استيحاء أقنعة الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر بين جماليات الحضور وخصوصيات الاستدعاء قصيدة "روميات أبي فراس" لعبد الوهاب البياتي أنموذجا

The inspiration of alienation masks in contemporary Iraqi poetry between the aesthetics of presence and the specifics of summoning in the poem "Rumiyat Abi Firas" by Abd al-Wahab al-Bayati as a model

سمية بن شناف *

جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية – الجزائر

مخبر التأويل وتحليل الخطاب

soumaya.benchennaf@univ-bejaia.dz

تاريخ الاستلام: 2023/08/02 تاريخ القبول 2023/10/16 تاريخ النشر 2023/12/31

ملخص:

لا يرعوي الاغتراب عن كونه من أبرز التيمات التي شُيدت عليها القصائد القِناعيّة، نظراً لتوازي طبيعتها الرامزة مع هذه القضايا الحساسة، التي يتبدّى من خلال مُساءلتها الهم الفردي والجمعي المعاصر، وتنكشف تطوحات الشاعر بين حالتي الأمل والألم، نظير سعيه الجاد لإحداث تغيير في الأمم الموبوءة، التي أضحت مجرد سبايا ممزقة ومتناحرة بسبب عشوائية المنطق العقيم المتفشي فيها، وبما أن القناع الفني يحمل ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي، فقد حرّر بهذا المبدأ الشاعر المعاصر من حالة التوجس والخوف التي حدّت من صوته، ليمهد له سُبل الكشف عما يعتريه من ضغوط، بلغة موغلة في الدلالة الرامزة.

الكلمات المفتاحية: القناع الفني؛ الاغتراب؛ الشعر العراقي المعاصر؛ التجريب؛ الجمالية.

Abstract:

Alienation remains one of the most prominent themes upon which persuasive poems are constructed, considering its symbolic nature which is evident by means of questioning the contemporary person and collective concern, as well as the poet's aspirations of hope and pain, juxtaposed to his dedicated endeavor toward change to the nations that became captives, torn due

* المؤلف المراسل

to the common mindset. subsequently released the contemporary poet from the state of trepidation and fear that constrained his voice, paving the way to expose the stresses in a deep symbolic importance, because the artistic mask bears authenticity and realness.

key words: artistic mask; alienation; contemporary Iraqi poetry; experimentation; aesthetic.

مقدّمة:

تنصبُّ عناية الشعر كفن تعبيري شهد منذ القدم تهافت المبدعين على كتابته وفق ما يحدده أفقه التشكيلي، على مختلف المتعلقات الإنسانية، وبخاصة تلك التي أحدثت طفرة في الوعي الجمعي، نظراً لانعكاساتها السلبية/ الإيجابية، على ذات كل شاعر استفحل الكتابة الأدبية الشعرية وبخاصة المعاصرة منها، وأراد التعبير عن مختلف القضايا التي عصفت بمجتمعه أو بكيانه الخاص، وبما أن هذا الجنس الفني ينطلق عادة من ترجمة دواخل الذات المبدعة والكشف عن مكنوناتها، فإن أي علّة تسكن هذه الأخيرة ستؤثر بشكل أو بآخر في طبيعة الشق التيماتي، الذي يأخذ هنا شكل مرآة يرفعها الشاعر ليعكس حالته الوجودية بأسلوب بانورامي، يُبيّن جميع تمفصلاتها التي أعيته حدّ الدفع به إلى ترجمتها قولاً شعرياً، يكشف عن مأساته الاغترابيّة الغارق في ربقتها، ويحتضن هاجس الخلاص الذي يسعى وراءه، رغبة منه في التحرر من المنفى الذي فرضته عليه سُلطة الحياة المادية والروحية، بسبب حالة التطرف الثورية التي اتخذها منهجاً تعبيرياً ثابتاً، ومسلكاً واعٍ يناقش معضلات الوجود المعاصر وما لحق به من ظلامية، وعليه فإن" النفي والغربة إذا ما طال بهما الأمد قد يلقيان بالفنان في رحاب أرض خرافية، وقد تستحيل العودة منها أبداً، بل أن أشواق الحنين للعودة لتبدو ساذجة أحياناً أمام الأعماق البعيدة التي غاصت إليها روح الفنان، إذ تصبح كل خطوة غربة جديدة نحو أرض الموت التي لا عودة منها، وقد يظل الفنان يتنفس رائحة الموت الذي هو غربته حتى بعد عودته"[1]، لأن هذا النوع من التجارب الوجودية الصعبة، يُخلف أثراً نفسياً طاحناً لا سبيل إلى التحرر منه وتجاوزه، ورأب الصدع الذي أحدثه وقعه على وجدان المبدع.

اتجه الشاعر العربي المعاصر إلى اعتماد بناء تعبيري جديد، نزّاع إلى الأخذ بالأقنعة الفنية محوراً له، لكونها تعميق للرمز الشعري بمفهومه المعاصر، وتكثيف لبنيته الدالة أكثر مما هي عليه من كثافة، وتحرير للدلالة من خطر الانزلاق فوق سطح النسق، وتعزيز للنص بشيء من التوتر الدرامي، وتحقيق لحائل متين يخفي صوت الشاعر، ويمكنه من الكشف بكل حرية عن مختلف شواغله وأفكاره، دون أن" يعرض نفسه للخطر والهلاك، وبخاصة عندما يسود العنف والجور"[2]، في بيئته المتفشي فيها فعل

الجرم والتهميش، ليدخل بفعل ذلك الجو العكِر دوامة اغتراب وجودية يسودها الفزع والضياع، فمنظومة عيشه التي تفتقر لأدنى شروط الحرية، وبقائه على عهد الالتزام بقضاياه القومية، شكلا عاملاً رئيسياً في تحفيزه للإقدام على فعل التصدي لقوى القمع والاضطهاد، من خلال كلماته/ الشعر التي أزرى بها من شأن تلك الفئات، وعرى زيف ودجل أنظمتهم اللاإنسانية، وقد اتخذ الشاعر المعاصر القناع أسلوباً تعبيرياً يترجم عبره ما يكابده من ظلم وجور في منفاه، ويتم ذلك من خلال استدعائه لشخصية قِناعيّة، يتشارك معها نفس التجربة الوجودية/ المنفى، وما لها من لواحق نفسية سلبية كمشاعر الاغتراب الخانقة، إذ يُعبر هذا النوع من الأقنعة التي عايشت تجربة المنفى" عن صورتين اثنتين للاغتراب، إحداهما: تقوم على عدم الانسجام مع المحيط، وهي غربة مشوبة بحس وجودي في بعض جوانبها، وثانيتهما: تعبر عن موقف قسري، يدفع الإنسان إلى التخلّي عن موقعه أو وطنه على الرغم منه"[3]، وخير ما يمثل النمطين معاً، قناع الاغتراب الذي جاء في قصيدة "روميات أبي فراس"[4]، لعبد الوهاب البياتي، والذي عبّر من خلاله الشاعر عن نوع خاص من الاغتراب، يجمع بين حس عدم الانسجام مع مقتضى الواقع، فنلفيه ينفذ عبر كتاباته المتطرفة عن قانون الجماعة إلى عالمه اليوتوبي، وبين حس الاغتراب القسري المتأتي عن جريمة النفي التي ارتكبت في حقه، ليس لشيء سوى لالتحاقه بركب الثورة مبكراً، لينتقل بسبب الجرم الملفق له" من منفى إلى منفى يغني من قلبه للثورة ويدعو لضرورة تلاحم الثوار فوق الأرض العربية، ويعانق الثوار في كل أنحاء العالم"[5].

لقد حوّل البياتي قضية الاغتراب إلى عامل فني في قصائده ذات الطابع القِناعي، التي وصل فيها إلى ذرى الترميز متجاوزاً المشاهد التجريدية الجافة، إلى مستوى تعبيري راق يقارب بين مختلف التجارب الوجودية، عن طريق استدعاء شخصيات من الماضي القريب/ البعيد، كان لها من الفاعلية الاجتماعية والسمات الدالة، ما يمنحها الأهلية الكافية لتُنتخب كأقنعة فنية ناضجة، تتم نمذجتها وفق أفق حداثي ينطلق من عمق خبراتها الحياتية، التي يشترط أن تكون على وفاق نسبي مع القضية التي يريد الشاعر طرحها في نصه، ولعل ما نسجله من خصوصية في هذا الاستخدام المعاصر للرموز الفنية، مدى قدرة البياتي على ترهين التجارب التراثية، وإعادة صوغها بما يخدم بناءه الشعري المستجد والمستغرق في الرمزية والغموض، الرافض للمعنى المفرد والدلالة العرضية، والمراهن على النسبي والاحتمالي، ليؤسس قاعدة نقدية تقوم على الاختلاف والتباين، فالكتابة باستخدام هذا النوع من الأقنعة الاغترابيّة هي عملية تحويل وتأويل، والمحول والمؤول هنا هي ذات الشاعر" السّاعية إلى تحقيق رهاناتها الجماليّة من جهة، والمحكومة بسياقات الواقع والتّاريخ من جهة أخرى، ذات لها صلاتها

المعقّدة بغيرها، وبجسدها باعتباره منظومة ماديّة ورمزيّة ينطبع فيها الوجود والمجتمع بمعيشه ومتخيّله وتمثّلاته للحياة والفنّ ونظام القيم"[6]، وما تتوخاه هذه المطارحة البحثية هو بيان صيرورة النضج الفني للنص الشعري القِناعي العراقي المعاصر، من خلال تقديم تجربة عبد الوهاب البياتي، الرائدة في خوض غمار هذا النوع من الكتابات الشعرية الديالكتيكية، التي تنزع نحو توظيف أنماط تعبيرية وتصويرية معقدة تأتّت عن الوعي الإبداعي، والخيال الابتكاري، وكذا مساءلة قصيدته "روميات أبي فراس" عن الخصائص التي أنتجها حضور قناع الاغتراب فيها، وعن وظائف هذه الأداة الفنية "القناع" الجمالية وطبيعة علاقتها بالمعنى ومدى خدمتها له، فهل لهذا النوع من التقنيات الإبداعية مؤدى قوي كفيل بنقل مختلف رؤى المبدع وقضاياه الواقعية أو تلك الهاجعة في لا وعيه؟

