في جمالية النّصّ الشّعري
قراءة في قصيدة "الحريم" للبيّاتي

د / سامية عليوي
جامعة قالمة

الملخص :

يتناول هذا البحث بالدّراسة جماليات النّصّ الشّعري، بحيث تختلف مواطن الجمال في النّصوص الإبداعية من قارئ إلى آخر؛ فقد تكون الخاصّية التي توفّر لنا مقدارا من الجمال، فكرة أو أسلوبا أو صورة أو إيقاعا. وقد حفلت قصيدة "الحريم" للبيّاتي بصور جمالية مختلفة، حيث اعتمد الشّاعر تقنيّاتٍ عدّة منها: التّداعي، واللّغة الخاصّة التي تميّز كتاباته، والصّور الشّعرية المختلفة، والموسيقى. وقد برع البيّاتي في استخدام تقنيّة التّداعي، باعتماده على مخزون ثقافي مكّنه من العودة إلى أساطير تحفل بالتّحدّي والثّورة، كما لجأ في سبيل التّأثير على السّامع إلى لغة الحياة اليومية تأثّرا بإليوث، ثمّ استخدم الصّوَر الجزئية التي نقلت القارئ إلى جوّ الصّراع وثورات الحريم في المشرق العربي. كما جاءت الموسيقى مكمّلة للصّورة التي عرض الشّاعر من خلالها أنّات الحريم وآهات المكلومين مؤيَّدا بإيقاعات بحر الكامل.

Résumé :

Ce document a pour but l'étude esthétique du texte poétique, où varient les signes esthétiques dans le texte créatif d'un lecteur à un autre, et les propriétés qui nous fournissent un montant de beauté peuvent être, une idée ou une méthode ou une image etc … ; le poème "El harem" d'El Bayyati est bourré de différentes images esthétiques. Le poète a adopté plusieurs techniques: la langue qui caractérise ses écrits, les diverses images poétiques et la musique.
Le poète s'est basé sur sa grande culture (légendes de défi, et mythes de révolution). Et pour avoir une influence sur le lecteur, il a utilisé la langue de la vie quotidienne en imitant Iliot, puis en utilisant des images partielles qui ont emporté le lecteur à l'atmosphère des conflits, et les révolutions des « harem » à l'orient. Et en tant qu'image de complément, la musique nous porte la souffrance des harems.

مقدّمة:

يختلف الإحساس بالجمال من قارئ إلى آخر لأنّه ليس شيئا ملموسا كما أنّه ليس ثابتا في النّص، وإنّما يتعدّد بالتّفاعل بين النّاظر (القارئ) والمنظور إليه (النّص)، فالقارئ والسّامع والمشاهد ينظرون إلى شيء واحد (نصّ، قطعة موسيقية، بناء معماري..) لكنّ أحكامهم الذّوقية تتفاوت وتختلف حسب تفاعل كلّ واحد منهم مع هذا الشّيء (النّظرة لا تكون واحدة للشّيء الواحد).

والتّشكيل الجمالي هو تلك الخاصّية الفكرية التي يفيض بها خيال المبدع، على أنّه ليست هناك مقاييس معيّنة يمكن تحديد الجمالية في النّص الأدبي من خلالها، كما أنّه لا يمكن للأديب أو الفنّان أن يدرك مواطن الجمال في نصّه كي يرشد القارئ إليها، ذلك أنّ الجمالية ترتبط أصلا بما يتوفّر عليه القارئ من قدرات ذوقيّة وبصيرة نافذة تمكّنه من استبطان مكوّنات النّص الجمالية.

جمالية النّص الشّعري:

التّشكيل الجمالي في النّص الأدبي (الشّعري) غاية فنّية نبيلة لا يدركها إلاّ من أوتي حاسّة ذوقية وتجربة شعرية واعية، سواء كانت هذه الجمالية مجسّدة في عبقرية أسلوب الشّاعر أو في أدواته الفنّية التّعبيرية.

لكنّ النّاقد حين يحكم بالقبح أو الجمال على الشّيء، فإنّه لا يحكم حسب أشياء في نفسه فقط، وإنّما بحسب قوانين خارجية تلقّاها عقله أيضا، ومراعاة هذه القوانين من شأنها أن تُحدث المتعة. فما وافق هذه القوانين الطّبيعية يكون مقبولا في الصّورة، وما خالفها يكون مرفوضا. ويكاد ذلك يكون مرتبطا بمدارس علم النّفس الحديثة، وبصفة خاصّة التّحليل النّفسي من خلال تأكيد "فرويد" الخاصّ على غريزة الحياة في جانبها الجنسي، خاصّة المرتبطة باللّذّة وإشباعها، وغريزة الموت باعتبارها ترتبط أكثر بالشّعور بالألم.(1) ومهمّة الفنّان أن يوفّر هذه القوانين الطّبيعية لإبداعاته حتّى تكون مقبولة.

ويمكن أن تكون الخاصّية التي توفّر لنا مقدارا من الجمال، فكرة أو أسلوبا أو صيغة أو طريقة في التّعبير، لذلك سنحاول استخراجها وتبيان مدى مساهمتها في صنع

نوع من التّماسك والانسجام من حيث معنى النّص ومبناه العام، الشّيء الذي يولّد فينا نوعا من الإحساس بالمتعة الجمالية عند قراءة النّص الشّعري.

ويمكننا الوقوف على مواطن الجمال في النّص بتتبُّع حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة فيما بينها، وكذلك من حيث أنّ هذه العناصر تنسج في حركتها أنساقا من العلاقات المتنوِّعة « فالجمال مكمنه النّسيج وقدرة العناصر على توليده نسقا متميِّزا ينهض بالبنية، ويصل بها إلى نمذجة النّظام وإلى وضعه على مستواه الصّافي الشّفاف حتّى الخفاء واللاّحضور، أو حتّى الإيهام باللاّنظام أو بالعفوية ».(2)

لذلك، سنحاول الوقوف على أهمّ الأساليب التي أعطت قصيدة "الحريم" صبغة جمالية، مركّزين على أربعة منها رأينا أنّها مهمّة جدّا لارتباطها بالرّموز الأسطورية، زيادة على وظيفتها الجمالية، وهي: التّداعي، اللّغة الشّعرية، الصّورة الشّعرية، والموسيقى.

1 – التّداعي: لارتباطه بالذّاكرة والحلم، وما يختزنه اللاّشعور حيث تتجمّع الصّور البدائية المشتركة لدى

الإنسانية كلّها، ويسمّيها يونج النّماذج العليا *.

2 – اللّغة الشّعرية: وهي اللّغة الأولى التي عرفها الإنسان، حيث ضمنت اللّغة الشّعرية – وحدها – للأساطير استمراريّتها – بدءا بهوميروس وهيزيود –.

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

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

أولا – التّداعي:

يشبّه "فرويد" الإبداع الفنّي بالحلم حين يفلت من الرّقابة، فتكون فيه الصّورة رمزية لها باطن وظاهر. ويصرّح بأنّ « الرّمزية ليست خاصّية من خواصّ الأحلام

فحسب، بل من خواصّ التّفكير اللاّ شعوري » (3)، فالرّمز بمعناه الواسع في التّحليل النّفسي، ما هو إلاّ تصوير غير مباشر للأفكار والرّغبات اللاّ شعورية. وقد عدّه "فرويد" أحد ميكانيزمات تفسير الأحلام، فأفرد له مبحثا مطوّلا في كتابه تفسير الأحلام بعنوان « التّصوير بواسطة الرّموز في الأحلام »، فأشار إلى العلاقة الثّابتة بين عنصر الحلم وتأويله فسمّاها العلاقة الرّمزية (La relation symbolique)، فتأويل الأحلام من وجهة نظر نفسانية تستند إلى دعامتين أساسيتين « أولاهما تداعيات الحالم، وثانيهما يتعلّق بتأويل الرّموز »(4)، كما أكّد "فرويد" على ثبات العلاقة الموجودة بين الرّمز والفكرة المرموز إليها، وهذا الثّبات لا يلاحظ في الأحلام وحدها، بل أيضا في أعراض اللاّ وعي الأخرى من مثل الأساطير والفلكلور والدّين...

