عنوان المحاضرة:

الشعر العربي المعاصر: قضايا القصيدة الجديدة.

1- مفهوم الشعر ووظيفته.

د/ موسى عالم

2- **التجديد في رأي عبد الوهاب البيّاتي**[1]:

عرف عن عبد الوهاب البيّاتي أنّه **ثالث الرواد الأوائل الذين اقتحموا تجربة الشعر الحرّ، كان شاعرا و اقعيا، مرتبطا بقضايا عصره وأمّته**، شديد الارتباط بواقع الشعوب العربية ومعاناتها، ومن ثمّ فإنّ التجديد الشعريّ بالنسبة إليه فعل مرتبطٌ بالمجتمع ، يُعبّر عن حاجة ماسة اقتضاها تطور الحياة. فالتجديد «ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي كما خُيّل للبعض، بقدر ما هو ثورة في التعبير»[2]، لذا فإنّ الشاعر المعاصر، عامّة، والبيّاتي خاصة، كان دائم السّعي إلى تجديد ذاته ومواكبة زمنه من خلال إيجاد الوسائل الفنية الملائمة للتعبير عن قضايا عصره، سواء أتعلق الأمر بالمضامين والمعاني، أو بأساليب التعبير وبطرائق التصوير، وهذا ما أعطى لتجربة البيّاتي الشعرية ومواقفه النقدية أبعادا حداثية مُتميّزا مسّت جميع عناصر التشكيل الشعري.

1- البحث عن قيم فنية جديدة:

ثار البيّاتي على الشعر العربي التقليدي كلّه واتهمه بالجمود، ولم يعترف بصوَر الحداثة التي تغنّى بها شعراء العصر الحديث كالبارودي وشوقي وجبران، كما تمرّد على الكثير من القيم الشعرية التي كانت سائدة قبله، «وقد أدّى التمرّد عند البيّاتي وأفراد جيله إلى الثورة التي ظهرت فيما بعد في الأسلوب التعبيري، وفي طريقة الأداء »[3]، وهي ثورة تجسّدت في شكل بحث مستمر عن الأدوات الفنية القادرة على نقل تجربته حيّةً مؤثِّرةً في الواقع، فالحداثة الحقيقية لا تعني تصوير الواقع بأدوات فنية جديدة فحسب، بل تعني إعادة إبداع الواقع وإحداث تغيير فيه، فالبيّاتي «لا يرى الشعر في تجربته انعكاسا للواقع، بل هو إبداع للواقع، وهو لذلك يرى الثورة فنا أو بالأحرى شعرا، وحين ينظر إلى الوطن العربيّ يراه جسدا مغطّى بالتعاسة »[4]، وإذا علمنا أنّ إحداث التغيير الجذري في حياته وحياة شعبه هو غاية ما يطمح إليه الشاعر ، فإنّنا سندرك بسهولة أنّ التجديد عنده لم يعُد مجرّد تغيير للأدوات الفنية، بل بحثًا عن طريقة

---

[1] عبد الوهاب البيّاتي (1926 – 1999) شاعر عراقي ولد في بغداد .تخرج بشهادة اللغة العربية وآدابها 1950، اشتغل مدرسا ومارس الصحافة مع مجلة الثقافة الجديدة لكنها أغلقت، وفصل عن وظيفته، واعتقل بسبب مواقفه الوطنية. سافر إلى سوريا ثم بيروت ثم القاهرة .واشتغل أستاذاً في جامعة موسكو الحكومية، وزار معظم أقطار أوروبا الشرقية والغربية .

أسقطت عنه الجنسية العراقية سنة 1963، فعاد إلى القاهرة وأقام فيها إلى عام 1970، ثم أقام الشاعر في إسبانيا، فنال بها شهرة أدبية كبيرة. توفي في دمشق عام 1999. وصدر له ديوان في ثلاثة أجزا، ومسرحية (مُحاكمة في نيسبور) وأعمالا أخرى.

فنية تمكّنُ الشاعر من إبداع الواقع، بكشف حقيقة مآسيه وجراحاته الغائرة، بغية تجاوزها والتطلّع إلى بناء واقع أفضل، تُجتثّ فيه جذور المعاناة والألم. ولعلّ هذا ما يجعل شعرَه استكمالا لمشروع التجديد الشعري الذي أطلقته نازك الملائكة والسياب، وركّزا من خلاله على شكل القصيدة ونظامها الموسيقي، وفي ذلك يقول إحسان عباس: « فإذا كان نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد، فإن البيّاتي كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل. »[1]، حيث ربط الشعر بالواقع الحضاري الحالك الذي تمرّ به الأمة، وخاصة قضيّة فلسطين التي ارتبط ميلاد الشعر المعاصر بها زمانيا وكان لها تأثير عميق في مضامينه واتجاهاته. غير أنّ ارتباط البيّاتي قد امتدّ ليلامس كلّ الثورات التحررية في العالم، من مُنطلَق توجّهه اليساري (الاشتراكي) المناهض لجميع أشكال الاستعمار والقهر، كما حَضَرت في شعره كلّ القضايا العالمية المعاصرة كالحرب والسلام، والتمييز العنصري، والحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين والاستعمار الجديد، وظهور معسكر عدم الانحياز، وقضايا البترول والصراعات والتكتلات السياسية وأثرها في داخل البلاد العربية، وغيرها من القضايا التي أسهمت في تبلوُر مفهوم جديد للشعر الثوري، و(الرؤيا) المستقبلية التي نادى بها كل الشعراء المعاصرين.

لقد عرض البيّاتي لأشكال المعاناة التي يعيشها الإنسان المعاصر، والمثقف بشكل خاص وهو يعاين مظاهر الشقاء والبؤس الذي فرضته سلطة المال والاستعمار على الإنسان العربي، وتتجسد لديه المأساة في المدينة التي تمثّل الحضارة الغربية المادية الفاقدة للقيم الإنسانية النبيلة، وهذا ما نجده واضحا في قصيدته: (المدينة)[2]

وعندما تعرت المدينة
رأيت في عيونها الحزينة
مباذل الساسة والصوص والبياذق
رأيت في عيونها المشانق
تُنصَب والسجونَ والمحارق
والحزنَ والضياعَ والدخان
رأيت في عيونها الإنسان
يُلصَق مثل طابع البريد
في أيّما شيء
رأيت الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقدّيد

رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة

ضائعة تبحث في المزابل

عن عظمة، عن قمر يموت فوق جثث المنازل

اللافت للنظر أنّ البيّاتي يسلك نهجا واقعيا سلِسا في نقل صورة المأساة فلا يغرق الخيال ولا في نسج الصور، بل ينقل مشاهد صادمة بكلمات عفوية بسيطة، وكأنّه يسعى إلى التعبير عن المضامين الجديدة المتعلقة بحياة الإنسان البسيط بلغة مباشرة تستعير من قاموس العامّة لتُعرّي الواقع وتفضح عيوبه، دونما حاجة إلى الإغراق في الخيال أو في الأحلام الرومانسية البعيدة.

رغم صعوبة الإحاطة بجميع مظاهر التجديد والمعاصرة في شعر البيّاتي، سنقف عند أبرز عناصر التشكيل الشعري التي عمل جاهدا على إعادة النظر في بنائها وهندستها.

2- التجديد في الموسيقى:

تتشكل موسيقى الشعر العربي من عنصرين أساسين، هما الوزن والإيقاع، فأمّا الوزن فيتشكل من تكرار التفعيلات وفق نظام البحور العروضية المعروفة، ومن ثمّ فالوزن هو موسيقى الشعر الخارجية المحكومة بضوابط فنية ثابتة ومعلومة، مع إمكانية الخروج عنها في حدود ما تسمح به الزحافات والعلل. أمّا الإيقاع فهو الموسيقى الداخلية التي تصدر عادة عن الحالة النفسية الخاصة التي يمرّ بها الفنّان. والإيقاع سمة تتردّد في الشعر والنثر معا، بدرجات متفاوتة، وليست مختصّة بالشعر، بينما يختص الوزن بالشعر فحسب. وقد بيّن جميل صليبا ذلك بقوله: «والفرق بين الإيقاع والوزن، أنّ الوزن مؤلّف من أقسام متساوية الأزمنة، على حين أن الإيقاع مؤلف من أقسام متفاضلة الأزمنة، أضف إلى ذلك أن الوزن مؤلَّف من تعاقب أزمنة الألحان القوية والليّنة في نظام ثابت ومكرر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنقرات مختلفة الكمّ والكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه."[1]، ويظهر الفرق بين الوزن والإيقاع جليًّا في القصائد التي يتغيّر فيها الإيقاع من مقطَع إلى آخر، بين صخب وهدوء، وقوّة ولِين، وبُطء وسرعة، رغم أنها تسير على وزن واحد من مطلعها إل نهايتها، والسّبب أنّ الوزن وعاء ثابت، بينما الإيقاع يتغيّر بتغيّر الحالة النفسية. «فإذا كان الوزن هو المقياس الميكانيكي الثابت فإن الإيقاع هو الإبداع الفني المعبّر عن خلجات النفس»[2]، ومن هنا فإنّ الإبداع الموسيقي في الشعر يرتبط بالدرجة الأولى بقدرة الشاعر على ترك بصمته الإيقاعية واضحة في قصائده، وليس بتكرار الأوزان المتوارثة، وتلك حقيقة لم تغب عن البيّاتي، فكان تركيزه مُنصبّا على الجانب الإيقاعيّ، شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين عامّتهم.