1. قصيدة القناع، أفق شعري موازٍ للحداثة:

2.1 القناع الفني، أناتٌ مغايرة ذات بعد أسلوبي رامز:

أضحت القصيدة المعاصرة مرتعاً مفتوحاً على كل جديد فكري موضوعاتي أو تقني فني، من شأنه أن يُعينها على تخطي المألوف والمتكلّس في الإبداع الشعري عموماً، ولقد جدّ بفضل هذا التوسع الحاصل على مستوى قالبها، أسلوب تعبيري حداثي موغل في الترميز والتغريب اللغوي والدلالي، يُكنّى بأسلوب القناع، وهو أداة فنية مميزة لها من الاستطاعة ما يعين الشاعر على الإتيان بالتجارب الوجودية من الزمنين الماضي أو الحاضر، القريب منه أو البعيد- وإن كانت هذه النقطة محل خلاف بين النقاد، ففريق يحصر القناع وسماته الدالة في الشخصية التاريخية الماضوية، وفريقاً لا يحد عملية استدعاء الشخصية القناع بزمن- وإعادة نمذجتها وفق ما تقتضيه تحولات الراهن وأبعاده المعاصرة، ومدّ إمكاناتها الدرامية والسردية على طول جسد كل قصيدة، تبنتها كمكون تعبيري رئيس فاعل فيها، فالقناع عموماً هو" 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، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديماً متميزاً"[7]، وقد صاحب هذا التوظيف ظهور تباشير نوع خاص من التجريب، الذي يتطلع لانتزاع القصيدة من عصمة الغنائية/ الذاتية في التعبير، ويتم ذلك من خلال إيلائه العناية بالسمات الدالة للأقنعة الفنية، التي يلج النص فور اتصاله بها دائرة الإبداعات الشعرية المركبة، التي تنهض على تماهي صوتي الشاعر والشخصية القناع، اللذين يشترط لزاماً أن يجمع بين تجربتيهما الوجودية مشترك

خاص، يمكنهما من توحيد لغتهما التعبيرية في نتاج شعري واحد، وهو ما يجعل" الصلة بين الشاعر وقناعه رقيقة، والحاجز بينهما شفاف، صحيح أنهما وجهان، ولكن أحدهما فوق الآخر، والظاهر منهما وسيلة للتعبير عن المضمر والداخل، وصحيح أنهما صوتان، ولكنهما متناغمان متآلفان في سمفونية واحدة وعمل واحد"[8].

ويتولد عن هذا النوع من التوظيف الرمزي المكثف في القصيدة بعداً درامياً، يتحقق بحضوره فيها نسباً عالية من الموضوعية، التي تحرر بدورها النص من كل شاغل يخص مشاكل الذات وهِناتها، عندما يحيد صوت الشاعر عن واجهة النص، ليتقدم محله صوت الشخصية القناع، وهذا التبادل في الأدوار لا يعني انسحاب الشاعر كُليّة من النص، لأنه هو المتحكم في حركات وسكنات قناعه، ثم إن هذا التفاعل الحاصل بين الأصوات يُسعف النص للانفتاح على حيز النزعة الدرامية، التي تسمح للدلالة بالتحول من منهج التجريد إلى خاصية التجسيد، وتعزز النص الشعري" بأساليب متعددة، منها تعدد الأصوات في القصيدة، وتداخلها مع بعضها البعض، والحوار الداخلي الذي يصور صراع النفس وتقلباتها، وكذلك النهايات الشبيهة بالنهايات المسرحية، ونمو النص على شكل مقاطع يتمم الواحد منها الآخر"[9]، ولن تتحقق هذه الخاصية في أي نص شعري، مالم يكن هناك صراع حقيقي يعيشه الشاعر مع ذاته وواقعه، لأن نتاجه الإبداعي هو ترجمة للمُخفى من مشاعره في نهاية الأمر، وهو ما يؤكد بأن النص الشعري المعاصر" ذا الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب، بل نعاين كذلك- وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله- مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"[10].

وغالباً ما يكون العمل على توأمة التجارب ضمن النص الشعري القِناعي، راجع إلى أن هذا الأخير "النص" قد تبنى بصورة غير مباشرة" موقفاً حذراً يرتبط ارتباطاً دقيقاً بقضية مصادرة الحريّات وعدم امتلاك الشعراء الإرادة الكافية التي تمكّنهم من انتقاد السلوك الاجتماعي أو السياسي الرّاهن، فيلجأ إلى حيلة أخرى ينتقد بواسطتها هذا السلوك"[11]، ويؤخذ القناع على أنه من أبرز تلك الحيل، التي تجعل النص يتبوأ مقاماً علياً من الترميز، الذي يخلق بحضوره حاجزاً متيناً يحجب صوت الشاعر وعاطفته معاً عن إدراك المتلقي، ويوهمه بفردانية صوت الشخصية القناع داخل أنساق القصيدة، التي تكتسب بدورها من هذا التفاعل الرمزي طاقات لا نهائية من الإمتاع والتأثير، ثم إن هذا الضرب من التشكيل التعبيري المعاصر، يستوجب حرصاً بالغاً من الشاعر وهو ينتقي شخصيته القِناعيّة، التي

يُشترط أن تكون على وفاق شبه تام مع توجهاته الإيديولوجية، ليُجانب الوقوع في هِنة الكتابات التي تُحمّل أقنعتها المستدعاة، هماً معاصراً لا قدرة لها على استيعابه، فتساق التجربة الشعرية بأكملها، نظير هذا الاستخدام الحائد عن جادة الصواب إلى نواحي الفشل، كما أن طبيعة التجربة التي يتغيا الشاعر تضمينها نصه، تعينه وبصورة كبيرة على اختيار صوت أو مجموع أصوات، قادرة على أن تترجم قضيته الراهنية وتدعمها بأسلوب فني عالٍ، خاصة إذا كان العامل الجامع بينهما (الشاعر/ القناع) يرجع لمشترك وجودي قوي، ظل يتناقل بين الأعصر قديمها وحديثها، كقضية المنفى وما ينجر عنها من تبعات الاغتراب، الذي يعد سلوكاً تعبيرياً رامزاً لطبيعة الحالة الوجودية التي يتحد فيها الشاعر مع الشخصية القناع، وعليه فإن القناع باعتباره أداة فنية ذات بعد رمزي قد يشكل" وسيلة توصيل ناجحة إذا كان يمثل مشتركاً ما بين المبدع والمتلقي، لكنّه يصبح وسيلة انقطاع وغموض إذا كان غريباً عن المتلقي"[12]، فعملية الاشباع الرمزي التي يؤثر بعض الشعراء استخدامها في نصوصهم، لن تستهلك سوى طاقات النص الجمالية، بسبب حالة الحشو المكثف للعناصر العلاميّة/ الرمزيّة، التي تدفع بالمتلقي إلى عدم التفاعل مع النص كما يجب، وتُدخل على نفسه شعوراً بالضيق والحيرة، نتيجة حالة الغموض المخل الخارجة عن مواضعات الحداثة وشروطها الجمالية، فيفقد قدرته على محاورة النص تذوقاً وتحليلاً وتأويلاً.

تنهض الدلالة الرامزة في القصائد القِناعيّة الاغترابيّة المعاصرة، على خاصَّة الجمع بين التجارب الوجودية المتقاربة في السمات الدالة قديمها وحديثها، بحيث نتلمّس فيها تقارباً شديداً بين المسلك الفكري- الذي غالباً ما يكون ثورياً ناقداً للواقع- الخاص بالشاعر وبالبطل النموذجي/ القناع، فحالة الصراع المستميت بين الذات والواقع، التي طبعت تجربة الشاعر المعاصر بوسم الاغتراب، وطبيعة التشكيل الشعري الخاص بقصيدة القناع، فرضتا عليه انتقاء شخصية من التراث التاريخي البعيد أو القريب، تُنازعه نفس الظرف الوجودي، الذي دفع به إلى الدخول في حالة تخبط مستمر، بين الرغبة في الثورة وتخطي عقبات الواقع، وبين إحساسه العميق بعدم جدوى المحاولة، لتمكنه "الشخصية القناع" عند الاتحاد بها صوتاً وموقفاً، من التعبير عمّا يعتريه من أفكار مناهضة للواقع بأسلوب رامز مموه، يقيه من هجمات الموالين لأنظمة الخراب، وقد يكون عامل السّجال الحاصل بين الذات الشاعرة وواقعها الوجداني، مرتبطاً في الآن عينه" بالغربة المكانية والاجتماعية، والصراع مع المجتمع الناشئ من الاختلاف مع المفاهيم السائدة عن الحياة والأشياء والقيم"[13]، ويُنظر لقصائد القناع- بوصفها أسلوباً شعرياً معاصراً يحوز طاقات تعبيرية رامزة كبيرة، قادرة على التكيف مع المختلف والمؤتلف من

التجارب، ومُساءلة الحديث والقديم من القضايا- على أنها القالب الأكثر مواءمة لحمل حالة الاغتراب التي مسّت المثقف العربي المعاصر، وباتت ظاهرة طردية تفشّت بين جموع الشعراء بصورة أكثف، لأن نطاق غربتهم كانت حدوده أوسع مما تجيء عليه حالات الاغتراب الطبيعية، التي تنحصر في حيز روحي ومكاني واحد، ليمتد إلى ما يعرف بغربة الأدب/ الشعر، الذي صاحبته غربة اللغة، لينتقل نص القصيدة مع هذا التيار التعبيري المعاصر، إلى الجمع بين ظاهرتي "التجريب" و"التغريب"، وذلك من خلال العمل على تخريج نتاج شعري مؤسس على أنساق معقدة، تنزع بالدلالة إلى بعد رمزي، يتناسب تماماً مع طبيعة المنفى المظلمة التي صار إليها الشاعر المعاصر رغباً أو رهباً، ونعني بالتجريب حالات السعي الفني الدؤوب، لخلق وسيلة تعبيرية لها من الاستطاعة، ما يجعلها قادرة على كفل هذا النوع من الحالات الوجودية، التي يصعب على اللغة الجافة والقالب التقليدي نقلها على أجود قياس، وقد كان "القناع" من أنجع مخرجات تلك المحاولات لخلق عنصر فني، يُغني الشاعر عن استخدام الإلماعات الفنية البسيطة في نصه، كالرمز الفني الذي يكون حضوره في النص عرضياً مؤقتاً، عكس الشخصية القناع التي ينتشر صوتها على طول جسد القصيدة دونما هوادة، أما عن التغريب في قصيدة القناع، فمرجعه الأول يعود إلى" أثر الغموض الفكري في الشعور بالتغريب وبأثره كذلك في التحريض نحو البحث عن طرق للتجريب كمحاولة لحصار الشعور بالاغتراب في كل من بعدي: المكان والزمان معاً"[14].

ويمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربي المعاصر بموروثه التراثي، وترهين خبرات أعلامه بما يخدم التجربة المعاصرة إلى عبد الوهاب البياتي، الذي لم يقف عند حدود الرؤية الثورية الرومنطيقية الحالمة، التي لم تُسعفه سابقاً في تجاوز خط الكتابة عن أبعاد مدينته الوهمية الفاضلة، بل انطلق نحو إقامة بناء فكري جديد، استمد لبناته مما يعيشه حقيقةً لا زيفاً، بعد أن أدرك بأن رفضه الرومنطيقي للواقع، لن يكسر حلقة التجاوزات الخطيرة التي تُفتعل في حق الإنسان، الذي شارف على انعدام وزنه في الحياة، وقد وجب عليه لزاماً أن يترجّل من عالم الوهم إلى عالم الحقيقة، ليتوصل في الأخير إلى" إيجاد أسلوب شعري جديد هو القناع، ويعتمد على نحو كبير، على الرموز والأساطير كوسائل أسلوبية يستحضر بها ثورته كاملة"[15]، ويعود إدراكه الأول لعدم جدوى ما تمليه عليه أخيلته من صور زائفة، إلى أول تجربة له مع المنفى، أين مسته حالة وعي شديدة بحجم الخراب المتفشي في محيطه الجمعي، فكان أمره أن عُزل قسراً عن وطنه، وما كان بيده إلا أن يتخذ من الكلمات/ الشعر أسلوباً يعبر به عن صور الواقع غير الأليفة، التي أعتيد تزييفها في كتابات أولئك الموالين من أنصاف الشعراء، فعملية الكتابة

الابداعية في العالم الثالث حسبه هي" عذاب وليست ترفاً لأن الكاتب عندما يتصور أن الكتابة مجرد كلمات وطموح نحو إبداع محض تتحول في مثل هذه الحالة إلى خدوش باهتة في سطح الواقع الفاسد"[16].

وبالرغم من الظرف الاجتماعي والتاريخي الطاحن الذي واكبه البياتي، إلا أنه صيّر شعره أداة تفاعل، وتحاور، وتجاوز للراهن، وحرره من مفهومية النظم التقليدي، الذي يقوم على حالة انعكاس وصفي دقيق لمجريات الواقع وتقلباته سلباً وإيجاباً، باعتماده حزمة من الأدوات الفنية التعبيرية المعاصرة كان أبرزها "الأقنعة الفنية"، التي هي عبارة عن مستخلصات جوهرية لتجارب وجودية، لها من السمات الدالة ما يجعلها تُناظر حالة الشاعر الشعورية المعاصرة، التي يسعى إلى الكشف عنها من خلال قوله الشعري، فيستبدل الشاعر صوته بصوتها، ويدمج الصفات والأفعال معاً، ليعبر عما يتغيا الكشف عنه في نصه، بأسلوب مموه يخفي جميع تفاصيله، و يتم ذلك باعتماده على هذه الأداة التعبيرية الفنية البارعة "القناع" التي تغيبه عن الواجهة، وتستلم عنه سلطة البوح، ليتحول النص بفعل هذا التفاعل الحاصل بين الشاعر وقناعه، إلى" ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات وعناصر الحركة، ساحة تفنى فيها عناصر وتتخلق عناصر غيرها، وتتحد فاعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تقتنص من رؤى، ومقدار ما تحتوي من إمكانات الكشف وطاقات التغيير"[17].

2. مدارج بناء الدلالة في قصيدة القناع المعاصرة:

يدنو الشاعر المعاصر من مقام الفيلسوف، وهو يشيد رؤيا جديدة تنهض على مزجية نوعية تتواشج فيها تجارب وجودية منتقاة بحذر، ومفعولية هذا الانتقاء الدقيق تظهر في قدرته على تطويع تلك التجارب بما يخدم عاملين رئيسين، أولهما: منطقه الفكري الذي يروج له وفق منهج فني مميز، وثانيهما: خصوصية التشكيل الشعري الذي يؤسس له وفق منطلق تجديدي معاصر، وهو ما تشترطه بصفة خاصة قصيدة القناع، التي تجمع بين سيمياء الدال ولعبة المعنى، ونقصد بسيمياء الدال سعة الإطاقة العلاميّة/ الرمزية، التي تتسلح بها أنساق هذا الضرب من التشكيل الشعري المعاصر، الذي منحها حصانة العبور بانسيابية عبر قنوات النص إلى منطقة المعنى، التي ينفرد حيزها بدينامية دلالية منفتحة، تصيرها قادرة على حمل عبء تلك الرؤيا المركبة، التي اعتمدها الشاعر بادئ الأمر، والتي تأتي مشحونة بحمولة رمزية مشفرة، لكونها تجمع بين تفاصيل حيوات شخوص فاعلة تراثياً، تكون متأتية من فترات زمنية مختلفة في نص قِناعي واحد، يشترط أن تكون الأصوات الحاضرة فيه متآلفة في مواقفها، أي على منطق معين يكون مسايراً لفلسفة الشاعر الراهنية، التي تسعى إلى إطلاق الرغبة في

التجاوز والتجديد باتجاه مخالف للسائد، وإذ كان التقنع حالة تخلّق مستمر لرؤيا ديالكتيكية للواقع، وتجسيد لصورة ملموسة عن تجاوز الفردية/ الغنائية في الكتابة الشعرية، فإنه يفتح" القصيدة على قول تجربةٍ، فيُقرّبها من الشّعر المسرحي، جاعلاً من نفسه بؤرة فاعليّة ديناميّة تُولّد، على نحوٍ ذاتي مُنتظمٍ ومُتفاعلٍ، بُؤر بُناها الثّلاث: الموضوعيّة، والرمزيّة، والدّرامية، ليتابع حضورهُ الخلاّق في القصيدة ناشراً نفوذه، كرمزٍ ورامزٍ له قوّة اشتمالٍ وامتصاصٍ واحتواءٍ، إلى أوسعِ نطاقٍ وأبعد مدى"[18].

ثم إن مردّ جهوزية هذا النوع من التشكيل الشعري القِناعي، راجع إلى مدى تمكن المبدع من تموين نصه بمنظور إبداعي فعال، مؤسس على أربعة مستويات متداخلة تداخلاً موضوعياً وفنياً وديناميا، أولها: يتحدد بتحدد نوعية العلاقة التي تصل الشاعر بذاته وواقعه التاريخي/ الاجتماعي، لأن أول دافع لكتابة الشاعر مستعيناً بالقناع هو التمرد والثورة، وثانيها: راجع لرغبة الشاعر في تجسيم موقفه الحداثي من الكتابة الشعرية، وذلك من خلال خلقه لحالته الفنية الخاصة التي يخترق من خلالها شبكة المتناقضات، التي تستدعي بدورها الكتابة وفق أسلوب علامي ينتقد الواقع لا يصفه، وثالثها: مقترن بإجادة الشاعر انتقاءه لقناعه الأكبر- إذا كان النص مرتبطاً بقصيدة القناع البسيط، أو مجموع أصوات/ أقنعة إذا كان النص ينتمي لخلية القناع المركب- لكي يُبدع في خلق القصيدة التجربة أو القصيدة الرؤيا، أما رابعها: فهو مرهون في البدء والمنتهى بالاستجابة الحيوية بين جميع عناصر النص، لأن التفاعل التركيبي لمكونات النص البنائية، سينتج بالضرورة تفاعلاً بين وحداته الدلالية، التي يخلقها في قصيدة القناع مهارة الشاعر في التحكم بآليات استدعاء القناع، وتوظيفه لها توظيفاً صحيحاً، لأن عملية استيحاء الشخصية القناع تتطلب صياغة شعرية محكمة، تنهض على تكثيف للدلالة، ورمزية في تشكيل المعنى، تتناسب وتركيبتها المعقدة التي تجمع بين صوتين أو مجموع أصوات في نص واحد، فعندما" يبتدع الشاعر الرمز المقنع، بأسلوبيّة قصصيّة، ويقوم بسرد الأحداث، ينسحب من واقع النص، أي من مسرح الواقع الحقيقي القمعي، ويختبئ خلف الشخصيّة"[19]، لتغدو هذه الأداة الفنية "القناع" كوصاية تحميه من ردود الفعل المعاكسة ضد ما يكتبه من حقائق متخفياً بها، ووسيلة يصور من خلالها مختلف قضاياه الراهنية، كالتمرد، والثورة، والاغتراب، إذ تعد هذه الثلاثية في الأعم الأغلب، أحد أهم العوامل التي دفعت بالشعراء المعاصرين إلى التقنع، واعتمادهم له كأسلوب رئيس، ينقلون من خلاله مفهومهم التمردي الخاص بالبعدين الاجتماعي والسياسي، وحقن الوعي الجمعي للجماهير العربية بالحس الثوري، الذي يكون التمرد أولى خطواته.

1.2 المناصصة بين تجارب الاغتراب في قصيدة القناع:

تنطلق قصيدة القناع من مبدأ ثابت ينهض على تناظر نماذج خاصة من الحالات الإنسانية، التي يشترط أن تكون على توازٍ تام وحالة الشاعر الوجدانية الراهنية، ويدخل هذا النوع من التشكيل الشعري المعاصر، باب المناصصة الفنية بين التجارب الوجودية، التي يتخلق عن الجمع بينها تشكل أداة القناع، التي تتكون من محورين أساسيين يتمثلان في "أنا الشاعر" و"أناه الموازي"، وإذ كان في تشكيل المحور الأول "أنا الشاعر" من القناع، سؤال حول الدوافع التي حفزت الشاعر لتوخي نهج الكتابة الرامزة، فإن إجابته تكون في الأعم الأغلب، محصورة في عملية التحليل الصحيح لشبكة علاقات الشاعر بذاته وبمحطيه العام، وحالة الإبهام نفسها تمس طبيعة تشكيل المحور الثاني "الأنا الموازية" من القناع، الذي يستدعي بدوره طرح تساؤل جوهري، حول طبيعة المعايير التي يعتمدها الشاعر في انتقائه لأناه المغاير، ومنحه الصلاحية الكاملة للحديث نيابة عنه ضمن نص القصيدة، وهذا الإشكال ترجع إجابته في الأعم الأغلب، إلى درجة حذاقة الشاعر في البحث عن شخصيات من التاريخ القريب/ البعيد، تكون قد مرت بنفس مقتضى الحال الذي يعايشه، وإذ كانت طبيعة تجربة الشخصية القناع أشد أو أخف مما يمر به، فلا ضير في اعتمادها قناعاً له لتوفرها على شرط السمة الدالة، وباستيفاء الشاعر لجميع شروط المناصصة بين التجارب في القصيدة القناع، يكون قد وصل إلى مرحلة التشكيل الشعري الجديد، الذي لا يكون" إطلاقاً لسراح العاطفة وإنما هو هرب من العاطفة وليس هو تعبيراً عن الذات بل هربٌ منها"[20]، وهذا النوع من البناء الفني هو ما انتهى إليه عبد الوهاب البياتي في قصيدة "روميات أبي فراس"، التي تمكن من خلالها أن يجد لنفسه قناعاً يشاركه المحنة الوجودية عينها "المنفى" التي مرّ بها، وهو الذي خبر ألواناً متباينة من النفي وحالات الاغتراب الروحي اللصيقة به، إبّان مرحلة الإقصاء التي سرقت سنين طويلة من عمره، الذي صرف ثُمنه وهو واقف على أبواب مدن العالم باحثاً عن الخلاص.

جاءت قصيدة القناع "روميات أبي فراس" في عشر مقاطع مديدة، تنهض على مرجعية واقعية تاريخية، تمت صياغتها وفق أسلوب تخييلي أعيدت نمذجة وقائعه بطريقة فنية معاصرة، تُفضي إلى خلق خطوط دلالية متنوعة الاتجاهات، لتجتمع في الأخير ضمن نقطة واحدة، يمكننا عدها ترجمة رمزية لتجربتي شاعرين من زمنين مختلفين، وحدت بينهما حالة من التشابه العميق لمرحلة فاصلة في حياة كليهما "المنفى"، وذلك وفق فضاء دلالي مختلف جاء منفتحاً على ممكنات تأويل جديدة تماماً، ثم إن المعطيات التي يحملها العنوان وحدها كفيلة بالكشف عن هوية الشخصية القناع "أبي فراس"، التي سيطر صوتها على معظم مقاطع القصيدة، وقد استغل الشاعر/ البياتي بعداً هاماً من أبعاد تجربة قناعه

"أبي فراس" في الاغتراب القسري، أين أمضى سنين طويلة من الأسر الممزوج بمضاضة الغربة تحت وطأة الروم فكتب رومياته/ أسرياته، منتظراً الخلاص من سجنه الروحي والوجودي، ليعيد الشاعر صياغة هذا الحدث وفق ما تقتضيه حالته الاغترابيّة المعاصرة، أين عانى هو الآخر غربة الروح والجسد في عواصم الغُرب، على أمل عودته إلى الوطن (بغداد/ دمشق)، ولهذا يمكن القول بأن هذه القصيدة القناع هي خطاب شعري" مفتوح وموجه نحو الآخر، وهو مأهول برؤى وهموم إنسانية فردية واجتماعية حقيقية"[21].

ثم إن تكييف البياتي لخبرات المنفى والاغتراب وفق بعد معاصر، خلع على النص بعداً درامياً خاصاً، وأضفى عليه حساً موضوعاتياً وقاه من الوقوع في مغبّة الغنائية، إذ تنفتح أنساقه على تجربة تخييل كلي لوضعية تماه من نوع خاص، جاءت متصلة بمستويات درامية مختلفة، تزداد تأزماً كلما اشتد صوت القناع (البياتي/ أبي فراس)، المتباين النبرات انخفاضاً وارتفاعاً، سكوناً وثوراناً في القصيدة، ليخلق بانعدام قراره على مستوى معين دفعة درامية وسردية قوية، تتناسب تماماً مع حالة العجز والموات التي حلّت بالشاعر، بعد أن أدرك يقينا أبدية منفاه واستحالة التحرر من قيده، وهو الذي يرى أنه منفيّ داخل نفسه" وخارجها، مبصر وأعمى، ميت وحيّ في حوار أبدي صامت مع موتي في رحلة الليل بالنهار"[22]، وعليه فإن اعتماد الشاعر لشخصية الأنا المغاير "أبي فراس"، لم يكن أبداً خياراً طارئاً، وإنما جاء بعد أن لمس فيها انعكاساً حقيقياً لصورة منفاه، الذي صعُب عليه التعبير عنه دون اللجوء إلى اعتماد القناع "أبي فراس"، الذي وإن بدا صوته كأناة مغايرة شاخصة مذ بداية القصيدة، فإنه سيظل مسكوناً بصوت الشاعر، الذي اختار أن يغلف هذه التجربة الاغترابيّة بشيء من عوامل الأسطرة، أين يظهر هذا البعد في القناع المخترع (الجنية/ عائشة) الذي نلفيه في مشهد خيالي درامي، يجمعه مع القناع الأكبر (البياتي/ أبي فراس)، وذلك بدءاً من المستوى الأول من القصيدة، الذي جاء على شاكلة مقدمة وصفية حكائية، أخذ فيها القناع دور الرّاوية:

"جنّيةٌ كانتْ على شطآن بحر الروم
تبكي وكنتُ راقداً محموم
على رمال الشط عند مغرب النجوم
تنتظرُ البحارةَ الموتى وتستلقي على الصخور
تمدّ للنوارس الضفيرة

وتكتبُ فوق الرمل ما أقول"[23]

إن في عملية تخييل الحدث وسيلة تحرر وانعتاق من ظلامية المنفى، ولذلك نلفي أنساق القصيدة قد هُيئت خصيصاً لاحتواء تجربة قِناعيّة من نوع خاص، تخالط بين أبعاد ثلاثة: التاريخي، والرمزي، والحس الأسطوري، الذي يدعو إلى الحيرة والإدهاش، وقد تمت هذه العملية بإحداث الشاعر حالة خلق فني بارزة، ربط من خلالها بين الواقعي- تجربة قناعه "أبي فراس"- واللاواقعي من خلال اعتماده على القناع المخترع (الجنية/ عائشة)، الذي شكل محور البعد الأسطوري في النص، ويتسنى عدّه كذلك من بين أهم المكونات الرمزية الفاعلة في جُل قصائد القناع البيّاتية، لأنه انعكاس للثورة المفقودة التي ظل البياتي يطاردها حتى وهو منفاه، ورمز" للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث، فيضيء ما لا يتناهى من صور الوجود"[24]، ويمكن تفسير رجوع الشاعر إلى عوالم الميتافيزيقا في الأعم الأغلب، إلى عجزه التام عن التأقلم مع الراهن والتكيف مع متغيراته، ليدخل بذلك في حالة سجال حادة مع الذات والواقع، والتي انتهت به إلى بلوغ درجة معقدة من التمرد المصحوب بالثورة، على كل وسط يشعر فيه باللاإنتماء" فالنفي والغربة التي يشعر بها الفنان وهو يجوب العالم بعيداً عن أرضه، إنما تعني أن يواجه الشاعر فقدان حريته، وأن يواجه موته مع كل منفى جديد"[25]، وعليه فإن حالة الانصهار، والاحتراق، والقلق الوجودي، التي أجهزت على القناع (البياتي/ أبي فراس) وهو يعيش مرحلة الإبعاد، لم تمنعه من التصدي للواقع والثورة عليه والمطالبة بالحرية، ولو عن طريق الارتقاء إلى عوالم الخيال الواهمة:

"عانقتها وهي على شطآن بحر الروم

عاريةً تعوم

فانطفأَ الليلُ وصاحَ البوم

أيتها العرافة

لا تكتبي فوق رمال الشط ما أقول

فسيدُ الآلام في المغارة

ينتظر الإشارة"[26]

لقد تمكن البياتي من خلال استخدامه الصحيح للمخيال الفني الأسطوري، أن يخفف من حدة النزعة التاريخية اللصيقة باسم الشخصية القناع "أبي فراس"، لارتباطها في التصور الجمعي بأنموذج

