مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة
السنة ١٣، العدد ٣، خريف ١٤٣٩هـ
صفحة ٤٥٧- ٤٧٦

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
jal-lq.ut.ac.ir

دراسة سيميائية في «قصائد إلى يافا» لعبد الوهاب البياتي

سمانه نقوي[١]*، محسن سيفي[٢]

١. طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
٣. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٧/٢٦ ؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/١٢/١٠)

الملخّص

السيميائيّة أو علم العلامات والإشارات تدرس الجانب المادي (الدال) والجانب الذهني (المدلول) والدال يتألّف من الجانب الخارجيّ للغة والمدلول يحمل المعنى والفكرة المسيطرة على اللّغة. يُحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفي والتحليلي أن يدرس قصيدةَ «قصائد إلى يافا» لعبدالوهاب البياتي من منظور التحليل السيميائي في المحورين؛ الأفقي والعمودي وهذه القصيدة نصّ ثريّ تطفح بدلالات ومعانٍ مختلفةٍ وبالتالي يُمكننا تقديمَ القراءاتِ العديدةِ لهذه القصيدة. فالنّص الشعري هذا يدعونا بالإعتقاد إلى أنّه في المحور الأفقي ثريٌّ بالدلالات الرمزية حيث عنوانُ القصيدة يُوحي لنا بأنّ الشاعر إستمدّ مادّته من تراثه الوطني وإنّ الشاعر يهدف إلى الإدانة بالكيان الصهيوني والتنبيه لخطرهم على البلدان العربية عامة وفلسطين خاصّة من خلال إستعمال هذه الرموز وشرح ما يَحدُث للفلسطينيّين وأبنائهم من القتل والتشريد. هذا والبياتي قد يذكر العرب بالامجادُ القديمة ويدعو إلى إحياءها ومن خلال شخصيّة المسيح يُعبّر عن المحنةِ الإجتماعيّة الّتي تواجهها الناس في مدينة يافا ومُعاناتهم وتشريد أطفالهم البؤساء. وفي دراسة المحور العمودي للنّص إتضح لنا أنَّ الموسيقى الداخلية والخارجية تتناسب مع الفكرة القائمة على القصيدة وللشاعر قدرة بارزة على تنويع البُنى الإيقاعيّة.

الكلمات الرئيسة

قصائد الى يافا، التحليل السيميائي، العنوان، الرمز، الدلالة.

* الكاتب المسؤول
Email: samaneh.naghavi@yahoo.com

مقدمة

السيميائيّة هي العلم الّتي تتعاملُ مع الرموز والعلامات المختلفة في عمليّة دراسة وتفسير النصوص الأدبيّة. «نشأ هذا العلم في بداية القرن العشرين على يد عالمين: الفيلسوف الأمريكي تشارز ساندرز بيرس الّذي سُمي هذا العلم «السيميوطيقيا» والعالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير، وهو سمّى العلمَ «السيميولوجيا» فيرجع اليهما الفضل في ظهور هذا العلم على رغم من عدم معرفة كلٍّ منهما على الآخر. يعتبر سوسير مفهومَ السيميولوجيا «علم اللغة العام» ويقول: «اللغة نظامٌ من نظام العلامات الّتي تعبر عن الأفكار» (خلف، ٢٠٠٣: ١٦). «فكلّ نص يقوم على العلامة وهي خاضعة للمُعطي السياسي والاجتماعي والثقافي وعلى هذا الأساس «تصور دي سوسير علماً يدرس حياةَ العلامات داخلَ الحياة الاجتماعية وله علاقة بعلم النفس العام ومن بين هذين المصطلحين، شاع السيميولوجيا وهذا العلم يعدّ من العلوم الّتي تطورت بصورة سريعة في القرن العشرين» (ميشال، ٢٠٠٨: ٣).

جعل دي سوسير اللّغة نظاماً من العلامات تعبر عن الأفكار، مثلُها مثل أنظمة أخرى تُشبهها كأبجديّة الصمّ والإشارات العسكريّة وغيرها ولكن اللّغة هي أهمُّ هذه الأنظمة العلاماتيّة. (توسان، ١٩٩٤: ١٤) يمكن تمثيل الفكرة كالآتي: ما يقبله دي سوسير: العلامة= الدال/المدلول العلامة= الدال... المدلول. هكذا نصل إلى تحديد مفهوم العلامة «signe» بأنّها ذلك الكلّ المركب من الدال: إشارة مكتوبة أو منطوقة (مسموعة) والمدلول: مفهوم التصوّر الذهني. ومن ثمّ فإنّ العلامة والدليل عند سوسير «وحدة نفسيّة ذات وجهين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً ويتطلب أحدهما الآخر» (توسان، ١٩٩٤: ٧٦).

«هذه الفكرة أدامت إلى أن جاء ريتشاردز في كتابه معنى المعنى أنّ الرمز يُقابل الدال عند دي سوسير، والفكرة تقابل المدلول يتحدث علماءُ الدلالة عن صعوبة تحديد المعنى؛ لأنّ المعنى الّذي تُدوّنه المعاجمُ ليس هو كلّ شيء في إدراك معنى الكلام، فهناك عناصر أخرى تتداخل وتجعل المعنى غير واضح وبعيدَ المنال منها الرموز والظروف والملابسات وما بين المتكلم والمتلقي من علاقة، الغموض، اختلاف البيئات وغير ذلك» (توسان، ١٩٩٤: ١٨).

قصيدة «قصائد إلى يافا» لعبدالوهاب البياتي تنعكس فيها الحياة الأجتماعيّة والسياسيّة للشاعر وموضوعُها القضيّة الفلسطينيّة والصراعات العربيّة. التحليل السيميائي في هذا النص يقوم على تناول المعنى النصي من خلال المحورين: العمودي والأفقي محاولةً لكشفِ

جماليّة سيميائيّة العناوين والدلالات والرموز الموجودة في نص القصيدة والكشف عن المُستوى الإيقاعي والتراكيب الموجودة وذلك للإجابة على فرضيّتنا أنّ العناوين والمضمون الرئيسي للقصيدة تحمل دلالات وأشاراتٍ تشرح أفكار الشاعر حولَ الحقائق الراهنة في البلدان العربية وبين المضمون والمستوى الإيقاعي للقصيدة يكون إرتباطاً موثقاً.

خلفيّة البحث

إنّ أشعار عبدالوهاب البياتي قد حُظي بدراسات عديدة منها:

- أطروحة الدكتوراه «الترميز في شعر عبدالوهاب البياتي» (٢٠٠٦م) لحسن عبد عودة حميدي الخاقاني، جامعة الكوفة، كليّة الآداب. الكاتب في هذه الاطروحة يتكلّم عن الرموز والأساطير في أشعار البياتي نحو: سيزيف، برميثيوس وبعض شعراء القديم كالمتنبي، أبي الفراس، المعري.
- مقالة «الالتزام في أشعار البياتي» لصلاح الدّين عبدي وليلا عسكري (١٣٩٢ش) مجلة إضاءات نقديّة، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر. الكاتبان يتحدثان في هذا المقال انواع الالتزام نحو: الالتزام السياسي والديني والاجتماعي وعن بعض الأمور مثل: قضية الفلسطين والرفض والتمرد والحريّة.
- مقالة «بينامتنيت قرآن با اشعار عبدالوهاب البياتي» لطيبة سيفي (١٣٩٠ش) مجلة «پژوهش‌هاي ميان رشته‌اي قرآن كريم»، السنة الثانية، العدد الخامس. الكاتبة تركز على استدعاء بعض الكلمات والقصص القرآنيّة الّتي يتناص معها الشاعر في أشعاره وبعض الأحيان يستدعي المفاهيم القرآنيّة.

بالرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أنّ هذه الدراسة، قُدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات وستبحث عن سيميائيّة القصيدة في محوريّ العمودي والأفقي للكشف عن البواطن الموجودة في نص القصيدة ونظامها الموسيقيائيّة.

المحور العمودي والمحور الأفقي

«إنّ المحور الافقي يقوم على المحور المستوى الإيقاعي والمستوى المُعجمي والمستوى التركيبي ويجعل سوسير هذا الارتباط، ارتباطاً نحويّاً، أمّا من جهةِ المحور العمودي يقول إنّ لكلّ جملة بناء يُمكنُ الاستبدال على هذا المحور فكلُّ الكلمة في أيّة جملة هي إختيار حدث من سلسلة عموديّة من الكلمات الّتي يصحُّ أن تحلَّ محلَّها وهذه العلاقة تُسمّى ارتباطاً صرفيّاً»

(حامد جبّار، ١٩٩٥: ٤-٥). فالتحليل السيميائي يقوم على تناولِ المعنى النصي من خلال زاويتين: السطحية الّتي يُتمّ فيها الإعتماد على المحور الأفقي والزاويّة العميقة الّتي يُتمّ فيها الاعتماد على المحور العمودي «وهذه الزاويّة ترصد شبكةَ العلاقات في تنظيم قيم المعنى حسبَ العلاقات الّتي تنظم الإنتقالَ من قيمة إلى أخرى» (كورتيس، ٢٠٠٧: ١٢).

المحور العمودي للنص: تقامُ الدراسة في هذا المحور على التحليل السيميائي للعنوانين ونص القصيده وتناول المعنى والدلالات والرموز الوجودة فيه عبر خمس اللوحات.

سيميوطيقيا العنوان

«يُعدّ العنوان قاعدة اساسيّة من قواعد الإبداع الشعري وليس في ديوان الشاعر فحسب؛ لكن في القصيدة ويعدّ العنوان جزءاً عضويّاً من اجزاء الشعر المُعاصر» (عويس، ١٩٩٨م: ٢٧٨). وإنّ أي قراءة استكشافيّة لأيّ نص لابدّ لها أن تنطلق من العنوان ويُمكن حصر علاقة بنية العنوان بالعلاقة السيميوطيقيّة ويكون العنوان علامة من علامات النص. فالعنوان علامة سيميوطيقيّة تكون في الحدّ الفاصل بين النص والعالم؛ اذ يكون نقطة مُهمّة يُعبّر من خلالها النص ممّا يتيح جسراً امام المتلقّي، لا يُمكن أن يمر إلى النص إلاّ من خلاله وهنا تُبرز أهميّة العنوان بالنسبة للمُتلقّي، فإذا ما اتّخذ المتلقّي العنوان وسيلة للولوج إلى النص فإنّه بهذا العمل يكون مزوّداً بأحد أهمّ مفاتيح الشيفرة الرمزيّة. (فكري، ١٩٩٨: ٦٨) لإبراز هذه العلاقة بين النص والعنوان كان لنا وقفة تأمّليّة امام العنوان الأصلي والعناوين الفرعيّة لهذه القصيدة قبل الإشارة إلى النص الأصلي لها.

العنوان الأصلي للقصيدة

«من دواوين الشاعر عبدالوهّاب البيّاتي الّتي يتحقق فيها المتن الموسع في صورة واضحة ديوان «المجد للأطفال والزيتون» حيث يشمل هذا الديوان على ثلاثين عنواناً أساسياً منه قصيدة بعنوان (قصائد إلى يافا) وتنقسم إلى عدّة عناوين فرعيّة هي: ١. أغنية ٢. أسلاك شائكة ٣. رسالة ٤. المجد للأطفال والزيتون (وهي عنوان على الديوان كلّه) ٥. العودة في بادئ الأمر هذا العنوان، يعني (قصائد الى يافا) هو الموضوع الّذي يُهدينا الى أنّ هو «قصيدة» وليست مثلاً الخطبة أو القصة أو الرواية» (حسن، ٢٠١٣: ١١٦). امّا القصيدة جاءت بصيغة الجمع (قصائد) تدلّ على معنى الكثرة والتنوع لما تنقل كلمة الجمع؛ «ثمّ حرف (إلى) يوحي انتهاء مكانيّاً يعني إنّ (يافا) محدودة بالأراضي المُحتلّة في فلسطين»

(حسن، ٢٠١٣: ١١٦). وفي يافا نشاهد نوعاً من المجاز بأطلاق الجزء وإرادة الكل وهي رمزٌ عامٌ لكلّ المدن الفلسطينيّة الأخرى الّتي وصفُها الشاعر في النص.

العناوين الفرعيّة

العنوان الفرعي الأول (الأغنية)

بدأ العنوان الفرعي الأوّل للقصيدة بالكلمةِ المفردة وهي لفظة (أغنيّة) فإنّ مصدرها غيُر واضحٍ عند القارئ والقدرة على فهم معناها لا يُمكن إلاّ بعدَ المراجعة إلى جزءٍ من القصيدة حيثما «يعيش الوطن وضعاً مأزوماً على أصعدة سياسيّة وإجتماعيّة سيّئة فإنّ الحقل الدلالي النفسي عبر المستوى المُعجمي للعناوين يطرح دلالات تتماشي مع هذا الجوّ الدرامي» (رزق، ١٩٩٥: ٤٥).

«أما النكتة الأخرى التي نرى مهارة الشاعر فيها، إنّ الشاعر قد وضع (يافا) بين قوسين ليلفت إنتباه المخاطب إلى القيود الّتي تعنانيها المدينة» (رزق، ١٩٩٥: ٤٥). وهنا يافارمزٌ للمُدن الفلسطينيّة المُحتلّة. «أما لفظة الأغنية بدلاً منالأغنية المعروفة تدلُّ على النشيد أو الغناء من أجل الحريّة والتمرد والهجوم على الأوضاع القاسية الّتي سيطرت على هذه الارض. كما تُعدّ أغنيّة في المقطع الرابع الّذي أخذ عنوان الديوان نفسه (المجد للأطفال والزيتون) هو أغنية لهولاء الشهداء والأحياء وهو أغنية لهم وكذلك المقطع الخامس الّذي يتغنّي فيه الشاعر بعودتِهم إلى الوطن حاملين معهم السّلام حين يعود المسيح بلا صليب إلى الجليل وهي إشارة لأنتهاء العناء وتحقُّق السّلام» (حسن، ٢٠١٣: ١١٦).

« العنوان الاصلي للقصيدة يعني قصائد الى يافا هو الدليل الّذي يوحي الينا بأنَّ عنوان (البكائيّة) كان جديراً بدلاً من أغنيّة. فالعنوان الفرعي الأوّل (أغنيّة) ليس بعيداً عن لفظة (قصائد) في عنوان الرئيسي للقصيدة؛ لأنّ الأغنية هي ضربٌ من الشعر كما أنّ القصيدة مُتشبّعة بالغنائيّة لأنُ لها الموسيقى الخارجي الّذي يتمثّل في الوزن والقافية. تنكير العنوان الفرعي الأوّل يعني (أغنيه) يحكي من التجهيل والتغريب والوحدية ويعكس جواً مملّاً من الحزن واليأس والإكتئاب بحيث يُمكن لنا تغيير هذا العنوان الفرعي إلى (بكائيّة)» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩).

العنوان الفرعي الثاني (أسلاك شائكة)

هذا التركيب الوصفي أسلاك شائكة يعنيالظروف القاسيّة التي وقعت فيها (يافا) أو الفلسطين المحتلّة بحيث الأسلاك تحكي لنا الاماكن المحصورة، الطّرق المُغلقة وهذا الوصف

يعني (الشائكة) للأسلاك تدلُّ على سلب الحرية والخنق المُسيطر على الأماكن وكذالك صلابةُ القدرة على التحدّي والتجاوز.

