اسيراتيجيات شعرية

الجطاب

د. فريد سعدون

دراسة نقدية

استراتيجيات شعرية الخطاب

د. فريد سعدون

رقم الإيداع: 2019/13638

الترقيم الدولي: 978/977_835_120_ 0

زحمة كتاب / اسكرايب للنشر والتوزيع

Email : Scribe20199@gmail.com

الهاتف: 01099727510

جميع الحقوق محفوظة

الإهـــــداء

إلـــــــــى:

نهلة

شيرين

جان

سما

إيما

والأحبـــة

بسم الله الرحمن الرحيم

بدلاً من المقـدّمـــــــــــة

لماذا استراتيجيات شعرية الخطاب عند البياتي؟

تقوم المقاربة الراهنة على قسمين الأول: شعرية اللغة ، والثاني: التفاعل النصي، وتطرح سؤالها عن ماهية الاستراتيجيات التي يتبعها البياتي كي يؤسس خطابه الشعري، وهل هي استراتيجيات ثابتة، أم أنها اشتغال على اللغة وتحايل على دلالاتها من خلال تنضيدها في سياقات تنتج خطابا يقوم على الانزياح والهندسة الصوتية ليؤدي وظيفة فنية جمالية ؟

تفترض هذه المقاربة أن التغييرات التي تلحق البنية اللغوية التي هي جوهر العملية الإبداعية تعتمد استراتيجيات واضحة سيتم الكشف عنها من خلال طرح الفكرة النظرية، ومحاولة البرهنة عليها عبر التحليل، والحفر في سويّات خطاب البياتي البنائية والمعرفية، والكشف عن هندسة أنساقه، والتنقيب عما يضمره من آليات وتقنيات تشتغل على رعاية شؤون المنجز الجمالي، وتدبير سلطة شعريته وترسيخ استبدادها بالنص، مما يسمح لنا بإبراز هُوّيته والوقوف على الخطوط العريضة للاستراتيجيات الفنية التي يتبعها البياتي في إنتاج خطابه الشعري الذي نحاول تفكيكه لتحديد معالمه وعناصره ومقوماته وخصائصه.

اقترحت هذه المقاربة الخطاب الشعري عند البياتي نموذجاً لاختبار افتراضاتها النقدية، ويتبادر إلى الذهن سؤال مشروع: لماذا هذا الاختيار؟

ثمة نموذج يغري الباحثَ بالخوض في ثناياه، ويجذبه إلى عالمه، ويحفّز فيه الرغبة لملاحقة أسراره، وكشف مفاتنه، وإشهار ما يضمره في بواطنه بما فيه من عناصر إبداعية، وقيم جمالية متميزة بفرادتها وخصوصيتها - والتي لم تُعطَ حقها في البحث والدراسة- ما يجعله يستحق التفرس وتدقيق النظر فيه، في محاولة لكشف مضمراته

ومخبوءاته، وهنا نكون أمام قضيةً تحتاج إلى رصد واستطلاع لحلّ الإشكالية التي تطرحها.

فما الجديد الذي طرحه البياتي ليكون جديراً بالبحث؟

ولد عبد الوهاب البياتي في بغداد عام 1926م، وحين بدأت مسيرته الإبداعية كانت القصيدة العربية على أعتاب مرحلة جديدة، شرعت إرهاصات التحول فيها بالظهور، فحمل إلى جانب السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري همّ الحداثة في الشعر العربي في العراق، وحاول ترسيخ هذا التيار الشعري، من خلال إصراره على كتابة شعرية مختلفة، أرست قواعد وتقاليد جديدة، خرجت على الثوابت الشعرية، وعلى النمط المألوف لمعمارية القصيدة التقليدية، فأسهم في تكوين ملامح أولية في الحداثة العربية.

والبياتي له تجربة إبداعية استمرّ يشذّبها خلال خمسة عقود، تابع فيها المسيرة الحداثية بحسب رؤيته التجديدية، فاخترق القواعد البنائية الصارمة للقصيدة التقليدية، وحاول أن يخطو إلى الأمام عبر عملية تطوير عميقة أصابت بنية الشعر العربي في لغته وإيقاعه وصوره ومضمونه... وبهذا المفهوم المختلف للقصيدة المعاصرة، تحرك البياتي ليثير جملة من القضايا الشكلية والتعبيرية والدلالية التي وضعت القصيدة على مسار جديد.

البياتي تابع المسيرة الشعرية بخُطاً حثيثة، وحمل عبء المهمة الصعبة حتى النهاية، إذ بدأ شاعراً غنائياً رومانسياً في ديوانه الأول (ملائكة وشياطين 1950)، وما لبث أن أفصح عن تصوراته وروحه الشعرية المتمردة في ديوانه الثاني (أباريق مهشّمة 1954)، فأبدع بنيةً شعرية احتفلت بنبرة احتجاجية تقوّض الواقع وتعبّر عن عالم متخيّل مثالي، وبشّر في مرحلة الستينيات بجديد الشعر العربي الذي عمد فيه إلى تصوير محنة الإنسان، واقتراح الحلول الملائمة لمأساته، فغلبت ملامح الالتزام السياسي على مضمونه، ثم تحوّل إلى الواقعية الجديدة في التزامه المبادئ اليسارية؛ ليضفي على نفسه صفة الشاعر الثوري، فطرح معضلات مجتمعه، ورسم أبعاد الموقف من السلطة والعلاقات الاجتماعية، من خلال وعيه الثوري الذي شكل جزءاً من رؤيته الخاصة عن الوجود، وبرز ذلك عبر تقْنية حقن القصيدة بحسٍ درامي، أثرى حركتها الداخلية، وخفّف من

سطوة الغنائية المحضة فيها، كما برز – أيضاً - في عناصر تجربته الشعرية التي تناغمت و تطلعاته الثورية والإنسانية.

عالج البياتي في شعره قضايا إنسانية متعددة، ارتقى بها من الهمّ الذاتي إلى الهمّ الجماعي، ثم ارتقى بها إلى الأفق الكوني، مما رسّـــخ رؤيته الثورية بمدلولها الإنســـاني الشـامل، وصـارت مدار تأمله الشـعري الذي حمل في جوهره سـؤالاً مقلقاً حول مصـير الإنسان وأسراره وأقداره، دون أن يكبح ذلك الاعتناء بجماليات البناء الفني.

في تجربة البياتي حوار ومثاقفة مع الإبداعات العالمية، وتفاعل مع حداثة الرؤية الاجتماعية التغييرية، فزاوج بين ألق الرؤية الواقعية القريبة، وبين الثقافة الإنســـانية، وأمعن في توسيع مرجعيته الشعرية، وتطوير أدواتها، ورفـد هذه الحركة بظواهر بنائية من خلال ا ستخ دامه صيغ لغوية، و صور شعرية، ورموز عبّرت عن توجه رؤيوي مباشر نحو الفضاءات الإنسانية، مما أدّى إلى انفتاح مناخاته الشعرية وإثراء حقولها ومجالاتها، وبدأ ذلك مع صدور ديوان (النار والكلمات 1964) وديوان (سفر الفقر والثورة 1965) ليشـــكلا انطلاقة مرحلة انتقالية كانت تصـــنع من الإيحاء الرمزي مادة تغذي الخلق الشعري.

كشـــف البياتي عن رؤيته الخاصـــة عبر عناصر متنوعة، تراوحت بين اســـتخدام الأسطورة، والانجذاب إلى العوالم الصوفية، وبعض الصور السيريالية، لكنه ركن أكثر إلى الموجة التشـــكيلية الصـــاخبة المنبثقة عن ثنائية الموت / الانبعاث، التي حملت في تضـــاعيفها علامة الثورة والعبور من خلال الموت، فتقمص البياتي شـــخصـــيات لها إرث إنساني في البحث عن القيم والمبادئ السامية: كالسيد المسيح والحلاج والخيام والمعري...

وفي دواوينه اللاحقة (الذي يأتي ولا يأتي 1966) و (الموت في الحياة 1968) و (الكتابة على الطين 1970) حققت تجربته الشـعرية انعطافتها الفعلية، من حيث البناء والتصوير والإيقاع والمثاقفة، إذ مزج فيها بين عناصر متباينة من أساطير شعوب مختلفة، وبين عناصر تراثية عربية، ومعطيات ثقافية وأدبية معاصرة، عربية وغربية، مســـتهدفاً إيجاد نقطة ارتكاز تستقطب حولها أسس بناء عالم مثالي بقيمه وأخلاقياته، وتجذب إلى بؤرتها ثقافة إنسـانية جديدة جوهرها العدل والحرية والمسـاواة، فجاء تعبيره الشـعري

تكثيفاً لموضوعات تعبر إلى أعماق الإنسانية المعذّبة بحثاً عن ساعة الخلاص، وامتاز بناؤه الفني بالنضج والتفرد والعمق الجمالي.

والأعمال التي تلت وصولاً إلى ديوانه الأخير (البحر بعيد أسمعه يتنهد 1998)، امتازت بعملية تجديد حاسمة في لغة القصيدة وإيقاعها وبنيتها ، وتعمّقٍ في الرموز والموضوعات، وكثافة أكثر للتراث العربي، كاستخدامه شخصيات ألف ليلة وليلة ورموز التصوف مثل محيي الدين بن عربي والعطار وجلال الدين الرومي...

وتحوّله المستمر منح شعره دينامية في ترتيب العلاقات النصية، والصور الشعرية، والبنية اللغوية... مما جعله يستدرج المتلقي لمتابعته وملاحقة التطور الذي يصيبه، فالبياتي تفاعل باستمرار مع الظروف الزمكانية تفاعلاً إيجابياً، نتجت عنه مساحة من الإبداع تكررت حولها أسئلة كثيرة، منها ما اتصلت بالسبق في ميدان ريادة شعر الحداثة، ومنها ما انصبت على جوهر الفعل الإبداعي، ومنها ما تناولت المضمون والرؤيا والعناصر الأسطورية وغيرها... وسؤال البحث الراهن سيتحدد لاحقاً.

شعر البياتي كان مداراً لدراسات عدة، عربية وغير عربية، والمتابعات النقدية له تباينت في مستوياتها، واختلفت في أنواعها، بين البحث والمقالة والكتاب والرسالة الجامعية... ومن الدراسات المجتزأة التي تناولت قسماً محدداً من شعره، دراسة الدكتور إحسان عباس: (عبد الوهاب البياتي، دراسة في أباريق مهشمة) التي صدرت في بيروت عام 1955 ، ويصرح الكاتب في مقدمة دراسته أنه لم يسلم من النزعة الذاتية، التي جعلت الموضوعية الدقيقة عسيرة عليه، ويردّ السبب إلى حبه للشعر العراقي. ويربط الكاتب شعرية البياتي بجماعة الصّوريين (Imagists) الذين قامت مبادئهم على استعمال لغة الحديث اليومي، وابتكار نغمات جديدة تعبر عن حالات جديدة، والتركيز على عناصر ابتكار الصورة الشعرية.

وفي موضوع قريب مما كتبه الدكتور إحسان عباس، أعدّ عبد الستار صالح رسالة جامعية بعنوان (الصورة الفنية في شعر البياتي، شعر البواكير والخمسينيات) تقدّم بها إلى كلية الآداب – جامعة الموصل، عام 1986. وهي دراسة تقليدية تناولت أنماط الصورة في شعر البياتي، واكتفت بأربعة منها، هي: الصورة البيانية، الكلية، النقلية، الرؤيوية. ومن الدراسات التي تناولت الصورة الشعرية، البحث الذي أعدّه تيسير

جريكوس بعنوان (بلاغة الصورة في شعر عبد الوهاب البياتي) 1996، جامعة عين شمس، درس فيه المركّب البلاغي للصورة الفنية.

وفي كتابه (مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي) 1974، ذهب طراد الكبيسي- إلى أن أفضل وصف لاستخدام البياتي للأساطير هو مفهوم (الحلول) لأنه يتماهى مع رموزه الأسطورية، فالشاعر المعاصر - في رأيه - عاش حياته في رموز عصره، ورموز الحضارة الإنسانية المتقدمة، وجسّد من خلال هذا الحلول وحدة الوجود البشري بين الإنسان والعالم والأشياء، جدلياً وقدرياً، لذلك سقطت الأقنعة، ولم يبق غير الشاعر المتمثل في (الموقف - الثورة)، والرموز التي هي جزء من ذاته، صارت وعيه وموقفه وتصوره للكون. وخالفه محي الدين صبحي في رأيه، وركّز في كتابه (الرؤيا في شعر البياتي) 1986 ، على مفهوم (الرؤيا) بما هو تبصّر ونظرة شاملة في مصير الإنسان، لذلك كان هدف الدراسة جلاء صورة الإنسان في تحققه التاريخي واستحالة صورته في مخيلة الشاعر إلى رؤيا، واعتمد هذا المفهوم منهجاً نقدياً جوهره استخراج النموذج البدئي من شعر البياتي، وكيفية إعادة تشكيله وفق أعراف عصره، وتحت تأثير عوامل النفي والغربة والاستلاب، فبيّن أن الشاعر يوظف الرموز أو الشخصيات التراثية والصوفية والأسطورية قناعاً للتعبير عن تصوراته وأفكاره وموقفه من الوجود والإنسان، ضمن رؤية جمعت هذه الرموز تحت عباءة الحضارة العربية الإسلامية. وفي البحث عن هذه الرموز صدر كتاب (شعر عبد الوهاب البياتي والتراث) 1996، للكاتب سامح الرواشدة، تناول فيه الرموز التراثية والثقافية والصوفية والأسطورية، وختمه بفصل تحدث فيه عن اللغة التراثية ضمن إطار المعجم والتراكيب والرموز وصولاً إلى القناع.

ومن الدراسات النقدية التي تناولت رمزاً بعينه، البحث الذي أعدّه زكوان جمعة العبدو تحت عنوان (صورة عائشة في شعر عبد الوهاب البياتي) 2002، جامعة تشرين، وهو بحث يتتبع الخط البياني لتطور صورة عائشة في شعر البياتي، اعتمد الباحث فيه -كما يقول في المقدمة - على المنهج التكاملي (التاريخي - السيكولوجي).

و من الدراسات التي تناولت جوانب متعلقة بموضوعات السيرة الذاتية والتجربة الشعرية:

- (عبد الوهاب البياتي في مدن العشق، الليل والمقاهي والأصدقاء) 1995، علي الشلاه.

- (عبد الوهاب البياتي بروميثيوس الشعر العربي) 1996، بسام فرنجية، يرصد الكتاب رحلة البياتي إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

- (صلوات العاشق السومري، عبد الوهاب البياتي قراءة وموقف) 1997، عذاب الركابي.

- (عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق) 2000، أبو القاسم محمد كرو.

- (عبد الوهاب البياتي رحلة الشعر والحياة) 2004، عبد اللطيف أرناؤوط.

وهذه الدراسات والأبحاث لا تتفق مع المنهج الذي اختارته المقاربة الراهنة للبحث .

في حدود البحث والمنهج:

يتوخى البحث الراهن مقاربة الخطاب الشعري عند عبد الوهاب البياتي، وتأتي مفردة الخطاب موصوفة بـ الشعري، لتنفي أية مقاربة نقدية لخطاب البياتي النثري: (المسرح، السيرة)، وهذا لا يعني أن المقاربة كلية شاملة، بل هي كشف لطبقات أو مستويات (Niveaus) ضمن مخطط بحثي محدد، تقوم استراتيجيتها على رصد البنيات النصية في هذا الخطاب، ومصطلح الخطاب (Discours) يعاني إشكالية في مفهومه، فهو؛ كأي مصطلح، كان في الأصل دالاً لغوياً وضعياً بسيطاً يقصد به الملفوظ، لكنه امتلك مفهوماً مغايراً في مقامه الاصطلاحي، فاكتسب دلالة إضافية جديدة.

يقترح هذا البحث مفهومه للخطاب الشعري بأنه متوالية لغوية لها سياق محدد يمتاز بقواعده الدلالية الخاصة، هذه القواعد تشتغل على مستويين: بنائي وأدائي؛ البنية الفنية التعبيرية وما تؤديه من وظيفة جمالية، ومن تشابك المستويين السابقين تنبثق الشعرية حيث يقوم الخطاب الشعري على خلخلة النظام اللغوي الاعتيادي

واختراقه، وتأسيس شبكة علاقات انزياحية حبلى بعناقيد دلالية غير مألوفة أو غامضة، تراوغ المتلقي، وتجذبه إلى مضـــمارها، لكنها لا تترك له فرصـــة كبيرة في اقتناص أسرارها ومكنوناتها، ولا تبوح له بجميع معانيها، ولذلك فالخطاب الشـعري على خلاف الخطاب النثري التواصلي - الذي هو مظهر كلامي أو سلوك لفظي مبتغاه توصيل الأفكار والمعاني - يمتاز بالغموض والمكر والخداع، ورغم أنه خطاب تفاعلي، يســتدعي المشـــاركة والتجاذب، فالمخاطبة على وزن (مفاعلة) توحي بجدلية الصراع والفعل وردّ الفعل، إلا أن الطرف الأول: الباث /المرسـل / الشـاعر، يحاول قدر الإمكان أن يجعل خطابه زئبقياً عصـياً على الاسـتسـلام للطرف الثاني: المتلقي. ومن خلال عملية التفاعل والتلقي يحاول كل طرف أن يمتحن الآخر، وبالتالي أن يكتشـــف قدراته وملكاته الإبداعية، وذلك يجري عبر الخطاب، ومن هنا فإن للخطاب استراتيجية للهيمنة من خلال الوظيفة التي يؤديها، وفي مجال بحثنا فإن الشـعرية هي التي تمنح الخطاب سـلطته، ولذلك لا بد من البحث عن استراتيجيات هذه الشعرية.

يدل الخطاب الشعري على نسق متجانس ومتنوع، يستحوذ على هُويّة متميزة، ويشـكل منظومة لغوية وفكرية وجمالية، متآلفة تجعل منه بنية شـاملة ومكتملة. وقد يكون مفهوم الخطاب مغايراً لمفهوم النص (Texte)، بناء على ثنائية سوسير :

(اللغة Langue / الكلام Parole)، بمعنى أن الخطاب هو الملفوظ (Énoncé)، مقابل النص المثبت / المكتوب (Texte Écrit)، بيد أن ذلك لا يعني الكثير إذا كان النص الشـعري يُروى شـفاهاً، ويُحفظ في الصـدور، لا في السـطور، عندئذ لن يبقى فارق بين النص والخطاب، وربما كان أحدهما مرادفاً للآخر، لكن المفهوم الذي تقترحه المقاربة الراهنة يجعل الخطاب أوسع من النص، ويمكن الاستدلال على ذلك بنص شعري مؤلف من مقاطع عدة، لكل مقطع عنوان، وبداية، ونهاية؛ هكذا يشـــكل كل مقطع نصـــاً، ومجموعها يشكل خطاباً، انطلاقاً من دلالته على الصورة الكلية، والفكرة العامة، والتعبير المنبثق عن سلسلة متتابعة من العلامات المنتظمة في سياقٍ لغوي يبرز تجانسها.

فالبحث عن خصـوصـيات الخطا ب الشـعري ومكوّناته، يسـتدعي التركيز على البنية النصـية، وكيفية تشـكيلها، واسـتنزاف دلالاتها عبر التأويل (Interprètation)، ثم

محاولة العثور على مخبوءاتها، وتحديد مرجعياتها، ورصد أبعادها الجمالية في السياق، والإحاطة بالبؤرة الرؤيوية التي يتمحور حولها النص.

ويفترض البحث أن الخطاب الشعري مستويات متعددة، مترابطة ومتداخلة ومتشابكة، والكشف عن أسرار أحدها يهون التسلل إلى خبايا الآخر، لكنه لا يفضي بالضرورة إلى تعريته، وإشهار تفاصيله، مما يعني أن بعض المستويات تبقى مجهولة، تنتظر من يرفع عنها الحجب، لتعلن عن مفاتنها، ومناقبها، ومساوئها. فأية مقاربة إنما تأخذ جانباً معيناً من الخطاب، وتحاوره من خلال فعل القراءة الواعية – أولاً - التي تقدم طرائق اكتشاف تمكنها من ملامسة المستويات الظاهرة والمحتملة. والاستعانة بأدوات نقدية مناسبة – ثانياً – لحفر طبقات المعنى، وفرز الوحدات التي تنتجها، وتفكيك العلاقات التي تشكلها. فرصد تقنيات الخطاب التعبيرية، وتشكيلاته البنائية، وتأويل إشاراته ورموزه، وارتياد ثنايا نسيجه النصي، وتتبع حركة مفرداته وتراكيبه، ثم الوقوف على موضوعه الكلي، هو السبيل لاختراقه.

هذا التحليل يُبنى على معرفة كيفية اشتغال الخطاب:(البنية اللغوية structure langagie) لاستخلاص ما يميز خصوصية مضمونه:(البنية العميقة Structure Profonde) ومقارنته بمدونات أخرى (التناصIntertextualitè)، فلا يكتفي البحث بدراسة البنيات النصية داخل كل متن على حدة، بل يلتفت إلى التفاعلات المتحققة بينها ، والصلات التي تربطها، وهذه الاستراتيجية تتتبع ارتحالات العناصر، وتحولاتها في قصائد مستقلة ومختلفة، لكن يربطها خيط خفي من الدلالات المتناسلة التي تجد لنفسها فسحة أكبر في ممارسة وجودها ضمن نصوص متعددة، وتفسح هذه الآلية المجال لاستقصاء البنيات النصية، والخارج نصية؛ إذ تتآزر في النص الشعري البنية اللغوية مع الفضاءات الثقافية، لتمنحه سلطة جمالية معرفية، فهو منجز تفاعلي بين جملة من العناصر التي تشكل نسيجاً وشبكة من العلاقات المتآلفة دلالياً ومعنوياً، ترتبط فيما بينها وفق آليات متنوعة، تكشف عنها مستويات القراءة المتباينة والتأويلات المختلفة، التي تستطلع الخارج بين أنساق النص، لذلك فإن البحث الراهن يُعْنى بتحليل الخطاب الشعري جمالياً، ويكمله بالتجاذب الثقافي، بمعنى أن التحليل لا يقف عند الحدود الفنية في بنية النص التركيبية، بل يربط ذلك بمجمل المحمول المعرفي والثقافي الذي يتآزر معه، فيتجاوز المعلن، ويكشف المسكوت عنه، أو المكبوت، ويفارق قضية

الشـــكل والمضـــمون؛ لأن الدلالة ليســـت محصـــورة في ما يعلنه النص من خلال بنيته الســـطحية، وإنما تتوزع عبر الإيحاء المتشـــعب والحر، وتتمتع بطبيعة انزلاقية مراوغة، تتجدد مع إعادة القراءة، والـ تأويل، وعبر مســـتويات متعددة، وتخلق من النص انســـاقاً متفاعلة تظهر كل منها عند تغيير مســـتوى القراءة، فتجاوز النســـق الســـطحي وتخطّيه، يصـاحبه كشـف أنسـاق متوارية في طبقات يمكن الوصـول إليها عبر اسـتشـراف معرفي متوالٍ له مرجعيته وتأويلاته. وهذه المقاربة تســـعى إلى قراءة النص دون الاســـتســـلام لمعطيات البنية الســـطحية (Structure superficielle)، من مبدأ أن النص يقوم على مســـتو يات تتوزع بين البنية الكبرى التي تفترض أن يكون النص ذ ظا ماً من علا قات متضافرة بين عناصر لا يمكن الاستغناء عن أي منها، أو تغييرها دون أن يترك ذلك أثراً في تلك البنية، وبين آليات إنتاج النص، المتمثلة في اللغة والصـــورة والإيقاع والرموز...، وبين التفاعل النصي، وهذا الأخير مرتبط - على الأرجح - بكشـف الأنسـاق الغائبة من خلال العلامات التي تشيـــ بها، ويظهر ذلك من خلال الإحاطة بجماليات اللغة والتشـــكيل والم ضمون والرؤى واللحظات الإشراقية التي تنفتح على ف ضاءات تأويلية متنوعة، وهذا مرتبط بالإمكانات الإبداعية الموغلة في مهاد النص، ولا يمكن الوصـول إليها إلا من خلال آلية تفكيك بنى النص، ورصـــد محمولاته الفكرية والرمزية، وإعادة إنتاجها على قاعدة التلقي الواعي والمتفاعل، وهذا التوجه يقوض فكرة النص المكتفي بذاته، مما يعني أن المقاربة الراهنة لا تنكر الاســـتفادة من مقولات التحليل النفسيـــ والاجتماعي، بيد أن خطة الدراســـة تســـير على قاعدة رئيســـة تعد البنية اللغوية الناظم لســـائر الإجراءات الأخرى، وهي تقارب النص على محورين:

- محورٍ أفقي تتمثل فيه البنى الســـطحية (المعجم/ الدوال ، المفردة الحيادية .....).

- محورٍ عمودي تتمثل فيه البنية العميقة (Structure Profonde)، والمخبوء النصيـــ والعلاقات التفاعلية، والتأويل، وكل ما يمكن أن يدور في فلك المحور الاسـتبدالي، مما يوسّـع التحليل من بعض الجوانب الفلسـفية واللسـانية والسـيميائية، وهذا الأمر يفتح النص على مدارات غائبة، تُدرك من خلال القراءات المتوالية التي تمنح النص تعددية التأويل.

من هنا تتوغل هذه المقاربة داخل بنية الخطاب الشـــعري للبياتي في محاولة لإثارة منابع شـعريته، وملامسـة القيم الجمالية والمعرفية لهذه الشـعرية، ومحاصرتها في حدود معينة، بغية تفكيكها، والوقوف على مضمراتها؛ لأن الخطاب الشعري يبقى ملغماً يستعصي على الترويض، والاستسلام التام للقارئ / الناقد، مما يكبح القدرة على الإحاطة به ووصـفه بشـكل نهائي. فمن الممكن معالجة إبداع البياتي من خلال نصـوص متعددة تشكل، فيما بـ عد، خطاباً عاماً قد يتيسر بناء تصورات ومفاهيم خاصة حسَب معطياته، وإقرار النتائج في ضـوء مقاربته، وهذا يعطي التحليل سـمة مقبولة بوصـفه يمتد على مسـاحة نصـوص تشـكل كل منها وحدة بنائية نموذجية، في مضـمار جسـد الخطاب الشعري.

هذه الإجراءات تنطوي تحت أفق البناء اللغوي، والتأويل الدلالي؛ لأن طريقة توظيف الشـاعر للنظام اللغوي، وتأسـيس سـياق انزياحي، يؤدي إلى تفجير الطاقات الجمالية والإيحائية والرمزية للغة، وفي المحصـلة تحقيق الشـعرية النصـية، فاللغة هي المكوّن النّصي الأساس، والمادة الخام في العملية الإبداعية، ومرتكز أي نص، وقوامه الذي لا يكتسـب وجوده إلا بها، لكن ذلك لا يعني أن البحث يسـتوعب دراسـة التقنيات جميعها، وإنما المهيمنة منها، التي تفتح الطريق لاحباً للتوغل في نسـيج الخطاب، وهذا الإجراء يهيئ الخوض في دراسـة الخطاب، وتحديد ملامحه، والتفرس في علاقاته البنيوية، هذه الطريقة في فض جزئيات أنظمة الخطاب الشـعري المدروس، تحاول تدبير مهام اللحظة الشعرية التي يتفاعل معها المتلقي، ويتأثر بها، وإذا ما استطاع هذا البحث سبر فاعلية هذه العلاقة الجدلية بين الخطاب الشـعري والمتلقي، بمعنى القدرة على قراءته قراءة منتجة واعية، وممارسـة سـلطته النقدية عليه، فإنه سـيكون قد نجح في تفكيك بنيته، وكشف ملامحها، واستنطاق مدلولاتها اللامرئية.

والله ولي التوفيق

قامشلي / سوريا 2010م

د. فريد سعدون

القســـم الأول

استراتيجية شعرية اللغة

استراتيجية الخديعة

مكر اللغة / اللفظ يغدر بمعناه

اللفظ الانطوائي، المنزوي في مخدعه المعجمي، ينهض من غفلته، ينفض عن محياه السكينة والاستقرار، ويعلن عصيانه وتمرده، وينظم صفوفه في السياق، ثم يبدأ ثورته الشعرية، هكذا يعبث بالنظام الذي احتضنه عبر قواعده المعجمية الصارمة، ويطيح بالمنطق العقلي، ليؤسس جمالياته وفق شروط جديدة يتقدمها الخيال والانزياح، في هذه اللحظة « يقرر المتكلم مخالفة قواعد الاستخدام اللغوي ليعطي عباراته قيمة جمالية» ، ليس هذا فحسب، بل عبثه بالمنطق اللغوي وتخريبه لنظامه القائم، يدفع اللغة إلى الرضوخ لخياله، ويجعلها تذعن لهوسه لتبوح بما كانت ترعوي عن الإفصاح عنه، هذا العبث الدلالي يعدُّ «الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبداً بشكلٍ طبيعي» ، فالمعاني المعجميةِ القريبة والأصيلة تصبح من سقط المتاع، وتتقدم معاني السِّفاح الصفوف لتترأسها، وتظهر نفاقَها في الكلام، فالشعرية « تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر» ، إنها متعددة الأوجه، تحفّز الألفاظ على تفريغ شحناتها المعنوية، ليختار المتلقي من بينها ما ينعش شغفه بلذة القراءة، وما يعيد إليه توازنه بعد نشوة الانفعال بالنص، فالشعرية « عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير وإعادة التبنين، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ» ، ومهما عبث الشاعر بالنظام اللغوي إلا أنه يترك ثغرة للتأويل، حتى لا تفقد اللغة وظيفتها التواصلية، وتهوي في الإبهام والفوضى والاعتباطية، ومهما « تميزت القصيدة بخروجها على الاستخدام الاعتيادي للغة، فإن تعبيراتها الشاذة تشد القارئ، وتبدو له معلّلة لا اعتباطية» .

من هنا تُشكّل دراسة اللغة الشعرية مفتاح الدخول إلى النصّ، وكشف مفاصله؛ لأن «الذي يساعد على الدخول في عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية، وتفسير نظام بنائها، وإدراك العلاقات فيها...» . فالشاعر يستخدم الكلمات نقطة انطلاق لموجات تعبيرية، وتراكيب دلالية متلاحقة، وهي تستقطب استراتيجيات بنائية متنوعة*، لها سلطة النسق وطاقته المحققة في العلاقات

الداخلية التي تفتح النص على أفق التأويل، وهو العمق الحركي للدلالة التي ترسم منحنيات معرفية مختلفة، تتدرّج في فكّ مغالقها المرصودة القراءاتُ المتتالية، ولهذا رأى البياتي أن الكلمة هي محرّك البناء الفني، فقال « عملية السفر خلال الكلمات هي التي قادتني إلى التقنيات الفنية جميعها» ، فهناك شهوة دفينة تدفع الشاعرَ إلى مزاحمة الكلمات على كينونتها الغامضة، فالكلمة - بين يدي القصيدة – تتنكر لماضيها، وتاريخها اللغوي المعتاد، وتتخذ لنفسها موقعاً جديداً.

هذا الجحود يحرك شعور المتلقي، ويوجّه مساره النفسي- نحو ذروة انفعالية، تفضي- به إلى تعميق رؤيته الخاصة، وتركيزِ عاطفته وذهنه وحواسه في بؤرة شعرية محددة، فتنعكس في داخله العملية الإبداعية بحسب تفاعله معها، ويقوم بدور متمم للعملية الإبداعية التي تنأى عن المستوى الإخباري المباشر، وعن الدلالة التقريرية الفجّة للكلمة، وتفسح المجال أمام المدّ التصاعدي للإيحاء، مما يمنح الكلمة قيمة مهيمنة متمركزة حول أدائها الجمالي، إذ إن الشعر «هو اللغة في وظيفتها الجمالية» ، دون أن تفقد وظائفها الأخرى كلياً ، فقيمة الكلمة كامنة في تقديمها رؤية فنية / جمالية، تباين المفهوم التقليدي الذي يقف عند عتبة المعجم، وبذلك تفقد القصدَ التعليمي أو الإخباري جزئياً، وتتحول إلى القصد الشعري الجمالي؛ فالاسم الذي يستعمل في الشعر «لا يستعمل بقصد التفهيم وإنما التخييل» ، وهذه الرؤية تستعصي- على الاستسلام للقراءة اللغوية المجردة لأن لها مواقع خلفية معقدة، ترتبط بنظام العلاقات الدلالية، بما فيها من التكثيف والتوليد المتنامي للمعاني التي تضيف أبعاداً متعددة للرؤية الشعرية، وهو ما يطلق عليه روبرت شولز مصطلح (التوليد السيميائي) « ففي قراءة قصيدة أو فهم أي مجاز لغوي، يجد المؤول أن القراءة الحرفية تحبط، ولا بد من توليد معنى مجازي، وعملية توليد المعنى هي السمطقة أو التوليد السيميائي» ، هذا التوليد عنصر مهم في انفتاح النص، وتجدده وحيويته، وإثراء جمالياته، فضلا عن توطيد علاقاته التفاعلية مع القارئ، حيث « تبرز فاعلية دور القارئ في استحضار الغائب واستكمال النقص» .

من جهة أخرى فإن التوليد السيميائي جزء من فاعلية أفق التوقّع، إذ يعتقد المتلقي أنه يقبض على المعنى في مخبئه المعجمي، ولكنه يكتشف لاحقاً أن هذا الاعتقاد كان سراباً، وتدهشه المراوغة التي تمارسها المعاني كي تنجو من فخاخه، فتأتي المفاجأة

الصــادمة التي تفعّل خاصــية المفارقة، فيتســاءل المتلقي عن فريســته الحربائية التي تتسرـبل بألوان تجعلها عصـية على الاكتشـاف، هذه المفارقة منبثقة عن البنية اللغوية التي تقدّم المعنى بطريقة ملتوية، وملغّمة، وكلما أوغلت في الغموض، والجدّة، زادت من قلق المتلقي ودهشـــته، وذهب ميشـــيل ريفاتير (Riffatterre) إلى أن « قيمة كل إجراء أ سلوبي تتنا سب مع حدة المفاجأة، فكلما كانت الخا صية الأ سلوبية غير متوقعة، كان وقعها في المتلقي عميقاً، وكلما تكررت الخاصــية الأســلوبية نفســها في نص معين، ضعفت شحنتها التأثيرية تدريجيا» .

هذه المفاجأة / المفارقة هي نتيجة تفاعل سحري بأكسير اللغة، ترتيب مصفوفة تخترق العالم الطبيعي وتســير بموازاته، تحاوره وتجادله وتحاصره ، ثم تشــاكســه وتثير غضــبه، بيد أنها لا تفارقه ولا تمارس القطيعة معه، لأن مهمتها فقط تقديمه في صــورة غرائبية لإثارة فضول المتلقي في البحث عن أسراره، والتنقيب عن مخبوءاته، فالقصيدة « ليســت التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي، إن القـ صيدة الـ شعرية هي كيمياء الفعل التي تحدث عنها رامبو تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة» .

فاللغة الشعرية هي شفرة مبتكرة تحبك أسرار عالم طبيعي في رقعة نفيسة من عالم غرائبي، تنبعث من عمق الأســطورة الموغلة في لوح الأزل، لتؤكد لنا عذريتها التي نأت بنفسها عن الاستعمال والاستهلاك، يقول البياتي:

لغة الأسطورة

تسكن في فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة العذراء

.....

صار وجودي شكلاً

والشكل وجوداً في اللغة العذراء

.....

لغتي صارت قنديلاً في باب الله .

انبعاث اللغة من رقادها المعجمي، هو انبعاث لسحرها الذي خبا بفعل الاستعمال اليومي الرتيب لها، فالشاعر هو الأركيولوجي الذي ينقب عن الألواح الدفينة ليفك طلاسمها ويكشف عن لغة جديدة ويسجلها باسمه، إنها لغته، وإبداعه، وخلقه الفني في مستوياته المتعددة: التركيبية والدلالية والفونولوجية*، طريقة التعامل مع هذه المستويات، وأسلوب إدارتها وتدبير شؤونها، هو الذي يمنح الشاعر خصوصيته وفرادته اللغوية، لأن الخلق الفني نفسه هو عبارة عن استثمار في الحقل اللغوي، وتشغيل لبعض الخصائص اللغوية بطاقتها القصوى، على حساب خصائص أخرى يخفف عنها الشاعر الدعم، ويهملها، ولهذا يقول بول فاليري (Paul Valéry) إن «الأدب ليس إلا نوعاً من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية، فهو يستخدم الخصائص الصوتية والإمكانات الإيقاعية للكلام، ولكن يصنفها، وينظمها ويبني عليها استعمالاته الفنية، كذلك الصور الفنية...» .

فالنص الشعري يجرف القشرة السطحية للغة، ليشذّب النخر الذي أصابها بفعل الاستعمال، ويعيد إليها ألقها من خلال تفعيل بعض خصائصها التي تستعصي- على الإنسان العادي إدراكها أو التعامل معها، فيجعلها رشيقة وأنيقة، وتغيّر من عاداتها، وتبدأ بالاعتراف والبوح بأشياء لم تكن معهودة لنا، فاللغة الشعرية هي كائن مولود من رحم الألفة، ولكنها تتمرد عليه، وتتوشّح بزيّ يمنحها صورة مختلفة، وتتخذ لنفسها منطقا جديدا، هذا التمرد « يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله» ، فالنص الشعري تمرد وعصيان، وشق لعصا الطاعة، وهو « ابن اللغة العاق، فهو المختلف عنها، وهو الذي لا يفتأ يسألها، وهو الذي لا يفتأ يغيرها حتى لا يستكين إلى ممارسة آلية متكررة...» . فالشاعر يتخذ لنفسه نموذجا بنائيا مغايراً للواقع اللغوي، ونمطاً من التعبير يتضمن إيماءات خاطفة إلى ما يتوارى خلف الدوال من حالات نفسية وانفعالات تلون الفضاء النصي- بالإحساس والعاطفة، هذا النموذج اللغوي المبتكر هو حامل الحدث والمعبّر المادي عن التصور الخيالي الذي يتشكل، ويتولد بوساطته، فاللغة الشعرية « لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان» . فالفكرة المتخيلة تبقى هلامية شفافة غير منضبطة ولا متجسّمة، اللغة وحدها هي التي تنقلها من شفافيتها وتجعلها ظاهرة للعيان.

تبَعاً لذلك يكون النص الشعري تمردا وعصيانا أو ثورة لغوية، وبنـــــــــــاء عليـــــــــه لا ينجـــــــح الشاعر إلا إذا أحسن إدارة هذه الثورة، واستطاع أن يقودها إلى تسـنّم عرش الصـورة الشـعرية، ومن هذا المنطلق، فالشـاعر « خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي » ، وقد أشـــار الباقلاني إلى أهمية البناء اللغوي بقوله: «الـشعر نـسج» ، وأدرك عبد القاهر الجرجاني سرّ العلاقات الدلالية في الـسياق، وبيّن أن الكلمة حيادية لا تكتـسب فاعليتها الـشعرية إلا من خلال التركيب؛ لأن « الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب» ، ذلك يعني أن الإبداع اللغوي هو جوهر الفاعلية الشعرية.

ولهذا يحتاج الشـاعر إلى تفجير طاقاتها المكنونة، بينما يحتاج الناقد إلى التنقيب في تعرّجات نصـه وثناياه، وإلى تفكيك الطلاسـم وشـبكة العلاقات اللغوية المعقدة التي ينسـجها كي يكشـف عن بعض الأسرار التي دفنها الشـاعر هناك، وفي كلتا الحالتين يتأكد لنا أن النص الشـــعري قبل كل شيء هو فاعلية لغوية، ولهذا لا بد من الحفر عميقا في بنية اللغة حتى تتكشـــف لنا بعض ملامحه وســماته، فإذا « كان الشـــعر فاعلية لغوية فهذا يعني أن جوهر الشاعرية، وسرها في اللغة» .

وفق هذا المفهوم تقوم بنية اللغة الشـــعرية على نوع من التحولات التي تعيد النظر في النظام اللغوي الاجتماعي، وتؤسس علاقات جديدة ضمن شروط معينة من

العلاقات الســياقية، يبدعها خيال الشـــاعر، وتنســجم مع تفكيره وذوقه الفني الخاص، وتعمّق انغماس الذات الشـــاعرة في التجربة الإبداعية. ولتوضـــيح ذلك يمكن تعرّف البناء اللغوي وشـــبكة العلاقات ضـــمن نســـيج النص، في تعبيرها عن التجربة الشـــعرية، من خلال التحول الدلالي؛ فالخلق الفني يرتكز بدءاً على الكلمة، ثم على العلاقات اللغوية التي تنشأ بين الدلالات في سياقها النصي.

الفصـــــــل الأول

_ العلامة الشعرية :

ثنائية (الدال / المدلول) والقيمة الشعرية.

لكل شاعر ذخيرته اللغوية التي يتسلّح بها في مغامرته الشعرية، يختار ألفاظه / مفرداته بعناية ودقّة، ويستثمر قيمها الدلالية والإيقاعية والنفسية في خدمة شؤون تجربته الإبداعية، ويسخّرها ليتدبّر بها بناءه الجمالي، وتحت ظروف معينة: نفسية ثقافية سياسية عاطفية ... يـ جد الشاعر نفسه وقد أسس لمعجم شعري يتفرّد به ، فتطغى مفردات – اللفظة في جذرها اللغوي وما يتبعها من اشتقاقات وما ينتمي إلى حقلها الدلالي – محددة ببروزها وظهورها على غيرها، وبذلك تلوّن النص أو الخطاب عامة بخصائصها ومدلولاتها، مثل مفردة: الحب أو الموت، وما يدور في أفلاكها من مفردات ترتبط بها دلاليا، وفي حال استسلم الخطاب لها، حينئذ يمكننا أن نستنتج أن هذا الخطاب خطاب تفاؤلي أو تشائمي، فإذا طغت مفردة الحب فإن الخطاب يتجه إلى التفاؤل والغبطة والانشراح، أما إذا نضح بمفردة الموت فيكون الوصف مغايراً، من هنا فإن الوقوف على الحقل اللغوي، ودراسة لبنة بنائه الأولية يكشف الكثير من أسرار النص ، وبالتالي يمهّد لسبر أغوار التجربة الشعرية.

ولا يمكن أن ننظر إلى المفردة فقط في حياديتها أو في دلالتها المطلقة والأحادية الجانب على المدلول، بل لا بد من مراعاة نوعية العلاقة الرابطة بين المفردات، وطريقة إسنادها إلى بعضها، فالكلمة تتحرر من دلالاتها الاصطلاحية/المعجمية، وتغيّر معانيها، وتخرج من إطارها المعرفي المعهود، لتدخل في أطر معرفية جديدة حسب السياق، ومن هنا يفرّق سوسير بين قيمة الكلمة ومعناها « ذلك لأن معنى الكلمة هو مضمونها "مرجعها" وأن قيمة الكلمة هو مكانها ضمن النسق، وأنه لولا هذا لما كان للمعنى أي وجود» . و رغم ذلك فإنها تمتلك شيئاً من التفاوت فيما بينها من جانبين، أولهما: لأنها علامة لغوية تقوم على الدال والمدلول والعلاقة القائمة بينهما. وثانيهما: لأنها تمتلك

إيقاعاً خاصاً بها، لهذا فإن للشاعر الحق في انتقاء مفرداته، واختيار التي تلائم تصوّره « إذ إن هذا الانتقاء يفصح عن براعة الشاعر وقدرته في التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الإبداعي والفكري، من عدمه، ويستدل به على إبداع الشاعر في انتقاء الألفاظ الموحية في الصورة الشعرية التي تتعادل قيمتاها الدلالية أو المعنوية النفسية، ومن خلال قدرتها - أيضاً - على التكثيف والتركيز والإضاءة، ورصد أبعاد التجربة الشعرية» ، ومن خلال هذا الانتقاء للألفاظ يشكل الشاعر معجمه الشعري المناسب لتجربته، وقد أشار امرؤ القيس إلى هذا الانتقاء بقوله:

أذود القوافي عني ذيادا ذيـــــادَ غُلامٍ غَـوي جَرادا

فلمّـا كثُرنَ و أعْيَـيْنَـني تنقّيتُ منهن عـشْراً جيـادا

فأعـزلُ مَرْجانَها جانباً وآخذُ من درّهـا المستجادا

والانتقاء لا يكون - دائماً - عن وعي، بل قد يُفرض على الشـــاعر في تداع لا شـعوري منبثق عن مؤثرات تشـغّل معجماً لغوياً يتعلق بحقل ثقافي أو سـياسي معين، فيستخدم الشاعر ألفاظاً لا يستطيع أن يتحرر من سطوتها، ومن ذلك ديوان (الموت في الحياة) ، الذي وردت في ثناياه مفردة (الموت) واشـتقاقاتها سـتاً وتسـعين مرة، في حين وردت فيها مفردة (الحياة) واشـــتقاقاتها خمس عشرـــة مرة، أما مفردة (الحب) فقد وردت سـت عشرـة مرة. ويرتبط هذا المعجم الشـعري بالاتجاه السـياسي الذي التزم به البياتي، وبآلام الغربة التي خلقت لديه حالة من الكآبة والتشـــاؤم والإحســـاس بالعقم والموات، ونزعت من صـــدره جذوة الأمل والانبعاث، فهي اختصـــار عن مدى معايشـــة الشـاعر للموت، أو ميله إلى هذا العنصرـ بسـبب رفضـه للوضـع القائم، يقول البياتي: « الغربة أكسبت شعري عمقاً وبعداً جديداً قد لا يتوفر في شعر الشاعر الذي يجلس في عقر داره... طوال حياتي أعيش في التوترات والكوارث والخراب، وأعتقد أن الشـــعر هو المواجهة لها...» . لكن الشـاعر لا يوظف هذه المفردات في طبيعتها السـطحية الجامدة، بل يعمد إلى أن يجعل منها طاقة جمالية فائقة، تحمل قد راً من الإيحاء والتصوير كافية لتقوم بدور حاسـم في التعبير عن ذات الشـاعر المكابدة، لذلك تكتسـب الكلمة دلالات عميقة من خلال تفاعلاتها النصية، وعلاقاتها السياقية؛ لأنه « لدى الكلمات في القصيدة وزناً أثقل من الوزن الذي تحمله عندما نصادفها في الحدث العادي» .

إن دراسة العلامة عند البياتي ليست إحصائية وإنما دلالية، لكن تكرار كلمات معينة، في تحولاتها الصرفية، تشكّل حقولاً دلالية، لا يمكن تجاهل خصوصيتها المؤثرة في بنية لغته الشعرية، فأية كلمة في السياق يمكن أن «تستدعي كل مثيلاتها كما تستدعي كل نقائضها» ، وهذه الكلمات مبنية على أساس من العلاقات الخاصة التي تعطّل القيم الدلالية القديمة، وتؤسس لنفسها كياناً متميزاً هو حصيلة رؤية الشاعر، وأسلوب تعامله مع اللغة، ويؤكد البياتي على هذه الخصوصية بقوله: « لغتي الشعرية لم تكن لغة تقليدية، بل إنها لغة تنبع من طبيعة التجربة نفسها، وليست لغة قاموسية أو جاهزة، كما أنها ليست لغة قصيدة أخرى من قصائدي، ولهذا فإن القارئ المتمعن المتعمق لشعري يدرك معاني وأشياء جديدة كثيرة في شعري عندما يتنقل من قصيدة إلى أخرى، وقد يجد القارئ.. قصيدتين لي ليستا متتاليتين في الديوان، ولكن تكمل كل منهما الأخرى، أو أنهما متشابهتان في الملامح العامة، ولكنهما تختلفان في الجوهر، بفعل كلمة أو جملة شعرية واحدة» ، ورغم أن هذا الرأي - خاص بالشاعر – لا يعمم على خطابه الشعري بكامله، لكنه يحمل بعض الدقة، فالشاعر يعمل على تطوير أدواته البنائية، ويتخذ منهجاً جديداً في التعامل مع الكلمة بما يومئ إلى خضوع النسق لرؤيته الخاصة، وتلك الفاعلية مبنية على كم هائل من المفردات التي تحدد الطاقة الثقافية للبياتي، لأن «السلوك اللغوي إنما هو فعالية معتمدة على الثقافة» .

ولا نستطيع إنكار أن هناك ألفاظاً محورية يتكئ عليها الشاعر، ويخضّبها بظلال رؤيته الشعرية، إلا أن المعجم الشعري لا يتوقف عند ألفاظ بعينها، بل يمتد ليشمل حقولاً معرفية متعددة: التراث والأسطورة والنصوص الدينية والتاريخ واللهجات المحلية وغيرها، مما يعني أن معجمه يتنامى عبر مسيرته الحياتية، ليشكل منهلاً يغرف منه، ويستولد من أعماقه صوراً مبتكرة، تتسق مع تجربته وانفعاله، فاللغة « كنز الشاعر وثروته، وهي جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها، وتحسسه لها كشفت له عن أسرارها المذهلة...» ، ومن خلال هذا المعجم يحدد الشاعر علاقته بعالمه ومحيطه الخارجي، وتلك العلاقة تنعكس في شعره، وسوف تُظهر لنا مجموعات مفرداته التي تنطوي تحت حقل دلالي معين، خصائص هذا المعجم، وسندرسها وفق محاور متتالية.

