النمذجة الفنية وتجربة الواقع في شعر الرواد
(دراسة في استدعاء المتنبي والمعري)

د. بوعيشة بوعمارة
جامعة الجلفة

الملخص :

تحاول هذه الدراسة الكشف عن علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث ، وذلك من خلال الوقوف عند استدعاء الشخصيات الشعرية العربية القديمة بتقنيات النمذجة الفنية ، إذ إن علاقة الشعراء المعاصرين– ولا سيما الرواد منهم– بالتراث كانت ولا زالت علاقة وثيقة، فهم ينظرون إلى هذا التراث بوصفه مصدر إلهام وإبداع ، لا غنى للشاعر عنه، وأن هذه العلاقة لا تقوم على المحاكاة، بل على التفاعل العميق مع عناصره ومعطياته؛ قصد تطويرها، واستغلال طاقاتها وإمكاناتها الفنية؛ للتعبير عن التجربة الشعرية المعاصرة، وإيصال أبعادها النفسية والشعورية إلى المتلقي.

وقد تناولت الدراسة توظيف شخصيتي المتنبي والمعري في الشعر العربي المعاصر باعتبارهما أنموذجين فنيين، ببحث تقنيات استدعائهما وطرائق توظيفهما، وأبعادهما الفنية والجمالية، وكشف علاقتهما بتجربة الشاعر العربي المعاصر وواقعه المعِيش، من جهة، وعلاقتهما بتشكيل النص الشعري المعاصر وعناصره المكونة له، من جهة أخرى.

الكلمات المفاتيح : النمذجة الفنية ، تجربة الواقع ، شعر الرواد ، المتنبي ، المعري.

Résumé:

Cette étude essaye de découvrir la relation entre le poète arabe contemporain et son patrimoine, à travers le rappel des personnages de la poétique arabe ancienne en utilisant la technique de la Modélisation technique, car la relation des poètes arabes contemporains et leur patrimoine – surtout les pionniers – reste très étroite, ils le considèrent comme source d'inspiration et de créativité, dont le poète ne peut s'en passer. Cette relation n'est pas basée sur la simulation, mais sur l'interaction avec ses éléments et ses données, dans le but de la développer, et d'exploiter son énergie et ses possibilités techniques, pour exprimer l'expérience poétique contemporaine, et de d'envoyer ses dimensions psychologiques et sensorielles au récepteur.

Cette etude s'est intéressée à l'emploi de la personnage de deux poètes « Al Moutanabi et Al Ma'arri » dans la poésie arabe contemporaine en tant que modèles artistiques, en mettant l'accent sur les techniques d'appel et les méthodes de leurs emplois et leurs dimensions artistiques et esthétiques, tout en essayant de découvrir leur relation avec l'expérience du poète arabe contemporain et son vécu d'un côté, et leur relation avec la formulation du texte poétique contemporain et les éléments qui le composent d'un autre côté.

في النمذجة الفنية[1]:

إنّ من أهم الأساليب التقنية التي استخدمها شاعر الحداثة العربية، في تعبيره عن وعيه الجمالي وواقعه الإنساني، أسلوب النموذج الفني باعتباره معادلاً فنيا وموضوعياً لتجربة الشاعر وموقفه الجمالي من هذه الظاهرة أو تلك؛ يستوعب مجمل التجارب النفسية والروحية والاجتماعية التي يعايشها الشاعر أو يعانيها ويعالجها

إن الشاعر في انتاجه للنموذج يختلق شخصية موضوعية، تكثف موقفه الجمالي الذاتي، ليدخل معها في حوار يبلورها ويبلور موقفه أيضاً، والميل إلى إنتاج النموذج ينهض، أساساً، من محاولة الشاعر الحداثي، في استيعاب الواقع الإنساني استيعاباً درامياً، يتمكن به من تملك العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي، بين الأنا والآخر

ومن اللافت للنظر أن النقد الأدبي الخاص بالشعر الحداثي، لم يلتفت إلى التنظير للنموذج الفني، على الرغم من الأهمية العظمى التي له، في هذا الشعر الذي قام في معظم نصوصه على النمذجة. مع العلم أن ذلك النقد قد تناول هذه التقنية،

