قصيدة (الموت في غرناطة) للشاعر عبد الوهاب البياتي
دراسة في ضوء المنهج الجمالي

أ.د. عيسى قويدر العبادي* د. علي محمد نزال الذيابات**

تاريخ وصول البحث: ٢٠٢٢/١٠/٢٨م تاريخ قبول البحث:٢٠٢٣/١/٩م

ملخص

تتغيا هذه الدراسة الكشف عن الجوانب الجمالية من خلال المنهج الجمالي في قصيدة (الموت في غرناطة) للشاعر عبدالوهاب البياتي، وقد أوضحت الدراسة ملامح المنهج الجمالي عند النقاد القدامى والمحدثين لإضاءة دراسة الجوانب التي تخضع لهذا المنهج في القصيدة، فقد بينت الدراسة المستوى الإيقاعي الخارجي والداخلي في القصيدة وأثره في رسم ملامح النص الشعري، وكذلك اعتنت الدراسة بالمستوى الدلالي الذي كان له هو الآخر دور مميز في إثراء الناحية الفنية في القصيدة، وكذلك توقفت الدراسة مع الصورة الفنية التي هي عماد الجودة في النص الشعري، وبينت جماليات هذه الصورة التي أثرت في جمال القصيدة.

وأخيراً تناولت الدراسة عنصر الرمز الذي اتكأ على الأسطورة وعلى أعلام تاريخية استفادت منهم القصيدة للترميز إلى الواقع السياسي المعيش في العراق والوطن العربي، ما أضفى جمالية فنية ومعنوية إلى القصيدة، فضلاً عن الأثر الشكلي والجمالي الذي صبغت به القصيدة من خلال كل هذه العناصر.

*أستاذ دكتور، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الحسين بن طلال.

*أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الحسين بن طلال.

The Poem, "Death in Granada", by the Poet Abdul Wahab Al-Bayati: A Study in Light of the Aesthetic Approach

Abstract

This study aims to reveal the aesthetic aspects through the aesthetic approach in the poem (Death in Granada) by the poet Abd al-Wahhab al-Bayati. The poem and its impact on drawing the features of the aesthetics of the poetic text, as well as the study, took care of the semantic level, which had a distinctive role in enriching the aesthetic aspect of the poem. The study stopped with the artistic image which is the mainstay of beauty in the poetic text, and showed the aesthetics of this image that affected the beauty of the poem.

Finally, the study dealt with the element of the symbol that relied on the legend and historical characters, from which the poem benefited to symbolize the political reality lived in Iraq and the Arab world, which added an artistic and moral aesthetic, as well as the formal and aesthetic impact that the poem had through all these elements.

المقدمة:

النظر إلى جودة الشعر وجماله قضية لم يغفل عنها النقاد منذ القدم؛ وذلك لأن المتعة الجمالية وسيلة الشعر في الوصول إلى الغاية المرجوة، فجمال الشعر في غاية الشعر وطموحه إلى غاية الجمال، والجمالية في النص الشعري تكون على تماس مباشر مع منظومة الأطر التي تؤسس للنسق الجمالي للنص، وهي حالة من التنوع والمرونة تفرزها الذائقة الإبداعية وذلك من خلال الأساليب الجميلة من لغة وموسيقى وخيال، ومن خلال الاتساع الدلالي الذي يمنح المتلقي خيارات متعددة للتأويل. ومن هذا المنطلق جاءت فكرة الدراسة في محاولة الكشف عن الجوانب الجمالية في قصيدة (الموت في غرناطة) للشاعر عبدالوهاب البياتي، وتهدف هذه الدراسة إلى بيان مواطن الجمال في قصيدة (الموت في غرناطة)، عبر دراسة مستويين:

المستوى الإيقاعي:

المستوى الدلالي:

وستعتمد الدراسة على المنهج الجمالي لتحقيق هذا الهدف، مستنيرة بعدد من الدراسات السابقة التي تحدثت عن الجمال وأثره في النص الأدبي، والدراسات التي تناولت شعر البياتي، ومنها:

دراسة " الأسس الجمالية في النقد العربي _ عرض وتفسير ومقارنة" لعز الدين إسماعيل، ودراسة " مقدمة في علم الجمال" لأميره حلمي، ودراسة " في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي" لأحمد محمود الخليل، ودراسة " معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي" لمنصور عبد، "النقد الجمالي وأثره في النقد العربي" لروز غريب.

إضافة إلى الدراسات الكثيرة التي تناولت شعر البياتي ولا يتسع المجال لذكرها، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر:

دراسة " الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي" لحسن الخاقاني، ودراسة " القصيدة الحداثية عند البياتي" لجماع نصر حميدة، ودراسة " جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبدالوهاب البياتي" لمسعود وقاد، ودراسة " التكرار ودلالته في ديوان الموت في الحياة" لإلياس مستيري، وغيرها من الدراسات.

تمهيـــد:

يعنى المنهج الجمالي بالكشف عن العلل التي تثير فينا الشعور بالجمال، فالفلسفة الجمالية تبحث في إدراكنا للجمال وفي مقاييسه وأحكامنا عليه، ولا يراد الجمال مطلقًا إنما يراد الجمال في الفنون ، فلا يهتم الناقد الجمالي بجمال الطبيعة الموضوعي إلا إذا خلع عليه الفنان الجمال الذاتي من نفسه، بحيث يثير فينا عواطف ومشاعر مختلفة، فقد تستحيل حقيقة قبيحة في الطبيعة جميلة عند الفنان بما أسبغ عليها من ذاته.

ويرد النقاد جذور المنهج الجمالي إلى فلاسفة اليونان، فعند أفلاطون الشعر يدفع إلى العواطف المذمومة، وينبغي أن يكون صورة للجمال المطلق وعالمه المثالي ، وعند أرسطو يقترن الشعر باللذة، فالشعر في المأساة يطهر فينا العواطف الضارة ويخلصنا منها محدِثًا فينا نشوة ممتعة ، وغاية كل منهما أخلاقية تربوية، في حين يرى لونجينوس أن غاية الشعر جمالية، إذ ليس له غاية تربوية أو أخلاقية أو نفسية؛ بل غايته التأثير في القارئ أو السامع تأثيرًا جماليًا، وبذلك يعدّ بحق أول فيلسوف جمالي[١] .

ويعزى ظهور علم الأستاطيقا Aesthetica أو علم الجمال على يد الألماني بومْجارتن في النصف الثاني من القرن الثامن عشر؛ مقررًا أن علم الجمال إنما يتصل بالشعور لا بالعقل . ويعنى النقد الجمالي " بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه، بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وشخصية صاحبه "[٢].

ازدهر النقد الجمالي على أيدي فلاسفة ألمان أمثال: كانْت وهيجل و شوبنهور؛ فكانْت يرى أن غاية الفن ليست سوى المتعة الجمالية الخاصة، بينما ذهب هيجل إلى أن الجمال الفني يتآلف من المادة المحسوسة والتصور العقلي المجرد؛ أي من الشكل والمضمون، أما شوبنهور فرؤياه الجمالية تتفق إلى حد ما مع أفلاطون، حين رأى بأن الفن تأمل صوفي تكاد تنمحي فيه الإرادة، بحيث ينسى الفنان إرادته وفرديته مستغرقًا في الوجود أو في المثال المطلق[٣].

في القرن التاسع عشر نشطت الحركة النقدية في أوروبا وأمريكا، وأجريت بحوث كثيرة في النقد الجمالي ونوقشت مسائل عدة؛ مثلًا حول كيان الجمال الفني، هل يكون في المضمون أو في الشكل ، فإذا كان المضمون استجابة الفنان لموضوع معين، فإن الشكل هو القالب الذي يصاغ في المضمون ، وبدون هذا القالب لا تكون القصيدة ولا أي عمل فني، فبدون ألفاظ وأنغام لا يكون شعر، وبدون ألوان لا يكون تصوير ، وبدون ألحان لا تكون موسيقى ....[٤]

وعن مسألة مصدر الاحساس ردّ الفيلسوف الألماني نيتشه الإحساس بالجمال إلى نشوة حسية ترتبط بالغريزة الجنسية، وعن القيم الجمالية تساءل النقاد أهي خارجية [في الفنون الجميلة نفسها] أو هي داخلية لا وجود لها في فن أو أثر فني، إنما وجودها في ذهن المتلقي المستمتع بالفن أو هي شيء مشترك بين الفن ومتلقيه ؟ وقد يحدث ردها إلى المتقبل للفن فوضى؛ لأن الحكم حينئذ شخصي ولا يخضع لمعايير عامة موضوعية، والأخف منه إشراك المتلقي للفن والفنان، وربما كان الأولى رد الإحساس بالجمال إلى الفنان وأثره الفني كما يرى ريتشاردز[٥].

