

(قمر شيراز)

للشاعر عبد الوهاب البياتي المرجعية التراثية (الصوفية)

د. جودي فارس البطاينة

قسم اللغة العربية / كلية الآداب

جامعة جرش الأهلية

القبول

٢٠١٢ / ٠٣ / ٠٧

الاستلام

٢٠١١ / ١٠ / ٠٥

Abstract

Elements of poetic composition in Abd al Wahab Al Bayati's collection of poems (Qamar shiraz- moon of shiraz).

The present paper examines the artistic aspects seen in the composition of Abd Alwahab al Bayati's poetry. As a pioneer in the Arabic contemporary poetry renovation movement, Al Bayati, along with Nazek Al Malaeka and Badr Shakir Al Seyab, has been among the first contributors to the establishment of the free verse in Arabic poetry.

The study has investigated the artistic aspects in Al Bayati's collection of poems (Qamar shiraz- moon of shiraz), as this collection represents a turning point in his poetic career and well represents the investigated artistic aspects. The poems also show a Sufi trend that can be easily identified throughout the poetic lines reflecting the poet's great Sufi love and view to life. Globe and man.

Among the aspects explored by this study is the image characterized by ideological and psychological depth, serious language inlaid with Sufi references and symbols, mysterious implications that warp up many images and implications in the poems and the well-composed veil for the poet to hide behind.

ملخص البحث

يدرس هذا البحث جوانب فنية عدة من شاعرية عبد الوهاب البياتي. أحد رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر، و أبرز المسهمين الأول في إرساء قواعد حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة)، بعد نازك و السياب.

اعتمد البحث، لدراسة هذه الظواهر الفنية، قصائد ديوان (قمر شيراز) الصادر عام ١٩٧٦م، لما يمثله هذا الديوان من انعطافة في مسيرة البياتي الشعرية، و لكون الظواهر الفنية المقصودة بالبحث موظفة على نحو واضح في هذه القصائد، فضلا عن المنحى الصوفي الذي طبع كل الجمل الشعرية في ديوان (قمر شيراز) بمعطيات تجربة العشق الصوفي عند الشاعر، و الديوان بعد ذلك يعكس بوضوح نظرة البياتي للحياة و الكون و الإنسان.

و في مقدمة الظواهر الفنية، التي عني البحث بدراستها، الصورة التي تتميز بالعمق الفكري والنفسي، و اللغة المفعمة بالجدة و البكارة، و المطعمة بالإشارات و الرموز الصوفية، و موضوع الغموض الذي يلف غير قليل من صور البياتي و معانيه، و القناع الذي برع فيه البياتي وأجاد.

تقديم:

من أعمال الشاعر العراقي الكبير عبد الوهاب البياتي، ديوان "قمر شيراز" الذي، صدر عام ١٩٧٦م*، هذا الديوان مبني على ثماني قصائد، تقوم كل قصيدة منها على عدة مقاطع. وهذه القصائد هي: "إلى روفائيل ألبرتي"، "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، "الموت والقنديل"، "صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر"، "القصيدة الإغريقية"، "أولد وأحترق بحبي"، "قمر شيراز"، "حب تحت المطر".

يربط قصائد ديوان "قمر شيراز" خيط واحد مجدول من رؤى وأحاسيس ومشاعر نفسية تُعبّر عن تجربة العشق الصوفي عند البياتي، هذ التجربة التي تتجلى من خلال رؤيا الشاعر البياتي للكون، والإنسان، والحياة، عبر قصائد تتأطر في إطار عشقي ينبثق من عمق المعاناة اختار لها عنوانا دالاً "قمر شيراز". وفي أثناء المقاربة النقدية لهذه القصائد، تطل تجربة الشاعر معلنة، بإشارتها ورموزها، أنها تبحث عن الاندماج والاتحاد مع المعشوق، الذي يتجلى، في عرف البياتي الفكري والنفسي، في المبدأ والرؤيا.

وعبر المقاربة النقدية نفسها، نكتشف أيضاً أن الشاعر (ارتجل) لغة فيها جدة وبكارة، واعتمد صوراً ذات عمق فكري و نفسي تتلاءم مع رؤياه، التي احتضنت الجمل الشعرية، في قصائد "قمر شيراز". ومن أجلى مزايا هذه اللغة والصور الجديدة أنها نهضت بمهمة ربط الماضي بالحاضر، من خلال إضاءة التاريخ، وبتث الحياة في مفاصله، ليعيش في الحاضر ويتطلع بحيوية إلى المستقبل.

ولجدة لغة قصائد قمر شيراز وصورها، وللوشائج التي تربطها برؤيا الشاعر، ولأنهما حملتا مهمة الإبانة عن الرؤية الجديدة، فقد انصب هذا البحث على دراسة هذه اللغة وهذه الصور، وكان من وكده استجلاء الأساليب والطرائق، التي سلكها الشاعر، لتجسيد رؤاه. وقد ركز

* اعتمدت الدراسة "ديوان قمر شيراز" الصادر عن دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

البحث أكثر جهده، من خلال التطبيق، على ثلاث قصائد هي: "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج" و"القصيدة الإغريقية" و"قمر شيراز"، التي اتخذها البياتي عنواناً للديوان، على أن يمتد هذا الجهد ليتغلغل في ثنايا القصائد الأخرى ما أسعف.

إن عناصر الأداء الشعري في "قمر شيراز" تضعنا أمام تجربة شعرية اختارت لنفسها أدواتها التي تحقق من خلالها رؤيا شعرية تتكثف في تعبيرها، ودلالاتها انعكاسا لحالة إنسانية تحمل في داخلها روح التاريخ الثقافي للذات، وعلاقة هذه الذات مع الآخر في دوائرها الثلاث، الماضي، والحاضر، والمستقبل، الذي يبنى من خلال تفاعل الدائرتين الأولى والثانية، ولهذا فإن عنصر اللغة في هذه التجربة كان عنصراً فاعلاً محملاً بروح الدلالة والارتباط بمعطيات القاموس الثقافي لهذا الشاعر، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأخيذة التي جالت في روح الخيال الموروث وارتباطاته الدلالية. مما دفع إلى توظيف الشخصيات التراثية في الوصول إلى المعنى المرتبط بحركة التاريخ وتحولاته التي تمت في إطار الواقع الثقافي للأمة. ولعل هذا ما سنتوقف عنده الدراسة وتعالجه من خلال الاتكاء على النصوص الشعرية، ومدلولاتها في قصائد هذا الديوان.

اللغة والأخيذة التراثية (المرجعية الدلالية) في (قمر شيراز):

يقول البياتي في كتابه "تجربتي الشعرية": "إن شخصية الحلاج والمعري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي فراس والأسكندر المقدوني... وعائشة وإرم ذات العماد وكتاب ألف ليلة وليلة وبابل والفرات ودمشق ونيسابور... التي اخترتها حاولت، من خلالها، أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا... 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 إلى ما سيكون، ولذلك اكتسبت هذه القصائد، هذا البعد الجديد، الذي يجعلها تولد من جديد كلما تقادم بها العهد"^(١).

من خلال هذه الشهادة، نستطيع أن نقع بدءاً على مرجعية البياتي الدلالية، أي على المنطلق الذي تنطلق من خلاله رؤياه للواقع المعيش، والكون والحياة، فالواقع بالنسبة للبياتي "هو المعيار الوحيد لرفضنا أو قبولنا أي جانب تراثي"^٢ وإن كنا نتلمس هذه المرجعية عبر رؤاه الشعرية في قصائد قمر شيراز، ومعنى ذلك، أن هذه المرجعية أسهمت وبكفاية في تشكيل اللغة الخاصة، والصور الخاصة في القصائد، بل فرضت على صاحبها لغتها الخاصة وصورها أيضاً، فشكلت هذه الخصوصية، التي تحتضن رؤاه الجديدة.

(١) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٩٣، ص ٤١.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، "الشاعر العربي المعاصر والتراث"، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الأول، الهيئة المصرية

العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٠.

نحن، إذًا، بإزاء خصوصية شعرية تمنح شاعرها الفرادة، "وتعيد المتلقي إلى الفضاء العربي، الذي تريد هذه القصيدة أن تتحد به، حتى تتدارك الفراغ الذي خلفه العدول عن الشكل العربي القديم" ¹ ليقدم رؤاه الجديدة للإنسان المعاصر، بثوب الفكر الملتزم، الحامل للتراث المتحرك، دافعاً الواقع نحو التغيّر والتبدّل، والبياتي ليس بدعاً بين الشعراء المحدثين، فهو في طليعة مجموعة شعراء مجددين اتكأوا على المرجعية التراثية ليطلوا منها عبر الواقع، برؤى مجددة، ذلك لأن مرجعية الدلالة (أو المعنى) في لغة الشعر العربي المعاصر حقيقة واضحة، ولعلها أوضح الحقائق في لغة هذا الشعر ⁽²⁾. والبياتي في مقدمة سواه من المبدعين، يتحرك خلال هذه المرجعية، التي تدفعه لإعادة قراءة الماضي وتجاوز زمنه للوصول به إلى الحاضر، من خلال لغة تحمل هذا التواصل والتشابك في الرؤيا والطرح. "لقد ضاق البياتي باللغة فلم يجد أمامه إلا أن يحور اللغة أو يشتق من اللغة الماضية لغته الخاصة... وذلك لا يتحقق إلا بالرجوع إلى مجموعة التجارب الإنسانية القديمة التي أودعت نصوصاً وغدت هذه النصوص ممثلة لموقف فكري قادر على النفاذ من زمنه أو ممثلة لخيال بشري غدا جزءاً أساسياً من الأثر الخيالي البشري أو ممثلة لحدث تاريخي أو ديني اكتسب قوة التأثير في الأزمان المتلاحقة" ³.

والوصول إلى الحاضر ليس أمراً يسيراً، إذ لا بد له من وسائل ربط بين الماضي والحاضر، تطلعاً إلى المستقبل، وقد وجد البياتي هذه الوسائل في تشكيل اللغة والصورة، يتخذ منها وسائل عرضٍ لرؤيا ذاتية جماعية، لتصبح لغة كشفٍ. ومن ثم تتحقق علاقة الشاعر بالتراث الأدبي واللغوي، من خلال مستويات، منها الألفاظ، ومنها التراكيب، ثم استichاء الجو اللغوي الشامل لنمطٍ موروث من الأداء، وأخيراً ما يحدث في حالة التضمين والاقتراس ⁽⁴⁾.

وهذا ما نجده، حقاً، عند البياتي في قصائد ديوانه قمر شيراز، لاسيما قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج" وهو كتابٌ بيّن لنا المرحلة الأخيرة من تطور فكر الحلاج ⁽⁵⁾. نجد في القصيدة أن اللغة، والأخيلة التراثية (المرجعية الدلالية) ⁽¹⁾ قد فرضت لغة داخلية خاصة، متمثلة في اللفظ والتراكيب والجو اللغوي الموروث، وقد تمثل البياتي ذلك كله ونقله، عبر رؤياه، في قصيدته تلك التي نجد فيها:

واحدة بعد الأخرى؛ ترتفع الأيدي في وجه الظفيان

لكن سيوف السلطان

⁽¹⁾ اليوسفي، محمد، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص ١٥٢.
⁽²⁾ الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات اليرموك، ١٩٩١، ص ٦٢.
⁽³⁾ المرجع نفسه، ص ٦٢-٦٣.
⁽⁴⁾ اطميش، محسن، دير الملاك، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، ص ١٨٩.

⁽⁵⁾ صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٨٧، ص ٣٨١.
⁽⁶⁾ مرجعية الدلالة (أو المعنى) كما يرى علي الشرع ظاهرة مردها الإحساس بعبء الماضي والموروث المنحدر منه من جهة ومن الإحساس برغبة الخروج من مجموعة التصورات الفكرية والجمالية التي شكلت الفلسفة العامة لهذا الماضي وموروثه من جهة ثانية، فيإزاء الإحساس بعبء الماضي وإزاء الرغبة في الخروج من هذا العبء لا يملك الشاعر المعاصر إلا أن يعيد قراءة هذا الماضي ويعيد فهمه - فمرجعية الشاعر للماضي توفر له إمكانات هائلة تسعفه في توليد الدلالة أو المعنى وإن كانت هذه المرجعية تجعل لغته الشعرية حبيسة المراجع التي رجع إليها الأمر الذي يلقي على متلقي شعره مسؤولية التنبيه إلى هذه المراجع ليعرف البذور المشكلة للغة الشاعر وبالتالي البذور المشكلة لأخيلته ودلالة لغته. انظر، الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٦٢.

تَقَطَّعَهَا، وَاحِدَةً بَعْدَ الْأُخْرَى، فِي كُلِّ مَكَانٍ^١

هذا المقطع، بما فيه من ألفاظ وتراكيب وجوّ لغوي، يعيد إلى ذاكرتنا مشهد صلب
الحلاج^٢، وما رافقه من قصص وحكايات، فبهذه التراثية الخاصة يبني البياتي جملة الشعرية
ونماذج اللغوية ويصوّر أخيلته التراثية:
فلماذا، يا أبتّي، لم ترفع يدك السمحاء؟^٣
فلماذا، يا أبتّي صلب الحلاج؟^٤

هذه البنى اللغوية تسترجع صور (التمثيل) الذي عاناه الحلاج قبل الصلب، يقول الحلاج
بعد أن قطعت يده ورجلاه: "إلهي، إنك تتودد إلى من يؤذيك، فكيف لا تتودد إلى من يؤذى
فيك"^(٥).

إن سائر التشكيلات اللغوية والصورية، في القصيدة، تدور حول بروز ذاتية البياتي
برؤيته للكون والإنسان والحياة، عبر نقل الموروث، لغةً وصوراً وجوّاً لغوياً من الحلاج وحادثه
صلبه. فالقصيدة جامعة لكل الفلسفات التي أمضى البياتي حياته بالحديث عنها: الصراخ في ليل
الإنسانية، الموت والعودة، والانتظار، بناء وطن للشعر... الخ^٦
يمكن أن نلمس ذلك في القصيدة نفسها حيث يقول:

في أحواض الزهر وفي غابات طفولة حبي، كان الحلاج
رفيقي في كل الأسفار، وكنا نقسم الخبز
ونكتب أشعاراً عن رؤيا الفقراء المنبوذين جباعاً
في ملكوت البناء الأعظم؛ عن سرّ تمرد هذا
الإنسان المتحرق شوقاً للنور، المحنّي الرأس
إلى السلطان الجائر، كان الحلاج يعود مريضاً

(١) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، ص ٣٧٣.
(٢) الحلاج (٢٤٤ - ٣٥٩) الشيخ الأكبر الحسين بن منصور الخلاج، شاعر صوفي، وصاحب المأساة المشهورة في
تاريخ الفكر والتصوف أصله من البيضاء، كان يجمع حوله جماعات الساخطين والمضطهدين والفقراء والمحزونين
ويتصل بالجماعات السياسية الثائرة التي تهدف قلب الحكم، وخلع الخليفة يريد الحكم حكماً شيعياً فارسياً فسلم وقل،
ويعتبر من أكثر الرجال الذين اختلف في أمرهم فجماهير علماء السنة أجمعوا على تكفيره وتبديعه ورميه بالسحر
والشعوذة.

الحسني، عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣، ص ١٦٤.
انظر، ماسينيون، لويس، شخصيات قلقة في الاسلام، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ٣،
١٩٧٨، ص ٦٣.

(٣) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، ص ٣٧٣.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٧٤.

(٥) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٨١.

(٦) انظر، صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٨١.

وينام سنياً ويموت كثيراً ويهز القضبان الحجرية في كل سجون العالم^١.

فليس هناك أوضح من هذا النص في التعبير عن بروز ذاتية الشاعر من خلال رؤيته الصوفية المقتعة بروى الحلاج للكون والانسان وألغاز الوجود وتمرده على سطوة السلطان. ولا يستطيع أحد أن يُماري في تراثية اللغة و الصورة في هذا المقطع، والشواهد وفيرة. لو تتبعناها في القصيدة كاملة^(٢).

وعلى النحو نفسه، تفصح القصيدة الثانية (القصيدة الإغريقية)^(٣) عن تشكيلات صورية وأخيلة تستمد نسغها من هذه المرجعية التراثية في اللغة والتصوير، فيقول:

قالت: ما أقسى، حين يغيب النجم عذاب العاشق أو حين يموت
البحر. انتظرنِي _ قال المجنون_ وظلي ميتة بين الموتى واقتربي من
ضوء الشمعة... قالوا: انطق باسم الحب
وباسم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب
شقق مـلاك صـدري
أخرج من قلبي حبة مسك سوداء
قال: اقرأ، فقرأت وصايا آلهة الشعر المكتوب
على الألواح^٤

يكاد يتكرر هذا الاحتفال المشهود بالتشكيل اللغوي والتصويري، اللذين تمتد جذورهما في التراث، حيث تدور هذه القصيدة حول "الحب والتحول في الرؤيا"^(٥). وحيث يشرع الشاعر في الكشف عن رؤياه، من خلال استبطان قصة هبوط الإلهام عليه، مستعيناً بالحوادث التي وردت في السيرة النبوية.

وعبر المضي في ثنايا القصيدة، يتبدى لنا بوضوح أن قضية العشق والحب، في رؤيا البياتي، تنطلق من رؤيا الصوفيين لها، والمتمثلة في الاتحاد مع المعشوق، والتحول عن الذات الإنسانية. وللحب عند البياتي سمة بارزة هي القوة الموحدة التي تربط بين الشاعر والكون، وتصل ما بينه وبين الآخرين وتخلق علاقة بين الواقع واللاواقع، ولكن مجاورته للكره تجعل قوة التوحيد "أملاً" لا حقيقة، ذلك لأنه محتاج للكره من أجل الثورة، ولهذا فإنه حين يحس نوازع النعمة

(١) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، ص ٣٧٤.

(٢) انظر، المصدر نفسه، ص ٣٧٢

(٣) انظر، البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "القصيدة الإغريقية"، ص ٣٨٢

(٤) البياتي، عبد الوهاب، "القصيدة الأغريقية"، ص ٣٨٢-٣٨٤.

(٥) صبحي، محيي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٧٠.

