الجمهوريـــــــة الجزائريـــــــة الديمقراطيـــــــة الشعبيـــــــة
وزارة التعليـــــم العالـــــي و البحـــــث العلمـــــي
جامعـــة عبـد الحميـد باديـــس
مستغانـــــــم
كليـــــة الأدب العربـــي

الرمز والأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص : أدب عربي حديث و معاصر

✍إعـداد الطالبين :
★ بلمختار محمد
★ بلمختار يوسف

❖إشـراف الأستـاذ:
أ . قاضي الشيخ

أعضاء لجنة المناقشـة

الاستاذ : قاضي الشيخ رئيسا

الأستاذ : بوغازي حكيم مشرفا مقررا

الأستاذ : معمر عبد الله مشرفا

السنـــــة الجامعيـــــة

2020 / 2019

شكر

الحمد لله رب العالمين الذي أعانني على إتمام هذه الدراسة، وإنجازها حتى أبصرت النور، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

وبعد:

يطيب للباحث في نهاية مطاف هذه المرحلة العلمية أن يتوجه بالشكر والتقدير والامتنان إلى من أفاضت عليه من وافر علمها، وسديد رأيها، وخبرتها إلى الأستاذ الفاضل **الدكتور قاضي الشيخ** المحترم الذي كان خير منهل علم ومعرفة. له مني كل الأماني والدعاء الصادق بأن يمد الله في عمره .

كل الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة التحكيم المحترمين على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وعلى الجهد والوقت الثمين الذي بذلوه في تقييم وتصويب هذه الرسالة ... لهم من كل الاحترام.

المختار محمد- بلمختار يوسف

إهداء

الهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، أما بعد:

نهدي هذا العمل المتواضع إلى:

- الوالدين حفظهما الله تعالى، وإلى الأحبة الذين نحبهم في الله، إلى كل من يعرفنا، كما نهدي هذا البحث المتواضع إلى كل طالب للعلم والمعرفة، وكل المثابر لتحقيق المقاصد والغايات وإلى الأساتذة الكرام أصحاب الفضل في بناء جيل طموح وناجح ومحب للتطلع والاستكشاف، إلى كل أستاذ ساهم من قريب أو من بعيد في إعلاء راية العلم والمعرفة شامخة شموخ الجبال العالية، ونخص بالإهداء إلى كل الأصدقاء والأعزاء والأحباء الحاضر منهم والغائب

المختار محمد- بلمختار يوسف

المقدمة

المقدمة:

الحمد لله المنعوت بجميع الصّفات، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والكائنات سيدنا محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه ومن ولاه.

وبعد:

إنّ الشعر هو أحد أهم الأركان التي يرتكز عليها الأدب العربي، ويعرف بأنّه فن أدبي قديم، وهو الكلام الموزون الذي يلتزم بتفعيلة محددة وقافية، كما يتضمن الكثير من الصور التشبيهية والرمزية.

ولعل أهم ما يميز الشعر في عصرنا الحديث هذا، هو دخول الرمز والأسطورة في الساحة الشعرية العربية الحديثة، فالشاعر المعاصر اتخذ من الرمز والأسطورة كأداة للتعبير عن معاناة فكرية نفسية، وبذلك أصبحا الرمز والأسطورة هما الرائدان الأولان لدى الشعراء المعاصرين، بحيث يستعملان كوسيلة للتعبير عن المشاعر والمواقف الشخصية والاجتماعية والسياسية والفكرية وعن آلام الشعراء التي جسدها لهم تاريخهم.

ويعد عبد الوهاب البياتي واحدا من أهم الشعراء الذين دفعتهم ظروفهم الاجتماعية والقاسية لنظم الشعر، وقد كان يستخدم الرمز والأسطورة بكثرة لأنّه كان يؤمن بقيمتهما الفنية، وكان بدر شاكر السياب سببا في ذلك لأنّه دعاه لاستخدام الرمز والأسطورة.

فالأسطورة والرمز مظهرين مهمين من مظاهر الشعر الحديث، حيث يستهويان القارئ التقليدي والحديث أيضا، وهذا ما دفعنا لاختيار موضوعنا المعنون: " الرمز والأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي". ومن هنا نطرح الإشكال: ما مفهوم الرمز وما معنى الأسطورة ؟ ومن هو الشاعر عبد الوهاب البياتي؟ وما دوافعه للأسطورة وكيف وظف الرمز في شعره؟

المقدمة:

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على خطة مشكلة من فصلين تليهما خاتمة.

تطرقنا في الفصل الأول على: تجليات الرمز في شعر عبد الوهاب البياتي. الذي يتضمن تعريف للرمز لغة واصطلاحا، ومستوياته، ووظائفه.

ثم الفصل الثاني الذي يتضمن: تجليات الأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي. التي ضمت تعريفا لها لغة واصطلاحا، والتعريف بالشاعر عبد الوهاب البياتي ودوافعه للأسطورة، ووظائفها.

ثم خاتمة وهي حوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها معتمدين في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع، ومتبعين المنهج الوصفي التحليلي.

ومن الصعوبات التي واجهت بحثنا هذا قلة المصادر والمراجع وذلك بسبب الوضع الصحي الحالي، ولكن بعون الله عملنا قدر المستطاع ونقول في الأخير: "إن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان".

المدخل

المدخل:

يعد الرمز من وسائل التعبير التي التفت إليها الشعراء، فاهتموا بتوظيفه وإغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الإتقان الفني، والقدرة على التوصيل والتأثير، وتبع ذلك اهتمام الدارسين بهذه الوسيلة، فبحثوا في أصل الرمز وسبل توظيفه، وقد غلب أن تكون هذه الرموز في الشعر الحديث من أصول غير عربية، غربية في أغلبها، وهذا ما جعل بها حاجة لبيان تلك الأصول، والكشف عن مدلولاتها في سياقها الأصل، فاغتنت الثقافة من ذلك بمصادر جديدة، وقد زاد ميل الشعراء إلى تلك الرموز، فضلاً عن الحاجات الفنية، غياب القدرة على التصريح في وطن يحكمه الاستبداد ومنظومته، بكل تفرعاتها ووجوهها، فلما استهلك الشعراء رموز الغرب عدلوا عنها إلى الرمز العربي، يستعملونه ما دعت الحاجة إلى استعماله، فما مضى من الزمان حقبة، حتى اجتمعت للشعر العربي عدة كبيرة من الرموز ذات أصول مختلفة، تقابلها كثرة من الدراسات تنوعت مناهجها، وإن غلب عليها الاهتداء بمناهج الغربيين، وما في ذلك ضير، فالضير في أن يصبح الرمز، بل الأدب عامة، عرضة لأقلام الهواة والمبتدئين، يجرب كل حظه، استعجالاً للظهور والشهرة، وهذا ما لا يقع، إلا نادراً، في مجال غير مجال الأدب، وبهذا كثرت الدراسات التي تربك عمل الباحثين أكثر مما تنفع، إذ يفرض النظر العلمي، الفرز والتمييز، لبيان ما يؤخذ أو يترك، وبين ذلك هدر للوقت الثمين، فانحصرت الدراسات الرصينة في عدد قليل، اهتم هذا البحث بالإفادة منها، ومن أهمها دراسة الدكتور فتوح أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ودراسة درويش الجندي: الرمزية والأدب العربي الحديث، ودراسة الدكتور عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، وبحث الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، وغيرها قليل.

وقد كانت الدراسات المترجمة خير عون في بيان مفهوم الرمز من أصوله التي ينتمي إليها، وفي مقدمتها: الخيال الرمزي: كوليردج والتقليد الرومانسي لروبرت بارت اليسوعي، والخيال

المدخل:

الرمزي لجيلبير دوران، والانثرويولوجيا: رموزها أساطيرها، انساقها للمؤلف نفسه، والإنسان ورموزه لكارل يونغ، وتشريح النقد لنورثروب فراي، والترميز لجون ماكوين، وغيرها.

أمّا الدراسات التي دارت حول شعر عبد الوهاب البياتي 1926– 1999 فهي كثيرة، فهو أول شاعر حديث خص بكتاب صدر في أوائل الخمسينيات ليكون انطلاقة اهتمام الدارسين به، في صحف ومجلات، ورسائل جامعية، وكتب وبعض كتب، حتى فاق ذلك الحصر، فهو واحد من الشعراء الذين اتجهوا إلى توظيف الرمز، يساعده ميل فيه إلى هذا منذ ولوجه عالم الشعر، وقد تقلبت صروف الدهر به، وكانت في أغلبها، تدفعه إلى مزيد من استعمال الرمز، وضرورة الترميز في شعره، حتى إذا مضى به العمر، وآثرت دواوينه، اجتمع لديه من الرموز ما لم يجتمع لغيره، ولعله غدا من أكثر زملائه في هذا المضمار، وهو ما يجعل دراسة رموزه تقع بين أمرين: الأول كثرة الدارسين، وأغلبهم من غير المتخصصين، بالإشارة العابرة، أو الوقفة العجلى، من دون تمحيص وتعمق، والثاني: صعوبة الإحاطة التامة بكل رموزه لكثرتها، وكثرة ما صنع من شعر، وقد أغنى في هذا بعض الدارسين الأفاضل، الدكتور إحسان عباس، في دراساته المختلفة، والأستاذ مدني صالح في كتابه: هذا هو البياتي، فكفيا هذا البحث الإعادة والتكرار، وفي ذلك حل لتجنب بعض المشكلات، في ظل منهج اعتمد النص، وما يستند إليه من مرجع بنائي تعمل المكونات وفقا له، إذ انطلق هذا من اعتقاد الباحث بأنّ لكل نص مرجعاً بنائياً هو بمثابة المحور الذي تدور العناصر المكونة حوله، لتنتظم في نسق يمثل تمثيلاً دقيقاً هيمنة ذلك المرجع ويصدر عنه، سواء شعر منشؤه بذلك أم لم يشعر، فلا يمنع ذلك من ظهور أثار في النص تدل عليه، لذا قد يقود التحليل إلى نتائج غير ما يمكن أن تعطيه القراءة الأولى، أو ما يمكن أن يوهم به النص أحياناً، سواء بتعمد الشاعر ذلك، أم بما تنطق به بنيته الظاهرة، وهو ما استلزم تقليب وجوه النص لقراءته من زواياه المختلفة، فنتج عن ذلك تكرار بعض النصوص، وبعض زيادة في الحجم، وما ذلك إلا رغبة في الإحاطة التامة بكل ما يمكن أن تظهره إمكانات القراءة الفاحصة لنصوص كان التناص، بمختلف تنوعاته، أبرز مظاهرها، برغم ما أعاق الدراسة من اقتراب هذه النصوص من أساليب النثر، أو مجانبتها الصواب أو الفصاحة

المدخل:

في أحيان كثيرة، وهي كثرة فرضت على الباحث تجنب التصحيح أو الإشارة إلى الصحيح إلا ما كان ضرورة، وهو ينطبق على النصوص النقدية التي استفاد منها البحث أيضا.

عرف البياتي مكثراً، فنشر منذ أوائل الخمسينيات إلى سنة موته شعراً كثيراً بدواوين مفردة، أعيد طبعها مراراً، وقد جمعتها دار العودة في بيروت في ثلاث مجلدات من الحجم الصغير، لم تستوف جميع شعره، وكذلك فعلت المؤسسة العربية للدراسات والنشر حين أصدرت شعر البياتي تحت اسم: "الأعمال الشعرية الكاملة" في مجلدين كبيرين، وما هي بالكاملة، وقامت دار الحرية للطباعة في بغداد بالعمل نفسه في مجلدين بكتاب واحد، تحت اسم "الأعمال الشعرية الكاملة" أيضا، ولم تستوف شعر الشاعر، ولكنها الطبعة الأحدث من بين الطبعات، فهي مؤرخة في سنة 2001 أي بعد وفاة الشاعر بسنتين تقريباً، وبقيت دواوين مفردة لم تدخل في هذه الطبعة وهي "بستان عائشة" و"كتاب المراثي" و"البحر بعيد اسمعه يتنهد" و"نصوص شرقية" فاعتمد البحث طبعة دار الحرية وأشار إليها بكلمة "الأعمال" في الإحالة عليها، برغم ما ورد فيها من أخطاء طباعية بسيطة أمكن تداركها بالمقارنة مع الطبعات الأخرى، وأثبت أسماء الدواوين المفردة باسمها، وإزاء هذه الكثرة من الشعر، كان لابد من تنظيم دراسة الرموز بهيكل يستجيب إلى الغاية الموضوعية التي يريد البحث بلوغها، مستفيداً من رؤية الشاعر نفسه بما كشف عنه في أحاديثه وسيرته، ومن تطوره الفني.

إنّ الأسطورة تشكّل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد يبدو هذا النظام عصيّاً على الضبط و التحديد، و ذلك لضبابية الرؤية المُراد طرحها في النص الشعري، ولكثافة الأسطورة نفسها غموضا وتداخلاً مع حقول معرفيّة أخرى. فعندما نستحضر الأسطورة فإننا نستحضر التاريخ متداخلاً مع الميثولوجيا والخرافة، والحكاية الشعبية، وهنا يصعب علينا معرفة أوجهها كاملة، وذلك لتناصّها مع هذه الحقول المعرفيّة الأخرى، فهل الأسطورة هي الخرافة أم هي التاريخ أم الفلكلور أم هي الحكاية الشعبية أم هي جزء مهم من أثنولوجيا وصفيّة، لا تزال بوصفها بنية معرفيّة عميقة، تتعلق بمعتقدات الشّعوب وروحانياتها وتقاليدها، تفعل فعلها في حياتنا المعاصرة ؟، إنّها مزيج من هذا و ذاك، و لذا فهي عصيّة على الضبط و التحديد. إنّها رؤية متنامية متشعّبة في بنية الزمان التاريخي، والمكان الأثنوجرافي، وتصبح الأسطورة

المدخل:

أحياناً تاريخاً و"كل أسطورة تروي تاريخا" على حد تعبير كلود ليفي شتراوس. وتصبح خرافة، وتداخلها مع الخرافة يزيدها تعمية و غموضاً، والتاريخ نفسه يصبح لدى جيل من الأجيال أسطورة. فبغض النظر عن كون شخصيتيْ شهرزاد و شهريار من التاريخ أو الأسطورة، فإنهما يبقيان في بنيتهما العامة جزءاً من السحر والأسطورة والخرافة والتاريخ والميثولوجيا والفكر والفن في آن.

وتاريخياً كانت الأسطورة هي ملاذ الإنسان الأول، للانتصار على خيباته، ولتخطي فواجعه، وسياسياً كانت محاولة لخلق بديل جديد، أكثر إشراقاً وجمالاً، إنّها النافذة التي يرى الإنسان العربي من خلالها النورَ والفرح، لأنها تخلق له حالة توازن نفسي مع محيطه و مجتمعه، فبوساطتها تتمّ عملية الحلم والتخيّل، والاستذكار، فإذا كان الواقع فاسداً ظالماً، ومرّاً، والإنسان فيه غير قادر على تحقيق أبسط متطلباته، نتيجة لسلطة هذا الواقع المدمِّرة إنسانياً وأخلاقياً، فالحلم والثورة هما الوسيلتان الوحيدتان لتخطي هذا الواقع، قد تتأخر الثورة، و قد تلغى، وقد تُغَيَّب، و بالرغم من التحليلات الاجتماعية التي تؤكد أنّ اللجوء إلى الفكر الأسطوري، هو هروب من مواجهة الواقع، وهو دعوة لسيادة الظلم، ودعوة إلى إلغاء العقل "فالفكر الأسطوري القائم على أساس غيبي لا عقلاني (...) له منطِقُهُ إلغاء العقل المختلف تماماً عن منطق الفكر الموضوعي. والأسطورة المكوِّنة لهذا الفكر تنزع دائماً إلى إضفاء صفات قدسيّة غامضة على مواضيعها و أشيائها و أشخاصها. ولا مشاحة أنّ الأسطورة لها، عملياً، مستلزمات غيبيّة تستند إليها في الواقع، وتنعكس بواسطتها على المجتمع وعلى السلوك السياسي، الطبقي فيه. فالوسائل المتولدة من جرّاء الأسطورة أو المولّدة لبعضها، تتحول في المجتمع إلى أدوات إضافية للسيطرة – ملكية طبقة محددة لوسائل الممارسة الأسطورية إذا جاز التعبير والافتراض"، وهو تكريس للعبودية الاجتماعية التي تعتمد عليها السلطة السياسية ضماناً لاستمرار سلطتها، ف "الفكر الأسطوري إذ يُقدِّم للإنسان مثالاً عن إرادة القوّة الغيبيّة، يضعه في نفس الوقت في وضع (العبد) المُندهش، المُرتعب من سلطان هذه القوّة، التي يزعُم المستبدون أنّهم يمثّلونها أو ينطقون باسمها".

المدخل:

وبالرغم من هذه التحليلات، فإنّ الأسطورة من حيث كونها فكراً وفنّاً وتاريخاً، تشكّل خطاباً يمكن أن يُقال عنه إنّه أدبي يتناصّ مع التاريخ و الميثولوجيا. وما يجعل الأسطورة خطاباً أدبياً، قدرتها على توسيع آفاق المخيِّلة عن طريق الحلم والتخيُّل، وما الأدب في بنيته العميقة إلا نظام رمزي قادر على الإيحاء والتأويل، ومن ثمَّ كشف اللاإنساني و اللاأخلاقي في رؤية المجتمعات البشرية و نظام قيمها، وإدانته. وحتى لو آمنّا بأنّه آلما تراجع المجتمع حضارياً وثقافياً، وبقي مغلّفاً بالغيبيات والشعوذات والسحر، زادت أساطيره وخرافاته، فإنّ ذلك لا يعني التقليل من شأن الأسطورة، لأنها تبقى عنصراً بنائياً مكوّناً للفكر الإنساني. ينمو الفكر الإنساني ويتحرر، ويزداد عقلانية مع تطور المعارف والعلوم، لكنّ ذلك لا يمنع عنه حالة الحلم والتخيّل. والأسطورة في أهم خصائصها أنّها رؤية حلميّة تخيّلية.

وترافق الأسطورة الإنسان في حِلّه وترحاله باعتبارها رمزاً مضيئاً، وقد تتعدد مستويات هذا الرمز، لكنّه يبقى على صلة قوية بصيرورة التاريخ، وتَشَكُّلْ طبقاته الاجتماعية، وحينما يسود الفكر الأسطوري قوياً وفاعلاً لدى أمة من الأمم، فإنّ ذلك يعني وجود سلطة بتعدد أوجهها– تمنع شرائح مجتمعها من العيش بأمان وطمأنينة و سلام روحي، لكنَّ الأسطورة تبقى في المجتمعات المتخلِّفة حلاً جمالياً لرفض حالات الاستلاب والخيبة التي يمرّ بها إنسان هذه المجتمعات، المفجوع والمقهور في توجهاته وتطلعاته. أمّا في المجتمعات المتقدمة حضارياً وتكنولوجياً المتراجعة على مستوى العلاقات الاجتماعية بشرطها الإنساني، فإنّها "مرض من إننا إذ نستحضر الأسطورة في وقتنا الراهن، حيث الهزائم على كل المستويات، فإنّ نزعة (نوستالجية) تتأجّج في أعماقنا نحو الماضي، ونحو المجهول، ونحو عوالم بِكْرٍ لم تُستكشف بعد. وتزداد هذه النزعة مع خيباتنا المتكررة في ظلّ أنظمتنا الاجتماعية الغاصّة بالتعقيد و الفساد و الجهل.

تشكل الأسطورة حيزا زمنيا مهما في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة والمتزامنة، وبالتالي في تاريخ الفكر البشري منذ تشكلاته الأولى حتى الوقت الراهن، فما من شعب من الشعوب أو أمة من الأمم إلاّ ولها أساطيرها الخاصّة بها، انطلاقا ممّا سبق فقد عاش البدائي القديم في عالم يكتنفه الغموض. فحاول جاهدا كشف ذلك الغموض، فأخذ يبحث عن الحقيقة،

المدخل:

محاولا الخروج من قوقعة الجمود إلى التعرف على اللامعروف، من حيث معرفة الحقيقة في البحث عن الرب أو الإله، والبحث في ذاته عن نفسه ومكوناته.

ونتج عن ذلك إشكالات متضاربة، فنظر إلى الحياة، الموت، الخلود، الفناء، الحب، الكره، غير ذلك، فلجأ إلى التعبير الخيالي- الأسطوري- كوسيلة لتحقيق التوازن بين عالم الذات (الأنا) وعالمه الخارجي، حيث أصبحت الأسطورة أكثر فعالية وأكثر نشاطا ممّا كانت عليه في الماضي، وذلك من حيث تأثيرها في النفس والشعور. "فالأسطورة التقليدية منها والمختلف منها أيضا هو الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي كانت تؤدي معا إلى كشف متماسك المعنى عمّا يعرفه الإنسان ويؤمن به، وهي توجد بلغة ما هو أعمق من كل شيء في ينابيع الشعور الإنساني وإدراكه"[1].

فالأسطورة رغم سذاجة أفكارها وبساطتها تبقى قصيدة الإنسان الأولى عندما لم يكن وعيه قد أقام حدوده القاسية المضنية، وفصل الحقيقة عن الإنسان.

الأسطورة توحّد بين الذات والموضوع والانفعال والخيال، دون أن تخلو من الحقيقة، لأنّ العقل تتقاضى أساليبه وأدواته في الأسطورة[2] ورغم بساطة هذه اللفظة، فإنّ التعاريف فيها قد كثرت، واختلفت، فيعرّفها البعض على أنّها قصة متداولة أو خرافية تتعلّق بكائن خارق أو حادثة غير عادية سواء كان لها أو لم يكن لها أساس واقعي أو تفسير طبيعي[3].

ويعرّفها آخرون بأنّها تقدم تفسيرا للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعية كالآلهة والأبطال والقوى الطبيعية[4]. فالأساطير تبقى دائما مجهولة المصدر أو المؤلف، إلا أنّ موضوعها غالبا ما يدور حول مغامرات الإله أو الأبطال الذين يمتلكون طبيعة خرافية أو خارقة.

---

[1] إحسان عباس، من الذي سرق النار؟، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص05.

[2] إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص07.

[4] المرجع نفسه، ص10.

المدخل:

وبهذا تداخلت وانصهرت الأسطورة في فن الشعر حديثا، ونتج عنها تآلف بين الذات والموضوع، وبين العقل والوجدان، فالأسطورة منذ القدم وحتى الآن تعتبر روح الشعر وقلبه النابض، حيث جاءت نظرية "ريكو" التي ترى: "أنّ الأسطورة كانت نوعا من اللّغة الشعرية"[1].

زيادة على ذلك ما تحتويه من شعبية رائجة، إذ أنّها تقطع الحاجز بين الشاعر والقارئ برموز مرتبطة بالقوة والشجاعة والحكمة والحب والتضحية، وكأنّها تجسيد خيالي (الماورائية) في هيكل قصصي، والولوج إلى عالم اللاشعور المتشعب، وهذا ما جعل جيلا من الشعراء العرب المعاصرين يستخدمون أساطير العالم الغابر في أعمالهم الشعرية، مبتكرين بذلك مسلكا جماليا فنيا رائعا يجمع أحداث الحاضر، فيساير مستجدات المستقبل، ومن بين هؤلاء المبدعين "الفطاحلة": المازني والعقاد" اللّذان يمثّلان تأثير ما يسمى بمدرسة الديوان ومدرسة "أحمد زكي أبو شادي" و"علي محمد طه" يمثّلان تأثيرات ما يسمى بمدرسة "أبولو"، بالإضافة لتأثير "إلياس أبو شبكة" في المدرسة الرومانسية[2].

