكتفى بالحديث عن مغامراته البطولية في العنصر السّابق-.

3 – الشّخصيات:

قد تقتصر القصيدة على صوت واحد / صوت الشّاعر، يطغى على كلّ القصيدة، وقد نجد أصواتا أخرى أو شخصيات تطلّ من ثنايا القصيدة، وفي مقاطع مختلفة منها، فنقرأ مثلا:

«أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها
ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة
ألتفّ في عباءة النّجوم
(....)
على جوادي الأسود المسحور
أحمل مصباح علاء الدّين
أُغرق في الفجر المغنّي الشّاحبَ الحزين
أمدّ سلّما من الأصوات
أرقى به لبابل
مغنّيا وساحرْ...» (15)

حيث تظهر معاناة الشّعوب العربيّة التي تنتظر مطلع يوم جديد، يمكّنها من الثّورة على الأوضاع السّائدة، منتظرة الأمل الذي لا يأتي، معلّقة الآمال على قادتها وأولياء أمرها. وتظلّ الأعناق تشرئبّ إلى ذلك القائد الذي يُخرج الشّعوب العربية من دونيّتها، ويعيد إليها أمجادها، مُرجعا إليها عزّها الآفل، وتنتظر الحلم / المعجزة الذي يوحّد بينها.

وتعيد شهرزاد الصّورة يوميا عندما يدركها الصّباح، منتظرة تحقُّقَ الحلم. وهكذا راح الشّاعر -من خلال رمز شهرزاد- يعكس أحلام العرب جميعا، فقد عكس العامّ على خصوصية شهرزاد -التي ظلّت تمنّي نفسها، وكذلك بنات جنسها طيلة ألف ليلة وليلة-، فكان التّوجُّع مشتركا: توجُّع شهرزاد، وتوجُّع المواطن العربي في كلّ شبر من أرض العرب. حيث يُسكت الشّاعر صوت "أورفيوس" المغنّي الذي سحر الآلهة والنّاس والحجارة، مغرقا إيّاه في الفجر الذي كان نقطة تحوّل في ألف ليلة وليلة، ليقول بأنّ واقعنا لم يعد زمن أقوال، بل غدا زمن أفعال. فلم يعد بالإمكان الكلام ليلا (في الخفاء) بل وجب إعلان الثّورة نهارا، ليحمل الهمّ العربي المشترك، والحزن والغربة

والتفجُّع. إنّها ثورة جارفة على كلّ عبودية وكلّ استعباد، أوَ ليست شهرزاد حاملة لواء التّحوّل؟.

ثالثا- الصّورة الشّعرية:

تتعدّد أبعاد النّص الشّعري الجمالية، ولربّما تكمن أسرار هذا الجمال في ذلك الشّكل المكثّف الذي يُكتب به أو يُلقى من خلاله، وربّما من خلال الصّور والموسيقى والتّضمينات الشّعرية غير المباشرة..[16] ويكاد اهتمام النّقّاد بالصّورة الشّعرية يطغى على اهتماماتهم الأخرى كاللّغة والموسيقى. ولعلّ ذلك يعود إلى أهميّتها البالغة في القصيدة، ممّا يجعل الشّعر متفوّقا على غيره من الفنون «بالخيال والصّور التي يشتمل عليها ويعرضها، فالخيال عنصر أساسي في الشّعر قديما وحديثا عند العرب وغيرهم من الأمم..»[17]. و يُعَدُّ قُدرةً خلاّقة تقلب قوانين الطّبيعة، وتمنحها قوانين خاصّة، وتستنهض ثقافة المبدع، وتسترجع الحالة الشّعورية التي عايشها في تجربته. ونظرا لهذه الأهمّية فقد جعل نورثروب فراي الشّعر «لغة خيالية مكثّفة» [18].

لكنّ الصّورة -وعلى الرّغم من أهميّتها- لا يكتمل جمالها إلاّ بتفاعلها مع العناصر الأخرى. وممّا يسهم في التّقليل من فاعليّتها، الوقوفُ عند التّشابه الحسّي بين الأشياء دون ربط ذلك بالشّعور المخيّم على الشّاعر أثناء تجربته، ومن الأمور التي تُفقدها القيمةَ تناقُضُ الصّورة الجزئية داخل القصيدة، حيث إنّ الصورة الجزئية لا بدّ أن تتلاءم مع الصّورة الكلّية وتتكامل معها. وممّا لا شكّ فيه أنّ الصّورة التي تعتمد على الإيحاء أجمل وأقوى أثرا من الصّورة التي تعتمد الوصف والتّقرير المباشر، مع مراعاة أنّ الشّاعر لا يتوقّف عند كون ألفاظ الصّورة مجازية، فقد تكون ألفاظها وعباراتها حقيقيّة، وتشعّ مع ذلك بصور دقيقة موحية تدلّ على سعة خيال المبدع.

ولم تكن أهميّة الصّورة الشّعرية محصورة في النّقّاد المحدثين، بل هي الأساس في النّقد الأدبي عند العرب منذ القرن الثّاني الهجري- وإن لم نجد المصطلح - الصّورة الفنّية- بهذه الصّياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكنّ المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث»- [19].

ويكمن الفرق بين الشّاعر القديم والشّاعر المعاصر في استخدامهما لعناصر الطّبيعة، في كون الشّاعر القديم قد استخدمها استخداما جزئيا، مقتصرا على جعلها وسيلة بلاغية تتمثّل فيما استخدمه من تشبيه واستعارة. في حين تمثّل الشّاعر المعاصر الصّورة كاملة، حيث «ترتبط في رؤياه هذه العناصر ارتباطا عضويا يجعل الصّورة كلّها تفرض لنفسها وجودا خلال منطق الخيال هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، شأنها في ذلك شأن الأسطورة القديمة»[20].

