الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامعة غـــارداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

رمزية الشخصية الصوفية في الشعر العربي المعاصر

قصيدة "تحولات محي الدين ابن عربي" لـ:عبد الوهاب البياتي نموذجاً

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ليسانس في اللغة العربية وآدابها.

التخصص: أدب عربي ونقده.

من إعداد الطالبتين:

- ✓ قطاف عائشة.
- ✓ مجلد فتيحة.

إشراف الأستاذ:

عبد المالك سمير.

السنة الدراسية:

1434هـ/ 2013م

شكر وعرفان

يقول الشاعر:

أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم ... لطالما ملك الناس إحسان

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا في إتمام هذا البحث العلمي.

والذي أعطانا الصحة والعافية والعزيمة.

فالحمد لله حمدا كثيرا.

إن أولى للناس بالشكر بعد الله عز وجلا الأستاذ«عبد المالك سمير» الذي رحب بالإشراف على هذا البحث والذي لم يبخل علينا بأفكاره القيمة وبجهده ونصائحه وعلى توجيهنا لما يخدم مذكرتنا راجين الله أن يجعله في ميزان حسناته، كما نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ الفاضل «عبد القادر جعيدير» الذي تكبد عناء في مساعدتنا وإلى الأستاذ «عبد الوهاب عبد الرحمان» هو الآخر الذي مد لنا يد العون في مساعدتنا وإرشادنا إلى كل من علمنا وبث فينا روح العلم والمعرفة وجعلنا نتحدى الزمن بكلمة الحق.

إلى كل أساتذتنا من بداية مشوارنا الدراسي إلى اليوم.

إلى كل من شجعنا من بعيد ومن قريب على إنجاز هذا البحث لهم منا جميعاً ألف شكر وشكر.

كما نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا في طبع وإنتاج المذكرة وبالأخص"صالح" و"أمين".

قسيحة

عادل

جدول المختصرات

رمز الإختصـــار	الشـــرح
ص	الصفحة
ط	الطبعة
(م.ن)	المصدر نفسه
(د.ط)	دون طبعة
(د.ت)	دون تاريخ

الحمد لله الذي أنزل الكتاب هدى ورحمة وشفاء لبني الإنسان أنزله بلغة هي الغاية في البيان والصلاة والسّلام على رسول الله إمام الفصاحة والبلاغة وصاحب أرقى لسان وعلى آله وأصحابه التابعين لهم بإحسان صلاة وسلام دائمين متلازمين على مر الزمان أما بعد:

فمن الموضوعات التي ألحت علينا كثيرا ونحن نعزم ولوج البحث العلمي رمزية الشخصيّة الصوفية في الشعر العربي المعاصر وبعد مراجعة في قرار أنفسنا وقع اختيارنا على الصوفي والإمام الكبير محي الدين بن عربي، وقد حظي هذا الأخير بحظ وافر من الأدب الصوفي خاصة جانب الشعر منها، فرغم ما تميز به من غموض لكونه حافل بالطلاسم والرموز المعقدة، لهذا ارتأينا إلى دراسة تلك الرموز التي أشار إليها البيّاتي دراسة موضوعية في قصيدته (تحوّلات) ومن أهم الدوافع التي تجعلنا في صميم هذا الموضوع فنذكر أولا وقبل كل شيء أسلوبه الفائق، ومنظوماته الشعرية الرمزية، فعلى الرغم من الغموض الذي يتسم به شعره فإنه مع ذلك يدغدغ الشعور وينفذ إلى القلب، ثم إنه وجب علينا إبراز ما تضمنه الشعر الصوفي القديم من إشارات رمزية في التعبير وما حواه من معاني تعبر تعبيرا صادقا عن الوجد والوحدة والحضرة الإلهية والكشف عن السمات المغايرة في الشعر العربي المعاصر من مقامات وعنصر القناع.

أما الهدف من هذا البحث فهو الوقوف على ما أشارت إليه الشخصيات الصوفية وحسبنا نقول لدى البيّاتي من خلال مزج الصوفية بنظريته العقلية فجعل يكثر في توظيف الرمز إلى حد أنه بدا معه خطابه غير مفهوم، إلا أنه مع ذلك كان لهذا الرمز جماليته التي أظفت على نصوصه الشعرية رونقاً وجمالاً.

ومن هنا يتوارى في ذهننا إشكالية معالجة رمزية الشخصيّة الصوفية في الشعر العربي المعاصر «ابن عربي»، ثم الغرض من توظيف «عبد الوهاب البيّاتي» للشخصيات الصوفية التي من بينها «محي الدين ابن عربي»؟، وفيما يخص الخطوات المنتهجة في ترتيب عناصر هذه المذكرة كانت كما يلي:

فأول ما يقوم به الباحث على حد سواء هو مطالعة المصادر والمراجع وبعض دوائر المعارف التي أتيحت له فرصة الوصول إليها والمتعلقة بالدراسات الصوفية خاصة منها ما ارتبط بالرمز الصوفي، ثم تتبع تلك الخطوة الواعية لهذه المصادر والمراجع حيث عملنا جاهدين على اقتباس وتدوين كل ماله علاقة مباشرة بهذا الموضوع ثم عرجنا إلى تحديد الخطة التي قسمناها إلى مبحثين

بدأناهما بمقدمة وختمناهما بخاتمة، وقد سبق هذين المبحثين جزء تمهيدي حاولنا فيه إلقاء نظرة على الأدب الصوفي بصورة عامة، فكان الجزء التمهيدي فيه مدخل عام للأدب الصوفي، وأما فيما يتعلق بالمبحث الأول فقد تضمن ثلاث مطالب تحدثنا فيهم عن القناع في الشعر المعاصر وعن أبرز الشخصيات الصوفية في الشعر الحداثي وبيان الشخصية الصوفية وصولا إلى الحديث عن موقف الشاعر من الشخصية المعاصرة، كما تطرقنا في المبحث الثاني إلى تحليل قصيدة تحولات محي الدين ابن عربي في ترجمان الأشواق لـ: عبد الوهاب البياتي والذي ينقسم إلى ثلاثة مطالب موضوع القصيدة، مستويات القصيدة ومنها المستوى التركيبي والمعجمي الدلالي كما تعرضنا إلى رمزية الإنزياح في القصيدة، وأيضا القناع في قصيدة "تحولات"، وختمنا بحثنا هذا بخاتمة أجملنا فيها أهم النقاط التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدة مصادر ومراجع أهمها: ابن عربي (ترجمان الأشواق)، كذلك الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث لـ: «محمد علي كندي» وكتاب "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" لـ:علي عشري زايد وغيرهم، أما عن الصعوبات التي اعترضتنا فقد تمثلت أساسا في قلة المصادر والمراجع التي تناولت التجربة الصوفية بأدوات ومناهج معاصرة بالإضافة إلى طبيعة الموضوع وصعوبته، فموضوع التصوف بصفة عامة وما يتضمنه من رموز وأفكار ذو ميزة خاصة، فالصعوبة والغموض الذي ينسب إليه من خلال ربط العلاقات بين المعاني التي توحي إليها الرموز والكشف عن المقصود التي ترمي إليه.

أعضاء البحث هم:

– قطاف عائشة.

– مجلد فتيحة.

غرداية: 15/05/2013.

حفل الأدب العربي بفنون أدبية ارتقت حينا في ظل دخول الإسلام حياة العرب على جميع الأصعدة السياسية منها والثقافية والإجتماعية والدينية، ولاسيما مجال التصوف كمذهب الغرض منه هو الزهد في الدنيا لكسب رضا الله والدخول في جمال الملأ الأعلى وروحه ورحمته[1] ولا ننسى أن الأدب الصوفي من نضج واكتمال كان نتاج مراحل سابقة فقد كانت له إرهاصات أدت إلى ظهوره مر بعدها بمراحل مختلفة انتقل فيها من طور إلى طور حسب فلسفته واتجاهه الفكري تبلور من خلالها واكتسب الميزة التي انفرد بها عن الأدب الآخر.[2]

فالتصوف هو: «فلسفة روحية في الإسلام فهو قديم قدم النزعة التي أوجدته[3] وقد كان من أهم رواد المذهب الحسن البصري (110هـ)[4] وأما التصوف كعلم ظهر في القرن الثالث هجري على يد الجنيد ومدرسته فيقول ابن خلدون في علم التصوف« هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملة وأصله إن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين من بعدهم طريقه الحق والهداية وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تتعالى والأغراض عن زخرفة الدنيا وزينتها، وجنح الناس إلى المخالطة الدنيا».[5]

ونجد من أهم المتصوفة محي الدين بن عربي الذي عبر عن ذلك الحب صورا ومحسنات، وارتكز أساسا على الخيال فكانت له نظريته في ذلك وكل هذا في إطار الرمز الشعري فالتصوف إذن تجربة ذوقية خاصة يعبر كل صوفي عنها بوسيلة وطريقة مختلفة، ولعل أهم ما يميز هذه التجربة عن التجربة الصوفية بعامة إنها تتميز بالترقي الأخلاقي وهي تعد الميزة الثانية في التصنيف «بيوك»، فكل تصوف له قيم أخلاقية معينة، وكان التصوف علما للأخلاق الدينية، ومن الطبيعي أن ترتبط الناحية الأخلاقية للتصوف بالكلام عن النفس من أجل الوصول إلى تحقيق القيم الأخلاقية وبيان أفاقها وأمراضها وطريق الخلاص منها.[6]

---

[1] عبد المنعم خفاجي. **الأدب في الثرات الصوفي**، مكتبة دار الغريب للطباعة، (د.ط)،(د.ت)، ص: 08.

[2] أحمد عبد الهادي الخطيب. **في رياض الأدب الصوفي**، دار النهضة الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2006م، ص: 199.

[3] م.ن، ص:08.

[4] علي علي صبح. **الأدب الإسلامي الصوفي**، المكتبة الأزهرية للثرات، القاهرة، مصر، ط2، 1418هـ، 1997م، ص:247.

[5] عبد الرحمان ابن خلدون. **مقدمة ابن خلدون**، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007م، ص:490.

[6] محي الدين ابن العربي. **التدبيرات الإلهية**، (د.د)، طبعة نيبرج، (د.ت) ص: 114، 115.

المطلب الأول: القناع في الشعر العربي المعاصر:

القناع لغة: هو ما تغطي به المرأة رأسها من ثوب وغيره فقد ورد في الموسوعة البريطانية أن القناع يرتبط بمصطلح الشخصية الدرامية.

القناع اصطلاحا: هو وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر، شاع استخدامه منذ الستينات القرن 20 بتأثير الغربي وتقنية القناع المستحدثة للتخفيف من حدة تراثية عن التجربة المعاصرة بضمير المتكلم.[1]

محددات القناع: يعدّ القناع وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة من ثمة فهو يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال الشخصية أو الشخصيات التي يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ليعبر من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم، مما يجعل التمييز بين الصوتين «صوت الشاعر وصوت الشخصية المستدعاة» وبذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النص والقارئ.[2]

كما قام السياب في قصيدته «رحل النهار» يجعل السندباد لا يعاود من رحلته فقد أسرته آلهة البحر، كما غير ملامح الشخصية جاعلا إياها تتناسب مع التجربة الذاتية وهناك نصوص حاول أصحابها أن يخلقوا نوعا من التقابل والخلاف بين الدلالة التراثية الحقيقية والشخصيّة والدلالات المعاصرة المجازية لها غير أن الشعراء يتفاوتون في القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ بين الدلالتين التراثية والمعاصرة بحيث لا تطغى إحداهما على الأخرى.

وغالبا ما يشمل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها، مع الإشارة إلى القناع قد يكون شخصية تاريخية، كما يمكن أن يكون القناع شخصية مخترعة مستمدة عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعا و لا شك أن الهدف من استخدام القناع من لدن الشاعر المعاصر هو التعبير عن الذات وعن المحن الإجتماعية والكونية ولاسيما أن القناع بصفته رمزا يعد أداة مواتية إحائية في يد الشاعر متى أحسن اختياره وتوظيفه على نحو يتمكن معه من فك القيود الرومانسية أو من مباشرية النبرة الذاتية التي يخص بها الشعر الغنائي حيث يخفي وراء شخصية بذاتها ليبث من خلالها أفكاره ومواقفه المعاصرة.

---

[1] السعيد بوسقطه. **الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، منشورات بونه للبحوث والدراسات،1429هـ، 2008م، ط2، ذو الحجة 1429هـ، تشرين الثاني (ديسمبر 2008م)، ص ص: 303،304.

[2] م.ن، ص: 305.

هناك استخدام للقناع يختلف عن النماذج السابقة ويعدَ أكثر نضجا من الناحية الفنية، وهو أن تكون الشخصية التراثية عنوانا يعبر من خلالها ا لشاعر عن مرحلة من مراحل تطوره الشعري بحيث ترافق شخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مساره الشعري مضفية لتجربته مزيدا من الضلال والملامح الفنية التي من شأنها أن تجسد تطورات تجربته الشعرية وتعكسها.

تأسيسا على ما نلاحظ أن هناك حضورا طاغيا للنص الصوفي عبر الرموز المختلفة داخل عدد كبير من نصوص الحداثة الشعرية العربية في ستينات وسبعينات هذا القرن لاسيما مع الرواد: كأدونيس، صلاح عبد الصبور، البيّاتي، وغيرهم...الخ.[1]

فنجد أن الشاعر يلجأ إلى استخدام القناع لأنها كانت وراءه عوامل سياسية واجتماعية متعددة مادام المجتمع العربي يعيش تخلفا واستبداد كان من الضروري لجوء الشعراء إلى حيل فنية.[2]

وقد امتدت تقنية القناع على مساحة واسعة في خريطة القصيدة العربية المعاصرة حيث انتشرت لدى الرواد أمثال السّياب وأدونيس وغيرهم والملاحظ أن توظيف هذه التقنية تتداخل فيها الأبعاد الأسطورية ولاسيما مع أدونيس، البيّاتي والسّياب.

قصيدة المسيح الصلب للسّياب من القصائد ذات القناع المصدري ونجده يلجأ إلى جعل قناعه (المسيح) يلبس قناع الشعب فبنادق الطغاة لا تستطيع أن تفتك به، لأن هناك سياجا من أحداث الشعب فهو يتحول إلى انبعاث إلى طوفان فهو القائل:

أعين البند قيات يأكلن دربي.

شرع علم النهار فديتها بصلبي.

أن تكن من حديد أو نار، فأحداق شعبي.

من ضياء السماوات من ذكريات و حب.

تحمل العبء عني فبندي صليب فما أصغره.

ذلك الموت، موتى وما أكبره.

---

[1] م.س، ص : 307، 308.

[2] م.ن، ص:311.

كما يجسد المسيح البعد الشخصي للسّياب، أنه السّياب بفقره ومعاناته الشديدة من أجل كسب الرزق وسلطة تطارده فهناك تبادل للموقع بين السّياب وتموز (أدونيس).[1]

أما شاعرنا عبد الوهاب البيّاتي في قصيدته "عذاب الحلاج" يتخذ فيها شخصية الحلاج قناعا.[2] ويهدف البيّاتي من توظيف الأقنعة الفنية إلى إعادة الشعر إلى وظيفته الحقيقية بما هو فاعلية خلافه بين اللغة والأفكار والعواطف وذلك يرد العمل الشعري إلى صيغته التصويرية التي ارتبطت به مند العصور الإنسانية الأولى حين كانت اللغة تلوذ بالصورة والأشكال والرسوم محاولا القضاء على الثنائية التي كانت كامنة بين شكل القصيدة مضمونها.

بحيث يتخذ فيها الرمز الذاتي بالرمز الجماعي وتجمع بين نوعي الذاكرة التاريخية في ثورة واحدة، وينير فيها الماضي والحاضر كل منها الآخر وتصبح القصيدة انصهاراً داخلياً وتريقاً ونسغاً حياً.[3]

– أسباب القناع وأغراضه:

أولاً: أسباب ذاتية:

أ) **الموقف من التراث:** لقد اكتشفت الحركة الإيحائية لبعث التراث ونشره بين أفراد المجتمع العربي بالرغم من ذلك فإنه لا يمكن لأحد أن ينكر ما حققه الإيحائيون من ربط وتنسيق بين الحاضر الشعر العربي وماضيه عن طريق إعادة التراث بكل شخصياته ووقائعه.[4]

وعلى هذا فقد بدأ توظيف الشاعر لأقنعة كثيرة متنوعة يبدوا واضحاً في رموز.[5]

ب) **أثر الثقافة الغربية:** لقد أتاحت الظروف والمستجدات العالمية وفى الوطن خاصة إذا عكف الشعراء والأدباء على دراسة النتاجات الأدبية والغربية وتحليلها وتعد أراء الشاعر الناقد الإنجليزي ومنجزاته الشعرية من أقوى مؤثرات الأجنبية على الساحة الثقافية العربية وخاصة ما يتعلق بتقنية القناع.

---

[1] السعيد بوسقطه. **الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، منشورات بونه للبحوث والدراسات،1429هـ، 2008م، ط2، ذو الحجة 1429هـ، تشرين الثاني (ديسمبر 2008م)، ص: 315، 316.

[2] م.ن، ص: 320.

[3] محمد علي كندي. **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب، نازك، البيّاتي)**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1،(د.ت)، ص: 75، 76.

[4] محمد علي كندي. المرجع السابق، ص:75.

[5] طه وادي. **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، ط2،(د.ت)، ص:72.

ثانياً: أسباب إبداعية:

إن موقف المبدع من الصدق وأساليب المعهودة في التعبير ينسجم مع موقفه من الواقع برمته، لا شك أن كل ذلك دفع الشاعر العربي الحديث إلى بحث طويل في سبيل إيجاد الأسلوب الملائم من التعبير لأنه لم يعد أمامه إلا أنه يتحايل في أسلوبه ويطوره أو يغامر بالتعبير المباشر وعندها حتما سيفقد كل شيء فكان اهتداؤه إلى تقنية القناع وهى من الوسائل التي هيأت له الفرصة للبوح والتعبير.[1]

ثالثاً: أسباب: سياسية، دينية، اجتماعية.

قد وجه شعراء العصر الحديث معينا لا ينصب في التراث العربي الإسلامي والإنساني بعامة يمدهم بالشخصيات والمواقف والأحداث تمكنهم من التعبير غير أن شعراء تقنية القناع قد طوروا من أسلوب تعاملهم مع تلك الشخصيات والرموز بحيث أصبح في وسعهم التعبير من خلالها دون تحمل وزر الأفكار والآراء التي يعبرون عنها فقد كانت الظروف السياسية والإجتماعية الخانقة من أسباب اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استخدام الشخصيات في شعرهم.[2]

المطلب الثاني: رمزية الشخصية الصوفية في الشعر الحداثي.

أولاً: توظيف الشّخصيات في الشّعر العربي المعاصر:

إن ظاهرة استخدام الشّخصيات التّراثية شاعت في شعرنا المعاصر على نحو لم يعرفه شعرنا من قبل في أي عصر من عصوره حتّى أصبحت سمة من أبرز سمات هذا العصر.

فإن توظيف الشّخصيات التّراثية بمختلف أشكالها؛ يعني استخدامها تعبيريا لحمل بُعد من أبعاد الشّاعر المعاصر، أي أنّها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشّاعر يعبر من خلالها، أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة.[3]

ويعدّ التّراث الصّوفيّ واحدا من أهمّ المصادر التّراثية التي استمدّ منها الشّاعر المعاصر شخصيّاتٍ وأصواتٍ يعبّر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتّى جوانبها ويمكننا أن نلحظ ذلك من خلال:

---

[1] محمد علي كندي. **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السّياب، نازك، البيّاتي**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، (د.ت)، ص: 160،161.

[2] م.س، ص:170.

[3] علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، (د.ت)، ص ص:7، 13.

أ) خطوات توظيف الشّخصيات الصّوفيّة:

يعبّر الشاعر المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفيّة، فالصّلة بين التّجربة الشّعريّة -خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السرياني- وبين التّجربة الصّوفيّة جدّ وثيقة،وليس أدلّ على عمق الرّابطة التي تربط الصّوفيّ بالشّاعر من أنّ المتصوّفة أمثال الحلّاج وابن عربي وابن الفارض ورابعة وسواهم، قد استخدموا الشّعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصّوفيّة.[1]

وقد ذهب الدكتور: علي عشري زايد و ميّز بين مرحلتين من مراحل شعرنا المعاصر:

- **المرحلة الأولى:** هي مرحلة استخدام الشّخصيّة التّراثية كما هي في التّراث محاطة ببيئتها التّاريخيّة، وقد اتّخذوا منها موضوعا للقصيدة، فيتحدثون عن الشّخصيّة، ويسردون أوصافها، ويضعونها في زمنها ومكانها وموقعها الاجتماعي.
- **المرحلة الثانية:** هي مرحلة الشّاعر العربي المعاصر- الذي استفاد من مفهوم المعادل الموضوعي كما طرحه الشّاعر الإنجليزي: إليوت، والذي تصرف في الشّخصيّة التّراثية تصرفا غير مكترث بالزّمان والمكان والصفات والسلوك، ومن هؤلاء نجد: عبد الوهاب البيّاتي حيث « يعتمد في نص شعريّ إلى امتصاص بعض أبيات جلال الدين الرومي التي تتحدّث عن النّاي وما يرمز إليه من دلالات وإشارات.

يقول البيّاتي في قصيدته (مرثية إلى ناظم حكمت):

إصغ إلى الناي يئن راويا
قال جلال الدين
النار في الناي
وفي لواعج المحب
والحزين
الناي يحكي عن طريق طافح بالدم
يحكي مثلما السنين...

فالشّاعر في هذا المقطع يستحضر أبياتاً لجلال الدين الرومي، وذلك بعد أن امتصها وأعاد صياغتها من جديد.

[1] م.ن، ص: 105.

يقول جلال الدين الرومي:

استمع للناي كيف يقص حكايته،
إنّه يشكو آلام الفراق.
إن صوت الناي هذا نارٌ لا هواء،
فلا كان من لم تضطرم في قلبه مثل هذه النار.
إن الناي يروي لنا حديث الطريق،
الذي ملأته الدماء،
ويقص علينا قصص عشق المجنون»[1].

فالفرق بين المرحلتين أنّ «شعراء المرحلة الأولى كانوا يتحدثون عن الشّخصيّة التّراثية، أمّا شعراء المرحلة الثّانية فكانوا يتحدثون عن تجاربهم وعن أنفسهم من خلال الشّخصيّة المستعارة، وهم بذلك كانوا يمثلون مرحلة جديدة تطرح مفهوما جديدا لفكرة إحياء التّراث.[2]

فالشّاعر لا يهدف إلى اجترار حياة الشّخصيّة التّاريخيّة والتّذكير بها افتخارا أو اعتبارا، وهو «لا يقوم بتصويرها كي يمنحها الحياة والخلود وإنما يمارس عليها عملا من أعمال التلبّس بها، متيحا لتجربته حرّية الحركة وفق إمكانات الشّخصيّة الإيحائية، وفي الاتّجاه الذي حدّده لعملية التّلبس بوصفها أداة من أدوات التعبير عن تجربة معاصرة».[3]

ويمثل القناع عند إحسان عباس «شخصيّة تاريخية – في الغالب– يختبئ الشّاعر وراءها ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»، ويرى أنّ استخدام القناع قد كثر في الشّعر الحديث، وأن الشّعراء المعاصرين قد تفنّنوا في اختيار شخصيات تاريخية يتّخذوها أقنعة فنّية للتعبير عن ذواتهم، بحيث تعبّر كل شخصيّة عن موقف معاصر، يتّخذه الشّاعر ليعبّر به عن ضيقه وتبرّمه من التّاريخ الحقيقيّ، بمحاولته خلق بديل أسطوري له، إذ يمثل «القناع خلق

---

[1] أحمد طعمة حلبي. **التنّاص الصّوفيّ في شعر البيّاتي**، الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، كانون الثاني، (د.ط)، 2003م، ص:9.

[2] محمد بن عمارة. **الأثر الصّوفيّ في الشّعر العربي المعاصر**، (د.د)، (د.ط)، للنشر والتوزيع،2001م، ص: 265، 266.

[3] محمد علي كندي. **الرمز والقناع في الشّعر العربي الحديث – السّياب، نازك، البياتي**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان،(د.ط)، مارس 2003م، ص:100.

أسطورة تاريخيّة، لا تأريخا حقيقيا»،[1] أما عند علي عشري زايد فإن الشّاعر يتّحد بشخصيّة تراثية « ويتّخذ منها قناعا يبثّ من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه مستخدما صيغة ضمير المتكلم»،[2] فعملية توظيف الشّخصيّة التّراثية عنده تمر بثلاث مراحل:

أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشّاعر من ملامح هذه الشّخصيّة.

ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التّجربة.

ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشّاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها.

فالشّاعر يلتجأ إلى ذلك عندما «يحسّ أنّ الشّخصيّة التّراثية بها من السّمات والخصائص ما يجعلها تتجاوب مع تجربته المعاصرة، وتحمل أبعادا ودلالات إنسانية شاملة ومتجددة، تغري الشّاعر بالاتّكاء عليها والاستعانة بها في نقل ما يعاني من أفكار وعواطف؛ أي عندما يحسّ أنّ صلته قد بلغت حدَّ الاتّحاد والامتزاج بها وأنّ الشّخصيّة قادرة بملامحها التّراثية على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصّة».[3]

فمما لاشك فيه أنّ الوسط الذي تنتمي إليه الشّخصيّة يثير في ذهن المبدع والمتلقّي على السّواء مفرداته وتراكيبه الخاصّة التي تميّزه عن سائر الأوساط الأخرى، سواء كانت أسطوريّة أم تاريخية، صوفيّة أم فلسفية، سياسية أم فنية، فلكل منها أسلوبه الذي يطغى على سائر أساليب الخطابات الأخرى».[4]

ولا يعني ذلك أنّ الأساليب تتمايز تماما بحيث لا يبقى هامش للإلتقاء فيما بينها أو التقاطع، فلا يتصور أن يستقلّ وسط ما بأسلوب خاصّ يخلو تماما من أنماط الإفراد والتراكيب التي تسود أوساطا أخرى، ولكنّ المقصود الغالب في وسط أدبيّ أو فكريّ هو الإختيار والتّوزيع للمفردات والتّراكيب دون غيره، مع وجود مساحات لتراكيب ومفردات مشتركة بين الأوساط المختلفة غير أنّها لا تحظى بالأهمية نفسها التي تحظى بها تلك المفردات والتراكيب الخاصّة بوصفها علامة مميزة لهذا الوسط أو ذاك.

---

[1] إحسان عباس. **اتجاهات الشّعر العربي المعاصر**، (د.د)، عالم المعرفة، الكويت،(د.ط)، فيفري 1979م، ص:121.

[2] علي عشري زايد، م.س، ص:262.

[3] م.س، ص:101.

[4] م.س، ص: 215.

ويلاحظ ذلك جليّا في قصائد القناع المختلفة؛ ففي قصيدة (عين الشمس) أو (تحولات محي الدين ابن عربي في ترجمان الأشواق) لعبد الوهاب البيّاتي تطغى عبارات ومفردات صوفيّة، إذ يتكئ البيّاتي على المعجم الصّوفيّ لإنجاز هذه التّجربة الصّوفيّة، والتي يوظف فيها شخصيّة المتصوف المشهور محي الدين ابن عربي، وبخاصّة ما كان منه في إنشاء كتابه (ترجمان الأشواق) وشرحه.

ويستطيع المتلقّي أن يتحسَّسَ ذلك النّفس الذي يسري في سائر القصيدة انطلاقا من عنوانها وحتّى آخر بيت فيها.

فقول البيّاتي في قصيدته:

فكل اسم شارد ووارد، عنها أكني واسمها أعني

وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني

وتتحيل هذه الأبيات إلى قول ابن عربي في مقدمة ديوانه، أو ربما هو تضمين شبه حرفي له. ويتخذ البيّاتي مكان تلك الإحالة النَّصِّية سبيلا لإبراز الموقف الإعتقادي الذي يراه ابن عربي، وقوامه (وحدة الوجود في وحدة الشهود)، إذ يضيف البيّاتي إلى عبارة ابن عربي السَّابقة ما يمكن أن يشير إلى عقيدته تلك، من طرف خفي.

يقول البيّاتي : **توحد الواحد في الكلّ**

والظّل في الظّل

وولد العالم من بعدي ومن قبلي

وربما استدعى الشّاعر هذا المعنى من قول ابن عربي:

نحن وإن كنا مثنى شخوصنا فما تنظر الأبصار إلا موحدا

ومن الرّموز الصّوفيّة عند ابن عربي نجد: (البرق والسحابة، فهي إشارات صوفيّة إلى قرب المكتشفة والتواصل، وقد أشار إلى ذلك في قوله: والبرق عند صاحب هذا القول مشهد ذاتي يذهب بالأبصار ولا يكاد يتحقق... واقتران البرق بالسّحابة إشارة إلى حالتين: مشاهدة وخطاب...) وهي سبيل البيّاتي إلى المعرفة في هذه التّجربة الشّعريّة.

يقول البيّاتي : **كلمني السيد والعاشق والمملوك**

والبرق والسّحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجلالة

أهدى إلي بعد أن كاشفني غزالة

فتصرف البيّاتي في نصوص الشّخصيّة -ابن عربي- ودمجها واحتوائها لتنسجم مع تجربته المعاصرة، يعد من أبرز سمات أسلوب القناع الذي يقدّم تجربة معاصرة لتلك التّجربة التّراثية، ولهذا فليس شرطا أن يتقيّد البيّاتي بلغة ابن عربي ومصطلحاته الصّوفيّة على الرغم من أنّه يستلهمها، ويستفيد منها في بناء تجربته، وصياغة قصيدته المعاصرة.[1]

المطلب الثالث: موقف الشاعر المعاصر من الشخصيّة المستدعاة:

إن استعارة الشخصيّة الصوفيّة مثلت ظاهرة واضحة في الشعر المعاصر وقد اختار شعراؤنا المعاصرون شخصيات عديدة من أهل التصوف واجهوا بها قارئ قصائدهم، واتخذوا منها قناعا يتحدثون به ومن ورائه عن مشاغلهم ومواقفهم[2] ونجد أن الشاعر يتخذ من الشخصيّة التي يستدعيها واحدا من مواقف ثلاثة إما أن يتخذ بها أو منها قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وأراءه، مستخدما صيغة ضمير المتكلم، وإما أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثا ومستخدما صيغة ضمير الغائب، ولكل من هذا المواقف الثلاثة موضعه الذي يستدعيه ووظيفته الفنية التي يؤد بها.

أولاً: التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المتكلم): يتخذ الشاعر من الشخصيّة هذا الموقف حين يحس أن صلته بها بلغت حدّ الإتحاد والإمتزاج وأن الشخصية قادرة بملامحها التراثية على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة ومن ثم فإنه يتحد ويتحدث بلسانها أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضيفا عليها من ملامحها بحيث يصبح الشاعر والشخصيّة كيانا جديدا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، بل في نفس الوقت الشاعر والشخصية معا. وكما نجد في حديث علي عشري زايد في قوله «ستزداد دهشنا حين نعرف أنّ شخصيّة واحدة من بين شخصيات الصوفيّة القليلة التي استدعاها شعراؤنا هي التي استقطبت الشّطر الأعظم من اهتمام هؤلاء الشعراء،كما أنّ لعبد الوهاب البيّاتي قصيدة لا تخرج عن مضمون سيرة الحلاّج مع حكام عصره وأهل زمانه وسماها

---

[1] محمد علي كندي. **الرمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، السيّاب –نازك– البيّاتي**، دار الكتاب الجديد المتحدة،(د.ط) بيروت، لبنان، مارس 2003م، ص ص: 356، 361.

[2] علي عشري زايد. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، ط1،(د.ت)، القاهرة، 1418-1997م، ص:09.

بعنوان (عذابات الحلاّج) وقد ضمنها في ديوانه (سفر الفقر والثورة)، ولهذا نجده يقول على لسان الحلاّج: **حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين**

توحدت

تعانقت

وباركت أنت أنا

تعاستي

ووحشتي.

واضح أن للبيّاتي عالمه الصوفي المبتكر لا المتكرر.[1] كما أنه هنا يصوغ أقوال الحلاّج صياغة معاصرة تستفيد من المفردات الصوفيّة دون أن تنسخها نسخا: توحدت/تعانقت/ وباركت أنت أنا.[2] وقد يتضح لنا الحلاّج صوفيّ حقا، ولكن له أفكار نابعة في إصلاح المجتمع من لهفته الصوفيّة إلى الكمال المطلق، كما نجد البيّاتي في قصيدة أخرى أنه مزج ملامح الحلاّج كثائر صوفي بملامحه هو الخاصة كثائر عصري، يقول:

ما أوحش الليل إذا ما أنطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربّت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح...

يا مسكري بحبه

محيري في قربه.[3]

فهنا نجد أن مفردات المعجم الصوفي تمتزج بمفردات معجم البيّاتي الخاص: موحشة الليل وانطفاء المصباح والسكر بحب المحبوب والحيرة في قربه بل أن البيتين الآخرين «يا مسكري بحبه، محيري في قربه» يكادان يكونان صياغة حرفية لبعض مناجيات الحلاّج وعبارة الحلاّج بالنص هي

---

[1] أحمد طعمة حلبي. **التناص الصوفي في شعر البياتي**، الموقف الأدبي، (د.د)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 11

[2] أحمد سعيد علي. **أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، دار المدى، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1996م، ص: 310.

[3] علي عشري زايد. **استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، (د.ت) ص : 209، 210.

البيتين السابقين وهكذا نجد إحساس الشاعر بقوة الصلة بين ملامح الشخصيّة التراثية وبين أفكاره وملامح تجربته الذاتية قد بلغ حد التوحيد بين الطرفين وبعد ذلك فقد استخدم الشاعر ضمير المتكلم الحلاّج عن أفكاره الخاصة وآلامه.

ثانياً: التحدث إلى الشخصيّة (صيغة ضمير المخاطب):والشاعر يتخذ من الشخصيّة هذا الموقف عندما يحس بأن الشخصيّة لا تحمل تجربته هو الذاتية، وإنما تجسد بعدا موضوعيا من أبعاد تجربة موضوعية، ولذلك فإن هذا الموقف –ومثله الموقف الثالث– يحقق للقصيدة لونا من الموضوعية أكثر اكتمالا من ذلك الذي يحققه الموقف الأول، لأن الشاعر في الموقف الأول وإن كان يبث أفكاره من خلال شخصيّة أخرى غير شخصيّته، استمدها من التراث مما يوحي بموضوعية هذه الأفكار وتميزها عن ذات الشاعر، فإن استخدامه لضمير المتكلم يتم عن أن الدلالة المعاصرة للشخصيّة لم تستطع أن تنفصل تماما عن المشاعر والأفكار الخاصة للشاعر، بينما في الموقف الثاني– ومثله الثالث– تتحقق الموضوعية على مستويين:المستوى الأول هو توظيف الشخصية التراثية كما في الموقف الأول والمستوى الثاني وقفة الشاعر من الشخصيّة على بعد مناسب يسمح لها بأن تأخذ دلالتها المعاصرة الخاصة، أو أن تقوم بوظيفتها الفنيّة الخاصة بعيدا في الظاهر عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتيّة، والشاعر حين يتخذ من الشخصيّة موقف المتحدث إليها مستخدما بالنسبة لها ضمير المخاطب، فإنه قد يحتفظ للشخصيّة بملامحها التراثيّة، مستغلا هذه الملامح في توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقي بين هذه الملامح وبين الجانب المعاصر من التجربة.[1]

ثالثاً: التحدث عن الشخصيّة (صيغة ضمير الغائب): وفي هذا الموقف يلجأ الشاعر إلى أسلوب القص– بينما كان في الموقف السابق يلجأ إلى أسلوب الحوار، أو الحديث إلى–وفي هذا الموقف أيضا–كما في السابق– قد يحتفظ الشاعر للشخصيّة بلامحها التراثية مقابلا بينها وبين الملامح المعاصرة، وقد يضفي الدلالة المعاصرة مباشرة على الشخصيّة بعد أن يجردها من دلالتها التراثية، فالشاعر محمد أحمد العزب في قصيدته «تجديف» يستخدم شخصيّة نوح عليه السلام، محتفظا لها بكل ملامحها التراثية ومقابلا بينها وبين ملامحه هو الخاصة، لينتهي إلى أنه نوح جديد يحمل بين جوانحه كل ما كانت سفينة نوح من غرائب:

[1] م.س، ص ص:211، 213.

