The Islamic University of Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Arts

PhD of Arabic language

الجامعـــــــة الإســـلاميــة بغـزة

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

كـــليـــــــــة الـــــــــــآداب

دكتـــوراة اللـــــــــــــغة العربية

تَجَلِّيَاتُ الحَدَاثَةِ فِي الشِّعْرِ الفِلِسْطِينِيِّ المُعَاصِرِ
القِنَاع أُنْمُوذَجاً

The Manifestations of Modernity in the Contemporary Palestinian Poetry The Mask as an Example

إِعدَادُ البَاحِثِ

عَاطِف رَجَب جُمْعَة القَانُوع

إِشرَافُ

الأستاذ الدُكتُور

مُحَمَّد مُصْطَفَى كُلَّاب

الأستاذ الدُكتُور

عَبْد الخَالِق مُحَمَّد العَفْ

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الدكتوراة
فِي اللغة العربية بِكُليةِ الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

ذو الحجة/ ١٤٤١هـ – سبتمبر/٢٠٢٠م

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

تَجَلِّيَاتُ الحَدَاثَةِ فِي الشِّعْرِ الفِلِسْطِينِيّ المُعَاصِرِ
القِنَاع أُنْمُوذَجاً

The Manifestations of Modernity in the Contemporary Palestinian Poetry The Mask as an Example

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	**عاطف رجب القانوع**	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:	**٢٠٢٠/٨/٢٢م**	التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
هاتف داخلي: 1150

الرقم Ref ج س غ/35/
التاريخ Date 2020/08/22م

نتيجة الحكم على أطروحة دكتوراة

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **عاطف رجب جمعة القانوع** لنيل درجة الدكتوراة في كلية **الآداب**/ برنامج **اللغة العربية** وموضوعها:

تَجَلِّيَاتُ الحَدَاثَةِ فِي الشِّعْرِ الفِلَسْطِينِيِّ المُعَاصِرِ
القِنَاعِ أُنْمُوذَجاً

The Manifestations of Modernity in the Contemporary Palestinian Poetry
The Mask as an Example

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **السبت 3 محرم 1442هـ** الموافق **2020/08/22م** الساعة **الحادية عشرة صباحاً**، في **قاعة اجتماعات كلية الآداب** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. محمد مصطفى كلاب	**مشرفاً ورئيساً**	.....
أ. د. عبدالخالق محمد العف	**مشرفاً**	.....
أ. د. ماجد محمد النعامي	**مناقشاً داخلياً**	.....
أ. د. وليد محمود أبو ندى	**مناقشاً داخلياً**	.....
أ.د. علي محمد عودة	**مناقشاً خارجياً**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الدكتوراة في **كلية الآداب/برنامج اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. بسام هاشم السقا

ملخص الرسالة

تحت عنوان (تجليات الحداثة في الشعر الفلسطيني المعاصر، القناع أنموذجاً) يحاول الباحث مستخدماً المنهج الوصفي التحليلي أن يرصد تجليات الحداثة، من خلال دراسة القناع في القصائد الفلسطينية المعاصرة، في منهجية اقتضت تقسيم البحث إلى خمسة فصول، تناولت على الترتيب: تتبع مفهوم القناع أصوله وتطوره، ورحلة تنقلاته بين الأجناس الأدبية، والكشف عن العوامل التي أدت إلى ظهور القناع، وتتبع مصادره المختلفة، مع دراسة تقانات حداثية يلتبس مدلولها مع القناع، كالرمز والأسطورة والمرايا والمعادل الموضوعي، ثم تناول البحث أنماط القناع، الجزئي، والكلي، والمركب، ومن ثم دراسة بنيته السردية والدرامية والشكلية، مختتماً بتناول مشكلات التوظيف كرقة القشرة القناعية، وتصدع الأقنعة، وتكرارها وجمود دلالتها، ومن ثم توظيفها المتآلف والمتخالف في النصوص.

تنبع أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على ثراء الشعر الفلسطيني، وقدرة الشعراء على مواكبة الحداثة، واستثمار الطاقة الفنية لتقنية القناع التي أسهمت في بلورة رؤية الشاعر الفلسطيني، وتجربته الفنية.

وقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج أكدت شغف الشعراء الفلسطينيين بمواكبة حركة الحداثة، وتوظيف تقاناتها في أشعارهم، ووعيهم بالتراث، وأهمية إعادة قراءته، واحتفائهم بالقناع على وجه الخصوص، وحضور أنماطه المختلفة في قصائدهم، واستثمارهم تقانات السرد والدراما المستعارة، وتفعيل طاقتها في بنية القصيدة، وكذلك تنوع مصادر أقنعة الشعراء، بين الأدبي والديني والتاريخي والأسطوري، ما يشير إلى خصوبة التجربة وانفتاحها على مساحات واسعة من التراث.

يكشف البحث جانباً من جوانب ثراء التجربة الإبداعية للشعراء الفلسطينيين، فإنه يوصى الباحثين استكمال رصد تجليات الحداثة، من خلال دراسة تقانات أخرى مشابهة، وفق مناهج نقد حداثية. مع تأكيد الباحث على أهمية تضمين مساقات الدراسة الجامعية نماذج قصائد قناع فلسطينية، وبخاصة قصيدة محمود درويش (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض)، وقصيدة علي فودة (الهنود الحمر)، لما تزخران به من طاقة فاعلة في استثارة الأبعاد الوطنية والفلسفية، والمساهمة في تشكيل الذائقة الفنية.

Abstract

This study is entitled Manifestations of Modernity in Contemporary Palestinian Poetry: The Mask as an Example, in which the researcher uses the descriptive analytical approach in order to trace the manifestations of modernity, by studying the mask in contemporary Palestinian poems, in a methodology that required the division of research into five chapters that dealt with the following. First, the researcher traced the concept of the mask including its origins and development, its journey of movement between literary genres, revealing the factors that led to the emergence of the mask and tracking its various sources.

The researcher also studied modernist techniques such as symbol, legend, mirrors and objective equation, whose meaning is confused with the mask. Then the research dealt with the patterns of the mask, partial, total, and compound, and then studied its narrative, dramatic and formal structure, and concluded with investigating the employment problems such as the delicacy of the mask veneer, the cracking of masks, frequency and the rigidity of their significance, and their employment of the harmonious and contradictory texts.

The significance of the research stems from the fact that it highlights the richness of Palestinian poetry, the ability of poets to keep pace with modernity, and investing the technical energy of mask technology that contributed to the crystallization of the Palestinian poet's vision and artistic experience.

The study concluded with a set of results that confirmed the Palestinian poets' passion for keeping up with the movement of modernity, employing its techniques in their poems, and their awareness of the heritage and the importance of re-reading it. The study highlighted Palestinian poets' celebration of the mask in particular, and the presence of its different styles in their poems, investing in narrative and borrowed techniques, and activating their energy in the structure of the poem. The study showed the diversity of the sources of poets' masks that varied between literary, religious, historical and legendary, which indicates the fertility of the experience and its openness to vast areas of heritage.

As the research reveals an aspect of the richness of the creative experience of Palestinian poets, it is recommended that researchers complete tracing the manifestations of modernity, by studying other similar techniques, according to modernist criticism approaches. The researcher stresses on the importance that university study courses include models of Palestinian mask poems, especially Mahmoud Darwish's poem (The Before Last Sermon of the Red Indian in Front of the White Man), and Ali Fouda's poem (the American Indians), because of their active energy in stimulating national and philosophical dimensions, and their contribution to the formation of artistic taste.

آية قرآنية

قال تعالى:

﴿وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا﴾

(سورة النساء: ١١٣)

الإهْـــــــــــدَاء

إلى حبيبيّ الكريمين...

والدي ووالدتي، حفظهما الله

إلى رفيقة دربي، وحيدة حبي...

زوجي المصون... روز

إلى صنو روحي ...

أخي وحبيبي أبو عبيدة...

إلى عمي وخالي...

وأخواتي وأزواجهن وأبنائهن أبنائي.

إلى أصدقائي ومَنْ أُحب...

أهدي لكم جميعاً

بحثي هذا

عاطف

شُكْـرٌ وتَقْـدِيـرٌ

بخالص الحُب، وعاطر التحية، أتقدم بالشكر الجزيل، لأستاذيّ الكريمين، المشرفين على هذا البحث:

الأستاذ الدكتور: **محمد مصطفى كـــلاب**

والأستاذ الدكتور: **عبد الخالق محمد العف**

اللذين غمراني بما حباهما الله من علم وحب وأدب وتواضع، خففا عني رحلة البحث الشاقة. ومنحاني حظاً وافراً من لحظات ود لا تنسى.

كما لا أنسى التقدم بجزيل الشكر والتقدير أيضاً، للأساتذة الكرام:

أ.د. وليد أبو ندى

أ.د. ماجد النعامي

أ.د. علـى عـودة

لتفضلهم بمناقشة بحثي، وما قدموا لي من ملاحظات، وأبدوا من آراء، أثرت البحث، وأسهمت في إخراجه على نحو أفضل.

والشكر موصول لكل الأحبة اللذين أسهموا ولو بجهد يسير في وصولي إلى نهاية الرحلة.

لكم جميعاً

حبي وشكري وتقديري

عاطف رجب القانوع

المحتويات

إقـــــرار ..... ب

ملخص الرسالة ..... ث

آية قرآنية ..... ح

الإهْـــــــــدَاء ..... خ

شُكْـرٌ وتَقْـدِيـرٌ ..... د

المحتويات ..... ذ

المقدمة: ١

التمهيد ٧

أولاً: الحداثة (Modernism) ٧

المفهوم: ٧

المعنى اللُّغَويّ: ٨

المعنى الاصطِلاحيّ: ٩

بين الحداثة والتَّحدِيث: ١٠

ثانياً: الحداثة الأدبيَّة ١١

الحَدَاثة الأدَبِيَّة الغربِيَّة: ١١

الحَدَاثة الأدَبِيَّة العَرَبِيَّة: ١٢

جذورُ الحداثة في التُّراثِ العربي: ١٢

الحداثة الأدبيَّة العربِيَّة كمفهومٍ معاصر: ١٣

الفصل الأول: مفهوم القناع في الشعر وماهيته ١٦

المبحث الأول: مفهوم القناع في الأدب الغربي ١٦

أولاً: القناعُ لغةً واصطلاحاً ١٦

ما يسهم في ضبطِ المصطَلَح: ١٧

ثانياً: مفهوم القناع في الأدب الغربيّ ١٩

أصوله (تاريخ القناع): ١٩

الطقوس الدِّينِيَّة: ١٩
الدِّراما (المسرح): ٢٠
مفهومه وتطوُّره عند الشعراء الغربيّين: ٢١
روبرت براونج (Robert Browning): ٢٢
وليام بتلر ييتس (William Butler Yeats): ٢٣
عزرا باوند (Ezra Pound): ٢٤
توماس ستيرنز إليوت (ت. س. إليوت Thomas Steams Eliot): ٢٤
المبحث الثاني: مفهوم القناع في الأدب العربي..... ٢٦
التَّنَاول النَّقديّ: ٢٦
عبد الوهَّاب البياتي: ٢٦
صلاح عبد الصَّبور:..... ٢٧
فاضل ثامِر: ٢٨
إحسان عبَّاس: ٢٩
جابر عصفور: ٣٠
الإبداعُ الشِّعري: ٣١
الحركة التَّمُّوزيَّة (الشُّعَراءُ التَّمُّوزِيُّون): ٣١
بدر شاكِر السَّيَّاب: ٣٣
عبد الوَهَّابِ البياتي: ٣٣
صلاح عبدُ الصَّبُور:..... ٣٤
علي أحمد سعِيد (أَدُونِيس): ٣٥
المبحث الثالث: مصادر القناع ٣٦
تقانات حداثية..... ٣٧
أوَّلاً: القِناعُ والرَّمزُ: ٣٧
ثانياً: القِناعُ والأسطورة: ٣٨
ثَالِثاً: القِناعُ والمرَايَا:..... ٤٠
رَابِعاً: القِناعُ والمُعادلُ المَوضُوعِيّ:..... ٤٣
خَامِساً: القِنَاعُ واستِدعاءُ الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة: ٤٦
عوَامِلُ ظُهُور القِناع ٤٨
أولاً: عوامل سياقيّة. ٤٩

سياسيَّة واجتِماعِيَّة. ٤٩
ثقافيَّة: ٥١
ثانياً: عَوَاملُ ذاتِيَّة: ٥١
نفسيَّة: ٥١
إبدَاعِيَّة فنِّيَّة: ٥٢
تُراثِيَّة: ٥٤
مصَادِر القِناع: ٥٥
أوَّلاً: المصادِرُ التُّرَاثِيَّةِ التَّاريخِيَّة: ٥٥
جدلُ التَّقَنُّع بالشَّخصِيَّةِ التَّاريخِيَّةِ والمُعاصِرَةِ: ٥٧
ثَانِياً: المَصَادِرُ الطَّبِيعِيَّة: ٥٩
الفصل الثاني: أنماط القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر ٦٣
مدخل: ٦٣
حول مدونة القصائد القناعية: ٦٤
بين الأنواع والأنماط: ٦٥
حول بساطة القناع وتركيبه: ٦٦
المبحث الأول: القناع الجزئي ٦٨
المبحث الثاني: القناع الكلي ٨١
المبحث الثالث: القناع المركب ١٠١
الفصل الثالث: بنية القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر ١١٦
المبحث الأول: البنية السردية ١١٦
مفهوم البنية السردية: ١١٩
البنية السردية في قصيدة القناع: ١٢٢
تقانات سردية مستعارة: ١٢٦
المفارقة الزمنية: ١٢٦
الاسترجاع: ١٢٧
الاستباق: ١٣١
الاستهلال السردي: ١٣٧
المبحث الثاني: البنية الدرامية ١٤١
مفهوم البنية الدرامية: ١٤١

أولاً: الحوار الخارجي (الديالوج): ١٤٣
ثانياً: الحوار الداخلي (المونولوج): ١٥١
المبحث الثالث: البنية الشكلية ١٥٩
مفهوم البنية الشكلية: ١٥٩
اولاً: البناء الدائري: ١٦٠
ثانياً: البناء الحلزوني (اللولبي): ١٦٦
ثالثاً: البناء المقطعي: ١٦٧
الفصل الرابع: توظيف القناع في الشعر الفلسطيني ١٧٥
المبحث الأول: توظيف التآلف ١٧٥
المبحث الثاني: توظيف التخالف ١٨٤
المبحث الثالث: مشكلات توظيف القناع ١٩٢
أولاً: رقــة القشـرة القنـاعيـة: ١٩٣
ثانياً: تصدع القناع: ١٩٨
ثالثاً: تكرار الأقنعة وجمود الدلالة: ٢٠٣
الخاتمة: ٢٠٧
نتائج الدراسة: ٢٠٧
التوصيات: ٢٠٨
قائمة المصادر والمراجع ٢٠٩
المصادر: ٢٠٩
المَرَاجِع: ٢١٠
المجلات العلمية: ٢١٨
المواقع الإلكترونية: ٢١٩

المقدمة:

انطلقت ومضةُ الحداثة، تشقُّ طريقها إلى عوالم جديدة في شتّى الميادين العلمية والمعرفية، واستحالت روحاً تسري في عروق الباحثين والمبدعين؛ من أجل خلق ممكنات أفضل وأعمق في فهم الوجود، وكيفيَّة التعامل معه، وتطوير الحياة الإنسانية على نحوٍ يحقّق الرّقيّ الإنساني المنشود.

لم تكن السّاحة الأدبية استثناءً، بل كانت من أهمِّ محاضن الحداثةِ التي نَمَت وترعرعت فيها، فانبرى الأدباء والمبدعون ينهلون من معينها، ويرتادون مجاهلها، متطلّعين إلى كل ما هو جديد؛ لخلق تجربةٍ أدبية أكثر فرادة وسموًّا.

وقد واكب الشّعر العربي الحديث بشكلٍ عامٍ روح الحداثة، فتجلّت في نتاجاته الإبداعية والفنية، على أيدي الشّعراء، كالسياب، والبياتي، ونازك الملائكة، وخليل حاوي، وأدونيس، وصلاح عبد الصّبور ومحمود درويش، وسميح القاسم... وغيرهم.

كان الشّعر الفلسطيني حاضراً وبقوة، مستجيباً ومستوعباً ومستثمراً ما ألقت به روح الحداثة، من تقانات فنّيَّةٍ وأدبيّة، تفتحُ أمامَهُ نوافذ التحليقِ للمستقبل، وتمدُّ جسوراً نحو الماضي التراثي العريق، يغترف منه، ويعود إليه من جديد، مستثمراً طاقاته الرّمزية بروحٍ حداثيَّةٍ جديدة، تتطلّع للمستقبل ولا تنقطع عن الماضي الملهم، وعابراً الحدود نحو التراث الإنسانيّ الأوسع.

ولقد اتكأ الشّعراء الفلسطينيون على تقانات حداثية ليس فقط في شكل القصيدة، بل في مضمونها، وتطويرِ أدواتِها، فوظفوا الأسطورة والرَّمز والقناع في أشعارهم. وكان الشّعراء الفلسطينيون، أمثال محمود درويش، وسميح القاسم، وعز الدّين المناصرة، وفدوى طوقان وعلي فودة، وأحمد دحبور وغيرهم، يدركون جيداً الطّاقة الإبداعية والتعبيريّة المتجدّدة، والكامنة لتلك التقانات، وما يمكن أن تتيحه للشاعر من ممكنات فنّيّة.

استدعى الشّعراء الفلسطينيون الشّخصيات التاريخية والدينية والأدبية والأسطورية، مستثمرين رمزيتها عبر إلماعاتهم في القصيدة، أو من خلال استخدامهم تلك الشّخصيات أقنعة فنية، يتقنعون بها ويعيدون بعثها من جديد، ويستنطقونها، ويتماهون معها، في وعي منهم لأهمية الإضاءة على حركة التاريخ، لاستكشاف محطاته المتشابهة.

نالت بعض التقانات الحداثية كالأسطورة والرمز حظّهما من الدّراسات النّقدية في الشّعر الفلسطيني، ولم ينل القناع حظاً مساوياً بالقدر نفسه؛ اللّهمَّ إلا عبر بعض البحوث الجزئية التي تناولت بعض الأقنعة الفنية في قصيدةٍ ما.

أسباب اختيار موضوع البحث:

الأسباب الموضوعية:

- تسليط الضوء على تقنية القناع في الشّعر الفلسطيني المعاصر، وتحديد أنماطه الفنية، ودلالاته، وأبعاده، وتجلّياتها في النّص الشّعري.
- توفير محتوى معرفي يسهم في اجتذاب أنظار النّقاد والدارسين العرب إلى ضرورة الاهتمام بالشعراء الفلسطينيين، وإبداعاتهم الفنية، وإسهاماتهم النوعية في ميادين الحداثة وتطوير القصيدة العربية.

الأسباب الذاتية:

اهتمامي وشغفي بالشعر عموماً، والفلسطيني على وجه الخصوص، منذ نعومة أظفاري؛ حيث كان الشّعر الفلسطيني أنيساً لي في كافة مراحل الحياة، ولا سيما وهو ينمو أمامي في اتجاه الحداثة، قائماً بدوره الفاعل في مسيرة النّضال الفلسطيني من أجل الحرية والاستقلال.

أهمّية البحث:

تكمن أهمية الدّراسة في أنها تسليط الضّوء على جملة من القضايا، منها:

١. جدليّة العلاقة بين الحداثة والتراث؛ إذ ساد اعتقادٌ لدى بعض النّقّاد أنّ الحداثة تقتضي القطيعة مع التراث أو تجاوزه، ليتم من ثمّ استلهام روح الحداثة وقيمها، وهذا وهم يسهم في تفنيده وكشف زيفه توظيف الشّعراء المحدثين تقنية القناع، تلك التي تغترف من التراث أقنعتها الدّينية والتاريخية والأدبية والأسطورية؛ لتبرهن على أنْ لا تعارُضَ بين التراث والحداثة، وأنّ بإمكانِنا صناعة حداثتنا الشّعرية الخاصة بنا.
٢. إن تقنية القناع تعد أحد أهم الظّواهر الفاعلة في الشّعر العربي المعاصر، ونظراً لما زخر به الشّعر الفلسطيني المعاصر من تقانات قناعية في نتاجاتهم الشّعرية، وانصهارهم في بوتقة الحضارة والحداثة الشّعرية، ومواكبتهم حالة التطور المعرفي والأدبي، وإضافاتهم عليها، جاءت أهمية هذا البحث لتبرز مكانة هذا الدّور الذي قام به الشّعر الفلسطيني المعاصر، وأهم إسهاماته، والوقوف على أهم تجليات تقنية القناع من خلال دراسة تحليليّة موضوعية.
٣. إن العواصف السّياسية والاجتماعية التي أحاطت بالإنسان الفلسطيني، وما ألحقت بأمنه وحياته وأرضه ومجتمعه من خراب، ودمار، مسّت جوانب حياته المادية والمعنوية، وجعلت الشّاعر الفلسطيني المعاصر أمام مجموعة من التجارب الشّعرية، والتناقضات النّفسية، دفعته

لمحاولة تجاوز المألوف، المتداول والاتجاه إلى استخدام تقانات حديثة تتيح له التعبير، تحت عباءات إبداعية تعينه على التمرّد على حالة الجمود والانهزام.

أهداف البحث:

تسعى هذه الدّراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، منها:

١. محاولة تقريب المسافة، وردم الهوّة بين المتلقي وفهم الشعر الحداثي، من خلال الإضاءة بالدرس والتحليل على تقنية القناع في القصيدة الحداثية، بسبب امتداد مساحات القطيعة بينهما إلى أبعدِ مدى.
٢. بيان ثراء الشّعر الفلسطيني، وقدرته على مواكبة الحداثة، واستثمار تقاناتها الفنية، والتأكيد على أن الشّاعر الفلسطيني لديه الاستعداد الدّائم، والقدرة على تطوير أدواته الفنية وتجديدها، ومواكبة العصر ومستجدّاته.
٣. إظهار الطّاقة الفنية لتقنية القناع في الشّعر الفلسطيني المعاصر، وكيف كان لها الأثر الكبير في تحقيق رؤية الشّاعر الفلسطيني، وبلورة تجربته، والدخول بها إلى مساحات دلالية أكثر عمقاً.

الدراسات السّابقة:

سبقت هذه الدراسة مجموعة من الدراسات تحدثت عن تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر بشكل عام، وأخرى تناولت القناع في الشّعر الفلسطيني المعاصر على وجه الخصوص، بعضها تناول القناع عند شاعر فقط، كمحمود درويش، أو قصيدة واحدة من مجمل نتاج الشاعر. وهنا يمكن الإشارة إلى:

- قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، للدكتور ناصر يعقوب، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٤، العدد الثّالث والرابع، ٢٠٠٨م. جاء البحث في ست وخمسين صفحة، عالج فيها الباحث تقنية القناع في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، إذ تعد القصيدة الأولى التي يستخدم فيها الشّاعر تقنية القناع.
- رمزية القناع في سربية سميح القاسم "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، لإحسان الدّيك، مجلة جامعة الأزهر، غزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد ١٣، العدد ١، ٢٠١١م. جاء البحث قي ثلاثين ورقة، اتخذ البحث من سربية سميح القاسم "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " مجالاً للوقوف على تقنية القناع في شعر هذا الشّاعر، وطريقة توظيفه له، وكيف غدا عنده رمزاً

كبيراً ونموذجاً أصيلا تماهي مع الأسطوري، فحول القصيدة إلى رؤيا ونبوءة وحلم، ووصلها باللاواقع واللازمان، وتحدث الباحث عن علاقة القناع بالرمز والاسطورة.

- أنماط القناع في شعر عز الدّين المناصرة، لمعصومة زاده، مجلة اللّغة العربية وآدابها، جامعة الزّهراء، طهران، ٢٠١٦م. يقع البحث في تسع عشرة ورقة، يمارس اشتغاله التطبيقي على ديوان المناصرة فقط، وعلى بعض قصائده القناعية كقصيدة "أبو محجن الثّقفي"، وقصيدة "حصار قرطاج".
- قناع يوسف عليه السّلام في الشّعر الفلسطيني المعاصر، لسيدة أكرم، مجلة اللّغة العربية، جامعة كيلان، طهران. جاء البحث في عشرين ورقة، تناول قناع يوسف –عليه السّلام– في الشّعر الفلسطيني المعاصر، لكن تركيز الدراسة كان على قصيدة "أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش [1] وفي سياق عرضها لبعض النّماذج الشّعرية لقناع يوسف، لا تشير نماذج الدراسة إلى التقنع بمقدار ما تشير إلى الإلماعة التي يذكر فيها يوسف –عليه السّلام– بضمير الغائب.

وهناك دراسات تناولت القناع كعناوين فرعية، اشتغلت على محاور بعينها كالتركيز على البعد الرمزي للقناع في دراسة: الرمز ودلالته في الشعر الفلسطيني المعاصر، محمد كلاب (رسالة دكتوراة). جامعة الفاتح، ٢٠٠٢م. ودراسة: الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، دار العائدي للنشر، ط١، ٢٠٠١م. وكذلك دراسة: الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، محمد فؤاد السلطان، مجلة جامعة الأقصى، م١٤، ع١٠، ٢٠١٠م. والرموز والأقنعة التاريخية في شعر سميح القاسم، منير سويد، جامعة البعث، سوريا. هناك بعض الدراسات ركزت على حضور القناع كأحد التجليات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني كما في دراسة: التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني المعاصر، أسامة أبو سلطان، (رسالة دكتوراه)، ٢٠٠٥م.

يتجاوز هذا البحث الاشتغال على نماذج شعرية لشاعر واحد، أو نموذج شعري بعينه، ويحاول تناول دراسة مجموعة من النماذج المختارة لشعراء فلسطينيين، يركز فيها على الأنماط القناعية التي وظفوها في قصائدهم، وأبنية القصيدة القناعية، كما يركز على أشكال توظيف الأقنعة عند الشعراء، وفق مقاربة ترصد الجوانب الإيجابية والسلبية في التوظيف.

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة: محمود درويش: ١٦٧/٢.

منهج البحث:

اقتضت طبيعة الموضوع، وما يلزم من إجراءات بحثية وإجرائية أن يستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتناسب وطبيعة البحث في مثل هذا النوع من الموضوعات الحداثية.

خطة البحث:

مراعاة لمنهجية البَحْث، تمَّ تقسيمه إلى أربعة فصول، يشتمل كل فصل على ثلاثة مباحث، مع تمهيد ومقدمة. في التمهيد تناولت مفهوم الحَدَاثَة بشكل عام في الميادين المتنوعة، مبيّناً زمن نشأتها واشتغالاتها، منتهياً إلى الحَدَاثَة الأَدَبِيَّة، وماهيتها، وملامحها، وأهم التقانات الحديثة في التجربة الأَدَبِيَّة المُعَاصِرة.

الفَصْل الأَوَّل: اشتمل عَلَى ثلاثة مباحث:

المَبْحَث الأَوَّل: ينهض لتكوين إضاءة معرفية للمصطلح، وحدُّه لغةً واصطلاحاً، ورصد السمات التي تسهم في ضبط المصطلح. ويتتبع مفهوم القِنَاع في رحلة تنقلاته بين الأجناس الأَدَبِيَّة الغربية من المسرح إلى الشِّعْر، مع بيان تطور المفهوم، وأصوله في الأدب الغربي.

المبحث الثاني: يرصد أصوله وتطوره، ورحلة انتقاله إلى الأدب العربي، وتطوره عَلَى يد الشِّعْراء.

المبحث الثالث: يتناول تحديد ماهية القِنَاع من خلال تمييزه عن بقية المفاهيم الأُخْرَى التِي تقترب منه، علاقة القِنَاع بغيره، مثل: الرّمز والأسطورة والمرايا والمعادل الموضوعِيّ والاستعارة. كما يتناول العوامل التِي أدّت إلى ظهور القِنَاع، وإجراءات تَوْظِيفه، ومصادر القِنَاع وأنواعه، ويشير إلى الينابيع التِي اغترف منها الشِّعْر الحديث أقنعته، كالينَابِيع الدِينِيَّة والأسطوريَّة والتاريخيَّة والأَدَبِيَّة.

الفَصْل الثاني: تناول أنماط القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: القناع الجزئي.

المَبْحَث الثّاني: القناع الكـلّي.

المَبْحَث الثّالث: القناع المُرَكَّب.

الفَصْل الثالث: يتناول بنية القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر، في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: يَتناول البنية السردية.

المبحث الثاني: يَدْرُس البنية الدرامية.

المبحث الثالث: يتناول البنية الشكلية.

الفَصْل الرابع: تَنَاوَل تَوْظِيف القِنَاع في الشِّعْر الفِلِسْطِينِي المُعَاصِر:

المَبْحَث الأَوَّل: تناول تَوْظِيف التَّآلف.

المَبْحَث الثّاني: تَنَاوَل توظيف التخالف.

المَبْحَث الثَّالِث: يدرس مشكلات توظيف القناع (رقة قشرة القناع، تصدع القناع، تكرار الأقنعة وجمود الدلالة).

واختتم البحث بخاتمة اشتملت على جُملة من النتائج التي تم التوصل إليها، وبعض التوصيات التي ارتأى الباحث أنها جديرة بالأخذ بها.

التمهيد

أولاً: الحداثة (Modernism)

المفهوم:

يعد مصطلح الحداثة واحداً من المصطلحات الملتبسة الذي شغل النُّقَّاد والباحثين، منذ تخلّقه وميلاده، حتَّى لحظتنا الرَّاهنة؛ فقد امتد وتعاظم واجتاح مساحاتٍ واسعة من تداولات الباحثين والنُّقَّاد واشتغالاتهم، بين مؤيد بلا حدود، ولا ضوابط، وبين معارضٍ رافضٍ لكل ما هو آتٍ دون تأملٍ ونَظر، وبين مراقب لا ينشُدُ إلا المثالبَ والعيوبَ ومواطنَ النقصِ والإدانة، وبين منصفٍ دارسٍ يبحث عن إصابة وجه الحق، والانحياز لروح المنطق في مقاربة الأشياء.

ظل مصطلح الحداثة إذن محلَّ تجادلٍ وتناظرٍ بين الباحثين، وأحيانا محلَّ تنافر وخصومة؛ ذلك لأن الحداثة نفسها ليست واحدة، بل حداثاتٌ شتَّى، تختلفُ باختلافِ مناحي الفكرِ، وتتعدد بتعدُّدِ العلومِ والحقول المعرفيَّة [١].

ومن هنا نستطيع الحديث عن حداثة، فكرية، وأدبية، وتكنولوجية وصناعية، وحداثة في ميدان الفن، وحداثة في ميدان العلم، وهكذا...

ونظراً لأن الحداثة امتدّت واتّسعت لتشمل ميادين وحقول معرفية متعددة، وتفاعلت مع فضاءات ثقافية متنوّعة، فإنها أصبحت تصبغ بصبغة الميدان المعرفي الذي تنتسب إليه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تختلف باختلاف الناظر إليها، والباحث عنها، وتوجُّهاته الأيديولوجية؛ الأمر الذي جعل الطبيعة الزئبقية ملازِمة لهذا المصطلح، وسمة التغير والتحرك الدَّائم سمة ثابتة وأصيلة وملاصقة للمصطلح، "ولعل سمة اللاثبات هذه تعد من أبرز سماتها التي إن فُقِدت فَقدت كينونتها ككل، وبالتالي لا يمكن قولبتها في مفهوم محدد ونهائي"[٢].

تظل إذن عصيّة ممتنعة؛ من الصعب أن نحدَّها بحدود رصينة مانعة، ولكن هذا لا يمنع أن نطل عليها عبر سماتها وخصائصها، وظروف تشكُّلِها، وفَهمِ الباحثين لها، وتصوُّرهم عنها.

---

(١) ينظر: خطاب الحداثة قراءة نقديّة، حميد سمير: ٤٥.

(٢) تجربة الكتابة في شعر الحداثة لدى صلاح عبد الصبور، خديجة بن عودة: ١٢١.

المعنى اللُّغَويّ:

يسهم البحث اللغوي عن جذور (الحداثة) في كتب اللغة والمعاجم إلى حدٍّ كبير في الإضاءة الكاشفة لمدلول المصطلح، والأساس اللغوي الذي ينطلق منه؛ لمحاولة الاقتراب أكثر من فهمه واستكشافه، وإزالة الغموض الذي يلفّه.

والجذر اللغوي للحداثة هو (حَدُث) "والحديث: نقيض القديم، والحدوث نقيض القُدمة. وحدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة، وأحدثه فهو محدث وحديث"(١). "ولا يضم حَدُث في شيء من الكلام إلا في هذا الموضع؛ وذلك لمكان (قدم) على الازدواج"(٢)، ففي متون اللغة (٣)، أن تفيد الألفاظ (حَدُث، حداثة وحديث) ما يناقض القديم، فإنها عندئذٍ تشير إلى الجدَّة، ولفظ الجدَّة هنا يحيلُ في دلالة معاكسة إلى القديم، ومفارقته، على نحوٍ يؤدِّي إلى التَّجديد والابتكار. والفيروزأبادي يورِد في قاموسِهِ: "حدث حدوثاً وحداثة: نقيض القِدَم، والحديث: الجديدُ"(٤).

ويمكن أن نلتمس دلالتين ملازمتين لمفهوم الجديد والقديم والحديثِ وما شابَهَه من مصطلحات:

الدلالة الأولى: العلاقة بالزمن؛ حيث القديم يرتبَطُ بالزَّمنِ بالماضي، والحديثُ يرتبط بالزَّمن الحاضر.

الدلالة الثَّانية: التي ترتبط بالتَّغير والتَّجاوز والمفارقة نحو ما هو مغاير وجديد (٥).

ارتبطت الدلالة اللغوية بالعلاقة بالزمن، وكذلك بالتَّطور والتّغير، ما يعني أنها تتمركز في جوهر مصطلحيّ: الصيرورة والسَّيرورة؛ الأولى التي تعني التغيّر الدائم، والثَّانية التي تشير إلى حركة الزمن في خطِّه التَّصاعديّ نحو المستقبل.

وهذان المصطلحان (الصّيرورة والسَّيرورة) هما جوهر أكثر تعريفات الحداثة عمقاً، وحولهما يدور الجدل في التَّعريف.

---

(١) لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري: ١٣١/٢.

(٢) الصِّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري: ٢٧٨/١.

(٣) ينظر: كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: ٤١٦/١. ومقاييس اللغة، أحمد بن فارس: ١٧٧/٣.

(٤) القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: ١٦٧/١.

(٥) ينظر: مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، قوله: "الحاء والدال والثاء أصلٌ واحد، وهو كون الشَّيء لم يكن": ٣٦/٢.

ومن هنا كانت صعوبة حد هذا المصطلح (الحداثة) بحدود رصينة مانعة؛ لأنّنا نتحدّث عن شيء لا يتّسم بالثَّبوتِ والاستقرار، بل ينزعُ إلى التَّشكُّلِ والاستمرار، وفي هذا تفسير لفكرة أن الحداثة التي من أهم سماتها اللَّاثبات، تفقُد كينونَتها إذا فقدت تلك السِّمة.

وإنّ الباحث ليحمَدُ للغةَ العربيَّةِ خصوبتها وثراءها في قدرتها على منحنا ما تيسّر من دلالات تمكّننَا أن نمسك بتلابيبِ المصطلح، بما يجعل جُلَّ اشتغالِنا في التَّعريف الاصطلاحيّ القادم لا يعدو ثنائيَّةَ (الزمن/التطوُّر) أو (الصَّيرُورة والسَّيرُورَة)، وهي التي جادت بها الدَّلالةُ المعجميَّة واللغويَّة للفظ الحداثة.

المعنى الاصطِلاحيّ:

بالقدْرِ الذي أحدثهُ مصطلحُ الحداثةِ من صخَبٍ شديدٍ، ومساحات اشتغالٍ، وجدلٍ متواصل؛ بالقدر نفسه يصعبُ تحديد المصطلح وضبطُ حدوده؛ لأن هناك اتجاهات فكريَّة مختلفة فيه "منها ما يرى أنَّ الحداثة تعني جماعة من الأدباء والفنَّانين في عصرٍ معيَّن"(١)، وبالتَّالي فهي تتفرّع إلى مذاهب وحركات أدبيّة وفنِّيَّةٍ كالواقعيَّةِ (Realism)، والرَّمزيَّةِ (Symbolism) وغيرها. ومنها ما يرى أنها وصفُ حالةٍ فنِّيَّة أو أدبية أو هي موقف من الحديث (Modern).

ولعلَّ أحد أهم أشكال الصعوبة في التعريف أنَّ الحداثة امتدَّت لتشمل ميادين وحقول معرفيَّة مختلفة، فهي: "سمة فنِّيَّة شاملة لا تقتصر على الأدب فحسب؛ بل طالت الموسيقا والرَّسم والنَّحْت، وكانت إلى جانب ذلك ثورة عالميَّة الطَّابع، أثرت في كافة أشكال الفنون الغربيَّة"(٢)

ومن أشكال الصُّعوبة في ضبط التَّعريف حضور البعد الأيديولوجي الذي يجعل الحداثة حركةً في مواجهة الأنساق الفكريَّة والاجتماعيَّة في المجتمع، ففي أحد تعريفات الحداثة أنها "حركة تعمل على حماية عنصر الجمال الشَّكلي ضدَّ التَّهديد الذي توجّهه العناصرُ المذهبيَّة والفِكريَّة والاجتماعيَّة والسِّياسيَّة"(٣).

يبدو هنا التَّضاد والتَّناقض الذي أوجده التَّعريف السَّابق مع جوهر الحداثة القائمِ على التَّجديد والمفارقة، وليس الاشتباك مع القديم ونقضه؛ فالحداثة لا تسعى إلى هدم القديم بقدر ما تسعى إلى خلْق الجديد الذي يسعى دائماً إلى مواكبةِ العصر، وتجاوز كلّ ما هو تقليديّ؛ إنها:

---

(١) موسوعة النقد والأدب، تأليف مجموعة من الكتّاب، الجزء الأول: الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، ترجمة: عبد الحميد: ٢٥٣.

(٢) موسوعة النقد والأدب، (جزء من مقالة الحداثة)، ديفيد بروكس، مجموعة من الكتاب، ترجمة: عبد الحميد شيحة: ١/ ٢٥٤.

(٣) معجم مصطلحات عصر العولمة، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: ١٩٢.

"تجاوزٌ دائمٌ لما هو قائم، سعي نحو المستقبل سعياً متواصلاً، دون التَّوقُّفِ عند نقطةٍ أو إنجازٍ معيَّن"[١].

ذلك هو التَّعريف الذي يتبنَّاه الباحث، ويبني عليه رؤيته على طولِ صفحات هذه الأطروحة، من أنَّ الحداثة روح وتطلّع وسعيٌ إلى المستقبل، وخلق الجديد في كلِّ اتّجاه، وهي أيضاً عودةٌ إلى التُّراثِ وإعادة قراءته برؤيةٍ حداثيَّة، تجعلُ من فكرة بعثه من جديد أمراً ممكناً برؤيةٍ حداثيَّة، وليسَ القطع المتعمد معَ التُّراثِ، كالّذي أوردَهُ أبرامز (Abrams) في معجمه من أنَّ الحداثة "تنطوي على قطيعةٍ متعمّدةٍ وأبديّة مع الأسس التُّراثيَّة لكل من الثقافة الغربية والفنِّ الغربي"[٢].

إنَّ مسألة القطيعة المتعمّدَة والأبديَّةِ مع الأسس التُّراثيَّة في الحضارة الغربيَّةِ، إنما تحصل في الواقعِ لسبب ما اعترى رُوَّاد تلك الحُقبةِ التَّاريخيَّةِ من روحٍ حداثيَّةٍ اجتاحتهم، ومن ثمَّ يمكن القولُ إنَّ هذه القطيعة كانت إحدى نتائج الحداثة في الواقع، إنَّها منجزٌ غربيٌّ تخلَّق بسبب سريان روح الحداثة، والإشارة إلى منجزات الحداثة ونتائجها الإيجابيَّة والسَّلبيَّة، ليست هي التَّعريف بالحداثة، فالنَّتائج المترتّبَة على وجود الشَّيء ليس هو جوهَرُ الشَّيء وذاته، وليس هو مناط الحكم عليه.

إنّ تطبيق الحداثة أفرَز في كلِّ ميدانٍ معرفيٍّ، وواقع جغرافيٍّ، سماتٍ محددة تميّزُه عن غيرِه، وقدَّم نموذجاً غير متطابق مع النَّماذِجِ الأخرى، شكل بصمةٍ خاصَّة كانت مزيجاً تفاعلت فيه مكوّنات الميدان المعرفي، وتأثيرات الواقع الجغرافي، وفرادة الرُّوَّاد، وعليهِ فإنَّ بالإمكان خلق حداثةٍ عربيَّة في شتَّى الميادين، تتفاعل فيها مكوّنات الحقول المعرفيَّة والسِّياقِ التَّاريخي والجغرافي مع بصمة الرُّوَّاد؛ فإنَّ لكلِّ أمَّةٍ حداثتها التي تنهضُ بها، وتتشكّل وفقَ خصوصيَّتِها الثَّقافيَّة ورؤيتها الحضاريَّة.

بين الحداثة والتَّحدِيث:

قد يتبادرُ إلى الذَهن أنَّ مصطلح التَّحديث مرتبطٌ بالجوانب الماديَّةِ الحياتيَّة، التي تمسُّ واقع الإنسانِ المادِّي، ما يجعلُ حياتَهُ اليوميَّة أكثر راحة وسهولة ويُسراً، كاسْتِخدامِ التَّكنولوجيا والمُنجزَات الصِّناعيَّة الحديثة التي تحسّن حياة الإنسان "فالغربيُّون يعنون بالتَّحديثِ قيام المجتمعات غير الغربيَّة باقْتِباسِ ما أنتجَه المجتمع الصِّناعِي الغربي منذ القرنِ التَّاسِعِ عشر وما قبله"[٣].

---

(١) مفاهيم الحداثة ونقد الشعر في مجلَّة مواقف، ماجدولين الديك: ١٢.

(٢) موسوعة النقد والأدب، ترجمة: عبد الحميد: ٢٥٦.

(٣) مصطلحات فكريَّة، سامي خشبة: ٦٣.

ولكن هذا المتبادرُ إلى الذِّهن ليس المرادُ وحدَه من المصطلح؛ إذ يشيرُ المُصطلَحُ أيضاً إلى دَلالَة أخرى تتجاوزُ التّحديث المَادِّي، " إنهم لا يقصدون أيضاَ اقتباس غير الغربيّين لأشكال ومضامين الثَّقافَةِ الغربيَّة في الفنونِ والأدبِ والفكرِ الفلسَفِيّ، ومعايير الأخلاقِ وأساليبِ الحياة"[١]، على اعتبارِ أنّ التَّحديثِ في المجالين المادِّي والفكريّ وِحْدَة واحدة لا تتَجَزّأ، أي لا يمكن تطبيقُ جزءٍ وإغفالُ الجُزءِ الآخر؛ هنا نكون أمام حالة التغريب وليس التَّحدِيث، أي محاولة استنساخ المجتمعاتِ الأوربّية، في كاملِ تفاصيلِ حياتها المادّيَّة والفكرية، وهذا يعني طمس الخصوصيَّات الثَّقافيَّة والحضَاريَّة للمجتمعاتِ غير الغَربيَّة، فالتَّحديث هو نتاج ومنجز الحداثة، ومن هنا تكمنُ ضرورة التَّفرِيق بينَ مصطلح الحداثة والتَّحدِيث.

ثانياً: الحداثة الأدبيَّة

الحَدَاثة الأدَبِيَّة الغربِيَّة:

كان ميدانُ الأدبِ أحدَ الميادِينِ المهمَّةِ الذي اجتاحتْهُ الحداثة، ولا سيَّما في فرنسا قلبُ الحداثة؛ لارتباطِها بالثَّورةِ الفرنسيَّة، وما أحدثتْهُ من تغيُّرٍ وتجديدٍ من جميع جوانب الحياة، كالفنِّ والموسيقى والأدبِ وغيرها.

ففي الفنِّ التَّشكيلِيّ –مثلاً– "تجلّت الحداثة في القطيعة مع الأساليب الأكاديمية والتَّقليديَّة، وفي مجال الموسيقى؛ غالباً ما يستخدَمُ مصطَلحُ الحداثةِ لوصفِ المؤلِّفين الذين تخلّوا عن تقاليدِ النَّغم والبُنى الإيقاعيَّةِ، واستبدلوه بأسلوبٍ موسيقيٍّ يتَّسمُ بالنَّشاز والتَّشظِّي والتَّجريب فيما يتَعلَّقُ بالأشكالِ والأصوات"[٢].

أمَّا في مجالِ الأدب فقد حاولت الحداثة أن تُسايرَ العصر وتغيُّراتِه، ومن ثمَّ يعتبرها دَارِسو الأدب "جزءاً من ردِّ الفعل على المتطلَّباتِ الجماليَّة الموروثة عن القرن التَّاسع عشر، وخُصُوصاً تلكَ التي تبنَّاها أتباعُ المذهبين الكلاسيكيّ والواقعيّ"[٣]، فهي تنبُذُ التَّقليد والموروث وما اكتنفهُ من قيود وضوابط صارمةٍ، تحدُّ من حيوِيَّةِ وانطِلاقِ المُبدِع، وتسعى إلى التَّجريبِ والتَّجديدِ والتَّطويرِ في الشَّكلِ والمضمُون.

---

(١) مصطلحات فكريَّة، سامي خشبة: ٦٣.

(٢) موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المداخل التَّاريخيّة والفلسفيَّة والنَّفسيَّة، ك. نلوولف، ك. نوريس، ج. أوزبورن: ٣٩٩/٩.

(٣) المرجع السابق: ٤٣٢.

يذهبُ (بودلير) إلى أنَّ الحداثة الأدبية لا ترتبط بلحظةٍ تاريخيَّةٍ معيَّنةٍ، وأنَّها في تجَدُّدٍ واستمرار، وهذا يعني "أن الحداثة عند (بودلير) تحمل تهديماً مستمراً أو دورِيّاً للأشكالِ والصِّيغ"(١).

إن (بودلير) الذي يُعَدُّ أحدَ أقطابِ الرَّمزيَّة الفرنسيَّة التي تنْظُر إلى القصيدةِ باعتبارِها تجاوُزاً للواقع، وحالةً من الخلْقِ والكشفِ والتَّنبُّؤِ فيما يشبه الرُّؤيا، وعالم الأحلام، ومن ثمَّ لا تبحثُ فيه عن حقيقَةٍ ثابتَة قارة؛ "لأن همَّ البحثِ عن الحقائِقِ لم يعُد مقصداً من مقَاصِدِ الحداثة الشِّعريَّة، والحقيقة التي تبحثُ عنها قصيدةُ الحداثة هي حقيقة فنِّيَّة"(٢).

وفي سبيلِ الوصولِ إلى الحقيقة الفنِّيَّة المتفلتة، بدأ الشعراء يلجون أبواب التَّجديد والابتكار، ويبحثون عن الجمال الكامن في الأشياءِ حولهُم، يُعبِّرونَ عنه بلغةٍ شعريَّةٍ جديدة؛ مُساهمَةً منهم في المشاركة في تخلّق العصرِ الحديث، واحتفالاً به.

أمَّا الشّاعرُ الفرنسي مالارميه (Mallarme) الذي يُعَدُّ من رُوَّادِ الحداثة الشِّعريَّة، وأحد أهمّ أقطابِها، فيرى أنّ الحداثة هي "بحثٌ بما لم يحدُث"(٣).

إنّها مطاردةٌ وبحثٌ دؤوبٌ في أقبية المستقبل، واقتناصُ ما هو كائن في رحم المستقبل، لجلبه إلى الوجود ومن ثمّ تجاوزه إلى غيرِهِ مما يزخرُ بهِ المستقبلُ، ومُستودع الخلْقِ الإبداعي.

لقد دعا شعراءُ الحداثة الغربيون أمثال (توماس إليُوت) الأكثر تأثيراً على الشعراءِ العرب، إلى التَّخفُّف من القيود المكبّلة لحريَّة الشَّاعر في الانطلاق والإبداع، مثل الوزنِ والقافِية، مثلما دعا إلى توظيف الأسطورةِ والرَّمزِ، اللذينِ هما من أخَصِّ سِماتِ الحداثةِ الشِّعريَّة.

الحَدَاثة الأدَبِيَّة العَرَبِيَّة:

جذورُ الحداثة في التُّراثِ العربي:

لم تبدأ الحداثة الأدبيّة ارتحالها من الواقع الغربيّ إلى تُخومِ واقعنا الأدبي العربيّ مع لحظة ميلادِها في عصور التَّنويرِ الأوروبيَّة، بل سبقت ذلك بكثير؛ بحيث تمتدُّ إلى تُخوم القرن السابع للهجرة، فإذا كانت الحداثة هي تطلّعٌ ومفارقةٌ وتطويرٌ وتجديد، ومساءلة وتجاوز، فإنَّنا يمكن أن نؤرِّخ لميلادِها عربيًّا على يدِ شعراء الحداثةِ العبَّاسيَّة، لقد "بدأت بوادر اتجاه شعريٍّ جديد تمثّل في بشَّار بن برد، وأبي تمّام، وأبي نواس... وآخرين"(٤).

---

(١) مشروع الحداثة عند أدونيس، خديجة دعبال: ١٤.

(٢) رحيق الشِّعريَّة الحداثية في كتابات النُّقَّاد المعاصرين والشُّعراء النُّقاد، البشير تاوريرت: ٧٨.

(٣) جدل الحداثة في نقد الشّعر العربي، خيرة حمر العين: ٣٥.

(٤) زمن الشِّعر، أدونيس: ٢٧.

ومن هنا جاز لنا أن نصِفَ كلّ مفارقة وتجاوز ما هو كائنٌ باتِّجاه التَّجديدِ والخلْقِ حداثة؛ نلمحُ بواكيرَ ذلك في تجاوزِ أبي نواس لمقدمة القصيدة القديمة الطَّلليَّة، ونلمح ذلك في تجديدِ أبي تمام للغته الشِّعريَّة التي أصبحت أكثر ثراءً وإيحاءً، وقدرةً على نقل ما دقَّ وخَفيَ من الأفكارِ والمشاعرِ، "فكان شعرُ أبي تمام على الأخصّ الثَّورَةِ الأكثر جذريّة على صعيد اللُّغَةِ الشِّعريَّة بالمعنى الجماليّ الخالص"(١).

الحداثة العربيَّة بهذا المعنى إذن موجودة ومتَخَلّقة عبر التّاريخ، مع إرادة كلّ شاعر أرادَ أن يشرعَ ناصيتهُ للمستقبلِ، معَ كلّ روحٍ شاعريَّةٍ خلّاقة متطلّعة تُواكِبُ حركة الزَّمن، وتسعى إلى التَّفرُّدِ والابتكار، لقد احتوى تراثنا العربي "نوى حداثيَّة؛ لا بل كنوزاً حداثيَّة يجْدر بالعرَبِ المعاصرين العَودة إليها"(٢).

"وقد كان المُتنبّي أحد أهمّ هذه النوى الحداثيَّة، تجلَّت في شعره أغلب مظاهر الحداثة وسِماتِها "(٣). ليس غريباً إذن أن يعدَّ محمود درويش الشَّاعرُ الحداثيّ الفلسطيني المتنبّي الأساس في تخلّق الحداثة الشعريَّة التي بُنيت على منجزاتِ حداثة الشُّعراء العبَّاسيّين الذينَ سبقوه، وكذلك الفضاء الرَّحب الذي ما زَال قادراً على استيعابِ الحداثة الحديثة وشعرائها، إنَّ مقُولة درويش "نحنُ نسْبَحُ في فضَاءِ المتَنبّي"(٤)، هي تأكيدٌ على امتدادِ ذلك الفضاءِ الحداثيّ وديمُومته.

الحداثة الأدبيَّة العربيَّة كمفهومٍ معاصر:

كان من الطَّبيعي أمامَ إشعاعاتِ الحداثة الغربية، أن يتلَقَّفها المُفكّرُ العربيّ بعامَّةٍ، والشَّاعِرُ بصفةٍ خاصَّة؛ محاولاً أن يستثمرَها كمُنجَزٍ إنسانيٍّ في خِدمةِ الشِّعرِ وتطويرِه.

وبعيداً عن الأسباب والدَّوافعِ التي أسهمت في دفع الشُّعراء العربِ لاستلْهامِ الحداثة الغربيَّة، فإنَّ تأثُّرهم كانَ واضِحاً، "فالتَّنظيرُ لحداثة الشِّعرِ العربيّ المعاصر بدأَ بعودةِ يوسف الخال من الولاياتِ المتَّحدة إلى بيروت عام ١٩٥٦م، وإعلانه عن مجلَّةٍ فصليَّة بعنوان "شعر"(٥).

وعلى الرَّغمِ من أنَّ يوسف الخال كانَ يرى أن الشِّعر العربي الحديث، ليس حديثاً في شكلهِ ولا مضمونِه إلَّا ببُعدِه الزَّمني، إلَّا أنّهُ يرى: "أنَّ الحداثة في الشِّعرِ إبداعٌ وخروجٌ على ما سلف،

---

(١) الثابتُ والمُتَحَوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، أدونيس: ١٩.

(٢) خطاب الحداثة في الأدب، جمال شحيد ووليد القصاب: ٨٨.

(٣) مظاهر الحدثة في شعر المتَنبّي، صندل النداوي: ١٩.

(٤) الانزياح الشِّعري عند المتنبّي، أحمد مبارك الخطيب: ٧٥.

(٥) مفهوم الحداثة وإشكالياته، دراسة وصفيَّة، فهد بن عبد الحميد عمر ويعقوب حسن وخالد بن لودين: ٧.

فيه قديم يتجدَّدُ مع الحياة، فنحن لا نُجدِّدُ لأننا قرَّرنا أن نُجدِّد، بل لأنّ الحياة تتجدّدُ فينا"[١]. يتّضح من موقفِ يوسف الخال أنّه يعتنِي بالإبداعِ والتّجديد ومُسايرةِ العصر، ومواكبة الحياةِ، أكثر من اعتنائِه بتحديد موقفٍ فكريٍّ من التُراثِ القديم.

إنّ أعداء الحداثةِ قد تقولوا على يوسف الخال ما لم يقُل، حين استشهدوا بأقوالِه المتَفَرّقة هُنا وهُناك في سياقاتٍ مُختلِفةٍ من أنَّه ربط الحداثة بالمبادئ الغربيَّةِ العلمَانيَّة، وأنَّهُ لا حداثةَ بدونِها؛ فمقولته في اقتباسِنا السابقِ كافية لدحضِ هذا الادِّعاء.

وأمّا أدونيس الذي يُعدُّ الأبَ الرُّوحيّ للحداثة، وما تميّز به من قُدراتٍ نقديَّة ورؤيَةٍ فكريَّة، وقدْرَةٍ شاعريَّةٍ خلّاقة، فقد كانَ مُفكّراً وناقداً وشاعِراً، ولكنَّهُ أيضاً يؤسِّسُ لحداثةٍ أدبيَّةٍ لها جذور ضاربة في التُراث.

إنَّهُ يرى أنَّ الشَّاعر العربيّ "لا يكتبُ من فراغٍ؛ بل يكتبُ ووَراءَهُ الماضي، وأمامَهُ المُستقبَل، فهو ضمنَ تُراثِه ومُرتبطٌ به"[٢].

إنَّنا يمكن أن نطلَّ على الحداثة العربية كمفهومٍ معاصرٍ من خلال تنظيراتِ رموزِ الحداثةِ الأدبِيَّةِ، وتصَوُّرِهم عن الحداثةِ الأدبيَّة. فقد ذهب أدونيس إلى أنّ الحداثة فنّياً تعني "تسَاؤلاً يستكشف اللغةَ الشِّعريَّة ويستقصِيها، وافتِتاح آفاقٍ تجريدِيَّةٍ جديدةٍ في الممارسةِ الكتابيَّة، وابتكارِ طرقٍ للتَّعبيرِ، وشرطُ هذا كلّه الصُّدورُ عن نظرةٍ شخصيَّةٍ فريدةٍ للإنسانِ والكون"[٣].

إنّ الحداثة الشِّعريَّة العربيَّة ليست قالباً ولا أنمُوذجاً يمكِنُ محاكاته، أو تقليده، بل هي روحٌ تواكِبُ حركةَ الحياة، تشرعُ في بناءِ القصيدة الحديثة التي تتجاوز الأشكالَ الشِّعريَّة السابقة في الشكل، وتقوم على تجديد مضمون القصيدة عبر ما يمكنُ أن نسَمّيهِ الرُّؤيا، تلكَ التي يحتفي بها الشعراءُ الحداثيُّون كثيراً؛ لما تحمله من تشابهٍ مع القصيدة الحداثيَّة في أن كلتيهما (الرُّؤيا/القصيدة) يغترِفان من أعماق الشُّعورِ الإنساني، ويعبرانِ عن المستقبلِ عبر قدرةٍ إيحَائيَّة عاليَةٍ، ومستوياتٍ من الدّلالّة تتَّخِذُ الرَّمزَ محوَراً أساسيًّا لها، والقصيدة الحداثيَّة إذ تُحاولُ جاهدةً أن تتعالى عن المنطق والعقلِ في كسر قوانينِ الزَّمانِ والمَكانِ وعلائِقِ الأشيَاءِ، فإن الرُّؤيا أيضاً تقوم بيُسرٍ وسهولَةٍ بذلك، فيما تنطوي عليهِ من سلوكٍ مُؤَسْطَرٍ يتجاوزُ قوانينَ الزَّمانِ والمكانِ.

---

(١) أهم القضايا النَّقديَّة التي عالجَها عبد الله الغذامي في كتابه "الموقف من الحداثة ومسائل أخرى"، (رسالة ماجستير غير منشورة): ٩.

(٢) زمن الشِّعر، أدونيس: ٤٥.

(٣) بيانُ الحداثة، أدونيس: ١٤٢.

الفصل الأول

مفهوم القناع في الشعر وماهيته

الفصل الأول: مفهوم القناع في الشعر وماهيته

المبحث الأول: مفهوم القناع في الأدب الغربي

أولاً: القناعُ لغةً واصطلاحاً

جاء في معجم لسانِ العرب: أنّ "القِناع والمِقْنَعة، ما تتقَنّعُ به المرأةُ من ثوبٍ تغطّي به رأسَها ومَحاسِنَهَا، وألقى عن وجهِهِ قِنَاعَ الحَيَاء، وقَنَّعه الشَّيب خماره إذا علاهُ الشَّيبُ، وأتاهُ رجلٌ مُقَنَّعٌ بالحديد؛ هو المتغطّي بالسِّلاح"(١)

وأغدفت المرأةُ قِناعَها، أيْ غطَّت وجهَها، قال عنتَرَةُ:

إن تغدفِي دونِي القناعَ فإنَّني --- طبٌّ بأخذِ الفارسِ المستَلْئِمِ"(٢)

"وقناع: مفرد، جمعُهُ أقْنِعة، ما يستر به الوجه (قناعُ المرأة، قاطعُ طريق يلبَسُ قناعاً)، وألقى عن وجهِهِ قناعِ الحياءِ: لم يسْتَحِ"(٣).

يشير تتبع لفظِ القناعِ في معاجِمِ اللّغة القديمة والحديثة إلى أنّ واحِدةً من دَلالاتِه الجَوهريَّة هي: التَّغطية والإخفاء، التي تُقابل الكشفَ والوضوح، فالقناع تغطيةٌ مُتَعَمّدة مقصودة لشيءٍ ما، كأن تغطِّي المرأة رأسها، أو أن يُغَطِّي الفارِسُ رأسَهُ بالحدِيدِ، أو أن يُغطّي الشَّيبُ الرأس، أو ما يُغطِّي قاطع الطّريقِ وجهه (٤).

يحملُ القناع دلالة الإخفاءِ والسِّتر والتَّغطية، ومن ثمّ فإنَّه يحملُ في المقابلِ دلالة الكشف والإظهار والإبانة، والمقصودُ هنا بالكشفِ والإظهار والإبانة ليس للأصل المغطى أو المستور، وإنما إبانة وإظهار لشكلٍ آخر أراده القناع؛ فهو يُخفي ويُظهر، يُخفي الأصلَ، ويظهرُ شيئاً آخر، فهو يتحرَّكُ عبر ثنائية الإخفاء والإظهار، السِّتر والإبانة، يتمّ بهما خلق عمليّة تضليل أو إيهام مقصودة، ومن هنا يُقال: "تَرَكَ الخِداع وكشف القِناع"(٥). في إشارة واضحةٍ إلى دور القِناع في

---

(١) لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: ٣٠٠/٨.

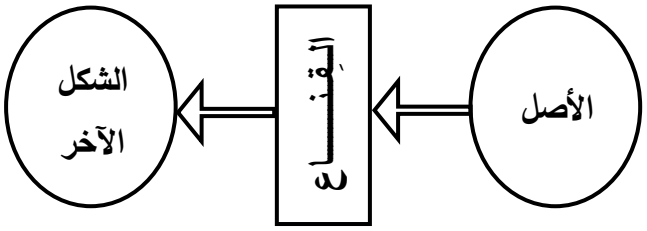
(٢) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: ٣٩٤/٤.

(٣) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عبد الحميد: ١٦٣/٣.

(٤) ينظر أيضاً: اللطائف في اللغة معجم أسماء الأشياء، أحمد بن مصطفى اللَّبابيدي: ٣٤٧. و: تاج العروس من جواهرِ القاموس، محمد بن محمد الحسين الزّبيدي: ٢٠١/٢٤. والقاموس المحيط، محمد بن يعقوب مجد الدين الفيروز آبادي: ٧٥٧/١. ومعجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس: ٣٣/٥. وأساس البلاغة، أبو القاسم محمود بن عمرو الزمخشري جار الله: ١٠٤/٢. والمحيطُ في اللُّغة، إسماعيل بن عباد بن العبَّاس: ٢٢/١.

(٥) الألفاظ المختلفة في المعاني المؤتلفَة، محمد بن عبد الله بن مالك الطَّائِي: ٢٢٤.

إخفاء أصلٍ ما، وإظهار شكلٍ آخر ليس هو الأصل، يمكن هنا أن نخْلصَ إلى أنَّ المعنى اللغوي ودلالاته يتحرَّكُان عبر مكوّناتٍ ثلاثة، الأصل، القناع (الأداة لإخفاء الأصل سواء أكانت ماديَّة أو معنّويَّة)، الشكل الآخر.



فالقِناعُ يُخفي أصلاً ليظهر شكلاً آخرَ غير الأصل، لوظائف متعدِّدة متنوّعة، تكشف عنها طبيعة القناع ومُكوّناته، فتقنُّع الفارس بالحديد للحماية وإظهار القوَّة، وتَقنُّعُ المرأة و إخفاء ملامحِ الوجه وإظهارُها شكلاً محايداً لا ينطوي على جمال؛ إنَّما مراده إظهار العفَّة والشَّرف، وهكذا في بقيَّة أشكالِ التَّقنُّع.

وفق هذا المعطى يمكن لنا ببساطة ويسر أن نُدرِكَ العلاقة بين المعنى اللُّغوي والمعنى الاصطلاحي للقِناع، تلك العلاقة القائمة على التَّشابُهِ الكبيرِ بين المعنيين اللُّغوي والاصطلاحي، فالمعنى اللُّغويّ وما ينطوِي عليه من دلَالات تسهم إلى حدٍّ كبيرٍ في فهمِ القناعِ كتقنِيةٍ فنِّيَّةٍ استثمَرَها الشُّعَراءُ في قَصائدِهم.

ما يسهم في ضبطِ المصطَلَح:

يجدُرُ أن نقِفَ عندَ بعضِ السِّمات والملامح التي تسهم في ضبطِ المصطلح وتحديده، تلك التي وردت في قصائد الشُّعراءِ الروَّاد الذينَ استخدموا هذه التَّقنيَّة الفنِّيَّة في قصائِدهِم، أو أولئكَ النُّقَّاد الذين استخلصوا سمات ومحدّداتٍ فنِّيَّة يتشكَّل بها الضَّبط الدَّقيق لمصطلحِ القناع.

إن قصيدة القناع تشتمل على ثلاثة مكوّنات أساسيَّة مهمَّة، لا يمكن أن تنهض القصيدة إلّا بها:

- المكوّن الأول (الشَّاعر)، أو الأنا الشاعرة، المكتنزَة بالتَّجربة والرؤيا، المرتحلة في عمق الزَّمان والمكان، المتصَفِّحَة في وجوه الكونِ ومُعطَياته، باحثةً عما يشبهها، ويتقاطعُ مع تجربتها الإنسانيَّة الخاصَّة، تلك الأنا الشاعرة المهَيَّأة لعمليّة تزاوج وتماهي مع (الأنا الأخرى) في بُنية القصيدة.
- المكوّن الثاني (الأنا الأخرى أو المغايِرة)، والتي في الأغلب تكون شخصيّة تاريخيَّة، مكتنزَة، بتجارب وخبراتٍ صالحةٍ للاستِحضار والتَّماهي والتَّفاعل الخلّاق مع تجربة الشَّاعر ورؤياه؛ تحمل على الأغلب سمات دالة، قارة في الوعي الجمعي

"فالتَّقنّع ليس عكساً للمواقف والأحداث والشَّخصيَّات القِناعيَّة، ولا انعزالاً عنها، بل هو تطويعٌ لها، وتصرُّفٌ بها"(١).

- (القناع) وهو المكوّن الثَّالث، الذي يتخلَّق في النَّص، ينهض مستقلاً، ويكون هو صوت القصيدة الجديد الذي دمج بين الصَّوتَين (الأنا الشاعرة، والأنا المغايرة)، وهذا الصَّوت الجديد يتحرّك في توتُّرٍ دراميّ ناتجٍ عن الاقتراب والابتعادِ عن الطَّرفين، ومن ثمّ "تكون قصيدة القناع التقاءً فنِّيًّا، وتوحّداً لغويًّا وفِكرِيًّا، بين عالمين متداخلين"(٢).

فالقِناع قادرٌ على إنطاقِ صوت الشَّاعِرِ مرّة، وصوت الأنا المغايرة مرَّةً أخرى، ولكن في كل الأحوال "فالصَّوت الذي نسمعه ليس هذا ولا ذاك، وإنما هو صوتٌ مركّبٌ من تفاعلٍ صوتَي الشَّاعِرِ والشَّخصيَّةِ معاً"(٣).

إنَّ وجود المكوّنات الثلاثةِ السَّابِقةِ في القصيدة القِناعيَّة، يستدعي أن يكون تفاعل بينهما، ويمكن أن نُسمّيه هنا التَّفاعل المتوازن المتعادل الذي لا تطغى فيه (أنا) على أخرى؛ إذ إن التَّفاعل المتوازن "كفيلٌ بتحديدِ هويّة القِناع وانتمائه، فارتفاع الأنا الشَّاعِرةِ يحيل القصيدة إلى المونولوج الدِّرامي، وارتفاع الأنا المغايرة يجعل منها قصيدة شخصيّة؛ لأنها تكون هي المتحدِّثةِ بعد أن تحمل خصائص شخصيَّتها دون غيرها، بينما التَّوازن بين الأنوين يدفع إلى خلْقِ قصيدَة القِناع"(٤).

يهيئ التوازن بين الأنوين، والتعادل في حضورهما على متن النص، فرصة تنامي حالة درامية قائمة، يمدها التوتر بطاقة تجعل حضور القناع فاعلاً.

---

(١) الرَّمزُ ودلالته في الشعر العربيّ الفلسطينيّ الحديث، محمد كلاب: ١٤٦.

(٢) المرجع السابق: ١٤٤.

(٣) أقنعة الشِّعر المعاصر، جابر عصفور: ١٢٣.

(٤) التَّشكيلات الفنِّيَّة لصورة الدم في الشعر الفلسطينيّ الحديث، أسامة شحادة: ٩٩.

ثانياً: مفهوم القناع في الأدب الغربيّ

أصوله (تاريخ القناع):

لم يتخلّق مفهوم القناعِ في الأدب الغربيّ فجأةً، في لحظةِ ميلادٍ مفاجئة، وإنَّما هو ثمرة ارتحالٍ وتطوُّر؛ ارتحالٍ من عالم الطُّقوسِ والمعتقداتِ الدّينيَّة والرُّوحيَّة، إلى عالمِ المسرحِ، حيثُ المسرحيَّات المقنَّعَة، وتنكُّرِ الشَّخصيَّاتِ واختفائِها على المسرحِ بالقناع.

ثم كانت رحلته الثانية في مسيرة سفرِه الطَّويل من عالم المسرح إلى عالمِ الشِّعر، حيث استلهمَهُ الشُّعَراءُ الغربيُّون كأداةٍ رئيسة في الانفتَاحِ على تجاربِ الآخرين السَّابِقين منهم على وجهِ الخُصُوص، وتوظِيفها لخِدمةِ الشِّعرِ المعَاصِر.

ومحاولتُنا هنا تتبُّع أصولِ المصطلحِ وتطوُّرِه، إنَّما تحاول كشف العلاقَاتِ القائِمَةِ بين لحظَة الانبِثاقِ الأولى للقنَاعِ، وشكلِه الأخير الذي استقرَّ عليه في المَيدَانِ الأدبي، ثمّ تكشّف ما بين الميادين المختلِفة من صلَةِ قُربى وَرَحِم، تتبادل فيها الأدواتُ والوسائلُ؛ لتسهِمَ جميعها في تطوير قدرة الإنسان على التَّعامُلِ معَ الوجُودِ، ومُحاولة حلِّ مشكلات الوجودِ الإنسانيّ على هذِه الأرض، وما يُعانِيه من ألم، ويتطلّعُ إليهِ من أمل.

الطقوس الدّينيَّة:

أوَّلُ لحظةِ تخَلُّقٍ للقناعِ كانت دينيَّةً رُوحيَّة بامتياز، كانت تستخدِمُ الأقنعةَ بوصفِها واحِدَةً من المُعتَقَدَاتِ الدّينيَّة البِدائيَّة التي "تهدِف إلى مُواجَهَةِ الطَّبِيعة والقُوى الخَفِيَّةِ بالسِّحر"[١].

"ففي الطُّقوسِ الدّينيَّة كان القِناعُ يُجسّدُ الإلهَ المعبودَ تجسِيداً يصبح معه القناع الإلهَ نفسهُ، أما من يلبسُ القناعَ فلا حضورَ له، أو هو حاضِرٌ بتماهِيهِ مع الإلهِ القناع"[٢].

وهُنا يمكن أن نلمَسَ خطَّ التَّشابه بين لحظَةِ تخلُّقِ القنَاعِ في الميدانِ الدّينيّ، ولحظةِ استقرارِه في المَيدانِ الأدبيّ، في حضورِ فكرَة التَّماهي بين طرفين، ولَئِن كان في المَيدَانِ الطُّقوسيّ تماهي لحضورِ القناع/الإله، إلَّا أن حالة التَّماهي في المَيدَانِ الأدبيّ كانت من أجل خلْق شخصِيَّةٍ جديدَة، تمتح من الطَّرفين، وتتفاعَلُ معهما، ولكنها شيء جديد آخر تمَّ تشكيله في قصيدَةِ القِنَاع.

---

(١) القِناع في الشِّعر العربيّ الحديث، سامح الرَّواشدة: ١٥، نقلاً عن The new encyclopedia. P.910.Britannica

(٢) حداثَةُ القصيدة العربية وتقنية القناع، يمنى العيد، مقالة على موقع أنطولوجيا السَّردِ العربي، رابط المقالة: http://alantologia.com/blogs/2948/

إنّ "كلمةَ (قِناع) في الإيطاليَّة تعني: أسْوَد، وتَعنِي في اللّاتينيَّة: السّاحرَة، ولهذين المعنيين علاقة بعادَة تلطِيخِ الوجهِ باللونِ الأسوَدِ في طُقوسِ السِّحر"(١)، فقد كان "المُتَعبِّدون في الطُّقوسِ الديونيسيَّة يُلطخون وجُوهَهُم بسلافَةِ الخمرِ وبأوراقِ الكرمَة، وانطِلاقًا من هذه الاحتفاليَّةِ الذَّبَائِحِيَّةِ تمّ الانتِقال إلى استخدَامِ أقنِعةٍ تُصنَعُ لهذهِ الغَايَة"(٢)؛ فهو تاريخيًّا مرتبطٌ بالحالاتِ الاحتفاليَّة ذاتِ الطَّابع الدِّيني.

الدِّراما (المسرح):

أمَّا ارتحاله الثَّاني، فإلى ميدَان المسرح، وهو في اصطِلاحِ المسرحيِّين "وجْهٌ مستعار من وَرَقٍ مُقوَّى، أو نسِيج، أو جِلْد، أو غيره، يُثَبَّتُ على وجه المُمَثِّل ليُخفِي ملامِحَهُ الأساسيَّة"(٣).

والقناعُ المستَخدم في المسرحيَّاتِ، والتِّراجِيديَا على وجه الخُصوص، كان يُطلَق عليهِ باللَّاتينيَّة (برسونا/ Persona)، وهي كلمة مأخوذَة من اليونانيَّة، وتعني: ما يواجِهُ الوجه، والصُّورة التي يعطيها الإنسانُ عن نفسِهِ للآخرين، وتدل كلمة (برسونا/Persona) على الدَّور الذي يلعبُه الممثِّلُ حين يضعُ القِناعَ الخاصَّ به، وكانَ الممثِّلُ يؤدِّي عدَة أدوارٍ بتبديل الأقنِعة (٤).

"لقدِ استُخدمَ مُصطلح القناعِ في أوروبا للإشارةِ إلى لونٍ من المسرحيَّات التي ازدهَرت في بلاطِ ملوك غربِ أوروبا، وكانت هذه المسرحِيَّاتِ تتألَّفُ من شخصيَّاتٍ مقنَّعة ومُتنكِّرة تشترِكُ في موكبٍ رمزي"(٥).

وهُنا يُمكِنُ القول إنّ القِناع في عالمِ المسرح كان أداةً وتقنيةً، أو وسيلَةً أكثر منه عنصراً مهمًّا من عناصر التَّشكيلِ المسرحي، فقد أتاح تمثيل أدوار شخصيَّاتٍ مختلفةٍ من الصُّعوبَة، بل الاستحالة وجودها على المسرَح؛ بسببِ بُعدِها الأسطوريّ أو الخياليّ، أو الماضويّ؛ فالقِناع المسرحيّ "وسيلةٌ فنِّيَّة للتَّغلُّبِ على العجز في توفير الإمكانات المسرحيَّة، ولولاه لاحتاجَ المسرَحُ إلى عددٍ كبيرٍ من المُمَثِّلين، ولظلَّ الطَّابعُ الواقِعيُّ يغلُبُ عليه"(٦).

ظلّ القِناع في الميدانِ المسرحيّ يحمل معنى التَّخفِّي والإظهار؛ إخفاء الشَّخصيَّة الأصليَّة، وإظهارُ صورةٍ أخرى تحِيلُ إلى مرجعيَّةٍ ما، دينيَّة، أسطوريَّة، اجتماعيَّة، في شيءٍ من التَّمثيلِ

---

(١) حداثَةُ القصيدة العربية وتقنية القناع، يمنى العيد، رابط المقالة: http://alantologia.com/blogs/2948/.

(٢) قصيدة القِناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، علي نجفي إيوركي: ١٠٨.

(٣) جماليّة القناع في الشعر العربي المعاصر، سميرة قروي:٣.

(٤) ينظر: حداثة القصيدة وتقنية القناع، يُمنى العيد: ٦٨.

(٥) مدارات نقديّة في إشكاليَّة النقدِ والحداثة والإبداع، فاضل ثامر: ٢٥٠.

(٦) الرمزُ ودلالته في الشّعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ١٣٧.

المباشر الذي يحيلُ إلى المرجعيَّة دونَ أن يحمِلَ أيّ مستوى من التَّرميز، ولكن في القرنِ السَّادسَ عشر "انعطفَ استخدامُ القِناعِ من التَّمثيلِ المباشرِ والصَّريحِ إلى التَّرميزِ العميقِ الكاشفِ لما وراء المعنى"(١).

فقد صار القناعُ يُشيرُ إلى مجموعةٍ من الصِّفات والرُّموزِ العمِيقةِ، ولم يَعُد يدلُّ دلالة مباشرةً على شخصيَّةٍ تاريخيَّةٍ أو مرجعيَّةٍ ما، بقدرِ ما هو خلقُ وإيجادُ شخصيَّةٍ قابلَةٍ للتَّشكيل "ووسيلة لطرح البعد الرمزيّ للمسرحِ، وللعلاقَةِ بين الموتِ والحياة"(٢).

لقد حاوَلَ الشُّعراءُ استخدام القناع بصيغته الأدبيَّة، وخاصَّة الشُّعراء الإنجليز، فقد كتبَ الشَّاعر الإنجليزيّ (بن جونسون) أعمالاً مسرحيَّة، وكانت مسرحيته (السواد المقنّعة) عام ١٦٠٥م، تقِفُ على رأس أعمالِه المسرحيَّة التي تنتمي إلى ما يُطلَق عليهِ الأقنِعة (٣).

مفهومه وتطوُّره عند الشعراء الغربيّين:

ما لبِث الشُّعراء الغربيُّون أن التقطوا تقنية القناعِ، محاولين توظيفها في قصائِدهم، فقد صار بالإمكان أن يقدّم الشعراء رؤياهم للوجود وقضاياه عبرها، وبذا تتحوَّل القصيدّة من هاوية السقوطِ تحت هيمنة العواطف المشبوبة المباشرَة والتلقائيّة، إلى محاولة خلق شعريّ موضوعي، يقدم رؤيَاه بعيداً عن الذّاتيَّة المفرِطَة، والبوح الوجداني.

لقد "افترق القناع عن هذا التَّجسيد الحسِّي، ليتحوَّل إلى لبوسٍ فكريّ حاضن للرؤيا في مبنى درامي تتعاور عليه أصوات متعدِّدة في ذاتٍ أو ذواتٍ متعَدِّدة"(٤).

وفي تتبّعنا لمفهوم القناع وتطوّره عند الشُّعراء الغربيّين، سوفَ نركّزُ على أربعةٍ من الشعراء، وهم (وليم ييتس)، (عزرا باوند)، (روبرت براونج)، (ت. س. إليوت). وليس اختيار الباحثِ هؤلاء الشعراء الأربعة، إلاّ لأن صورة مكتملة يمكن أن تتكوَّن بتظافر جهودهم، ومحاولاتهم الإبداعية، ولِما امتاز به كلٌّ منهم بما يصلح أن يكونَ مؤشرا لتطوُّر مفهوم القناع.

---

(١) ينظر: قصيدة القِناع عند الشَّاعر المصري أمل دنقل، علي نجفي إيوركي.

(٢) حداثة القصيدة العربيّة وتقنية القِناع، يُمنى العيد: ٧٨.

(٣) ينظر: القناع في الشّعر العربي الحديث، سامح الرَّواشدة: ١٢٠. مدارات نقديَّة، فاضل ثامر: ٨٩.

(٤) جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر، سميرة قروي: ٩٣.

روبرت براونج (Robert Browning):

يحدُثُ في العُرفِ الأدبي ألا يُذكَر اسم (براونج) إلّا ويُذكَر (المونولوج الدرامي)؛ ذلك أن الكاتب والشّاعر والمسرحي الإنجليزي، الذي يُعدُّ من أشهر شعراء العصرِ الفيكتوري، قد برع فيه براعةً خاصّة تؤهله أن يكون الرائد لهذا الأسلوب في الكتابة الشِّعريَّة، الذي تَرَكَ أكبر الأثر في الشِّعر الحديثِ والمعاصر على حدٍّ سواء.

وعلى الرغم من أنّ الناقد (دونالد ديفي) يعلن "إن الأسلوب الذي يتحدَّث فيه الشاعر عبر شخصية مُتخيّلة مفترضة، استخدم لأول مرّة من قبل روبرت براونج في مونولوجاته الدّرامية، وإنَّ ما يُسمِّيه (عزرا باوند) بالشَّخصية (Persona)، وما يسمِّيه (ييتس) بالقناع، إنما هما تنقيحات على أنموذج روبرت براونج في المونولوج الدرامي"(١).

رغم هذا التَّأسيس الواضح لما بين المصطلحات الثَّلاثَة (المونولوج الدّرامي عن براونج، والشَّخصيَّة عند عزرا باوند، والقِناع عند ييتس) من تلاقٍ وتشابه، ومُلاحظة خطّ التَّطوُّر، إلَّا أنَّ النَّاقد فاضل ثامر يرفض هدمَ الجُدران بين المصطلحاتِ الثَّلاثة، ويُبقي جداراً فاصلاً بين مصطلح المونولوج الدّرامي من جهة، وبين مصطلح القناع والشَّخصية المتخيَّلة من جهة أخرى "لقد لاحظنا أن الكثير من الدِّراساتِ والتَّحديثاتِ النَّقدية الحديثة عند حديثها عن مصطلح القناع والشَّخصية الدّرامية المتخيلة، إنما تتحدث عن ظاهرة فنِّيَّة واحدة، لذا بات من المبرَّر تماماً هدم الحواجز بين هذين المصطَلَحين، مع إبقاء الحوَاجِزَ مع مصطلَح المونولوج الدّرَامي"(٢).

