مجلة الجامعة الأسمرية: العلوم الشرعية والإنسانية
المجلد (32) العدد الأول (يونيو 2019)

تقنية القناع في دراسة النيهوم الذي يأتي ولا يأتي

عرض وتحليل ومقارنة

محمد سليمان بن عبد الحفيظ

كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية، الجامعة الأسمرية الإسلامية، زليتن، ليبيا

Email: m.hafeez@asmarya.edu.ly

المقدمة

يعد اتجاه شعراء العرب في العصر الحديث نحو توظيف القناع للتعبير عن آرائهم وأفكارهم ومواقفهم المختلفة، خطوة من خطواتهم المهمة تجاه تخليص الشعر العربي من التقريرية والغنائية التي طغت عليه ردحا من الزمن، وإضفاء شيء من الموضوعية والدرامية عليه، ويعد الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، الذي حظي شعره بكثير من البحث والدراسة من قبل النقاد والدارسين من أوائل شعراء العرب الذين اهتموا بهذه التقنية ووظفوها في شعرهم.

وتأتي دراسة الصادق النيهوم (الذي يأتي ولا يأتي)، في إطار اهتمامه بالصورة الفنية المركبة ودعوة الشعراء إلى تبني هذا النمط من التصوير، بدلا من الاعتماد على الأسلوب التقريري المباشر، أو على الصور الجزئية، التي عادة ما تتمثل في الأنماط البلاغية للصورة، وهذه الدراسة هي عنوان أحد

دواوين البياتي، الذي صدرت طبعته الأولى سنة (1966م)، وهي السنة نفسها التي أعدت فيها دراسة النيهوم.[1]

وترجع أهمية هذا البحث إلى كونه . على حد علمي . يتناول أول دراسة عربية تطبيقية لتقنية القناع في الشعر العربي، ممثلا في شعر البياتي، استخدم فيها مؤلفها مصطلح (القناع)، ومع ذلك لم تنل حظها من البحث والدراسة؛ إذ على الرغم من كثرة البحوث والدراسات التي تناولت تقنية القناع في الشعر العربي من الجانب النظري أو الجانب التطبيقي، واستفادة بعضها من بعض بشتى الأوجه، إلا أنني وفي حدود ما أعلم . لم أقف على أي واحد من أصحابها قد تناول هذه الدراسة أو استفاد منها أو وقف عليها، أو حتى أشار إليها مجرد إشارة.

ويهدف البحث إلى التعريف بكاتب ومفكر ليبي، كان الأدب والنقد من بين اهتماماته، ولفت أنظار الباحثين والدارسين إلى نتاجاته النقدية، والكشف عن بعض مفاهيمه وتصوراته وتحليلاته النقدية، المتعلقة بتقنية القناع في شعر البياتي، والمراحل التي مرت بها، مع مقارنتها بمفاهيم وتصورات وتحليلات بعض النقاد.

ولأن آراء النيهوم وتصوراته بشأن التعبير المركب وتقنية القناع في شعر البياتي قد ضمنها دراسته (الذي يأتي ولا يأتي)، فإن هذه الدراسة ستكون هي المصدر الرئيس للبحث، مع الاستفادة مما يتاح من مصادر ومراجع تتعلق بالموضوع بالقدر الذي تسمح به اشتراطات نشر البحث.

ويعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على عرض النصوص ذات العلاقة، ووصفها وتحليلها، ووضعها ضمن مفاهيم وتصورات تكشف عن رؤى النيهوم وتصوراته لهذه الظاهرة، ومقابلتها . بما يسمح به المقام .

---

[1] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، الصادق النيهوم، تالة للطباعة والنشر، المايه، ليبيا، ط1، 2002م، هامش ص15.

برؤى وتصورات بعض النقاد العرب ممن وقفوا على هذه الظاهرة، وبخاصة في شعر البياتي.

العرض والتحليل

القناع الفكرة والمصطلح

تمثل دراسة النيهوم (الذي يأتي ولا يأتي) أول دراسة نقدية تطبيقية لتقنية القناع في الشعر العربي اعتمد فيها مؤلفها على قدراته العقلية، وثقافته الأدبية والنقدية، وليس على آراء غيره من النقاد أو تحليلاتهم، ومما يؤكد ذلك، خلو الدراسة من أي إشارة أو نص نقدي للغير، يتناول جانبا من جوانب الصورة المركبة أو فكرة القناع في شعر البياتي، سواء قبل بها النيهوم أو لم يقبل بها، وقد عبر هو بنفسه عن ذلك في ختام دراسته عندما قال: "ورغم كل الظروف المعقدة، ورغم افتقاري المحزن إلى مراجع البحث الموثوق بها، ولحظات العجز العلمي التي أواجهها هنا بعيدا عن كل فرص التصحيح والمراقبة، فأنا أعتقد أنها أحسن ما أستطيع تقديمه في محاولتي لفهم هذا الشاعر"[1].

ولا يعتمد النيهوم في هذه الدراسة على منهج محدد من مناهج الدراسات الأدبية والنقدية الشائعة بين الدارسين، القائمة على فلسفة جمالية محددة، أو اتجاه من اتجاهات الأدب المعروفة، وبخاصة تلك التي تعتمد على المعايير والقواعد البلاغية، وإنما يعتمد على محصلته الثقافية التي اكتسبها من خلال اطلاعه على الآداب العربية والغربية، القديمة والحديثة، وعلى قدرته على الفهم والتفاعل مع معاناة الشاعر، لكونه ينظر إلى "النقد باعتبار أنه ثقافة حقيقية غير محدودة، وأصالة في الفهم، وقدرة على التفاعل مع معاناة الفنان نفسه، قبل أن يكون مجموعة من القواعد الصارمة في الجناس الناقص والكامل"[2]. هذا من

[1] نفسه، ص161.

[2] الكلمة والصورة، الصادق النيهوم، إعداد وتحقيق: سالم الكبتي، تالة للطباعة والنشر، المماية، ليبيا، د.ت، ص123.

ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الممارسة النقدية عنده ليست عملية سهلة، تقف عند مظاهر النصوص الأدبية وبنيتها الخارجية، وإنما تتجه بالأساس إلى داخل النص، والوقوف على مضامينه ودلالاته، فهي "دراسة داخلية للعمل الفني، وليس وصفا للسطح بأي حال، لأن العمل الفني احتراف داخلي صرف، يتم خلال عملية خلق هائلة الغموض، وليس من شأن أحد أن يحدد قيمته فوق السطح وحده. إن ذلك ظلم صارخ في أحسن الحالات"[1].

وهذا لا يعني عدم وجود مهمة محددة للدراسة، أو عدم وجود منهج محدد لها، كما لا يعني عدم الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة، التي أصبحت تشكل جزءا من ثقافته الأدبية والنقدية، وإنما يعني أن المهمة والمنهج تحددهما طبيعة الدراسة والتجربة ذاتها، ولا يحددهما شيء مفروض من خارجها، وهذا ما عبر عنه في قوله: "ومهمة هذا البحث أن يتتبع فكرة القناع عبر شعر البياتي، لإثبات مدى الأصالة في تحقيق المشكلة باعتبارها خطوة جديدة في طريق الشعر العربي بأسره، وفيما يخص منهج البحث، فأنا أزمع أن أختار الطريق الذي سلكته المحاولة نفسها في تجربة الشاعر، وأبدأ بفكرة (القناع المعار)، الذي كان البياتي قد اتخذها وسيلة للخروج من منطقة التقريرية الحادة، ثم أتتبع الفكرة عبر شعر البياتي، متلمسا تطورها حتى صدور ديوانه الأخير، والبحث كله ملزم بنقطتين: الأولى تخص أقنعة البياتي فوق وجه الحدث التاريخي، والثانية تخص الخطوة الجديدة التي تمثلت في اتخاذ ذلك القناع بصورة ذاتية وراء لحظة التعبير الداخلي نفسه، وانبثاق فكرة الحلول في مجرى الرؤية الشعرية المعاصرة"[2].

وفي هذا السياق أود الإشارة إلى ما ادعاه محيي الدين صبحي في قوله: "لأول مرة في النقد العربي يتم اكتشاف تقنية القناع ودوره في التعبير عن حلم

---

[1] نفسه، ص37.

[2] الذي يأتي ولا يأتي، ص15.

الجماعة بتحقيق الماضي في مستقبل قادم"[1]، وذلك في سياق حديثه عما حققته دراسته أو أطروحته (الرؤيا في شعر البياتي)، التي انتهى من إنجازها سنة (1983م) من الكشوف التي لم يسبق إليها العربي قط.

إذ كيف يدعي محيي الدين صبحي هذا الاكتشاف، وينسبه إلى نفسه، مع أن النيهوم سبقه إليه بفترة من الزمن تبلغ ثلاث عشرة سنة؟ قد يكون من بين الأسباب عدم اطلاعه على دراسة النيهوم.

أما الهدف من فكرة القناع فهو يتمثل عند النيهوم في "إيجاد زاوية تاريخية للتعبير عن موقف درامي معاصر"[2].

وإذا كان النيهوم لم يشر إلى أنه بصدد وضع تعريف للقناع، فإن عبارته هذه، تنبئ عن تصوره لمفهوم القناع، وكادت أن تكون تعريفا له، مع أنها حصرته في الزاوية التاريخية، وهو من هذه الناحية يقترب من التعريف الذي قدمه إحسان عباس للقناع بعد عدة سنوات، غير أن النيهوم يحصره في الزاوية التاريخية، بينما إحسان عباس يحصره – في الغالب– في الشخصية التاريخية. وفي ذلك يقول: "القناع شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[3].

والدارسون مختلفون في حصر القناع في الشخصية التاريخية أو التراثية، أو عدم حصره فيها، فإذا كان إحسان عباس غلّب الشخصية التاريخية على غيرها في تعريفه للقناع، فإن طبيعة الدراسة فرضت على علي عشري زايد التقيد بالشخصية التراثية عند تناوله للموضوع.[4] وحتى وإن كانت الشخصية سواء

---

[1] الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م، ص10.

[2] الذي يأتي ولا يأتي، ص13.

[3] اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص121.

[4] ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ – 1997م، ص ص15 . 44.

أكانت تاريخية أم غيرها، هي الغالبة في توظيف القناع على رأي جابر عصفور، إلا أنه لا يرى مانعا "من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها"[1]. وهذا الرأي يتبناه محمد كندي، لكنه يرى أن القيمة "لا تنبع من مصدر القناع أو نوعه، وإنما تكمن في قدرة الشاعر على حسن اختياره، ومهارته في التعامل معه"[2]. بينما يرى علي حداد أن التوسع في مصادر القناع يؤثر في قيمته الفنية، أي: يجعله "فضفاضا يفتقد القيمة الفنية الخاصة"[3].

إن هذا الاختلاف بشأن حصر القناع في الزاوية أو الشخصية التاريخية أو عدم حصره، إنما هو في تصوري يعبر عن طبيعة مصادر القناع في الأعمال الإبداعية، وتحولاتها المختلفة عبر المراحل التي مرت بها، ففي البداية كانت محصورة في الزاوية التاريخية، مع غلبة الشخصية التاريخية في هذه الزاوية، تلتها مرحلة أخرى وظفت فيها عناصر الطبيعة ومكوناتها، لكن توسع الشعراء في مصادر القناع جعله فضفاضا، وفاقدا للقيمة الفنية.

أما استخدام مصطلح (القناع) على مستوى الممارسة النقدية لدى النقاد العرب، فإن النيهوم هو أول من استخدم هذا المصطلح، وفي هذه الدراسة بالتحديد، التي أعدت سنة (1966م)، في الوقت الذي كان غيره من النقاد يستخدم مصطلحات أخرى.

فمثلا عز الدين إسماعيل وإحسان عباس على الرغم من كونهما من بين الأعلام البارزين على الساحة العربية في مجال النقد الأدبي، الذين تابعوا مراحل تطور الشعر العربي الحديث، إلا أن ظاهرة القناع لم تتبلور عندهما في مصطلحها المعروف خلال تلك الفترة، فقد تناول عزالدين إسماعيل النزعة

---

[1] أقنعة الشعر المعاصر، جابر عصفور، مجلة فصول، القاهرة، عدد 4، 1981م، ص 123.

[2] الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003م، ص92.

[3] أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 158.

الدرامية في الشعر العربي المعاصر ضمن قضاياه وظواهره الفنية، في كتابه الذي أعده سنة (1966م)، واستخدم مصطلحي (الصورة الدرامية)، و(الدراما الموضوعية)، ولم يرد عنده مصطلح (القناع).[1] بينما تناول إحسان عباس ظاهرة القناع في شعر البياتي في مقاله (الصورة الأخرى في شعر البياتي)، الذي نشر في مجلة الآداب سنة (1966م)، وقام فيه بشرح وتحليل قصيدة (محنة أبي العلاء) بوصفها نموذجا لهذه الظاهرة، التي أطلق عليها مجموعة من المصطلحات الأخرى مثل: (الصورة الأخرى)، و(الرمز الكبير)، و(النموذج الكبير)، و(النموذج العالي)، و(الصورة الكبرى)، دون أن يطلق عليها مصطلح (القناع)[2].

وقد يكون عدم اطلاع الباحث محمد كندي على دراسة النيهوم، هو الدافع وراء نفيه وجود من أشار صراحة إلى هذا المصطلح من النقاد أو الشعراء العرب قبل صدور كتاب (تجربتي الشعرية) لعبد الوهاب البياتي، سنة (1968م)، عن طريق الاستدعاء من النقد الغربي.[3]

وفي اعتقادي أن البياتي قد استمد هذا المصطلح من النيهوم، وليس من النقد الغربي مباشرة، دون أن يشير إلى ذلك، فقد ذكر النيهوم في إحدى رسائله للشاعر علي الفزاني، أنه يعد دراسة طويلة عن البياتي، سوف تنشر على حلقات في العدد الأسبوعي من صحيفة الحقيقة، وتترجم إلى اللغة الفنلندية وتنشر بها. وقال جامع ومحقق رسائل النيهوم معلقا على ذلك: "يشير النيهوم إلى دراسته عن ديوان (الذي يأتي ولا يأتي) للشاعر عبد الوهاب البياتي، وهي دراسة مهمة أعجب بها الشاعر نفسه، وقد نشرت في العدد الأسبوعي من صحيفة الحقيقة

---

[1] ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د.ت، ص278 . 322.

