أثر الجملة المركبة في لغة البياتي: قراءة نحوية في أسطورة "أورفيوس"

د. فريد محمود العمري

قسم الإعداد اللغوي– الجامعة الإسلامية – المدينة المنورة – المملكة العربية السعودية

ملخص

وضحت الدراسة مصطلح التأويل، ثم بينت أسطورة " أورفيوس"، ووصفت كثيرا من التراكيب اللغوية في شعر عبد الوهاب البياتي. وهي تلك الجمل التي تحدثت عن أحد جوانب أسطورة" أورفيوس"، ثم عمدت إلى تحليلها نحويا إلى جمل رئيسة، وجمل فرعية. ثم قامت بتوضيح المعاني والدلالات المستفادة من هذه التراكيب، وكيف ظهر أثر أسطورة "أورفيوس" فيها، وقد أخضعت الأسطورة للتأويلات المستفادة من الواقع الذي يعيشه الشاعر بحيث كان لها الأثر الذي ضمنه الشاعر في لغته الشعرية، وفي التراكيب اللغوية التي استعملها. وقد بينت الدراسة أن الشاعر عبد الوهاب البياتي ذكر في شعره جميع جوانب الأسطورة، وتمثلها جيدا، وأنه عبَّر عنها في لغته وتراكيبه، ومفرداته في حياته الواقعية بصورة تعكس مبادئه هو.

الكلمات المفاتيح: أسطورة، أورفيوس، تراكيب لغوية، تأويل، جملة رئيسة، جملة فرعية.

L'impact des phrases complexes sur la poésie d'Al-Bayati : Etude grammaticale du mythe d'Orphée

Résumé

Cette étude a pour objectif d'analyser, dans un premier temps, la notion d'herméneutique" pour analyser dans un second temps le mythe d'Orphée. Nous avons aussi décrit plusieurs structures linguistiques dans la poésie d'Al-Bayati, les phrases principales et subordonnées qui décrivent le mythe d'Orphée. Nous les avons citées, puis analysées grammaticalement. les significations ont été par la suite éclaircies et l'influence du mythe d'Orphée analysée, en tenant compte du contexte du poète. L'étude montre qu'Al-Bayati a utilisé le mythe dans toutes ses dimensions; sa poésie l'avait bien représenté à travers la langue et les structures, d'une manière qui a aussi exprimé les principes du poète.

Mots-clés: Mythe, Orphée, structures linguistiques, herméneutique, phrase principale, phrase subordonné.

Orpheus Myth Impact on the Language of "Al-Bayati": Reading in Complex Clauses

Abstract

This study aims to analyze the term "hermeneutics" to analyze in a second stage the myth of Orpheus, we have also conducted a description of several linguistic structures used to describe the myth of Orpheus present in the poetry of Al-Bayati. These clauses "principal and subordinate" are analyzed grammatically, their meanings are subsequently clarified and the influence of the Orpheus myth analyzed, given the circumstances that surrounded the poet. The study shows that Al-Bayati used the myth in all its dimensions, his poetry was well represented through language and structures in a way that also expressed the principles of the poet.

Key words: Myth, Orpheus, linguistic structures, hermeneutics, main sentence, subordinate sentence.

مقدمة

صار التعبير عن المواقف الفكرية، والاجتماعية، التي لا ترضي المؤسسات الرسمية أو الشعبية صعبا، فلجأ الأدباء، والمفكرون إلى التعبير عن أفكارهم وانطباعاتهم حيال الحياة، والوجود باعتماد وسائل رمزية، أو تراثية[1]، وحيث إن الجانب اللغوي مجال واسع ومهم للدراسة؛ كانت اللغة بتراكيبها المختلفة المستخدمة في إبراز ظاهرة الأسطورة عند عبد الوهاب البياتي مناسبة إذ تعكس موقفا فكريا وجوديا يمثله أحد شعراء الأمة المشهورين. وقد اعتنى البحث بإبراز قدرة اللغة–خاصة في المستوى التركيبي من حيث تفريعات الجملة الرئيسة، وتوظيفها في الأسطورة لبيان هَمِّ الشاعر بشقيه: الفكري والشعوري– واستثمار الموروث الحضاري الإنساني، للتعبير عنه بوضوح وشفافية، وقد قَسَّمْتُ الدراسةَ إلى قسمين: تنظيري، وتطبيقي، وهما في الحقيقة متكاملان، معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي.

أولا: تأويل التركيب:

حيث إن الأسطورة خيال بعيد المنال، غريب الحدثان، كان لزاما التطرق إلى معنى التأويل الذي يغلب على جل موضوعات الشعر الحديث، ذلك أن به حاجة إلى تفسير صيغه، وفك رموزه، وتحليل تراكيبه، من أجل تبين دلالاته؛ فالمعنى اللغوي للتأويل: هو التفسير، في أشهر معانيه اللغوية. قال صاحب القاموس: "أوَّلَ الكلام تأويلاً وتأوَّلَه: دبَّرَه وقدَّرَه وفسَّرَه"[2]. ومنه قوله تعالى: ﴿**فأما الذين في قلوبهم زيغٌ فيتّبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله**﴾[3]، وكذلك جاءت آيات كثيرة فيها لفظ التأويل، ومعناه فيها البيان والكشف والإيضاح.

أما المعنى الاصطلاحي فإن بعضهم يرى أنه مرادف للتفسير، وعلى هذا فالنسبة بينهما التساوي. ويشيع هذا المعنى عند المتقدمين. ومنه قول مجاهد: (إن العلماء يعلمون تأويله . يعني القرآن). وقال الراغب الاصفهاني في (مفرداته): التفسير أعمّ من التأويل، وأكثر استعمالاته في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجُمل، وأكثر ما يستعمل في الكتب الإلهية[4]. وقال بعض العلماء: التفسير: يتعلق بالرواية. أي التفسير بالمأثور. والتأويل: يتعلق بالدراية. أي التفسير بالرأي والاجتهاد. واتفقوا على أنه: صرف معنى اللفظ عن ظاهره إلى معنى آخر يحتمله لوجود قرينة[5]. مادام صرف اللفظ عن المعنى الظاهر بقرينة من صميم لسان العرب، وأن القرآن نزل بلسان عربي مبين فهذا من صميم المعنى واللغة، وليس فيه بطلان ولا ابتداع.

لا يكتب كاتب لنفسه نصا إلا وكان للقارئ فيه نصيب وافر، ولذلك يغدو النص أيا كان مستواه في حاجة دوماً لقارئ يجول في فضاءاته المتعددة: الشكلية والضمنية، ومن هنا تنشأ بين النص والقارئ العلاقات الميتافيزيقية، ومنها ما صار يعرف اليوم بالتشاركية، أو التعاونية[6] التي تحكم تلقي النص، وفهمه، وإدراكه، والتعايش معه من بعد، وبعضها تعتمد على اكتناه مقاصد الكاتب، وسبر مجاهل نفسه التي صدر النص يوم صدر عنها وهي غير معروفة، فلا بد عندها من الاعتماد على تأويل القارئ وتفسيراته، وتلك العلاقات تشي بعنديات الناصّ، وما وراء النص من حيث هو كيان قائم يقابل وجود المتلقي، وتتمظهر وشائجها بين (الناصّ) وما اختاره من ألفاظ توحي بالمعاني التي تتفرع عنها إشكالات التأويل كلّها.

إن هذه العلاقات تختلف تبعاً لنوع النص، ومصدره، لقد أخضعت المناهج الحديثة قراءة النص وتأويله لمناهج حديثة تهتم بكشف خفاياه، ومستوره، غير متجاهلة العناصر الخاصة بكل نص، معتمدة على أن لكل كاتب تكويناته السيكولوجية الخاصة به، وكذا الشروط البيئية المختلفة التي تؤثر سلبا أو إيجابا فيما يقدمه من نصوص. ولهذا السبب بالذات، كان لزاما قراءة النص، واستنطاقه على وفق هذه الأحوال مقترنة بسياقاتها التاريخية، والنفسية قدر الإمكان.

إن العلاقة الجدلية ما بين الفكر واللغة لا تنفك قائمة، فكل منهما مرتبط بالآخر ارتباطا وثيقا، لا تحدث اللغة المفهومة طبعا من دون فكر تقوم على توضيحه، ولا يكون الفكر إلا باللغة المفهومة، وإذا كان الفكر بمعنى آخر يشكل الثقافة والتراث، فإن اللغة بهذا تصبح حاملة الثقافة والتراث الذي يقوى بقوة اللغة حيث يتشكل لكل منجز حضاري تعبير خاص به، وتقوى هي بتطوره ورسوخه، حيث تتجدد ألفاظها، وتستجد.

إن معاني النص التي تتضمنها لغته عادة ما تتبني على عوامل إنسانية، وطبيعية، ولقراءتها بمعانيها الصحيحة، أو لنقل تأولها إلى درجة قريبة من صوابيتها يلزمنا التغلب على ما تفرضه صعوبة التعرف إلى الزمان، والمكان، والثقافة، وسيكولوجية الكاتب، ولغته التي لازمت ولادة النص، وعادة ما يأخذ التأويل منحيين: تأريخي، تسجيلي يبين الوقائع، والحقائق كما هي، وتأويلي رغائبي، فكري يعتمد إلى حد كبير على التأويل الأول.

وهنا تصبح اللغة مصدر تعدد القراءات، والتأويلات، ويكون ابتعادها أو اقترابها من القصد اللغوي الحقيقي مرتبطا بمدى سيطرة القارئ المؤول على معرفة الشروط الحقيقية التي أنتجت النص.

بهذا تتعدد الدلالة التأويلية التي يروم الوصول إليها، فمنهم من ينظر إلى المعنى التأويلي عن طريق القواعد اللغوية المنتجة للنص، وهي: المعجم اللفظي، والقواعد التركيبية، ومنهم من ينظر إلى أبعد من هذه الحدود آخذا بعين الاعتبار الطاقة الإيحائية للمفردات المعجمية، والمركبات النحوية، بما يمكنها تشكيله من فضاءات نصية لا يستطيع أي من التأويلين الوصول إلى حدوده الدنيا فضلا عن حدوده القصوى، حيث لا يعود المعنى الكلي منحصرا في البنى اللفظية والتركيبية للنص، وعلى هذا المستوى تكون القراءة، ويمكن التأويل. فتصبح القراءة / التأويل غير مملوكة لأحد، بل تصبح كشفاً، وليس إنتاجاً، تسهم ثقافة القارئ في إضاءته، ولكنها إضاءة لا تعكس طلاسم مظلمة، بقدر ما تعني الكشف عن فضاءات اللغة المنيرة. يمكن القول: إن الخصائص الميتافيزيقية لنص ما سوف تحدد مسبقاً طريقة قراءته، أو تأويله؛ فالتأويل ليس معرفة فلسفية بقدر ما هو كشف معرفي، فعندما تحول اللغة إلى دلالة, يكون النص قد امتلك سر تجدده, نافيا الموت، والإهمال، أو الاندثار، بل استمر في جدل الحياة باعثا فيها حياة.