العلامة في بعدها الشتائمي

استباحة اللفظ المحظور:

يحفل نص البياتي بمفردات ذات طابع شـــتائمي، تتقاطر في كثير من القصـــائد السياسية ضمن مناخ نفسي، يعكس موقف الشاعر من المجتمع والسلطة، وحين يفعل ذلك يقترب من اللغة العامية/ الســـوقية / البذيئة، أو لغة التداول اليومية المســـتخدمة لدى الفئات المنحطة، ويتجذّر في البيئة المحلية، ويبدو أن اســـتخدام هذه المفردات هو نوع من تخفيف أعباء الإحباط واليأس، وتذليل الأزمة المتعلقة بالانكســـار والاغتراب والتقهقر الواقعي، وإن كانت هذه الشـــتائم تمثل نتوءات بارزة في لغته الشـــعرية، فإنّ البياتي حرص على اقتناص اللحظة المنا سبة لا ستخدامها في سياق خطابه، فهو يحاول أن يلتقط تفاصـــيل واقعية، تســـتدعي اختراق أدبيات اللغة بألفاظ غير مهذبة، ويدافع عن هذا الأسلوب بقوله: « إن قاموس الكلمات يظل إحدى هيروغليفيات أو مسماريات هذا العصرـــ الذي غرقنا في طوفانه الأســـود، ولابد من تصـــحيح الأمر، فما يظن أنه قاموس شـــتائم هو ليس كذلك، بل إنه قاموس أوصـــاف للعور والخصـــيان والطواويس» . هذه الألفاظ تعبر عن إحســـاس طاغ بتفســـخ المجتمع، وتفاقم غربة الشـــاعر فيه، إذ يســـتند البياتي على أحداث أو عناصر سوداوية تسوّغ له رفض الواقع عبر اللفظة النابية، يقول:

السيد البرميل

ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس

تفتح ساقيها لقاء فلس

له قرون التيس والخرتيت

وضحكة الخنيث

يظهر في كل زمان ومكان شاهداً، مزوراً قواد

في حرم الطغاة

وفي طوابير اللصوص وصفوف مخبري السلطات

وينتهي كما انتهى اللصوص والشطار

عبداً إلى أسياده وخادماً للبيع والإيجار

وليس غريباً أن يأتي التعبير جارحاً مباشراً في معرض الحديث عن شخصية المخبر الذي يوحي بالفساد والقمع وضياع القيم، فهو إنسان مذموم في المجتمع، يقتات على مصائب الناس، ويقدّم خدماته لأسياده دون أن تكون له صفة رسمية، أو منصب، يندسّ بين الناس، ويسترق السمع، ثم يشي بهم، ويعرّض المقربين منه للأذى، فاستحق مقتهم وازدراءهم، وفي التعبير عن هذه الشخصية يستخدم البياتي معجماً لغوياً يكتظ بمفردات جنسية حسية مباشرة: ثدي، مومس، ساق، قوّاد، خنيث،... يعلن البياتي من خلالها عن المكانة الوضيعة للمخبر في المجتمع. وتشبيهه بالمومس يوحي بفقده للشرف والكرامة. وإمعاناً في إذلاله، وتحقيره يصفه البياتي بـــ اللص، والعبد، والخادم... وهي تعبيرات مقذعة تتناسب مع درجة الانفعال الداخلي، والحقد والسخط اللذين يتنازعان مشاعر البياتي، فلا يخفف حدة التوتر النفسي لديه إلا الإغراقُ في النعوت المهينة، ويستثمر البياتي تقنيات عدة في إظهار صورة المخبر، منها:

المفارقة / الطباق: السيد / العبد.

المفردات العامية/ الدخيلة: البرميل- الطوابير- الشطار- فلس.

كثافة استخدام الأسماء والنعوت، في صيغة العطف: التيس والخرتيت، وضحكة الخنيث.

بروز الأحرف الأسلية وطغيانها في النص: السيد، مومس، الشمس، ساقيها، فلس، تيس،

هذه التقنيات تعمل على رسم صورة المخبر ضمن لوحة تنضح بالسخرية والتهكم، والهجاء المقذع، ويمكن تخيل الصورة المشوّهة له من خلال مفردات: برميل، ثديا مومس، ضحكة خنيث، وتجمع هذه المفردات دلالة صريحة على أن المخبر يفتقد صفات الرجولة والكبرياء، وتصبّ الحروف الأسلية في خانة النعومة والهمس والأنوثة،

مما يشي بفقدان الصفات الذكورية: القوة، والشهامة، والسيادة... فهو خادمٍ للبيع والإيجار... مما يذكرنا بمهنة النخاسة والجواري والعبيد والخصيان، وتؤكد تصرفاته وسلوكياته المشينة على هذه الدلالة: يفتح ساقيه، مزوّر، قوّاد، لص.

فالعلامة اللغوية في هذا النص مستوردة من حقول: الدعارة والعبودية والنفاق، فالمخبر: مومس وقوّاد، ولصّ ومز وّر، وخادم وعبد، وفي العادة لا يتم الاقتراب من المفردات الجنسية، الحسية منها، إلا في خفر؛ لأن فيها ما يخدش الحياء، لكن البياتي يشهرها، في تقريرية لا موارية فيها، ولا تورية.

ويبدو أن ضغط الموقف، وقسوة الواقع، يدفعان البياتي باتجاه التنفيس عن مشاعره المكبوتة، فإن صدره قد امتلأ غيظاً وقرفاً:

أصبت بالقرف

منكم ومن أشعاركم يا ماسحي أحذية الملوك

يا خنافس الخزف

في حرم الطغاة

يحبو الشعارير

وينمو القمل في أشعارهم

كفرت بالشعر الذي يصنع من سلالة الكلاب

ناساً ملوكاً قادة أرباب

هذه المفردات المباشرة توصد الباب أمام الإيحاء المتعدد، لكنها تفتحه أمام طوفان المشاعر المتسربلة بالغضب والحنق والحقد على أولئك المنافقين والمدّعين، الذين يتسلقون على أكتاف الفقراء، وينهبون كدح أيامهم، ثم يبيعونهم كلمات جوفاءَ لا تسمن، ولا تغني من جوع، ويكفي أن ننظر في العبارة شبه العامية (ما سحيَ الأحذية)

التي تدلّ على الخنوع والذل والتفاهة، ثم (الكلاب، الخنافس، القمل) التي هي من الشتائم السوقية البذيئة. ويتصرّف البياتي في اللفظة المقذعة أحياناً ليصنع منها رمزاً يدل على هؤلاء المنافقين والمتكسبين:

ضفادع كانت تسمي نفسها رجال

رأيتهم في مدن العالم، في شوارع الضباب

يزيفون الغد والأحلام والمصير

رأيتهم من عرق الجياع

ومن دم الكادح، يبنون لهم قلاع

حتى إذا ما طلع الفجر رأيت هذه الضفادع العمياء

على كرسي الحكم في رياء

تغازل الجياع

وتفرش الأرض لهم بالورد والريحان

يستحضر الشاعر قاموس ألفاظه النابية ليستعرض من خلاله مشاهد النفاق والابتزاز، ويكشف عن التقهقر الأخلاقي، والعقم الحضاري الذي يسود الواقع، ومن الواضح أن سيل الشتائم يأخذ طابع التمرد والمواجهة، ويضرب عميقاً في أغوار المشاعر والوجدان، حين ينتصب الشاعر شامخاً أمام مظاهر الذل والاندحار، ليبدو ذلك مؤشراً على ارتباط الشاعر بقضايا مجتمعه ووطنه والإنسانية، فالهمّ الإنساني ينبثق من عقم الحياة وهامشيتها وتفاهتها، وتلك المعاني يستعرضها في لوحة تصور مجلس السلطان بما فيه من نفاق، وترف، وكذب وطغيان، مستثمراً نعوتاً وأسماء، تجهر بالتحقير والتسفيه:

مجلسه كان يعج بدواب الأرض والهوام

من كل صعلوك شويعر دعي داعر نمام

كان زماناً داعراً يا سيدي كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف

فالمحور الأساس الذي يستقطب حالة الغضب التي تسود النص هو الألفاظ النابية، إذ يريد لها البياتي أن تكون فاعلة ومتجاوبة مع اللحظة الشعورية، لتفجر المفارقة الواقعية بين الشاعر الأصيل، وبين السوداوية التي تسود المجتمع، وهو ما تمثل في قوله « إن كلمات قاموسي أسلحة في وجه الليل والشر ـ والذل الكوني، وضد الطغاة الصغار الذين يعيقون مسيرة البشرية وطموح الإنسان نحو تحقيق العدالة والحرية والديمقراطية، ولكن هذا القاموس لم يستغرقني شاعراً وإنساناً، بل إنه يمثل جزءاً صغيراً جداً من عالمي الشعري، وقد منح شعري هذا القاموس مذاقاً خاصاً قل أن نجده في الآخرين» ، بيد أنه يسرف في استخدام ألفاظ الفحش، وبعضها تتجسد شاخصة معبرة عن موقف محدد تجاه ما يجري في الواقع، تثير نوعاً من التوتر الذي يشكل وعاء لحالة نفسية متذمرة، غير أنها تأتي في بوح حسي مباشر، لا تضيف شيئاً إلى رصيده الجمالي:

رأيت إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن

مجللاً بالحزن والسواد

مكبلاً يبصق في عيونه الشرطي

واللوطي

والقواد

قد لا يُكسبُ استخدام هذه الألفاظ العمل الأدبي قيمة فنية إذا افتقد مقومه الأساسي المتمثلَ بالإيحاء والتخييل؛ لأن الاستغناء عن هذين المقومين يقرّب النص إلى

الخطابية أكثر منه إلى الشعرية؛ فالإيحاء في الشعر أقوى من الجهر، والإخفاء أقوى من التصريح ، ولا يتوانى البياتي عن استخدام مفردات تنتمي إلى الحقل الحسي الجنسي الذي يمتنع معظم الناس عن التصريح بها جهاراً، ومنها: الماخور، المخنثون، المومس، العاهرات، الخصيان، البغايا، ثديها العاري، دعارة، زنيم، زانية... فضلاً عن الأفعال والأسماء والنعوت الوضيعة: القمل، الضفادع، العور، الأجرب، يبول، يبصق، يركب ظهر، تضاجع الرجال، أشباه الرجال، دورة المياه، كلب الصيد، نعل حصاني، الجيف، فليضرب على قفاه، الأذناب، الحمار، تزني، يلفق البكارة ، الأنذال.... وهذه الألفاظ والتعابير صارت نماذج بارزة في شعره، يصرح من خلالها بموقفه دون كناية أو تورية، « و يعتبر أنصار البياتي هذه الظاهرة دليل تمرد المشاعر، ووثيقة تحد للسلطة والواقع... وساعد إسقاط الجنسية العراقية عنه، وهروبه خارج العراق على تغذية روح الحقد لديه ضد بعض الطبقات والأفراد، فراح يكيل لهم مثل هذه الألفاظ وهو بعيد عن سطوتهم، لتصبح تعابير يتندر بها العامة» ، من هنا نجد أنفسنا إزاء نسق من المفردات ينزع إلى إقامة علاقات لغوية ومعنوية، تحافظ على طاقة التوصيل، وتوشك في بعض الأحيان أن تقع في شيء من النثرية التي تظل مشدودة إلى الخطابية التقريرية، وذلك ناتج عن التوصيف الظاهري الذي لا يخرج عن المعطيات الحسية التي يتردد الناس في تداولها:

العاقر الهلوك

من ألف ألف وهي في أسمالها تضاجع الملوك

تمنح بالمجان

قبلتها للص والقواد والخائن والجبان

قومي وغطي عري هذا الجسد الذابل بالأزهار

قومي لعل البرق

والفارس المجهول من دمشق

يبذر في بطنك بذرة فتحملين

أيتها البغي في أحشائك التنين

لكنها ظلت كأورشليم

ملعونة تعج بالذباب والصفار والحريم

تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة

هذه الألفاظ هي مفتاح المعضـــلة في زمن الغزو والطغيان والاندحار، وهي الدلالة المباشرة على اللحظة التاريخية بكل أبعادها الموبوءة بالعقم والفساد، فالبياتي لا يتوانى عن اسـتخدام مفردات تخدش الحياء، وربما أصر على بعضـها، فتتوارد في نصـوص متعاقبة، مثل: قواد، لوطي، مومس، أو عبارة: تفتح ســـاقيها، التي تتكرر في أكثر من موضع.

ولا يكتفي البياتي في هذا المجال باســـتخدام الألفاظ النابية والعبارات المقذعة، بل يضـــيف إليها ألفاظاً وتعبيرات متداولة في الحياة اليومية، قريبة من اللغة العامية، مما يعضد من أزرها، ويرسخ هذا النمط من التشكيل اللغوي، ومن ذلك قوله:

الشعر أعذبه الكذوب

قالوا

وما صدقوا

لأنهمو تنابلة وعور

ومنها لفظة الشعارير في قوله:

في حرم الطغاة يحبو الشعارير

وينمو القمل في أشعارهم

ويستخدم لفظة طابور وطوابير:

وفي طوابير اللصوص وصفوف مخبري السلطات

يسرق أسلاب الضحايا ساعة الإعدام

وبعض التعبيرات الدينية التي صارت متداولة بين الناس، نجدها موظفة في شعر البياتي دون تحوير أو تغيير، منها ما دل على الدعاء بالخير، ومنها تعبيرات تدل على الشر، كاستخدام لفظة (اللعنة):

غرقت في الوحل، عليكم لعنتي

غرقت في مستنقع مهجور

أو (الرحمة):

أحمد الصغير

مات عليه رحمة الله

.....

من يشتري؟ الله يرحمكم

ويرحم أجمعين

آباءكم يا محسنون

اللاجئ العربي والإنسان والحرف المبين

ويستثمر بعض العبارات التي تشبه الأمثال، وتدل على نوع من النفاق، والخداع، كقولهم يلعب على أكثر من حبل:

إذا أردت خدمة القضية

فالعب على كل الحبال و احفظ الوصية

وربما لجأ الشـاعر إلى بعض العبارات المسـتخدمة في العامية العراقية، كقولهم: القيظ يشوي، في دلالتها على شدة الحر:

وتغنى بمجد فرعون عودي

وبنيت الأهرام والقيظ يشوي

تجمع لغة البياتي بين المفردات ذات المعاني القاسـية، والعبارة أو التركيب الشـعبي، ليصـنعا دلالة جديدة تفصـح عن أسى عميق، غير أنها تبقى في سـياق المفارقة اللفظية الظاهرة، لأن الكلمة تبقى محاصرة بقوة دلالتها السطحية، ومن ذلك قوله:

أهذه الزواحف؟

واخجلتاه في غد تطير

تمسح ذيل بغلة الأمير

تهش عن وجه الصغار السادة الذباب

تنفض عن لحاهم التراب

فمهنة التمسيح في زماننا يبرع فيها العور والأذناب

وعند تتبع مفردات اللغة المتداولة بين الناس، فإن ألفاظاً كثيرة يمكن تصـنيفها ضـمن حقل المفردات اليومية الدارجة، وإن كانت فصـيحة، لأن الاسـتعمال المتكرر لها جعلها من المفردات الشـعبية المسـتهلكة، « ولغة الشـعر يجب أن تبتعد عن القوالب الجاهزة المسـتهلكة، وطريقة التناول والإخراج والأسـلوب هو الذي يجعل من اللغة شعراً، فإذا لم يستخدم هذه المفردات المبتذلة أو الشائعة استخداماً خاصاً فيه إضافة وتطور، وله دلالة كان لفظاً عامياً ضـعيفاً شـعرياً» ، ومن هذه الألفاظ: حمار، مزبلة، أعور، ذباب، دجال، واجتمعت في قصيدة واحدة:

نحن لم نقتل بعيراً

أو قطاة

وها نحن فتات

في مقاهي الشرق نصطاد الذباب

نرتدي أقنعة الأحياء

في مزبلة التاريخ

أشباه رجال

لم نعلق جرساً

في ذيل هر أو حمار

أو نقل للأعور الدجال

لِـمَ لذت

بأذيال الفرار

ويمكننا أن نطرح السؤال الآتي: هل يخدم هذا المعجم اللغوي بنية النص الفنية؟

يستخدم الشاعر جزءاً محدداً من معجم لغوي يضم ألفاظاً يمكن وصفها – على الأقل - بأنها نابية مبتذلة في جانبها الشـــتائمي، وشـــعبية دارجة، قريبة من العامية في جانبها الآخر، وهي تنخرط في سرد يسرع إلى إشعال نار الحقد والسخط، وتأتي في النص بما يشبه لحظة تفجّر الغضب والرفض، وتظل قريبة من دائرة البوح المباشر، وقريبة من الخطابية التي تنتقص من قدرتها الإيحائية، وتؤثر في قيمتها الجمالية في النص، ولا يمكن أن نعمم هذا الحكم النقدي على خطابه الشـعري، لأن هذا المعجم لا يشـكل - دائماً - زخرفة لفظية ســـطحية، أو مفردات مقحمة على النص دون فائدة بلاغية أو جمالية،

وعلى الرغم من أنها قد تشكل صوراً بسيطة سهلة الإدراك، إلا أنها لا تتخلى عن قيمتها الجمالية، ولا تنتهي إلى السرـدية الفجة المباشرة، فثمة سـببٌ ما يحرزها من ذلك، يُستشَفُّ من قوله:

وكان البحر في المغارة

امرأة تنام في محارة

الليل في كل مكان ، وأنا أنتظر الإشارة

وددت لو أغرقت هذا المركب المليء بالجرذان

وهذه المدينة المومسة الشمطاء

لو علق الشاعر – هذا الببغاء الأعور السكران

من ذيله، بالكلمات والدمى الصلعاء

النص هنا يصور حاضر العقم والموات والظلام، لكنه يترك بصيص أمل مكنون في مكان ما، يفصح عنه استشماره لطاقة التناص من خلال الإيحاء بولادة السيد المسيح في المغارة، المبشرـ بعصرـ جديد تندحر فيه القوارض والطفيليات، وينتهي زمن الفسـاد والنفاق والكلمات الجوفاء، فجاءت المفردات في صـورة رموز لها قيمتها الفنية، ودلالاتها الإيحائية، ولم تكن زخرفة لفظية سطحية.

فالجواب عن السؤال السابق يحدده السياق، فقد تحتشد هذه المفردات النابية في نص، دون أن يكون لها غير مبرر واحد، هو التنفيس عن الغيظ الكامن في أعماق الشاعر، وبذلك تكون نابية في معناها، ونابية في النص، لا تخدم البنية الجمالية. لكنها في مواضـع أخرى تكون ملتحمة ببنية النص، ومتشـابكة مع سـائر العناصر الأخرى، فتؤدي غرضها الدلالي والإيحائي الذي ينفي عنها صفة الجمود، أو أن تكون مجرد لفظة شتائمية، تُفرغ شحنة الغضب المحصورة في الداخل.

وقد رد بعضهم استخدام البياتي المفردات القاسية أو الحادة إلى نزعته الثورية، ومواقفه السـلبية من السـلطة والواقع « هذه مفردات وتراكيب تسـهم في صـنع لغة

شعرية تمثل موقف الغا ضب والمحتدم بالثورة والعنف، الذي لا يختار من الأساليب ما يبدو هادئاً رقيقاً، ولا من الألفاظ ما هو ناعم أو منمق» . ومهما يكن موقفه من الآخر فإن ذلك لا يبرر التضحية بالقيمة الجمالية والفنية في سبيل توصيل الفكرة.

فهل كانت البنية النصية تستدعي استخدام هذه المفردات ؟

أولاً، يمكن القول، إن المعجم اللغوي حقل مستباح للشاعر، ينهب منه ما يشاء من مفردات، والمفردة علامة حيادية، لكنّها لا تظل كذلك في سياق التعبير الجمالي، وإذا كانت غاية النص هي تحقيق الشعرية، فإن من حق المتلقي أن يسأله عن قيمة المفردة التي يقتنيها، وعن وظيفتها الدلالية والفنية، فإن أخفق في الإجابة، عادت المفردة إلى حقلها المعجمي، وحينها لن تكون مفردات: مومس، قواد، لوطي... غير شتائم بذيئة، تجرّ النص إلى النثرية، وتثقله بطغيانها المباشر.

ثانياً، التكرار والازدحام أثقل نص البياتي بمفردات لم تعد تمتلك غير صفة التوضيح والتوكيد، والتنفيس عن الغيظ وسورة الغضب، ففقدت بريقها الفني.

أخيراً، لم يكن استخدام هذه المفردات على سوية واحدة في خطاب البياتي، بل تنوّعت بين التقريرية، والرمزية الموحية، لذلك فإن مبرر وجودها كان مرهوناً بقيمتها الدلالية والجمالية في السياق.

- العلامة في بعدها السياسي / الإيديولوجي:

يتميز الخطاب الشعري عند البياتي باحتوائه قصائد يمكن تسميتها قصائد الموقف / المبدأ، يحاول من خلالها تشخيص ملامح عصره في أنساق تستثمر مشاهد الظلم والاستعباد والقهر والطغيان والاغتراب وغيرها، وتفضي إلى رؤية شعرية تجمع بين موقفه الذاتي، بما يحمله من إحباط واستنكار وتطلع نحو التغيير، وبين الفكرة الإيديولوجية التي يؤمن بها، وهذا الجمع يأتي في إطار بناء جمالي، يلخص أسلوب المعالجة الفنية في شكل مألوف، يتمسك بموقف سياسي، أو يعرّف بفكرة تستبصر جوهر

الواقع في التقاط تفاصيله المفجعة، مما يفضي بالخطاب الشعري إلى منحى بلاغي تخفّ فيه الخصوبة الإبداعية، فثمة تعقّب واضح للحالة السياسية، وانشغال بها، يستبدّ أحياناً بجسد القصيدة، فقد كان البياتي « من أكثر الشعراء العرب المحدثين التصاقاً بالتحولات السياسية في المجتمع العربي والعالم منذ الخمسينيات حتى الآن،... مواكباً تجلياتها وصورها المختلفة، مؤشراً ملامحها، المستتر منها والظاهر للعيان، بإبداع شعري يوجهه موقف ثوري واضح ورؤية إنسانية عميقة» .

البياتي شاعر منشغل بهموم وطنه، ومعنيّ بالشأن الإنساني، يرى في العمل السياسي ضرورة تستجلي جوهر الأزمة، وتحتفي بأعباء الواقع التي تثقل كاهل الإنسان بأوزارها. وارتباط الشاعر بالسياسة – في رأيه – هو نوع من التعبير عن الرغبة في الخلاص، وتحفيز لجانب الإبداع الشعري، واستقصاء لحقائق الكون والوجود، فالإنسان كائن سياسي، وسلوكه جزء لا يتجزأ من السياسة، والشاعر إنسان ومواطن قبل أن يكون شاعراً، ولا يمكن فصل الإنسان عن الشاعر، غير أن السياسة عند الشاعر تبتعد عن المقولات التجريدية، وتنفذ إلى عروق التجربة الشعرية، وتصير جزءاً منها، وكلما استطاع الشاعر أن يحدد مساره السياسي، وفقاً لتجربته الشعرية، كان أكثر إدراكاً لحقائق الكون والوجود ، ومن خلال الفعل السياسي تبرز الذات الشاعرة في مواجهة الآخر / السلطة، وهي محملة بالإحباط والخذلان جراء القمع والنفي والاستعباد، لكن البياتي يوظّف ثنائية القمع / التمرد، ليشحن الموقف بالتوتر الذي يعادل الانفعال الداخلي، ويتّسق مع الفكرة الإيديولوجية التي ترصد الواقع بموضوعية، فتأتي المفردات منتزعة من المعجم السياسي، لتجسّد المعاناة، وتكشف عن الإحساس النفسي، وتعبر عن رؤية الشاعر التي تومض بالرغبة في الخلاص، يقول:

ونحن في كل العصور حجر الطاحون

نستبدل الأغلال بالأغلال في الطابور

يبيعنا الطغاة للطغاة والملوك للملوك

لكننا نظل صامدين

نموت واقفين

نبحر واقفين

لمدن المستقبل البعيد

نغتصب العالم بالموت وبالثورة والرحيل

نموت في غربتنا لكننا نولد من جديد

الأغلال، الطابور، الطغاة، الملوك، صامدين، واقفين، الثورة... ألفاظٌ تضيء المعنى الإيديولوجي، وهي من صلب التجربة السياسية، ويظهر في المقطع السابق الحلول في ضمير الجمع، تعبيراً عن الانصهار في المعاناة الإنسانية، والانتقال بها إلى التمرد والثورة.

وعلى خلفية الصراع بين الشعب المضطهد ورموز الطغيان، يتوضّح الموقف السياسي للشاعر، وهو موقف يتّخذ من الخطاب الشعاراتي إطاراً له، ويصوغه البياتي في لحظة الغليان النفسي، حين تتصدع الذات في مواجهة المأزق الواقعي، فلا تجد مفراً من المواجهة، ورفع الشعارات المناهضة للسلطة القمعية، مما يجعل النص ساحة يخوض فيه الشاعر معركته في سبيل الانفكاك من إسار الأزمة، من هنا « انتقلت لغة السياسة والشعارات السياسية إلى قصيدته، وبدأ ينظم تلك العبارات التي هي شبه لافتات إعلامية ودعائية تؤكد انتماءه وموقفه السياسي، وربما كان البياتي أكثرهم [الشعراء العراقيين] جميعاً تعبيراً عن مثل هذه الشعارات وبخاصة في فترة صدور أباريق مهشمة، والمجد للأطفال والزيتون، وعشرون قصيدة من برلين» ، وفي أسلوب قريب من التعبير التقريري المباشر- مثلما وجدنا شيئاً منه في استخدامه للشتائم والمفردات النابية - تغلغلت الشعارات السياسية في مفاصل القصيدة ساعية إلى حيز المثول، بعيدة عن التعقيد أو الترميز، فافتقدت سمة الإيحاء والاتساع الدلالي، وبقيت ملازمة لملامحها الموضوعية، وللمادة الواقعية المستقاة منها، فهي استنساخ لمفردات الحياة السياسية للجماهير، ولا يتوانى البياتي في التصريح بذلك، وكأنه يكتب بياناً حزبياً يسرد فيه مطالبه:

وكانت شعاراتنا كالسماء

مخضبة بدماء الرفاق

وكنا نطالب باسم الصغار

نطالب بالأرض للكادحين

وبالخبز والملح للجائعين

وظلت شعاراتنا في الطريق

وفي أغنيات

شبيبة بغداد والأمهات

كنا نطالب بالأرض والخبز والملح... من شـــعارات الأحزاب اليســـارية، يطلقها البيـاتي بطريقـة مبـاشرة، فهو يتمركز داخـل معجم محـدد ينتمي إلى الحقـل السـياسي/الحزبي بامتياز: الرفاق، الكادحين، الخبز، شـبيبة،... ويمكن أن نسـتشـفّ من قوله: (وظلت شعاراتنا في الطريق) التلميح إلى جريدة الحزب الشيوعي (الطريق) التي كانت تنشرــ فكرهم وشـــعاراتهم، وبعد إصـــدار بيانه يتحول إلى الهتافات، ليدخل في تداعيات جديدة، تجسّد التجربة التاريخية للشعوب المسلوبة حقوقُها:

"يا يسقط المستعمرون"

ومنظمات دفاعهم، يا يسقطون

"يا يسقط الأوغاد، أعداء الحياة

السارقون ربيعنا، يا يسقطون"

ويســتطرد في رفع الشــعارات ليخرج بالقصــيدة إلى أفق يضيــء بملامح رؤيته المتمردة الصاخبة، ويسلك في ذلك سبيل البوح السردي، في شكل حكائي ينتهي بالترجيع اللفظي إلى قوالب جاهزة:

وحصون لاؤوس المنيعة واللظى والثائرون

بحرابهم أبداً برشاشاتهم يتقدمون

الموت للمستعمرين

يا أنت يا لاؤوس يا غاب العبير

في قلب ماردنا الكبير

الموت للمستعمرين

يسقط المستعمرون، الموت للمستعمرين... شعارات وهتافات ترفعها الجموع في المسيرات والمظاهرات الشعبية، ينقلها البياتي بحرفيتها، فأسفرت الصياغة اللغوية عن توجه سياسي مباشر، وهذا أثّر في بناء القصيدة الفني، وصارت كأنها خطاب حزبي، الغرض منه تأجيج انتفاضة الجماهير، فقد استخدم عبارات تتسم بنبرة احتجاجية مثقلة بالهم الجماعي، ومشحونة بالسخط والغضب، وهي عبارات متجانسة مع الطابع الانفعالي الذي يستجيب للحركة الشعورية المنبثقة عن المعاناة والاضطهاد، ونلحظ أن هذه المعاناة تأخذ بعداً أممياً يتجاوز حدود العالم العربي، وهو ما يتناسب مع الإيديولوجية الماركسية التي اعتنقها البياتي:

لك يا نافذة في ليل إفريقيا السلام

ولك النصر

وللفاشست الموت الزؤام

تميل به اللغة إلى التهديد والوعيد، في ظاهرة تتجاوب مع فعل التمرد والثورة، والنزوع إلى الخلاص، ويظل السعي إلى الكشف عن الصراع الإنساني، والبحث عن الحرية والعدل والمساواة، مسيطراً على الأسلوب الأدائي الذي يسير وفق نسق متكرر من

التراكيب الإيديولوجية، لتـــــتوفر قائمة من الشعارات والبيانات والهتافات التي تؤكد ما سبقت الإشارة إليه من الرسوخ السياسي:

وصليب ثورتنا القديم

"حرية . عدل . مساواة" يلوّث في دماء الأبرياء

.....

وصبية يتوعدون:

الليل ولى

نحن أحرار

لنا حق المصير

.....

"لا لن تمروا أيها الفاشست"

مكتوبة بدم ونار

.....

يا فقراء العالم المنهوب

اتحدوا

يا فقراء العالم المنهوب

يجنح المعجم الـ سياسي عند البياتي إلى التمرد والمواجهة، وتـ سيطر عليه مفردات تختزن دلالات الاحتقان والاحتجاج ورفض الإقصاء والاستعباد:

كلماتنا ستدك جدران السجون

وتضيء للموتى منازلهم وتكتسح الطغاة

بحروفها المتوهجات

كلماتنا! ما كان لا، عبثاً يكون

تتحرك الكلمات في إطار الخروج من الأزمة، لتجسد حالة من الوصف الحسي- الذي يرسم ملامح ثابتة لها خصوصية المشهد الواقعي، إنها اللفظة التي تتلمس بوضوح الإطار المألوف للرؤية التي تنبجس من الوعي الثوري، ولا تذعن لتيار الإذلال السلبي، وهي تنساق وراء التفاعل مع معطيات الواقع المختزل في صراعه الأبدي بين الخير والشر، ولذلك تحافظ على قدر معين من عنصر التوصيل الذي يحدّ من الثراء الإيحائي:

أيا جيل الهزيمة.. هذه الثورة

ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة

ستهوي تحت أقدامك يا جيلي التماثيل

وتسقط عن رؤوس السادة التيجان

وتجرفها رياح الكادحين لهوة النسيان

فهذا المارد الثائر إنسان

يزحزح صخرة التاريخ، يوقد شمعة الليل للإنسان

غير أن هذا لا يعني تجريد النص من طاقته الشعرية، إذ يحقن البياتي نصه بدلالات مؤثرة تكسر سكونية العناصر الاعتيادية، وتخرق معطياتها المباشرة، ويُلحَظُ ذلك في عبارة: يزحزح الصخرة. التي توحي بقيامة السيد المسيح، وتتوهج بمعاني

الانبعاث والتجدد. فالمعجم الســـياسي لا تحكمه دائرة مقفلة، من مبدأ أن البياتي «لا يكتفي في التعبير عن موقف ســـياسي، أو تناول قضـــية ذات طابع ســـياسي في شـــعره بمعطيات الواقع أو نماذجه، أو صوره الراهنة، بل كثيراً ما يلجأ إلى وقائع التاريخ ورموزه ومعطياته، أو يســتلهم الأســاطير لتعميق دلالة الموقف أو القضــية، وتحويلها إلى ظاهرة تســتحق التأمل واكتناه الأبعاد التاريخية» ، فالقصــيدة مفتوحة على أجواء دلالية قابلة للتحول، وتختزن شحنات تأويلية مرتبطة بالرموز التاريخية أو الأسطورية التي تشتمل عليها، وهذا الأمر هو الذي يكبح الاسترسال في الخطابية:

ما زال هولاكو وهارون الرشيد

ولم تزل أهرام خوفو ساخرات

من الحزانى الكادحين

وعلى هشيم صخورها لما تزل حمراء

آثار السياط

وأدمع البسطاء والمستضعفين

ولم يزل في السفح صيادو الذباب

وثورة الجيل الجديد على القديم

ترتقي الصـــورة إلى مســـتوى أكثر جمالية وأعمق دلالة، وتتجاوز نطاق الدلالة المباشرة من خلال الصـياغة التي تسـتولد تشـكيلاً بنائياً يتسـع فيه الأفق الرمزي، ويمتد الانحراف الاسـتعاري، ليسـتغرق جزءاً مهماً من النص، هذا السـياق المشـحون بالتداخل النصيـ والتأويل، والتأهب الشـعوري، يركز على ظلال المفردات التي تتماوج في رسـم المشهد بعيداً عن النبرة الخطابية أو الشعارات الجاهزة:

يافا يسوعك في القيود

عار تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي

وخفاش يطير

يا وردة حمراء يا مطر الربيع

قالوا وفي عينيك يحتضر النهار

وتجف رغم تعاسة القلب الدموع

قالوا تمتع من شميم

عرار نجد يا رفيق

فبكيت من عاري

فما بعد العشية من عرار

فالباب أوصده يهوذا والطريق

خال .

يتخذ البياتي من الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية مركزاً للبث الدلالي، فمنها ما يتعلق بالسلطة، وتمثل القمع والظلم والاستبداد والتبذير، والأخرى هي إشارات إلى عذاب الفقراء والثوار والمضطهَدين: شمس العالم السوداء كافور، التتار، الإسكندر الأكبر، هولاكو، جمال عبد الناصر، الصليب، هتلر، سندباد، نيرون....

أما المعجم اللفظي فإنه ينشر مناخاً تتناوب فيه مفردات ذات مرجعيات سياسية وحزبية وإيديولوجية، بعضها مألوفة متداولة، وبعضها الآخر يبتدعها البياتي لتعبّر عن زمن الإحباط والتمزق والأجواء البائسة القاتمة، وتعبر كذلك عن الرغبة في المواجهة والتغيير: القيود، العبيد، الرفاق، المشانق، السجون، اللاجئون، الحراب، البنادق،

الثوار، الحرية الحمراء، الأصـــفاد، البيذق، الكادحين، الدولار، الطغاة، الخبز، عصـــابة الأذناب، إسرائيل، النضال، الفاشست، البرابرة، الجلاد، القياصرة، كلاب الصيد، الغربان، الحزب، الديك، المنشورات....

- العلامة في بعدها الأنثوي :

محور الأنوثة أســـاسي في الخطاب الشـــعري لدى البياتي، وله حضـــور وافر في تجليات متنوعة موغلة في صـــنع فضـــائها الخاص، تمتد كقوس يتكئ في أحد طرفيه على الجانب الذاتي، وفي الآخر على الجانب الإنساني، ويستنزف هذا الامتداد العطاء الدلالي في مفاصـــل القصـــيدة، عبر معجمه ومحاوره التعبيرية، ويشـــير إلى أن نصـــه وليد الســـحر الأنثوي في قوله: « إذا كانت الحضـــارات القديمة كالحضـــارة الســـومرية أو البابلية أو سواهما من الحضارات، قد قامت بفعل سحر امرأة أحبها شاعر، فأنا عالمي الشعري قد تم بنفس أسلوب هذا السحر، فالمرأة في شعري هي القصيدة وهي العالم» ، فالسحر الأنثوي يغوص في كيان القصـــيدة، وينفذ إلى مكامن الإبداع، ويقترن بجرعة الانفعال الذاتية الوجدانية، أو الرمزية التي تتقرى ملامح الخصـــوبة والبعث، من جهة، وطقوس الجنس المقدس، من جهة أخرى، فتظهر تباشـــير المغامرة اللغوية التي تســـتمد حيويتها من المعاني والألفاظ الخاصة بالأنثى، جلية في سياق النص، ويشكل ذلك حضوراً متميزاً، وفيضاً من التنويعات الدلالية التي تثري المعجم الشعري، وتعزز مكانة الموضوعات التي تشكل الأنثى بؤرتها الثقافية، ويمكن استشراف هذا المعجم عبر محاور عدة منها:

أ. الرموز والأسماء الأنثوية:

هناك تواصـــل وجداني حميم بين الشـــاعر والمرأة، يفضي إليها بأسراره، ويتحاور معها، ويلتحم بفضـــاءاتها، وهو مولع بتكرار اللحظة التي توهجت فيها معالم الجســـد الأنثوي في ذاكرته:

أمارس طقوسي السحرية

على خريطة جسدك في الحلم

وعندما أستيقظ تتفتح ألف زهرة

على صحن خديك الخجلين

فأعود لأمارس طقوسي ثانية

بكلماتي التي أبعثرها

كما يـبعثر الساحر رماد كلماته في الهواء

تلك اللحظة كانت مشاغبةً عنيدة لطفل الأزقة الذي انصرف إلى قبور المتصوفة، يستجدي العشق الإلهي، فما لبثت المحبوبة أن اختفت في رماد العصور، لتنبثق فراشة تلهم الشاعر قصائد الحب الأزلي، إذ قال: إنها « فجرت الينبوع، واختفت إلى الأبد، وكلما حدقتُ في حقل رماد أرى تلك المرأة وهي متشـحة بالسـواد، ولكنها كانت تختفي لكي تتعين في نسـاء أخريات، لقد توالد منها أو تولدت آلاف العصـور والوجوه، فهي الربة، الأم، المحبوبة الأزلية، ولعل تلك المرأة التي اختفت هي التي أنجبت عائشـة لكي تكون صورة للحب الأزلي» .

تحوّل خطاب عشـقه إلى جهة معلومة ومجهولة في اللحظة نفسـها، فالمحبوبة ارتحلت، وغابت، غير أنّها تمارس فتوحاتها داخل القصـيدة وعبرها، وتظل في صـميم التجربة الإبداعية تتوحد بالأشياء، لتصنع أسطورة خاصة، لها احتفالية شعائرية، وفيض إشراقي ينتهي إلى الخلود: «عائشـة ليس لها قبر معين، لأنها لو ماتت لكان لها قبر، فهي ميتة حية، حاضرة وغائبة، أو أنها لم تلد بعد، لأنها لا تزال كلمة مقدسة، أو بعبارة أخرى في البدء كانت الكلمة» ، فـعائشة هي بوابة اللغة الأنثوية عند البياتي، يتكرر اسمها في قصـائده أكثر من خمسـين مرة، فضـلاً عن تسـمية ديوان كامل باسـمها، وورودها في عناوين قصـائد أخرى، مما يجعل لها مكانة مرموقة على المسـتوى الجمالي والإنسـاني في خطابه الشعري، فهي النموذج الأمثل للمعجم الأنثوي، وحقوله الدلالية المتصلة بالأفق التأويلي، لها فلسفتها الرمزية الخاصة على المستوى المعرفي، وبنيتها التشكيلية الجمالية

التي تبتعد عن الســـطحية والابتذال والتقليدية، ونكهتها الشـــعورية والعاطفية التي تتوغل في أعماق الشاعر:

عائشة ماتت ، ولكني أراها تذرع الحديقة

فراشة طليقة

لا تعبر السور، ولا تنام

الحزن والبنفسج الذابل والأحلام

طعامها في هذه الحديقة السحرية

البنية المجازية الاستعارية واضحة في المقطع، وكذلك البعد الرمزي الأسطوري في ثنائية الموت / الانبعاث، وإن كانت عائشــة قرينة عشــتار فإن لها خصــوصــيتها في إطار علاقتها العاطفية والوجدانية بالشاعر، أولاً:

أحبّها صبية

ميتة وحية

قصيدة على ضريح، حكمة قديمة

قافية يتيمة

صفصافة عارية الأوراق

- وبعد أن أحبني ، أحرقني هواه

حلت بروحي قوة الأشياء

وانهزم الشتاء

وتجلياتها الكونية الخيالية، ثانياً:

عائشة ليس لها مكان

فهي مع الزمان، في الزمان

ضائعة كالريح في العراء

ونجمة الصباح في المساء

معظم اللواتي ورد ذكرهن في شـــعر البياتي يشـــكلن تجليات متباينة ومتنوعة لعائشة، يدل على ذلك رؤية الشاعر المثالية التي ترتقي بالأنثى إلى مرتبة الربة المقدسة، ومن الوا ضح أن البياتي يوظف التنويع اللفظي في سلسلة من التداعيات التي تعبر عن رؤيته الكونية والوجدانية عبر منظومة من الأســـماء والرموز في تقريرها للموقف الانفعالي والإنســـاني، مما يعني أنها تكوّن ضـــفيرة دلالية تجمع بين النواحي الوجدانية والإنسانية والأسطورية، ويمكن التمثيل لذلك بقوله:

أيتها العذراء
هزي بجذع النخلة الفرعاء
تساقط الأشياء
تتفجر الشموس والأقمار
.....
عائشة تبعث تحت سعف النخيل
فراشة صغيرة
.....
أوفيليا اليتيمة
تبعث تحت سعف النخيل
عاشقة صغيرة .

يطمح الشاعر إلى الانتقال بالتجربة إلى مستوى الانصهار بين الواقع (المحبوبة)، والتاريخ (أوفيليا)، والمقدس (الســـيدة العذراء). هذا فضـــلاً عن الأســـطورة: عشـــتار،

والموروث الشـعبي أو الأدبي: هند، ليلى، مما يعطي اللفظة وظيفة مركبة تفرض الغياب والحضـور في آن واحد، وتعتمد في الوقت نفسـه على تكثيف الدلالة التي تسـهم في شـعرية النص، وتعمّق الانزياح الذي يمتح من طاقات ورؤى يختزنها المدلول الرمزي للاسـم، وإذا كانت عائشـة هي نقطة الارتكاز، وبؤرة البثّ الدلالي، فإنها تمارس عملَ المرآة التي ينعكس عليها سـائر الأسـماء الأخرى، لتشـكل تلويناً لأطياف الأنثى في فضـاء النص الشعري:

العشاق الصغار

يمحون أسماء حبيباتهم ويبقون على اسم الأخيرة منهن فقط

أما أنا فلقد أبقيت عليهن لخدمتك

وإذا أمرت فسأطردهن في الحال

وتنوعات هذه الأسماء كثيرة، منها:

ونورت في سبأ بلقيس

وعادت البكارة

لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجارة

.....

رأيت شهرزاد

جارية في مدن الرماد

تباع في المزاد

.....

المدن المنسية في خارطة الدنيا لارا تنشر في الريح

ضفائرها ترقص في الغابات الوثنية

وأســماء أخرى، مثل: خزامى، إيزيس، عشــتروت، فينوس، عين الشــمس، ليلى، كاترين، ياسمين، جميلة، سونيا، ناديا، شيرين...

ب. المرأة المقدسة:

تعد المرأة المقدسة / الحبيبة / الأم، مادةً شعرية تفرض حساسيتها النوعية على النص، فهي مشحونة بالتنوع والانفتاح، لما فيها من احتمالات الخصوبة والديمومة التي تســتمدها من فضــائها الدلالي الواســع، واســتخدامها الشــعري مفعم بطاقة عاطفية ووجدانية، إذ تنتقل المفردة من إطارها الحسيـ وتخضــعِ لتحوّلٍ دلالي، يعمّق رمزيتها، ويهيئ مســتلزمات تفاعلها في ســياق القصــيدة، ويُلحظ ذلكَ في عبور المرأة واقعها الخارجي إلى أجواء خيالية أســطورية، مفعمة بالحلم الذي يتوافر على فاعلية جدلية ووجدانية مختزلة في التقابل بين صــوت العشــق الذاتي والانبعاث الأســطوري، فالحبيبة هي الإلهة المقدسة، وفعل الحب هو ترياق الانبعاث والتجدد:

أيتها المعبودة، أيتها الحمامة المقدسة

أنت منفاي ووطني

وقصيدتي المنتظرة

عندما أراك تدب الحياة في عروقي

وعندما تختفين، تنطفئ النار

والسحابة والبرق والمطر في قلبي

آمنت بك

وبكلماتك

وإبداعاتك التي رأيت في سطورها

شمس العالم وهي تولد من جديد

العشــق الذاتي، أولاً، هو الذي يضيء المتن الشــعري، وبوســاطته يخوض البياتي تجربته الوجدانية التي تنفتح على تضاريس معتمة وخفية في واقعه المحلي أو الإنساني، فيبدأ من عتبة الأنا بأصــدائها الانفعالية الرومانســية، التي تثيرها المشــاعر التلقائية والعفوية، ليرتقي في مسالك الرؤيا اللامتناهية:

من أجل عينيك الجميلتين

صليت مرتين

أوقدت شمعتين

بكيت يا حبيبتي

فلتذكري بيتين

أنا وأنت أبداً

نظل عاشقين

حبيبتي، عا شقين، عينيك، شمعتين... ألفاظٌ من قاموس الحب الرومانسي، وهي في هذا المقطع في دائرة التجربة الذاتية، لكنها تنــــزاح عن المســتوى التعبيري الأولي بانفتاحها على آفاق دلالية أعمق، لأن المســافة بين المرأة الأنثى الحبيبة، في وجودها العاطفي الذاتي، والمرأة المقدسة الإلهة في وجودها الرمزي، تتضاءل كلما اقتربت تجليات العشــق الوجداني في التماهي في تجليات العشــق الأســطوري أو الإلهي، وبذلك يعاود البياتي إنتاج الدلالة في مساحة التماس بين الذاتي والجماعي، فتغيب صورة الأنا، وتشتغل

فاعلية الترميز من خلال فعل التضـــحية أو الافتداء المقدس الذي يرتكز على الموروث الديني والأسطوري:

أيتها العذراء

ها أنذا انتهيت

مقدس باسمك هذا الموت

.....

أيتها الحبيبة

عودي إلى الأسطورة

سنبلة، شمساً بلا ظهيرة

.....

عشتار، يا عشتار، يا عشتار

تصدع الجدار

وغاب في الخرائب القمر

وانهمر المطر

لا تقف المرأة المقدسـة على أعتاب الأسـطورة فحسـب، بل يحاول البياتي إلغاء الفواصـل بين الواقع والأسـطورة، وجمعهما في حيز واحد، فيعلن اشـتغالَ النص على مستوى إبداعي في خلق فضاء إيحائي، يوازي بين الذاتي والواقعي والأسطوري، تدعمه في ذلك ألفاظُ المعجم الأنثوي، من خلال تقْنية التشـكيل التي تفسـح المجال أمام التأويل، هذه المهمة ترسخ موقف البياتي الملتزم، وتغني الرؤيا الإنسانية لديه، إذ ينتقل المشهد

من حالة المفرد إلى الصـــورة الجمعية التي تشـــهد بالظلم والعقم والموات، وتنتظر المخلص:

عرفت يا حبيبتي كل سجون العالم القديم

لكنني أكتشف الآن سجون العالم الجديد

والقهر والإذلال في الأزمنة الحديثة

رأيت يا حبيبتي كل طغاة العالم القديم

لكنني أكتشف الآن طغاة العالم الجديد

فقتلونا قبل أن نحب يا حبيبتي

لكنني نهضت يا حبيبتي قبل طلوع الفجر

أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف

ونار هذا العصر

للوطن المفتوح مثل القبر

إذاً، هناك انصهار بين المحبوبة وعشتار والثورة:

أيتها الثورة، يا حبي الأول، يا رايات الأمل الحمراء

تحتفي المرأة المحبوبة وراء الخطاب بمحمولاتها الرمزية، لتفصح عن بنية تقوّض مسارَ الدلالة المباشرة، وتصبح مهيأة لخلق الإحساس بالتفاصيل والعلاقات التي تنصرف إلى الواقع، لكن البياتي يترك منظومة من الأسماء والصفات تكشف عن سلطة العشق، وتعكس الانفعال الداخلي المتنامي، وتضفي على النص طابعاً رومانسياً ووجدانياً، ومنها:

ربة الزهرات - وحي الأغاني - يا أميرتي - الكاهنة العذراء ، ديمة القفر، غزالة البحر، سيدة النساء، شمس حياتي، ربة الحب، واحة الحب، نجمة المساء، الغادة المضواع، عاشقة صغيرة.... ومن معجم العشق نجد مفردات وتراكيب مثل: العفاف، الهوى، الحبيبة، عطرها المسحور، لغة الهوى، هيكل الحب، الغرام، أشهى القبل، العشق، غزالة، قبلات النور، الملاك، العاشقة، القيثارة، فؤادي الباكي، معبد الحب، أسطورة الهوى، خمرة الحب، دروب العشاق، ناعسات الجفون، قيثارة الحب، همس الربيع...

ج. المرأة / غواية الجسد:

يؤكد البياتي أن معجم المرأة يعكس بنية مراوغة تقوم على المفارقة في التوقّع، والمفردة الأنثوية تؤدي أكثر من وظيفة، وتؤسس مرجعية لغوية تضفي عليها طابعاً تناظرياً، ينشطر بين المرئي واللامرئي، الجسدي والروحي، الحب والكره، هذه الثنائيات كانت من العقائد الإيمانية عند الإنسان القديم، ولذلك رسم عشتار في صورتين متقابلتين: وجه مبتسم يمثل الأم والحبيبة والخصب، ووجه مكْفهر يمثل البغي والحرب والموت، تظهر هذه الثنائية عند البياتي بوضوح، فعندما يحل الخصب والانبعاث، تبتسم عشتار:

لو جمعت أجزاء هذه الصورة الممزقة

إذن لقامت بابل المحترقة

تنفض عن أسمالها الرماد

ورف في الجنائن المعلقة

فراشة وزنبقة

وابتسمت عشتار

وإذا ساد العقم واليباب، انكفأت عشتار على نفسها، ولاذت بالحزن والصمت:

لكنما عشتار

ظلت على الجدار

مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب

والصمت والأعشاب

وحجراً أخرس في الخرائب الكئيبة

تقدم صـــورة المرأة احتمالات لغوية وتعبيرية تقف على طرفي نقيض، ويمكننا معاينة هذه الاحتمالات من خلال الأثر الذي يتركه الجســـد في التشـــكيلات المجازية والمشهدية التي تتردد في النص، فالمرأة في جانبها السلبي عنصر مثير للشهوة، تنفتح على آفاق الغواية والمكيدة، وتمثل صـــورة كلية للإثارة الجنســـية التي تتمخض عن العبث واللهو، مما يفضي إلى انتهاك إنسانيتها، فتتحول إلى سلعة رخيصة:

.... لأنك يا غبية قطة

في مطبخ الليل الرهين

لم تعرفي إلا وجوه الداعرين

لم تعرفي إلا ابتزاز نقودهم

إلا بأنك سلعة للطالبين

إنها تطرح دالاً جديداً يشتغل بوصفه منبهاً حسياً يختزن فاعلية إغوائية، فالمرأة لها قابلية التحول، والإشهار عن رغباتها الدفينة التي توازي فتنتها الخارجية، ويظهر هذا الجانب في النص الديني: سورة يوسف، نشيد الإنشاد. والنص الأسطوري: تجربة أنكيدو مع الأنثى في ملحمة جلجامش. والغواية ترتبط بمنطقة لغوية تكشـــف عن تمظهرات الجســد، وفضــاءات الممارســة الجنســية، لذلك تأتي المرأة عند البياتي في صــورة البغي أو الشهوانية الممتلئة بالأهواء، التي تبيع جسدها طلباً للمتعة:

وتارة لؤلؤة عذراء

تسقط عند قدمي وضاح

يحملها إلى السرير امرأة تضج بالأهواء

تمارس الحب مع الليل وضوء القمر المجنون .