القائد الثوري التاريخي الفذ، فالبياتي لم يرفع قناعه في النص إلا وكان قد منحه هوية مخصوصة، تجعل منه تقانة رامزة ذات فعالية قوية في تأدية المعنى، ليتحول النص بهذه المزجية (الرمزية/ الأسطرة/ التخييل) نحو زاوية خاصة من التشكيل الشعري المعاصر، الذي له من السعة ما يؤهله لاحتواء هذا النوع من التجارب الوجودية الثقيلة، التي تستدعي بدورها العمل وفق نظام شبكي معقد، يجمع بين التجربة الداخلية والخارجية للمبدع وقناعه، ثم إن حالة الاتفاق المطبق بين تجربتي "المنفى"، التي طالت ثنائية "أنا الشاعر" و"أناه المغاير" في نص القصيدة، لا تعني انعدام أي مؤشر حول وجود اختلاف يمس الحالتين، لأن الشخصية القناع لا تمتلك سوى حظ نسبي" من الذاكرة التاريخية للمبدع و المتلقي"[27]، وعملية التخييل هي التي تعززها بأبعاد معاصرة تجعلها على نحو مساير لتحولات الراهن، ليسيطر صوت "الأنا" العائد على الشخصية المستدعاة والشاعر في توازن، فيكتمل بعدها التكوين الفني والدلالي لقصيدة القناع، التي تظهر فيها حالة الحلول بين الذوات بجلاء، عندما تتوحد المواقف، وتتطابق التجارب، لينطق صوت واحد معبر عن مأساة تقاسمها الشاعر وقناعه، وهو ما نلفيه بوضوح في المقطعين الثاني والثالث من "روميات أبي فراس":

"لم يُقبل الفارسُ من دمشق
ولم يُضئ وجهَ المغنّي البرق
عانيت موت الروح
في هذه الأرض التي يهدر في جبالها
رعدٌ عقيمٌ وتجوع الريح
ويُصلبُ المسيح"[28]

إن مجموع الوحدات المعجمية التي تم اعتمادها كمدلولات رئيسية حملتها أنساق هذين المقطعين، تكشف عن تراجع الصورة الأسطورية أمام حالة التحول الكلي الذي أصاب لغة القناع– التي شهدت في المقطع الأول، إيغالاً في التعبير وفق سمات الأسطورة الحالمة– لنجدها قد تخففت بصورة كبيرة من حملها الرمزي، واتجهت صوب الدلالة الواقعية، وهذا التحول العميق في نوعية التركيبة اللغوية آذن لمعالم الاغتراب بالظهور أكثر، مع بداية حديث القناع (البياتي/ أبي فراس) الداخلي بصوت "الأنا" الموحد الذي انطلق من بُعد درامي، عن خيبته بعد أن تخلت سلطة البلاد عنه (نوري السعيد/ سيف الدولة)، وقد صاحب هاجس الخيبة، عامل انجلاء الأمل في العودة إلى الأرض (بغداد/ دمشق)، وإذ

ندقق في طبيعة عدد من الدوال إن لم نقل جلّها، فإننا نجدها رموزاً واصفة لحالة مستعصية من الاغتراب الوجودي العدمي، الذي طال كلاً من الشاعر وقناعه، بعد أن بقيا في حيز الإقصاء (مصر/ الروم)، فالألفاظ (لم يُقبل/ لم يُضئ/ عانيت/ موت الروح) هي دوال واصفة لمشاعر حقيقية فرضتها طبيعة التجربة "المنفى"، والدلالة الوضعية لهذه الألفاظ ما هي إلا انعكاس واقعي للشعور العميق بالاغتراب، وفي معرض تسويغ الدافع لاعتماد الشاعر هذا المعجم الاغترابي، تعترضنا إلماعة فنية جديدة "المسيح"، أين قرن الشاعر النص بتجربة الصلب (ويُصلبُ المسيح)، ليدل على أن المنفى ما هو إلا أرض ظلم وافتراء، ومن الملاحظ أن اهتداء الشاعر لهذا الرمز الديني، كان من باب تعزيز المقطع ببعد اغترابي ودرامي أعمق، لأن طبيعة التجربة الوجودية القاسية الخاصة بهذا الرمز الديني "المسيح"، وحدها كفيلة بإضفاء مسحة اغترابيّة على النص، حتى وإن كانت الإشارة إليه سطحية، كما حاول الشاعر في هذا المقطع من القصيدة، أن يستظهر من تجربة قناعه الأكبر "أبي فراس"، كفائد لفيالق العرب، وشاعر فحل، غربته عندما وقع أسيراً عند الروم، ولم يعاين استجابة من سيف الدولة في فدائه، ليطول بقاءه في حيز الأسر الذي منه" غرف الحزن بلا حساب، ومنه كان حنينه، ومنه كانت ثورته ونقمته وشكواه وفخره"[29].

ومن المتعلقات التي يتم استدعاؤها مع الشخصية القناع، أثرها الفكري والأدبي الإبداعي، ويكون ذلك بصورة تحيد عن المباشرة في الطرح، أين يوجه الشاعر مادة القناع الفكرية بما يخدم التجربة المعاصرة، بحيث نلمس فيها بعض المتغيرات كعصرنة الدلالة والتخلي عن المستغلق منها، وهذا النوع من العبث بالنص المصدر لا يعني الإخلال بالمعاني التي عبر عنها سابقاً، وإنما استثمار لها وفق أسلوب أكثر جدّة، وهو ما عمل به الشاعر في خلقه لصورة عدم إقبال الفارس من دمشق، التي وردت كمستهل للمقطع الثاني (لم يُقبل الفارسُ من دمشق)، بحيث نلفيها تحمل معاني الملامة والعتاب عينها، التي جاءت في أبيات من روميات/ أسريات "أبي فراس"، كان قد وجهها لسيف الدولة:

"إِنّـي مُنِعْـتُ مِـنَ الْمَسِـيرِ إِلَـيْكُمُ ... وَلَـوِ اسْـتَطَعْتُ لَكُنْـتُ أَوَّلَ وَارِدِ

أَشْـكُو، وَهَـلْ أَشْـكُو جِنَايَـةَ مُـنْعِمٍ ... غَـيْظُ الْعَـدُوّ بِـهِ وَكَبْـتُ الْحَاسِـدِ؟

قَـدْ كُنْـتَ عُـدَّتِيَ الَّتِـي أَسْـطُو بِهَـا ... وَيَـدِي إِذَا اشْـتَدَّ الزَّمَـانُ، وَسَـاعِدِي

فَرُمِيــتُ مِنْــكَ بِغَيْــرِ مَــا أَمَلْتُــهُ وَالْمَــرْءُ يَشْــرَقُ بِــالزُّلاَلِ الْبَــارِدِ"[30]

وبعد النقلة النوعية التي شهدتها لغة النص بتوجهها نحو الواقعية في الطرح، يظهر صوت القناع (البياتي/ أبي فراس) مع مطلع المقطع الرابع، وهو يستحضر معالم الأسطرة مرة أخرى، إذ يتوجه بالخطاب نحو شخصية القناع المخترع (الجنية/ عائشة)، التي تمثل في هذه المرحلة جسر عبور من الواقعي إلى اللاواقعي، وذريعة لتخطي مشاعر الغربة السوداء التي تسيطر عليه، إذ يتكشّف من خلالها بوضوح حجم المفارقة التي وضع البياتي قناعه "أبي فراس" في معتركها الضّاري، أين خصّه بصورة الحالم الذي يبحث عن مدينته الفاضلة، ولو عن طريق اختلاق واقع خيالي مغاير، وهذه الصورة نجدها مفارقة تماماً لما ورد في روميات/ أسريات أبي فراس- وهي الأثر الشعري الذي كتبه، وهو تحت سلطة الإبعاد/ المنفى- التي نلمس فيها من الواقعية ذات البعد النقدي خاصّة، ما يؤكد مواجهته لواقعه ونقده له بأسلوب مباشر، وبُعده كل البعد عن الاستئناس في شعره بالصور الفنية الموغلة في الخيال كنوع من الهروب من الواقع، فقد" كانت تصدر أشعاره في الأسر والمرض واستزادة سيف الدولة، وفرط الحنين إلى أهله وإخوانه وأحبابه، والتبرم بحاله ومكانه، عن صدر حرج، وقلب شجٍ، تزداد رقة ولطافة، وتبكي سامعها، وتعلق بالحفظ لسلاستها"[31]، وعليه فإن هذه الصورة الحالمة التي ألبسها الشاعر قناعه لا تعود إلا على الأول "البياتي"، الذي بدأ مسيرة ثورته الفكرية كشاعر رومنطيقي حالم، وانتهى إلى شعر ثوري تمردي مكتوب بلغة رومنطيقية واقعية نقدية:

"كتبتُ فوق الصخر
اسمك، يا حبيبتي، وفوق موج البحر
فمَحت الرياحُ ما كتبتْ
ولم يَرَ العرّافُ ما رأيتْ
ولا المغنّي عندما بكيت
أدرك معنى البيتْ
وهو يغني ميتاً للموت
وها أنا في الأسرْ
أكتبه ثانية فوق رخام القبر"[32]

ولئن وُفّق الشاعر في المقاطع الأربعة الأوَلْ في كسر أفق توقع المتلقي، والوثب بالنص إلى درجة مغايرة من الإبداع، تنهض على مزجية خاصة تجمع بين التاريخ، والخيال، والأسطرة، فإن بداية التحول الفني الجاد في النص تظهر مع منطلق المقطع الخامس، أين تتقد جذوة الدرامية ببروز سمات المونولوج/ الحوار الداخلي، مع صوت شخصية القناع المخترع (الجنية/ عائشة)، التي تدخل بدورها في حالة مواجهة مع القناع الأساس في النص (البياتي/ أبي فراس)، أين يشغل هذا القناع الأسطوري دور المرآة العاكسة، إذ نلفيها تبرز حالة الاحتراق الوجودي التي يحياها القناع (البياتي/ أبي فراس)، بأسلوب رمزي معقد تكثر فيه الإشارات إلى المنفى:

"ها هو ذا في مغرب النجوم
يحمل حفنتينِ من ترابِ قبرِها
على شطآن بحر الروم
تطعن عينيه رماحُ النور
وساحراتُ العالم السفلي والدهور"[33]