وتعكس مشكلة " الفن للفن " قضية تربط بين الشعر والأخلاق، فهل يطلب من الفن أن يمثل الفضيلة أو لا بأس من أن يمثل أحيانًا الأخلاق المعوجة والمنحرفة. وعلى هذا الأساس طرد أفلاطون الشعراء من مدينته الفاضلة؛ لأخلاقهم المزرية وما يبثونه في المجتمع من أخلاق سيئة، بينما أتى أرسطو برأي مخالف لأستاذه، وهو أن الشعراء يطهرون الناس وينقونهم أدران هذه الأخلاق

الذميمة. أما فلاسفة الجمال فلا غاية للفن عندهم وراء الغاية الجمالية البحتة، فالفن يمثل الحياة بطهرها وإثمها وما فيها من فضيلة أو رذيلة، ويكون الحكم على الفن بمقاييس الجمال الفني وقيمه التي تنفصل عن قيم الأخلاق انفصالًا تامًا [٦].

ومن الإجحاف – عند كروتشه– وصف لفظة معزولة عن السياق بجمال أو قبح ، فينبغي النظر في التعبير الفني إلى بنائه الكلي ؛ إذ المدار في القياس على مجموع الألفاظ أو على الأسلوب جميعه، وهو في ذلك يلتقي مع عبد القاهر الجرجاني عند حديثه عن نظرية النظم في كتابه " دلائل الإعجاز" ، وما ذهب إليه من أن اللفظة ليس لها في ذاتها صفة جمالية مستقرة ، فقد تكون في موضع جميلة وفي موضع آخر قبيحة شديدة القبح ، واستدل كروتشه قائلًا لو كان للألفاظ قيم جمالية مستقلة بذاتها لأمكن لأي شخص أن يجمع منها طائفة وينظم له قصيدة، وعادة ما يعتذر ذلك على غير الشاعر ، والألفاظ بذلك ليس لها قيمة جمالية ذاتية؛ بل تكمن في موضعها وسياقها.

ولم يتعدّ كروتشه بما يسميه النقاد قوانين فنية، لأن فكرة القوانين تعني إخضاع الجمال الفني للتفكير العلمي، وهذا يعرقل الناقد الجمالي في إدراك علل الجمال في الأثر الفني.

ولأن المنهج الجمالي يولي الشكل أهمية قصوى، فإن جماليات النص تتركز حول العناصر التالية: [٧]

١-**الصياغة**: فالكلمات لا يمكن أن يكون لها دلالة جمالية إلا إذا وجدت في صياغ العمل الإبداعي.

٢-**التصوير الفني**: ويشمل الصور البلاغية، والأسطورة، والرمز .

٣-**الموسيقى**: ومنبعها العلاقات اللغوية بين الأفراد والأصوات.

٤-**الإيقاع**: وينشأ من العلاقات اللغوية والنبرات والأصوات اللغوية، وتكرار الوحدة الموسيقية.

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي:

الإيقاع مصطلح نقدي حديث يقابل الوزن والموسيقى عند نقاد العرب القدامى؛ إلا أنه أوسع وأعم، فبينما يقتصر الوزن الشعري - قديمًا- على اختيار البحر والقافية يتعدى الإيقاع الشعري - حديثًا- هذا المظهر الخارجي للنص ليشمل شيئًا من البنية الداخلية للنص الشعري. ويقصد بالإيقاع الشعري: "تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب [٨]، ويتكون الإيقاع الشعري من نمطين اثنين: نمط إيقاعي خارجي ثابت يتمثل في اختيار الوزن العروضي؛ أي بحور الشعر وما يعتريها من الزحافات والعلل، والقافية بأشكالها المتوقفة على اختيار حرف الروي وحركته، ونمط إيقاعي داخلي غير ثابت تحكمه قيم صوتية تنبثق من تكرار الأصوات والكلمات والعبارات والمحسنات البديعية التي لها أثر في الإيقاع ، كالتكرار والجناس والطباق ....الخ. والشاعر الفذ هو من يوفق بين اختيار الألفاظ وبين تركيبها في الأبيات بحيث تكون لها قيمتها التعبيرية والتأثيرية[٩] .

المطلب الأول: الإيقاع الخارجي:

- **الوزن:**

يعد البياتي أحد رواد حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، هذا الاتجاه الذي تزعمته نازك الملائكة بالثورة على الأوزان الخليلية، واستحداث شعر التفعيلة بديلًا عنها، حيث تنظم القصيدة على تفعيلة واحدة، دون مراعاة لعدد معين من التفعيلة المستخدمة في السطر الشعري الواحد، فقد تتراوح من تفعيلة في سطر شعري إلى تسع تفعيلات في سطر شعري آخر.

نظم البياتي قصيدة " الموت في غرناطة " على شعر التفعيلة، وقد كانت التفعيلة المستخدمة في البيت هي تفعيلة " مستفعلن " ما يجعل القصيدة تنتمي إلى بحر الرجز الذي يعد من البحور ذات التفعيلة الواحدة. لكن الملاحظ على الشاعر أنه حوّر في هذه التفعيلة فأدخل فيها الزحافات والعلل ما جعلها تستعصي على الوزن أحيانًا وهذا ما يطالعنا في أول أبيات القصيدة حين قال:[١٠]

عائشةٌ تشُقُّ بطن الحوتْ

عائشتنْ / تشقْقُ بطْ / ن لْحوتْ

مفْتعِلنْ / مفاعلنْ / مفْعولْ

فدخل على تفعيلة " مفْتعلن " الطي بحذف الرابع الساكن، ودخل على " مفاعلن " الخبن بحذف الثاني الساكن، وهذه الزحافات تدخل بحر الرجز؛ أما تفعيلة " مفعولْ " فقد تحدثت عنها نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" بقولها: " والواقع أن التفعيلة " مفعولْ " الساكنة اللام لا ترد في ضرب الرجز في عروض الخليل، وإنما نجد مكانها (مفعولُ) بضم اللام وهي " المقطوع " من " مستفعلن ". ولكننا أدخلناها في ضروب الرجز في عصرنا الحديث هذا، وانتشرت انتشارًا واسعًا " [١١].

أما بالنسبة للضرب فقد نوع الشاعر في تفعيلة الضرب فأورد فيه تشكيلات مختلفة كان الغالب فيها " مفْعول " و" فعولْ " اللتين استحدثتا في الشعر الحر كما قالت نازك الملائكة فـ "فعولْ " كـ " مفعولْ " " غير واردة في ضروب الخليل على جمالها وخفتها وانسيابيتها وتقبل الأذن لها " [١٢] على رأي نازك. يقول البياتي بعد السطر السابق [١٣]:

ترفعُ في الموْج يديْها

ترْفعُ فِلْ / موْجِ يديْها

مفْتعلنْ / مفْتعلاتنْ

تفْتحُ التابوتْ

تفتح تْ / تابوت

مفْتعلْ / مفعولْ

تزيحُ عنْ جبينها النقابْ

تُزيح عنْ / جبينهنْ / نِقابْ

مفاعلن / مفاعلنْ / فعولْ

فالملاحظ على أضرب الأسطر عدم اتفاقها على تشكيلة واحدة من تشكيلات الرجز، وإن كانت (فعولْ) و (مفْعولْ) تتقاربان إلى حد كبير، فإن الشاعر بإقحامه تشكيلة " مفْتعِلاتن " قد شكل اضطرابًا موسيقيًا جعل مطلع قصيدته منفرًا للسامع. وإنه لمن الإنصاف أن نحكم على باقي القصيدة بالتناغم والتساوق بين أضرب أسطرها حيث كانت تترنح بين (فعولْ) و(مفعولْ) مع عدم إغفالنا بعض الأسطر التي ورد فيها الضرب بتشكيلة أخرى كـ " فعولن " الممدودة من (فعولْ) و (مفعولن) الممدودة من (مفعولْ) ، وقد أجازت نازك اجتماع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة حين أرادت أن تحد من صولة قاعدة ضرورة توحيد الأضرب في القصيدة الحرة [١٤] ، كما وردت تشكيلة (مفاعلن) المنقولة من (مستفعلن) بدخول الخبن عليها، وقد شاعت هذه التشكيلة في الشعر الحر بحيث صارت مرضًا – كما تقول نازك – يعيث فسادًا في شعر الشعراء دون أن يحسوا به [١٥] ، يقول البياتي [١٦] :