ثانيا: أسطورة (أورفيوس)[7]:

(أورفيوس) ابن (أبولو) ملك طراقيا، وابن ملكة إلهة الشعر الملحمي (كاليوبي)، تعلم العزف على (القيثار)؛ ليصبح أشهر عازف، يسحر كل ما تصل إليه موسيقاه[8]. تزوج من (يوريدايس)، ولم يدم زواجهما غير أيام معدودة[9]، فقد ماتت بلدغة أفعى في أثناء هربها من (أرستيوس) ابن حوريات الماء لما حاول اغتصابها[10].

وأمام الحب الجامح الذي كان يشعر به (أورفيوس) لزوجته الوفية، أصرّ على إرجاعها من عالم الموت، وهكذا بدأ رحلة السفر الطويل المضني في محاولة استعادتها. وقد استطاع (أورفيوس) أن يجتاز عالم الموت فعلا، ووصل الى ملك عالم الموت (هادس)، وهناك كانت له معه محاورة جادة، ومقنعة، تمكن بعدها من أخذ الإذن

باسترجاعها[11]، وقد ظهرت أمامه تضلع بسبب لدغة الأفعى، إلا أن ملك عالم الموت اشترط على (أورفيوس) أن يسير أمام زوجته، وأن لا ينظر إليها في أثناء رحلة العودة، وكان قبول (أورفيوس) فوريا، وعند وصولهما إلى حافة عالم الحياة، وقبل مجاوزة حافة عالم الموت، وعلى حين غفلة، أو تشكك، أو شوق من (أورفيوس) نظر إلى الخلف؛ فأخذت (يوريدايس) بالعودة إلى عالم الموت، وفي محاولة يائسة للتشبث به مدت يدها إليه غير أنها لم تستطع أن تفعل شيئا سوى قول كلمة الوداع.

ومرة أخرى حاول (أورفيوس) العاشق الرجوع إلى عالم الموت لإنقاذ زوجته غير أنه لم يستطع إرجاعها[12]، وهكذا ذاقت زوجته مرارة طعم الموت مرتين.

بعد ذلك لم يتبق لـ(أورفيوس) سوى قيثارِه الذي يبعث أنغام الحزن والأسى في المخلوقات من حوله، فهام على وجهه، وقرر أن يعتزل النساء، إلا أن النساء (الطراقيات) لم يعجبهن تصرفه[13]؛ فقررن القضاء عليه، فرمينه بالسهام والحجارة وغيرها، إلا أن كل هذه كانت تقع بين يديه مسحورة من دون أن تؤذيه، وبعد محاولات كثيرة قررن أن يصرخن بصوت واحد يطغى على صوت الموسيقى، وفعلا تحقق لهن مقصدهن، فأخذن بطعنه إلى أن مات، ثم قطعنه إربا إربا، ورمينه في السهول، ورمين رأسه في نهر (الهبروس)، ولكن رأسه طفا على سطح الماء، وبقي يغني إلى أن وصل إلى جزيرة (لزبوس)، وهناك غاص شبحه في الأرض ليجد حبيبته (يوريدايس) في عالم الموت تنتظره[14]، فيحتضنها، ويتجولا معا جنبا إلى جنب، يتقدمها حينا ويتبعها حينا، وينظر إليها كيفما يشاء، ويعيش معها من دون خشية الفراق مجددا. أمَّا النسوة فقد حكم عليهن بالتحول إلى أشجار بلوط[15].

هذا ملخص مضغوط لأسطورة (أورفيوس) حسب ما جاء في كثير من المدونات التي تبحث في الأساطير، لكن السؤال المطروح هو: إلى أي مدى تأثرت لغة البياتي بهذه الأسطورة؟ أو لنقل إلى أي مدى ظهرت ملامح، أو بعض ملامح الأسطورة في لغة البياتي؟

ثالثا: أسطورة "أورفيوس" في شعر البياتي:

حظي شعر البياتي باهتمام عدد كبير من الدارسين منذ وقت مبكر، ولكن ظلت أسطورة (أورفيوس) بصورة خاصة بعيدة عن ملاحظة هؤلاء الدارسين.

لعل (محسن اطيمش) كان أول من ذكر بعض ملامح الأسطورة كرمز في الشعر العراقي في كتابه "دير الملاك" إلا أنه لم يتنبه إلى أسطورة (أورفيوس)، ونسب كثيرا من ملامحها إلى أسطورة (عشتار)[16].

وفعل الشيء نفسه (محيي الدين صبحي) في كتابه (الرؤيا في شعر البياتي)[17]، إذ وقف على كثير من هذه الملامح ولكنه لم يناقشها بصورة مباشرة.

وكان (طراد الكبيسي) هو أول الدارسين الذين ذكروا أسطورة (أورفيوس) في معرض الحديث عن الجو الأسطوري في شعر البياتي، وذلك في كتابه "مقالة في الأساطير في شعر البياتي"[18].

وتنبه إلى هذه الأسطورة في شعر البياتي بصورة واضحة (ناجي نجيب)، حيث بين أن البياتي في هبوط (أورفيوس) إلى العالم السفلي يمثل شاعر التجوال والغربة والحنين، ورأى أنه يجسد في قصائده محاولة التوفيق بين الشاعر المعاصر، والصورة النظيرة له في الماضي الأسطوري وفي التاريخ، وأن الشاعر البياتي يوفق بين الأسطورة الشرقية والغربية[19].

وعلق (مدني صالح) في كتابه (هذا هو البياتي) على هذه الأسطورة عند البياتي، مؤكدا أن هذه الفكرة قديمة قدم الفكر، وتوطدت فلسفيا بوضوح عند الفيثاغورسية والأورفية أولا[20].

وأخيرا حسب معلومات الباحث المتواضعة فقد كتب (على الشرع) بحثا ذكر فيه وبصورة شيقة ومستفيضة كثيرا من ملامح هذه الأسطورة عند البياتي، وبمنهجية فكرية ومذهبية، مؤكدا أن أول توظيف يشير إلى أسطورة (أورفيوس) في شعر البياتي كان عام 1957، وفي قصيدته (أحزان البنفسج)، من ديوان (أشعار في المنفى)[21].

وبعد هذا الإيجاز لأسطورة (أورفيوس) عند دارسي الشعر العربي وأسطورة (أورفيوس) بصورة خاصة؛ فإن الباحث الحالي يظن أن هذه الظاهرة ما زالت فيها حاجة لمزيد من الدراسات التي توثق لها، ولصلة الدارسين بلغة هذا النوع من الشعر؛ لتستخرج كنوز معرفة ما زالت في غياهب التراث، والفكر، والثقافة الإنسانية.

رابعا: الجملة المركبة في أسطورة "أورفيوس":

من خلال القراءة المتأنية في ديوان البياتي يتبين لنا أن الوحدة اللغوية بصنوفها التركيبية المختلفة استطاعت أن تعكس تجربة الشاعر، وتظهر قدرته الفذة على استظهارها، والتحليق في مداراتها، والولوج في دواخلها، بل الغوص في أعماقها، وتفصيل دقائقها بكل شفافية ودقة، وبمعنى آخر إنه يستخدم (تراكيبه) لغته الشعرية ليعيد خلق القلوب التي أماتتها الرغبة في البقاء والجري وراء السرمدية، ولنبدأ رحلة التقميش والتفتيش عن بعض ملامح تأثر لغته بهذه الأسطورة، يقول:

"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"[22].

[جملة فعلية رئيسة (ج.ر) ← (أحمل قاسيون) + بعض (ج.ر) غزالة + رابط (عطفي معنوي) + جملة فرعية (ج.ف) ← (تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور) + ر(عطفي لفظي) + بعض (ج.ر) + جملة فرعية (ج.ف) ← (ووردة أرشق فيها فرس المحبوب) +ر(عطفي لفظي) بعض (ج.ر) +جملة فرعية (ج.ف) ← (وحملا يثغو)+ ر (عطفي لفظي) بعض (ج.ر) + جملة فرعية (ج.ف) ← (وأبجدية أنظمه قصيدة) +ر (رابط لفظي سببي) + جملة فرعية من الدرجة الثانية (ج.ف1) ← فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور.

في هذا التركيب الذي جرت فيه أكثر من عملية إسنادية[23]، يوكد (أورفيوس) البياتي ما يريد أن يذهب إليه في إرهاصاته الحقيقية التي تَمَثَّلها (أورفيوس) الأسطورة، (فأحمل قاسيون (غزالة، ووردة، وحملا، وأبجدية) يتفرع عن الجملة المحورية (الرئيسة)، أو الممتدة، ما يتلوها من تراكيب نعتية (تعدو، أرشق، يثغو، أنظمه) و(ترتمي) ترفد المعنى الذي يريده، ليصبح (قاسيون) في نظر (أورفيوس) البياتي الحب العظيم الذي يسعى جاهدا ليكرس له كل ما يملك؛ فهذه روحة (الغزالة= الشمس) (تعدو)= تركب المخاطر في الديجور (الفضاء، والظلام)، قاطفا رمز الحب (وردة) يرشق = (يستعملها مهمازا) يستعجل بها (فرس) محبوته كي يسابق الزمن للوصول إليها، مضحيا بما يملكه فالحمل (يثغو) مذبوحا على عتبات الإله، ويوظف العاشق كل حروف (الأبجدية) لنظم (قصيدة) تناسب المقام الذي انتقل إليه أمام إله الموت الذي تمسك يداه كل خيوط الحل، متمنيا لو أن دمشق (يوريدايس، زوجته)، ترتمي – ممتلئة حياة وفرحا– بين ذراعيه في إشارة إلى تخليصها من الموت، وقد استعمل الفعل المضارع (تعدو) الدال على استمراية الحال عندما هاجمها الثعبان الذي أودى بحياتها، وقد ساعدت الروابط اللغوية[24]: لفظية، ومعنوية على تقديم هذه المعاني بصورة متماسكة وغير مجزَّأة.