في اللحظة التي تصل فيها الشهوة إلى ذروتها، ترتد اللغة إلى مفرداتها الجنسية الحسية، وتكتسب فاعلية عالية في التركيز على فعل الغواية والمتعة، وهو ما يوحي بالغريزة الحيوانية، من جهة، وبالعقم واندحار القيم الإنسانية، من جهة أخرى:

العاقر الهلوك

من ألف ألف وهي في أسمالها تضاجع الملوك

ترنو لبحر الروم

بنظرة المهزوم

تمنح بالمجان

قبلتها للّصّ والقوّاد والخائن والجبان

تتركز الطاقة الشعرية للغة في مشهد ينطوي على تجسيد صريح للعلاقة الجنسية ، المتمثلة في حركتها الخارجية، فيصير جسد المرأة منهوباً إلى درجة المبالغة، لفرط اشتعاله بالشهوة، وهنا يختبئ الانفعال الماجن داخل كيان الموضوع الشعري، وتهيمن قيمة الجسد على لغة النص، وتتقهقر القيم الأخلاقية، لتظهر المرأة في أوج سلبيتها الروحية:

رأيت ديك الجن في الحديقة السرية

يضاجع الجنية

يغمرها بالقبل الندية

يسحقها بيده الصخرية

ويشعل النيران

في جسمها المبتهل العريان

ومن التنويعات الجنسية التي يجهر بها البياتي:

والمومسات

بثيابهن الباليات

يجمعن أعواد الثقاب

وينتظرن على الرصيف

.....

القوادة العجوز في مزابل النسيان

بالت على أقدامها الثعالب

.....

للعاهرات ولأنصاف العذارى سيدات خدام الأسياد

.....

هذه الليلة مرت

سحقتها قدم الصمت و أبلت ثديها العاري الطقوس

خلفتها طفلة حبلى وأماً زانية

لجنود الطاغية .

ومن مفردات معجم الغواية: المومس، النهد، يضاجع، يـــبذر في أحشائها، ذروة العناق، يغوص في نهديك، المومس الشمطاء، مقبلاً نهديك، أستلقي على صدرك، يعريها ويقبل نهديها، حريم الملك الشقراوات، عامورة، سادوم...

تشكل مفردات المعجم الأنثوي مستويات من الدلالة، تظهر من خلال الإيحاءات والدلالات التي تؤديها داخل النص، ولها الأثر الواضـح في التشـكيل الجمالي، وربما كانت المرأة بما تحمله من مضمون معرفي وجمالي ورمزي، تفرض هيمنتها على أسباب الإبداع الشـــعري لدى البياتي، إذ يقول: « لقد منحتني هذه الشـــعلة الزرقاء أو الوردة الحمراء أول امرأة أحببتها في حياتي، ولقد قالت لي وهي تودعني أن أحتفظ بها لكي أحتفظ بشـــبابي الشـــعري» ، وبذلك تكون قد شـــكلت موقعاً مهماً في متن خطابه الشـــعري، وانفردت بتجليات عدة امتدت من الواقع إلى الأسـطورة، واسـتحوذت مفردات معجمها على جزء غير يسير من نصوصه.

- العلامة في بعدها اللوني:

يمتد اللون في مجال الرؤية البصرية، ويـــبسط فاعليته على الأثر الظاهري؛ لأن المجال المرئي هو أول ما يواجه الحواس، لكن تعامل الشاعر مع اللون يخرجه من حدود الحسي إلى مساحات واسعة من الدلالة الرمزية، ويتنوع المعجم اللوني بحسب الطاقات الإبداعية التي ترســـم بالكلمات عناصر اللوحة الشـــعرية، والبياتي يحرص على حضـــور مفردات المجموعة اللونية بطريقة تضـاعف من حسـاسـيتها الجمالية، إذ تكشـف عن إنجاز فني يتداخل فيه الحسي بالمعنوي والنفسي، على النحو الذي يحقق اتصالاً دائرياً مزوداً بالعمق والثراء، ويســاعد في خلق مســار ينمو نمواً تصــاعدياً يتحرك من الإدراك اللوني للأشياء في الطبيعة، وينتهي عند الرمز الذي يشف عن الحضور الغيـــبي المجرد، مروراً بالانفعال والإحســاس الداخلي، ويمكن أن نسـتشـف هذه الفكرة من حديثه عن أهم الألوان التي تأثر بها، إذ يقول: «الأحمر والأســـود هما اللونان الأقرب إلى ســـنوات طفولتي، فاللون الأســـود كان رمزاً للذل الكوني، وأما الأحمر فكان رمزاً للذل الإنســـاني، وعندما يختلط هذان اللونان يحصـــل الانفجار» ، فالعين الرائية تلتقط صـــورة محددة بطبيعتها اللونية، ثم تتجاوز الإدراك الحسيـــ ليظهر اللون أداة تعبيرية عن الانفعالات

الداخلية، والمعاني الروحية، في محاولة للاســـتدلال باللون على الومضـــات الشـــعورية والخفايا النفسية: «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظا هر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصـــاب وحركة في المشـــاعر، إنها مثيرات حســـية يتفاوت تأثيرها في الناس» ، فيعمل اللون على خلق اســـتجابة لدى المتلقي في اســـتثارته لمكامن الرؤى والأحلام، وعندئذ يتحول إلى قوة رمزية لها جدواها الفنية والدلالية في اختراقها لحدود المرئي، وامتلاكها القدرة على التعبير عن نفســـها في الوقت الذي تفرض فيه إثارة تتكيف معها تموجات الحركة النفسية لدى المتلقي؛ لأن «اللون يحدث ا ستجابة ما، ليست ملمو سة إلى نفس الدرجة، يختلط فيها التفكير التخيلي والأحلام واســتثارة ذكريات ضــائعة مع الإحســاس، يكون اللون عندئذ قوة رمزية» .

يتعامل الخطاب الـشعري مع مفردات اللون بدءاً من الـصورة الدلالية المباشرة، ثم ينسحب إلى عتبة الداخل والمكنونات الباطنية في البؤرة العميقة لينـزاح عن المستوى التعبيري الأولي، ويـشرف على آفاق أو سع من التلميح، لا ينتمي إلى مرجعية الدال بقدر ما ينتمي إلى البنى التأويلية المعلقة في ذاكرة المتلقي، يجري ذلك « عبر محاولة الخطاب الـشعري ا ستحـضار طاقات اللون على مـساحة تمتد في تواطئات لامتناهية من التـصريح والتلميح والترميز والانزياح» . فاللون من المؤثرات الفنية التي تعزز الفعالية التعبيرية والتشـــكيلية للبناء الشـــعري، وهو « موضـــوع معقد، وجزء مهم من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي، واللون لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الأشـــياء فقط، بل يغير من مزاجنا وأحاسـيسـنا، ويؤثر في تفضـيلاتنا وخبراتنا الجمالية» . وقد حفل نص البياتي بتجليات لونية غاية في التنوع والتأو يل، لها قيمتها ومكانتها المتميزة في بنية لغته الشعرية، وكـ انت في جانب منها انعكاساً لثقافته اللغوية، وتوجّهاته الإيديولوجية.

اكتسبت المفردات اللونية في خطاب البياتي قيماً جمالية تجاوزت حدود المألوف، وأسست لنفسها نمطاً خاصاً من الإيحاءات، استندت إلى إدراك الشاعر العاطفي والرمزي والنفسي لها، ولذلك يتكشف اللون عن أهمية بارزة بتنويعاته المختلفة، وتعدد أساليب ا ستخداماته في النص الـ شعري، لأنه يعد «بنية أ سا سية في ت شكيل القـ صيدة الـ شعرية ومرتكزاً هاماً تستند عليه الصورة الشعرية شكلاً ومضموناً بما يحمل من عناصر جمالية، وإشعاعات دلالية تغطي الأبعاد الفنية والحياتية بكل تشعباتها» .

أهمّ الألوان التي استبدت بنص البياتي: الأبيض والأسود ، وكان لهما حضور طاغٍ في دلالتهما على الخصب/العقم - الحياة/الموت - النور/الظلمات.

أ- اللون الأبيض:

الأبيض من الألوان المميزة في الشعر العربي، قديمه وحديثه، فقد كلف به الشاعر الجاهلي وعدَّه من مقاييس جمال المرأة « سياق المرأة ربما ألصق السياقات بالبياض ذلك أن هذا اللون قد اكتسب - عرفياً - كثيراً من التعلق بأجواء الصفاء والإشراق والحب» ، وظهر ذلك جلياً في قول امرئ القيس:

مهفهفةٌ بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولةٌ كالسجنجل

كبكر مُقاناةِ البياض بصفرةٍ غذاها نمير الماء غير المحلل

عُدَّ البياض من صفات الممدوح في دلالته على الكرم والجود وصفاء السريرة والشرف الأثيل، والعصمة من العيوب، فالشاعر الجاهلي وصف الممدوحين بالبياض « تلويحاً إلى أنهم أحرار، ولدتهم حرائر، ولم تعرف الإماء فيهم، فتورثهم ألوانهن، أو يصفهم بالبياض لإشراق ألوانهم، وتلألؤ غررهم في الأندية والمقامات، إذ لم يلحقهم عار يعيرون به فتتغير ألوانهم لذلك، أو لنقائهم من العيوب...» . يقول زهير بن أبي سلمى في نَحوِ ذلك:

وأبيض فياضٍ يداه غمامة على معتفيه ما تُغِبَّ فواضلُهُ

ويحافظ اللون الأبيض عند البياتي على معانيه السابقة، فهو لون الحرية والخير والسلام:

ومضيت مرفوع الجبين

سغباً تغني للشمس، شمس ظهيرة الفجر القريب

ويداك، حباً، ترسمان حمامة بيضاء تحتضن الصليب

وغصن زيتون خصيب

يكشف المشهد عن عالمٍ مفتوح من العلاقات التي تقود جملة من المفردات عبر شـــبكة متداخلة، يذوب فيها المدلول المعجمي، ليتحول إلى إمكانات شـــعرية خصـــبة مفعمة بالمضمون الروحي: (الجبين، الشمس، الفجر)، لها دلالات العزة والإشراق وانبلاج النور: حمامة بيضـاء، الصـليب، غصـن زيتون، لها دلالات روحية مرتبطة بالنص الديني المقدس.

عَقدَ البياتي بين الواقع والموروث الديني بوشـائج تنتظمها صـفة البياض، وبذلك تنشـأ علاقة جديدة في النص الشـعري، تؤدي فيها لفظة اللون وظيفة إضـافية تتجاوز حدودها المرئية، يمكن قراءتها من خلال البنى المحايثة لها، كالموروث والأسطورة:

أيتها العذراء

ها أنذا صليت

لعودة الغائب من منفاه

لنور هذا العالم الأبيض، للموت الذي أراه

يفتح قبر عائشة

يزيح عن جبينها النقاب

فاعلية المزج بين الواقع والمتخيل تخضـــع لكيفية إعادة إنتاج المادة اللغوية، إذ إن القدرة على إنجاز الانزياحات تخصـب اللفظة المعجمية، وتشـحنها بذاكرة شـعرية

تغذي السياق، والدلالة بدورها تستجيب لهذه الضغوطات الإجرائية، وتفضي بما لديها من طاقة جمالية:

وأنت في حديقتي تسير

تحلم بالنافورة البيضاء

وبالعصافير وبالغدير

المشـــهد مفعم بالتفاؤل، فالنافورة البيضـــاء والعصـــافير والغدير، توحي بالفرح والخصب، وهذا الإيحاء نابع من عنصر الماء، فهو سبب الحياة والتجدد والنماء، وصفة البياض تضـيف إليه النقاء والصـفاء والإشراق، والعصـافير تزيدها غبطة وجمالاً طبيعياً، يبعث على الإحســاس بالبراءة والطفولة والحيوية، فلم تعد لفظة بيضــاء تعني الصــفة الخارجية، بل صارت محمولة بإيحاءات من المخيلة تتدفق أشكالاً متعددة.

ومن التراكيب الأخرى المتعلقة باللون الأبيض، التي تتكرر في نص البياتي: الفراشة البيضاء، البحر الأبيض، الأشرعة البيض، المدن البيضاء، السفن البيضاء، الطفولة البيضاء، المراكب البيضـاء، الشـارع الأبيض، الورد الجبلي الأبيض، السـحب البيضـاء، ليالي القطب البيضاء، الخارطة البيضاء، الكفن الأبيض، منازل البيض البرابرة... ومن المفردات التي تقع في دائرة اللون الأبيض دلالياً: النور، النهار، الثلج، القمر، الصـــباح، عمود النور، الفجر، ضوء، الشيب، زبد، الكفن، إكليل....

ب- اللون الأسود:

يعمل اللون الأسود من خلال الذاكرة السلبية والتشاؤمية التي تشكل حقلاً من الصـفات المنفِّرة، مما يزيد من حدة انعكاس الإحسـاس المأسـاوي والشـعور بالانكسـار والسوداوية في النص، وفي الشعر القديم «نعتوا به كثيراً من الموصوفات التي أبغضوها، وكرهوا رؤيتها، فالأكباد ســـوداء، ووجه الجبان أســـود، والغربان ســـود، والظلام والليل كذلك» ، وهو لون الحزن والألم والكدر، نجده في وصـف حسـان بن ثابت حال الأنصـار بعد وفاة الرسول عليه الصلاة والسلام، بقوله:

ضاقت بالأنصار البلاد فأصبحت سوداً وجوههم كلون الإثمد

والأسْوَد صفة وجوه الكافرين يوم القيامة: ﴿ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تَرَى الَّذِينَ كَذَبُواْ عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ ﴾ ، وله دلالة منفِّرة لارتباطه بالكفَر والضلال والحداد، وقد ذمه ابن حزم الأندلسي في قوله:

وأبعد خلق اللَه من كل حكمةٍ مفضِّلُ جِرْم فاحم اللون مسودّ

به وصفت ألوان أهل جهنم ولبسةُ باكٍ مثكل الأهل محتدّ

ومذ لاحت الرايات سوداً تيقنتْ نفوسُ الورى أن لا سبيل إلى الرشد

ورد اللون الأسود عند البياتي باطّراد، وفي معظم دواوينه، وهو يتميز بحساسيته الشعورية المفجعة والمؤلمة، ويتسلم زمام المبادرة في التركيز على الاندحار والانكسار، والعقم والموات، ويتوزع في الخطاب الشعري على نسقين؛ أحدهما حسي، والآخر معنوي، كلٌّ منهما محكومٌ برؤية تشاؤمية تعزز الانفعال المأساوي لدى المتلقي:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

تبلغ الحركة السوداوية أوجها في ظل التحول إلى الصورة المعنوية المجردة:

عمق وعمّق فغداً ينتهي

عذابك الأسود بعد اللقاء

.....

نظل في كل عصور البؤس والضياء

معلقين بخيوط الأمل السوداء

منتظرين النار والطوفان

ويرتبط الفعل التخريبي باللون الأسود، لعلاقته الوثيقة بالعنف والتدمير:

قمري الحزين

البحر مات وغيبت أمواجه السوداء قلع السندباد

استمرار العبارة في المضي نحو استكمال الصورة القاتمة، يقدم مستوىً من التوتر يعيّن دائرةً زمكانية من الأداء السـوداوي، إذ القيمة التعبيرية للون الأسـود تطغى على فضـاء النص، ويقوم الزمن فيه بدور مهم على صـعيد تحديد الرؤية الحضـارية، والأفق النفسيـ والموقف الفكري، وهي الأبعاد التي يعتمدها البياتي في مغامرته الشـعرية، فاللحظة الزمنية (الليل) تشيع حس الافتقاد والاغتراب والإخفاق:

بغداد برحنا الهوى

لكن حراس الحدود

يقفون بالمرصاد

فتسأليني لماذا لا أعود؟

والليالي السود دونك والسدود

ثمة قصــدية واضــحة من الشــاعر في تثبيت حدود الظلمة، وإقرار مكوناتها في شعرية تتحول معها الـصورة من نـسق بـصري إلى نـسق ذهني ونفـسي، تمهيداً لإحداث مفارقة تحقق تبايناً بين الدلالة اللغوية، ومرجعيتها التأويلية في الســياق، وهي مرجعية تسندها مستويات تعبيرية، تنهض على طاقة الرمز والأسطورة، مما يفضي إلى بنية تقطع ا ستمرارية الن شاط اللغوي المباشر، وتعطل آلية الفعل المعجمي، وتـ شحن اللغة بكثافة إيحائية، تستفيد من خصوصية الرمز:

الحبر تحت رأسه نهر من الأرق

تنفَّس الغراب في سمائه السوداء وانطلق

ينعب في جنازة الغسق

وهب مذعوراً فحبل حلمه احترق

وغاص في مستنقع الأحزان واختنق

الغراب بلونه الأسود يمارس استثارة ذهنية، تدفع هذا الخطاب باتجاه استقلالية الوظيفة الشــعرية عن الفعل التواصــلي؛ لأنه يفرض رؤى وأفكاراً لا تكتفي بالمرجعية الواقعية، بل تتواشــج مع عالم الذات والوجدان بصــلات تعيد ترتيب خصــائص اللفظة اللغوية، فتأخذ الدلالة الرمزية مكان الـصدارة، وتكـشف عن قوى حية مولدة لخـصوبة الغياب، والمعاني المؤجلة، وهذا يرفع مســار الحدث الشــعري إلى المســتوى التخييلي الجمالي. (الغراب) يمتلك قيمة رمزية وأســطورية، تشــير في أكثر جوانبها إلى الخراب والشـؤم، ويأخذ هذا المفهوم مسـاحة من العمل الشـعري القديم والحديث، ومن ذلك قول النابغة:

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك تنعاب الغراب الأسود

ويتمركز في مسـاحة الحضـور اللوني في النص الرموز التراثية والأسـطورية، وهي تتيح مجالاً واســعاً لفاعلية اللفظة المفردة، بما يجعل منها طاقة متنامية في الســياق، تستمد معطياتها الدلالية من الموروث الثقافي أو التاريخي أو الإنساني:

الشعارات التي تكنسها الريح

على أرصفة الليل

ومقاهي العالم السفلي

ووعاظ السلاطين

ذكروني بالطواويس التي باضت

على الأوتاد

في أعراس هارون الرشيد

وبأحزان الجواري والعبيد

.....

ذكرتني بكلاب الزمهرير

وبشمس العالم السوداء كافور

وخصيان المماليك

المشهد بكينونته الحكائية التي تسرد قصصاً واقعيةً (الشعارات)، وأسطورية (العالم السفلي)، وتاريخية (كافور الإخشيدي، هارون الرشيد) يستجيب لعنفوان الطاقة اللونية بوصفها البديل الراسخ عن شراسة السلطة، أو الطغاة، أو عذاب الجحيم الأسطوري، هذه التنويعات متمثلة في رموز وإشارات تمتاز بصفة اللون الأسود: أرصفة الليل، العالم السفلي، العبيد، كافور. أو على صلة عميقة به: المماليك، الزمهرير، أحزان.

من جهة أخرى يركز البياتي على عبارة محددة لها سطوة لغوية ضاغطة، تعمل في اتجاه تمويل العتمة، وتصنع أسلوبيتها الشعرية اعتماداً على تعزيز صيغة الصفة والموصوف، أو المضاف والمضاف إليه، وتسعى إلى مقاربة السوداوية من خلال نوع من

التهكم أو السخرية، فتكشف عن خصوصيتها النوعية التي يستثمرها البياتي في نصه، وهذه العبارات توظف مفردتي: الأعمى، ظلمة:

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

.....

حتى إذا ما طلع الفجر، رأيت هذه الضفادع العمياء

على كرسي الحكم في رياء

تغازل الجياع

يؤلف: (العمى) إشارة دلالية تنشط فعالية اللون داخل أنساق الصورة، وهذه الصفة تستقطب بعضاً من المفردات التي تجتهد في إشاعة السوداوية في النص: الليل، المساء، الحزن. وتظهر مقدرة في خلق مفارقة ساخرة، فهي ضفادع عمياء، لكنها قريبة من موقع السلطة والسلطان عبر نفاقها، وتزلفها، وأكاذيبها المخادعة. وتتنوع هذه التراكيب في نصوص البياتي، فمنها: العاشق الأعمى، القمر الأعمى، الذبابة العمياء، بيوتها العمياء، الآلهة العمياء....

أما مفردة (ظلمة) فإنها تأخذ بعداً معيناً في تجربة البياتي، يتميز بخلقه مناخ الألم والخوف والتفجع:

في ظلمة التابوت

يأكل لحمي ثعلب المقابر

تطعنني الخناجر

.....

تعود للتابوت

لظلمة البحر لبطن الحوت

تتركني على الرصيف صامتاً أموت

من هذه التراكيب: ظلمة الضريح، ظلمات عصرنا، مدن بلا ربيع مظلمة... ، وقريب منها تراكيب: غياهب المجهول، عتمة الآبار، عباءة الرماد.... والظلمة والعتمة مفردتان تتقاطعان مع المفهوم القرآني الذي يدل على الضلالة والعمى والخوف والمجهول ﴿ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ ﴾ .

تتعمق شعرية اللون الأسود من خلال تشابك الأضداد، إذ يجمع البياتي في صوره بين أعناق المتنافرات في منحى تصادمي مبني على ثنائية العناصر المتقابلة، وهي تؤسس لفضاء المفارقة بما فيها من بؤرة توتر حادة، تخترق أفق التوقع عند المتلقي، فضلاً عن التركيز والاختزال التصويري الذي يتحرك باتجاه محاصرة المعنى والانفعال الداخلي، عبر تركيب لغوي اكتسب طاقته الفنية والإيحائية من عملية التضاد المعنوي، وهذا النموذج من نماذج البناء الأسلوبي يتكرر على نحو يعطي فرصة أكبر لاتساع دائرة الدلالة:

في ذاكرتي، أزحف بين الموتى، أتلمس دربي في

أوحال حقول، لم تحرث، أستنجد بالحرس الليلي

لأوقف في ذاكرتي هذا الحب المفترس الأعمى، هذا

النور الأسود، محموماً أبكي تحت المطر المتساقط

من هنا تنعطف الدلالة لتستقصي حدود العلاقة بين النور والظلام، في صورة طافحة بالقتامة، إذ تتعاكس المفردات، وتتقاطع وهي تتجه إلى تشييد فضاء رؤيوي، يجسد لحظة التأزم والفاجعة، ومعظم هذه التراكيب تخضع لمظلة المأساة، ومدارات الرعب والانكسار:

إن ثلجاً أسوداً

يغمر بستان الطفولة

إن المفارقة اللونية تتمخض عن فعالية تعبيرية تنهمر حزناً وأسىً عميقاً، وما توصيف النور أو الثلج بالسواد إلا نوعٌ من تفجر الانفعال المكبوت الذي يسّخر من عقم الواقع، ويأخذ هذا التعبير مداه في تشكيل جمالي، تُستخدم فيه لفظة اللون في خصوصية تخييلية، وامتياز شعري يحرك المنظومة الدلالية خارج الحدود المألوفة، ومن هذه الثنائيات التي جاءت بصيغة تراكيب ذات دلالات خاصة: ظلام النور، شمس العالم السوداء، ضوء أسود، ربيع أسود، ضحكة سوداء، قمر أسود، أزهار سوداء....

ومن خلال هذه المفارقة يقف اللونان (الأبيض والأسود) على طرفي نقيض، في نظرة إيديولوجية إلى الانقسام الطبقي في المجتمع، وارتباط ذلك بالعبيد والأحرار بناء على صفة اللون التي لا تقيم لا ناحية الإنسانية وزناً، ونقرأ ذلك في الشعر القديم، كقول عبد بني الحسحاس:

إن كنت عبداً فنفسي حرة كرماً أو أسود اللون إني أبيض الخلق

فكأن الشاعر « كان يمارس ضرباً من التسامي أحياناً، فتشبث بالحديث عن بياض الخلق الذي هو خير تعويض عن سواد الأديم» .

وقد أشار البياتي من خلال الصفة اللونية إلى التمايز بين الشعوب المضَّطَهدة وقوى الظلم والاستعلاء:

الكادحون السود والغربان والمستنقعات

ومزارع المطاط والبوليس يفتك بالمئات

ومنازل البيض البرابرة اللئام

تغفو كحيوان خرافي عجيب

شـــكَّل اللون الأســـود ظاهرة بارزة عند البياتي، وفرض هيمنته على الأشـــياء الخارجية، والمعالم الإنســانية، والفضــاءات النفســية، وكان له معجم خاص من المفردات والعبارات التي توزعت بين الحـسي والمجرد، ومنها: أفكار سوداء، شعر أ سود، الحروف السود، الكلمات السوداء، شمس الخيانة الأسود، خيوط الأمل السوداء، صرخات سوداء، حجراً أ سود، هرة سوداء، زنابق سود، لهب أ سود، جوادي الأ سود...، وا ستحوذت على اهتمام الشاعر، واستأثرت بقدر ملحوظ من خطابه الشعري.

ج- اللون الأحمر:

(الأحمر) لون الدم والقتال والإثارة، ويوحي بالعنف والهلاك، كما في قول عمرو بن كلثوم:

أبا هِندٍ فَلا تَعَجَل عَلَينا وَأَنظِـــرنا نُخَبِّـــرك اليَقـــينا

بِأَنّا نوردُ الراياتِ بيضـاً وَنُصدِرُهُنَّ حُمراً قَد رَوينا

وقد ارتبط اللون الأحمر عند البياتي بالدم والـعنف، مجسداً معاني الحرية والثورة:

و طلائع الثوار تعدم بالرصاص الخائنين

لا مجد تحت الشمس

إلا مجد أبناء الحياة

والخبز والحرية الحمراء والغد والمصير

ومعانيَ التضحية والفداء:

أموت من أجلك

تحت الراية الحمراء

ويجعل البياتي من الأحمر عنصراً من عناصر الرؤية الإيديولوجية التي تشير إلى موقف فكري يتصل بالكلمة وحقولها الدلالية، هذه الرؤية تأخذ بعداً ثورياً مشحوناً بالتمرد والمواجهة الدامية، وتفضي إلى الخلاص والتحرر:

ولتطلعي رغم ليالي الموت والجليد

ربيع كردستان

من قلب بلادي

وردة حمراء

يا صباحنا الجديد

الموقف الثوري لا ينفصل عن حركة الواقع، لذا يتدفق النص بمشهد الدم، فيتداخل فعل المواجهة مع العنف الذي ينبثق عنه القتل والتعذيب:

على رخام الدهر بور سعيد

قصيدة مكتوبة بالدم والحديد

قصيدة عصماء

قصيدة حمراء

تنزف من حروفها الدماء

لكن هناك عناصر عطالة واقعية تحد من التطلعات التي يوحي بها اللون الأحمر، وهي تمتلك قدرة الانقلاب على الإنجازات ومحاصرتها:

لكن الصحراء

تزحف نحو الأعمدة الحمراء

فتغطيها، وتغطي صيحات الريح المجنونة تحت الأنقاض

وأحياناً يكشف اللون الأحمر عن فاعلية مخبوءة في ظل الأسطورة، ليكون هناك تواصل بين الواقعي والمتخيل في حقل التجدد والانبعاث:

وكان ضوء القمر الأحمر في آشور

يصبغ وجهي ويدي ويغمر الضريح

فدبت الحمرة في خدي ودب الدم في العروق

اللون الأحمر قرين الاحتجاج والرفض والتضحية، من جهة، وقرين الحب والعشق من جهة أخرى:

يبيعني النخاس في سوق الرقيق وأنا مريضة بالحب

أحلم بالقرنفل الأحمر في حدائق الفرات

وعلى مستوى الخطاب الشعري هناك تداخل بين العشق الثوري والعشق الرومانسي، وتبدو مهمة الفصل بينهما صعبة؛ لأن البياتي ينتقل كثيراً من الهم الذاتي إلى الهم الجماعي، مما يضفي على تجربته النزعة الإنسانية التي تتجاوز حدود الأنا إلى التماهي مع الآخر:

أيتها الثورة، يا حبي الأول، يا رايات الأمل الحمراء

وهذا اللون يشكل طموح الشاعر في الارتقاء، وتجاوز واقعه المحاصر بالطغيان، ويجسد نزيف الدم والافتداء، مثلما يجسد العشق والفيض الوجداني، والسعي إلى السمو والتجدد وتحقيق الحلم المنتظر، وهو يتواتر في تشكيلات متعددة، يوفر لهذا الوعي الثوري والشعور العاطفي المتقد مهاده الحاضن: ريشة حمراء، المطر الأحمر، تحت سماء صيفه الحمراء، القرنفل الأحمر، النافورة الحمراء، الشمس الحمراء، عطرها الأحمر، جهنم الحمراء، الجواهر الحمراء، الصحراء الحمراء، الصيف الأحمر، المطر الأحمر، سحابة حمراء، فجر أحمر... .

د - اللون الأخضر:

يدل اللون الأخضر على الخصب والنعيم، وهو لون لباس أهل الجنة، قال تعالى: ﴿ أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴾ ، ويدل على الخير والعطاء والغنى، كما في قول ابن الرومي:

أيعطش أمثالي ووديك فائضٌ ويُجدِب أمثالي ووديك أخضر

ودل في بعض المواضع على القوة والمنعة، ومن ذلك قول حسان بن ثابت:

ألا أيُّها الساعي لِيُدرِكَ مَجـدَنـا نَأتكَ العُلى فَاربَع عَلَيكَ فَسائِلِ

فَهَل يَستَوي ماءانِ أخضَرُ زاخِرٌ وَحِسيٌّ ظَنونٌ ماؤُهُ غَيرُ فاضِـلِ

يأخذ اللون الأخضر عند البياتي بعده الدلالي مؤكداً على تحرير إيحاءاته الكامنة عبر منظومة لغوية تحفل بأسلوب الصياغة، وتتلمس المعاني الباطنية التي تنطوي على شيء من الحلم والأسطورة:

مددت للشمس يدي فاخضرت الأشجار

أمسكت بالنهار

وهو يولي هارباً في عربات النور

توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء

ويظهر اللون في هذا المشهد نوعاً من التناسق المعنوي والجمالي بين الواقع الخارجي والرمز الأسطوري، فيحقق حضوراً استثنائياً، يتفادى السقوط في التقريرية أو الخطابية؛ لأن الفضاء الأسطوري يفسح المجال الحيوي أمام شعرية الصورة وتجلياتها الخلاقة، وتزداد هذه الفاعلية داخل العلاقة التخييلية التي تدعم الصورة من خلال نمط الصياغة الأسلوبية:

تغوص في الأعماق ولكنك لا تغرقُ

هل عدت من المنفى إلى سلطانة العشق على سحابة خضراء؟

سأبكي عندما تفتح لي بوابةَ الحديقة: الوصيفةُ الزيتية العينين

استخدام أسلوب الاستفهام يركز انتباه المتلقي على السؤال الذي يتمركز حول عبارة (سحابة خضراء)، وهي بدورها تومئ إلى معاني الرقة والسمو والخصب والعطاء. والمفردات التي تدور في فلك اللون الأخضر وثيقة الصلة بالماء والنبات وغيرها مما له علاقة بالحياة والتجدد والخصوبة، منها في القرآن الكريم: ﴿وَسَبْعِ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ﴾ ،

ويســتفيد منها البياتي في قوله (ســنبلة خضرــاء) ، والســنابل الخضرــاء مرتبطة بالمطر والسحاب:

كانت ترسم فوق الرمل عيوناً وشفاه

ويداً تستجدي قطرات المطر الخضراء

.....

بكيت فالربيع في باريس

يولد مرتين

في شكل امرأة

ترهص بالبراعم الخضراء والضياء والمطر

ومن هذه العبارات: نهر أخضرـ واحة خضرـاء، سروتنا الخضرـاء، تخضرـ أوراق المساء، تخضر عوداً.... وأكثر التراكيب تكراراً: القمر الأخضر، وهو يوحي بالتفاؤل والأمل وإشراقة النور والحياة المتجددة:

لكنك يا ولدي

كنت الأوحد

في ليلي الأسود

قمراً أخضر

.....

أحمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور

المشهد مبني على ثنائية العنصر التعبيري: القمر الأخضر / الليل الأسود، وتسفر الثنائية الضدية عن مفارقة وامضة، تبرز فيها الصدمة الوجدانية من خلال انكسار أفق العتمة والظلام بدخول القمر الأخضر ساحة الصراع، وهو ما يوحي بالأمل والاطمئنان بعد شعور القلق والاضطراب الذي يشيعه السواد والديجور.

ومن معجم اللون الأخضر: قصائد خضراء، كلمات خضراء، ملاك أخضر، ديوان أخضر، منشورات خضراء، حروف خضر، صوت لينين الأخضر، ليلة خضراء، قريتنا الخضراء، أرضنا الخضراء، معطف أخضر، الظلمة الخضراء... .

هـ - اللون الأزرق:

تدل مفردات اللون الأزرق على السكينة والاطمئنان والتفاؤل بالحياة الجديدة:

منتظراً تحولات النور

وصرخة الولادة الجديدة

في جسد الطبيعة

وزرقة السماء في القصيدة

.....

سنعبر الجسور

معاً نغني

وإلى بلادنا نطير

في فجر يوم أزرق مطير

تتآزر الحقول الدلالية الخاصة بالمعجم اللغوي مع الحركة التشكيلية للنسق الفني، وتستقطب ما يقترن بها من لوازم محيطية، لتشكل في المحصلة محوراً تعبيرياً، يتحول فيه المدرك اللوني الحسي إلى مركز بث لإشارات تشخص الصورة تشخيصاً رمزياً إيحائياً، فـ(زرقة السماء)، و(يوم أزرق مطير)، يشكلان ذروة شعرية متميزة، تتخذ من العبارة مسلكاً للوصول إلى تكثيف التوتر الانفعالي المنبثق عن التطلع إلى الانبعاث والخلاص، والتحوّل إلى الاطمئنان والهدوء. فالدائرة اللغوية للون ليست مقفلة، بل منفتحة على أجواء تأويلية متعددة، بالإضافة إلى بعدها الجمالي، ولذلك لا يتوقف اللون عند معنى محدد، مثل الثقة والصفاء والأمل، فينتقل إلى معاني أخرى، منها الإبداع الأصيل:

أشطر قلبي نصفين، وأعطي نصفاً رحلات الشعر الكونية

والبحر وعمال وفلاحي وطني وربيع الأرض الثائر والشعراء

المسكونين بنار الشعر الزرقاء

لا يركن اللون الأزرق إلى تفاصيل الواقع، فيتجاوزه إلى الرمز والأسطورة:

تهدل النور على الرياض في شيراز

وفتحت أبوابها ورفرفت فراشة زرقاء

تطير فوق سورها وفوق وجه العاشق الفقير

صحا لكي يتبعها لكنها اختفت وراء السور

تاركة وراءها خيط دم يمتد في خمائل الأصيل

ناديتها:

عائشة! لكنها لم تسمع النداء

.....

أمد سلماً من الأصوات

أرقى به لبابل

مغنياً وساحر

أبحث في جنانها المعلقة

عن زهرة زرقاء

يرمز الأزرق إلى الحزن والكآبة أحياناً، ويوحي بالخوف والعطش والموات، وفي هذا المعنى قول البياتي:

أزحت عن قبري أطباق الثرى وكوم الحجار

كسا عظامي اللحم

وانتفخت بالدم

عروقي الميتة الزرقاء

في تجربة البياتي تشكيلات متنوعة متعلقة باللون الأزرق، منها: الشعلة الزرقاء، الطفولة الزرقاء، فراشـــة زرقاء، الوردة الزرقاء، الأفق الأزرق، زهرة زرقاء، قمر أزرق، النافذة الزرقاء، عصفور أزرق، فضاء أزرق، فرحة زرقاء... .

و- اللون الأصفر:

يتسم اللون الأصفر بِسمة العدمية والتقهقر والذبول:

فارسي مات على دين الملايين الفقيرة

مات في أرض غريـبة

مات لم تعول على تابوته الأصفر

لم تعول حبيبة

.....

لتموتي من جديد

لتعودي عشبة صفراء في حقل ورود

عندليـباً في الجليد

ستعودين ولكن لن تعودي

ويأتي في معظم حالاته مقترناً بالكتابة، وما يتعلق بها: الكلمات الصـــفراء، كتاب أ صفر، ا لصحائف ا لصفراء، الجرائد ا لصفراء، الورق الأ صفر، الكتب ا لصفراء، ا لصحف الصفراء، الأشجار الصفراء). وبغير الكتابة: (بسمة صفراء، اللحى الصفراء... .

تجاوزت مفردات اللون معناها المعجمي، وتفاعلت مع الســـياق، واتجهت إلى العمق المفعّل للحســاســية الشـعرية، فتركت أثراً في تحريض الذاكرة على رسـم خارطة دلالية للون، يتجلى فيها الفعل التأويلي الذي يعنى بالإشارات والرموز والأساطير، «حركة الألوان عند البياتي تمتاز بالدينامية والتجدد، إذ تكسرـــ نظام الإمكانات اللغوية لتزيد عدد الدلالات الممكنة، وهنا ينشأ العدول طبقاً للعلاقة بين المعاني» والشاعر لم يتنصّل كثيراً من الدلالات الدينية والأسـطورية والتراثية، كما في دلالة اللون الأسـود على الحداد، والأبيض على الصـــفاء والنقاء، لكنه فتح لها الحيز الفضـــائي الذي تتنفس فيه المعاني المضافة، وبذلك خلق معجماً لونياً امتاز بالخصوصية المعنوية والجمالية، وانعكس ذلك على الانفعال والشعور، إذ إن منظومة الأسماء والصفات والأفعال اللونية تمخضت عن

تفعيل حيوي لحركة النفس واختلاجاتها، فهي في لحظة التجلي الداخلي تتحول إلى لذة روحية تقصي الصورة الحسية، وتندلق بأحاسيس نفسية تناسب نوعية اللون، كالشهوة والسكينة والقلق والاطمئنان والحزن وغيرها.

من خلال التشكيلات اللغوية النوعية، واتساع دائرة الدلالة، وابتكار رموز ملائمة للفكرة، والالتحام بين الصورة الحسية والانفعال النفسي، خلق البياتي معجماً لونياً امتاز بالحيوية والفاعلية الإبداعية في خطابه الشعري.

الفصـــــــل الثاني

استراتيجية السياق

تفخيخ المعنى:

إذا كانت اللغة هي نظام التواصـــل الاجتماعي، فإنها تخرج من هذا النطاق أحادي الجانب إلى فضـاء واسـع من الأداء الثقافي العام الذي يضـم مجمل الممارسـات الإنسـانية المعرفية، بما في ذلك الخطاب الشـعري، حيث يتكوّن عالم مسـتقل من الأداء المغاير، يتمتع بنظامه الخاص القائم ضـــمن النظام اللغوي، وبناء عليه فإن الكلمات تتغير دلالاتها وفق معالجة الخطاب الجديد لها، لأنها تتجاوز مرحلة التخاطب البسيط، والتعبير عن نمط السلوك الاجتماعي الاعتيادي، إلى التأثير واستمالة المتلقي، واستدراجه إلى دائرة الخضوع للمؤامرة التي تُـــنسج خيوطها بوساطة لغة ملتبسة حافلة بالمعاني المتعددة، والتفسـيرات والتأويلات الهادفة إلى اسـتثارة النفس بطريقة إيحائية. ولا يتم الإ علان عن قواعد هذه اللعبة؛ لأن الشـــاعر يعدُّها وســـيلة شرعية لإنجاز مشرـــوعه، والوصـــول إلى غايته، فإن الخرق الذي يمارســـه بحق النظام اللغوي هو عبارة عن هدم لبناء قديم، ســـيتم ترميمه، أو تحديثه لينهض على أســـس جمالية وفنية متميزة، وهو الأمر الذي يشي- بعمق الإبداع، والقدرة على التأثير، فالشـاعر يمنح الأشـياء أهميتها من خلال بعثها من تحت نير الاســـتهلاك اليومي، ويرتبها وفق منظوره الذاتي في محاولة لخلق مدار يستقطب الآخرين، ويشدهم إلى مركزه، حيث الشاعر هو جوهره ومحوره.

يتجاوز الشـــاعر الإرث المفهومي التقليدي للدلالة، ويســـتخدم تقنيات خاصـــة تحســـم شـعرية النص، تقوم على إنشـاء قيم وأنشـطة تعمل على اقتراح مفهوم مغاير، وتؤسس لفرضه وإقراره دون تبريره، بحيث يتحول هذا الإجراء إلى بناء قائم بذاته ضمن نظام ســـابق عليه ، فيعدّ دخيلاً قد يثير الفوضى ظاهرياً، لكنه يتمتع بمزايا وخصـــائص تجعل منه كلاً متكاملاً ومتماســكاً، يمتاز بتنظيم أكفأ عندما يقاس بميزان مؤشرات الأداء الفني، فالفن المعاصر «يمارس أصـــالته باقتراح نظم لغوية جديدة تشـــمل قوانين مســـتحدثة، وهكذا يمارس باســـتمرار حركة بندولية تتأرجح بين رفض النظام اللغوي

والمحافظة عليه، ويتولى الشـعراء خلق أنماط جديدة من النظم اللغوية بإدخال أشـكال من الغموض المنظمة داخل النظم القائمة» .

تفرض إجراءات بناء النظام الجديد بآفاقه الجمالية تغيراً أساسياً في اللغة، حيث تفقد اللفظة الشـعرية معناها في اللحظة التي تعثر عليه، لكن في حلة جديدة. فعمليّتا الفقد والعثور هما إجراءان تقنيان لبعث الكلمة من رمادها، وبث الإشـعاع الحيوي في أوصالها « فكل ما يدخل في العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر ليتي وأن ينسى حياته السـابقة داخل سـياقات الآخرين» ، وهذا يعبر عن خصـوبة النص وانفتاحه على احتمالات متعددة ومتنوعة من التأويل والإثراء البلاغي. حينئذ تبتعد الكلمة الشـعرية عن أسر النمطية، وتفرّ من حصرها ضمن أسوار القوالب الاستهلاكية المغلقة.

بناء اللغة الشـعرية يأتي نتيجة انتقاء الشـاعر في مهارته الإبداعية زاويةً محددة ضمن الإمكانات والقدرات الهائلة في النظام اللغوي، والتركيز عليها وإبراز جغرافيتها، ثم توزيع تضـاريسـها وفق نظام يسـتحدثه، وقد يكون متشـابكاً ومعقداً ومفعماً بعناصر جزئية متضـافرة، تنتج في النهاية حالة جمالية فنية، وموقفاً خاصـاً، يختلف عن أشـكال الاتصال الاعتيادية، وفي هذه الحالة، فإن العبارة الشعرية، أو الصورة الشعرية لا تتطلب متلقياً بعينه، يوجّه إليه الشـاعر رسـالته، ويتوقع منه التجاوب والتحاور معه، وإقامة قناة تواصـلية تمرر تيار التفاهم بين الطرفين، بل الصـورة هي رسـالة أثيرية يتلقاها كل من يقع في مجالها المغناطيسي، ثم يقوم بتحليلها وفق رؤيته الخاصة، وقد لا يقع الحافر على موضـع الحافر في المعنى، ولكنه لا يخرج أيضـاً عن إطار التأويل الترابطي الذي لا يعدم قاسماً مشتركاً واحداً – على الأقل – بين المعنى الذي أراده الشاعر، والمعنى الذي تصوره المتلقي.

وهنا تقوم علاقة جدلية بين الرسالة المشفرة التي يبعثها الشاعر والأثر الانفعالي الذي تتركه عند المتلقي، ويمكن عَدُّ المتلقي منتجاً جديداً للرسالة؛ لأنه يفكك الرسالة، ثم يعيد تركيبها بطريقة مغايرة عن الأصل، وهذا الأمر هو الذي يشرح التنويعات المختلفة

والتعديلات المتوالية التي تصـــيب بنية اللغة الشـــعرية من خلال تعامل الرواة معها، فالراوية/الشاعر يتلقى الرسالة الشعرية، وفي لحظة ما يعيد إنتاجها من منظوره الخاص، فيتعدد التشـكيل والفكرة واحدة، ومن ذلك الأبيات الآتية التي تعبر عن الصـورة ذاتها وفق مفهوم التفاعل النصي، أو السرقات الأدبية:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامريـــــة أو يراح

قطـــاةٌ غـــرّها شـرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

.....

ما لقلبي كجناح قـــد علق شـركاً مُكّـن منـه فخفق

.....

كأن على قلبي قطاة تذكـرت على ظمأ ورداً فهزت جناحها

وعلى هذا النحو قول البياتي:

إياك والفرار

أمامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد

في هذه الصـــورة يكرر البياتي مقولة طارق بن زياد: «أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم» .

فالتنويعات في المسـتوى التركيبي هي تعبير عن ذاتية الشـاعر، وتحمل بصـمته الأســـلوبية، وذلك نابع من طريقة توظيفه للغة، والشـــاعر/المتلقي، يتعامل مع الدلالة السابقة من خلال تفكيكها، ثم تنسيقها، وتأسيسها في سياق آخر، مما يمنح الكلمة قيمة جديدة، وهو تنســيق طفيف لم يغير من جوهر الصــورة كثيراً، ولكنه توظيف مختلف يقطع صـلة الصـورة بمنبتها القديم، لتظهر في سـياق آخر له فضـاؤه النصي- الخاص من حيث المبنى والمعنى، وقد عرّف سوسير (Ferdinand de Saussure) اللغة بأنها «نظام من الإشـــارات المعبرة عن أفكار» ، ولكن النص الشـــعري يحتاج إلى أكثر من الأفكار،

فالأولوية هنا للوظيفة الجمالية التي تأتي في إطار الفعل التخيلي الذي يعكس الانفعالات والعواطف والتجارب النفسية والوجدانية، وهذه الوظيفة تتجاوز عملية التواصل التي تقيم علاقة تفاهم بين طرفين، فتنقل التصورات الذهنية (للمتكلم / المرسل) إلى (المتلقي/ المرسَل إليه)، من خلال الرسالة التي تمر عبر القناة التواصلية، وتفضي إلى تصور ذهني مشترك عن الموضوع نفسه، هذه العملية يرسمها جاكبسون (R. Jakobson) وفق الخطاطة (schéma) الآتية :

فالكلمة في المستوى الدلالي المعجمي لا تمتلك القيمة الجمالية والموهبة الخلاقة لتكون مصيدة ملائمة للإيقاع بالمتلقي، فلا موقع لها دون تفاصيل الخريطة التي تحتضنها، وتمنحها المقاسات والقيم بالنسبة إلى غيرها من الإشارات. فهي جزء صغير في شبكة من العلاقات، تصبح ذات خصوصية معينة بالنسبة إلى جاراتها في التركيب، وهذا يمنحها القيمة الفنية حين تتفاضل في التناغم والتآلف مع غيرها، وتستحوذ على المعاني الفرعية التي توسّع تخومها الدلالية، فتنتقل من المعنى إلى معنى المعنى، وفرّق الجرجاني بين المعنى الحرفي، ومعنى المعنى بقوله: «المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر» ، فمعنى المعنى هو سبيل الخطاب الشعري المعبر عن الموقف الوجداني الجمالي، والمفعم بالوظيفة التأثيرية الانفعالية، التي تستفزّ بواطن النفس، وتحرك رغباتها الساكنة من خلال تحريك اللغة عن واقعها المعجمي، فالشعر « كلام مخيل، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس» .

لذلك يتركز العمل هنا على التعبير، وكيفية الأداء، ومدى قدرة الكلمات على توليد المعاني المختلفة في كل استعمال مغاير متجدد، وفي الأوقات كلها. فتستحوذ العبارة على حيوية مستمرة عبر الزمن، وتبقى غضة لما تقترحه على المتلقي من المعاني التأويلية اللامتناهية، ولما تحققه من تفاعل وجداني ينضح شعوراً ينثال في النص، هذا الشعور هو الفضاء الوجداني الحاضن للعبارة الشعرية، وهنا تظهر العاطفة قيمة مضافة إلى الواقعة اللغوية، فيصبح لدينا الدال والمدلول والعاطفة، أو الفضاء الوجداني الذي يمنح ثنائية الدال والمدلول، الريّ والإحساس؛ لأن اللغة لا تعبّر «عن الفكر إلا من خلال موقف

وجداني» . والموقف الوجداني والعاطفة من ضرورات الخطاب الشعري، ويمكن النظر في شعرية النص من خلال قياس الشحنة الانفعالية التي يحملها، وقياس التأثير الذي يتركه في النفوس، وهو ما أشار إليه ابن رشيق القيرواني بقوله: « إنما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع» ، وعلى هذا الأساس قسم شارل بالي(C.Bally) الخطاب إلى نوعين: «خطاب حامل لذاته غير مشحون البتة، وخطاب حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات؛ لأن اللغة في استعمالاتها الواقعية تكشف في كل مظاهرها وجهاً فكرياً، وآخر عاطفياً، والوجهان يتعاونان» .

ويتعلق البناء الفني بشكل العبارة وكيفية إنتاجها، لكن الشاعر لا يعيد تشكيل اللغة ضمن علاقات تسمح للعبارة أن تصل إلى حد الفوضى، بل هذا التشكيل منضبط ضمن شروط تحافظ على تماسكه، رغم أن الشاعر يضحي – إلى حدٍّ ما - بالسلامة المنطقية للعبارة في سبيل إخضاع الفكرة لأغراض انفعالية ذات طبيعة بلاغية جمالية أو إيقاعية، وهذه التضحية قد تلحق الضرر بالبنية النحوية أو الصرفية– أحياناً - كما في الضرورات الشعرية، يقول البياتي:

كنتم تبنون سورْ

حول مجد الكلمة

.....

إن ثلجاً أسوداً

يغمر بستان الطفولة

ويتكلف المتلقي عناء التأويل، والبحث عن مسوّغ يساعد على تقبل العسف تجاه اللغة. ورغم إدراكه للخلل الدلالي الذي يلحق البناء اللغوي إلا أنه يتناساه، لشغفه بشعرية العبارة، وما تستلزمه من مشاعر مفضلة لديه، كالشوق والحنين والألم والحب... « والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منها الرونق والحلاوة...» ، ويعني هذا أن

التركيز سينصبّ على كيفية الأداء، لا الأداء نفسه؛ أي إن العبارة الشعرية تكمن قدرتها التأثيرية في الكيفية التي تم بها إنجازها اللغوي، فالمفردة اللغوية مسطحة، تتخذ شكلها من طريقة ورودها في السياق، ومن آليات هذه الكيفية: الانزياح. وهو محاولة التملص من السائد ومراوغته، والارتقاء إلى مستوى من الأداء يغذي فاعلية العبارة الشعرية، وينمي فيها عناصر المفاجأة والدهشة والغرابة؛ لأن الأداء المعياري يمثل المألوف والمتعارف عليه بين المرسل والمتلقي، وهو درجة الصفر في الكتابة، لكنْ حين يخرج عنصر من العناصر المكونة للعبارة عن قصده المعجمي، فإن ذلك يمزق الاستعمال الفعلي للغة، ويخلق اضطراباً ومفارقة عند المتلقي، يقول جورج مونان (Georges Mounin): «ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم، عندما تحتوي عبارة على الانزياح يخرج بها عن المعيار، فقولنا : البحر أزرق. لا يتجاوز كلام كل الناس، إنه الدرجة الحيادية أو الدرجة صفر للتعبير، ولكن أن نبتدع كما ابتدع هومير فنقول: البحر بنفسجي، أو البحر خمري، فإن هذا يمثل حدثاً أسلوبياً» .