شعرْتُ بالهزيمةْ
مفاعلنْ / فعولنْ
أمام هذي الزهرة اليتيمةْ
مفاعلنْ / مستفْعلنْ / فعولنْ
الحبُّ يا مليكتي، مغامرةْ
مستفعلنْ / مفاعلن / مفاعلنْ

وورد ممدود مفاعلنْ " مفاعلانْ " في قوله [١٧]:

لوركا يموتْ، ماتْ
مفْتعلنْ / مفاعلانْ

ووردت (مفعولنْ) التي هي ممدود (مفعولْ) في قوله [١٨]:

وصاح في غرناطةْ
مفاعلنْ / مفْعولنْ

هذا التنوع في الأضرب الذي لا يورده الشاعر متتابعًا؛ بل بين الفينة والأخرى لا يحدث خللًا في وزن القصيدة إذا ما استثنينا " مفتعلاتن " الواردة في مطلع القصيدة، الذي كان ينبغي للشاعر أن يكون حريصًا على التناغم بين نهايات الأسطر موسيقيًا كي يشد انتباه السامع إليه بدلًا من أن ينفره، فالحرية التي يمنحها الشعر الحر للشاعر يقابلها – كما تقول نازك – تقييد في التشكيلة بحيث" يقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها. وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية؛ لأن الموسيقى التي هي قوام كل شعر، تضعف بوجود التفاوت في طول الأسطر، بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة، وبذلك يستطيع الشعر الحر أن يرن ويبعث في وعي السامع لحنًا ويخلق له جوًّا شعريًّا جميلًا " [١٩].

أما بالنسبة للحشو فقد راوح الشاعر بين تشكيلتي "مفتعلن" المطوية بحذف الرابع الساكن، و"مفاعلنْ " المخبونة بحذف الثاني الساكن، " وإنما أبيح ذلك في وزن الرجز لأنه يدخل تنويعًا وتلوينًا على التفعيلة " مستفعلن "، حيث الانتقال منها إلى زحافها، بين الحين والحين، ويدخل على القصائد الرجزية جمالًا وموسيقية " [٢٠].وينبغي التنبيه على أن تفعيلة الرجز الأصلية " مستفعلن " كانت بارزة الحضور في القصيدة، وإن كان هذا التنويع الموسيقي يحسب للشاعر ذي الحس المرهف بحيث حاول عدم الانزلاق في خطورة الحرية التي يمنحها الشعر الحر للشاعر، ومع ذلك فإن أكثر من نصف أبيات القصيدة كانت خالية من التفعيلة الأصلية، مما جعل بعضها يتسم بالنثرية وبالأخص الأسطر الطويلة منها، كقوله [٢١]:

ليسَ لنا فيه سوى حقّ عبور هذه الجسورْ
ليس لنا / فيه سوى / حقْقِ عبو / رِ هذه لْ / جسورْ
مفْتعلن / مفْتعلنْ / مفْتعلنْ / مفاعلنْ / فعولْ

●القافية

تختلف القافية في شعر التفعيلة عنها في شعر الشطرين، بينما كانت القافية في القصيدة التقليدية تلتزم وحدة الروي في كل أبياتها، فإنها في الشعر الحر محررة من هذا القيد بحيث " لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف الروي .... فالقافية في الشعر الجديد – ببساطة – نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية ..... [هي] كلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة ما من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عليها" (٢٢).

اعتمد الشاعر في بناء قافيته على استخدام أحرف روي عشرة هي [التاء، الباء، الكاف، الهاء الساكنة وتوافقها في النطق التاء المربوطة الساكنة، الميم، النون، الحاء، الهمزة، القاف، الراء]. وقد كانت الغلبة للأصوات المجهورة حيث بلغ عددها (٦) وهي [الباء والميم والنون والهمزة والقاف والراء] بينما المهموسة (٤) وهي [التاء والكاف والحاء والهاء]. وهذه النسبة تتماشى مع طبيعة اللغة ، حيث يغلب على معظم كلمات اللغة الجهر على الهمس، وقد علل إبراهيم أنيس غلبة الأصوات المجهورة بقوله: " ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي و رنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت، والجهر من الهمس والإسرار " (٢٣) ، كما أن الشاعر وهو في معاناته في المنفى يميل إلى ختام أسطره بالأصوات المجهورة أكثر من المهموسة ؛ لأن " الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس " (٢٤) . فعلى هذا تؤازر الأصوات المجهورة نفس الشاعر وتمكنه من البوح بكل ما يلم به من آلام الغربة والنفي، وما يعج بداخله من مآسٍ وأحزان تعكسه أصوات القصيدة الناحبة فضلًا عن مدلول كلماتها.

حرص الشاعر على تنميق قوافيه، فرغم تعدد أصواتها وتباينها إلا أنه عوض ذاك الاختلاف بجمعه بين كل سطرين تقريبًا أو أكثر أحيانًا بحرف روي واحد، فالشاعر في القصيدة الحرة " قد يلتزم .... بحرف روي واحد في عدة أسطر؛ لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين ولكنه سرعان ما ينقل منه إلى أصوات أخرى " [٢٥]، مثلًا يقول [٢٦]:

هل أنذا أسمعها تقول لبيكْ

جاريةً أعود من مملكتي إليكْ

فهذا التوافق بين السطرين منح القصيدة جمالًا إيقاعيًا يصرف أذن المتلقي عن تفاوت أسطر القصيدة الحرة طولًا وقِصرًا إلى الاستماع بهذا التناغم الموسيقي في كل مرة، وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار قافية مردفة في عدة أسطر، يقول [٢٧]:

يخسر فيها رأسه المهزومْ

بكيت، فالنجومْ

غابتْ، وعدتُ خاسرًا مهزومْ

أسائلُ الأطلال والرسومْ

ففضلًا عن تكرار الروي (مْ) كرر الشاعر الردف وهو حذف مد يسبق الروي مباشرة، وهذا التكرار في نهاية الأسطر أثرى إيقاعية القصيدة رغم ما يتخلل هذه الأسطر من تشكيلات مختلفة في الحشو [مفتعلن، مستفعلن، مفاعلن] وفي الضرب [فعولْ، مفعولْ].

كما لجًا الشاعر إلى تكرار قافية مؤسسة والتأسيس ألف يفصل بينها وبين الروي حرف صحيح، وقد كان لهذه القافية المكررة وقعها على الأذن وعلى النفس المتلقية في الأبيات المطلة على الأبيات الأخيرة من القصيدة، يقول [٢٨]:

يأكلُ لحْمي ثعْلب المقابرْ مفتعلن / مستفعلن / فعولنْ

تطْعنني الحناجرْ مفتعلن / فعولنْ

منْ بلدٍ لبلدٍ مهاجرْ مفْتعلن / متَعلنْ / فعولنْ

على جناح طائرْ مفاعلن / فعولنْ

لقد تمتعت القافية في هذه الأسطر بنبرة عالية حيث رويها الراء المجهورة المكررة مقرعةً الآذان بهاتين الصفتين، زد على ما ذكرنا من كونها مؤسسة أن الشاعر قد جعل وزن الضرب واحدًا وهو تشكيلة " فعولنْ" فكانت أن سترت القافية ما اعترى الحشو من عيوب في اختلاف التشكيلات " مفتعلن [مطوي]، مستفعلن، متعلن [مخبول]، مفاعلن [مخبون] " .

والملاحظ على الكلمات المختارة في القافية أنها زاخرة بأصوات المد الثلاث، والمعروف عن هذه الأحرف أنها تعطي لصاحبها نفسًا طويلًا يفجر من خلاله آهات الحزن أو صيحات الفرح، وقد علل ابن جني كثرة " حروف المد (في الشعر العربي) قبل حرف الرويّ – كالتأسيس والردف– ليكون ذلك مؤذنًا بالوقوف ومؤديًا إلى الراحة والسكون . وكلما جاور حرف المد الروي كان آنس به وأشد إنعامًا لمستمعه" [٢٩] . وكما قلنا سابقًا إن الشاعر كان يلتزم في كل مجموعة من الأسطر بقافية موحدة، فتتوالى أسطر منتهية بكلمات فيها مد الواو [أَمُوتْ ، تابُوتْ] ومد الياء [الريحْ ، أصيحْ، الضريحْ] ومد الألف [النهْرانْ، القيعانْ، الرمَّانْ، ظمآنْ، البستانْ] واستعان الشاعر بألف المد في أكثر قوافيه فعدا ما ذكر هناك أيضًا [العنقاءْ، الهواءْ، الماءْ، العذراءْ] . ولما كانت قوافي الشاعر ساكنة كان لحروف المد دورها الإيقاعي في الإيذان بالوقوف.