ماذا حملت في الماضي كل سفائن نوح ؟

من كل زوجين اثنين؟

أنا أيضا أحمل من كل زوجين اثنين

الفرق...سفائن نوح حملت طيرا وجمالا[1].

وقد لاحظ علي عشري زايد أن استدعاء شخصيّة الحلاّج في الشعر المعاصر اكتسبت صبغة مسيحية، فهذه الشخصية وردت في قصائد شعرائنا شبيهة لشخصيّة المسيح عيسى عليه السلام في الاعتقاد المسيحي، ويعود ذلك في رأيه إلى تأثر الشعراء المعاصرين بمؤلفات لويس ماسينيون –الذي رسم صورة مسيحية للحلاّج وذلك في كتابه (آلام الحلاّج) وكما يقول أيضا "أن ثمة جانبان من جوانب شخصيّة الحلاّج أجهد المستشرقون وخاصة تأثير واضح في الأعمال الشعرية التي تناولت شخصيته:

1- محاولة إثبات نوع من التأثير المسيحي على حياة الحلاّج وعقيدته.

2- البعد السياسي لمحنة الحلاّج واعتبار أن السبب الحقيقي وراء صلبه هو موقفه من السلطة وليس عقيدته المتطرفة وتكاد تكون هذه الفكرة المحور الأساسي لمقال ما سينيون عن المنحى الشخصي لحياة الحلاّج[2] أما بقية الشخصيّات الصوفيّة في شعرنا المعاصر فإن مجموع ما كتب عنها لا يبلغ ما كتب عن الحلاّج وحده ورغم كثرة الشخصيّات ومنهم عبد الوهاب البيّاتي في ديوانه (مملكة السنبلة) وقد استعار شخصيّة صوفيّة عربية وظفها الشاعر في قصيدته (صورة للسهرودي في شبابه)، وشخصيّة أخرى (جلال الدين الرومي) وهكذا نقف أمام قصيدتين في الديوان واحدة بعنوان (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) والثانية بعنوان (قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي)، إذن فمن خلال ما سبق يتضح لنا أنّ الشاعر العربي المعاصر قد تعاطف مع الشخصيّة الصوفيّة وتمثل فيها مختلف القيم، التي صنعت عالمه الفكريّ والفنيّ، وأن موقفه من تلك الشخصيّات الصوفية جاء متباينا من حيث الأهمية والتوظيف، إذ كان للحلاّج الحظ الأوفر في التوظيف لسيرته وذلك للتعبير عنها وبها أما البقية فكانت متفاوتة المستوى وذلك من شخصيّة لأخرى.[3]

---

[1] م.س، ص: 215، 216.

[2] م.س، ص ص: 110،113.

[3] محمد بن عمارة. **الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، (د.د)، (د.ط)، (د.ت)، ص ص: 267، 269.

01- ثبت القصيدة:

يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدته "تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق":

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وأبجدية
أنظمه قصيدة، فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أكّنى و اسمها أعنى
وكل دار في الضحى أندبها: فدارها أعنى
توحّد الواحد في الكل
والظل في الظل
وولد العالم من بعدى ومن قبلي
٢
كلمني السيد و العاشق والمملوك
والبرق والسحابة
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة
أهدي إلى بعد أن كاشفني غزالة

لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهى في مراعى الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووترا لعود
وها أنا أشدّه: فتورق الأشجار في الليل ويبكي
عندليب الريح
وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق السور

٣

تقودني أعمى إلى منفاي :عين الشمس

٤

تملكتني مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق
وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلى
في انتظار البرق
لكنها عادت إلى دمشق
مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها في النفي
عبدا طروبا آبقا مهيأ للبيع
وميتا وحى
يرسم في دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها وومض البرق عبر الليل
وعالما يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد

٥

أيتها الأرض التي تعفنت فيها لحوم الخيل و النساء
وجثث الأفكار

أيتها السنابل العجفاء
هذا أوان الموت والحصاد

٦

قريبة دمشق
بعيدة دمشق
من يوقف الزيف في ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق؟
ويرتدي عباءة الولي و الشهيد؟
ويصطلي مثلي بنار الشوق؟
أيتها المدينة الصبية
أيتها النبية
أكتب الفراق والموت علينا؟ كتب الترحال
في هذه الأرض التي لا ماء، لا عشب بها، لا نار
غير لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار

٧

لا تقترب ممنوع
فهذه الأرض إذا أحببت فيها حكم القانون
عليك بالجنون

٨

عدت إلى دمشق بعد الموت
أحمل قاسيون
أعيده إليها
مقبلا يديها
فهذه الأرض التي تحدها السماء و الصحراء

والبحر و السماء

طاردني أمواتها و أغلقوا عليّ باب القبر

وحاصروا دمشق

وأوغروا عليّ صدر صاحب الجلالة

من بعد أن كاشفني وذبحوا الغزالة

لكني أفلت من حصارهم وعدت

أحمل قاسيون

تفاحة أقضمها

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

من يوقف التريف؟

وكل ما تحبه يرحل أو يموت

يا سفن الصمت و يا دفاتر الماء وقبض الريح

موعدناه: ولادة أخرى وعصر قادم جديد

يسقط عن وجهي ووجهك فيه الظل والقناع

وتسقط الأسوار.

المطلب الأول: موضوع القصيدة:

يبث الشاعر في القصيدة نزعا من الشوق وآخر من الشّوك، فهو يشكو مصـــابها ويشـــكو احتجابها عنه، نعني بها دمشق وقاسيون خصوصا، هذا إذا ما أخدنا في الحسبان أن الشاعر البيّاتي، هو في الأصل عراقي، وبالتالي نرى عن وجه العلاقة، ولربما نجده في تلك المسحة الرمزية في كون دمشق حاضنة حضارة، تعاقب عليها العظماء والحكماء، ونلاحظ ذلك الإبهام المتعمّد وضـــبابية المعاني على القصيدة، في ترميز كلّي واضح لعلّه بذلك يستدعي رموز الصوفيّة، إذ تتحول هـــذه المغامرة إلى رحلة مكاشفة وظف فيها الشاعر طقوسه الصوفيّة، بما تحمله من إبهام وكثافة في الرمز.

ولعلّ أوّل سؤال يقفز إلى الذهن ما علاقة الشاعر بالصوفية؟ وهذا جوابه في رمزيـــة ابـــن عربي: الشخصية الصوفية المعروفة، وإن لم تظهر واضحة في القصيدة، إلا أنّها ظهرت من خـــلال ذلك الترميز الإشاريّ الصوفي، فلنتأمّل:

- «قميص الصوف» وفي هذا إشارة صوفية.
- «أكلّم العصفور».
- «وبردى المسحور».

والكلام هنا كلام صوفيّ كما تمثله ابن عربي، وهذا تناصّ واضح، فكل اســـم شـــارد ووارد... فكلمة «وارد» من المعجم الصوفيّ.

التوحّد: الموظّف معنى صوفيّا.

القطب والمريد.

المكاشفة وهو معنى واضح.

الولي وهو معنى صوفي آخر.

«بنار الشوق» والشوق هنا شوق صوفيّ.

والمتأمّل يلاحظ ذلك الزّخم الصوفي الموظّف، لكنه موظّف بطريقة الشاعر الخاصّـــة، فهـــو يستدعي هذه المعاني الدينية، ليوظّفها على دنيا الممارسة الشعريّة، حيث تندثر المعاني كما المعـــاني الصوفية بدثار غير دثارها الأصلي الذي يتوافق فيه جميع الناس، ولعلّ فهمه من طـــرف صـــفوة خاصّة هو محاولة لبث شكوى تفكّ رموزاها بطريقة خاصة، أو لربما لممارسة اغتراب لغويّ، من خلال الاغتراب الذي جسدته القصيدة في معانيه.

والظّاهر أن يشكو مصابا أصاب دمشق، فهي مرثيَة عنده، وبالجملة، فإنّ علاقة الشاعر بابن عربي واضحة، فقد استخدم مصطلحا ته الصوفيَة، وتناصّ معه تناصّا واضحا،كما أن ابن عربي قد سكن دمشق وعاش بها، كل هذه الأمور تدل على أن الشاعر يستدعي التراث ويندب الحاضر ليحدث مفارقة في المعالجة الشعريَة.

الرمز في القصيدة:

ونعرف بأنّه كل ما يحلّ محل شيئ آخر في الدلالة عليه لابطريق المطابقة التامَة وإنما بالإيحـــاء أو بوجود علاقة عرضيّة أو متعارف عليها.[1]

وقد أكد الشاعر من استخدام الرمز خصوصاً الرمز الصوفي ، وهذا إثبات القصيدة المعاصرة فما بالك إذا كانت موشّحة بوشاح صوفيّ، ونجد الرموز الموظفة في القصيدة كما يلي:

رمز الحيوان: "غزالة" وقد وصفها بأنها تعدوا وفي هذا رمز على الحرية لكونها منطلقة، وجميلة.

حملا: للرمز على الوداعة و السّلام.

رمزية الثنائيَة: "غزالة وحملا" وهى كثافة تجمّعت لترمز إلى الأمن والسلام فلولا هذين لما كـــان الحمل والغزالة في تصرفاتهما، لكن الغزالة قتلت في الأخير، فقتلت الحرية وقتل الجمال.

العصفور: إذ صار للعصفور لسان إذا كلمته يبين، والعصافير هذه في سياق أخر قـــد غـــادرت "أوتارها" و"أوطانها"، وتعثر على هذه الدلالة بالمخالفَة في قوله لكنها عـــادت إلى دمشـــق مـــع العصافير.

الأجرام السماويَة: ولعل هذا الاستخدام له مبرره، إذ الشاعر يناجي في سكر صوفي ذلك العـــالم الذي لا يراه إلا الصوفي الغارق في طقوسه، نجد هذا الآخر في:

القمر: فهو قمر أخضر، والأخضر له دلالة عند الصوفية، خصوصا زوآر الأضرحة في دمشـــق، فهو ليس دليل خضرة بقدر ما هو دليل ولاية بالمعنى الصوفي، في ترابط مع الظلام "الديجور" حيث ينير ليالي المناجين.

البرق: فهو يخرق حجب الظلام، وهذه كثافة نورانية صوفية من بعدما وظف القمر، هذا الـــبرق الذي تكلّم وفهم الشاعر منه بما يشابه انزياحا أسلوبيّا وتراسلا واضحاً، فليس البرق عنده ســـوى آية تتكلم شخصها، وهذا إضفاء للحالة النفسية على الأشياء، كأنها قناع أدبي تتحدث عنه لا عن نفسها (انتظار البرق، وومض البرق).

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،(د.د)، ط2، مكتبة لبنـــان، 1984، بـــيروت، ص:181.

السحابة: أيضا تكلمت، لأنّها اتضحت وبانت عندما برقت، لأنها تحمل البرق، لأنها تحمل النـــور رغم كونها مظلمة، لأن الزمان هنا ليل، وكأنه يقول للأشياء أسرار تخفيها كما يخفي الظلام النّور، في رمزية واضحة.

الشمس: لكن عندما تظهر الشمس، أرى الحقيقة على الأرض، وكأن السماء هي مرآة لكي نرى الأرض لا أن نرى السماء في علوّها فهي ستساعدنا على رؤية واقع مرّ يشكوه الشاعر.

النور: ذلك الخزّان من المعاني، المتشظّي في معاني البرق والقمر والشمس، وكأن الشاعر لا يريـــد الواقع، إنه يمارس اغترابا واضحا، وهذا النور هو سبب موت الغزالة، لأنها اغتليت وسلخت مـــن طرف الأغراب.

السّماء: ذّلك الكل المتوحّد مع الجزء في معنى، صوفيّ موظّف توظيفا لغويا فالسماء فيها القمـــر والشمس والبرق والسحابة، وكلّها متوفرة في معنى الحزن والكآبة، فالسماء مظلمة، إلاّ أن هـــذه السماء،«سماء مخصوصة فهي سماء الشرق».

