من عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة

الدكتور/ عزيز لعكايشي

أستاذ محاضر، بقسم اللغة العربية وآدابها،

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ الجزائر

يعود النجاح الدرامي الذي يحققه الشاعر في القصيدة، إلى حرصه على تطوير أدوات التعبير الدرامي بترقية وإثراء التجربة وتطوير الموقف النفسي والفني والتعبيري، وبهذا يصبح هذا النجاح الدرامي تعبيرا موضوعيا وتشكيلا صوريا انبثق هو الآخر من اتساع الرؤية ونمو التجربة وثراء التعبير الفني، من سرد، وموسيقى، ووصف، وحوار ومونتاج، يسمح كل ذلك بالتصوير الدرامي، وبه يخرج الشاعر من الأفق التصويري الذاتي إلى فضاء تعبيري يوفر للقصيدة قدرا كبيرا من الحياد والموضوعية، وشكلا من أشكال التعبير الديموقراطي في القصيدة.

إن التعبير الدرامي صار أداة لتوليد المعرفة الفنية في القصيدة، تتغذى من جميع مصادر المعرفة وكل ألوان التعبير المتاحة للشاعر، والخروج من دائرة التعبير الضيق والمحدود، إلى دائرة التعبير الإنساني الشامل، وعبر هذه الثقافة الدرامية، يتطور الموقف الوجداني الجماعي، والذاتي من خلال الانفتاح المستمر على منظومة التعبير الواسع الذي يعيد إنتاج البلاغة ويغذي الوظائف الحوارية في اللغة الشعرية، بواسطة أدوات التشكيل الشبكي القادر على التفاعل مع شبكية وتعددية المسارات الزمنية والوجدانية في القصيدة.

والشاعر عبد الوهاب البياتي، الذي نعتبره في هذه الدراسة، نموذجا دراميا مميزا، استطاع أن يطوي المرحلة الرومانسية بسرعة ملحوظة، وانفتح على معطيات التعبير الدرامي بشكل مكثف وامتزج لديه الوعي بالذات مع الوعي بالجماعة، وارتبط شعره منذ البداية بالكفاح العربي أوثق ارتباط، وتراجعت الملامح الرومانسية في شعره بشكل بارز وبدأت تخف حدتها بعد أن اهتز الواقع الحضاري الجديد، تحت ضربات الحداثة والتجديد واستفاق الشاعر البياتي من نزعته الرومانسية والغنائية، في وقت مبكر فوجد نفسه وجها لوجه أمام الواقع المر، شعب مقيد، وحضارات تبددت وأخرى في طريق

الظهور فاستولى على نفسه السأم فنفر من المدينة وثار ضد التقليد والرجعية، واتخذ لنفسه نوعا جديدا من الشعر ليعبر به عن هذا الواقع.[1]

إن هذه الاستفاقة وموقفه الثائر على الواقع والمدنية بصفة خاصة لم يأت صدفة، وإنما كان عبر مراحل متسلسلة تبعا لتطوره الفكري والإيديولوجي، فهو ابتداء من مجموعة "ملائكة وشياطين" رافض للواقع وفي "أباريق مهشمة"، ثائر، رومانسي متمرد، وفي "سفر الفقر والثورة" صار شاعرا ثوريا واقعيا، وفي "الذي يأتي ولا يأتي" و "الكتابة على الطين" نجد الشاعر يريد بناء عالم جديد عن طريق إعادة بناء هذا العالم الجديد.[2]

وبهذه الصورة يتشكل الموقف الثوري عند الشاعر البياتي ويقول معبرا عن هذا: ((وعندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينيات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم عليه اليأس، وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء و لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم، ولكنني اكتفيت بتصويره، وعندما تجاوزت مرحلة التصوير لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد، بل كان مرتبط بالقضية الميتافيزيقية، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه دون الثورة ـ هو بداية الالتزام... كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير وإلى اكتشاف بؤسها المفزع))[3].

إن هذه الرؤية المتمردة استأثرت بنسبة كبير ة من قصائد "أباريق مهشمة" ثم اتسعت في "المجد للأطفال والزيتون" وفي مجموعته "أشعار في المنفى" و"كلمات لا تموت" وارتبطت بالواقع وبالإنسان وأصبح لهذه الرؤية الثورية قيمة إنسانية واجتماعية، من أجل الحرية يموت المناضلون المخلصون، ويتحولون إلى رموز للبطولة والفداء، وبهذه

الصورة البطولية تصبح التضحية لها معنى، ثم تصير رمزا أو أسطورة للفداء، وهي الصورة النموذجية الدرامية التي نجدها في "النار والكلمات"، وفي "سفر الفقر والثورة".

ولا يعني هذا أن الشاعر تخلص نهائيا من الصوت الغنائي، وإنما صار يميل أكثر إلى التشكيل الدرامي وخلق القصيدة ذات البناء الصوري الموضوعي بوعي فني متدرج ولكنه سريع.