والمطالع لمدلولات الكلمات في القافية يلاحظ أنها تنتمي إلى حقل دلاليّ واحد هو حقل الحزن، الذي يبدو جاثما على صدر الشاعر لا ينفك عنه، فالموت والتابوت يعكسان السعادة بالحياة، أو عدم الرضا بالواقع المعاش، فجاءت قافية [التابوتْ] ثلاث مرات، وجاءت قافية الموت اسما وفعلًا بنوعيه الماضي والمضارع ست مرات [الموتْ، أموتْ، ماتْ]. ويبدو أن مدلول كلمات القافية قد ألقى بظله على تسكينها حيث الموت مرادف للسكون وعدم الحركة.

المطلب الثاني: الإيقاع الداخلي:

●التكرار

عرض القدماء لمفهوم التكرار في ثنايا كتبهم، فابن رشيق القيرواني أشار إليه بقوله: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه " [٣٠]، أما ابن أبي الإصبع فيعرفه وفق الغرض الذي يبتغى منه بقوله : " أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد " [٣١] . أما عند المحدثين فتعرفه نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) بأنه : " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها .... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه "[٣٢] .

وللتكرار وظيفتان دلالية وإيقاعية؛ فتكرار وحدة صوتية سواء كانت دلالية وإيقاعية؛ فتكرار وحدة صوتية سواء كانت لفظًا أم عبارة أم معنى تفصح عن نفسية المبدع وتساهم في شد انتباه المتلقي له، هذا فيما يخص الدلالة [٣٣] ، أما وظيفته الإيقاعية فإنه "يزيد من القيمة الإيقاعية للفظ أو العبارة أو المعنى من خلال ترديده، فيعطي نغمًا مضافًا للبيت ومن ثم للقصيدة " [٣٤] .وتكرار الصوت "تكرار لبعض الحروف (الأصوات) التي تتوزع في كلمات البيت ضمن بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة " [٣٥] . وعمد البياتي في تكراره على التركيز على صوت معين في كل مجموعة من أسطر القصيدة، مما أعطى تلوينًا إيقاعيًا لبنية القصيدة الداخلية، المفضي إلى دلالات إيحائية حيث ثنائية الجهر والهمس المقابلة لثنائية الحياة والموت الفكرة المسيطرة على أجواء النص . فمثلًا يطالعنا تكرار صوت الراء في المقطع التالي [٣٦]:

أرضٌ تدورُ في الفراغِ ودمٌ يُراقْ
ويجي على العراقْ
تحت سماء صيفه الحمراءْ
منْ قبل ألف سنة يرتفع البكاءْ
حزنًا على شهيد كربلاءْ
ولمْ يزل على الفرات دمهُ المُراقْ

فتكرار الشاعر لصوت الراء المجهول المكرر في ثنايا الأسطر السابقة يوحي بعلاقة التكرار مع المعنى المراد إيصاله حيث هناك أكثر من حسين يبذلون دماءهم رخيصة أمام مبادئهم السامية، فالشهادة معنى مكرر لا يقتصر على أحد، إضافة إلى وظيفة التكرار الدلالية نلمح وظيفته الإيقاعية في تقوية موسيقى النص الداخلية. وقد توزع هذه الصوت في أرجاء القصيدة فأخذت نصيبًا من بنية النص الإيقاعية الداخلية منها [في الحشو] والخارجية [في القافية] .

يجابه الراء في التكرار صوت شديد مهموس هو التاء التي لا يكاد سطر شعري يخلو منها، فما أن تختفي في بداية السطر حتى تعاود الرجوع في آخره تهمس للمتلقي بالموت والنهاية كما أنها تهمس بالحياة في بدايات الأسطر، لتجمع في همسها وشدتها بين الوجود والفناء [٣٧] :

عائشةٌ تشُقُّ بطنَ الحوتْ / ترفع في الموج يديها / تفتح التابوتْ ...
تنهضُ بعد الموتْ .....
عائشةٌ عادتْ ولكني وُضعْتُ وأنا أموتْ / في ذلك التابوتْ
ها أنذا انتهيتْ / مقدّسٌ باسمك هذا الموتْ .

وتكرار الكلمة تكرار أصوات بعينها، ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعًا داخليًا، كما أن موقع الكلمة في النص يسهم إلى حد ما في درجة الإيقاع وهو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصوتية [٣٨]. وتعكس الكلمة المكررة – كما يقول مدحت الجيار

–" إلحاح الشاعر على دلالة معينة " [٣٩]. ومن ذلك تكرار الشاعر لكلمة الموت حيث كررها عشر مرات، تارة اسمًا وتارة فعلًا [٤٠]:

تنهض بعد الموتْ / عائشة عادت ولكني وضعت وأنا أموتْ / لوركا يموتُ، ماتْ / مقدس باسمك هذا الموتْ / لنور هذا العالم الأبيض، للموت الذي أراهْ / من قاع نهر الموت يا مليكتي أصيحْ/ من قاع نهر الموتْ (مكرر) / ها أنذا أموتْ / مقدس باسمك هذا الموتْ .

فبما أن فكرة القصيدة قائمة على ثنائية البعث والموت فإن تكرار (الموت) جاء لغرض التوكيد، فالموت ومرادفاتها كانت بمثابة العمود الفقري لقصيدة الشاعر، فإذا عدل عن الموت في أسطر قصيدته الباقية فإنه يجيء بما هو مرادف لها ككلمة (التابوت) المكررة هي الأخرى ثلاث مرات، وكلمة (الضريح) وكلمة (القبر) وجموعها المقابر والقبور . وفوق ذلك فإن تكرار الكلمة بطاقاتها الصوتية ليزيد من جمالية الإيقاع الداخلي للقصيدة ويزيد في قوة إيقاعها الخارجي .

أما فيما يخص اللازمة التكرارية في الشعر فيعمل هذا النوع من التكرار "على تحقيق الوحدة النصية في انسياب وتدفق تجمع بين أجزائه بشكل تواتري" [٤١] . يقول محمد صابر عبيد: "يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تتشكل بمستويها الإيقاعي والدلالي محورًا أساسيًا من محاور القصيدة ، يتكرر هذا السطر أو الجملة من فترة و أخرى على شكل فواصل تخضع فيطولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة ، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير "[٤٢] .

وقد نبهت نازك الملائكة على أن لا يقتصر مجيء التكرار على غاية جمالية إيقاعية محضة، فهو كغيره من الأساليب " يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لا بل إن في وسعنا أن نذهب أبعد فنشير إلى الطبيعة الخادعة التي

يملكها هذا الأسلوب، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري " [٤٣] .

عمد البياتي إلى تكرار اللازمة في قصيدته هذه ، ولم يقتصر تكراره على مقطع بعينه؛ بل لجأ إلى تكرار أكثر من مقطع، محاولًا في تكراره " إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر، والتفسير السايكولوجي [كما تقول نازك] لجمال هذا التغيير، أن القارئ وقد مر به هذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكررًا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقعًا غير واعٍ أن يجده كما مر به تمامًا. ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لونًا جديدًا " [٤٤] . فمن ذلك تكرار البياتي للسطر الشعري [آهٍ جناحي كسرته الريح] ثلاث مرات، ففي المقطع الأصلي كان وروده في صدد الحديث عن لوركا الشاعر الإسباني الذي مات ظلمًا، وفي المقطع المكرر الأول ورد بعد عودة عائشة للحياة لكنها عودة محفوفة بالمخاطر، [آهٍ جناحي كسرته الريحْ / من قاع نهر الموت يا مليكتي أصيحْ]، وفي المقطع المكرر الثاني جاء تكراره ضمن جملة شعرية مكررة [آهٍ جناحي كسرته الريحْ / من قاع نهر الموت يا مليكتي أصيحْ / من ظلمة الضريحْ] وذلك عقب استلهام الشاعر لحادثة مقتل الحسين ظلمًا هو الآخر. لقد أكسب البياتي تكراره هذا رونقًا وجمالًا حين حوّر فيه بالزيادة وباختلاف السياق الذي ورد فيه التكرار كل مرة ، فكان باعثًا على إثارة المتلقي في إيجاد علائق لهذا التكرار ، والعلاقة هي التضحية بالموت في كل من لوركا والحسين التي تخلف الحياة لعائشة. ولا يخفى أثر هذا التكرار، من ثَمَّ على إيقاع القصيدة الداخلي.