هذا دون نسيان رائد التجربة الشعرية الحرة الثائر "بدر شاكر السياب"، الذي ارتقى وارتفع على أقرانه في توظيف الأسطورة من خلال كتابه وعمله الأدبي الشعري، فحقق بذلك الامتزاج بين روح الأسطورة وروح الشعر، وهنا حققت أشعاره الدراما الشعرية الشبكية، في حين اتّسمت أشعار الآخرين بالسردية.

وكثيرون هم الشعراء الذين وظفوا الأسطورة في نصوصهم الشعرية، لأنّها تضفي غالبا حالة من القداسة والغموض على شخصياتها ومكوناتها، ولعلّ أحداث العصر المتعاقبة أسهمت في اختلال القيم والمعايير الإنسانية، فقد كان السبب المباشر الذي دفع الشاعر المعاصر إلى الاهتمام بالمعطيات الموضوعية والفنية للأسطورة، وذلك ليهرب من واقعه المؤلم إلى واقع يسوده المثال ويحلّق فيه الخيال، ولهذا كلّه كانت الأسطورة خير وسيلة للتعبير عن النّوازع والمشاغل الداخلية عند الإنسان والمتأمل في دواوين الشعراء يرصد أنماطا متعددة من الرموز والأساطير التاريخية على مر العصور.

---

[1] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص26.

المدخل:

فقد أولى عدد منهم اهتماما واضحا بالأساطير البابلية والأشورية السّومرية التي ارتبطت بأحداث تميزت بالقوة والقدرة على إظهار الخوارق وإحداث العجائب، ولذا فإنّ الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر مسألة في غاية الأهمية، وذلك لأنّها تمثل خطابا أدبيا لقدرتها على توسيع آفاق المخيلة عن طريق الحلم والتخيّل.

ولذا، فقد بدأت القصيدة العربية تخرج من حيز التقليد الذي فرضه القدامى على القصيدة وفق نمطها الغذائي، أي القصيدة المتكاملة، وذلك نتيجة للتطور الطبيعي عند المهجريين والشعراء الذين اهتموا بالمذاهب الأدبية وتأثروا بها كالرومانسية والمدارس الغربية الأخرى عبر التلاقح الثقافي الفني، والذي أدى إلى إطلاع الشعراء العرب على الشعر الغربي الفرنسي والانجليزي، فجمعوا بين الذات والموضوع وبين العنصر الغذائي والعنصر الدرامي. هذا النمط في ذاته يمثّل تطورا طبيعيا للجهود التجديدية التي بذلها الشعراء العرب من أمثال: "جبران خليل جبران، إيليا أبو ماضي، جماعة الديوان وجماعة أبولو"، وغيرهم[1].

ولهذا تولّدت الرغبة في التجديد في كل مجال من مجالات الحياة، حتى أصبح هذا التجديد سنة طبيعية توافق قانون التطور الذي يساير حركة الإبداع عند الإنسان العربي والمتفاعل مع محيطه الحضاري والاجتماعي والمادي.

غير أنّ هناك مجالات محددة يحيطها الإنسان لسبب أو لآخر- بنوع من القداسة - ويحاول المحافظة عليها كما توارثها ما أمكنه ذلك، ولكن حتى هذه المجالات القليلة لابد أن تخضع بشكل أو آخر لقوانين التطور، ولابد في النهاية من أن تأخذ أشكالا جديدة تلاؤم واقع العالم الجديد، وتعبّر عن تطلعات الإنسان في واقعه المعاصر.

"فالشعر كان من أهم المجالات الفكرية والحضارية التي شغلت اهتمام العرب، فهو نسيج لتجربة إنسانية في نماذج ممتعة لها معنى، وبهذا نجد الكثير من الأعمال الأدبية التي حققت الرضا الجمالي، وكان أساس انطلاقها اختلاف المناهج التي اعتمدها الشعراء، والمنهج الأسطوري الرمزي لعب هذا الدور أمثال: صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، أدونيس،

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، د.ط، منشأة المعارف، 2003، ص10.

المدخل:

وغيرهم... فقد اتفقوا على أنّ الشعر ابتكار وخلق وإبداع وتعبير من خلال علاقة الذات بالموضوع، وحققوا للشعر موضوعيته[1].

ومن هنا يمكننا القول بأنّ الأسطورة ذات أهمية بالغة، وذلك يظهر كونها تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثّل انعكاسا للاشعور الجمعي، مما يجعل استدعاءها يستدعي معها فضاءها التخيلي والوجداني، ومن هنا نلمس بأنّ استخدام هذه الرموز في القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة.

"ساهم المناخ الثقافي للمجتمع العربي في الخمسينيات والستينيات في تشكيل وعي الشعراء العرب المعاصرين بالمنهج الرمزي الأسطوري، ليعبروا عن نمط الحياة العربية وعن الشوق العميق للعودة إلى نبض الحياة والكرامة وتأكيدا على قدرة الإنسان على التضحية والعطاء[2].

وقد طوّر الرمزيون المعاصرون معنى الرمز وأضافوا عليه الكثير من هلوستهم، إذا رأوا فيه جمعا لمعان مختلفة، ورأوا فيه عمقا سحريا يختبأ خلف المظاهر، من هنا فإنّ الأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية ويدعوه إلى كشف معان خفية من خلال غوصه فيها. والرمز من المصطلحات التي استعملت في مجالات مختلفة[3]، ولكنّه في الأدب يتجه إلى التعبير عن معان كثيرة، يغلب عليها الإيحاء، وقد وجد الأدباء فيه ضالتهم، إذ أنّ الأدب به حاجة إلى التعبير عن معان تحس، لا تلاؤمها صراحة القول، التي تنسجم مع روح الأدب، وقد نفع الرمز في اجتياز هذا المشكل.

الرمز هو وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية، وهو وسيلة مالا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص20.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت، 1972، ص52.

[3] عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الأعلام مديرية الثقافة العامة، بغداد، ص125.

المدخل:

لفظي، أمّا حقيقته فهو إشارة شيء حسي أو حادثة ما أو كلمة ما إلى شيء آخر عقلي أو باطني يختاره الشاعر المعاصر كي يؤثر على نفس المتلقي[1].

"وذلك يعني بأنّ الشعراء المعاصرين لجأوا إلى استخدام الرموز من أجل الاعتماد على لغة الإيحاء والإيماء والإشارة دون الإفصاح والتحديد".

لكن الدراسة التي أعدها "السعيد الورقي" في "لغة الشعر العربي الحديث". أظهرت أنّ اللّغة الشعرية هي طاقة القصيدة الشعرية وإمكاناتها، وهي التجربة الشعرية مجسدة من خلال الكلمات وما توحيه الكلمات التي هي لدى الشاعر ليست ألفاظا صوتية ذات دلالة صرفية أو معجمية، فاللّغة الشعرية وجود له كيان وجسم[2].

---

[1] كميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، ط1، الإسكندرية، القاهرة، 2007، ص540.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقته الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص87-88 .

الفصل الأول: تجليات الرمز في شعر عبد الوهاب البياتي

المبحث الأول: الرمز ومستوياته.

1) – مفهوم الرمز لغة واصطلاحا

2) – مستويات الرمز وتوظيفها

3) – الرمز في النقد الحديث

4) – الرمز والمدرسة الرمزية

5) – الرمز والقصة الرمزية والترميز

6) – الرمز والعلامة والإشارة

7) – الرمز والسياق

المبحث الثاني: وظيفة الرمز وضرورته.

1) – وظيفة الرمز

2) – الرمز والقناع

3) – غرض القناع

4) – ضرورة الرمز والترميز

5) – معنى الترميز

تعرض مصطلح الرمز إلى عملية المد والجزر في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لاختلاف وجهة نظر علماء اللغة والبلاغة العربية.

❖ ومن هنا نتطرق إلى مفهوم الرمز من خلال المستوى اللغوي والاصطلاحي :

المبحث الأول: الرمز ومستوياته:
1)- مفهوم الرمز لغة واصطلاحا:
أ) – لغة:

جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور أنّ الرمز: "تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشفتين وقيل : الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة ما أشرنا إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورمز، يرمز، رمزا"[1].

وقد ورد الرمز في قصة سيدنا زكريا في قوله تعالى : "قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ"[2].

فالرمز عند العرب يوافق إلى حد ما معناه في القرآن الكريم، "فهو عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس، كالعينين أو الشفتين أو الفم..." للإبانة، ولإظهار ما تخفيه النفس، وتستره الجوانح[3].

كما وردت لفظة "رمز" في الشعر القديم بالدلالة نفسها التي ورد بها في القرآن الكريم، يقول الشاعر:

---

[1] ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مادة رمز، مجلد5 ، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة1، 1863، ص223.

[2] سورة آل عمران، الآية41.

[3] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، داريد، الأردن، الطبعة1، 2011م، ص10.

رمزت إليه مخافة من بعلها من غير أن تبدي عناك كلاما[1]

ومعناه في أساس البلاغة للزمخشري" رمز إليه "وكلمة رمزا: بشفتيه وحاجبيه ويقال جارية غمازة بيدها همازة بعينها لمازة بفمها رمازة بحاجبيها ودخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا"[2].

أمّا تعريف الرمز في" المعجم الوسيط " رمز إليه" رمزا ، أومأ وأشار بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو أي شيء كان"[3].

وأقدم تعريف للرمز على المستوى اللغوي قدمه أرسطو قال: "الكلمات رموز لمعاني الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية ثانيا، وأنّ الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[4].

ب) - اصطلاحا:

قدم أدونيس لغة شعرية راقية في تعريفه للرمز فقال أنّه "اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستنشق عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المفعم واندفاع صوب الجوهر"[5].

---

[1] محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز لقراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الطبعة1، 1430هـ، 2009م، عالم الكتب الحديثة، دار إربد، الأردن، الطبعة1، 1431هـ، 2010م، ص21.

[2] جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ، 1998م، ص385.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط المكتبة الإسلامية، القاهرة، مصر، ج2، ط1، 1972م، ص365.

[4] هيفر ومحمد علي ديركي جمالية الرمز الصوفي، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص21.

[5] أدونيس، زمن الشعر، دار الكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص153.

"فالرمز في رؤية أدونيس لا يأتي باعتباره محاولة للابتعاد عن المباشر بل يأتي باعتباره وعيا للعالم، فهو ما يتيح تأمل شيء آخر وراء النص فهو على الدوام معنى خفي وإيحائي"[1].

ويعرفه محمد غنيمي هلال: "الرمز معناه الإيحاء أي التعبير الغير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أداتها اللغوي في دلالتها الوضعية"[2].

وقدم الناقد إبراهيم رماني تعريفا للرمز فقال" فالرمز لحظة انتقالية من الواقع إلى صورته المجردة، وهي الإطار الفني الذي يتم فيه الخروج من الانفعال المباشر إلى محاولة عقلنته وهو تجسيم للانفعال في قالب جمالي"[3].

فنجد بذبك التعارف والآراء حول الرمز تختلف من ناقد لآخر وحتى أنه يختلف في التعريف لدى القدامى عن الدراسات الحديثة حيث أنّ الرمز تجلى عند القدامى في الاستعارة والمجاز والتشبيه وقد اقترن مفهومه بالإشارة أما في العصر الحديث فقد أخذ أبعادا وأوجها مختلفة باختلاف الاتجاهات والفروع ووجهات النظر.

ينظر إليه على أنه: "نوع من أنواع الإشارة الحسية وأنه استعمل حتى صار مثلها"[4].

قدم بعض المفكرين الغربيين والأمريكيين تعريفا شاملا للرمز بقولهم: "هو جماع لحظة تاريخية فريدة مستقلة بطابع زماني موسوم، المفارقة، وهو من هذه الوجهة مركب على نحو أستيطيقي كله توتر ومشادة بين العابر والموقوت والأبدي والدائم، بين المظهر الحسي الذي يكون نواة الصورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي الذي يعتبر الرمز بالنشاط التخيلي المتمثل

---

[1] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض ي الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 1432هـ- 2001م، ص211.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص43.

[3] إبراهيم روماني، أوراق ي النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1986، ص167.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في مجالس الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص304.

في الصورة والإشارات المجازية وكينونة الأشياء، وتسميتها على ما هي عليه بالت وغل في لبها وأساسها الأول..."[1].

أمّا كارل بيونج فعرفه: "هو وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن الشيء لا يوجد له أي معادل لفظي هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[2].

فقد أعطى كارل مفهوما للزمن على أنّه طريقة ووسيلة من وسائل الإفهام التي بها ندرك الأشياء التي لا نستطيع فهمها والتعبير عنها ولا وجود لطريقة أحسن منها حسب رأيه إذ أنّه لا يوجد بديل لها.

ويتضح مما سبق أنّ الرمز هو محاولة لكسر اللّغة العادية، التي تتسم بالوضوح والإفصاح وإبراز سمة جديدة تقوم على الإيحاء والإيماء، وهذا ما يسمى ظاهرة الغموض، التي تقوم على التأويل للوصول للدلالة الصحيحة والتي تكسب النص قيمة جمالية وتجذب القارئ وتعمل على إشراكه في عملية الإبداع من خلال اشتغال القارئ على تفسير الرموز للوصول إلى المعنى المراد.

2) - مستويات الرمز وتوظيفها:

أ)- الرمز الصوفي:

استخدم البياتي عدد من الرموز الصوفية التي تنتمي إلى أزمان مختلفة وأقطار شتى، وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت ملامح الخطاب الصوفي لتهيمن على أدوات التبصير لدى البياتي بحكم حركة الشخصيات ومقولاتها المثبوتة في النصوص.

---

[1] السعيد بوسقطة، الرمز في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث، عنابة، الجزائر، ط2، 1429هـ- 2008م، ص25.

[2] شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، دت، ص85.

فتأثر البياتي بآراء المتصوفة بشأن الحرية الحقيقية ونبذ القيود وترك التكلف وأول لمحاته الصوفية جاءت في ديوانه" النار والكلمات " فيتحدث بلسان جلال الدين الرومي في المقطع المعنون:

- "إصغ إلى الناي يئن روياً "[1]
- قال جلال الدين
- النار في الناي
- وفي لواعج المحب والحزين
- الناي يحكي عن طريق طافح بالدم
- يحكي مثلما السنين.

فإنّه يرمز بالناي إلى الروح المحترقة عن طريق الكفاح، ويحكي عن طريق مكتظة بالدم، فالناي رمز الثورة كذلك يروي لنا البياتي قصة هبوط الإلهام عليه، مستعينا بالحوادث الخارقة التي وردت في السيرة النبوية ، إذا تدهمه على الدرب ، صاعقة خضراء ويحمله أربعة أدلاء حملوه إلى معبد دلفى: يقول:

- وضعوني في المعبد أخرس مشلولا[2]
- وضعوا فوق جبيني زهرة عباد الشمس
- وغطوني برداء
- قالوا: انطق باسم الحب
- وباسم الله
- وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب
- شق ملاك صدري
- أخرج من قلبي حبة مسك سوداء
- قال: أقرأ فقرأت وصايا آلهة الشعر المكتوب

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.

[2] المرجع نفسه، ص371.

- على الألواح
- صعدت كلماتي من بئر شقاء العشاق والشهداء

ثم يعدو في النهاية ليدمج قصة الحب الصوفي، وآلهة الشعر وسيرة الإلهام فشهدت آلهة الشعر للريح "اشتعلي بدار الحب ... وكوني مفتاح الباب المغلق...)

- الخاتمة تحمل النتيجة!
- منحتني آلهة الشعر الصافي
- وأنا في درب العودة من" دافئ"
- البركات
- وسراح الكلمات

هذه المحاولة ستلفت النظر بنجاحها في"مدح" الميثولوجيا العربية الإسلامية الصوفية، بمثيلتها اليونانية ، مع تقديمها في قالب شعري حديث بسيط ويوجه الأجيال، نرى أنّ الإلهام يندمج بالعشق ،لأن الشاعر دائما هو عاشق أبدي في مفهوم البياتي، أو أنّ الحب يفضي إلى العشق وكليهما يفضي إلى الشعر، والعكس صحيح[1].

- **قصيدة عذاب الحلاج:**

يقول البياتي في كتابه " تجربتي الشعرية " إنّ شخصية الحلاج والمعري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي نواس(وبابل والفرات ودمشق ونيسابور)..التي اخترتها حاولت من خلالها: أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا، وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي وعن المحنة الاجتماعية والكونية، التي واجهها وعن التجاوز والتخطي لها، هو كائن إلى ما سيكون، ولذلك اكتسبت هذه القصائد، هذا البعد الجديد، الذي يجعلها تولد من جديد كلما تقادم بها العهد)[2].

يتقنع البياتي بالحلاج في القصيدة ويتحد معه، ليس في آرائه الثورية وبعده المعنوي الصوفي فحسب، بل في اختيار الكلمات والمعاني والتنافس في بعض أبياته ليصور الصوفي

---

[1] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م، ص373.

[2] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، مطبعة دار الكتب، بيروت، 1967، ص41.

اندماجه به، فاللوحة الأولى من القصيدة بعنوان " المريد "وهي مليئة بالنفس الصوفي، إذ لا يهم أن يخيم على أرجائها وهي خطاب من الحلاج إلى المربد "والبياتي نفسه".

البياتي يعاني الحيرة التي لازمته في مواجهة الواقع المرير الذي يعيشه ويشاهده بأم العين فيطالب التضحية للخلاص من هذا الوضع المزري يقول:

- سقطتَ في العَتمة والفراغ[1]
- تَلطختَ روحك بالأصباغ
- شربتَ من آبارهم
- أصابكَ الدوار
- صمتكَ: بيت العنكبوت، تاجك : الُصبار
- وها أنا أراك في ضراعة البكاء
- في هيكل النور غريق صامت تكلم المساء

في هذه اللوحة يوبخ البياتي الحلاج نفسه على سكوته أمام السلبيات وعلى الخشوع لها في المجتمع، وبذلك يمهد لانطلاقته الثورية في اللوحة الثانية[2].

وقد أقتبس البياتي من شعر الحلاج التعبير عن الحيرة والسكر في المحبوب يقول:

- يا مسكري بحبه – محيري في قربه
- يا مغلق الأبواب

وهذا المقطع يتناسب مع قول الحلاج الشهير "يا من أسكرني بحبه وحيرني في ميادين قربه".

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة1995م، ص 9-10.

[2] أحمد نهيرات، الشخصيات في ديوان عبد الوهاب البياتي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها ن العدد26، سنة2013، ص8، ص9.

ب)- الرمز التاريخي:

أنّ الاستفهام عن التاريخ وشخصياته وحوادثه، يعد سمة في الشعر الحداثة، فتتصهر مع معطيات التجربة الشعورية في بوتقة واحدة.

هذه الرموز تلج إلى عالم التجربة الشعورية لتعطيها بعداً جديدا وحياة أخرى، فالبياتي يبحث عن السمة المتجددة والحداثة في هذه الرموز لتصلح كنماذج في شعرنا المعاصر، ومن الرموز التاريخية التي أستخدمها البياتي يتماهى فيها في ديوانه "الموت في الحب" مع الخيام وديك الجن، ولوركا الشاعر الأسباني و(طرفة بن العبد)الذي يوظفه الشاعر طلبا من خلاله للوحدة في الرؤية ومن بعد ذلك العمل الفني.

يقول البياتي: على لسان الخيام:

- الكل ماتوا ، رحلوا ، حمامتي الوداع[1]
- كنا معاً ندرك سر الموت والحياة
- كنا معاً : فآه....
- وخيم الليل على مدريد
- وسقط الجليد
- مخبأ بيده البيضاء وجه العاشق الشرير
- وطارت الحمامة
- وعاد من حيث أتى إلى تهامة

نلاحظ هذا التماهي بين البياتي والخيام ولوركا، والقاسم المشترك بينهم هو الثورة والتمرد على الأوضاع، فالخيام تمرد على حياته، وأصبح غارقا في الذات، ولوركا قتيلا في ساحات مدريد من أجل قضيته، والبياتي يصارع الأوضاع العربية والعالمية بشعره ويتصدى لها.

كما وظف البياتي رموز أدبية أخرى مثل "طرفة" فنجده البياتي قد يذكر أبيات من معلقة طرفة بن العبد، وجامعا بين التناص والرمزية في صورة شعرية توحي بهزيمة البطل، حيث يقول في قصيدة (قال طرفة بن العبد)[2]:

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ج2، المرجع السابق، ص428.

[2] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م، ص221.

- مازال تشرابى الخمور ولذتي
- وبيعي وإنفاقي طريقي ومتلدي
- إلى أن تحامتني العشيرة كلها
- وأفردت إفراد البعير المعبر
- فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي
- فدعني أبادرها بما ملكت يدي
- كريم يروي النفس طول حياته
- ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى

كما نرى صورة البطل المهزوم تتكرر في رمز الأسكندر الأكبر، حيث يعبر الشاعر عن طغاة العالم الذين عرفهم التاريخ يقول:[1]

- هاهو ذا الأسكندر في المرآة
- ينام يقظان على حواره – أراه
- مبعد يعرف الحمى وعطر الليل
- تأكل لحم يده القطط
- هاهو ذا المنتصر المهزوم
- يعود من أسفاره وليس للإسفار
- نهاية، مكللا بالعار

بما أن حياة أبي العلاء المعري (363–449هـ) تخلو – على حد ما نعلم– من حوادث تاريخية، فإنّ أبرز ما يمثل شخصيته فنه وفكره، فقد عاش الرجل حياة طويلة هادئة، أبرز ما فيها سفره إلى بغداد (393 – 400هـ) وعودته منها ليعلن اعتزاله الدنيا، حيث أقام في بيته لا يبارحه حتى وافته المنية.

فالاعتزال والزهد والتأمل هي العناصر التي جعلت أبي العلاء مبتكرا الطريقة في الحياة ميزته عن غيره من الشعراء والمفكرين، وهي العناصر التي لفتت إليه أنظار الناس في عصره وبعده.

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، المرجع السابق، ص448.

فإذا أراد البياتي أن يبحث عن السمات الدالة في الشخصية الأسطورة .. ويراعي في ذلك أيضاً" الحداثة " و"السمة المتجددة "فتلك معروفة عند المعري لكل من يريد أن يلبس قناعه.

ومن شدة تأثر البياتي بأبي العلاء المعري، فقد افرد له قصيدة طويلة في ديوان" سفر الفقر والثورة "بعنوان " محنة أبي العلاء " يصور فيها محنة المعري في حياته ، وهي تتكون من عشرة مقاطع ، يتخذ فيها البياتي من المعري قناعا يتكلم من خلاله ويصور حياة المعري قبل عماه وبعده[1].

المقطع الأول بعنوان (فارس النحاس) يعبر عن موقف ابي العلاء من الناس التافهين والابتعاد عنهم وبالتالي يفضل العزلة، يقول في ذلك:

- الشارع الميت غطى وجه الصقيع[2]
- والباب أغلقت إلى الأبد
- ثلاثة، منها أطل في غد عليك
- مقبلا يديك:
- لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد

فهذه المقطوعة تحدد مسار القصيدة بأكملها، أمّا المقطوعات (2-3-4) تتناول العلاقة المهتزة والاحتقار المتبادل بين الشاعر والسلطة، إذ أنها أما أن تستخدمه أو ينقم عليها وتنتقم عليه.

فالمقطوعة الثابتة بعنوان "العباءة والخنجر" تعرض المغانم التي ينالها الشاعر من الأمير ! (شربت من خمر الأمير، ورأيت في نهار ليله النجوم).[3]

النتيجة أنّ الشاعر – وحسب قوله:

- أصبحت في بلاطه حجر[4]

---

[1] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص172.

[2] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، مج2، المرجع السابق، ص35.

[3] محي الدين صبحي، المصدر نفسه، ص173.

[4] محي الدين صبحي، المصدر نفسه، ص174.

- عباءة بالية، مسمار
- صفراً يدور في الفراغ، آلة تدار

وهكذا تصبح هي الشاعر المستخدم، والخنجر هي قصائده للخروج من هذا المأزق، كأنّ الشاعر ينزع نفسه– باعتباره سكراناً من بلاط الأمير ويمد يده السحر يقول:

- أمرها، لتفتح الحياة في الجماد
- لتزرع الأوراد
- أمرها للشمس والريح وللمطر

هذه المقطوعة ليست أكثر من تنويعات على قصيدة ثلاث رباعيات، يعجز فيها الشاعر عن امتلاك حبيبته ومعانقة الأطفال

- "لأنني كنت مغنى صاحب الجلالة السلطات"

أمّا المقطوعة التالية التي تعتبر " ذروة من السخرية " التي يظهر بها المعري مصانعته لأهواء عصره " يقول البياتي:

- إذا أردتم سادتي، فالأرض لا تدور[1]
- ولا يغطي نصفها الديجور
- ولا تضم هذه القبور
- إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور

وهنا تظهر السخرية جلية ويتعرض البياتي لموقف الفلكي جاليليو مع الكنيسة كما أستعرض المعري الديانات في لزومية من لزومياته، ثم يواصل البياتي الكلام عن السلطة الحاكمة وعلاقتها بالرعية وبوجوب الطاعة لأنّ الرعية لا حول لها ولا قوة، وهذا كلّه بأسلوب ساخر إلى أن ينتفض ويصرخ في وجه هؤلاء الحكام وذلك في قوله:

- فعصركم مضى إلى الأبد
- ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور
- والأرض، رغم حقدكم تدور
- والنور غطى نصفها المهجور

[1] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص180.

وهكذا يجب أن تكون صرخات الشعراء في كل زمان ومكان، فالمعري عبر عن مواقفه في عصره وأعجب بها البياتي، واستدعاه كرمز لمجابهة الحكام في عصره، وبهذا فإنّ البياتي يؤكد على أنّ الشاعر المعاصر بحاجة إلى الشاعر القديم لكي يغزي تجربته الشعرية بتوظيف الرموز التاريخية.

نجح البياتي إلى حد كبير في توظيفه لهذه الرموز لأنها تملك طاقة تعبيرية هائلة تساهم مساهمة كبيرة في تشكيل وتوظيفه الصورة الشعرية.

ج)- الثقافي والفكري:

يمثل الواقع الثقافي مجالاً تحركت فيه شخصية البياتي أكثر من المجالات الأخرى، وقد كان البياتي وفقاً لذلك، أكثر قدرة في تشخيص أمراض هذا الواقع وفرزها، لشدة معاناته الآثار السلبية التي فرضت عليه، وقد جاء رده على مستويين من الأداء تمثل الأول في تلك الروح الهجائية العنيفة التي طغت على مجمل نتاجه الشعري، ولاسيما سيل الشتائم القاسية التي انهال بها على معاديه، وأمّا الثاني فقد كان أكثر شعرية حين مال إلى درجات من الإبداع الفني مستفيداً فيه من وسائل أدائية جديدة وقد كان لكل من هذين المستويين ظروفه الزمانية الحاكمة، إذ هيمن الأول في الحقبة الممتدة إلى منتصف الستينات، في حين جاء الثاني بعد هذه الحقبة وترافق مع نمو مضطرد في مكونات البياتي الأدبية والثقافية العامة، جاءت في تطور نامٍ، متصاعد، وهو نفسه يبيّن أسباب ذلك حين يقول: (إنّ قراءتي للفلسفة الكلاسيكية، وللفلسفات المعاصرة كالفلسفة الماركسية والوجودية منحتني رؤيا شمولية فلسفية للأشياء، صبغت أشعاري بصبغتها، وتكاد تكون مواقفي من الحياة والإنسان والأشياء غير متناقضة، وإنّما هي نامية متطورة)[1].

وقد أنتج البياتي الرموز التي تعبر عن الواقع الثقافي، كرر استعمالها ومنها: (الضفادع) وهي (صورة لفئة من الناس أعمتها الشهوات والأغراض عن الضرورات الداعية إلى عدالة الحياة، وهم أشباه الرجال)[1] وقد ورد هذا الرمز في قصائد مبثوثة[2] في شعره.

---

[1] مالك المطلبي، الموقف الشعري إلى أين؟، وحوار مع عبد الوهاب البياتي، مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1969، ص38.

ويتجسد في (أبي زيد السروجي)[3] أنموذج الشاعر المتملق:

- كان يغني
- كان شحاذاً بلا حياء
- يجتر ما في كتب الأموات
- أو يسطو على الأحياء
- كان يغني في المواخير
- وفي ولائم الملوك
- في شهية لأنّه كان بلا حياء

ولا يقتصر وجود هذا الأنموذج على زمن بعينه، بل هو يمكن أن يظهر في كل زمان ومكان، وفي المواقف السياسية برغم اختلافها:

- كان يغني
- عندما أغار هولاكو على بغداد
- واستسلمت (طرواد)
- وعلقت في قلب (مدريد) وفي أبوابها
- الأعواد
- لأنّه كان بلا ميعاد
- يظهر في كل زمان راكباً
- بغلته البرصاء
- يتبعه الجراد والوباء

---

[1] إحسان عباس، جمعتها: د. وداد القاضي، من الذي سرق النار؟، خطرات في النقد والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص159.

[2] الأعمال، قصائد، النبوءة، 324، محنة أبي العلاء، ص 356، سفر الفقر والثورة، ص 358، وغيرها.

[3] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباع والنشر، بغداد، الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص 262.

وتتجلى ملامح هذا الرمز في أنموذج أكثر تطوراً هو" المهرج " الذي تكرر لدى البياتي، بتفاصيل أكثر، ولاسيما في قصيدة (مرثية إلى مهرج)[1]

- مهرج صغير
- أراد أن يطير
- فسار وهو المقعد الضرير
- وراء بغلة الأمير

وترسم القصيدة، بأسلوب هزلي (كاريكاتيري) في مقاطعها الخمسة، الحركات المختلفة التي تتواءم مع شخصية المهرج وما يتبعها من مكونات المحيط،، وهي صورة نجد بعض ما يماثلها في قصيدة (سفر الفقر والثورة)[2]

- وقعت في الكمين
- فامش على رأسك ولتصفق الليلة باليسار واليمين
- فحفلة الليلة ليست فرحاً محضاً وليست أبداً تأبين

وفي قصيدة (إلى شاعر عدو)[3] تظهر صورة المهرج ببعض خطوطها:

- رأيتها، رأيته
- مهرجاً في السوق محمولاً على الأكتاف في غاشية النهار
- تبيعه، يبيعها
- من يشتري الأحجار؟
- غير الملوك المفلسين وذوي العاهات والأصفار
- رأيتهم يصفقون: أنّه معجزة الزمان
- كيف ولد الجدار؟

---

[1] عبد الوهاب البياتي، المرجع السابق، 365.

[2] عبد الوهاب البياتي، الأعمال شعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص 357.

[3] عبد الوهاب البياتي، المرجع نفسه، ص307.

- فأراً كهذا الفار

ويخلص البياتي من هذا، إلى أسلوب أكثر ارتقاء باستعمال الترميز، وتوظيفه باتجاه أكثر عمقاً، وأشد إيحاء، وذلك في قصيدة: (موت المتنبي)[1] التي تتكون من عدة أصوات تجمع على موت المتنبي رمزاً لموت الصوت الرافض لمقاييس عصره، ليرمز بذلك إلى عصر البياتي نفسه:

- الشاعر الغارق في الأحزان والأغلال
- يعود من غربته ممزقاً جريح
- ماذا تقول الريح؟
- للشاعر الشريد
- في وطن العبيد
- والساسة واللصوص والتجار والأنذال
- يمرغون القمر الأخضر في الأوحال
- ويسفحون المال
- تحت نعال جارية
- ترقص وهي عارية
- وحولهم مهرج الخليفة
- يمعن في نكاتة السخيفة

وإزاء هذا، يشعر البياتي بالاختناق النفسي والفني، كالمتنبي قبله، فيعبّر عن ذلك (بالحصار)[2].

- أغمدوا الرمح بصدري
- قطعوا آه لساني
- سملوا عينيّ
- ومروا
- تركوني جثة للضبع العاوي على شاطئ النهر

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المرجع السابق، ص325.

[2] عبد الوهاب البياتي، المرجع نفسه، ص 323.

- سرقوا ناري وعشبي
- أحرقوا واحة حبي
- حرموا في وطني العالم أشعاري وكتبي
- وأقاموا بيننا ألف جدار
- آه يا سل الحصار!

وينضوي تحت رمز (المرتزقة)[1] جمع غفير من ما سحي أعتاب السلاطين إذ يستفيد البياتي من بعض مظاهر التراث في رسم الصورة السلبية للعصر، فتجتمع في القصيدة: أم كلثوم (المطربة) مع (هارون الرشيد) الخليفة، والبحتري وجرير الشاعرين، والحريري، كاتب المقامات، يجتمع هؤلاء، وغيرهم، بوجههم السلبي الذي ينبيء عن فساد العصر وسوء حاله وأهله.

وفي (محنة أبي العلاء)[2] يتجلى جمود الحياة وتحجرها، برمز (فارس النحاس) رمز (التحجر وانعدام الحياة).[3]

- لمن تغني هذه الجنادب؟
- لمن تضيء هذه الكواكب؟
- لمن تدق هذه الأجراس؟
- وأين يمضي الناس؟

ويظهر الشعراء المتملقون برمز (الضفادع):

- ضفادع الحزن على بحيرة المساء
- كانت تصب في طواحين الليل الماء
- تقارض الثناء

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للظباعة والنشر، بغداد، الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص 410.

[2] عبد الوهاب البياتي، المرجع نفسه، ص349- 156.

[3] د. إحسان عباس، من الذي سرق النار؟ جمعتها: د. وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيرت، ط1، 1980، ص 156.

- ما بينها، وتنشر الغسيل في الهواء
- وتشرب الشاي، وفي المكاتب الأنيقة البيضاء
- والصحف الصفراء
- كانت تقيء حقدها على الجماهير، على المارد وهو يكسر الأغلال
- ضفادع كانت تسمي نفسها (رجالْ)

(والصحف الصفراء) كانت من الرموز التي دأب البياتي على استعمالها قاصداً بها رصد بعض المظاهر السلبية في الحياة العامة، والثقافية منها بوجه خاص، مثلما يرد ذلك في قصيدة بالعنوان نفسه[1].

- الصحف الصفراء في زماننا
- توزع الألقاب
- تلثم أيدي القاتلين
- تمنح أشباه الرجال العور والأذناب
- صكوك غفران بلا حساب
- تطلق غربان الحروف السود
- تحثو أوجه القراء بالتراب

وتكشف قصيدة (سيرة ذاتية لسارق النار)[2] عن مجمل ملامح الخواء السائد في الحياة الثقافية:

- اللغة الصلعاء، كانت تضع البيان والبديع
- فوق رأسها (باروكة)
- وترتدي الجناس والطباق في أروقة الملوك

وفي (محنة أبي العلاء)[1] تهيمن أزمة المثقف، والثقافة، في محيط الجهل المعادي، في مجمل مقاطع القصيدة:

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المرجع السابق، ص 310.

[2] عبد الوهاب البياتي، المرجع نفسه، ص574.

- معرة النعمان يا حديقة الذهبْ
- الصيف جاء وذهبْ
- وأنت تضحكين
- لاهية، بالرمل تلعبينْ
- حط على شرفتك الغرابْ
- وارتحل الأحبابْ
- تفرقوا قبائل
- وجفت الخمائل
- وهاجرت مع الضحى العنادل
- لم يبقَ إلا الموت في الأطلال والهياكل

(ومعرة النعمان هنا ترمز إلى مراكز الثقافة العربية التي تخربت {كذا}، ودارت الدنيا من حولها، وتحول مركز النقل في الفكر إلى الغرب ولم يبق لنا إلا بعض تراثنا نلهو به ميتا)[2]، ولكن البياتي يجنح مرتقيا برموزه إلى درجة أعلى في قصائد أخرى، متأخرة زمنيا عن تلك، إذ يأخذ الرمز مجالا أكثر اتساعا من حيث الإيحاء، أكثر قوة من حيث التأثير، ويصبح معه الخطاب أقل حدة مما كان سائدا في نتاجه السابق، ومن ذلك ما نجده في قصيدة (العراف الأعمى)[3] إذ يتحول الشاعر إلى عراف يتنبأ بما سيكون:

- يرتدي الشاعر ثوب الساحر الميت يخفي وجهه تحت القناع
- ويعاني في حضور الكلمات
- وحشة النبذ بأرض النوم والسحر والأم المخاض
- حبه أعمى وشحاذ لنور الكلمات..

---

[1] عبد الوهاب البياتي، المرجع نفسه، ص349.

[2] ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في شعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الحيلاوي، القاهرة، 1970، ص141.

[3] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص470.

- يتبع الشمس التي مدت وراء القبر للموتى ذراع

د)- السياسي:

عاش العراق، في القرن العشرين، في وضع سياسي قلق تظهر آثاره في مفاصل الحياة كافة، فقد أخذت (السياسة، والأحداث السياسية مكانة مهمة من حياة العراق بحيث يمكن القول أنها تمثل الوجه البارز للنشاط الفكري والثقافي والاجتماعي في العراق)[1] لذا لا يبقى لاعتزال الحياة معنى، ففي الإنسان طموح، واندفاع، وحوله تيارات تجتذبه، حتى يجد نفسه في لجة الصراع شاء ذلك أم أبى، وقليلون أولئك الذين حموا أنفسهم من هذا، فخسروا الظهور، والشهرة، وهي الغاية ، فقد ارتبطت شهرة الشعراء بمواقفهم السياسية، وعلو أصواتهم، من دون النظر الدقيق في ما يقدمون من فن، ويصدق هذا على البياتي، فقد أمضى حقبة من عمره، ضجراً كئيباً، معزولاً، فما لبث حتى ألقى بنفسه مع من سبقه إرضاءً للطموح وحباً في الشهرة، والظهور على غيره، في حقبة كانت: (لليسار الماركسي) القوة، والقبول عند الشباب المتحمس، فاقترب منه، وظهرت أثار ذلك في شعره سريعا[2]، حتى تقع ثورة 14 تموز فيستبشر[3] بها خيراً، لكن خيبته بالثورة تجعله يتوجه بالهجاء الشديد إلى ما أوجده الواقع الجديد من رجال وأفعال، استعمل لها رموزاً تناسب أحوالها. تستخرج من بين أثير من شعره تجلت فيه الصراحة، والبذاءة في الهجاء، والشتم، فضلاً عن ركاكة، وبراءة من الفن، فليس بشعر هو، ولكنه نثر صحفي في أحسن أحواله، وما يهم البحث من هذا سوى الكشف عن الرموز وسبل توظيفها، تعبيراً عن الاغتراب السياسي، ومن هذه الرموز:

---

[1] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، دراسة نقدية، جامعة بغداد، مطبعة الأديب، بغداد، 1978، ص73.

[2] ظ: المرجع نفسه، ص85.

[3] ظ: الأعمال الشعرية، المرجع السابق، ص249.

❖ **المنافق:**

رسم البياتي صورة (المنافق) رمزاً للسياسي المتقلب، لذا اعتمد حقيقة اختلاف الظاهر عن الباطن، والاستعداد لأي عمل بغض النظر عن المبادئ الشريفة، ففي قصيدة (يوميات سياسي محترف)[1] يستمد البياتي ملامح الصورة الرئيسة من شخصية عرفها، مثلما يبين ذلك في مقدمته النثرية للنص، ليعرض هذا الأنموذج من زوايا مختلفة، إذ يرصد المقطع الأول الحركات التي تدل على صفات النفاق:

- أخرج للجمهور
- لسانه، وبحلقت عيناه في السطور
- واعتدل الخطيب في وقفته ومال نحو النور
- وارتفعت يداه كالهراوة السوداء
- فوق رؤوس الجالسين العور
- ومال نحو النور
- ثانية، وهر في استعلاء

- كان اللئيم يمضغ السطور
- كان اللئيم ثعلباً مغرور

يقدم المقطع الثالث (المنافق) متحدثاً بضمير المتكلم ليكشف عن أسلوب عمله عبر وصيته:

- أقولها من كلّ قلبي لك يا بني
- إذا أردت خدمة القضية
- فالعب على كل الحبال وأحفظ الوصية
- لكن الوصية تمثل، في الوقت نفسه، بدء انهيار المنافق وتابعيه:

[1] الأعمال، المرجع نفسه، ص199.

- هذا أنا أضرب باليمين واليسار
- أتباعي الأصفار
- يا أيها المخنثون .. أوقفوا عقارب الساعات
- وأوقفوا الأنهار
- فكل ما بنيته ينهار
- أمام عيني .. يا لهذا العار
- أوصيكم أن تكذبوا لكنكم يا أيها الأصفار
- دستم تعاليمي، وألقيتم بها في النار

فقد جمع البياتي بين السياسي والأتباع في صفة النفاق، ليجعلها في موضع هجاء، بالكشف عن سوءاتهما جميعاً:

- كنت إذا عطست قلتم زأر الضيغم في القفار
- كنت، وكان في يدي الجمهور والسلطة والدينار
- فما لكم يا أيها الاصفار
- تبارحون المعبد المنهار
- وتتركون الثعلب المغلوب في الأطمار
- سكران تحت الثلج والأمطار
- هذا أنا أضحوكة الصغار والكبار

يجعل البياتي من (البرجوازي الصغير)[1] أنموذجاً آخر للنفاق، فيكشف عن سماته بالأفعال التي تصدر عنه، فهو:

- يشرب بالمجّان والدَّين – ولا يدفع – في بيروت
- فإن صحا، فالشام
- جارية له، على أقدامها يبول
- عشرون عاماً وهو في دفتره الأسود يستجدي

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص203.

- السكارى
- نعمة الإصغاء
- لشعره الهراء
- ببسمة صفراء

وقد عمق البياتي النفاق برصد الأفعال المتعارضة التي يؤديها المنافق:

- رأيته يبكي على الحسين
- ويطعن الحسين
- في كربلاء طعنة الجبان في العينين
- يقبل اليد التي تصفعه لقاء ليرتين

وقد يبدو البياتي مأخوذاً بقافيته هذه فجعل طعنة الجبان في العينين، وهذا فعل الشجعان من الناس ففيه أقدام ومواجهة، أمّا الجبان فقد يفر، أو يطعن في الظهر طعن الغادرين، إلا إذا كان المطعون ميتاً.

❖ **الثعلب:**

يستعين البياتي برمز آخر هو الثعلب، لما فيه من مكر وخداع ومراوغة وهي صفات رئيسة في النفاق والمنافقين، لذا يعزز البياتي رمز النفاق به، فيضاف إلى صورة السياسي المحترف[1]:

- كان اللئيم ثعلباً مغرور
- مثلي أنا الجمهور
- وددت لو سحبته من أنفه المكسور
- ليضحك المستمعين العور
- ليخرج الحيات
- من كمه، ليطلق الصيحات
- كان (...) واحداً ومات

[1] الأعمال، المرجع نفسه، ص199.

- لكنه، يبعث في هذا اللئيم الثعلب المغرور
- يبعث في نباحه المحرور

سرعان ما ينتهي الثعلب إلى السقوط، ولكن بتدخل واضح من الشاعر نفسه:

- عقارب الساعات للوراء عادت
- وقع المحذور
- فالثعلب المغرور
- يسقط تحت قدم الجمهور

❖ **الغراب:**

رمز شؤم ونذير فراق، وقد جعله البياتي، فضلاً عن ذلك، رمزاً للنفاق بجامع السوء بينه وبين الحرف الذي يسود صفحات الصحف المنافقة، كما في قصيدة (الغراب)[1]

- حرف غراب ظل ينعب في الجرائد
- في بيوت الضائعين
- ويقض في ليل المدينة مضجع الصمت الحزين

يلتفت البياتي التفاتة مهمة في قضية النفاق، وهي أنّ الحرف وسيلة، أو أداة فعل، وإنّما الذي يفعل ذلك به مستعملوه الذين شاؤوا أن يدرجوه في سبيل النفاق:

- هم يا صديقي
- أطعموه لحومهم متطوعين
- صبغوا به الجدران
- ناموا حوله متثلجين
- طافوا به الدنيا على أقدامهم متسولين
- بنعيبه الدامي بنو أبراج بابل
- واستباحوا الكادحين

يستعيد الغراب صفته في (الموت في المنفى)[1] ليكون دليل الغربة والبين:

[1] الأعمال، المرجع السابق، ص283.

- دقت الساعات في قلب الضباب
- نبحت عبر الميدان الكلاب
- وأنا أدفن رأسي في الكتاب
- أبدأ أسمعك الليلة عبر ألف باب
- أبداً تنعب في الأرض الخراب
- أبداً تأكل من لحمي
- وتستلقي على صدري اضطراب
- أيّها المستنقع الأسن، يا صوت الغراب
- قدمي غاصت بأوحالك
- يا صوت الغراب
- أين أمضي، وطني ناء وكفّاك على رأسي تراب
- أين أمضي، فارسي مات على أبواب بغداد سراب
- يا غراب البين، لا تنعب
- فأيامي رحيل واغتراب

أخذ رمز الغراب في هذا النص مكاناً تأويلياً بأكثر من اتجاه، فالشاعر يعاني غربته مرة أخرى في موسكو، يعيش في أزمة انكسار الحلم، وما آل إليه الأمر في بغداد، بما عبر عنه بموت الفارس، لذا يأتي صوت الغراب دليل نعيب وضجيج ملأ الأسماع في تلك الحقبة.

3- الرمز في النقد الحديث:

استند النقد الأدبي الحديث في اهتمامه بالرمز والترميز إلى تاريخ طويل ارتبط غالباً، بالفلسفة[2] واللاهوت (فجذور الترميز فلسفية ولاهوتية أكثر منها أدبية، بل ربما كانت دينية أكثر

---

[1] الأعمال، المرجع السابق، ص295، والقصيدة مؤرخة في 1960/12/28 موسكو.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978، ص 31- 38.

من أي شيء آخر)[1] وقد كان الترميز معروفاً لدى الإغريق والرومان عبر الأساطير، والقصص التي تمثل أفعال الآلهة والأرواح والعقول المخفية ، مرتبطة بالطقوس التي تنتقل إلى الأفراد وتؤثر فيهم[2] وهو ما يمكن أن يدعى" الترميز القصصي " مقابل " الترميز التشخيصي" الذي يتمثل في الأخلاق والأفكار، وكلا النوعين قد وجدا في الكتاب المقدس من دون تفضيل لأحدهما على الآخر، فقد كان الكتاب المقدس مصدراً خصباً للترميز بنمطيه، وما فيهما من رموز غايتها (الله)[3] إذ كان (الاهتمام الغامر بحركة التاريخ الإلهية، أكثر من أي شيء آخر، هو الذي يميز الترميز في الكتاب المقدس عنه في التراث الكلاسيكي، فجعله أداة شديدة الفاعلية في الآداب الأوربية اللاحقة)[4] حتى بلوغها العصر الحديث إذ ظل للسياق الديني أثره[5] المهم في إنتاج الرمز وغايته التي تسعى إلى الاتحاد بالمتعالي، أو المطلق جوهر التقنية الشعرية التي مثلها أعلام النهضة الحديثة وفي مقدمتهم ووردزورث[6] "Wrdsworth"، و كوليردج "S Tcoleridge، الذي التفت إلى قدرة الرمز في التعبير عن أدق المعاني والأفكار، إذ اعتقد (أن الفكرة بأعلى معاني هذه الكلمة لا يمكن الإخبار عنها إلا بواسطة [كذا] الرمز، وكل الرموز، إلا في علم الهندسة، تنطوي بالضرورة على تناقض ظاهري)[7] يمتاز به الرمز الشعري من حيث إمكان الدلالة من الرمز الرياضي والمنطقي، إذ ينتمي الرمز، عند كوليردج، إلى عالم الخيال، فالخيال ينتج الرمز، بمقابل الوهم الذي ينتج المجاز[8]، (وينشأ الرمز عن الفعل المشترك للعقل

---

[1] جون ماكوين، الترميز، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المامون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية، بغداد، 1998، ص13.

[2] ظ: المرجع نفسه، ص13- 29.

[3] ظ: الترميز، المرجع السابق، ص31- 46.

[4] المرجع نفسه، ص40.

[5] ج. روبرت بارت اليسوعي، الخيال الرمزي لكوليردج والتقليد الرومانسي، تر: د.علي العاكوب، مراجعة: د. خليفة عيسى الغرابي، معهد الانتماء العربي، ليبيا، دار الكتب الوطنية، ص135- 148.

[6] ظ: المرجع نفسه ص54، النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكوليردج، تر: عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، 1971، ص228- 230.

[7] النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكوليردج، المرجع نفسه، ص123.

[8] ظ: المرجع نفسه، ص240- 241.

والإدراك، فالعقل [القدرة البشرية لما فوق الحسي] والإدراك [القدرة التي تعرف وفقاً للأحاسيس] يعملان معاً تحت توجيه الخيال لإنتاج الرمز)[1] الذي ينبغي أن يظل موسوماً بالغموض والخفاء[2]، محتفظاً باختلاف الأضداد، أو ما يبدو أنها أضداد، فيها الدنيوي والديني، الزائل والسرمدي[3]، فهو طريقة الإنسان في التعبير بوضوح عن تجربته في العوالم التي تظل جوهرياً، غامضة وعصية، على الفهم لتعلقها بالأفكار التجريدية[4]، وهي أفكار عصية التوصيل إلا بطريق الرمز الذي يحدث نمواً في الذات، فيحصل نوع من الاعتماد المتبادل بين الرمز والذات التي أنتجته، فيه إثراء لها ، وتعميق لأثر الرمز فيها[5].

لقد ظل كوليردج في مفهومه للرمز، أميناً لتراثه الديني، إذ ارتبط مفهوم الرمز عنده بالدين من جهة، وبالخيال من جهة أخرى، ليلتقي الاثنان عند نقطة واحدة هي" المطلق" فأصل الرمز عنده من فكرة مسيحية عميقة عن الخلق، وينشأ الرمز بعد كل شيء، عن الخيال الذي هو تكرار في العقل المتناهي لفعل الخلق الأبدي في الكون المطلق[6]، وقد كان تعريفه للخيال يلفت إلى السياق الديني[7] في سبيل فهم الرمز لان الخيال أداة الإدراك الفضلى في وقت يمكن أن يقال عن الرمز" أنّ له طابع السر المقدس[8]، وقد كان الكتاب المقدس يمثل الأنموذج الأصلي للتمثيل الرمزي كله[9] .

---

[1] الخيال الرمزي كوليردج والتقليد الرومانسي، المرجع السابق، ص119.

[2] جيليبر دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص41.

[3] ظ: المرجع السابق، ص 124.

[4] ظ: الخيال الرمزي، المرجع السابق، ص99.

[5] ظ: المرجع نفسه، ص27-28.

[6] ج، روبرت بارت اليسوعي، الخيال الرمزي كوليردج والتقليد الرومانسي، تر: علي العاكوب، مراجعة: د. خليفة عيسى الغرابي، معهد الانتماء العربي، ليبيا، دار الكتب الوطنية، 1992، ص126.

[7] ظ: الخيال الرمزي كوليردج والتقليد الرومانسي، المرجع نفسه، ص135-148.

[8] ظ: الخيال الرمزي كوليردج، المرجع السابق، ص23-25.

[9] ظ: المرجع نفسه، ص129.

لقد اهتم ريتشاردز "Richards" بالرمز وعده من الوسائل التي يوظف بها الشعر عناصر من التجربة ينبغي اكتسابها على نحو خاص، برغم صعوبة التوصيل التي يثيرها، لما فيه من غموض، وقد تنبأ بأنها صعوبة ستزداد في شعر المستقبل، وهذا يعني زيادة الاهتمام بالرمز وتوظيفه، وعياً بأهميته[1]، وقد وافقه في ذلك النقاد الجدد الذين (اعتقدوا بالفعل بأن أفضل القصائد هي التي تضم أكبر قدر ممكن من الالتباس والغموض والمفارقة، وقد جاهر كل من بروكس وامبسون في هذه المسألة)[2] التي ظلت مدار اهتمام النقد، حتى توسع بعض النقاد في اثر الرمز ليعمموا الرأي (بأن الأدب عمل رمزي)[3] مثلما اعتقد كينيث بيرك الذي صنف العمل الرمزي في ثلاث مرتبات : تبدأ بالحسي، فالشخصي وتنتهي إلى المجرد[4]، بيرك يتوسع كثيراً في مفهوم العمل الرمزي حتى يجاوز الأدب إلى السينما والأحاجي (فهذه الأمور كلها أنواع من الشعر مليئة [كذا] بالعناصر الرمزية والبلاغية، وإن كان شعراً رديئاً فإنه شعر رديء ذو أهمية حية في حياتنا)[5] ففكرة بيرك عن الرمز تتجه إلى تمام العمل الأدبي، بل تتجاوزه إلى سواه، ليعبر عن دلالة فنية ما، وقد تتجه الرموز المفردة نحو الدلالة الرمزية أيضاً، لكن الغالب أن التركيز قد جرى على العمل الأدبي نفسه، وما يتركه من أثر في المتلقي الذي يكوّن دلالات جديدة للرمز، فكل شيء يمكن أن يصبح رمزاً، أو يحمل دلالة في نفسه، أو في ما يتركه من

---

[1] أ. أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة، مطبعة مصر، 1961، ص280-285.

[2] وضع النقد من النقد الجديد إلى البنيوية، ترجمة صبار سعدن السعدون، دار الشؤون، بغداد، 1990، "الموسوعة الصغيرة"، ص24-25.

[3] ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، 1960، ص183/2.

[4] ظ: ستانلي هايمن، المرجع نفسه، ص190/2.

[5] ظ: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المرجع نفسه، ص235/2.

أثر، فقد احتفظ الرمز بسمته الرئيسة وهي أنه موضوع يشير إلى موضوع آخر[1] يجعل الأشياء المادية توحي بالمعاني المطلقة[2].

4- الرمز والمدرسة الرمزية:

وقع الخلط بين هذين المفهومين لتقارب في التسمية أو الأداء، فالمدرسة الرمزية: حركة أدبية ذات حدود تاريخية وفنية واضحة، إذ ظهرت في فرنسا في أوائل السبعينيات من القرن التاسع عشر، وتكامل نضجها في عام 1886، ورداً على حركات أدبية سابقة، كالانطباعية والبرنانسية اللتين تعبران عن الواقع المحسوس، فضلاً عن تعارض الانتماء الفلسفي، فالانطباعية تستند إلى الفلسفة الوضعية، في حين انتمت الرمزية إلى الفلسفة المثالية[3]، ووفقاً لذلك، سعى الرمزيون إلى التعبير عما هو متسامٍ، بإدخال روح الموسيقى إلى الشعر، ومبدأ "تراسل الحواس " أو الخلط بين إدراكاتها المختلفة، وهذا ما جعل الألفاظ لديهم تنساب تلقائياً مع ارتخاء سيطرة العقل الواعي، وتغييب إرادة التحكم، فللألوان، والحروف، أصواتها التي هي رموز لها دلالات تختلف من شاعر إلى آخر، بل لدى الشاعر نفسه في لحظتين مختلفتين ، ليصبح الشاعر معها ، وسيلة تكتب القصيدة به نفسها (فالرمزية أدت أحياناً إلى جعل الشعر من شؤون الشاعر الخاصة بحيث غدا لا يمكن إيصاله إلى القارئ)[4] والشعر ينبثق من الروح ليمتنع عن كل تفسير منطقي. وليس الشعر في نظر الرمزية إلا تعبيراً عن العلاقات والتطابقات التي

---

[1] مجموعة من الكتاب الروس، موسوعة نظرية الأدب، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1986، ص243.

[2] الحداثة، تحرير: مالكم براد بري وجيمس ماكفارلين، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، مطبعة الحرية، 1987، ص217.

[3] جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1990، ص306-315.

[4] ادموند ولسون، قلعة أكسل، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص22، د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1973، ص491.

تخلقها اللغة لو تركت لذاتها، حتى عرفت الرمزية بأنها تلك المدرسة التي تدعي أنها تصف ما لا يمكن التعبير عنه عن طريق السحر والإغراء، وإثارة الإعجاب[1].

لقد أصبحت مهمة الشعر التعبير عن شيء لا يمكن صياغته في قالب محدد، ولا يمكن الاقتراب منه بطريق مباشر، فالوعي يمنع اللغة من مطابقة الأشياء، وغياب الوعي أو تغييبه يتيح لها الكشف، بصورة شبه آلية، عن العلاقات الخفية القائمة بينها، فلابد للشاعر برأي مالارميه – من أن يستسلم لبادرة الكلمات، وإلا أن ينقاد لتيار اللغة، وللتعاقب التلقائي للصور والرؤى، وهذا يعني أن اللغة أكثر شاعرية من العقل، بل أكثر فلسفة منه[2].

لكن المدرسة الرمزية انتهت إلى طريق مسدود، وآل ابرز أعلامها إلى الصمت المبكر لعجزهم عن مواصلة ما اعتقدوا انه البدء الصحيح[3].

إنّ ما يهمنا من أمر هذه المدرسة هو فهمها للرمز الذي يختلف آلياً عن تعريف الرموز بمعناها المألوف كأن تقول : أن الصليب رمز المسيحية، فهذه الرمزية هي غير رمزية "دانتي" وذلك بأن الضرب المألوف من الرمزية تقليدي وثابت، فرمزية " الكوميديا الإلهية" تقليدية، ومنطقية ومحددة، أما رموز المدرسة الرمزية فإنها عادة يختارها الشاعر اعتباطاً لتمثل أفكاراً معينة في ذهنه للحظة معينة ، تخلقها مفردات اللغة بما فيها من انسجام وموسيقى، ولما لها من دلالات يفرضها عليها الشاعر نفسه فتنطلق الرموز من الشاعر لتعود إليه، في دائرة قد تكون مغلقة أحياناً إذ تختلط في القصيدة الأصوات والألوان والصور في تمازج غريب، وهي تنثال في تداع حر من سيطرة العقل، أو الوعي، فلا يبقى للمتلقي سوى التخمين رجماً بالغيب، فغايات الشاعر حبيسة صدره، ولا يهمه من أمر التوصيل شيء[4] لذا يبدو التمييز ضرورياً بين نمطين من توظيف الرمز (فمن المستحب وضع تفريق بين الرمزية الخاصة للشاعر الحديث،

---

[1] ر. م. البيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة: جورج طرابيشي، عويدات، بيروت، ط2، 1980، ص147.

[2] ظ: المذاهب الأدبية، المرجع السابق، ص314.

[3] ظ: المذاهب الأدبية، المرجع نفسه، ص316.

[4] ظ: قلعة أكسل، المرجع السابق، ص23.

ورمزية قدماء الشعراء المفهومة فهماً حسناً ... أن الرمزية الخاصة تتضمن منظومة، وباستطاعة الطالب المجد أن يؤول" الرمزية الخاصة " كما يحل مفسر الشيفرة رسالة غريبة)[1].

5- الرمز والقصة الرمزية والترميز:

عد البلاغيون الرّمز من بعض الكناية، وميزوه منها، ومن أقسامها الآخر، وقد يقترب الرمز أحياناً من الاستعارة عند بعض النقاد من باب المقارنة بين الأصلين، أو المفاضلة بين أداء كل منهما ووظيفته، إذ تقتصر الاستعارة على حضور موضعي في جزءٍ، أو أجزاء من النص، حين يغمر الرمز بأثره النص كله[2]، فيكشف عن أكثر من معنى، ويصبح تعبيراً عما لا يمكن التعبير عنه، حين يوحي بالمعاني التي يريد الكشف عنها[3]، ليجمع بين صورتيه: المادية والتجريدية[4]، ويتجاوزهما في الوقت نفسه[5].

وكثيراً ما يختلط الرمز بما يجاوره، كالقصة الرمزية[1] Allegory وهي من المصطلحات التي التي أصابها ما أصاب المصطلح المترجم من تفاوت في النقل والصياغة، فقد أثبتها جبرا

---

[1] مجموعة من الكتاب الروس، نظرية الأدب، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1986، ص244، روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1971، ص227-235.

[2] ظ: الحداثة، تحرير مالكم براد بري وجيمس ماكفارلين، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، مطبعة الحرية، 1987، ص214، ايليا الحاوي، الرمزية والسيريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1983، ص130-150.

[3] امية حمدان، الرمزية والرمانتيكية في الشعر اللبناني، وزارة الثقافة، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص26.

[4] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، 1977، ص288، مجموعة مؤلفين، إعداد: د. سهام الفريح، بحوث في اللغة والأدب، مكتبة المعلا، الكويت، ط1، 1987، ص273-290، حيث يعيد الباحث حديثه السابق عن الرمز.

[5] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص51-52، د. رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشاة المعارف بالإسكندرية، ب-ت، ص114-117.

إبراهيم جبرا كما هي في أصلها الأجنبي "ليجورة"[2] وجعلها صاحب معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "مرموزة"[3] فهي سرد، أو تمثيل مجازي، يعبر عنه لغة، أو تصويراً، وبذلك فهو يقصرها على الأنساق السردية، أمّا الدكتور صلاح فضل فيعتقد أنّ أفضل تعريب لها ينبغي أن يكون مركباً: "أمثولة رمزية"[4] إذ أنها تدل على التمثيل الرمزي للأفكار المجردة عن طريق الأشكال المستعارة، فالمصطلح تقني يجاوز الأقنعة في العروض المسرحية ليشير إلى التقنيات الكبرى في التعبير الشعري، وبذلك يرفض ما صنعه جبرا، وما صنعه الدكتور عبد الواحد لؤلؤة من اختيار لفظة "الترميز" التي قال عنها : أراها أفضل كلمة عربية تفيد المعنى الإغريقي للكلمة التي تعني حرفياً :"القول خلافاً " أو" قول الشيء الآخر" والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر[5]، لكن المترجم يخلط بين أمرين: فهو يعتقد أن الترميز الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب " التفعيل " فالتكسير الإكثار من الكسر، ومثله التقبيل وهكذا، ثم يورد أمثلة لا تدل على هذا المعنى وإنما تدل على أصل المصطلح فمنه التعليم بالأمثال كما نجد في الإنجيل وكما نجد في قصص التوراة والقرآن، وفي التراث الإغريقي من جمهورية أفلاطون فصاعداً وقد ازدهر في الآداب الأوربية في العصور الوسطى وأهمها الكوميديا الإلهية وفي القرن الثامن عشر في انكلترا نجد أفضل أمثلة الترميز في كتاب سويفت الشهير "رحلات كلفر" وفي القرن العشرين

---

[1] جيليبر دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص05، نورتروب فراي، تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، دار العربية للكتاب، ليبيا، طرابلس، 1991، ص140-169.

[2] مجموعة مؤلفين، الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار الحرية، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1973، ص10.

[3] د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص101-102.

[4] د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص101.

[5] جون ماكوين، الترميز، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المامون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية، بغداد، 1998، ص87.

كتاب أورويل" مزرعة الحيوان"[1] فبعض هذه النماذج إنما تدل على حكاية فيها معنى يظهره تمام القصة التي تكون واضحة في مغزاها كالقصص الشعرية في الشعر العربي، قديمه – وحديثه، فلا حاجة لأدنى جهد للكشف عن المراد، وربما كفانا الناظم أحياناً عناء الكشف بإثباته ما يريد، وهو ما يظهر في شعر الإحيائيين كالرصافي ومطران وشوقي، فالإكثار من استعمال الرمز لا يؤدي ضرورة إلى الترميز بمعناه الذي أثبته المترجم، وإنما هو خلط بين أمرين.

6- الرمز والعلامة والإشارة:

اهتم الباحثون[2] بتصنيف أنماط العلامات والإشارات لتمييزها من الرمز، فغالبية العلماء يرون أن الرمز ينتمي إلى مفاهيم وتصورات وأفكار، في حين تدل العلامة على موضوعات وأشياء ملموسة[3] ويمتد هذا الفرق إلى الإدراك، فإدراك ما يعنيه الرمز يوجب إدراك الفكرة التي يرمز إليها، أما العلامة فيكفيها إدراك الشيء الذي تدل عليه بالحواس[4] وقد عدت الإشارة مطابقة لمحتواها المادي، فهي تتكون من المشار إليه والمشار في علاقة مطابقة[5] بها حاجة إلى

---

[1] ظ: الترميز، المرجع السابق، ص87.

[2] عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985، ص21.

[3] سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة، مقاربة وترجمة: د. عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 1994، ص10، علم الدلالة عند العرب، المرجع السابق، ص13–35.

[4] حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1986، ص16، جبرا، إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص57، تزفيتيان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص33، د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، ط3، 1987، ص306–308، كارل غوستاف، يونغ وجماعته، الإنسان ورموزه، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984، ص17–19.

[5] أ. كوندراتوف، أصوات وإشارات دراسة في علم اللغة، نقله: ادور حنا مديرية الثقافة العامة، بغداد، ب–ت، ص10.

الدخول في نظام من[1] الإشارات لكي تكتسب معناها، وبذلك يمكن القول عنها "أنّها تشير إلى الأشياء بدلاً من القول أنها ترمز إلى الأشياء أو تسميها"[2] وبذلك جرى التمييز بين الرمز والإشارة، فالإشارة جزء من عالم الوجود المادي، وأما الرمز فجزء من عالم المعنى، والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت، فإن كلا من الإشارة والرمز ينتمي إلى عالم مختلف[3] عن الآخر، إذ تنحصر الإشارة في حيز محدود يستجيب للحاجات العقلية أو المنطق الصرف، كما هو الحال عند" ديكارت "حين تنتصر الإشارة على الرمز[4]، والرمز غير محدود في إيحائه، ولكن يمكن أن ترتقي الإشارة لتصبح استعارة أو قصة رمزية، أو رمزاً، محكوماً بطريقة الاستعمال، والنظام الذي يندرج فيه، ويمكن أن ينحدر الرمز ليصبح إشارة حسب[5].

7- الرمز والسياق:

يرتبط إدراك دلالة الرمز بادراك السياق الذي يرد فيه ويمكن تعريف السياق بأنّه "كل مجموعة من الرموز المختلفة في الوظائف، وهي في الأقل ثنائية، وتقوم بين أطرافها علاقة من التكيف والتبادل"[6] الذي يتيح للرمز الاندماج في البنية الشعرية، فيتمركز فيها بما يحمله من إمكان دلالي[7] ذي مستويين متلازمين[1]: الأصل اللغوي الذي لا يتخلى عنه[2]، والمستوى الدلالي

---

[1] ظ: المرجع نفسه، ص25.

[2] جون لاينز، علم الدلالة، تر: مجيد الماشطة وآخرون، جامعة البصرة كلية الآداب، 1980، ص15.

[3] أمية حمدان، الرمزية والرمانتيكية في الشعر اللبناني، وزارة الثقافة، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص25-26.

[4] جيليبر دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص21-22.

[5] ظ: الرحلة الثامنة، المرجع السابق، ص58-62، جان ايف تاييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص322.

[6] نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص455.

[7] وليم رايتر، الأسطورة والأدب، تر: صبار سعدون السعدون، مراجعة: د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1992، ص37.

الدلالي الجديد الذي اكتسبه من دخوله البنية الشعري، فالرمز، أو كلمة الرمز،لا تنفصل عن جذورها الدلالية العامة، بل يتأزر العام مع الخاص" الشعري" لإنتاج دلالتها وإلا فقدت متلقيها، أمّا شعريتها فتأتي من إكسابها دلالات جديدة توحي شيئاً آخر مضافاً إلى دلالتها الأولى.

المبحث الثاني: وظيفة الرمز وضرورته

1- وظيفة الرمز:

يمكن الكشف عن الوظيفة[3] التي يؤديها الرمز في السياق الأدبي بالسؤال عن الحاجة إلى استعمال الرمز، ولاشك في أن جزءا من الإجابة يكمن في سمات الرمز نفسه، بما يحمله من قدرة على الإيحاء، وفعل مؤثر في إغناء دلالة النص، حين يعمل في مجاله الفني الصحيح "فالفن أكثر الميادين التي يحل فيها الرمز محل الأشياء والموضوعات"[4] التي قد تظل واضحة، مكشوفة للإدراك، فتزداد قيمة الرمز وأثره بكونه تعبيراً لاشعورياً قد يمثل الضمير الجمعي[5] أحياناً، فيتجاوز الواقع إلى الإيحاء به، فهو قد " يبدأ من الواقع ولكن لا يرسم لواقع، بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية"[6] فالمبدع به حاجة إلى وسيلة تعبير تنقذه من الخضوع إلى بؤس الواقع المحدود فكان الرمز الأداة التي تستطيع احتمال الحاجات التي يجب وضعها في صياغة فنية تجسد مظاهر التجربة الشعورية وأعماقها "فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية

---

[1] مجموعة مؤلفين، مفهومات في بنية النص، تر: د. وائل بركات، دار معد للطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 1996، ص55.

[2] نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية لبنان، بيروت، ط1، 1982، ص58.

[3] د. صالح هويدي، الترميز في الفن القصصي الحديث، 1960-1980، دارسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1989، ص30-37.

[4] سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، مقارنة وترجمة: د. عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 1994، ص26.

[5] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص58.

[6] د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، 1977، ص140.

التي يعانيها الشاعر، وهي التي تمنح الأشياء مغزى خاصاً، وليس هناك شيء هو في ذاته أهم من أي شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذٍ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها"[1] تبعاً لأثر الشعور في تقديم شيء على آخر[2] وفقاً لمرجعية مهيمنة.