والغضب على الفساد والشورور ينكمش الحب إلى حد التلاشي... وحين يفسح الغضب للحزن الصوفي تتسع دائرة الرؤيا، ويصبح الحب قوة كونية خفية لا تبديد ويمثل الحبيب طرفي المعضلة اللذين لا يلتقيان أعني الانتظار والبحث... فالخلود دون اتحاد بالحب هو موت أيضاً... هذا الحب الذي جعله البياتي مستحيلًا كما جعله بديلاً عن كل اخفاقات الحب في الواقع، هو نفسه مطلب حياتي، وجودي، فلسفي، لدى الشاعر الحديث؛ ولهذا فإنه يتأتى له، ويحاوله، عامداً أو مداوراً من زوايا مختلفة¹ يظهر ذلك من خلال ما توحيه المفردات والتراكيب من دلالات وإشارات صوفية، مثل (عذاب العاشق، انطق باسم الحب، أقرأ، المحراب، شق الصدر، حبة مسك سوداء، الألواح، العشاق الشهداء، آلهة الشعر الصافي...) التي تجعل للغة التراثية حضورها المشهود في هذه القصيدة، وفي العودة إلى متن القصيدة، نجد من الشواهد ما يؤكد مصداقية الحكم بسطوة التشكلات اللغوية والصورية المنتزعة من سياقاتها التراثية المحملة بالإشارات، والرموز والدلالات الصوفية. والظاهرة عينها ماثلة في قصيدة "قمر شيراز"، فظاهرة اللغة والأخيلة التراثية المفعمة بالدلالات، والمعاني الصوفية لا تختلف فيها عن سابقتها. يظهر هنا أن لغة الصوفية هي لغة كشف وليست لغة وصف، والمتصوفة العرب قد مزقوا الخطاب الشعري القديم من الداخل وخلقوا نمطاً جديداً في الكتابة - وهي تتحرك في فضاء عربي - ولغة الكشف تتماشى مع مهمة القصيدة الجديدة التي تحاول أن تعري الواقع وتمسك بدواخله؛ فلغة الصوفية تقف على عتبات الكون وتحاوره في نبرة موعظة في الشفافية توحى بتلك الرغبة المتوهجة في تجاوز الاغتراب، اغتراب الإنسان عن ذاته وواقعه اللامرئي، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق².

إن التراث اللغوي يظهر بدءاً من عنوان القصيدة الذي منحته للديوان (قمر شيراز) التي تتناصف العنوان هي: بلدٌ عظيمٌ مشهورٌ معروفٌ مذكورٌ يتردد في التراث الأدبي والتاريخي⁽³⁾. ويمضي مطلع القصيدة على هذا النحو:

أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري، تتألق جوهرة
في قاع النهر الإنساني، تطير فراشات حمراً
أخفي فاجعة تحت قناع الكلمات أقول لجرحي
"لا تبرأ" ولحزني "لا تبرد" وأقول "اغسلوا بدمي" للعشاق⁴

(1) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص ١٨٩-١٩١.

(2) اليوسفي، محمد، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٢-١٥٣.

(3) الحموي، ياقوت، معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩، ج ٣، ص ٣١٠-٣١١.

(4) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قمر شيراز"، ص ٣٩٠.

(5) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة قمر شيراز، ص ٣٩٢.

إن المطع (أجرح قلبي...) هذا "يتناص مع قول أبي شبكة الشهير (أجرح القلب واسق شعرك منه)، وأما قوله: أقول لجرحي "لا تبرأ" ولحزني "لا تبرد" وأقول "اغتسلوا بدمي" للعشاق، فيتناص مع قول الحلاج، حيث ورد في نهاية قصيدة "رماد في الريح": (الموعد لن يفوت، والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت)، أما الخاتمة النهائية فتذكر، بخاتمة قصيدة "المغني والقمر" (وجدوني عند يبابع النور قتيلًا، وفمي بالتوت الأحمر والورد الجبلي الأبيض مصبوغا وجناحي مغروساً في النور)^(١).

وحين تتثال هذه الشواهد، في قصائد قمر شيراز، على هذا النحو، فإنها تكشف عن اعتماد الشاعر المرجعية الدلالية، المتمثلة في اللغة والأخيلة التراثية في بناء جملة الشعرية، بل في بناء القصيدة كلها و تكون حينئذ بإزاء سمة فارقة من سمات شعر "قمر شيراز" هي الخصوصية اللغوية الشعرية، التي ينطلق من خلالها البياتي، ليكشف عن مكنون ذاته، فتصبح هادياً للوقوف على النماذج اللغوية والتصويرية في هذه النصوص. فضلاً عما تشي به من المرجعية الفكرية التي يمتح من يبابعها البياتي متمثلاً لبطله النموذجي.

لغة التجديد (لغة كشف) في (قمر شيراز):

بدءاً، يكاد يكون من المُسلم به، بين نقاد الشعر اليوم، أن "اللغة هي مصدر الهزة الشعرية، التي تصدم وتباغت، وتنعش، وتجسد الفاعلية الشعرية وفنيتها"^(٢). ومن ثم، فإن هدف الشاعر أصبح البحث، عن أشكال جديدة ومبتكرة للتعبير من داخل اللغة نفسها. من أجل الوصول إلى ما يجسد رؤياه، ويبعث في متلقيه المتعة والإحساس بالجمال والادهاش، في آن معاً، وقد يلجأ لتحقيق ذلك إلى خرق المادة اللغوية، من خلال الافتتان في التعامل مع المفردة، و التركيب، والصورة. والبياتي، كغيره من الشعراء الذين يسعون إلى الجديد والمبتكر والمثير والمدهش، لا بد له من أن يسلك شيئاً من سبل الخرق، ولكن في مجال التركيب والصورة بخاصة، حيث بقيت لغته موصولة بالتراث، بينما كانت الحداثة تكمن في أساليب الطرح، وتحميل المعنى في التركيب الغريب، والصور المبتكرة. ويمكن من ثم الحكم بأن لغة البياتي لغة كشف وتمحيص لقضايا متخفية في ذات اللغة. وفي شعر على هذا النحو الخاص من التركيب، يكون من المتعذر حقاً، على الباحثين عن لغة الحديث اليومي في الشعر العربي المعاصر، أن يجدوا ضالتهم هذه في شعر البياتي، الذي بلغ غاية التسامي والصفاء مع ديواني البياتي (كتاب البحر، وقمر شيراز)^(٣) على سبيل المثال.

(٢) صبحي، محيي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٧٣.

(٣) العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٣.

(١) الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٣٤.

على هذا النحو من التسامي والصفاء والتجلي، تكون حادثة اللغة عند البياتي، وتبرز ظاهرة التجديد، إنها بحق حادثة كشف ومطارحة، بوساطة اللغة المتسامية، وبألفاظها وتراكيبها، التي "تختزل كيائها المادي، أي جسدها الذي يمور بالحركة والشهوة، وينضح بالغنى والدلالة وهنا يصدق القول أن في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة"^(١).

وإذا كان إبداع البياتي، في قمر شيراز، قائماً أصلاً على الإبداع، فإن هذا الإبداع يتجسد في الصراع بين الموروث والمحدث، في لغتيهما وصورهما، حيث يتجلى هذا الصراع، من خلال التعارض بين اللغتين، ومن ثم الخروج من ذلك بهذه الخصوصية الشعرية، ذلك أن "الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيداً، لقسر اللغة على التجدد"^(٢).

وفي مثل هذا النمط من الإبداع، كان لا بد للبياتي أن يبتعد عن لغة الوصف المجردة، التي ترد أفقية المعنى، فهو يبحث عن البعد العمودي للكلمة، من أجل سبر غور المعنى، الذي يختاره، فلغته لغة الذات الجماعية التي تطرح ذاتها، من خلال تاريخها المتجدد "إذا كانت لغة الوصف لغة الأنا الجماعية الكاملة المعصومة، فإن لغة الكشف هي لغة الذات الجماعية التي تتكامل عبر التاريخ تنفجر طاقتها وأبداً يتلمس وجهها العميق الحي"^(٣).

فلغة الكشف هي لغة البحث عن النموذج، البحث عن الإيحاء، من خلال التاريخ والحاضر، هذا الحاضر الذي يرتبط بحبلٍ سري مع الماضي، لذلك لا بد من طرح الرؤى، لتبدأ الحركة المتجددة وليأخذ التاريخ مساره، كما يجب أن يسار، وليس كما يسير "إن لغة الكشف هي التي تضيء التجربة التاريخية للجماعة، وتطرح الأسئلة وتبتكر الرموز، وتستشرف المستقبل"^(٤). وعلى وفق هذه المقاربة، تكون حادثة اللغة والصورة عند البياتي، كما أسلفت، هي حادثة الكشف والبحث والبعث للنموذج الفكري، من خلال اللغة، التي تساير الرؤيا. ومن ثم يكون مشروعاً الحكم بأن لغة قمر شيراز مستحدثة، قوامها الكشف والتجلي، وهذه بعض إشارات إلى جوانب هذه اللغة المستحدثة نلتقطها من قصائد قمر شيراز. ففي قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج" يتجلى واضحاً أن هذه القصيدة، بمجملها وبما فيها من لغة، وصور هي كشف لحياة الحلاج ومأساته، التي عاناها: يقول البياتي:

في أحواض الزهر وفي غابات طفولة حبي، كان
الحلاج رفيقي في كل الأسفار، وكنا نقتسم الخبز
ونكتب أشعاراً عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياً
في ملكوت البناء الأعظم، عن سرّ تمرّد هذا
الإنسان المحترق شوقاً للنور، المحني الرأس

(٢) العلاق، علي جعفر، في حادثة النص الشعري، ص ٢٣.