ويتابع قوله: "أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزالة/ لكنني 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/ وها أنا أشده: فتورق الأشجار في الليل ويبكي/ عندليب الريح/ وعاشقات بردى المسحور/ والسيد المصلوب فوق السور"[25]

← [ج.ر1 ← ج.ف + ر(ظرفي) +ج.ف + بعض (ج.ر) ← أهدى إليَّ بعد أن كاشفني غزالة + (ر (استدراكي) ج.ر2+(رابط معنوي) ج.ف) ← لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق+ (ر (سببي) ج.ع + ر (حالي) ج.ف) ← فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود + (ر (سببي)ج.ف2+ ر(ظرفي) ج.ف3+ ر(عطفي) ج.ف3) ← فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت + (ر (عطفي) ج.ف4) ← وصنعوا من جلدها ربابة ووترا لعود + (ر(عطفي) ج.ر2(ج.س) +ر(سببي) ج.ف1+ ر(عطفي) ج.ف1) وها أنا أشده: فتورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح/ وعاشقات بردى المسحور/ والسيد المصلوب فوق السور]

وإذا كان (أورفيوس) البياتي قد اعتمد في المقطع السابق على الجملة الممتدة[26] بروابط معنوية، وأخرى لفظية، طالت فيها أنفاسه، معتمدا فيها على الطاقة الشعورية التي يريد من خلالها التعبير عن قدرته في التعاطي مع الحدث الذاتي الذي شعر به وحيدا؛ فها هو يعود هنا لاستعمال مثل هذه الروابط بكثرة؛ لأنها تساعده على تقديم أفكاره، وتصوراته بصورة تركيبية متماسكة تطول فيها عبارته[27]؛ فنلاحظ تركيزه على الروابط الاستدراكية (لكنني)، والسببية (فاصطادها، فسلخوها، فتورق،)، والحالية (وهي)، والعطفية (أو تموت، وصنعوا، ووترا، ويبكي، ...)، مما يدلل على صعوبة الموقف الذي يصوره لنا في الحالة البشرية، ودرجة تعقده؛ فالحبيبة (هدية الإله) سرعان ما ذهبت إلى مدائن الأعماق بقصد منه كما يوحي الفعل (أطلقتها) أي أنه يُحمِّل نفسه المسؤولية عن تركها وحيدة ليحصل لها ما قد حصل، أو بغير قصد، وهناك لن تجد هذه الحبيبة سوى السلخ وهو على غير عادة الناس في الإفادة من الغزلان، إنه منظر يوجع القلب ويدميه، فأي عذاب يمكن لمنظر السلخ قبل الذبح، أو الموت أن يبعثه في نفس المشاهد؟ وأي نوع من اللذة يراد تحقيقه من الجِلد من دون الإفادة من لحمها؟ وبالتالي أي عذاب يراد فرضه على الآخر مقابل الحصول على اللذة الخاصة؟ تلكم هي السادية؛ فالموت أخذ (يوريدايس) في وقت مفاجئ ومن دون سابق إخطار إذ لم يدم زواجهما غير أيام معدودة[28]، ولعلها لم تصل بعد إلى درجة يمكن للمرء أن يبرر فيه قدوم الموت إليها، فهي تتجول في الحديقة قرب النهر؛ ليظهر (أرستيوس) مسببا الفزع في نفسها، ولأنها نقية (وردة، وحملا، وأبجدية)، تحب الحياة مانعت المغتصب الذي يريد أن يفقدها طهارتها ونقاءها؛ فهربت، ولكنها الأفعى الخبيثة التي خبأت لها نهاية الحياة، وخبأت لـ(أورفيوس) التعاسة والشقاء. وإذا كان لدى (أورفيوس) القيثار يعزف عليه ألحان الحزن والتعاسة، فإنه كان على البياتي أن يشد الوتر الذي صنعه من جلد غزالته، ليبعث في الحياة من خلاله أسباب الحياة، ليبقى هو حزينا يَبكي، مبكيا معه عاشقات بردى، وهنا إشارة إلى نساء (طراقيا) اللواتي اشتد حزنهن لمّا عرفن عزوف (أورفيوس) عنهن، وقراره بعدم الزواج.

أمّا رحلة (أورفيوس)، وانتظاره على بوابات عالم الموت عندما انتقلت إليه (يوريدايس)، فإن البحث يرى أن البياتي وقد غابت عنه عائشة يفعل الفعل نفسه، ويترك نفسه عرضة لجحيم الانتظار، والتصلّي بعذابه مصلوبا

فوق أسوار الجحيم زاحفا نحو النار، مستعملا القَدْرَ نفسه من الجمل الممتدة آخذا في الحسبان ذلك العامل البشري الذي تتصارع فيه الأفعال مع الأقوال ليثبت لنا في النهاية أن الحِمْل البشري إذا كان الإنسان صادقا فيه، فإنه قابل للتحقق، يقول: "تهدل النور على الرياض في "شيراز"/ وفتحت أبوابها ورفرفت فراشة زرقاء تطير فوق سورها وفوق وجه العاشق الفقير/ صحا لكي يتبعها، لكنها اختفت وراء السور/ تاركة وراءها خيط دم يمتد في خمائل الأصيل/ ناديتها: عائشة!/ عائشة!/ عائشة! لكنها لم تسمع النداء/ ولم تر العاشق في جحيمه يزحف نحو النار/ منتظرا في آخر الأبواب"[29].

فإذا كانت (يوريدايس) قد نزلت إلى العالم الأسفل، فإن انتقال الروح عند البياتي يكون إلى الأعلى، يؤكد هذا استعماله الفعل (تطير) وهذا نظير فكرة التسامي الروحي عند الأورفيين، فهذه الفراشة تطير لتصل في النهاية إلى أن لا تسمع النداء، بمعنى أنها ماتت وانتقلت إلى العالم الآخر، تاركة أثرا من دم يستعمله الآخر دليلا للحاق بها، فما كان من البياتي إلا أن سافر حيث أتعبه السفر حتى وصل إلى درجة الزحف، ليصل إلى عائشة بعد أن أعياه التعب، نستدل على ذلك باستعمال أسلوب النداء (المتكرر) الذي ربط (عنصر ربط مثل عناصر الربط الأخرى) ما بين جزئي الصورة قبل الطيران وبعده بأسلوب غاية في الدقة، وهناك حطّ رحاله منتظرا السماح له بالدخول إلى عالم الموت، وفي هذا إشارة إلى أن هذه الرحلة كانت تمثل السفر الثاني، ذلك أنه بقي (منتظرا)، حيث استعمل اسم الفاعل للدلالة على الثبوت، وعدم التحول في آخر الأبواب، ولم يسمح له بالدخول، وهذا أيضا يفهم من خلال متابعة قراءة النص فنسمع البياتي يقول: "رحلتنا تمت" دليلي قال: "فالاسكندر الكبير/ غزا بلاد فارس والهند/ لكنه لم يجد الينبوع/ فعاد محموما إلى بابل كي يموت"[30].

فهذه العودة لم تكن ميمونة، وبالتأكيد إنها لم تكن كالعودة الأولى حيث استطاع (أورفيوس) أن يعود بـ(يوريدايس) ولو أنه لم يكمل مشوار العودة بنجاح، فعاد مجددا إلا أنه رجع هذه المَرَّةَ بخفي حنين فاقدا الحياة، وكلمة الينبوع بما توحيه من نبع الماء الذي هو أصل الحياة تدل على هذا المعنى؛ مما دفعه إلى أن يقرر اعتزال النساء[31] وأن يعيش وحيدا داعيا إلى مذهب جديد يرفع فيه الإنسان عن الإنسان مسببات الموت بعدم إنجابه أصلا، وهذا ما يبدو أن البياتي قرره بلغته الواضحة، فإن عودة الإسكندر من الغزو كانت من أجل الموت: "لكنه لم يجد الينبوع/ فعاد محموما إلى بابل كي يموت"[32].

فالبياتي – مستدركا (لكنه= عنصر ربط)– يريد منه أن يموت، ويميت أسباب الحياة التي تدفعه إلى الاستمرار فهو لم يجد الينبوع الذي يمثل سبب الحياة الأولى، وهو يؤكد مجددا فكرة التسامي الأورفي، إذ نراه مرّة أخرى يقول في موضع آخر: "أيقظني في الليل/ غناء عصفور، فأوغلت مع العصفور... بكيت، فالربيع مرّ ثم عاد وأنا ما زلت في/ بوابة البستان/ مصليا لغصنه المزهر، للنور الذي يأتي/ من الداخل، للألوان"[33].

ويستعمل الجملة الاسمية للدلالة على ثباته، وانتظاره الذي لا يتغير: "وأنا ما زلت في/ بوابة البستان/ مصليا لغصنه المزهر"، وفي موضع آخر من القصيدة نفسها يوضح حقيقة العصفور الذي أوغل في الغيهب، يقول: "رأيتُ/ عائشة تطوف حول الحجر الأسود في أكفانها/ وعندما ناديتها: هوت على الأرض رمادا وأنا هويت/ فنثرتنا الريح"[34].

وإذا كان (أورفيوس) في دعوته غريبا في زمن لا يعجب من الغرابة، وقد كانت كذلك (يوريدايس) في العالم الآخر، فإن البياتي يؤكد هذه الغرابة التي لا يمكن من خلالها الوصول، مستعملا سلسلة فعلية (ثلاثة أفعال مترابطة بحرف العطف الواو الذي يدل على الجمع والتتابع) يتناوب كل فعل على أداء دوره في تمكين المعنى من النفس، والفكر عندما يقول: "تعرت الأشجار/ وسقطت أوراقها وكنستها الريح"[35].

ويظهر (أورفيوس) مرة أخرى متمثلا بشخصية العربي أو البياتي الذي يرفض أن يعطي الحياة، فهو كما ذكر في البحث قبل قليل يلبس (نرتدي) الأكفان بإرادته الخالصة، حيث يقول: "كانت خيام الحب في الصحراء/ منهوبة والبدوي حولها يداعب الرباب/ وكانت الغزلان/ مذعورة تبحث في مصيدة الموت عن الغدران"[36]، إن هذا التسلسل المتوالي للجملة المركبة الممتدة[37] بعفوية، حيث تأخذ كل جملة (صغيرة) بسيطة بحجز أختها (اسمية أو فعلية) لِتُكَوِّن بمصاحباتها الدلالة الكلية القصدية سواء استمدتها بروابط لفظية على اختلاف أنواعها، أو جاءت من غير روابط معتمدة على الحس الشعوري لدى الشاعر، مشفوعا بالواقع الصعب الذي واجهه (أورفيوس) في رحلته لاسترجاع زوجته[38]، ليؤكد حقيقة المعاناة التي يعيشها الانسان على مستوى الفعل بمختلف توجهاته.