وكأنه يقص حكاية الشرق ويستدعي دمشق ليدّل بها الجزاء على كلّ "صوفي لكنه هنا واقعـــي" وهو الشرق لأنها حاملة للحضارة المشرقية إبان الدولة الأمويّة، كما وظفها الشاعر في تقابل مـــع الصحراء فقال: «تحدّها السماء والصحراء».

وتقابل البحر فقال: «البحر والسماء» والمشترك هنا هو ذلك الإمتداد فهو ينفي الحدود بذكر الحدود فالسماء فهي الحدّ في استلهام للتطلع والأفاق الرحبة فوظف البحر والصحراء، وقد يراد بها الحدود الفعلية، فالبحر هو البحر الأبيض المتوسط، والصحراء هي شبه الجزيرة العربيّـــة، ليـــبرر اختياره لدمشق لكونها معبراً بل خاصرة المشرق.

الصحراء والبحر: وهما رمزان قد أشرنا إلى توظيفهما التقابلي والتعالقي مع السماء في السابق.

الوردة: فوظفها جماليّا، في معنى الأنوثة، في ترافقها مع الفرس، فقال: «ووردة أرشق فيما فـــرس المحبوب» ثم غابت وذبلت فذبل معها الجمال، ثم هاهو الشّاعر يضفي عليها عالمة من المثل في معنى فلسفي أفلاطوني فقال: «وهبتها ووهبتني وردة»، «ونحن في مملكة الربّ نصلّي».

الليل: في ثنائية النور والظلام (الذي تبنى عليها القصيدة) وظفه كما يلي:

في قوله: «تورق الأشجار في الليل» فقد انقلبت الأمور إلى النقيض، لأن النور هو سبب التمثيـــل الضوئي في حياة الأشجار، لكنها خائفة فتدثرت ستار الليل حتى "تلد" فتورق.

في قوله: «وومض البرق عبر الليل» إنّه الليل المطبق المستمر الذي يحاربه النور برقا وقمرا وشمساً، إنه الألم الحاشم وصراع الأمل القادم الذي شيده الشاعر.

تفاحة: لها حلاوة ونشوة في قوله: «التفاحة أقضمها» في دلالة على الإتشاء.

الأرض: فهي عندها خاصية، لها طبيعة الحياة فيناديها فيقول: «أيتها الأرض الذي تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء وجثث الأفكار».

فهي أرض يندبها الشاعر، فيقول: أي هذه الأرض التي لا ماء، لا عشب بها، لا نار فهي بوار عطشى جرداء جلدة في الصقيع "لا نار" فلا حياة فيها، وكأنه يقول أن الأرض التي تتمتع بالحرية هي أرض ميتة، وناسها أموات وإن كانوا أحياء، وهذا انزياح أسلوبي واضح.

فهذه الأرض إذا أصبت فيها حكم القانون

عليك بالجنون

فهي أرض ترفض الحب وأهله

فهذه الأرض التي تحدها السماء والصحراء

والبحر والسحابه.

ويقصد هنا أنها أرض شاسعة فكأنه لا يتكلم عن دمشق فحسب بل عن الشرق كلّه.

دمشق في دلالتها كلفظ ودلالتها كمدينة:

تعانقت دمشق وتعالقت مع جملة من المعاني حتى صارت كالخيط الذي يشبك القصيدة في عقد واحد، فلا يمكن فكّه خشية انفراط حبات العقد كلها، تدل على هذا بما يلي:

فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور، فهي طفلة وديعة فارتمائها في ذراعه لكنها هاهنا قلادة مصنوعة من النور لا من الذهب، فأي نور يقصدها هنا؟ إنّه نور الحضارة الذي شعّ على المشرق كلّه، هذي دمشق الذي تتكرر في ضمير غائب مؤنث في ثنايا القصيدة، فالقصيدة هنا ترتبط بالمكان، وتبنى على علاقة المكان.

ترتبط دمشق بالشخصانية فهي تنطق وتلفظ، أو تضفى عليها ملامح البشر.

ترتبط دمشق بقاسيون، ذلك الجبل الذي يحيط بها، ويحميها.

ترتبط دمشق أيضا بلفظ «المدينة» فتوصف بكونها صبيّة، «أيتها المدينة الصبيّة».

ترتبط دمشق ببردى وهو رايتها، وهو رمزها الذي إذ ذكر ذكرت.

المطلب الثاني: مستويات القصيدة (الصوتي، التركيبي، الدلالي).

1. المستوى الصوتي:

اعتمد الشاعر على تفعيلة هي مستفعلن لكنّها في الأغلب الأعم وردة متفعلن مخبونة (زحاف مفرد)، القافية كانت أغلبها مقيدة أي أن حركة رويّها ساكنة وهذا السكون له دلالة في إضفاء حالة نفسية خصوصا في الأسى والحزن أو الشوق أو الأسف، أيضا فإن التفعيلة مخبونة وهذا دليل على انقباض نفسية الشاعر والتي تنقبض في بعض المرات من خلال أواخر تفعيلات القصيدة إذ يتوالى فيهما الساكنان، وهذا دليل على انقطاع النفس مما يضفي حالة من الكآبة ومسحة من الأسى على القصيدة.

1- **الأصوات. الصوائت:**

1-1- **الصوائت القصيرة:** نلاحظ غلبة السّكون على القصيدة، من بين الحركات الأخرى، الضمة، والفتحة والكسرة ثم نجد حضور الفتحة خصوصا في تواليها في التنوين، ولعلّ هنا المراد بها التنكير فتوظيفها هنا توظيف نحوي أكثر منه صوتي، وقد زاوج بين الضمّة والكسرة إذا فإنّ السكون حضوره في القصيدة، وهذا دليل نفسية الشاعر الحزينة وهذا خصائص القصائد الرمزية التي لا ينفد فيها المعاني عن الغموض الباعث الحزن والأسى.

1-2- **الصوائت الطويلة: حركات المد:** ونلاحظ هنا حضورها القويّ، وهذا دليل على إطلاق لنفس قويّ قد يكون شوقا أو قد يكون آهات منبعثة من نفس منكسرة حزينة.

ولو أضفنا تواردها مع الصوامت، نجد حضورها مثلا في أواخر الأسطر: مع النون مع الياء، مع الهاء، فنلاحظ أنّها تتناغم من القبض والإطلاق النفسي للقصيدة، وهذه مسحة من الكآبة والحزن

- **توليف:** اختيار الشاعر للسكون واعتماد الحركات الطويلة (الممدود) دليل على نفسية الشاعر تترنح بين الانقباض والإطلاق وهذا إن دّل على شيء فإنما يدل على الحزن والكآبة.

الصوامت الإنفجارية: أبرزها الميم، الباء، القاف، الدّال وهى أحرف مقلقلة ومجهورة.

الميم: فلو تأملنا المقطع الأول نجد حضورا واضحا "أحمل" "القمر" "حملا" "أنظمة" "فترتمي" "دمشق" "من" "أحمل" "أقضمها" "أنظمها" "قميص" "المحبوب" "أكلم" "المحور" "اسم" "واسمها" العالم" أما كثافتها فنجدها: على مستوى الأسطر نجدها وردة في الأسطر الخامس أربع مرات.

الباء: "أندبها، بعدي، البرق" "السحابة، القطب" "صاحب- بعد- الأغراب" "قبل، تذبح، ربابة، يبكي، عندليب، بردى، المصلوب".

والملاحظ هنا في هذين (المقطعين ورودها على مستوى الكلمة) نحو: ربابة -المحبوب وهذا توال إيقاعي واضح كذا المحبوب وهناك بين المد والقبض.

على مستوى الأسطر: نلاحظ تكاثفها في المقطع الثاني خصوصا السطر: والبرق والسحابة والقطب والمريد وصاحب الجلالة وكان حرف الباء بإيقاعه يذل على اضطراب نبضات القصيدة إن لم نقل قلب الشاعر، فهناك اتساع وهناك انقباض وارتخاء وشدّ.

القاف: "قاسيون" "القمر" "أرشق" "قصيدة" "دمشق" "قلادة" "قاسيون" "أقضمها" "قميص" "قبلي" "العاشق" "البرق" "القطب" "أطلقتها" "الأعماق" "المفقود" "قبل" "فتورق" "عاشقات" "فوق"

نلاحظ بداية تساوي في عدد كلمات الواردة في المقطعين، فالمقطع الأول فيه عشر كلمات ورد فيها حرف القاف وكذلك في المقطع الثاني، أما على مستوى التكاثف فنجده ورد مشكل علقت في المقطع الأول في السّطر الخامس، حيث تكرر ثلاث مرات صوت القاف له صفة القوة والسيدّة.

الدّال: حضوره "تّغدو" "الدّيجور" "وردة" "أبجدّية" "قصيدة" "دمشق" "قلادة" تّعدد المدائن "فاصطادها" "المفقود" "جلدها " "لعود" "أشدّه" " عندليب" "والسيد"

كانت أكثر حضورا في المقطع الثاني فوردت تسع مرات فيها مرة واحدة مشددة "أشدّه" ووردها في هذه الكلمة له دلالته. أما المقطع الأول فوردت سبع مرات.

- **المقطع الأول** : "تعدو" "الدّيجور" "وردة" "أبجدية " "قصيدة" "دمشق" "قلادة" "بردى" "شارد" "وارد" "دار" "أندبها" "فدارها" "توحد" "الواحد" "ولد" "بعدي" 17 مرة.
- **المقطع الثاني:** " السيد" "المريد" " أهدي" بعد "تعدو" "مدائن" "فاصطادها" "المفقود" "جلدها" "لعود" "وأشده" " عندليب" "السيد" 12 مرة.

الكثافة: نجدها إذن في المقطع الأول إذ وردت في السطر الخامس ثلاث مرات وفي السطر الثالث عشر: (3 مرات) في بين لم يتكرر هذا العدد في أسطر المقطع الثاني.

والحروف إن للدّال صوت نغمي في تردّده، ذو إيقاع قويّ، مما يضفي إيقاع الدمدمة فكأنه انبعاث.

الأصوات المطبقة:(ط –ظ– ص– ض)، (ط–ظ)، (ط) المقطع الأول لا وجود له

علاقة الحضور والغيـــــاب | كثافته في: المقطع الثاني: القطب، أطلقتها، فاصطادها، الوطن.
كثافته في: (ظ): المقطع الأول: "أنظمت"، "الظل"، "الظل"

المقطع الثاني: لا وجود له.

علاقة حضور | ص، ض: (ص) المقطع الأول: "قصيدة"، "صورة"، "قميص"، "الصوف"، "العصفور".
المقطع (1) فاصطادها "صنعوا"، "المصلوب".

نلاحظ حضور في المقطع الأول أكثر من الثاني.

النون: كثافتها.

- **المقطع الأول**: قاسيون، أنظمة، من، نور، عنها، أعني، أندبها.
- **المقطع الثاني**:كلمني، كاشفني، لكني، النور، مدائن، الوطن، أن، من، صنعوا، أنا، عندليب.

في المقطع الأول: 11 مرة، وفى الثاني 12 مرة وهذا يدل على نوع من التساوي والمجموع 23.

والنون له صفة الغنّة فلها نغم موسيقي معيّن، لكنها في ذات الآن تدل على الأنين.

الجهر: غلب الجهر على الهمس، ولكنّها ليست غلبة قهر إذ كان للهمس حضوره اللافت للانتباه فتحصي مثلا: في الجهر: ورود الياء عشر مرات والعين 14 مرة والقاف 18 مرة، والباء 19مرة.

أما الأحرف المجهورة التي كانت حضورا فهي النون 23 مرة والدّال والميم فقد بـــ: 28 مرة لكل واحد منهما والراء بـــ 32 مرة. أما الواو واللام فقد طغيت وهل ذلك يعود لطبيعة اللغة في حد ذاتها إذا الواو أكثر دورانا فقد تكون لوحدها صوتاً أو مع غيرها نحو أو"غفلا عن تكرارهـــا، ورغم تنوع الوظيفة اللغوية، عطفاً أو حالاً، أو معيّة أو غيرها...، ونفس الكلام يقال عن الـــلاّم التي قد تكون لاماً للتعريف، أو لا نافية أو ناهية أو غيرها، لذلك فنحن لم نعتمد علـــى هـــذين الحرفين لأن دورانهما وتكرارهما أقرب للصوف باللغة أكثر منهما بشخصيّة الشاعر.

الشدّة والرخاوة: نجد القصيدة في تناوب مع هذين الأمرين، بل ربما قد تكون القصـــيدة تـــدور حولهما بما يمثلان نفسيّة الشاعر التي كأنها شهيق وزفير، بسط و قبض،إنهـــا تـــرددات لأضـــالعه المكتوبة وآهاته المرسلة.

نلاحظ الشدّة، القاف والباء فيها صوتان شديدان انفجاريان، الرّخاوة الميم، الياء، الواو، وقد كان لهم حضور، وهي حروف رّخوة.

الأحرف الشفوية: الباء والميم حضرتا بقوة في المقطعين الباء 19 مرة، والميم 28 مـــرة، مجمـــوع يساوي 47 مرة وهو أقصى مجموع وهل حرف دوّراً كاللاّم في القصـــيدة واعتمـــاد الأحـــرف الشفوية، دليل على إلهاك الشاعر لأن أول الحروف التي يتعلمها الطفل هي "الباء" و"الميم".

حرف الغنّة: وهنا يتعلق الأمر بالنون والميم وهما يدلاّن على أنين الشاعر وحزنه، كما يضـــيفان نغماً موسيقياً خفيا على القصيدة: النون 23 مرة والميم 28 مرة المجموع 51 مرة، التكرار: إذا أكثر الشاعر من استخدام حرف الراء ليؤكد على حالته ويضفي طابعاً نغمياً خاصاً وفريـــداً إذ ذكـــر 32مرة، وهنا دليل إلحاح على الحال والمآل، كما نلاحظه وارداً أحياناً كرويّ ساكن.

الهمس: حروف الهمس التي استعملها الشاعر هنا هي: "التاء" و"الهاء" و"الفاء" والغريـــب أنهـــا وردت بشكل متساوي فيما بينها إذا وردت كل واحدة 20 مرة، وهذه الربابة تدل على استقرار أي أن الشاعر حاله الحقيقية هي حالة آسى وأن الجهر لم يكن سوى روّات فعل وإن بدت لنا قوية ولذلك على هذا.

إستنتاج: لو جمعنا هذا التحليل، لوجدنا أن صورة الكآبة والنغم الحزين تطغى على القصيدة وتمثل ذلك في كثرة استخدام الشاعر للأحرف التكرارية والشفوية وحروف الغنّة، إلا أننا نجد رغم هذا الانقباض انفجارا وشدة لبث روح الشكوى وإسماع صوت آلامه، هذا ما دّل عليه تنوعها كمـــا استخدم الشاعر لحزن القاف والباء والدّال، لصفاتها الانفجارية الشديدة مضافا إليهـــا انبعاثـــات أصوات الممدود.

البنية الصرفية: بنية الاسماء. اسم المفعول:

هو اسم مشتق من الفعل المبني للمجهول للدلالة على وصف ما يقع عليه الفعل وهو كذلك يدل على معنى مجرد غير دائم ويصاغ من الفعل المتعدي حضوره، المحبوب، المسحور، المملـــوك، المفقود، المسحور، المصلوب.

يلاحظ أولاً: أن هذه البنية الصرفية قد استخدمها الشاعر، ومن خلال المفهوم السابق فـــإن دلالة هذه البنية هي:

وصف ما يقع عليه الفعل.

وعدم الديمومة.

فكأنه بذلك يصف حالهم، ويتمنى أن تزول عنهم، يوظف هذه البنية وهي للدلالـــة علـــى الخضوع في الأعم.

اسم الفاعل: هو اسم يشتق من الفعل ليدّل على وصف فيه حدث غير ثابت يقوم به الفاعل ولذا فإنه يدل على المبادرة، كما يدّل على الارتباط بالزمن مما لا يوافق الثبات.

حضوره: شارد، وارد، العاشق، المريد، صاحب، عاشقات، لكن نلاحظ ورودها في سياق نفـــي فهو إذن يترع عنها دلالتها.

بنية الأفعال: المجرد والمزيد:

المجرد: تعدوا، أرشق، يثغوا، أنظم، أحمل، احمل، أقضم، أضم، أذكره، أعني، أندب، ولد، أهدي، سلخ، تذبح، تموت، صنع، أشده، يبكي.

المجرد: هو ما كانت جميع أحرفه أصلية، لا يمكن حذف واحد منها دون أن يفقد الفعل معناه.

المزيد: وهو ما كان بعض أحرفه زائدا على أصوله.

كاشفي: فاعل ⟸ تدل على المشاركة.

اصطاد: افتعل ⟸ حدث إبدال التاء طاء لمجاورتها حرف يطبق محور المبالغة عن الفعل فصـــارت طاء.

أورق: أفعل ⟸ دّلت على الصيرورة أي صارت مورقة وهي: صفة

- فمن ناحية المباني نجد أن الصيغة الصرفية المشتركة: هي: فعل (كنّ، وحّد، كلّم).

لكنها اختلفت في معانيها، ولعلّ هذه الصيغة جانبها الإيقاعي أيضا في استخدام التضعيف.

فقد دّلت تارة على التكثير والمبالغة، ودّلت تارة أخرى على تحول الشيء إلى شيء أخر يشبهه، ووردت بدلالة التعدية إلى مفعول به هذا هو الأصل

أما المباني الصرفية المختلفة الأخرى فهي: (فاعل)-(كاشف) ⟸ وتـــدل علـــى المشـــاركة (افتعل)-(اصطاد) ⟸وتدل على المبالغة في معنى الفعل.

و(أفعل)-(أورق) ⟸ وتدل على الصيرورة أي التحول.

في المقطعين السابقين نجد أن المعنى الغالب المشترك هنا محصورين بين المبالغة في معنى الفعل أو معنى التحول.

الفعل الصحيح والمعتل: الصحيح هو ما خلت حروفه من أحرف العلّة وهو ثلاثة أقسام: ســـالم، مضعف: مهموز.

الصحيح: أحمل، أرشق، أنظمة، أقضمها، أضمها، أكلم، أذكره، أندبها، أهدي، كلمني، أطلقتها، سلفوها، صنعوا، أشدّه، تذبح.

المعتل: هو ما كانت أحد حروفه الأصلية أو اثنان منها من أحرف العلة وهو خمسة أنواع: مثال أجوف، ناقص، ولفيف مقرون، لفيف مفروق مثال: ما كانت فاؤه حرف علة، وقد وردت في: وحدّ، ولد، أورق.

أجوف: ما كانت عينه حرف علّة: اصطاد.

ناقص: وهو ما كانت لامه حرف علّة وقد وردت في: تعدوا، يثغوا، ترتمي،أكنّى، أعني، أهدي.

و لم يستخدم الشاعر اللفيف (المقرون) أو (المفروق).

ونلاحظ أن الشاعر قد كان أكثر استخدما للأفعال الصحيحة لكن كان للأفعال المعتلة حضورها، وهو ما كان رأينا حضور تنوع، وقد يدل هذا على المسحة الإيجابية والتطلع المشرق في نفسية الشاعر، رغم كونها معتلة، في الأصل فهذا دليل تفاؤل.

2. المستوى التركيبي:

1- بنية الاسماء:

1-1- التعريف والتنكير:

1-1-1- التعريف بإسم العلم:

حضوره في استدعاء أسماء العلم، ومعلوم أن لأسماء العلم دلالة ذاتها فلا تحتاج إلى طريق لغوية لتعريفها أصلا وهذا دليل لغوي على القوة أما دلالتها فسوف نجدها في المستوى المعجمي.

أسماء الأعلام الواردة في المقطعين: قاسيون وهو اسم أعجمي كما يبدو دمشق: وهي عاصمة سورية والدولة الأموية، في القديم. بردى- نهر بردى في دمشق.

1-1-2- التعريف بـــ "أل": القمر، الأخضر، الديجور، المحبوب، الصوف، العصفور، المسحور، الضحى والواحد، الكل، الظل، العالم، السيد، العاشق، المملوك، البرق، السحابة، القطب، المريد، الجلالة، النون، الأعماق، الأغراب، الوطن، المفقود، الأشجار، الليل، الريح، المصلوب، ونميزها هنا ما هو معرّف في الأصل كالاسم وما هو معرف بالتبعيّة للإسم لكونه نعت وهى الأخضر، المسحور، المفقود، المصلوب، الأمر الآخر أن هناك معرفا بالتبعيّة لكن هذه المرّة بالعطف مثل: كلمني السيد والعاشق والمملوك والبرق والسحابة والقطب والمريد.

من هنا نقول أن الشاعر استخدم التعريف "بأل" في حقيقة وتبعيّة إمّا بالصفة وإمّا بالعطف فالتعريف في حقيقته أقوى ها هنا.

1-1-3- التعريف بالإضافة:

1-1-3-1- الإضافة إلى نكرة: نحو كل دار "كل اسم".

1-1-3-2- الإضافة إلى المعرفة:

أ) علم- عاشقات- بردى.

ب) معرّف "بأل":" فرس المحبوب"، "قميص الصوف"، "صاحب الجلالة"، "مـــدائن الأعمـــاق" "مراعي الوطن"، "عندليب الريح".

1-1-3-1- الإضافة إلى الضمير: "ذراعه"، "اسمها"، "فدارها"، "بعدي"، "قبلي"، "جلدها".

والجدير بالذكر أن التركيب الإضافي له دلالة التخصيص أيضا فأنا عندما أضيف فإن ذلـــك الاسم يصبح له الاسم المضاف إليه خاصة ومميزة له فكلمة عاشقات قد تحيل إلى المحبوب الإنسان لكن عندما أضفنا لها "بردى"دلت على عشق المكان وهو الوطن ما ورد في سياق آخر "مراعـــي الوطن" من جهة أخرى فقد يضفي نوعا من الرمزية، أو حتى الكتابة عن الموصوف نحـــو قولـــه "صاحب الجلالة " والمقصود هنا هو الله جلّ وعلا دون ذكره صراحة، ووظائف الإضافة المباحث النقدية التي قلت فيها الدراسات والبحوث.

- **التنكير**: هو الدلالة الكثرة أو الإطلاق والعموم أو ربّما الإبهام نجده: غزالـــة " وردة، حمـــلا، أبجدية، قصيدة، قلادة، نور، تفاحة، صورة" نلاحظ هنا أن للتنكير مسحة من الخيال إذ نشـــر الخيال في ذهن المتلقي فيضفي عليه كل المعاني، كل حسب إسقاطاته، فهذه عمليـــة إغـــراق صوفية في المعاني فبين "غزالة، حملا" معنى وبين غزالة ووردة معنى أخر وبين "وردة"، "وتفاحة" معنى آخر وبين "أبجدية"، "وقصيدة" معنى وبين الصورة وبين الألفاظ تتناسل معاني لأضـــفاف لها، فنجد التنكير أيضا في "أيهم"، "شارد"، "وارد"، "ربابة"، "ووبرا"، كما نلاحظ هنا أيضـــا التقارب في المعاني الموحية بين اسم "شارد"، "وارد"، "ربابة"، "وقرا"، "عود"، وهي للدلالـــة ليس على نفسها بل عن كل ما هو موسيقى وهذا الإنفتاح في المعنى يمارســـه التـــنكير ومـــن الملاحظ ها هنا أن حضور التنكير كان أكثر كثافة في المقطع الأول= 12 نكرة يقابلـــه 03 في المقطع الثاني. فالشاعر هنا يمارس نوعا من الإبهام سرعان ما يتبدّد عند الولوج إلى قلب القصيدة فهي عملية تحفيز وإذكاء لروح التطلع .

نلاحظ المزاوجة: فقد وردت لفظة "نور" نكرة ومرة معرفة "النور".

الإفراد والجمع:

الإفراد: قاسيون، غزالة، القمر، الدّيجور، وردة، فرس المحبوب، حملا، أبجدية، قصيدة، دمشق، ذراعه، قلادة، نور، تفاحة، صورة، قميص، الصوف، العصفور، بردى، اسم، دار، ضحى، الواحد، الظل، العالم.

