الأبعاد السيميائية لخطاب الأقنعة
قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا

بقلم
أ. مسعود وقاد
قسم اللغة العربية وآدابها ـ معهد العلوم الآداب واللغات
المركز الجامعي بالوادي ـ الجزائر

ملخص

يعد خطاب الأقنعة تقنية جديدة في الشعر العربي الحديث، كان للشاعر عبد الوهاب البياتي عصا السبْق 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 ـ صوفية في الغالب، محايدة للتعبير عما يلمّ بالنفس. فصار الخطاب بذلك أكثر تجسيدا للنزعة الدرامية الموضوعية، وتأتي هذه الدراسة في سياق التعامل مع القناع بوصفه علامة سيميائية كبرى، ذات ارتكاز إيجابي في بلورة شعرية النص، حيث إن الخطاب التقنعي لا يكتمل ما لم تتوفر له أطراف ثلاثة هي الشخصية، والقصد، والشاعر وهو ما يضعها على تخوم المفهوم العلامي لدى تشارلز ساندرز بيرس.

Résumé

Le discours des masques est une nouvelle technique dans la poésie arabe moderne, le poète Iraquien Abd el Wahab al-Bayati, était le premier à être développé cette technique au début des années soixante, après de nombreuses tentatives pour tenter de briser le chemin lyrique qui a inondé la poésie ancienne et la plus récemment pratiquée, à prendre sur une autre personnalité patrimoine neutre - souvent Sufi –pour s'exprimer, de sorte que le discours devient plus représentatife de la tendance de fond dramatique.

Cette étude s'inscrit dans le contexte de traiter avec le masque comme un signe d'une sémiotique grands focaux positifs dans le développement du texte poétique, où le discours de masque saurait être complet que si il est de trois parties; la personnalité, l' intention et le poète, dont le mettre sur le bord de la notion signale de Charles Sanders Pierce.

(1)

إن بروز السيميائيات كمنهج نقدي له أدواته الإجرائية وجهازه الاصطلاحي وفلسفته المفهومية، لم يكن ليتحقق لولا الفشل النقدي الواضح الذي عرفته المناهج النصية المغرقة في الشكلانية، والداعية إلى عزل النص عن سياقاته المحيطة به، حينما أدرك النقاد أن الممارسات النقدية المكتفية بالبنية السطحية والدلالات المباشرة للنصوص ليست كافية للإحاطة بالرسائل الشعرية الجمة التي يتضمنها الخطاب، وهو ما تقرره الناقدة جوليا كريستفا دون تردد في قولها «إن النص ليس نظاما لغويا كما يزعم الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة متباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة»[1]، وهو ما يدل على أن النص نظام من العلامات الدالة ذات الأبعاد الخارجية بما فيها المرجعيات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي ينتمي إليها الخطاب، وبذلك عُدّت السيميائيات المنهج الواعد بتحقيق ما فشلت فيه المناهج اللسانياتية الأخرى.

ولقد تحدد موضوع السيميائيات بالبحث في فلسفة العلامة منذ البداية حينما قال دي سوسير وهو يضع أساسها الأول: «بمقدورنا أن نتصور علما يدرس حياة الإشارة وسط الحياة الاجتماعية، ويكون هذا العلم قسما من علم النفس الاجتماعي وبالتالي قسما من علم النفس العام سنطلق عليه السيميولوجيا»[2]، فالسيميولوجيا هي العلم الذي يدرس الإشارة أو العلامة في بعدها الاجتماعي، وبذلك عرفت بعلم العلامات، وهذا ما اتفقت عليه كل الاتجاهات السيميائية ولم تختلف إلا في نظرتها إلى العلامة من حيث كونها كائنا ثنائي المبنى كما يرى دي سوسير، أو كائنا ثلاثي المبنى كما يرى بيرس، أو في كونها ذات منشأ لغوي كما في سيمياء الدلالة، أو ذات منشأ غير لغوي كما في سيمياء الثقافة.