وللصّورة الشّعرية عدّة مصادر تغترف من معينها، أحدها الأسطورة والموروث الشّعبي، أو بعض الإشارات التّاريخية التي تُشكّل المنابع الأولى لثقافة المبدع وتمنحه

خبرة مكتسبة في تشكيل الصّورة وطرق إبداعها، أو من خلال إقامة المبدع لعلاقات بين عناصر هذا التّراث وعناصر الواقع المعيش فيما يُسمّى بالمفارقة التّصويرية -وإن كانت لا تتعدّى الالتفاتة الصّريحة العابرة التي تُعبّر عن موقف ذهني دون أن تكشف عن موقف يتطوّر وينمو، ويُصبح فاعلا في تجارب الشّعراء-.

أنواع الصّورة التي استخدمها الشّاعر:

حرص الشّعراء على تحقيق المعادلة الصّعبة بين الوضوح والواقعية من جهة، والعمق الفنّي في الإيحاء من جهة أخرى، فوظّفوا نوعين من الصّور وفق بنائها، هما الصّورة المفردة الجزئية، والصّورة المركّبة الكلّية. ولعلّ هذا التّقسيم يسهّل علينا مهمّة استقصاء صور شاعرنا من أبسط أشكالها إلى أكثرها تعقيدا.

1 – الصّورة المفردة الجزئية:

تمتلك الصّورة المفردة أهّمية في التّعبير عن التّجربة -وإن كانت غير منعزلة بذاتها عن باقي الصّور-، فما الصّورة الكلّية سوى صور جزئية متجمّعة، تكاملت من خلال تفاعلها فيما بينها. وما الصّورة المفردة الجزئية إلاّ شريحة من القصيدة تحمل سماتها النّفسية ودلالاتها المعنوية، وتبنى بعدّة أساليب ووسائل تنبثق من وجدان الشّاعر، متلاحمة مع أفكاره وأحاسيسه والألفاظ التي ينتقيها والموسيقى التي تحتويها، وذلك:

أ - عن طريق تبادل المدركات:

قد تُبنى الصّورة المفردة من خلال تبادل المدركات، أي من خلال تبادل الصّفات بين المادّيات والمعنويات، فمن خلال التّجسيم تأخذ المعنويات صفات محسوسة مجسّمة، ومن خلال التّشخيص تدبّ الحياة والصّفات الإنسانية في المحسوسات والمعنويّات، ومن خلال التّجريد تكتسب المادّيات صفاتٍ معنويةً، وتزول الحواجز بين المعنوي والمادّي.

ونجد مثالا لذلك في قول الشّاعر:

«أمدّ سلّما من الأصوات»

حيث جعل الشّاعر درجات هذا السّلّم التي عادةً ما تكون خشبيّة أو حديدية: أصواتا، فهل تُراه سلّمٌ موسيقيٌّ يمدّه الشّاعر ليرقى به لبابل؟ ، وهل بإمكان الشّاعر العودة إلى بابل وعزّها الآفل إلاّ من خلال أشعاره وقوافيه؟

وقوله:

«ألتفّ في عباءة النّجوم»

حيث شخّص النّجوم وجعلها إنسانا يُحتمى بعباءته.

ب- التّشبيه:

كان اللّجوء إلى التّشبيه قليلا في قصيدة "شيء من ألف ليلة"، فنقرأ:

«كانت سماء القارّة
تنتظر البشارة
حييّة كالقمح والجليد
رقيقة كزهرة الأوركيد» [21]

فقد أورد الشّاعر تشبيهين اثنين في سطرين متواليين، مشبّها سماء القارّة مرّة بالقمح والجليد في حيائها، ولو أخذناها في معناها الظّاهري لبقينا نتساءل: كيف يمكن للقمح أو الجليد أن يشعرا بالحياء أو الخجل، ومن أيّ شيء يكون ذلك؟ فلو احمرّ وجه الجليد خجلا لما احتاج إلى أن يسمّى جليدا. بيد أنّ الشّاعر عبّر عن البراءة بأفضل أنواع الغذاء، وهو القمح في انتظار موسم الخصب الذي يأتي بالبشارة، فيعمّ الخير؛ وعبّر عن الطّهر بالجليد، وعن الرّقّة التي خلا منها العالم بزهرة الأوركيد أو زهرة الخلود التي تجعل الأعناق تشرئبّ إلى السّماء في انتظار ما تجود به على من يتوجّهون إليها بالدّعاء.

2 - الصّورة المركّبة:

الصّورة المركّبة هي مجموعة من الصّور الجزئية المترابطة، يوظّفها الشّاعر لأنّ الصّور الجزئية لا تستطيع أن تستوعب عاطفته وفكرته بصورة متكاملة، وخصوصا إذا كان الموقف على قدر من التّعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة جزئية، ومنها:

أ - المفارقة:

اهتمّت البلاغة العربية القديمة بلون من التّصوير البديعي القائم على التّضادّ، وجعلته في صورته البسيطة (طباقا)، وفي صورته المركّبة (مقابلة)، لكنّ الواضح أنّ فكرة التّضادّ هذه قامت على الجمع بين الضِّدّين في عبارة واحدة ليس إلاّ، دون أن تشترط وجود تناقض واقعي عميق بينهما، فهي محسِّن شكلي جزئي هدفه التّحسين البديعي الشّكلي الذي لا يتجاوز مداه عبارة الأديب.

ب - المفارقة ذات المعطيات التّراثية:

المفارقة التّصويرية ذات المعطيات التّراثية تقنية فنّية تقوم على إبراز التّناقض بين بعض معطيات التّراث، وبين بعض الأوضاع المعاصرة، وتقوم على ثلاثة أنماط، منها المفارقة ذات الطّرف التّراثي الواحد، والمفارقة ذات الطّرفين التّراثيّين، والمفارقة المبنيّة على نصّ تراثي.