إن توافر الإحساس بالتجربة الشعورية، أو ما ينتج عنها ليس شرطاً كافياً لإيحاء رمزي مؤثر، إذ لابد من ارتباط ذلك بشرط القدرة والموهبة المتقدة، "فالرمز الحي لن يولد في ذهن خامل، أو قليل النمو، لأن صاحب مثل هذا الذهن سيلتقي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث الثابت، ولن يستطيع إيجاد رمز جديد إلا من كان ذا ذهن شديد التوق والتحرق، فما عاد يرى في الرمز المملى عليه ارفع تناغم وتركيز في التعبير"[3] يستطيع أن يجسد ما يجيش في النفس المبدعة من إحساسات، ويستطيع حملها لتصل إلى متلق متفاعل معها باستجابة فنية تعيد تمثيل التجربة[4] والإحساس بها مثلما أحست بها نفس مبدعها. لذا يمكن الاطمئنان إلى أهمية الرمز، وفهم كثرة التعريفات التي وردت عليه كثرة توازي اختلاف زوايا النظر التي تلتقي عند بعض النقاط الرئيسة تتصل بجوهر الرمز وتكوينه، فهو" اقتصاد لغوي يكثف مجموعة الدلالات والعلاقات في بيئة ديناميكية تسمح لها بالتعدد والتناقض ، مقيماً بينها تقنية تواصل وتفاعل، وهو لذلك علاج لنقص المنطق، وضيق البنى التي ترفض التناقض، كما انه علاج لجمود المعطيات والمفهومات الثابتة"[5] فبالرمز يستطيع الأدب تجاوز الثبات، والحد الواحد، إلى التعبير عن أوجه التناقض، أو أوجه الثنائيات الجدلية التي تشمل الوجود الإنساني.

---

[1] د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1972، ص198.

[2] محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام، بغداد، ط1، 1970، ص191-195، د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ب-ت، ص200-214.

[3] الرحلة الثامنة، المرجع السابق، ص59.

[4] ميشيل فوكو، جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السلطاني، عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص20.

[5] د. خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1973، ص191.

2- الرمز والقناع:

القناع من التقنيات الجديدة التي دخلت مضمار القصيدة الحديثة فأعطتها إحدى سماتها الرئيسة، ضمن عملية توظيف الرمز، فالقناع جزء من الرمز، أو هو وجه من وجوه عملية الترميز" ومن الممكن تماماً أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكن الرمز لا يتحول بالضرورة إلى قناع"[1] برغم العلاقة المتينة التي تربط الاثنين معاً.

إن أساس مصطلح القناع "مسرحي لم يدخل عالم الشعر إلا في مطلع هذا القرن [العشرين] ليؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبياً عن الوظيفة التي كان يؤديها في مجال المسرح، وفي الموروثات البدائية قبل ذلك"[2] إذ ارتبط بمعتقدات الإنسان البدائي[3] وممارساته التعبيرية، وقد عاد إلى الظهور في عصر النهضة في مسرحيات تؤديها شخصيات مقنعة لأغراض التنكر والإنشاد الغنائي" وربما كان أول من استخدمه في الشعر بوعي، الشاعر الايرلندي وليم بتلر ييتس " w.B .yeat " الذي استمد هذا المصطلح عبر استقصاء عميق لتقاليد طقوس المجتمعات البدائية"[4].

إنّ أهم وظيفة يؤديها القناع للألبسة إخفاء الشخصية الحقيقية مع إمكان التحدث بلسان من يرمز إليه القناع، أي انه يحقق البعد الموضوعي، ويبتعد عن النزعة الغنائية، وقد كان ت.س. اليوت "[5] T S Eliot " يسعى لتحقيق هذا النزوع، أي استعمال عدة شخصيات أقنعة ليعبر عن

---

[1] د. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1990، ص82.

[2] فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1987، ص250، عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص14-23.

[3] ظ: المرجع نفسه، ص250، ظ: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المرجع نفسه ص03-13.

[4] قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المرجع نفسه، ص250، ادموند ولسون، قلعة أكسل، دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر بين عامي 1870- 1930، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص27-56.

[5] ظ: ت.س، اليوت، ص19-28.

عن فلسفته الخاصة التي شاعت في اغلب قصائده، وبشكل خاص في" الأرض الخراب " و "الرجال الجوف "وغيرها[1]، مما لم يستطع الشعر الغنائي احتماله.

أمّا في الشعر العربي فقد ظهر القناع على أيدي شعراء الحداثة[2]، وكان البياتي من السباقين إلى اكتشاف تقنية القناع، مقترناً بنظر نقدي واعٍ، يستند إلى ثقافة عرّف بها مصطلح القناع، لم يزد عليه الدارسون المتخصصون إلا يسيرا، وظل يدور في الدراسات التي اهتمت به، " فالقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عنه، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، أن القصيدة في مثل هذه الحال عالم مستقل عن الشاعر – وإن كان هو خالقها –لا تحمل أثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي"[3] وإذا كان هناك من شارك البياتي في توظيف هذه التقنية في الشعر من معاصريه، فإنه يقف في المقدمة منهم، بل هو الرائد بينهم[4]، سواء على مستوى السبق الزمني، وما يتعلق به، أم على المستوى الكمي، وما فيه من تنوع في توظيف الشخصيات.

3- غرض القناع:

إذا كان الغرض من القناع تحقيق الموضوعية، وجعل النزوع الذاتي يتراجع عن الواجهة، فإنّ انفصال الشاعر عن ذاته سيتحقق باتحاده برمزه أو قناعه ، فالشخصية / القناع لا يمكن أن تحضر أبعادها كلها في النص، وإنما ستظهر – شاء الشاعر ذلك أم أبى– بإحدى زواياها الأكثر اتفاقاً مع ما يريد الشاعر التعبير عنه، ولذلك تغدو" الشخصية التي تخلق في قصيدة

[1] مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، المرجع نفسه، ص260.

[2] ظ: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المرجع نفسه، ص209.

[3] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، مطبعة دار الكتب، بيروت، 1968، ص35.

[4] ظ: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، المرجع السابق، ص261.

القناع غير مستقلة عن الشاعر المعاصر، لأنها – بتعبير آخر – اتحاد الشاعر برمزه اتحاداً تاماً ولذا ينبغي أن تتوافر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه إلى حد بعيد مواقف الكاتب المعاصر وأفكاره وأزماته وعندها سيكون شخصا القصيدة الشاعر وقناعه شخصاً واحداً"[1] وربما يكفيه هذا ليحقق شيئاً من الموضوعية[2] والميل نحو الأداء الدرامي الذي يمنح القصيدة وجودها، مع القوة في الأداء والتأثير في المتلقي، وغياب أثر الشاعر.

4- ضرورة الرمز والترميز:

أظهر اثر الرمز في الأدب الحديث أنه قد أصبح ضرورة من ضرورات تعبير أكثر فنية حين عجزت الأساليب الصريحة والواقعية عن تعميق اثر الفكرة الشعرية، وإمكان إدراك المتلقي لها بصورتها الدلالية غير المقيدة بحدود الإشارة الحدية، التي تعيق اندماج العمل الأدبي في نظامه الإيحائي[3] الذي هو أصل فيه، والمبدع الحق من يجيد استنباط الرمز المناسب، وتوظيفه ضمن النسج الكلي لنتاجه" فالفن هو أكثر الميادين التي يحل فيها الرمز محل الأشياء والموضوعات"[4].

ومادامت الحاجة قائمة لاكتشاف الرمز، وتوظيفه، فإنها تدعو كذلك إلى تكرار الرمز لواحد لإغنائه ومنحه مزيداً من القدرة على التأثير بإعطائه دلالات جديدة ، ثم الإكثار من الرموز، سواء في العمل الواحد، أم في أعمال الشاعر مجتمعة، وهو ما يوصل إلى جوهر الترميز في استعمال شخصيات التاريخ وأحداثه وأشيائه أو أسماء المدن والأنهار، أو بعض شخصيات

---

[1] د. محسن اطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية للشعر العراقي المعاصر، وزارة الإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص103-104.

[2] عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص57.

[3] د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، ط3، 1987، ص469.

[4] سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة، مقاربة وترجمة: د. عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 1994، ص26.

الأساطير اليونانية والرومانية وغيرها، أو في ما يبتدعه الشاعر من رمز له، يظل يعمل على تعميق أثره، بزيادة سعته، في مجمل أعماله، ليحمل عنه عناء التوصيل، ومهام الأداء التعبيري، ولذلك يكون" الترميز هنا ضرورة بشرية في منح الحال الأولية، البدائية، بعداً جمالياً لم يكن موجوداً في الأصل، أية كلمة حمالة أوجه، ويمكن أن تراها من الوجه الذي تريده، هي شيء واحد ذو دلالات مختلفة"[1] بحسب قدرتنا على التأويل التي تستند إلى ما يمكن أن يمدنا به العمل نفسه من إمكان للتأويل يختلف باختلاف صيغ التلقي إذ لا يمكن أن يكون تطابق تام بين اللحظة الإبداعية وما تستند إليه من مرجعية تاريخية لأن الفنان لا يتقيد بحدود الزمن[2].

5- معنى الترميز:

الرمز وحده لا يجعل من العمل الفني عملا رمزيا، فقد يكون الرمز فاقد القدرة على الفعل والتأثير، لضآلة في دلالته، أو استهلاك لآثره، لذا قد يفقد الترميز قدرته أيضاً إذا اقتصر على كشف عن الدلالات[3] المتنوعة التي تثيرها كلمة تحل في جملة، أو عمل على أنها رمز" فعملية رد المفاهيم وإرجاعها إلى بعضها بعضاً [كذا] ليست هي التفكير، ولا التفكير المؤدي إلى المعرفة أو بناء الحقائق، فالبدائل عن المفاهيم هي الدلالات، والدلالات ليست سوى انساق من الترميز، على ألا يفهم من الترميز كونه ينبأ عن شيء آخر سواه"[4] إذ يتطلب الأمر فحص البنى اللغوية المكونة للعبارات مع الأخذ بالسياق الذي ترد فيه، وإجراء عمليات التحليل الفني الدقيق، ذلك بأن "الترميز هو البناء اللغوي ذاته، الذي لا يمكن التفكير بها إلا باستخدام أجزاء

---

[1] المرجع نفسه، ص19.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الأتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص104/1.

[3] د. صالح هويدي، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، 1960- 1980، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1989، ص07.

[4] مطاع صفدي، إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، ب-ت، ص11.

منه لترمز إلى أجزاء أخرى منه أيضاً، ولا نجاة، أو خروج منه قطعاً"[1] فاللغة تحيل على نفسها بما تتضمنه في بنائها قبل أن تتجه إلى خارجها، ليتحقق معنى الترميز بالاتجاه إلى الداخل، وهذا يعني : أن المعنى، وهو الحصيلة التي تطاردها اللغة ، سيظل بعيداً عن إمكان التحقق ما لم يكن للترميز[2] فعل مؤثر في ذلك التحقق، وبحث الدلالات المتجددة التي يكتشفها التلقي عبر القراءة" فليست الدلالة [أو المعنى] إلا هذا الانتقال من مستوى في اللغة إلى مستوى آخر، من لغة إلى لغة أخرى، مختلفة، فليس المعنى إلا هذه الإمكانية [كذا] في النقل الترميزي" [3]، ولا يعني هذا وجوب امتلاء النص بأدوات الترميز ومقوماته من دون السماح لعناصر أخرى بالولوج، أو المشاركة في بناء النص الأدبي وإنشاء دلالاته، وإنما يعني ارتقاء الترميز ليعطي النص شعريته، عنصراً مهيمناً على العناصر الآخر بالمشاركة في الأداء، فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى، بل تكتفي بالهيمنة عليها، مع احتواء النص عناصر[4] إقناعية أو إخبارية ينبغي أن تذوب في بنية النص في ظل مهيمنته[5] الرئيسة ليأخذ شعريته، وإذا ما توجب على الشعر الاحتكاك القسري بعناصر من خارج سياقه . فالتاريخ مملوء بالأحداث، وتفصيلاته النثرية والسردية، لكنه يمكن أن يكون مصدراً كبيراً للرموز الموحية التي تتجاوز قسرية الزمان وأبعاده، فيتحول إلى وسيلة للشعر[6]، بعد استخلاص أحداث التاريخ من تفصيلاتها، وإعادة سبكها في نص يعتمد الإيحاء، ليصبح قابلاً للقراءة في خارج رسوم التاريخ وضوابطه، وان كان

---

[1] المرجع نفسه، ص11.

[2] تزفيتيان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص30-31.

[3] مطاع صفدي، إستراتيجية التسمية، المرجع نفسه، ص11.

[4] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: د. محمد العمري، منشورات مجلة دراسات سيميائية، أدبية، لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص28.

[5] ظ: الشعرية، المرجع نفسه، ص51، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص28.

[6] أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص18.

هذا لا يمنع إمكان الاستضاءة به في المواقف التي بها حاجة إلى ذلك،[1] فيصبح النص ترميزاً للتاريخ وليس نسخاً له، وهو ما ينطبق على مصادر أخرى يمكن أن يستفيد منها المبدعون في الترميز، حين تجعل رموزاً معبرة، أو الارتقاء بالكلمات ودلالاتها إلى مستوى الرمز ، إذ لم تكن رمزاً، هو ما يفتح باب الانتقاء للإبداع الواعي، ليدخلها في نظام رمزي هو الترميز[2] الذي يتجاوز حدود النظام المنطقي الصارم.

[1] د. علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، وزارة الثقافة، بغداد، 1975، ص146-150.

[2] د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996.

الفصل الثاني: تجليات الأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي

المبحث الأول: الأسطورة عند عبد الوهاب البياتي ومفهومها

1)- الأسطورة لغة واصطلاحا
2)- الرؤيا الأسطورية
3)- التعريف ب عبد الوهاب البياتي
4)- الأسطورة عند عبد الوهاب البياتي

المبحث الثاني: دوافع الأسطورة ووظائفها

1)- دوافع البياتي إلى الأسطورة
2)- وظائف الأسطورة

المبحث الأول: الأسطورة عند عبد الوهاب البياتي ومفهومها

1- تعريف الأسطورة:

أ)- لغة:

ورد في مادة س.ط.ر من لسان العرب السطر والسطر من كتاب العرب هو الصف من الكتاب والشجر والتخيل ونحوها.

والجمع من كل ذلك أسطر وأسطر وأساطير، يقال بنى سطرا وغرس سطرا والسطر: الخط و الكتابة وهو في الأصل مصدر.

والأساطير أباطيل والأساطير: أحاديث لا نظام لها واحدتها إسطار وإسطارة بالكسر وأسطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة بالضم .

وقال قوم : أساطير جمع أسطار، وأسطار جمع سطر، وقال أبو عبيدة جمع سطر على أسطر ثم جمع أسطر على أساطير و سطرها : ألفها وسطر علينا، أتانا بالأساطير[1].

– وجاء ذكرها في القرآن الكريم تسعة مرات بصيغة الجمع مقرونة بلفظة الأولين.

1– سورة النمل قال الله تعالى:" لَقَدْ وُعِدْنَا هَذَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا مِن قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ"[2].

2– سورة الأحقاف:" وَالَّذِي قَالَ لِوَالِدَيْهِ أُفٍّ لَّكُمَا أَتَعِدَانِنِي أَنْ أُخْرَجَ وَقَدْ خَلَتْ الْقُرُونُ مِن قَبْلِي وَهُمَا يَسْتَغِيثَانِ اللَّهَ وَيْلَكَ آمِنْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَيَقُولُ مَا هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ "[3].

3– وقال تعالى:" إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ "[4].

4– وورد أيضا في سورة المطففين الآية نفسها: "إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ "[5].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة4، 2005، ص181، 182.

[2] سورة النمل الآية 68.

[3] سورة الأحقاف الآية 17.

[4] سورة القلم الآية 15.

[5] سورة المطففين الآية 13.

5- وفي سورة ألأنعام: "وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْراً وإِن يَرَوْا كُلَّ آيَةٍ لاَّ يُؤْمِنُواْ بِهَا حَتَّى إِذَا جَاؤُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كفَرُواْ إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ"[1].

6- سورة الأنفال : "وإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُواْ قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاء لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ "[2].

7- وفي سورة النحل: " وإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ قَالُواْ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ"[3].

8- وقال تعلى في سورة المؤمنون " لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا هَذَا مِن قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ"[4].

9- وفي سورة الفرقان قال: " وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلا"[5].

- وجاءت الأسطورة في سورة الطور بمعنى آخر في لفظة مسطور بمعنى مكتوب قال الله تعالى : "وَالطُّورِ كِتَابٍ مَّسْطُورٍ"[6].

ب)- اصطلاحا:

تروي الأسطورة تاريخا ضاربا في القدم يرتبط بعصور خرافية، إلا أنها تتناول الإنسان بوجوده ومصيره مرتبطة بالمعتقدات التي تتناول التعبير عن الحاجات الروحية في أزمنة غابرة، فهي" تعبير رمزي عما يسمى باللاشعور الجماعي لدى الأمة مثلما قال يونغ"[7].

---

[1] سورة الأنعام الآية 25.

[2] سورة الأنفال الآية 31.

[3] سورة النحل الآية 24.

[4] سورة المؤمنون الآية 83.

[5] سورة الفرقان الآية 05.

[6] سورة الطور الآيات 1-2.

[7] رواية يحياوي، شعر أدونيس (البنية والدلالة)، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، دط، 2008م، ص238.

وفي هذا نجد قول القديس أوغستين عن الأسطورة في اعترافاته " انأ أعرف ما هي، ولكن بشرط ألا يسألني أحد عنها، أما إذا سئلت وحاولت أن أفسرها فإنني سأقع في حيرة"[1].

– "إذا كانت الأسطورة عند الغرب اتخذت مفهوما موسعا، وارتبطت بالطقوس الدينية والأفكار المتعلقة بالطبيعة، فإنّ العرب لم يحتفظوا لنا بالأساطير المرتبطة بالطقوس الدينية، فمع القضاء على الوثنية قضي تماما على ما صاحبها من طقوس حركية وقولية"[2].

ومفهوم الأسطورة عند العرب اختلف بشكل أو بآخر عن مفهوم الغرب لمدلول هذه الكلمة، فنجد العرب في تعاملهم مع الأسطورة يحثوهم الكثير من التحفظ والشك والريب في امتدادا جذورها وقيل الأسطورة تعني أحدوثة، وأحاديث.

– "فإذا اعتبرنا الأسطورة حكاية تقليدية مقدسة، مليء بالخرافات التي يتقبلها العقل المنطقي فهي أقرب ما تكون إلى الخرافة لولا أنها مقدسة، أي أنها محل اعتقاد في حين أنّ الخرافة ليست محل اعتقاد من أحد لا من الذي يقصدها ويرويها ولا من الذي ينصب إليها"[31].

ومن خلال هذه التعاريف يبدو أنّ الأسطورة تشبه إلى حد معقول الحكاية والخرافة وتنحدر من موضوعات جديدة تجري فيها أحداث واقعية في زمن مقدس وأبطالها عادة من الآلهة وأصناف الآلهة ويبدو مضمون الأسطورة متعلقا أشد التعلق بالمقدس، فالكائنات الخرافية والآلهة هي التي تصطلح فيها الدور الأساسي.

2- الرؤيا الأسطورية:

يحدث البياتي اندماجاً تاماً بين الأسطورة وبنية القصيدة (التي توحي بتركيبة أسطورية، ومضمون أسطوري، والرؤيا الأسطورية لديه تضع الأسطورة على مستوى العقل الإنساني

---

[1] طاهر بادنجكي، قاموس الخرافات والأساطير، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، طبعة1، 1996، ص11.

[2] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004، ص7.

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي، بيروت، دط، 2005م، ص24.

الخلاق)[1] فقد أنشأ البياتي نصوصاً، أو أجزاء من نصوص خضعت لسطوة الحلم في بناء عالم سحري، عجائبي، ليستفيد من تراث الأسطورة عموماً من دون تحديد ، فهو بناء جديد مستند إلى رؤيا أسطورية قديمة، ومن ذلك ما يظهر في قصيدة (مراثي لوركا)[2]:

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الإنسان في أبوابها الألف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها والدود
يأكل وجهي وضريحي عفن مسدود
قلت لأمي الأرض: هل أعود؟
فضحكت ونفضت عني رداء الدود
ومسحت وجهي بفيض النور
عدت إليها يافعاً مبهور
صحت على أبوابها الألف ولكن النعاس عقد الأجفان
واغرق المدينة المسحورة
بالدم والدخان

فهذه رؤيا أسطورية في بنائها لا تنتمي إلى أسطورة بعينها وتنتمي إلى كل الأساطير، أي إلى روح الأسطورة، وهذا ما يتيح للشاعر التحرك الحر في البناء والانتقال ويسمح له بالبناء والتعبير، فيمزج (العقلاني بالحسي، والديني بالسحري، والتاريخي بالواقعي والعام بالخاص والمنطقي بالخيالي، وهو يسوي في ذلك بين الواقعية العيانية والحقيقة التاريخية والمعطيات

[1] عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الأعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص124.

[2] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001، ص435.

الميثولوجية ويقيم من مادتها جميعاً تفاصيل عالمه)[1] الخاص مع القدرة على الاحتفاظ بالمسافة الفاصلة بين الواقع والأسطورة[2]، فالواقع، أو التعبير عنه غاية، والأسطورة أو التعبير بها، وسيلة وهذا ما يجعل التركيز على الواقع، والعودة إليه، يتخلل بناء الأسطورة ففي قصيدة (الوجه و المرآة)[3] تولد المرأة الأسطورية من المرآة فتظهر فيها وفيها تختفي لتكون رؤيا أسطورية تركت أثرها الرمزي في بنية النص:

العالم الغارق في الغسق

والمرأة الأسطورة

تطلع من نبوءة العهد القديم وبطون كتب الأنهار

ومن رسوم السحرة

على كهوف العالم القديم

تخرج من سرتها وردة شمس الليل والنهار

ولا زورد النار

تمارس الحب مع الضياء والهواء والمطر

تحبل بالبذور والأزهار والثمار

تحتضن المرأة

حالمة بالنهر والحصان والثعبان

وتختفي في قعرها المطموس

عائدة إلى بطون كتب الأنهار

وريشة الساحر في الكهوف

---

[1] صبري حافظ، الرحيل إلى مدن الحلم، دراسات ومختارات من شعر عبد الوهاب البياتي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1973، ص43.

[2] محي الدين صبحي، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1972، ص79.

[3] الأعمال، المرجع السابق، ص485.

تاركة لعبتها الصغيرة

ومشطها المكسور

والق الضفائر الخضراء والشموس

على بساط الغرفة المسحور

يمتد أثر الرؤيا الأسطورية إلى عمق القصيدة، حين تنتقل إليها بحكم التداخل سمات الأسطورة نفسها، وعناصرها البنائية التي تصبح جزءاً مهماً من بيئة القصيدة[1]، ويقترب شكل القصيدة في استفادتها من عناصر الأسطورة من الشكل الأسطوري نفسه (فكل شكل شعري هو موقف رؤيوي من العالم وطريقة في النظر إليه والاقتراب منه)[2] وهذا يظهر أهمية الاقتراب من الأسطورة بمختلف اتجاهاتها وأشكالها وعناصرها، وهذا ما وعاه شعراء الحداثة وفي المقدمة منهم، البياتي.