يوافق فاضل ثامر فيما ذهب إليه النّاقد سامح الرَّواشدة في ضرورة إقامة الحواجز بين المونولوج الدّرامي ومصطلحي القناع والشَّخصية المتخيّلة، "ولعلّ فاضل ثامر كان محِقًّا في أن يبقي على الحواجز القائمة بين مصطلح المونولوج الدرامي، ومصطلحي الشَّخصيَّة المتخيّلة والقِناع، إلَّا أنَّ هذا لا ينفي عن المونولوج أنَّه كان الأصل الذي أفادَ منه روَّاد المصطلحين الآخرين"(٣).

إنَّ ثمَّة تشابهٍ كبيرٍ بين المونولوج الدّرَامي والقناع؛ ذلك أنَّ القناع والمونولوج الدّرَامي يشترِكان في سيادةِ ضمير المتكلِّم على النص، وفي كِليهِما أيضاً تختفي شخصيَّة الشَّاعر الذي يُحاولُ جاهداً إخفاء بوحه العاطفي وإظهار النَّزعة الدّرَامِيَّة.

---

(١) مدارات نقديّة، فاضل ثامر: ٢٥٢, نقلاً عن: Ezra pounds Hugh selwyan mnuberley.

(٢) المرجع السابق: ٢٥٢.

(٣) القناع في الشِّعر العربي الحديث، سامح الرَّواشدة: ١١.

لقد سبق أن عرض النَّاقد الغربي (روبرت لانغبوم) مونولوجات براونج، وشخصيَّات (إزرا باوند)، وأقنعة (ييتس) و(إليوت) في بابٍ واحد، هو المونولوج الدّرَامي؛ "ذلك أنّ المصطلحات الثَّلاثة السَّابقة تشترك في صيغة خطابها على ضمير المتكلِّم، الذي هو عِماد المونولوج الدّرَامِي الذي يعرفه (لانغبوم) بأنه: "كل قصص ضمير المتكلّم تصبح مونولوجات درامية"(١).

ولعلّ ما جعل ثامر يفرّق بينهما بهذا الحاجز المعنويّ أنّ المونولوج الدّرَامي يصلح كأداةٍ مهمَّة لبناء معمَار القصيدة القناعية، وهو أيضا (المونولوج) يصلح كأداة مهمَّة في القصيدة الغِنائِيَّة للتَّعبيرِ عن الصَّوتِ الذاتيّ للشَّاعر.

وليام بتلر ييتس (William Butler Yeats):

يكادُ يُجمِعُ النُّقادُ على أنَّ المحاولة الأولى الواعية، والتي تمَّت عن قصدٍ في استخدام القناع في الشعر، كانت على يد الشاعر الإيرلندي (وليام ييتس)، الذي استطاع أن يقدِّم الأساس النَّظري والتَّجريبي لمفهوم القناع، من خلال استفادتِه من المونولوجات الدِّراميَّة التي أبدعها (روبرت براونج)، ويميّز بينها وبين القناع كمفهوم مستقل في بناء القصيدة.

ولأن (ييتس) كان يؤمن بوجود الأرواح والأشباح وتأثيرها، وما وراء الحسّ والإدرَاك من رؤى وأحلام، فإن القناع عنده "يمتلك العديد من الوظائف الصَّوفيَّة والسِّحريَّة، فهو في بعض أوجهِه وسيلة من وَسائل مقاومة القدر الخارجي وتعريَتِه"(٢).

لقد حمَل مصطلح القناع (mask) عند (ييتس) الذي تكرَّر وُروده في بدايات كتاباته، معنى الكرامة والالتزام بالتَّقاليد التي يؤمن بها. ولعل وروده واضحاً صريحاً عِنواناً لنصِّه الشعري عام ١٩١٠م (The mask) يدلُّ على وعيِهِ المبكِّر جدًّا لدور القناع في قدرَتِه على حملِ رؤيته المثاليَّة نحو المجتمَعَاتِ القديمة.

"كذلك فإنّ الأقنعة التي استخدمها (ييتس) في فترةٍ مبكِّرةٍ من تجربتِه، تشكِّل فاصلاً مهما، أعانَهُ على أن يتركَ مسافةً كافيةً بينه وبين الحياةِ، لينظُر إليها بعيداً عن ذاتِه"(٣).

---

(١) القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرّواشدة: ١١.

(٢) مدارات نقديّة، فاضل ثامر: ٢٥٤.

(٣) القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرَّواشدة: ص١٦.

إنَّ مصطلح القناع عند (ييتس) يُظهرُ ميلاً واضحاً، ونُزوعاً نحو "تجاوز الفرديَّة الذَّاتيَّة إلى الموضُوعِيَّة، والغنائيَّة إلى الدّراميَّة، والتَّقريريَّة والمباشَرَة إلى الكثافَةِ الخيَالِيَّة والرَّمزيَّة المُوحيَة"[١]

عزرا باوند (Ezra Pound):

يعتبر (عزرا باوند) واحداً من أهم الشّعراء الحداثيّين، الذي رفد الأدب العالمي، وأسهم إلى حدٍّ كبير –مع من سبقوه– في التَّأسيس النظريّ والتَّجريبي لمصطلح القناع، فقد استخدم الشّاعر الأمريكي (باوند) مصطلح الشَّخصيَّة المتخيّلة للدَّلالة على الشَّخصيَّة التي يتدفَّق الشعر على لسانها في القصيدة، والتي تبقي على مسافة بينها وبين صوت الشَّاعر، هي شخصيات يصنعها؛ حيث مصطلح (الشَّخصيَّة المتخيّلة) (Persona) هو عنوان لمجموعة شعريَّة لباوند "حاول فيها ارتداء أقنعة لبعض الشّخصيَّات التَّاريخيَّة والاندماج معها"[٢].

حاول (باوند) أن يستثمر القناع في معالجة الواقع البائسِ المُعاش، والبحث عن الخلاصِ من النِّظَام الاجتمَاعي السَّائدِ؛ ولذلك فإن (باوند) لا يشابه (ييتس) في توظيفه القناع وظيفة صوفيَّة، بل يسعى (باوند) للالتحَامِ بالشَّخصيَّاتِ التَّاريخيَّة، وبعثها من جديدٍ عبر اللُّغةِ الشِّعريَّة، ولذا فهو يرى "أنَّ الشَّاعرَ عليه أن ينفصلَ مؤقتاً عن ذاتِه ليتَّحدَ مع ذات أخرى، ومن اتِّحادهما تتَوَلَّد ذات ثالثَة مغايرَة"[٣]

توماس ستيرنز إليوت (ت. س. إليوت Thomas Steams Eliot):

صدمت مقولة (ت. س. إليوت) كثيراً من النُّقَّاد والباحثين، حينما خالف ما شاعَ واستقرَّ في وعي النُّقَّادِ من أنّ الشعر تعبيرٌ عن العاطفة، وأنه هروب من العاطفةِ بتحويلِها إلى فن.

ففي تصور (ت. س. إليوت) أنّ الشِّعرَ يجب ألا يعبِّرَ عن العاطفة بشكلٍ مباشر، بل عليهِ أن يُحوِّلَها إلى تجربةٍ فنِّيَّةٍ جمالية.

ظهرت تلك الفكرة في "مقال لإليوت بعنون: هاملت ومشكلاته، عام ١٩١٩م، وهو مقال نقدي حاولَ يشرح فيه السَّبب الذي دعاه لاعتبَارِ مسرحيَّة شكسبِير (هَامِلْت) ضعيفة بوصفِها درَاما شِعريَّة"[٤]

---

(١) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، عبد الرحمن بسيسو: ٣١.

(٢) تقنية القناع في شعر عز الدين المناصرة، معصومة زادة: ٢٢.

(٣) المرجع السابق: ٢٣.

(٤) ت. س. إليوت والمعادل الموضوعي، مقالة على الإنترنت، شايع بن هذال الوقيان، الرابط: okaz. com.

إنَّ العواطفَ ذات طابعٍ فرديٍّ شخصيٍّ، مدفونةٍ في أعماقِ الشَّاعر، والسَّبيلُ الوحيدُ لإظهَارِ تلكَ العواطِف يكونُ بالهُروبِ منها، والتعبيرُ بمعادِلٍ موضَوعِيّ عنها، ومن هنا تعبير (ت. س. إليوت)، الأب الرُّوحي لمصطلَحِ المعَادِل الموضُوعِي، الذي وُلِدَ على يديهِ، فقد كان (إليوت) – بالإضافةِ إلى كونِهِ شاعِراً ناقداً كبيراً –.

"إنّ المعادل الموضُوعي يتحقَّقُ بأساليبَ فنِّيَّة مختلفَة، تجعَلُ العواطِفَ موضُوعِيَّة، وإن القناع وجهٌ من أوجُهِ التَّوظِيفِ الذي يحقِّقُ المعادلَ المَوضُوعي"(١). ولذا شَرَعَ (ت. س. إليوت) في خلقِ الشَّخصِيَّات الدّرَاميَّة الجديدةِ التي يستحضرهَا الشَّاعِرُ من التُّراثِ الإنسانيّ، ومن الأساطِيرِ، ويختفي خلفَها معبّراً عن قضَايَاهُ الوُجوديَّة.

"لقد شكَّلَ إليوت عدداً من الأقنعَةِ والشَّخصيَّاتِ الدّراميَّة النَّاجحة، مُقدِّماً عَبرَها مونولوجَاتٍ دراميَّة تركت تأثيرَها البالغ في مسيرَةِ الحرَكَةِ الشِّعرِيَّة المُعَاصِرة"(٢)

كان (إليوت) يختفي خلفَ الأقنِعَةِ التَّاريخيَّةِ التي يُبدِعها عبر المونولوجِ الدّرامي، إلّا أن "إليوت قد حاول أن يعبرَ خلال هذه الشَّخصيَّاتِ عن فلسفَتِهِ الخَاصَّة التي شاعَت في أغلَب قصائِدِه، وبشكلٍ خاص في (الأرض الخراب) و(الرجال الجوف)"(٣).

من خِلالِ ما تمَّ عَرضُهُ من تتَبُّعِ مفهومِ القِناعِ وتطَوُّرِهِ عِندَ الشُّعراءِ الغَربِيّين، يمكن أن نستخلِصَ مجموعَةٍ من النَّتائج التَّاليَة:

إنَّ تطوُّر مفهوم القناعِ لدى الشُّعراءِ الغربيّين، مرَّ بمراحِلَ متعدِّدَةٍ، مُتَراكِمةٍ، استفادَ اللَّاحِقُ ممَّن سبَقَهُ من الشُّعَراء، فقد كان (المُونُولُوج الدّرَامي) عِند براونج هو العَتبَةُ الأولى التي استَفادَ مِنها (ييتس) و(عزرا باوند).

إنَّ مرحلة مهمَّة من مرَاحل تطوُّرِ القناعِ كانت على يدِ (ييتس) و(باوند)؛ حيث سمَّاهُ الأوَّلُ قناعاً، والثَّاني شخصيَّةً مُتَخَيَّلة.

إنَّ مصطلح القِناع استقرَّ على يدِ (ت. س. إليوت) الذي كانَ نَاقِداً وشاعِراً، وهذا منحه فرصة التنظير النَّظَريّ المؤسس، وكذلك التجريب، وهما ما أثرا فيما بعد في قطاعٍ عريضٍ من الشُّعراءِ الغربيّين والشُّعَراءِ العَرب.

---

(١) تقنية القناع في شعر عزّ الدين المناصرة، معصومة زادة: ٢٦.

(٢) الأصول النَّظريَّة لنقد الشِّعر التَّطبيقي المُقارن، عبد الحسين مهدي عوَّاد: ١٨١.

(٣) مدارات نقديَّة، فاضل ثامر: ٢٦٠.

المبحث الثاني: مفهوم القناع في الأدب العربي

تدور معالجة مضمون العنوان الفرعِيّ أعلاهُ، الذي يتحدَّث عن أصولِ القناعِ وتطوّرِهِ في الأدبِ العربي، حولَ زاويتين: التَّنَاول النَّقديّ من قِبَلِ النُّقَّاد، وتَتَبُّعِ تطوُّر فهمهم للمصطلحِ واستقراره، والثَّانِية: فيما يتعلَّقُ بالإبداعِ الشِّعريّ التَّطبيقي، ورصد النَّماذج الشِّعرية الأولى، وتطَوّرها إلى القصِيدةِ القِناعيَّة.

التَّنَاول النَّقديّ:

يَكادُ يستقِرُّ رأيُ الباحثِ في شيءٍ من الاطِمئنانِ، إلى ما ذَهَبَ إليهِ معظَمُ النُّقَّادِ والباحثين من أنَّ أوّل إشارة إلى مصطلَحِ القِناعِ كانت على يدِ خالدة سعيد في مقدّمتِها غلاف "أغاني مِهيار الدِّمشقِيّ" لأدونيس، التي جاء فيها: "يلجَأُ علي أحمد سعيد (أدونيس) إلى طريقةٍ جديدة في التَّعبيرِ الشِّعريّ، هي إبداعُ شخصيَّةٍ جديدة، تتقَمَّصُ خواطره، ومشاكله، ونوازعهُ، وتجسّدُ حياتَهُ وتجربته، هي شخصيَّة مهيار الدِّمشقيّ"[1]. وهي –بطبيعةِ الحال– كما تنطوي عليها مقدمتها، لم تعمد إلى الإشارةِ المباشِرةِ لمصطلحِ القناعِ، الذي لم يكن قد تخلُّق بعدُ كمصطلَحٍ نقديّ، وإنما أرادت أن تشير إلى طريقَةٍ جديدة، أبدعها أدونيس في الكتابة.

إنها تحاولُ أن تعينَ القارئَ/ المتَلقّي على الطريقة الأمثلِ للتَّعامل مع ديوانِ أدونيس، إنها إضاءةٌ عابرةٌ، أو ومضة تشير إلى مضمُونِ قصيدةِ القنَاعِ في لحظَتِها الأوَّليَّة، ورغمَ أن مقدّمتها لا تشتمل على المبادئ الأساسيَّة في تعريفِ القِناعِ؛ إلا أنَّها أشارت إلى واحدةٍ منها، وهو خلقُ شخصِيَّةٍ جديدةٍ في القصيدة.

عبد الوهَّاب البياتي:

لكن ميلاد مصطلح القناع عن وعيٍ نقديّ عميق ومُتكامل، كان على يدِ عبد الوهَّابِ البياتي، فهو أول من أشار بوضوح إلى مصطلح القناع، في كتابِهِ (تجربَتي الشِّعريَّة) ١٩٨٦م، لقد كان الوعي النَّقديّ لمفهومِ القناع مكتمِلاً ناضجاً لدى البياتي، فهو يدرِكُ جيّداً مدى صعوبةِ التَّوفيقِ بين ما يموتُ وما لا يمُوت، بين الماضي والحاضِر "تطلَّب هذا منّي معاناةً طويلةً في البحثِ عن الأقنِعةِ الفنِّيَّة، ولقد وجدتُ هذه الأقنِعة في التَّاريخِ والرَّمزِ والأسطورة، وكان اختيار

---

(١) أغاني مهيار الدِّمشقي، علي سعيد: ١٣. ينظر: دراسات في الشعر العربي المعاصر، عبد الرضا علي: ١٣. والرَّمزُ ودلالته في الشِّعر العربي الفلسطينيّ الحديث، محمد كلّاب:١٢٣.

بعض شخصيَّات التَّاريخِ والأسطورَة والمدن والأنهار للتَّعبيرِ من خلالِ "قِناعٍ" عن المحنة الاجتماعيَّة والكَونِيَّة من أصعَبِ الأمُور"[1].

لقد كانت جهودُ البياتي التنظِيريَّة للقِناع واسعة، ويمكنُ القولُ إنها شاملة؛ ذلك أنّه فصل في شرح مفهوم القناع، وتنَاول الدَّوافع التي تجعلُ الشَّاعرَ يلجأُ إلى توظيفِ القِناع، ثمّ تناول الشَّخصيَّاتِ وخصائصها، وبيَّنَ أنَّ الشَّخصيَّة التي تصلح للتَّقنُّعِ بها، يجبُ أن تشتمل على سمةٍ دالّةٍ فيها، وإن لمْ تُوجَد تلك السِّمَة فإنَّ الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة لا تصلح موضُوعاً حداثِيًّا. لقد دعا أيضاً إلى إعادة قراءة التُّراثِ قراءةً عميقةً، من خلال رؤية علميَّةٍ وفلسفيَّةٍ شاملة.

لقد كانَ تعريفُ البياتي للقناعِ دقيقاً مؤسساً لكلِّ التَّصوُّرات التي جاءَت لاحِقاً، فهو يُعرِّفُ القناع: " الاسم الذي يتحدَّث من خلالِهِ الشَّاعِرُ لنفسِه، مُتَجَرِّداً من ذاتيَّتِه؛ أي إنَّ الشَّاعرَ يعمَدُ إلى خَلْقِ وجودٍ مُستقلٍّ عن ذاتِهِ، وبذلك يبتَعِدُ عن حُدودِ الغنائِيَّة والرُّومانسيَّة التي تردى أكثر الشِّعر العَرَبيّ فيها، فالانفِعالات الأولى لم تَعد شكل القصيدَة ومضمونها، بل هي الوسيلَة إلى الخلق الفني المستقل إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان هو خالِقها، لا تحمل آثار التَّشويهَات والصرخاتِ والأمراض النَّفسيَّة التي يحفَلُ بها الشِّعرُ الغِنائيّ الذّاتي"[2].

يَنطَوي التَّعريفُ السَّابق على رؤيةِ البياتي للشِّعرِ الغنائيّ الرُّومانسي، الذي يصفه بهاويةٍ للتَّردّي، ومظهراً من مظاهر الاعتِلالاتِ النَّفسيَّة، والاضطِّراباتِ الوجدَانيَّة، ويكشِفُ عن تطلُّعِ وحرصِ البياتي للبحثِ عن نُقطةِ تموضعٍ للشاعرِ، يخلقُ بها عالَماً أو وُجوداً مستقلًّا، من أجلِ الوُلوجِ إلى المُستقبَل (ما سَيكُون).

إنَّ شغَفَ البياتي يبدُو واضحاً في ثنَايا شرحِه مفهومَ القناع، في احتِفائِهِ بروحِ التَّجَدُّدِ والدَّيمُومَةِ للقصيدةِ التي يَشقُّ بِها حُجُبَ المُستقبَلِ؛ "ولذلك اكتسبت هذه القصائدُ، هذا البُعدَ الجديد، الذي يجعَلهَا تُولَدُ من جديدٍ كلَّما تقَادَمَ العَهدُ بها"[3]. فجاءت قصيدتهُ كما أرادَ مَعْلَماً تطبِيقيًّا على عمَلِيَّةِ الخلقِ الشِّعريّ المُتَجَدِّد.

صلاح عبد الصَّبور:

يؤكِّدُ النُّقَّادُ على أسبقيَّة البياتي، وريادته في الالتفاتِ إلى مصطلحِ القناعِ، ولكنَّ الشَّاعرَ صلاح عبد الصَّبور، يَعُدُّ نفسَهُ أوَّل من أشارَ إلى قصيدَةِ القِناعِ، واستخدام المصطلح، يُؤَيِّدُهُ في

(١) تجربتي الشِّعريَّة، عبد الوهَّاب البياتي: ٣٩.

(٢) المرجع السابق: ٤٠.

(٣) السابق نفسه: ٤١.

هذا النَّاقد عبد الرَّحمن بسيسو "إنَّ أوَّلَ ما يُلفِتنا في كلامِ عبد الصَّبور هو استخدامه مصطلح "قَصِيدة القناع"، وهو مصطَلَحٌ لم يسبِق لأحَدٍ أنْ استعمَلهُ"[١]

وعلى الرَّغمِ من أنَّ عبد الصبور لم يسهب في شرح التأسيس النَّظريّ للمصطلَح، مثلما فعل البياتي، بل أشار إشَاراتٍ دلَّت على وعيِهِ النَّقديّ الخاصّ بمصطلحِ "قصيدةِ القناع.

وإشارتهُ الأولى إلى "قصيدةِ القناعِ" التي عَنَاهَا صلاح عبد الصبور في قوله: "رُبَّما كانت قصيدة القِنَاع هي مدخل إلى عالم الدّراما الشِّعريَّة"[٢]، في كتَابه (حياتي في الشِّعر) ١٩٦٩م، الكتاب الثَّاني بعد كتاب البياتي (تجربتِي الشِّعريَّة) ١٩٨٦م، الذي يشرح فيه عبد الصَّبور أفكارَه النَّقديَّة، وفيه تظهر شخصِيَّة عبد الصَّبور النَّاقد، الذي يقدِّمُ فيه رُؤيته النَّقديَّة، ووعيهُ الفكري الخاص بقصيدة القناع؛ الوَعي الخاص الذي جاءَ مُقتَضباً، ولم يُسهِب فيه.

يثيرُ عبد الصَّبور ثنائِيَّة (الذّاتيّ والموضُوعِيّ)، التي طغَت على ساحة الحيَاةِ النَّقديَّة، واصفاً إيَّاها بالزَّيفِ الشَّديد الواضِح، رافضاً استعمال بعض النُّقَّاد كلمة (الذَّاتيَّة) في مَعرضِ الهجومِ والخصومَةِ للأعمالِ الأدبيَّة، و(الموضُوعِيَّة) على أنَّها علامة الجودة والصَّواب، ويرى أنَّ "استعمال المصطلَحين في عالمِ الفنِّ تخريبٌ وسوءِ فهم، فلا ذاتيَّة ولا موضُوعيَّة في الفن؛ إذ إنَّ كلّ فنٍّ جيِّد هو ذاتيّ وموضُوعيّ في ذاتِ الوقتِ"[٣].

فاضل ثامِر:

في سياقِ تَتَبّعِ المقارباتِ النَّقديَّة لمصطلحِ القنَاع، يجدُر الإشارة هنا إلى جهودِ فاضل ثامر النَّقديَّةِ في هذا الصَّدَد، فمُعَالجَتِهِ النَّقديَّة المُبَكِّرة جدًّا، التي ظهَرت على صفحاتِ مجلَّة (الكَلِمة) العراقية (١٩٦٩م)، التي بِعنْوان: (وجه البياتي عبر قناعِ الخيَّام)، تُعتبرُ هي الأسبَق زمنيًّا، من مقارباتِ إحسان عبَّاس وجابر عصفُور، التي جاء على التتالي (١٩٧٨م، ١٩٨١م).

في بَحثِهِ (وجه البياتي عبر قناعِ الخيَّام)، الذي نشَرَهُ فيما بعد في كتابه (معالم جديدة في أدبنا المُعاصر) ١٩٧٥م، عالج ثامر القنَاع الدّرامي، وبخاصَّة قناع الخَيَّام، ومعالجة نقديَّة عميقَة، وخَلَصَ إلى أنَّ قِناع الخيَّام الذي تَقَنَّعَ به البياتي "ظلَّ بشكلٍ عام ينطلِق من رؤيا غِنائيَّة، ولا

---

(١) قصيدةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربيّ المعاصر، عبد الرَّحمن بسيسُو: ١٣٢.

(٢) حياتي في الشِّعر، صلاح عبد الصَّبور: ١٤١.

(٣) المرجع السابق: ٢٦.

يمتلكُ ما كان متوقّعاً من الاستقلالِ والتَّجرُّد عن ذاتِ الشَّاعر، وأنَّ الشَّاعر لم ينجح دائماً في أن يُقدِّمَ لنا الوجود الموضوعي المستقلّ لشخصيَّة الخيَّام"[١].

ثمَّ بعدَ ذلك أفاضَ ثامر في معالجة القِناع في كتابه (مدارات نقديَّة في إشكاليَّة النَّقدِ والحداثةِ والإبداع) في بحثه (القناعُ الدّرامي والشِّعر).

إحسان عبَّاس:

بذلَ إحسان عبَّاس جهداً نقديًا مبكِّراً وواضحاً من خلالِ إحساسِهِ بالتَّطوُّر الذي أصابَ وعيِ الشَّاعر بالرُّموزِ والشَّخصيَّاتِ التَّاريخيَّة، وطريقَة التَّعاملِ معها، وكانَ جُهدَهُ سابِقاً جداً، لاهتِداءِ النُّقَّاد إلى بلوَرَةِ المُصطَلَحِ (القِناع)، الذي استقر فيما بعد، بدا ذلكَ واضحاً في تحليلِه قصيدة (محنَة أبي العلاء) [٢].

حيثُ لاحَظَ عبَّاس توظيف الشُّعراء الجديدِ للرُّموزِ والشَّخصيَّات التَّاريخيَّة، وهو توظيفٌ غير مُعتاد، حاول عبَّاسُ تَتَبُّعهُ ورَصدهُ، ولكنَّهُ رغم هذهِ الالتفاتَةِ شديدة الوضوحِ إلى هذه الجِدَّة في التوظيف، إلا أنَّه لم يهتَدِ إلى المصطلحِ الذي يدلُّ عليها، فأطلَقَ عليها مرَّة الرَّمز الكبير، أو النموذَج العالي، في قولِه: "انتقلَت الأسمَاء التي كان يردِّدها البياتي استشفافاً للمحَة عابرة فيها رُموزٍ كبيرة، أو نماذج عالية تحملُ قيمة الرَّمزِ وأبعادِه"[٣].

ورغمَ أنّ ما ينطَوي عليهِ فهمه للرَّمزِ الكبير أو النَّموذَجِ العالي، هوَ ما تبلْوَر فيما بعد بمصطَلَحِ القِناع، إلَّا أن الباحث لم يقدِّم دراسة عبَّاس هنا على محاولة فاضل ثامرِ النَّقديَّة السَّابقة؛ وذلك لأنّ دراسة عبَّاس على أهمِّيَّتِها لم تفض إلى بَلْوَرَةِ المُصطَلَحِ بمَضَامِينِه الفَنِّيَّة.

تِلكَ هي المُقاربَةِ النَّقديَّة الأولى لإحسان عبَّاس التي دارَت حول ظِلالِ الموضوع، ولم تتَمَكَّن من التِقَاطِهِ، أمَّا المحاوَلَة الثَّانيَة شديدة الأهَمِّيَّة، تمثَّلت في كِتابِهِ (اتِّجاهات الشِّعرِ العربيّ المُعاصر)، وفيهِ يقدِّم رُؤيته النَّقديَّة المتعلِّقة بالقِنَاع.

فهو يرى القناعَ "شخصِيَّة تاريخِيَّة في الغالبِ، يختبئ الشَّاعِرُ وراءها ليُعبِّرَ عن موقفٍ يُريده، أو لِيُحاكم نقائصَ العصرِ الحديثِ من خِلالِها"[٤].

---

(١) مدارات نقديَّة، فاضل ثامر: ٢٦٤.

(٢) مقالةٌ نُشِرت في مجلَّة الآداب لأوَّل مرة، ١٩٦٦م، ثمَّ نُشِرت في كتاب (من سرَق النَّار)، إحسان عبَّاس: ١٤٩.

(٣) من سرَق النَّار، إحسان عبَّاس: ١٥٠.

(٤) اتجاهات الشِّعر العربيّ المُعاصر، إحسان عبَّاس: ١٢٥.

يُشِيرُ في كتَابِهِ إلى البياتي أكثر الشُّعراءِ استخداماً لتقنيَةِ القناع، عن وعيٍ عامد، وإلى كثرة افتتانِ الشُّعراء المعاصِرين باتِّخاذِ القِناعِ، ومنهُم أدونيس في قِناعِه (مهيار الدّمشقيّ) و(صقرُ قريش)، ومحمَّد عفيفي مطر في قِناعه (عُمر بن الخطَّاب)، يرى إحسان عبَّاس أنَّ موضُوعيَّة القصيدةِ، التي تشتمِل على القناعِ، تَتَطلَّبُ نوعاً منَ الدّراميَّة العالية أو العَميقة، وليست البسيطَة، وأنَّ هذا النَّوعَ من الدّراميَّة يَتحَقَّقُ بعدم الحضور المكَثَّفِ لضميرِ المتَكَلِّم، فهو يشترطُ أن يَظَلَّ الأسلوب "بعيداً عن ضميرِ المتَكَلِّم"(١).

"فيقَعُ بذلك في تعارُضٍ مع أسلوبِ القناع الذي يعتمدُ ضميرَ المتكَلِّم غالِباً، وكأنَّهُ اعتَبَرَ التّحدُّثَ بضميرِ المُتَكلِّمِ تمزِيقاً للقِناعِ، وظهوراً للشَّاعِرِ بشكلٍ مُباشِرٍ، وبطريقَةٍ غِنائِيَّة"(٢)

جابر عصفور:

لعلّ (أقنعَة الشِّعر المُعاصِر) المنشور في مجلَّةِ (فُصُول) ١٩٨١م، هو المحاولة النَّقدِيَّة الأكثرُ عُمقاً واقتراباً لمصطلحِ القِناعِ، وما استقرَّ عليهِ فيما بعدُ من أبعادٍ فنِّيَّة، استفاد جابر عصفور من كلِّ المحاولاتِ النَّقديَّةِ السَّابِقَةِ، وإبداعاتِ الشُّعَراءِ لِقصيدةِ القِناع، فهوَ يرى القِناعَ، أنه "رمزٌ يتَّخِذهُ الشَّاعر العربيّ المعاصِر؛ ليُضفي على صَوتِهِ نبرَة موضُوعيَّة، شبْه محايِدَةٍ، تنأى به عن التدفُّقِ المباشرِ للذَّاتِ، دونَ أن يُخفي الرَّمزَ المنظور، الذي يُحدِّدُ موقِفَ الشَّاعر من عَصرِهِ"(٣).

يرتَكِزُ وعيُ عصفور النَّقديّ للقِناعِ على جُملَةٍ من المُرتكزَات، منها:

أهميَّةُ إضفاءِ النَّبرَة الموضُوعيَّة في القصيدة، وإقصَاء البوح الذَّاتيّ المباشرِ إلى مدىً بعيدٍ، لتظهَرَ صورَة شبْه محايدة (للرَّمز/ القِناع) الذي يتَّخِذُهُ الشّاعِر.

إنَّ هذا الإقصاء للبوحِ الذَّاتي، والحضُور للموضُوعيَّةِ لا يتمُّ إلاَّ عَبْرَ عمليَّة انصهارٍ لحضور الشَّاعِرِ وقِناعِه، تحرم الشَّاعر والقناع من إمكانيَّة الوجودِ المستقلّ المُتمايز لصالحِ خلقِ كيانٍ جديد، وخلْقٍ آخرٍ في النَّص.

إنَّ القِناعَ رغمَ تذويبِهِ الشَّاعر وإقصَائِهِ إلى حدٍّ بعيد، إلَّا أنَّه لا يقومُ بإلغائِهِ، وإنَّما يظَلّ لَهُ الحضُور الخفِيّ، والمنظُور الذي يُحدِّد موقِفَ الشَّاعِرَ من عصرِهِ.

---

(١) المرجع السابق: ١٢٢.

(٢) الرَّمزُ والقناعُ في الشِّعرِ العربيّ الحدِيث، محمد كندي: ٨١.

(٣) أقنعة الشِّعر المعاصر، جابر عصفُور: ١٢٣.

إنَّ القناعَ ليس بالضَّرورَةِ أن يكون شخصيَّة من الشَّخصياتِ، بل قد يرى الشَّاعِرُ أنَّ ثمَّة ما يَصلحُ أن يحمل فضاء تجربته من عناصر ومكونات غير شخصية تصلح أن تكونَ رموزاً يتَّخِذهَا الشَّاعرُ قِناعاً، "فليسَ هنَاك ما يَمنَعُ من أن يمثِّلَ القِناعُ عناصرَ الطّبيعَةِ أو كائناتها، مَدِينَةً، أو شجرةً، أو جِسراً، أو نَهْراً، أو كائِناتٍ وعناصرَ ما بَعد الطَّبيعةِ، وإنَّما ما يُتِيحهُ للشَّاعِرِ من إمكانيَّاتٍ، وما يُنتِجهُ من آفاق"[١].

إنَّ القِيمةَ الحَقيقيَّةَ الفنِّيَّةَ للقِناعِ لا تعود إلى نوعيَّة مصدَرِهِ، بمقدَارِ ما تعودُ إلى قُدرَةِ الرَّمزِ/القِناع، على حَمْلِ تجربَة الشَّاعر، وما يتوقَّد في أعمَاقِهِ من رُؤى ومواقِفَ من الحياةِ والوُجود.

الإبداعُ الشِّعري:

لا شكَّ أنَّ الشُّعراء العرب المعَاصرين، قد تأثَّروا بالشُّعراءِ الغربيّين إبداعاً وتنظيراً، فقد اطَّلعوا على قصائدِهم مباشرةً، أو ترجَمَاتها، وكانَ من أبرَزهِم ت. س. إليوت، وييتس، حيث قدَّما قصائِدَ قناعٍ مُكتَمِلةً إبداعاً، ووعياً نقدِيًّا، وهُوَ تأثُّرٌ سطَّروهُ في كِتابَاتِهم النَّقدِيَّةِ، وبدا واضِحاً في أعمالِهِم الأدبِيَّة [٢].

إنَّ هذا التَّأثُّرَ واحدٌ من الإشعَاعاتِ التي التَقَطَتها أرواحُهُم، وصاغَها وعيُهم، ولكنه ليسَ كلّ شيء؛ ذلك أنَّهم أيضاً قد بدأوا رحلتهم مُبكِّرِين، منذُ أن حاولُوا أن يُطوِّرُوا فهمهم للتَّعامُلِ مع التُّراثِ العربيّ والإنسانِيّ، وتوظيفِه عبرَ تقَانَاتٍ أدائِيَّةٍ جديدة، خدمةً لتجَارِبِهِم الإبداعيَّة المُعاصِرة.

كانت واحدة من محطّاتِ إقلاعِهِم، هي (المحَطَّة التَّمُّوزِيَّةِ)، تِلكَ التي كانت منبَع إلهام، ومحطَّة تزوُّدٍ، التفَّ حولَها كوكَبَةٌ من الشُّعَراءِ المُعاصِرين، ونَهلوا منها حتى تجلَّت في شِعرِهم سِمة مميَّزة، وأيقُونَة لافِتَة، كانتْ من الوضُوحِ إلى الحدِّ الذي سمَّاهُم بها بعض النُّقَّاد (الشُّعَراء التَّمُّوزيُّون)، أو الحَركَة التَّمُّوزِيَّة.

الحركة التَّمُّوزيَّة (الشُّعَراءُ التَّمُّوزِيُّون):

يُعزَى هذا المُصطلَح (الشُّعَراءُ التَّمُّوزِيُّون) الذي شاعَ وانتَشَرَ في حقبَةٍ من الزَّمنِ، إلى الرَّاحِل جبرا إبراهيم جَبرا؛ فهو أوّل من أطلَقَهُ، واستخدَمه شعَراء آخرون فيما بعد، كان جبرا مُعجباً بأسطورةِ (تَمُّوز)[٣]، ومدَى ما تنْطَوي عليهِ من مضَامِينَ وآفاق وخُصُوبة، وكان يدعو الشُّعَراءِ

---

(١) أقنعة الشِّعر المعاصر، جابر عصفُور: ١٢٣.

(٢) يُنظَر: حياتي في الشِّعر، صلاح عبد الصَّبور: ١٩.

(٣) معبودٌ بابليّ، يرمُزُ إلى النَّبَات وحيَويَّة الطَّبِيعة، ينزِلُ تمُّوز كلّ عامٍ على عالم الأموات، وتبكِيهِ النّسْوَة (يَموتُ كلّ شقاء، ويولدُ كلّ ربيع)، خصَّص السَّاميُّونَ شهرَ تمُّوزَ من كلّ عامٍ لعبادَته، ينظر: ميثولوجيا وأساطيرُ

العربَ إلى الاستِفادَةِ منها، وتوظِيفهَا في الشِّعرِ الحديث، "لقد كان من المصادَفاتِ أن اطلع بدر (السياب) على هذِهِ الأسطورَة في فصلين من مُجَلَّدٍ كنتُ ترجمتُهُ من كتاب (الغُصن الذّهبيّ) لسير جيمس فرايزر، ولمَّا قرأهما بدر، وجد فيهمَا وسيلتهُ الشِّعريَّة الهائلة، التي سخَّرها فيما بعد لفكرَتِهِ، لأكثر من ستِّ سِنين، كتَبَ فيها أجمَل وأعمَق شِعرِه"(١).

والشُّعراءُ التَّمُّوزِيُّون في رأيِ جبرا هم الذين استخدموا هذه الأسطورة بكُلِّ تجلّياتِها، ويَذكرُ منهم: يوسف الخال، وبدر شاكِر السَّيَّاب، وأدونِيس، وخليل حاوي... ويُمكِنُ أن يُضافَ جبرا إليهِم؛ لأنَّه استخدَمَ الأسطورةَ في مجموعته الشِّعريَّة (تمُّوز في المدينة).

وجوهَرُ اشتِراكِهِم في توظيفِ الأسطورَة، هوَ أنَّهُم يرونَ العالمَ المُعاصِرَ "بأنَّهُ أَرض خَرَاب، ماتت فيها القِيمُ الإنسَانيَّة، معَ التَّبشِيرِ بعالمٍ جديد، وقِيمٍ جديدةٍ، ولكِن هذا العالم لا يكون إلَّا بحركَةِ موتٍ وانبِعاثٍ، رمزُهَا موتُ تمُّوزُ وانبِعَاثِهِ"(٢).

ليس غرِيباً إذن أنْ يتلقَّف الشعراءُ الأسطورَة التَّمُّوزيَّة، محاولين ارتيادهَا مستثمرين طَاقَاتهَا الخَصبَة، متوحِّدينَ معَ رمُوزِها، مُتطلِّعينَ إلى تجاوز الموت والخرَاب نحوَ البعثِ والحياةِ، ولا سِيَّمَا بعدَ تعَرُّضِ الإنسان العربيّ لمَوجَاتٍ من الانكِسَاراتِ والهزَائِمِ، ليس بدءاً بانتِهَاءِ الحرب العَالمِيَّة الثَّانِية، التي كشَفَت عن قوَّةٍ تدمِيرِيَّة عاليَةٍ لدى الغرب، وتكنُولُوجيا فاقتِ الخيال، ومن ثمَّ هشَاشَة الواقِع العربي المُتَرَدِّي، الذي يركنُ إلى الجوعِ والفقرِ والمرض؛ ولا انتهاء بالمُصَاب الجلل الذي أصابَ العرب بعامَّة، والفلسطينيّين بخاصَّة، الذي تمثَّل في نكبَةِ فِلسطين، وضَيَاعِها، وتشرِيدِ شَعبهَا، على مرأى ومَسمَع من أُمَّةٍ تمتَدُّ منَ المُحِيطِ إلى الخَليج.

لقد توحّدَ الشُّعراءُ العربُ مع رُمُوزِهِم وأَسَاطيرِهم، والتَحَمُوا بِها، وكانَ التَّوحُّدُ والالْتِحامُ هو "الذي هيْمَنَ على المُناخِ الشِّعرِيّ عندَ رُوَّادِ الحَركَة التَّمُّوزيَّة، من المظَاهر الجنِينِيَّة المُبكِّرة لأسلوبِ القِناعِ في الشِّعر العربي"(٣).

الشُّعُوبِ القديمة، حسن نِعمَة: ٢٣١. ينظر: معجَمُ الأساطير، ماكس شابيرو ورودا هندريكس، ترجمة: حنّا عبود: ٣٧٨.

(١) الرِّحلة الثَّامنَة: دراسَات نقديَّة، جبرا إبراهيم جبرا: ١٩.

(٢) شُعراء تمُّوزيُّون، سامي مهدي، مقال منشور على موقع الدستور، تم نشره في الجمعة ١٦ تشرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٧، عمّان، الموقع الإلكتروني: addustour.com.

(٣) الرَّمزُ ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ١٤٠.

بدر شاكِر السَّيَّاب:

يُشيرُ عبد الرَّحمن بسِيسُو في بحثه حولَ القِناع في الشِّعرِ العربيّ المعاصر [١]، إلى ما أسْفَرَ عنهُ البحث من أنَّ السَّيَّاب في قصيدتِه (المسيحُ بعدَ الصَّلب)، التي كتبَها ونشرها في العام ١٩٥٧م، هي أُولَى القصائِد التي تحقَّقت فيها تقنِية القِناع بشكْلٍ فَنّي ناضجٍ، فقد بدأ السَّيَّابُ مبَكِّراً في استعمَال الرُّموزِ والأساطِيرِ في قَصائِدِه، "لَعَلّي أولُ شاعرٍ عربي مُعاصر بدأ استِعمالِ الأساطيرِ ليتَّخِذَ مِنها رُمُوزًا"[٢].

قد أشَرتُ فيما سبق إلى دَورِ جبرا إبراهيم جبرا في عرضِ أسطورَةِ تمُّوز على السَّيَّاب، لكن السَّيَّاب أيضاً كانَ شغُوفاً بارتِيادِ الرُّموز والأسَاطير، وَهذا ناتجٌ عن جملةٍ من العوامِلِ، أحدها: أنه اطَّلعَ على التُّراثِ الأدبيّ العرَبِيّ واسْتَوحَاهُ منه، وهوَ أيضاً يُشِيرُ إلى تأثُّرِه بـ ت. س. إليوت، وغيرِه، يقول: "إذا اتّبَع الشعراءُ أبا تمّام، فمنَ الأولَى أن يتبَعَ شعراءُ العصرِ الحديثِ استعمالاتِ (ت. س. إليوت) و(إديث سمويل) للرُّموزِ والأساطيرِ وغيرها، مما يصلُحُ أن يكون مُعادلاً موضُوعِيًّا، تكتمِلُ من خِلالِ إيحاءاتهُ وتلمِيحَاتهُ شروح التَّجربة الشِّعريَّة"[٣].

والسَّيَّابُ هُنَا يُشيرُ إلى أهمِّيَّةِ المُعادِل المَوضُوعيّ، واعتِمادِه على الأساطيرِ والرُّموز، ويرى من خِلالِ اطِّلاعِهِ على التُّرَاثِ الأدبيّ العَرَبيّ أنّ أبا تَمَّام كانَ لهُ السَّبقُ في استِخدَامِها، وأنَّ شُعَراءَ عصرِهِ قد تَبِعُوهُ، وأنَّ ما هو مناسِبٌ في العصر الحَديثِ أن يتبَعَهُ الشُّعراء هو ت. س. إليوت، وغيره من الشُّعَراء.

يُؤَكِّدُ النَّاقِد عبد الرِّضا هذا المُسْتَخلَص في قَولِهِ: "يبدو أنَّ قصيدةَ القِناعِ قد تطوَّرَت أصلاً عن قصيدةِ التَّوحُّدِ التي مارَسَها الشُّعَراءُ التَّمُّوزيُّونَ، ولا سِيَّما السَّيَّاب، فقد كانوا يَعمَدُون إلى التَّوحُّدِ برُموزِ العذابِ، وصُولاً إلى تحقيقِ حالةِ الانبِعَاثِ الفَاعِلَة بعدَ الموت، وقد ارتبَطَ ذلكَ النَّهجُ بأساطِيرِ الخَصْبِ والتَّضحِيَةِ، عُدَّ السَّيَّابُ فيهِ الرَّائِد الأوَّل؛ فقد وحَّدَ بينَهُ وبينَ تمُّوز والسَّيِّد المسِيح في أكثرِ من قصِيدة"[٤].

عبد الوَهَّابِ البياتي:

تأتي المُحَاولة الإبدَاعيَّة الشِّعرية للبياتِي في دِيوانِهِ (الموتُ في الحياة) ١٩٦٨م، عبرَ محاولته التَّقنُّعَ بقِناعِ الخيَّام في تأمُلاتِه في الوجودِ والعدم، تلكَ المُحاولَة التي قاربَهَا فاضِل ثامر

---

(١) يُنظَر: قصيدة القناع في الشعر العربي المُعاصر، عبد الرَّحمن بسيسو: ١٠٨.

(٢) مفهومُ الشِّعر عند السَّيَّاب، عبد الكريم راضي جعفر: ٦٦.

(٣) الأصول النَّظريَّة لنقد الشِّعر التَّطبيقي، عبد الحسين مهدي عوَّاد: ٢٥٦.

(٤) القناعُ في الشِّعرِ العربيّ المُعاصِرِ، عبد الرِّضا علي: ١٧١.

في بحثِهِ المنشور ١٩٦٩م، بعنوَان (وجهُ البياتِي عبرَ قِناعِ الخَيَّام)، يرى فيهِ أنّ البياتِي "لم يَتحَرَّر من إسَارِ صوتِ الشَّاعِرِ الغِنائي، كما أنَّ الشَّاعرَ لم ينجح دائماً في أن يقدِّمَ لنا ذلك الوُجُود المَوضُوعِي المستَقلّ لشَخصيَّة الخَيَّام"(١).

وهُنا يجدر الإشارة إلى أنَّ الباحث يُحاوِلُ أن يتَتَبَّعَ بدقَّةٍ مِيلاد قصائِد القِناع النَّاضِجة المكتَمِلة الأركانِ في شَكلِها الفَنِّي، ولا يقِف الباحث طويلاً أمام قصَائد شكَّلت إرهاصاتٍ، أو إلماعَاتٍ لقصيدةِ القنَاع، ولو حاولنا ذلك فإن الأمر يَطول، ويصعُبُ معَهُ التأرِيخ؛ ذلك لأنّ الإرهاصاتِ مُوغِلَةٌ في القَدَم، ويَتَعَذَّرُ الاستمرَارَ في تتَبُّعِها إلى أزمَانٍ سحِيقة، فالبياتِي مثلاً في قصيدة (مذكَّرات رجُل مجهول) من دِيوانِه (أبارِيق مهَشَّمَة) ١٩٥٤م، التي يتَقمَّصُ فيها شخصيَّة عاملٍ يُدعَى سعيد، يقدِّم إرهَاصَاتٍ لقصيدَة القِناع.

وهوَ يُفرِّق جيِّداً بين التقنَّع وبين السَّردِ القصصيّ، واستدعَاء الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة في حَديثِهِ عن قصيدَةِ (موت المتنبِّي)، الذي يقول عنهَا: "هي قصيدة يَغلبُ عليها الأسلوب القَصَصِي، لأنّي لم ألبِس فيها قِناعَ المتنَبِّي، ولم أتكلَّم من خلالِ شخصيَّتِهِ"(٢)، ولذلك لا يعُدَّها قصيدة قنَاع، ويرفُضُ آراء بعض النُّقَّادِ الذين يعدُّونها قصيدة قناع.

تلكَ الإرهاصَات لدى البياتي لم تكن عبَثِيَّةً، بل كان يذهبُ إليها عن وعيٍ وقصد، ظلَّ يروّدها حتَّى اكتملت لديه قصيدة القِناع النَّاضِجَة، "إنَّ تجارب البياتي على مستوى قَصيدة القِناع راحت تتَكاملُ في الفَترَةِ التي أَعقبَت (الموت في الحَيَاة) ١٩٨٦م، حيث تعزَّزت بِشعرِه عناصرُ الأداءِ الموضوعيّ، وبدأت تخفُتُ تدريجِيًّا النبرَة الغِنائِيَّة الصَّافية"(٣).

صلاح عبدُ الصَّبُور:

يُمكنُ رصدُ المُحاولاتِ الإبداعيَّةِ الشَّعريَّة لصلاحِ عبد الصَّبور من خِلالِ الإطلالَةِ على قصيدَة (مُذكَّراتِ الملكِ عجيب بن الخصيب)، الذي تقنَّع فيها بشخصِيَّةٍ فولكلورية، وذلكَ في العام ١٩٦١م، ثمَّ قصيدة (بشر الحافي)، التي استدعَاها كما يقول سطر واحد قرأه الشاعِرُ عن بشر الحافي "في واحدٍ من كتبِ الطَّبقات"(٤).

ويمكِنُ القول إنَّ الدِّيوانَ الأوَّل للشاعِر (النَّاسُ في بلادي)، ١٩٥٧م، خلا من أي نوعٍ من أنواعِ الإرهاصَاتِ التي تُشيرُ إلى قصيدَةِ القِناعِ، أو عمليَّة التَّقنُّع. "ولا تلحظُ إيمَاضَات قصيدة

---

(١) مدارات نقدِيَّة، فاضل ثامر: ٢٦٤.

(٢) تجربتي الشِّعريَّة، عبد الوهَّاب البياتي: ٣٧.

(٣) مدارات نقدِيَّة، فاضل ثامر: ٢٦٦.

(٤) يُنظَر: حياتي في الشِّعر، صلاح عبد الصبور: ٢٨.

القناع إلَّا في ديوانِه الثَّاني (أقولُ لكم) ١٩٦١م، هنا نجِدُ الشَّاعِرَ لأوَّلِ مرَّةٍ يقتَرِبُ من بُنيَةِ قصيدةِ القِناع"[١]، لكنَّ هذه البُنيَة لا تتكاملُ معَهُ فنِّيًا إلَّا في مسرحيَّتِهِ الشِّعريَّة الأولى (مأساة الحَلَّاج) ١٩٦٥م.

علي أحمد سعِيد (أَدُونِيس):

يُشيرُ أغلب النُّقَّاد إلى أنَّ مُساهماتِ أدونِيس الإبداعيَّة ذات العلاقة بالقِناع، والتي حاولَ فيها أن يُقدِّم قصيدةً قناعيَّة تتَّسِمُ بالنُّضجِ، هي في ديوانِهِ (أغاني مهيَار الدِّمشقِي)، الذي حاول فيهِ أن يقدِّمَ تجربتهُ الشِّعريَّة عبرَ قِناعِ مهيار، وهوَ من شُعراءِ القرنِ الرَّابع الهجريّ.

وعلى الرّغمِ من أنَّ قناعَ مهيار الدِّمشقِي، الذي تقنع بِهِ أدونِيس في قصائِدِهِ يُعتبرُ بدايةَ التأريخِ لأدونِيس في قصيدَةِ القنَاع لدى أكثر النُّقَّاد، إلَّا أنَّ هناكَ من النَّقَّادِ من يرى أن أدونيس في هذا القِناع لم ينجَحْ تمَاماً في تقدِيمِ قصيدة قِنَاعِيَّة مُكتمِلة، إنَّ قصائد ديوان أغاني مهيَار الدِّمشقِيّ "لا تدعنَا نشعُرُ أنَّنَا إزاءَ قِناعٍ تاريخِيٍّ يتقمَّصُهُ الشَّاعِر، وإنَّما إزَاءَ الشَّاعر الدِّمشقِيّ المُعاصرِ الذي يتَحَدَّثُ لنَا بِصوتِهِ الخاص"[٢].

ولكِن أدُونيس لم يلبَث إلَّا قليلاً حتَّى أمدَّ الأدبَ العربيَّ الحديث –وبخاصَّة المدونة الشِّعريَّة مِنْهُ– بقصَائِد قنَاعِيَّة مُكتَنَزَة وناضِجة، ومُلهِمة لتجاربَ شعريَّةٍ عربيَّةٍ عديدَة؛ "يُمكِنُ أن نتوقَّفَ هُنا أمام قَصِيدةِ (الصَّقر) كنموذجٍ رائعٍ لقصيدَةِ القِناع، بل يُمكِنُ أن نَعُدَّها مدرسَةً عربيَّةً في استخدَامِ القناعِ الدّرَامِي"[٣].

وقصِيدَةُ (الصَّقر) قدَّمَها أدُونِيس في ديوانِهِ (التَّحَوُّلاتُ والهِجرَةُ في أَقَاليمِ اللَّيلِ والنَّهَار)، وفِيها ارتَدى الشَّاعِرُ قِنَاعاً تَارِيخِيًّا لشَخصِيَّةٍ عربيَّةٍ، هيَ عبد الرَّحمَنِ الدّاخِل، حيثُ أضْفَى عَلَيهَا أبْعَاداً حضَاريَّة مُعَاصِرَة، عّبَّرَ خلَالَها عن أزَمَاتِهِ التي يُعَانِيها في اللَّحظَةِ المُعاصِرَة، وبثَّ من خِلالِها رُؤيَاه.

---

(١) مدارات نقدِيَّة، فاضل ثامر: ٢٦٨.

(٢) المرجع السابق: ٢٧٤.

(٣) السابق نفسه: ٢٧٥.

المبحث الثالث: مصادر القناع

في إطار سعيهِ إلى تطويرِ القصيدة، ومنحِها آفاقاً تجديديّة، تدفعُ بها إلى أقصَى طاقةٍ ممكِنةٍ، استجابةً لتطلُّعاتِ الشَّاعِر وتجربَتِهِ المتَجدِّدَة القلقَة غير المستَقِرَّة، والمنفتحَةِ على المجهولِ في تطلُّعٍ دائم. وفيما هو منفَتِح على كلّ الأزمنَة والأمكِنَة الماضية والحاضرة والمستقبليَّة، يقتَنِصُ الشَّاعِرُ من ممكِناتِ الوجودِ كلّ ما يمكن أن يثري قصيدته، من خلالِ أدوات وتقانات تجديديّة تلبّي احتِياجاتَه الفنّيَّة المعَاصِرة.

لقد حفلَ الشّعر العربيُّ الحديثُ بالكثيرِ من التَّقانَاتِ الأدبية والفنّيَّةِ، كانَ القِناعُ أحدَ أهمّ أدواتِها في تشكيلِ مِعمَارِ القصيدة، وأحدُ أهمّ أشكالِ الوعيِ المعاصِرِ في التَّعامُلِ مع التُّراثِ العربي والإنساني، ومنحِهِ قدراً أكبرَ من الثَّراءِ والخُصُوبَةِ؛ لأنَّهُ "انعِكاسٌ لوعيِ الذَّاتِ فكريًّا وإبداعيًّا بالماضي، وفهم الحَاضِر، واستشراق المستقبَل"(١).

لم تقف تقانة القِناع وحيدَةً في إسناد القصيدة الحداثيَّة المُعاصرة، لتنالَ مكانَتها المميَّزَة في ساحة الإبداع، بل نهضَت تقانات حَدَاثِيَّة أخرى، اتَّكأَ الشَّاعِر عليها، كالرَّمزِ، والأسطورَة، والمرايا، والمعادل الموضوعِي، واستدعاء الشَّخصِيَّات التّاريخيَّة، وغيرها من تقانات لم تكن في رحلة القصيدَة الحداثيَّة، بمقدار ما كانت ثمرَة تطوّرٍ وتحديثٍ ووعيٍ عميقٍ للتَّعامُلِ مع الرصيدِ العربي والإنساني.

في هذا الفصل سوف يتناوَلُ الباحِثُ تلكَ التقانات الحدَاثيَّة، التي يُمكِنُ أن يشكّلَ حُضورهَا في القصيدةِ الحَدَاثِيَّةِ شيئاً من اللَّبْسِ؛ لِما تحمِلهُ في جوهَرِها من مساحاتِ التقاءٍ وافتراقٍ، يحدُثُ بسبَبِها اضطِّرابٌ في تحديدِ كلّ مصطَلح، ومساحة اشتِغَالِه في القصِيدة.

والباحِث هُنا لن يقوم بدراسَةٍ تفصيلِيَّةٍ شاملة لتلكَ التقانات، وإنما سيضيئ عليها كاشِفاً مواطِن الافتراقِ والاتِّفَاقِ مع تقنِية القِناع.

---

(١) مرايا نرسيس، الأنماط النَّوعية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر: ١٠٩.

تقانات حداثية

أوَّلاً: القِناعُ والرَّمزُ:

إنّ علاقَة الرَّمزِ بالشِّعرِ ليست طارئةً ولا حديثَةً، بل ضارِبةً في أعماقِ التَّاريخِ منذُ القِدَم؛ فقد كان أداةً تعبيريَّة قديمَة، لكنَّه اتَّخَذَ مكانَةً فنّيَّةً في الشِّعرِ الحديثِ، وتَحوَّلَ إلى ظاهرةٍ لها خصائِصها وسِماتها الفنّيَّة، مع بزُوغِ شمسِ المدرَسَةِ الرَّمزيَّة في القرنِ التَّاسِعَ عشر، حمل محدِّداته الفنّيَّة والفلسفِيَّة كمفهومٍ حديث.

فالرَّمزُ "شيءٌ حسّي معتبر كإشَارةٍ إلى شيءٍ معنويٍّ لا يَقَعُ تحتَ الحَواس، وهذا الاعتبَار قائمٌ على وُجُودِ مشابَهَةٍ بين الشَّيئين، أحسَّت بِهما مُخيّلَةُ الرَّامِز"(١).

إنَّ الرَّمزَ يُحاوِلُ الوُلوجَ إلى عالمِ اللَّاحسّي واللّاوعي، ذاك العالم الذي تعجَزُ اللُّغَةُ في صورَتِها المعجَميَّة من الوصولِ إليهِ، والتَّعبيرِ عنه، ومن ثمَّ يُحاولُ هوَ القِيام بمهمَّة الإيحاءِ، ونقلِ أثر الإحساسِ الشّعُوريّ، فهو يوحي ويُومِئ، ولا يفصِحُ ولا يُبَيّن؛ لأنَّه إن أفصَح وقرَّرَ فقَدَ رمزيَّتهُ، وتحوَّل إلى حالةٍ تواصليَّةٍ معجَميَّة في مُستَوياتِها الدّنيا.

يتَخَلَّقُ الرَّمزُ في معنَاهُ الدَّقيق عبر مُستَوَيَيْن: "مُستوى الأشيَاءِ الحسّيَّة التي تؤخذُ قالبًا للرَّمز، ومستَوى الحالاتِ المعنويَّةِ المرمُوزِ إليهَا، وحينَ يندَمِجُ المُستَوَيانِ في عمليَّة الإبداعِ نحصلُ على الرَّمز"(٢)، وفي كلِّ الأحوالِ، فإنَّ الرَّمزَ يعتمِدُ على مُستوَياتِ التَّكثيفِ والإيحاءِ في مظهرِهِ الحسّيّ، الذي يتَعَالى على المعنى المُعجَميّ ويتجاوَزهُ، وهو مِن ثمَّ منفَتِحٌ على علاقةٍ خاصَّةٍ بالشَّاعر ورؤيته وذاتيَّته، وقابلٌ لتعدُّدِ التَّأويل وفقَ مستَوياتِ التَّلقّي؛ إنَّهُ مظهرٌ حسّي يحمّلُهُ الشَّاعِرُ تجربَتَهُ أو شيئاً منها، عبر مستَوياتِ الإيحاءِ والتَّكثيف.

وأوَّلُ مُفارَقةٍ بين الرَّمزِ والقِناعِ، أنّ الرَّمزَ يكون في مكانٍ محدودٍ نسبيًّا في جسدِ القصيدَة، وقد يمتَدُّ ليشمَلَ القصيدةَ كلّها، ولكنَّهُ في الحالتين لا يُغادِر دورَه المُحدَّد له، ويؤدي وظيفتَهُ التي أنيطَت به، ولكن القِناع يأتي مفترشاً جسدَ القصِيدة كاملَة، والحديث هنا يدور عن القناع الكلي الذي "يمتدُّ في جسدِ النَّصّ من بدايتِه، حتَّى نهايَتِه، لا يخالِطه عنصرٌ آخر، اللهُمَّ إلَّا إذا كان النَّصُّ متعدّد الأصواتِ، حيث تتداخلُ أصواتٌ أخرى، لكنّها لا تخرِجهُ عن حدودِه الفَنّيَّة"(٣).

---

(١) الرَّمزُ والرَّمزيَّة في الشِّعرِ المُعاصرِ، محمد فتوح أحمد: ٤٠.

(٢) المرجع السابق: ٤٢.

(٣) القِناع في الشِّعر العربيّ الحديث، سامح الرَّواشدة: ٣١.

ثمّ إنّ الرّمز في النَّصّ رهنُ إرادةِ الشَّاعرِ، يُحرّكهُ كيفما شاء، في لحظة حضورٍ بارزةٍ للشَّاعر على سطحِ النَّص، في حينِ أنَّ القِناعَ يُخفِي شخصيَّة الشَّاعِر، ولا يكون لها ظهُور بارز، بل تذوبُ مع الشَّخصيَّة المُستدعاةِ، لصالِحِ شخصيَّة القِناع الجديدة (الثَّالثة).

كذلكَ تعتمد بُنيَة الخِطاب في القِناعِ على ضميرِ المتكلِّم فقط، ولا تُغادرهُ إلّا في حالةِ الالتِفاتِ البلاغي، الذي لا يخلُّ بمحدِّدات القِناعِ وخصائصه، فيما يتحرَّكُ الرَّمزُ عبرَ مستوياتِ التكلُّمِ والخطَابِ والغيبة. "فالقِنَاعُ رمزٌ لهُ صِفاتٌ خاصَّة، فإذا امتدَّ الرَّمزُ في النَّصّ بصورةٍ كاملَةٍ، واتَّكَأَ عل ضميرِ المتَكلِّمِ، وانضَوَتْ شخصِيَّة المُبدِعِ في ظلِّه، فإنَّهُ يستَحِيلُ قِنَاعاً"(١).

في عرضِهِ لأنماطِ الرَّمزِ في الشِّعر العربيّ الفلسطينِيّ الحديثِ، يموضِعُ النّاقِدُ محمّد كلّاب القناعَ على أنَّهُ رمزٌ خاص، مُقسّماً أنماط الرَّمزِ إلى نمَطينِ: الرّمزُ العام، والخاص (القِناع)، ويمكِن القول إنَّ الرَّمزَ أكثر عُمومِيَّةً من القِناعِ، الذي يأخُذُ شكلاً خاصًّا من أشكالِ تحوّل الرَّمزِ نحو القِناع، فالرَّمز جنسٌ عام "تنضوي تحتهُ أنواع تعبيريَّة عديدة، كالاستِعارةِ، والمجازِ المرسلِ والكِناية"(٢).

والشَّاعرُ "حينَ يخلِقُ قِناعاً يخلِقُ رمزاً"(٣)، وعليه يكونُ كلّ قِناعٍ رمزاً، وليسَ ضروريًّا أن يكونَ كلّ رمزٍ قنَاعاً "(٤).

ومِنَ أوجه الاختلاف بين الرَّمزِ والقِناعِ أنّ الأخيرَ يكونُ قادِراً على تقليصِ مساحةِ الغِنَائيَّة والمُبَاشرَة والبوح الذَّاتِي للشَّاعِرِ في القصيدَةِ إلى أدنى حُدودِها المُمكِنة، مقتربةً من القصيدة الموضُوعيَّة، في حينِ أنَّ الرَّمز لا يستطِيعُ ذلكَ؛ حيثُ يُبقِي على المساحاتِ الواسعَةِ للغِنَائِيَّة في النَّصّ، وتظلُّ شخصيَّةُ الشَّاعِرِ حاضِرَةً، وبقوَّةٍ في القصيدة.

ثانياً: القِناعُ والأسطورة:

أنجَزَ الشَّاعِرُ العربيُّ المُعاصرُ في قصيدَتِه رحلَة العبورِ؛ عبور الأزمنةِ مُهشِّماً تراتبيتها وقوانينَها الصَّارِمَةَ، حينَ قرَّرَ ارتِيادَ الأسطورَة، والنَّهل من معِينِها، في وعيٍ شديدٍ بما تكتَنزه من طاقاتٍ رمزيَّةٍ، وقدرةٍ تفسيرِيَّة، وإمكاناتٍ فنِّيَّةٍ، تسهم في إثراءِ القصيدةِ، وتمنَحُ الشَّاعِرَ فضَاءً تعبيرِيًّا يُحَقِّقُ به رؤيته، ويعمّقُ تجربتَه، "إنَّها تسعِفُ الشَّاعرَ على الرَّبطِ بين أحلامِ العقلِ الباطنِ،

---

(١) القِناع في الشِّعر العربيّ الحديث، سامح الرَّواشدة: ٣١.

(٢) مرايا نرسيس، حاتم الصكر: ١١٣.

(٣) أقنِعةُ الشِّعرِ المعاصر، جابر عصفور: ١٢٥.

(٤) قصيدة القنَاعِ في الشعر العربي المُعاصر، عبد الرَّحمن بسيسو: ٢٣٣.

ونشاطِ العقلِ الظَّاهرِ، والرَّبطَ بينَ الماضي والحاضِر، والتَّوحّد بين التّجربة الذَاتيَّة، والتّجربَة الجَمَاعيَّة، وتفتَحُ آفاقاً لقبُولِ ألونِ عميقَةٍ من القُوى المُتصَارِعة"(١).

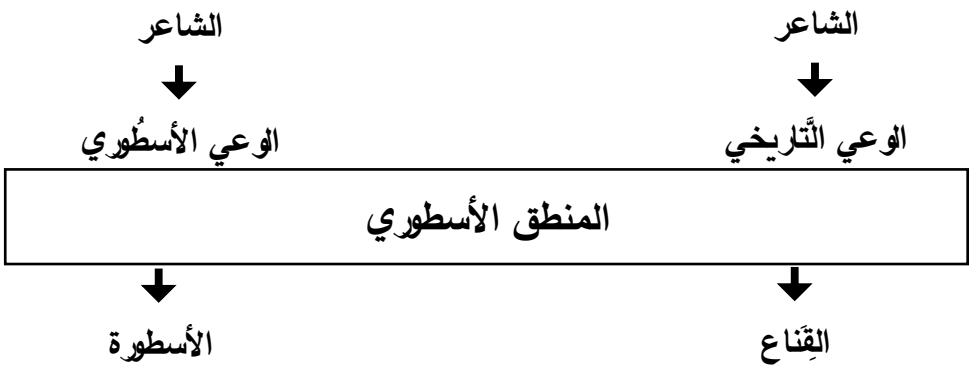
يلتَقي القِناعُ والأسطورة في أنّ كِليهِما يرتحلان إلى الماضي في حركةٍ ارتِداديَّةٍ مؤسطرة، لِبحثِ تجارب الإنسانِ الماضية بخصوبتها، في إشارَةٍ إلى التَّجدُّدِ المستَمر، وإلى تجارب البشر المُتشابهة، ويمكِنُ إعادة خلقِها في بِناءٍ فَنّيّ مُعاصِر، فكِلاهمَا: "نسقٌ لازماني، كتذكيرٍ دائمٍ بالعودِ الأبديّ للشَّيءِ نفسه، أو لوضعٍ إنسانيّ مشابه"(٢).

إنّ الارتحَالَ إلى الماضي في حركَةٍ ارتداديّةٍ مُؤسطَرَةٍ، هو في جوهَرِهِ الوعي الأسطوريّ الذي تسلَّحَ به الشَّاعِرُ المُعاصِر في استلهامِ كلّ من القِناعِ والأسطُورَة، وصَهرهِمَا في بُنيَةِ القَصيدَة.

الأسطورة تلتقِي مع القِناع في أنَّ الشَّاعرَ المُعاصِرَ في كِليهِما يتطلَّعُ إلى استلهَام مُنجَزٍ ما، هو في الأسطورةِ ثمرة تفاعُلِ الخيالِ الإنسانيّ مع الكونِ والوجود ومظاهر الطَّبيعَة؛ لصَوغِ تجربة الإنسان الأولى (المُبكِّرة)، ومحاولتِه تفسيرَ الكونِ في لحظة تفاعلِ الذَّاتيّ بالوُجُوديّ، والواقِعِيّ بالخَيالِيّ، والوَعي باللّاوعي، في حين أنّها في الثَّانيَة استلهَام منجَز مادّي، ثمرَة تفاعُلِ الأشخاصِ مع الوقَائِعِ التَّاريخيَّة.

يحتاجُ الشَّاعِرُ المُعاصرُ إلى قدرٍ من الوعي الأسطوريّ، للتَّفَاعُلِ مع الطَّاقاتِ الكامِنةِ للأسطورَة ومكوّناتها، فيما يحتاجُ إلى نوعٍ من الوعي التَّاريخيّ لإنجازِ قصيدةِ القِناعِ، من خِلالِ التِقاط العَناصرَ المُكتنزة الفَاعِلة في حركَة التَّاريخ.

وفي كليهما عليه أن يتسلّح بالمَنطِقِ الأسطوريّ في تجَاوُز المنطِق العقليّ وقوانينه، وهوَ ما أطلَقَ عليهِ النَّاقد صلاح فضل الأسطَرَة، "تلكَ التي تتمَثَّلُ في تحويلِ العاديّ إلى أسطوري"(٣).



(١) اتّجاهات في الشِّعر العربيّ المعاصر، إحسان عبَّاس: ٢١٢.

(٢) الزّمن في الأدب، هانز ميرهوف: ٩٢.

(٣) أساليب الشّعريَّة المعاصِرة، صلاح فضل: ١٢٠.

ويُمكِن القول إنَّنَا نكونُ أمامَ قصيدةِ قناعٍ أسطوريَّة، إذا تقنَّعَ الشَّاعِرُ بشخصيَّة أسطوريَّةٍ واختبأ خلفَها، وصَهَرَها في وعيِهِ، وأنجزَ بِها صوتاً ثالِثاً، لا هوَ الشَّخصيَّة الأسطوريَّة المُستدْعَاة، ولا هوَ صوتُ الشَّاعِر الحقيقِي، وإنَّما ثمرة تفاعُلٍ بينَهما، على طُولِ القصيدَة وعرضِهَا، مُتَّكِئاً على ضميرِ المتكلّم في إنجاز بُنية خِطابِه.

في غيرِ ذلك يمكِن للأسطورَة أن تندَمِجَ أو تتوزَّع في بُنيَة القصيدَة في نواحٍ محدودَةٍ منها، يحرّكها الشَّاعِرُ في حضورٍ ظاهرٍ يصرفها كيفما شاء في مفاصِلِ القصيدة.

إنّ خلق الفعل المُؤسْطَر في بُنيَةِ النَّصّ في قصيدَة القِناع، هي في حقيقَتِها، مرحلة من مرَاحِل خلْقِ الأسطورَةِ المُعاصِرة، ولذا "فالقِناعُ يُعدُّ نَمَطاً من أنمَاطِ خلْقِ الأسطُورَة"(١).

وهوَ ما نجدهُ لدى النّاقد إحسان عبَّاس "يمثّل القِناع خلْق أسطورَة تاريخِيَّة –لا تاريخاً حقيقِيًّا–، فهو من هذه النَّاحِيَة تعبيرٌ عن التضايق من التَّاريخ الحقيقيّ بخلقِ بديل له (الأسطورة)"(٢)

ثَالِثاً: القِناعُ والمرَايَا:

قد يكونُ ما سطَّرَهُ النَّاقدُ إحسان عبَّاس في (اتّجَاهاتِ الشِّعرِ العربيّ المُعَاصِر)، في معرض حديثِه عن تعامُلِ الشَّاعِرِ الحدِيثِ معَ التُّراثِ، مدخَلاً مُناسِباً ومُهِمًّا؛ لتسليطِ الضوء على هذهِ التقنِية الحَداثيَّة الفَاعِلَة، ومن ثمَّ توجيه النَّظر إلى أوجُهِ اتِّفَاقِها وافتِراقِها مع القِناع. ليسَ هذا لأنّ دراسته هي الأقدم في هذا المجال؛ وإنّما لكَونِها شكَّلَت أوّلِيَّاتِ التَّصوّر النَّقديّ عن المرَايا، وكانت معِينَ النُّقَّادِ فيما بعد، يصدرُون عنها. ولا يهدِفُ الباحثُ هنا في محوَرِهِ البحثيّ عن المرايا إلّا الحديث بالقدْرِ الذي يُشِيرُ إلى تَمَايُزِ القِناعِ عن المرَايا، ووضوح كلّ منهما.

تنتظِمُ المرَايَا في شبكَة التقانات الحدَاثيَّة التي استلْهَمَها الشّاعِر العربيُّ المُعاصرُ لإثراء قصيدَتِهِ، ويُمكِن اعتبارها الأكثر حداثةً؛ لِمَا لها من قدرَةٍ عالِيَةٍ في منحِ الشَّاعِر فرصةَ التَّحليقِ في فضاءاتٍ كثيرةٍ مُتَعدِّدَة، لا تبدأُ بالماضي، بل ترفَعُ في وجهِ الحاضرِ وتمتَدُّ للمستقبَل.

"والمرآة من الوجهَةِ النَّظَريَّة أشدُّ حيَاديَّة، وأشدُّ واقعيَّةً من القناع؛ لأنّها لا تعكس إلّا الأبعاد المتعينة على شكلِ صورَةٍ أمينَةٍ للأصل"(٣).

---

(١) القِناع في الشِّعر العربيّ الحديث، سامح الرَّواشدة: ٢٩.

(٢) اتّجاهات في الشِّعر العربيّ المعاصر، إحسان عبَّاس: ١٢٢.

(٣) المرجع السابق: ١٢٥.

يتجاهَلُ القولُ السَّابِقُ أهمَّ خصائِصِ المرآة، في كونِها تعكِسُ، أو تعرِضُ صورةً يُريدُ رافِعهَا أن يقدّمها، ومِن ثمَّ فإنَّ الصُّورَة المعكوسَةَ في المرآةِ تتعدَّدُ بِتَعَدُّدِ مساقِط الرُّؤيا، وَزَوايا النَّظَر، فهي قائِمة على الحجبِ والتَّمريرِ، وما تقدّمهُ المرآةُ يختلفُ "باختلافِ أشكالِ المرايا، وأحجَامِها؛ فالمَعروف أنّ المَرَايا المُحدَّبَة تُصَغِّرُ الموضُوعاتِ المنعَكِسَة، أمَّا المَرَايَا المُقَعَّرَة فتكَبِّرهَا"(١).

فالذَّاتيّة قائمة وموجُودَة، مهما حاوَلَ الشَّاعِرُ الابتعادَ عنها، لا يلبَثُ النّاقد إحسان عبَّاس أن يستدرِكَ: "ولكِنَّها في الحقيقَةِ تستطيعُ أن تكونَ بعيدةً عن الموضُوعيَّة؛ لأنّها في النِّهايَة صورة ذاتيَّة، إذْ لو كانت مُكتَمِلَةَ الموضوعِيَّة، لكانت أقرب إلى الواقعيَّة الطبِيعيَّة، أو لكانت أشبه بالتَّصويرِ الفُوتُوغرافيّ"(٢).

وهو يرى أنّ المرآة أوسَعُ مجَالاً من القِناع؛ لأنّها تصلُحُ أن ترفع للماضي والحاضر، وأن تعكس الأشياءَ، وكلَّ نواحي الوجود من شجرٍ وجبلٍ وسماءٍ وفضاء، وهي كذلكَ قادرة على أن تعكِسَ الأشخَاصَ، فيما يرى أنَّ القِناعَ "لا يصلُحُ إلّا للماضي، ولاسْتِحضَارِ شخصيَّاتٍ أصبحَت في تضاعيفِ التَّاريخِ نموذَجيَّة"(٣).

ربّما كانت هذه المزيَّة التي تزيَّا بها القناع، أحد أهمّ أشكال القوَّة والفَاعلِيَّة التي ينطوي عليها؛ ذلكَ أنّه يقدّم التَّاريخ مُنصَهِراً في الوعيِ المُعاصِر، مُقدِّماً رؤيةً ما، تسهم بقدرٍ كبيرٍ في فهمِ الواقعِ، وتشير إلى البِنى المتصدِّعَةِ فيهِ، في مُحاولةِ تغييرِه، ولكنّ القِناع مثلما يصلُحُ للماضي، يصلُحُ لكلّ شخصيَّةٍ امتَلَكَت السِّمَةَ المميّزَة لها، التي تُساعِدُ في النّهوضِ كنموذَجٍ، سواء كانت في الماضي أو الحاضرِ، وكذلك يصلحُ القِناعُ لكل النَّماذِج غيرَ البشريَّة المنتشِرَة في الوُجُود؛ فالشُّعراءُ تقنَّعُوا بجمادَاتٍ مُختَلِفةٍ، تمتَلِكُ السّمَة المميّزة التي تمنحها القدرة على أن تكونَ أنمُوذَجاً، كالتَّقنّعِ بالبحرِ الميّتِ عند الشَّاعِرِ عزّ الدّينِ المناصرَة، أو كالتَّقَنُّعِ بأبي الهُول، وغيره من الرّموز.

تكون المرآة أداةً لإدراكِ الشَّاعِر نفسه، ووعيهِ بها، وهُنا ما تُتِيحهُ المرآة قد لا يتيحهُ شيءٌ آخر. فنحنُ لا نرى ذاتَنا إلّا بالمِرآة، إنها لحظة البدء الأولَى التي تمنَحنا القُدرة على إدرَاكِ ملامِحنَا، ومنذُ اللّحظة التي انحنى فيها نرسيس(٤) على صفحَةِ الماءِ ظانًّا أنَّ ثمّة شخصٍ آخر يستقرّ فيها،

---

(١) فلسفة المرآة، محمود رجب: ٢١.

(٢) اتجاهات الشِّعر العربيّ المُعاصر، إحسان عبَّاس: ١٢٦.

(٣) المرجع السابق: ١٢٦.

(٤) استمدت النرجسية NARCISSISISM وجودها من أسطورة (نرسيس) الذي يتباهى بجماله، فكان يمشي في ضفة النهر، ويطلّ رأسه على الماء ليتملّى بطلعته وبهائه، فغضبت الآلهة منه فمسخته، فكان زهرة النرجس التي تنبت على ضفاف الأنهار، وتُرى محنية الرأس دائما جهة الماء. ينظر: المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي: ١٣٣/١

أدركَ ذاتَهُ عِندها، ورأى نفسَهُ وتفحَّصَ ملامحَهُ، وعلِم عندها أنَّ الشَّخصَ الآخر الذي يراهُ على صفحَةِ الماءِ ليس إلا ذاته، كانَت صفحة الماء مرآة، التقَطَ الشُّعراءُ المُعاصِرونَ الفِكرَة، لينجِزُوا من خِلالِها قصيدَة المرَايا، التي تُتيحُ فُرصاً مُتعدِّدَةً، لمَعرِفَةِ الذَاتِ، ورؤيَتها على حقيقَتِها، وتصوّرِ فكرة (القرِين) الذي يَظهَرُ في المِرآةِ، وما يبعَثُهُ من طاقَةٍ درَاميَّة.

فإذا كانت (المِرآةُ) قادرة على أن تمنحنَا معرفَةَ الذَاتِ على حقيقَتِها، وتفتَحُ أمَامَنا فضَاءً درَامِيًّا، عبْرَ تصوُّرِ (القرِين)، إذن يمكن أن نُحرِّكهَا باتِّجَاهِ الماضي؛ تعكِسُ لنا تفاصِيلَهُ، وخَفَايَاهُ، ومن ثمَّ يمكِنُ رفعهَا باتّجاهِ الحاضِر الذي تُغيّبهُ عنَّا العوارض أو المستقبل المختبئ في رحمِ الغيب، "وفي المرَايا يبرُزُ عنصُرُ السَّردِ في افتِرَاضِ حوارٍ بينَ الشَّاعِرِ وكائِنات المرَايا الكامنة فيها، ماضِياً ورَمزاً وواقِعاً واستِشرَاقاً للمستَقبَل، فتحكي المرآةُ عمّا لا يُرى بالعَينِ، أو تُفصِحُ عمَّا تخبّئه سطُوحهَا"[١]

ورغم أنَّ المُقارَنة التي أنشأها بعض النُّقَّادِ بين قصيدة القنَاعِ والمرَايا ليست دقيقَةً على النَّحوِ الذي يحدُّ كلّ منهما بدقَّةٍ ووضوح [٢]، إلّا أنَّنا يمكن أن نلتمِس جملةً من الفروقِ التي تبيّنُ الصُّورة، فالشّاعِرُ في قصيدةِ القِناعِ يقِفُ في الخلفِ دائماً، مُتَوارِياً، فيما يتموضعُ في قصيدةِ المِرآة أماماً دائماً، وهو يتَّكئُ على ضميرِ المتكلِّمِ مُهيمِناً على قصِيدَةِ القِناعِ، يتسيّد ضمير المُخاطب أو الغَائب في قصِيدة المرايا.

تشتَرِكُ قصيدةُ القِناع والمرايا في انبناء رؤية الشَّاعِر على الدّرَامِيَّة في كلتَيْهِما، لكنّ الأولى تمنَحُ مساحةً للغِنائيَّة، فيما تمنَحُ المرايا حيّزاً أكبَر للسَّرديَّةِ.

والسَّرديَّة في قصيدةِ المرَايا لا تستدعي امتداداً طُولِيًّا؛ لأنّها تتَّسِمُ بالتَّكثِيفِ الذي يبدو مُتَعَارِضاً مع السَّردِ المستدعي استرسَالاً، والشَّاعِرُ في قصيدةِ المَرَايَا يلجأُ إلى ما يُمكِنُ أن يُطلَقَ عليهِ (السَّرد المُكَثَّف) أو (تكثِيف السَّرد)، الذي يُحافِظُ بِهِ الشَّاعِرُ على السّمَتينِ الفنِّيَّتَينِ: السّرديَّة والتَّكثيف [٣].