وتكتسي تقنية التّداعي– التي تتمثّل في الصّور والأفكار اللاّشعورية الجمعية الموروثة من تراث الأسلاف –حسب يونج – أهمية كبرى في إضفاء مسحة جمالية على معمار القصيدة الحديثة، وتشترك الرّومانسية ومدرسة التّحليل النّفسي في النّظر إلى اللاّشعور باعتباره « مصدر الصّورة من صور الحقيقة الواقعية، وأنّ أسلوب التّداعي الحرّ السّائد في التّحليل النّفسي يمثّل نمطا آخر من أنماط الصّوت الباطن الذي نادت به الرّومانسية ».(5)

فهذه الصّور تلوح من بعيد – حسب يونج – غامضة وراء التّجربة الحاضرة وتؤثّر تأثيرا خفيا في النّفس(6)، فاللاّ شعور الجمعي الذي هو مكمن الموروث من تاريخ البنية العقلية البشرية بكلّ ما يمثّله هذا الموروث من الأساطير البدائية والمكوّنات الدّينية والخرافية، يتكوّن من وحدات يسميها "يونغ" بالأنماط الأولى (Archétypes) وهي عبارة عن « صور كونية توجد منذ أزمنة بعيدة الغور، وتعود إلى حين كان الشّعور الإنساني مرتبطا بالكون متوحّدا فيه، عن طريق التّرميز والأسطرة، وهذه الصّور النّمطية هي التي تصل الإنسان بجذوره الأولى فيظلّ مرتبطا بأرضه وجنسه وأسلافه »(7). إنّ هذه الأنماط الأولى المكوّنة للاّشعور الجمعي، هي مجموع الأساطير التي تركها الإنسان البدائي وتبقى مخزونة في ذهن الإنسان، في عصور مختلفة وبين شعوب مختلفة مهما ارتقى الإنسان في سلالم التّقدّم والمدنية. والإنسان حسب هذا الطّرح يجد نفسه مرغما على إعادة إنتاج هذه الصّور البدائية بصيغ متشابهة « وهذا التّشابه في الرّموز

الأسطورية والأحلام، كما يبدو في عصور وبين شعوب متباعدة، هو أكبر دليل عند يونغ على وجود اللاّشعور الجمعي »(8).

والنّتيجة التي يمكن استخلاصها من خلال اهتمام التّحليل النّفسي بنظريات الرّمز والبلاغة بصفة عامة، أنه كشف عن العلاقة الموجودة بين عمليات التّرميز الأدبي وترميز الأحلام، كما أنّ الاعتماد على تقنية التّداعي كوسيلة للكشف عن طبيعة الرّموز مكّن من تدعيم الأبحاث التي يقيمها علم النّفس في مجال الذّاكرة والتّلقّي... ومن المعترف به في مجال تحليل الخطاب الأدبي أنّه استفاد كثيرا من الكشوف التّجريبية لتقنيات التّحليل النفسي خاصة عند مدرسة "لاكان (Lacan)" التي تهتم بالأبنية اللّغوية كأساس للتّحليل والتّفسير.

ومن جهة أخرى فإنّ التيار الرّمزي قد يتوافق مع اتّجاهات علم النّفس في الإقرار بأنّ الصور التي يملكها الإنسان وتمدّ الأشياء بوجودها لا تمثّل الحقائق سوى تمثيلا نسبيا على نحو ذاتي فردي، ومن هنا فإنّ عنصر العودة إلى الذّات الإنسانية التي طالما اهتمّ بها الرّمزيون لها ما يبرّرها في الأبحاث النّفسية التي اهتمّت باللاّ شعور بوصفه تعبيرا عن النّفس ورغباتها اللاّواعية.

والتّداعي الذي سنتناوله بالدّراسة هو القائم في الأساس على التّداعي المعنوي للكلمة المفردة مع ما يوحي به هذا التّداعي في ارتباطه بالصّور الشّعرية – خاصّة – حيث تبرز التّفاصيل، فتحيلنا مفردة واحدة على جملة من التّراكمات الأسطورية والتّراثية التي لا تبدو لنا إلاّ إذا تعمّقنا أكثر داخل هذه النّصوص، وأمسكنا بالخيط الذي يقودنا إلى جوهرها(9).

فعند قراءتنا لقصيدة "الحريم"، نجد مجموعة من التّداعيات، ففي:

« ويظلّ فارسها يغنّي تحت شرفتها طوال اللّيل، آلاف الحريم

يولدن ثمّ يمتن عند الفجر، إلاّ أنت يا حلمي الجميل !

على وسادتنا، طوال اللّيل، يا حلمي الجميل !

وعمائم خضر، وصيّادو الذّباب

يخمّسون "قصيدة عصماء" في ذمّ الزّمان

وقبور موتاهم وحانات المدينة والقباب

وسحائب الأفيون والشّرق القديم

ما زال يلعب بالحصى والرّمل

ما زال التّنابلة العبيد

يستنزفون دم المساكين الحزانى الكادحين

على وسائد من عبير

ويزاولون تجارة القول المزيّف والرّقيق »(10)

فكلمة "الحريم" توحي بزمن معيّن هو عصر "ألف ليلة وليلة"، حيث النّساء وكيدهنّ ودهاؤهنّ، وحيث التّحلّل والبذخ وأسواق الجواري، وهذه الصّورة تستدعي صورة أخرى هي صورة العذارى العشتارات اللاّئي كان شهريار يطيح برؤوسهنّ عند الفجر – بعد أن يستهلك شبابهنّ ويمتصّ أنوثتهنّ –، وهذه الصّورة بدورها تستدعي صورة الرّجل الشّرقي عابد النّفط والمال "العمائم الخضر"، والعمائم الخضر أو السّلاطين – أصحاب القروش والكروش والعروش – ورثة الأرض بمن عليها، تستدعي صورة شعراء البلاط "صيّادو الذّباب الذين يخمّسون القصائد العصماء"، وهذه الصّورة بدورها تستدعي الحانات وسحائب الأفيون – لتخدير الشّعوب–، وهذه الصّورة تستدعي صورة استغلال الرّاعي لسذاجة الرّعية، حين يغرق النّاس أو الرّعية في الملذّات وتُصبح عقولهم مخدّرة، يتسنّى للسّادة أن يستنزفوا دماءهم وأن يمتصّوا عَرقهـم، وهـم في قصورهم المنيفة، وعلى الفُرُش المخملية الوثيرة، يبيعون ويشترون، ويهدّدون ويندّدون وهم عاجزون عن قتل ذبابة، منغمسين في ملذّاتهم، تاركين شعوبهم تغرق في وحل عجزهم وذلّهم المتوارث. ليمتزج صوت الشّاعر هنا بصوت العالم والمجتمع العربي الذي يرزح تحت نير هؤلاء الحكّام الخونة المتخاذلين. وتزداد الصّور جلاء في المقطع الموالي من القصيدة:

« ما زال (هولاكو) و (هارون الرّشيد)

ولم يزل (فقراء مكّة) في الطّريق ..

وقوافل التّجار والفرسان والدّم والحريم

يولدن ثمّ يمتن عند الفجر في أحضان (هارون الرّشيد) ..» (11)

ويندفع صوت الشّاعر من جديد، حيث يجلب الشّيء نقيضه، وحيث تتشكّل المتضادّات، حيث يريد الشّاعر التّأكيد على فكرة واحدة هي خضوع العرب وتخاذلهم:

– فـ "هولاكو" يقتل / وهارون الرّشيد غارق في ملذّاته وبذخه.

– فقراء مكّة مشرّدون في الطّريق / وقوافل التّجار وشحنات الأموال والخيرات في أيدي السّادة.

– الفرسان المقاتلون / الحريم الضّعيفات.

وهذا هو حال البلاد العربية، اعتداءات خارجية تتهدّدهم، في حين يظلّ حكّامهم غارقين في الأوحال إلى الأذقان. وبلادهم تنام على بحار من البترول والخيرات الطّبيعية، في حين تظلّ شعوبهم تتسوّل الرّغيف ويقتلها الجوع والحرمان، وتفترش الطّرقات وتستظلّ بسقف السّماء، وتستضيء في الدّجى بالبدر والشّموع.

هكذا تتداعى الصّور في ذاكرة الشّاعر، ليعلن احتجاجه واحتقاره لهذه البلاد التي تقتل أبناءها ليعيش الأسياد، وتخنق مواهبها لتطيل الأقزام.

ثانيا – اللّغة الشّعرية:

الشّعر تشكيل لغوي جميل، لا يمكن للشّاعر أن يكون شاعرا إلاّ به، ذلك أنّ الأحاسيس والمعاني تظلّ جامدة ما لم يدعمها بناء لغوي خاص، ولا يمكن لموضوع كالأسطورة أن يجد سبيله إلى المتلقّي إلاّ عبر بناء لغوي يتجاوز مرحلة التّوصيل إلى مرحلة الإبداع. فاللّفظة هي التي تفصح عن تجربة الشّاعر، وقدرته على اختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية، فهي التي تحدّد شخصية الشّاعر وأفكاره، وهي التي تعبّر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه من خلال عملية التّشكيل.

غير أنّ اللّغة بهذه الأهميّة، لا تكون حكرا على الشّاعر في زمن ما ينشئها، ويختصّ بها من دون غيره، بل هي امتداد لتراكم لغوي خصب أساسه هذه الأمّة العربية الممتدّة عبر قرون من الزّمن، والمؤيّدة بلغة القرآن التي أمدّت هذا التّراكم اللّغوي بكثير من التّطوُّر والنّماء المصحوبين بالتّقديس والاحترام.