العنوان الفرعي الثالث (رسالة)

«العنوان الفرعي الثالث يعني الرسالة يتضمّن عدة أشياء ومن أهمّها هي الوظيفة الإتّصالية والتواصل بين طرفين المرسل أو أنا الشاعر والمرسَل اليه وهو متلقي الرساله يعني الجمهور أو الشعب حيث يبدو الخطاب (الرسالة) خطاباً تحريضيّاً للمتلقّي عن طريق الأغنيّة» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩). لكن الأغنيّة تحوّلت الى بكائيّة في أطفال يافا وإمتدّ اليها الحزن الممتدّ في العنوان الفرعي الثاني «أسلاك شائكة» فإنّها تتحوّل هنا إلى البشارة للحرية والغلبة على الظلم.

العنوان الفرعي الرابع (المجدُ للإطفال والزيتون)

العنوان الفرعي لهذا المحور هو المجدُ للإطفال والزيتون وهو العنوان الأصلي للديوان وعنوان (قصائد إلى يافا) من إحدى عنواين قصائد موجودة في هذا الديوان. (يُطلق عليها «القصيدة المنبورة» وهي تُحدّد داخل متنٍ ما وتكتسب نبرَها البصري ـ إن صحّ التدبير ـ بواسطة تجاوز العناوين بما فيها عنوان المتن. (حسن، ٢٠١٣: ١٤٠) في النظرة الأولى إلى العنوان الرئيسي للديوان نلاحظ أنّ كلمة (المجد) تحمل عليها البُعد الإيجابي فالمجد بمعنى: الكرَم والنيل إلى الشرف فالمجد من ناحيةٍ يرتبط بالشرف والرّفعة والكرم ومن ناحية أخرى يرتبط بالغلبة أو المعارضه ويعكس نوعاً من الصمود والاستقامة والمحاولة للوصل إلى الانتصار والغلبة على الخصم ومن ناحية أخرى يدلّ على الكثرة والوفرة. يضع الشاعر هذا التوجّه في استخدامه اللام الجرّ الّذي يدلّ على الملكيّة وهذه الملكيّة متوجهٌ للأطفال والزيتون وليست للاطفال فقط بل هذه الملكية عبر المقاطع الأخرى من نفس هذه القصيدة، ملك للشهداء والأحياء من الشعب العربي كلّهم وللمتزمّقين والصامدين في وجه الظلم وللأطفال في ليل العذاب وللعصافير الصغيرة وللجيوش العربيّة والشعراء المُكافح والمُجاهد والثُوّار المرضى والثكالى والنساء الكادحات. إذا كان المجدُ لكلّ هؤلاء الذين ذُكروا فإنّ استعمال لفظ (المجد) مطابقاً للعلاقات حظور وغياب فلفظة (العار) هي نقيصة للمجد لأنّ العارَ بمعنى كلُّ مُغتصبٍ يسلبُ حقَّ الآخرين في أرضهم الوطني.

تحليلُ نص القصيدة

«تجلّت شخصيّة المسيح عليه السلام بثلاثة ملامح استمدّها الشعراء المُعاصرون في أشعارهم وهي: الصلب والفداء والحياة من خلال الموت» (عشري زايد، ٢٠٠٥: ٨٢). ولكنّ استخدم البياتي

المسيحَ عليه السلام المصوب رمزاً للتعبير عن العذاب والآلام الّتي يُواجهُها الإنسان المُعاصر. فيرمز باليسوع (المسيح المصلوب) إلى اللاجئ الفلسطيني أو الإنسان المُكبّل بقيودِ الاستعمار (يافا يسوعك في القيود) أو رمزاً للمُناضل الثائر على واقعه الّذي ضحّى بدمه. تبدأ القصيدةُ مع اليسوع المُقيد وتنتهي باليسوع الّذي يُطلَق من كلّ القيود.

«قام البياتي بإستخدام هذه التقنيّة لبيان الأوضاع الإجتماعيّة والسياسيّة والقضايا الموضوعيّة والغاية من هذا التوظيفِ إثارةَ المخاطبِ» (رجائي، ١٣٨١: ٥٣). فاتّخذ الشاعر السيّدَ المسيحَ رمزاً لما يواجهه ويواجه أمّته من الأذى والآلام «ليُعبّر عن موقفٍ يُريده أو ليُحاكمَ نقائضَ العصر الحديثِ من خلالِها» (رجائي، ١٣٨١: ٥٣).

«يبقي عنوان (قصاء إلى يافا) نصاً متميّزاً في فضاء التدوين الشعري لديوان (المجد للأطفال والزيتون) لأنّها بحقّ تمسّ اللاشعور الجمعي في اكثر من موضوع، فهي أيضاً مبنيّة على صراع ثُنائي وهي أيضاً تطرح صور الرحيل والعودة سواءً بشكلها البدوي عبرصلب اليسوع وعودته» (صبحي، ١٩٨٧: ١٢٣).

اللوحة الأولى

> يافا يسوعك في القيود/ عار تمزّقه الخناجر، عبرصلبان الحدود/ وعلى قبابك غيمة تبكي/ وخفّاش يطير/ يا وردةَ حمراء، يا مطر الربيع/ قالوا وفي عينيك تخضر الربيع/ وتجفّ رغم تعاسة القلب الدموعُ./ قالوا: «تمتع من شميم/ عرار نجد يارفيق»/ فبكيتُ من عاري:/ «فما بعد العشيّة من عرار»/ فالباب أوصده (يهوذا) والطريق/ خالٍ، وموتاك الصغار/ بلا قبور، يأكلون/ أكبادُهم، وعلى رصيفك يهجعون (البياتي، ١٩٩٥: ج١/١٩٣)

يتكلّم الشاعر عن يافا المدينة الفلسطينيّة المُحتلّة الّتي هجّر منها أهلُها لتكون رمزاً للعودة وكيف تعاني الظلمَ والقهر والإستعمار من طرفِ اليهود (يسوعك في القيود). «فإنّ صورةَ المسيح على صليبه تحمل مفهومها المسيحي دلالتي المهزوم (بالصلب والإستلاب) والمُنتصر (على الموت وواهبُ الحياة والرجاء)» (صبحي، ١٩٨٧: ١٢٣). هما الدلالتان المألوفتان للدلالات الفلسطينيّة الممزقّة بين الإستعمار والإستبداد والرغبة في الإنتصار. «الصليب قد أصبح من جهةٍ عاملاً مُتسامياً معادلاً للذات الفلسطينيّة الّتي تستشرفِ من خلاله الحصار المُقبل ومن جهة أخرى ظهر الصليبُ النقطةَ الحيويّةَ العُليا الّتي يطلُّ منها الفلسطيني على الماضي والحاضر والمُستقبل وظهر الصليب أيضاً عاملاً قدريّاً فهو القدر الوحيدُ إلى القيامة الفلسطينيّة. خصوصاً أنّ الدلالة

المسيحيّة ظهرت في وجه المعايير العربيّة والإسلاميّة سواءً الشعريّة أم الدلاليّة كبديل وحقيقة مُعبّرة عنِ الواقعِ العربي المُحبط سياسيّاً في شكل عام» (كرم، ٢٠٠٧: ٢).