لقد ختم الشاعر قصيدته باستخدام اللازمة التكرارية، والتغيير الذي أحدثه فيها كان مجرد تقديم سطر شعري وتأخير آخر، قد نلمس لهذا التقديم بعدًا دلاليًا عدا الناحية الإيقاعية لجمالية التكرار [٤٥]:

المقطع الأصلي	المقطع المكرر
والنورِ والترابِ والهواءْ	أيتها العذراءْ
وقطراتِ الماءْ	والنورِ والترابِ والهواءْ
أيتها العذراء	وقطراتِ الماءْ
ها أنذا انتهيتْ	ها أنذا انتهيتْ
مقدسٌ باسمكِ هذا الموتْ	مقدّسٌ باسمكِ هذا الموْتْ

لقد أورد الشاعر المقطع الأصلي إثر مأساة لوركا [لوركا بلا يدينْ/ يبث نجواه إلى العنقاءْ / والنور والتراب والهواءْ .....] فكانت بدية المقطع مناسبة لما قبله من بث النجوى، أما المقطع المكرر فكانت بدايته بالنداء [أيتها العذراءْ] أكثر إيحائيةً بما تحمله دلالة النداء الإنشائية من الاستحـــواذ على أذن السامع بحيث يشعر الشاعر المتلقي بأن هذا هو النداء الأخير في القصيدة ، ومن ثم حل الشاعر مشكلة نهاية قصيدته بهذه اللازمة حيث تشغل نهاية القصيدة الحرة بال شعراء شعر التفعيلة، نظرًا لصعوبتها . والملاحظ أن الشاعر كرر جملة شعرية التي هي " بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ....، لكن الجملة تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها " [٤٦] .

أما التجانس الصوتي فيعد من أبرز آليات الإيقاع الداخلي للقصيدة، حيث بإمكان الشاعر استغلاله في تقوية موسيقا النص مع ما يحمله من دلالات مكثفة . ويكمن دور التجانس الصوتي في القصيدة – على قلته – في إثراء بنيتها الجزئية إيقاعيًا ودلاليًا ، لتوافق الكلمات المتجانسة صوتيًا مع اختلاف المعنى، وقد استعان الشاعر بطاقة الجناس الصوتية في الجزء الذي استلهم فيه حادثة مقتـــل الحسين، فجانـــس بين (يُراقْ) و (العِراقْ) وبين (الريحْ) و (الضريحْ) وبين (السرابْ) و (الترابْ) [٤٧] :

أرضٌ تدور في الفراغ ودمٌ يُراقْ / ويْحي على العراقْ
آهٍ جناحي كسرته الريحْ / من قاع نهر الموت يا مليكتي أصيحْ / من ظلْمة الضريحْ
أمدُّ للنهر يدي فتُمْسِكُ السرابْ / يدي على الترابْ

تميزت الأسطر الشعرية في هذا المقطع بإيقاع موسيقي عالٍ، يكاد يكشف عن كمِّ الحزن وحجم المأساة التي لم تقتصر على فترة زمنية في الماضي ، إنما تتعداه إلى حاضر الشاعر، والمستقبل الذي يبدو معتمًا بالنسبة للشاعر في ظل معطيات الحاضر. فالشاعر يبكي عراق اليوم وعراق المستقبل كما بكى عراق الماضي ، فالدم المراق في الماضي لا زال يراق الآن . فقسوة الحياة هي أشبه بظلمة الضريح، كما أن مدلول الريح العذاب استوجب الصياح والنواح، فكانت الضريح والريح وأصيح منسجمة صوتًا ودلالةً، والأمل في مستقبل أفضل يتحول إلى يأس في ظل عراق الحاضر، هذا الأمل يصوره الشاعر بسراب يتخيله الظمآن ماءً .

المبحث الثاني: المستوى الدلالي:

يتناول هذا المبحث الصورة الفنية بما تشتمل عليه القصيدة من صور بلاغية وبما وظفه الشاعر من رموز، تعد عماد الشعر المعاصر بحيث يندر الاستعانة بالرمز والأسطورة، فلم تعد الصور البلاغية القديمة كافية للتعبير عن تجارب الشاعر المعاصر ، يعرف عز الدين إسماعيل الصورة الفنية بأنها " تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(٤٨)

المطلب الأول: الصور البلاغية:

وظف الشاعر التشبيه والاستعارة والكناية في قصيدته، لتستحيل المعنويات إلى ماديات محسوسة، الكائنات غير العاقلة إلى عاقلة من خلال التشخيص، وأحيانًا لتأكيد فكرة تستحوذ ذهن الشاعر.

-الكناية:

يقول البياتي عن لوركا [٤٩] : أعدمه الفاشست في الليل على الفراتْ

لا شك أن لوركا الحقيقي أعدمه الفاشست في إسبانيا، لكن لوركا المرموز إليه أعدمه الظلمة في العراق ، فالفاشست كناية عن الظالمين والمستبدين الذي عاثوا في العراق فسادًا وظلمًا وطغيانًا . وجمالية الكناية أن الشاعر استطاع أن ينتقل من مكان إلى مكان، من إسبانيا إلى العراق ومن زمن ماض إلى زمن حاضر؛ ليعبر عن تجربة إنسانية وعن وعي جمعي، ففي الصورة الشعرية " يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلًا نفسيًّا خاصًا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان، فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وتتداخل في زمانه ومكانه، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة " [٥٠] .

-الاستعارة :

مجازٌ لُغَوِيٌّ علاقتُه المُشابَهة، أو هي تشْبيهٌ حُذِف أحدُ طرفيْه، وينقسم النقاد في أهمية الاستعارة في التعبير الشعري المعاصر بين مُبخِّسٍ لها إزاء الرمز ، وبين مُعْلٍ لشأنها؛ لكونها في أصلها وثيقة الصلة بالخرافة والأسطورة ، ففي الاتجاه الأول نرى " أن المجاز نسبي أو فرضي ويشير إلى معنى لا يُؤَلِّفه ولا يخلقه ، إنه مجرد إشارة أو سيمياء فرضية، بينما الرمز يتولد من خلال علاقة حميمة بين الصور التي تتجلى أما الحس وبين مجموعة الإحساسات والمشاعر اللامتناهية التي توحيه الصورة "[٥١]. ويمثل الاتجاه الثاني عز الدين إسماعيل حين عدّ الاستعارة من أعم صور التعبير الشعري، رابطًا إياها في نشأتها بينها وبين الخرافة والأسطورة؛ إذْ إنَّ كليْهما يتَّسم باللامنطقية، حيث تنسب المشاعر والعواطف

الإنسانية عن طريق المجاز إلى الكائنات غير الحية، فالمجاز عنده خرافة أو أسطورة مختصرة في عبارة موجزة، تحمل أهم خواص الخرافة وهي عدم موافقتها للعقل والمنطق(٥٢) . وبصرف النظر عن آراء النقاد في دور الصور المجازية القديمة في التصوير الفني بين الحط والإعلاء، فإننا نرى أن المعول عليه في الحكم هو مدى استفادة المبدع من توظيفها ، ومدى فعاليتها في أداء تجربته الشعرية للمتلقي . لنلمس ذلك في استعارات البياتي في قصيدته هذه (٥٣) .

تبادل النهرانْ

مجريهما، واحترقا تحت سماء الصيف في القيعانْ

وتركا جرحًا على شجيرة الرمانْ

وطائرًا ظمآنْ

ينوح في البستانْ

آهٍ جناحي كسرته الريحْ

في الأسطر السالفة هناك تكثيف للصور المجازية، استعان الشاعر فيها بالاستعارات التي عملت على تشخيص الجمادات وأنسنة الكائنات الموجودة في الطبيعة بإضفاء الصبغة الإنسانية عليها، فمن غير المعقول تبادل النهرين مجريهما، فهو بذلك يشير إلى اختلال سنن الكون، والشاعر يعكس بهذا الاختلال في الطبيعة غير الموجود في الواقع خللًا في النظم الإنسانية في أرض الواقع، لانعدام العدل وسيادة الظلم والفقر، فيموت الناس ذلًا وجوعًا، وتراق دماء الأبرياء بغير حق، وقد يكون المقصود بتبادل النهرين هو ابتعاث عائشة إلى الحياة وجعل تضحيات لوركا بديلًا عنها في دخول التابوت (٥٤) ، وقد عبر عن الجفاف والخراب باحتراق مجرى النهرين، فاستعارة الاحتراق للجفاف توحي بسرعة انتشاره، فأصل العبارة "وجفّا " لكنه عدل عن الجفاف فحذف المشبه إلى الاحتراق فذكر المشبه به، وترك شيئًا من لوازم المشبه ليدل عليه وهو مجرى النهر، على سبيل الاستعارة المكنية، وتتضافر الصور لتأكيد هذا المعنى، حيث

يترك جفاف النهرين جرحًا على شجيرة الرمان، أي علامة على عدم ارتوائها، فظلت شجيرة ولم تصر شجرة . فهنا انعدمت الحياة وحل الموت في الطبيعة، ليصل في نهاية المطاف إلى الطائر الظمآن الذي استعاره الشاعر لكل إنسان يعاني القهر والظلم، تمامًا كما تعاني الطبيعة من الرياح العاتية من جراء فعلها، فكانت سببًا في كسر جناح الطائر الذي أنطقه الشاعر متأوّهًا بـ (آهٍ)؛ لكنها في الحقيقة آهات يسمعها الشاعر كل يوم في واقعه المعاش من بني جلدته بسبب الظلم والقهر وانعدام العدالة الاجتماعية ، فكيف لأرض الخيرات أن يحل فيها جوع . فالصورة في الشعر الجديد تعني " إخضاع الطبيعة لحركات النفس وحاجتها ... وهذا هو التكامل الفني بين الفنا والطبيعة .... فعالم الأفكار – وهو بطبيعته غير واقعي – يحاول أن يصبح واقعيًا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها " [٥٥] .