غير أنه كان يرى فيها نوعاً من القناع الفني ، لا نموذجاً فنياً. ونرى أن مصطلح القناع قاصر عن الإحاطة بهذه التقنية التي هي نمذجة بكل ما يعنيه المصطلح ، إذ إن الفرق بين القناع والنموذج ينهض من أن الأول يحيل على ذات الشاعر المتقنعة، أما الثاني فيحيل على الظاهرة المنمذجة في علاقتها بذات الشاعر، علاوة على أن القناع يُعنى، كما هو مطروح نقدياً بالشخصيات التاريخية والأسطورية، أما النموذج فهو أعم وأشمل، حيث يتناول كل شخصية، على الإطلاق، سواء أكانت تاريخية أم أسطورية أم واقعية أم متخيلة. مع الإشارة إلى أن التخيل أساسي في النمذجة الفنية عامة، حتى لو كان النموذج واقعياً بحتاً.

الشاعر العربي المعاصر وأنموذج الرمز التراثي:

لقد انتقل الشاعر الحديث من التعبير عن التراث إلى التعبير به، حيث يجرده الشاعر من بعض دلالالته التراثية ليحمله الأبعاد المعاصرة لتجربته ورؤياه، فيتولد معناه الرمزي من التفاعل بين مدلوله التراثي والمدلول المعاصر له، مما يكسبه ثراءً وإيحاءً وعمقا وقيمة فنية في القصيدة.

إن استلهام الرمز التراثي تعميق للوعي التاريخي والحضاري، وتعزيز للانتماء واستحضار للتاريخين العربي والعالمي الغابرين، فهو محاولة لوصل الزمن الحاضر بالزمن الماضي ، فالتراث« ليسَ تركةً جامدة، ولكنهُ حياة متجدّدة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً، ولكل شاعر أن يتخيّر تراثهُ»[2].

ولهذا ينبغي أن نعي أن أهم وأغنى ما يستطيعُه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث « ليس أن يصبح واجهة منظومة للعمل الفني تضاف إليه من الخارج، رغبة في التدليل على ثقافة الشاعر، وإلمامه بالتيارات العصرية في الأدب والفن، بل أن يحسّه الشاعر، ويؤمن به، بحيث يغدو جزءًا من صميم تجربته الشعرية»[3].

لقد حرص الشاعر العربي المعاصر على تجديد تجربته الشعرية وتوسيع دائرة الإبداع بتوظيف التراث بأشكاله المتعددة إدراكا منه بما تقدمه هذه الأشكال التراثية لتجربته المعاصرة، من الثراء والتنوع والخلق والإبداع في مختلف مستويات خطابه الشعري تشكيلا ورؤيا.

إن الشعر المعاصر عنيَ بالتراث « كما لم يعنَ بهِ شعرٌ من قبل، لقد استكشف آفاقه وطاقته وفجّر من خلال النص هذه الآفاق والطاقات، وأعادهُ إلى ضمير العصر حيّاً نابضاً، يتجاوب أو ينفعل ويفعل بهِ الإنسان»[4].

ولذلك أصبح شعراء الحداثة « أكثر عمقا في استثمار الكنوز التراثية الموروثة في قصائدهم، مستغلين ما فيها من طاقات دلالية مؤثرة، عريقة، بعيدة الأغوار في نفس الشاعر والمتلقي في آن معا، من أجل التعبير عن رؤاهم المختلفة المعقدة»[5]

ويقصد بتوظيف الشخصية التراثية« استخدامها لحمل بعدٍ من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبيرٍ وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها، أو(يعبّر بها) عن رؤياه المعاصرة»[6]

وعلى الشاعر أن يوفّق في توظيف الرمز التراثي، بأسلوب فني يربط بين واقع الشخصية المستحضرة في زمنها الماضوي، وما استقطبت إليه في الواقع الراهن؛ ليحكي تجربته ومعاناته وواقعه من خلال هذه الشخصية، ذلك أن أول المبررات الفنية لاستدعاء أية شخصية تراثية هو « محاولة استغلال ما تمتلكه هذه الشخصية من قدرات إيحائية قوية؛ ناجمة عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه؛ بحيث يكون استدعاء الشخصية التراثية مثيراً لتلك الدلالات، وباعثاً لها؛ فإذا كانت الشخصية ليس لها في وجدان المتلقي أية دلالات من الأساس فإنه ينتفي المبرر الأول لاستدعائها »[7] ، أي أن يكون الرمز نابعا من صميم التجربة له قيمته ودوره في السياق، مما يجعله عنصراً فاعلاً فيه.

