# كسر التابو
# في شعر عبدالوهاب البياتي واكتافيوباث
# دراسة مقارنة في الرؤيا والتشكيل

بقلم الدكتورة

## غادة طوسون زكي

أستاذ الأدب المقارن المساعد ـ قسم اللغة العربية
كلية الآداب ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية.

المجلد السادس والعشرون للعام ٢٠٢٢م
الجزء الأول ( إصدار يونيو )

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

# كسر التابو في شعر عبدالوهاب البياتي واكتافيوباث
# دراسة مقارنة في الرؤيا والتشكيل

**غادة طوسون زكي**

**الأدب المقارن ـ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية**

**البريد الإلكتروني** : ghada.tusun@mu.edu.eg

**الملخص**

طرح البحث أشكلية كسر المقدس الشعر في بيئتين مختلفتين وحضارتين فارقتين عبر منهج المقارنة، واختار البحث نموذجين للتطبيق وهما المكسيكي "أكتافيوباث" والعراقي "عبدالوهاب البياتي" من خلال ديوانيهما "كُنتُ شجرة وتكلمتُ بستان حروف" و"بستان عائشة"، وبعد أن قدمت الدراسة لموضوعها، حددت منهجها المقارن التحليلي، وحددت أهدافها وأسباب اختيارها لتيمة كسر التابو الشعري في النص الحداثي من خلال الرؤيا والتشكيل. وتضمنت الدراسة ثلاثة محاور يسبقها مدخل بعنوان مقاربات نظرية وتتضمن:

١- كسر التابو .. ومقاربة الحداثة.

٢- الرؤيا والتشكيل .. مقاربة نقدية.

٣- البياتي وباث .. مقاربة التأثير والتأثر.

أما المحور الأول فجاء بعنوان: كسر التابو وخصوصية الرؤيا ويتضمن:

١- الرفض والتجاوز.

٢- الاغتراب.

٣- الموت.

٤- الصوفية.

٥- تمثلات المرأة.

والمحور الثاني جاء بعنوان: كسر التابو وخصوصية التشكيل ويتضمن:

١- كسر التابو .. وحداثة اللغة (المفردة الجسدية – اللونية – التناصية).

٢- كسر التابو .. وحداثة الصورة (رمزية – سينمائية – أنسنة الطبيعة).

٣- كسر التابو .. وحداثة الموسيقى (التكرار – قصيدة النثر – شعر الهايكو).

وأخيرًا المحور الثالث : كسر التابو وتشكلات الحداثة ويتضمن:

١- النص الموازي فضاء (العنونة الشعرية).

٢- موقع النص على الورق (التشكيل المعماري).

ثم انتهت الدراسة بمجموعة من النتائج، وثبتًا للهوامش والتعليقات.

**الكلمات المفتاحية** : كسر التابو، شعر عبدالوهاب البياتي، اكتافيوباث، دراسة مقارنة، الرؤيا والتشكيل .

# Breaking the taboo in the poetry of Abd al-Wahhab al-Bayati and Octaviopath

**Ghada Tousson Zaki**
Comparative Literature - Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Minia University - Arab Republic of Egypt .
Email: ghada.tusun@mu.edu.eg

## Abstract

**A comparative study in vision and formation**

**The research raised the problem of breaking the sacred poetry in two different environments and two civilizations**

**There are two differences through the comparison approach, and the research chose two models for application, namely the Mexican "Actaiopath" and the Iraqi "Abdul Wahab Al-Bayati" through their diwans "I was a tree and spoke a garden of letters" and "Aisha's orchard". The theme of breaking the poetic taboo in the modernist text through vision and formation. The study included three axes preceded by an introduction entitled Theoretical Approaches, including:**

**1- Breaking the taboo.. and the approach of modernity.**

**2- Vision and Formation...a critical approach.**

**3- Al-Bayati and Bath.. The ־approach to influence and being affected.**

**As for the first axis, it was entitled: Breaking the taboo and the privacy of the vision, and it includes:**

**1- Rejection and transgression.**

**2- Alienation.**

**3- death.**

**4- Sufism.**

**5- Representations of women.**

**The second axis was entitled: Breaking the taboo and the peculiarity of formation, and it includes:**

**1- Breaking the taboo .. and the modernity of the language (singular physical - chromatic – intertextuality)**

**2- Breaking the taboo... and the modernity of the image (symbolic - cinematic - humanizing nature)**

**3- Breaking the taboo and the modernity of music (repetition - prose poem - haiku poetry)**

**And finally, the third axis: breaking the taboo and the formations of modernity, and it includes:**

**1- Parallel text is a space (poetic address)**

**2- The location of the text on paper (architectural formation)**

**The study then concluded with a set of results, and a confirmation of footnotes and comments.**

**Keywords: breaking the taboo, poetry of Abd al-Wahhab al-Bayati, Octaviopath, comparative study, vision and formation.**

بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

يطلق مصطلح "التابو" **Taboo** على كل فعل من شأنه اختراق المحظور أو تدنيس المقدس، ويُعرف التابو أو الطابوه (ج تابوهات أو طابوهات) في المجتمعات الشرقية والغربية على السواء بكونه المحرم من القوانين والشرائع التي تحكم الأنظمة الدينية أو السياسية أو الثقافية.

و"التابو" "كلمة بولينيزية تطلق على المحظور في نظر المجتمع، أي ما تعتبره أعراف المجتمع (أو السياسة أو جهة أخرى) من المحرمات، وإن كانت في بعض الأحيان تقرن لدى البعض بمفهوم الحلال والحرام"[١]، أي أن "التابو" يعبر عن ما لا يحل انتهاكه أو يُحرم مسه، وبهذا يكون "كسر التابو" هو اختراق المقدس أو تحليل المحرم، فتصبح القواعد والحدود المنظمة قيد الهدم بغية التحديث والتطوير.

والدراسة رأت انزياح مصطلح "كسر التابو" على القصيدة الحداثية، فصادف هذا الترادف محله في قصائد الشاعرين "عبدالوهاب البياتي" و"أكتافيوباث" حيثُ حقق "كسر التابو" في شعرهما حداثة الفكر الكتابي للقصيدة المعاصرة، وقد اختارت الدراسة ديوان "كنتُ شجرة وتكلمت بستان حروف" "لباث"، و"بستان عائشة" "للبياتي" موضعًا للتطبيق على هذا الشكل الحداثي للقصيدة الشعرية؛ وذلك لاتفاقهما في خرق محاذير القصيدة الكلاسيكية في المجتمعين العربي والغربي.

## أسباب اختيار الموضوع

ويضع البحث جملةً من المبررات لدراسة "كسر التابو" في شعر "البياتي" و"باث" يُمكن إجمالها فيما يأتي:

١- رغبة الدراسة في تحديد الظواهر الحداثية في النصوص موضع النمذجة للشاعرين واستجلاء موقعها من الحداثة الغربية والعربية.

٢- كان لعالمية شعر "باث" و"البياتي" أثر في اهتمام الدراسة بعقد مقارنة بين شاعرين بينهما تبادل ثقافي غير قليل.

٣- رصد مواطن الخصوصية في التعامل مع القصيدة الشعرية في بيئتين وحضارتين مختلفتين وتوضيح مواطن التلاقي والاختلاف فيما بينهما.

٤- أيضًا تجدر الإشارة إلى أن تقارب الشاعرين كان ملحوظًا، فكلاهما تأثر بالمؤثرات نفسها، فكان الشاعر التشيلي "بابلونيرودا" أحد أهم المؤثرات المشتركة بينهما، بالإضافة إلى تأثير الحضارة الأسبانية الواضح على الشاعرين، وقيامهما بمغامرة الكتابة السريالية في القصيدة الحداثية، ويظهر تأثر "البياتي" وتفضيله لشعر "باث" في قصيدة موجهة إليه تحت عنوان إلى "أكتافيوباث" في ديوانه "بستان عائشة".

## الهدف من الدراسة

والهدف من دراسة "كسر التابو" في شعر "أكتافيوباث" و"عبدالوهاب البياتي" في ديوانيهما "كنت شجرة وتكلمت بستان حروف" و"بستان عائشة" يمكن تحديده من خلال النقاط التالية:

١- البحث في الرؤيا الشعرية الحداثية عند الشاعرين وتوضيح البناء الفكري وخصوصية التناول في القصائد موضع التطبيق.

٢- البحث في خصوصية التشكيل ومدى تطورها وتأثيرها على الشكل الفني للقصيدة المعاصرة.

٣- البحث في العلاقة بين المتلقي والنص، وأثر التشكلات الحداثية على عملية انتاج النص وفهمه في المجتمعات المختلفة.

٤- استخلاص الجوانب الجمالية والشعرية للحداثة داخل النصوص موضع الدراسة.

## منهج الدراسة

استعانت الدراسة بالمنهج التحليلي لخدمة الفعل المقارن، حيث الحاجة إلى تحليل المادة الشعرية المزمع مقارنتها، بالإضافة إلى استعانة البحث بأدوات المنهج السيميائي للكشف عن ظواهر الحداثة اللغوية والتشكلات البصرية، والدراسة تعتمد لعملية المقارنة مبادئ المدرسة الأمريكية وهي المدرسة الأقرب إلى الروح العالمية ودراسة الظواهر الفنية في البيئات المختلفة مع توصيتها باستخدام مناهج النقد الأدبي الأخرى لتفسير هذه الظواهر بصرف النظر عن فكرة التأثير والتأثر، هذا إلى جانب قبولها لفكرة تراسل الفنون عامة، أي أن مبادئ هذه المدرسة تجعل التحليل النقدي للظواهر داخل النصوص أكثر اتساعًا وحرية.

## أقسام البحث

يضم البحث مدخلاً وثلاثة محاور جاءت كالآتي:

مدخل: مقاربات نظرية:

أ- كسر التابو . . ومقاربة الحداثة.

ب- الرؤيا والتشكيل . . مقاربة نقدية.

ج- البياتي وباث .. مقاربة التأثير والتأثر.

المحور الأول : كسر التابو وخصوصية الرؤيا:

أ- الرفض والتجاوز.

ب- الاغتراب.

ج- الموت.

هـ- الصوفية.

و- تمثلات المرأة.

ز- الطبيعة

المحور الثاني: كسر التابو وخصوصية التشكيل:

أ- حداثة اللغة (المفردة الجسدية – اللونية – التناصية).

ب- حداثة الصورة (رمزية – سينمائية – أنسنة الطبيعة).

ج- حداثة الموسيقى الشعرية (التكرار – قصيدة النثر – شعر الهايكو).

المحور الثالث : كسر التابو وتشكلات الحداثة:

أ- النص الموازي (فضاء العنونة الشعري).

ب- موقع النص على الورق (التشكيل المعماري).

النتائج.

# مدخل

## مقاربات نظرية

### أ- كسر التابو . . ومقاربة الحداثة

قدم فرويد في كتابه الطوطم والتابو تصورًا لفكرة المقدس الذي يُحرم مسه أو زعزعة استقراره في الوجدان، فكان مفهومه للتابو مرتبطًا بالمهابة القدسية(*) يقول: "التابو كلمة بولينزية تعني المهابة القدسية .. عكسها "تور" تعني الاعتيادي (...) فهو فعل محظور يوجد إليه ميل في اللاشعور(٢)، أي أن التابو هو نوع من التقييد الذي ينتج عنه تقديس المحظورات، وبهذا يكون كسر التابو هو مضاد لاعتياد التقديس أو انتهاك لقوة الطوطم المعبود في الثقافات المختلفة.

وما يهم دراستنا هو ربط مصطلح كسر التابو بالحداثة في الشعر المعاصر، حيث تركز الحداثة modernity في الثقافات الغربية والعربية على فكرتين أساسيتين هما "فكرة الثورة على التقليد، وفكرة مركزية العقل"(٣)، فالثورة على التقليد هي الهدف المرجو من كسر التابو أي الخروج على مبدأ التباعية لطوطم مقدس أو قاعدة بعينها وهو ما يرتبط بمفهوم الحداثة ورؤية العالم حيث الحاجة إلى التجديد والاستغلال يقول جابر عصفور: "تعني الحداثة الإبداع الذي هو نقيض الاتباع، والعقل الذي هو نقيض النقل"(٤). إذن يمكن القول أن الحداثة وكسر التابو معنيان متقاربان في المفهوم والهدف إذ يُقصد بهما التجديد والثورة على سطوة التقليد والاتباع من خلال عملية عقلية مرهونة بمستجدات زمانية ومكانية.

والحديث عن ماهية المصطلحات مهم لإتمام الدراسات وتحديد أُطرها الضابطة، لهذا فإنه من الجدير بالبحث أن يتقصى مفهوم الحداثة المرتبط بالتيمة الرئيسية له وهي "كسر التابو" حيث يدور المصطلحان في فلك الترادف الاصطلاحي تحديدًا؛ لهذا فإن الدراسة سوف تلقي الضوء في عُجالة على المقاربات النظرية لمصطلح الحداثة في الشعر العربي والغربي على السواء.

ومفهوم الحداثة لدى الغرب مرتبط بالأنساق الفلسفية التي تشترط الحرية والتنوير وهو ما ذكره إبراهيم عبدالرحمن في حديثه عن ركائز الحداثة حيث يقول: "إنَّ الأساس الذي تقوم عليه الحداثة هو العقل والعقلانية التي تهدر كل ما لا يدركه العقل، فالعقل المتحرر من كل سلطان هو معيار الحداثة، والحداثة انقطاع عن الماضي وكل قديم مقدس أو غير مقدس، وهي الحرية المطلقة التي لا يضبطها ضابط"(٥)، ومن هذا المفهوم نستطيع القول بأن الحداثة من وجهة النظر الغربية هي مغامرة تحول الذات وانشغالها بالتجريب بل وخروجها المطلق من عباءة الماضي.

إن ارتباط الحداثة بالأدب والشعر في الغرب ظهر أولاً من خلال كتابات "بودلير" النقدية والشعرية حيث عرفها بقوله: "الحداثة هي الهارب العرضي، ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أبديًا وثابتًا"(٦) ومقصد "بودلير" من هذا التعريف تقديم رؤية عامة للفن الحداثي بما فيه الشعر، ويدعو "بودلير" في هذا التعريف إلى الانفتاح على الأفكار والتجارب الجديدة، كما واصل "بودلير" دعوته إلى تحديث الشكل الفني للقصيدة، وتبعه بعد ذلك شعراء تثبيت قواعد التجريب "بتحطيم الأطر التقليدية العامة بالاشكال الواقعية بقتل اللغة، بالأشكال التصويرية والرمزية الجديدة"(٧)، وتخطي نقاد الحداثة حدود

التنظير لها؛ ليتفرع منها حركات لها المبادئ نفسها وإن اختلفت آليات التطبيق فقد استخدام "إليوت" مصطلح "الصورية" **Imagisme** و"آثر بولونيير" مصطلح "الشعر المحسوس" **Concret poety**، بجانب ظهور الحركات السريالية والتكعيبية(٨).

أما مفهوم الحداثة عند العرب فقد حمل روح الانبهار بالآخر الغربي ومواجهته حضاريًا، فأصبح العقل الغربي منشغلاً بما سبقه من فكر متطور ومنجزات حداثية غيرت الشكل التقليدي للشعر والفن "فتَلقِى الحداثة في العالم العربي، خاصة الحداثة في الشعر كان من منطلق الانبهار الذي توصلت إليه الحضارة الغربية بفعل الحداثة وقد نجم عن هذا الانبهار التأثر الذي يختلف من بلد إلى آخر"(٩) مما أدى إلى احتذاء النموذج الغربي للحداثة في الشعر والذي واجهه نموذج محافظ على التقاليد محاولاً الأخذ بأسباب التطوير المحدودة.

ومن بين مَنْ شغلتهم تجليات الحداثة في الشعر العربي كان "أدونيس" الناقد / الشاعر، فتحدث عنها في مؤلفاته النقدية والشعرية حيث قال: "الحداثة لا تبحث كمفهوم مطلق، الحداثة هي دائمًا حداثة شعر معين في شعب معين في أوضاع تاريخية معينة"(١٠)، وبهذا يكون استخدام الحداثة مرتبط بأحداثات أخرى متنوعة، وهو ما أفرزته التجربة الغربية في التحديث الشامل، أما الحداثة العربية فقد اقتصرت على الشعر دون غيره من جوانب الحياة الأخرى.

ويحدد "جابر عصفور" عمر مصطلح "الحداثة" بربع قرن حيث يقول: "الإلحاح على صيغة الحداثة لا يتجاوز ربع قرن تقريبًا، فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة وخروجها على التقاليد،

ويرتبط باجتهاد معاصريه في تأسيس مصطلح جديد يقابل مصطلحًا أجنبيًا Modernity أو Modernism يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية، لعلها أعنف الثورات في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة"[١١] وما رآه "عصفور" وافقه عليه "عبد العزيز حموده" في كتابه المرايا المحدبة، حيث اتفق الاثنان على أن مرجعية الحداثة الشعرية العربية مرتبط بما قدمته الدراسات الأدبية الغربية من تنظير، وطبقته القصيدة العربية الثائرة على التنميط القديم.

أما "يوسف الخال" فقد نادى بكسر التابو المقدس للقصيدة العربية عبر أحداثات تقوم على فعل القطيعة بين الشكل القديم للقصيدة والشكل الجديد الذي نسبه إلى الشعر الأوربي المعاصر[*] ورأى "الخال" هذا يجرد القصيدة العربية الجديدة من خصوصيتها باتباعها للنمط الأوروبي، بل ويهدد هويتها، وهو ما رفضه "أدونيس" ووصفه "بوهم المماثلة"[١٢].