ومن خلال الدالة البيانية المقترحة، يتضح لنا أن الشاعر البياتي كان على وعي كبير في مجال التعبير الدرامي في وقت مبكر، ويبرز هذا الوعي الفني الدرامي في الكتاب الذي أصدره عام 1968، والذي تحدث فيه عن تجربته الشعرية، وإذ قدم لنا الشاعر فهمه لمصطلح **القناع**(*) من خلال المعطيات والتحديدات النقدية المعاصرة فهو يقول : ((القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ولذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى كثير من الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر ـ وإن كان هو خالقها ـ لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي)).[4]

وكما يبدو من التعريف الذي قدمه البياتي، أنه يتعامل مع القناع باعتباره أداة تعبيرية مستقلة عن الذات، وهذا يجعلنا نتعامل مع هذه الأداة بمعزل عن الوعي الذاتي، وهو أمر قد يتعارض حينما تصبح الذات هي نفسها موضوعا، وبالتالي يصبح التعبير عن هذه الذات ليس موضوعا مستقلا عن الذات، إذ لا يمكن أن نتعامل مع الشخصيات والأحداث والرموز التي تكون المادة التعبيرية والسردية للقصيدة، بمعزل عن وعي الشاعر ورؤيته وهنا يجب التفرقة بين التعبير الذاتي الرومانسي عن التجربة

الشعرية والتعبير الدرامي الموضوعي عن التجربة نفسها فالأول اعتبرناه تعبيرا وجدانيا ذاتيا، والثاني تعبيرا موضوعيا دراميا.

وعليه فإن فهمنا للقناع الشعري لا يأخذ وجها واحدا فقط، كما ورد في تعريف الشاعر البياتي، وإنما سيشتمل على الوجهين معا، الوجه الذاتي الفردي والوجه الوجداني الجماعي، وبذلك يرتبط بطريقة عرض التجربة الشعرية التي تستعيد أدواتها التعبيرية من مختلف المعارف والفنون الأخرى، وبهذا لا تسقط الوظائف الدرامية أسيرة هذه الرؤية الأحادية وذلك لأن التعبير الدرامي لا يمتلك خصوصية بنائية جامدة في القصيدة.

ولذلك فإن المردود الدرامي في القصيدة مرتبط أكثر بمدى نجاح الشاعر أو فشله في تعميق الدلالة الكلية للتجربة الشعرية، ولا يعود في نظرنا إلى قياس مدى توافق التوظيف أو تخالفه مع المرجع التاريخي أو الأسطوري وحتى القصصي، هذه المرجعيات تعد عناصر خارجة عن النص، ومفارقة لطبيعته البنائية، ولا تسهم مساهمة فعالة في التشكيل الجمالي، إلا إذا تحول التعبير الدرامي إلى وحدة حية تثري المساحات الشعرية في القصيدة، بالاعتماد عن بلاغة التصوير، أو على تقنيات التصوير الحديثة التي تتمثل في توظيف الوسائل السنيمائية مثل البانوراما والمونتاج، وتقنية حركة الكاميرا(*) باعتبارها عينا راصدة، وما تقدمه هذه التقنيات من أبعاد دلالية للتعبير الشعري.

وعليه يصبح الحرص على اختيار الصيغ الدرامية والتعبيرية أمرا ضروريا حتى تتلاءم تلك الصيغ مع طبيعة التجربة الشعرية، ذاتية أم جماعية، لتكون قادرة على إنتاج الدلالة الجديدة في السياق الجديد، بحيث يمكن أن تخلق هذه الصيغ الدرامية واقعا وجدانيا جديدا أكثر عمقا وتعقيدا ينتج عن خصائص تفاعلية درامية تنقل المعنى الشعري من الدلالة الغنائية المباشرة الإشارية، إلى المستوى الإيحائي، وبذلك يصير

التعبير الصوري في القصيدة عبورا إلى هذه الصيغة الدرامية الموضوعية الموحية، وأن هذا الإيحاء الشعوري الذي يرسله الشاعر إلى المتلقي، تجسده الصورة الدرامية الكلية للقصيدة، وأن آلية التعبير التي يستخدمها الشاعر هي التي تحدد بساطة التجربة أو عمقها وتعقيدها.

ومن هنا يصبح الرأي القائل بأن التعبير الصوري البلاغي، قد يوقف تدفق الدلالة، صحيح في إطار النظرة التقليدية التي تكتفي بالقراءة الشكلية والمنطقية الواهية بين أطراف التعبير الصوري "ولكن طبيعة هذه المقاربة أصبحت شيئا آخر في النصوص الحداثية"[5].

وبهذا الفهم كذلك يتأكد البعد الشمولي الكلي للتعبير الشعري الدرامي في القصيدة، فقد صارت "مقاربة بين عالمين، عالم القصيدة الشعري، وعالم الواقع الاجتماعي، والمقارنة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف، حد فضائي مجدول ومتفجر بالإيحاء".[6]

ولهذا فإن لجوء الشاعر المعاصر إلى الطريقة الدرامية في التعبير والبناء، ليس لأنها طريقة تكتفي بالعرض الموضوعي فقط للتجربة، أو تقديمها للمتلقي فحسب، وإنما صارت طريقة قادرة على تحرير الطاقة الشعرية المختبئة في عالم القصيدة، كما يرى النقاد المحدثون من أن الصورة الشعرية "ليست زينة لا معنى لها، وإنما هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم والتي تبقى أسيرة في يد النثر"[7].

