شعرنة التّشكيل الدّرامي والسّردي في قصيدة القناع المركّب "صورة للسهروردي في شبابه" لعبد الوهاب البياتي

The poeticization of dramatic and narrative composition in the poem composite mask "A Picture of Suhrawardi in his Youth" by Abd as-Wahab al Bayati

سمية بن شناف[1*]، الحبيب عمي[2]

[1] جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية (الجزائر)، soumaya.benchennaf@univ-bejaia.dz

[2] جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية (الجزائر)، lahbib.ammi@univ-bejaia.dz

مخبر التأويل وتحليل الخطاب

تاريخ الاستلام: 2023/02/13 تاريخ القبول: 2023/11/21 تاريخ النشر: 2024/06/13

ملخص:

ارتكن الشاعر المعاصر إلى اعتماد تقانة القناع كوسيلة للتعبير، نظراً لكونها من بين أهم أساليب المواربة والمخاتلة، التي تسهم في تطهير التجربة الشعرية من أدران الغنائية، وفي إضفاء مسحة موضوعية تحد من انسكاب ذاته في نص القصيدة، التي بتلاقحها مع هذه الأداة، ينبعث فيها نفساً درامياً سردياً جديداً، يقضي على وتيرة الرتابة والتسطح، ويُصيّرها خلقاً شعرياً منفرداً يبعث على الحيرة والإدهاش.

تتغيّا هذه المطارحة البحثية الكشف عن طبيعة التشكيل الشعري، الذي تنهض عليه قصيدة القناع المركب، والإبانة عن المترسبات الجمالية، التي تخلقت عن التلاقح الحاصل بين التجارب الوجودية، وحضور المكونات المسرحية والسردية في كنه القصيدة المعاصرة.

كلمات مفتاحية: *التشكيل الشعري، الدرامية، السردية، القناع المركب.*

Abstract:

The contemporary poet depended on masking as an expression tool since it represents one of the most important techniques of mystery and ambiguity, which frees the poetic experience from the contaminants of subjectivity into objectivity birthing a narrative and creative drama that eliminates rigidity and dullness and turns the poem into a unique composition that astonishes and perplexes.

This paper aims to reveal the nature of the poetic composition upon which the composite mask is based and its aesthetic layers resulting from the cross-pollination of existential experiences alongside the presence of theatrical and narrative components in the contemporary poem.

***Keywords**: poetic composition; drama; narrative; composite mask.*

* المؤلف المرسل: سمية بن شناف، الإيميل : soumaya.benchennaf@univ-bejaia.dz

1. مقدمة:

تعد تقنية القناع واحدة من بين أهم المخرجات الإبداعية، التي لقيت حظوة كبيرة عند مؤسسي تيار الحداثة الشّعرية عربياً، وقد كانت استجابة الشّعراء الذين يبحثون عن الفُرادة الابداعية لهذا العامل الفني المبتدع سريعة جداً، خاصة بعدما بدأت مظاهر التقعيد النظري له تلوح في الأفق، بيد أن تضارب الآراء النقدية حول التوظيف الصحيح للقناع، لم يحد من استخدام الشّاعر العربي له، خاصة وأنه كان متعطشاً لمثل هكذا فنيات تعينه على تجاوز العقبة الكأداء التي شكلها عامل التداول الكبير للأدوات الفنية المكرورة، والعبارات المصكوكة التي كسرت عنق النص، والمواضيع الجاهزة التي لم تنفصل عن القصيدة العربية بسبب ركود حس التجريب الإبداعي لدى مبدعيها، وما يفسر تمترُس ذلك العدد المهول من القصائد خلف أداة القناع، وجعلها محوراً ناظماً لها، قدرتها على الحد من ذاتية المبدع في نصه، وتحقيق شيء من الموضوعية في الطّرح، من خلال تمكينه من استعارة شخصية تراثية، يكشف من خلالها الشاعر عن شواغله الوجودية، وهو الشيء الذي أضفى بعداً جمالياً خاصاً على النصوص الشعرية التي اعتمدت في تشكيلها الشعري على هذا النوع من المكونات النصانية المعاصرة، وهذا الاستخدام الخاص لأداة القناع هو ما نأى بالنص الشعري عن بوتقة الغنائية، ورقى بها إلى مصاف عليا من الدرامية، وإن كان في تشاكل ذينك القطبين "الدّرَامَا"، و"الذَّاتِيَّة" البعد الفني الصحيح الذي يجعل من القناع ناضجاً فنياً- أي من خلال الموازنة بينة كل من أنا الشاعر وأنا القناع-، فعدم رصانة الهرم الدرامي ورجاجته هي السمة الأبرز لهذه التقنية، وعليه فإن القناع هو القرينة النصية الأقدر على منح المبدع الطاقات الفنية الكافية، التي تساعده على سحب صوته وتجربته معاً من النص، ليحل محلها صوت وتجربة الشخصية القناع التي يجب أن يكون لها من السمات الدالة ما يجعلها على توازٍ مع خبراته الوجودية، وتتماشى مع توجهاته الفكرية، فيطوع الحدث الذي تقوم عليه القصيدة ليتناسب مع الحمولات الرمزية التي تأتي الشخصية القناع محملة بها، والتي يُخضعها هي الأخرى لعمليتي بعثرة وإعادة بناء حتى تتلاءم وروح العصر، فيعبث بملامحها ويتصرف في معالمها، بصورة سطحية لا تمس بخلفياتها الوجودية ، التي وجب أن تحمل جملة من السمات الدالة، التي تجعلها قادرة على الانسجام التام مع تجربة الشاعر الحداثية، وتؤهلها لتكون قناعاً فنياً ناضجاً.

تحوز قصيدة القناع وهي من الكشف والارتياد الإبداعي المعاصر مقومات الدرامية والسردية، وحضور ذينك المكونين البنائيين فيها -الدّرامَا/ السَّرْد- يكون بصورة متوازنة في تشكيلها، يقي النص من تحوّل نسيجه الشعري إلى بناء سردي مسطح يحيله إلى نصاً قصصياً، ويخلصه من الغلو في توسل عناصر الدرامية المفرطة التي تُصيّره نصاً مسرحياً، ويعد "عَبْد الوَهَاب البَيَّاتِي" من شعراء العرب الأوائل الذي ابتدعوا النصوص الشعرية القِنَاعِيَّة وفق هذا الأسلوب الذي يمازج بين الدراما والسرد، إذ نلفيه قد اعتمد في بناء قصيدته "صُوْرَة لِلسُّهْرَوَرْدِي فِي شَبَابِه" على عدد من الشخصيات التراثية والتاريخية، التي قام بتطويعها لتصبح قادرة على تحمل متغيرات الراهن وتحولاته الحداثية، وهو ما نلفيه بوضوح في هذا النص الذي نجد فيه تلاقحاً بين أضرب متنوعة من الأقنعة ذات الحس "الصُّوْفِي" و"التَّارِيْخِي" و"التُّرَاثِي"، ويرجع هذا إلى اهتمامه بالشخصيات التي لها مواضعات تاريخية ومترسّبات تراثية هامة في الفكر الجمعي، وتنفرد بمقومات انقلابية متمردة، تتقاطع ومجريات تجاربه الوجودية، وقد تمكن من استلهام تجاربها الإنسانية غير المحدودة في نص شعري واحد، من خلال استعانته بفنيات تعبيرية متطورة، ساهمت في صوغ خلق شعري جديد، وبالتالي فإن هذا النوع من التشكيل الشعري الذي تنفرد به قصيدة القناع، هو ما تسعى هذه المطارحة البحثية إلي الكشف عن متعلقاته الفنية والإبداعية، فكيف أسهم تداخل الأقنعة ضمن نص شعري واحد في التوسيع من دائرة الجمالية فيه؟ وهل شكل القناع كأداة فنية داخل النص الشعري قوة فعالة في خلق وتنشيط طاقات الدرامية والسردية فيه؟

2.من سيمياء العتبة إلى فضاء المتن:

تأتي العتبة الخارجية في قصيدة القناع على كثافتها، معززة بمكونات دلالية ذات طابع إشاري مهم، وهو ما نلفيه بوضوح في عنوان قصيدة "صُوْرَة لِلسُّهْرَوَرْدِي فِيْ شَبَابِه"[1]، الذي يحيلنا وفق وتيرة أفقية مباشرة إلى اسم الشخصية القناع "السُّهْرَوَرْدِي"، ونظراً لكون هذه القصيدة موجهة لحركة التقنع، فإن الشاعر انتقى فيها قناعه وأجاد، وشحذ الحدث وفق معطيات الشخصية وأتقن، وكان اختياره الصائب لقناعه الذي هو" كدرع أو غطاء يخفي وجه الشاعر، وكصوت ينطق كلماته التي لا يتمكن من قولها على لسانه الشخصي"[2]، ذريعة لاقتران قصيدته بالموضوعية، فلم يُفِدْ من ملابسات قصة شيخ الإشراق المقتول "شِهَابْ الدِّيْن

السُّهْرَوَرْدِي"، إلا بعد أن وجد فيها ما يخدم تجربته المعاصرة، ولقد أسهم هذا كله في تعزيز العنوان بوهجٍ صوفي، يكشف عن طبيعة الرؤية الوجودية في القصيدة، وعليه فإن هذا الترميز التسموي" يحقق ضغطاً استثنائياً على المتن كي يستجيب لفضاء العنونة ومتطلباته الدلالية الخاصة"[3]، وحين يَردُ عنوان القصيدة على شاكلة جملة وما نحوها، فإن فاعلية العنونة وتأثيرها الدلالي والتيماتي، يكون أكثر لُبساً وأشد تعقيداً من التشكيل الإفرادي البسيط، فعنوان القصيدة "صُوْرَة لِلسُّهْرَوَرْدِي فِي شَبَابِه"، الذي جاء على شكل "شِبْهِ جُمْلَة"، نلفيه يحمل بعدين أساسيين: أولاهما "درَامِي"، وثانيهما "سَرْدِي"، وهذا ما نلمسه في طبيعة الدوال التي تخلقت على إثرها الصورة الرمزية الأولى الأكثر كثافة في القصيدة/ العتبة، ولا مراء في أن الدوال (صُوْرَة/ السُّهْرَوَرْدِي/ الشَّبَاب) قد أسهمت برمزيتها في تحديد الرؤية الرمزية الأولى للنص، وذلك نظراً لكونها مثقلة بالكثير من التفاصيل التي تكشف رمزياً عن طبيعة الرؤية الوجودية التي انبنت عليها الدلالة في القصيدة، فقصة قتيل العشق الإلهي، الذي لقي حتفه بسبب فكره المُخالف لمنطق معاصريه، وهو في أوّج فتوته شكلت المشهد الدرامي الأول للنص بدءاً من العتبة، وبالتالي فإن الشاعر قد خص هذه المرحلة العمرية بالذكر، لأن الشخصية القناع لم تتجاوزها إلى حَيوات أُخَر، ومن ثمّ فإن البنية التركيبية للعنوان تنطوي على حلقة "درَامَا- سَرْدِيَّة" واضحة، يتّسع أفقها كلما انغمس المتلقي في غور القصيدة، وفكك أنساقها الموغلة في الغموض والتغريب الدلالي، لأن ما هو بارزٌ من دوال في العتبة ليس إلا بعدٌ من أبعاد المفارقة التي تختص بها بنية قصيدة القناع الدرامية.

يتقاطع عنوان القصيدة مع القصة الإطار لحياة فيلسوف الإشراق "السُّهْرَوَرْدِي"، التي وجد فيها "البَيَّاتِي" ما يمكن الاستفادة منه تناصياً من تجربته الوجودية الصوفية، التي أهلته ليكون قناعاً فنياً ناضجاً، ومشجبًا متينًا يُتكأ عليه في إسقاط أفكار المبدع السياسية والاجتماعية، وما هذه الشخصية التي اتخذها الشاعر قناعاً سوى" حيلة بلاغية، أو رمز، أو وسيلة للتعبير عن تجربة معاصرة، وهذا يعني أنه لابد من أن يكتشف المتلقي بنفسه وبمساعدة القرائن النصية أن المقصود هو الحاضر"[4]، فقصيدة القناع هي خلق تراثي بدلالات معاصرة، والشاعر في هذا العنوان يعيش حالة من التلبس التي تتيح له التحرك خلف قناعه بحرية، وعليه فإن شعرية العنونة في هذا المقام تتأكد في ذلك التأطير الحي للمعنى وتوجيهه إلى المضرب الدلالي المقصود، بصورة شفافة موغلة في الرمزية، إذ يتبدى للمتلقي بدءاً من القرين

النصي الأول، ماهية الأنا القناعية وبؤرة الارتكاز الشعري الذي أفادت القصيدة من معطياته التراثية، وأعادت بلورته وفق أفق حداثي معاصر، فتح الشاعر من خلاله ملف الذاكرة على مصراعيه، من خلال استثماره لاسم "السُّهْرَوَرْدِي"، الذي أحدث حضوره في النص سيلاً عارماً من الطاقات الرمزية، وصعّد العتبة النصية الأولى إلى مقام سَامِق من الدّينامية الدّلالية المتجددة، التي تستدعي في كل قراءة لها ظهور تأويلات متباينة، لأن عنوان" القصيدة نفسها علامة سيميولوجية تكثف البنية الدلالية في القصيدة، فالعلامة الشعرية- كلمة أو جملة- تعد نموذجاً تتولد عنه الدلالة الكلية للقصيدة"[5].

إنَّ ترأُس "السُّهْرَوَرْدِي" النص وظهوره كقناع مفرد في العتبة، لم يمنع القصيدة من الدخول ضمن نمط القناع المركب، ويتم الحكم على نص القصيدة بأنه يندرج ضمن هذا التركيب الشعري" إذا قام التوظيف على تمازج عدد من الشخصيات والرموز، وتداخل أصواتها وتشابكها بحيث التبس الأمر على المتلقي، فتحيَّر في تحديد الشخصية الناطقة بالنص، والناهضة بأعبائه، فإن القناع يكون متعدداً مضاعفاً، أو بمعنى أدق مركباً"[6]، فهاجس الشاعر في التنوع والشمول، حدا به إلى استدعاء أقنعة فنية متباينة في تاريخها الثقافي والفكري، لكنها تجتمع على مشترك ثوري واحد، يخدم تجربة الشاعر المعاصرة، وبالتالي فإن الشاعر" لا يكتفي بوجود صوته بعيداً عن صوت قناعه، كما في قصائد القناع المفرد، بل يتقنع بصوت آخر، لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصورة بالقناع زمنياً أو تاريخياً، ليصل من خلالها إلى القناع الأخير"[7]، ولم يكن في تفاوت حدة استعمال الشاعر لأصوات الشخصيات ضمن النص، حرجاً يؤدي إلى تمزق القناع، ومنحه مساحة صوتية أوسع لبعض أقنعته دون أخرى، لا يعتبر إقصاءً لفاعلية باقي النماذج القناعية" لأن إقصاء أي شخصية من شخصيات القصيدة، يؤدي حتماً إلى تشتيت التجربة، أو يقود إلى تصدع القناع وانهياره"[8]، وعليه فإن الأقنعة غير الرئيسة هي بمنزلة إلماعات فنية تُنير النسق دون أن تشوش على الأصوات الأساسية، التي يمكننا حصرها في ثلاثة أصوات "السُّهْرَوَرْدِي/ البَيَّاتِي"، و"أَنَا/ القِنَاع"، و"الشَّخْصِيَّات الإِلْمَاعِيَّة المُتَمِّمَة"، فالاستخدام المتنوع للأقنعة في القصيدة يُمكّن الشاعر من الابتعاد" عن الصوت الأحادي والمباشرة، ويضفي على عمله الشعري شيئاً من الموضوعية والتعدد والاختلاف والتكامل والغموض الفني الشفاف"[9]، الذي نلفيه واضحاً بدءاً من عنوان القصيدة "صُوْرَة لِلسُّهْرَوَرْدِي

فِي شَبَابِه"، الذي جاء كإيماضة فنية عابرة لسيرة شخصية ذات وزن ثقيل في تاريخ التصوف، حوَّرها الشاعر إلى قضية راهنية يمكن إسقاطها على كل العصور، ففي كل زمن نجد سهروردياً مختلفاً، و"البَيَّاتِي" في هذا النص هو "سُهْرَوَرْدِي" عصره الذي تحول إلى شاعر جَوَّاب.