آلية الانزياح هي الخروج بالدلالة المعجمية إلى الدلالة المكتسبة بفعل الاستحداث المنظم من الشاعر للسياق، ولا يستطيع هذا الاستحداث أن يرقى إلى مستوى القاعدة الثابتة أو المعيارية؛ لأنه لا يمكن تعميمه من جهة، ولا يمكن القياس عليه من جهة ثانية. فهو يخالف القاعدة الأصلية المتعارف عليها من الجماعة اللغوية، وليس الحديث هنا عن القاعدة النحوية، بل عن الدلالة على مستوى الإسناد والمحتوى، فالمثال السابق (البحر خمري). فيه إسناد اللون الخمري إلى البحر، وهو ما يخالف الحقيقة عند أفراد الجماعة اللغوية الواحدة، فالمحتوى يناقض الواقع، ولكن التأويل يعيد التوازن إلى العبارة وفق آلية المجاز القائمة على الانزياح. وبذلك يرتقي التشكيل إلى مستوى أرفع من البناء اللغوي، فهو تحول باللغة من الوظيفة الإخبارية إلى الخلق الإبداعي.

هذه المتغيرات اختيارية يعمد إليها الشاعر في سياق بحثه عن المخبوءات التي تكتنزها اللغة، وتخفيها عن المشاهدات اليومية، وهي متغيرات متجددة، يمكن تكرارها من خلال التناص، فهي لا تستند إلى نموذج قَبْلي بقدر ما هي متغيرات حرة تتعلق بشخصية الشاعر وثقافته وقدرته على الإبداع، وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين مستويات الإبداع عند الشعراء.

التركيز على معالم هذه التحولات الإضافية على بنية اللغة سيبين الفوارق النوعية لأنماط الخطاب، فتتخلى الكلمة - بوصفها دالاً- عن معناها المعجمي الجامد الذي وضع لها في أصل اللغة، لأن قدرتها على التوليد الدلالي تتجدد من خلال علاقاتهـا في السياق، يقول سوسير: «إن أي دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتاً له دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما بل بوصفه في جوهره مختلفاً عن غيره من الدوال ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها... وهذه النظرية هي التي تفسر بوضوح قدرة الكلمات مهما جمدت معاني الألفاظ في المعاجم على خلق معان جديدة وهذا هو صلب عملية التوليد البلاغي...» . وستكون عملية التوليد هذه مدانة؛ لأنها لا تعطي الأولوية للنظام اللغوي المعياري، وهي مقبولة لأنها تقوم بتكوين نظامها المتميز بمنطق المجاز أو الفعل الاستعاري، وبذلك يحيط هذا النظام بالأضداد أو المفارقات، ويحاول امتصاصها، ثم مزجها والتأليف بينها في وحدة متماسكة ومنسجمة. وهو ما يتطلب تجاوز التعبير المحايد البريء الذي ينقل الفكرة في تقريرية فجة مباشرة لا تحتمل غير تأويل واحد هو المتعارف عليه، وهذا يحتاج إلى جملة من الشروط منها: الدلالة المعجمية للمفردات، ونبرة صوت المتكلم، وسلامة جهازه الصوتي العضوي، وحالته النفسية، ومدى قدرة المتكلم والمستمع على استخدام اللغة...

المجاز ينقل اللغة من مستواها المحايد إلى مستويات أخرى ذات تحولات نوعية في الدلالة، وعندئذ سيَنْظَرُ إلى التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر للوصول إلى أهدافه من الخطاب، وهي بصفة عامة تحولات أو انحرافات اختيارية ذات صفة مجازية بلاغية، يتم تداولها في مناخ من الانفعالات التي تمنحها الحيوية. فالبناء الشعري نظامٌ معقدٌ داخل النظام اللغوي، يرفض الشروط المقننة لهذا النظام، ويعيد إنتاجه بشروطه الخاصة، ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة، تمنح الكلمات أبعاداً دلالية جديدة مما يعني أن بنية اللغة الشعرية هي فعالية ترفد الثراء اللغوي؛ ذلك لأنها تشكل جانباً من التوليد الدلالي، فهي بصوغها تراكيب غريبة تجعل السياق يعطي قيماً دلالية إضافية للوحدات المعجمية:

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الثناء

ما بينها، وتنشر الغسيل في الهواء

الصورة السابقة لا تقدم شيئاً مألوفاً، ولا تترجم أو تفسّر شيئاً غامضاً، بل على العكس ترتقي بالمألوف إلى مستوى الغموض، وتعمّق فيه الغرابة ليصبح عصياً على التأويل، فهناك انتقال من المشهد الطبيعي (نقيق الضفادع مساء في البحيرة). إلى المشهد السياسي (المراؤون والمتنفذون والشعراء المتكسبون، أبواق السلطة، الذين يزيفون الغد والأحلام وا لمصير، فكلمة ضفادع تفقد معناها المعجمي لتكتسب معنى جديداً يعبر عن الثرثرة والزيف والخداع).

من خلال رصد عملية انتقال الدلالة من لفظة إلى أخرى تتم معرفة مدى الاختزال الذي تجريه اللغة الشعرية على مستوى التركيب؛ لأن الدلالات المولدة مرتبطة بمبادئ نسقية قابلة لإعادة إنتاجها، وربطها بالحقل الدلالي الملازم لها، ويمكن للصورة أن تكون قانوناً في هذا الإنتاج والتوليد، لأنها تسمح من خلال بنيتها المجازية بارتحال الدلالة من مفردة إلى أخرى، فيحدث فعل الاكتساب الدلالي الذي يوسع من ثراء الكلمة، ويجعلها تشير إلى معان لم تكن لها في أصل اللغة، ومن خلال هذا التبادل والاكتساب على مستوى الكلمة، والتغير في القانون اللغوي على مستوى السياق، ننتقل من مستوى لغة النثر (اللغة العلمية على الأرجح) إلى مستوى لغة الشعر الذي تمارس فيه التراكيب فعل الغواية؛ أي تظهر شيئاً، وتضمر شيئاً آخر، فلا يمكن الوصول إلى الجوهر من ظاهر الكلام؛ لأن فيه تنافراً بين المسند والمسند إليه، بل لابد من نبش الضباب الذي يغمره لاستكناه بعض ملامحه لا كلّها، وهنا يتم التخلص من قيود خطية السياق، ويجري تتبع مسارات العلاقات الداخلية التي تقوم على استدعاء المحور الإيحائي، والاستغناء عن سمة السلسلة المتلاحقة، ثم التحول إلى البنية المنضبطة بالتأويل المجازي، التي تقابل التقريرية المباشرة في النظام اللغوي التواصلي.

هل استفاد البياتي من هذه التقنية ؟ وهل وظّفها لإنجاز نص شعري يضجّ بالتأويل والمعاني المتسرّة التي تحوم في فلكه، هذ ا الأمر يحتاج إلى اختبار نصّه، ووضعه

على المشرحة، لكشف مدى تماسكه وتحمّله للضغط المفروض عليه من قبل الانزياح والعبث بالمنطق اللغوي المعجمي !!

سنطبّق هذا المفهوم على قصيدة (عذاب الحلاج) للبياتي لسبر أغوارها والتأكد من متانة شبكة علاقاتها اللغوية، ومن ثم معرفة مدى الاستبدالات التي يجريها للانتقال من مستوى اللغة المعجمية إلى مستوى فاعلية ومشروعية السياق وإنتاجه للقيمة الشعرية الجمالية. يقول البياتي:

موعدنا الحشر، فلا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء

و لا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء

فباطن الأشياء

ظاهرها، فظن ما تشاء

من أين لي ونارهم في أبد الصحراء

تراقصت وانطفأت

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلم المساء

على المستوى الأفقي/الخطي هذا كلامٌ غامضٌ لم تألفه المسامع: ختم الكلمات ، كلمات الريح، الختم فوق الماء. فهي عبارات لا تحمل معنى يمكن تداوله في عملية التواصل المباشرة، وهي في حالتها القائمة بإشكاليتها الغامضة تبعث على اتقاد رسيس اللهفة الخامدة في باطن الوعي، وتهز أوتار الشعور، فتثير فيها الانفعال، وتدفعها للبحث عن تأويل ما، ولو أعيدت إلى بنيتها السطحية المباشرة لفقدت خاصية الإثارة:

- ختم الكلمات ⊠ خطوط متعرج
- كلمات الريح ⊠ الموج

- الختم فوق الماء مرور الموج فوق سطح البحر.

حينئذ يصبح التأويل المباشر على النحو الآتي:

تترك الريح بمرورها على سطح الماء أمواجاً في خطوط متعرجة.

وهذه حقيقة عقلية يتم التعبير عنها في شـــكل تقريري، لا يراعي الناحية الفنية الجمالية. أما من خلال تعدد المعاني وانفتاح النص على التأويل، فينظَر إلى المقطع ضمن سياق ا لنص الكلي على نحو مغاير؛ فهو يشكل حواراً بين القناع الذي يتقمصه الشاعر، وهو هنا الشخصية التاريخية/المتصوف (الحلاج، وشيخه المتبحر في مدارج التصوف). إذ يأمره الشـــيخ ألا يحاول فك طلاســـم الرســـوم الغيبية وشـــيفراتها التي لن يتمكن من الوصول إلى جوهرها في حالته الراهنة؛ لأنها زئبقية متحركة عصية على القراءة، كما هي خطوط الأمواج المتحركة على ســـطح الماء، لذلك يطلب منه الاعتزال والتزهد في الدنيا التي يصفها بالعنزة الجرباء، كي يتطهر من أدرانها التي تمنعه من صفو التفكير والتأويل. ويبدو أنه لا تأويل لهذه الطلاســـم في ظل الشـــوائب التي تعكر النفس، وتقلق الذهن، وسيبقى الباطن كما هو الظاهر ضحلاً، لكن المتصوف العارف الذي ارتقى سلم الصفاء الروحاني، وتماهى في الذات الإلهية، يفك هذه الشـــيفرات، ويغوص في متاهاتها ليفوز بالسر المكنون، ولذلك تكون قراءة النص على النحو الآتي:

- فض ختم كلمات الريح البوح بالسر الإلهي الذي أودعه في قلب المتصوف.

- ضرع العنـزة الجرباء المتع والملذات الدنيوية.

- ظاهر الأشياء المحسوسات العيانية.

- باطن الأشياء الغيبيات، الحضرة الإلهية.

رغم السباحة في فضاء التصوف، واستجلاء الحضرة الإلهية، فإن تجاوز المرحلة التاريخية والارتقاء إلى الحالة الراهنة المعاصرة سيتحول بالنص إلى قراءة جديدة وتأويل جديد. ومن هنا سيكون السرّ الإلهي الذي يحرم البوح به، هو كشف ممارسات السلطة الاستبدادية، والبوح هو تعرية هذه السلطة أمام الشعب، وفي ذلك انتقال من المستوى الصوفي الغيبي إلى المستوى الواقعي الاجتماعي. وسيتم تأويل المقطع على النحو الآتي:

- موعدنا الحشر التضحية والشهادة.

- لا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء التحذير من فضح ممارسات السلطة القمعية بحق الشعب لما ستجر عليه من العذاب.

- الريح القوة / الشدة / البطش / السلطة.

- الماء السكون / البراءة / القابلية للطوفان / القوة الكامنة / الشعب.

- ضرع العنزة الجرباء الواقع الموبوء بالفساد.

- ظاهر الأشياء الحاضر / الواقع / الحياة.

- باطن الأشياء التاريخ / الماضي / الموت.

هذا التشابك بين الدنيوي والغيبي يعبر عن الارتقاء بالمستوى الدلالي من خلال التعبير بالبنية اللغوية التي تكون في ظاهرها متنافرة، وفي باطنها مستقرة منتظمة. لذلك تبدو الصورة الشعرية وكأنها تعقّد النص، وتجعله متشابكاً وإشكالياً، فهي تنتقل بالدلالة من الوضوح إلى الغرابة، وتضع المألوف في سياق غير متوقع، وستفقد قيمتها الجمالية عندما يتمّ شرحها وتفسيرها، فبذلك تعود اللغة إلى بنيتها المعهودة الاعتيادية، من هنا رأى شكلوفسكي أن «مهمة الفنان محاربة الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظام؛ ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال عملية التحول المجازي،

وهذه هي عملية التشـــويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصـــور بعد أن تثلمها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين» .

الشاعر، في المقطع السابق، يقيم معادلة متساوية الأطراف بين نقيضين: (ظاهر الأشـــياء = باطنها). وفي ذلك تثليم للعادة، وتقطيع للروتين، فكيف يمكن النظر إلى هذه المعادلة وفق التأويل الدلالي الذي سيعيد به المتلقي الأمور إلى نصابها. يمكن أن تُرسَم وفق الخطاطة الآتية:

في هذه الحالة التنافر والتضاد واضحان، ولو عُكست المعادلة لعادت الأمور إلى التماثل في ميزان واحد، كما هو واضح في الرسم الآتي:

فهي مختلفة ومتماثلة في الوقت نفسه، هذه الخاصية يستغلها الشاعر لبناء الصورة وفق آلية الاستعارة التي تبحث عن علاقة مشابهة بين الشيئين المختلفين، ثم تقوم بجمعهما في منجز كلي متحد ومنصـــهر، يمتلك قوة مركزية تتحكم في توجيه دفة المعاني الظاهرية، وتوزيع الوهج الدلالي بين خلاياها، هذا المنجز هو النواة؛ أي الأصـــل (المعنى المعجمي). أما الغلاف الخارجي فهو توضّـع الدلالة التي تولدها النواة في دوائر متتالية تتابعية مرتبطة بعضها ببعض في شبكة معقدة من العلاقات الثقافية والجمالية، ويمكن بيان ذلك وفق توالي المقاطع في القصيدة نفسها:

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

ونمت ليلتين

حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين

توحدت / تعانقت / وباركتْ – أنت أنا

ها أنا عريان
قتلتني / هجرتني / نسيتني
حكمت بالموت علي قبل ألف عام
وها أنا أنام / منتظراً فجر خلاصي، ساعة الإعدام
.....
في سنوات العقم والمجاعة / باركني
واندفع القضاة والشهود والسياف
فأحرقوا لساني / ونهبوا بستاني
وبصقوا في البئر، يا محيري / ومسكري
وطردوا الأضياف
من أين لي أن أعبر الضفاف / والنار أصبحت رماداً هامداً
من أين لي، يا مغلق الأبواب / والعقم واليباب
أوصال جسمي قطعوها / أحرقوها / نثروا رمادها في الريح
.....
دمي بأسمالي
أنا هذا بلا أسمال
حر كهذي النار والريح، أنا حر إلى الأبد
.....
أوصال جسمي أصبحت سماد / في غابة الرماد
.....
سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف، الموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت .

يشـــكل المقطع جدلية الموت والبعث، وهي ثنائية تمثل وجهين لعملة واحدة، متحد ين ومتنافرين؛ إذ بعد أن باح الحلاج بالسر: (أنا الحق) ، أحضر السلطانُ الجموعَ لتهتف بما يُملى عليها كي يسبغ على أمره السلطاني الشرعية، ثم حضر القضاة و شهود

الزور، وحكم على الحلاج بالموت، وسيق إلى مصيره بطريقة مأساوية، بدأت بالجلد، والصلب، ثم قُطّعت أطرافه من خلاف، وبعدئذ ضرب عنقه، وأحرقت جثته، ونثر رمادها في نهر دجلة .

فكان الموت هو النواة التي تسبح التنويعات الأخرى في مدارات متتالية حولها على النحو الآتي:

الدائرة الأولى: بصق / طرد/ نهب / حرق.

الدائرة الثانية: الصلب/ القتل/ الإعدام/ الشهادة.

الدائرة الثالثة: عقم/ هامد/ يباب / رماد.

الدائرة الرابعة: مصباح/ ولادة/ حياة/ بعث.

تأتي هذه الدوائر بشكل تعاقبي كل واحدة منها تؤدي إلى الأخرى، وتنفتح عليها، ويبدأ المشهد من أدنى حالات المحنة والتعذيب: البصق والطرد، ثم الصلب والقتل، وبعدئذ الرماد، ومن الرماد يكون الانبعاث، فيتجدد المشهد ويعود إلى بدايته ليشكل دورة الحياة المتكاملة.

الثنائية السابقة تمرّر تيار الفاعلية الدلالية بشكل طردي عبر طرفيها، بحيث تكون البداية هي النهاية، والنهاية هي البداية. فيصير التيار مستمراً في حركة دورانية سرمدية، هي حركة الحياة في تجددها واستمراريتها الخالدة. وبناء على هذه الفكرة الجدلية يقيم البياتي المعادلة التالية:

بحسب هذه الحركة الدورانية تسير المفردة وفق مستويين:

مستوى الثبات / المعجم: موت = فناء.

مستوى الحركة / التركيب: ويكون وفق درجتين متباينتين. هما:

- أولية: التكرار اليومي الاستهلاكي: موت = انتهاء الحياة.

- ما ورائية / إيحائية: موت = عقم / يـباب / صحراء / جفاء / فراق / رماد...

ومن هذا الرماد تتجدد الحياة ويتم الانبعاث ثانية، في دورة أزلية:

يـ ـــبني الشاعر نموذجاً خاصاً به في مقابل النموذج المعتاد في الحياة، والشعرية تكمن في الفســحة البســيطة التي تســبب الإحســاس الجمالي من خلال احتوائها على الالتواء النافر في المعنى الذي يصـــدم توقع المتلقي، ويخالف معتقداته، هذا المعنى لا يتحقق، ولا تُصــاغ ملامحه إلا في حدود انبثاقه من العمليات الانزياحية التي تخص بناء النص، وأشكال تلقيه وتداوله، والثنائية السابقـــة: (الإعدام/الخلاص)، واحدة من هذه العمليات التي تخص البنيـ ة الجديدة. ومنها، أيضـــاً، مناجاة الحلاج لربه في اللحظة الحاسمة حين اعتلى خشبة الصلب:

من أين لي، يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب

فالإله يفتح ملكوته لعباده الصـــالحين، ويمدهم بالعون والمؤازرة، ويســـوق السحاب رحمة فيحيي الأرض بعد موتها، ويبعث فيها روح التجدد والنماء، لكن الشاعر يعرض مشهد المناجاة في صورة ضدية، فهو إله عقم ويباب، لذلك لن يفتح الأبواب أمام الحلاج ليمد يده، وينقذه من الموت المحقق:

هذه الضدية فيها إقرار بالتداخل الدلالي الذي يبعد السياق عن السطحية بعد اســتثماره للمعطى التراثي المتعلق بســيرة الحلاج، وهذا التداخل يجمع بين طرفي الثنائية حتى يمحو أي انفصال بينهما، مما يمنع أن يهيمن طرف على آخر، أو أن يمارس إقصاءه:

ينبغي النظر إلى المعنى على أنه أثر ناتج عن شـــبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر، حتى لو كانت العلاقة هي المخالفة والضدية، وهذه واضحة في النص الراهن:

(باطن / ظاهر – النار / الرماد – قتلتني / باركتني...).

في هذه الحالة تستغني الكلمة عن بعض خصائصها، وتذعن لشروط إنتاج النص التي ستجعلنا في حاجة ماسة إلى معارف كثيرة لإدراك الإيحاءات التي تثيرها المفردات؛ لأن القراءة الأولية في مستواها السطحي هي تعامل ظاهري مع النص قد لا تسهم في فتح أبواب كثيرة عليه، أما المستوى العميق فهو الارتحال خلف الأثر من خلال التأويل والتدليل، وهنا تكمن أهمية الكشف عن حركية الدلالة، وإبراز مستوياتها وتنظيمها وفق تدرجها في السياق الذي يمهد لاقتناص المعنى بين متاهات الكلمات؛ فالتأويل هو اختيار من متعدد:

ها أنا عريان ⊠ أنا هذا بلا أسمال

للوهلة الأولى تبدو الجملتان متناظرتين، لكن السياق لا يقول ذلك، فقد تكون الصورة شفافة بحيث يعتقد المتلقي أنه من السهولة القبض على معانيها، بيد أنها في حقيقتها معقدة التركيب، تستحوذ على وجود متميز متعدد المستويات والدلالات والأبعاد مما يجعل التأويل متعدداً، والقراءة متباينة بحسب عمق مطاردتها للمعاني القاصية. وهكذا فإن السياق يؤدي إلى مجموعة من الإحالات التي لا تنتهي، لذلك علينا أن نتجاوز ما تدل عليه الألفاظ في ظاهرها:

أنا عريان = أنا بلا أسمال / أنا عريان ≠ أنا بلا أسمال

عريان = وحيد = دون قوة = واضح ...

بلا أسمال = روح بلا جسد = طاهر من الآثام = حر ...

لا تمنحنا التعددية حرية كافية في اختيار التأويل الذي نريده، بل لا بد من المثابرة لبلوغ المعنى الذي يريده النص، فتلك الاقتراحات ما هي إلا بدائل افتراضية إجرائية تُملأ بها فراغات النص من خلال قراءات ذات مستويات مختلفة. فالقصيدة الراهنة تنقل الحاضر إلى الماضي، وتعود به إلى المستقبل؛ أي تعالج الواقع من خلال سيرة الحلاج للوصول إلى المستقبل المأمول، لذلك هناك تداخل بين الحياة الواقعية والحياة الماورائية:

أنا عريان حين انفضّ عنه ســائر المتصــوفة، وخذله الناس عندما قُدّم للمحاكمة.

بلا أسمال تصور للحالة الروحانية الماورائية الشفافة خارج حدود الزمان بعد الصلب.

هذه الثنائيات المتعددة: واقع / غيب... متدثرة بغموض يحمل القارئ على الولوج في خبايا النص كي يفهم المواقف التي يحملها، وتجســد نوعاً من التعالي على الواقع بما فيه من قمع واستلاب واغتراب...

ومهما يكن، فإن انزلاق المعنى يجعل من الصعب أن نفرض تأويلاً وحيداً للنص، فالكلمات تؤدي وظائف حيوية حينما تفارق معانيها الأصلية في نسيج العلاقات النصية، إذ تجعلها الصورة الـ شعرية تتنكر لماضيها وتاريخها الأصيل الثابت، لتدخل طوراً جديداً من الحياة الإبداعية، هـ ـذا التنصــل من ماضــيها لا يعني فقده نهائياً، بل تراجعَه إلى مســتويات أدنى ليفســح المجال أمام تقدم اشــتغالها بحاضر مبتدع، وهذه التقنية التي يمارسها الشاعر بحق الكلمات ترشده إلى مسالك تنفتح على جوهر القصيدة؛ لأنها تمنح الكلمات القيمة المهيمنة التي تســتحوذ على مكان الصــدارة بين وظائف اللغة، هذه القيمة مصدرها الوظيفة الجمالية التي تميز بين الشعر والنثر:

حر كهذي النار والريح ، أنا حر إلى الأبد

الحرية هي الانعتاق من أسر العبودية، والنص يقدم هذه الحرية – من خلال التركيب البلاغي (التشــبيه) الذي يمثل آلية الوظيفة الجمالية هنا- على أســاس الانعتاق الكلي من أي قيد مادي (الجســد أو الســلطة أو الواقع...)، وانطلاقة الروح نحو فضــاء مفتوح. ومن المعلوم أن النار لا تشــتعل في حيز مغلق، كذلك الريح لا تهب فيه، لذلك فإن قيمة كلمة (حــر) في هذا الإطار (الصورة التشبيهية) ترتقي فوق معناها الاعتيادي الدال على التحرر من سلطة فوقيـة: (سياسية، عسكرية على الأرجح)، والقيمة الجديدة لم تلغ المعنى الأصلي ، بل شكلت إضافة وسّعت من أفقه، فكل ما للنار والريح من معان تناسب المقام يمكن ضمها إلى الحقل الدلالي لكلمة (حــر)، فالحلاج يتصور حاله بعد

الصلب / الموت، وقد تحرر من ظلم الجلاد والقتلة وأدران الواقع الموبوء، أولاً، ومن ثقل جسـده المادي، ثانياً، فانطلقت روحه حرة في عالم النور والشـفافية والتجلي في ملكوت الحق والعدل، لذلك فإن تحرره أبدي ونهائي.

الدلالة الحرفية مبطنة، تخفي في داخلها معاني متنوعة ينفتح بعضـها على بعض في حركة دورانية، فتصـبح اللغة إيحائية، وهذه الفعالية تتحقق وفق آلية المجاز التي تحدد الموقف من مثل هذه التراكيب تَبعاً لمدى إمكانية تأويلها، لتعطي معنى معرفياً يلغي التناقض، وينسـجم مع الإدراك العقلي، وهو ما يضـعف البناء الشـعري الذي لا يمكن فيه تخطي حاجز الإيحاء والتأويل؛ لأن ذلك يلغي عنه صفة الشعرية، ويعيده إلى إطار النـثر. ومع ذلك فإن الكلمات تمتلك قيمة مرجعية لا يمكن التغاضي عنها في عملية التواصل:

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

(لساني) و(بستاني) تعنيان حرفياً المقصود منهما في عملية التواصل. فقد قطع الجلاد لسـان الحلاج قبل إعدامه، ونهب جنود السـلطان ممتلكاته. وهذه المعاني هي الهدف الصريح من الجملتين السابقتين، ومن المفترض أن تكون في انسجام واتساق مع الوظيفة الشـعرية الجمالية، حتى لا تبلغ الجملتان حداً من الغموض والفوضى اللذين يجعلان منهما دون جدوى وفائدة؛ لأن اسـتحالة التأويل يوقع في العبثية التي تلغي اسـتثارة المتلقي، وفي النتيجة تلغي الشـعرية. ومن أجل الارتقاء من المسـتوى النثري إلى المستوى الشعري نستبدل التأويل الممكن بالمعنى الحرفي:

فلا بد من الحذر في تجاهل وظيفة اللغة التواصلية، إذ ينبغي أن يحافظ الشاعر على قدر منها يمنع الوصـول بالشـعر إلى تخوم الغموض الجائر الذي يوقع في مدارات العقم والجفاف المعنوي، فلا بد من علاقة ما - ولو كانت غامضـة، لكنها ليسـت ميتة - بين المدلول الأول والمدلول الثاني، ويدرك المتلقي ذلك من خلال السـياق الذي يغيّر من معاني الكلمات « وليس تغيير المعنى بالطبع عملاً مجازياً إذ يوجد بين المدلول الأول

والثاني علاقة متغيرة ونحن بهذا التغيير ننتج أنواعاً مختلفة من المجازات إذا كانت العلاقة هي المشـابهة نكون بصـدد الاسـتعارة وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية وإذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد المجاز المرسل» .

الغموض يمنح العبارة متعة، فهو يشـبه المتاهة التي تحفز الفكر على العمل والبحث عن المخرج، وهذه المتاهات أنواع: منها سهلة العبور، وبعضها متوسطة، ومهما كان نوع التعقيد فإنها في الأحوال كلها تترك مخرجاً، لأنها لو لم تفعل ذلك لأصـبحت بلا قيمة، كذلك الكلمة تكتسب في السياق دلالة مركبة؛ بمعنى أن مدلولها الأول يتحول إلى دال يشير بدوره إلى مدلول آخر، وفي نهاية الأمر يفضي ذلك إلى مدلول يرضي الفهم، وهو بمكانة المخرج بالنسـبة إلى المتاهة. وفي القصـيدة الراهنة فإن تركيب (العنزة الجرباء) يشـير إلى مدلول معجمي معروف، إلا أن هذا المدلول الحرفي لا يعني شـيئاً في السـياق، ولذلك يتحول إلى دال يشير إلى المتع الدنيوية أو الواقع الموبوء.

- العنزة الجرباء = حيوان أجرب مرضه معد يؤدي إلى الهلاك.
- العنزة الجرباء = اللهو و الفساد والآثام التي تؤدي إلى الهلاك.

هذا المفهوم ليس جديداً، فقد تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني؛ إذ قسم الكلام إلى ضربين فقال: «ضرب أنت تصـل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصـل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل» . وعبد القاهر يسمي المدلول الأول معنى، والمدلول الثاني معنى المعنى، فالكلمة في علاقاتها الأفقية تبقى محايدة نوعاً ما، ثم تتجه إلى التوليد الدلالي عند إسـقاط المحور الرأسي الإيحائي على محور المجاورة، وبذلك ينتج المركب البلاغي الذي يعبر عن فاعلية التحول الدلالي ضمن السياق الشعري، وهنا تتضح مسـافة الانتقال بين المسـتوى المعجمي والمسـتوى الإيحائي الذي يثري الحقل الدلالي للمفردة، بما يمنحها من دلالات إضـافية تجعل الدلالة المعجمية تتقهقر إلى الوراء دون أن تختفي نهائياً.

يبدو أن الجرجاني كان واعياً لهذه المعادلة، وقد سبق المعاصرين من النقاد الغربيين بقرون في مسألة أهمية السياق والمحور الرأسي الإيحائي، فعبر عن هذا المفهوم بقوله: «هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون؛ لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيها حكم من أحكام النحو فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون ألف مع غيره» . فالنسيج النصي عبارة عن بناء يتداخل مع البناء اللغوي العام، ويرتبط معه بتنظيم معقد، بحيث يحافظ على استقلاليته دون أن يفارق النظام اللغوي؛ لأنه يسبح في فضائه، ولكن يستمد طاقته من مدى قدرته على تقويضه وإظهار نفسه في بروز متميز، فبنية اللغة الشعرية هي جزء من النظام اللغوي، بيد أنها مبنية على أساس تخطي المعنى الوضعي للكلمة، ورفعها من حقل الألفة إلى مجاهل الوحشة لتخلق لنفسها دلالات جديدة تقبع في ظل الدلالة الأصلية، وهو التحول النوعي من مستوى الدلالة المعجمية إلى مستوى الدلالة المكتسبة؛ «نحن إذن أمام مستويين مختلفين الأول سياقي، والثاني استبدالي، والثاني هو وحده الجدير بتسمية الاستعارة... إن الصور كلها... تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللإستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى » .

لذلك كان للتقنية التي اختارها البياتي للتعبير عن مكنونات نفسه مبررها، إذ ارتقى بالدلالة الوضعية إلى مستويات أبعدتها عن التقريرية المباشرة التي تفيد التواصل بين المرسل والمرسل إليه، والنص برمته هو نص استبدالي، بمعنى أن البياتي لا يقصد، سرد التاريخ الشخصي للحلاج كما هو واضح من ظاهر النص، بل يستبدل واقعه – أي واقع البياتي - باللحظة التاريخية التي احتوت محنة الحلاج، لذلك فالنص بمجمله هو دال ومدلوله حكاية الحلاج التراثية، وهذا المدلول يتحول إلى دال يشير إلى مدلول ثان هو البياتي نفسه، أو واقع البياتي كما يراه في مرآة التاريخ. ولكن هذا التأويل لا يقصد به الوصول إلى المعنى الحقيقي للنص، بل ينصب على الكيفية التي أدى بها النص هذا المعنى، إنه يسعى إلى البحث عن الشروط الداخلية للمعنى. وهذا يعني أن الاهتمام موجه إلى اشتغال العلاقات النصية بإنتاج المعنى، لا على أساس المرجعية التي تربطه بالخارج، وإنما على أساس تفاعل العلاقات بين العناصر الدالة من داخل النص. وإذا كان

النص حصيلة تركيب تؤسسه العلاقات المتشابكة، فإنه يتعين عليها أن تفي بغرض المقام الذي تصنعه الهندسة الشعرية في ترتيبها للجزئيات، واستكمال اللوحة الكلية للقصيدة:

أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

.....

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف، الموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت .

يصور المقطع الأول من القصيدة لحظات الترقب والحذر بدلالة الألفاظ: غريقاً، صامتاً. والتساؤل: من أين لي؟ وهذا الحذر والتساؤل لا يلبث أن ينفجر في مواجهة السلطان رفضاً وتحدياً: قلت له جبان. والمواجهة تنتهي إلى العنف: أحرقوا ونهبوا. ولكن الحلاج يرى نفسه منتصراً في صراعه مع السلطان وكلاب الصيد و شهود الزور؛ لأن رماد جسده قد تحول إلى سماد سيخصب غابة الرماد، لتورق الأشجار، وتنضح بالحياة، وتطرح الثمار. إذ تؤدي الإحالات والاستبدالات في معرض العلاقات النصية انسجاماً دلالياً وترابطاً يطور الحدث، ويشحنه بالانفعالات الشعورية التي تتدرج من لحظات الخوف والسكون إلى القلق والتساؤل، ثم الغضب والسخط، لتستقر- أخيراً - في لحظات التمتع بالانعتاق والتجلي النوراني. وتكتمل اللوحة اعتماداً على محمول النص الغائب (سيرة الحلاج)، فقد صار دمه زيتاً في مصباح التاريخ الإنساني، يضيء بالحق ونور العدل والتضحية، ولكن: الجرح لن يبرأ، فالعذاب الإنساني أبدي، والمحنة مستمرة مع كل دورة حيايتة جديدة، غير أن البذرة لن تموت، وستظل تبرعم، وتنمو، وتثمر كلما ارتوت من دماء المخلصين في محراب الافتداء.

إن انبثاق اللحظة الشــعرية من عمق الشــبكات التأويلية للمعنى، يحرض على انفتاح النص على جهات مختلفة، ويســـهم في إحداث التغيير والتحويل في كيان اللغة، ويعمل على تركيز الصـــورة المتعالية على منطقها اللغوي بموازاة المعاني الإيحائية التي تحتشد في بؤرة المتن النصي. ولذلك يعد الاشتغال الشعري على عنصر التفاعل العلائقي أهم آليات التوليد الدلالي، هذا التفاعل يرتقي بالخطاب، ويشحذ حساسيته النوعية لما يقدمه من دلالات شفافة: سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار، هذا اللقاء الذي ينفتح على امتزاج خفي بين العالم الموجود والعالم الممكن المأمول، يزود الصـــورة بقيمة مضـــافة تضاعف من قدرتها التصويرية ورهافتها، ويشحنها بالتركيز والتكثيف، فقد ارتبط هيكل الأنوار في بداية القصيدة بـــ: بكاء، صـــامت، غريق... (اليأس والخوف والترقب)، بينما انتهى هنا إلى: مصـــباح، موعد، بذرة،... (الحميمية والبهجة والحيوية). هذا الترابط والتداخل هو نوع من التقانة الفنية التي تغذي شعرية الصورة عبر استخدام الممكنات الدلالية للمفردة اللغوية ارتقاءً من المستوى المعجمي إلى المستوى الإيحائي.

المحصلة :

اللغة الشعرية التي يبني البياتي نصه عليها تستغل نظام اللغة وفق آلية تركيب معقدة تنتشلها من واقعها المعجمي، وتقطع صلتها بتاريخها الماضي المبني على التواصل والإخبار، وتجردها من الروتين الذي يجعلها للاستهلاك اليومي، ثم تقدمها في نظام جديد يعيد لها رونقها، ويشحنها بالقيم الجمالية والبلاغية التي هي مدار الشعر، لذلك يحتاج المتلقي كي يدرك مضمون هذه البنية إلى قراءة مزدوجة الأولى قراءة في السطح تكشف عن أطراف الصورة والعلاقة الإسنادية بينها، وقراءة ثانية في العمق بإدراك الانزياح الذي يتحكم بالصورة ومحاولة تصويب العبارة من خلال آليات المجاز المتمثلة في ضروب مختلفة من صور التشبيه والاستعارة وغيرها، وهو الأمر الذي يستدرج النفس إلى الوقوع في شرك الشعرية من خلال التأثر والتفاعل، ومحاولة إعادة إنتاج النص عبر قراءات متعددة.

المستوى الأول يحظى باستغراق خارجي / ظاهري يسعى إلى الاستسلام للمتلقي بشكل مباشر؛ لأنه يرتكز على بنية أحادية تبتغي إشاعة المعنى في النص، كي تقيم علاقة اتصال مجدية مع المتلقي من أقصر الطرق. وهنا استخدم البياتي المفردات الواقعية، التي تمثلت في معجم الألفاظ اليومية المتداولة، والعبارات الشعبية، وكانت جريئة في البوح عن المحرمات الجنسية والسياسية، فجاءت المفردة بارزة في النص، تجذب انتباه المتلقي، وتثير فيه مشاعر الاستنكار، أحياناً، لدلالتها العارية والمباشرة على المعاني الجنسية، حتى كادت أن تفقد وظيفتها الفنية، وكذلك كانت المفردات والعبارات السياسية، التي اقتربت من اللغة النثرية، وتحوّلت إلى هتافات وشعارات خطابية، لكنها لا تحتل حيزاً واسعاً في الخطاب، وهي مقترنة بمرحلة الواقعية، والالتزام السياسي، فلا تلبث أن تأخذ مسارها نحو الرمزية، وترتقي في مدارج الصوفية، في مسعى طموح إلى الاختزال والتكثيف، ووجدنا في معجم الأنوثة والحب والألوان ما يشير إلى هذا المسعى الإيحائي.

المستوى الآخر يدفع الخارج باتجاه الداخل في محاولة لمنعه من الاستسلام دون شروط، فيتقوّض، وينهار بمجرد الانتقال إلى الداخلي التأويلي التخييلي، وهذا الانهيار

يصيب الخطأ/التصحيف الناجم عن فعل يعبث باستقرار النص، ويستغفل المتلقي إذا اكتفى بقراءة أولية، ففي حين يمتد الفعل التأويلي في نطاق تخيلي واسع تقتضيه ضرورات تحقيق الأفق الدلالي الداخلي، ينحصر المظهر الخارجي إلى أقل حد ممكن، وينحدر باتجاه الاضمحلال، وتضعف قابليته على التحرك والنمو، بسبب هيمنة الآخر عليه. وقد تنقّل البياتي بين هذين المستويين، يؤكد ذلك أسلوبه التصويري الذي يعتمد على الاقتصاد في اللغة، وتكثيف الفكرة، وتخصيب اللقطة الشعرية التي يستحضر لها الرمز في انتهاك صريح لسردية المفردة اللغوية، يقول:

صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار .

فالمفردات المعجمية: عنكبوت، تاج، صبار... لا تبتعد كثيراً عن: خنافس، ضفادع، قمل، أشواك... التي كانت تقريرية حرفية في بعض مواقعها من النص، لكن في هذا السياق تاج الصبار يفجر رتوب الواقع وسرديته الآلية من خلال الإيحاء بآلام السيد المسيح عليه السلام، وبيت العنكبوت يرمز إلى الرسول الكريم محمد ﷺ وهو في الغار، فالتحوّل الرمزي يحقق الانفتاح على أفق واسع تتشال فيه الرؤى، وتتداعى الأفكار وتتناسل، بحيث تؤدي وظيفتها الجمالية والإيحائية في الآن نفسه من خلال الصورة المكثفة المختزلة. كذلك فإن حركة الانتقال من المعنى المعجمي إلى المعنى الإيحائي، تنتج أثراً وجدانياً ونفسياً فعالاً، ينعكس على فعالية الصورة ودورها التكاملي الذي يهتم بعلاقات السياق، وإقامتها لنسيج النص، وشحنه بالطاقة الانفعالية العاطفية، إن حرارة العاطفة والقدرة التخييلية والتأويل الدلالي المتعدد يمنح النص الشعري عند البياتي الطاقة على الحركة والتفاعل، واتقاد اللحظة الشعرية بالتخطي والتجاوز، والعبور من السكون والثبات المعجمي إلى أفق التجلي والإشراق.

القســـم الثاني

استراتيجية التفاعل النصي

استراتيجية التفاعـــــل النصي

ثقافة النص

يهدف هذا الفصل إلى إعادة قراءة النص الشعري من منطلق أنه نص مخترق تداعت عليه أصولٌ شتى، وتسلـ لمت بين أوصاله فروعٌ متفرقة، ولا يبقى أمام الشاعر من مناص غير تلمس طريقه بين حشد هائل من المعارف والخبرات التي تفرض عليه سطوتَها بشكل معلن أو خفي، فيضطر إلى ترتيب نظام نصه بطريقة تخدم الجمع بين نصوص / عناصر مختلفة في بوتقة دلالية تعكس علاقات التناغم بينها، ويترتب على ذلك ظهور العنصر الجدلي في الرؤية الشعرية، وفي بنية النص التي تشي بالتطور العضوي المتواصل، كونها منبثقةً من سلالة متلاحقة موغلة في القدم، فتتشابك في سياق النص دلالات متنوعة تمنع عنه الدوران في فلك أحادي المدار منغلق على نفسه، بلغته ومضمونه.

يمتد النص المعاصر بمحموله الثقافي في فضـــاء مفتوح على أبعاد معرفية وفنية وإبداعية، تنتظم داخل بنيته اللغوية التي تجمع بينها وبين صوت الشاعر، فيفقد النص نقاءه، ويستسلم لتقاطع دلالات الحضور والغياب، وتقابلها وتعايشها، وهي دلالات تنتهك عذريته، وهذه الفكرة قريبة المتناول؛ لأن استخدام اللغة المستمر من شأنه أن يستنفد الكلمات البكر فيها، دون أن يستنفد الدلالات أو الصور الإبداعية، بمعنى أنها فقدت صـــفائها الإلهي ، بمجرد أن نطق بها آدم أمام ذريته، فهو « الوحيد الذي كان يســـتطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيهات المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر» ، فلا تبقى قصيدة عصماء، أو نصّ بريء نقيّ صرْف، بل يبقى نص تفاعلي، يفسح المجال لحضـــور ثقافي متعدد المناهل، تتردد أصـــداؤه في ســـياقه، فيرتبط بما ســـبقه أو عاصره بوشائج مختلفة، يغتني بها، ويزد اد سعة وعمقاً في تحاوره معها؛ لأنه منهمك في صنع فضاء « يشكل شبكة من علاقات التفاعل النصي الذي يؤكد انتماء النص لسلسلة من الثنائيات الفاعلة: الأنا والآخر، الحاضر والماضي...» .

فالقصيدة المعاصرة تتخذ لنفسها منهجاً - في الشكل والمضمون - يتجاوز ثوابت القصـــيدة التقليدية، وينعتق – جزئياً – من قيود الجماليات القديمة، دون أن تكون الروابط مبتورةً بين الماضي والحاضر. واســتفاد البياتي من الظروف التاريخية التي مهدت لنمو علاقة عضوية بين مختلف الثقافات، وعملت على بلورة ثقافة إبداعية جديدة كان لها انعكا سها في إنتاج نصّ ا ستبـ دت به قيمٌ تعبيرية، وأ صوات ورؤى متباينة، ومترابطة، تـشتغل على اتّساع النطاق البنائي في القـصيدة التي لا تحفل بـصوت الـشاعر وحده، ولا تحفل بالجانب الفردي دون سواه، بل تمتلك مرونة في التعامل مع الآخر، والانفتاح على الخارج، وعدم الانفصـال عنه كليةً، ليتجلّى في الخ طاب بمظاهر تعمّق حضـورَه، وتوطّد صلتَه بالمنجز الجمالي، هذا الامتداد الثقافي « هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» ، فالنص يحاول أن يؤسس بنية ثرية تصهر في أتونها الرموز والأساطير والأقنعة والتراث الأدبي والنص ا لديني وغيرها... ومهما يكن من أمر حداثته و جدّ ته، فإنه لا يسـتطيع أن يكون بمنأى عنها، فهي تشـكّلُ تفاصـيلَ متنوعة في خارطة بنيته، وعناصر جمالية ومعرفية ملتحمة ع ضوياً بنسيجه، وليست شيئاً من التضمين أو الاقتباس الواضح والبارز في النص فحسـب؛ لأن « النصـوص لا تتفاعل بوصـفها مجرد نصـوص، ولو كانت كذلك لصـح النظر إلى تفاعلها على أنها مجرّد اقتباس أو تضـمين أو تأثر بمصـادر معينة، ولكنها تتفاعل بوصــفها ممارســات دلالية متماســكة، إنها تتجاور وتصــطرع، وتتزاوج وينفي بعضـها البعض الآخر، أو باختصـار عندما تتف اعل نصـياً، تتفاعل بوصـفها أنظمة علامات متماســكة لكل منها دلالته الخاصــة به، وهذه الأنظمة عندما تلتقي في النص الجديد، تســهم متضــافرة في خلق نظام ترميزي جديد، يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص» ، لذلك لا يمكن إدراكها – دائماً – بســهولة، إذ إنّ النصّ المنجز « له شفرات وأصول قديمة، بعضها يدرك، وبعضها شفرات منسية لا ندركها، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي وجودها» ، وهذا ما أشار إليـه باختين (M.Bakhtin) الذي أكد أن النص الأدبي ذو طـابع حواري Dialogisme))، ويقوم على تعـدديـة الأصــوات (Polyphonie)، وأ سس لهذا المفهوم في كتابه (شعرية دو ستوفيسكي) ، وميــز بين "التناص الجلي" الذي يـ عني تسرب نصوص الآخرين في النص الحديث مع محافظتها على بعض من عناصرها أو كلها، فتكشف عن نفسها بشكل ظاهر وواضح، و"التناص الخفي" الذي « يحاول فيه ســياق كلام المؤلف أن يبدد كثافة خطاب الآخر، وانغلاقه على ذاته كي يمتصـه، ويمحو حدوده» ، مما يجعله خفياً عصـياً على الملاحظة، ويحتاج إلى تنقيب،

وبصيرة نافذة، وثقافة واسعة لإدراكه، فهناك نوع من التراسل يشتغل الشاعر عليه، يؤدي إلى انفتاح آفاق الرؤيا في إطار تعدد الأصوات، وتطعيم النص بجزئيات قادرة على التشابك والتفاعل، مما يجعله على صلة وثيقة بمحيطه وتاريخه، والمنجز الإبداعي التراثي، فالنص « كائن لغوي يشهد على حضور التراث فيه» ، وليس مجرد مغامرة لغوية منشغلة بذاتها، ومنغلقة على نفسها، لا تحيل إلى شيء خارجي، وهذا التوجه يناقض مفهوم النص المكتفي بذاته: النص ولا شيء خارج النص، إذ لا يمكن نفي اختراقه بأي حال من الأحوال، ولو كان ذلك على سبيل التشكيك؛ فقد شكّك المشركون في عهد الرسول الكريم ﷺ في نزاهة النص القرآني، وادّعوا أنه مُخترق بقصص الأولين وأساطيرهم ﴿ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُواْ قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاء لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾ ، فقد تجاوزوا مسألة القداسة، وظنّوا أنهم قادرون على إبداع نص يماثله، من منطلق أنه نص لغوي بلاغي، تمكن إعادة صياغته، أو تكراره، مثلما هو تكرار لأقاويل أو أساطير الأولين التي اكتتبها الرسول – على حدِّ زعمهم - ﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾ .

كذلك أشار جاكبسون (R.Jakobson) إلى أن شعرية الكتاب المقدس « تجد أصولها في الموروث الكنعاني القديم» ، لكن النص السماوي المقدس هو المثال الأول، كونه نصاً إلهياً أزلياً في منأى عن أي سبق إنساني، والنص البشري لا يمكن أن يحظى بمرتبة الكمال، فيبقى في حاجة إلى الآخر، وأشار أمير المؤمنين علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه- إلى قضية اجترار الكلام بقوله: « لولا أنّ الكلام يُعاد لنفد» . والشاعر العربي القديم تنبه إلى أنّ أسلافه لم يتركوا شيئاً لم يخوضوا فيه، في إشارة إلى أن قوله سيكون تكراراً - أو على الأقل متضمناً - لما خاضوا فيه، سواء على مستوى اللغة أم المعنى:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ

فمن ناحية، يوحي بقوله هذا أنه ينسج على منوال القدماء ، ومن ناحية أخرى يعدّ نفسه محدّثاً أو مجدداً ؛ لأن التسليم بإسفنجية النص لا يعفي الشاعر من البحث عن الخصوصية الفردية في المعنى والأسلوب، أو من تميز تجربته الإبداعية عن أقرانه، فتشرّب النص نصوصاً أخرى، يمنح الشاعر فرصة السعي وراء وحدة الإطار الكلي، الذي

يجمع في بوتقته ثنائيات متناقضـــة (الظاهر والباطن، الحقيقة والأســـطورة، الماضي والحاضر، السماء والأرض،...) لكن لا يقيده بالاستسلام لحرفية ما يتداخل مع نصه، بل تكون الولادة الجديدة للنص عبر مخاض الامتصـاص والإضـافة والتحوّل والحوار ودرامية الحدث والتجديد الوزني... فيخرج من دائرته المغلقة إلى مســاحة شــاســعة من حرية التواصـل والتقارب مع الآ خر، يسـتشرف أفقاً إنسـانياً حضـارياً، يبدو الشـاعر فيه وريثاً شرعياً لتراث عريق، يتفاعل معه ويعبّ منه، ويســتغل إمكاناته، ويتكئ على مرويّاته وأحداثه، من هنا تصــير التعددية هي الســمة الغالبة على النص، ويتوجه الشــاعر إلى اســتغلالها في حركة تؤمن له اســتيراد بعض عناصر التعبير، والأداء الفني والفكري من خارج النص، لتلتئم وتتضــافر في بنيته، ومما يعمّق هذه الخاصــية التي من شــأنها أن تستنزف المخزون الثقافي لدى الشاعر « الجوهر الحواري والعلائقية الإبستمولوجية بين هذا النص وما سبقه وما جاوره من نصوص أخرى تشتبك معه في تشكيل أنساقه وبنيته ولغاته وشــفراته و رؤاه» . الجدل والتواصــل بين النص وما يقع خارجه، يحتدمان كلما امتلك الشاعر ثقافة عالية، فلا يستطيع التحرر من سطوة المكنون المعرفي الذي يتسلل – بقصــد أو دون قصــد – إلى نصــه الذي تتكيف بنيته مع حالة التداخل بين الرؤية الذاتية والمســتورد الخارجي، ويقوم النص في اســتراتيجيته البنائية هذه، على ابتكار تقنيات جديدة تســتوعب هذا التفاعل؛ منها: تقنية القناع، ويكون في حاجة ملحة إلى خلق توازن ومواء مة بين الخارج وســياق النص كي يحافظ على التحا مه، وو حد ته العضوية، ويتجنب الابتذال و المبالغة التي تجعل الصوت الآخر شاذاً عن النص أو مقحماً فيه، أو يعلو على حساب صوت الشاعر، ويقابل هذا التوازن والصهر تحقيق نسبة عالية من الكفاءة النوعية في الأداء التعبيري، الذي ينمي درجات التكوين الشــعري المتناغم، ويزيد من اتّســاق الإيقاع الداخلي، ويســعى إلى الكثافة والتنوع دون أن يفقد النص تماسكه، مما يعني أن التعددية الحوارية تثري شعرية النص، وتلغي صفة العصمة عنه، وتقوض الأســوار الجامدة التي من الممكن أن تفرضــها فرديته أو اســتقلاليته الذاتية البحتة، فلا يعود انعزالياً محاصَراً، بل تتداخل تخومه مع ما يجاوره، وهذا يعني - في مفهوم باختين - أن النصـوص السـابقة تشـكل روافد للنص الجديد الذي ينسـاق خلف مغريات الأجواء الدلالية التي توفرها معطيات لا حصرــ لها « يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحوّلها ويعمّقها في نفس الوقت» ، ويشــكل هذا التشــابك نوعاً من التعايش والتقاطع بين النصوص، ينمّي فاعليتَها في التقارب والتجاور، فتتجه نحو فضاء تنمو فيه

رؤى كلية تتضاءل فيها فرص الاستحواذ على الفردية؛ لأنّ النص يتنازعه أكثر من ضمير، ويتسع أفق الخطاب اللغوي، مع الاحتراس من الوقوع في فخ التكرار أو الاقتباس المبتذل، ولا يقف الأمر عند استجرار نصوص الآخرين، وتضمينها، بل يتجاوزها الشاعر إلى التحوّل والاستبطان، والغوص في مفاصلها لتجديد خارطة تكوينها في نصه، وهذه استراتيجية قائمة على الامتصاص والتذويب والتحويل والتفاعل النصي، وهو ما ينزع عنها صفة الاستهلاك، فكلّ نصّ، كما تقول جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) « ينبني كفسيفساء Mosïpue من الاستشهادات Citations إنه امتصاص وتحويل Information لنص آخر» ، وليس نسخة عنه، بل ملتقى لما يختاره الشاعر من تفاصيل ووقائع التراث الإنساني، مصحوبة بإجراءات التشذيب والتقليم والتحويل التي تتلاءم مع تجربته الذاتية، ويسعى بها إلى الإبداع عبر استثمار الدلالة الكامنة وراءها، فيتجسد النص « كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص، ويتضمن ما لا يحصى من النصوص» ، وأول من أشار إلى هذه الفكرة الناقد الشكلاني الروسي شكلوفسكي بقوله: « إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها» .