(٣) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط ١٩٨٢، ص ١٣.

(٤) المرجع السابق، ص ١٧.

(٥) المرجع السابق، ص ١٨.

إلى السلطان الجائر، كان الحلاج يعود مريضاً
وينام سنياً ويموت كثيراً ويهز القضبان الحجرية
في كل سجون العالم . قال الحلاج: "وداعاً"
فاختفت الأحواض. وداعاً! غابات طفولة حبي
سيصير الماء دموعاً والموت رحيلاً في هذا المنفى
هذا عصر شهود الزور، وهذا عصر مسلات ملوك
البدو الخصيان - الدول الكبرى - الجنرالات -
الآلات....^١

إذا ما حاولنا أن نختار بعض المفردات والتراكيب، التي يطل من خلالها الكشف نجد:

- الحلاج ريفي في كل الأسفار
- نقنم الخبز
- نكتب أشعاراً عن رؤيا الفقراء والمنبوذين جياً
- سرّ تمرّد الإنسان
- المحني الرأس
- السلطان الجائر

تمثل هذه التراكيب، وما شابهها، في هذه القصيدة والقصيدتين الأخيرين "القصيدة الإغريقية"، و "قمر شيراز" مفاتيح الكشف عن البعد التاريخي، ومحاولة إضاءة هذه التجربة للجماعة، عبر طرح الأسئلة وابتكار الرموز واستشراف المستقبل، من خلال بعث التجربة التاريخية.

أما "القصيدة الإغريقية" فتكشف لغتها عن تجربة العشق الصوفي والمكابدة والاتحاد مع المعشوق، التي تمثل، في رؤيا البياتي، الاتحاد مع المبدأ وتقديم حال الإنساني

قال أقرأ، فقرأت وصايا آلهة الشعر المكتوب على الألواح

صعدت كلماتي من بئر شقاء العشاق الشهداء^٢

وأما قصيدة قمر شيراز، فهي تمثل أيضاً كشفاً لماضي يجهد البياتي نفسه في محاولة تجديده، من خلال الإلهام والبعث من جديد، "الذي يندمج بالعشق، لأن الشاعر دائماً هو عاشق أبدي في مفهوم البياتي أو أن الحب يفضي إلى العشق وكليةما يفضي إلى الشعر والعكس صحيح"^٣.

(١) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، ص ٣٧٤ - ٣٧٥.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "القصيدة الإغريقية"، ص ٣٨٤.

(٣) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٧٢.

وما إن نمضي في تضاعيف قصائد "قمر شيراز" حتى نكون بإزاء ظاهرة تحديث أخرى للغة الشعرية، تلك هي كثرة استخدام الفعل المضارع، التي رصدها يوسف اليوسف، إذ يقول: "وفي هذا الجو الدرامي المشحون بالتوتر والقلق يزهو الفعل المضارع الحامل الأكبر للقصيدة المعاصرة، وعماد الفاعلية النفسية المشحونة بالاضطراب"^(١). وبعد التتبع لهذه الملاحظة القيمة، في ديوان قمر شيراز، ظهر صدقها جلياً، وفي إحصاء الأفعال المضارعة من خلال بداية الجملة الشعرية الكاملة للاستدلال ظهر ما يأتي:

- في المقطع الأول من قصيدة: "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"^٢:

أصرخ... أقرب... أموت غريقاً... أموت وأطفو... أبنى وطناً... أقرب وجهي...
أسقط... يبنى حولي... يعلو السور ويعلو... تلتف حبلاً... أصرخ مذعوراً... أنفى... تأكل
لحمي... أقرب وجهي... أرى... يغيب النجم القطبي... وينبح كلب...

وهكذا في سائر القصيدة تظهر غلبة الفعل المضارع واضحة جلية، وهذا الفعل مفعم بالحركة والتجديد والمواصلة والتطلع إلى آفاق الحدث، أما في "القصيدة الإغريقية" فقد ظهر إلى جانب الفعل المضارع فعل الأمر، الذي يشترك معه في الدلالة على الحضور والمستقبل، وللاستدلال على حضور هذا الفعل يمكن الاستئناس بما في المقطع الأول من القصيدة^٣:

قالت... حين يغيب النجم... أو حين يموت... انتظريني... وظلي... واقتربي... الله
يرانا ويرى... اقتربي... انتظريني...

على أن سطوة الفعل المضارع على البناء الشعري ظاهرة ففي قصيدة "قمر شيراز" تظهر غلبة الفعل المضارع، على نحو ما حدث في قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، وهذا ما يمكن أن يكشف عنه المقطع الأول من القصيدة^٤:

أجرح قلبي... أسقى... تتألق جوهرة... تطير فراشات... تولد من شعري... يتوهج في
عينها... تنبت أجنحة... فتطير... لتوقظ... في الليل تطير... تحاصر نومي... تجرح قلبي...
تسقى... أتعبد فيها... فأرى مدناً... يتوهج سحر... يقتل من يدنو أو يرنو أو يسبح... أرى
كل نساء... أملكها، أسكن فيها، أعدها، أصرخ... يتكسر...

وعبر تواصل الألفة لقصائد قمر شيراز، يظهر أنها قصائد متوترة، تعبر عن موقف يبحث عن الكشف والتغير، لي طرح لنا ماضياً له مقومات يراها الشاعر ذات بروز فكري، بشكل مثابات هداية.

(٢) اليوسف، يوسف، الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص ٢٣.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، ص ٣٧٢.

(٣) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "القصيدة الإغريقية"، ص ٣٨٢.

(٤) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قمر شيراز"، ص ٣٩٠.

ولا مرآة في أن التوتر متأتٍ، على نحوٍ أو آخر، من وجود فعل الأمر وتكراره في القصيدة الأعريقية مما يمكن معه القول: إن هذه القصيدة تصل إلى ذروة التوتر والطلبية، من أجل التغيير والتبدل الفكري ومحاولة التحول، من خلال استخدام الميثولوجيا العربية الإسلامية الصوفية، وتقديمها في قالب شعري بسيط نسبياً^(١).

توظيف اللغة الصوفية في ديوان ((قمر شيراز)):

إذا كان توظيف اللغة الصوفية سمة مشهودة، لدى فريق من الشعراء المجددين، فإن البياتي في طليعة الشعراء، الذين أبدعوا في توظيف اللغة الصوفية في شعرهم، مستثمراً ما تحتويه هذه اللغة من إشارات ورموز ومصطلحات وتراكيب خاصة، ترفد التجربة الشعرية بطاقات فكرية ورؤيوية معبرة، ويأتي توظيف اللغة الصوفية في القصيدة الحديثة ومن ذلك شعر البياتي، لوضع القصيدة في طريق البعث والتجديد للإنسان المعاصر، لأن الصوفية: "تصل القصيدة الجديدة بالموروث الثقافي العربي، فهي وسيلة مرجعية، وانطلاق في الوقت نفسه".

ثم إن لغة الصوفية لغة كشف، وليست لغة وصف، فبذلك هي تضيء التاريخ، وتبحث عن الذاتية الجماعية، والوعي الجمعي لسر الوجود، وعن النموذج الباعث في حياة الشاعر. واللغة الصوفية تقف على عتبات الكون، تحاوره في نبرة موهلة في الشفافية، فهي تبحث عن الدمج بين الشاعر وتاريخه وحاضره.

إن الشخصيات الصوفية، التي تستدعيها القصيدة الجديدة مثل الحلاج... لم تكن شخصيات منفصلة في عصر ما بقدر ما كانت فاعلة فيه^(٢).

وهكذا لم يكن تعويل البياتي على اللغة الصوفية، في بناء قصيدته، انسياقاً وراء بدعة جديدة، أو تظاهراً بالقدرة على توظيفها، أو مجارة لنمط وجداني، بل كان اعتماداً على اللغة الصوفية من أجل التفعيل، والربط الحضاري، ومحاورة الكون والإنسان. ولعل هذا واضح في قصائد "قمر شيراز" بخاصة.

أما قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج" فما هي إلا تعبير عن مصير العاشق ومصير الشاعر المتطابقين، وكشف معاناتهما، ما يؤدي في النهاية إلى التماهي بينهما خاصة وأن الرسالة واحدة^(٣). فالحلاج ذاته صوفي، وهو رفيق البياتي، كما يقول:

في أحواض الزهر وفي غابات طفولة حبي،

كان الحلاج رفيقي في كل الأسفار...

فلماذا يا أبتى صلب الحلاج؟...

الإنسان المتحرِّق شوقاً للنور...

(١) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٧٢.

(٢) اليوسفي، محمد، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٣.

(٣) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٧٣.

يصير الحبُّ عذاباً...٠٠٠

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار^١

في هذه التشكيلات اللغوية والصورية، من قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين" تتجلى اللغة الصوفية ببهائها المتسامي، معبرة عن الاندماج والحب والشوق والاحتراق، وهذه اللغة، بالمواصفات الصوفية والوجدية عينها، هي عماد بنية "القصيدة الإغريقية"، حيث يجمع الحب والتحول في الرؤيا. وغير بعيد عن العيان أن كل ما تدور حوله هذه القصيدة هو محاولة بعث جديدة للشاعر، ومحاولة التماهي مع العالم الصوفي في عالم الإلهام والاتحاد والتسامي.