الرمز التراثي هو الرمز المستمد من التاريخ والأساطير والدين والأدب والقصص الشعبي والتصوف فهو يشمل الرموز التاريخية والدينية والأسطورية « ويستند إلى أحداث وشخصيات وأماكن تاريخية مختلفة»[8]، كما يستمد هذا الرمز من القرآن والقصص القرآني والشخصيات الدينية والرسل، إذ كان الدين – ولا يزال – منهلا لا ينضب ونبعا لا يجف أمام خلجات الشعراء ليعبروا عنها.

واستخدام الرموز التراثية « يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربه الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر».[9]

ولعل شخصيات الشعراء القدامى –ولا سيما العباسيين منهم– أكثر المصادر التي أخذ منها الشعراء شخصياتهم التراثية ؛ لأنها « هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر» [10].

يتحدث البياتي عن تجربة استحضار الشخصيات التُراثية فيقول:« إن شخصية الحلاّج والمعري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي فراس الحمداني والمتنبي والاسكندر المقدوني وخيفارا وغيرها، التي اخترتُها، حاولتُ أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كل العصور وأن أعبر عن النهائي واللاّنهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطّي لما هو كائن، إلى ما سيكون، ولذلك اكتسبتْ هذه القصائد هذا البعد الجديد، الذي يجعلها تولد من جديد، كلّما تقادم بها العهد» [11].

ويلخّص أمل دنقل موقفه من استدعاء الشخصيات التراثية واستلهام التراث بشكلٍ عامٍ فيقول:« إن استلهام التراث في رأيي ليس فقط ضرورة فنية، ولكنه تربية للوجدان القومي؛ فإنني عندما أستخدم أو ألقي الضوء على التُراث العربي والإسلامي الذي يشمل منطقة الشرق الأوسط بكاملها، فإنني أُنمي في المتلقّي روح الانتماء القومي، وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة عريقة، لا تقلُّ إن لم تزد عن الحضارات اليونانية والرومانية» [12]

ويؤكد هذا الطرح محمود درويش في حوار معه فيقول: « كتبتُ حوالي المئة قصيدة، ثم انتبهتُ إلى أن المتنبي قال: (على قلق كأن الريح تحتي). أنا كل ما أردتُ أن أقولَه، قالَه هو في نصف بيت (على قلق كأن الريح تحتي). المتنبي ليس فقط مخلصاً لكل ما سبقه في الشعر العربي، وإنّما هو مؤسس لكل الحداثة الشعرية التي تلت؛ ونحن نسبح في فضاء المتنبي».

أما أدونيس فيكتب:« المتنبي يفرز نفسه ويعرِضها عالماً فسيحاً من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين وضدهم، وهو في ثنايا شعره كلّه يحتضن ذاتَه ويناجيها ويحاورها بنبرة من العبادة. إن شعره كتاب في عظمة الشخص الإنسانية؛ يسيره الجدلُ بين اللاّنهاية والمحدودية: الطموح الذي لا يعرفُ غايةً ينتهي عندها... لقد خلَقَ المتنبي طبيعةً كاملةً من الكلمات، وفي مستوى طموحه: ترجُّ، تتقدم، تجرفُ، تهجم، تقهر، تتخطّى... » [13].

ويقول أدونيس في معرض حديثه عن نتاج الحداثة: « إنه، على الصعيد العربي، أعظم إنجاز شعري، بعد انجاز الكوكبة الفريدة: أبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي ، والمعري، وعلى الصعيد العالمي واحد من أهم الانجازات الشعرية في تاريخ الابداع الحديث »[14]. فالمتنبي إذن من الكوكبة الفريدة في رأي أدونيس، وشعره من أعظم إنجازات الشعرية العربية، بل إنه يوازي في أهميته ما أبدعته حركة الحداثة الشعرية العربية.