مثل هذا التركيب البنائي، يستنفذ طاقة كبيرة في مطاردته المستمرة للمعنى الذي يترتب على عملية تلاقي النصوص، واستثارها بمساحة معينة في جسد النص العتيد، مما يعني أن المنجز الفني النهائي نسيج تتعانق فيه عناصر مختلفة، ويعكس مفهوماً مغايراً للدلالة التي كانت عليها " تلك العناصر" سابقاً، أو على الأقل، تصرّف فيها الناص بالتعديل لتناسب هدفه ورغبته في الاستفادة منها، وهو ما عبّر عنه باختين بمصطلح (التنويع) ، وتطلق عليه كريستيفا مصطلح (التصحيفية) ، ويسميه ريفاتير (Riffaterre) (التمطيط) ، هذه العناصر المقتطعة من نصوص مختلفة تتعرض للتحويل والتغيير، ضمن علاقات تتأسس بينها وبين مكونات النص الأخرى، وتدفع بها نحو ممارسة الوظيفة الشعرية؛ حيث لا يكتفي التناص باستدعاء النصوص السابقة عليه، بل يتجاوزها إلى امتصاص أفكار وإشارات ومظاهر ثقافية ومعرفية متنوعة، بشكل مباشر أو غير مباشر « يشير إليها أو يستحضرها أو يستوحيها بطرق شتى تمضي من الاستشهاد وصولاً إلى التلميح مروراً بالمعارضة أو المحاكاة» . فالتناص لا يقتصر على نقل اللفظ / المبنى، فقط، وإنما يمتد إلى المعنى/المضمون، أيضاً .

أشـارت الدراسـات النقدية العربية القديمة إلى ذلك، في تقسـيمها السرـقةَ إلى: سرقة لفظية، وسرقة معنوية ، من هنا يكشـف التداخل والتحويل عن بنية عميقة معقدة، مرتبطة بإبداع ا لشـاعر، ودرجةِ عمليات التغيير التي يمارسـها عليها، ليعيد إنتاجَها بحسب مقتضيات رؤيته الخاصة، وهذا الأمر يعطيهـا « دلالات جديدة، نابعة من الوضع السوسيو/ ثقافي لمؤلف النص» ، فالنص ينبثق من خلال شبكة متضافرة « من الاقتبا سات والإحالات والأصداء» ، التي تتنازعه، وتتحاور فيه، وتتجاور، في سياق تنتفي فيه صفة البراءة والقداسة؛ لأنه ليس كلاماً إلهياً معصوماً، لكنه « فضاء لأبعاد متعددة... ونسـيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة » تمارس دورها في إنجازه في العلن وفي الخفاء، ويمكن رصـدها وهي تتعالق، وتتآلف، وتمّحي بينها الحدود، لـتشـكّل « وحدات متعالية في بنية النص الكبرى» ، وهذا المصـطلح لـ جيرار جينيت (Gerard Genette) الذي عرف الاستعلاء (Transcendance) بأنه « كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى» .

هذا التفاعل يجعل النص سـيمفونية تفيض بتجليات معرفية وحضـار ية وإنسـانية، لها أبعادها الظاهرة والمسـتترة، مما يدفعنا إلى البحث في سـياق النص عن الوحدات الإضـافية التي شـاركت في تأسـيس بنيته، وتضـافرت لخلق المعنى وتعميقه واسـتبطان جوهره، من هنا تتبدى حيوية التجاور والتحاور بين مختلف الأنسـاق التي تومئ إلى خصـوبة التجربة الإبداعية، وقد تأثر الشـعر العربي المعاصر في هذا المجال بالشـعر الغربي الذي تمور في باطنه عناصر من الأسـطورة والرموز والأمثال والتراث والنصـوص الدينية والأدبية... إذ « كانت دعوة إليوت إلى اسـتخدام اللغة اليومية، واسـتدعاء النصـوص الأخرى، والتعبير بالصـور أو المعادل الموضـوعي ذات إغراء خاص للشاعر العربي الحديث، وكان ا ستخدام الأقنعة في شعر إليوت ونقده، قد فعل فعله في عدد من الشـعراء العرب...» ، والبياتي من أولئك الذين تأثروا بالشـعر الغربي، واتسـع خطابه ليصـل بالتداخل إلى ذروة التفاعل النصي، وخاصـة في اسـتخدامه لتقنية القناع، التي استطاع بتوظيفها أن يخترق تخوم الذاتية المحضة، والغنائية التقليدية، ويتحول إلى رؤيا تعددية، مانحاً ا لقصـيدة منحى جدلياً يفجّر التوتر والصرـاع، ويزدحم بالتداعيات، ويزخر بنبض هائل من الإيحاء.

عبر هذا التراسل بين النصوص يخفت طغيان الصوت المفرد المتشبث بانثيالاته العاطفية المباشرة، لكن دون أن يزول لأن « القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر... لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر العربي الذاتي الغنائي» ، وفي شعر البياتي تأخذ الأساطير حيزاً واسعاً في بناء نصه، وتتجسد في البعد المعرفي والفني، كذلك الرموز الصوفية والشخصيات التراثية والأدبية، لها حضورها البارز، كما استفاد من بعض المعطيات الفلسفية والفكرية والأدبية الغربية، وكان للقصائد الأجنبية التي قرأها أو تُرجمت له نصيبٌ في شعره الذي ظهرت فيه « أسماء وإشارات لم يكن للشعر العربي بها من عهد... ويمثل نموذجاً يتميز بالعافية لشعر عربي تبدو فيه مؤثرات أجنبية، لكنها أشبه باللقاح الطبي الذي يُدخل إلى الجسم كائنات غريبة عنه، لا تلبث أن تنقلب نسغاً من الصحة وتطعيماً لشجرة الشعر» .

كما أولى البياتي عنايته في إقامة علاقات جديدة بين مختلف الأنساق التي ينسج منها نصه نسجاً متئداً منضبطاً يتوخى فيه التلاؤم والتآلف، والحرص على التجاذب والتوحّد، ليأتي الخطاب مكتنزاً بالانفتاح الدلالي ، ويبثّ فيضه الإيحائي عبر تفاعل النصوص في مستواها الفني والمعنوي، من هنا تجاوز البياتي النزعة الرومانسية الذاتية التي كانت سمة ديوانه الأول، وأخذ يرصد تجارب الآخرين، ويتعامل معها، ويتقصى الملامح الإبداعية فيها، لـ يحقق نوعاً من التواصل المتنامي الذي تذوب عبره المسافة بين الشاعر والآخر، وينهض على التجدد والارتقاء، من خلال التلاقح. ففي « قصيدة " أمطار" بها أثر من نزار قباني في " قالت لي السمراء" ، و"سوق القرية" بها نفس من أنفاس ناظم حكمت في "موت الفلاح محمود"، وأثر بابلو نيرودا واضح في قصيدة "ماو ماو"، وقصيدته "مسافر بلا حقائب" منتزعة من صميم تجربة سيمون دي بوفوار في "البشر فانون جميعاً"، كما أنّ هناك تشابهاً بين قصيدته "الباب المضاء" وقصيدة "معركة الحرية" لـ كاظم جواد» ، هذا البناء الذي يعكس تغلغل تجارب الآخرين في تضاريسه، يميط اللثام عن النغمة الجماعية التي تموج كطقوس ابتهالية يرددها الكورس، فيومض النص بإشعاعات تنتمي إلى فترات غير متزامنة، وإلى جغرافيا متشعّبة، ويمكن التمثيل لهذا التنوع بقول البياتي الذي يجمع فيه بين أثر لشاعر عربي قديم، وآخر لفيلسوف غربي:

شيّد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع

بما دون النجوم

في هذا المقطع تضمين لقول نيتشه، دون الإشارة إليه: «عش في خطر، شيد مدائنك على مقربة من بركان فيزوف وأقلِعْ سفائنك إلى البحار النائية» ، وقول المتنبي:

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم

فالكتابة الشعرية مغامرة مفتوحة على مختلف الاتجاهات والخبرات الإبداعية، ينسج منها الشاعر نصاً له خصوصيته المتميزة بفعل التحويل وإعادة الصياغة، ويمكن تلمس نصوص حاضرة/غائبة في خطاب البياتي، لكن ليس بطريقة المقارنة التقليدية، من خلال البحث عن نصوص الآخرين، بل على النحو الآتي:

أولاً - التحليل الكلي لنموذج مقترح - قصيدة عذاب الحلاج - أي دراسة النص وفق محورين: الأول، البنية السطحية، ويقصد بها نصوص الآخرين التي تظهر في النص بحرفيتها، أو امتصاص النص الراهن لها والتصرف فيها بالتغيير والتحويل. والثاني، البنية العميقة، وهي النصوص الغائبة؛ من أفكار ومعان وإشارات يرتكز إليها النص، لكنها لا تظهر بشكل مباشر.

ثانياً- تفاعل أنماط الخطاب عبر تداخل الأجناس الأدبية « أول مرتكز لهذا التناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي، وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له، أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً، لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون» ، مثل بناء القصيدة وفق الأسلوب الحكائي اعتماداً على سيرة شخصية ما، أو قصة تاريخية، تراثية... وهذا النمط يتكرر في شعر البياتي، وهو يعنون قصائده بأسماء الشخصيات التي ستكون سيرة حياتها مرتكز النص، ومن هذه العناوين: أبو فراس الحمداني، وضاح اليمن، الإسكندر المقدوني...

الفصـــــل الأول

قصيدة "عذاب الحلاج"

يحاول هذا التحليل البحث عن استراتيجيات التفاعل النصي في قصيدة "عذاب الحلاج"، وإثبات أن القصيدة (معظمها) في مضمونها ولغتها البنائية هي صدى لعناصر سـابقة عليها، وسـيركز البحث جلّ اهتمامه على ما يتعلق بالحلاج، مع متابعة التلميح (L'allusion) إلى النص الموازي الذي يتحرك في العمق، وهو النص الديني (الإنجيل)، وذلك من خلال الكشف عن الإجراءات الاستبدالية/التحويرية التي يمارسها البياتي على النسق التراثي وفق محورين:

الأول: المحور الذي ينتظم القصـيدة من بدايتها إلى نهايتها، ويمثل العمود الفقري الذي يستقطب سائر عناصر النص الأخرى، ويستمد البياتي مضمونه من أفكار الحلاج وتصوراته الغيبية و سلوكياته العملية، مجبولة بأفكار و سلوكيات الآخرين، ممن أحاط به وكان على علاقة به، من المتصوفة وحاشية السلطان وغيرهم...

والثاني: النصوص المستوردة التي هي صدى المحور الأول. وتأثير هذين المحورين في طبيعة العلاقة التي تنشأ بين تعددية الأصوات في النص، ومستوى استفادة الشاعر من توظيف هذه العلاقة في التعبير عن تجربته الشعورية.

يبدي البياتي حساسية نوعية في مقاربة الفعل الإبداعي، ويحتفي بالمعنى الذي يكون امتداداً لرؤية فكرية تتكاثف في نسـيج النص، ويترتب على ذلك، في النص الراهن، توظيف تقنية تقوم على تنوع الضـمائر، والتبادل في أدوار الكلام بما يشـبه الحوار القصـصي- وفي هذه الحالة يحاول الشـاعر أن يخلق عالمه المتخيل من الفيض الشـعري الإبداعي (صوته)، مجبولاً بالفعل الحضاري للشخصية التراثية (صوتها)، فينتقل مركز الفعل من الماضي إلى الحاضر، ليجعل الشـاعر من نصـه بؤرة للتحولات التاريخية عبر اندهاره مع الشخصية التراثية، لكن برؤيا مختلفة وترميز مغاير، فتناسل الموضوعات وتداعي الرموز وانثيال الصـور لا يجري على خط التقليد والتكرار، بل يعبر عن رؤية

إبداعية، تفجّر طاقاتها، وتجسّـــد دلالات تتناغم مع التوتر والصرـاع الذي يثيره النص، وذلك من خلال لغة إيحائية جلّها من التراث الصـــوفي، فلا يمكن إغفال البعد الدلالي الجديد الذي تظهر فيه النصـوص المتداخلة، وتناســلها في الثقافة الإنســانية لتبدو أكثر فاعلية وقوة في استمرارها وارتحالها من جيل إلى آخر.

يتناول البياتي محنة الحلاج، ويدخل معها في تجربة مباشرة، يعبّر من خلالها عن نظرته وقراءته للواقع، ضـمن إمكانات التحول الشـعري، وهو التحول الذي يمكن النظر إليه على أسـاس ما يحمله من ثنائية الحضـور / الغياب، فالنص ينطلق من بنية الغياب الخا ضعة للـ شرط التاريخي في سياقه الآني، ثم يجـسد بنية الوجود في سياق القول ذاته الذي يســـتبدل النص المبد ع بحدث تاريخي يفعّله الشـــاعر بهُوّية جديدة من خلال إمكانات اللغة الشعرية. ويمكن توضيح هذه الفكرة من خلال استعراض التفاعل النصي في القصيدة موضوع التحليل الراهن، وفق المحاور الآتية:

1- العنونة:

تتكون القـصيدة من ستة مقاطع مرقمة ومعنونة، يتمتع كل مقطع بـا ستقلالية ذاتية عن الآخر، لكنها تبقى ضمن ارتباط بنيوي متداخل يرـسم المنحني التأويلي لـسيرة الحلاج، في تشـــابك يؤكد على اســـتبدال النص المعاصر بنص – بما يتضـــمن من أفكار وإشارات - تراثي.

هذه المقاطع تنطوي تحت عنوان واحد شـــامل يجمع بينها، يتم اللجوء إليه استجابة لدوافع ثقافية تتصل بالقيمة التاريخية له، فضلاً عن الجانب الدلالي وما له من فيض إيحائي، ســتتم الإشـارة إليه فيما بعد، لكن لا بد من الكشـف عن نقاط التقاطع، والتداخل، والإحالة، بين الموروث والنســق النصيـ من جهة، وعن أهمية هذا النســق بو صفه و سيطاً بين تجربة الحلاج في محنته، وفكر البياتي في التعبير عن واقعه من خلال هذه التجربة. ويم كن أن يكون التعامل مع العنوان بو صفه كـشفاً عن هذا الكم المتراكم من العلاقات والمعارف الثقافية والفكرية والجمالية التي تفسرـ النص في ضـوء مرجعيته التراثية، لهذا فإن العنوان هو منجز بنيوي وسـيميائي، ينطلق من الخلفية الثقافية للنص مروراً بمقاصـد الشـاعر التأويلية لها، وانتهاء باسـتراتيجية المنطق الفكري والإيديولوجي الذي يتوخاه الخطاب الشـعري، فهو مجموع الدلائل اللسـانية من كلمات وجمل ومن

نصـــوص قد تظهر ع لى رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشـــير إلى محتواه الكلي لتجذب جمهوره المستهدف .

أين "عذاب الحلاج" من هذا الكلام؟

أول ما يمكن أن يشـــار إليه أن هذا العنوان هو ترجمة لعنوان الكتاب الذي أصـــدره لويس ماســـينون (Louis Massinon) عن الحلاج : (La Passion d'al – Hosayn ibn Mansour al –Hallaj)، فالعنوان يطابق عنواناً ســـابقاً عليه، كذلك يطابق حقيقة وجود شخصية تاريخية تعرضت للتعذيب والتنكيل، والنص يتضمن شيئاً من ســـيرة هـذه الشـــخصـــيـة، من هنـا، يحمـل هـذا العنوان وظيفـة المطـابقـة (identification) ، وهذه الترجمة لا تعني شيئاً قبالة ما يضمره العنوان من بعد إيحائي يتحرك في اتجاه النص الديني المقدس، حيث يمكن أن تُقرأ وراءه عبارة: عذاب / آلام المسيح، فهو يرتكز إلى قاعدتين، الأولى: إبداعية غربية "كتاب ماسينيون"، والثانية: دينية إنسانية "آلام السيد المسيح"، وهذه الأخيرة ترتبط بعذابات آخرين (بروميثيوس) مثلاً، ولها علاقة دلالية قوية بمضـمون النص، فالسـيد المسـيح كان في نظر السـلطة الرومانية والفريسـيين، متمرداً ومدّعياً، أما في نظر أتباعه من الحواريين، كان رسـولاً نبياً ومخلّصـاً، كما كان الصلب نهاية حقيقية لحياته بالنسبة إلى السلطة، أما بالنسبة إلى المؤمنين فلم يكن الصـــلب إلا تحولاً وعبوراً إلى الحياة الخالدة. وقد جعل البياتي هذه المعادلات قواسـم مشـتركة بين السـيد المسـيح والحلاج، مع الاحتفاظ بمسـافة القداسـة الفاصـلة بينهما. من هذه الجهة فإن العنوان يحمل الوظيفة الإيحائية (f. connotative) .

تظهر تبعات هذا الارتكاز في النص ضـــمن دائرة إيحائية تبدأ من العناوين الفرعيـــــة (المريد، المحاكمة، الصـلب)، ثم تتمثل في الأنسـاق التي تتشـابك فيما بينها وتتعالق من جهة، كقوله: (تاجك الصـبار، هيكل النور، شـهود الزور، عشـائي الأخير...)، ومع المعارف المختلفة التي تشـكل الأفق التفاعلي لها من جهة أخرى، كقوله: (صـمتك بيت العنكبوت، بصـقوا في البئر، مهرج السـلطان...). فالعنوان يختزل أسرار النص، ومن خلاله يمكن تتبع مسـارات ارتحالات الدلالات من الصـيغ الثقافية إلى الصـيغ الأدبية في صورة الخطاب الفني الجمالي، « فهو يومئ إلى أمر غائب في النص على القارئ أن يبحث عنه لاكتشـــاف البيئة المولدة للدلالة والجديرة بأولية التحليل» ، وللنص مكنوناته التي

يتستر عليها، والعنوان دليل يقود بوميضه الرمزي إلى المسالك التي تفضي- إلى القبض على المخبوء النصي الداخلي العميق، بهذه الطريقة يدخل العنوان في علاقة مع سلسلة من الأفكار والرموز والبنى التي تندرج في النص، ويشير إليها دون أن يتحد معها؛ لأنه يتعالى على الموضوع كونه دالاً عليه، ويثير التساؤلات حول الدوافع الكامنة وراء العلامات الإيديولوجية والرؤى الفكرية التي يفصح عنها السياق النصي، فهو يشير إلى الغائب المتواري في ظل الذاكرة النصية، ويهيىء مخيلة المتلقي للتفاعل مع النص بأسلوب مغاير عن تفاعله مع نصوص أخرى، وعلى هذا النحو فالعنوان « رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوّية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه» ، وبكلمة موجزة هو« هو النص المكثف» .

يعدَّ اختيار البياتي هذا العنوان جانباً من استراتيجيته في الانفتاح على تجارب عدة (تجربة السيد المسيح، الانبعاث الأسطوري، التجربة الصوفية)، وتمثل أبعادها الثقافية، ومقاربة طقوس محنة الحلاج، واتخاذها نقطة انطلاق افتراضية للعبور إلى المحيط الاجتماعي الواقعي الراهن؛ فالمحنة / العذاب / الابتلاء / الصلب، عمليات مستمرة ومصاحبة لأدوار الدول ومراحل تبدّلها، ويبدو أن عنونة القصيدة عند البياتي تحت هذا المسمى هي إشارة إلى المصير الإنساني الذي يبعث عدداً من القضايا المرتبطة بمحاولات الكشف عن لحظات المخاض المؤلمة، ومنها فعل التضحية والافتداء، وإنكار الذات والتحول إلى الهم الجماعي، وهي مسائل راسخة في النص مدار المقاربة الراهنة.

بالرغم من اختلاف الرموز فإنها في النهاية متّحدة، وتمدَّنا بالرؤية نفسها عن الخلفيات الفكرية والمنطلقات الفلسفية التي تعبر عن الإيمان المطلق بالتحول إلى الاطمئنان والاستقرار والحرية، عبر فعل الصلب المأساوي، ولذلك فإن الاقتراحات المفترضة لاستبدال العنوان (عذاب الحلاج / آلام المسيح / معاناة البياتي)، هي في الحقيقة تنويعات ظاهرية للفكرة نفسها. فالبياتي عاش حياة فيها كثيرٌ من التوتر والقلق والمكابدة، واستشعر الخطر الذي كان يحدق بعالمه من الجهات كلها، وافتقد الأمل في ظل هول المأساة التي اجتاحت واقعه، وغيبت عنه المعالم الإنسانية والجمال وقد عبّر عن ذلك بقوله: « كل ما هنالك هو وجه البؤس الإنساني، ونار التمرد التي كانت تتقد في داخلي، ولذلك، فإن تأملاتي في الأشياء، وفي الكتب كانت معذبة ومحرقة، لأنني كنت

أبحث فيها عن الوجه الغائب للحياة الإنسـانية» . هذا الوضـع فرض على الشـاعر الإحسـاس بعمق انتمائه إلى قضـية جيل بكامله، وكان لا بد له من مواجهته في محاولة لتغييره، فبدأت الآلام وحلت الفجيعة، وعاد التاريخ ليختزل نفسـه في العذاب الإنسـاني الأبدي، وحينها يكون العذاب / المحنة / الصلب، تنويعات لفعل التسامي الإنساني الذي يتوخى التغيير عبر الموت، بعد أن يكون قد اسـتنفد محاولات المحاججة المنطقية، واسـتسـلم لرغبته الجامحة في المتابعة من خلال العبور من بوابة الفداء، حيث كانت فجيعة جيل الشـاعر بين النضـال وبين الواقع المرير، تجعله أشـبه بالمسـيح الذي يوضـع على خشبة الصلب .

يجنح الشـاعر في أحيان كثيرة إلى دمج تلك التجارب المتماثلة التي تقترن بفعل التضـحية المرفقة بالتنكيل (أوصـال جسـمي قطّعوها) ، في وحدة متكاملة ترتفع فوق جزئيات التجربة الحسية إلى آفاق كلية تنبثق من رؤية وجدانية خالصة للكون والحياة، ويعمق فيها روح الانتماء الإنسـاني، وقد كان لهذا الموقف سـمة موضـوعية وواقعية بالرغم من أنه لا يبتعد كثيراً عن تخوم الذات التي تحتويها، فهو يأتي في سـياق لحظة نفسية وفكرية مفعمة بالاستنكار على المستوى الذاتي والواقعي (فيه رفض لذاك المصير الذي آلت إليه الشخصية المكابدة، وإدانة للواقع الذي احتضنها، ودفع بها إلى الفاجعة). وفي هذا دور في إذكاء المدّ الانفعالي المحمول على يقظة الوعي والفكر، لاستقصاء جوانب التفاؤل، هذا التفاؤل يتعزز بما تلقاه الذات والجماعة من ظلم، وما تعانيه من صراع يتفجر في إطار المواجهة والتصميم الفعلي على إنجاز المشروع الإنساني الذي يفضي إليه الصلب، وقد تحولت قطرات دم الحلاج المصلوب «إلى زيت في مصباح الإنسانية، وإلى بذرة، فشجرة، فغابة، إن مصارع العشاق والشعراء والفنانين واستشهادهم يظل الجسر الذي تعبره الحضارة الإنسانية إلى ذات أكثر اكتمالاً» .

العنوان (عذاب الحلاج) نموذج يجسـد الذات الإنسـانية الخالصـة المكابدة في محيطها الموبوء بالاسـتلاب والاضـطهاد، ويكشـف عن درجة فائقة من الغيرية والالتحام مع الواقع، وهي الذات العاشقة في حالات انشغالها بتسامي الكائن الاجتماعي، التواقة إلى ممارسـة وجودها في صـفاء يؤكد على انصـهارها في بوتقة الجماعة، ومرجعية هذا الأمر كله هو عذاب السيد المسيح وآلامه في محنة الصلب.

ولكي تتوضح بنية هذا العنوان أكثر لا بد من اقتناص ظلاله في حركة الأنساق النصية، والدوران في أفلاكها ومداراتها، لاستجلاء قدرتها على الإيحاء، وتتبع الدلالات التي تشير إلى الإشراق والانفتاح على التجربة الإنسانية الحضارية.

2 - بؤرة النص / المتن الحكائي:

ما نقصده هنا هو مركز الدائرة التي تنطلق منها مدارات النص، وهي الفكرة الأساسية التي يستوحيها البياتي من حكاية / سيرة الحلاج متداخلة مع حكاية / سيرة السيد المسيح، ليبني عليها منطلقات ومفاهيم ودلالات ترتبط به وبواقعه، عبر رؤيته الجمالية وفي إطار التشكيل الفني، هذه الفكرة نواتها (التطهر / الخلاص)، الالتحام بين العالم الإنساني والعالم الروحي، الحلاج / المسيح، كل منهما كان يتطلع إلى التجرد من ماديته الجسدية والتسامي عليها والحلول في العالم الروحي الشفاف، وهذه الغاية المثالية أو النهائية قائمة على التحول الكيفي في عالم الإنسان، فتبحث عن آلية تفضي بها إلى الاكتمال، وتحقيق القيم السامية على الأرض، فالتحول الواقعي من الظلم والشقاء إلى العدل والإيمان ينعكس مباشرة على تجربة الكشف والتعرية والتنوير، وهو ما يتناقض مع مصالح الطغاة، ويؤدي إلى المواجهة، ومن هنا تبدأ المحنة التي تنتهي بتقديم القرابين بين يدي الخلاص (الافتداء/الصلب).

هذه الفكرة لا ينظر إليها البياتي ضمن شرطها التاريخي فحسب، بل يصهرها في سياق نصه لتكون متجاوبة مع تطلعاته وظروف واقعه.

كيف تُلتَمح هذه الفكرة؟

يمكن تتبع خيوطها من خلال تحولات المريد / الصوفي، ومقارنتها بتحولات السيد المسيح، فالاستعداد للمضي- باتجاه عالم الخلود الأزلي يمكّن المريد من تجاوز العوائق، ليواصل رحلة بحثه عن لحظة المثول في حضرة الفيض الإلهي النوراني، من هنا تصبح التجربة مركزاً للوعي بولادة الحياة الخالصة المتجردة من سلطة الخارج (الواقع الدنيوي الموبوء)، وسلطة الداخل (النفس الأمارة بالسوء)، وفي داخل كل منهما اتجاهان متناقضان ومتصارعان: الخارج، برماده الذي يحمل في رحمه بذرة الحياة الكامنة.

والداخل، الرغبة والشـــهوة في مواجهة صـــدى الأنا المتعالية التي هي صـــوت المثالية الماورائية التي تدفع بها نحو الروحانية والخلاص. في تنافر هاتين الحالتين تتولد ضرورة المواجهة الحاسـمة مع الموت، حين يقوم المريد بممارسـة فعل القتل، فيبدأ بنفسـه دون أن ينصـاع لعطالة الخارج، وينحر فيها الرغبات والأهواء مجسـداً الصرـاع على المسـتوى الذاتي، ذلك ما تمثّل في عبارة: «أنْ تُقتل هذه الملعونة» . فالوصـول إلى الخلاص لا يكون إلا بالتطهر الروحي، والإيمان المطلق وهو قول السيد المسيح « من أراد أن يخلِّص نفسَه يهلكها» ، وينبثق من خلال هذا الفعل موقف رؤيوي، يهدف إلى إعادة خلق الواقع دنيوياً، بعيداً عن روحانية الأنا المتعالية الغيبية.

هذا الموقف يمثله البياتي بفكره المادي، ضـــمن شروط مثالية نابعة من هيمنة فكرة الخلاص وتحقيق إنسانية الوجود القائمة على العدل والمساواة والحرية، ثم التحول با لذات من الوجود الـفاني إلى التـجدد والانبـعاث أو التجلي، وهي أعلى المرا تب التي ينشدها المريد. ويتجلى هذا في سياق المفارقة المأساوية التي أفضت إليها تجربة المسيح / الحلاج (الصـلب)، وكان يعي كل منهما هذا المصـير، بل كان يطلبه حثيثاً، «قال أحمد بن فاتك: كنا بنهاوند مع الحلاج وكان يوم النيروز فسـمعنا صـوت البوق فقال الحلاج: أي شيء هذا؟ فقل ت: يوم النيروز. فتأوه وقال: متى نُنَوّرِز؟ فقلت: متى تعني؟ قال: يوم أُصلب» . فالـصلب من ضمن الرؤية الـمستقبلية التي تعدّه أمراً واقعاً لا محالة لتكتمل التجربة بين الولادة الدنيوية، والتسامي الإلهي في خلوده: «تعلمون أنه بعد يومين يكون الفـصح وابن الإنـسان يُسلّم ليَصلب» ، فَصلْب الحلاج وقتله في حالته الفردية بو صفه كائناً إنســـانياً، يرتقي ليشـــكل تجســـيداً لدرامية الوجود في مواجهة اللاوجود (النفي والتغييب اللذين تمارسـهما السـلطة بحق المجتمع)؛ إذ كانت سـلطة الخلافة ترى فيه جذوة تسـتمد حرارتها من جموع الشـعب التي آمنت بأفكا ره، فكان صـوته تعبيراً عن موقف إنسـاني ينبثق عن الواقع، فأرادت السـلطة نفيه من الوجود، وأراد هو من خلال موته تحقيق الوجود، وهو ما يتفق مع صلب الـ سيد الـمسيح، وقد كانت «حالة التحرر الفكري التي وصـــل إليها المجتمع العباسي في القرن الثالث الهجري تتحمل شـــطحات الصـــوفية وتجد لها التأويلات، وتتغاضى عن تجارب روحية يتجاوز أصـــحابها الحدود الشرـعية التقليدية... ووجدوا لها الأعذار كما يفعل فقهاء كل دولة بمن لا يمثل خطراً عليها، لكنهم لم يقابلوا الموقف نفســـه في شـــطحات الحلاج الذي كان في قلب الحركة

السياسية لعصره» ، والكهنة لم يفعلوا ما فعلوه بحق السيد المسيح إلا لأنهم رأوا فيه خطراً على مصالحهم بتأليب الشعب عليهم، فالقضية مرتبطة بالشعب، المسيح هو المخلّص، وقد وجد الحلاج في نفسه داعيةً إلى الخلاص من الظلم والضلال، هذا الموقف وضعهما في مواجهة السلطة «وابتدؤوا يشتكون عليه قائلين: إننا وجدنا هذا يُفسد الأمة ويمنعُ أن تُعطى جزيةٌ لقيصر قائلاً إنه مسيح ملك» .

محاولة الإجابة عن التساؤل الذي يستفسر عن علاقة هذه المفارقة بتجربة البياتي الشعرية، تكشف عن هوية "الغائب الماثل" في رحلة بحثه عن الاكتمال، والسيطرة على حلم الخلود الأزلي الذي يتحول معه الوجود المرئي إلى معبر يعاني فيه الحلاجُ / الشاعرُ الغربةَ والتشتتَ والنفيَ. والنتيجة هي التحول عن الواقع باتجاه الممكن، إذ يطمح من وراء هذه الحركة المستمرة إلى تحقيق أمر جسيم، كما قال الحلاج:

لئن أمسيت في ثوبي عديم لقد بليا على حر كريم

فلا يحزنك إن أبصرت حالاً مغيرة عن الحال القديم

فلي نفس ستتلف أو سترقى لعمرك بي إلى أمر جسيم

إنها حقيقة المواجهة الدامية بين المريد ونفسه، من جهة، وبين المريد والواقع، من جهة أخرى، هذه المواجهة لا تنتهي بموت الحلاج، بل تبدأ به، إذ أفضى موته إلى حركة متطورة تخلصت من عطالة الحياة الفانية للشخص، واكتسبت تسارعاً شفافاً جعلت منه كائناً أسطورياً متحداً بعالم وجوده المخيل، فلما «قُطعت يدا الحلاج ورجلاه قال: إلهي أصبحت في دار الرغائب، أنظر إلى العجائب» . إن اختراق حدود الزمكانية أقامت له بعداً من القداسة ارتبطت بوعي الجماعة التي وجدت في المأساة الناجمة عن مصيره إلهاماً لها في صراعها من أجل النفاذ إلى الحياة الكريمة من مأزق اللحظة الراهنة. وقد اتسمت فاعلية الزهد والمجاهدة الصوفية بكونها فاعلية هدم للواقع لبنائه بوصفه ممكناً تتعانق فيه الذات مع الآخر. لذلك استطاع الحلاج تجسيد المسائل الروحانية في عالمه الخاص، ثم نقلها إلى الخارج لتكون معادلاً لرؤاه التجاوزية، من خلال تفجير العالم الواقعي وتغييره. هكذا أحيا الرغبة في الإصلاح الأخلاقي من خلال الرياضة النفسية

المرتبطة بالسمو الإنساني المتعالي على المادي المحسوس، وقد أقنع الحلاج «كثيراً من المؤمنين بالفائدة الاجتماعية التي تجنى من الصلوات ونصائح الأولياء من الأبدال ورئيسهم المحبوب، ويقول الاصطخري: إن كثيراً من علية القوم رأوا حينئذ في الحلاج أنه هو ذلك الرئيس المحبوب الملهم، مثل الوزراء والأمراء وولاة الأمصار والأشراف الهاشميين، وكانت لهم معه مراسلات فيها هداية روحية مما هيأ له الخوض في السياسة العامة» . من هنا بدأت محنة الحلاج، حين أدركت السلطة خطره المحدق – حين جمع بين الإنساني والإلهي - فأرادت أن تتخلص منه، وتقضي على البذرة قبل نموها، لما رأت فيها من تهديد لوجودها، هذه الفكرة هي نقطة الارتكاز الحاضرة الغائبة التي اعتمدها البياتي محوراً في نصه الشعري ليعبر عن أزمة حاضره.

3- تلاقي المتناقضات: ثنائية (الصوفي / الثوري)

تكشف هذه الحوارية عن التقاء صوتين متقابلين (روحاني و واقعي). ولكي يتم التصالح بينهما اعتمد البياتي على التشكيلات المتشابكة في منحى أقرب إلى تطويع (أعناق المتنافرات) لتجتمع في صياغة وامضة، تضيف إلى النسق مفارقة تعبيرية، تستشرف آفاقاً لرؤية شعرية تتناسج فيها خيوط التصوف الروحاني في رموزه الشفافة، مع عناصر الفكر الثوري الملتزم الذي يتبناه الشاعر، وحينما يتم الاقتراب من مفاصل التحام التشكيلات الصادمة، بين الصوفي الروحاني والثوري الواقعي، فإن الجوهر يكاد يكون واحداً، وتبدو الرؤية تناظرية، أو هكذا يريد لها البياتي، فقد عمد إلى استبدال تجربة ثورية بنموذج تراثي/ صوفي، مستثمراً الانزياح والتكثيف الدلالي في تأويل الحدث التاريخي.

يبدو البياتي مقتنعاً بالفكرة التي يطرحها، ويدافع عنها، وربما تتضح أكثر من خلال القواسم المشتركة الكثيرة التي تجمعهما « فقد كان الحلاج شاعراً ومفكراً، وهكذا هو البياتي، وتغرب الحلاج في بيئته كثيراً وحورب وطورد، ولم يسلم البياتي من شيء كهذا، والحلاج ثوري النزعة، وكان يبث كلماته بين الناس عن الحق والعدل والسلطان الجائر، وهذه صفة أخرى يلتقي فيها الشاعر المعاصر بالشاعر القديم» . هذه القواسم المشتركة بينهما، تجعل البياتي يعرض موقفه من خلال استنبات صوت بديل ليكون بوحه أكثر

استقلالية وحيادية، فينأى بنفسه عن الموضوع، ويترك البديل يقص حكايته، وهذا ملمح مهم ينبثق عنه موقف وجداني وفكري يتماهى مع الآخر ويتطابق معه، ويصرح البياتي بذلك قائلاً: «في لحظة ما تم التطابق بيني وبين الحلاج في شكل خطير جداً، لم أجد بداً من كتابة القصيدة بهذا الشكل» . هذا التطابق ينطوي، وفق فهم البياتي، على مجابهة الاستلاب والدكتاتورية والإقصاء المتعمد للآخر، وهو الموقف الذي يعمل الشاعر على توصيفه وسبره، فتتداخل ذات الشاعر مع نموذجها المفترض إلى درجة التوحد، إذ يتحول الحلاج المتصوف «إلى ثائر مطالب بحرية الفكر في نظر الأجيال المتفهمة لعصر الديمقراطية وحدها... وكان البياتي يمارس هذه الحقيقة باعتبارها نقطة الوسط في الصراع السياسي المعاصر وحده، فهو ما يزال يعتبره ضحية الدكتاتورية الفكرية في بغداد القديمة والحديثة على السواء، وما يزال يعتبر الفقهاء والحكام في العراق رمزاً واحداً للدكتاتور الضيق الأفق» .

ترتكز هذه الفكرة إلى جملة من المعطيات التي تسوّغها، إذ لا يتأتى للشاعر أن يحفر عميقاً في صلب التجربة الصوفية بناء على هذا التوجه، وأن يكوّن رؤية ذات أبعاد تستغرق السيرة الشخصية للحلاج وفق مقتضيات المواجهة الثورية، إلا إذا اتخذ من خارطة المشهد التاريخي رمزاً لقراءة الماضي والحاضر على نحو متجانس، وتساعده في ذلك مجموعة من التماثلات التي تقرّبه من الحلاج، « فالحلاج رفض تعنت الفقهاء والبياتي رفض تعنت السياسيين. والحلاج رفض أن يتراجع أمام الضغط الرسمي، وكذلك فعل البياتي. والحلاج رفض المهادنة مع الفقهاء، والبياتي رفض السكوت عن فساد الحكام. والحلاج دفع ثمن مطالبه، وكذلك فعل البياتي» .

بناء على هذا الا قتران يبدو الالتزام الثوري محوراً دلالياً مهماً يستقطب سائر العناصر الأخرى، ويشكل بؤرة تنبع من داخلها رؤى متكاثرة، ويتماهى فيها الكثير من الرموز الصوفية والمعاني الواقعية، وإن كان البعد الأساسي هو المحنة / الصلب، في تجلياتها الوجدانية والانفعالية التي تغوص في أتون العذاب الإنساني تعبيراً عن الرفض والمواجهة. فمن أين تبدأ الحوارية؟

4- التشظي: ثنائية (ذات الشاعر/ الذات الشاعرة)

المقطع الأول "المريد" من القصيدة يتكئ الشاعر في تشكيله على حوار غير معلن، فثمة استخدامات لغوية تمثل الموقف الحواري تمثيلاً دلالياً مصحوباً بغموض يشحن السياق بالدهشة، ويشرع فضاء غيبياً، يدعمه تخيل مشهد واقعي يدور الحديث فيه بين المريد وشيخه، وهو تصميم مبدع يعكس علاقة الشاعر بواقعه، إذن؛ هناك اقتران بين محاسبة الشاعر نفسَه، ومحاسبة الشيخ المريدَ، مع إمكانية إجراء استبدال في الموقف بين الحلاج والشاعر، بمعنى أن المريد والشيخ ما هما إلا صوت الحلاج الدنيوي، و صدى صوته الداخلي (الروحاني / الصوفي / المثالي). أو صوت ذات الشاعر (الإنسان الاجتماعي)، و صوت الذات الشاعرة (صوت الأنا الروحانية المتعالية)؛ فالبياتي يستثمر لحظة امتثال المريد بين يدي شيخه، دون أن يقصدها لذاتها، وإنما هي لحظة الانفعال التي تحمل جدلاً دلالياً مبنياً على رمزية الموقف، فالتفاعل النصي مبني على الخلفية التي يمثلها مشهد الحوار بين المريد و شيخه، ولكنه مشهد غائب، فالشاعر لا يورد اسم الحلاج في القصيدة، بل في العنوان فقط، وهذا يهيئ فرصة الاستبدال التام بين الطرفين.

يبدأ المشهد الحواري من اللحظة الحاسمة التي تفجّر فيها الصراع النفسي، بعدما رضي الحلاج / الشاعر بالتقرب من السلطة، والخدمة في وظائف الدولة. ويُقرأ الموقف في شكل حواري لا يكشفه إلا تبدل الضمائر بين المتكلم والمخاطَب:

سقطتَ في العتمة والفراغ

تلطختْ روحُك بالأصباغ

شربتَ من آبارهم

أصابَك الدوار

تلوثتْ يداك بالحبر والغبار

وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذي النار

صمتُك بيت العنكبوت، تاجك الصبار

ورود الأفعال في هذه الصيغة توضح التناقض بين حالتين: قبل السقوط وبعده. والمقام (الحالة الراهنة) يرصد العلاقة بينهما. ويمكن أن تكون لهذا المشهد في قصيدة "محنة أبي العلاء" ترجمة واضحة، فـــ ضمير الغائب في (آبارهم)، يعود على السلطان وحاشيته، وهذا يؤكد أن العتمة والفراغ والأصباغ ما هي إلا تنويعات لحياة الترف واللهو والضياع والخطايا التي تقترن بمجلس السلطان:

شربت من خمر الأمير، ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى وبالضجر

يمكن النظر إلى "الآبار" من منظور ديني يؤكد - مرة أخرى - أنها آبار لأقوام طغوا وجحدوا بالنعمة، ولا يجوز الشرب منها، كما هي آبار ثمود . أما فعل السقوط فإن له دلالة الانهيار، والهبوط إلى العالم السفلي، والوقوع في الإثم . والسقْطة (العثرة والزلّة)، فيها نوع من العطالة والانتكاسة في لحظة ما، وبناء الصورة في جملة فعلية يمنحها دلالة التغيّر والتحول، من حال أنس التجلي والحب الإلهي، إلى حال الضلال والوحشة والضجر، وكل ذلك بتقدير إلهي:

ما حيلةُ العَبد وَالأقدارُ جارِيَـــةٌ عَلَيهِ في كُلِّ حالٍ أيُّها الرائي

أَلقاهُ في اليَمِّ مَكتوفاً وَقالَ لَـــــــهُ إِيّــاكَ إِيّاكَ أَن تَبتَـلَّ بِالمـــــاءِ

مقام المريد قبل السقوط كان مرهوناً بالابتهاج، أما الحال الجديدة فإنها مفعمة بالخوف والترقب، إنها زلةٌ يناقشـها الشـاعر في موقف محاسـبة النفس؛ حيث جرّده الوقوع في المحظور من الصـفاء الروحي، بعد أن كان ينعم بلطافة اللقاء والجلوة والحرية:

أَطَعتُ مَطامِعي فَاستَعبَدَتني وَلَو أَنّي قَنَعتُ لَكُنتُ حُرّا

الطمع في الدنيا جعله أسير رغباته وشهواته، وصار عبداً ينقاد لها، يوازي هذا البيت فعل السـقوط الذي يتداخل مع الأسـطورة، السـقوط في العالم السـفلي، حيث

العتمة والظلام والضياع والأسر، وفي حال السقوط يفقد الإرادة، ويتحول إلى أداة مُسخَّرة (لسان حال السلطان)، ويصير الإبداع مزيفاً يتكسب به، ويتزلف به إلى السلطان . هذا التقرب أصابه بالدوار، فصار يتقلب بين الرغبة في الاستمتاع بما يمنّ عليه السلطان من الملذات، و بين نداء الروح التي تدعوه إلى ملازمة الجوار الإلهي، وهو صراع يمثل حالة التشظّي وانقسام الشخصية على ذاتها، فيظهر الورع والتقوى، وفي الحين نفسه يتبع هواه وشهواته:

وَسَمتُكَ سَمتُ ذي وَرَعٍ وَديـــــنٍ وَفِعلُكَ فِعلُ مُتَّبَعٍ هَواهُ

أَتَفرَحُ بِالذُنـــوبِ وبالخطـــايا وَتَنساهُ وَلا أَحَدٌ سِـــواهُ

تكدّرت روحه، وتاهت بين رغبة النفس في الترف الدنيوي، وبين سعيه إلى التقرب من الذات الإلهية التي هي منتهى مرامه:

كانَت لِقَلبي أَهواءٌ مُفَرَّقَةٌ فَاستَجمَعَت مُذ رَأَتكَ العَينُ أَهوائي

تفضي هذه الرغبة إلى الفزع والخوف، فإن نار البشرى والأمل قد خمدت، وأقام الحلاج/الشاعر على رمادها صامتاً يكابد آلامه، وهنا، أيضاً، تشابك بين النص وأسطورة العنقاء، والانبعاث من رماده، والنص الديني (النبي موسى)، والنار من مفردات الصوفية:

أنا المكلّم من نارٍ حجبتُ بها نوراً فخاطبتُ ذاتَ النور في النارِ

وإذا جاز التوحد بين الحلاج والشـــاعر من حيث المعاناةُ، ومحاولة التأســـيس لمنحى إنساني جديد، فإن الاتساع المأساوي يستحضر شخصية السيد المسيح وآلامه من خلال تاج الشوك الذي ألبسوه وهو يقاد إلى الصلب «وضفر العسكر إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسه» ، وقد كان الإيحاء بالعذاب قبل وقوعه، من التباشير التي أفضت إليها حيرة الشـاعر واضـطرابه؛ فلا يمتلك مقومات المواجهة، ولم يرتقِ درجات الروحانية والحلول في الحضرة الإلهية:

من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي

وأين أنتهي وأنت في بداية انتهاء

(الحضرة والتجلي) من مفردات الصوفية:

حَضَرْتُ مَعَ الأَقْطَابِ فِي حَضْرَةِ اللِّقَا فَغِبْتُ بِهِ عَنْهُمْ وَشَاهَدْتُهُ وَحْدِي

لذلك تخلق هذه المفردات مناخاً من المعاني التي تهمس برؤيا ما، وتوحي بلقاء روحاني، و تحليق في فضاء ذاتي شفاف، لكن هذا التجلي غير محقق، لذلك يُظهر الشكوى والمذلة التي يبثها إلى الصوت الأعلى: (من أين لي؟) تبين ضعفه وقلة حيلته في ارتقاء طريقه الوعرة، (وأين أنتهي؟) توحي بغموض المصير الذي سيؤول إليه، أما الانتهاء فإنه يعني الفناء في الذات الإلهية عند الصوفية، و(أين) هذه ليست موجودة بالنسبة إلى صاحب الحضرة، لذلك هناك حيرة تفرض نفسها بالضرورة، لعدم القدرة على الإحاطة بالـ (أين)، يقول الحلاج:

فَلَيسَ لِلأينِ مِنكَ أينٌ وَلَيسَ أينٌ بِحَيثُ أنتَ

ويقول المكزون السنجاري :

أين لا أنت كي يُفرّ إليه منك بل أين أنت والأين فيك

وإليك انتهاء كل وجود فلهذا استحال ما ينهيك

يمكن افتراض أن الأصوات تتقابل على النحو الآتي: (الحلاج الصوفي والحلاج الاجتماعي) / (الشاعر المتكسب والشاعر الملتزم)، فالصوت الأول ارتقى المدارج: (الصوفي يستجلي في صومعته الأنوار الإلهية / المتكسب يستمتع بنوال السلطان). أما الآخر فإنه ما زال في طور التردد يقدم رجلاً ويؤخر الثانية، لم تتبين له ملامح المشروع الذي يؤسس له، فلا يعلم من أين يبدأ وأين ينتهي، وبذلك ينوه البياتي إلى أفق التوقّع باكراً، ويشي بهواجسه عن قدوم المأساة التي ستبدأ حين تركه جوار السلطان والخروج عليه، وإعلان الرفض في لحظة فض الكلمات المختومة بشمع القداسة، لكن هذه الرحلة كانت تستدعي الخوض في مسالك الرهبة، والتفاني للوصول إلى الهدف.

فهل استطاع الحلاج/ الشاعر أن يصون العهد ويلتزم الصمت؟

يتحول البياتي إلى منظور آخر يحاول من خلاله أن يظهر رؤية عميقة يبلور فيها صراع الأفكار، فالرغبة الداخلية الملتزمة تدفعه إلى البوح، بينما تتحرك في نفسه رغبة شهوانية لاقتناص الملذات، فتلجمه، هذه الثنائية المتناقضة تؤجج حالة القلق التي تستبيح كيانه، فيظل عاكفاً على رماد البعث، يتردد بين الإعلان والصمت. ويمثل صمته حالة واهية غير متماسكة، ضعيفة النسج كبيت العنكبوت : ﴿مَثَلُ الَّذينَ اتَّخَذُوا من دُونِ اللَّه أَوْلِيَاء كَمَثَلِ الْعَنكَبُوت اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوت لَبَيْتُ الْعَنكَبُوت لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ ، وإذا كان بيت العنكبوت مضرب مثل على الوهن والضعف، فإنه في الوقت نفسه يوحي بالتدبير والتخطيط للإيقاع بالفريسة، يقول نسيب عريضة:

أرأيتَ بيتَ العَنكبـــوت وذُبـــابةً فيه تَموت

فكذاك في شرَكِ الرَجـــاء قلبي يلذُّ له الغنـــاء

فهل كان الحلاج / الشاعر يتخذ من الصمت فسحة لإشغال الفكر وتدبير شؤون التمرد والعصيان؟ يقول البياتي: «إن الصمت وهو سيد الكلام قد علمني أن أتأمل الكائنات والوجود والمرايا وتعاقب الفصول» . فقد وجد فيه القدرة على العمل والتخطيط بعيداً عن أعين الرقباء والمتربصين، ونسج خيوط التمرد على السلطة / الصوفية الانعزالية / الواقع، دون أن يبوح بأسراره، والفكرة موجودة عند أبي العلاء المعري في قوله:

لا تُخبِرَنَّ بِكُنه دينـــــــــكَ مَعشَراً شُطُراً وَإِن تَفعَل فَأَنتَ مُغَرِّرُ

وَاصمُت فَإِنَّ الصَمتَ يَكفي أَهلَهُ وَالنُطقُ يُظهِرُ كامِنـــاً وَيُقَـرِّرُ

ومن جهة أخرى قد يكون الصمت كالمصيدة التي تؤدي به إلى الهلاك:

أتنطق هذه الصخرة؟

وتفتح في غد فاها

أصابني الدوار، زلت قدمي

سقطت في المصيدة

الصـمت فعل سـلبي إذا كان الأمر يتطلب المواجهة، لكن قدرته على الإغراق في الصمت وحفظ الأمانة في طي الكتمان كانت واهية ضعيفة، ولكون هذا الصمت لم يدم طو يلاً فإن مصيره كان مفجعاً:

من باح بالسر كان القتل شيمته بين الرجال ولم يؤخذ له ثار

وهي الحقيقة التي بدت واضحة للعيان حينما تخلى عنه بعض شيوخه ؛ لأنه لم يصن العهد بالحفاظ على أسرار تجربته، غير أن صمته كان مهلهلاً لم يلبث أن تمزق عن المكنون الخفي، فجاءه التحذير سريعاً من هتك لاءات الصوت المتعالي:

موعدنا الحشر، فلا تفُضّ ختم كلمات الريح فوق الماء

و لا تمسّ ضرع هذي العنـزة الجرباء

يستبدل البياتي رفض الشاعر التقوقع في أبراج الشعر العاجية بعيداً عن هموم الناس برفض الحلاج التقوقع في صومعة التصوف واعتزال الجمهور، فـ «الشاعر الحق لا ينشد كتابة الشعر و حسب، بل يبحث أيضاً عن وسائل الخلاص للإنسان العربي المستلب المحاصر الذي يقف على أرض محروقة» . والكتمان ضرورة، يجب صـــونه؛ لأنه من المقومات التي تفرضها الصوفية للحفاظ على كيانها:

بِالسِرِّ إِن باحوا تُباحُ دِماؤُهُم وَكَذا دِماءُ البائِحينَ تُباحُ

أسرار الصــوفية لا يحســن قراءتها غيرَ أصـحابها من الذين تمرســوا وتعمقوا في التجربة، فهي أمام الآخرين طلا سم وخطوط متشابكة ترسمها الرياح على سطح الماء، فلا يبدو لها أي معنى، ولكن لها حقيقة لا يعلمها إلا أولو اليقين والإيمان الإلهي الراسخ، وتلك الحقيقة هي السرـ الذي أخفق فيه بطرس حين حاول أن يقلد السـيد المسـيح في السـير على الماء فأوشـك على الغرق، « في الحال مدّ يسـوع يده وأمسـك به وقال له: يا قليل الإيمان لماذا شككت» . وإذا كان الحلاج قد صار من أصحاب الحضرة النورانية، فإن

يقينه قد ترسخ، وصار بإمكانه فك شيفرات سر المشي على الماء، وفي المحصلة فهم حقيقة الوجود، ولكن عليه أن يحتفظ به لنفسه، وأن ينأى به عن المجتمع؛ لأن في البوح خلطاً بين الدنيوي والغيبي، والأمور الدنيوية، في نظر الصوفية، كـــ العنزة الجرباء قد تنقل إليه الآثام، وتبعده عن المراتب الروحانية. فعليه أن يتجنبها قبل أن يتجنبه الناس، والتركيب يرد عند إلياس فياض:

وإذ الورى يتجنبونك مثلما يتجنَّبون العنـزةَ الجرباءَ

في العبارة مفارقة، فـ (الجرباء) هي (الجاريةُ المليحة)، سُميت جَرْباءَ لأن النساءَ يَنْفرْنَ منها لتَقْبيحها بمحا سنها مَحا سنَهُنَّ ، ففيها من الحسن ما يكفي للإغواء والوقوع في المعصية، والجرباء، أيضاً، التي فيها الجَرَب، وهو مرض معد، يُحسن الابتعاد عنه:

ما ينفع الجرباءَ قربٌ صحيحة... منها ولكن الصحيحةَ تجربُ

فهل استطاع أن يمتثل لمقتضيات هذه اللاءات، ويتجنب المصير الذي تم تحذيره منه؟

يبدو أن البياتي يستبق إجابة الحلاج، فيصرخ معبراً عن مكنون نفسه: «عندما يواجه الشاعر محنة الوجود والمذلة الكونية والأرضية التي لا يواجهها وحده بل مع الآخرين فإنه يصبح فماً يصرخ بكل أفواه التعساء والمعذبين والمنبوذين والمهمشين في كل زمان ومكان... كما تصبح كلماته مقدسة لأنها تعبر عن الآخرين الذين لم يستطيعوا أن يصرخوا أو يستغيثوا ويعترفوا» . لكن الحيرة تثبط من عزيمته على اتخاذ الموقف الحاسم، وتؤجل البوح ولو إلى حين، فهو لم يتلق العون الكافي من الصوت المتعالي الهاجس الذي يوحي إليه بإشارات غامضة غير واضحة في تلمس الطريق الصحيح، وما زال ينتظر توقد النار لتهديه سبيل الخلاص، فمنارة الهداية في صحراء التيه والضياع خمدت نيرانها، وتركته يقرر مصيره بمفرده:

من أين لي ونارهم في أبد الصحراء

تراقصت وانطفأت

ثم تتأكد حالة التردد والحيرة أكثر، وعدم القدرة على اختيار الموقف الحاسم عندما يتعادل عنده الظاهر والباطن، الإسرار والإعلان، وبذلك يتم التوحد بين ذات الشاعر، والذات الشاعرة، بين الحلاج والبياتي، بين الصوفي والثوري، لكنها تبقى ثنائية متناقضة تجري على المستوى المكشوف والمستور، العالم الخارجي والعالم المأمول، فيجعلها تحمل الشيء ونقيضه في اللحظة نفسها:

فباطن الأشياء

ظاهرها... فظن ما تشاء

والظاهر والباطن من المصطلحات التي تتكرر عند الصوفية:

وَيَا ظَاهِرُ أَظهرْ لِي مَعَارِفَكَ التي بِبَاطِنِ غَيْبِ الْغَيْبِ يا بَاطِن وَلاَ

قد يكون هذا الاعتقاد نوعاً من جدلية التناحر التي تفجر الصراع من أجل الوصول إلى الهدف الأسمى، وفي حال الحلاج الراهنة فإنه ما زال في ذلك الطور الذي يتردد فيه بين الطاعة والمعصية، فاللحظة الحرجة هي التي تسبق الاختيار، من مبدأ أنْ «ليس على وجه الأرض كفر إلا وتحته إيمان، ولا طاعة إلا وتحتها معصية أعظم منها» . هذا الاعتقاد يجعل الصورة تكتسب دينامية تشتغل على وقود الصراع المتأجج في الباطن، ويتعدى الأمرَ الإحساسَ الذاتي الداخلي إلى الممارسة، فيقترب الحلاج من الفرز بين السلطة التي وقع في شرك مباهجها ومناصبها، وبين المجتمع الذي ابتعد عنه بفعل المثالية الانعزالية أو السقوط في حمى السلطان، وتلوح له بوادر اللوم من قبل الصوت المتعالي الذي يقف في حضرته، يؤنبه على حالة السكون والصمت والضبابية التي يعيشها، وإن نطق كان كلامه همساً يضيع في عتمة المساء، أو تضرعاً خافتاً يستجدي من يرشده:

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلِّمُ المساءَ

وهذا المشهد هو صدى لأبيات فوزي المعلوف:

وقفت وقـــــد مـــــد السكون رواقه عليها وغطاها أصيلٌ من التبـــر

خشوعاً كأني ساجدٌ ضمن هيكـــــــــل صموتاً كأني مستقلٌّ على قبـــر

ويرد "هيكل النور" عند إلياس أبو شبكة:

رُ بَّ سِفرٍ أضاء هَيكَلَ نورٍ خَلدَت فيهِ مُقلَتا شِكسبيرِ

كما ورد ذكر هيكل النور في الشعر القديم في القصيدة المسماة "الثلجية" لنقيب الأشراف محمد بن محمد بن برهان الحسيني:

من أيمن الطور نار الله قد سطعت هياكل النور في الزيتون والأجم

وعند المتصوفة فإن للشهاب السهروردي كتاب عنوانه "هياكل النور" .

ويُلمَح صـدى الإغراق في الصـمت، في مشـهد مثول السـيد المسـيح في الهيكل للاستجواب والامتحان، بعد أن ألـ قي القبضُ عليه، لكنه ظل صامتاً لا يرد عليهم:

« وأما يسوع فكان ساكتاً » .

وثنائية (صامت/ناطق) تقابل ثنائية (باطن / ظاهر) في المدلول:

من واصلٍ سرّ الحقيقةِ صامت ولو نطق المسكين عجزه الورى

.....

ناطِـ قٌ صـامِتٌ مُبينٌ مُعمى ساتِرٌ كاشِفٌ قَريبَ نـائي

وأكثر ما يوضح هذه الثنائية قول محي الدين بن عربي:

فألسنة ا لأحوالِ أفصحُ ناطق لها يسمعُ القلبُ الذكيٌّ ويفهم

الإغراق في الصـــمت ما هو إلا إغراق في البوح في لحظة التجلي في هيكل النور والحضرة، من هنا كانت حال الحلاج الصامت، والسيد المسيح الذي كان صمته وسكوته

خير إجابة عن أسئلة الكهنة، فذات الشاعر تبدي السكوت والضراعة، أما الذات الشاعرة فإنها تغرق في الإفصاح عن مكنونها وهي صامتة ، والصوت المتعالي يرى في حالة ذات الشاعر/ الحلاج / المسيح بجسده الدنيوي، الضعف والاستكانة والجمود، تدل على ذلك مفردات (ضراعة، بكاء، غريق، صامت، مساء). وكلها مرتبطة بما قبلها من معاني الحيرة والقلق وعدم الجراءة في اتخاذ القرار الصائب، لكنها في صورتها الروحانية دليل قوة وسمو.

لا تزال ثنائية (الصمت / البوح – الباطن / الظاهر) قائمة، ورغم أن الحاجز بينهما رقيق شفاف، إلا أن الحلاج / الشاعر لم يستطع خرقه إلى الآن، وما زال صوته يذوب في فضاء معتم، ويترك إحساساً بالعدمية واللاجدوى، فاللحظة المنتظرة التي يتصدع فيها صمته، ويبدأ بالزوال لم تبدأ بعدُ، إلا إن إحساسه بالمظالم التي تطيح بالمجتمع، هيأت له فرصة تكوين رؤية جديدة، تعيد النظر في علاقته بالمجتمع، وبالسلطة التي « كانت تعتمد نظاماً فاسداً قائماً على النفاق والامتثال، وابتغاء المكاسب على حساب فقراء الناس و بسائطهم» . هذه الرؤية لا تزال في طور التشكل، بدأت مع تأمله للمجتمع وما يدور فيه من مظاهر الاستلاب والقمع والظلم وعزمه على الابتعاد عن دائرة السلطة، وهكذا يكون قد جنح إلى اتخاذ قرار فض الكلمات المهجورة بسر المشيئة، والانصياع لصوت الذات الشاعرة.

5 – الالتزام : ثنائية (المريد / الإله)

في هذا المشهد يظهر التداخل بين صوت الشاعر الملتزم، الحامل لأفكار ذات نزعة يسارية مادية، وصوت الآخر المجبول بالمحبة الإلهية، الخاضع لمشيئته، فثمة همس خفي يكشف عن تضرع المريد إلى الإله، طالباً منه مدّه بالعون في محنته، هذه المحنة التي يحولها البياتي إلى نوع من التزام قضايا الفقراء/الشعب، إذ ينفتح المشهد على نشاط هائل من التساؤل والتذمر، فيكتسب السياق قيمته التعبيرية من خلال التفاته دلالياً إلى الإشارات والرؤى التي تعكس عمق المأساة الواقعية، من هنا كانت العتمة والفراغ، والنار التي تراقصت في الصحراء وانطفأت، علامات لوحشة الليل، وهو المعادل الواقعي للرمز الغيبي (الجفاء بين الإله والعبد)، مما يعني ضياع نور مصباح

العدالة والمســاواة في الواقع، «إن وعيه الجديد جعله ينظر إلى الوجود من زاوية أخرى، كانت غائبة عنه فيرى من خلالها مظاهر الظلم والوحشة التي تسود العالم، حين ينطفئ نور الحقيقة والعدالة» ، وضــياع نور ا لله عن عباده الجاحدين نعمَه، فيغمر كيانَ الشــاعر شــعورٌ كئيب نتيجة تلك الوحشــة، وتأتي الجملة بصــيغة التعجب تعبيراً عن المفاجأة والذهول، وتشحن المشهد بإحساس الرهبة والاضطراب:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

وهو يدب في عروق شجر الزقوم، في خمائل الضباب

يبدو ت فاعل المشهد مع النص الديني المقدس واضحاً، فـــ(المصباح) هو النور، والنور هو الله، العدل والحرية والقيم المثالية، وعندما ينطفئ هذا النور، يحلّ الليل، الضلال والوحشة، البؤس والشقاء الإنساني، الذي يخيم عندما تخمد النار الملهمة التي تضيء بنور الحق والصفاء:

فَإِن جاءَكَ الهَجرٌ في ظُلمَةٍ فَسِر في مَشاعِلِ نورِ الصَفا

وفي الإنجيل «أنا هو نور العالم، من يتبعني فلا يمشي في الظلمة بل يكون له نور الحيــاة» ، يحاول البياتي أن يخلق بوساطة الإحالات والاستبدالات، انتقالاً من الماضي إلى الحاضر، عبر تناغم دلالي يقوّض التنافر بينه وبين الحلاج، وبين واقعه وواقع الأمم التي بغت وطغت، فاســتحقت العذاب الإلهي، فالســحب الســوداء والأمطار والرياح، هي نفسها التي ساقها الله على أقوام تجبروا، وتكبروا، وجحدوا نعمه ، و شجرة الزقوم التي

تنبت في الجحيم، حلّت بدلاً من الطيبات التي كانوا ينعمون بها، وهي ترمز إلى العذاب والظلام والفاجعة التي حلت بالمجتمع.

فالليل له أقنعة مختلفة تحيل إلى جملة من المعاني الباطنية التي لا تغيب عن النص (الوحشة، الجوع، الخراب...) وهي ترتبط بمسببات تتداخل مع النص القرآني من خلال مشاهد الانتقام الرباني، هذه المعاني محمولة باستبدالات راهنة منزوعة من الماضي، وتنطبق على واقع الشاعر، فما زال صائدو الذباب وزمر الذئاب ، يتلونون بأشكال شتى فالشعراء «الذين فاتهم الركب والشويعرون والمتشاعرون وذباب الموائد والمرتزقة وأعداء الإنسانية والحرية وأتباعهم وخدمهم ولصوصهم» . ويقول أبو العلاء المعري:

بَني الآدابِ غَرّتكُم قَديماً زَخارِفُ مِثلُ زَمزَمَةِ الذُبابِ
وَما شُعراؤُكُم إِلا ذِئابٌ تَلَصَّصُ في المَدائِحِ وَالسِباب
أَضَرَّ لِمَن تَوَدَّ مِنَ الأَعادي وَأَسرَقُ لِلمَقالِ مِنَ الزَبابِ

الانعتاق من هؤلاء مرهون برغبة داخلية مبيّتة، لكن عدم اكتمال تصور المقام الذي يريده، بسبب الخوف والتردد وضعف وسيلته، يجعل الانفصال الكلي عن هذا الواقع عسيراً، بالرغم من أن الاستقرار هو غايته، فتكتنف الضبابية موقفه؛ ومفردات (ما أوحش الليل) (انطفأ، الخريف، الضباب)، كلها تعبر عن الحيرة والقلق وعدم وضوح الرؤية، في مقابل مفردات القمع والقسوة والدمار التي تبعث الرهبة والرعب (الذئاب: الحكام المستبدون الذين ينهشون جسد المجتمع)، (صائدو الذباب: الشعراء المتكسبون، والكسالى المترفون الذين يعيشون على كد الآخرين)، (السحب السوداء والرياح: عوامل الخراب والدمار). هذا يوضح الواقع الذي يعيشه الحلاج / الشاعر (الفقر والاستلاب والخراب، والقسوة وجبروت الحكام). وبين هذا وذاك لا يجد خلاصاً من مصابه، غير أنه يتهيأ للمرحلة التي ستعقب هذا القلق، ويستعد للموقف الجديد الذي شرع بالظهور بعد أن ازداد إحساسه بوطأة الشقاء. وإذا كان الخطاب موجهاً في أول الأمر إلى الآخر المتعالي طرف الصراع المثالي في أعماق الحلاج، فإنه في هذه اللحظة يتجاوزه؛ لأنه فشل في تلقي إشاراته، ولم يمده بالعون الذي أراده، بل على العكس كان هذا المتعالي يكبح

صـــعوده في دروب الواقعية، ويحذره من التقرب من المجتمع، أو الانشـــغال بالأمور الدنيوية: ﴿ أو لم ننْهَكَ عن العالمين﴾ ، هذه الآية التي تحكي قصـة النبي لوط مع قومه حينما أمروه بألا يستضيف أحداً في بيته، استحضرها أبو بكر الشبلي لينبه الحلاج إلى خطئه الجسيم حينما فتح أبواب الصوفية المقفلة، وخرج منها يخاطب الجمهور: « فقد روي عن الشـــبلي أنه قال، وقد رأى الحلاج مصـــلوباً: ألم أنهك عن العالمين؟» . غير أن الحلاج تشـــده تلك الرغبة الجامحة في خلع خرقة الصـــوفية، ومخالطة الناس، والتقرب منهم، ومعايشـــة همومهم، والتحدث إليهم، فلما «عاد من مكة إلى الأهواز، بدأ الوعظ في الناس، مما أثار حفيظة الصـــوفية عليه، فنبذ خرقة الصـــوفية كيما يتكلم بحرية مع أبناء الدنيا» . كانت هذه الجراءة في حاجة إلى العون الإلهي الذي بدأ يســـتجديه، ويتضرع حثيثاً في طلبه:

يا مسكري بحبه

محيري في قربه

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحوني هذه الأسمال

وهذه الأقوال

الســـطران الأول والثاني هما تكرار لقول الحلاج في معرض دعائه الإله الخالق، وتقربه منه، وهي مفردات صـوفية لها معانيها الخاصـة، "الأسـمال" دال صـوفي، إشـارة للزهد والتخلي عن المتع الدنيوية، والاحتجاج على نفعية المجتمع.

وما يفيدنا هنا أن الحلاج يبين أن هذا الخطاب هو مقام المريد وليس الآخر المتعالي، وهذا دليل على أن الحلاج/ الشاعر/ الكائن الاجتماعي، هو الذي يتوجه إلى ربه طالباً العون في تجربته الجديدة، فقد قال ابن الحداد المصرـــي إنه رأى الحلاج في ليلة يبكي، ويقول: «يا من أســكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه... أســألك... أن لا تردني إليّ بعد ما اختطفتني مني... فلما أحس بي التفت وضـــحك في وجهي ورجع وقال لي: يا أبا الحســن، هذا الذي أنا فيه أول مقام المريدين» ، هذا الدعاء يجد له فضـاء واسـعاً عند

البياتي يرتبط بالشعور، والحالة النفسية التي تؤرق الذات، وتجمع بين حالتين؛ إحداهما ساكنة يط وي الصمتُ سرّها، والثانية متسائلة تستشرف المستقبل، لكنها لا تزال في طور تلمّس طريق الخلاص، لذلك لا تنفكّ بشـــكل تام عن القدرة الإلهية، بل تبقى في تماس معها من خلال التضرع، ويتكرر هذا في أكثر من مناسبة:

من أسفل السلم ناديتك، ربّاه

.....

تعفن الماء وجفت هذه الآبار

تعرت الأشجار

ونثر الخريف فوق الغابة الرماد

.....

فأين يا رباه!

شمسك! تحيي الحجر الرميم

هذه الحالة الشـعورية تتوافق فيها المعاني الماورائية مع بنية الخطاب ومحاوره، لتشكل هروباً من إطار الكآبة والاضطراب، وبحثاً للذات عن منفذ للتحول يتناسب مع الظرف القلق، إنها تعبير عن الانكســار، وتعلق بالفتح الرباني، لكن الرغبة المضــمرة في التغيير تفرض حضـورها بعيداً عن تهويمات الصـوفي الغارق في تنسـكه وانعزاله، فتجعله يتقرب من الفقراء.

أما مفردة (الفقراء) فإنها تأتي على مسـتويين، الأول ما يتعلق بالصـوفية، فعبارة (الفقراء منحوني هذه الأســمال) و(هذه الأقوال) منقولة عن ســيرة المتصــوفة، ويطلق عليهم تسـمية (الفقراء)، وكانوا يلبسـون ثياباً خاصـة بهم يعرفون بها "خرقة الصـوفية" الأســمال، وكانت لهم أقوال وعبارات غريبة ينطقون بها، وكأنها مكاشــفات غيبية، فقد قيل عن بعض المتصــوفة «وكان بزي الفقراء وحصــل له جذبة فصــار يهذي في كلامه ويخلط ويقع له مكاشفات» ، والمستوى الآخر هو ما يتعلق بواقع الشاعر، ففي دعائه

يحاول أن يظهر نوعاً من الغيرية، وكأنه يريد الإيحاء بأنه الناطق باســـم أولئك الفقراء الذين منحوه الأسمال التي تؤكد انتسابه إليهم، وانبثاقه منهم، فيلقي بيانه الأول با سم هؤلاء المقموعين «ما الشـعر إلا فم المعذبين في كل العصـور وفي كل الأمكنة، إنه ينطلق من بئر الشقاء ليعبر عنه» .

يبدو أن الحلاج / الشاعر مقتنع أن الإله قد أغلق من دونه الأبواب، وأن التغيير يأتي من الواقع، لا من الأعلى بأمر إلهي، فهو تدبير إنساني لشأن دنيوي، لذلك فإن الدعاء يأتي دقيقاً في تحديد المطلوب:

فمُدّ لي يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزّق الأسداف

وليقبل السيّاف

هذا المقطع هو ترجمة لما جرى مع الحلاج حين قدّموه للمحاكمة، وأرادوا قتله، لكنهم لم يفعلوا ذلك خوفاً من الفتنة « وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصّـباً لدينك وتقرباً إليك... فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد، ثم ســكت وناجى سراً. فتقدم أبو الحارث السيّاف فلطمه لطمةً هشم أنفه و سال الدم على شيبه» ، في هذه المحنة ناجى ربه سراً (مُدّ يديك)، وهذا الدعاء ربما يكون معهوداً في توســلات الناس، يقول الشريف المرتضى:

مُدَّ يديكَ الكريمتينِ مَعِي ثمّ ادعُ لِي مِن هواك بالفَرَجِ

ويقول الصاحب شرف الدين:

ألا فامْدُدْ يَدَيْكَ إلى وِصالي فمالي بالقَطيعةِ مِنْ يَدَيْن

الدعاء فيه شيء من التواصل الأرضي السماوي، ويُظهر نوعاً من الضعف، بيد أنه يوحي بالتحدي (وليقبل السياف)، في محاولة لإنجاز المهمة التي يفكر فيها، مهما كانت المصــاعب، وأظهر اســتعداده لتقبل عاقبة الأمر، فقد نحر قرابينه في محراب توســله،

وتقربه إلى الإله، ومارس طقوسه، وضحى بما يملك، ولم يبق غير حضور السيّاف، وهكذا يكون مستعداً لخوض التجربة:

فناقتي نحرتها وأكل الأضياف

وارتحلوا

(الناقة) لها أكثر من إيحاء، فهي أعز ما يملك العربي في صحرائه، وهي وسيلة الركوب والتنقل، وفي نحرها دلالة على منتهى الجود والكرم أولاً، والاستقرار والإقامة ثانياً، فقد كان كثير السفر والترحال، وعندما حط رحاله في بغداد لم يترك بداً من المواجهة مع السلطة التي كانت تتوجس من أفكاره خيفة، وترى فيها خطراً على وجودها. وفي رحيل الأضياف إشارة إلى خذلا ن الآخرين له، فيجد نفسه وحيداً -«حينئذ تركه التلاميذ كلهم وهربوا» - وتتأزم الإشكالية في داخله، ويعم البلاء، وتتضاءل مقومات النهوض من تحت ركام الجور والاستبداد، ويسود الإحباط، وتصير الحياة خاوية كتلك الأصداف الفارغة:

وها أنا أقلب الأصداف

لعلها أوراق ورد طيرتها الريح فوق ميت، لعلها أطياف

يستمد البياتي السطر الثاني من قول أبي محمد عبد الله بن محمد بن يحيى الداودي الهروي الفقيه:

أما شاقتك روضة دستجرد ... كعقد أو كوشي أو كبرد

تطير فراشها بيضاً وحمراً ... كريحٍ طيّرت أوراق ورد

الفضاء الذي يلقي فيه البياتي بيانه، وترتسم فيه الفاجعة، يستعير حضوره من علاقة خفية بين قطبين (الصوفي / الثوري)، ولذلك يلجأ البياتي إلى الاستبدال ليتحقق له تأسيس بنية معاصرة موازية للحدث التراثي بوصفه البؤرة الأساس في عرض تضاريس العلامات النصية، من هنا يتجه إلى رسم العلاقة بين الفقراء والسلطة ضمن لوحة تستفز مشاعر السخط على الواقع من خلال ثنائية (السلطان / المهرج):

مهرج السلطان

كان ويا ما كان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيا سكران

يقلد السعدان

يخرج للشمس، إذا مدت إليه يدها، اللسان

يكلم النجوم والأموات

يعرض البياتي هذا المقطع المعنون بكلمة (فسيفساء)، في سرد حكائي (كان يا ما كان)، ويحاول أن يعطيه صفة القدم التاريخية (في سالف الأزمان)، هذه العبارة تتكرر في الشعر العربي القديم، كقول ابن رشيق القيرواني:

وَ تُعيدُ أَرْضَ الْقَيْرَوانِ كَعَهْدِها فيما مَضى مِنْ سالِفِ الأَزْمانِ

وفيها تلميح لعبارة "كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان" التي تبتدئ بها حكايات ألف ليلة وليلة، فتوحي بالأجواء الأسطورية المقترنة بتلك الحكايات التي تصور مشاهد الترف وحياة القصور والجواري والغلمان، الأمر الذي يبرز التناقض بين بذخ السلطان ، وبؤس الناس، وبتتبع التداخل النصي في المقطع الراهن، يلحظ تصوير تسجيلي لمشاهد العرض في "السيرك" (يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيا سكران، يقلد السعدان)، كما تُلحَظ ملامح هذا المهرج في قصيدة خليل حاوي "عند البصارة" التي يقول فيها:

أراك تستحيل

لساحر يموه الأشياء في العيون

مهرج حزين

في مسرح الغجر

يروض الأفعى ويمشي حافياً

يمشي على الجمر على الإبر

يعجن في أسنانه الزجاج والحجر

يضم في كفيه وهج الشمس والظلال

أراك في الصحراء كهفاً صامتاً

أنعش مما كنتَ من سنين

يحاول البياتي أن يبين التداخل بين بغداد (مدينة السلطان)، وبغداد (مدينة الشاعر)، ويظهر هنا التشويه الذي يلحق العلاقات الإنسانية في ظل ثنائية (السلطان / المهرج)، كما تظهر معظم التناقضات، فتبدو الحياة قصة مهرج يحاول الترفيه عن السلطان بحركاته البهلوانية، ومظهره المضحك الذي يشبه قطع الفسيفساء الملونة، بينما يبطن في داخله إنساناً مغدوراً مسلوباً قد شوهته قيم العصر المزيفة، ففقد شخصيته وصوته الحقيقي، فالفسيفساء هي دال على التناقضات والثنائيات، والبهرجة الخارجية.

هذا الوصف يعيد القارئ إلى ثنائية ذات الشاعر والذات الشاعرة، وهو ما كشفه البياتي حين إقامته في بغداد: «شيء ما كان يلح في طلب التعبير عنه، ولد حينما بدأت إقامتي في بغداد... كانت مدينة مزيفة، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها... ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج، كان جيلنا المتسو ل الذي استعار ثياباً وأزياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي» .

في أكثر من قصيدة حاول البياتي إظهار هذه المفارقة، من خلال الربط بين المدينة والمهرج:

والبحث في خريطة العالم عن مدينة

مسحورة دفينة

تشبهها في لون عينيها وفي ضحكتها الحزينة

لكنها لا ترتدي الأسمال

وخرق المهرج الجوال

فالمهرج يخبئ في داخله سره الكبير، لكنه لا يســتطيع البوح به، يظل صــامتاً، وصمته بيت العنكبوت، قد ينهار في لحظة تحوّل فجائية:

كان يحب ابنة السلطان

فجُنّ بعد موتها
ولاذ بالصمت وما سبح إلا باسمها
وذات يوم جاءني
يسألني
عن الذي يموت في الطفولة
عن الذي يولد في الكهولة

على المسـتوى اللغوي في المقطع تلميح إلى سـيرة النبي زكريا الذي وهبه الله في كهولته طفلاً، وعلى المســتوى الصــوفي فإن المهرج هو نفســه الحلاّج، بدلالة: العشــق، الجنون، التســبيح، الصــمت، والبياتي يجعل هذا الصــمت (السرـ) قريباً من المحرمات، ويعظم من شــأنه، فيجن، ويحترق كل من يخوض فيه، لذلك يكون الصــمت في هذه اللحظة أضــمن وســيلة لاجتياز المحنة، فإن محاولة الارتقاء خلف الطموح دون الأخذ بالأسباب قد تؤدي بصاحبها إلى الهلاك والانحطاط، هذا ما يوضحه التناص الداخلي:

مهرج صغير
أراد أن يطير
فسار وهو المقعد الضرير
وراء نعش بغلة الأمير

وهب مذعوراً، فحبل حلمه احترق
وغاص في مستنقع الأحزان واختنق

وعند تتبع مسار الثنائيات المتناقضة في القصيدة يتبين أن الحلاج كان قد أدرك حجم المأساة وضياع الحضارة والتاريخ في عصره، فتتوارد الألفاظ الدالة على النور والظلمة والظاهر والباطن والجياع والذئاب، كل هذه الثنائيات تدور في فلك الصمت، وترتبط بدلالته على المشاعر المتباينة والأسى والإحساس بالغموض، وتتداعى الألفاظ في شبه استقصاء للحالات النفسية المتسمة بالسوداوية والعذاب المرير (العتمة، البكاء، المساء، الغريق، السحب السوداء...). وعقب التجربة الروحية والمادية التي مر بها، وتشخيصه لمظاهر الواقع، وعقب تلك التساؤلات التي صاغ من خلالها ملامح الفكرة التي ستوجه تجربته، تشكل لديه التصميم والجراءة الكافية ليفصح عن رؤيته، فقد كانت الجزئيات السابقة قادرة على بسط الموقف والتمهيد له، كأنها المقدمة الموطّئة له، فبدأت خيوط الصمت بالتفكك والتفسخ، وشرع في أداء المهمة.

6- التجاوز: (اختراق العتبات)

في هذا المقام يتمخض الحوار الخفي المعلّق للحظة عن نتيجة حسية مباشرة، تشكل نقلة نوعية ومرحلة جديدة من الصراع، لها تأثيرها في تعميق وعي الشخصية التي تنتقل إلى مستوى المواجهة والإقرار بالحقيقة:

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له جبان

قلت لكلب الصيد كلمتين

استطاع البياتي أن يستثمر الحوار القائم في توجيه الحديث إلى الآخر الغائب / الحاضر، وعمد إلى تطوير الحدث وتناميه عبر ترتيب الوقائع في نسيج الخطاب بشكل صاعد، بوصفه مرتكزاً أسلوبياً يحقق له الوصول إلى الومضة الصادمة دون انكسار منحنى الإحداثيات الموجِّهة للفعل الدرامي. وتكاد كلمة (بحتُ) أن تكثف معظم

المفارقة بين الماضي والحاضر، في تعبير يتدفق بعفوية وحميمية، مبرزاً النزعة الثورية في مستويين: الصوفي والواقعي.

فالصـوفيون يكتمون، ويعتزلون، ويتنسـكون، ولا يكشـفون أسرارهم للناس، أما الحلاج فقد خرج عليهم، ونطق بالمحرم، فجلب لنفسه نقمتهم:

أباحت دمي إذ باح قلبي بحبها وحل لـها في حكمها ما استحلـت

وما كنت ممن يظهر السر إنمـا عروس هواها في ضميري تجلـت

فألقت على سري أشعة نورهـا فلاحت لجـلاسي خفايـا طويـتي

الحلاج أقل احتفالاً بحفظ أسرار الصـوفية التي تغلق على نفسـها باب الاحتراق والوجد في الحضرـة الإلهية بعيداً عن المجتمع، ويعتمد على إضـفاء السـمة العمومية عليها من خلال تأكيد حضورها بين الناس، وهذا التصرف كان يُعدّ عصياناً لوصايا شيوخ الطرق الصوفية، وتمر داً على انضباطهم، ولذلك نرى أبا بكر الشبلي يبرر موقفه المعارض للحلاج، بناءً على بوحه بأسرار العشق، الذي يعادل الخيانة عندهـم، وقد قال أبو بكر الشبلي: «كنت أنا والحسين بن منصور شيئاً واحداً إلا أنه أظهرَ، وكتمتُ» ، هذا البوح يماثل ما كتبه الشاعر من قصائد يعري بها حقيقة السلطة، ويحرض الشعب على الثورة، لذلك تكون كلمة (بحت) قاسماً مشتركاً بين الحلاج والبياتي.

أما على المستوى الواقعي، فإن الحلاج سلك طريق المواجهة، واجتهد في تقويض سـلطة الاسـتبداد، ونزع إلى إقامة خلافة عادلة – بحسـب تصـوره - وانشـغل بالهم الجماعي، وعكف على التغيير عبر رحلة طويلة بدأت مع نزع الخرقة الصوفية والانقلاب على سريتها، وصولاً إلى النطق بكلمة الحق عند سلطان جائر، وقد « ثار الحلاج في عنف وفي قداسـة على ولاة عهده وفسـاد عصره، كما ثار في عنف وفي قداسـة على السـلبية الزاهدة التي عاشـها كبار المتصـوفة من معاصريه الذين قنعوا بعبادة الله وحبه غير ناظرين إلى واجباتهم حيال خلقه» .

إن البوح هنا يتجاوز معناه الروحي، ويطغى عليه المعنى الواقعي الملازم للجهاد والتحدي؛ لأنه مجاهرة بالحق أمام السـلطان، وهو ما تمثل في عبارة: « قلت له جبان» ،

فإذا كان موقف الحلاج قد لقي استنكاراً من قبل شيوخ الصوفية، فإن السلطان واجهه بالسياف والصلب، مما جعل الموقف متأزماً، قد وصل إلى غايته وذروته، لذلك تأتي المشاهد الباقية نتيجة مترتبة عليه:

ونمت ليلتين

حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين

توحدت

تعانقت

وباركت - أنت أنا

هذه الأبيات هي مكمن الحقيقة الصوفية ومنتهاها، والبوح بها هو الذي ساق الحلاج إلى الصلب:

مُزِجَت روحُكَ في روحي كَما تُمزَجُ الخَمرَةُ بِالماءِ الزُلالِ

فَـإِذا مَسَّكَ شَـيءٌ مَسّني فَإِذا أنتَ أنا في كُلِّ حالِ

تمت له إمكانية السيطرة على الموقف، وتحققت له الوحدة الروحانية مع الله، إنه نوع من التصالح مع الذات، إذ كان القلق والتردد يشلان حركته عند التحول من مجرد ضحية من ضحايا ذلك العالم المأساوي، إلى مناضل يباشر فعل التغيير في سبيل تحقيق الخلاص المأمول، لنكون بهذا أمام نقطة فارقة، انتشلته من الضياع واللاجدوى في فضاء ضبابي بين العالم المثالي ونقيضه الواقعي، تلك الحركة التحولية أنجزت له وجوده الشمولي الممكن في الواقع، بمعنى أن التصالح بينه وبين ذاته المضنية القلقة، أعاد الأمور إلى نصابها المطلوب، فالعدالة لا تتحقق دون افتداء، والافتداء لا يكون إلا شكلاً ومضموناً (الممارسة الواقعية، والإيمان الإلهي)، فإذا حدث انفصال، أو سوء فهم للعلاقة؛ وبرز أحد الطرفين على حساب الآخر، اختلت المعادلة، وسقط الهدف.

التصدع الكياني الذي عانى منه الحلاج كان بفعل الصراع بين صوتين متباينين ومختلفين: صوت الحلاج الإنسان الذي يتوق للعودة إلى الرحم الذي نبت منه، و صوت

القطب المتعالي الذي هو صـــدى الغيب وعالم المثل والتفرد، وهما منقســـمان: أحدهما يمثل لحظة الســـمو الروحي في تجرده عن الواقع المادي، والآخر مشـــدود إلى ماديته الأرضية، وهو أمر من شأنه أن يؤجج الصراع بين الأنا ونفسها، أي بين فعل الأنا الراغبة في التحرر من أسر قائمة الممنوعات الصوفية، وبين صدى صوتها الذي يكبح هذه الرغبة، ويجوّف الشـــعور بإمكانية التجاوز والتغيير وتحقيق العدالة الإنســـانية، وبعد هذه المعاناة الطويلة والصراع، حدثت علاقة الاتصال بين الطرفين، وتكللت بالعناق والتوحّد، نتيجة اعترافه بسلبية واقعه، ودخوله لحظة المواجهة الفعالة مع عطالة عصره.

انتقل المريد من مقام الخضـوع والتوسـل إلى حضرة التجلي والمباركة، فاسـترد إرادته ومشيئته، وتغلب على تصدّعه الذاتي، ليتشكل في حالة الكائن المتناغم والمتصالح مع نفســه في ســياق معاناته، هذه الفكرة برمتها يمكن أن تكون صـدى لسـيرة السـيد المسيح، في ثنائية الجسد الإنساني، والروح الإلهية، فالسيد المسيح لم يحقق التوحد إلا بعد الصلب، لأنه تجرد من ماديته الصرفة التي كانت تشدّه إلى عالم الخطأة الذي حاول تغييره من خلال المثابرة والمواجهة، واقتران هذه المثابرة بالإيمان الإلهي. هذه الحال منحت الحلاج فرصـــة الرفض، وهيأت له إمكانية اتخاذ القرار بالتزام جانب الفقراء، فالحلاج وأبو العلاء وجيفارا هم «أبناء الفاجعة، أبناء الزمن العصيـــ على الولادة، وفاجعتهم أنهم حاولوا أن يســـتولدوه، ورفضـــوا أن يتكيفوا معه، ورفضـــوا أن يكونوا فسيفساء في قصور أمرائه وخلفائه، وأبوا إلا أن يقولوا كلمتهم، ويبوحوا بسر المأساة؛ ويستردوا إنسانيتهم» . والبوح بسر المأساة يجمع شتات صورته المتناثرة بين الرفض والقبول في صـورة مؤتلفة تدعو إلى معايشـة الواقع، والحرص على إقامة علاقة تفاعلية صميمية:

وباركت – أنت أنا

تعاستي

ووحشتي

هذا التماهي (أنت أنا = أنا أنت) يأتي على ثلاثة مستويات:

الصوفي (المريد والإله).

الداخلي (الأنا وصدى الأنا النقيض).

الواقعي (الثائر والفقراء).

- المستوى الأول هو التاريخ الشخصي- للحلاج حين باح بسر- التصوف ونطق بالمحرم: هو أنا وأنا هو .

- المستوى الثاني هو حالة القلق والتردد التي كانت تعصف بفكر الحلاج، فتمنعه من اتخاذ قراره وتحديد موقفه من الواقع، مما شكل صراعاً داخلياً بين الإقدام والإحجام «اللهم... أسألك بقدسك الذي تخصصت به عن غيرك، وتفردت به عمن سواك، أن "لا" تسر-حني في ميادين الحيرة، وتنجيني من غمرات التفكر، وتوحشني عن العالم، وتؤنسني بمناجاتك» .

- المستوى الثالث هو تراجعه عن مخالطة الأمراء والمتنفذين (الطغاة)، وعودته إلى معانقة الفقراء (إخوته)، ليغدو متحداً معهم في عالمهم، يمثلهم ويدافع عنهم، ويشاركهم معاناتهم ، غير أن هذه الحركة تفضي إلى وضج في خرائب المدينة

الفقراء إخوتي

يبكون .

يعمق الحلاج صلته بالخارج من خلال ما يقْدم عليه من تضحية، وبهذا يفجر رتابة الواقع وآليته، ويهيئ المناخ الملائم لاحتوائه وتغييره، فتلك النار التي تراقصت وانطفأت، والجمرة التي خبت تحت الرماد، بدأت تتوهج، حيث أوقد بذرة التجدد والانبعاث، و«خرج الشبلي وهو مثور ومعه من الفقراء ستون فقيراً وإذا بهم قد حاشوه في التهليل والتكبير... حتى حضر- أهل بغداد وقد ازدحمت الناس على بعضهم...» ، ولا يلبث أن يستيقظ من حلمه الثوري وقد غمره شعور عميق بالذعر والرهبة:

فاستيقظت مذعوراً على وقع خطا الزمان

ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان

حولي يحومون، وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان

بين الذئاب، ها أنا عريان .

يظهر جلياً التداخل بين عدة نصـــوص: القصـــيدة الراهنة، ســـيرة الحلاج، نص الإنجيل. والبياتي يحشر نفســه في هذه المعادلة، إذ يحاول الإيحاء بأنه يمثل دور الحلاج أو السيد المسيح في مواجهة الطغاة، ومناصرة الفقراء، والحقيقة أن تاريخه الشخصي لا يؤكد ذلك، غير ما تواتر في إبداعه الشـعري. ولعل سـلبية الجمهور تحول دون الوصـول إلى لحظة العثور على الممكن، فقد تجاوزت الأنا عوائق التواصـل والالتحام، ولكنه وجد نفســه وحيداً في المعركة، مجرداً من أي مســاندة أو قوة: ب\(ها أنا عريان)، قد خذله الناس، ليس في إنقاذه من الصـــلب بل في تقاعســـهم عن الرفض والثورة، فبعدما نحر ناقته: (أكل الأضياف وارتحلوا)، ومن بقي منهم خنقه النشيج، هذه الحالة تعرقل حركة الأنا، وتفضي بالتجربة نحو الفاجعة: (ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان)، إنه التلازم بين السلطان والمتملقين والمتسلقين وكلاب الصيد وذباب الموائد، فحينما انكفأ الشعب على نفســه انبرى هؤلاء يتشـــدقون ويتـ فيهقون بالأكاذيب طمعاً في عطايا الســـلطان: (إنها وليمة الـشيطان)، وهو ما عبّر عنه نيكلسون بقوله: «لقد اشترك في المعركة ضد الحلاج مزيج عجيب من المرتشين والقوادين والزنادقة ومستغلي النفوذ» .

بعد أن دخل الحلاج مرحلة الاســتغراق في تجربته الأرضــية، أخذ في اســتدعاء الآخرين لمشـاركته في إنتاج كينونة يتحقق بها عالم الممكن التجاوزي، وتحيل إلى تجسّـد هوية هذا العالم عن طريق الفعل الانبعاثي من رماد التضـــحية، غير أن هذه الإمكانية باتت مؤجلة؛ لأن رؤية الجمهور للأحداث ما زالت غامضة وملتبسة، وتعيش مأزق أزمة الوعي التاريخي الذي لم يحقق شروطه الضرـورية للسـيطرة على الواقع، ولذلك تشـكل عائقاً أمام انطلاقة حركة الحرية والحقيقة. ففي حين أراد الحلاج في مواجهته مع السـلطة أن يسـتثمر العلاقة الإيجابية التي تحققت بفضـل التوحد والمعانقة والالتحام، وانفتاحه على العالم الأرضي الواقعي، وجد نفســه يتيماً مخذولاً مســتهدفاً بالنفي والإعدام:

قتلتني
هجرتني
نسيتني

وحكمت بالموت علي قبل ألف عام

نسمع في هذه الأبيات صدى صوت السيد المسيح: «إلهي إلهي لماذا تركتني» ، هذه الصرخة تعيدنا إلى لحظة التوسل والدعاء: (مدّ لي يديك)، لكنها مقترنة بنوع من الشكوى وإظهار الضعف ، ويغدو هذا الافتداء / الصلب وسيلة تُحقق بها الأنا لحظة التجلي الكاملة، أولاً، ولحظة الانبعاث والتجدد لذاتها، وللواقع أو العالم المأساوي الذي انصهرت فيه، ثانياً:

وها أنا أنام

منتظراً فجر خلاصي، ساعة الإعدام

يقول الحلاج:

اقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي حياتي

ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي

عبر تناقض وتضاد المسار الأدائي لحركتين متعاكستين تنفي إحداهما الأخرى: (الخلاص/الإعدام – الموت/الحياة)، ينمو الفعل التصاعدي للحلاج لينفتح على آفاق جديدة من الرؤيا، ويزداد التحامه بالآخر لينتج ثباتاً ينعكس على فاعلية الموقف وديمومته، ويحقق التوازن النفسي- بين الداخل والخارج، الذي يواجه به العقم والمجاعة والقمع والفراغ، ويعود الإله إلى معانقته ومباركته، في تعبير خلاق لطبيعة العلاقة الوطيدة بينهما، وانعكاس ذلك على واقع الفقراء، فهو لسان حالهم، والممثل الشرعي لهم:

في سنوات العقم والمجاعة
باركني
عانقني
كلمني
ومد لي ذراعه

وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعو الطريق

والبرص والعميان والرقيق

(الفقراء، قاطعو الطريق، البرص، العميان، الرقيق)، كل هؤلاء كانوا مع السيد المسيح، وهم الذين تبعوه، وتلقوا بركاته، وانفضوا من حوله حين محنته، وتركوه وحيداً، لكنه لم يتركهم، بل افتداهم بجسده، فالمحنة القائمة مرتبطة بفعل التجربة الذاتية وما تحقق لها من منجزات على الصعيد الخارجي، ومرتبطة بالأمر الإلهي، أو بقضاء الله ومشيئته، وبالنسبة إلى الحلاج فإنه كان أكثر متصوفة عصره تواصلاً مع المجتمع، وإدراكاً لتناقضاته، ومن خلال ملامسته هموم الناس استطاع أن يكسب ثقتهم، فمهّد بذلك لحركة شعبية استرعت انتباه السلطة التي بدأت تكيد له: «كان في بغداد عمالقة من الأئمة الروحانيين وزعماء من القادة الصوفيين، ولكن الحلاج كان أقواهم شخصية وأوسعهم نفوذاً وألصقهم بالجماهير وأكثرهم قدرة على حمل راية الكفاح والنضال... من هنا كان الحلاج في نظر الخلافة العباسية هو الزعيم الصوفي الذي يهدد سلطانها ونفوذها ويؤلب الجماهير ضد مظاهر الترف والإسراف والشهوات» .

لذلك كان التواصل الإلهي يغذي مشروعه، ويجعله أكثر إشراقاً وديمومة، من خلال التلاقي والتجانس والتفاعل: (باركني، عانقني، كلمني). فحمل الأمانة، وانقطعت به سبل التراجع، لذلك يأتي التحذير في تناقض كلي مع التحذير الأول في بداية القصيدة:

وقال لي إياك

وأغلق الشباك

هنا يتم التحذير من التراجع (الفقراء ألبسوك تاجهم) فإياك أن تخذلهم و تخيب آمالهم. إذ حاز على دور لا يمكن تجاهله أو تهميشه، بل صار هذا الدور يلازمه ليكمل حضوره في العالم، ويحقق وجوده الفاعل فيه، ويستمر الحلاج في تجربته استجابة لنداء الرغبة الداخلية الجامحة في التجاوز، ولنداء الإنسانية الخارجي، لكن في ظل جبروت السلطة وقدرتها الطاغية على تشغيل آلية العطالة، ودفن أي محاولة للنيل من

مكاسبها، وبعد أن انقلب عليه معظم شيوخ الصوفية، وشهدوا ضده، أو وقفوا على الحياد ولم يناصروه ، وقف الحلاج هنا يبين ضعف حيلته، وهوانه على الناس أمام الإله الذي يفتقد مؤازرته في اللحظة الأخيرة:

من أين لي أن أعبر الضفاف

والنار أصبحت رماداً هامدا

من أين لي يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب

مائدتي عشائي الأخير في وليمة الحياة

فافتح لي الشباك، مد لي يديك آه.

في هذا المعنى يقول علي الغراب الصفاقسي:

حتّام بابُ رضاك عنّي مغلقٌ وعليه من طُول الجفا أقفالُ

هلا تركت جفاك عنّي ساعة وفتحت باب الوصل يا قفّالُ

ويقول الصاحب شرف الدين:

ألا فامْدُدْ يَدَيْكَ إِلى وِصالي فمالي بالقَطيعةِ مِنْ يَدَيْنِ

إنها العودة إلى أسطورة الموت والانبعاث، العنقاء التي تنبعث من رماد احتراقها، لكن البياتي يلجأ إلى بنية الاختلاف ويعكس الآية، فالعبور إلى الخلاص صعب المرقى، وأبواب السماوات مغلقة، لذلك يعود مرة أخرى إلى التوسل، وطلب العون والمدد، وفي المشهد تلميح إلى ما ورد في الإنجيل « إن أرامل كثيرة كن في إسرائيل في أيام إيليا حين أغلقت السماء مدة ثلاث سنين و ستة أ شهر لما كان جوع عظيم في الأرض كلها» ، يرمي البياتي من وراء فكرة الأبواب المغلقة إلى أن الإله يترك الشأن الدنيوي للفعل الإنساني المكلف بالتغيير، وهذا التغيير مرتبط بامتحان الصلب: « على دين الصليب يكون موتي» . وهو مدخل الإنسان إلى ملكوت السموات، هنا أص بح الحلاج ممتحناً في تجربة الصلب

التي تعرض لها بســـبب مواجهته للســـلطة، بيد أنها كانت القوة التي فتحت الأبواب المغلقة، ومهدت سبل الانبعاث والتجدد.

7 - الانبعاث:

لهذه التجربة ثمن باهظ لم يتوانَ الحلاج في دفعه، وهي قائمة بفعل الاختيار الإرادي، وتنبع من الموقف الإنســـاني الثوري بهدف التحول إلى العالم الممكن، وعلى مستوى درجة تحقق هذا الممكن يقترب الحلاج كثيراً من غايته ضمن الرؤيا الصوفية الإشراقية، ففي تمرده على السلطة قبول بتحدي الموت، وعندما يقف على عتبته يتجاوز الواقع المؤلم في سبيل الفكرة التي يبذرها، ويعدّ ذلك قمة الانتصار والاستمتاع، في حين أن فعله على المســـتوى الواقعي مرتبط بشرـــطه التاريخي والمادي؛ وبمعظم الظروف الاجتماعية، والسياسية، والفكرية، التي تحيط به، والتي ساعدت في وصوله إلى المقصلة، لتبدأ محنته الجسدية:

عشر ليالٍ وأنا أكابد الأهوال

وأعتلي صهوة هذا الألم القتّال

أوصال جسمي قطعوها

أحرقوها

نثروا رمادها في الريح

(عشرـــ ليال) تلمح إلى أكثر من نص: القرآن الكريم ﴿ وَالْفَجْرِ، وَلَيَالٍ عَشْرٍـــ﴾ (الفجر، 2). والشعر، قال أبو دلامة:

عَشرُ لَيَالٍ بَينَهُنَّ صَبحَا يَجلُفنَ مالي كُلَّ عَامٍ صَبحَا

وكذلك وردت عشرـــ ليال عند شـــعراء آخرين منهم عمر بن أبي عمر ، وهي مرتبطة بذهنية المســـلمين لدلالتها على العشرـــ الأوائل من ذي الحجة، وورودها في

القصـــيدة ليس له دلالة غير المبالغة في عذاب الحلاج أثناء الصـــلب، والأســـطر التالية مســـتمدة من محنة الصـــلب؛ قال أبو بكر الشـــبلي: «قصـــدت الحلاج وقد قطعت يداه ورجلاه وصـــلب على جذع، فقلت له ما التصـــوف؟ فقال : أهون مرقاة منه ما ترى... ثم ضُربت عنقه ولُفّ في بارية، وصـــب عليه النفط وأُحرق وحُمل رماده على رأس منارة لتنسفه الريح» .

ومما يجسد خوف السلطة من تأثيره في الواقع، وقدرته على إحداث تغييرات في بنيته، وتهديده لمصـــالح الطبقة الحاكمة، محاولتهم إســـكاته إلى الأبد من خلال حرق نتاجه الأدبي والفكري، ومنع وصول صوته إلى الناس:

دفاتري

تناهبوا أوراقها

وأخمدوا أشواقها

ومرغوا الحروف في الأوحال

حاصرت الســـلطةُ الحلاجَ، وحاولت وأد فكره، فأمرت الوراقين بمنع تداول نتاجه الإبداعي: « وأحضرـ جماعة من الوراقين، فحلفوا أن لا يبيعوا من كتب الحلاج شـــيئاً ولا يشتروها» ، لكن الكلمة الحرة تبقى صامدة وثابتة في صدور الرجال، لا يستطيع الطغاة أن يطفئوا نورها و«كم حاول اللصـــوص والأدعياء والنظاميون والطغاة أن يطفئوا ضـــوء هذه الشـــعلة الزرقاء أو يفتتوا أوراق هذه الوردة الحمراء ولكنها ظلت كما هي لأنني كنت أغذيها بدم قلبي والذي يغذي إبداعه بدم قلبه لن يستطيع اللصوص أن يستولوا على كنوزه الأرضية الإلهية» .

اختار الحلاج مواجهة تســتدعي منه المثابرة والســير بها إلى النهاية، وبالرغم من إدراكه للعواقب التي تنتظره، كان يعتقد أن التراجع عن موقفه هو الانهيار والفناء، لذلك عدّ الموت انتصـــاراً وتحولاً وتجاوزاً، ونقطة البداية التي عندها تنطلق مرحلة الولادة والانبعاث، قال الحلاج ساعة مقتله:

كم دمعة فيك لي ما كنت أجريها وليلة - لست أفني فيك – أفنيـــــها

لـــم أسـلم النفس للأسقام تتلفـها إلا لعـــلـمي بأن الوصـــل يشفيـــها

نفس المحب عـــلى الآلام صـابـــرة لعـــل متلفـــــها يومـاً يـداويـــها

الموت حالة تطهر من أدران الماضي وأصـباغه وأسـماله التي كانت تثقل حركته، وتكبح انطلاقته في عالم الحرية والصفاء:

دمي بأسمالي

أنا هذا بلا أسمال

حر كهذي النار والريح، أنا حر إلى الأبد

يا قطرات مطر الصيف ، ويا مدينة ما عاد منها أبداً أحد

موعدنا الحشر فلا تداعبي قيثارة الجسد

بعد هذه الآلام تكون ثمة مفارقة توضـــح الموقف بجلاء؛ إذ إن الحلاج لم يخفق في بحثه عن الخلاص في الواقع بالرغم من صـــلبه وقتله، فذلك اليباب والرماد قد ارتوى من قطرات دمه، وأخصـبه سـماد أشـلاء جسـده الذي نثروه بعد أن أحرقوه فوق هذه البقاع ليكون الحافز على النهوض والنمو ومتابعة ما بدأه للوصـــول إلى العالم الممكن والمأمول:

أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف ، والوعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ والبذرة لن تموت.

يقول جبران خليل جبران:

أقول إن السراج الذي جف زيته لن يضيء طويلاً

هذه التجربة تختزل قصة العذاب الإنساني في سعيه إلى الخلاص، وهو عذاب أبدي سيستمر مادامت الحياة: (الجرح لن يبرأ)، وقد تأسست على معادلة الصراع والافتداء، فالصراع يتفرع إلى مستويين: داخلي وخارجي، إذ كانت الشخصية في صراع مع ذاتها في سبيل خلق التلاؤم النفسي- واتخاذ القرار الحاسم، وبعد أن تحققت لها هذه الغاية انتقلت إلى طور الصراع الخارجي مع قوى الظلم والاستبداد، وبحسب السياق التاريخي والأسطوري فإن هذا النزوع إلى الخلاص يستدعي التضحية والافتداء كي تتحقق الولادة الجديدة: (تموز، السيد المسيح، الحلاج)، «إنها المحنة ثم المحاكمة ثم الصلب هذه هي دورة الحياة التي مر ويمر بها كل الشعراء العظام والأنبياء والشهداء» . حيث العود ة إلى نقطة انطلاق الحكاية، التي تستند إلى عنف الواقع الذي يولّد بظلمه وقسوته المحرّضة والمثيرة فعلاً مضاداً يعاكسه في الاتجاه، فيلهب الجسد بعنفوان التضحية، والرسوخ في المكان، ليصبح مصدر فاعلية التجدد والانبعاث بعد مخاض عسير من الآلام والمعاناة.

8- النص: إبداع على إبداع

يقول البياتي في النص الراهن:

من أين لي؟ وأين أنتهي؟

يمكن تأويل المقولة السابقة: من أين لي أن أبدع نصاً كما أبدعْتَ؟ وإلى أين سأنتهي أنا بعد أن بلغت أنت بالنص منتهاه؟ فهل استطاع البياتي أن يبدع على إبداع الحلاج؟

ترتكز البنية العميقة على أحداث جرت سابقاً، واللغة تشتغل على لغة بلغ بها الآخرون شأواً بعيداً، فماذا بقي للبياتي؟ تتحرك القصيدة بأسلوبية عالية في تشغيل منظومة اللغة الشعرية التي تحاور التاريخ الشخصي- للحلاج وفق رؤية دينامية كاملة في الأداء، حيث تتمدد على فضاء يتسم بالحرية في اختيار المواقف التي تخضع لهاجس الارتداد المتمثل بالتنافر حين اصطدامها بالواقع المعيش. فتوجيه الدلالات في النص يسعى إلى إشاعة معطى يقيني يتفرد بالتماثل بين الحالة الصوفية الماورائية، والإيديولوجية الواقعية التي يتمسك بها الشاعر وهو يصرح قائلاً: «من الصعوبة أن أقول إنني شاعر واقعي فأنا نصف واقعي ونصف ما ورائي ولكن النصفين يشكلان معاً كلاً واحداً» . فتنهض الحكاية التراثية إزاء واقع الحال الموضوعية بنشاط يتمتع بقدرة على امتصاص الحركة الارتدادية المتوقعة، وعلى أساسه تتحدد قيمة الإنجاز النصي- في مرونة تحولاته المنطلقة خارج الحدود التقليدية للتاريخ الذاتي للحلاج.

يمنح النصّ المعاصرَ الحدثَ التاريخيَ صفة الثبات والديمومة، وتركيزَ البعد الفني من خلال هيمنة الرمز المنفتح على أكثر من احتمال في دائرة الحدث الذي يسير على حافة المدى التخيلي، وعندئذ يمكن أن يتم استيعاب صورة الارتباط بين (الصوفي / الحلاج) و(الثائر/ الشاعر)، فقد تمكن البياتي من اقتناص الدلالات المرتبطة بسيرة الحلاج وإبداعاته، واعتصر خلاصتها، واستثمرها في خطابه بما يتلاءم مع متطلباته الفنية والفكرية، والإيديولوجية « فالحلاج صوفي حقاً، ولكن له أفكار في إصلاح المجتمع، أفكار نابعة عن لهفته الصوفية للكمال المطلق، تلك اللهفة التي يحسها كل ثائر مناضل يريد أن يقوض النظم السياسية والاجتماعية القائمة، ليبني على أنقاضها عالماً فاضلاً كاملاً، والحلاج التف حوله العامة والفقراء الذين يعطيهم زاد الأمل، والثائر يثور من أجل الكادحين والمعذبين في الأرض، والصوفي يستمد قوته من الإيمان، إيمانه بذات الله، والثائر يستمد قوته من الإيمان، إيمانه بالحرية، وكلاهما مستعد دائماً للفناء» .

يستأنف البياتي فعلاً يدخل في صميم الخطاب الثوري الذي تمارسه الذهنية المتمردة على الوضع المقموع، لذلك سرعان ما يستعين بالتجارب السابقة عليه، وهي تشكل مرجعية تاريخية تُيسّر له استكمال مقومات خطابه المعاصر، ومنها التجربة الصوفية التي مارست دوراً فعالاً عبر التاريخ في الاحتجاج على الواقع الذي كانت ترى فيه ترديا حضارياً وانهياراً للقيم والمبادئ، سواء كان هذا الاحتجاج على المستوى الذاتي

في الانعزال والتزهد، أم في مجابهة السلطة، فقد «كان التصوف الإسلامي قبل أن تكثر به أوراد "يا ربنا ليس لنا من أمرنا إلا السكوت" مليئاً بالفتوة، والتمرد وتحدي السلطة منذ بداية انتشاره إسلامياً» . فإذا كانت بنية الفعل الثوري قد تحطمت في التجربة الصوفية، فإنها تبقى ماثلة وفاعلة في النص الشـــعري الذي يحتفظ لها بحضـــور كلي ذي قوة متمركزة في الـ داخل تمثل ثباتاً وديمومة خارج الزمن، بحيث تصور التجربة الشعرية نواة الفكرة الصـــوفية القائمة على التغيير والتخطي، وتعمد إلى معاودة اســـتخدام محتوى اصطلاحي محدد لهذا المفهوم لتكشف مستوى حركياً خاصاً بالنص، يعمق فكرة التمرد والتغيير، ويزيد من مساحة تأثيرها في الخارج، فيبقى فيها – أي مفهوم التمرد والثورة - إلهاماً للشـاعر المعاصر في محاولة تجاوز أزمته الإنسـانية أو الذاتية، ويلعب دوراً مهماً على صـعيد تحديد الرؤية الحضـارية والإيديولوجية التي يعتمدها الشـاعر في تجربته الشـعرية، ويحقق إطاراً عاماً للحدث الشـعري، إذ يحاول الشـاعر أن يعيد إليه رونقه باسـتخدام حي ونشـط لطاقة المخيلة في ترميم صـورته، ويتم اسـتحضـار رؤية جديدة خارج الحدود الحسـية المباشرة للشـخصـية، تتيح مسـاحة واسـعة لفعالية الاسـتبطان، واختراق الملامح السطحية لتفتح مسرباً إلى الفعل الذهني الرؤيوي الذي يتوخى التغيير، وتحقيق الممكن المرتبط بتطلعاته الجوهرية.

يبدو أن البياتي ينطلق من الحدث التا ريخي ليحقق انزياحاً كبيراً في مســـاره، إذ ينقله من إطاره الزمني إلى مســـتوى تخيلي من خلال التفاعل معه والتوغل في أعماقه، وفي النتيجة يعبر البياتي عن هذه الحركة بقدرته على استثمار الرمز التاريخي لصالح أفق واســـع من الاحتمالات المتجلية، والتي تعزز باندماجها وتماهيها مع المكونات الأخرى المؤلفة لبنيان النص الحساسيةَ النوعيةَ لخطابه الشعري، وكان البياتي مدركاً لهذا الإجراء حين قال: «حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرـــنا هذا، وفي كل العصـــور – في موقفه النهائي – وأن أسـتبطن مشـاعر هذه الشـخصـيات النموذجية، في أعمق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون» .

جعل البياتي البنية النصية تشتغل على حفر وخرق المنظومة الميدانية للتصوف، المسورة بسياج السلطة، وتسهم في تعطيل عتبات الصد والممانعة التي تحوّل التجربة الصـوفية إلى بنية مغلقة على ذاتها، بعيدة عن الواقع والسـياسـة، ثم تعيد إليها العمق

الذي ينهض على آلية العمل الإبداعي الفكري والحضـور الاجتماعي والسـياسي. وهو ما يتـ ناسـب مع فاعليتها وتأثيرها في الواقع، وقد عبّر البياتي عن جوهر الفعل الإبداعي من خلال التوغل الباطني العميق في مخبوء الشخصية التراثية، وتفعيل حساسيتها الخامدة، وإثارة الحيوية فيها، وجعلها مهيأة وقابلة للتفاعل والدخول في كينونة جديدة تحيل على مدلولات تتناسـب مع معطيات الحالة الراهنة، ويبدأ الرمز التراثي في خلق مكانته الفنية والدلالية في نسـيج النص، ويؤدي مهمته الخاصـة في إضـفاء قدرات جديدة من التأثير، ويعزز المشهد الشعري بقيم جمالية تزيد من درجة فاعليته التعبيرية، وتسهم في استقرار حضوره المؤثر عند التلقي، فيحافظ على استقلاليته وخصوصيته النوعية.

جاء التشـكيل الفني ليخلق معاني متسـقة تتلاءم في معطياتها الدلالية مع مناخ العلاقات التي تكشف عن التفاعل الاجتماعي والسياسي في زمن مثقل بالأفكار والأهواء والاضـطرابات. والبياتي عمّق فيها القدرة والقابلية على الانزياح عن المعاني الهامشـية، وشحنها بطاقات إضافية منحت السياق الكثافة والتمحور حول المعنى المركزي، وبهذه التقنية قدّم طاقة اختزالية تشتغل على اقتناص المفردات الجدلية في شخصية الحلاج، ثم وظّفها ليصـوغ بخياله الخاص الحكاية المسـتعارة من التاريخ ضـمن الشرـوط الواقعية الجديدة لعصرـه، «ولذلك لا يهتم البياتي بمعاينة الحلاج معاينة تاريخية، فهو لا يقص علينا محنة الحلاج وأحداثها من حبس وقتل، وإنما كان اهتمامه به على قدر شـعور البياتي نفسـه تجاه هذه الشـخصـية، فالحلاج في نظره لم يكن صـوفياً فقط، ولكنه أيضـاً كان معلماً للفقراء، وهاتان الحقيقتان فحسب – مجردتين من كل ارتباط قصصي – هما اللتان يستخدمهما الشاعر، مع عشرات الصور المتصلة بهما، ليعبر عن محنته هو، وعن اشتعال كيانه بالشوق إلى معانقة حقيقة كبرى» .

قال البياتي: «لقد طفت في الأزقة طفلاً وكهلاً، وأنا أتنصت إلى وعيد الحلاج وهو يسـاق إلى الصـلب...» . مما يجعل تجربة الحلاج في ذهن البياتي ماثلة في كل حين، لا يستطيع الانفكاك من أسرها، فيحدث بينهما تآلف غاية في التفاعل والتداخل، من شأنه أن يعكس تشـكيل المختلف والمتباين في مشـهد متناغم تذوب فيه المتناقضـات، عندئذ يمكن للبياتي أن يعيد صـياغة تجربة الحلاج وفق مقتضـيات الإشـكالية المعاصرة التي يعيشها، وأن يستثمر الموروث الشخصي والتاريخي من خلال طاقاته الرمزية لتخصيب القوة التعبيرية، وإثراء العمق الدلالي لفضائه الشعري، مما يشحنه بشفافية تعزز من

ترجمته لطبيعة الروح الثورية النازعة إلى التغيير والانبعاث، في تجاوزها لجغرافية الحزن والحرمان والاضطراب التي استحوذت على مساحة واسعة من النفس والواقع.

لم يقف البياتي ليقدم بكائية بين يدي الحلاج وهو يساق إلى الصلب، بل اشتغل على معادلة النص التي تعمل على تصوير الواقع الراهن من خلال تقانة التفاعل النصي مع الآخر، فاستنطق عناصر التاريخ الشخصي ـ للحلاج وعصره، وجردها من واقعها السردي، ثم صهرها في بوتقة اللغة الشعرية والسياق النصي، ليخلق منها فضاء إبداعياً يتميز بحيوية بالغة التأثير، عبر نقل الصراع المأساوي الواقعي من حالة الصمت والسكون، إلى الإشراق الرؤيوي الذي أفضى ـ إلى التمرد والمواجهة، ثم الافتداء من أجل الوصول إلى عتبة العالم الممكن. يجري هذا الأمر في حساسية شعرية تكثف الحدث، وتمنحه حركية متسارعة تتنامى باتجاه مجموعة مستويات تتناسل تباعاً، بدءاً من السقوط مروراً بالمحنة ووصولاً إلى الصلب والانبعاث.

يطرح الشاعر هذه المسارات ضمن سلسلة من المفردات والرموز الصوفية، إلا أنها تتسق وتتوافق في معطياتها الدلالية مع نمط الفكر الإيديولوجي الذي آمن به، وأراده أن يكون السبيل الأمثل للخروج من الأزمة المعاصرة والإشكالية المستعصية التي تفتك بواقعه ومجتمعه، من هنا يتسم المعجم اللغوي لنصه بالمرونة الانعكاسية: (الظاهر/الباطن - يموت/يولد - الطفولة/ الكهولة)؛ حيث تعمل هذه الثنائيات وفق نظام تضامني تحت ستار هدف استراتيجي واحد، تنتقل من الحقل الصوفي إلى الحقل الواقعي المعاصر بوصفها تتمخض عن بنية التناظر التي تجعل الصوفي في موازاة الثائر، فالظاهر هو الفعل الحسي ـ الذي يؤديه الثائر على السلطة، والباطن هو سر أهل التصوف، وقد استطاع البياتي أن يتنقل بين الظاهر والباطن بمهارة فائقة من خلال التحول من الصمت إلى البوح بالسر ثم المجابهة، وهذا يوازي العبور إلى الولادة من نفق الموت، هذه المرونة تشحن نصه بالحيوية، وتعينه على التحول من الماضي إلى الحاضر لاستشراف المستقبل. لعله كان مبدعاً في إنجاز نص كانت له القدرة على امتصاص الحالة التراثية والتفاعل معها ثم إعادة إنتاجها وفق رؤية معاصرة، وعبر لغة شعرية امتازت بمرونة التشكيل والتعبير وامتصاص الآخر، والتفاعل معه دون أن تنصاع له كلياً، أو تستسلم لسطوته، وتنتحر بين يديه، فحافظت على كيان النص من الوقوع في أسر الاقتباس والتضمين.

القســـــــم الثاني

تفاعل أنماط الخطاب

اتخذ النص الشـــعري عند البياتي نمطاً متميزاً في البناء والتشـــكيل، فيه تجاوب حميم بين البنيات الجزئية للهندســة الداخلية للقصــيدة، تتفاعل وتتجاذب لتفضي- إلى التنامي والتكامل عبر تقنية السرد الحكائي، فقد عمد الشاعر إلى تنسيق الصور وسردها في تراتبية تناسب الحدث الحكائي، دون الخوض في التفاصيل التقريرية، أو الاستغناء عن مقومات بناء النص الشــعري، مما أفضى- إلى التشــكيل الدرامي عبر خطاب الآخر، الذي أخذ مكان الصدارة في النص، وتراجع البوح الوجداني أمام مد النبرة الدرامية التي يشارك فيها أكثر من صوت، فغادر الشاعر موقعه ليفسح المجال لبروز الوقائع المرتبطة بالفعل الحكائي، لكن القصيدة كَبَحَتْ طغيان البنيات القصصية، وخلقت نوعاً من التوازن بين الحكاية والبناء الشعري، إذ استخدم الشاعر بعض الصيغ الملازمة للسرد الحكائي، كقوله:

كان ويا ما كان
في سالف الأزمان
رويت ما رأيت
رأيت ما رويت
كان ويا ما كان
.....
أكتب ما رواه لي مؤلف المأساة
.....
سيرة ذاتية لسارق النار
.....
سكتت وأدركها الصباح
.....
وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت وعاد

حكايتي يا أيها الصغار
تمت، وفي ليلتنا المقبلة القمراء
أروي لكم حكاية أخرى عن الصياد والعنقاء

هناك قصائد عديدة اعتمد البياتي في بنائها على السرد الحكائي، منها: (عن وضاح اليمن والحب والموت) ، (موت الاســكندر المقدوني) ، (ديك الجن) ... ويمكن أن يتم الكشــف عن بنيات السرـ د الحكائي في قصــيدة (محنة أبي العلاء) التي اتُّخذتْ نموذجاً للدراسة، ليَكشَفَ عن ملامح هذه التقنية، وتضافرها مع البنيات الفنية الأخرى لتشكيل النص الشعري، اعتماداً على فاعلية التناص.

يســتعرض البياتي في قصــيدته (محنة أبي العلاء) واقعه الراهن، وتجربته الذاتية عبر ســيرة أبي العلاء، ويبدو أن هذه الســيرة كانت تنتظر الذي يأتي ليكمل أســفارها الناقصة، إذ تؤكد القصيدة على العلاقة الخاصة بين البياتي والمعري، فكلاهما التزم النهج الرافض للواقع، لكن المعري فضــل الاعتزال والاعتكاف، أما البياتي فقد اختار التمرد والمواجهة*، ويشكل هذا المنحى العنصر الجوهري الذي يُتمَّ به البياتي سيرة المعري، إذ يقيم البياتي رؤاه الشعرية على إحداث التوافق بين عالمه، وعالم المعري، فيحدث التلاحم بين الواقع والتاريخ، ويحمل أحدهما تجليات الآخر، ليضيء جوانب معينة غامضــة أو محظورة لا يمكن البوح بها، فيكشف عن ملامحها وجوهرها.

ثمة قواســم مشــتركة بين الشــاعرين «فأبو العلاء قناع لتجســيد حالة يمكن أن يعيشها الشاعر والمثقف في كل عصر، تلك هي الإحساس بالغربة، ورفض الواقع وقيمه المنهارة» ، لكن البياتي يبرز بعض الجوانب على حســاب الأخرى، فيعمل على تضــخيم العناصر التي تخدم موقفه، ويغض الطرف عن التي لا تدعم رؤاه، لذلك يأتي الفعل الحكائي مدججاً بتقنية التخييل التي تحوّر وتغير في مجرى الأحداث والوقائع بما يتفق وغاية الشاعر وفكره، فهل كان البياتي مخلصاً في سرده حكايةَ المعرّي؟

هذا التســاؤل يفقد قيمته في ظل الحدث الشــعري، لأن الهدف من احتضــان الحكاية ليس سرد الوقائع والسـيرة الشــخصــية، بل اســتثمارها لخدمة موقف أو فكرة معينة، ورغم ذلك يمكن النظر في الوقائع البارزة في سيرة المعري، واستنتاج مدى توافقها مع ما يطرحه البياتي في نصه الحاضن، يقول المعري :

أراني في الثلاثة من سجوني فـلا تســـــأل عـن الخـــــبر النبيث

لفقدي ناظري، ولـــــــزوم بيتـي وكون النفس في الجسـد الخبيث

ما يوازي هذه المعاناة في سيرة البياتي هما المنفى والغربة، فالمعري تغرب وابتعد عن مجتمعه ووطنه من خلال لزوم داره، أما البياتي فقد غادر العراق وفارق أهله بسـبب مواقفه السـياسـية من السـلطة، لكن المفارقة تظل قائمة في كيفية رفض الواقع وماهية الموقف من السلطة، فالمعري كان يقول بالتقية، ويدعو إلى المهادنة:

يقول لك العقل الذي بين الهـدى إذا أنت لم تـــــدرأ عـــدواً فـــداره

وقبل يد الجاني التي لست واصلاً إلى قطعها، وانظر سقوط جدـــــــاره

فموقفه تعبير عن رؤية فلسـفية تنبع من الواقع الاجتماعي والسـياسي، لكن في إطار التجربة الذاتية بسبب معاناته الجسدية والنفسية، فيحرص على التحرك في حدود هذه المعاناة دون أن يلتفت إلى تغييرها أو تجاوزها، بل يلجأ إلى الفعل السـلبي في الهروب والتواري عن الأنظار، بدلاً من المقاومة والمواجهة:

مُلّ المقـامٌ فكم أعاشـرَ أمـــة أمرتْ بغير صلاحـها أمراؤهـــا

ظلموا الرعية و استجازوا كيدَها فعَدوا مصالحها وهـم أجراؤها

لم يمنع ذلك أن يكون المعري صـاحب موقف مناهض للسـلطة ولأتباعها، فإنِ اعتزل الناس مكانياً، فإنه ظل على تواصـل معهم من خلال نتاجه الإبداعي، وتأتي القصيدة مختزلة موقفَه الحضاريّ، وهي تفصل بين الفعل الحسي، والاختراق الفكري؛ فهو لم يشارك في الحياة السياسية والاجتماعية بالفعل الحركي، لكنه لم يتخاذل في إعلان موقفه الفكري ومعتقده الإيديولوجي، وهو ما يظهر جلياً في ذمه واحتقاره لمن يتزلف إلى السلطة، ويتملق لها، ويقتات على موائد السلطان:

بني الآداب غرتكم قديمـاً زخارف مثل زمزمـــة الذبـــاب

وما شـعراؤكم إلا ذئـــاب تلصص في المدائـــح والسبـــاب

الشـعراء هم وقود الحركة التي تكشـف زيف السـلطة، وتقهقر المجتمع، لذلك يتحول الخطاب الشـــعري إلى فعل كينونة يجهر بالمواجهة والتحدي، على المســـتوى الفكري والإبداعي، هنا تتوحد المواقف، إذ يعلن البياتي عن صـورة قاتمة لشـعراء عصره الذين يمتهنون الكلمة، لإشاعة الإحباط والضياع والتخاذل:

عندما كان الحريق

والعمى والموت في كل مكان

كنتم لاعب نرد في الدخان

كنتم شاهد زور

كنتم تبنون سور

حول مجد الكلمة

وعذاب الكلمة

وانتصار الكلمة

ثمة خطان يشكلان نسيج التجربة، أولهما مهادن، والآخر ثوري، والذي يجمعهما في بوتقة واحدة هو رفض الســـلطة القائمة، واتهامها بالفســـاد وظلم الرعية، لذلك يستجمع النص طاقة دلالية ورؤيوية في كيان واحد، يستشرف موقفاً تاريخياً يتجسد في تأكيد الانشـــقاق عن الواقع والانقلاب عليه، عبر ســـبل متباينة، من هنا يبدأ البياتي في اسـتنزاف القيم الإيجابية لسـيرة المعري، ويضـخمها، فالنص «كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزاً دلالياً في النص، وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها ريفاتير بلفظ (matrice)» ، ثم يتجاوز دائرة الحدث التاريخي إلى توليد حقل دلالي تحقن فيه الحكاية بمضـــمون جديد، يلائم الســـياق الشعري، ويتناغم مع الموقف الإيديولوجي الذي يفصح عن نهج الشاعر في التعامل مع معطيات الواقع، وهذا يبرر له اختراق المنحى الفعلي لحياة المعري، وإشـــاعة ظلال ومناخات وآفاق جمالية متنامية فيها، عبر أنسـاق القصـيدة، وهي تدعم شـعرية النص

الذي يتفاعل فيه اســتدعاء العناصر الحكائية مع البنيات الدلالية ذات الأبعاد الواقعية، ويفضي- ذلك إلى إقامة علاقات لها منحى دلالي جديد، يقوم على تبادل الأدوار في فضـاء المناجاة التي تكوّن حواراً بين الـشاعر والمعري، على قاعدة اختراق البعد الذاتي للمعاناة، والارتقاء بها إلى جوهر الواقع الموضـوعي، من هنا كان التصرف بحقائق السـيرة الذاتية للمعري من دواعي التجربة الشــعرية، إذ لا تخلو عملية التماهي مع الشــخصــية والاندماج معها «من التصرف بأوضاع الشخصية الأصلية، لأن الشاعر يعمد إلى تكييف تلك الشخصية بضوء متطلباته وحساباته» .

تظل هذه المفارقة متوهجة في أنساق القصيدة بين المضمون التراثي لحكاية شيخ المعرة، وحالة حقنها بدلالات وإيحاءات ذات أبعاد واقعية تستشرف المستقبل، وتكثف الرؤيا الشعرية التي تمور بها اللحظة المجسدة لموقف البياتي الإيديولوجي، ومن الواضح أن مثل هذه التقنية تقود إلى طاقة من الخصــوبة في التشــكيل الرمزي والإيحائي للنص الحاضن للتجربة، وهو ما سنحاول كشف ملامحه وبنياته...

- استراتيجية الفعل الحكائي وتقنيات السرد:

عكف البياتي على الإفصاح عن رؤيته الشعرية، والوقوف على تضاريسها الفنية، من خلال خصـوصـية السرـد الحكائي، دون إلغاء المحور الاسـتبدالي أو الحد من طغيانه، وهو ما يمكن ترجمته على خلفية توظيف الحكاية الأصلية دون التضحية بالبنية الفنية للقصيدة، أو المساس بفضاءاتها الجمالية، وانضباط قواعدها الإيقاعية وصورها الشعرية، ولم يَبقَ التتابع السرـدي للحدث على ســويته المعهودة، بل أصــابه التغيير والتحويل والتكثيف، وفق ما كان يلائم التنامي النفسيـ والوجداني في القصــيدة، لذلك لا يكون القصـد هنا هو الشـكل القصـصيـ البنائي، بل التجاوب بين القصـيدة والفعل الحكائي في مواجهة الحالة التي ترصد وا قعة محددة، وتشخص توهجاً شعورياً معيناً.

وهنا يمكن تتبع عناصر السرــد الحكائي في قصــيدة (محنة أبي العلاء) من حيث القص وتقنيات الـسرد، وهي تتحدد في دائرة الفعل القـصـصي بـــ (المو ضوع والحدث والشــخصــيات والزمان والمكان والحبكة...) أما في دائرة تقنيات السرــد فإنها تتحدد

بـــ(السارد) وعلاقته بالشخصيات، وهي علاقة تتحدد وفق ثلاثة مستويات: فإن تساوت المعرفة بين السارد والشخصية كانت مستوى العلاقة هي (الرؤية مع)، وإن علم السارد ما خفي عن الشـــخصـــية كانت (الرؤية من الخلف)، وإن فاقت معرفة الســـارد معرفة الشخصية كانت (الرؤية من الخارج)، وفي ذلك كله يكون السارد داخل نطاق الحكاية.

البياتي يشارك المعري في صياغة الأحداث، لكنه ينفصل عنه أحياناً ليكون شاهداً على الحدث من الخارج، وهو ما نراه في بعض الأبيات من مقطع (حسرِـــة في بغداد)، ومقطع (الضفادع). ويأتي الحافز قيمةً مستقلة يبعث على الموضوع ويهيئ للخوض فيه، فالموضـــوع مجســـد بأحداثه، أما الحافز فإنه يعادل الفكرة الفلســـفية المجردة، ويأتي في محاور ثلا ثة جامعاً بين الاقتصـــار على الضرـــوري: تأليفاً، ومعقولية الأحداث: واقعية، وتناغم الأجزاء والمكونات: جمالياً ، وبناء عليه يمكن ا ستنتاج وحدات القص في القصيدة على النحو الآتي:

الموضوع: محنة أبي العلاء ¬ محنة البياتي

الصراع بين الفكر الحر والسلطة القمعية

المعاناة الذاتية في إطار المعاناة الواقعية

رفض الظلم، والثورة على القيم الفاسدة

الزمـــان: عصر الخلفاء المستبدين ¬عصر القادة المستبدين

التاريخ الممتد في الحاضر

المكـــان: معرة النعمان ¬ بغداد

الخلافة الإسلامية ¬ الوطن العربي

الحـــدث: الاعتزال / المعري ¬ المنفى / البياتي

صراع يبدأ بقلق ذاتي لينتهي بقلق وجودي.

انفصال لا ينتهي إلا بالالتحام بالناس ومشاركتهم معاناتهم ¬ العودة إلى الوطن

وانحسار المنفى الاختياري أو القسري.

الشخصيـات: الرئيسة: أبو العلاء ¬ البياتي

المساعدة: لوركا _ الأمير _ الضفادع _ جاليلو...

العقدة والحل: الموت والعمى والصمت [1] النور يغطي وجه الأرض

القلق والضياع والانعزال [1] الثورة والأمل والتجدد

و في استراتيجية تقنيات السرد يُلحَظُ ما يلي:

الحكـي:

الســارد = الشــاعر، يســتخدم تقنية السرـد المباشر، وتقنية القص بالاســترجاع باستعمال ضمير المتكلم: م تُّ، حرمتني، علمتني، شربتُ، أكلتُ، أمـدَّ، أنزعُ...

الشــاعر يتقمص دور الشــخصــية الرئيســة التي هي المعري مما يوحي باتفاق المبنى الحكائي مع المتن الحكائي، ولكن القصـــيدة تغّير في الأحداث، وتعيد ترتيبها، وتضيف إليها، وهذا يعني اختلاف المبنى عن المتن:

شربتُ من خمر الأمير، ورأيت في نهار ليله النجوم

مثل هذا الحدث؛ الجلوس على موائد السـلطان، لم يكن من شـيم أو ممارسـات المعري أو أخلاقياته، وطبيعته الانعزالية، وهو تغيير في المتن الحكائي يضـــيفه البياتي إلى المبنى.

زاوية التبئير:

الـسارد / البياتي شخـصية رئيـسية في النص، تعرف ما تعرفه الـشخـصية في المتن الحكائي، ولكنه أكثر معرفة منها، مما يعني أن زاوية التبئير هي: الرؤية من الخارج. وعندما يتقمص الـسارد دور الـشخـصية في المتن الحكائي، فإن زاوية التبئير تكون: الرؤية مع.

الحوافـــز:

التساؤل: لمن؟ أين؟ أسألك؟

القلق: ليله سهاد! حزن بلا صوت، يصيح في ليل.

الظلم/الضياع/القهر: حياته رماد، عذاب الصمت، انطفأ القنديل.

الثورة / الرفض: وقال لا! فاستيقظي يا صخرة في الصدر.

الأمل / الحرية: ولتضئ المشاعل ظلام هذا الكوكب...

والأرض رغم حقدكم تدور... والنور غطى نصفها المهجور.

التحفيـــز:

التأليفي: كل ما في الحكاية ضروري، المبنى الحكائي يخلو

من الاستطراد والزوائد التي لا فائدة منها في تناسق القصيدة.

الواقعي: الأحداث واقعية، ممكنة، غير مستحيلة.

الجمالي: تناغم أجزاء الحكاية، وانسـجام المبنى، وتناسـق الهندسـة الصـوتية، تفعيلات القصيدة من البحر السريع.

وجهة النظر:

الحكي: من وجهة نظر السارد / البياتي.

الموضوع: علاقة الشاعر البياتي / المعري بواقعه.

محاولة التوفيق بين وجهة نظر السارد والشخصية عن الواقع، الأمر الذي يجعل وجهة نظر السارد هي الطاغية، لأنها تتلاعب بالمتن الحكائي وتخضعه لموقفها.

من خلال وحدات الحكاية وتقنيات السرـد يُلحَظ أن ثمة تماهياً بين السـارد والشخصية القصصية، لأن البياتي يتقمص شخصية المعري، ويتحدث باسمها، لكنْ هناك

اختلاف بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي (وهو المفروض كي يتحقق الانزياح والتفاعل النصي)؛ فالبياتي لا يكتفي بعرض المعلومات الأصلية التي اشتهر بها المعري في التاريخ، ولا يكرر خطابه، بل يضيف إليه أموراً تخص واقعه الراهن، وبذلك يحيط بسيرة الشخصية، وبخطابها الإبداعي، ويفوقها معرفة، لأن زاوية الرؤية من الخارج. ويمكن أن تكون قريبة من مفهوم الإسقاط، يحاول البياتي من خلالها أن يقول شيئاً، يؤثر به في المتلقي، ولا يرى ضرورة كون تلك الفكرة من معتقدات الشخصية أو ممارساتها، مما يعني عدم تساوي رؤية السارد ورؤية الشخصية، وهنا يظهر دور الحوافز _ بواعث الفعل الحكائي _ في تهيئة الفضاء الانفعالي والحسي للخوض في الموضوع وسرده، فالسارد والشخصية يتمردان على الواقع، والمفاسد والمظالم هي التي تبعث على رفضه، لكن الاختلاف بينهما يكمن في طريقة المعالجة، فالمعري يتخذ النظرة السوداوية التشاؤمية منطلقاً له ويلوذ بالاعتزال:

تعب كلها الحيـــــاة فمـــــا أعـــــجب إلا من راغب في ازديـــــاد

إن حزناً في ساعة الموت أضعـــــــــــا ف ســـــــرور ساعـــــة المـيـلاد

وشبيه صوت النـــــعي إذا قيـــــــــــس بصوت البشير في كل نـــــاد

أما السارد فإنه يتخذ سبيل المواجهة والثورة:

فاستيقظي يا صخرة في الصدر، يا رمحاً بلا سنان

يا كلمات خضبت بالدم، يا ناراً بلا دخان

ولتسكتي ضفادع السلطان

والجيف الموشومة

بالنار والجرائد القديمة

من هنا يكون المتن الحكائي تاريخياً، مختلفاً، وربما مناقضاً لمضمون النص الحاضن، وهنا مكمن المخالفة في التناص، وهذا يعني تصرف البياتي في الوقائع، وتغييره في مجرى الأحداث، وإسقاط أفكاره الإيديولوجية على سيرة الشخصية، الأمر الذي وسع

الهوة بينهما، و جعل محنة أبي العلاء ملتبسة وإشكالية، بل شخصية أبي العلاء في النص هي غير الشخصية التاريخية، ولولا ذلك لصار البياتي في موقع الراوي، وفقد النص قيمته الفنية والبنائية، فالخطاب الشعري هنا اعتمد على « مقولات ومواقف لشخصيتين معاً، ظهرت إحداهما واضحة جلية، وظلت الأخرى غائرة في أعماق التجربة، لا تظهر إلا في شكل سريع خاطف، وبأسلوب مموه، لذلك كانت مساحة أوسع أمام الشاعر لتحميل الشخصية مواقف وأحداثاً لم تعشها، ولا تمت لها بصلة» . وهذا لا يشكل دليلاً كافياً ليفقد النص الحاضن مسوغات وجوده، أو الإعلان عن فشل البياتي في اختيار نموذجه الحكائي ليكون متناً يعتمد عليه في بناء النص، لأن القصد ليس سرد السيرة أساساً، وإنما اتخاذ الحكاية مطية لبناء نص شعري تفاعلي جمالي، وكي يكون النص الجديد إبداعياً لا نسخة عن النص الأصلي عليه أن يقبل بشروط التحوّل، وعلى النص الأصلي أن يستعد لدخول مغامرة جديدة حين هجرته من فضائه ومحيطه الطبيعي « إن هجرة النص من نص إلى آخر أو من فضاء إلى آخر أو من ماضيه إلى حاضره ، هجرة اختراقية تحولية، ... وتعني إعادة إنتاج النص إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه، وربما تعني أيضاً إعادة إنتاج جنسه، فقد يكون النص تاريخياً أو دينياً أو أسطورياً، ثم يغدو شعرياً، يكتسب النص الغائب في هجرته الجديدة، ملامح وصفات جديدة لم تكن فيه من قبل » ، وإذا بُحثَ في النص فسيُرى أن السارد / البياتي، هو نفسه الشخصية، وموضوع الحكاية يتعَلق به وبواقعه، لذلك تكون نقاط الالتقاء والتوافق متوفرة، وليس هناك ما يبعد البياتي عن المعري، حسب مفهوم البياتي في النص الجديد، فكل منهما شاعر، له رؤية فلسفية خاصة تتفق في رفض الواقع، والابتعاد عنه؛ لأنه موبوء يعج بالفساد والاستبداد، فاختار المعري الغربة الزمانية (أقفل على نفسه باب بيته). واختار البياتي الغربة المكانية (المنفى). هذه الغربة/المنفى تركت إحساساً عاطفياً بالضياع والحرمان والقلق والتوتر والرفض، وهي الحوافز التي أنتجت الموضوع، ودفعت باتجاه البحث عن الحلول، فتجلى ذلك في ذم العصر وأهله، واليأس من الحياة:

مُـلّ المقامُ فكم أعاشرَ أمـة أمرتْ بغير صلاحـها أمراؤها

ويقول البياتي:

عانيت موت الروح

في هذه الأرض التي يهدر في جبالها

رعد عقيم وتجوع الريح

ويصلب المسيح

نقاط الالتقاء هي مرتكزات نصية مخصوصة ذات منحى تاريخي وواقعي، لكنها لا تكفي لإنجاز النص الإبداعي، فيكون لزاماً على الشـــاعر أن يلتفت إلى تلك المفردات والعناصر التي تحتشـــد في فضـــاء ذاكرته، محمولة بزخم من الأحاســـيس والمشـــاعر، ومترســـخة دلالياً ونفســـياً في قرارة وجدانه، ومفعمة بالإيحاءات والمعاني التي تعبر عن رؤاه وموقفه الحضـاري، وتلك العناصر هي جوهر الفكرة التي يطرحها في نصـه، وليس الحدث القصـــصي الـ ذي يوظفه في التعبير عنها، فهل كان البياتي موفقاً في التعبير عنها؟ سيتضح الجواب من خلال متابعة دراسة النص.

استراتيجيات النص الحاضن:

1- التساؤل والاستفسار:

قبل أن ندخل في تفاصـيل النص سـنشـير إلى العنوان الذي يشـكل بنية النص الصغرى، ففي قصيدة (محنة أبي العلاء) يشكل العنوان مفتاح الدلالة، وعتبة الرؤيا في الخطاب، والرائد الذي يكشف تضاريس النص، والبياتي يحاول أن يشير منذ البداية إلى نوع من المأســاة أو الفاجعة التي تعم نصــه من خلال مفردة (محنة)، ولكنه لا يكتفي بالعنوان الأصـــلي، بل يضـــع عنواناً فرعياً أو موازياً:(ولكن الأرض تدور)، مقولة غاليلو، فيخلق ثنائية متضـادة، المحنة/المواجهة، فالمأسـاة التي سـيتناولها تحمل وجهاً إيجابياً، يتعلق بالإصرار على الرفض والتحدي، والبحث عن الحقيقة، مما يومئ إلى أن القصـــيدة تختزل ملامح الصـراع الإنســاني عبر العصـور، فتتحول محنة المعري إلى محنة إنســانية، ويتولد الموقف الدرامي من المواجهة بين الشـاعر/ المتمرد، وبين السـلطة/ الواقع. وهذه المواجهة أبدية تمتد من الماضي إلى الحاضر، و ستستمر في المستقبل، هذه المعادلة يبوح

بها العنوان عبر تخصيص المعاناة بشخصية المعري أو البياتي نفسه، إذ إن العنوان «مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة» .

القصيدة مقسمة إلى عشرة مقاطع، لكل مقطع عنوان فرعي، مما يجعلها فصولاً منفصلة أو مشاهد لكل منها حدث معين، وموضوع محدد تناقشه، ولكن تجمعها في النهاية بنية نصية واحدة تنطوي تحت ستار العنوان الأصلي الذي يبوح بموضوع الحكاية، وستُدرس على التوالي ليتبيّن مدى تناغم المقاطع، وتسلسل الأحداث، والحفاظ على وحدة المتن الحكائي واتساقه، ثم بيان قدرة النص الحاضن على امتصاص الحكاية واستثمارها جمالياً.

النص في مجمله يقوم على سؤال: (وأين يمضي الناس؟) في بحث عن مصير الإنسان، ومحاولة اقتناص لحظات الأمل التي تضيء تاريخه المفعم بالمآسي، وفيه تلميح إلى أن البشرية هي في قبضة القدر، بناء على قوله تعالى ﴿فأين تذهبون﴾ ، ففي المقطع الأول (فارس النحاس)، وهو عنوان مقتبس من (ألف ليلة وليلة) ، كشف البياتي من البداية عن القلق والحيرة التي تنتابه، فيبدأ بطرح الأسئلة التي تعلن عن نفسها في إيقاع متسارع، وتستدعي مناخاً من المكابدة، في تعبير عن التوتر الانفعالي الذي يتجسد في البحث عن أجوبة مضمرة، ستظهر لاحقاً عبر حركة النص التي ينتظم فيها التأرجح بين خطين متوازيين: خط المخاطب/السارد/الشاعر، الذي يكابد مشقة التنقيب عن أسباب الوجود، ومصير الإنسانية، وخط المخاطَب/الشخصية/المعري، الذي يمثل المعاناة الذاتية في تعبيرها المباشر عن موقف تاريخي له شروطه الواقعية، وأسبابه الشخصية. هذا التأرجح ينهض على ثنائيات متناقضة لها أوجه متعددة، تستوعب في داخلها دراما الصراع الأبدي، مما يكسب حركة النص شحنة إضافية من الصياغة الجمالية القائمة على عنصر المفارقة، من هنا تكون بنية التساؤل طاقة دافعة لتشغيل سياق النص بالأزمة الحضارية التي يعيشها الشاعر والشخصية. والبياتي يقدم الصورة في أبعادها البصرية والصوتية والحركية، مما يجعلها متما سكة ومحيطة بمجمل الوقائع، ومتآلفة مع الملامح المشهدية التي سيأتي وصفها فيما بعد ضمن سرد المعري لحالته الذاتية، إذ تنم تساؤلات البياتي عن الهمّ الإنساني، والقلق والخوف والبحث عن المجهول:

لمن تغني هذه الجنادب؟

لمن تضيء هذه الكواكب؟
لمن تدق هذه الأجراس؟
وأين يمضي الناس؟ .

2- الإخبار / فك الرصد السحري :

بعد التساؤلات المتشحة بسمات تشاؤمية وجودية، ينتقل البياتي إلى بنية الإخبار التي تكشف عن ملامح العبثية في الواقع، بأوزاره ومآسيه وأدرانه، وما فيه من لامبالاة تطغى على مناحي الحياة المختلفة، وتلك السمات متضمنة في عنوان مقطع (فارس النحاس) الذي يشكل رصداً سحرياً لا بد من فكه وسقوطه حتى يتمكن الناس من التحرر من سطوته وجبروته، لكن البياتي يعرض صوراً من التخاذل والتقاعس التي تدنو بالناس من العبودية والخضوع لواقعهم، فتتداخل حكاية فارس النحاس من ألف ليلة وليلة، مع سيرة المعري، ليشكل نصاً رديفاً مساعداً لكشف ملابسات الواقع وأزمته الحضارية، هذه الأزمة في جانب خاص منها متعلقة بالإبداع الشعري، إذ يدلُّ (غناء الجنادب) على أولئك الذين يدّعون أنهم شعراء، بينما قصائدهم خاوية مزيفة، أصواتهم منكرة كأزيز الجنادب التي تعكر صفو المساء، والذين يستمعون إليهم فقدوا الإحساس والذوق السليم، لذلك فإن المجتمع قد طغت عليه ملامح التقهقر والسوداوية والاندحار، فالناس لا وجوه لهم، ولا أشكال محددة، تائهون ضائعون، يدورون في الفراغ، حياتهم عقيمة من رماد، وليلهم يؤرقه السهاد، بينما الشاعر الأصيل الثائر الذي قبل التحدي والمواجهة تناوشته أيادي الاستبداد وحراب السلطة الظالمة، فالبياتي يقدم أخباراً تفصيلية عن الواقع، ليصل إلى غاية محددة، وهي أن الأمل بات بعيداً، صامتاً تلفه أكفان الضياع:

هذا بلا أمسٍ وهذا غده قيثارة خرساء

داعبها، فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء

وذا بلا وجه، بلا مدينة، وذا بلا قناع

أشعل في الهشيم ناراً وانتهى الصراع

وذا بلا شراع

أبحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليله سهاد

يا موت يا نعاس

لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان

تلك التساؤلات تلقى صدى سوداوياً لها في الوا قع، وهي تخلق نوعاً من الحوار الحكائي، بين المخاطب الذي يتساءل عن قدر الناس ومصيرهم، ومدى جدارتهم بالحياة التي يعيشونها، والمخاطَب الذي يخبره عن ملامحهم وسلوكياتهم في إجابة تبين تخاذلهم وتقاعسهم وعبثيتهم. وكي تستمر الحكاية في نسقها الإخباري، يعرض البياتي مقارنة بين فارس النحاس ووالد المعري، في ثنائية تجسد نموذجاً إنسانياً في صيغة فردية، ومن حول هذا النموذج تتوالد المشاهد التي تنهض على التداعيات المتصلة بمعاناة المعري، وتتصل بالواقع، وترصد تفصيلاته، فالمشهد العام يفيض بالرؤى القاتمة، أمام صور بائسة تتناسل داخل التجربة الشخصية للمعري الذي يبدأ بسرد حكايته:

فارس النحاس

في ساحة المدينة

تجلده الرياح

سيصبح الصمت رهيباً عندما أكسر عند قدميك أبتي الإناء

متَّ وما تزال حياً أنت والريح التي تبكي

تهز البيت في المساء

حرمتني من نعمة الضياء

علمتني ثقل غياب الكلمات وعذاب الصمت والبكاء

الشارع الميت غطى وجهه الصقيع

والباب أغلقت إلى الأبد

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلاً يديك

لزوم بيتي وعماي واشتغال الروح في الجسد

يمثل أبو العلاء حالة تاريخية، ويرمز إلى وضعية إنسانية عبر صيغ دلالية بارزة تتموضع في إطار فاجعة رهيبة، وتنم عن رؤية متشائمة تنعي حقبة زمنية، وتدين قيمها ووقائعها، يأتي ذلك في بنية نصية مرنة تستقطب التداعيات الذاتية التي تنضح حسرة ويأســاً، لكنها تتحول إلى بؤرة تحرص على امتداد المحور الدلالي ليتبدى ألماً يتوهج في التجربة كلها، يتمثل ذلك في العناصر التعبيرية التي تستثمر الدلالة وما يدور حولها من موجات انفعالية وجدانية، وفي اســتقصــاء لمعطياتها تظهر الصــور الشــعرية في ثنائيات متناقضة بنى عليها البياتي تساؤلاته، وجهر بها المعري حين قص حكايته:

فارس النحاس ¬ الأب ¬ الأسطورة [1] الواقع

أكسر عند قدميك أبتي الإناء ¬ الجسد [1] الروح

متُّ وما تزال حياً ¬ الموت [1] الحياة

والباب أغلقت إلى الأبد ¬ السجن [1] الحرية

(فارس النحاس) هو الرصد السحري، وسبب معاناة أهل البلدة، ويشكل نصاً رديفاً يوازي ســطوة الأب الذي كان الســبب في معاناة المعري، فهنا تقابل بين الأســطورة والواقع:

- الإناء ⟵ القمقم الذي سجن النبي سليمان في داخله الجني الذي عصى أمره.

- كسر الإناء ⟵ تحرر الروح من سجن الجسد، التحرر من عقدة الأب.

« الإناء رمز معروف للجسد ومعنى ذلك أنه عندما يموت سيسود الحياة صمت تام» . وكسر الإناء هو اللحظة الحاسمة في العبور إلى الخلاص والانعتاق من المعاناة، ولا يتم ذلك إلا من خلال الموت(موت النبي سـليمان يحرر الجن من القمقم، موت الأب يحرر المعري، موت المعري يحرر روحه من سـجن الجسـد)، وفي النتيجة تحطيم فارس النحاس/العقدة/الرصد السحري/القيم الجوفاء/السلطة، يؤدي إلى تحرر الإنسان.

ثمة إلحاح على تردي القيم النبيلة واندحارها أمام جبروت الواقع وطغيان قيمه الجوفاء، لذلك أغلقت الأبواب، وحل الصمت والصقيع. وتأتي المفردات السوداوية لتمنح الصور الشعرية خصوصيتها المتميزة في الدلالة على المستوى الواقعي المأساوي (الرياح، الصـمت، العذاب، البكاء، الصـقيع...) وهي ترتبط بأفعال تتبع دقائق الحركة في دلالتها على التدمير والألم والانفصال (تجلده، تنوشه، أكسر، متَّ، تبكي، تهز، حرمتني...).

يعمد البياتي إلى تسـليط الضـوء على المتن الحكائي؛ ليرفعه من مسـتوى الإخبار والإبلاغ إلى مسـتوى التحقق الجمالي في القصـيدة، من خلال الصـور الشـعرية، وقدرتها على المغامرة التشـكيلية، وجرأتها على التجاوز واختراق بنية الخطاب المباشر إلى الترميز، والتوسـل بالمعاني الإيحائية (عذاب الصـمت، ثقل غياب الكلمات، الشـارع الميت...) مما يعني أن الحكاية بدأت بالذوبان في أنساق النص الحاضن، واستجابت لضرورات التغيير، والتحول لصالح التخييل والسياق الشعري. وفي متابعة استثمار النص الحكائي، يتجاوز البياتي الإخبار، ويتحول إلى الاعتراف، ليبين مقدار مسـؤوليته عن تدهور الواقع، ومدى وقوفه إلى جانب الطغاة والمستبدين.

3- الاعتراف / صك الغفران:

تتحرك القصـيدة عبر الزمن النفسيـ الذي يخضـع للتخييل والتداعي، وتمزج بين المتعة والمعاناة، وتترجم عن لحظات تتداخل فيها الممارسة الحسية بالتطلعات الفكرية والسـمو الروحي، وفي هذا الصـدد يرى البياتي/ المعري لزاماً عليه الاعتراف بما أقدم عليه من مجالسـة السـلطان، وحضـور موائد الأمراء، وهي تلك التي عكرت صـفاءه النفسيـ

وإخلاصـــه لمبادئه، وما يجدر بالإشـــارة إليه أن المعري قد ارتحل إلى بغداد _عاصـــمة الخلافة والسلطة _ عام 399 للهجرة، ومكث فيها سنة، ثم عاد إلى المعرة، واعتزل الناس، يتخذ البياتي من هذه الرحلة منطلقاً ليقرن نفســـه بالمعري، فقد تقرب البياتي من السلطة، واستلم وظائف دبلوماسية في الدولة، لكنه غادر العراق، واختار المنفى، والتزم جانب الشعب، فرأى أن فترة مجالسته أصحاب السلطة قد أساءت إلى قيمه الأخلاقية والفكرية، فارتد يسرـــد اعترافه بما أقدم عليه من خطأ التزلف للأمير وجنده، يظهر ذلك في المقطع الثاني (العباءة والخنجر) :

شربت من خمر الأمير، ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى وبالضجر

في هذا المقطع ثنائية تمثل قطبي الصراع (الشاعر/السلطة)، السلطة تستحوذ على كل شيء، وتسخر الشاعر لمآربها، فتتخذه بوقاً، وتستنزف إمكاناته لصالحها، وتسلبه دوره الإنســاني، بينما يضـيع الشــاعر، ويفقد مكانته وكرامته، ويبقى متطفلاً على موائد الأمرا ء، أو متكسباً بفكره وإبداعه، يستجدي عطف السلطان، هنا يتحول إلى حجر، أو آلة تدور في الفراغ:

أصبحت في بلاطه حجر

ليلاً بلا سحر

قيثارة مقطوعة الوتر

عباءة بالية، مسمار

صفراً يدور في الفراغ، آلة تُدار

تقوم علاقة الشـــاعر بالســـلطة على محورين: أولهما محور التقارب، وثانيهما محور التنافر، وهما يشـــكلان معاً ثنائية جديدة في خضـــم الثنائيات التي يقوم عليها

النص، فبعد إدراك الشـاعر اسـتحالة التماهي مع السـلطة، من جهة، وزيف مباهجها ومتعها، من جهة أخرى، التزم جانب الرفض والانفصال، فحدث التنافر:

يدي التي استرجعتها

أمدها، لتنفخ الحياة في الجماد

لتزرع الأوراد

أمدها للشمس والريح والمطر

لإخوتي البشر

يؤدي التنافر إلى الرفض الذي يفضيـ في النهاية إلى المواجهة والتحدي، وهو ما يقدم عليه الشاعر/ المعري في المقطع الثالث (المغني والأمير) .

4- الرفض / التمرد المقنع:

يلجأ الشـاعر إلى الرمز الكنائي ليعبر عن تحديه للأمير، ويبتدع من أجل ذلك حلماً يقصه عليه، وفي هذا المقطع يظهر التحـ وير والتغيير في مجرى المتن الحكائي واضحاً، فالمعري سـافر إلى حاضرة الخلافة، والتقى الأمراء، ثم فارقهم، واعتزل الحياة، لكنه لم يعمد إلى المواجهة الصرـيحة معهم، وكذلك لم يفعل البياتي، فلم يشـارك في ثورة أو أي تمرد على السـلطة، وإنما ظلت معارضـته في حدود الإبداع الشـعري، فالبوح بالمواجهة، ودفع ثمن التحدي والتمرد، إنما هو تخيل يضـيفه البياتي إلى الحكاية، ولذلك يأتي التعبير في نسق صياغي يوهم بحقيقة وقوع الحدث، لكنه يبقى أسير الحلم والتمني:

فإنني رأيت في الأحلام

تاجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني ويحز رأسك الجلاد

وتفتك الملة بالجباة والقضاه

ويحكم العصاة والأشباه

إنه مجرد حلم، تخيّل المأمول العصيّ على التحقق دون المواجهة والتضحية، وهو شأن غيبي لم يبصره المعري، كما لم يبصره البياتي الذي مات في المنفى، فهو حلم مقحم في المتن الحكائي، يعبر عن تطلعات الشـــاعر، وهذه المواجهة هي حلم يبوح به المغني للأمير، ويمثل إرهاصـــاً للثورة، ويعبر عن تطلعات الشـــعراء والفنانين المظلومين ، لكنها مواجهة محســـومة لصـــالح الأمير الذي «لا يطيق أن يموت حتى في الأحلام – وهو حلم مفزع حقاً – وقادر على أن يثير غضب السلطان، وأن يستدعي من أجله السياف» :

فانتفض الأمير ثم ضحكا
وقال للجلاد شيئاً وبكى
فاصطفقت وأغلقت الأبواب
وانقلبت آنية الطعام والشراب
وسكت القيثار
وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار.

يتضح العنصر الجدلي في البناء، وتستمر النبرة الدلالية في الكشف عن الفعاليات المخبوءة في قرارة النص، إذ تتصـارع الأضـداد، وتترسـخ المعادلة الشـعرية في التعبير عن ثنائية الشـاعر/السـلطة، ويعضـد من أزرها المفارقة السـاخرة في موقف الأمير (ضـحك وبكى)، وأخيراً العودة إلى عذاب الصـمت والحرمان من نعمة الضـياء، في دلالة واضـحة على التضـحية بالشـاعر، وفقدان الأمل والنور الأبيض، ولكي تتعمق هذه المأســاة يعود البياتي إلى البحث عن ملامح الزمن وجغرافية المكان في تماثلها بين عصر المعري وعصره.

5- الزمكان:

يشـكل المقطع الرابع (سـقْط الزَّنْد) ، وهو عنوان مطابق لعنوان ديوان المعري، لوحةً يرسم فيها البياتي صورة قَاتمة عن مجلس الأمير وعصره، هذا المجلس هو المكافئ

الشـــعري للواقع، ويتداخل مع مكونات البيئة الاجتماعية، ويعبر عن تضـــاريس موقف مرهون بزمن عقيم، يتزاحم فيه المتسلقون والمتملقون والهوام والصعاليك:

مجلسه كان يعج بدواب الأرض والهوام

من كل صعلوك شويعر، دعيَ، داعر نمام

التركيز على الشـعراء يوضـح العلاقة المتوترة بين السـلطة والفن الإبداعي، لكن الذين يحضرـــون هذا المكان الموبوء (مجلس الأمير)، إنما هم الشـــعراء المنافقون الذين يزيفون التاريخ، ويمجدون بطولات فارغة لأمير لا يقيم لهم وزناً:

وكلما

أنشد منهم أحد تململا

وقال لا!

هذه الصورة لمجلس الأمير تكشف عن معطيات بائسة لبنية المكان في الحكاية، والقصـــيدة لا تكتفي بالإخبار عنه، بل توغل في تعرية ملامح المرحلة التاريخية، وتشـــير إلى الاستلاب والعبودية والظلام:

كان زماناً دا عراً يا سيدي، كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف

وكنت أنت بينهم عرّاف

وكنت في مأدبة اللئام

شاهد عصر ساده الظلام

فلا تبتعد القصـيدة عن التعامل مع المفارقة المسـتترة في قلب الواقع، وهي وإن كانت تنطلق من ضـمير الفرد/الشـاعر/المعري، إلا أنها مسـكونة بهموم الجماعة ومآسي المكان الذي يمتد زمنياً ليشـمل عصرـ المعري والبياتي معاً، والوعي بخصـوصـية المرحلة

التاريخية يفضي إلى استشراف أقصى درجات الإدراك للمصير الإنساني. لذلك فإن التتابع المنطقي للأحداث سيؤدي إلى الكشف عن بنية الترقب والانتظار في سبيل التحرر من ربقة المكان والزمان التي تقيد الإنسان بالذلة والخضوع، من هنا يتوق المعري/ البياتي إلى العودة للوطن، والانعتاق من أسوار المكان/قصر ـ الخلافة، ومن الزمن الداعر الذي يشوه القيم الجمالية ويجعلها مطية عرجاء للأمير:

قافية الهمزة كانت بغلة عرجاء

يركبها الأمير كل ليلة ليلاء

كل القوافي أصبحت يا سيدي، كالبغلة العرجاء

كان زماناً داعراً، كان بلا حياء.

الاندحار والانكسار جعلا المعري/البياتي في لهفة إلى التخلص من قوقعة المكان (مجلس الأمير/ الغربة/ المنفى)، والعودة إلى بغداد/المعرة، يمثل هذه الفكرة المقطع الخامس (حسرة في بغداد) :

أبحث عن سحابة

خضراء، تمسح عني الكآبة

تحملني إلى براري وطني

في استخدام الشاعر لضمير المتكلم المفرد عودة إلى الحوار مع الذات، وهو حوار حميم متبادل بين المعري والبياتي، فالوطن هو (بغداد/المعرة)، وعناصر البيئة الجغرافية متداخلة:

فماء دجلة الحزين اعتكرا

وما جرى

إلا ليغرق السدود والقرى

لا يمكن الفصل بين البياتي والمعري، فكلاهما يشكلان الشخصية الرئيسة في الحكاية، وينتميان إلى المكان والزمان نفسه:

معرة النعمان يا حديقة الذهب

حط على شرفتك الغراب

وارتحل الأحباب

وجفت الخمائل

لم يبق إلا الموت في الأطلال والهياكل

لم يبق إلا الشعر في ذاكرة الأحقاب

يعمّ المكانَ خراب ودمار وموات، هذا ما يؤكد السمة العامة للعصر فمجلس الأمير يعج بالمتع والعبث والصعاليك والمأجورين، والواقع الاجتماعي يسوده العقم واليباب، وينعب على أطلاله الغراب. في ظل هذه السوداوية هل تبقّى للشاعر شيء من الأمل بالانبعاث؟

يترك البياتي قبساً من نور التفاؤل يشع من بعيد، كي تتدرج الأزمة بالانفراج،لذلك تأخذ الحكاية منحى إيجابياً لا يعدم فسحة للخلاص.

6- التفاؤل/ البحث عن مخرج:

المقاطع التالية هي امتداد لتجربة تتنا سل فيها الـصور المفجعة، مقتحمة الحالة النفسية في زخمها الانفعالي الذي يتكئ على طاقة وجدانية تتفجر من خلال طغيان المفارقات والثنائيات الضدية، ويكون تكرارها من مظاهر ترسيخ الوقائع التي تتصاعد فيها النبرة الحزينة والبوح الأليم، ولكن هذه النبرة تبدأ بالتحول من النحيب والبكاء على الأطلال إلى صرخة تتلمس طريقها بين مفردات الجفاء والقفر والشكوى، لتبدأ بالبحث عن البروق التي ستضيء ظلام العصور:

الليل في معرة النعمان
زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان
فاستيقظي يا صخرة في الصدر، يا رمحاً بلا سنان
يا كلمات خضبت بالدم، يا ناراً بلا دخان
ولتسكتي ضفادع السلطان
والجيف الموشومة
بالنار والجرائد القديمة
ولتضئ البروق
ولتضئ المشاعل
ظلام هذا الكوكب الغارق بالأوحال والصقيع

الصور هنا تنهض على دلالات رمزية لا تكتفي بالعلاقات الحسية المباشرة، لكنها تقوم على مستويات إيحائية من العلاقة، وتدفع المتن الحكائي ليفسح المجال أمام بروز اللغة الشعرية، ونهوضها بأعباء التجربة التي تنبثق من الإحباط واليأس، لتلوذ بالأمل والتفاؤل، فتأتي الأفعال في صيغة الأمر كناية عن عقد العزم على المواجهة (استيقظي، لتسكتي، ولتضئ). هذه الأفعال مقترنة بـ تبديد العتمة (نار، بروق، مشاعل...) وأخيراً تجمعها صفات القوة والـ شدة (صخرة، رمح، دم...)، إذ تتجـ سد هذه الملامح في إطارها الموضوعي، وتتحول إلى دفقة نفسية تقوم على أنقاض اليأس والاحتجاج على الواقع العقيم، لتستشرف منافذ الوهج التي تمحو عذاب العتمة والضياع، وتنبض بحرارة الانعتاق:

يا حافر البئر بأوجاعه
ومودعاً رحمته في السقاء
وجاعلاً من كلماتي فماً
يصيح في ليلٍ بلا أصدقاء
عمق وعمق فغداً ينتهي
عذابك الأسود بعد اللقاء

في هذه المرحلة ينتقل البياتي إلى السرد المباشر، وينسى المتن الحكائي الأصلي، ويشرع في البوح عن أسرار واقعه، ويبقى المعري خارج اللعبة. وتحافظ القصيدة على

تماســكها من خلال اســتمرارية المحور الاســتراتيجي في النص، وهو المبني على البؤرة المتفجرة بالصرــاع بين الشــاعر والســلطة/الواقع، فالمقطع الثامن (لتكن الحياة عادلة) يعبر عن احتجاج البياتي على المعادلة غير المتكافئة التي تحكم الواقع، فترفع من شــأن الطاغية، وتحط من قدر ابن الشعب:

الموت عدل - حسناً - فلتكن الحياه

عادلة، وليمنح الشحاذ عرش الشاه

فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة

والشاه مات فوق صدر الدمية الأميرة

مخدراً وعارياً

وقع البياتي تحت تأثير وطأة المفارقة الظالمة التي تحكم واقعه، فانبرى يتحدث عنها في تجاوز على النص الحكائي الذي اعتمد عليه في بناء القصــيدة، وارتد إلى فضــائه الداخلي المفعم بالمعاناة الذاتية، و«نسيــ أنه جعل المعري قناعه، فأخذ يتحدث من خلال ذلك القناع، كالممثل الذي ينسى دوره في المسرحية، ويأخذ في مخاطبة الجمهور» ، لذلك تسيطر الصيغة الإخبارية على النص بعد أن كان التساؤل هو الحافز على الإفضاء والبوح، لكن البياتي لا ينزلق إلى هاو ية الإغراق في المباشرة والخطابية أو التســطح وضــحالة المعنى، ويبدأ بالتحول على مســتوى البناء الشــعري حين يتوجه إلى الصــور المفاجئة والمدهشة التي تتوارد في ذم الشعراء المتكسبين، والصعاليك والمنافقين، الذين يزخرفون القول، وينمقون عبارات المديح للســلطان، وهنا يضــعنا البياتي أمام عنصرــين متضادين: الشاعر الأصيل الذي يرفض المذلة والتملق للسلطان، ويختار التحدي، ويمثله هنا (المعري/البياتي)، والشــويعر الذي ينصــاع لأوامر ســيده، ويزيف الحقائق، ويخدع الجماهير:

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الثناء

كانت تقيء حقدها على الجماهير، على المارد وهو يكسر الأغلال

يزيفون الغد والأحلام والمصير

أُولِعَ البياتي بالتقاط صور ذم المتكسبين والمنافقين، فازدحم معجمه الشعري بأنواع الشتائم والنعوت القبيحة، فالكتاب والشعراء و«أصحاب الأقلام المأجورة والبيروقراطيون والساسة المحترفون، والثوريون المرتدون، هم الموضوع الأثير لهجو البياتي» . هذا الهجاء يمهد الطريق أمام الولوج في باب التحدي، والمجاهرة بمعارضة السلطان، وهو يشكل الخاتمة الطبيعية لحكاية المعري، وجوهر الموقف الأصيل للشاعر الذي تفاءل بالوصول إلى عتبة الخلاص والتحرر الإنساني.

7- الخاتمة: (ولكن الأرض تدور)

يجامل البياتي في بداية المقطوعة الأمير، ويظهر الخضوع لإرادته:

إذا أردتم سادتي فالأرض لا تدور

ولا يغطي نصفها الديجور

وكل ما كان وما يكون

مقدر ومكتوب

فأنتم الأسياد

ونحن في بلاطكم طنافس وخدم نسوس في الحظائر الجياد

هنا تتضح السخرية التي يجاهر بها البياتي «وهي ذروة السخرية التي يظهر بها المعري مصانعته لأهواء عصره فكأنما يتحدث بالتقية... هذا الموقف المستعار من قصة

غاليليو مع الكنيسة ينا سب موقف المعري الذي ا ستعرض الديانات في إحدى لزومياته وأعلن عجزه عن فهمها والحكمة من تتابعها واختلافها، فختم كلامه بالبيت الشهير:

إذا قلت المحال رفعت صوتي وإن قلت اليقين أطلت همسي

هذه السخرية التي تشبه مبدأ التقية لا تلبث أن تتحول إلى المجاهرة والبوح بالسر الذي يخبئه الشاعر، فينتفض ويعلن زوال عصر الاضطهاد والحقد والإذلال:

إذا أردتم سادتي فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار
ولتوقفوا الأنهار
فعصركم مضى إلى الأبد
ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور
والأرض رغم حقدكم تدور
والنور غطى نصفها المهجور

مقولة غاليليو (الأرض تدور) في معرض محاكمته أمام المجلس الكنسي- ليست مجرد عبارة ذات دلالة زمنية مرتبطة بحالة خاصة، بل تعبر عن حالة كونية تحول دون سقوط الفكر الحر أمام جبروت السلطة الاستبدادية، وهي تشير إلى أكثر من مدلول: فهي تمثل الحقيقة في زمنٍ سيطرتْ عليه الأفكارُ الغيبية والخرافات والمقولات الدينية الكنْسية التي قيدت حرية الرأي والتفكير، لتفسح المجال أمام التحكم في مصير الرعية. وغاليليو هنا يشارك المعري في التعريض بالسلطة الدينية ورجال الدين الذين يسخّرونه لمصالحهم الشخصية:

أفيقوا، أفيقوا يا غواة، فإنما دياناتكم مكر من القدماء

أرادوا بها جمع الحطام، فأدركوا وبادوا، وماتت سنة اللؤماء

المحنة مشتركة بين البياتي والمعري وغاليليو ولوركا كونهم أصحاب فكر يرفض التزييف والتشويه، ويبحث عن العدل والحرية والمساواة، فلا يتوانى البياتي في ربط محاكمة غاليليو بحكاية المعري «والواقع أن القصيدة قناع واحد متماسك يشترك فيه "أبو العلاء وجاليلو والبياتي" في مواجهة الرجعية القديمة والحديثة، وفي مواجهة المد العدائي المتزمت على طول آمال الثورة...» .

ومن جهة أخرى الفعل (تدور) له دلالة واضحة على الحركة والاستمرارية، مما يعني أن السلطة مهما فعلت لن تستطيع أن توقف عجلة التطور والتطلع نحو المستقبل، لذلك بدأ البياتي بالتحدي: (إذا أردتم سادتي فلتسكتوا الشاعر) وهو يعلم حق اليقين أن لا سلطة لها القدرة على التحكم في مجرى الأحداث الكونية، ولا بد أن تظهر الحقيقة، ويعم الضياء:

والنور غطى نصفها المهجور.

فالقصيدة تؤكد الملمح الحكائي، فهي تتمحور حول عدد من الشخصيات التي تشترك في سمات محددة، أبرزها التفكير العقلي، والبحث عن الحقيقة، وتلقى في سبيل ذلك المآسي، وتعيش محنة قاسية. والبياتي لا يعمد إلى التعبير عن رؤيته الفلسفية أو الإيديولوجية بطريقة مباشرة، بل يلجأ إلى صياغة نموذج يمثل هذه الرؤية، والنموذج هو رمز ثقافي شعري وفلسفي (المعري)، يعالج من خلال سيرته أبعاد رؤيته الإبداعية، ولا يركز البياتي على المتن الحكائي لقصة المعري بقدر ما يحاول أن يؤسس لنص شعري إبداعي مسكون بهاجس تعرية الزيف والخداع والحقد والاستبداد، ويستحضر من خلال شخصية المعري حالة تاريخية، ترتسم فيها ملامح الجشع والانهيار والعقم، وهي تماثل حالة واقعه وعصره، فالقصيدة صورة مركبة، تحمل جدلاً دلالياً بين حالتين: حالة الحقيقة التي يمثلها الشاعر الأصيل والمفكر الحر، وحالة الزيف التي يمثلها المدّعون والدجالون والمنافقون. لذلك فهي في جوهرها تقوم على مفارقة كبرى: الحقيقة/الزيف، وكانت تشد إلى مدارها مفارقات وثنائيات متناقضة عديدة، برهنت على منحى الصراع الوجودي في الحياة، فقد بدأت القصيدة بالتساؤل، وانتهت بالفيض الإشراقي في تجلي نور الحقيقة، هكذا تراجع الهم الذاتي أو المعاناة الشخصية للمعري/البياتي أمام الهم الجماعي والمحنة الإنسانية، واضمحلت حكاية المعري وسيرته الشخصية أمام تقدم النص الحاضن لها، وارتقائه مدارج التشكيل الفني في بنية توحدت فيها الآفاق الأسلوبية مع رؤيا الشاعر، لتعيد إنتاج الحكاية جمالياً وفق صور شعرية، كان لها الأثر المهم في تشكيل نسيج النص.

المحصلة:

- يشـكل التفاعل النصيـ استراتيجية بنائية في الخطاب الشـعري عند البياتي، ومصدر إثراء لا يمكن إغفاله والتغاضي عنه، ويستحوذ على مساحة واسعة من نصوصه التي تُلحَظ فيها آثار دلالات غائبة، يستمدها الشاعر من ذاكرته المفتوحة على ثقافات متعددة، فالتناص ليس عملاً تلقائياً بل يستند إلى خبرات وقراءات سابقة قد تكون منسية أو مخزنة في الذاكرة البعيدة. هذه المقبوسات تنصهر في النص، ويتم إعادة إنتاجها بحسب منطق معرفي وأسلوب بنائي جديد، وتتمثل في تنويعات مختلفة تمتد من الأسطورة إلى التراث والتاريخ والدين والنصوص الشعرية القديمة والحديثة وغيرها... وهي تدخل في عمق النص من حيث المبنى والمعنى.

- التفاعل النصيـ عند البياتي يعتمد على محورين: الأول محور التشكيل والتركيب، والثاني المحور البنائي ونمط الخطاب، والمحور الأول ينقسم إلى مستوى البنية السطحية، أو ما يمكن أن يسمى التناص الظاهر المحصور في البنية اللفظية الخارجية، إذ تتنوع مصادر التناص التي يستمد منها نصوصه، ومنها:

الاقتباس من النص الديني: بيت العنكبوت، العشاء الأخير، شجر الزقوم...

النص الشعري القديم: زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان...

النص الشعري الحديث: قيثارة مقطوعة الوتر، الزيت في المصباح لن يجف...

النص التراثي : فارس النحاس، أكسر عند قدميك الإناء، سجادة تطير...

النص الصوفي: يا مسكري ومحيري، هيكل الأنوار، أنت أنا، الحضرة...

النص الأسطوري: النار والرماد، الفراشة، السندباد...

استدعاء الأعلام: الحلاج، المعري، لوركا، السندباد، المعرة، دجلة...

استخدام تراكيب وصيغ خاصة بأجناس أدبية أخرى: كان ويا ما كان، يا قمر الزمان أسألك الأمان...

والثاني مستوى البنية العميقة، وهو التناص الذي يلحق النص ولا يكون ظاهراً، بل يتغلغل بين مفاصل النص، وينصهر معه ليشكلا معاً بنية واحدة، لا يمكن التمييز بينهما إلا من خلال اكتشاف النص الماورائي الذي يدعم النص الراهن، ويغذيه بالأفكار والدلالات، ويمكن أن يكون مستمراً وممتداً على مستوى النص كاملاً، أو يكون قائماً في مقاطع محددة، فقصيدة (عذاب الحلاج) مرجعيتها كتاب (أخبار الحلاج)، وقصيدة (محنة أبي العلاء) مرجعيتها (السيرة الشخصية للمعري)، وهو ما يشكل محور النص ومرتكزه، وقد يتداخل مع نصوص أخرى يمكن الاستدلال عليها من خلال فرز الأصوات، ومنها نصوص للحلاج أو للمعري، أو أفكار مستمدة من حقول معرفية أخرى، كالنصوص الدينية أو الأسطورية.

- المحور البنائي أو نمط الخطاب، وهو استخدام البياتي لتقنيات جنس أدبي آخر في بناء نصه الشعري، وأهم أنواع هذا التفاعل هو بناء القصيدة وفق تقنيات السرد الحكائي، ومنها:

استخدام أسلوب السرد القصصي الشعبي أو الخرافي، كقوله في بداية النص: (كان يا ما كان)، وفي نهاية النص: (رويت ما رأيت ، كان ويا ما كان...)

- بناء النص وفق بنية نص سابق، في أسلوب قريب من أسلوب المعارضات، فيحاكي القصيدة القديمة في الوزن والقافية والصور، وقد تأتي متطابقة أحياناً، ومن ذلك مقطع (لزومية) يحتذي فيه البياتي قصيدة المعري التي مطلعها:

تَقواكَ زادٌ فَاعتَقِد أَنَّهُ أفضَلُ ما أودَعتَهُ في السقاء

والعنوان (لزومية) هو المقطع السابع من قصيدة (محنة أبي العلاء)، ويلتقي مع قصيدة المعري في النقاط الآتية: الوزن (السريع)، القافية (الهمزة)، تضمين بيتين كاملين من القصيدة منصوصين بين قوسين:

آهِ غَداً مِن عَرَقٍ نازِلٍ وَمُهجَةٍ مولَعَةٍ بِارتِقاء

ثَوبِيَ مُحتاجٌ إِلى غاسِـلِ وَلَيتَ قَلبي مِثلَهُ في النَقاء

تطابق معظم القوافي: (الشقاء، البقاء، بارتقاء، أصدقاء، البقاء...)

- لا يكتفي البياتي بنقل النص المقتبس، بل يتصرف فيه بالتحوير والتبديل والتغيير، لذلك فإنه لا يكرر نصوص المبدعين السابقين عليه كما هي، بل يجري عليها تعديلات وتحويرات ليخلق منها نصاً جديداً يعبر عن رؤيته الخاصة، فالتناص إنما هو «عملية مكوكية تنتقل بين هدم الكتابة وإعادة الكتابة» ، كقول البياتي: (تاجك الصبار)، فهو اقتباس من النص المقدس، ولكنه يستبدل الصبار بالشوك، وقوله: (زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان)، تصرف في قول المعري:

ليلتي هذه عُروسٌ من الزّنْـ ـجِ عليها قلائِدٌ مِن جُمانِ

- استخدام النص المقتبس في سياق غير سياقه الأصلي، كقوله: (مولاي، هل يخفى القمر)، فقد استثمره في سياق سياسي إيديولوجي، بعد أن نقله من سياق الغزل، من قول عمر بن أبي ربيعة:

قالَتِ الصُغرى وَقَد تَيّمتُها قَد عَرَفناهُ وَهَل يَخفى القَمَر

- التلميح، وهو استخدام كلمة أو مقولة مرتبطة بشخص معين، أو حادثة ما، كقوله: (باركني)، الذي يشير إلى مباركة الرب للسيد المسيح، وقوله: (كلمني)، وما فيه من إشارة إ لى موسى عليه السلام، أو السيد المسيح أيضاً، أو قوله: (ولكن الأرض تدور)، في إشارة إلى مقولة جاليلو المشهورة.

- الإشارة إلى نص ديني، كقوله: (صمتك بيت العنكبوت) في إشارة إلى الآية القرآنية: ﴿وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوت لَبَيْتُ الْعَنكَبُوت﴾، وقوله: (فاصطفقت وأغلقت الأبواب) في إشارة إلى الآية القرآنية ﴿وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾...

- اقتباس عنوان يدل على نص إبداعي معين، كقوله: (لمن تدق هذه الأجراس) في دلالة إلى رواية همنغواي (لمن تقرع الأجراس)، وقوله: (زمان بلا ضفاف)، يدل على كتاب روجيه غارودي (واقعية بلا ضفاف). وقوله: (منازل الأقنان) يدل على قصيدة للسياب عنوانها (منزل الأقنان)...

الخاتمـــة

من خلال الدراســـة، وتحليل الخطاب الشـــعري عند البياتي وفق الخطة التي افترضها البحث، كانت الإجابة عن المقترحات والتساؤلات تخضع لمعطيات النص البنائية والدلالية والتأويلية، وقدرة هذه المعطيات على الاستجابة لخصوصية الأسئلة، ضمن المنهج المقترح للتحليل، وتفاعل الخطاب مع الأدوات النقدية التي تمتحن طاقته الإبداعية، وكي لا يقع البحث في شرك الأحكام الانطباعية والكلية، التي تعمم على التجربة الشعرية برمتها، فإنه حاول جهده الاقتراب من النصوص، ومحاورتها، لكشف خباياها، واستكناه بواطنها، وإضاءة معالمها السطحية والعميقة، التي تفضي إلى الاقتناع بالنتائج النهائية.

استطاع البياتي أن ينجز نصاً تميز بخصوصية إبداعية، أقرت له بقدرة فائقة على التعامل مع اللغة، وتطويعها لخلق جماليات فنية عبر اســـتراتيجيات متنوعة، كالانزياح والتناص، واللجوء إلى توظيف المفردة في الســـياق ليفجر طاقاتها ودلالاتها الفنية والإيحائية والصوتية ، وغيرها من الآليات التي هيأت له أسباب تشكيل خطاب شعري متناغم ومتماسك، تضافرت فيه الرؤى الفكرية و المواقف الإنسانية، ضمن بنية فنية تلامحت خصـــائصـــها عبر تجربة إبداعية امتدت عقوداً من الزمن، فالبياتي من رواد الحداثة، شارك في تأسيس المنحى الشعري الجديد، وأسهم بفاعلية في تطويره، وإغنائه، وبدأت القصيدة مع نتاجه الشعري تفتح لها مساراً جديداً في تشكيل النص مستفيدة من مقومات وعناصر قصـــيدة الحداثة التي شرعت في الانفتاح على الشـــعر الغربي، واســـتفادت من بعض تقنياته، وخاصـــة اســـتثمار هندســـة إيقاعية جديدة، واســـتخدام مفردات اللغة الدارجة، والتماهي مع الحدث اليومي، وظهر ذلك جلياً في شـــعر البياتي، فقد انعكس موقفه الفكري والإيديولوجي والســـياسي على لغته الشـــعرية التي زخرت بمعجم من المفردات السياسية والحزبية والشعبية، وأحياناً المفردات العامية، لكن البياتي ارتقى بها إلى مستوى اللغة الشعرية التي تستغل نظام اللغة الاعتيادية وفق استراتيجية تركيب معقدة، تنتشلها من واقعها المعجمي، وتقطع صلتها بتاريخها الماضي المبني على التواصـــل والإخبار، وتجردها من الروتين الذي يجعلها للاســـتهلاك اليومي، ثم تقدمها في

نظام جديد يعيد لها رونقها، ويشـــحنها بالقيم الجمالية والبلاغية التي هي مدار الشعرية، في ضروب مختلفة من التشكيلات المجازية وغيرها، وهو الأمر الذي يستدرج النفس إلى الوقوع في شرك الشـــعرية من خلال التأثر والتفاعل، ومحاولة إعادة إنتاج النص عبر قراءات متعددة.

يبدع البياتي في الانتقال من المســتوى المعجمي إلى المســتوى الجمالي، يؤكد ذلك أســلوبه التصــويري الذي يعتمد على الاقتصــاد في اللغة، وتكثيف الفكرة، وتخصــيب اللقطة الشــعرية التي يســتحضر لها الرمز في انتهاك صريح لسرـدية المفردة اللغوية، بحيث تؤدي وظيفتها الجمالية والإيحائية في الآن نفســه من خلال الصــورة المكثفة المختزلة.

القدرة التخييلية و التأويل الدلالي المتعدد منح الخطاب الشـــعري عند البياتي الطاقة على الحركة والتفاعل، واتقاد اللحظة الشـــعرية بالتخطي والتجاوز، والعبور من السكون والثبات المعجمي إلى أفق التجلي الصوفي والإشراق.

و يشـكل التفاعل النصي إستراتيجية بنائية في الخطاب الشـعري عند البياتي، إذ يمتد نصــه بمحموله الثقافي في فضــاء مفتوح على أبعاد معرفية وفنية وإبداعية، تنتظم داخل بنيته اللغوية التي تجمع بينها وبين صوت الشاعر، فيفقد النص نقاءه، ويستسلم لتقاطع وتقابل وتعايش دلالات الحضــور والغياب، التي تنتهك عذريته، هذا التفاعل جعل خطاب البياتي يفيض بتجليات معرفية وحضــارية وإنســانية، لها أبعادها الظاهرة والمستترة، تضافرت لخلق المعنى وتعميقه واستبطان جوهره، وأسهمت في تأسيس بنية النص، ومنحته حيوية التجاور والتحاور بين مختلف الأنســاق التي تومئ إلى خصــوبة التجربة الإبداعية.

ومهما يكن الشــاعر حاذقاً وماهراً فإنه لا يصــل إلى ذروة الإبداع، ولذلك تبقى بعض الجوانب غير مكتملة، أو أحياناً تقصر عن الخلق الفني المبدع، فتنزلق إلى التكرار أو السطحية أو استخدام الصور الحسية المستهلكة، واللغة القريبة من النثرية، وهذه الجوانب ظهرت عند البياتي، ولكن دون أن تشـكل ظاهرة تسيء إلى إبداعه، وبقيت في حدود ضيقة متناثرة بين ثنايا خطابه الشعري.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم.

2- الكتاب المقدس.

3- لسان العرب.

4- الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى، أبو القاسم (ت 370 هـ / 980 م): المؤتلف والمختلف، تحقيق: عبد الستار فراج، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1961.

5- ابن الأثير الكاتب، نصر الله بن محمد الجزري، أبو الفتح (558 – 637هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939.

6- ابن حزم الأندلسي أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد (384 – 456 هـ): طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: الطاهر مكي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1980.

7- ابن رشيق القيرواني، الحسن (390 - 463 هـ / 1000 - 1071 م): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988.

8- ابن سينا، الحسين بن عبد الله (370 - 428 هـ / 980 - 1037 م): فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب أرسطو: فن الشعر، تحقيق وتر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

9- ابن كثير، إسماعيل بن عمر (701 - 774 هـ / 1302 - 1373م): البداية والنهاية، تحقيق: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1988م.

10- ابن المجاور، يوسف بن يعقوب الدمشقي، أبو الفتح (601-690هـ): تاريخ المستبصر، راجعه: ممدوح حسن محمد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1996.

11- أبو علي القالي، إسماعيل بن القاسم (280 – 356 هـ): كتاب الأمالي، اختار النصوص: عمر الدقاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

12- أبو فرج الأصفهاني، علي بن الحسين (ت 356 هـ): كتاب الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، بإشراف: عبد الستار أحمد الفراج، دار الثقافة، بيروت، ط8، 1990.

13- أبو غالي، مختار علي: توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحديث، مطبوعات جامعة الكويت، 1997م.
14- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.
15- أرناؤوط، عبد اللطيف: عبد الوهاب البياتي، رحلة الشـــعر والحياة، مؤسسة المنارة، بيروت، ط1، 2004.
16- إســماعيل، عزالدين: التفســير النفسي- للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.
17- اطيمش، محســن: دير الملاك، دار الشــؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1982. ط2، 1986.
18- باختين، ميخائيل:
الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.
الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.
19- بارت، رولان:
نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1994.
لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992.
درس الســيميولوجيا، تر: عبد الســلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضــاء، ط2، 1986.
20- بدوي، عبد الرحمن: شخصيات قلقة في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1946م.
21- البرقوقي، عبد الرحمن: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.
22- بركات، وائل: مفهومات في بنية النص، دار معد، دمشق، ط1، 1996.
23- البستاني، بشرى: قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002.
24- بلعابد، عبد الحق: عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
25- بن ذريل، عدنان: اللغة والأسلوب، دمشق، ط1، 1980م.

26- بن عرفة، عبد العزيز: الدال والاســـتدلال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993.

27- بنيس، محمد:

الشــعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثاني الرومانســية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

28- بو حوش، رابح: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007م.

29- كتب : البياتي، عبد الوهاب:

ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ط4، 1990.

ينابيع الشمس (السيرة الشعرية)، دار الفرقد، دمشق، ط1، 1999

تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968.

كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.

ما يبقى بعد الطوفان، إعداد عدنان الصـائغ ومحمد تركي النصـار، نادي الكتاب العربي، لندن، ط1، 1996.

البياتي بالاشتراك مع محي الدين صبحي: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1990م.

30- التلمساني، محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر المقري (ت 758 هـ / 1357 م): نفح الطيب من غصـن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسـان عباس، دار صـادر، بيروت، 1968م.

31- تودوروف، تزفتيان:

ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤ سسة العربية للدرا سات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.

32- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (ت 403هـــ): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

33- جاســم، عزيز السـيد: الالتزام والتصـوف في شـعر البياتي، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

34- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
35- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر (ت471 هـ - 1078 م):
أسرار البلاغة، تحقيق: ريتر، وزارة المعارف، اسطنبول، 1954.
دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده، محمد رشيد رضا، ومحمود الشنقيطي، دار المنار، القاهرة، ط2، 1331هـ.
دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
36- الجرجاني، علي بن عبد العزيز أبو الحسن القاضي (ت 392 هـ): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1951.
37- جريكوس، تيسير سليمان: بلاغة الصورة في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور أحمد كمال زكي، جامعة عين شمس، 1996.
38- جيرو، بيير: علم الإشارة – السيميولوجيا : تر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988.
39- حداد، علي: اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986،
40- الحفني، عبد المنعم: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987م.
41- الحلاج، الحسين بن منصور: كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، جمع وتحقيق: لويس ماسينيون وبول كراوس: دار التكوين، دمشق، ط1، 2006.
42- حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
43- الحموي، ياقوت: معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.
44- الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي (ت463 هـ): تاريخ بغداد (مدينة السلام)، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط.ت.
45- الدوري، عياض عبد الرحمن: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، بغداد، 2003.

46- دي لويس، سيسيل: الصورة الشعرية، تر: محمد ذصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1982م.
47- ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، د. ط . ت.
48- الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان (ت 748 هـ): سير أعلام النبلاء، تحقيق بشار عواد معروف، و محيي هلال السرحان، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط1، 1984.
49- ريفاتير، مايكل: دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، ط1، 1999.
50- الزوزني، حسين بن أحمد بن حسين، أبو عبد الله (ت 486 هـ): شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، حلب، 1982.
51- سرور، طه عبد الباقي: الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ط. ت.
52- شهاب الدين النويري (780 - 827هـ): نهاية الأرب في فنون الأدب لـ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1935.
53- شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1994.
54- صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.
55- صالح، قاسم حسين: سايكولوجية إدراك اللون، دار الرشيد، بغداد، 1982.
56- صالح، وليد غائب: عبد الوهاب البياتي من باب الشيخ إلى قرطبة، مجموعة كتاب، تر وإعداد دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992م.
57- الصحناوي، هدى: فضاءات اللون في الشعر، دار الحصاد، دمشق، ط1، 2003.
58- العلاق، علي جعفر:
الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ط1، 2002.
الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 2002.

59- عياشي، منذر:
اللسانيات والدلالة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.
مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990.
60- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيو ية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.
61- الفارابي، محمد بن محمد بن طرخان أبو نصر (260 - 339 هـ): كتاب العبارة، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.
62- فضل، صلاح:
علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2007.
بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 164،آب 1992.
63- قاسم، عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.
64- القرطاجني، حازم بن محمد، أبو الحسن (608 - 684 هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس،ط1، 1966.
65- القلقشندي، أحمد بن علي (756 - 821 هـ): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق :يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987.
66- الكبيسي، طراد: مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1974م.
67- الكبيسي، عمران خضير حميد: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ط.ت .
68- كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997.
69- كندي، محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2003م.
70- كولير، غراهام: الفن والشعور الإبداعي، تر: منير صلاحي الأصبحي، وزارة الثقافة، دمشق، 1983.
71- كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

72- اللاذقاني، محي الدين: آباء الحداثة العربية (مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
73- لاينـز، جون: اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، مراجعة: يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
74- مجاهد، أحمد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، د ت.
75- المحبي، محمد أمين ابن محمد المحبي الحموي الدمشـــقي (1061 – 1111هـ): خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت، د.ط.ت.
76- مداس، أحمد: لسانيات النص، عالم الكتب الحديث، إربد ، ط1، 2007م
77- مسلم، محمد أبو الحجاج النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي دار إحياء التراث العربي – بيروت، د ط ت.
78- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشـــعري "إســـتراتيجية التناص"، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.
79- مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
80- المناصرة، عز الدين: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2006.
81- الموسى، خليل:
الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.
قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
82- النيهوم، الصـــادق: الذي يأتي ولا يأتي، تالة للطباعة والنشـــر ليبيا، ط1، 2002.
83- ياقوت الحموي، ابن عبد الله الرومي، أبو عبد الله (574 - 626 هـــــ): معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.
84- يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998.

الدواوين الشعرية:

1- ابن رشـــيق القيرواني: جمعه: عبد الرحمن ياغي، دار الثقافة، بيروت، د.ط.ت.

2- ابن الرومي: حققه: حســـين نصـــار، الهيئة المصرـــية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1994.

3- ابن عربي، محيي الدين: شرح: نواف الجراح، دار صـــادر، بيروت، ط1، 1999.

4- ابن المعتز: شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995.

5- أبو شـــبكة، إلياس: الأعمال الشـــعرية الكاملة، دار العودة، بيروت،ط1، 1999.

6- أبو العلاء المعري:

ديوان لزوم ما لا يلزم، حرره: كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

ديوان سـقط الزند، شرحه وضـبطه عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1998.

7- أبو فراس الحمداني: حققه: محمد ألتونجي، منشـــورات المســـتشـــارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق، 1987.

8- أبو الفضل بن الوليد: "إلياس عبد الله طعمة"، راجعه: جورج مصروعه، دار الثقافة، بيروت، 1972.

9- امرؤ القيس: تحقيق: محمد أبو الفضـل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، سلسلة ذخائر العرب، 1958.

10- حسان بن ثابت: تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 1971.

11- الحلاج: صنعه وأصلحه: أبو طريف الشيبي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1997.

12- ديك الجن الحمصي: تحقيق: أحمد مطلوب، عبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، 1970.

13- زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.
14- سحيم عبد بني الحسحاس: تحقيق عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة، القاهرة، 1965.
15- الشريف الرضي: شرحه وضبطه: محمود مصطفى حلاوي، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1999.
16- الشريف المرتضى: شرح: محمد ألتونجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1997
17- الصاحب شرف الدين الأنصاري: تحقيق: عمر موسى باشا، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1967،
18- الصفاقسي علي الغراب: تحقيق: محمد الهادي الطاهر، وعمران بن سالم، الدار التونسية، تونس، 1973.
19- عبد القادر الجيلاني: دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، أخبار اليوم، القاهرة، 1991.
20- عمر بن أبي ربيعة: تقديم وشرح: قدري مايو، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1997.
21- فوزي المعلوف: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 2008.
22- المتنبي: دار صادر، بيروت، ط2، 2005.
23- مجنون ليلى: تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، القاهرة.
24- المكزون السنجاري: شرح: هاشم عثمان، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2008.
25- النابغة الذبياني: تحقيق: شكري فيصل، دار الفكر، دمشق، 1968.
26- نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، 1946.

الدوريات:

1- أديوان، محمد: مشـــكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، بغداد، ع (4، 5، 6)، 1995.

2- إســـماعيل، محي الدين: ملامح من الشـــعر العراقي الحديث، مجلة الآداب، بيروت، ع (1)، كانون الثاني، 1955.

3- اصـــطيف، عبد النبي: التناص، مجلّة راية مؤتة، جامعة مؤتة، مج 2، ع 2، كانون الأول، 1993.

4- البياتي، عبد الوهاب: وردة المســتحيل، مجلة العربي، الكويت، ع (472)، مارس، 1998.

5- ثامر، فاضل: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج (1)، ع (2)، آذار، 1989.

6- الجادر، محمود عبد الله: الأداء باللون في شـــعر ســـحيم عبد بني الحسحاس، مجلة المورد، بغداد، مج (27)، ع (4)، 1999.

7- جواد، كاظم: أباريق مهشمة، مجلة الآداب، بيروت، ع(7)، 1954.

8- حســـني، المختار: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، مج (10)، ج (34)، 1999.

9- دياب، محمد حافظ: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، القاهرة مج (5)، ع (2)، 1985.

10- سليكي، خالد: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج (13)، ع (2/1)، يوليو/ أكتوبر، 1994.

11- سومفيل، ليون: التناصية، تر: وائل بركات، مجلة علامات، جدة، مج (6)، ج (21)، أيلول، 1996.

12- ســويدان، ســامي: حول النظرية اللســانية في العربية، التناص/ التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (58، 59)، ت2/ ك1، 1988.

13- الطعان، صــبحي: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مج (23)، ع (1-2)، يوليو/ سبتمبر – اكتوبر/ ديسمبر، 1994.

14- عباس، محمود جابر: شعرية التناص، من سلطة النص إلى سلطة الآخر، مجلة علامات في النقد، جدة، مج (12)، ج (46)، شوال، 1423هـ.
15- عبد اللطيف، محمد حماسة: منهج في التحليل النصي للقصيدة، مجلة فصول، القاهرة، مج (15)، ع (2)، 1991.
16- عبد المطلب، محمد: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، القاهرة، مج (5)، ع (2)، 1985.
17- القمري، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (60 – 61)، ك2 – شباط، 1989.
18- لؤلؤة، عبد الواحد: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، مجلة الآداب، بيروت، ع (6)، حزيران، 1974.
19- الملائكة، نازك: الشاعر واللغة، مجلة الآداب، بيروت، عدد تشرين الأول، 1971.

الكتب الفرنسية:

(1 - Bergez, Daniel; L'explication de texte littéraire, 2e edition, Nathan université, paris, 1996, p68.

(2 - Dubois, Jean et M. Giacomo et les auters: dictionnaire de linguistique, librairie Larousse, Paris 1973.

(3 - Eluerd, Roland; pour aborder la linguistique.4e éditions E S F, Paris, 1984.

(4 - Massignon, Louis; La Passion d'al – Hosayn ibn Mansour al – Hallaj: martyr mystique de l'Islam, Paris 1922.

(5 - Riffatterre, Michael; Sémiotique de la poésie, traduit de l'americain par Jean – Jaques Thomas, edition seuil, paris, 1983.

Essais de stylistique structurale, présentation et traduction de Daniel Delas, Flammarion, 1971

(6 - Saussure, Frdinand de: Cours de linguistique générale , édition critique préparée par Tullio De Mauro, Paris. 1972

تمت بحمد الله

2019/3/1 سوريا - القامشلي

الفهـــــــــــــــــرس

- الإهداء 3
- بدلا من المقدمة 4
- القسم الأول: استراتيجية شعرية اللغة 14
استراتيجية الخديعة: مكر اللغة 15
- الفصل الأول: العلامة الشعرية 20
- الفصل الثاني- استراتيجية السياق/ تفخيخ المعنى 79
- محصلة القسم الأول 101
- القسم الثاني: استراتيجية التفاعل النصي 103
- ثقافة النص 104
- الفصل الأول: قصيدة عذاب الحلاج 112
- الفصل الثاني: تفاعل أنماط الخطاب 158
- محصلة القسم الثاني 185
- الخاتمة 188
- المصادر والمراجع 190