وإذا كان "الخال" قد نادى بالتحديث دون ارتداد للماضي والتباعية للحداثة الغربية فإن على الجانب الآخر ظهرت طائفة من النقاد لترد هذا الزعم، ومن أمثلتهم "مصطفى السعدني" الذي ضمن كتابه "التغريب في الشعر العربي المعاصر" رأيه الرافض لحداثة القطيعة مع الماضي، والسير وفق النموذج الغربي، ومبرره لهذا ما سوف تعانيه القصيدة العربية من تغريب وتكلف يشتت أطرافها ويسقطها في فخ مماثلة وفقدان الهوية[١٣].

إذن يمكن القول إنَّ مصطلح الحداثة عند العرب قد لاقى قبولاً مشوبًا بمحاذير الهوية والحفاظ على التراث؛ وربما كان ذلك لتعدد تعريفاتها والتي انتهت جميعها إلى أن الحداثة هي تصور جديد للحياة دون إغفال لجذور الماضي مع الأخذ في الاعتبار خصائص هذا الجديد من ثورة على النمطية،

واتجاه نحو التجريب، واكتشاف ما لم يكتشف من قبل والتطلع نحو المستقبل.

وفي ظل الحداثة تغير مفهوم الشعر القديم كما يرى "عبدالغفار مكاوي" حيث يقول عن الشعر الحداثي "لم يعد تكبله قواعد خارجية تحدد طريقة نظمه حيث أصبح الشاعر الذي خلع على نفسه صفة الناظم إلى الأبد يحاول في أثناء هذا كله أن يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإيحاء بعالمه الجديد"(١٤)، فطبيعة الشعر المتجددة أهلته لامتصاص فعل الحداثة الذي ضمن له الاستمرار وحافظ عليه من التراجع والجمود.

والشعر الحداثي في الشرق والغرب هو ثورة على الشكل والمضمون معًا، إنها ثورة "تتصف بتدميرها للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات، وبالتالي الحداثة تسمح بذلك التبرم المبدئي إزاء ما هو موجود، وما يعتبر نفسه مالكًا لشرعية مطلقة، إنها لا تسلم أبدًا بقدسية أي شيء"(١٥)، وبهذا يمكن للدراسة أن تضع مصطلح الحداثة مرادفًا لمفهوم كسر التابو في القصيدة الشعرية العربية والغربية.

والبحث يسعى إلى تقصي مظآن الحداثة وخصائصها في شعر كل من المكسيكي "أكتافيوباث" والعراقي "عبدالوهاب البياتي" من خلال رصد خصائص كسر التابو في الرؤيا والتشكيل في ديواني "كنتُ شجرة وتكلمت بستان حروف" و"بستان عائشة".

## (ب) الرؤيا والتشكيل .. مقاربة نقدية

يرتبط مصطلح الرؤيا والتشكيل بالشعر المعاصر، والقصيدة الحداثية، وذلك لاهتمام النقد الحديث به وبالتنظير لمعانيه الدلالية والمعجمية.

فيأتي مفهوم "الرؤيا" متقاربًا ومتداخلاً مع مفهوم "الرؤية" التي يُقصد بها الحُكم واستشراف الغيب، يقول تعالى: ﴿ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (٤٣ يوسف)[١٦] وهي في لسان العرب "رأى: الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين" و"(..) والرؤيا : ما لا رأيته في منامك" و"الرؤية النظر بالعين والقلب"[١٧] والمعنى اللغوي يعزز التقارب والتداخل بين "الرؤيا" و"الرؤية"، ولكن "أدونيس" في حديثه عن قصيدة الحداثة أقرب إلى التعبير عن المحسوسات[*]، ويقارب "عبدالله العش" بين مصطلح الرؤية والرؤيا ومصطلحات مثل التصور والتمثل والإدراك والوعي[١٨] وهذا المقاربة ترى الدراسة أنها متجاوزة للمعاني المعجمية وتزيد الأمر تشابكًا بين مفهومي "الرؤيا" و"الرؤية" الشعرية.

من الواضح أن هناك اختلافات كثيرة بين النقاد في تحديد الفرق بين مفهومي "الرؤيا" و"الرؤية"، فمنهم من اعتمد "الرؤية" للعين فقط و"الرؤيا" للقلب، وإن كان الاثنان لا ينفصلان فبغير العين لن يستقيم الحدس القلبي، ويرى "البياتي" أن الرؤيا تقوم على الرؤية وذلك من خلال "الفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة، والقدرة على التجاوز والتوجه إلى المستقبل"[١٩] وفهم "بياتي" لمفهومي "الرؤيا" و"الرؤية" عن طريق الغيبيات المُدركة، وثبات "الرؤية" عند النظر بالعين لدفع الرؤيا القلبية.

والرؤيا الإبداعية في الشعر أو النقد تعني "الوعي بالذات لدى الشاعر أو الكاتب عندما يناقش أو يفسر انتاجه أو انتاج الآخرين أو القضايا الأدبية"[٢٠] وهذا يعني خروج الرؤيا الإبداعية عن حدود الموضوعية،

فتصبح رؤيا الشعر بلا حدود ضابطة "فهي تجند الفوضى والتناقض واللاسببية والخرافة وهشيم كل الأشياء هي نوع من العصيان الفني ينساب في تضاعيف الأنظمة السائدة"(٢١) بهذا تختزل "الرؤيا" موقف الشاعر تجاه الحياة ومستجدات العصر، فهي الموقف النفاذ إلى عميق الأشياء الذي يجعل ما هو مألوف مغايرًا لحركة الواقع.

وظهر مصطلح "الرؤيا" بوصفه مفهومًا من مفاهيم الحداثة للحداثة في الشعر المعاصر في مطلع القرن العشرين وقصد به "التشكل عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة في سياقات جديدة تشبه الحلم المؤلف من مشاهد بصرية، لكن تكوينها لا يتم إلا في حالة واحدة هي إغماض العينين والدخول في غيبوية الحواس"(٢٢)، تلك الغيبوية التي تجعل الشاعر يكشف عن معاني مستحدثة للصورة الشعرية، ويقتحم مغاليق المعاني المألوفة برؤيا مختلفة" فالرؤيا عماد الشعر المعاصر ينفذ الشاعر بواسطتها إلى رحم الأشياء إلى الوجود الواقعي بقصيدة في تشكيل مادي، يحافظ فيه على التوازن بين العالمين .. فالرؤيا في الشعر المعاصر منفذ يطل بها الشاعر على عالم خفي عن طريق المعرفة الحدسية معتمدًا على الإلهام، كبعد معرفي غير خاضع للعقل ومنطقه، عن طريق تحويل ما هو ذاتي إلى موضوعي، والفوضى إلى نظام"(٢٣)، فالرؤيا إذن صفة الشاعر لا صفة الموضوع أو اللغة، وهي التي تحدد قدرة الشاعر الخيالية على خلق عوالم جديدة.

أما مفهوم "التشكيل" فإنه مفهوم عصي على التحديد الإجرائي والاصطلاحي، ولكنه ينطلق من منطقة الرسم والتشكيل البصري، وله ارتباط لصيق بالشعر "فالتشكيل الشعري على صعيد ارتباط مصطلح التشكيل

المستعار من فن الرسم وتشغيله في فنون الكلام المتعددة الأجناس، هو أقرب إلى روح المصطلح وفعاليته وحساسيته من التشكيل السردي (...) وذلك للحيوية التي يتمتع بها فن الشعر على المستوى التشكيلي قياسًا بالفنون السردية والسير ذاتية في علاقته بفن الرسم الذي ينحدر منه مصطلح التشكيل"[٢٤] وعلى هذا فإن التشكيل الشعري يستمد خواصه وآلياته من الأجناس الفنية البصرية أو بمعنى آخر يحاكي محددات هذه الأجناس وهو ما يتفق مع مفهومه اللغوي في المعاجم ومنها لسان العرب لابن منظور حيث وردت لفظة "الشكل: بمعنى المثل تقول هذا على شكل هذا أي على مثاله"[٢٥] هذا المعنى اللغوي يسوق إلى الأذهان ارتباط لفظة الشكل بالمماثلة والمحاكاة وهي الغاية القديمة من الإبداع الشعري.

ومصطلح "التشكيل" يكتسب القدرة على ترتيب العناصر المختلفة في سياقات متجانسة "فالتشكيل على هذا الأساس هو مجموعة العلاقات والمجموعات التركيبية التي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات مختلفة، (...) وتتشكل تشكلاً فنيًا وجماليًا مدهشًا وساحرًا داخل طريقة خاصة ومختلفة ومغايرة ومبتكرة في التعبير، غير قابلة للتكرار والإعادة وذات خصوصية وفرادة كثير الرضا والقبول الراقي في مجتمع القراءة وأساليب التلقي النصي"[٢٦]، والتشكل الشعري هكذا يصبح حاويًا لمعنى "التشكّل" ومحفزًا لسبل الحداثة والتجريب، "فالقصيدة التي تفتقد إلى التشكيل تفتقد إلى مبررات وجودها"[٢٧]، وبهذا يمكن القول بإن التشكيل الشعري هو المختص بعناصر البناء اللغوي والتخييلي داخل القصيدة.

ويرى الناقد "ثائر العذارى" أن طرائق التشكيل وماهياتها في الفنون الأخرى لها محددات واضحة" أما فيما يتعلق بالشعر فليس لدينا تعبير يمكن

أن يصف التشكيل فيه بهذه البساطة التي نجدها في الفنون الأخرى، فاللغة هي المادة الأولية للتشكيل الشعري، لكن هذه المادة من التعقيد بحيث لا يمكننا تحديد وسط بعينه تتشكل فيه، بل إن اللغة ذاتها تنطوي على جوانب متعددة كل منها يصلح وحده أن يكون عنصرًا تشكيليًا من مثل الصوت والكلمة والمعنى والدلالة والوزن والإيقاع والقافية وغير ذلك"[٢٨] فالقصيدة الشعرية إذن هي تشكيل لغوي، يدفع المتلقي إلى رصد دلالات متعددة لها، فيصبح للنص الواحد قراءات لا متناهية ورؤى مقترنة بصدق القراءة، ومن ثم تظهر عناصر الصنعة الشعرية متمثلة في الرؤيا والتشكيل، فتأتي الرؤيا مجسدة لتجربة الحياة، ويأتي التشكيل مجسدًا لثقافة النص.

## أكتافيوباث وعبدالوهاب البياتي .. مقاربة التأثير والتأثر

ربما يكون الحديث عن التأثير والتأثر في دراسة اهتمت أن يكون منهجها موليًا لمبادئ المدرسة الأمريكية في المقارنة أمرًا يشوبه التناقض الظاهري ولكن طبيعة العلاقة الثقافية بين الكاتبين "باث" و"البياتي" اقتضت أن يستعير البحث أهم مصطلحات المقارنة الكلاسيكية والمتمثلة في عقيدة التأثير والتأثر التي فرضتها طبيعة الدرس المقارن الفرنسي، فليس ثمة خلاف على تأثير الشاعر المكسيكي الجنسية الاسباني الأصل "أكتافيوباث" على نظيره العراقي "عبدالوهاب البياتي" يدعم هذا الزعم أسباب رأت الدراسة فيها عناصر التأثير والتأثر المباشرة وغير المباشرة في نصوصهما عامة والنصوص موضع التطبيق خاصة وهي مجموعة "باث" المعنونة بـ "كنتُ شجرة وتكلمتُ بستان حياة"، ومجموعة "البياتي" "بستان عائشة" وتمثلت أسباب التأثير والتأثر بينهما فيما يأتي:

١- مثّل "باث" علاقة حضارية تواصلية مع لاحقه "البياتي"، من خلال انفتاح "باث" على الثقافة الإسبانية المرتبطة ببعض التقاليد العربية الإسلامية، حتى إنَّ النقاد أطلقوا على أحد مراحل شعر "أكتافيوباث" مرحلة "الشرقية" والتي تميز شعره فيها بالصوفية وبرز ذلك في ديوانه "حجر الشمس" ١٩٥٧(*).

٢- اتخذ "باث" من خطاب الأقنعة الصوفية اتجاهًا واضحًا في شعره عامة، وهو ما تأثر به "البياتي" وحقق من خلاله مدخلاً جديدًا في الشعر الحديث، عندما كسر وتيرة الغنائية القديمة واعتمد القناع بوصفه علامة دلالية لها تأويلات متعددة داخل النص الشعري.

٣- ترجم "عبدالوهاب البياتي" بعض القصائد الشهيرة لأكتافيوباث ولوركا وماركيز في كتابه "رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى" وفعل الترجمة على الأخص لقصائد "باث" كان شفيعًا لتأثر "البياتي" الواضح بشاعرية الكتابة عند "أكتافيوباث".

٤- احتل الحضور الهيسباني أو الأمريكي اللاتيني في شعر "البياتي" مساحة غير قليلة وظهر هذا بوضوح في ديوانه "بستان عائشة" فهو يعنون أحدى قصائده باسم "أكتافيوباث"، ثم يتوالى ذكر المدن الأسبانية في ثنايا شعره تارة وفي صدارة عناوين قصائده تارة أخرى، هذا الحضور الهيسباني فاق الحضور العربي في شعر البياتي وإن كان لمصر ميزة الحضور نفسها في دواوينه الأخرى.

٥- تجدر الإشارة إلى أن ديوان "البياتي" "بستان عائشة" ولد في أسبانيا حيث كان يُقيم "البياتي" في مدريد ما يقرب من عشر سنوات؛ لهذا

فإنه من أكثر الدواوين احتفاءً بكل ما هو أسباني ولاتيني، فجاءت سبع قصائد تصور ولع البياتي بالثقافة والشعر الأسباني فكانت "خورخي لويس بورخيس" و"مجنون أشبيلية" و"إلى بثينتي أليكساندري" و"الولادة" و"مدريد في عيد الميلاد" و"إلى أكتافيوباث" و"إلى أسماء البياتي"، ومن الواضح أن "البياتي" كان له اهتمام خاص بكلا الشاعرين "أليكساندري" و"باث" وهما حائزان على جائزة نوبل في الآداب.

## المحور الأول

## كسر التابو وخصوصية الرؤيا

ثمة تداخل واضح بين مصطلحي "الرؤية" و"الرؤيا"، فإذا افترضنا أن الرؤية هي النظر بالعين، و"الرؤيا" هي ما يُرى في المنام، فإن هذا التداخل في المعنى يصبح تكاملاً في النظرية الشعرية الحداثية إذ يستخدم الشاعر عينه وقلبه في مشاهدة ما يحدث ويلجأ إلى الخيال لتصوير ما يبصره أو ما يُحلم به، إذ تشترك الرؤية والرؤيا في تشييد الأنموذج الشعري"[٢٩] وبهذا يكون مصطلح "الرؤيا" أكثر شمولاً وتماسًا مع واقع النص الشعري "فأصبح الشعر يعرف بأنه رؤيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة الرفض والتجاوز والكشف"[٣٠]، وأول قضايا كسر التابو وخصوصية الرؤيا في شعر "باث" و"البياتي" هي قضية الرفض والتجاوز، والتي شغلت شعراء الحداثة وعلى رأسهم أدونيس، فكان الرفض والتجاوز نظرة جديدة إلى العالم وسمة للهروب والخلاص من الواقع "فالعلاقة الجديدة بين الشاعر والعالم تستند إلى حساسية ميتافيزيقية حيث لم يعد يرى في الواقع المحسوس وجودًا حقيقيًا لذلك يدرك أن خلاصه في عالم آخر يرى فيه ملاذًا"[٣١]، ويكون الرفض والتجاوز في هذا العالم بمثابة الدال الذي يحمل العديد من الإشاريات الهادمة لكل القواعد والنظريات الثابتة.

وتأتي الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية أولى دوافع الرفض والتجاوز لدى شعراء الحداثة، وتجاور مع هذه الدوافع بعض الفلسفات والمرجعيات الغربية المؤيدة لفكر التجاوز والرفض كالماركسية مثلاً، هذا بالإضافة إلى ضرورة التأكيد على الحالة النفسية للشاعر والتي تلعب الدور الرئيس في عملية الرفض والتجاوز.

وتظهر تجليات الرؤيا الشعرية في ديواني "باث" و"البياتي" من خلال تيمة الرفض والتجاوز والتي بدورها تمثل كسرًا للتابو شعري المتفق عليه "ولعل من أسمى أهداف الرؤيا الرافضة والمتجاوزة السعي لابتكار عالم شعري جديد على وجه الخصوص، وعالم واقعي أفضل على وجه العموم زيادة على إيقاظ وعي المتلقي لكي لا يتعود السائد والمألوف، فتنشأ لديه حساسية أدبية متجددة"(٣٢)، ومن مظاهر الرفض والتجاوز في ديوان "باث" "كنت شجرة وتكلمت بستان حروف" وديوان "البياتي" "بستان عائشة" الرفض السياسي والذي يمثله فعل القطيعة بين الحاكم والمحكومين وقدم الشاعران هذه القطيعة من خلال رؤيا جديدة فلم يعد الرفض السياسي هاتفًا بل رأى الشاعران انهيار مدن الحضارات والآلهة دليلاً على السقوط السياسي، فهذا "باث" في قصيدته "الشرفة" يصف انهيار العلاقة بين الحاكم والمحكومين من خلال صورة المدينة الديستوبية أو المدنية الخربة، بل إن "باث" يشير إلى أسباب خرابها والمتمثلة في الُحكام يقول متحدثًا عن انهيار "دلهي" عاصمة الهند التليدة، التي كانت تمثل له أحد الروافد الثقافية والسياسية في حياته فقد كان جده باعث الحركة الأهلية في الهند(*) يقول باث:

المدينة التي تشبه جبلاً منهارًا

الأضواء البيضاء الزرقاء الصفراء

المنارات التي تمس فجأة أسوارًا للفظائع

والكتل المربعة

أكوام البشر والبهائم على الأرض

وأحلامهم المتشابكة كالعليق

**يا دلهي العجوز يا دلهي العفنة**

**أزقة ساحات مساجد**

**كما جسد مجروح**

**كما بستان مطمور**

**منذ قرون والغبار ينهمر**

**معطفك الزوابع الرملية**

**وسادتك أجرة مهمشة**

**في ورقة تين...**

**تتناولين فضلات آلهتك**

**معابدك مواخير لمن يشفون**

**وأنتِ مغطاة بالنمل . . . .** (٣٣)

**والرؤيا نفسها تتكرر عند "البياتي" في قصيدته "مدن الخوف"، حين يستحضر صورة المدن الخربة التي يحكمها الطواغيت وينكرون حقوق الشعوب، يقول:**

**مدن تعيش على الإشاعات / الأكاذيب / الاقاويل / الخواء**

**على دم الإنسان والحق المُضاع**

**وتنام في خوف على باب الطواغيت الصغار**

**وبعضوها / المذياع / تفتح ما تشاء**(٣٤)

تبدو رؤيا الشاعرين لواقع المدن التي تقع تحت وطأة حكام أكثروا فيها الفساد وقمعوا الثورات من خلال خراب هذه المدن وانتشر رائحة الموت في كل مكان فيها، هذه الرؤيا التي تتجانس فيها رؤية العين وحضور القلب لتولد تيمة الرفض والتجاوز لواقع مأزوم.

ويشكل حضور رؤيا الرفض والتجاوز في شعر "باث" و"البياتي" نصيبًا غير قليل من الديوانين، ولكن الدراسة اكتفت بالأنموذج السابق، لاتاحة الفرصة لمعالجة تيمات أخرى لخصوصية الرؤيا عند الشاعرين.

أما الاغتراب فيمثل تيمة أخرى من تيمات الرؤيا عند الشاعرين "باث" و"البياتي" وقد تعددت أشكاله في قصائدهما موضع الدراسة، فقدم الشاعران الاغتراب الذاتي، والسياسي، والاجتماعي، وكان ذلك نتيجة طبيعية لرؤيا الرفض والتجاوز أو نتيجة للنفي والإقصاء.

ويقصد بالاغتراب لغة (الغرْب) الذهاب والتنحي عن الناس[٣٥] واصطلاحًا "يقابل الكلمة الإنجليزية **Alienation** وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية **Alienation** وهي مستمدة من فعل يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر أو يعني الانتزاع والإزالة"[٣٦]. وفي قصيدة "الشرفة" "لباث" يبدو اغتراب الشاعر واضحًا من خلال شعوره بالأسى لما آلت إليه الأحوال السياسية في "ديلهي" بسبب الثورة والفوضى فهو يبحث عن ذاته التائه وسط الفوضى منتظرًا عودتها إليه مرة أخرى.

لا شيء يتحرك

هي الساعة أكبر

وأنا مستوحد أكثر

مُسَمّرٌ

وسط الزوبعة

إذا مددت يدي

جسد رخو هو الهواء

كائن منتشر بلا وجه

متكئًا على الشرفة

(...)

على جسر الكلمات الهش هذا

ترفعني الساعة

والزمن يتضور من جوع إلى التجسد

بعيدًا عن ذاتي

في مكان ما أنتظر مجيئي(٣٧)

وفي الأبيات السابقة تظهر ذات الشاعر المتحولة من إيجابية الموقف تجاه ثورة "ديلهي" إلى سلبية الانزواء والابتعاد عما خلفته الفوضى في هذه المدينة الجميلة، فهي تنتظر انتهاء حالة اغترابها بعودة الهدوء إلى "ديلهي".

أما اغتراب "البياتي" فإنه اغتراب منتهي بالموت، فعندما تغترب الذات بسبب رفضها للأوضاع السياسية في الدول العربية، فإنها ترى الموت سبيلاً للخلاص من سياسات الأسر والقمع، كما أن الذات المغتربة أرادت أن تكافئ

نفسها بعد جهاد الرفض والمنفى بالشهادة وهي نهاية لها قدسيتها في العقلية العربية، يقول "البياتي" في قصيدته "الحلزون":

رجل تسلح بالنبوءة واللهيب

أسرى بنار الرافضين

ومات في المنفى وحيد

كلماته اخترقت جدار الصمت

ذوبت الجليد

فلمن؟ وماذا تكتب عنه؟

يا حلزون ذاكرة المغني والشهيد(٣٨)

جمع الشاعران في الأبيات السابقة أسباب الاغتراب فكان منها السياسي حين رأيا حال مدنهما بين ثورة وقمع للحريات، وكان منها النفسي حين بحثت كل ذات عن سبيل لخلاصها من حالة الاغتراب، فذهبت ذات "باث" للبحث عن نفسها، وماتت "ذات" "البياتي" شهيدة الرفض والمنفى، وفي الحالين حققت ذواتهما حالة الهروب والتيه، فالأولى استغرقتها حالة البحث، والثانية انهت وجودها حالة الموت، وهو طرح لرؤيا الاغتراب بعيدًا عن التابو المقدس للفكر التنظيمي للاغتراب عند بعض الشعراء القدامى والتي وقفت عند حدود الصدمة والهجرة خارج الأوطان.

وتأتي رؤيا الموت تيمة ثالثة مكملة لما سبقتها من تيمات رؤيا الموضوع عند الشاعرين موضع النمذجة، وهي تيمة غير منفصلة عن سابقتيها فالموت مرتبط بالذات المغتربة، والذات الرافضة لواقعها المتردي،

بالإضافة إلى تنوع أشكال الموت وأسبابه عند الشاعرين، فكان الموت بالقتل والشهادة والانتحار، ولكن الرؤيا التي كسرت التابو المعهود لفكرة المـــوت، حين ربَطَ الشاعران الميلاد بالموت، فعندما يحل الموت ضيفًا ثقـــيلاً تتجـــدد الحياة، يقول "باث" في قصيدته "يقظة في الهواء الطلق":

شفاه الرياح وأيديها

قلب الماء

شجرة اليوكاليتوس

السحب التي تخيم

الحياة التي تولد كل يوم

الموت الذي يولد كل حياة

أفرك جفني[٣٩]

ويقول البياتي في قصيدته "الولادة":

الإبداع هو الحب

والحب هو الموت

والإبداع / الحب / الموت : ولادة[٤٠]

في قصيدتي "باث" و"البياتي" تخلى الموت عن خواصه الطبيعية، فلـــم يعد الموت دعوة إلى انتهاء الحركة بل أصبح سببًا لتجدد الحيـــاة وانبعـــاث الروح فيها، فهذه شجرة المواطنة الميتة "اليوكـــاليتوس"[*] تجـــدد الحيـــاة لشعوب أهلكتها الحرب الأهلية الأسبانية (٩٣٧م)، حيث جعـــل "بـــاث" مـــن

موتها إيقاظًا لهذه الشعوب؛ كي تفيق من موتتها الأولى وتعود لبناء الأوطان، وكذا فإن "البياتي" جعل الموت مرادفًا للولادة في إشارة منه إلى إمكانية أن يكون موت الحب بعثًا جديدًا لحياة أخرى.

تجدر الإشارة إلى نوع آخر من تراجيديا الموت قد ألقى بظلاله على رؤيا الشاعرين في العديد من قصائد الديوانين، وهي رؤيا كسر فيها الشاعران تابو اعتزاز الشاعر بوجوده داخل القصيدة، فبنى "باث" و"البياتي" للشاعر قبرًا ودفنا فيه الشعر والشاعر، وهو نوع من الموت المعنوي الناتج من اغتراب الذات عند الشاعرين، وربما كان هذا الاغتراب دافعه الأول معاناة الشاعرين من آلام النفي خارج الأوطان، فكان الاختيار الأمثل لهما الموت بعد الإقصاء، يقول "البياتي" في قصيدته "مملكة الشاعر":

مملكة الشاعر حاصرها الأعداء

داهموا بوابتها

ذبحوا، بسيوف الغدر الحراس

(...)

شقوا صدر الشاعر

لم يجدوا في داخله

إلا مقبرة، كان الثلج يغطيها

(...)

حكموا بالنفي على الشاعر بعد الموت

أقاموا حول المنفى، الأسوار[٤٢]

ويقول "باث" في قصيدته "قبر الشاعر":

آدم

مثل معبد حيّ

اسم لا ظل له

مسمّر

مثل إله

في هذا الهُنا الذي لا مكان له

كلام

انتهى في بدايته

انتهى في ما أقول

انتهى

وجودًا

ظل اسم آنيّ

أبدًا لن أعرف نهايتي(٤١)

من الواضح في الأبيات السابقة لـ "باث" و"البياتي" أن فكرة موت الشاعر مرتبطة بحريته، فالموت هو المخلص من الانهيار الذي يعانيه الشاعر، حين تختنق الكلمة في فمه وتنفي إرادته وتقيد حريته.

وتمثل الصوفية أحد أهم التيمات التي حققت لرؤيا الشعر عند "باث" و"البياتي" حداثة التناول ، ذلك أن الجمع بين الرؤيا الشعرية والحداثة

والصوفية يمثل جمعًا بين متشابهات تبحث عن تجاوز السائد والمألوف "فأول شيء يلفت الانتباه عند حضور الثلاثية (الرؤيا، الحداثة، الصوفية) هو الرغبة في التغيير والسعي نحو الجديد (...) فالشعر الحق هو الذي يرفض النمطية، والسائد الذي يصبح من تكراره جسدًا بلا روح أو شكلا بلا معنى، كما أن الصوفية تسعى إلى النفاذ إلى باطن الأشياء دون ظاهرها، أما الحداثة فدعامتها الرفض والثورة على التقليد"(٤٣) هذه الثلاثية عند اتحادها في نص شعري واحد فإنها تحقق فكرة كسر التابو المقدس لأنظمة استقرت منذُ زمن بعيد.

وتلمح الدراسة أصداء الصوفية عند "باث" و"البياتي" عبر مشهديات الكشف أو فيوضات إلهية يرى فيها الشاعر نفسه وقد اتحد مع الأنوار الإلهية فينكشف له كل مستتر، هذا الكشف عادةً ما يكون طريقه القلب والمعرفة اللانهائية، يقول "باث" في قصيدته "اللحمية الخالدة":

وما بين شباك النور الراجفة

تذهب وتجيء

عطاية شفافة

رشيقة مدهشة في منتهى الصغر

تنتقل في المكان لا في الزمان

تصعد وتنزل في حاضر

ليس له بعد وليس له قبل

(...)

أنا جانح من الزمن

مأخوذ ومولع

عاشق لهذا العالم

أمشي تائهًا في ذاتي، متلمسًا

أطلب المثابرة والتجرّد

فتح العينين

جلاء للرؤيا

ما بين الأنوار المتلاشية(٤٤)

ويقول "البياتي" في قصيدته "الهجرة من الذات":

بدأ استشهادي

بعد اليوم الثالث من خلق الدنيا

سكنتني الموسيقى

داهمني ليل هيولي

اشتعلت روحي شوقًا للعود الأزلي

فصرتُ، أدور وحيدًا في فلك الإيقاع

(...)

وحين عبرت الخط الأحمر للدنيا

لمعت في عتمة نفسي شارات ضياء

وحوار ما بين الأحياء الموتى

والموتى الأحياء

سكنت روحي في الكلمات

نهر قدسه رمز كوني

صار الوجه الآخر للدنيا

صار الاشراق(٤٥)

في القصيدتين السابقتين يرتبط الكشف الصوفي بالرؤيا بشكل مباشر في قصيدة "باث" وبشكل غير مباشر في قصيدة "البياتي"، فالشاعر يعترف بجنوحه في الزمان وهو مفتوح العينين يشهد الأنوار بعد جلاء الرؤيا الروحية، وهو بهذا يجعل الكشف سببًا في استشراف العالم والنفاذ إلى عمقه، أما "البياتي" فإنه فعل الرؤيا الكشفية عنده للصوفي تأتي بعد الاستشهاد، بالإضافة إلى خلط "البياتي" في قصيدته بين الحلم والحقيقة فالاستشهاد حقيقة، أما العودة للأزل فإنها حلم يبعث إشارات ضياء في نفسه، إذن يمكن القول إنَّ الشاعرين قد فتحا أفق النص الحداثي للتأويل والاستنباط، بعد أن خرجت نصوصهما من عباءة التابو الكتابي المقدس، والذي يكسر نمطية الموضوع والمعالجة.

وتمثلات المرأة في خصوصية الرؤيا عند الشاعرين "باث" و"البياتي" هي التيمة الأخيرة التي ستقف الدراسة أمام حضورها داخل ديوانيهما، وجاءت تمثلات المرأة في العديد من قصائد الديوانين فهي مثال للجمال الإلهي، ومصدر لسلطة الروح، كما أنها قد تعبر عن غواية الشيطان للإنسان، بجانب حضورها بوصفها صنوًا للرجل، أو مؤديًا لدور الرمز في

الحب الإلهي للمتصوفة، وفي قصيدة "باث" "مُحور" يقدم الشاعر صورة للمرأة التي تكمل وجوده الجسدي والمعنوي مع ربط هذه الصورة بمظاهر الكون، وهي رؤية صوفية في الأساس ترى الجمال متجليًا في مظاهر الكون والوجود، يقول:

عبر قناة الدم

جسدي في جسدك

ينبوع ليل

لساني الشمسي في غابتك

يجبل جسدك

(...)

أنتِ ليل القمح

أنتِ غابة في الشمس

أنتِ ماء ينتظر

أنتِ تجبلين العظام

عبر قناة الشمس

ليلي في ليلك

في شمسك شمسي

تعجنين قمحي

غابتك في لساني

عبر قناة الجيد

الماء في الليل

جسدك في جسدي

ينبوع عظام

ينبوع شموس(٤٦)

في النص السابق هدم لنا الشاعر رؤياه وفق نظرة سريالية صـــوفية، فهو يتحد مع محبوبته جسديًا ثم يسمو بها روحيًا ليتحد معها بمظاهر الكون الدالة على وجود الخالق.

أما "البياتي" في قصيدته "الملاك والشيطان" فإنه يضع المرأة الأسطورة موضع المعشوق الأزلي، بل يصل بكمال محبوبته إلى كمال الإله، لهذا فإنها تستحق أن تُعبد، يقول "البياتي" :

معجزة الحب الخالد "لارا"

تنهض من تحت رماد الأسطورة، عنقاء

تتألق نجمًا قطبيًا

وتهاجر مثل الأنهار

تتقمص في ألواح الطين

وفي أختام ملوك "الوركاء"

صورة عشتار

تصبح معشوقًا أزليًا في لاهوت العشاق

إحدى الربان

تتجلى في صور شتى

في أوراق البردي وفي المنحوتات

تُغرى بعبادتها الشعراء

فإذا ما عبدوها

صاروا في الحب لها عُبدان

أغوتني

وأنا في المهد صبي

لكني أصبحت عليها سلطان

كانت في الحب ملاكًا

وأنا كنت شيطان(٤٧)

إن إحساس الشاعر في الأبيات السابقة من قصيدته "الملاك والشيطان" هو إحساس العارف بثنائية التابو والطوطم أو المقدس والمدنس، تلك التي ترتفع بالمحبوب إلى مرتبة الطوطم المعبود المنزه عن الدنس، والشاعر يجعل من فتنته بإلهه المقدس "غواية شيطان"، هذه الرؤيا لحضور المرأة في نص "البياتي" تمثل شكلاً حداثيًا مفتونًا بجلال التراث والأسطورة وما هو ما يميز حداثة "البياتي" عن نظيره المكسيكي "باث" في تمثلات الرؤيا والحضور للمرأة في العديد من قصائد الديوانين.

## المحور الثاني

## كسر التابو وخصوصية التشكيل

قدم المحور الأول من الدراسة كسر التابو وخصوصية الرؤيا الشعرية للموضوعات المسيطرة على وعي الشاعرين "أُكتافيوباث" و"عبدالوهاب البياتي" في ديوانيهما الموسومين بـ "كنتُ شجرةً وتكلمتُ بستان حروف" و"بستان عائشة" هذا الأمر تطلب البحث في عناصر التشكيل الشعري، وكشف النقاب عن التقنيات التي ساهمت في تقديم هذه الرؤى الحياتية الخاصة بهما؛ لهذا فإن هذا المحور سوف يقدم رؤيته لخصوصية التشكيل عند الشاعرين ومدى تأثيرها في رؤى كسر التابو الموضوعاتي لديهما، وجاءت خصوصية التشكيل في الديوانين فيما يأتي:

### أ- كسر التابو وحداثة اللغة

يستخدم النص الشعري لغة غير عادية تمنحه أسلوبًا يسمى بشعرية النص "فالنص الشعري هو قبل كل شيء آخر لغة، ولكنها لغة مخاتلة مراوغة معجبة بذاتها وبنيتها وعناصرها، ومن هذا المنطلق كان الحديث عن الأنماط والاستعمالات المتعددة للغة، وتم تحديد اللغة الشعرية كطرف أقصى تبلغه اللغة في انزياحها عن المعيار واللغة العادية"[٤٨]. وصفة الحداثة تمنح النص الشعري طبيعة فنية خاصة، فتأتي لغته خارجة على الألفة المعجمية، ومحققة لرؤيا جديدة للعالم ينكسر فيها تابو الدلالة الواحدة للمفردة وتصبح اللغة مشحونة بالاحتمالات والاتجاهات المتجددة وهو ما يُعرف بـ "مراوغة اللغة وخيانتها، هذه الخيانة الملائمة، وهذا التلاقي والهروب هذه الخديعة العجيبة التي تسمح بإدراك اللغة خارج سلطتها، في

عظمة ثورة دائمة للغة"[٤٩] أي أن لغة الحداثة هي لغة مرنة قابلة للتجدد يتجدد مضامينها.

وشعرية النص عند "باث" و"البياتي" في القصائد موضع التطبيق شعرية عبرت عن وعيهما بآليات التجديد، وسوف يقوم البحث بدراسة اللغة في سياق القصائد كاشفًا عن أهم مظاهر كسر التابو اللغوي في ديواني "باث" و"البياتي" من خلال تشكلات المفردة اللغوية والتي جاءت متمثلة في:

**١- المفردة الجسدية**:

اهتم الشعراء منذُ القدم بالحديث عن الجسد في مختلف حالاته، سواء كان هذا الحديث بالتصريح أو التلميح، كما تضمنت النصوص الشعرية في الشرق والغرب الحديث عن جسد المرأة والرجل وأصبح حضوره في القصيدة أمرًا مألوفًا، ولكن الحداثة جعلت من مفردة الجسد إشكالية جدل، عندما تمكن فعل الانزياح من خروج المفردة عن مألوفها، فأصبح حضور الجسد لغةً في الطبيعة أو المجتمع أو السياسية أمرًا ضروريًا في القصيدة الحداثية، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "باث" "ماثيونا" حيث يربط الصفات الجسدية لمحبوبته بصفات الطبيعة يقول:

عيناي تكتشفانك عارية

عارية

وتغطيانك

بمطر يشع

من رد فيك

في عمق الليل

ضحتك أو بالأحرى أوراقك

قميصك القمري

لدى القفز من السرير

(...)

من عينيك الهاويتين

المفتوحتين

أثناء الجماع

على الهاوية

جسدك أجلى

ظلك أدهم

تضحكين فوق رمادك

لسان "بورغوني" كشمس جالدة

لسان يلعق بلادك ذات الكثبان الأرقية

شعر

لسان هو سيور سوط

ألسنة لغات

تطلق على كتفيك

تتشابك

فوق نهديك

كتابة تكئبك (...)

خطوات القمر الجامدة

مطر أيادٍ أوراق أصابع ربح

على جسدك

جسدي جسدك

شَعرٌ

اوراق شجرة العظام

الشجرة ذات الجذور الهوائية التي تشرب ليلاً من الشمس

الشجرة الجسدية

الشجرة الفانية(٥٠)

أول ما يطالع المتلقي في القصيدة السابقة عنوانها "المايثونا"، ذلك العنوان الذي كسر أفق التوقع الشعري عند الحديث عن علاقة المحب بمحبوبته جسديًا، فالفعل (المايثوني) المقصود به نوع خاص من "الجماع داخل الجنس التانتري أو بدلاً من ذلك يرمز به للنقص المحدد في السوائل الجنسية المتولدة، بينما مثونة هو زوجان يشاركان في مثل هذه الطقوس وهي تعني اتحاد القوى المتعارضة ويؤكد على اللاشخصية بين الإنسان والإله"(*) إذن "المايثونا" لفظة جسدية عبرت عن علاقة الإنسان بالإله وهي

علاقة مقدسة تتلاشى فيها الحضور الإنساني أمام حضور الإلـــه، ويـــرتبط العنوان بقصيدته التي يشحنها "باث" بمفردات جسدية لها ارتبـــاط واضـــح بالطبيعة، حين يجسد الشاعر لحظات الجِماع المايثوني بينه وبين محبوبتـــه الدوقة البورغونية – الفرنسية(*) والتي تنتهي بأنها يصبحا جســـدًا واحـــدًا (مثل الشجرة ذات الجذور الهوائية – شجرة الجسد).

والمفردات الجسدية المرتبطة بالطبيعة في القصيدة السابقة مثل (لسان يلعق بلادك – كتفيك – نهديك – مطر أيـــادٍ – أوراق أصـــابع – الشـــجرة الجسدية) مثلت حالة الشاعر المقر بنهايته التي يتحكم فيهـــا الإلـــه، حيـــث يرسم الشاعر حالته لوحة طبيعية أثناء ممارسة الحب، هذه اللوحة يتوسطها شجرة أوراقها أصابع ومطر سقتها أياد، هذه الشجرة أطلق عليها الشـــاعر شجرة الجسد التي تصل إلى أروع لحظات توهجها، فيطفئها الفناء والعـــدم الذي أراده لها الإله، فيغير مسمى شجرة الجسد إلى شجرة الفناء.

بهذا تكون لفظة الجسد في قصيدة "باث" قد قدمت قضايا الحب والفناء في إطار جديد تشابكت فيه الطبيعة المتجددة بالجسد الفاني، وهـــي مفارقـــة ذهنية لفظية كسرت تابو المألوف اللفظي للمفردات.

و"البياتي" استغل في قصيدته "البصرة" لغة الجسد لينزل بها إلى قلـــب الأحداث السياسية والتاريخية التي أصابت بلاده، يقول:

البصرة

كانت، كعادة أهلها البسطاء

تجترح البطولة والفداء

تستقطر التاريخ معجزةً

وشارات انتصار

وبوجهها العربي

في كل العصور (...)

خصلات شعرك في مرايا البحر

نافذة وعصفور يطير

ووردتان (...)

كانت بلادي ترتدي ثوب الربيع

أوقفت راحلتي

وقلت : بكم تبيع

سلطانتي

هذا الضياء الأزرق الوردي

هذا الثوب

هذا الياسمين

قالت : بكل قصائد الشعراء

ضاحكة

ولكن لن أبيع ! (٥١)

شكلت لغة الجسد في النص السابق حضـــورًا طاغيًـــا مُنـــذُ أن جعـــل الشاعر عاصمة بلاده "البصرة" سلطانة جميلة بوجهها العربي تتزين أمـــام

المرآة بالشهداء وترتدي ثياب الربيع المزينة بالورد والياسمين؛ لتقف في وجه المغتصبين معلنةً أنها لن تبيع نفسها، وقد تجاوز الشاعر المعنى الحرفي للمفردة الجسدية حين صنع من بلدته نموذجًا للجمال الأنثوي الأخاذ الذي يغري الغزاة عبر التاريخ فيصبح الجمال سبب معاناة بدلاً من أن يكون سبب سعادة ورخاء، وهو مقصد المفارقة عند "البياتي"، أيضًا تجدر الإشارة إلى أن "البياتي" ماثل نظيره "باث" في ربط مفردات الجسد بمفردات الطبيعة، بغية التأكيد على طبيعية الجمال الإلهي التي تطغى – بلا شك – على جمال صنع البشر.

## ٢- المفردة اللونية

إن استخدام المفردة اللونية في الشعر مظهر غير حديث، فقد استرعى انتباه الشعراء القدامى والمحدثين، ولكن النظرة الحداثية لاستخدام اللون نظرة طغى عليها مستحدثات بصرية من ناحية، واختلطت بها فنون تصويرية من ناحية أخرى، بالإضافة إلى اختلاف القدرات النفسية للشاعر في العصر الحديث.

والشاعران "باث" و"البياتي" وظفا اللفظة اللونية ليولدا دلالات نصية نفسية مباشرة وغير مباشرة، ولم تكد تخل قصيدة من قصائدهما من الاستعانة بالمفردة اللونية، يقول "باث" في قصيدته "حكاية بستانين":

إن بيتًا أو بستانًا

ليسا مكانين

إنهما يدوران، يذهبان ويؤوبان

تجليهما(...)

وفي هذا البستان تعلمت كيف أقول لنفسي ودعًا

ثم اختفت البساتين

ذات يوم

لما لو أنني عدت

ليس إلى بيتي

بل إلى بداية البداية

بلغت نورًا

فضاء هو هواء

لألعاب هائمة

بين الماء والنور

تقاطعات شفافة:

من الأخضر الغض

إلى الأزرق الرطب

إلى الرمادي المتقد

إلى أشد الورود نزيفًا

إلى ذهب حديث النبش

سمعت حفيفًا أخضر أسود(٥٢)

مال "باث" في قصيدته السابقة إلى استخدام اللغة اللونية سواء كانت اسماء الألوان مثل (شفافة – أزرق – أخضر – الرمادي المتقد – أخضر أسود) أو غير المباشرة كأن يذكر ما يدل على اللون مثل (الورود نزيفًا) يقصد (الورود الحمراء)، ليدلل على حالته النفسية المغتربة داخل بستان، فالذات الباحثة عن نفسها لا يلهيها جمال بستان ولا تجذب نظرها ألوان الطبيعة، بل انقلبت حقيقة الألوان ودلالتها، فأصبح الأخضر الدال على بهجة الطبيعة متحولاً إلى أزرق رطب تارة وإلى أسود تارة أخرى، وتحول الرمادي إلى حمرة نزف الدماء، هذا الجمع بين الألوان المتنافرة يمثل كسرًا للتابو البصري المألوف؛ ليؤكد الشاعر اغترابه وانفعاله النفسي.

و"البياتي" من أكثر الشعراء اهتمامًا بالفنون القولية والبصرية ففي ديوانه "بستان عائشة" يفرد قصائد كاملة لشعراء أسبان ورسامين عالميين ومن ذلك قصيدة "البياتي" الموسمة بـ "إلى رافع الناصري" أحد رسامي العراق المعاصرين ومؤسس جماعة "الرؤية الجديدة" مع عدد من الفنانين العراقيين(*)، والتي نظم فيها "البياتي" قوله:

أوراق خريف تجرفها موسيقى الريح

وطيف الألوان

تتوهج فوق الجدران البيض وفي اللوحات

حانات الشعراء

وطيور الماء

يغسل ملح البحر جراحي

أتعرى من أقنعتي

أولد تحت الفرشاة

رسمًا فوق جدار

أصرخ لكن الألوان تحاصرني

(...) من كل عصور الإبداع

أغمض عيني، فأراها تتقدم نحوي

حاملة قربان البحر وطيف الألوان

تتوهج فوق الجدران البيض وفي اللوحات

وردة حب حمراء(٥٣)

وجه "البياتي" حديثه في القصيدة السابقة إلى رسام المشاهد الكونية "رافع الناصري" راسمًا بالكلمات لوحة شعرية موازية لتشكيلية "الناصري" حيث استخدم "البياتي" المفردة اللونية في مكانها من اللوحة الشعرية، فعبرت عن المعنى المباشر في مثل قوله "وردة حب حمراء – جدران البيض" فلم تخرج المفردة عن مألوفها الرمزي في الشعر والرسم، كما صنع "البياتي" من تيمة اللون محور نظم قصيدته، التي احتفت بفنان المشاهد الكونية، وعبرت عن حالة التفاؤل التي يعيشها الشاعر عندما يتذوق الفن التشكيلي.

## ٣- المفردة التناصية (التناص الديني أنموذجاً)

عند الحديث عن التناص في قصيدة الحداثة قد يبدو للوهلة الأولى أنه اجتماع نقيضين، بيد أن المتأمل في شكل القصيدة الحداثية يجد نفسه أمام

توظيف حداثي جديد للنصوص موضع التناص والتي تكسر تابو المعنى القديم عند اندماجها في النصوص الجديدة، "فعبقرية الحداثة هنا في كونها لا تتعالى على ما قيل – حتى ولو كان القول خارج الأدبي – ولكنها حين تستلهمه وتقوله لا تقوله، بل تقول قولاً آخر من خلاله يتأتى لها بأسلوبها الخاص (...) وهكذا يدخل النص الحداثي المَولد (بالفتح) في علاقة حوار مع النصوص المحيطة به وفق قانون الاختلاف"(٥٤)، والشاعر الحداثي وفق هذا المفهوم يمارس التناص عن وعي بتأويلات النصوص السابقة على نصه.

والشاعران "باث" و"البياتي" تعددت لديهما روافد التناص في ديواني "كنتُ شجرة وتكلمت بستان حروف" و"بستان عائشة" فأحدث الديوانان تفاعلاً ملحوظًا مع الأحداث التاريخية والأسطورية والدينية وفق ما يتطلب سياق الكتابة ومكونات الخطاب وقصديته، ولكن البحث – لكثرة النماذج في الديوانين – فضل اختيار نموذج واحد من شكول التناص عند الشاعرين، وكان الاختيار للتناص الديني الذي ألقى بظلاله على مجمل قصائد الشاعرين مقارنة بغيره من ألوان التناص الأخرى ومن ذلك ما جاء في قصيدة "باث" (أوتاكامود) من استلهام لشعائر الديانات الهندية القديمة حيث يقول :

في جبال "مهلجيري"

بحثت عن "التنودا"

معابدهم إسطبلات مخروطية

قوم ضامرون ملتحون وكتومون

يحلبون جواميسهم المقدسة

وهم يرتلون أناشيد متهافتة

من عهد سومر يحتفظون بسرّ

دون أن يعلموا أنهم يكتمونه

وبين شفاه الشيوخ الجافة

اسم عشتار الإلهية القاسية

يلمع كما قمر فوق بئر فارغة(٥٥)

إن توظيف "باث" للتناص الديني في قصيدته جاء عبر رؤية كونية لعالم الديانات القديمة والتي حشد بها قصيدته السابقة، فتحدث أولاً عن قبائل "التودا" الهندية وديانتها اللاسماوية فهي "تعتقد بأن آلهة تيكبرشي قد قاموا بخلق الجاموس المقدس أو مخلوقاتهم، ومن ثم تم خلق أول رجل تودى .. كما أن المعابد عندهم تشيد في حفرة دائرية مبطنة بالحجارة، ومشابهة تمامًا في المظهر والبناء إلى أكواخ السكن"(*) ووضح تناص "باث" اللفظي في مفردات مثل (التودا – إسطبلات مخروطية – جواميسهم المقدسة – أناشيد متهافتة) وتوظيف "باث" لهذه المفردات في قصيدته يشوبه نوع من السخرية من إعتقادهم بألوهية جواميس يحلبونها كما يقول "باث"، ومن ثم فإن تناص "باث" لمفردات دينية لا سماوية فيه تحديث للرؤية وكسر لتابو تقديس المفردة الدينية، وهو ما يستمر في قصيدته إلى نهايتها، فلم يلبث أن يستكمل نظرته التي تنتقص من الديانات اللاسماوية القديمة ويتحدث عن قسوة آلهة بلاد الرافدين "عشتار" أو إنانا السومرية آلهة الحرب والجنس التي تسعى إلى الاحتلال في كل مكان(*).

تجدر الإشارة إلى أن قصائد "باث" تناصت مع الديانات الوثنية ولم تظهر أصداءً للديانات السماوية، ومرد هذا تأثر "باث" الواضح بحضارات الشرق الأقصى والأدنى القديمة، وهو ما يحسب "لباث" من تجديد في نمط القصيدة المعاصرة.

أما "البياتي" فقد تناصت قصائده مع مفردات الديانات السماوية والوثنية، ولكن شرقية "البياتي" المُقدسة للديانات السماوية دفعت به إلى حشد ديوانه بمفردات من الدين الإسلامي والمسيحي، كما أن حادثة صلب المسيح في الديانة المسيحية كان لها أصداء تناص في قصائد متنوعة الأغراض في ديوانه ومن ذلك، قول البياتي في قصيدة (النقاد الأدعياء):

دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد

لكن الشاعر فوق صليب المنفي

حمل الشمس وطار

وكذلك قوله في قصيدة "إلى بثينة اليكساندرة":

كوني ربة شعري في آخر خطوة

أخطوها حول المذبح

وكذلك قوله في قصيدة "مدريد في عيد الميلاد":

في ساحة الأربعة الملوك

مر المسيح عابرًا بغصن زيتون ووجه شاحب منحوت(٥٥)

تعددت في قصائد "البياتي" مواطن تناصه اللفظي مع الديانة المسيحية ومن ذلك (صليب المنفي – المذبح – المسيح عابرًا بغصن زيتون...)، وكذلك ظهر تأثره اللفظي بالمفردة القرآنية في قصيدته "الشهيد":

يتوهج في نور المشكاة

متحدًا مع في ذات الله

وقوله في قصيدة "الشاعر":

باح بسر حبه الفاجع للأمطار

وعندما استشهد في هياكل النور وفي المعراج

أودع في قصيدة رماده

صار ضريحًا غامضًا يُزار(٥٦)

ومن المفردات القرآنية نور المشكاة والمتناص من قوله تعالى في سورة النور (آية ٣٥) ﴿مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾، و"البياتي" استعان بالمفردات التي ترد إلى فكر ومعتقد الديانات السماوية عندما تحدث عن فكرة الاستشهاد عامة واستشهاد الشاعر خاصة ومن المعروف أن الشهادة عند الديانات السماوية علامة يقين على دخول الجنة، لهذا فإن "البياتي" أراد أن يقنع المتلقي بأهمية استشهاد الشعراء من أجل مبدأ وقضية آمن بها، ولم يجد أوقع من المفردة الدينية ليصل إلى هدفه وهو استعمال جدد به "البياتي" أغراض التناص الديني في القصيدة الحدثية.

والبحث رصد في مواضع كثيرة من قصائد "البياتي" اهتمامه بألفاظ مستوحاة من ديانات لاسماوية وأخص قصيدة البياتي "الملاك والشيطان" والتي استخدم فيها أصداء ديانة سومر وملوك الوركاء العابدون إلى الآلهة "عشتار" وهو هنا يماثل نظيره المكسيكي / الأسباني "باث" في استخدامه مفردات أسطورية مستخلصة من الديانات القديمة.

والبحث رصد العديد من مظاهر كسر التابو وخصوصية التشكيل اللفظي في قصائد الشاعرين ومنها بالإضافة لما سبق استعانة "باث" بالمفردة الأجنبية في قصيدته "أوتاكامود"، وهو ما لم يُرصد في قصائد "البياتي" المعتز بعروبته ولغته وهويته، وهو العراقي الثائر.

## (ب) كسر التابو وحداثة الصورة

تعد الصورة أحد المكونات التشكيلية الأساسية للقصيدة قديمًا وحديثًا والتي لم تكن معروفة بمعناها الاصطلاحي الحديث، وإن تحدث الجاحظ وعبدالقاهر الجرجاني عن مفهوم التصوير في ثنايا كتبهما البلاغية، والتي خلصت إلى أهم ما يميز عناصر الصورة الشعرية التقليدية وارتكازها على النمط البلاغي القديم المتمثل في ألوان البديع والبيان المتعارف عليها، ولكن الحداثة كسرت تابو المفاهيم الجمالية التقليدية حين عمدت إلى فهم الصورة على كونها "ليست تشبيها ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين المشبه والمشبه به، إذن فهي جسر بين لفظتين أما الصورة الشعرية فإنها توجد بين الأجزاء المتناقضة وبين الجزء الكل، إنها شبكة ممتدة الخيوط تربطه بين نقاط كثيرة وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها ومن هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشًا) تكون رؤيا أي تغييرًا في نظام التعبير

عن هذه الأشياء"[٥٧] لهذا فإن الصورة بمفهوم الحداثة هي خلخلة لمستقر ومزج لمتناقضات؛ بغية إحداث مغايرة وخروج على تابوهات القدماء.

فالصورة عند "باث" و"البياتي" وجدت تنوعًا كبيرًا اتفق وثقافة كل منهما، وجاء هذا التنوع عبر الصور الآتية:

## ١- الصورة الرمزية

إن التعبير بالرموز من أهم أدوات الشاعر الحداثي في القصيدة الغربية والعربية والتي هدفت إلى الإيحاء والتكثيف، فالرمز بتعريف "وليم يورك تندال" تركيب لغوي أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة"[٥٨] وإن اختلفت الإيحاءات من شاعر لآخر حسب سياق ما يقتضيه نصه، ويرى نعيم الباقي أن "الرمز أحد وجوه الصورة الشعرية، وقد تخلت عن الانفعال المباشر وأصبحت رؤية ملحة تبدأ من الواقع وتعتمد الترجيح والإصرار والإلحاح"[٥٩] وبهذا المفهوم يتكشف للدراسة من خلال بحثها عن مناحي الصورة الرمزية في ديواني "باث" و"البياتي" أنهما قد مثّلا رموزًا متعددة في ديوانيهما وتطابقا أحيانًا في استخدام الرمز وإيحائه ومن ذلك الرمز الأسطوري "عشتار" والذي سبق الحديث عنه، كما أن المتأمل لمجمل قصائد الديوانين يجدهما يموجان بالرموز الصوفيَّة والتاريخية والأسطورية.

والدراسة سوف تمثل ببعض أبيات القصيدتين "فراندا بان" "لباث"، و"الطّلسم" "للبياتي"، على حضور الصورة الرمزية وتنوعها في ديواني الشاعرين، والقصيدتان اتفقتا في الغرض من حيث استخدامهما للرموز الصوفية والتاريخية والأسطورية، وهي تقديم رؤية تأملية للشاعرين تجاه قضايا الحياة عامة يقول "باث" في مقطع من قصيدته يتحدث فيه برمزية

صوفية تأملية عن شكوى سادو أو الناسك المتجول من التيه في الكون الفسيح يقول " باث " في قصيدة " فرانداابان " :

صوت الإنسان

مثل قمر النزو في سماء الظهيرة

شكوى الروح وهي تفصل عن الجسد

أجهل الهاتمة

ما اكتب

ابحث بين السطور

صورتي هي المصباح

المضاء

في منتصف الليل

ومثل بهلوان

قرد مطلق

الممحو

يجلس القرفصاء

وقد غطاه رماد شاحب

"سادو" ينظر إليّ ويضحك

من ضفته ينظر إليّ[٦٠]

وفي مقطع ثان من القصيدة يظهر للناسك أو "السادو" المتصوف طريق الهداية بعد أن طاف الكون باحثًا عن الحقيقة، ورمز "باث" إلى هذا الطريق بالإله "كريشنا" إله الرؤيا والغموض عند الهندوس(*) يقول:

رحلتَ رحلتَ

إلى أين؟

إلى أي منطقة من الوجود

أي وجود، إلى تقلبات أيٍّ كون

في أي ديمومة؟ (أكتب)

كل كلمة برعم

الذاكرة

تثابر على ارتدادها

وتجتر ظهيرتها

رحلتُ رحلتُ

قديسن قديس محتال

أهي نشوة الجوع أم نشوة العقار

أو ربما لاح له "كريشنا"

شجرة زرقاء متلائلئة

نافورة ماء في جفاف الليل(٦١)

من الواضح أن "باث" اعتمد في صورته الرمزية على العديد من التشبيهات والاستعارات وذلك لامتداد رموزه وتعددها داخل نصه، فمنذُ أن وجد الناسك طريقة بدأ في استدعاء رموز أخرى وشبه نفسه بها فهو يرى نفسه قديسًا متصوفًا يعاني نشوة الجوع، كذا فإن "باث" عندما يبلغ مكان إله "كريشنا" بعد أن ارتحل إليه يجد نفسه وقد بلغ الرؤيا الحقة للحياة فتتلألأ الاشجار وتجري المياه، إنها صورة رمزية مركبة كسر فيها الشاعر تابو الرمز المباشر القديم، وجدد من طبيعة النص وموضوعه ورموز صوره كذلك.

ولم يختلف "البياتي" كثيرًا عن نظيره "باث" في حشده لعدد من الرموز الصوفية والتاريخية والأسطورية في قصيدة واحدة، وهو ما استدعى معه تعدد صور البيان والبديع في النص، وظهر هذا بوضوح في قصيدته "الطَلسم" يقول:

أحرقني برق العشق، صغيرًا

أحرقني الصمت / الطلسم / السحر

الأسود في قاع مدينتنا / مصباح علاء الدين

أنين الأشجار المقتولة في السرداب

صيحات الجنى المحبوس / نداء الباعة في الأسواق

موت الأطفال / العشاق / هديل حمام الأبراج

صرخات الصوفي المأخوذ بذكر الله

صلوات الأسحار

قصص الجدات

لحم الحيوان المذبوح يغلفه القصاب / عيون

القطط السوداء

أخبار الحلاج / عويل النسوة في باب السجن / نعوش الأموات

ليل الإرهاب الملكي الأسود / عقم السنوات

كتب النحو الصفراء

أحرقني البؤس / الضوء/ التجوال

بحذاء مثقوب تحت الأمطار

أيام الأعياد

أنوار مآذن بغداد

باب الشيخ / نذور الفقراء

أحرقني برق العشق

صغيرًا كنتُ

وكانت

فبماذا تأمرني، سيدتي، الآن(٦٢)

استقطب نص البياتي السابق صورًا رمزية متعددة بدأ من عنوانه "الطلسم" والذي يرمز إلى مواجهة الشاعر لقضية يصعب حلها وفك

شفراتها، وهو ما تسفر عنه القصيدة في سطورها التالية للعنوان، فقد عانى الشاعر من اغتراب المنفى والبعد عن المحبوبة، مما جعله يستدعي رموز الجمال والمعاناة والشقاء في بغداده موطن الذكريات ومكان التقاء المحبوبة، فرمز لغربته ومنفاه بـ (الصمت / الطلسم / السحر)، ورمز لمعاناة بلاده بـ (بصرخات الصوفي – القطط السوداء – الحلاج – النسوة في السجن – نعوش الأموات – الإرهاب الأسود – نذور الفقراء) ورمز إلى ذكرياته بـ (قصص الجدات – صلوات الأسحار – كتب النحو الصفراء) وكما رمز إلى حالة عشقه بـ (برق العشق)، هذا التنوع في الرمز ربما كان الغرض منه وضع قناع ليتحدث من خلاله الشاعر، بعيدًا عن ذاته.

وتجدر الإشارة إلى استخدام البياتي العديد من الرموز والأقنعة في ديوانه "بستان عائشة"، حتى أن "عائشة" نفسها عنوان الديوان لها حضور الرمز والقناع لتقوية قابلية النص واختلاف التأويل، وسوف يأتي ذكر ذلك بالتفصيل لاحقًا، كما أن ديوانه اتخذ رموزًا متعددة في جميع قصائده ومن ذلك رمز تساقط أوراق الشجر للموت في قصيدته (ورقة أخرى)، ورمز الوتد للشاعر بعد موته وبقاء شعره في الأذهان في قصيدته (الشاعر)، رمز السندباد للسفر والرحيل في قصيدته "مرثية إلى ناظم حكمت"، والشاعر ناظم حكمت في القصيدة نفسها رُمز به إلى النضال والمعاناة في السجن الانفرادي، وغيرها من الرموز التي أعطت لنصوص "البياتي" الفرصة، كي تتضمن دلالتين أحدهما خاصة بدلالة الخطاب العام للنص، والدلالة الثانية دلالة المحايثة التي تعبر عن الواقع الذي يتماس معه نص الشاعر.

وتخلص الدراسة إلى أن "البياتي" و"باث" قد أتاحا لنصوصهما حرية التأويل، وهو ما لا تتيحه لهما تقنيات البلاغة، فالتشبيه مقيد بأركانه،

والكناية مرتبطة بالمكان، والاستعارة مرهونة بأطرافها؛ لهذا فإن الرمز هو أكثر أشكال الصورة حرية وتحملاً لرؤى تأولية مختلفة، كما إنه يكسر التابو القديم للصورة الفنية.

**٢- الصورة السينمائية**:-

أصبح للتشكيل المشهدي في شعر التفعيلة أهمية كبيرة؛ لما تقدمه قدرات المشهد السينمائي للصورة الشعرية من تكثيف واختصار، عبر تقنية اللقطات المتتابعة والتي تختار لتنتج شريطًا شعريًّا أشبه بالشريط السينمائي، كذا فإن المشهد الشعري اعتمد مستويات للسرد والحوار داخل الخطاب الشعري، وهو بهذا يصنع تراسلاً مقصودًا بين الفنون المختلفة.

وقصائد "باث" و"البياتي" اعتمدت هذا الشكل من الخطاب الشعري في مواضع غير قليلة منها، مما أهلها لكسر التابو النمطي للقصيدة العمودية وجدد من صورها الشعرية، ومن القصائد التي اعتمدت اللقطات السينمائية بوصفها تشكيلاً جديدًا للصورة عند "باث" قصيدته "أوتاكامود" والتي تأتي مقسمةً بأرقام لمشاهد متصلة منفصلة وقد اختارت الدراسة المشهد (٢) والمشهد (٣) بوصفهما نموذجين لتتابع المونتاج السينمائي لتكتمل الصورة الشعرية. يقول "باث":

(٢)

في شرفة فندق سيسيل

مِس بينيلوب (شعر أصفر كناري

جورب صوف، وعكاز) تردد

**منذُ ثلاثين سنة ohIndia**

**Country of missed opportunities…**

**وهناك في الأعالي**

**ما بين أنوار شجرة الجكرندة**

**تنعق الغربان**

**في مرح**

**(٣)**

**في رؤية من الوادي**

**شجرة الكاميليا الوردية**

**منحنية على الهاوية**

**شعلة تتوسط الأخضرار الصامت**

**مزروعة في هوة**

**حضور مغلق،**

**لا يبالي بالدوار – وبالكلام(٦٢)**

**في اللقطتين السابقتين من قصيدة "باث" تبرز صورة بصرية بوعي تجريبي مقصود تتعانق فيه آليات السرد القصصي بالصورة السينمائية ذات الأبعاد المكانية والزمانية فلم يسع الشاعر إلى حشد ألفاظ بيانية أو بديعية، ولكنه سعى إلى ابتكار صورة تعبر عن انتقالات زمانية ومكانية لحدث واحد**

وهو ارتحاله إلى "أوتاكامود" مستخدمًا تقنيات سينمائية صورية كالمونتاج والفلاش باك.

وفي قصيدة "البياتي" "ثار الشعر" يقسم الشاعر قصيدته إلى خمسة مشاهد أو لقطات مرقمة حسابيًا، وهو تقسيم يناظر قصيدة "باث" ذات المشاهد الأربع "أوتاكامود" السابقة، وجاءت في لقطات سردية كذلك ومن هذه اللقطات:

(٤)

كان الشعب العربي يشاهد من تحت الأنقاض

نهاية عصر شهود الزور

(٥)

كان شهيد الوطن الصاعد من قاع الإبداع غريقًا في النور[٦٣]

اختصر "البياتي" مشاهده السينمائية في لقطات قصيرة تعبر عن واقع الشعب العربي في اللقطة الرابعة، وحال الشهيد في اللقطة الخامسة، هذا التكثيف النسقي والدلالي للقصيدة حمّل النص روح الشاعر المتوترة جراء الاحتلال والنفي، بالإضافة إلى دفعها المتلقي إلى ممارسة فعل التخييل وسد ثغرات الحدث في قصيدة تتحدث عن أشجان الوطن العربي، أي إنها محاولة لاستنهاض الموقف الشعبي تجاه قضايا تأخر حسمها.

والدراسة اختارت المقطع الثاني والثالث في قصيدة "باث" و"الرابع" و"الخامس" في قصيدة "البياتي" بغية إثبات توجهها نحو رؤية الصورة السينمائية المشهدية، فكل لقطة في القصيدة وحدة حدث جديد، يسهل فصلها

عن جسم القصيدة دون الشعور بخلل، وهو فرض من فروض كسر التابو المتواتر للصورة الشعرية القديمة.

## ج- أنسنة الطبيعة

إن تحرر الصورة الشعرية الحداثية من قيود اللغة والعلاقات العقلية الثابتة، من العناصر المهمة في كسر التابو التشكيلي في القصيدة الحديثة، ولم يكن هذا الكسر لاغيًا لمتعه الانسجام الشعري بين مفرداتها، بل ساعد على توالد معانٍ جديدة تحدد موقف الشاعر من الوجود.

ومفهوم أنسنة الطبيعة الموازي لفكرة التجسيد أو التشخيص في الشعر يعني استخدام المحسوس في موقع المعنوي من الطبيعة بهدف تشخيص تجربة الشاعر المعنوية، وكثُر التعبير في شعر "باث" و"البياتي" استخدام المعنوي المتحول إلى محسوس وإسباغ الصفة الإنسانية على مظاهر الطبيعة ومن ذلك على سبيل المثال ما جاء في قصيدة "باث" "يقظة في الهواء الطلق":

شفاه الريح وأيديها

قلب الماء

شجرة اليوكاليتوس

السُحب التي تولد كل يوم

الموت الذي يولد كل حياة

أفرك جفني

السماء تمشي على الأرض(٦٤)

ويقول البياتي في قصيدته "حديث الحجر":

حجر ، قال لآخر

لم أسعد بوجودي في هذا السور العاري

فمكاني هو قصر السلطان

قال آخر : يا هذا

محكوم بالموت عليم(٦٥)

والنصان السابقان "لباث" و"البياتي" قدما الطبيعة في صورة إنسانية متحركة لها لحم ودم وروح، ففي نص "باث" جعل (للرياح شفاه وأيدٍ، وللماء قلب، وللسحب ميلاد، وللسماء أرجل)، وفي قصيدة "البياتي" "حديث الحجر" أنطق الشاعر الحجر في حوار عن الوجود والموت والحياة، كما جعل "البياتي" الحجر يشعر بالسعادة، ويموت عندما يسقط. كذا فإن السور الحاوي للحجر يصبح إنسانًا عاريًا بعدما تخلى الحجر عن وجوده به، وبهذا يمنح الشاعران للطبيعة والجمادات صفات بشرية، ويجردان مظاهر الطبيعة من وظائفها حتى يتسنى لها ممارسة النشاط البشري، وبهذا فإن "باث" و"البياتي" قد أقرا بحاجتهما إلى الاستعارة والكنية في نصوصهما عامة، وفي النصين السابقين خاصة .. وهذا الإقرار استشعره المتلقي من خلال ما يُعرف بأنسنة الطبيعة لوصفها فعلاً حداثيًّا يخوض في اللامعقول؛ حتى ينتج دلالات جديدة، وهي سمة حداثية متكررة في نصوص الشعراء الموسومين بالحداثة.

## ٣- كسر التابو وحداثة الموسيقى الشعرية

كسرت "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" تابو المقدسات المحرم في الشعر العربي العمودي، من خلال ابتداعهم لشعر التفعيلة، الذي عده شعراء الحداثة كسرًا لقيد النموذج المُحتذى "فقد اعتبروا الشكل الخليلي العمودي شكلاً عاجزًا عن استيعاب الانفعال البشري في انطلاقه وحيويته، شكلا لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل التقليدي"[٦٦].

وليس الشعر العربي الحداثي فقط هو مَنْ كسر التابوهات الإيقاعية المعدة سلفًا، ولكن نظرة الحداثة للشعر شرقًا وغربًا غالبتها وعي الحداثة بتشكيل بنية إيقاعية مرتبطة بحالة شعورية معينة "غير أن الجديد في شعر الحداثة هو الإيقاع الناشئ عن اتساق الحركات والسكنات مع ذاتية الشاعر أو هو اتساع الحركات مع الحالة الشعورية للشاعر؛ ولذا يختلف الإيقاع تبعًا للحالة الشعورية"[٦٧] مع مراعاة أن يظل الشعر حيًا في نفس المتلقي، وسوف ترصد الدراسة أوجه الاتفاق والاختلاف بين الشاعرين "باث" و"البياتي" في معالجة موسيقى الشعر في بيئتين مختلفتين حضاريًا وثقافيًا، وجاء هذا الرصد من خلال ما يأتي:

### (أ) أنماط التجديد في شعر التفعيلة

وأول ما يلحظه البحث في قصائد "باث" و"البياتي" استخدامهما للألفاظ والجمل المتكررة في القصيدة الواحدة، حسب الحالة النفسية والشعورية للكاتب، وتجاوزهما للشكل التقليدي والعمل على "المستوى الصوتي كعملها

على المستوى الدلالي وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية بخواصها الإيقاعية"[٦٨]، فرفعوا من مستوى النص إيقاعيًا، ومن نماذج التكرار في نصوص الشاعرين:

## ١- تكرار البداية

تكرار البداية هو تكرار المقطع أو الكلمة في بداية النص الشعري، وهي سمة متوفرة في قصائد الشاعرين ومنها على سبيل المثال قصيدة "بعينين مغمضتين" "لباث" حيث يقول:

بعينين مغمضتين

تشرقين في الداخل

أنت الصخرة العمياء

ليلة بعد ليلة أشكلك

بعينين مغمضتين

أنت الصخرة الخالصة

نصير هائلين

فقط لنتعارف

بعينين مغمضتين[٦٩]

والشيء نفسه في قصيدة "إلى خورخي لويس بورخيس" يقول البياتي:

أعمى لكنك تبصر في عين الكلمات

تنقري باللمس المرآة

ورفوف الكتب الغرقى بالنور

(...)

أعمى لكنك تبصر

وجهي الآخر تحت قناع الموت

وضياعي في ملكوت المنفى

مَنْ منا الأعمى

في سجن الحرية(٧٠)

تطابق الشاعران في اختيار رؤيا الموضوع في القصيدتين واستخدما تيمة "العمى" أو (اغماض العينين عن الرؤية) كي يعبرا عن فكرتهما الرامية إلى أن نور رؤيا القلب يصل إلى حقيقة الحب عند "باث" وحقيقة "الموت" عند "البياتي"، ولزومهما تكرار المقطع المؤكد على فقدان رؤية العين في قول "باث" (بعينين مغمضتين)، وقول "البياتي" (أعمى لكنك تبصر) له غرض آخر، وهو التأكيد على قدرة الشاعر على إدراك المرئي دون أن يرى من جانب، ووعيه بما يحققه هذا التكرار من إمكانيات إيقاعية تعكس الحالة النفسية له من جانب آخر.

## ٢- التكرار الهرمي

والنمط الثاني من التكرار هو التكرار الهرمي الذي يستحضر دالاً لغويًا في جسد النص كله، وهو نمط يتطلب جهدًا كبيرًا من الشاعر، وهو ما جاء – على سبيل المثال – في قصيدة "باث" "محور" :

أنا ماء ليل

أنا غابة تتقدم

أنا لسان

أنا جسد

أنا عظم شمسي

(...)

أنتِ ليل القمح

أنت غابة في الشمس

أنتِ ماء ينتظر

أنت تجبلين العظام(٧١)

ويظهر هذا التكرار الهرمي أيضًا في قصيدة "الناي" "للبياتي" حيث يقول:

الناي يبكي : إنها الغابات، تبحث، سيدي،

عن قوتها في باطن الأرض العميق

الناي يبكي : إنها ريح الخريف

الناي يبكي: إنها الأبراج داهمها الحريق(٧٢)

استحضر الشاعران لفظة بعينها في القصيدتين السابقتين، فبينا إيقاعهما الداخلي من خلال تكرارها، فكانت لفظتي (أنا، أنتِ) عند "باث"، و(الناي يبكي) عند "البياتي" دافعًا لإنقاذ النص من الوقوع في النثرية، أو من تكرار وزن أو نبر رتيب.

## ٣- التكرار الدائري

يعني التكرار الدائري باستحضار الدوال اللغوية في بداية القصيدة وفي نهايتها، مما يشكل دائرة نقطة بدايتها هي نفسها نقطة نهايتها، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "باث" "نهار"، حين بدأ الشاعر حديثه عن الحجارة وموقعها من الريح، وأنهى قصيدته بحديثه أيضًا عن نهار الحجارة، ويقصد الشاعر بلفظة الحجارة الوضع البشري من الحياة، فتارة تزهو الحجارة مثل الشجر، وتارة تدفن بفعل الريح، وتارة أخرى يصير الحجارة نهار حياة يقول:

الحجارة زمن الريح

قرون من الريح

الأشجار من

البشر حجر

الريح

تنعطف تلتف على ذاتها وتندفن

في نهار الحجارة

لا يوجد ماء لكن العيون تلمع(٧٣)

وتُطل قصيدة "الرجل المجهول" "للبياتي"، لتماثل الشكل الكتابي والإيقاعي لقصيدة "باث" "نهار"، حيث يتخذ الشاعر الرجل المجهول محور تدوير فكرة الحياة والموت في نصه يقول:

رجل من بين غبار السنوات

طرق الباب

حياتي، قلت له : "أهلاً"

لكن الرجل المجهول، قباله، بابي، مات[٧٤]

وتلحظ الدراسة استخدام الشاعرين نمط التكرار الدائري في قصائد "باث" و"البياتي" القصيرة أو ما يطلق عليها مقطوعة شعرية، هذه القصائد القصار استهلكت طاقة الشاعرين في التكثيف والاختزال، وابتداع إيقاع داخلي مناسب لهذا التكثيف الدلالي، فكان للتكرار الدائري القدرة على إحداث انسجام إيقاعي بين البداية والنهاية، فحمل نص "باث" معاني مختلفة للفظة الحجارة، وكذلك لفظة "الرجل" في قصيدة "البياتي" هذا التزام الدلالي المكثف تطلب حداثة العرض عن طريق التكرار الدائري.

وتخلص الدراسة إلى أن التكرار بأنواعه المختلفة في قصائد "باث" و"البياتي" قد حقق جانبين، أولهما تحقيق وحدة الشعور بين الشاعر والمتلقي، وثانيهما تحقيق الجرس الموسيقي الذي يجعل العبارة قابلة للنمو والتشكل الجمالي.

## (ب) قصيدة النثر

رسخت الحداثة مبادئ التغيير والتجاوز في جميع مكونات القصيدة الشعرية، وكان من أهمها الموسيقى وضرورة كسر التابو العمودي لها، للخروج من دائرة الأوزان والقوافي النمطية والمعدة سلفًا في قواعد ثابتة، فوجهت الحداثة نظرها نحو الأجناس الأدبية الأخرى، بغية التغيير وهروبًا من رتابة الموروث، فظهرت قصيدة النثر والتي شكك بعض النقاد في عدم انتمائها إلى الشعر عامة[٧٥].

ومصطلح قصيدة النثر لقى اختلافات عديدة بين النقاد والشعراء، وكان من أهم هذه الانتقادات "تبعية النثر للشعر هو انتقاص من قيمة النثر، لأن ذلك يضمر قناعة لدى أصحابه بامتياز وتفوق الشعر الذي يجب أن نلحق به كل شيء"(٧٦)، كذا فإن قصيدة النثر اتهمت شعراءها بعدم تمكنهم من أدواتهم العروضية، وعرفت قصيدة النثر بأنها "تستعمل كل آلية شعرية قد يجدها المرء في الشعر باستثناء السطر المقطوع"(٧٧) وقصيدة النثر وجدت شرعيتها الأولى في الغرب على يد بودلير واحتلت مكانة كبيرة في الشعر والنقد الفرنسي، وقامت الكاتبة الفرنسية "سوزان برنار" بكتابة تاريخ شامل لقصيدة النثر في كتابها (قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا).

والشعر العربي عرف أول دراسة عن قصيدة النثر وكانت متأثرة بأفكار برنار عبر الشاعر أدونيس في مقالة بعنوان (قصيدة النثر) نُشرت في مجلة الشعر اللبنانية عام ١٩٦٠، فكان أول من استخدم مصطلح قصيدة النثر نقلاً عن برنار.

ولعل من أكثر قضايا قصيدة النثر إلحاحًا هو ما يتعلق بالموسيقى والإيقاع فيرى أدونيس أن قصيدة النثر ليس من الضرورة أن ترتبط بالوزن والقافية إنما يتعدى ذلك إلى المكونات الداخلية للنص فالبيت هو الوحدة الأساسية الخاصة بوزن القصيدة العمودية، وفي قصيدة النثر "الإيقاع جديد لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها"(٧٨)، ويُفهم من تصور أدونيس أن قصيدة النثر لجأت إلى الموسيقى الداخلية تعويضًا عن الإيقاع العروضي.

برزت كتابة قصيدة النثر في ديواني "باث" و"البياتي" موضع التطبيق ومن نماذج قصيدة النثر في ديوان "باث" "كنتُ شجرة وتكلمت بستان حروف"، قصيدته "قرب رأس كوموران" يقول:

في سيارة "لاندروفر" معطلة

وسط الريف الغارق

أشجار يغمرها الماء حتى الأعناق

تحت سماء حديثة الولادة

وطيور بيضاء هادئة،

طيور مالك الحزين والبلشون، ناصعة البياض

في الخضرة المثيرة

ثمة جواميس غاطسة في الوحل

منهمكة لامعة ترعى وهي نائمة(٧٩)

والمتابع للقصيدة السابقة إلى نهايتها يجد الشاعر وقد وضع المتلقي أمام نص سردي وصفي يميل إلى القص أكثر من ميله إلى إيقاعات الشعر، وهذا النمط من قصيدة النثر يُسمى قصيدة الحكاية(*).

والبياتي في قصيدته "الطاووس" يستخدم آليات السرد المكثف داخل النص الشعري، يقول: الطاووس

مدن بالطاعون تموت وأخرى يضربها الزلزال

ومجاعات وحروب في كل مكان ودمار

وحضارات وعصور تنهار

لكن الطاووس، بلا خجل، يُظهر عورته للناس(٨٠)

ويختلف "البياتي" عن "باث" في عدم تخليه كلية عن الإيقاع فيظهر التكرار لبعض المقاطع الصوتية (تنهار – دمار)، مع اعتماد "البياتي" و"باث" على شكل خارجي واحد في كتابة القصيدتين وهو السطر الكتابي الممتد الذي يتسم به النثر، بجانب اعتمادها على تقنيات السرد القصصي، مما يسفر عن تجانس مقصود بين النثر والشعر.

إن كسر التابو الإيقاعي لدى "باث" و"البياتي" ظهرت علاماته الفارقة من خلال استخدامهما لآليات الكتابة الحداثية المازجة بين الفنون الأدبية ومنها قصيدة النثر.

## ٣- قصيدة الهايكو

سعى شعراء الحداثة شرقًا وغربًا إلى البحث الدائم عن التجديد في أشكال الكتابة وكسر التابو الشكلي للقصيدة، فتراسلوا مع الفنون الأخرى من جانب، واستسلموا إلى محاولات التجريب من جانب آخر، وقصيدة الهايكو اليابانية أفق تجريبي جديد استخدمه شعراء الحداثة بهدف الوصول إلى خصوصية التجربة، و"الهايكو شعر من التراث الياباني، وهو شعر روحي يعبر عنه بمقاطع من الخواطر السريعة القصيرة، فالقصائد في هذا النوع تميل إلى الإيجاز، ويقتصر على صورة واحدة او اثنتين في بناء لغوي محكم يحافظ على وحدة الموضوع، وغالبيتها تمثل بالصور الواضحة، إلا أنها في تطورها نحت نحو الرمزية، وتميل إلى وصف الطبيعة

وتقديسها"[٨١]، فهي قصيدة أشبه ما تكون بالومضة الشعرية، ذات التكثيف والاختزال المقصود، والتي تكاد تخلو من كل عناصر الجمال الفني.

وطبيعة قصيدة الهايكو المكثفة المعنى فرضت عليها "الالتزام بالمشهدية والمراوحة في التوجه نحو الطبيعة توجهًا مباشرًا وغير مباشر؛ وهذه الالتزامات تظل سمات تأسيسية للهايكو الأصلي"[٨٢] ولعل سمات الهايكو الفنية المتخففة من الأوزان والإيقاعات، والمكثفة الدلالات والمختزلة لألوان البلاغة أو الخالية منها أحيانًا، جعلت منها شكلاً جديدًا في الكتابة الشعرية تخطى الحدود القومية لها، وانتشر شرقًا وغربًا و"هو بذلك لم يعد الهايكو يابانيًا فقط بل تأثر به الكثير من الكتّاب وأخذوا يتأملونه ويكتبونه بدرجة متماهية مع مفهومه وبطلاقة شبيهة لما عرفه اليابانيون فنجد نصوصًا لشعراء من أمريكا وأوربا واستراليا وبعض دول آسيا الأخرى مثل سنغافورة وبعض الدول مثل كرواتيا"[٨٣] أي أن شعر الهايكو قد أخذ موقعه عالميًا بوصفه ظاهرة شعرية مؤثرة.

والدراسة رصدت في ديواني "باث" و"البياتي" عددًا من القصائد التي كسرت تابو القصيدة العمودية شكلاً وموضوعًا، واستحدثت أشكالاً جديدة في الكتابة وكان منها تلك القصائد التي تخففت من التقليدية، واتحدت مع المحددات الشكلية لقصيدة الهايكو ومنها على سبيل المثال – قصيدة "باث" "التجلي":

التجلي

إذا كان الإنسان من غبار

فإن الغبار المتحرك في السهل

بشر[٨٤]

طبّق "باث" مبادئ الهايكو في كتابته للقصيدة السابقة، فجاءت ثلاثية الأسطر، خالية من مساحات البيان والبديع إلا فيما ندر مثل الإنسان غبار – الغبار بشر)، ملتزمة بمساحة من الغموض الناتج عن شدة الاختزال، متحدة بعناصر الطبيعة في ألفاظها (الغبار – السهل)، بالإضافة إلى السمة الأبرز في شعر الهايكو وهي أنسنة الطبيعة، فجعل "باث" الإنسان غبارًا، والغبار المتحرك بشرًا، بالإضافة إلى تراجع إيقاع الموسيقى الداخلية المحسوسة في النص.

وظهرت أصداء التمثل بقصيدة "الهايكو" في شعر "البياتي" في قصيدة النقاد الأدعياء – على سبيل المثال – يقول :

النقاد الأدعياء

جرذان حقول الكلمات

دفنوا رأس الشاعر في حقل رماد

لكن الشاعر فوق صليب المنفى

حمل الشمس وطار[٨٥]

وفي مشهدية "البياتي" السابقة والمحصورة في أربعة أسطر فقط، أمكن القول إنَّ قصيدته قد اتخذت من الهايكو نموذجًا لها في محاولة إلى تجديد الشكل الكتابي لقصائده، فجاءت شديدة الاختزال مكثفة المضمون، قليلة الصور البيانية والبديعية والتي ظهرت في (حقول الكلمات – حقل رماد – صليب المنفى – حمل الشمس وطار)، كذا فإنها خلت من القافية الموحدة

والإيقاع المنتظم، بالإضافة إلى محاولته أنسنة الطبيعة في مثل قوله (حمل الشمس وطار – حقول الكلمات).

ومما سبق تجد الدراسة تجربة الهايكو وقد تساوى في تلقيها شعراء الشرق والغرب فصوب جميعهم النظر نحوها ووجدوا فيها كسرًا لتابو النمط التقليدي للموسيقى ومن ثم فتح باب الحرية أمام الشاعر، والشاعران "باث" و"البياتي" في تجربتيهما لقصيدة الهايكو تجاوزا الوزن والقافية واعتمدا على موسيقى داخلية أحيانًا المتولدة من بعض الكلمات التي تتماثل أصواتها سجعًا، هذا بالإضافة إلى أن قصائد الشاعرين التحمت بجوهر الهايكو وهو (ماذا – متى – أين) في مقاطع تشكل القصيدة المختزلة.

## المحور الثالث

## كسر التابو وتشكلات الحداثة

لم يقتصر كسر التابو في القصيدة الحداثية عامة، والقصائد موضع الدراسة خاصة على المكونات الداخلية البانية لجسد القصيدة كاللغة والتخييل والإيقاع، بل تعدت قدرات التحديث وتعدت التحليل الداخلي، وخرجت إلى الرؤية البصرية والحيز المكاني فسعت الحداثة الشعرية إلى إثبات أن "التركيز على جانب الفضاء البصري الشعري يجب أن لا يكون اعتباطيًا إذ ينبغي أن يخضع لقصيدته الشاعر لأن التركيز على هذا الجانب والاشتغال عليه يجعل الفضاء الخارجي والداخلي جزءًا مكملاً للدلالة النصية مهمًا في فتح مجال للتأويل"(٨٦)، كما سعت إلى الاهتمام بالفضاء المكاني للنص وما يحيط به من أغلفة وعناوين وهوامش وغيرها، وجعلت من الرؤية البصرية والمكانية إشارات غير لغوية تستوجب التحديث والتطوير.

وأول ما تتناوله الدراسة من مشكلات خارجية لنصوص "باث" و"البياتي" هو العتبات النصية وسوف تخص منها فضاء العنونة الشعرية.

- **النص الموازي (فضاء العنونة الشعرية)**

إن فضاء العنونة الشعرية يمثل سلطة النص ووجهته الإعلامية حيث "يتمظهر العنوان كونه أقصى اقتصاد لغوي، كحقل دلالي يبعد النص عن قراءة أحادية فردية عن طريق الصلة التي تنشأ بين العنوان والنص والتي يمكن أن تصاغ من النص / العنوان، والعنوان / النص فهو العتبة التي تعلن عن قصدية النص"(٨٧).

وتناولت الدراسات النقدية المعاصرة أهمية العنوان بوصفه علاقة سيميائية فارقة في فهم النصوص ومقاربتها من أجل تحديد جوانبها الدلالية، ويعد "جيرار جينيت" من أكثر المنظرين اهتمامًا بتحديد آليات العنونة ووظائفها وأنواعها مشيرًا إلى صعوبة تحديد تعريف جامع مانع لمعنى العنوان حيث يقول: "ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا ويتطلب مجهودًا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنوان، كما نعرفه منذ عصر النهضة هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها عنصرًا حقيقيًا ... وذات تركيبة لا تمس بالضرورة طولها"(٨٨)، هذا يعني أن العنوان له حمولة دلالية مكثفة، فهو نص موازٍ للنص الأصلي يتطلب القراءة والتأويل.

وللعنوان دور في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقته بالنص فهو "مرجع بداخله العلاقة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي (يخيط) المؤلف عليها نسيج النص"(٨٩)، فلا يمكن أن تنقص دلالة العنوان عن دلالة نصه وهو ما يؤكده الفهم الدقيق لعناوين قصائد "باث" و"البياتي" الرئيسية والفرعية والتي سوف ترصد الدراسة تحليلاً تركيبيًا دلاليًا لبنيتها وأثر ذلك على حداثة النص وكسر تابو تقليديته القديمة من خلال الجدول الآتي:

| الشاعر | العنوان | نوعه | تركيبه | دلالته التركيبية |
|---|---|---|---|---|
| [١] أكتافيو باث | كنتُ شجرةَ وتكلمتُ بستان حروف | رئيسي عنوان الديوان | ١- اتخذ العنوان نمط الجملة الفعلية.<br>٢- جملتان فعليتان مكونة من فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه | ( ١ ) يتميز هذا النمط بتعدد الأفعال الماضية ( كنتُ – تكلمتُ ) وفاعلها ضمير متصل ومفعولها ورد منفصلاً ( شجرة – بستان )، مع عناية الشاعر بالمضاف إليه ( حروف )، ويدل اختيار الشاعر للجملة الفعلية تركيبيًا على اهتمام الشاعر بالذوات ( الأنا ) وفعلها الواقع على المفعول به الذي استخدمه الشاعر بوصفه وسيلة لإظهار الفاعل المهيمن على الأفعال، فالشاعر هنا هو المَعنيّ بفعل الصمت والحديث. |
| | ٢- الشرفة – الآخر – أوتاكامود – التجلي – التعجب – خلاص – كتابة – مثال – فرانداربان – نهار – وفاق – فتوة – سونياتا – معك – مرور – حاضر – مايثونا. | عناوين قصائده داخل الديوان ( رئيسية ) | اتخذ العنوان نمط الجملة الاسمية، فجاءت كلمات العنوان خبر لمبتدأ محذوف تقديره ( هذا ) أو ( هذه ) مثل : هذه الشرفة هذا الآخر | اكتفى الشاعر بالخبر، فجاء العنوان كلمة مفردة مثلت مفتاح القصيدة. |

| الشاعر | العنوان | نوعه | تركيبه | دلالته التركيبية |
|---|---|---|---|---|
| [٢] عبدالوهاب البياتي | ٣- في حدائق الوادي<br>٤- بعيدين مغمضتين | عناوين قصائد رئيسية | مبتدأ محذوف مؤخر بـ خبر + مضاف إليه | ويظهر من العناوين في الأرقم من (٣ : ٩) أنها خبر لمبتدأ محذوف فيصبح العنوان مفتاحًا للقصيدة ودالاً لظروف الشاعر النفسية، أو مبتدأ محذوف وخبر يعقبه مضاف إليه ويشير هذا النوع من العناوين إلى حاجة المضاف إلى أداة تعريف يمثلها المضاف إليه، أي أن المعنى المقصود لا يتم إلا بالكلمتين المركبتين، كذا فإن النوع الثالث من العناوين جاء أيضًا مبتدأً محذوفًا + خبر + صفة، وهو ما يعني انتقال مركز العنونة إلى الصفة أيضًا. |
| | ٥- اللحمة الخالدة | | مبتدأ محذوف + خبر + صفة | |
| | ٦- يقظة في هواء طلق | | مبتدأ محذوف + خبر + جار ومجرور | |
| | ٧- قاصية دانية | | مبتدأ محذوف + خبر + صفة | |
| | ٨- مجرى النهر | | مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه | |
| | ٨- ريح البدء | | | |
| | بستان عائشة | عنوان الديوان الرئيسي | مبتدأ محذوف + خبر _ مضاف إليه | تشكل البنية التركيبية لعنوان البياتي جملة اسمية محذوفة المبتدأ + خبر + مضاف إليه أصل الجملة (هذا بستان عائشة) والإضافة قُصد بها تعريف الخبر، فلم يُعرف (بستان) من ذاته، وهو ما يلفت الانتباه إلى عدم تمام المعنى المقصود إلا بالكلمتين مركبتين معًا (بستان عائشة) |

| الشاعر | العنوان | نوعه | تركيبه | دلالته التركيبية |
|---|---|---|---|---|
| | ٢- النـــاى – الحلـــــزون – الينابيع – الشهيد – بغداد – الولاية – اللقـــــالق – القفـــــص – المكتشـــــفون – الشـاعر المهـرج – الخائنـة – الوجـه الولايـة – امـرأة – البصـــــرة – الطاووس | عنـــاوين قصـــائد رئيسية | مبتـدأ محـذوف + خـبر تقـديره ( هـذا – هـذه ) وهـو نمـط مـن العنـاوين يمثل خمس وعشرين قصـــيدة في الديوان | اكتفى الشـاعر بـالخبر، وجـاء العنوان كلمة مفردة ومن خصائص المفـردة الواحـدة اطـلاق المعنـى وتشعب سياقه |
| | ٣- مـــن أوراق عائشة مدن الخوف ورقة أخرى مترو باريس راقصة الدخان | عنـــاوين قصـــائد رئيسية | مبتـدأ محـذوف + خبر + مضاف إليـه في ثـلاث وثلاثين قصيدة من الديوان | ويتضـح إصـرار البيـاتي علـى استخدام نمـط المبتـدأ المحـذوف والخبر والمضاف إليه في أكثـر من نصف قصـائد ديوانـه بـالإضـافة إلى عنوان الديوان الرئيس يشير إلى إقتناعـه أولاً بـنمط الجملـة الاسمية المسيطرة علـى ديوانـه كلـه فقـد خـلا تمامًـا مـن نمـط الجملة الفعلية، وهو ما يشير إلى رغبـة الشـاعر في التقريريـة والوصف المباشر، بـالإضـافة إلى استعانته بـالمضـاف إليـه ليثقـل المعنى ويزيده ثراءً بـالإسناد. |

ويظهر من الجدول السابق والذي يحمل تلخيصًا موجزًا لتراكيب العناوين في ديواني "بات" و"البياتي" أنها تشترك جميعًا في تركيب الجملة الاسمية، ويتميز "باث" باستخدامه الجملة الفعلية، أما "البياتي" فقد اقتصر على الجملة الاسمية فقط.

بعد رصد البنية التركيبية لعناوين الديوانين السابقين لا بد للرؤية التشكيلية من اكتمال عبر فهم البنية الدلالية فهي "تتحقق في الشعر بطرق تتجاوز حدود الإخبار والإفهام إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية للغة الشعر، التي تسعى باستمرار إلى تكثيف دوالها اللسانية، مادامت معانيها لا توجد على خط كلماتها، الأمر الذي يجعل من الدال الشعري ممثلاً للمدلول أكثر مما يدل عليه"(٩٠)، فالتقرير المباشر يفقد الشعر جماليته الفنية، ومن ثمة فإن أول عناصر النص الشعري إثارة للانتباه هو العنوان، لما لموقعه الإستراتيجي من أهمية فيصبح التعرف على بنيته الدلالية أمرًا موازيًا لبنية النص.

<u>ورصدت الدراسة البنية الدلالية للعنوان من خلال ما يأتي:</u>

١- العلاقة بين العنوان ونصه علاقة تكاملية فالعنوان "يوحي إما بجزئية تمثيله للنص أو شموليته، وهو يختزل النص مبنى ومعنى"(٩١)، وقد تعالقت بعض قصائد الديوانين بمحتوى القصائد، فأول ما يوجهنا هو عنوان الديوان عند "باث" كنتُ شجرة وتكلمت بستان حروف وقد تعالق داخليًا بتكرار تيمته في قصيدته "فراندا بان"، كما أن عنوان ديوان "البياتي" "بستان عائشة" تعالق لفظًا ومعنى بثلاث قصائد داخل العنوان وهم "بستان عائشة" و"صورة جانبية لعائشة"، "من أوراق عائشة" وهذا النوع من التعالق بين

عنوان الديوان وبعض قصائده يعد سمة حضورية تردد فيها تيمة الديوان الرئيسية، وتنفتح عتبة الديوان على متن قصائده في تراسل جاذب للمتلقي.

وتكرر الأمر نفسه في بعض قصائد الديوانين، حيث يتردد العنوان في متن القصيدة وقد يتردد في صدرها أحيانًا وهي تقنية قديمة بالنسبة للشعراء المعاصرين ويساعد ارتباط عنوان القصيدة بمتنها على فهم الفكرة العامة لها، وربط جزئياتها ومثال ذلك عند "باث" قصائده (الشرفة – اللحيمة الخالدة – قبر الشاعر نهار)، وعند "البياتي" في قصائده (الناي – مدن الخوف – نار الشعر – الملاك والشيطان – نهر المجرة – الولادة في مدن لم تُولد – كتب التاريخ – عن كتب التاريخ أيضًا – بستان عائشة – القفص).

من الملاحظ في العرض السابق لارتباط العنوان بمتنه، تمسك الشاعر العربي "البياتي" بتحقيق التعالق بين عنوان الديوان وقصائده، وبين عناوين القصائد في ديوانه ومتنها في إشارة إلى أن الشاعر العربي مازال يعضد الإفصاح والمباشرة، أما ندرة تعالق العنوان في ديوان "باث" بقصائده، وعناوين القصائد بمتونها فإنه يؤكد رمزية "باث" وخروجه على التابو القديم، وتلويحه للمتلقي بضرورة أن يشاركه فك مغاليق أفكاره.

٢- الأمر الثاني الذي تلحظه الدراسة على عناوين ديوانيهما استخدام الشاعرين عناصر الطبيعة والحواس والألوان والأصوات في صياغتها، بغية أن تزداد كثافة الإحساس في الظواهر المعنوية التي ينتجها الشاعر ومن ذلك عناوين "باث" (في حدائق لودي – نهار – golden Lotus زهرة اللوتس الذهبية – يقظة في الهواء الطلق – كونشيرتو في الحديقة – مفتاح الماء – حكاية بساتين – مجرى نهر – ريح البدء) وعند البياتي عناوينه

(الينابيع – راقصة الدخان – بستان عائشة – الطـــاووس – وردة الـــثلج – حديث الحجر – النار).

٣- تجدر الإشارة إلى تقارب الشاعرين في صياغة المفردة اللغوية في الديوانين، وإن اختلفا في التراكيب الضابطة، فكان "البستان" مشتركًا لفظيًّـــا بينهما، ورمزًا استعاريًّا لعديد من تيمات قصائد الديوانين، بالإضـــافة إلـــى تشخيصه فتكلم البستان عند "باث" وصار معرفًا بعائشة في "بستان عائشـــة" للبياتي.

## [٢] موقع النص على الورق (التشكيل المعماري)

والقضية الأخيرة في كسر التابو الشكلي للقصيدة عند "باث" و"البياتي" هي تحليل الدراسة للشكل المعماري لقصائد ديوانيهما، وذلك لتميزها بحداثة العرض، فظهر لديهما ما يُعرف بالقصيدة المعمارية تلك التي تتخذ "صـــيغة نص شعري ذي أناشيد متعددة أو مقاطع أو متواليات أو فقـــرات، وأحيانًـــا الأناشيد أرقامًا متتابعة أو عناوين مترابطة"[٩٢] ويطلق عليها أيضًا قصـــيدة المقطع[*].

وعند النظر إلى قصائد "باث" و"البياتي" تجد الدراسة الشكل المعماري لقصائدهما وقد اتخذ الأشكال الآتية في كســـر واضـــح للتشـــكيل البصـــري للقصيدة، وجاء على النحو الآتي:

١- ترقيم المقاطع: وهو نموذج للقصيدة المعمارية المعتمـــدة علـــى المقاطع المرقمة ومنها قصيدتا "باث" أو تاكامود وgoldenlotus)، وقصائد البياتي (البصرة نار الشعر – مرثية إلى خليـــل الحـــاوي) ولعـــل اســـتخدام الشاعرين لنظام المقطوعات المرقمة في القصائد السابقة مرجعه محاولتهما

إيهام المتلقي باختلاف كل مقطوعة عن سابقتها أو لاحقتها، فقد تبدو له حكمة أو سردية قصيرة، وهو شكل معماري كاسر لتابو قصيدة الأبيات المتتالية ذات الأوزان الثابتة والقافية الموحدة والأشطر المتساوية.

٢- التشكيل الوامضي : وهو تشكيل مرتبط بنوع القصيدة القصيرة المكثفة الدلالة سواء أكانت عمودية أو حرة ومنها ما جاء عند "باث" و"البياتي" في القصائد الآتية:

باث (الآخر – التعجب – قاصية دانية – خلاص – كتابة – مثال – نهار – وفاق).

البياتي (الناي – مدن الخوف – الحلزون – النقاد الأدعياء – المغني الأعمى – راقصة الدخان – الشهيد – عن كتب التاريخ – مجنون أشبيلية – عملية تجميل – أكتافيوباث – بغداد – إلى نجيب محفوظ – القفصي).

ويلاحظ اهتمام الكاتبين بهذا الشكل الاختزالي لموضوع القصيدة وشكلها، بهدف الخروج بالمتلقي من إسهاب القصيدة العمودية، وتحميل هذا النوع من القصائد القصار بعض الاتجاهات السردية والمتشابهة مع القصة الومضة شديدة الاختزال وهو نوع من تراسل الفنون عبر الشكل، بالإضافة إلى أن مثل هذه القصائد لا تشغل حيزًا فضائيًا كبيرًا في الديوان.

٣- التشكيل الهندسي : وهي قصائد بصرية تعتمد على دقة الملاحظة الهندسية، ويكتبها الشاعر وفق شكل هندسي معين مثل الهرم أو المربع أو المستطيل أو الخطوط المنكسرة ومنها ما تكرر في قصائد "باث" و"البياتي" من الشكل الهرمي والخطوط المنكسرة عند:

"باث" في : (الشرفة – في حدائق "لودي" – غبطة في هيرات – محور – حكاية بستانين هيماشال – برادش).

"البياتي" في : (الينابيع – الشهيد – عن كتب التاريخ – عملية تجميل – الولادة – المكتشفون – التجلي المقدس – الخائنة – الطـــاووس – وردة الثلج..)

استهدف "باث" و"البياتي" من التنوع فـــي الأشـــكال الهندســـية فـــي الديوانين إلى فتح أفق التأويل وربط النص بمحدداتـــه الهندســـية، ليصـــبح التساؤل مطروحًا عن أسباب لجوء الشاعر لشكل ما دون غيره.

ومما سبق يتضح للدراسة اهتمام الشاعرين "باث" و"البياتي" بالتشكيل البصري المتنوع للنصوص موضع النمذجة، فكان الاهتمام داخليًا وخارجيًـــا بغية كسر التابو البصري المعتاد للقصيدة الكلاسيكية، مـــع إضـــافة حليـــة جمالية شكلية تعزز من دلالتها الشعرية.

## النتائج

خلصت دراسة كسر التابو في شعر عبدالوهاب البياتي وأكتافيوباث دراسة مقارنة في الرؤيا والتشكيل لديواني "كنتُ شجرة وتكلمت بستان حروف" لباث و"بستان عائشة" للبياتي إلى جملة من النتائج التي توضح تقاربهما الملحوظ في معالجة ظاهرة كسر المقدس الشعري، وجاءت النتائج فيما يأتي:

١- كسر التابو في الشعر الحديث ظاهرة مرتبطة بالحداثة وغير مرهونة بزمن، بل هي تحرر من السائد وكشف عن غير المألوف، عبر الرؤيا التي تصوغ موقف الشعراء تجاه فكرة بعينها والتشكيل الذي يهتم بنصية الرؤيا، وقد اتجه "باث" و"البياتي" نحو المغايرة وهدم المقدسات الشعرية في شعرهما عامة، والديوانين موضع النمذجة خاصة.

٢- أدرك الشاعران "باث" و"البياتي" أبعاد كسر التابو وخصوصية الرؤيا من خلال وسم الرؤيا بقضايا بعينها منها الرفض والتجاوز المستمرين والبحث عن مواجهة الواقع بكل سلبياته، كما مال "باث" و"البياتي" إلى الصوفية بوصفها منقذًا من حالة الاغتراب التي عناها الشاعران.

٣- كذا فإن تراجيديا الموت زادت من خصوصية الرؤيا الشعرية عند الشاعرين، فنوَّع الشاعران في أشكال الموت وأسبابه فكان الموت بالقتل والشهادة والانتحار، نتيجة للمنفي أو الاغتراب، بالإضافة إلى أن الموت قد اتخذ شكلاً مجازيًا حينما جعل "باث" و"البياتي" الموت سببًا في الميلاد وتجدد الحياة.

٤- ثمة حضور آخر لكسر التابو الموضوعي عند الشاعرين تمثل في حضورية المرأة من خلال التصورات الصوفية، فهي الرمز للحب الإلهي، كما أن تمثلاتها أخذت أشكالاً أخرى فهي مصدر لغواية الشيطان للإنسان، ورمزًا أسطوريًا وحضاريًا.

٥- إن تصاعد الرؤيا الشعرية لكثير من الموضوعات التي كسر فيها الشاعران المقدس الشعري، استدعت حداثة التشكيل النصي للمتون الشعرية، فجاءت مغايرة اللفظة عبر المفردات الجسدية واللونية والتناصية.

٦- والبياتي وباث تمظهرت لديهما تجليات الحداثة في مغايرة الصورة الشعرية المألوفة من خلال تمثلات الصورة الشعرية الرمزية، والسينمائية، وأنسنة الطبيعة.

٧- أما الموسيقى والإيقاع فقد خالفها الشاعران مخالفة واضحة، فكان التجديد في شعر التفعيلة عبر تقنية تكرار البداية، والتكرار الهرمي، والتكرار الدائري، كما انفتحت موسيقى النص الشعري عند "باث" و"البياتي" نحو قصيدة النثر وشعر الهايكو والتي ارتكزت على الإيقاع الداخلي من خلال المفردات والحروف.

٨- وتجلّ كسر لتابو في تشكلات الحداثة خارجيًا أي من خلال الرؤية البصرية للنص في فضاء وجوده على الورق، واهتمت دراسة كسر التابو في الديوانين السابقين بالنص الموازي المهتم بالعنونة الشعرية ودراستها تركيبيًا ودلاليًا، كما رصدت الدراسة الشكل المعماري للنص على الورقة، والذي تأرجح بين تشكيل مقطعي وهرمي والتشكيل الوامض.

## هوامش

(١)wiki<http://ar.m.wikipedia.org

(*) انظر : سيغموند فرويد : الطوطم والتابو، سوريا، المركز الوطني للمتميزين، ت: أحمد منصور الأحمر، ط. الأولى، ٢٠١٥ : ٢٠١٦، ص ٦.

(٢) راجع : نفسه ص ٦.

(٣)Tom Rock More, (La modernite et Laraison, Habermas et Hegele), in Archives de ohilosophie 52, 1989, P. 177 : 190.

(٤) انظر : جابر عصفور : (إسلام النفظ والحداثة)، أدب ونقد، حزب التجمع الوطني التقدمي، مج ٨، ع ٧٠، بحوث ومقالات، ١٩٩١، ص ٢٠٩.

(٥) إبراهيم عبدالرحمن : الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، عدد يوليو ٢٠٢٠، ص ٥٢.

(٦) انظر : عبدالغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ج ١٠، الطبعة الأولى، ١٩٧٢، ص ٦٩، ٧٠.

(*) انظر : نفسه – ص ١٥٦.

(٧) مالكوم برادبري، جيمس ماكفارلن : الحداثة، ت : مؤيد فوزي حسن، دمشق – مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، ط. الأولى، ٢٠٠٩، ص ٢٢٤.

(٨) انظر : بيتس بروكر : الحداثة وما بعدها، ت: عبدالوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، المجمع الثقافي، ط. الأولى، ط ١٩٨٥، ص ٢٠١.

(٩) خديجة كروش : تجليات الحداثة في الشعر الجزائري، الجزائر، جامعة باتنة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، مخطوط رسالة دكتوراة، ١٤٣٩هـ – ٢٠١٨م، ص ٢٨.

(١٠) انظر : أدونيس : فاتحة لنهايات القرن، بيروت، دار العودة، ط ١٩٨٠، ص ٣٢٦.

(١١) جابر عصفور : معنى الحداثة في الشعر المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلو فصول، ج ٢، ٤٤، ١٩٨٤، ص ٣٥.

(*) راجع : جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، بيروت – القاهرة، دار الشروق، ط. ١، ١٩٨٤ ص ٣٢٧ وما بعدها.

(١٢) أدونيس : فاتحة النهايات، السابق، ص ٢١٥.

(١٣) انظر : مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة، قراءة في النص، القاهرة، دار المعارف، د ١، ط. ، ص ١١.

(١٤) عبدالغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث، السابق، ص ٢٩.

(١٥) لطفي فكري : نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، قراءة في تجربة د. عبدالعزيز حمودة المرايا المقفرة، الخروج من التيه المرايا المحدبة أنموذجًا، القاهرة، مؤسسة المختار، ط ١، ٢٠١١، ص ٤٥.

(١٦) سورة يوسف : آية (٤٣).

(١٧) راجع : ابن منظور : لسان العرب، مج ١٤، مادة رأى، ص ٣٦٠ وما بعدها.

(*) راجع : أدونيس : الثابت والمتحول، بيروت – لبنان، دار ساقي، ط ١٠، ١٩٩٤، ص ١٩٥.

(١٨) راجع : عبدالله العش : أسئلة الشعرية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط ١٠، ٢٠٠٩، ص ٥، ١١٦.

(١٩) عبدالوهاب البياتي : الأعمال الشعرية، ج ٢٠، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط الأولى، ١٩٩٥، ص ٣٤.

(٢٠) عبدالعزيز شرف : الرؤيا الإبداعية في شعر عبدالوهاب البياتي، بيروت، دار الجبل، ط ١٠، ١٩٩١، ص ٧.

(٢١) محمد أحمد العزب : طبيعة الشعر، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، ١٩٩٨، ص ٦٧، ٦٨.

(٢٢) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، القاهرة، دار غريب، ط ١٠، ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٢٣) أحمد بوزيان – المنحنى الصوفي في الشعر المعاصر، مخطوط، ماجستير، جامعة وهران، ١٩٩٧، ص ٨٦.

(٢٤) محمد صابر عبيد : التشكيل الشعري / الصنعة والرؤيا، سوريا – دمشق، دار نينوى، ط ١٠، ٢٠١١، ص ١١.

(٢٥) ابن منظور : لسان العرب، مج ١١، مادة شكل، ص ٤٢٦.

(٢٦) محمد صابر عبيد : التشكيل الشعري، السابق، ص ١٣.

(٢٧) نفسه : ص ١٦.

(٢٨) ثائر العذاري : في التشكيل الشعري، دنيا الوطن، تاريخ النشر ٢٠٠٨/٢/٦م.

Print<http://pulpit.alwatavoice.com

(*) انظر : سيد محمود : أوكتافيوباث أول مكسيكي يقتنص نوبل حرر الشعر من "متاهة العزلة"، العين الإخبارية، الإمارات، أبو ظبي، ٢٠٢٠/٤/١.

(٢٩) محمد صابر عبيد : رؤيا الحداثة الشعرية، عمان، مطبعة السفير، ط. الأولى، ٢٠٠٥، ص ١٣.

(٣٠) كلفالي سميحة : الرؤيا الشعرية ومرجعياتها عند أدونيس، الجزائر، بسكرة، مجلة قراءات العدد العاشر، ٢٠١٧، ص ٣١.

(٣١) راجع : ساندي سالم : قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. الأولى، ٢٠٠٣، ص ٥٤.

(٣٢) خديجة كروش : تجليات الحداثة في الشعر الجزائري ، ص ٦١.

(*) نفسه : ص ١٦، ١٧.

(٣٤) عبدالوهاب البياتي : بستان عائشة، القاهرة، بيروت، دار الشروق، ط. الأولى ١٩٨٩، ص ١٣.

(٣٥) ابن منظور : مادة (غرب) ص ٦٣٨ – ٦٣٩.

(٣٦) ريتشارد شافت : الاغتراب، ت : كامل يوسف حسين، بيروت، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢٠، ١٩٨٠، ص ٦٣.

(٣٧) أكتافيوباث : كنت شجرة وتكلمت بستان حروف (قصائد شرقية) ترجمة وتقديم : محمد علي اليوسفي، دمشق، النايا للدراسات والنشر، ط الأولى، ٢٠٠٨، ص ١٦ : ١٨.

(٣٨) عبدالوهاب البياتي : ص ١٤.

(٣٩) أكتافيوباث : ص ٤٢.

(٤٠) عبدالوهاب البياتي : ص ٤١.

(*) انظر: اوكالبتوس wiki<https://ar.m.wikiprdia.org

(٤١) أكتافيوباث : ص ٤١.

(٤٢) عبدالوهاب البياتي : ص ٨٩.

(٤٣) خديجة كروش : تجليات الحداثة في الشعر الجزائري، ص ٧٤.

(٤٤) أكتافيوباث : ص ٢٧، ٢٨.

(٤٥) عبدالوهاب البياتي : ص ١١٣، ١١٤.

(٤٦) أكتافيوباث : ص ٥١، ٥٢.

(٤٧) عبدالوهاب البياتي : ص ٢١، ٢٢.

(٤٨) عبدالسلام المدى : الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسنى في نقد الأدب، ليبيا – تونس، الدار العربية للكتاب، ط. الأولى، ١٩٧٧، ص ١٠٠.

(٤٩) محمد سبيلا – عبدالسلام بنعبد العالي : اللغة، المغرب، دار نوبقال، مجلة دفاتر فلسفية، ٥٠٤، ط ٤٠، ٢٠٠٥، ص.

(٥٠) أكتافيوباث : ص ١٠٩ : ١١٠.

(*) انظر : مايثونا http://ar.nomuwiki.com>

(*) انظر : برغونية – ويكيبيديا http://ar.nomuwili.org>

(٥١) عبدالوهاب البياتي : ص ٦٤ : ٦٧.

(٥٢) أكتافيوباث : ص ٥٣ : ٦٤.

(*) رافع الناصري – ويكيبيديا http.//ar.marefa.org>

(٥٣) عبدالوهاب البياتي : ص ١٠٤ : ١٠٥.

(٥٤) أحمد الفنديلي : شعرية التناص في القصيدة المغربية، أدب وفن، ٢٠١٨/٤/١٢.
s.asp<http:m.ahewar.org

(*) انظر : تودا (قبائل) wiki<http://ar.m.wikipedia.org

(*) انظر : عشتار – ويكيبيديا wiki<http://ar.m.wikipedia.org

(٥٥) انظر : اكتافيوباث : ص ٢٥، ٣٦، ٥٨.

(٥٦) انظر : عبدالوهاب البياتي : ص ٣١، ٥٥.

(٥٧) أدونيس : زمن الشعر، القاهرة، دار الفكر، ط ٥٠، ١٩٨٢ ص ١٥٤، ١٥٥.

(٥٨) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط. الأولى، ١٩٩١، ص .

(٥٩) نعيم اليافي : الصور الفنية، دمشق، وزارة الثقافة، ط ١٠، ١٩٨٢، ص ٢٨٢.

(*) حول الرب كريشنا – إله الهندوسية المفضل https://efferrit.com>

(٦٠) أكتافيوباث : ص ٦٩، ٧٠، ٧١.

(٦١) البياتي : ص ٨١ : ٨٢.

(٦٢) أكتافيوباث : ص ٣٠.

(٦٣) البياتي : ص ١٨.

(٦٤) أكتافيوس : ص ٤٢.

(٦٥) البياتي : ص ٩٣.

(٦٦) سعد الدين كليب : وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، ص ١٦.

(٦٧) انظر : عادل بدر، جماليات البناء الإيقاعي في شعر الحداثة، القاهرة، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، ٢٠١٨.

(٦٨) أحمد الصغير المراعي : الخطاب الشعري في السبعينات (دراسة فنية دلالية)، مصر، كفر الشيخ، دار العلم والإيمان، ط. الأولى، ٢٠٠٨، ص ٢٣٢.

(٦٩) أكتافيوباث : ص ٤٩.

(٧٠) البياتي : ص ٣٣، ٣٤.

(٧١) أكتافيوباث : ص ٥١.

(٧٢) البياتي : ص ١٢.

(٧٣) أكتافيوباث : ص ٧٧.

(٧٤) البياتي : ص ٦٨.

(٧٥) انظر : محمد علاء الدين عبدالمولى : مفهومات قصيدة النثر نموذجًا، دمشق، اتحاد الكتاب العربي.

(٧٦) نفسه : ص ١١١.

(٧٧) نفسه : ص ٩.

(٧٨) أدونيس : في قصيدة النثر، لبنان، مجلة شعر اللبنانية، ١٤٠٤، ربيع ١٩٦٠ ص ٧٦.

(*) انظر : بريان كليمنس / جيمي دونام : مقدمة لقصيدة النثر، ص ١٥.

(٧٩) أكتافيوباث : ص ٥١.

(٨٠) البياتي : ص ٧٠.

(٨١) انظر حسن اطهيلي : صوت الماء مختارات من شعراء الهايكو الياباني، الرياض، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، العدد ٤٧٧.

(٨٢) انظر محمد عضيمة / كوتاكاريا : ألف هايكو وهايكو، دمشق، سوريان دار التكوين للتأليف والترجمة، ط. الأولى، ٢٠١٦م.

(٨٣) آمال بو حمام : قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، الجزائر، جامعة باتنة، مجلة تسليم مجلة فصلية محكمة، المجلد الخامس، العدد التاسع عشر، السنة الثالثة، عدد شوال ١٤٤٠، حزيران ٢٠١٩م، ص ٥١٧.

(٨٤) أكتافيوباث : ص ٣٨.

(٨٥) البياتي : ص ٢٥.

(٨٦) خديجة كروش : ص ٢٧٤.

(٨٧) محمد حسن حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. الأولى، ١٩٩٧، ص ١١٤.

(٨٨)Gerard Genette : seuils, collection poetique aux Ed du seuil, Paris, 1987, P. 54.

(٨٩) ناصر يعقوب : اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (١٩٧٠ – ٢٠٠٠) – بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط . الأولى، ٢٠٠٤ ص ١١٥.

(٩٠) كنوني محمد العياشي : شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، الأردن، عالم الكتاب الحديث، ط. الأولى، ٢٠١٠، ص ١٩٧.

(٩١) ناصر يعقوب : اللغة الشعرية، ص ١١٥.

(٩٢) كمال أبو ديب : جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، بيروت – لبنان، دار العلم للملايين، ط. الأولى، ١٩٩٧، ص ١٠١.

(*) انظر : محمد صالح خرافي : التحولات النصية والمتغيرات الشكلية، الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، عدد ٢٨، ديسمبر ٢٠٠٧، ص ٨١.

# فهرس الموضوعات


| م | الموضـوع | الصفحة |
|---|---|---|
| ١- | ملخص | ٣ |
| ٢- | Abstract | ٥ |
| ٣- | مقدمة | ٧ |
| ٤- | مدخل مقاربات نظرية | ١١ |
| ٥- | أ- كسر التابو . . ومقاربة الحداثة | ١١ |
| ٦- | (ب) الرؤيا والتشكيل .. مقاربة نقدية | ١٥ |
| ٧- | أكتافيوباث وعبدالوهاب البياتي .. مقاربة التأثير والتأثر | ١٩ |
| ٨- | المحور الأول : كسر التابو وخصوصية الرؤيا | ٢٢ |
| ٩- | المحور الثاني : كسر التابو وخصوصية التشكيل | ٣٧ |
| ١٠- | أ- كسر التابو وحداثة اللغة | ٣٧ |
| ١١- | ١- المفردة الجسدية: | ٣٨ |
| ١٢- | ٢- المفردة اللونية | ٤٣ |
| ١٣- | ٣- المفردة التناصية (التناص الديني أنموذجاً) | ٤٦ |
| ١٤- | (ب) كسر التابو وحداثة الصورة | ٥١ |
| ١٥- | ١- الصورة الرمزية | ٥٢ |
| ١٦- | ٢- الصورة السينمائية:- | ٥٨ |
| ١٧- | ج- أنسنة الطبيعة | ٦١ |
| ١٨- | كسر التابو وحداثة الموسيقى الشعرية | ٦٣ |
| ١٩- | (أ) أنماط التجديد في شعر التفعيلة | ٦٣ |
| ٢٠- | ١- تكرار البداية | ٦٤ |

| م | الموضـوع | الصفحة |
|---|---|---|
| ٢١- | ٢- التكرار الهرمي | ٦٥ |
| ٢٢- | ٣- التكرار الدائري | ٦٧ |
| ٢٣- | (ب) قصيدة النثر | ٦٨ |
| ٢٤- | قصيدة الهايكو | ٧١ |
| ٢٥- | المحور الثالث : كسر التابو وتشكلات الحداثة | ٧٥ |
| ٢٦- | النص الموازي (فضاء العنونة الشعرية) | ٧٥ |
| ٢٧- | موقع النص على الورق (التشكيل المعماري) | ٨٢ |
| ٢٨- | النتائج | ٨٥ |
| ٢٩- | هوامش | ٨٧ |
| ٣٠- | فهرس الموضوعات | ٩٣ |