ويظهر بعد العشق الصوفي الكاشف عن ذاتية صاحبه على نحو ما يبدو في مطلع

قصيدة "قمر شيراز"

أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري، تتألق جوهرة
في قاع النهر الإنساني، تطير فراشات حمراء، تولد
من شعري، امرأة حاملة قمرًا شيرازياً في سنبلة^٢

فهنا يعود الشاعر، في قصيدته هذه، ليعيش مع عشق الحلاج، وصدر الدين الشيرازي^٣،

في عذابهما ومأساتهما العشقية، في محاولة الاتحاد والحلول في ذات المعشوق.

ومن خلال ما مرّ من شواهد، يكون الحكم يسيراً بأن البياتي استطاع توظيف اللغة الصوفية ليعث من خلالها نماذج التاريخيّة، ويكشف عن مكنوناته الداخلية، في واقع نعيشه، ويجب خرقه وتجاوزه، كما يرى البياتي "الفنان الحق أو الشاعر الحق لا يُعبر فقط عن الواقع لأن تجربته في الحقيقة متصلة دائماً بالواقع المباشر، لكنه في الوقت نفسه يتجاوز هذا الواقع"^(٤).

اللغة والغموض:

إذا كان الغموض قد أصبح ظاهرة، منذ عصر أبي تمام، فإنه غدا اليوم من إشكاليات القصيدة الحديثة، حتى صار حلية يتباهى بها الشعراء، وغدت نصوصهم أحاجي ومعميات، تلقي على المتلقي عبء التأويل والتفسير، تشفع له بذلك بعض نظريات التلقي، التي تضع على كنف القارئ عبء إعادة إنتاج النص. فالغموض أدى إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ، وإلى

(١) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين"، ص ٣٧٤-٣٧٥.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قمر شيراز"، ص ٣٩٠.

(٣) يعتبر صدر الدين الشيرازي (٩٧٩-١٠٥٠هـ) خاتم الفلاسفة المسلمين جمع بين فرعي المعرفة النظري والعملية ينسب إليه نهج الجمع بين الفلاسفة والعرفان والذي يسمى بالحكمة المتعالية كان طرحه متطوراً جداً وفاق حدود عصره مما صعب على معاصريه أن يقبلوه فلاقى من معاصريه صنوف المضايقات بسبب ذلك فكفر ورمي بأبشع التهم حتى طرد من بلده، فما كان منه إلا أن هجر القوم إلى القرى النائية منقطعاً إلى الرياضة الروحية حتى تجلت له العلوم الباطنية فعاد على البشرية بحكمته المتعالية يعرف بصدر المتألهين. الحسن، عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، ص ١٤٧.

(٤) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، مرجع سابق، ص ٣٦.

جدل مستمر بين الشعراء والقراء والنقاد، وحول لغة هذا الشعر، وحول ما إذا كان هذا الغموض المتصف به متكلفاً أم عفويًا^١. ويأتي غموض النص الشعري من قبل اللغة، والتركيب، وخفاء المعنى، والخرق اللغوي، وتعمد الإغراب، وعدم وضوح الدلالة في ذهن المبدع. كما يأتي الغموض من قبل الرؤى الفلسفية المتشابهة أو التي تنطلق من مواقف معقدة تجاه الحياة والإنسان أو التي تستلهم التحديات الضارية التي باتت تحاصر إنسان اليوم. ثم "الرقابة على الشاعر تجعله يمارس لعبة التغميض ويدخل شعره في إحالات بعيدة تستعصي على الفهم"^٢. أما عبد الوهاب البياتي نفسه فيلقي تبعة الغموض على الجمهور وأميته، وعلى الشاعر وقصور رؤياه، إذ يقول "أما: غموض التعبير فيقاس بالنسبة إلى ثقافة الجمهور، فالجمهور أمي، وأمّية المتعلمين أدهى وأمر... ومن أسباب الغموض قصور الرؤيا لدى الشاعر، وعجز أدواته الفنيّة، ونزوعه إلى التعبير عن تجارب لا يشترك فيها عددٌ كبيرٌ من الناس.. حتى الناقد يقرأ القصيدة في البداية، ويعجب بها ثم يبدأ في تشريحها كي يستدل على معاني الجمال الكامن في القصيدة. بعض النقاد يشنتون فيمزقون القصيدة ويقتلون بدلاً من أن ينتزعوا لؤلؤة المستحيل الكامنة داخلها.. ويدخلون في متهاتات ونظريات لا يمكن الاستفادة منها إطلاقاً"^٣. ويقول في كتابه "تجربتي الشعرية": "الحقيقة أنّ الأزمة ليست قائمة، في الشكل الشعري، بقدر ما هي قائمة في وجود الشاعر أو عدمه. وإن وجود الشكل الشعري التقليدي الحديث لم يمنح عديمي الموهبة قبساً واحداً من نار بروميثوس"^٤

وفي تفسير ظاهرة الغموض لدى البياتي، يقول الدكتور إحسان عباس: "إن النغمة اللغوية انزلقت عن وضعها القديم، فصارت تعتمد التناغم وليس الطرب، كما أن طريقة تلقي التجربة اختلفت، فالعربي يتصور أنه يصل إلى الشعر عن طريق الفهم، في حين أن القصيدة الحديثة تصوّر شاعري لقضية إنسانية، بكيفية معينة"^٥.

من خلال عرض هذه الآراء، نجد أن الغموض من أسبابه ثقافة الجمهور، وقصور الرؤية، وانزلاق النغمة اللغوية عن وضعها القديم، واختلاف هدف القصيدة الحديثة المتمثل في التعبير عن موقف شاعري بكيفية معينة.

ويظهر، من خلال عرض هذه الأسباب، أن غموض البياتي، في ديوان "قمر شيراز"، ليس غموضاً نابعاً من اللغة المستخدمة، بل من الطرف الآخر، أي الجمهور، فما يعبر عنه

(١) سليمان، خالد، أماط من الغموض في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٧، ص ٢٠.

(٢) الخواجة، دريد يحي، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، دار الذاكرة، حمص، ط ١، ١٩٩١، ص ٩٠-٩١.

(٣) حوار أجراه محمد بن سليمان الحضرمي مع البياتي تحت عنوان أنا صانع الحداثة..ولست منظراً لها، ضمن كتاب عبد الوهاب البياتي، "كنت أشكو إلى الحجر"، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، الأردن، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٣٣.

(٤) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، ص ٤٣.

(٥) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٥٦.

ديوان قمر شيراز - في القصائد موضوع البحث - هو رؤيا لشاعر متمكن من رؤياه، ومن لغته، ولكن لا تجد هذه الرؤيا ولا هذا الطرح مساحة جمهورية واسعة، فلا بد من ثم من إقامة جسر ثقافي لردم هوة الانفصال بين المبدع والمتلقي، لتحقيق التواصل والاندماج مع ذات المبدع وبغياب ذلك يكون المتلقي بأزاء نص مغلق، وبما أن كل نص فني يقدم مستويين: مستوى إخبارياً، ومستوى إشارياً غير مباشر، هو ما تزخر به اللغة الشعرية، فيما وراء المؤدى المباشر، ويكون نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص^(١). فمن الطبيعي في مثل هذه الحال أن يكون الغموض غير المباشر ملازماً للنص الشعري، لكن، من المشروع أن نتساءل: هل يعني الغموض القصور، أم عدم القدرة من المتلقي على التماهي مع النص، والخروج منه بموقف فكري معين؟ إن الغموض المقصود، في هذا السياق، هو قصور المتلقي عن اكتشاف مكنون النص، وغياب معرفته بما يتضمن من دلالات ومن معانٍ.

ففي مطلع قصيدة "الموت والقنديل"^٢

صيحائك كانت فأس الحطاب الموجل في غابات اللغة
العذراء، وكانت ملكا أسطوريا. يحكم في مملكة العقل
الباطن والأصقاع الوثنية، حيث الموسيقى والسحر الأسود.....
كانت صيحائك صوت نبي يبكي تحت الأسوار المهزومة.....
كانت صيحائك صيحاتي وأنا أتسلق أسوار المدن الأرضية....

مهما حاول المتلقي أن يجمع، في هذا النص الذي يتصدر القصيدة، بين الفكر التي بنى عليها النص، ليخرج برؤية موحدة عن الهدف الذي تدور الفكر حوله، فانه يبقى في حيرة. ربّما يكون الشاعر البياتي، بما يملك من موهبة التخيل، قد حاول أن يضع المتلقي في هذه الدوامة، وأن يصطحبه معه في سماوات التأويل، غير أن هذا المتلقي سيعود من رحلة الدوامة ليجد نفسه في دوامة أخرى. انها لعبة الشاعر العظيم ولعل ذلك بعض ما يهدف اليه من لف موضوعاته بهذه الغلالة التي يعيا باستشفاف ما وراءها المتلقون الذين لم يرقوا الى مستوى عظمة الشاعر. ولعل هذا ما أشار اليه الشاعر في المقطع الثاني من قصيدة "الموت والقنديل"^٣

لغة الأسطورة.
تسكن في فأس الحطاب الموجل في غابات اللغة العذراء
فلماذا رحل الملك الأسطوري الحطاب؟

(٥١) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص ٥٨.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "الموت والقنديل"، ص ٣٧٦ .

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٧.