أما الوجه الآخر فيتجلى في استعارة النص الأسطوري نفسه، وقد أعيد تنظيمه على يد البياتي ليصبح جزءاً مكوناً في البناء، وهذا ما يظهر في قصيدة (مرثية إلى اخناتون)[3] فالأغنية

---

[1] أنظر تفصيل هذه المسألة في: الرحيل إلى مدن الحلم، المرجع السابق، ص15، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين المحور الثالث، إعداد: عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1988، ص49، عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الأعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ب-ت، ص104-107، طراد الكبيسي، مقدمات في الشعر السومري، الإفريقي، الصوفي، وزارة الأعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1971، ص18، طراد الكبيسي، الغابة والفصول، وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979، ص77-80، طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة والإرشاد، مطبعة وزارة الثقافية، دمشق، 1974، ص14.

[2] فاضل العزاوي، بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1974، ص100.

[3] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001، ص515.

التي يرددها العاشق لاخناتون هي نفسها من حيث المحتوى وقد وردت في الأسطورة المصرية يرددها الكهنة لمليكهم[1] فاستفاد منها البياتي – بناء ورؤيا – لوجود التواؤم في الغاية:

- يا أيّها المعبود
- أنت الذي يعيش في الحقيقة
- ممجداً مباركاً قدوس
- تصعد في طفولة النهار
- وموته الفاجع في الكهولة
- من أفق الشرق إلى الغرب على عباب بحر النور والبخور
- متوجاً بزهرة اللوتس والثعبان
- حياً جميلاً خالداً معبود
- وعاشقاً معشوق
- شمس النهار أنت في جلالك العظيم
- وضعتَ نيلا في السماء وصنعتَ منه أمواجاً على الجبال
- تسقط والحقول
- إنك في قلبي ترى مدائن الموت وأهراماتها والبحر والسحاب
- إنك لا تموت
- إنك لا تفنى إلى الأبد
- إنك لا تعطش في سفينة الشمس ولا تجوع
- ولا يدب الشيب في شعرك...

[1] مجموعة مؤلفين، أساطير العالم القديم، نشر: صموئيل نوح كريمر، ترجمة: د. أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة: د. عبد المنعم أبو بكر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص35-41.

3)- التعريف ب : عبد الوهاب البياتي:

من أبرز الشعراء المعاصرين الذين أكدوا على أهمية توظيف الأسطورة في الشعر واتخذوها جسرا لتجسيد الرؤيا الشعرية والأمل في تعبير الواقع، فهو يرى في استخدامها من الناحية البنائية "ضرورة لبناء معمار القصيدة الحديثة، وهي محاولة لتجنب القصيدة الوقوع في المباشرة الغنائية التي تكاد تطغى على الكثير من شعرنا العربي الحديث، وهذا الاستخدام بالنسبة لي، هو نتيجة من نتائج تطوري الفكري والثقافي... وقد اعتمد شعري منذ بدايته على المغامرة الوجودية واللغوية والأسطورية، لذلك ابتعد عن التقريرية والمباشرة والثرثرة"[1]. ومن الناحية المضمونية فهو يرى في استخدامها مطمح ومسعى لتحقيق أهداف أولها الثورة على الفقر والتخلف وقد عبر عن ذلك من خلال ديوانه "الموت في الحياة" حيث يقول فيه "فهو قصيدة واحدة مقسمة إلى أجزاء وأنا أعتبره من أخطر أعمالي الشعرية، لأنّني أعتقد أنّني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه من خلال الرمز الذاتي والجماعي، ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة، عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمة العربية خاصة"[2].

فالبياتي من معظم دواوينه يلتزم بقضية الثورة والإنسان الثائر، فعلى مستوى وطنه العراق نجده يولي أهمية كبيرة للإنسان العراقي الثائر على صور الظلام، كي يخلق غدا مشرقا يموت فيه الفقر ويتساوى فيه الإنسان بالإنسان، وعلى مستوى الوطن العربي يلتزم أيضا بإنسانه الثائر وتأخذ قضيتا فلسطين والجزائر مساحة واسعة من شعره، معبرا عنهما تعبيرا مطلقا يجنح إلى مصاف الرؤيا الشاملة للتجربة الشعرية، معلنا هدف كتباته الشعرية إنّما هو الكشف عن عذابات الإنسان وتمزقاته وقلقه، ومقاومة للموت وتدمير القيم البالية وإحراقها الذي لن يتم إلا في كنف الشخصية الأسطورية ودورها في دفع عجلة الحضارة وإيقاظ روح الثورة في نفس القارئ العربي

[1] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة 279، مارس2002، الكويت، ص59.

[2] خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، 1987، ص33.

المعاصر. وهو ما يؤكده في قوله "فالأسطورة تبدأ من الواقع لكي تتسع، ويتسع أفقها لكي تشمل الزمن الكلي"[1].

أ)- قصيدة حب إلى عشتار: ففي مقطع من هذه القصيدة الموجودة في ديوان "الكتابة على الطين" دلالات فكرية وتصويرية جديدة، حيث لم تعد الكلمات مصطلحات ذات مدلول معجمي جامد بقدر ما أصبحت رموزا لصور حية، تشكل فيها أسطورة "عشتار" محورا لجميع مقاطع القصيدة، يرمز بها إلى موت الثورة والأرض والحضارة، وإيمان الإنسان بحتمية تحقق الانبعاث الذي يقف الإنسان متمنيا عودته بعودة عشتروت من العالم السفلي إلى هذا الوجود حيث يقول في مقطعها الأول:

حَيْثُ تَنْشَقُّ البُذور
ترضَعُ الدِّفء من الأعماقْ، تمتدُّ جذورٍ
لتُعيد الدَّم للنبْع وماء النَّهر للبحر الكبير
والفراشات إلى حفل الورودْ
فمتى عِشْتَار للبَيْت مع العصفور والنور تعودْ؟[2]

الشاعر يأمل إلى تغيير واقع مرير وشعب مقيد بالسلاسل وناس ناموا على الذل، فيتمنى في هذا المقطع عودة الحرية والفرح والأمل للحياة، ولن يأتي الربيع ببذوره ودفئه ونبعه وورود، إلا بالثورة والتضحية، وفي السطر الأخير استفهام موجه إلى شعبه من خلال الذي يأمل أن يكون في مستوى عشتار لبعث الحرية وتحقيق العيش الرغيد.

وما نلمسه في المقطع الموالي هو عدم عودة **"عشتروت"** فيبدأ الشاعر عملية البحث من منفاه، ومن تحت جسور العالم وبين الضفاف المظلمة في عصور القتل والإرهاب، وفناء الآلهة، ومن شدة عذابه وخوفه يتوجه بالدعاء والضراعة طالبا البعث والخلاص، وفي غياب

---

[1] خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث- مقاربات نظرية وتحليلية- (أدونيس، البياتي، درويش، حجازي، السّياب، عبد الصبور)، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007.

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، الجزء الثاني، دار العودة، بيروت، 1972، ص435-436.

عشتروت تصمت رعشة الحياة وبدل أن تذرف السماء مطرا ذرفت ثلجا ودما، ليكتمل مثلث معاناة الشاعر(البعد عن الوطن، الغربة عن قومه، رفض السماء لدعائه) يقول:

وَتَمَزَّقَت ونَادَيتك باسم الكلمة

في عُصُور القتْل والإرهابْ...

ضارعًا أسْأل، لكنّ السَّمَاء

مَطَرَت بعْد صَلاتي الألف ثلجًا ودماءْ.

فمتى تنهل كالنجمة عشتار وتأتي مثلما أقبل في ذات مساءْ

ملك الحُب لكي يتلو على الميّت سِفر الجامِعَة

ويغطي بيد الرَّحمة وجهي وحياتي الفاجِعَة

إلى أن يصل إلى المقطع السابع حيث يقول:

جُعت حتى الموت في كل عصور الانتظار

وتمزقت ببطء من نهار لنهار

وتماسكت وقد زعزعني الدّهر وقبّلتُ قبور الأولياء

وتُراب العاشق الأعظم في أعياد موت الفقراء

فلماذا عقرب الساعة دار؟

عندما ألقت على الجائع عشتارُ الثمار[1].

وإذا ما تتبعنا صورة هذين المقطعين نجدها صورة واحدة تتضمن صراعا بين الحياة والموت والنفي والغربة وبذل الجهد في إعادة عشتار الأم التي تفيض بحنانها على الكون وتساعد المحتاجين، والتي لم يستسلم في البحث عنها إذ أنّ المتتبع لبقية المقاطع يجد أنّ الشاعر قد نجح في إعادتها، ولكن تعود ميتة فتظل الأرض مواتا والفساد منتشرا، ثم نجده قوي الإيمان بعودتها فيكتفي من خلال الرؤيا بتحقيق ما عجز الواقع عن تحقيقه.

[1] عبد الوهاب البياتي، المرجع السابق، ص437-438.

ب)- قصيدة سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام: عشتار رمز الخصب ومصدر الخير تتخذ وجها آخر عند البياتي في مقطوعته التاسعة "العودة من بابل" من قصيدة "سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام" في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي" ففي تصويره لمعاناته ومنفاه وواقع وطنه المرير تصوير لتجربة قاسية، وعواطف مهزومة يحاول أن يجد لها معادلا موضوعيا أو موقفا وسلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه التجربة، فيجد ذلك في الإلهة عشتار، ولكن ليس بصورتها الإيجابية بل يجعل منها العنيدة الرافضة لتلبية النداء حيث يقول:

بابل تحت قدم الزمان
تنتظر البعث، فيا عشتار
قومي امْلئي الجِرار
وبللِي شِفاه هذا الأسدِ الجريحْ
وانتظري مع الذئاب ونواح الرّيح
ولتُنزلي الأمطار
في هذه الخرائب الكئيبة
لكنّما عشتار
طلّت على الجدار
مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب
والصمت والأعشاب[1].

بابل العراق تموت تحت أوضاع مزرية يستنجد الشاعر وينادي عشتار لتبعث المدينة، وتعيد البسمة وتنزل الأمطار، لكن "عشتار" أطلت من صور المدينة، مقطوعة اليدين ملبدة بالتراب عاجزة عن الكلام فتمتنع عن أداء عملها، دون بيان للأسباب، ربما انتظارها "لتموز" لنتوحد معه. وإذا ما أحلنا المقطع الموالي على مخاطب غائب، أو يتجه صوت غائب نحو الحاضر من خلال الالتفات والمناداة، فكأنما يجري استدراج القارئ لإقحامه في التأويل أيضا فيكون طرفا في الجو العام للقصيدة، ويدرك ما أدركه الشاعر من أنّ تغيير الواقع إنّما يستلزم انطلاقه من

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، الجزء الثاني، دار العودة، بيروت، 1972، ص238.

أهله بتوطيد كلمتهم وإتحاد قواهم، وإن لم يكن ذلك فهذا معناه استمرار الخراب والفساد والجدب، حيث يقول:

تموز لن يعود للحياة
فآه ثم آه
بابل تحت قبة الليل، بلا زاد ولا معاد
بلا حنوط، ترتدي عباءة الرماد
صاحت على أطلالها: عشتار !
فصاحت الأحجار
عشتار، يا عشتار، يا عشتار !
تصدع الجدار
وغاب في الخرائب القمر.
وانهمر المطر[1].

4- الأسطورة عند عبد الوهاب البياتي:

"فالأسطورة : مدن العشق، والمدن الفاضلة، هي أحلام، والثوري (ينبغي أن يحلم)، كما ليني، ذلك أنّ الحلم هو لحظة عمل، كما هي الأسطورة، والرمز الأسطوري كما هو لدى البياتي، لحظة من خلق الإنسان خلقا متصلا لذاته، على صورة شعرية، تنيئية نضالية، ولكن دائمة التطلع إلى المستقبل"[2].

– فإن نستعيد أو نعيش لحظات أركادية، ودلمون وبابل وآشور وعشتار وتموز... معنى ذلك أننا نتهيأ لأنفسنا أن نعيش مرة أخرى فجر العالم أي لحظة لخلق فلا يكتفي الإنسان اكتشاف

[1] عبد الوهاب، المرجع السابق، ص239.

[2] طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات دار الثقافة، دمشق، دط، 1974م، ص45-46.

نفسه كجزئي من الكون، حبيس في نسيج قوانينه، بل يدرك قدرته على مفارقته، على القيام بدون مبدع"[1].

– إنّ البطل الأسطوري، الرمز الأسطوري ليس نمطا يتكرر بحرفيته، إنه نموذج يطرح عبر وضع تاريخي معين، أو هو(قضية يطرحها على الإنسان، وضع تاريخي)حيث يؤلف انتصاره إحقاقه (بقضية مسؤولة لحل قضايا عصرنا)"[2].

– لقد اجتهد الشاعر العربي الحديث في الاستفادة من الأسطورة رمزا وبنية ورؤيا، لدفع القصيدة الجديدة إلى مساحات رحبة، كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة والإيحاء الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي وعلى المستوى القوم الإنساني، ويمكن أن نمثل لمحاولة التجديد في استخدام الأسطورة، بما جاء لدى البياتي في (قصائد حب إلى عشتار)، حيث مزج الأسطوري بالصوفي في علاقة تموز بعشتار، أو علاقة العاشق والمعشوق، التصرف وربه، فتموز لا يبحث عن الخصب إلا أنه يبحث عن العشق والغناء في ذات المعشوق[3]".

المبحث الثاني: دوافع الأسطورة ووظائفها

1- دوافع البيّاتي إلى الأسطورة:

أ)- دوافع ذاتية:

يرى بعض النقاد أنَّ غنى عالم البيّاتي الأسطوري والمعرفي غير متناه، ويصعب أن نرى له مثيلا في الشعر العربي – إلا نادراً – مثل المعري في عصره، فهو يضرب في جذور حضارات عريقة ومتعددة. وإنّه يبدو من أكثر الشعراء العرب التصاقا بالأسطورة التي غدت جزءاً بارزاً في بناء قسم كبير من شعره[4]، وربما كان لمنفاه ولغربته التي مات فيها دور في لجوئه إلى الأسطورة، فهو يرى أنّ "النفي والغربة إذا ما طال ما الأمد قد يُلقيان بالفنَّان في رحاب أرض

---

[1] المرجع نفسه، ص46.

[2] طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات دار الثقافة، دمشق، دط، 1974، ص47.

[3] إبراهيم رومانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2003، ص359.

[4] ينظر: الكبيسي طرّاد، المرجع نفسه، ص33.

خرافية، وقد تستحيل العودة منها أبدا"[1]، وكأنّه كان يتحدّث عن نفسه ويتنبّأ بما سيحصل لها في المستقبل، وقد صدقت نبوءته؛ لأنَّ الأسطورة ظلَّت ركنا بارزا في بنائه الشعري، وقضى نحبه في الغربة في دمشق دون أن يحقق حلم العودة إلى وطنه.

ورأى البيّاتي الأسطورة – ولاسيّما أساطير الموت والانبعاث – معادلا موضوعيا لما عاناه وهو صغير:" ولكن الطفل الذي كنته، والذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حُكِمَ عليها بالصمت منذ آلاف السنوات ...فالحياة التي عاشها هذا الطفل كانت أشبه بالموت نفسه، أو بأطلال دارسة مهجورة ولكنّها بلا أساطير. كنَّا نعاني الموت و نتنفَّسه، وكانت المقبرة قبالنا، فلا يمر يوم إلاَّ ونرى الموتى الذين يشيّعون إلى مثواهم الأخير ...فالموت موت الإنسان والحيوان كان أمرا مألوفا لدينا..لقد كان الموت يتربّص بنا في كل مكان"[2]. تعلِّق الباحثة ريتّا عوض على تأثير هذه المرحلة على شعر البيّاتي قائلة :"استطاع البيّاتي في هذه المرحلة بالرمز والأسطورة أن يوحّد بين تجربته الذاتيّة الخاصّة وبين التجربة الإنسانيّة العامّة التي تسكن لا وعيه، وكانت قضيّته الأساسيّة هي الفقر ومواجهة الموت في الريف العراقي حيث عاش طفلا، فالحياة التي عاشها هذا الطفل "البياتي" أشبه بالموت نفسه"[3].

لقد وجد البيّاتي في الأسطورة ملاذا له، يحمّلها همومه وأحلامه، ويغني عالمه الفكري بها، وراح يبحث فيها عن بطل أسطوري يحوّل هذا القشَّ والطين المقدّس بحركة من يده إلى لهب... إلى ثورة... بل إنّني أحلم وأنا أبحث أن يتحوّل هذا الزحام الهائل نفسه إلى هذا البطل الأسطوري– التاريخي[4]. هذا اللهب الأسطوري والثورة المشتعلة في داخله، وإحساسه المرير بزيف المدينة وزيف ساكنيها الذين استعاروا أزياء من كل عصر حتى فقدوا شخصيتهم الحقيقية.

---

[1] عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ط2، بيروت، دار العودة، 1979، ص 23.

[2] المصدر السابق، ص82-83.

[3] عوض ريتَّا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978، ص175.

[4] عبد الوهاب البياتي، المرجع السابق، ص50.

ذلك كلّه دفع شاعرنا إلى البحث عن مدن العشق، والاستعانة بالمدائن الأسطورية وأبطالها للتخلُّص من زيف مدننا المعاصرة، ولتحميلها أفكاره ومشاعره، أو لتكون بين وسائل عدّة تنقلنا إلى عالمه الشعري الذي استطاع البيّاتي من خلاله أن يؤثِّر فينا.

ب)- دوافع فنيّة:

لقد تأثَّر معظم شعرائنا العرب بأمثالهم من الغربيين، ولاسيما ت، س، إليوت، الذين تواصلوا شعريا مع التراث الفكري الإنساني تواصلا موسّعا وعميقا، فبرز في شعرهم في صور متعددة – القناع، والأسطورة، والمونولوج وغير ذلك–، فحذا شعراؤنا حذوهم بغية إكساب الشعر العربي الحديث أبعادا إنسانية وسمات فنية جديدة، ومن هؤلاء الشعراء عبد الوهاب البياتي الذي يرى أنّ المعاناة والصمت والموت والثورة المضادة التي شملت العالم، والرحيل المستمر من منفى إلى منفى، وموت الثائر العظيم جيفارا... هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبّر به، لقد حاولت أن أوفّق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلّب هذا منّي معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنيّة. ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة[1].

ويولي الشاعر الأسطورة أهمية كبيرة في الشعر في قوله:" إنّ الرمز والأسطورة والقناع أهم أقانيم القصيدة الحديثة، وبدونهم تجوع وتعرى، وتتحوّل إلى مشروع أو هيكل لجنة ميّتة"[2]، ويبلور الشاعر هذا الموقف من الأسطورة ويزيد عليه بعد أكثر من عقدين من الزمن حين يقول:"إنّ استخدام الأسطورة ضرورة لبناء معمار القصيدة الحديثة، وهي محاولة إبداعية لتجنيب القصيدة الوقوع في المباشرة والغنائيّة التي تكاد تطغى على الكثير من شعرنا العربي الحديث، وهذا الاستخدام بالنسبة لي هو نتيجة من نتائج تطوري الفكري والثقافي. فأنا باحث دؤوب عن ينابيع الشمس. وقد اعتمد شعري منذ بدايته على المغامرة الوجوديّة واللّغويّة والأسطوريّة، لذلك

[1] المصدر السابق، ص36–37.

[2] محسن اطيمش، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، الجمهورية العراقية: دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات، 301–1982م، ص 121.

ابتعد عن التقريريّة والمباشرة والثرثرة"[1]، فالمثاقفة مع الغرب على المستوى الشعري أعطت شعرنا العربي الحديث ملامح جديدة طوّرته، وأغنته، وتفاوت الشعراء في استفادتهم من ذلك تفاوتا بيّنا، وربما كان البيّاتي من أكثرهم استفادة منها، ومن أكثرهم تطويرا لشعره، محتلا بذلك مكانة بارزة في الريادة من جهة وفي التميُّز من جهة أخرى.

2- وظائف الأسطورة:

تتنوّع نظرة الباحثين إلى وظيفة الأسطورة، فبعضهم يعزو إليها دورا حضاريا، فقد درس بروتسلاف مالينوفسكي الأسطورة من حيث وظيفتها الحضارية، فقال:" إنّها تدعم التقاليد الاجتماعية، وتضفي عليها قيمة كبرى ومكانة عليا بإرجاعها إلى حقيقة ما ورائية سامية، ورأى أنّ الأسطورة ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية، تنظم المعتقدات وتعززها، وتصون المبادئ لأخلاقية وتقوّيها، وتضمن فعالية الطقوس وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان"[2]. هذا المنظور الحضاري الدّيني يؤكده ميرسيا إيلياد في كتابه "ملامح الأسطورة" في قوله:" إنّها تعبّر عن المعتقدات والشرائع، وتبرز شأنها، تصون المبادئ الأخلاقية وتفرض العمل بها، تكفل فعالية الاحتفالات الطقسية، وتقدم القواعد العملية المتصلة بشؤون الحياة اليومية"[3].

ويرى هذا الباحث وظيفة أخرى أساسية:" تتمثل في الكشف عن النماذج المثالية لكل الطقوس ولكل الفعاليات الإنسانية ذات الدلالة"[4]، ويقوم النموذج- على مستوى الفعل والشخصية- بدور هام في الأدب، لأنّه يمثّل القدوة التي تتبع في الحياة.

---

[1] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، عدد279، آذار2002م.ص58.

[2] عوض ريتًّا، المرجع السابق، ص20.

[3] إيلياد ميرسيا، ملامح من الأسطورة، ترجمة: حبيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1995، ص29.

[4] المرجع نفسه، ص14.

وينظر ريتشارد تشيس في كتابه "البحث عن الأسطورة" في وظيفتها، فيرى أنّها تشترك مع الشعر في الوظيفة التطهيرية[1]، ويضيف يونغ إلى جانب الوظيفة التطهيرية وظيفة أخرى معرفية:" بل وظيفتها إعطاء معرفة: الأحلام تعطينا معرفة بأنفسنا"[2].

يُعدُّ استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعدها تأثيرا، ففي ذلك استعادة للرموز القديمة واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي المعاصر، وارتفاع بها إلى أعلى مقام وتحويل للتاريخ إلى لون من الأسطورة؛ فهي تصل بين الإنسان والطبيعة وبين حركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار، وتعين على تصوُّر واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية.

وتُعين الشاعر أيضا على الربط بين الماضي والحاضر، وعلى التوحيد بين التجربة الذاتيّة والتجربة الجماعيّة، وتنقذ القصيدة من الطابع الغنائي، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة. لهذه الأسباب ولغيرها راح الشاعر الحديث يبحث عنها ويعتمدها أنَّى وجدها، لا يعنيه في ذلك منبعها، وأخذ يحمّلها من فكره ومعاناته وتطلعاته، فهي لدى أدونيس للهدم والبناء، لهدم ما هو زائف في حياتنا المعاصرة، ولرسم النموذج البديل كما في أسطورة الفينيق، وهي لفضح زيف المدينة وأهلها، ولتعرية المجتمع وفضحه عند البياتي، وهكذا يوظِّفها كلُّ شاعر تبعا لاهتمامه وتطلعاته.

أ)- الوظيفة الفكريّة:

عانى البيّاتي من العذاب والغربة – بأنواعها– والنفي معاناة هي – مهما كبرت أو صغرت– صورة من صور معاناة البشر، ومن معاناة الإنسان في وطنه، هذا الإنسان الذي يحاول عبثا أن يتخلَّص "من مخلب الوحش العنيد":

✓ عبثا، نحاول– أيّها الموتى – الفرار / من مخلب الوحش العنيد

[1] محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، الجماهيرية العربية الاشتراكية العظمى، 1988، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص112.

