

القناع الصوفي

في شعر عبد الوهاب البياتي

د. مسعود وقاد

كلية الآداب واللغات

جامعة الوادي - الجزائر

المخلص :

يعد خطاب الأفعنة تقنية جديدة في الشعر العربي الحديث، كان للشاعر عبد الوهاب البياتي عصا السبق في استحداثها في بداية الستينيات، بعد محاولات تجريب كثيرة لكسر وتيرة الغنائية التي أغرق الشعر العربي قديما وحديثا في مزاولتها، انتهت إلى اتخاذ شخصية تراثية أخرى - صوفية في الغالب - محايدة للتعبير عما يلّم بالنفس، فصار الخطاب بذلك أكثر تجسيدا للنزعة الدرامية الموضوعية، وتأتي هذه المقالة في سياق التعامل مع القناع بوصفه علامة دلالية كبرى ذات ارتكاز إيجابي في بلورة شعرية النص، حيث إن الخطاب التقني لا يكتمل ما لم تتوفر له أطراف ثلاثة هي الشخصية، والقصد، والشاعر

تقوم هذه الدراسة على المبدأ التأويلي الساعي إلى الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة المسكوت عنها في خطاب الأفعنة الذي عرفه الشعر العربي الحديث على يد الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي أداة إبداعية وتأسيسا نقديا.

والقناع "Mask" هو ما تتخذه المرأة ثوبا لستر مفاتها، ولقد استعان به الممثلون في المسرح لتجسيد أدوار الآلهة والحيوانات والأرواح الشريرة، يخفون به ملامحهم الشخصية. أما في الشعر المعاصر فهو «وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة، وهو تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع»^١.

ويعد الشاعر عبد الوهاب البياتي أول من تحدث عن التقنع في النقد العربي الحديث من خلاله كتابه "تجربتي الشعرية" عام ١٩٦٨ واصفا هذه الوسيلة بأنها السمة البارزة في الحداثة الشعرية لأنها قادرة على استيعاب الأسلوب الشعري الجديد الذي ابتكره وفتح له بابا من أبواب الحداثة لم يسبقه إليه أحد؛ إذ قد حاول التوفيق «بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأفعنة الفنية، ولقد وجدت هذه الأفعنة في التاريخ والرمز والأسطورة وبعض كتب التراث للتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية من خلال القناع من أصعب الأمور»^٢. وقد قدم مفهومه للقناع بأنه «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية

التي تردى أكثر الشعر العربي فيها»^٢.

فالقناع بهذا المفهوم هو تقنية درامية اخترعها الشاعر لكسر حدة الغنائية والمباشرة والوصول إلى موقف موضوعي تمثل فيه الشخصية المتقنع بها معادلا موضوعيا لتجربة الشاعر الحالية، وبذلك يمتزج صوت الشخصية بصوت الشاعر إلى درجة أن يلتبس الموقف على المتلقي فلا يدرك بأي صوت كُتبت القصيدة إلا بجهد شاق، بسبب ذلك التفاعل بين الصوتين اللذين يندغمان فيشكلان صوتا واحدا يكون فيه الخطاب -غالبا- بضمير المتكلم. وفي لحظة التقنع يمتزج صوت الماضي بصوت الحاضر من أجل تجسيد تجربة شعرية معاصرة، على أنه لا ينبغي أن يهيمن صوت الماضي ممثلا في الشخصية المتقنع بها هيمنة تامة حتى لا تتأى القصيدة عن الغاية الفنية إلى غاية تاريخية هدفها تمجيد لحظة معينة في التاريخ، ويخرج الخطاب وإن كان بضمير المتكلم في هذه اللحظة عن مساره التقني، مثلما يتجلى في قصيدة حافظ إبراهيم عن الفصحى والتي مطلعها:

رَجَعْتُ لِنَفْسِي فَأَتَّهَمْتُ حَصَاتِي وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَأَحْتَسِبْتُ حَيَاتِي

حيث إن صوت الأنا في هذه القصيدة ليس صوت الشاعر -بحال من الأحوال- وإنما هو صوت اللغة العربية، وانتصار الشاعر للماضي انحراف بالقصيدة عن المسار التقني إلى مسار آخر.