فهذا البياتي هذه المرة يعيش حياة البدوي في خيامه في الصحراء، وهي هنا شخصية (أورفيوس) وهو يداعب الرباب (القيثار)، والغزلان (نساء طراقيا) الباغيات على غير عادتهن، فهن في هذا المقام مذعورات بسبب لا مبالاة (أورفيوس) بهن، وعدم إذعانه لتحقيق رغباتهن الخبيثة[39]، فـ (أورفيوس) البياتي أخذ على نفسه عهدا بأن لا يضاجع –وفاءً ليوريدايس– امرأة أخرى؛ لئلا يتسبب في استمرارية الحياة، وهؤلاء النسوة يبحثن (وفي البحث تفتيش، وتقميش للوصول إلى الحقيقة) في هذا الجسد المتهدم الميت (مصيدة الموت) عن الغدران وأسباب الحياة، وتؤكد المرأة أن البياتي وهو يتمثل شخصية (أورفيوس) قد أصبح "غريب غربتين"[40]، واحدة لأنه أضاع، أو فقد المرأة التي يرغب، والأخرى لأنه ما عاد يستطيع أن يعيش الحياة من جديد، كما يعيشها الناس العاديون الطبيعيون، فالغربة مركبة تركيبا مزجيا–نفسية واجتماعية– لا تستطيع إحداهما الفكاك من الأخرى، بل على العكس من ذلك تماما فإن كل واحدة تدفعه، لأن يكون أكثر اغترابا في وضعه النفسي، وحياته الاجتماعية. وهكذا تصبح المرأة في هذا النطاق الإنساني الذي يعيشه البياتي: "شاة بلا قلب يداوون بها المجنون"[41]، فهذا التنكير (شاة، وقلب) مقصود لذاته حيث تصبح الرغبة في تحويلها (المرأة) عموما إلى علاج للمداواة المخصصة للإنسان خارج حدود العقل (المجنون)، فكل همها أن تلبي رغبة جامحة في نفسها من دون أدنى اعتبار، فهو صار إلى حال أقرب ما يكون إلى وضع فلسفة جديدة ينأى بها عن تقاليد المجتمع واعتباراته، فصار مجنونا على رأي المجتمع الذي يعدُّ كلَّ خارج على نظامه مجنونا حتى ولو كان قديسا أو نبيا.

و(أورفيوس) البياتي يعد وجوده في هذه الحياة مجرد مشوار إلى الموت –هذا الإله، أو الخليفة المتحكم في الناس، فيقول: "أتبع موتي حاملا رأسي إلى الخليفة/ في طبق، ... فلتمطر السماء/ دماء وأرجوان"[42]، وهو لا يني يستعمل الفعل المضارع في أغلب حالاته للدلالة على بقائه السرمدي في صراع مع هذه الحياة بمختلف تلاوينها البشرية (فيحمل رأسه في طبق) إلى صاحب الولاية مدركا أن مآله إليه، وغير البشرية التي (تمطر) عليه صنوفا مختلفة من الأقدار مستعملا (الفاء ولام الأمر مع الفعل المضارع) للدلالة على تقبله كلَّ ما يأتي نتيجة قراره. وهو في تقدمه إلى النهاية كي يصل إلى الحبيبة الغائبة في مدافن القبيلة، يرى أن هناك تواصلا واتصالا ما

بين الحياتين: حياة السير والمعاناة، وحياة الموت والآخرة. يقول: "قالت وبكت: كم ليلة إليك/ نظرت من كوة قبري وأنا أغالب الأرق"[43].

(قالت وبكت) جملتان رئيستان قائمتان برأسيهما، ولكن الشاعر ربط بينهما بحرف عطف فصل ما بين حدود تأثير كل منهما، فقد كان بمقدوره أن يجمع بينهما مغيرا قالبه اللغوي – وله الحق – قائلا: قالت باكية، أو بكت قائلة، ولكنه آثر هذا النوع من التعاطف اللفظي ما بين الفعلين الماضيين (التركيب) ليدلل بكل وضوح على أن الفعل الأول أخذ حيزه كاملا، ثم بعد ذلك كان للفعل الثاني الدور المكمل لبقية الحكاية، فقد عاشت معاناتها بكل تفاصيلها على أساس أنها حياتها التي تريد تصريفها بما تستطيعه، ولكنها بالنتيجة وصلت إلى ما وصلت إليه من واقع مرٍّ يفرض نفسه، فلجأت إلى البكاء لا على معاناتها، بل على الواقع الذي صار يفرض نفسه عليها؛ فهي لا تملك إلا أن (تنظر) إليه، مستعملا الفعل الماضي الدال مع مصاحباته اللغوية (كم ليلة إليك) على الكثرة، وعلى قصدية التوجه إليه بالنظر، والترقب والانتظار المستمرين، في الوقت الذي استعمل فيه الجملة الاسمية (وأنا أغالب الأرق) للدلالة على الحالة الصعبة الثابتة التي تتلبسها فهي تنظر إليه من (كوة) قبرها وكأنها تتواصل معه على وجه الحقيقة فليس الفاصل بينهما سوى كوة. وهكذا يستمر (أورفيوس) البياتي في بحثه عن هذه المعاني معتبرا نفسه واحدا من الأموات؛ لأنه لم يصل بعد، وربما لن يصل أبدا، فيكرر المقولة نفسها، حيث يقول: "في زحمة البشر/ نسير في أعقابهم أموات/ نبحث عن أصواتنا في ضجة الأصوات/ نبحث في المعنى عن المعنى، وفي سفر الخروج/ لم نجد بوابة البستان"[44].

ولا ندري في هذا الموضع: هل وقع (أورفيوس) البياتي بعد أن أعياه تعب البحث في ضرورة دلالية، أو مخالفة لغوية، أو خطأ نحوي، فهل كان يقصد:

← [في زحمة البشر ← (شبة جملة خبر مقدم)، أموات ← (مبتدأ نكرة مؤخر) نسير في أعقابهم ← جملة تفريعية من الدرجة الأولى بدون رابط لفظي، تبين معنويا حال (أورفيوس) البياتي وجماعته]، وقد قدم شبه الجملة، لتأكيد أهمية المقدم؛ حتى يصبح السير منسجما مع نتائج البحث المضني الذي افتعله؟ ويكون بالتالي عود الضمير في أعقابهم على الأموات، وليس على البشر؟.

أو ← [في زحمة البشر (شبه جملة متعلقة بالفعل بعدها) نسير في أعقابهم (جملة فعلية رئيسة تقدم أحد متعلقاتها (شبه الجملة)، أموات (خبر جملة اسمية حُذِف أحد ركنيها المبتدأ (نحن، هم)، ويكون ترتيبها ← (نسير في زحمة البشر في أعقابهم (Ø)[45] أموات)] مما يدلل على النهاية التعيسة التي افترضها على نفسه يتساوى في ذلك أكان المقدر المحذوف (نحن)، أم (هم)، ذلك أنه لم يعد في الحالين قادرا على تحمل أعباء الوجود، أو الحياة، أو ← [(في زحمة البشر (شبه جملة متعلقة بالفعل بعدها) نسير في أعقابهم (أمواتا)، جملة فعلية = فعل مضارع + شبه جملة + فضلة (حال) تبين حال صاحبها (اورفيوس) وجماعته]، وهو ما لا يتوقعه الباحث إلا أن يكون خطأ طباعيا، أوضرورة شعرية لم يجد الشاعر مناصا من الالتزام بها؟ (وهو التقدير الأصح في ضوء توحيد قافية الجملتين المتقابلتين) وساعد على هذا التشابك الدلالي تحول (أورفيوس) البياتي للحديث عن نفسه (وربما الجماعة التي يمثلها) بصيغة الجمع متماثلة مع لفظة (البشر) الصيغة الجمعية المتقدمة، ثم بعد ذلك يؤكد فكرة التسامي من جديد، حيث يعتقد أنه اقترب من الوصول إلى الغاية، إلى عائشة "يوريدايس" إلا أن العصفور الذي

يمثل حالة الموت لا يلبث أن يطير ليسقط ميتا من جديد، يقول: "وطار عصفور وحط ينقر البذار/ فاقتربت عائشة وداعبته، فلوى منقاره وطار/ أحس بالمطر/ من قبل أن يسقط في الشعور المشمسة المعطار"[46].

هذه المراوحة بين أجزاء التركيب: (الفعلين الماضيين المتعاطفين، والمضارع المتفرع عنهما) تؤكد فكرة تجدد المحاولة التي تبوء دائما بالفشل، فبعد أن طار نراه وقد حط مرة أخرى لينقر بذار الحياة دلالة على الرغبة في مواصلة المشوار، وعندما كادت دورة الحياة بالاكتمال لاقتراب نصفها الآخر (المرأة) يقتضي الأمر معاودة الطيران (فكرة التسامي الروحي) التي لا تكتمل بسبب السقوط الذي أعقب (الإحساس) الشعور (بالمطر) بماء الحياة؛ فلا يلبث أن يعود مجددا وحيدا مثلما عاد (أورفيوس) من قبل من دون أن يحمل أية إشارة إلى أنه سيعود كما كان من قبل، فهو قد فقد كل مقومات الحياة، يقول: "سنلتقي في الساعة العشرين/ قالت،/ وكنت ميتا داخل نفسي/ ضائعا/ مستلبا/ طريد/ مرتحلا وعائدا وحيدْ/ أمشي وراء ناقتي وغصنها المزهر قدامي إلى باريس"[47].

ترى لماذا تحدد هي الساعة العشرين موعدا للقاء؟ وهل حقا كانت تعرف أنه ميت في مستوى من المستويات، ولن يتمكن من اللحاق بها؟ إذن لماذا كل هذه المترادفات (ضائعا/ مستلبا/ طريد/ مرتحلا وعائدا وحيدْ) التي تدل على عجزه، وعدم مقدرته على مواصلة الرحلة وتقديم التضحيات (يشي التزامه الضرورة الشعرية (طريد، ووحيد) أنه لم يكن قادرا على استكمال رحلته مثلما أنه لم يعد قادرا على إعراب أفعاله)، ليعود إلى القرون البعيدة وراء ناقة يُحَمِّلُها آماله العراض في الوصول إلى حيث الحضارة (باريس)؟

وفي قصيدة "ميلاد عائشة وموتها" يظهر ملمح أورفي آخر، فعندما يعود (أورفيوس) من مملكة الموت يكون فارس حديد –وهو يعني هنا– عدم القدرة على التجاوب مع معطيات الحس الإنساني– ليبحث عن الحياة مجددا، ولكنه يرفض أن يكون هذا الميلاد إلا من عالم آخر وهو العالم الذي انتقلت إليه عائشة "يوريدايس" الغزالة، يقول: "وحل مكانها ديك من الحجر/ يصيح عندما يعود فارس الحديد من مملكة الموت/ على ظهر جواد الريح والمطر"

← ج.ر (جملة فعلية ماضوية) + ج.ف (فعل مضارع (جواب الشرط مقدم) + رابط ظرفي (شرطي) + فعل مضارع (فعل الشرط).