إن الإشارة الصريحة لاسم المنفى (على شطآن بحر الروم) الذي وقع "أبي فراس" أسيراً فيه، لا تومئ البتة إلى انسحاب صوت الشاعر/ البياتي من النّص، أو بوجود ضعف في تجربته بالمنفى مقابل تجربة قناعه، وإنما هو نوع من التمويه الذي يستدعيه الأداء الموضوعي، الخاص بعملية إشادة بنية قصيدة من النوع القناع، وغالباً ما تفرض الشخصية القناع على النص لغتها الخاصة، كالمفردات المرتبطة بواقعها المعيش، وهو ما تؤكده لغة هذا المقطع التي نقلت أوصافاً دقيقة مستلهمة من واقع الشخصية المستدعاة، والتي بقيت لصيقة بها على الرغم من محاولات الشاعر تجريدها من صفة التاريخية، وتقديمها على نحو معاصر، ويمكن أن نربط هذه الظاهرة بمدى تأثر" الشاعر بالشخصية التي يستدعيها، ويقيم تجربته على أساسها، وفي مقدمة مظاهر هذا التأثر اللغة التي تسود القصيدة، وأسلوب تعامله معها اختياراً وتوزيعاً"[34]، ومن المرجح أيضاً أن تراجع صوت الشاعر في النص، يعود إلى رغبته في التخفيف من وتيرة الغنائية، التي تعاود الظهور فور لحظ أي حدث شارد يخص تجربة الشاعر، تم التعبير عنه بصراحة ضمن أنساق النص، وعليه فإن ضمير "هو" الذي يظهر جلياً في مبتدأ المقطع (ها هو ذا في مغرب النجوم) يعود" على شخصية الشاعر وقد تلبس الشخصية التاريخية"[35]، لتمتد صيغة المخاطبة بين القناعين المخترع (الجنية/ عائشة)، والأكبر (البياتي/ أبي فراس)

على طول المقطع، وفق أسلوب وصفي سردي، يكشف عن تفاصيل أرض الخلاص الخرافية التي يحلم القناع بالارتقاء إليها، ومن ثم التحرر من قيد منفاه:

"يحلم في بعث رماد طائر الخرافة

يروي جذورَ هذه الصفصافة

بدمهِ، لعلها تولد أو تموت

((يونسُ)) لن يشق بطنَ الحوت

فالبحرُ جف منذ أن أبحرتَ بي

وقلتَ لي لا تكتبي

على رمال الشط ما أقول"[36]

لقد انفتحت أنساق هذه القصيدة على وعي فني حداثي مميز، فنهوضها على قناعين أساسيين أولهما: تاريخي تراثي بحت (أبي فراس)، وثانيهما: مخترع ذو أبعاد أسطورية حالمة (الجنية/ عائشة)، لم يمنع من استرسال ظهور إلماعات رمزية مغايرة ذات بعد ديني في مقاطع متباينة منها، تشارك الشاعر وقناعيه تجارب وجودية اغترابيّة متقاربة في السمة الدالة، ومثال ذلك تطويع الشاعر في المقاطع الشعرية الأولى من القصيدة لرمز "المسيح"، ووضعه له في سياق دلالي خاص عزز من عمق الرسالة التي يريد الإبانة عنها، والأمر عينه تكرر حين أشار الشاعر إلى رمز ديني مغاير "يونس" في أحد سياقات هذا المقطع (يونسُ لن يشق بطنَ الحوت)، لكن بأسلوب مختلف عن الذي نهجه في تعامله مع الرمز الديني الأول "المسيح"، أين استشهد بحادثة الصلب كنوع من التدليل على وصوله ذرى الاغتراب، في أرض منفاه التي عانى فيها موت الروح، بطريقة عرضية لم يُغير فيها أياً من تفاصيل حادثة "الصلب" التي وردت في العقيدة النصرانية، في حين نجد أسلوب تعامله مع الرمز الديني الثاني "يونس" يحمل شيئاً من المتغيرات، فقد ظهر اعتماده على خاصيّة المفارقة في صياغة التجربة، أين غير من تفاصيل تجربة "يونس" وحيّنها وفق ما تقتضيه حالته المعاصرة، متمرداً على المواضعات الأولى الخاصة بهذه التجربة الدينية، ليحوّل بذلك مسار النهاية الخاصة بحادثة "يونس" التي انتهت في حقيقتها إلى الحرية والخلاص، باتجاه تجربته الاغترابيّة الخاصة (لن يشق بطنَ الحوت)، التي حكم عليها بعدم الانفكاك من قيدها، وبالحديث عن طبيعة تشكل الصلة بين كل هذه الشخصيات المعتد بتجاربها في بناء نص القصيدة" فإنه يعتمد على قدرة الشاعر على الربط، بين عدد من الأعلام غير المتعاصرة تاريخياً، في

سياق واحد، من خلال عنصر موضوعي، يعد عاملاً مشتركاً بينها"[37]، وقد منح هذا الاندماج بين التاريخي، والتخييلي، والأسطوري، والديني، تجربة الشاعر وقناعه حالة من التجسيد الحي، وأصبغ عليها سمة الصدق والديمومة، كما أسهم تلاشي الحدود بين كل هذه الأصوات في نص واحد، في إعطاء القصيدة حاجتها من التنوع في مستويات التعبير والتجارب، إذ لكل قناع أو رمز فني" في القصيدة سمته وخاصيته المميزة عن غيرها، ومن ثم ستكون إضافته في القصيدة لوناً جديداً خاصاً به يعمّق حضورها وتجربتها في نفس المتلقي، وبذلك يكسر الشاعر من خلال هذا الاستعمال رتابة القصيدة الغنائية التي غالباً ما تسير على وتيرة واحدة من الإيقاع والحركة"[38].

ولئن عُدّ الشعر المعاصر نقداً للواقع وليس وصفاً له، فإن طبيعة التشكيل الشعري الخاصة بهذه القصيدة القِناعيّة قد اختير لها اتجاه نقدي خاص بها، تمكنت من خلاله أن تخلق قالباً فنياً مميزا ًيقوم على أساس المقابلة بين الواقع والخيال، لتعكس بجلاء محنة الواقع بالانفصال عنه، والشاعر حقيقة لم يستمد المكونات الفنية البانية لنصه من مظاهر الوجود المألوفة، وإنما عمد إلى انتهاج سياسة الخلق الفني، إذ يواجه عالمه" المغترب بحس نظري عميق يبدأ من تأملات حول الظاهرة ثم ينتقل إلى تجريد ذهني حاد لها، واصلاً إلى التجربة اليومية الحياتية والذاتية من أجل حل الظروف العامة التي تحيط بتلك الظاهرة أو تلك التي لا يستطيع الإنسان حل ألغازها وفتح مغاليقها"[39]، وغالباً ما يتم ذلك من خلال تكوين الشاعر لرؤيا عميقة حول ماهية الوجود وفلسفته، ليعبر من خلال هذا التوجه عن مدى ارتباط الفنان الثوري بمبدأ الحرية والخلاص، ويُبين إصراره الدؤوب على محاربة إقطاعية الفكر الجاف المشيء للكلمات/ الشعر، وتجاوزه إلى منح كل ظاهرة في الوجود الحي معنى يصلها بالمقاومة، من مثل ظاهرتي الموت والولادة، اللتين مستهما خاصيّة المفارقة الدلالية في نص القصيدة، لتكتسب دلالتهما العرضية بذلك مفهوماً رمزياً جديداً ذا بعد إيديولوجي كالتمرد والثورة:

"يا امرأةً تموت في الولادة
تاركةً وليدَها في الأسر
لن تُبعثي
فسيّدُ الآلام
طوى جناحيه على جراحه ونام"[40]

يعود دال "المرأة" في هذا المقطع على شخصية القناع المخترع (الجنية/ عائشة)، التي وهبها الشاعر في بادئ الأمر أبعاداً أسطورية، محضة تحمل على التأويل الرمزي اللامتناهي، وإذ لا تزال لصيقة بالسمت الأسطوري، إلا أن طبيعتها الرمزية الحقة التي أوجدت من أجلها تتضح بجلاء في سياقات هذا المقطع، الذي نراها فيه رمز الثورة التي حكم عليها بالموت قبل الولادة، ورمز الحب الأزلي للحرية والأرض، الذي شرع القناع (البياتي/ أبي فراس) في مخاطبته بعد أن ولج حالة خاصة من المناجاة الداخلية، التي لا استجابة فيها تذكر للطرف الثاني، بأسلوب تغلب عليه لغة الحزن والملامة، وهو في لحظة إدراك بأن البعث الجديد للثورة لن يتجدد، وسيبقى (البياتي/ أبي فراس) سيد الآلام وحيداً في الأسر، ومن الملاحظ أن الاختيارات الدقيقة لصيغ التراكيب الدلالية والصور الفنية (الموت/ الأسر/ الألم/ الظلام/ الجراح)، قربت المشهد أكثر من النزعة الدرامية السردية الشبه قصصية، إذ نلفي القناع (البياتي/ أبي فراس) يتحدث بصوت "الأنا المفرد" عن طبيعة منفاه القاهرة، بالتزامن مع تداخل عدد من الإلماعات الفنية بتجاربها الاغترابيّة، التي زادت من تشاكل الأفكار والصور، وساهمت في تطور الحدث، الذي استحال بفضله النص إلى تمام الحبكة الشعرية، والتي يمكن عدها طاقة فنية عالية قادرة" على تجميع مفردات التجربة الشعورية والنفسية، وخلق صورة نموذجية للحياة في مفهومها الفني، والخروج عن الوتيرة الاعتيادية"[41]، التي يتحول نسيج النص الدلالي بفضل تعالقه بها، إلى أفق مفتوح على مستويين اثنين هما: الواقع والخيال، وهو ما يؤثر على وعي القارئ الذي ما يكاد يرأب صدع انكسار أفق توقعه الأول، حتى يفاجأ بانكساره مرة أخرى، مع انفتاح كل حلقة رمزية جديدة من النص:

"كتبتُ فوق الصخر

اسمك، يا حبيبتي، وفوق موج البحر

فَمَحَت الرياحُ ما كتبت

وها أنا في الأسر

أكتبه ثانية فوق رخام القبر"[42]

لقد فتحت الأسطورة أمام خَطْو القناع (البياتي/ أبي فراس) في مدارات النص الوسيعة مجالاً أكبر من الحريّة في القول، إذ نلحظه يُمعن في وصف العالم السفلي/ المنفى، الذي هوى إلى قراره بسبب ازدرائه للحاضر وإعلان ولائه لعاملي التمرد والثورة، اللذين دفعا به متضافرين إلى خوض غمار حالة

خاصة من الاغتراب، أقصته من الحياة بأسرها، نظير معاداته للأنظمة التي لا تريده" أن يحيا شعرياً على الأرض، بل إنها لتُرغمه على ألاَّ يحيا إلاَّ إذعانياً، وفي أقبيتها المعتمة فحسب، وذلك بجعله محض حنجرةٍ وقافيةٍ"[43]، أو بإدراجه في خانة الأفّاقين ممن لا قرار لهم في الأرض، إذا ما حادوا عن سكة الموالاة، والحياد هو ما وقع اختيار الشاعر عليه، لأن عدمية الحياة وانقضاء كينونتها بالنسبة له مرهون بموت الثورة وانقطاع ديمومتها، وفي معرض تحليل بُعد الاغتراب ضمن مختلف السياقات النصانية، نجد أن الشاعر قد راوح في نسجه لشبكة الدلالة الرامزة الخاصة بهذا المقطع وغيره من سياقات النص الأولى بين الخبر والإنشاء، ومرد التزامه بهذين الأسلوبين (الخبر/ الإنشاء)، راجع إلى مثاليتهما كوسيلتين فنيتين في وصف وتقرير حقيقة أزمته الاغترابيّة، التي حاول الكشف عن خصوصيتها متخفياً بقناعه "أبي فراس"، وعليه فإن تنوع الحالة الأسلوبية، التي شاد عليها التشكيل الشعري الداخلي للنص، منحه بُعداً استيطيقيا مميزاً، كشف عن طبيعة السلطة الفنية، التي تولت مهمة توزيع الدلالة على مختلف مستويات القصيدة، وقد تم ذلك على نحو مساير لفلسفة الوقوف في المنتصف بين السواد والبياض، ومصور لدراما الشاعر المثقف الذي يعيش أزمة وعي حادة، وسط محيط لا يفقه منطق العيش بحرية، ونتيجة ذلك أن حكمت عليه أنظمة الفكر المحدود بالإبعاد قسراً إلى مناخ مغاير زاد من غربته:

"الليل في الشطآن
تحملني نجومه على خيول الريح
يا ميتاً يصيح
في قبره، يا رحلة لليل في النهار
متى ستُلقين عصا التسيار؟"[44]

لم تفي "أنا" القناع بإظهار جل المآسي التي تسببت فيها قسرية الاغتراب، إذ يشهد النص حالة ازدحام ورص للكثير من الحيل اللغوية، والصوتية، والرمزية، التي أسهمت بدورها في خلق هالة عاكسة لظلامية المنفى وتبعاته النفسية القاهرة، وهو ما يؤكده تكرار الصيغ الانشائية كالنداء (يا ميتاً يصيح/ يا رحلة لليل في النهار)، والاستعانة بعامل الاستفهام (متى ستُلقين عصا التسيار؟)، وصوتياً جاءت القافية وفق طبيعة مقيدة، على طول جسد النص وليس في هذا المقطع فقط (الشطآن/ الريح/ يصيح/ النهار/ التسيار)، وسكونيتها هنا "القافية" ما هي إلا تعبير عن المعنى العميق الكامن في قرار النص،

أي الاغتراب، وعليه فإن مختلف المكونات التركيبية صوتية كانت أو لغوية، حملت جميعها من الرمزية ما يكفي للإبانة عن حالة الضياع، التي يتقلب فيها القناع (البياتي/ أبي فراس) وهو قيد منفاه (مصر/ الروم)، فالصمت، والحنين، والحلم، والقلق، كلها دوافع جوانية حفزت عملية خلق حالة من الذهان لدى القناع، ودفعت به لاختلاق مدينته الفاضلة حيث تحمله النجوم (على خيول الريح)، كما عزز التلاعب القاموسي من إبراز حالة الجدب العميق التي مست وجدان "أنا الشاعر" و"أناه المغاير"، ومثال ذلك حضور بعض من مكونات الطبيعة (الليل/ الشطآن/ نجومه/ خيول/ الريح/ النهار)، التي نجد الغلبة فيها لعناصر مرتبطة بظلامية الليل الرامز لحالة التوجس والخوف التي أحاقت بالشاعر، وهو الذي جعل من الليل مأوى له، ومن النجوم ملاذاً يعود إليه في غربته واغترابه، ويمكن تفسير طبيعة هذه النزعة العدمية، التي طغت على أنساق هذا المقطع من القصيدة، على أنها مجرد" تركيبات وصور أوكسيمورينية (oxymoronic figures)، أو عبارات تلمّح عادة إلى الحياة والأمل في معانٍ معكوسة"[45]، من مثل حالة الإرداف الخلفي التي تظهر بجلاء في (ميتاً يصيح) و(رحلة لليل في النهار).

إن عملية الخلق الفني الخاصة بقصيدة القناع "روميات أبي فراس" هي حالة ثورة بحد ذاتها، إذ نجدها مع مبتدأ كل مقطع جديد تقدم- بعد تصدير صوت القناع للواجهة ببيان ضمير التماهي "الأنا"- لوحة دلالية رامزة تحمل مفهوماً وجودياً مغايراً للإحساس بالنفي والغربة، الذي اتخذ في الأعم الأغلب دلالة الموت من أجل تحقيق الخلاص، وإن كانت لذة الوصول إليه خيالية باللجوء إلى عالم الميتافيزيقا، الذي تضغط وتثوى فيه حالة التمرد على الواقع التي يتبناها القناع، فالفهم الموضوعي لمجموع المتناقضات التي تغزو الأنساق المضمرة، واكتشاف منطقة تفاعل المكونات النصانية التي ارتكن إليها بناء القصيدة الفني، تؤكد بأن منطق الشاعر الثوري والتمردي لم" يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط، وإنما بثورات كل العصور وكل البلدان، لأن روح الثورة تحل في الحياة، وتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء، فتمنحها الحياة"[46]، وهو ما عمل به القناع (البياتي/ أبي فراس) أين ظل محتفظاً بطاقته النضالية العنيدة، ومقاومة شعوره الجارف بالغربة، وتخطي عوامل الإقصاء العنيفة، من خلال خلقه لومضات فجر الحرية الجديد في عالمه اللاواعي، وفي معرض تقديم القناع لمرثيته الأخيرة، بعد أن أجهزت على روحه محنة الاغتراب القاسية، وأخرجه شعور الظلم والإقصاء، من دنيا الناس إلى عالم الحلم/ الميتافيزيقا، نلحظ ظهور حركة رمزية جديدة تصوغ التجربة الإنسانية المعبر عنها "الاغتراب"،

بطريقة أسطورية أكثر قوة مما شهدناه في مقاطع القصيدة الأولى، وقد جاء هذا كله وفق أسلوب يميل إلى طابع الرّواية والإخبار:

"كتبتُ فوق السور

مرثيتي الأخيرة

فإن مررتِ في غدٍ أيتها الأميرة

بهذه الجزيرة

فلتأخذي وريقةً من هذه الصفصافة

وريشةً من طائر الخرافة

وقطرةً من نور

إلى صحاري وطني المهجور

لعل خيل الفتح، يا أميرتي، على ضياء الصُبْح

تمسح عارَ الجُرْح"[47]

إن فهم الشاعر للحب يظهر بأنه قائم" على استيعاب أرضي وصوفي وأسطوري في آن واحد"[48]، ولهذا فإن المرأة (الجنية/ عائشة) التي سلمها مرثيته الأخيرة متخفياً بصوت قناعه (أبي فراس)، لن تموت أبداً بموته منفياً في إحدى غرف مدن العالم، بعيداً عن وطنه منتظراً الذي يأتي ولا يأتي، ثم إن حالة التماهي بين صوتي الشاعر وقناعه قد خرجت في هذا المقطع من القصيدة على سبيل الحصر عن أدائها المطلوب، إذ نلمح تقدماً ملحوظاً "لأنا الشخصية القناع" على "أنا الشاعر"، وقد تأتّى عن هذا التفاوت في الأصوات، ظهور علامات تقرب النص من الحدث التاريخي القديم الخاص بالشخصية القناع، فقوله (لعل خيل الفتح) و(تمسح عار الجُرْح)، هي بمثابة إشارة صريحة لتقدم الزمن الماضي في النص، وعودة ظهور شيء من تفاصيل القصة الإطار الخاصة بتجربة الشخصية القناع "أبي فراس" في بلاد الروم/ المنفى، إذ نجده يبعث برسالة لوم وازدراء لخليله "سيف الدولة" بعد أن توانى عن نصرته وفك أسره، غير أن هذا الخروج العرضي "لأنا الآخر" عن صيغة التماهي في "أنا الشاعر"، لا يمكننا عده كسقوط كلي ونهائي لصوت لقناع الأكبر (البياتي/ أبي فراس) في النص، لأن همّ الاغتراب ظل قوياً، على الرغم من محاولة تطويع الحالة القديمة وفق تجربة الشاعر المعاصرة، لذلك نجد أن عاطفة الشاعر وقناعه ظلت قريبة من سطح النص، وهو ما سمح للشاعر بأن" يُحيط قصيدته بتشخيص

درامي خارجي، يفضي إلى إبعاده عنها ظاهرياً، ويُعمق حضور القناع فيها، ولكن الشاعر لا يبتعد عن قصيدته عملياً، بل يظل متحركاً في أغوارها"[49]، ويحرص في الآن عينه على تجنيبها الوقوع في حالة استغراق درامي يُصيرها حدثاً سردياً، من خلال مواصلة بحثه عن مدينته الفاضلة توقاً للخلاص:

"ناعورةٌ تبكي على الفرات
أيقظني أنينها في ليلة المعراج
رأيتُني حراً على الأمواج
أمشي وكان في يدي سراج
وزهرةٌ تطفو على المياه
أمام باب الله"[50]