–أسائل الأطلال والرسومْ [٥٦]

في هذا السطر تناص أدبي من شعر القدماء الذين اتخذوا من المقدمة الطللية افتتاحية لقصائدهم، و الشاعر في سؤاله للأطلال تشخيص للجماد، فالأطلال لن تجيب وإن أراد الشاعر استنطاقها، لقد وظف الشاعر هذه الصورة لأن فكرة الوجود تؤرق الإنسان قديمًا وحديثًا، وكما أن الشاعر القديم يبكي الأطلال بسبب رحيل المحبوبة عنها بسبب الجدب والجفاف، فإن الشاعر الحديث يبكي الأطلال للسبب ذاته، فالجوع والفقر موجودان وإن لم يكن بسبب الجفاف الذي كان ماثلًا في الصحراء العربية قديمًا، فسبب الفقر والجوع هو الظلم .

–لعودة الغائب من منفاه / لنور هذا العالم الأبيض للموت الذي أراهْ [٥٧]

لا غرو أن يجعل الشاعر الموت كائنًا محسوسًا يرى بالعين، وهو إذْ ذاك ينقل المعنوي إلى ماديّ، ليؤكد فكرة الموت، وتكمن أهميتها في كونها تجربة الشاعر العاطفية التي يسعى لإيصالها للمتلقي، فالغائب الذي رجع من المنفى (من الموت

) إلى الوطن (الحياة) سرعان ما يجد نفسه قد عاد من موت إلى موت، فالذي يتجرع الظلم والتشرد والفقر لا يرى إلا الموت، ومن هنا جعل الشاعر الموت يتجرعه الظمأى كل يوم بلا ارتواء [٥٨] :

من قاع نهر الموت، يا مليكتي أصيحْ

المطلب الثاني: الرمز

يرى عز الدين اسماعيل أن نجاح الشاعر في توظيف الرمز يكمن في ربطه بالتجربة الشعورية التي يعانيها والتي تمنح الأشياء مغزى خاصًا؛ فالتجربة الشعورية تستدعي الرمز القديم لتجد فيه التفريغ الكلي للعاطفة أو للفكرة الشعورية التي تحملها، بينما تستخدم الرمز الحديث عندما تضفي على اللفظة طابعًا رمزيًا حين تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرة الشعورية [٥٩] .

استعان الشاعر بالرمز القديم كما استعان أيضًا بالحديث بل بالمبتكر، بغية إيصال الفكرة الشعورية بلغة تعجز اللغة العادية المباشرة عن إيصالها، فتمثلت تلك الرموز في شخصيات اقترنت مسمياتها بتجارب إنسانية حيث تجمع بين الفردي والجمعي . وكان من تلك الرموز ما هو تاريخي تراثي، وأدبي عالمي، ومبتكر جديد .

●الرمز التاريخي:

يستقي الشاعر رموزه من مصادر عدة كالتاريخ والأدب والخرافات والأساطير ، لكن المعول عليه في قوة الرمز ليس الرمز نفسه إنما السياق الشعري الذي جاء فيه الرمز، فينبغي أن تحمل الشخصيات الرمزية في سياقها الشعري ملامح الشخصي والعام أو الفردي والجمعي، بحيث يحلو لها وجودها الرمزي ومن ثم يكون لها تأثيرها الشعري [٦٠] . فللأحداث التاريخية مثلًا " دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد – على امتداد التاريخ – في صيغ وأشكال أخرى ... [وعلى هذا فإن] الدلالة الكلية للشخصية التاريخية ...هي التي يشغلها الشاعر المعاصر

في التعبير عن بعض جوانب تجربته ، ليكسب هذه التجربة نوعًا من الكلية والشمول، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذي يمنحها لونًا من جلالة العراقة "[٦١]. وقد استدعى البياتي من الرموز التاريخية في قصيدته رمز الحسين عليه السلام حين قال [٦٢] :

ويْحي على العراقْ

تحت سماء صيفه الحمراءْ

منْ قبْل ألف سنة يرتفعْ البكاءْ

حزْنا على شهيد كرْبلاءْ

ولم يزلْ على الفرات دمُهُ المراقْ

يصْبغ وجْه الماء والنخيل في المساءْ

لقد اتخذ البياتي أكثر الرموز التصاقًا به وبوطنه أرضًا وشعبًا، حيث العراق مكان مقتل الحسين في الماضي وهي مقبرة المظلومين في الحاضر، " فرأس الحسين التي سقطت ظلمًا وغدرًا وترْمزُ إلى التضحية والاستشهاد "[٦٣] لأصحاب المبادئ النبيلة، فدمه الطهور سيحقق لقضيته الانتصار والخلود ، واستشهاده انتصار له ولقضيته، فالحسين رمز به البياتي إلى كل إنسان يناضل لأجل قضيته حتى الموت لأن في موت صاحب الحق خلودًا له وحياةً لغيره على المدى البعيد .

إن تصوير الشاعر " لوركا " مقطوع اليدين فقئ العينين يوحي إلى شخصية العباس بن علي بن أبي طالب الذي قتل مع الحسين في كربلاء على الفرات، لتتماهى شخصية لوركا الإسبانية مع الشخصية العراقية في بعض رموزها المقدسة المتمثلة في شخصيتي العباس والحسين ، جاعلًا (أي البياتي) من تجربته الشعورية تجربة إنسانية تعبر عن اللاوعي الجمعي، حيث نظرة الإنسانية المتعاطفة والمُمَجِّدة في كل زمان ومكان للشخصية الثائرة على الظلم والاستبداد، الناصرة للضعفاء رغم ما بينها وبين عدوها من فارق في القوة، وإيمانها بخسارة

المعركة، لكنها في الوقت نفسه ترى في خسرانها انتصارًا بتقلدها وسام الشهادة أو الموت بشرف.

●الرمز الأدبي:

ليس بالضرورة أن يستدعي الشاعر أديبًا ينتمي لتراثه، فقد يستلهم الشاعر من التراث العالمي شخصية أدبية تعكس معاناته وتجسدها بجلاء، لكون " الشخصيات الأدبية [أيا كانت] هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ، ومارست التعبير عنها "[٦٤] ، من هذا المنطلق لجأ البياتي إلى توظيف لوركا الشاعر الإسباني لتأكيد فكرته الشعورية في قصيدته (الموت في غرناطة) ، والتي كان عنوانها حاملًا لاسم المدينة التي مات فيها لوركا فكان قبل ذلك " مجرد اسم ثم غدا رمزًا " [٦٥] للمثقفين المضطهدين، وربما رمزًا لكل من يموت ظلمًا، ليسم الرمز طابعًا شموليًا، يقول البياتي [٦٦] :

وصاح في غرناطةْ
معلِّم الصِّبيان
لورِكا يموتُ، ماتْ
أعْدمَه الفاشِسْتُ في الليلِ على الفُراتْ
ومَزَّقُوا جُثَّته وسمِلوا العينيْن
لوركا بلا يديْنْ

ففي هذا المقطع صورة مكثفة، تتداخل فيها الأمكنة والأزمنة، ترودها شخصيات في الماضي الغابر (العباس) والماضي القريب (لوركا) وفي الحاضر حيث الشخصية العراقية، وربما رمز الشاعر بلوركا الأديب الشيوعي – كما يظن البعض –للبياتي الشيوعي، فكلاهما مضطهد من قبل السلطة، فـ " اتجاه الرمز لوركا إلى العراق يكشف عن مصدر الموت الذي يناله أبناؤه، فالمصدر هم الفاشست أنفسهم الذين قتلوا لوركا لكن هذا أمر فيه مفارقة شديدة؛

فالفاشست في إسبانيا هم الملكيون اليمينيون ، ....أما هنا في العراق فهم فئة يسارية معينة أساءت حكم العراق... وبذلك يصبح لوركا الإسباني بديلًا عن كل قتيل عراقي عذب حتى الموت، فالتمثيل بالجسد " [٦٧] .

●الرمز الأسطوري [مبتكر]:

الأسطورة في أصل منشئها " مجموعة من الحوادث التاريخية الهامة التي تحولت في مخيلة الإنسان القديم إلى أحداث خارقة للمألوف، وربطت بالدين، ومن ثم خلع أبطالها رداءهم البشري، وباتوا آلهة " ([٦٨]) . على أن هناك تعريفًا أكثر عمومية عند باور لمفهوم الأسطورة حيث " يشمل كل ما ليس واقعيًا، أي كل ما لا يصدقه العقل ... فكل قصة تعتمد على أسس غير عقلية أو تبرر بمبررات غير عقلية لا يكون ثمة شك في أنها نتاج لخيال أسطوري " [٦٩] .

لقد رمز البياتي بـ (عائشة) إلى امرأة أسطورية أشبه بعشتار التي تجمع بين الثنائيات (بين الحياة والموت / الوجود والعدم / البقاء والفناء) وهي مرتكزات بنى عليها الشاعر جوهر فكرته، فعودة عائشة للحياة بعد الموت تشبه إلى حد بعيد عودة عشتار آلهة الخصب إلى الحياة بعد نزولها العالم السفلي حيث تحتجزها آلهة الموت، فتصير الأرض يبابا ، وبعودة عشتار تعود الحياة ويعم الخير[٧٠]، لكن ولادة عائشة عند البياتي تبدو عسيرةً، و لا بد من التضحيات، لقد رمز البياتي بعائشة إلى الثورة الدائمة، من هنا اكتسبت عائشة صفة الحياة الدائمة فهي لا تموت كما أن الثورة لا تموت [٧١] .الشاعر يدعو للثورة والنضال من مطلع قصيدته [٧٢] :

عائشةٌ تشُقُّ بطْن الحوتْ
ترْفعُ في الموجِ يديها
تَفْتحُ التابوتْ
تُزيحُ عنْ جبينِها النقابْ

تجْتازُ ألف باب تنهضُ بْد الموتْ
عائدةَ للبيْتْ

ها هي عائشة تبعث للحياة من جديد، لترمز إلى الثورة المتجددة وهي الطريقة الوحيدة للوصول إلى العيش الكريم، ففلسفة الحياة والموت المعقدة تستدعي حلول الموت لتدوم الحياة، الموت الذي يعني التضحية بالروح في سبيل حياة تنقشع فيها دياجير الظلم والاستبداد. وقد صاغ الشاعر أسطره بالجمل الفعلية، الدالة على التجدد والاستمرارية ومع دلالة الفعل المضارع على الآتية والاستقبال ليحض على ضرورة استمرار الثورة وتجددها. لكن شمس الثورة التي لم تسطع بعد جعل عائشة " سبيةً، أسيرةً، جاريةً تباع في أسواق المزيّفين والطغاة، وكان يقابل ذلك عشيقها الذي [كان هو الآخر] مقطوعًا عن الحياة، ... تارة أو أسيرًا أو حبيسًا، لا يجد للوصول إليها سبيلا ... ويظل الأمل معلقًا ينتظر البشارة في آخر الزمان " [٧٣] . فالخاقاني يرى أن الأسطر الآتية ترمز لعمر الخيام الصوفي [٧٤] :

ها أنذا أسمعها تقول لي لبيكْ / جاريةً أعودُ منْ ممْلكتي إليْكْ
وعندما قبلتها بكيْتْ / شعرت بالهزيمةْ
أمام هذي الزهرة اليتيمةْ / الحب يا مليكتي مغامرةْ
يخسر فيها رأسه المهزومْ

فعائشة حبيبة الخيام التي ماتت بالطاعون، استلهمها البياتي لتصبح رمزًا للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى من صور الوجود [٧٥] . فكان" نهوض عائشة غاية سعى الخيام إليها ، إلا أنه يكشف عن عجز الخيام وتقصيره .... [المتمثل في] التضحية والهبوط لإنقاذها من عالم الموت الذي يغرق فيه الخيام نفسه " [٧٦] .

العنقاء: وظف البياتي هذا الرمز بعد رمز لوركا ، الذي يبث إلى العنقاء؛ الطائر الخرافي الذي ينبثق من نفسه، وقد وظفها البياتي لما تحمله من دلالة مكثفة تختصر لب قضيته وفكرته " وهي القدرة على الحياة والانبعاث بعد الموت ...

لتكون رمزًا لإمكان بعث الإنسان " [٧٧] مثل ما كان لوركا رمزًا لكل إنسان هدر دمه ظلمًا [٧٨] :

لوركا بلا يديْنْ / يبثُّ نجواه إلى العنقاء

والنورِ والترابِ والهواءْ / وقطرات الماءْ

- **الرمز الطبيعي:**

عادة ما يلجأ الشاعر إلى تنويع رموزه ليخلب لب السامع بخياله الخصب، وبتداخل الرموز على ما بينها من تباعد وتفاوت، فحين يتكاثف التاريخ والأدب مع الطبيعة والأسطورة لتؤكد في نهاية المطاف على فكرة شعورية تكاد تكون واحدة، حينها سنحكم على الشاعر بالشاعرية وبراعة التصوير والتلاعب بالألفاظ " فإذا للكلمات من حيث دلالتها أبعاد جديدة؛ وإذا الصور رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدركات، وإذا القصيدة في مجموعة صورة تزخر بحقيقة الموقف. والقصيدة في هذه الحالة تمثل وحدة عاطفية لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هي مادة إلا في ذلك الإطار الذي اختاره الشاعر " [٧٩] .

فبالإضافة إلى ما سبق من الرموز وظف الشاعر رموزًا من الطبيعة كالسماء الحمراء والنجوم والذئاب والثعلب .

فالسماء الحمراء ترمز إلى انعكاس لون الدم الذي صبغ وجه الماء والنخيل في العراق، لكثرة الدماء التي سفكت ظلمًا وجورًا [٨٠] :

ويحي على العراقْ

تحْت سماءِ صيْفه الحمْراءْ

حزنًا على شهيد كربلاءْ

ولم يزلْ على الفراتِ دمه المُراقْ

يصْبغُ وجْه الماء والنخيل في المساءْ

والنجوم الآفلة تدل على أفول " نجم الثورة الذي لمح نوره وراء ألف باب من الانتظار الطويل ... هو الصراع الدامي بين خيط النور بكل صوره ورموزه، والموت بكل صوره ورموزه كذلك" (٨١) :

بكيتُ ، فالنجومْ (٨٢)

غابتْ، وعدْتُ خاسرًا مهْزومْ / لنورِ هذا العالم الأبيض، للموتِ الذي أراهْ

أما **الذئاب** فلا شك أنها ترمز لنِكاية الحاكم المتسلط بالأفراد المستضعفين، حيث قانون الغاب " البقاء للأقوى " فالسلطة تمتص قوت المواطنين وتستغل مقدرات الشعب فئة من الذئاب السمان، ويصير الفقر والجوع مضجعًا للخراف الضعيفة (٨٣) :

يا عالمًا يحكمه الذئابْ

ليس لنا فيه سوى حق عبور هذه الجسورْ

نأتي ونمضي حاملين الفقرَ للقبورْ

وتساند هذه الذئاب فوق ذلك **ثعلب** المقابر، الذي يرمز لفئة خبيثة همها الوحيد تحقيق مصلحتها فالخراف الهزيلة ليست بمأمن من تلك الثعالب، تظل تتربص بها حتى تنهش لحمها الذي هو مجرد جلد على عظم، كموتى خرجوا من قبورهم (٨٤) :

ها أنذا محاصر مهجورْ

في ظلمة التابوتْ

يأكلُ لحْمي ثعْلبُ المقابرْ

تطْعنني الحناجرْ

منْ بلدٍ لبلدٍ مهاجرْ

على جناح طائرْ

وعندما يجعل البياتي رحلة الهجرة والنفي بعد انعدام سبل العيش في أرض الوطن على **جناح طائر**، فإن هذا الطائر الراحل سيعود يومًا ما، فالطائر يرمز لـ"

الأمل المتجدد بإمكان العودة والقضاء على حياة المنافي والغربة والاغتراب، [فهو] تجسيد حي لثنائية الانفصال / الاتصال التي تهيمن على نفس البياتي وتترك آثارها في إبداعه الشعري"[٨٥] . فالأبيات السابقة التي تمهد للأبيات الأخيرة تمثل "الصرخة الأخيرة [هي] صرخة يقين بنزول الموت، ولا عزاء منه إلا أنه موت مقدس[٨٦]:

أيتها العذراءْ

والنورِ والترابِ والهواءْ

وقطراتِ الماءْ

ها أنذا انتهيتْ

مقدَّسٌ باسْمِكِ هذا الموْتْ

الخاتمة:

كان لبروز التكرار إلى جانب التجانس الصوتي أثر بالغ في تقوية البنية الإيقاعية الداخلية للقصيدة، وقد حظي التكرار باهتمام الشاعر فكرر الصوت والكلمة والمقطع أو اللازمة؛ نظرًا لوظيفتيْه الإيقاعية والدلالية.