---

(١) مرايا نرسيس، حاتم الصَّكر: ٨٣.

(٢) عقَدَ النَّاقِدُ حاتم الصَّكر في كتابِه (مرَايا نرسِيس) مُقارَنة بينَهما، يرى الباحِثُ أنّ بعض بُنودِها يحتَاجُ إلى نظر، منها: أنَّهُ يرى أنّ الاستدعاء في قصيدةِ القناع يكونُ من خِلالِ الشَّخصيَّاتِ فقط، وأنَّ الزَّمن يكون ماضياً في قصِيدَة القِناع، فيما يكون حاضِراً في المرايا. لمزيد من الاطِّلاع: مرايا نرسِيس، حاتم الصَّكر: ٨٥.

(٣) يُمكِنُ الاطّلاع على قصيدة (أربعاء أيُّوب) للشاعِرِ الفلسطيني محمد حسيب القاضي، في البحثِ المُحكَمِ (آليّة المرآة في الشِّعرِ الفلسطيني المُعاصِرِ)، كريم عبيد، كأنموذج لقصيدة المِرآة: ٨. وكذلكَ الاطّلاعُ على قصيدة (مرآة لأدرنيوس) للشّاعِر أدونِيس، ومُقارَبَة النَّاقد حاتم الصَّكر في كتابه (مرايا نرسِيس): ٩٩.

رَابِعاً: القِناعُ والمُعادلُ المَوضُوعِيّ:

يعودُ مصطلحُ المُعادِلُ الموضُوعِيُّ (Objective Correlative) إلى تلك الدِّراسة التي نشرها ت. س. إليوت، في العام ١٩١٩م، حولَ مسرحيَّة هاملْت لشكسبِير، أشارَ فيها إلى حجمِ التَّدفُّقِ العاطفيّ الانفِعاليّ الكبيرِ، الذي لم يكن له ما يكافئهُ من تجسيدٍ مادِّي. تضاءلَت الأحداثُ الماديّة لهاملت، وعلى صوتُ الوِجدان، ولم يكن ثمَّةَ تعادُلٍ بين حجم الانفِعالاتِ العاطفيَّة الصَّافِيةِ، وما سيكافئها من أحداثٍ ماديَّةٍ في المسرحيَّة، ما جعل إليوت يعُدّها ضعيفةً، لا ترقى إلى مُستوى الدّرَاما الشِّعريَّة المُتقَنَة.

أمام هذا الاختلال الذي رصدَهُ إليوت، عرضَ لفكرَةِ المُعادِل الموضُوعيّ، الذي رآه في قوله "إنَّ الطريقة الوحيدةَ للتَّعبيرِ عن الإحساسِ في قالبِ فنِّيٍّ، إنَّما يكمُنُ في إيجادِ مُعادِل موضُوعيٍّ لهذا الإحساسِ، وبِتعبيرٍ آخر، إيجادُ مجموعةٍ من الموضُوعاتِ، أو موقفٍ، أو سلسِلَةٍ من الأحداثِ التي تشكّل وعاءً لهذا الإحساس الخَاص، بِحيثُ يتجلَّى هذا الإحسَاسُ بمُجرَّدِ أن تعرض تلك الموضُوعات أو المواقف أو الأحدَاث، مُقدَّمةً في شكلِ تجربَةٍ حسِّيَّة"(١).

إنَّ الطَّريقة الأمثل للتَّعبيرِ عن المشَاعِر والانفِعالات، لا تكمُنُ في التَّعبيرِ المُبَاشِرِ والصَّريحِ عنها، ولكن من خِلالِ خلْقِ مقابلات ماديَّة لهذِهِ المشَاعِر، تندَرِجُ في سِلسِلَةٍ من الأحداثِ، بحَيث يؤدي عرض هذهِ المُقابلاتِ وسلسلَة الأحداثِ إلى تجسيدِ العَاطِفَةِ الدَّاخِلِيَّةِ والتَّعبِيرِ عنهَا، ونَقْل أثرهَا إلى المُتَلقِّي، "إنَّها تخلق مُناخاً نفسياً في ذاتِ القارئِ، شبيهاً بذلكَ الذي أحسَّ بِهِ الكاتِبُ أو الشَّاعِرُ "(٢).

لم يكتَفِ إليوت بالجانِب النَّقديّ التَّنظيريّ لفكرتِهِ تلك، التي شقَّت طريقَها على نحوٍ واسعٍ مُمتدٍّ إلى مدوّنَات النُّقَّاد، فتداوَلوها بكثرَةٍ تؤكّد أهميَّتها، بل رفَدَها برائِعَتِه الشِّعريَّة (أرضُ الضّيَاع) (٣)، وهي قصيدةُ شعريّة جسَّدت على نحوٍ تطبيقيٍّ، نظرية المُعادل المَوضُوعي، وشكّلت محطّةً بارِزَةً في مَسيرَة الشِّعرِ العالَمي.

والمُعالجَة اللَّفظِيَّة للمصطلحِ تقتَضي أن أشيرَ إلى أنَّ (الموضُوعي) اللَّفظة الثَّانِية في بُنيَة العنوان، ليسَ المُراد منها ما تحمِلهُ دلالة مصطلح (الموضوع)، بمعنى مَدَار البَحثِ، أو مادَّة

---

(1) The sacred wood Essays on Poetry and Criticism, T. S. Eliot, London, 1920: p.92.

(٢) التّصويرُ الشِّعري، عدنان قاسِم: ٣٠.

(٣) قصيدة (الأرض الخراب)، أو (أرض الضّياع) (the west land)، كتبها إليوت في أعقاب الحرب العالميّة الأولى، ونشرت عام ١٩٢٢م. ينظر: أرض الضياع، ت. س. إليوت، ترجمة: نبيل راغِب.

الموضوع، بل تحمِلُ الدّلالة التي تُقابِلُ الذَّاتيَّة، "وترجمة الكلمة الأخيرة (Correlative) غير دقيقة، فالمقصودُ بها اكتساب طابِع حسّي ملموس، أي المادّيَّ المجسَّد"(١).

وأمّا (التَّعادل) فهو مصطلَحٌ يشيرُ إلى "تساوي الكفَّتَينِ في العَمَلِ الفنّيّ؛ لأنَّ إليوت يقول: إنَّهُ إذا ازدادت المشاعِرَ المجرَّدَة عن الأشياءِ المُجسَّدَةِ التي تعبّرُ عنهَا أصبَحَ العمل الفَنّيُّ غَامِضاً، وإذا ازَدادَت الأشياءُ المُجَسَّدَةُ عن المشَاعِرِ نتَجَ ما يُسَمّيهِ بالإسرافِ الشُّعُوريّ، أو التَّهافُتِ العَاطفي"(٢).

فالجوهَرُ إذن هوَ ليس في دفقِ العَواطِفِ الذَّاتيَّة العَميقَة، والصُّراخ بها، والإعلان عنهَا، ولكن في قُدرَةِ الشَّاعِرِ على تلمُّسِ عنَاصر الوُجودِ الخارِجيَّة، واختيارِ عناصِرها في سِلسِلَةٍ مترابِطَةٍ يتَّخِذها وِعاءً يُموضِعُ عواطفَهُ فيها وَمن خِلالِها، وهُنا فقط يستَطيعُ الشَّاعِرُ أن يضَعَ المُتَلَقّي في قلبِ الإحساسِ الفَنّيّ، والتَّأثُّر، ونقل أثَر المَشَاعِر والأحَاسِيس.

ولكن كيفَ يعمَلُ المُعادل الموضُوعي في الجانب التّطبيقي؟ كيف يمكنُ للشَّاعرِ أن يجعلَ العاطفةَ قادرَةً على حمل فكرةٍ ما، ثُمَّ يُلقي بها بعيداً عن ذاتِهِ من خِلالِ بِناء سلسِلَةٍ من الوقائِعِ الخَارجيَّةِ التي تجسّدُ تلك العاطفة، لتتمّ بها لحظةُ الاستِثَارة الوجدَانيَّة. تكمنُ هنا قدرة اللّغة الشِّعريَّة، وما تكتنزهُ من طاقاتٍ دلاليَّة ورمزيَّة إيحائيَّة.

فالشَّاعِرُ مثلاً إذا أرادَ أن يعبّر عن ذبولِ عُمرِه، وخوائِهِ الدَّاخِليّ، وما هو عليه من شعورٍ بالوِحدة والعُزلَةِ والضَّعفِ، يستطيعُ ألا يبوحَ بعاطفةٍ فجَّةٍ مُباشرة عن ذلك، بل يلجأُ إلى جُملَةٍ من الوقائعِ الخارجيَّةِ، التي بمجمُوعِها تستطيعُ أن تُوصِلَ ذلك الإحساسَ العمِيق، القار في أعماقِ الشَّاعرِ، والتي عجزت اللُّغةُ بمفرَدِها أن تُنجِزَهُ إلى المتلقّي، وتجعلهُ يعيشُ الإحسَاسَ ذاتَهُ الذي يكتَوي بِه الشَّاعِر، ومِثال على ذلك:

تَذْوِي تِلكَ الشُّعْلَةُ

مُلْقِيَةً ظِلالهَا المكسَّرَة

على وَجهِ ذلكَ الجِدار الآسِن،

تَتَسَاقَطُ قَطَرَاتُ النَّدَى

على وَرَقَةٍ يَابِسَة

---

(١) المصطلَحات الأدبيَّة الحديثة، محمَّد عنانِي: ٦٢.

(٢) المرجع السابق: ٦٣.

تَجرّها بِسُرعَةٍ

حَشَرَةٌ صَغِيرَة

قبلَ أن تفْضَحهَا خُيُوطُ الصَّباح

هُنا نجدُ مجموعَة من الوَقائَع التي ساعَدت بمجمُوعِها في رسمِ المشهد، ونقلِ الأثرِ العَاطفيّ العَميقِ من خِلالِ: (الشُّعلَة التي تذوي، الظِّلال المتكسِّرة، القَطرات المُتساقِطة، ورقة يابِسة تجرّها حشرة) مجمُوعُ تلك الوقائِعِ، وما حملتهُ لغتها الشَّعريَّة من طاقَةٍ إيحائِيَّةٍ، يُمكِنُ القول إنَّ النَّصَّ اعتمدَ المُعادِل الموضُوعيّ في تحويلِ الذَاتيّ إلى موضُوعِي [1].

يلتقي القناعُ مع المُعادِل الموضُوعيّ في أنَّ الشَّاعِرَ يسعى في كليهِما إلى موضعة مشاعره، وتحويل الذّاتيّ إلى موضُوعِيٍّ، فيما يتمُّ ذلك في المُعادِلِ الموضُوعيّ من خلالِ التماسِ الشَّاعِر وقائعَ خارجِيَّة، أو سِلسِلَةٍ من الأحداثِ يجسّدُ من خلَالِها عواطِفه العميقة، يرتدي الشَّاعِرُ في قصيدةِ القِناع قناعَ شخصِيَّةٍ تحمِلُ سماتٍ دالّةً مميّزة، يبُثُّ من خِلالِها رؤيته المُنجَزَة عبر تفاعُلِ الماضي مع الحاضِر.

في قصيدةِ القِناعِ تتخلّق لحظة التَّوتُّرِ الدّراميّ من خِلالِ التَّفاعُلِ النَّشط الذي تستثيره اللُغة الشَّاعِريَّة بين (أنا) الشَّاعِرِ والشَّخصيَّة المستدعاة، فيما ينجز المُعادِل الموضُوعِيّ في القصيدةِ من خِلالِ التكافؤِ، أو التَّعادُلِ بين العَواطفِ الدَّاخِليَّة المُجَرَّدةِ، وما يُعبّر عنها من وقائِعَ خارجيَّة.

يقِفُ الشَّاعِرُ في المُعادِل الموضُوعيّ على مسافةٍ من وقائِعِه الخارجيَّة التي اتّخَذَها وِعاءً، فيما يختَفي الشَّاعِرُ في قصيدَة القِناعِ خلفَ قِناعِه، ورؤية الشَّاعر في قصيدةِ القِناعِ دراميَّة غِنائيَّة، فيما ينجز الشَّاعِر رؤيته في قصيدة المعادل الموضوعي عبر بُنيَة سرديَّة وصفيَّة، يكونُ ضميرُ التلفُّظ في قصيدة القناع ضميرَ التَّكلُّمِ، فيما يغلبُ عليه في قصيدةِ المُعادل الموضُوعِيّ ضمِير الغَائِب. وأمَّا المرجع في القِناعِ فغالباً ما يكونُ تاريخيًّا، وهوَ في المُعادِلِ الموضُوعِيّ ماديّ مُجَسَّم، وفي القصيدتين (القِناعُ والمُعادل المَوضُوعِيّ) يتّكئُ الشَّاعِرُ على الرَّمزِ، ففي قصيدة القناع يبني الشَّاعِرُ رمزَهُ من خِلالِ شخصيّته التَّاريخيَّة المُستدعَاة، أمَّا قصيدة المُعادِل المَوضُوعِيّ فإنّ الشَّاعِرَ لا ينجِزُ قصيدتهُ إلّا عَبرَ جُملةٍ من الرُّموزِ، تتضافر جمِيعها مكوّنةً قصيدة المُعادِل المَوضُوعي.

---

(١) يُمكِن الاطّلاع على قصيدة أحمد مطر (أحاديث الأبواب)، فهي أنموذج متقدّم لإظهار الجانب التَّطبيقيّ للمعادل الموضوعيّ، رابط الموقع: (aldiwan.net).

ومِثلما استخلصنا في مبحثِ القِناعِ والرَّمزِ، أنَّ كلَّ قِناعٍ رمز، وليس بالضَّرُوريّ أن يكونَ كلّ رمزٍ قِناع، فإنّه يمكن القول هُنا: إنَّ كلّ قصيدة قِناعٍ ترقى لأن تكون قصيدة مُعادل موضوعِي، ولا تنهَضُ كلّ قصيدة مُعادِل مَوضُوعيّ، لتكونَ قصيدة قِناع.

خَامِساً: القِنَاعُ واستِدعاءُ الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة:

قصيدَةُ القِناع والاستدعاء تنطَلِقانِ من رؤية الشَّاعِر ووعيه في التَّعاملِ مع التُّراثِ وتوظيفِه، فالشَّخصيَّات التَّاريخيَّة التي يتمُّ استدعاؤها أو التَّقنُّع بها، هي جوهَر ما يمكِن أن يجُودَ به التُّراثُ للشُّعَراءِ المُعاصِرين.

وقصيدةُ القِناعِ تفترقُ عن قصيدةِ استدعاء الشَّخصيَّات التَّارِيخيَّة في موقِفِ الشَّاعِر من الشَّخصيَّةِ المُستَدعَاة، مُتحدِّثاً من خِلالِها، أو مُتحَدِّثاً إليها، أو مُتحَدِّثاً عنها، ففي الأولى يتم التَّحدُّث من خِلالِها عبر ضميرِ المتكلِّم، يتمُّ الانصِهارُ والاندِماجُ بين أَنَوَين (الشَّاعِر/ والشَّخصيَّة المُستدْعاة)، لخلْقِ (أنا) جديدَة تمتح من تفاعلهما.

في حينِ أن قصيدة الاستدعاء يتّخذُ الشَّاعِرُ موقِف الحديث مرّةً إليها، وأخرى عنها، يُنجِزُ الأولى عبر ضميرِ المُخاطَب، فيما ينجِزُ الثَّانيةَ عبر ضميرِ الغائِب. "في هذين الموقفينِ نُلاحِظُ ثنائيَّة الذَّاتين (الشَّاعر والشَّخصيَّة)، وانفصامِ صوتهِما دون أيّ صعوبة، وكأنَّ الشَّاعِر يَقِفُ أمامَ الشَّخصيَّة مُتَوازِياً أو مُتَقابِلاً، ومُنفَصِلاً عنها دونَ تفاعُلِهما وتدَاخُلِهما في خطٍّ واحد"(١).

تمثل الشَّخصيَّة المُستَدْعَاةُ في قصِيدةِ القِناعِ حُضوراً واسِعاً، ومساحَة ممتدَّة على طولِ القصيدةِ، بحيث يمكِنُ أن تستحوِذَ على النَّصّ كله. "تبدو الشَّخصيَّة من خِلالِ النَّصّ، ويختفي صوتُ الشَّاعِرِ المُباشِرِ خلفَها من بداية النَّصّ وحتَّى نِهايته"(٢)، لكن حضورها يكونُ نسبِيًّا في قصيدَة الاستدعاء؛ لسببِ ثنائيَّة تواجُدهَا مع شخصيَّة الشَّاعِرِ في النَّص، فهي تظهَرُ وتَخْتَفي، إذ قد تظهر عبرَ "صورةٍ جزئيَّةٍ كاستعارةِ صِفَةٍ من صِفَاتِها، أو أقوالِها"(٣).

ورُبَّما يتمُّ الإشارَة إليها من خِلالِ استدعاء (الاسم أو اللَّقب أو الكُنية)، أو من خِلالِ بُعدهَا الرَّمزيّ الشّائع والمُتدَاول.

---

(١) تقنية القِناع في شعر عزّ الدِّين المناصرة، معصومة زاده: ٤٠.

(٢) القِناعُ في الشِّعرِ العربيّ الحديث، سامح الرَّواشدة: ١١.

(٣) استدعَاءُ الشَّخصيَّات التُّراثِيَّة في الشِّعرِ العربيّ المُعاصر، علي عشري زايد: ٢٦٣.

وفرقٌ آخرٌ يمكن رصده بين القصيدتينِ، أن قصيدة الاستدعاء تتشكّلُ بُنيتُها المِعمَاريَّة من جوهرِها الغِنائِيّ الذي يحتفي بتجربة الشَّاعِر الذّاتيَّة، فيما تنبَني معمَاريَّة قصيدَة القِناع على البُعدِ الدّرَامي، ففي الأولى تتجَسَّدُ (الغنائيَّة الذّاتيَّة)، وفي الثَّانية تظهرُ (الدّرَاميَّة الموضُوعِيَّة).

أمَّا من حيثُ الزَّمَن، فتقتصر قصيدة الاستدعاء على الماضي، فيما تغترِفُ قصيدةُ القِناعِ من الماضي، وقد تمتدُّ إلى الحاضِرِ، إذا حملت بعض شخصيَّاتِه السِّمَات الدَّالَّة المميّزة التي تصلحُ أن تُنتَصبَ كأنمُوذَج، وقصيدةُ الاستدعاء ترتهنُ فقط إلى استدعاء الشَّخصيَّاتِ التَّاريخيَّة، فيما تستدعي قصيدةُ القِناعِ الشَّخصيَّات والأمكِنَة والجَمادات، على رأيِ بعض النُّقَّادِ الذينَ يرون ذلكَ مُمكِناً، ومثلَما فعَلَ البياتي، حِينما تقنَّع بالمُدُن (بابل، دِمشق، نيسابور، مدريد، غرناطة) [1].

(١) اتّجاهاتُ الشِّعر المُعاصِر، إحسان عبّاس: ١٢١.

عوَامِلُ ظُهُورِ القِناع

- **مدخل:**

إنَّ إمعانَ النَّظرِ في السِّيَاقاتِ المُختَلِفَةِ، السِّياسِيَّة والاجتِماعِيَّة والثَّقَافيَّة التي تشكلت فيها قصيدَةُ القِناع، تفضِي إلى تصوُّرٍ أكثَر عُمقاً ووضُوحاً في فهمِهَا، وإزالة اللّبْسِ عنها، وهي إطلَالَةٌ لا بدَّ منها للوقُوفِ على العَوامِل التي أسهمت في خلقِ قصيدَةِ القِناع. يستلزم ذلك تبيان بعض النقاط منها:

إنَّه لا يمكِن الإحاطة بمجموعِ العواملِ كلّها التي أسهمت في ظهور قصيدة القِناع؛ ذلكَ أنَّها متعدِّدَة ومتشعِّبَة ومُتَداخِلة، وهي أيضاً مُتكامِلَةً، فقد يجتمعُ في شَاعِرٍ ما، أكثر من عاملٍ في الوقتِ ذاتِه، وقَد تتجَمَّعُ كلّها لدى شاعرٍ آخر، وإنّ ما يتمّ رصده من عوامِل، هو ما ظهَرَ ولاحَ، وأمكَنَ مُلاحَظته، بِما وقعت عليهِ تأمُّلاتِ النُّقَّادِ والباحثين ومُلاحظاتِهم.

إنّ الباحثَ يستطيعُ أن يتوصّل إلى العواملِ المُختلِفةِ التي أدّت إلى ظهُورِ القِناعِ في الشِّعرِ العربيّ المُعاصِرِ من خِلالِ اتّجاهين رئيسين:

أوَّلهما: ما سطَّره الشُّعَراءُ أنفسهم من أقوالٍ تنظِيريَّةٍ في مقدّمَةِ دواوينِهم، أو من خِلالِ لقاءاتِهم الحوَاريَّة عن دوافِعِ التَّقَنُّعِ بِشكلٍ مُباشرٍ، أو غير مُباشر يمكِنُ التِقَاطهُ من بين ثَنَايا السُّطُور، عبرَ صياغَتِهِم المَجَازِيَّةِ له، وهي مدوَّنة –على قلَّتِها– إلَّا أنَّها تشيرُ إلى أهمِّ العَوامِل التي دفَعَتهُم إلى تبنِّي تقنِيَة القِناعِ في قَصائدِهم.

وثانيهما: القصائد القِناعِيَّة التي قدَّمَها أولئكَ الشُّعراء، والوقوف على الوظيفَة التي أُريدَ لها أن تؤدّيها، ومن ثمَّ معرفَةُ (الأنا المُغَايرَة) المتقنَّع بها، وطبيعَة دَورِها وفِعلها في حرَكَةِ التَّاريخ، وأهمّ السِّماتِ المميّزةِ لها التي كانت سبباً في استدعَاءِ الشَّاعِر لها. "إن محاولَةَ الكَشفِ عن الدَّوَافِعِ التي وقَفَت وراء نشُوءِ قصيدَةِ القِناعِ في الشِّعْرِ العربيّ الحداثِيّ المعاصِر، لن تُنجز تماماً إلَّا بالكَشفِ عن الوَظَائِفِ التي تولَّدَت عنها"[1].

والكشفُ عن تلكَ الوَظائِف يمكن إنجازه بمنهَجِيَّة بحثيَّة تتبنَّى سؤالاً معرِفيًّا بحثِيًّا يتوزَّعُ على محوَرَين: لماذا تقنَّعَ الشَّاعِرُ ابتدَاءً؟ ثمَّ لماذا اختَارَ الشَّاعرُ تلكَ الشَّخصِيَّة التَّاريخيَّة قِنَاعاً لهُ دونَ غيرِها من الشَّخصِيَّات؟

إنّ الباحثَ لا يرى خصُوصيَّة ما، يمكِنُ أن يختصَّ بِها الشِّعرُ الفلسطينيُّ دون الشِّعر العربيّ، فيما يتعَلَّقُ بالعَوَاملِ المُسَاهِمَةِ في تخَلُّقِ قصيدَة القِنَاع؛ ذلك أنَّ الشُّعَراء الفلسطينيّين جزءٌ

(١) قصيدَةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربيّ المُعَاصِر، عبد الرحمن بسيسو: ١٩٢.

من إخوانهم العرب، وأنَّ ما مَسَّ الواقِع العربيّ من أحوالٍ قاسِيةٍ وظروفٍ مختلِفَةٍ، وانكِسارٍ وتمزُّقٍ، مَسَّ الواقِعَ الفلسطينيّ أيضاً، إنّ الآثارَ الكارثيَّة لضياع فلسطين، وما تَلاهَا من نكبَةٍ وانكِسَارٍ، قد مست الشَّاعِر الفِلسطينيّ بشكلٍ مُباشِر، ولكنَّها أيضاً مسَّت أولئِكَ الشُّعرَاء العرب، وجَرَحتهُم في أرواحِهِم، بعدَ أن هزَّت كرامَتَهُم وكِبرِياءَهُم، إنَّ الاختِلافَ بين الشُّعَراء الفلسطِينيّين وإخوانِهِم العرب، هوَ اختِلافٌ نسبيّ وليس اختلافا جوهَرِيّا، فَقَد كانت الظُّروف مُتَشَابِهَةً إلى حدٍّ كبير؛ فالظُّلم مذاقهُ واحد، وعَدوى الاستبدَاد التي توَزَّعت على الأقطَارِ العَرَبِيَّة بلا استِثنَاء، لم ينْجُ مِن مذاقِهَا المُؤلم أحدٌ من الشُّعرَاء.

لقد ارتَأى الباحِثُ أن يُقَسِّمَ العَوامِلَ التي أدَّت إلى تخَلُّقِ قصِيدةِ القِناعِ إلى قسمَينِ رئيسيَّين: عوامل سيَاقِيَّة ترصُدُ السِّيَاقَاتِ السِّيَاسِيَّة والاجتِمَاعيَّة والثَّقَافِيَّة المُؤَثِّرة والفَاعِلة في توجُّهِ الشُّعَراءِ نحوَ التَّقَنُّع، وَعَوامِل ذاتيَّة تتعلَّقُ بالشَّاعِر، وتطلُّعَاتِه الإبدَاعيَّة والفَنِّيَّة، والمُؤثِّرَات النَّفسِيَّة التي أسهمت في دفعِهِ لتبنّي قصِيدَة القِناع، ومن ثَمَّ موقِف الشَّاعِر من التُّرَاثِ، وحُدودِ علاَقَتِهَ به.

أولاً: عوامل سياقيّة.

سياسيَّة واجتِماعِيَّة.

منذُ أن تشَكَّل وعيُ الشَّاعر العربِيّ المُعَاصر، وتفَتَّحَت عينَاهُ على الحيَاة، وهو مُحَاصَرٌ بأنْسَاقٍ سيَاسِيَّةٍ واجتِمَاعِيَّةٍ مُهيمِنَةٍ، تَحتَلُّ مَسَاحَتَهُ الخَاصَّة في التَّفكِيرِ، وتُصَادِرُ حقَّهُ في التَّعبِير، ولقد بنَتْ تلك الأنسَاق أنمَاطاً من السُّلطَةِ مختَلِفة تَتَّسِمُ بالاستِبدَادِ، "تُقِيمُ الحرَّاسَ والرُّقَباءَ على العَواطِفِ والأحلَامِ، وتَخنقُ الكَلِمَةَ وأصحَابَها، بل قد تَئِدهَا قبلَ الوِلَادة"[1]. منهَا الأنسَاق السِّيَاسيَّة القَائِمَة على الاستبدَادِ، والأنسَاق الاجتِمَاعيَّة التي تُحَارِبُ كلَّ جدِيد، وتَعملُ على صِيَانَةِ وإبقاءِ الأنظِمَة الاجتِمَاعيَّةِ الموروثَةِ، دونَ مُسَاءَلَةِ تلكَ الأنْظِمَة.

يقَعُ الشَّاعِرُ العربيُّ المُعاصِرُ ضحيَّة صراعٍ بين قوَّتين عاصِفَتين، القوَّة التي تُحاصِرهُ، وتُطارِدهُ، وتُكَبِّلُ أفكَارَهُ، وَرُؤَاهُ، وبين قُوَّة إرادَته الذَّاتيَّة المُنبَعِثَة من أعمَاقِهِ، والتي يحركها وعيه المُعَاصر، بضرورَة المُسَاهَمَة في التَّغيِير لكلِّ ما هوَ متردي وآسن من أشكالِ الحَياة.

بيَّن نموذَج سُقرَاط الذي أفصَحَ عن أفكَارِهِ بوضُوحٍ وصَرَاحة، "وكتب ما يُرِيدُ دونَ تورِيةٍ أو أقنِعَةٍ أو مُوارَبَة"[2]، فَكَانَ مصِيرُهُ أن حُكِمَ عليهِ بالموتِ مُحتَسِياً السُّمَّ، ذاهِباً فِدَاءً للحَقيقَة، وبينَ نموذجِ جاليليو، الذي تنكَّرَ للحقيقَةِ أمَامَ المحكَمَة، مُعلِناً أنَّ الأرضَ لا تَدُور، فنَجَا منَ المِقصَلَةِ

(١) الرَّمزُ والقِناعُ، محمد كندي: ١٣٥.

(٢) المرجع السابق: ١٣٤.

والمَوتِ. بين هذين النَّمُوذَجَين يقِفُ الشَّاعِرُ المُعاصِر، راغباً في التَّعبيرِ عن الحَقيقَةِ وعدم التَّنَكُّرِ لها، هارِباً من النِّهَايَةِ المَأساويَّةِ التي تُرَادُ له، وَمن حَجمِ الأضرَارِ الجَسَدِيَّة والنَّفسِيَّةِ التي سَتَقَعُ عليهِ، يلجَأُ الشَّاعِرُ العرَبيُّ المُعَاصِرُ إلى تقنِيَةِ القِنَاعِ، حيثُ "يمكّنُ الشَّاعِرَ من اختِراقِ أيّ من أنظِمَة التابو التي يرغَبُ في اختِراقها، وَيَقِيهِ في الوقتِ نفسه سطوَة التابو السّلطَوي، فيَحُولُ دونَه، والأذى والأخطار التي يمكِنُ أن تقَعَ عليه"(١).

فهُنَاكَ دائِما ما يُمكِن أن يسعِف الشَّاعرَ من تقانات فنِّيَّةٍ قادِرة على أن تحتَوي تجربته وَرُؤيَاهُ وتعبّرُ عنها، ومن ثمَّ فهي قادرة أيضاً على حِمَايته من مخالِبِ الاستِبدَادِ، ولقد كانت تقنِيَة القِناعِ من أَهَمِها. إنَّهَا "تمنَحُ الشَّاعِرَ مجَالاً للتَّعبيرِ، ليُفصِحَ عن أفكارِهِ على نحوٍ فنِّيٍّ يُبعِدُ القصيدَةَ عن السَّطحِيَّةِ والمُبَاشَرة من جِهةٍ، وينْأى بالشَّاعِرِ عن أن يكُونَ عُرضَةً للأَذَى والمُلاحَظَة"(٢).

إنّ استخدام الشُّعراء الحداثيّين هذه الوسِيلَة (القِناع)، جَعَلتهُم قادرينَ على أن يُطلِقوا العنَانَ لأفكَارِهم، ورُؤاهُم، ونقدهُم الواقِع المُتَرَدّي الذي تَحياهُ الأمَّة، دونَ أن يكونُوا قرابِين، ويدفعوا أثمَاناً باهِظَةً مُكلِفة.

إنّ التَّعبيرَ الشِّعريّ المُقَنَّع، كانَ بالنِّسبَةِ للشُّعَراءِ كشفاً خلَّاقاً "في التَّحَايُلِ على الواقِعَ وتجاوُزِهِ، ومن ثمّ تجاوز أنمَاطِهِ المعهُودَة حتّى في الإبداعِ، ومُفَارَقَتها لتصبحَ القَصِيدة رُؤيا"(٣).

لقد كانَ السَّيَّابُ من أوائِلِ الذينَ اهتدوا إلى فكِّ الاشتِباك بن ثُنائِيَّة التَّعبيرِ الصَّارِخِ عن الواقِعِ (النَّمُوذَجِ السُّقرَاطيّ) المُفْضِي إلى موتٍ مُحَقَّق، وبينَ التَّنكُّرِ للحَقِيقَةِ (النَّموذَج الجَاليلي) المُفضِي إلى خِيَانَة الحقيقة، لجأ السَّيَّابُ إلى الرُّموزِ والأسَاطيرِ والأقنِعةِ "كان الواقِعُ السِّيَاسيّ هُوَ أوَّلُ ما دفَعني إلى ذلك، فحين أردتُ مقاومَةَ الحُكمِ السّعيديّ بالشِّعرِ اتّخَذتُ من الأساطيرِ، التي ما كانَ لزبانِيَةِ نوري السَّعيد أن يفهَمُوها، سِتاراً لأغراضي تلك، كما استعمَلتُها للغرض ذاتِهِ في عهدِ قاسم، ففي قصيدة "سرِيروس في بابل" هجوتُ قاسِماً ونظامَهُ أبشَعَ هِجاء، كما هجوتُ ذلكَ النِّظامَ في قصيدَتي الأخرى (مدينةُ السِّندباد)(٤).

لم يكن الاستِبدادُ السِّياسيّ ولا الأنسَاق الاجتِماعيَّة والثَّقَافِيَّة المُهَيمِنَة على الواقِعِ العربيّ المُتَرَدّي فقط هوَ ما دَفَعَ الشَّاعِر العربيّ المُعاصِر إلى البحثِ عن تقانات فَنِّيَّةٍ كالقِناعِ، بل إنّ بُعداً آخر يمكِنُ أن يُضافَ إلى ذلكَ، هو نُشدَانُ البقَاء والثَّبات والتَّماسُك، أماَ الهزائِمَ المُنكَرَة التي

---

(١) قصيدَةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربيّ المُعَاصِر، عبد الرحمن بسيسو: ١٨.

(٢) أثرُ التُّراث في الشِّعرِ العِراقيّ الحديث، علي حدَّاد: ٧٦.

(٣) الرَّمزُ والقِناعُ، محمد كندي: ١٣٥.

(٤) استدعاءُ الشَّخصيَّاتِ التُّراثيَّة، علي عشرِي زايد: ٤٢.

مُنى بِها الواقِع العرَبِيّ، وبِخاصَّةٍ نكبة فلسطِين ١٩٤٨م، وما تبعَهَا من هَزِيمةِ نكسَةِ ١٩٦٧م؛ تِلكَ التي عصَفَت بالشُّعَراء، دفعت الشاعِرَ العربيَّ بِعامَّةٍ، والفلسطينيَّ بخاصة، إلى البحثِ عما يمكِنُ أن "يمنحهُ بعضَ التَّماسُكِ أمامَ تلكَ الهزَّةِ العَنيفَةِ التي تعرَّضَ لها كيَانُهُ القوميُّ، أو تمنحهُ على الأقلِّ بعض العَزَاءِ والسَّلوى"[١]

ثقافيَّة:

إنَّ من أهمِّ العوامِل الثَّقَافِيَّة التي أسهمت في اندِفاعِ الشُّعراء نحو تقنِيَة القِناع، هي تلك اللّحظَة التي أُتِيحَ لَهُم فيها أن يطَّلِعوا على نتاجِ نظرائِهم الغربِيّين من الشُّعَراء، وما أحدثُوهُ من تطوُّرٍ على المُستوى الفنِّيّ لقصَائِدِهم، كان من أبرَزِ هؤلاءِ الشُّعَرَاءِ الغربيّين ت. س. إليوت، الذي دعا إلى ضرورَةِ ارتِباط الشّعراء بتُرَاثِهم واستِحضَاره، مُتَجَاوزاً التُّراث الخاص إلى استِلهَامِ التُّرَاثِ الإنسانيّ بعامَّة، ولذلكَ حفلَ شِعرُهُ بالأساطيرِ والرُّمُوز، ليسَ الأوروبية فحسب، بل الهِنديَّة أيضاً، هذا التَّأثّر دفَعَ الشُّعراءَ العرب إلى العودَةِ ليتقنَّعُوا بِها، "تلكَ الشَّخصيَّات التي تبنَّاهَا الأدبَاءُ أو المُفَكّرُون الأوربِّيُّون من قبل، كشَخصيَّة السِّندِبَاد، وشهرَزاد، وشهرَيَار من تُراثِنَا الشَّعبيّ، وكشخصيَّة الحلّاجِ من تراثِنَا الصُّوفِيّ، وكشَخصِيَّاتِ قابِيلَ وهَابيلَ والمسِيح من تُراثِنا الدِّينِيّ"[٢].

إن الانفِتَاحَ المعرِفيَّ على ثقَافَةِ الآخر الأورُوبيّ، التي أتَاحَتهَا التّكنُولُوجيَا الحديثة عبر التَّرجَمَة والاطِّلاع على التُّراثِ الإنسَانيّ الذي وجَدَ الشُّعراءُ العرَبُ فيهِ رُمُوزاً إنسانيَّة تاريخِيَّة غنيَّة، يُمكِنُ استدعَاؤُها والتَّقنُّعُ بها، في محاوَلَةٍ للتَّواصُلِ مع التُّراثِ الإنسانيّ المشتَرَكِ الذي هُوَ مِلكٌ لكلِّ الأجيَالِ البشَرِيَّة، وليس حَكْراً على أُمَّةٍ بعينِها. إنَّ ذلكَ الانفِتَاح المعرِفيّ، وما تيسَّر من سُبُلِ التَّواصُلِ، ويُضافُ أيضاً إلى جُملَةِ العوَامِل الثَّقَافيَّة التي عزَّزت توجُّه الشُّعَراء العرب نحوَ تقنِيَة القِنَاع.

ثانياً: عَوَاملُ ذاتِيَّة:

نفسيَّة:

أدّت صدمَةُ الحَدَاثَة، وما تحمِلهُ، وتُبَشِّرُ بِهِ من قيمٍ حضاريَّة وإنسَانيَّة، وما أحدَثَتهُ من نَهضَةٍ ورُقِيٍّ وتقَدُّمٍ لمُجتَمَعاتِها إلى شعورِ الإنسانِ العربيّ بعامة، والأدَباءِ والمُفكّرين بِخَاصَّةٍ بالاضطّراب وفُقدانِ الهويَّة، ومن ثمّ الاغتِرَاب، فعَينُ الشَّاعِر العربيّ المُعاصِر على الحدَاثَةِ ومُنجَزَاتهَا، وعينهُ الثَّانِيَة على واقعِهِ العرَبيّ المُتَرَدّي، المُدَمَّر بالهَزَائِمِ، الذي يُعاني الفقرَ والمرَضَ

(١) استدعَاءُ الشَّخصيَّات التُّراثِيَّة في الشِّعرِ العربيّ المُعاصر، علي عشري زايد: ٥٢.

(٢) المرجع السابق: ٤٠.

والجَهلَ والتَّخَلُّفَ. هذا الشُّعور بالاغترابِ والقلقِ والاضطّرابِ اسهم في خَلخَلَةِ بُنيانِهِ النَّفسِيّ وتصدّعِهِ، فعمَدَ إلى البَحثِ عن الهويَّةِ من خِلالِ القِناعِ الذي "يمتَصُّ مكوّناتِ القِيمِ التي يتطلَّعُ الشَّاعِرُ إليها، وينخَرِطُ في الحالةِ النَّفسيَّةِ التي يُعَانِيها، ويُجَسّدُ توقهُ اللّاهِب إلى التَّوازُنِ والاكتِمَالِ، وإلى تجَاوُزِ الاغترابِ، وانشِطَارِ الذَّاتِ عبر العُثُور على الهُويَّة"[١]

إنّ مهمّة القِنَاع في استقرارِ البِنَاءِ النَّفسيّ للشَّاعِرِ العربِيّ المُعاصِر، والتِئَامِهِ بعدما تصدَّعَ، من خِلالِ رحلَة البَحثِ عن الهويَّةِ، ومن ثمَّ هدهدة حالة الاغتراب التي يشعُرُ بِها، ليسَت الوَحيدة في سِياقِ العوامِل الذَّاتيَّة النَّفسيَّة؛ إذ تنهَضُ حاجةٌ نفسيَّةٌ أخرى تدفعُهُ إلى التَّقَنُّعِ، وهي "إشباعُ الدَّافِعِ النَّفسِيّ الثَّاني المُتمَثّل في رَغبَةِ الشّاعِر في الاعتِرافِ والبَوحِ، وفي تَوقِهِ اللَّاهِبِ إلى إطلَاقِ أعمَق مكنُونَاتِ النَّفس"[٢].

إنّ البَوحَ والاعتِرافَ والإفضَاءَ بما تنطَوي عليهِ النَّفسُ الإنسانِيَّةُ بعامَّةٍ، والشّاعِرِيَّة بخاصةٍ، من أقوَى الدَّوافِع النَّفسِيَّة وأعمَقِها، تِلك التي تظلُّ تُلِحُّ عليهِ حتّى يُفضَي بِها عن طريقِ عمليَّة التَّقَنُّعِ الذي يختَفِي خلفَهَا ليقولَ كلَّ ما يُرِيدُ قولَه.

إبدَاعِيَّة فنِّيَّة:

إنّ أَهَمَّ ما يميّزُ المبدِع أنْ حبَاهُ القدرُ روحاً متطلّعَةً، مُرتَحِلَةً، تواقة، غير مُستَقِرَّة، لا تلبَثُ أن تصِلَ نقطَةً حتَّى تُغادِرها، روحاً وثَّابَةً مُتَسَائِلَةً، متجددة، تعشقُ المُغَامَرَةَ والبحثَ مِثْلَما يعشقُ غيرُها الدّعَة والسّكُون، أعدى أعدَائهَا الاستِقرارُ والثُّبُوت، تلكَ الرُّوح لا تقتصر فقط على الواقعِ وما يُحيطُ به، بل تمتَد لتشمَلَ أنواع التَّعبيرِ والطُّرُق المعهُودَة فيه.

يمكن لمقولة البياتي: "ليس من المعقُولِ أن أتجمَّدَ أو أتوقَّفَ عند أشكالٍ فنِّيَّة من التَّعبير، وإنَّما عليَّ أن أتجدَّدَ باستِمرَارٍ من خِلالِ عمليَّةِ الخَلْق الشِّعْرِيّ، كمَا تُجَدِّدُ الطَّبِيعَةُ نفسَهَا بِتَعَاقُبِ الفُصُول"[٣]، أن تنهضَ كدَليلٍ يبوحُ بِهِ البياتِي على وجودِ هذِهِ الرُّوح التي تتملَّكهُ، إنّ التوقّف والثَّبات والتَّجَمُّد في عالمِ الإبداعِ الفنّيّ هو المعادِل للموتِ الإبدَاعي.

---

(١) قصيدَةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربِيّ المُعَاصِر، عبد الرحمن بسيسو: ٢١٧.

(٢) المرجع السابق: ٢١٨.

(٣) تجرِبَتي الشِّعريَّة، عبد الوهَّاب البَياتي: ٣٩.

إنّ على هذه الرُّوح المتجدِّدة المتطلّعَة أن "تتجاوزَ نظام التابو اللّغوي والتَّعبيري، وأن تتَخطَّى النَّزعَة الرُّومانسِيَّة بذاتيَّتها المُغلَقَة على ذاتِها، وبغنائِيَّتها المُسطّحة وبتعبيراتِها المُبَاشِرة عن الذَّات المنغلِقة وبميوعَتِها الرُّومانتِيكيَّة"(١)

إنّ الشِّعرَ العربيَّ عبر عصُورِهِ التَّاريخِيَّة القديمَة كان في أغلبهِ شِعراً غنائِياً، عَاطِفِيًّا، يعبّرُ به الشَّاعِرُ عن ذاتِهِ، عن وجدانِه، يظلُّ الشِّعر والحَالة تلك مُتمَركِزا حول الذّاتِ، ذات المُبدع، يحُومُ حولَها. "ولقد أصبحت تجْرِبَة الشَّاعِر في العصرِ الحديثِ أكثَر تشَابُكاً وتعقِيداً من تلك التَّجرِبَة الذَّاتيَّة البسيطَة، التي تتَّسِعُ لها القَصِيدة الغِنَائِيَّة وتستَوعبهَا"(٢).

تلكَ التَّجربَة التي كانت مُتَمركِزَةً حول الذّاتِ في هُمومِها وأحزَانِها، وما تنطَوي علَيهِ من وَجْد. نحنُ إذن أمامَ حالةٍ جديدةٍ مُتَشابِكَةٍ، تتَطلَّبُ إحسَاساً أشدّ بالوَاقِعِ، والاشتِبَاك معهُ، وإدرَاك طبيعَة ما يدُورُ فيه وحولَهُ من صِراع، ثمّ الالتِفات إلى المَاضي، وما يُمكِنُ أن يمثِّله من مُساهمة في بَلوَرَة أُفُقٍ لاستِشْرَافِ المُستَقبَل، كلّ ذلكَ الجدَل والتَّقَاطُع مطلوب أن يعبّر عنه أدبيًّا، هُنا ينبغِي البحث عن أنمَاطٍ وأشكَالٍ ورسَائلَ وتقاناتٍ تعبيرِيَّة جَدِيدَة، تبَلورُ تجرِبة الشَّاعر الفنِّيَّة في شَكلِهَا المَوضُوعيّ الدّرَاميّ.

لم يكُن القناع فقط هو الاستِجابَة الفنِّيَّة، بل كانت تقانات أُخرَى، كالمُعادِل المَوضُوعيّ، والرَّمز، والمرَايَا، والأسطُورَة، وغيرهَا من أدَواتٍ أسهمت في تخَلُّقِ القصيدَة الحَدَاثِيَّة العربِيَّة المُعَاصِرَة. يأتي القِنَاع كتقنِيَة حَدَاثِيَّة في "إطَارِ بحثِ الشَّاعِر الحدِيث عن شكلٍ تعبيريّ جديد، يُنَاسِبُ خبرَتهُ الاجتِمَاعِيَّة الحضَاريَّة الجدِيدَة الصَّاعِدَة المُتَفَاعِلَة، ويُناسِبُ أيضاً ذاتَهُ القَلِقَةَ المُتَسَائِلَة"(٣).

يستَطِيعُ الشَّاعِرُ أن يُغَادرَ ذاتيَّتهُ إلى حدٍّ كبيرٍ، من خِلالِ نافِذَة التَّقنُّع بالشَّخصِيَّاتِ التَّاريخِيَّة التي يَستَنطِقهَا، ويَتَمَاهى مَعهَا، مُبرِزاً تَفَاعلهَا وصيْرُورَتهَا التَّاريخِيَّة التي تَتَمَاثَلُ إلى حدٍّ كبيرٍ مع تجربتِهِ ومُعَانَاتِهِ الرَّاهِنَةِ، وبِهَذا "يخرُجُ من ذاتِيَّتِه المُغلَقةِ إلى التَّجربَةِ القوميَّةِ والإنسَانِيَّةِ في فضائِهَا الرَّحْب"(٤).

---

(١) قصيدَةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربيّ المُعَاصِر، عبد الرحمن بسيسو: ٢٢٢.

(٢) استدعَاءُ الشَّخصيَّات التُّراثِيَّة في الشِّعرِ العربيّ المُعاصر، علي عشري زايد: ٢٤

(٣) الرَّمزُ والقِناعُ، محمد كندي: ١٦٧.

(٤) قصيدَةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربيّ المُعَاصِر، محمد عزام: ١٦.

تُراثِيَّة:

تتبلْوَرُ علاقَةُ الشَّاعِر الحَدَاثِي المُعَاصِر بالتُّراثِ من خِلالِ وعيِهِ بأهمِّيَّة استنباته، وإيمانِه بما ينْطَوي عَلَيه التُّرَاث من رُمُوزٍ مُتَوَهِّجَةٍ أدَّت دورَها في علاقَتِها التَّفاعُلِيَّةِ معَ صَيرُورَةِ الزَّمن، ومن ثمَّ فهِيَ صالحةٌ من جديدٍ لاستِدعَائِها ودَمجِها والتَّمَاهِي معَهَا، لتَحقيقِ مُعَادلَة التُّرَاثِ والمُعاصرة.

اختَلَفَ الشُّعَرَاءُ في التَّعَامُلِ مع شَخصِيَّاتِ التُّراثِ الزَّاخِرة، فمنهُم من تحَدَّثَ من خِلَالِها وتَمَاهَى معَهَا واتَّحَدَ بِها، مثلَمَا الحال في قَصيدَة القِنَاع، ومنهُم من تحدَّثَ إليهَا مستَخدِماً ضميرَ المُخَاطب، أو أن يتحَدَّثَ عنها مستَخدِماً ضمير الغَائِب.

لقد كانت قصيدةُ القِنَاعِ الشَّكل الأكثَر فنِّيَّة وحدَاثَةً في التَّعَامُلِ مع التُّراثِ، فلم يكُن لقصيدةِ القِناعِ استِحضَار الرُّمُوز والشَّخصِيَّات التُّرَاثِيَّة بصورةٍ شكلِيَّةٍ مُسَطَّحَةٍ لا عُمقَ فيها عبرَ مَحاور القَصيدَة، لتَقريرِ أدوَارِها، أو بثِّهَا الشَّكوى ومُحَاوَرَتهَا. ولكن قصيدة القِناعِ استَطَاعت توظِيف التُّرَاثِ على نحوٍ يجعَلُ منهُ طاقَةً خلَّاقَة مُتَجَدِّدَةً، ما زَالت تزخَرُ بالحَيَويَّةِ، وتؤدِّي دورَها في اللَّحظَةِ الرَّاهِنَة.

إن الشَّاعِرَ الحَدَاثِيَّ المُعَاصِر حين "يَعودُ إلى تُراثِهِ لا يعود إليهِ هَارِباً، وإنَّما يعودُ إليه ثائِراً مُكَافِحاً وَمُنَاضِلاً، يعود إلى التُّرَاثِ ليتَزَوَّدَ بذَخَائِرِهِ التي لا تنفَد، ليتَّخِذ منهَا وسَائِلَ وأدَوَاتٍ فنِّيَّةً تُسَاعِدهُ على ما يصبُو إليهِ من التَّغيّر"(١).

إنَّ علاقَة الشَّاعِر القائِمَة على الرُّؤيَةِ الحَدَاثِيَّة التي يُعيدُ من خِلالِها الشّاعِرُ قِراءَةَ التُّراثِ بوعيٍ مُعاصِرٍ، جعَلتهُ يُؤمِن بما يحتَويهِ التُّراثُ من كُنُوزٍ وإمكانَاتٍ رَمزِيَّةٍ لا تَنْضبُ؛ يُعبّرُ البياتِي عن ذلكَ بِقَولِهِ: "إنَّنِي عندَما أختَارُ هذهِ الشَّخصِيَّة التَّاريخيَّة أو تلكَ لأتوَحَّدَ معها، إنَّما أُحَاوِلُ أن أُعبّر عمّا عبَّرَت هي عنهُ، وأن أمنحَهَا قُدرَة على تخطِّي الزَّمن التَّاريخِيّ بإعطَائِها نَوعاً من المُعَاصَرَةِ"(٢)

إنَّ اختيارَ الشَّاعِر الحَدَاثِيّ المُعَاصِر شخصيَّاتِه التُّرَاثِيَّةَ المُتَجَاوِبَة مع تجربَتِهِ المُعَاصِرة يتقنَّعُ بِها، ويَتَفَاعل معَهَا، ويبعَثهَا من أحضَانِ التَّاريخِ، لهوَ الشَّكل الأمثَل في التَّعَامُل مع التُّراثِ، وهوَ جوهَرُ ما يعنِيه الشُّعرَاء والنُّقَّاد بقولِهِم توظيف التُّراث في حَيَاتِنا المُعَاصِرة، واستثمَار إشعَاعَاتِه التي مَا زَالت تَحتَفِظُ بِطَاقَتِها وَقُدرَتِهَا على الإشْعَاع.

---

(١) الرَّمزُ والقِناعُ، محمد كندي: ١٤٥.

(٢) استدعَاءُ الشَّخصيَّات التُّراثِيَّة في الشِّعرِ العربيّ المُعاصر، علي عشري زايد: ١٩.

مصَادِر القِناع

ليسَت عمليَّة اختِيَار قنَاعٍ ما عملِيَّةً سهلة؛ فالبحثُ عن شخصِيَّةٍ، والتَّقَنُّعِ بها أمرٌ غَايَةٍ في التَّعقِيدِ والصُّعُوبَة، ومحفُوف بالمَخَاطِرِ؛ ذلك لأنّ الاختِيار هوَ نتَاج عمليَّة بحثٍ طويلٍ موغِل في العُمقِ، ومتَّسم بالدِّقَّةِ والفَهمِ العَميقِ لجملَةٍ من التَّفَاعُلاتِ، وشبكَةٍ من العلاَقَات، منها مثَلاً: القُدرَة على فهم الذّاتِ فهماً وَاضِحاً، دقِيقاً موضُوعِيًّا، وهي مَهمَّة ليست باليَسِيرَةِ، ومنها الوقوف على محَاورِ الأنا المُغَايِرَةِ وتأمّلهَا بدِقَّةٍ، وقراءَتهَا قِراءَةً إبدَاعِيَّةً فنِّيَّةً من زَاوِيَةٍ جدِيدَة، ورصد السِّمَاتِ المُمَيّزَة الدّالَّة على التقَاطُعِ بين الأنوين، ثمّ الوقُوفُ على جوهَرِ التَّجرِبَة الفنِّيَّة للقِنَاع المتَخَلّق النَّاتِج عن تفَاعُلِ الأَنَوين مَعًا، ثمَّ التَّأمّل العِمِيق في قُدرَة التَّجرِبَة على إبرَازِ جوانِب الالْتِقاءِ والافتِرَاق بين التَّجرِبَتَين، وَتَقدِيمِها كمُنجَزٍ فنّيٍّ إبدَاعِيٍّ للمُتَلَقِّي.

ولأنَّ للشّاعِر رُوحاً وثّابةً، وخَيَالاً مُحَلِّقاً، وحسّاً مُتأمّلاً عميقاً ، فإنّهُ يطَّوَّف عبرَ التَّاريخِ قديمِهِ وحدِيثِهِ؛ ليستَعرِضَ محطَّاته وشخصيَّاته وتحوُّلاته، ويهتدي بِوعيِهِ الخاصّ إلى الشَّخصِيَّاتِ الفاعِلَةِ فيهِ، سواءً بالسلبِ أو الإيجَابِ، أدبيَّة كانت أم أسطُورِية أم شعبِيَّة أم دينِيَّة، يلتقِطُ فيها ما يَصلحُ أن يكونَ قَادِراً على حملِ تَجرِبَتِهِ الفَنِّيَّة والنُّهوضِ بها، فهل يكتفِي الشَّاعِرُ بالبُعدِ التُّرَاثِيّ التَّارِيخِيّ المُنطَوي على شَخصِيَّاتٍ دِينِيَّةٍ وأسطُورِيَّةٍ وأدَبِيَّةٍ وسِيَاسِيَّةٍ؟ أم إنَّ تَجربَته المُتَجَدِّدَة، ووعيه الخَاصّ يأبَى إلاّ أن يكونَ الكَونُ كُلُّهُ مساحَة مُستَبَاحةً لهُ، يلتَقِطُ مِنها قِناعَهُ، يؤَنسِنُ جَمَادَه وحَيَوانَهُ ونبَاتَهُ، لا تحدّهُ حدُودٌ، ولا تَقِفُ في وجهِهِ حواجِز.

ولفَهمِ طبِيعَةِ المَصَادِرِ التي تقنّعَ بِها الشَّاعِرُ العَربِيّ عُمُوماً، والفِلسطِينِيّ خُصُوصاً، يلجَأُ البَاحِثُ إلى تقسِيمِ المَصادِرِ إلى نوعِين رَئِيسِين: المصَادِر التُّرَاثِيَّة التَّارِيخيَّة، والتي يُمكِنُ أن يندَرِجَ تحتَها كلّ أشكَالِ القِناعِ الأسطُورِيَّة والدِّينِيَّة والشَّعبِيَّة والأدبِيَّةِ والسِّيَاسِيَّة، ثمَّ المصَادِر الطَّبِيعِيَّة التي تشتمِل على الجَمَادِ والحَيَوان والنَّبات.

أوَّلاً: المصادِرُ التُّرَاثِيَّةِ التَّاريخِيَّة:

تحظَى المَصَادِرُ التَّاريخِيَّة التُّراثِيَّةِ بقدرٍ كبيرٍ من القُدرَةِ على استِمَالَةِ الشَّاعِر الحَداثِيّ؛ لما تُتِيحهُ له من إمكَانَات متَعَدِّدَةٍ ومُتَنوّعَةٍ وثرِيَّةٍ يستَطيعُ أن يُبَاشِرها عبرَ عمَليَّةِ التَّقَنُّع، حتَّي يكَادُ "أسلوبُ القِنَاعِ يقتَصِرُ على الشَّخصيَّةِ التُّراثيَّة التَّارِيخيَّة"(١).

(١) أثرُ التّراث في الشّعر العراقيّ الحديث، علي حدّاد: ١٤٧.

ولكن لمَاذا حظِيَت تلكَ المَصَادِر التُّراثيَّة التّاريخِيَّة بما تشملهُ من شَخصِيَّاتٍ تُراثيَّة ذات طابِعٍ أسطُوريٍّ أو دِينِيٍّ أو أدبِيٍّ أو سِياسِيٍّ بمثلِ هذا الحَظِّ من الاهتِمَامِ والتَّوظِيفِ، حتى يمكِن القول إنَّها حَظِيت على المرتبَةِ الأُولَى في نِسبَةِ تَقنُّعِ الشُعَراءِ بِها [1].

يُمكِنُ أن نردّ شغَف الشُّعَراءِ المحدَثِين الشَّدِيد بالمَصَادِرِ التُّراثِيَّة التَّارِيخِيَّة، وَوَلَعهم بالتَّقَنُّعِ بها إلى جُملَةٍ من الأسبَابِ، مِنها:

ما تملِكُهُ تلك المصَادر من تنوُّعٍ وَثَراء، إنَّها مُتَنَوِّعَة تنَوّع الحَياةِ ذاتِها، بين الأدبِيّ والدِّينِيّ والسِّيَاسِيّ والشَّعبِيّ والأسطُورِيّ، ولِأَنَّ الشَّاعِرَ الحَدَاثِيّ المُعَاصِرِ مُنفَتِحٌ على كلِّ تَمَظْهُرَاتِ الحَياةِ وأشكَالِها وتَنَوُّعِها؛ ولأن التَّارِيخَ مُستودَعٌ عَامِرٌ مُتَنَوِّعٌ خَصْب، يستَطِيعُ أن يختَارَ منهُ ما يُلَائِمُ تجربَتهُ، أوْ أن يَتَقَاطَعَ مَعَهَا، تَمَاثُلاً أو تَعَارُضاً. بِهذا المعنَى، تكونُ المَصَادِرُ التُّراثِيَّة التَّاريخِيَّةِ أشبَهُ بِحَدِيقَةٍ غَنَّاء، تشتَمِلُ أَلوَاناً وأنوَاعاً من الزُّهُورِ، يتَطَلَّعُ إليهَا الشَّاعِرُ في سُهُولَةٍ ويُسْرٍ، مُتَقَنِّعاً بما يَشَاءُ مِنهَا.

إنّ التَّقَنّع بشَخصِيَّةٍ تاريخِيَّة تُرَاثِيَّةٍ يَستَدعِي حضُور السِّيَاق التَّاريخِيّ، والعَوامِل الفَاعِلةِ المُؤثِّرة في تِلك الشَّخصيَّةِ، إنّها "قادِرة على الإيحَاءِ أكثَر من سِواهَا، فذكرهَا يُعيدُ التَّفصِيلاتِ التي تُحِيطُ بِها، من حَيث دورها التَّارِيخيّ، ومَكَانتها في زَمَانِها"[2]، وكأنّ التّقَنُّع بها استِحضَارٌ لمَشهَدٍ تارِيخِيٍّ غَابِرٍ بتفَاعُلَاتِهِ، ليسهم هذا المشهَد في إثرَاءِ التَّجرِبَة، وَيُوفِّر على الشَّاعِرِ جُهدَ الإضَاءَة على الفَضَاءَاتِ المَكَانِيَّةِ، وبَذل المَزِيدِ من التَّوضِيح.

ولِأنّ الشَّخصِيَّةَ التُّرَاثِيَّة التَّارِيخيَّة قد تَشتَمِلُ على أكثر من سِمَةٍ مُمَيّزَة، قد تَتَسَاوَى تِلكَ السِّماتِ في حَظِّهَا من حيّزِ الشَّخصِيَّة ومَسَاحِتِها، وقَد تزِيدُ أو تنقصُ من قُدرَتِها على الإشعَاعِ، فإنّ هذا يمنَحُ المُتَلَقِّي قدرَةً تَأوِيلِيَّةً أكثَر رَحَابَة ومُرُونَة؛ فالشَّخصِيَّة التَّاريخِيَّة يُمكِنُ قِراءَتهَا عبرَ زَوَايا مُتَعدِّدَة، طِبقاً للسَّمَاتِ البَارِزَةِ فيها، والتي تَخضَعُ لمُستوى وعي الشَّاعِرِ الخاص وتصوُّره لتَقَاطُعِ تلك السِّمَةِ مع مفَاصِلِ تجربَتِهِ الخَاصَّة.

يستفِيدُ الشَّاعِرُ المُعَاصرُ في تقنُّعِهِ بالشَّخصِيَّاتِ التَّاريخِيَّةِ إلى ما تحظى به تِلكَ الشَّخصِيَّاتِ من رصيدٍ وافرٍ في المخيال الشَّعبِيّ والمُجتَمَعِيَ، ما يسهّلُ عَمَلِيَّة التَّوظِيفِ والتَّقَنُّع، ويَجعَلها أَسَاساً لفَهمِ الشَّخصِيَّة القِناعِيَّة التي يحوّرُ الشَّاعِرُ فيها كيفَمَا شاء. إنّ حضُور الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة في

(١) يُنظَر: قصيدة القِناعِ في الشِّعر العربي المُعاصر، عبد الرحمن بسيسو: ٣٣٦.

(٢) أثرُ التُّراث في الشّعر العراقِيّ، علي حدّاد: ١٥٠.

اللَّاوَعْيِ أو المخيال الشَّعبي يجعَلهَا قَادِرةً على حملِ دَلالَاتٍ وُجدَانِيَّة مُصَاحِبَة، واستِثَارَة عاطِفِيَّة مُوجَّهَة تمكن الشَّاعِرَ، من إنضاج تجربَته الفَنِّيَّة.

جدلُ التَّقَنُّع بالشَّخصِيَّةِ التَّاريخِيَّةِ والمُعاصِرَةِ:

رغم ما تمتَلِك الشَّخصِيَّات التَّاريخِيَّة التُّراثِيَّة من إشعَاعٍ وحُضُورٍ في المِخيالِ الجَمعِيّ الوُجدَانيّ الشَّعبِيّ، وما يُمكِن أن تُتِيحهُ من مَزَايَا تُسهِلُ عمَلِيَّة التَّقَنُّع والتَّلقِّي، يَظَلُّ التَّسَاؤُل حَولَ إمكانِيَّة التّقَنُّعِ بِالشَّخصِيَّاتِ المُعَاصِرَةِ مَنطِقِيًّا وحَاضِراً بِقُوَّةٍ. يَرى النَّاقِد إحسان عَبَّاس أنَّ "القِناعَ لا يصلحُ إلَّا للمَاضِي، ولاسْتِحْضَارِ شخصِيَّاتٍ أصبَحَت من تَضَاعِيفِ التَّارِيخِ نمُوذَجِيَّة"(١).

إنّ النَّمذَجَة هُنا هي ما يجْعَلُ النَّاقِدَ إحسَان عبَّاس يقصرُ التَّقَنُّع على المَصَادِرِ التَّاريخِيَّة، ولكن ماذا إذا اسْتَطاعَت شخصِيَّاتٌ معاصِرَة أن تكونَ نَمُوذَجِيَّة، وأن ترسُخَ في وجدَانِ النَّاسِ ووَعيِهِم، من خِلالِ ما قَدَّمَتْهُ من تَجَارِبَ وأَدوَارٍ فَاعِلةٍ في حَرَكَةِ الحَياة. حيث أصبَحَت "رُمُوزاً مُفعَمَةً بالمَعانِي السَّامِيَة، مُشَابهَةً للأَنمَاطِ الهاجِعَة في اللَّاوعي الجَمعِي"(٢).

إنّ اقتِصار التَّقَنّع على الشَّخصِيَّاتِ التَّاريخِيَّة فقَط، يحِيلُ إلى اعتِبَارِ تَقَادُم الزَّمَن في تَرسِيخِ وُجُودِها، وفي ذلك تَجَاهُلٌ لدور التَّكْنُولُوجيَا الحَدِيثَة، وَمُؤَثِّرَاتهَا وَقُدرَتِها على الانتِشَارِ والوصُول إلى أقصَى نِقَاطٍ مُمكِنَةٍ، وهُوَ ما يَنهَضُ بَدِيلاً عن التَّقَادُمِ الزَّمَنِيّ في منحِ الشَّخصِيَّاتِ نمذَجَة مُعاصِرَة من نَوعٍ خَاص، "ولا شكَّ أنّ في حيَاتِنا المُعَاصِرةِ، نَمَاذِجَ إنسَانِيَّةً استطَاعت أن تكتَسِبَ بِفِعلِها الإنسَانِيّ الخُلُودَ وَشيئاً من هَيبَةِ التَّارِيخِ وقُدسِيَّتِه"(٣)، ساعدَت في نَمْذَجَتِها وسَائِلُ الاتصَالِ، وما حازَتهُ لحْظَتُنا الرَّاهِنَة من حظٍّ وافِرٍ من تكنُولُوجيا مُتَطَوِّرَة.

إنَّ شَخصِيَّاتٍ معاصرةً قد تمتَلِكُ السِّمَة المُمَيَّزَة، والتَّجربَة المُلْهِمَة المُشِعَّة التي تَمْنَحهَا فرصَة الحُضُور الفَاعِل في تجربَة الشَّاعِر القِنَاعِيَّة، من خِلَالِ التَّقَنُّعِ بِها، في حين أنَّ "بعض الشَّخصِيَّات التَّارِيخِيَّة أو الأسطُورِيَّة لا تصلحُ موضُوعاً مُعَاصِراً على الإطلاقِ، وذلكَ لانْعِدَام السِّمَة الدَّالة فيها"(٤).

---

(١) اتّجاهات الشعر العربيّ المُعاصر، إحسان عبَّاس: ١٢٥.

(٢) قصِيدَة القِناع في الشِّعرِ العربي المُعاصِر، محمّد عزّام: ١٣٩.

(٣) دير الملاك، دراسات نقدِيَّة للظَّواهِرِ الفنِّيَّة في الشعر العراقي المعاصر، محسن إطيمش: ١٠٤.

(٤) تجربَتي الشِّعرِيَّة، عبد الوهَّاب البيَاتِي: ٤١.

إنَّنا نجِدُ أنَّ الشَّخصِيَّات المُعَاصِرة أمثال: نِيلسُون مَانديلا [١]، شكسبِير [٢]، وأديسُون [٣] وغيرهم قد جسَّدُوا تَجَاربَ إنسَانيَّةً فاعِلَةَ الحُضُورِ في الوَعيِ الجَمعِيّ المُعَاصِر. إنْ في مجَالِ الحقوقِ والنِّضَالِ الإنسَانِي، أو في الميدَانِ الأَدَبِي، ومُسَاهَمَتِهِ في إثرَاء الوعيِ الإنسَانِي، أو العِلمِيّ، وقدرتِهِ على المُسَاهَمَةِ في تغيِيرِ أنمَاطِ الحَيَاةِ وتَطَوُّرِها.

فلم تَعُد إذن النَّظرَة إلى اعتِبَار الشَّخصِيَّة –تارِيخِيَّةً أو مُعَاصِرة– ذاتَ معنَى، ما لم تكُن تلكَ الشَّخصِيَّة سَجَّلَت حُضُوراً فاعِلاً في حَرَكَةِ الحَيَاة "فقد تمتَلِك بعضَ المَوَاقِفِ والنَّمَاذِجِ المُعَاصِرَة

---

(١) نيلسون مانديلا، مواليد ١٨ تموز ١٩١٨م، استمر نصف قرن من حياته في النضال ضد العنصرية التي كانت تقوم بها الحكومة العنصرية ضد السود والملونين، كان مانديلا قوميا أفريقيا، ذا موقف أيديولوجي وأيضاً «ديمقراطيا» و«اشتراكيا». آمن كثيرًا بالديمقراطية والالتزام بقرارات الأغلبية. ورسخ لديه الاعتقاد بالشمولية والمساءلة وحرية التعبير على أنها من أسس الديمقراطية، وكان يقوده الإيمان بالحقوق الطبيعية والبشرية. أمضى عشرة آلاف يوم بين جدران سجون مختلفة، وفي ١١ شباط ١٩٩٠م خرج مانديلا من بوابة السجن طليقاً حراً من جديد، ويشهد له الكثير من معاصريه أنه قائد روحي أكثر من أن يكون مجرد سياسي مراوغ، وفي ١٩ آب ١٩٩٦م أذيع رسمياً رئاسته لجمهورية جنوب أفريقيا، توفي ٥ ديسمبر ٢٠١٣م بعد مسيرة من النجاحات والتضحيات. ينظر: موسوعة ينابيع المعرفة: حضارات وأعلام، زليخا أمين حسين: ١٥١.

(٢) شكسبير وليم: أعظم الشعراء والكتاب المسرحيين الإنجليز، ومن أبرز الشخصيات في الأدب العالمي –إذا لم يكن أبرزها على الإطلاق– يصعب تحديد عبقريته بمعيار بعينه من معايير النقد الأدبي. ولد عام ١٥٦٤م، وهناك تكهنات وروايات عديدة عن حقيقة شخصيته التي يكتنفها الغموض والإبهام في حياته التي لا يعرف عنها إلا القدر اليسير والثابت. في عام ١٥٨٨ انتقل إلى لندن وربط حياته بالمسرح هناك. وفي عام ١٥٨٩م أخرجت أولى مسرحياته وهي إما مسرحية "كوميديا الأغلاط" أو الجزء الأول من مسرحية "هنري السادس". وفي عام ١٥٩٩م اشتهر في إدارة مسرح جلوب الشهير، وكان شكسبير رجل عصره، وانتشر فنه عبر العالم بأقطاره، ومن أعماله: "الملك لير" و"سمبيلين"، و"تاجر البندقية" و"روميو وجوليت" و"هنري الخامس" و"يوليوس قيصر" و"كما تهواه" و"هاملت" و"عطيل"، و"ماكبث" و"بركليز" و"كريولينس". توفي عام ١٥٩٤م، وقد أكد نقاد القرن العشرين من أمثال "ت. س. إليوت" عالمية فنه وخلود أدبه، وقد كان لشكسبير أثر كبير في أدب جميع الأمم على الإطلاق، وتأثر به جميع الكتاب والشعراء والأدباء في كل البلدان والعصور.
ينظر: الموسوعة الأدبية العالمية، عبد الله خليل هيلات: ٢٢٤.

(٣) توماس أديسون، مخترع أمريكي، أكثر المخترعين إنتاجاً على الإطلاق، سجل خلال حياته وحصل على أكثر من ١٠٩٣ براءة اختراع، ومن ضمن اختراعاته المصباح المتوهج الكهربائي، وآلة عرض الصور المتحركة والفوتوغراف أو الحاكي، كما أنه أسس أول مختبر للبحوث الصناعية، ولد توماس في ١١ شباط ١٨٤٧م في ميلان بولاية أوهايو، وكان يعمل في صغره بائعاً للمرطبات على ظهر القطار وكان عمره يناهز الثانية عشرة، واللافت أنه كان قد أقام مختبراً في عربة الأمتعة ليعمل فيه فيما بين الرحلات، توفي أديسون في ١٨ تشرين الأول ١٩٣١م، في ويست أورانج نيوجرسي عن عمر يناهز ٨٤ عاماً: ينظر: موسوعة ينابيع المعرفة: حضارات وأعلام، زليخا أمين حسين: ١٧٩ .

أبعَاداً فِكرِيَّةً وَرُوحِيَّةً تسمُو بالقِنَاعِ إلى قِيمَةِ المَواقِفِ والنَّمَاذِجِ التُّرَاثِيَّة، وتُحَفِّزُ الأَعمَالَ الفَنِّيَّة التي تَحتَضِنهُ في عُمقِ التَّارِيخِ الإنسَانِيّ"(١).

رُبَّما يكون ما دوَّنَهُ النُّقَّادُ مُبَكِّراً حولَ أَهَمِّيَّةِ الشَّخصِيَّة التَّاريخيَّة التُّراثِيَّة، وما قَالَهُ إحسان عبَّاس تحدِيداً، له دورٌ في عُزُوفِ الشُّعَرَاء عن الإكثَارِ من التَّقنُّعِ بالشَّخصِيَّاتِ المُعَاصِرَة؛ إذ نِجدُ أنَّ البياتِي من أكثَرِ الشُّعَرَاءِ توظِيفاً للأَقنِعَةِ المُعَاصِرَة (٢).

ثَانِياً: المَصَادِرُ الطَّبِيعِيَّة:

غلبَ النَّمُوذَج الإنسَانِي في قصِيدَة القِنَاعِ لدى الشُّعَراء العَرَب، فقد كانت الشَّخصِيَّة المُستَدعَاة، أو الأنا المُغَايِرَة في الغَالِبِ أنمُوذَجاً إنسَانِيًّا تارِيخِيًّا وتُرَاثِيًّا، كالمُتَنَبّي وامرِئ القَيسِ وعَنتَرة. ولكن هَذَا لا يَعنِي ألَّا تكونَ الأَنَا المُغَايِرَة المُستَدعَاة شيئاً آخر غيرَ إنسَانِي، جَمَاداً أو حَيَواناً؛ "فالقِنَاع هو الذَّات التي تنُوبُ عنِ الشَّاعِرِ في القصِيدَةِ صوتاً وفِعلاً، بِغضّ النَّظَر عن كَون هَذِهِ الذَّات ذَاتاً إنسَانِيَّة، شخصاً ما أو شيئاً آخر، كالمَدِينَة أو الأَرض أو الحَيَوَان أو النَّهر أو أي شيءٍ آخر"(٣).

إنَّ العِبرَةَ في مَرجِعِيَّةِ القِنَاعِ ليسَت في كَونِهِ "أنمُوذَجاً بشَرِيًّا أم حيَواناً أم جمَاداً"، بل في رؤيَا الشَّاعِرِ له، وقُدرَتِهِ على حملِ التَّجربَةِ بِآفَاقِهَا الإنسَانِيَّة والانفِعَالِيَّةِ، وبِمَا يُشَكِّل من تَقَاطُعٍ مع تَجربَةِ المُبدِعِ؛ "فالشّاعِرُ يُمْعِنُ النَّظَر في الكَونِ وأشيَائِهِ، ويَستَبطِنُ المَوَاقِفَ والرُّؤَى المُؤَثِّرَة والمُشِعَّة التي تحمِلُ سِمَات الدَّلالَة والتَّجَدُّد، ويُخْضِعُها لِلتَّأوِيلِ والتَّحْوِير"(٤).

المصَادِر الطَّبِيعِيَّة التي يتَّخِذهَا الشَّاعِرُ قِنَاعاً، هيَ ما ليسَ إنسَانِيًّا، ومن مصَادِر الطَّبِيعَة، ومَا تشْتَمِلُ عليه من حَيَوَانَاتٍ ونَبَاتَاتٍ وجَمَادَاتٍ، وظَوَاهِر مُختَلِفَة.

يُنظَرُ لِتِلكَ المَصَادِر على أنَّها جزءٌ من التَّارِيخِ البَشَرِيّ، له تماس مُبَاشِر أو غير مُبَاشر مع الإنسَان عبر رِحلَةِ وُجُودِهِ على هَذِهِ الأرض، إنَّها شَاهِدَة على تَارِيخِهِ وحَرَكَتِهِ الدَّائِبَةِ في الحَيَاةِ، تفاعَل مَعَها على نَحوٍ ما، امتَدَّ تأثيرُهُ ليَصِلَ إلَيها، وامتَدَّ تَأثِيرُها الفَاعِل فِيه "هل يُمكِنُ أن نَرَى ظَوَاهِرِ الطَّبِيعَة ومَوجُودَاتِها وكَائِنَاتِها من حيثُ صِلَتهَا بالإنسَانِ وتَارِيخِهِ فوقَ الأرض، وكأنَّهَا

---

(١) الرّمزُ ودلالَتهُ في الشِّعر العربي الفلسطِينيّ الحَديث، محمد كلَّاب: ١٤٨.

(٢) يُنظر: قصِيدة القِنَاعِ في الشِّعرِ العربيّ المُعَاصِر، عبد الرحمن بسيسو: ٢٩٤.

(٣) الصَّعلَكَة رَمزاً وقِنَاعاً في الشِّعرِ العَرَبِيّ الحَدِيث، حمزة الخوالدة: ٦٩.

(٤) الرّمزُ ودلالَتهُ في الشِّعرِ العربي الفلسطِينيّ الحَديث، محمد كلَّاب: ١٤٨.

بِلا تارِيخ؟ ألا نستَطِيعُ أن نُقِيمَ تَارِيخاً للشَّمسِ والقَمَرِ ولِكُلِّ نهرٍ وبَحرٍ، ولِكُلِّ كَائِنٍ من كَائِنَاتِ الطَّبِيعَة؟"[١].

لم تحظَ المصَادِر الطَّبِيعِيَّة من مُدُنٍ وأَنْهَارٍ وحَيَوَانَاتٍ ونَبَاتٍ، وظَوَاهِر مُختَلِفَة بالقَدرِ الكَافِي من شَغَفِ الشُّعَرَاءِ، وَمَيلِهِم إلى التَّقَنُّعِ بِها، فقد "ظَلَّت العَلَاقَةُ بين شاعِر قَصِيدَة القِنَاعِ والأصْل الطَّبِيعي كمَصدَرٍ لاستِدْعَاءِ الأَنَا المُغَايِرَة وتسمية الأقنِعَة هي علَاقَة بَالِغَة الضَّآلَة"[٢].

وَمِثَلَما دار جدَلٌ بين النُّقَّادِ حولَ صَلَاحِيَّة الشَّخصِيَّة المُعَاصِرَة أن تَكُونَ قِنَاعاً، فإنَّ الجَدَلَ أيضاً يَدُورُ بين النُّقَّاد حولَ المَصَادِر الطَّبِيعِيَّة في كَونِهَا صَالِحَةً للنُّهُوضِ بِتَجرِبَةِ الشَّاعِرِ قِنَاعاً، أم أنَّ التَّقَنُّع بِها ينْطَوِي على مُغَامَرَةٍ قد تُعَرِّضُ المُبْدِع للإِخفَاقِ والفَشَلِ في توظِيفِها؟

فقد رأَى النَّاقِد جَابر عصفُور أنّه "ليسَ هُنَاكَ ما يَمنَعُ من أن يُمَثِّلَ القِنَاعُ عَنَاصِرَ الطَّبِيعَةِ أو كَائِنَاتِها أو شَخصِيَّاتِهَا"[٣]، وبِمثلِ ذلكَ ذهَبَ عبد الرَّحمَن بسِيسُو في قولِه: "إنّ الأنَات المُغَايِرَة العَائِدَة للأَصْلِ الطَّبِيعِيّ تُوجَدُ في القَصَائِدِ التي تنطِقهَا وتَخُوضُ تَجَاربهَا بِوَصفِها أنَات مُؤَنْسَنَة لا مَوضُوعَات"[٤].

رأى البَيَاتِي مثَلاً أنّ تِلكَ المصَادِر الطَّبِيعِيَّة تصلحُ أن تَكُونَ قِنَاعاً، وأشكَالاً فنِّيَّة أُخرَى "لقد وُجدت هذِه الأقنِعَة في التَّارِيخِ والرَّمزِ والأسطُورَة، وكانَ اختِيَار بعض شَخصِيَّات التَّارِيخِ والأسطُورَة والمُدُنِ والأَنهَار وبعض كُتُبِ التُّرَاثِ للتَّعبِيرِ من خِلَالِ قِنَاع"[٥]. ولكِنَّهُ على الرّغمِ من ذلك "لا نجِدهُ يستَخدِم في قَصَائِدِه التي خصَّصَها لأسلُوبِ القِنَاعِ كُلِّياً غيرَ الشَّخصِيَّة التّارِيخِيَّة... أمَّا أسمَاء المُدُنِ والأَنهَارِ وكُتُبِ التَّارِيخِ التي ذَكَرَهَا، فقد استَخدَمَهَا في غيرِ أسلُوبِ القِنَاع"[٦].

إنَّ الشَّاعِرَ يُمكِنُ أن يرَى في الكَائِنَاتِ المَادِّيَّة حولَهُ طَاقَةً رَمزِيَّةً إيحَائِيَّةً عَالِيَةً، يَستَثمِرهَا ويُوظِّفهَا قِنَاعاً يبُثُّ رُؤيَتَهُ وفَلسَفَتهُ من خِلالِها، يُنطِقُهَا ويُؤَنْسِنهَا، فيَجعَلهَا صَالِحَةً لإثرَاء التَّجرِبَة الفَنِّيَّة، بل إنّ تِلكَ المَصَادِر تَتَّسِمُ بِمزيةٍ تَنفَرِدُ بِهَا عن غَيرِهَا من خِلَالِ امتِدَادِها الزَّمَنِيّ في عُمقِ التَّارِيخِ، شَاهِدَةً على مَرَاحِلِهِ المُختَلِفَة، وعلى كُلِّ العَابِرين، مِثلَمَا فَعَلَ عزّ الدِّين المنَاصِرة حينَ

(١) قصيدة القِناعِ في الشِّعر العربي المُعاصر، عبد الرحمن بسيسو: ٢٩٥.
(٢) المرجع السابق: ٢٧٢.
(٣) أقنِعَةُ الشِّعرِ المُعَاصِر، جَابر عصفُور: ١٢٣.
(٤) قصيدة القِناعِ في الشِّعر العربي المُعاصر، عبد الرحمن بسيسو: ٣٠٠.
(٥) تجربتي الشِّعرِيَّة، عبد الوَهَّاب البَيَاتِي: ٣٧.
(٦) أثرُ التّراث في الشِّعر العراقيّ الحديث، علي حدّاد: ١٥٧.