يرى البيّاتي أنّ الإيقاع «حركة داخلية شديدة التنوّع والتلوّن، ولها اتصال وثيق بنوعية التجربة الشعرية، فهي ليست وليدة تناغم بين أجزاء خارجية أو أقيِسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخليّ حركيّ، وبذلك تصبح الموسيقى الشعرية جزءًا لا يتجزّأ من التجربة ومكمّلا لها»[1]، فهي تنقل ما قد تعجز اللغة عن نقله من مواقف وأحاسيس، فتُغني بذلك تجربةَ الشاعر وتكملُ رسمَ ملامحها، فالشاعر يبدع بالإيقاع ويفكّر به كما يبدع ويفكّر بالأسلوب، كما أنّ الشاعر يجد في الإيقاعات التي لا حصر لها ما لا يجده في الوزن الثابت، من حرية الاختيار وقدرة على تنويع وسائله الفنية.

3- موقف البيّاتي من اللغة الشعريّة:

لم يبتعد البيّاتي في تعامله مع اللغة الشعرية عن سنّة التجديد التي سار عليها نُظَراؤه من رواد الشعر المعاصر، فقد أعلن تمرُّدَه على اللغة القديمة بعلاقاتها التركيبية المحدودة وبنظامها الدلالي الذي صار في حاجة إلى تجديد ليستوعب التجارب المعاصرة. ومن ثَمّ دعا إلى تحطيم العلاقات المنطقية، وإلى ابتكار أنساق تعبيرية جديدة، تتفجّرُ عبرها دلالات الكلمات، وتولد فيها علاقات تركيبية نحوية وبلاغية جديدة، ومن أمثلة ذلك قوله: [2]

لتنطلق
منّا شراراتٌ تُضيء صرخةَ الثوار
وتوقظُ الديكَ الذي ماتَ على الجِدار
* * *
كأنّ شوارع المُدن
خيوط منك يا كفني
تطاردني
تُعلِّقُني
على شباك مستشفى
ومن منفى إلى منفى
تسدُّ عليَّ بالظلمة
شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمة
أما في قلبك الحجريّ من رحمة؟

تضمّن هذا المقطع تجديدا واضحا في النسق التعبيري، فلفظُ (الديك) مَثلا، معروف واسع التّداول منذ القديم، لكنّ الشاعر أكسبه حياة جديدة من خلال إقحامه في سياق ثوري مُعاصر، حيث انزاح به عن دلالته المألوفة وحمّله دلالتين جديدين، أولاهُما الجِدّ واليقظة اللّتين تُستشَفّان من صِفة التّبكير والصّياح وقت الفجر التي عُرِفَ بهما هذا الطير. والثانية هي الرجولة، وتلك دلالة جديدة، قد تكون مُستوحاة من الثقافة الغربية، لأنّ العربي لم يرمز للرجولة بالديك. ومما يزيد رمز الرجولة مأساوية أنّه فَنِيَ وزال ولم يبق منه إلا صورته المعلّقة في الجدار.

ونلاحظ في هذا المقطع أيضا تجديدا في العلاقات التركيبية التي تشكّلت بموجبها الجمل الفعلية، حيث انزاح الشاعر بالأفعال (تطاردني ،تعلقني ،تسدّ) عن معناها الأصلي، وضمّنها دلالات روحية جديدة، فالذي يطارد الشاعر هنا هو شبح الوَهَن والعجز، وتلك مُطاردة نفسية تُسبّب الحَنَقَ والقنوط. والتعليق على شباك المستشفى يتضمن تشبيها ضمنيا جديدا لم تألفه الأذن العربية، حيث شبّه المستشفى بشباك صيد يُقيّد الشاعر ثمّ يُغرقه في ظلمة السجن الروحي والضيق النفسي الذي يعيش فيه الشاعر المُحاصر بين جدران وشوارع مدينة غابت عن شوارعها معاني الأَنفة والرجولة والإباء، وصارت منفى روحيا يكبّل روح الشاعر ويقتل أحلامه.