*** النمط الأوّل:**

ويقابل الشّاعر في المفارقة ذات الطّرف التّراثي الواحد بين طرف تراثي، وطرف آخر معاصر. ومن أمثلة ذلك في القصيدة:

«رأيت خائن المسيح في بلاط الملك السّعيد
منجّما ومخبرا وكاتبا
وراقصا على الحبال لاعبا
يخرج من معطفه الأرانبا
ويركب الحمار بالمقلوب
رأيته هرّا بلا نيوب
-يحكي انتفاخا صولة الأسد-
يأكله الحسد ..» [22]

فقد تمثّل الشّاعر هذه الصّورة -صورة "يهوذا الأسخريوطي"- وصاغها بما يلائم مواقفه، ذلك أنّ الصّورة المذكورة في الإنجيل تتحدّث عن يهوذا الخائن للمسيح، فهو الذي وشى به ليوصله إلى حادثة الصّلب، فيكون بذلك هو سبب صلبه -حسبهم-، ولكنّ الشّاعر أخذ هذه الحادثة ليقلبها ويحوّرها كلّيا، ويجعل من خائن المسيح هذا: منجّما، ومخبرا (فهو سبب البلاء)، وهو راقص على الحبال، وهو بوق لكلّ ناعق، يموت حسدا -وأوّل جريمة على وجه الأرض كان سببها الحسد: بين قابيل وهابيل-، وقد منح الشّاعر هذه الشّخصية المعبّرة عن غدر اليهود أو الغدر بصورة عامّة، ملامح كلّ خائن في عصرنا هذا. وجعل الشّاعر من يهوذا مثالا لبطانة السّوء التي تفسد الحكّام، بل جعل نموذج الخيانة يتمادى ويمتدّ إلى حياتنا المعاصرة ويعيث فيها فسادا.

ومن خلال التّفاعل بين الصّورتين، نجد المفارقة عميقة مؤلمة، فما وقع في الماضي يكشف مرارة الواقع المعاصر، والسّقوط المأساوي الذي انعدمت فيه الثّقة، وما كانت هذه المرارة الفظيعة لتظهر بجلاء لولا المفارقة البارعة التي مزج فيها الشّاعر ملامح الأمس بملامح اليوم.

*** النّمط الثّاني:**

تتمّ عملية المفارقة التّصويرية ذات الطّرفين التّراثيّين على مستويين، حيث تتمّ أوّلا بين هذين الطّرفين من جهة، وتتمّ ثانيا بين الدّلالة التّراثية لأحدهما، والدّلالة الرّمزية من جهة أخرى، وبذلك تزداد المفارقة عمقا وتأثيرا عن طريق هذه المقابلة المزدوجة، إذ لا يستطيع الشّاعر التّعبير عن معاناته واغترابه عن مجتمعه إلاّ من خلال المشابهة بين مواقف الإنسان المعاصر ومواقف سابقيه، فنجد قول البيّاتي مثلا:

«على جوادي الأسود المسحور
أحمل مصباح علاء الدّين
أُغرق في الفجر المغنّي الشّاحب الحزين»[23]

حيث مزج الشّاعر بين طرفيْن تراثيّيْن أحدهما إغريقي والثّاني عربي، فجمع بين أجزاء أسطورتيْ "بيجاسوس" (الجواد المجنّح) و"أورفيوس"، وأسطورة "علاء الدّين والمصباح"، فالأوّل وسيلة يأمل الشّاعر أن تحمله لتحقيق حُلْمه في الثّورة، والثّاني إله

أثّر بعزفه في زبانية جهنّم ليتمكّن من استعادة زوجته يوريديس إلى الحياة، وكلاهما رمز للثّورة والتّحدّي في الأساطير الإغريقية، والثّاني رمز للقوّة ممثّلة في عفريت المصباح.

وقد استعار الشّاعر هتين الأسطورتين أملا منه في إيجاد وسيلة تمكّنه من إعلان ثورته وكسب عدد من الأنصار، أو من المساندين، وقد لجأ الشّاعر إلى مصباح علاء الدّين الوسيلة الأخرى التي يأمل أن تساعده على التّغيير وتحقيق الغاية. وبذلك مزج الشّاعر بين طرفين تراثيّيْن وأسقطهما على واقعه المعاصر أملا في أن يمتلك أدوات التّغيير التي يفتقر إليها، طامحا إلى التّأثير في أرباب العالَم اليوم كما أثّرت هذه الأساطير في قلوب المؤمنين بها.

*** النّمط الثالث:**

تعتمد المفارقة المبنية على نصّ تراثي، على تحوير الشّاعر في النّص المقتبس أو المضمون، رغبة منه في توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدّلالة التّراثية للنّص الذي ارتبطت به في وجدان المتلقّي، ومن خلال المقابلة بين المدلولين التّراثي والمعاصر تنتج المفارقة. وقد ظلّ الشّاعر يؤكّد على صمت شهرزاد من خلال تكرار اللاّزمة "وأدرك الصّباح شهرزاد"، حيث جعل شهرزاد الشّجاعة المقدامة تلتزم الصّمت، وتحجم عن التّغيير وعن إحداث الثّورة التي قلبت بها تفكير مجتمع كامل، وأنقذت مملكة كاملة من الفناء، فجعلها الشّاعر جبانة تختفي ولا تثور، وذلك لعرض موقفه من عرب اليوم الذين يرضون بالعيش الذّليل، فلا كفٌّ لهم تبدو، ولا قدمٌ لهم تعدو.

3 - صور أخرى:

ونجد أنماطا أخرى من الصّور المبثوثة في ثنايا القصيدة محدثة إشعاعا كبيرا فيها، ومن ذلك الصّور التي عرفت في الشّعر القديم كالاستعارة التي نجدها في قول البياتي، "رقيقة كزهرة الأوركيد"، حيث استعار صفة من صفات الإنسان وأسقطها على الزّهرة، كما استعار صفة من صفات الإنسان، وهي صفة الحياء، وأسقطها على السّماء التي جعلها: "حييّة كالقمح والجليد".