ولكلّ شاعر معجمه الخاصّ، ذلك أنّ لكلّ إنسان إحساسه الخاصُّ برموز اللّغة وألفاظها التي ترتبط لحظة بلحظة مع ظلال عديدة ترسخ في النّفس تبعا للأحداث الخاصّة التي تمرّ بها، والتّأمّلات اللاّشعورية التي تتفاعل معها في أعماقه، « فالكلمة لا تحمل معناها المعجميَّ فقط، بل تحمل هالة من المترادفات والمتجانسات. ولا تكتفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتّصل فيها بالصّوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتّى كلمات تعارضها أو تنفيها.»(12)

ولقد ألحّ إليوت في حديثه عن لغة الشّعر على شيئين: يعتمد أحدهما على إحياء وعي الأمّة التّاريخي واستدعاء النّصوص الأخرى، كما أكّد خاصّة على ضرورة تمثُّل الشّاعر التّراث الفكري والجمالي منذ هوميروس إلى اليوم .. فخير إنتاج الكاتب – عنده – هو الذي « يظهر – في جلاء – أنّ الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا .»(13)

وثانيهما: الاتّصال المستمرّ باللّغة المحكية أو لغة الحديث اليومي، أو ما أسماه (بالمعادل الموضوعي) في مجتمع الشّاعر وعصره والارتفاع بالتّعابير الدّارجة إلى مستوى فنيّ يستوعب أدقّ المشاعر فيحمل القارئ أو السّامع على القول: « هكذا ينبغي أن أتكلّم لو أمكنني أن أتكلّم شعرا. »(14)

ومهما كان تصوّر الشّعراء لأطروحة إليوث هذه، فإنّ تبنّيها قد أوجد صنفا آخر من معجم الشّعر، يقف جنبا إلى جنب مع المعجم الأسطوري، « وهو معجم لغة الحديث اليومي، بما في ذلك المفردات الواقعية الدّارجة التي تتمتّع بمرجع اشتقاقي عربي قديم، أو بعض الكلمات التي ليس لها أصل في المعجم العربي، كانت مفردات عربية أو مستعارة من اللّهجات المحلّية. »(15)

ولقد تحمّس كثير من المثقّفين لدعوة إليوث هذه، ممّا جعل أحد الباحثين يدعو الشّعراء إلى تبنّي لغة الحديث اليومي التي « تعيد إلى الشّعر طابعه التّلقائي كلّما أسرف

في الأخذ بتقاليد أسلوبية معيّنة قد تساهم في جموده، في حين أنّ لغة الحديث اليومي تنمو بنموٍّ التّجارب الإنسانية في المجتمع وتتغيّر في مفرداتها وتراكيبها، وفي نطقها ونبراتها »(16). وهذا ما حدا بالشّعراء إلى محاولة تطوير اللّغة وعدم السّماح لها بالتّطوُّر تلقائيا عبر الزّمن.

وفي محاولة من الشّاعر الجديد أن يحيا نبض عصره في تجربته الشّعرية، اتّجه في صوره الشّعرية إلى إلغاء ما يمكن أن يُسمّى بالمعجم الشّعري، الذي كان يضمّ المفردات الشّعرية التي حرصت عليها القصيدة التّقليدية الرّومانسية، « فلم يعد أمام هذا الشّاعر الجديد ما يمكن أن يسمّى باللّفظة الشّعرية، وإنّما أصبحت كلّ لفظة قادرة في مكانها على التّعبير. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ استغراق الشّعر العربي الرّومنسي – خاصّة في مرحلته الأخيرة – وإسرافه في استعمال الصّور ذات المكوّنات المبالغة في إيحاءاتها الرّومانسية، قد باعد بين اللّغة الشّعرية وبين واقع الحياة.»(17)

ولهذا حاولت تجارب الشّعر الجديد التي لعبت مجلّتا "الآداب" و"شعر" دورا كبيرا في تحويل لغته، وخاصّة مجلّة شعر التي « نقلت الهمّ التّجديدي نقلة تجاوزت بعض القواعد الأساسية للأسلوب العربي».(18)

فسعت قصائد الشّعر الجديد إلى الاقتراب من لغة الحياة باستعمالها بعض الألفاظ من اللّهجات العربية الدّارجة، والسّعي إلى استعمال بعض الألفاظ المهجورة، وميلها إلى مقاربة لهجة الحديث العاديِّ.

ولقد كان وراء اجتماع الشّعراء على هذا المعجم عدّة أسباب أهمُّها:

– المرحلة ذاتها التي ابتدأ بها الشّعراء وهي مرحلة تقليد وهضم.

– ثمّ دلالة الرّموز وذلك المعجم – بالذّات – في تلك المرحلة، حيث أصبح هذا المعجم جنبا إلى جنب مع الوزن الجديد، يحدّدان في غالب الأحيان الشّعر الجديد والحداثة الشّعرية، لذلك نفهم سرّ تجاوب المعجم الأسطوري والدّيني مع مختلف المواقف والاتّجاهات .(19)

ويلحظ المتأمّل في حركة الشّعر الحديث وتطوّرها، ميل هذه الحركة إلى الإفادة من لغة الحياة العامّة، وما يدور على ألسنة الشّعوب من أقوال وأمثال ومأثورات، وما يختزنه خيالهم من ذكريات وصور قولية مختلفة، وقد ساعدت على ذلك عوامل تتّصل « بطبيعة العصر والموقف من القوالب الجاهزة والمعجم التّقليدي المحافظ، وربّما من أهمّها التّأثُّر بالمزاج الرّومانتيكي الذي أفاد من لغة العامّة وخرج على الموقف الكلاسيكي من أبّهة اللّغة وفخامة الصّياغة والحرص على معجم بعينه ..»(20)

فالقصيدة العربية تتشكّل إذن من خلال هذا الامتداد، لذلك وجب أن ندخل موضوع اللّغة من هذا الإطار الممتدّ المتنامي الذي يشمل الماضي مشفوعا بخاصّيات الحاضر، وسيكون التّحليل وفق الأبنية التّالية:

1 – اللّجوء إلى الكلمات المهجورة أو العامّية:

قد يلجأ الشّاعر إلى تلك الحيل في محاولة منه لإلغاز المعنى، وتصعيد ذروة المفارقـــة بين الماضي الذي تنتمي إليه هذه الكلمات والحاضر الذي تتجاور فيه مع كلمات أخرى قريبة من لغة الحياة اليومية.

كما قد يعمد بعض الشّعراء إلى أخذ « شطر من أشعار الأقدمين، أو مثل من أمثال العرب يدسّه في شعره على حاله أو يناله شيء من التّصرُّف، أو يعمد إلى القول العاميِّ، فيأخذه بنوع من التّهذيب والعمل فيصنعه على طريقته »(21)، وقد يعمد إلى الألفاظ العامّية الدّارجة فينزلها منزلة المقبول الفصيح، وفاءً بغرض يصبو إليه، كما فعل البيّاتي في قصيدته "الحريم":

« ما زال يلعب بالحصى والرّمل

ما زال التّنابلة العبيد

يستنزفون دم المساكين الحزانى الكادحين »(22)

فقد أنزل البيّاتي كلمة "التّنابلة" منزلة الفصيح، و« ما أظنّ واحدا من غير العراقيّين يفقه معنى "التّنابلة"،

فهي لفظة عامّية تُطلَق على الكسالى الخاملين الذين يجنحون إلى القعود والكسل ولو كلّفهم ذلك عناء وضيقا، والكلمة جمع "تنبل" »(23). ونجد أمثلة لذلك كثيرة في شعر البيّاتي على وجه الخصوص.

2 – ظواهر لغوية أخرى:

أ – واو العطف:

ونجد بعض الشّعراء يعتمد خاصّية أخرى، وهي الابتداء بـــ: "واو العطف" هذا الذي أعجز النّحاة.

ويرى بعض الدّارسين أنّ خاصّية الابتداء بالواو هذه قد أشاعها « السّياب، وتبعه فيها البيّاتي وآخرون؛ وهذه البداية تقوم على رُكام مسكوت عنه من القول أو الأحداث يعوّل الشّاعر في تخيُّله أو تأويله على ذاكرة المتلقّي وقدرته على استحضار الخفيِّ من التّفاصيل، وتجميع أجزائها »(24). على الرّغم من أنّنا نجد أمثلة لذلك في تراثنا الشّعري العربي إلى درجة أن يعتبرها باحث كجمال الدّين بن الشّيخ « ظاهرة عامّة لا تخفى على أحد، ولا تختصّ بأيّة حقبة من تاريخ الشّعر العربي. ولا يمكن للملاحظات التي جمعناها انطلاقا من آثار تعود للقرن الثّالث، أن تؤدّي بنا إلى اعتبارها اختراعا في هذا المجال. فمن مجموع 103 أبيات من معلّقة طرفة، يبدأ 33 بيتا بحرف – الواو – »(25)

ونجد هذه "الواو" المتحدِّية في قصيدة "الحريم"، واوات متتابعة دون أن تكون للقصيدة حاجة إليها، ودون أن تلعب وظيفة الرّبط بين أجزاء القصيدة، ففي قول الشّاعر:

«.. ويزاولون تجارة القول المزيّف والرّقيق

ما زال (هولاكو) و (هارون الرّشيد)

ولم يزل (فقراء مكّة) في الطّريق ..

وقوافل التّجّار والفرسان والدّم والحريم »(26)

فهؤلاء التّنابلة العبيد، يستنزفون دم المساكين الحزانى الكادحين، "ويزاولون تجارة القول المزيّف"، فهم المستغلّون، وهم المنافقون. فإذا كان المقصود بالتّنابلة – حسب

اللّهجة العراقية – هم الكسالى الخاملون–، فكيف يمكن أن يكونوا تجّارا – وإن تمثّلت تجارتهم في الكلام أو في تجارة الرّقيق – ؟ وأن يستنزفوا دم المساكين الحزانى؟، هذا إذا كانت الواو حرف عطف، أمّا إذا كانت ابتداء لجملة جديدة، فأين بقية أجزاء الجملة ؟ إلاّ إذا كان "البيّاتي" يتركها مفتوحة على تساؤلات عدّة. ما الذي يفعله هؤلاء الرّقيق؟، هم أمام خيارين لا ثالث لهما: إمّا أن يحتجّوا، وإمّا أن يخنعوا.

ثمّ يعود ليقول:

« ما زال (هولاكو) و (هارون الرّشيد) .. »

فما الذي لا زال "هولاكو" و"هارون الرّشيد" يمارسانه ؟ وما هو الشّيء الذي ما زال مستمرَّ التّداول والذي يشتركان فيه ؟، ويترك لنا الشّاعر تساؤلات عدّة تُعيي فكر القارئ دون أن يصل إلى جواب، وينتقل إلى الحديث عن فقراء مكّة:

«ولم يزل (فقراء مكّة) في الطّريق »

فماذا تفعل هذه "الواو" التي تقفز كلّ مرّة، لترقص دون قيد أو خوف على مساحة من الورق دون أن يعيقها شيء؟، ولتأتي بعدها:

«وقوافل التّجّار والفرسان والدّم والحريم».

فهل تكون "الواو" هنا، واوا جامعة غير عاطفة؟ (27)، حيث يذهب الأخفش إلى أنّ الواو ينتصب انتصاب "مع"، وهو ما يسمّى بالمفعول معه. فتصبح: "فقراء مكّة في الطّريق مع قوافل التّجّار والفرسان والدّم والحريم"، ولنحتار أكثر في سبب وجود "الواو" بين "الفرسان"، و"الدّم" ، و"الحريم" ، فهل:

– يكون الفرسان قطّاعَ طرق؟ وإن كانوا كذلك، فهل سيقطعون الطّريق على (فقراء مكّة) بعد أن يقطعوها على قوافل التّجّار؟

– وهل الدّم أيضا مع الفقراء ؟، فهل يُقتلون قبل أن يقتلهم الجوع؟ ولماذا ؟

– وهل تُقتل الحريم كذلك؟، أم أضحت "الحريم" أيضا يُشكّلن جيشا انكشاريا يسمح لهنّ بالسّفر رفقة الفرسان، ويعملن معهم على إراقة الدّماء ؟

وإذا كانت معطوفة على بعضها، معنى ذلك أنّه يجوز لنا اعتبار أنّ من يموت في أحضان "هارون الرّشيد"، هم "الحريم"، وهم كذلك "الفرسان"، وهي كذلك "قوافل التّجار"؟؛ أو أن تكون الواوات الأولى رابطة، ثمّ نصل إلى الحريم لنبدأ جملة جديدة، ليكون "الواو" هنا بمعنى "إنّ" (28). فيكون المعنى:

"ما زال هولاكو وهارون الرّشيد (بمعنى استمرارية الوجود). إنّ الحريم لا زلن يولدن ثمّ يمتن عند الفجر في أحضان هارون الرّشيد".

ويظلّ البيّاتي أكثر الشّعراء المحدثين اتّهاما بالابتذال في التّعبير وبغرابة الصّور والإفراط في الاقتباس، وبتبعثر أجزاء الصّورة، وبالحذف وعدم التّهيئة في الحركة والقول، والمفاجأة في القول دون تمهيد ومقدّمات.(29)

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه الواوات المتتالية في الشّعر الحديث قد أعجزت النّحاة وحالت دون فهم كثير من هذا الشّعر الذي يجنح في غالب الأحيان نحو الغموض – الذي يلجأ إليه الشّاعر عامدا في بعض الأحيان، حين تعجز الرّموز الأسطورية الموظّفة في تأدية الغرض الفنّي الذي يسعى إليه، وإمّا للتّعمية، بغية النّجاة من مبضع الرّقابة المفروض على كلّ فنٍّ –.

ثالثا – الصّورة الشّعرية:

تتعدّد أبعاد النّص الشّعري الجمالية، و لربّما تكمن أسرار هذا الجمال في ذلك الشّكل المكثّف الذي يُكتب به أو يُلقى من خلاله، وربّما من خلال الصّور والموسيقى والتّضمينات الشّعرية غير المباشرة ..(30) ويكاد اهتمام النّقّاد بالصّورة الشّعرية يطغى على اهتماماتهم الأخرى كاللّغة والموسيقى. ولعلّ ذلك يعود إلى أهميّتها البالغة في القصيدة، ممّا يجعل الشّعر متفوّقا على غيره من الفنون « بالخيال والصّور التي يشتمل عليها ويعرضها، فالخيال عنصر أساسي في الشّعر قديما وحديثا عند العرب وغيرهم من الأمم.. »(31). ويُعَدُّ قُدرةً خلاّقة تقلب قوانين الطّبيعة، وتمنحها قوانين خاصّة، وتستنهض ثقافة المبدع، وتسترجع الحالة الشّعورية التي عايشها في تجربته. ونظرا لهذه الأهمّية فقد جعل نورثروب فراي الشّعر « لغة خيالية مكثّفة »(32).

وأصل المتعة التي تقدّمها الصّورة « يرتدّ إلى نوع من التّعرّف على أشياء غير معروفة، وكأنّ النّادر والغريب من الصّور الشّعرية يثير فضول النّفس، ويغذّي توقها إلى التّعرّف على ما تجهله، فتقبل عليه، لعلّها تجد فيه ما يشبع فضولها »(33).

وتتمثّل أهمّية الصّورة الفنّية في « الطّريقة التي تعرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطّريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثّر به. إنّها لا تشغل الانتباه بذاتها إلاّ لأنّها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه »(34).

وللصّورة الشّعرية عدّة مصادر تغترف من معينها، أحدها الأسطورة والموروث الشّعبي –كما رأينا في عنصر "اللّغة الشعرية" – إذ تُعدّ مصادر أساسية في لغة الشّعراء المحدثين، وهي بذلك مصدر أساسي للصّورة عندهم، سواء ما تعلّق منها بالموروثات الشّعبية أو الإشارات التّاريخية التي تُشكّل المنابع الأولى لثقافة المبدع وتمنحه خبرة مكتسبة في تشكيل الصّورة وطرق إبداعها، أو من خلال إقامة المبدع لعلاقات بين عناصر هذا التّراث وعناصر الواقع المعيش فيما يُسمّى بالمفارقة التّصويرية – وإن كانت لا تتعدّى الالتفاتة الصّريحة العابرة التي تُعبّر عن موقف ذهني دون أن تكشف عن موقف يتطوّر وينمو، ويُصبح فاعلا في تجارب الشّعراء –.

أنواع الصّورة التي استخدمها الشّعراء:

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

1– الصّورة المفردة الجزئية:

تمتلك الصّورة المفردة أهّمية في التّعبير عن التّجربة – وإن كانت غير منعزلة بذاتها عن باقي الصّور–، فما الصّورة الكلّية سوى صور جزئية متجمّعة، تكاملت من خلال تفاعلها فيما بينها. وما الصّورة المفردة الجزئية إلاّ شريحة من القصيدة تحمل

سماتها النّفسية ودلالاتها المعنوية، وتبنى بعدّة أساليب ووسائل تنبثق مـــن وجدان الشّاعر، متلاحمة مع أفكاره وأحاسيسه والألفاظ التي ينتقيها والموسيقى التي تحتويها، وذلك:

أ – عن طريق تبادل المدركات:

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

« ويعود فارسها يغنّي تحت شرفتها: – حياتي شهرزاد !

كحياة باقي النّاس كانت، كالفقاعة في الهواء »(35)

فقد أضحى الشّعر تغنّيا بالماضي واجترارا لكلام قديم لا يهدف الشّاعر من ورائه إلى تحريك المشاعر أو استنهاض الهمم، وإنّما اقتصر على النّفاق لنيل رضى الأقوياء، وكأنّما الواقع كلّه لا يعنيه. في حين يستنكر البيّاتي هذا الواقع العربي الذي أصبح لا مباليا، همّه الاستغاثة بشخوص الماضي وبثّ الشّكوى إليهم. فالبيّاتي يبحث عن التّغيير، وشهرزاد وحدها – وإن تعدّدت أسماء من أحدثوا الثّورات في تراثنا وقلبوا الواقع المظلم إلى أنوار انتصار– من قامت بتغيير واقع مظلم دام ثلاث سنوات كاملة. فلم يعد الشّاعر يجد لحياته معنى في عالم تُقضُّ فيه مراقد الأموات، ويظلّ الإنسان المعاصر خاملا يعيش على ذكراهم، ويستذكر بطولاتهم، ويتغنّى بها دون أن يفكّر في أن يحذو حذوهم، ولكنّه اكتفى بالبكاء على أطلال الماضي البعيد، ونشدان نجمه الآفل.

ب– التّشبيه:

التّشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين « لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو في مجموعة من الصّفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسّية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني، الذي يربط بين الطّرفين المقارَنين، دون

أن يكون من الضّروري أن يشترك الطّرفان في الهيئة المادّية، أو في أكثر من الصّفات المحسوسة. »(36)

كما يُعرّف التّشبيه بأنّه « إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التّشبيه مع حسن التّأليف، فبلاغة التّشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما، يكسب بيانا فيهما »(37)

كان اللّجوء إلى التّشبيه قليلا في القصيدة – موضوع الدّراسة –، ومثال ذلك ما نجده في قول الشّاعر:

« ويعود فارسها يغنّي، تحت شرفتها: "حياتي، شهرزاد !"

كحياة باقي النّاس كانت، كالفقاعة في الهواء »(38)

إذ جعل الشّاعر فكرته تقوم على تشبيهين اثنين، الأوّل، حين شبّه حياته بحياة باقي النّاس– دون أن يجعلنا ندرك ماهية هذه الحياة التي يشترك فيها مع غيره –، ثمّ يفصّل أكثر حين يشبّه حياته وحياة غيره بالفقاعة في الهواء، ليجعلنا ندرك أنّ حياته وحياة غيره وربّما حياتنا جميعا، دون معنى، وأنّنا جميعا نعيش كالسّكرى بلا هدف، في زمن فقدت فيه كلّ الأشياء معانيها، ولنجعل من مأساتنا أغنية نردّدها كلّ يوم مع الفارس الذي جعله الشّاعر يترنّم بها على مسامع "شهرزاد".

2– الصّورة المركّبة:

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

أ – المفارقة:

اهتمّت البلاغة العربية القديمة بلون من التّصوير البديعي القائم على التّضادّ، وجعلته في صورته البسيطة (طباقا)، وفي صورته المركّبة (مقابلة)، لكنّ الواضح أنّ فكرة التّضادّ هذه قامت على الجمع بين الضدّين في عبارة واحدة ليس إلاّ، دون أن تشترط

وجود تناقض واقعي عميق بينهما، فهي محسِّن شكلي جزئي هدفه التّحسين البديعي الشّكلي الذي لا يتجاوز مداه عبارة الأديب.

ب- المفارقة ذات المعطيات التّراثية:

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

وقد اعتمد الشّاعر في هذه القصيدة على النّمطيْن الثّاني والثّالث:

* المفارقة ذات الطّرفيْن التّراثيّيْن:

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

« ما زال (هولاكو) و(هارون الرّشيد) »(39)

وقوله:

« يولدن ثمّ يمتن عند الفجر في أحضان (هارون الرّشيد) »(40)

فقد استدعى الشّاعر شخصية "هولاكو"، ليدلّل على أنّ المواطن العربي لم يعد التّتار أو المغول، هم الذين يعملون على تغريبه وإرهابه، بل هم أناس من بني جلدته لا زالوا ماثلين أمامه، ولا زالوا ينغّصون عليه عيشه.

كما استدعى شخصية "هارون الرّشيد"، الذي تصوّره اللّيالي رجلا شرقيا شبقيا، محبّا للبذخ والجواري، وليسقطه الشّاعر على كلّ ذي نفوذ في بلاد العرب، وليقول إنّهم جميعا نماذج لهارون الرّشيد - الذي جعله أيضا صورة لشهريار ألف ليلة وليلة -.

فلا همّ لقادة العرب اليوم غير تلبية رغباتهم، – وإن كان ذلك على حساب شعوبهم التي ترزح تحت نير الذّل والعبودية–، بل إنهّم يزيدون في إذلالهم، ليكونوا صورا من هولاكو لا من هارون الرّشيد، فجاءت الصّورتان متناقضتين تماما، إذ لا يمكن بأيّ حال من الأحوال الرّبط بين شخصية "هارون الرّشيد" مهما اتّصف به من الصّفات المرذولة، و شخصية "هولاكو" السّفاح .

* المفارقة المبنيّة على نصّ تراثي:

حيث يسقط الشّاعر حيثيات هذا النّصّ التّراثي على واقعه، ونجد مثالا لذلك في القصيدة، حيث عمد الشّاعر إلى نصّ "ألف ليلة وليلة"، بمختلف شخصيّاته (شهرزاد البطلة) نموذج المرأة الخالدة على مرّ العصور التي واجهت حدّ السّيف بكلّ شجاعة وتحدّت السّفّاح بسحر الكلام، وأنقذت بنات جنسها والموت يرقبها من كلّ جانب، أملا من الشّاعر في أن تثور امرأة اليوم كما ثارت امرأة الأمس، ولعلّ هذه تحقّق ما حقّقته تلك. و(شهريار الملك الذّكر) الذي يقف في الجهة المقابلة للدّعة والسّكون، كنموذج لكلّ جبّار يمكن استعباده، انطلاقا من ثورة الحريم (شهرزاد) على تجّار الحريم (شهريار = الرّجل العربي عموما).

رابعا – الموسيقى:

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

1 – القافية:

درج العروضيون، وبعض النّقاد على إفراد أبواب خاصّة في مؤلّفاتهم لدراسة عيوب القوافي ضمن حديثهم عن الجانب الموسيقيّ للنّصوص الشّعرية (41). ولعلّ أقدم تتبُّع لهذه العيوب، وتسميتها – بوضع مصطلحاتها، ورصد أنواعها – ما تمّ على يدي الخليل بن أحمد الفراهيدي، ضمن جهوده الهادفة إلى تقعيد موسيقى الشّعر العربي، وربمّا كان محمّد بن سلاّم الجمحي من أوائل النّقاد الذين التفتوا إلى هذا الجانب في مؤلّفاتهم النّقدية .

ويجعل لها بعض الدّارسين أهّمية كبرى لدرجة أنّ بعضهم قد ينزع صفة الشّاعرية عن شاعر ما، ما لم يلتزم بقافية معيّنة *، ذلك أنّ الشّاعر يتمتّع بمخزون يغترف منه، وهذه هي المادّة التي « يتعلّق الأمر باستعمالها من أجل نظم كلّ بيت، وعقب التّصوُّر يبدأ الإنجـــاز الحقّ. في هذه الأثناء، يختار الشّاعـــر عاملين هامّين، أي عاملين ثابتين ومتماثلين بالنّسبة لكامل القصيدة، هما القافية والوزن »(42)

وقد وقع كثير من الشّعراء في عيوب القافية، ومنهم شعراء الطّبقة الأولى في الجاهلية والإسلام، ولكنّ ذلك لم يخدش حاسّتهم الموسيقية المرهفة، ومن ثمّة لم يعنهم أمر تصحيحها ولا تجنُّبها – علما بأنّ الشّاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية، لا يعقل أن (يرتكب الإقواء مثلا)، ويزلّ إلى هذا الخطإ الواضح الذي يدركه حتّى المبتدئون في قول الشّعر – كما يقول الدّكتور إبراهيم أنيس–.

كما أنّ تردّدها في أشعار هذه الطّبقة، لم يتأخّر بمنزلة شعـــرائها عند متذوّقي الشّعر العربي على مـــرّ عصوره، ولم يكن أبدا مطعنا جادّا في جمال أشعارهم وجودتها، وقد تداولها الرّواة على تلك الصّور من العيب دون تغيير، ممّا يومئ إلى عدم تحرّجهم من روايتها على صورتها المعيبة، وكأنّهم يميلون إلى قبولها !

وقد رخّص النّقاد بعض هذه العيوب لفحول الشّعراء وأتوا لهم بتبريرات ورُخَصٍ كثيرة وأباحوا القليل من هذه العيوب، وذهب بعضهم إلى أنّها تزيد النّص جمالا (43).

وزاد عليهم النّقاد المحدثون الذين ذهبوا إلى أنّ المحافظة على وحدة الإيقاع والوزن، والتزام قافية واحدة في جميع القصيدة « مدعاة ملل لو كانت تامّة كلّ التّمام (..)، ثمّ إنّ الموسيقى في البيت ليست تابعة للمعنى، والمعنى يتغيرّ من بيت إلى بيت على حسب الفكر والشّعور والصّورة المدلول عليها، ولا يتلاءم مع هذا التغيّر أن تكون هذه المساواة في النّغم تامّة رتيبة، علما بأنّ هذه المساواة التّامّة الرّتيبة قلّما توجد في الشّعر القديم نفسه »(44) .

ويرى جمال الدّين بن الشّيخ أنّ القافية « تفرض نفسها على الفور، وترسِّخ من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الذي يراد التّعبير عنه. وذلك لأنّ الأمر قد لا يتعلّق بمجرّد

تنظيم مظهرها. ففي هذه المعمارية الصّوتية يتقرّر المعنى. إنّ البيت في تقسيمه المطّرد إلى وحدات متزايدة الصّغر، لا يكتسب انسجامه إلاّ بفضل تقارب هذه الوحدات »(45).

وقد كان احتفال الشّاعـــر بالقافية قليلا جدّا، إذ جعل قصيدته مسرحا لعدد مـــن القوافي، فلا يكاد يشترك بيتان في ذات القافية، حيث جعل الشّاعر أبياته تنتهي بـــ: (يسيل، الحريم، الجميل، الذّباب، الزّمان، القباب، القديم، الرّمل....) ؛ فكان أن جعل لكلّ سطر شعريّ قافية خاصّة لا يجمعها بغيرها رابط.

2 – الوزن:

لصناعة الشّعر جماليّاتها عند النّقّاد العرب القدماء، ومنها ما يتّصل بالوزن، فهـــو الذي يضفي عنـــد بعضهم على هذا الكلام جماليات مختلفة، وأهمّها « أنّه يزيد من قوّة تأثيره وفاعليّته، ويجعله أسهل على الحفظ وأعلق بالذّاكرة، وأصلح للتّلحين والعناء، وأسْيَر في الآفاق، وأدلّ على الشّاهد، وأبعد في التّعبير والتّعريف، وأقرب إلى الاحتضار والتّكثيف، وأوفر حظّا في نيل الجوائز والصّلات والتّكريم»(46).

ولذلك، كان الشّعر كريما بوزنه، كما ذهب إلى ذلك الرّماني، فقال: « لولا أنّ الوزن يحسّن الشّعر، لنقصت منزلته في الحِسّ نقصانا عظيما. »(47)

والعلاقـــة بين الموسيقى والشّعـــر، أو بين الصّـــوت واللّون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فزيولوجية، تخضع لظاهرة العلاقة بين التّزامن في الصّوت واللّون، أو الارتباط والتّنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس. لأنّك « إذا تأمّلت الشّيء، ونظرت إليه بعمق وتفحّصته، فإنّك حتما ستستمتع بموسيقيّته، لأنّ النّغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء. »(48)

ويقسّم الدّكتور بسّام ساعي البنية الإيقاعيّة إلى ثلاثة نماذج: التّوقيع، التّشكيل، والتّنويع (49).

أ– <u>التوقيع:</u> وفيه يعتمد الشّاعر على استخدام تفعيلات بحر واحد، وذلك ما عمد إليه الشّاعر في القصيدة:

« شفتاك جرح لا يزال دما يسيل

على وسادتنا طوال اللّيل، يا عصفورتي، جرح يسيل

ويظلّ فارسها يغنّي تحت شرفتها: طوال اللّيل، آلاف

الحريم

يولدن ثمّ يمتن عند الفجر إلاّ أنت، يا حلمي الجميل !

على وسادتنا طوال اللّيل يا حلمي الجميل »(50)

اعتمد الشّاعر على تفعيلات بحر الكامل، الذي تفعيلته (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، وقد بدأ الشّاعر

قصيدته بالحكم المتشكّي، الغارق في لحظة الحزن في انتظار الأمل المنشود، حيث يهرب الشّاعر من ذلك الواقع المهين، ويعلق بين الذّاكرة والحلم، بين السّواد والبياض، بين ظلام الحاضر بماضيه، وبين المستقبل ونوره المؤمّل، فقد كان تاريخ الحريم أسودا، ولا بارقة أمل واحدة تشعّ في ظلام حياتهنّ عبر عصور طويلة، وقد كانت المرآة التي عكست فكر الرّجل الشّرقي المتحجّر، فانعكست بذلك إيقاعات بحر الكامل الأصلـــح لمواطن الشّكوى والألم، – نقول ذلك على الرّغم من أنّ النّقاد القدامى لم يتعرّضوا لعلاقة الوزن بموضوع القصيدة عدا ابن طباطبا في حديثه الموجّه إلى المبتدئين من الشّعراء –.

ب – التّشكيل: حيث تطوّر التّوقيع، متقدّما في توقيعه للقاعدة ليصل إلى نموذج التّشكيل، الذي يوظّف فيه الشّاعر من تفعيلات البحر الواحد على نحو حرّ لا يتقيّد فيه بعدد محدّد منها في الشّطر ولا نظام.

ونجد ذلك في القصيدة (الحريم)، وقد استخدم الشّاعر التّوقيع، ولكن بطريقة حرّة، لذلك وجب إعادة الحديث عنها في هذا الموضع.

3– الإيقاع:

ابتعد الشّاعر المعاصر عن المفاهيم التي أُلحقت بالشّعر ردحا من الزّمن، وأضحت مرجعيّة ذوقيّة ونقدية يُحاكَم بها الشّعر بمختلف تلويناته وتمظهراته، ودخل مغامرة التّجريب في اختيار الطّاقة التّعبيرية للّغة وللطّبيعة الشّعرية، فليس هو زينة

تصحب الوجود الإنساني، ولا حماسة عارضة، ولا تسلية مؤقّتة، ومن هنا فهو ليس لاحقا للوجود، ولا مظهرا من مظاهره.(51)

وللتّخفيف من حدّة سلطة الموسيقى التي فرضها التّشبّث بالوزن والقافية في الحكم الجمالي على النّصّ الشّعري، يرى الشّاعر الجديد، انطلاقا من قول "أدونيس": « إنّ الشّعر موسيقى لا يقوم على فكرة محدودة واضحة، وإنّما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا، في ما يشبه التّرابط الهندسي، واالقصيدة هي إيقاع كلماتٍ. والإيقاع الأصلي: تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنيّة أو مكانية، وتنتظم في تدرّج صاعد هابطٍ: تكرار، وهو إيقاعٌ حرٌّ لا غاية له، أي ليس له غرضٌ نفعيٌّ معيّنٌ. وهو يقوم على حركيّة الكلمات، كمثل الإيقاع الأرابيسكي الذي يقوم على حركيّة الخطوط.

ونظام الإيقاع هنا انثناء وانكسار وتقاطع، وهو حينا آخر تناظر أو تبدّل أو تماثل، وهكذا يسجن العالم، مادّة، ويتحرّر طاقة ودلالة »(52)

ويظهر الإيقاع في هذا الموقف النّقدي على أنّه عنصر جوهري في الشّعر، غير أنّه يكتسي حرّية تقوم على حركيّة الكلمات.

لكنّ الإيقاع في القصيدة ليس هو القصيدة، وإنّما هو واحد من مستويات لغتها. وهو كما يراه أدونيس – شعريّا – كلّ تضارب منتظم في نسق، وهو أيضا فطرة وحركة غير محدّدة، وحياة لا تتناهى(53)، ذلك أنّ لكلّ شاعر معجمه الخاصّ، في حين تتشابه الإيقاعات وتتكرّر، وباستطاعة أيّ شاعر عن طريق الازدواجية اللّفظية أن يفجّر إيقاعات خاصّة ما كان اللّفظ ليستطيعها منفردا. كما تكتسب القافية إيقاعها عن طريق التّكرار، فلولا التّكرار لما كانت قافية ولما كان إيقاع (54). ولو أثّرت الإيقاعات في اللّغة تأثيرا مباشرا، لتماثلت المعاجم الشّعرية، وأشيعت اللّغة، وانتهت أسطورة الخصوصية والتّفرّد. (55)

وهنا نصل إلى أهمية الإيقاع في عملية التّوصيل إذ لكلّ شاعر ما يميّزه عن غيره من الشّعراء وفقا لطريقة إنشاده شعره، وتحكّمه في اللّغة وإضفاء شخصيته عليها، وهنا تكمن أهمية الدّور الذي يلعبه الإيقاع في عملية التّوصيل والتّأثير الذي ربّما يفوق

أهميّة الدّور الذي يلعبه في التّفجير، ولو كان العكس هو الصّحيح لكان اختلاف ملكات الشّعراء في الإلقاء ليس ذا قيمة تُذكر.

ويجعل الدّكتور إبراهيم أنيس للإيقاع دورا موازيا للدّور الذي تلعبه الموسيقى الخارجية، ويجمل الإمكانات التي تنطوي عليها الموسيقى الدّاخلية في: تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللّغة الثّانوية بوسيلة فنّية خاصّة، واستعمال المحسّنات البديعية، وتوظيف صدق العاطفة في اختيار الكلمات الموحية والصّور الجميلة والأفكار الجيّدة الواضحة.(56)

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

4 – ظواهر موسيقية أخرى:

- التّكرار:

آخر ما سنتعرض له في مجال بحثنا هو التّكرار، وهو سمة مهيمنة على دواوين الشّعر الحديث، يوظّفه الشّاعر «لإيجاد الإحساس بالوحدة في القصيدة، وليكثّف ويطوّر الفكرة أو العاطفة التي يريد التّعبير عنها..»(57)

وعلى الرّغم من أنّ التّكرار كان معروفا لدى العرب منذ أيّام الجاهليّة الأولى، وقد ورد في الشّعر العربي إلاّ أنّه في الواقع « لم يتّخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا. وقد جاءت على بعض أبناء هذا القرن فترة من الزّمن، عدّوا خلالها التّكرار، في بعض صوره، لونا من ألوان التّجديد. »(58)

كما نجد الشّاعر يستعمل –من أجل أن يضمن تدرّجا محكما للمؤثّرات، ومن أجل التّوسيع والتّراكم –، كلّ المحسّنات الأسلوبية والمعنوية الكفيلة بالحفاظ على توتّر خطابه ومنحه تعبيرية أكبـــر، ومـــن هذه المحسّنـــات « التّكرارات والموجات اللّغوية التي

تنسحب وتعود في مدّ وجزر منتظمين. »(59) فهو أحد الأضواء التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيــُضيئها، بحيث نطّلع عليها.

وقد عمدنا إلى استقصاء هذه الظّواهر الموسيقية الخفيّة من خلال دوائرَ ثلاثٍ: دائرة الحروف، دائرة الألفاظ، دائرة العبارات.

أوّلا- دائرة الحروف:

لجأ الشّاعر إلى تكرار مجموعة من الحروف منها:

1 – حروف المدّ:

وقد كرّر الشّاعر حروف المدّ بصورة ملفتة للانتباه، حيث نجد:

188 حرفَ مدٍّ في قصيدة مكوّنة من 41 سطرا شعريا، أي بما يعادل أربعة إلى خمسة حروف في السّطر الواحد، دون أن نُغفل – طبعا – الالتفات إلى بديل هذه الحروف، ونعني بها الأصوات الصّحاح السّواكن، فعن طريق عملية التّبادل بين "المدّ" ، و"السّكون"، تتخلّق نغمة الأسى والحزن التي تلفّ القصيدة.

حيث يمارس الشّاعر عمليته الإبداعية في تشكيل موسيقى الأصوات على مستوى نفسيٍّ عميق من خلال أصوات المدّ في مقابل الأصوات الصّحيحة السّاكنة التي تساويها عروضيا. فهو يقذف بنفسه في هذه الصّورة المأساوية، وتتآزر المدّات والسّكنات في التّحمُّل بأداء هذا الانفعال. فبينما تتحمّل أصوات المدّ أنينيّة عالية توفّرها انفساحاتها النّغميّة، نجد الأصوات السّاكنة تشبه أنينا مُكتَتَما.

2 – أداة التّعجّب:

حيث كرّر الشّاعر هذه الأداة ستّ مرّات في القصيدة، ليؤكّد على أنّ وضع (الحريم) في بلاد الألف ليلة كان ولا يزال مثار تعجّب واستغراب منذ عهود الألف ليلة، ومنذ عهد هارون الرّشيد الذي يجعله الشّاعر مرّة صورة لهولاكو الذي يقطع الرّؤوس، ويقضي على الحياة، ويسوق الحريم نوقا حمراء تُضاف إلى مغانمه، ومرّة صورة لشهريار الذي يستهلك براءة الحريم، ويسوقهنّ تفّاحاتٍ حمراوات إلى موائده، وما الرّجل

العربيّ إلاّ صورة لكليهما – حسب الشّاعر –، فيعلن انتصاره في النّهاية بأن: هدم أسوار الحريم في شرق الحريم.

وهو تعجّب يجسّد حيرة الشّاعر، وقمّة المعاناة والفجيعة الباحثة عن الصّدى الطّالع من ركام رماد الحريّات المقبورة تحت تسلّط الرّجل الشّرقي المتحجّر الفكر – كما يراه الشّاعر –.

وهكذا ظلّت الحروف المكرّرة، جزءا من الهندسة العاطفية للعبارة، حاول الشّاعر من خلالها أن يقيم أساسا عاطفيّا من نوع خاص، وأن يغني المعنى ويرتفع به إلى مرتبة الأصالة.

ثانيا – دائرة الألفاظ:

أ – تكرار لفظ بعينه:

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

ونجد مثال ذلك في تكرار لفظة "الحريم" في قصيدة البيّاتي التي كرّرها ثلاث مرّات، وكأنّما يريد التّأكيد على أنّ نظرة الرّجل الشّرقي إلى المرأة لم ولن تتبدّل ما دام يراها رصيدا في حساباته، وانتصارا جديدا يضاف إلى تاريخ فتوحاته.

ب – تكرار الأسماء:

وقد كرّر الشّاعر اسم "شهرزاد" – حاملة لواء التّغيير – ثلاث مرّات في القصيدة، وكأنّما يستنجد بشهرزاد – المرأة النّموذج – وكأنّ مجرّد التّلفُّظ بهذا الاسم يحيي الأمل في النّفوس، ويدفعها إلى التّغيير أو يجعل رياح الغد المشرق تهبّ من خلال كلّ حروفه، فهو العصا السّحرية أو مصباح علاء الدّين الذي تكفي فركة واحدة منه لقلب الواقع المرير جنّات نعيم.

كما كرّر الشّاعر اسم "هارون الرّشيد" ثلاث مرّات في القصيدة، ليدلّل على أنّ نظرة الرّجل الشّرقي للمرأة (الحريم) لم تتغيّر منذ ذلك العهد الذي كانت فيه المرأة أشبه بدمية من المطّاط – بتعبير نزار قبّاني –.

كما كرّر الشّاعر اسم "هولاكو" مرّتين في القصيدة، ليذكّرنا في كلّ مرّة بأنّ المرأة العربيّة إن أفلتت من يدي "هارون الرّشيد"، وقعت تحت سيف "هولاكو".

ثالثا – دائرة العبارات:

وقد كرّر الشّاعر عددا من العبارات، منها:

– جملة "ويظلّ فارسها يغنّي تحت شرفتها ..." ، وهي تأكيد على تكرار الكلام ذاته في أمّة عرفت بالفصاحة وبكونها أمّة أقوال لا أفعال.

– جملة "يا حلمي الجميل" التي كرّرها الشّاعر في القصيدة عدّة مرّات.

– عبارة "الشّرق القديم" التي كرّرها الشّاعر ثلاث مرّات، ليؤكّد على أنّ شرق اليوم هو شرق الأمس، وقبله، وسيظلّ شرق الغد وبعده.

فتكرار الجمل أو العبارات ذاتها، أورده الشّاعر للتّعبير عن معاناته هو على وجه الخصوص. وهو أساس « لمحنة الشّاعر الوجودية، ليحمل صخرته صعدا من جديد، وكلّما همّ بالوصول إلى القمّة تسقط الصّخرة، وهكذا دواليك. فالتّكرار هنا في جوهره، رمز لعبث التّطلعات الإنسانية وعقم الوجــود الإنساني»(60). وعلى كلّ، فإنّ نغمة خلاصية متفائلة تهيمن على نهاية القصيدة.

وقد يكون التّكرار وسيلة بنائية تشكّل لازمة أو قرارا يشير إلى التّحوّل إلى فكرة جديدة أو مشهد جديد.

ويدفعنا ذلك إلى أن نأمل في أن نكون قد وُفّقنا في رصد جماليات هذه القصيدة، وأن نكون قد كشفنا النّقاب عن "حريم" البيّاتي، وعرضنا مواطن الجمال من قصيدته أمام شمس خريفية تغري القارئ بدفء أشعّتها.

الخاتمة:

تنوّعت التّقنيات الجمالية في قصيدة "البيّاتي"، واختلفت أساليبه حيث اعتمد الشّاعر تقنيّة التّداعي مستعينا في ذلك بكلّ مخزونه الثّقافي في رسم صور معاصرة مشابهة، مستعملا خياله، ليعطي الدّال أكثر من مدلول، ممّا يمنحه تميّزا وتفرّدا عن غيره من الشّعراء.