4- اضطراب اللغة:

لعلّ رغبة عبد الوهاب البيّاتي في التجديد كثيرا ما كانت توقعه في اضطراب الصياغة وقلّة التركيز على سلامة اللغة، فتأتي بعض معانيه غامضة يعتريها بعض والتعقيد، كقوله في قصيدة (في المنفى):

« واليوم نخجل أن يرانا الليلُ في ظلّ الجدار

هذي القفار، بلا قَرارْ

الليل في أودائها الجرداء، يفترش النهار»[1]

فقد وظّف الشاعر لفظ (أوداء) باعتباره جَمع (وادٍ) حسب ما يوحي به السياق، وتلك صياغة خاطئة لأنّ الجمع السليم الذي أقرّه مَجمع اللغة العربية لكلمة (وادٍ) هو «أوْديةٌ، وأَوادِيَةٌ، ووُدْيان »[2]، وهذا ما دفع بالناقد إبراهيم السامرائي إلى التعليق على هذه الصيغة بقوله: «... وما أعرف وجهاً للأوداء فهي ليست جمع "وَدي" لما بين المعنيين من بُعد. وأكبر الظن أنه يريد بها "وِديان" أو "أودية" جمع "وادي" وليس يُجمع "الوادي" على هذه الصيغة، فذلك من المجازات التي ألفت في الشعر الحديث، ولا بدَّ من الإشارة إلى أن مفهوم الوادي في ذهن الشاعر غير واضح وما أظنه قد عرف الوادي على هذه الصورة الجرداء في دروس الجغرافية!»[3]، لأنّ الوادي رمز الخصب. فكيف صار أرضا جرداء في ذهن الشاعر؟

وليست دلالة الوادي هي الغامضة فحسب، فتوظيفُه للفظ (الليل) بدوره قد زاد المعنى – في رأينا - غُموضا وتَعقيدا

لا طائل من ورائه، فالليل يصلُحُ رمزًا للتخلّف والانحطاط والهزيمة، وهو يفترش النهارَ رمزَ السعادة ويُغطيّه. وقد نجدُ لهذه صورة نَظيرًا في قوله تعالى: «وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ »[1] أي ننزعُ عنه النهار، وكأنّ الليلَ والنهار في تَعاقُبهما قطعتان تغشى الواحدةُ منهما الأخرى، وإلى هذا الحدّ تبقى الدّلالة مُستقيمة. لكن أن يجعل الشاعرُ الليلَ (رمزَ الحزن والتخلّف) يَحِلُّ في الأودية الجرداء! - وهذه الكلمة بدورها رمزٌ يجمعُ بين مُتناقضين: الجدب والخصب معًا- فهذا ما يجعل كلامه تكديسا غير مُنسّق لرموزٍ، تُشَكّل مُجتمعةً صورةً ضبابيّة، تَنِمُّ عن خَيال مُشَوَّش.

5- توظيف اللغة السهلة: وجد عبد الوهاب البيّاتي في توظيف لغةٍ سهلةٍ ذات تعابير بسيطة متداولة، سبيلا آخر يوصله إلى المُتلقّي العربي، وذلك بتوصيل الرسالة بأقلّ جهد وإلى أوسع شريحة من القراء ، وخاصة حين يتعلّق الأمر بموضوع الثورة والتحرّر، ومثال ذلك قوله في قصيدة (المسيح الذي أعيد صلبه) التي أهداها إلى جميلة بوحيرد:[2]:

1. إنّ طعم الدّم	**12. يا جميلة**
2. في صوتي	**13. إنّ ثلجا أسودًا**
3. وفي أبيات أشعاري الشقيّة	**14. يغمر بستان الطفولة**
4. مثلُ سدٍّ يقف الليلة	**15. إنّ برقا أحمرًا**
5. ما بيني	**16. يحرق صلبان البُطولة**
6. وبين البربريّة	**17. إنّ حَرفًا،**
7. إنّ جيلاً كاملاً	**18. مارِدًا**
8. مات	**19. يولَدُ في أرض الجزائر**
9. نهار اليوم	**20. يولَد الليلة**
10. يا أختي الصبيّة	**21. لمْ تَظفَر به ريشة شاعِر**
11. يا جميلة	

فالبياتي يعوّل في شعره على ملامسة وهي المهور الواسع من المتلقين، من خلال توظيف لغة سهلة ممتنِعة، مشحونة بنبرة حماسية توقظ الضمائر وتزرع الوعي القوميّ التحرّريّ، وليس ذلك غريبا على شاعر يساريّ ثائر في وجه الاستعمار والاستبداد والاستعباد. وقد صار الأسلوب الذي يهجر فيه الشاعر الخيال والغموض، ويتَّكِئَ على أسلوب التحريض والإشادة بعظمة الثورة والثوار، نهجا شعريّا سار عليه العديد من الشعراء المعاصرين، مثل نزار قباني في قصيدة (جميلة بوحيرد)، والشاعر السوريّ سليمان العيسَى في قصيدته (من ملحمة الجزائر)، وفيها يقول:

ألف عذرٍ ، يا ساحة المجد ، يا أرْ ضي التي لم أضمّها ، يا جزائر

ألف عذرٍ ، إذا غمستُ جناحي من بعيدٍ بماحقاتِ الزماجر

بيديكِ المصيرُ ، فاقتلعي الليلَ ، وصوغيه دافقَ النور ، باهرْ

فالموقف الثوري يستدعي نشر الوعي وشحذ العزائم ، وليس الإغراق في تهويمات الرمز والخيال البعيدة عن الحقيقة وعن الواقع. ومن فرط ما يعوّل البيّاتي على ملامسة مشاعر العامة والاقتراب من جمهور القراء بجميع مستوياتهم الثقافية، فقد نجده شديد الحرص على إكساب قصائده موسيقى خارجية عن طريق الالتزام بتكرار حرف رويّ معيّن، حتّى لو اضطرّه ذلك إلى استعمال صيغ غريبة أو شاذّة، مثل كلمة (الذُؤبان)، وهي جمع نادرُ الاستعمال لكلمة (ذئب)، ويبدو أن اختياره لها في قصيدته (إلى القتيل رقم 8) [1] لم يكن إلاّ بدافع خلق تأثير موسيقي مُوازٍ لتأثير المضمون الشعريّ:

قميصه الممزّق الأردان [*]

وفرشة الأسنان

وخصلة من شَعره لوّثها الدخان

وفي ثنايا جيبه بطاقة الحزبِ

وحول رسمه خطّان أحمران

وعَبر زنزانته

مقبرةٌ تُعول فيها الريح والذؤبان

ويتكرّر توظيف الشاعر لصيغة (الذُؤبان)، إلى جانب صيغ أخرى غريبة، للأغراض نفسها، في قصيدة (الثعبان)، حيث يقول:[2]

زماننا كان بلا شعر وكان الأحدب الأمير والأوثان

والصحف الصفراء والأقزام والذؤبان

تعوي وتعوي، كنتُ يا صغيرتي سأمان

أمضغُ قلبي،

ألعنُ الزمان

لأنَّه مطيّة الأذناب والعُبدان...

فضلاً عن انتقائه لرموز لا يحتاج المتلقي إلى مجهود كبير من أجل فكّ دلالاتها، مثل الأوثان والأقزام، فقد حرص الشاعر على دغدغة سمع المتلقّي باختلاق إيقاع موسيقي مؤثر، ولو بالعدول عن اللفظ الشائع الاستعمال إلى الأقلّ شيوعا، حيث عدل عن (الذئاب) وهو الشائع، إلى لفظ أقلّ منه استعمالا، وهو (الذؤبان)، كما عَدل عن (العبيد) ولجأ

[*] - الأردان: جمع رِدن: الكُمّ.

إلى (العبدان)، وفضّلَ (سأمان) على (سَئِيم)، وتلك وسيلة للاقتراب من جمهور المتلقّين، شاع الاعتماد عليها بين الشعراء المعاصرين، حتّى أنّ بعضهم نزل إلى مستوى استعمال الكلمات العامية في شعره. وإن كان بعض النقاد قد ربطوا استعمال البياتي للغة السهلة بتوجّهه اليساري الذي يفرض عليه توجيه الخطاب إلى الطبقات الكادحة والبسيطة من المجتمع. حيث ويرى غالي شكري في هذا الشأن «أنّ القضيّة الأساسية التي يثيرها هذا الشاعر وشعرَه هي قضية "الإيديولوجيا والشعر". فهي المفتاح لدراسة هذا التوجّه "اليساري" في شعرنا الحديث. لا من زاوية يَساريته، ولكن من زاوية علاقة الفكرة الاجتماعية بالبناء الشعري»[1]، ومن هنا فسهولة اللغة عند البياتي هي اختيار فنيّ وليست قُصورا في موهبته، ويمكن إدراجها في سياق إخضاع الشكل الشعري لمتطلبات الفكر الاجتماعي للشاعر.

6- الصورة الشعرية:

تبدو الصورة الشعرية عند البياتي متعدّدة المَشارب، تمتدّ بجذورها إلى التراث العربي حينا، وتستقي من الفكر الغربي حين آخر، وذلك دليل على انفتاح الخيال الشعري عند البياتي واتّخاذَ طابعا إنسانيا، غير أنّنا نبقى متمسّكين' عند دراستنا للصورة عند البيّاتي، بموقفه الفنّي الضمنيّ الذي يعطي الأولويّة للرسالة الإيديولوجية على حساب البناء الفني. فقد نجد صورا قديمة كثيرة مبثوثة في أشعاره. وسواء أكان توظيفه لها بمعناها أم بمبناها، فإنّ غرضه من استحضارها لا يَعدو كونَه نوعا من التحليل والاستقراء الناقد للتراث، وسَعيًا منه إلى دفع المتلقّي إلى اتخاذ موقف انتقائيّ من مُكوّناته، وكلّ ذلك من أجل خلق رؤية جديدة عند المتلقي، تستفيد من تجارب الماضي لمواجهة الحاضر. وقد ذهب الباحث محسن اطيمش إلى أنّ أنماط توظيف الصور القديمة عند البياتي، مهما تنوّعت، فإنّها تجتمع عند غاية واحدة هي الاستفادة من الماضي لخدمة الحاضر، فقال: "ولعلّ هذه الأنماط ستكون إمّا تضميناً للصورة أو تمثلاً لها وإعادة خلقها من جديد لتلائم حالة الشاعر وتخدم مضمونه المعاصر، أو تقود الشاعر إلى استحياء المناخ التصويري الموروث بشكل عام"[2]، وربما وجدنا في ذلك دليلا آخر على أولوية الفكر لدى البيّاتي.

وكما هو شأنه في التعامل مع اللغة الشعريّة، نجد البياتي يقع فيما نسميه التوظيف القاصر للصور الشعريّة القديمة، بحيث تتسلّل الصورة إلى شعره كاملة دون إن يُخضعها إلى السياق الجديد، ودون أن يُكسبها دلالات مرتبطة بالواقع المُعاصر، فلا الصورة تكتسب تجدّدا وتطورا في دلالاتها ولا القصيدة تُفيد من التراث دلالات جديدة، حيث قال محسن اطيمش، وهو صاحب دراسة فنية قيّمة خصّ بها مواطنه البياتي: "إنّ العديد من الصور الشعرية الموروثة التي تسربت إلى نتاج عبد الوهاب البياتي تبدو أقرب إلى التضمين التام، أي أنّها لم تكتسب دلالات جديدة ولم تنصهر داخل السياق الموضوعي للقصيدة المعاصرة، لتقدّم بالتالي حالات ودلالات مغايرة لما كانت تعنيه في التراث الذي تسربت منه"[3]

. وضرب هذا الباحث مثالا للتضمين القاصر بقول البياتي في قصيدته "كتابة على قبر عائشة"[1]:

يا راكبا نجران
بلِّغْ نَداماىَ إذا ما طلع النهار
واقتحمتْ مدينةَ الموتى خيولُ النار
وشطَّ بي المَزَار
"أن لا تلاقيًا" ولا لقاء
وابكِ على طفولتي أمَام صمت القبر
وقِف على أطلال هذا القلب
مُصلّياً للرب

ثم علّق على المقطع بقوله إنَّ البيّاتي «يستعير قول الشاعر عبد يغوث بن وقاص:

أيا راكبا أمَّا عرضت فبَلِّغَنْ ندامايَ من نَجران أن لا تلاقيا

وواضح أن البيّاتي كان يتابع كلمات الشاعر القديم وهو وإن أدخل بين تلك الكلمات قوله" واقتحمت مدينة الموتى خيول النار" إلا أنه ما استطاع أن يخرج المعنى القديم من واقعه النفسي أو يضيف شيئاً جديداً أو أن يتوجه به وجهة أخرى. فبيت عبد يغوث كان يشير إلى الأحزان واليأس المتأتي من البعاد الذي لا يعقبه تلاق، وهذه الحالة النفسية هي محور معاني قصيدة البيّاتي أيضاً، ومن هنا ينأى تضمين الصورة الموروثة عن أن يكون إيجابيا، لأننا نعرف أن للتضمين الفني وظيفة هي في الغالب لتطوير المعنى أو الحدث أو التسامي بالانفعال"[2]، في حين أنّ الشاعر مُطالب، في كلّ إبداعه، وبحكم تمثيله للطليعة الفكرية، أن يكون أسلوبه في التعامل مع التراث أعمق رُؤية وأدقّ تَمحيصا وأكثر قدرة على توليد الدلالات. وما يقال عن توظيفه للصور الشعرية القديمة، ينطبق على كيفية توظيفه للنصوص القديمة من قرآن كريم وأمثال وحكم.

لكن البياتي لم يكن في كلّ الأحوال محدود الأفق في تعامله مع التراث، فنحن حين نقرأ قوله في قصيدة (الموت في الحبّ):[3]

أيّتها العذراء
هزّي بجذع النخلة الفرعاء
تسّاقَطُ الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار

يكتسح الطوفان هذا العار

نولد من ((مدريد))

تحت سماء عالم جديد.