وبذلك يكون الشّاعر قد جمع بين صور تراثية شتّى، وبين واقعنا العربي المعاصر الذي يحتضر من شدّة القهر، ومن هول ما يسلّط عليه من صنوف كبت الحريات ومصادرتها، ليلجأ الشّاعر إلى أنماط التّعبير هذه المتمثّلة في التّعبير بالصّور. وقد جاءت هذه الصّور أقرب إلى النّفس، ذلك أنّ النّفس التي تعيش الاغتراب حتّى في وطنها وأرضها، تحتّم على الصّور أن تكون معبّرة عنها حاملة لحقيقتها الدّاخلية، تغوص إلى ما تحت التّعبير اللّفظي لتكشف عن اللاّشعور. ولمّا كانت الصّور هي الوسيلة المثلى لنقل الأحاسيس، فلا بدّ أن تجيء ملائمة لما تعانيه هذه النّفس من غربة

وعزلة وخوف، فالصّورة الشّعرية «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة..»[24].

رابعا - الموسيقى:

تتشكّل موسيقى القصيدة من ثلاثة أقطاب أساسية، لا غنى عن أحدها في التّشكيل الشّعري، وهي: الوزن والقافية والإيقاع.

1- القافية:

درج العروضيون، وبعض النّقاد على إفراد أبواب خاصّة في مؤلّفاتهم لدراسة عيوب القوافي ضمن حديثهم عن الجانب الموسيقيّ للنّصوص الشّعرية[25]. ولعلّ أقدم تتبُّع لهذه العيوب، وتسميتها -بوضع مصطلحاتها، ورصد أنواعها- ما تمّ على يدي الخليل بن أحمد الفراهيدي، ضمن جهوده الهادفة إلى تقعيد موسيقى الشّعر العربي، وربمّا كان محمّد بن سلاّم الجمحي من أوائل النّقاد الذين التفتوا إلى هذا الجانب في مؤلّفاتهم النّقدية.

ويجعل لها بعض الدّارسين أهّمية كبرى لدرجة أنّ بعضهم قد ينزع صفة الشّاعرية عن شاعر ما، ما لم يلتزم بقافية معيّنة*، ذلك أنّ الشّاعر يتمتّع بمخزون يغترف منه، وهذه هي المادّة التي «يتعلّق الأمر باستعمالها من أجل نظم كلّ بيت، وعقب التّصوُّر يبدأ الإنجاز الحقّ. في هذه الأثناء، يختار الشّاعر عاملين هامّين، أي عاملين ثابتين ومتماثلين بالنّسبة لكامل القصيدة، هما القافية والوزن» [26].

غير أنّ النّقّاد المحدثين ذهبوا إلى أنّ المحافظة على وحدة الإيقاع والوزن، والتزام قافية واحدة في جميع القصيدة «مدعاة ملل لو كانت تامّة كلّ التّمام (..)، ثمّ إنّ الموسيقى في البيت ليست تابعة للمعنى، والمعنى يتغيرّ من بيت إلى بيت على حسب الفكر والشّعور والصّورة المدلول عليها، ولا يتلاءم مع هذا التغيّر أن تكون هذه المساواة في النّغم تامّة رتيبة، علما بأنّ هذه المساواة التّامّة الرّتيبة قلّما توجد في الشّعر القديم نفسه» [27].

ويرى جمال الدّين بن الشّيخ أنّ القافية «تفرض نفسها على الفور، وترسِّخ من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الذي يراد التّعبير عنه. وذلك لأنّ الأمر قد لا يتعلّق بمجرّد تنظيم مظهرها. ففي هذه المعمارية الصّوتية يتقرّر المعنى. إنّ البيت في تقسيمه المطّرد إلى وحدات متزايدة الصّغر، لا يكتسب انسجامه إلاّ بفضل تقارب هذه الوحدات» [28].

وقد اعتمد الشّاعر على نوع واحد من أنواع القافية التي أقرّها النّقّاد، وهي:

ـ القافية التي تختتم المقاطع:

يختتم البيّاتي كلّ مقطع من قصيدته بجملة: "وأدرك الصّباح شهرزاد" ، فيورد كلمة "شهرزاد" التي يأتي بها في آخر كلّ مقطع ليعيد ضبط حركة القصيدة، حيث أهمل الشّاعر القافية في قصيدته المركّبة، «ليجري البحث عن التّعرُّج الإيقاعي داخل علاقات الصّور المتلاحقة، فتنفتح أبعاد القصيدة على تعرّج إيقاعي، يسمح للموسيقى الدّاخلية بالتّبلور والتّعرّج» [29].

وقد حافظ الشّاعر على القافية في ختام كلّ مقطع، ممّا يجعل المقاطع كلّها تتميّز بالقافية المباشرة، حتّى «أنّه يكسر في بعض الأحيان الإيقاع الأساسي للقصيدة أو جماع إيقاعاتها» [30]. فجاءت القافية في نهاية كلّ مقطع كلحظة استراحة.

2 - الوزن:

تتعدّد أبعاد النّص الجمالية، وقد تكون أسرار هذا الجمال في البناء الموسيقي أو التّشكيل بالصّورة أو البنية اللّغوية أو الإحساس بالزّمن، وكلّ الأبعاد السّابقة «تنبثق من الطّاقة الشّعورية المتدفّقة من كيان النّص، وهو بدون هذه الطّاقة يُعدّ نهرا جافّا، وحديقة يابسة، وأفقا منطفئ النّجوم» [31].

والعلاقة بين الموسيقى والشّعر، أو بين الصّوت واللّون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فزيولوجية، تخضع لظاهرة العلاقة بين التّزامن في الصّوت واللّون، أو الارتباط والتّنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس. لأنّك «إذا تأمّلت الشّيء، ونظرت إليه بعمق وتفحّصته، فإنّك حتما ستستمتع بموسيقيّته، لأنّ النّغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء»[32].