ففي حديثه عن لغة الأسطورة التي تسكن في فأس الحطاب الموجل في اللغة العذراء أليس من العسير معرفة ما اذا كانت لغة الأسطورة هي اللغة العذراء عينها؟! وفي المقطع الخامس من القصيدة نفسها تكاد الفكرة تطل غير أنها تبقى متشحة بغلالة من الغموض تتراءى مرة وتحاول التخفي مرة أخرى.

كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي، وأنا كنت
أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج، وقبل أفول
النجم القطبي وراء الأبراج
فلماذا سيف الدولة ولي الأديار؟^١

فتشكيل البيت يومئى الى (رؤى) المتنبي التي تستشرف أعداء غير الأعداء الظاهرين. وكذلك الميلان على السيف انتحارا تحت الثلج يشي بتعويق الثلج للمتنبي وقطع الطريق عليه للعودة الى الكوفة.

وهنا يخطر على البال أمر العودة الأخيرة للمتنبي التي انتهت باغتياله بعد عودته من فارس، غير أن الفكرة تغيم ويكتنفها الغموض حين يولي سيف الدولة الأدياء، ذلك أن صلة المتنبي كانت قد انقطعت بسيف الدولة منذ زمان بعيد. وفي مهمة الربط بين عودة المتنبي من فارس وتولية سيف الدولة الأديار أمر فيه مشقة تقضي الى شيء من معاناة الغموض.

من خلال هذا الفهم، يمكن الخلوص إلى أن الغموض في "قمر شيراز" ليس غموضاً لغوياً، بل هو غموض فكري، لا يستطيع المتلقي اختراقه والوقوف على أسرار معانيه، إلا من خلال الارتفاع إليه، عبر الثقافة المتخصصة والعميقة. وتشتد مثل هذه الحاجة، إذا كانت النصوص محملة، بالإشارات والرموز والإيماءات، وقائمة أصلاً على الاصطلاحات، كما هي الحال في النصوص الصوفية، أو التي تنحو منحاً كما هي الحال في قصائد قمر شيراز، وهي كلها ذات نزعة صوفية. وهذا تجلّى في قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"^٢

أصرخ في ليل القارات الست، أقرب وجهي من سور
الصين، وفي نهر النيل أموت غريقاً، كل متون الأهرامات معي.....
لماذا يا أبتي أنفى في هذا الملكوت؟ لماذا تأكل لحمي ققط الليل
الحجري الضارب في هذا النصف المظلم من كوكبنا؟
ولماذا صمت البحر؟ الإنسان المغم موتاً في هذا المنفى؟ هذا عصر شهود الزور؟

ان قراءة هذا النص يشي بشيء من الغموض. فهو مكوّن من ركام متعدد من الصور، اذا ما أخذت كل واحدة منها على حدة، توحى بمعنى ما، لكنّ هذا التعدد في الصور المختلفة فيما بينها في الدلالة يضع المتلقي أمام نفق طويل من التأويلات. صحيح ان النص بكامله موح

(١) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "الموت والقنديل"، ص ٣٧٧ .

(٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، ص ٣٧٢ .

برؤى متشحة بنوع من الغموض، لكنه يبدو كموسيقى العزف المنفرد القائم على أنغام متعددة، يوحى بالارتياح لدى سماعه لكنه لا يوحى بفكرة محددة كما توحى السمفونية.

ولتبيّن الغموض في هذا النص نقارنه بالنص في المقطع التاسع من القصيدة نفسها يقول:

في أحواض الزهر وفي غابات طفولة حبي، كان الحلاج
رفيقي في كل الأسفار، وكنا نقتسم الخبز ونكتب أشعارا
عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياعا في ملكوت البناء الأعظم؛.....
لماذا يا أبتى لم ترفع يدك السمحاء بوجه الشر القادم من كل الأبواب؟
لماذا تنفى الكلمات؟ يصير الحب عذابا؟ في هذا المنفى؟^١

فبالرغم من اللغة الصوفية التي تغلف الجمل الشعرية في النص إلا أننا نجد أنفسنا، بعد تأمل دلالاته، أمام فكرة متسمة بالوضوح. فضلاً عن ذلك، فإن هذا الغموض لا بد منه بل هو مطلوب قصداً حتى يعطي النص نوعاً من العصمة الفكرية والرؤيوية، شعرية النص هي التي تؤهله إلى أن يرقى مراقبي ليست بالمستوى المتداول والعادي، هذا الشيء أصبح واقعاً لأن القصيدة " ليست بنتاً شرعية للعقل فقط، بل هي نتاج يتداخل فيه الحدس والعقل والانفعال ومركبات غريزية منبثة في الضمير العام للعقل البشري، وعلى ذلك فإن القصيدة الشعرية تقوم على نقل الانفعال وتوصيلة للقارئ وهذا التوصيل يعتمد على مدى المودة بين القارئ والشاعر^(٢).
لقد استثمر البياتي طاقاته الكونية والوجودية بشخصياته، فقد "خلق بها مجموعة من الجدليات والمتناقضات مع الواقع، والتي تتطور مع رؤيته وثقافته ووعيه الذاتي الجماعي وخلاصة تجاربه التي تحيل دائماً -إلى مرجعية حضارية وميثولوجية قديمة وتاريخية وأدبية وصوفية وفلسفية، تفتح فضاء جديداً للقصيدة، وأبنيتها وأنماطها وتقنياتها، والتي تحقق التكامل بين حركة القصيدة ودوراتها، ورمزيتها"^٣ فالقصيدة أو العمل الإبداعي هما وحدهما القادران على قهر التاريخ والموت كما أنهما يهزمان الزمن. فالزمن الشعري يحل في القصيدة لكي يصبح زمناً كلياً أي أنه يضم الزمن التاريخي بأبعاده الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل^٤. ولا بد من الالتفات إلى أن مفردات التشكيل اللغوي، لدى البياتي، محملة بظلال رمزية ومجازية وأن وجودها في التشكيل الصوري يزيد ظلالها عتمة.

الخيال والتصوير:

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧٤ - ٣٧٥ .

(٢) عيد، رجاء، دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص ٤٣.

(٣) عباس، محمود جابر، الشاعر عبد الوهاب البياتي من مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني الى مرقد الشيخ محي الدين بن عربي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠١، ص ١٣٧-١٣٨.

(٤) البياتي، عبد الوهاب، تجرّيتي الشعرية، ص ١٠.

لا مرأ في أن البياتي شاعر قصيدة حديثة بأمّتيان، تتوافر فيها عناصر الابداع والجدة أما الصورة، فعلى الرغم من إبداعه فيها الا أنه لم يؤثر عنه أنه عني بها كما عني بها السياب ونازك.

ولا يعني هذا كونه ليس شاعر صورة، بل يعني أن صوره "لم تكتسب دلالات جديدة، ولم تظهر داخل السياق الموضوعي للقصيدة المعاصرة، لنقدم بالتالي حالات ودلالات مغايرة لما كانت تعنيه في التراث، الذي تسربت منه"¹. والحديث انصب هنا على الصورة التراثية بالذات، وإن كان يشمل الصورة بعامة، ذلك أن طبيعة قصائد "قمر شيراز" ذات صبغة تراثية، على نحو أو آخر.

والمقصود بالصورة، في هذا السياق، المشهد الذهني المحدد الذي يلعب خيال المبدع في رسمه، أي الصورة الجزئية المحددة بهذا المشهد. الصورة الجزئية هذه تتطلب براعة ودقة لرسمها فضلاً عما تتطلبه من خيال.

غير أن البياتي الذي لم يبدع في هذا النمط من الصور لجأ، على نحو ما سيظهر في البحث، إلى الصور الكلية الشاملة التي لا تحتاج إلى براعة ودقة في رسمها كما تحتاج الصور الجزئية، بمعنى أن صور البياتي لا تعتمد المجاز والاستعارة على نحو رئيس كما تعتمدهما الصور عند السياب ونازك والشعراء المبدعين بعامة، ذلك "أن الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، لأن الصور المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"².

إن الخيال والتصوير، في القصيدة الحديثة، أخذاً يختلفان اختلافاً كلياً عما هما عليه في القصيدة العمودية. وهذا الاختلاف متمثل بدءاً في المساحة التي تشغلها الصورة في القصيدة الحديثة، إذ تتنازل الصور والرؤى المتخيلة عبر هذه القصيدة، في بعض الأحيان، لتشغل حيزاً كبيراً فيها، يمكن أن يصل إلى مساحة القصيدة كاملة، في حين لا يتجاوز التعبير عنها في القصيدة العمودية مدى بيتٍ أو بيتين. هذه الخاصية في القصيدة الحديثة، جعلت الصورة فيها من مقوماتها الرئيسية، التي يعتمد عليها الشاعر في تفرغ تجربته الشعورية، ورؤياه الشعرية "فلم تعد الصورة، من ثم، كما هي الحال في القصيدة التراثية، أي لم تعد مجرد عنصر عرضي، أو شذرة صغيرة ما تلبث أن تقطع. بل أصبحت تمتد وتتداح مترامية حتى لتكاد تشمل القصيدة برمتها. فالصورة الشعرية في حالات كثيرة مقصودة ومتوخاة، لما يتخيل فيها من قوة الدلالة بقدر لا تستطيعه المفردات أو التراكيب، حيث تغدو الدلالات المعهودة في المفردة اللغوية مجرد نقطة

(¹) اطميش، محسن، دير الملاك، ص ٢٧٧.

(²) درو، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١، ص ٥٩.