ويواصل قائلا: « المتنبي يفرز نفسه ويعرضها عالما فسيحا من اليقين والثقة والتعالي في وجه الأخرين وضدهم »[15]. ثم يضيف: « إن شعره كتاب في عظمة الشخص الانسانية، يسيره جدل اللاانهاية والمحدودية، الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها، والعالم الهرم الذي لا يقدر أن يتحرك ويساير هذا الطموح». [16]

إنَّ الشاعر في هذا المستوى يحاول « أن يردم الهوة بين طرفي الزمنين: الماضي والحاضر، سواء بقلب المواقف والأحداث الدينية، والتعبير بضدها أم بالتحوير فيها من خلال التصرف في أحد جوانبها، والإبقاء على الملمح الحاد من ملامحها، وبذلك يؤسس نمطا جديدا من دلالة الرمز»[17]، حيث يغير الشاعر بالحذف أو بالإضافة أو بالتصرف مع الالتزام بالإطار العام أو الملمح العام، ليظل التوظيف الجديد على اتصال بالموروث.

ويمثل القناع مرحلة متطورة من أساليب التعامل مع النص التراثي، فقد يلجأ الشاعر إلى هذه التقنية للإفادة من التراث، ذلك أن القناع هو « رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته خبرة موضوعية نسبة محايدة تأتي به عن التدفق المباشر للذات» [18].

وغالبا ما يكون القناع شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها؛ ليعبر عن موقف يريده وينطق من خلاله، كما يعطيه إمكانات عديدة وآفاقا أرحب منطلقا من التوافق بين تجربة الشاعر ورؤيته، ومواقفه الفكرية مع رؤى الشخصية التي يختارها بأبعادها الإنسانية» [19]، وهذا ما يحقق « تفاعلاً حراً مع شفرات النص، مما ينتج عنه إثراء وتضمين لدلالة النص الشعري القديم»[20].

يستخدم "البياتي" في قصيدته "موت المتنبي" رمز "المتنبي" الشاعر العباسي المعروف، كونه أكثر الرموز قربا من الشعراء المعاصرين، ولاسيما صلته بكافور الإخشيدي وتمرده عليه، فكان ذلك الموقف مادة خصبة للشعراء في التعبير عن علاقة الشاعر المعاصر بالسلطة وتمرده عليها، وكانت شخصية "كافور" رمزا للحاكم العربي المعاصر، يصور الشاعر المتنبي رمزا – إضافة إلى دلالته الأساسية (المتنبي الشاعر) – للدلالة على المبدع أينما كان، وهو يواجه قوة بطش السلطة الساحقة:

أنا شجبت جبهة الشاعر بالدواة
بصقت في عيونه
سرقت منها النور والحياة
أغمدت في أشعارها سيقي
وأفسدت مريديه، وضللت به الرواة
جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه. [21]

إذ يصور الشاعر حياة هذا الشاعر "المتنبي" تصويرا دراميا، فيتحدث عن فجيعته وصراعه الأبدي مع السلطة، وهو صراع ينتهي بموت الشاعر، فكل الأفعال المستخدمة هنا: (شجبت، بصقت، سرقت، أغمدت، أفسدت، ضللت) توحي بالقوة والقهر والاستبداد في اغتيال الشاعر واستبداد صورته لدى الناس، لكن ذلك لن يصمد أمام فعل الشعر الذي يظل خالدا.

ومن النماذج أيضا قول "البياتي" في قصيدته "الموت والقنديل":

كان الروم أمامي، وسوى الروم ورائي، وأنا كنت
أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج، وقبل أفول
النجم القطبي وراء الأبراج
فلماذا سيف الدولة ولّى الإدبار[22]

فهذا النص يمتص قصيدة المتنبي التي يمدح فيها سيف الدولة قائلا:

أنت طوال الحياة للرّوم غاز فمتى الوعد أن يكون القفول

وسوى الروم خلف ظــهرك روم فعلى أي جانبيك تميل[23]

مع تحويل الشاعر لصيغة الضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، وتلخيص عجز بيت النص الغائب بجملة "كان الروم أمامي، المفهوم من خلال قراءة بيت النص الغائب بأكمله.