[2] ينظر: الصورة الأخرى في شعر البياتي، إحسان عباس، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، آذار مارس 1966م، ص 28-31، 187-191.

[3] ينظر: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص69-70.

بواقع سبع وعشرين حلقة، بدءا من ديسمبر 1966م إلى يوليو 1967م، كما نشرت في ذات الوقت باللغة الفنلندية في إحدى صحف هلسنكي"[1].

فإعجاب البياتي بالدراسة جاء بعد اطلاعه عليها، وهذا الاطلاع في تصوري تم سنة (1967م)، أي: قبل صدور كتاب تجربتي الشعرية، وذلك عندما حضر البياتي إلى مدينة بنغازي بدعوة من مجلة الحقيقة لإقامة أمسية شعرية. فقد ذكر سالم الكبتي في مقدمة دراسة النيهوم (الرمز في القرآن الكريم)، عند تعرضه لتنوع الصورة الثقافية في مدينة بنغازي سنة (1967م)، أن نزار قباني حضر إلى المدينة "ليقيم أمسية شهيرة في كلية الآداب، ثم عبد الوهاب البياتي، ومحمد الفيتوري، بدعوة من الحقيقة، التي كانت في ذلك العام أيضا أول صحيفة ليبية، وثاني صحيفة عربية، تبدأ في التقاط صور لأحداث العالم بالراديو وتنشرها في عدد اليوم التالي"[2].

ولا أتصور أن شاعرا ما، يأتي لإقامة أمسية شعرية، بدعوة من مجلة تقوم بنشر دراسة عن ظاهرة جديدة في شعره، في الفترة التي أتى فيها، أو قبلها بقليل، ولا يطلع على هذه الدراسة.

ويحصر النيهوم سبب اتجاه البياتي نحو إقرار فكرة القناع وتطويرها باعتبارها أحسن ما لديه في مقابل التقريرية الحادة، في عجز الكلمات لوحدها عن ملاحقة رؤياه الشعرية. يقول: "فقد اكتشف الشاعر. خلال تطوافه المرهق وراء وسيلة مجدية للتعبير. أن (الكلمات) وحدها لا تكفي لملاحقة أبعاد رؤياه الشاسعة، فالشعر أكبر من الكلمات في نهاية المطاف، وتحقيق الرؤيا بأدوات الخطابة عمل سيء انتهى عصره منذ (سامي البارودي) وقد اتجه البياتي على

---

[1] نوارس الشوق والغربة. بعض من رسائل الصادق النيهوم، جمع وتحقيق: سالم الكبتي، تالة للطباعة والنشر، الماية . ليبيا، ط1، 2002م، ص59.

[2] الرمز في القرآن الكريم، الصادق النيهوم، جمع وإعداد وتقديم: سالم الكبتي، تالة للطباعة والنشر، طرابلس، ولانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م، المقدمة، ص31.

الفور إلى تطوير فكرة (القناع) باعتبارها أكثر الوسائل جدوى لملاحقة رؤياه الشعرية"[1].

وهذا القول قد يكون مستغربا من النيهوم، فإذا كان المقصود بالكلمات وحدها، هو الأسلوب التقريري الخطابي . وهذا هو الأقرب، ويؤكده قوله: وتحقيق الرؤيا بأدوات الخطابة عمل سيء . فهو تصور مقبول، ومع ذلك، فلا أعتقد أن هذا هو السبب الوحيد الذي قاد البياتي إلى تطوير فكرة القناع، فالبياتي نفسه، أشار إلى أن السبب في تطويره لهذه الفكرة، يعود إلى عدة عوامل، تتمثل في رغبته في التحرر من الجمود ومن الأشكال الفنية القديمة، والتجدد "باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تجدد الطبيعة نفسها"[2]. إضافة إلى ما خلفته في نفسه المعاناة والصمت والموت، والثورة المضادة، والرحيل من منفى إلى منفى، وموت الثائر جيفارا، فقد قال عن أثر هذه العوامل في شعره: "هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبر به، لقد حاولت أن أوفق بين من يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية"[3]. هذا فضلا عن رغبته في الابتعاد عن حدود "الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل"[4].

ويضيف محيي الدين صبحي عاملين آخرين وراء اتجاه البياتي لفكرة القناع: الأول يتعلق بذات الشاعر، ويستمده من البياتي نفسه، ويتمثل في الاهتمام بقراءة التاريخ،[5] والثاني يتعلق بموهبة البياتي الشعرية، ويستمده من

---

[1] الذي يأتي ولا يأتي، ص13.

[2] تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1971م، ص ص37- 38.

[3] نفسه، ص38.

[4] نفسه، ص ص39-40.

[5] ينظر: الرؤيا في شعر البياتي، ص131. وتجربتي الشعرية، ص11.

إحسان عباس، ويتمثل في القدرة على التجديد.[1] بينما يضيف على عشري زايد عاملا آخر يتمثل في التأثر بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوربية الحديثة، وبخاصة دعوة إليوت ومعادله الموضوعي.[2]

ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق، أن النيهوم لم يتعرض في دراسته للجانب النظري لفكرة القناع، فلم يعرف هذه الفكرة، ولم يحدد أنواعها وأنماطها، ولا أسبابها ومصادرها، كما لم يشر إلى المصدر الذي استقى منه هذا المصطلح، وذلك على الرغم من جدة الدراسة، وحاجتها الماسة للجانب النظري، وبخاصة في تلك الفترة التي نشرت فيها لأول مرة، وهذا لا يعني أنه غير قادر على ذلك أو غير مؤهل له، وإنما يعني أنه كان بالفعل مفتقرا إلى المصادر التي يثق بها، لأن الجانب النظري لا بد فيه من الاعتماد على المصادر والمراجع، بعكس الجانب التطبيقي الذي يمكن الاكتفاء فيه بالثقافة الأدبية والنقدية، وبالمقدرة على الفهم والتفاعل مع النصوص.

القناع الخارجي

يذكر النيهوم أن فكرة الرؤية الشعرية المركبة تمثل الاتجاه الجديد في شعر البياتي، وأنها "تحققت بصورة بدائية في قصيدة (موت المتنبي)، التي نشرت بين قصائد (كلمات لا تموت)، وكان البياتي يهدف بوضوح إلى إقرار فكرة (القناع) باعتبارها أحسن ما لديه في مقابل التقريرية الحادة"[3].

ومع أن النيهوم أخطأ حين أشار إلى أن القصيدة نشرت بين قصائد ديوان (كلمات لا تموت)؛ لكونها منشورة ضمن قصائد ديوان (النار والكلمات)،

---

[1] ينظر: الرؤيا في شعر البياتي، ص132، واتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص44 . 45.

[2] ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ص25-32.

[3] الذي يأتي ولا يأتي، ص13. وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1995م. 1/ ص ص481-486.

إلا أن اعتباره تحقق فكرة الرؤية الشعرية المركبة بصورة بدائية في هذه القصيدة، هو الأقرب إلى طبيعتها من اعتبار بعض النقاد لها ضمن قصائد القناع،[1] وهذا ما يؤيده قول البياتي نفسه عن القصيدة: "أما قصيدة (موت المتنبي) في ديوان (النار والكلمات)، فهي قصيدة يغلب عليها الأسلوب القصصي؛ لأني لم ألبس فيها قناع المتنبي، ولكني صورت فيها قصة حياته الفاجعة، بطريقة درامية وتأثرية، أي أني لم أتبن فيها مواقف المتنبي، ولم أتكلم من خلال شخصيته، ولذلك أخطأ بعض النقاد الذين ألحقوا هذه القصيدة بقصائدي الأخرى التي تحدثت فيها من خلال قناع"[2].

وقد تمثلت بدائية الرؤية الشعرية المركبة في قصيدة (موت المتنبي) عند محسن أطيمش في كونها تمثل بداية توجه الشاعر إلى أشخاص التاريخ، وجعلهم أبطالا لقصائده، وإفادتها بشكل أو بآخر من إنجازات الفن الدرامي، وابتعادها عن فكرة قصيدة القناع، لكنه يبدي استغرابه من قول البياتي عن القصيدة: (صورت فيها قصة حياته الفاجعة، بطريقة درامية وتأثرية)؛ لأنه وإن لامس حدود القصة حين أشار إلى بعض الأحداث التاريخية "فإنه لم يقدم لنا قصة حياة فاجعة، وإنما مجموعة من اللوحات المتداخلة، التي تشكل في النهاية صورة انطباعية عامة للحدث"[3].

أما محيي الدين صبحي، فقد تمثلت لديه هذه البدائية في الانقلاب الحاصل في بنيتها، لتحقيق أغراض نفسية للشاعر، وذلك عندما "رضي البياتي أن يصبح ناطقا بلسان المتنبي بدل العكس، ولا بد أن هذا حقق للبياتي راحة نفسية كبيرة، لأن هذا الدور وفر له فرصة تقمص الشاعر القتيل، بعد معاناة

---

[1] ينظر: لغة الشعر، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م، ص248.

[2] تجربتي الشعرية، ص ص41-42.

[3] دير الملاك. دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982م، ص107.

النفي والفقر والغربة والصدام مع العصر، وتنكر الأصدقاء وشماتة الأعداء، وهزيمة القضية مع استمرار الإيمان بها إلى أبد الآبدين"[1].

وإذا كانت فكرة إيجاد زاوية تاريخية للتعبير عن موقف درامي، يراها النيهوم قد تحققت عند إليوت على نطاق الفلسفة العالمية، وعند شارلي شابلن في (أضواء المدينة)، وعند شوقي في مسرحية (عنترة)، وأنها مألوفة في الشعر العربي فيما يخص البناء اللفظي باسم (الازدواج)، وإن ظلت سطحية مشوهة من الأصالة إلى أن كتب جبران كتابه (النبي)، فإن هذه الفكرة قد بدت عند البياتي "أكثر مباشرة، وتحققت الخطوة الأولى عندما برز (أبو زيد السروجي) في إحدى قصائد البياتي، باعتباره (قناعا تاريخيا) لكل الرجال المشوهين، ذوي الموقف الزئبقي في مواجهة الثورة".[2]

ويرى النيهوم أن البياتي خلال الفترة من سنة 1957–1960م، كان يحمل قناعه في يده ويضعه على وجوه الآخرين، بينما هو يقف موقف الراوي، لكنه في النهاية اهتدى إلى طريقه في قصيدة (عذاب الحلاج)، إحدى قصائد (سفر الفقر والثورة).

ويعتمد النيهوم على فكرة البياتي التي يسميها (السماسرة) لمتابعة تطور رؤيته الشعرية المركبة وصولا إلى فكرة (القناع). والسماسرة هم من ناصبهم البياتي العداء من الكتاب الذين يبيعون أفكار الثورة المزيفة للشحاذين، باعتبارهم المرض الأكثر فتكا بالفقراء. ويرى أن هذه الفكرة قد بدأت في شعر البياتي مجرد هجاء مباشر لهؤلاء السماسرة: **رأيتهم في ليل أسفاري/ يقنعون العار بالعار/ أقلامهم للبيع معروضة/ في أيما حانوت سمسار/**. ثم توسع نطاق المعركة حتى شملت الصحافة المأجورة والمهرجين وباعة الأفكار المزورة: **الصحف الصفراء في زماننا توزع الألقاب/ يطن في سطورها البليدة الذباب/ تنبح في أنهارها الكلاب/ أبطالها: مزيفو النقود والتاريخ والأفكار/ ولاعبو الحبال**

[1] الرؤيا في شعر البياتي، ص117.

[2] الذي يأتي ولا يأتي، ص14. وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ص ص389–390.

والمهرجون كاتمو الأسرار/ وجوقة الأوغاد والأشرار/. ويرى النيهوم أن هذا النمط من الهجاء المباشر لهؤلاء السماسرة، ظل ثابتا في شعر البياتي خلال الفترة من عام (1954م) إلى نهاية العام (1961م)، وظل المهرج يلعب على الحبال والأكتاف، بائعا كلماته بالمجان .[1] تلتها . على رأي النيهوم . الخطوة التالية؛ وهي التي بدأ ينقسم فيها موقف البياتي إلى اتجاهين: الأول يتمثل في إطلاق الشتائم في اتجاه السيرك، والمحافظة على البعد الهجائي القديم. والثاني هو الذي أخذ ينحو على مدار رؤيا الشاعر، ويجذبه إلى الطرف المقابل للمهرج، محدثا انعكاسا لظل المأساة، بحيث أصبح بائعو الحروف يقفون جميعا في مقابل البياتي الذي أخذ يجوب العالم وراء حرف لا يمكن عرضه للبيع، وفي هذه المرحلة تغرب البياتي، وتطورت أبعاد رؤياه في اتجاه المهرجين، وبدت المقابلة أكثر عريا وحدة، مع فتح جبهة أخرى بينه وبين تجار الكلمات في بغداد.[2]

وهذه الفترة تمثل مرحلة (الثوري المنتمي) في تجربة البياتي الشعرية، التي أشار إليها بنفسه، عندما ذكر أن رحلته للتعبير من خلال قناع عن المحنة الاجتماعية والكونية، مرت بعدة مراحل كانت طويلة ومضنية، ومن أصعب الأمور.[3] كما أشار إليها محيي الدين صبحي، محددا الدواوين الشعرية التي صدرت خلالها.[4]

ويرى النيهوم أن اكتشاف البياتي لفكرة المقابلة، بوضع نفسه في مواجهة الكتاب والشعراء المفلسين الذين ناصبهم العداء، يمثل البدء في وضع يده على المنفذ الحقيقي في مسيرته تجاه التعبير المركب، التي تمثلت في محاولته تلمس العزاء في تاريخ العالم أثناء تغربه في مدن أوربا، والتغني بأحزان لوركا، وارنست همنغواي، وناظم حكمت، ومالك حداد، وألبير كامو، وشتراوس، وفينا، ويافا،

---

[1] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص ص15-17. والأعمال الشعرية الكاملة، 1/ص ص 459، 462، 475.