انطلاق لدلالات أوسع أو لدلالات مناقضة مع ما عهدته المفردة أو ألفته".^١ وبما أنها أخذت ترتكز على مبدأ التراكيب والتكثيف فقد أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى الاستعارة. وإذ يكون شعر البياتي برمته في صميم الحداثة، ويتمتع بسماتها الجديدة، لذا نجد الصورة في قصائد "قمر شيراز" أخذت تنزيا بسمة الشمولية والكلية، مستحوذة على الجمل الشعرية، خلال القصيدة كلها، حيث تسبح هذه الصورة بجزئياتها، داخل أجزاء القصيدة، لتشكل الصورة الجامعة لحركة القصيدة، أو العصب الرئيس داخل بنية القصيدة. يظهر ذلك، في أعلى حالاته، في قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، حيث تنصدر مستهل القصيدة صورة الشاعر الثائه الذي يكاد لا يستبين سوى طريقه، الشاعر السائل في أي مكان يصل إليه، الباحث عما هو مفقودٌ منه، يعيش في منفاه مع الفقراء والمنبوذين، رافعاً صوته، مدافعاً عن رؤيته، متمثلاً الحلاج في صورة صلبه، حيث يعرضه أمامنا نوراً يهندي به الفقراء منتظرين انزياح المجهول.

أصرخ في ليل القارات الست، أقرب وجهي من سور
الصين، وفي نهر النيل أموت غريقاً، كل متون الأهرامات
معي، ومراتي المعبودات... كل الفقراء اجتمعوا حول
الحلاج وحول النار في هذا الليل المسكون بحمي شيء ما،
قد يأتي أو لا يأتي من خلف الأسوار.^٢

تلك هي الصورة الكلية الشاملة، التي تتلبس القصيدة، من أولها إلى آخرها، تدخل في صلب القصيدة، وفي أصقاعها وثناياها، لترسم رؤى الشاعر. ولا مرأى في أن هذه الصورة الكلية تتشكل من صور صغرى تتضافر عبر القصيدة لتنهض بمهمة تقديم الصورة (الأم)، يظهر ذلك جلياً في هذه المقاطع من الطواسين: "وأنا قُتلت، وقطعت يداي ورجلاي، وما رجعت عن دعواي."^٣ و"الحقيقة دقيقة، طرقها مضيق، فيها نيران شهيق، ودونها مفازة عميقة. الغريب سلكها، يخبر عن قطع مقامات الأربعين، مثل مقام الأدب، والرهب، والسبب والطلب، والعجب، والعطب، والشهر، والتره، والصفاء، والصدق، والرفق، والعتق، والتصريح، والترويح، والتمني، والشهود، والوجود، والعد، والكد، والرد، والامتداد، والاعتداد والانفراد، والانتقاد، والمراد، والشهود، والحضور، والرياضة، والحيطة، والافتقاد والاصطلاح، والتدبير، والتحير، والتفكر، والتبصر، والتصبر، والتعبر، والرفض، والنفص، والتبقيظ، والرعاية، والهداية، والبداية: فهذه مقامات أهل الصفاء والصفوية"^٤.

(١) الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ص ٦٠.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج"، ص ٣٧٢-٣٧٥.

(٣) الحلاج، الحسيني بن منصور، كتاب الطواسين، دار النديم للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٠.

(٤) الحلاج، الحسيني بن منصور، كتاب الطواسين، ص ٧-٨.

وفي القصيدة الثانية (القصيدة الإغريقية)، فالصورة الشعرية الجامعة الواردة فيها تتمثل في صورة العاشق الصوفي، الذي يقاسي ويلات الليل، عندما يغيب النجم، الذي يرمز به إلى غياب المعرفة الحقيقية لماهية الكون، باحثاً عن هذه الحقيقة في ذات المعشوق، التي يصورها لنا بكل حركاتها وسكناتها، من خلال صورة المرأة، التي تأخذه إلى عالم الغيب، لتصل به إلى الحقيقة المفقودة، ليجدها في معبد "دلفي"^١، من خلال صورة شق الصدر، ومنحه سلاح الكلمة، التي يعني بها الحقيقة، من لدن آلهة الشعر.

قالت: ما أقسى، حين يغيب النجم، عذاب العاشق أو
حين يموت البحر، وانطلقت بصفائرها الذهبية تعدو عارية
آلهة الشعر المجنون إلى "دلفي" تبكي أقدار الشعراء...
منحتني آلهة الشعر الصافي وأنا في درب العودة من
"دلفي" البركات وسلاح الكلمات^٢

مثل هذه الصورة لا يمكن تجزئتها، حيث يصل بها تركيبها إلى الشمولية المتناسقة التي تمنح القصيدة هذا التماسك في البناء.

دهمّنتي، وأنا في منتصف الدرب إلى "دلفي"
صاعقة خضراء، كنا أربعة: أنا والموسيقي
الأعمى ودليلي، ومعني آلهة "الأولمب" الحكماء
حملتني في البحر "الأيجي" إلى "دلفي" أشرعة
الفجر البيضاء^٣

وليس بغريب أن يتكرر الشيء نفسه في قصيدة "قمر شيراز" حيث تبدو علائم شمولية الصورة، منشورة على جسد النص، لتجسد أمارات التضحية والعشق الصوفي، من بداية القصيدة إلى نهايتها، حيث تبدأ بجرح القلب والتضحية، وتستمر لتصل إلى التضحية الكبرى: القتل من أجل معرفة النور، لتتحصر هذه الصورة بين طرفي القصيدة ضامة جناحها على جزئياتها. على نحو ما نجده في هذه الجمل الشعرية من قصيدة "قمر شيراز"

أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري....
وجدوني عند ينابيع النور قتيلاً، وفمي بالتوت

(^١) دلفي: من المعابد المهمة جداً عند القدماء الإغريق كان ينسب إلى أبولو خلال العصور التاريخية، على الرغم من أن أسطورة المعبد التي تؤكد بعض القرائن الأثرية، تنهي إلينا أن هذا المعبد كان هيكلاً لآلهة الأرض، رغم أنه كان اكتسب فعلاً صفة العراقة وعلى النقيض مما كان يفعله معظم من كانوا يدلون بنبوءات يونانية، فلم يكن أبولو يبعث بأحلام منذرة إلى من يسألون المشورة أو يستخدم الوسائل الآلية مثل ضرب القرعة أو يلجأ إلى الفأل ذاته، وكان يوحى مباشرة إلى نبيته (البوثيا) وهو الاسم القديم لمدينة دلفوس بالإجابة عن السؤال المطروح، فتتطرق وهي في حالة غيبوبة بكلمات قد لا تحمل أي معنى على الإطلاق بالنسبة للسائل، الذي يتسلم بعد ذلك من أحد كهنة المعبد رداً مكتوباً في الوزن السداسي يمثل عادة الترجمة الحرفية لما قالته.

البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، ص٣٩٨-٣٩٩.

(^٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "القصيدة الإغريقية"، ص٣٨٢-٣٨٥.

(^٣) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "القصيدة الإغريقية"، ص٣٨٣.

الأحمر والورد الجبلي الأبيض مصبوغاً وجناحي مغروساً في النور.^١

وعبر متابعة الأداء الشعري لا سيما في رسم الصور يمكن أن يلاحظ بيسر أن الخيال والتصوير في قصائد "قمر شيراز" يستبقان للانتشار فوق المساحة الكلية للقصيدة ليعملا على شد مفاصل القصيدة ويسهما من ثم في تحقيق وحدتها العضوية، لتبدو متماسكة التعبير والبناء، فضلاً عن أن الخيال والتصوير هذين يمتلكان القدرة على إثارة جدل الحضور والغياب في القصيدة، هكذا تكون الصورة الفاعلة في القصيدة الحديثة قد تحولت إلى أداة كشف للموضوع وتبلور لحالات المواقف.

وعلى الرغم من الدور الذي لعبته الصورة الكلية في بناء القصيدة في ديوان "قمر شيراز". وعلى الرغم من اعتماد هذه الصورة الكلية الشاملة على صور جزئية، تظل الملاحظة قائمة، حول عدم براعة البياتي في رسم الصورة الخيالية الجزئية المعهودة براعته في رسم التشكيل العام للصورة أو التخطيط لرسم صور شاملة تعينه في بناء قصيدته لا في أداء جملة الشعرية.

أثر الأفتنة والرموز في لغة "قمر شيراز"

من تقنيات بناء القصيدة الحديثة استخدام القناع، وهي أصلاً من معطيات فن المسرح. والبياتي من الشعراء القلّة، الذين استخدموا القناع بحذق، فأجادوا استخدامه، فالقناع بالنسبة للبياتي "هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها... لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأفتنة الفنية"^٢. ولعل وجود مثل هذا الأسلوب، في التعبير عن الرؤيا لدى البياتي، قد فرض عليه مستجدات كثيرة، منها اللغة والتصوير اللذان يناسبان مثل هذا الأداء، الذي يراه من خلال القناع "ولو عمقنا النظر في الأفتنة لوجدنا أن كلاً منهما فرض على شاعرنا موقفاً يضطره إلى ابتكار الصور التي تلائمه"^٣. وهذا ما جعل إحسان عباس يقول "لعل البياتي كان أكثر الشعراء لجوءاً إلى هذه الوسيلة عن وعي عامد، ولهذا نجده يقول في كيفية استخدامه للقناع: "حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور (في موقفه النهائي) وأن استبطن مشاعر هذه

(١) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قمر شيراز"، ص ٣٩٠-٣٩٣.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، تجرّيتي الشعرية، ص ٣٩-٤٠.