إذا نلمح في هذا النص أن أبيات المتنبي ساهمت في تشكيل بنيته الدلالية من خلال تعميقها باستحضار شخصية سيف الدولة الحمداني الذي أعطى النص الحاضر عمقا دلاليا.

كما عمد "البياتي" إلى امتصاص عجز بيت "المتنبي" الذي يقول فيه:

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم[24]

قائلا:

شيِّد مدائنك الغداه
بالقرب من بركان فيزوف ، ولا تقنع
بما دون النجوم
وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران والفرح العميق[25]

إذ بين "البياتي" و"المتنبي" تطابق في الموقف والرؤية سياقيا، من خلال اقتران تحقق الثورة ومن ثم نيل الاستقلال بالسكنى في أعالي القمم من بركان "فيزوف". إذ جاء التناص هنا متساوقا مع تجربة "البياتي" الخاصة.

لأنه وجد تشابها بين تجربته الشعرية الخاصة وتجربة المتنبي فحاكاها وحاورها واستلهم منها، وبذلك أعاد صياغتها من جديد وفق سياق خاص يلائم رؤيته للشعر وموقفه منه بل ومنح الأنموذج الموظف شحنات دلالية خاصة بإضفاء أبعاد معاصرة عليها.

والملاحظ أن الحوار هنا كان لغويا ودلاليا إذ ولد الشاعر دلالة جديدة أكثر عمقا وأقوى أثرا مما انعكس على تشكيل النص. وقد ولع "أمل دنقل" بتوظيف محنة المتنبي في بلاط كافور، وإحساسه بالندم المرير على سقوطه وبيعه ضميره وفنه لكافور وتغنيه بأمجاده الزائفة، مما يترجم في التجربة المعاصرة إدانة صاحب الكلمة حين يسخِّر كلمته لتكون بوقا في جوقة سلطة باغية.

يقول في قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر":

أكره لون الخمر في القنينة
لكنني أدمنتها استشفاء
لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصرت في القصور ببغاء!
عرفت فيها الداء
أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير
يومئ، يستنشدني، أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ
أسير مثقل الخطى في ردهات القصر.. (26)

هنا يشكل الشاعر نصه تشكيلا غنائيا يقوم على السرد، فيحكي قصته انطلاقا من صورة هي: "أكره لون الخمر في القنينة" ليولد إثر تعليل ذلك قصته مع الملك "كافور"، فيبنى الزمان والمكان ويلخص الحوار ويوجز القصة، ليخلص إلى احتقاره لنفسه وللملك ويصور حزنه وألمه في النهاية.

فالشاعر يشرب الخمرة لأنه معلول يشعر بالحزن وخيانة الضمير، فهو "ببغاء" يمثل بين يدي كافور يشير إليه فينشده شعرا، يتغنى بشجاعته (الملك) وسيفه في غمده، إنه يتملق عليه ويكذب، ومتى ما أسقط الملك جفناه سار الشاعر مثقل الخطى يشعر بالخيبة والألم.

ويقوم التوظيف التراثي «على تمازج عدد من الشخصيات والرموز، وتداخل أصواتها وتشابكها ... إذ يغلف المبدع قناعه بأغلفة إضافية، بتسخير شخصيات أخرى، يُسند لها أدوارا محددة، وينسج عن طريقها حبكات فرعية، تصب جميعها في العقدة الرئيسية للنص»(27)، فهذا القناع يقوم على تعدد الأصوات والأدوار دون إقصاء أي شخصية كي لا تتشتت التجربة أو يتصدع القناع وينهار، فالكل جزء من التجربة وعنصر في التفاعل، ومن أبرز نماذج هذا النمط قصيدة ص "محنة أبي العلاء" "للبياتي".

ففي هذه القصيدة يبدو التداخل بين الشخصيات الموظفة واضحا ابتداءً من عنوانها، حيث ألحق الشاعر عبارة "ولكن الأرض تدور" إلى جانب العنوان في إشارة إلى شخصية الفلكي المشهور "جاليليو" ليطرح التساؤل عن علاقة هذه الشخصية بأبي العلاء.