كما كانت للشّاعر لغة خاصّة ومعجم خاصّ تنوّع بين الألفاظ العامّية الدّارجة التي ينزلها منزلة المقبول الفصيح، مثل كلمة "التّنابلة"، وكثيرا ما يلجأ "البيّاتي" إلى هذه الوسيلة في أشعاره. ويكاد البيّاتي يتفرّد بخاصّية أخرى، وهي الابتداء بواو العطف.

أمّا بالنّسبة إلى الصّور الشّعرية، فقد استخدم الشّاعر الصّورة المفردة للتّعبير عن تجربته – وإن كانت غير

منعزلة بذاتها عن باقي الصّور – .

وقد اعتمد الشّاعر تفعيلات بحر الكامل لملاءمته موضوع الأنوثة المكلومة على وجه الخصوص، ومناسبته للشّكوى وبثّ آهات النّفس وتصوير أنّاتها.

الهوامش :

(1) د. شاكر عبد الحميد: التّفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوّق الفنّي –، **الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 267، مارس 2001، ص: 37.**

(2) يمنى العيد: في معرفة النّص، **بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1985، ص: 122.**

* النّماذج العليا : Archétypes هو الاصطلاح الذي استخدمه العالم النّفساني يونج للدّلالة على محتوى اللاّشعور الجماعي، أو مضمون العقل الباطن لدى الجماعة ككلّ. ويقول يونج بأنّ النّفس الجماعية هي الأساس أو القاعدة التي يرسو عليها كلّ تمايز أو تقارب شخصي. والعقل البشري، يحوي بقايا أصلية من تاريخ الإنسانية، وتطوّرها البعيد.

انظر: د. أسعد رزوق: **موسوعة علم النّفس**، مراجعة: د. عبد الله عبد الدّايم، بيروت، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط2، 1979، ص: 321.

(3) سيغموند فرويد: **تفسير الأحلام**، تر مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور، د. ط، القاهرة، مصر، دار المعارف، 1981، ص:358

(4) جان لابلانش، ب. بونتاليس: معجم التّحليل النفسي، **تر مصطفى حجازي، ط2، بيروت، لبنان، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر، 1987، ص:271.**

(5) هوزر أرنولد: فلسفة تاريخ الفنّ، **ترجمة: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، 1968، ص: 101**

(6) نعيم اليافي: **تطوّر الصّورة الفنّية في الشّعر الحديث**، دمشق، سوريا، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1983، ص:285

(7) عبد الفتاح محمد أحمد: **المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي**، بيروت، لبنان، دار المناهل للطّباعة والنّشر، ط1، 1987، ص:84.

(8) مصطفى ناصف: **الصّورة الأدبية**، القاهرة، مكتبة مصر، د.ط، 1958، ص:174

(9) إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، **بيروت، دار ابن رشد، ط2، 1981، ص: 106.**

(10) عبد الوهّاب البيّاتي: الأعمال الكاملة، **بيروت، دار العودة، ط4، د.ت، ص:199.**

(11) المصدر السّابق، ص:199.

(12) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، **ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، بيروت، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، 1987، ص: 225 .**

(13) **T . S . Eliot**: ***Tradition and the individual talent***, **in**: ***The Sacred Wood***, **1928 pp: 47–48, 49–53.**

(14) إليوت: مقالة ضمن كتاب: الشّعر بين نقّاد ثلاثة، **مقالات في النّقد اختارها وترجمها منح الخوري، بيروت، دار الثّقافة، د. ت، ص: 27 .**

(15)آمنة بلعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة –دراسة تطبيقية–، **الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،1995،ص:80–81**

(16) محمد النّويهي: قضية الشّعر الجديد، **دار الفكر، ط3، 1973، ص: 40 – 41.**

(17) د. السّعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث – مقوّماتها الفنّية، وطاقاتها الإبداعية –، **بيروت، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، ط 3، 1984، ص: 133 – 134.**

(18) آمنة بلّعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة، **ص: 74.**

(19) المرجع نفسه، ص: 78.

(20) **د. إبراهيم السّعافين:** معجم البابطين للشّعراء العرب المعاصرين – دراسات في الشّعر المعاصر–، **المجلد السّادس، مؤسّسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشّعري، ط1، 1995، ص: 42 .**

(21) **إبراهيم السّامرائي:** لغة الشّعر بين جيلين، **نشر وتوزيع: دار الثّقافة، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص: 200 – 201 .**

(22) **البياتي: الدّيوان، ص: 199.**

(23) **إبراهيم السّامرائي:** لغة الشّعر بين جيلين، **ص: 210.**

(24) **معجم البابطين، المجلد السّادس، ص: 315 .**

(25) **جمال الدّين بن الشّيخ:** الشّعرية العربية، **تتقدّمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنّشر، ط1، 1996، ص: 201 .**

(26) **البيّاتي: الدّيوان، ص: 199 .**

(27) **الرّماني:** معاني الحروف، **تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، جدّة، دار الشّروق، ط3، 1984، ص:60.**

(28) **المرجع السّابق، ص: 60 و 62**

(29) **خليل رزق:** عبد الوهاب البيّاتي في دراسة أسلوبية، **بيروت، لبنان، مؤسّسة الأشرف للتّجارة والطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 1995، ص: 85 .**

(30) **N. Frye & all.** ***The Harper Hand– Book of literature*****. N. Y Harper & Raw Publishers, 1985, p: 457**

(31) **د. أمين محمود صالح العصمي:** الغربة والحنين في الشّعر الفلسطيني بعد المأساة، **بنغازي، منشورات جامعة قاريونس، ط1، 1995، ص: 374 .**

(32) N. Frye & all: *The Harper Hand - Book of literature* p: 457.

(33) **د. جابر عصفور:** الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، **القاهرة، دار الثّقافة، ط1، 1974، ص: 325.**

(34) **المرجع نفسه، ص: 328 .**

(35) **البيّاتي: الدّيوان، ص: 200 .**

(36) **جابر عصفور:** الصّورة الفنّية، **ص: 172 .**

(37) الرّماني: النّكت في إعجاز القرآن، **ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، د.ط ، د.ت، ص: 75 .**

(38) البيّاتي: الدّيوان، ص: 200 .

(39) البيّاتي: الدّيوان، ص: 200 .

(40) البيّاتي: الدّيوان، ص: 199 .

(41) الأمثلة على ذلك في كتب العروض أكثر من أن تحصى. ومن كتب النّقد التي عرضت لعيوب القوافي، نذكر:

– أبو الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، **تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مصر1353 ه1934م**

– محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، **تحقيق وشرح: محمود محمد شاكر، مصر، 1952.**

– أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، **تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، والمثنى ببغداد، 1963.**

*** ومنهم ابن سينا.**

(42) جمال الدّين بن الشّيّخ: الشّعرية العربية، **ص: 267.**

(43) انظر: ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، **ص: 58.**

وقدامة بن جعفر: نقد الشّعر، **ص: 208 – 209.**

(44) د. محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، **القاهرة، دار النّهضة العربية، ط4، 1969، ص: 464.**

(45) جمال الدّين بن الشّيّخ: الشّعرية العربية، **ص: 236.**

(46) خليل الموسى: جماليات الشّعرية، **دمشق، اتّحاد الكتّاب العرب، 2008، ص: 86.**

(47) الرّماني: النّكت في إعجاز القرآن، ص: 102.

(48) انظر: – يوسف السيسي: دعوة إلى الموسيقى، **سلسلة عالم المعرفة، عدد 46، الكويت، نشر المجلس الوطني للثّقافة والفنون**

والآداب، د.ط ، د. ت، ص: 45.

– صابر عبد الدّايم : موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطور، **ص: 15.**

(49) د. أحمد بسّام ساعي: حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، **دمشق، دار المأمون، ط1، 1978، ص: 20.**

(50) البياتي: الدّيوان، ص: 199.

(51) د. عبد القادر عبّو: فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربيّة المعاصرة – بحث في آليات تلقّي الشّعر الحداثي –، **دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2007، ص: 114.**

(52) أدونيس: سياسة الشّعر، **بيروت، دار الآداب، ط1، 1985، ص: 14.**

(53) علي أحمد سعيد (أدونيس): زمن الشّعر، **بيروت، دار العودة، د. ط، 1973، ص: 244.**

(54) د. أحمد بسام ساعي: حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، **ص: 270.**

(55) نسيم الصّمادي: "**إيقاع اللّغة، ولغة الإيقاع**"، مجلة الفيصل، **عدد: 105، السنة التاسعة، ديسمبر 1985، ص: 42.**

(56) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، **القاهرة، مكتبة الأنجلو – المصرية، ط 5، 1978، ص: 249.**

(57) خليل رزق: عبد الوهاب البيّاتي في دراسة أسلوبية، **بيروت، لبنان، مؤسّسة الأشرف للتّجارة والطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 1995، ص: 83.**

(58) نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، **بيروت، دار العلم للملايين، ط 6، 1981.**

(59) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، **ص: 199.**

(60) خليل رزق: عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، **ص: 84** .