نجده يستلهم القصة الواردة في سورة (مريم) بطريقة إبداعية راقية، حيث يقترب من لغة النصّ القرآني ولا يكاد يحيد عنها. يحوّر أسلوب الخطاب الذي وجّهه جبريل عليه السلام إلى مريم مِن (أمر) بصيغة (وهُزّي إليك بجذع النّخلة) ، إلى نداء للبعيد بُعدَ الإكبار والتعظيم (يا)، وباستخدام الصفة العظيمة التي امتُدحت بها مريم (العذراء) لتأكيد تعظيمها، باعتبارها رمزا للإعجاز. فقد حوّر الصورة من صيغة السرد إلى صيغة خطاب إعجاب واستدعاء. ثمّ يحيد بالصورة عن معناها القديم فيقول : (تسّاقط الأشياء / تنفجر الشموس والأقمار / يكتسح الطوفان هذا العار)، فالرّطب الجنيّ المذكور في النصّ السورة القرآنية، قد صار معجزة جديدة يريد لها أن تحصل، معجزة الأمل الساطع والثورة العارمة التي تمحو العار. وبطريقة فنية يُدخلُ البياتي المعجزة في إطار الممكن، باستدعاء (مدريد) رمز الأندلس التي هي رمز قوّة المسلمين/ وتندرج ضمن أحداث التاريخ التي يمكن أن تتكرّر، فالصورة القرآنية قد أصبحت في هذا المقطع سَنَدا اعتمد عليه البياتي لتوليد دلالات جديدة هادفة إلى بث الثقة والأمل، وتلك واحدة من أشكال الانسجام والتناغم الفني الممكن بين الصور التراثية والخيال المعاصر، والتي تعمل على تأصيل القصيدة المعاصرة وربطها بالماضي، دون أن يحدّ من قدرتها على ارتياد آفاق المُعاصَرة.

7- الأسطورة في شعر البياتي:

يرى غالي شكري أنّ البيّاتي يوظف الأسطورة من منطق سياسي مرتبط بالمرحلة الحضارية، وأنّ التعبير عنده كثيرا ما يميل إلى الوضوح لتبليغ الرسالة الثورية[1]، وذلك ما ينسجم فعلا مع نظرته العامة لوظيفة الشعر في المجتمع، ولدوره التحريضيّ الحاسم في تحرير الشعوب. ومن أمثلة ذلك قصيدته (في المَنفى) التي قال فيها:

«الصخرة الصمّاء للوادي يدحرجها العبيدْ

(سيزيف) يُبعث من جديد، من جديدْ

في صورة المنفى الشّريدْ

- ماذا تُريدْ؟

((القمح من طاحونة الأسياد يسرقه العَبيدْ))

- ماذا تريدْ؟

((الوردُ لا ينمو مع الدّم والحديدْ))

طلَلٌ وبيدْ

تقضي بقيّة عمرك المَنكود فيها تَستَعيدْ

حُلُمًا لماضٍ لن يَعودْ!
حُلُم العهود الذابلات مع الوُرودْ» [1]

استعاد فيها أسطورة (سيزيف) أو (سيسيفوس) من الميثولوجيا الإغريقية، وهو شخصية ماكرة استطاعت أن تُخادع ملك الموت (ثاناتوس) مما أغضب كبير الآلهة (زيوس) فعاقبه بدَحرَجة صخرة من سفح الجبل إلى أعلاه، وكلّما بلغ القمّة تهاوت الصخرة إلى الأسفل من جديد، ليبقى في شقاء أبديّ. وقد وجد البياتي في (سيزيف) أقرب رمز يعبّر عن حال الشعوب العربية التي تحيا حياة العبيد تحت سَطوة الأسياد في شقاء لا تلوح له نهاية في الأفق، كما أنّ القصيدة تحكي معاناة الشاعر من الاستبداد وما تعرض له من تشريد ونفي، حيث ساح مرغما بين عدّة بلدان كمصر وسوريا والأندلس، دون أن يرى في الأفق بصيص أمل في أن يتحرّر من قهر المستبدّ.

أمّا الجانب الموسيقي في هذا المقطع فيذكّرنا بما سلف أن قرّرناه بخصوص توظيف البياتي للموسيقى الشعرية، كأداة من أدوات التأثير على المتلقّي، فالقافية المقيّدة المختومة برويّ هو الدّال، وهو حرف انفجاريّ مجهور يحاكي قسوة الحياة في ظلّ الاستبداد، وهو ساكن يعكس حالة الجمود والعقم الفكري التي هي محور معاناة الشاعر.

8- توظيف التراث: كان تعامل البياتي مع التراث الفكري والأدبي قائما على الاستقراء النّاقد، حيث يستدعي منه بعض الرموز الإيجابية التي صنعت أمجاد الأمة، ليتّخذها مثالا وقدوة يحثّ بها المتلقي العربي على التحرر من حالة الوَهن التي تَعتريه. ويوظّف الشاعر بالمقابل رموزاً أخرى توظيفا ناقدا، يبلغ حدّ السخرية اللاذعة من مواقفها الانهزامية التي كانت مؤشّرا على بداية نكسة الإنسان العربي. ففي قصيدة (أبو زيد السروجي) قال البيّاتي:[2]

كان يغنّي
كان شحّاذا بلا حياء
يجترّ ما في كتب الأموات
أو يسطو على الأحياء
كان يغنّي في المواخير
وفي ولائم الملوك
في شهيّةٍ، لأنّه كان بلا حياء

فقد استدعى بطل مقامات بديع الزمان الهَمَذاني (أبو زيد السروجيّ) باعتباره رمزا مُعبّرا عن بداية الانحطاط الأخلاقيّ الذي هوى بالأمّة في مَهاوي التخلّف والهوان، حيث حلّ الجشع والمكر والخداع محلّ الكرم والشهامة. وقد أنزل البيّاتي بطل المقامات منزلة المُهرّج المُضحك المُثير للسخريّة، المُنحطّ أخلاقيا، فهو بلا حياء، يجترُّ كلاما قديما ليس فيه

ذرّة إبداع. وتزداد حدّة السخريّة مع المفارقة (Paradoxe) بين فعل الغناء كحدث ثقافي فنيّ وبين الفضاءات المُتناقضة التي يحدث فيها، فمرّة يغني للملوك وتارة في الماخور، واضعً النبل والوضاعة في كفّة واحدة.

وفي المقطع الأخير من القصيدة نقرأ قول الشاعر:

كان يغنّي

عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت ((طرواد))

وعُلِّقتْ في قلب ((مَدريد)) وفي أبوابها

الأعواد

لأنّه كان بلا ميعاد

يظهر في كلّ زمان، راكبًا

بغلَتَه البَرصاء

يتبعه الجراد والوباء

فقد صار السروجي رمزا لإنسان هوت به الأقدام في مزبلة التاريخ لمّا تجرّد من كل قيمه التي تأسست على أركانها حضارتُه. فالطمع والجشع والمكر وذلّ المَسألة هي علل خطيرة، تهوي بصاحبها، لا مَحالة، في مهاوي التشرّد والزّوال، « ولعلّ تلك العلل مجتمعة، لا تعدو أن تكون استرسالا لتاريخ اليُتم العربيّ الذي اتّسع لمشاهد مُخزية من التعاسة الأرضية والعذاب الدنيويّ. وليس أبين لذلك من كونها قد بدت مُنفلتة من حدود الزمان والمكان، ولا سيما بعد أن مضت القصيدة في إيهام متقبّلها بأنّ أبا زيد مُخترِق للحظته وعابر لزمنه، إن لم يكُن مَصبًّا للأزمنة كلّها »[1]. وإنّ المتمعِّن في الصورة الساخرة التي رسمها البياتي لبطله، سيقف على ملامح البؤس التي تتشابه مهما تغير زمانها ومكانها، فقد اجتمعت في صورته ملامح (الدون كيشوت) بطل الكاتب الإسباني (سرفانتس) بمواقفه البَلهاء، وملامح الملك المَهزوم أبي عبد الله الصّغير، آخر مُلوك غرناطة والأندلس كلِّها.

كانت هذه أبرز القضايا الفنية التي طبعت شعر عبد الوهّاب البيّاتي بطابع خاص، ضمن الحركة الشعرية المُعاصرة، فمسائل الحداثة والتجديد واللغة الشعرية والرمز والأسطورة، هي ظواهر تضر بقوّة في الشعر العربيّ المعاصر جُلّه، وإن كان لكلّ شاعر طريقته الخاصّة في توظيفها والتعاطي معها. وإن كان الجميع متفقا على أنّ تلك الظواهر الجديدة كانت دوما منهلا للتعبير الشعري، وسبيلا تعبر منه القصيدة إلى قلب جمهورها، وسبيلا إلى شدّ بين العُرى بين الحاضر والماضي، سعيا إلى تَجاوز لحظة الضعف، وطرق أبواب المستقبَل الواعد.

مراجع المحاضرة:

- سورة يس، الآية 37.

قائمة المراجع والمصادر:

1- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980 .
2- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978.
3- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1992.
4- عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط2، 1985.
5- عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995
6- عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.
7- عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، دار العودة. بيروت، ط3 ، 1979.
8- عبد الوهاب البيّاتي، ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، مجلّة فصول، مج 3، ع1، 1982.
9- غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟
10- فتحي خليفي، الإيديولوجي والشعري في ديوان عبد الوهاب اليّاتي، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.
11- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، 1425هـ/2004م
12- محسن اطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.