تتألف قصيدة "محنة أبي العلاء" من عشرة مقاطع تتداخل فيها الأفكار والأصوات، لتجسد صورة الإنسان الرافض للظلم، الثائر على الأوضاع المعيشة، المشكك في صحة الواقع وسلامته، غير أن البياتي يهمل مواقف أبي العلاء المعارضة للحياة والداعية إلى إيقافها، تلك المواقف التي لا تنسجم مع مواقف الشاعر الذي يحمل هموم قومه ويبشر بالحرية ويدعو إلى الثورة:

لمن تغني هذه الجنادب؟
لمن تضيء هذه الكواكب؟
لمن تدق هذه الأجراس؟
وأين يمضي الناس؟(28)

فهذه التساؤلات تبحث عن أصل الأشياء أو جدواها، وتحمل قلق الشاعر في ظل الظروف التي تعترض سبيله في الحياة، إنه يخص الجنادب بالغناء في إشارة ساخرة إلى أهل الشعر والفن ليواصل:

هذا بلا أمس وهذا غده قيثارة خرساء
داعبها، فانقطعت أوتاره، ولاذ بالصهباء
وذا بلا وجه بلا مدينة، وذا بلا قناع
أشعل في الهشيم نارا وانتهى الصراع

وذا بلا شراع
أبحر حول بيته وعاد
حياته رماد
وليله سهاد[29]

هنا يوجه الشاعر اللعنات والشتائم إلى ممتهني الشعر والفن، ويظهر المظاهر والممارسات التي تزيد في حيرته وشكوكه وتساؤلاته، فالناس مشتتون بين ماضٍ غامض وحاضر بلا ملامح، بلا وطن ولا هوية، ومستقبل مجهول، في "لاذ بالصهباء" وشعر بالضيق والألم "وذا بلا شراع، أبحر حول بيته وعاد" ليبلغ به اليأس حد الانتحار "أشعل في الهشيم نارا وانتهى الصراع" لتتحول حياته إلى "رماد" وليله إلى "سهاد".

ثم يخرج المعري عن إطار الزماني والتاريخي ويصبح إنسان العصور كلها، فيربط الشاعر بينه وبين "لوركا":

يا موت! يا نعاس!
لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان
وفارس النحاس
في ساحة المدينة
تجلده الرياح[30]

لتحمل هذه الأسطر صورة مفارقة تعمق المأساة، فالشاعر الإسباني الخالد "لوركا ونور العلم الأبيض في الآفاق"، محاصر بالموت والنعاس، بينما يظل "فارس النحاس" منتصبا في ساحة المدينة تجلده الرياح في إشارة إلى استمرار الخراب والضياع.

هكذا يتحكم القدر في مصائر الناس ويوجه حياتهم الذي يعاتبه البياتي/المعري قائلا:

سيصبح الصمت رهيبا عندما أكسر عند قدميك أبتي الإناء
متُّ وما تزال حيا أنت والريح التي تبكي
تهزُّ البيت في المساء
حرمتني من نعمة الضياء
علَّمتني ثقل غياب الكلمات وعذاب الصمت والبكاء. [31]

فالبياتي يعبر عن رفضه وعدم رضاه، وينذر بأن الصمت الرهيب سيسود عندما يتخلص من الإناء (الجسد) الذي يضم تلك الروح الحائرة ويحتويها، بل ويعلن تمرده عمن ألحق به الأذى والألم.

ثلاثة منها أطلُّ في غدٍ عليك
مقبِّلا يديك:
لزوم بيتي وعماي واشتغال الروح في الجسد[32]

وهنا تبرز ملامح المعري التي استدعاها البياتي وتتحدد شخصية أكثر، عندما يجري البياتي تناصا واضحا مع قول المعري:

أراني في الثلاثة من سجوني فلا تســـأل عن الخبر النبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتـــي وكون النفس في الجسد الخبيث

وهكذا استلهم البياتي تأملات المعري وملامح شخصيته وبعض مواقفه، أضف إلى ذلك بقية الأصوات والشخصيات في القصيدة، كل هذا يجاذبه الشاعر في تجربة شعرية واحدة فيحدث التفاعل والتداخل وتعمق التجربة ويشتد التوتر ويكون قناع الشاعر مركبا.