3.شعرية الأبعاد الدرامية والسردية في قصيدة القناع المركب:

1.3 الأبعاد الرمزية لحركة الدراما:

تنكفئ قصيدة "صُوْرَة لِلسُّهْرَوَرْدِي فِي شَبَابِه" إلى عناصر الدرامية المسرحية في اعتدال، من حِوَارٍ، وصِرَاعٍ داخلي وغيرها من التقانات الفنية، التي تضاعف من الطاقة الدلالية الرمزية في النص، وتقع القصيدة في تسع مقاطع شعرية تامة، سقطت عنها العنونة الفرعية كما هو معمول به في قصائد قناعية أخرى للشاعر/ البَيَّاتِي، أين يتصدر مبتدأ المقطع الشعري الأول من هذا النص القناعي "لو الشرطية" غير الجازمة، التي مهدت لظهور أول حالة تناصية للقصيدة مع جملة من المعاني التي وردت في مواضع متباينة من سورتي" الكَهْف" و"مَرْيَم"*:

"لَوْ كَانَ البَحْرُ مِدَاداً لِلْكَلِمَات لَصَاحَ الشَّاعِرُ: يَا رَبِّي،

نَفِدَ البَحْرُ وَمَازِلْتُ عَلَى شَاطِئِهِ أَحْبُو الشَّيْبُ عَلَا رَأْسِيْ

وَأَنَا مَازِلْتُ صَبِياً لَمْ أَبْدَأْ بَعْدُ طَوَافِيْ وَرَحِيْلِيْ"[10]

والغرض من استثمار الشاعر في مدخل المقطع الشعري الأول من القصيدة، لبعض من معاني النصوص القرآنية، يرجع إلى" محاولته إنطاقها لتقديم تجربته بما تحمله تلك النصوص من دلالات وإيحاءات"[11]، كما تبرز ملامح المونولوج الدرامي (لَصَاحَ الشَّاعِر)، الذي يجمع بين المتكلم "السُّهْرَوَرْدِي/ البَيَّاتِي"، والمخاطب "الذَّات العَلِيَّة"، ويعزز هذا الانكفاء على الشجن الداخلي من صحة أفق التوقع، الذي أمدته دلالات العنوان، التي تفيض بالحس الإشراقي، وكأن الصوت الذي يخاطب الإله، يُبينُ عن حالة من حالات المكاشفة والتجلي الروحاني الصوفي، غير أن الدلالة التي تحملها البنية العميقة لهذا المقطع، تختلف عما يومئ به قشور النسق السطحي، فالمقصود بلفظة "الكَلِمَات"، هو مجموع المواقف والتوجهات الفكرية المتمردة، التي تتبناها الشخصية القناع/ السُّهْرَوَرْدِي، والشاعر/ البَيَّاتِي على حد سواء، التي (لَوْ كَانَ البَحْرُ مِدَاداً لَهَا)، لنَفِدَ البحر قبل أن تنفد هي، ويعبر النقيضين (الشّيْب/ صَبِياً)، عن المفارقة التي عاشها "السُّهْرَوَرْدِي" في شبابه، الذي أفناه في التنقل والترحال طالباً للعلم،

ومذيعاً لما اكتسبه وابتدعه منه، كفلسفته الإشراقية التي تحمل أفكاراً مناهضة للمألوف، ومخاتلة لمنطق معاصريه من المتصوفة، الذين أضحوا بمعارضتهم الحادة له، جلادين تسببوا له في الغُبن والعذاب، وهو ما يشترك فيه مع "البَيَّاتِي" الذي عُرف بمنطلقاته النقدية اللاذعة، فكانت (الكَلِمَات/ الشِّعْر)، سبباً في نفيه" عندما اجتزت الحدود العراقية شعرت بأن لون السماء قد تغير، وطعم الماء، وطعم الخبز، بالرغم من شعوري بأن أياماً سوداء تنتظرني ولكنها لن تكون سوداء بالنسبة للشعر "[12].

ولا تتوقف حركة المعنى في القصيدة عند قيم التمرد التي تميز بها "السُّهْرَوَرْدِي"، بل تتسع شبكته، مع توسع البعد الدرامي في النص الذي شهد حيزه دخول ثلاث شخصيات قناعية موازية للقناع الأكبر/ السُّهْرَوَرْدِي، تزاحمه بطولته (الخَيَّام/ عَائِشَة/ الحَلَّاج)، وبالتالي فإن اختلاط الأقنعة بما تحمله من ثقل رمزي، قد أسهم بشكل واضح وكبير في التعزيز من الحس الدرامي داخل النص، ولعل موازاة الشاعر بين شخصيتي "السُّهْرَوَرْدِي"، و"الخَيَّام"، في نفس الوحدة النصية، واعتماد صوتيهما كمحرك رئيس للحدث الدرامي في النص، راجع إلى تعالقهما في نفس الوحدة الفكرية الصوفية المتطرفة التي قوبلت بالرفض:

" فَإِذَا احْتَرَقَ الخَيَّامُ بِنَارِ الحُبِّ وَأَصْبَحَ فِيْ حَانَ الأَقْدَارِ حِجَاباً، فَأَنَا
حَوْلَ النَّارِ فِرَاشٌ، مَازِلْتُ أَحُوْمُ، وَأُفْنِيْ لِيْلِيْ سُكْراً، أَتَأَمَّلُ
وَجْهَ القَمَرِ الفِضِّيّ الأَزْرَقِ فِي صَحْرَاءِ الحُبّ يَغِيْبْ،
لِيَتْرُكَ فِي أَقْدَاحِ العِشْقِ رَمَاداً، كُنْتُ أُحِبُّكِ حَتَّى المَوْتْ"[13]

ونستمع في هذا المقطع الذي يسيطر عليه ضمير الأنا، إلى صوت القناع وهو يكشف عن حالة التوتر والنفور الشديدين (مَازِلْتُ أَحُوْمُ)، اللذين يسيطران على وجدانه، بسبب عدم بلوغه درجة التحرر والتجلي، كما هو حال "الخَيَّام"، الذي فاز بالمقام العلي وأضحى (فِيْ حَانِ الأَقْدَارِ حِجَاباً)، وبالتالي فإن هذا التعالق بين التجارب الوجودية في الوحدة النصية نفسها، يعد من أبرز العوامل التي تزيد من شدة الدرامية في النص، لأن هذه الأخيرة- الدّرامَا-، تتأكد فاعليتها داخل القصيدة، من خلال انتقال النسق من طبيعته المسطحة التي تتأسس على وحدة الحدث، وغنائية النسق، إلى دخوله في حالة من التذبذب التي يتسبب فيها عامل "الرَّمْزِيَّة"، التي يختص بها أي نص تشكل "الدّرَامِيَّة" فيه محوراً ناظماً له، وقد انعكس هذا

العامل بوضوح في هذا المقطع من القصيدة، أين نلفي تحول الدلالة فيه من المباشرة في الطرح، إلى الرمزية، فقد شكلت الدوال (احْتَرَقَ/ النَّار/ الحُب/ العِشْق/ المَوْت)، قاموساً صوفياً بامتياز، فرضه القناع "السُّهْرَوَرْدِي" على الشاعر، نظراً لتحكمه في ضمير الحكي/ الأنا، وبالتالي فمن الطبيعي أن تتشاكل معاني هذا المقطع، مع أبيات للسهروردي، يُؤثر فيها اندماج النفس بالعالم الروحي العلي، على بقائها في الوجود المادي:

"وإِنِّـيْ فِـي الظَّـلَامِ رَأَيْـتُ ضَـوْءً كَـــأَنَّ اللَّيْـــلَ بُـــدِّلَ بِالنَّهَـــارِ
وَيَـــأْتِيْنِي مِـــنَ الصَّـــنْعِاءِ بَـــرْقٌ يُـــذَكِّرُنِيْ بِـــهِ قُـــرْبُ المَـــزَارِ
أَأَرْضَـــى بِالْإِقَامَـــةِ فِـــي فَـــلَاةٍ وَفَـــوْقَ الفَرْقَـــدَيْنِ عَرِفْـــتُ دَارِيْ"[14]

ويتحول القناع "السُّهْرَوَرْدِي/البَيَّاتِي" في تتمة هذا المقطع إلى المناجاة الداخلية (قَلْبِيْ مُرْتَعِدٌ كَالوَرَقَة يَسْأَلُنِي)، التي تعد ركيزة درامية مُثلى لتحريك الحدث في النص، لأنها" تكوين كلامي فردي الروح"[15]، والتعجب (وَاعَجَباً!)، وتكرار صيغ التساؤل (فَأَيْنَ مَضَى حُبُّكِ؟/ أَيْنَ مَضَى؟)، حول رغبته في التخلي عن "عَائِشَة"، التي تمثل رمزاً للوجود المادي (الجَسَد/ الحَيَاة)، الذي يريد الانعتاق منه، بعدما أضحى صرح عشق للكثيرين، فماذا" يفعل الإنسان المحاصر المهجور بحبه في مدن الإسمنت والحديد والصفيح وعلب السردين، وكل شيء يشي به ويتآمر ضده "[16]، كما تشكل ثنائية المكان والزمان في هذا المقطع الشعري عنصراً بالغ الأهمية نظراً لكونهما من بين أهم مقومات البناء الدرامي، فدال (الصَّحْرَاء)، بما يحمله من صور الوحشة والهجران، ودال (اللَّيْل)، الذي اقترن بالاغتراب، ساهما في الكشف عن مدى تأزم نفسية الشاعر، وفي التصعيد من درامية المشهد:

" فَأَيْنَ مَضَى حُبُّكِ؟ وَاعَجَباً! قَلْبِيْ مُرْتَعِدٌ كَالْوَرْقَةِ يَسْأَلُنِيْ:
أَيْنَ مَضَى؟ مَا أَوْحَشَ هَذِيْ الصَّحْرَاء: وُلِدْنَا فِيْهَا،
أَحْبَبْنَاهَا وَرَحَلْنَا، عَانَيْنَا فِيْهَا مَوْتَ الرُّوْحِ، حَمَلْنَاهَا
كَبَرِيْقٍ ذَهَبِيٍّ يَتَغَلَّبُ هَذَا اللَّيْلُ عَلَيْهِ، يَمُوْتْ"[17]

وتبرز نبرة العتاب عندما يتوجه القناع "السُّهْرَوَرْدِي/ البَيَّاتِي"، إلى الكيان الأنثوي/ عَائِشَة التي تحفَّظ عن الإبانة عن اسمها، بألفاظ هجومية حادة، تكشف عن طبيعة المشاعر السلبية التي يكنها لها، فرميه لها بالخيانة (كُنْتِ تَخُوْنِيْن)، ما هو إلا ترجمة بالكلمات، عن

إصراره الكبير على التخلي عن ذلك الكيان (عَائِشَة/ الوُجُوْد)، والإلقاء به في (سَلِّ الإِهْمَالْ)، وهو ما يؤكده حضور علامات الحس الصوفي (أَتَأَمَّل/ القَمَرُ الفِضّي/ العُشَّاق)، التي أبانت عن رغبته الجامحة في التحرر من السجن الوجودي:

"كُنْتُ أُرِيْدُكِ لِيْ وَحْدِيْ، لَكِنَّكِ كُنْتِ لِكُلِّ العُشَّاقْ
كُنْتِ تَخُوْنِيْنَ الوَاحِدَ بِاسْمِ الآخَرْ، يَا مَشْرُوْعَ امْرَأَةٍ أَلْقَيْتُ
بِهَا فِي سَلِّ الإِهْمَالْ،
أَتَأَمَّلُ وَجْهَ القَمَرِ الفِضِّيّ الأَزْرَقِ فِيْ مِرْآَةِ الحَانْ
أَتَأَمَّلُ وَجْهَ العُشَّاقْ"[18]

ثم إن هذا التغريب الدلالي الذي صعّب على المتلقي تحديد هوية الأنا الناطقة "السُّهْرَوَرْدِي/ البَيَّاتِي"، وعقد من عملية الكشف عن طبيعة قناع المرأة/ عَائِشَة، أسفر عن قوة النفس الدرامي المسيطر على نص القصيدة، الذي ينزع بالمعنى العام نحو عوالم أعمق من الإبهام، فيزيد من شدة تصعيد الأحداث وتوترها، ويقابلنا فيما تبقى من المقطع الأول، حالة التكرار الجملي (الشِّيْب عَلا رَأْسِي)، الذي أضفى على النسق الشعري بعداً رمزياً خاصاً، يتغيا الشاعر من استثماره، ترسيخ الدلالة، والتأكيد على حالة الاغتراب الروحي والقلق الوجودي الذي يكابده بسبب أفكاره المتطرفة (الكلمات/ الشّعر)، التي يرجو من خلالها تحقيق الحرية والخلاص:

" الشِّيْبُ عَلَا رَأْسِيْ وَأَنَا مَازِلْتُ صَبِياً لَمْ أَبْدَأْ بَعْدُ طَوَافِيْ
وَرَحِيْلِيْ فِيْ الكَلِمَاتْ،
فَإِذَا نُحِرَ الحَلَّاج وَأَصْبَحَ فِيْ تَارِيْخِ العِشْقِ شَهِيْداً، فَأَنَا
لَمْ أَبْدَأْ عُرْسَ دَمِيْ حَتَّى الآنْ"[19]

يتواصل الحس الدرامي داخل النص في التصاعد، وبخاصة مع ظهور أصوات أخرى غير التي اعتمد الشاعر عليها في المقاطع الشعرية الأولى من القصيدة، أين يظهر صوت "الحَلَّاج" ضمن هذه الأسطر الشعرية، وهو الذي تربطه أواصر متينة مع القناع الأكبر/ السُّهْرَوَرْدِي، إذ تتشابه تجاربهما الصوفية، وتتقارب صورة المشهد الأخير من حياتهما، ولقد عزز استدعاء هذه الشخصية النورانية النص بمزيد من الأداء الدرامي المعقد، الذي أخذ يتنامى كلما تضاعف

عدد الأصوات في القصيدة، أما عن عنصر المفاجأة الذي زاد من حدية البعد الدرامي في هذا المقطع، فهو ظهور قناع آخر/ لُوْرْكَا، لتكتمل بذلك ملحمة شهداء الكلمة/ الشِّعر، لكن المختلف في هذا التوظيف هو أن الشاعر لم يقدمه بصورة مباشرة، وإنما اكتفى بإعادة بعثه عبر نسق شعري مضمر (لَمْ أَبْدَأ عُرْسَ دَمِي حَتَّى الآن)، وهو زاد من حدة البعد الرمزي في النص، وعزز من قوة الدراما فيه، لأن الغموض الذي يصاحب ظهور أي قناع جديد في النص، وحده كفيل بتصعيد الحدث ليصل ذرى الدرامية، والملاحظ أن دلالات هذه الأسطر الشعرية، تتعالق بصورة مباشرة مع حَائِيَّة "السُّهْرَوَرْدِي"، في جزئية إشارة القناع إلى حادثة إراقة دماء "الحَلَّاج"، والعاشقين من المتصوفة (عُرْس دَمِي/ تُباح دِمَاؤُهُم)، بسبب (الكَلِمَات/السِّر الصُّوْفِي)، أين لقوا حتفهم فور أن باحوا بها:

"وَاحَسْـــرَتَا لِلْعَاشِـــقِيْنَ تَحَمَّلُـــوْا	**سِـــرُّ المَحَبَّـــةِ وَالهَـــوَى فَضَّـــاحُ**
بِالسِّـــرِّ إِنْ بَـــاحُوا تُبَـــاحُ دِمَـــاؤُهُمُ	**وَكَـــذَا دِمَـــاءُ العَاشِـــقِيْنَ تُبَـــاحُ**
وَإِذَا هُـــمُ كَتَمُـــوْا تَحَـــدَّثَ عَـــنْهُمُ	**عِنْـدَ الوَشَّـاحِ المَـدْمَعُ السَّـحَّاحُ"**[20]

لقد ساعد تعاضد هذه الأقنعة (السُّهْرَوَرْدِي/ الحَلَّاج/ لُوْرْكَا)، في" تقوية عنصر التجسيد، وهو ما يفتح المجال واسعاً أمام حركة الدرامية التي تحول فكرة الصراع والتضاد من إطارها النظري الغنائي التجريدي، إلى سلسلة من المواقف والأفكار، تعبر عنها لغة حديثة صراعية وحوارية"[21]، والأحق أن كل هذه الشخصيات كانت ضحية فكرها المتطرف، فعلى الرغم من اختلاف تواقيت حيواتهم، وتباين جغرافية نشوئهم، إلا أن ثورة الكلمة ألّفت بينهم، وجرّتهم إلى نفس المصير على تفاوت حدته (الصَّلْب/ الإِعْدَام)، ومن ثَمَّ فإن الاختيار الدقيق لهذه الأقنعة عكس بوضوح" ثورة الشاعر ضد الفوضى واللانظام، وتوقه للتجدد والديمومة والكمال"[22]، هذا وقد استفتح الشاعر/ البَيَّاتِي المقطع الثاني من القصيدة بلازمة مقطعية، وهي نوع من التكرار الذي شغل حيزاً كبيراً من إجمالي مساحة النص، لأنه لا يركز على الجزئيات فقط (الحُرُوْف/ الأَفْعَال/ التَّرَاكِيْب/ الصُّوَر)، وإنما يعمل على إبراز مقطع كامل، بصورة قبلية يتصدر رأس القصيدة، أو بعدية يندس في دوراتها، وبالتالي فإن هذا النوع من التكرار جاء نتيجة التفاعل العميق بين عناصر النص الفنية التي يختص بها التشكيل الشعري لقصيدة القناع، التي تشتد الطاقة الدرامية فيها مع بروز شخصيات قناعية أخرى، مثلما هو الحال في

"النصوص المسرحية"، التي يلعب فيها عامل تداخل الأصوات، والاتحاد التام بين الممثل والشخصية التي يقدمها على الركح، دوراً محورياً في إبراز طاقات النص الدرامية:

"كُنْتُ أُحِبُّكِ حَتَّى المِوْتْ، فَأَيْنَ مَضَى حُبُّكِ؟ وَاعَجَباً !
قَلْبِيْ مُرْتَعِداً كَالْوَرَقَةِ
يَسْأَلُنِيْ مَا أَوْحَشَ هَذِيْ الصَّحْرَاءْ
أَتَوَغَّلُ فِيْهَا مَجْنُوْناً، بِالْكَلِمْاتْ"[23]

ويرجع تركيز الشاعر على تكراره لأسطر شعرية، تعتمد آلية الاسترسال في طرح صيغ الاستفهام (فَأَيْنَ مَضَى حُبُّكِ؟)، والتعجب (وَاعَجَباً!)، والمونولوج (يَسْأَلُنِي: مَا أَوْحَشَ هَذِي الصَّحْرَاء)، إلى رغبته القصدية في تثوير طاقات الدرامية، وإشعال فتيل مكوناتها، وتتطلب صياغة هذا الضرب من التكرار الدرامي" عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار"[24]، وتؤكد تتمة الأسطر الشعرية التي تلي هذا التكرار المقطعي، بروز نقلة درامية خاصة في النص، بعد انفكاك تلك الوحدة التي تجمع بين كل من "أَنَا الشَّاعِر"، و"أَنَا الشَّخْصِيَّة القِنَاع"، الشيء الذي أسفر عن ظهور صوت شخصية / السُّهْرَوَرْدِي بشكل مستقل عن الشاعر، الذي يتقاسم معه مهمة الحديث بصوت "الأنا" الموحد في النص، وقد اقتضت هذه الوحدة التي جمعت بينهما، استعانة الشاعر بمفردات خاصة ببيئة القناع الصوفية، إذ تظهر حالة الانشطار التي أصابت ذينك الصوتين في النص أي قطبي القناع، بروز "يَاء المُخَاطَبَة" التي كشفت عن تلفت الشاعر لقناعه ومخاطبته له، وقد مهد هذا الاستخدام لوصف حقيقي استلهمه "البَيَّاتِي" من بيئة قناعه (يَا حَادِي الأَظْعَانْ)، أو بالأحرى يا رفيق الراحلة، ويا دائم الترحال:

" أَتَأَمَّلُ وَجْهِيْ فِي المِرْآةْ
وَأَقُوْلُ لَهُ: هَا نَحْنُ مَعاً، فَاكْتُمْ أَمْرَ رَحِيْلِيْ، حَتَّى
لَا تُنْهَبَ، يَا حَادِيْ الأَظْعَانْ"[25]

وتتقد جذوة الدرامية مع مطلع المقطع الشعري الثالث من القصيدة، أين يعود القناع إلى صيغته الأصلية التي تقوم على تماهٍ ديالكتيكي بين كل من "أَنَا الشَّاعِر"، و"أَنَا الشَّخْصِيَّة القِنَاع"، ليأخذ صوت القناع "السُّهْرَوَرْدِي/ البَيَّاتِي" في التصاعد متحدياً واقعه المؤلم، ومعلناً

عن استمراره في الانتصار للكلمات/ الشِّعر، وخطها (بِدَمِ القَلْب)، وإشعال نار الثورة والتمرد (بِهَشِيْمِ الكَلِمَات)، ومناهضة أعيان التيارات المثبطة التي ضيقت على كل مثقفٍ رافع ضد معارضيه:

" بِدَمِ القَلْبِ، كَتَبْتُ وَأَشْعَلْتُ النَّارْ

بِهَشِيْمِ الكَلِمَاتْ

لَكِنِّيْ لَمْ أَبْدَأْ فِيْ إِشْعَالِ النَّارِ بِقَلْبِيْ، حَتَّى الآَنْ"[26]

ونلفي الشاعر/ البَيَّاتِي يعبر عن نفسه بأوصاف يمكننا إسقاطها على قناعه/ السُّهْرَوَرْدِي أيضا، فاختلاف العصور التي برزا فيها كشخصيتين فاعلتين في المجتمع، لم يمنع من تقارب تجاربهما ومن ثم اجتماعها ضمن قناع درامي واحد، ويسمى هذا النوع من التطابق بين الشاعر وقناعه بالسمة الدالة، التي تشير إلى وجوب توافر تماهٍ بين الصوتين اللذين سيتولد عن اتحادهما في القصيدة صوت ثالث هو "القِنَاع"، وهو ما ينطبق تماماً على حالة التماهي الديالكتيكية التي جمعت بين كل من "البَيَّاتِي" وقناعه "السُّهْرَوَرْدِي"، فكلاهما عاش مناخ القلق الروحي جراء انتصارهما لرؤيا (الكَلِمَات/ الشِّعْر)، التي غدت محرقتهما الأبدية، وكان من المنتظر أن تشتد لهجة القناع، مع تطور الأحداث وتناميها، فالخواء الروحي الذي هو في نزال معه، كفيل بخلق نوعين من الصراع: أولهما صراع داخلي، وثانيهما صراع خارجي، وهو الأمر الذي ساعد على تنامي المفارقة الدرامية، مع كل دورة شعرية جديدة، وأسهم في" ارتفاع واحتدام التوتر في حركة الخلق والإبداع في زمن الرؤية"[27]، وهذا ما انعكس على المقطع الرابع الذي ظهرت عليه مُناخاتٌ من الشّطح الصوفي، التي ابتدعها مُريدو التيار الإشراقي، واستثمرها القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي)، ليخوض غمار تجربة صوفية حية، بكل أسرارها، وبتصاعد حالة (السُّكْر/ الحُب)، تتنامى الطاقات الدرامية داخل المقطع، ويدخل القناع في مونولوج جديد، تصرخ فيه الروح الظمأى (قَطْرَاتُ دَمِي تَصْرُخُ ظَامِئَةً)، وهي مغرقة في لبس وتردد (لَا أَدْرِيْ الآَن)، تتساءل أتستطيع التخلي (كُنْتُ أُحِبُّكِ)، عن حيزها المادي (الجَسَد/ الحَيَاة)، أم لا طاقة لها على ذلك (أُحِبُّك)، فالتحرر والانعتاق منه، وسجال الشاعر مع ذاته، وفق رؤيا صوفية فلسفية، ما هو إلا فيض التوتر والضغط الناجم عن المعاناة الروحية التي تلازمه في منفاه، وانعكاس لتوافر المونولوج الدرامي الذي يكشف عن الصراع النفسي الذي يكابده الشاعر/ البَيَّاتِي:

"يَسْرِيْ سَمٌ بِعُرُوْقِيْ، قَطَرَاتُ دَمِيْ تَصْرُخُ ظَامِئَةً وَتَقُوْل:
أُحِبُّكِ أَوْ كُنْتُ أُحِبُّكِ، لَا أَدْرِيْ الآنْ"[28]

وتستمر الانزياحات الدلالية المشفرة في التدفق والانبعاث، إذ تحفل خاتمة المقطع الرابع، بإشارات صوفية صارخة، جاءت كاستجابة لتجربة الوجد الإلهي التي يعيشها القناع (البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي)، وهو في حالة سكر وشطح روحي (فَأَنَا أَخْبَطُ فِي لَيْل)، أنَّى لها أن ترقى به إلى مصاف روحية عَليَّة، وتحرره من سجن الوجود (الحَيَاة/ الجَسَد)، بسبب التمرد والثورة على نظام القطيع، والتفكير خارج دائرة المحدود والمسموح به، ضمن نظام وأد الإبداع، ودفن الكلمات/ الشعر:

"فَأَنَا أَخْبَطُ فِيْ لَيْلٍ وَأَمُوْتُ عَلَىْ قَدْحِيْ ظَمْآنْ
حَانَاتُ العَالَمِ تَعْرِفُنِيْ وَمَقَاهِيْ أَرْصِفَةُ الفَجْرِ الأَسْيَانْ"[29]

لقد أوشك الشاعر/ البَيَّاتِي بتحوله إلى تقديم تفاصيل زمانية (اللَّيْل/ الفَجْر)، وأخرى مكانية (حَانَات/ مَقَاهي/ أَرْصِفَة)، تكشف عن الاغتراب الذي يكابده، وهو يترحل بين الأوطان باحثاً عن روح العالم المتجدد، أن يخلع عنه قناعه، ويظهر صوته سافراً، وهو ما يفاقم من شدة التوتر الدرامي في النص، ويزيد من حركة الأصوات فيه، لأن هذا النوع من الانشطار المفاجئ الذي يصيب "القِنَاع"، يحول النص إلى شبه مسرحية شعرية تظهر وتختفي فيها الأصوات حسب تطور الحدث وتناميه، أما عن دوال الخمرة والسكر (قَدْحِي ظَمْآن)، فما هي إلا مقامات صوفية، تكشف عن انغماس "البَيَّاتِي" في العوالم النورانية، وهو ليس بالأمر المستحدث (حَانَاتُ العَالَمِ تَعْرِفُنِي) في تجربته الوجودية" ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه، وهو أحد كبار المتصوفة"[30]، فاعتماد "البَيَّاتِي" لقناع "السُّهْرَوَرْدِي"، وغيره من الشخصيات العرفانية/ الحَلَّاج، والأدبية/ لُوْرْكَا، والأسطورية/ عَائِشَة، ما هو إلا تفجير لطاقات الدرامية من خلال إعادة نمذجته لتجارب تلك الأصوات، وفق رؤيا حداثية تتناسب وأفكاره الراهنية، ويقف القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي"، في مطلع المقطع الخامس، ووجدانه مشوب بالوجد الإلهي، على باب خالقه منادياً (يَا مَنْ أَوْقَفَنِي/ يَا مَنْ أَوْقَعَنِي)، طالباً منه التحرر من منفاه (حَطِّم هَذَا الزَّوْرَقْ)، فحركة النداء التي تكررت مرتين، جاءت كإلماعة ابتهال واسترحام، علَّها تُخرجه من محنته، التي شكلت قطبين متضادين، محنة تعلقه بالوجود

المادي، ومحنة توقه للفكاك منه، ليغدو مترنحاً ما بين (الجَسَدِ المَشْدُوْدِ كَقَوْسٍ/ الحَيَاة)، و(المُطْلَقْ/ الحُرِيَّة) ليصبح تحطيم أحدهما هو الحل القويم:

" يَا مَنْ أَوْقَفَنِيْ مَا بَيْنَ الجَسَدِ المَشْدُوْدِ كَقَوْسٍ وَالمُطْلَقْ

يَا مَنْ أَوْقَعَنِيْ فِيْ هَذَا المَأْزِقْ

حَطِّمْ هَذَا الزَّوْرَقْ

بِصُخُوْرِ شَوَاطِئِ يَمّ اللَّيْلِ الأَزْرَقْ"[31]

وتكرار الشاعر لحرف الروي (القَاف)، بصورة مسترسلة في هذا المقطع (المُطْلَقْ/ المَأْزِقْ/ الزَّوْرَقْ/ الأَزْرَقْ)، جاء ترجمة لحالة التشتت والتصدع الروحي الذي يعتريه، بعد أن وجد نفسه في حالة بحث مستمر عن مدينته الفاضلة، وبالتالي فإن "البَيَّاتِي" قد اتخذ من التصوف وصبغاته الروحية، ذريعة ليدلل على ضرورة التضحية، وتقديم الاستقرار والتبتل بنعيم الحياة، قرباناً من أجل أن تعيش الكلمات، التي تعتبر السبيل الوحيد للتحرر والغوص في (شَوَاطِئِ يَمّ اللَّيْلِ الأَزْرَقْ)، ثم إن اقتران القصيدة بأداة "القِنَاع"، اكسبها سمتاً درامياً بامتياز يكشف عن طبيعة التشكيل الشعري الحداثي المختلف الذي تنفرد به قصيدة القناع، كاشتمالها على الكثير من التقانات الفنية الدرامية "الحِوَار/ تَعَدُّدْ الأَصْوَاتْ/ المُوْنُوْلُوْج" التي وسعت من حيز الشعرية فيها.

2.3 الأبعاد الرمزية لحركة السرد:

شهدت القصيدة انقلاباً كلياً فور انفتاح مقطعها الشعري السادس، الذي جاء اختص ببعده الحكائي السردي، الذي ينهض على آلية الاستذكار، وذلك من خلال عودة القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي" في حكيه إلى الزمن الماضي، ومن ثم الإغراق في كشف تفاصيل تخص تجربته الوجودية التمردية، ولعل أهم ما يميز هذا الضرب من البناء الشعري الهجين" تغلب أسلوب السرد على الحوار وكثرة الصيغ الإخبارية وبطء تنامي الأحداث"[32]، وهو ما تحمله أسطر هذا المقطع، الذي نلفي في مبتدئه، تحول صوت القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي" المحوري إلى رَاوِيَة:

" أَعْرِفُهَا تِلْكَ الشُّطْآنْ، فَمِنْهَا أَبْحَرَ أَجْدَادِيْ لِلصِّيْنْ
وَعَادُوْا مَهْوُرِيْنَ بَأَنْيَابِ التِّنِّيْنْ، وَمِنْهَا أَقْلَعَ عُمَّالُ البَحْرْ
لِصَيْدِ اللُّؤْلُؤِ فِيْ بَحْرِ الهِنْدِ وَعَادُوْا، أَكْثَرَ مِمَّا كَانُوْا، فُقَرَاءْ"[33]

لقد جاءت هذه الأسطر الشعرية، نزّاعة إلى الحكائية والسردية، فالغلبة فيها كانت للزمن الماضي (أَبْحَرَ/ أَقْلَعَ)، ولضمير الغائب (عَادُوْا/ كَانُوْا)، ولصيغ الإخبار التي تعد أحد أهم مكونات البناء القصصي، وعلى الرغم من أن ضمير الرواية جاء مُتَشَظّياً بين الشاعر وقناعه، إلا أن طبيعة السرد توحي باستلام "السُّهْرَوَرْدِي" لسلطة الحكي، إذ نلفيه يفيض في وصف بلاد الحكمة القديمة (الصِّيْن/ الهِنْد)، وما تكتنزه من عجائب (مَهْوُرِيْن بَأَنْيَابِ التِّنِّيْن)، وخبايا (لِصَيْدِ اللُّؤْلُؤ)، وقد تخلّق عن هذا الاسترسال البسيط في الوصف، أجواء المغامرات السندبادية، ليصطبغ النص بألوان الأسطرة وعوالمها الرامزة، ثم إن التأكيد الخبري (أَعْرِفُهَا تِلْكَ الشُّطْآنْ)، الذي استفتح به القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي" روايته، جاء كإشارة منه على ضربه الكثيف في الأرض، للاستزادة من علوم مختلف الأقوام خاصة ما تعلق بالحكمة الإلهية، وتتقاطع هذه المعاني مع ما جاء من إشارات دلالية في أبيات من أثير شعر "السُّهْرَوَرْدِي"، يصور فيها غُربته وعزمه على الرّحيل:

"أَقُــوْلُ لِجَــارَتِيْ وَالــدَّمْعُ جَــارِ وَلِــيْ عَــزْمُ الرَّحِيْــلِ إِلَــى الــدِّيَارِ
ذَرِيْنِــيْ أَنْ أَسِــيْرَ فَــلَا تَنُــوْحِيْ فَـإِنَّ الشُّـهْبَ أَشْـرَفُهَا السَّـوَارِيْ
وَسَــيْرُ السَّــائِرِيْنَ إِلَــى نَجَــاحٍ وَحَــالُ المُسْــرِفِيْنَ إِلَــى البَــوَارِ"[34]

وبعد أن فرغ القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي)، من المدخل الحكائي العام لهذا المقطع، دلف مباشرة إلى الجزء الثاني منه، الذي حمل في كنهه تفاصيل حكائيّة أخرى، وسَّعت من حلقة السرد في هذه اللوحة الحكائية، التي غلب عليها طابع الإخبار (أَعْرِفُهَا/ أَرَاهَا)، وظهرت في أنساقها الشعرية صيغة الإرداف الخلفي (الصَّحْرَاء/ المَائِيَّة)، التي ولّدت بجمعها بين هذه المتفرقات المكانية منطقاً مبهماً، يكشف عن سعى القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي" إلى البحث عن مدينته الفاضلة، التي تمنح حرية القول، وإبداء الرأي للمثقف دون لجم صوته:

" أَعْرِفُهَا تِلْكَ الصَّحْرَاءْ المَائِيَّة ذَات الأَثْدَاءْ
وَهِيَ تُعَرِّيْ سُرَّتَهَا لِلشَّمْسِ الحَمْرَاءْ
أَعْرِفُهَا وَأَرَاهَا كُلّ مَسَاءٍ فِيْ حَانِ الأَقْدَار
بِجَوَاهِرَ زَائِفَةٍ وَعُيُوْنٍ مِنْ خَزَفٍ: تِلْكَ الشَّمْطَاءْ
تَغْوِيْ السَّاقِيْ، فَيَخُوْنْ
وَيَبُوْحُ بِسِرّ شَهِيْدِ العِشْقِ المَقْتُوْلْ"[35]

ينزل الراوية "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي"، إلى عالم الحقيقة مجدداً، وإن خاتل المجاز وصفه للقفار (حَلَبْ/ المَنْفَى)، التي قدمها في صورة امرأة لعوب (بِجَوَاهِرَ زَائِفَةٍ)، ومقلتين (مِنْ خَزَفٍ)، ليُحدّث عن مدى مكرها (تِلْكَ الشَّمْطَاءْ)، والمقصود هنا بالهجاء ليس الأرض كحضارة، وإنما هو تشخيص للواقع اللاإنساني، الذي تضطرم فيه الحركة بين (الخَوْف/ المَوْت)، وبالتالي فإن هذا المكون المكاني (الصَّحْرَاء)، يشكل رمزاً للجغرافية التي شكلت نقطة تحول عظيمة (القَتْل/ المَنْفَى)، في حياة كل من الشاعر/ البَيَّاتِي، وقناعه/ السُّهْرَوَرْدِي، الذي سقط عنه دونما هوادة، بعد إعلانه عن خاتمة "السُّهْرَوَرْدِي" التراجيدية بشكل مباشر (يَبُوْحُ بِسِرّ شَهِيْدِ العِشْقِ المَقْتُوْلْ)، بسبب خيانة (السَّاقِي)، الذي يشكل رمزاً للمثقفين من" المُتَشَاعِرِيْن الخَامِدِيْ المَوَاهِب وَالتَّافِهِيْن"[36]، الذين عرّضو المثقف/ البَيَّاتِي وقناعه/ السُّهْرَوَرْدِي لخطر الشقاء الأبدي، وتُصادق الدلالات التي حملها هذا المقطع، ما ورد من معاني في بيتين من شهير شعر شيخ الإشراق:

"إِذَا لَاقيْتُ ذَاكَ الضَّوْء أَفْنَى فَلَا أَدْرِيْ يَمِيْنِيْ مِنْ يَسَارِيْ
وَلِيْ سِرٌّ عَظِيْمٌ مُنْكِرُوْهُ يَدُقُّونَ الرُّؤُوْسَ عَلَى الجِدَارِ"[37]

و في مطلع المقطع السابع من القصيدة، تنشط حركة السرد بقوة، مع ظهور صوت مجهول، يتوجه بخطابه إلى القناع (البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي)، فور اقترابه من (بَابِ المَمْنُوْعَات)، قائمة المحرمات يُحضر على المثقف الدُّنو من عتبتها، ليخبره بأولها وأهمها (الكَلِمَات)، وبشكل هذا الدال معادلاً موضوعياً لفكرة التمرد، التي تبناها الشاعر وقناعه، أثناء رحلتهم في البحث عن مدينتهم الفاضلة، التي لا استلاب فيها لحق الرسم بالكلمات، ولا ازدراء لنضال أصحاب الحكمة، الذين يشكلون رمز الخلاص لأولئك الذين هزتهم المحنة الكونية، غير أن تلك الممنوعات تقف صاغرة أمام القناع (البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي)، الذي جابه هذا المنطق التعسفي بكلماته/ الشِّعْر، خاصةً وأن أزمة الوعي الحاد التي يعيشها كنموذج للمثقف، رسّخت فيه حب

العيش بحرية، ولذلك فإن ورود كل هذه التفاصيل بشكل متتالي في مقطع شعري واحد، قد عزز من حركة السرد بشكل بارز، ومن الأبعاد الموضوعية التي تبرر انتقاء الشاعر/ البَيَّاتِي لهذا القناع الصوفي/ السُّهْرَوَرْدِي:

" أَوْقَفَنِيْ فِيْ بَابِ المَمْنُوْعَاتْ
((مِنْهَا)): قَالَ: ((الكَلِمَاتْ))
((فَتَعَقَّلَ فِيْ هَذَا البَاب)) وَغَابْ"[38]

ويأتي المقطع الثامن مكملاً لسلسلة الممنوعات، أين تنامى فيه حركة السرد بعد أن استمر القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي" في أداء دور "الرَّاوِيَة"، من خلال كشفه عن قائمة اسمية (أَفْلَاطُوْنْ/ أَرِسْطُو/ المُتَنَبِّي/ جَلَال الدِّيْن الرُّوْمِي)، لشخصيات تاريخية تراثية جُرّم الامتثال لأفكارها (مَمْنُوْع) حسبه، لأنها أخذت من مبدأ التمرد منطلقاً لها، ثم إن المشترك الرئيس بين القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي"، وبين هذه الرموز هو ما أحدثوه بنظرياتهم المعرفية من ثورة في الوعي الجمعي الخاص بالكثير من القوميات، كما أن جميعهم لم يسلموا من المعارضة، وهذا المشترك الثوري بينهم قد أسهم في خلق" لحظات التقى فيها الماضي بالحاضر، فأصبحا امتداداً زمنياً واحداً، فزمن القناع الماضي، وزمن الشاعر الحاضر"[39]، انبثق عنهما زمن ثالث في قصيدة القناع احتوى كل هذه التجارب بصورة راهنية، تكشف عن طبيعة العلاقة بين كل من المثقف والسلطة، وقد أسهم استنطاق الشاعر لأربعة أصوات رمزية دفعة واحدة في التعزيز من الأبعاد الرمزية، والسردية في الآن عينه، وهو ما وسع من طاقات التمويه الرمزية في هذا المشهد الشعري الدرامي:

"مَمْنُوْعٌ: أَفْلَاطُوْنْ
وَأَرِسْطُو وَالمُتَنَبّي وَجَلَال الدِّيْن الرُّوْمِي
فِيْ هَذَا الحَجَرِ المَلْعُوْنْ"[40]

نشهد حرقاً خارقاً للأحداث في المقطع الأخير من القصيدة، بحيث يدخل تجاوز القناع "البَيَّاتِي/ السُّهْرَوَرْدِي" للكثير من التفاصيل ضمن خانة تسريع فعل السرد، أين تعجّل الشاعر/ البَيَّاتِي موت قناعه، إذ نلفيه يُقدّم من خلال هذين السطرين الشعريين التراجيديين، اللذين انبنى عليهما المشهد التاسع، لوحة دموية تصور فاجعة القناع/ السُّهْرَوَرْدِي الدرامية، وتعد

ظاهرة تبادل الضمير، من بين أهم المكونات الأسلوبية التي ينهض عليها النص القناعي، وهو ما يظهر بوضوح في تسليم الشاعر/ البَيَّاتِي لضمير الحكي إلى قناعه/ السُّهْرَوَرْدِي ليواصل مهمة الحكي وفق أسلوب سردي قصصي، أين كشف القناع عن تفاصيل تخص المشهد التراجيدي الأخير من حياته (يَسْقُطُ رَأسِي مقطوعاً)، وعليه فإن هذه الكثافة الرمزية واللغوية التي اختص بها هذا المشهد الأخير من القصدة، جاءت على توازٍ تام مع طبيعة الحدث التراجيدي الذي عزز من درامية الصورة، والحدث معاً:

"يَسْقُطُ رَأْسِي مَقْطُوْعاً فِيْ طَبَقِ السُّلْطَانْ

وَأَنَا لَمْ أَبْدَأْ رِحْلَةَ عُمْرِيْ حَتَّى الآنْ"[41]

ثم إن هذه التفاصيل التي قدمها الشاعر/ البَيَّاتِي حول حياة قناعه/ السُّهْرَوَرْدِي وفق أسلوب سردي، ماهي إلا إعادة بعث لحالة وجودية تحمل من السمات الدالة والمتجددة، كالثورة، والتمرد، والرفض، ما يؤهلها لأن تكون قناعاً يحمل روح العصر، ويعبر عن حالة الصدام، والصراع، التي يحياها مثقف العصر، الذي هو في حالة بحث دائم" عن البطل الأسطوري- التاريخي الذي يحول هذا القش والطين المقدس بحركة من يده إلى لهب ... إلى ثورة ..."[42]، وبهذا تكون القصيدة قد بلغت بمقتل قناعها الأكبر ذروتها الدرامية والسردية.

4. خاتمة:

إن الهزة النوعية التي يحدثها دخول القناع على القصيدة بأنواعه، وبأدواته المسرحية، والسردية، التي تعمق من بؤرة الصراع في النص، وتخلق بديناميتها، دفعة قوية لتصعيد الأحداث، جعلت منه مكوناً رئيسياً في قصائد الكثير من المبدعين، لعل " البَيَّاتي" أبرزهم، ولقد عالجت هذه الدراسة طبيعة التشكلات البنائية الدرامية، والسردية، في قصيدة من القناع المركب، وأفضت إلى النتائج الآتية:

- لقد أفاد بناء هذه القصيدة من عناصر الدراما بصورة معتدلة، في حدود ما يسمح به القناع الناضج فنياً، الذي يكون معرضاً للسقوط في حالة الاستثمار المفرط لفنيات الدراما، وقد استعان الشاعر في تأسيسه لهذا النوع من التشكيل الشعري، بالكثير من الفنيات التي تربطها صلة وثقى بالدراما، كالاستبطان الداخلي، وتعدد الأصوات، والحوار الدرامي، والصراع الدرامي.

- تمكَّن القناع الأكبر وغيره من الشخصيات الرامزة في النص، أن يفرض معجمه على الشاعر، الذي اختص أسلوبه بتعدد هوياتي صوفي وفلسفي، انعكس على لغة القصيدة التي انفردت بسمات التجلي العرفاني، التي عززت بحضورها من فاعلية البنية الأفقية القصصية في النص، الذي اصطبغ بالزمن الماضي، وصيغ الإخبار التي تكفل الراوية "القِنَاع" بتقديمها.

- إن محاولة "البَيَّاتِي" تطويع تجارب الشخصيات التي أختارها كأقنعة له، ضمن سياق شعري معاصر، وإعادة تشكيل التصور الذهني في الوعي الجمعي، وفق ما يتلاءم مع تجاربه الوجودية، أسهم في ابتداع أسلوب تشكيل شعري جديد يكون القناع المركب فيه هو المحور الناظم لكل تحولات النص الدلالية والرمزية، وذلك نظراً لطبيعته الفنية التي تجمع بين أكثر من صوت شعري مختلف.

- خرجت القصيدة عن التوظيف الصحيح للقناع، بسبب تبادل الشاعر وقناعه ضمير الحكي، أين تقدمت "أَنَا الشَّاعِر" على "أَنَا الشَّخْصِيَّة القِنَاع"، في عدد من مقاطع القصيدة الشعرية، وهذا الخلل الذي يصيب شبكة الصوت في النص لا يعني خروجه من دائرة التقنع، لأن التقديم والتأخير بين الأصوات الشعرية يكون لضرورة فنية.

5. الإحالة والتهميش:

[1]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص: 59.

[2]- عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص: 206.

[3]- محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص: 50.

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

[5]- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1988، ص: 21.

[6]- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2003، ص: 180.

[7]- حاتم الصكر، مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص: 230.

[8]- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص: 180.

[9]- خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص: 210.

* راجع: سورة الكهف، الآية: 109، سورة مريم، الآية: 4.

[10]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 59.

[11] سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2006، ص:39.

[12] عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس السيرة الشعرية، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص: 52.

[13]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 59.

[14]- شهاب الدين السهروردي، ديوان السهروردي المقتول، تحقيق: كامل مصطفى الشيبي، مطبعة الرفاه، بغداد، دط، 2005، ص: 67.

[15]- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1997، ص: 23.

[16]- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968 ص: 97.

[17]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 60.

[18]- المصدر نفسه، ص: 60.

[19]- المصدر نفسه، ص: 61.

[20]- شهاب الدين السهروردي، ديوان السهروردي المقتول، ص: 58.

[21]- عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص: 56،57.

[22]- خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف، بيروت، ط1، 1995، ص: 171.

[23]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 61.

[24]- عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1986، ص: 167.

[25]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 61، 62.

[26]- المصدر نفسه، ص: 62.

[27]- هتاف فؤاد أبو زكي، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، ط1، 2013، ص: 313.

[28]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 62.

[29]- المصدر نفسه، ص: 62.
[30]- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص: 15.
[31]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 63.
[32]- مروة محمود الشرقاوي، المفارقة والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015، ص: 250.
[33]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 63.
[34]- شهاب الدين السهروردي، ديوان السهروردي المقتول، ص: 67.
[35]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 63، 64.
[36]- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص: 82.
[37] شهاب الدين السهروردي، ديوان السهروردي المقتول، ص: 67.
[38]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 64.
[39]- رعد أحمد علي الزبيدي، القناع في الشعر العربي المعاصر، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص: 198.
[40]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 64، 65.
[41]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، ص: 65.
[42]- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص:45.

6. قائمة المصادر والمراجع:

أولا: الكتاب العربي القديم:

– شهاب الدين السهروردي(586ه)، ديوان السهروردي المقتول، 2005، دط، تح: كامل مصطفى الشيبي، دار الطليعة، بغداد.

ثانيا: الكتاب العربي الحديث أو المترجم:

– أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1997.

– اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1988.

– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.

- خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003.
- خليل رزق، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف، بيروت، ط1، 1995.
- رعد أحمد علي الزبيدي، القناع في الشعر العربي المعاصر، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008.
- سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2006.
- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.
- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968.
- عبد الوهاب البياتي، ينابيع الشمس السيرة الشعرية، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999.
- عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
- عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
- عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1986.
- محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري، رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.
- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2003.
- مروة محمود الشرقاوي، المفارقة والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015.
- هتاف فؤاد أبو زكي، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، ط1، 2013.

Romanization of Arabic references:

- Shihab al-Din al-Suhrawardi, (2005), Diwan al-Suhrawardi al-Maqtool, Edited by Kamel Mustafa al-Shaibi, Dar al-Talaea, Baghdad.
- Osama Farhat, (1997), Al-Monolog Bain Al-Drama wal-Shi'r, Al-Hay'a al-Masriya al-Amma lil-Kitab, Cairo.
- I'tidal Othman, (1988), Idha'at Al-Nass, Dar al-Hadatha lil-Taba'a wal-Nashr wal-Tawzee, Lebanon.
- Hatem al-Sakr, (1999), Maraya Narcissus, Al-Muassasa al-Jami'iya lil-Dirasat wal-Nashr wal-Tawzee, Lebanon.
- Khalil Moussa, (2003), Baniyat Al-Qasida Al-Arabiya Al-Mu'asira, Manshurat Ittihad al-Kutub al-Arab, Damascus.
- Khalil Rizk, (1995), Shi'r Abdul Wahhab Al-Bayati Fi Dirasa Ousloubiya, Muassasat al-Ashraf, Beirut.
- Raad Ahmed Ali Al-Zubaidi, (2008), Al-Qinaa' Fi Al-Shi'r Al-Arabi Al-Mu'asir, Dar Al-Yanabee', Damascus.
- Samah Al-Rawashdeh, (2006), Mughani Al-Nass: Dirasat Tatbiqiyya Fi Al-Shi'r Al-Hadith, Al-Muassasa al-Arabiya lil-Dirasat wal-Nashr, Jordan.
- Abdul Wahhab Al-Bayati, (1984), Mamlakat Al-Sunbula, Al-Hay'a al-Masriya al-Amma lil-Kitab, Cairo.
- Abdul Wahhab Al-Bayati, (1968), Tajrubati Al-Shi'riyya, Manshurat Nizar Qabbani, Beirut.
- Abdul Wahhab Al-Bayati, (1999), Yanabee' Al-Shams: Al-Sira Al-Shi'riya, Dar Al-Farqad lil-Taba'a wal-Nashr wal-Tawzee, Damascus.
- Abdul Rahman Bsisu, (1999), Qasida Al-Qinaa' Fi Al-Shi'r Al-Arabi Al-Mu'asir, Al-Muassasa al-Arabiya lil-Dirasat wal-Nashr, Beirut.
- Aziz Laakashi, (2010), Mawat al-Adwa' al-Drami 'Inda Ruwad Shi'r al-Taf'eela, Alam al-Kutub al-Hadith lelnashr wal Tawzee, Jordan.
- Imran Khudair Hameed Al-Kubaisi, (1986), Lughat Al-Shi'r Al-Iraqi Al-Mu'asir, Wakalat al-Matbuat, Kuwait.
- Mohammed Saber Abyad, (2009), Harakiyyat Al-Ta'bir Al-Shi'ri, Dar Majdalawi Dar Majdalawi lelnashr wal Tawzee, Jordan.
- Mohammed Ali Kundi, (2003), Al-Ramz wal-Qinaa' Fi Al-Shi'r Al-Arabi Al-Hadith: Al-Siyab, Nazik, and Al-Bayati, Dar Al-Kitab Al-Jadeeda Al-Mutahida, Lebanon.
- Marwa Mahmoud Al-Sharqawi, (2015), Al-Mufarraqa wal-Qinaa' Fi Al-Shi'r Al-Arabi Al-Mu'asir, Dar Al-Nabigha lelnashr wal Tawzee, Egypt.
- Houtaf Fuad Abu Zaki, (2013), Tajalliyat Al-Qinaa' Al-Sufi Fi Al-Shi'r Al-Arabi Al-Mu'asir Bayna Al-Fikr wal-Fann, Bysan lelnashr wal Tawzee walei'lam, Beirut.