[2] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص ص17-18.

[3] ينظر: تجربتي الشعرية، ص39.

[4] ينظر: الرؤيا في شعر البياتي، ص37.

وبرلين. وفيما يخص أعداءه القدامى تجار الكلمات، فيرى النيهوم أن الاتجاه الهجائي لهم أخذ بالتحول إلى التعبير الأكثر رقيا وأصالة، قبل وضع القناع على وجهه بصورة كاملة في قصيدة (عذاب الحلاج)، لكن البياتي . على رأيه . مازال لم يتخلص بعد من المباشرة والتقريرية بسبب تداخل قضايا الثورة والفن في بلدان الشرق، التي كان نمو الديمقراطية فيها مهددا بالجهل والنوايا السيئة، ويعتبر البياتي فئة الفنانين المخادعين أكثر معاول الهدم خطرا عليها، ليعود عبر قصيدة (مرثية إلى مهرج) حاملا أقنعته، مبديا انطلاقا مذهلا وراء أبعاد الرؤية.[1]

ويرى إحسان عباس أن هجاء البياتي لصور الرجعية والخيانة والتخلف وبيع الضمائر والدعارة الفكرية والفنية، يستدعيه كون هذه الصورة موجودة بحدة في الواقع العربي والإنساني، وأن إغفالها إما أن يبعد الشاعر عن واقعه، وإما أن يجعل منه نموذجا للمتفائل المثالي، وأن في طبيعة البياتي نفسه تنبها حادا إلى هذه الصورة.[2]

ويعتبر النيهوم قصيدة البياتي (مرثية إلى مهرج) ،التي نظمها في شهر إبريل عام (1956م)، مدخلا إلى قضية القناع في ديوان (الذي يأتي ولا يأتي)، وتمهيدا لاتخاذ فكرة القناع باعتباره وسيلة لتجنب التقريرية، وهي قصيدة مكونة من أربع فصول بعد مقدمة تمثل افتتاحية القصيدة كلها، ويقصد بالمهرج، كل الكتاب والشعراء والفنانين المفلسين الذين ناصبهم البياتي العداء،[3] لكن المهرج عند النيهوم "يتحول من رمز إلى قناع بصورة نهائية... فالرمز– مهما كان صالحا– يظل في النهاية مجرد تشبيه بلاغي. أما القناع فهو عملية انتقال كاملة في (نقطة الوقوف ذاتها) ... والبياتي لا يتحدث عن مهرج حقيقي بل عن (رجل) يعتقد أنه مهرج، وهو ينقل نقطة وقوفه من الأصل إلى السيرك، ويعيش

---

[1] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي،ص ص 19–24.

[2] ينظر: الصورة الأخرى في شعر البياتي، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، آذار مارس 1966م، ص31.

[3] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص24–25. والأعمال الشعرية الكاملة، 2/ص ص51–54.

ذلك الواقع بطريقة مغايرة، تهدف إلى إعادة تركيب الشاعر (السيء) بأجزاء المهرج وحده"[1].

فإذا كان النيهوم قد وصف هذه القصيدة بأنها المدخل إلى قضية القناع في ديوانه الأخير (الذي يأتي ولا يأتي)، وجاء تناوله لها تحت عنوان: التمهيد لاتخاذ فكرة القناع وسيلة لتجنب التقريرية، فإنه وصفها أيضا بأنها "أول محاولة حقيقية لنقل أبعاد الرؤية خطوة أخرى في اتجاه التعبير المركب"[2].كما وصفها بأنها "أول خطوة حقيقية في اتجاه التعبير المركب أو فكرة القناع الذي يضعه البياتي فوق شخوصه"[3]. أو اعتبارها "آخر ما حققه البياتي فيما يخص فكرة القناع الخارجي"[4].

وإذا كان وصفه الأخير للقصيدة صحيحًا لا شبهة عليه، ووصفه الأول يمكن القبول به، باعتباره مدخلا لقضية القناع في ديوان الشاعر الأخير وليس في شعره، فإن تناوله للقصيدة تحت عنوان التمهيد لفكرة القناع، ووصفه لها بأنها أول محاولة أو خطوة حقيقية لنقل أبعاد الرؤيا خطوة أخرى تجاه التعبير المركب، أو فكرة القناع الذي يضعه البياتي فوق شخوصه، يعد غريبا وغامضا إلى حد ما، إذ كيف تكون أول محاولة أو خطوة لنقل أبعاد الرؤيا في اتجاه التعبير المركب، والقصيدة نظمت في أبريل سنة (1965م)، وجاءت في الديوان بعد قصيدة (عذاب الحلاج)، التي نظمت سنة (1964م)، والتي لم يختلف النقاد على اعتبارها أول قصيدة قناع كامل يضعه البياتي على وجهه؟ وكيف تكون أول خطوة تجاه فكرة القناع الذي يضعه البياتي فوق شخوصه، وفي الوقت نفسه آخر ما حققه البياتي فيما يخص فكرة القناع الخارجي؟

وقد يكون عدم اعتبار محيي الدين صبحي القناع الخارجي الذي يضعه الشاعر على وجوه شخوصه نمطا من أنماط القناع وراء عدم إشارته إلى وجود

---

[1] الذي يأتي ولا يأتي، ص ص25-26.

[2] نفسه، ص26.

[3] نفسه، ص30.

[4] نفسه، ص35.

قناع في هذه القصيدة عند تعرضه لها، والذي جاء لكونها تمثل نهاية تطور الهجاء السياسي عند البياتي.[1] كما لم يشر محمد كندي إلى هذا النمط من القناع عند تناوله أنماط القناع وتشكيلاته البنائية.[2]

أما اعتبار النيهوم تحول الرمز إلى قناع، فهو أمر مقبول لا غبار عليه، سواء في هذه القصيدة أو حتى في غيرها، لكن ليس بالضرورة أن يتحول الرمز إلى قناع، فقد يتحول وقد لا يتحول، وفي المقابل قد يحول الشاعر الحديث، قناعه إلى "رمز كلي، يوحد بين مشاعره الذاتية والمشاعر العامة"[3]. لأنه من "الممكن تماما أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكن الرمز لا يتحول بالضرورة إلى قناع"[4]. ومع ذلك، فإن محيي الدين صبحي يرى أن لغة "القصيدة التصويرية تجنح إلى الرمز من سطورها الأولى"[5]، ولم يشر إلى تحول الرمز فيها إلى قناع.

هذا الاختلاف يعود إلى الاختلاف في تصور طبيعة القناع وطبيعة العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فالنيهوم يرى أن هناك نوعين من القناع، قناع خارجي وهو الذي يضعه الشاعر على وجوه شخوصه، وقناع داخلي وهو الذي يضعه الشاعر على وجهه، بينما القناع عند غيره قناع واحد، وهو الذي يضعه الشاعر على وجهه. أما طبيعة العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فيبدو أن نظرة النيهوم إليها تقوم على أساس المشابهة، وذلك على اعتبار أن الرمز "يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة"[6]. وهذه النظرة تعتمد على المفهوم العام

---

[1] ينظر: الرؤيا في شعر البياتي، ص71.

[2] ينظر: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص ص179- 337.

[3] واقع القصيدة العربية الحديثة، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص78.

[4] في حداثة النص الشعري. د راسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م، ص82.

[5] الرؤيا في شعر البياتي، ص69.

[6] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص181.

للرمز، الذي لا يعير أهمية لقيمته الإيحائية، والذي عبر عنه (وبستر) بأنه: "ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض غير المقصود"[1]، بينما ينظر غيره إلى هذه العلاقة على أساس التفاعل، وهي نظرة تعتمد على المفهوم الأدبي للرمز، كما جاء في قول (يونج) عنه: بأنه "لا يناظر أو يلخص شيئا معلوما، لأنه إنما يحيل على شيء مجهول نسبيا، فليس هو مشابهة وتلخيصا لما يرمز إليه، وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي"[2].

ولهذا يتداخل القناع مع الرمز والاستعارة عند جابر عصفور، فالقناع عنده "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية"[3]، وهو مثل الاستعارة يتألف من طرفين، العلاقة بينهما ليست علاقة مقارنة أو استبدال، بل هي علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر والطرف الغائب "وناتج هذه العلاقة معنى جديد، ينفصل عن كلا الطرفين على السواء، وينبع من كلا الطرفين على السواء"[4]. وهذا يتماشى مع نظرته لطرفي الاستعارة، التي لا تقوم على أساس طرفين ثابتين متمايزين، وإنما على أساس طرفين "يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي"[5].

---

[1] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1977م، ص35.

[2] الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص20.

[3] أقنعة الشعر المعاصر، ص123.

[4] نفسه، ص124.

[5] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص ص226-227.

مـع ذلـك فـإن النيهـوم يـرى أن فكـرة القنـاع الخـارجي لا تحقـق أعلـى مستوياتها في ديوان (سفر الفقر والثورة)، وأن قصيدة مرثية إلى مهرج "كانت خطوة ضرورية لإعداد فكرة القناع إعدادا يليق بالانطلاقة الكبيرة التي يزمع البياتي أن يحققها عبر هذا الديوان، وكان من المتوقع أن يكتشف الشاعر طريقه بيسر بعد أن أتم إعداد المقدمة في (سفر الفقر والثورة)، ومهد لتطوير أقنعته عبر رؤية أكثر اتساعا من فكرة (المهرج) البدائية، وكان البياتي . في الواقع . قد وقف عند حافة الانطلاقة المتوقعة، عندما انحرف فجأة في خط هجائي حاد يليق بصغار الهجّائين"[1].

ويرى النيهوم أن المهرج الذي بدأ البياتي بهجائه عام (1956م) بقصائد شعرية ساذجة، "ظل يلوح على الدوام مثل فكرة رصينة يتم تطويرها بتركيز سنة بعد سنة حتى حققها البياتي عبر تلك الرؤية الشاملة التي تمثلت فجأة في التقاط زاوية السيرك والمهرج معا، وتبني فكرة القناع الخارجي تبنيا يهدف إلى إلحاقها برموز هوميروس الخاصة بحصان طروادة، وكان الطريق مفتوحا إلى الخطوة التالية عندما انحرف البياتي مرة أخرى وكتب قصيدته المحزنة التي دعاها (الموت)، هذه القصيدة تتناول نفس الفكرة المتمثلة في (مرثية إلى مهرج)"[2].

القناع الداخلي

يعتبر (الحلاج) عند النيهوم، هو أول قناع داخلي يضعه البياتي على وجهه منذ بداية تجربته الشعرية، تلاه على الفور (أبو العلاء المعري)، وفي النهاية وصل (عمر الخيام) في ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي)؛ لتقوم هذه الشخصيات التاريخية بمهمة القناع الذي يختبئ وراءه البياتي للتعبير عن موقف درامي معاصر.[3]

---

[1] الذي يأتي ولا يأتي، ص31.

[2] نفسه، ص ص31 . 32.

[3] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص15. والأعمال الشعرية الكاملة، 2/ص ص9-20، 24-41، 61-97.

ويذكر النيهوم أن بداية فكرة القناع الداخلي في شعر البياتي، جاءت خلال عام (1957م)، لكن تفرغ الشاعر للثورة والدفاع عن قضايا المثالية، جعله "يواجه لحظة عزلة لا مجال لقهرها إلا عن طريق التماس المشاركة من المفكرين الكبار في تاريخ العالم الخارجي، فقد كانت العزلة . خلال عام 56م . أشد كآبة في مدن الثورة العربية، وكانت قضايا البياتي تتعرض لاختبار قاس على طول الوطن العربي"[1].

ويرى النيهوم أن جهود البياتي قد اقتصرت خلال هذه الفترة على قضايا الثورة، وتبنى طريقة المباشرة في التعبير، منطلقا عبر ديوان (المجد لأطفال الزيتون)[2] إلى نهاية الخط التقريري، وكتابة رسائله المليئة بالسخط والحزن إلى ضحايا المعركة المفقودة معلنا مؤازرته، وكانت العزلة التي عاناها البياتي بعد عام 1959م، تمهد له الطريق في اتجاه التعبير المركب، وكان يقترب ببطء من فكرة القناع الداخلي لكنه لم يكتشفها، ففي عام 1957م، أصدر ديوانه (أشعار في المنفى)[3]، الذي يرى فيه النيهوم مجرد نوبة من البكاء الحاد المتفجر بالسخط رغم ما أعطاه الشاعر من صور مذهلة، وقد بلغت التقريرية مداها في هذا الديوان، مبدية تجددا مفاجئا عبر مئات الصور الشعرية الجيدة، وكانت هذه الطريقة خلال ذلك العام هي وسيلة التعبير الوحيدة عن عواطف المشاركة التي جمعت الأمة على رفض صداقة الإمبريالية رفضا قاطعا، بغض النظر عن بقية المشاكل الأخرى، لكن وبصورة مفاجئة يكتشف البياتي أبا العلاء المعري، ويكتب له قصيدة ثورية، مثلت خطوة أولى تجاه التعبير المركب، الذي انتهى بتبني فكرة القناع الداخلي بشكل نهائي بعد ثماني سنوات، لكنها لم تكن قناعا من أي نوع، بل كانت مجرد محاولة بحث عن مشاركة، عند شاعر إنساني كبير، قادت رؤية البياتي إلى همنغواي وكامو ولوركا والحلاج.[4]

---

[1] الذي يأتي ولا يأتي، ص37.

[2] ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ص ص191-242.

[3] ينظر: نفسه، 1/ص ص245-283.

[4] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص ص37-42.

ولا يكاد يختلف تقييم محيي الدين صبحي لشعر البياتي خلال هذه المرحلة عن التقييم الذي أبداه النيهوم قبله بمدة قاربت العشرين سنة، سواء في الجانب الفني أو في الجانب الموضوعي، وإن اختلفا في طريقة العرض بسبب اختلاف موضوع دراستيهما، فقد ذكر صبحي أن البياتي قد اندمج خلال هذه الفترة، ضمن قوى "يعتقد أنها تعمل على تغيير المجتمع، فوجد نفسه مدفوعا إلى ملاحقة الأحداث، والتعبير السريع عن تقلبات الواقع، مما طبع نتاجه الغزير بطابع الشكل البسيط والتعبير المباشر، غير أن هذا الوضع الجديد لم يمنعه من التأني في بعض شعره، وتطوير بعضه الآخر، سواء على صورة نماذج أو رموز أو أبنية شعرية "[1].

فشعره السياسي كما يرى صبحي، تمثل في شعر الكفاح السياسي، مثل قصائده في صمود سوريا ضد حلف بغداد، ومساندتها لمصر خلال العدوان الثلاثي، وتمجيد مقاومة بور سعيد، والتغني بانتصار مراكش وتونس والجزائر، وأبطال ثورتها كجميلة بو حيرد، والعربي بن مهيدي، وقصائده في جمال عبد الناصر. كما تمثل في التغني بالملايين البسطاء، والتحدث عنهم ولهم، وفي شعر الهجاء السياسي المنصب على بعض مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية، أو الخاص بالشعراء.[2]

ويعتبر النيهوم قصيدة (لقاء في المعرة)، خطوة مباشرة، واكتشاف شديد الحدة لأيديولوجية الثورة عند أبي العلاء. وأن تصوره للالتقاء بأبي العلاء في إطار الثورة كان خطأ متوقعا منه، فقد كان أبو العلاء أحد اللامنتمين الكبار الذين سيكتشفهم البياتي، بعد أن غادر لبنان إلى غرب أوربا، للبحث عن مصدر للعزاء "وكانت كل الظروف تعده لتحقيق الخطوة الحاسمة في اتجاه فكرة الاتحاد الصوفي اللامنتمي بإيديولوجية الثورة في الشرق، ولكن تجربته كانت ماتزال أقل من أن تحقق هذا الاتجاه عبر فكرة القناع الداخلي مباشرة، ولذا فقد واصل

---

[1] الرؤيا في شعر البياتي، ص57.

[2] ينظر: نفسه، ص ص57 – 75.

البياتي كتابة القصائد المهداة إلى كبار اللامنتمين، مكتفيا بذكر أسمائهم في العنوان وحده... وكان ناظم حكمة يمثل كل آماله بوجه خاص وقد كتب له البياتي كثيرا من قصائد هذه الفترة، محاولا أن يكتشف خلاله طريقا أكثر عمقا لتحقيق الاتحاد بين الفلسفة وبين الثورة"[1].

أما قصيدته (إلى ألبير كامو) التي نظمها في يناير 1961م،[2] وإن كانت خالية من فكرة القناع، فإن حديث النيهوم عنها جاء باعتبارها ممثلة لمرحلة في شعر البياتي عندما اصطدم بظاهرة اللاجدوى في مقابل الموت "وكان البياتي يواجه هذه المشكلة بجدية بالغة، وقد طال تطوافه حول جدران الفلسفة محاولا أن يجد حلا مباشرا من أي نوع، وعندما اكتشف حلول اللامنتمين طفق يناقشها على الفور باعتبارها فلسفة ملتزمة، وقد حصر البياتي نقاشه في مشكلة الموت وحدها، ولم يكتب قصائد إلا بمثابة رثاء للموتى من اللامنتمين وكانت تلك المحاولة –التي انتهت بالفشل– هي المنفذ الحقيقي الذي حمل البياتي بعد ذلك إلى (الحلاج والمعري)، ملتمسا عندهما حلا آخر أكثر جدوى"[3].

فمشكلة الموت على رأي النيهوم، هي التي قادت البياتي إلى اللامنتمين ثم إلى الصوفيين، لكون الصوفيين أوجدوا حلا لهذه المشكلة بفكرة الحلول "وهي فكرة تقول بالتناسخ الفوري واتحاد العالم في ذاتية الله. وقد اكتشف البياتي أن ذلك بالضبط هو ما يحتاجه لقهر مسألة الفناء، فكما أن الصوفي لا يفنى لأنه يتحد بذات الله، فإن الشعوب لا تفنى لأنها تنتقل عبر لحظات التجدد الثوري إلى ذات أكثر اكتمالا، فالتجدد لا يقهره الموت"[4].

ويرى النيهوم أن قصيدة البياتي (إلى أرنست همنجواي)، التي كتبها في فبراير 1961م،[5] تأتي في إطار بحثه عن حل لمشكلة الموت عند هذا الشاعر

---

[1]. نفسه، ص46.

[2] ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ص ص443–444.

[3] الذي يأتي ولا يأتي، ص53.

[4]. نفسه، ص54.

[5]. ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ص ص417–419.

اللامنتمي، لأنه تخيل أن باستطاعته تبني حلول اللامنتمين المعارضين بمواجهة الموت بحالة واحدة من الرفض، وكان ذلك فخا بالنسبة لشاعر ثوري ملتزم، إذ لا جدوى من تبني الثورة لحل اللامنتمين بشكل نهائي، لأن الثورة لا تهمهم، ولا يريدون تحقيق انتصار جماعي مقرونا بالحماس، فكل ما يحتاجونه مجرد لحظة ثبات فردي متميز في وجه المتناقضات، والبياتي لا يستطيع أن يحمل ثورته عبر هذا الطريق الحاد[1].

قناع الحلاج

يعتبر النيهوم قصيدة (عذاب الحلاج) التي نظمها البياتي من ستة أجزاء سنة (1964م)[2]، أول قصيدة تمثل القناع الداخلي في شعره، بدأ النيهوم تحليلها بموجز لقصة موت الحلاج، وطريقة التنكيل به من قبل الفقهاء، لقمع شطحات الصوفيين القائلين بحلول ذات الله في وحدات العالم، بدءا من جلده بالسياط في ميدان عام، ثم قطع يديه ورجليه، وصب الزيت الساخن عليهما لوقف النزيف، ثم صلبه وقطع رأسه من الوراء، إلى إحراق جثته ونثر رمادها في نهر دجلة.[3]

ويتخذ النيهوم من عملية تعذيب الحلاج قبل قتله، دليلا على أن الفقهاء لم يكن هدفهم من تعذيبه مجرد إرضاء لحظات شره دموي، وأنهم كانوا يحاولون إرغامه على التوبة، بمنحه العديد من الفرص للنجاة، قبل أن يتورطوا في عملية قتله، ويرى أن هذه الحقيقة "يتجاهلها البياتي تجاهلا تاما، لأنه لا يريد أن ينفي تهمة (البربرية) بالنسبة لخصومه في بغداد، ولا يريد أن يكتب تاريخ الصراع السني الصوفي إلا باعتباره (قناعا) للصراع الثوري ضد الرجعية السياسية المعاصرة، ولهذا فهو يعتنق فكرة المستشرقين عن حادثة القتل، الذين اعتبروا

---

[1]) ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص55-58.

[2]) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، 2/ص ص9-20.

[3]) ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص61. وشخصيات قلقة في الإسلام، دراسات ألف بينها وترجمها: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1964م، ص ص77- 78.

تذرية رماد الحلاج في النهر دليلا حاسما على نية الفقهاء في تعذيبه منذ البداية، وهذا تفسير سيء يتجاهل ما كان الفقهاء يرمون إليه بهذا العمل"[1].

فالبياتي على رأي النيهوم، على الرغم من عجزه عن إدراك نطاق المأساة في موت الحلاج، إلا أنه يرى فيه ضحية من ضحايا الدكتاتورية الفكرية في بغداد القديمة والحديثة، ويساوي بين الفقهاء والحكام في الرمزية للدكتاتور الضيق الأفق، ويرتكز في رؤياه على مجموعة من الصدف والملابسات، تتمثل في رفض الحلاج تعنت الفقهاء، ورفض البياتي تعنت السياسيين، ورفض الحلاج المهادنة مع الفقهاء، ورفض البياتي السكوت عن فساد الحكم، ورفضهما التراجع أمام الضغط الرسمي، ودفعهما ثمن مطالبهما، أما النقطة الحاسمة فهي تتمثل عند النيهوم في تبني فكرة الحلاج عن الموت لحل مشكلة القهر القدري بالنسبة للثورة المعاصرة، وإفراغ جهده لمطابقة رؤيا الحلاج للموت فوق نطاق الثورة، لكون إلغاء الموت عبر فكرة الحلول يمكن تفسيره بإلغاء الركود الإنساني عبر التجدد الثوري، ويفتح الطريق أمام جدوى الصراع من أجل إقرار العدالة والديمقراطية وغيرهما من الفضائل الملتزمة.[2]

وإذا كان النيهوم قد ذكر مجموعة من الصدف والملابسات التي جمعت البياتي بالحلاج، فإن البياتي نفسه لم يذكر أي صدف أو ملابسات جمعته بالحلاج، واكتفى بالإشارة إلى أنه في لحظة ما تم التطابق بينه وبين الحلاج في شكل خطير جدا، لم يجد "بدا من كتابة القصيدة بهذا الشكل"[3].

ولا يختلف محسن أطيمش عن النيهوم في الإقرار بوجود صدف وملابسات مكنت من الالتقاء الفني والتوحد الفكري بين البياتي والحلاج، تتمثل في كون الحلاج "شاعرا ومفكرا، وهكذا هو البياتي، وتغرب الحلاج في بيئته كثيرا، وحورب وطورد، ولم يسلم البياتي من شيء كهذا، والحلاج ثوري النزعة،

---

[1] الذي يأتي ولا يأتي، ص62.

[2] ينظر: نفسه، ص ص62 . 63.

[3] وردة المستحيل، عبد الوهاب البياتي، مجلة العربي، الكويت، العدد 472، مارس 1998م، ص90.

وكان يبث كلماته بين الناس عن الحق والعدل والسلطان الجائر، وهذه صفة أخرى يلتقي فيها الشاعر المعاصر بالشاعر القديم، وإذا كان الحلاج ضحية عصر (قاس ملتاث وضنين)... فلا شك أن البياتي عاش محنا ورأى أياما صعبة"[1].

وقد تبنى محمد كندي الصدف والملابسات التي ذكرها محسن أطيمش، وأضاف إليها تأثير المتصوفة وتأصله في نفس البياتي منذ نشأته، مرجعا ذلك إلى نشأة البياتي التي كانت بالقرب من ضريح أحد كبار المتصوفة ومسجده، وهو الشيخ عبد القادر الكيلاني، وزياراته لأضرحة الأولياء والطواف حولها.[2]

وفي اعتقادي أن تصور النيهوم للصدف والملابسات التي جمعت البياتي بالحلاج، كان أكثر عمقا ودلالة على رؤيا البياتي وتجربته من تصور أطيمش وكندي، وبخاصة نقطة تبني فكرة الحلاج عن الموت لحل مشكلة القهر بالنسبة للثورة المعاصرة، لأن قضايا الثورة والموت والحلول كانت تشكل هاجسا في نفس البياتي أثّر في تجربته الشعرية. فالشعر عنده لا يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط "وإنما بثورات كل العصور وكل البلدان؛ لأن روح الثورة تحل في الحياة، وتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء فتمنحها الحياة"[3]. ومع ذلك فإن النيهوم يرى أن اكتشاف البياتي لفكرة الحلول عند الحلاج لم يكن "اكتشافا مطابقا للحقيقة من جميع الوجوه، ولكنه أمد رؤياه بالحلول المطلوبة لثلاث مشاكل محددة: الأولى، تتعلق بفكرة الموت واللاجدوى. والثانية، تتعلق بفضيلة الإصرار على المبدأ. والثالثة، تتعلق برفض القهر القدري"[4].

ويذكر النيهوم أن قصيدة (عذاب الحلاج)، بدأت بافتتاحية خاصة، الهدف منها الربط بين انطلاقة المريد في مدارج الصوفية تجاه الاتحاد بالله،

---

[1] دير الملاك، ص ص108-109.

[2] ينظر: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص260، وتجربتي الشعرية، ص ص15، 105.

[3] تجربتي الشعرية، ص80.

[4] الذي يأتي ولا يأتي، ص65.

وبين انطلاقة البياتي عبر تجربة الثورة لتحقيق أهداف التجدد، ويرى أن هذا الربط يشكل ركيزة لفكرة القناع طوال أجزاء القصيدة "بحيث يبدو من الصعب أن يقرر المرء بوضوح ما إذا كان البياتي يتحدث بلسان الحلاج، أم أن الحلاج يتحدث بلسان البياتي، فالحلول هنا يتمثل بكل أصالته، والتعبير المركب يتم على طول الرؤية دون لحظة انقطاع واحدة... ولكن المرء مضطر إلى أن يعلن أن فكرة القصيدة تواجه غموضا لا مبرر له في افتتاحية (المريد)، فالشاعر يخلطه (بالمجذوب) خلطا محزنا، محدثا ارتباكا مفاجئا في طريق الرؤية"[1].

فالبياتي على رأي النيهوم قد ارتكب خطأ أكاديميا في الجزء الأول من القصيدة، مما يصعب عملية تفسيره بدقة، عندما خلط المريد بدرجات أعلى في مدارج الصوفية، وهو عبارة عن طالب فلسفة لا يسمح له بشيء سوى قراءة القرآن، والخطاب في القصيدة موجه إلى أيديولوجيا خاصة، لها مبادئ عامة تتصف باعتناقها، ولا يشك النيهوم في أن "البياتي يتحدث عن نفسه هنا، باعتباره (مريدا) في محراب الثوريين الكبار، وقد رمز إلى ذلك (بالحبر والآبار والنار التي تكاد أن تنطفي)، ولكن الفكرة أصيبت بالغموض نتيجة الخطأ الأكاديمي، ولولا أن البياتي استعمل رمزا معروفا آخر لضاعت ملامح الفكرة كلها. هذا الرمز هو ما تعود الناس أن يتذكروه عن (كرم البداوة) عندما يقولون: (يا ناحرا ناقته للجار)، والبياتي يستعمل الرمز للدلالة على الرجال الشجعان الأبرياء من رذيلة الأنانية، وهم الذين يسميهم (الثوريين)، ويعلن أنه بدأ (مريدا) في عالمهم الكبير"[2].

وإذا كان النيهوم أرجع الغموض في هذا الجزء إلى الخطأ الأكاديمي الذي وقع فيه البياتي، واعتمد على ما فيه من رموز للاهتداء إلى فكرة الشاعر، باعتباره يتحدث عن نفسه وأنه مريد في عالم الرجال الشجعان، فإن عددا من الدارسين اختلفوا في تفسيره وتحديد علاقته ببقية أجزاء القصيدة.

---

[1] نفسه، ص67.

[2] نفسه، ص 68.

فمحسن أطيمش يرى أن في القصيدة صوتين: أحدهما أساسي وهو صوت الحلاج، والآخر ثانوي، اعتبره "مدخلا للشخصية الأولى لا غير، وهو حيلة فنية ابتكرها البياتي ليدلف من خلالها إلى بطله، ولكيلا تكون لهجة البياتي واضحة، فقد اختار لهذا الصوت صفة (المريد)، والواقع أن المريد هنا ليس إلا الشاعر المعاصر نفسه"[1]. كما اعتبر اللغة في هذا الجزء عمادها الوصف في خطاب شخصية البطل، الأمر الذي استند عليه في استنتاجه لوضع الشاعر المعاصر في موقفه المشارك لبطله وليس المتحد به، ووقوع البياتي في مأزق انفصال القناع واستقلاله عن ذاته، واعتبار الجزء الثاني من القصيدة هو البداية الحقيقية لها.[2]

بينما يرى محيي الدين صبحي أن هناك حوارا ما في هذا الجزء يتم في الداخل، بين المريد(الحلاج) والروح الكلية في لحظة التجلي، وليس بين الحلاج ونفسه، وأن المتكلم "يتمتع بسلطة تستولي على الحلاج وتخطفه. والجو جو غيبي (الإحساس بالماوراء)، وصوت المتكلم في منتهى الموضوعية، فهو نغمة داخل الحلاج ليس لها شخصية محددة. والمشهد ينبثق فجأة كأنه لمعان برق أو جملة واحدة لا يمكن شرحها ولا فهمها ولا توصيلها"[3]. ولا يرى بأسا من تسمية هذه الروح بـ (الروح الكونية)، أو (الملاك)، أو (الذات المقدسة)، أو اختصارها في (الطائف).[4]

ولا يقبل محمد كندي بالتفسير الذي قدمه محسن أطيمش لهذا الجزء، ويميل بعض الشيء إلى التفسير الذي قدمه محيي الدين صبحي، فهو يرى أن الصوت الذي بدأت به القصيدة حتى سطرها السابع، ليس صوت (الحلاج/ البياتي)، وإنما هو صوت ينم عن علو منزلة صاحبه وسيطرته معنويا على المخاطب، ويرجح أن يكون صاحبه الروح الكلية أو الطائف، أو يكون "هاجسا

---

[1] دير الملاك، ص109.

[2] نفسه، ص ص109- 110.

[3] الرؤيا في شعر البياتي، ص145.

[4] ينظر: نفسه، ص146.

داخليا وهاتفا شعوريا ينبثق من داخل الحلاج نفسه، يحاوره، يلومه ويؤنبه، في شكل (مونولوج) درامي، وهو ما يناسب الصوفية وأحوالهم، ويتماشى مع صفاء ضمائرهم؛ لأنه لو توجه الشاعر إلى قناعه مخاطبا، لتوقف التفاعل، وفشلت عملية التلبس والتوظيف"[1]. كما يرى أن الأوصاف التي حملتها هذه الأسطر تصدق على الحلاج كما تصدق على البياتي.[2]

والجزء الثاني من القصيدة الذي يحمل عنوان (رحلة حول الكلمات)، يعتبر النيهوم مقطعه الأول مفاجئا، ولا يمت إلى هيكل الرؤية الصوفية في القصيدة، عرضه الشاعر لتحديد طريقه عبر مسارب الفلسفة؛ لأنه لا يواجه عشقًا صوفيًا، وإنما يواجه مشكلة طغيان نتيجة الخوف الناجم عن متابعة المتناقضات. ولكونه يدرك أن الصوفيين لا يهتمون بظاهرة التناقض، فإنه لا يضيع وقته بالبحث عن رموز صوفية لحل هذه المشكلة، ليتجه في بقية المقاطع لطلب عونهم عبر فكرة المساندة، وتحقيق فكرة القناع، متخذا من سعي الصوفي وراء لحظة الحلول وسعي الثوريين وراء لحظة التجدد، نقطة التقاء عبر الطريق المرهق.[3]

بينما يوظف البياتي الجزء الثالث من القصيدة، الذي يحمل عنوان (فسيفساء) للحديث عن مشكلته القديمة مع الكتاب المرتشين، المتصفين بالنفعية والمداهنة من ذوي الاتجاهات الملتوية، ويرى النيهوم، أن البياتي يتبنى في هذا الجزء نفس القناع الذي تبناه في قصيدة (رثاء إلى مهرج)، وأن الرؤية فيه " تنطلق عبر ثلاثة أبعاد متوازية، الأول يخص مضحك السلطان، الذي تعرضه شهرزاد في ألف ليلة وليلة، والثاني يخص شاعر البلاط، أو الفنان المرتشي، وهو الأصل الذي يقصده البياتي، والثالث يخص مهرج السيرك، والصفة

---

[1] الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص264.

[2] ينظر: نفسه، ص265.

[3] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص ص70-71.

المشتركة بين هذه النماذج، هي إخضاع الحقيقة لعملية تزوير، تهدف إلى انتزاع إعجاب المشاهدين بغض النظر عن حقيقة العمل ذاته"[1].

ولم يقف النيهوم عند الجزأين الرابع والخامس من القصيدة ويقوم بتحليلهما، وإنما تجاوزهما إلى الجزء السادس والأخير، الذي اعتبره مونولوجا دراميا "يعمل بمثابة منفذ إلى فكرة الحلول الخاصة بفلسفة الحلاج من جهة، وفكرة التجدد الخاصة بفلسفة الثورة من جهة أخرى، فقد سبق أن أعلن البياتي عزمه على إخضاع نظرية الحلول الروحي لإيديولوجية الثورة، في محاولة للخروج من منطقة اليأس المتمثل في الموت. وكان من الواضح أن الفلسفة الشرقية تستطيع أن تمد البياتي بأكثر من حل نظري لهذه المشكلة، ولكن اختيار الحل المناسب كان يمثل مشكلة في حد ذاته"[2].

ويرى النيهوم أن النظرية البوذية تقدم فكرة التناسخ وتعتبر الموت عملية إعداد لانتقال الجوهر أو الروح إلى شكل آخر، ويرجع عدم قبول البياتي بها إلى كونها غير إسلامية، وأن الأمل في الخلود مشروط فيها بالعمل الإنساني وليس بالإنسان نفسه، مما يقضي على عملية الاستفادة منها في مجال الثورة، بينما يرجع قبوله بالنظرية الثانية المتمثلة في التفسير الصوفي الإسلامي إلى فكرة الخلود؛ لأن الروح لا تفنى، لأن روح الله تحل في الأشياء.[3] ويعتبر هذه النظرية مزيجًا "من الميثولوجيا الهندية والفارسية، وفكرة التوحيد في الإسلام، والبياتي لا يهتم بها إلا بمقدار حاجته إلى فكرة الحلول –التي يفسرها بالتجدد– للخروج من منطقة القهر الوجودي المتمثل في الموت، ولإبراز آمال الثورة تجاه مظاهر الكبت، في جولة نهائية أخرى لا يمكن إخمادها"[4].

---

[1] نفسه، ص74.

[2] نفسه، ص79.

[3] ينظر: نفسه، ص ص79– 80.

[4] نفسه، ص ص80–81.

قناع المعري

كان اتجاه البياتي إلى الصوفيين . على رأي النيهوم . للبحث عن منفذ من منطقة القهر المادي، لكونه لا يهتم بالفلسفة إلا بقدر ما تعطيه من الحلول لإقرار نصر الثورة النهائي، ويرى النيهوم أنها حقيقة ستتضح عند اتجاه البياتي إلى انتصار غاليليو لإعداد نفس الفكرة، مفتتحا قصيدته إلى أبي العلاء المعري ومنهيا لها بصيحة غاليليو الأخيرة (اشنقوني ولكن الأرض تدور)، وهي قصيدة تقع في عشرة أجزاء، نظمها البياتي عام (1965م)، ونشرها تحت عنوان (محنة أبي العلاء)[1].

ففي بداية تناوله للقصيدة والشروع في تحليل جزئها الأول يذكر النيهوم "أن القصيدة (قناع) واحد يشترك فيه (أبو العلاء وغاليليو والبياتي) في مواجهة الرجعية القديمة والحديثة، وفي مواجهة المد العدائي المتزمت على طول آمال الثورة، ولكن الذي يتحدث هنا هو البياتي وحده، ذلك الشاعر المليء بالأسئلة، المنطلق أبدا وراء لحظة الاكتشاف الخاطفة لقيمة الوجود النهائي: **لمن تغني هذه الجنادب/ لمن تضيء هذه الكواكب/ لمن تدق هذه الأجراس/ وأين يمضي الناس؟؟/**".[2] ويرى النيهوم أن غناء الجنادب تعبير سيء من البياتي "ولكن بقية الأسئلة تأتي مباشرة من عالم أبي العلاء المعري"[3]. أما اللقاء بين البياتي والمعري، فيرى أنه لم يتم إلا في قوله: **سيصبح الصمت رهيبا/ عندما أكسر عند قدميك أبتي الإناء/ مت وما تزال حيا أنت والريح التي تبكي/ تهز البيت في المساء/ حرمتني من نعمة الضياء/ الروح في الجسد/** أي: بداية من السطر التاسع عشر إلى نهاية الجزء الأول، ويقول: "هنا يلتقي البياتي بأبي العلاء المعري عند نقطة واحدة ويشاركه خيبة أمله في الوجود الفاني المحكوم عليه

---

[1] ينظر: نفسه، ص83-85. والأعمال الشعرية الكاملة، 2/ص ص24-41.

[2] الذي يأتي ولا يأتي، ص85.

[3] ينظر: نفسه، ص86.

بالعبث"[1]. وفي ختام تحليله للجزء الأول للقصيدة يقول: "ومن الواضح أن (القناع) يمتد على طول الرؤية الشعرية باتساق بالغ محدثا ارتباطا لا يمكن قطعه بين أبي العلاء المعري وبين عبد الوهاب البياتي في اتحاد كلي الصلادة والعمق، ولكن الفلسفة لا يمكن مجاراتها بالشعر وحده، والبياتي مضطر إلى أن يقبل هذه الحقيقة خلال الأجزاء التسعة القادمة"[2].

لقد بدا على تحليل النيهوم وتتبعه لفكرة القناع في هذا الجزء، شيء من الغموض والتعارض، إذ كيف تكون القصيدة قناعاً واحداً يشترك فيه أبو العلاء وغاليليو والبياتي، ويقول: إن الذي يتحدث هنا البياتي وحده، ثم يقول: إن باقي الأسئلة تأتي من عالم أبي العلاء، إشارة إلى أن السؤال الأول يأتي من عالم البياتي، وأن اللقاء بين البياتي وأبي العلاء لا يتم إلا في السطر التاسع عشر من الجزء الأول، دون أن تكون هناك إشارة إلى غاليليو الذي أشركه في القناع مع البياتي والمعري؟

كما أرجح وجود خطأ مطبعي زاد من غموض كلام النيهوم، يتمثل في قوله بأن القصيدة قناع واحد، والصحيح هو الجزء الأول من القصيدة وليس القصيدة بكاملها؛ لأنه هو الذي وقع فيه اشتراك أبي العلاء وغاليليو والبياتي في القناع، بينما الرؤية الشعرية التي امتد على طولها القناع، لإحداث ارتباط قوي بين البياتي والمعري، المقصود بها الرؤية منذ أن تم اللقاء بين البياتي وأبي العلاء إلى نهاية الجزء الأول؛ لأن الرؤية في بقية الأجزاء التسعة القادمة، سيكون البياتي مضطرا فيها لقبول حقيقة أن الفلسفة لا يمكن مجاراتها بالشعر وحده، ومع ذلك فالتداخل والغموض يشوبان هذ الجزء من القصيدة، لكن ما ينبغي الإشارة إليه، هو الإشارة التي أبداها النيهوم بشأن نقطة الالتقاء بين البياتي والمعري، المتمثلة في خيبة الأمل في الوجود الفاني المحكوم عليه بالعبث، والتي تمثل السمة الدالة، التي جمعت البياتي بالمعري.

---

[1] ينظر:. نفسه، ص88.

[2] ينظر: نفسه، ص90.

وجاء تحليل النيهوم للجزء الثاني تحت عنوان: (السريالية عند البياتي تستمد أجزاءها من أحزان المتنبي)، ويرى أن البياتي أظهر في هذا الجزء (العباءة والخنجر)، معاناته التي استمد أجزاءها من أحزان المتنبي في بلاط كافور، عبر محاولة تكثيف أبيات للمتنبي،[1] جامعا في هذا الجزء الصور من أجزاء متفرقة من المتنبي ومن غيره من باعة المديح الذين يعرضون خدماتهم في كل مناسبة، معلنين أنهم صوت الأمير وسيفه، مقابل أجرهم من الخبز، ويشير النيهوم "إلى أن فكرة المقابلة بين أبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري فكرة ضمنية في النص، تهدف إلى تحديد الفرق الحاسم بين منهجين من مناهج المدرسة القديمة لكن أبا العلاء يظل هو قناع التجربة كلها"[2]. ويعلق على قول البياتي عندما يثور لكي يمد يده لإخوته البشر كما ثار المتنبي كي يعلم أعداءه في مصر والعراق: **أمدها لتنفخ الحياة في الجماد/ لتزرع الأوراد/ أمدها للشمس والريح وللمطر/** بقوله: "وهذه لحظة الخلق في فكرة (القناع) ... ولا شك أن البياتي يتبنى هنا منهجا إنسانيا يليق بمفهوم هذا العصر، ولكنه ليس منهج أبي العلاء المعري الذي يرفض الوجود باعتباره لحظة فشل. وقد كان الانفصال متوقعا منذ البداية، فالفلسفة لا يمكن مجاراتها بالشعر الملتزم، وأبو العلاء فيلسوف لامنتمي يقع دائما وراء مفهوم البياتي عن الثورة الفكرية وإيديولوجية الإنسانية"[3].

بينما يعتبر كلمة (عراف) في قول البياتي: **كان زمانا داعرا يا سيدي/ كان بلا ضفاف/ الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف/ وكنت أنت بينهم عراف/** إضافة إلى كونها إشارة لموقف المعري من بقية شعراء عصره، فهي أيضا "إشارة أخرى إلى الخطأ الذي يرتكبه البياتي عندما يقحم أبا العلاء في

---

[1] ينظر: الذي يأتي ولا يأتي، ص92. وديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط الأخيرة، 1391هـ؛ 1971م، 148/4.

[2] الذي يأتي ولا يأتي، ص92.

[3] نفسه، ص ص94 . 95. وينظر: ديوان المتنبي، 1/ص ص36-42.

مشاكل الثورة المعاصرة، فهذا الفيلسوف لا يمكن تطويقه لخدمة أغراض الثورة إلا بتحامل كبير، ولو عاش أبو العلاء في هذا العصر... لناصبه البياتي العداء باعتباره داعية قدريا كما فعل بالنسبة لبقية الفقهاء المعاصرين. هذه النقطة لحظة انفصام في فكرة القناع، ولكنها من ناحية أخرى . الوسيلة الوحيدة . لبعث أبي العلاء عبر رؤية شعرية ملتزمة بقيم الديمقراطية والثورة"[1].

فاعتبار النيهوم عدم إمكانية تطويق أبي العلاء لخدمة أغراض الثورة إلا بتحامل كبير، وأن هذه النقطة تشكل لحظة انفصام في فكرة القناع، يعني أن البياتي لم يكن موفقا في اختياره قناع أبي العلاء لخدمة أغراض الثورة، لكن النيهوم يحاول إيجاد مبرر لذلك، يتمثل في اعتباره الوسيلة الوحيدة لبعث المعري عبر رؤية ملتزمة بقيم الديمقراطية والثورة، وفي تصوري أن هذا المبرر لا قيمة له؛ لأن شخصية أبي العلاء وسيرته ومواقفه لا تحتمل توظيفها لمثل هذه القيم.[2]

أما تحليله للجزء الثالث (المغني والأمير)، فقد جعله النيهوم تحت عنوان: (أمر الإيجابية في الثورة) ويرى أن نبوءة المغني لسيده التي عرضها الشاعر في هذا الجزء، تستمد جميع أبعادها من خرافات شهرزاد، وقصة النبي يوسف في بلاط الملك، وهذا الجزء على رأي النيهوم امتداد لرؤية (العباءة والخنجر)، وهو امتداد جوهري لا بد منه لاكتمال الصورة من الجانبين، ويَعتبر الجزأين "معا صورة واحدة لجانبي الثورة من الداخل والخارج، وهما آخر عمل أنجزه البياتي في ملحمة أبي العلاء بقناع كامل، أما باقي الأجزاء فقد بدأت تتبنى التقريرية مرة أخرى"[3].

فالمقصود بالقناع الكامل في هذا النص، هو أن القناع ظل على وجه الشاعر ولم يتعرض للسقوط، وأنه كان في جانب اللفظ كما كان في جانب

---

[1] نفسه، ص ص95 . 96.

[2] للوقوف على سيرة أبي العلاء ومواقفه، ينظر: معجم الأدباء . إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي الرومي، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م، 295/1 وما بعدها.

[3] الذي يأتي ولا يأتي، ص101.

المعاني والأفكار التي تم التعبير عنها من خلاله، بينما المقصود بتبني التقريرية، هو غلبة الأسلوب التقريري على باقي الأجزاء مع وضع القناع على الوجه بكيفية ما من حين لآخر، أي: أن العلاقة بأبي العلاء، لن تكون إلا في جانب الألفاظ، أما المعاني والأفكار فلا تمت له بأي صلة.

وسط القصيدة تمثله لدى النيهوم ثلاثة أجزاء أو مقاطع " الأول بعنوان: (سقط الزند)، وهو وحدة خاصة بفكرة البياتي عن أهداف الفن، والثاني بعنوان: (حسرة في بغداد)، وهو وحدة أخرى تختص بتجميع أفكار الثورة، والمقطع الثالث تكثيف للفكرتين معا فيما يخص أهداف الفن في خدمة الثورة، وهذه اللعبة الحافلة بالنظام ظاهرة شعرية عند ت. س. إليوت ولكنها مجرد لعبة في شعر البياتي"[1].

فتناول النيهوم للمقطعين الأول والثاني، اللذين يمثلان الجزأين الرابع والخامس من القصيدة جاء تحت عنوان: (الظاهرة الشعرية عند ت. س. إليوت مجرد لعبة في شعر البياتي)، وكان تحليله لهما على أساس أفكار البياتي بشأن أهداف الفن والثورة، وليس على أساس أنهما يمثلان قناع أبي العلاء؛ لأن أبا العلاء كان نفسه "عاجزا عن تحديد هذه الأهداف سياسيا وفنيا أيضا"[2]. وقناع أبي العلاء كما يقول في نهاية تحليله للجزء الخامس: "يسقط كلية، ويضيع أبو العلاء في لحظة التقرير رغم أن البياتي يوجه خطابه إلى مدينة أبي العلاء، التي ماتزال تحتفظ باسمها القديم (معرة النعمان)، محاولا أن ينقذ رؤياه من المباشرة"[3].

الجزء السادس (قمر المعرة)، لا يرتبط بالمعري إلا بخيط رفيع، يتمثل في الجانب اللفظي؛ ولهذا وضع النيهوم تحليله له تحت عنوان: (الدعوة إلى الثورة رؤية مباشرة وحادة وسطحية)، ويرى أن خطة البياتي لتكثيف رؤيته

---

[1] نفسه، ص115.

[2] نفسه، ص117.

[3] نفسه، ص119.

الشعرية خلال الجزء السادس . وليس الثالث كما ورد خطأ في الدراسة . تتمثل في ثلاث نقاط خالية من التفاصيل: النقطة الأولى: "الاحتفاظ بفكرة القناع عن طريق إعداد مسرح الحادثة في (معرة النعمان) وهي بلد أبي العلاء إلى جانب تلك اللعبة المدهشة المتمثلة في استعمال صور أبي العلاء القديمة وولعه بتركيب المضاف والمضاف إليه. النقطة الثانية: محاولة الربط بين قضية التزييف في الفن وبين اندحار القضايا غير الديمقراطية، أما المزيفون أنفسهم فينالون هنا تسمية جديدة للمرة الخامسة، ويدعوهم البياتي (ضفادع مقطوعة اللسان)، ثم يخصص لهم الجزء التاسع بأسره لمتابعة أبعاد هذه التسمية. النقطة الثالثة: الدعوة إلى الثورة"[1].

أما قول البياتي: **الليل في معرة النعمان/ زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان/ يا آخر الدنيا/ ويا نافورة تنحب في بستان/ من أي أرض هذه الألحان/ وأي رعد عاقر أيقظ الوديان/ منازل الأقنان/ وحرك الأضغان/** فيعتبره النيهوم "هو القناع بأكمله، ولا يحقق مستوى التعبير إلا في اللفظ وحده، وتقليده لأسلوب أبي العلاء يحقق أهدافه القريبة، ويجعل الإشارة إلى بلدة (المعرة) بالذات أكثر اتزانا، ولكنه ما يزال عملا سطحيا... ولعل البياتي نجح في فرض أبي العلاء على نطاق الرؤية، ولكنه بالتأكيد لم يحقق تعبيرا مركبا من أي لون، ولو وضع الكلمات المشتركة بين أقواس، لبدا الأمر كله مجرد لعب بالكلمات. الخطأ الحاسم: أن القناع يسقط عند هذا الحد، وتتعرى بقية القصيدة في لحظة خطابة حافلة بياء النداء وأفعال الأمر، ويعتلي البياتي منبره القديم ليلقي إحدى خطبه القديمة"[2].

إن قول النيهوم بأن هذه الأبيات هو القناع بأكمله، قد يوحي بأنه يعتبرها من قبيل القناع، لكنه لا يعني ذلك، وإنما يعني أن القناع لا يتجاوز هذه الأسطر لأنه يعتبر مستوى التعبير لم يتحقق إلا في اللفظ وحده بتقليد أسلوب أبي العلاء،

---

[1] نفسه، ص103.

[2] نفسه، ص ص104-105.

لتحقيق أهدافه القريبة، وأن البياتي نجح في فرض أبي العلاء على نطاق الرؤيا، دون أن يحقق تعبيرا مركبا من أي نوع، القناع في جوهره تعبير مركب.

الجزء السابع الذي حمل عنوان: (لزومية)، يلحقه النيهوم بالجزأين الرابع والخامس، ويتناوله تحت عنوان: (عذابات المنفى الصامتة)، ويعتبره عرضا إضافيا لفكرة الأصالة في تأدية أهداف الفن، مقابل الغموض والميوعة في أبعاد الفنان المرتشي، ويرى أن الصورة فيه تخص البياتي، لكن قناع أبي العلاء "ما يزال أكبر مصدر لأبعاد الرؤية الملتزمة، فالقصيدة تتبنى اتجاهات شعرية من أبي العلاء، ويدعوها البياتي (لزومية)، ويراعي فيها بناء لفظيا خاصا من قصائد (لزوم مالا يلزم)، ويزودها بأبيات كاملة من تلك القصائد، محدثا ارتباطا لفظيا شديد الوضوح بين التزام أبي العلاء وبين التزام الفن في خدمة الثورة، ولكن وحدة القناع ذاتها تتعرض لخطأ أكاديمي متوقع، فالأبيات التي اختارها البياتي من أبي العلاء لا التزام فيها على الإطلاق"[1].

ويرى النيهوم أن هذه الجزء من القصيدة – وليس القصيدة كما جاء خطأ في الدراسة – قناع كامل، سعى البياتي جاهدا لربطه بشعر المعري في (لزوم مالا يلزم)، فمن ناحية اللفظ تم الربط عبر اختيار قافية الهمزة، واقتباس أبيات أبي العلاء، وخلو القصيدة من الصور البصرية " أما ارتباط الرؤية الملتزمة بأفكار أبي العلاء، فإن المرء مضطر إلى كثير من التفسيرات السيئة لإقراره، فليس ثمة شك أن ذلك الفيلسوف ذا الاتجاه اللامنتمي ما يزال وحدة جامحة أمام أيديولوجية الثورة الحديثة، ولا يزال بعدا شعريا خارق الضخامة في طريق الرؤية الملتزمة بأفكار المجموعات، ولعل البياتي نفسه قد بدأ يحس بهذا الجدار، فهو هنا يتخلى عن أبي العلاء فجأة، ويطرح أقنعته جانبا ليتفرغ عبر الجزأين القادمين للجدال المباشر الشديد السطحية، وينهي الملحمة عند ذلك الحد دون

[1] نفسه، ص121. وينظر: شرح لزوم مالا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، د.ت، 1/ص ص183-184.

إشارة واحدة لأبي العلاء. فالقناع انتهى عند طريق مسدود، وبات من المتوقع أن يتجنب البياتي ذلك الجدار"[1].

فالنيهوم في هذا النص يتبنى مفهوما غريبا للقناع، فهو يقرر أن هذا الجزء قناع كامل، مع أنه يقر أن الارتباط بأبي العلاء تم من ناحية اللفظ فقط، أما ارتباط الرؤية بأفكار أبي العلاء، فيرى أن إقراره يحتاج إلى كثير من التفسيرات السيئة، وهذا المفهوم يتعارض مع ما قرره بشأن الهدف من فكرة القناع، والمتمثل في "إيجاد زاوية تاريخية للتعبير عن موقف درامي معاصر"[2]. يبدو أن النيهوم لا يشترط ملاءمة القناع للتعبير عن الموقف الدرامي المعاصر، ما دام هناك ارتباط بالقناع ولو كان لفظيا، لكنه يشير إلى أن ذلك لن يكون مجديا، وسيكون سببا في طرح القناع والتخلي عنه.

الجزء التاسع من القصيدة الذي كان تحت عنوان (الضفادع) يتابع فيه النيهوم تسمية الكتاب والصحفيين وغيرهم ممن باعوا ضمائرهم بـ (الضفادع) رغم خلوه من القناع، ويتناوله تحت عنوان: (ماذا باع البياتي للثورة)، ويرى أن هذه التسمية "مجرد تشبيه بلاغي، لا علاقة له بفكرة القناع الملحق بباقي القصيدة، ويعني – على وجه التقريب – كل الكتاب والصحفيين وصغار الفلاسفة الذين كان البياتي يدعوهم بالسماسرة، والمهرجين، وخدم السيرك، وشعراء البلاط"[3].

أما الجزء الثامن (لتكن الحياة عادلة)، والعاشر (لكن الأرض تدور)، فيعتبرهما النيهوم خاتمة القصيدة، ويتناولهما تحت عنوان: (محاولة يائسة للالتقاء بفلسفة أبي العلاء) ويفضل اعتبارهما وحدة جديدة منعزلة عن أصل الرؤية، لسبب لا يمكن تفسيره، فهما يمثلان اتجاها جدليا مفاجئا "لا يمكن إلحاقه بفكرة التعبير المركب، رغم تلك المحاولة اليائسة المطموسة الأبعاد، التي ينفذها البياتي للالتقاء بفلسفة أبي العلاء عبر لحظة من الدفاع عنه، ولعل البياتي غير

---

[1] الذي يأتي ولا يأتي، ص125.

[2] نفسه، ص13.

[3] نفسه، ص109.

مخطئ في قبول المعري باعتباره داعية، ولكن الثابت أن محاولته الشعرية هنا لا تحقق خطوة واحدة في هذا الاتجاه"[1].

وبالنسبة لغاليليو، فعلى الرغم من أن الجزء العاشر من القصيدة حمل عنوان مقولته (ولكن الأرض تدور)، إلا أن ذلك لم يمثل عند النيهوم أي صورة من صور التعبير المركب، بل اعتبرها مجرد مغالطة مقصودة تمهد لجدال المعارضين، فهو يذكر أن البياتي "يعتقد أنه قادم على جدال المعارضين جدلا شعريا حافلا بالسخرية والمرارة؛ إذ أعاد لهم مسرحية (غاليليو) مرة أخرى... والمغالطة المقصودة تؤدي أغراض البياتي لإعلان مشاعره المرة تجاه مشاكل الشرق المزمنة، ولكن المرء هنا يواجه صورة عارية من كل أبعاد التركيب المركب"[2].

بقيت الإشارة إلى أن النيهوم لم يشر إلى الصدف والملابسات أو القواسم المشتركة التي تجمع البياتي بأبي العلاء كما فعل ذلك مع الحلاج، سوى (خيبة الأمل في الوجود الإنساني المحكوم عليه بالعبث)، ربما يكون ضعف هذه القواسم هو ما وقف حائلا بينه وبين إقدامه على ذلك، وكان من أسباب ما بدا في القصيدة من غموض، الأمر الذي انعكس على دراسة النيهوم للقصيدة وتحليله لها.

لكن على الرغم مما بدا في القصيدة من غموض، سواء بسب قلة القواسم والملابسات التي تجمع البياتي بأبي العلاء، أو عدم ملاءمة شخصية أبي العلاء للتعبير عن أفكار الثورة وأهدافها، أو بسبب مقولة غاليليو التي صدر بها البياتي قصيدته وأنهاها بها، أو سبب ما أورد فيها من صور استمدت أجزائها من أحزان المتنبي في بلاط كافور، عبر تكثيف بعض أبياته، أو استمدت أبعادها من خرافات شهر زاد وقصة النبي يوسف في بلاط الملك، أو بسبب سقوط القناع في معظم أجزاء القصيدة، على الرغم من ذلك كله، فإنه يمكن

[1] نفسه، ص126.

[2] نفسه، ص ص130-131.

القول بأن النيهوم قد قدم تفسيرا وتحليلا موضوعيا للقصيدة، نابعا من داخلها، دون أن يفرض عليها شيئا من خارجها، أو يطوع صورها وعباراتها لمعاني ودلالات تتماشي مع تصورات مسبقة، فما كان قناعا، قال عنه بأنه قناع، سواء أكان تاما أم لفظيا، وما كان تعبيرا مباشرا قال عنه بأنه كذلك، مشيرا إلى اللحظات التي يضع فيها الشاعر القناع على وجه، واللحظات التي يسقط فيها القناع، مبديا فهما عميقا لمكونات القصيدة، وتفاعلا حقيقيا مع معاناة الشاعر، دون أن يتورط في أحكام كبيرة شاملة، وهو أمر أشار إليه في نهاية دراسته بقوله: "وإذا كان ثمة شيء واحد أريد أن أقوله هنا بثقة تامة، فهو أنني بذلت جهدي، غاية جهدي، لكي أتجنب الأحكام الكبيرة الشاملة، فهي عمل لا أعتقد أنني أريد أن أقوم به تحت أية ظروف"[1].

وقد انعكس ما بدا من غموض في هذه القصيدة، على الدارسين لها، ممن أقدموا على دراستها وتحليلها بعد دراسة النيهوم لها، في فترات زمنية متفاوتة، وبعد التطور المتلاحق لمناهج البحث والدراسة، وسهولة الوصول إلى المراجع والمصادر عما كان عليه زمن إعداد النيهوم لدراسته، لكن مع ذلك بدت تفسيراتهم لها غريبة في بعض الأحيان، ومختلفة فيما بينها إلى حد التعارض في معظم الأوقات، وذلك على الرغم من شبه إجماعهم على الإشارة إلى عدم نجاح البياتي نجاحا تاما في توظيف قناع المعري.

فإحسان عباس على الرغم من أنه يعتبر القصيدة قناعا واحدا، إلا أنه لم يشرك فيه غاليليو أو يدعي ذلك، فقد اعتبر مقولة غاليليو (ولكن الأرض تدور) التي صدر بها البياتي قصيدته، عبارة عن حكمة "ترمز إلى أن الأرض في دورانها، تمر أحيانا بما مرت به من قبل، وأن المعري والبياتي يشهدان تجربة مماثلة، وهي حقيقة، ولكن الشاعر . في نهاية المطاف . مستعد أن يتخلى عنها مؤقتا، ليعود ويقررها مرة أخرى، لأنه بتمسكه بها يعلن انتصاره النهائي"[2].

---

[1] نفسه، ص ص161-162.

[2] اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص122.

أما فيما يتعلق بالقواسم المشتركة التي جمعت البياتي بالمعري في هذا القناع ومدى تمثلها في شخصيته، فقد لاحظ إحسان عباس "أن هناك أشياء نألفها من المعري حقا، وأنه ـ مثل البياتي ـ كان شاهد عصر يحيط به الظلام، والمعري والبياتي كلاهما أجبر على تمثيل دور لم يمثلاه، وهو انتسابهما إلى بلاط أمير، ونقدهما للأمير ولبلاطه"[1]. ومع ذلك فهو يقر بعدم وجود جو ملائم للمعري في كامل أجزاء القصيدة، وبوجود تجاوزات فنية وعيب كبير فيها، فقد ذكر أن "هناك جوا يليق بالمعري، كما أن هناك جوا آخر لا يليق به، وثمة تجاوزات فنية ـ حين يراد لهذه القصيدة أن تدرس في نطاق تكاملي ـ ولكن حضور البياتي أشد وضوحا من حضور المعري، ونقد الحاضر أعنف من نقد الماضي، ولعله من أجل الغاية الأخيرة وجد القناع، ففي الدورة التاسعة مثلا، نجد أن البياتي وهو يعد التفاهات والتافهين قد نسي المعري جملة، وهذا – مع وقفته لمخاطبة الشاعر الذي اتخذه قناعا – يكشف عن رقة القشرة الدرامية "[2].

وعلى الرغم من أن علي حداد يرى انعدام أوجه الالتقاء بين البياتي والمعري، إلا أن ذلك عنده لا ينفي وجود نقاط يمكن أن يلتقي فيها الشاعر بقناعه "فأبو العلاء قناع لتجسيد حالة يمكن أن يعيشها الشاعر والمثقف في كل عصر، تلك هي الإحساس بالغربة ورفض الواقع وقيمه المنهارة"[3]. ومع ذلك فهو يشير إلى عدم نجاح البياتي في توظيف فكرة القناع بشكل تام في قصيدته (محنة أبي العلاء)، أو على حد تعبيره: "لم يفلح فيها بخلق قناع تام يوصل من خلاله أفكاره"[4].

ويعتبر محيي الدين صبحي أبا العلاء المعري هو قناع البياتي الوحيد في هذه القصيدة، فهو يرى أن المقصود من التساؤلات في مطلع القصيدة، تحديد حيرة أبي العلاء من مكان هؤلاء التافهين في الكون، وهل يستحقون أن تضيء

[1] نفسه، ص125.

[2] نفسه، ص125.

[3] أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص160.

[4] نفسه، ص160.

لهم الكواكب وتدق الأجراس في حين أن لوركا ونور العالم في الأكفان، وأن الأجزاء أو المقطوعات (2، 3، 4) تتناول العلاقة المهتزة، والاحتقار المتبادل بين الشاعر والسلطة، فهي إما أن تستخدمه، أو ينقم عليها، أو تنقم عليه، وأن المقطوعات (5، 6، 7) تمثل لديه محنة المعري بين إقامته في بغداد، وعودته إلى المعرة، وقراره الاعتزال في بيته، والإقلاع عن الشعر، والاشتغال في تأليف اللزوميات، والتدريس، بينما تمثل لديه المقطوعات (8، 9، 10) تأملات المعري في اللزوميات وغيرها، مما أنشأ في فترة اعتزاله، ويرى أنه تمثل إلى حد بعيد اتجاه أفكار المعري، ويعتبر مقولة غاليليو (ولكن الأرض تدور)، الذروة التي أراد البياتي أن يختم بها قصيدته، وهي ذروة من السخرية التي يظهر بها المعري مصانعته لأهواء عصره.[1]

أما السمات الدالة في شخصية المعري التي سوغت لبس قناعه، فهو على الرغم من إقراره بعدم وجود حوادث تاريخية باهرة تمثل شخصيته، سوى شعره وفكره، إلا أنه يرى أن الاعتزال "والزهد والتأمل هي العناصر التي جعلت أبا العلاء مبتكرا لطريقة في الحياة ميزته عن غيره من الشعراء والمفكرين، وهي العناصر التي لفتت إليه أنظار الناس والسياسيين في عصره وبعده"[2]. ومع ذلك فهو يرى "أن (محنة أبي العلاء)، لا تتصل بأبي العلاء إلا بخيوط واهية"[3]. وأن المشكلة عنده تكمن في أن "المعري له رؤيا والبياتي له رؤيا، ولهذا كان لا بد للقصيدة أن تقع في محنة"[4]. وقد يكون عدم اقتناع صبحي بتوظيف شخصية تحمل هذه السمات للتعبير عن أفكار البياتي وقضايا الثورة، هو الذي حمله على القول، بأن اختيار البياتي للمعري "كي يتكلم من خلاله في القرن العشرين دلالة ذات مغزى تبين أن الشاعر يحس بحاجة عصره إلى الشاعر القديم"[5].

---

[1] ينظر: الرؤيا في شعر البياتي، ص ص172-180.

[2] نفسه، ص172.

[3] نفسه، ص185.

[4] نفسه، ص185.

[5] نفسه، ص181.

ولم يتردد محسن أطيمش في إقراره بعدم نجاح البياتي في اتخاذ أبي العلاء المعري قناعا له، وتقديم تصور لقناع القصيدة مغاير للتصورات السابقة، حين اعتبر قناع غاليليو هو الأقرب من قناع المعري، وفضل لو كانت القصيدة في محنة غاليليو وليس في محنة أبي العلاء، فهو يرى أن البياتي لم يفلح تماما "هذه المرة في صنع قناعه كما أفلح من قبل، وظل صوته يعلو على صوت بطله، إلى الحد الذي صار فيه أبو العلاء ثانويا، والبياتي وصوت آخر هو غاليليو شخصين أساسيين، وبدا أبو العلاء مجبرا على أن ينطق بما لم يكن مهيأ له، أو قادرا عليه في حدوده التاريخية وتكوينه المعروف، هذا إذا اعتبرنا القصيدة عن محنة (أبي العلاء) وما هي كذلك"[1]

ويرجع أطيمش سبب فشل البياتي في التوحد التام مع المعري إلى قلة نقاط المشاركة بينهما، التي من أهمها "غربته في بغداد، وتوقه إلى معرة النعمان التي وجدها خرابا حين عاد إليها"[2]. بل إنه يذهب أكثر من ذلك حين ينفي معرفته للسبب الذي غيب عن ذهن البياتي المتقد "أن تكون قصيدته عن محنة غاليليو بديلا عن محنة أبي العلاء، لأن اللقاء بينه وبين غاليليو أكثر إحكاما مما هو بينه وبين الشاعر القديم ... لأن فكرة الأرض تدور فكرة ثورية وتقدمية، والنطق بها يكون ملائما للبياتي أكثر من ملائمته لأبي العلاء، والقصيدة مبنية على هذه الفكرة دون غيرها، وحين نقرأ القصيدة سيتبين لنا أن صوت غاليليو أكثر وضوحا من صوت أبي العلاء، الذي جاء باهتاً وواهيا، أو أنها يتقاسمها صوتان أساسيان، هما صوت البياتي وغاليليو، وصوت ثالث خافت"[3].

أما محمد كندي، ولكونه اعتبر قصيدة (محنة أبي العلاء) مثالا للقناع المركب، فهو يرى أن هناك تداخلا بين الشخصيات الموظفة في القصيدة، وأن هذا التداخل واضح من عنوانها، حين أدخل الشاعر عبارة غاليليو (ولكن الأرض

---

[1] دير الملاك، ص112.

[2] نفسه، ص112.

[3] نفسه، ص ص112-113.

تدور) إلى جانب العنوان، ليشير به إلى شخصية أخرى تسكن أغوار القصيدة، هي شخصية غاليليو، لكنه يرى أن هذا الأمر يوحي بتردد البياتي بين الشخصيتين، أيها يختار للنهوض بتجربته، وأن هذا التردد "هو ما أدى إلى عدم وضوح ملامح (أبي العلاء) في أغلب مقاطع القصيدة، بحيث غدت تأملات وتنويعات تحمل أفكار البياتي وهمومه، دون أن يكون للمعري فيها نصيب، كما أن (جاليليو) غائب عن القصيدة، ولا تظهر أفكاره وآثاره إلا في المقطع الأخير منها"[1].

وعلى الرغم من أن كندي لم يصرح بأن لجوء البياتي إلى المعري إنما كان تمهيدا لاتجاهه إلى الصوفية في مرحلة لاحقة، إلا أن كلامه يوحي بذلك، فقد ذكر أن المعري "كان متمردا على بعض القيم والأفكار، محبا للعزلة والتأمل، زاهدا في الدنيا، ونائيا عن السلطان، باحثا عن الحقيقة ومقدسا لها، وتلك بعض صفات الصوفية التي يتجه البياتي إليها في مرحلة قادمة"[2]. قال ذلك بعد أن نقل عن عزيز السيد جاسم تعليله لسبب استحضار البياتي لشخصية أبي العلاء، المتمثل في إعانته على الانتقال من مرحلة إلى مرحلة فنية وفكرية أخرى، أي: من الواقعية الاشتراكية إلى الثورية الصوفية، واعتبار شخصية أبي العلاء محطة تلائم بين واقعيته الاشتراكية وخطوته الجديدة دون إحداث رجة.[3]

قد يكون تعليل جاسم . الذي تبناه كندي . سبب استحضار البياتي لشخصية المعري مقبولا إلى حد ما، إذا كانت قصيدة محنة أبي العلاء نظمت قبل قصيدة عذاب الحلاج، أما إذا كان العكس فإن هذا التعليل يكون غريبا ولا يجانبه الصواب، لأن الانتقال إلى الثورية الصوفية تم عبر قصيدة عذاب الحلاج، التي نظمت في سنة (1964م)، بينما نظمت قصيدة محنة أبي العلاء

---

[1] الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص203.

[2] نفسه، ص203.

[3] ينظر: نفسه، ص203. والالتزام والتصوف في شعر البياتي، عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م، ص190.

في سنة (1965م)، ومن ثم لا حاجة لهذه المحطة. اللهم إلا إذا كان المقصود بذلك قصيدة لقاء في المعرة.

أما من حيث نقاط الالتقاء بين البياتي والمعري، وبين مواقف الشخصية وهموم الشاعر وانشغالاته المعاصرة، فعلى الرغم من أن كندي يعتبر الأهمية في هذا الجانب تكمن في الذات الشاعرة لحظة التجربة الشعرية، لكون هذه الذات قد لا تكون هي قبل التجربة الشعرية وبعدها، وأن نقاط الاختلاف بين البياتي والمعري أكثر من نقاط الالتقاء،[1] إلا أن ذلك عنده لا ينفي وجود أوجه للالتقاء بين البياتي وقناعه، وبخاصة على مستوى القضايا الاجتماعية والفكرية "فالمعري والبياتي يرفضان ظلم السلطة، ويسفهان تنظيراتها وأساليبها الدعائية في استغفال الناس لاستلاب حقوقهم، والتفرد بمغانم الحكم، والتهرب من مغارمه... كما أنهما يرفضان أساليب التملق والنفاق التي يتبعها بعض الشعراء والكتاب، إرضاء للسلطة للحصول على مآرب ومزايا شخصية، والأهم من هذا أن البياتي يلتقي مع المعري في الإعلاء من شأن العقل وإعمال قياساته، وبخاصة فيما يتعلق بمفاهيم العدل والظلم... على الرغم من أن المعري يختلف عن البياتي في الموقف الاعتقادي"[2].

ومع ذلك فإن كندي يقر بغموض القصيدة، ويرى أن الذي زاد من غموضها، وباعد بينها وبين الشخصية الرئيسة في التوظيف، ليس غلبة نقاط الاختلاف على نقاط الاتفاق بين الشاعر والشخصية فقط، "وإنما اعتماد التجربة على مقولات ومواقف لشخصيتين معا، ظهرت إحداها واضحة جلية، وظلت الأخرى غائرة في أعماق التجربة، لا تظهر إلا في شكل سريع خاطف، وبأسلوب مموه، يستشف ولا يكاد يبين، لذلك كانت مساحة أوسع أمام الشاعر لتحميل

[1] ينظر: نفسه، ص ص206-207.

[2] نفسه، ص209.

الشخصية مواقف وأحداث لم تعشها ولا تمت لها بصلة، حتى مع إعمال التأويل والتعديل، والتفكيك والتركيب، والحذف والاختيار في مكوناتها"[1].

وقد كان من المتوقع أن يتابع النيهوم طبيعة توظيف البياتي لقناع عمر الخيام في ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي) أو على الأقل في بعض قصائده، لكون الدراسة حملت نفس عنوان الديوان، ولكونها تهدف إلى تتبع فكرة القناع عبر شعر البياتي، لكنه لم يفعل، فقد جاء تناوله وتحليله لمقاطع من قصائد هذا الديوان في مكانين من الدراسة: الأول في بداية الدراسة لغرض معرفة من هو الذي يأتي ولا يأتي.[2] والثاني في نهاية الدراسة لغرض متابعة اتجاهين رئيسين أمام رؤية البياتي، لم يكن تحديده لهما واضحا، قد يكون بسبب سقوط عبارة عند طباعة الدراسة. قال عنهما: "إن الاتجاهين الرئيسيين أمام رؤية البياتي هما: رفض التزييف في الفن غير الملتزم بهذه الفضيلة، وبكلمة أخرى حل مشاكل المجموعة بأفكار المجموعة في الفن والسياسة على السواء. والحديث القادم متفرغ لمتابعة هذين الاتجاهين عبر قناع عمر الخيام المتمثل في (الذي يأتي ولا يأتي)"[3] أما طبيعة توظيف البياتي لقناع عمر الخيام، فإن النيهوم لم يتعرض لها عند تحليله لهذه المقاطع، حتى أن كلمة قناع لم ترد في هذا التحليل إلا مرة واحدة، في قوله:" فالعالم يملك أحسن أبعاده من زاوية الفن، والوقوع في شراك النور رمز لإغراء لحظات الخلق الفني، والفراشات رمز عند الإنسان المتواصل ضد انتكاسات الكبت في كل المدن. وهذا أمر متوقع في فكرة القناع"[4].

ولأن البحث معني بفكرة القناع في دراسة النيهوم الذي يأتي ولا يأتي دون غيرها من الأفكار الأخرى التي تم التعرض إليها في هذه الدراسة، فإن العرض والتحليل يقف عند هذا الحد، ليتم الانتقال إلى النقطة التالية، والمتمثلة في نتائج البحث.

---

[1] نفسه، ص208.

[2] نفسه، ص ص7-12.

[3] نفسه، ص132.

[4] نفسه،146.

النتائج

- اهتمام النيهوم بالموضوعية في الشعر، وبالصورة الفنية المركبة، المتمثلة في التعبير الدرامي وتقنية القناع، ودعوة الشعراء إلى تبنيها، والابتعاد عن التقريرية والغنائية التي طغت على الشعر العربي ردحا من الزمن.
- تعد دراسة النيهوم (الذي يأتي ولا يأتي) أول دراسة عربية لتقنية القناع في الشعر العربي، ورصد مظاهر تطورها في شعر أحد رواد التجربة الجديدة في الشعر العربي الحديث، الذين تميزوا بتوظيف هذه التقنية في شعرهم.
- إن الصادق النيهوم هو أول أديب وناقد عربي أطلق مصطلح (القناع) على هذه الظاهرة، في وقت كان غيره من الأدباء والنقاد العرب يطلقون عليها أسماء أخرى.
- كان نشر دراسة النيهوم في صحيفة (الحقيقة) الصادرة في بنغازي منتصف الستينيات من القرن العشرين، التي لم تكن واسعة الانتشار، وتأخر طباعتها ونشرها في كتاب إلى بدايات القرن الواحد والعشرين، من أهم أسباب عدم دراستها أو الاستفادة منها، أو حتى الإشارة إليها، مما حرمها من تبوؤ المكانة التي تستحق بين البحوث والدراسات ذات العلاقة.
- اعتماد النيهوم في دراسة تقنية القناع في شعر البياتي، على فكره الثاقب، ومحصلته الثقافية التي اكتسبها من خلال اطلاعه على الثقافة العربية والغربية القديمة والحديثة، وعلى قدرته على الفهم والتفاعل مع معاناة الشاعر، وليس على قواعد صارمة لفلسفات جمالية، أو مناهج نقدية، أو اتجاهات أدبية.
- اختصاص الدراسة بالجانب التطبيقي لفكرة القناع، وإهمالها للجانب النظري، على الرغم من الحاجة الماسة إليه في تلك الفترة، وقد يكون افتقار النيهوم إلى المصادر والمراجع الموثوق بها سببا في ذلك.

- الموضوعية في تفسير النصوص وتحليلها، والابتعاد عن الأحكام الكبيرة الشاملة، وعدم تطويع الصور والعبارات لمعاني ودلالات تتماشي مع تصورات مسبقة من خارج النصوص.
- يعبر تصور النيهوم للهدف من فكرة القناع، المتمثل في إيجاد زاوية تاريخية للتعبير عن موقف درامي معاصر، عن مفهومه لهذه الفكرة، وهو مفهوم يعبر عن هذه الفكرة إلى حد كبير.
- غرابة اقتصاره على عجز الكلمات لوحدها عن ملاحقة الرؤية الشعرية، عند تحديد سبب اتجاه البياتي نحو إقرار فكرة القناع وتطويرها، قد يكون السبب في ذلك، هو دفع الشعراء الشباب إلى التخلي عن التقريرية أو الخطابية التي عادة ما تعتمد على صياغة الكلمات وتنميقها.
- متابعته الدقيقة للرموز التي تضمنتها النصوص الشعرية، وتفسيرها بما يتلاءم مع دلالة النص ومعناه العام، وبما يناسب طبيعة دراسته، وذلك على الرغم من قصور مفهومه للرمز عن المفهوم الحديث.
- تُظهر تحليلات النيهوم مدى تحمسه لأفكار الدفاع عن قضايا الثورة، ومجابهة أعدائها من الشعراء والكتاب والفنانين والسياسيين، الذين باعوا ضمائرهم بأرخص الأثمان.
- ما بدا من غموض أو تضارب في تحليلاته لبعض النصوص، كان في الغالب ناجما عن غموض هذه النصوص، وهذا ما أكده اختلاف وتضارب تحليلات بعض الدارسين لها.
- الاعتماد على فكرة السماسرة ممن يبيعون أفكار الثورة المزيفة من الكتاب والفنانين لمن يطلبها من الشحاذين، لمتابعة تطور رؤية البياتي الشعرية وصولا إلى فكرة القناع.
- اعتباره اكتشاف البياتي لفكرة المقابلة بوضع نفسه في مواجهة الكتاب والشعراء المفلسين الذين ناصبهم العداء، يمثل البدء في وضع يده على المنفذ الحقيقي في مسيرته تجاه التعبير المركب.

- إن فكرة إيجاد زاوية تاريخية للتعبير عن موقف درامي، رآها النيهوم بدت أكثر مباشرة عند البياتي، وتحققت خطوتها الأولى ببروز أبي زيد السروجي في إحدى قصائده، باعتباره قناعا تاريخيا لكل الرجال المشوهين، ذوي الموقف الزئبقي في مواجهة الثورة.
- القناع عند النيهوم نوعان: قناع خارجي يضعه الشاعر على وجوه شخوصه، وقناع داخلي يضعه الشاعر على وجهه، واعتباره الأول خطوة مهمة في طريق الوصول إلى الثاني.
- تمثل قصيدة مرثية إلى مهرج عند النيهوم، محاولة حقيقية لنقل أبعاد الرؤية خطوة أخرى تجاه التعبير المركب، ومدخلا إلى قضية القناع في ديوان الذي يأتي ولا يأتي، ونموذجا لفكرة القناع الخارجي الذي يضعه البياتي على وجوه شخوصه.
- يعتبر النيهوم (الحلاج) أول قناع يضعه البياتي على وجهه، تلاه (المعري)، ثم وصل (الخيام)؛ لتقوم هذه الشخصيات بمهمة القناع الذي يختبئ البياتي وراءه للتعبير عن موقف درامي معاصر.
- إن مشكلة الموت يعتبرها النيهوم هي التي قادت البياتي إلى اللامنتمين، ثم إلى الصوفيين؛ لكونهم أوجدوا حلا لهذه المشكلة بفكرة الحلول.
- إن التقاء البياتي بالحلاج يعتمد عند النيهوم على مجموعة من الصدف والملابسات، لكنه يعتبر النقطة الحاسمة في ذلك، تتمثل في تبني فكرة الحلاج عن الموت، لحل مشكلة القهر القدري بالنسبة للثورة المعاصرة.
- تمثل قصيدة (محنة أبي العلاء) عند النيهوم قناعا داخليا، يشترك فيه أبو العلاء وغاليليو والبياتي في مواجهة الرجعية القديمة والحديثة، والمد العدائي المتزمت على طول آمال الثورة، مع إشارته لعدم صلاحية قناع المعري للتعبير عن قضايا الثورة، وإلى تعري القصيدة من القناع في كثير من الأحيان.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب

إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

إحسان عباس، معجم الأدباء– إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي الرومي، تحقيق، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.

الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، تالة للطباعة والنشر، المابة، ليبيا، ط1، 2002م.

جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.

سالم الكبتي، الرمز في القرآن الكريم، الصادق النيهوم، تالة للطباعة والنشر، طرابلس، ولانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م.

سالم الكبتي، الكلمة والصورة، الصادق النيهوم، تالة للطباعة والنشر، المابة . ليبيا، (د.ت).

سالم الكبتي، نوارس الشوق والغربة. جمع وتحقيق بعض من رسائل الصادق النيهوم، تالة للطباعة والنشر، المابة . ليبيا، ط1، 2002م.

شرح لزوم مالا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م.

عبدالرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، دراسات ألف بينها وترجمها، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1964م.

عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، 1971م.

عبدالوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1995م.

عبدالوهاب البياتي، الالتزام والتصوف في شعر البياتي، عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، (د. ت).

علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري–د راسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ، 1997م.

مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

محسن أطيمش، دير الملاك–دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982م.

محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003م.

محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977م.

محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، 1984م.

محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م.

مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط الأخيرة، 1391هـ–1971م.

ثانيا: المجلات

إحسان عباس، الصورة الأخرى في شعر البياتي، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، آذار/ مارس 1966م.

جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، العدد 4،1981م.

عبد الوهاب البياتي، وردة المستحيل، مجلة العربي، الكويت، العدد 472، مارس 1998م.