ولا غنى لأي شاعر عن استثمار عنصر الخيال، فهو أساس أي صورة فنية التي هي أساس أي نص شعري، فالصور البلاغية تعتمد على خيال خصب للنأي بلغة الشعر عن اللغة المعيارية والتوجه إلى اللغة الإبداعية.

ولقد بدتْ جماليات التصوير الفني عند الشاعر التي عبرت عن قدرته التخييلية في تشخيص الجمادات وتجسيم المعنويات، مثيرًا في المتلقي الشعور بالجمال الفني الذي تعجز اللغة المباشرة عن إبرازه.

وقد وظف الشاعر رموزه توظيفًا فنيًا، ترفّع به عن الإقحام، الذي يعني عدم وجود مسوغ للرمز فقد اكتسبت رموز البياتي فعاليتها من الصياغة التي صاغها

فيها، فلم تكن قوة الرمز لتكفي؛ إنما كان المعوّل عليه هو مدى ارتباط الرمز بتجربة الشاعر الشعورية.

الهوامش:

١- انظر، ضيف، شوقي، **البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، دار المعارف، القاهرة، ط٧، (د ت)، ص١١٨-١١٩.

٢- هويدي ، صالح، **النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه**، جامعة السابع من أبريل، الزاوية – ليبيا، ط١، ١٤٢٦هـ، ص١٣٥ .

٣ - ضيف، شوقي، **البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، ص ١٢٠

٤ - ضيف، شوقي، **البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، ص ١٢١

٥ - ضيف، شوقي، **البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، ص ١٢١

٦ - ضيف، شوقي، **البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، ص ١٢٣

٧- كفافي ، منذر ذيب ، " **دالية ابن اللبانة الأندلسي في ضوء منهج النقد الجمالي** " ، مجلة التجديد ، العدد:٣١، المجلد: ١٦، الصفحة ٨٤، ٢٠١٢م .

٨- بك ، مجيد صالح وراستكو، كبرى، **الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض (دراسة بنيوية الشكل)**، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد : ٢٠، المجلد ٢ ، ٢٠١٣، ص ٨٤ .

٩- انظر، بك ، مجيد صالح وراستكو، كبرى، الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض ، ص ٨٧ .

١٠- البياتي ، عبد الوهاب ، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د ط)، ١٩٩٥م، (١٣٣/٢) .

١١- الملائكة، نازك صادق، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان، ط٥، (د ت) ، ص٢٤ .

١٢- الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٦.

١٣- البياتي ، **الأعمال الشعرية**، ص١٣٣ .

١٤- انظر ، الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** ، ص٢٣ .

١٥- انظر ، الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** ، ص١٠٩ .

١٦- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣ .

١٧- البياتي ، **الأعمال الشعرية**، ص١٣٤ .

١٨- البياتي، **الأعمال الشعرية**، ص١٣٤ .

١٩- الملائكة، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، ص٩٥ .

٢٠ - الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** ، ص١٠٩ ، ١١٠ .

٢١- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٥ .

٢٢- إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ط٣، ص٦٧ .

٢٣- أنيس، إبراهيم ، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، (د ط ، د ت)، ص٢٣ .

٢٤- أنيس، إبراهيم ، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية / مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م، ص٣٠.

٢٥- إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص١١٥ .

٢٦- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣ .

٢٧- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣ .

٢٨- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٦ .

٢٩- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت : ٣٩٢هـ)، **الخصائص ج١**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٤، ص٢٣٥ .

٣٠- القيراوني، أبو علي الحسن ابن رشيق الأزدي (ت : ٤٦٣هـ) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م، (٧٣/٢) .

٣١- ابن أبي الاصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر (ت ٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق : حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، ص٣٧٥ .

٣٢- الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٧٦ .

٣٣- بك ، مجيد صالح وراستكو، كبرى، **الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض**، ص٨٨ .

٣٤- بك ، مجيد صالح وراستكو، كبرى، **الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض**، ص٨٨ .

٣٥- بك ، مجيد صالح وراستكو، كبرى، **الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض**، ص٩٤ .

٣٦- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٥ .

٣٧- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣- ١٣٤ .

٣٨-بك ، مجيد صالح وراستكو، كبرى، **الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض**، ص٩١ .

٣٩- نقلاً عن : ربوح، نعيمة ، **ظاهرة التكرار في الشعر الحر عند نازك الملائكة من خلال كتابها قضايا الشعر المعاصر**، رسالة ماجستير في النقد الأدبي ومصطلحاته، إشراف : أحمد حاجي، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، العام الجامعي ٢٠١٤-٢٠١٥م ، ص١٨ .

٤٠- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣-١٣٦ .

٤١- عربي ، أميرة ، **جماليات التكرار في ديوان " رجل بربطتي عنق " لنصر الدين حديد**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص٢٢ .

٤٢- عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دون ط)، ٢٠٠١م، ص٢١٠ .

٤٣-الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٩١ .

٤٤- الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٧٠ .

٤٥- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص ١٣٤-١٣٦ .

٤٦- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ص١٠٨ .

٤٧- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٥ .

٤٨- :إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص١٢٧ .

٤٩- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص ١٣٤ .

٥٠-إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص١٦٣ .

٥١- نقلاً عن : العطوي، مسعد بن عيد ، **الغموض في الشعر العربي**، مكتبة الملك فهد الوطنية، تبوك، ط٢، ١٤٢٠هـ، ص١٦٤ .

٥٢-إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص١٩١ .

٥٣- البياتي ، **الأعمال الشعرية**، ص١٣٣، ١٣٤ .

٥٤-الخاقاني، حسن عبد عودة حميدي ، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، (أطروحة دكتوراه)، إشراف : علي كاظم أسد، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ٢٠٠٥م، ص١١٠ .

٥٥- إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص١٢٦-١٢٧ .

٥٦- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣.

٥٧- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٤ .

٥٨- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٥ .

٥٩- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ص١٩٨، ١٩٩.

٦٠- انظر، إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص٢٠٠، ٢٠٤ .
٦١- زايد، علي عشري ، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٢٠.
٦٢- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٥ .
٦٣- صالح، علي عياد محمد ، **تجليات الرمز في الشعر الليبي المعاصر**، المجلة الليبية العالمية، جامعة بنغازي – كلية التربية / المرج، العدد : ٢، مارس٢٠١٥، ص٥ .
٦٤- زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية**، ص١٣٨ .
٦٥-الخاقاني، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص١٠٨ .
٦٦- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٤ .
٦٧-الخاقاني ، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص١١١ .
٦٨- كلارك، رندل ، **الرمز والأسطورة في مصر القديمة** (مقدمة المترجم)، ترجمة : أحمد صليحة، مكتبة المهتدين / الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م، ص٣ .
٦٩- زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص١٧٥ .
٧٠- انظر، جميل ، زيد خلدون، **أسطورة الآلهة تموز وعشتار الخالدة**، مقالة في موقع مجلة القدس العربي، ٢٠١٥، http://www.alquds.co.uk/?p=365617
٧١-عبد القادر، فاروق، **من أوراق نهاية القرن " غروب شمس الحلم "**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٣٧٨، ٣٧٩.
٧٢- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص ١٣٣ .
٧٣-الخاقاني، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص٢٤٧
٧٤- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣ .
٧٥-انظر، عبد القادر، **من أوراق نهاية القرن**، ص٣٧٩ .
٧٦-الخاقاني ، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص٢٣٦
٧٧- الخاقاني ، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي** ، ص٢٢١ .
٧٨- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٤
٧٩- إسماعيل، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص١٩٢ .
٨٠- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٥ .
٨١-عبد القادر، **من أوراق نهاية القرن**، ص٣٧٨
٨٢-البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٣ .
٨٣- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ،ص ١٣٦ .
٨٤- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٥ .
٨٥-الخاقاني، **الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص٩٤ -٩٥ .
٨٦- البياتي ، **الأعمال الشعرية** ، ص١٣٦ .