كما استحضر "البياتي" "أبا العلاء المعري" وحاوره راسما عذابات الروح والجسد، ليقدم صورة مفرغة للموت تدعو إلى الاعتبار، حيث عكس الدلالة القديمة لاختلاف سياق النص الحاضر مع سياق النص الغائب.

يقول في قصيدته "موعد المعرة":

صاحِ هذي أرضنا من ألف ألف تنهد
وعليها النار والعشب
عليها يتجدد
صاحِ إنا
أبدا من عهد عادٍ نتغنى
والأقاحي والقبور
تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى
في عناق أو قصيدة
مثل أطفال نغني، نتساقى
خمرة الحب، الذي أبلى جديده[33]

فالشاعر استحضر قول "المعري"

صاحِ هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد؟[34]

فأرض المعري امتلأت قبورا، لكن أرض "البياتي" امتلأت عشبا، وفي هذا رمز لاستمرار الخصب والنماء والحياة، وهي عنده ملتقى الحب والشراب، وفي هذا أيضا رمز لتجدد الحياة واستمرارها.

فحوار "البياتي" مع "المعري" هنا تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد نفي مقولة الموت التي تحكم قصيدة المعري، لتؤشر بعدا دلاليا جديدا قائما على تجدد الحياة لأن الأرض امتلأت عشبا وفيها يتم اللقاء والعناق والغناء ... وهذا ما جعل النص مبدعا–تشكيلا ورؤيا– منفتحا نحو فضاءات نصية جديدة

الخاتمة: يمكن استجماع نتائج البحث في النقاط الآتية:

- ✓ إنّ أسلوب النموذج الفني من أهم الأساليب التقنية التي استخدمها شاعر الحداثة العربية، في تعبيره عن وعيه الجمالي وواقعه الإنساني، إذ اتّخذه معادلاً فنيا وموضوعياً لتجربته وموقفه الجماليين.
- ✓ يحتل المتنبي والمعري في الشعرية العربية مكانة لم يحظ بها غيرهما من الشعراء، ولعلّهما من أكثر الشخصيات الأدبية والنماذج الشعرية المستحضرة، وبطرائق فنية مختلفة وراقية.
- ✓ إن الشاعر القديم معادل تراثي لبُعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، وفي هذا النمط يستدعي الشاعر المعاصر المتنبي أو المعري حين يعيش تجربة ما تدفع إلى ذهنه تجربة عاشها هؤلاء ، وتأتي هذه الشخصية ممزوجة بوعي معاصر، وعي شاعر عاش تجربة مماثلة في هذا العصر، مما حقق لقصيدته الكثير من القيم فكرياً وفنيّاً وجماليا.