وعند اعتماد أدوات التعبير الدرامي لتوكيد وتوليد المعاني والدلالات العميقة، يكون الشاعر قد خطا بالقصيدة خطوة نحو البناء الشعري الموضوعي، إذا تحقق شرط الاستيعاب والتمثل العميق لتلك الأدوات التعبيرية والبنائية، حتى لا تصبح في القصيدة

مجرد أشكال "لأنه ما لم تكن هذه الأفكار مستوعبة عاطفيا عند الشاعر، فإنها تميل إلى إعطاء زخرف كلامي"[8].

وعليه فإن الآليات الدرامية في القصيدة ليست مقصودة لذاتها وإنما هي في جوهرها الشعري آليات تعبيرية وبنائية، تسعى إلى إثراء الأداء الفني وترقيته باستمرار، وأنه كلما اتسعت مجالاتها وامتدت عبر فصول القصيدة، تعمقت العلاقة التعبيرية وابتعد الشاعر عن المباشرة والسطحية، فضلا عن قدرتها في الاستيعاب العاطفي على نحو عميق ومركب، وبهذا تتعمق العلاقة بين أدوات التعبير البلاغي وأدوات التعبير الدرامي الأخرى.

ويمكننا من هذا المنطلق أن نعتبر الوسائل البلاغية التقليدية من تشبيه، واستعارة وغيرها، تقنيات تعبيرية تعمل على خلق النظام التعبيري الصوري في القصيدة، وبذلك تتحقق أشكال الشراكة والتعايش الفني بين الفنون، بواسطة هذا التراسل بين أدوات التعبير الشعري، وأدوات التعبير السردي و الدرامي والسنيمائي وغيرها، مما يدعم هذا الاتجاه البنائي الشامل كمقترح بديل للاتجاه التقليدي الذي يجزئ العملية التعبيرية البنائية في النص.

ولذلك فقد لاحظنا من خلال النماذج الشعرية أن الرغبة في الاستفادة من تلك التقنيات المتعددة، لم تعد مجرد حالة نفسية طارئة فقط، وإنما أصبحت هاجسا حداثيا، وضرورة فنية وحضارية، بعد أن صارت اللغة هي المركز، والمعارف الإنسانية الأخرى هي الأطراف وفي ظل هذا التصور، صارت السنيما لغة أو نوعا من الخطاب[9]، وغدا السياق اللغوي والشعري، سياقا سنيمائيا، حينما تتقابل الصور وتتجاور[10] ويصير التعبير الصوري تعبيرا سنيمائيا كذلك، يضيف ثراء جديدا للأدوات التعبيرية الأخرى عن طريق الربط السينيمائي المعروف باسم "المونتاج" وبذلك تتحرر تقنية "الالتفات"

البلاغية القديمة، من سلطة اللغة، أي الضمائر المتحكمة في هذه التقنية، لأن الانتقال المفاجئ بين الضمائر المتكلم، المخاطب، الغائب، دون النظر إلى الانتقالات الأخرى التي تحدث على المستوى الصوري والبنائي الكلي للقصيدة، وبالتالي تصبح الصورة حيادا وصفيا موضوعيا[11].

وبهذه الطريقة في تشكيل التعبير الصوري، يعبر الشاعر عن رؤيته تعبيرا دراميا، أما إذا تغلغل صوت الشاعر في النص بشكل واضح تسبب في تحويل القصيدة إلى الغنائية و المباشرة في التعبير، ويأخذ التعبير الشعري صورة خطابية تقريرية، وقد مر بنا أن البياتي كان رومانسيا في مجموعته الشعرية الأولى "**ملائكة وشياطين**" حيث يهيمن التعبير الذاتي على معظم القصائد، ثم يتراجع حضوره بسرعة واضحة في المجموعة الشعرية الثانية "**باريق مهشمة**" حتى وإن بلغ التوتر والانفعال مداه ويعلن سخطه وتمرده على المدنية، فتقل بذلك مساحة التعبير الغنائي في الخريطة الشعرية للبياتي، وتبدأ في التراجع، إلى أن يختفي التعبير االذاتي الرومانسي في الدواوين الشعرية الأخيرة.

وبتقلص المساحة الغنائية وتراجعها السريع في إنتاج البياتي وصعود التعبير الدرامي واتساع مساحته بسرعة كذلك، يؤكد ما سبق ذكره وهو أن البياتي كان يتطور تعبيريا باتجاه التشكيل الدرامي أكثر وبسرعة عالية، وأصبحت القصيدة عنده فضاء صوريا تتبلور فيه المواقف المتصارعة والمتضادة، وتتشابك الأصوات وتتعدد ومن خلالها ينمو الحدث ويتطور ويغدو البناء السردي للحدث في القصيدة بناء موضوعيا و طريقة درامية، وهنا لابد من التمييز بين القصيدة التي تقوم على بنية سردية وصفية، خالية من الحركة الجدلية، تنقل أفكارا أو تعبر عن مواقف معينة خارج الصراع والتناقض والجدل ومجالها الزمني هو الماضي وبين البنية السردية الجدلية التي تلامس الحاضر ويصبح التعبير السردي فيها عنصرا شعريا أساسيا في العملية الشعرية إلى جانب العناصر الفنية الأخرى، ويقودنا هذا الفرق إلى أن الشاعر في الصيغة الأولى له وجود