اتَّخَذَ البَحر المَيّت قِنَاعاً، يَتَحدَّثُ من خِلَالِهِ، مُستَثمِراً عُمقَهُ الزَّمَنِيّ وتَجَذُّرَه، وشُهُودَه على العَابِرِين، مُسْتَدعِياً جَدّهُ (كَنْعَان)، في قصِيدَتِه (مُذَكَّرَات البَحر المَيّت)[1].

إنّ الجَبَلَ والبَحرَ والأرضَ والسَّماء والنَّبَات، وكلّ المشخصات المَاثِلَة في الطَّبِيعَة تَصلحُ أن تكونَ قِنَاعاً، بِحُكمِ ما تَملكُهُ من وُجُودٍ طَبِيعِيٍّ مُجَرَّد، يُضفِي علَيهِ الشَّاعِرُ البُعدَ الرَّمزِيّ الإيحَائِيّ، مُستَثمِراً عُمقَهُ الزَّمَانِيّ، وشُهُودهُ المَكَانِيّ.

فلَيسَ إذنْ مُهماً ولا جَوهَرِيًّا مصدر قِنَاع الشَّاعِر، تارِيخِيًّا كانَ أم طَبِيعِيًّا، شجَرَةً أم جَمَاداً، أم حَيَوَاناً؛ بل المُهمّ "مَدَى مُلاءمَتِهِ للتَّجرِبَةِ التي قَادَت إليهِ، والتي وُظِّف فِيهَا، وكَيفِيَّة تَوظَيفِهِ خِلالهَا، ومَدَى نَجَاحِهِ في النُّهُوضِ بما وُظِّف من أَجلِه"[2].

(١) يُنظَر القصيدة: الأعمالِ الكَامِلة، عز الدين المناصرة: ٢٧٠.

(٢) الرَّمزُ والقِنَاعُ في الشِّعرِ العَرَبِيّ الحَدِيث، محمّد كندِي: ١٣٢.

الفصل الثاني

أنماط القناع

في الشعر الفلسطيني المعاصر

الفصل الثاني: أنماط القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر

مدخل:

يمكنُ القولُ إنَّ رحلةَ الشعراءِ الفلسطينيين في استثمارِ التقانات الحداثيةِ لتطويرِ القصيدةِ بدأتْ مبكرةً، كانتْ ثمرةَ عواملَ مجتمعةٍ، تمثّلُ وعيَهم المتقدمَ بأهميةِ الإبداعِ الشعريّ في معركةِ الوجودِ الداحضِ لروايةِ العدوّ الممنهجةِ التي تهدفُ إلى تصفيةِ الوجودِ الفلسطينيّ على الأرض، والداعمِ للوعي الفلسطيني المتنامي، الذي عليه أن يتجاوزَ مرحلةَ الصدمةِ والذهولِ، إلى مرحلةِ القطعِ والتجاوزِ، ومِنْ ثَمّ الفعلُ الهادفُ البنَّاءُ.

لكنَّ هذا ليس سبباً كافياً في توجُّه الشعراء الفلسطينيين نحو تجديد القصيدةِ، ورَفْدها بأدواتِ الحداثة، إذ فيه ما يكفي من إغْضَاء عن الدافعيّة الذاتيّة الخلّاقة، المتطلعة، القلقة لدى الشعراء، تلكَ الدافعيّةُ، وذاكَ التطلعُ الذي يدفعُهم إلى ارتيادِ كلّ جديد يُمْكِنُ أنْ يبلورَ تجربتَهم الإبداعيةَ، فَيُعَبّرون به عن تجارِبِهم، على نَحْوٍ أكثرَ دقةٍ واتقان.

إن تراكمَ الحصيلةِ المعرفيَّةِ مع تطوُّرِ وعْي الشُّعراء الفلسطينيين بالتاريخِ الإنسانيّ، والتراثِ العربيّ الإسلاميّ على وجْهِ الخصوصِ، إضافةً لحالةِ التردّي اليوميَّةِ التي يشهدُها الإنسانُ الفلسطينيُّ في صراعِهِ المريْرِ مع الاحتلال، كلُّ هذا يُشكّلُ دافِعاً قويّاً للبحث عن أنماطِ التعبيرِ، وأدوات التجديد في القصيدة.

كان القناعُ أحدَ أشكالِ الأدواتِ الحداثيةِ التي ارتادَها الشعراءُ، مُبَكّرَاً، اكتشفَ الشعراءُ أهميةَ توظيفِ القناعِ في صَوْغِ التجربة، وإنْجازِ القصيدة، ربما كان أحدُ أسبابِ احتفاءِ الشعراءِ به هو ما يتمتعُ به من حيويةٍ، وقدرةٍ على الاستدعاءِ والاندماجِ والعزْلِ والإقْصَاءِ، وما يُتِيْحُهُ مِنْ فُرَصٍ لتلاقي الأزمنةِ، وسَبْرِ أغوارِ الماضي، واستنهاضِ الحاضرِ، واستشرافِ البصرِ لِمَا ينطوي عليه المستقبلُ.

أتاحتْ لهم فرصةُ توظيفِ القناعِ لحظةَ تحليقٍ في فضاءاتِ الأزمنةِ والأمكنةِ والأشياء، والغوْصِ في عمْقِها، والاطلاعِ على جوهرِها، والالتحامِ بها، وإعادةِ قراءَتِها، ومن ثَمَّ تقديم واحدةٍ مِنْ ممكناتِ بَعْثِها وخلقِها مِنْ جديد.

كان التحامُ الشعراءِ الفلسطينيين بالشخصياتِ التاريخيةِ التراثيةِ والأدبيةِ أو الدينيةِ والأسطوريةِ منها، بمثابةِ لحظةِ التقاءِ الجزءِ بالكُلّ، وتقاطعِ الحاضرِ مع الماضي، وجمعِ الأجزاءِ المُبَعثرة من التجربةِ الإنسانيَّةِ الممزَقَةِ.

إنها لحظةُ انتشاءٍ واكتمالٍ للذاتِ الشاعرةِ التي تبحثُ عنْ خَلاصٍ، عمَّا تشظَّى منها في غابرِ التاريخ، تلتقي مَعَه في لحظةِ امتزاجٍ سرمديّ على متْنِ النصّ.

عاد الشعراءُ الفلسطينيون إلى التاريخِ العربيّ والإسلاميّ والإنسانيّ، يلتمسونَ ما فيه من لحظاتٍ مشعَّةٍ ذاتِ قيمةٍ يمكنُ استلهامُها، وجابُوا الأمكنةَ ذات الأبعادِ الدَّالةِ وتقنعوا بها، وكان الأنبياءُ والشعراءُ والصعاليكُ، ذوو التجربةِ المتفرّدَةِ، والشخصياتُ السياسيةُ والشعبيةُ محطَّةَ التحامِ الأجزاءِ المُتَسَرّبَةِ في أعماقِ التاريخِ مع الذاتِ الشاعرةِ عبر عمليةِ التقنُّعِ لخلْقِ مَشْهدٍ رؤيويّ جديدٍ في القصيدة.

حول مدونة القصائد القناعية:

يحاولُ الباحثُ أن يقاربَ أنماطَ القناعِ في الشعر الفلسطيني المعاصر، وهي محاولةٌ استلزمت أن يقومَ الباحثُ بالاطِّلاعِ على النتاجات الشعريةِ للشعراء الفلسطينيين من خلالِ الدواوين الشعريةِ المُفرَدَةِ، أو الأعمالِ الشعريةِ الكاملةِ التي اتيحَ لأصحابِها أن يجمعُوها.

إن التجربةَ الإبداعيةَ الشعريةَ للشعراءِ الفلسطينيين، مِن الثراءِ بحيثُ لا يَتَسَنَّى لباحث أن يقومَ باستقرائِها استقراءً كامِلاً، ذلكَ بسببِ امتدادِها الزمنيّ، وتوسّعِها المكانيّ عبرَ المنافي، ومخيماتِ اللجوءِ الفلسطينية، ومن ثَمَّ تظلُّ عمليةُ المسحِ الاستقصائيّ غيرُ كاملةٍ؛ ولكنها قطعاً تكونَ مُمَثِّلَةً –إلى حد كبير– ومعبرةً عن أنواعِ المصادرِ القناعيةِ وأنماطِها المختلفةِ، وصالحةً لرفدِ البحثِ بما تتطلبُ فصولُه ومباحثُه من تدليلٍ.

إن مطالعةَ النتاجِ الشعريّ بدءًا بالشاعرِ إبراهيم طوقان (١٩٠٥/١٩٤٠)، ومرورًا بالأجيالِ المتعاقبةِ من الشعراءِ الذينَ قضى أكثرُهم، وظلَّ القليلُ منهم يكابدُ الحياةَ؛ قد يكونُ كافياً لتقديمِ صورةٍ واضحةٍ عن توظيفِ القناعِ في الشعرِ الفلسطينيّ.

لقد راوحَ الشعراءُ الفلسطينيونَ في توظيفِ القناعِ بينَ قلةٍ وكثرةٍ، مَنْ تقنَّعَ بما يزيدُ عن ستةَ عشَرَ قناعاً كالشاعرِ عزّ الدينِ المناصرة (١٩٤٧)، وبين مَنْ تقنَّعَ بقناعٍ واحدٍ كالشاعرِ جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠/١٩٩٤)، وناجي علوش (١٩٣٥/٢٠١٢)، وفدوى طوقان (١٩١٧/٢٠٠٣) التي تقنَّعتْ بقناعين فقط.

لقد نوَّعَ الشعراءُ الفلسطينيونَ مصادرَ أقنعتِهم، بينَ التاريخيّ والأدبيّ والشعبيّ والدينيّ والأسطوريّ. تقنعَ معينُ بسيسو (١٩٢٦/١٩٨٤) في قصيدتِه (العرندس) بشخصيةٍ مستمدةٍ من القصصِ الشعبيةِ، وبشخصيةٍ أدبيةٍ في قصيدةِ (أحلام عبد الله بن المقفع)، وكذا فَعَلَ الشاعرُ علي فُودة (١٩٤٦/١٩٨٢) حيثُ ارتدى قناعَ عروة بن الورد في قصيدتِه (عروة بن الورد يسقي

النخلة)، وتقنع بالهنود الحمر في قصيدته (الهنود الحمر)، وتقنع محمود درويش بقناع أسطوري (أوديب) في قصيدته (ما حاجتي للمعرفة)، مثلما تقنع بالهنود الحمر في قصيدته (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض). وكذا فعل معين بسيسو حين تقنع بشخصية أب ذر الغفاري، الصحابي الجليل، في قصيدته (من أوراق أبي ذر الغفاري).

بين الأنواع والأنماط:

يَجدرُ أن أشيرَ إلى أهميةِ التفريقِ بينَ أنواعِ القناعِ وأنماطِه، وهي إشارةٌ استدعتْها حالاتُ خلطٍ في بعضِ الدراساتِ البحثيةِ بينَ النوعِ والنَّمطِ، فقد لُوحِظَ أنَّ الناقدَ محمد علي كندي في كتابِه (الرمز والقناع) يوردُ فصلاً تحتَ عنوانِ (أنماط القناع) يذكرُ فيه ما يسمّيهُ (القناع المخترع)، يعدُّه نمطاً من أنماطِ القناعِ، وفي سياقِ شرحِه للمصطلحِ يوضّحُ أنَّ الشاعرَ" قد يحوّلُ أحدَ رموزِه الشخصيَّةِ إلى نمطٍ مِنْ أنماطِ القناعِ، عندما يتقمَّصُ صوتَه أو شخصيتَه، فيكون هذا النمطُ قناعاً مُخْتَرَعاً"[1] . وهو يَرى أنَّ القناعَ المُخترعَ واحدٌ مِنْ " رموزٍ أخرى يخترعُها أو ينتزعُها مِن واقعِها التاريخيّ أو المعاصرِ ويزيلُ ما عَلِقَ بها من تراكمات" [2] . إن هذا النوعَ مِن الأقنعةِ حريٌّ به أن يُصنَّفَ ضمنَ أنواعِ الأقنعةِ وليس أنماطَها؛ ذلك لأنَّه خلقٌ واختراعٌ من خيالِ الشاعرِ أو انتزاعٌ من واقعٍ تاريخيٍّ مع تجريدِه وإزالةِ عوالقِه.

إنَّ وَسْمَهُ ب(المخترع)، يحيلُ إلى منبعِه ومصدرِه، وهو الخيالُ، كالأقنعةِ التاريخيةِ التي تحيلُ إلى التاريخِ كمصدرٍ للقناعِ، والأقنعةِ الأسطوريةِ التي تشيرُ إلى الأساطيرِ مصدراً ومنبعاً للقناع، " إن القناعَ المخترعَ تصنيفٌ نوعيٌّ أكثرُ مما يكونُ تصنيفاً نمطياً، إنه قناعٌ تتضافر عناصرُه من التاريخِ والحاضرِ، أو منهما معاً "[3] . فنوعُ القناعِ إذنْ يحيلُ إلى مصدرِه، أيْ منبعِ الشخصيةِ التي تقنعَ بها الشاعرُ، تاريخيَّةً أو أسطوريةً أو طبيعيةً، فقولنا: إن هذا قناعٌ تاريخيٌّ، أي مأخوذٌ من التاريخِ.

أما أنماطُ القناعِ؛ فإنها تُحيلُ إلى الطريقةِ والشكلِ التي دخلتْ به الشخصيةُ المستدعاةُ القصيدةَ، وكيفيةِ حضورِها فيها، هل امتدَّتْ لتشملَ جوانبَ القصيدةِ كلِّها، أم كانتْ حضوراً جزئياً على متنِ القصيدةِ؟ ومِنْ علاماتِ الخلْطِ، ما نجِدُه عندَ أحدِ النقادِ في قوله: " تعدَّدَتْ أنماطُ الأقنعةِ

([1]) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد كندي: ٣٥.

([2]) المرجع السابق: ١٨٠.

([3]) أنماط القناع عند عز الدين المناصرة، معصومة زادة: ١٦.

التي استخدمَها الشاعرُ العربيُّ المعاصرُ، ويمكنُ تصنيفُها في الأنواعِ التاليةِ: الأقنعةِ الأسطوريةِ، والتاريخيةِ..."[١] .

فالتصوُّرُ المفهوميُّ لمصطلحِ النمطِ في وعي الناقدِ، هو المصادرُ التي يمتحُ الشاعرُ منها شخصيتَه/قناعَه، يؤكدُ ذلكَ، أنَّه عادَ وأطلقَ مصطلحَ الأنواعِ حينما بدأ يفصّلُ أنواعَ الأقنعةِ.

إنه يستخدمُ مصطلحي الأنماطِ والأنواعِ، كما لو أنهما مترادفانِ، لا فرقَ بينهما. وهو حينَ يتحدثُ في الفصلِ الأولِ الموسومِ ب (تقانات استخدام القناع) يذكرُ الاستخدامَ الجزئيَّ والكليَّ ولا يستخدمُ مصطلحَ الأنماطِ [٢] .

تنوعتِ الأنماطُ القناعيةُ في قصائدِ الشعراءِ الفلسطينيين، فقد راوحت قصائدُهم بين القناعِ المفردِ الجزئيِّ الذي اتخذَ الشاعرُ فيه قناعاً مفرداً، شكَّلَ حضورُه في القصيدةِ جانباً جزئياً فيها، ولم يمتد ليشملَ مساحتَها كلَّها، وبينَ القناعِ المفردِ الكليِّ الذي افترشَ القصيدةَ وشكَّلَ حضوراً في كلِّ مفاصلِها ونواحيها. وبينَ القناعِ المركَّبِ الذي يتكونُ من مجموعةٍ متظافرةٍ من الأقنعةِ المتداخلةِ في بنيةِ القصيدةِ.

حول بساطة القناع وتركيبه:

في هذا النمط من الأقنعة يتم التركيز على شخصية قناعية واحدة، يتم التقاطها وإدارة التجربة حولها، تكون هي مركز التجربة الفنية للشاعر، تحتل بؤرة اهتمامه، لا ينازعها أي مكون آخر. وعلى غير ما يحيل للوهلة الأولى مصطلح (البسيط) إلى اليسر والسهولة والسطحية وعدم العمق، فإن المقصود هنا بالبسيط " إفراد الرمز وخلوه من التركيب والتداخل مع رموز أخرى، إذ تقوم التجربة من بدايتها إلى نهايتها على شخصية واحدة فعلياً"[٣] . تكون الشخصية / القناع هي الأكثر حضوراً ووضوحاً، واستهدافاً لمراد الشاعر وجوهر رؤيته، حتى وإن وجدت رموز أخرى يصلح التقنع بها فإنها تكون هامشية معزولة.

لقد أكثر الشعراء الفلسطينيون من هذا النمط من الأقنعة، في حين قلت نسبة حضور الأنماط القناعية المركبة في قصائدهم. ربما لسهولة النمط المفرد وقدرته على استيعاب تجربة

([١]) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، محمد عزام: ٤٦.

([٢]) ينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، محمد عزام: ١٤٩.

([٣]) الرمز والقناع، محمد كندي: ١٧٩.

الشاعر، والتصرف به لإعادة خلق تجربة جديدة، ولبعده " عن التركيب والتعقيد وعدم احتياجه إلى جهد كبير في التشكيل والإدراك"[1] .

تتجلى الشخصية المستدعاة، أو الرمز المراد التقنع به، من خلال شكلين أو نمطين في متن القصيدة، فقد يتم التقنع به في جزءٍ محدود منها، يطلق عليه القناع الجزئي، ويتجلى الشكل الآخر في استخدام الشاعر شخصية قناعية ممتدة على مساحة القصيدة كلها، من بدايتها إلى نهايتها، ويطلق عليه القناع المفرد الكلي، ومصطلحا الكلي والجزئي في تجليات النمط المفرد تشير إلى حجم المساحة التي يلتحم بها كل من النمطين مع تجربة الشاعر في القصيدة، ونسبة حضوره في المركز، بؤرة التجربة، أو الهامش المستدعى لإسناد التجربة المركز. جسّد الشعراء الفلسطينيون هذين النمطين في قصائدهم على نحو يشير إلى احتفائهم بهما، وقدرتهم على استخدامهما وتطويرهما في خدمة تجاربهم، وتجسيد رؤاهم.

وفي مباحثِ هذا الفصلِ، سوفَ يقومُ الباحثُ بمقاربةِ أنماطِ الأقنعةِ في الشعرِ الفلسطينيّ، يدورُ الحديثُ في المبحثِ الأولِ حولَ القناعِ الجزئي، فيما يتمحورُ المبحثُ الثاني في هذا الفصلِ حولَ القناعِ الكلي، أما المبحث الثالث فيقدم مقاربة يستجلي فيها سمات القناع المركب وملامحه، وفي المباحث جميعها سيتم التطبيقِ على القصائدِ القناعيةِ الفلسطينيةِ.

([1]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ١٥٤.

المبحث الأول: القناع الجزئي

يعد هذا النمط أحد أشكال القناع المفرد، فيه يكتفي الشاعر بالتقاط جانب من جوانب الشخصية المستدعاة، أو معلم من معالمها البارزة، أو دلالة قارة في الوعي الجمعي من دلالاتها المتعددة، يتقنع بها الشاعر، ثم يبسطها على محور من محاور القصيدة، يخلق الشاعر قناعه، ويمنحه فرصة الحضور على جزء من مساحة القصيدة، فيكون قناعا جزئيا بما حمل من جزء من ملامح الشخصية المستدعاة (الأنا المغايرة)، واستقر على جزء من جسد النص، ولأن الشاعر " حين يخلق قناعا يخلق رمزا" [١] ، فإننا في مثل هذا النوع من أنماط القناع نكون أمام رمز جزئي" يوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة"[٢] ، لا يهدف الشاعر إلى استدعاء تجربة تاريخية على نحو متكامل، بما تحمل من أبعاد نفسية ودلالية تاريخية، بل ينزع إلى إضاءة قصيدته بلحظة متوهجة من جوانبها، يتقنع بها، ويغادرها، تكون قد أدت وظيفتها بما تحمله من طاقات دلالية تسهم في تكثيف النص، وتعميق الدلالة.

لا يحتاجُ باحثٌ متأمِّلٌ، مزيدَ جَهْدٍ في استكشافِ ما جسَّده الشعراءُ الفلسطينيون من نماذجَ شعريةٍ للقناعِ الجزئيّ، تشكِّلُ في مجموعها سِمةً بارزةً في قصائدِهم القناعيَّة، تستدعي أنْ نُفردَ لها محوراً بحثياً خاصاً، يَميزُها عنْ غيرِها مِنْ أنماط.

القناع الجزئي يلتقط من الشخصية المستدعاة جزءا دالا من تجربتها، أو نقطة توهج من منجزاتها الدلالية التاريخية المستودعة في الوعي الإنساني، ولا يتم استدعاؤها كاملة بكل ملامحها وتفاصيلها المختلفة والمتعددة، فتلك مهمة ينهض لها القناع الكلي.

لا توجد علاقة طردية بين الحيز المتاح والإنجاز الفني، فمحدودية المساحة، لا تعني محدودية الوظيفة المنجزة في القصيدة، القناع الجزئي يحتل جزءا محدودا في بنية النص، ومساحة القصيدة، ولا يفترش القصيدة كلها كالقناع الكلي، ورغم ذلك فإن القيمة الفنية للقناع لا تقدر بما يحتل من حيز، وإنما بما ينهض له من وظيفة فنية " فالشاعر المجيد من الممكن أن يفيد من توظيف الشخصية التراثية عنصرا عابرا في صورة جزئية أكثر مما يفيد سواه من توظيفها إطارا

([١]) أقنعة الشعر المعاصر، جابر عصفور: ١٢٥.

([٢]) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد: ١١٨.

لتجربة شعرية كاملة "[1] . مدار القول هنا حول مقدرة الشاعر في اقتناص النمط الملائم لتجربته، وقدرته على التصرف به، وما يحمله من حمولات، وما ينهض به دلالة.

لا تكون علاقة الشاعر بقناعه الجزئي علاقة حوار جدلية قائم على إعادة قراءة مواقف الشخصية المستدعاة قراءة فلسفية، تظهر ما خفي من تجربتها التاريخية، وعصرنتها، مثلما هو حال القناع الكلي في بعض تجلياته، وإنما هي علاقة إسناد، وتدليل، واستثمار، لإثراء تجربة الشاعر، ورؤيته، ومنحها بعدا إنسانيا وجوديا، فلا علاقة جدلية قائمة بين الشاعر وقناعه، تلك مهمة أنجزتها جدلية التاريخ، وإنما استحضار وتوظيف في بنية النص.

تظل حالة التماهي بين الشاعر وقناعه قائمة في التقنع الجزئي، وهي جوهر عملية التقنع ذاتها، لما تقوم عليه من علاقة تشابهية مع الأنا المغايرة، فعملية التقنع الجزئية أشبه ما تكون بعملية تناص، أو استحضار للرموز التاريخية، بيد أنها تعتمد ضمير المتكلم في القناع، لما تقوم عليه من تماه مع الأنا الشاعرة، إنها تأتي قادمة من عمق التاريخ، وتستقر على متن النص بكل ما تحمل من أبعاد نفسية وفكرية وتاريخية.

لكن لماذا لا نسمي القناع الجزئي، تناصاً، أو استدعاء للشخصية التاريخية عبر تقنية الترميز (استدعاء الشخصية كرمز فاعل في النص)، أو التحدث عنها بضمير الغائب، أحد تقانات السرد الرئيسة، أو مخاطبة الشخصية بضمير المخاطب.

تبدو أهمية هذا النوع من الأنماط، وتمايزه عن غيره من تقانات، في أنه يمنح الشاعر قدرة أفضل على تكثيف حمولات قناعه الدلالية، ومن ثم إثراء تجربته، وتعميق رؤياه، من خلال حالة التماهي التي يحدثها الشاعر مع شخصيته المستدعاة، أو أناه الآخر، فهو يرى" أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة (بملامحها التراثية) على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة"[2] . لا تحدث تلك الصلة بين الشاعر وشخصيته حينما يتحدث عنها، أو يتحدث لها، لأن المسافة تظل بينهما حاضرة، ذاك الحضور الذي لا يمكن الشاعر من استثمار المنجزات الفنية لعملية التقنع ذاتها.

يتقن محمود درويش اختيار أقنعته الكلية والجزئية منها، ففي الكلية وجدناه يتقنع بامرئ القيس، والمتنبي، وأوديب، ويوسف عليه السلام، ولعل ثراء التجربة الفلسطينية وخصوبتها وتعدد

([1]) استدعاء الشخصيات التراثية في الأدب العربي المعاصر، علي زايد:٢١٣.

([2]) المرجع السابق:٢٠٩.

أبعادها، تلك القضية التي نذر درويش حياته الأدبية من أجلها، تسمح له بهذا التنوع في مصادر الأقنعة بين الأدبية والدينية والاسطورية والتاريخية.

في قصيدة (من روميات أبي فراس) [١]، يتخذ الشاعر الفلسطيني محمود درويش من أبي فراس قناعاً جزئياً، يرتديه، فيظهر به على مساحة محدودة في متن القصيدة. وعنوان القصيدة يحيل إلى تلك القصائد التي كتبها أبو فراس في الأسر، ومناشدته ابن عمه سيف الدولة افتداءه، وما أحس به من خذلان، يلتقط درويش لحظة تاريخية من حياة أبي فراس، لحظة وقوعه في أسر الروم، لكنه لا يكتفي بها، بل يعيد تشكيل عناصرها، مستثمرا طاقاتها الايحائية، فأبو فراس يخاطب الحمامة في قصيدته المشهورة، [٢] ، لكن درويش يجرد حمامة أبي فراس من دلالتها التاريخية، ويستحضرها متكئا على دلالتها الرمزية السياقية (حمامة أبي فراس)، يمنحها حمولات دلالية معاصرة. ثم يستحضر عنصرا آخر يشكل به قناعه، هو أم أبي فراس التي طالما رددت قصيدته المشهورة فيها [٣] ، فأم الأسير، وحمامة أبي فراس، حاضرتان في الفضاء الذهني الخلفي للقناع، مهد حضورهما للقناع أن يتخلق على نحو متقن:

صدى راجع، شارع واسع في الصدى

خطى تتبادل صوت السعال، وتدنو

من الباب، شيئاً فشيئاً، وتنأى

عن الباب. ثمة أهل يزوروننا

غداً، في خميس الزيارات. ثمة ظل

---

(١) قصائد أبي فراس قالها فترة أسره التي قضاها في أيدي الروم، أطلق عليها الثعالبي (الروميات)، وعدها من روائع أبي فراس، لما تشتمل عليه من فرط الحنين إلى الأهل، والأحباب، وما تنطوي عليه من رقة ولطافة، تبكي سامعها، وسماها غيره (الأسريات)، تبلغ زهاء خمس وأربعين قصيدة، أشبه بسجل توثيقي لما عاناه أبو فراس من عذاب وألم وشكوى، ينظر: روميات أبي فراس الحمداني، دراسة جمالية، فضيلة بن عيسى: ٩٣.

(٢) القصيدة الحمامة المشهورة في كتب الأدب العربي، التي مطلعها:

أقولُ وقد ناحتْ بقُربي حمامةٌ أيا جارتا هل تشعرينَ بِحالي

مَعاذَ الهوى ما ذقتُ طارقةَ النَّوى ولا خَطرتْ مِنكِ الهمومُ بِبَالي

(٣) قصيدته التي مطلعها:

أيَا أمَّ الأسيرِ سقاكِ غيْثٌ بِكُره مِنكِ ما لقي الأسيرُ

لنا في الممر. وشمس لنا في سلال

الفواكه. ثمة أم تعاتب سجاننا:

لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا غريب؟ [1] .

بهذا المشهد الافتتاحي، يدشن درويش قصيدته، برسم صورة كلية حركية يتظافر فيها اللون والصوت والحركة، لإنجاز لوحة شديدة التكثيف، عميقة الايحاء، تستند على أبعاد مكانية وزمانية متعالقة مع شبكة مرجعيات دلالية تقف في الفضاء الخلفي للمشهد. فالمكان هو السجن، القريب من البحر، والزمان هو يوم الأربعاء، ودرويش القابع في زنزانته في انتظار أمه التي ستزوره في خميس الزيارات، المتعالق دلاليا مع خميس الأموات، ذاك اليوم المرتبط في الأنثروبولوجيا الفلسطينية بطقوس زيارة الأموات، في إشارة إلى أن الأسر معادل طبيعي للموت، وفي تفعيل الوحدات اللغوية الدلالية المتعلقة بحاسة السمع (صدى، خطى، صوت السعال، تعاتب، تنأى)، ما يصور واقع العزلة القاسي الذي يعيشه درويش في زنزانته، منقطعا عن التواصل مع العالم حوله إلا عن طريق تفعيل حاسة السمع التي تلاحق وقع الخطوات في الممر ذاهبة وآيبة. هنا يعبر درويش عن تجربة سجن حقيقية عاشها في سجون الاحتلال، ويصور مشهدا حقيقيا زارته أمه فيه، محملة بسلال الفواكه، وقهوة دلقها جندي غريب على العشب، فلم تتمكن من إدخالها لابنها السجين. ما يجعلنا نعتبر أن القصيدة تعبر عن تجربته الشخصية، يسجلها شعرياً كجزءٍ من سيرته [2] ، ولكن درويش كعادته في تكثيف النص، واستثمار ما يمكن توظيفه من تقانات حداثية، ورفده بأدوات فنية مستجلبة من أجناس أدبية أخرى، يحكم قناعه في مساحة شديدة التكثيف:

زنزانتي

اتسعت سنتيمتراً لصوت الحمامة: طيري

إلى حلب، يا حمامة، طيري بروميتي

واحملي لابن عمي سلامي [3] .

يمهد درويش لارتداء قناعه، منطلقاً من لحظة جامعة بين الأنوين، لحظة السجن، والتقاط صوت الحمامة، التي يجردها درويش من دورها الدلالي في نص أبي فراس ليحملها رسائل جديدة

([1]) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش: ٣٦٦.

([2]) القصيدة وردت في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وهو أشبه بسيرة درويش الذاتية التي كتبها شعراً.

([3]) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش: ٣٦٧.

معاصرة، فابن عم درويش الذي هو رمز للأمة العربية، شعوبا ورؤساء، يلتقي مع ابن عم أبي فراس (سيف الدولة) في موقف التراخي والخذلان الذي يمكن التقاطه من تكرار لفظ النص الارتكازي، (صدى) في تركيباته اللغوية المختلفة (صدى راجع، شارع في الصدى، صدىً للصدى، للصدى سلم معدني، زنزانتي اتسعت في الصدى، للصدى غرفة)، وهي بنى لغوية دلالية تكرس معنى الوحدة، والعزلة القاسية، والخذلان، كأن صرخة الصوت حين تنطلق تلبيها تضاعيف الصدى المتخلقة في كل الأنحاء.

وزنزانتي اتسعت، في الصدى، شرفة

كثوب الفتاة التي رافقتني سدى

إلى شرفات القطار، وقالت: أبي

لا يحبك. أمي تحبك. فاحذر سدوم غدا [١] .

تلك تجربة حب حقيقية عاشها درويش [٢] ، ما يجعلنا نكون أكثر ثقة أننا أمام قصيدة غنائية، عمادها، ذاتية تظل الأساس الذي تدور حوله لوحات القصيدة رغم انبعاث الأصوات المتعددة في أنحائها.

وزنزانتي اتسعت شارعاً شارعين، وهذا الصدى

صدى، بارحاً سانحاً [٣] **، سوف أخرجُ من حائطي**

كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيداً

وأمشي إلى حلبٍ. يا حمامةُ طيري

برومِيتي، واحملي لابنِ عمّي

سلام النَّدى [٤] .

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش: ٣٦٧.

(٢) في مقابلة أجريت مع درويش: " أحببت مرة فتاة لأب بولندي، وأم روسية، قبلتني الأم، ورفضني الأب، لكن حرب ١٩٧٦ غيرت الأمور، دخلت الحرب بين الجسدين بالمعنى المجازي، وأيقظت حساسية بين الطرفين لم تكن واعية من قبل" مجلة مشارف، العدد ٣، ١٩٩٥م.

(٣) السانِحُ: مَا أَتاكَ عَنْ يَمِينِكَ مِنْ ظَبْيٍ أَو طَائِرٍ أَو غَيْرِ ذَلِكَ، وَالْبَارِحُ :مَا أَتاك مِنْ ذَلِكَ عَنْ يَسَارِكَ؛ والسانحُ أَحْسَنُ حَالًا عِنْدَهُمْ فِي التَّيَمُّن مِنَ الْبَارِحِ. ينظر: لسان العرب، ابن منظور:٢/٤٩٠.

(٤) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش: ٣٦٧.

مرة ثانية يرتدي درويش قِناعَه، مستثمراً لحظة توحُّد يعلنُ فيها موقفه النهائي المتماهي مع موقف أبي فراس [1] ، في أنَّه سوفَ يخرجُ من سجنه منتصراً سيداً، رغم ما يلفُّه من صدىً في كل ما يحيط به، عن يمينه وشماله، (بارِحاً سانِحاً)، وهنا يمكن أن نلتقط علامة فارقة في توظيف درويش للأقنعة الجزئية، في كونه يرتديها في اللحظة التي يتماهي فيها مع شخصيته المستدعاة، أو أناه الآخر، ليس شرطا أن يرتديها لمرة واحدة في القصيدة، فقد يرتديها غير مرة، إذا ما تحقق فيها شرط التماهي، والتوحد، وهو ما جعل درويش يكرر البنية اللغوية نفسها لقناعه في المرتين، فهو قناع واحد يحكمه مرة، ويدعه أخرى.

وإذا انتقلنا إلى نوع آخر من أنواع توظيف القناع الجزئي في النص، ذي البعد الاسطوري، نجد الشاعر عز الدين المناصرة، في قصيدته (أغنيات كنعانية) في المقطع الخامس منها، (ربيع تموز) [2]، يحكم قناعه الأسطوري على جزء من لوحته، والمناصرة الشاعر الفلسطيني المهجر من أرضه، الذي يعيش وحيدا بعيدا عنها في انتظار عودته، يضرب في أعماق التاريخ، ويحلق في سماوات الأساطير، غير عابئ بما قد ينتج عن هذا التحليق، إنه يمتص الأسطورة، ويهضمها، ويعيد تشكيلها وخلقها من جديد، يجردها من بعض حمولاتها التاريخية، ويعصرن دلالتها، وقد يتطلب الأمر أن يشظيها، ويبعثر نسقها المعهود لصالح بناء نسقي جديد، يدعم روايته الكنعانية العريقة في مواجهة الغزاة المحتلين، وينعش حلمه في استعادة أرضه من الغزاة المحتلين، فعالم المناصرة الأسطوري شديد التكثيف، متداخل إلى حد لا يمكن فهم شبكته الدلالية وإسقاطاته المعاصرة دون التسلح بالمنطق الأسطوري نفسه الذي تشربه المناصرة، وفي قدرته على أسطرة القصيدة ابتداء وانتهاء. يقول المناصرة: " لقد التقطت عصارة الأسطورة، وتوجهت إلى الأساطير الكنعانية، والأساطير العربية بديلا عن الأساطير اليونانية، لكن إضافتي تتمثل في أسطرة اليومي، والشعبي والتاريخي " [3] .

([1]) إشارة لقول ابي فراس: وَنحن أناسٌ لَا توَسط عندنَا ... لنا الصَّدْر دون الْعَالمين أَو الْقَبْر، ينظر: (الحماسة المغربية) مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب، للجراوي: ٧٢٣/١.

([2]) تموز: إله بابلي، يرمز إلى الإنبات وحيوية الطبيعة، ينزل كل عام إلى عالم الأموات، فتبكيه النسوة في الأرض راجيات بعثه مجدداً إلى الحياة، وقد خصص الساميون شهر تموز من كل عام لعبادة هذا الإله، ينظر: معجم الحضارات السامية، هنري س. عبودي: ٢٨٢.

([3]) تقنية القناع في شعر عز الدين المناصرة، معصومة زاده: ١٤٥، نقلا عن: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة: ٤٦٣.

يشكل المناصرة لوحته في المقطع الخامس من شبكة دوال فسيفسائية أسطورية، يحملها دلالة معاصرة بعد أن يستثمر ما فيها من طاقات إيحائية هائلة، ثم يسقط عليها رؤيته، لتشكل نسقا معاصرا، بدءا بالعنوان الذي يستحضر فيه الشاعر الحمولات الأسطورية لمأساة الإله تموز، وما كابده من معاناة، من خلال اللفظ (تموز)، ثم يدخله في بناء تركيبي ينبني طرفاه على تناقض، فأنت لا تستطيع إدراك كنه جمع لفظين متنافرين إيحاءً، دون أن تتسلح بالمنطق الأسطوري لفهمه، فكيف يلتقي لفظ (الربيع) مع (تموز) في دلالتين متعارضتين إلا أن تعيد تشكيل الأسطورة من جديد، وهو الأمر الذي برع فيه المناصرة، على حد وصف الناقد علي عشري زايد له : " السياب ناظم أساطير، أما المناصرة فمبدع أساطير " [١] . ولكن المناصرة بعد أن يعيد خلق أسطورته، وتشكيلها من جديد، يحملها دلالتها المعاصرة، فتموز هو رمز للإنسان الفلسطيني في جحيمه المعاصر، وصراعه من أجل البعث والحياة، فإذا علمنا أن القصيدة كتبت زمانيا ١٩٧٧م، أي بعد حرب تشرين ١٩٧٣م بسنوات قليلة [٢]، تلك الحرب التي أعادت للشاعر أمله في استنهاض أمته العربية لاسترداد أرضه المسلوبة، علمنا ما ينطوي عليه العنوان من دلالات معاصرة.

المطر يرشرش فوق الأوراق المهترئة

والريح تدق الأبواب الصدئة

المطر يرشرش والورق الأصفر

يتناثر في الردهات

الأرض العطشى تشرب في وله قيظ الريح

تبلعه كحصان مجروح

تشفطه، فلتذهب يا زمن القيظ

كرماد منثور في النهر الأخضر، وليخنقك الغيظ [٣] .

---

(١) امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، عبد الله رضوان: ٤٢٦.

(٢) حرب العاشر من رمضان كما تعرف في مصر، أو حرب تشرين التحريرية كما تعرف في سوريا، أو حرب يوم الغفران بالعبرية، وهي رابع الحروب العربية الإسرائيلية، وفيها تم التنسيق لهجومين مفاجئين ومتزامنين للجيشين المصري والسوري على القوات الإسرائيلية، وقد أسهمت في الحرب بعض الدول العربية بالدعم العسكري أو الاقتصادي. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/.

(٣) الموسوعة العالمية للشعر العربي، أغنيات كنعانية، عز الدين المناصرة:
http://www.adab.com/modules.php

يفتتح الشاعر لوحته تلك بالمطر، ذاك المطر الكنعاني الذي يعيد للأرض العطشى حياتها، يطارد كل تجليات الموت والخراب، (الأوراق المهترئة، الأبواب الصدئة، الورق الأصفر، قيظ الريح...)، وهو يعلن بذلك مولد الربيع المخضر الأزهر، ولئن جرت دماء أدونيس [١] في النهر فصبغته بلون الدم فغدا النهر الأحمر، فإن المطر الكنعاني سوف يحيل المكان ربيعا أخضر، تسيل منه الخضرة حتى يغدو نهرا أخضر، يدفن فيه مرحلة الجدب التموزية القاسية. لكن ما يعنينا هنا هو لحظة ارتداء الشاعر قناعه:

أحببت الموت هنا

حيث أموت وحيدا منفردا

ابتعدي عني، ابتعدي عن ذاكرتي،

أنت سدى

ما زلت أقارع هذا الخنزير البري [٢]

وعلى رأسي ينهمر المطر الكنعاني

من بطن سحابة

من قلب الغابة

---

(١) إله فينيقي كانت عبادته مرتبطة بعبادة عشتار، قتله خنزير بري، وهبطت عشتار عشيقته إلى العالم السفلي لتنتشله من الموت، الأعياد السنوية التي كانت تقام إحياء لذكرى أدونيس، تظهر العلاقات الوثيقة بين هذا الإله الممثل لعنصر الإخصاب المذكر، وعشتار العنصر المؤنث المنجب، وأن هذا الإله القوي في الربيع كان يموت مع قدوم الصيف المحرق ليعود فيبعث من جديد، وكانت عشتار تنوح لموته، وهو مثيل الإله تموز، أو دموزي السومري، ويماثله في مصر أوزوريس، ينظر: معجم الحضارات السامية، هنري.س عبودي:٥٤.

(٢) في أسطورة عشتار وأدونيس، كانت عشتار قد حذرت أدونيس قائلة: " لا تتعرض للحيوانات التي زودتها الطبيعة بأسلحة حتى لا أدفع غاليا ثمن مجدك، فليس لشبابك وجمالك وسحرك الذي يفتن عشتار أثر على الأسود والخنازير البرية، ثم إن الخنزير البري كالبرق في انقضاضه بمخالبه" لكن لا يجدي في الشجاعة التحذير، فتعرض أدونيس لخنزير بري ورماه برمح، لكن الخنزير نزعه وتعقب أدونيس وعض فخده بنابه، وهو في الاسطورة رمز لعدو الخصب والزراعة والنماء، ينظر: الآلهة الكنعانية، خزعل الماجدي: ٨٩.

تأتيني عشتار [١] ، **تلملمني** [٢] .

يلتقط المناصرة ملامح قناعه من رموز أسطورية قارة في المشهد الأسطوري الخالد لأدونيس في مقارعة الخنزير البري، يعيد تشكيل الرموز المكونة للقناع، ويختفي الشاعر خلف قناعه، فأدونيس هو وجه الإنسان الفلسطيني المعذب، الذي يصارع إله الشر المتحول خنزيرا بريا، الذي يمثل وجه الاحتلال الصهيوني، في الصراع الدموي القاسي بين قوتين: أحدهما تنزع للحب والخصب والحياة، والأخرى هي رمز الموت والدمار والخراب.

مكللا بالمطر الكنعاني الذي يرمز إلى تجذر الأصول وعمقها، ومستمدا بقاءه من معشوقته الإلهة عشتار، رمز الخصوبة والنماء، التي تمده بأسباب البقاء من الأرض ومن السماء على حد سواء (من بطن سحابة/ من قلب الغابة) يستمر البطل القناع في صراعه مع رمز الشر/ الخنزير البري/ الاحتلال الصهيوني، ليتدفق (النهر الأخضر) ذاك الدال الرمزي المستحدث في مشهد الشاعر الأسطوري، الذي يقابل النهر الأحمر في المشهد التاريخي للأسطورة.

تقرر إرادة القناع في اللوحة أن يموت البطل القناعي وحيدا منفردا، يشكل بموته تدفقا للنهر، واستنباتا للأرض بشقائق النعمان، ففي موت البطل القناعي انبعاث وحياة.

إن جمالية القناع الجزئي تكمن في كونه منساباً مع السياق العام، وتشكلاته النفسية، فلا يكون نشازاً، ولا طارئاً، ولا نتوءاً بارزاً متضخماً في القصيدة، بل هو إسنادٌ فاعلٌ في النهوض بتجربة الشاعر، وإنضاج رؤيته، بما يستدعيه من حمولات دلالية سياقية.

في قصيدته (وادي السير) [٣] من ديوان (قصائد من عيون امرأة)، يقدم الشاعر الفلسطيني علي فودة [٤] ، شكلا شديد الإيجاز للقناع الجزئي، حيث يستدعي المشهد التاريخي لسيدنا يوسف

---

(١) هي الإلهة التي ارتبطت بالإله أدونيس، وخاضت معه قصة الحب والمأساة، ينظر: الآلهة الكنعانية، خزعل الماجدي: ١٠١.

(٢) الموسوعة العالمية للشعر العربي، أغنيات كنعانية، عز الدين المناصرة:
http://www.adab.com/modules.php

(٣) **وادي السير** منطقة أردنية تتبع مدينة عمّان، وهي مركز لواء وادي السير في محافظة العاصمة .تقع في الجزء الغربي من العاصمة، إلى الجنوب الغربي من صويلح .كانت مدينة مستقلة قبل أن تصبح جزءاً من عمان
وهي من المدن القديمة في الأردن. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(٤) ولد الشاعر علي يوسف فودة في الأول من نيسان عام ١٩٤٦ في قرية "قنّير" قضاء حيفا، لجأ مع أسرته على إثر نكبة عام ١٩٤٨ إلى طولكرم التي أنهى في مدارسها المرحلة الثانوية، انتقل إلى عمان ليكمل تعليمه في

عليه السلام، يتقاطع معه في أكثر سمات القصة التاريخية دلالة وتميزا وإشعاعاً، يتخلق القناع في بنيةٍ لغويةٍ محدودة الوحدات:

من أجل الإخوة يا وادي السير

فرماني الإخوة في قاع البئر

غمروني بين زوايا النسيان [1] .

فالشاعر قد قدَّمَ بينَ يدي قِناعِه مِهاد سياقي متظافر حول فكرة مركزية مهيمنة، تجعل من استحضار يوسف عليه السلام، والتقنع به جزئيا على متن القصيدة، استلزاماً فنياً، يتوج به تجربته، يعنون الشاعر قصيدته بوادي السير، تلك المدينة الأردنية القديمة التي ترتبط مع الشاعر بعلائق وجدانية وشيجة، فقد عاش جزءا من حياته على ربوعها، وتنسم عبيرها، لذا يفتتح قصيدته بتعديد مواطن سحره وافتتانه بها:

رمانك أم صفصافك يا وادي السير

أمواهك أم شجر الدفلى

أحلامك، أم حسناواتك يا وادي السير [2] .

إذا علمنا أن القصيدة تنتمي لديوان (قصائد من عيون امرأة) الذي شق طريقه للنور في طبعته الأولى ١٩٧٣م، أي بعد أحداث (أيلول الأسود) التي وقعت في أواخر العام ١٩٧٠م، بين النظام الأردني ومنظمة التحرير الفلسطينية التي كان الشاعر مقاتلا في صفوفها، والتي أفضت معاركها الدامية إلى دفع فصائل المنظمة إلى مغادرة الاردن إلى لبنان، حيث استشهد الشاعر هناك بقذيفة أثناء القصف الإسرائيلي لبيروت. إذا علمنا ذلك، سوف يبين لنا بواعث ذاك الصوت الأخوي العاتب في النص، ويسفر عن دوافع تقنعه بيوسف عليه السلام، فالشاعر الذي يقتل في أيلول بأيدي إخوته، يتقاطع مع يوسف المغيب بأيدي أخوته في قاع الجب، وهي تجربة قاسية موجعة، ولا سيما حينما ترتكب من الإخوة والأهل والمقربين:

ما جئتك يا وادي السير لأمر في نفسي

ما جئتك كي أروي قصة بؤسي

معهد المعلمين وتخرج سنة ١٩٦٦. وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، وفا: http://info.wafa.ps.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، علي فودة: ١٤٨.

(٢) المصدر السابق: ١٤٨.

ما جئتك يا وادي السير لعز أو جاه

لكن، عصبوا عيني، سقوني المر

ذبحوني ذبح الشاة

أمروني فأطعت الأمر

يا وادي السير [1] .

لم يكن قدوم الشاعر إلى وادي السير، تطلعا لأوطان الغير، ولا تدخلا في شؤونهم، بل لم يكن قدومه بإرادته الحرة، فقد أجبرته ظروف احتلال أرضه من قبل الغزاة الصهاينة أن يرتحل إلى موطن أخوته، ليستكمل رحلة نضاله، في مقارعة الطغيان، إن وادي السير ليس موطن إقامة له، بل محطة مرور إلى وطنه المحرر. لكن طعنات ذوي القربى تعاجله:

أرداني سهم الأهل، فمت قتيلا

آه يا وادي السير من الغدر

آه من غدر الأحباب! [2] .

هنا تبدو المفارقة بين المآلات، فيوسف تنتهي مكيدة أخوته باعتلائه عرش مصر، وعودته إلى أبيه منتصرا مظفرا بعد أن تحوطه العناية الإلهية، فيما يستحكم سهم الأهل من الشاعر فيطرده الإخوة من بيتهم، ويسلموه إلى طائرات العدو وصواريخه في بيروت، تدكه بلا رحمه.

كانت لحظة تجلي القناع الجزئي الذي تقنع به علي فودة في القصيدة، قليلة نسبيا، ومساحتها محدودة، ولكن متى كانت مساحة الحضور على متن القصيدة شرطا للقيمة الفنية لحضور القناع؟

في قصيدة (هل كان لي) للشاعر الفلسطيني أحمد دحبور، ينفتح النص عمودياً، حين يجوب الشاعر أعماق التاريخ، طاوياً الحقب الزمانية، مستدعياً المشهد التاريخي لقصة (قابيل وهابيل) القرآنية [3] ، متخذا من قابيل قناعا جزئيا منجزا على مساحة مكثفة من جسد النص.

يطاردني ترابٌ كان فاكهة وصيادين صاحوا:

قد قتلتَ أباكَ،

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة، علي فودة:١٤٧.

([2]) المصدر السابق:١٤٩.

([3]) قصة ابني آدم وردت في القرآن الكريم، في سورة المائدة، الآية (٢٧– ٣١).

يوم نسيتَ في الوادي، أخاكَ،

وما قتلتُ، وما نسيتُ أخي،

ولكني رأيتُ أخي على حجر الوصيّةِ ناشراً دمهُ

وعلمني غرابٌ كيف أدفنه،

–لماذا يا غرابُ؟ [1]

يعيد الشاعر دحبور تشكيل قناعه، من خلال الدوال الأولى المكونة للمشهد التاريخي للقصة، ولكنه يتصرف بها، بعد أن يجردها من حمولاتها الزمكانية، واشتراطاتها الدلالية التي تجعل منها قصة موغلة في خصوصيتها؛ لتصبح تجربة إنسانية رحبة، تتسع منفتحة على الإنسان في كل تقلباته وأزمنته وأمكنته. إنها تجربة الشر الأولى التي مارس فيها الإنسان الخطيئة، فعل القتل، حين قتل الأخ أخاه. يقدم الشاعر دحبور رؤيته المشكَّلَة حداثياً من خلال تجربته الشعرية القناعية في بعديها الوجودي العام، والفلسطيني الخاص. وجودياً، يتم إعادة طرح السؤال المتخلق على مر العصور، من المسؤول عن فعل الشر؟ فالصوت القناع قد تبرأ من فعل القتل، وأشار إلى أن أحداً ما، هو من قتل (ولكني رأيت أخي على حجر الوصية ناشرا دمه)، فمن القاتل إذن؟

إن طقوس الدفن التي مارسها القناع، والتي تشي بتلبسه الجريمة، وما يشبه التدليل عليها، هي في الحقيقة ليست دليلاً، يتولى الاستفهام في النص مهمة دحضها (لماذا يا غراب؟). فكأن الاستفهام يعاد صياغته على نحو: لماذا يا غراب علمتني دفن أخي، فأبدو متلبسا بفعل القتل، مقدماً ما يشبه التدليل عليه؟

أما فلسطينياً، فإن اختيار التقنع بقابيل المتهم بقتله أخاه، والمطارد بلعنة القتل/ الجريمة، هو ذاك الفلسطيني المتهم بمبادئة القتل والإرهاب، والعنف، (يطاردني تراب ...)، والقناع في ملامحه الفلسطينية يفصح عن كونه متهما بالقتل والنسيان، فيتبرأ منهما على حد سواء، (وما قتلتُ وما نسيتُ أخي)، ينهض القناع بعبء المرافعة، فالفلسطيني ورث هذا الدم، وألزم نفسه الوفاء له، على ثقله وتبعاته.

ماذا أغني؟

لستُ، في برّيَّةٍ، وحدي،

ويلزمني صراخ لم تزاولْه الحناجرُ قبلُ

([1]) ديوان أحمد دحبور: ٢٦٨.

ألزم دمعةً أعلى من العينينِ،

فاجعتي تليقُ بها [1] .

إنها تبعة ثقيلة، ووفاء أثقل من الجبال، يلزمه طاقة خلاقة، واستعداد من نوع خاص، قد تقصر عنه قدرة الحناجر، وأفق العيون.

ليس مهمة المحور البحثي هنا أن يقارب عالم دحبور الشعري، وتشكلاته، وانفتاحات نصه على امتدادات أفقية وعمودية، لكن حسبه أن يحاول الإضاءة على ملامح القناع الجزئي المتخلق في النص.

([1]) ديوان أحمد دحبور: ٢٦٩.

المبحث الثاني: القناع الكلي

تحتَّلُ الشخصيةُ المستدعاةُ في هذا النَّمطِ مساحةَ القصيدةِ كلِّها، تظلُّ قائمةً بفرَادِتها من بداية القصيدة إلى نهايتها، تلك المساحةُ الوافرةُ، والتفرُّدُ الجوهريُّ في النص يتيحُ للشاعر أنْ يُسمِّي قصيدتَه باسمِ الشخصيةِ المستدعاةِ/ القناعِ، مثلما فعلَ الشاعرُ، علي فودة في (الهنود الحمر)، و(عروة بن الورد يسقي النخلة)، والشاعر خالد أبو خالد في (أبو محجن الثقفي)، ومعين بسيسو في (من أوراق أبي ذر الغفاري)، حيثُ ظلَّ الصوتُ/ القناعُ مُمْتداً على طولِ القصيدةِ وعرضِها، مهيمناً على بؤرةِ التجربةِ. وهي أمثلةٌ يمكنُ أنْ نَخْلصُ منها إلى أنَّ القناعَ المفردَ الكلِّيَّ الذي استهوى الشعراءَ الفلسطينيين، وشكَّلَ فضاءً رحباً لاستيعابِ تجاربهم، وتجسيدِ انفعالاتِهم، هيمنَ على جوهرِ التجربة، وتمدد على كاملِ القصيدةِ، بما سمحَ لهم أنْ يجعلوه عنوانَ قصائدِهم، وهي الإشارةُ الأولى التي يلتقطُها أيُّ ناقدٍ يدْرسُ منْ خلالها أبعادَ التجربةِ القناعيّةِ، وتمثلاتِها المختلفةِ.

سجَّلَ هذا النمطُ حضوراً وافراً في مُدوّنةِ النصوصِ الشعريةِ القناعيةِ التي تم الاشتغالُ عليها في هذا البحثِ، تقنَّعَ كلُّ شاعرٍ بأنواعَ مختلفةٍ من الأقنعةِ، منها التاريخيُّ، ومنها الأسطوريُّ، والدينيُّ والطبيعيُّ، وغيرُ ذلكَ من مصادرِ الأقنعة.

تقدمُ قصيدةُ (الهنود الحمر) للشاعر على فودة أنموذجاً إبداعياً لقصيدةِ القناعِ المفردِ الكليّ، التقطَ الشاعر تجربةَ الهنودِ الحمرِ في أمريكا، أصحابِ الأرضِ الأصليين الذينَ غزاهم الرجلُ الأبيضُ عبْر البحرِ، بخيْلِه وسلاحِه وأطماعِه التي لا تنتهي، تلك التجربةُ التي تخلَّقتْ في القصيدةِ على شكلِ قناعٍ فنّي، تقنعَ الشاعرُ بالهنودِ الحمرِ، وخلقَ شخصيةً قناعيةً تصْهرُ التجربتين: الهنودِ الحمرِ في صراعِهم الوجوديّ مع الرجلِ الأبيضِ، والإنسانِ الفلسطينيّ في صراعِه الوجوديّ مع المحتلِ الإسرائيليّ، الذي جاءه غازياً من البحر يستهدفُ اقتلاعَه منْ أرضِه وإلغاءَ وجودِه. تتشابهُ التجربتانِ في عناصِرهُما المكوّنَةِ، حيثُ الضحيةُ صاحبةُ الأرضِ، الهادئةُ، الوادِعةُ، الآمنةُ، الملتحمةُ بالأرضِ في علاقةٍ أسطوريةٍ، وكذا الغازيْ القادمُ من أعماقِ البحرِ، والبلادِ البعيدةِ، ففي التجربتين تحرّكُه الأطماعُ الشريرةُ، والوحشيّةُ المدمرةُ.

يخلو العنوانُ ابتداءً من الإسناد، يأتي العنوان (الهنود الحمر) بغيرِ إسنادٍ ظاهرٍ ليشيرَ إلى انفتاحِ التجربةِ القناعيةِ في النصّ على كلّ المكوناتِ والعناصرِ المشكّلةِ للتجربةِ/ القناع مع مكوناتِ التجربةِ الفلسطينيّةِ.

تتكونُ القصيدةُ من أربعِ لوحاتٍ فنيةٍ، يتقنعُ فيها الشاعرُ بالهنودِ الحمرِ، يتماهى مَعَهم، ويتقمصُ تجربتَهم من خلالِ بنيةٍ سرديةٍ قناعيةٍ، تتضافر مع المونولوجِ الداخليّ المتسائلِ، لتشكلَ

لحظةَ توترٍ دراميةٍ قصوى. تبدأُ اللَّوْحَة الأولى بلحظةِ بوحٍ وتساؤلٍ، تعكسُ حالةَ التفاعلِ الخلّاقِ بين الأرضِ وأصحابِها الأصليين.

لمْ نغرسْ في رَحْمِ الأرضِ رماداً أو شَوْكاً

لمْ نغرسْ في رَحْمِ الأرضِ سوى دمِنا والحُبِّ الدافقِ والعرَقِ اليوميّ

وبعضِ الصلواتْ

كيف إذن نبتُوا في صدرِ الغاباتْ

كيفَ انهمرُوا كسيولِ النّارِ؟

من أينَ إذاً جاءوا...

حتى سدُّوا اللقمةَ عنّا والطُرقاتْ (١) .

تتكررُ في بنيةِ النصّ القناعيّ جملةُ (لمْ نغرسْ في رحم الأرض) التي ظلَّتْ محتفظةً بحمولتها الأنثويةِ، في مقابلِ الدلالةِ الذكوريَّةِ (الدم والحب والعرق) وتلكَ الحمولاتُ التي تشيرُ إلى حالةِ التزاوجِ الخلَّاقِ بين الأرضِ والإنسانِ، إنه ليس ارتباطاً عضويَّاً مُنْجَزاً من حالةِ تزاوجٍ فقط؛ بل ارتباطٌ دينيٌّ مُتوَّجٌ بطقوسِ العبادةِ والعشقِ والصلاةِ.

إنَّ تواليَ الاستفهامِ في اللَّوْحَة الأولى بعدَ تلكَ المقدمةِ يشيرُ إلى حالةِ الذهولِ والاستنكارِ والتعجبِ، ثمَّةّ شيء يدعو للتعجبِ، فقد عوَّدته الأرضُ أنَّ ما يغرسُه فيها من دَمٍ، ينبتُ أبناءً بررةً، وما يغرسُه فيها من حُبٍّ دافقٍ ينبتُ سعادةً وحباً، وما يغرسُه فيها من عَرَقٍ يوميٍّ ينبتُ رزقاً طيباً، كيفَ إذنْ نبت هؤلاءُ الغزاةُ في صدرِ الغاباتِ؟ إن الأرضَ ما زالتْ وفيَّةً، وهؤلاءُ الغزاةُ غرباءُ ليسوا أبناءَ الأرضِ، إنها لم تنبتُهم، ولم يخرجوا من أعماقِها، بل غرباءُ جاءوا كسيولِ النارِ التي تحرقُ كلَّ جميلٍ، يشيرُ الاستفهامُ الأولُ إلى نفي تخلُّقِهم من تلكَ الأرضِ، فيما يشيرُ الاستفهامُ الثاني إلى طبيعتهم الوحشيةِ المدمرةِ لما في النارِ من قوةِ إحراقٍ وإفناء. وأما الاستفهامُ الثالثُ فإنه يدللُ على أطماعِهم وانتهازيتهم، واستعلائهم الذي لا يأْبهُ أنْ يقتاتَ دماءَ الفقراءِ ولقمةَ خبزِهم.

في هذه اللَّوْحَة نجحَ الشاعرُ في خلق ما يمكنُ أن يُسمَّى الخفاءَ الفنيّ، الذي يقفُ معه المتلقي حائراً متسائلاً، هل الصوتُ المنبعثُ من أنحاءِ البناءِ القناعي هو صوتُ الشخصيةِ المستدعاةِ (الأنا المغايرة)، أم صوتُ الشاعرِ الفلسطينيّ (الأنا الشاعرة)؟ وبتلكَ الحيرةَ وذاكَ التوترَ يكونُ الشاعرُ قد أحكمَ قناعَه المتخلقَ من صهرِ التجربتين، والاستفادةِ من فضائِهما الدلاليّ:

---

(١) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٤.

كأرانبِ تشرين

كنَّا نتناثرُ بينَ كهوفِ الريحِ وبينَ الأدْغالْ

كنَّا نتقافزُ فوقَ ثلوجِك

يا مطرَ الحبِّ الغامضِ والكتمانْ:

شمسُ البرّيَّةِ كانتْ برقوقَ الصيفِ، وفي البرد...

كانتْ تتأججُ بين الأكواخِ النيرانْ [1] .

يستمرُ الشاعرُ في اللَّوْحَة الثانية في إحكامِ قناعِه ومدِّه على جسدِ اللَّوْحَةِ كاملاً، ويستطيعُ القناعُ بما أوتي من رحابةٍ أنْ يتسعَ لرسمِ صُورٍ جزئيةٍ متظافرةٍ تنفذُ إلى عمقِ العلاقةِ التفاعليةِ الحميمةِ بينَ الإنسانِ والأرضِ، تقدمُ فيها (نوستاليجا) الحنينِ من خلالِ المونولوجِ المتنامي عبرَ استمرارِ السردِ الفنيّ.

والقناعُ إذ يصفُ صعوبةَ الحياةِ وقسوتَها في مرحلةِ ما قبل الغزاةِ البيضِ، لا يغفلُ عن إبرازِ أنَّ ذلكَ أحدَ أشكالِ المتعةِ والفرحةِ في علاقتِه بالأرضِ الجميلةِ التي هي منبعُ الغزلانِ والعقبانِ وسمكِ الغُدران:

كنَّا حينَ نجوعُ نطاردُ لقمتَنا

نصطادُ طعاماً وحشياً

نشحذُ سكيناً ونصوّبُ سهماً نحْو القطعان

كنَّا نتناسى العَرَقَ اليوميَّ فنسرحُ فيكَ

وغزلان الرنة تسرحُ والعقبان

كنَّا (نتمعمل) فوقَ حشيشِ البرّية نركضُ خلفَ جيادِ الريحِ، نضحكُ من سمك الغُدران

والقمرُ الساذجُ في بحرِ العتمةِ كان

حقلاً نتمددُ فيه

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٥.

إذا دبَّت فينا الفرحةُ، أو غمرتنا الأحزان [1] .

إنَّ قدرةَ القناعِ على تظفيرِ الصورِ الجزئيةِ الفنيةِ في النص التي تعكسُ جمالَ الأرضِ وخيرِها، وما تكتنزه من جمالِ الطبيعةِ الموشاةِ بالأرضِ الخضراءِ الوافرةِ بالغزلانِ والغدرانِ الممتلئةِ بالأسماكِ، وسحر القمرِ المتربعِ في بهاءِ الليلِ وسكونِه، إنَّ قدرتَه تلك في رسمِ المشاهدِ والعلاقةِ الحميمةِ بينَ الإنسانِ صاحبِ الأرضِ وبينَ الأرضِ ذاتها، سوفَ تعكسُ بعدَ قليلٍ عُمقَ الفجيعةِ التي حلَّتْ بهم، وحجمَ البؤسِ الذي كانَ في انتظارِهم، وسطحيةَ الصورةِ النمطيةِ التي رسمَها أصحابُ الأرضِ عن الوجوهِ البيضاءِ الغريبةِ الغازيةِ.

قلنا

هي أيامٌ ويعودونَ كما جاءوا، ثمَّ تعودُ الذرةُ الصفراءُ

والصيدُ وأزهارُ الثلجِ وسمكُ الأنهارْ

هي أيامٌ وسينحسرُ المدُّ، ستأتي الريحُ

فينسحبُ الغرباءْ

لكنَّ الزمنَ المُجدِبَ صارَ يفاجئنا كلَّ مساءْ

بوجوهٍ أخرى بيضاءْ

أسلحةٍ أخرى

طَلَقاتٍ أخرى

حتى هربتْ غزلانُ الرنة من غابتنا، وغرقنا في نهرِ الإعياءْ [2] .

يتخلق القناع الفني ذو الوجود المستقل، والكينونة القائمة بذاتها التي اغترفت من تجربتين متغايرتين زمنياً، متشابهتين في الجوهر والمضمون، يصهرهما عبر التفاعل الخلاق، ودرجة التوتر الدرامية، والسردية الغنائية التي أمدت القناع برموزه وعناصره المكونة.

يستدعي الشاعر بعض ملامح الأنا المغايرة/ الهنود الحمر، من خلال بعض رموزها (نهر الميسيسبي)، فحضور الملامح على وجه القناع في النص لا يعني أننا أمام صوت طارئ تم استدعاؤه من الأنا المغايرة يلج النص، فيمزق القناع، كلا، وإنما حضور الملامح على وجه القناع

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٥٦.

([2]) المصدر السابق: ٤٥٧.

يكشف عن تفاعل خلاق بين أنوين مختلفين، أسفر تمازجهما عن ميلاد قناع يحمل ملامح الأبوين.

كنا أطفالا نلهو

لا ... لم نخن الريح، ولا خنا العشب، ولا امتدت أيدينا لأغاني

الجيران.

كيف إذا يا نهر المسيسبي

كيف إذا

نرفع رايات الخذلان؟ [1] .

يسفر القناع في المقطع السابق، عن لحظة درامية متوهجة، ذي دلالات رمزية تتشكل فيها ملامح القناع الذي يمتح من الأنا المغايرة عبر رمزيتها (نهر الميسيسبي) وحضور ملامح الأنا الشاعرة، يدحض الفرية الظالمة التي ألصقت بالإنسان الفلسطيني من أنه باع أرضه، ويتطلع إلى أوطان الآخرين، ويسعى إلى الاستئثار بخيرهم.

إن بنية النص القناعية التي تتخذ من الطاقة السردية أداة لها، ومن التشكيل الأسلوبي الدرامي مظهراً خارجياً ومن ثنائية (الماضي والحاضر) التي ترتبط بالأنا المغايرة والأنا الشاعرة على الترتيب، تكشف عن موقف البطل القناعي الملتزم بالوفاء لأرضه والدفاع عنها وعدم خذلانها، ذلك الموقف الذي يمهد لإنهاء المشهد الدرامي بلوحته الأخيرة المشتملة على المثيرات السيميائية المتمثلة في الصوت واللون والحركة والرائحة:

أي رياح حملت هذا الحزن البري؟

من جاء بطير الشؤم إلينا؟

(رجل أبيض، خيل، أسلحة، خمر، طلقات)

من أي الطرقات أتوا... من أي الطرقات؟

ترتفع الأصوات

ينهمر الرفض، يفيض الأردن، يفيض الميسيسبي

يلد رجالا يقذفهم نحو الشاطئ..

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٦.

عادوا... عادوا...

عاد الأموات من الرحلة... عاد الأموات

ترتفع الأصوات

ويسيل الدم على الضفة... طلقات تتبعها طلقات

ثانية ...

عاد الأموات [1] .

يعلن البطل القناعي موقفه مبشراً بقيامة الشعوب، من موتها، وعودتها إلى أرضها من جديد، يبشر بهذا الميلاد بعد أن قدم مراجعة في مطلع اللَّوْحَة من خلال تدفق الأسئلة التي تحاول أن تكشف سبب الهزيمة، ومن يقف خلف هؤلاء الغرباء، وفي الاستفهام الذي يحيل إلى المكان (الطرقات) إشارة إلى خذلان المكان، وحقيقة أن الرجل الغازي الأبيض الذي جاء على ظهر الخيل مدججاً بالسلاح والموت هو جوهر حقيقة أن الغزاة المحتلين قدموا إلى فلسطين مدججين بالموت والدمار، وبالجشع نفسه الذي أغرى كولمبس الرحالة الإيطالي ببلاد الذهب والمعادن، يرتحل الغزاة إلى بلاد يصفها كتابهم المقدس بأرض الميعاد، أرض اللبن والعسل.

إن مراجعة أسباب الهزيمة ومعرفتها سوف تدفع الأصوات أن تتعالى بالرفض ومواجهة الأقدار، وحين يحدث هذا، تستجيب الأرض فتقذف من رحمها رجالا أحرارا يولدون من جديد. تعود الأرض لخصوبتها ويتدفق أصحاب الأرض الأصليون تحملهم أنهارها. يسدل الشاعر الستار على قناعه بجملة (عاد الأموات) المكررة في أكثر من سطر شعري، تلك الجملة المؤسطرة التي تبشر بالعودة ودحر الغرباء.

وفي قصيدته(أبو محجن الثقفي في تجواله) يقدم عز الدين المناصرة أنموذجاً متقدماً لقصيدة القناع المفرد الكلي الذي يفترش القصيدة كلها، يغترف المناصرة من الذاكرة التاريخية العربية أناه المغايرة، يستحضرها من عمق التاريخ، يتماهى بها متفاعلاً معها في خلق قناعه، يحيل عنوان القصيدة إلى أحد الفرسان الشعراء(عمرو بن حبيب) المكنى بأبي محجن وهو من الفرسان الأبطال في الجاهلية والإسلام، وقصته مشهورة في التاريخ، فقد كان منهمكاً في الشراب لا يكاد يقلع عنه، جلده عمر بن الخطاب رضي الله عنه مراراً، ونفاه إلى جزيرة في البحر، وبعث معه رجلا، فهرب أبو محجن منه، ولحق بسعد بن أبي وقاص بالقادسية، فكتب عمر إلى سعد أن يحبسه، فحبسه، فلما كانت معركة القادسية والتحم القتال، سأل أبو محجن امرأة سعد أن تحل قيده، وتعطيه فرس

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٧.

سعد، وعاهدها أنه إن سَلِم عاد إلى حاله من القيد والسجن، فأعطته الفرس، فقاتل وأبلى بلاء حسناً ثم عاد إلى محبسه[1] .

نحن إذن أمام فضاء لتجربة تاريخية موضوعية مكتنزة بؤراً إشعاعية دالة، التقطها المناصرة، ليصهر بها أناه الشاعرة المتجسدة في ذاتيتها، يخلق بها قناعاً قادراً على حمل رؤيته المعاصرة وتجربته الخاصة التي يمتزج فيها الخاص بالعام في رحلة عذاب الفلسطيني في تجواله بين المدن والعواصم، وقبل أن يشد المناصرة قناعه ويحكمه، وينطقه في النص؛ فإنه يمهد لظهوره بلوحة يحاول فيها خلق فضاء معاصر للتجربة يندمج مع الفضاء التاريخي، يقف المناصرة بعيدا وينزوي، وينطق صوتا ضمنيا كأنه صوت التاريخ المقرر، وبلغة سردية لا تحيل إلى فاعل ظاهر، سردية تنبئ عن سيرورة مزجت بين الفضاءين(التاريخي والمعاصر).

يُعاد أبو محجن الثقفي إلى سجنه كي يتوب

يُسجل تاريخ عصيانه في الحقائب

تُكتب عنه التقارير

يُمنع من شم عطر الورود

يُقرر كيف اغتيال هويته في صباح الجليد

تُحاصره الشائعات ويُسأل عند الحدود:

(محروقة سفني... من كثرة العصيان

مجبولة مدني ... بالقش والزوان)

ولكنهم حملوه الشظايا التي علقت في شراييـنه كتباً

صبغوها بلون الشقائق تحمل طعم الخلود [2] .

ترتكز بنية اللَّوْحَة السردية الممهدة لانبثاق القناع على جملة من الدوال (الوحدات اللغوية) المبنية للمجهول (يعاد، يسجل، تكتب، يمنع، يقرر، تحاصره، حملوه) فلا يكاد يخلو سطر شعري منها، وهي في تدفقها وتتاليها في البنية السردية، وإخفائها ذكر الفاعل الظاهر، تعمد إلى رصد الوقائع التي ألمت بأبي محجن في صيرورته التاريخية، وما انتهى عليه حاله، فليس مهما كيف

([1]) ينظر: سير أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي: ١٤٤/١. والأعلام، خير الدين بن محمود الزركلي:٧٦/٥.

([2]) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة: ٢٢٠.

حدث هذا؟ ومن قام به؟ فقد تدفع تلك الأسئلة بأبي محجن إلى تخوم الهامش، بدلا من إبقائه في بؤرة النص ومركزيته، إذ المهم أن يتم تسليط الضوء على اللحظة الراهنة التي هو عليها الآن، وما تحمله من دلالات تمهد لالتقاط اللحظة الدرامية عالية التوتر التي يتخلق فيها القناع معلنا عن نفسه.

تقول تلك اللَّوْحَة عبر سردية الراوي/ التاريخ، إنَّ أبا محجن/ الوجه الآخر للفلسطيني، لم يكف عن محاولاته، وأن سجنه في كل مرة لم يفلح في ردعه وتوبته، وأنَّه مطارد بالتقارير الكاذبة، ومحاصر بالشائعات، وغير مسموح له التنقل والسفر وممارسة الحياة ككل البشر، يسأل في كل نقطة حدود بين تلك الدول عن ذاته وتاريخه، وفيما يصار إلى اغتيال هويته فإنه قد حمل تاريخ الأوزار والخطايا التي صكته، فلا تفارقه، يعاد إلى كهفه المعزول مقيداً بالسلاسل. في تلك الحالة التي هو عليها، والتي يراد لها التأبيد، تتوهج في أعماق أبي محجن اللحظة الفارقة، لحظة الانعتاق والتحرر، وتلبية نداء الواجب. تلك اللحظة الفارقة، التقطها الشاعر ليحكم فيها قناعه، ويخلق بها نقطة حضور وانطلاق في بناء الموقف الدرامي غير المتكئ على الذاتية الغنائية بمقدار اعتماده على المونولوج الدرامي في خلق الأبعاد المستقلة للتجربة.

أتيت إليك اقبليني وهذي عيوبي وهذي سلاسلهم في الزنود

أتيتك، فهذي كراريسهم سأبول عليها وأرمي بها في المياه

وفي وطن المزرعة

أجوب البلاد، أحاور أطلالها الصامتات،

هنا زمن صارخ كالأفاعي المرقطة النافرة

أجوب البلاد، أسامر فيها مغاورها وحقول الذرة [1] .

في موقف درامي متوهج ينطلق صوت القناع معلناً عن نفسه، ملتقطاً من فضاء المشهد التاريخي لحظة توتر قصوى، لحظة البوح والاعتراف والانطلاق نحو نداء الواجب، وحيث كان نداء الواجب لأبي محجن الثقفي في الانضمام لجيش المسلمين في القادسية، فإن استجابة الفارس/ القناع، كانت في الالتحاق بالثورة ومسيرة الحركة الوطنية وأخذ مكانه في النضال الفلسطيني، رافضاً ومتمرداً على كل ما من شأنه أن يعيق حركته الفاعلة، ويغيب هويته الوطنية، وفي حركية الأفعال(أتيتك، أجوب، أتيت، أحاور، أسامر) ما يشير إلى حجم ما يبذله من جهد، وما ينطوي عليه من رفض لكل ما يراد تكريسه من واقع (سأبول عليها وأرمي بها).

([1]) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة: ٢٢١.

تدحرجت من رمل وادي الغضا، وطردت من السفح

صرت خليعاً، أطارد أذناب شيخ القبيلة

تجارها العائدين

تدحرجت في واحة همت يوماً بغزلانها النافرات من الصائدين

إذا جعت آكل لحم سميري

أو اشتقت للكأس، أذبح صاحب حانتنا المقفرة

أجوب البلاد أسامر فيها مغاورها وحقول الذرة

(محروقة سفني ... لأنني بركان

مجبولة مدني... بالقهر والحرمان) [1] .

لا يحيل (وادي الغضا) إلى المعنى الصفري الأولى بمقدار ما يرمز إلى أعز الأماكن على قلبه، موطنه الأصلي فلسطين الذي نشأ فيه صغيراً ونما وترعرع على ترابه، وفي استخدامه للاسم السابق استثمار لما فيه من " ظلال نفسية، وشحنات عاطفية خلعها عليه الشعر القديم، والاستخدام العربي السالف " [2] .

يعلو في اللَّوْحَة السابقة صوت الأنا الشاعرة مستثمرا طاقات اللغة الايحائية، وما تحمله من دلالات مستقرة في ذهن القارئ العربي، فالطرد والخلع والمطاردة لأذناب شيخ القبيلة والتجار العائدين إنما هي وقائع حلت بالشعراء الصعاليك، الذين طردوا من بيوتهم، وخلعوا من قبائلهم، وأصبحوا بلا مأوى.

تتشكل واحدة من ملامح القناع في ارتكازها على استدعاء سلوك الصعاليك، (آكل لحم سميري، أذبح صاحب حانتنا، أجوب البلاد...) وما يعتمل في دواخلهم من طاقة غضب كبرى وما هم عليه من قهر وحرمان.

تحاول الأنا الشاعرة في تلك اللَّوْحَة أن تعبر عن ذاتها من خلال الانصهار في حركية البنية اللغوية التي تمتح من فضاء المشهد التاريخي الأنا المغايرة مفرداتها وظلالها لتقدم صورة أكثر وضوحاً حول فضاء المشهد المعاصر لتجربة الإنسان الفلسطيني.

([1]) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة:٢٢١.

([2]) تطور الأدب الحديث في مصر، أحمد هيكل: ٧٥.

سمعت النساء يقلن لها: أطلقيه

ففي وجهه توبة كصلاة الرسول

سمعت الرصاص على ورق الطاولة

سمعت البلابل تشدو بلا وتر أو نغم

ففكي وثاقي ولم أذق الخمر، فكي وثاقي اقبليني

رصاص العقارب فوق جبيني

حراب الأقارب مغروزة في عيوني

وحين تقولين: رمل البلاد، جبال البلاد، مدائنها

زينت خصرها... وأضاءت وجودي

أعود لسجني أعاهدك الله، فكي قيودي [1].

ينبني القناع في اللَّوْحَة السابقة على تماهي فضاء المشهد التاريخي لتجربة (أبو محجن/ الأنا المغايرة) مع تجليات الفضاء المعاصر لتجربة (الإنسان الفلسطيني/ الأنا الشاعرة)، حيث يتخذ القناع من تلك اللحظة التاريخية الفارقة نقطة ارتكاز تضيء على جملة من الثنائيات العابرة للزمان والمكان (أبو محجن الثقفي/ الشاعر الفلسطيني)، (زوجة القائد سعد بن أبي وقاص/الثورة الفلسطينية)، (معركة القادسية/ معركة التحرير)، (سلاسل أبي محجن/ القيود المفروضة على الإنسان الفلسطيني تمنعه من ممارسة نضاله لتحرير وطنه). تلك الثنائيات التي تفضي بحمولاتها الدلالية لتعزيز البنية الدرامية المتوترة في النص القناعي.

في تكرار الوحدة اللغوية، (سمعت) مع (النساء، الرصاص، البلابل) إحالة إلى عوامل خارجية تؤكد صوابية موقفه، ووعيه به، لذلك تجيء أفعال الأمر المكرورة أيضاً، (فكي وثاقي، فكي قيودي، اقبليني) لتأكيد إصراره على الالتحاق بالثورة، وخوض معركة التحرير، وتحقيق الانتصار.

يتضح من خلال عرض مقاطع القصيدة السابقة أن القناع الكلي ظل ممتداً على جسد القصيدة كلها، ومتخذاً شخصية أبي محجن في تجربته التاريخية بؤرة مركزية تتضافر حولها بنية القصيدة.

([1]) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة: ٢٢٢.

إن حضور هذا النمط من أنماط القناع الكلي في مدونة الشعر الفلسطيني المعاصر ما يؤكد احتفاء الشعراء الفلسطينيين به، وفي مقدرته على حمل تجربة الشعراء المعاصرة، وتمكينهم من إعادة تموضعهم، وتبديل زوايا النظر، وإعادة قراءة المشهد التاريخي.

يقدم الشاعر الفلسطيني همام يحيى [1] نموذجاً شديد الوضوح والتمايز في قصيدته (بيان من إخوة يوسف) لقصيدة القناع الكلي، يعيد تموضعه، يقف في ناحية جديدة، تمكنه من الغوص في الأعماق النفسية للشخصيات التي تشكل قناعه. وهو موقف يتميز عمَّا اعتاده الشعراء في النظر إلى تلك التجربة التاريخية الفريدة، منهم من تقنع بشخصية يوسف عليه السلام، مثلما فعل الشاعر محمود درويش في (أنا يوسف يا أبي)، ومنهم من اتخذه رمزا استحضره في قصيدته عبر تقنية استدعاء الشخصيات التاريخية، مثلما فعل معين بسيسو في (العندليب في البئر)، وسميح القاسم (في ذكرى المعتصم). كانت مقاربة الشعراء تلك التجربة الفريدة تتمركز حول يوسف عليه السلام، وما لقيه من عذاب بسبب مكر إخوته وكيدهم، ما اعترى والده يعقوب من حزن شديد بسبب فعالهم.

في قصيدة (بيان من إخوة يوسف) يقارب الشاعر تلك القصة بمنظور نقدي مستثمراً ما لديه من بنية معرفية وخبرة عملية في ميدان الطب النفسي، يغوص في أعماق الشخصيات، إخوة يوسف (الأنا المغايرة)، يرى بعينهم، يسمع بأذنهم، يفكر بعقلهم، لا يسعى من خلال قناعه أن يقدم مرافعة تاريخية، بمقدار ما يحاول أن يعيد قراءة موقفهم، كاشفاً ذلك الغموض المستفز الوعي الإنساني في سلوكهم الصادم تجاه أخيهم يوسف وأبيهم يعقوب عليهما السلام، وهذا ما يشي به العنوان ابتداءً، وما يحمله من دلالة.

ينطلق القناع في لوحته الأولى، من لحظة منولوج درامية، واصفة حال الإخوة وما هم عليه من كثرة وعظمة.

مديدون نحن

كأشجار صروٍ

كثيرون نحن

كعشبٍ على ضفة النهر

أكبر نحن من الحب

([1]) شاعرٌ فلسطينيٌّ، مواليد جنين ١٩٨٦م، طبيبٌ مختصٌّ في الطبِّ النفسي. باحثٌ في الفكر والفلسفة.

أكبر نحن من أن توزع مصروفنا في الصباح، وتخطيء عمداً [1] .

وهم إذ يقدمون صورتهم، وما هم عليه من قوة ومنعة، يلاحظون مفارقة اختلال العلاقة مع أبيهم لصالح يوسف، فهو يخطئ عمداً في منحهم ما يتناسب مع ما هم عليه من قوة، ولا يخصهم بقطعة اللحم، ولا دعوته لهم عند المنام (تصبحون على خير)، ولا يناديهم بأسمائهم مثلما يصنع مع يوسف:

وتعبر أسماءنا مسرعا يا بَنِيَّ

ونملأ عينيك حيث نظرت

لذا... لا ترانا [2] .

في ذلك كله إشارة واضحة إلى حظوة يوسف، وما يحتله من مكانه في قلب أبيهم، وهنا تبدو المفارقة القاسية أكثر وضوحاً، فالكثرة، وما هم عليه من منعة، بدلا من أن تكونَ سبباً في جلب المزيد من العناية والاهتمام بهم، تتحول إلى النقيض تماماً. يتغلل الشاعر في الأعماق النفسية لقناعه، وما يعتمل في داخله، مستفهما مرة، مستنكراً أخرى، ومتسائلا عما إذا كان يوسف يمتلك الطبيعة الفطرية التي هم عليها من استجابة لغواية الأنثى، وما ينتجه مخيالهم من صور الاشتهاء.

أيلعب يوسف في شارع مثلنا

أيحدق في بنت جارتنا

وهي تدفع مهرين من عطش قبلها

وتسحب في إثرها جرتي فتنة

وضباب اشتهاء

أيخلو بصبوته مثلنا في المساء

لم الكل له؟

([1]) القصيدة كوم (مقهى الشعر التفاعلي) همام يحيى، الرابط الإلكتروني:
https://www.alqasidah.com/

([2])المصدر السابق.

لم الحب له؟ [1] .

إنهم يرون أن لا فرادة ليوسف عنهم تجعله يستأثر بأبيهم من دونهم، فيمنحه كل الحب، وكل الأشياء التي يحرمون منها، ولذا يقررون ارتكاب الخطيئة. ينهض القناع هنا لحمل أعباء الدلالة الأخلاقية التربوية، حيث يجعل الخطيئة مُخرجاً بشرياً، واختلالَ العلاقةِ سبباً، ففعل الإخوة موجه للأب وسلوكه المتحيز ليوسف، وليس ليوسف في ذاته، وهنا نقف لالتقاط الأبعاد القيمية التي تستقر في حمولات القناع الدلالية.

فأرسله معنا غدا يا أبانا

أتخشى عليه من الذئب

لا ذئب ثم

سوى ما تراكم في جوفنا من حجارة

سوى ما دهنت على فمنا من مرارة

سنأكل قلبك ذاك المطرى ليوسف

لا ما قسمت لنا من حجر

سننزل للبئر ذاك القمر [2] .

وحين يقرر الإخوة الانتقال إلى مرحلة الفعل، يتمكن الشاعر من رصد الصراع النفسي الحاد الذي ينتاب القناع لحظة ممارسة فعل الخطيئة، ينجح من خلال مونولوجه الداخلي، وما يتيحه من درامية عالية، وما يجسده من صراع، في رسم الصورة النفسية الممزقة التي تحاول أن تتماسك أمام فعل الخطيئة بتقديم الحيل النفسية الدفاعية التي تواجه بها صوت الضمير المنبعث من الأعماق.

ألق به... فالأماني ندم

ألق به لا تسائل يديك

ألق به ... نحن في البئر منذ خلقنا نحك الألم

ألق به ... وقل لأبيك هو الذئب

([1]) القصيدة كوم (مقهى الشعر التفاعلي) همام يحيى، الرابط الإلكتروني: https://www.alqasidah.com/

([2]) المصدر السابق.

سيصبح يوسف في البئر مثلي ومثلك

وأبونا سيصبح مثلي ومثلك أعمى [١] .

في المشهد التراجيدي الدرامي المتصاعد يتجه التكرار في بنية القناع اللغوية (ألق به) إلى إبراز الصراع الداخلي العنيف، محاولا قمع صوت الضمير الداخلي، والمعاود للظهور مقدماً بين يدي نفسه ما يتوهم أنه تبرير منطقي لفعل الخطيئة، وهنا يسعف الشاعر ما يمتلكه من معرفة قبلية في مجال علم النفس في تزويد القناع بما تيسر من حيل دفاعية نفسية لتمرير الجريمة. إن القناع في هذا المشهد التراجيدي يميط اللثام عن الأبعاد النفسية المكونة للتجربة والمؤدية إلى نتائجها الكارثية.

(أبانا/ أتذبحنا يا أبي مرتين / حبسنا عن الدرب أنوار يوسف حتى ترانا/ فأطفأت عينيك/ كنا نشارك يوسف فيك/ كنا على حافة البدر سربَ الكواكب/ وكنت تمر بعينيك فينا ولو هربا من توهج يوسف/ أطفأت عينيك / علقت صورته/ وتجمد فينا الزمن) [٢] .

في لحظة البوح والاعتراف بالخطيئة ومسبباتها يقررون أن ما هم عليه الآن أكثر سوءاً مما كانوا عليه، وأن فعلهم الخطيئة لم يقدم لهم حلا بمقدار ما دفع بهم إلى موجة حزن وعناء جديدة. فقد تمكنوا في لحظة ضعف إنسانية أن يغيبوا يوسف عن أبيه، لكن يعقوب عليه السلام قد كف بصره فلم يعد يراهم،

أبانا

أعدنا لعينيك

سامح توهمنا أن ميل الوجود تعدله أذرع من خطأ

أو صواب

تجاوز عن الطفل فينا

فلن نبرح الأرض حتى

---

(١) القصيدة كوم (مقهى الشعر التفاعلي) همام يحيى، الرابط الإلكتروني: https://www.alqasidah.com/

(٢) المصدر السابق.

تلقننا أنها غيمة من ظمأ وسراب [١] .

تقدم بنية القناع الدرامية في اللوحة الأخيرة موقفاً فلسفياً من فعل الخطيئة، حين يقرر أنها فعل طفولي ناجم عن مرحلة ما قبل التعقل، وهي استجابة لنداء الغرائز البدائية الشريرة، وأن الخطيئة لا يمكن أن تكون حلا لاعتلال الوجود إلا حين تصدر عن نفس مريضة متوهمة.

يتناص القناع مع النص القرآني المرجع للقصة في أكثر من موضع من خلال وحدات لغوية تستفيد من كثافة الطاقة القصصية للنص المرجع. فالنص المرجع (الذي شكل القناع منه أهم مكوناته السردية) يشير إلى أن مسببات الخطيئة متعلقة بالأبناء(الإخوة) فقط، قال تعالى: (قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لِلۡإِنسَٰنِ عَدُوّٞ مُّبِينٞ) [٢]

لكن الأنا الشاعرة التي تماهت مع الأنا المغايرة (إخوة يوسف) واختفت خلف القناع لتجسد من خلاله حضورا للجانب المغيب من النص المرجع وهم إخوة يوسف، أرادت أن تعلن أن فعل الخطيئة قد تم بسبب اختلال علاقة الأب مع الإخوة الأبناء، وليس بسبب ما انطوت عليه قلوبهم من حسد، لذا نراهم ينشدون الغفران لا من طرف الأب وحده:

أبانا

ألا اغفر لنا... وسنغفر لك

وخروا له سجدا [٣] .

يتوزع السطر الشعري ما قبل الأخير في بنية النص القناعي، بين الاتساق مع النص المرجع (ألا اغفر لنا) وبين الانزياح الذي يقدمه القناع عن النص المرجع، المتشكل من بنية لغوية (سنغفر لك) وما تحمله من دلالات تحيل إلى جوهر العملية القناعية في النص، فيما يشكل السطر الأخير من القصيدة صوتا طارئاً، يدخل عالم القصيدة فجأة، دون استئذان، تمزق به الأنا الشاعرة قناعها، وتظهر على حقيقتها، وتمزيق القناع على هذا النحو هو أحد أشكال التوظيف السلبي للقناع، الذي سيتم تناوله في مبحث قادم.

---

(١) القصيدة كوم (مقهى الشعر التفاعلي) همام يحيى، الرابط الإلكتروني: https://www.alqasidah.com/

(٢) سورة يوسف: ٥.

(٣) المصدر السابق.

في قصيدةِ (العشاء الأخير /The last supper) [١] يلتقطُ الشاعرُ الفلسطيني، سليمان دغش [٢]، مشهداً تاريخيّاً تراجيدياً مشحوناً بالدّلالة، يلتقي فيه يسوع مع تلاميذه في وجبةِ العشاءِ الأخيرةِ، قبل أن تتم محاكمتُه وتعذيبُه وصلْبُه، يتّخذُ الشاعرُ يسوع قناعاً، يختفي خَلْفَه، متماهياً معه في أدقّ الملامحِ، فقد كان اليسوعُ ضحيةَ مكرِ الطبقةِ الدينيةِ اليهودية التي خططت لمقتله على يد (يهوذا الإسخريوطي) [٣] ، تلك الطبقة الدينية اليهودية الممتدة التي لازالت تمارسُ القتلَ الممنهجَ للإنسانِ الفلسطيني، وحيث تمعن إرادةُ الشر في تغييب المسيح وجودياً، تعذيباً وصلباً في لحظةٍ بشريةٍ متوحشةٍ، تستحيل إرادةُ الخيرِ والمحبة الممثلة في يسوع، ومن معه إلى خلودٍ أزليّ يستعصي على الشطب والتغييب.

لقد تناولَ الشعراءُ المعاصرون حادثةَ صلبِ المسيح، ومقتله، وقصّةِ العشاءِ الأخير، في قصائدهم، منهم من اتخذ المسيح قناعاً، ومنهم من اكتفى باستحضار الواقعة التاريخية وتوظيفها في بنية القصيدة [٤]، أو اتخاذها قناعاً، لكن الشاعر سليمان دغش يستدعي الفضاء التاريخي للحادثة ورموزها، ويتخذ المسيحَ قناعاً كلياً مهيمناً على القصيدة، ممتداً على كامل مفاصلها:

في العَشاءِ الأخيرِ على بُعدِ جُلجُلَةٍ [٥] من رؤايَ وأدنى قليلاً

تَذَكَّرتُ مِريَمَ أمي الّتي حَمَّلَتني بِشارَتَها الناصِرِيَّةَ

مُنذُ تَجَلّى لها الوَحيُ ذات مساءٍ جَليلٍ إلى آخِرِ الخُطُواتِ

---

(١) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ ٢٠٢٠/٢/٩م، رابط الصفحة: https://www.facebook.com/sliman.daghash

(٢) شاعر فلسطيني من مواليد قرية المغار ١٩٥٢م، في الجليل، عرف بكفاحه السياسي ووطنيته، وقد سجن مرات عدة بسبب رفضه الخدمة في الجيش الإسرائيلي، له مجموعة من الدواوين منها: هويتي الأرض١٩٧٩، عاصفة على رماد الذاكرة ١٩٩٥، زمان المكان ٢٠٠٠، على غيمتين ١٩٧٩. ينظر: موقع كتاب /http://www.ektab.com .

(٣) واحد من تلاميذ المسيح الإثنى عشر، خان يسوع، وسلمه لليهود، مقابل ثلاثين قطعة فضة، ويقال إنه ندم بعد ذلك، وأعاد الفضة للكهنة، وشنق نفسه. ينظر: تأملات في الأناجيل والعقيدة، بهاء النحال:١٠٢، ومعجم الحضارات السامية، هنري. س عبودي: ٩٢٧. وكذلك الموسوعة الحرة: https://ar.wikipedia.org/wiki.

(٤) اتخذ الشاعر العراقي بدر شاكر السياب المسيح قناعا في قصيدته (المسيح بعد الصلب)، وكذلك أمل دنقل الشاعر المصري في قصيدته (العشاء الأخير)، ومحمود درويش في قصيدته (يطول العشاء الأخير).

(٥) الجُلجُلة: موضعٌ في القدس يدّعي المسيحيّون أنّ السيّد المسيح صُلب عنده، ويُسَمَّى كذلك جبل الجُلْجُلة. معجم اللغة المعاصرة، أحمد مختار عمر:٣٨٢/١.

على دلوروزا [١] الصّليبِ فصارَ النّبيذُ دَمي في العشاءِ الأخيرِ

وكانَ الرَّغيفُ المُقَدَّسُ سُنبُلةَ الجَسَدِ الدنيَويّ إذا عادَ للأرضِ

أنبَتَ حقلاً وأحيا التُّرابَ المُدَمّى [٢]

يعلنُ القناعُ عن نفسه في مطلع القصيدة من خلال ضميرِ المتكلّم (تذكرتُ مريمَ أمّي)، وتتولى تقنيةُ الاسترجاعِ الفنّي (الفلاش باك) التي وظّفها الشاعرُ في اللَّوْحَة الأولى الكشفَ عن ملامحِ القناع في إيجازٍ فنّي، فالمسيحُ قد قُتلَ (في الرواية المسيحية) وتحوّلَ دمَه نبيذاً، وجسدَه خبزاً مقدساً، تلكَ اللَّوْحَة الموجزةُ تمهّدُ للسؤالِ الجوهرِ في عمليةِ التقنّعِ ذاتها، سؤال القناع المتكرر عبر محاور القصيدة، الذي يمتح من فضاء تجربتين متمايزتين، ويتشكل من أنوين افترقتا زمنا، وتقاطعتا جوهرا ومضمونا:

إلهي إلهي لماذا تَخَلَّيتَ عَنّي؟

وما كُنتُ إلّا الدَّليلَ إلَيكَ، حَمَلتُ رسالَتَكَ الأزَلِيَّةَ طَيَّ الضّلوعِ

أُبَشّرُ باسمِكَ قُربَ خلاصِ سُلالةِ آدَمَ منْ رِحلَةِ التيهِ

لِماذا إلهي تَخليتَ عني؟

ولمْ أنهِ رؤيا السّماوات في الأرضِ كيْ تُصبحَ الأرضُ

سيّدةَ الكَونِ، باعِثةَ الحُبِّ والخَصبِ في رَحْمِ هذا الوجودِ اللطيفِ [٣] .

يعاود الصوت القناعي تساءله في محاور القصيدة فيما يشبه المنولوج التأملي، في مسحة غنائية صارخة، فقد نذر البطل القناعي التراجيدي نفسه لمهمة نبيلة لم تنجز بعد، وهي نشر المحبة والخير والسلام، فما معنى أن يلقى البطل القناعي حتفه على هذا النحو المأساوي التراجيدي سوى أن يستمر تدفق الشر في الوجود، وتطول رحلة الألم الإنساني على يد ابن آدم الذي انتخب لمهمة استخلافية نبيلة:

---

(١) دلوروزا: طريق الآلام بحسب المعتقد المسيحي، هي الطريق التي سلكها السيد المسيح من باب الأسباط إلى كنيسة القيامة، عندما قام اليهود بتعذيبه وصلبه، وفيها عذّب وجُلدَ، وحَمَلَ صليبه بالكامل طوال الطريق. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki .

(٢) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ ٢٠٢٠/٢/٩م، رابط الصفحة: https://www.facebook.com/sliman.daghash

(٣) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ ٢٠٢٠/٢/٩م، رابط الصفحة: https://www.facebook.com/sliman.daghash

كأنَّكَ حينَ تَخَلّيتَ عنّي تَبَرَّأتَ منهُ لِيَشقى بما ارتَكَبَتْ منْ مَعاصٍ يداهُ

وأنتَ تراهُ، يُسَبّحُ باسمِكَ ليلاً وباسمِكَ يَذبَحُني في النَّهارِ

أضَلَّ الطريقَ إليكَ وَحَرَّفَ كُلَّ الرّسالاتِ عَمداً وزوراً، تمادى افتِراءً عليكَ

وَصَدَّقَ أسطورَةَ الوَعدِ وَعدِكَ تُعطيهِ أرضي وداري

وما زالَ يوشعُ بن نونَ [1] فوقَ حمارِ الخُرافَةِ يَقضِمُ عُشبَ البلادِ

وَيرعى الخَريطَةَ ما بَينَ ماءٍ وماءٍ على مدِّ روحي [2] .

تطل ملامح الأنا الشاعرة في اللَّوْحَة السابقة لتبدو أكثر وضوحاً، تخلق معها حالة توتر تتعادل فيها الأقطاب، فيما تخفت النبرة الغنائية في اللَّوْحَة، ليعلو صوت القناع الذي تمكن من صهر الأنوين معا. فابن آدم الذي وقع في المعاصي فتجسد على يديه فعل الشر، قد أضل الطريق ومارس باسم الإله جرائمه، وصدق ما زور له من خرافة الوعد المقدس، فسلب الأرض من أصحابها، في إشارة لما يقوم به الاحتلال الإسرائيلي من جرائم بحق الشعب الفلسطيني، ومصادرة أرضه، وطرد أهلها، وتوسيع رقعة أطماعه التي تمتد ما بين ماء النيل إلى ماء الفرات. إن بنية النص تشير إلى المفارقة التي تستدعي التساؤل، كيف لمن يفتري على الله الكذب فيحرف عمدا كلام الله سبحانه وتعالى، ويرتكب الجرائم باسم الرب في حق الأبرياء، كيف له أن يُمكّن من تعذيب المحبة وصلبها، واغتيال رسالة السلام والخير؟

إلهي إلهي لماذا تخليت عني على بعد نبضة قلب وأدنى

من القدس قدسك قدسي ومفتاح سري المقدس، سلم روحي الوحيد إلى ملكوتك.

كيف سأصعدُ بعد إليكَ بلا سلم فتجل على ربوة القدس ثانية

آن أن أترجل إن الصليب ثقيل على كتفي ودربي مديد الخطى

وانزل الآن أرضك وابعث بنا نورك السرمدي لنكمل من فيض نورك

---

(1) يوشع بن نون في المرويات الإسلامية، بعثه الله إلى بني إسرائيل بعد موت موسى عليه السلام، وأمره بالمسير إلى أريحا مدينة الجبارين، وفي المرويات اليهودية أنه خرج ببني إسرائيل من التيه، ودخل بهم بيت المقدس، وهو في القصيدة رمز لدولة إسرائيل المستمرة في الفساد والتخريب بحجة الوعد المقدس. ينظر: الكامل في التاريخ، ابن الاثير: ١/١٧٤.

(2) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ ٢٠٢٠/٢/٩م، رابط الصفحة: https://www.facebook.com/sliman.daghash

هذا العشاء الأخير الأخير الأخير [1].

بعد أن يبسط الشاعر قناعه على جسد القصيدة حتى اللَّوْحَة الأخيرة منها، يعيد تشكيل فضائه القناعي من خلال إعادة تشكيل رموزه التي يطور أداءها الدلالي ليعبر صوت القناع عن تجربة الفلسطيني المعاصرة، فالقدس بالنسبة للفلسطيني هي باب الأرض نحو السماء، وهي أقرب نقطة وصول للسماء، وأن تقع القدس تحت الاحتلال يعني ببساطة أنه فقد سلمه الوحيد للسماء، فيما تستمر رحلة عناء الإنسان الفلسطيني الطويلة، يتوسل الشاعر من خلال قناعه الله سبحانه وتعالى أن يتجلى، ويبعث النور السرمدي لتنتهي رحلة الألم والمعاناة، ففي الاعتقاد الإسلامي أن الله سبحانه وتعالى تدَّخلَ لإنقاذِ المسيح، وأنهم لم يقتلوه، ولم يصلبوه، ولكن شُبه لهم [2]، ورَفَعَه الله إليه، وفي الرواية المسيحية أن العشاء الأخير تحققت فيه نبوءات يسوع، فتحول جسده خبزاً مقدسا، ودمه خمرا، وبصلبه يكون قد تحقق الفداء، فداء البشرية من الخطيئة. إن انتهاء العشاء الأخير يعني أن ثمة تدخل إلهي قد تم، وهو فلسطينياً يعني إنهاء رحْلةِ العذابِ، والخلاصِ من الاحتلال، وتحقق الحرية. وفي تكرير لفظ (الأخير) في نهاية القصيدة إشارة لفرط ما واقع الإنسان الفلسطيني من عشاءات، وما تجدد له من أحزان، كان يظن معها، وفي كل مرة أنها الأخيرة.

رغم ما علق بالقصيدة في بعض جوانبها من معالجات تأملية لا تتسم بالعمق الذي يفترض أن يكون عليه القناع، ومساءلة تقليدية مكرورة تتردد على ألسنة البسطاء من الناس، تمت صياغتها بتقريرية، ومباشرة، تكاد تخلو من أي حمولات دلالية تضفي عليها طابعها الشعري كقوله:

لماذا أمرتَ ملائِكَةً في السّماءِ اسجدوا لِصَفيّكَ آدمَ

هذا الشَّقيّ الغَبِيّ، أما كانَ إبليسُ حينَ أبى يا إلهي مُحقاً

وهلْ أحَدٌ أفسَدَ الأرضَ إلّا صَفيّكَ هذا؟،

لعَمري لو انَّكَ أورَثتَ إبليسَ أرضَكَ ما كانَ أفسَدَها مثل آدَمَ،

إبليسُ يبقى ملاكاً مقارَنةً بهِ، فانظُرْ إلهيَ كَمْ من أبالسةٍ

منْ سُلالَتِهِ عاث في الأرضْ باسمِكَ حتّى استَحالتْ جَحيماً وناراً [3] .

([1]) المصدر السابق.

([2]) في إشارة لقوله تعالى: " وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم، وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه، ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقينا، بل رفعه الله إليه، وكان الله عزيزاً حكيماً "، سورة النساء: ١٥٧.

([3]) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ ٢٠٢٠/٢/٩م، رابط الصفحة:
https://www.facebook.com/sliman.daghash

تلك المباشرة والتقريرية في التأمل والصياغة في بعض جوانب القصيدة، لا تنقض فكرة أن الشاعر قدم قناعا كليا، حمَّلَه جُمْلةً من تأمُّلاته الحذرة، يساءِل كبرى القضايا الوجودية التي شغلت العقل البشري، قضية استخلاف آدم وموقف إبليس، وصلب المسيح على ذاك النحو التراجيدي المأساوي، وما ترتب عليه في الوعي الجمعي للبشرية، ثم قضية عذاب الإنسان المستمر على الأرض بيد أخيه الإنسان.

المبحث الثالث: القناع المركب

يستدعي ثراء تجربة الشاعر المعاصر، وعمق رؤيته أحيانا أن يَطَّوَّفَ عبر تاريخه القومي والإنساني، متأملا رموزه وشخوصه، منقبا خلف حوادثه وراصداً تقلباته، يستدعي هذا أن يقوم باستدعاء أكثر من شخصية، إذ أن شخصية واحدة قد لا تفي بالدور، ولا تنهض بالمهمة، وأن يتكئ على أكثر من تجربة، ويقدم أكثر من خبرة، يتحول مستودع الوعي البشري عندئذ إلى حديقة غناء، مليئة بالزهور والثمار، يتخير الشاعر منها ما تمليه عليه تجربته، وتستلزمه رؤياه.

والشاعرُ حينَ يقومُ باستدعاءِ أكثرَ مِنْ شخصيةٍ في القصيدة، يتقنعُ بها، ويستحضر أكثر من تجربة وخبرة يتماهى معها، فينطق قناعه بها، " فإن القناع يكون متعدداً، أو مضاعفاً، أو بمعنى أدق مركباً، إذ يغلف المبدع قناعه بأغلفة إضافية، بتسخير شخصيات أخرى، يسند لها أدوارا محددة " [1] ، يكون بذلك خلق قناعاً مركباً، وتلك عملية خلق فني ثرية، فسيفسائية التشكيل، لا تشير إلى رحابة ثقافة الشاعر، وعمقها وشمولها، وبراعته في الخلق والتشكيل فحسب، بل تنهض للتدليل على عمق التجربة وخصوبتها، وطاقتها الإيحائية المتجددة، وانفتاحها على مساحات تأويلية شاسعة.

ومعنى التركيب في هذا النمط من أنماط القناع، الذي آثره الباحث على غيره من المصطلحات، (كالمتعدد والمضاعف)[2] ، إنما هو تركيب فني، في حالة تفاعل بين مكوناته، نابض بالثراء والحيوية، وليس تركيبا ساكنا، مبعثراً على جسد القصيدة، فالقناع المركب ليس حشداً من الرموز التاريخية الباهتة المتزاحمة، ولا هو إرهاق القصيدة بمزيد من الأصوات المتعددة للتدليل على براعة الشاعر، وقدرته، لكنه أشبه بلوحة فسيفسائية خلاقة، قائمة على مزج فضاءات متعددة، ومشاهد مختلفة، ورموز متباينة، مرتبطة بشبكة من العلائق والإحالات الفاعلة. لكأنك أمام مزج مؤسطر منبعث من وعي مبدع خلاق استطاع إدارة العلاقة بين الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، التاريخي والمعاصر، إنها مسرحة النص، لكنها مسرحة من نوع خاص. الشاعر فيها يوزع الأدوار على شخصياته، ويمنح كل منها ما تحتاجه من مساحة، ويختار لها وقتها الزمني للنطق والبوح، ويدير حواراتها ومونولوجها، إنه يقوم بدور المؤلف والمخرج والممثل بل ومهندس الإضاءة، والصوت في عملية فنية بالغة الحساسية والتعقيد.

إن تفاوت المساحة الممنوحة لكل شخصية في النص، لا ينبني عليه ملمح دلالي كالأهمية مثلاً، فالشخصيات جميعها تأخذ حظها من الأهمية، لأن القناع المركب " ينهض على شخصياته

([1]) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد كندي: ١٨٠.

([2]) استخدم هذا المصطلح الناقد حاتم الصكر، ينظر: مرايا نرسيس: ١٢٩.

جميعاً، لا يهمل أياً منها نهائياً، وإن تفاوتت أدوارها، وحجم المساحات التي تغطيها في النص" [1] بل يعود إلى تقدير الشاعر لأدوار الشخصيات، وما تحمله من دلالات، وما يمكن أن تمنحه للنص من طاقة.

استهوى هذا النمط القناعي المركب الشعراء الفلسطينيين، فجسدوه في قصائدهم، لكنه لم ينل حظاً مثلما نالت أنماط أخرى، كالنمط المفرد بشقيه الكلي والجزئي، وهو على قلته في المدونة الشعرية الفلسطينية إلا أنه تفاوت نضجه واكتماله قد تفاوت بين شاعر وشاعر، معبراً عن رؤية الشاعر وتجربته في بعدها الخاص، وهاجسها الوطني العام.

في قصيدة (لا أفرط بالجنون) للشاعر أحمد دحبور، التي كتبها في العام ١٩٨٤م، أي بعد حصار بيروت، وخروج منظمة التحرير الفلسطينية منها، وتشتت مقاتليها في أنحاء العواصم؛ يبدو القناع المركب أكثر وضوحاً، حيث يتقنع الشاعر بأكثر من شخصية، بدءاً بالقناع الأهم وهو (قيس بن الملوح) مجنون ليلى [2] ، ويوسف عليه السلام، وإسماعيل الذبيح ولد سيدنا إبراهيم عليهم السلام، ورغم أن قناع قيس بن الملوح كان الرئيس في القصيدة، شكل ملامحها، وجاء عنوان القصيدة مشتملا على بعض تضميناتها، إلا أن الشاعر داول بين أقنعته على نحو فني.

يصدمنا العنوان ابتداءً بما ينطوي عليه من معنى، إذ كيف يكون الجنون مغنما، يستدعي رعايته، والتمسك به، لكن الصدمة التي حرص الشاعر أن تصحبنا في قراءة القصيدة تزول لحظة مطالعتنا قوله:

لكِ أنْ تردّي لي جنوني، أو تكفّي،

إنما، لولا الجنونُ، أكنتُ قيساً؟

هل أفرّطُ بالجنون؟

وأكتفي بالهمس أو لغة العيونِ؟ [3]

هنا تتخلق شبكة الدلالات على نحو واضح، فالشاعر هو قيس بن الملوح، الذي عشق ليلى، ليلى/ فلسطين، وهام بها، ولقب بالمجنون بسببها، وها هو ذا يدفع ثمنا باهظا بسبب هذا

([1]) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد كندي: ١٨٠.

([2]) قيس بن الملوح، (٦٨/٢٤هـ) عاش في فترة خلافة مروان بن الحكم، وعبد الملك بن مروان في القرن الأول من الهجرة، شاعر غزل من المتيمين من أهل نجد، لم يكن مجنوناً، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب ليلى بنت سعد. الأعلام للزركلي: ٥/ ٢٠٨.

([3]) ديوان أحمد دحبور: ٣١/٢.

الحب، تغزو إسرائيل لبنان، وتحاصر بيوت، وتطرد منظمة التحرير التي تمثل مظلة الشاعر وشبكة أمانه، وترتكب مجزرة صبرا وشاتيلا، ويتوزع المقاتلون الفلسطينيون على عواصم عربية عدّة، براً وبحراً،[1] فهل لا يزال الشاعر بعد كل هذا الدمار والانهيار، والتآكل في حلم العودة، والابتعاد أكثر عن المحبوبة قادراً على ممارسة الحب/ الجنون، والتمسك به، والحفاظ عليه؟

لا يتكفل العنوان بالإجابة فحسب بل، ينهض للإضاءة على شبكة الدلالات ممهداً، للظهور العلني للقناع في مطلع القصيدة:

ثمَّةَ دارةٌ تخلو، وشمس تضمحلُّ

لا الظلُّ ظلُّ

لا الماء يخطفني إلى أعلى،

ولا الوادي إلى ليلى

قد دار قولٌ حول مذبحةٍ على قمر المخيَّم،

كنت أسبحُ في دمي،

ورأيت ليلى لا تراني [2] .

تتخلق ملامح القناع في فضاء تراجيدي يطفح بالحزن المتصاعد، ثمة حركة عكسية متنامية تفضي تدريجيا إلى التضاؤل والانحسار، فالدار تخلو، والشمس تضمحل، تنتهي تلك الحركة إلى مذبحة مروعة، مجزرة صبرا وشاتيلا، وتبدأ رحلة ضياع قيس عن ليلاه، في تلافيف المنافي والعواصم، لتعيش معه، في وجدانه فيراها في كل وقت وحين ولا تراه.

في (لا أفرط بالجنون) يستنهض الشاعر أدواته الفنية، فتزخر القصيدة بتقانات حداثية، تقف لإسناد تجربة رؤيوية بالغة التعقيد والتشابك، حيث الأقنعة المتعددة المنتقاة والموزعة على جسد القصيدة، وكذلك الأصوات مجهولة المصدر المنبعثة في ثناياها، التي تنزع إلى خلق بنية درامية تسهم كلها في تشكيل تجربة موضوعية.

اختار دحبور بعناية أقنعته، تلك التي تتكامل في إبراز تجربته على نحو ناضج، من كل زواياها، وتلك واحدة من أهم مزايا التركيب في القناع، حيث يظل قناع واحد مهما بلغ من الثراء

([1]) بعد حصار بيروت وانتهاء الحرب عام ١٩٨٢، توزع المقاتلون الفلسطينيون على كل من: سوريا، اليمن الشمالي، واليمن الجنوبي، السودان، والأردن، العراق، تونس.

([2]) ديوان أحد دحبور: ٢٧/٢.

قاصراً عن تقديم تجربة وإنضاجها في تجلياتها المتعددة، وزواياها المختلفة، فكل قناع في القصيدة يتكفل بالنهوض لإبراز جانب من جوانب التجربة، فالشاعر يستثمر الطاقة الإيحائية الكامنة في قصة مجنون ليلى المشهورة، فيقدم صورة العاشق المعذب في أجل صوره، تسكنه المحبوبة في أدق تفاصيله اليومية، فهي القريبة والبعيدة المنال في الوقت ذاته، تفضي تلك الجدلية إلى تصاعد الألم والعذاب المفضي إلى الجنون، لكن تلك النهاية التراجيدية المأساوية للأنا المغايرة/ قيس، لا تصلح أن تتبني عليها القصيدة كاملة، فالأنا الشاعرة متيقنة تماما من حتمية اللقيا، بين العاشقين وإنجاز الموعود، فلا بد من قناع آخر ينهض لهذ الدور:

عَرَفْتُ عواصمَ الدنيا، وعاركتُ الوحوشَ الناطحات،

ولم أزلْ عند الفلاةِ،

أساير الولد الذي يتلعثمُ

ليست قماراً هذه الرؤيا، ولكني رأيت الشمس والأقمار

ساجدةً على حجرِ المخيمِ فانسكبتُ عليه،

وانجبلَ الترابُ بحبتي عَرَقِ (١).

وبعد رحلة البؤس والشقاء في العواصم والفيافي، ينهض قناع سيدنا يوسف عليه السلام مبشراً بتحقق الرؤيا، تلك النهاية المشرقة التي تنبلج من رحم الأوجاع، والمعاناة، تتماهى هنا الأنا الشاعرة، مع الأنا المغايرة، ليس فقط من أجل التقاط النهاية، والتأكيد على حتمية الانتصار، انتصار المخيم الذي أريد له التشتت والاندثار، بل لتتشابك مع رحلة المعاناة التي عاشها يوسف عليه السلام في غيابات الجب، وأروقة السجون، المكللة بتحقق الرؤيا، إن قناع قيس بن الملوح على الرغم من أنه يسكن أغوار القصيدة، إلا أنه لا يصلح للتعبير عن إرادة الشاعر في التبشير بحتمية الانتصار، تلك الروح الواثقة التي نطالعها في تفاصيل القصيدة وعلى كل ربوعها.

تتناص بنية القناع في القصيدة مع الآية القرآنية " إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ " (٢) لتجعل من ملامح القناع أكثر وضوحا، فمساحة القناع هنا لا تتسع لمزيد من السرد، ومن ثَمَّ حرِصَ الشاعرُ على أنْ تظلَّ بنيةُ القناع، مُرَكَّزَةً رغم ما أحدثه على رؤياه من تحوير.

---

(١) ديوان أحمد دحبور:٣٣.

(٢) سورة يوسف:٤.

في ناحية أخرى على متن القصيدة يستحضر الشاعر شخصية إسماعيل الذبيح، عليه السلام، يتقنع بها، مستثمراً ما تتضمنه سرديتها التاريخية من طاقة دلالية، وسمات إيحائية:

والماء الذي لم يجرِ في عطش المخيم:

جدول متحدِّرٌ من صخرةٍ مسنونة؟

أم دمعة العذراء بعد الصلب؟

أم أمي تفجِّر نبع زمزم؟ [1] .

لقد صمد المخيم الفلسطيني بعد أن حاصر الإسرائيليون بيروت، وقطعوا الكهرباء والطعام وخصوصاً الماء الذي قال عنه محمود درويش: " تنكة من الماء تساوي واد عبقر" [2] ، لم تحقق إسرائيل أهدافها، من كسر إرادة المخيم، يستدعي دحبور واحدة من قصص التاريخ الملهمة، المشابهة، قصة هاجر زوج سيدنا إبراهيم، حيث تركها وابنها إسماعيل في واد غير ذي زرع، ولما كاد العطش أن يفتك بالصغير، تدخلت العناية الإلهية هنا، فتدفق نبع زمزم [3] ، يفصح القناع هنا عن موقف الشاعر في حمولة القناع الدلالية التي تقرر أن العناية الإلهية ذاتها من تدخل لإنقاذ أطفال المخيم من الموت عطشا ليكونوا على موعد مع وعد الله سبحانه وتعالى.

لقد جاءت الأقنعة في القصيدة متظافرة متفاعلة، فثراء عملية التأمل، وتخمر الشخصيات التاريخية في وجدان الشاعر، قادت إلى بناء نسق فني ونفسي متكامل، بحيث " قادت الإيحاءات والدلالات المشتركة جميعاً إلى البناء الكلي" [4] ، المفضي إلى تشكيل تجربة الشاعر ورؤياه التي تتحرك في ثلاثية متفاعلة من العشق والألم والانتصار، حققتها فاعلية الأقنعة ومستلزماتها الدلالية المصاحبة، والمتوجة بروح التحدي التي سكنت القصيدة كلها:

ذاتُ صافيةٍ سيرجعُ بالقواربِ ذاتها الأطفالُ

يا ليلى تعالي [5].

([1]) ديوان أحمد دحبور: ٣٦.

([2]) أيام مع محمود درويش، مقالة لفواز الطرابلسي، صحيفة القدس العربي، ١٢/ أغسطس ٢٠١٧م.

([3]) في الحديث الصحيح أن إسماعيل شارف الموت، حتى ظهر مَلَك، فبحث بجناحه حتى ظهر الماء. ينظر: المختصر النصيح في تهذيب الجامع الصحيح، المهلب بن أبي صفرة: ٢٢/٤.

([4]) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث، أسامة شحادة: ١٥٠.

([5]) ديوان أحمد دحبور: ٣٨.

في قصيدة (أضاعوني) للشاعر عز الدين المناصرة، نقف أمام أنموذج فني لقناع مركب، اختفى الشاعر في القصيدة خلف قناعين متفاعلين: (العرجي) [1]، الذي يطالعنا صوته التناصي في العنوان (أضاعوني)، بحيث نكاد نشعر أننا أمام تجربة العرجي التاريخية ذاتها، وقناع (امرؤ القيس)، ذاك المضيَّع أيضاً والطالب ثأر أبيه، الذي يقطع الفيافي ويدق الأبواب ملتمساً النجدة والمساندة.

لا يقلل من قيمة القناع المركب الفنية في القصيدة أنه يتشكل من قناعين فقط، إذ متى كان البعد الكمي ذا علاقة بالتركيب القناعي في القصيدة " فقد تزدحم الأقنعة دون خلق قناع مركب، وذلك لعدم قدرتها على الترابط والتلاحم، فالقناع المركب ليس مجموعة من الأقنعة الانفرادية المبددة والمتناثرة داخل النص، إنما هو بناء مركب يتميز بتراكب وحداته على المستويين الفني والنفسي" [2] .

إن الخيط النفسي الناظم للقناعين في النص هو الشعور النفسي العميق بالتنكر والخذلان، ذاك الشعور المتنامي الذي يصحبنا من بدء القصيدة إلى نهايتها، فالعرجي التاريخي لم يشفع له قتاله الروم ببسالة، ولا مشاركته فتح القسطنطينية، ولا نسبه ولا شاعريته في شيء، فقضى في السجن، شيخاً عجوزاً في الثمانين من عمره، مضيَّعاً، مخذولاً، إنه يكاد أن يكون الفلسطيني نفسه، المضيع، المخذول إلا من الخطب العصماء، وثرثرة الكلام المنمق:

مضت سنتان.. قالت جدتي وبكت

وأعمامي

يهزون المنابر، آه ما ارتجوا

ولا ارتاعوا

([1]) هو عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان، وهو أشعر بني أمية، كان يهجو إبراهيم بن هشام المخزومي، فأخذه فحبسه، فأقام في الحبس سبع سنين ومات فيه عن ثمانين سنة، واختلف في سبب حبسه، بعض المصادر تذكر أنه بسبب تشبيبه بأمه، وكان أحد الأبطال المذكورين، غزا القسطنطينية، وأبلى بلاء حسنا في قتاله الروم، وهو القائل في السجن:

أضاعوني وأيَّ فتى أضاعوا ليـــوم كريهةٍ وسَدَادِ ثَغْر

وخَلُّوني لمعترَكِ المنايـــــا وقد شُرِعت أسنَّتُها لِنَحري

ينظر: تاريخ الإسلام، شمس الدين الذهبي: ٢٧٧/٣، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن عماد الحنبلي: ١٧/٣، والشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري:٥٦٠/٢.

([2]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ١٦٤.

مضت سنتان

قال الشاعر المنفي حين بكى:

" أضاعوني

وأي فتى أضاعوا " [1] .

إن تناص الشاعر مع بيت العرجي ليس استحضاراً شكلياً للنص، بمقدار ما هو حالة نفسية تتلبس الشاعر وقناعه، وتظل ترافقه على طول القصيدة، بما يحمله التناص من حمولات روحية وفكرية، وما يعكسه من ثراء. والقناع هنا إذ ينهض لمهمته الفنية في بث روح العرجي المستقرة في عمق القصيدة، وما تشع به من تجليات نفسية، فإنه في الوقت ذاته ينهض متفاعلا ومتظافراً مع قناع امرئ القيس، الذي اتخذه الشاعر ليعري من خلاله الأنظمة العربية زعمائها ومدنها التي خذلته في الثأر من العدو الذي سلب أرضه، وطرده منها:

عرجت صوب مدائن النوم الكسيحة أستغيث

الكل أقسم أن ينام

يا هذه المدن السفيهة إنني الولد السفيه

لو كنت أعرف أن نارك دون زيت

لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت

إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

وتلفعوا بالصمت في ذاك البلد

وأنا أريد بني أسد

قتلوا أبي واستأسدوا

ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر والسيوف بلا عدد [2] .

هنا تتبدى بوضوح حالة التنكر والخذلان العظيم، إنها مدن كسيحة، أهلها نائمون، لا يلتفتون لصوت صريخ حتى ولو كان من أبنائهم، من لحمهم ودمهم، وهو حين يَجِدُّ في صراخه نحوهم،

([1]) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة: ١٤٦.

([2]) المصدر السابق: ١٤٦.

يتنكرون بصبغ وجوههم، يخفون كل ملامح القربى لئلا تفضحهم، يُصْمِتُونَ بها أيَّ صوتٍ يُمكنُ أنْ ينبعثَ من دواخلهم، ويلوذون بالصمت المطبق.

يخلق المناصرة قناعا ذا ملامح خاصة، يتشكل من فضاء التجربتين المتعانقتين، التاريخية والمعاصرة، يختفي خلفه ويحمِّلُه موقفاً أيديولوجياً يعكسُ يقينَ الشاعرِ وإيمانه بأهمية القوة (المقاومة المسلحة) في تحقق الانتصار، وليسجل من خلاله عتبه الشديد على أمته العربية، ونقده اللاذع لها، ويكشف هشاشة مجدها الزائف، ووعودها التي لا تعدو كونها قصائدَ منمقةً، وخطباً جوفاءَ فارغةً لا معنى لها:

طفت المدائن: بعضهم قذف القصائد

من عيون الشعر

يرثي والدي

والآخرون تنكروا: " اذهب وربك قاتلا " [1]

وكأنهم ما مرغوا تلك الذقون على فتات موائدي [2] .

تزخر بنية القناع المركب في القصيدة من فسيفساء الأصوات والحركات وشبكة المرجعيات الدلالية، والعلائق النصية، وهو سمة من سمات المناصرة في توظيف التقانات الحداثية في القصيدة القناعية، وبخاصة المركب منها، " لذلك يتسم هذا النمط القناعي بالنضج والتطور والعمق، وتحفه مزالق كثيرة، ويحتاج إلى شاعر يتمتع بقدرات أدائية واسعة" [3]. يستثمر المناصرة الطاقة الايحائية والدلالية العميقة التي يزخر بها النص القرآني، في استحضار قصة سيدنا موسى عليه السلام مع بني إسرائيل حينما دعاهم لقتال عدوهم، فخذلوه، ليعبر عن حالة الخذلان التي لقيها من أمته العربية والإسلامية، حيث تركته وحيداً يقاتل هؤلاء الغزاة المجرمين:

وبكى حصاني فارتميت من التعب [4] .

وفي نهاية تراجيدية مأساوية، مثلما يهوي بطل إغريقي جبار، كان يصارع أقداره العاتية، يرتمي البطل/ القناع المخذول، من أمته، ويبكي جواده، في إشارة مأساوية للانكسار، لتستكمل

([1]) في إشارة إلى قوله تعالى: " قَالُوا يَا مُوسَىٰ إِنَّا لَن نَّدْخُلَهَا أَبَدًا مَّا دَامُوا فِيهَا ۖ فَاذْهَبْ أَنتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ": المائدة/٢٤.

([2]) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة: ١٤٧.

([3]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب:١٦٥.

([4]) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة: ١٤٨.

قافلة الخذلان على مدار التاريخ سرديتها، عبر صوت جديد (القناع/ الفلسطيني)، ينضم إلى تلك القافلة.

ومن النماذج الفنية المتقدمة للقناع المركب، قصيدة (العبور نهاراً) للشاعر الفلسطيني خالد أبي خالد [١] ، حيث نطالع فيها أربعة من الأقنعة الفنية التاريخية الممتدة على جسد القصيدة التي يزيد طول صفحاتها عن العشرين، وهي على الترتيب قناع كل من: عنترة، ويوسف عليه السلام، والحسين بن علي، والسيد المسيح عليه السلام. وتلك الأقنعة شكلت جزءاً كبيرا من ملامحها، وتفاصيلها نماذج بشرية مستدعاة عاشت على فترات متباعدة من التاريخ، يمكن أن تنتظم جميعها في أطر رمزية ترتكز على معاني الألم والمعاناة، والبطولة والتضحية والفداء.

وحين تملي إرادة الإبداع على الشاعر الفلسطيني أن ينشئ قناعاً في قصيدته، فإنه لا يكون مخيراً، ولا يمارس ترفاً من نوع خاص، بل تنجذب إليه الشخصية المستدعاة انجذاباً، وتتلبسه تلبساً، فيتماهى معها، ويرى نفسه فيها، ويتفاعلا إلى الحد الذي يمهد لخلق القناع. وهذا يفسر إلى حد كبير طبيعة الأقنعة، وأنواعها، وأنماطها، ونسبة حضورها في قصيدة القناع الفلسطينية. إن خصوصية تجربة الشعراء الفلسطينيين وفرادتها على المستوى العام، حينما يتعلق الأمر بالمربع الوطني، وحتى على المستوى الخاص المتقارب إلى حد كبير، بسبب تشابه التجربة، هي من تملي، وتقرر، وما الذات الشاعرة إلا نقطة التقاء لتفاعل تجربتين، إنها الحاضر الغائب في النص.

لا تحتاج تلك الفرضية إلى مزيد تدليل على صحتها، فتكفي إطلالة سريعة على مدونة القصائد القناعية الفلسطينية، وتأمل أنواع الأقنعة فيها للتأكد من دقتها. وقصيدة (العبور نهاراً)، شديدة الوضوح في هذا السياق، فالشاعر خالد أبو خالد صاحب (العَوْديسا الفلسطينية) [٢] ، وجد نفسه في كل هؤلاء مجتمعين، يتشابه كل واحد منهم في رحلته التاريخية، مع واحدة أو أكثر من مراحل تجربته الراهنة، تلك التجربة المثقلة بشتى أنواع الألم والعذاب من فاجعة فقدان الأرض المعجونة بالدماء، ومأساة الهجرة والضياع، ومكابدة الغربة الملعونة والخذلان، قدر الفلسطيني في هذا العصر. يتخذ الشاعر من عنترة العبسي وقصته المشهورة مع عبلة قناعه الأول، يخلِّقه في

---

(١) خالد محمد أحمد، المعروف بالشاعر خالد أبو خالد، مواليد سيلة الظهر ١٩٣٧م، عضو مؤسس في اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، التحق بصفوف الثورة الفلسطينية، له مجموعة من الدواوين منها: تغريبة خالد أبو خالد، وسام على صدر المليشيا، الرحيل باتجاه العودة. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(٢) عنوان الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر، وعن سبب التسمية يقول الشاعر في لقاء صحفي: " لأن ملحمة الأوديسا التي تروي سيرة عودة أوديسيوس إلى أيثاكا لإنقاذ بينلوب، هي المعادل الهوميري لعودة الفلسطيني إلى فلسطين. فركبت العنوان من العودة والأوديسا"، صحيفة الميادين الإلكترونية: https://www.almayadeen.net

منتصف القصيدة تقريباً، بعد أن مهد لظهوره من خلال عرضه رحلة العذاب الفلسطينية في أقسى تجلياتها:

" **ومذ كنت أنت وسام القبيلة، يا ابنة عمي، أنا عنترة، وإني ذكرتك يوم المعارك، والمجزرة، ومني تنهل تلك الحراب التي لم أقبّل، وقاتلت، قاتلت، حتى سقطت جريحاً، وعاشت جموع القبيلة للمرة الألف، ذل السبايا، وهدوا خباءك، هدوه فوقي، زحفت إليك، صرخت عليك، فما رد غيري، قلبت ركام الجثث، لعلي أعرف وجهك، عينيك، بين الوجوه، وبين العيون، فضاعت يميني، وضاعت عيوني... أنا البدوي الذي أطلعته الصحاري إليك، أمضي وراء الغزاة، أرد السبايا، وأفرح من شفتيك ببسمة، ضرير أنا اليوم، حطي بعيني عينيك، دربي تعثرت فيه طويلاً، تلمست جدرانه المغلقات، بكيت...** [1] .

لعل قناع عنترة هو الأطول من بين أقنعة القصيدة، وهو ذو طبيعة مطاطية بالمعنى الفني، تتسع لاستيعاب أكثر من نقطة تلاقي بين الأنا الشاعرة، والأنا المغايرة، تشكل بنية القناع الرمزية جملة من الثنائيات المتعالقة، فالبطل القناعي في المقطع السابق المتخلق من ملامح (الشاعر وعنترة) وهو رمز الإنسان الفلسطيني المناضل، الذي يقاتل وحيداً، جموع الغزاة المحتلين، يدافع عن شرف القبيلة/الأمة العربية، برد السبايا، وحيث ترمز عبلة في النص القناعي إلى فلسطين، فإن تهدم خباؤها هو المعادل لضياع الأرض، وعلى غير ما تنتهي قصة الحب الخالدة من زواج عنترة عبلة، وجلب مهرها، ونيل حريته؛ فإن الشاعر يتصرف في قناعه، فيبدو البطل القناعي المقاتل بضراوة، جريحاً، ضريراً، متعثراً، موصدة طرقه التي تفضي إلى محبوبته، في إشارة واضحة إلى تضحيات المقاتل الفلسطيني، وصعوبة الموقف، ولا سيما أن القصيدة جاءت بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م، مباشرة، [2] تلك الحرب التي حققت تفوقا في بدايتها، أشعلت أمال الشاعر في استعادة محبوبته/فلسطين من أيدي الغزاة، إلا أنها لم تلبث أن أسفرت عن إعادة احتلال هضبة الجولان وسيناء، فانكفأ الحلم من جديد.

فإذا ما انتقلنا إلى المقطع الثاني في الذي تقنع فيه الشاعر بقناع سيدنا يوسف عليه السلام:

بكيتُ

---

(١) العَوديسا الفلسطينية، خالد أبو خالد: ١٨/٢.

(٢) حرب أكتوبر أو العاشر من رمضان، أو حرب تشرين التحريرية، شنها الجيش المصري والسوري على إسرائيل في العام ١٩٧٣م، على جبهتي سيناء وهضبة الجولان المحتلتين، وفي بدء الحرب حقق الجيش المصري والسوري تقدماً، وكانت بعض الإنجازات، لكن الحرب انتهت بإعادة احتلال هضبة الجولان وسيناء. ينظر: مذكرات حرب أكتوبر، سعد الدين الشاذلي، وكذلك: ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.

وأقعيتُ في جُبِّ يُوسُف

ناديتُ... يا إخوتي

وناديتُ ربِّي في حوت يونس

فما ردَّ ربي ولا إخوتي [1]

تطولُ معاناةُ البطلُ القناع/ الإنسانُ الفلسطينيُ، تستفردُ به الغربةُ والمعاناةُ، ويستبدُّ به الألمُ، وفيما تذهب كل صرخات الاستنجاد بالإخوة العرب هباء بغير فائدة، تستكمل الأقدار صنيعها، وهنا تبدو المفارقةُ واضحة في المقطع القناعي، فيوسف عليه السلام تتوجت رحلة عنائه بملك مصر، وانقلب مكر أخوته عليهم، فهل يبشر الشاعر بنهاية مشابهة تستعيد الضحية حقها، وتتسيد على أرضها؟ هذا السؤال يعيدنا إلى الأساس الفلسفي الذي بسببه اختار الشاعر يوسفَ عليه السلام قناعاً، فالقصة وفق النص القرآني تذكر أن إخوة يوسف هم من تآمروا عليه، وخططوا ونفذوا جريمتهم بإلقائه في غيابة الجب. هل يريد الشاعر أن يقول من خلال قناعه أن الأشقاء العرب هم من أسلموا الإنسان الفلسطيني إلى قدره، وهم من تآمروا عليه وضيعوه؟ ليس ثم ما يشير إلى ذلك في المقطع القناعي، وهنا يجدر التذكير أن أي شخصية يتم استدعاؤها قد تشتمل على أكثر من سمة دالة قارة في الوعي الجمعي، وقد لا تنتمي تلك السمات إلى حقل دلالي واحد، ومهمة الشاعر هنا أن يقوم بعملية الحجب والتمرير، أو الحضور والغياب أو ما يسميه الناقد كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي [2] ، والمصطلحات السابقة تتقارب في دلالتها على المعنى ذاته، يلتقط الشاعر واحدة من سمات قصة يوسف المتعددة، يحضرها في المقطع القناعي دون غيرها، من خلال تفعيل طاقتها الدلالية، وقدرتها الايحائية.

لا يبشر القناع إذن بنهاية مشابهة، ولا يتجلى في ثناياه فكرة المسؤولية عن الجريمة، ونسبتها إلى الإخوة، بمقدار ما يفصح عن فكرة التفرد بالألم، والشعور بالخذلان، واستمرار المعاناة. فاستحضار الشاعر في نصه القناعي، جُبَّ يوسف، وحوت يونس عليهما السلام، هو استدعاء لشبكة ظلالات نفسية، يشحن قناعه بما تحمله من شعور بالوحدة والحزن الشديد لحظة مقاربة الهلاك المحقق.

وفي قناعه الثالث يستحضر الشاعر الحسين بن علي عليهما السلام [3] ، موظفا قصته التاريخية المشهورة مع يزيد بن معاوية، التي انتهت بمقتله على نحو مأساوي، وفصل رأسه عن

([1]) العَوْديسا الفلسطينية، خالد أبو خالد: ٣٣/٢.

([2]) طرح الناقد كمال أبو ديب فكرته حول المصطلح، في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر).

([3]) للاطلاع على قصة مقتل الحسين، ينظر: تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، للذهبي: ٥/٥.

جسده، وحمله إلى بلاد الشام حيث مقر الخلافة، حيث استحال الحسين رمزاً، للتضحية، ومقاومة الظلم، والثبات على الحق:

فدرتُ

ودارتْ بيَ الريحُ

ألقتْ برأسيَ تحتَ حذاءِ اليزيدِ

ونصفين صرتُ

وما لمَّنِي قاتِلي ... أو بَكانِي

وكلُّ المطارحِ لي كَرْبَلاء [1] .

يلتقط الشاعر سمة دالة في رحلة الحسين الدامية، ويخلق معها مفارقة، فالحسين الذي هو ضحية الظلم، والاعتداء، والوحشية، ورمز الثبات على الحق الذي يؤمن به، ويناضل من أجله، هو ذاته الفلسطيني، ضحية الظلم الصهيوني ووحشيته، وهو ذاته أيضاً الثابت على حقه في النضال لتحرير أرضه المسلوبة، وتظهر المفارقة الأكثر مأساوية للبطل القناعي، حيث يستثمر الشاعر الطاقة الدلالية لمدينة كربلاء [2] ، يكثف دلالتها ويمدها لتشمل كل الأمكنة، فللحسين كربلاؤه، التي اختلط دمه بترابها، وأما الفلسطيني فكل الأرض له كربلاء، ففي كل مكان يسيل دمه فيه يتحول إلى كربلاء معاصرة شاهدة على الظلم، والوحشية، ومجسدة رمزاً للتضحية والفداء.

وفي قناع المسيح عليه السلام، يستكمل الشاعر خالد أبو خالد سرديته، متخذاً من شخصية المسيح التاريخية رمزاً وقناعاً، موظفاً أحداثها التاريخية التي تمثلت في خيانة يهوذا الإسخريوطي المسيح عليه السلام، وما أفضت إليه من وتسمير وصلب وآلام ومعاناة:

كلُّ المدائنِ عمَّانُ [3]

كلُّ التواريخِ أيلولُ

([1]) العَوديسا، خالد أبو خالد: ٣٣/٢.

([2]) الموضع الذي قتل فيه الحسين، ودفن فيه، وهي مدينة في العراق، تقع شمال غربي الكوفة، ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي: ٤٤٥/٤.

([3]) إشارة إلى أحداث أيلول الأسود، التي وقعت في عمان، والصراع الدامي الذي نشب بين الجيش الأردني، ومنظمة التحرير الفلسطينية، فقد وقعت معارك دامية بين الإخوة الأشقاء، وسالت الدماء. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki

أيارُ [1]

والجلجلاتُ حزيرانُ [2]

يعبر الشاعر من خلال قناعه عن استمرار معاناة وألم الإنسان الفلسطيني، ممهداً لظهور القناع بالتذكير بالتواريخ الفاصلة والمهمة في التاريخ الفلسطيني، من أيلول الأسود إلى النكسة مروراً بالنكبة، وهي تواريخ سوداء راسخة في الوعي والوجدان الفلسطيني، وكعادة الشاعر خالد أبو خالد في تحوير ملامح أقنعته في القصيدة، والتصرف فيها، يطل القناع على شكل إلماحة متضمنة في قوله (والجلجلات حزيران)، حيث الجلجلة، المكان الصخري المرتفع الذي صلب عليه المسيح، يستنفذ الشاعر الطاقة الايحائية لحضور المسيح، وما تدل عليه الجلجلة من أذى وعذاب، ويتصرف في القناع على نحو يشير فيه إلى استمرار الألم الفلسطيني، لئن كان المسيح في الرواية الإسلامية رفع إلى السماء، وفي الرواية المسيحية قتل، وسوف يقوم من جديد، فإن البطل القناع/ الإنسان الفلسطيني، معلق بين الحياة والموت في عذاب مستديم، لم يرفع، ولم يقتل، ولا يزال على قيد العذاب:

إني أدوخُ

فلا عنْ صليبي نزلتُ

ولا للسماءِ صَعدتُ

ولكنني المُعْجزة

أنا الطفلُ في المهدِ كلمتُهم

فازدروني

ولما شفيتُ لهم بُرصَهم

عُميَهم

وأحييتُ أمواتَهم

---

(1) الشهر الذي وقعت فيه النكبة الفلسطينية، تم فيها احتلال فلسطين، وتهجير أهلها منها، وارتكاب المجازر من قبل الحركة الصهيونية ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki

(2) الشهر الذي وقعت فيه النكسة، حرب ١٩٦٧م، وفيه احتلت إسرائيل قطاع غزة والضفة الغربية وسيناء والجولان.

سَمَّروني [1] .

تطفح قصيدة (العبور نهاراً) بالمرارة والألم، فهي تعبِّر عن تجربة يمتزج فيها العام بالخاص، الذاتي بالموضوعي، تروي قصة جرح لا يزال نازفاً، ورحلة عناء ما تزال مستمرة، يختار الشاعر أقنعته التراجيدية بعناية، إنها معجزة البقاء، بقاء الفلسطيني بعد أن اجتمعت عليه إرادة الشر لقتله، وتغييبه، وظل على قيد الحياة/ العذاب.

(1) العَوديسا، خالد أبو خالد: ٣٤/٢.

الفصل الثالث

بنية القناع

في الشعر الفلسطيني المعاصر

الفصل الثالث: بنية القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر

المبحث الأول: البنية السردية

- **مدخل:**

يبنى العنوان السابق على فكرة مؤسِّسَة تكاد تقترب من كونها مُسلَّمة أدبية، هي أن ثمة أشكال بنائية متعددة ومتنوعة للقصيدة الشعرية المعاصرة، أتاحت تلك الأشكال البنائية للمبدع أن يتخير تشكيل عمله الإبداعي على أي بنية شاء، فالشكل البنائي الأوحد للقصيدة العربية الذي اعتاده القدماء من الشعراء – وحرصوا عليه – يكاد لا يحظى بالقبول على المستوى الفني لدى كثير من الشعراء المعاصرين، وربما لدى القطاع الأكبر من القراء.

لقد حرص منظرو الأجناس الأدبية على أن يظل لكل جنس أدبي بنيته الخاصة به، وخصائصه المكونة له، متخذين من مقولة أرسطو الأولى في كتابه (الشعر) [١] نصاً مؤسِّساً لتمايز الأجناس الأدبية وتحديدها. فللشعر شكله ومعماريته وخصائصه ولغته الخاصة به، وللنثر كذلك سماته المحددة، وقوالبه الشكلية المميزة، ولغته المعبرة. فنحن إذن أمام ثنائية الشعر والنثر، جنسان أدبيان، كل له فضاؤه الخاص الذي يحلق فيه، وعالمه الذي يتخلق من خلاله. وليس هدف المحور البحثي هنا أن يتناول الأجناس الأدبية، وما انبنت عليه من أساس فلسفي، ولا تتبعها عبر التاريخ، ورصد اتجاهات الباحثين حولها، ومناقشة أفكار القائلين بنقاء الجنس الأدبي، وضرورة تمايز الأجناس، ولا تفنيد آراء المنكرين لها الذين يرون أن لا جدوى أساساً من فكرة وجود الأجناس [٢].

فنظرية الأجناس الأدبية قائمة، رغم ما تعرضت له من تصدعات كبري، وانهيارات بين حدودها المائزة، بسبب رياح الحداثة العاتية التي اجتاحت كل الفنون والعلوم أيضاً، فكل ما حدث أن الجدران الفولاذية التي حرص أصحاب نظرية الأجناس على إقامتها، وإدامتها، تحولت ألواحاً زجاجية مصقولة تعكس ما بداخلها، وهي من الشفافية والدقة بحيث لا يتنسى لغير صاحب النظر والتأمل أن يدركها. ظل الشعر شعراً، والقصة قصة، والرواية رواية، رغم تطور تلك الأجناس

---

(١) ينظر: الأجناس الأدبية، إيف ستالوني: ٣٣.

(٢) من أمثلة ذلك، الناقد الإيطالي (كروتشه) لم يعترف بالفواصل بين الأجناس الأدبية، ويرى أن التقسيمات الأدبية مفتعلة فقط لأغراض تعليمية، وأنه لن يخسر الأدب شيئاً إذا تم إحراق كل مجلدات تصانيف الفنون. ينظر: في تداخل الأجناس الأدبية الكاتب الفرنسي (بلانشو) الذي حاول أن يقلل من حدة الأجناس الأدبية، ويخفف من قيودها لصالح المبدع في توسيع مساحة حريته في المراوحة بينها. ينظر: أسئلة الكتابة، موريس بلانشو: ٣٤.

المرافق لحركة الحياة وتعقيدها، وما أدى إليه ذلك التطور والتعقيد من إحداث تحولات كبرى في كل جنس أدبي. حيث أفضى إلى حركة تبادل كبرى بين الأجناس، واستعارة متبادلة لتقاناتها المميزة كل جنس عما سواه، فالشعر يستعير من النثر نثريته، فتتخلق قصيدة النثر، تسكنها الروح الشاعرة واللغة المكثفة الموحية فتبدو كما لو كانت نثراً، والنثر يستعير من الشعر لغته الشاعرة، وتقانة التعبير الرمزي فيه، فتبدو الخاطرة النثرية كأنها قصيدة، تشع روح الشعر في أنحائها. وتنفتح القصيدة على عالم السرديات، فتتخلق على نحو جديد مستثمرة أساليبها السردية، وتقاناتها التعبيرية كالاسترجاع والاستباق، وهما تقانتان تنتميان إلى المفارقة الزمانية في التعبير السردي، [١] ، وكذلك الحوار الداخلي (المونولوج)، وبالقدر نفسه تنفتح القصيدة أيضا على عالم المسرح، فتلتقط منه بعض أدواته الرئيسة المميزة له عما سواه مثل: تعدد الأصوات القائم على تعدد الشخصيات، والحوار الخارجي (الديالوج)، والبرولوج [٢] ، وهكذا في حركة تفاعل مستمرة، ومتطورة، بين الأجناس في أخذ ورد، وإعارة واستعارة، تؤدي إلى خلق حالة إبداعية جديدة في كل مرة، ليس فقط في القصيدة وحدها، بل في سائر الأجناس الأدبية.

لم تعد إذن الأجناس الأدبية تقبع في جزر معزولة، ولا حبيسة جدران قائمة، منعزلة عن بعضها، بل أضحت حديقة غنَّاء ثرية، في سماوات الفكر والإبداع، مزدانة بأنواع شتى من الورود الأجناسية المختلفة والمتنوعة، تهيم بها، وتحلق فيها روح الشاعر، والمبدع فتمتص رحيقها، وتنشره فيما يشبه عملية التلقيح التي تقوم بها الفراشات المحلقة، فتتلاقح الأفكار وتتمازج الأجناس، وتنصهر على ضفاف روح خلاقة تبدأ معها رحلة التخلق والنمو والازدهار. أسهمت إشعاعات الحداثة إلى حد كبير في خلق تلك الروح، روح المبدع الشغوفة بالانفتاح، الانفتاح على كل شيء رغبة في معرفة المجاهيل، وكسر الحواجز المعيقة للتواصل، تلك الروح التواقة إلى التحرر والانعتاق من القيود والأغلال التي تؤدي إلى الانغلاق والتحجر في حركة معاكسة لروح الحياة في تدفقها ونموها وتطورها.

سرت روح الحداثة إلى أفئدة الشعراء العرب ووعيهم مبكراً، يقف هنا شعراء المهجر الشمالي والجنوبي في مقدمة الموكب، منذ اللحظة التي سجل فيها أمين الريحاني هتاف أوديته التي أصغى

---

(١) المفارقة الزمانية: تنافر يحدث في السرد المفترض للأحداث، فبدء السرد من الوسط، ثم العودة إلى أحداث سابقة، يعد مثالا للمفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تكون استرجاعاً (عودة للوراء) أو استباقاً (الاتجاه صوب المستقبل). ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس: ١٥.

(٢) البرولوج: جزء استهلالي في بعض السرود، يسبق العرض وهو ليس جزءاً منه في المسرح، ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس: ١٥٩.

لها بروح متخلقة على نحو جديد [1] ، ففي حالة فريدة من الحالات التي يتجاسر أصحابها على هتك الحجب، وكسر القيود، يقدم الريحاني عملاً أدبياً يصفه بلفظين أسفل العنوان (الشعر المنثور)، يهتك فيه حرمة الشعر، ويقض به مضجع النثر، في محاولة يعتبرها بعض النقاد لاحقاً الإرهاصة الأولى لميلاد قصيدة النثر.

تتجاوز هذه الدراسة هنا ذاك الشكل الإبداعي المسمى قصيدة النثر، ولا تلتفت أيضاً إلى تتبع ملامح الأبوين شعراً ونثراً في النتاجات الأدبية الفلسطينية، فليس من محاور بحثها أن تتبع ملامح الشعر في النثر وأنواعه، ولا أن ترصد ملامح النثر وتقاناته في القصيدة الفلسطينية الحديثة في عمومها، ولكن هذا الفصل ينبري لدراسة ملامح السرد وأدواته في الشعر، من خلال التقانات الفنية التي استعارتها قصيدة القناع الفلسطينية من فضائي السرد والدراما لتشكل بها بنيتها القناعية.

وقف الشاعر العربي الفلسطيني أمام جملة من المستجدات التي استرعت انتباهه، وفرض وجودها على الشاعر أن يأخذها بالحسبان قبل أن يبني قصيدته، ويقدم رؤيته، ويصوغ تجربته، ومن هذه المستجدات:

- أن القصيدة الغنائية الذاتية المتمركزة حول ذات الشاعر، وإحساساته، ومشاعره، والتي هي في الأغلب عبارة عن صرخات عالية مدوية تعتصر ألماً وعناءً، سواء أكان ألما ذاتياً نابعا من وقع التجربة الخاصة، أو ألماً وجودياً نابعاً من تجربة الإنسان على هذه الأرض، لقد ارتأى الشاعر أن هذه القصيدة على هذا النحو لم تعد تجدي، وهي غير قادرة على مواجهة الواقع الآخذ في التردي والانحدار، وأن صوت الشاعر يظل بها معزولا، وغير قادر على الالتحام بقضاياه، والمشاركة في تغيير واقعه وصناعة أقداره.
- أن تعقيدات الواقع، وقضاياه المتشابكة المركبة في علاقة جدلية متغيرة، أفرز تعقيداً وتطوراً في رؤية الشاعر قضاياه الخاصة والعامة، وأن القصيدة البسيطة في شكلها البنائي التقليدي ليست قادرة على حمل تجربته بتناقضاتها، وتعقيداتها، وجدليتها المتجددة.
- أن الشاعر لطالما استمع لصوت ذاته، وأسمع غيره صوته، وأن علاقته الجديدة الواعية بتراثه تملي عليه أن يصغي لأصوات التجربة الإنسانية المنبعثة من عمق التاريخ، والتي تشكل جوهر تراثه، يتقنع بها، يحاورها، ويسائلها، يعيد قراءة تجاربها،

([1]) (هتاف الأودية) ديوان شعري، صدر في العام ١٩١٠م، للأديب والمفكر اللبناني أمين الريحاني. تعود بعض قصائده للعام ١٩٠٧م.

ويفسح المجال لها في قصيدته، على نحو فني قادر على استيعابها، فليس أمامه إذن إلا أن يتجه صوب كل فن، يستعير منه ما يثري قصيدته، ويساعده في بلورة تجربته وصوغ رؤيته على نحو فني.

- إن استحضار التجارب الإنسانية السابقة من خلال التقنع بشخصياتها، والاشتباك الفكري والجدلي معها يلزمه إعادة النظر في بناء القصيدة، بحيث تبنى على نحو أقرب إلى الموضوعية، من خلال التقانات السردية والدرامية المختلفة التي " تتطلب في الأساس رؤية درامية، تبتعد على أساسها ذات الشاعر مسافة كافية، لتجسيد الحدث وتمثيله داخل النص الشعري "[١]

مفهوم البنية السردية:

مصطلح البنية، يستحضر معه في الغالب التصور الذهني المصاحب، لألفاظ كالنسق، والنظام، وهنا لا نذهب بعيداً مع مدلول اللفظ المصاحب الذي يقتضي النظر في " استكشاف القانون الباطن لأي نسق أو نظام، ولا التوصل إلى القانون الذي يحدث وينتج هذا النسق " [٢] ، ولا الذهاب أيضاً إلى ميدان الدراسات البنيوية التي تتمركز حول دراسة اللغة وأنساقها. وإنما نعني به في أبسط صوره " نظام من العلاقات الثابتة الكامنة، خلف بعض التغيرات، أو هو كما يعرفه (لا لاند) في معجمه: أن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه " [٣] ، وحيث تكون اللغة تكون البنية، والشاعر حينما يبدع قصيدته، فإنه ينشئ كليات تتكون من ظواهر، متعددة، تتسم بالتماسك، ويساند بعضها بعضا في شبكة من العلاقات المتبادلة، التي تنظم حضورها، وباختصار إن الشاعر إذا أبدع نصاً فإنه يكون قد أنشأ أبنية متعددة، وظواهر مترابطة، تنظمها شبكة علاقات يمكن رصدها، وهذا ما أشار إليه الناقد عز الدين إسماعيل من أن بنية النص تعني النص بكل أبعاده، أي لغته، وحركاته، ونظام علاقاته، والرؤية التي يطرحها، فهذه الأبعاد تنشأ متشابكة متناغمة، تؤلف مجتمعة بنية النص الشعري [٤] ، ودراستنا في هذا المبحث تدور حول الظاهرة السردية وحضورها في النص القناعي والتي تعمَّد الشاعرُ بناءها على نحوٍ ما.

([١]) مرايا نرسيس، حاتم الصكر: ٣٦.

([٢]) مشكلة البنية، زكريا إبراهيم:١٩.

([٣]) ينظر: مشكلات فلسفية، مشكلة البنية، زكريا إبراهيم: ٣٨.

([٤]) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٣٩.

أما مصطلح السرد فقد ظهر في العصر الحديث كعلم يعتني بدراسة أنواع الحكاية والقص، تعددت مصطلحات السرد في مراحله الأولى التي بدأ يغزو فيها ساحة الدراسات النقدية، بين السرديات (narratologie) الذي اقترحه تزفيتان تودوروف وعنى به علم الحكي، وبين السردية (narrativite) لجيرار جينيت [١] ، والسرد " هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي " [٢] ، أو هو " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية " [٣] ، فهو إذن عملية تصميم هندسي ، قائم على خلق فني متسق ومتماسك، أبعد من كونه نقل الحادثة في صورتها الأولية، الواقعية، بل تمتد تلك العملية التصميمية إلى بؤرة خيال المبدع المصمم، والسرد يشمل القصة، والحكاية، والرواية، وهو أيضاً يشمل المكتوب والمنطوق والمرئي والمسموع، وهو يشير إلى الشكل الشفاهي وغير الشفاهي.

إن علاقة الشعر بالسرد علاقة وثيقة، قديمة، مرتبطة بوشائج غير قابلة للنقض، ناتجة تلك العلاقة ببينهما من طبيعة الشعر ذاته، وجوهريته، فالشاعر حينما يطلق العنان لقريحته، وينشئ قصيدته فهو يقص، ويخبر، ويحكي، ذلك في أبسط صورة يمكن أن يقدمها النص، قبل أن يدخله عالم التعقيد والتركيب والتكامل –لاحقا – القائم على المزج بين الجنسين، وتطوير العلاقة بينهما إلى الحد الذي أصبحت به سمة حداثة القصيدة وجدتها، أنها تتخذ السرد روحاً وأسلوبا لها. والقول بقدم العلاقة راجع إلى ارتباط الشعراء القدماء بروح القص والإخبار، وما يقدمه الشاعر في قصيدته من سرد لرحلاته ووصف مغامراته، وإخبار عن حياته اليومية، وعرض خبرته في الحياة بروح سردية، حين يبوح الشاعر في غنائية مفرطة، فإنما يزجي بوحه، ويدفق مشاعره على نحو تسلسلي ، تتابعي، تلمح معه بوضوح روح السرد المهيمنة، وموقع الشاعر كراو يقف خلفه، والمعلقات العربية تكاد لا تخلو واحدة منها من قصة، أو حكاية أو سرد على نحو ما، وما وصف عنترة للمعارك، و إدارته الحوار مع محبوبته عبلة، وما مغامرات امريء القيس مع محبوبته فاطم، وعنيزة، إلا مظهر واضح من تجليات الروح السردية التي تلبست أولئك الشعراء. ومنذ ذلك الحين لم تنطفئ تلك الشعلة السردية من قصائد الشعراء، وظلت عبر العصور الأدبية حاضرة في قصائد الشعراء، رغم صعوبة مسكنها في جسد القصيدة العمودية الملتزمة وحدة البيت والقافية، والمنبثقة عن روح شاعر متمركز حول ذاته، يهيمن على القصيدة، ويتملكها على نحو ذاتي غنائي إلى أبعد مدى. تلك الاشتراطات التي تمثلت في وحدة الوزن والبيت والقافية، ومركزية الأنا الشاعرة،

---

(١) ينظر: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي: ١٨١/٨.

(٢) في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض: ٢١٩.

(٣) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل: ١٠٤.

وذاتيتها، لم تسمح للروح السردية أن تتمدد، ولا للمولود أن ينمو ويتطور، وظل الأمر على ما هو عليه مع تغير نسبي بين شاعر وشاعر، وبين عصر وعصر، فالسمات السردية المتخلقة في قصائد شعراء عصر ما قبل الإسلام تكاد تتشابه مع بقية قصائد شعراء العصور اللاحقة على اختلاف أزمنتها وأمكنتها، وازدهارها وانحطاطها.

لم تشهد التشكلات السردية في القصيدة العربية تحولات حقيقية كبرى إلا في العصر الحديث، مع ميلاد فن الرواية بمفهومه الحديث، والقصة بتقاناتها المختلفة، ومع لحظة ميلاد الشعر الحر (شعر التفعيلة) ذاك المولود الفتي الذي فتح أحضانه، وبسط رداءه ليس فقط للسرد والدراما أن يفترش القصيدة، بل لكل فن من شأنه أن ينهض بالقصيدة، ويثريها، ويسهم في ازدهارها وتطوريها، ويمكِّن الشاعر من التعبير على نحو أكثر دقة وفنية عن تجربة شعرية تتسم بالحساسية والتعقيد، ومنبثقة من رؤية فلسفية تأملية مركبة.

إن ما يعزى لروح الحداثة إذن، ليس إدخال التشكلات السردية، لبنية القصيدة العربية، فقد كانت قائمة في ملامحها الجنينية الأولى، وأشكال حضورها المختلفة، في حدودها النسبية " فيما يتعلق ببناء الزمن والشخصيات، وأنماط السرد ومظاهره التي يغلب عليها الوصف الخارجي والمباشرة، والوقوف عند تسجيل الوقائع ووصف الأحداث " [١] ، ولكن ما يعزى لروح الحداثة هو التحولات الكبرى التي صاحبت تلك التشكلات والتي أصبحت بفضلها سمة مميزة للقصيدة الحداثية.

لا تتحقق للقصيدة الحداثية سرديتها، باستحضار أدوات السرد القصصي، ورفد القصيدة بحشد من الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة، ولا بامتلاك ناصية لغة النثر القصصية، لو كان الأمر كذلك لعددنا الشاعر العربي القديم امرؤ القيس وزملاءه من أصحاب المعلقات رواد ميلاد هذا النوع من الشعر، لما قدموا في قصائدهم ومعلقاتهم من تلك الاشتراطات الشكلية غير الفاعلة، وإنما في قدرة الشاعر في تطويع السرد في القصيدة، ورؤية مواد السرد الخام المنبثقة في الوجود بعين الشاعر وروحه، إن عبقرية الإبداع الشعري في القصيدة تكمن في قدرة الشاعر المعاصر على امتلاك روحين في آن، روح شاعرية وأخرى سردية، في قدرته على " بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السببية والمنطقية لتقيم بينها تفاعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة، وتكثيف الرؤية وإضفاء المعنى على الحدث" [٢] ،

([١]) البنية السردية في شعر علي الفزاني، علي صالح: ٥.

([٢]) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل: ٩٢.

" التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالاً من الوقوع على المضمون الصالح " [1] بتلك الجملة افتتح الناقد المصري عز الدين إسماعيل فصله الرابع، وهي على ما تحمل من تعميمات صارمة، نهائية إلا أنها تشير إلى الأهمية القصوى التي يوليها عز الدين إسماعيل للبناء الفني، فقد آمن الشاعر الفلسطيني على نحو تجلّى في قصائده القناعية أن " العملية البنائية للعمل الفني هي جوهر الحقيقة الإبداعية، وأن التسليم بثبات الأشكال البنائية يجمد الإبداع الفني ويوقف تطور أدواته التعبيرية "[2]، ليس فقط على مستوى البنية التعبيرية، وتقانات السرد، ولكن أيضا على مستوى الشكل ، فقد أخذت القصيدة التقليدية القديمة شكلها العمودي البيتي، فيما شكلت قفزة نازك الملائكة فرصة تخليق جديدة على الصعيد الشكلي للقصيدة بما تتيحه عبر تفعيلاتها وأسطرها الشعرية من مرونة، وتدفق تسمح للشاعر باختيار الشكل البنائي لشكل القصيدة، فقد يصوغ الشاعر تجربته الشعرية على نحو دائري، أو حلزوني (لولبي) أو مقطعي، بدا ذلك واضحا في قصائد الشعراء الفلسطينيين القناعية، لذلك لا يبذل القارئ المتأمل كبير جهد ليستكشف الأشكال البنائية المتنوعة لقصيدة القناع الفلسطينية، كالبنية السردية والدرامية، والتقاط التقانات الوافدة من أجناس أدبية شتى كالمسرح والرواية على وجه الخصوص. ولن يخفي عليه شكل البناء الخارجي للقصيدة، فلسوف يلاحظ ببساطة تجليات التشكيلات المقطعية والدائرية واللولبية في النصوص.

البنية السردية في قصيدة القناع:

لئن كانت القصيدة الحداثية المعاصرة شديدة القرب، واللصوق بروح السرد، وتقاناته، فإن قصيدة القناع أشد لصوقا، وأكثر قرباً، ذلك أن مكونات البناء السردي حاضرة فيها بقوة، وفاعلة إلى الحد الذي يسمح لنا أن نقرر بوضوح أن قصيدة القناع ترقى فنياً بمقدار حضور تقانات السرد، وفاعلية أدواته، يمكن لأي باحث أن يلاحظ في شيء من اليسر أن قصيدة القناع كأي عمل سردي، نثري، تحتفي بالشخصيات بأنواعها المتعددة، الدينية والسياسية والتاريخية ... وحين يتقنع الشاعر بشخصية ما، فإنه ينقلها من دائرة الهامش إلى بؤرة التجربة ومركزيتها، تُحرِّكُ الأحداثَ حيناً، وتتحرك الأحداثُ حولَها حيناً آخر، وتكاد لا تخلو قصيدة قناع من حضور الفضاء المكاني والزماني، برموزه الدالة، وطاقاته الايحائية، وحين يشرع الشاعر في تظفير الأحداث وسردها فإنه يستعين، بتقانات السرد التي يستعين بها الروائي والقاص في عمله النثري، كمفارقة الاسترجاع التي تقطع زمن السرد الحاضر، لصالح لحظة زمنية ماضية، لإحداث المفارقة، أو الاستباق القائم على قطع خيط السرد الحاضر واستشراف المستقبل، وتجليته، وقد يستخدم الشاعر

([1]) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٣٨.

([2]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ١٧٣.

في قصيدته القناعية تقنية الحوار الداخلي (المونولوج)، أو الحوار الخارجي (الديالوج)، ومثلما يختفي المبدع وينطق راوياً كلي القدرة عليماً، يختفي الشاعر في قصيدة القناع، وينطق قناعه، وبالقدر نفسه الذي تبدو فيه غرائبية أن يستحضر الروائي المبدع راوياً عليماً ينطقه ويحركه، أو يحرك على يديه الأحداث، يستجلي الأسرار، ويغوص في النوايا، لا تقف في وجهه حدود ولا سدود، يجوب المكان، ويتحرك فيه غير خاضع لقوانينه، ويطوي الزمان بقدرة كلية تتجاوز قوانين المادة، بالقدر نفسه يستحضر الشاعر في قصيدة القناع شخصيته، يوقظها من موتها، ويبعثها من جديد، ثم يطوي بها الزمان والمكان، ويحضرها في لحظته المعاصرة، وينطقها، أو ينطق بها، ومن خلالها، كل ذلك يحدث في مشهد مؤسطر، تلتقطه روح أسطورية، ولا يمكن فهمه أو تلقيه على نحو فني جمالي بحال من الأحوال ما لم يتسلح متلقيه بالوعي الأسطوري.

يمكن هنا التدليل بجزء من قصيدة (أوراق من قصيدة أبي ذر الغفاري) وهي قصيدة قناع للشاعر معين بسيسو [1] ، الذي يمكن القول: إنه من رواد قصيدة القناع في الشعر الفلسطيني، كتبها مبكراً، مستثمراً ما تتيحه من مستويات إيحائية، وطاقات تعبيرية، بل ويمكن القول إن بسيسو من أوائل الذين استثمروا التقانات السردية والدرامية في القصيدة الحديثة، ووظفها بوعي شديد، بدا كما لو كان مغرماً بها لكثرة حضورها في قصائده.

وسار وحده، ومات وحده، وعاد،

يصيح متُّ لم تزل،

بقية من الكلام في فمي

نفيت مرتين، مرة هنا

ومرة هناك في الحديقة المعلقة،

وعدتُّ يا معاوية

ألقي بشعرةِ الذئابِ

في مغازلِ العناكب المشردة [2]

([1]) معين بسيسو، شاعر فلسطيني ولد في مدينة غزة (١٩١٧/١٩٨٤)، وهو مناضل ذو توجه يساري، دخل السجن أكثر من مرة بسبب نضاله في عهد الانتداب البريطاني، واعتقل في مصر، والعراق، له أعمال شعرية ومسرحية وقصصية، وتلفزيونية متنوعة.

([2]) الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو: ٢٥٩.

بعيداً عن حمولات النص الإيديولوجية اليسارية الواضحة، في التقاط شخصية أبي ذر كرمز اشتراكي، يشير إلى تجذر الروح الاشتراكية في التراث العربي الإسلامي القديم، والتقنع بها، في مقابل عصر السلطة والثراء زمن حكم الأمويين، فإن البنية السردية في المقطع السابق من القصيدة، تبرز بوضوح طبيعة النَفَس السردي المتخلق في القصيدة، واستثمار الشاعر الطاقة القصصية، فالسطر الأول ذو الطابع السردي الأسطوري الذي يلخص حياة أبي ذر في سيرته وموته وحيداً [1] ، ثم بعثه من موته، في جمل شديدة الإيجاز والتكثيف، لا يتم إدراك وجه الجمال فيه إلا بالتسلح بآفاق التخيل الأسطورية، وهو في اختزاله مراحل حياة أبي ذر على هذا النحو المشع بالسمة الدالة في شخصية أبي ذر، سمة التفرد التي تفضي إلى الوحدة، وكذلك الانتقال من الأفعال الماضية، (سار، مات، عاد) وضمير الغيبة، الذي عادة ما يلذ السارد استخدامه، إلى الفعل المضارع (يصيح)؛ إنما يمهد لإحكام ارتداء القناع وتجسيده على متن القصيدة. والانتقال التدريجي من لحظة سرد خارجية إلى استنطاق القناع في لحظة تحول كبرى لفضائي الزمان والمكان الماضيين إلى اللحظة الراهنة، إن حركية الأفعال في المقطع السابق (مت، نفيت، عدت، ألقي) التي يقوم بها البطل القناعي، الذي يحركه من الخلف المبدع، تشير على نحو ما إلى الروح السردية التي يشكل الشاعر بناءه السردي على وحي منها.

لقد أراد الشاعر أن يحاكم عصر الثراء الفاحش في زمن الأمويين من خلال معاوية، عبر التقنع بنقيضه، شخصية أبي ذر، قوة المبدأ في مواجهة سلطة القوة.

لا تتحرك البنية السردية في القصيدة عبر خط طولي، ولا وفق شبكة بيانية محتملة لمجمل العلاقات، وحركة سير الأحداث، فالمنطقية، وقابلية قراءة شبكة العلاقات وتتابع الأحداث وفق المنطق العقلي المعلل بالأسباب، ليست قائمة في البناء السردي في القصيدة، وبخاصة القناعية منها. وتلك إحدى المزايا التي يتسلح بها الشاعر عند إنشاء بنيته السردية في قصيدة القناع. ليس ذلك بسبب تمنع القصيدة وخشيتها من أن تتآكل مساحة الشعرية فيها لصالح جنس آخر هو السرد، بل لأن البنية السردية في القصيدة القناعية ليس من غايتها أن تنتج حكاية أو قصة، أو أن تقدم نسقا سرديا مكتملا مفصلا، فالشاعر حين يعمد إلى بناء نموذجه السردي في القصيدة لا يكن مستحضراً أطراً مرجعية لبناء القصة أو الحكاية أو الرواية بمقدار ما يكن مسكوناً برؤيته العابرة للحاضر والماضي، والمتجاوزة للمكان، تسعى أن تفك اشتباك التناقض بين مفارقات الحاضر والماضي، العام والخاص، الأنا والآخر، سلطة المنطق ومنطق السلطة، وبالتالي يتحرك

([1]) في إشارة إلى قول النبي صلى الله عليه وسلم: " يرحم الله أبا ذر، يمشي وحده، ويموت وحده، يبعث وحده ". ينظر: المستدرك على الصحيحين للحاكم: ٥٢/٣.

البناء السردي وفق هيمنة تلك الرؤية، واشتراطات زاوية نظر الشاعر، يحركه الشاعر كيفما شاء ينجز به رؤيته، وينضج تجربته.

والبنية السردية في قصيدة القناع ذات طبيعة خاصة، ومراوغة في آن، فهي ذات طبيعة خاصة لأنها تقربها في إطارها الخارجي من شكل الحكاية أو القصة، لأنها تتمركز حول شخصية بعينها، وربما تسمى القصيدة باسمها، وتلك الشخصية تتحرك في سياق زماني، وفضاء مكاني، ويمكن رصد بنية الأحداث بسهولة فيها، وهي بينة مراوغة لأنها تتملك أدوات السرد وتقاناته وتستثمره، وتستعصي عليه، فلا تنجز به جنسه السردي، كأن تنجز قصة أو رواية أو حكاية، بل تظل وفية للميدان الشعري الذي تنتمي إليه. لو تأملنا قصيدة (أبو محجن الثقفي... أثناء تجواله) للشاعر عز الدين المناصرة، فسوف تستوقفنا غواية العنوان وبنائه على نحو يجعلنا نظن أننا أمام عمل سردي يقدم لنا قصة، أو حكاية، على نحو ما يقدمها النثر، يؤكد تلك الغواية والمراوغة مقدمة القصيدة التي تجيء على مثل ما يبتدئ به السارد النثري حكايته:

يُعاد أبو محجن الثقفيّ من الرحلة المتعبة،

كان يحمل تاريخ عصيانه في الحقائب، تُكتب عنه التقاريرُ

يُمنع من شمّ عطرِ الأحبة، ثم اغتيال هويّته في صباحِ الجليدْ

يُعاد إلى أرضه بالقيودْ

ولم يشرب الخمرة الصاخبةْ

شائعاتٌ تحاصره في فضاء الحدودْ [1]

يقدم تلك اللوحة السردية راو يصاحب أبا محجن في تنقلاته، ويرصد بلغة سردية شديدة التكثيف والإيجاز حركة الأحداث، وتحولاتها عبر الأزمنة، وذاك الراوي كلي الحضور [2] يتنقل في الأمكنة المختلفة، والمتباعدة، فهو يصاحب أبا محجن في رحلته، وهو أيضاً حاضر في حيز مكاني آخر حيث تكتب عن أبي محجن التقارير، يتسارع السرد في اللوحة بحشد مجموعة من الأفعال الحركية، المتتالية التي تكون بمجموعها مشهداً سردياً يشتمل على اللون والصوت والحركة (يعاد من، يحمل في، تكتب عنه، يمنع من، يعاد إلى، يشرب، شائعات تحاصره)، يكاد هذا

---

(1) الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة: ٢٢٠.

(2) الراوي كلي الحضور: راو يمتلك القدرة على الحضور في مكانين مختلفين أو أكثر، في نفس الوقت، أو يتحرك بحرية إلى الخلف وإلى الأمام بين خلفيات تتعلق بأماكن مختلفة. ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس:١٣٩.

المقطع الشعري ذو الطبيعة السردية يشعرك أنك بصدد تلقي قصة أو حكاية لأبي محجن، ويأخذك بعيداً إلى عالم السرديات، غير أنه سرعان ما ترجعك كثافة التعبير، ولغته الشاعرية المكتنزة بطاقات دلالية إيحائية عالية، وكذلك قوافيه الداخلية وما تنتجه من إيقاع موسيقي (المتعبة، الصاخبة، القيود، الجليد، الحديد) عن تلك الغواية. لتكتشف أنك بين يدي عمل شعري يستثمر طاقات السرد، وتقاناته، ولكنه يبقي على مسافة فاصلة بين الجنسين، لكل ملامحه وتفاصيله. إن جمالية أن يستثمر النص الشعري طاقات السرد وممكناته، هي أنه يوظفه أجل توظيف ويبقيه في خدمة النص الشعري، فالوحدات السردية في البناء السردي السابق ليست مرادة لذاتها، مثلما هي في أي عمل سردي نثري، وإنما استثمر الشاعر طاقتها السردية فحملها دلالات ايحائية ورمزية، متعالقة مع أطر مرجعية مرتبطة بمفارقات زمانية وسياقية هي المرادة في ذاتها، وليس سرد الوقائع والأحداث.

تقانات سردية مستعارة:

في سعيه لتطوير القصيدة والنهوض بها، لتكون قادرة على استيعاب تجربته المرتكزة على رؤياه المتجددة لذاته وللحياة في تعقيداتها وتناقضاتها وتشابكها، اتجه الشاعر الفلسطيني شأنه شأن أخوته من الشعراء العرب نحو الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، يحاول أن يتلمس أسسها الفلسفية ويتشرب روحها الإبداعية، ويستعير منها أدواتها الفنية، وطرائقها في التعبير، محتفظاً لها بخاصيتها، وملامحها، ومبقياً على المسافة بينها وبين عالم القصيدة الذي ينتمي إليه. إنه يتخير منها ما تمليه عليه تجربته، ويفرضه ذوقه الفني، وهو إذ يستعير ما شاء له ذوقه أن يستعير، لا يغفل عن أهمية أن يحدث تغيرات تتناسب وطبيعة البيئة الحاضنة الجديدة. هذا المحور البحثي يحاول دراسة بعض التقانات السردية المستعارة، كالمفارقة الزمنية الممثلة في الاسترجاع، والاستباق، وكذلك الحوار الداخلي، وكيفية توظيفها في القصيدة، ومدى نجاح الشاعر في توظيفها واستثمارها، وقدرتها على فتح آفاق تعبيرية تمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الفنية على نحو أكثر عمقاً، وفنية.

المفارقة الزمنية:

ينتمي مصطلح المفارقة الزمنية في الأدبيات السردية إلى عنصر مهم من مكونات البناء السردي وهو الزمن، وعلاقته بالأحداث، من حيث ترتيبها في العمل السردي، وتتابعها، أو تقطعها، تقدمها إلى الأمام أو إلى الخلف، فقد يتوقف السارد عن تتابع السرد في لحظته الراهنة ليعود إلى الوراء في حالة تذكر أو حلم، أو أن يتجه إلى المستقبل من اللحظة الماضية ذاتها، هذا التقطع في السرد والانتقال ما بين الحاضر والماضي والتوجه للمستقبل، في تتابع السرد يطلق عليه النقاد

المفارقة الزمنية [1] ، والمفارقة الزمنية تعني انقطاع السرد وتبدله عبر الأزمنة، مع اشتراط عنصر الافتراق والتضاد بين اللحظة السردية، ونقيضتها التي اتجه السرد إليها، فمعنى التضاد الذي هو جوهر المفارقة قائم فيها، وهي تختلف عن مصطلح التحولات الزمنية، الذي يعني كل تحول وانقطاع في السرد سواء كان على شكل المفارقة أو المشابهة أو الاستدعاء المتماثل. فالمفارقة إذن جزء من التحولات الزمنية، وحين يوظفها المبدع في نصه فإنه يلفت الانتباه إلى ما تنطوي عليه معان ورسائل متخلقة من خلال المفارقة ذاتها التي تحمل معنى التضاد، ربما في الموقف النفسي، وربما في الصورة، إن ما يهم هنا أن ثمة ما يجب التوقف عنده بين يدي المفارقة والتقاط إشارتها. وما أودعه المبدع فيها من رموز وايحاءات.

والشاعر الفلسطيني وظف المفارقة الزمنية في قصيدته القناعية من خلال أداتين فنيتين، هما الاسترجاع، والاستباق، وسوف تكشف الدراسة عن تنبه الشاعر الفلسطيني مبكراً إلى أهمية تلك الأدوات الفنية في النهوض بالتجربة الإبداعية واستثماره إياها.

الاسترجاع:

أحد أدوات المفارقة الزمنية [2] التي يتوقف فيها السرد المتتابع الخطي، ليتحرك باتجاه الماضي، انطلاقا من لحظة الحاضر، أو هو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر، تلك اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنياً لكي تخلي مكاناً للاسترجاع [3] ، وقد يكون الاسترجاع عبر التذكر، أو الحلم أو أي نافذه يراها المبدع تؤدي وظيفتها، وتقوم تلك الأداة الفنية في السرديات النثرية بمهام فنية متعددة كأن " تسد الفراغ الحاصل في العمل الأدبي، وتمكن المتلقي من الإلمام بصور الشخصيات وفهم ماضيها ومتابعة تطوراتها" [4] ، أو أن تقدم

([1]) أطلق بعض النقاد على المفارقة الزمنية مصطلحات عدة، منها: التكسير الزمني، التشوهات الزمنية، الانحراف، التنافر الزماني، التقطيع الزماني، التبدلات الزمنية، وكل تلك المصطلحات تعبر عن مفهوم واحد، ولكنها مصطلحات تعكس زوايا نظر النقاد الذين أطلقوها، ولا يخلو كل مصطلح من ملمح دلالي ما، لفت نظر الناقد، وجعله سببا لتفضيله. ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد الخفاجي: ٢٩٢. ومعجم مصطلحات السيميوطيقا، برونوين ماتن:٤٠.

([2]) كثرت المصطلحات العربية المترجمة عن (flash back)، وتعددت بزوايا نظر أصحابها من النقاد، فقد ترجمها بعضهم: (الارتجاع)، (الإرجاع)، (الاستذكار)، (الارتداد)، (القبلية)، (الاستحضار)، (فلاش باك) وهي ترجمات تحاول أن تصيب جوهر المفهوم، والباحث هنا يختار مصطلح الاسترجاع، لأسباب لا تتيح المساحة البحثية المركزة هنا مقاربتها. ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد الخفاجي: ٢٩٦.

([3]) ينظر: قاموس السرديات، جراند برنس: ١٦.

([4]) بتصرف لفظي محدود، ينظر: الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ٢١١.

تنويعات نفسية من خلال المفارقة في استحضار وحدات سردية ماضية ذو سياق نفسي خاص، في لحظة حاضرة تتسم بالتوتر، إن عبقرية المبدع هي التي تملي عليه استثمار تلك الأداة الفنية وتوظيفها الفاعل، واللحظة المناسبة التي يستدعيها في النص لتسهم بطاقتها الفنية في بلورة تجربة الأديب. فهي لا تستدعى لذاتها، كما أنها ليست وسيلة شكلية لتجويد السرد، بل يختارها المبدع عن وعي بطبيعتها الفنية، يقدم من خلالها جملة من الرمزيات، والإيحاءات، والمعاني المضمرة، حيث لا تنهض تقنية أخرى للقيام بها " كأن تأتي لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك بأن تعمد إلى ما لم يكن دالاً فتجعله دالاً، وإما بأن تدحض تأويلاً أول وتعوضه بتأويل جديد " [1]، وهنا يبرز وعي المبدع لدورها الحقيقي، ووظيفتها الجوهرية.

وقد قسم النقاد الاسترجاع وفرعوه، إلى استرجاعات خارجية وداخلية، وتكميلية وتكرارية وغير ذلك من التقسيمات [2]، وهي مفصلة في دراسات نقد السرد، حيث تقدم تلك الأدبيات النقدية بنية معرفية متماسكة حولها.

التقط الشعراء الفلسطينيون أدوات السرد بعامة، والاسترجاع بخاصة ووظفوه في قصائدهم القناعية، على نحو يشير إلى وعيهم بأهمية هذا النوع من التقانات، وفطنوا أيضاً إلى – على تفاوت منهم– إلى طبيعة التغير الفني الذي يطرأ على تقانة الاسترجاع حين يتم استجلابها من عالم السرد النثري إلى عالم القصيدة.

ففي قصيدة (الهنود الحمر) للشاعر على فودة، حيث يستحضر الشاعر قصة الهنود الحمر من عمق التاريخ، بحمولاتها الدلالية القارة في وعينا، والمرتبطة بالمظلمة التاريخية الكبرى التي حلت بهم، متخذا من الهنود الحمر قناعاً، يقدم من خلال سرديته الفلسطينية التي تتشابه إلى حد كبير مع سردية الهنود الحمر أصحاب الأرض وسكانها الأصليين، ضحايا ظلم الرجل الأبيض الغازي وجرائمه ووحشيته. بعد أن يتجاوز الشاعر مرحلة الصدمة والذهول، يقدم لوحته الأولى التي يعرض فيها تفاصيل اللحظة الراهنة وماهم عليه من واقع بائس مدلهم، محاولا فهم ما حل بهم من فجيعة، مستعيناً بالاستفهام المتكرر والمتنوع في المقطع **(كيف إذاً نبتوا، كيف انهمروا، من أين إذن جاءوا)**. والبنية السردية في القصيدة تكشف عن وعي الشاعر بالقيمة الفنية للسرد من جهة، وقدرته على استثمار تقاناته من جهة أخرى، وبخاصة المفارقة الزمانية من خلال أحد وسائلها الاسترجاع، فقد بدأ قصيدته باللوحة الأولى التي تتحدث عن لحظته الراهنة تلك، ثم انتقل

([1]) خطاب الحكاية، جيرار جنيت: ٦٦.

([2]) ينظر للاستزادة: خطاب الحكاية، جيرار جنيت. وقاموس السرديات لجيرالد برنس، والمصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث لأحمد الخفاجي.

عن طريق الاسترجاع إلى عرض تفاصيل الماضي في أكثر من لوحة، وكان من الممكن أن يعمد الشاعر إلى استهلال قصيدته القناعية تلك بالتحرك السردي الخطي، في شكله التقليدي، الذي يبدأ بالماضي ويتجه إلى الحاضر، لكنه لم يصنع ذلك، بل عمد إلى استخدام تقنية المفارقة الزمانية، بكسر تدفق السرد، وقطعه، من خلال الاسترجاع:

كأرانبِ تشرين

كنَّا نتناثرُ بينَ كهوفِ الريحِ وبينَ الأدْغالْ

كنَّا نتقافزُ فوقَ ثلوجِك

يا مطرَ الحبِّ الغامضِ والكتمانْ:

شمسُ البرّيَّةِ كانتْ برقوقَ الصيفِ، وفي البرد...

كانتْ تتأججُ بين الأكواخِ النيرانْ

كنَّا حينَ نجوعُ نطاردُ لقمتَنا

نصطادُ طعاماً وحشياً

نشحذُ سكيناً ونصوِّبُ سهماً نحْو القطعان

كنَّا نتناسى العَرَقَ اليوميَّ فنسرحُ فيكَ

وغزلان الرنة تسرحُ والعقبان

كنَّا (نتمعمل) فوقَ حشيشِ البرّية نركضُ خلفَ جيادِ الريحِ، نضحكُ من سمك الغُدران

والقمرُ الساذجُ في بحرِ العتمةِ كان

حقلاً نتمددُ فيه

إذا دبَّت فينا الفرحةُ، أو غمرتنا الأحزان [1]

يبني الشاعر نسقه السردي مستعيناً بالاسترجاع كتقانة فنية، يرتد بها إلى الماضي، تنهض تلك التقانة بوظيفة تختلف إلى حد ما مع بعض وظائفها في البنى السردية النثرية، تتناسب مع القصيدة القناعية ذي الطبيعة الإيحائية والرمزية المكثفة، فالاسترجاع من خلال التذكر هنا، لا يهدف إلى تقديم وحدات سردية، يستكمل بها فراغاً في البناء السردي، بل ينهض لمهمة أكثر فاعلية. إن الاسترجاع في القصيدة يقوم على رسم صور الماضي الجميل حيث الحب والطبيعة

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٥٦.

الساحرة والحياة البسيطة والبراءة، والتناغم مع مكونات المكان، يخلق من خلاله مفارقة مع صورة الحاضر التي استهل بها القصيدة في لوحته الأولى، وجمالية الاسترجاع هنا هو فيما يخلقه من تضاد إيحائي، فكل الإيحاءات والدلالات التي تحملها الصور التي رسمها في وحداته السردية ، وما هي عليه من جمال إنما تراكم المرارة والإحساس بالفجيعة التي كرسها في اللوحة الأولى، إنها مفارقة الحاضر المؤلم البائس بالماضي الجميل السعيد، فكلما زاد مدى الاسترجاع، وسعته السردية [1] كلما عمق الشعور والإحساس بمأساوية اللحظة الراهنة. وهو ما أبدعه الشاعر علي فودة، فقد تضاعف مدى الاسترجاع، وامتدت سعته السردية على مساحة كبيرة من القصيدة (كنا نتناثر، كنا نتقافز، كنا نضحك، كانت تتجدد فينا، كنا نتناسى، كنا نتمعمل، نركض، نضحك، نتمدد، نطارد، نصطاد، كنا أطفالا نلهو) كل تلك الوحدات السردية، وما تحمله من سعة، وما ترسمه من صور فنية تتسم بالثراء، تنجز في بنية السرد طاقات إيحائية متجددة.

يستثمر الشاعر خالد أبو خالد في قصيدة (عودة السندباد)، تقنية الاسترجاع في بنائه السردي في القصيدة، التي يتخذ فيها الشاعر من السندباد قناعاً، يوظف طاقاته الدلالية المكتنزة في الوعي الشعبي من أجل تصوير رحلات المعاناة الفلسطينية التي تتشابه مع رحلات السندباد التي طالما تعرض فيها للهلاك ونجا من الموت المحقق.

والجوعُ يا وطني قاتلٌ

قاتلٌ

قاتلٌ

ابن أمي

تذكَّرته الآنَ

رافقني بعضَ حينٍ

وشاركتهُ كسرة الخبزِ

شاركتهُ دورتي الدموية

أعطيته من صفاتي ثياباً

وماءً

([1]) يمكن معرفة سعة الاسترجاع من خلال النظر في الوحدات السردية من طولها وقصرها، وحيزها من مساحة القصيدة. ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جنيت: ٥٥.

ولوناً

ليوم الخطابات

والمهرجانات

أعطيته بعض وجهي ودمي

ولما قُتلتُ بعمّانَ

كان هناك

وأخرجت منها

وأخرجت حتى من القبر [١]

يرسم البناء السردي السابق عبر الاسترجاع بالتذكر لوحة عتاب الفلسطيني لأخيه العربي الذي تركه في العراء، وقد قاسمه تفاصيل الحياة على قسوتها،

الاستباق:

يعرّف الاستباق بأنه " أحد أشكال المفارقة الزمنية، الذي يتجه صوب المستقبل من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر " [٢] ، وفيه يقطع الراوي السرد التتابعي الخطي، ويغادره لينتقل بالسرد إلى المستقبل، بما يشبه التنبؤ أو الاستشراف [٣] ، يصطلح نقاد السرديات تقسيمه إلى استباق داخلي، وخارجي، [٤] ، إن عملية تكسير البناء الخطي التتابعي للزمن من خلال المفارقة الزمنية الذي يشكل الاستباق أحد تمظهراتها في البناء السردي، ليس حالة ترفيه يمارسها المبدع يزين بها عمله السردي بمقدار ما هو تقنية فنية يصار إليها، لتدشين خطاب سردي قادر على انتاج دلالة، تمكن القارئ من تلقيها في بعدها الفني الجمالي.

---

(١) العَوديسا الفلسطينية، خالد أبو خالد: ١/١١١.

(٢) قاموس السرديات، جيرالد برنس: ١٥٨.

(٣) يطلق على الاستباق في أدبيات النقد السردي مصطلحات عدة منها: التنبؤ، الاستشراف، البعدية، اللواحق. ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، أحمد خفاجي: ٣٠٢.

(٤) الاستباق الداخلي: أن يورد السادر أو الراوي حدثاً لم يتحقق بعد، ينتمي إلى مجرى السرد أو القصة. أما الخارجي: أن يقدم الراوي أو السارد حدثاً لم يتحقق بعد، ولا صلة له بأحداث القصة أو السرد، فهو بمثابة إشارات مستقبلية قد تتحقق أو لا تتحقق. ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي: ٧٨.

إنها تأتي " ضمن رؤية فنية نابعة من جوهر التجربة، ولها أهدافها وغاياتها وطبيعتها التداخلية التي تستجيب لحاضر النص " [1] .

في ميدان السرديات النثرية يمكن القول إن تقنية الاستباق ليست حاضرة كحضورها في البناء السردي للقصيدة، على عكس الاسترجاع الذي يحضر بقوة في السرديات النثرية ويقل حضوره في أبنية سرد القصيدة، وهذا الرأي ينبني على الأغلب الأعم من الأعمال السردية والشعرية، ولا يمنع أن تكسر تلك المقولة استثناءات هنا أوهناك، كأن تسجل تقنية الاستباق حضورها المكثف في عمل سردي لشاعر ما، [2] ، يعزز وجاهة هذا الرأي الطبيعة الماضوية للسرد النثري، فالسرد في أغلبه يراوح بين الحاضر والماضي، فالاتجاه صوب المستقبل يقل قياساً بالحاضر والماضي، ولكن هل يبقى الأمر على هذا النحو إذا انتقلت تقانات السرد إلى القصيدة وبخاصة القناعية منها؟

إن من أهم ما يمكن أن يستوقف المتأمل قصائد القناع الفلسطينية ذات البناء السردي منها، أن تقانة الاستباق حاضرة وبقوة على مساحة السرد في القصيدة، تكاد قصيدة القناع السردية الفلسطينية لا تخلو من استباق ما، بل تسجل بعض القصائد حضوراً يزيد عن المرة الواحدة في القصيدة الواحدة. وهذا بدوره يخالف ما هو معهود من تفوق تقانة الاسترجاع في الحضور، لكن السؤال هنا، هل هذا ينسحب على قصيدة القناع العربية في عمومها؟ أم يختص بالفلسطينية منها؟ وهل هذا يختص بالشعر دون النثر؟ تلكم أسئلة تحتاج إلى مقاربات بحثية على نطاق واسع لمدونة قصائد القناع العربية، ليست داخلة في مدار اشتغال هذه الدراسة.

لكن السؤال الذي هو جزء من اشتغالات هذه الدراسة يحاول أن يقارب الأسباب التي جعلت من تقانة الاستباق حاضرة على هذا النحو المتلازم أكثر من حضور غيرها من التقانات، هل هي خصوصية الأداة وتفوقها؟ أم خصوصية تجربة الشعراء الفلسطينيين؟ أم كلتاهما معا؟

والحقيقة أنْ لا تفوق يعزى لأداة فنية في ذاتها، مهما بلغ حضورها في السرد النثري أو الشعري، لأن مدار الأمر في التفوق يعزى إلى عبقرية الأديب وتفوقه في استثمارها وتوظيفها

([1]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ٢١١.

([2]) يقول بهذا تزفيطان تودوروف في معرض حديثه عن الاسترجاع والاستباق: " الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات، والاستباقات ... وأما الاسترجاعات، وهي أكثر تواتراً..." ينظر: الشعرية، تزفيطان توردوروف:٤٨. وكذلك: خطاب الحكاية، لجيرار جنيت ص٧٦، حيث يقول: " من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمني، أقل تواتراً من المحسن النقيض" ويقصد بالمحسن النقيض هنا الاسترجاع.

على نحو فني متقن، ومدى ملاءمتها للجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، أو تعار لديه، ثم طبيعة المهمة الجمالية المراد للأداة أن تنجزها.

لا غرابة أن نجد الشعراء الفلسطينيين في قصائدهم القناعية ذات البناء السردي يركنون إلى الاستباق، أو ما يسميه بعض النقاد الاستشراف، أو التنبؤ، تلك التقنية الوافدة من واحة السرد، لأن ارتباطهم بها ليس ارتباطاً بأداة تستجيب لرغبتهم الفنية، أو تطلعاتهم الإبداعية بمقدار ما هو ارتباط يكاد يكون عضوياً، يرتبط بعلاقتهم بالزمن، وتفرعاته، إنها ليست أداة استباق نحو المستقبل تؤمن جمالية المعمار السردي في القصيدة بمقدار ما هي فلسفتهم ورؤيتهم للمستقبل، إنها سردية المستقبل لديهم، وسيلتهم ونافذتهم للولوج إلى المستقبل، لقد فزع الشعراء الفلسطينيون من هول الواقع الذي يحاصرهم، فقد سلبت أرضهم، وتشتتوا في الفيافي والأمصار والمخيمات، فعمدوا إلى الماضي يتأملونه، يحدقون فيه، ويبحثون في تلافيفه عن خلاصهم، فتقنعوا بشخصياته، واختفوا خلفها، وأنطقوها، فمن الطبيعي والأمر كذلك أن يقلعوا صوب المستقبل، ويلوذون به، ويودعونه أحلامهم وآمالهم ورؤاهم في قصائدهم القناعية، بعد أن خذلهم الماضي وحاصرهم الحاضر بكل تجلياته. يبشرون بلحظة الانعتاق والتحرر، والعودة، يقدمون نبوءتهم في انهيار صروح الظلم، فالتطلع نحو المستقبل جزء من رؤيتهم، وفلسفتهم في بناء القصيدة.

في قصيدته القناعية (عروة بن الورد يسقي النخلة)، يتوسل علي فودة، بسردية المستقبل/ الاستباق فيما يشبه خلاصة القصيدة، بعد أن يتخذ عروة بن الورد قناعاً، ويستعرض على طول النص بطريقة سردية، رحلته مع الأرض المعشوقة، ومفارقة احتضان الأرض للغرباء، ونبذه بعيداً عنها، وما يعانيه من مظاهر الإحساس بالاغتراب داخل وطنه العربي الكبير:

أنام وحيداً...

وغيري ينامون فيكِ، فأه...

سلي العشب... فالعشب يعرفنا

سلي البحر... فالبحر يعرفنا

سلي النار ... فالنار تعرفنا

ويعرفنا الله والأنبياء [1]

في محاولة منه تمتين علاقته بالأرض المعشوقة، وتفكيك رواية الغرباء الغزاة الذين سلبوا الأرض، وطردوا أهلها منها، وأقاموا فيها هانئين، فيما يعاني أبناء الأرض الأصليين من الغربة

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة، علي فودة: ١٢٨.

ومرارات المنافي وهول الواقع، يمد فودة أسباب الانتساب إلى الأرض، يفصح عن ارتباطه بها، وانبثاقه عنها، من خلال ما بينه وبين مكوناتها من وشائج قربى والتحام، فالبحر والنار والعشب، مكونات تحمل دلالات التجدد والبقاء، والقدم والأصالة، فالفلسطيني موجود على هذه الأرض قدم البحر والنار، ومتجدد على ترابها تجدد العشب وتخلقه مع كل ربيع، تلك إفادة الأرض، وأما شهادة السماء، فالله والأنبياء تكفلوا بها في محاولة منه دحض الرواية الدينية للصهاينة.

ومن لحظة الحاضر القاسية تلك، تتخلق مفارقة الزمن، سردية المستقبل/ الاستباق، يقدم فودة استشرافه المستقبلي، على نحو سردي يودعه رحم القصيدة:

جولةٌ ثمَّ أعودْ

حاملاً بين يدي

غصنَ زيتونٍ يغني

فوقَ خوذات الجنود [1]

وكذلك يصنع الشاعر ناجي علوش في قصيدته الطويلة (محاورة مع أبي الطيب المتنبي)، التي تقنع فيها بالمتنبي، واستعرض رحلته القاسية، وما صاحبه فيها من معاناة وألم:

عفواً أخا الفلواتِ والجفناتِ لا ترسم

على شفتيك آثارَ الجفاف...

للنيلِ عادتُه

وقلبي لا تغيّره الرياحُ الموسمية

فإذا تخاذلَ متعبون على الطريق

وخلَّفوك بغيرِ زاد

فاصبر قليلاً إن سِربك سوف

يأتي من مضارب لا تغادرها

الحميَّة [2]

([1]) المصدر السابق: ١٢٩.

([2]) المجموعة الشعرية الكاملة، ناجي علوش: ٤٠٣.

في المقطع السابق يفتح الشاعر نافذته نحو المستقبل، خروجا من واقع آسن، وتبشيراً بقدوم لحظة زمنية قادمة، لحظة الخروج من حالة التيه والجفاف، لحظة تتقد فيها حمية القربى العربية الأصيلة، كل هذا من خلال تقنية الاستباق، التي تنطوي على مفارقة زمنية واضحة، بأدواتها اللغوية المستقبلية (سوف يأتي)، وماذا يملك الشاعر غير أن يفتح نافذة الولوج للمستقبل، ومن غير تلك التقانة تبسط له جناحها، وتخرجه من أتون الواقع.

إن تقنية الاستباق في القصيدة القناعية، التي تزخر بدلالات مشعة ناشئة عن حركة تفاعل الشاعر مع التاريخ ورموزه، والوعي بتناقضاته وسعيه لتفكيكها؛ ليس إلا استكمالاً ضرورياً لحالة الاسترجاع الماضوية، فما قيمة التفاعل مع الماضي، والتجول في تلافيفه، والتقنع برموزه، ما لم يطلق الشاعر الفلسطيني على وجه التحديد استباقاته/ نبوءته، التي خلص إليها من رحلة تفاعله مع التاريخ ورموزه. وحين يقدم الشاعر الفلسطيني في قصيدته القناعية سردية المستقبل، فإنه يقدم سردية الحياة، ولا يتعلق الأمر هنا بالجانب السياسي المرتبط بتجربته الخاصة، بل يستشرف المستقبل، في ضوء حكمته التي اكتسبها من رحلته الإنسانية.

في قصيدة (أغنية إلى سمرقند) [1] للشاعر معين بسيسو، يتخذ الشاعر من مهندس شاب قناعاً، كانت زوجة تيمورلنك [2] قررت أن تقيم معبداً تفاجئ به زوجها بعد عودته من إحدى غزواته، فانبرى شاب مهندس لهذا الأمر واشترط أن يبني المعبد لقاء قبلة يطبعها على شفة الزوجة، حاولت إغراءه بالمال والذهب فرفض، وأخيراً وافقت الزوجة على اشتراط المهندس، فوضعت كفها على خدها ومنحته قبلتها على الكف الراعشة على الخد، وتم بناء المعبد.

مولاتي

لست بصاحبِ عرشٍ، لستُ بفاتح...

لكني أملك أن أعطي لكِ

ما لم يُعط السيفُ أو الخنجر

---

(1) تقع في آسيا الوسطى، في أوزباكستان، فتحت على يد قتيبة بن مسلم الباهلي ٨٧هـ، " بناها شمر أبو كرب فسميت (شمر كنت) فأعربت فقيل سمرقند، هكذا تلفظ به العرب في كلامها وأشعارها" . ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي: ٢٤٨/٣.

(2) تيمورلنك (٧٧١/٨٠٧هـ)، مسلم عرف عنه أنه طاغية، جبار، يعشق سفك الدماء، والتدمير، وكان يبيد الجيوش المهزومة بأكملها، ويكون جبال من جماجم المهزومين، ينتمي إلى قبيلة البرلاس التركية، وكان أحد أجداده مقرباً من جنكيزخان، استولى على بلاد ما وراء النهر، وجعل سمرقند عاصمة له. ينظر: موجز التاريخ الإسلامي، أحمد العسيري: ١/ ٢٣٨.

وجميع عروشِ الأرض

ما أصعبَ أن يكسر قشرَ البيضةِ ويرفرفُ عصفور

أو تنبت شجرةُ وردٍ تحت وسادةِ تَيمور

فالعالم طفلٌ يترعرعُ، يكبر فينا حين نحب

ويموت الحبُ

حين يحلُّ السيفُ مكانَ القلب [1]

في بنائه السردي المشبع بروح درامية، يقدم بسيسو رؤيته حول ثنائية الحب والسلطة، حيث القلب رمز الحب، والسيف رمز القوة والسلطة، وثنائية الشاعر والقيصر، وكيف أن الشاعر يستطيع ما لا يستطيعه القيصر، وأن الحب هو القادر على البناء، والتعمير، وتأمين تدفق الحياة واستمراريتها، وأن سلطة القوة تستطيع أن تتعامل مع البيئة المادية، تتملك الأرض بأحجارها وتربتها، لكنها لا تستنبتها، فالحب وحده هو القادر على استنباتها، وتعميرها، في إشارة واضحة إلى هيمنة القوة والاحتكام إليها، ممهداً لإطلاق استباقاته المستقبلية:

فسيأتي زمنٌ ستطاردُ فيه

حتى الموت القُبْلة

وتطاردُ فيه سُرُرُ العشاقِ

وبيتُ الشعر

وسيقطعُ رأسُ العصفورِ

ويعلَّقُ فوقَ السور

لكنْ هو ذا تيمور

حجرٌ مغروسٌ في الأرض

مهما نبتثْ يا مولاتي للحَجَرِ شرايين

فلن يصبحَ شجرة [2]

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو: ٣٦٩.

([2]) الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو: ٢٦٩.

في استباقاته السردية نحو المستقبل يقدم الشاعر لوحة، لما سوف يكون، يطلق نبوءته الصادمة في انتصار القوة والسلطة على الحب وإرادة الحياة، والعصفور الذي هو رمز للشاعر بما يملك من قوة التحليق، وإرادة الحياة، سيعلّق على السور إمعاناً في نشر الخوف والرهبة، وسوف تنحسر مساحات الحب لأبعد مدى رمزية مطاردة القبلة، وسرر العشاق، لكن ذلك كله لن يفضي إلى ديمومة الحياة وتدفقها، فتيمور الذي هو رمز القوة الغاشمة والسلطة لن يفلح في أن يحوّل قوته تلك لتصب في مجرى الحياة، سوف تظل معزولة تلك القوة الغاشمة مثلما هو معزول حجر مغروس في الأرض.

الاستهلال السردي:

عادة ما يكون الاستهلال بشكل عام هو التمهيد لأي عمل، ويقع في مقدمته، وهو ذو أهمية بالنسبة للمبدع في أي ميدان من ميادين الإبداع كان، ولا تقل أهميته للمتلقي أيضاً في فهم بنية العمل الأدبي ولحظة بدايته، والفضاء العام الذي يشكله للدخول إلى عالم العمل الأدبي. عرفه أرسطو بأنه " بدء الكلام ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي الافتتاحية، وتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلوه " [1] ، وهي بدايات ليست معزولة عن العمل الإبداعي، ولا هي زخرفات لغوية أو نصية يصير إليها المبدع، مبرزاً من خلالها براعته [2] ، بقدر ما هي بذرة جنينية في بنية النص تتخلق من خلالها معالم النص مكتملاً، وومضة إشعاعية تضيء على كامل أجزاء النص، تظل حاضرة في ذهن المبدع، قبل تخلق العمل الإبداعي، وأثناءه و يظل المبدع ملتزماً على طول النص برعاية وتطوير دلالات ما أودعه فيها من إشارات ورموز وإيحاءات. " فالعمل الفني هو الذي يولد استهلاله، بعدما يكتمل بناءً ومحتوى في فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له " [3] ، إنه جزء أصيل في تكوين النص، وله حضور محرك وفاعل على طول النص وعرضه، لما يمثل من حاضنة حاملة سمات النص النوعية الخاصة، وتوجيه الدلالة، وفق البناء التأسيسي الذي أنشأه. أولى الشاعر العربي الحديث الاستهلال رعاية خاصة، واهتماماً لائقاً ولا سيما بعد أن تحرر من كل أشكال الاستهلالات الموروثة كالمقدمة الطللية التي كانت

([1]) الخطابة لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٣٤.

([2]) في الأدبيات التراثية البلاغية يطلق عليه: براعة الاستهلال، أو حسن الابتداء، وهو أن يشتمل أول الكلام على ما يناسب الحال المتكلم فيه، أو هو: أن يورد مصنف أو شاعر أو خطيب في أول كلامه عبارة تدل على المقصود منه. ينظر: الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي: ٣٥٤/١. تحفة المحتاج في شرح المنهاج، للسفاريني: ٥١/١. الإيضاح للخطيب القزويني:٣٨٥.

([3]) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين نصير: ٢١.

طقساً شعرياً رئيسا في بناء القصيدة العربية القديمة. ومن علامات اهتمامه بها أنه سعى إلى تنويعها، وتطويرها.

لعب السرد كتقنية وافدة إلى القصيدة الحديثة دوراً بارزاً في تشكيل الاستهلال، بحيث أضحى " ظاهرة بارزة في قصيدة الشاعر الحديث التي تقوم على السرد في بنيتها التي تحقق لها جراء ذلك إمكانية التطور في الرؤية، بالتأسيس لها من خلال الفاتحة السردية التي يضعها الشاعر أمام المتلقي يحدد له زاوية الانطلاق لبقيه مشدوداً إلى مركزية أرادها " [1] ، لكن الاستهلال السردي أو الفاتحة السردية في القصيدة القناعية لها أبعادها المميزة، وتحديداتها التي تتسم بالخصوصية، فالشاعر في القصيدة القناعية حين يتخذ من شخصية تاريخية قناعاً، ويشرع في خلق بنيتها السردية إنما يقدم لنا رؤيته الإبداعية التي تنصهر فيها أبعاد الماضي والحاضر، والخاص بالعام، والذاتي بالموضوعي، فتكون لحظة البدء لحظة خلاقة، تحدد أولاً منظور الشاعر وزاوية نظره، ومكان وقوفه، ومن ثم يبدأ في التخلق تأسيسٌ موجِّه لآليات التلقي، ممهداً للحظة إحكام القناع وظهوره على متن النص، يكون في بعض القصائد القناعية ذي البنية السردية من اليسير تحديد مساحة الاستهلال السردي الذي يبدأ من أول النص وينتهي عند لحظة إعلان القناع عن نفسه، والتعبير بضمير المتكلم، وهي لحظة انتقال وتحول مهمة، للدخول إلى عالم القناع وإطلاق العنان لحالة التفاعل الجدلي معه. يبدو هذا جليّاً في الاستهلال السردي للشاعر الفلسطيني معين بسيسو في قصيدته (من أوراق أبي ذر الغفاري):

وسار وحده، ومات وحده، وعاد،

يصيحُ متُّ لم تزل

بقيةٌ من الكلام في فمي

نفيت مرتين، مرة هنا

ومرة هناك في الحديقة المعلقة [2]

يأتي هنا الاستهلال السردي موجزاً، ومكثفاً، وهو ما تقتضيه غالباً طبيعة النص الشعري، تختصر بنيته السردية رحلة أبي ذر المؤسطرة، في ثلاث أفعال سردية، (سار) يشير إلى رحلة حياته التي عاش كل تفاصيلها، وخاض صراعها، و(مات) تختصر رحلة موته وما حملت من دلالات رمزية، يمكن فك شفرتها من خلال العودة بالإحالات إلى سياقها التاريخي، و(عاد) الذي

([1]) أثر الفنون في الشعر العربي الحديث، حسن المجالي:٢٣.

([2]) الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو: ٢٥٩.

يحمل معنى البعث والعودة في أجواء ذات طابع أسطوري. هنا يمكن القول إن الاستهلال السردي لعب دوراً إخبارياً ممهداً لبنية القناع التي سوف تتضمن محاكمة أبي ذر جلاديه، وفضح ظلمهم، وتعرية سلوكهم الطبقي، فلا معنى يجدر التوقف عنده لفكرة العودة والبعث ما لم تنطوي على تلك المحاكمة. يمكن ملاحظة وظيفة فنية أخرى هنا للاستهلال السردي، في إحالته للسياق التاريخي لحياة أبي ذر، من خلال التناص مع الحديث النبوي، [1] ، وتكرار لفظ (وحده)، بحيث أضحت السيرة الذاتية المتفردة لحياة أبي ذر جزءاً من النص، وهي التي تجيب على تساؤل المتلقي عن القيمة الفنية لتكرار(وحده). ينبني الاستهلال السردي في النص السابق على محورين: الوحدة كسمة أساسية ملازمة لتفاصيل رحلة الحياة والموت، والعودة كفعل تخييلي سردي خلاق يمهد للمحاكمة وتفنيد الظلم التاريخي الواقع على أبي ذر.

في قصيدة (أغنيات كنعانية) في المقطع الخامس منها الموسوم ب (ربيع تموز)، يبني الشاعر عز الدين المناصرة استهلاله السردي على نحو يختلف قليلاً، عن قصيدة بسيسو السابقة، من حيث المساحة المشتغلة على متن القصيدة، ومن حيث الوظيفة:

المطر يرشرش فوق الأوراق المهترئة

والريح تدق الأبواب الصدئة

المطر يرشرش والورق الأصفر

يتناثر في الردهات

الأرض العطشى تشرب في وله قيظ الريح

تبلعه كحصان مجروح [2]

ينبني الاستهلال السردي هنا على الوصف التصويري، الذي تتضافر فيه الصور الجزئية الحادة، لخلق صورة كلية موغلة في القتامة يهدف معها الشاعر خلق حالة نفسية، مسكونة بالخوف والرعب، والضيق الذي يصل حد الاختناق. فالأوراق صفراء مهترئة متناثرة، والأبواب صدئة تدقها الريح، والأرض عطشى كحصان مجروح، تلك الصورة القاتمة، تمهد لارتداء القناع، حيث يتخذ من أدونيس قناعاً، بما يملك من سمات دالة في الأسطورة الخالدة لأدونيس، يقارع وحيداً الوحش البري في الغابة، إن وظيفة الاستهلال هنا نفسية بالدرجة الأولى، تمهد للدخول إلى عالم

([1]) في إشارة إلى قول النبي صلى الله عليه وسلم: " يرحم الله أبا ذر، يمشي وحده، ويموت وحده، يبعث وحده ". ينظر: المستدرك على الصحيحين للحاكم: ٥٢/٣.

([2]) الموسوعة العالمية للشعر العربي، أغنيات كنعانية، عز الدين المناصرة: http://www.adab.com/modules.php

المشاهد الأسطورية التي تميز بها المناصرة في قصائده، وبالقدر الذي خلق به الاستهلال السردي قتامة، وما ألقى بظلاله النفسية من حزن وشعور بالوحشة، سوف يخلق بعد حين حالة مقابلة ضدية تختفي بها كل المشاهد والصور المأساوية، لتصب في رصيد مشهد يريد القناع رسمه:

ما زلت أقارعُ هذا الخنزيرَ البريَّ

وعلى رأسي ينهمرُ المطرُ الكنعاني

من بطنِ سحابة

من قلبِ الغابة

تأتيني عشتارُ تلملمني [1]

هو مشهد الربيع الأخضر، بفعل المطر الكنعاني، الذي يقضي على مرحلة الجدب التموزية القاسية، وحيث كان المطر الكنعاني في الاستهلال السردي (يرشرش) على استحياء، فإنه في بنية القصيدة القناعية (ينهمر)، وهذا يؤكد أن الاستهلال السردي ليس نتوءاً في القصيدة، ولا جزءاً معزولاً منها، بل مرتبط بها ارتباطاً عضوياً، يمارس دوراً فاعلاً في تغذية محاور القصيدة، وما أودعه الشاعر في استهلاله من رموز وإشارات تظل حية، ومتجددة الدلالة، في علاقة تفاعل تبادلي بين الاستهلال وباقي أجزاء القصيدة.

([1]) المصدر السابق.

المبحث الثاني: البنية الدرامية

مفهوم البنية الدرامية:

لم تعد القصيدة العربية تقف عند حدود الوصف والتصوير، والتعبير الذاتي الانفعالي، ورصد ما يطفو على السطح من ظواهر، لا الوصف والتصوير الداخلي لما يمور في وجدان الشاعر من عواطف وإحساسات، ولا الخارجي المتعلق بالمشاهد الكونية المحيطة، تلك عملية تتسم على أهميتها بالبساطة، وتنأى بالقصيدة إلى تخوم الهامش، تبتعد بها عن جوهر الفعل الإبداعي الحضاري الهادف الخلاق، الذي ينبغي أن يسهم في تفسير الواقع المتصدع، وتحليله، والإبانة عن تناقضاته، وكشف وجوه زيفه ومخاتلته، في محاولة لإعادة خلقه من جديد، من خلال تجربة رؤيوية يبلورها الشاعر الحداثي الذي يدرك بوعي حضاري جديد أهمية الولوج نحو المستقبل وتجاوز هذا الراهن العربي الآسن.

وحد الوصف والتصوير والتعبير الذاتي الانفعالي، ليس نقيصة تسعى القصيدة الحديثة للتنكر لها، والتبرؤ منها، فوصف الواقع وتصويره على نحو واضح دقيق، هو الخطوة الأولى في فهمه وتفكيكه وإعادة خلقه، لكن المقصود هنا أن التقانات السردية تنهض لتلك المهمة، وتغطي اشتغالاتها، فيما ينهض التفكير الدرامي وتقاناته للغوص فيما خفي ودق منه، وما غاب عن السطح الظاهر، وإدراك العلاقات والتناقضات القائمة بين مكوناته، ووعيه له في صورته المركبة والمتفاعلة، المتخلقة كل لحظة في شكل جديد، تلك واحدة من السمات اللصيقة بالتفكير الدرامي. كذلك الحال في التعبير الذاتي الانفعالي المتسم بالغنائية، المتمركزة حول الذات، لم يكن في حقيقته نقيصة أو سبة، كيف ذاك وقد كانت تلك الملامح الذاتية الغنائية الصرخة الأولى النابعة من أعماق الذات التي لفتت الانتباه إلى تردي الواقع ومأساويته، فالاتجاه بالقصيدة نحو الموضوعية ليس هدفا في ذاته بمقدار ما هو استجابة فضلي للتعبير عن تعقيدات الواقع وتناقضاته. ومهما يكن من حضور للموضوعية في أي عمل إبداعي، فإن الذات المبدعة تظل حاضرة، وتترك بصمتها، حتى ولو توارت إلى الخلف، وتراجعت إلى الوراء.

والحقيقة أنه ما من نقلة نوعية تطورت بها القصيدة العربية وازدهرت على مر عصورها، أكثر عمقا وثراءً من تحركها باتجاه الدرامية، " إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، فالتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي " [1] ، والتعبير الدرامي لا يكون ذا قيمة إلا إذا كان نابعا من روح شفافة قادرة على النفاذ إلى عمق

([1]) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٧٨.

الأشياء من خلال نسق تفكير ذي طبيعة درامية، وإلا يكون التعبير الدرامي في القصيدة شكلياً، مصطنعاً، يفتقد إلى الحرارة والحيوية والعمق، المقومات الرئيسة في النهوض بالتجربة الإبداعية.

ليس من اهتمام البحث هنا تتبع مصطلح الدراما وتطوره عبر التاريخ، ولا كشف التباين في تحديد مدلوله، إن ما يهم هو التقاط السمة المميزة للمصطلح، " فالدراما تعني في أبسط معانيها الصراع في أي شكل من أشكاله، وهي من ثم تعني الحركة، من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة " [1] ، إن الدراما بهذا المعني هي حالة تنقل دائمة لا تعرف الثبات، بين أطراف متصارعة، إنها حركة دائبة، والصراع لا ينشأ في فراغ، فلا بد من وجود أطراف تكون سبباً في خلقه ووجوده، والصراع متنوع ومتجدد " ويشكل العمود الفقري في البناء الدرامي" [2] ، بتنوع الأطراف وتجددها، بهذا المعنى يعني دخول الدراما إلى عالم القصيدة، هو إصغائها لأصوات الأطراف المختلفة، وإفساح المجال لتفاعلها على متن النص، وكشف تناقضاتها، وهو ما يحول دون هيمنة الصوت الواحد، صوت الأنا الشاعرة على محاور القصيدة، يشكل هذا الحضور الدرامي لحظة انحسار للبعد الذاتي الغنائي في النص.

تبدأ ملامح التفكير الدرامي في التخلق في اللحظة التي يصغي فيها الشاعر إلى أصوات الموجودات، وإدراك الأسس الفلسفية لحضورها، وكشف الأنساق التي تنظم شبكة علاقاتها، ومن ثم التفاعل الجدلي الخلاق معها. يكون عمق القصيدة، وثراؤها بمقدار ما تتسع لتلك الأصوات، وما تخلق من حالة جدلية فيما بينها، تعكس تعقيدات الواقع وجدلية عناصره ومكوناته. أدرك الشاعر المعاصر أن الواقع أشد تعقيداً وتركيباً، وأن مكوناته مختلفة متعددة، وأن عليه أن يتفاعل معها، ويصغي إليها، فلم تعد العلاقة بين الشاعر والموجودات أحادية تسير في اتجاه واحد، بل علاقة تفاعلية تبادلية متشابكة. يجب أن تتسع القصيدة للتعبير عنها بكل تعقيداتها.

والقصيدة ذات البناء الدرامي تشتمل عوالم متعددة، وأصوات مختلفة، وفضاءات مكانية وزمانية، وحضور فاعل للحوار بين المكونات من أشخاص وأشياء، تلتقي كل تلك المفردات في أجواء صراع متنامي، متنوع، مع الإنسان والطبيعة، والزمان والمكان، كل تلك العوالم المتخلقة غالباً في القصيدة الدرامية تجعل المتلقي غير مخير في أن يتفاعل معها، ويندمج في عوالمها؛ لأنها صورة عن حركة الحياة وطبيعتها، وهي صورة ليست مستنسخة عنه، بل مكونة من عناصره،

([1]) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٧٩.

([2]) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة: ٩٢.

تم إعادة تشكيلها وخلقها " إن هذا التحول إلى الدرامية يعد أفضل مناخ للتعبير عن الواقع، والاستجابة لضروراته، وقضاياه، ومشكلاته المتعددة والمتجددة وغير الثابتة "[1] .

والمبدع الذي يمتلك رؤية درامية، يكون قادراً على إدراك جملة التناقضات القائمة، وإعادة انتاج روابط بين متغيرات ذات علاقة، لا يفطن لها إلا أولئك المزودون بعدسات درامية مشابهة، فحركة المبدع في علاقته بالموجودات في مثل تلك الحالة حركة نشطة ذهاباً وإياباً، يعكف على ذاته متأملاً محاوراً فيما يشبه المونولوج الداخلي، ثم يتجه إلى الآخر، أيا كان هذا الآخر، في نوع من الحوار الخارجي (الديالوج) المؤسس على صورة مشهدية واسعة تم التقاطها بعدسة عيني طائر محلق، يسأل ويجيب، ويتعجب، ينقلنا من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى آخر، عوالم متجددة تجدد الحياة ذاتها.

تنبه الشاعر الفلسطيني مبكراً إلى رحابة الأبعاد الدرامية، ومرونتها، وفاعليتها في تحريك الأفكار، وقدرتها على الامتثال في التعبير الدقيق عن تجربة الشاعر ورؤياه، لذلك ظهرت ملامح الحضور الدرامي في قصائد إبراهيم طوقان وغيره من الجيل الأول، كالحوار الخارجي والداخلي وتعدد الأصوات، ومظاهر الصراع المختلفة، وكانت أكثر حضوراً وتميزاً في قصيدة القناع، لأن قصيدة القناع بطبيعتها أقرب للتعبير الموضوعي منها إلى الغنائي، وهي ابتداء تعبير عن حالة انفتاح على التراث وتحاور معه، ومن ثم قراءة جديدة فاحصة للشخصيات المتقنع في علاقة جدلية معها. فهي مهيأة إذن أكثر من غيرها لاستضافة تقانات الدراما واستثمارها. ومن جملة تلك التقانات التي استضافتها قصيدة القناع الفلسطينية، وتفاعلت معها، الحوار الخارجي (الديالوج)، والحوار الداخلي(المونولوج) وتعدد الأصوات في النص، والبرولوج تلك التقانات التي سوف تتناولها الدراسة على الترتيب.

أولاً: الحوار الخارجي (الديالوج):

يشكل الحوار الخارجي أحد أهم التقانات التي استعارها الشعر إلى عالمه، فقد ظل الصوت الواحد، صوت الشاعر مهيمناً على مساحة النص زمناً طويلاً، لا نسمع غيره، ولا نرى سواه، يقدم لنا نفسه، في اتجاه أحادي، فإذا ما انتهينا من قراءة النص قمنا بتشكيل تصور أحادي أيضاً حول الشاعر وأفكاره وتصوراته، فحركة القصيدة ذهاباً وإياباً في اتجاه واحد، تتمركز كلها حول الذات الشاعرة، تكون القصيدة حينئذ في عزلة عن حركة الحياة، لأنها تقدم ذاتاً واحدة، ماذا يعني أن يُصغى إليها في زحمة هذا الوجود بتجدده وتناقضاته؟ وبعد صرخة الحداثة، وتآكل المساحة الصارمة بين الأجناس الأدبية، وإمكانية تعايش الأجناس تحت مظلة النص، صار على القصيدة

([1]) قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية، بوعيشة بوعمارة: ٨٥/٥.

أن تنهض بعبء التعبير عن حركة الحياة، وصراع الإنسان في هذا الوجود. فاتجه الشاعر الحداثي إلى " إدماج أصوات ورؤى تنتمي إلى أزمنة مختلفة، وعوالم واتجاهات متباينة، فكان أن عجت القصيدة العربية الحديثة بكثير من الرؤى والأصوات استحضرها الشاعر الحديث من التاريخ، واحتفظ برصيدها الفكري والانفعالي الكامن بارتباط الصوت أو الرؤية بالموقف الأسطوري أو التاريخي " [1] ، لا سبيل إلى سبر أغوار تلك الشخصيات، وكشف أعماقها وإدراك كنه حركتها في الحياة بغير الحوار، فالحوار الخارجي أحد أقرب السبل الموضوعية لتجلية الشخصية، والدفع باتجاه تطور الحدث الدرامي، وفتح النص على آفاق متعددة وعوالم مختلفة، من خلال مستويات حوارية، تسمح بالتفاعل وتدفع باتجاه التصاعد الدرامي، ونمو الصراع.

والحوار الدرامي الخارجي لا يقصد لذاته، كأن يراد به جعل القصيدة ذا ملامح درامية، أو إبراز مقدرة الشاعر على استثمار التقانات الدرامية، لكنه حاجة فنية، ووعاء حاضن، ولا قيمة له ما لم يعكس ضديات المواقف، وتجليات الإرادات البشرية في إثبات الذات أمام الآخر " ما لم يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها " [2] ، وهو حين يكون كذلك يكون جزءاً من رؤية كلية وأثر كلي، وتصوراً مرجعياً لدى المبدع، تكون له وظيفته الفاعلة، ودوره المهم في التحرك خلال تلك الكلية، وذاك التصور. إن فاعليته تكمن في قدرته على حمل المضامين والأفكار المتولدة والنابعة من ذات الحوار، بما فيها من توتر، وما تتسم به من تغير و تجدد و عمق، وليس من قدرته على حمل أفكار قبلية مسبقة متسلطة ليس على الحوار فحسب بل على المكونات الدرامية للقصيدة، " فالحوار منطق فني مرتبط بأسلوب المبدع ونهجه، وطبيعة الأصوات الفنية التي يتوسل بها النص، وليس لصيقاً بالعمل الفني، ولا مفروضاً عليه من الخارج بل نابع من طبيعة التجربة " [3] ، ففاعليته في كونه جزءاً يتحرك ضمن تشكيل كلي مكون من عناصر متعددة، تنجز جميعها رؤية الشاعر الكلية وتسند تجربته.

والحوار الدرامي الخارجي ينبغي أن يكون مركزاً ومكثفاً، لا مكان فيه للحشو، والزيادة، تلك حمولة زائدة تهبط بالحوار إلى أدنى مستوى فني، وتخفض منسوب التوتر، وتشتت مسارات التفكير، وتسهم في اضطراب الموقف النفسي. بحيث يمكن حذفها من متن القصيدة دون أدنى مساس بدراميتها، تلك الحمولة الزائدة ذمها النقاد، وحذروا منها في ميدان العمل المسرحي، فكيف بها في ساحة الشعر وما يتسم به من خصوصية تعبيرية من تكثيف، وترميز وإيحاء. وليس المقصود طبعاً بالإيجاز في الحوار الدرامي الخارجي في القصيدة الإشادة بفنية الجملة الحوارية

([1]) أثر الفنون في الشعر العربي الحديث، حسن المجالي: ٨٩.

([2]) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة: ١٤٣.

([3]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ٢٣٠.

القصيرة، وتفوقها على الجمل التي تمتد على مساحة أوسع من القصيدة، فلا فرادة لهذه ولا تلك ما لم تنجز مهمتها الفنية، ليس طولها ولا قصرها بالعامل الجوهري المميز لقيمتها الفنية في النص.

يتسم الديالوج في بنية القصيدة القناعية الفلسطينية بشيء من الفرادة والخصوصية، ومرجع ذلك قائم إلى تعالق الأطر المرجعية وتداخلها للجملة الحوارية، فالديالوج في القصيدة العادية تتحدد فضاءاته المرجعية ذهاباً وإياباً في حركة ارتدادية بين طرفين محددين في الأغلب يتسمان بالوضوح، الشاعر/ المرسل، والآخر/المستقبل، وهذا يجعل كثافة الحوار محدودة نسبيا ، يتجه فيها الشاعر إلى تكثيف الوحدات اللغوية، فيما يكون الأمر في قصيدة القناع على نحو آخر، فالشاعر في قصيدة القناع حين يستحضر شخصية تاريخية متخذاً منها قناعاً، فإنه بذلك يكون قد خلق صوتاً جديداً، ليس هو صوت الشاعر (الأنا الشاعرة)، ولا هو صوت الشخصية المستدعاة (الأنا المغايرة)، وإنما هو مجموع ما بينهما من سمات دالة، وحين نقارب صوت المرسل في ديالوج القصيدة القناعية، فإن إحالته المرجعية المحتملة تتوزع على ثلاثة أطر مرجعية (الشاعر، الشخصية المستدعاة، القناع)، وكذلك الأمر في مقاربة صوت المستقبل في ديالوج القصيدة القناعية، إما أن يكون ذاك الصوت هو الآخر المقابل للشاعر، أو الآخر المقابل للشخصية التاريخية، أو الآخر المقابل للقناع. هذا التعدد المحتمل في الإحالات يخلق ثراءً في بنية الحوار، وفضاءات نشطة متعددة للأزمنة والامكنة، التي تسهم بدورها في إبراز التناقضات وتعريتها، ورصد التفاصيل الفاعلة في البنية الحوارية.

في قصيدة (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض) [1]، للشاعر محمود درويش، يبدو الحوار الخارجي في القصيدة أكثر وضوحاً في إبراز سمات الديالوج القناعي، وتعالق مرجعياته، وتداخلها، وفتح فضاءات متعددة نشطة من الأزمنة والأمكنة في القصيدة، تتيح للمتلقي التحرك الواسع في عوالم الزمان والمكان والسياقات التاريخية، بما تحمل من دلالات قادرة على تحريك البواعث النفسية، وتوجيهها. فالعنوان ابتداء يحيلنا إلى تجربة الهنود الحمر مع المستعمر

---

(1) كان (سياتل) زعيماً لقبائل دواميش والقبائل الهندية المتحالفة في الشمال الغربي من أمريكا. وتقول الرواية الأمريكية أنه صادق المستوطنين البيض الأوائل ووقع معاهدة لتقاسم الأرض عام ١٨٥٥. وكان سياتل قد ألقى خطبة أمام إسحق ستيفنز حاكم مقاطعة واشنطن عام ١٨٤٥ قبل توقيع معاهدة يسلم بموجبها أراضي قبيلته للمستوطنين البيض. حيث نهض بعد أن فرغ ستيفنز من إلقاء كلمته بكل العظمة التي يتحلى بها السناتور، كما تقول الرواية، الذي يحمل على كاهله مسؤولية أمة عظيمة. ووضع إحدى يديه على رأس الحاكم ثم أشار بسبابته بتؤدة إلى السماء وشرع بإلقاء خطابه الخالد بصوت هادئ ونغمة مؤثرة. ينظر: مدونة نشوان العثماني: http://nashwanalothmani.blogspot.com/

الغازي (الرجل الأبيض)، يفتح العنوان لنا آفاق التجربة التاريخية بزمانها ومكانها، وشخصياتها، وأحداثها وصراعها الدامي، فيما نعلم نحن أن درويش الذي كتب النص ليس هندياً أحمر، بل فلسطيني يعيش تجربة مشابهة، مع الرجل الأبيض (المحتل الإسرائيلي)، الأصوات المسموعة في القصيدة سوف تتحرك مرجعياتها بين شخصيات متعددة تنتمي إلى فضاءات زمانية ومكانية مختلفة، وإن على المتلقي أن يتحرك بين تلك الفضاءات، ويرد الأصوات إلى أصحابها، وفق نسق رؤيوي متسق للقصيدة، يخلق هذا ثراءً وعمقاً في النص ينتج حركة ذهنية نشطة، ومساحة واسعة للتأمل والمقارنة، في أجواء ظلال نفسية يرسم درويش تفاصيلها الدقيقة التي ترغم القارئ على الانغماس في التجربة وعيش تفاصيلها القاتمة، لحظة أفول زمن مغادر برجاله أصحاب الأرض ألأصليين الهنود الحمر، لصالح زمن قادم برجاله البيض، في لحظة انكسار تاريخية كبرى، تطوي كل شيء:

يا سيّد البيضِ! يا سيّد الخيلِ، ماذا تريدُ من الذاهبينِ إلى شجرِ الليلِ؟

إذا كان لا بُدَّ من قتلنا

فلا تقتلوا الكائنات التي صادقتنا، ولا تقتلوا أمسنا

وأعرفُ أنَّي أودعُ آخرَ شمسٍ، وألتف باسمي،

وأسقط في النهر، أعرف أني أعود إلى قلب أمي

لتدخلَ يا سيّد البيضِ، عصرَك...

إلى أين، يا سيد البيض، تأخذ شعبي، ... وشعبك؟

إلى أي هاوية يأخذ الأرض هذا الروبوت المدجج بالطائرات

وحاملة الطائرات، إلى أي هاوية رحبة تصعدون؟ (١)

يرسم الديالوج القناعي المتخلق في القصيدة مشهداً موغلاً في القسوة والقتامة، مشهد الراحل المخذول، والقادم المزهو، السليب والمسلوب، في لحظة وداع درامية قاسية، يودع فيها الهندي الأحمر/ الوجه الآخر للفلسطيني، كل شيء ممن حوله من أرض وكائنات تبادل معها الحب والأمان والصداقة يوماً، وهو صوت متخلق من ملامح تجربتين، ماضية (سيد الخيل)، وحاضرة (الروبوت المدجج بالطائرات)، لشعبين مختلفين، يهيئ أحدهما نفسه للرحيل إلى (شجر الليل)، مودعاً آخر شمس، ليعود إلى حضن الأرض (أعود إلى قلب أمي)، والآخر المزهو على ظهر

(١) ديوان محمود درويش: ٤٧٩/٢.

الخيل يعد نفسه للدخول إلى عصر جديد. يختار درويش أن ينجز رائعته تلك عبر قصيدة طويلة تكاد تكون من أولها إلى آخرها، حواراً درامياً موزعاً بين الديالوج والمونولوج، يشتبك فيه درويش دراماً مع كل شيء، يحاوره، ويسائله، لا يفقد معه درويش حكمة المنكسر، ولا شجاعة المهزوم، ولا عبقرية الرؤية التي تبصر ما خلف اللحظة مما هو آتٍ، (إلى أي هاوية رحبة تصعدون)، (هنا كان شعبي/ هنا مات شعبي/ هنا شجر الكستناء/ يخبئ أرواح شعبي/ سيرجع شعبي هواءً وضوءاً وماء).

يفرض التعاقد بين القارئ والشاعر من خلال العنوان، أن يبني درويش حواره الخارجي، مستثمراً الطاقة التعبيرية لضمير المخاطب، عمدة الضمائر في النهوض بالديالوج على طول القصيدة، وحرف النداء (يا) المتكرر عبر مقاطعها المتتالية، ذلك أن لفظ (خطبة) الوارد في العنوان، يشير إلى وجود طرفين أحدهما أكثر فاعلية وحضور من الآخر، وهو ما بدا في طبيعة المساحة الدرامية الكبيرة المتاحة لصوت القناع/ المرسل، من خلال الجمل الحوارية الطويلة التي وردت على لسانه، ولفظ (أمام) في البنية اللغوية للعنوان يشير إلى حد كبير إلى البعد الدرامي المستند إلى ضمير الخطاب في النص، وما يخلقه من توتر درامي فاعل باستحضار تناقضات لحظتي الزمان والمكان ومكوناتهما وجهاً لوجه على خشبة النص.

وبعد أن يمضي الصوت القناعي طويلاً في مشهد حواري يخاطب فيه الرجل الأبيض الغازي، يناديه، ويسائله، وينهاه ويأمره، يفسر له ما يجهل، ويوضح له طبيعة العلاقة بالأرض ومكوناتها، وما يخبئوه غبش القوة عن عينيه من حقائق، بعد هذا يمنح الطرف الآخر فرصة المرافعة، والرد ونسمع صوت الآخر، ليكتمل طرفا الديالوج القناعي:

" نبشركم بالحضارة " قال الغريب، وقال:

أنا سيد الوقت، جئت لكي أرث الأرض منكم.

فمروا أمامي، لأحصيكم جثة جثة فوق سطح البحيرة

"أبشركم بالحضارة" قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمروا

ليبقى لي الرب وحدي، فإن هنوداً يموتون خير

لسيدنا في العلى من هنود يعيشون، والرب أبيض

وأبيض هذا النهار: لكم عالم ولنا عالم...

يقول الغريب كلاماً غريباً، ويحفر في الأرض بئراً

ليدفن فيها السماء. يقول الغريب كلاماً غريباً

ويصطاد أطفالنا والفراش. بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟

بورد من الزنك أجمل من وردنا؟ فليكن ما تشاء

ولكن، أتعلم أن الغزالة لا تأكل العشب إن مسه دمنا؟

أتعلم أن الجواميس إخوتنا والنباتات إخوتنا يا غريب؟

فلا تحفر الأرض أكثر! ...

سنذهب، عما قليل، خذوا دمنا واتركوها [1]

يتيح الديالوج القناعي في المشهد السابق للشاعر المتخفي خلف قناعه أن يبرز مفارقات الواقع، بكل تناقضاته ومأساويته، ويكشف خفايا النفوس، وحقيقة الدوافع التي تقف خلف تلك الوحشية الكامنة في أعماق الرجل الأبيض الغازي، يرفع شعار التبشير بالحضارة، فيما يحصد أرواح الأبرياء جثة جثة (يقول الغريب كلاماً غريباً/ ويصطاد أطفالنا والفراش) فالقتل والاجتثاث هو المعادل لذاك الشعار المخاتل الذي يستند إلى أيديولوجيا دينية مجنونة، تستأثر بالرب وحده، من أجل أن يحيا الإنجيل، (أبشركم بالحضارة، قال، لتحيا الأناجيل) كأن الإنجيل قد أمر بشيء من هذا، أو أن ما يقوم به الرجل الغازي باسم الإله من إجرام ووحشية بحق أصحاب الأرض المسالمين، فيه حياة للإنجيل.

إن الحقيقة التاريخية تقول إن كولومبوس لم يحرك قوافله من أجل الإنجيل، أو أي كتاب مقدس، وإنما كان يتحرك في أعماق المحيط باحثا عن الهند، والمال والذهب الأصفر، ولكن القناع الذي يستحضر في النص البعد الديني الأيديولوجي إنما يستدعي ملامح التجربة الراهنة، تجربة كولومبوس الجديد، مع الفلسطيني الأحمر، في تكرار لمأساوية التاريخ. وإشارة واضحة لمقولة شعب الله المختار (فمروا ليبقى لي الرب وحدي)، إن التبشير بالحضارة في سردية الآخر الحواري في الديالوج الدرامي، تكشف عن فوقية وتعالٍ، مستندة إلى تزييف ديني واضح تظهر عنصرية الرب، في انحيازه للبيض، ورغبته في هلاك الهنود الحمر (فإن هنوداً يموتون خير/ لسيدنا في العلى من هنود يعيشون/ والرب أبيض/ وأبيض هذا النهار: لكم عالم ولنا عالم).

ينهض الديالوج القناعي في النص السابق على جملة من الأدوات الفنية التي تتضافر جميعها في تشكيل بنيته المعمارية، كالوحدات السردية التي يتوسل بها القناع لاستكمال رسم الصورة، الغرائبية المؤسطرة (يقول الغريب كلاماً غريباً/ ويحفر في الأرض بئراً ليدفن فيها السماء/

([1]) ديوان محمود درويش: ٤٧٩/٢.

ويصطاد أطفالنا والفراش) وكذلك تكرار وحدات لفظية بعينها كلفظ (غريب) ومشتقاتها، التي يكثِّف حضورها المتكرر معنى الغرابة في كل شيء، غرابة الغزاة عن هذه الأرض، وغرابة المنطق المؤسس لوحشيتهم، وغرابة تصوراتهم الدينية، وغرابة صورة الإله في أذهانهم، وحضورها هنا على هذا النحو يستدعي بالتقابل ما يقابلها من معاني الألفة والمحبة والصلة الوثيقة بين الأرض وسكانها الأصليين. تبدو المفارقة جلية بين ورد الأرض التي ينبت منها، مكللاً بالمحبة، والحياة وبين ورد معدني صلد لا معنى للحياة فيه. (بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟ بورد من الزنك أجمل من وردنا؟).

إن بنية الديالوج الظاهرة تبدو في أبسط صورها، تلتقط صوت الآخر القناعي على شكل (يقول الغريب، وقال الغريب...) تستفيد من حضوره لإبراز المفارقات الحادة، دون أن تمنحه مساحة كافية ولا فاعلية لخلق توتر درامي متصاعد، وماذا يمكن أن تقدم القوة الغاشمة غير تلك الجمل الموجزة المبسطة غير الفاعلة، إن مهمة الديالوج القناعي الفنية أن تسهم بفاعلية في المرافعة، عن الضحايا، ضحايا القوة الغاشمة، والعنصرية، المدججة بنصوص الميثولوجيا. إنه أداة لإبراز الصوت الأخلاقي المغيب عبر التاريخ، فالتاريخ يكتبه المنتصرون، فيما يتلاشى صوت الضحايا، ضحايا الأنساق السياسية والثقافية والاجتماعية المهيمنة على واقع الحياة ومجرياتها. وتلك أهم صفة لصيقة بفلسفة التقنع ذاتها التي تقوم على إعادة قراءة التجربة التاريخية وتجلية الجانب المغيب فيها، وإحضاره من تلافيف الهامش إلى وضوح المركز. ولذا لا نرى في ديالوج القصيدة القناعية تلك الجمل الحوارية المتوازنة التي تؤدي " وظيفتها في تحريك الصراع أو إبرازه أو تطويره أو إظهار أبعاد الشخصية وتطوير الحدث "[1] مثلما هو الحال في المسرح. بل نجد ذاك الاختلال المقصود، في منح مساحة أرحب، وتكثيف أعلى، لصوت الألم الإنساني المغيب.

في قصيدة (أغنية إلى سمرقند) للشاعر معين بسيسو، نلحظ ذلك بوضوح، يتحرك الديالوج بين الشاب المهندس الذي تقنع الشاعر بسيسو به، وبين زوجة تيمورلنك القابعة في الجانب المغيب، ضحية انحسار الحب لصالح القوة والسلطة والنفوذ، فالاتجاه العام للحوار أساساً بين المهندس، وتيمورلنك، بين القوة والسلطة والنفوذ، وبين الحب والشعر وإرادة الحياة، فتيمور هو الحاضر الغائب في الحوار، وما امرأة تيمور سوي قنطرة تنجز من خلالها تلك المهمة. إن صوت المهندس في بنية الحوار القناعية هو الصوت الكامن فيها، القابع في أعماقها، والشاب المهندس الذي ينطق، إنما ينطق عن مكنونات نفسها وأعماق شعورها، من أجل هذا جاءت جملها الحوارية قصيرة، موجزة، تعبر عن سلاسة في شيء يشبه الطاعة والانقياد:

([1]) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة: ١٤٩.

اطعني بالوردة

اطعني بالخنجر

قبلني فوق الكف الراعشة على الخد

قبلني باسم سمرقند [١]

فيما تستمر بقية القصيدة متدفقة بصوت البطل القناعي، الذي يحاول أن ينجز مهمته في تعرية مظاهر السلطة والنفوذ المستند إلى القوة الغاشمة، لصالح الحب والأمان وإرادة الحياة، تلك العناصر الجوهرية لبناء الحياة، وقيام الممالك:

لكن هو ذا تيمور

حجر مغروس في الأرض

مهما نبتت يا مولاتي للحجر شرايين

فلن يصبح شجرة

وعصافير سمرقند

لن تلتقط سنابلها

من تحت أظافر تيمور

ماذا يا مولاتي بقي من التنين...؟

ماذا بقي سوى أنقاض مخالبه المكسورة؟

وبقايا أسطورة

ما أشقى العالم حين يكون له

وجه العصفور

وقلب التنين... [٢]

إن الديالوج القناعي هنا أخذ على عاتقه دفع القصيدة نحو نهايتها بما يشبه خلاصة حكمة المتأمل، فالبعد المادي مهما بلغ من العظمة لن تكون له مساهمة جوهرية ما لم تتدفق

([١])الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو: ٢٦٩.

([٢])المصدر السابق: ٢٧٠.

الحياة بالحب المفضي إلى التكاثر والديمومة والسكينة والنماء، إن الأحجار لا تستنبت، ولن تكون أشجاراً بحال من الأحوال، والعصافير التي هي الأجيال الوادعة القادمة رمز النماء والتجدد، لا تتخلق على طبيعتها المرجوة في ظلال البطش والقوة اللذان يقفان على الجانب المعاكس لحركة التاريخ. (ماذا يا مولاتي بقي من التنين/ ماذا بقي سوى أنقاض مخالبه المكسورة/ وبقايا أسطورة).

تلك حكمة التاريخ يقدمها الديالوج القناعي، في محاولة أن تتوقف تلك الوحشية والقسوة، التي يعبر عنها رمز التنين، لصالح الحب والحياة والسلم التي توحي بها رمزية العصفور.

ثانياً: الحوار الداخلي (المونولوج):

يعد الحوار الداخلي أحد أشكال الحوار " فالحوار العادي، صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد المواقف، وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه غيره، لكنه يبزغ على السطح من آن لآخر " [١] ، هذا تعريف الناقد عز الدين إسماعيل، وفيه يبدو واضحاً التفريق بين الحوار الخارجي (الديالوج) الذي يدور بين طرفين يجمعهما مشهد واحد، وبين الحوار الداخلي حيث ينبثق الصوتان من ذاتٍ واحدة، ولكن من أين ينبع الصوتان؟ ما مصدرهما؟ يبدو واضحاً انحياز التعريف السابق لمنجزات الدراسات النفسية لسيجموند فرويد [٢] ، وتقسيماته الثلاثة للشخصية (الهو، والأنا، والأنا الأعلى)، حيث يجعل الهو هو مخزن الرغبات الموروثة، والعمليات العقلية المكبوتة، وهو يمثل اللاوعي، في مقابل الأنا والأنا العليا، فيكون الصوتان النابعان من الداخل هو صوت (الهو) القابع في القاع، قاع اللاوعي، وصوت الأنا والأنا الأعلى [٣] ، ولكن ماذا لو خرج الصوتان من أعماق (الهو/ اللاوعي) أو خرجا من داخل الوعي (الأنا والأنا العليا)؟ في كل الأحوال ليس من فائدة تسجل من تتبع مصدر الصوتين النابعين من الذات، فالعملية أكثر تعقيداً، إن أي سلوك نقوم به، أو أي فعل نبدعه، هو ثمرة تفاعل تلك الأصوات، ومهما بدا الصوت منبعثاً من اللاوعي " فإننا لا ندركه، ولا نستطيع التعبير عنه، إنما ندرك ما يرد منه إلى وعينا [٤] ، ومن ثم فإن التعبير

([١]) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٩٤.

([٢]) طبيب نمساوي، اختص بدراسة الطب العصبي، مؤسس علم التحليل النفسي وعلم النفس الحديث (١٨٥٦/١٩٣٩).

([٣]) ينظر: موسوعة عالم علم النفس، عبد المنعم الحفني.

([٤]) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني: ١٦٣.

عن الصوتين النابعين من الذات، في شكل منجز إبداعي الذي هو مدار الاشتغال هنا، هو ما يعنينا.

والمونولوج (monologue) مصطلح يتكون من شقين، (mono) التي تعني أحادي، و(logue) تعني الكلام والفكر والصوت واللغة، فيصير مدلول المصطلح، أحادي الصوت، أو الفكر، أو النظر [1]، بهذا المعنى يكون تشكّله في القصيدة من خلال البنية الدرامية التي يسيطر عليها نوع واحد من الكلام أو الفكر أو النظر، على عكس الحوار الخارجي (الديالوج) الذي يسيطر عليه ثنائية الفكر، واللغة والنظر والصوت.

يعبر الشاعر في القصيدة الغنائية عن بوح ذاتي من خلال المونولوج، يخرج به الشاعر الغنائي ما كان مخبوءاً داخله، من تصارع أفكار أو مشاعر أو تمثلات على نحو يكشف عن ذات الشاعر، وموقفه، ويجلي جوانب شخصيته بوضوح، ولكن، هل الأمر كذلك في القصيدة القناعية ذات الأبعاد الموضوعية؟ في قصيدة القناع يبدو الأمر أكثر تداخلاً، فالشاعر في قصيدة القناع، يمارس البوح من خلال قناعه الذي هو الصوت الجديد المتخلق من مزج تجربتين، ودمج صوتين، وهو عندما ينشئ بنية درامية متخذاً من المونولوج أداة فنية، فإن الصوتين اللذين يختلجان على متن النص، هما صوتا القناع، ينبعثان من أعماقه، وليسا صوتي الشاعر ولا الشخصية المستدعاة.

لكن لا بد لكل من الصوتين من مرجع، وإحالة، وتذبذب الإحالة بين الأنا الشاعرة، والأنا المغايرة، تلاقيهما وافتراقهما على متن المونولوج القناعي هما مصدر التوتر الدرامي الخلاق، ومنبع شاعرية المونولوج في القصيدة الدرامية، يفتح فضاءً للتحليق عبر الأزمنة والأمكنة المتباعدة، تتخلق في وضوح على هوامشه رؤيا الشاعر، وتنضج تجربته ، " فالواقع أنه ليس هناك شعور موحد صرف يعتري الإنسان فلا يجد في نفسه غيره، لأن التجربة(والشاعر من أهل التجربة) علمت الإنسان أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل، ومن ثم يستعصي على الإنسان أن يفكر أو يشعر في اتجاه واحد " [2]

والمونولوج قديم قدم الإنسان نفسه، يصلح تأريخا لمولده لحظة أن استمع الإنسان إلى صوته الداخلي وأجابه، وأصغى إلى نداءات داخلية في أعماقه ولباها، وما الفكر وتطوره، إلا ثمرة تلك الحواريات الداخلية الهادئة بين الإنسان وذاته، ولأن الشعر هو أهزوجة الإنسان الأولى وصرخته في مواجهة التعب والشقاء، فإن انتماء المونولوج للشعر ابتداء هو فكرة أكثر وجاهة من

([1]) ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد الخفاجي: ١٢٨.

([2]) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٩٤.

فكرة استقدامه من أجناس أدبية وفنية أخرى كالمسرح أو الرواية مثلاً. وعلى كل الأحوال فإن الشاعر الفلسطيني تنبه إلى أهميته الفنية، وطاقته العالية، في استيعاب تجربته، وتصوير ما خفي ودق من مشاعر وأفكار حبيسة، تسهم في رصد كامل التفاصيل التي تشكل المشهد القناعي الدرامي " بما فيه من الرؤى والأفكار التصورات والتجارب، وهذا لا يمثل انكفاء أو انغلاقا شخصياً، بل هو امتداد للموقف الراهن في الماضي الفردي والجمعي "[1] .

ولعل القصيدة القناعية التي تتخذ من ضمير المتكلم أداة تعبيرية لها، هي أقرب الأشكال وأيسرها لاستثمار طاقة المونولوج الدرامية، يمكن الوقوف هنا على قصيدة (الهنود الحمر) للشاعر على فودة، التي يتخذ فيها الهنود الحمر قناعاً، والقصيدة ذات نزعة درامية عالية، استخدم فيها الشاعر تقانات ودرامية سردية متعددة، المونولوج جزء مهم من نسيجها الدرامي:

لم نغرس في رحم الأرض رماداً أو شوكاً

لم نغرس في رحم الأرض سوى دمنا والحب الدافق والعرق اليومي

وبعض الصلوات [2]

هذا النفي المكرر الذي يفتتح به الشاعر قصيدته، إنما هو لحظة انبثاق لمونولوج طفا على السطح، وظهر في شكله المادي في النص، وهو إجابة لصوت درامي خفي متسائل يقبع في أعماق القناع، ما الذي غرسناه في الأرض من سوء فأنبتت لنا هؤلاء الغرباء؟! هل هؤلاء الغرباء صنيعة أيدينا؟! هل ساءت علاقتنا بالأرض على نحو جعلها تقذف في وجوهنا هؤلاء الغرباء؟! لماذا ترد الأرض علينا على هذا النحو؟ تلك أشكال متعددة متخلقة لأسئلة درامية لحوحة تعاود طرق فكر ووجدان القناع، ولعلها نقطة التخلق ولحظة الانبثاق الأولى للقصيدة، تدور كلها حول محور واحد، علاقة الهنود الحمر/ الإنسان الفلسطيني بالأرض، يدعم هذا الزعم أن هذا النوع من الأسئلة ذات البعد الدرامي يعاود الضغط على وجدان القناع، في مقطع لاحق من القصيدة، فيعاود القناع تكرار تلك الإجابة على نحو تعلو فيه نبرة التأكيد:

أبداً... لم نغرس في رحم الأرض رماداً أو شوكاً

أبداً ... لم نغرس في رحم الأرض سوى دمنا [3]

([1]) الدراما في شعر بدر شاكر السياب، الشيخ قاضي: ١٣٧.

([2]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٤.

([3]) المصدر السابق: ٤٧٤.

وبعيداً عن الدقة اللغوية في استخدام (أبداً) التي تتعلق بالمستقبل في المرجعيات اللغوية، فيما يشير استخدامها الدلالي في النص تعلقها بالماضي، بعيداً عن هذا، فإن ورودها على هذا النحو في مقدمة الجملة الدرامية، وتكرارها، هو الاستجابة الفنية في الرد على الصوت الآخر المنبعث من الأعماق، الذي يعاود الطفو إلى السطح في كل مرة، فيدفع به القناع إلى الأعماق، فيما تتكفل الجمل الحوارية على متن النص – إيحائيا – بالإحالة إلى ذاك الاشتجار الخلاق في أعماق الفكر والشعور. وهو ما يمنح المتلقي فرصة الحضور الفاعل في انتاج المونولوج.

هذا الشكل المونولوجي الذي وظفه فودة في بنية النص الدرامية، أكثر تكثيفاً، ودلالةً، وعمقاً، وأدعى لتفاعل المتلقي مع النص، وخروجه من دوره السلبي إلى دور أكثر فاعلية.

كنا أطفالاً نلهو

لا ... لم نخن الريح

ولا خنا العشب ولا امتدت أيدينا لأغاني الجيران

كيف إذاً يا نهر المسيسبي

كيف إذاً

نرفع رايات الخذلان [1]

تتسم قصيدة (الهنود الحمر) القناعية بالثراء والاغتناء بالأصوات المتعددة المنبعثة من أنحائها، استطاع الشاعر أن يلتقطها، ويصغي إليها، ومن ثم يحاورها، فقد شاء " أن يخلص لكل صوت استمع إليه، وإن يكن هذا الصوت صوته الداخلي الذي لا يسمعه غيره " [2] ، ففي المقطع السابق يقطع القناع تدفق السرد فجأة، ليجيب على صوت خفي لم تتح لنا فرصة استماعه، لكن البنية الدرامية المتقنة في النص القناعي السابق مكنتنا من إدراكه، من خلال القطع المفاجئ للسرد، والرد بالنفي (لا) مع إعادة الجمل المنفية (لم نخن الريح)، (ولا خنا العشب)، (ولا امتدت أيدينا لأغاني الجيران)، لكأن الصوت الخفي المحجوب متشكل على نحو: لعلكم لم تكونوا أوفياء للأرض! لعل خيانة بدرت منكم! لعلكم دسستم أنوفكم في شؤون جيرانكم وتطلعتم إلى ما بين أيديهم من نعمة! وبعيداً عن مصدر الصوت الخفي المحجوب، ما إذا كان صادراً من أعماقه، أم التقطه من فضاءات أخرى، فإن تغييبه، والرد المفاجئ عليه على نحو ما سبق هو ما جعلنا نستشعر الأبعاد المونولوجية المتوترة على خشبة النص ونتفاعل معها.

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٤.

([2]) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ٢٩٦.

وإذا كان المونولوج الدرامي في النص هو الاستماع إلى الصوت الخفي المغيّب، القابع في أعماق الشعور، يطفو إلى سطح الوعي تارة، ويغور في الأعماق أخرى، فإن قصيدة (ما حاجتك للمعرفة ... يا أوديب) للشاعر محمود درويش تنهض مثالاً صالحاً للتدليل [١]،

فمأساة أوديب [٢] التي لا يزال صدى فجيعتها الإنسانية، وصيرورتها المأساوية، وطبيعة أسئلتها الوجودية، يستفز وعي المفكرين والفلاسفة والشعراء، ويظل السؤال قائماً، يشتبك جدلياً مع وعي الشعراء، هل كان لأوديب أن يفر من أقداره؟ وهو سؤال وجودي ظل قائماً ومستفزاً الوعي الإنساني على مر العصور، يطرح جدلية علاقة الإنسان بأقداره، ما إذا كان قادراً على صنعها أم عليه أن يصارعها ويدافعها أم يختار أن يذعن، ويسلم زمام نفسه لها. ودرويش شأنه شأن شعراء كثيرين على مر العصور، قد توقف ملياً عند مأساة أوديب، واشتبك معها في لحظة تأمل فلسفي عميق، لكن أجهزة استشعار درويش عالية الدقة والحساسية، استطاعت أن تلتقط صوت أوديب الخفي، وتظهره، وتدفع به من تخوم الهامش إلى بؤرة الجوهر، فيما يشبه مداخلة تاريخية، ضرورية لقراءة أسطورة أوديب الثرية من زاوية أخرى، بحيث يستمع إلى الصوت الآخر القابع في حجب الغيب، تستكمل به الأسطورة وهجها وبريقها، وتواصل بث طاقتها الإيحائية، وتحافظ على طابعها الملحمي الدرامي الفعال.

ولكن كيف يمكن أن ينجز ذلك فنياً؟ لقد شاءت عبقرية درويش أن يكون القناع – ولا غير القناع – جديراً بتلك المهمة، كفيلاً بها، حسناً، يطوي درويش أبعاد الزمان والمكان فيما يشبه الفعل الأسطوري، ويتخذ من أوديب قناعاً يرتديه، وفي خطوة فنية أخرى يتخذ من المونولوج

---

(١) من ديوان هي أغنية (١٩٨٦)، وجمع فيما بعد في الديوان، الأعمال الأولى: ٧٦.

(٢) أوديب بطل تراجيدي لملحمة في التاريخ تسبق الحرب الطروادية، كان لايوس مللك طيبة يستمع إلى نبوءة تقول إن أول مولود ذكر ينجبه من زوجته جوكاستا سوف يقترف قتل الأب ومضاجعة أمه، ولما ولد لهما أوديب ربط أبوه لايوس رجليه إلى بعضهما، وأمر راعياً أن يتركه على قمة جبل يموت هناك، لكن الراعي أشفق على الطفل وأعطاه لصديق له، فأخذه الصديق إلى ملك وملكة كورنثة (بوليبوس وميروبي) فاتخذاه ابنا لهما، فلما كبر سمع شائعة تقول إنه متبنى وليس ابناً، وبحثا عن الحقيقة ذهب إلى معبد دلفي، فعرف أنه مقدر عليه أن يقتل أباه، ويتزوج من أمه، ولكنه لا يعرف أبويه، وحتى يتجنب أي خطأ، افترض أن أبويه هما بوليبوس وميروبي، فقرر أن لا يعود إلى كورنثة، وأن يذهب إلى طيبة، وفي طريقه قتل رجلاً عجوزاً هو لايوس نفسه فتحقق الجزء الأول من النبوءة، وفي مدينة طيبة تسلم التاج، وتزوج جوكاستا وأنجب منها أطفالاً أربعة، وعندما حل الطاعون في المدينة بسبب قتل لايوس، صمم أوديب على معاقبة القاتل، وعلى الرغم من تحذير العراف تريسياس أن النتائج ستكن وخيمة، تابع أوديب البحث، إلى أن انكشف له أنه قاتل أبيه ومضاجع أمه، فانتحرت جوكاستا، وسمل أوديب عينيه. بتصرف: معجم الأساطير، ماكس شابيرو، روداهندريكس: ١٩٢.

القناعي أداة في ارتياد عالم أدويب الخفي والتحليق فيه. نحن إذن بين يدي نص قناعي يتخذ المونولوج الدرامي عماداً له، يسهم إلى حد كبير الإفصاح عن كشف تلك المضامين عنوان القصيدة، فعنوان القصيدة ابتداءً هو صوت الشاعر درويش نفسه، بغير قناع، يتجه به إلى أوديب يكشف فيه عن جوهر موقفه، ويلخص به رؤياه، في أن إصرار أوديب على الاستمرار في البحث، ومعرفة الحقيقة، كانت سبباً رئيساً في هلاكه على هذا النحو التراجيدي المؤلم، وأنه حينما كان يواصل طريقه في البحث عن معرفة قاتل لايوس، وتفاصيل ماضيه منقباً في أعماق التاريخ، كان يقمع صوتاً خفياً في داخله، يعاوده السؤال مرة بعد أخرى، ما حاجتي للمعرفة؟ سؤال نقطة ارتكاز في القصيدة، ينطق به قناعه، في مفتتح القصيدة ومنتهاها، يكرره ما يزيد عن سبع مرات قافلاً به مقاطع القصيدة الدائرية السبعة. وبعيداً عن حمولات النص الفكرية والفلسفية وإسقاطاته السياسية ذات العلاقة المرتبطة بالشاعر وخصوصيته الفلسطينية، فإن الدراسة هنا تقارب القصيدة في بعدها الفني، وتقاناتها الحداثية، ولا تحاكم مضمونها، اتفق الباحث معه أم اختلف.

يفتتح درويش القصيدة بصوت قناعه/أوديب، بجملته المكررة، ما حاجتي للمعرفة، تدخلنا في تعاقد مع النص أننا أمام نص قناعي، ولأن الإطار المرجعي لأسطورة أوديب يخبرنا أن اختيارات البطل التراجيدي الأسطوري لم تكن تلك التي يبوح بها القناع في النص علمنا أنه الصوت المغيب، هو مونولوج الصوت القناعي، الذي يقرر في كل لوحة من لوحاته السبع، جملة من المرافعات تفضي إلى نفي الحاجة إلى الغوص في التاريخ، وهتك حجب الأسرار، فاللوحة الأولى تقرر حقيقة الوجود اللحظي الآني، المدجج بالقوة، إنها قوة اللحظة الراهنة:

العرش خاتمة المطاف، ولا ضفاف لقوتي

ومشيئتي قدر، صنعت ألوهتي

بيدي، وآلهة القطيع مزيفة (١)

يرفل البطل القناعي بكل أسباب القوة، التي لا حد لها، ومشيئته نافذة لا ترد، وقوته حقيقية بما تشتمل عليه من بعد مادي ومعنوي، وهو يدرك جيداً أن قوة الآخرين زائفة، ما حاجته إذن للبحث؟ وماذا يمكن أن يضيف إليه؟

السر في الإنسان

والإنسان سيد نفسه وسؤاله

لا علم إلا ما يراه الآن

---

(١) ديوان محمود درويش: ٢٨٨/٢.

والماضي دموع مترفة [1]

لا معنى للبحث عن الماضي، إلا لمن يملك ترف الدموع، إن اللحظة الراهنة هي التي تنبثق منها وفيها إرادة الإنسان، وتتخلق سيادته، فالعلم هو علم اللحظة الراهنة، والحقيقة هي حقيقة ما أنت عليه الآن، فما قيمة البحث عما وراء اللحظة الراهنة؟ في المقاطع السابقة يبوح المونولوج القناعي بما ينتابه من أفكار في تقرير قوة اللحظة الراهنة، وزيادة في التأكيد على امتلاكها، وتملك المكان الذي هو أحد تجليات الوجود الحقيقي.

أمشي واثقا من صولجان خطاي، ظلي أزرق،

والناس أشجاري

وللتاريخ أن يأتي بكل قضاته وشهوده

ليؤرخوا فرحي بمملكتي

وموت الأمس فيّ وفي المؤرخ. ههنا أحيا. هنا أحيا، هنا

ما حاجتي للمعرفة [2]

يحتاج الصوت المونولوجي إلى طاقة تأكيد أكبر، ليتمكن من الاستقرار كصوت طبيعي فاعل على سطح النص، بعد أن قَدِمَ من الأعماق، فنراه يلجأ إلى جملة من التأكيدات، تأكيد الذات الحاكمة الممتلكة القوة والسلطان (هذا أنا ملك/ أنا ملك وحيد/ أنا واحد/ أحد/ ملك) وتأكيد التحامه بالمكان في أكثر من مكان في النص، (أنا هنا/ وأنا هنا/ وأنا هنا/ وهنا أنا/ ههنا أحيا/ هنا أحيا/ هنا). وتأكيد حقيقة وجوده وانتمائه للحظة الراهنة بعنفوانها (لا علم إلا ما يراه الآن/ أنا كائن في ما أكون / وأنا أنا) وتأكيد قطع صلته بالماضي، وإيمانه بعدم قدرة الماضي مهما كان في تشويش حاضره، **(ماضي سر لا يؤرقني/ لا شأن لي بالأسئلة عما مضى/ لا شأن لي/ لا شأن لي/ وموت الأمس فيّ/ لا شأن لي بسلالتي/ لا شأن لي في أصل أمي).**

يحاول المونولوج القناعي أن يقدم تصوراً متضمناً شكلاً آخر لنهاية البطل التراجيدي، بحيث لا يسقط على هذا النحو المؤلم، ولا تتحرك تلك الأحداث التراجيدية وفق تلك السيرورة،

من أطلق الماضي عليّ كأخطبوط حول روحي التائهة

من دس في خمري سموم المعرفة؟

([1]) ديوان محمود درويش: ٢/٢٨٨.

([2]) المصدر السابق: ٢/٢٨٨.

ما حاجتي للمعرفة؟

ما حاجتي للمعرفة؟ [1]

تلك الخلاصة التي يقدمها المونولوج القناعي باستثماره استفهامات متكررة تراوح بين النفي والتعجب، نفي الحاجة إلى الغوص في الماضي، والإيمان بقدرة الحاضر على الديمومة والعبور للمستقبل.

([1]) المصدر السابق: ٢/٢٨٨.

المبحث الثالث: البنية الشكلية

مفهوم البنية الشكلية:

يدور البحث هنا عن الإطار الخارجي للقصيدة، البناء الظاهر الحسي الذي اتخذه الشاعر شكلاً تتخلق القصيدة من خلاله، فقد لوحظ في البناء الشكلي الظاهري لقصيدة القناع الفلسطينية أنها لا تنبني على نمط واحد، ولا تتخلق في شكل محدد، حيث انبثقت على أشكال متنوعة ومتعددة، راوحت بين الأشكال البنائية الدائرية والحلزونية والمقطعية، تلك الأبنية التي اتخذتها القصيدة الحداثية، مظهراً خارجياً لها، في واحدة من محطات تطور القصيدة العربية الحديثة في شكلها الفني الخارجي.

ظلت القصيدة العربية محافظة على نمطها التقليدي العمودي زمناً طويلاً، امتد على مساحة العصور الأدبية، شكل ذاك النمط أحد أشكال القداسة الأدبية المتوارثة جيلاً بعد جيل، لأن " الحفاظ على نمطية البناء الفني، هو بمعنى ما، حفاظ على نمطية الوجود القائم على مختلف الأصعدة اجتماعيا وسياسيا وقيميا " [1] ، ورغم تطور الشكل البنائي في العصر الأندلسي تطوراً طفيفاً بفعل متغيرات متعددة أفرزت الموشحات الأندلسية وبعض الأنماط الأخرى، " إذ يعد ظهور الموشح أولى المحاولات الجادة للخروج عن البنية التقليدية للقصيدة العربية "[2] ، إلا أن هذا التطور لم يمس عصب الأنموذج، و لم يصلح أساساً للبناء عليه، والدفع به إلى خطوات جديدة في تطور بنية القصيدة، لذا تم هجره، وظل حبيساً في مرحلته التاريخية، غير قابل للبعث والاستلهام.

كانت لحظة التحول الكبرى في تاريخ التطور المعماري للقصيدة العربية على يد رواد حركة الشعر الحر، في منتصف القرن العشرين، ليس فقط في الشكل بل امتد تأثيرهم ليطال المضمون، وما زال صدى لحظة التحول تلك قائماً حتى اللحظة، لأنها أصابت عصب النموذج الشكلي التقليدي الذي ظل مهيمناً دهرا طويلاً، ساعدت رياح الحداثة الوافدة، وتطلعات الشعراء في تطوير النموذج، والاستجابة للتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتصاعدة ببطء في الوطن العربي عموماً، وبعض البلدان الفاعلة كالعراق ومصر وبلاد الشام؛ ساعدت ذاك التحول أن يستكمل مداه، فتخلقت على هوامش قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر، أشكال بنائية شكلية متعددة، كالبنية الدائرية والحلزونية والمقطعية وغيرها.

([1]) الدراما في الشعر العربي المعاصر، أحمد القنديلي، موقع الحوار المتمدن، العدد (٥٨١٠).

([2]) البناء الفني في شعر سعدي يوسف، عبد القادر طه: ٢٨.

ولكن ما قيمة أن نفرد هنا مبحثاً لدراسة شكل القصيدة القناعية؟ وأي معنى يمكن أن يستكشف وراء هذا المنحى البحثي؟ يتخلق التساؤل السابق في فضاء يفترض أن الشاعر لم يرهن شكل القصيدة لأي حمولات دلالية، فهو لم يقم بعملية استبدال ذي مغزى سيميولوجي للأشكال، بمعنى أنه لم يخضع شكل القصيدة للمحور الاستبدالي، بل جاءت على هذا النحو، في غير حمولة دلالية. ينحاز الباحث هنا لمقولة أن لا فصل بين الشكل والمضمون، " وأن التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالاً من الوقوع على المضمون الصالح " [١]، ليس تقليلا من قيمة المضمون بمقدار ما هو إشارة إلى أهمية الشكل البنائي. هما سؤالان لا ينفصلان، ماذا يريد المبدع أن يقول؟ وكيف يقول ما يريد قوله؟ والشق الثاني يتعلق بالشكل البنائي للعملية الإبداعية فالعلاقة بينهما " تفاعلية وتكاملية قائمة على أساس حواري متبادل ومستمر، قادر على خلق عمل فني ذي فضاء إيحائي واسع ومتجدد "[٢] .

وبانبثاق قصيدة الشعر الحر إلى الوجود صار بإمكان الشاعر المعاصر أن يعيد تشكيل بناء قصيدته المعماري، فقد أتاحت له (التفعيلة) وحدة بناء القصيدة الحديثة حرية اختيار شكل القصيدة في سطورها الشعرية وعدد تفعيلاتها في كل سطر شعري، وانبثاقها على شكل مقاطع متعددة، أو التحرك بها في شكل خط بنائي واحد متصاعد، أو شكل لولبي حلزوني، أو منحى دائري يرتكز إلى نقطة ويعود إليها، هنا يمكن اعتبار بدائل تشكيل البناء الخارجي السابقة محوراً استبدالياً قصده الشاعر، وركن إليه، ودراسة الشكل البنائي في هذا المحور البحثي يهدف إلى الكشف عن قصد الشاعر وإرادته، وبيان مدى استجابة الشكل لمهمته الفنية التي أراداها له المبدع.

إن اختيار الشكل البنائي الخارجي للقصيدة ضرورة فنية للمبدع وللمتلقي وللنص على حد سواء، فإضافة لما يقدمه للنص من مرونة عالية تسمح بفرص تخلق فني متعددة، وما يتيحه للمبدع من إمكانات تجلي تمكن من استيعاب الطاقة النفسية المتجددة للمبدع. فإنه أيضا يتفاعل مع المتلقي على نحو يفرض عليه أشكال أدائية صوتية منضبطة للقراءة والتلقي يستكمل معه بناء المعنى وانتاج الدلالة في عملية تفاعلية.

اولاً: البناء الدائري:

ظل تعريف الناقد المصري عز الدين إسماعيل للبناء الدائري الذي رأى أنه " ابتداء القصيدة بموقف معين، أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه، ليختم الشاعر به قصيدته،

([١]) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٨٢.

([٢]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ٢٥٠.

وقد يلجأ الشاعر لتحقيق ذلك إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها " [1]، عمدة تعريفات هذا الشكل البنائي، ربما لأنه أكد على فكرة ارتباط الشكل بطرفه الفاعل (الشاعر)، وببنيته ولحمته(المضمون)، فالشكل ليس اختياراً معزولاً عن بقية عناصر ومكونات العمل الإبداعي، بل هو ثمرة تكامل وتتويج لنوعية التجربة، وخصوصية الرؤية.

يتخلق البناء الدائري للقصيدة، لحظة تخلق فكرة لحوحة، أو موقف شعوري مكثف يحتاج إلى تفكيك، أو لحظة نفسية شديدة الحساسية والتعقيد، تظل تلك اللحظة مهيمنة وضاغطة، وهي ليست ذا طابع معملي يمكن أن يخضعها المبدع للتحليل، ويلم بمكوناتها، بل هي ذو طبيعة تكوينية ملتبسة ومتفاعلة، تظل تتحرك بتفاعلاتها وتناقضاتها وكثافتها الشعورية، يقترب منها المبدع، ويصدر عنها ليعود إليها من جديد، وفي كل دورة يدورها حولها يشده شيء لم يستوقفه من قبل، وهكذا يتخلق هذا النوع الدائري لمعمارية الشكل الخارجي للقصيدة. يدور الشاعر حول مركز مهيمن جاذب، يتحرك فيه وفق قوة طاقة الجذب والانفكاك، ذاك المركز المهيمن الجاذب هو ما يفرض بنية القصيدة في شكلها الخارجي الدائري.

في قصيدة (أوديب) للشاعر محمود درويش، يبدو هذا النموذج الدائري أكثر وضوحاً، تدور قصيدة أوديب القناعية، التي اتخذ درويش فيها أوديب [2] قناعاً، واختفى خلفه، وأنطقه من خلال المونولوج الدرامي، حول أسطورة أوديب، ذاك البطل التراجيدي الذي هوى على نحو مأساوي صادم للوعي الإنساني، ولا شك أن فكرة دائرية البناء الشكلي الخارجي للقصيدة تخلقت منذ اللحظة الأولى التي تفاعل فيها درويش مع تفاصيل الأسطورة، فقد استوقفته في تفاصيلها على نحو جاذب تخلق معها التساؤل الديالكتيكي الحاضر في كل تفاصيل القصيدة، ما حاجة أوديب للمعرفة؟ لقد كانت المعرفة سبباً رئيساً لسقوط البطل التراجيدي المدوي على هذا النحو، هل كان بالإمكان الهروب من ذاك القدر؟ تلك نقطة المركز الذي ظل درويش يتحرك حولها، ويقاربها في شكل تساؤل متكرر ابتدأ به القصيدة، (ما حاجتي للمعرفة؟) ثم دار حوله في سبعة مقاطع دائرية، يغادره ثم يعود إليه في نهاية كل دورة من درواته السبعة، ثم ينهي به القصيدة.

قد يكون مناسباً هنا إحضار القصيدة كاملة في شكلها الدائري ليتم من خلالها تمثل الأبعاد الدائرية للمقاطع، والبعد الدائري العام للقصيدة:

([1]) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٥٢، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع: ١١٢، الصورة الشعرية، بشرى صالح: ١٦٠،

([2]) يمكن الرجوع لتفاصيل أسطورة أوديب في مكان سابق في هذا البحث: ٤١.

(ما حاجتي للمعرفة؟ / لم ينج مني طائر أو ساحر أو امرأة/ العرش خاتمة المطاف، ولا ضفاف لقوتي/ ومشيئتي قدر، صنعت ألوهتي/ بيدي، آلهة القطيع مزيفة/ ما حاجتي للمعرفة؟)

(السر في الإنسان/ والإنسان سيد نفسه وسؤاله/ لا علم إلا ما يراه الآن/ والماضي دموع مترفة/ ما حاجتي للمعرفة؟)

(أمشي أمامي واثقاً من صولجان خطاي، ظلي أزرق/ والناس أشجاري/ وللتاريخ أن يأتي بكل قضاته وشهوده/ ليؤرخوا فرحي بمملكتي/ وأولادي وسور مدينتي/ وجلال أقنعتي/ وموت الأمس في وفي المؤرخ، ههنا أحيا. هنا أحيا، هنا/ ما حاجتي للمعرفة؟)

(لا شأن لي بسلالتي/ كانوا رعاة أم ملوكاً أم عبيد/ هذا أنا ملك/ أنا ملك وحيد/ وأحب امرأتي وأعبدها وألبس عريها/ وأشدها من كل أطراف الدم الجنسي في دمها/ وأطلق صرختي بفيح حيواناتها الصغرى/ أريدك مرة أخرى، فلا تتحدثي عن زوجك الماضي وعن/ رجل/سواي/أنا هنا. وأنا هنا/ وأنا هنا/ وهنا أنا/ ما حاجتي للمعرفة؟)

(أنا كائن في ما أكون/ وأنا أنا/ ماضي سر لا يؤرقني/ سأكمل ما بدأت من الجواب، لأكمله/ لا شأن لي بالأسئلة/ عما مضى/ لا شأن لي، لا شأن لي. وأنا جواب للجواب/ لا شأن لي في أصل أمي/ سيان إن كانت أميرة/أو فقيرة/ أنا واحد/ أحد/ ملك/ ما حاجتي للمعرفة؟)

(لم يسألوني مرة: من أي صلب قد أتيت؟ / لم يسألوني: من أبوك ومن أخوك؟ ومن قتلتَ وهل قتلتْ/ لكنهم قالوا ستثأر للملك/ فسألت: من قتل الملك؟ / وسألت من قتل الملك؟ أنا قاتل الملك الملك/ هو والدي المجهول والراحل/ وأنا برئ من دم واقف/ بيني وبين الله. لم أعرف/ بأني القاتل الجاهل/ وهل الجريمة أنني قاتل/ أم أنني عارف؟)

(أنا زوج أمي/ وابنتي أختي/ وتختي مثل عرشي أوبئة/ يا امرأة/ يا معرفة/ ما حاجتي لكما/ لماذا لم تموتا مثل موت الآلهة/ من أطلق الماضي علىَّ كأخطبوط حول روحي التائهة/ من دسَّ في خمري سموم المعرفة؟ / ما حاجتي للمعرفة/ ما حاجتي للمعرفة؟) [1]

تلك دوائر القصيدة السبعة التي طاف بها درويش حول المركز، وكما نرى فإن القصيدة، تبدأ بلحظة التساؤل ذاتها التي تنتهي بها، ما يجعلنا نعدها في إطارها العام دائرية، ولأن جملة الاستفهام ذاتها التي افتتحتها القصيدة وقفلت بها (ما حاجتي للمعرفة؟) ما يبدو للوهلة الأولى أننا أمام نص دائري مغلق، وهو كذلك من حيث البعد الشكلي المتعلق بحضور الجملة ذاتها في مفتتح النص ومنتهاه، ولكن طبيعة الجملة الاستفهامية المتسائلة تجعل النص أقرب إلى البنية المفتوحة

([1]) ديوان محمود درويش: ٢٨٨/٢.

وإن بدا غير ذلك، فالاستفهام تساؤل قلق مستمر ومفتوح على المستقبل، ينتظر إجابة شافية، كأن دورات درويش السبعة لم تكن كافية لسبر غور التساؤل والوصول إلى قاعه رغم ما هي عليه من عمق. ولأن درويش يعي جيداً أنه " من الافتئات على التجربة الشعورية وضع نهاية حاسمة لها" [1] ، فإن البنية اللغوية للاستفهام المونولوجي فتح التجربة ولم يقفلها تماما، وظل السؤال مشرعاً نحو المستقبل، وهذا أحد الأبعاد الدلالية للاستفهام كنقطة ارتكاز يتكئ عليها الشاعر.

ينتظم القصيدة من بدايتها إلى نهايتها خيط شعوري واحد، ولكنه لا يتحرك بشكل مستقيم، متنامي، بل يتحرك على شكل دوائر داخلية تناقش كل دائرة فكرة متعلقة بالخط الشعوري العام، بحيث تنتظم اللوحات السبعة الداخلية كلها في سياق نفسي وشعوري واحد، ففي اللوحة الأولى يتمركز القناع حول ذاته مقرراً ما هو عليه من قوة، وينتهي تقرير قوته المطلقة، التي لا ضفاف لها، ثم يعود إلى المركز، ليتساءل، وينطلق في جولة جديدة يتحرك في آفاق اللحظة الراهنة التي يعيشها، قاطعا مع الماضي منتميا للحاضر الراهن المعاين، ثم يعود للتساؤل، وهكذا دواليك في حركة نشطة من الذهاب والإياب.

في قصيدة (محاورة مع أبي الطيب المتنبي) [2] القناعية، للشاعر ناجي علوش، الذي يتخذ من المتنبي قناعاً، على طول القصيدة، التي بلغت عشرين مقطعاً، وامتدت على ما يزيد من عشرين صفحة، يبني الشاعر قصيدته في شكلها الخارجي بناءً دائرياً، يشابه من حيث الجوهر القصيدة السابقة لدرويش(أوديب)، وفي مقاطعها العشرين يخلق الشاعر قناعاً، تمتح حركته الدائرية من أنوين، أنا الشاعر الفلسطيني الذي رأي نفسه في ارتحال المتنبي، وخذلانه وضربه في الفلوات على غير هدى، والأنا المغايرة الممثلة في المتنبي، وسيرورته التاريخية، لقد اختار علوش جملة (لليل رهبته) نقطة ارتكاز يتكئ عليها في بنائه المعماري الشكلي، ينطلق منها ويعود إليها، شكلت شفرة القصيدة، ولحمتها، يبدأ قصيدته باللوحة الأولى:

لليل رهبته

وبي شوق إلى سفر طويل

أمتد فيه حيث لا تصل

العيون الزئبقية

لأحط في حدق الرفاق المولعين

---

(1) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٥٦.

(2) المجموعة الشعرية الكاملة، ناجي علوش: ٤٠٢.

بطلعة النجم البهية

والساهرين على السبيل

لليل رهبته

وبي شوق إلى سفر طويل [1]

تلك اللوحة الأولى من اللوحات العشرين في القصيدة القناعية تمهد لارتحال القناع على متنها من خلال تشكيل شبكة دلالية ناظمة ممهدة لانطلاق الخط الشعوري العام الذي ينتظم القصيدة، فملامح المناضل الفلسطيني المتطلع للانخراط في رحلة النضال الفلسطيني الطويلة، تحت وطأة الواقع الموحش الذي تعيشه، حيث يطارد فيه الفلسطيني وتعد عليه حركاته وسكناته، تلك الملامح حاضرة في القناع قادمة من خصائص جينية رئيسة مشكلة للقناع.

يتتبع الشاعر ارتحال المتنبي بين الفيافي والأمصار، والفلوات، وما يلقى من خذلان، يسلمه إلى الموت المحقق على يد فاتك الأسدي، فالمتنبي ذاك العربي المتطلع إلى لمجد العروبة، هو الوجه الآخر في القصيدة للعربي الفلسطيني المطارد بين الفيافي والأقطار طالباً النصرة من أشقائه العرب لاسترداد درة العروبة، تبدو إذن أوجه التلاقي والافتراق واضحة في الخيط الشعوري المتنامي في النص.

لليل رهبته

وحراس الأمير يقلبون الرمل

بحثاً عنك، والرمل المعذب لا يبوح

وأنا المطارد...

ذاك كافور يلاحقني إلى قلب

الجزيرة،

يطلق الفرسان في إثري إلى

الوادي، ويغري كل أوباش

القبائل باصطيادي

([1]) المجموعة الشعرية الكاملة، ناجي علوش: ٤٠٢.

تلك هي اللوحة السابعة، يمتد بها الخيط الشعوري ذهابا وإياباً في حركة تحاول التفلت من جذب المركز لتعود إليه من جديد، فيما تتضح ملامح الأنا المغايرة أكثر فأكثر، والقصيدة في لوحاتها العشرين تكاد تكون غنائية محضة تتمركز حول ذات الشاعر، وتنبض بعاطفته، وتحكي تجربته لولا حضور القناع الذي دفع بها إلى تخوم تجربة موضوعية يستنطق فيها القناع بعيداً عن الذات الشاعرة.

هكذا تتحرك اللوحات التي تراوح بين (لليل رهبته)، وبين (لليل وحشته) وهما ينتميان إلى حقل دلالي واحد، عماده الليل وتفريعاته الرهبة والوحشة، وفي كل الأحوال فإن ذاك الحقل الدلالي يعكس الواقع العربي المهزوم، والبائس، وحالة الخذلان الكبير للمناضل العربي المطارد بين العواصم والأمصار.

للصبح طلعته

وقلبي لا يمل من الرحيل

وأنا المسافر

في دمي زخم العواصف والزلازل

والصهيل

لم يبق عندي مستحيل

الزاد من جسدي وفي قلبي الدليل

ما أجمل السفر الطويل. [1]

تلك هي اللوحة العشرون الذي يقفل الشاعر بها قصيدته القناعية، وهي لا تنتهي بإعادة الجملة التي افتتح بها قصيدته، وهذا لا يعني أن القصيدة لا تنتمي إلى الشكل الدائري في بنائها الشكلي " فما أيسر أن يكرر الشاعر في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأ به، لكن ذلك التكرار لا بد أن يكون له مبرره الفني، أن يكون امتداداً للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة " [2]، فقد انتهت القصيدة من اللحظة الشعورية ذاتها، والموقف النفسي بعينه، تلك اللحظة المستشعرة طول السفر، ورهبة الليل، وكل الدوائر التي دارتها المقاطع كانت تتحرك في سياق نفسي، وخط شعوري واحد، انتهى مثلما بدأ.

([1]) المجموعة الشعرية الكاملة، ناجي علوش: ٤٠٢.

([2]) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٥٦.

ثانياً: البناء الحلزوني (اللولبي):

يتخذ هذا الشكل البنائي في القصيدة، أبعادا لولبية، حلزونية، فالقصيدة التي تنتمي إلى هذا المعمار" تشبه السلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، لكنها في الحقيقة مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول " [١] ، وبتفكيك الحلزون، الذي استلهمت عنونة هذا النوع المعماري شكله، نلحظ أنه مجموعة من الدوائر، غير المتساوية، متحركة من الصغر إلى الاتساع، غير مفككة، يجمعها سطح ما، تحوى تلك الدوائر روح كائن ما، وتلك هي القصيدة ذات المعمار الحلزوني، عبارة عن دفقات شعورية، غير متساوية المساحة ولا الكثافة، تلك الدفقات الشعورية يجمعها خيط شعوري واحد، تستقر روح القصيدة وعمودها الفقري في مركز تلك التدفقات. تتحرك حوله حركة دائرية لكنها لولبية. " فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له، ولكن هذا الدورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة فإنها تظل مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية " [٢] .

ربما تنفرد قصيدة القناع ذو الطابع الحلزوني عن مثيلاتها من القصائد في أن خيطها الشعوري وعمودها الفقري التي تتحرك حوله التدفقات المتتالية أكثر وضوحاً، بسبب الطبيعة القناعية للقصيدة، التي غالباً ما يكون القناع ومكوناته محورها. يمكن التمثيل على هذا البناء المعماري الحلزوني بقصيدة (الهنود الحمر) للشاعر على فودة، وهي قصيدة تتكون من أربع لوحات، أو دفقات شعرية، أو أربع دورات باستخدام مصطلح الناقد عز الدين إسماعيل، تدور كلها حول عمود فقري واحد، مأساة الهنود الحمر التاريخية، وتقاطعها مع المأساة الفلسطينية، لكن اللحظة الشعورية التي انطلق منها فودة في ارتداء قناعه الحلزوني هي لحظة قدوم الغرباء، وعلاقة البطل القناعي بأرضه القائمة على الحب والعطاء والسلام النفسي:

لم نغرس في رحم الأرض رماداً أو شوكاً

لم نغرس في رحم الأرض سوى دمنا والحب الدافق والعرق اليومي

وبعض الصلوات

كيف إذاً نبتوا في صدر الغابات

كيف انهمروا كسيول النار؟

([١]) المرجع السابق: ٢٥٦.

([٢]) السابق نفسه: ٢٥٦.

من أين إذن جاءوا

حتى سدوا اللقمة عنا والطرقات؟! [1]

في هذه اللحظة الشعورية المتوهجة التي يتخذها الشاعر فودة مبتدأ القصيدة القناعية، تبدو العلاقة بالأرض واضحة، تلك التي تقوم على الحب والفداء والسكينة النفسية المتبادلة، وهي نفسها لحظة سوف تظل حاضرة في كل الدورات التي سيدورها الشاعر، ولكنها دورات ليست مغلقة، وإنما في كل دورة يعبر الشاعر عن موقفاً نفسياُ جديداُ مشحوناً على نحو ما، مرتبطاً بالخيط العام الذي يرسخ الخط الأساسي وهي علاقة البطل القناعي بالأرض، وحركة قدوم الغرباء، لنطالع مثلا الدورة الثانية من القصيدة، إنها تحكي علاقتهم بالأرض في صور فنية يرسمها الشاعر، تصور عطاء الأرض وطرائق تواصلها معهم، وتواصلهم معها، حيث(القمر الساذج، جياد الريح، حشيش البرية، شمس البرية، برقوق الصيف، أكواخ النيران، سمك الغدران) وبعد أن يقترب الشاعر من تمام دورته تلك يعود ليقترب من لحظة البدء، ممهداً لدورة جديدة.

لا.. لم نخن الريح، ولا خنا العشب ولا امتدت أيدينا لأغاني

الجيران [2]

وهكذا تستمر رحلة الشاعر، في دوراته الأربعة، يقدم دفقة تطول أو تقصر، لا يغير ذلك من طابعها اللولبي، تظل تتحرك حول الخط الشعوري العام الذي هو عمادها، وتظل مرتبطة بنقطة الانطلاق الأولى، لتنتهي القصيدة في لوحتها الرابعة على نحو مفتوح، يشكل تطلع الشاعر ورؤيته، في انتصار البطل القناعي على كل عوامل التغييب، والفناء (عاد الأموات من الرحلة/ عاد الأموات). إن خاتمة القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى لا علاقة لها ببدايتها، إذا ثبتنا النظر على البعد اللفظي فقط، ولكن التأمل في البعد الشعوري والمعنوي للقصيدة يكشف لنا عن علاقة أشد تأثيراً وفاعلية، العلاقة بالمكان، فالأرض هي محور ثنائية الحضور والغياب، حضور الغرباء في الدورة الأولى، وغيابهم في الأخيرة لصالح أصحاب الأرض الأصليين.

ثالثاً: البناء المقطعي:

في هذا النوع من البناء المعماري، يعمد الشاعر إلى تقسيم قصيدته إلى مقاطع، مرقمة أو معنونة، أو مفصول بينها بعلامات فصل زخرفية، تشي علامات الفصل والعنونة والترقيم في القصيدة باستقلالية المقاطع، وعدم ترابطها عضوياً، يبدو هذا للوهلة الأولى، لكن الأمر على غير

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٤.

([2]) المصدر السابق: ٤٧٤.

ذلك تماما، إذ لو كانت المقاطع مستقلة، فلماذا لم يفردها الشاعر في قصائد منفردة؟ ولو كانت بناءً عضوياً متكاملاً، فلماذا فصل بينها وعنونها؟ وجوهرية هذا النوع من الأبنية الخارجية يكمن في كون المقاطع، لها سمة من الاستقلالية الجزئية، والملامح الخاصة المميزة التي لا ترقي أن تكون قصيدة منفصلة، وبسبب استقلاليتها الجزئية ومحدداتها النسبية من الناحية الشعورية والمعنوية، تكون غير قابلة للذوبان في قصيدة متخلقة في خط شعوري واحد متنامي لا يفصل بينها فاصل، إنها أقل من قصيدة، وأكبر من أن تذوب فيها لما تحمل من ملامح يمكن التعرف عليها نسبياً من خلال الموقف الشعوري أو الفكري. إن الرؤية الشعرية في هذا الشكل البنائي تتركب من " مجموعة من الأبعاد التي يتميز بعضها عن بعض إلى حد ما، دون أن تفقد ترابطها وتلاحمها الكلي، تظل في إطار الوحدة الوثيقة التي تتعانق في إطارها كل الأبعاد، وتمتزج كل المقاطع " [١]، والحقيقة أن اختيار نوع البناء المعماري للقصيدة ليس مسألة ترف، أو اختيار حر غير خاضع لأي منطق، بل تخلق فني متواز مع نوع تجربة الشاعر ونموها من حيث نضجها وفجاجتها، واكتمالها وقصورها، وعمقها وسطحيتها، وكثافتها وبساطتها، تلك ثنائيات تسهم إلى حد كبير في تصور المعمار البنائي للقصيدة، يضاف إليه النفس الشعري من حيث طوله وقصره، وتوهجه وخفوته، وطبيعة سيكولوجية مبدعه.

يمكن ملاحظة فاعلية هذا النوع المعماري في قصيدة (أغنيات كنعانية) [٢] للشاعر عز الدين المناصرة، حيث بنى المناصرة أغانيه على شكل مقطعي، تكونت قصيدته من سبعة مقاطع: (سنة بعد سنة، حارس البستان، هنا، أم الغيث، ربيع تموز، دار أهلي، وعود)، والمقاطع تختلف في طولها، بين المقطع السابع المكون من خمسة أسطر شعرية، والمقطع الخامس المكون من ثمانية وثلاثين سطراً شعرياً. وحين نطالع القصيدة للوهلة الأولى قد يتبادر إلى أذهاننا أن المقاطع مفككة، لا يربطها رابط، وأنها أشبه بجزر معزولة، متباعدة، " لكنها في الوقت نفسه تنتمي إلى واد واحد، إنها كالتنويعات المختلفة للعمل الموسيقي المركب على جملة موسيقية أساسية "[٣] .

يدور المقطع الأول حول فكرة الضياع وسراب الانتظار، والعنوان (سنة بعد سنة) يفصح ابتداء عن ذلك:

سنة بعد سنة

ستعيشين مع الحزن سنة

([١]) عن بناء القصيدة العربية، على عشري زايد: ٣١.

([٢]) الأعمال الشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة: ٣٤٥.

([٣]) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٦٧.

وانتظار الحب أن يرجع من غربته،
بعد سنة
يذرع الحانات والمقهى الذي يعرفه،
باحثا عن سوسنة
في عيون الخطب الجوفاء،
في بحر الوعود الآسنة
سنة أخرى من الوهم، تعيشين حكايا القرصنة [1]

يخاطب الفارس الكنعاني محبوبته التي تنتظر فارسها، لكن انتظارها محض سراب، وسوف تستمر الأحزان، بسبب استمرار الوعود المخادعة الكاذبة التي لا رصيد لها إلا الخطب الجوفاء، وفي المقطع تركيز على حالة الخذلان التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، المحاط بالخطب والوعود الوهم. تلك أغنية الضياع والوهم واستمرار الحزن وغياب القوة الحقيقية الفاعلة.

(ونلتصق التصاق الجذر بالأوراق/ هنا والثلج يلسعنا.../ هنا والطير يملأ مرجة التفاح/ هنا وربيعنا يكسو الربى.../ هنا حتى لو اختنقت حناجرنا وبح الصوت في الأصداء/ هنا حتى لو انتهت الفصول...)

وتستمر الأغنيات في القصيدة، كل أغنية لها لونها الخاص يتظافر العنوان في الكشف عن شبكة دلالاتها، في الأغنية السابقة مثلاً وهي بعنوان (هنا) يلحظ المتأمل حضور البعد المكاني/ الأرض، على طول المقطع الذي يبرز فيه الشاعر عمق ارتباطه وتشبثه بالأرض، كرد فعل واع على تعرضه للتشتت والفناء، وهكذا تمضي المقاطع كل مقطع يتمركز حول فكرة ما، يشبعها الشاعر نسغ وجدانه، ورؤياه، وتظل مرتبطة في حضورها بجوهر علاقتها بالخيط الشعوري الأساس، في المقطع السابع والأخير في القصيدة المقطعية (وعود) يمكن ملاحظة أن النفس الشعري جاء قصيراً، غير ممتد:

مرمرتني آه يا أمي الوعود
وصهيل الخطباء
حطمتني سنة بعد سنة
لن نصلي تحت قاع المئذنة

([1]) الأعمال الشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة: ٢٣٢.

قبل أن تقطع هذي الألسنة [1]

تتمحور الفكرة هنا وبنيتها الفنية حول الوعود الزائفة، والخطب الجوفاء، المرتبطة أساساً بخط الفكرة الممتد والمؤسس لبناء القصيدة، وهو الأرض، وعلاقته بها، ويستمر حضور الأرض في المقطع، (لن نصلي تحت قاع المئذنة)، في إشارة إلى أن عودة الأرض لن تتم إلا بعد القطع مع حالة ضجيج الكلام بكل تشكلاته من خطب وأشعار ووعود إلى مربع الفعل الهادف البناء الذي فقط به تستعاد الأرض.

يمكن التقاط قصيدة (المريض حتى يشفى) لأحمد دحبور [2] شاهداً على القصيدة ذي المعمار المقطعي، والتي تشير إلى كون البنية المقطعية هنا ضرورة فنية، وليست ترفاً يمارسه الشاعر، وهي قصيدة قناعية جديرة بالتأمل، يبني الشاعر فيها قصيدته على ثلاثة مقاطع، يسم كل مقطع عنواناً، يتخذ فيها ثلاثة أقنعة مختلفة كما هو موضح في الشكل التالي:

المقطع	الاسم	القناع
الأول	**الأم**	**الأم**
الثاني	**سليمى**	**الزوجة**
الثالث	**صخر**	**صخر**

ترى ما الذي يسعف الشاعر في أن يسمعنا، رجاء الأم، وأنين الزوجة وعذاب صخر وحيرته غير القناع، وكيف يمكن أن يتأتى له ذلك غير أن يبني قصيدته على تلك المقاطع الثلاث، في مثل هذه الحالة يصبح البناء المعماري المقطعي ضرورة فنية، لا يتأتى تخلق النص وانبثاقه بدونها.

لو أملك أن أجس روح الألم

لاحتلت لها، وقلت: سكناك دمي

ما شئت خذي، وليس بي من ندم

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة: ٢٣٢.

(2) ديوان أحمد دحبور: ١/٤٠٨.

إن تنكسري عن الحبيب الغالي [1]

وترتيب المقاطع على هذا النحو يشير إلى أهمية المقدم، المبدوء به، حيث يقدم القناع في المقطع الأول مونولوجاً قناعياً مشوباً بدرامية عالية، وتحول ديالوجي يظهر فيه بوضوح ما يعتمل في أعماق الأم، من رغبة في فداء ابنها صخر، وألمها الشديد حين تراه في ألمه ومعاناته.

لم أعط سواه، إنه من أُعطي

خذني معه... فإن هذا شَرْطي

غفرانك،

أو فَهبْهُ لي يا عالي

وهي إذ تصرح أنه عطيتها في هذه الحياة ووحيدها، فإنها في أدب شديد تدعو ربها العالي أن يميتها بموته، أو أن تفتديه، واضح إذن في المقطع الأول قناع الأم وماذا أراد الشاعر من خلاله أن يقدم، صورة الأم وموقفها من ابنها في وضوح شديد.

يمكن ملاحظة أن البناء المعماري المقطعي ينهض كأداة معمارية لتجلية مواقف الأقنعة الثلاثة كل على حدة، فيما يشبه القصيدة المستقلة، ولكن رابط التجربة التي خاضها صخر في مرضه الذي طال هي رابطها الشعوري العام.

والحقيقة أن واحدة من سمات التقنع الجوهرية أنها تستحضر الأصوات المغيبة، وتجلب الهوامش إلى المركز، وتشف فتلتقط الأصوات الخفيضة المرتبكة غير المسموعة، لقد ارتدى دحبور قناع سليمى زوج صخر، ودخل غيهب التاريخ مستمعاً إلى صوتها المغيب، مستحضره إلى المتن، فالتاريخ لم يقدم لنا إلا صوت الخنساء أخت صخر، في مرثياتها الخالدة، وصوت أمه في بعض المرويات، فماذا عن زوجه سليمى؟ تلك مهمة ينهض لها القناع، ينجزها شاعر/ راو كلي القدرة، يجوس مغاور التاريخ، وأعماق الشعور، لا يحول بينه وبين إرادته زمان، ولا يعيقه مكان.

في المقطع الثاني بعنوان (سليمى)، يظهر بوضوح ما كان يعتمل في أعماق الزوجة من مشاعر، وما كان يشتجر في عقلها من أفكار، ويقدم صيرورتها وما انتهت إليه.

ليس ميتا فينعى

لا ينام، ولا الليل يسمح لي أن أنام

([1]) ديوان أحمد دحبور: ١/ ٢٧٠.

هل أنين تصعد من وجع هو،

أم دعوة لاقتسام الظلام

ليس لي ما أقول

ربما كان من حقه أنه سيد الخيل،

رباه،

لكن، من حصتي، أنه سيد الليل،

والليل هذا الحطام. [1]

في بداية المقطع يلتفت العقل المدبر، الذي يقبع خلف القناع يديره إلى معاناة الزوجة، إن زوجها الذي كان سيد الخيل والليل، لم يعد كذلك، هوذا كسير جريح محطم، لا يقوى على خيل، ولا ينهض لليل، في إشارة إلى انعدام قدرته الجنسية، ليس ميتا فينعى وينسى، وليس حيا فيرجى، إنه لا ينام الليل ولا يدعها تنام لفرط صراخه من شدة الألم.

وعلي التأمل في الملكوت

وأن أذرع الليل ماءً وأدوية

ثم أخلو إلى حلم خارج الوقت،

إنه يتقلب،

هل يتعذب مثلي؟

وهل أدركت أمه أن هذا عذابي؟

سوف ترثيه أخت غداً،

إنما من يرافقني في جنازة روحي،

ومن يتأسى علي،

ويرثي شبابي؟ [2]

([1]) ديوان أحمد دحبور: ١/ ٢٧٠.

([2]) ديوان أحمد دحبور: ١/ ٢٧٠.

ليس غريباً أن يكون حجم مقطع سليمى يزيد عن ثمانين سطراً شعرياً، فيما لا يتجاوز مقطع الأم عشرين سطراً شعرياً، يمكن القول إن هذا المقطع هو عصب القصيدة وروحها، ودافع منشئها، يمنح دحبور الزوجة سليمي مساحة رحبة على متن قصيدته، وقد ضاق التاريخ بصوتها، فدفع بها إلى التخوم، إنها تتعذب وتذرع الليل ماء وأدوية، وهي تضحية لا يلتفت إليها أحد، وسوف يطويها الزمان، ويخذلها التاريخ الذي سيستمع فقط إلى صوت الأخت حينما تشرع في رثائه، أما هي فسوف تشيع روحها وشبابها بموته، وحيدة لا يسير في جنازتها أحد.

الفصل الرابع

توظيف

القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر

الفصل الرابع: توظيف القناع في الشعر الفلسطيني

المبحث الأول: توظيف التآلف

تقوم عملية التقنع على وعي الشاعر بالتجربة التاريخية في سياقها، تفاعله معها، محاورتها، امتصاصها، تشربه مضامينها، التقاطه شديد الحساسية لترددداتها الإيحائية والدلالية، ومن ثم حضورها في قصيدته على شكل أصداء صوت أو زمن. يقترب هذا إلى حد كبير من تقنية التناص التي استهوت الشعراء على نحو ملحوظ، فالمفهوم الموسع للتناص لم يعد مقتصراً على " الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصي أو التعايش بين نص وآخر، إذ غدا يتخذ أشكالاً أعم وأشمل، تتصل بالتناص الزمني أي نقل أصداء الزمن النصي من الماضي إلى الحاضر، والتناص الصوتي بين صوت الشاعر وصوت قناعه" [١] ، والتقنع باعتباره فرعاً من فروع التناص بمفهومه الموسع، أكثر بعداً من كونه عملية نقل الأصداء المرتهنة بزمانيتها، إلى حالة تفاعل خلاق معها، وحضور أصداء الأصوات، أو ترددات التجربة التاريخية في القصيدة القناعية إنما هو في جوهره حضور أثر تفاعل الشاعر مع التجربة التاريخية، واستقباله لها، واشتباكه الإيجابي معها.

وبتمكن الشاعر المعاصر من الإطلالة على التجربة التاريخية الإنسانية بعامة، والعربية على وجه الخصوص، بفضل ما أتاحه التقدم التكنولوجي، صار بإمكانه أن يعيد قراءة تجارب الشخصيات في سياقاتها، يحاول أن يسبر غور دوافعها، ويعيد فحص اختياراتها، ويبصر عن وعي معاصر بمآلاتها، حين كان يقوم برحلته تلك كانت ذاته الفردية والجماعية حاضرة، وتجربته المعاصرة ماثلة أمامه في كل خطوة، يبحث عن ما يشابهها، كأنه يبحث عن ذاته في التاريخ الغابر، على افتراض صحة مقولة: إن التاريخ يعيد نفسه [٢] ، أو ما يخالفها – وبضدها تتميز الأشياء – كان التاريخ بشخصياته وأحداثه ومفاصله وتحولاته مرآة، يقف الشاعر المعاصر قبالتها يفتش فيها عن ملامحه، يحاول أن يلملم شظايا ذاته المبعثرة عبر العصور.

وفي رحلة التقنع تلك، اختلفت تجارب الشعراء الفلسطينيين في تفاعلهم مع الشخصيات التاريخية، منهم من وجد شبيهه، فتقنع به، وتماهى معه، في حالة يمكن أن يطلق عليها أقنعة

---

(١) حاتم الصكر، مرايا نرسيس (١١٠).

(٢) تعبير عن مفهوم قديم يدعى التكرار التاريخي، الذي يرى أن الأحداث تتشابه في التاريخ بفعل تشابه رغبات ودوافع الإنسان المحرك الرئيس لأحداث التاريخ، والمقولة السابقة مختلف على نسبتها بين كارل ماركس، وهيجل الفيلسوف الألماني.

التآلف، ومنهم من رأي ذاته في مرآة الشخصية التاريخية نقيضا وضداً، فتقنع بها، مخالفاً سيرورتها، ومقدما في قصيدته صوتا معكوسا لما عرفت عليه تاريخياً، فيما يمكن أن يسمى أقنعة التخالف. وفي أقنعة التآلف والتخالف تلك، لا يتصور أن يكون تطابقا كليا بين تجربة الشاعر، والتجربة التاريخية، مهما بلغت من توافق أو تخالف، إذ تظل لكل تجربة خصوصيتها، ولكل شخصية ملامحها وذاتيتها.

" إن المطابقة التامة، أمر ليس متحققا البتة في القناع... وإن مبلغ طموح الشاعر هو امتلاك القدرة على تطويع التجربة السابقة والتصرف بها، وإضافة دلالات جديدة، وتوجيه بعض مفردات التجربة القديمة لتخدم تجربته وتعبر عنها "[1].

التـوظيـــــف الإيجابي:

يقصد بالتوظيف الإيجابي، مدى النجاح الذي يحققه الشاعر في تقنعه بالشخصية التاريخية، والتفاعل مع تجربتها، سواء أتآلف معها أم تخالف، ولا اعتبار هنا لموقف الشاعر من الشخصية، فقد يتخالف معها تماماً ويرى أنها نقيضه، ويبني نموذجه القناعي على هذا التضاد، وبالرغم من ذلك يظل التوظيف إيجابياً، أي توظيفاً ناجحاً " تغلب عليه الصفة الإبداعية، ويخضع في تكوينه لمقتضيات التعامل الفني الفعال الناتج عن الحساسية الشعرية "[2] ، والتوظيف الإيجابي يقابله التوظيف السلبي الذي يعني عدم نجاح الشاعر فنياً في توظيف قناعه، لما يعتوره من جمود الدلالة، أو رقة قشرة القناع أو ربما تصدعه، وهو ما سيتم تناوله في المبحث الثالث.

تـوظيـف التآلف:

في هذا النوع من التوظيف تتشابه التجربتان إلى حد كبير، قد يرى الشاعر المعاصر في الشخصية التاريخية شبيهاً له، يكاد يرى ملامحه فيها، وقد يتم استدعاؤها لتشابه السياق الزماني الماضي والحاضر، أو تجليات المكان في كلا الزمانين، تتوازى التجربتان أو تتماهيان، أو تتآلفان، توصيف متعدد لمفهوم واحد، [3] ، يتخذ الشاعر من موقف جزئي ما أو حدث فرعي نقطة انطلاق يبني نموذجه القناعي ويطوره من خلال توسيعه لينهض لاستيعاب التجربة. والشاعر ليس ملزما وفاء للشخصية المتقنع بها أن يحاكي حركاتها وسكناتها، ويقف عند كامل مفاصلها، فيكون نسخة

([1]) القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة: ٨٧.

([2]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ٣٠٣.

([3]) يسميه بعض النقاد (الاستخدام المتوازي) ينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، محمد عزام: ١٥٠. أو (التوظيف المطابق) ينظر: التناص في الشعر العربي الحديث، عبد الباسط مراشدة: ٢١٠. أو (التوظيف الطردي) ينظر: القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة: ٨٧.

مشوهة عنها، كلا، بل يستطيع أن يتجاوز في تاريخها ما يلزم تجاوزه، ويستقدم منه ما يسهم بالنهوض بتجربته، وتشكيل معماره القناعي، وبلورة رؤيته. يظل الشاعر في هذا النوع من التوظيف المتآلف ما لم يتصرف في قناعه على نحو متعارض مع دلالات التجربة التاريخية.

من النماذج على توظيف التآلف، قصيدة (أنا واحد من ملوك النهاية) لمحمود درويش، يتخذ فيها من أبي عبد الله الصغير [١] قناعاً، والحقيقة أن درويش لم يسم الشخصية المستدعاة، ولكن حمولات النص الدلالية أشارت إليها بوضوح:

... وأنا واحد من ملوك النهاية... اقفز عن

فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة

لا أطل على الليل كي

لا أرى قمراً كان يشعل أسرار غرناطة كلها

ولا حب يشفع لي

مذ قبلت " معاهدة التيه" لم يبق لي حاضر

كي أمر غدا قرب أمسي، سترفع قشتالة

تاجها فوق مئذنة الله. أسمع خشخشة للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبي، وداعاً لتاريخنا، هل أنا

من سيغلق باب السماء الأخيرة؟ أنا زفرة العربي الأخيرة [٢]

تنهض الدوال (ملوك النهاية، غرناطة، قشتالة، زفرة العربي الأخيرة، معاهدة التيه) للكشف عن مرجعية القناع، فأبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، و(زفرة العربي الاخيرة) هو اسم التلة التي بكى عليها لحظة إطلاله على غرناطة للمرة الأخيرة، وخاطبته أمه على ظهرها [٣]،

---

(١) محمد بن علي، المعرف بأبي عبد الله، آخر ملوك الأندلس، قال المقري: هو السلطان الذي أخذت على يده غرناطة، وانقرضت بدولته مملكة الإسلام في الأندلس، ومحيت رسومها، ولد في غرناطة (ت٩٤٠هـ). ينظر: الأعلام، للزركلي: ٦/٢٩٠.

(٢) أحد عشر كوكبا، محمود درويش: ١٤.

(٣) تقول الرواية القشتالية: إن أبا عبد الله أشرف أثناء مسيره تل البذول (بادول) على منظر غرناطة، فوقف يسرح بصره لآخر مرة في هاتيك الربوع العزيزة، وأجهش بالبكاء فصاحت به أمه عائشة، " أجل، فلتبك مثل النساء، ملكا لم تستطع أن تدافع عنه كالرجال" وتعرف الرواية الأسبانية تلك الأكمة التي كانت مسرحا لذلك المنظر

ومعاهدة التيه، تلك التي وقعها أبو عبد الله مع الملكين الكاثوليكيين [١]، ولكن أين وجه التآلف في هذا التوظيف، وأبو عبد الله الصغير ترتبط صورته في المخيال العربي بالهزيمة والضعف؟ وكيف لدرويش المناضل، فارس الكلمة الذي لا يزال مقاتلاً، أن يتقنع بشخصية مثقلة بدلالات الخيبة والانكسار؟ يتجرع أبو عبد الله ما صنعت يداه، لم يحافظ على ملك كان عليه أن يسهر على رعايته، وهو في كل الأحوال ملك، يأمر وينهى، ودرويش لم يكن كذلك، فأي تشابه بينهما؟ على المستوى الذاتي الشخصي الوقائعي لا تشابه بينهما، بيد أننا يجب أن نوضح فكرة أن التشابه الشخصي الوقائعي ليس شرطا في بناء النموذج القناعي، فقد يلتقط الشاعر لحظة نفسية عاصفة، أو حدثاً فرعيا عميق الأثر، أو واحداً من تجليات الزمان أو المكان الضاغطة، يستقبل ترددتها بحساسيته الفنية، وسمته الشاعري الخاص، ينطلق منها في إحكام قناعه.

سريعاً تأتي قصيدة (أنا واحد من ملوك النهاية) في ديوان (أحد عشر كوكباً) الذي دفع به درويش إلى الفضاء العام بعد عام واحد من مؤتمر واتفاقية مدريد ١٩٩١م [٢] ، الذي شاركت فيه وفود كل من مصر وسوريا ولبنان، فيما شكل فلسطينيو الأرض المحتلة والأردن وفدا مشتركا، وبعيداً عن الحمولات الرمزية للمكان (مدريد) الذي عقد فيه المؤتمر، والتي ربما كانت القبس الذي أشعل وهج الذكرى في أعماق درويش، فقد أعاده مؤتمر مدريد وما تمخض عنه من بنود اتفاق فيما بعد إلى معاهدة الصلح (التيه) التي وقعها أبو عبد الله الصغير، " وقد تعهد في هذا الصلح، بأن يسلم مدينة غرناطة للملكين الكاثوليكيين " [٣] ، وفي لحظة تشابه ملحمية قاسية، بين الواقعتين، يحكم درويش قناعه:

مذ قبلت " معاهدة التيه" لم يبق لي حاضر

المحزن باسم شعري مؤثر هو (زفرة العربي الأخيرة) وما تزال قائمة معروفة حتى اليوم. لمزيد من التفصيل ينظر: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، محمد عنان: ٢٦٧.

(١) عقد أبو عبد الله مع الملكين الكاثوليكيين معاهدة صلح جديدة لمدة عامين، تطبق في غرناطة والبلاد التي تدخل في طاعة أبي عبد الله، وفي ظل هذا الصلح المسموم دخل أبو عبد الله غرناطة، واسترد العرش، ومن ورائه تأييد فرناندو وعونه. ينظر: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، محمد عنان: ٢٣٠.

(٢) عقد "مؤتمر السلام في الشرق الأوسط" في العاصمة الاسبانية مدريد، في ٣٠ تشرين أول / أكتوبر ١٩٩١، بعد أشهر قليلة من انتهاء حرب الخليج الثانية، إلا أن فكرة عقد المؤتمر، جاءت بعد خطاب الرئيس الأمريكي جورج بوش، أمام الكونجرس الأمريكي، في ٦ آذار/ مارس ١٩٩١، حيث قال: آن الأوان لإنهاء النزاع في الشرق الأوسط على أساس قراري مجلس الأمن الدولي ٢٤٢ و٣٣٨، ومبدأ الانسحاب مقابل السلام، الذي ينبغي أن يوفر الأمن والاعتراف بإسرائيل واحترام الحقوق المشروعة للفلسطينيين ". ينظر الموسوعة الفلسطينية.

(٣) نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، محمد عنان: ٢٣٠.

كي أمر غدا قرب أمسي، سترفع قشتالة

تاجها فوق مئذنة الله. أسمع خشخشة للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبي، وداعاً لتاريخنا [1]

إنها لحظة بداية النهاية، اللحظة القاسية التي تتحرك فيها المفاتيح المعدنية لتسليم غرناطة/ فلسطين، لحظة اغتيال الحاضر، والماضي، لحظة أن يعتلي فيها التاج/ الصليب مآذن قشتالة، " إن هذا التشابه بين الزمن الأندلسي والزمن الفلسطيني دفع بدرويش أن يختار أبا عبد الله الصغير قناعاً" [2]، وتلك واحدة من مظاهر التآلف في التوظيف، تتعلق بالبعد الزمني، لكن المكان بعد آخر يحضر بقوة في عملية التوظيف:

أنا زفرة العربي الأخيرة

لا أرض في

هذه الأرض منذ تكسر حولي الزمان شظايا شظايا [3]

تضيع الأرض إذا، وتنفتح التجربتان على التيه، تيه المكان، لقد استشرف درويش لحظة التيه فلسطينياً حين أطل عليها أندلسياً، وتلك روعة الشاعر المعاصر وعبقريته في صهر التجارب وامتصاصها، وإعادة تشكيلها فنيا واستشراف المستقبل من خلالها، وتلك أيضا واحدة من جماليات التقنع ذاتها وما تنطوي عليه من أسطرة تيسر للشاعر فرصة الانعتاق من قبضة الزمن الحاضر، واقعياً، والتحليق فنياً في رحاب الماضي والحاضر والمستقبل على متن النص.

لا نستطيع أن نتجاهل ونحن نبحث عن مستويات التآلف في توظيف القناع في قصيدة درويش تلك، بعداً ثالثاً يتعلق بالشاعر نفسه، والقناع إذ يعبر عن هذا البعد النفسي يرسم صورة متعددة المشاهد، تصور حالة الشعور القاسي بالانكسار، والاستسلام غير المشرف، حالة الفارس المنسحب من الحاضر، المضيع ماضيه الجميل، والمشرع وجهه للتيه، يواري ذله وانكساره:

لا أطل على الآس فوق سطح البيوت، ولا

أتطلع حولي لئلا يراني هنا أحد كان يعرفني

لا أطل على الليل كي

([1]) ديوان محمود درويش: ٢/٤٨١.

([2]) الشعر والتلقي، جعفر العلاق: ١١٠.

([3]) ديوان محمود درويش: ٢/ ٤٨١.

لا أرى قمراً كان يشعل أسرار غرناطة كلها

جسداً جسداً

لا أتلفت خلفي لئلا

أتذكر أني مررت على الأرض ... [1]

إنها لحظة نفسية موجعة، بالغة القسوة، لحظة الشروع في الأفول، يتحرك فيها القناع باتجاه التيه، تاركا وراء ظهره التاريخ والمكان والزمان والذكريات، يهرب فيها البطل القناعي المنكسر من مواجهة المكان والذكريات ولو بنظرة عابرة، لذا تتكرر جملة (لا أطل) على نحو يؤكد لحظة ضعف القناع وانكساره، لقد بكى أبو عبد الله الصغير حينما استدار بوجهه مطلا على المكان من تلة في نظرة الوداع الأخيرة، فيما ينحسب البطل القناعي المنكسر دونما التفات أو إطلال هروباً من المواجهة.

ومن نماذج التوظيف المتآلف للقناع ما نراه في قصيدة (حصار قرطاج) للشاعر عز الدين المناصرة، [2] الذي تقنع بالمتنبي متناصاً مع بيته المشهور في مخاطبة سيف الدولة [3]، ووجه التآلف يبدو واضحاً، فالمناصرة الشاعر المقاتل الذي خرج لتوه من بيروت، بعد حصارها الدامي، وخذلان أشقائه العرب:

خلفك روم، حواليك روم، وفي الماء روم،

وفي الشاي روم

وفي الصحافة روم وفي كتب الجامعات

في أسرة زوجاتنا في البيوت [4]

([1]) ديوان محمود درويش: ٢/ ٤٨١.

([2]) كتب قصيدته بعد حصار بيروت ١٩٨٢م، وخروج مقاتلي منظمة التحرير منها مغادرين إلى اليونان ومن ثم تونس، وقد منع من إلقاء قصيدته أمام المجلس الوطني الفلسطيني في الجزائر ١٩٨٣م، رغم تلقيه دعوة لإلقائها من الرئيس ياسر عرفات. ينظر: الشاعر المستقل خائفا وخيفاً (مقالة)، عز الدين المناصرة، الحوار المتمدن، عدد ٥٧٦٧، ٢٠١٨/١/٢٤م.

([3]) البيت: **وسوى الرومِ خلفَ ظهرك رومٌ فعلــى أي جـــانبيك تمــيلُ**

قاله المتنبي في مدح سيف الدولة، بعد خروج المتنبي من مصر، ومفارقته كافور، أرسل إليه سيف الدولة ابنه من حلب إلى الكوفة ومعه هدية. ينظر: ديوان المتنبي:٤٣٢.

([4]) الأعمال الاشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة: ٥٧٨.

تتشابه التجربتان، فلئن كان سيف الدولة يقاتل الروم وحده، فيما يغرق الآخرون – ممن يتوجب عليهم مساندته والقتال معه– في لهوهم، فيحيط الروم بسيف الدولة من كل جانب، فإن الفلسطيني يقاتل جيوش الروم المعاصرة / إسرائيل التي سلبت أرضه، وحيداً بلا ظهير، وهنا يعلو الصوت القناع محذراً من واقع أشد قسوة، وقتامة، فالمتنبي ينبه سيف الدولة من روم أمامه وخلفه، فقط، لكن صوت القناع يعلو محذراً قائد الثورة، ومن خلفه من المقاتلين أن الروم انتشروا في كل مكان وناحية، فهم حواليك في إشارة إلى خذلان العمق العربي، وفي الشاي/ خذلان الأصدقاء المقربين، وفي الصحافة/ خذلان الإعلان العربي المتروِّم، وفي كتب الجامعات/ خذلان الأكاديميين وبناء المناهج الجامعية على فلسفة الهزيمة وممالئة الروم، في أسرة زوجاتنا/ وصول ثقافة الخذلان إلى مستويات قريبة جداً من صنع القرار الفلسطيني.

ومن صور التآلف في توظيف القناع، ما نجده في القصيدة نفسها من تقنع المناصرة بالقائد العسكري القرطاجي هانبيبال [١]:

أنا مثل هاني الذي

ما حنى البعل يوماً عليه

وناطحَ روما وحيداً على حجر الجلجلة [٢]

إنني فوق صدرك قرطاج وردتك المهملة

فانثري في عظامي نداك الحنون

لست أرغب في السم يا حجر الجلجلة [٣]

بعد موسم الخذلان الكبير، وخروج المناصرة من بيروت، ألقت به عصا الترحال في تونس، وإذ يقرر المناصرة أن يستمر في قتال روما المعاصرة/ إسرائيل، وحيداً، رافضا الاستسلام، الذي

---

(١) حنبعل، الشهير بحنا بعل، أو بهانيبال، أو هاني بعل (١٨٢/٢٤٧ ق.م) قائد عسكري قرطاجي، ينسب إليه اختراع الكثير من التكتيكات الحربية في المعارك، احتل معظم إيطاليا، وحاصر روما خمسة عشر عاماً، تبرز عبقرية التخطيط الذي قام به في عبوره سلسلة جبال الألب، وصف المؤرخون هانيبال بأنه أسوأ كوابيس روما، وكاسر هيبتها. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D9%86%D8%A8%D8%B9%D9%84

(٢) الجُلجُلة موضعٌ في القدس يدّعي المسيحيّون أنّ السيّد المسيح صُلب عنده، ويُسَمَّى كذلك جبل الجُلْجُلة. معجم اللغة المعاصرة، أحمد مختار عمر: ٣٨٢/١.

(٣) الأعمال الاشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة: ٥٨٠.

هو المعادل الطبيعي للانتحار، يستلهم المناصرة روح ذاك القائد العسكري الذي انطلق من تونس، وتحديداً من قرطاج، يقاتل روما وحيداً، يحاصرها خمسة عشر عاماً، ليصبح من أسوأ كوابيسها.

تتشابه الإرادتان في قتال روما، وعدم الخنوع والاستسلام، وفيما ينجح القائد القرطاجي في تحقيق إرادته وحصار روما، ولكنه يموت أخيراً محتسياً السم، لينهي بذلك دورة حياة قائد عسكري فريد، يظل إصرار المناصرة وإرادته في استمرار القتال منفتحاً على آفاق المستقبل، في ملحمة لم يُسدل عليها الستار بعدُ، لكن البطل القناعي لا يختار نهاية القائد القرطاجي أن يموت محتسياً السم، بل يختار نهاية المسيح، الاستمرار في عبور رحلة الآلام، ما يعني الاستمرار في القتال.

ويتآلف الشاعر أحمد دحبور في قصيدته (لا أفرط بالجنون) مع جانب من تجربة يوسف عليه السلام، في لحظة تقنع جزئي على متن القصيدة، مستثمراً ما تتفرد به تجربة يوسف التاريخية من دلالات قارة في الوعي الجمعي، دلالة انتصار إرادة الخير، على قوة الشر والبغي والحسد:

عَرَفْتُ عواصمَ الدنيا، وعاركتُ الوحوشَ الناطحات،

ولم أزلْ عند الفلاةِ،

أساير الولد الذي يتلعثمُ

ليست قماراً هذه الرؤيا، ولكني رأيت الشمس والأقمار

ساجدةً على حجرِ المخيمِ فانسكبتُ عليه،

وانجبلَ الترابُ بحبتي عَرَقِ (١).

في قصيدته تلك يتخذ الشاعر أكثر من قناع، كقناع قيس بن الملوح وغيره، لكن قناع يوسف عليه السلام له دلالته الخاصة، يكثفه الشاعر على مساحة محدودة من القصيدة، التي كتبت بعد حصار بيروت، وخروج منظمة التحرير منها، وتشتت المقاتلين الفلسطينيين في أنحاء العواصم، في تلك اللحظة الحرجة من حياة الثورة الفلسطينية، ينهض القناع مبشراً بتحقق الرؤيا، رؤيا انتصار المخيم على إرادة محاصريه، وما الشمس والأقمار سوى إخوانه العرب، الذين يدّعون أبوته ورغم ذلك أسلموه لعدوه، تماماً كما أسلم إخوة يوسف أخاهم لغيابة الجب، بعد أن تآمروا عليه، حسداً، لكن دحبور يحكم قناعه هنا يبحث به عن لحظة الخلاص من قعر الهزيمة، والأمل من بين ركام الخراب، إنها رؤيا تحظى بوثوقية عالية، وليست قماراً، يطلقها دحبور من رحم المعاناة، إن التمسك بالمخيم والتشبث به كواحد من شواهد الوحشية الإسرائيلية التي هجرت شعبا

---

(١) ديوان أحمد دحبور:٣٣.

أعزلا، وما زالت تطارده أحد أهم أدوات العودة والانتصار وتعرية المستعمر الباغي (فانسكبت عليه/ وانجبل التراب بحبتي عرق).

المبحث الثاني: توظيف التخالف

في هذا النوع من التوظيف يبني الشاعر رؤيته، ويشكل قناعه على غير توافق مع الشخصية المستدعاة [1] ، يخالفها، ويتناقض معها على نحو يبدو واضحاً، ووضوح التناقض في النص القناعي مقصود لذاته، فالشاعر لما تطوّف عبر التاريخ، وذرع التجارب الإنسانية الغابرة، في سياقاتها المختلفة، وتأمل بوعيه المعاصر مآلات اختيارات النماذج البشرية الغابرة، وصيرورتها سجل موقفه المغاير، معترضاً على تلك الاختيارات، مقدماً رؤيته الخاصة.

يكشف توظيف التخالف عن رؤية تأملية، وعمق فلسفي للشاعر، إنه لا يكتفي بموقف الرفض، والإدانة لاختيارات النماذج البشرية المستدعاة حتى يتجاوزها ويقدم اختياراً بديلاً، فالشاعر محمود درويش في قصيدته (ما حاجتي للمعرفة؟) التي اتخذ فيها أوديب الملك قناعاً، بنى قصيدته القناعية على نحو يتناقض مع موقف أوديب واختياراته، فأوديب الملك اختار أن يبحث عن المعرفة/ التاريخ، وانتهى على نحو مأساوي نهاية مؤلمة، فيما سلك درويش مسلكاً ينطلق من نسق رؤيوي معاكس، بدأه بالاستفهام الأكثر وضوحاً ما بين العنوان ومطلع القصيدة، وضعه بين معقوفتين [ما حاججتك للمعرفة ...يا أوديب] يكشف به عن منطق الرفض، رفض اختيارات أوديب الملك، وحين أحكم درويش قناعه بنى معمار قصيدته على نحو دائري، كان السؤال العنوان (ما حاجتي للمعرفة) الذي تكرر ما يزيد عن سبع مرات، يشكل نقطة ارتكاز في النص القناعي، وهو استفهام دلالته تعجبية، تتبنى موقف الرفض، وتصر عليه، رفض اختيار أوديب الملك، اختيار المعرفة والبحث في ثنايا التاريخ الذي كان سببا في هلاكه على هذا النحو التراجيدي المؤلم.

حسناً، ولكن ما الذي قدمه درويش بديلاً؟ إنه يقدم اختياراً آخر يقوم على تفعيل إرادة الإنسان، وتحريره من قبضة التاريخ، والدفع به إلى قوة الحاضر، موقف يقوم على القطع مع الماضي ودفن أسراره، وتبني إرادة الإنسان الحاضرة وقوته الوجودية:

السر في الإنسان،

والإنسان سيد نفسه وسؤاله

([1]) يسميه بعض النقاد (الاستخدام المتعارض) ينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، محمد عزام: ١٥٠. أو (التوظيف المعكوس) ينظر: التناص في الشعر العربي الحديث، عبد الباسط مراشدة: ٢١٠. أو (التوظيف المخالف) ينظر: القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة: ٨٧.

لا علم إلا ما يراه الآن،

والماضي دموع مترفة

ما حاجتي للمعرفة؟ [1]

تتخلق ثنائية الماضي والحاضر، وتستمران في اشتباك جدلي، يجلي به درويش موقفه ويقرر انحيازه للحاضر، فلا معنى للبحث عن الماضي، إلا لمن يملك ترف الدموع، إن اللحظة الراهنة هي التي تنبثق منها وفيها إرادة الإنسان، وتتخلق سيادته، فالعلم هو علم اللحظة الراهنة، والحقيقة هي حقيقة ما أنت عليه الآن من قوة:

أمشي أمامي واثقا من صولجان خطاي، ظلي أزرق،

والناس أشجاري

وللتاريخ أن يأتي بكل قضاته وشهوده

ليؤرخوا فرحي بمملكتي

وموت الأمس فيّ وفي المؤرخ. ههنا أحيا. هنا أحيا، هنا

ما حاجتي للمعرفة [2]

إن الصوت القناعي هنا يعلن امتلاك القوة، والقوة وحدها هي من يستطيع أن يصنع التاريخ، لأنها تصوغ الحاضر وتعبر المستقبل، والتاريخ ليس عليه إلا أن يذعن لها. ولا ينحصر معنى القوة هنا في قوة السلاح، أو قوة السلطة، ففي المقطع السابق نرى درويش يصر على التأكيد على أحد أشكال القوة، قوة الحضور المكاني، والتشبث بالأرض، الذي كررها في دوال متعددة، وأدمجها بنى لغوية فاعلة في تحريك الدلالة في هذا الاتجاه **(ههنا أحيا/ هنا أحيا/ هنا/ وأنا هنا/ وأنا هنا/ وأنا هنا/ وهنا أنا).**

في قصيدة ما حاجتي للمعرفة، يمكن أن نتلمس روحاً جماعية تستقر خلف القناع، روح الشعب الفلسطيني الذي اكتوى بنار التاريخ، فما ألمت به تلك المظلمة التاريخية الكبرى من قتل، وتشريد وتهجير وملاحقة إلا بسبب من تلك الروايات التاريخية المستقرة في أذهان الغزاة، إنه ضحية الرواية التاريخية المزعومة، ومن هنا تبدو لنا أهمية التأكيد على حضور دوال الحضور

([1]) ديوان محمود درويش: ٢٨١/٢.

([2]) المصدر السابق: ٢٨١/٢.

المكاني والتشبث بالأرض كأحد أهم أشكال القوة، وكذلك أهمية حضور الشبكة الدلالية لدوال القطع مع الماضي في القصيدة

(ماضي سر لا يؤرقني/ لا شأن لي بالأسئلة عما مضى/ لا شأن لي/ لا شأن لي/ وموت الأمس فيّ/ لا شأن لي بسلالتي/ لا شأن لي في أصل أمي).

ومن نماذج توظيف التخالف القائم على رفض اختيارات النماذج المستدعاة، وتقديم رؤية معاكسة ما نجده في قصيدة (حصار قرطاج) للشاعر عز الدين المناصرة، التي قالها بعد الخروج من بيروت، لقد شكل الخروج من بيروت لطمة جديدة للثورة، بدل الانطلاق من بيروت باتجاه العودة إلى فلسطين، يكون ارتحال جديد لمنفى بعيد، تبدو فلسطين فيه أبعد، على كل حال هي قصيدة موغلة في نقد الذات الفلسطينية، يتبصر فيها الشاعر اتجاه البوصلة القادم، بروح تراجيدية، كنعانية عالية، يحضر قناع امرئ القيس في القصيدة على نحو واسع، فالمناصرة مولع بالملك الضليل على نحو لافت " فقد عقد مع هذه الشخصية أواصر صلة حميمة، وراح يمتاح من موروثها الخصب ما يجسد به أبعاد رؤيته الشعرية وملامحها الوجدانية والفكرية" [1] .

نحاول ملكاً وقد لا نموت

نحاول حتى يشيب الوليد

نحاول حتى يذوب الحديد

سيدي... بو سعيد:

نحاول ملكاً... وقد لا نموت

بثوب السموم التي أرسلته لنا الروم [2]

إن الصوت القناع هنا يعي جيداً ما دبره له قيصر الروم من مكيدة، فيما كان يجهل امرؤ القيس الخديعة [3]، وتلك المفارقة قائمة على استبصار التجربة التاريخية، وهي واحدة من مزايا

([1]) قراءات في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد: ٨٩.

([2]) ديوان عز الدين المناصرة: ٥٧٧.

([3]) طلب امرؤ القيس ثأر أبيه، ولما لم تنهض القبائل العربية لمساندته، قصد أرض الروم، وصحب معه صديقه عمرو بن قميئة، فلما شارف عمرو بلاد الروم بكى، لأنه سيموت في أرض بعيدة، وليس له في ذلك مصلحة، فقال امرؤ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقـــــن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت لـــــه: لا تبــك عينك إنما نحـــاول ملكا أو نموت فنعذرا

عملية التقنع، حيث تتيح فرصة استشراف المستقبل، تتشابه الحالة هنا، إلى حد كبير، لكن القناع يسلك سبيلا آخر غير الذي اختاره امرؤ القيس، فبكاء عمرو بن قميئة هو ذاته بكاء الأمة العربية على ما حل بالفلسطينيين من انكسارات، وبخاصة في بيروت، وخذلان الأمة العربية والإسلامية، وروم امرئ القيس هم روم العصر، الداعمين إسرائيل بكل قوة في الخفاء وحينا في العلن، المظهرين حرصا وتعاطفا ومساندة للفلسطينيين، يفطن القناع في النص، للخديعة التي انطلت على امرىء القيس، ويأبى ارتداء الحلل المسمومة، ويعلن استمرار المحاولة في استرداد الملك الضائع/ فلسطين، استمراراً لا نهاية له (حتى يشيب الوليد/ يذوب الحديد).

وفي مقام آخر في القصيدة، يظهر التشكيل القناعي المخالف، فقناع المناصرة مصمم على الاستمرار، في النضال لاسترداد الحق الفلسطيني السليب، حتى ولو ظل وحيداً، وتخلى عنه الجميع، وقناع المناصرة يصرخ في كل جهة:

في خليج القرود

يا زمان الأسى والسدود

ما أنا من غزية إن لهثت

كالجواري وراء اليهود [1]

يظل القناع مستعصياً على الترويض، مقاوماً فكرة الانخراط في موكب القطيع المهرول في ذل باتجاه الغزاة، وهذا الصوت القناعي يتناص مع بيت دريد بن الصمة فارس هوازن [2] ، ولكنه يقدم موقفاً معكوساً، فدريد بن الصمة أخلص في نصح قومه، لكنهم عصوه، واستمروا في طريقهم، فاستمر هو معهم وهو يرى غوايتهم، ويدرك أنهم على غير هدى، دس رأسه بين رؤوسهم ومضى، لكن قناع المناصرة يرفض هذا الموقف، ويعلن تخليه عن غزيّة/ الأمة العربية، إن استمرت في

ولما وصل القيصر، بعث إليه بحلة وشي منسوجة بالذهب مسمومة، فلما لبسها تسمم جسمه وتقرح فسمي بذي القروح. ينظر: تاريخ العرب القديم، توفيق برو: ١٦٢.

(1) ديوان عز الدين المناصرة: ٥٨١.

(2) دريد بن الصمة، من فخذ جشم يقال لهم غزيّة، أحد الشجعان المشهورين وذوي الرأي في الجاهلية، وجعله محمد بن سلام الجمحي أول شعراء الفرسان. وقد كان أطول الفرسان الشعراء غزواً، وأبعدهم أثراً، وأكثرهم ظفراً، وله:

أمرتهم أمري بمنعرج اللّوى ... فلم يستبينوا الرّشد إلا ضحى الغد
فلمّا عصوني كنت منهم وقد أرى ... غوايتهم، وأنني غير مهتدى
وهل أنا إلا من غزيّة إن غوت ... غويت، وإن ترشد غزيّة أرشد

ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ٣٨/٢.

اللهاث خلف الغزاة، وهو بهذا الموقف يسجل إدانة واضحة لموقف التطبيع، والهرولة باتجاه الصهاينة.

تختار الشاعرة فدوى طوقان طريقاً آخر في التوظيف، تتخذ من عبلة قناعاً، وتستثمر ما تكتنز به تلك الشخصية من حمولات رمزية، وما تربطها من صلة العشق الخالدة بابن عمها عنترة العبسي، الذي قدم أنموذجاً استثنائيا في حب عبلة ودفاعه عنها، وما تنطوي عليه شخصيته من بطولة وفروسية وشاعرية، وما تحمل من طاقات دلالية تتعلق بالدفاع المستميت عن القبيلة، والذود عن شرفها، وحماية مجدها وممتلكاتها. فعنترة رمز للفارس العربي الذي عليه القيام بدوره في حماية عبلة التي هي رمز لفلسطين المغتصبة، وهنا تقدم طوقان لوحتها القناعية في مشهد درامي موغل في الإحساس بالضعف والمهانة:

طرقات الجند على بابي

وتهرول أختي مذعورة:

الجند الجند

الجند الجند.. أظل أدور أدور أدور

عنترة العبسي ينادي من خلف السور:

يا عبل تزوجك الغرباء وإني العاشق!

لا ترفع صوتك يا عنتر ويلي ويلي!

أنا ابن العم وعرق العين:

(يا ويلي عنتر مختبئ في أجفاني)

يسمعك الجند. يراك الجند

يا عبل دعيني أطعم من

زيتون العينين دعيني

لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني

طرقات الجند على بابي ويلي ويلي

يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي

الحمراء

صونيها أيتها العذراء

افتخ إت هاديلت [1]

إفتخ باب [2]

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم صوت الجند

يا عبلة إني ...

يا ويلي!

.....

..... [3]

توظف طوقان القناع في لوحتها القناعية السابقة توظيفاً مخالفاً تماماً لصورة الفارس عنترة، تلك الصورة المرتبطة في الوعي الجمعي العربي بالبطولة والتضحية والشجاعة، تقدم صورة معكوسة لذاك الفارس النبيل، ولكن لماذا حرصت طوقان على تقديم صورة معكوسة للفارس العاشق؟ وأي دلالة فنية تضفيها على قناعها؟ إن القيمة الفنية هنا تكمن في خلق المفارقة، مفارقة الحال، بين زمنين، غابر مكتنز بالأمجاد، وحاضر مثقل بالضعف والرعب والهوان.

ويتزوج عبلة الغرباء، وعنترة الفارس العربي الأصيل في أعجز ما يكون، تعيش محبوبته الخوف والذعر ومداهمة الغرباء، وهو غير قادر على حمايتها ولا هدهدتها وإزالة الخوف عنها، بل نلمس في نهاية المقطع اختفاء الفارس، وانقطاعه عن إكمال لازمته (يا عبلة إني ...)، وحين تصرخ (يا ويلي) وتخلي سطرين فارغين في نهاية المقطع إلا من تنقيط يشير إلى حذف ما، فإنما هي دعوة إلى إعمال المخيال في تصور أبشع نهاية لفارس عاجز عن حماية نفسه فضلاً عن الذود عن محبوبته.

ومن نماذج توظيف التخالف، ما قدمه قناع الشاعر علي فودة في قصيدته (الهنود الحمر)، تتشابه تجربة الهنود الحمر التاريخية إلى حد كبير مع التجربة الفلسطينية المعاصرة، غزاة تحركهم أطماعهم الدفينة، لاستلاب خيرات أرض ليست لهم، والاعتداء على شعب يعيش في بساطة وسكون وسلام، متصالح مع أرضه، تمنحه ما يشاء من حب وافر، وخير دافق، يحملون في ثناياهم كراهية، ونزعة شريرة. يمتص القناع التجربتين، وينفذ إلى ما ينطويان عليه من دلالة، لكنه

([1]) جملة عبرية معناها: افتح الباب.

([2]) في اللغة العبرية تنطق الحاء خاءً في لفظ افتح (افتخ).

([3]) الأعمال الشعرية، فدوى طوقان: ٤٥٥.

يصر على تجاوز مآلات التجربة التاريخية المستدعاة، وتجاهل صيرورتها، ليخلق مآلاً – في المقطع الأخير من القصيدة – على نحو مخالف تماماً لما آلت إليه تجربتهم:

أبداً لم نغرس في رحم الأرض رماداً أو شوكاً

أبداً.. لم نغرس في رحم الأرض سوى دمنا

والحب الدافقِ والعرقِ اليومي

أي رياحٍ حملتْ هذا الحزنَ البريَّ؟

من جاء بطير الشؤم إلينا؟

(رجل أبيض، خيل، أسلحة، خمر، طلقات)

من أي الطرقات أتوا.. من أي الطرقات؟

ترتفع الأصوات

ترتفع الأصوات

ينهمر الرفض، يفيض الأردن، يفيض المسيسبي

يلد رجالاً، يقذفهم نحو الشاطئ.. عادوا.. عادوا

ها هم ثانية عادوا، ها هي ترتفع الرايات

في (ونددي) [1] ، في (داكوتا) [2] و(بارغواي) [3]

عاد الأموات من الرحلة.. عاد الأموات

ترتفع الأصوات

ويسيل الدم على الضفة.. طلقات

تتبعها طلقات

([1]) المدينة التي احتلها الهنود الحمر فترة من الزمن، ورفضوا الخروج منها حتى تتحقق مطالبهم. ينظر: الأعمال الشعرية للشاعر: ٤٧٧.

([2]) المدينة التي تضم أكبر تجمع هندي. ينظر: الأعمال الشعرية للشاعر: ٤٧٧.

([3]) موطن قبيلة " الأشي " الآخذة في الانقراض بسبب الصيد البشري والاعتقالات والجوع والاضطهاد. ينظر: الأعمال الشعرية للشاعر: ٤٧٧.

ثانية عاد الأموات [1]

تنطلق نقطة البدء في تشكل الصيرورة التي أرادها القناع على نحو واعٍ، من لحظة ارتفاع الأصوات، الذي هو في جوهرة رفض للواقع وتمرد عليه، إن تغييب الشعوب وهزيمتها أو تهجيرها من أرضها الذي هو معادل للموت، من وجهة نظر القناع، الذي يقف خلفه صاحب التجربة المعاصرة، ليس سوى رحلة، تنتهي حين تبدأ الشعوب بالتداعي ورفض الواقع ومن ثم إعلاء صوتها، لتبدأ رحلة ميلاد جديدة.

يوظف فودة القناع على نحو معاكس للتجربة التاريخية للهنود الحمر الذين هم في واقع الأمر لم يعودوا من موتهم، فقد تم القضاء عليهم تماماً، وتبديل عوالمهم، وإيداعهم ذمة كتب التاريخ الصفراء المتعبة، لكن القناع يختار لهم شكلا آخر للنهاية، ها هم يعودون من موتهم، من تلك المدن التي وجدوا فيها، أو اندثروا منها، ومن رحم الماء الذي كان سببا في جلب الغزاة لهم، (يفيض الأردن، يفيض المسيسبي)، ينبثقون رجالاً يقذفهم الشاطئ نحو الأرض المسلوبة، يرفعون راياتهم على أرضها، في إشارة واضحة للانتصار، ودحر الغزاة.

لا يخفى ما ضمنه الشاعر بنية قناعه من شبكة دوال تؤكد على العودة، من خلال التكرار، وبناء تراكيب لغوية على نحو دال (عادوا/ عادوا/ ها هم ثانية عادوا/ ها هي ترتفع الرايات/ عاد الأموات/ ثانية عاد الأموات).

لقد أضاف التوظيف المخالف للقناع عند فودة دلالة جديدة، ففيما كان متوجا برفض اختيارات النماذج البشرية الغابرة، ومؤكداً على طرح البدائل المعاصرة، عند المناصرة ودرويش، في قصائدهما التي تم تناولها، وخلق مفارقة الحال وما تحمله من دلالات عند فدوى طوقان، فإنه في توظيف فودة جاء يحمل مشعل الأمل، والتبشير بالمستقبل، أمل انتصار الشعوب المهجرة، المظلومة المسلوبة، وبشرى الانتصار على الغزاة.

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٤.

المبحث الثالث: مشكلات توظيف القناع

ليس معنى أن يتخذ الشاعر من شخصية ما قناعاً، أن يكون قد نجح في صوغ تجربته القناعية على نحو فني، فالقناع تقنية، وعملية التقنع ممارسة تتطلب قدرة إبداعية، ومعامل النجاح في توظيف القناع، ليس عملية التقنع في ذاتها، بقدر ما يحقق الشاعر من غايات تقنع من أجلها، ورؤية يحاول تقديمها.

فالشاعر حينما يتخذ قناعاً، فإنما يريد أن يخفي وجهه السافر، وملامحه الشخصية، ومعالم تجربته الخاصة التي يقدمها، مسبوغة بذاتيته، والتخفي هنا مقصود لذاته، لأنه يؤدي أكثر من مهمة فنية، منها مثلاً أنه يريد أن يخلق بالقناع وجوداً مستقلاً، موضوعياً، وليس ذاتياً، يوجد به مساحة درامية تتسم بالتوتر بين ذاته وتجربته الشخصية، وبين قناعه، وأخرى بين قناعه والتجربة التاريخية المستدعاة، ما يجعل المتلقي يتحرك دراميا في اتجاهين، مرة في اتجاه الشاعر، وتأمل تجربته، وأخرى في اتجاه الشخصية المستدعاة، المتقنع بها، عين هنا، تتبصر التجربة المعاصرة، وعين هناك توغل في التاريخ، في حركة تأملية عقلية قلقة، متوترة، تتحاور، وتسأل وتجيب، تلك واحدة من مهمات التخفي الفنية التي يحاول الشاعر من خلالها أن يبلور رؤيته، ويصوغ تجربته.

ولكن ماذا لو رقت قشرة القناع، فبدت ملامح الشاعر واضحة من خلفه، وطغت مفردات تجربته الخاصة المعاصرة على سطح النص؟ أي معنى للتخفي يكون حينئذ؟ وأي قيمة للقناع تظل قائمة غير تلك السطحية التي تشع منه، والتي توجه ذهن المتلقي إلى تذكر سذاجة مهارات الطفولة في محاولات التخفي المكشوفة؟ ثم ماذا لو نسي الشاعر أنه يرتدي قناعاً، أو تناسى تحت ضغط التجربة، فمزق قناعه، ونطق بصوته هو، مع قرائن تدل عليه؟ ألا يكون بذلك قد قضي على تلك الحركة الدرامية الفاعلة بين الأقطاب، وأحال المتلقي إلى لحظة سكون، وتلقٍ مباشر، واستقبال غير فاعل، لنكون من جديد بين يدي تحت وقع قصيدة غنائية ذاتية متدفقة.

لقد راوحت تجارب الشعراء الفلسطينيين في الممارسة القناعية بين شاعر أحكم قناعه، وظل متوارياً في الخلف يحركه بإتقان واقتدار، وآخر، اعتورت تجربته بعض الهنات، فلم يتمكن من التواري المحكم، بسبب رقة قشرة قناعه، أو بسبب تصدع القناع وسقوطه. يسلط هذا المبحث الضوء بالدراسة على بعض مشكلات التقنع، وانعكاساتها في قصائد القناع الفلسطينية.

أولاً: رقـة القشرة القنـاعيـة:

الأصل في أي عملية تقنع أن تكون قائمة على الاستتار والتخفي خلف شخصية مستدعاة، تكون في الأغلب تراثية، قارة في الوعي الجمعي بحمولاتها الدلالية، يتقنع بها شاعر مفارق زمانياً أو مكانياً لسياق التجربة المستدعاة " إذ المفروض في عملية توظيف الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام والمتكافئ بين ما هو تراثي، وما هو معاصر، بحيث يندمج الجانبان، في بناء فني واحد، والشاعر المجيد هو الذي ينجح في تحقيق هذه المعادلة الصعبة" [١]، والمعادلة الصعبة المقصودة هي حالة التوازن أو التكافؤ بين صوت الأنا الشاعرة، وحضور معالم تجربتها، وصوت والأنا المستدعاة وما تزخر به من حمولات دلالية متفاعلة. في بعض الأحيان تخون الشاعر ذائقته، ويحدث أن " تختل نقطة التوازن التي تتوسط الشاعر والشخصية، مما يرقق القشرة التي يختفي وراءها، ويكشف أحد القطبين، ولذلك يفقد القناع وجوده الموضوعي " [٢]، نلحظ هذا في قصيدة (محاورة مع أبي الطيب المتنبي) للشاعر ناجي علوش، التي طالت لتشكل عشرين لوحة، وامتدت على ما يزيد من عشرين صفحة، ورغم ما ينشئه العنوان معنا من تعاقد يشير إلى حالة تقنع نحن بإزائها، يعززها ضمير المتكلم في مطلع القصيدة، إلا أن لوحات القصيدة العشرين كانت طافحة بلحظات تشتد فيها غنائية الأنا الشاعرة الموجعة، ورغم القناع الذي بدا أن الشاعر أحكمه إلا أن تجربته الذاتية الخاصة، وأناه المثقلة بالوجع، والطافحة بالمرارة، كانت أكبر من أن يتسع لها حجم القناع رغم ثقل رمزية صاحبه، وما يكتنز من دلالات، وضاق القناع حتى بدت ملامح الشاعر وتجربته حاضرة، لم يستطع القناع أن يخفيها، فطفت على السطح.

يحدث هذا عادة مع الشعراء المعاصرين حين تكون تجربة الشاعر المعاصر من الثراء بحيث لا يتسع لها إهاب القناع، فتبدو معالمها، ولا ينجح القناع في إخفائها، فتطفو على السطح، لكن علوش يتقنع بشخصية يمكن القول إنها صالحة باقتدار أن تمنح ممكناتها الدلالية وطاقتها الإيحائية، فهي من الثراء والخصوبة بحيث يعد التقنع بها ملمحا باراً في مدونة قصائد القناع العربية، إلى الحد الذي أفردها بعض الباحثين مؤلفاً مستقلاً [٣]، فلماذا إذاً رقت قشرة قناع علوش في القصيدة؟ ربما سجل علوش في قصيدته بوح الذات الفلسطينية الموجوعة، التي رأت في تجربة المتنبي التاريخية صنواً لها، وعزاء. وهي ذات ضخمة ديناميكية مثقلة بالتجارب، وهي أكبر من

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، على زايد: ٢٨٨.

(٢) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث، أسامة شحادة: ١٤٣.

(٣) ينظر: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، محمد عزام.

أن يحتويها قناع. إضافة إلى بقايا غنائية اعتادها الشعراء، ولم يتخلصوا من جاذبيتها التي ظلت نافذتهم للبوح دهرا طويلاً.

يا أيها الوطن المعزز بالمحيطات

الفسيحة والبحار...

طوفت فيك من الطفولة غير أني

لم أسافر بعد... ذاك النيل يدعوني

وتلك شوامخ الأوراس ... هل يمتد

عمري كي أغوص إلى منابعك السخية؟

ودعت دار أبي صغيرا

وارتحلت، وكنت ألقي فيك رغم

شراسة الأمراء عائلتي وداري

يا أيها الوطن الموزع في المصارف، والمقطع في

الجمارك، والمجوع بالجوازات

الكثيرة

آباؤك الأحباب ما زالوا على درب المحبة

يعبرون ويدفعون ضريبة

الشغف العزيزة (١)

تنتمي الرموز والدوال اللغوية في اللوحة السابقة إلى تجربة الأنا الشاعرة المعاصرة، كأن الشاعر نسي أنه يرتدي قناعاً، فجرفته ذاتية موجعة، وغنائية صاخبة، إلى مربع البوح عن وجعه الفلسطيني، بحيث لو اقتطع المقطع السابق من القصيدة، وقرئ معزولاً فإنه يعجز عن إضفاء أي ملمح لأي تجربة قبلية أخرى غير تجربة الشاعر المعاصر/ الأنا الشاعرة التي استحضرت معجمها اللغوي المعاصر (الوطن، المصارف، الخرائط، الجمارك، الجوازات، ضريبة) واستحضرت أيضا معجمها الذاتي (طوفت فيك من الطفولة، هل يمتد عمري كي أغوص إلى منابعك السخية، ودعت دار أبي صغيراً، عائلتي، وداري)، " فالتفاعل الغائب بين الأنوين رقق القشرة القناعية التي

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، ناجي علوش: ٤١٩.

تغلف القناع، وسمح ببروز ملامح وجه الشخصية خلفها "[1]، لذا جاءت لوحاته متراوحة بين غنائية طافحة على سطح النص، وإن بدا أن ضميرا المتكلم فيها فاعلا في انتسابه إلى المتنبي، لقد كانت تجربة الشاعر المعاصر حاضرة، وطاغية على الأنا المغايرة، كأنها لوحات متجاورة لم ينشأ بينها تفاعل، فضلاً عن أن يكون تعادل أو تكافؤ.

في المقطع الثاني الذي اخترته للتدليل على رقة القشرة القناعية التي كانت سبباً في إخفاق الشاعر أن يحكم قناعه على جسد القصيدة، يتضح تماماً النبرة الخطابية الذاتية المباشرة، والمطعمة برائحة الأيديولوجيا اليسارية التي لا تفتأ في كل مناسبة تعلن انتماءها لطبقة الفقراء (البروليتاريا):

وأنا المطارد

لا أقاتل جيش قيصر بالعلوج

ولا أواجه جيش كسرى بالصنوج

ولا أرى الأمراء قواداً لأمشي

تحت رايتهم، فلي عهد مع الفقراء

لا أرضى له بدلا، ولي ثقة برايتهم

أحاذر أن يزعزعها سراب الوهن

والخذلان

لليل رهبته

وقلبي سوف يرحل في بلادي

يا بلادي

أن تكوني

سجنا فلي منه نصيب أرتضيه

وأن تكوني

قبراً، فلا أرضى بديلاً عنه يوما

ما شئت كوني

([1]) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث، أسامة شحادة: ١٣٣.

إني أريدك أن تكوني

سلوى لكل المتعبين

وواحة المهج الشقية...

ما شئت كوني

يا بلادي

إن قلبي لا يوزع أو يروع

أو يميل

ولا تضيعه الرياح السافيات

عن السبيل [1]

مرة أخرى نجد أنفسنا قبالة مقطع غنائي، ينبع من ذاتية عامرة بالوجع، وطافحة بالحزن ولكنها أيضا ذات مصرة على التضحية والفداء والاستمرار في العطاء، تنطلق من روح وطنية، وهنا يجدر التأكيد على أن لا مشكلة في غنائية القصيدة لولا أن الشاعر تعاقد معنا في عنوانها على تقديم قصيدة قناع، لكنها غنائية خطابية مباشرة احتوي تقريرات ذات طابع أيديولوجي (لي عهد مع الفقراء/ لا أرضى له بدلاً/ ولي ثقة برايتهم) تلك السمات البارزة تجعل منها لوحة معزولة، تهبط بالتشكيل القناعي غلى أدنى مستوياته الفنية، فاللوحة السابقة تكاد تخلو من أي إشارات لحضور الأنا المغايرة وتجربتها (المتنبي) أمام حضور الملامح القوية للأنا الشاعرة، لقد كان القناع هشا رقيقاً إلى الحد الذي عجز عن احتضان التجربة، والتقاط أصداء تفاعلاتها، مثلما لم يكن قادراً على إدارة توازن وتعادل بين طرفي التجربة، فغارت الأنا المغايرة في الأعماق، وطفت الأخرى على سطح النص، فتباعدت المسافة بين الطرفين، وانحرف مؤشر التعادل، ليظل اضطراب التشكيل القناعي حاضراً ينحو بالتجربة نحو الإخفاق.

في نموذج شعري آخر يتهاوى فيه التشكيل الفني للقناع، وتغيب بؤرة التوتر الدرامية من القصيدة، لصالح تهويمات غنائية مثقلة بتجربة الذات الشاعرة، وترق فيه قشرة القناع فتبين ملامح الأنا الأخرى واضحة، يحدث هذا في قصيدة (مجنون عبس) للشاعر محمد القيسي، فقد جاءت القصيدة على نحو مطول، زاد عن عشرين مقطعا، وامتد على متن ما يزيد عن ستين صفحة

([1]) المجموعة الشعرية الكاملة، ناجي علوش: ٤٢٠.

متوسطة، وواضح من عنوان القصيدة ما ينطوي عليه من دلالة استحضار تجربة لشخصية تاريخية فريدة(عنترة) ترهص ابتداءً بقصيدة قناع، يؤكده البدء بضمير المتكلم في مطلع القصيدة:

ووحيداً ظلت أجول

وحيداً عنترة يغني، ويجود في

السهم، وحيداً ينتظر جواداً

ووصلت إلى هذا الطقس

فأطلقت لساني

فأقمت الأعراس، وشاعت في الحلق أناشيدي الملتاعة

ها عبس، وها هودجها ينهض

ويضوع عراراً في الأنحاء

وقد آن أواني [1]

يحمل عنترة التاريخي سمات دالة مميزة، وتجربة خصبة على أكثر من صعيد، ارتادها الشعراء وتقنعوا بها، فمنهم من التقط اللحظة الدرامية المتوهجة لعنترة العاشق، ومنهم من التفت إلى نضال عنترة من أجل الحرية، مسلطاً الضوء على ما كان يسود المجتمع من طبقية، لكن القيس يستحضر نموذج عنترة الفارس، المقاتل الوحيد، الذي يحمي شرف القبيلة ويذود عنها، ها هو يعد نفسه، ويجوّد سهمه، وينتظر جواده وحيدا، ويطلق أناشيده وأشعاره في الخلق، تلك لحظة البدء التي ينطلق منها الشاعر القيسي في تثبيت قناعه، محاولاً التوحد والاندماج مع أناه المستدعاة، وبدلا من أن يظل القيس محكما قناعه، دافعا به إلى الأمام، مبقياً على مسافة كافية متعادلة بين قطبيه، بحيث يظل القناع يمتح من ثراء تجربتين فريدتين، بدلا من هذا نجد قشرة القناع قد شفّت وتضاءلت؛ لتبدو ملامح القيسي واضحة، وتحضر تجربته المعاصرة، في انفصال تام عن معاملات التفاعل مع الأنا المغايرة (القطب الثاني):

أيتها القارة العربية

أهكذا تضيقين

حتى لترسلي عنترك الوحيد

([1]) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٣/١٨٤.

مغلفا إلى إمهالك

وطاويا سهامه الأخيرة

وسيفه في الرمل

أهكذا لتفرغ ساحاتك كلها

وخيامك لتغدو مدى أي ريح تهب

آخ أيتها القارة

متى أراك بيضاء، بيضاء، بيضاء

كحد سيفي الممنوع مثلاّ [1]

لم تنجح تقنية الديالوج التي حاول الشاعر إيجادها في النص في خلق بؤرة توتو درامية، ذلك أننا أمام طرف واحد يطفو على سطح النص (الأنا الشاعرة)، يحدثنا عن نفسه فقط، لا حضور لأي قطب آخر، ومن ثم لا تفاعل، ولم تنجح أيضاً إشارة التوحد الذي حاول إيجادها بين الأنوين من فعل شيء على متن النص، (حتى لترسلي عنترك الوحيد) ذلك لأن تلك الإشارة مظهر خارجي نابع من غنائية مفرطة، وذاتية تصور نفسها، وليس نابعاً من تفاعل بين تجربتين، وفيما عدا تلك الإشارة، يمكن اقتطاع النص السابق وتقديمه على أنه مقطع غنائي ذاتي.

إنه يتحدث عن القارة العربية وهي بنية لغوية تنتمي إلى معجم تجربة الشاعر المعاصرة، ولا نرى أي حضور لعنترة، بل على العكس تماماً نلحظ في النص نقيض عنترة، وضده، فلم يكن عنترة في تجربته التاريخية (طاويا سهامه الأخيرة، وسيفه في الرمل) ورغم محاولة التخفي تلك إلا أن الشاعر أخفق في إحكام قناعه اقتناص لحظة درامية يمكن أن ينطلق منها ويبني عليها.

ثانياً: تصدع القناع:

يحدث أن يتقنع بعض الشعراء بنماذج تراثية، يلتقط الشاعر من تراثها وسيرتها نقطة درامية متوهجة، يمضي بها في إحكام قناعه، ولربما أدار علاقة متعادلة بين أقطابها، واختفى خلفها بعيداً، لكن لا يلبث أن يكسر هذا التوازن فجأة، وينطق بصوته هو، هذا يعني ببساطة أن الشاعر قد اختار أن يمزق قناعه، أو أن يزيله، ليواجهنا وجها لوجه، يحدث هذا فجأة، وفي أحيان أخرى يكون متدرجاً، يعلو صوته، ويزداد حدة، وتطفو على السطح تجربته بدوالها وحمولاتها، حتى يضيق القناع، وما يلبث أن يتصدع، وتلك سيرورة يعدها النقاد عيباً في التشكيل القناعي، نلحظ

([1]) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٣/ ١٩٢.

هذا على نحو أكثر حضوراً في المراحل المبكرة الأولى لاستخدام تقنية القناع، أما المراحل المتأخرة فيغلب علي تجاربها القناعية الإحكام والإتقان.

وربما يكون أحد أسباب ذلك أن تصورات الشعراء الأولى حول عملية التقنع لم تكن ناضجة ومكتملة على النحو الذي بلوره النقاد فيما بعد.

إن أسباب وقوع الشعراء في تلك الهنة كثيرة منها ما يعود " لعجز الشاعر نفسه أن يبقي صوته بعيداً عن السطح الخارجي للنص، أو لعجزه عن تطويع التجربة المستعان بها لتؤدي التجربة دون أن يضطر لاستخدام صوته الخاص، فيمزق صوته المباشر القناع، ويعلن لنا ما أراد أن يكمل به الموقف الذي قصر القناع عن ملئه " [١].

لقد بدا حرص الشعراء الفلسطينيين في قصائدهم القناعية واضحا في تركيزهم على همومهم الوطنية، والتحامهم بالقضايا الوطنية، وكان حرصهم على أن يصل صوتهم، وموقفهم المنحاز لشعبهم في نضاله الوطني أكثر من حرصهم على سلامة التشكيل القناعي، والالتزام بالمحددات الفنية للقناع، لذا نرى بعضهم في لحظة ما يمزق قناعه، ويصدح بصوته المباشر، في محاولة للتأكيد على وضوح موقفه الوطني على نحو قاطع.

نلمس ذلك في قصيدة (بلال الحبشي) للشاعر علي فودة، تتكون القصيدة من عشرة مقاطع، يمهد في المقطع الأول والثاني لدخول الشخصية المستدعاة إلى عالم القصيدة، ثم يبدأ قناعه في التشكل في حوارية مع مقولة بلال الشهيرة (أحد أحد) ندخل من خلالها غلى تخوم الخطاب القناعي.

ها أنذا تلفحني الرمضاء

ها أنذا يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء

ها أنذا أشتاق لجرعة ماء

لكنني ألتف بالصمت، أعاشر الجلد:

أحد..

أحد..

أحد.. [٢]

([١]) القناع غي الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة: ١٨١.

([٢]) الأعمال الشعرية، على فودة: ٣٣٨.

يمتح القناع في النص السابق من معين تجربتين: غابرة، وحاضرة، تتفاعلان معاً وتمدان القناع بطاقة إيحائية فاعلة، يلتقط الشاعر فودة تلك اللحظة الدرامية الفاعلة ينطلق منها، ويبني عليها، إن تجربة بلال التاريخية التي تعد أيقونة فيما يتعلق بالثبات على المبدأ، والجَلَد في مواجهة التعذيب بكل أنواعه الجسدي والنفسي، ثم انتصار الإرادة أخيراً، يستلهمها الفلسطيني في تمسكه بوطنه، والثبات على مبادئه الوطنية ، والجَلَد فيما يعانيه في رمضاء الاغتراب ، وظمأ الفلسطيني للعودة لوطنه، وهو في كل الأحوال يتمثل صوت بلال أحد أحد، التي يوازيها في التجربة المعاصرة، الوطن الوطن، ولا بديل عن الوطن. لكن القناع بعد قليل يشف، فتبدأ ملامح الشاعر في التكشف، ويصبح القناع أكثر هشاشة، تودي بمتانته غنائية طافحة، وصوت ذاتي يتسم بالخصوصية، ندخل بهما في صلب التجربة المعاصرة، للأنا الشاعرة، كأن لا قناع:

تعود الطيور لأعشاشها

والكلاب لأوكارها

والأفاعي لأسرارها

وأنا لا أعود

يكبلني الحرس الطامحون، المخبرون، الجنود

ونهر من الدم يعرفه الساسة الدخلاء

ودبابة الاحتلال

وكل الذين استراحوا على صدرنا

بعد أن دبروا الاغتيال [1]

وبطريقة خطابية تتسم بالمباشرة، يتحول ضمير المتكلم أداة القناع للتعبير عن تجربة الشاعر الشخصية، معلناً تمزق القناع، حيث لا حضور إلا لصوت الشاعر وتجربته، ويظل هاجس العودة إلى الوطن والحنين إليه أمام عنف الجنود، ودبابة الاحتلال قائماً يحركه الشوق والانتماء.

لا حضور لتجربة الأنا المغايرة، لا من قريب ولا بعيد، في المقطع السابق، لقد عجز الشاعر هنا أن يبقي صوته بعيداً، فتقدم ليعلن عن موقف قد عجز القناع عن التعبير عنه، ما يعني تمزق القناع.

([1]) المصدر السابق: ٢٣٨.

في قصيدة أخرى لفودة (الهنود الحمر)، حيث اتخذ الهنود الحمر قناعاً، وخلقَ شخصيةً قناعيةً تصْهرُ التجربتين: الهنودِ الحمرِ في صراعِهم الوجوديّ مع الرجلِ الأبيضِ، والإنسانِ الفلسطينيّ في صراعِه الوجوديّ مع المحتلِ الإسرائيليّ، الذي جاءه غازياً من البحر يستهدفُ اقتلاعَه منْ أرضِه وإلغاءَ وجودِه. تتشابهُ التجربتانِ في عناصِرهِما المكوّنَةِ، حيثُ الضحيةُ صاحبةُ الأرضِ، الهادئةُ، الوادِعةُ، الآمنةُ، الملتحمةُ بالأرضِ في علاقةٍ أسطوريةٍ، وكذا الغازيْ القادمُ من أعماقِ البحرِ، والبلادِ البعيدةِ، ففي التجربتين تحرّكُه الأطماعُ الشريرةُ، والوحشيّةُ المدمرةُ.

ورغم حرص فودة على أن يحكم قناعه، على طول المساحة السردية في القصيدة، دافعاً بقناعه إلى الاستفادة القصوى من ثراء التجربتين، ومبقياً على مسافة تعادلية بين القطبين كافية لخلق التوتر الدرامي الذي يبقي صوت القناع فاعلاً؛ إلا أنه لم ينجح في الإبقاء على صوته بعيداً متفاعلاً حتى أنطقه على نحو مزق به قناعه:

ترتفع الأصوات

ينهمر الرفض، يفيض الأردن، يفيض المسيسبي

يلد رجالاً، يقذفهم نحو الشاطئ...

ويسيل الدم على الضفة... طلقات

تتبعها طلقات

ثانية.. عاد الأموات [1]

لقد ظلت التجربتان في تفاعل، يمدان القناع بطاقتهما، ويقبعان في الخلف، حتى أعلن الشاعر في وضوح عن رؤيته، وقدم موقفه، زماناً ومكاناً وقضية (يفيض الأردن)، (يسيل الدم على الضفة)، فكأنه مزق قناعه، فما معنى قوله هذا إلا أنه يرى أن العودة إلى الوطن يكون عن طريق الأردن، المكان الذي كان الشاعر يستقر فيه، ولماذا الأردن والفلسطينيون المهجرون يفترشون مخيمات دول عربية عديدة؟ كان حرص الشاعر على الإعلان بطريقة ما، شديدة الوضوح عن موقفه المستند إلى إيديولوجيا سياسية، واحداً من أسباب تصدع القناع وتمزيقه.

ومن الأمثلة على تمزيق القناع وإخفاق الشاعر في الإبقاء على حالة التعادل قائمة بين طرفي التجربة، ومن ثم الظهور المفاجئ على سطح النص، ما نراه في قصيدة (صقر قريش) لسميح القاسم:

([1]) الأعمال الشعرية، علي فودة: ٤٧٤.

أقسمت أمتي أنها منحتني الأمان

أقسمت أمتي

ثم كان

أنها قتلت زوجتي

وأنا أقطع النهر،

لا سيف.. لا حول.. لا صولجان

خبري يا رفوف الرؤى القانية

خبري أمتي

أمتي الخاطية

أنني لم أبع زوجتي

لم أبعها بأندلس ثانية.. [1]

يتقنع القاسم في النص السابق بعبد الرحمن الداخل الملقب بصقر قريش [2]، يستحضر قصته التاريخية حين فر هاربا يقطع نهر الفرات معه أخوه الصغير، وغدر العباسيون بأخيه بعد أن وعدوه الأمان حال خروجه من النهر، ولما وثق بهم، غدروا به وقتلوه أمام أخيه.

يلتقط القاسم تلك اللحظة الدرامية الفاعلة ليشكل بها قناعه. إن تجربة القاسم المعاصرة تشابه إلى حد ما تلك اللحظة، فقد أقسمت أمة القاسم (العربية والإسلامية) أنها سوف تمنحه

---

(1) القصائد، سميح القاسم: 1/ ٣٣٤.

(2) عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان، (١١٣/١٧٢هـ)، الملقب بصقر قريش، مؤسس الدولة الأموية في الأندلس، وفي قصة هروبه أنه كان يرقد في حجرة مظلمة لرمد في عينه حين دخل عليه ابنه سليمان، خائفاً فهرع الأب ليرى ماذا يجري في الخارج. فرأى رايات العباسيين السوداء تحاول تطويق القرية، وكان هؤلاء قد سدوا عليه كل منافذ الهرب، فلم يبقَ أمامه وأمام أخيه الأصغر الذي رافقه سوى إلقاء نفسيهما في نهر الفرات. واستطاع عبد الرحمن أن يقطعه سباحة، ولكن الأخ عجز عن قطعه. فرجع مصدقاً وعد الجنود المطاردين لهما بالأمان إن عادا إليهم. ولكن هؤلاء قتلوه أمام عيني أخيه عبد الرحمن في الضفة الأخرى من النهر، ولما أمن عبد الرحمن من خطر مطارديه، سار متخفياً وهو ينوي التوجه إلى المغرب. ينظر: الأعلام للزركلي: ٣٣٨/٣. وتاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، مجموعة من المؤلفين: ٨٨/١.

الأمان، ولكنها للأسف لم تصنع، لقد أريد للقاسم أن يُقطع من جذوره تماماً كما قطع عبد الرحمن من جذور أمته، فقد قتلت أسرته ولم يتبق له أحد، وعاش غريباً في الأندلس على ما فيها من نعمة ورخاء، ونسي ثأره وأكمل حياته بعيداً عن أمته، والقاسم الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في الأرض المحتلة (إسرائيل)، وبالتالي يحمل جنسيتها الورقية، بعد أن أحكم قناعه، وشكله على نحو متوازن، عاد، وفي غمرة انفعاله الوطني، وحرصه على التأكيد الواضح لانتمائه لأمته، وعدم التفريط بها، أو استبدالها بأي جنسية أخرى، عاد ومزق قناعه، وأعلن عن نفسه في وضوح، (لم أبع زوجتي/ لم أبعها بأندلس ثانية)، فليس هذا الصوت إلا صوت القاسم الشاعر، وليس الأندلس الثانية إلا ما يمكن أن يتوهمه البعض من استئناس القاسم لأي بقعة أرض غير أرضه، أو الانتماء لأي أمة غير أمته أو القبول بأي جنسية غير فلسطينيته وعروبته.

ثالثاً: تكرار الأقنعة وجمود الدلالة:

إن واحدة من العقبات البارزة التي تقف في طريق عملية التقنع، وتهبط بها من مستواها الفني إلى درك الابتذال والجمود، هي عميلة تكرار الأقنعة، واستهلاك السمات الدالة فيها، فتصبح الأقنعة منمَّطة، ذات دلالة ثابتة، يسهل توقعها ومعرفتها والتنبؤ بها، فلا تثير غرابة، ولا تولد إحساساً بالدهشة. تتحول الشخصيات التاريخية إلى أطر نمطية جاهزة، ثابتة الدلالة، لفرط ما ارتادها الشعراء، وتقنعوا بها، وكثرة ما وظفوا طاقتها الرمزية المشعة، واستثمروا دلالتها الفنية، حتى أضحت تحاكي الأيقونة ودلالتها السيميائية في الارتباط الصارم بينها وبين شبكتها الدلالية، فتفقد قدرتها على تجدد الإيحاء، وتعدد مستويات الدلالة.

والحق أن تكرار الأقنعة في ذاته ليس سمة سلبية، ولا دليلا على القصور الفني، وعدم ثراء التجربة، إلا حينما يكون اجتراراً تقليدياً لدلالة منمطة، راسخة في الأذهان، قائمة على التقليد والمحاكاة. ومن ثم يعاني القناع من " فقر في الدلالة، وجمود في الإيحاء، تفقده القدرة على الإثارة، وتجعله أقرب إلى الذبول والموت منه إلى الينعة والحياة " [1] بهذا المعنى تجمد دلالته على شكل ثابت قار في وعي المتلقي، ويكون استدعاؤه في النص اجترارا سمجا، وتكرارا مملا، يخلو من أي قيمة فنية.

إن الشخصيات التراثية في سيرورتها التاريخية، وتفاعلاتها الزمكانية، من الثراء بحيث تصلح أن تكون مصدراً للإشعاع الدلالي المتجدد، إذا التقطها مبدع خلاق قادر على إعادة قراءة

([1]) الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، محمد كلاب: ٢٤٥.

تجربتها التاريخية بروح حداثية معاصرة. ومن زوايا نظر مختلفة، بحيث يمنحها فرصة الحضور المتجدد والفاعل في الوعي البشري.

ليست الشخصيات التاريخية فقط من تملك الثراء، وعمق التجربة، بل يمكن القول إن التراث العربي والإسلامي بخاصة، والإنساني بعامة مكتنز بحيوية التجارب، وتنوعها، وزاخر بما يليق بآفاق التقنع. وهذا جوهر في التعامل الحداثي مع التراث العربي القديم وبعثه من جديد إلى الحياة.

إن التعامل مع الأقنعة التاريخية من خلال سمة دالة وحيدة بارزة، يتم اجترارها وتداولها في النصوص المتعاقبة، يفقدها خصوبتها وثراءها، ويحيلها إلى هياكل محنطة، فقدت جدارتها بالتجدد والحياة. لو تأملنا شخصية أسطورية كالسندباد مثلاً، تلك التي ارتادها الشعراء العرب المعاصرون وتقنعوا بها، ووجدوا فيها غايتهم، لما تحوي من إمكانات، وتشع من طاقات، [1] ، ولم يسلم من إغوائها وبريقها بعض الشعراء الفلسطينيين، مثل خالد أبو خالد في قصيدته (عودة السندباد)، فلسوف نرى أن الشاعر أبو خالد، وقع في جاذبية السمة الدالة المميزة لتلك الشخصية، وتناولها من ذاك الجانب، ولم يقدم جديداً، ولا التقطت عدسته أي بؤرة جديدة مشعة على ما تمتلك تلك الشخصية من ثراء:

أنا السندباد الذي أخرجتني المنافي عليها

ومنها

تلقتني الريح

صار جبيني شراعاً

دماً

من بقايا دمي

يا دمي

لماذا أظل أجوب المحيطات؟

حيث الشواطئ أكثر بعداً

وتزداد بعداً

([1]) استخدم صلاح عبد الصبور شخصية السندباد في (رحلة في الليل)، واكتشف خليل حاوي إمكاناتها الرائعة في قصيدتيه (وجوه السندباد)، و(السندباد في رحلته الثامنة). ينظر: استدعاء الشخصيات التاريخية، علي عشري زايد: ٢٩٤.

وبعداً

وأقذف عنها إذا ما اقتربت

مع الجَزْرِ [1]

لا يقدم الشاعر خالد أبو خالد جديداً على مستوى إنتاج الدلالة، فقد ظلت دلالة القناع ثابتة، على تنميطها القار في الوعي، بالدلالة التي كرّسها الشعراء، والتي تحضر هنا في النص القناعي على غير دهشة أو إثارة أو بريق، إنها دلالة السفر والارتحال، والتنقل الدائم بين فيافي الريح.

لو تأملنا قناع يوسف عليه السلام، في تجربته التاريخية، فسوف نلحظ أن الشعراء العرب بعامة، قد ارتادوها سمة ثابتة، مكرورة، لا تتجاوز ما يستقر في وعي المتلقي من جوانب تجربتها التاريخية، تظل الرؤيا البشارة، وكيد الإخوة وحسدهم، والظلم الواقع على يوسف، هي جوهر ما تستدعى من أجله التجربة، [2] يمكن الإشارة هنا إلى قصيدة محمود درويش (أنا يوسف يا أبي)، حين اتخذ من يوسف قناعاً، فلم يقدم درويش جديداً على مستوى الدلالة غير ما هو معهود، وقار في الوعي الجمعي، من كيد الإخوة وحسدهم، وهو ما يوظفه درويش في الإشارة إلى معاناة الفلسطيني، من ذوي القربى من أشقائه العرب.

أنا يوسف يا أبي

يا أبي أخوتي لا يحبونني

لا يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام

يريدونني أن أموت لكي يمدحوني

وهم أوصدوا باب بيتك دوني

وهم سمموا عنبي يا أبي [3]

([1]) العَوديسا الفلسطينية، خالد أبو خالد: ١٣٣.

([2]) من الشعراء الفلسطينيين الذين تناولوا يوسف كرمز في قصائدهم: (العندليب في البئر) معين بسيسو، (في ذكرى المعتصم) لسميح القاسم، و(لا أفرط بالجنون) لأحمد دحبور. أما الشعراء العرب، يمكن الإشارة هنا إلى قصيدة (يوسف في بئر البترول) لأحمد مطر، و(رسالة إلى صديقة) لصلاح عبد الصبور.

([3]) ديوان محمود درويش:٣٥٩/٢.

ورغم أن النقاد يعدون هذه القصيدة من قصائد القناع الناضجة، والمحكمة في بنائها، وهي كذلك فيما يرى الباحث، إلا أن كثرة ارتياد الشعراء لتلك الشخصية التاريخية، طارقين السمات الدالة نفسها، بل تكاد تكون مجالات الرموز الحيوية التي يتم تكثيف دلالتها متشابهة، ما جعل تناول قناعها على هذا النحو يتسم بالتنميط الجامد، وفقد قدرته على الإدهاش، ولولا قدرة درويش العالية على تكثيف اللغة وشحنها بمستويات دلالية شديدة الإيحاء، لبهتت القصيدة بقناعها، وفقدت أبعادها الدرامية قدرتها على إسناد التجربة القناعية.

يمكن الإشارة إلى قناع المتنبي، الذي استهوى الشعراء أيضاً، لما تحمل تجربته التاريخية من ثراء وخصوبة. وأشير هنا إلى قصيدة ناجي علوش (محاورة مع أبي الطيب المتنبي) التي لم يبرح فيها ما طرقه الشعراء، وما شاع من سمة مميزة دالة من تجربة المتنبي، ورحلته الموجعة، وما لقيه من خذلان، وهو ما يشير إلى " إخفاق الفلسطيني في بحثه عن نصير في الأمة "[1] تلك الحالة التي تشابهت إلى حد كبير مع رحلة المتنبي.

*** *** ***

(1) القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة: ٦٠.

الخاتمة:

في نهاية رحلتي مع دراسة القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر، كأحد تجليات الحداثة الأدبية التي مارسها الشعراء الفلسطينيون، أقف عند المحطة الأخيرة، محاولاً استخلاص أهم النتائج التي تبلورت في ثنايا المحاور البحثية للدراسة بين الفصول والمباحث.

ولست أدّعِي أنَّ ما أبلوره هنا على شكل نتائج بحثية، تأتي في صورة قطعية، كلا، ذلك أن أخص ما يميز ما هو علمي، قابليته للدحض والتفنيد. وإن ما يقدم هنا ثمرة دراسة بحثية، وفق شروط الزمان والسياق والمنهج، والإمكانات المتاحة. وهي ليست الكلمة الأخيرة بالطبع، وإنما نافذة من نوافذ الانفتاح على المنجز الشعري الفلسطيني، فما يميز المنجز الأدبي الحداثي بعامة، الشعر منه بخاصة، هو استعصاء الشعر الحداثي على القراءة القطعية، ومقاومته فكرة المعنى الوحيد، وانفتاحه على آفاق رحبة واسعة لتعدد القراءات، وتنوع آليات التلقي.

نتائج الدراسة:

١. أكدت القصائد القناعية بأنماطها، على مواكبة الشعراء الفلسطينيين حركة الحداثة الأدبية، وتوظيفهم منجزاتها في قصائدهم.
٢. إن طبيعة الشخصيات التي تم التقنع بها في القصائد، وما تتميز به من سمات دالة، تشير إلى وعي الشعراء بالتراث، وإيمانهم بأهمية إعادة قراءته، وتطلعهم إلى توظيفه.
٣. تنوعت الأنماطُ القناعيةُ في قصائدِ الشعراءِ الفلسطينيين، فقد راوحت قصائدُهم بين القناعِ المفردِ الجزئيِّ الذي اتخذَ الشاعرُ فيه قناعاً مفرداً، وبينَ القناعِ المفردِ الكليِّ الذي افترشَ القصيدةَ وشكَّلَ حضوراً في كلِّ مفاصلِها.
٤. أكثر الشعراء الفلسطينيون من استعمال الأنماط القناعية المفردة في حين قلت نسبة حضور الأنماط القناعية المركبة في قصائدهم.
٥. سجَّلَ نمطُ القناع الكلي حضوراً أكثر وفرة في مُدوّنةِ النصوصِ الشعريةِ القناعيةِ التي تم الاشتغالُ عليها في هذا البحثِ، وهو ما يشير إلى حرص الشعراء على الاستفادة القصوى من التجربة التاريخية.
٦. تجلت قدرةَ القناعِ على تضفيرِ الصورِ الجزئيةِ الفنيةِ في النص في تصوير عُمقَ التجربة الفنية للشعراء الفلسطينيين المعاصرين.
٧. استهوى النمط القناعي المركب الشعراء الفلسطينيين، فجسدوه في قصائدهم، لكنه لم ينل حظاً مثلما نالت أنماط أخرى، كالنمط المفرد بشقيه الكلي والجزئي، وهو على قلته

في المدونة الشعرية الفلسطينية إلا أن نضجه واكتماله قد تفاوت بين شاعر وشاعر، معبراً عن رؤية الشاعر وتجربته في بعدها الخاص، وهاجسها الوطني العام.

٨. اتخذت بنية النص القناعية من الطاقة السردية أداة لها، ومن التشكيل الأسلوبي الدرامي مظهرا خارجياً، ومن الثنائيات المرتبطة بالأنا المغايرة والشاعرة على الترتيب مصدراً لخلق التوتر الدرامي القصيدة.

٩. أسهمت تقانات السرد والدراما المستعارة من إنضاج تجربة الشعراء القناعية، وفتحت لهم آفاقاً رحبة للتعبير عن رؤاهم.

التوصيات:

١. إن التجربة الإبداعية الشعرية للشعراء الفلسطينيين من الثراء، بحيث تظل قادرة على اجتذاب أفئدة الباحثين لدراسة تجليات حداثية أخري، تزخر بها القصيدة الفلسطينية.

٢. يسهم توجيه الباحثين إلى دراسة آليات تلقي القصائد الحداثية، بما فيها قصائد القناع، لما تنطوي عليه من اشتراط حضور مستوى ثقافي معين، ومعرفة بتقانات التعبير الحداثية، في تقريب الأدب الحداثي من الجماهير، وتفعيل مساهمته في قضايا الشأن العام.

٣. ما زالت بعض القصائد القناعية الفلسطينية، تتسع للمزيد من المقاربات النقدية، باستخدام مناهج نقدية أخرى، كالتفكيك والأنثروبولوجيا.

٤. تصلح بعض القصائد القناعية، أن تكون مادة دراسية لمساقات جامعية أو مدرسية، لفاعليتها في استثارة الأبعاد الوطنية والفلسفية لدى الطلاب، وبخاصة القصائد التي اتخذ الشعراء فيها الهنود الحمر قناعاً، كقصيدتي: محمود درويش (خطبة الهندي الأحمر –ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض)، وقصيدة علي فودة (الهنود الحمر).

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

١. أحد عشر كوكبا، محمود درويش، الطبعة الرابعة ١٩٩٢م، بيروت، دار العودة.

٢. الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٣. الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، بيروت دار العودة.

٤. الأعمال الشعرية، علي فودة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٥. الأعمال الشعرية، محمد القيسي، الطبعة العربية الثانية ١٩٩٩م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٦. ديوان أحمد دحبور، الطبعة الأولى ٢٠١٦م، رام الله، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين.

٧. ديوان سميح القاسم، ١٩٨٧م، بيروت، دار العودة، (د.ط).

٨. ديوان المتنبي، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، (د.ط).

٩. ديوان عز الدين المناصرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات النشر.

١٠. ديوان محمود درويش، الجزء الثاني، بيروت، دار العودة. (د.ط).

١١. العوديسا الفلسطينية، خالد أبو خالد، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، رام الله، بيت الشعر الفلسطيني.

١٢. المجموعة الشعرية الكاملة، ناجي علوش، ١٩٩٣م، بيرزيت، (د.ط)، (د. م).

١٣. هتاف الأودية، شعر منثور، أمين الريحاني، الطبعة الأولى ١٩٥٥م، بيروت، دار ريحاني للطلعة والنشر.

المَرَاجِع:

١٤. اتّجاهات الشِّعر العربيّ المعاصر، إحسان عبَّاس، الطبعة الأولى (١٩٧٨)، الكويت، عالم المعرفة.

١٥. الإتقان في علوم القرآن، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى ١٩٧٤م، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٦. أثرُ التُّراث في الشِّعرِ العِراقيِّ الحديث، علي حدَّاد، الطبعة الأولى ١٩٨٦م، دار الشؤون الثقافية والنشر.

١٧. أثر الفنون في الشعر العربي الحديث، حسن المجالي (رسالة ماجستير٢٠٠٣)، جامعة مؤتة، الأردن.

١٨. الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، ترجمة: محمد الزكراوي، الطبعة الأولى ٢٠١٤، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.

١٩. الأدب وفنونه دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، الطبعة التاسعة ٢٠١٣م، القاهرة، دار الفكر العربي.

٢٠. أرض الضياع، ت. س. إليوت، ترجمة: نبيل راغِب، الطبعة الأولى ٢٠١١م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢١. أساس البلاغة، أبو القاسم محمود بن عمرو الزمخشري جار الله، تحقيق: محمد باسل، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، بيروت، دار الكتب العلمية.

٢٢. أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، الطبعة الأولى ١٩٩٥، بيروت، دار الآداب.

٢٣. استدعَاءُ الشَّخصيَّات التُّراثِيَّة في الشِّعرِ العربيِّ المُعاصر، علي عشري زايد الطبعة الأولى ١٩٧٩، القاهرة، دار الفكر العربي.

٢٤. الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين نصير، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، دمشق، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع.

٢٥. أسئلة الكتابة، موريس بلانشو، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، دار توبقال (د. م).

٢٦. الأصول النَّظريَّة لنقد الشِّعر التَّطبيقي المُقارن، عبد الحسين مهدي عوَّاد

٢٧. الأعلام، خير الدين بن محمود الزركلي، الطبعة الخامسة عشر ٢٠٠٢م، بيروت، دار العلم للملايين.
٢٨. الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدِّمشقي، علي أحمد سعيد(أدونيس)، الطبعة الأولى١٩٩٦م، دمشق، دار المدى للقافة والنشر.
٢٩. الألفاظ المختلفة في المعاني المؤتلفَة، محمد بن عبد الله بن مالك الطَّائِي، تحقيق: محمد عواد، الطبعة الأولى، بيروت، دار الجيل. (د.ت).
٣٠. الآلهة الكنعانية، خزعل الماجدي، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، عمان، دار أزمنة.
٣١. امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، عبد الله رضوان
٣٢. الانزياح الشِّعري عند المتنبِّي، أحمد مبارك الخطيب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.
٣٣. أهم القضايا النَّقديَّة التي عالجَها عبد الله الغذامي في كتابه "الموقف من الحداثة ومسائل أخرى"، (رسالة ماجستير غير منشورة)
٣٤. الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الثالثة، بيروت، دار الجيل.
٣٥. البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣٦. البناء الفني في شعر سعدي يوسف، عبد القادر طه (رسالة ماجستير ٢٠٠٧)، جامعة بغداد.
٣٧. البنية السردية في شعر علي الفزاني، علي صالح، (بحث محكم ٢٠١٤م)، جامعة بنغازي، المجلة الليبية العالمية.
٣٨. تاج العروس من جواهرِ القاموس، محمد بن محمد الحسين الزّبِيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية. (د. ط)، (د. ت).
٣٩. تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: عمر عبد السلام، الطبعة الثانية ١٩٩٠م، دار الكتاب العربي. (د. م).
٤٠. تاريخ العرب القديم، توفيق برو، الطبعة الثانية ٢٠٠١م، دار الفكر. (د. م).
٤١. تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، خليل السامرائي، عبد الواحد طه، ناطق مصلوب، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة.
٤٢. تأملات في الأناجيل والعقيدة، بهاء النحال، الطبعة الثانية ١٩٩٤م، (د. م)، (د. ن).

٤٣. تجربة الكتابة في شعر الحداثة لدى صلاح عبد الصبور، (رسالة ماجستير ٢٠١٦م) خديجة بن عودة، الجزائر، جامعة أحمد بن بله.
٤٤. تجربتي الشِّعريَّة، عبد الوهّاب البياتي، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٤٥. تحفة المحتاج في شرح المنهاج، أحمد بن محمد بن حجر الهيتمي، ١٩٨٣م.
٤٦. التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث (رسالة دكتوراة ٢٠٠٦م)، أسامة أبو سلطان، ليبيا، جامعة محمد الفاتح.
٤٧. التّصويرُ الشِّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، عدنان قاسِم، مصر، الدار العربية للنشر والتوزيع. (د.ط)، (د. ت).
٤٨. تطور الأدب الحديث في مصر، أحمد هيكل، الطبعة السادسة ١٩٩٤م، مصر، دار المعارف.
٤٩. تقنية القناع في شعر عز الدين المناصرة، معصومة زادة، الطبعة الأولى ٢٠١٥م، عمان، دار صايل للنشر والتوزيع.
٥٠. الثابتُ والمُتَحَوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، أدونيس، الطبعة الثانية ١٩٧٩م، بيروت، دار العودة.
٥١. جدل الحداثة في نقد الشّعر العربي، خيرة حمر العين، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، (د.ت).
٥٢. جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، الطبعة الثالثة (١٩٨٤)، بيروت، دار العلم للملايين.
٥٣. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، عمان، دار البركة للنشر والتوزيع.
٥٤. الحماسة المغربية، مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب، أحمد بن عبد السلام الجراوي، تحقيق: محمد رضوان، الطبعة الأولى ١٩٩١م، بيروت، دار الفكر المعاصر.
٥٥. البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، مكتبة الأنجلو المصرية.
٥٦. حياتي في الشِّعر، صلاح عبد الصَّبور، ١٩٩٢م، بيروت، دار اقرأ. (د.ط).
٥٧. خطاب الحداثة في الأدب، جمال شحيد ووليد القصاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، دار الفكر المعاصر.

٥٨. خطاب الحداثة قراءة نقديّة، حميد سمير، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، الكويت، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
٥٩. خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الطبعة الثانية ١٩٩٧م، الهيئة العامة للمطابع الأميرية.
٦٠. الخطابة، أرسطوطاليس، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ١٩٧٩م، بيروت، دار القلم، (د.ط).
٦١. دراسات في الشعر العربي المعاصر، عبد الرضا علي، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٦٢. الدراما عند بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير ٢٠١٢م الشيخ قاضي، الجزائر، جامعة وهران.
٦٣. دير الملاك، دراسات نقدِيَّة للظَّواهِرِ الفنِّيَّة في الشعر العراقي المعاصر، محسن إطيمش، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، بغداد دار الشؤون الثقافية.
٦٤. الرِّحلة الثَّامنَة دراسَات نقديَّة، جبرا إبراهيم جبرا، الطبعة الثانية ١٩٧٩م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٦٥. رحيق الشِّعريَّة الحداثية في كتابات النُّقَّاد المعاصرين والشُّعراء النُّقاد، البشير تاوريرت.
٦٦. الرَّمزُ والرَّمزيَّة في الشِّعرِ المُعاصرِ، محمد فتوح أحمد، ١٩٧٧م، مصر، دار المعارف. (د.ط).
٦٧. الرَّمزُ والقناعُ في الشِّعرِ العربيّ الحدِيث (السياب ونازك والبياتي) محمد علي كندي، الطبعة الأولى٢٠٠٣م، دمشق، دار الكتاب الجديدة المتحدة.
٦٨. الرَّمز ودلالته في الشِّعر الفلسطينيّ الحديث، دراسة تحليلية فنّية لشعر محمود درويش وسميح القاسم وفدوى طوقان، محمد مصطفى كلاب، (رسالة دكتوراة ٢٠٠٢م)، ليبيا، جامعة الفاتح.
٦٩. روميات أبي فراس الحمداني، دراسة جمالية، فضيلة بن عيسى، رسالة ماجستير ٢٠٠٤م، الجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد.
٧٠. زمن الشِّعر، أدونيس، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، دار الساقي للطباعة والنشر، (د. م).
٧١. الزّمن في الأدب، هانز ميرهوف، ١٩٧٢م، ترجمة: أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، (د.ط).

٧٢. سير أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي، ٢٠٠٦م، القاهرة، دار الحديث، (د.ط).
٧٣. شاعرية التاريخ والأمكنة، عز الدين المناصرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (د. م).
٧٤. شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحي بن أحمد ابن العماد الحنبلي، الطبعة الأولى ١٩٨٦م، دمشق، دار ابن كثير.
٧٥. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار الفكر العربي. (د.ت).
٧٦. الشعر والتلقي دراسات نقدية، جعفر العلاق، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، عمان، دار الشروق.
٧٧. الشعر والشعراء، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف. (د.ت)، (د.ط).
٧٨. الصِّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عطار، الطبعة الرابعة ١٩٨٧م، بيروت، دار العلم للملايين.
٧٩. الصَّعلَكَة رَمزاً وقِنَاعاً في الشِّعرِ العَرَبِيّ الحَدِيث (رسالة ماجستير ٢٠١٣م)، حمزة مقبول الخوالدة، الأردن، جامعة جرش.
٨٠. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، بيروت، المركز الثقافي العربي.
٨١. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، الطبعة الرابعة ٢٠٠٢م، مصر، مكتبة ابن سينا.
٨٢. فلسفة المرآة، محمود رجب، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، القاهرة، دار المعارف.
٨٣. في نظرية الرواية بحث في تقانات السرد، عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، بيروت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
٨٤. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، الطبعة الأولى٢٠٠٣م، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات.
٨٥. القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، الطبعة الثامنة ٢٠٠٥م، بيروت، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.
٨٦. قراءات في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، مصر، دار الفكر العربي.

٨٧. قصيدةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربيِّ المعاصر تحليل الظاهرة، عبد الرَّحمن بسيسُو، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٨٨. قصيدَةُ القِناعِ في الشِّعرِ العربيِّ المُعَاصِر، محمد عزام، الطبعة الأولى ٢٠١٧م، دمشق، دار رسلان.
٨٩. قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، عبد الله أبو هيف، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٩٠. القِناع في الشِّعر العربيِّ الحديث، سامح الرَّواشدة، الطبعة الأولى ٢٠١٤م، عمان، الصايل للنشر والتوزيع.
٩١. القِناعِ في الشِّعرِ العربيِّ المعاصر، رعد أحمد الزبيدي، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، دمشق، دار الينابيع.
٩٢. الكامل في التاريخ، علي بن أبي الكرم ابن الاثير، عمر عبد السلام تدمري، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، بيروت، دار الكتاب العربي.
٩٣. كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، المحقق: مهدي المخزومي، دار الهلال، (د. ت)، (د. م).
٩٤. لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، الطبعة الثالثة١٤١٤هـ، بيروت، دار صادر.
٩٥. اللطائف في اللغة معجم أسماء الأشياء، أحمد بن مصطفى اللَّبابيدي، القاهرة، دار الفضيلة. (د. ط)، (د.ت).
٩٦. المحيطُ في اللُّغة، إسماعيل بن عباد بن العبَّاس، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، بيروت، عالم الكتب.
٩٧. المختصر النصيح في تهذيب الجامع الصحيح، المهلب بن أحمد أبي صفرة الأندلسي، المحقق: أحمد بن فارس السلوم، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، الرياض، دار التوحيد.
٩٨. مدارات نقديّة في إشكاليَّة النقدِ والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
٩٩. مرايا نرسيس الأنماط النَّوعية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
١٠٠. مرايا نرسيس، حاتم الصكر، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات.

١٠١. المستدرك على الصحيحين، محمد بن عبد الله النيسابوري، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، بيروت دار الكتب العلمية.
١٠٢. مشروع الحداثة عند أدونيس، خديجة دعبال (رسالة ماجستير ٢٠١٥م)، الجزائر، جامعة العربي بن المهيدي.
١٠٣. مشكلة البنية، زكريا إبراهيم، ١٩٩٠م، القاهرة، مكتبة مصر. (د. ط).
١٠٤. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد خفاجي (رسالة ماجستير٢٠٠٣م)، العراق، جامعة بابل.
١٠٥. المصطلَحات الأدبيَّة الحديثة، محمَّد عنانِي، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣م، القاهرة، دار نوبار.
١٠٦. مصطلحات فكريَّة، سامي خشبة، ١٩٩٧م، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٠٧. مظاهر الحداثة في شعر المتَنبِّي، صندل النداوي (رسالة ماجستير ٢٠١٢م)، العراق، جامعة ديالي.
١٠٨. معجَمُ الأساطير، ماكس شابيرو، رودا هندريكس، ترجمة: حنّا عبود، الطبعة الثالثة ٢٠٠٨م، دمشق، دار علاء الدين.
١٠٩. معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي، الطبعة الثانية ١٩٩٥م، بيروت، دار صادر.
١١٠. معجم الحضارات السامية، هنري س. عبودي، الطبعة الثانية ١٩٩١م، لبنان، جروس برس.
١١١. معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، القاهرة، عالم الكتب.
١١٢. المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، الطبعة الثانية ١٩٩٩م، بيروت، دار الكتب العلمية.
١١٣. معجم مصطلحات السيميوطيقا، برونوين ماتن، فلزيتاس رينجهام، ترجمة: عابد خزندار، الطبعة الأولى٢٠٠٨م، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
١١٤. معجم مصطلحات عصر العولمة، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، كتب عربية، (د.ط)، (د.ت)، (د. م).
١١٥. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، لبنان، مكتبة لبنان.

١١٦. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، ١٩٧٩م، دار الفكر. (د.ط)، (د. م).
١١٧. مفاهيم الحداثة ونقد الشعر في مجلَّة مواقف، ماجدولين الديك (رسالة ماجستير ٢٠٠٩م)، عمان، الجامعة الهاشمية.
١١٨. مفهوم الحداثة وإشكالياته، دراسة وصفيَّة، فهد بن عبد الحميد عمر ويعقوب حسن وخالد بن لودين. (د.ط)، (د.ت)، (د. م)، (د. ن).
١١٩. مفهومُ الشِّعر عند السَّيَّاب، عبد الكريم راضي جعفر، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، دار الشؤون الثقافية العامة. (د. م).
١٢٠. مقالةٌ نُشِرت في مجلَّة الآداب لأوَّل مرة، ١٩٦٦م، ثمَّ نُشِرت في كتاب (من سرَق النَّار)، إحسان عبَّاس
١٢١. الموسوعة الأدبية العالمية، عبد الله خليل هيلات، دار الكتاب الثقافي. (د.ط)، (د. م)، (د.ت).
١٢٢. موسوعة النقد والأدب، (جزء من مقالة الحداثة)، ديفيد بروكس، مجموعة من الكتاب، ترجمة: عبد الحميد شيحة،
١٢٣. موسوعة النقد والأدب، الجزء الأول: الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تأليف مجموعة من الكتّاب، ترجمة: عبد الحميد ١٩٩٩م، مصر، المجلس الأعلى للثقافة.
١٢٤. موسوعة عالم علم النفس، عبد المنعم الحفني، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، بيروت، دار نوبليس.
١٢٥. موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون، المداخل التَّاريخيّة والفلسفيَّة والنَّفسيَّة، ك. نلوولف، ك. نوريس، ج. أوزبورن، مراجعة: رضوى عاشور، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، القاهرة، المجلس الأعلى للقافة.
١٢٦. موسوعة ينابيع المعرفة: حضارات وأعلام، زليخا أمين حسين، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، (د. م)، (د.ت).
١٢٧. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، الطبعة الأولى ١٩٩١م، الشركة العالمية للكتاب. (د. م).
١٢٨. نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، محمد عنان، الطبعة الثالثة ١٩٩٦م، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر.

المجلات العلمية:

١٢٩. أقنعة الشِّعر المعاصر، جابر عصفور، مجلّة فصول، العدد الرابع، المجلّد الأول، ١٩٨١م.

١٣٠. أيام مع محمود درويش، مقالة لفواز الطرابلسي، صحيفة القدس العربي، ١٢ أغسطس ٢٠١٧م.

١٣١. بيانُ الحداثة، أدونيس، مجلة مواقف، العدد السادس والثلاثون، ١٩٨٠م.

١٣٢. جماليّة القناع في الشعر العربي المعاصر، سميرة قروي، مجلّة الفتوحات، العدد الأول، المجلد الاول ٢٠١٥م.

١٣٣. قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية، بوعيشة بوعمارة، مجلة رؤى الفكرية، العدد الأول، المجلد الثالث، ٢٠١٧م.

١٣٤. قصيدة القِناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، علي نجفي إيو كي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الثالث عشر، ٢٠١٣م.

المواقع الإلكترونية:

١. أغنيات كنعانية، عز الدين المناصرة، الموسوعة العالمية للشعر العربي، تاريخ الاطلاع: ٤يونيو ٢٠٢٠م. http://www.adab.com/modules.php

٢. ت. س. إليوت والمعادل الموضوعي، مقالة على الإنترنت، شايع بن هذال الوقيان، تاريخ الاطلاع: ٢٧يونيو ٢٠٢٠م، الرابط: https://www.okaz.com.sa/article/833461

٣. التعريف بالشاعر: سليمان دغش، تاريخ الاطلاع ٩ يونيو ٢٠٢٠م، موقع كتاب http://www.ektab.com/ .

٤. تعريف بالشاعر: علي فودة، تاريخ الاطلاع: ١٨ يونيو ٢٠٢٠م. وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، وفا: http://info.wafa.ps.

٥. حداثَةُ القصيدة العربية وتقنية القناع، يمنى العيد، مقالة على موقع أنطولوجيا السَّردِ العربي، تاريخ الاطلاع: ٢٧ يونيو ٢٠٢٠م، رابط المقالة: http://alantologia.com/blogs/2948/

٦. الدراما في الشعر العربي المعاصر، أحمد القنديلي، موقع الحوار المتمدن، العدد (٥٨١٠)، تاريخ الاطلاع: ٢٧ يونيو ٢٠٢٠م، رابط المقالة: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=591780&r=0

٧. الشاعر المستقل خائفا وخيفاً (مقالة)، عز الدين المناصرة، الحوار المتمدن، عدد ٥٧٦٧، ٢٠١٨/١/٢٤م، تاريخ الاطلاع: ٢٨ يونيو ٢٠٢٠م. الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=586944&r=0

٨. شُعراء تمَّوزيَّون، سامي مهدي، مقال منشور على موقع الدستور، تم نشره في الجمعة ١٦ تشرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٧، عمّان، تاريخ الاطلاع: ٢٧يونيو ٢٠٢٠م، الموقع الإلكتروني: addustour.com.

٩. قصيدة بيان من إخوة يوسف، همام يحيى، القصيدة كوم (مقهى الشعر التفاعلي)، تاريخ الاطلاع:٢٥ مايو ٢٠٢٠م. الرابط الإلكتروني: https://www.alqasidah.com/

١٠. قصيدة: العشاء الأخير، سليمان دغش، صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ ٢٠٢٠/٢/٩م، تاريخ الاطلاع، ٢٨ مايو ٢٠٢٠م. رابط الصفحة: https://www.facebook.com/sliman.daghash

١١. لقاء صحفي مع الشاعر خالد أبو خالد، تاريخ الاطلاع: ٢٣ يونيو ٢٠٢٠م، صحيفة الميادين الإلكترونية: https://www.almayadeen.net

١٢. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki .