

# سيميوطيقا العنواى

فى شعر عبد الوهاب البياتى

تأليف

د. عبد الناصر حسن محمد

كلية الآداب - جامعة عين شمس

الناشر

دار النهضة العربية

٣٢ ش عبد الخالق ثروت - القاهرة

٢٠٠٢ م

# منتدى سور الأزبكية

[WWW.BOOKS4ALL.NET](http://WWW.BOOKS4ALL.NET)

# سميوطيقا العنوان

في شعر عبد الوهاب البياتي

تأليف

د. عبد الناصر حسن محمد

كلية الآداب - جامعة عين شمس

الناشر

دار النهضة العربية

٣٢ ش عبد الخالق ثروت القاهرة

٢٠٠٢م

رقم الإيداع: ٢٠٠٢ / ١٣٩٦١  
التفقيم الدولي: I.S.B.N.  
977-04-3844-8

دار الفردوس للطباعة  
ت: ٢٩٧٩٥٣٥

**سميوطيقا العنوان  
في  
شعر البياتي**

القسم الأول  
**(العنوان نصاً مستقلاً)**



رقم الصفحة	المحتوى
٣	العنوان نصاً مستقلاً .....
١٥-٧	مقدمة .....
٧	* أهمية العنوان .....
١٢	* العنوان بين القديم والحديث .....
١٦	السميوطيقا بين المفهوم والإجراء .....
١٧	* مصطلح السميوطيقا .....
٢٣	* إتجاهات السميوطيقا .....
٢٨	* إجراءات منهجية .....
٩٤-٣٣	( القسم الأول ) .....
٣٣	العنوان مستقلاً .....
٣٥	* العنوان المفرد .....
٣٩	* العنوان العلم .....
٦١	* العنوان التركيب الإضافي .....
٦٨	* العنوان التركيب الوصفي .....
٧٧	* العنوان الجملة .....
١٥٧-٩٥	( القسم الثاني ) .....
٩٥	العنوان والعمل .....
٩٧	* العنوان والتمن الموسع ( فضاء التدوين الشعري ) .....
١٢٣	* العنوان والتمن الضيق ( القصيدة ومقاطعها ) .....





تمهيد- العنوان أهميته ووظائفه

نستطيع أن ندرك قيمة العنوان جلياً بالنظر إلى نموذج الاتصال عبر أطرافه الثلاثة: مرسل ← رسالة ← مستقبل بحيث تكون القاعدة "أن المرسل يبدأ بـ (العمل) ثم ينتهي بوضع (العنوان) أما (المستقبل) فإنه يبدأ من (العنوان) منتهياً إلى العمل على الوجه التالي: مرسل ← عمل ← عنوان بالنسبة للباحث ، أما المتلقي فتكون المتتالية عنده على نحو معاكس : عنوان ← عمل". (١)

لذلك قد يخسر المتلقي كثيراً إذا عبر سريعاً إلى نص الرسالة أو العمل متجاهلاً العنوان في الآثار المتلاشية في القراءة؛ لأن العنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السميولوجي لتأملها واستنطاقها قصد اكتشاف بنيانها وتركيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية ، وباختصار فإن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقة تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص (٢)

لذلك " أولت السميوطيقاً أهمية كبرى للعنوان ، باعتباره مصطلحاً إجرائياً ناجعاً في مقارنة النص الأدبي ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها ، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته ، الدلالية والرمزية وأن يضئ لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض ، إنه مفتاح تقني يجس به السميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي (٣)

ويضرب روبرت شولز مثلاً - يدلل به على أهمية العنوان - معتبراً أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة بقوله : " لنبتديء بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الإنجليزية أعني " مرثية " "Elegy" .

سأعرضها على من ؟ who would I show it to!

ويتساءل: شولز بيت واحد وجملة واحدة غير منطوقة لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها وتركيبها ، فما الذي يجعل منها قصيدة ؟

ثم يجيب قائلاً : بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري ، وليس في وسع العنوان والنص الشعري معاً أن يخلقا قصيدة بمفردها وإذا أعطى القارئ العنوان والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة .(٤)

ومن هنا فإن العنوان يحدد القصيدة بمعنى أنه يسميها ويخلق أجواءها النصية والتناصية عبر سياقها : الداخلي والخارجي ، ومن ثم فالعناوين ليست سوى رسائل مسكوكة مشحونة بعلامات دالة تعكس رؤية للعالم ذات طبيعة إيحائية.

لذلك يري بارث أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيم أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية (٥)

وبناء على هذا فإن العنونة بالنسبة للسميولوجي بمثابة بؤرة ونواة للقصيدة الشعرية تمدها بالحياة والروح والمعنى النابض " إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ونقول هنا : إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص ، وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ، وهو الذي يحدد هوية القصيدة ، فهو — إن صحت المشابهة — بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه ، غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، وإما أن يكون قصيراً وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توصي بما يتبعه " (٦)

من هنا تأتي أهمية العنوان بوصفه أول مفتاح إجرائي نخترق به مغالق النص سيموطيقياً ، بهدف تفكيك عناصره ومن ثم إعادة بنائها مرة أخرى .

وتأسيساً على ما سبق فإننا نرى أن الشعر المعاصر لا يعطي نفسه لقارئه بطريقة سهلة وإنما على قارئ هذا الشعر أن يسلك استراتيجية دقيقة وحيل تاكتيكية أي نظرية بمبادئها ومفاهيمها ونستخدم مفاهيم محلية تارة أخرى ، وأول الحيل التاكتيكية (هي الظفر بمغزي العنوان) والمفهوم المحلي الذي نستخدم لهذا الغرض هو من القاعدة إلى القمة (Top — Down) ومن القمة إلى القاعدة (Bottom) ومعنى هذا أنه يجب فهم معاني الألفاظ معجماً وبنية الجملة ومعناها المركب ( أي من القاعدة إلى القمة) ، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوا من جمل (أي من القمة إلى القاعدة) (٧).

وإذا كانت القصيدة تتبنى على أسس ثلاثة هي : العنوان — بؤرة القصيدة — النهاية .. وهكذا فإن العنوان يكون في مثل هذه الحالة بمثابة الموجه الرئيسي للمتن الشعري يؤسس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية ، أما النواة فتتمركز في وسط القصيدة ، وهي بمثابة القلب من الجسد ، وهي كذلك الجملة الهدف وما قبل البؤرة وما بعدها لا يوجد حشو يمكن الاستغناء عنه ، بل جعل ذلك سبباً ونتيجة والخاتمة هي نتيجة النص ونهايتها ، أن تعود على بدء القصيدة .

إن العنوان لدى السميائيين بمثابة سؤال إشكالي بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال ، إن العنوان يحيل على مرجعية النص ويحتوى العمل الأدبي في كليته وعموميته ، كما أن العنوان يؤدي وظيفة إيحائية إذا نحن سلمنا مع غريفيل (Grivel) بـ (سلطة النص) التي يؤسسها العنوان حيث إنها طبقاً لغريفيل دائماً (تتضمن العمل الأدبي بأكمله) بنفس القدر الذي يتضمن العمل الأدبي العنوان ويتدخل الأول في توجيه (قراءته) قراءةً تصويرية خاصة به.

وبقدر ما نعتبر العنوان (دليلاً أي علامة على كون سميائي هو النص في حد ذاته بقدر ما قد نعتبر هذا النص (إجابة على تساؤل العنوان) ونعتبره فوق ذلك مرجعاً يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) التي تكون العلاقة (القصة) كمعنى تجعل منه هذه العلاقة بسطاً أو افتراضاً لفائدة .

فالعنوان كما يقول غريفل " يعلن عن طبيعة النص ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص " (٨)

هذا ولا شك أن للعنوان وظائف كثيرة يسهم تحديدها في إضاءة النص وإتاحة إمكانيات تأويله خصوصاً إذا كان نصاً معاصراً يغلفه طابع من الإبهام أو الغموض مفتقراً إلى الانسجام والوصل المنطقي والترابط الإسنادي .

إن للعنوان وظائف أساسية – مرجعية وإفهامية وتناصية – تربط بين النص والقارئ بحيث يغدو العنوان مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي . (٩)

وهكذا تتبع أهمية العنوان من كونه أول عتبة يطؤها الباحث السيموطيقي ، وهذه العتبة تتمثل في استنطاقه العنوان واستقرائه بصرياً ولسانياً أفقياً وعمودياً "ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العنوان ، خاصة وأنه قد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسميائية عديدة في الآونة الأخيرة وذلك بغية دراسة العنوان وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية " (١٠)

لقد أصبح العنوان حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص ، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان (١١).

ونحن إذ نؤكد على استقلالية العنوان مثل إتصاليته بالمتن الشعري إنما لاقتناعنا السام بإمكانية دراسة العنوان مستقلاً بوصفه نصاً يشتغل كعلامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نؤول النص والعنوان معاً .

وبناء على ذلك سوف تقتصر دراستنا في هذا القسم على دراسة العنوان مستقلاً ، وسنرجيء دراستنا للعنوان في علاقته مع النص في القسم الآخر من هذه الدراسة.

\*\*\*\*\*

### العنوان بين القديم والحديث :

من الملاحظ أن الثقافة العربية القديمة قد اهتمت اهتماماً عظيماً بالعنوان فيما يخص النصوص النقدية والعلمية ، بينما على النقيض من ذلك نجدها قد أغفلت مسألة العنوان في النصوص الشعرية بشكل عام (القصائد).

صحيح أننا قد نجد مظاهر للعنونة في الشعر القديم لكنها تأتي بشكل غير مباشر من ذلك تسمية مجموعات القصائد بأسماء بعينها تعد عنوانات دالة عليها مثل المطولات أو المعلقات والمفضليات والنقائض وهاشميات الكميت وسيفيات المنتبي وكافورياته ، ولزوميات أبي العلاء وروميات أبي فراس (١٢)

هذا بالإضافة لظهور عنوانات عامة لبعض المجاميع من المختارات الشعرية المصنفة في عصر التدوين مثل مجاميع " الحماسة " لأبي تمام والبحثري والخالديين ، وربما عوّض العرب القدماء الغياب الملحوظ للعنوان الشعري في القصيدة بصيغ بديلة تكاد تنهض بوظيفة (سميوطيقية) شبيهة وذلك من خلال ثلاثة طرق:

١- الطريقة الأولى تتمثل في جملة أو أكثر تسبق القصائد والمقطوعات الشعرية تتضمن تمهيداً أو وصفاً يقوم مقام العنوان بحيث يمثل نوعاً من التأشير لمنلقى النص محدداً له هوية هذا النص وخصوصية تميزه عن غيره من النصوص ، وذلك من خلال صيغ نصادقها كثيراً في كتب الشعر والأدب مثل : قال يهجو - قال يرثي - أنشد مادحاً - ومن التشبيب قوله - قال يذكر الوعد وإخلافه .

٢- الطريقة الثانية : وتظهر جلياً في اهتمامهم بحسن المطالع وجيد الابتداءات ، وعيوب المطالع تحت عنوان باب المبدأ و الخروج والنهاية" (١٣)

وهذا المنحى قريب مما ذكره حسين المرصفي في كتابه :الوسيلة الأدبية للعلوم العربية في تعريفه للعنوان حيث قال : هو أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة لأجل التأسي أو الاسشهاد أو الافتخار أو غير ذلك من المقاصد.(١٤)

٣- الطريقة الثالثة : تأتي بأن يعمدوا إلى تسمية القصيدة عبر حرف الروي فيها كأن يقال – على سبيل المثال – لامية امرئ القيس ، ميمية زهير بن أبي سلمى – عينية أبي نؤيب الهزلي – بائية أبي تمام .. وهكذا .

وربما ظهرت تفسيرات حول عدم وجود العنوان للقصيدة العربية القديمة تتسم بالبساطة ، وتفنقر إلى الدقة العلمية ، ولعل أشهر هذه الآراء هو إرجاع السبب في عدم وجود عناوين للقصائد القديمة " إلى أن القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أولاً ، فلهذا جاراهم الشعراء وأعفوهم من مشقة الوقوف عند العناوين الشعرية " (١٥)

ومن هذه الأسباب كذلك ما وجدوه من الاهتمام بالمطالع بوصفها عوضاً عن العنوان لما رآه القدماء في الاهتمام بها من آثار تحدث في المتلقى ، وتكون بمثابة إغراء يشده لمتابعة القصيدة ، والمطالع في مثل هذه الحالة تعد بشكل أو بآخر بديلاً للعنوان الصريح في الشعر الراهن.

وربما نسى هؤلاء – جميعهم – أن العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي وبالتالي فإن النص إذا كان مسنداً فإن العنوان يكون مسنداً إليه ، وفي هذا الصدد يؤكد جون كوين على أن النثر – علمياً كان أم أدبياً – يتوفر دائماً على العنوان ، أي أن العنونة من سمات النص النثري كيفما كان نوعه ؛ لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية ، بينما الشعر يمكن أن يستغنى عن العنوان ، مادام يستند إلى اللانسيجام ويفنقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر ، ومن هنا يمكن أن يكون مطلع القصيدة عنواناً

— وهذا ما أشرنا إليه سابقاً عند القدمات في باب المبدأ والخروج والنهاية عند معالجتهم لحسن المطالع وجيد الابتدءات — حيث يقول جون كوين : " إن الوصل عندما ينظر إليه من هذه الزاوية ، لا يصبح إلا مظهراً للإسناد ، والقواعد المنطقية التي تصلح للآخر ، إن طرفي الوصل ، ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك ، وغالباً ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة ، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام ، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له . ونحن نلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علمياً كان أم أدبياً ، يتوفر دائماً على عنوان ، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه ، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنواناً ، وهذا ليس إهمالاً أو تأنقاً وإذا كانت القصيدة تستغنى عن العنوان فلأنها تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيراً عنها " (١٦)

وبناء على هذا تصبح العنونة الشعرية ضرباً من الانزياح والخرق لمبدأ العنونة في النثر وذلك من خلال الفروق النوعية بين الشعر والنثر .

أما في الشعر الحديث فالأمر جد مختلف حيث يقتضى هذا الشعر نوعاً من الانسجام طبقاً لقول كوهين (Cohen) : " لقد ثبت أن الانسجام الفكري شئ يتحقق في الفكر العلمي ، وليس ضرورياً استحضار الأمثلة . كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية وإذا انعدمت الروابط ؛ فلأنها تكون من قبيل البديهيات التي يفترض المؤلف ، عن حق ، أن القراء قادرون على استحضارها ، والأمر ليس كذلك في الشعر وخاصة الحديث منه ، إذ يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فارق أساسي بصدد هذه النقطة (١٧)

فالعنوان في الشعر الحديث " لم يعد مرشداً نتعدها إلى غيره ، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي . وأصبح بالإمكان أن



نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان . قديماً كان العرب يذكرون الشعر بما حفظوه من أبيات ومقاطع وقصائد . أليس الذي يعلق بذاكرتنا الآن هو العناوين ألا تحتفظ هذه الأخيرة في ذاكرتنا بألقها وإشعاعها الشعري وكأنها أكثر شعرية من قصائدها؟" (١٨)

ولقد أكد هوك أن للعنوان في الشعر خطاباً خالفاً للجمال Esthetisat يجعل المعايير والقيم المتمظهرة في النص مجانية واحتياطية ومحايثة لأنها محكومة بقانون جمالي يُبعد الحقيقة عن النص .

وربما بوسعنا أيضاً أن نرى هذا الاختلاف بين الشعر العربي القديم والحديث من خلال الفروق النوعية بين مرحلتي الشفاهية والكتابية في الثقافة العربية حيث لدينا افتتاع كامل بأن " العنوان ضرورة كتابية ، هكذا لغويا وهكذا اصطلاحياً كذلك ، فسياق الموقف في الاتصال الشفاهي يغني عنه — وذلك عن طريق وسائل معروفة — بينما غياب هذا السياق في اللغة الكتابية ، يفرض وجود مجموعة علامات يتعوض بها المكتوب منه ، فتعمل عمله ، وتضطلع بوظائفه ، ولا يقف شأن العنوان عند هذا الحد ، فتتعد المكتوب وتعدد أجناسه ، فضلاً عن استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافي كاملة عند وظائف العنوان وعند أنواعه " (١٩)

## ١ - السيميوطيقا / المفهوم والمصطلح :

بوسعنا أن نقدم تعريفاً يقربنا من المفهوم العام للسيميوطيقا ، فمن التعريفات المجرىة للسيميوطيقا أنها " علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع وتعنى كذلك بعمليات الدلالة (Signification) وعمليات الاتصال (communication) أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً وتشمل مواضعها شتى أنساق (Sgsystems) العلامة والكودات (Codes) التي تعمل في المجتمع والرسائل (Messages) الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها . وقد بلغ اتساع أفق المشروع حداً لم يعد معه من الجائز اعتبار السيمياء " فرع دراسة " وحسب ، ولكن تعدد وجوها غير المتجانسة يحول دون اختزالها في منهج إنها - مثالياً على الأقل - علم متعدد فروع الدراسة ، وتختلف خصائصه المنهجية الدقيقة ضرورة من فرع إلى فرع ، ولكنها تتوحد في هم مشترك شامل ، ألا هو التفهم الأفضل لحامل - معنى (Meaning J Bering) سلوكنا الخاص " (٢٠) .

ويمكننا بوصف أكثر خصوصية أن نعرف السيميوطيقا على أنها " لعبة التفكير والتركيب ، وتحديد البنيات العميقة التأوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلالياً .

إن السيميوطيقا تبحث عن مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية ، تبحث جادة عن أسباب التعدد ، ولا نهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية ، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة ، والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل .

إن السيميوطيقا لا يهمها ما يقول النص ، ولا من قاله ، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله ، أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون ولا بيوغرافية المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون " (٢١)

لذلك نستطيع أن نعتبر السيميوطيقا دراسة شكلانية للمضمون ، تمر عبر الشكلي لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى .

٢- المصطلح :

باديء ذي بدء لابد أن نتفق حول ما نستخدم من مفاهيم ومصطلحات لما لذلك من دور فعال في بناء النظريات ، وضبط المناهج ، وتسهيل التعامل بين المهتمين بثتى العلوم سواء التجريبية أم الإنسانية .

وهناك عاملان مهمان لصياغة أي مصطلح أو مفهوم هما الثوابت المعرفية والنواميس اللغوية عامة " فأما الثوابت المعرفية فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية ، وأما النواميس اللغوية ، فنقتضي تحديد نوعية اللغة التي نتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها ، وما تختص به من فروق تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها " (٢٢)

٣- المصطلح بين السميولوجيا والسميوطيقا

ونظراً لأن هذا العلم له تاريخ طويل نسبياً فكثيراً ما يختلف النقاد العرب المعاصرون في استعمال مصطلح بعينه للتعبير عنه فمنهم من يستخدم : علم العلامات – علم العلامة – السيمياء – السيميائية وغير ذلك.

ولقد تعددت التفسيرات بين اتخاذ مصطلح بعينه من هذه المصطلحات وبين نقل المصطلح كما هو: السميولوجيا أو السميوطيقا.

ولدينا اقتناع بأنه من الأفضل إطلاق الاسم الغربي عليه لأن النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط ، ونخشى أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئاً يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيمياء وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيمياء بمفهومها الأسطوري في العصور الوسطى ، على أن قرب النطق بين الكلمتين يجعلنا أقرب إلى قبول المصطلح الأجنبي دون أن ينبو عنه ذوق المستمع العربي .(٢٣)

ولقد لاحظ عبد الملك مرتاضي صعوبة النطق بمصطلح السيميائية مقابلاً لـ "Semiologie" مرجعاً ذلك إلى أن هذا اللفظ كان طويلاً إلى درجة أنه لا يوجد من أصله إلا ثلاثة أمثلة في اللغة العربية هي السماء ، والكمياء ، والجرياء ، فإنهم يضطرون إلى ارتكاب المحذور فيه (٠٠) إن هذا اللفظ حين ننسب إليه — أو نضيف على حد مصطلح سيوييه — يزداد ثقلاً بحيث تنقطع به حبال الحنجرة ، مما يضطر كثيراً من الناطقين به إلى نطق ميمه ساكناً ، فيرتكب ما هو محذور في اللغة للعربية " (٢٤)

وأياً ما كانت صحة هذا الرأي الأخير فإننا إذا خالصنا إلى قبول المصطلح الأجنبي فثمة إشكالية أخرى حيث نجدنا بإزاء مصطلحين : الأول للسيميولوجيا Semiologie والآخر السيميوطيقا Semiotique .

ويرجع وجود هذين المصطلحين إلى أن اقتراح هذا العلم كعلم شامل للعلامات جاء من قبل مفكرين كبيرين هما العالم اللساني السويسري " فرديناند دي سوسور " (F.desaussure) والفيلسوف الأمريكي " تشارلز ساندرز بيرس " (Ch.S.peirce) اللذان كانا يستشرقان آفاق هذا العلم في وقت واحد ، ولما كانت السيميولوجيا — بعامية — هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية ، ولما كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية التي تنشأ في حوض المجتمع فقد اعتبر سوسير اللسانيات جزءاً من السيميولوجيا ، مادامت السيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت طبيعتها وطبيعتها أنماطها التعبيرية لغوية أو غيرها يقول سوسير " اللغة نظام من العلامات ، يعبر عن أفكار ، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة ، بأبجدية الصم — البكم ، بأشكال اللياقة ، بالإشارات العسكرية وبالطقوس الرمزية إلخ . على أن اللغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق وصار بإمكاننا ، بالتالي ، أن نرتقي علماً يعني بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع ، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم

النفس العام ، وسندعو هذا العلم سيميولوجيا "Semiologie" وسيحتكم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات وبالقوانين التي تتحكم بها . وبما أنه لم يوجد بعد ، فيستحيل التكهن بما سيكون عليه ، ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقاً ، على أن الألسنية ليست إلا جزءاً من هذا العلم فالقوانين التي قد تستخلصها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في مجال الألسنية ، وسنجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديداً في مجموع الأحداث الإنسانية " (٢٥)

وعلى جانب آخر من هذا التصور رأي بيرس أن " السميوطيقاً" مدخل ضروري للمنطق والفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها التي استعمل فيها سوسور مصطلح السيميولوجيا وذلك حين جعل هذا العلم يدرس العلاقات العامة في ذلك الإطار المنطقي الفلسفي يقول : " إن المنطق في معناه العام هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري كما حاولت أن أظهره وفي إعطائي لمذهب صفة " الضروري " و" الصوري" كنت أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العمليات ما أمكننا ، وانطلاقاً من ملاحظتنا الجيدة ، التي نستشفها عبر معطى لا أرفض أن أسميه التجريد ، سننتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الذكاء العلمي " (٢٦).

ومن هنا ومنذ أن ظهرت نظرية العلامات العامة في مستهل القرن العشرين تمسك أتباع سوسير والأوروبيون بعامة بالسيميولوجيا بينما أطلق الأنكلوسكسونيون عليها السيميوطيقاً .

ولما كان ثمة إمكانية لقلب الاقتراح السوسيري بالألا نعتبر اللسانيات جزءاً ولو مفصلاً من علم الأدلة العام ، ولكن الجزء هو علم الأدلة بأعتبره فرعاً من اللسانيات.

ذلك بأن السيموطيقا البيرسية - التي نوافقها في المصطلح هنا - هي إطار موسع إذ ينسحب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية " ومن الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها وقد أكد بيرس (Pierce) أنه لم يكن بوسعنا أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم إلا بوصفه دراسة سميوطيقية " (٢٧).

ومن ناحية أخرى فقد انتقد بارث المفهوم السوسيري للسيمولوجيا الذي يدعو إلى دمج اللسانيات في السيمولوجيا مؤكداً بأن اللسانيات ليست فرعاً ولو كان مميزاً من علم الدلائل ، بل السيمولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات.

وأما ما كان الأمر - وفي إطار هذا التباين - فقد توحد هذا الاختلاف الاصطلاحي في صيغة مصطلح " سميوطيقا" بعد افتتاح المؤسسة العالمية للدراسات السميوطيقية التي تصدر مجلة تحت عنوان "Semiotica" تهتم بالبحوث التي تسير في هذا الاتجاه .

ومن هنا نهضت السميوطيقا باعتبارها منهجاً للتحليل مستمدة أصولها من اللسانيات ومستفيدة من البنيوية والتداولية (علم الخطاب) متفرعة بعد ذلك إلى اتجاهات متباينة .

ويقسم محمد مفتاح اتجاهات السميوطيقا ، إلى التيار التداولي والتيار السميوطيقي (السيمائي) والتيار الشعري ، ويتحدث في إطار المستوى التطبيقي لسانياً عن إسهامات كل من جاكبسون (Jakabson) وجان كوين (Jean Cohen) ومولينو (Molino) ويتحدث في المستوى نفسه سميوطيقياً عن محاولات في السميوطيقية الشعرية " وبلاغة الشعر" لجماعة مو (Groupe M) و" سميوطيقا الشعر " لميكائيل رفاتير ، ومعجم جريماس (Greimas)

وكورتيس (courtes) بينما يتحدث بيير غيرو (pierrs Guirand) عن أنظمة الرموز الجمالية في الفنون والآداب ، وأنظمة الرموز الاجتماعية محدداً ثلاث وظائف أساسية للسيمولوجيا وظيفية منطقية واجتماعية وجمالية بينما يقسم حنون مبارك وكذا عواد على الاتجاهات السميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل وسميولوجيا الدلالة وسميولوجيا سوسير ، وهناك سميوطيقا بيرس (Pierce) ورمزية كاسيرا (cassirer) وسميوطيقا الثقافة .

أما مارسيلو داسكال (Marcelo Dascal) فيحدد اتجاهات السيميولوجيا إلى سميولوجيا التواصل وسميولوجيا الدلالة وسميولوجيا التعبير عن الفكر .

بينما يربط السرغيني اتجاهات السيميولوجيا بمستوى إقليمى فيقسمها إلى الاتجاه الأمريكي ، الاتجاه الفرنسي ، الاتجاه الروسي (٢٨) ، وهكذا لكل اتجاه أو مدرسة تصوراتها النظرية ومبادئها المنهجية .

وعلى الرغم من ظهور مثل هذه الاتجاهات والتفريعات الكثيرة المعقدة والمتشابكة فإن مارسيلو داسكال (Dascal) يقر بصعوبة الحديث عن سميولوجيا واحدة أو نظريات سميوطيقية متجانسة يمكن أن تشكل مدرسة أو اتجاهاً أحادياً يقول " داسكال " : وعلى الرغم من هذه النواة المشتركة الهامة ، وعلى الرغم من أهمية المشروع وآمال مؤسسيه الكبيرة فإنه ينبغي الاعتراف بأن السيميولوجيا العامة . اليوم كعلم لا تزال في طفولتها وهذا يعنى من ضمن ما يعنيه أنه لا توجد بعد سيميولوجيا واحدة ذات مجموعة من المفاهيم والمناهج متوفرة - على وجه الخصوص - على مشاكل تقويم الحلول ومعايير هذا التقويم ، مجموعة من شأنها أن تكون مشتركة بين كل أولئك الذي يعتبرون أنفسهم " سيميولوجيين " بعبارة أخرى ، فإن السيميولوجيا لا تزال في مرحلة ما قبل الأتمودج من تطورها كعلم . (٢٩)

## ٥- المنهج / أدواته وإجراءاته

لذلك فإننا لن نستطيع رصد هذه الاتجاهات المتميزة في فهم السيميولوجيا إذ تحتاج إلى بحث مستقل يتتبع كل اتجاه راصداً تصورات النظرية لكننا نستطيع فقط أن نستعرض ثلاثة تيارات نرى إمكانية التوليف بينها والإفادة منها في دراسة موضوع البحث " العنوان " وكذا الاعتماد على أدواتها الإجرائية في مقارنته.

ويعود اختيارنا لتيارات بعينها إلى الأسباب الآتية :

١- اختلاف المنطلقات والأهداف بين تيار وآخر مما يؤدي إلى تصورات سيميولوجية يصعب انتظامها في منهج واحد حيث لكل سيميائي تصورات ومنطلقات منهجية ومن ثم أهداف متباينة .

٢- إذا كان هناك ثمة توافق على جزئيات من المنهج في كل تيار فإن المعضلة الأكبر أن هذه التيارات تتعارض لا من حيث النظريات السيميوطيقية المتنافرة التي نقترحها بل من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيميوطيقية أو سيميولوجية واحدة .

٣- إن مقتضيات البحث في سيميوطيقا العنوان استوجبت علينا أن نختار من هذه التيارات نسقاً يجمع بين معطياته حداً أدنى من التماسك والاتفاق فضلاً عن الاستفادة من تصورات هذه التيارات والانتفاع بمستوياتها الإجرائية في مقارنة العنوان سيميوطيقياً .

وتتمثل هذه التيارات فيما يلي :



## أولاً الاتجاه الأمريكي عند بيرس (Pierce) أو سميوطيقا بيرس :

سبق أن ذكرنا أن السميوطيقا عند بيرس أفق متسع يتضمن الدلائل اللسانية وغير اللسانية . لذلك فقد أخذ مفهوم الدليل إطاراً موسعاً يشمل مختلف الظواهر طبقاً لطبيعتها ولقد أكد بيرس على أنه لم يكن بوسعنا أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم . . . . . الخ إلا بوصفه دراسة سميوطيقية " (٣٠) .

ويمكننا وصف سميوطيقا بيرس بأنها تلك السميوطيقا الاجتماعية الجدلية ، سميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل ، التي تعتمد على ثلاثة أبعاد هي : البعد التركيبي - البعد الدلالي - البعد التداولي .

" والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي : نظراً لوجود الممثل أو الدليل باعتباره دليلاً في البعد الأول ، ووجود موضوع الدليل ("سني) في البعد الثاني ، والبعد الأخير يتمثل في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقاً من قواعد الدلالة الموجودة فيه (٣١) .

ولما كان الدليل لدى بيرس ثلاثي فقد انقسمت العلامة إلى :

ممثل يجسد عايم المستنات ثلثياً .

٢- موضوع يعني مقولة الوجود .

٣- مؤول ويقصد به الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء .

ومن هنا يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلاً حقيقياً على مستوى الموضوع بينما تمثل " العلامة " الموضوع ؛ هذا فضلاً عن أن العلامة البيرسية - بناء على ما سبق أن أوضحنا - قد تكون لغوية أو غير لغوية ، وهي أنواع ثلاثة :

١- الأيقون : وتكون فيه العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتمائل (مثل الخرائط والصور الفوتوغرافية ، والأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضعها مباشرة بواسطة المشابهة).

٢- الإشارة : وتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية منطقية كارتباط الدخان بالنار .

٣- الرمز : وتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تعسفية (اعتباطية) حيث لا يوجد صلة طبيعية بين الرمز والمرموز إليه .

وأيا ما كان الأمر فإن ما يهمنا في هذا الاتجاه أن سميوطيقا بيرس يمكن الاستفادة منها على المستوى التطبيقي في مقاربة العنوان وذلك عن طريقين الأول : باستخدام الأبعاد التحليلية الثلاثة : البعد التركيبي والبعد الدلالي والبعد التداولي .

والآخر بالاستعانة بالمفاهيم الدلالية للعلامة كالأيقون والرمز والإشارة لأن العنوان إما أن يكون إشارياً أو رمزياً وربما نجد من العناوين ما يحمل دلالات أيقونية بصرية تحتاج إلى تأويل وتفسير عبر استقراء الدليل والموضوع .

### ثانياً : سميوطيقا التواصل (الاتجاه التداولي)

ولقد حصر أصحاب هذا الاتجاه السميوطيقا في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية حتى أن موانان (Mouoin) يذهب إلى القول : " بأنه ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السميائية تطبيق المقياس الأساسي القاضي بأن هناك سميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل " (٣٢) .

وهؤلاء اللسانيون من أمثال بريطو (Prieto) وجرايس (Grice) وفنجنشتاين (wittgenstein) يرون أن العلامة مكونة من ثلاثة عناصر الدال / المدلول / الوظيفة (القصد).

وهم " لا يهتمهم من الدوال والعلامات السيميائية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية ، وهذه الوظيفة لا تؤديها الاتساق اللسانية فحسب بل أن هناك أنظمة سننية غير لغوية ذات وظيفة سمبوطيقية تواصلية . إن السميولوجيا حسب بويسنس (Buysens) دراسة لطرق التواصل والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده " (٣٣)

وتعتمد سمبوطيقا التواصل على محورين أساسيين هما : التواصل ، والعلامة أما التواصل السميوطيقي فينقسم إلى إبلاغ لساني وإبلاغ غير لساني يتم الأول منهما عبر الفعل الكلامي بين متكلم وسماع وصورة صوتية وأخرى سمعية - طبقاً لسوسير - أو متكلم ومستقبل ورسالة يتم تشفيرها ترسل عبر قناة بشرط أن يكون الوضوح أهم سماتها لنجاح مقصديتها ثم يقوم المرسل إليه بتفكيك الشفرة وتأويلها .

ويتم التواصل غير اللساني عبر اتساق اللغة ومن خلال ثلاثة معايير طبقاً لبويسنس (Buyssea) (٣٤) .

١- معيار الإشارية النسقية الثابتة مثل ( الدوائر - المثلاثات - المستطيلات - علامات السير)

٢- معيار الإشارية اللانسقية المتحولة (المتغيرة) مثل (الملصقات الدعائية)

٣- معيار الإشارية ذات العلاقة الجوهرية بين معنى المؤشر وشكله مثل (الشعارات الصغيرة التي توضع فوق واجهات الدكاكين والمتاجر قصد ترويج البضائع)

وبالنسبة لسمبوطيقا العنوان فإن ما يهمنا في هذا الاتجاه هو موضوع التواصل نفسه ، ذلك لأن أية مقارنة سمبوطيقية للعنوان لا بد أن تتجه إلى البحث في وظائف العنوانه ومقاصدها المباشرة وغير المباشرة ، لأن العنوان الذي يعلق

على أغلفة الدواوين الشعرية أو فوق نص بعينه من النصوص لا يوضع اعتبارياً أو بالمجان بل أن له دوراً فاعلاً في التليل والإسهام في الكشف عن الدلالة والمغزي .

ولما كان العنوان — على ما سوف يتضح — هو المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة " (٣٥) فإن بوسعنا أن نستلهم من سمبوطيقا التواصل بعض أنماط علاماتها التواصلية كالإشارة أو المؤشر والأيقون والرمز بوصفها أدوات لتحقيق وظيفة دلالية للعنوان قصدية أو إقناعية أو حجاجية أو حثية وهذه المصطلحات الإجرائية ذات أهمية كبيرة في مقاربة الدال العنواني باعتباره العتبة الحقيقية لولوج عالم المدلولات النصية والسياقية " (٣٦)

### ثالثاً : سمبولوجيا الدلالة عند بارث

سبق أن ألسنا إلى انتقاد بارث — الذي يعدُّ خير من يمثل هذا الاتجاه — لـ نظرح تسوسيري حول السمبولوجيا وذلك في كتابة عناصر السمبولوجيا (١٩٦٧) من غير أن الرموز أو جزء من اللسانيات ، وذلك من خلال تحديد لبعض الثنائيات مثل الدال / المدلول ، الدياكرونية / الساكرونية ، المحور الأفقي / المحور التركيبي ، اللغة / الخطاب ، التقرير / الإيداء .

إن السببح السمبولوجي بالنسبة لبارث ، هو دراسة لأنظمة اللغة ، حيث إن جميع الأنساق والوقائع تدل ، وسواء بواسطة اللغة أو بدونها فإن ثمة لغة دلالية خاصة .

" ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة ، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي أنظمة السمبوطيقا غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي " (٣٧)

### يقول بارث (R.bathes)

يبدو اللباس ، والسيارة ، الطبق المهيا ، الإيماءة ، الفليم ، الموسيقي ، الصورة الإشهارية ، الأثاث ، عنوان الجريدة ..... أشياء متنافرة جداً .

ما الذي يمكن أن يجمع بينهما ؟ إنه على الأقل كونها جميعاً ، أدلة فعندما أتقل في الشارع أو في الحياة وأصادف هذه الأشياء ،فإني أخضعها بدافع الحاجة ،ودون أن أعي ذلك ،لنفس النشاط ، الذي هو نشاط قراءة يقضي الإنسان المعاصر وقته في القراءة . إنه يقرأ أولاً ،وبصورة خاصة ، صوراً إيماءات وسلوكات هذه السيارة تطلعي على الوضع الاجتماعي لصاحبها ، وهذا اللباس يطلعي بدقة ، على مقدار امتثالية لابسبه أو شذوذه ، وهذا المشروب الفاتح للشهية (الويسكي ، البرنو أو النبيذ الأبيض المزوج بخالص الكشمس) يطلعي على أسلوب مضيبي في الحياة ، وحتى عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب ، فإنه يسمح لنا بأن نقرأ دائماً رسالة ثانية بين سطور الأولى : لو قرأت بخط بارز (نزع بول Paul) السادس – فذلك معناه : إذا قرأت ما تحت العنوان سندرك السبب ، وكلها قراءات على حد كبير من الأهمية في حياتنا أنها تتضمن قيماً مجتمعية ، أخلاقية ، وأيديولوجية كثيرة ، لا بد للإحاطة بها من تفكير منظم هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سميولوجيا (٣٨)

وبهذا التصور فإن الباحث السميولوجي يقوم بدراسة الأنظمة الدالة عبر اللغة وكذلك بدونها يستطيع أن يباشر عمله على مواد غير لغوية لأنه " لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب ، هذه اللغة الحقيقية التي تمثل عنصراً لا غني عنه – لا كمجرد نموذج – وإنما كوسيط للدلالة ، وعلى هذا فإن السميولوجية قد تجد نفسها وهي تعمل في ظل نوع من اللغة المجاوزة لحدود اللغة المعروفة تمتصها وتخضع لها ، ومهما تنوعت مانتها من أسطورة إلى مقال صحفي أو إشارات مرور فإنها أشياء يتم الحديث عنها لغوياً " (٣٩)

ومن هنا أكد بارت بأن " اللسانيات ليست فرعاً ولو كان مميزاً من علم الدلائل بل السميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات ، وأهم ما نستطيع أن نخلص إليه من سميولوجيا بارت يتمثل فيما يلي :

١- استطاع بارت تجاوز الوظيفيين حين ربطوا بين العلاقات والمقصدية وذلك في تأكيده على وجود أنساق غير لفظية للتواصل ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة ، وتعد اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة .

٢- نجح رولان بارت في الاعتماد على اللسانيات لمقاربة الظواهر السميولوجية مثل أنظمة الموضة والأساطير .

٣- يمكن لمقاربة العنوانية في بعدها السميوطيقي أن تستعين - إجرائياً - بثنائيات بارت اللسانية - المذكورة سابقاً - بهدف البحث عن دلالة الأنساق اللفظية وغير اللفظية في الدواوين والقصائد الشعرية وأوضح هذه الثنائيات : ثنائية اللغة والكلام ، الدال والمدلول ، المحور الأفقي والمحور التركيبي ، التقرير والإيحاء .

### إجراءات منهجية :

بداية لامفر أن نكون على اقتناع تام بأن الإجراءات التي يقوم بها الباحث داخل أي منهج من المناهج لا بد أن تتسم بقدر من المرونة ليسمح بالتعامل مع النصوص المختلفة في خصوصياتها المتأبئة بالضرورة على التقولب .

وينبغي أن نشير إلى أنه " إذا كانت جدارة منهج ما لا تمتحن - فقط - بتماسكه النظري، بل بنجاحه في التحول - عبر مجموعة من إجراءات - من التنظير إلى التطبيق فإنه من الحيف على المنهج نفسه مطالبته بتعيين هذه

المجموعة من الإجراءات مسبقاً، إن الإجراءات التطبيقي ليس ناتجاً للمنهج وحده ، وإنما هو ناتج التلاقي الفعال بين المنهج والموضوع ، بما يحقق توازناً ضرورياً بين الاثنين ، فلا يتحول الأول إلى سلطة تفرض رواها على العمل محولة إياه إلى وثيقة نجاح له ، وكذلك لا يتحول الموضوع ليمارس سلطة تخرب المنهج وغاياته محولة إياه إلى قناع يخفي ذاتية التحليل " . (٤٠).

وانطلاقاً مما سبق فإننا سوف نحاول أن نفيد من مفهوم رومان ياكبسون "R.Jacobson" حول وظائف اللغة بالقدر الذي يتناسب مع دراستنا للعنوان :

فيما أن العنوان عبارة عن رسالة لغوية يتم تبادلها بين المرسل والمرسل إليه فإن الطرفين " يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي ، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل . ويؤولها بلغته الواصفة أو الماوراءلغوية ، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال " وباختصار فإن الوظائف اللغوية عند جاكبسون تتمثل فيما يلي :

- ١- وظيفة إحلالية (مرجعية) : وهي وظيفة موضوعية معرفية تتركز في موضوع الرسالة و مركزها الواقع المادي أو المرجع النصي.
- ٢- وظيفة انفعالية : وهي وظيفة ذاتية ومركزها المرسل أو المتكلم بالإضافة إلى الرسالة وهي لتسجيل انفعالات المرسل.
- ٣- وظيفة تأثيرية : وهي أيضاً وظيفة ذاتية ومركزها المتلقى وهدفها تحريضه وإثارة انتباهه.
- ٤- وظيفة شعرية جمالية : وهي فنية ومركزها الرسالة ويتحقق الفني والجمالي فيها عبر إسقاط المحور الاختياري

على المحور التركيبي.

٥-وظيفة تواصلية : وتعني بالتواصل ومركزها الاتصال ذاته

وهدفها تأكيد التواصل واستمرارية الإبلاغ.

٦- وظيفة ميتالغوية : وهي اللغة الشارحة ومركزها الشفرة ،

وتهدف إلى تفكيك هذه الشفرة اللغوية

ومن ثم تأويلها عبر المعجم والقواعد

اللغوية النحوية .

٧-وظيفة بصرية أيقونية : وتعنى بالفضاء المكاني (الطباعي) وهو

مركزها وتهدف إلى تفسير البصريات

والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية

للبحث عن المشابهة أو المماثلة بين

العلاقات البصرية .

ولا يمكن أن توجد مثل هذه الوظائف مجتمعة في نص واحد (العنوان)

بنفس القدر من الظهور لذلك لابد من الاعتماد على مفهوم "القيمة المهيمنة"

lavaleur dominante عند ياكبسون وذلك " لأن العنوان في نص ما ، قد تغلب

عليه وظيفة معينة دون أخرى . إن كل الوظائف التي حددناها سالفاً متمازجة إذ

إننا نعانيها مختلطة وشبه متفاوتة في رسالة واحدة وتكون الوظيفة الواحدة منها

غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال " (٤١).

وأخيراً فإنه بوسعنا الإفادة كذلك من مفهوم النص الموازي (Para

Texte). الذي يقسمه جيرار جينيت إلى قسمين أساسيين : النص المحيط

"Peritext" وهو ما يتضمن فضاء النص الشعري من عنوان ومقدمة وعناوين

فرعية داخلية ، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها ،

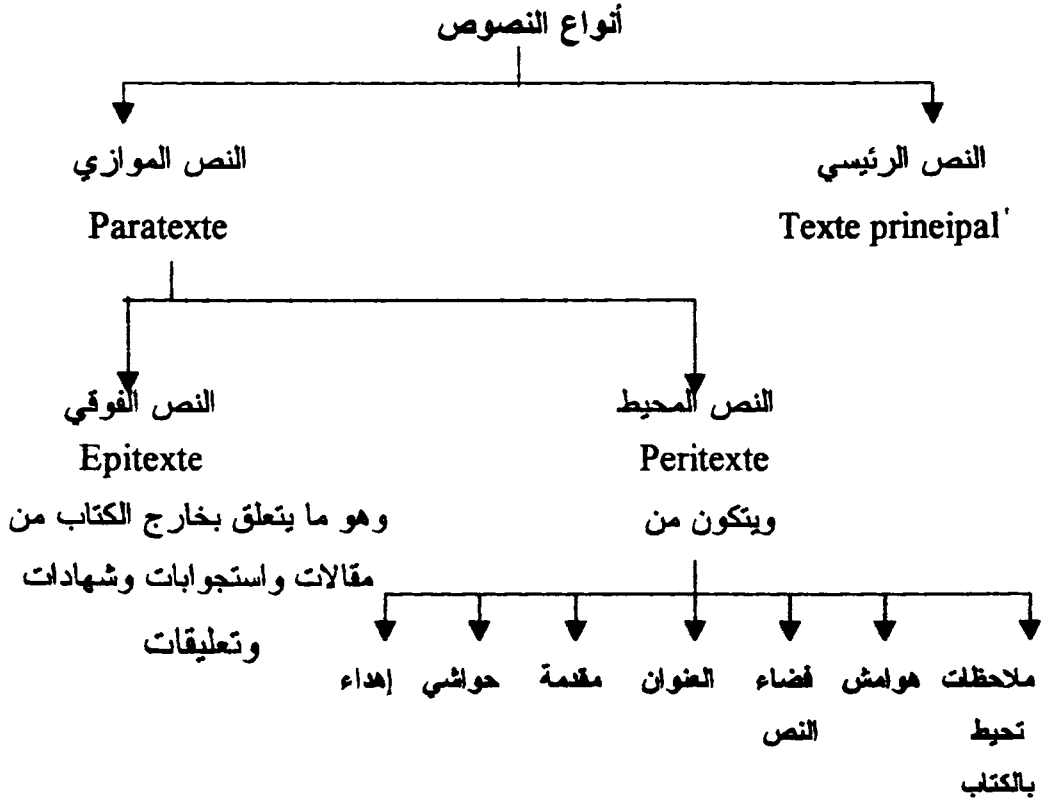
وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكاتب كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة



الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي أو تصوير شعري أو حكمة يضعها في واجهة النصوص الشعرية .

والقسم الآخر هو النص الفوقي "Epitexte" ويندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به ، وتندرج في فلكه مثل الاستجابات والمراسلات الخاصة والشهادات والحوارات التي أجريت مع الكاتب ، وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال (٤٢) .

وهنا يصبح أمامنا النص الرئيسي والنص الموازي طبقاً لتقسيم جينيت (٤٣) كما هو موضح في الرسم التالي :



وسوف يكون اعتمادنا في تحليل مضمون العنوان بوصفه رسالة على الوظائف المرجعية (موضوعية / معرفية) والوظائف العاطفية (ذاتية / تعبيرية)

لأنهما نمطا التعبير السميائي الأكبران اللذان يتعارضان تضادياً بحيث إن مفهوم "وظيفة الكلام المزوجة يمكن أن تتسحب على كل أشكال الدلالة" (٤٤).

وانطلاقاً من أن أولية تلقى العنوان "تعنى قيام مسافة مائزة بين العمل وعنوانه بما يمنح الاثنتين استقلالهما ، بنسبة أو بأخرى ، ليستقل العنوان بمقاصد نوعية يفرض بالتالي اتصالاً أولياً بين "المرسل" و"المتلقى" ومن ثم فإن على المنهج الذي ينصبّ - أساساً - على العمل أن يفرد إجراءات خاصة ومتميزة ، لتحليل العنوان على مستويين : الأول ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص والثاني مستوى يتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية بدورها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلاليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها (٤٥)

وبإدعاء ذي بدء بوسعنا أن نرى مع جيرار جينيت أن النص الموازي طبقاً لجينيت (Genette) - والعنوان أحد أهم عناصره - منجم من الأسئلة بدون أجوبة (٤٦) .

وهو حقيق - أي العنوان - أن يكون جنساً مستقلاً له مكوناته البويطيقية ، وخصائصه البنيوية كالقديم مثلاً ، يقول جينيت " إن التقديم (كالعنوان) هو جنس ، وكذلك النقد (ميتانص) هو بديهياً جنس أي أن العنوان باعتباره مظهراً وقسماً من أقسام النصية يعتبر بمفرده جنساً أدبياً مستقلاً كالنقد والتقديم . . . الخ ويعني هذا أن له ، مبادئه التكوينية ومميزاته التجنسية . (٤٧) .

وسنعمل في هذا الجزء من الدراسة على الاهتمام بالعنوان بوصفه نصاً مستقلاً ، مرجئين دراسة : النص والعمل إلى الجزء الآخر من الدراسة .

## العنوان مستقلاً

إذا سلمنا بذلك فإننا نتعامل مع العنوان هنا — كما ذكرنا — بوصفه بنية شبه مستقلة لها اشتغالها الدلالي الحر الذي يتحاشي قبضة مدلول بعينه داخل العمل حيث نجد مجموعة من الدوال القليلة العدد وقاعدة تنتظم على أساسها هذه الدوال في تركيب لغوي جزئي أجرى على أحد عناصره إجراء " الحذف " التحويلي، أو كلي أجرى عليه إجراء الاستبدال أو على بعض عناصره " (٤٨) .

وربما يدفعنا ذلك — ونتيجة لعجز قاعدة التركيب ، وكذا غياب السياق عن ضبط حركية الدال — أن نوضع هذه القاعدة فلسفتها ، فلسفة الإسناد الفعلي أو الاسمي أو التركيب الإضافي أو الوصفي إلى آخره داخل التفاعلية التناصية بين دوال العنوان ومما تتناص معه أحياناً .

ومن هنا فإن الاعتماد على بعض المؤشرات الأسلوبية والعلاماتية — عن طريق الإحصاء — يصبح أمراً له مشروعيته في الكشف عن خصائص بنية العنوان ووظائفه في مثل هذا المستوى خصوصاً عبر تجاور العناوين ونود أن نوضح أمرين على جانب من الأهمية .

**الأول :** أن مقاصد المبدع من عنوانه لا تتطابق مع مقاصده من عمله تمام التطابق ، بل تتنازعها عوامل أدبية وأخرى نراتعية "تداولية " وربما أضفنا للعامل للتسويقي وشروط النشر إلى كل هذه العوامل . (٤٩).

إن كان لابد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريث المتلقى في عمله ، ومن هنا نستطيع أن نتفهم اعتبار العنوان نصاً حتى في وجوده اللغوي الذي يتضاعل إلى حد تشكله من كلمة واحدة أو أكثر أو مجرد بناء لغوي غير مكتمل مثل التركيب الإضافي أو الوصفي، خطاب ناقص النحوية مما يجعله ينحو نحو الشعرية Poetic وبالتالي فإنه لابد أن ينطوي هذا العنوان على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات بما يكفل له الاضطلاع

بوظائفه ، ومن هنا فهو لا يحيل إلى عمله بلغته أو دلالاته بقدر ما يحيل إلى عمله بكفائته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية ، والصعود بفضل التلقي إلى مستوى النص .

الأمر الثاني وهو مترتب على ما سبق وانطلاقاً من قاعدة أن كل واقعة لغوية تعتمد على مستويين نحوي ومعجمي فإنه لدراسة سمبوطيقا العنوان في شعر البياتي لا مفر من قراءة تأويلية تعززها الصياغة اللغوية والمعجمية التي تعين المتلقي في قراءة العنوان منفصلاً أو متصلاً بالنص مع الأخذ في الاعتبار أن العنوان رسالة مكتملة هو إيمان قائم حين ينظر إليه بوصفه نصاً ، وتتطلب منا دراسة العنوان بوصفه نصاً مستقلاً الوقوف عند كل الزوايا التي نراها ذات وظيفة في التحليل واكتشاف الأسلوب والدلالة وانطلاقاً من قاعدة أن كل واقعة لغوية تعتمد على مستويين نحوي ومعجمي فإننا نعد لدراسة الصيغ التركيبية النحوية والدلالات المتولدة من تأملنا في العلامات أو الإشارات النوعية المحفزة للقارئ على ترتيب قراءته ضمن نوع أدبي شعري دون آخر وما دمنا نركز على التأويل في منهجية هذه الدراسة فإن للتلقى فاعليته وهو يتقبل ويخلق الإحياءات منقياً عن سطحية الكلمات من أجل تأسيس أفق معين ونحن نتأمل في عالم العنوان لننتقل بعد ذلك للقصيدة في علاقتها بالعنوان – في الجزء الآخر من الدراسة – ربما لنؤكد هذه الأخيرة ونعزز الأفق التخيلي الذي تركه الأثر فينا أو نهدمه وننحييه وهما حالتان لكل واحدة منهما جماليتها باعتبارها ناتجة عن تفاعل فني مع نتاج شعري يستدرجنا لتعامل معه عبر مرحلته" (٥٠) .

وعبر المؤشرات الأسلوبية نكتشف في أعمال البياتي الكاملة بعض الإحصاءات التي نتخذها مؤشراً علامياً لبنية العنوان بوصفه نصاً مستقلاً .

١- أن عدد استخدام البياتي للعنوان المفرد (الكلمة الواحدة) بلغ ٩٠ مرة موزعة على ثمانية عشر ديواناً حيث تبلغ نسبتها لجميع قصائد الديوان (٢٥,٤%) من جملة عدد العناوين البالغة ٣٥٤ .

٢- ونسبة استخدام الجملة الاسمية أو المركب الاسمي من عناوين الديوان - وقد استخدمها ٨٠ مرة بلغت (٢٢,٥%)

٣- بلغ عدد استخدام البياتي للتركيب الإضافي - عنواناً - (٦١) مرة موزعة على كامل الأعمال بنسبة (١٧,٥%) من جملة عدد العناوين .

٤- بلغ عدد مرات استخدام البياتي للتركيب الوصفي - عنواناً - ٤٥ مرة موزعة على كامل العناوين بالديوان بنسبة (١٢,٧%)

٥- بينما بلغ عدد مرات استخدام البياتي للجملة الفعلية كعنوان (٢١) مرة بنسبة (٥,٩%)

بالإضافة إلى ثمة استخدامات أخرى مثل الظرف والتركيب الاستفهامي والشرطي غير المكتملة نحوياً بلغ نسبتها ١٦% من جملة استخدامات الديوان.

وأول ما نلاحظه على جملة هذه العناوين أن عبد الوهاب البياتي له هذا الفضاء التنويني المتنوع في التركيب الصيغي لعناوينه ما بين الكلمة الواحدة وبين العناوين المركبة ، ما بين العنوان النكرة والعنوان المعرفة ، ومن تركيب إضافي إلى تركيب وصفي ، ومن عنوان عبارة عن مركب اسمي إلى آخر عبارة عن مركب فعلي، وسوف نتوقف عند هذه العناوين بتتوعها هنا .

### (١)العنوان الكلمة المفردة

ويأتي العنوان الكلمة المفردة على صيغ مختلفة برغم - عزلة - لقاء - أغنية - حلم - ضجر - بغداد - ظمآن - المخطوبة - نهاية - المحرقة

— أمطار — الأوغاد — القرصان — انتظار — الأسبر — الذئب — وحشة —  
المماليك — الآفاق — العائدون — الحريم — ضيافة ٠٠٠٠

ولا نريد أن نقف عبر هذا المستوى عند الفروق الدلالية المترتبة عادة على أساس التكرير والتعريف حيث إن " تعريف الكلمات في الشعر لا يعني أن هذه الكلمات أصبحت معلومة بالفعل . ولو تم تعريفها نحوياً فإن مرجعتها عند القارئ تظل مشوشة ، فكلمة (العائدون) مثلاً لا يمكن عند القارئ أن تكون ذات معنى محدد إلا إذا امتلك شفرة خاصة في تعاطفه مع القصيدة بحيث يحقق مع الشاعر الاشتراك في المرجعية نفسها، ولعل هذا لا يحدث إلا نادراً أو في حالات خاصة مثل الاستعانة بسيرة الشاعر أو بأسماء الأعلام والأماكن أو باجتماعها مع أسماء أخرى تطرح كمؤشر دلالي محدد ؛ لذلك أهملت مثل هذا الفرق، لكننا نلاحظ على مثل هذه العناوين ما يلي :

أولاً : إن العنوان / الكلمة تكاد تتوزعه حقول دلالية بعينها : الحقل الاجتماعي — حقل الألفاظ الطبيعية — الحقل النفسي — الحقل الأسطوري ٠٠٠

أولاً : حقل الدوال الاجتماعية

ويكاد الحقل الاجتماعي يستأثر بنسبة ٥٠% من جملة العناوين المفردة وربما يعتبر ذلك مؤشراً جيداً للدلالة على توجه الأنا الشعري إلى قضايا المجتمع والواقع المعيش في عالمه ونستطيع أن نرى ذلك حتى في تعليقات البياتي حين يقول مثلاً : "لقد أطبق السياسيون المحترفون ، والقنلة والطغاة والغزاة على العالم منذ فجر الإنسانية الأولى ، ولا يزالون يمارسون لعبتهم ، ونحن نعيش تحت وصايتهم وبنادقهم ورحمتهم — أحياناً — المشكوك فيها" (٥١)

فنلاحظ أن عناوين مثل : الأوغاد — المزيفون — القنلة — هوامش (مرتين) — والمرتزقة، بصيغة الجمع ويقف إلى جوارها بصيغة المفرد القرصان — الخيانة — والآفاق تمثل مؤشراً علامياً على قيم السلب في مجتمع

الأثنا الشاعر، وهؤلاء من يمثلون عوامل الهدم والخراب الذي ينخر في بناء المجتمع وكشفهم أمام مجتمعهم العربي الناهض - في زمن الكتابة - مرة أخرى يؤكد يقول البياتي نفسه عن مثل هؤلاء " لقد أطبق السياسيون المحترفون ، والقتلة والطغاة والغزاة على العالم منذ فجر الإنسانية الأولى ، ولا يزالون يمارسون لعبتهم ونحن نعيش تحت وصايتهم وبنادقهم ورحمتهم - أحياناً - المشكوك فيها " (٥٢)

كما أن عناوين مثل : المخطوبة - الطريدة - العاشقة - تظل رموزاً لفكرة الحب الضائع الذي يتماهي فيه الوطن بصورة الحبيبة ليرمز لحالة من التفتت الوطني حيث يعكس استخدام لفظ (المخطوبة) تعقد الحالة الإنسانية في التواصل حيث تظل المخطوبة هي الحلقة الوسطى بين تمام الاتصال (الزواج) وتمام الانفصال ، كما أن مؤشر " الطريدة " يعكس حرمان الحبيبة من الاستقرار وبالتالي حرمانها من التواصل كما أن (العاشقة) تظل علاقة لم تكتسب شرعيتها . تظل ممثلة للحضور في مقابل علاقة الغياب (العاشق) ، أي أنها تنشي بفقدان تكامل الحب .

وتأتي عناوين مثل : عزلة - لقاء - أغنية - وحشة - رسالة - هدية - عناق - عزاء ، لتجد أنها ليست سوى إشارات يدل تكثيرها وإفراطها على أحادية التجربة وندرة تكرارها ، إنه شعور أليم بالانطواء (العزلة) و(الوحشة) بحيث يصير (اللقاء) أو (الأغنية) أو (الرسالة أو العناق) ، (الهدية) أو (العزاء) . . . الخ أمراً لا يمكن تحقيقه إلا نادراً وهو ما يشي بنوع من انتقاص القدرة على الفعل في مجتمع مازوم لا يعيش حرية أو استقلاله .

ومما يؤكد هذا الوضع المازوم ما تدعمه عناوين أخرى مثل :

الأسير - ظمآن - الطريد - الجرح - الحصار - المحاكمة - الصلب - المحرقة - المخبر - الأعداء .

ويظل هناك صراع داخل الأنا / الشاعر يجسده التنازع بين الحديث عن نهاية محتومة هي (الموت) وبين أمل في حياة مستقبلية (الطفولة) ويتمظهر هذا الصراع بين النهاية والأمل في العودة من خلال عناوين مثل :

نهاية – النهاية مكررة – الموت – المستحيل – من ناحية في مقابل عناوين تحمل شيئاً من الأمل مثل : عناق – العائدون – المخاض – الطفولة – (العودة) مرتين – الديمقراطية .

### حقل الدوال النفسية :

وحيثما يعيش الوطن وضعاً مأزوماً على أصعدة سياسية واجتماعية سيئة فإن الحقل الدلالي النفسي عبر المستوى المعجمي للعناوين يطرح دلالات تتماشى مع هذا الجو للدرامي : فيصبح ثمة عناوين مثل (ضجر) و(انتظار) مكررة ، و(الكابوس) و(بكاتية) ويبقى (أمل) عنواناً متفرداً يشي باستبقاء الأنا لبصيص من التفاؤل.

### حقل دوال الطبيعة :

وتظهر العناوين التي تمثل دوال تعبر عن الطبيعة الجامدة في برعم – الحجر ، ويغلب على هذا الحقل العناوين التي تعبر عن الطبيعة المتحركة (الحية) مثل : الذئب – الأمطار – العاصفة – الثعبان – الغراب – الزلزال .

ويبقى (الذئب) و (الثعبان) و(الغراب) حيث نستحضر وجوها كأنها مؤشرات أيقونية للدلالة على الأخطار المحدقة بهذا المجتمع ، فيما تعبر العاصفة والزلزال عن رمزية الرغبة في الثورة على هذا الخطر في حين تبقى (الأمطار) هي المصدر الدائم للحياة والنمو الذي يغذي المستقبل (برعم).



## حقل الدوال الأسطورية :

وتأتي دوال هذا الحقل موزعة بين انتظار (المعجزة) مؤشراً علامياً على التغيير المنشود في ابتعاث جديد مثل (العنقاء) التي تموت فتولد من جديد عن طريق (المعجزة) وعبر (النبوءة) التي يحاول الشعب العربي انتظارها حتى لو كانت عن طريق (الكاهنة) أو (المعبودة) حتى ولو كان ذلك عن طريق (القربان) ، ويأتي ذلك عبر عناوين : النبوءة مرتين – المعجزة – العنقاء – الكاهنة – المعبودة – القربان .

ويأتي الحقل الدلالي التاريخي هنا عبر ألفاظ مثل المجوس والمماليك وهي تعبر عن قوى التجبر والقهر التي يجابهها المجتمع .

## العنوان / العلم

ولا شك أن الاسم العلم هو أول وسيلة لافتة يدخل بها الشخص إلى مجتمعه ، وشيئاً فشيئاً يصبح الاسم هو الشاهد والتاريخ والحاكي والراوي ، يروي ما لم تذكره الكتب ، وما نسيته الذاكرة وما حوته الذاكرة " (٥٣) ، ويظل العنوان/ العلم مشحوناً بأبعاد سميوطيقية ومساحة تناصية مكثفة في دلالاتها .

وربما يكون اهتمام العرب بأسماء الأعلام هو الذي جعل بعض الباحثين يُعد "الحضارة العربية هي حضارة الأعلام أكثر منها حضارة معالم" . (٥٤) ؛ لأنه اهتمام قديم ويكفي أن نشير إلى أن العرب انتهجوا في التسمية أساليب متعددة تعكس وضعهم الجغرافي والثقافي ، كانوا يختارون الاسم الدال على البأس والشدة للأبناء ، والاسم الدال على التفاؤل للموالي : (عنبس ، ياسمين) وذلك انطلاقاً من قولهم : أسماء أبنائنا لأعدائنا ، وأسماء موالينا لنا (٥٥) .

وإذا كان ميل (Mille) يرى أن أسماء الأعلام – في هذا العصر – لا دلالة لها ، وإنما هي مجرد سمة (Marque) بسيطة تسمح بالتمييز بين

موضوع وآخر دون أن نقول في ماذا — بواسطة أي ملكية — يميز هذا الشيء عن الأشياء الأخرى إنها بمثابة أوصاف مقنعة (٥٦)

فإننا نعتبر هذه الأسماء سمة الذاتية في اللغة ، وإعلاناً عن طابع القائل كما لاحظ ذلك بنفيسست فهي لذلك تعتبر من المعارف البحتة في اللغة ، حيث تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامله وظروفه.

وإذا كان (ميل) قد اعتمد في رأيه على المفهوم السويسري الشهير لاعتباطية العلامة وهو مفهوم صحيح في إطار نشأة الاسم، لكن هذا الاسم حين يقترن بشخصية بعينها لها مقومات ومكانة بعينها ، ولها تاريخ فإن اسم العلم يتحول هنا إلى رمز لمواصفات سمبوتيقة محددة طبقاً لما تركته هذه الشخصية من تراكم تاريخي .

بمعنى أنه إذا كانت ملامح الشخص تتحدد من خلال مجموع الصفات والمزايا الذاتية التي يمتاز بها عن غيره سواء أكانت تلك الصفات حسنة أم قبيحة فإن الدلالة النهائية لا تتحدد بما يشع الاسم من معان فقط بواسطة أصواته ، بل من خلال العلاقات التي يستطيع الشخص أن يربطها مع الآخرين ، ذلك أن السمات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية تبرز من خلال التفاعل والتأثير الذي يمكن أن يتركه الشخص في الوسط فعبر تناقضاته ومواقفه ومختلف مظاهر سلوكه يمكن تلمس شكل كينونته (٥٧) .

ولا نحتاج أن نؤكد بعد هذا العرض الموجز أن فهم الشكل في مثل هذا السياق هو الطريق الوحيد المؤكد نحو فهم سمبوتيقية العلم في استخدامه بوصفه عنواناً أو جزءاً من العنوان .

وأول ما يلفت نظر الباحث في عناوين البياتي ، ذلك الحضور المكثف للشخصيات التراثية والمعاصرة من الأعلام التي ترد بوصفها دوالاً سمبوتيقة تطرح مدلولات لا حصر لها وبوسعنا أن نقسم هذه الأعلام إلى :

## أ- مستوى الشعراء والمبدعين

١- أعلام تراثية مثل : طرفة بن العبد / ديك الجن / وضاح اليمن / المتنبى / أبو فراس / أبو العلاء

٢- معاصرين مثل : السياب / ناظم حكمت / صلاح جاهين / غوته / إليوت / أراغون/ لوركا/ جوركي / همنجواي/ ألبير كامو .

إن هؤلاء الشعراء الأعلام هم الذين عرفوا في عصورهم من خلال تجربتهم الشعرية وقد استفاد البياتي من تجاربهم بوصفها قيماً سمبوطيقية للتعبير عن موقفه النهائي تجاه العالم .

إن اختيار الشاعر لأعلام بعينها مثل طرفة بن العبد وديك الجن ووضاح اليمن والمتنبى وغيرهم لدليل على عدم اعتبارية اسم العلم (الشاعر هنا) حيث يصبح هذا العلم قيمة سمبوطيقية — كما ذكرنا — يتخذها الشاعر وسيلة للتعبير عن رموز بعينها.

فلقد رأى البياتي في مثل تلك الأعلام شخصيات قادرة — عبر مجريات حياتها وما نسج حولها في الفكر العربي — على النهوض بتجربته المعاصرة ، فجعل منها محوراً يستمد منه بعض قصائده رؤيتها ، فلقد استطاع البياتي أن يجسد عبر هذه العناوين (الأعلام) صورة العلاقة المتضادة والمتوترة دائماً بين السلطة والفرسان في أشكالها المختلفة لذلك ليس من قبيل المصادفة أن نجد أن طرفة بن العبد الذي اشتهر بهجائه وعدم ممانته للسلطة ممثلة في الولاة والملوك والذي انتهت حياته على أيديهم واحد من عناوين البياتي ، ففي سيرته أنه تعرض لهجاء الملوك " وكان ممن هجاهم عمرو بن هند ، فجاء يوماً يتعرض لمعروفه فأحاله على عامل له بالبحرين بأن يأخذ جائزة منه ، وأوعز بن هند إلى الوالي فقتله وهو شاب لم تزد سنه على ست وعشرين سنة "، (٥٨) والقصة تمثل لونا من ألوان الصراع بين السلطة والشاعر تنتهي بغدر السلطة.

إن العنوان (قال طرفة بن العبد) وقال هنا تعكس سميوطيقياً الاهتمام بالمسند إليه القول في ثقافة تحمل معنى الإجلال والاحترام المتكرر لهذا الفعل في السياق القرآني وفي الحديث النبوي قال رسول الله ﷺ وفي اهتمام الشاعر ما يدعم إيمانه بقوله خصوصاً إذا أدركنا أن القول في الثقافة العربية كثيراً ما يعني الفعل نفسه ، ألسنا نقول قال بيده وقال برجله .

وليس من قبيل المصادفة كذلك أن يأتي ذكر العلم (وضاح اليمن الشاعر) عنواناً على قصيدة للبياتي ذلك الشاعر الذي يحكى عنه أنه "رجل وسيم ذو علاقة خاصة بزوج الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك - ويتنامى إلى سمع الخليفة خبر علاقتهما ،فيدفنه حياً في بئر ويدفن سره معه" (٥٩) ، وذلك في قصيدة بعنوان : " عن وضاح اليمن والحب والموت" ، ولقد أراد البياتي عبر استدعائه لوضاح عنواناً لقصيدته أن يؤكد من خلاله قدرة الشاعر على الانتصار على السلطة ، حيث للشعر قدرة مميزة في الوصول إلى أشد قلاع السلطة حصانة إلى زوج الخليفة . إنها صورة العلاقة المتضادة بين السلطة والفرن ، إذ يمارس الفن ذاته بأشكال مختلفة ، ويملك القدرة على اقتحام أسوار السلطة وحصونها والسلطة قامعة قاتلة تحاول حصره ، كما أن الحب يظل قريباً للموت لدى أمثال هؤلاء في صراعهم مع السلطة .

أما بالنسبة لوضع الشاعر ديك الجن ضمن عنوان من عناوين البياتي فهو أيضاً يمثل امتداداً لرمزية الصراع الأبدي بين السلطة والمتقف أو الشاعر والذي يأخذ في كل مرة شكلاً مختلفاً .

ولقد " كانت شخصية ديك الجن في الثقافة العربية مجسدة لصراع المبدع مع السلطة من ناحية ومع الموت من ناحية أخرى . . . إن ديك الجن شاعر عباسي قد نأى بنفسه عن العاصمة (بغداد) التي كانت مركزاً للسلطة

والخلافة مفضلاً عليها - بمحض إرادته - أن يعيش في مدينة حمص منفي  
 خاصاً له مبتعداً عن الأضواء (٦٠)

لقد تماهى البياتي مع شخصية ديك الجن الذي جسد تجربة المناضل  
 المهزوم في مدن الغدر الخفية ومن زاوية أخرى جسد - بهذا العنوان - دور  
 الشاعر / المتقف المشرد المنفي خارج جنة الوطن .

ويظهر عنوان آخر لعلم شهير هو المتنبّي في قصيدة " موت المتنبّي "   
 ليعبر عن الصراع بين السلطة والمبدع أيضاً والمتنبّي في هذا العنوان قيمة  
 سمبوتيقة تجسد - كما يقول البياتي - " فكرة الصراع الأبدي بين الفنان -  
 وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع والسلطة الزمنية الغاشمة - وما  
 تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر وهذا الصراع الذي ينتهي بموت الفنان  
 الفاجع " (٥٠) .

كما أن المتنبّي ذلك العلم المحمل بالرموز المتعددة فقد جاء في قصيدة  
 عنوانها " موت المتنبّي" ليحمل دوالاً سمبوتيقية متنوعة - حيث تستدعي عبر  
 علاقاتها الإيحائية ما يلي :

- وفاة المتنبّي بطريقة درامية فاجعة بوصفه شاعراً له مواقفه الثابتة مما حوله.
- فكرة الصراع الأبدي بين الفنان وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق  
 والإبداع والسلطة الزمنية الغاشمة وما تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر  
 الذي ينتهي بوفاة الشاعر.
- فكرة الإيمان بالعروبة والإيمان بالبطل المخلص مثل سيف الدولة لكن ما  
 تلبس السلطة أن تغدر به .

وباختصار يمكننا أن نعتبر أن سمبوتيقة (المتنبّي) بوصفه علماً في  
 عنوان شعري تجسد قضية صراع السلطة والفن بامتياز ويكفي أن نشير ما

بعكسه اسم المتنبي في علاقته بكافور بوصف الأخير أحد أوجه السلطة التي لعبت دوراً في قمع الفن ومحاربته ، الأمر الذي جعل الشاعر في موقف عدائي لمثل هذا الرمز البغيض.

وإذا انتقلنا إلى علم آخر هو أبو العلا المعري في قصيدة بعنوان (محنة أبي العلا) فلا شك أن الدال (محنة) مضافاً إلى أبي العلا " لا يبتعد بنا كثيراً عن عنوان مثل (موت المتنبي) فالموت قرين المحنة وقد يأتي ناجماً عنها فلا شك أن أبي العلا قد عانى في عصره بعض ما تعانیه معظم الشخصيات الرائدة ، المتمردة على شرطها الزمني ، فتمثلت فيه صورة من صور البطولة التي بحث عنها البياتي في التجربة الإنسانية عامة (٥١) .

وهنا يتماهي البياتي مع أبي العلا المعري وغاليليو الذي يبرز البياتي حضوره عن طريق ما أسماه جيرار جينيت " بالنص المحيط " Peritexte متمثلاً في تعليق جانبي يلخص موقف غاليليو (المبدأ الذي مات من أجله) هو : " ولكن الأرض تدور " واضعاً تحته اسم هذا العلم وهي العبارة التي نطقها غاليليو - فيما يبدو همساً - أمام محكمة التفتيش الكاثوليكية في روما وبالنظر - سمبولوجيا - للأعلام الثلاثة في موقفهم النهائي نجد أنهم ثلاثتهم ضحايا الحقيقة التي جلبت لهم بؤسهم وشقاءهم فمثلما عانى جاليليو أمام سلطة الكنيسة وعانى البياتي أمام السلطة السياسية فقد عانى الشيء نفسه أبو العلا المعري الذي ظل رهيناً لمحابسه الثلاثة لزوم بيته وعماء واشتعال روحه داخل جسده بالإضافة لعلاقة متوترة يحياها مع سلطة عصره بوصفه شاعراً ومتقفاً إن المعري رمزاً يحيلنا إلى موقفه المتوتر من سلطة عصره السياسية والدينية ؛ إذ المعروف عنه أنه حينما ذهب إلى بغداد ولاقى علماءها ورؤساءها والقائمين على أمرها لم يطب له العيش بها ، فرجع إلى منزله ولم يخرج منه ، وانقطع

عن الناس ، وعن أكل كل ذي روح وما يخرج منه وتثبيت بآراء في الشرائع والديانات ونظام الحكم جرت عليه كثير من الشبه في عقيدته (٥٢) .

ومن المعاصرين كان السياب وناظم حكمت وصلاح جاهين من العلامات الدالة في شعر البياتي بوصفها عناوين لها اشتغالها الخاص حيث مثل السياب في قصيدة بعنوان : كتابة على قبر السياب " رمزاً لرفيق الكفاح المشترك في ريادة الشعر الجديد وشهادة على الكفاح الوطني والتويري ، الذي سقط في منتصف الطريق فاستحق هذا النوع من الرثاء .

إن كلمة كتابة في العنوان تعكس ما للفظ من أثر عميق في نفس المبدع على مجرى العصور وحين تكون هذه الكتابة محفورة (على قبر السياب) فإن علاقة الإضافة هنا أعطت للتكثير في المضاف تعريفه بالمضاف إليه العلم (السياب) والعنوان بكليته علامة على أن القصيدة قصيدة رثاء من البياتي للسياب.

بينما كان ناظم حكمت هو الرمز لروح الفنان المتفاني دفاعاً عما يؤمن به من قضايا ، فيدفع ثمن ذلك من روحه وحياته فهو يقاوم الموت بشعره وبابتسامته لكي يرى مدينته رؤيا الحالم (٥٣).

ولذلك كان للبياتي أكثر من قصيدة رثاء في شعر ناظم الأولى : " مرثية إلي ناظم حكمت ، وتنقسم إلي العناوين الجزئية التالية : ١- الموجة العذراء . ٢- المغني الجوال . ٣- الحب في الخريف . ٤- جلال الدين الرومي . ٥- النهاية .

ثم نجد عنواناً آخر : (مرثية أخرى إلي ناظم حكمت) ونلمح في كلمة أخرى أن الشاعر كأنه أراد أن يقول إن قصائد الدنيا لا تكفي في رثاء ناظم ، ولذلك فقد قسمها كذلك إلي عدد من القصائد عبر العناوين الفرعية مثل ١- السحابة العاشقة ٢- الأمير النائم ٣- شتاء في باريس ٤- العودة من المنفى

بينما يأتي صلاح جاهين رمزاً لأيام الكفاح الثوري التي عاشها البياتي في مصر بدءاً من ١٩٥٦ حين رأي فيه مثلاً للثورية والنضال اللامتأهي من أجل حرية الشعب العربي وكرامته.

وإذا عاودنا النظر إلى عناوين الأعلام فس نجد أن ثمة عناوين قد حظيت بأسماء شعراء عالميين تخيرهم الشاعر تخبيراً ليعبروا عن رمز واحد هو رمز التحرر والنضال من أجل إنسان هذا العالم الجديد والذي يبشرون به في أشعارهم وهؤلاء من أمثال رؤفائيل ألبرتي - لوركا - ألبير كامو - هيمنجواي - ماكسيم جوركي - أراغون - بابلونيرودا.

وهذه الأعلام تتحول عند البياتي إلى رموز معقدة تعبر في كليتها عن الصمود والتحدى أمام تعقد الظرف الإنساني في كل العصور . وبوسعنا أن نلمح ذلك مستعينين بالنصوص الفوقية (Epitextes) طبقاً لجيرار جينيت .

فالشاعر الإسباني ألبرتي الذي ولد ١٩٠٢ حارب في صفوف الجمهوريين مشتركاً مع الشاعر المناضل لوركا في تأسيس اتحاد المتقنين المناهضين للفاشية ، قضى معظم حياته في الأرجنتين منفياً (٥٤) .

" ويرى الشاعر البياتي أنه " من أهم الشعراء العالميين الأسبان ، والذي كان له الدور الكبير في تجديد الشعر الأسباني ، بل ، كان له الدور الأول في حركة التجديد في الشعر الأسباني ، بجانب مداراته النضالية والكونية بدءاً من أمريكا اللاتينية فباريس ، فمدريد . (٥٥) .

ويصبح اسم العلم (لوركا) في عنوان للبياتي : (مراثي لوركا) هو دال إشاري لحرية متمثلة في صورة لوركا الذي أعدمه الفاشست ومزقوا جثته وسلموا عينه ، ويصبح مقتل لوركا عنواناً للظلم بالعالم ، وتصبح قصيدة (مراثي لوركا) كأنها البكاء الذي سمع بعد مقتله . إنه رمز من رموز التحرر ،



ونلاحظ أن الشاعر جاء بالرتاء ثم صورة الجمع مرثي ولم يقل مرثية للتعبير عن عظمة هذا المناضل من أجل الحرية حيث لا تكفيه مرثية واحدة بل مرثي .

ويطرح حضور (ألبير كامو ، وماياكوفسكي ) كلاً منهما عنواناً بياتياً في قصيدته (إلى ألبير كامو ، إلى فلاديمير ماياكوفسكي) قيمياً ورموزاً خاصة لدى البياتي :

١- فلقد كان ألبير كامو بنزعتة الوجودية الخالصة يؤكد في رموز كتاباته على عبثية الموت أو الموت بالمجان وهي الفكرة التي راح البياتي يتمرد عليها في أشعاره

٢- فيما دونه البياتي من نصوص محيطة (Peritextes) طبقاً لجينيت يصدر البياتي فصلاً من كتابه تجربتي في الشعر بقول كامو في مقال بعنوان " الصيف في الجزائر" إنني لا أفهم أي معنى يسمى سعادة الملائكة . . . وإذا كانت هناك فضيلة ، فهي فضيلة حبي للجسد التي ورثتها فيما ورثت من شعبي الذي ولدت بينه "

إن في مثل هذا النص المحيط يظهر كامو اعتزازه بأصوله وانتمائه لشعب الجزائر الثائر في وجه قوى الاحتلال الفرنسي ، إن كامو الذي وقف مؤيداً هذا الشعب لهو واحد من الثوار الذين يحملون مشاعل الحرية في الفكر والأدب ، ويكفي أن عنواناً كبيراً من عناوين كامو هو " المتمرد " وهو يتماهي مع فكر البياتي في عموميته.

بالإضافة إلى ذلك فقد رأي البياتي في كل من الوجوديين والواقعيين أمثال سارتر وكامو بعامة نوعاً من الإصرار على الحرية وتجسيدا لصراع الإنسان المستمر من أجل تجاوز الواقع القائم إلى واقع في الوعي الإنساني يقول البياتي : "كان الإصرار على الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب الإنسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانبة واللامبالاة كانت هذه الأشياء هي ما

استوقفني عند الواقعيين والوجوديين أحسست أنهم يعودون بالأدب إلى ذلك الفهم الإنساني الشامل لكل أدب عظيم منذ الإغريق والعرب القدماء ، العودة بالكلمة من أجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجارتهم الحقيقية (٦٧).

وإذا كان الوجوديون ومنهم كامو قد أكدوا ألا قيمة للشكل الشعري من حيث هو شكل واعتبروا أنه لا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعي ملتزم وهو ما يؤمن به البياتي إيماناً عميقاً فإن ماياكوفسكي شاعر الثورة الروسية الذي بات علماً في عنوان لقصيدة بياتية "إلى فلاديمير ماياكوفسكي" قد دعا إلى اتجاه جديد في الواقعية الاشتراكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى يرمي إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية وعنده أن الشعر الغنائي رسالة اجتماعية واقعية محددة والشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو " ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر" إن ذلك تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر الغنائي حسب قول ماياكوفسكي يجب أن تتجاوز في الشعر الغنائي مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر ، وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة . (٦٨)

لذلك كانت القصيدة إهداء إليه من البياتي لهذا الفهم العميق لدور الفن في الحياة وبالإضافة لمثل هذه الآراء الملتزمة فقد كان إهلاك النفس من ماياكوفسكي احتجاج صامت من الشاعر على قوى الظلام والبربرية والذل الكوني من الرموز التي عاشها البياتي في استدعائه هذا العلم عنواناً لإحدى قصائده " إلى فلاديمير ماياكوفسكي " .

ولا نستطيع بطبيعة الحال أن نتوقف عند كل الرموز الإبداعية للشعراء والأدباء ، ولكن حسبنا أن تشير إلى أن ثمة رابطة عميقة في جنورها وفي وشائجها تربط بين هؤلاء الشعراء والأدباء حاملي عذابات هذا العالم الشقي من

وطن إلى وطن حيث تبدو كل الأوطان هي وطن كل واحد منهم ، هي قضيتته ، ولقد استطاع البياتي أن ينقل إلينا هذا التوحد بين المبدعين الحقيقيين على مر العصور بحيث تبدو كل أزمة أو معاناة لأحدهم في موقع ما هي أزمة الآخرين في كل مكان من العالم .

فحين كان نيرودا قادماً من جنوب أمريكا إلى مدريد محملاً بالهم الشيلي لم تكن الشيلي بعيدة عن أسبانيا فاللغة واحدة ، ولم تكن تركيا بعيدة عن العراق ، فثمانمائة عام من الخضوع لنفس السلطان والتخلف تجمع ولا تفرق .

وإذا كان لوركا قد قدم نيرودا إلى مدريد فإن ناظم حكمت قد قدم البياتي إلى موسكو .

وحينما جاء نيروداً إلى مدريد كان لوركا على مقربة من القتل فضرب مقتله نيرودا في العمق فيرحل عن مدريد ليعود إليها من خلال لوركا في الأساس

وحينما جاء البياتي إلى موسكو كان ناظم على مقربة من الموت فضرب موته البياتي في العمق فيرحل عن موسكو ليعود إليها من خلال ناظم أساساً " إن هذه الإشارات لا تتوجه إطلاقاً إلى إعلان أي تماثل بين نيرودا والبياتي أو بين ناظم ولوركا ، وكون البياتي أهم فاصلة في تاريخ الشعر العربي الحديث ، كما لوركا بالنسبة إلى أسبانيا ، كما ناظم بالنسبة إلى تركيا ، كما نيرودا بالنسبة إلى شيلي فهذا لا يدل على أكثر من محاولة رصد غرابة توازي الطرقات عندما يعني الأمر : قول العالم إبداعاً " (٦٩) .

ومن أبرز الأعلام الرموز في عناوين البياتي ممثلاً للمرأة المجردة هو رمز (عائشة) التي ورد اسمها في عدد من عناوين البياتي مثل : مرثية إلى عائشة ، كتابة على قبر عائشة ، مجنون عائشة ، ميلاد عائشة وموتها في

الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى ، بل إن للبياتي ديواناً شعرياً بعنوان " بستان عائشة " .

وعائشة رمز مركب في مراحل البياتي الشعرية على اختلافها راح يستوعب العنصر النسائي مقيداً أو مطلقاً فيزيقياً أو ميتافيزيقياً حياً وميتاً وباختصار إنها ذلك المفهوم الرمزي ذو الأبعاد الصوفية والأسطورية الكونية . ونستطيع عبر مفهوم ( Paratext ) الاستفادة مما كتبه البياتي بنفسه حول هذا الرمز .

يقول البياتي : "عائشة حبيبة أحبها الخيام في صباه حباً عظيماً – انظر في هوامش ديوان " الموت في الحياة – ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها على الإطلاق في أشعاره ، وقد كنت أود أن أسميها في هذا الديوان خزامي ولكن احتفظت باسمها الحقيقي أو المستعار – من يدري – ودفعاً للالتباس وعائشة هنا أو خزامي امرأة أسطورية ، وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث فيما لا يتناهي من صور الوجود ، وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهي من التعينات في كل آن ، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه " (٧٠)

والسطر الأخير يدعمه ما في الاسم نفسه – لو فرغناه من العلمية وتعاملنا معه بوصفه مشتقاً من دلالة على العيش باستمرار – وذلك متمثلاً في اسم الفاعل من فعل العيش أو الحياة (عائشة).

وفي ضوء كلام البياتي : أن عائشة (في الذي يأتي ولا يأتي) و(الموت في الحياة) هي الرمز الذاتي والجماعي للحب الذي اتحد كل منهما بالآخر وحلا في نهاية الأمر في روح الوجود المتجدد . . . وأنها ما هي إلا روح العالم المتجدد من خلال الموت من أجل الثورة والحب ، وهنا يلتقي الكائن المتناهي والكائن اللامتناهي في شخصية الشاعر والثوري وعن طريق التضام والتزامم والجدلية والصراع بين هذين الكائنين تتدلع الشرارة الإنسانية التي يتفوق بها

الإنسان المبدع الخالق على الطبيعة المقيدة بقوانينها ، والتي لا تستطيع أن تجدد شبابها إلا عن طريق تعاقب الفصول " (٧١) .

وفي ضوء كلام البياتي فإن عنوان (مرثية إلى عائشة) وكذا عنوان (كتابة على قبر عائشة) يأتيان رداً على موتها وهي شابة في الموت في الحياة في إحدى غرف مدن العالم بعيدة عن وطنها ، وإن كانت قد عادت إليه على شكل صفاقة أو ناعورة (٧٢).

وفي ضوء أن تكون عائشة هي رمز العشق الأزلي الذي يتحد بالعاشق حالا في روح الوجود، يأتي عنوان (مجنون عائشة) تعبيراً عن العاشق الأزلي الذي يموت فيولد أو يبعث آلاف المرات لتحقيق هذه الوحدة العشقية .

وفي ضوء ذلك أيضا يأتي العنوان المركب : ميلاد عائشة وموتها .... لتجسد فيه عائشة صورة المرأة وقصتها على مر العصور منذ بداية فجر البشرية ، ويصبح الميلاد مقابلا للموت في جدلية مستمرة لا تنقطع عبر نوع من الطقوس والشعائر الأسطورية .

### (ب) مستوى الأعلام الصوفية :

جاء في عناوين البياتي أسماء أعلام لها طبيعتها الإشراقية وأبعادها العرفانية مثل : جلال الدين الرومي – الحلاج – فريد الدين العطار – السهروردي – ابن عربي .

ولقد اكتسبت هذه الأعلام في عناوين البياتي أبعاداً سمبوطيقية تحيل إلى رموز ومعادلات إشرافية بيائية إلى حد كبير حيث يعرض الشاعر تجربته الشعرية من خلال رموزهم وتجاربهم معتمداً على فكرة التشابه والاختلاف موظفاً إياها توظيفاً فنياً حيث يعتمد التشابه بينه وبين العلم بوصفه منطلقاً واستلهاماً لرمزية العلم المحملة بتاريخها الطويل ، بينما يحدث الاختلاف بوصفه

قيمة مائزة أو فارقة تميز تجربة البياتي وتصنع لها خصوصيتها وتفردتها الرمزي .

ويتضح أن هؤلاء جميعهم يمثلون الموقف النهائي للثوري والمتقف المأزوم في صراعه مع المجتمع على تنوع سلطاته : السياسية ، والدينية والاجتماعية ، ولذلك ليس غريباً أن نجد نوعاً من التوتر تعكسه صياغة العنوان عبر المستوى المعجمي .

فمن (عذاب الحلاج) الذي ظل يعاني وانتهى مصيره بالصلب والقتل إلى عنوان أكثر طولاً ولكنه يصب في الاتجاه المأساوي نفسه (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) فعذاب الحلاج صار هنا - عبر الجمع - عذابات . تلك العذابات التي بوسعنا أن نتعرف عليها في أشهر رحلاته الفكرية عبر كتابه : منطلق الطير وهو ديوان شعر رمزي يعبر عن سفر النفس إلى الله في رحلة شاقة .

وإذا إنتقلنا إلى عنوان علم ثالث هو السهروردي فسنجد أن العنوان قد جاء لاختيار زمن بعينه هو شباب السهروردي وهو يوحى بثورته وقدرته على الفعل قبل القول ، وحياة السهروردي تنضم إلى حيوات كل من الحلاج وفريد الدين العطار في تمثيل صراع المتقف مع سلطات عصره بأنواعها المتعددة .

وقد اختار الشاعر للسهروردي في العنوان رؤية بعينها هي رؤيته في زمن التحدي لأن السهروردي لاقى مصير الحلاج في أخريات حياته، إذ من المعروف أنه اتهم بالإلحاد والقول بالفلسفة فأمر الملك الظاهر بن صلاح الدين بقتله بحلب في ٥٨٧م ومن أشهر ما ترك كتاباه : هياكل النور وحكمة الإشراف (٧٣).

كما أن عنوان قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي لا تبعد عن عذاب الحلاج وعذابات السهروردي، إن العذاب هنا نوع من الحزن

المستمر حيث كان شمس الدين التبريزي مرشد لجلال الدين وصفي له، اختفى فجاءة فحزن عليه تلميذه جلال الدين فأنشأ طريقته المولوية للتعبير عن حزنه عليه والعنوان علامياً يشير إلى الحزن الدائم في النفس الإنسانية المدفوعة على الافتقاد .

إن سميوطيقة تواتر أعلام مثل الحلاج والسهرودي وفريد الدين العطار حيث يقترن بها عنوان مثل عذاب أو عذابات لتشير بأن مقتل كل من الحلاج والسهرودي على يد السلطان لشاهد على ما يلاقيه الفكر الحر من قمع منذ أزمنة بعيدة تشابه ما يعايشه البياتي في الزمن المعاصر. وإلا فلماذا نجد رغبة عارمة لدى البياتي في التوحد والتماهي مع هذه الرموز، يقول:

فأنا غاليليو — سقراط — الحلاج

وإنا الحسن الصباح — الخيام (٧٤) .

ويبدو أن شخصية مثل شخصية الحلاج حيث يستدعيها البياتي في عنوان مثل "عذاب الحلاج" تتبثق منه عناوين فرعية تقدم مفردات (المريد) — (رحلة حول الكلمات) — (فسيفساء) (المحاكمة) — (الصلب) — (رماد في الريح).

فإن ما لهذه العناوين الفرعية بوصفها دوال موحية ذات وظيفة مرجعية لمدلولات بعينها وما للعنوان الأساسي الذي يقع فيه اسم العلم (الحلاج) مضافاً إلى العذاب من دلالات فضلاً عن ما يوحي به اسم العلم (الحلاج) من دلالات سميوطيقة مشحونة تتم عن شخصية ذات طبيعة عرفانية، شخصية نائرة وهو أيضاً معلم للفقراء اتهمته السلطة بالزندقة حيناً، وحيناً آخر بأنه نزاع إلى الثورة، ففضى مصلوباً بعد محاكمة وصفت بأنها ظالمة (٧٥)

إن العلاقة بين الحلاج والبياتي علاقة استعدائية يجمعها أكثر من وجه فكلاهما شاعر متأمل وكلاهما عانى الغربة النفسية والمكانية عن الوطن وقد ذاقا المطاردة وكلاهما حارب عن موقفه بالكلمة " (٧٦)

وعنوان آخر للحلاج في شعر البياتي هو : قراءة في كتاب الطواسين للحلاج" ويحيل العنوان إشارياً إلى قيمتين: الأولى كتاب الطواسين للحلاج حيث يعتمد الحلاج فيه على وصف تناصي قرآني ظاهر في جمعنا للسور القرآنية التي تبدأ بحرف الطاء ثم السين فنقول طواسين وحواميم . . . . . الخ .

والفكرة الأخرى وجوب امتياح الشاعر من روح التجارب الفلسفية السابقة فالقراءة هنا تأخذ معنى التأمل كما أن فعل القراءة هو فعل شخصي لذات البياتية " ،ويمكن أن ينطبق هذا على قصيدة أخرى بعنوان : قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي .

فالحلاج يبحث محموماً عن الخلاص فيتوسل بالكتابة لتحقيق هذا الهدف وهي وسيلة تتسجم وطبيعة الجانب التراثي وهو كتابه الطواسين وكذلك البياتي يلجأ للغة يتخذها وسيلة للخلاص عبر الكتابة أيضاً .

أما ابن عربي فقد جاء إلى شعر البياتي في صورة قناع من خلال عنوان تزدوج فيه الدلالة : " عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق " ونتسطيع أن نستخرج أولاً من هذا العنوان المركب ما يلي :

١- الشيخ محيي الدين بن عربي الملقب بالشيخ الأكبر وهو رمز من أقطاب الصوفية له مقاماته الإشرافية وأحواله العرفانية.

٢- عين الشمس وهو لقب النظام بنت أبي شجاع وقد رأى الشيخ ابن عربي فيها مخايل الكمال من حسن المظهر والمخبر .



٣- نظم ابن عربي ديوانه ترجمان الأشواق في عين الشمس بوصفها رمزاً لـلواردات الإلهية ، الروحانية ، والمناسبات العلوية (٧٧) أما كلمة "التحويلات" التي جاءت في العنوان فلها مرجعيتها من سيرة الشيخ وحياته وحله وتـرحاله حيث ولد في مرسية من بلاد الأندلس ، وفي الثامنة انتقل إلى اشبيلية حيث طلب العلم حتى بلغ الثلاثين فانتقل في عام ٥٩٠هـ/١١٩٤م إلى تونس ثم فاس في ٥٩٥هـ/١١٩٩م ، عاد إلى قرطبة حيث حضر جنازة ابن رشد وأقام إلى ٥٩٨هـ/١٢٠٢م حيث عاد إلى تونس ومنها سافر إلى القاهرة فالقدس فمكة حيث جاور ونظم ديوانه ترجمان الأشواق ، وفي ٦٠٠ سافر مع حجيج من أهل قونية إلى بغداد فالموصل وأقام في ملاطية عام ٦٠١هـ/١٢٠٥م ومنها انتقل إلى قونية ، ثم عاود السياحة إلى القدس فمكة فبغداد وفي ٦١٢هـ/١٢١٥م زار حلب وفيها كتب شرح ترجمان الأشواق ، وعاد إلى ملاطية ومنها انتقل إلى دمشق وأقام فيها منذ عام ٦٢٧هـ/١٢٣٠م حتى توفي . وقد واجه في دمشق بعض الإزعاجات لكن الأيوبيين وقضاة السنة منعوا عنه شعب الرعاع (٧٨)

إن سفرات الشيخ الكثيرة وانتقاله من مكان إلى مكان لا شك كان يوازيها نوع من التغيير في الأفكار والواردات وهو يؤدي في كليته بصاحبها إلى تحولات كما جاء في العنوان ، ويبدو أن الشيخ - شأنه شأن العرفانيين - يلجأون للتلميح دون التصريح وقد اتخذ من الغزل في عين الشمس الفتاة البرثية الجميلة المجسدة للكمال رمزاً للذات الإلهية واستطاع عبر ذلك أن يجسد أفكاره ، وهنا يبدو الارتباط بين البياتي وابن عربي، إنها محنة البوح بطريقة خاصة ، وتعبير آخر يمكننا القول إنه إذا كان "محيي الدّين بن عربي قد اضطر إلى إخفاء حقيقة ما يكابده وعلى تأويل ما يقوله ، ليُرَضّي به أولى الأمر فأصبح لقولنه ظاهر وباطن فإن البياتي شبيه به فيما حدث له ويجد تجربة بن عربي شبيهة بتجربته " (٧٩) .

كما أن في تحولات ابن عربي عبر أسفاره المتكررة وبالتالي أفكاره المتطورة نوعاً من التقابل سمبوطيقاً مع تحولات البياتي الذي ظل يرحل من مدينة إلى مدينة من بغداد إلى دمشق إلى القاهرة إلى موسكو إلى مدريد ، وظلت أفكاره كذلك تتطور في تحولات مستمرة لا تنتهي.

### (ج) مستوى العناوين الأسطورية بذكر العلم :

ورد في شعر البياتي أسماء أعلام ذات طبيعة أسطورية مثل عشتار ، العنقاء ، أورفيوس – زرادشت، وذلك عبر عناوين مثل:

قصائد حب إلى عشتار – هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي – العنقاء – هكذا قال زرداشت.

وهذه العناوين في مجملها تتحو سمبوطيقاً نحو فكرة الخلاص عبر الحب والميلاد المتجدد الدائم الذي لا ينتهي فالعنوان الأول ذلك المركب الاسمي من إضافة (قصائد حب) وشبه جملة (إلى عشتار) يعكس أولاً التوجه الإيجابي نحو هذه الأسطورة الرمز ولا يخفي علينا أن العلاقات الإيحائية في ذكر هذا العلم الأسطوري (عشتار) يجسد رمزياً نموذج الموت والانبعاث عبر الأم الكبرى (عشتار) وزوجها (تموز) إن هذه الأم (الإلهة) ترمز – دائماً – إلى موت الثورة والأرض والحضارة ، واستمرار خيط الأمل في النفس الإنسانية بحصول الولادة (الخصب) الجديدة التي تحيل الظلام ضياء والموت حياة عبر الحب المتجدد مع تموز لذلك كانت (قصائد حب ) من الشاعر إهداء لهذا الرمز المركب كما يأتي عنوان " هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي" ليدعم دلالات البحث الدائب عن هذا الحب والميلاد المتكرر حينما يفترقه الإنسان وقد يوحى لفظ هبوط بمعاني إيجابية وأخرى سلبية لكن إضافته إلى اسم العلم (أورفيوس ) يتجه باللفظ نحو معاني (السلب) إن كلمة هبوط – مرة أخرى – في حد ذاتها بكل ما تحمله من معاني السلب والانكسار مضافة إلى " اورفيوس" ذلك الرمز

اليوناني لفقدان الحب والمحبوب معا في إطار رحلة البحث الأليمة عبر " العالم السفلي" وما يوحي به من عوالم الشر والمخاطرة والمجهول في الهبوط إليه يجسد فكرة يأس الأنا الشاعر وعبثية بحثه عن الخلاص بالحب في أية صورة حتى ولو كانت غير متاحة في الواقع ، هناك تقابل يوحي به العنوان في صراع بين الهبوط والصعود بين عالمين السفلي /عالم الشر ما تحت الأرض والعلوي/الطهر والنقاء في بعض ما فوق الأرض .

ويكفي أن نعرف أن أورفيوس ذلك المغنى اليوناني الذي كان يعشق (قيثاره) وحبيبته (يورديس) التي غادرته سريعاً إلى أرض الأموات ، فيعيدونها إليه شريطة أن لا ينظر إليها وهي تسير خلفه ، حتى يفارقا أرض الأموات ، ولكن سوء طالعها يدفعه للنظر إليها قبل أن تنتهي الطريق فتخلفه عائدة إلى أرض الأموات ويعود إلى الأرض وحده (٨٠) ويرى محيي الدين صبحي في اختيار البياتي أسطورة أورفيوس ، دليلاً على اليأس الذي يسيطر على النفوس من بعث الأمة من جديد فيقول : إن انتفاء أورفيوس ورحلته الشاقة المخيبة من دون أبطال الأساطير الفائزين ليبدل على مجاهدة وفجيرة تكاد تصل إلى حد اليأس من أن تبعث حضارة هذه الأمة مرة أخرى .

وأيا ما كان الأمر فإذا كانت القضية الأساسية في العنوان الأول (قصائد حب إلى عشتار) هي تجسيد الحنين إلى الخلاص بالحب عبر البعث من جديد وإذا كان العنوان الثاني " هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي" تأكيداً للفكرة نفسها مع تنامي اليأس من الخلاص وفقدان الأمل في انبعاث الأمة من جديد فإن رمز العنقاء ذلك الرمز المركب يحمل من القيم السميوطيقية في عنوان البياتي (العنقاء) ما يؤكد إبحار الذات الشاعرة على البحث عن الخلاص والاشتياق الشديد إلى تجسيد فكرة الانبعاث والقدرة على التجدد ، ولكن هذه المرة عن طريق رمز عربي تراثي .

فالعنقاء أو (الفينيق) هو طائر وحيد في جنسه بعد أن عاش في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون أحرق نفسه في كوم من الحطب ثم نهض من رماده بشباب متجدد ليعيش دورة أخرى فيهرم ويحترق من جديد في دورة لا تنقطع . وقد جاء العنوان مكتفياً باللفظ (العنقاء) ليجسد — في اعتقادنا — الحلم بهذا البعث والتجدد للأمة العربية بعد الاضمحلال والتحلل الذي آل إليه حالها .

وربما جسدت هذه الحالة اليائسة من البعث والتجدد ، وتعتقد الظرف الإنساني والحياتي أمام نظر الذات / الشاعر ما دفعها دفعاً لوضع زرادشت لافتة لأحد عناوينه في قصيدة بعنوان " هكذا قال زرادشت " .

وإذا كان الكلام يشبه اللغة في عموميتها فإن القول يعد ضرباً من التخصص والفرق بينهما هو مثل الفرق السوسيري بين اللغة كنظام عام وبين الكلام كضرب متحقق منه، ويأتي العنوان متناصاً مع عنوان آخر للفيلسوف الألماني نيتشه وهو " هكذا تكلم زرادشت "

والمعروف أن زرادشت كما جاء في الأساطير إله للخير ، متصف بالحكمة والبصيرة والقدرة على التحول عرف بكثرة تجواله وبمحااربة الأشباح وخدمة النار واشتهر بقدرته على شفاء الناس ومعالجة جروحهم بالأعشاب " .  
(٨٢)

وإذا كان البياتي — طبقاً — للتناص السابق — متأثراً بروية نيتشه الذي أشار إلى هجرة زرادشت إلى الجبل ، وإقامته عشر سنوات هناك يتفكر ويتدبر الكون ، ثم انحدر بعد عزله هذه إلى الوادي ، حاملاً ناره وفكره الجديد نبياً وهادياً للبشرية " (٨٣)

إذا كانت رؤيتنا صحيحة في هذا التأثير فإن ذلك لا يعني سوى أن البياتي اتخذ منه رمزاً للخلاص ، أملاً ينتظره إنسان هذا العصر المأزوم للعبور

به إلى فجر جديد يتأهي فيه كل ما أرق حياة الشاعر ورنق صفوه ليعيش عالماً حراً جديداً .

ومثلما كان الشاعر البياتي يتوق إلى مثل هذا العالم الجديد فقد اتخذ من أسماء بعض الموتى رموزاً لهذا العالم السعيد وتعد كل من غرناطة — شيراز — دلمون — أركاديا — نيسابور وغيرها مما جاء عناوين على بعض القصائد أو لم يأت تمثل في كليتها المدينة الفاضلة التي يبحث الشاعر عنها والتي تشكل الطموح الإنساني التاريخي لتحقيق حلمه في حياة أفضل . ولقد حلم بها البياتي كثيراً في عناوين أخرى — قبل أن يعطيها صفة العلم — مثل " مرثية المدينة التي لم تولد بعد " ، " الرحيل إلى مدن العشق " وغيرها من العناوين المجسدة لهذه الفكرة الرمز .

#### (د) مستوى الأعلام الثورية عناوين :

لقد ورد في عناوين البياتي أسماء أعلام مثل : سبارتاكوس — بروميثيوس من القديم وأسماء أعلام معاصرة مثل جمال عبد الناصر ، ماوتس تونج ، عبد الله كوران ، جيفارا ، مالك حداد ، وقد جاءت مثل هذه الأسماء السابقة في العناوين التالية :

" أغنية من العراق إلى جمال عبد الناصر " ، سبارتاكوس — إلى عبد الناصر الإنسان " — إلى ماوتسي تونج الشاعر " — إلى مالك حداد — إلى عبد الله كوران — إلى جيفارا .

إن النظر إلى مثل هذه العناوين يعكس أنها صيغت عبر حرف الجر (إلى) في هيئة رسائل إلى أسماء الأعلام المذكورة (ما عدا سبارتاكوس لبعده المسافة وانتفاء المعاصرة) ومادامت هذه الأسماء في كليتها تعكس مفاهيم الثورية ورمزية الكفاح والنضال المشرف فإن بوسعنا القول إن البياتي أراد أن يقدم إلينا البطل النموذجي الذي يتخطى بنقائه وسموه وثوريته أبطال سارتر

ومالرو وألبير كامى إنه يسقط في الساحة شهيداً كما حدث مجسداً في موت  
 النائر العظيم جيفارا الذي كان يعتبره البياتي " الرمز والأمل الوحيد لكادحي  
 ومتقفي العالم المضطهدين والمظلومين " (٨٤) والذي يُعدُّ هو وعبد الناصر  
 وعبد الله كوران ، وجميلة بوحيرد وبن مهدي وغيرهم من أبطال النضال  
 والعمل الثوري الأبطال النموذجيين في هذا الجيل - جيل الشاعر - الذين  
 تخطوا الحاضر المتعفن وأسوار الإمبريالية العالمية التي تقودها - ولا زالت -  
 الولايات المتحدة الأمريكية .

ويأتي سبارتاكوس علماً ورمزاً سميوطيقياً لتحرير فقراء العالم والبؤساء  
 (عبيد الزمن الماضي).

وفي خاتمة مستوى استخدام العلم في العنوان البياتي أود أن أنبه إلى أن  
 تقسيم الأعلام إلى شعراء وثوريين وصوفيون وشخصيات أسطورية لا يعني أبداً  
 أن كل فئة من هذه الفئات تتفصل بخصائص أو مميزات من المعاناة بحيث  
 يجعلها ذلك مستقلة تماماً عن غيرها من فئات الأعلام الأخرى ، إذ نجد ثمة  
 تواسجاً وارتباطاً واضحاً ، ووجوهاً من التلاقي متعددة ، وليس التقسيم والفصل  
 بينها إلا على سبيل الدراسة والبحث .

ومن هنا فإن اختيار الشاعر لأعلام مثل : طرفة بن العبد وأبي فراس  
 الحمداني وديك الجن ووضاح اليمن والمنتبى والحلاج والمعري والخيام  
 والأسكندر المقدوني وجيفارا وبيكاسو وهاملت وهمنجواي ومالك حداد وعبد الله  
 كوران ، وجواد سليم والبيركامو ونيرودا وناظم حكمت ولوركا . ومحبي الدين  
 بن عربي وفريد الدين العطار وقصص أسطورية مثل قصص ألف ليلة وليلة  
 وأرم ذات العماد ومدن مثل دمشق ونيسابور ومدريد وغرناطة وقرطبة وتهامة  
 وكذلك محبوبات رمزيات مثل عائشة وأوفيليا ولارا وهند وغيرهن ٠٠٠ إن  
 اختيار الشاعر لكل هؤلاء الأعلام، وتلك المدن كان من أجل " تقديم البطل

النموذجي في عصرنا هذا ، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وفي إطار قراتنا للعنوان – مستقلاً – يستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ليعبر عن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها كل هؤلاء والبياتي واحد منهم كان يسير على دربهم .

### العنوان عبر التركيب النحوي:

ننطلق في هذا الجزء من الاقتناع بأن تعاملنا مع العنوان بوصفه نصاً مستقلاً عبر محور التوزيع من خلال مجموعة من المفاهيم النحوية المصعدة إلى مستوى الوظيفة الدلالية بحيث يتجاوز النحو دوره التقليدي إلى الحد الذي تكون فيه كل قاعدة نحوية هي بنية مفاهيم وتصورات عن العالم تجمعها اللغة في هذه القواعد . . . . وفي حالة تعطيل الإنتاجية الدلالية للفعل اللغوي فإن القاعدة النحوية تشف عن مفاهيمها الباقية لها لتطبيقها على الدوال اللغوية وهذا ما ندعوه تصعيد القاعدة النحوية لأداء وظيفة دلالية (مفهومية) لا تقف عند حد التدخل في فاعلية دوال العنوان فقط وإنما تمثل أساس تنظيم التفاعلية التناصية فيما بين الدوال وما تتناص معه " (٨٥)

### (١) العنوان التركيب الإضافي :

ذكرنا سابقاً أن استخدام البياتي للتركيب الإضافي عنواناً لقصائده قد بلغ ٦١ مرة موزعة على كامل أعماله بنسبة (١٧,٥%) وهي نسبة لا بأس بها – تعكس اهتمام البياتي ببنية العنوان حين يقع تركيباً إضافياً

ويرى النحاة في الإضافة أنها النسبة التي جاءت لإفادة التقييد " أي لإفادة نوع من الحصر والتحديد ، وذلك أن اللفظ قبل مجيئها كان عاماً مطلقاً يحتل أنواعاً وأفراداً كثيرة فجاءت التكملة (أي القيد) فمنعت التعميم والإطلاق الشاملين ، وجعلت المراد محدداً محصوراً في مجال أضيق من الأول ، ولم تترك المجال يتسع لكثرة الاحتمالات الذهنية التي كانت تتوارد من قبل " (٨٦)

ومن المهم كذلك أن ندرك في التركيب الإضافي ما يتحكم به عبر قاعدتي التوليد والتحويل حيث تكشف الأولى أن "علاقة الإضافة - بشكل عام - علاقة بين اسمين أولهما نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة ، وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة ل ، من ، في ، ك " (٨٧).

والغرض من تقدير حرف من هذه الحروف خيالياً هو " الاستعانة بحرف الجر على توصيل معنى ما قبله إلى ما بعده . . . وأيضاً الاستعانة على كشف الصلة المعنوية بين المتضايقين (وهما المضاف والمضاف إليه) وإبانة ما بينهما من ارتباط محكم (٨٨) ، هذا بالنسبة لقاعدة التوليد أما بالنسبة لقاعدة التحويل " فإنها تعني تحول . . . من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة ، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها ، ويفضى التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين . فإما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسماً نكرة معرّفاً بإضافته إلى اسم معرفة وإما أن يأتي اسم نكرة مخصصاً بإضافته إلى نكرة (٨٩) .

وإذا رجعنا إلى التركيب الإضافي في شعر البياتي فسنجد أن الشاعر استخدم الإضافة التي تفيد التخصيص باقتصاد نادر ولم يستخدمها إلا في دواوينه الأولى فقط حيث بلغ عدد استخدامها في ديوانه الأول : ملائكة وشياطين ست مرات : أغنية زورق - بقايا لهيب - وكر شيطان - أنشودة منتصر - مصرع بلبل - أحلام شاعر بينما استخدمها في ديوانه الثالث مرتين : هما سبع سنابل - ثلاث أغنيات - وجاءت مرتبطة بأحرف جر أو مركبات اسمية مرتين أيضاً . أغنية انتصار إلى مراكش - إلى أطفال وارسو بينما جاء هذا اللون من التركيب الإضافي مرة واحدة في ديوانه " الذي يأتي ولا يأتي " في عنوانه : تسع رباعيات .



ويظل باقي دواوين البياتي خالية من هذا التركيب تماماً في حوالي ١٢ ديواناً من جملة دواوينه .

ويهمنا هنا ملاحظتين :

١- أن هذا التركيب جاء قليلاً في شعر البياتي

٢- أنه لم يأت إلا في أعماله الأولى فقط الدواوين الأولى

وإذا سلمنا بأن التخصيص يجعل المضاف "من ناحية التعيين والتحديد في درجة بين المعرفة والنكرة ، فلا يرقى في تعيين مدلوله إلى درجة المعرفة الخالصة الخالية من الإبهام والشيوع " (٩٠).

إذا أضفنا هذا إلى الملاحظتين السابقتين فإن بوسعنا أن نرى سبب ذلك متمثلاً في بكاره تعرف الشاعر على الكون وبدايات تحسسه للأشياء والناس من حوله مما يعكس عدم يقينية الذات بما ومن حولها في هذه المرحلة .

وإذا أضفنا لذلك أن العناوين في مثل هذه التراكيب الإضافية يغيب عنها القانون اللغوي وهو غير مكتمل - بتعبير أدق - مما ينقله إلى الفعل على المستوى الدلالي كمفاهيم لا كقواعد الأمر الذي يحول دوال العنوان إلى إشارات حرة ذات قابلية فائقة لدمج سواها في فضائها والاندماج في فضاء سواها . . . والعنوان طبقاً لهذا يتطبع بسمات قريبة للغاية من سمات الشعرية Boetic وربما أهمها أنه خطاب ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز " (٩١) .

لذلك نستطيع أن نتلمس هذه الشعرية في تراكيب إضافية مثل : بقايا لهيب - أغنية نورق - وكر شيطان - مصرع بلبل ، كما أن عدم اكتمال نحوية هذه العناوين ذات التركيب الإضافي يدفع إلى الاعتماد على التناص واشتغاله على الدلالة ، وهذا ما يقترب بنا إلى الحديث عما أسماه ياكوبسون بالوظيفة الجمالية للغة .

فلا يستطيع الباحث أن يدفع عن نفسه مثلاً ما يشعه عنوان مثل سبع سنابل من دلالات تناصية ، فالرقم (٧) ذاته رقم سحري له تاريخه الحافل في الثقافة العربية على وجه الخصوص فالسموات سبع والأراضين سبع وأيام الأسبوع سبعة وهناك السبع المثاني ، " والسبع الشداد ٠٠٠ إلخ كما أن في التخصيص بإضافة سنابل تدفعنا سميوطيقياً للنظر في الآيات الدالة على مضاعفة الأجر مثل قوله " مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبله مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم " (٩٢) .

كما أنها تعكس إحاطة ما بقصة السنوات السبع العجاف التي تهلك فيها " سنابل القمح " كما أن السنابل تشير إلى الأخضر بكل دلالاته كما أنها تشير إلى الخصب والنمو في كونها ضرب من المزروع .

وهكذا يمكن أن نقيس على هذا اللون من التركيب الإضافي المفيد للتخصيص .

وإذا كان البياتي قد وظف الإضافة التي تفيد التخصيص بقلة في شعره فقد كان على العكس من ذلك في استخدامه الإضافة التي تفيد التعريف على تنوع بين إضافة تعريفية ب (ال التعريف) في مثل وراء السراب ، غيوم الربيع ، حان الشيطان ٠٠٠ الخ وبين إضافة تعريفية باسم (العلم) في مثل إسطورة عبقر - مجنون عائشة - عذاب الحلاج .. وما إلى ذلك ، وبالنسبة للإضافة التعريفية بالعلم لن نتوقف عندها لتناول العلم مستقلاً في جزء من الدراسة ، ولقد كانت للإضافة التعريفية السيطرة الكاملة على فضاء التدوين الشعري للعنوان في النص البياتي فإذا كانت الإضافة التخصيصية قد وردت نحو تسع مرات فقد وردت الإضافة التي تفيد التعريف حوالي اثنين وخمسين مرة بنسبة ٨٥%

وفي هذا النوع من الإضافة يمكن للمضاف الاستفادة الكاملة بإضافته إلى المعرفة لأن الكلمة المضافة (وهي نكرة) قد اكتسبت التعيين الذي يزيل إبهامها وشيوعها لذلك امتنع إلى حد كبير عندهم أن يكون المضاف معرفة " فإن كان المضاف معرفة باقية على التعريف لم يصح - في الأغلب - إضافته إلى المعرفة لأنه لا يستفيد منها شيئاً ، ولهذا السبب لا يصح أيضاً إضافة المعرفة الباقية على تعريفها إلى النكرة . (٩٣)

لذلك فإننا حين نقول على سبيل المثال - لا الحصر - طريق العودة أو - صيحات الفقراء - نقد الشعر - دم الشاعر فإننا نظل أمام عناوين تلعب فيها الإضافة دوراً بارزاً في تعريف المضاف فالطريق له دروبه وشعابه المتباينة وكذلك له اتجاهاته المتعددة فإذا ما أضفنا إليه كلمة (العودة) أصبحنا أمام خيار بعينه هو الطريق الذي تتم من خلاله العودة لكن الوظيفة الجمالية للغة تظل تلعب دورها المؤثر في نسيج النص إنريما تكون عودة إلى الوطن أو عودة إلى ما تعود الإنسان أو عودة إلى بداية ... الخ . يظل النص منفتحاً على إمكانات تأويلية عديدة .

وحين يطلق الشاعر كلمة صيحات تظل مؤشراً دلاليّاً حراً في حيز الفضاء العنوائى إذ لا ندري ما جوهر هذه الصيحات وما طبيعتها أهي مجرد صيحات مجانية في الفضاء ؟ أهي صيحات من الصراخ التي كان يطلقها الإنسان الأول تعبيراً عن مشاعر متناقضة مثل الحزن والفرح ؟ ، أهي صيحات المظلوم أو صيحات الثوري أو صيحات المتجبر ؟ ، وحين يحددها الشاعر بإضافة (الفقراء) إليها نستطيع أن نقرب كثيراً من دلالتها فتصبح محددة المعالم وهكذا .

لكن الغالب على هذا اللون من التركيب الإضافي هو ذلك التركيب المجازي الذي ينطبع بسمات الشعرية ولنا أن نلاحظ أن مثل هذا التركيب

الإضافي الذي يعكس شعرية واضحة قد تم استخدامه (١٩) مرة من جملة هذه التراكيب الإضافية المفيدة للتعريف والبالغ عددها (٣٠) مرة وهي تركيبات يعزز من شعريتها النقص الواضح في البناء النحوي إضافة إلى عامل الانحراف ( DIVIATION ) في صناعة المعجم اللغوي/الدلالي لها وهذا يدخل في إطار الوظيفة الجمالية للغة عند ياكبسون كما يؤكد ذلك هوك ((HOEK حين كتب يقول : " إن للعنوان في الشعر خطاباً خالفاً للجمال ( ESTHETISANT ) يجعل المعايير والقيم المتمظهرة في النص مجانية واعتباطية ومحايثة لأنها محكومة بقانون جمالي يبعد الحقيقة عن النص . " (٩٤)، لذلك تتجلى شعرية العنوان في التراكيب الإضافية التي تفيد التعريف بإضافتها للاسم المعرف بأل في مثل :

وراء السراب — غيوم الربيع — حان الشيطان — أغنية النار — صخرة  
الأموات — سارق النار — طريق الحرية — رفاق الشمس — صانع العاهات —  
صليب الأمل — أحزان البنفسج — قمر الطفولة — حجر السقوط — فارس  
النحاس — فرسان الضباب — خيط النور — فجر التحول — حافة الموت —  
مملكة السمبله .

إن هذه التراكيب تعكس الشعري عبر انزياح المؤلف وإقامة علاقة متوترة بين المضاف والمضاف إليه بحيث تتسحب العبارة نحو المجاز فالمؤلف مثلاً ألا يكون للسراب حدود لكن العبارة عبر الظرف (وراء) تعطي هذا المعنى ، ومثل ذلك طريق الحرية — وصخرة الأموات — وقمر الطفولة ٠٠٠ إلخ .

ومن جهة ثانية يعمل التناص بأقصى قدرته في تراكيب إضافية مثل سارق النار — فارس النحاس — صليب الأمل .

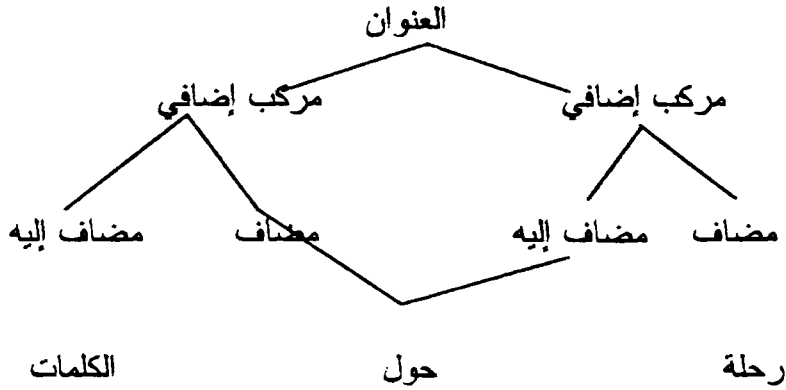
فعبر التركيب الأول لا نستطيع أن ندفع شبح برومئوس ماثلاً أمامنا وهو صديق ومعلم للبشرية فقد جاء في الأساطير الإغريقية أنه دافع عن الجنس

البشري ضد زيوس رب الأرباب حين أراد زيوس أن ينتقم من الإنسان لمعرفته أسراراً عديدة فحاول إفناء البشر ، لكن برومئوس سرق النار وأخفاها عن زيوس دفاعاً عن حق البشر في معرفة الأسرار .

وهكذا احتل برومئوس شرف سارق النار من أجل البشر . أما فارس النحاس فهو يتناسع مع المدن الأسطورية التي كان يظهر فيها تماثيل من النحاس لفرسان تدعى الأساطير أنهم كانوا أحياء تم تجميدهم عبر قوى الشر السحرية ، وهذا التركيب الإضافي يؤول في الشعر الحديث عادة على أنه رمز أو تعبير عن القيم الجوفاء ، والمدينة التي فقدت معاني الخير وغادرتها حقائق الأشياء ولم يبق فيها سوى الباطل والزيغ.

كما أن عنوانه " صليب الأمل " تدفعنا فيه العلاقات الإيحائية بين النص الحاضر والآخر الغائب من فكرة بسيطة هي فكرة الصلب وما فيها من ظلم للإنسان إلى فكرة الخطيئة والتكفير في صلب المسيح عليه السلام وما في عذابه من خلاص للبشر وهذا ما يحمله المضاف إليه للمضاف النكرة في هذا العنوان إنه صليب الأمل . الأمل في الخلاص .

وهكذا نلاحظ أن مثل هذه الأمثلة يلعب التناص فيها دوراً بارزاً في تأويل دلالات العنوان بها ، وثمة نوع أخير من التركيب الإضافي للعنوان في شعر البياتي يأتي في صورة أكثر تعقيداً بأن يكون العنوان مكون من مركبين إضافيين شبهي جملة يتعلقان إضافياً مثل: ثلاثة رسوم مائية – رحلة حول الكلمات وهكذا كما في الشكل التالي نتخير تركيباً واحداً على سبيل المثال مثل: رحلة حول الكلمات.



فدلينا مضاف هو (رحلة) وهي كلمة لها أبعادها السميوطيقية غير المحددة فالرحلة هي العبور المادي أو المعنوي بالذات من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان ، والرحلة حياة الإنسان على الأرض والرحلة السفر والنزوع نحو التغيير والتجدد ، وحين يأتي المضاف إليه (حول) فإنه يخصص لنا نوع الحركة بأنها تسير محورية في اتجاه دائري أي ليس له نهائية وهنا تتحول كلمة (حول) من مضاف إليه إلى مضاف للفظ جديد هو (الكلمات) الذي يكسبها نوعاً من التعريف وإزالة الإبهام حيث تصبح الرحلة هنا نوعاً من الالتفاف حول الكلمات فقط دون أشياء العالم كلها .

وهنا تتبين الخطوط الدلالية لهذه الرحلة إذ تصبح رحلة المعاني في تحولاتها إلى ألفاظ وتصبح الذات المترحلة هي ذات الشاعر التي تلتف حول الكلمات لتعانقها أو تعيد ولادتها في دورة مستمرة ، وطواف إبداع لا ينقطع .

#### ٤- العنوان التركيب الوصفي :

ولقد بلغ عدد مرات استخدام البياتي للتركيب الوصفي عنواناً لقصائده ٤٥ مرة بنسبة ١٣% تقريباً، يضاف إلى ذلك استخدام هذا التركيب في عناوين بعض الدواوين مثل : أباريق مهمشة ، سيرة ذاتية لسارق النار أو كلمات لا تموت ، يوميات سياسي محترف .

وهي نسبة تشى باهتمام البياتي بمثل هذا التركيب في بنية العنوان الشعري لديه ، الوصف أو النعت " تابع يكمل متبوعه أو سببي المتبوع ، بمعنى جديد يناسب السياق ، ويحقق الغرض (٩٥)

ولقد عدد النحاة أغراضاً أساسية للنعت لعل أهمها : الإيضاح والتخصيص ، ومجرد المدح ، ومجرد الذم ، والترحم ، والتوكيد ، إتمام فائدة الخبر . . (٩٦)

وفي شعر البياتي لا نكاد نجد من هذه الأغراض إلا غرضين فقط : التخصيص والأيضاح ، ويأتي التخصيص كما يقول النحاة بشرط أن يكون المتبوع نكرة مثل :

غرام قديم — موال بغدادي — حب قد يم — أغنية زرقاء إلى الفيروز . . .  
فمدلول كلمات مثل (غرام — موال — حب) تشمل أشياء كثيرة قد يصعب حصرها فإذا ما تم الوصف تمكنا من تقليل هذه الأشياء وحصرها في دلالات بعينها وتضييق عدد ما تشتمل عليه تضييقاً نسبياً أي بالنسبة لحالتها قبل الوصف.

فكلمة الغرام تحمل معنى الغرم والفداحة في مثل قوله "إن عذابها كان غراماً" أي عذاب جهنم والغرم ما يتكلفه الإنسان من مشقة وعناء وسهاد ومنه المشاعر العاطفية الدالة على العشق والوله الشديد وينسحب هذا الغرم على الزمان مطلقاً بأنواعه كافة ، ولكن إذا قلنا غرام قديم تبين تحديد لهذا الغرام في الزمن الماضي وهنا تخصصت الكلمة بنوع معين من الزمن دون غيره بعد أن كان الموصوف يتحمل الأزمنة مطلقاً دون تحديد وربما نستطرد فنقول — بناء على ما في الشعر من طبيعة المراوغة والميل إلى جعل النص مفتوحاً دائماً — إن وصف الغرام أو الحب بالقديم قد يطرح أنه انتهى ولم يعد له أثر ، وربما يطرح

أنه غرام أو حب تستدعيه الذاكرة ، أو أنه قفز مرة أخرى ليصبح حاضراً أو مستقبلاً ، ومثل ذلك الوصف في قوله (حب قديم)

وحين يقول الشاعر (موال) فإن الكلمة تذهب بنا إلى الموال العربي القديم بكل تقاليدته التي قد تختلف من بيئة عربية إلى أخرى ولكنه حين يصف هذا الموال بأنه (بغداي) فإن هذا النعت يحدد لنا بيئة هذا الموال وطبيعته وخصائصه الشعبية في محلّتها في عاصمة العراق (بغداد) وهو يعني الموال الذي تربى الشاعر على سماعه منذ الطفولة والذي نمت وعيه مستمعاً إليه ، والذي يستدعي في ذهنه ما تفيض به ذاكرة العنوان لديه .

أما النوع الآخر من التركيب الوصفي في شعر البياتي فغرضه الإيضاح ويشترط النحاة فيه أن يكون المتبوع معرفة وذلك مثل الأخيلة الملوثة – التمثال المشوه – الملجأ العشرون ٠٠٠ الخ .

ولقد استخدم البياتي هذا اللون من التركيب الوصفي ٣٤ مرة من جملة ٤٥ بنسبة ٧٦% تقريباً ، وهي نسبة كبيرة تدفعنا إلى التأمل في سميوطيقية هذا العنوان على أساس تقسيم مثل هذه العناوين ذات التركيب الوصفي إلى حقول دلالية عامة تمكنا من استخراج بعض الدلالات العلامية التي تقرّنا بشكل أو آخر من البنية التكوينية للعنوان الوصفي : وسأكتفي هنا بالتوقف عند أهم ثلاثة حقول دلالية للتركيب الوصفي في الشعر البياتي بوصفه عنواناً .

#### حقل التراكيب الوصفية المنتمية للطبيعة مثل :

الجرادة الذهبية – النحلة العاشقة – السحابة العاشقة – الموجة العنراء – الصيف الأخير – الأرض الطيبة – الحديقة المهجورة – القرية الملعونة – العبير المسعور وهي ألفاظ تحمل في دلالاتها العامة التقلب المعروف للطبيعة مجسدة التوازن الكوني في صراع الخير والشر بطلوها ومرها فإذا كانت هناك معاني الخير في النحلة العاشقة والسحابة العاشقة والأرض الطيبة .



فإن هناك في المقابل الحديقة المهجورة والقرية الملعونة والعبير المسعور ونلاحظ أن المجاز يعمل شعرياً عبر الوصف في هذه التراكيب كلها بدءاً بالنحلة العاشقة وانتهاء بالعبير المسحور والعنوان هنا يشتغل عبر التركيب اللغوي على الوظائف الشعرية بوجه عام والوظيفة الجمالية بوجه خاص عبر إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي فيتحقق هذا الانزياح المقصود فيتولد الجمالي ، وقد لا نجد تفسيراً لغلبة التراكيب الوصفية المجسدة للشر— سواء في حقل الطبيعة أو خارجه — غير أنها تعكس إحساس الأنا الشاعر بتعقد الوضع الإنساني في هذا العصر ، لذلك نجد عناوين مثل : — الأخيلة الملوثة — التمثال المشوه — السجين المجهول — العرب اللاجئون — الصحف الصفراء — الحمل الكاذب — العراف الأعمى .

#### حقل الألوان واستخداماتها عناوين :

نلاحظ أن الشاعر استخدم بعض الألوان في عناوين قصائده عبر التركيب الوصفي في مثل :

القنديل الأخضر — الحروف الخضراء — الصحف الصفراء — العطر الأحمر — الدانوب الأزرق — — — الباب المضاء — الجراة الذهبية ، ويلاحظ أن اللون في الوصف — قد يأتي غير مباشر كما في الباب المضاء الذي يعكس الأبيض والجراة الذهبية التي تنتمي إلى الذهبي المتناقض مع الأصفر .

إن مثل هذه التراكيب الوصفية اللونية تعبر في العربية عن الأصباغ وعن الأصناف أو أنواع الواقع حيث إن مفردة (اللون) طبقاً لدلالاتها المعجمية تكشف سمبوطيقياً عن درجة ما من درجات الارتباط بما هو "حيوي" وهي صلات يؤكدتها علماء الاجتماع وعلماء الأجناس البشرية فالأخضر يشير بشكل عام إلى معاني الخصوبة والنضارة وهنا تصبح أوصاف مثل القنديل الأخضر

أو الحروف الخضراء ضرباً من التعبير عن الإيمان بارتباط القنديل - وهو يرمز للضوء ممثلاً لكل قيم الإيمان في مقابل الظلام ممثلاً لكل قيم السلب - هنا بالخير المستفاد من (الخصوبة + النضارة)، وذلك في المثال الأول، وتصبح الحروف وهي أدوات الشاعر وسلاحه الأصيل في ثورته على الفساد حروفاً خضراء تحمل الأمل والبشارة في النماء والخصوبة كذلك " (٩٧)

وإذا كان الأصفر أو المصفر يرتبط عموماً بالشيخوخة والمرض والاستنزاف والضعف فإن الصحف الموصوفة بالصفراء تظل صحفاً محل شك وتوجس وريبة لأنها تزيّف الوعي كما أن صفراء أو ضاربة إلى الصفرة أو شاحبة هي علامات الموت والتهديد وتزيّف التاريخ وكذا بعض كتب التاريخ، إنها صفحات الجرائد الصفراء التي تعكس تيار الحياة، ومذهب يحطم حدود الزمن وهو أيضاً لون الأثر التاريخي الأصيل والإيجابي والقاسي أحياناً (٩٨) .

ويظل اللون الأحمر تعبيراً خالداً عن العواطف الإنسانية، فالصفة الأفقية للون الأحمر والعاطفة وألم الجرح . . والأسطورة القديمة لدم تموز الذي يظهر بصورة شقائق النعمان في كل ربيع معروفة ومتحولة في الأدب العربي القديم، إذ تظل الزهور الحمراء تصور جراح البطل الذي سقط في معركة - الحياة / الموت، وفي هذا التراث تظل الوردة الحمراء علامة الحيوية والرضى عن النفس، تتناقض مع ضمني وفتور النرجسية " التي لا محل لها عند البياتي " في حين نلاحظ كلا اللونين الأحمر والأخضر يظهران مرتبطين بالعاطفة، وعند اجتماعهما يمتلكان قوة حيوية قصوى " (٩٩)

وفي ضوء هذا يصبح العطر الموصوف بالأحمر لدى البياتي تعبيراً عن حالة عاطفية تعكس علاقة الأنا بالمرأة في تجلياتها التي تخاطب حاستي البصر والشم الأولى في إمرار اللون والأخرى في الموصوف (العطر) .

وفي إطار استخدام عبد الوهاب البياتي الألوان التي تبدو صدى للتجربة الأدبية أو الموسيقية أو التصويرية لكائنات أخرى نجد وبشكل ما " أن الذهبي هو الأثر الذي يتركه له أدباء الأزمنة القديمة (١٠٠)

وهؤلاء الشعراء يسميهم البياتي (أصحاب القيثارات الذهبية) وأحياناً يقصد بهم بعض الشعراء الذين يكتبون الشعر فقط ولا يعانون لأنهم يمتلكون موهبة العندليب الذي يغني فقط من دون فرح أو حزن لأن مهنته الغناء ومثل هؤلاء الشعراء مهمتهم هي كتابة الشعر فقط ، من دون الارتباط بهم إنساني أو بأي هاجس زمني أو أبدي فإننا نراهم سعداء في حياتهم وناجحين يملكون المال والبنين ، والقيثارات الذهبية وسواها " (١٠١) .

وكذلك فإن اللون المذهب ينتمي أيضاً إلى ميدان آخر ،(المعدن) كالفضة مثلاً ، ويتناقض مع قيمة اللون الأصفر لون الذهب وهو لون الأشياء الذهبية غير الممكنة في رأي هافلوك إلسن " (١٠٢) .

وإذا كانت هذه دلالات متنوعة للون الذهبي فإن الأمر يصبح مختلفاً حين يقع هذا الذهبي وصفاً لمنعوت هو الجراد .

وإذا سلّمنا بأن الطيور التي لها تراث غني في الشعر العربي والفارسي للقرون الوسطي تكتسب في شعر البياتي مكانة خاصة لترمز إلى حالتين للحياة والموت ، وإذا كان العندليب أو الحمامة (الحبيبة) هو الطير الذي يرمز إلى النفس والذي يحيلنا على التراث الثنائي للحب الدنيوي والصوفي فإن الجراد في صور البياتي تتجلى سمبوطيقياً مع الفراشة التي تعدُّ رمزاً للخلود في الطقوس الجنائزية الفرعونية . لذلك كان الوصف بالذهبية وهو اللون الممثل للأشياء غير الممكنة - كما ذكرنا - وفي هذا تطابق مع فكرة الخلود المستحيلة للإنسان (١٠٣)

وإذا كان اللون الأزرق يدل في عمومه على دلالات مقلقة مثل المرضى والمصائب فهو يشبه به ناب الغول في التراث :

### أيقنتلي والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كأتياب أحوال

وقد استخدم البياتي الأزرق وصفاً في عنوانين من قصائده الأولى : في وصف أغنية باللون الأزرق وذلك تحت عنوان " أغنية زرقاء إلى فيروز والأخرى بعنوان الدانوب الأزرق وهذه الأخيرة يظهر فيها بجلاء تجليات خصوصية هذا اللون في شعر البياتي الذي ذكره أكثر من مرة في أحاديث له - ميله الفطري للون الأزرق دونما سبب (١٠٤)

وإذا كنا قد ذكرنا سابقاً أن اللون الذهبي - إلى حد ما - هو الأثر الذي يتركه للبياتي أدباء الأزمنة القديمة ، وربما يشي أسطورياً بالفارس القديم في عجزه (وذلك في مثل فارس النحاس في شعره). فإن بعض الألوان - النوعية تبدو أنها تستحضر لونية أدباء آخرين ، فعنوان مثل الدانوب الأزرق هذا التركيب الوصفي اللوني " هو واحد من الدلائل الأولى على هذا الطريق أو في التعايش الأبدي . فالأزرق الذي يبدو أن معناه المعجمي في العربية يشير إلى لون قاتم أو ضارب إلى السواد مرتبط بالمرض - كما قلنا - يظهر في أعمال البياتي بشكل مختلف ، إنه قريب من اللون الأخضر ، شبيه الأزرق الفيروزي إنه لون متصل بالفن : ستارة الساحر زرقاء ، وزرقاء هي الألوان التي تحيط ظهور ما شادو أو الألوان التي تحيط بالرسم المكرم وزرقاء وردية غريبة هي ألوان بيكاسو" (١٠٥)

وفي إطار أن الأزرق لون متصل بالفن وأن ستارة الساحر عنده زرقاء . . . الخ مما سبق نستطيع أن نتفهم العنوان البياتي الوصفي أغنية زرقاء إلى فيروز حيث يصبح لون الأغنية مغلفاً بهذا الطابع الفني ذو الأبعاد الشخصية . الشجنية .

### حقل الألفاظ الدالة على الثقافي و الكتابي :

البريد العائد – الحرف العائد – الأب الشاعر – الصحف الصفراء –  
المغنى الجوال – الحروف الخضر – القصيدة الإغريقية – العراف الأعمى .

ونلاحظ أن الفضاء الكتابي مسيطراً على الموصوف في هذا الحقل الدلالي مثل البريد والحرف والصحف والحروف والقصيدة كلها بشكل أو بآخر تعكس وعباً شديداً بالكتابي في صور وأشكال متنوعة لكنه قد تبدو كلها دوال حرة في فضاء الكتابة المتسع غير أن (النعته) يأتي هنا ليزيل الإبهام ويقيد الإطلاق في الدلالات اللانهائية لهذه الدوال.

فمثلاً نرى أن كلمة البريد تعكس بطبيعتها تحقيق التواصل عبر المكتوب بين أطراف بينها مسافة ما لكنه حين يوصف هذا البريد بالعائد أو (المرتجع) في مثل هذا السياق فإنه لا يعنى سوى انقطاع هذا التواصل حيث يرسل من طرف لآخر فلا يستدل على العنوان فيعود البريد إلى المرسل مرة أخرى .

وعلى العكس من ذلك تماماً للصفة نفسها (العائد) حينما تكون لموصوف مثل الحرف في عنوان للشاعر (الحرف العائد) إن الحرف بالنسبة للشاعر هو الأداة والهدف في آن واحد ، وهو أهم ما يملك الشاعر على الإطلاق لذلك فإن عودة الحرف الذي غاب عن المبدع يحمل لونا من الاحتفاء والبشارة بعودته ، وكيف لا يكون الأمر كذلك والفرزدق الشاعر يقول : "أنا عند الناس أشعر الناس ، وربما مرت علي ساعة ونزع ضرر أهون علي من أن أقول بيتا من الشعر"

لذلك يأتي وصف الشاعر للحروف في عنوان آخر (الحروف الخضر) والشئ الذي يوصف بالخضار هو الغض الطري الذي يعكس أحيانا الفتوة والشباب و مقتبل العمر وقولهم اختضر بالضم أخذ طريا غضا والشاب مات فتياً ، والأخضر المبروك والهنيء، فقولهم هو لك خضراً مضراً أي هنيئاً مريئاً

وقولهم خضر له فيه تخضيراً بورك له فيه ، ولما كان الأخضر رمزاً لكل ذلك وأيضاً للخصوبة وللنماء فإن الشاعر يصف الحرف بالخضار .

ولما كان البياتي يصف القصيدة أحياناً بالوردة والحرف الأخضر فإننا نصبح أمام معادلة الأخضر الأحمر / الساق والوردة يختلطان ويتوحدان ليكمل أحدهما الآخر .

وإذا كان الأخضر يحمل مثل هذه الدلالات التي تعكس قيماً إيجابية فإن الأصفر - على نحو ما بينات في وصف البياتي للصحف بالصفراء يعكس قيماً سلبية عامة فمثل هذه الصحف هي الصحف المشبوهة التي تزيف الوعي دائماً - كما ذكرنا قبل ذلك - وحين يأتي دال " الأب " الذي يطرح مدلولات اجتماعية وثقافية ونفسية لا حصر لها فإنه يظل دالاً حراً طليقاً لا يحدده إلا وصف مثل " الأب الشاعر " خصوصاً أنه عنوان فرعي ضمن قصيدة بعنوان: " قصيدتان إلى نادية " وهي ابنة البياتي فقد تحدد بهذا الوصف المنظور الذي تتجه إليه رؤيتنا الأب فهو هنا الأب نو الدور الثقافي الذي يحارب بالقلم دفاعاً عن وطنه وعن أولاده وعن أحلام مجتمع بأثره .

وتأتي شخصيات مثل (المغنى الجوال) و(العراف الأعمى) لتعكس أبعاداً سميوطيقة بعينها ترمز إلى تعقد الظرف الإنساني في عصر الشاعر في زمن الكتابة - فالمغنى الجوال وهو عنوان فرعي من قصيدة بعنوان مرثية إلى ناظم حكمت ، ويأخذ العنوان رقم المقطع الثاني فيها والمغنى هنا هو الشاعر ووصفه بالجوال هنا تعكس فكرة الاغتراب عن الوطن الذي لفظه فيه الخونة والأجراء ليظل سائحاً جوالاً في بلاد العالم يدفع ثمناً باهظاً للتغنى ببلاده .

كما يأتي وصف العراف بالأعمى منطوياً على مفارقة في التصور فالعراف أو الكاهن ارتبطت دلالاته بالرؤية الثاقبة والبعيدة ، يتنبأ بالأحداث وإذا كان العراف هنا هو الشاعر - في نظر البياتي وهو يشترك مع العراف

في بعد البصيرة - فإن وصفه بالأعمى يأتي تعبيراً عن أزمة المنقف الذي يعيش في مجتمع غابت عنه الحريات . ويبدو العمى هنا مؤشراً على العجز والخواء.

#### ٥- العنوان الجملة :

تنوعت عناوين البياتي الطويلة ما بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية وبإدائه ذي بدء لا بد أن نسلم بأنه إذا كان الخبر ثلاثة أنواع مفرد وجملة وشبه جملة ، فإنه في كل الحالات يظل هو الجزء المتمم فائدة الكلام . (١٠٦) إلا أن نسبة استخدام الجمل الاسمية عنواناً في شعر البياتي قد بلغ أربعة أضعاف نسبة استخدامه للجملة الفعلية ، حيث بلغ استخدامه للأولى ٨٠ مرة بنسبة ٢٢,٥% تقريباً ، بينما بلغ استخدامه للجملة الفعلية ٢١ مرة أي بنسبة ٥,٩% تقريباً

ولا شك أن لمثل هذه النسبة دلالات ينبغي أن نتوقف عندها ، وأول ما ينبغي ملاحظته أن من أهم سمات الأسلوب الأسمي مايلي :

١- أنه سهل في الكتابة ، مما يجعل من الطبيعي أن يختاره أو ينحرف في تياره من يعني بما يقول أكثر من عنايته بالطريقة التي يقوله بها (١٠٧) ، وهذا ينطبق على البياتي الذي كان يؤمن بعدم جدوى أو قيمة للشكل الشعري من حيث هو شكل ، وليس ثمة قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعي ، ولقد كان البياتي مؤمناً بفكر ماياكوفسكي شاعر الثورة الروسية - وأهداه قصيدة بعنوان إلى فلاديمير ماياكوفسكي - الذي دعا إلى اتجاه جديد في الواقعية الاشتراكية - يرمى إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية وعنده أن الشعر الغنائي رسالة اجتماعية واقعية محددة والشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو " ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر (١٠٨) ، ولتنصت إلى البياتي نفسه - حين يقول :

" كان الإصرار على الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب الإنسان ورفض النفاهاة والسطحية والمجانبة ، واللامبالاة كانت هذه الأشياء هي ما استوقفني عند الواقعيين والوجوديين ، أحسست أنهم يعودون بالأدب إلى ذلك الفهم الإنساني الشامل لكل أدب عظيم منذ الإغريق والعرب القدماء ، العودة بالكلمة من أجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجاربهم الحقيقية (١٠٩) .

٢- إذا كان الأسلوب الاسمي يساعد على تأكيد الطابع غير الشخصي للعبارة (١١٠) فإن هذا ما نلاحظه في استخدام البياتي للجمل الاسمية بكثرة في عناوينه حيث يكاد يقل فيها ذلك الطابع الذاتي إلا ما ندر حيث لم ترد إلا ثلاث مرات : رسالة حب إلى زوجتي - أغنية إلى شعبي - لماذا نحن في المنفى .

أما في الجمل الفعلية فتأتي كثيرة ممثلة في ضمير الأنا أو تاء الفاعل أو ياء المتكلم مثل : أكاد أموت - أحبك - ألهو بحزني - لا أقولها - أعطني إلى وطني - لو قلتها - أولد وأحترق بحبي - سأبوح بحبك - أحمل موتي وأرجل - سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية - نم بقلبي .

وقل ما تأتي الجملة الفعلية البياتية خالية من ضمير - إلا إذا كان مستتراً- يؤكد الطابع الشخصي للعبارة ومن ذلك : تمت اللعبة - عندما لا تمطر السماء - لتكن الحياة عادلة - هكذا قال زرادشت

ومما يؤكد هذا الطابع غير الشخصي لدي البياتي - ومن خلال حوار معه - كان السؤال ماذا أضافت لك - على الصعيد الشخصي والشعري ، صدافتك لكثير من الأدياء الكبار في العالم : ناظم حكمت ،



ماركيز ، فؤاد التكرلي ، أرنستو كاردينال بابلو نيرودا ، روفائيل  
ألبرتي ٠٠٠ الخ

فكان جوابه " إن يداً واحدة لا تصفق فإنني ضمن هذه العائلة الإنسانية  
نموت وكبرت واستمدت قصائدي النور والهواء تحت شمس هذا العالم  
إنهم رموز عظيمة للمسيرة الإنسانية وبدون هؤلاء ، وعشرات ومئات  
غيرهم كان لا يمكن لي أن أصل إلى الباب المضاء ، لقد كانت حياتي  
مليئة بالشقاء ولكنني بفضل الصداقة والحب والإيمان بالإنسان وبالتقافة  
كعنصر أساسي في التغيير ، أقول لولا هذا لمت منذ زمن بعيد " (١١١)

٣- يتميز الأسلوب الاسمي بميزة أخرى بالنسبة للكتابة العلمية ، فالفعل لا  
يحتوي على فكرة الشخص فحسب ، بل يتضمن أيضاً العدد والزمن ،  
وإن كان السبع الزمني هو الذي يعتبر أساسياً فيه ، مما يجعل بوسع  
الكاتب أن يتفادي هذا التحديد بتركه للجمل الفعلية وإيثاره للاسمية  
(١١٢).

إذا عدنا إلى عناوين البياتي بل وشعره فسوف نلاحظ أنه يناسبه  
الأسلوب الاسمي ويلتزم الخصائص الشعرية للبياتي ، تلك الخصائص التي تعتمد  
في استراتيجيتها دائماً على التهرب من الزمن الفيزيقي بالعدول عنه عبر  
استخدام الأسلوب الاسمي ، وإما يلجأ للتمويه عبر الخلط بين الأزمنة وتعهد  
إحداث نوع من التداخل بينها دون فواصل أو حدود .

ويكفي هنا أن نتوقف عند مثال واحد من عدد كبير من الأمثلة في شعر  
البياتي يؤكد ظاهرة التداخل الزمني من قصيدة بعنوان بكائية يقول :

عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد / فزورق الأبد / مضى غدا وعاد بعد غد /  
عائشة ليس لها مكان / فهي مع الزمان في الزمان / ضائعة كالريح في العراء  
/ ونجمة الصباح في المساء / (١١٣).

ولقد كتب يقول معبراً عن هذا الأسلوب في تكنيكة الشعري " لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتأهي واللا متأهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، وتطلب هذا مني معاناة طويلة" (١١٤)

وإلى مثل هذا التوجه كان البياتي يقصد في عناوينه إيماناً منه بأنه حين تكون العناوين ذات مركبات اسمية فإن ذلك يعطيها نوعاً من الإطلاقة غير المقيدة بزمن كما يقول ليوهك (١١٥) .

٤- يبدو أن الأسلوب الاسمي أقل استخداماً في لهجات الحديث الجارية نظراً لطابعه النموذجي " التكنيكي " القاصر على الكتابة المستمرة لجميع ميزات (١١٦) وعلى الوجه المقابل فإن الأسلوب الفعلي يبدو أنه أكثر استخداماً في اللغة ذات الوظيفة الانفعالية العالية وكذلك الهادفة للتأثير المباشر .

ومثل هذه الصفات للأسلوب الفعلي تجعل البياتي يفضل الأسلوب الاسمي في عناوينه وشعره لأمرين : الأول أن لغته الشعرية لغة تأملية خالية من النزعة الانفعالية ، الآخر : أن لغة البياتي تعكس مرحلة الوعي الكتابي بشكل ممتاز بعيدة كل البعد عن الطابع الشفاهي الذي مازال منتشرراً في كثير من قصائد الشعر العربي المعاصر .

وثمة ملاحظتان على جانب من التميز في استخدام البياتي للجملة الاسمية عنواناً لكثير من قصائده .

**الملاحظة الأولى:** تتمثل في غلبة نوع بعينه من أنواع الخبر على جملة العنوان الاسمية وهو الخبر الدال على الظرفية زمانياً أو مكانياً وهو ما يصطلح عليه نحويّاً بالخبر شبه الجملة .

حيث بلغ عدد استخدام الخبر شبه الجملة ٤٠ مرة من جملة الأخبار البالغ عددها ٥٠ مرة . أي بنسبة ٨٠% وهي نسبة كبيرة .

ويمثل مجئ الخبر (الجملة الفعلية ) النسبة الباقية من الأخبار وهي مثل : صغير يقرض الشعر – الشعر يتحدي – الفجر يذيب المسوخ – النور يأتي من غرناطة – الموتى لا ينامون – الشهداء لن يموتوا .

وربما ترجع قلة استخدام العنوان أو الخبر جملة فعلية بصفة عامة إلى أنه " إذا كان العنوان سمة الشيء فإنه إلى الاسمية تابع غلبت عليها لتمكثها من الدلالة على معنى الشيء وقيمته ،وسمة الشيء وعنوانه تدل على القيمة ، ومن القيمة تشتق الأفعال وتستنبط " (١١٧) ويقول سيبيويه : " واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض فالأفعال أثقل من الأسماء ، لأن الأسماء هي الأولى ،وهي اشد تمكناً فمن ثم لم يلحقها تنوين ولحقها الجزم والسكون ، وإنما هي من الأسماء . ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم وإلا لم يكن كلاماً ، والاسم قد يستغنى عن الفعل " (١١٨)

وقد غلب استخدام شبه الجملة الجار والمجرور عبر تنويع حروف الجر مثل إلى واللام: أغنية إلى شعبي – رسالة حب إلى زوجتي – قصيدتان إلى نادية – سيرة ذاتية لسارق النار – صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر – قداس جنازي إلى نيويورك – تأملات للوجه الآخر – مرثية إلى المدينة التي لم تولد .

ويأتي شبه الجملة بالحرف (في) مثل :

الموت في الظهيرة – برلين في الفجر – لماذا نحن في المنفى – الحب في الخريف – الموت في البسفور – قراءة في كتاب الطواسين للحلاج – صورة للسهروردي في شبابة رؤيا في بحر البلطيق – حسرة في بغداد – رماد في الريح – الليل في كل مكان – بكائية في شمس حزيران .

ويأتي شبه الجملة بالحرف (من أو عن أو على مثل : العائدون من المذبحة – الناجون من العاصفة – اعتذار عن خطبة كبيرة – قصائد عن الموت والفراق – البحث عن الكلمة المفقودة – قصائد حب على بوابات العالم السبعة ، ويأتي النوع الثاني من شبه الجملة (الظرف المكاني بصفة خاصة في مثل الفارس فوق المدخنة – حب تحت المطر – رحلة حول الكلمات.

ومثل هذه الظاهرة في تنوعها تدعونا إلى إثبات أمرين :

الأول : أن مثل هذه الظرفية ( أو لنقل المكانية) – سواء بالظرف أو بالجار والمجرور – قد جاءت تامة في عناوين البياتي وهو الشرط الذي يحصل بالإخبار به – كما يقول النحاة – فائدة بمجرد ذكره ، ويكمل به المعنى المطلوب من غير خفاء ولا " لبس " ( ١١٩ ) ويشترط بعض النحاة في الظرف أن يفيد – في مثل هذه الحالات – فائدة جديدة إذا وقع خبراً عن المبتدأ المعنى ، ويريدون بالفائدة الجديدة ألا تكون أمراً معروفاً للمخاطب " ( ١٢٠ )

وهذا مؤشر جيد على اعتناء البياتي باستخدام شبه الجملة في إضافة تحديد أو تخصيص أو تعريف بالمبتدأ في عناوينه بشكل يقربنا من استكناه مراميه .

والأمر الآخر الذي يشير له استخدام البياتي (شبه الجملة/ظرف المكان) في العناوين الاسمية هو اهتمامه الكبير باستراتيجيات المكان وأهميته في تكوين فضاء للكتابة الأدبية يتضمن شبكة من العلاقات السميوطيقية المركبة ، مما يضيف إلى نصه نوعاً من التماسك البنيوي ، ولذلك يقول البياتي : " المكان في شعري يصبح جزءاً من لغة وتجربة القصيدة التي أكتبها لا ملصقاً أو إشارة عابرة مجردة أي أن اسم المكان يصبح هو الوعاء الحي لاحتضان التجربة الشعرية ويتجسد المكان في شعري إما بشكل مباشر كما لو أنني أكتب قصيدة عن بغداد مثلاً فالإشارة إلى المكان هنا تكون واضحة ، وإما إنني استمد الرموز

والعطور والإشارات والإيماءات الروحية والباطنية من أعماق المكان دون أن أشير إليه ولكن القارئ من خلال القصيدة يكتشف الغرض المنبعث من الكلمات والصور أو من خلال النبض الحي والذي ينصت إليه يدرك أنه في بخارى أو سمرقندة أو البصرة . (١٢١)

ولكن هذا لا يعنى أن المكان يأخذ في شعر البياتي هذين البعدين فقط لأن الجدلية – جدلية المكان – أحياناً تنمرد على جدلية أخرى وهي جدلية الغموض والوضوح والخفاء والتجلى والحركة والسكون ومن ثم فإن المكان قد يكون متخيلاً أو بديلاً ، والتخيل للمكان قد يكون منبعثاً من الذاكرة الجمعية لحضارات ومدن قد اندثرت ، ولكنها تبعث من جديد في ذاكرة الشاعر بطريقة أيقونية من خلال سطر مموه على رقيم طيني أو من خلال منحوتة سحرية ولكم قامت في داخله أمكنة ومدن سحرية لم يرها ولكنها ولدت أو عادت إلى الحياة من خلال ذاكرته ومن خلال اللغة والإشارات والرموز الكامنة في بطون التواريخ .

أما الملاحظة الأخيرة التي يلاحظها قارئ عناوين البياتي هو إطالة العنوان في قصائد المرحلة الأخيرة فبعد أن كنا نطالع البدايات عناوين قصيرة قد تصل إلى الكلمة الواحدة أو الكلمتين – كما رأينا سابقاً – في مثل برعم – عزلة – لقاء ..... الخ .

نلاحظ أن في دواوين الشاعر المتأخرة عناوين فيها إطالة ملحوظة مثل :

١- كلمات مجنحة إلى الكتاب المصريين

٢- سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية

٣- هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي

٤- قصائد حب على بوابات العالم السبعة

- ٥- تحولات نيتوكريبتس في كتاب تحولات الموتى
- ٦- مرثية إلى المدينة التي لم تولد
- ٧- عين الشمس أو تحولات محبي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق
- ٨- من كتاب بعض المحكومين بالإعدام بعد سقوط كومونة باريس
- ٩- قراءة في كتاب الطواسين للحلاج
- ١٠- صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر
- ١١- قراءة في ديوان " شمس تبريز " لجلال الدين الرومي
- ١٢- مقاطع من عذابات فريد الدين العطار
- ١٣- ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسماوية على ألواح نينوي .

وربما نستطيع رد ذلك إلى تكثيف البياتي للموضوعات الرئيسية في شعره عند هذه المرحلة . حيث بلغ شعره درجة من التطور المنظم في خوض عوالم شعرية خاصة ، تمثل النضج الكامل لتعبيراته الأدبية ، متمثلاً في مزجه بين عناصر من الميثولوجيا اليونانية ووادي الرافدين ، وتطويعه لمواد من الحضارة العربية القديمة فضلاً عن معطيات شعبية و تاريخية وثقافية حديثة بكل هذا يقدم لنا الشاعر رموزاً أسطورية معقدة تمثل المحبوبة . رمز الأبدية والمدينة رمز الحلم والبطل في موقفه النهائي حيث يموت ويولد آلاف المرات .

وقد استهدف البياتي - فيما أرى - في بضعة عناوين مثل هذه أن يضع من خلال أشعاره قواعد لعالم جديد وثقافة إنسانية جديدة تدفع بالإنسان إلى آفاق أكثر رحابة من إدراك نفسه وإدراك العالم من حوله .



## هوامش القسم الأول

- ١- محمد فكري الجزار العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ القاهرة ، ص ٨.
- ٢- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥ ، ع ٣ ، الكويت ١٩٩٧ ، ص ٩٦.
- ٣- السابق ، ص ٩١ - ٩٦
- ٤- روبرت شولز (Robert Scholes) سمياء النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي ، ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط١ ١٩٩٣ ، ص ٩٣.
- ٥- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص ٩٩
- ٦- السابق ص ١٠٧
- ٧- بشير القمري ، شعرية النص الروائي ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٧٢
- ٨- بشير القمري ، السابق ، ص ١٢١
- ٩- عبد الرحمن طنكول (خطاب الكتابة ، وكتابة الخطاب في رواية مجنون الأكم) ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، المغرب ، عدد ٩ ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٥.
- ١٠- أبو بكر الغزاوي : الحجاج والشعر : نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر ، دراسات سيميائية أدبية العدد ١٩٩٢/٧ ص ١٠١
- ١١- رشيد يحيياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ١٩٩٨ ، ص ١٥٠.

- ١٢- محمود عويس : العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور ، مكتبة الأنجلو المصرية ط١ القاهرة ١٩٨٨ ، ص٥٤.
- ١٣- ابن رشيّق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيّق القيرواني ، تحقيق محي الدين عبد الحميد - المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٦٤ م ٢/٢١٧-٢٢٣ .
- ١٤- حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز - القاهرة ١٨٧٥ م ص٨٤.
- ١٥- رشيد يحيايوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص١١٣
- ١٦- روبرت شولز سمياء النص الشعري من كتاب اللغة والخطاب ص١٦١.
- ١٧- السابق : ص ١٦١
- ١٨- رشيد يحيايوي : الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص ١١٥.
- ١٩- محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص ١٥ ،
- ٢٠- كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما ، ترجمة رثيف كرم ، ط١ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٩٢ م ص ٥-٦



- ٢١- جميل حمداوي : السميوطيقا والعنونة " مقال بمجلة عالم الفكر " ص٧٩.
- ٢٢- عبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس : ١٩٩٩ . ص١٥
- ٢٣- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ القاهرة : ١٩٨٧ ، ص٤٤٥ .
- ٢٤- عبد الملك مرتاض ، نظرية المربع السيميائي لجريماس (ترجمة) علامات في النقد مج/١٠ ، ج/٣٨ جدة ٢٠٠٠ ص ٣١١
- ٢٥- بييرغيرو : السيمياء ترجمة أنطوان أبي زيد ، منشورات عويدات ، بيروت . باريس ط . ١٩٨٤ ص ٦.
- ٢٦- السابق : ص ٦
- ٢٧- صفوت مبارك : دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر ط١ المغرب ١٩٨٧م ص ٦٩ وما بعدها .
- ٢٨- جميل حمداوي : السميوطيقا والعنونة ، مقال بمجلة عالم الفكر ، ص٧٩ - ١١٧ ، (انظر اتجاهات السميوطيقا).
- ٢٩- صفوت مبارك : السابق ، ص٧٩
- ٣٠- جميل حمداوي : السميوطيقا والعنونة ، العدد السابق من مجلة عالم الفكر ، ص٨٥ .

- ٣١- عواد على : معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية  
الحدیثة المركز الثقافی العربی ط١ ١٩٩٠ ص ٨٥.
- ٣٢- السابق : ص ٨٥
- ٣٣- السابق : ص ٩٢ ، ٩٣
- ٣٤- جمیل حمداوی السمیوطیقا والعنونة ، العدد السابق من  
مجلة عالم الفكر ، ص ٩٠.
- ٣٥- السابق ، ص ٩٠
- ٣٦- السابق ، ص ٩٠
- ٣٧- جمیل حمداوی ، السمیوطیقا والعنونة ، ص ٩٠
- ٣٨- رولان بارت ، المغامرة السمیولوجیة ، ترجمة عبد الرحیم  
حربی ، مراكش ط١ ١٩٩٣ م ص ٢٥
- ٣٩- السابق ، ص ٢٦، ٢٥
- ٤٠- الجزائر ، العنوان وسمیوطیقا الاتصال الأدبی ، ص ٤١
- ٤١- جمیل حمداوی ، السمیوطیقا والعنونة عالم الفكر  
ص ١٠١-١٠٢
- ٤٢- شعیب حلیفی ، النص الموازی للروایة (استراتیجیة  
العنوان) مقال بمجلة الكرمل ، العدد ١٦ ، ١٩٩٢ م، ص ٨٢
- ٤٣- جمیل حمداوی ، السمیوطیقا والعنونة ، عالم الفكر ، ١٠٣
- ٤٤- بییرغیرو ، السمیاء ، ترجمة أنطوان أبی زید ، ص ١٤
- ٤٥- الجزائر ، العنوان وسمیوطیقا الاتصال الأدبی ، ص ٨

- ٤٦- Genett, introduction, al , archiexte, ١٩٨٢, p. ١٠
- ٤٧- جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ،  
ص ١٠٥-١٠٦
- ٤٨- الجزائر ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص ٣٦
- ٤٩- السابق ص ٨
- ٥٠- رشيد يحيى ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز  
النصي ص ١١١
- ٥١- عبد الوهاب البياتي " كنت أشكو الحجر " مجموعة  
حوارات تمت معه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط  
١ ١٩٩٣ ص ٥٠
- ٥٢- السابق
- ٥٣- عباس كامل مراد ، أسماء الناس ومعانيها وأسباب التسمية  
بها ، دار الحرية للطباعة والنشر بغداد ١٩٨٤ ، ص ١٢
- ٥٤- الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ،  
فصل دلالة الأعلام ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ ،  
ص ٣٩٨ .
- ٥٥- محمد العافية ، سميائية أسماء الأعلام في " الوقائع الغربية  
" مقال بمجلة الأقلام العدد ٦ ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ١١٨ .
- ٥٦- السابق ، ص ١١٩
- ٥٧- السابق ، ص ١١٩

- ٥٨- أحمد الأسكندري وأحمد أمين وغيرهم ، المنتخب من أدب العرب ، المطبعة الأميرية القاهرة ١٩٥٢، ص ٤١.
- ٥٩- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، طبعة دار الكتب ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ٦/٢٠٦-٢٤١
- ٦٠- عبد الناصر حسن ، التناص في شعر البياتي ، مقال بمجلة الدراسات العربية ، العدد الخامس جامعة المنيا ٢٠٠٠م — ١٠٥-١٠٢
- ٦١- عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية ، ضمن الأعمال الكاملة ط ٣ ، ١٩٧٩ ص ٤٠
- ٦٢- سامح الرواشدة ، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، بغداد ط ١٩٩٦ ص ٣٤
- ٦٣- أحمد الأسكندري وأحمد أمين وغيرهم ، المنتخب من أدب العرب ، ص ٧٢
- ٦٤- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، مجموعة حوارات أجريت معه ، ص ٩٤
- ٦٥- سامح الرواشدة ، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، ص ١٤٧
- ٦٦- البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص ٤٠
- ٦٧- البياتي ، الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ، ص ١٧-١٨
- ٦٨- عبد العزيز شرف ، الرؤية الإبداعية في شعر البياتي ، دار الجيل ط ١ بيروت ١٩٩١م ، ص ٤٥

- ٦٩- محمد بن صالح ، لم يبق إلا الشعراء ، مقارنة حرة في  
الراهن الشعري العربي من خلال محاولة رصد لتجربة  
البياتي ، سراس للنشر تونس ١٩٩٣ ص ١١٩ .
- ٧٠- البياتي ، الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ص ٤٥
- ٧١- السابق ، ص ٤٥-٤٦
- ٧٢- السابق ، ص ١٠٧
- ٧٣- سامح الرواشدة ، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص ٥٠
- ٧٤- عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ١٧٩/٢
- ٧٥- لويس ماسينيون ، شخصيات قلقة في الإسلام ، ترجمة  
عبد الرحمن بدوي " المنحي الشخصي لحياة الحلاج "  
القاهرة د. ت ، ص ٦٣-٧٨
- ٧٦- على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في  
الشعر العربي المعاصر القاهرة ص ٢٦٤ .
- ٧٧- محيي الدين بن عربي ، ترجمان الأسواق ، دار صادر ،  
بيروت ١٩٦٦م ص ٨ ، ٩ .
- ٧٨- أسوين بلانويش ، ابن عربي حياته ومذهبه ، ترجمة عبد  
الرحمن بدوي القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٧٩- سامح الرواشدة . شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص ٤٦
- ٨٠- دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان د . ت  
١٥٦-١٤٩ ،

- ٨١- محيي الدين صبحي ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ص ٥٠
- ٨٢- شوقي عبد الحكيم ، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية ، ص ٣٢٧
- ٨٣- فردريك نيتشه ، هكذا تكلم نرادشت ، ترجمة فلكنس فارس ، المكتبة الأهلية ، بيروت د . ت ، ص ٢٧-٢٨
- ٨٤- عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ، ص ٣٤
- ٨٥- الجزائر ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص ٣٧
- ٨٦- عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف بمصر ط ٤ ، ١٩٧٦ ، ٢/٣
- ٨٧- عبد الكريم حسن ، لغة الشعر في زهرة الكمياء ، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات - مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة ، المجلد ١ العدد ٢،١ القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٧
- ٨٨- عباس حسن ، النحو الوافي ، ١٦/٣
- ٨٩- عبد الكريم حسن ، لغة الشعر في زهرة الكمياء ص ١٧
- ٩٠- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٢٣/٣
- ٩١- الجزائر ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص ٤٠
- ٩٢- سورة البقرة ، الآية ٢٦١ .
- ٩٣- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٢٣/٣

- Hoekh.leo:la marqu edatitre.moutionParis -٩٤  
١٩٨١.p.٢٨٥
- ٩٥- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٤٣٧/٣ ،
- ٩٦- السابق ، ٤٣٧/٣-٤٤٠
- ٩٧- وليد غائب صالح ، عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى  
قرطبة ، دار الحدائث للطباعة والنشر والتوزيع بيروت د.ت  
. ص ١١٣
- ٩٨- السابق ، ص ١٢٦
- ٩٩- السابق ، ص ١١٨
- ١٠٠- السابق ، ص ١٢٧
- ١٠١- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص ٣٥
- ١٠٢- وليد غائب صالح ، البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة ،  
ص ١٢٦
- ١٠٣- السابق ، ص ١٢٦ وما بعدها .
- ١٠٤- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ص ٧٨٨
- ١٠٥- وليد غائب صالح ، البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة ص  
١٢٧
- ١٠٦- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٤٦١/١ ،
- ١٠٧- صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة  
مختار للنشر والتوزيع القاهرة ، ١٩٩٢ ، ٢٤١
- ١٠٨- عبد العزيز شرف ، الرؤيا الإبداعية ، ص ٤٥

- ١٠٩- البياتي، الأعمال الكاملة، تجربتي الشعرية ، ص١٧، ١٨
- ١١٠- صلاح فضل ، علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته،ص٢٤٠
- ١١١- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص ٩٤
- ١١٢- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص٢٤٢
- ١١٣- البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٨٠/٢
- ١١٤- عبد الوهاب البياتي،الأعمال الكاملة ، تجربتي الشعرية ،  
ص ٤٠٦
- ١١٥- رشيد يحيىاوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز  
النصي ، ص١٩٩
- ١١٦- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص ٢٤٢
- ١١٧- محمد عويس ، العنوان في الأدب العربي ، ص٢٣
- ١١٨- السابق ، ص ٢٤
- ١١٩- عباس حسن ، النحو الوافي ، ٤٧٨/١
- ١٢٠- السابق ، ٤٧٩/١
- ١٢١- عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، ص١١٨

\*\*\*\*\*



**سميوطيقا العنوان  
في  
شعر البياتي**

القسم الثاني  
**(العنوان والعمل)**



## ( العنوان والنص )

### المتن الموسع أو العنوان العنقودي

ونقصد بالمتن الموسع ذلك الفضاء التدويني الشعري إما لديوان شعري برمته وإما لمجموعة من الدواوين الشعرية التي تحدد مرحلة مائزة عند شاعر أو لفئة شعرية ، نصوص يجمع بين قصائدها حد أدنى من الاتساج والتماسك يسمح بالتعامل مع هذا الفضاء التدويني بوصفه متناً شعرياً موسعاً .

انطلاقاً مما سبق أن أسلفنا إليه من كون العنوان علامة مائزة تحكمها بالنص علاقات اتصال وانفصال معاً ، فإننا نتوصل إلي نصية العنوان عبر إجرائين : الأول هو إقامة العلاقات الممكنة بين عناوين القصائد وعنوان الديوان. والآخر : البحث عن الحقول الدلالية لمفردات العنوان داخل قصائد الديوان " وكأن العنوان بمثابة " موضوع "Topic" يلعب الديوان دور محموله Comment علي أن نوسع من مفهوم كل من الموضوع والمحمول ليصبحا مقولتين نصيتين (١) .

وهذا ما يؤكد جون كوين حيث يري - تركيبياً - أن النص إذا كان بأفكاره المبعثرة (مسنداً) فالعنوان (مسند إليه) فهو الموضوع العام بينما الخطاب النصي ، يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي (٢).

في إطار هذا المستوى يتم البحث سمبوطيقياً ( إشارياً أو رمزياً أو أيقونياً) عبر وظائف العنوان - تلك التي تربط هذا العنوان الأساسي بمجموعة العناوين الفرعية من خلال متن شعري يتحقق فيه الاتصال اللغوي ولا يتمثل هذا في علاقة عنوان الديوان بالعناوين الفرعية للقصائد فقط ، بل يمكن أن يكون ذلك متمثلاً في قصيدة واحدة ذات عدد من العناوين الفرعية أو قصيدة ذات عدد من المقاطع مرقمة أو بدون ترقيم ، بمعنى أننا من الناحية النصية " نواجه

تنظيماً مقطوعياً تتشدر بواسطته القصيدة الواحدة فكأنها الديوان يحتضن قصائده العديدة ، وبوصفها هذا تنجز دوراً تنظيمياً تدوينياً مشكلة فضاء تتأثر فيه المقاطع فيما يشبه وحدات متكاملة دلالية " (٣) مما يجعلنا نطلق عليها القصيدة العنقودية.

ونفضل أن تتم الدراسة لعلاقات التدوين الفضائي عبر ديوان شعري واحد تتحقق فيه - علي وجه الخصوص - تلك العلاقات التي تترجم لتجربة أراد مبدعها أن تقدم للقارئ - مجتمعة متضافرة في دلالتها - ما يدخل تحت إطار التدوين الشعري بوصفه نسقاً لمجموعة من القصائد لها بالتالي عناوين متواصلة فيما بينها ومتآزرة في خلق أثر له أبعاده الدلالية المتشابهة وله آثاره في متلقيه ، ونؤثر أن نطلق علي فضاء التدوين الشعري : (المتن الموسع) أو العنوان العنقودي ولقد استوحينا فكرة العنوان العنقودي من البياتي نفسه حين سجل - في إحدى محاوراته - وعياً نافذاً بفهم المبدع للقصيدة ذات المقاطع المتعددة حيث يقول : " إن قصائدي الأولى الطويلة كانت مقسمة إلي عناقيد كل عنقود منها يمكن أن يقرأ وحده ولكن محصلة عناقيد القصيدة النهائي يشكل وحدة جديدة لهذه العناقيد بالرغم من وحدة كل عنقود منها علي انفراد " (٤).

وبناء علي ماسبق بوسعنا أن نري تشكل فضاء التدوين الشعري لما نطلق عليه عنوان المتن الموسع أو العنقودي عبر شكلين الأول : هو العنوان الذي يشمل ديواناً شعرياً تتجذب إليه الخطوط الدلالية لشبكة عناوين القصائد بداخله ، ويمكن أن ينطبق هذا علي مجموعة من الدواوين الشعرية التي يجمع بين أجزائها نوع من الانسجام والتناغم بحيث تغدو عناوينها يجمع بينها حد من التماسك الدلالي والآخر : المتن الضيق وهو عبارة عن عنوان لقصيدة واحدة موزعة علي عدد من العناوين الفرعية أو علي عدد من المقاطع المرقمة أو غير المرقمة التي يفصل بين مقاطعها فراغ.

## أولاً : المتن الموسع

ومن دواوين الشاعر عبد الوهاب البياتي التي يتحقق فيها المتن الموسع في صورة واضحة ديوان " المجد للأطفال والزيتون " (٥) حيث يشتمل هذا الديوان علي ثلاثين عنواناً أساسياً منه قصيدتان عنقوديتان الأولى بعنوان " قصائد إلي يافا" وتنقسم إلي عدة عناوين فرعية : ١- أغنية ، ٢- أسلاك شائكة ، ٣- رسالة ، ٤- المجد للأطفال والزيتون ( وهي عنوان علي الديوان كله ) ، ٥- العودة .

وسوف أتخذ من هذه القصيدة نموذجاً للتحليل فيما يخص (المتن الضيق)، وذلك عند دراسة هذا النوع من القصائد ، والأخري بعنوان ( مذكرات رجل مسلول ) وتنقسم بدورها إلي عدة عناوين فرعية هي علي الترتيب ١- الشعر والموت ، ٢- سونيا والأسطورة ، ٣- صانع العاهات ، ٤- أمل ، سبارتاكوس، ٦- الرحيل .

وهناك ست عشرة قصيدة تنتشر كل منها إلي عدد من المقاطع أكتفي الشاعر بترقيم واحدة منها وهي بعنوان ( ثلاث أغنيات إلي أطفال وارسو) مقسماً إياها إلي ثلاثة مقاطع مطابقاً بذلك ما جاء في العنوان .

أما باقي القصائد فقد قام بتقسيمها مقطعيًا عبر مؤشرات علامية من خلال ترك الفراغات بين المقطع والآخر ، وإيقونياً بوضع ثلاث نجوم أسفل كل مقطع مميزة إياه عن سابقه أو لاحقه ، وقد تنوع تقسيم هذه القصائد من حيث عدد المقاطع إلي قصائد يكتفي فيها بمقطعين فقط وهي عشر قصائد وعناوينها كالتالي :

الأصدقاء الأربعة - مدينتي والججر - إلي إخواني الشعراء - رسالة حب إلي زوجتي - العائدون من المذبحة - أغنية إلي ولدي علي - أغنية خضراء إلي سوريا - أغنية انتصار إلي مراکش وتونس والجزائر - كلمات مجنحة إلي الكتاب المصريين - أغنية زرقاء إلي فيروز .

وسبع قصائد ذات ثلاثة مقاطع هي : الأمير السعيد - ربيعنا لن يموت - إلي غبريل غارسيا وعمال مارسيليا الصغار - الأرض الطيبة - قطار الشمال - البريد العائد - في المعركة .

وخمسة قصائد تخلو من تعدد المقاطع وهي : أغنية إلي جمال عبد الناصر - أغنية إلي شعبي - عندما يحب الفقراء - خيانة - رفاق الشمس .  
وثمة قصيدة واحدة مقسمة إلي أربعة مقاطع قد اختتم بها الشاعر ديوانه بعنوان ( الموت في الخريف ) .

وفي البداية حين ننظر إلي العنوان الرئيسي للديوان بوصفه نصاً كاملاً نلاحظ أن كلمة ( المجد ) في كل تقاليبها اللغوية لا تحمل إلا دلالات يغلب عليها طابع من الإيجابية ، فالمجد " هو نيل الشرف والكرم " ، ومَجْدَ كَنَصْر وكرم مجداً ومجادة فهو ماجد ومجيد ، وأمجده ومجده عظمه ، أثني عليه والعطاء كثر ، وتمجد ذكر مجده ، وماجده مجاداً عارضه بالمجد فمجده غلبه والمجد الرفيع العالي والكريم والشريف الفعال ، ومجدت الإبل مجداً ومجوداً وأمجدت وقعت في مرعي كثير ونالت من الخلي قريباً من الشيع ومجدها وأمجدها ومجدها أشبعها وعلفها ملء بطنها أو نصف بطنها ... والماجد الكثير والحسن الخلق السمح واستمجد المرخ والعفارُ استكثر من النار ... وتماجدوا تفاخروا وأظهروا مجدهم " (٦) .

ومن ينظر في محيط هذه الدلالات مجتمعة يلاحظ أنها تدور حول معان بعينها . أهمها أن المجد ما يتعلق بالشرف والرفعة والكرم ، ومن ناحية أخرى ما يرتبط بالمعارضة والمغالبة التي تعكس نوعاً من الصمود والتصدي في محاولة الانتصار علي الخصم ، كما أنها تدل علي الوفرة والكثرة ومثل هذه المعاني في كليتها تصنع لصاحبها التاريخ العظيم ويدعم الشاعر هذا التوجه عبر توظيف لام الجر للدلالة علي وظيفة بعينها من وظائفها وهي الدلالة علي الملكية ، ولكن الملكية لمن ؟ أي لمن هذا المجد ، نلاحظ العنوان مرة أخرى : المجد

للأطفال والزيتون . إنه ليس ملكاً للأطفال فقط بل إنه - عبر مقطع من قصيدة بنفس عنوان الديوان - ملك للشهداء وللأحياء من الشعب العربي كله وللمتمزقين الصامدين في وجه الظلم وللأطفال في ليل العذاب وللعصافير الصغيرة ولجيشوش العربية ولرفقاء الكفاح من الشعراء والكتاب وللثوار وللمرضى والنكالي والنساء الكادحات . يقول الشاعر :

المجد للشهداء والأحياء من شعبي / وللمتمزقين الصامدين / المجد  
للأطفال في ليل العذاب وفي الخيام / المجد للزيتون في أرض السلام /  
وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب / حقلي ، ولالجيش المرابط في حدود  
/ وطني الكبير /- جيش العروبة والخلاص - المجد للشعراء والكتاب أحباب  
الحياة / الخائضين ، اليوم معركة المصير / والضاربين يد الطغاة / المجد  
للمرضى علي سرر البكاء / وللنساء الكادحات / الأمهات / (٧) .

وإذا كان المجد لكل هؤلاء فإن استعمال هذا اللفظ ( المجد ) طبقاً  
لعلاقات الحضور والغياب يستدعي أن يكون ( العار ) وهو نقيض المجد علي  
كل مغتصب يسلب حق الآخرين في أرضهم وفي حياتهم ويسرق أحلامهم في  
أن يعيشوا أحياء شرفاء .

وباختصار فإن كلمة المجد في نصوص هذا الديوان هي الكلمة الرئيسية  
الكاشفة عن نزوة شواغل فضاء التدوين الشعري عبر الرموز المتنوعة التي  
يستعرضها الديوان من خلال معجم شعري سنجد أن الألفاظ التي تتردد عبر  
فضائه التديوني ترتبط بصلة أو بأخري بالدلالات المختلفة التي تطرحها لفظة  
المجد مثل : الشرف - الكبرياء - العظمة الفداء - صيحات - معركة -  
إصرار - المتحرقين - الغناء - النضال (جاءت عدداً من المرات ) - المجد  
( عدد من المرات ) - الشهداء - الصامدين - المرابط - الخلاص - الكادحات -  
خطانا - فارس - شهيد - الفجر - ترفض - الراسخة - رفعت - رايتك -  
الشمس - حمامة - غصون - زيتون - الثائرين ، سائرون تحدي - انتصار -

وطني - شعبي - الرفاق - طوبي - المزهرة - قديس - الشرفاء - المستحيل  
 - القادمون - الدماء - الصباح - وطن - العقيدة - الكفاح - السلاح - هتاف  
 - الجماهير - الجموع - يحملون - تشرق - تغني - الضحي - عبير -  
 فراشات - الجنة - أبطالك - الإنسان - قناديل - وشاح - الكادحين - صامداً  
 - صرخاتي - تطلع - الشباب .

هذا فضلاً عن تراكيب يمتلئ بها فضاء الديوان مثل صانع السلام -  
 صانع اللهب - واهب العروبة - رافع الجبين - شعبي الحبيب - شعبي السجين  
 - جيش العروبة - الضاربين يد الطغاة - فلتلعنوا الظلام - ولتسمحوا الدموع -  
 وأوقدوا الشموع - طلع الصباح - وطن الرجال - فجر من سلام .

وبعد فمثل هذه الألفاظ والتراكيب جاءت موزعة على فضاء التدوين  
 الشعري بكامله مما يؤكد مرة أخرى أن للعنوان الرئيسي لهذا الديوان شبكة  
 علاقات دلالية معقدة تتغلغل داخل إطار هذا المتن الشعري الموسع .

وحين نعاود النظر في فضاء التدوين الشعري لهذا الديوان بشكل عام  
 منطلقين من كون العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي  
 "Paratexte" وهو بمثابة عتبات تحيط بالنص ، عبرها نقتحم أغوار النص  
 وفضاء الرمزي والدلالي .

فإن دراسة العتبات المحيطة بالنص - ويعد العنوان من أهم عناصرها  
 - تصبح على جانب كبير من الأهمية حيث تعد هذه العتبات "المداخل التي  
 تجعل المتلقى يمسك بالخيط الأولية والأساسية للعمل المعروف ، وهي أيضاً  
 البهو - Vestibale - بتعبير لوي بورخيس (Louis is Bourges) الذي منه ندلف  
 إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل ، داخل فضاء تكون  
 إضاعته خافته والحوار قائم في شكله العمودي والأفقي حول النص ومكوناته  
 المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة ، باعتبار أن الرواية  
 (أو الديوان الشعري) تتضمن نصاً (موازياً) الذي هو ما يتكون منه كتاب ما (٨).



وإذا حاولنا تفكيك فضاء التدوين الشعري لديوان : المجد للأطفال والزيوتون فإننا عند دراسة النص الموازي Paratexte للديوان ينبغي - طبقاً لجيرار جينت (G.Geaette) أن ننظر لهذا الديوان عبر مستويين أساسيين : الأول النص المحيط والآخر النص الفوقي (Epitexte) .

بالنسبة للنص المحيط نلاحظ أن ديوان البياتي - فضائياً - يقع ترتيبه الثالث في المجلد الأول من أعماله الكاملة يسبقه أول دواوين الشاعر " ملائكة وشياطين" الصادر في ١٩٥٠ ثم "أباريق مهشمة" الصادر في ١٩٥٤ ويلحقه خمسة دواوين عناوينها على الترتيب أشعار في المنفى - يوميات سياسي محترف - عشرون قصيدة من برلين - كلمات لا تموت - النار والكلمات.

أي أن هذا الديوان - كما تنص مقدمة عبد العزيز شرف للأعمال الكاملة بيروت ١٩٩٠ ط ٤ هو ثالث دواوين الشاعر ، وبداية فإن الرقم (٣) أو الموقع (الثالث) يعكس في المخيال الثقافي العربي تنمة الصورة وتكاملها ويبدو ذلك في قولنا ثلاثة الأثافي أي الجزء الثالث المكمل لصنع الأثافي وهي الحجارة التي تتموقع على نحو معين لاستعمالها في الطهي والإضجاج، ثم نحن نقول أيضاً في العامية (الثلاثة ثابتة) أي في المحاولة الثالثة تتحقق الأشياء ويتم النجاح أو الوصول أو العبور إلى الأهداف .

وفي الحديث الشريف ما اجتمع رجل وإمراة إلا وكان الشيطان ثالثهما وفي وجوده ثالثاً شرطاً لاكتمال عناصر الخطيئة ، ولا شك أن ديوان ملائكة وشياطين يعد أول محاولات الشاعر غير محددة المعالم في رسم تجربته الشعرية ، ويظل ديوان أباريق مهشمة الديوان الثاني للشاعر في بداية الخمسينيات يجسد صورة واقع تحطم يخيم عليه اليأس الذي سنرى آثاره في دواوين: المجد للأطفال والزيوتون وأشعار في المنفى وعشرون قصيدة من برلين

وكلمات لا تموت ، ومن هنا يصبح موقع الديوان (المجد للأطفال والزيتون) في غاية التناسب والتطور المرحلي للبياتي .

يقول البياتي " وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء ، لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ولكنني اكتفيت بتصويره .

لكن هذه المرحلة تنتهي وتبدأ مرحلة جديدة بظهور مجموعة من الدواوين متتابعة على رأسها المجد للأطفال والزيتون عندما تجاوز البياتي مرحلة التصوير ، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه دون الثورة هو بداية للالتزام .

ويقول البياتي : وقد أحسست بمحنة كبيرة عندما نشرت ديوان (أباريق مهشمة) فقد كنت أتجول ما بين الوهاد والوديان والقمم لكي أبدأ رحلتي من جديد وكنت أحس أنني لم استعد توازني بعد هذا الديوان إلا بعد كتابة ديوان (النار والكلمات) الذي كان خاتمة لمرحلة ثانية من حياتي الشعرية " \* . وقد صدر في عام ١٩٥٦ بالقاهرة ، وهو عام له دلالاته ومؤثراته ويكفي أن نشير إلى أحداث جسام قد وقعت فيه مما يجعله عاماً تتجسد فيه بوضوح مرحلة خطيرة من الصراع العربي ضد الاستعمار، إنها مرحلة الوعي بالذات ، وتبلور الفكر القومي العربي ويكفي أن من علامات هذا العام ما يلي :

- بزوغ نجم جمال عبد الناصر بوصفه رمزاً للكفاح القومي العربي ضد الاستعمار ورمزاً للتحرر والاستقلال .
- تراوح موقف الدول العربية بين محتلة ومتحررة من الاستعمار .
- تحدى الإمبريالية العالمية بتأميم شركة قناة السويس وجعلها شركة مساهمة مصرية .

- العدوان الثلاثي البريطاني / الفرنسي / الإسرائيلي على مصر .

- النجاح في فرض إرادة الشعوب بالانتصار السياسي عبرتجاوز العدوان .

لذلك ليس من الغريب أن يصترّ الشاعر هذا الديوان بقصيدة بعنوان : " أغنية من العراق إلى جمال عبد الناصر " ، وقيل أن نبدأ في مقاربة القصيدة فإننا ينبغي أن نلاحظ أيضاً أن الشاعر أهدى في مقدمة ديوانه إلى عبد الناصر ، وفعل ذلك مرة أخرى حين أهدى إلى عبد الناصر ديوانه (شعر الفقر والثورة) في بيروت ١٩٦٥ إلا أنه ينبغي أن نلاحظ أن القصيدة الأولى " أغنية إلى جمال عبد الناصر " كان التوجه فيها للتغنى بالذات الناصرية — على ما سوف نرى — حيث يذكر الشاعر أن أبناء أخيه القتل في العراق يلهجون باسم ناصر ، وذلك في سنة ١٩٥٦ بينما على النقيض من ذلك في سنة ١٩٦٥ فإن القصيدة على الرغم من كونها إهداء أيضاً إلى عبد الناصر إلا أنها " تحاور جيل الهزيمة ، فإن الثورة : (ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة / وتزع عنكم القشرة / وتفتح في قفار حياتكم زهرة / وتبت أيها الجوف الصغار ، برأسكم فكرة ) فالحديث عن الثورة وليس عن الرئيس عبد الناصر والمخاطب هو "جيل الهزيمة " أي هزيمة الحركة الوحدوية التي تجلت مرتين الأولى في دولة الوحدة بين مصر وسوريا ١٩٥٨-١٩٦١ والأخرى في محاولات الوحدة ومباحثاتها الفاشلة بعد ١٩٦٣ " (٩)

وحيث نعاود النظر في القصيدة الأولى — وهي موضع الدراسة هنا بوصفها مفتوحاً للديوان نلاحظ أن كلمة "أغنية" لها ذاكرة حافلة بتداول الشعر أليس الشعر العربي القديم بأثره يوصف بالشعر الغنائي ؛ لذلك فإن هذه الكلمة تطرح معنى ملتبساً ، هل المقصود هو القصيدة أم موضوع القصيدة ؟ غير أن المدقق في المتن الشعري بوصفه " مسنداً " للعنوان الذي نعتبره مسنداً إليه — طبقاً لجون كوين — تطرح كلا المعنيين فالقصيدة ذاتها أغنية لتضمنها الوظيفة

الانفعالية الذاتية حين يفرح الشاعر بميلاد هذا البطل المخلص ومن جهة أخرى فإنه حينما تتحد أنا الشاعر مع الجماعة (أهل قرينته) في قوله : سمعت أبناء أخي ، باسمك يلهجون فإن الفعل عبردلالاته التي تتضمن الإعجاب والغواية بهذا الرمز مضافاً إليه واو الجماعة يجعل من القصيدة أغنية إنشاد جماعي لأبناء الريف العراقي كما يؤثر السطر الشعري الأول : باسمك في قرينتنا النائبة الخضراء ، وفي الصفة الأخيرة ما يوحي بأن القرية مازالت فتية شابة، كما أن في (خضراء) ما يوحي بالخصوبة ، كما أن الجار والمجرور " من العراق " علامة مائزة تمثل وحدة الأرض العربية حين يمثل " من العراق " علامة الحضور في مقابل النص الغائب الدال على إمكانية أن تأتي رسائل مشابهة من كل أرض عربية أخرى .

وإذا كانت "من" تفيد الابتداء فإن "إلى" تفيد الانتهاء إلى جمال عبد الناصر ، قرية = مكان شبه منعزل ، نائية = بعيدة تعزز من قرية وفي الوقت نفسه تكشف عن أن صوت الثوري يصل إلى أقاصي الأماكن وأن الأفكار لها أجنحة تطير بها .

أي أن استقرار هذه الأغنية الرسالة عند صاحبها عند من هو أهل لهذا الغناء، ويؤكد هذا الاستحقاق مؤشرات عدة في القصيدة يغنو فيها عبد الناصر : فدي العيون ، واهب الربيع للفقار ، منزل الأمطار ، صانع السلام والرجال ، واهب العروبة الضياء ، فجرنا العذب الوليد

أما بالنظر للنص الفوقي : Epitexte فسوف نلاحظ أن دواوين البياتي الأتية – على ترتيبها : – أباريق مهشمة ، المجد للأطفال والزيتون ، أشعار في المنفى ، يوميات سياسي محترف ، عشرون قصيدة من برلين ، كلمات لا تموت ، النار والكلمات وهي دواوين المجلد الأول كاملاً باستثناء الديوان الأول – تجربة البياتي الأولى – ملائكة وشياطين نلاحظ أن هذه الدواوين بما تحمله

من عناوين أساسية أو فرعية تحمل همّاً وجودياً واحداً، وروحاً ثورية واحدة تجسد الرؤية المتمردة في شعر البياتي، و تكاد تشكل مرحلة فاصلة من مراحل شعر البياتي ونستطيع أن نتفهم ذلك من خلال قراءتنا لهذه العناوين في تشابكاتها الدلالية وكذلك عبر هذا النص البياتي الذي يبوح فيه بهذه الفكرة حيث يقول في كتابه تجربتي الشعرية " لقد غمرت الرؤية المتمردة كل المواضيع الشعرية التي كتبت فيها فالموت المجاني الذي يضرب ضحيته دونما سبب مفهوم ، ذلك الموت الذي كان أشد بروزاً في " أباريق مهشمة " هذا الموت ، كان لا بد من فهمه ، وكان فهمه هو التمرد عليه .

وفي " المجد للأطفال والزيتون " " وأشعار في المنفى " و " عشرون قصيدة من برلين " " وكلمات لا تموت " كان هناك الموت من أجل الحرية ، أي أن الموت قد أصبح ثمناً للحرية ، وأصبحت هي ثمناً له ، أما الموت بالمجان فلم تعد له قيمة قط ، إذ إنه مجرد الانسان المحكوم عليه بالموت من كل قيمة ، ولا تصبح لحياته السابقة على الموت معنى أبداً ، ولكن هذا الموت من أجل الحرية ، موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل ، لم ينفصل أبداً عن الموت الإنساني . إذ لم يتحول هؤلاء المناضلون إلى قديسين أو صانعي معجزات ، وإنما هم أناس بسطاء أتقياء طيبون مثل طيبة الأرض وفي نقاء الجوهر . لم يكن في موتهم منة على الآخرين ، وإنما كان هذا الموت كدراً لفتح العيون ، فقد اختاروه بأنفسهم لأنه الواجب وليس المصير أو الهدية التي يقدمونها للآخرين (١٠)

ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا كان عنوان الديوان المجد للأطفال والزيتون حيث إن هؤلاء البسطاء والأطفال الذين يتناولهم البياتي في ديوانه قد اختاروا هذا القدر لأنفسهم فتحولوا " في أعين الآخرين إلى أبطال لأنهم جسدوا

بموتهم الطريق إلى الحرية وأصبحوا رمزاً أسطورياً للفداء ،لقد جمعوا كل فضائل المجتمع وجسدوا كل آماله وأصبحوا الأبطال النموذجيين (١١)

ومن هنا استحق هؤلاء الخلود والمجد ، ومن هنا يأتي تصديره للديوان بقصيدة عنوانها : أغنية إلى جمال عبد الناصر الذي كان أملاً ورمزا على الثورية من أجل حرية الإنسان خصوصاً في عالمنا الثالث، وتأتي العناوين تباعاً لتجسد هذا التمرد ثمناً للحرية وإيذاناً بميلاد فجر جديد للأمة كان ميلاده بوصفه بطلاً قومياً مخلصاً علامة على هذا الفجر .

إن الغناء من أجل الحرية والتمرد على الأوضاع الفاسدة قد غطي مساحة لا بأس بها من الديوان ويكفي أن يكون عنواناً لست قصائد موزعة في فضاء الديوان من أوله إلى آخره من جملة قصائد الديوان هي على الترتيب :

١- أغنية من العراق إلى جمال عبد الناصر ٢- أغنية إلى شعبي ٣- ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو ٤- أغنية انتصار إلى مراکش وتونس والجزائر ٥- أغنية زرقاء إلى فيروز - ٦- قصائد إلى يافا . ولقد انتقل الشاعر من أغنية لرمز الثورية والكفاح في القصيدة الأولى (عبد الناصر) إلى الغناء للفقراء من أبناء الشعب في الثانية أغنية إلى شعبي ،ولما كان أطفال وارسو المشردين الضائعين يعيشون نفس المصير الذي يواجهه أطفال العالم الثالث فقد غنى لهم الشاعر ، وعبر الامتداد المكاني للعالم العربي يغنى الشاعر للحرية في جميع أرجائه حيث يمجّد كفاح الشعب العربي في أقصى المغرب العربي عبر أغنية يوجهها إلى المغرب وتونس والجزائر ، ثم هو يهدي المطربة فيروز أغنية أخرى في هذه الرحلة من كفاحه السياسي حيث ناجي فيروز [افتحي للشمس بوابة سجنني/ ليرى العالم جرحي/ صامتاً كالليل في صحراء / ليرى العالم شعبي/ صامداً في وجه أعداء الحياة / رائعاً كالأغنيات ] .

وتتنامي وتتماهى دلالات القصائد فنذكرنا أن شعب الشاعر أو الشعب العربي عزأوه في كفاحه ورفيقه في سلاحه هذا بالإضافة إلى بعض القصائد التي تتحول إلى أغان عاطفية خالصة دون أن يشير الشاعر إلى ذلك في العنوان .

وفي المقطع الثالث من قصائد إلى يافا بعنوان (رسالة) تعد أغنية والمقطع الرابع الذي أخذ عنوان الديوان نفسه (المجد للأطفال والزيتون) هو أغنية تمجيد لهؤلاء الشهداء والأحياء ، وكذلك المقطع الخامس الذي يتغنى فيه الشاعر بعودتهم إلى الوطن حاملين معهم السلام حين يعود المسيح بلا صليب وهي إشارة لانتهاه العناء وتحقق السلام

وليس بوسعنا أن نهمل قصائد تعد بحق أغاني من أناشيد الشاعر مثل قصائده الأصدقاء الأربعة وهي أغنية لأصدقاء الكفاح وكذلك قصيدة إلى إخواني الشعراء . وقصيدة ربيعنا لن يموت ، وكذلك قصيدة إلى عمال مارسيليا الصغار ، ورسالة حب إلى زوجتي ، ورفاق الشمس ، والعائدون من المذبحة ، والأرض الطيبة.

وإذا كان البياتي قد صرّ الديوان بقصيدة يمجد فيها عبد الناصر كرمز من رموز التحرر في الوطن العربي عنوانها "أغنية إلى جمال عبد الناصر" فإنه يختم الديوان بقصيدة يمجد فيها الحرية بشكل عام وقد صدرها بعنوان "الموت في الخريف" ، وإن كان العنوان يوحي بشيء من التشاؤم عبر مؤشرات " الموت" بكل دلالاته المرعبة وكذا ما لكلمة "الخريف" من دعم لروح الضياع والتناهي فإن الشاعر يظل يغني لشمس الحرية التي تعاود إشراقها حين يجر الخريف والقتامة والظلم أذيال السحاب حين يغني مع صداح قبره متخطياً ألف باب لتجاوز هذا الخريف لتعود الحرية والشباب للوطن :

الشمس تشرق والخريف على الهضاب / يلم أنيال السحاب والسنديان تناثرت  
خصلاته فوق التراب / وصداح قبرة كأن قيثارة في قلب غاب / وكأن تخطت  
ألف باب / ليل الخريف وعاد للأرض الشباب (١٢) .

ويظل فضاء التدوين الشعري بين قصيدتي التصدير والختام يدور حول  
تمجيد قيمة الحرية في حياة الشعوب والتغني بها مقابلاً للموت المجاني وإذا  
عاودنا النظر في تتابع عناوين الديوان فسوف نلاحظ أنها تتداخل جميعها في  
إطار شبكة سمبوطيقية معقدة من التواصل الدلالي تقع تحت سيطرة خط درامي  
ودلالي موحد متمثلاً في تمجيد كل القيم الواقعة في وجه الاستعباد والظلم  
والموت بالمجان الداعمة للتمرد عليه من أجل إعلاء قيمة الحرية بحيث يصبح  
الموت إيماناً بهذه القيم هو ثمن الحرية وقيمتها .

ولنعاود النظر في قصائد الديوان لنرى ثمة عنوانين الأول : إلى  
غابرييل بيرري وعمال مارسيليا الصغار والآخر " ثلاثة أغنيات إلى أطفال وارسو  
" كلاهما يمدان قيم النضال والسلام والثورة من أجل الحرية :

ففي الأولي يعكس الشاعر إحساساً إنسانياً عميقاً بوحدة المأساة لدى شعوب العالم  
المقهورة أمام هذا الطوفان من الظلم فيجد في مأساة أطفال مارسيليا الصغار نفس  
مأساة أطفال العراق الكسحاء والمتسولين :

عمال مارسيليا الصغار / يا أيها المتألمون / أستمعون؟ / أنات شعبي  
المستباح وتمتات / أطفاله الكسحاء والمتسولين / أستمعون؟ / شعرا عنا البسطاء  
يتحدثون عن السلام / وعن نضال / عمال عالمنا الجياع المتعبين (١٣)

ثم يوجه الشاعر تحية للناثر الشهيد من أجل الحرية (غابرييل بيرري)  
ممجداً هؤلاء الأطفال الذين سيكون لهم المستقبل القريب :



غابرييل ياعبق الربيع / ويا نشيد الناثرين / مازلت أنكر وجهك الصافي  
 العميق / وقد تخضب بالدماء / ، وفي نهايتها / ولربما يوماً سيقطنني البرابرة  
 اللثام / في قعر مظلمة / كما اغتالوك في وضح النهار / ويظل من بعدي وبعذك  
 سائرين / عمال مرسيليا الصغار / نحو الغد النائي القريب (١٤)

وفي القصيدة الثانية نجد الشاعر يجمع بين أطفال وارسو تلك المدينة  
 التي بدأ القصيدة بالغناء لها - وسوف نلاحظ أن التمجيد في هذا الديوان دائماً  
 يتحول إلى لون من التغمي - في مفتتح القصيدة ، وبين أطفال بلاده الذين  
 يشاركونهم المصير نفسه فيبعثون إليهم بالهدايا وباقات الورود تعبيراً عن وحدة  
 النضال والمبدأ من بلادنا العربية بلاد الشمس والحرية :

آه يا أطفال وارسو / أغنياي / باقة حمراء / من أطفال شعبي / لكم /  
 للأمهات / للملايين هدية / من بلادي العربية / من بلاد الشمس / من أعماق  
 قلبي / إنها تنكار حب / لكم أطفال وارسو من بلادي العربية (١٥).

إن هؤلاء الأطفال أطفال العالم هم أنفسهم الذين صورهم الشاعر من قبل  
 في قصيدته "المجد للأطفال والزيتون" إنهم هم الأطفال الذين يعيشون ليل العذاب  
 والحصار في الخيام ويمكن أن يقرأ متصلاً بذلك مجموعة من عناوين القصائد  
 التي تمجد الأطفال والبسطاء المتمزقين أشلاء داخل أشلاء الوطن العربي الكبير  
 ومن هذه القصائد العناوين الآتية :

" قصائد إلى ياقا " - " مدينتي والغجر " - " الأرض الطيبة " " الحنين إلى  
 الوطن "

كما يمكن أن نرى بؤس هؤلاء البسطاء والفقراء حتى في الحب وذلك  
 في قصيدة "عندما يحب الفقراء " .

ولأن رفقاء الكفاح هم العماد الأساسي لدي الشاعر في الصمود والتحدي والثورة والتجاوز فلقد أفرد لهم عدداً من عناوينه يمكن أن تتدرج كلها في إطار تمجيد الثوري للحرية عبر هؤلاء الرفاق الذين ينقسمون بدورهم إلى :

١- الأسرة الكبيرة أصدقاء الشاعر من المكافحين بالسلاح أو بالقلم وينضوي تحت ذلك قصائد عنوانيها : " الأصدقاء الأربعة " إلى " إخواني الشعراء " ، " رفاق الشمس " " العائدون من المذبحة " " كما أنه يمجّد حرية الكلمة لدى الكتاب المصريين في عصر الثورة الأول " كلمات مجنحة إلى الكتاب المصريين "

وتشترك القصائد الأولى : الأصدقاء الأربعة ، إلى أخواتي الشعراء ، رفاق الشمس ، أغنية إلى شعبي في بنية درامية واحدة تتشابك دلالاتها من عنوان إلى آخر ومن متن الأولي إلى الأخيرة في تواصل فريد .

ففي الأصدقاء الأربعة يكشف الشاعر عن بداية التقاء أصدقاء الكفاح والنضال في وحدة الهدف :

أصدقائي / في حقول النور كنتم / أصدقائي / كالعصافير الطليقة /  
كالينابيع العميقة / وأنا أبحث عنكم أصدقائي / في حقول النور كنتم في  
انتظاري / وكأعمى قانني النجم إلى الباب المضاء / فالتقينا. (١٦) .

كما أن أصدقاء النضال من الشعراء يلتقون على تحديد هدفهم الذي يجسده لهم الشاعر في قصيدته إلى إخواني الشعراء عبر التغني بالشعوب المناضلة وتمجيد الكفاح ولعن الظلام الذي هو رمز للقهر والسيطرة الأجنبية.

يا إخواني الحياة / أغنية جميلة وأجمل الأشياء / ما هو آت ما وراء  
اللؤلؤ من ضياء ومن مسرات ومن هناء / وأجمل الغناء / ما كان من قلوبكم ينبع  
من أعماق شعوبنا الراسخة الأعراق / وأرضنا الطيبة الخضراء / فلتلعنوا

الظلام / وصانعي المأساة والآلام / ولتمسحوا الدموع / وتوقفوا الشموع / في  
وحشة الطريق للإنسان (١٧) .

وإذا كانت القصيدة الأولى قد توجه الشاعر بها لأصدقاء الكفاح بعامية  
والثانية توجه بها إلى أصدقاء النضال بالقلم على وجه التحديد فإن كلا من  
الأصدقاء والإخوان من الشعراء يقفون على الأبواب منتظرين شمس الحرية ،  
ضوء الصباح بعد كفاح طويل مع الليل وظلماته وذلك في قصيدته بعنوان:  
(رفاق الشمس) إن قصيدة رفاق الشمس تحتضن كل المجاهدين المناضلين  
الشرفاء في انتظار ضوء الصباح : وعلى أبواب (مريد) انتظرنك طويلاً /  
ولعينيك رفيق الشمس / خضبنا الحقول / وافترشنا الأرض في أسواق (طهران)  
القديمة / وأكلنا الشوك والصبار في أحياء (شيكاجو) الدمية وانتظرنك وكنا/  
تحت رايات رفاق آخريننا/ يشبهونك/ نصنع التاريخ والحرف ، وكنا  
متعبيننا..... إنها الشمس التي من أجلها ناضل آلاف الرفاق / في الهوى  
تشرق ، في ليل العراق/ وعلى أبواب مريد وفي أسواق طهران القديمة وعلى  
الموتى وفي أحياء شيكاغو الدمية/ إنها تشرق في عينيك ، يا ضوء الصباح  
وريفقاً في السلاح / تحت رايات خصيبة / ويا سماء حبيبية (١٨) . وفي قصيدة  
(أغنية إلى شعبي) يدعو الشاعر شعبه أن يكون معينا له في قهر الظلم : أنا هنا  
وحدي على الصليب يأكل لحمي قاطعوا الطريق والمسوخ والضباع ،/ يا صانع  
اللهيب/ يا شعبي الحبيب.. إلى آخرها ، وإذا كانت هذه الفئات كلها فئات الشعب  
المكافح فقد خص البياتي الشعب بأغنية من أغانيه هي هذه القصيدة (أغنية إلى  
شعبي). (١٩)

٢- الأسرة الصغيرة الأهل: الزوجة الحبيبة والأولاد : وبالمقابل نستطيع أن نجد  
في قصائد (ربيعنا لن يموت )، (رسالة حب إلى زوجتي )، (إلى ولدي على )  
الوجه الآخر للنضال على المستوى الأسري الذي يأخذ فيه النضال هذه المرة

وطبأة الوحشة ومسوتها في الغربية مما دفع البياتي ليتقن في تنويع ضروب الهرب من ويلات المنفى - الواقعية منها والمتخيلة - فزراه في هذه الحقبة يجسد معاناته ويصور وجدّه الذاتي في بعده عن زوجته وأطفاله وبيته ووطنه وحنينه إلى هؤلاء جميعاً لا يجعله يستسلم أو يضعف وإنما يستمر في غنائه ففي القصيدة الأولى يتخذ من عشروت في انتظارها لحبيبها رمزاً للزوجة المنتظرة في العراق تناجي (دموزي) أملاً في عودة الربيع ويبقى المناضل الشاعر الثائر يشعر بالغربة والمعاناة القاسية في بلاد نائية لكنه لم يفقد الأمل في تحقيق التواصل :

عشروت / ربيعنا لن يموت/ مادام عبر البحار/ امرأة تنتظر/ يا حبا  
المحتضر(٢٠) وفي قصيدته : "رسالة حب إلى زوجتي" يسجل لوعة الوجد والاشتياق والأمل في تحقيق التواصل عبر الغناء المستمر في مفتتح القصيدة وختامها يقول في مفتتحها معبراً عن هذا النفي الذي يتكرر من مكان إلى مكان :  
عيناك من منفي إلى منفي تصبان الحريق/ يا أخت روحي ، ياغرامي ،  
يانداء/ شعبي وأحلامي وبيتي (٢١).

ويختتمها بالغناء كذلك، ذلك الغناء الذي يتحول في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد الديوان إلى محاولة لتخليد الصمود والتحدي والإعلاء من هذه الروح المتمردة في وجه المآسي المركبة التي راحت تحياها شعوب المنطقة.

وإليك غنيت الضحي والليل والغد والربيع/ وهتفت / يا وطني ، لعينها  
أجوع ولعين شعبي العامل الفلاح ، منتصراً ، أموت(٢٢)

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن حب الشاعر قد امتزج فيه الذاتي بالعام والشخصي بالقومي لقد صار حب الزوجة وحب الوطن وحب الشعب غناء واحداً لحب واحد كبير ، وفي العام نفسه تظهر قصيدة أخرى للشاعر بعنوان (إلى ولدي علي) يؤكد فيها البياتي على المعاني التي طرحها في القصيدتين

السابقتين وهي أشبه برسالة بريدية يبدأها الشاعر مثل أي أب يبعث لابنه عبر البريد :

ولدي الحبيب/ ناديت باسمك ، والجليد/ كالليل يهبط فوق رأسي ،  
كالضباب / كعيون أمك في وداعي ، كالمغيب/ ناديت باسمك / في مهب الريح  
/ في المنفى فجاوبني الصدي/ " ولدي الحبيب (٢٣) ، وما يضيفه البياتي في  
هذه القصيدة أنه يلوح بالخطر الذي يتهدد حياته وحياة المناضلين : والقائلون /  
يحصون أنفاسي وفي وطني المعذب يسجنون / أباء إخوانك الصغار /  
ويبشرون/ بالعالم الحر ، العبيد / وبمعجزات/ دولارهم - أمل الشعوب/  
وواهب الموتى ، الحياة ويروعون الأمهات/ ويخضبون / رايات شعبك /  
ياصغيري بالدماء.(٢٤).

وإذا كان هؤلاء الرفقاء يمثلون الدور الإيجابي للثورة على الظلم والفساد  
فقد سجل أنا الشاعر وعياً بأصحاب الفكر العدائي والثورة المضادة وذلك تحت  
عنوان: ( خيانة ) حيث يجسد خلالها شخصية الثوري المزيف الذي  
يخاطبه قائلاً :

ورفعت رايتك الصغيرة في طريق الطيبين/ وهمست " إني منكمو" / ومضيت  
مرفوع الجبين (٢٥)

ولقد عراه الشاعر في موقفه النهائي موقف الخيانة حين تحولت رايته  
الصغيرة علامة على التقليل من شأنه إلى شعارات مناهضة لما تظاهر به من  
قبل :

لكنها الأيام دارت والسنين / فإذا برايتك الصغيرة في الوصول وفي الطريق  
الميتين / وإذا "بأني منكمو!!!" / تنصب في آذان أعداء الرجال الطيبين (٢٦).  
والناظر في الديوان يلاحظ أن هناك أنساقاً من التقابلات بين الغناء من أجل  
تمجيد الحياة والبكاء تعبيراً عن المعاناة بأنواعها كافة ، وثمة تقابل بين الشاعر

والمكافحين من محبي الحياة في مقابل الطغاة والخونة والمدسوسين وربما تصور (البريد العائد) هؤلاء الطغاة الذين يسخرون من الحب والأطفال : ويجعلون / منا طعاماً للمدافع والسجون/ يسلمون جلودنا وسيصنعون / منها فراء للعواهر والقيصرة الصغار.

ولقد ذكرنا منذ قليل أن المجد الذي يحمله الشاعر إلى الأطفال وإلى الشعوب المناضلة المتمزقة تحول في هذا الديوان إلى ضرب من التغني والإنشاد للحرية يؤكد ذلك تواتر معجم لفظي للكلمات الدالة على الغناء والتغني\* لم يكن عجباً أن نجد هذه الغنائية المنتشرة عبر فضاء التدوين الشعري في أكثر من ثمانين قصائد يشكل مجموعها ٣١% تقريباً من جملة قصائد الديوان البالغ عددها تسع وعشرون قصيدة ، ولا يخلو عنوان أحدها من صيغة الغناء وهي : أغنية إلى شعبي – أغنية إلى ولدي على – أغنية خضراء إلى سوريا – ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو – أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر – أغنية زرقاء إلى فيروز .

هذا بالإضافة إلى قصائد تتحول موسيقاها وإيقاعها إلى التغني والإنشاد الخالص دون أن يجيء لذلك ذكراً في العنوان ، وذلك مثل : الأصدقاء الأربعة وهي أغنية لأصدقاء الكفاح ، ومثلها قصيدة غنائية بعنوان إلى إخواني الشعراء ، وقصيدة :ربيعنا لن يموت ، إلى عمال مارسيليا الصغار – رسالة حب إلى زوجتي – رفاق الشمس – العائدون من المذبحة ، هي في مجملها صياغة إنشادية للتغني بالحرية كما ذكرنا من قبل .

وهذه الغنائية المنتشرة عبر فضاء التدوين الشعري نستطيع أن نجد صداها عبر البنية الموسيقية بما تحمله من مؤشرات موسيقية للإطار العام متمثلاً في الوزن والقافية ، وما تحمله من إيقاع منتظم يتمثل إليهم حد بعيد في موسيقى الحشو أو الإطار الداخلي

إن ما تحت عناوين قصائد الديوان يتوزعها تفعيلات ستة أبحر شعرية على الترتيب التالي ١- تفعيلة الكامل متفاعلين ١٠ مرات ، ( نلاحظ أن هناك قصيدتين مقسمتين إلى أحد عشر عنواناً الأولى ٥ عناوين ، والأخرى ٦ عناوين كلها من الكامل) ، ٢- تفعيلة الرمل فاعلاتن ٦ مرات ، ٣- تفعيلة الرجز مستعلن ٥ مرات ثم ٤- المتقارب فعول ٣مرات ويأتي استخدامه ٦- لتفعيلة السريع والمجث مرة لكل منها.

إن هذا يعني بداية أن استخدام الشاعر الغالب - موسيقياً - في هذا الديوان هو لثلاثة تفعيلات هي على الترتيب

متفاعلين ١٠ مرات

فاعلاتن ٦مرات

مستعلن ٥ مرات

أي ٢١ مرة من كامل القصائد ٢٩

أي بنسبة ٧٨,٥% تقريباً مع مراعاة أن هناك قصيدتين من الكامل الأولى مقسمة إلى ٥ أجزاء ، والأخرى إلى ٦ أجزاء .

وإذا سلمنا جدلاً بأنه لشيوع أوزان بعينها دلالة ، وذلك بوصفها أنماطاً إيقاعية فإن مثل هذا يمكن أن يقدم لنا دلالات عامة أكثر وضوحاً على موقف الشاعر من الغنائية في هذا الديوان .

وإذا اتفقنا على أن - نوع الوند - مفروقاً أو مجموعاً - هو الذي " يحدد طبيعة إيقاع التفعيلة - والوزن إما صعوداً أو هبوطاً ، وبعد ذلك يحدد موضع الوند درجة طبيعة الإيقاع ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن تكون التفعيلات التي تنتهي بوند مجموع هي أعلى التفعيلات في صعود الإيقاع مثل (متفاعلين -

مستفعلن - فاعلن) وأن تليها التفعيلات التي يتوسطها الوند المجموع مثل  
(فعلون - مفاعيلن - مفاعلتن) (٢٧)

إذا اتفقنا مع هذا الرأي فإننا بوسعنا أن نرى أن المساحة الإيقاعية التي سجلتها غنائية الديوان قد جاءت متوافقة مع الإيقاع الصاعد عبر استخدام الشاعر للتفعيلات التي تنتهي بالوند المجموع في متفاعلن ١٠ مرات وهي أعلى نسبة، ثم مستفعلن ٥ مرات وتأتي تفعيلة ذات إيقاع متوسط هي تفعيلة الرمل ٦ مرات بينما جاء استخدام الشاعر للتفعيلات ذات الإيقاع الهابط مرة واحدة للمتقارب ومرة واحدة للمجتث .

وفي محاولة تحديد خصيصة إيقاعية للأوزان خاصة بالشق التثغيمي لعملية الإيقاع الصاعد للتفعيلات المستخدمة داخل الديوان ، نرى أنها جاءت متناعمة مع تحول مفهوم المجد إلى نوع من التثغمي والإنشاد الأكثر وضوحاً للأن الذي يناسبه هذا الإيقاع الصاعد.

"إذ يبدو أن صفة صعود الإيقاع يمكن أن ترتبط بوضوحه في السمع وتميزه ، بينما يمكن أن ترتبط صفة الهبوط أو النزول بصفة الاختلاط وعدم الوضوح."  
(٢٨)

كما نلاحظ أن الشاعر قد وظف القافية بشكل يشعرونا بأن ثمة ارتباطاً نغماً بين السطر الشعري وباقي الأسطر السابقة عليه واللاحقة له " ففي " أغنية من العراق إلى جمال عبد الناصر " نلاحظ تكرار القافية المعتمدة في رويها على الهمزة في ستة أسطر شعرية: الخضراء - السوداء - الخضراء - الضياء - صحراء - رجاء.

وتكرار القافية المعتمدة على روي النون في أربعة أسطر: السجون - يلهجون - يلهجون - العيون .



كما يتم تكرار القافية المعتمدة على اللام رويًا ثلاث مرات : الرجال – يا جمال – يا جمال – وتختتم القصيدة بقافية تعتمد روي الدال : الجديد – الوليد.

كما نلاحظ – في قصيدة الأصدقاء الأربعة – نوعاً من التكرار اللفظي يؤدي إلى خلق ارتكاز نغمي يتنوع في أصواته من قافية لأخرى مثل :

– أصدقائي / في حقول النور كنتم أصدقائي / وأنا أبحث عنكم أصدقائي /  
وكأعمى قادي النجم إلى السياب المضاء / وخطانا تفرع الأرض إلى الباب  
المضاء / وملايين الفراشات تموت / في حقول النور ، عمياء ، تموت / أصدقائي  
في المعبد / أصدقائي في عذاب الخلق والصمت المرير / (٢٩).

وأحياناً يحدث تتابع لقافية واحدة تركز على روي متكرر لتكثيف وحدة نغمية تتأزر مع شحنة شعورية في مقطع من مقاطع القصيدة مثل :

يا إخوتي الحياة / أغنية جميلة ، وأجمل الأشياء / ما هو آت ، ماوراء  
الليل من ضياء / ومن مسرات ومن هناء / وأجمل الغناء. (٣٠).

وتأتي أحياناً قافية تعتمد على روي مهموس مثل حرف السين ليعبر عن موقف يتضمن عتاباً لا يناسبه إلا هذه السين المتكررة الهامسة بشكل مكثف يعطي إحياء موسيقياً خاصاً في مثل قصيدة عندما يحب الفقراء – وجرحت إحساسني / يا أيها المتحجر الناسي / بحبك القاسي / عن عقدي الماسي / عقدي المزيف أيها القاسي. (٣١)

وإذا كانت موسيقى الإطار العام (الوزن والقافية) قد أظهرت مثل هذه الخصوصية – بقصد الغنائية – في ديوان المجد للأطفال والزيتون فإن موسيقى الحشو – كما رأينا عبر التكرار اللفظي – أيضاً قد برزت في هذا الديوان بروزاً لافتاً يؤكد ما ذكرنا من أن "المجد" في العنوان قد تحول إلى غنائية وإنشادية خالصة عبر فضاء التدوين الشعري .

وإذا كان ديوان المجد للأطفال والزيتون يُعدّ من الدواوين الأولى الممثلة لفضاء التدوين الشعري على مستوى الديوان للشاعر بشكل بارز فإن ثمة أربعة دواوين أصدرها الشاعر في حقبة السبعينيات تكشف عن إمكانية أن يكون (المتن الموسع) مستوعباً في فضائه مجموعة من الدواوين وعناوين هذه الدواوين هي على الترتيب .

- قصائد حب على بوابات العالم السبع ١٩٧٢م

- كتاب البحر ١٩٧٣م

- سيرة ذاتية لسارق النار ١٩٧٥م

- قمر شيراز ١٩٧٦م.

إن هذه الدواوين الأربعة تكاد تمثل مرحلة بعينها من مراحل البياتي كما أنها تؤكد - كما ذكرنا - أن فضاء التدوين الشعري يمكن أن يستوعب مجموعة مثلها من الدواوين ، وإذا كان البياتي قد حرص على أن يجعل عنوان كل ديوان منها يدور حول رؤية بعينها - وهذا الرؤي على التوالي : العشق بمعناه العام ، الحب ، الثورة ، الشعر - فإنها في كليتها تكاد بسبب تعالق موضوعاتها وتداخلها أن تشكل فضاء شعرياً واحداً " فالعشق هو محبة الله والإنسانية والثورة والمرأة والوجود ، والحب موجه إلى المرأة انطلاقاً ، لكنه أحياناً يتسع ليشمل العشق ويطل على الثورة والشعر . والثورة ليست سوى مجزرة إن لم يكن الدافع إليها عشق عاصف يزودها برؤيا شعرية تحرك البشر الموتى وتثير لهم معنى الماضي المهيض والمستقبل المنشود . والشعر ليس شيئاً إن لم يدور حول العشق والحب والثورة . (٣٢)

وعلى الرغم من ذلك فإن كل ديوان منها يشكل فضاء خاصاً بموضوعه على النحو الذي بيناه في دراستنا التطبيقية لديوان المجد للأطفال والزيتون ،

ولا يسعنا أن نتوقف هنا عند مسألة التعالق بين العنوان والديوان في كل هذه الدواوين مجتمعة فإننا على سبيل المثال بوسعنا أن ننظر في عناوين أحد هذه الدواوين السابقة وليكن أولها : " قصائد حب على بوابات العالم السبع "

ونحن حين ننظر إلى مثل هذا العنوان — سمبوطيقياً — فإن أول ما يلتفت النظر أن القصيدة هي عبارة عن رسالة من الشعر المنقح الموجود فإذا جاءت بصيغة الجمع (قصائد) كانت أدل على هذا المعنى لما يفيدته الجمع من معنى الكثرة والتنوع . وقد أضيفت الكلمة هنا إلى نكرة "حب" وفي تكرير المضاف إليه نفهم ميل الشاعر إلى تخصيص المضاف (القصائد) لا تعريفه ، وهو يهدف بهذا إلى إعطاء هذه القصائد صفة بعينها هي عمومية هذا الحب وإعطاؤه ميزة الشبوع ، ومما يدعم هذا التأويل أن هذه القصائد واقعة على (بوابات العالم السبع) وهو تركيب سحري يتخطى الأماكن والأزمنة فالرقم سبعة قد تواتر ظهوره في الدين والأساطير والسحر ، وذلك منذ الألف الثالثة قبل الميلاد ، مثال ذلك الملحمة البابلية الخاصة بالخلق ففيها ذكر الرياح السبع وأرواح العواصف السبع والأمراض الخبيثة السبعة وأقاليم العالم السفلي السبعة والمناطق السبع للعالم العلوي والسماء، وكذلك وجود سبعة كواكب سيارة تؤثر في عالمنا الأرضي تأثيراً فعالاً ، وأيام الأسبوع سبعة .

وفي الإسلام السماوات السبع والأراضين السبع ، وهناك السبع المثاني والسبع الشداد . . . . الخ .

إذن فالعنوان يكرس للعشق الكلي المطلق الذي يجمع بين الموتى والأحياء ، بين الفقير والغني ، بين المقيد والمطلق، بين الفيزيقي والميتافيزيقي . ونستطيع أن نرى مصداقية ذلك عبر عناوين القصائد المتتابعة ونصوصها :

في البداية يأتي العاشق الإلهي في قصيدة (عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق ) ( ٣٣ ) بينما يأتي العنوان الثاني

عن وضاح اليمن والحب والموت) (٣٤) ذلك العاشق الذي أوصله حبه إلى الموت ثم تأتي القصيدة الثالثة وعنوانها (يوميات العشاق الفقراء) (٣٥) وهي تجسيد لنوع آخر من العشاق هو الفنان الشاعر التأثر غيراً على فنه ومبادئه .

ثم تأتي قصيدة (رسائل إلى الإمام الشافعي) (٣٦) لتعكس صورة العاشق المستتير الذي يكتشف أن الخلاص لا يأتي إلا عن طريق الكشف الصوفي ثم تأتي قصيدة (مجنون عائشة) (٣٧) وهو رمز للعاشق في كل العصور .

وإذا كان هؤلاء جميعاً يمثلون العشاق في أزمنة قاطبة كما تطرح ذلك العناوين والقصائد فإن عنواناً مثل : " من كتابات بعض المحكومين بالإعدام بعد سقوط كومونة باريس (٣٨) يعكس العشاق المحدثين الذين يعشقون تحقيق الحرية والعدالة وأن تسود المبادئ.

ويعود بنا الشاعر إلى أزمنة سحيقة كاشفاً الستار عن العاشق الأول في تاريخ الإنسانية عبر قصيدة بعنوان (مرثية إلى إخناتون) (٣٩) وذلك في محاولة لإظهار التقابل بين سقوط ثورة إخناتون من أجل عبادة الشمس أو النور الإله الواحد وسقوط كومونة باريس ثم قصيدة أخرى تستعرض العشق في أدوار التاريخ القديم وهي قصيدة (ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوي) (٤٠) وتقابلها رؤيا حديثة للعشق في قصيدة (الكابوس) (٤١) حيث يقدم الفنان – الثوري – العاشق (٤٢)

ولا نستطيع أن نقف عند قصائد هذا الديوان تفصيلاً ، ولكننا نؤكد هنا أن فضاء التدوين الشعري يحيط سميوطيقياً ما يطرحه الديوان من دلالات عميقة ، وبوسعنا أن نحدد أطراً ثلاثة تمثل هذا الفضاء التدويني بكليته :

١- مواد تراثية تجسد شعر الغزل والشعر الصوفي بعامة بعد ظهور الإسلام.

٢- مواد ميثولوجية وتاريخية مستقاة من التراث العالمي القديم .

٣- مواد تطرح الفكر الثوري في تمرده على الواقع المهزوم .

لذلك نجد ثمة ثالوثاً لا يغادره هذا الفضاء التدويني للبياتي :

الأول : إمرأة خالدة هي مصدر الوجود الأول ورمز لروح العالم الجديد وهي عائشة أو عشتار أو لارا أو هند .

الثاني بطل ثوري يموت ويبعث باستمرار في موقفه النهائي وقد يكون هذا البطل بطل تاريخي أو أسطوري مثل الحلاج أو جلجامش أو اخناتون أو معاصراً مثل جيفارا أو عبد الناصر أو غيرهم.

الثالث : المدينة الحلم الذي يظل يبحث عنها كل من البطل والمرأة الخالدة وهما يواجهان باستمرار الخصوم والأعداء والعوائق التي تمنع من الوصول إلى هذه المدينة المثالية.

### ثانياً العنوان (المتن الضيق)

لعلة أصبح من الواضح أن ما نقصد إليه بعنوان (المتن الضيق) هو العنوان على مستوى بنية القصيدة الواحدة متعددة الشرائح أو المحاور، إن القصائد الطويلة المجزأة توضع لمقاطعها عناوين وأحياناً توضع أرقام ، وقد لا تفصل سوى بالبياضات وفي كل الحالات نعتبر أن شكل التنسيق عنصر منظم للمقاطع وأن القصيدة تقوم بوظيفة تدوينية مشابهة لتلك التي يقوم بها الديوان . مما يقودنا لنقول بوجود تدوينين في الديوان الواحد الأول خارجي والثاني داخلي إن الشعراء وحدهم يدركون أن عدداً من قصائدهم ليس في الحقيقة سوى إعادة جمع لمقاطع أو قصائد كتبت متفرقة ، وأن صهرها في نص جديد ليس سوى تدوين أول يتلوه تدوين ثان هو ذلك الذي يظهر في نشرها منفردة في جريدة أو مجلة حيث يكون الديوان بعد ذلك مرحلة تدوين ثالث (٤٣)

ولدينا - عبر هذا المستوى - نوعان من القصائد :

الأول : القصيدة ذات العنوان العنقودي وهي تلك القصيدة المنقسمة إلى عدد من القصائد ذات العناوين الفرعية التي تتول في دلالاتها إلى العنوان العنقودي وهو عنوان القصيدة .

والآخر : القصيدة ذات العنوان الواحد المقسمة إلى عدد من المحاور المقسمة إلى أرقام أو إلى عدد من المقاطع يفصل بين كل مقطع والآخر مؤشر علامي بصري كأن يكون فراغاً بين المقطع والذي يليه أو أن يضع الشاعر علامة إشارية تفصل بينهما .

وسوف تعتمد الدراسة على اختيار نموذجين يتم عبرهما الكشف عن التراسل الدلالي بين العنوان العنقودي وبين العناوين الفرعية في النوع الأول ، و بين العنوان البدئي للقصيدة وبين مقاطعها المختلفة في النوع الآخر (٤٤)

وسنختار للنموذج الأول قصيدة بعنوان (قصائد إلى يافا) وهي قصيدة في إطار الفضاء التديوني العام لديوان "المجد للأطفال والزيتون" .

كما سنختار أيضاً قصيدة أخرى من الديوان نفسه لتمثيل النوع الآخر وهي ذات العنوان الواحد المقسمة إلى عدد من المقاطع المرقمة أو ذات مقاطع يفصل بينها فاصل علامي دون أرقام (٤٥) .

وقد وقع اختيارنا على قصيدة : الأمير السعيد ، والقصيدتان من ديوان "المجد للأطفال والزيتون" .

المتن الضيق (أ) القصيدة ذات المقاطع المعنونة المرقمة

١- عنوان (قصائد إلى يافا)

وانطلاقاً من اعتمادنا في تحليل العنوان على الوظائف المرجعية (موضوعية / معرفية) والوظائف العاطفية (التعبيرية/ الذاتية) باعتبارهما نمطي التعبير السميائي الأكبر بين المتعارضين ضدياً طبقاً لياكوبسون (٤٦) فإننا

نقترح للكشف عن الوضعية التواصلية بين العنوان والنص أن ينتظم التحليل في علاقتين الأولى موضوعية دلالية والثانية لغوية صيغية ، ذلك أن العنوان في هذا النص يجسد ما يراه الشاعر مهيمناً من موضوعات القصيدة أو موحياً بها أو مشيراً لأخرى موازية كما أن العنوان يتضمن ألفاظاً أو صيغاً لها اشتغالها البارز في القصيدة وربما تمثل مفاتيح لها .

وبادي ذي بدء فإن هذا العنوان يحيلنا على مكون تصنيفي هو " قصيدة " أي ليست خطبة أو قصة أو رواية ، ثم هي في صيغة الجمع (قصائد) لتكون أذل لما يفيد الجمع من معنى الكثرة والتنوع . كما أن هذه القصائد تتجه عبر حرف يفيد انتهاء مكانياً (إلى ) هدف محدد هو الأراضي المحتلة في فلسطين متخذاً من مدينة يافا - عبر آلية المجاز بإطلاق الجزء وإرادة الكل - رمزاً عاماً لها .

و(يافا) بوصفها النص الحاضر مقابلاً لكل المدن الفلسطينية الأخرى بوصها النص الغائب .

وتنقسم هذه القصيدة (العنفودية) إلى خمسة عناوين فرعية مرقمة هي على الترتيب ١- أغنية ٢- أسلاك شائكة ٣- رسالة ٤- المجد للأطفال والزيتون ٥- العودة .

ثمة إذن عنوان رئيس وخمسة عناوين فرعية ، وعملية التواشج الدلالي لا تتم بين نوعي العناوين (رئيسي / فرعي) بشكل يغيب عن متن القصيدة وإنما يتدخل فيها إلى حد تمتع معه أية إمكانية لعزل العنوان الرئيسي عن العناوين الفرعية .

إن ما تحت كل عنوان فرعي داخل إطار العنوان الكلي للقصيدة عبارة عن بنية دلالية مكتملة لكن اكتمالها لا يمنعها أن تكون مهياة للدخول في بنية

دلالية أكبر هي بنية متن القصيدة الذي يمثل عنوانها علامة على تكاملها دلالياً مع العناوين الفرعية .

ومن هنا فلا مناص أن يخترق عنوان القصيدة (قصائد إلى يافا) كافة القصائد الفرعية ليتمكن من رد اختلاف عناوينها إليه بمعنى أن عنوان (المتن) يتردد بشكل أو بآخر داخل جميع العناوين الفرعية الأمر الذي يخلق نواة أولية للبيئة الدلالية الأكبر .

فالعنوان الفرعي الأول (أغنية) لا يبتعد بنا عن لفظة قصائد في عنوان المتن أليست الأغنية ضرب من الشعر كما أن القصيد ذاته متشبع بالغنائية عبر موسيقاه الخارجية متمثلة في الوزن والقافية، والداخلية متمثلة في موسيقى الحشو .

غير أن هذا الغناء لأنه (ليافا) المحئلة فقد وضعها الشاعر بين قوسين لافتاً الانتباه إلى ما تعانيه المدينة من قيد، و إلى أن يافا هنا تمثل رمزاً لها ولغيرها من المدن الفلسطينية المحئلة كما أن هذا العنوان الفرعي (أغنية) – نلاحظ في تكررها نوعاً من التجهيل والتغريب والواحدية – يعكس جواً من الحزن والأسى بحيث يحيلها إلى (بكاثية) وليست أغنية ، وذلك عبر خمس صور متلاحقة تجسد هذه الدلالات :

١- الصورة الأولى : (تناصية) يافا يسوعك في القيود / عار/ تمزقه الخناجر/ عبر صلبان الحدود.

٢- الصورة الثانية : وعلى قبابك غيمة تبكي / وخفاش يطير .

٣- الصورة الثالثة : قالوا في عينيك يحتضر النهار/ وتجف ، رغم تعاسة القلب ، الدموع .

٤- الصورة الرابعة : (تناصية) قالوا نمتع من شميم/ عرار نجد يارفيق/ فبكيت من عاري/ فما بعد العشية من عرار .



٥- الصورة الخامسة : (تناصية) فالباب أوصده (يهودا) والطريق خال/ وموتاك الصغار بلا قبور/ يأكلون / أكبادهم ، وعلى رصيفك يهجعون.

وهي تتحول من أغنية إلى (بكاية) عبر هذا المعجم اللفظي لحقل دلالي تتردد فيه : تبكي - عينيك - تجف - الدموع - فبكيت . كما أن الشاعر يتوسل في الصورتين الأخرتين عبر التناص لتدعيم هذه البنية ذات الطابع المأسوي التي سبق أن استخدمها في الصورة الأولى التي يظهر فيها (يسوع) مكبلاً بالأغلال عار تمزقه الخناجر، حيث يستحضر بيتاً شهيراً لمجنون ليلى :

تمتع من شميم عرار نجد      فما بعد العشية من عرار

لكنه يحدث انزياحاً عن هذا البيت بتحويله بالإضافة المتمثلة في : يا رفيق وبكيت من عاري حيث تشير كلمة الرفيق هنا - حين تباعد بين الشطرين في بيت مجنون ليلى إلى وضع متوتر يصير فيه الرفيق سبباً في التفرقة والتباعد ، يضاف إلى ذلك وجود (العار) وهو الوضع الذي استدعي البكاء ، ويؤكد من طابع التوتر ما أحدثه الشاعر من قلب محتوى المضمّن (بيت المجنون) حيث تحولت : تمتع من شميم عرار نجد من دلالات تعبير عن الحب والحنين إلى دلالات معاكسة تعبر عن فقدان والتشتت.

كل ذلك مجتمعاً خلق هذه البكاية ذات الطابع الدرامي المأسوي ، وفي الصورة الأخرى فالباب أوصده (يهودا) والطريق إلى آخر الصورة فإنه يدعم هذا الجو المأسوي - تناصياً - يظل مثل هذا التعبير حاملاً لكل الإحباطات التاريخية والدينية بل والواقعية التي تحملها هذه الجملة ، بحركتها السريعة بعد اقتباسه (عرار نجد) كما رأينا سابقاً.

وحيث يأتي يهوداً وهو رمز الخيانة بعامه - أحد الذين وشوا بالسيد المسيح - رمزاً هنا لهذا العدو الصهيوني الذي (أوصد الباب) وفيها مؤشر

علامي على سيطرة القهر وقتل الحريات مما كانت نتيجته أن أصبح أطفال يافا وموتاهما - متساوين في الفعل أحياء وأمواتا - يأكلون أكبادهم لا يجدون مأوي لهم ، تحولت يافا إلى صور لأشباح ينامون على الأرصفة بعد أن كانت : وردة حمراء ٠٠ مطر الربيع .

وتظل "القصاصد المرسلّة إلى يافا" قصائد يغلفها طابع من الأسّي في العنوان الفرعي والشفافية معاً من خلال شحنة عاطفية عامرة .

## الثاني ٢ - "أسلاك شائكة "

ويأتي هذا التركيب الوصفي لبيتامي الخط الدرامي المأسوي حيث يعكس هذا التركيب علامياً تعقد الظرف الواقع فيه أهل (يافا) أو فلسطين حيث الأسلاك تحاصر الأمكنة ، تسد الطرق ، تخنق الحريات ، والوصف شائكة يعطي للأسلاك أقصى قدرة على الحصار ويحمل دلاليّاً صعوبة القدرة على التجاوز .

ويتخذ الطابع المأسوي في هذا المحور معجماً لفظياً تتردد فيه ألفاظ من حقل الطبيعة ولكنها تعكس الطبيعة في غضبها وهياجها : فحارسة الكروم لها (صيحاتها) وريح الشمال تصدر (وهواتها) في (غابة الزيتون) ، وتتردد الألفاظ والتراكيب مثل صمت - حزين - أموت - في الليل - ليل - مقبرة - الخيام الباليات - الدامي .

ويلاحظ في هذا المحور بصيص من الأمل يتمثل في حلم بخوض الشعب لمعركته (وكان معركة تدور) . وتدعم كأن التشبيهية معنى الحلم كما تتردد ألفاظ مقابلة للمعجم السابق تعكس نوعاً من الإيجابية مثل .إصرار - مصباح - زيت ونار - لافتة تشير - طريق العودة القريب (سوف نلاحظ أن آخر سطر شعري إلى طريق العودة الدامي القريب هو عنوان المحور الخامس (العودة) جاء هنا من باب البشارة في الحلم القادم .

كما يعمد الشاعر إلى استراتيجيات خلق التطابقات بين الصامد / المقهور / وبين صيحات / صمت وبين مصباح / ليل ، وفي استخدامه ياء الملكية في شعبي ما يعكس توحد الأنا / الشاعر مع هذا الشعب المكافح في محنته ، وفي جملة النفي (أنا لن أموت) ما يدعم هذا التنامي الدلالي ذا الطابع التمردى المقاوم.

ويأتي العنوان الفرعي الثالث "رسالة" ليتضمن عدة أشياء أهمها الوظيفة الاتصالية وتهدف إلى تأكيد التواصل بين طرفين المرسل / وهو أنا الشاعر ، والمرسل إليه وهو متلقى الرسالة (الشعب) أما الرسالة نفسها فتحتوي عدة أشياء :

- ١- إمكانية تقديم حزمة من المضامين المتنوعة ووجهات النظر .
- ٢- إتاحة الفرصة أمام المتلقى في الاحتفاظ بالرسالة ومن ثم ما تحويه بحيث يمكن استرجاعه أو استدعاؤه في أي وقت فيظل حافظاً مطرداً .
- ٣- تتسم الرسالة بالعمومية لأنها ليست موجهة لشخص بعينه وسهولة التداول لأنها مباحة لأي متلقى في تحقيق الاتصال العاجل ؛ لأن القصد منه أن تصل الرسالة إلى أكبر قدر من الجماهير في أقصر وقت .

وعلى الرغم من أن العنوان نكتته واحدة من وظائف اللغة وهي الوظيفة الاتصالية إلا أن (الوظيفة التأثيرية) هي الوظيفة ذات القيمة المهيمنة "lavaleur dominante" طبقاً لياكسون (٤٧) حيث يبدو الخطاب (الرسالة) خطاباً تحريضياً للمتلقى عن طريق الأغنية لكن الأغنية التي تحولت إلى بكائية في أطفال يافا(١) وامتد إليها الطابع المأسوي في (٢) أسلاك شائكة فإنها تتحول هنا إلى بشارة للحرية والعدل وقهر الظلم في (رسالة) (٣) لهؤلاء الأطفال أنفسهم : يا أطفال يافا الهائمين / على تخوم وطني الكبير / أنا لا أزال، هنا، أغني الشمس محترقاً / اغني لا أزال(٤٨).

ويعزز هذا التوجه التأثيري في (الرسالة) أن الخطاب صار في اتجاه واحد من الأنا إلى مجموعة المتلقين في صورة نداء متكرر ثلاث مرات في بداية المحور ومرة في ختامه على النحو التالي :

يا إخواني المتحرقين إلى غد ، تحت النجوم / يا صانعي الحب العظيم والخبز والأزهار / يا أطفال يافا الهائمين على تخوم وطني الكبير /  
وفي الختام :

يا إخواني المتحرقين ، إلى النضال (٤٩) .

ويأتي المحور الرابع بعنوان قرعي هو " المجد للأطفال والزيتون" وهو عنوان الديوان نفسه الذي يقع عنوان (قصائد إلى يافا) أحد عناوين قصائده وهو ما يطلق عليها (القصيدة المنبورة) وهي تحدد داخل متن ما ، وتكتسب نبرها البصري - إن صح التعبير - بواسطة تجاور العناوين بما فيها عنوان المتن .

كما أن السياق المنبور هو ذلك الموضع من القصيدة البارز بواسطة تعالقه مع واحد أو كل من :

أ- عنوان الديوان .

ب- عنوان القصيدة وقد يتمثل السياق الداخلي المنبور في مقطع بعنوان .

ج-عنوان الديوان والقصيدة فيصبح هذا السياق مزدوج النبر .

د - أسطر ومقاطع أو عناوين لقصائد أخرى من نفس المتن (٥٠) .

إن هذا المحور بمثابة تأكيد على ما جاء في عنوان الديوان من تمجيد الشعب الفلسطيني ومستقبله متمثلاً في أطفاله، وبكل قطعة من أرضه متمثلة في حدائق الزيتون القائمة فوق هذه الأرض .

ولقد تكررت هذه العبارة المركزية في هذا المحور خمس مرات مرة  
في العنوان " المجد للأطفال والزيتون " ثم يأتي على الترتيب الآتي :  
المجد للشهداء والأحياء / المجد للأطفال في ليل العذاب / المجد للشعراء  
والكتاب / المجد للمرضى على سرر البكاء (٥١).

إن المجد بوصفه قيمة تجسد الخلود يصبح حقاً لهؤلاء الشهداء الذين  
قدموا أرواحهم ، حقاً لهؤلاء الأطفال الذين شُربوا ، حقاً للشاعر والكااتب  
المناضل بقلمه ، حقاً للمرضى الذين يتحملون مآسي الحياة فوق مرضهم . حقاً  
للنساء والأمهات الكادحات اللاتي صنعن هؤلاء الأبطال من الشهداء .

ومن هنا فإن هذا المحور الرابع هو المركز أو لب بنية متن هذه  
القصيدة ، إن التمجيد في هذا المحور يُعدُّ بحق هو الأغنية التي يتغنى بها  
الشاعر غناء لا ينقطع من أجل ثورية وانتقضة لا تنتهى إلا بإنهاء الظلم  
وعودة الشعب المقهور .

لذلك جاء المحور الخامس من متن القصيدة بعنوان " العودة " والعودة  
هي الإياب والرجوع والعدول عن شيء استثنائي لمواصلة ما كان في الماضي،  
لكن اللفظ يكتسب خصوصيته في إطار فضاء التدوين الشعري لمتن القصيدة،  
حيث تصبح العودة هنا هي عودة الأمل في التحرير ، عودة الوعي واليقظة ،  
عودة الحلم في مستقبل مشرق قد تحقق بعد أن فُرش طريق بالورود رمزاً لهذا  
الانتصار وبالدموع إشارة لفداحة الثمن المدفوع في هذه العودة وفي النهاية إنها  
عودة يسوع — وهو رمز المحبة الخالصة — إلى الجليل.

وإذا كان يسوع في العنوان رقم ١ يرسف في الأغلال والقيود : (يافا)  
يسوعك في القيود / عار ، تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود (٥٢).

فإن عودته هذه المرة بعد مشهد الأطفال المشردين — حراً طليقاً وهو ما يشير إليه قول الشاعر (بلا صليب)

وكان يسوع / معكم يعود إلى الجليل/ بلا صليب (٥٣) ، وقلنا منذ قليل أن (قصائد إلى يافا) يغلفها جو من الحزن والشفافية بالإضافة إلى شحنة عاطفية نزاعة نحو الأمل وربما كان "مرد تلك الشفافية إلى طريقة استخدام كلمات تثير أجواء متعددة مثل : يسوع — الصلبان — القباب — عرار نجد الباب — الطريق ؛ لأنها تشير على التوالي إلى الفلسطيني والوطن المجزأ ، وإلى الإسلام والعروبة ، وإلى اليهود وفلسطين والنضال ، والتقابل يسيطر على القصيدة بشكل ثبت أنه تفنن لم يفقد سحره فهناك يسوع ويهوذا ، والباب والطريق ، وتمتع فبكيت ، ويحتضر النهار فتجف الدموع " (٥٤) .

ومن هنا بوسعنا أن نرى أن "في كل صورة دفقة عاطفية تفيض عنها إلى الصورة التي تليها كما تفيض عن المقطوعة الواحدة إلى المقطوعة التي تليها في سياق شعري يصور معركة تدور بين القهر والصمود والموت والحياة ، وتأتي الخاتمة على شكل حلم ليلي بعودة اللاجئين ومعهم يسوع (إلى الجليل بلا صليب) ، ومن ثم أجد في هذه المقطوعات وحدة عضوية متنامية تبدأ بالرؤية وتتحول إلى رؤيا من خلال التصعيد الفني المتدرج الذي انطلق من أعماق الواقع إلى أعماق حلم قومي كبير (٥٥) .

وإذا كان هناك نوع من التراسل بين عنوان القصيدة (قصائد إلى يافا) وبين عناوينها الفرعية فإن ثمة تراسل وتناغماً على القدر نفسه بين هذه القصيدة ذات الأبعاد المتعددة وبين غيرها من القصائد ، ليس في ديوان "المجد للأطفال والزيتون وإنما في إطار كلي مع قصائد أخرى في دواوين أخرى ، فعلى سبيل المثال قصائد مثل " لماذا نحن في المنفى " ، العرب اللاجئون من ديوانه "النار

والكلمات" فإذا كانت (قصائد إلى يافا) يمتزج في بنيتها شيء من الأسى مشفوعاً بطابع غالب من التفاؤل :

أنا لا أزال ، هنا أغنى الشمس ، في صمت وإصرار حزين / بإخوتي  
المتحرقين / إلى النضال (٥٦).

فإن هذا التفاؤل ينعدم في عنوانه (لماذا نحن في المنفى ؟) وحتى العنوان نفسه يطرح نوعاً من التوتر يشي بالضياح وفقدان الأمل ويبرز ذلك عن طريق التدويم النحوي لصيغة السؤال (لماذا نحن ١٠٠٠) حتى يستفد منها الشاعر دلالات بعينها ثم يعود لاستخدامها في استفاد دلالات أخرى :

لماذا نحن في صمت / نموت / وكان لي بيتي / وكانت لي / وها أنت  
بلا قلب ، بلا صوت / تتوحين ، وها أنت . / لماذا نحن في المنفى / نموت /  
نموت في صمت/ لماذا نحن لا نبكي / على النار/ على الشوك/ مشينا/ ومشى  
شعبي / لماذا نحن ياربي/ بلا وطن بلاحب / نموت / نموت في رعب / لماذا  
نحن في المنفى / لماذا نحن يا ربي ؟ (٥٧).

ويظل الاستفهام الموجود في العنوان طارحاً نفسه منذ السطر الشعري الأول حتى تنتهي القصيدة بهذا الاستفهام أي أن أنا / الشاعر مفتقد للامتداء إلى فكرة أو رمز أو شيء يجمع ولا يفرق لكن فقدان التفاؤل والأمل في الخلاص يظل منعماً .

أما قصيدته الثالثة " العرب اللاجئون " فإنها تشارك القصيدتين السابقتين في الطرح ، لكن الشاعر يقارب الموضوع بطريقة هجائية عبر صور متلاحقة تجسد صوراً ساخرة من وضع العرب المأساوي : يا من رأي أحفاد عدنان على خشب الصليب./ مسّرين .

النمل يأكل لحمهم/ وطيور جارحة السنين/ يا من رأهم يشحنون / يا من رأهم يزرعون / ليل المنافي في محطات القطار بلا عيون / يبكون تحت القبعات ويزبلون ويهرمون / يا من رأي (يافا) بإعلان صغير في بلاد الآخرين / يافا على صندوق ليمون مغفرة الجبين (٥٨) .

وتستمر القصيدة على هذه الروح الساخرة وعبر صور متتابعة، ويعتمد الشاعر تناصياً على مقولة شهيرة لسارتر (جحيمي هم الآخرون) لتعكس وضعاً متوتراً لإحساس الإنسان تجاه الإنسان في هذا العالم ، ومضمناً اسم صلاح الدين رمزاً للخلاص العربي ، لتحرير فلسطين ، ولكن فرسان هذا الزمان باعوا صلاح الدين / باعو درعه وحصانه / باعوا قبور اللاجئين (٥٩) .

وعلى الرغم من التواشج والتلاحم القوي بين عناوين البياتي في القصائد السابقة لاحظنا كيف أنها صورت قضية كبرى مثل قضية فلسطين إلا أن البياتي قد توصل إلى ضمان الوحدة في كل منها بوسيلة تختلف عنها في غيرها ، فهو قد بني وحدة "قصائد إلى يافا" على التضاد بين يسوع ويهوذا ، وبني (لماذا نحن في المنفى) على بنية التساؤل التي تعكس الجهل بالمصير والحيرة والتشتت ، كما بني "العرب اللاجئين" على فكرة البوليفونية أو التعدد الصوتي طبقاً للضمائر : نحن وياء المتكلم - وأنت - ونا الفاعلين - وهو في (مشي شعبي).

ويبقى عنوان " قصائد إلى يافا " نصاً متميزاً في فضاء التدوين الشعري لديوان " المجد للأطفال والزيّنون " لأنها بحق " تمس اللاشعور الجمعي في أكثر من موضوع ، فهي أيضاً مبنية على صراع ثنائي وهي أيضاً تطرح صور الرحيل والعودة سواء بشكلها البدوي أو عبر صلب يسوع وعودته " (٦٠) .

### المتن الضيق (ب) القصيدة ذات المقاطع غير المرقمة

عنوان "الأمير السعيد" عنوان للشعر والقصيد ، إن قراءة متأنية  
فاحصة لهذه القصيدة في إطار عنوانها ومقاطعها الثلاثة تجعلنا نتخذ أفقاً للتوقع



مغايراً ومختلفاً لرؤية (٦١) حيث رأى في هذه القصيدة ضرباً من التفسير البسيط وربما المخل حين راح يفسر القصيدة في إطار "أن ثمة أميراً يتمتع بحب الأميرة الحسنة فيما يعاني عامل حديقته الحرمان لأنه لا يجرو على البوح بحبه لوصيفتها" ومثل هذا التفسير الغالب عليه الأيديولوجي والسياسي في إطار مفهوم طبقي ضيق يبعد بنا على الغاية المرجوة في تحليل القصيدة سمبوطيقياً عبر:

١- عنوانها ٢- مقاطعها ، وسوف يكون التحرك من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان في حركة جدلية مستمرة .

وبناء على تطبيق مفهوم رومان ياكبسون (R.Jackobson) لوظائف اللغة في دراسة القصيدة عبر العنوان والمقاطع نقول إن الوظيفة المهيمنة في هذه القصيدة هي الوظيفة الميتالغوية (ماوراء اللغة) وتفرض علينا مثل هذه الوظيفة طريقة بعينها في التحليل فمادامت هذه الوظيفة "تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية" بعد تسنينها من طرف المرسل ، والهدف من السنن هو وصف الرسالة فلا بد من الاعتماد هنا على تأويلها مستخدمين في ذلك المعجم الدلالي أو القواعد اللغوية المشتركة نيز المتكلم والمرسل (٦٢) .

كما لا يخفى علينا أن ما بين المقاطع من بياض أو فراغ سوف يجعلنا نأخذ في اعتبارنا الوظيفة الأيقونية أو البصرية في النظر إلى مثل هذا الفراغ الطباعي عبر الفضاء المكاني وإمكانية تأويل دلالاته .

وبادي ذي بدء فالعنوان هنا : (الأمير السعيد) وكلمة الأمير تطرح على الذهن فكرة الأمر والمأمور وبالتالي فكرة الملك والرعية وكذلك الأمير " قائد الأعمى والجار والمتشاور ، والمؤمّر كمعظم الرؤساء والعلماء والإمارة والأمراء وأولوا الأمر والمحدد والموسوم " إلى آخر مثل هذه المعاني المطروحة معجماً لكن الوصف بـ (السعيد) في هذا العنوان يحدد الحالة النفسية ويحصرها - وقتياً - في السعادة . غير أن هذا التركيب الوصفي

(الأمير السعيد) يجرنا إلى عالم الأساطير والحكايات الشعبية في قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وغيرها من القصص الشعبي الذي يطرح عناوين مشابهة تدخلنا إلى عالم السحر والأسطورة مثل الأمير المخاطر ، الأمير والفيل الأبيض ، الأميرة والقزم ، أميرة البحر الفضي ، الأمير نور الدين والبحارة إلى آخر مثل هذه العناوين المعروفة التي يستغلها الشعراء في تكوين الصور المعبرة لمقتضيات فنهم .

فالشاعر الكبير الذي يحاول أن يرسم صورة متماسكة للحياة بأسرها يخلق دائماً أساطير جديدة يصف عن طريقها الوجود الإنساني (٦٣) .

وأحياناً لا يحتاج إلى خلق هذه الأساطير إنما يكتفى بأن يهرب من الواقع ليعبر عنه ولا يكون ذلك إلا عبر جو أسطوري يتحرك خلاله معبراً عن إبداعه . مقابلاً بين روحه البسيطة وبين العالم المركب المعقد في محاولة لتجسيد فداحة الفرق بين مثالية الشاعر وقبح الواقع ، وتتوزع الخيوط الدلالية لهذا العنوان (الأمير السعيد) (٦٤) عبر ثلاثة مقاطع مرتبة ترتيباً تنازلياً طبقاً لطول كل مقطع (المقطع الأول "٢١ سطر" بينما المقطع الثاني "١٥ سطر" ثم يأتي المقطع الثالث والأخير أقل المقاطع عدداً "٣ أسطر" ) والقصيدة في مقاطعها الثلاث يتوزعها نوع من البوليفونية أو تعدد الأصوات حيث يبرز ثلاثة أصوات أنا / المتكلم أنت / المخاطب وهي / للغائبة .

وفي المقطع الأول الذي اعتبره محور الصمت في مقابل المقطع الثاني وأطلق عليه (البوح) يفتتحه الشاعر بعبارة مصكوكة متعارف عليها في التراث الشعبي : وأدرك الصباح ، شهرزاد/ (ربما كانت شهرزاد هنا رمزاً لربة الشعر في تأويلنا لهذه القصيدة )

فسكنت وعاد / إلى نفس الحزن والشعور بالضيق (٦٥) ، ونلاحظ أن الشاعر لم يكتف بهذه العبارة المتعارف عليها في التراث بل علق عليها

مشاعره عن طريق الضمير في (إليّ) ، وهنا يظهر الضمير الثاني (أنت) /  
وأنت في حديقتي تسير/ يا سيدي الأمير !/ منفرداً سعيد (٦٦)

وهنا نستطيع أن نستكشف أن هذا الأمير ما هو إلا شعر الشاعر الذي يسير  
في حديقته (حديقة إبداعه) ، ويتحول الخطاب من المخاطب إلى الغائب فيظهر  
العنصر الثالث وهي القصيدة التي يتغنى به الشاعر للعشاق أغاني الهجر واللقاء  
وتلك التي يبحث عنها شعر البياتي أي أن الخطاب من الشاعر إلى شعره :

تحلم بالأميرة الصغيرة الحسنة / في قصرها الوردي ، في أرجوحة الضياء  
(٦٧) كما أن هذه الأميرة ما هي إلا القصيدة القادمة التي يحلم بها الشاعر ،  
وغناء هذه القصيدة يحدث تحولاً في الخطاب ليصبح من القصيدة إلى الشعر .

وهي تغنى أغنيات الهجر واللقاء : يا فارس الضباب/ عرج على  
قصري في السحاب/ إني هنا وحيدة ، في الباب / من زهر الليمون واللباب/  
ضفرت إكليلاً لك ، الغداة / أموت يا فارسي الصغير / إن لم تعد إليّ يا فراشة  
تطير في حلمي يا حبي الأخير (٦٨).

ثم يعود الشاعر في نهاية المقطع ليؤكد ويجسد فكرة الصمت المسيطرة  
عبر الانتقال إلى الأنت (وترمز لشعره) أي أن الخطاب هذه المرة من المرسل /  
الشاعر إلى المستقبل/ الشعر:

وأنت لا تغدو ولا تروح / كأنك التمثال ، لا تبوح / بما وراء الصمت من آفاق  
/ يخاف من مجهولها العشاق(٦٩).

ولغة الخطاب تعكس هذا عبر الطباق المتكرر بين الحزن وسعيد ،  
الهجر واللقاء ، وبين الفعلين تغدو وتروح وإذا كانت بداية المقطع ونهايته بـ  
(سكوت شهرزاد) و (بما وراء الصمت من آفاق) فإن في قول الشاعر وأنت

... لا تبوح " ما يشي بمحاولة الشاعر انتقاد هذا السكوت أو الصمت في مواجهة صريحة مع النفس .

وبما أن العنوان في الشعر ليس هو ذلك الذي يستحوذ بالضرورة على بداية القصيدة فكل مفاصل القصيدة هي بمثابة عناوين إن لم تشر لذاتها فإنها تشير لغيرها ؛ لذلك فإننا من الناحية النصية " نواجه تنظيمًا تتشذر بواسطته القصيدة الواحدة فكانها الديوان يحضن قصائده العديدة وبوضعها هذا ، تتجز دوراً تنظيمياً تدوينياً مشكلة فضاء تتأزر فيه المقاطع فيما يشبه وحدات متكاملة دلالية " (٧٠)

لذلك نلاحظ على المقطع الثاني من القصيدة - والذي أطلقنا عليه عنوان البوح - أمرين الأول يعكس ما آل إليه حال الشاعر من جراء الصمت والسكوت كما صورهما في المحور الأول :

وهكذا : يا أيها الأمير / يحترق القلب ، ولا يبقى سوى الرماد (٧٢)

ثم يتكرر المقطع الذي يتخذ فيه الشاعر من سكوت شهرزاد رمزاً لهذا الصمت القاس والحزن المقيم والإحساس العام بالتشتت :

وأدرك الصباح شهرزاد / فسكتت وعاد / إلى نفس الحزن ، والشعور بالضياح

بينما لا يزال الشعر يتأبى أن يعيش الحالة الشعورية الموازية ، فإذا كان الشعر رومانسياً في صمته في المقطع الأول منفرداً سعيداً ، يحلم بالأميرة الصغيرة الحسنة (القصيدة ٠٠ الخ) فإنه هنا مازال يحلم أيضاً غارقاً في الجو الرومانسي ذاته لا يكاد يستكشف ما يكتنف الشاعر من انكسار القلب وتشوه الوجه من كثرة البكاء ، وهي صورة توحى بطابع الحزن الأصيل المحيط بالواقع الذي يعانیه الشاعر :

وأنت في حديقتي تسير / تحلم بالنافورة البيضاء / وبالعصافير وبالغدير / في ليلة  
مقمرة خضراء / ولا ترى وجهي الذي شوهه البكاء / وقلبي الكسير /  
يسألك الرحمة والغفران (٧٢).

وهنا ينفجر صوت الشاعر عبر (تاء الفاعل) في الإقرار بفعل العشق  
أحببت: لأتني أحببت - والله على غرامنا شهيد / والأرض والإنسان -/  
وصيفة الأميرة الحسنة (٧٣).

وهذا البوح أو الاعتراف من قبل الأنا / الشاعر يؤكد انتصاره على  
الصمت ، وما وصيفة الأميرة الحسنة هنا إلا قصيدة أخرى من قصائده  
اخترقت حاجز الصمت معلنة عن نفسها (وهي سلاح الشاعر في التعبير).

أما الأمر الآخر الذي نلاحظه ما تركه الشاعر بين المقطع الأول والثاني  
من فراغ أو بياض مع فاصل أيقوني متمثلاً في ثلاثة نجوم طباعية متجاورة تقع  
ما بين المقطعين .

إن هذه المؤشرات العلامية تؤكد ما ذهبنا إليه من أنه على الرغم من  
وجود أوجه التشاكل بين المقطعين من حيث النظر إلى طولهما وتعدد  
فضاءاتهما وأصواتهما وأساليبيهما فإن ثمة أوجه اختلاف وتمايز نختصرها في  
إقامة بنيتين متقابلتين بين الصمت في بداية المقطع الأول مقابلاً للبوح في نهاية  
المقطع الثاني ، ويعد هذا الفراغ وتلك النجوم الطباعية مؤشراً علامياً على هذا  
التقابل بين المقطعين . كأن المساحة بين المقطعين هي مساحة في التباين بين  
الرفض والقبول بين الصمت والبوح . وكل ذلك يؤكد لنا أن المقطع الشعري في  
علاقته بغيره يمثل مجموعة من دلالات ذات انسجام وتكامل نسبيين مع غيره  
من المقاطع حيث ينطوي هذا الانسجام أحياناً على مفارقات وتعارضات وأضداد  
، لكن كل ذلك يسمح لنا في النهاية برؤية تكاملية عبر مقاطع القصيدة تؤكد  
كونها نصاً له انسجامه وتكامله في فضاء شعرياً يحتوى التنوع.

وإذا كان المقطع الأول والثاني كلاهما قد بدأه الشاعر بصيغة شعبية بعينها علق عليها مشاعره الخاصة فإنه - تأزرأ مع هذا الجو الحكائي الذي صنعه في هذين المقطعين - يؤكد هذا الطابع في بداية المقطع الثالث ونهايته :

حكايتي ، يا أيها الصغار / تمت ، وفي ليلتنا المقبلة القمرء/أروي لكم حكاية أخرى عن الصياد والعنقاء/(٧٤).

فهو يقر في بداية المقطع بأنها حكاية مثل كل الحكايات الشعبية المتعارف عليها لدى الصغار حين تقص عليهم الجدات مثل هذه الحكايات في ضوء القمر حتى يناموا

كما أنه اختار تسمية للحكاية مثل أسماء الحكايات الشعبية القديمة ذات الطابع السحري الأسطوري الذي أكدنا منذ البداية على أنه يغلف الطابع العام للقصيدة ، ذلك الاسم الذي اعتبره العنوان الحقيقي للقصيدة ألا وهو (الصياد والعنقاء).

ويبدو لنا - سميوطيقيا - أن ما قصد إليه الشاعر هنا بالصياد هو الشاعر الذي يطارد الإلهام أو ربة الشعر التي هي شهرزاد حتى يفوز باصطيادها كما أن العنقاء وهي رمز للميلاد والموت المتكرر تظل هي القصيدة أو الطريدة التي يظل الشاعر أو القانص يبحث عنها وتظل هي متأببة عليه .

مما يسم القصيدة في دلالاتها الكلية بطابع التغني بالشعر والقصائد بوصفها أداة ناجزة في تمجيد الحرية وفي الوقت نفسه الإسهام في خوض الصراع ضد القيود والفقر والتدني من أجل حياة أكثر إشراقاً وكرامة للإنسان ، وباختصار فإن القصيدة مع الديوان يعبران عن قول الحياة شعراً في رؤية بياتية خاصة .

مسرد بغناوين الدواوين  
والقصائد فى الأعمال الكاملة للبياتى  
فهرس القسم الأول

	٥	الإهداء
	٧	نبذة عن حياته ومولفاته
		ملاكة وشياطين
٥٩	٢٤	فى مقابر الربيع
٦١	٢٦	أغنية زورق
٦٣	٢٨	بقايا لهيب
٦٩	٣٠	أكاد أموت
٧٤	٣٢	الأخيلة الملوثة
٧٦	٣٤	ما أبعد الماضى
٧٨	٣٦	حلم فى كوڤ
٨٠	٣٩	برعم
٨١	٤١	عزلة
٨٤	٤٣	التمثال المشوه
٨٥	٤٤	غرام قديم
٨٧	٤٨	وكر شيطان
٩٠	٥٠	لقاء
٩٣	٥٣	من أحزان الليل
٩٤	٥٥	وراء السراب
٩٧	٥٧	عيونك الخضر
١١٠	٩٩	أنشودة منتحر
١١١	١٠٣	أغنية النار
١١٢	١٠٤	أحبك
١١٥	١٠٥	العبير المسعور

١١٦	المخطوبة	١٠٧	ألهو بحزني
١٢٠	أحلام شاعر	١٠٨	نم بقلبي
١٢٤	نهاية		

## أباريق مهشمة

١٦٨	القرية الملعونة	١٢٧	أباريق مهشمة
١٧٠	وحشة	١٢٩	المحرقة
١٧١	ذكريات الطفولة	١٣١	الملجأ العشرون
١٧٤	الممالك	١٣٣	صخرة الأموات
١٧٦	الرحيل الأول	١٣٤	مسافر بلا حقائب
١٧٨	موعد مع الربيع	١٣٧	بعد الربيع
١٨٠	طيفها	١٣٩	فيت مين
١٨٢	الآفاق	١٤١	سارق النار
١٨٥	الظلال الهائمة	١٤٣	ريح الجنوب
١٨٦	تمت اللعبة	١٤٦	أمطار
١٨٧	لا أقولها	١٤٨	سوق القرية
١٨٩	الحديقة المهجورة	١٥٠	الأوغاد
١٩١	القنديل الأخضر	١٥٢	القرصان
١٩٣	ماو ماو	١٥٥	انتظار
١٩٥	في المنفى	١٥٧	الأسير
١٩٧	العائدون	١٥٩	طريق الحرية
١٩٩	الحريم	١٦١	الذئب
٢٠٠	مذكرات رجل مجهول	١٦٣	عشاق في المنفى
		١٦٦	السجين المجهول



## المجد للأطفال والزيتون

٢٣١	مذكرات رجل مسلول	أغنية من العراق إلى جمال
٢٣١	١- الشعر والموت	عبد الناصر
٢٣٢	٢- سونيا والأسطورة	قصائد إلى يافا
٢٣٣	٣- صانع العاهات	١- أغنية
٢٣٤	٤- أمل	٢- أسلاك شائكة
٢٣٥	٥- سبارتاكوس	٣- رسالة
٢٣٦	٦- الرحيل	٤- المجد للأطفال والزيتون
٢٣٧	الأرض الطيبة	٥- العودة
٢٣٩	أغنية إلى ولدى على	الأصدقاء الأربعة
٢٤١	عندما يحب الفقراء	الأمير السعيد
٢٤٢	أغنية خضراء إلى سوريا	مدينتي والعجر
٢٤٤	قطار الشمال	إلى إخواني الشعراء
٢٤٦	البريد العائد	أغنية إلى شعبي
٢٤٨	ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو	ربيعنا لن يموت
	أغنية انتصار إلى مراكش	خيانة
٢٥٠	٢٢٣ وتونس والجزائر	إلى غابرييل بيرى وعمال
٢٥٢	٢٢٥ كلمات مجنحة إلى الكتاب المصريين	مارسيليا الصغار
٢٥٤	٢٢٧ في المعركة	رسالة حب إلى زوجتي
٢٥٥	٢٢٩ أغنية زرقاء إلى فيروز	رفاق الشمس
٢٥٧	الموت في الخريف	العائدون من المنبحة

## أشعار في المنفى

٢٦٧	٢٦١ موعده في المعركة	أحزان البنفسج
٢٦٩	٢٦٣ أبي في طريق الشمس	الموت في الظهيرة

٢٧٠	موال بغدادى	٢٦٥	للربيع والأطفال
٢٨٦	أعدنى إلى وطنى	٢٧٢	طريق العودة
٢٨٧	إلى عام ١٩٥٧	٢٧٣	أغنية جديدة إلى ولدى على
٢٨٩	صيحات الفقراء	٢٧٥	صلاة لمن لا يعود
٢٩٢	الأميرة والبلبل	٢٧٧	بطاقة بريد إلى دمشق
٢٩٤	الآلهة والمنفى	٢٧٩	الزئبق والحرية إلى ولدى سعيد
٢٩٦	الرجل الذى كان يفتى	٢٨١	بور سعيد
٢٩٨	غياب إلى هند	٢٨٣	المزيفون
		٢٨٥	من أجل الحب

### يوميات سياسى محترف

٣١٤	المخبر	٣٠٣	النابحون فى العاصفة
٣١٦	الببغاوات التى تقول نعم	٣٠٥	الليل والمدينة والسل
٣١٨	صليب الأكم	٣٠٦	يوميات سياسى محترف
٣٢٠	الباب المضاء		صورة تقريبية لبورجوازي
٣٢٣	إلى ماوتسى تونغ الشاعر	٣١١	صغير يقرض الشعر

### عشرون قصيدة من برلين

٣٤٠	إلى مؤتمر السلام فى برلين	٣٢٧	إلى القتل رقم ٨
٣٤١	إلى مس بيجمام	٣٢٩	سبع سنابل
٣٤٢	إلى ذكرى ديمتروف	٣٣١	سلاماً أئينا
٣٤٣	ميدان ماركس - انجلز	٣٣٢	برلين فى الفجر
٣٤٤	العاصفة	٣٣٣	إلى هانسن كروتسبرغ
٣٤٥	أغنية إلى غوتيه وشيلر		إلى أمهات جنود المانيا
٣٤٦	إلى أنا سيكرز	٣٣٤	الديمقراطية

٣٤٧	إلي البروفسور بونكو	٣٣٥	إلي العامل بيتر بلبرتز
٣٤٨	إلي صديقي تيفلت	٣٣٧	الشعر يتحدى
٣٤٩	إلي إيرين أو بنهاو	٣٣٨	إلي انكريد فايس
٣٥٠	العودة		

## كلمات لا تموت

٣٨٨	١- النحلة العاشقة	٣٥٣	فارس الحزن
٣٨٩	٢- الموت والزمان	٣٥٥	١٢ قصيدة إلي العراق
٣٩٠	٣- الجدار	٣٥٥	١- هدية
٣٩١	٤- وداعاً استامبول	٣٥٦	٢- الحروف الخضراء
٣٩٢	٥- الطريد	٣٥٧	٣- شعري
٣٩٣	٦- أمطار	٣٥٨	٤- الفتن للحياة
٣٩٤	٧- عيد ميلاد	٣٥٩	٥- الشعر والثورة
٣٩٥	٨- عزاء	٣٦٠	٦- حتى الموت
٣٩٦	٩- الوحدة	٣٦١	٧- لو قلتها
٣٩٧	١٠- تنكار من بغداد	٣٦٢	٨- انتظار
٣٩٨	١١- سماء بلا نجوم	٣٦٣	٩- أغنية إلي بغداد
٣٩٩	١٢- حضارة الغرب	٣٦٤	١٠- ٢٧ كانون الثاني
٤٠٠	١٣- أوروبا العجوز	٣٦٥	١١- قيس
٤٠١	١٤- صديقة	٣٦٦	١٢- عناق
٤٠٢	١٥- إلي شتراوس	٣٦٧	أقوال
٤٠٣	حب قديم	٣٧٠	القتلة
٤٠٥	أبو زيد السروجي	٣٧٣	إلي ت.س. البيوت
٤٠٧	الثعبان	٣٧٥	المسيح الذي أعيد صلبه

٤٠٩	مقبرة الغزاة	٣٧٨	إلي مكسيم غوركي
٤١١	أحبها	٣٨٠	كلمات لا تموت
٤١٢	عندما لا تمطر السماء	٣٨٢	١٤ تموز
٤١٣	إلي امرأة لا اسم لها		الأميرة التي كانت تحب
٤١٥	هيات	٣٨٤	مغنيها
٤١٧	إلي فلاديمير ماياكوفسكي	٣٨٥	الطفل والحمامة
٤١٩	موسكو في الشتاء	٣٨٨	قصائد من فينا
٤٢١	أغنية المحكوم بالحب	٤٢٢	ثلاث رباعيات
٤٢٣	السيف والقينار		
<b>النار والكلمات</b>			
٤٧٤	إلي عبد الله كوران	٤٢٧	اعتذار عن خطبة قصيرة
٤٧٥	إلي شاعر عدو	٤٢٩	الحرف العائد
٤٧٦	قصيدتان إلي نادية	٤٣٣	إلي أرنست همنجواي
٤٧٦	١- مصباح علاء الدين	٤٣٣	١- في اسبانيا
٤٧٧	٢- الأب الشاعر	٤٣٤	٢- حافة الموت
٤٧٨	الصحف الصفراء	٤٣٤	٣- النهاية
٤٧٩	قصيدتان إلي صلاح جاهين	٤٣٦	الغراب
٤٧٩	١- الصيف الأخير	٤٣٨	أمثال
٤٨٢	٢- الجرح	٤٤٠	العرب اللاجئون
٤٨٢	مرثية إلي ناظم حكمت	٤٤٣	أنا وأنت أبداً
٤٨٢	١- الموجة العذراء	٤٤٤	الأعداء
٤٨٣	٢- المغني الجوال	٤٤٦	لماذا نحن في المنفي
٤٨٤	٣- الحب في الخريف	٤٤٨	هاملت

٤٨٥	٤- جلال الدين الرومي	٤٥٠	إلي جواد سليم
٤٨٦	٥- النهاية	٤٥٣	النار والكلمات
٤٨٧	مرثية أخري إلي ناظم حكمت	٤٥٥	إلي لويس أراغون
٤٨٧	١- السحابة العاشقة	٤٥٦	الموت في المنفى
٤٨٨	٢- الأمير النائم	٤٥٩	إلي البير كامو
٤٨٩	٣- شتاء في باريس	٤٦١	المغني والقمر
٤٩٠	٤- العودة من المنفى	٤٦٢	تمت اللعبة
٤٩١	الميلاد الجديد	٤٦٦	الفجر يذيب المسوخ
٤٩٤	الحصار	٤٦٨	إلي بابلو بيكاسو
٤٩٦	النبوءة	٤٧٠	الفارس فوق المدخنة
٤٩٧	موت المتنبي		مقاطع من السمفونية
٥٠٣	إلي ثوار اليمن	٤٧١	الخامسة لبروكوفيف
٥٠٥	إلي مالك حداد		

فهرس القسم الثاني  
سفر الفقر والثورة

٢٨	٣- المغني والامير	٧	إلي عبد الناصر الإنسان
٢٩	٤-سقط الزند	٩	عذاب الحلاج
٣١	٥- حسرة في بغداد	٩	١- المرید
٣٣	٦- قمر المعرفة	١١	٢- رحلة حول الكلمات
٣٥	٧- لزومية	١٣	٣- فسيفساء
٣٦	٨- لتكن الحياة عادلة	١٥	٤- المحاكمة
٣٨	٩- الضفادع	١٧	٥- الصلب
٤٠	١٠- ولكن الأرض تدور	١٩	٦- رماد في الريح
٤٢	سفر الفقر والثورة	٢١	قصيدتان إلي ولدي علي
٥٠	فرسان الضباب	٢٤	محنة أبي العلاء
٥١	مرثية إلي مهرج	٢٤	١- فارس النحاس
٥٥	إلي هند	٢٦	٢- العباءة والخنجر

الذي يأتي ولا يأتي

٧٩	٦١ بكائية	صورة علي غلاف
٨١	٦٣ الحجر	الطفولة
٨٣	٦٥ الموت	الليل فوق نيسابور
٨٥	٦٧ الوريث	في حانة الأقدار
٨٧	٦٩ الليل في كل مكان	طريدة
٨٩	٧١ البحث عن الكلمة المفقودة	الموتي لا ينامون
٩١	٧٣ خيط النور	الذي يأتي ولا يأتي
٩٣	٧٥ الصورة والظل	الرؤيا الثالثة
٩٥	٧٧ تسع رباعيات	العودة من بابل

## عيون الكلاب الميتة

١٢٠	قمر الطفولة	١٠٥	عيون الكلاب الميتة
١٢١	إلي شهيد آخر	١٠٧	المدينة
١٢٢	الشهداء لن يموتوا	١٠٩	بكائية إلي شمس حزيران
١٢٣	نقد الشعر	١١٣	المرتزقة
	قصائد حب علي بوابات	١١٧	أقول القمر
١٢٥	العالم السبع	١١٨	شيء عن السعادة

## الموت في الحياة

١٦٢	عن الموت والثورة	١٣٥	مرثية إلي عائشة
١٦٦	روميات أبي فراس	١٣٩	العنفاء
١٧٠	موت الاسكندر المقدوني	١٤٣	الموت في غرناطة
١٧٤	شيء من ألف ليلة	١٤٧	الموت في الحب
١٧٩	الجرادة الذهبية	١٥١	مراتي لوركا
		١٥٧	ديك الجن

## قصيدة طويلة

## جزء من ديوان الموت في الحياة

١٩١	٣- قال طرفة بن العبد	١٨٧	كلمات إلي الحجر
١٩٢	٤- كتابة علي قبر عائشة	١٨٧	١- المستحيل
١٩٤	٥- الحمل الكانِب	١٨٩	٢- عن الميلاد والموت

## الكتابة علي الطين

٢٢١	١٩٩	الكاهنة	النبوءة
٢٢٤	٢٠١	الرائي	العراف الأعمي
٢٢٥	٢٠٣	الوجه والمرآة	هبوط أورفيوس إلي العالم السفلي
٢٢٦	٢٠٥	مرثية إلي المدينة التي لم تولد	قصائد حب إلي عشتار
٢٢٧	٢١٢	حجر السقوط	المعجزة
٢٢٨	٢١٥	ثلاثة رسوم مائية	المجوسي
٢٣١	٢١٧	كتابة علي قبر السياب	هكذا قال زرادشت
	٢١٩	عن اللذين يرفضون	كابوس الليل والنهار
٢٣٣		"تمثيل دور الذي يمثل"	

## قصائد حب علي بوابات العالم السبع

			عين الشمس أو تحولات محيي الدين
٢٦٨	٢٣٨	مرثية إلي أخناتون	بن عربي في ترجمان الأشواق
	٢٤٣	ميلاد عائشة وموتها في	عن وضاح اليمن والحب والموت
	٢٤٨	الطقوس والشعائر السحرية	يوميات العشاق الفقراء
	٢٥٣	المنقوشة بالكتابة المسمارية	رسائل إلي الإمام الشافعي
٢٧١	٢٥٧	علي ألواح نينوي	مجنون عائشة
٢٧٦		الكابوس	من كتابات بعض المحكومين
٢٨٠	٢٦٣	هوامش	بالإعدام بعد سقوط كومونة باريس

## كتاب البحر

٣١٢	٢٨٧	المعبودة	تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى
٣١٩	٢٩٣	عن موت طائر البحر	الأميرة والعجري
٣٢١	٢٩٧	العاشقة	سيدة الأقمار السبعة



أحمل موتي وأرحل	٣٠٠	سأنصب لك خيمة في الحدائق
الرحيل إلي مدن العشق	٣٠٤	الطاغورية

## سيرة ذاتية لسارق النار

المخاض	٣٣٣	القربان	٣٤٨
قصائد عن الفراق والموت	٣٣٧	سيرة ذاتية لسارق النار	٣٥٣
الزلال	٣٤٠	الموت في البسفور	٣٥٨
السمفونية العجربة	٣٤٤	إشارات	٣٦٢

## قمر شيراز

إلي روفائيل ألبرتي	٣٦٨	القصيدة الإغريقية	٣٨٢
قراءة في كتاب الطواسين للحلاج	٣٧٢	أولد وأحترق بحبي	٣٨٦
الموت والقنديل	٣٧٦	قمر شيراز	٣٩٠
صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر	٣٨٠	حب تحت المطر	٣٩٤
		هوامش	٣٩٨

## مملكة السنبل

النور يأتي من غرناطة	٤٠٣	سأبوح بحبك للريح وللأشجار	٤٢٩
إلي سلفادور دالي	٤٠٦	تأملات في الوجه الآخر للحب	٤٣٣
سمفونية البعد الخامس الأولي	٤١٠	رؤيا في بحر البلطيق	٤٣٨
مقاطع من عذابات فريد		حجر التحول	٤٤٢
الدين العطار	٤١٣	العراء	٤٤٧
دم الشاعر	٤١٧	قراءة في ديوان " شمس	
قداس جنازتي إلي نيويورك	٤٢١	تبريز لجلال الدين الرومي	٤٥١
صورة للسهروردي في شبابه	٤٢٥		

## هوامش القسم الثاني

١. محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، القاهرة ١٩٩٨ ، ص ٩٥ .
٢. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥ / ع ٣ ، ١٩٩٧ ، ص ٩٧ .
٣. رشيد يحيى ، الشعر العربي الحديث / دراسة في المنجز النصي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ١٩٩٨ م ، ص ١٥٠ .
٤. عبد الوهاب البياتي ، كنت أشكو إلي الحجر ، مجموعة حوارات أجريت مع البياتي ، المؤسسة العربية للنشر ط ١ الأردن ١٩٩٣ م ، ص ٥١ .
٥. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ط ٤ ، بيروت ١٩٩٠ م ، ح ١ ص ٢٠٥-٢٥٨ .
٦. الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ط ٢ ، القاهرة ١٩٥٢ م ، مادة مجد فصل الميم باب الدال .
٧. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ٢١٢/٢
٨. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص ١٠٢ .
٩. محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ، دار الشئون الثقافية العامة ، ط ١ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٦٠ .
١٠. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ٢/٣٩٠-٣٩١ دار العودة ط ١ بيروت ١٩٧٩ .
١١. السابق ، ٣٩١/٢ .
١٢. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢٥٨/١ .

١٣. السابق ، ٢٢٣/١ .  
 ١٤. السابق ، ٢٢٤/١ .  
 ١٥. السابق ، ٢٤٨/١ .  
 ١٦. السابق ، ٢١٤/١ .  
 ١٧. السابق ، ٢١٨/١ .  
 ١٨. السابق ، ٢٢٧-٢٢٨/١ .  
 ١٩. السابق ، ٢١٩/١ .  
 ٢٠. السابق ، ٢٢٠/١ .  
 ٢١. السابق ، ٢٢٥/١ .  
 ٢٢. السابق ، ٢٢٦/١ .  
 ٢٣. السابق ، ٢٣٩/١ .  
 ٢٤. السابق ، ٢٣٩/١ .  
 ٢٥. السابق ، ٢٢٢/١ .  
 ٢٦. السابق ، ٢٢٢/١ .

\*ويكفي أن نشير هنا إلى أن الألفاظ التي تنتمي دلاليًا إلى حقل الغناء والأغنية في هذا الديوان (المجد للأطفال والزيتون) قد بلغ عددها نحو ٥٧ مفردة ومن هذه الألفاظ ما يلي : بالإضافة لما جاء منها في العنوان : (أغنية ) – (أغنية إلى شعبي) – (رسالة حب إلى زوجتي ) – (أغنية إلى ولدي علي) (أغنية خضراء إلى سوريا) – (ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو) – (أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر) – (أغنية زرقاء إلى فيروز) ٩ عناوين.

## الحقل الدلالي في القصائد :

أغني الشمس / أغني لا أزال / أغني الشمس / العصافير/ تغني  
 أغنيات الحجر/ الحياة أغنية جميلة / وأجمل الغناء/ أغنية جميلة / تغني الشمس  
 / يا نشيد السائرين/ وإليك غنيت الضحى/ وهنفت / وتغني القبرات/ أغاني  
 السندياد/ أغنية تعاد/ يغنون للأرض / يغنون للأرض / تلاوة الذكر الحكيم/  
 وأنا أغني والجراح/ وأنا أغني والسحاب / وسروتنا تصنع الأغنيات / منذ  
 الجماهير/ تغني في فؤادي / أنشودة حب / أغنياتي / على أبوابها الخضر أغني  
 / الطفل الأغنى / باسمهم غنيت مكررة/ غنوا للسلاح / باسمهم غنيت / غنو  
 للصباح / شاعر الحب الذي بالأمس غنى / تطير الأغنيات / منذ أيقظه الحب  
 يغني / قيثارة / وظلت شعارتنا في الطريق وفي أغنيات/ فأحلى أغنية / أوتار  
 المغني / في ربيع الأغنية / رائعا كالأغنيات / أنه أغنيتي الأولي / في ربيع  
 الأغنية / وغنى للحياة / دقائق أجراس الحمام/ حادي الموت / صداح قبرة/  
 كأن قيثارة /... الخ .

٢٧. سيد البحرأوي ، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ،  
 ط١، القاهرة ١٩٨٦ ص٥٦/٥٧.

٢٨. السابق ، ص٥٧.

٢٩. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ١/٢١٤.

٣٠. السابق ، ١/٢١٨.

٣١. السابق ، ١/٢٤١.

٣٢. محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ، ص٣٠٥.

٣٣. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢/٢٣٨-٢٤٢.

٣٤. السابق ، ٢/٢٤٣-٢٤٧.

٣٥. السابق ، ٢٤٨/٢-٢٥٢ .
٣٦. السابق ، ٢٥٣/٢-٢٥٦ .
٣٧. السابق ، ٢٥٧/٢-٢٦٢ .
٣٨. السابق ، ٢٦٣/٢-٢٦٧ .
٣٩. السابق ، ٢٦٨/٢-٢٧٠ .
٤٠. السابق ، ٢٧١/٢-٢٧٥ .
٤١. السابق ، ٢٧٦/٢-٢٧٩ .
٤٢. انظر في التحليل السابق ، محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ، ص ٣٠٦ .
٤٣. رشيد يحيوي ، الشعر العربي الحديث ، ص ٤٤ .
٤٤. البياتي الأعمال الكاملة ص ٢٩٠/١ .
٤٥. السابق ، ٢١٥/١ .
٤٦. بيير غيرو، السماء، ترجمة انطوان إبي زيد، منشورات عويدات ، بيروت " ١ ، باريس ١٩٨٤ ، ص ١٤ .
٤٧. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص ١٠٢ .
٤٨. البياتي الأعمال الكاملة - ٢١١/١ .
٤٩. البياتي ، الأعمال الكاملة - ٢١١/١ .
٥٠. رشيد يحيوي ، الشعر العربي الحديث ، ص ١٣٧-١٣٨ .
٥١. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١٢/١ .
٥٢. السابق ، ٢٠٩/١ .

٥٣. السابق ، ٢١٣/١ .
٥٤. محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ، ص ٩٨ .
٥٥. السابق ، ص ٩٩ .
٥٦. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١١/١ .
٥٧. السابق ، ٤٤٦/١ .
٥٨. السابق ، ٤٤٠/١ .
٥٩. السابق ، ٤٤١/١ .
٦٠. محيي الدين صبحي ، الرؤيا في شعر البياتي ، ص ١٢٣ .
٦١. السابق ، ص ٦١ .
٦٢. جميل حمداوي ، السميوطيقا والعنونة ، ص ١٠١ .
٦٣. ستيفن سبنر ، الحياة والشاعر ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ،  
الهيئة العامة للكتاب القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ٧٥ .
٦٤. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١٥-٢١٦/١ .
٦٥. السابق ، ٢١٥/١ .
٦٦. السابق ، ٢١٥/١ .
٦٧. السابق ، ٢١٥/١ .
٦٨. السابق ، ٢١٥/١ .
٦٩. السابق ، ٢١٥-٢١٦/١ .
٧٠. رشيد يحيوي ، الشعر العربي الحديث ، ص ١٥٠ .

٧١. البياتي ، الأعمال الكاملة ، ٢١٦/١.

٧٢. السابق ، ٢١٦/١.

٧٣. السابق ، ٢١٦/١.

٧٤. السابق ، ٢١٦/١.

# منتدى سور الأزبكية

[WWW.BOOKS4ALL.NET](http://WWW.BOOKS4ALL.NET)