- ✓ من وحشة المنفى البعيد / الصخرة الصمّاء، للوادي، يدحرجها العبيد
- ✓ "سيزيف" يبعث من جديد، من جديد / في صورة المنفي الشريد[1] .

الشاعر يومئ إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى المنفى، وإلى اجترار العذاب والتشرّد، واستخدم أسطورة سيزيف للتعبير عن صور العذاب والآلام المتجددة التي يواجهها الإنسان في عصرنا، وكأن معاناة إنسان اليوم هي امتداد لمعاناة إنسان الأمس البعيد "سيزيف"، والتعبير بالفعل "نحاول، وبالفعل يدحرجها العبيد" بصيغة الجمع يجعل من معاناة الشاعر جزءاً من معاناة الإنسان في كل مكان، فهو يعلم أنَّ عالمهم صحارى وسدود، وأنّهم عبيد مستغلُّون، وهنا يتوحّد الجزء بالكل، والخاص بالعام، وتأتي أسطورة سيزيف لتحتضن هذه المعاناة، ولتجعلها امتداداً لبحث الإنسان منذ فجر التاريخ عن ميلاد فجر يوم جديد يحمل معه خلاصه.

وتكون الأسطورة أحيانا للتعبير عن فكرة الانبعاث والتجدّد التي شغلت عدة دواوين، منها:" الذي يأتي ولا يأتي، والموت في الحياة، والكتابة على الطين " والأساطير التي ترمز إليها كثيرة منها: تمُّوز، ولعازر، والمسيح، وأوزوريس، وعشتار، وفينيق، وغيرها، وهذه الأساطير مبثوثة في أشعاره معبّرة عن فكرة الموت في الحياة وعن أفكار أخرى، ففي قصيدته "مرثية إلى أخناتون" تظهر هذه الفكرة جليّة واضحة : يا أيّها المعبود / أنت الذي يعيش في الحقيقة / ممجَّدا مباركا قدُّوس / تصعد في طفولة النهار / وموته الفاجع في الكهولة / من أفق الشرق إلى الغرب على عباب بحر النور والبخُّور / متوَّجا بزهرة اللُّوتس والثعبان / حيًّا جميلا خالدا معبود / وعاشقا معشوق / شمس النهار أنتَ، في جلالك العظيم /وضعت نيلا في السماء، وصنعت منه أمواجا على الجبال / تسقط والحقول / إنك في قلبي ترى مدائن الموت وأهراماتها والبحر / والسحاب/ إنك لا تموت / إنك لا تفنى إلى الأبد / إنك لا تعطش في سفينة الشمس ولا تجوع / ولا يدبُّ الشيب في شعرك أو تنفى إلى أصقاع / موت النور/ تحترق السماء من أجلك والنيل على غدائر الأرض / وفوق صدرها الحنون / يلثم أطرافك في جنون يفيض بالسحر وبالغموض/

[1] عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج1، ط2، بيروت، دار العودة، 1979م، ص261.

يمنح معشوقاته الجواهر الحمراء / والنار والنجوم والأطفال / يحمل أوجاعي إلى البحر وحزن البشر الفانين[1] .

إنَّ البيّاتي يسكب على النشيد من روحه ومن أوجاعه وأوجاع البشر الفانين، ويحيل الإله إلهاً جديداً، وعاشقاً امتلأ قلبه بحب الحق والخير والجمال، ولذا فإن شاعرنا منفي من محيط الآلهة الطغاة مثل بروميثيوس– سارق النار–، ومثل أخناتون قائد أول ثورة ثقافية في التاريخ القديم، ومثل أوزوريس الذي مزّقه الطغاة إرباً إرباً، ونثروا لحمه .فاستخدام الأسطورة – هنا– تعبير عن استمرارية الحياة ولا نهائيتها، قد تتبدل، ويجري عليها التطوير والتحوير في أثناء سيرورتها، ولكنها لا تتلاشى؛ لأنّها جزء راسخ في الطبيعة وفي فكر البشر[2].

وقد عبّر الشاعر في ديوان " الموت في الحياة " من خلال الرمز الذاتي والجماعي عن القلق الروحي والمادّي، قلق الإنسان الباحث عن تغيير مصيره، وواقعه المر :مملكة الموت على أسوارها الحرّاس / يرنّق النعاس / عيونهم، فلتُفتح البوَّابة / وليدخل الغالب والمغلوب / فالفجر في الدروب / عمّا قريب؛ يوقظ الحرّاس / ويقرع الأجراس[3].

إنَّ مملكة الموت أسطورة وردت إلينا من الحضارات القديمة، وهي عندهم في العالم السفلي، لها عالمها المختلف عن عالمنا، أمّا عند البيّاتي فتتحوّل إلى مدينة معاصرة، غلب النوم أهلها،" وتساوى الغالب والمغلوب أمام الموت والعقم واليباس، وحين جاء ...الإنسان المعاصر ظلَّ عريان أمام السُّور، ولم يستطع دخول العالم، والتمتّع بخيراته"[4]، ولكن خطوات الفجر قادمة لإيقاظهم: " والبيّاتي يريد هنا أن يزاوج بين حقيقة الموت وحقيقة الحياة في عصرنا الراهن. فالجميع * يأخذهم الموت ...الغالب والمغلوب ...ولكن الفجر حين سيأتي، فلن يكون إلَّا فجر المعذَّبين والمظلومين ...ومع هذا التفسير المبسّط نحسّ بإيحاءات عميقة تتركها الكلمات في

---

[1] المصدر السابق، ج3، ص 128.

[2] طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الثقافة، دمشق، دط، 1974م، ص40.

[3] البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص214.

[4] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1986م، ص256.

وجداننا، وربما يكون من الأفضل أن لا نعبّر عنها"[1]. تبدو مساحة الأمل في رؤيا البياتي في المقطع الشعري واسعة، برزت من خلال "الأبواب المفتوحة، ومن الفجر الذي يملأ الدروب، و من الحراس الذين سيستيقظون، و..." ويلاحظ –هنا– أنَّ الشاعر حوّل الواقع إلى ما يشبه الأسطورة، فهو يحدثنا عنه بلغة أسطوريّة واضحة.

وفي ديوان" الموت في الحياة "استطاع أن يعبّر عن قلق الإنسان ومعاناته، وأن يحقق فيه بعض ما كان يطمح إليه:" فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي، ومن خلال الأسطورة والشخصيّات التاريخيّة القديمة والمعاصرة، ومن خلال فكرة الثورة التي هي عبور من خلال الموت، ومن خلال وحدة الزمان والموت في الحب، عبَّرتُ عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمّة العربيّة خاصّة، ومن خلال مرآة نفسي أنا أيضا، كما حاولتُ أن أنفذ و أغوص إلى أعماق التراث العربي والإنساني؛ لأجد فيه السِّمات الدالَّة والملامح والوجوه والأقنعة ذات الدلالة المتجدّدة؛ وقد وجدتها"[2].

إنّه يغوص إلى أعماق التراث الإنساني باحثا عن الرموز الأسطورية وغيرها التي تساعده في إبراز إمكانية انتصار الحياة على الموت، وتحقيق العدالة بين البشر، ففي قصيدة "النبوءة"[3] يظهر التراث الإنساني حاضراً، فقد جمع فيها البيّاتي بين الأسطورة اليونانية، والمثل العربي: تأكل الحرّة ثدييها إذاجاعت وفي أرض الملوك الفقراء/زهرة الدفلى على جدول ماء /تتعرّى في حياء /وأنا أكتب فوق الطين ما قال المغنِّي للمساء /وأعرِّي الكلمات /وتعاويذ البغايا الكاهنات/وأرى نهر دم يصبغ مرآة وجوه الملكات/ورحيل العربات/في سهوب الشرق والنار وصمت الكائنات/آه من عري سماء الكلمات/تحتها أرقد قشًا، مومياء/صامتاً أنتظر البعث ألوف السنوات/حاملاً موتي معي، جوّاب آفاق، بلا زاد وماء/كلَّما غيَّر مجراه الفرات/رقدتْ في قاعه روحي مع الصلصال والعشب حصاة /آه من يجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن في كل زمان /و مكان/.

---

[1] أحمد يوسف داوود، لغة الشعر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980، ص31.

[2] البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص42.

[3] المرجع السابق، ص421.

يتناص المقطع الشعري السابق مع المثل العربي المشهور:" تجوع الحرّة ولا تأكل بثديها" بأسطورة "دفنة" الحورية الرائعة الجمال، التي هام بها "أبُّولون"، ولاحقها حتى كاد أن ينالها، فاستحالت بمعونة الإلهة شجرة غار[1]. ويرمز الماء في الفكر الأسطوري إلى التطهير الذي يحفظ للإنسان عفته [2] ف "دفنة" التي استحالت إلى زهرة على ضفاف المياه حافظت على عفتها، وعفة من أراد اغتصابها، وأعتقد أنّ هذه الرمزية كانت حاضرة في فكر الشاعر حين أنشأ هذا النص. يوحي فضاء القصيدة بالجوع والاغتصاب، وعجز الإنسان – الشاعر– عن تجاوز هذا الفضاء المرعب، ومع ذلك فهو ينتظر ألوف السنوات، ويجمع أشلاءه، ونذوره،وندوره التي بعثرها رجال الدين في العصور كلِّها.

وتخرج الأسطورة أحيانا عن حدودها الفردية والقطرية لتشمل الإنسان بغض النظر عن انتمائه المكاني، لأنّ " العالم الذي نعيشه اليوم عالم يكتنفه التناقض، ويعمه الاحتجاج، وتتسع فيه ثغرات الحراب، وتؤطره المدنية بهالة من القوانين والأنظمة التي تحدُّ من حرية الإنسان وتكبِّل طوقه إلى معانقة طبيعته السمحة تنشد البساطة والاطمئنان فراحت العلاقات تتدهور، وأضحى كل شيء يقاس بمعيار مادي، وأضحى الإنسان متغربا في واقعه إذ لم تعد العلاقات التي كانت تنبض بالوجدان حميمة دائمة، إنّما احتواها التناقض والتذبذب، وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم متضاد يشكو الأرق والتبرم"[3]، وكأنّ الأسطورة محاولة من الشاعر لاسترداد بعض الأشياء التي فقدناها، فتبدو" وكأنّها لم تفقد إطلاقا، ولكن بوسعنا بذل المحاولة لوعيها والإحساس بوجودها وأهميتها"[4]، فتصبح الرؤيا شاملة ومتَّسعة ومصوَّرة حالة القهر والرعب التي

---

[1] ينظر: عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزّاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص255.

[2] ينظر: فراي، نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة: حنا عبود، ط1، حمص، دار المعارف، 1987، ص50.

[3] علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ط2، بيروت، دار الرائد العربي، لبنان، 1985، ص19.

[4] شتراوس كلودليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي الحديدي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1985، ص09.

يعانيها العالم في أيّامنا نتيجة أعمال لا إنسانيّة يرتكبها الطغاة الذين يتحدّث عنهم، ويرى شاعرنا نفسه جنديا يشارك البشريّة في كفاحها ضدَّهم :قاتلتُ مع
الإسكندر الأكبر في فارس لكنِّي / مع ا لمراكب –الطيور– أبحرتُ إلى زماننا هذا: معي / شهادة التطعيم والبطاقة الشخصيّة/ الأنهار كانت ترتدي أكفانها / رأيت "نيرود" مع الهنود في مذابح "الأنديز" في/ مطارح القارّة حيث الجوع والإنجيل والمنشور في / الشوارع العارية المسالخ– السجون / حيث المدفع– الدبابة –البيان في الإذاعة الجريدة الصفراء / يُنهي دورة الفصول / يَلوي عنق الوردة، /قاتلتُ مع الإغريق في مجاهل الشرق، / وقعتُ، وأنا أمارس السحر، أسيرا، / فتعلَّمتُ من الأنهار: كيف أحمل النار إلى زماننا هذا /وأصطاد لك الفراشة الوعل –الغزال– القمر/ المنجِّمون احتشدوا في مدن الطفولة /الحلَّاج كان بقميص الدم مصلوبا / وكان قائد "الزنج" على الفرات يُنهي لعبة الخليفة / الأبلهِ، لكن ملوك المال والبترول في.. "الأنديز" / حيث الجوع والإنجيل والمنشور / كانوا يقتلون باسم عجل الذهب الطغاة في كل العصور/حامل القربان ألقى وردة في النهر / قال: اشتعلي أيّتها الأنهار في القارة باسم الفقراء/ حامل القربان، قال: اشتعلي أيتها القارَّات[1].

إنَّ معاناة البيّاتي جزء من معاناة البشر أينما كانوا وعذابه بعض من عذابهم؛ لذا نراه يضع يده في أيديهم لمواجهة طغاة هذا العالم، ويضمُّ صوته إلى أصوات الأحرار في كل مكان من أجل مكافحة هذا الطغيان. الأسطورة –هنا– أغنت التجربة الشعرية بما أضفت على النص من إيحاءات، وربما كان لمعاناة البشرية منذ الأزل حتى أيامنا هذه دور في مدِّ الباحث عن الكرامة والحريّة بالطاقة والإرادة والعزيمة على إكمال دربه. وكأنَّ البيّاتي يريد أن يقول لنا: "إنّ طغاة العالم الجديد مثل طغاة العالم القديم، ولكن بأقنعة ولغات وأغنيات جديدة، ولكي يسهل اكتشاف هؤلاء ينبغي أن نعرف أولئك... ذلك أنَّ تاريخ وملامح الطغاة يكاد يكون واحدا ... ولكن بصور مختلفة وأساليب متعددة ...ولهدف واحد هو الخروج من/ دوائر الأصفار /إلى التحقُّق

[1] البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج3، ص356–357.

الإنساني"[1]، وهنا يشكّل تاريخ النضال ضد الاستبداد والظلم سلسلة متكاملة موغلة في القدم، فمعادلة الظالم والمظلوم، والسارق والمسروق وغيرها هي النضال ذاته من أجل قضيّة واحدة، هي القضاء على الظلم والظالمين، ولكن تأتي في صور متعددة.

ويحدِّثنا الشاعر في قصيدة أخرى عن مدينة – لا يسمِّيها– ملأها الأوغاد الذين استنفذوا طاقة أبنائها، وهؤلاء الأوغاد يذكِّرون الشاعر بإله المال في الميثولوجيا اليونانية:

- "مامون" والدولار يدعمه – بإزائها– والفكر والعدم
- وصبيّة تبكي، ومركبة يسطو على حوذيِّها خدم
- وأرى بغايا ينتحبْن على حب تدوس رفاته قدم
- وعيون شحَّاذ ملوَّثة ودما يسيل، وباعة وجموا
- من أين؟ والأمطار تحجبهم عنَّا وسقف الليل ينهدم
- إنَّا هجرناهم وليس لنا في أرضهم بعثٌ، ولا رمم[2]

إنَّ المدينة والأوغاد –عنوان القصيدة– اللذين يحدثنا الشاعر عنهما غير محدَّدين؛ مما يجعل حديثه هنا متجاوزا حدود الزمان والمكان؛ لينطلق إلى رحاب البشرية جمعاء، وتأتي أسطورة/ مامون /إله المال في الميثولوجيا اليونانية لتعمِّق تجربة الشاعر، ولتزيدها غنى وشمولية، ولتؤكِّد أنَّ نضال الإنسان عميق في بعده الزماني، و مستمر حتى تحقيق أهدافه.

ويلاحظ – هنا – أنّ الأسطورة مقحمة على بناء القصيدة، ولم يستطع الشاعر أن يجعلها جزءا ملتحما في نسيجها، وهذا ينسجم مع طبيعة المرحلة الزمنية التي صدر فيها ديوان" أباريق مهشمة "عام 1954 حين كان البياتي في مرحلة مبكرة جدا في التعامل مع الأسطورة.

ويتخذ شاعرنا الأسطورة أحيانا وسيلة لإيصال أغراضه السياسية إلى القارئ بغية تجنب مضايقات السلطة التي كان يقف في وجهها – شأنه في ذلك شأن معاصره السياب –، ولإثراء تجربته السياسية، فالأسطورة رمز يحمّله آراءه في السياسة وأهلها.

---

[1] طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الثقافة، دمشق، دط، 1974، ص20.

[2] البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج1، ص195.

إنَّ المنفى الذي عاشه نتيجة الأحداث التي طغت عليها سحب سوداء في بلاده دفعه إلى استخدام أسطورة سيزيف؛ ليشير إلى حالة الاضطهاد التي يعاني منها الإنسان العربي عامة، والعراقي خاصة: عبثا نحاول أيُّها الموتى الفرار / من مخلب الوحش العنيد / الصخرة الصمَّاء للوادي يدحرجها العبيد/ سيزيف يُبعث من جديد من جديد / في صورة المنفي الشريد[1].

يرى د .غالي شكري أنَّ: "الوحش هنا ليس هو القدر أو لغز الوجود، وسيزيف ليس هو البشرية الضائعة... إنَّ الشاعر يومئ إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى النفي والتشريد والموت، بينما الوحش العنيد ما يزال يتربَّع على عرش السلطة في ذلك الوطن المعذَّب"[2].

فقد "التزم البياتي قضية الإنسان الثائر في الوطن العربي؛ لأن الإنسان العربي في كل مكان يواجه مسؤولية النهوض بالحضارة العربية وبعث أمجادها بالثورة. وقد كان لقضيتي فلسطين والجزائر أهمية خاصة في شعره"[3].

وفي موضع آخر تتحوّل أسطورة صلب المسيح إلى رمز سياسي، يذكِّر بقضية فلسطين، فالصليب يتحوَّل إلى حدود أُقيمت بين الأقطار العربيّة:

"يافا" يسوعك في القيود / عارٍ، تمزِّقه الخناجر، عبر صلبان الحدود / وعلى قبابك غيمة تبكي، / وخفَّاش يطير/ يا وردة حمراء، يا مطر الربيع / قالوا وفي عينيك يحتضر النهار/ وتجفُّ، رغم تعاسة القلب، الدموع، / قالوا: "تمتّع من شميم،/ عرار نجد، يا رفيق"/ فبكيتُ من عاري/ فما بعد العشيَّة من عرار / فالباب أوصده "يهوذا" والطريق/ خالٍ، وموتاك الصغار/ بلا قبور، يأكلون/ أكبادهم، وعلى رصيفك يهجعون[4].

فيسوع الذي صُلب على أرض فلسطين في الماضي، يُصلَب مثله –الآن– آلاف البشر، ويسوع الذي تعذّب وعانى يعاني مثله إنسان آخر في أيامنا هذه وعلى الأرض نفسها. يلتقي

---

[1] المصدر السابق، ص261.

[2] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ط1، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1978، ص151–152.

[3] عوض ريتًا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والشر، 1978م، ص155.

[4] البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج1، ص283.

الصليب مع الحدود في أنّهم سبب معاناة الإنسان في الماضي والحاضر، لقد جعل من الصليب معادلا لآلام الإنسان على مرِّ الزمان، كما يلتقي البطلان المعذَّبان – ماضيا وحاضرا– في المعاناة وعلى الأرض نفسها التي كانت شاهدا على هذه الآلام البشرية، وتأتي الأسطورة –هنا– لتربط بين معاناة البشر على مرِّ العصور. وهكذا يستمرُّ الطغاة في طغيانهم، ويستمرُّ الثوَّار في ثوراتهم. ويوظِّف أسطورة صلب المسيح في قصيدة "العرب اللاجئون" للحديث عن معاناة الفلسطيني اللاجئ بأسلوب يتَّسم بالسخرية والغضب.

ب- الوظيفة الجماليّة:

يرى د. عبد الرضا علي أنّ جماليات الأسطورة في الشعر العربي الحديث متعددة أبرزها: التداعيات، والمونولوج الدرامي، والديالوج – المحاورة–، مما يجعلها تضفي استمتاعا إنسانيا على من يقرأ الشعر[1]، ومما يضفي جمالا على القصيدة التي تتبنى الأسطورة قدرة الشاعر على الإسقاط على الواقع المعيش، وقدرة الأسطورة على تجاوز السياق التاريخي الذي ولدت فيه إلى سياق تاريخي جديد، فهي كما يقول هانز ميرهوف: " نسق لا زماني، وهي لا زمانية في كونها حاضرة أبدا كتذكير دائما بالعود الأبدي للشيء نفسه"[2].

وإنّ استخدام البياتي للأسطورة في شعره أمده بطاقات جديدة غذَّته وأغنته، فصارت أكثر تكثيفا، وأكثر إيحاءًا دون أن يشكِّل ذلك – غالبا– عبئا عليها، يقول البيّاتي في قصيدته "هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي" التي برزت فيها أسطورة الموت والانبعاث: عبثا تصرخ فالليل طويل/ وخطا ساعاته في مدن النمل حريق / كلَّما نادتك عشتار من القبر ومدّت يدها، / ذاب الجليد / وانطوت في لحظة كلُّ العصور / وإذا بالليل ينهار وتنهار السدود / وإذا بالميِّت المدرَج في أكفانه يصرخ كالطفل الوليد / بعد أن باركه الكاهن بالخبز وبالماء الطهور / آه ما أوحش

[1] علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ط2، بيروت، دار الرائد العربي، لبنان، 1985، ص92 ومايليها.

[2] اطيمش، محسن، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات، 1982م، ص122.

ليلاتي على أسوار آشور / مع الموت وأوراق الخريف / وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد / ميِّتا أُبعث في درع الحديد / أيُّها الثور الخرافي الذي فوق دخان المدن الكبرى / يطير[1].

يريد أورفيوس إعادة حبيبته عشتار – آلهة الخصب– إلى الحياة وهو مستعدٌّ للتضحية بكل شيء من أجل إعادتها، ومعروف أنّ "أورفيوس" لم يستطع إعادة عشتار. إنَّ انتقاء البيّاتي لهذه الأسطورة دون غيرها من الأساطير التي تتضمّن أبطالا فائزين: "ليدلُّ على مجاهدة وفجيعة تبلغ حدَّ اليأس أو تكاد. اليأس من أن تبعث حضارة هذه الأمّة مرّة أخرى بعد كلِّ المحاولات والتضحيات في هذا السبيل"[2]. يتساوى الشاعر مع "أورفيوس" في عمليّة البحث :"أورفيوس" يبحث عن "عشتار" والبيّاتي يبحث عن ميلاد إنسان جديد. شأنه في ذلك شأن الإنسان المعاصر الذي يريد إعادة حريته، و إعادة حقه في حياة كريمة. إنّ التكثيف في المقطع السابق يظهر على المستوى الفكري، فالإنسان منذ أتى إلى هذا الكون يبحث عن حريته، وعمَّا يحافظ على كرامته، وما يعانيه في زماننا هذا سبقه إليه أجداده وآخرون كثر، وكأن مسيرته – ماضياً وحاضراً– واحدة. وعلى مستوى المكان فإنّ العراق – الآن– المناضل من أجل العدل والكرامة هو امتداد للعراق الموغل في القدم الذي احتضن شخصيات أسطورية باحثة عما يبحث عنه الآن. إنّ هذا التوحّد في القصيدة على مستوى الفكر والزمان والمكان يغنيها ويمدُّها بطاقات من الإيحاء والتكثيف وغيرهما، ساعدت الأسطورة في إبرازها مساعدة كبيرة.