والعلامة في الخطاب الأدبي هي شارة ارتكاز شعري هام يتوقف على تحققها نجاحه أو فشله بوصفه نظاما أدبيا مبنيا على اللعب الحر بالدوال؛ فقد عرفها بيرس بقوله:«إن العلامة هي كل ما يحدد شيئا آخر بإرجاعه إلى شيء بدوره هو الآخر يرجعه بنفس الطريقة، فالمؤول يصير بدوره علامة وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية»[3]، فتغدو العلامة احتمالا قائما لإنتاج علامات غير متناهية، لأن العمل السيميولوجي لا يتوقف عند فك شفرة العلامة بالوقوف على محمول المصورة/الدال، وإنما يمتد إلى التعامل مع

المفسرة/المدلول على أنها علامة جديدة سابحة في عالم الإبداع، وهنا يتجلى الاختلاف الشاسع بين مفهوم دي سوسير للعلامة ومفهوم بيرس لها، حيث إن الثاني «لا يعتبر المفسرة تصورا ذهنيا أو مفهوما، ولكنه يرى أنها علامة وأنها في الواقع ليست علامة واحدة بسيطة ولكنها متشعبة ومتعددة، فهي في الحقيقة مجموع الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى»[4]، فبيرس ينحى بمفهوم العلامة منحى فلسفيا منطقيا يقوم على فكرة الاستمرارية والتداولية حين أدخل العلامة في حلقة غير متناهية من الإنتاج العلامي، فكل العلامات في النهاية لا تحيل إلا على علامات أخرى وليدة منها.

كما استطاع رولان بارت أن يضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية من خلال كتابه "أساطير" الذي يعد «في الوقت الراهن إنجيل السيميولوجيا»[5]، وفيه يسلط العمل السيميولوجي على الدال، وهو في رأيه ذو طبيعة تناسلية لانهائية، متناسبة تماما مع طبيعة الخطاب الأدبي التي تقوم على التعدد والتمدد الدلاليين. والدال مرشح في الخطاب الأدبي لإنتاج عدد لا متناهٍ من الدلالات والمعاني المتشابكة التي تؤدي في النهاية إلى تشكيل ما يعرف بمعنى المعنى الشعري[6]، أو بؤرة العمل السيميولوجي وهو البنية العميقة للنص.

وتأسيسا على هذا المبدأ التأويلي لمفهوم العلامة عند كل من تشارلز ساندرز بيرس ورولان بارت، تقوم هذه الدراسة محاولة للوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة المسكوت عنها في خطاب الأقنعة الذي عرفه الشعر العربي الحديث على يد الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي أداة إبداعية وتأسيسيا نقديا.

(2)

القناع "Masque" هو ما تتخذه المرأة ثوبا لستر مفاتنها، 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»[7].

ويعد الشاعر عبد الوهاب البياتي أول من تحدث عن التقنع في النقد العربي الحديث من خلاله كتابه "تجربتي الشعرية" عام 1968، 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 الأقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة وبعض كتب التراث للتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية من خلال القناع من أصعب الأمور»[8]. وقدم مفهومه للقناع بأنه «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها»[9].

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 ـ غالبا ـ 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 تنأى القصيدة عن الغاية الفنية إلى غاية تاريخية هدفها تمجيد لحظة معينة في التاريخ، ويخرج الخطاب وإن كان بضمير المتكلم في هذه اللحظة عن مساره التقنعي، مثلما يتجلى في قصيدة حافظ إبراهيم عن الفصحى والتي مطلعها:

رَجَعْتُ لِنَفْسِي فَاتَّهَمْتُ حَصَاتِي وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَاحْتَسَبْتُ حَيَاتِي[10]

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

ويعدّ ظهور أطراف التقنع الثلاثة؛ الشخصية المستدعاة، والقناع، والشاعر ضروريا لتشكيل خطاب ذي بعد تقنعي 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»[11].

ولقد تنوع استخدام الشعراء الرواد لتقنية القناع؛ فمن حيث الكم، نُلْفي 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»[12]. وفي هذا الاستخدام قد تتعدد الأقنعة، وتتنوع الشخصيات، لأن الشاعر في موضع الاستشهاد وسوق النماذج ذات العلاقة بتجربته الشعرية، وهو ما غطّى مساحة كبيرة في شعر الرواد.

ومن حيث الكيف، تعامل الشاعر المعاصر بطريقة الاستدعاء والاستلهام، وهما مختلفتان على المستوى الفني؛ فاستدعاء الشخصية تقنية يعمد إليها الشاعر مع تسليمه بسلطتها عليه، وتفوقها في المضمون التقنُّعي، وبذلك تتلبس الشخصية الشاعر فيغيب صوته، وتذوب شخصيته فيها، وتمَّحي 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»[13].