ويعدّ ظهور أطراف التقنع الثلاثة؛ الشخصية المستدعاة، والقناع، والشاعر ضروريا لتشكيل خطاب ذي بعد تقني يظل الشاعر فيه حريصا على إقامة حدود بينه وبين الشخصية مهما كانت هذه الحدود رفيعة، إذ المتلقي يعدّ ركنا أساسيا في اكتشاف القرائن النصية الدالة على القناع بنفسه «ولذلك جنح الشاعر إلى الاستفادة تناصيا من تجربة أو موقف أو رؤيا أو حدث شهير في الماضي يتقنع به، ويعيده إلى الأذهان ضمن تجربة جديدة مماثلة، فتتعدد أصوات القصيدة وتتفاعل هارمونيا ودراميا»^٣.

ولقد تنوع استخدام الشعراء الرواد لتقنية القناع؛ فمن حيث الكم نُفِي الاستخدام الكلي والاستخدام الجزئي للقناع، ومن حيث الكيف نجد الشعراء قد نوعوا بين استدعاء القناع واستلهامه، فالاستخدام الكلي تمثل في تلبس الشاعر بالقناع تلبسا يستغرق القصيدة كلها حتى تتماهى ذاته بذات الشخصية المتقنع بها من خلال الحديث بضمير المتكلم (أنا)، فتنبعث تجربة الماضي التي خاضها الشاعر الصوفي أو غيره في تجربة الحاضر بكل محمولاتها لا فاصل بينها إلا خيط رفيع هو بؤرة العمل الفني، والجسر الذي يعبر من خلاله الشاعر إلى عالمه، واللحظة التي تتحول فيها القصيدة من كونها حدثا دراميا يرمي بنقل التجربة الشعورية على ذات القناع إلى حدث غنائي يرتكز على الذات المنسحقة في الحاضر، وهذا بالضبط ما تجسده قصيدة "لا تصالح" للشاعر أمل دنقل. أما الاستخدام

الجزئي فإنه «لا يمتد إلا على جزء من بنية القصيدة، فيتماهى الصوتان من خلال الحديث بضمير المفرد المتكلم (أنا) ولكن هذا التماثل يظل في حيز من القصيدة طويل أو قصير لكنه لا يشملها»^٦، وفي هذا الاستخدام قد تتعدد الأفعنة، وتتنوع الشخصيات لأن الشاعر في موضع الاستشهاد وسوق النماذج ذات العلاقة بتجربته الشعرية، وهو ما غطى مساحة كبيرة في شعر الرواد.

ومن حيث كيف تعامل الشاعر المعاصر بطريقة الاستدعاء والاستلهام، وهما مختلفتان على المستوى الفني؛ فاستدعاء الشخصية تقنية يعمد إليها الشاعر مع تسليمه بسلطتها عليه، وتفوقها في المضمون التقني، وبذلك تتلبس الشخصية الشاعر فيغيب صوته، وتذوب شخصيته فيها، وتمحي ملامح تجربته، أي أن الموقف الدرامي يهيمن هيمنة مطلقة على الموقف الغنائي الذي يعدُّ من لوازم تجربة القناع. أما استلهام القناع فيعد أرقى فنيا من الاستدعاء لأن حالة من الوعي الفني تهيمن على التجربة الشعرية بحيث يظل القناع وسيلة درامية يستخدمها الشاعر لتدعيم تجربته، ومن ثم يغدو الماضي في خدمة الحاضر.

ولقد لجأ الشعراء إلى هذه الوسيلة في التعبير بدافع التخفف من السمات الغنائية الذاتية التي وسمت الشعر العربي في مختلف عصوره الأدبية، فراحوا يبحثون عن السبل الكفيلة بإخراج الشعر في زي درامي يبتعد عن التعبير المباشر «فظهرت داخل الشعر الحديث اتجاهات ذات منحى موضوعي تمثلت في خلق القصيدة ذات المنحى الدرامي، وقصيدة القناع، والبالاد (قصيدة قصصية ذات مسحة ملحمية)، وقصيدة المونولوج، والقصيدة المتعددة الأصوات ... وفي معظم هذه التجارب الشعرية كان تخفت النزعة الغنائية الذاتية، وترتفع قيمة أشكال التعبير الموضوعي بشكل عام»^٧.

ولقد تمثل الدافع الثاني في العوامل السياسية والاجتماعية التي فرضت على الشاعر العربي أن يبحث عن الحيل المناسبة لتفادي مظالم الساسة، وإدانة جرائمهم باستعارة أصوات «يتخذونها أبواقا يسرقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا وزر هذه الآراء، فتواروا خلف هذه الأفعنة من التراث ليمارسوا مقاومتهم للطغيان والتخلف»^٨.

بهذا المفهوم شكل القناع وسيلة فنية للتعبير أخرجت القصيدة العربية من النمط الغنائي الحاد، ومكنت الشاعر من التعايش مع الأوضاع السياسية والاجتماعية الرافضة لآرائه وحرية، وتضمنت في الوقت نفسه أبعادا إشارية بين صاحب القناع وتجربته من جهة، وعالم الشاعر من جهة أخرى، وهذا ما جعل قصيدة القناع مليئة بالعلامات الدالة التي تحفز الدارس بالغوص في بالمغامرة في سبيل الإمساك بظلالها الغائرة وإبجاءاتها البعيدة.

ولعل وقوفا متأنيا أمام أشعار البياتي التي كتبت بعد ١٩٦٤ (تاريخ بداية تعامله مع القناع) كفيل بكشف مدى انتشار هذه الظاهرة في شعره، وكان كبار الشعراء الصوفيين أقنعة حاول الشاعر أن يتمثل تجاربهم، ويتغلغل في عالمهم الروحاني الصافي، ويمكن أن يكون قد «وجد في محنة الشاعر الصوفي قبله - في معاناته واضطرابه ومكابדתه، وبحثه الدائب عن الحقيقة، وتأمله واغترابه ووحده، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف - شيئا من محنته هو في معاناته ومكابדתه واغترابه وتأمله في الواقع»^٩.

ولقد اختار البياتي عدة شخصيات صوفية اندس وراءها أبرزها: الحلاج، وابن عربي، وعمر الخيام، وجلال الدين الرومي، والسهروردي، وشكل حضور هذه الشخصيات مرتكزا علاميا في شعر البياتي امتزج (بالقصد) الذي كان على وعي تام بأهميته في معادلة القناع حين قال: «حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور، وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعماق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن أو سيكون»^{١٠}.

وستحاول هذه الدراسة الوقوف على البعد الرمزي للقناع بوصفه آلية فنية اهتدى إليها الشاعر بعد رحلة بحث طويلة مركزة على شخصية الحلاج من خلال قصيدته (عذاب الحلاج) التي تعد أول قصيدة قناع في الشعر العربي الحديث^{١١} كتبها البياتي سنة ١٩٦٤ بعد محاولات كثيرة لإيجاد وسيلة مناسبة للابتعاد عن التقريرية التي كادت أن تقضي على شعره، والدنو أكثر من التعبير الدرامي الذي يقوم على التعبير المركب، ويستند على عامل المشاركة الوجدانية باستحداث شخصية ثانية تطل على القراء بوجه مألوف لديهم.

على أن الشروع في مقارنة الخطاب الصوفي وفق المبدأ المحايث الذي لا يبتعد عن الدائرة النصية قد يُبقي الأبواب موصدة أمام الدارس في ظل غياب الآليات الموضوعية لاكتشاف العلامات الدالة في النص، وخطاب القناع يعدّ من أكثر الخطابات الأدبية إلحاحا على استجلاب الأنساق المساعدة على فك الشفرات، وهذا الانفتاح على العالم الخارجي والحاجة إلى الأنساق الثقافية هو العلامة الفارقة بين المقاربات المنهجية التي تتبنّى الطرح اللساني، والمقاربات السياقية التي سبقتها. ومن هذه الأنساق المساعدة التي يحتاجها الدارس في تحليل نص (عذاب الحلاج) معرفة القاموس الصوفي المتداول في أقوال الحلاج وشعره، وخصائص التجربة الصوفية التي خاضها، ونقاط التوازي والنقاط في تجربة الحلاج والبياتي.

إن اللقاء الذي حدث بين الحسين بن منصور الحلاج (ت ٣٠٩هـ) وعبد الوهاب البياتي (ت ١٩٩٩) لم يكن لقاء شعريا اكتشف شاعر شاعرا آخر، فتأثر بشعره، ونسج على منواله، بقدر ما كان لحظة اندغام لتجربتين إنسانيتين انصهرتا في تجربة شعرية واحدة. فلقد كان البياتي من أكثر الشعراء أرقا من مشكلة الموت، وهي المشكلة التي قادتته إلى عالم اللامنتمين "ألبير كامو" و"همنغواي" .. أولا ثم عالم المتصوفة وفي مقدمتهم الحلاج من بعد، هذا الصوفي المتمرد الذي وهبه الحل الكفيل بالتعايش مع مشكلة الموت/العقبة الكؤود أمام آمال الثوار المتفائلين بنتائج الصراع الإنساني، ولم يكن هذا الحل غير فكرة "الحلول" التي تعني أن النفوس لا تفنى وإنما تنتقل في لحظة تجددتها إلى أجساد أكثر اكتمالا، وأن الشعوب العظيمة المكافحة لا تندثر، وإنما هي في رحلة انبعاث أبدية. وهذا الحل هو بالضبط ما يحتاجه البياتي «لقهر مسألة الفناء أو الموت، فكما أن الصوفي لا يفنى لأنه يحل في ذات أخرى، فإن الشعوب لا تفنى لأنها تنتقل عبر لحظات التجدد إلى ذات أكثر اكتمالا»^{١٢}.

كما يلتقي البياتي مع الحلاج في أمر آخر كان نتيجة حتمية لهذه الفكرة الجزئية؛ حيث نفذ الفقهاء حكم الإعدام على الحلاج بطريقة بشعة، حينما قاموا بجلده بالسياط في ميدان عام، ثم قطعوا يديه ورجليه، ودلقوا الزيت المغلي على جراحه، ثم صلبوه وقطعوا رأسه من الخلف، وأخيرا أحرقوا جثته ونثروها رمادا في نهر دجلة كي لا يعرف عامة الناس له قبرا على وجه الأرض فتجتمع حوله وتحيي أفكاره، ولئن مثل هذا الحادث مظهرا من مظاهر الصراع الديني بين جماعة الفقهاء القائلين بحرفية النص، وعقيدة الصوفيين القائمة على احتمالات تأويل النص فإنه قد قاد «البياتي إلى إقرار فكرة شبيهة معاصرة تختص بالصراع الفكري بين إيديولوجية الثوار وتقليدية الرجعيين»^{١٣}، وظل مؤمنا بأن الحلاج كان ضحية الدكتاتورية الفكرية في بغداد قديما وحديثا، وأن الحكام والفقهاء على حد سواء ما زالوا رمزا للدكتاتور الضيق الأفق.

ولعل أبرز المعالم التي شددت الشاعر إلى هذا المتصوف الكبير ثورته التي تجلت في تحديه للفقهاء والحكام واستشهاده ببطولة في بسبب العشق الإلهي، ويأتي هذا الخطاب الصوفي المستهدف بالتحليل ليجسد هذه الفكرة بضمير المتكلم الذي يجمع بين صوت الحلاج وصوت البياتي في تداخل درامي طالما افتقدت إليه الرؤية الشعرية الحديثة.

يسفتح المقطع الأول بضمير المتكلم، ولا يملك المتلقي أن يحدد الجهة التي يصدر عنها الصوت بدقة؛ أهو صوت البياتي بلسان الحلاج، أم صوت الحلاج بلسان البياتي، وإن كان بعنوان "المريد" إذ كلاهما مريد؛ الحلاج مريد عبر مدارجه الصوفية، والبياتي مريد

عبر مسالك الثوار، وكلاهما تأثر مستعد لأن يبذل روحه في سبيل تحقق فكرته ومهدد بالموت لكنه لا يبالي:

يَا نَاحِرًا نَاقَتُهُ لِلجَّارِ.
 طَرَفْتِ بَابِي بَعْدَ أَنْ نَامَ الْمُغْنَى.
 بَعْدَ أَنْ تَحَطَّمَ القَيْثَارُ
 مِنْ أَيْنَ لِي وَأَنْتَ فِي الحَضْرَةِ تَسْتَجَلِي
 وَأَيْنَ أَنْتَ فِي بَدَايَةِ انْتِهَاءِ
 مَوْعِدُنَا الحَشْرُ، فَلَا تَفُضِّ حَنَمَ كَلِمَاتِ الرِّيحِ فَوْقَ المَاءِ
 وَلَا تَمَسَّ ضَرْعَ هَذِي العَنْزَةِ الجَرِيَاءِ^{١٠}.

والنص مليء بالعلامات الجزئية الدالة التي تكشف نقاط التقاطع بين الشاعر والحلاج، فنحر الناقة للجار رمز مألوف لكرم البداوة، لكنها هنا حبلى بدلالة أثقل هي إيداء الجاهزية لبذل الروح في سبيل الحق، ونوم المغني وتحطم القيثار هما رمز لغياب الأمل وفقدان الطمأنينة، والعنزة الجرياء هي علامة أخرى للدلالة على متاع الحياة الدنيا الحقيق، فالشاعر يتلبس تجربة الحلاج ويتماها معها، فقد أغراه الثوار بالانضواء تحت لوائهم، مثلما أن المتصوفة لا يكفون عن إغراء المريدين للانطلاق وراءهم في دربهم الشاق المرهق، وكلاهما يستجيب لهذا الإغراء لأن الطائفتين الثوريين والصوفيين تتفقان في التجرد من المنافع الشخصية والتخلي التام عن حطام الحياة الدنيا، وهذه «نقطة التقاء متصفة بالأصالة بين أهداف المريد وبين أهداف الشاعر الثوري»^{١٠}.

وفي المقطع الثاني "رحلة حول الكلمات" يتمزق القناع نسبياً ليُطلَّ البياتي من خلال كلمات محزونة تخبي خلفها عالماً موحشاً هو عالم الشاعر وليس عالم الصوفي:

مَا أَوْحَشَ اللَّيْلَ إِذَا مَا انْطَفَأَ المِصْبَاحُ
 وَأَكَلَتْ حُبْرَ الجِيَاعِ الكَادِحِينَ زُمْرُ الذَّنَابِ
 وَصَانِدُو الذُّبَابِ
 وَخَرَّبَتْ حَدِيقَةَ الصَّبَاحِ
 السُّحْبُ السُّودَاءُ وَالرِّيَّاحُ
 وَأَوْحَشَ الخَرِيفُ فَوْقَ هَذِهِ الهَضَابِ^{١١}

فهذه الثنائيات الضدية التي يبنى عليها المقطع؛ الليل/انطفاء المصباح، الجياع/الذئاب، الحديقة/السحب السوداء والرياح، الخريف/الهضاب، هي علامات فارقة بين عالم الحلاج وعالم الشاعر؛ إذ الصوفية لا يهتمون لمظاهر التناقض في الكون بقدر ما يجزمون بوحدته، وإنما ينزع الشاعر عنه قناعه ويستسلم للحظة غنائية يعكف فيها على

تصوير مأساته التي تؤرقه ممثلة في آثار الطغيان في مظاهر الحياة من حوله، فوحشة الليل التي ترمز إلى تخلف الشعب وجهله إلى جانب انطفاء المصباح الذي يرمز إلى سياسة التجهيل أمر لا يتقبله عقل الشاعر، وكذلك التناقض الطبقي الذي يجسده سطو الطبقات الأرستوقراطية الحاكمة على خبز الشعوب الجائعة، وغيرها من المفارقات التي زرعت الرعب في قلب الشاعر، وجعلته ينزل عن مقام البوح بزعامه مرشده الصوفي إلى مقام الشكوى والأنين. لكن سرعان ما يعود الشاعر إلى ارتداء القناع في المقطع نفسه عندما تحين لحظة الحقيقة:

يَا مُسْكِرِي بِحُبِّهِ
مُحَيِّرِي فِي قُرْبِهِ
يَا مُغْلِقَ الْأَبْوَابِ
الْفُقَرَاءُ مَنْحُونِي هَذِهِ الْأَسْمَالَ
وَهَذِهِ الْأَقْوَالَ

فَمَدَّ لِي يَدَيْكَ عَبْرَ سِنَوَاتِ الْمَوْتِ وَالْحِصَارِ^{١٧}

وهي لحظة الدعاء والمناجاة التي يلتقي فيها الشاعر مرة أخرى بالمتصوفة في هدف واحد هو "الله" الذي يذوب الصوفي في حبه ويراه كلا متكاملا من خلال العلامة الشائعة "مسكري" ذات المحمول الصوفي الرامز إلى نشوة المرید في حبه لله، ويطلب الشاعر منه العون على نجاح الثورة التي يراها كلا متكاملا، ويعلم استعداده للموت في سبيلها:

وَلْيُقْبَلِ السِّيَافُ
فَنَاقَتِي نَحْرَتُهَا وَأَكَلَ الْأَضْيَافُ
وَأَزْتَحَلُّوا^{١٨}

ويزداد تلبس الشاعر بالقناع في المقطع الرابع "المحاكمة" حيث تُوغَل العلامات اللغوية في الانتصار للدلالات الصوفية؛ ففيها تحدي الحلاج للسلطان من خلال الوحدة اللغوية (جبان) التي تُرسخ الاتجاه الثوري لدى الحلاج:

بُحْتُ بِكَلِمَتَيْنِ لِلْسُلْطَانِ
قُلْتُ لَهُ: جَبَانُ^{١٩}

وهذه الصيحة الجريئة وإن كان ظاهرها هو ثورة الحلاج على النظام السياسي والاجتماعي - فإن صوت البياتي مخبوء وراءها؛ حيث إن كلا الشاعرين تأثر ، فثورة الحلاج كانت في وجه السلطة التي اتهمته بالزندقة، أما ثورة البياتي فكانت على النظام الجائر الذي نفاه إلى خارج وطنه، وكلاهما ذاق مرارة النفي والغربة، لذلك كان الانتقاد لهذا السلطان لاذعا ؛ فهو جبان وكلب صيد.

ولقد وردت فكرة الثورة هذه مقترنة بفكرة الحلول التي أخذها عن الفكر الصوفي وارتاح لها لأنها - كما سبق - هزمت سلطة القهر الجبري المتمثلة في الموت ، حيث إن الروح لا تفنى بل تتبعث وتتجدد، وكذلك «الرجال الذين يقتلون الثورة لن يهزموها لأن الإنسان لن يكف عن بناء عالمه الذي يثور من أجله»^{٢٠}، وبالتالي فإن آمال الثوار في التغيير لن تذهب سدى بل تتضاف إلى آمال أخرى في مسيرة الثورة حتى الانتصار النهائي، وليس الموت إلا مجرد نهاية جزئية لأسمال مادية لا قيمة لها، فبعد الانتفاضة القوية في وجه الجبروت يذكر الحلاج/البياتي سبب قوته أمام محاكميه:

قُلْتُ لِكَلْبِ الصَّيْدِ كَلِمَتَيْنِ

وَنِمْتُ لَيْلَتَيْنِ

حَلَمْتُ فِيهِمَا بِأَنِّي لَمْ أَعُدْ لَفْظَيْنِ

تَوَحَّدْتُ

تَعَانَقْتُ

وَبَارَكْتَ -أَنْتَ أَنَا

تَعَاسَتِي

وَوَحَشَتِي^{٢١}

إن الحلاج/البياتي ليس نادما على اختيار السير في ركب الثورة لأن روح الله تحلّ فيه وتعانقه وتبارك تعاسته ووحشته فلا خوف ما دامت الروح خالدة، ولن يخسر في سبيل هذه المغامرة إلا قليلا من الراحة واللذة المزيفة، ومرة أخرى يتناغم الحس الثوري مع فكرة الحلول لدى شخصية القناع في خطاب اختطّته صيغة الاثنيين (كلمتين، ليلتين، لفظين، أنت أنا، تعاستي ووحشتي) فكان هذا الاحتجاج المنتقد الثائر (قلت لكلب الصيد) هو وسيلة لإثبات الذات المندمجة مع ذات الله (أنت أنا)، وهذه الكلمات هي إعادة صياغة لمقولات الحلاج الكثيرة في فكرة الحلول نثرا وشعرا كقوله : أنا الحق ، وما في الجبة إلا الله^{٢٢} ، وقوله شعرا:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا^{٢٣}

وبالتالي فإنه لا يضيره أن يُدين نفسه أمام المحكمة وأن يصف مجلس المحاكمة بوليمة الشيطان:

الْفُقَرَاءُ إِخْوَتِي

يَبْكُونَ فَاسْتَنْقِظْتُ مَدْعُورًا عَلَى وَفَعِ خُطَا الزَّمَانِ

وَلَمْ أَجِدْ إِلَّا شُهُودَ الزُّورِ وَالسُّلْطَانَ

حَوْلِي يَحُومُونَ، وَحَوْلِي يَرْفُضُونَ: إِنَّهَا وَلِيمَةُ الشَّيْطَانِ

بَيْنَ الدُّنَابِ هَا أَنَا عُرْيَانٌ^{٢٤}

والانضمام إلى صف الفقراء هو رفض للنظام السياسي والاجتماعي السائد وهو ذريعة يقدمها الحلاج/البياتي لمحاكميه كي يسلطوا عليه أعتى أشكال العقاب، إضافة إلى عدم الاعتراف بشرعية هذه المحاكمة أصلاً، وعلى الرغم من أن هذا الرفض هو حكم ذاتي على النفس بالموت إلا أنه يتعمده لأن الهدف هو الخلاص، مثلما كان صلب المسيح (وفق معتقد الأناجيل) خلاصاً له وللمستضعفين البائسين :

حَكَمْتَ بِالْمَوْتِ عَلَيَّ قَبْلَ أَلْفِ عَامٍ

وَهَا أَنَا أَنَامُ

مُنْتَظِرًا فَجْرَ خَلَاصِي، سَاعَةَ الْإِعْدَامِ^{٢٥}

ولعل فكرة الخلاص بالإعدام هي التي مهدت لفكرة "الصلب" في المقطع الخامس ، والشاعر في هذا المقطع يبدو متأثراً بما يتضمنه التراث المسيحي من أحداث شهدتها حياة المسيح عليه السلام كالصلب والخلاص والمائدة والعشاء الأخير، وهي محاولة للمزاوجة بين أفئدة متعددة في القصيدة الواحدة حيث يجمع الشاعر بين قناع الحلاج وقناع المسيح في غير تعارض ولا اضطراب:

مَائِدَتِي ، عَشَائِي الْأَخِيرُ فِي وِلِيمَةِ الْحَيَاةِ

فَأَفْتَحُ لِي الشُّبَّاكَ ، مَدًّا لِي يَدَيْكَ آه^{٢٦}.

وفي المقطع الأخير (رماد في الريح) يتضح أن الوهج الثوري لن تخبو جذوته مهما كانت العقبات جسيمة، فرغم كل أشكال التعذيب والموت والحرق ظل الزيت في المصباح، وهو ما يشير إلى أن الروح لا تفنى إلا في ذات الله الخالدة، وموعد الانتصار النهائي قادم ما دامت الثورة مستمرة مؤمنة بوحدتها مع العالم:

أَوْصَالَ جِسْمِي أَصْبَحْتَ سَمَادًا

فِي غَابَةِ الرَّمَادِ

سَتَكْبُرُ الْغَابَةُ ، يَا مُعَانِقِي

وَعَاشِقِي

سَتَكْبُرُ الْأَشْجَارُ

سَتَلْتَقِي بَعْدَ عَدِّ فِي هَيْكَلِ الْأَنْوَارِ

فَالزَّيْتُ فِي الْمِصْبَاحِ لَنْ يَجْفَى ، وَالْمَوْعِدُ لَنْ يَفُوتَ

وَالْجُرْحُ لَنْ يَبْرَأَ ، وَالْبُدْرَةُ لَنْ تَمُوتَ^{٢٧}.

ومن الواضح أخيراً أن البياتي في هذه القصيدة سعى إلى استثمار الفكرة الصوفية القائلة بحلول ذات الله في البشر، حيث يغدو الموت مجرد رحلة تطهيرية تمر بها الروح وتتحمل عواقبها الأسماط المادية البالية وليس فناء أبدياً، فالحلاج لن يموت لأنه يؤمن

بوحده مع ذات الله الخالدة، بل إنه يطلب دائما من أعدائه وغير أعدائه أن يقتلوه لأن حياته في مماته وموته في حياته يقول في موضع آخر:

أُقْتُلُونِي يَا ثِقَاتِي إِنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي

و مماتي في حياتي و حياتي في مماتي^{٢٨}

والشاعر ماضٍ في التقنع بشخصية الحلاج كي يثبت أن توجهه الثوري لا يمكن أن يوقفه موت شخص أو عدة أشخاص لأن الفرد لا يفنى إلا في روح الشعب النائر الخالد، وبالتالي فإن لجوءه لفكرة الحلول كان ثورة على فكرة الفناء بسبب الموت، ومخرجا ذا جدوى من منطقة القهر المادي.

وعلى الرغم من أن القصيدة قد تضمنت علامات دلالية جزئية كثيرة إلا أن فكرة القناع التي بُنيت عليها تُعدّ علامة دلالية كبرى تركز على دال ظاهر هو ذات الحلاج أي الشخصية المتقنع بها، ومدلول خفي مسكوت عنه هو ذات الشاعر التي لا تكاد تتجلى إلا من خلال بعض العلامات الموضوعية بقصد.

الإحالات :

^١ (خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، العدد: ٣٣٦، السنة: ١٩٩٩، ص ١٢٠. (متاح على الأنترنت)

^٢ (عبد الوهاب البياتي: تجرّبي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط ١٩٦٨، ص ٣٤.

^٣ (نفسه، ص ٣٥.

^٤ (حافظ إبراهيم: الديوان، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٢٥٣.

^٥ (خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، ص ١٢٠.

^٦ (نفسه، ص ١٢١.

^٧ (خالد عمر يسير: الدوافع إلى القناع، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

ع ٣٤٠، سنة: ١٩٩٩، ص ٦٩. (متاح على الأنترنت)

^٨ (خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، ص ١٢٥.

^٩ (أحمد طعمة جليبي: التناص الصوفي في شعر البياتي، مجلة الموقف الأدبي،

عدد: ٣٩٣، سنة: ٢٠٠٤، ص ٢١. (متاح على الأنترنت)

^{١٠} (عبد الوهاب البياتي: تجرّبي الشعرية، ص ٢٤.

- ^{١١} (ينظر: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص١٨٥.
- ^{١٢} (أبو القاسم محمد كرو: عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق ، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ٢٠٠٠، ص٧٣.
- ^{١٣} (الصادق النهيوم: الذي يأتي ولا يأتي، تالة للطباعة والنشر، ليبيا، ط ١، ٢٠٠٢ ، ص٦١.
- ^{١٤} (عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص٠٩.
- ^{١٥} (الصادق النهيوم: الذي يأتي ولا يأتي، ص٧٠.
- ^{١٦} (عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج٢، ص١١.
- ^{١٧} (نفسه، ص١١.
- ^{١٨} (نفسه، ص١١.
- ^{١٩} (نفسه، ص١٥..
- ^{٢٠} (الصادق النهيوم: الذي يأتي ولا يأتي، ص٨١.
- ^{٢١} (عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج٢، ص١٥.
- ^{٢٢} (ينظر: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص١٨٦.
- ^{٢٣} (الحلاج: الديوان، تقديم: سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٦٥.
- ^{٢٤} (عبد الوهاب البياتي : الديوان، ج٢، ص١٥.
- ^{٢٥} (نفسه، ص١٦.
- ^{٢٦} (نفسه، ص١٨.
- ^{٢٧} (نفسه، ص٢٠.
- ^{٢٨} (الحلاج: الديوان، ص٣١.

Abstract

The discourse of masks is a new technique in modern Arabic poetry, the Iraqi poet Abde Wahab Al-bayati, was the first to develop this technique in the early sixties, after many attempts to break the lyrical path that Flooded the old poses and the most recently practiced, to take on another personality neutral heritage - often Sufi- to express, so that the speech becomes more representative of the dramatic background trend.

This study falls within the context of dealing with the mask as a sign of a large positive focal signific in the development of the poetic text, where the mask discourse would be complete only if it is of three parts; Personality, intention and poet.