"يبحث عن وجهي وعن ضفائري في مدن السحر/ وفي طلاسم الكهان في المعابد/ منتظرا ولادتي في قاع بئر العالم المسحور/ غزالة تعدو وراء عربات النفي في آشور"[48]

← ج.ر (جملة فعلية مضارعة) + ر (معنوي) + ج.ف (فعل مضارع)

عائشة هنا، و"يوريدايس" هناك فقد حل مكانها ما لا حياة فيه (ديك) وهو ما كان مؤشرا لبعث الحياة في الوجود، فالديك علامة من علامات الصباح بداية اليوم، والديك كذلك يوقظ النائمين بصوته الجميل، والديك مرة ثالثة أحد الأحياء الذين يسبقون الآخرين لبدء مشروع الوجود بالحياة والعمل، فهي المؤشر على الولادة المنتظرة التي تبعث في الشاعر الحياة، وعائشة في العالم الآخر –الموت– تعاني عذابات البيع والتشرد في العالم السفلي، ففارسها المنقذ قد عاد عاجزا عن تحقيق الأمل من انتظارها مترقبة، ولكن هذه المعاناة لا تفقدها الحماس والرغبة في التواصل، والانبثاق من جديد على شكل باقة ورد تهدى إلى من قدم حياته من أجل أن لا يسيطر الموت على الإنسان، يقول: "أحمل آثار سياط السبي/ في مملكة الرب/ وفي مملكة الإنسان/ أبحث عن "تموز" في قصائد الشعر وفي الألواح/ أضفر إكليلا من القرنفل الأحمر/ في تشردي/ لرأسه المقطوع"[49].

وهو في هذا المقطع يشعر بالثقة الكاملة حيث يستعمل الجملة الرئيسة المباشرة مسندا الفعل المضارع إلى ضمير المتكلم، بجمل مستقلة (أحمل ...، أبحث ...، أضفر ...) وهو مع كل هذا يبدو وكأنه يلقي خبرا يبعث على السعادة والفرح، ولم لا وهو يباشر طقوس الاحتفال بما حققه، وبما ينوي العمل على تحقيقه، إذ سيبقى يقارع في عالم كل ما فيه أشياء من الضعف بمكان، ولكنه يواصل العمل من أجل حل لغز الموت، وهو لا يخفي هذا إذ يقول: "أنام في محارة مع الحصى والنور/ والسمك الفضي والأعشاب/ في قاع نهر كوكب مهجور/ أكتب في الألواح/ نبوءة تحل لغز الجوهر القاهر للموت وللهيولى"(50).

فالمحار، والحصى، والنور المخنوق، والسمك الذي يموت فور خروجه من الماء كل هذا في قاع نهر لكوكب غير مسكون، هي جميعها رفاقه، ولكنه يعمل معها ومن دونها من أجل فك رموز اللغز الذي يمثل قهرا للإنسان والأبدية الغامضة.

ويواصل (أورفيوس) البياتي التحدي فيعانق المخيف والجميل، ويرى النسر (الموت) يجثم على الغزالة (عائشة) أو (يوريدايس)، ويرى الموت يسيطر على بني الإنسان والأشياء، ولكنه أبدا يظل يتساءل ويكثر من طرح الأسئلة، للبحث عن طريق الخلاص، يقول: "فما الذي كنت وأنا سبية أقول/ وما الذي خبّأه القدر/ وفي هذه الليلة تحت قدم الوحش الذي يربض/ في بوابة المجهول"(51).

و(أورفيوس) البياتي عازف القيثار في قصيدة (الكابوس) يموت من أجل أن ينشئ القصيدة، ويكتمل بناؤها مثلما مات من قبله؛ من أجل أن يولد ولادة أخرى مختلفة عن الحياة التي مارسها، وعاشها من قبل، يقول: "وعازف القيثار في مدريد/ يموت كي يولد من جديد/ تحت شموس مدن أخرى وفي أقنعة حديد/ يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل/ في القصيدة"(52)

إذن موت (أورفيوس) البياتي هذا يختلف عن الموت العادي الذي يعانيه الإنسان، الموت الذي يعذب الناس، ويقهرهم، ويبعدهم عن السرمدية الفاعلة، ويستعمل الفعل المضارع ليؤكد مقولة الموت المستمر، أو (البطيء) الذي يستمر مصاحبا الإنسان وقتا طويلا في سبيل تحقيق مشروعه في الحياة بولادة جديدة في مكان (ظرف بيئي ومجتمعي) مختلف، مؤكدا رغبته في تحقيق واقع جديد عندما يستعمل الفعل المضارع (يبحث) مرتبطا بـ(الجوهر) في قوله: (يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل).

ويتجلى فكر (أورفيوس) الأسطوري أكثر عندما يؤكد (أورفيوس) البياتي أن المجالدة واجبة، وأن الإنسان الشاعر أو النبي هو الصبغة المسيطرة على الوجود، إذ (ينبت = فعل مضارع) ريشهما باستمرار حتى في الأوقات الصعبة، بينما (يسقط = فعل مضارع) مثل أوراق الشجر في الخريف ريش غير المدافعين عن الحياة من الشعراء المرتزقة، فيقول: "ينبت ريش الشاعر النبي والمجنون/ في زمن الولادة العسيرة/ والموت والثورة والحصار/ يسقط ريش الشاعر المرتزق المأجور/ في زمن الإرهاب والسقوط"(53).

لابد للإنسان أن يخرج من هذه الحياة الرتيبة، وعليه أن لا يبقى كما هو متقبلا لإرادات غيره، مرغما عليها، سواء في ذلك الملوك، والخدم، والعاهرات، والرجال الجوف، لابد كما يقول (أورفيوس) البياتي أن: "تهاجر الطيور في منتصف الليل إلى شواطئ النهار/ وأنت في جحيمك القطبي لا تذعن لليل ولا تنهار/ تقاوم الصقيع والكابوس/ تصنع للإنسان في سقوطه ذاكرة جديدة"(54).

فالفعل المضارع (تهاجر) مقترنا بـ(الطيور) الدال على استمرارية العمل الذي لاينقطع، حيث تهاجر الطيور دائما بحثا عن الظروف المناسبة لأجسامها، فكذلك الانسان، إذ يبين الشاعر أنه يعيش حالة واحدة من عدم الرضا عن الواقع الذي يعيشه، فيستعمل الجملة الاسمية (المبتدأ) الضمير (أنت) + (الخبر) الجملة الفعلية المنفية (لا تذعن = فعل مضارع) التي يتفرع عنها، بالربط اللفظي (العطف) والمعنوي (الخبري)، جمل فرعية (ج.ف) أخرى (ولا تنهار، تقاوم، تصنع)، مؤكدا في تقديمه شبه الجملة (في جحيمك القطبي) على أهمية المتقدم (الجحيم) وهي الحالة التي تتلبسه باستمرار، فهو يشعر بعدم الرضا عن واقعه المفروض عليه، فلذلك يعمل ليلا ونهارا جاهدا بكل ما أوتي من قوة، وفي أصعب الظروف = (منتصف الليل، وفي الجحيم القطبي، والصقيع والكابوس) على تحقيق التغيير الذي لا ينتهي بحسب منظوره (ذاكرة جديدة). وفي موضع آخر يقول البياتي، حيث تتضح شخصية (أورفيوس) أكثر: "أتبعها مغامرا رائيا/ مقتحما دائرة القوس/ وحاملا ناري وقيثارتي/ وعالم الضياء والبؤس"[55].

ج.ر ← فعل مضارع + فاعل (ضمير المتكلم المستتر) + مفعول به (ضمير الغائبة المتصل) + فضلات لغوية (حال متعدد).

يؤكد استعمال هذا النمط التركيبي[56] مجموعة من الحقائق الدلالية؛ فالفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلم واقعا على ضمير الغائبة (أتبعها) يدل بوضوح على استمرارية الفعل (العمل) الذي يلاحق (يوريدايس) أو عائشة لتخليصها من الموت الذي أُنشبت براثنه في جسدها في غير أوانه، واستعمال أسماء الفاعلين (أحوالا) حال متعددة له دلالته التركيبة، فضلا عن دلالته اللفظية المفردة، فللحال دلالة على بيان حال صاحبها وقت وقوع الحدث، وهو هنا (الاتباع)، وكذا ترتيبها فالحدث مستمر ولكل جزئية منه دلالة خاصة، فالمغامر يعرف أنه بصدد القيام بفعل غير محسوب النتائج، نعم! فهو قد يتمتع بدرجة لا بأس بها من القوة، والجرأة والذكاء، والتخطيط لكنه بكل الأحوال غير متأكد من الوصول إلى تحقيق أهدافه، في حين يؤكد الاسم (رائيا) معرفة القصد، وتيقن حدوث الفعل، أما (مقتحما) ففيه تحقق وقوع الفعل المغامر الذي ينتقل فيه من الواقع إلى ملامسة مخاطر المغامرة التي يستشف من خلالها الوصول لتحقيق هدفه، مستعينا بأسلحته التي يعبر عنها بالاسم (حاملا) متمثلة بما يستطيع تقديمه في مواجهة من يتحكم بالحياة والموت، فهو يحمل ناره التي أحرقته يوم اختطف الموت حياته، وما تزال تحرقه، ويحمل كذلك قيثاره الذي أُهدي إليه ليبعث في الأشياء التي تصل إليها موسيقاه الحياة، وكذلك فهو يحمل (عالم الضياء والبؤس)، لعل هذا يحقق له ما يسعى لتحقيقه، وقد استطاع تحقيق ذلك فعلا أمام آلهة العالم الآخر، وهنا نسمع حكاية (أورفيوس) الذي اقتحم عالم الموت، مغامرا لا يأبه لمخاطر الانزلاق في متاهات عالم لا يدخله إلا الأموات، ولكنه وهو يحمل القيثار معتصرا عالم الضياء الذي عاشه بصحبة (يوريدايس) وعالم البؤس الذي سيعيشه من دونها كان يحدوه عزم بأن يجد شيئا يؤمله، وهو ما يوضحه في قوله: "محموما أنام وأنا/ أحلم في تدمير هذا العالم القديم – في إحراق هذا الوثن الصامت – في الفرار والرحيل/ من جحيم هذا الأسر نحو مدن الله – وفي الحلول في الثورة – في نسف جسور الموت/ – في الرقص على الأنقاض – في إغراق هذا المركب المليء بالجرذان – في العودة/ للظهور بعد الموت – في الحضور في العالم"[57].

فاسم المفعول (محموم) يحمل دلالات واضحة على شدة المعاناة التي يرزح تحت وطأتها، فكيف به وقد استعمل الفعل (أنام) مبينا حال نومه، فهل وصل إلى مسامعنا عن معذب يستطيع النوم تحت الألم، والهم؟ ولكنه ينام ليحلم بتغيير كل ما حوله، ليحقق نواتج أحلامه، إذن هي حكاية (أورفيوس) لكن البياتي لم يرض من (أورفيوس) أن يظل يشعر بعبثية الحياة، وعدم جدواها، فرفض أن يبقى ميتا، لكيلا تستديم الحياة، بل على العكس منه أراد أن تكون الحياة جديدة بكل معانيها، دونما عذاب، أو تشرد، أو موت متجدد للإنسان والأشياء، فهو يريد أن تزول كل الأشياء التي لا تستحق الحياة، لتبقى بعد ذلك حياة الإنسان نظيفة تشمل العالم كله.