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 الأقنعة من التراث ليمارسوا مقاومتهم للطغيان والتخلف»[14].

بهذا المفهوم شكل القناع وسيلة فنية للتعبير أخرجت القصيدة العربية من النمط الغنائي الحاد، ومكنت الشاعر من التعايش مع الأوضاع السياسية والاجتماعية الرافضة لآرائه وحريته، 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 بالمغامرة في سبيل الإمساك بظلالها الغائرة وإيحاءاتها البعيدة.

(3)

ولعل وقوفا متأنيا أمام أشعار البياتي التي كتبت بعد 1964 (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 ـ في معاناته واضطرابه ومكابدته، وبحثه الدائب عن الحقيقة، وتأمله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف ـ شيئا من محنته هو في معاناته ومكابدته واغترابه وتأمله في الواقع»[15].

ولقد اختار البياتي عدة شخصيات صوفية اندسَّ 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 أعمق حالات وجودها، وأن أعبّر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن أو سيكون»[16].

وستحاول هذه الدراسة الوقوف على البعد الرمزي للقناع بوصفه آلية فنية اهتدى إليها الشاعر بعد رحلة بحث طويلة مركّزة على شخصية الحلاج من خلال قصيدته (عذاب الحلاج) التي تعد أول قصيدة قناع في الشعر العربي الحديث[17] كتبها البياتي سنة 1964 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 مقاربة الخطاب الصوفي وفق المبدأ المحايث الذي ترتكز عليه السيمياء قد يُلقي الأبواب موصَدة أمام الدارس في ظل غياب الآليات الموضوعية لاكتشاف العلامات الدالة في النص، وخطاب القناع يعد 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 السيميائية وبقية المقاربات ذات الطرح النسقي 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 والتقاطع في تجربة الحلاج والبياتي.

إن اللقاء الذي حدث بين الحسين بن منصور الحلاج (ت309هـ) وعبد الوهاب البياتي (ت1999) لم يكن لقاء شعريا اكتشف من خلاله 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 قادته إلى عالم اللامنتمين "ألبير كامو" و"همنغواي" .. أولا ثم عالم المتصوفة وفي مقدمتهم الحلاج من بعد، هذا الصوفي المتمرد الذي وهبه الحل السحري الكفيل بالتعايش مع مشكلة الموت/ العقبة الكؤود أمام آمال الثوار المتفائلين بنتائج الصراع الإنساني، ولم يكن هذا الحل غير فكرة "الحلول" التي تعني أن الذات الإلهية تحل في الذات البشرية ، ومن ثم كان لها الخلود، فهي لا تفنى وإنما تنتقل في

لحظة تجددها 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 عبْر لحظات التجدد إلى ذات أكثر اكتمالا»[18].

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»[19]، 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 شدت الشاعر إلى هذا المتصوف الكبير ثورته التي تجلت في تحديه للفقهاء والحكام واستشهاده ببطولة 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.

يستفتح 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 ثائر مستعد لأن يبذل روحه في سبيل تحقق فكرته، ومهدد بالموت لكنه لا يبالي:

يَا نَاحِرًا نَاقَتَهُ لِلْجَارْ.
طَرَقْتَ بَابِي بَعْدَ أَنْ نَامَ الْمُغَنِّي.
بَعْدَ أَنْ تَحَطَّمَ الْقِيثَارْ
مِنْ أَيْنَ لِي وَأَنْتَ فِي الْحَضْرَةِ تَسْتَجْلِي

وأين أنتهي وَأَنْتَ فِي بِدَايَةِ انْتِهَاءْ
مَوْعِدُنَا الْحَشْرُ، فَلاَ تَفُضَّ خَتْمَ كَلِمَاتِ الرِّيحِ فَوْقَ الْمَاءْ
وَلاَ تَمَسَّ ضَرْعَ هَذِي الْعَنْزَةِ الْجَرْبَاءْ[20].