مستقل ومنفصل، وبالتالي فإن الصورة تصبح وصفا سرديا خاليا من المواقف الجدلية التصاعدية المعقدة، أما في الصيغة الثانية فإن الشاعر يذوب في الأصوات الأخرى ويصبح حضوره في القصيدة حضورا إيحائيا يرتبط بالأصوات الأخرى في علاقة تفاعل، يحكمه منطق نفسي ينمو ويتطور بالسرد القصصي حينا وبالوصف أحيانا، ثم يوقف السرد ويقطع الحوار، ويعمد إلى الخلق الذاتي الذي يسلمنا إلى توظيف تقنيات درامية جديدة كتيار الوعي مثلا فترة، تقصر أو تطول، ثم يعود إلى نهجه الأول وهكذا تسير القصيدة في حركة درامية متغيرة.

ومن النماذج الشعرية الناضجة في شعر البياتي قصيدته المشهورة "**عذاب الحلاج**" ورغم أن هذه القصيدة جنحت إلى لون من القصص في تصوير مأساة الإنسان من أجل شرف الكلمة ومصير الإنسانية كلها، إلا أن هذا العرض السردي أثرى التجربة الذاتية عند الشاعر البياتي، ومنحها أبعادا حضارية شاملة، وجعل حركتها الشعورية منكسرة ومتغيرة يحكمها منطق الرمز والإيحاء، والبعد الأسطوري.

وبالتعمق في صورة القصيدة "**عذاب الحلاج**" التي ترمز لعذاب ومحنة الشاعر والمجتمع كذلك، نرى أنها محنة لها ما يسندها من الواقع والتاريخ، وظلت تكبر شيئا فشيئا، حتى أصبحت لا تطاق، ولأن الشاعر رافقته هذه المحنة منذ زمن بعيد، فقد جسدها في هذه الصورة الدرامية المركبة والمتوترة، وذلك في شكل ست لوحات تصور مراحل التجربة، ومن خلالها يعبر الشاعر عن تفاصيلها وجزئياتها في حركة درامية متوترة وعميقة وقد أعطى الشاعر لكل لوحة عنوانا فرعيا يميزها، فجاءت هكذا : المريد رحلة حول الكلمات، فسيفساء ـ المحاكمة، الصلب، رماد في الريح.

ونظرا لخصوصياتها التعبيرية الدرامية، فإننا نتابعها بشيء من التحليل النقدي عبر لوحاتها الست.

ففي اللوحة الأولى :

سقطت في العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبارهم
أصابك الدوار
تلوثت يداك بالحبر والغبار
وها أنا أراك عاكفا على رماد هذى النار
طرقت بابي بعد أن نام المغني
بعد أن تحطم القيثار
من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلى
وأين انتهى، وأنت في بداية انتهاء
موعدنا الحشر[12]

ويبدو الشاعر في هذا المقطع يتحدث إلى شخصية المريد في شكل مشهد مسرحي ،يقوم علي تعددية الأصوات،وانفتاح التجربة على الواقع المعاصر..

أما اللوحة الثانية فقد جاءت بعنوان: "رحلة حول الكلمات" :

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

والصمت والبحث عن الجذور والآبار
ومزق الأسداف
وليقبل السياف
فناقتي نحرتها وأكل الأضياف
وارتحلوا
وها أنا أقلب الأصداف
لعلها أوراق ورد طيرتها الريح فوق
ميت، لعلها أطياف[13]

ومن خلال هذا العنوان ينقلنا الشاعر إلى جو الحدث وبداية المحنة ورحلة العذاب، حيث قام باستدعاء الدلالة التراثية داخل حركة القصيدة ورغم أنها مستقلة بعنوان فرعي، إلا أنها مندمجة في البنية الدرامية العامة للقصيدة، تحت العنوان الرئيسي للنص "**عذاب الحلاج**" وقد جاءت تلك الدلالة الرمزية الإيحائية في شكل لقطة ينقلها الشاعر من التاريخ، من الذاكرة الفنية والثقافية الجمعية، دون أن نشعر بحضوره المباشر، وأن يكون طرفا بارزا فيها، وقد حرص الشاعر على تعميق إحساس القارئ بهذا الحياد الوصفي والتعبيري، وإسناد الخطاب فيها إلى شخص آخر واكتفائه بدور العين الراصدة ـ دور الكاميرا ـ.

وبالنظر إلى تفاصيل الصورة، نستطيع أن نحدد أنها لقطة سنيمائية جاءت في شكل حركة أفقية ـ حركة تاريخية تتابعية ـ أو في شكل حركة عمودية، تجسدها صيغة النداء "يا ناصرا... يا مسكري. يا مغلق." مما يدل على أن المخاطب في القصيدة ليس بعيدا عن محور العين الراصدة عين الشاعر، وبهذه التقنية السنيمائية، نشأت العلاقة الشعرية والفكرية والاجتماعية بين الشاعر والآخر، وقد حرص الشاعر على إبراز التقارب المتكافئ بينه وبين الشخصية المريدة في القصيدة، وبذلك ابتعد الشاعر عن

التدفق الغنائي المباشر، حينما نجح في اختيار شخصية الحلاج التي ساعدت بشكل جيد على هذا التقابل والائتلاف الفكري والمعنوي والشعوري بين الحلاج الثائر على الواقع والسلطة والمجتمع، وهي الصورة المليئة بالإيحاء والرمز، التي تجسد الموقف الثوري بأبعاده الاجتماعية والإنسانية في القصيدة، كما أنها تعبر عن بداية الخروج من مرحلة الحيرة والتشاؤم والقلق بعد حالة من الصراع والتوتر عاشها الشاعر مع بطله، من أجل الوصول إلى نقطة الحسم والقرار النهائي، وأن صورة الفعل القادم القادر على الحسم والتغيير، هي صورة الارتباط بالآخر، بالمجتمع بالفقراء، وهي الشفرة الواقعية التي تضعنا في جو التجربة الدرامية المعقدة :

فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور و الآبار....