وتعيدنا لغة الأسطورة في شعرنا العربي الحديث، وفي شعر البياتي إلى أجواء تاريخية أسطورية، يقوم التشكيل اللغوي بدور واضح في ذلك. يقول البياتي في المقطع الثاني من قصيدته "قصائد حب إلى عشتار: "نبتت لي أجنحه /وأنا أحمل من منفى إلى منفى تعاويذ الملوك السَحرَه /وزهور المقبره/ وعذابات الليالي الممطره /مثل ماء النهر من تحت جسور العالم المشحون /بالحقد، تلمَّست الضفاف المظلمه /وتمزّقت وناديتك باسم الكلمه /باحثا عن وجهك

[1] البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص430.

[2] صبحي، محيي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980، ص313-314.

الحلو الصغير /في عصور القتل والإرهاب والسحر وموت الآلهه /وتمنَّيتك في موتي وفي بعثي وقبَّلتُ قبور /الأولياء /وتراب العاشق الأعظم في أعياد موت الفقراء /ضارعا أسأل، لكنَّ السماء /مطرتْ بعد صلاتي الألف ثلجا ودماء /ودمى عمياء من طين وأشباح نساء /لم يَرينَ الفجر في قلبي، ولا الليل /على وجهي بكاء /فمتى تنهل كالنجمة عشتار وتأتي مثلما /أقبل في ذات مساء /ملك الحب لكي يتلو على الميِّت سفر الجامعه /ويغطِّي بيد الرحمة وجهي وحياتي الفاجعه[1]/ يلاحظ قارئ المقطع عبارات تضعنا في أجواء أسطورية: "نبتت لي أجنحة، وتعاويذ الملوك السحرة، والضفاف المظلمة، وموت الآلهة" وغيرها، وهذا واضح جدا في قصائده التي تتضمن الأساطير .وهذه اللغة الأسطورية التي اهتمَّ بها البياتي برزت أيضا في قصائد ليست الأسطورة جزءا من بنائها، كما في قصيدته "ديك الجن"[2]. التي تظهر فيها عبارات تضعنا في عوالم أسطورية: رأيتُ ديك الجن في الحديقة السرِّيه /يضاجع الجنيَّه، تعود للأعماق، تموت في جزائر المرجان، /فالشاعر – هنا – لا يبني قصيدته من أسطورة بعينها، والإفادة الأسطورية "إضفاء جو أسطوري أو حالة شبه أسطورية على موضوع القصيدة، إن الشاعر – هنا – يوشك أن يكون صانع أساطير أو حكايات غريبة، هي أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع، وهو وإن لم يرق إلى هذا تمام الرقي إلا أنّه استطاع أن يشعر القارئ بوجود تلك الغلالة الأسطورية في قصيدته"[3]. وغير كثير في شعره[4].

ولا يكتفي البياتي بذلك وإنما يتجه إلى لغة الأسطورة نفسها جاعلا منها لغة لقصائده، فتبدو ظاهرة التناص واضحة جلية فيها، وتظهر كأنّها كتابة جديدة للأفكار التي وردت في الأسطورة،

---

[1] البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، ص437-438.

[2] المصدر نفسه، ص255.

[3] اطيمش، محسن، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي لمعاصر، المرجع السابق، ص149.

[4] ينظر: البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج3، قصيدة "عن وضّاح اليمن والحب والموت"، التي تسيطر عليها عبارات أسطورية كثيرة ص27.

يقول بعد حديثه عن موت أنكيدو في قصيدته "مراثي لوركا"[1] مخاطبا "جلجامش" على لسان صاحبة الحان: لن تجد الضوء ولا الحياه / فهذه الطبيعة الحسناء / قدَّرت الموت على البشر/ واستأثرت بالشعلة الحيَّة في تعاقب الفصول/ ومن يقرأ ملحمة جلجامش سيجد صاحبة الحان وهي تمنعه من متابعة رحلته في البحث عن الخلود تقول: إلى أين تمضي يا جلجامش؟/ الحياة التي تبحث عنها لن تجدها./ فالآلهة لمَّا خلقت البشر./ جعلت الموت لهم نصيبا./ وحبستْ في أيديها الحياة[2]. إنَّ التناص واضح بين نص الشاعر المذكور ومقطع الأسطورة، ويلاحظ في النص أيضا التكثيف الأسطوري، فقد اجتمع فيها أربع أساطير: أسطورة "جلجامش" ولقمان، وعائشة، – عشتار–، والعنقاء، دون أن يثقل ذلك القصيدة، ويلاحظ أيضًا التنوُّع في مصادرها الذي أغناها فكراً وفناً.

وتتعمَّق علاقته بالأسطورة وتترسَّخ في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي" الصادر عام 1982 م، وما يليه من دواوين شعريَّة، فتظهر العوالم الأسطوريَّة جلية فيها، وشاعرنا يذهب إلى أبعد من ذلك في تحويله الواقع المعيش إلى أسطورة، وهو–هنا– يخلق أساطيره، و" ينشئ الأسطورة الجديدة ...يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفرديّة المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانيّة العامّة ذات الطابع الأسطوري"[3] فكثيرا ما يمزج الأسطورة بالواقع، ويحوِّل التاريخ–بأشخاصه وحوادثه ومدنه– إلى ما يشبه الأسطورة، فتتحول شخصية الإسكندر الكبير، والمعري، وعمر الخيام، وغيرهم إلى أبطال أسطوريين، لا يختلفون عن غيرهم من الشخصيّات الأسطوريَّة الحقيقيَّة.

ويعيد الأسطورة أحيانا أخرى إلى واقعها الأرضي الحقيقي الذي ولدت فيه، فيبدو التاريخ ماثلا أمامنا كأنّه جزء من حاضرنا، كما في قصيدته "أغنية" التي مطلعها "يافا يسوعك في

---

[1] المصدر نفسه، ج2، ص344.

[2] فراس السوَّاح، كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش، ط1، قبرص، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987م، ص187–188.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، بيروت، دار العودة، ودار الثقافة، 1972م، ص 217.

القيود" السابقة الذكر حين أرجع قصة صلب المسيح إلى أرض فلسطين التي ولد، ونشأ، وترعرع فيها.

الخاتمة

الخاتمة:

يمكن إجمال نتائج هذا البحث في الآتي:

1- بدأ الرمز لدى البياتي في حقبة مبكرة، فكان بسيطا، محدود الدلالة، يتصل بالتعبير عن هموم ذاتية، وعاطفة متقدة، لشاب يبحث لنفسه عن وجود، أ وقرار في عالم قلق، مضطرب.

2- أستمد الرمز، في هذه المرحلة، غالبا، من الظواهر المادية، وقد كان الرمز مفردا، كالباب والجدار، والليل والنهار، والماء والنار، للتعبير عن إحساس بثقل العالم المحيط، وكان تكرار هذه الرموز ظاهرا في نصوص مختلفة، فيها ركاكة، وقلة أحكام في البناء، وقد تكون الانفعال والعاطفة، وقلة الخبرة الفنية اللازمة، من أسباب ذلك.

3- قلل البياتي من استعمال الرمز حين عمر نفسه، وشعره، في المجال السياسي، ومال إلى التصريح، وإن اعتمد الرمز، فإنّ الرمز يجيء واضحا، مكشوفا، مستمدا في أغلبه من الواقع السياسي والفكري السائد في مرحلة صعود المد الشيوعي، والاشتراكي عامة، وقد عاد البياتي عن ذلك، إلى توظيف الرمز، بعد خيبته، فيما أعتقد.

4- اتجه البياتي إلى التوسّع في استعمال الرمز، حين اكتشف تقنية القناع، وذلك بتوظيف الشخصيات، أو الأحداث المستمدة من الأسطورة والدين والتاريخ والأدب والواقع، وهي مصادره الرئيسية، ليزداد عدد الرموز لديه، وقد حاول أن يتماهى مع أقنعته، وإن غلبت ذاته أحيانا.

5- غلب لدى البياتي الاستفادة من رموز الحضارات الأخرى، قبل أن يميل إلى استعمال الرموز العربية، فقد بدأ مع بروميثيوس وسيزيف، من حيث أنهم شخصيات أسطورية، من دون الولوج في سياق الأسطورة نفسها. ثم تطور الأمر لديه إلى الاستفادة من حياة

الخاتمة:

6-الشخصية كاملة، وهذا ينطبق على رموزه الأجنبية، كانطباقه على رموزه العربية كالمتنبي وأبي فراس المعري..

7- لم يقيّد البياتي نفسه، أو شعره، بحقيقة الرمز، فقد أباح لنفسه التصرف بالرموز بما يقدم خدمة لغرضه التعبيري الذي يريد له الوصول، والتأثير في المتلقي، ولذلك تفقد رموزه خصائصها، أو بعضا منها، حين تلج في سياقه الشعري، لتكتسب صفات وملامح جديدة، هي من صنع البياتي نفسه، فضلا عن أنّ هذه الرموز تخضع للزاوية التي يختارها الشاعر حين يستعملها لتعبّر عن أكثر من دلالة، ولذلك بما يضيف إليها من ملامح أو علاقات.

8- تتحرر رموز البياتي من انتماءها، ومن قيود الزمان والمكان لتظهر في خلق جديد إذ يتصرف الشاعر كما يشاء له بناءه الفني بالرمز، أو بما يحيط به من بيئة وزمان، لذا لا تحتفظ الرموز، غالبا، بأصولها التي انبثقت منها، وإن ضلت محتفظة بدلالة الرئيسة التي عرفت بها أحيانا.

9- غالبا ما يحدث الشاعر تداخلا بين رموزه، أو تحولا في الرموز نفسها من رموز أخرى، متجاوزا بذلك حدود الزمان، فينتقل الرمز القديم إلى الرمز الحاضر، ليكتشف عما فيه من سوء، وهذه هي غايته الرئيسة من الترميز، وغالبا ما يصيب التحول الرمز نفسه، باختلاف الحقب الزمانية التي تحكم النص، أي أن الرمز الواحد يظهر بصور مختلفة بحسب المراحل التي يمر بها الشاعر.

10- لم يكتف البياتي بما استمده من رموز من بيئات مختلفة، وإنما عمد إلى ابتكار رموز لها أثر في حياته، فوظفها للتعبير عن حاجاته، وقد راق له أمر الرموز المبتكرة هذه فتمادى في مدها بالطاقات التعبيرية، لتكون مميزة له من بين شعراء جيله.

الخاتمة:

11- مثلت الرموز الأنثوية نسبة مهمة قياسا إلى بقية الرموز، سواء ما كان مستعارا من بيئة أخرى، أم ما كان مبتكرا، ولعل بعضا من ذلك يرجع إلى أسباب ذاتية، تتصل بميل الشاعر نفسه إلى هذا الأمر، وأخرى موضوعية تتصل بأماكن الرمز الأنثوي في التأثير واحتمال الدلالة.

12- يوغل البياتي في الترميز أحيانا حتى ليكاد يغمض على المتلقي معرفة المقصود، إذ يغرق نصه في بيئة الرمز، سواء كانت أسطورة أم تاريخا مستفيدا من الأنساق البنائية التي يعتمدها النص، فإن كانت أسطورية جعل الأسطورة خطابا لنصه، وإن كانت تصوفا استعمل الخطاب الصوفي نفسه، مغيبا، في أثناء ذلك، الغاية التي أنشئ النص من أجل بيانها.

13- ينطلق الترميز من لحظة شعور الإنسان بافتراقه عن محيطه، أو شعوره بالتقاطع مع واقعه، وتزيد الظروف الموضوعية من شدة الحاجة إلى استعمال الرمز حين يفقد التصريح إمكان الظهور والتأثير.

14- أوجد الترميز نوعا من العلاقة بين الذات والموضوع، فقد كانت الرموز التاريخية والأسطورية وغيرها، تتجه من الموضوع إلى الذات، ومن الذات إلى الموضوع، في تمازج بين الاثنين، وبين أثر كل منهما في الآخر، فأتاح لكل منهما التعبير بقوة عن الآخر.

15- أعطى الترميز النص فرصة الاحتفاظ بدلالتين معا في أقل تقدير، دلالة الخطاب السائد في النص، ودلالة محايثة تعبر عن الواقع الذي يقاربه النص، وهي الدلالة المقصودة، ولا يوصل إليها إلا بفهم خطاب النص، وما حول النص.

16- أتاح الترميز للنص الانفتاح على أكثر من دلالة باختلاف التأويل، وهو مالا تجاريه به التقنيات البلاغية الأخرى، فالتشبيه مقيد بالعلاقة بين أركانه، والكناية مرتبطة

الخاتمة:

17- بالمكنى عنه، والاستعارة محكومة بالعلاقة بين أطرافها، وليس الترميز كذلك من حيث القيد، إذ يمكن للرمز أن يحتمل من التأويل مالا يحتمله سواه.

18- عاد البياتي، حين تقدم به العمر، ولم تعد قبضته تحكم الصنعة، إلى التقليل من استعمال الرمز، واعتماد التصريح، لكن مكنته الفنية التي بلغت النضج، وتجاوزته، أتاحت له تجاوز بعض ما كان عليه التصريح من سوء في حقبته المبكرة

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ **القرآن الكريم:**

❖ **المؤلفات:**

- إبراهيم روماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1986.
- إبراهيم روماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2003.
- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط المكتبة الإسلامية، القاهرة، مصر، ج2، ط1، 1972م.
- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ب–ت.
- إحسان عباس، جمعتها: د. وداد القاضي، من الذي سرق النار؟، خطرات في النقد والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مادة رمز، مجلد 5، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة1، 1863.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة4، 2005.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في مجالس الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981.
- ادموند ولسون، قلعة أكسل، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية والنشر، بيروت، ط2، 1979.
- ايليا الحاوي، الرمزية والسيريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1983.
- أدونيس، زمن الشعر، دار الكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

قائمة المصادر والمراجع

- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الأتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.
- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- أ. أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة، مطبعة مصر، 1961.
- أ. كوندراتوف، أصوات وإشارات دراسة في علم اللغة، نقله: ادور حنا مديرية الثقافة العامة، بغداد، ب–ت.
- امية حمدان، الرمزية والرمانتيكية في الشعر اللبناني، وزارة الثقافة، دار الرشيد، بغداد، 1981.
- النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكوليردج، تر: عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، 1971.
- الحداثة، تحرير: مالكم براد بري وجيمس ماكفارلين، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، مطبعة الحرية، 1987.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين المحور الثالث، إعداد: عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1988.
- جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ، 1998م.
- جان ايف تاييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

قائمة المصادر والمراجع

- جون ماكوين، الترميز، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المامون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية، بغداد، 1998.
- جون لاينز، علم الدلالة، تر: مجيد الماشطة وآخرون، جامعة البصرة كلية الآداب، 1980.
- ج. روبرت بارت اليسوعي، الخيال الرمزي لكوليردج والتقليد الرومانسي، تر: د.علي العاكوب، مراجعة: د. خليفة عيسى الغرابي، معهد الانتماء العربي، ليبيا، دار الكتب الوطنية.
- جيليبر دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991.
- جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1990.
- جبرا، إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967.
- هيفر ومحمد علي ديركي جمالية الرمز الصوفي، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.
- وضع النقد من النقد الجديد إلى البنيوية، ترجمة صبار سعدن السعدون، دار الشؤون، بغداد، 1990، "الموسوعة الصغيرة".
- وليم رايتر، الأسطورة والأدب، تر: صبار سعدون السعدون، مراجعة: د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1992.
- حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1986.

قائمة المصادر والمراجع

- طاهر بادنجكي، قاموس الخرافات والأساطير، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، طبعة1، 1996.
- طراد الكبيسي، مقدمات في الشعر السومري، الإفريقي، الصوفي، وزارة الأعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1971.
- طراد الكبيسي، الغابة والفصول، وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
- طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة والإرشاد، مطبعة وزارة الثقافية، دمشق، 1974.
- يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، دراسة نقدية، جامعة بغداد، مطبعة الأديب، بغداد، 1978.
- كارل غوستاف، يونغ وجماعته، الإنسان ورموزه، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984.
- محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز لقراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الطبعة1، 1430هـ، 2009م، عالم الكتب الحديثة، دار إربد، الأردن، الطبعة1، 1431هـ، 2010م.
- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1973.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، 1977.

قائمة المصادر والمراجع

- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام، بغداد، ط1، 1970.
- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، دار نويار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996.
- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي، بيروت، دط، 2005م.
- محسن اطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية للشعر العراقي المعاصر، وزارة الإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982.
- محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م.
- محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، الجماهيرية العربية الاشتراكية العظمى، 1988.
- محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1986م.
- مالك المطلبي، الموقف الشعري إلى أين؟، وحوار مع عبد الوهاب البياتي، مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1969.
- ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في شعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الحيلاوي، القاهرة، 1970.
- ميشيل فوكو، جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السلطاني، عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

قائمة المصادر والمراجع

- مطاع صفدي، إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، ب–ت.
- مجموعة من الكتاب الروس، موسوعة نظرية الأدب، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1986.
- مجموعة مؤلفين، إعداد: د. سهام الفريح، بحوث في اللغة والأدب، مكتبة المعلا، الكويت، ط1، 1987.
- مجموعة مؤلفين، الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار الحرية، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1973.
- مجموعة مؤلفين، مفهومات في بنية النص، تر: د. وائل بركات، دار معد للطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 1996.
- مجموعة مؤلفين، أساطير العالم القديم، نشر: صموئيل نوح كريمر، ترجمة: د. أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة: د. عبد المنعم أبو بكر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
- ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، اريد، الأردن، الطبعة1، 2011م.
- نورتروب فراي، تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، دار العربية للكتاب، ليبيا، طرابلس، 1991.
- نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة: حنا عبود، ط1، حمص، دار المعارف، 1987.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية لبنان، بيروت، ط1، 1982.

قائمة المصادر والمراجع

- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، 1960.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
- سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة، مقاربة وترجمة: د. عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 1994.
- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة1995م.
- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، الثقافة العامة، بغداد، ب–ت.
- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001.
- عبد الوهاب البياتي، الديوان، الجزء الثاني، دار العودة، بيروت، 1972.
- عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ط2، بيروت، دار العودة، 1979.
- عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 1432هـ- 2001م.
- عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

قائمة المصادر والمراجع

- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة 279، مارس2002، الكويت.
- عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الأعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ب–ت.
- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978.
- عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1972.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، بيروت، دار العودة، ودار الثقافة، 1972م.
- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1990.
- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، وزارة الثقافة، بغداد، 1975.
- علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ط2، بيروت، دار الرائد العربي، لبنان، 1985.
- عوض ريتًا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.
- فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1987.

قائمة المصادر والمراجع

- فاضل العزاوي، بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1974.
- فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004.
- فراس السوَّاح، كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش، ط1، قبرص، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987م.
- صالح هويدي، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، 1960–1980، دارسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1989.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، ط3، 1987.
- صبري حافظ، الرحيل إلى مدن الحلم، دراسات ومختارات من شعر عبد الوهاب البياتي، اتحاد الكتاّب العرب، دمشق، 1973.
- ر. م. البيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة: جورج طرابيشي، عويدات، بيروت، ط2، 1980.
- روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1971.
- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشاة المعارف بالإسكندرية، ب–ت.
- شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، دت.

قائمة المصادر والمراجع

- شتراوس كلودليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي الحديدي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1985.
- تزفيتيان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1973.
- خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث- مقاربات نظرية وتحليلية- (أدونيس، البياتي، درويش، حجازي، السّياب، عبد الصبور)، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007.
- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ط1، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1978.

❖ **المجلات والمنشورات:**

- إيلياد ميرسيا، ملامح من الأسطورة، ترجمة: حبيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1995.
- أحمد نهيرات، الشخصيات في ديوان عبد الوهاب البياتي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها ن العدد26، سنة2013.
- أحمد يوسف داوود، لغة الشعر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980.
- السعيد بوسقطة، الرمز في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث، عنابة، الجزائر، ط2، 1429هـ- 2008م.
- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: د. محمد العمري، منشورات مجلة دراسات سيميائية، أدبية، لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1989.

قائمة المصادر والمراجع

- طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات دار الثقافة، دمشق، دط، 1974م.
- محي الدين صبحي، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1972.
- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، مطبعة دار الكتب، بيروت، 1967.
- رواية يحياوي، شعر أدونيس (البنية والدلالة)، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، دط، 2008م.
- خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، 1987

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر

إهداء

مقدمة..... أ

المدخل..... 02

الفصل الأول: تجليات الرمز في شعر عبد الوهاب البياتي.....

المبحث الأول: الرمز ومستوياته..... 12

1/ مفهوم الرمز لغة واصطلاحا..... 12

2/ مستويات الرمز وتوظيفها..... 15

3/ الرمز في النقد الحديث..... 36

4/ الرمز والمدرسة الرمزية..... 39

5/ الرمز والقصة الرمزية والترميز..... 41

6/ الرمز والعلامة والإشارة..... 43

7/ الرمز والسياق..... 45

المبحث الثاني: وظيفة الرمز وضرورته.....46

1/ وظيفة الرمز..... 46

فهرس المحتويات

2/ الرمز والقناع..... 47

3/ غرض القناع..... 49

4/ ضرورة الرمز والترميز..... 50

5/ معنى الترميز..... 51

الفصل الثاني: تجليات الأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي.....

المبحث الأول: الأسطورة عند عبد الوهاب البياتي ومفهومها..... 55

1/ الأسطورة لغة واصطلاحا..... 55

2/ الرؤيا الأسطورية 57

3/ التعريف ب عبد الوهاب البياتي..... 62

4/ الأسطورة عند عبد الوهاب البياتي..... 66

المبحث الثاني: دوافع الأسطورة ووظائفها..... 67

1/ دوافع البياتي إلى الأسطورة..... 67

2/ وظائف الأسطورة..... 70

الخاتمة..... 85

قائمة المصادر والمراجع..... 90

فهرس المحتويات

الفهرس..... 102

الملخص.....

الملخص

الملخص

تناولت الدراسة موضوع " الرمز والأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي "، حيث حملت لمحة عن تعريف الرمز والأسطورة ودافعها وتوظيفها في بعض النماذج، فالرمز والأسطورة عند البياتي والذي يعد رائد من رواد الشعر العربي الحديث، الذي ساعدته الظروف التي ترعرع فيها، وحفزته على توظيف الرمز والأسطورة وقد استخدم رموزا متعددة منها الشخصيات التراثية والتاريخية والدينية، والرموز الأنثوية ورموز الموت والحياة دون أن ننسى الرموز السياسية، وكل هذه الرموز وظفها البياتيتوظيفا فكريا لخدمة أغراض سياسية واجتماعية وللتعبير عن قلق الإنسان وخوفه ومعاناته.

كلمات مفتاحية:

1/ الرمز 2/ الأسطورة 3/ الشعر 4/ عبد الوهاب البياتي

Summary

The study deal with the topic of "The Symbol, the legend in the Poety of Abdul wahab Al-Bayati", as it carried an overview of the the definition of the symbol and the myth, its motive and its employment in some models. He used multiple symbols, including the heritage, historical and religious personalities, the female symbols and the symbohs of death and life without forgetting the political symbols.

Key words:

1/ Symbol 2/ The Legend 3/Hair 4/ Abdul Wahab Al-Bayati