والنص مليء بالعلامات الجزئية الدالة التي تكشف نقاط التقاطع بين الشاعر والحلاج، فنحْر الناقة للجار رمز مألوف لكرم البداوة، لكنها هنا حبلى بدلالة أثقل هي إبداء الجاهزية لبذل الروح في سبيل الحق، ونوم المغني وتحطم القيثار هما رمز لغياب الأمل وفقدان الطمأنينة، والعنزة الجرباء هي علامة أخرى للدلالة على متاع الحياة الدنيا الحقير. فالشاعر يتلبس تجربة الحلاج ويتماهى 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 ـ الثوريين والصوفيين ـ تتفقان في التجرد من المنافع الشخصية والتخلي التام عن حطام الحياة الدنيا، وهذه «نقطة التقاء متّصفة بالأصالة بين أهداف المريد وبين أهداف الشاعر الثوري»[21].

وفي المقطع الثاني "رحلة حول الكلمات" يتمزق القناع نسبيا ليُطل البياتي من خلال كلمات محزونة تخبئ خلفها عالما موحشا هو عالم الشاعر وليس عالم الصوفي:

مَا أَوْحَشَ اللَّيْلَ إِذَا مَا انْطَفَأَ الْمِصْبَاحْ
وَأَكَلَتْ خُبْزَ الْجِيَاعِ الْكَادِحِينَ زُمَرُ الذِّئَابْ
وَصَائِدُو الذُّبَابْ
وَخَرَّبَتْ حَدِيقَةَ الصَّبَاحْ
اَلسُّحُبُ السَّوْدَاءُ وَالرِّيَّاحْ
وَأَوْحَشَ الْخَرِيفُ فَوْقَ هَذِهِ الْهِضَابْ[22]

فهذه الثنائيات الضدية التي ينبني 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 الأرسطوقراطية الحاكمة على خبز الشعوب الجائعة، وغيرها من المفارقات التي زرعت الرعب في قلب الشاعر، وجعلته ينزل عن مقام البوح بزعامة 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 الْأَبْوَابْ
الْفُقَرَاءُ مَنَحُونِي هَذِهِ الْأَسْمَالْ
وَهَذِهِ الْأَقْوَالْ
فَمُدَّ لِي يَدَيْكَ عَبْرَ سَنَوَاتِ الْمَوْتِ وَالْحِصَارْ[23]

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 المريد في حبه لله، ويطلب الشاعر منه العون على نجاح الثورة التي يراها كلا متكاملا، ويعلن استعداده للموت في سبيلها:

وَلْيُقْبِلِ السَّيَّافْ
فَنَاقَتِي نَحَرْتُهَا وَأَكَلَ الْأَضْيَافْ
وَارْتَحَلُوا[24]

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

بُحْتُ بِكِلْمَتَيْنِ لِلسُّلْطَانْ
قُلْتُ لَهُ: جَبَانْ[25]

وهذه الصيحة الجريئة ـ وإن كان ظاهرها هو ثورة الحلاج على النظام السياسي والاجتماعي ـ فإن صوت البياتي مخبوء وراءها؛ حيث إن كلا الشاعرين ثائر ، 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 ـ كما سبق ـ هزمت سلطة القهر الجبري المتمثلة في الموت ، حيث إن الروح لا تفنى بل تنبعث وتتجدد، وكذلك «الرجال الذين يقتلون الثورة لن يهزموها لأن الإنسان لن يكف عن بناء عالمه الذي يثور من أجله»[26]، وبالتالي فإن آمال الثوار في التغيير لن تذهب سُدى بل تنضاف 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 كِلْمَتَيْنْ
وَنِمْتُ لَيْلَتَيْنْ
حَلُمْتُ فِيهِمَا بِأَنِّي لَمْ أَعُدْ لَفْظَيْنْ
تَوَحَّدَتْ
تَعَانَقَتْ
وَبَارَكَتْ ـ أَنْتَ أَنَا
تَعَاسَتِي
وَوَحْشَتِي[27]

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 اختطَّته صيغة الاثنين (كلمتين، ليلتين، لفظين، أنت أنا، تعاستي ووحشتي) فكأن هذا الاحتجاج المنتقِد 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)[28]، وقوله شعرا:

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا[29]

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

اَلْفُقَرَاءُ إِخْوَتِي
يَبْكُونَ فَاسْتَيْقَظْتُ مَذْعُورًا عَلَى وَقْعِ خُطَا الزَّمَانْ
وَلَمْ أَجِدْ إِلاَّ شُهُودَ الزُّورِ وَالسُّلْطَانْ
حَوْلِي يَحُومُونَ، وَحَوْلِي يَرْقُصُونَ: إِنَّهَا وَلِيمَةُ الشَّيْطَانْ
بَيْنَ الذِّئَابِ هَا أَنَا عُرْيَانْ[30]

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 أصلا. 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) خلاصا له وللمستضعفين البائسين:

حَكَمْتَ بِالْمَوْتِ عَلَيَّ قَبْلَ أَلْفِ عَامْ
وَهَا أَنَا أَنَامْ
مُنْتَظِرًا فَجْرَ خَلاَصِي، سَاعَةَ الْإِعْدَامْ[31]

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

مَائِدَتِي ، عَشَائِيَ الْأَخِيرُ فِي وَلِيمَةِ الْحَيَاهْ
فَافْتَحْ لِيَ الشُّبَّاكَ ، مُدَّ لِي يَدَيْكَ آهْ[32].

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:

أَوْصَالُ جِسْمِي أَصْبَحَتْ سَمَادْ

فِي غَابَةِ الرَّمَادْ
سَتَكْبُرُ الْغَابَةُ ، يَا مُعَانِقِي
وَعَاشِقِي
سَتَكْبُرُ الْأَشْجَارْ
سَنَلْتَقِي بَعْدَ غَدٍ فِي هَيْكَلِ الْأَنْوَارْ
فَالزَّيْتُ فِي الْمِصْبَاحِ لَنْ يَجِفَّ ، وَالْمَوْعِدُ لَنْ يَفُوتْ
وَالْجُرْحُ لَنْ يَبْرَأَ ، وَالْبِذْرَةُ لَنْ تَمُوتْ[33].

ومن الواضح أخيرا 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 الأسمال المادية البالية وليس فناء أبديا، فالحلاج لن يموت لأنه يؤمن بوحدته 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 ثِقَاتِـــي إِنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي
وَمَمَاتِي فِي حَيَاتِي وَحَيَاتِي فِي مَمَاتِي[34]

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 الثائر الخالد، وبالتالي فإن لجوءه لفكرة الحلول كان ثورةً على فكرة الفناء بسبب الموت، ومخرجا ذا جدوى من منطقة القهر المادي.

وعلى الرغم من أن القصيدة قد تضمنت علامات سيميائية جزئية كثيرة، إلا أن فكرة القناع التي بُنيت عليها تُعدّ علامة سيميائية كبرى ترتكز 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 الموضوعة بقصد.

ـ الهوامش :

1) حلام الجيلالي: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، عدد:365، سنة:2001، دمشق.ص30.
2) بشير توراريت: مناهج النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص133.
3) جيرار دولردال: السيميائيات، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2004، ص20.
4) سيزا قاسم ونصر أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص27.
5) بشير توراريت: مناهج النقد الأدبي، ص146.

6) ينظر:دسوقي إبراهيم محمد:مناهج النقد الأدبي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص85.
7) خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد:336،السنة:1999، ص120.
8) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1968،1، ص34.
9) نفسه، ص35.
10) حافظ إبراهيم: الديوان، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1980، ص253.
11) خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة،ص120.
12) نفسه، ص121.
13) خالد عمر يسير: الدوافع إلى القناع، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع340، سنة:1999، ص69.(متاح على الأنترنت)
14) خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة ،ص125.
15) أحمد طعمة جلبي: التناص الصوفي في شعر البياتي، مجلة الموقف الأدبي، عدد:393، سنة2004،ص21.
16) عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية، ص24.
17) ينظر: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999،ص185.
18) أبو القاسم محمد كرو :عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق ، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 2000،ص73.
19) الصادق النهيوم:الذي يأتي ولا يأتي، تالة للطباعة والنشر، ليبيا، ط2002،1،ص61.
20) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص09.
21) الصادق النهيوم:الذي يأتي ولا يأتي، ص70.
22) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج2،ص11.
23) نفسه، ص11.
24) نفسه، ص11.
25) نفسه، ص15..
26) الصادق النيهوم: الذي يأتي ولا يأتي، ص81.
27) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج2، ص15.
28) ينظر: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص186.
29) الحلاج: الديوان، تقديم: سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت،ط1 ،1998، ص65.
30) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج2، ص15.
31) نفسه، ص16.
32) نفسه، ص18.
33) نفسه، ص20.
34) الحلاج: الديوان، ص31.