وبهذه الصرخة الدرامية الموحية، ينمو الحدث الدرامي في القصيدة، عبر تقنية التقابل المعنوي والفني، بين صورة الحلاج الثائر المتمرد، وصورة الشاعر الحائر الرافض كذلك، وقد صاحب هذا التقابل الفكري، تقابل فني آخر، ويتمثل في الانتقال من الحوار إلى المناجاة الداخلية عبر تقنية المونولوج، التي ستحملنا بسرعة إلى شخصية الحلاج وأن الارتباط بينهما، لم يكن ارتباطا وجدانيا عاطفيا، وإنما كان ارتباطا ثقافيا واجتماعيا وإنسانيا، وبهذا التشابك والتصاعد، نصل إلى اللوحة الموالية :

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له جبان...
ستقتلني
هجرتني
نسيتني
حكمت بالموت على قبل ألف عام

وها أنا أنام
منتظرا فجر خلاصي، ساعة الإعدام

وترسم هذه اللوحة قرار الحسم، ويتقرر الفعل الثوري، ويستدعى الشاعر، صورة المحاكمة والإدانة لشخصية واقعية تاريخية رفضت الرضوخ والجلوس إلى وليمة السلطان، ويصدر الحكم بالإدانة، وهي اللوحة القادمة :

واندفع القضاة والشهود والسياف
فأحرقوا لساني
ونهبوا بستاني
من أين لي أن أعبر الضفاف
والنار أصبحت رمادا هامدا
و العقم و اليباب.

"ويصلب ويتحول إلى بطل أسطوري"[14] ثم يصير رمادا، تنثره الرياح، ولكنه الرماد الذي لا يزال قابلا للإشتعال من جديد، أو العودة الممكنة وبهذه الصورة الدرامية الأسطورية بأبعادها الإنسانية والصوفية ستكبر الأشجار، ويعود الأمل من جديد، والعمار إلى خراب المدينة :

أوصال جسمي أصبحت رماد
في غابة الرماد
ستكبر الأشجار
ستكبر الغابة، يا معانقي
وعاشقي
ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت.

وبهذه اللمسة الرمزية والأسطورية والصوفية، يكتمل المشهد الكلي، الذي تحول فيه هذا الفعل الوجداني إلى لوحات واقعية مرئية، يرتبط بالأسطورة ولكنه ليس بالأسطورة ويرتبط بالتاريخ "الحلاج" ولكنه ليس بالتاريخ، ويرتبط بالواقع و لكنه ليس بالواقع الخالص، إنما هو مزيج من هذه العناصر كلها وعبر هذا المسرح الفني الدرامي المعقد، يتخلق الحدث المتطور في القصيدة وتتبلور المواقف والأصوات، تارة عبر تقنية السرد والوصف المباشر، وتارة أخرى عبر التصوير الشعري المكثف الملتحم بالحدث، وبهذا التركيب والتعقيد في الحدث، وفي البناء القائم على الحركة الشعورية القلقة، وفي التعبير كذلك، ينشأ التشكيل الصوري الدرامي المعقد في شعر البياتي، ورغم أن الشاعر يصور تجربة ذاتية، إلا أنه لا يتحدث إلينا مباشرة، بل يصور موقفا نفسيا وفكريا، تتوتر فيه العلاقة بين صوت الشاعر والصوت الفني، وصوت الواقع السلطة، ولكنها تتضح حينما تنحلي المشكلة وتزول الحيرة، وتتخذ القرار الثوري، كأسلوب في التغيير ويصدر الحكم القضائي بالإدانة، وتزداد المواقف عمقا وتركيبا حينما تتحول الإدانة إلى موت وإحراق، ثم إلى حياة وبعث من جديد.

وقد وفق الشاعر فنيا في تجسيد عناصر الموقف، فجعلها تتحرك وتتفاعل، كما لو كانت الأحداث حقيقية و واقعية، وبهذه الطريقة الدرامية في بناء الحدث وصياغته، تتعمق التجربة الشعرية، وتتعقد المشاعر، وتزداد الحالة الشعورية انسحاقا واحتراقا ونبضا، فيأتي التشكيل الصوري مركبا يغذيه التقابل والتعارض بين الماضي والحاضر، بين الواقع والمثال ويوجهه في حركة درامية تسير في اتجاهين متقابلين متعارضين كذلك ولكنهما ينتهيان إلى موقف تفاعلي واحد، تعبيرا وبناء.