ويقسّم الدّكتور بسّام ساعي البنية الإيقاعيّة إلى ثلاثة نماذج: التّوقيع، التّشكيل، والتّنويع [33].

وقد اعتمد الشّاعر في قصيدته النّموذج الثّالث (التّنويع)، حيث نوّع بين تفعيلات بحريْن ضمن القصيدة أو المقطع، بل حتّى في السّطر الواحد، وذلك قصد «تجديد الموقف الشّعوري المتنوّع، وحركة التّجربة المتحوّلة، إضافة إلى قلب النّظام الإيقاعي وتحويله إلى ما يشبه المتاهة الإيقاعية، بتعقيده وغموضه وتدفّقه المشوّش، القائم على عمق البنية بحيث يصعب تحديد ملامحه، وإدراك نهاياته على القارئ غير العارف بأسرار الإيقاع الحديث»[34]، يقول الشّاعر:

«أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافه
ألتفّ في عباءة النّجوم
منتظرا محموم

مغطّيا بالملح جرحي، نازفا موتي على الحروف
وحزن أعياد الرّجال الجوف ..» [35]

ففي القصيدة تنويع بين تفعيلات بحري الرّجز والوافر، حيث زاوج الشّاعر بين تفعيلات الرّجز الرّاقصة، والذي تفعيلاته (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، و «للعرب تصرّف واتّساع في الرّجز لكثرته في كلامهم، لسهولته وعذوبته» [36]، وبحر الوافر الذي تفعيلاته (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن).

وقد نوّع الشّاعر بين تفعيلات البحرين في السّطر الواحد، كما في السّطر الأوّل من القصيدة:

«أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور»

حيث يمضي الشّاعر في سرد أحداث خيالية، يطير خلالها إلى عوالم تفوق الواقع، وتمضي في عالم الخيال، فاستخدم لذلك تفعيلات الوافر حيث يتزايد نشاط الانفعال، وذلك لكثرة مصوّتاته السّريعة.

وقد استطاع الشّاعر أن ينقل المستمع «إلى المشروع بدون مباغتة، وهو الذي ألف التّنظيم الدّقيق للحوافز، يمكنه أن يرجئ فهم بيت ليستسلم بلهفة إلى موسيقاه. إنّ ظلّ كلّ القصيدة يحلّق فوق كلّ كلمة ويُؤمِّن لها فهما يمكن أن يكون غير دقيق، إلاّ أنّه يبقى فهما كافيا» [37].

3 - الإيقاع:

ترى الدّراسات الأنثروبولوجية أنّ العلاقة بين الشّعر والإيقاع، علاقة صميمة قائمة بينهما تاريخيا. وفي «ضوء ذلك يمكننا تفسير نشأة الشّعر العربي في حضن الرّجز. فالإيقاع يعتمد على التّكرار الذي يلبيّ حاجة نفسية بشرية، وإحساسا عميقا بحركة الطّبيعة. ويأخذ التّكرار مع طول الزّمن شكل الطّقس الجاهز الذي تستمرّ فاعليته في التّأثير حتّى في غياب التّجربة ودلالاتها النّوعية. ويولّد الطّقس النّظام القائم على التّناسب بين عناصر القصيدة»[38]

ولقد كانت دراسات القدماء تنطلق من البيت كوحدة تامّة، فيقال: هذا أغزل بيت، وهذا أرثى بيت، وذاك أهجى بيت، إلخ .. وانطلاقا من كون البيت الشّعري «هو الوحدة الإيقاعية والتّركيبية الهامّة، فإنّ دراسة التّشكيل الإيقاعي والدّلالي ينبغي أن تنطلق منه»[39]. ذلك أنّ الإيقاع لا ينحصر في الوزن والقافية أو ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعدّاه إلى طبيعة التّركيب اللّغوي للقصيدة أو ما يسمّى بالموسيقى الدّاخلية، سواء تعلّق الإيقاع بالظّلال النّغمية الدّلالية بمفرده أم بوضعه في سياق الجملة والمقطع أم قيامه في النّص بأكمله.

ومن باب أنّ الشّاعر «يقيم سلطته لفترة ما، على العالم الذي يبعث فيه الحياة، كما يقيمها على المستمع الذي يفتنه»[40]، فقد كان للسّماع دائما دوره في الشّعر، على الرّغم من أنّ قدامة بن جعفر وكذا ابن طباطبا، وابن رشيق، يرون ألاّ حاجة بالشّاعر الحقيقي إلى معرفة قواعد العروض، فالطّبع والذّوق -حسبهم- يقودانه دائما إليه، وذاك ما دفع بأبي العتاهية إلى القول بأنّه أكبر من العروض [41].

ورغم احتفال القدماء بالقافية والوزن باعتبار أنّ «الخيال والموسيقى هما الخاصّيتان اللّتان تميّزان الشّاعر»[42]، فقد جاءت ثورة الشّعر الحديث قائمة على تحطيم هذه البنية الإيقاعية التّقليدية، «لتؤسّس إيقاعا جديدا يجسّد إيقاع الحضارة الحديثة، المتقلّبة حتىّ الأعماق، المضطربة بلا حدود، الحافلة بالتّعارض الدّرامي الأكثر دلالة. وهي محاولة لاهثة وراء صياغة الإيقاع وفق أبعاد التّجربة في تفرّدها الذّاتي الشّامل. يقوم الأساس التّشكيلي للشّعر الحديث على التّفعيلة كوحدة بنائية، يمكن للشّاعر توظيفها بحرّية، وتنبع من قلب التّجربة في حركيّتها النّفسية والجمالية»[43].

ولقد كان إيقاع الحياة في العصر الجاهلي سببا في تشكيل شعرها بموسيقى وافقت أبعادها وأغوارها، وأدّت إلى صياغة قصائد على أوزان ملائمة لتلك الحياة ورتابتها، وكان مصدرها البيئة الصّحراوية ذاتها بحلّها وترحالها وبمسير إبلها، وحدائها ..

ولقد ظلّت مقولة إنّ الشّعر العربي نشأ في أحضان الرّجز ماثلة إلى اليوم، بيد أنّه ظهرت إشكالية أخرى تبحث في أسبقية الإيقاع للّغة، والقول بغنائية الشّعر، وقد تبنّاها دائما وأكّد عليها نزار قباني في كتاباته وحواراته، وهذه المقولة تثبت دائما وجودها لدى أولئك الذين يسيطر عليهم النّغم والإيقاع الخارجي على حساب الرّؤية والمضمون، ففي كتابه "قصّتي مع الشّعر"، يقول نزار قباني: «كانت تستولي عليّ حالة موسيقيّة تدفعني في أكثر الأحيان إلى أن أغنّي شعري بصوت عال، كما كان يفعل الشّاعر الإسباني لوركا. كانت حروف الأبجدية تمتدّ أمامي كالأوتار، والكلمات تتموّج حدائق من الإيقاعات، وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو، أفكّر بالنّغم قبل أن أفكّر بمعناه، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات» [44]. ويؤكّد في موضع آخر على أسبقية الإيقاع للّغة، فالإيقاع -عنده- «متقدّم زمنيا، إنّه الملك الذي يمشي أوّلا، ومن ورائه تمشي اللّغة كوصيفة ثانية» [45].

ويذهب إلى ذلك أيضا الدّكتور أحمد كمال زكي، فيجعل الإيقاع سببا في تفجير اللّغة. ويجعل الإيقاع والوزن والنّغم عناصر تشترك مع الموسيقى التي تصدرها التّفعيلة، فهي القوّة الضّابطة التي توشك أن تنتظم النَّفَس «.. وهي قَبْلية، ويقدّر لها دائما أن تتحكّم في المعاناة الشّعرية، أي أنّها هي التي تفجّر طاقات الشّاعر اللّغوية، فيضفي على وزن قصيدته أو على موسيقى تفعيلاتها قيمة جمالية طاغية» [46].

لكنّ الإيقاع في القصيدة ليس هو القصيدة، وإنّما هو واحد من مستويات لغتها. وهو كما يراه أدونيس -شعريّا- كلّ تضارب منتظم في نسق، وهو أيضا فطرة وحركة غير محدّدة، وحياة لا تتناهى[47]، ذلك أنّ لكلّ شاعر معجمه الخاصّ، في حين تتشابه الإيقاعات وتتكرّر، وباستطاعة أيّ شاعر عن طريق الازدواجية اللّفظية أن يفجّر إيقاعات خاصّة ما كان اللّفظ ليستطيعها منفردا. كما تكتسب القافية إيقاعها عن طريق التّكرار، فلولا التّكرار لما كانت قافية ولما كان إيقاع[48]. ولو أثّرت الإيقاعات في اللّغة تأثيرا مباشرا، لتماثلت المعاجم الشّعرية، وأشيعت اللّغة، وانتهت أسطورة الخصوصية والتّفرّد[49].

وهنا نصل إلى أهمية الإيقاع في عملية التّوصيل إذ لكلّ شاعر ما يميّزه عن غيره من الشّعراء وفقا لطريقة إنشاده شعره، وتحكّمه في اللّغة وإضفاء شخصيته عليها، وهنا تكمن أهمية الدّور الذي يلعبه الإيقاع في عملية التّوصيل والتّأثير الذي ربّما يفوق أهميّة الدّور الذي يلعبه في التّفجير، ولو كان العكس هو الصّحيح لكان اختلاف ملكات الشّعراء في الإلقاء ليس ذا قيمة تُذكر.

ويجعل الدّكتور إبراهيم أنيس للإيقاع دورا موازيا للدّور الذي تلعبه الموسيقى الخارجية، ويجمل الإمكانات التي تنطوي عليها الموسيقى الدّاخلية في: تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللّغة الثّانوية بوسيلة فنّية خاصّة، واستعمال المحسّنات البديعية، وتوظيف صدق العاطفة في اختيار الكلمات الموحية والصّور الجميلة والأفكار الجيّدة الواضحة [50].

ولـمّا كانت نمطية الإيقاع ترتكز على التّكرار والتّوقيع، والبناء الزّمني المنسّق -حين أخذت اللّغة الحديثة تنحو إلى الخروج من الشّكل المحدود إلى الشّكل المطلق، وتكريس اللّغة غير المؤطّرة-، فقد ارتأينا أن نفرد مساحة من الورق لرصد التّفرد الذي تمنحه حركية التّكرار لإيقاع قصيدتنا -موضوع الدّراسة-.

4 - ظواهر موسيقية أخرى:

- التّكرار:

آخر ما سنتعرض له في مجال بحثنا هو التّكرار، وهو سمة مهيمنة على دواوين الشّعر الحديث، يوظّفه الشّاعر «لإيجاد الإحساس بالوحدة في القصيدة، وليكثّف ويطوّر الفكرة أو العاطفة التي يريد التّعبير عنها..» [51].

وعلى الرّغم من أنّ التّكرار كان معروفا لدى العرب منذ أيّام الجاهليّة الأولى، وقد ورد في الشّعر العربي إلاّ أنّه في الواقع «لم يتّخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا. وقد جاءت على بعض أبناء هذا القرن فترة من الزّمن، عدّوا خلالها التّكرار، في بعض صوره، لونا من ألوان التّجديد» [52].

كما نجد الشّاعر يستعمل -من أجل أن يضمن تدرّجا محكما للمؤثّرات، ومن أجل التّوسيع والتّراكم-، كلّ المحسّنات الأسلوبية والمعنوية الكفيلة بالحفاظ على توتّر خطابه ومنحه تعبيرية أكبر، ومن هذه المحسّنات «التّكرارات والموجات اللّغوية التي تنسحب وتعود في مدّ وجزر منتظمين»[53]. فهو أحد الأضواء التي يسلّطها الشِّعر على أعماق الشّاعر فيُضيئها، بحيث نطّلع عليها.

وقد عمدنا إلى استقصاء هذه الظّواهر الموسيقية الخفيّة من خلال دائرتيْن اثنتيْن: دائرة الألفاظ، ودائرة العبارات.

أوّلا- دائرة الألفاظ:

1 – تكرار لفظ بعينه:

قد يعمد الشّاعر إلى تكرار بعض الألفاظ بعينها لغرض التّأكيد على المعنى ذاته وباللّفظ ذاته في محاولة لإيصال فكرته، وكأنّما يتمثّل رسالته الشّعرية صخرة سيزيفية يحملها على كاهله متحدّيا كلّ محاولة لردعه وردّه عن تمرير الرّسالة.

ونجد مثال ذلك في القصيدة، حيث كرّر الشّاعر لفظة "جواد" في قصيدته ثلاث مرّات، وكأنّما يريد التّأكيد على أنّ هذا العالم لا يؤمن بغير القوّة وسيلةً لتحقيق الغايات. كما كرّر لفظة "النّار" مرّتيْن ليؤكّد حاجتنا إلى "بروميثيوس" جديد يتحدّى آلهة اليوم.

كما نجد تكرارا للفظة "السّرير" التي كرّرها الشّاعر مرّتيْن، وكأنّما يصرّ على لفت انتباه من مرّ بها عند قراءتها أو سمعها دون أن يلتفت إليها، ليؤكّد على أنّ الإنسان العربيّ لا يزال يغطّ في نوم عميق، ويحيا على حلم جميلٍ، غير أنّ مرارة الواقع تنمو غاباتٍ كثيفة في أجسادنا، ونحن نتغنىّ بالأمل الذي لا يأتي.

2 - تكرار الأسماء:

وقد لجأ الشّاعر إلى تكرار اسم "شهرزاد" -حاملة لواء التّغيير- وكأنّما يجد عذوبة في إعادة نطقه، أوكأنّ مجرّد التّلفُّظ به يحيي الأمل في النّفوس، ويدفعها إلى التّغيير أو يجعل رياح الغد المشرق تهبّ من خلال كلّ حروفه، فهو العصا السّحرية أو مصباح علاء الدّين الذي تكفي فركة واحدة منه لقلب الواقع المرير جنّات نعيم. كما نجد تكرارا لعدد من الأسماء الأسطورية : السّندباد، أورفيوس، بروميثيوس، العنقاء، جلجامش،.. سواء كان تكرارها صريحا أو من خلال الإشارات الدّالّة عليها، وكلّها أسماء تحمل بذور التّغيير التي يطمح الشّاعر أن تنمو في تربة بلاده العربيّة التي عجزت عن أن تنجب بطلا جديدا يعيد الحياة لقلب الحياة.

ثانيا- دائرة العبارات :

ونجد ذلك مُمثّلا في:

- اللاّزمة: "وأدرك الصّباح شهرزاد"، وهي بمثابة استرجاع للنّفَس أو وقفة يستريح فيها الشّاعر استعدادا لرحلة أطول.

فتكرار الجمل أو العبارات ذاتها، يُستخدم في هذه القصيدة للتّعبير عن معاناة الشّاعر على وجـه الخصوص. وهو أساس لمحنته «الوجودية، ليحمل صخرته صعدا من جديد، وكلّما همّ بالوصول إلى القمّة تسقط الصّخرة، وهكذا دواليك. فالتّكرار هنا في جوهره، رمز لعبث التّطلعات الإنسانية وعقم الوجود الإنساني» [54]. وعلى كلّ فإنّ نغمة خَلاصية متفائلة تهيمن على القصيدة.

وقد يكون التّكرار وسيلة بنائية تشكّل لازمة أو قرارا يشير إلى التّحوّل إلى فكرة جديدة أو مشهد جديد، حيث يكرّر الشّاعر "وأدرك الصّباح شهرزاد" عند نهاية كلّ مقطع ليتحوّل بقارئه الذي يجلس أمام القصائد كمشاهد المسرح أو السّينما، ينتظر تغيُّر اللّقطات في كلّ حين، ومع نهاية كلّ مقطع عند ورود تلك اللاّزمة التي تعلن عن بداية فصل مسرحي جديد.

وبذلك، نصل إلى كون الشّاعر قد خلق جماليات خاصّة في قصيدته بدءا بتوظيف عناصر القصّة التي جعلت شعره يقوم على حدث فتطوّر، فعقدة، فحلّ، فكانت قصيدته عبارة عن قصص تسرد بلغة شعرية، وهذا ما جعلها تتماهى مع الأسطورة في طابعها السّردي. كما استطاع أن يوائم بين موضوع القصيدة والموسيقى التي تبعث ذلك الجوّ الأسطوري باعتماده على الأوزان الرّاقصة التي تجعله قريبا من فهم العامّة وتجعله أخفّ على السّمع، وأطرب للآذان إذا اعتمد السّامع على ما يلقى إليه، حيث يدفعنا الشّاعر إلى الحركة ويجعلنا نصعد فوق السّور لنرى ما يقوم خلفه، ثمّ ننزل إلى ردهات القصر، ثمّ نطلّ من الشّرفات، ونتطلّع من الأبراج كأيّ محقّق بوليسي يتتبّع آثار الجريمة.

ويدفعنا ذلك إلى أن نأمل في أن نكون قد وُفِّقنا في رصد هذه الجماليات وأن ننوب عن المحقّق البوليسي ليس للإيقاع بالمجرم، ولكن في كشف النّقاب عن مواطن الجمال في القصيدة وتعريضها للنّور في الشّفيف من الثّياب.

هوامش البحث:

1- د. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي -دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001، عدد: 267، ص: 316.

2- د. شاكر عبد الحميد: التّفضيل الجمالي، ص: 37.

3- يمنى العيد: في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص: 122.

* النماذج العليا: Archétypes هو الاصطلاح الذي استخدمه العالم النفساني يونج للدلالة على محتوى اللاّشعور الجماعي، أو مضمون العقل الباطن لدى الجماعة ككل. ويقول يونج

بأنّ النّفس الجماعية هي الأساس أو القاعدة التي يرسو عليها كلّ تمايز أو تقارب شخصي. والعقل البشري، يحوي بقايا أصلية من تاريخ الإنسانية، وتطوّرها البعيد.
انظر: د. أسعد رزوق: موسوعة علم النّفس، مراجعة: د. عبد الله عبد الدّايم، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1979، ص: 321.

4- هوزر أرنولد: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، 1968، ص: 101.

5- عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّياب، دار الرّائد العربي، ط 2، 1984، ص: 93.

6- إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1981، ص: 40.

7- المرجع نفسه، ص: 106.

8- البياتي: الأعمال الكاملة، المجلّد2 ، دار العودة، بيروت، د. ط، د. ت، ص: 174.

9- المصدر نفسه، ص ص: 174- 175.

10- د. سهير القلماوي: مختصر محاضرات حول نظرية الرواية، ص: 21، نقلا عن: عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّياب، ص: 98.

11- ت. س. إليوث: أصوات الشّعر الثّلاثة، ترجمة: سليمان محمود حلمي، مجلة "الفصول الأربعة"، بغداد، خريف 1954، ص: 54 و71.

12- د. نعيم عطية: المونولوج الدّاخلي في الرّواية الحديثة، مجلة "الفيصل"، عدد 86، ماي 1984، ص: 47.

13- البياتي: الدّيوان، المجلد2 ، ص: 174.

14- المصدر نفسه، ص: 174.

15- المصدر نفسه، ص ص: 174-175.

16- N. Frye & all. The Harper Hand- Book of literature. N.Y Harper & Raw Publishers,1985, p: 457.

17- د. أمين محمود صالح العصمي: الغربة والحنين في الشّعر الفلسطيني بعد المأساة، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1 1995، ص: 374.

18- N . Frye & al: The Harper Hand - Book of literature p: 457.

19- د. جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، دار الثّقافة، القاهرة، ط1، 1974، ص: 7.

20- عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية-، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص: 200.

21- البياتي: الدّيوان، ص: 177.

22- المصدر نفسه، ص: 175.

23- المصدر نفسه، ص ص: 174- 175.

24- دي لويس: الصّورة الشّعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجناني، دار الرّشيد، العراق، 1982، ص: 23.

25- الأمثلة على ذلك في كتب العروض أكثر من أن تحصى . ومن كتب النّقد التي عرضت لعيوب القوافي نذكر:

- أبو الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، مصر 1353 هـ ، 1934 م.
- محمد بن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تحقيق وشرح: محمود محمد شاكر، مصر، 1952.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، والمثنى ببغداد، 1963.

* ومنهم ابن سينا.

26- جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، -تتقدّمه مقالة حول خطاب نقدي-، ترجمة مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنّشر، ط1، 1996، ص: 267.

27- د. محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، دار النّهضة العربية، القاهرة، ط4، 1969، ص: 464.

28- جمال الدّين بن الشّيخ : الشّعرية العربية، ص: 236.

29- إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، ص: 183.

30- المرجع نفسه، ص: 183.

31- د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطور، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، 1992، من ص ص: 25 – 51.

32- انظر: - يوسف السّيسي: دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، عدد 46، نشر المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط ، د. ت، ص: 45.
- صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثبات والتّطور، ص : 15.

33- د. أحمد بسام ساعي: حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون، دمشق، ط: 1، 1978، ص: 20.

34- إبراهيم رمّاني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1991 ، ص: 211.

35- البيآتي: الدّيوان، ص: 174.

36- موسى الأحمدي نويوات: المتوسّط الكافي في علميْ العروض والقوافي، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983، ص: 192.
37- جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 228.
38- إبراهيم رمّاني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص: 208.
39- توفيق الزّيدي: أثر اللّسانيات في النّقد العربي الحديث، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984، ص: 77.
40- جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 292.
41- قيس عبد الرّحمن السّيد: العروض والقافية - دراسة ونقد -، مطبعة قاصد خير، القاهرة، د.ت، ص: 74.
42- إليزابيت درو: الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص: 60.
43- إبراهيم رمّاني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص : 209.
44- نزار قباني: قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ط، د. ت، ص ص: 60 – 61.
45- نزار قباني: عن الشّعر والجنس والثّورة، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ط، د.ت، ص: 41.
46- انظر: نسيم الصّمادي: إيقاع اللّغة، ولغة الإيقاع، مجلة "الفيصل"، عدد: 105، السّنة التّاسعة، ديسمبر: 1985، ص: 39 .
47- علي أحمد سعيد (أدونيس) : زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، د. ط، 1973، ص: 244.
48- د. أحمد بسّام ساعي: حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص: 270.
49- نسيم الصّمادي: إيقاع اللّغة، ولغة الإيقاع، ص: 42.
50- د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو - المصرية، القاهرة، ط5 ، 1978، ص: 249.
51- خليل رزق: عبد الوهاب البيّاتي في دراسة أسلوبية، مؤسّسة الأشرف للتّجارة والطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 83.
52- نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1981.
53- جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 199.
54- خليل رزق: عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص: 84.