إنّ المسيحَ المصلوب هو المسيحُ الفلسطيني المعاصر الّذي سار على منهج المسيح الذي ضحّي بنفسه من أجلِ سعادة وطنِه والآخرين. فالفلسطيني أيضاً ضحّى بنفسِه من أجلِ سعادته وكرامَته وعزّته وحُريّته ووطنِه. «زاوج البياتي بين ما يتعرض له الفلسطيني وما تعرض له السيّدُ المسيح من الظلم والإضطهاد» (كرم، ٢٠٠٧: ٢). فاتّخذ من المسيح رمزاً للإنسان الفلسطيني ومن صليبه الخشبي رمزاً للآلام والأحزان الّتي تعانيها مدينة يافا المحتلّة. «ولاغرو أنَّ الصلب ومايتعلّقُ به من (الخناجر والتمزيق) يدلُّ على الموقف والتجربة الّتي يمر بها الإنسان الفلسطيني. فالمسيح وصلبه رمزان للتعبير عن العذاب والآلام الّتي يُواجهها الإنسان المعاصر، فيرمز باليسوع «المسيح المصلوب» إلى اللاجئ الفلسطيني أو الإنسان المُكبّل بقيود الاستعمار» (فوزي، ١٣٨٣: ١٩٦). فإنّ قضية المسيح وصلبه «وإن لم تتفق وماجاء في رؤيتنا الإسلاميّة من أهمّ القضايا الّتي قدد رسمت في الأناجيل وإنَّ شعرائنا المعاصرين قد استفادوا من هذه القضيّة كثيراً في أشعارهم» (روشنفكر والآخرون، ١٤٣٥: ٧٥).

ذكر الشاعر الخفافيشَ ومن خلالِه أراد أن يُصوّر حال يافا المُزري، وما وصلت إليها من الفسادِ والانحلال والخفافيش ترمزُ إلى أياد وحكام أدّت إلى تدمير هذه الحضارة. إنّ الخفاشُ «هو طائر ليليٌ بَشِعٌ يخرج في الليل ولا يخرج طوالَ النهار وهو يدلّ على امر سري في ظاهر الأمر» (شوآليه، ١٣٨٥: ٧١٥). لقد استخدم البياتي هذا الرمز في شعره للتعبير عن الشر والاختناق الّذي سيطر على فلسطين في هذه الفترة من جانب الصهاينة وهذا المقطع من القصيده تدلّ على الظروف الحاليّة في فلسطين المحتلّة من الضغط الشديد وقتل الأطفال من جانب القُوّات الإسرائيليّة عن طريق المُخبرين المسرين الّذين يُراقبون الناس وتَطيُّر هذه الخفافيش يعني المخبرون والجواسيس في سمائهم.

«لون الأحمر من أكثر الألوان استعمالاً في الشعر المقاوم الفلسطيني وارتباطه بالدم جعله لوناً مقدّساً في وقت واحد» البياتي استخدم هذا اللون (الأحمر) صفةً للوردة (الوردة الحمراء) والوردة الحمراء في الثقافة العربية المتعارفة كما ذكرت لونٌ مقدّسٌ ودالٌّ على الشهادة والتضحيّة. تقارب الوردة الحمراء ومطر الربيع يرمز إلى حلم الإنتصار الّذي يحصل عبر دماء الشهداء. فنلاحظ في البداية أنّ هذا الاستدعاء النصي قد جاء في إطار سياق يُخيّم عليه جوٌّ من الأسى والحُزن ينعكسُ الانكسار والهزيمة حيث نجد (يافا) أو بمعنى أعمّ

(فلسطينيّين) تبكي على قبابها الغيوم وقد وظّفَ الشاعر جملةَ النعت (تبكي) لمنعوت وهو (الغيمة)، يعني: فحتّى الغمام يئنُّ من الظلمِ الّذي تتعرضُ هذه المدينة» (عمر، ١٩٨٢: ١١١).

أما الكبد أو القلب مركز الحُبّ والإحساس والصداقة عند الناس والشاعر يُشير إلى أنّ الأجهزة الاسرائيليّة للإستخبارات تأكل أكباد الفلسطينيّين حتي يخلو قلبَهم من أيّ حبٍّ إلى وطنهم وأسرتهم أما في الجانب الآخر من المعنى الثانوي الّذي يحصل من هذه العبارة والقرائنِ الموجودة في الجملة (موتاك الصغار بلا قبور وعلى رصيفك يهجون) يعني أنّ الصهاينةَ يقتلون الاطفال الفلسطينيون؛ لأنّهم يخافون أن يُكبّر الاطفالُ ويجاهدون ويُدمّروهم تدميراً؛ لأنَّ الأطفال هم نُباة عالم المُستقبل والعالم الجديد الّذي يلمحه في عيونهم، فهم أملُ الغد وتصوير الانسان الجديد والقادر على إيجاد العدل والحريّة.

«في نهايةِ المقطع يُعيد الشاعر الذاكرةَ مرة أخرى لقراءة الحدث المأسوي الّذي وقع به السيّد المسيحُ على يدِ اليهود والّذين قاموا بصلبِه، فاليوم يُعيدون الكرة مرة أخرى بالشعب الفلسطيني الأعزل» (عمر، ١٩٨٢: ١١١). فصلبُ المسيح دالٌّ على الفكرة السياسيّة ويُذكر بالقضيّة الفلسطينية. الصليب يَتحوّلُ إلى حدودٍ أقيمت بين الأقطار العربيّة (عبرصلبان الحدود). يسوع الّذي مات مصلوباً على أرضِ فلسطين في الماضي، يُصلب مثلُه ـ الآن ـ آلافُ الناس ويسوع الّذي تَعذّبَ وعانى، يُعاني مثلُه إنسانٌ آخر في أيّامِنا هذه وعلى هذه الأرض.

«يلتقي الصليب مع الحدود في أنّها سببُ معاناة الإنسان في الماضي والحاضر، لقد جعل الشاعر من الصليب مُعادلاً لآلام الإنسان على مَر الزمان وجعل من يهوذا ـ وهو من احد الّذين وشوا بالسيد المسيح ـ رمزاً لهذا العدوّ الصهيوني الّذي (أوصد الباب) وفيه مؤشر علاميٌ على سيطرةِ القهر وقتلِ الحريّات حتّى أصبح أطفالُ يافا وموتاها متساوين في الفعل أحياءً وأمواتا» (فوزي، ١٣٨٣: ١٩٩).

اللوحة الثانيّة

> صيحاتُ حارسةِ الكروم/ في الليل توقظني/ فاسمع وهواتَ/ ريحِ الشمال/ في غابة الزيتون ناحبةً، على سمعي تُعيد/ مأساة شعبي الصامد المقور/ مأساة الضياع/ وكأنّ معركة تدور/ بيني وبين الموت في صمت وإصرار حزين/ أنا لن أموت/ مادام في مصباح ليل اللاجئين/ زيتٌ ونار، عبر مقبرةِ الحدود/ حيثُ الخيامُ الباليات/ كأنّها في الريح لافتةً تُشير/ إلى طريق العودة الدامي القريب (البياتي، ١٩٩٥: ج١/١٩٣)

هناك معركة تدور بين المتكلم الفلسطيني والموت الّذي يُحاصره عبر مقبرة الحدود «حيثُ الخيام الباليات/ كأنّها، في الريح، لافتة تُشير/ إلى طريق العودة الدامي القريب وهنا ترتفع الرؤية وتشفّ وتتأثّرن فتتحول إلى الرؤيا: الخيام الباليات تخفق فيها الرياح فتتحوّل إلى راية يراها الفلسطيني لافتة تُشير إلى طريق العودة الدامي. هذه هي الرؤيا المُناضل، المتخاذل فيراها طريقَ الإستسلام والهزيمة. هذا المناضلُ يتكلّم من الأرض المُحتلّة ويمدّ بصره عبر الليل الإسرائيلي إلى إخوته العرب المُحترقين إلى غدٍ تحت النجوم ويؤكد لهم صمودَه وإيمانَه بمجدِ المُعاناة والانتظار والتربّص بالكلمة والسلاح والصبر حتّى النصر، يوم يعود يسوع إلى الجليل بلا صليب، متحرراً من قيود يهوذا وبطشِه» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩).

قد استخدم الشاعر في هذه اللوحة الألفاظَ الّتي تدلّ دلالة مأساوية في حقل الطبيعة تنعكس غضبَ الطبيعة وصرختها مثل: حارسة الكروم ولها (صيحاتها) وريح الشمال الّتي تصدر (وهواتها) في (غابة الزيتون) وألفاظٌ مثل: صمت، حزين، ليل، مقبرة، الدامي وتراكيبٌ مثل: أموت، في اللّيل، الخيام الباليات كلّها تأكيدٌ على البُعد المأسويّ لهذا المقطع من قصيده البياتي.

«يُلاحظ في هذه اللوحة أيضاً بارقة بصيصة من الأمل الّذي في الحلم بخوض الشعب لمعركته (وكأنّ معركة تدور) هذه التشبيه توحي إلى معنى الحلم» (حسن محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩). معَ الألفاظِ الّتي تنعكس الإيجابيّةَ مثل: أصرار، مصباح، زيت ونار، لافتة تشير، طريق العودة القريب. كما الزيت والنار يَحملان دلالة إيديولوجيّة مركزيّة ترتبط بمعاني الثورة والتمرد. وقد وظّف رمزَ الريح للدلالات كثيرة منها: الدمار والخراب للإحتلال الاسرائيلي وإغتراب الفلسطينيين وتعذيبهم أو الحريّة الّتي ينشدها الشاعر عن الحُزن والمعاناة.«الجدلية بين الريح والزيتون والتقابل بينهما تُشير إلى جدلية الإسرائيل والفلسطينين في أرض السلام (فلسطين) واستقامة الشاعر أو الشاب الثوري مقابلها» (فوزي، ١٣٨٣: ١٩٩).

فقد وظّف الشاعر أسلوب (لن + الفعل المضارع) للدلالة على الزمن المُستقبل الاستمراري يعني لن يموت أبداً. لأنّ حرفَ النفي (لن) «يعملُ على مُسند فعلي في المُستقبل ويَمتاز بقُوّة تأكيديّة تُعبِر عن تصميم المتكلِّم على رفض الأعمال المنفيّة. (أنا لن أموت) يعني: هو حيٌّ وهنا لا يعني الموت فقط وإنّما يعني الميلاد أيضاً، وهو وجهُ الإنسانِ المتمرد الثوري الّذي يقف بالتحدّي الشاعر يريد يوحي إلى وطنه المحتله بأنَّه لا يموت ولا يتقبّل أي إنكسار في بلدته ليتنزّعَ في النهاية بكفاحِه ثمرةَ تضحيّتِه في معركة الحياةِ المأساويّة. (حسن

محمد، ٢٠٠٠: ٢١٩) والياء الملكيّة المُستخدمة في كلمه (شعبي) تعكسُ توحُّدَ الأنا يعني (الشاعر) مع هذا الشعب المُكافح في المحنة الّتي تُعانيها.

اللوحة الثالثة

> يا إخوتي المُتُحرقين إلى غدٍ، تحتَ النجوم/ يا صانعي الحُبّ العظيم/ والخبز والأزهار/ يا أطفال يافا الهائمين/ على تخوم/ وطني الكبير/ أنا لا أزال، هُنا أغنّي الشمسَ مُحترقاً/ أغنّي لا أزال/ والريحُ والعصفور في بيتي يُنازعُ، والظلال/ سوداء تحجبُ عنكمو وجهي المُخضَب بالدماء/ وليل إسرائيل وهو يقيء حقداً وانتقام/ وعاهرين ومُخبرين/ أنا لا أزال، هنا أغني الشمس في صمت وإصرار حزين/ يا إخوتي المُحترقين/ إلى النضال (البياتي، ١٩٩٥: ج١/١٩٣)

إنّ الأطفالَ الّذين يُصوّرهم الشاعر هم كلُّ اطفال العالمِ وإنَّهم يعيشون في ليالٍ مُظلمة من العذاب في البيوت المحصورة ويُمجّدهم الشاعر. هو في تعبيره عن أحداثِ عصره ومُجتمعِه إنّما يُعبّر عن نفسِ المبادئ الّتي يُحاربُ من أجلها الإنسان في كلِّ العُصور وفي كلِّ الأزمان، ومن هنا فقد حدّد الشاعر أولئك الّذين يُغنّي لهُم شعرهم، إنّهم الثوّار والمُناضلون من أجلِ الحياة (أنا لا أزال هنا أغني الشمس). غناء البياتي/الثوري غناءٌ لاينقطع ولاينتهي «إنّه مجتمعٌ كلُّ مافيه يصرخ بالإنتفاض يحدوه أملٌ كبير في عودةِ الحقوق إلى أصحابِها، في عودةِ المُشردين اللاجئين إلى ديارهم وسيظلُّ الثوري يُغنّي لهم أبداً. يحاربُ البياتي بشعره عالماً جاحداً، لكن طغاةَ هذا العالم يملكون القوّةَ والقسوةَ ليخمدوا صوتَه وأنفاسَه فيغدو الشعر سلاحاً والشاعر نموذجاً للتضحية والمُعاناة ويصرع في المعركة بشعره ولكنّه يتوغّلُ في إصرار وصمتٍ حزين» (صبحي، ١٩٨٧: ١٢٣). فالشاعر هنا يُعاني ويصرخ وحيداً وهذا النوع من النفي الوجودي للشاعر وهذه الشعور تنتج عن معاناته القاسيّة، فقد ظلّ يشعر بالوحدة والغربة في هذا العالم الغريب وهو وحده يشجع الشباب المقاومين في وطنهم إلى النضال والجدال.

«يطيل الشاعر قولَه الى الحياة الفضلى أو الطيّبة والزيتون؛ حيث اطفال يافا الصغار الّذين لا ذنبَ لهم سوى أنّهم ولدوا فوجدوا أنّ حياتهم الحاضرة في وطنهم ليست من صنع أيديهم وليس شقاؤهم إرثاً أبويّاً اقتسموه؛ أنّها طبيعة الزمن اللاموالية، فليكن الغد من صنع أيديهم» (بيضون، ١٩٩٣: ٤٦). يستعمل الشاعر أداة النداء (يا) فيُخاطب أطفال يافا الهائمين الّذين يُعانون من الاحتلال الإسرائيلي ويتقاسم معهم أحزانهم ويتذكر غربتَه وهو يهيم وحده والنداء هنا يحمل دلالةً لتنبيه المُنادي وطلب الإقبال منه.

فقد وظّف الشاعر العصفور للدلالة على الرحيل والهجرة أمّا الدلالةُ الرمزية بلون الأسود «يرتبط بدلالات عدّة منها الظلام والشر والموت والغم والكآبة فالأسود لونٌ يثري الحزن والتشاؤم ومرتبطٌ بالليل والظلام» (عمر، ١٩٨٢: ٢٠٢). قد وظف الشاعر اللون الأسود إيجابيًا؛ لأنّ الظلال تحجب عن إسرائيل وجه الشاعر/ الشاب الثوري/ السيد المسيح وتقابل كلمات (تحجب ومخبرين) دالٌّ على قطعية هذا المعنى؛ لأنّ لونَ الأسود ليس هنا رمزُ المُعاناة الساخطة بل قناع يخفي وجهَ الشاعر وراءَه.

اللوحة الرابعة

المجد للشهداء والأحياء، من شعبي/ وللمتمزقين الصامدين/ المجد للأطفال في ليل العذاب/ وفي الخيام/ المجد للزيتون في أرض السلام/ وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في التراب/ حقلي، وللجيش المرابط في الحدود/ وطني الكبير/ ـ جيش العروبة والخلاص ـ/ المجد للشعراء والكتاب، أحباب الحياة/ الخائضين، اليوم، معركة المصير/ والضاربين يد الطغاة/ المجد للمرضى على سرور البكاء/ وللنساء الكادحات/ الأمهات (البياتي، ١٩٩٥: ج١/١٩٦)

إنَّ شعر البياتي في هذه اللوحة يقدم قلقا حولَ مصير الإنسان وقد جعلَ نفسَه مكبّلاً بقيودٍ ضدّ قوّاتِ الظلام الّتي تُحاصره. «فالمجد بوصفه قيمةٌ تُجسّد الخُلود ليصبحَ حقاً لهؤلاء الأطفال الّذين شُردوا، حقّاً للشاعر والكاتب المناضل بقلمه، حقّاً للمرضى الّذين يتحمّلون مآسي الحياة فوقَ مرضهم. حقاً للنساء والكادحات اللّاتي صنعن هؤلاء الأبطال من الشهداء هذا المحور هو المركز أو لُبّ بنية متن هذه القصيدة إنّ التمجيدَ في هذا المحور يُعدُّ بحقّ هو الأغنيّة الّتي يتغنّي بها الشاعر غناءً لا ينقطع من أجل ثورية وانتفاضة لا تنتهي إلاّ بانتهاء الظلم وعودة الشعب المقهور» (حسن، ٢٠١٣: ١٤١).

فإنّ المجد الّذي يختصه الشاعر بالأطفال والشعوب المُناضلين يتحوّل في هذه القصيدة إلى طلب الحرية والكلمات الموجودة في القصيدة دالّة على هذا الطلب بعبارة أخرى إنّهم الأطفال ـ الشهداء والأحياء ـ شاهدوا المذبحة وشهداء الجريمة وهم لاتّساقهم بالجيش والتوحّد في ترابهم ودعوتهم للسلام لا يحتاجون إلى السلاح.

اللوحة الخامسة

الليل تطرده قناديلُ العيون/ عيونكم، يا إخوتي المتناثرين الجائعين/ تحت

النجوم/ وكأنَّ حلمتُ بأنّني بالورد أفرشُ والدموع/ طريقَكم/ وكأنَّ يسوع/ معكم
يعود إلى (الجليل) بلا صليب (البياتي، ١٩٩٥: ج١/١٩٧)

«إذا كانت القصيدة تتفتّح بمشهد يسوع في القيود فإنّها تختتمُ بمشهد الصغار الجائعين. إنَّ الشاعر لا يُنشدُ كتابةَ الشعر وحسب بل يبحث أيضاً عن وسائل الخلاص للإنسان العربي المُستلب المُحاصر الّذي يقف على أرض محروقة. فالشاعر في مثل هذه الحالة يكون ثائراً مُفكراً ومسيحاً صاحبَ خلاص الآخرين. يستبدلُ الحزنَ بالفرح ويُعبّر عن جمال المُستقبل الموعود فقد أصبح شعره بُشرى ورسالةَ تحرير للإنسانيّة، بُشرى بإنتهاء الظُلم والتطلّع إلى غدٍ مُشرق» (رزق، ١٩٩٥: ٤٥).

إنّ من ينعم النظر في المقطوعة التاليّة يجد «لفظ (العودة) يكتسب خصوصيّته في إطار فضاء التدوين الشعري لمتن القصيدة حيث تصبح العودةُ هنا هي عودةَ الأمل في التحرير، عودةَ الوعي واليقظة، عودةَ الحلم في مُستقبلٍ مُشرقٍ قد تحقّق بعد أن فَرش الطريقةَ بالورود رمزاً لهذا الانتصار وبالدموع إشارة لفداحة الثمن المدفون في هذه العودة وفي النهاية إنّها عودة يسوع ـ وهو رمز المحبة الخالصة ـ إلى الجليل وإن كان يسوع في العنوان رقم (١) يرسف في الأغلال والقيود؛ فإنّ عودته هذه المرة بعد مشهد الأطفال المشردين حراً طليقاً وهو ما يُشير اليه قول الشاعر (بلا صليب)» (حسن، ٢٠١٣: ١٢٠). فعودةُ اليسوع بلا صليب إلى الجليل هي إنتصار للشاعر على الموت واليأس وانتصار للأنسان المعاصر على المرض والشيخوخة والهرم والفقر والفاقة. هذا الموت عند الشاعر بعثٌ وقوّة الخلق والثورة على الظلم وتحمل في نفسها تقابلاً بين الموت والحياة.

«حلمُ البياتي هو أن يتجاوز النفيَ بالعودة، أنّ حافزَ الرحيل الرئيس كرمزٍ للخلاص والحريّة وقد تحوّل إلى حافز العودة وأيضاً توجّه نحوَ خلاصه من منفاه وعلاوه على هذا، موضوعُ العودة هنا يربط معاً التفاعل بين تجربة الشاعر الذاتية والآلام القوميّة للفلسطينيّين الّذين يعيشون في المنفى في ظلّ ظروف قَهريّة فيختتم البيّاتي قصيدته لابدّ المدينة تصل إلى الحريّة والصفاء والسكينة» (حسن، ٢٠١٣: ١٢٠).

المحور الأفقي للنص: هذا المحور يشمل مواضيع مختلفة منها المستوى الموسيقي، المستوى اللغويّة وكيفيّة رصافة الحروف ومن هذا المُنطلق يُتمُّ الكشفُ عن فكرة الشاعر ومن ثمّ توضيحه وتفسيره في إطار السيميائيّة.

المستوى الموسيقي

البياتي استخدم أشكالا مختلفاً للإيقاع في قصيدته منها الإيقاع الخارجي الّذي يتبلور في الوزن العروضي والقافية والروي ومنها الإيقاع الداخلي الَّذي يتجسّد في تجانس الأصوات وترنيمها وذكر بعض الآلات الموسيقيّة وتكرار الألفاظ والعبارات. فعلى هذا الأساس ينقسم الموسيقى الشعريّة إلى ثلاثة أقسام كالآتي:

الموسيقى الخارجيّة

«يتمّ هذا الموسيقى في النصوص الشعريّة من خلال ثُنائيّة الوزن والقافيّة بإعتبارهما إطاراً خارجيّاً لها وأساساً في بناء القصيدة العربيّة. يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتيّة في القصيدة العربيّة ولا يُمكن الفصل بين الوزن والشعر» (بديع يعقوب، ١٩٩٩: ٨٧).

في البداية تجدر الإشارة إلى أنّ «قصائد إلى يافا» تشتمل خمسةَ المقاطع على نمط الشعر الحر في "البحر الرجز" وهو من البحور الّتي تهم ببُعده النغمي على نظام الموسيقي في قصائد الشعر الحر «البحر الرجز أسهلُ البحور الشعريّة نظراً إلى كثرة التغييرات المألوفة في أجزائه والتنوّع الّذي ينتاب أعاريضه وضروبه» (بديع يعقوب، ١٩٩٩: ٨٧). يرى عبد الرضا علي؛ «إنّ الرجز من البُحور المُفردة الّتي تقوم على تكرار جزء رتيب مُستفعلن من غيرأن يشعر قائله بأي تكلّف أو صعوبة؛ فإنّ هذه الميزةَ هيّأته ليكون واحداً من اكثر الأوزان استعمالاً في الشعر الحر في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالاً عند المتقدّمين حتّى نَعتوه بمطيّة الشعراء» (علي، ١٩٩٧: ٦٠). كما أنّه يحتمل جميعَ الموضوعات المُعاصرة، سواءً أ كانت غزليّة أم فلسفيّة، أم على هذا الاعتبار يمكنُ القول؛ إنّ هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أن يُجدّد الفضاء ايقاعيّاً حراً لبيان ما في صدره من مشاعر الحُزن والألم والغربة والوطن. (علي، ١٩٩٧: ٦٣)

فالشاعر اختار بين البحور؛ البحر الرجز وهو يستخدم للبطولية والتمرد والثورة وقد لعب هذا البحر دوراً بارزاً متميّزاً باتّساقه مع مضمون القصيدة وهو مملوءٌ بروح التحدي والقهر والخوف والتسليم وإلقاء ما يختلج في نفس الشاعر من الشجن والحزن والحيرة والتعسّف أو فرحه على رجوع المسيح والأمجاد التي تُحصل لأطفال وشهداء مدينته.

الشاعر يتمتّع بالقوافي لبيان خلجات نفسه فنرى أن تكرار حرف «ن» في هذه القصيدة أكثر إستعمالاً بالنسبة إلى الحروف الأخرى وهذه الحرف «مكانها في الروي دليل امتيازها بقوّة الاستماع الّذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاء فأصبحت النون موصولة

قويّة لمعاناة الشاعر» (بشر، ٢٠٠٠: ٣٥٩). إنّ اختيار النون كحرف الروي جاءت متّفقاً مع جوّ القصيدة وهو شكوى الشاعر من الواقع السياسي المر في مدينة يافا والمدن الفلسطينيّة. من جانب آخر هو قد استخدم القافية المردفة «٤٠» مرة و«المراد بالقافية المردفة ما كان قبل رويها ألفاً أو واواً أو ياء مدتين» (سكاكي، ٢٠٠٠: ج١/٥٧٢). وهو يزيد الأشعار جمالاً وهكذا يتبيّن الشاعر أحزانَه والمكابد الّتي تحملها إثر أحداث الّتي جرت حوله ويتحسّر على نهب البلاد العربيّة. هذه القافية متلائمة مع خلجانه ولعلنا لا نحيد عن جادة الصواب إذ قلنا أن هذه القافية أفضل وسيلة للدلالة على الحالة الروحيّة للشاعر.كما أنه استخدم حرف «ن» ٨ مرات و«الميم» ٦ مرات وكلا من هذين الحرفين يدلّ على حزن الشاعر وهمّه تجاه شعبه واستعمال هذا النوع من القوافي يفيد فكر الشاعر على الهموم.

ت	حرف الروي	عدد التواتر	النسبة المئويّة
١	ن	٩	٪٢٢/٥
٢	ر	٨	٪٢٠
٣	م	٦	٪١٥
٤	ت	٦	٪١٥
٥	د	٤	٪٧/٥
٦	ل	٣	٪٧/٥
٧	ب	٢	٪٢
٨	ع	٢	٪٢

الموسيقى الداخليّة: «تعدّ الموسيقى الداخليّة جزءٌ من البنية الموسيقية للشعر؛ فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف اوّلاً، وعلى التشكيل المنغّم للالفاظ والتراكيب ثانياً» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٨). «هذا النوع من الموسيقى أعلى من وزن الشعر ويتجلّي في كلّ من التنوع والتكرار الّذين لا يمت بالموسيقى الخارجية والجانبية من صلة» (شفيعي كدكني، ١٣٧٩: ٣٢٩). إنّ التكرار يعتبر إحدى مظاهر هذا النوع من الموسيقى يسبب تأكيد المعنى وتقريره في ذهن القارئ وينشئ نوعا من الإيقاع والانسجام الداخلي ويشمل هذا التكرار: تكرار الحروف، تكرار الكلمات وتكرار الجُمل كما يلي:

أ) تكرار الحروف: «الّذي يسمّى تجانس الحروف ويتشكل من تكرار الصوائت والصوامت

بصورة وافرة في جملة ما. هذا النوع من التكرار يزيد في الايقاع ويقع في روح المتلقي وعندما كان هذا التجانس متلائماً مع المضمون، فيضعف في الموسيقى» (شفيعي كدكني، ١٣٧٩: ٣٢٩). إذا أراد الشاعر التكلّمَ عن الأوضاع المأساوية والإضطرابات يستخدم حروف مدّ «آ، او، اي» ويكرره وهذا يتناسبُ مع حزنه وألمه. أمثلة أخرى من تقنية تكرار الحروف هي حرف نداء «يا» تتكرر ثلاث مرات في بداية اللوحة الثالثة ومرة واحدة في ختام اللوحة على النحو التالي: يا إخوتي المتحرقين إلى غدٍ، تحت النجوم/ ياصانعي الحبّ العظيم والخُبز والأزهار/ يا أطفال يافا الهائمين على تخوم وطني الكبير. هذا التكرار دالٌّ على أنّ الخطاب صار من الأنا الواحد الى مجموعة من المتلَقّين في صورة نداء متكرر. ثلاث مرات موجودة في بداية المحور ومرة واحدة موجودة في ختام هذا المقطع أو القصيده وإنّ استعماله يُشير إلى نوعٍ من مُناجاة الشاعر لنفسه وتُمثّلُ نقمةَ الشاعر على هذه المدينة ـ يافا ـ وأهميّتها.

ب) تكرار الكلمات: «تكرار الكلمات يُعدُّ إحدى مظاهر الموسيقى الداخليّة، ونقصد به التكرار الّذي يحمل مضموناً ما في ثناياه ويشير إلى الانسجام وثبات الرأي لدى الشاعر حتى يقرر المعنى في ذهن القارئ ويؤكده» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٨). لقد تكررت هذه العبارة الرئيسيّة (المجد لـ...) في هذا الديوان خمس مرات، مرة في العنوان المجد في الزيتون ثم يُذكر على الترتيب التالي: المجد للشهداء والأحياء/ المجدُ للأطفال في اللّيل العذاب/المجد للشعراء والكتّاب/ المجدُ للمرضى على سُرر البكاء وهو تأكيدٌ شموليٌّ بما جاء في عنوان الديوان في تمجيد وتكريم الشعب الفلسطيني ومُستقبله وهذا كلّه ممثّلٌ في أطفال فلسطينيين وحدائق الزيتون الخضراء فوق هذه الأرض.

ج) تكرار الجملة: «تكرار الجملة يعدّ نوعاً من الايقاع وتعبيراً عن الشحنة العاطفية في النص» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٨). إستعمل الشاعر هذه الجملة ثلاث مرات وهي «أنا لا ازال أغنّي الشمسَ» تكرار هذه الجملة يُبيّن أنَّ غناء الشاعر أو الشابّ المُقاوم غناءٌ لا ينقطع ومادام الظلم موجوداً هذه الغناء مستمرةٌ تأكيداً على غلبة الجمود والتخريب على مجدها وعظمتها وتهييج العرب في استعادة هذا المجد والمفاخر.

التضاد: استخدم البياتي في اللوحة الأولى كلمات تُثير أجواء متعدّدة مثل: يسوع/يهوذا والصلبان، القباب/عرار نجد، الباب/الطريق؛ لأنّها تُشير على التوالي إلى الفلسطيني والوطن المجزّأ، وإلى الإسلام والعُروبة، وإلى اليهود والنضال لتحرير الفلسطين من غزوِهم؛

في اللوحة الثانية استخدم الشاعر تقنيّة التطابقات بين الصامد/المقهور وبين صيحات/صمت وبين مصباح/ليلفتَ نظر المخاطب أو القارئ. في اللوحة الثالثة تشاهد بنيةُ التناقض أو التضاد في جملة النفي (أنا لن أموت) لأنَّ اسلوب نفي لن تدل على أبدية وهذه تنافي مع العالم الواقعي الّذي لاغروَ لأي شخص يتذوّق طعم الموت. كذلك الشاعر يعكس على المستوى البعيد أو العميق مفارقات هذا الواقع الّتي تفصل ما بين الصوت والصدى (بين الصمت وإصرار حزين) وما بين الاخضر وظلّه (الأزهار والظلال سوداء)، ما بين الصورة والمرآة (تحجب عنكمو وجهي المخضّب بالدماء) وبين الاسرائيل والشباب المقاوم (الريح والعصفور في بيتي ينازع) بين الماضي والغد الّذي سيتحقق لا محالة بيد أطفال يافا. هذه التضادات والثنائيّات من جهةٍ تدلّ على ذهن الشاعر المُقلق والمشوَّش ومن جهةٍ أخرى تدلّ على المجتمع الّذي بُنِيَ على التناقض بسبب وجود الصهاينة والأشرار.

رصافة الحروف: «إنّ الإيقاع الداخلي في الكلمات واتساقها والأصوات اللغويّة تحدث أنظمةُ الموسيقى وفي هذا البناء يوسع مجالاته في تنظُّم الوحدات الصوتيّة، والتشكيلات الإيقاعيّة وإرتقاء معنى الكلمات وبنية القصيدة» (علوي مقدم، ١٣٧٧: ٧٣). استخدم الشاعر في اللوحة الأولى حروف (ع، ق) واللوحةِ الثانية حروف (ص، س) وفي اللوحة الرابعة والخامسة إشباعُ حروفِ المد، وخلق ايقاعاً متجاوباً بمدّ الصوت يعني حروف المد (آ، ي) تغني هذه اللوحة من الموسيقى الملموسة وهذه الحركة الطويلة تحمل المشاعر الممتدةَ والعميقةَ للشاعر ويؤدّي إلى إتساق الوزن العروضي للشعر مع ما في نفس الشاعر وما شغل بالَه.

النتائج

قد اتّضح لنا من خلال دراسة سيميائيّة لقصيدة «قصائدٌ إلى يافا» أنّ:

- عبدالوهاب البياتي قد حسن اختياره لعنوان القصيدة حيث قد أشار بالـ«قصائد» إلى الكثرة والتنوع لما تنقل كلمة الجمع؛ ثمّ حرف (إلى) يعني أنّ (يافا) محدودة بالأراضي المُحتلّة في فلسطين وفي يافا نشاهد نوعاً من المجاز بإطلاق الجزء وإرادة الكل وهي رمزٌ عامٌ لكلّ المدن الفلسطينيّة الأخرى الّتي وصفُها الشاعر في النص.
- وظف الشاعر رمز المسيح ليربط بين معاناة البشر على مَر العصور ومعاناة الإنسانِ الفلسطيني فجعل المسيح معادلاً موضوعياً لما يتعرض له الشعبُ الفلسطيني الخانق في الأرض المُحتلّة ويُعبّر عن المحنةِ الاجتماعيّة الّتي يواجهها الشعب الفلسطيني الشارد وقد جعلَ شخصيّة يسوع وبوذا رمزان لتغيير الواقع أو الفداء.
- ذكر الشاعر الخفافيشَ ومن خلالِه أراد أن يُصوّر حال يافا المُزري، وما وصلت إليها من الفسادِ والانحلال والخفافيش ترمزُ إلى أياد وحكام أدّت إلى تدمير الحضارة العربية العريقة في جذور التاريخ.
- البياتي استخدم أشكالاً مختلفة من الإيقاع في قصيدته منها الإيقاع الخارجي والداخلي. فيعبّر عن خلجانات نفسه باستخدامه وزناً مُتلائماً مع فكرته فيستعمل البحر الرجز للبطولية والتمرد والثورة ونرى قد لعب هذا البحر دورا بارزاً ومتميّزاً باتّساقه في مضمون القصيدة.

المصادر والمراجع

١. آديقة، ميشال (٢٠٠٨). السيميائيّة الأصول والقواعد والتاريخ. ترجمة رشيد بن مالك، عمان: دار مجدلاوي.

٢. بديع يعقوب، اميل (١٩٩١م). المُعجم المُفصل في علم العروض والقافيّة وفنون الشعر. بيروت: دار الكتب العلميّة.

٣. بشر، كمال (٢٠٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار الغريب.

٤. البياتي، عبدالوهاب (١٩٩٥م). الأعمال الشعرية. ج١، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.

٥. بيضون، توفيق (١٩٩٣م). عبدالوهاب البياتي؛ أسطورة التية بين المخاض والولادة. بيروت: دار الكتب العلميّة.

٦. توسان، برنار (١٩٩٤م). ما هي السيميواوجيا. ترجمة محمّد نظيف، الدار البيضاء: دار النشر إفريقيا الشرق.

٧. حامد جبّار، يوسف (١٩٩٥م). النص الأدبي بين البُنيويّة والألسُنيّة. الموقف الأدبي، العدد ٢٨٨.

٨. حَسن، عبدالناصر (٢٠١٣م). تجليّات الشعريّة عند عبدالوهاب البياتي. القاهرة: المجلس الأغاني للثقافة.

٩. حسن محمد، عبدالناصر (٢٠٠٠م). سيميوطيقيا العنوان في شعر عبدالوهاب البياتي. القاهرة: دار النهضة العربيّة.

١٠. خلف كامل، عصام (٢٠٠٣م). الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر. القاهرة: دار الفرحة للنشر والتوزيع.

١١. رجائي، نجمه (١٣٨١ش). اسطورههاي رهايي؛ تحليل روانشناسانه بر اسطوره در شعر عربي معاصر. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسي مشهد.

١٢. رزق، خليل (١٩٩٥م). شعر عبدالوهّاب البيّاتي في دراسة أسلوبيّة. بيروت: مؤسسة الأشرف للنشر والتوزيع.

١٣. روشنفكر، كبرى؛ محمّدي بايزدي، مجيد (١٤٣٥هـ). المسيح والرموز المسيحيّة في شعر يوسف الخال. مجله اللغة العربيّة وآدابُها، السنة ١٠، العدد ١، صص٦١-٩٥.

١٤. سكاكي، يوسف بن أبي بكر (٢٠٠١م). مفتاح العلوم. تصحيح خليل إبراهيم خليل، بيروت: دار الكتب العلمية.

١٥. شفيعي كدكني، محمدرضا (١٣٧٩ش). موسيقي شعر. طهران: آگه.

١٦. شواليه، ژان؛ گرابران، آلن (١٣٨٥ش). **فرهنگ** نمادها. ترجمة سودابه فضايلي، ج ٤، طهران: انتشارات جيهون.

١٧. صبحي، محيي الدّين (١٩٨٧م). الرؤيا في شعر البياتي. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة.

١٨. عشري زايد، علي (٢٠٠٥م). استدعاء الشخصيّات التُراثيّة في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: دار غريب للنشر.

١٩. علوي مقدم، مهيار (١٣٧٧ش). نظريههاي نقد ادب معاصر. طهران: سمت.

٢٠. علي، عبدالرضا (١٩٩٧م). موسيقى الشعر العربي قديمُه وحديثُه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. عمان: دار الشرق.

٢١. عمر، أحمد مختار (١٩٨٢م). اللغة واللون. القاهرة: عالم الكتاب

٢٢. عويس، محمّد (١٩٩٨م). العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطوّر). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

٢٣. فكري الجزار، محمّد (١٩٩٨م). العنوان والسيميوطيقيا الاتّصال الأدبي. القاهرة: الهيئة المصريّة للكتاب.

٢٤. فوزي، ناهدة (١٣٨٣ش). عبدالوهاب البياتي حياته وشعره دراسة نقديّة. طهران: انتشارات ثار الله.

٢٥. كرم، سرجون (٢٠٠٧م). الدلالة الدينيّة في الشعر الفلسطيني: www.ssnp.info

٢٦. كورتيس، جوزيف (٢٠٠٧م). مدخل إلى السيميائيّة السرديّة والخطابيّة. ترجمة جمال حضري، الجزائر: منشورات الاختلاف؛ الدار العربيّة للعلوم.

٢٧. الورقي، السعيد (١٩٨٤م). لغة الشعر العربي الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

٢٨. يعقوب السيّد، وجيه (٢٠٠٥م). الروايّة المصريّة في ضوء المناهج النقديّة الحديثة. القاهرة: مكتبةَ الآداب.