وإذا كانت قصيدة "عذاب الحلاج" تمثل نموذجا للتعبير الدرامي الذي يستغرقه أكثر من صوت واحد، وعالجت تجربة ذاتية، وتحقق بناؤها عبر التوظيف الرمزي والأسطوري والتاريخي، وعبر العرض الدرامي، فإن هذه الدرامية في البناء والتعبير، ربطت بين الحالة المعاصرة والحالة المستعارة أو المدعوة من التاريخ، ولا يعني الربط هنا التطابق المطلق بين ظل الحداثة القديمة وظل الحداثة الجديدة [15]، بل يمكن أن يتحقق عن طريق تقنية الحوار وبالتالي فإن المرجعية التاريخية تصبح داخل العلاقة الوظيفية الجديدة في النص الشعري مرجعية فنية درامية، أي أسلوبا في البناء الحداثي، وأداة درامية في التعبير عن هذا البناء الشعري الحدثي وبذلك فإن النص الشعري (لا يحيل على واقع خارج عنه، يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعه الداخلي فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، فاللغة تولد اللغة واللغة تحيل إلى اللغة[16] وبهذا التصور تتعزز فكرة التكافؤ بين صوت الشاعر في القصيدة، والأصوات الدرامية الأخرى، ويتجسد التوازن النفسي والفكري داخل البناء الفني للنص، ولكن هذا التكافؤ ليس صيغة جامدة أو قانونا نهائيا وإنما يخضع لطبيعة المرحلة وخصوصية التجربة، فقد يطغى الجانب المعاصر، وتأتي صور القصيدة ورموزها حداثية، حينما يريد الشاعر أن يعبر عن حالة معاصرة وبذلك تتقلص مساحة القديم، وتتسع مساحة الجديد، وتتراجع الدلالة التاريخية القديمة ، وتتولد الدلالة الرمزية الحديثة، وبالتالي فإن الصورة الدرامية لا تصير صورة وصفية سردية قديمة وإنما تتشكل من طبيعة جدلية ورؤية حداثية للتاريخ، وبالتالي فإن التشكيل الصوري الدرامي ليس وصفا لحدث مضى وانتهى، وإنما هو إدراك وتصور وموقف معاصر له وبالتالي "فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فكرة من الماضي"[17] وبهذا الفهم يصبح التاريخ، الماضي، شفرة، دلالة صورة مضيئة شاسعة، وعن طريق أدوات التعبير والبناء الدرامي، يولد هذا التشكيل الصوري المضيء في القصيدة، والقائم على شبكة مكثفة وواسعة من العلاقات والتشاكلات الدلالية والفنية بين مجموعة من المواقف صوت الشاعر، صوت الشخصية،

صوت السلطة، وهذا التشابك أو التشاكل يتسق مع البنية الكلية للقصيدة، لأن صوت الشاعر "الأنا" التي تتقدم في القصيدة لها وجود في الآخر، تكونت من مخيلة جمعية غير متناهية، ومن هذه الطاقة الجمعية المخزونة، توجد العناصر الغائبة الحاضرة في النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجمعية "ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجمعية، لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية"[18]، وبهذا التحوير الشعري و الفني يتجدد التعبير و يزداد الرصيد الإبداعي عمقا وثراء في الذاكرة الجمعية.

ومن خلال صورة العذاب المرسومة في قصيدة "عذاب الحلاج" التي تلخص لنا مسيرة هذا الشاعر الصوفي الذي اصطدم بالواقع والعصر ومع السياسة ونظام الحكم، ومن هذه المشاهد واللوحات، تتشكل صورة الوطن الملتحم بصورة الشاعر الجسد الذي يحمل رماد الاحتراق السياسي والاجتماعي، هذا الاحتراق الذي عانى منه الشعراء و المبدعون، وعندها يلتقي مع المتنبي في تجربته مع الكوفة، ومع الحلاج في محنته، ومع تموز وعشتار، وبابل، وبهذه الرغبة الملحة في التغيير وبناء الوطن الموعود، وطن تنجلي فيه أسمى معاني الإنسانية من حرية وعزة وكرامة ،وصارت شخصيات المعري والمتنبي والحلاج والخيام وعائشة، هي الشبكة التعبيرية المعقدة التي كانت تغذي التعبير الصوري والبناء الدرامي في شعر البياتي :

في سنوات الموت والغربة والترحال
كبرت يا خيام
وكبرت من حولك الغابة والأشجار
كبرت يا خيام
وكبرت من حولك القبيلة
عائشة ماتت، وها سفينة الموت بلا شراع

تحطمت على صخور شاطئ الضياع
قالت ومدت يدها الوداع[19]

وهكذا تتحول الأسماء والأماكن، والأحداث والشخصيات في القصيدة إلى منظومة تعبيرية، ومن خلالها يضعنا الشاعر أمام الحدث الوجداني مستنبطا من تجربة الخيام، ومن موت عائشة، وكيف كبر، وكيف ماتت عائشة، ولكنها في نظره ستظل حية كفراشة طليقة، وبهذه الصياغة ساهمت هذه المنظومة التعبيرية في إغناء القصيدة والخروج بها من الدائرة الذاتية الضيقة إلى الدائرة الموضوعية الشمولية، وما عودة الحلاج، والمعري والمتنبي والخيام وعائشة إلا تجسيد لهذه الرؤية الإنسانية التي تجمع بين ما هو قديم وما هو معاصر، وهي الرؤية التي نجدها بصيغ أكثر عمقا وثراء في بقية المجموعات الشعرية، فبعد "سفر الفقر والثورة" فإن التشكيل الدرامي يأخذ صيغا درامية متعددة الأبعاد والأصوات والأقنعة في "الذي يأتي ولا يأتي، و"الموت في الحياة" و"الكتابة على الطين".

وبتعدد الصور الدرامية، وتنوع أدوات السرد والتعبير فيها، يصبح الأداء الدرامي منهجا شعريا وتعبيريا مفضلا عند الشاعر البياتي، وصار يسع التجارب الذاتية، وينفتح أكثر على الدلالات الجماعية، وتشترك هذه الأفكار كلها من أجل إغناء البعد الإنساني وترقية مشاعر النضال والثورة والبناء ذاتيا وجماعيا، وبذلك يتجدد الأمل، وتتراجع مساحة النفي والموت والحصار، وتكبر مساحة التفاؤل والحياة.

وبذلك نهضت التجربة الدرامية الواقعية في أشعاره وفي تجاربه بالتعبير عن قضاياه ومعاناته، واستطاع أن يرسخ في المخيلة الفنية العربية المعاصرة أطروحة التلاحم بين الأشكال الفنية التعبيرية والإحيائية منها والحداثية، وإذا كانت التجارب الغنائية المبكرة ظلت تمارس تأثيرا محدودا على حركة التعبير الفني في المرحلة الأولى، وأن

التجارب الدرامية بدأت تمارس تأثيرا واضحا في رؤية الشاعر وأدواته التعبيرية بدءا من ديوانه "**أباريق مهشمة**" و"**المجد للأطفال والزيتون**" حيث نلاحظ انحصارا بارزا للأشكال التعبيرية الغنائية، وحضورا قويا وسريعا للصيغ التعبيرية الدرامية، كما تبينه الدالة البيانية.

إلا أن النقلة الدرامية النوعية في تطور الشاعر البياتي، وموقفه من حركة التغيير الاجتماعي، كانت تتمثل في الدواوين الشعرية الأخيرة كلمات لا تموت، النار والكلمات، سفر الفقر والثورة، الموت في الحياة الكتابة على الطين، حيث نلاحظ هيمنة مطلقةللتعبيرالدرامي ببعديه الذاتي والجماعي.

وخلال هذه المساحة الشعرية الواسعة، كان الشاعر البياتي يمارس وعيا متقدما للأبعاد الفنية التعبيرية لأدوات التعبير الدرامي، وظف تجربته الجديدة في استيعاب التجربة الاجتماعية والهموم الجماعية، والدفاع عن قيم الحداثة والبعث بشيء من الوعي المتطور، واستطاع أن يخرج من مرحلة الانفعال بالموقف الاجتماعي، إلى مرحلة الانفعال بالموقف الثوري الاجتماعي، وربما يكون من بين الشعراء الرواد الأكثر على إعطاء موقف إيديولوجي محدد[20].

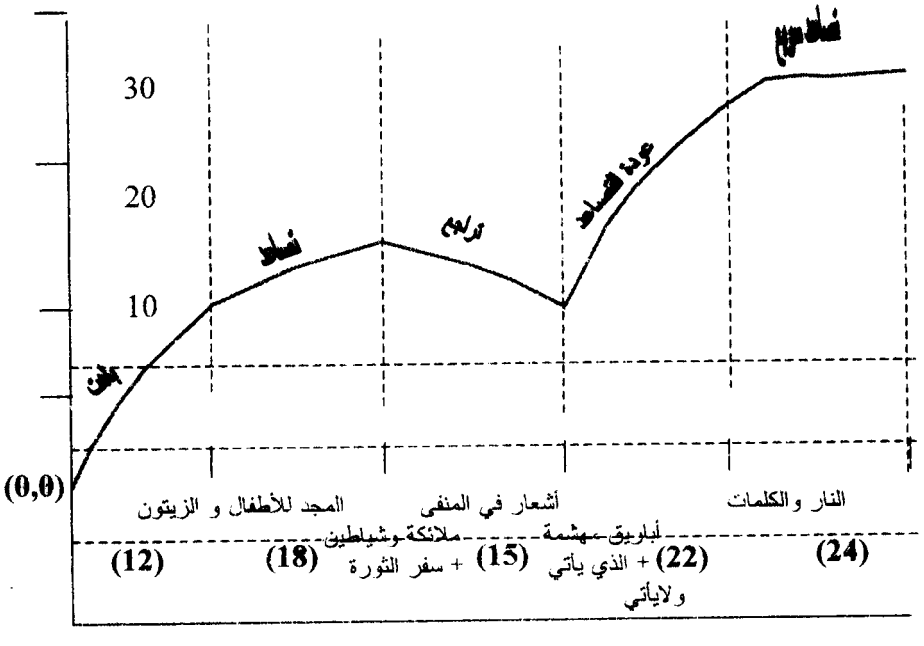
وهكذا يمكن القول بأن الشاعر البياتي حقق درجة معتبرة من الانسجام والتوازن والاتساق بين الحاجات الإجتماعية، وأدوات التعبير الشعري، وقد وجد في النماذج الدرامية الأساس الموضوعي للشروع في البحث الجديد عن أنماط تعبيرية جديدة، تلائم المسار المعقد الذي سلكته الأحداث بعد نهاية الخمسينيات، وبداية الستينيات، وهو مسار يتميز بالانفتاح الواسع على الحداثة والقيم الفنية الجديدة، فتحققت بذلك نقلة هامة في المخيلة الفنية المعاصرة، وهكذا وجد نفسه محكوما بهذا الواقع الذي كان يغذي رؤيته وتجربته ويعيد تكوينها، وصارت القصيدة في المرحلة

الشعرية الأخيرة أداة تعبيرية فاعلة مؤهلة، وذلك بتوكيدها على قيم الحداثة والتحدد ورفضها لكل أشكال الرداءة والتخلف.

وبذلك تكونت المخيلة الفنية عند البياتي، وأصبحت تمتلك وعيا تاريخيا وجدليا بمضمون التغيرات الحاصلة في الصعيد العربي، وإذا كان الوعي الدرامي كان بطيئا في شعره، وضئيلا من حيث الكم والكيف في البداية،فإنه كان حاضراو أكثر كثافة وانفتاحا وتسريعا لأدوات التعبير الدرامي في المراحل الشعرية اللاحقة،ممأعطى دفعا قويا للإحساس بالحاجة إلى تعميق أفكار التحديث والتغيير بأبعاده الاجتماعية والفنية.

وبذلك تحررت الذات من الذات، وأصبح الصوت الغنائي في القصيدة تدرك علاقته بالصوت الآخر و بالعالم الخارجي، مما جعل طريق الخلاص من التجربة الذاتية المغلقة مفتوحا، وأن إمكانية الانتقال من لحظة التعبير الدرامي البسيط إلى المعقد صارت ممكنة، وهذا يعني حركية التعبير الصوري عند البياتي، وأن العلاقة بين الأشكال الدرامية تحيلنا إلى أفق أكثر اتساعا وانفتاحا، و يصبح استخدام التشكيل الغنائي الذاتي، إلى جوار التشكيل الدرامي الموضوعي، يولد حركة وحيوية في التعبير والبناء، ويكسر رتابة التشابه والمماثلة والاستنساخ، ويفقد الزمن في القصيدة خاصية التتابع الأفقي المباشر، بتنوع الصيغ الفعلية وتعدد الأصوات والضمائر، وعندها يصبح التعبير الدرامي أداة تفاعل وحياة، وتجسيدا موضوعيا لحيوية الزمن وتغيره تتولد عنه الحركة إلى الأمام انسجاما مع[21] الزمن المتغير وبه يتخلق الموقف الدرامي في المخيلة الفنية المعاصرة.

الدالة البيانية للتعبير الدرامي عند البياتي على مستوى المجموعات الشعرية



الهوامش

(1) أحمد أبو السعد، الشعر والشعراء في العراق دراسات ومختارات، القاهرة، دار المعارف، 1957، ص 275.

(2) صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987، ص 107.

(3) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، تجربتي الشعرية، ص 19، 20.

(*) مصطلح القناع شائك وغير محدد الملامح **le masque** يتداخل مع مصطلح الشخصية **le personnage** وبين الشخص الطبيعي والبيولوجي **la personne** ، وبذلك قد يصبح المصطلحان "القناع والشخصية" متداخلين مع مصطلح آخر **monologue** المونولوج.

ينظر كذلك فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 251.

(4) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، بيروت، منشورات نزار قباني، 1968، ص 25.

ينظر كذلك جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة، فصول، ع 4، مج 1، يونيو 1981، القاهرة الهيئة العامة، ص 122.

(*) مصطلح سنيمائي يقوم على حركة الكاميرا في اللقطة السنيمائية ، وهي تقابل الصور الشعرية القائمة على الحركات الميكانيكية الدالة. ينظر كذلك أحمد مجاهد أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 193.

(5) أحمد مجاهد ،أشكال التناص الشعري، ص 202.

(6) يمني العيد،في معرفة النص، ط3، بيروت،، دار الآفاق الجديدة، 1985، ص 106.

(7) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة، مكتبة الأزهر، 1985 ص 61.

(8) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، مراجعة عناد غزوات إسماعيل، بغداد، دار الرشيد للنشر، ص 93.

(9) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 206.

(10) مارسيل مارش، اللغة السنيمائية، ترجمة، سعيد مكاوي، ط1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1964، ص 91.

(11) أحمد مجاهد، المرجع السابق، ص 208.

(12) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، مج2، سفر الفقر والثورة، ص 145.

(13) المصدر السابق، ص 148.

(14) محسن أطيمش، دير الملاك، ص 111.

(15) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 354.

(16) محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، ط 1، الدار البيضاء، 1985، المركز الثقافي العربي، ص 14.

(17) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية، ص205.

(18) تزفيتان، ثودروف **Todorov**، الشعرية ،ط1، ترجمة، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1987، ص 30.

(19) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2 ، مج2، الذي يأتي ولا يأتي، قصيدة الموتى لا ينامون، ص 228.

(20) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 284.

(21) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجية السرد، ما بعد البنيوية، الرباط ، دار الأمان، ص 225.