إن حالة الانفتاح المصدري (تاريخي/ أسطوري/ ديني) الذي انطبعت به أنساق هذا المقطع، ما هي إلا مؤشر بناء وتكوين فني معاصر، اخترق الشاعر من خلاله حالة السكونية الدلالية الراسخة في منطق التشكيل الشعري القديم، مؤسساً بذلك لفعل عبور فني جديد، تجاوز من خلاله منطق التعبير الوصفي الجاف عن الواقع، إلى منطق التصدي له وفق أسلوب نقدي، تستدعي الإفادة منه طرق مناحي شعرية رامزة، لها من الخصوصيات المعقدة ما يُصعب من عملية فك مستغلقات النص الدلالية، ومن ثم الانتهاء إلى تفسير قار على فكرة واحدة، وهذه الشروط هي المعالم الأساس التي تنهض عليها تركيبة النصوص القِناعيّة، لأنها تميل" إلى الإفادة من الفنون الأدبية الحديثة، كاستخدام الراوي في الرواية والقصة، وتعدد الأشخاص في المسرح، مما أضفى عليها مسحة درامية، وجنبها الوقوع في الغنائية والمباشرة"[51]، وهو ما نلمس فاعليته في هذا المقطع من القصيدة، الذي نرى فيه مزجية نوعية بين عالمي الواقع والخيال، فالبياتي قد تصرف في تجربة قناعه إلى حد وقوع انحراف شبه كلي عن صورتها السابقة، وفضلاً عن فصله لقناعه الأكبر "أبي فراس" عن سمة التاريخية، فإننا نجده يربط تجربته بمواقف أسطورية أقرب ما تكون إلى حالته الشعورية الخاصة، ولذلك فإن التجربة" ظلّت سرابية، لا تقبل أن تحطّ بأرض محدّدة، فعبرت عن أبعاد وجدانية قلقة، تتفاعل داخل الشاعر دون أن ترتبط بزمان أو مكان، وتظل تحوم في آفاق إيحائية تلامس التجربة الماضية ملامسة شفيفة"[52]، وعلى إثر هذا التوظيف الرمزي المكثف للرؤى، والأفكار، والمواقف، أخذت التصورات المخزونة في لاوعي الشاعر، تتسرب ضمن أنساق هذا المقطع الأخير من القصيدة، الذي نلمس فيه بعداً صوفياً خاصاً،

قدم من خلاله القناع (البياتي/ أبي فراس) مفهوماً جاداً لثنائيتي الموت والولادة، أين نلفيه يرتقي إلى عوالم روحانية عُليا، بعد أن بدأت عملية فنائه الوجودي في التحقق (أيقظني أنينها في ليلة المعراج)، ليتحرر بذلك من شعور العدمية والاغتراب (رأيتُني حراً على الأمواج)، ويشهد حالة ولادة جديدة وهو شاخص (أمام باب الله)، فكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى اعتماد رموز تخص شيئاً من الحقائق الكونية، لأن طبيعة اليومي/ الواقعي المتناحرة والممزقة، لا تعينه على خلق الرؤيا التي يتغيا الوصول إليها، ولذلك فإنه يقوم في هذه القصيدة بتكوين صورة فنية خاصة لحرية مستلبة" عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة في ماض ناء غائر في الذاكرة، لكنه يتوهج بحياة لا تنطفئ، لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الحياة في حاضر ميت، أو يكاد يموت، على حين تبدو نذر المستقبل قاتمة"[53].

خاتمة:

أضحت طبيعة التجربة الوجودية هي من تفرض على الشاعر تحديد نوعية القالب الشعري، الذي سيكفل ما سيتم التعبير عنه، وهذا العامل هو ما يفسر سبب ميل عدد كبير من شعراء تيار النزعة الإبداعية المعاصرة، إلى الغلو في صياغة الدلالة، والتوجه نحو اعتماد أسلوب الرمز، الذي لم تنتفِ فاعليته نهائياً من الكتابات القديمة والحديثة، بل ظل يتخلّق على نحو أوجه متباينة، حتى انتهى إلى ذرى التشكيل الفني الرمزي المعاصر "القناع"، الذي حقق بدخوله القصيدة المعاصرة، فتوحات تركيبية وفنية كبيرة على مستوى بنية تشكيلها الشعري، الذي خضع بدوره لعملية بعثرة وبناء، ليتلاءم مع الوظيفة الجديدة التي أوكلت إليه، وهي التعبير وفق نهج درامي، وسردي، وموضوعاتي خاص، وكل هذه المتغيرات التزم بها البناء الفني الخاص بقصيدة "روميات أبي فراس" لعبد الوهاب البياتي، الذي فرضت عليه تجربته مع الاغتراب أن يكتب وفق أسلوب التقنع، من خلال انتقاء شخصية من التراث القديم، تحمل من السمات الدالة ما يؤهلها لتكون قناعاً فنياً ناضجاً، يكتفي الشاعر بتحريضه للقيام بفعل البوح، بينما يقوم هو بتحريك الأحداث وفق ما يراه ملائماً، وهو ما عملت على إبانته هذه المطارحة البحثية وفق أفق تحليلي انتهى إلى ما يلي:

– جاءت قصيدة "روميات أبي فراس" لعبد الوهاب البياتي محملة برؤيا وجودية ذات بعد فلسفي معاصر، ينهض على قانون المناصصة بين التجارب الوجودية، التي تتشكل في منطقتها علاقة معقدة بين "الأنا الشاعرة" و"الأنا المستدعاة"، إذ تخلقت على إثرها تجربة قِناعيّة ذات بعد اغترابي، استرفد

الشاعر مادتها من عمق التراث التاريخي، من خلال تبنيه لقناع "أبي فراس" الذي طارد متخفياً بصوته، فلول اليأس الذي انثال عليه في منفاه.

– غلف الشاعر قناعه في القصيدة ببعد تيماتي معاصر، أفقده تقريباً حمولته التاريخية القديمة، لولا إشارته المباشرة في العنوان لاسمه، الذي يمكن عده إيماءة صريحة لطبيعة النص القِناعيّة، ليبعثه في صورة شاعر حالم يبحث عن الخلاص والحرية، بواسطة أدوات التلفظ الدرامي والسردي، الذي حوّل النص إلى مسار إبداعي مميّز، جنبه الوقوع في مغبّة النقل الجاف للأحداث.

– تأسست الدلالة الكبرى للقصيدة على شبكة متعلقات فنية ودلالية غير أداة القناع، كالبعد الأسطوري الذي يُفسّر على أنه انعكاس لحالة الاغتراب، التي حاول الشاعر أن يصورها بطرقه لعوالم الخيال، وهذا الفعل ولد طاقات فنية عالية في النص، أين نلفيه ينفتح مع كل مقطع شعري على مناخات درامية متجددة، كمجموع الحوارات الداخلية التي خاطب فيها القناع الإلماعة الفنية الأسطورية "الجنية"، التي شكلت بدورها معادلاً موضوعياً لعنصري التمرد والثورة.

– تعتمد تركيبة النسق المكاني في القصيدة على أبعاد أسطورية، عدا بعض الإشارات القليلة لاسم المنفى "بلاد الروم"، الذي وقع فيه قناع الشاعر أسيراً، فالتصور الخرافي للمكان أخرج النص من بعده الواقعي، ونقله إلى مستوى رمزي أكثر شمولاً، وأعمق تأدية لمفهوم الاغتراب، وعليه فإن حضور رمز المدينة الفاضلة في القصيدة، يكون قد أسهم كمكون مكاني مهم، في التعبير عن حجم الخراب والضياع الوجداني الذي استحال إليه القناع (البياتي/ أبي فراس) في النص بسبب محنة المنفى.

الهوامش:

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968، ص: 23.

[2] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2003، ص: 9.

[3] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة، الأردن، دط، 1995، ص: 63.

[4] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ج2، دط، 1995، ص: 156.

[5] شوقي خميس، المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص: 35.

[6] عمر حفيّظ، الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس، دار الساقي، لبنان، ط1، 2015، ص: 33، 34.

[7] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد 1، العدد 4، 1981، ص: 123.

[8] خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص: 210.

[9] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2013، ص: 48.

[10] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، دب، ط3، دت، ص: 285.

[11] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، ص: 12.

[12] المرجع نفسه، ص: 12.

[13] شوقي خميس، المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، ص: 56.

[14] عبد السلام الشاذلي، التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 2015، ص:23.

[15] خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1995 ص: 21، 22.

[16] عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس السيرة الشعرية، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص: 13.

[17] اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1988، ص: 172.

[18] عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2022، ص: 23، 24.

[19] هتاف فؤاد أبو زكي، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، لبنان، ط1، 2013، ص: 81.

[20] ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ج1، دط، 1958، ص: 146.

[21] فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص: 228.

[22] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص: 62.

[23] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 156.

[24] المصدر نفسه، ص: 184.

[25] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص: 23.

[26] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 156.

[27] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، ص: 21.

[28] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 156، 157.

[29] أبي فراس الحمداني، الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص: 9.

[30] المصدر نفسه، ص: 109، 110.

[31] عبد الملك الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد محمد قمحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ج1، ط1، 1983، ص: 85.

[32] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 157.

[33] المصدر نفسه، ص: 157.

[34] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، ص: 370.

[35] فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص: 267.

[36] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 158.

[37] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2006، ص: 57.

[38] رعد أحمد علي الزبيدي، القناع في الشعر العربي المعاصر، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص: 58.

[39] عبد السلام الشاذلي، التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، ص: 25.

[40] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 158.

[41] هتاف فؤاد أبو زكي، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، ص: 176.

[42] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 158.

[43] عبد الرحمن بسيسو، أصول القناع الشعري الأصل الطبيعي، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2021، ص: 149.

[44] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 158، 159.

[45] رؤوبين سنير، ركعتان في العشق دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الساقي، لبنان، ط1، 2002، ص: 191.

[46] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص: 71.

[47] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 159.

[48] عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس السيرة الشعرية، ص: 163.

[49] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، ص: 111.

[50] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 159.

[51] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، ص: 173.

[52] المرجع نفسه، ص: 170.

[53] اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص: 131.