- ✓ استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يستفيد من مخزون الذاكرة المكوّن من نصوص قديمة ومعاصرة، وأساطير وتاريخ وتراث شعري، ممّا يؤكد أن النصّ الشعري المعاصر –بصورة ما– ليس إلاَّ تشكيلاً عضوياً حداثياً لمجموعة من النصوص القديمة التي يُحسن الشاعر توظيفها بطريقة معاصرة. ونجاحهم في ذلك مرده إلى إحساسهم الحقيقي والفكري بهذه الشخصية، وملامستها من الداخل.
- ✓ إن استدعاء أيّة شخصية تراثية هدفه استغلال ما تمتلكه هذه الشخصية من قدرات إيحائية قوية ؛ ناجمة عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه؛ بحيث يكون استدعاء الشخصية التراثية مثيراً لتلك الدلالات، ليصبح الحوار هنا لغويا ودلاليا وأكثر عمقا وأقوى أثرا مما انعكس على تشكيل النص.
- ✓ يستدعي الشاعر العربي المعاصر المتنبي أو المعري انطلاقاً من الاستهلال بنصّ للشخصية المستدعاة ، وهو أمر كثير الشيوع في الأدب المعاصر عامة، وفي الشعر على وجه الخصوص ، أو من خلال توظيف بيت أو بيتين أو أبيات مشهورة للشاعر فيجعل روحه كامنة خلف كلّ عبارة في النّص ، كما يلجأ بعض الشعراء إلى توظيف فكرة معيّنة للشخصية المستدعاة ضمن قصيدة يحاول شاعرها أن يتقمّص هذه الشخصية، رغبة في إقناع القارئ وتحقيق مشاركته الوجدانية، وقد يكون المتنبي أو المعري محور القصيدة حيث يصبح رمزا قناعا ؛ وهذا النمط هو الأكثر شيوعاً بين شعرائنا المعاصرين.
- ✓ يقوم التوظيف التراثي على تمازج عدد من الشخصيات والرموز، وتداخل أصواتها وتشابكها ، إذ يغلّف المبدع قناعه بأغلفة إضافية، بتسخير شخصيات أخرى، يُسند لها أدوار محددة، وينسج عن طريقها حبكات فرعية، تصب جميعها في العقدة الرئيسية للنص.
- ✓ إن الشاعر العربي المعاصر قد أحسّ بضرورة استحضار المتنبي والمعري إلى العرب المعاصرين لتجاوب شعرهما مع أحوالهم الراهنة ، وهو لم يكتف بالإشارة ، بل اتخذهما قناعا خلاّقا ومبدعا.
- ✓ رغم اهتمام الشعراء العرب المعاصرين بالمعري إلا أنه يمكننا القول إن معظم شعرائنا المعاصرين لم ينصفوا المعري – مقارنة ببقية الشعراء– كشخصية أدبية مفكرة في تاريخنا العربي، لأنهم لم يتمثلوا رؤاه وأفكاره بمعناها الحقيقي من جهة، ولم يثمنوا تأملاته ونظراته الفلسفية في الواقع والحياة .
- ✓ لقد غلب على شعرائنا في استدعائهم لشخصيتي المتنبي والمعري أسلوب المبالغة في المدح والتقريظ والتقديس، مما أفقد هذا التوظيف الكثير من الألق والتميز والإبداع ، فتحولت إلى عبء على شعرية النص، بدلاً من أن تكون المولد الأيديولوجي والفكري الحقيقي المثير لشعرية النص نفسيا وشعوريا وفنيا وجماليا ودلاليا.

هوامش البحث:

(1) ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1،1997.

(2) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان ، 1977، ص 208.

(3) أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر،1977 ، ص327.

(4) نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة– دراسة في القصيدة العربية الحديثة"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993،ص 81.

(5) إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص125.

(6) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط،1 ،1978، ص15.

(7) علي عشري زايد علي، استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص176.

(8) آمنة بلعلى، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجزائر1988-1989، ص15.

(9) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

(10) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط 3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1978 ص225 ، ص307.

(11) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعريّة ، دار العودة، بيروت، لبنان، 1968، ص980.

(12) حسن الغرفي، أمل دنقل: عن التجربة والموقف، الدار البيضاء، مطابع أفريقيا الشرق ، ط 1985، ص33 .

(13) أدونيس، مقدّمة للشعر العربي،ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1971، ص56/55.

(14) أدونيس ، هذا هو اسمي ، دار الآداب. بيروت، لبنان،ط 1993، ص 151.

(15) أدونيس ، الشعرية العربية ،ج1، بيروت، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1986، ص 19.

(16) أدونيس، الشعرية العربية ،ج2، ص 19- 20.

(17) آمنة بلعلى، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، ص56.

(18) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، مج1، العدد الرابع، يوليو ، 1981 ، القاهرة ، ص 123.

(19) ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي ، دار الشروق، بيروت، ط2، 1992، ص78.

(20) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة 1978، ص89

(21) عبد الوهاب البياتي، الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص698-706.

(22) عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج3، ص446.

(23) المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمان البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط2، 1938.

(24) المتنبي، الديوان، ج4، ص310.

(25) عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج1، ص127.

(26) أمل دنقل، الديوان، مكتبة مدبولي القاهرة، مصر، 1995 ص121.

(27) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد ، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص180.

(28) عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج2، ص24.

(29) عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج2، ص24.

(30) المصدر نفسه، ص25.

(31) عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج2، ص25.

(32) المصدر نفسه، ص25.

(33) عبد الوهاب البياتي، الديوان، ج1، ص267.

(34) لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري، شروح سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1945.ج3، ص974.