وتتواصل فكرة الرحيل والهجرة للوصول إلى الحبيبة في فكر البياتي، فإذا دخل في عيني الحبيبة خرجت هي من فمه، ليلحق بها حتى يهوي ميتا فوق سرير النار، ومع ذلك يبقى مهاجرا في أصقاع مملكة الله، ومملكة السحر، ففكرة الاستقرار وانتظار الموت أصبحت جد بعيدة عن فكره، لأنه في محاولته الخلاص من هذه الحياة يرى أنه بالإمكان الوصول إلى عالم آخر جديد ليس فيه انتظار وليس فيه تشرد، أو عذاب، ولعله هنا أيضا ينادي بفكرة عدم القبول بالواقع حتى ولو كان واقعا حلوا وجميلا، لأن هذا الواقع سيؤول إلى الموت لا محالة، يقول البياتي: "قالت: بدأ الموت بهذا العالم يفقد معناه/ وأنت بعيد عني وأنا عنك بعيدة"[58].

فالموت عنده لا معنى له إذا كان أحد الحبيبين بعيدا عن الآخر، الموت يتجدد فقدانه لمعناه على الدوام، فالفعل (بدأ) الماضي يدل على الشروع في التحقق مقترنا مع الفعل المضارع (يفقد) يدلان بكل وضوح على الديمومة والاستمرار، فلا بد والحالة هذه أن ينظر إلى حالة الموت على أنها شيء أقلُّ قيمة مما هي عليه، وبمعنى آخر فإن حالة الافتراق بين الحبيبين هي حالة أصعب من الموت، وهنا لا يعود الموت شيئا مخيفا أو مريعا، بل على النقيض من ذلك؛ فإن ركوب مخاطره والتضحية من أجل اللقاء تكون حالة ميسورة بل مفضلة لديه، فيبدأ رحلة العودة بعد أن تخطى عتبات عالم الموت في سبيل إنقاذ حبيبته (سيدة الأقمار السبعة)، وهي إنما تمثل (يوريدايس) عند (أورفيوس)، يقول: "في "طيبة" ذات البوابات السبع، العرافة/ قالت: لا تنظر للخلف/ الوردة قالت للصيف/ وأنا فوق جوادي عبر البحر الأبيض/ أتبع صوت العرافة/ للجزر اليونانية/ ميلانو غرقت في البحر"[59].

إن تقديم (شبه الجملة) ونعتها –ضمن الجملة المركبة الكبرى ← "في "طيبة" ذات البوابات السبع، التي تمثل عالم الموت، جاء للأهمية، حيث يؤكد وصول (أورفيوس) البياتي إلى العالم الآخر الذي غامر للوصول إليه، ومحاورته لآلهة الموت.

وكذلك تقديم الفاعل الذي تحول إلى (مبتدأ) العرافة، وهي تمثل إله الموت الذي خاطبه، وألقى محاورته الرائعة بين يديه، يؤكد أنه هو وليس غيره من أمر بإعادة حبيبته من عالم الموت إلى عالم الأحياء، ولكن بشرط أن لا ينظر إلى الخلف، التزم بالشرط إلا أنه عند حافة النور، عالم الحياة أخفق بالصمود، وحنث بوعده، فعاد كل شيء إلى استدارته، وعادت هي إلى عالم الموت الذي تجرعته مرتين.

فهذه رحلة البياتي في سبيل إعادة الحبيبة، وهي صورة تكاد تكون متطابقة مع رحلة (أورفيوس) إلا أن مسميات الأمكنة ورموز الشعر المطلوبة اقتضت هذا التعديل الذي لا يمس حكاية الأسطورة، بقدر ما يصححها لنا في زمن ابتعدت فيه مسميات الأشياء القديمة عن أذهاننا، فطيبة هي عالم الموت، والعرافة هي إلهة عالم

الموت الذي اشترط على (أورفيوس) ألا ينظر إلى الخلف، أما الوردة فإنما هي الحياة القادمة للصيف الذي يعني به البياتي هنا نفسه التي تتقمص شخصية (أورفيوس)، فإنما هو دليل الظمأ للحياة، فالصيف عطشان ملتهب ينتظر وابلا من مطر ليعيد إليه الحياة، يقول: "ركضت نحوي، والتقت الأيدي/ ووقفنا تحت الأسوار – المدن الطينية تبكي/ والصيف الهندي الأحمر فوق جواد الشمس/ السوداء – وأنت بعيد عني وأنا عنك/ بعيدة"[60].

يستعمل الشاعر هنا في هذا التركيب الجملة المركبة المترابطة بحروف العطف، والمتفرعة للدلالة على موقف دلالي واحد يشتمل على مجموعة من التصورات الفكرية، فالفعل (ركض) الذي يدل بكل وضوح على الطبيعة البشرية، ففعل الركض يقوم به البشر على وجه الحقيقة، وكلمة (نحوي) مقترنة بالفعل ركض تقارب الاستعمال العامّيّ السائد وليس بعيدا عنها الجملة الفعلية (والتقت الأيدي) المعطوفة عليها، وكذلك الجملة الفعلية (تبكي)، والجملتان الاسميتان (وأنت بعيد عني وأنا عنك بعيدة) مما يدلل على العفوية والبساطة في التعامل مع الموضوع، فلا يوجد أدنى معوقات، ذلك أنه عندما ظهرت ميلانو التي تمثل الحبيبة الناهضة من بين الأموات الذين أُخذوا من حيواتهم، إذ مثّلهم البياتي بأشرعة السفينة البيض – سرعان ما مدت يدها لـ(أورفيوس) البياتي الذي طال انتظاره مصلوبا على الأبواب، إلا أن الوصية أو الشرط الذي طلبته العرافة –كان في لا وعي البياتي وقد أغفل ذكره هنا– لم يتحقق، حيث لم تصل يد الحبيبة إلى ما امتدت من أجله في الحقيقة، وإنما وقر هذا الالتقاء في الذهن، إذ يشي به كل ما حوله من معالم، فالوقوف تحت الأسوار (وقد عبر عنها بصيغة الجمع للدلالة على تعدد الأسوار التي تحول بينهما، فليس السور الطيني وحده هو الحائل، بل هناك سور رفض عودتها للمرة الثانية[61]، وسور موتها، وسور بقائه على قيد الحياة يمارس دور العدو للحياة، وغيرها من أسوار افتراضية قد يشعر بها من اغترب عن وطنه، أو أحبابه)، ثم بكاء المدن الطينية، بعد أن أصبح الشاعر قاب قوسين أو أدنى من الخروج من عالم الموت (الصيف الهندي الأحمر فوق جواد الشمس)، حيث تحول إلى فارس يهب الحياة، كل هذا في جانب، والحبيبة بعيدة في جانب آخر، حيث يختتم القصيدة بإثبات الحقيقة مستعملا الجملة الاسمية التي تدل على الثبات، بقوله: "وأنتَ بعيدٌ عني وأنا عنكَ بعيدة". يدلل وضع الخبر في الجملة الأولى في موضعه وتأخير ضمير المتكلم المجرور المتعلق به، والمتحدثة هنا هي (يوريدايس)، وتأخيره في الجملة الثانية، وتقديم ضمير المخاطب المجرور الذي يشير إلى أورفيوس على أن البعد المكاني ليس مقصودا بالدرجة الأولى، وإنما هو البعد العاطفي النفسي الذي لا يباعد بين الشخصين في المكان فقط، وإنما في الوجدان، والإحساس كذلك.

وفي قصيدة "أحمل موتي وأرحل" يظهر البياتي جانبا آخر من الأسطورة، وهو تأكيد غربة (أورفيوس) مهاجرا باحثا عن الحبيبة السليبة التي أخذت منه في غير أوانها، حاملا كل ما يمت إليه بصلة: موته، وتاريخه، وعنوانه، وعذابه الكامن في دمه إشارة منه إلى حبه الذي يعذبه، و"لارا" أو "خزامى" هذه المرة هي التي تمثل شخصية "يوريدايس" "أورفيوس" التي غيبتها الأقدار في عالم آخر غير العالم الذي يعرفه، حيث كانت مخلصة في الحب لـ"أورفيوس" البياتي أمينة وفيّة له، وهنا نلمح هذا الإخلاص ينسحب على "أورفيوس" حيث يقابل الإخلاص والوفاء بإخلاص ووفاء مماثلين، وهذا ما نلحظه في القصيدة، يقول: "و"خزامى" نذرت للبحر ظفائرها/ ولنجم الميلاد/ وأنا حطمت حياتي/ في كل منافي العالم/ بحثا عن "لارا" و"خزامى""[62].

فلأنها نذرت (الفعل الدال على الالتزام) نفسها له فقد حطم حياته (الفعل الدال على التضحية)، وقضاها باحثا عنها حتى في الأمكنة التي لا يصل إليها البشر (المنافي)، فهذا التقابل الجملي (خزامى نذرت) (وأنا حطمت)، وكذلك في (ظفائرها) ترمز للعفة والوفاء، و(حياتي) ترمز للبذل والتضحية، كل هذا مجازاة للإحسان بالإحسان المماثل، غير أن البياتي الذي يدرك من معتقداته الدينية والاجتماعية المتعارف عليها أن البحث عن المعدوم لإنجاز الحياة منه بصورة جديدة غير مجد، فهو بالتالي يؤكد هذه الحقيقة، إذ يقول: "برحيلي رحلت كل الأشياء"[63].

أما قصيدة "الرحيل إلى مدن العشق"، فتظهر فيها ملامح (أورفيوس) بشكل أكثر وضوحا، وترابطا، وسلاسة، فمنذ اللحظة الأولى يتعرض للقيثار الذي بواسطته استطاع أن يسحر كل المخلوقات[64] فضلا عن تلكم التي كانت في العالم السفلي سواء الأموات، أو القائمين على محاسبتهم، فللقيثار صاحب القوة السحرية يعود الفضل الأول لوصول (أورفيوس) إلى عالم الموت، وهناك استطاع أن يقنع إله عالم الموت بالسماح له باسترجاع (يوريدايس) بعد موتها، وهنا يؤكد أن الموت الذي آل إليه ما هو إلا موت مرحلي، سيعود بعده متمثلا في كل الأجيال اللاحقة، فإنه يوقظ حبيبته النائمة ويصرخ بالموتى كي يبعثهم من رقدتهم ليعودوا إلى الحياة، وليكون الليل سببا في توالد الأطفال الأقمار، يقول: "الله والقيثار في لهفتي/ إليهما أوقدت نار الدليل/ برّح بي العشق وها إنني/ أموت في بوابة المستحيل/ أدرج بالأكفان، لكنني/ أقوم بعد الموت في كل جيل/ أوقظ مولاتي من نومها/ أصنع من غدائر الليل/ أطفالا أقمارا وللمبحرين"[65].

بين الاله والقيثار علاقة اعتباطية فقد أعطاه القيثارَ كي يساعده في التخلص من آلام العشق الذي (برَّح) به، ولكنه لم يعطه القدرة على إحياء الأموات، ولم يسمح له بالاستمرار في الحياة كما يشاء، فلا بد له أن يموت، فيعبر عن هذا مستعملا القالب الفعلي = (الفعل المبني للمجهول مع متعلقه) = (أُدْرَجُ بالأكفان) للدلالة على عدم حريته في الاختيار مهما تكرر، أما إذا كان الفعل مضارعا مسندا إلى ضمير المتكلم (أدرج) فيعني مشي الضعيف الواهن الميت، أوالمقترب من الموت، فلبس أكفانه ومشى بها؛ فهو ميت حي، أو حي ميت، ليس له أمل، ولا عقب، أونسل[66]، وتبقى الرحلة عند البياتي طويلة مثل رحلة (أورفيوس) من قبله، فينادي كل الأشياء ويستصرخ الكائنات جميعها لكي يعرف الكل أن هناك معذبا لا يرتاح باله إلا بالوصول إلى مراده، يقول: "يا مشعل الليل بأوجاعه/ ومالي الدنيا قالا وقيل/ العاشق الأعمى بقيثاره / يرسل خلف الليل هذا العويل"[67].

وهذا الاقتراب من المستوى العامي في التعبير (مالي)، و(قالا وقيل) وغيرها تؤكد حقيقة الرغبة في التعايش مع الناس البسطاء الذين لا يعانون عقد الفكر، والمجتمع وغيرهما، ويبقى الحصار قائما فلا من مجيب أو مستجيب، ويبقى ينادي: "برّح بي العشق، وها إنني/ تحت السماوات وحيد طريد/ محترقا في طرق المنتهى/ وحاملا ناري لعصر جديد"[68]؛ إذن هو في انتظاره يرفض أن يعود إلى الوراء كما كان سابقا، بل إنه سيبقى على حاله يناضل من أجل الوصول إلى عصر جديد حتى لو كلفه الأمر أن يبقى: وحيدا، وطريدا، ومحترقا، وحاملا ناره (أحوال من الجملة الاسمية التي تدل على الثبات)، يقول في المقطع الثاني: "رحلت عين الشمس/ رحلت مولاتي/ رحل البحر الأبيض/ رحلت بيروت/ رحل الشارع والمقهى"[69]؛ رحيل المحبوبة – باستعمال الفعل (رحل) المُكرَّر الذي يربط ربطا معنويا بين أجزاء التركيب– هذا أخذ معه كل شيء من معاني الحياة المحيطة به فكل أمتعة الحياة:

المسكن، والملهى، والشارع، فماذا يا ترى يكون إحساسه؟ يقول: "رحل الغجري –المطر– السحب– الكلمات – الضحك/ النور – النار"[70].

شيء حتمي لا بد أن يحدث، فإذا كانت أسباب الحياة من حوله قد ذهبت، فكيف سيكون إذن معاشه؟ وإذا كانت عناصر الاستثارة التي تدفع بالمرء أن يعيش واقعه بكل جوانبه قد ذهبت وخمد تأثيرها، فماذا سيكون فعله تجاه ذلك؟ فإذا رحلت السيدة التي تحكمه بوجودها فلا بد أنه سيصبح غجريا، وإذا رحل البحر فعلى من سيسقط المطر وتتجمع السحب؟ وإذا رحلت المدينة ورحل الشارع والمقهى فمع من سيتكلم، أو يضحك؟ ولمن سيوقد النور، وتشعل النار؟ هكذا كان، إذا غاب السبب بطل المسبب عنه، وإذا زال الأثر توقف التأثير، لماذا كل هذا؟ يقول: "عادوا للوطن – المنفى/ كي يولد طفل الأرق – الوحشة –راقصة العاصفة/ الشعر – القيثار"[71]؛ من أجل أن تولد حياة جديدة ينبغي السفر والرحيل إلى حيث يكون ميلاد جديد، وليكن تأكيد ذلك: "رحلت مولاتي/ فلترحل يا ديك الجن – أمير المنفى وصديق الشعراء –/ الفقراء"[72].

ويتواصل الرحيل، وكأنما اقتنع الكل بهذه الفكرة، إنه إذا كان لابد من العيش فعلى الإنسان أن يقدم التضحيات الكبيرة التي تعدل ثمن الحياة المأمولة: "فتتبع موتها مدن العذاب"[73]؛ وإذ نلحظ حرف العطف (الفاء) الذي يعني السرعة في تتابع الأحداث، وتعاقبها، فإننا نلحظ كذلك تقديم المركب الإضافي ← المفعول به = (موتها) للدلالة على عمق المأساة التي يرزح تحتها، ثم أضاف العذاب إلى (مدن) ← (مدن العذاب) لتخصيصها بهذا المستوى من المعاناة التي تلازمه، فلا عجب أن يبكي كلٌّ حبيبه: حكمت، ولوركا، وايلوار، والمتنبي، وأبو تمام، وليلى ومجنونها، وعائشة والخيام، والشاعر البياتي وخزامى، الكل يبكون في منافيهم الأطفال والشهداء الذين فارقوهم بسبب الظلم والإرهاب؛ فإذا كانت (يوريدايس) قد ماتت بسبب ملاحقة (أرستيوس) لها ظلما وبطلانا مما سبب لها لدغة الأفعى التي أماتتها، فإن (أورفيوس) البياتي أيضا يرفض كل أنواع الظلم والإرهاب التي ينتج عنها ضحايا وشهداء، فهؤلاء في نظره سبب رحيل الحياة (البحر) إلى الصحراء (الموت)، ولهذا نسمعه يقول: "رحلت مولاتي/ وأنا تابعها/ أتبع موتي/ من باريس إلى بغداد"[74]، فالرحيل الذي يتحدث عنه (أورفيوس) البياتي إنما هو الموت الذي يتبعه حتى لو نأت به البلدان، واتسعت عليه المسافات، وهو يرفض هنا أن يكون القيثار دليله، ويؤكد أن السحر الأسود كان دليله – ولعله يريد أن يخبر بأن سبب اتباعه هذا الطريق إنما هو ذهاب حبيبته بفعل أسود ظالم، أو بمعنى آخر أكثر إيغالا في الظنية يؤكد بتساؤله هذا عدم اعتماده على القيثار في رحلته، فلو لم يكن القيثار معه لرحل وراء حبيبته، وتبعها إلى أبعد المسافات بالاقتدار نفسه، والحماسة نفسها، ولقدم التضحيات نفسها. وتنتهي القصيدة بإثبات ما قاله المغني لنفسه، ولعل سقوط لفظة –الكلمات– المذكورة في مقاطع سابقة، من المقطع الآتي: "رحل الغجري –المطر – السحب– الضحك/ النور – النار"، يؤكد أن بقاء الشاعر، وكذلك كل المثقفين الذين ذكرهم وتقع المسؤولية على عواتقهم واضح بكل تأكيد، فإذا ما ذهب فإن كلماته باقيات خالدات، لذلك يقول: "وقال مغني الحب ما أنا قائل"[75].

ويستمر (أورفيوس) البياتي في تأكيداته أن الأمل، والميلاد الجديد، والتفتح كانت خاتمة المطاف الذي يصحو في نهايته على تفتح ألف زهرة، يقول: "لقد هبطت بمعجزات حبك على أرض كوكب جيد/ لأكتب على متون

مسلاته/ أنني أحبك/ أمارس طقوسي السحرية/ على خريطة جسدك في الحلم/ وعندما أستيقظ تتفتح ألف زهرة"[76].

يؤكد الفعل (يهبط) المؤكد بمؤكدين اللام وقد أنه يسبح في الفضاء، ثم يهبط بفكر خارج حدود المعقول بوساطة (معجزة) مستعملا الجمع في (معجزات) ليؤكد تضافر الجهود الكثيرة لتحقيق هذا الإنجاز، حيث كان هبوطه على أرض مختلفة تماما عما عهده، ولعله ينشد من وراء هذا تحقيق التغيير الذي يبحث عنه، فها هو أيضا يريد كتابة هذا المنجز بما يحفظه للأبد، مفرعا من جملته الرئيسة (حالا) يطمح أن يعيشها (طقوسا سحرية)، ثم يتبين أنه كان يحلم، ولكن نهاية الحلم كانت سعيدة مثيرة للأمل والتفاؤل بالمستقبل الذي يمكن له أن يتجدد ليلبي حاجات الإنسان الطامح أبدا للأفضل. ويتابع قوله في السياق نفسه: "لقد عدت الى الوطن/ لكي أحبك"[77]؛ فهل تحقق فعل العودة على وجه الحقيقة أم أن الفعل يشير إلى عودة مأمولة، يتمناها أن تتحقق لفعل طالما عاش الإنسان من أجله، وهو المحبة التي تربطه بالله، وبالمجتمع، وبالبيئة من حوله: حيوانها، ونباتها، وجلمودها؟ ذلك أن (أورفيوس) البياتي يعاني في هذه الحياة المصاعب والمتاعب، فهو دائما مطارد ملاحق شأنه في ذلك شأن كل العشاق في المدن التي تمنع ممارسة العشق، وهو في هذا لا يمانع أن يمارس الموت كما لو أنه يمارس أي هواية أو عمل، يدل على ذلك فعل الممارسة، يقول: "فتعال نمارس موت طيور البحر الأخرى/ فوق سرير الحب الممنوع"[78].

إلى أن يقول: "والبحر الأبيض في قبضة بوليس الدول الكبرى/ يبحث عن أسماء العشاق المشبوهين"[79]، بمعنى أنه إذا كان العالم يحكمه القوي، الذي يريد أن يستبد في الحياة على حساب الضعيف الذي لا يقدر إلا أن يواجه الموت في حالة المقاومة؛ فإنه لا بأس في ذلك، إذا كان من الممكن الوصول إلى التحرر من الظلم، والخروج عنه حتى ولو كان ذلك في وقت لاحق، ثم يصل (أورفيوس) البياتي إلى نتيجة وهي أن الشعراء وهم صنف من الفنانين الأكثر عشقا وتشردا أصبحوا في ظل نظام حكم القساة الظالمين يباعون لحما، ولكن لا بأس في ذلك فهو سيبقى يتحدث عن حبيبته بكل تلاوينها: الدين، والوطن، والفكر، والمرأة، والابن، والحرية، والممتلكات، والنفس حتى لو اقتضى أن يبيع الجزارون لحمه[80].

وفي قصيدة (العاشقة) يظهر ملمح جديد حيث يتبدى للباحث أن الحبيبة في العالم الآخر تترقب قدوم الحبيب المنقذ؛ لكي تخلص من عذابها، فيظهر التواصل بين العالمين من خلال إصغاء الحبيبة بجوارحها وامتداد يديها ضارعة للحبيب من دون جدوى[81]؛ فهي قد اغتصبت[82]، وماتت مرتين، وهنا لابد من الإشارة إلى أن (يوريدايس) لم تلم (أورفيوس) لالتفاته إلى الخلف بعد السماح له باصطحابها من عالم الموت حيث كانت هذه النظرة سببا في موتها مرة أخرى لإخلاله بشرط ملك (إله) عالم الموت، بل إنها بقيت وفية له تنتظر عودته مجددا[83]، أنه يدرك عظيم حبها ووفائها له، وربما كان هذا حافزا له للاستمرار في النضال من أجلها؛ كونه يشعر بالمسؤولية الأخلاقية والأدبية عن ضياعها، وبقي الفاصل بينهما سنوات ومسافات، ورغم كل ذلك إلا أنه ظل منتظرا عند الباب، يقول:

"كانت تصغي بجوارحها وبعينيها للموسيقى الوثنية/ ... ... لكني كنت أراقبها من ثقب الباب"[84]

فالتركيب الزمني السياقي [المكون من الفعل الناقص = (كانت)، والفعل المضارع = (تصغي)] لا يفيد المضي والانتهاء، بل يفيد الاستمرار يؤكد هذا المعنى التركيب المماثل = الجملة الاستدراكية المقابلة لها (لكني كنت أراقبها)، فالإصغاء في عالم الموت، وهذه المراقبة في عالم الحياة يدلان على القرب –ليس المكاني، وليس الزماني، وإنما القرب الشعوري، والتوحد بين الحالين، ذلك أن (يوريدايس) كانت تنتظر منقذها (أورفيوس)، وكان هذا دائما متحفزا لدخول عالمها –على الرغم من بعد الشقة التي تفصلها عنه والمكونة من آماد زمنية طويلة، ومساحات شاسعة من أنهار وقارات، حتى لتتقارب كل الأزمنة والأمكنة في نظره، لتصبح كأنما هي باب يسمح بالمراقبة من الخلف –معيدا لها الحياة من جديد.

وبعد أن يحكي أنواع العذاب والآمال يصل إلى النتيجة التي تحكم حسب رأيه الإنسان في هذا العالم النصف طبعا، إن الإعدام حكما صار جاريا عليه إلا أن تنفيذه لم يتحدد حيث سيبقى يعاني آلام الإحساس بهذا الحكم من دون أن يصله، فالإعدام شعوريا إحساس قاتل يمر به في كل لحظة من لحظات حياته، فتكون الحياة بحد ذاتها لحظات إعدام متكررة يعيشها الإنسان دونما نهاية، أو أمل بالخلاص، يقول: "محكوم بالإعدام أنا/ مع وقف التنفيذ/ عقوبتي: الحياة"[85].

فـ (أورفيوس) البياتي يرى في العقوبة حياة، فهو يعيش معذبا في كل مناحي حياته، لا يستطيع الخلاص من الحياة، لكي يحيا مرتاحا من العذاب، فالشعور بالموت يلازمه، ولن يكون له ذلك إلا أن ينتقل إلى الدار الأخرى، فهو يستمر واقفا يجالد الحياة وهو ميت، يؤكد هذا المنحى، عندما يقول: "لكن العاشق/ ظل طوال السنوات السبع/ يذهب كل مساء، منتظرا، عند البوابات السبع"[86].

ومرة أخرى يؤكد أن الموت في مواجهة الموت كان مصير (أورفيوس) البياتي، حيث مات تحت الأسوار، يقول: "مات مغني الأزهار البرية/ مات مغني النار/ مات مغني عربات الحرب الآشورية تحت الأسوار"[87]

فصار في صراعه مقيما في وطنه البعيد – المنفى، يقول: "وطني المنفى/ منفاي الكلمات"[88]

وصار وجوده في الحياة – زمنيا رحلة في الموت المؤجل، يقول: "أرحل تحت الثلج، وأواصل موتي في الأصقاع"[89].

خاتمة

تبين لنا أن الشاعر عبد الوهاب البياتي قد تمثل في (تراكيبه اللغوية) أسطورة (أورفيوس) بكل مضامينها المعنوية، فمشوار (أورفيوس) البياتي مع المرأة كان طويلا، وقد جاء لأغراض أخرى ينبغي الوقوف عليها، وإعادة تفسيرها.

وقد اعتمد على الجملة المركبة، التي هي تقنية لغوية رفيعة المستوى استطاع أن يوظفها لخدمة المفهوم الأسطوري الذي يتحدث عنه، فما لم تحمله الجملة البسيطة من معان هي قادرة جزئيا على حمله في مستويات تعبيرية أخرى، نابت عنها فيه الجملة المركبة بتفريعاتها، وكان البياتي في ذلك بارعا سواء في استخدام اللغة، أو توظيف القواعد النحوية، من تقديم وتأخير، وتنكير وتعريف، وتأنيث وتذكير، وإفراد وجمع، وغير ذلك من الجوانب النحوية المبثوثة في ثنايا البحث، مما ساعده على تقديم دلالاته الفكرية، ورؤيته الشعرية.

وأخيرا يرى الباحث أن اهتمام النحو العربي بالجملة في أغلب موضوعاته خاصة فيما يتعلق بالتعليم، والتصنيف، والوصف ينبغي أن لا يصرفه أبدا عن إيلاء التراكيب النحوية الممتدة: المتداخلة أو المتشابكة في النصوص المطولة، بمعنى الاهتمام بما صار يصطلح عليه بـ(نحو النص)[90]. من هنا فلا بأس أن يوصي بضرورة مراجعة الدرس النحوي العربي في ضوء كل ما يستجد من النظريات الألسنية، وتكوين نظرية لغوية خاصة تعالج كل القضايا اللغوية العربية.

الهوامش:

1- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ط1، دار علاء الدين، سورية، دمشق، 1997، ص19 وما بعدها.

2- القاموس المحيط، مادة "أول".

3- آل عمران، 7.

4- مناع القطان، مباحث في علوم القرآن، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، لا.ط، ص 336–339.

5- محمد حسين الذهبي ، التفسير والمفسرون، ج1، ط2، القاهرة، دار الكتب الحديثة، 1396هـ/1976م .

6-Lyons, J. (1966): Linguistics Semantics. An Introduction. Cambridge University Press. P. 277 ff.
Leech, G. & Thomas, J. (1990). P 181 ff.
وانظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، 1998، ص495 وما بعدها.

7- آرثر ورتيل، قاموس أساطير العالم، ترجمة سُهى الطريحي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1993، ص146. وانظر: جان بيير فان، بين الأسطورة والسياسة، تقديم وترجمة جمال شحّد، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 1999، ص91.

8- أدموند فولر، موسوعة الأساطير، ترجمة حنا عبود، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية دمشق، 1997م، ص116.

9- عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988م، ص317.

10- أدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص 116.

11- عماد حاتم، أساطير اليونان، ص320، وأدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص116.

12- المصدران السابقان: ص321–322، ص117.

13- المصدران السابقان، ص323، ص117.

14- المصدران السابقان، ص323–325، ص117.

15- علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص22–23.

16- محسن اطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق،1982م، ص133.

17- محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م، ص217.

18- علي الشرع، الأورفية في الشعر العربي المعاصر، ط1، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 1999، ص131. وانظر: طراد الكبيسي، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974م، ص12.

19- ناجي نجيب، "المتناهي واللامتناهي"، (فكر وفن)، عدد 16، 1975م، ص50.

20- مدني صالح، هذا هو البياتي، بغداد، 1986م، ص35.

21- علي الشرع، الأورفية في الشعر العربي المعاصر، ص134.

22- عبد الوهاب البياتي، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1972، ص11، من الآن تذكر تحت (الديوان).

23– ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ط5، دار الفكر، بيروت، 1979م، ص45/2، وانظر: أحمد المتوكل، الجملة المركبة في اللغة العربية، ط1، منشورات عكاظ، 1987م، ص8، 34، وأحمد حاطوم، في مدار اللغة واللسان، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 1996م، ص21.

24- محمود نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1408ه/1988م، ص181.

25- الديوان، 14.

26- أحمد المتوكل، الجملة المركبة في اللغة العربية، ص160–163.

27- أحمد حاطوم، في مدار اللغة واللسان، ص26 وما بعدها.

28- عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988م، ص317.

29- الديوان، 69.

30- الديوان، 70.

31- عماد حاتم، أساطير اليونان، ص323، وأدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص117.

32- الديوان، 70.

33- الديوان، 91.

34- الديوان، 94.

35- الديوان، 97.

36- الديوان، 98.

37- أحمد المتوكل، الجملة المركبة في اللغة العربية، ص67 وما بعدها.

38- عماد حاتم، أساطير اليونان، 320، وأدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص116.

39- المصدران السابقان، ص323، ص117.

40- الديوان، 70.

41- الديوان، 99.

42- الديوان، 101.

43- الديوان، 103.

44- الديوان، 104.

45- إشارة إلى عنصر محذوف في التركيب.

46- الديوان، 105.

47- الديوان، 106.

48- الديوان، 137.

49- الديوان، 144.

50- الديوان، 144.

51- الديوان، 146.

52- الديوان، 153.

53- الديوان، 155.

54- الديوان، 157.

55- الديوان، 174.

56- محمود نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 1432ه/2011م، ص92 وما بعدها.

57- الديوان، 181/180.

58- الديوان، 201.

59- الديوان، 206.

60- الديوان، 207.

61- عماد حاتم، أساطير اليونان، ص320، وأدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص116.

62- الديوان، 219.

63- الديوان، 219.

64- أدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص116.

65- الديوان، 223.

66- "دَرَجَ الشّيخُ والصَّبِيُّ إذا "مَشَى" كلٌّ منهما مَشْياً ضَعيفاً", دَرَجَ "القَوْمُ" إذا "انْقَرَضُوا، كانْدَرَجُوا"، ويقال للقومِ إذا مَاتُوا ولمْ يُخَلِّفُوا عَقِباً: قد دَرَجُوا. وقبيلةٌ دَارِجَةٌ، إذا انْقَرَضَتْ ولم يَبْقَ لها عَقِبٌ"، انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، ولسان العرب، مادة (درج).

67- الديوان، 227.

68- الديوان، 229.

69- الديوان، 230.

70- الديوان، 231.

71- الديوان، 231.

72- الديوان، 231.

73- الديوان، 234.

74- الديوان، 237.

75- الديوان، 242.

76- الديوان، 247.

77- الديوان، 261.

78- الديوان، 266.

79- الديوان، 266.

80- الديوان، 268.

81- عماد حاتم، أساطير اليونان، ص321–322، وأدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص117.

82- أدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص116.

83- علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص25. وأدموند فولر، موسوعة الأساطير، ص117.

84- الديوان، 271–275.

85- الديوان، 302–303.

86- الديوان، 327.

87- الديوان، 444.

88- الديوان، 448.

89- الديوان، 450.

90- دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ص410.