ملاحظة: لا يوجد في المقطع الأول حضور للجمع السيد، العاشق، المملوك، البرق، القطب، المريد، صاحب الجلالة، النور، الوطن، ربابة، عود، الليل، عندليب، الريح، ووترا، السور.

الجمع: وقد كان أكثر ظهورا في المقطع الثاني، إذ لم يظهر في المقطع الأول فنجد "مدائن، الأعماق، الأغراب، المراعي، عاشقات، الأشجار، وكلّها جموع التكسير ما عدا عاشقات فهي جمع مؤنث السالم ولا وجود لجمع المذكر السالم، وأول ما يستوقفنا هي تلك المفارقة بين الغياب والحضور فلقد مارس عليهم في البداية ،لأنه يريد أن يظهرهم بمظهر الحاضرين سرقة وغصبا في القصيدة كما في الواقع فهو يمارس عليهم نفيا في البداية ووجودا في النهاية فمنهم "دخلاء" في ممارسة لغوية ملفتة.

الأمر الثاني وأنه اختار من بين أنواع الجموع جمع التكسير ليضفي نوعا من الإحالة على المقت والمحاربة اللغوية، كما لو كان دعاء عليهم بعدم السلامة بدليل أنه استخدم الجمع السالم في جمع المؤنث السالم في قوله "عاشقات، بردى" أي حرائر دمشق في رمزية للثورة واضحة.

هناك ملاحظة جديرة بالإهتمام هو أن هناك جمعا أخرا لكنه مفرق في الإستخدام اللغوي، من خلال استخدام التضحية عن العطف: كلمني السيد والقلق والمملوك".

التذكير والتأنيث:

التذكير: القمر، الدّيجور، حملا، ذراع، نور، الصوف، العصفور، وبرق، قميص، المسحور، اسم، شارد، وارد، الواحد، الكل، الظل، العال، السيد، العاشق، المملوك، البرق، القطب، المريد، صاحب الجلالة، النور، الأغراب، مراعى، الوطن، جلد، وثراء، عود، الليل، عندليب، الريح، السيد، النور.

التأنيث: قاسيون، غزالة، وردة، فرس، أبجدية، قصيدة، قلادة، تفاحة، صورة نلاحظ تكاثفا واضحا في المقطع الأول بالضبط في الأسطر الثمانية الأول وهذا التركيز وتوجيه عملية القراء المفقودة أنثى هنا؟ لكن من تكون؟؟ وجد ورود التأنيث في دار، السحابة، مراعي، ربابة، عاشقات، ونلاحظ قلة استعمالها، وكأنها ممارسة العلمية حضور في السابق هذا الاختفاء الأسلوبي

له مقصد واضح فقد كانت القصيدة بما أنها أنثى تستمد أنوثتها بحضور الأنثى في نبض القصـــيدة وكأنها الحياة لتشتكي نضوب تلك الأنوثة رويدا عند التعمق في القصيدة، القصيدة تحاول محاكاة الواقع الذي تريد أن تمارسه هذه الكتابة الشعرية، وهذا ما نلاحظه من خلال الكثافة في الاستعمال أو العكس، بل حتى في استخدام الضمير المتصل والمنفصل في التأنيث.

التمازج بين التذكير والتأنيث: وهذا أمر لاحظناه في القصيدة، فكان حضور الأنوثـــة لا يلغـــي الذكورة فلا معنى لأنوثة بلا ذكورة نجد هذا في قوله "فرس المحبوب" مؤنث + مذكر فليست كل أنثى بل هي أنثى مخصوصة بذكورة وهذا عن طريق الإضافة كما هو مبين سالفاً، كما نلاحـــظ أيضا تلاقي الذكورة والأنوثة في السياقات نحو كما نجده في سياق العطف نحو قوله: كلمني السيد والعاشق والمملوك والبرق والسحابة هذا التمازج والتعاضد هو أسلوب لغوي يدل على إغـــراق لغوي لحالة صوفية انتابت الشاعر فليس هناك حدود بين ما هو مذكر وما هو مؤنث.

- **معنى الأنوثة من خلال السياق الكلي:** الأنوثة هنا تحيل عن كل معاني الجمال بل على الحيـــاة في ما نراه وما نشمه ونتذوقه (غزالة، وردة، تفاحة، صورة) أو تسمعه (العصفور)، فالأنوثة هنا هي الجمال في حياتنا الذي يشكو الشاعر غيابه ولو من خلال استحضاره في المقدمة وهذا قد يتقاطع مع المستوى المعجمي لكن نحن لا نراه هنا في السياق اللغوي العام والتوظيف الأسلوبي في العطف والتكرار (غزالة).

التقديم والتأخير: يعتبر التقديم والتأخير،فرقا لغوياً له وظيفته أسلوبية أبرزها التأكيد لها أكنى: فقدم الجار والمجرود وحقها التأخير للدلالة على التخصيص والتعظيم والإعلاء من شأنها تقديم المفعـــول به: أسمها أعني فأسمتها مفعول به مقدم منصوب وعلامة نصبه الفتحة وكل دار في الضحى أنـــدبها فقدم التركيب الإضافي والجار والمجرور والتقدير "أن أندب كل دار في الضحى"وكلها تعود بطريق أو بآخر على دمشق، كل اسم شارد ووارد أذكره (التقدير، أذكر كل اسم شارد) والتقديم هنا له دلالة التخصيص لإهتمامه الشاعر به ولسطوته على بؤرة الشعور عند الشاعر.

الحذف ودلالته: المقطع الأول: السطر الثاني: غزالة تعدوا وراء القمر.

- المقطع الثاني: السطر السادس: أطلقتها تعدو وراء النور.

ففي المرة الأولى تعدو هذه الغزالة الجميلة الطليقة الحرة وراء القمر الأخضر فهي تســـتمتع طالبة الحياة في المعنى الثاني وراء النور فهي تشكو بدلالة المخالطة الظلام فهي تبحث عن حريتـــها

"شقاء" من لقطة "أطلقتها" لكن الاشتراك بين المعنيين واضح فالقمر "والنور" لهما دلالة الإضـــاءة فالمعنى المشترك هو الحرية فيما نحسب ونظن.

"أكلم العصفور وبردى المسحور" فهنا فصل بين معنيين،"عاشقات بردى المسحور" وهنا معـــنى واحد بدلالة الإضافة فبين الفصل عطفا بالواو إلى الاتصال هو إضفاء لصفات محددة علـــى نهـــر بردى.

حروف العطف: الواو: تفيد التركيب لأن هذا العطف على مستوى الاسماء "أكلـــم العصـــفور وبردى المسحور" كل اسم شارد ووارد "تكلمني، السيد، والعاشق والمملوك الـــبرق والســـحابة والقطب والمريد وصاحب الجلالة".

الأفعال: تورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح

فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت وضعوا من جلدها ربابة.

الفاء: "أطلقتها تعدوا وراء النور في مدائن الأعماق فاصطادها الأغراب فسلخوها وها أنا أشـــدّه "فتورق الأشجار"، أما "ثم" فلا نجد لها حضورا في المقطعين أما الواو والفاء فقـــد كانتـــا أكثـــر حضورا في المقطع الثاني وتجاورتا في السطر السادس والسابع والثامن والتاسع ، أكثـــر حضـــورا للدلالة على الفارق الزمني بين الإطلاق فالاصطياد"فالسلخ" و"الصنع".

الوصف والحال: وهى سمتان أسلوبيتان قد طغتا على القصيدة فلامناص مـــن دراســـتها لأنهمـــا يعكسان الصورة ويقربان حال الشاعر والمقصود بالقصيدة.

النعت:"القمر الأخضر"، "بردى المسحور"، "اسم شارد"، "الوطن المفقود"، "السيد المصلوب"

الحال: وهي في مراعي الوطن المفقود ولو أضفنا حمولة الوصف في الأفعـــال: صـــنعوا، بخلـــوا، أصطادها،...الخ. لوجدنا وفرا من الأوصاف لكن سياقات هذا سياق نحوي.

الزمان والمكان: (النحويان من خلال الظروف):

ظروف الزمان: بعد – قبل.

ظروف المكان: تحت– وراء– فوق.

ففي الزمان نلاحظ غياب "الآن" ودلالتها فهو يصور حالا قبله وبعدها وفى المكان نلاحظ غياب "هنا" ووجود "تضاد" (تحت/فوف)، أمّا الوسط (بين تحت وفوق) فلا وجود له ولا وجود للأمام فهو يعدمه.

علاقة المكان بالزمان: نلاحظ ممارسة الإغتراب اللغوي، وعلاقة هنا "الآن" علاقة واضحة، فـــلا وجود "للآن" إلا ضمن "هنا" فهو يشكو غربة قاتلة من خلال هذا التوظيف الأسلوبي في مستوى الحذف مكانا وزمانا.

الأفعال:

الماضي: ولد، كلمني، أهدي، كاشفني، أصطادها، سلخوها، صنعوا، نلاحظ أن أغلب الاستعمال للماضي هو بما يشله السرد في توالي الأحداث، وقد تكاثف هنا خصوصا في المقطـــع الثـــاني في الأسطر: **لكني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق**

فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود

فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت

وصنعوا من جلدها ربابة ووترا لعود.

كما نلاحظ أن الماضي، قد لا يدل على الماضي بل يدل على الزمن مطلقا كلمني الســـيد، أهدي، وقد يدل على الحاضر في سياق كله حاضر، في قوله لكنني أطلقتها تعدو- فأصـــطادها – فسلخوها- وصنعوا، إذن فالشاعر قد اختار تنويعاً في استخدام الماضي وقد تحكم في كل ذلـــك السياق الزمني الطاغي على القصيدة.

المضارع: أحمل، عدو، أرشق، يثغو، أنظمة، ترتمي، أقضمها، أضمها، أكلم، أذكره، أكني، أعني، أندبها، أطلقتها، تذبح، تموت، أشدّه، تورق، يبكي، نلاحظ أن الفعل المضارع كان أكثر حضورا بما يضيفه من توافق مع الحاضر أو المستقبل فالشاعر هنا يهمه ويشغل باله الحاضر الذي يشكوه.

علاقة الماضي والمضارع: نلاحظ أن الأفعال المضارعة كانت أكثر حضورا وكثافـــة في المقطـــع الأول لكن في المقطع الثاني غاب المضارع ليحل محله المضاف ويضفي على الأفعال المضارعة زمنا ماضياً، كما أن الشاعر يشكو من المفارقة بين زمنيين هما زمن الماضي وزمن الحاضر في معناهمـــا الواقعي ونلاحظ أن الفعل المضارع أقترب بالشاعر مباشرة من خلال الإضمار (الضمائر)خصوصا في المقطع الأول وفى نهاية المقطع الثاني بدأت القصيدة بفاعل هو الشاعر وبعده الغزالة، ثم أفترق في المقطع الأخير فلا وجود للغزالة كفاعل بل بقي هو فقد غابة الغزالة وله دلالة وهذا واضح حتى في ورود ضمير المفرد المتكلم واضحا في الأخير للتأكيد على أن هذا هو المآل وها أنا أشدّه، بـــدأت القصيدة بفاعلين.

غزال تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور.

وانتهت بمتكلم فرد واحد وهو الشاعر وهذه دلالة على فقدان الشاعر للغزالة وهي دمشـــق وبكائه عليها في هذه القصيدة.

3. المستوى الدلالي والمعجمي:

الحقول الدلالية:

1- **المعجم الطبيعي**:حيوان: غزالة، حملا، العصفور، عندليب، فرس.

نبات: وردة، تفاحة، الأشجار.

(مناخية) ظواهر طبيعية:البرق، السحابة، الريح.

2- **المكان**: قاسيون، القمر، دمشق، دار، العالم، مدائن، مراعي، الوطن، السور.

الزمن: الديجور، الضحى، قبل، بعد.

3- **المعجم الصوفي**: الصوف، الواحد، الكل، العالم، كلمني، القطب، المريد، كاشفني.

علاقة النظام:- غزالة – شارد.

- وارد – كلمني.
- توحد – الواحد.
- الظل في الظل.
- كلمني–كاشفني.

علاقة التضاد:- شارد – وارد.

- الواحد – الكل.
- بعد — قبل. السيد – المملوك.

خاتمة: القصيدة إغراق صوفي لكنه لا تستمد من الصوفية عقائدها بل يســـتمد فنـــها وأســـاليبها ليمارسها على الزمان والمكان، بعد أن ضاق به الحال.

فهو كالصوفي في عزلته وخلوته، لكنه يختلف عنه في الأسباب فهو ينشد حريه ويشكو غربة وحزنا أصابه في دمشق.

- **الجانب الوصفي**: من حيث الشكل:

القصيدة من شعر التفعيلة وهو شعر حديث وهو نتاج احتكاك بـــالغرب، ويتميـــز بنظـــام التفعيلة، ونظام الأسطر، كتنوّع فيه القوافي كما الرويّ، كما أنّه يعمد إلى الكثافة في الرمز لدرجة الغموض حتى غدا ظاهرة تسمه.

مقاطع القصيدة:

تتألف القصيدة من ثمانية مقاطع، ويختلف فيها نظام الأسطر حسب الترتيب التالي:

المقطع الأول: ويتكون من ستة عشر (16) سطرا.

المقطع الثاني: ويتكون من ثلاثة عشر (13) سطرا.

المقطع الثالث: ويتكون من شطرا واحد (01).

المقطع الرابع: ويتكون من أحدى عشر (11) سطرا.

المقطع الخامس: ويتكون من أربعة (04)أسطر.

المقطع السادس: ويتكون من أحد عشر (11)سطرا.

المقطع السابع: ويتكون من ثلاثة (03) أسطر.

المقطع الثامن: ويتكون من واحد وعشرون (21) سطرا.

نلاحظ أن مجموع الأسطر في القصيدة هو ثمانين (80) سطرا.

وهذا دليل على النّفس الشعري المنطلق، وأن هناك تفاوت في عدد أسطر كل مقطع، بين الكثافـــة والحضور والعلّ

4. رمزية الإنزياح في القصيدة:

تترنح القصيدة «سكرى» فتهذي في إغراق صوفي، فتتضامّ ألفاظها في انســـجام وتوليـــف لغويَ يحدث الغرابة ويسدل الغموض على القصيدة، وكأن القصيدة ممارسة لطقوس صوفية لكـــن عن القصيدة طبعا لم يعرف تلك الطقوس فنلاحظ مثلا:

«يا سفن الصمت ودفاتر الماء وقبض الريح» فهذه انزياحات أسلوبية واضـــحة، فهـــل للســـفن صمت؟ وهل الصمت بحر تجري عليه السفن؟ وهل الصمت منه أصلا «حركة»؟، أليست هنـــا تمثلا للبحر في امتداده فالصمت ممتدّ، فكل شيء يمشي فيه، إنه ها هنا يتكلم عن الحياة بلا حقيقة لها، إنها حياة فاقدة لمعانيها الحقيقة، إنّه الجماد.

دفاتر الماء: فالألوان تميعت وتشابهت، وهذا بالضبط حال ألامه تساوى فيها النّاس.

قبض الريح: نبض الخسارة إذ الريح لا تقبض فكأن كل ما يريده هؤلاء أمر بخس لا قيمـــة لـــه فكأنه يشكو الناس إذ تعلقوا أو قبضوا السخافات ثمنا لحياتهم والدليل في كل هذا قوله: «موعدنا أو ولادة أخرى وعصر قادم جديد» في أخر القصيدة، فكأن القصيدة يمارس فيها الشـــاعر موتـــا معنويا جعله وصفا لحال الناس.

المطلب الثالث: القناع في قصيدة " تحولات":

قبل الولوج في عالم القناع في القصيدة، لابدّ من تحديد، مفهومي بداية:

في النقد الأدبي الحديث استعمل لفظ القناع للدلالة على شخصية المتكلم أو الـــراوي في العمـــل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه.[1]

فأين ظهر في القصيدة؟.

استخدام ضمير المؤنث للدلالة على قاسيون:

تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور.

استخدم ضمير الغائب للدلالة على حالة النفسية، فهو يناجي نفسه في الحقيقة.

كلمني السيد والعاشق والمملوك

ويبكي عندليب الريح

والمقصود هنا هو الشاعر.

ثنائية الحوار الخارجي والذي هو في الأصل داخلي «مونولوج» عبر ضمير المتكلم والغائب

وهبتها ووهبتني

تملكتني وامتلكتها.

الغائب:

عبد طروبا آبقا مهيّأ للبيع

وميتا وحي

إنه إنسان دمشق وساكنها عن فهم الشاعر.

قناع دمشق:

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس م.س، ص: 297.

أيتها الأرض التي تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء

والمقصود هنا هو دمشق.

التساؤل المقصود به الذات: من يوقف التريف في ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق؟

ويرتدي عباءة الولي والشهيد؟

ويصطلي مثلي بنار الشوق؟

المكان: للدلالة على الأشخاص والأهل:

أكتب الفراق والموت علينا أكتب الترحال

يقول أحدهم: وما حبّ الديار شغلنـــا قلبي ولكن حبِّ من سكن الديار.

ويقول المتنبي: لك يا منازل في القلوب منازل قد أقفرت وهي منك أواهل.

إنه الاغتراب في أرقى معانيه.

الجمال في ثوب الرمز العربي "الخيل" و"النساء": غير لحوم الخيل والنساء:«فهو يـــذكر الخيـــل ولكن يدل على رمز الرجولة والقوة والجمال والنساء».

الغياب في الدلالة على الحضور: فهذه الأرض التي تحدها السّماء والصحراء

فهذه الأرض وإن كانت غائبة فهي حاضرة، فلم تغب ولن تغيب.

الغياب في دلالة الموت: **طاردني أمواتها**

الغياب في دلالة المطلق والكل: **وكل ما نحبه يرحل أو يموت**

وهنا ملاحظة أخرى، في استخدام الاسم (ما) الموصول للدلالة على غير العاقل فهو لا يدل على شخص كما يبدو.

قناع الحركة في ثوب السكون: يا سفن الصمت فهو يحرك الجامد هنا والساكن، لأن الصـــمت سكون.

قناع التماهي: فالأشياء المحسوسة الملموسة، صارت شفافة، يقول: **يا دفاتر الماء.**

قناع الجماد: فالأشياء غير المادية يضفي عليها مسحة المادة.

قبض الريح والريح لا يمكنها أن تقبض.

فالقصيدة لها حمولة من الأقنعة ابتدئت حتى بالظّلام الذي ظهر مقنعا باللّيل والسحب وحتى بالنّور فذكر القمر والبرق وهما أكثر ظهورا في قلب الظلام والسماء بالاستعارات الغريبة المتراحة

والتي شكّلت كما أسلفنا قناعا آخر، إنّ الشاعر هنا يمارس المكاشفة اللغوية والتي لا يمكنها الظهور إلا ضمن العكس ألا وهو الظلام، كأن الشاعر يقول أنه لا يمكننا طلب المســـتقبل إلا إذا عرّينـــا الواقع فنكشف الداء كي نصل إلى الدواء، والذي تمثل ولادة جديدة، بما تحمله من أمل لن يكون بدون ألم المخاض، فكأنه يقرّ بحقيقة أن أقدار العرب أن تولد أمالهم في الآلام.

إن دراسة التصوف من أعمق الدراسات وذلك لأنها مركبة من ألفاظ ورموز لا تحمل معناها الحقيقي ولقد حاولنا من خلال دراستنا للأدب الصوفي مركزين على نموذج هو: قصيدة التحولات «لمحي الدين بن عربي» التي نظمها «البيّاتي» لإبراز شخصية صوفية في الشعر العـــربي مستحضـــرا بذلك أهم الرموز التي وظفت في هذه القصيدة.

ونرى أن البياتي في توظيفه التراث في الشعر العربي الحديث عبر عن تقنية القناع هو العلمية الحقيقية المقصود بإحياء التراث والتي من شانها أن تقود المبدع إلى نوع من الرقي والكمال، فكلما كان الفنان أكمل زادت سعة الخلق فيه بين الإنسان الذي يتعذب والعقل الذي يخلـــق وأصـــبح بمقدور العقل أن يهضم العواطف التي هي مادته ويشكلها على وجه أكمل.

وما يمكن أن نخلص إليه من نتائج في بحثنا هذا ما يلي:

1- يعتبر التصوف جانباً من أخص جوانب الحياة الروحية في الإسلام، وهو تجربة وسلوك قبـــل أن يكون مذهباً وفكراً، ذلك لأنه يعد تعميقاً لمعاني العقيدة واستنباطاً لظواهر الشـــريعة وتـــأملاً لأهوال الإنسان في الدنيا وتأويلا للرموز.

2- نجد رموز الشعر الصوفي هي تلك الإصلاحات التي تواضع تقوم على التحدث بهـــا لكشـــف معانيهم لأنفسهم وأبرز هذه الرموز وأكثرها وروداً في الغالب الأعم من شعر الصـــوفية هـــو إشاراتهم بلذات الإلهية.

3- اختلاف مواقف الشعراء المعاصرين حسب كل موضعه الذي يستدعيه كل موقف:

- التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المتكلم).
- التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المخاطب).
- التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المخاطب).

4- يترجم البيّاتي رؤيته الخاصة للتراث وكيفيته إحيائه واستلهامه فالتراث ليس قيمة ثابتـــة ثباتـــا وليس تراكم خبرات ومعارف وكتب بل هو لدنه قابلة للشكل والتعين ولكن لـــيس بشـــكل نهائي.

كما نجد في آبيات القصيدة أنه يستعمل ويسلك سبيل الرمز والغموض ورمزية الألوان.

5- كما اتسمت القصيدة بالأسلوب البارع الجميل وفيها الكثير من الصور البيانيـــة والتخـــيلات البديعية، ومن اجل بلوغ الغاية المنشودة وهي الوصول إلى المحبة الربانية والـــذوبان في الـــذات الإلهية.

وما أطمح إليه مستقبلاً أن يكون بحثي هذا، فاتحة لبحوث أخرى يستنبط منه الباحـــث فكـــرة ليطورها ويجسدها في بحث آخر

فإن أصبنا فذلك من الله تعالى، وإن أخطانا فمن أنفسنا ومن الشيطان والله ورسوله من ذلك براء والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

1. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر،(د.د)،(د.ط)، الكويت، فيفري 1979م.
2. أحمد سعيد علي، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، سوريا (د.ط) 1996م.
3. احمد طعمة حلبي، التناص الصوفي في شعر البيّاتي، الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العربي،(د.ط) دمشق، كانون الثاني 2003م.
4. أحمد عبد الهادي الخطيب، في رياض الأدب الصوفي، دار النهضة الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2006م.
5. سعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات (1429هـ، 2008م) ط2، ذو الحجة 1429هـ، تشرين الثاني (ديسمبر 2008).
6. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، ط2، (د.ت).
7. عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007.
8. عبد المنعم الخفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة (د.ط)، (د.ت).
9. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1418- 1997م.
10. علي علي صبحي، الأدب الإسلامي الصوفي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط2، (1418هـ، 1997م).
11. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984، بيروت.
12. محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر،(د.د)،(د.ط)، (د.ت).
13. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: السّياب، نازك، البيّاتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة،(د.ط)، بيروت، لبنان، مارس 2003م.
14. محي الدين بن عربي، التدبيرات الإلهية،(د,د)، طبعة نيبرج، (د.ت).

فهرس الموضوعات

الموضـــوع	الصفحة
مقدمة.....	أ–ب
التمهيد:.....	3
المبحث الأول: أشكال توظيف الشخصية الصوفية في الشعر العربي المعاصر.....	4
المطلب الأول: القناع في الشعر العربي المعاصر.....	4
المطلب الثاني: رمزية الشخصية الصوفية في الشعر الحداثي.....	7
المطلب الثالث:. موقف الشاعر المعاصر من الشخصيّة المستدعاة.....	12
المبحث الثاني: تحليل قصيدة تحولات محي الدين ابن عربي في ترجمان الأشواق لـــ: عبد لوهاب البيّاتي.....	16
المطلب الأول: موضوع القصيدة.....	19
المطلب الثاني: مستويات القصيدة (الصوتي، التركيبي، الدلالي).....	24
المطلب الثالث: القناع في قصيدة " تحولات".....	37
خاتمة.....	40
قائمة المصادر والمراجع	