(٣) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ١٤٠.

الشخصيات النموذجية في أعماق حالات وجودها، وأن أعبّر عن النهائي واللا نهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية، التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون".^١ ومن هنا نفهم قصيدة القناع^٢ عند البياتي بأنها "وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر، يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير. ويتمنى الشاعر، في قصيدة القناع، التي تنتمي إلى الأدب الدرامي، من "أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً، وسيحملها آراءه ومواقفه، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يخفي وراء أشخاص من صنعه يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحي به"^٣

وهذا المفهوم نجده عند جابر عصفور، في فهمه للقناع ووظيفته، في الشعر الحديث، إذ يعرفه بأنه "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور، الذي يحدد موقف الشاعر من عصره"^٤ وفي قصائد ديوان "قمر شيراز" كان القناع الذي استخدمه البياتي، وهو العلاج نفسه، قد اقتضى لغة وصوراً خاصة، تناسب هذا القناع، ففي قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للعلاج" وردت ألفاظ ذات دلالات خاصة مثل:

- الطواسين (في العنوان) - قمر الموت.
- تقطعها واحدة بعد الأخرى - إشارة إلى صلب العلاج وتقطيع يديه ورجليه.
- فلماذا يا أبتّ صلب العلاج - إشارة إلى صلب العلاج.
- الإنسان المتحرق شوقاً للنور - ماهية العشق.

مثل هذه الألفاظ والتراكيب، وهي كثيرة في هذه القصيدة، ما هي إلا نتيجة للقناع الذي استنبطه البياتي، وهو العلاج الصوفي "الذي أصبح معلماً للفقراء، ويتحدث من خلاله الشاعر نفسه".^٥ ولا عجب فقد "أتاحت فكرة القناع للشاعر المعاصر أن يغوص في التاريخ ويستلهم الأحداث الإيجابية فيه، وينتقي من خلال مواقف الأفراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي ما يلائم مواقفه المعاصرة، مما يكسب قصيدته أبعاداً شمولية ورحابة إنسانية عامة"^٦

هذا الفهم لوظيفة القناع نجده عند جابر عصفور، الذي يرى أنه "غالبا ما يمثل القناع شخصية تاريخية، صوفيا مثل العلاج والغزالي، طبقة أو حاكما مثل عمر بن الخطاب أو صقر

(١) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، تجرّتي الذاتية، بيروت، ١٩٧١، ص ٣٩.

(٣) اطميش، محسن، دير الملاك، ص ١٠٣.

(٤) عصفور، جابر، "أقتعة الشعر المعاصر"، (مقالة)، مجلة فصول، العدد (٤) المجلد الأول، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣.

(٥) شرف، عبد العزيز، الرؤيا الإبداعية، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص ٥٠.

(٦) اطميش، محسن، دير الملاك، ص ١٠٤.

قريش، شاعرا مثل أبي نواس والمنتبي وأبي العلاء...^١ ويؤكد جابر عصفور أهمية هذه الوظيفة التي تؤديها الشخصية التاريخية أو المنتقاة لترمز للفكرة التي يريد الشاعر، يقول: "... وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديمًا متميزا يكشف عالم الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقتها بغيرها"^٢. وفي "القصيدة الإغريقية" أيضاً كان القناع حادثة شق الصدر التي حدثت للرسول صلى الله عليه وسلم، فمن المفردات والتراكيب التي استندعها القناع.

قالوا: انطق باسم الحب:

وباسم الله

وتكلم، واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب

شق ملاك صدري

أخرج من قلبي حبة مسكٍ سوداء

قال: اقرأ: فقرات وصايا آلهة الشعر المكتوب على الألواح^٣

ولا عجب في ذلك، فالبياتي نفسه يرى أن اتخاذ أبطال التاريخ ألقاباً شعرية هو العملية الحقيقية "المقصودة باحياء التراث"^٤.

والأمر نفسه يتكرر في قصيدة "قمر شيراز" فقناع البياتي كان في هذه القصيدة الحلاج أيضاً، ثم صدر الدين الشيرازي في طرحه لقضية العشق وقد وردت في القصيدة ألفاظ وتراكيب استندعها القناع منها:

أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري (إشارة إلى قول أبي شبكة: أجرح القلب واسق شعرك منه)^٥

قمرًا شيرازياً = إشارة إلى صدر الدين الشيرازي

حبات العرق المتلألئ فوق جبين العاشق

بدمي يغتسل العشاق

في المنفى شيراز

قولي: للحب: "نعم" أو قولي "لا"

قولي "إرجل" فسأرجل في الحال

قولي "أهواك"

أو قولي "لا أهواك"^٦

(١) عصفور، جابر، ألقاب الشعر المعاصر، ص ١٢٣.

(٢) عصفور، جابر، ألقاب الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٣.

(٣) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "القصيدة الإغريقية"، ص ٣٨٤.

(٤) مبارك، محمد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٦، ص ١٥٠.

(٥) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ص ٣٧٣.

(٦) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قمر شيراز"، ص ٣٩١-١٩٢.

كما قلنا المطلع يذكر بقول "أبي شبكة (أجرح القلب واسق شعرك منه) دون أن يحاول البياتي تمويه اغارته عليه"^١. لكن هذه المرأة التي تولد من الشعر تغدو معشوقة الشاعر الذي أصبح

مجنوناً بالنهر النابع من عينيها...

أتملكها، أسكن فيها، أعبدها

أسيح من غير وصول للشاطئ، أغرق سكران

أخفي فاجعة تحت قناع الكلمات، أقول لجرحي

"لاتبرأ" ولحزني "لاتبرد" وأقول "اغسلوا بدمي"

للعشاق^٢

ويعود البياتي لقناع آخر: أقول لجرحي (لا تبرأ) ولحزني (لا تبرد) وهي تذكر بخاتمة قصيدة "عذاب الحلاج": (فالجرح لن يبرأ، والموعود لن يفوت).

وفي ختام الحديث عن القناع، ومن خلال تبين وظيفته، نجد أن القناع لدى البياتي، على نحو ما يقول الدكتور إحسان عباس، "يمثل خلق أسطورة تاريخية - لا تاريخاً حقيقياً - فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له (الأسطورة) أو هو محاولة لخلق موقف درامي، بعيداً عن التحدث بضمير المتكلم... فالحلاج عند البياتي لا يفترق كثيراً عن الخيام الذي يرى أن الإنسان قد ولد من جديد، كالشجرة الطالعة من الرماد والثلج"^٣

لقد بدا البياتي في قصائد (قمر شيراز) صوفياً لا على النحو التراثي، وإن كان اعترف من التراث كثيراً، ولكن على النحو الذي يتلاءم مع رؤيا شاعر حديث، انفعلاً بأحداث عصره، وشهد من تحدياتها الكثير، وكان في تصوفه الحديث - كما يبدو من قصائده - نوع من المجابهة للتحديات المعاصرة. والاحتجاج على مأساة الإنسان المعاصر.

المصادر والمراجع:

- (١) اطميش، محسن، دير الملاك، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢.
- (٢) البياتي، عبد الوهاب، تجرّتي الذاتية، بيروت، ١٩٧١.
- (٣) البياتي، عبد الوهاب، تجرّتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٩٣.
- (٤) البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.
- (٥) البياتي، عبد الوهاب "ديوان قمر شيراز" الصادر عن دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.
- (٦) البياتي، عبد الوهاب، "الشاعر العربي المعاصر والتراث"، مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

(١) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٣٧٣.

(٢) البياتي، عبد الوهاب، قصيدة "قمر شيراز"، ص ٣٩٠-٣٩٢.

(٣) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٥.

- (٧) عبد الوهاب البياتي، "كنت أشكو إلى الحجر"، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، الأردن، ط١، ١٩٩٣.
- (٨) الحسني، عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- (٩) الحموي، ياقوت، معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج٣، ١٩٧٩.
- (١٠) الحلاج، الحسيني بن منصور، كتاب الطواسين، دار النديم للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٢٠.
- (١١) الخواجة، دريد يحي، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١.
- (١٢) درو، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه وتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١.
- (١٣) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
- (١٤) سليمان، خالد، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٧.
- (١٥) الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات اليرموك، ١٩٩١.
- (١٦) شرف، عبد العزيز، الرؤيا الإبداعية، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- (١٧) صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٧.
- (١٨) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.
- (١٩) عباس، محمود جابر، الشاعر عبد الوهاب البياتي من مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني إلى مرقد الشيخ محي الدين بن عربي، دار الكرم لل نشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠١.
- (٢٠) عصفور، جابر، "أفئدة الشعر المعاصر"، (مقالة)، مجلة فصول، العدد (٤) المجلد الأول، يوليو، ١٩٨١.
- (٢١) العلاق، علي جعفر، في حادثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣.
- (٢٢) عيد، رجاء، دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الأسكندرية، ١٩٧٩.
- (٢٣) ماسينيون، لويس، شخصيات قلقة في الاسلام، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٣، ١٩٧٨.
- (٢٤) مبارك، محمد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٦.
- (٢٥) اليوسف، يوسف، الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.
- (٢٦) اليوسفي، محمد، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥.