

الجامعة الأردنية  
كلية الدراسات العليا

٧٧٥  
٢٥

# القناع في الشعر العربي الحديث

(دراسة في النظرية والتطبيق)

عميد كلية الدراسات العليا

إعداد

سامح عبد العزيز الرواشدة

إشراف

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الدكتوراه في تخصص اللغة العربية وآدابها من كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية

١٤١٤هـ - ١٩٩٤م

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ١ / ٦ / ١٩٩٤ واجيزت .

لجنة المناقشة :

الاستاذ الدكتور إبراهيم السعافين (المشرف) ..... رئيساً

الاستاذ الدكتور إحسان عباس ..... عضواً

الاستاذ الدكتور محمود السمره .. ..... عضواً

الاستاذ الدكتور محمد عصفور ..... عضواً

## المحتويات

ب	قرار لجنة المناقشة
ج	فهرست المحتويات
د	ملخص باللغة العربية
١	الباب الأول
٢	مقدمة
٤	مدخل
٤	- نبذة تاريخية
٥	- القناع، حدوده ومفهومه
١٣	- القناع وبعض الأدوات الأخرى
١٩	الباب الثاني : مواقف بارزة في النصوص القناعية
٢٠	الفصل الأول : أقنعة الثورة والتمرد والرفض
٥٠	الفصل الثاني : أقنعة الاخفاق وخيبة الأمل
٦٢	الفصل الثالث : أقنعة الاغتراب
٦٩	الفصل الرابع : أقنعة الادانة
٨٦	الباب الثالث : أساليب توجيه الشخصية القناعية
٨٧	الفصل الأول : توجيه الموقف الكلي للشخصية القناعية
٩٧	الفصل الثاني : توجيه الحدث القناعي المستدعي من تجربة الشخصية
١٠٥	الفصل الثالث : توجيه اللغة المستدعاة من تجربة الشخصية القناعية
١٢١	الفصل الرابع : توجيه الرمز المستدعي مع تجربة الشخصية القناعية
١٣٠	الباب الرابع : بنية النص القناعي
١٣١	الفصل الأول : تعدد الأصوات في النص القناعي
١٤٥	الفصل الثاني : الأشكال البنائية للنص القناعي
١٤٦	- النص الأفقي
١٥٣	- النص العمودي
١٥٨	- النص الدائري
١٥٩	ملاحظات ختامية
١٦٠	- هشاشة القشرة القناعية
١٦٣	- طغيان الهم المعاصر على التجربة
١٦٥	- عجز الشخصية عن حمل الهم المعاصر
١٦٦	- تمزيق القناع
١٦٩	- الانحراف بالتجربة المعاصرة عن دلالاتها السابقة
١٧٢	- غموض دلالات القناعي
١٧٤	خاتمة
١٧٨	ثبت المصادر والمراجع
١٨٦	ملخص باللغة الانجليزية

## المخلص

### القناع في الشعر العربي الحديث

#### دراسة في النظرية والتطبيق

اعداد : سامح عبد العزيز خلف الرواشدة

اشراف: الأستاذكتور ابراهيم السعافين

يهدف هذا البحث الى معالجة ظاهرة القناع، وهي ظاهرة حفل بها الشعر العربي الحديث، وتقوم على استحضار شخصية تاريخية، أو ذات حظ من التاريخية، واستغلال ما فيها من دلالات، وانطاقها بدلا من الشاعر المعاصر لتعبر عن قضايا عصره، وقد مهدت في المدخل للجانب النظري من الدراسة، وحددت مفهوم القناع، وعلاقته ببعض الأدوات الفنية الأخرى.

أما الباب الثاني فإنه يتناول أبرز المواقف التي عبرت عنها الأفعنة، وتتخلص فيما يلي: مواقف الثورة والتمرد والرفض، ومواقف الاخفاق وخيبة الأمل، ومواقف الادانة. وعالج الباب الثالث أساليب الشعراء في توجيه الشخصيات التي تقنعوا بها، ووجدتهم يعمدون الى توجيه الشخصيات بما يتسق وهمومهم المعاصرة، فمنها ما ظل يعبر عن موقف طردي، لا يخالف الدلالة الأولى، ومنها ما وظف بدلالات مخالفة تماما لما عرف عنها من تجربة، وكذلك الأمر فيما يخص المفردات المتعلقة بالشخصية من مثل الحدث المستدعي من تجربة الشخصية، واللغة المستدعاة من تجربتها، والرموز المرافقة لها، وقد تعرضت كلها لتصرف الشعراء أيضا وتفاوتت أساليبهم في النظر الى تلك المفردات وتوجيهها.

أما فيما يخص الجانب الفني فقد عرضت له في الباب الرابع، وتناولت قضيتين هما: تعدد الأصوات في النص القناعي، ووجدت بعض النصوص يفيد من فني الرواية والمسرح في هذا الجانب، والقضية الثانية تمثلت في الأشكال البنائية للنص القناعي، ووجدتها تدرج في ثلاثة أبنية هي: النص الأفقي، والنص العمودي، والنص الدائري.

ثم سجلت الدراسة عددا من المآخذ والهنات خصصت لها جانبا مستقلا اسميته الملاحظات الختامية، وختمت الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي وصلت اليها.

# الباب الأول

– مقدمة

– مدخل

## مقدمة:

يعد القناع احدي أدوات الشاعر المعاصر، التي يستعين بها - أحيانا - في تشكيل نصه الشعري، ويقوم على النظر الى التراث من خلال استحضار شخصية تاريخية قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف، ان تضيء التجربة المعاصرة، وانطاقها نيابة عن الشاعر المعاصر لتعبر عن الموقف الذي يبتغي أن يقدمه للمتلقين.

وقد لفت انتباهي الى هذه الظاهرة ما قرأته عنها - في مرحلة سبقت - في كتاب عبد الوهاب البياتي "تجربتي الشعرية" حين خص بعض قصائده بحديث مختصر، وسماها أقنعة، ثم ازدت معرفة بها من خلال قراعتي نصوصا أخرى لدى الشعراء العرب المعاصرين، فوجدت الظاهرة تدور في عدد غير قليل من دواوينهم الى حد يمكنها أن تكون مدار دراسة متخصصة.

وقد قسمت هذه الدراسة في أربعة أبواب، وملاحظات ختامية، عرض الباب الأول لمفهوم القناع، وحدوده وعلاقته ببعض الأدوات الأخرى.

وتناول الباب الثاني أبرز القضايا الموضوعية التي عبرت عنها الأقنعة، وقسمته أربعة فصول هي: أقنعة الثورة والتمرد والرفض، وأقنعة الاخفاق وخيبة الأمل وأقنعة الاغتراب، وأقنعة الادانة.

أما الباب الثالث، فانه يتناول أساليب توجيه الشخصية القناعية، وأدرجتها في أربعة فصول هي توجيه الموقف الكلي للشخصية المتقنع بها، وتوجيه الحدث المستدعي من تجربة الشخصية، وتوجيه اللغة المستدعاة من تجربة الشخصية، وتوجيه الرمز المرافق للشخصية القناعية.

ثم تناول الباب الرابع بنية النص القناعي، وضم فصلين هما: تعدد الأصوات في النص القناعي، والأشكال البنائية للنص القناعي، واتبعت الدراسة بملاحظات ختامية، تضمنت المآخذ والهنات التي تعتور تشكيل النص القناعي، ثم ختمت الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي وصلت اليها.

وقد اعتمد هذا البحث على النصوص الشعرية أولا، حاول أن يستنطقها ويؤسس منهجه على ما تقدم من معطيات، وتجدر الإشارة الى أن الدراسة قد اعتمدت بالنصوص

الشعرية التي حققت مستوى فنيا حسنا نسبيا ولم تعتن بالنصوص ذات المستوى الفني المتواضع، من مثل النصوص التي تفتقر الى الدرامية، او ذات النبرة الغنائية العالية.

اضافة الى ذلك فقد أفادت من بعض الجهود السابقة التي درست هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث، وأهمها :

١- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، الديوان، الجزء الثاني، دار العودة، ط ٣، ١٩٧٩.

٢- احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، خص القناع بجزء من الكتاب.

٣- جابر عصفور، أفنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، ١٩٨١، قدم حديثا نظريا، ودرس قصيدة أدونيس "أغاني مهيار الدمشقي".

٤- فاضل تامر، القناع الدرامي والشعر، مجلة الأفلام، بغداد، ١٩٨١.

## مدخل

### القناع : نبذة تاريخية

القناع في أصله ذو جذور مسرحية قديمة، كان يلبس على الوجه لإخفاء شخصية المتقنّع، واستخدم عبر مراحل متعددة، إذ استخدمه الإنسان في العصر الحجري، وكان ذا دلالات روحية، وعرفته شعوب أفريقيا أيضاً منذ أزمنة بعيدة، وعرفه الإغريق على شكل طقوس دينية، وانتشر في أوروبا في فترة متأخرة مرتبطاً بالمسرحيات التي كانت تعرض في بلاطات ملوكها ، فقد كان بعض الأشخاص يتقنّعون ويشتركون في موكب، رمزي تنشد فيه الأغاني وتلقى فيه الخطب<sup>(١)</sup>.

ثم تحوّل الأمر إلى الشعر، على يدي الشاعر الإيرلندي وليم بتلريبتس، الذي سمّى بعض قصائده باسم أقنعة [Masks]، وكان يحمل عنده معنى الكرامة والالتزام بالتقاليد<sup>(٢)</sup>، وكان يعبر عن رؤية مثالية للمجتمعات القديمة التي كتب عنها الأنثروبولوجيون، فمجّد بهذه الأقنعة القيم العليا من مثل البطولة والشرف<sup>(٣)</sup>.

وقد اعتنى به إيليوت أيضاً لما تقدّمه من آلية تعينه على الابتعاد عن الذاتية، وهو شديد الارتباط بالجذور التراثية، لأنّه يمثل أداة مهمة في إظهار وجهة نظر تاريخية فالإحساس المعاصر بما مضى يحمل حالة من التعاطف معه، والرغبة في فهمه فهماً عميقاً، لأنه يختلف عن الحاضر، وهو من جانب آخر يشتمل على وعي وارتباط بحداثتنا وهمّنا المعاصر<sup>(٤)</sup>.

<sup>(١)</sup> The New Encyclopaedia Britannica, Volume 7.1985,p:910 .

<sup>(٢)</sup> Richard Ellman, Yeats. The man and the masks, NewYork, London, 1979. P.174.

<sup>(٣)</sup> Masks of love and death, نقلاً عن فاضل تامر، القناع الدرامي والشعر، الأتلام، العددان

١٠+١١، ١٩٨١، بغداد، ص٧٥. لم يشير إلى أية معلومات توثيقية من الكتاب الذي أخذ عنه.

<sup>(٤)</sup> روبرت لانغيموم، شعر التجربة «المونولوج الدرامي» ترجمة علي كنعان، وعبدالكريم

ناصر، دمشق، ١٩٨٣، ص ١١٥.



وقد كانت بدايات توظيف القناع في الشعر العربي محصلة وعي عامد، خاصة عند البيّاتي<sup>(٥)</sup>، وهو لا ينكر ذلك؛ إذ يصرّح به قائلاً: «حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كلّ العصور في (موقفه النهائي)، وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات في أعمق حالات وجودها...»<sup>(٦)</sup>.

وقد كان لإيليوت أثر لا ينكر على الميل إلى التشكيل القناعي في شعرنا، إذ إن الميل إلى الدرامية، وتغليب العاطفة بغلاف يحول دون انكشافها قادم بأثر من إيليوت أصلاً، لأن شعراءنا أفادوا من اتجاهات الأدب الغربي المختلفة، ومن أهم ما تأثروا به دعوة إيليوت للنظر إلى الموروث، وخاصة آراءه النقدية التي تحث على قراءة تجارب السابقين، وتوظيفها لخدمة الشعر المعاصر<sup>(٧)</sup>.

#### القناع : مفهومه وحدوده :

القناع حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق خلال النص بدلاً منه، ووصفه البيّاتي بأنه، «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته»<sup>(٨)</sup>، ووصفه إحسان عباس بأنه شخصية تاريخية<sup>(٩)</sup>، وإذا ما بدقنا النظر في الأقتعة من الناحية التطبيقية نجد الشخصية التاريخية تطفئ عليها طغياناً تاماً، بحيث لا نرى - في الأعم الأشمل - إلا الشخصية التاريخية - بدلالاتها الأوسع - لأن سمة التاريخية تعني كل ما يرتبط بالماضي زمنياً أو دلالياً، فالمرتبط زمنياً أصبح جزءاً متحققاً من التاريخ، والمرتبط دلالياً يستمد مواصفاته من الذاكرة

(٥) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص ١٥٤.

(٦) عبدالوهاب البيّاتي، ديوانه، الجزء الثاني، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٣٨.

(٧) ت.س. إيليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية، ص ٦ ، ٧.

(٨) عبد الوهاب البيّاتي، ديوانه، الجزء الثاني، تجربتي الشعرية، ص ٢٧.

(٩) إحسان عباس، السابق، ص ١٥٤.

التاريخية، وبهذا فإن الرموز الدينية والأسطورية والسياسية والأدبية والفلكلورية تنسحب عليها صفة التاريخية، حتى الأقنعة المبتدعة وهي الأقنعة التي يصوغها الشاعر دون أن تمتلك حظاً منظوراً من التاريخ تتشكل - غالباً - وظلال من الذاكرة الثقافية والمعرفية القبليّة تتحكم في صياغتها، فالقناع إذن ذو صيغة تاريخية، وهذا الحكم لا ينفي أن يشكل الشاعر شخصية مبتدعة تماماً دون أن تمتلك حظاً كافياً من التاريخية، إذ يصوغها الشاعر على نحو يتسق وهمومه، ويقدها كما يريد، من مثل شخصية الأخضر بن يوسف عند سعدي يوسف.

ولكن هذا المنحى يظل جانبياً لا يغيّر من الصورة الكلية التي ترى القناع متكنناً على التاريخ.

ووصفه جابر عصفور بأنه رمز، إذ يقول: «رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدّد موقف الشاعر من عصره...»<sup>(١٠)</sup>. ولعل القناع لا يخرج عن إطار الرمز تماماً، ولكنّه يخالف الرمز في بعض صفاته، فهو رمز ذو صفات خاصة، وبسياتي حديث يكشف حدود العلاقة بينهما.

من هنا فإنّ القناع لا يعدو أن يكون شخصية سواء أسمىناه «اسماً أو رمزاً أو شخصية» تبدو من خلال النص ويختفي صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية النص حتى نهايته، ويسيطر عليه ضمير المتكلم تماماً، إلا ما يداخل هذا الضمير من حالات الالتفات المعروفة، أو تداخل بعض الأصوات الأخرى، حين تتعدّد الأصوات في النص.

أما دور القناع أو وظيفته، فإنّ له دوراً أساسياً سبقت الإشارة إليه على

(١٠) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد ٤، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣.

نحو عرضي، فالشاعر يتجرّد به عن ذاتيته<sup>(١١)</sup>، فيبتعد الشاعر عن انكشاف العاطفة مما يضيف على صوته نبرة موضوعية تقريباً؛ أو شبه محايدة، وتعيّنه على الابتعاد عن الغنائية والمباشرة<sup>(١٢)</sup>، وله دور آخر أيضاً، إذ إنّه باستقلاله زمانياً عن عصرنا يصلح أن يكون وسيلة نحاكم بها نقائص العصر الحديث<sup>(١٣)</sup>، لأنّ الشخصية المتحققة على نحو مستقل عن شروط عصرنا يمكن أن تُتخذ شاهداً ندين به ما يعتور عصرنا من أخطاء، وهي وجهة نظر تشي بموازنة خفية تنعقد ما بين التجربتين<sup>(١٤)</sup> التجربة المعروفة للشخصية والمرتبطة بشروط زمنية منتهية، والتجربة المعاصرة التي استدعت هذه الشخصية للتعبير عنها.

وللقناع دور آخر إذ إنّه يعبر عن موقف يريده الشاعر المعاصر<sup>(١٥)</sup>، وقد يكون الموقف قابلاً أن يعلن صراحة، دون أن يتحرّج الشاعر عن إعلانه أو الدفاع عنه، وقد يكون موقفاً جذراً يرتبط ارتباطاً دقيقاً بقضية مصادرة الحريات وعدم امتلاك الشعراء الإرادة الكافية التي تمكّنهم من انتقاد السلوك الاجتماعي أو السياسي الرأهن. فيلجأ إلى حيلة أخرى ينتقد بوساطتها هذا السلوك.

إضافة لتلك الوظائف فإنني أرى أنّ التجربة القناعية تمثل وسيلة فنية تعين على التوصيل الناجح، وذلك لأنها في أحيان كثيرة تشكّل مشتركاً ثقافياً يجمع المبدع ونسبة عالية من المتلقين، ولعل المعرفة المشتركة ما بين المبدع والمتلقي تجعل توصيل الرّسالة التي يريدها الشاعر سهلة وميسّرة<sup>(١٦)</sup>، لأنّ «الشخصية التاريخية تمتلك وجوداً واضحاً في ذهن الشاعر وذهن المتلقي، ولا يتطلب تجسيدها وإيصال مضمونها إلى الآخرين عناءً كبيراً<sup>(١٧)</sup>» ومما يجعلها

(١١) عبد الوهاب البيّاتي، السابق ٢/٢٧.

(١٢) عبد الوهاب البيّاتي، السابق ٢/٢٧، وجابر عصفور، السابق، ص ١٢٢.

(١٣) إحسان عباس، السابق، ص ١٥٤.

(١٤) نفسه، ص ١٥٤.

(١٥) أ.أ. ريتشاردن، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص ٢٣٦.

(١٦) علي حدّاد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط ١، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ١٥٠.

قادرة على الإيحاء والتأثير لأن ذكرها «يعيد التفصيلات التاريخية التي تحيط بها من حيث دورها التاريخي ومكانتها في زمانها»<sup>(١٧)</sup>.

وعلينا أن نتنبه إلى أن القناع قد يكون وسيلة توصيل ناجحة إذا كان يمثل مشتركاً ما بين المبدع والمتلقي، لكنه يصبح وسيلة انقطاع وغموض إذا كان غريباً عن المتلقي، ولا أظن أن ما يتولد لدى القارئ من إحساس بالضيق وعدم القدرة على استقبال النص والتفاعل معه بخاف علينا خاصة حين يكون النص مكتظاً بالرموز غير المألوفة، بحيث ينقطع التواصل ما بين النصوص والمتلقين لغربة الرموز والإشارات الثقافية فيه.

وللقناع فوائد أخرى أبرزها أنه يمثل ضابطاً لإيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر إذ يقوم بتحويل التجربة رمزاً مستقلاً عن الشاعر، وبما أنه يصوغ التجربة على نحو يُخرج بعض عناصرها عن مواضع العصر، فإنه يبطن قليلاً من التقاء الشاعر والمتلقي، فالصوت لا يصل مباشرة إلى القارئ بسبب مروره بوسيط هو القناع، مما يدفعه إلى التأمل في التجربة، وبالتالي يجعله طرفاً فاعلاً في تشكيل البعد الدلالي للنص<sup>(١٨)</sup>.

## - ٢ -

ننتقل إلى الحديث عن الصفات التي تؤهل الشخصية لتصبح قناعاً ناجحاً، فليست كل شخصية صالحة للتقنع بها، فلا بد من خصائص وصفات تجعل الشخصية قادرة على استيعاب تجربة الشاعر المعاصر، وحمل هموم المرحلة الراهنة، وأهم ميزة أن تكون الشخصية ذات سمات دالة، أي أن تحمل الشخصية من السمات ما يمكنها أن تكون شاهداً أو مؤشراً على التجربة المعاصرة، وذلك بأن تتوفر فيها الحداثة والسمة المتجددة<sup>(١٩)</sup> فلا يمكننا أن نتخذ شخصية مفرقة

(١٧) علي حداد، السابق، ص ١٥٠.

(١٨) جابر عصفور، أقتعة الشعر المعاصر، سابق، ص ١٢٣.

(١٩) عبد الوهاب البياتي، تجريتي الشعرية، الديوان ٣٨/٢، وانظر دمحي الدين صبحي،

الرويا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٣٤-١٣٥.

في فرديتها قناعاً لتجربة عامة ذات بعد جماعي، وكذلك ليس من المناسب أن نتخذ تجربة جماعية أو ذات بعد عام قناعاً لهم فردي معزول، وهذا المعيار يحتاج إلى رؤية دقيقة للحكم على نجاح الشخصية أو إخفاقها في أن تكون قناعاً، لأن السمة الدالة تحمل من المرونة قدراً كبيراً يجعل الحكم على الشخصية ليس سهلاً، ولعل خير الأمثلة على ذلك، ما أخذه البياتي على أوونيس في توظيفه شخصية الصقر قناعاً، إذ عدّها مفتقرة للسمة الدالة كونها تعبر عن تجربة فردية، في حين وصف جابر عصفور هذا القناع الأدونيسي وصفاً إيجابياً، إذ يقول: «إن الصقر الذي صرخ في قصيدة أدونيس (وافراتاه كن لي جسراً وكن لي قناع) لم يكن يفكر في القناع - بوق المحاكمة - بل كان يفكر في القناع - الرمز - الذي يبتعث الخصب ويعيد الخلق في عالم يكتنفه الموت والجذب<sup>(٢٠)</sup>». ووجهة نظر جابر عصفور تتعارض مع وجهة نظر البياتي تعارضاً تاماً، ولعلّ النظر المتعمق في تجربة الصقر هذه تؤكد ما ذهب إليه جابر عصفور بحق، إذ إنه خرج عن الدلالات الفردية، وحوّل التجربة إلى بُعد أسطوري، ولو نظرنا في قناع وضّاح اليمن عند البياتي نفسه، نجدّه مفتقراً إلى السمة الدالة أكثر من الصقر، وأكثر استفراقاً في فرديته منه، لولا الدلالات الجديدة التي أضفها البياتي عليه.

ومن تلك الصفات أيضاً، أن تكون الشخصية المتخذة قناعاً «قادرة بملامحها التراثية على أن تحمل أبعاد تجربة - الشاعر المعاصر - الخاصة<sup>(٢١)</sup>»، وهذا الأمر يلفت الانتباه إلى ضرورة التنبّه إلى التدقيق في اختيار الأقنعة وتوظيفها، لأنها ليست صرعة أو حالة «يستطيع أن ينهاجها من شاء بيسر وسهولة لأنها تقوم على اعتبارات هي من مكمّلات الشخصية الشعرية الفاعلة<sup>(٢٢)</sup>»، وهذه الاعتبارات هي الركائز الفكرية والثقافية والفنية التي لا تكتمل أدوات

٤٣٩٦٩١

(٢٠) جابر عصفور، السابق، ص ١٢٥.

(٢١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (د.ت)، ص ٢٦٢.

(٢٢) عبدالرضا علي، القناع في الشعر العربي المعاصر، آداب المستنصرية، العدد السابع، ١٩٨٣، ص ١٧١.

الشاعر الحقيقي إلّا بها، والتي يمتلك الشاعر معها ناصية التجربة الحضارية والحياتية لعصره، وتؤهله أن يكون مبدعاً واعياً تجربة الانسان في زمنه، وهذا الأمر يستدعي من الشاعر أن يستبطن التاريخ ويسير أغواره ويستلهم الجوانب الإيجابية القادرة على حمل همه المعاصر<sup>(٢٣)</sup>.

- ٣ -

ويتفاعل طرفا القناع - الشخصية والشاعر - تفاعلاً عضويًا، على الرغم من اختفاء الشاعر بالشخصية إلى الحد الذي لا يعود فيه مرثياً لدى المتلقي، لأن الهمّ المعاصر لا ينضوي في ظل القناع نهائياً، وإنما يصبح القناع بتجربته هو الشاعر واللسان الناطق بهذا الهم، وهو بهذا الأسلوب يحقق حالة من الاتحاد والامتزاج بينه وبين القناع، مضيفاً بعض ملامحه لقناعه، ومستعيراً بعض ملامح القناع لنفسه، بحيث يصبحان معاً كياناً جديداً لا يمثل الشاعر تمام التمثيل، ولا يمثل الشخصية أيضاً، ولكنه الشاعر والشخصية مجتمعين<sup>(٢٤)</sup>، وهذا القناع ينطوي فيما يرى جابر عصفور على مفارقة تحدّد طبيعته لأنه ينطق بلسان الشاعر ولا ينطق في الوقت نفسه، وذلك لأن «الصوت الذي نسمعه ليس هذا أو ذاك وإنما هو صوت مركّب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً<sup>(٢٥)</sup>» وهذا الأمر يفضي بنا إلى الحديث عن طبيعة اللغة التي تستخدم في أسلوب القناع، فصوت الشاعر كما رأينا يذوب في صوت الشخصية، وكذلك الأمر فيما يخص الشخصية نفسها، إذ يذوب صوتها في صوت الشاعر، فطرفا القناع يتحدان همّاً ولغة<sup>(٢٦)</sup>، بل يبلغ الأمر حدّاً يكون فيه ضابط القناع هو ضمير المتكلم، فالقناع يبقى حاضراً بصوته طيلة النص، فإن تغيّر الضمير المستخدم يدفعنا مباشرة للتنبّه، فيما إذا كان الشاعر ما زال ملتزماً بحدود قناعه أم اخترقه.

(٢٣) عبد الرضا علي، السابق، ص ١٧١.

(٢٤) علي عشري زايد، سابق، ص ٢٦٢.

(٢٥) جابر عصفور، سابق، ص ١٢٤.

(٢٦) محسن أطيّمش، دير الملاك، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٠٨.

وهذا يدفعنا إلى التنبيه أيضاً إلى العلاقة الدقيقة بين طرفي التجربة - الشخصية والشاعر- فهل يحق للشاعر أن يستغل الشخصية دون ضابط أو حدود، أم أنه مقيدٌ بحدود معينة لا ينبغي له أن يتجاوزها؟ ومثل هذا السؤال في الحقيقة لا يمكننا الإجابة عنه إجابة حاسمة، فالعلاقة بين طرفي التجربة فيها شيء من المرونة، لأنهما لا يبقيان في حالة ساكنة، وإنما نجد كل واحدٍ منهما يجاذب الآخر، محاولاً فرض وجوده عليه، خاصة أن الشاعر يريد تطويع تلك التجربة المتحققة لتجربته<sup>(٢٧)</sup>، وبما أنها تجربة قد ثبتت على نحو ما، فليس سهلاً أمّاؤها بصورة تامة أو شبه تامة أمام الشاعر، وإلاّ انهار القناع بين يدي الشاعر، لذا فإنّه مقيدٌ بحدود معقولة إذا ما أراد أن يبقى النص في حدوده الفنية المقبولة، والشخصية بتجربتها المعروفة قد تطفئ على التجربة الجديدة خاصة إذ بقي الشاعر أسير التجربة الماضية، وهذا التجاذب لا ينحل تماماً بين طرفي التجربة، وإنما يستمر ليصبح شكلاً من أشكال الصراع، فيقترب بالعمل من الدراما الشعرية<sup>(٢٨)</sup>، لهذا فإننا لن نعثر على وجه من وجوه الاتفاق التام بين الطرفين، فالشاعر حين يستغل شخصية ما فإنّه يتبنى بعض مواقفها، لكنه لا يظل مقيداً بدلالاتها تماماً، إنما يطوّع تلك الأحداث ويتصرّف بها بحدود لا تخرجها من معانيها وسياقها بصورة كاملة، إضافة إلى أنه من الواجب أن لا يظل أسيراً لتلك الأحداث إلى حدٍ يخرج تجربته عن همومها ورسالتها، إذن القناع ليس صورة مطابقة لطرف من طرفيه، فإن أصبح صورة مطابقة لأحد الطرفين خرج عن حدوده الفنية، إذ يصبح نوعاً من السيرة التاريخية إذا ما طابق الشخصية المستدعاة، أو مرآة لتلك الشخصية، فيفقد قيمته المعاصرة وحداثته، والرسالة التي استدعي من أجلها، وكذلك الأمر إذا أصبح صورة مطابقة للشاعر، وتخلّى عن تجربته المتحققة، فإنّه يصبح رمزاً شعرياً ذا دلالات جانبية لا ترقى إلى التأثير في النص بصورة شاملة لهذا فإن القناع محصلة العلاقة بين هذين الصوتين،

(٢٧) جابر عصفور، السابق، ص ١٢٤.

(٢٨) نفسه، ص ١٢٤.

وهو يحمل صفات منهما معاً «دون أن يتطابق مع أيٍّ منهما بالضرورة، قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك، ولكنَّ القرب شيء والتطابق شيء آخر»<sup>(٢٩)</sup>، ولعلَّ طغيان صوت الشاعر على صوت الشخصية يعود إلى أن الشاعر المعاصر ما زال أسير العناصر الغنائية التي سيطرت عليه في بدايات تجربته الحديثة، وهذه العناصر ظلت تلاحقه حتى في أبنيته الدرامية<sup>(٣٠)</sup>.

وينتظم قصيدة القناع عادة حوار داخلي بين الأنا والموضوع، أو خارجي بين الشخصية وغيرها من الشخصيات الواردة في بعض النصوص القائمة على غير شخصية واحدة، وهذا يفضي بنا إلى الحديث عن الشخصية في النصوص القناعية، فمن هذه النصوص ما ينتظمه صوت واحد يسيطر عليه من بدايته حتى نهايته، ومن هذه النصوص ما تتعدد فيه الأصوات بحيث تبدو الشخصية متجاوبة أو متعارضة مع غيرها على غير مستوى<sup>(٣١)</sup>.

#### -٤-

ومما يعدُّ عيباً في القناع أن يتحوَّل ضمير المتكلم من الشخصية إلى الشاعر وهو ما يمكن تسميته بتمزيق القناع - اختراق القناع - فنجد الشاعر في بعض النصوص يخترق قناعه ويخاطبه بصوته المباشر، أو يأخذ الحديث بدلاً منه، ومثل هذا الأمر يعزى إلى واحد من أمرين، أولهما : أن الشاعر يجد قناعه عاجزاً عن التعبير عن تجربته تعبيراً كافياً، مما يدفعه لإتمام تلك التجربة بصوته المباشر، لأن تجربة الشخصية أو قدرتها تعجز عن حمل الهم المعاصر كلُّه، وثانيهما : أن الشاعر ما يزال أسير الصوت الغنائي، فسرعان ما تتمزق القشرة الدرامية الهشة التي تغلَّف القناع، فيعود صوته المباشر - الغنائي - يخاطبنا دون غلاف أو ستار أو قناع، فتتكشف العاطفة التي سبق الحديث عن دور القناع في التخلص منها.

\* \* \*

(٢٩) جابر عصفور، السابق، ص ١٢٤.

(٣٠) فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٥، ص ٢٧١.

(٣١) جابر عصفور، السابق، ص ١٢٤.



### القناع وبعض الأدوات الأخرى :

يقترّب القناع من بعض الأدوات الفنية الأخرى إلى الحد الذي ربط بعض النقاد والباحثين بينه وبين تلك الأدوات رغم نضج التقعيد والتنظير لبعض الأدوات الفنية من مثل الأسطورة والرمز والاستعارة، لهذا فإن الجزء التالي من الدراسة سيسعى لتحديد العلاقة ما بين القناع وهذه الأدوات.

لقد ارتبط القناع عند بعض الباحثين بالأسطورة، وهي منجز إنساني بدأ منسجماً مع الأحلام الأولى للعقل البشري، ومعبرة عن اللاشعور الجمعي، في محاولة لتفسير مشكل الظاهرة الكونية المحيطة، ومع ذلك فإنها تستعاد متجاوزة الزمان -لا زمانية- لأنها قابلة للتكرار الدائم «للشيء نفسه أو لوضع إنساني مشابه يمكن أن تعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج المكان والزمان»<sup>(٣٢)</sup>، ويلتقي القناع بالأسطورة من هذا الجانب، فالقناع المستمد من التاريخ يعود بنا إلى الماضي لأننا نعيد به بناء الذات عن طريق الذاكرة، وهذا يمثل حالة لازمانية حين يعيد تشكيل الذات بعناصر تقوم على الذكريات والإدراكات والتوقعات، وهي عناصر تجمع الماضي والحاضر والمستقبل، مما يجعل أبعاد الزمن الثلاثة متزامنة<sup>(٣٣)</sup>، فالقناع يعد نمطاً من أنماط خلق الأسطورة وهو ما ذهب إليه إحسان عباس حين عدّه خلقاً لأسطورة تاريخية، وذلك لأنّ الشاعر يعبر عن ضيقه بالتاريخ الحقيقي بأن يخلق تاريخاً أسطورياً<sup>(٣٤)</sup>.

إذن، فإن استحضار الشخصية الأخرى ونفخ الروح فيها مرة أخرى، ومن ثمّ منحها الفرصة كي تنوب عن الشاعر في التعبير عن موقفه من أحداث عصرنا بما ارتبط بها من صفات يُعدّ نوعاً من التسلح بالمنطق الأسطوري القادر على اختزال الزمان وتجاوز عوائقه.

(٣٢) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢،

ص ٩٠.

(٣٣) نفسه، ص ٦٤.

(٣٤) إحسان عباس، السابق، ص ١٢٤-١٢٥.

ومن جانب آخر ربط جابر عصفور بين القناع والاستعارة، وعدّ القناع استعارة، وهو ربط مفتعل ولا يستند إلى دليل علمي دقيق، إذ قارن بين الجانبين من زاوية محدّدة، هي أن كلا الأدوات تعتمدان على طرفين، فالقناع يعتمد على الشخصية والشاعر، والاستعارة تعتمد على المشبه والمشبّه به، وينبّه منذ البداية إلى أن العلاقة بين طرفي القناع ليست هي العلاقة القائمة بين طرفي الاستعارة، لأن العلاقة بين طرفي الاستعارة استبدالية، أي يحل فيها المشبه به محل المشبّه، ولكنه يرى أن العلاقة في القناع علاقة تفاعلية، تقوم بين الطرف الحاضر المتمثّل في الشخصية والطرف الغائب المتمثّل في الشاعر الذي لا تنقطع فاعليته عن التأثير.

ويبدو افتعال المقابلة بين المصطلحين من جانب آخر، فالاستعارة حسب تحديد ريتشاردز لها، وهو الفهم الذي استند إليه جابر حين عربّه، يقول : «الاستعارة فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معاً، خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين فيكون معناها -أي الاستعارة- محصلة لتفاعلهما<sup>(٣٥)</sup>».

ولا يخفى قصور هذا التعريف عن احتواء مفهوم القناع، لأن النظرية التفاعلية للاستعارة تهتم بالاستعارة (الكلمة أو السياق) وتفاعله مع النص، في حين أن القناع يمثل النصّ كلّهُ، ولا يمكن ربطه بموقع محدّد من مواقع النصّ دون غيره، وملاحظة أثر السياقات الأخرى فيه وأثره فيها، وإلاّ تحول رمزاً ذا فاعلية محدودة، وبهذا فإننا نلاحظ افتعال محاولة جابر عصفور أن يطوّع مفهوم الاستعارة ليقده على القناع، ليخلص إلى تعريف مقارب ينص على أن «القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصيتين مختلفتين، يعملان معاً خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين، ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء<sup>(٣٦)</sup>».

ثم بنى على حكمه السابق رأياً آخر، يقوم على الربط بين الرمز والقناع، واعتباره القناع رمزاً، وليس هدف الدراسة هنا نفي العلاقة بين الرمز

(٣٥) جابر عصفور، السابق، ص ١٤٦، الهامش.

(٣٦) جابر عصفور، السابق، ص ١٢٤.

والاستعارة لأنها علاقة حاصلة فعلاً، ولكن الحديث السابق عن علاقة الاستعارة بالقناع، ومالمسناه فيها من افتعال، يجعل الحكم على العلاقة بين القناع والرمز حسب الفهم الاستعاري غير موفّق، مع التأكيد على أن هذا الرأي لا ينفي العلاقة المتحقّقة على مستوى آخر بين الرمز والقناع، فالرمز شيء حسي يشير إلى شيء معنوي لا يخضع للحواس، يقوم على وجود مشابهة بين هذين الشئيين تمثلت لمخيلة الرّامز<sup>(٣٧)</sup>، فالرمز يستدعي جانبين، الأوّل : حسي، والثاني : معنوي، وباندماجهما معاً يحصل الرّمز، إضافة إلى أن العلاقة القائمة بينهما تعتمد على التشابه في العلاقات الداخلية بين طرفي الرمز كالنظام والانسجام والتناسب، مما يجعل النتيجة المتحقّقة تقوم على الإيحاء وليس على التقرير أو الوصف<sup>(٣٨)</sup>، غير أن الأمر في القناع لا يستلزم هذا المستوى الحسي، وليس بالضرورة محققاً المستوى المعنوي على نحو قطعي، إنما يشكل الطرفان بنية يمتزج فيها الحسي بالمعنوي، وتتحقّق منها نتائج لا يمكن وصفها على نحو محدد كما هي الحال في الرّمز.

إضافة إلى أن الرمز داخل النص يأخذ أشكالاً مختلفة، تقترب في بعض جوانبها من القناع وتبتعد في جوانب أخرى عنه، إذ إنّه قد يوحى بمعيّن واحد أو دلالة محدّدة نسبياً<sup>(٣٩)</sup>، وتنتهي فاعليته في موضعه، في حين أن القناع يمتد في جسد النص من بدايته حتى نهايته لا يخالطه عنصر آخر، اللهم، إلا إذا كان النص متعدد الأصوات، حيث تتداخل أصوات أخرى لكنها لا تخرجه عن حدوده الفنيّة. والرمز أيضاً لا يحقّق شيئاً بذاته<sup>(٤٠)</sup>، وإنّما يعطي أثره خلال وجوده في

(٣٧) عدنان الذهبي، سيكولوجية الرّمزية، مجلد ٤، ٩٤، ١٩٤٩، ص ٣٦٤، ٣٦٥، نقلاً عن الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ط٢، ١٩٧٨، دار المعارف، مصر، ص ٤٠.

(٣٨) محمد فتوح أحمد، السابق، ص ٤٠.

(٣٩) سي، دي، لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/العراق/ دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص ٤٥.

(٤٠) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص ١٥٢.

لحمة فنية مستراكية يكون هو أحد عناصرها، في حين أن القناع هو اللحمة والبنية الكاملة للنص، والرمز أداة قابلة للامتداد والتقلص، فمن الممكن أن يمتد الرمز في النص كله<sup>(٤١)</sup>، أو يتقلص في حدود جزء من النص، وينكمش إلى حدود موضوعية ضيقة، يؤدي دوراً محدوداً في ذلك المكان<sup>(٤٢)</sup>. لكن القناع يمتد في النص كله، ويبقى أثره واضحاً فيه، إضافة إلى أنه يتكئ على ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المتقنّع بها، والتي تحضر حياة في النص، اللهم، إلا إذا حدثت حالة من حالات الالتفات المعروفة في أساليب الخطاب العربي، والتي يتحكم في توجيهها القناع نفسه، وليس عنصراً آخر، أو إذا تعددت الأصوات في النص القناعي، فانقل الضمير من صوت إلى آخر، وهذا كله لا يخلُ بصيغة الخطاب القناعي، فالقناع رمز له صفات خاصة، فإن امتد الرمز في النص بصورة كاملة، واتكأ على ضمير المتكلم، وانضوت شخصية المبدع في ظلّه أو استتورت به فإنه يستحيل قناعاً، أما إذا فقد الرمز إرادة التحكم بالنص وظلّ أسيراً لإرادة الشاعر، يخاطبه مرةً وينطقه ثانية، ويخفيه ثالثة، فإنه يبقى رمزاً، لذا فإن أهم ميزات القناع أن تختفي به شخصية الشاعر، ولا يكون لها حضور على السطح الخارجي للنص، في حين يبقى الشاعر موجوداً ومتحكماً في عناصر النص المختلفة حينما تكون الشخصية رمزاً.

والحديث السابق لا ينفي عن هاتين الأدوات قيامهما بدور متقارب في إشعاع النص وتوجهه، مما حدا بجابر عصفور أن يذهب بعيداً في الربط بينهما حين قال: «و بمجرد أن يخلق الشاعر قناعاً فإنه يخلق رمزاً يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى<sup>(٤٣)</sup>».

ويبقى فارق أخير بين هاتين الأدوات، فالقناع يحقق لنا الابتعاد عن المباشرة والغنائية، واستتار عاطفة الشاعر في ركن قصي من التجربة، مما

(٤١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الكويت، ١٩٨١، ص ١٢٩-١٣٦.

(٤٢) محسن أطيمش، السابق، ص ١٠٧.

(٤٣) جابر عصفور، السابق، ص ١٢٥.

يجعله مختلفاً تماماً عن الرمز الذي لا يقوى على مثل هذا الدور فشخصية الشاعر وعاطفته تبقى حاضرة حتى لو امتد الرمز من بداية النص حتى نهايته. وبعد، فإن القناع نوع من الرمز، لكنه لا يحمل صفات الرمز كلها، إنما هو رمز ذو صفات خاصة، مما يجعلنا نقول: إن كل قناع رمز، ولكن ليس كل رمز قناعاً.

ثمة أداة أخرى تتشابه مع القناع في بعض الجوانب وهي المرآة، ويقوم هذا التشابه على النظر إلى التراث والإفادة منه، غير أن القناع شيء والمرآة شيء آخر، ولتحديد المقصود بالمرآة نجد أنفسنا ملزمين بالتقيد بما قاله إحسان عباس عن هذا الموضوع، لأنه لم يرد أي حديث نظري عن المرآة في حدود معرفتي غير هذا الحديث، وقد وصفها بأنها أسلوب في النظر إلى الماضي، وتقوم -كما يستشف من هذا الحديث- على تصوير الأبعاد المتعينة على نحو أمين للأصل، لهذا وصفها بأنها أشد واقعية من القناع، لأن القناع يقبل أن تتدخل ذات المبدع في تشكيله، ومع هذا فإنه يستدرك بقوله: «ولكنها [أي المرآة] في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية، لأنها في النهاية صورة ذاتية ومن المفروض أن تكون كذلك، إذ لو كانت مكتملة الموضوعية لكانت أقرب إلى الواقعية الطبيعية، التي تحاول رسم الأمور كما هي دون تحريف أو لكانت أشبه بالتصوير الفوتوغرافي»<sup>(١٤)</sup>، وهذا الاستدراك يعبر عن وجهة نظر دقيقة، فإن الشعر يفقد خصوصيته إذا ما أصبح تسجيلاً أميناً للواقع المتعين، وإذا ما أصبح نزاعاً إلى الموضوعية التسجيلية التي تسمى إلى تحري الحقيقة، فيكون بذلك أشبه بالعمل العلمي، وتكون ميادين أخرى أجدر منه بالرسالة التي يسعى لتحقيقها.

ويصف إحسان عباس المرآة بأنها أوسع مجالاً من القناع، وذلك لأنها قابلة أن ترفع للماضي وللحاضر، وأن تعكس الأشخاص والأشياء بالمستوى نفسه، في

(٤٤) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٠.

حين أن القناع لا يصلح إلا للماضي، وللشخصيات التي أصبحت نموذجية في التاريخ، وحتّى على ذلك أن الشخصية المعاصرة، لا تصلح أن تكون قناعاً، لأنها شاهدة على العصر مثل الشاعر نفسه<sup>(٤٥)</sup>.

ويرفض أيضاً أن تكون الأشياء مادة للأقنعة في حين ترفع المرآة لتلك الأشياء<sup>(٤٦)</sup>، وأرى أن القناع قد يستوعب بعض الأشياء التي أخذت في الفكر الإنساني دوراً يؤهلها لذلك، خاصة الأشياء التي ارتبطت بدلالات أسطورية.

\* \* \*

وبعد فإنّ هذه المقدمة هدفت إلى تحديد مفهوم هذا المصطلح النقدي، وتعميد أساليب النظر إليه، وتجريده بصورة تمكّنا من الحكم على النصّ في مطابقته لهذه المواضع أو الخروج عليها.

نخلص إلى القول بأنّ القناع يمثل أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول -التماهي- بشخصية أخرى، تمتلك حظاً نسبياً من الذاكرة التاريخية للمبدع والمتلقي، يخفي الشاعر صوته المباشر بها، على نحو تمتزج فيه التجربتان - التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة، والتجربة الخاصة بالشاعر- ويسيطر على النصّ ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة، على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع، دون أن يطغى أحدهما على الآخر، أو ينزاح أحدهما انزياحاً شبه نهائي للآخر، ويجوز أن ينفرد فيه صوت واحد لا يخالطه غيره، أو تتعدّد الأصوات على نحو لا يخلّ بالحدود الفنية المعروفة للنصّ القناعي.

(٤٥) إحسان عباس، السابق، ص ١٦٠.

(٤٦) نفسه، ص ١٦٠.

# الباب الثاني

مواقف بارزة في النصوص القناعية

## الفصل الأول

### أقنعة الثورة والتمرد والرفض

عبّرت بعض الأقنعة عن رفض للظلم السياسي، وتمرد على طاعة القادة المنحرفين، وإبعاد الناس عن المشاركة في القرار، ورفض لموالات الأعداء والمصالحة معهم، أو قبول الهزيمة والتخلي عن المبدأ أو الأرض.

-١-

من أبرز الجوانب التي ثار عليها الشعراء ، جانب المصالحة مع الأعداء. ويمثل قناع «كليب» عند أمل دنقل في قصيدته «لا تصالح»<sup>(١)</sup> نموذجاً واضحاً لهذا المنحى، فقد استحضرت نصاً نثرياً من السيرة الشعبية لحرب البسوس، يشير إلى عدم قبول الصلح، وجعله مدخلاً لنصه، فدارت القصيدة في عشر محاولات، تلحّ كل محاولة منها على فكرة رفض الصلح، وطفى على النص أسلوب الحاجة التي أثارها الشاعر على لسان قناعه، وطرح من خلالها الاحتمالات التي قد يدخل الأعداء منها لإقناع أخيه بهذه الفكرة ، ويقدم له الرد المناسب على كل احتمال، مستغلاً البعد العاطفي للتأثير في أخيه ، فيرى الصلح عاراً مرةً، وهزيمة مرةً أخرى، ومن تلك الاحتمالات، أن يعرضوا على عديّ احتساب الدماء بين الطرفين المتقاتلين، ومنها التركيز على فكرة تزعم وجود قرابة بين -اليهود والعرب- وهما طرفا المعادلة في التجربة المعاصرة، أو التأثير عليه بمعاناة الأطفال والنساء، وقد يطمعونه بالجاه والإمارة والمال. أو قد يدفعه تخاذل قومه إلى قبول الأمر، وقد ينساق وراء المسميات البراقة كالسلام والأمن وإغراء قومه له بقبول الصلح باعتباره حيلة مرحلية يحتمى بها زمناً، ثم ينقض صلحه حين يصبح قادراً على ذلك :

لا تصالح

ولو قيل إنَّ التصالح حيلة

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة،



إنَّ الثَّارَ

تبَّهتْ شَعَلَتَهُ فِي الضَّلُوعِ

إِذَا مَا تَوَالَتْ عَلَيْهَا الْفُصُولُ

ثُمَّ تَبَقَّى يَدَ الْعَارِ مَرْسُومَةً (بِأَصَابِعِهَا الْخَمْسَ)

فَوْقَ الْجِبَاهِ الذَّلِيلَةَ<sup>(١)</sup>

والصلح لا يصبح أمراً مقبولاً إلا إذا عاد الحق لأصحابه، واعتدل الأمر، ولا يكون ذلك إلا بين ندين متماثلين: « لا تصالح/ فما الصلح إلا معاهدة بين ندين/ (في شرف القلب/ لا تنتقص»<sup>(٢)</sup>.

ويتم تجربته هذه، باتخاذ شخصية الإمامة ابنة كليب قناعاً في قصيدتين أخريين هما « أقوال الإمامة » و« مراثي الإمامة » والموقف الذي تحمله الإمامة في هذين النصين قائم على رفض الصلح إلا إذا عاد كل شيء إلى نصابه :

أبي لا مزيد

أريد أبي، عند بوابة القصر

فوق حصان الحقيقة

منتصباً من جديد<sup>(٣)</sup>

ويقترب قناع «مقابلة خاصة مع ابن نوح» لأمل دنقل أيضاً، من هذا الموقف، إذ إنه يمثل تمرداً على الهزيمة، فعدّ لجوء نوح ومن معه إلى السفينة هروباً من تحمل المسؤولية، فكانوا وجهاً للمتخاذلين الانتهازيين الذين ينعمون بخيرات الوطن في الأمن، ويهربون منه زمن الشدة، وجعل ابن نوح مثلاً للذين رفضوا الاحتماء بالسفينة ووقفوا يردون الماء ويمسكون بالتراب، محاولين صد

(٢) أمل دنقل، السابق، ص ٢٢٢.

(٣) نفسه، ص ٢٣٥.

(٤) نفسه، ص ٢٢٨.

الخطر الخارجي وإنقاذ الوطن<sup>(٥)</sup>

ها هم الحكماء يفرّون نحو السفينة  
المغنون - سانس خيل الأمير - المرابون -  
قاضي القضاة

( و . . . . . مملوكه ! ) -

.....

جاء طوفان نوح

ها هم الجبناء يفرّون نحو السفينة<sup>(٦)</sup>

ويبدو لمن ينعم النظر في هذا النص أن أمل دنقل قد خرج عن دلالة الموقف كما ورد في القرآن الكريم، فقد كان نوح نموذجاً للوعي وإطاعة خالقه، ولم يكن خروجه بالسفينة هزيمة أو فراراً.

ومن الاقنعة ما عبّر عن رفض السلطة السياسية، والتمرد على سلوكها الظالم، ومن تلك الاقنعة قصيدة عبدالعزيز المقالح: «من حوليات يوسف في السجن»<sup>(٧)</sup>، جاءت على صورة ست حوليات، تقابل في بعض أجزائها بين سجنين، السجن الأول: هو الجب الذي ألقى أخوة يوسف أخاهم فيه، والثاني: سجن العزيز الذي أوغرت زوجه صدره على يوسف، فنجدته يختار السجن الأوّل على الثاني:

ليتهم تركوني هنالك في الجب يشربني ماؤه

ترتديني الطجالب

والغشب يأكلني

والصدى المتوحش يشرخني<sup>(٨)</sup>

(٥) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط١، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨، ص. ١٥.

(٦) أمل دنقل، السابق، ص ٣٩٤.

(٧) عبدالعزيز المقالح، ديوانه، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥٤٦.

(٨) نفسه، ص ٥٤٧.

والنص ببعده المعاصر، يكشف الموقف من سلطتين تسلمتا مقاليد الأمر في اليمن، فكانت صنعاء أسيرة في الحالتين، خرجت من يد سجان لتقع في يد سجان آخر، ويستغل من تجربة العزيز جانب العجز، عجزه عن إرضاء الزوجة، فتخونه مع عساكره واحفاده، فلا يجد الوسيلة التي يعيد بها الهيبة لنفسه إلا بأن يصب سخطه وانتقامه على الناس، مما يدفع يوسف المعاصر للتخلي عن ترده الذي منعه من مطاوعة زوج العزيز وقبول عرضها، إذ يتحول الآن شخصاً آخر، يغري تلك الزوجة ويراودها عن نفسها ويعمد إلى القميص فيقده بأظفاره وأسنانه.

ولعل أبرز الاقنعة التي عبّرت عن الثورة والتمرد على الظلم السياسي، هي الاقنعة التي اتكأت على تجربة الخوارج، فقد وجد الشعراء في تجربتهم الرافضة، والمعارضة للخط السياسي السائد آنذاك، ملمحاً مناسباً يدخلون منه إلى التجربة المعاصرة، وتعبّر قصيدة ممدوح عدوان «خارجي قبل الأوان»<sup>(٩)</sup> عن هذا المنحى تعبيراً دقيقاً، إذ إنها تلح على فكرة الثبات على المبدأ، فالخارجي يتمسك بموقفه دون أن يحيد عنه منذ اللحظة الأولى لدخوله الدعوة الجديدة -الاسلام-، ويتبع عليها باعتباره نموذجاً أعلى للثبات على المبدأ، لكنه يثور في النهاية على نموذج هذا حين حاد -علي- عن الثبات. وعليّ هنا صورة للقادة الثائرين الذين يطرحون مبدأ ما، فيتبّعهم الناس إيماناً بما يحملون من قناعات، وبعد أن ينساق الناس وراءهم يتخلّون عن مبادئهم، مما يضطر بعض الأتباع أن يثور عليهم.

ولا يبتعد الخارجي عند خالد محيي الدين البرادعي في قصيدته «آخر ما قاله أحد الخوارج لصغيره»<sup>(١٠)</sup> عن سابقه، فالقيادة تظل مدار الرفض، لأنها تسلك سلوكاً منحرفاً -حسب رأي البرادعي-، ورفضه لا يقتصر على السلطة

(٩) ممدوح عدوان، تلويحة الأيدي المتعبة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٠، ص ٦٣.

(١٠) خالد محيي الدين البرادعي، الغناء بين السفن التائهة، وزارة الاعلام، العراق، ١٩٧٤،

وحدها، إنما يتجاوزه إلى العصر كله، لأنه عصرٌ يفتقد -كما يرى- الشرف والكرامة، لذلك نجده يرفض السلطتين القائميتين المتصارعتين، وهما السلطتان اللتان وقف الخارجي -قديماً- منهما موقفاً رافضاً، ثورة ضد عليّ ومعاوية على السواء، إذ تحولتا مصدر رعب وقلق:

ومزَّق جند الخليفة ثوب السلام

وجاسوا لصوصاً بأمن الديار

وفرّ الصغار

ليسأل طفل أباه عن الأرض ما حلّ فيها

وهل يبلغ المرء في داره مأمناً<sup>(١١)</sup>

وحين لا يجد الخارجي حلاً لهذا السلوك، يثور عليه ويوصي ابنه بالثورة معه: «ألسنت ترى رؤية الدافق الأرجواني/ أحلى من النذل في زمن البغي/ أحلى من الزحف تحت صليل القيود<sup>(١٢)</sup>»

ومن أهم الأتقنة التي استعانت بتجربة الخوارج قصيدة البرادعي الأخرى، وهي بعنوان «البيان التأسيسي لحركة الخوارج»<sup>(١٣)</sup> وأهمية هذا النص متأتية من سعة المجال الذي أفاد منه، فلم يتكئ على شخصية محدّدة، إنما أفاد من الدلالة العامة للخوارج، وهذا البيان يقدم تسويغاً لتأسيس هذه الحركة، فقد تشكّلت للدفاع عن الدعوة الجديدة بعد أن حاصرتها الأطماع.

ولدت نجمة ذات يوم

في شعاب الجزيرة

حضنتها قريش

علّمتها الغناء

(١١) خالد محيي الدين البرادعي، السابق، ص ٨٥.

(١٢) نفسه، ص ٩٤.

(١٣) خالد محيي الدين البرادعي، البيان التأسيسي لحركة الخوارج، مجلة افاق عربية،

ملحق العدد التاسع، الجزء الثاني، ١٩٧٧، ص ٧٦-٧٧..

ألبستها البراءة

... ..

حوصرت ذات يوم

بين رهطين

من شيوخ العشائر

وطغاة البلاد الفقيرة

ثم تتحول الرسالة - النجمة القرشية - على أيدي أصحاب المصالح من رمز هداية إلى اقتتال هزيل حول الخلافة، فابناء الأمة يضطرون طمعاً بالسلطة -ميراث الرسالة- لكنهم يتقاعسون عن الرسالة نفسها، فيتخاذلون عن حق الأمة في الحياة والنهضة، فيدخل من هذه الزاوية أفاق الهم المعاصر، فتقع الأمة تحت سلطة شيخ يسالم أعداءه، ويخجب جنده عن حربهم، ثم يطلق أيدي هؤلاء الجند لقمع الناس، مما يدفع الخارجي للثورة على رموز الظلم.

لا سلاماً ولا أريحية

من سالموا؟

فيل أبرهة في المكان الحرام

ومن صافحوا بالحمام

جنود هرقل وهم يهدمون جدار الشام

ومن سامحوا خيل كسرى

إذا حمحت في الخليج الجريح

لتفرض بالسيف شرط السلام

لقد وظفت شخصية الخارجي ببعد واحد تقريباً، يقوم على رفض الطاعة لأولي الأمر، والثورة على وصايتهم وسلطتهم، لذلك ظل مرفوضاً دائماً، وهذا

الملح الذي عرف عنهم في تجربتهم التاريخية ظل البعد الأوضح في النظر إليهم، والإفادة من تجربتهم في النص القناعي<sup>(١٤)</sup>.

ويحمل قناع أبي محجن الثقافي عند عز الدين المناصرة موقفاً مرتبطاً بتجربة الفلسطينيين الذي ترفض قيادات الأمة السماح له بالمشاركة في تحديد مصيره، فتلاحقه بالعيون والمخبرين، فتضيّق عليه عواصم الأمة كلّها وتعيده إلى وطنه مقيداً بالسلاسل.

ويستغل المناصرة من تجربة أبي محجن جانب السجن، سجنه عند سعد ابن أبي وقاص في القادسية فحرم من المشاركة في الحرب، مما يدفعه إلى التمرد على قرار القائد، ويتوسّل إلى زوج سعد بكل الوسائل لتفك قيوده، ويشارك في الحرب «أتوب عن المضع ... فكي العمى عن عيوني، وفكي القيود...»<sup>(١٥)</sup> ويتبدى لهم المعاصر أكثر وضوحاً حين يبوح بموقفه من الخلافات العربية، واتفاقها على رفض الفلسطينيين ومنعه من أن يشارك في تحرير وطنه ونفسه<sup>(١٦)</sup>.

ويقارب الموقف السابق، قناع المتنبي عند عبدالعزيز المقالح في قصيدته

(١٤) لا تخرج قصيدة «الخارجي» لخليل خوري، وقصيدة «الوليد بن طريف الشاري» لأرشد توفيق عن هذا البعد، إذ عبّرت القصيدة الأولى عن موقف رافض، وتمرّد على طاعة القيادات الظالمة، لذلك ظل مغترباً مرفوضاً، إلى حدّ لا يجد لنفسه في وطنه الكبير قبراً، انظر: خليل خوري، أغاني النار، ط ١، دار الطليعة للطباعة والنشر، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٧، ص ٢٨.

أمّا القصيدة الثانية فإنها تعبّر عن رفض الخارجي وتمرده على القوى السياسية القائمة، لكنّه يتجاوز هذا البعد إلى نقد تقاعس الناس بصورة عامة. انظر: أرشد توفيق، الوقوف خارج الأسماء، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣، ص ١٥. ولزيد من الإطلاع على شخصية الوليد بن طريف الذي كان رأس الخوارج في عصر هارون الرشيد، فجهّز الرشيد له جيشاً بقيادة يزيد بن مزيد الشيباني فقتل عليه، انظر: أحمد بن محمد بن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ٢١/٦-٢٢.

(١٥) عز الدين المناصرة، قمر جرش كان حزينا، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢٢٨.

(١٦) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ط ١، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٨٩، ص ٢٢١.

« من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبى في مصر »<sup>(١٧)</sup>، إذ إنّه رفض التوجّه السياسي القائم، حين جنحت السلطة إلى قبول الصلح مع الأعداء، فأخرج من مصر مطروداً، على نحو يتنافى - كما يقول - مع أخلاق مصر، بسبب هذا الموقف القائم على ازدواجية النظرة، فيخرج من تلك التجربة رافضاً قيم العصر كلّها، هذا زمن الأسماء المقلوبة، والأشياء المقلوبة

زمن السلم - الحرب

زمن الصلوات - الصفقات<sup>(١٨)</sup>.

ويتقنّع سميح القاسم بشخصية أسطورية ذات دلالات إيجابية، تبشّر بالحياة، وهي شخصية أوزريس، وهو شخص أسطوري مرتبط بالعطاء والولادة والتواصل، إذ إنّ الأم الكبرى - إيزيس - سيدة الطبيعة والنبات عند المصريين، أعطت باقات القمح له فعلمّ البشر زراعته<sup>(١٩)</sup>، فأعانهم بذلك على الانتقال من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى، وهو في تجربة القاسم رمز للتحدي، والتمرد على عناصر الشر التي تحاول خلع الإنسان من وطنه، وتحولّه أشلاء ممزقة، كما فعل (سيت) شقيق أوزريس، حين غضب من أخيه فمزّقه أربع عشرة مزقة وفرّقها في أنحاء مختلفة، لكنّ إيزيس جمعت تلك الأشلاء، ونفخت فيها الحياة<sup>(٢٠)</sup>، فيستغل الشاعر البعد الأسطوري القادر على تجاوز الموت، ليعبّر عن إرادته وإصراره على الوقوف في وجه الظلم.

أنا والسيول المستميتة

يا زوجتي إيزيس ... ألهه مريده

لن ننتهي في مسلخ القرصان أشلاء شتيته<sup>(٢١)</sup>

(١٧) عبدالعزيز المقالح، عودة وضاح اليمين، ط١، دار ملاح للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٤، ص ٤٦٧.

(١٨) نفسه، ص ٤٦٩.

(١٩) فراس السّوّاح، لغز عشّاتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط٢ سومر للدراسات والنشر والتوزيع، قبرص، ١٩٨٦، ص ٢٢٠.

(٢٠) نفسه، ص ٢٢١.

(٢١) سميح القاسم، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٥٧٤.

وعلى هذا النحو المتحدي نجد بنلوب عند عبدالرحيم عمر، فقد غاب «أوديسس» عنها زمناً، فأخذ الخاطبون يطرقون بابها، وظلت تطردهم بانشغالها بنسج نولها، الذي تعاود نقضه مساءً، أملاً أن يعود الحبيب الغائب، فالحياة لن تكتمل إلا بعودته وليس أمامها إلا الانتظار، فالأمل هو الحل الوحيد حتى لو تأخر تحققه.

إني أكاد أرى محيآه الجميل  
قد أعجز الأنواء والموج المثار  
وأطل يبسم في انتظار  
يا ليل؟

هذا حيناً أغفت عليه الناثبات

لكنه الأبدى حتى لو نهار العمر مات<sup>(٢٢)</sup>

ويتبدى لمن ينعم النظر في هذا النص أنه لا يبوح بالبدائل المعاصرة على نحو محدد، بحيث تحيل تجربة بنلوب وانتظارها معادلاً لهموم حاضرة، مما أبقى النص مفتوحاً على احتمالات متعددة، ولعل أقرب الاحتمالات التي قد تثار، هو الاحتمال المرتبط بالهم الفلسطيني، وما أصاب الفلسطينيين من تشردٍ ونفي، وما ينتظرونه من خلاص وتحرر<sup>(٢٣)</sup>.

-٢-

ولا يقتصر التصدي للانحراف السياسي على الرفض السياسي وحده كما رأينا في الاقنعة السابقة، إنما نجد بعض الاقنعة يتصدى للظلم السياسي بوسائل فكرية أو فنية، فنجد بعض الشعراء يتقننون بشخصيات اشتهرت بالتمرد على

(٢٢) عبدالرحيم عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مكتبة عمان، قصيدة «من ليالي بنلوب» ص ٧٥.

(٢٣) يمكننا أن نحمل النص على بعد فردي يخص الشاعر نفسه، وقد نحمله على بعد قومي، وربما يتجاوز ذلك إلى بعد إنساني يعبر عن الظلم وانتظار الخلاص، وقد رجحت البعد الفلسطيني لما يعرف عن ارتباط عبدالرحيم عمر بقضيته الأولى وأمله بالعودة إلى وطنه.



ظلم عصرها بوسائل فكرية أو فنية، ويمكننا أن نربط هذا الأمر بالبياتي وحده، إذ لا نجد نصوصاً أخرى ذات قيمة تنحو هذا المنحى عند شاعر آخر، ولعل أقدم تلك التوظيفات في شعره، قصيدة «محنة أبي العلاء»<sup>(٢٤)</sup>، وتتنازع هذه القصيدة ثلاث شخصيات هي أبو العلاء وغاليليو والبياتي، وهم ضحايا الحقيقة والعدالة وسط أناس لا يستحقون أن يخصهم الكون بقيمة، وأبو العلاء يعاني من أزمة حادة لأنه يرى أناساً تافهين يملؤون الدنيا حوله:-

هذا بلا أمس، وهذا غده قيثارة خرساء

داعبها فانقطعت أوتارها، ولاذ بالصهباء

وذا بلا وجه، وذا بلا مدينة، وذا بلا قناع

أشعل الهشيم ناراً وانتهى الصراع

وذا بلا شراع

أبحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليله سهاد<sup>(٢٥)</sup>

وتتمحور عدة مقطوعات على إشكالية [الفكر-الفن-السلطة] وما يصيب الفن/الفكر من تشيؤ وموت باقترابه من السلطة، إذ يتحوّل المعرّي /الفنان-المفكر/ حجراً في بلاط الأمير بعد أن شرب من خمره، وأكل من طعامه، فيفقد دوره، ويتحوّل أداة هدم وقمع مرفوعة في وجوه الصادقين والضعفاء. ويتوسّع في عرض ظلم السلطة، واستغلالها للناس، ومن تلك الصور التي تكشف المفارقة في هذا الجانب، يقدم لنا حالة ضدية لموت شخصين، مما يفضح الفارق الكبير بين موت مصطفى الإنسان الفقير، وموت الشاه/رمز السلطة/، والموت كما نعلم هو الحالة التي يتساوى فيها الناس جميعهم دون أفضلية، ومع ذلك نجد الشاه يموت على صدر أميرة عارياً مخدراً منعماً، في حين

(٢٤) عبدالوهاب البياتي، الديوان، ط ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ١٦١/٢.

(٢٥) نفسه، ١٦٢-١٦١/٢.

يموت مصطفى في الظهيرة على رصيف لا يأبه به أحد، ثم تدخل شخصية غالييليو في نهاية القصيدة، وهو الرجل الذي أنكر عليه أبناء عصره مقولته المشهورة بأن الأرض تدور، فحوكم وقتل، فيتبني المعري تلك المقولة من جديد وينفض عن نفسه أودية الذل والإذعان، ويمتلك صوتاً رافضاً متمرداً على صاحب السلطان، وخارجاً على المهادنة التي ظل أسيرها في معظم النص، فيقول:

والأرض رغم حقدكم تدور

والنور غطى نصفها المهجور<sup>(٢٦)</sup>

لقد حملت شخصية المعري في هذه القصيدة هموماً متعددة، تقوم على الإضرار بالنفعيين من أبواق السلطة، ورفض الظلم، والبوح بما يؤمن به من فكر حتى لو خالف أولي الأمر والسلطان<sup>(٢٧)</sup>.

ويتسلح البياتي بالفن -رسالة الشعر- للثورة على السلطة وجبروتها بشخصية وضاح اليمن<sup>(٢٨)</sup>، ففي قصيدته «عن وضاح اليمن والحب والموت»<sup>(٢٩)</sup>، نجده يقتنص جانباً مهماً من التجربة المعروفة لوضاح، جانباً يرتبط بمغامراته مع زوج الوليد/أم البنين، فهاهوذا يأتي طائراً على أجنحة الخرافة والمغامرة، وهي مغامرة قاتلة لأنها تسعى لاقتحام حصون السلطة وتجاوز حرمان

(٢٦) عبد الوهاب البياتي، السابق، ١٨٢/٢.

(٢٧) لقد اعتنى عدد من الباحثين والنقاد بهذا القناع وخصوه باهتمامهم، وأبرز تلك الجهود إحسان عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص. ١٥٦، ١٦٠، ومحبي الدين صبحي،

الرؤيا في شعر البياتي، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٧٢.

(٢٨) هو عبدالرحمن بن اسماعيل، وسيم وسامة لأففة، أحب فتاة اسمها روضة، ولم يستطع الزواج منها ثم جذمت وألقيت مع المجدومين، ويروى أنه رحل إلى دمشق، وأقام علاقة سرية مع أم البنين زوج الوليد بن عبدالملك، وكانت تواريه في صندوق حينما تخاف انكشاف أمره، وأسراً أحد العبيد إلى الوليد خبرهما، فطلب الوليد من زوجه أحد صناديقها، فسمحت له بذلك، فاخترت أحدها- إذ غلب ظنّه أنه الصندوق الذي توارى فيه وضاح- فدفتة بالتراب، ثم ما رئي لوضاح بعد ذلك خبر، أنظر، الأغانى، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة بيروت، والدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣، ٢٠٦/٦-٢٤١.

(٢٩) عبد الوهاب البياتي، الديوان، ٢٥/٣.

الحاكم، مدفوعاً برسائله الفنية-الشعر-«التي تحمل فكرة الثورة على القيم المحنطة»<sup>(٢٠)</sup>، متوسلاً بوسائل قادرة على التجاوز، ووسائل السحر التي تصنعها الكلمة القادرة على اقتحام حصون السلطة وإغواء زوجه وأم أبنائه.

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها : وضاح

متوجاً بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء

تحمله إلى الشام عندليباً يرتقياً مع القوافل : السعلاة

وريشة حمراء<sup>(٢١)</sup>.

والسلطة لا تبقى غافلة عما يجري، فإنها تتسلح بالمراقبين والجواسيس، ينقلون خبر تلك العلاقة إلى الخليفة، ويكشفون مغامرة وضاح مع أم البنين، مما يدفع السلطة لقتل تلك الرسالة بقتل الشاعر، أو دفنه حياً في بئر دون ضجيج، إنها وسيلة القمع المعاصر، حيث تعتدي السلطة على الفكر والفن وترتدي في الوقت نفسه أثواب الحمل، والموت يتحقق هنا على الشاعر وحده، دون أن يظال الزوجة، لأنها جزء من أركان السلطة التي تبقى في عيائها ممددة وهانئة غير أبهة بموت الشاعر ورسائله<sup>(٢٢)</sup>.

من قبل أن يولد في الكتب

عطيل كان قاتلاً سفاح

لكن ديدمونه

في هذه المرة لن تموت

أنت إذن تموت<sup>(٢٣)</sup>

ويشي بقاء الزوجة حياً ببعد آخر يتجاوز الفناء الجسدي إلى الجانب الفني نفسه، إذ إن الزوجة هي التربة التي وضع الشاعر فيها البذرة المغيرة،

(٢٠) عبدالرضا علي، القناع في الشعر العربي المعاصر، سابق، ص ١٩١

(٢١) عبدالوهاب البياتي سابق، ٢٧/٣.

(٢٢) عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط ٢، دار طلاس للدراسات والنشر،

١٩٨٥، ص ٣٠٦.

(٢٣) عبدالوهاب البياتي، سابق، ٢٧/٣.

فقد زرع في احشائها بذرة قادرة على الديمومة، فإن اعتقدت السلطة أنها قد دمّرت تلك الرسالة بتدمير صاحبها، فقد أخطأت. لأنها لم تعلم أن البذرة المغيّرة تنمو في رحم الزوجة، وستؤتي أكلها بعد حين<sup>(٢٤)</sup>.

ويتقنّع البيّاتي بشخصيات صوفية من مثل السهروردي والحلاج ومحيي الدين بن العربي، مستغلاً من تجاربهم جانب رفض الواقع، وعدم الانسجام مع المحيط الاجتماعي، وموقف العصر منهم وما واجهوه من قمع واضطهاد على أيدي سلاطين عصرهم أو أبنائهم. فتجاربهم القائمة على التصدي للانحراف -في نظرهم- تتبنّى بعداً فكرياً، عدّ ثورياً في جوانبه، ولعل أبرز تلك التجارب قصيدة «عذاب الحلاج»<sup>(٢٥)</sup> الصوفي المشهور، التي تستحضر جانباً من معاناة الشخصية في بعدها التراثي، إذ وصف بأنه ثائر ومعلم للفقراء، رفض الظلم والانحراف، مما أثار حفيظة السلطة فحاكمته محاكمة ظالمة أفضت إلى قتله وصلبه وحرق جسده، وقد تقنّع البيّاتي به في هذا النص، ويبدو موقف

(٢٤) يستغل درويش الأسيوطي هذه الشخصية بعنوان «صفحات من مذكرات وضاح اليمن»، ويفيد من العلاقة التي اشتهرت مع أم البنين، وترمز عنده أم البنين لدمشق عاصمة الدولة، التي تحول السلطة المعاصرة بين وضاح وبينها، وتمنع أبناء الأمة من الوصول إليها فيدخل الشاعر تجربة التحدي مع الخليفة، ويصل إليها بمساعدة منها. انظر النص في «مجلة ادب ونقد، السنة الثامنة، أكتوبر ١٩٩١، العدد ٧٤، القاهرة، ص ٨٥.

(٢٥) عبدالوهاب البيّاتي، السابق، ١٤٢/٢، والحلاج: هو الحسين بن منصور، ولد سنة ٢٤٤هـ بالطور في بلاد فارس، وقد اشتغل والده بالحلج، وسكن قرب دجلة، وهجر لغته الفارسية وأتقن العربية وحفظ القرآن الكريم، وقرأ على سهل التستري، وتعلم الصوفية على يديه ثم حجّ ثلاث حجج، وعاد إلى الناس يستثيرهم ويحرضهم على قتله، وأخذ يلفت أنظار الناس إلى ما يعانونه من فقر وظلم، فقدم للمحاكمة التي استمرت تسع سنوات، كان لبعض المتنفذين من أبناء عصره دور في محاكمته من مثل الوزير حامد، وقد وصفت تلك المحاكمة بأنها ظالمة، فوقّع الخليفة قرار إعدامه، وفي الرابع والعشرين من ذي القعدة، سنة ٣٠٩هـ ضرب الحلاج ألف سوط، وقطعت أطرافه وصلب وهو ما يزال حياً، ثم صبّ على جسده الزيت وأحرق بالنار، وألقي رماده في دجلة، انظر «لوي ماسينيون» مقالة «المنحنى الشخصي لحياة الحلاج» في: شخصيات قلقة في الإسلام، ط ٢، ترجمة عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، ص ٦٠-٩١.

ماسينيون الإيجابي من الشخصية ذا أثر واضح في موقف البياتي منه، فقد نقى ماسينيون هذه الشخصية مما علق بها من خرافات وأساطير، وأنصفها مما اتُّهمت به من انحراف، فالتقط البياتي الشخصية بعد ذلك، والقصيدة طويلة نسبياً ترد على صورة مقطوعات غير أنها ترتبط ببعضها أشد الارتباط، تبدأ ببوح داخلي، يعبر عن «وحي نابع من الضمير أو من صميم وجود الكائن الحي في لحظة خارقة يتصل فيها بالملق»<sup>(٣٦)</sup>، يكشف هذا البوح أسرار النفس، ويعاتبها على صمتها وعجزها عن استبانة موقف ذاتي مستقل عن مواقف الآخرين.

صمتك : بيت العنكبوت ، تاجك : الصُّبَّار

يا ناخرأ ناقتة للجار<sup>(٣٧)</sup>

هذا الصوت الذي يفضح تردده، يدفعه للوقوف في جانب الفقراء، متحسناً ألامهم وساعياً لدفع الظلم عنهم، فيتحولّ الحلاج من نزعته الاستسلامية المنعزلة إلى بُعد ثوري إيجابي يرفض الظلم، ويوقظ الجماهير، ويضع أيديهم على جرحهم، ويتجاوز مرحلة البوح الداخلي ليصبح صوته صرخة احتجاج مدوية، فيقف بجرأة وحزم أمام السلطة، ويخاطبها :

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له : جبان<sup>(٣٨)</sup>

إن الحلاج وجه آخر لأولئك الذين ظلوا يقفون موقفاً سلبياً بنعياً عن ملامسة الهم الجماعي وحمل مسؤولية الآخرين، وحين وجدوا موقفهم عاجزاً عن التأثير انقلبوا إلى فعل خلاق، رافض مما أثار النزعة المتسلطة في أصحاب القرار، فالصقوا بهم التهم وحكموا عليهم بالموت.

(٣٦) محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، سابق، ص ١٤٦ .

(٣٧) عبدالوهاب البياتي، سابق، ١٤٥/٢.

(٣٨) نفسه، ١٥١/٢.

وتقترب تجربة البياتي مع السهروردي<sup>(٣٩)</sup> من تجربته مع الصلاج، مع اختلاف في الهدف، فالأول ثائر على الظلم الاجتماعي القاسي، وناصر للفقراء والمحرومين، أما السهروردي فإنه ثائر لأجل حرية الفكر والعدالة بمعناها الإنساني الأوسع، فنجد البياتي في قصيدته «صورة للسهروردي في شبابه»<sup>(٤٠)</sup> يقف موقفاً متشائماً من الحياة فقد أمضى السهروردي عمره عاملاً من أجل تحطيم الظلم، وإنهاء شروره فيدمر جهده، وتفشل محاولاته، بل إنها تمنع في ظلمه وتغني أحلامه البيضاء، وتخيب أماله فتتداعى إلى النص شخصية أخرى هي شخصية الخيام، الذي مات ولماً يستطع أن ينهي الشر فدخل نار الحب الأبدية محترقاً بلهبها، والسهروردي ما زال يحوم حول النار، منتظراً الاحتراق كصاحبه، وفي غمرة انتظاره هذا تغيب الدنيا أمام ناظره، ويسيطر الشر على الكون، ويتكشّف له البريق الخادع الذي انطلى عليه زمناً طويلاً.

ما أوحش هذي الصحراء، ولدنا فيها، أحببناها ورحلنا  
عانينا فيها موت الروح، حملناها كبريق ذهبي يتغلب هذا  
الليل عليه، يموت<sup>(٤١)</sup>

إن جانب الرفض والتمرد الذي دخل منه إلى تجربة السهروردي هو الجانب الفكري، لذا نجده ممنوعاً كغيره من المفكرين والمبدعين. إذ يلامس البياتي تجربة السهروردي على نحو شفيف، فإن كان الصوفي قد قدّم حياته ثمناً لفكره

(٣٩) السهروردي: شهاب الدين يحيى بن حبش بن أميرك، ولد في الفترة الواقعة ما بين ٥٤٥-٥٥٥هـ ثم ذهب إلى المراغة وتعلّم على يدي الشيخ مجد الدين الجيلي، ثم ارتحل إلى أصفهان، وأخذ يعيل إلى الفكر الصوفي، وواصل ارتحاله بين بلاد الروم والشام، وسكن حلب فاصطدم بالفقهاء والعلماء هناك، وتآمروا عليه عند السلطان صلاح الدين، ولم تنفع صداقته للملك الظاهر بن صلاح الدين في أن تنقذه من مصيره المنتظر، بعد أن شهدوا عليه بالكفر، حينما قال: إن الله قادر على أن يخلق نبياً، فقتل بتلك التهمة، انظر «شخصيات قلقة في الإسلام، مقالة: هنري كوربان» السهروردي المقتول/مؤسس المذهب الإشرافي، السابق، ص ٩٥-١٣٥.

(٤٠) عبدالوهاب البياتي، ديوانه، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠، ٤٢٥/٢.

(٤١) نفسه، ٤٢٥/٢.

وعقله، فإن هذا المأزق ما يزال قائماً عبر الزمان والمكان، فهي نحن نجد الفكر ممنوعاً على غير وجه من وجوهه

ممنوع : أفلاطون

وأرسطو والمتنبي وجمال الدين

في هذا الحجر الملعون<sup>(١١)</sup>

-٣-

ولا تقتصر الجوانب التي ثار الشعراء عليها على الجانب السياسي وحده، إنما نجدهم يتقنعون بشخصيات عرف عنها تمردتها على الظلم الاجتماعي والاقتصادي، ومن أبرز تلك الأقنعة، قناع عمر بن الخطاب، فقد وظّفه محمد عفيفي مطر حاملاً هم الآخرين، ساعياً لإشاعة العدل، ورافضاً تسلط أصحاب النفوذ من السادة والأشراف والولاة على مصير الفقراء، فيقف مع هؤلاء الفقراء في خندق واحد.

لقد تقنّع محمد عفيفي مطر بهذه الشخصية في قصيدتين طويلتين، هما «تحريضات عمر»<sup>(١٢)</sup> و «تطوّحات عمر»<sup>(١٣)</sup>، وعلى الرغم من غموض دلالات النصين، وصعوبة ربطها ببدائل معاصرة، وكذلك، عدم إفادتها من تجربة عمر بن الخطاب المعروفة على نحو واضح، إلا أن الدراسة ستعرض للمواقف التي تحملها هاتان القصيدتان عرضاً موجزاً.

فالشاعر يجعل من عمر شخصية ثائرة على معطيات الواقع المعاصر، ولكنها منقسمة على ذاتها، خاصة في النص الأول، ويتبدّى هذا الملمح في صيغة الحديث الذي بدأه مع نفسه، إذ نجده مرّة يلجأ إلى الحديث الخارجي، والاعتراف

(٤٢) عبدالوهاب البياتي، السابق، ٤٢٨/٢، للبياتي اعتناء بالشخصيات الصوفية، من مثل جمال الدين الرومي وفريد الدين العطار، غير أن هذين القناعين يغلب عليهما الاغتراب وعدم الانسجام مع الواقع أكثر من التمرد والرفض، لذا فإنني سأعرض لهما في باب الاغتراب والمنفى.

(٤٣) محمد عفيفي مطر، شهادة البكاء في زمن الضحك، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٦٧.

(٤٤) نفسه، ص ٢٣.

الصريح وينكفي مرةً أخرى إلى الذات في حديث داخلي -مونولوج- .  
يبتدئ الحديث الصريح بتساؤلات ملحة عن تلك العناصر الكونية التي  
حيّدت ذاتها ولم تتفاعل مع الحياة أو الموت، فكانت عنصراً معزولاً لا يعتوره  
التغيير أو التبديل .

#### كنت أسائل النجمة والحصاة

عن صمتها الذي تخارجت به عن طرق الردى وطرق الحياة<sup>(٤٥)</sup>  
وتعاني هذه الشخصية حالة من القلق والاضطراب ، والبحث المحموم عن  
تفسير لما يعانيه الإنسان المعاصر من حيرة واضطراب ، وتناقض مع الكون  
بعناصره الخيرة والشريرة «أغاضب الأشياء والظلمة والنهار، أقطع ما يربطني  
بالغيم والسراب، أدخل كل دار ، أصعد فوق سلم الصهد وأهبط القرار»<sup>(٤٦)</sup>. فيرتد  
الشاعر إلى مونولوج داخلي، يكشف له التناقض الذي يحسه داخله، «ها أنت يا  
عمر، تحمل فيك جنّة القضاء والقدر» تحمل فيك صنعة الخلق وصنعة التهديم<sup>(٤٧)</sup>.  
ثم ينتقل إلى قضية أساسية وجوهرية، هي قضية الفقر، فيسمي  
مقطوعته «خروج»، غير أن خروجه لا يحقق له ما يصبو إليه، فيعود بفشل ذريع:

أخرج أول الشباب جائعاً . . . أرجع بالخسار

تتركني رواحلي في رحلة الصيف ورحلة الشتاء

أخرج في قافلة اليأس

تخونني قافلة الرجوع<sup>(٤٨)</sup>

يتحوّل عمر بعد هذا الفشل متمرداً وثائراً على الصمت ، محاولاً كسر

إيقاع الترهل والبلادة المهيمنة، وقلب واقع الأمور:

اليوم لن تشملني السكينة

بغير أن أطرح من دمي عباءة لتشرب الأرض وتشرب السماء

(٤٥) محمد عفيفي مطر ، السابق، ص٦٩.

(٤٦) نفسه، ص٧١.

(٤٧) نفسه، ص٧٢.

(٤٨) نفسه، ص٧٣.



بغير أن أذفع ثمن الشمس وفدية القمر

مقايضاً بدمي المشتعل السجين<sup>(٤٩)</sup>

ويستمر عمر في تحريضاته واستفزازه، عارضاً نفسه أمام الأعداء من أصحاب المصالح المهتدة، مهيناً جسده لطعنة مبالغتة تنهي حياته، بعد أن تكشفت رغبته بالخلاص على صورة اشتهاء للدم :

أنام في المسجد والعراء

أعرض -في تغافلي- النهزة للمشيه

منتظراً طعننها الجريئة

منتظراً أن تثمر الرشوة والأعطية الخبيثة

سنابل الدماء<sup>(٥٠)</sup> .

أمّا قصيدته الأخرى «تطوحات عمر» فإنها تعبر عن غير قضية واحدة، إذ يبدو مضطرباً مكابداً، يشارك المضطهدين والمظلومين الأمامهم: «في فقار الظهر وانحناء الضلوع، أشعر بالدموع والعرق الذي تسفحه السواعد المغتصبة»<sup>(٥١)</sup>، ثم ينتقل إلى وجه آخر من المعاناة، يتمثل في الأيدي الخفية التي تقطف جهد الآخرين وعرقهم، ولهذا فإن أصحاب الأمر والقرار يتحولون أصحاب ثروة وقصور.

وتحمل القصيدة بعداً اجتماعياً آخر، إذ يلتقط الشاعر جانباً من تجربة عمر المعروفة، حين سمع امرأة تنشد ليلاً أبياتاً من الشعر تعبر فيها عن شوقها للزوج الذي أبعدته الفتوح عن المدينة، فما الذي يفعله صاحب القرار بعد أن باعدت الخلافة بين الزوج وزوجه.

ثم ينتقل إلى قضية اقتصادية محضّة تقوم على فساد الولاة والقادة، واستغلالهم المال العام، لقد أرسلهم للجهاد، فأدمنوا العطايا، فتحولت الأمور عن

(٤٩) محمد عفيفي مطر، السابق، ص ٧٧.

(٥٠) نفسه، ص ٨٣.

(٥١) نفسه، ص ٣٥.

نصابها، وانكسرت الرماح، وجنى الولاة خزائن الثغور، فيتداعى رمز جديد في النص يتخذه نموذجاً لهذا الفساد، إنه وجه أبي سفيان، فيصفه قائلاً:

فأنت في ولائم العرس مقدّم ممتلئ الشدقين

وأنت في أزمنة الوباء

تكتنز الفضة من تجارة الأكفان<sup>(٥٢)</sup>

ويستغل الشعراء شخصية «أبي ذر الغفاري»<sup>(٥٣)</sup>، لما فيها من دلالات الرفض والثورة على القيم الاقتصادية السائدة، فيربط خالد محيي الدين البرادعي بين أبي ذر وثائر اشتراكي معاصر هو «تشي غيفارا» على الرغم من انتساب كل واحد منهما إلى عصر مختلف، حيث يصحو الغفاري متجاوزاً الزمان، ليرى صورة أخرى له في عصرنا،

وأراني اتخطى غابر الأعصر كي أبصر نفسي

- لست أدري أين في أي زمان -

فيك صوتاً يتفجر

ونداءً يتطور<sup>(٥٤)</sup>

ويستغل البرادعي جانباً مهماً من تجربة الغفاري في رفضه موقف عثمان ابن عفان من أموال الغنائم، وما لقيه من نفي واضطهاد بسبب موقفه هذا، بلغ حدّاً مات معه منقياً، وهذا الملمح جعل أصحاب الفكر الاشتراكي يرونه الاشتراكي الأول في تاريخنا<sup>(٥٥)</sup>، وهو الأمر الذي جعل البرادعي يوحد بينه وبين غيفارا .

(٥٢) محمد عفيفي مطر ، السابق، ص٤٧.

(٥٣) هو جندب بن جنادة /اشتهر بأبي ذر الغفاري، من السابقين إلى الإسلام ، ثار على عثمان وعلى معاوية ورفض موقفهم من المال العام، فنفي مرتين، ومات بالربذة سنة إحدى وثلاثين وصلّى عليه ابن مسعود، انظر أحمد بن علي بن محمد بن حجر العسقلاني ، الإصابة في تمييز الصحابة ، دار الكتب العلمية، بيروت، ٦٠/٧.

(٥٤) خالد محيي الدين البرادعي ، قصائد في الحب والنضال، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣، ص: ٥٥.

(٥٥) ظهر اسم أبي ذر بارزاً في أدبيات الفكر الاشتراكي، وعدّوه التجربة الاشتراكية الأولى في الإسلام . انظر مثلاً: أبو ذر الغفاري الاشتراكي المطارد، محمد علي الصاوي،

ويتجاوز معين بسيسو حدود الإفادة من تجربة أبي ذر المعروفة، ففي قصيدته «من أوراق أبي ذر الغفاري»<sup>(٥٦)</sup> يعرض حاله بعد موته، فقد ظل متناقضاً مع الواقع الجديد -الموت- كما تناقض مع الحياة، إذ إنّه مات ولأينهِ ما أراد أن يبوح به، فالغفاري يُنفى مرتين، مرّة في الدنيا، ومرّة في الآخرة، لانه الصوت المعارض دائماً .

نفيت مرتين ، مرّة هنا

ومرّة هناك في الحديقة المعلقة<sup>(٥٧)</sup>

وتحمل شخصية أبي ذر عند بسيسو موقفاً مشابهاً لتجربتها الأولى حين تثور على السلطة القائمة، وترفض تصرفها في المال، فيقتنص موقفاً شبيهاً بموقف عمر عند محمد عفيفي مطر، حين يكشف تسلط القادة والزعماء على المال، واستغلاله لأنفسهم، ولكنهما يختلفان في جانب مهم. إذ إنَّ عمر تحدّث في نصه الثاني «تطوحات عمر» باعتباره خليفة، لكنه خليفة حريص على عدم استغلال القادة والولاة لأموال الولايات، في حين يتحدث أبو ذر باعتباره مواطناً مظلوماً يرى السلطان نفسه «عثمان، ومعاوية» يكتنزان الفضة والذهب اللذين تجلبهما سيوف الفتح لخزينة الدولة، فيبثني الولاة لأنفسهم قصوراً، ويقتنون قياناً وأباراً من الخمر، وأبواقاً من الناس تدافع عنهم، لقد كان عمر في النص السابق حريصاً على العدل ، على الرغم من انحراف الولاة، في حين أنّ السلطة التي يقف ضدها أبو ذر كانت منحرفة من أعلى القمة حتى أصغر الولاة والقادة. فبسيسو لا يبرئ السلطة كلها من الانحراف والاستغلال، مما يجلب لقناعه المسألة والمراقبة.

في كلِّ ليلة يدق بابي السيّاف

كيس النضار في يمينه

والنطع في يسراه

(٥٦) معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص٢٥٩.

(٥٧) نفسه، ص٢٥٩.

يقول لي أثقلت بالكلام

كفة الميزان<sup>(٥٨)</sup>

فالنص صرخة احتجاج يرفعها بسيسو على لسان الغفاري في وجه الأنظمة المعاصرة التي لا تكتفي باكتناز الأموال وتوزيعها على أتباعها ومريديها، وتحرم الأغلبية الصامتة منها، ولكنها تلاحقهم بالخبرين والعيون، وتحسب عليهم ما ينطقون به، ولعل رأي خالد الكركي لا ينسحب على هذا النص بصورة دقيقة حين ذهب إلى أن الإسقاط على الواقع المعاصر غير ظاهر بصورة مباشرة<sup>(٥٩)</sup>، فالنص يعبر عن حالة عامة تعيشها أمتنا في واقعها المعاصر على نحو واضح<sup>(٦٠)</sup>. وتحمل تجربة «ذو النون الإطرقجي» مع شخصية عروة بن الورد، في بعض جوانبها تمرداً على القيم الاقتصادية السائدة في عصره ويهمنا الآن النظر إلى دلالة القوة الراضية، وقدرتها على مواجهة الظلم، فقد اعتمد في بداية الأمر على نفسه وحدها في التصدي للظلم والمتجبرين؛ فتضخمت الأنا لديه إلى الحد الذي طغت شخصيته على القبيلة، فكان -كما يرى- اللهب المشتعل والسيف المستعصي على الرضوخ، غير أن هذا الاحساس المتضخم بالتفرد سرعان ما يتلاشى حين ينكسر عروة ويزتد سيفه إلى صدره، لأنه يقوم على نزعة فردية تسلب الجماعة دورها.

وحدي أنا الزعزع والصحراء

من ذبيان؟

من غيري العنقاء والإنسان

... ..

(٥٨) معين بسيسو، السابق، ص ٢٦١.

(٥٩) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، سابق، ص ١٠٦.

(٦٠) وظف هذه الشخصية الشاعر اللبناني «الياس لحود» بعنوان «من مذكرات أبي نر

التي لم تنشر» وملاح الشخصية التراثية غير واضحة، إذ يسبغ عليها دلالات جديدة،

ولا يلامس تجربة الغفاري منها إلا جزء بسيط يرتبط بالفقراء والجوعى: «وعدنا إلى شارع

الأمين الجائعة، لنبحث في واجهات المخازن عن مخرج للمجاعة»، انظر النص في

«فكاهيات بلباس الميدان، ط ١، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤، ص ٨٣.

ينبو السيف، يلتوي على يميني

تشخب الدماء من عيونه

وينطفي في أضلعي<sup>(١١)</sup>

ويكاد هذا الانكسار يطفى التمرد والرفض في نفسه، لولا صوت جديد يحرضه على النهوض لحماية المستضعفين من ظلم شيوخ العسف، وتدمير الهامات التي اتخذت تيجانها من عرق الجياح، فعروة في منطلق الصوت الثاني حارس العدالة ونبض الحق والملاذ الأخير.

مساء الجوع يا عروة

وفود الجوع والحرمان

أناخت ركبها الولهان

في شطآن محرابك

ونضتتها شيوخ العسف أسيافاً على بابك

فقم يا عروة الوسنان

ضمّد جرحها الأسيان

واعصبه بأثوابك<sup>(١٢)</sup>

ولا يتوقف انهزام الفرد عند هذه الحدود ، إنما يتعداه إلى خسارة أغلى ممتلكاته وخصوصياته، إذ خدعه بنو النضير ، واستلبوا منه سلمى، إن موقف النص يضعنا أمام حقيقة واضحة تقول: إن الفرد وحده عاجز عن مواجهة الانحراف والخطأ ، ولا بدّ له من التسلح بالجماعة، والتمسك بها. لأنه وحده لم يستطع حماية شيء حتى زوجه، فضاعت في لحظة ضعف بعد أن خدعه الانتهازيون، وسرقوها منه: «قتلت يا ابنة الخيام في المدينة/سالت دماك في الكؤوس»<sup>(١٣)</sup> ويعاوده الصوت الآخر، مرّة ثانية، يحرضه على الرفض والتمرد

(١١) ذو النون الإطرقجي، الترجل عن صهوة الجواد، وزارة الإعلام، بغداد ، ١٩٧٥، ص ٩١-٩٢.

(١٢) نفسه، ص ٩٢.

(١٣) نفسه، ص ٩٥.

من جديد، فتثور في نفسه التساؤلات عن وسيلة الإصلاح، وكيفية الإصلاح، هل يصلح الواقع دون نقضه وتدمير المستقر فيه، أم ينقضه ويخلق واقعاً جديداً؟ « ارتق صدع الشمس، أم أخلق شمسي؟ »<sup>(١٤)</sup> فيلجأ إلى الجماعة، يتخذها وسيلة للتغيير، فتعاطم -أنا الصعاليك- بديلاً لآنا عمروة التي انكسرت سريعاً لانعزالها وتفردتها.

ويستغل حيدر محمود جانب الرفض الاجتماعي عند الصعاليك بتقنعه بصعلوك معروف هو « تأبط شرأ »<sup>(١٥)</sup>، فقد وظّفه في قصيدة بعنوان « مرثية لتأبط شرأ » فعبّرت شخصيته عن الضعف والانخزال أمام أصحاب المصالح والقوى المتنفذة، فقد وقف وحيداً معزولاً مما سهل عليهم أن ينالوا منه.

جسدي واحداً ... والسكاكين مختلفة

وأنا لست من مازن

فاستبيحوا الذي تستبيحونه

واذبحوني على مهل ... وانثروني على الأرصفة

لن يطالبكم بدمي أحد

لن يحاربكم .... أحد<sup>(١٦)</sup>

لكنه ينتهي رافضاً الظلم، وواعداً بالثورة على تلك القوى التي حاولت

أن تعيق الصعلوك عن أداء رسالته الشعرية.

وامنحيني سماءك : أهرب على ظهرها

باشتعال القصيدة ... فهي إذا اشتعلت أحرقت

(١٤) ذو النون الإطرقجي، السابق، ص ٩٧.

(١٥) هو ثابت بن جابر بن سفيان، لقبه تأبط شرأ، وسبب هذا اللقب أنه اصطاد كبشاً ولماً

وضعه وجده غولاً، ويقال إنه اصطاد أفاعي كثيرة ثم تأبطها، وأحضرها معه، فسمي بذلك، أحب إحدى فتيات قومه، وقال فيها شعراً، واشتهر بسرعة العدو، وقد كان يغير على القبائل ويستلب أنعامهم وأموالهم، وينجو عدواً إذا حز به أمر، ومن تلك القبائل بجيلة وخثعم، قتله غلام ثاراً لوالده، بسهم أصابه في صدره، انظر، الاغانى: ت: عبدالستار أحمد فراج، الدار التونسية للنشر، ١٤٤/٢١-١٩٨.

(١٦) حيدر محمود، من أقوال الشاهد الأخير، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٨٩.

وإذا «أزفت» مالها «كاشفة» !!  
أيها الزعتر الجبليُّ البعيد  
لقد «أزفت» باسمك الازفة» !! (٣٧)

-٤-

لقد تجاوزت ثورة الشعراء القيم السياسية والاجتماعية السائدة في عصرنا، إلى الثورة على المعتقد، فتقنّع أحدهم بشخصية رافضة في تجربتها المعاصرة -على يد الشاعر نفسه- المعتقد الديني ويقتصر هذا المنحى على أدونيس وحده، إذ تقنّع بشخصية اشتهرت بشعوبيتها ورفضها الخط العام للأمة، وهي شخصية مهيار الديلمي (٣٨)، التي يتقنّع بها أدونيس في ديوان كامل سمّاه «أغاني مهيار الدمشقي»، وهذا النمط من الأقنعة يمكننا تسميته بالقناع الشمولي (٣٩)، لأنّه حمل موقف أدونيس الفكري من الحياة، فهو وجه آخر، يستوعب موقف الشاعر وهمومه، أي أنه لا يعبر عن تجربة أنيّة أو مرحليّة أو جزئية من تجربة الشاعر، إنما يتجاوز هذه الحدود إلى مدى أوسع، يشمل رؤية الشاعر الكلية، وموقفه المستند إلى رؤيا واعية، تمثّل موقفه النهائي من الحياة، وتستوعب رؤاه وأحلامه وتوقعاته، وتمتلك القدرة على استيعاب التحولات التي قد يفاجأ بها مستقبلاً.

(٣٧) حيدر محمود، السابق، ص ٩١.

(٣٨) أبو الحسين مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسي الديلمي الشاعر كان مجوسياً فأسلم على يدي الشريف الرضي وتعلّم الشعر على يديه، أسلم سنة ٢٩٤هـ متشيّع، وهو شاعر جزل القول توفي سنة ٤٢٨هـ انظر «البداية والنهاية، ط ١، تحقيق أحمد أبو ملح وأخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥، مجلد ٦، ج ٤٤/١٢ وقد عرض غير واحد لشعوبيته، واعتمدوا على شعره بالدرجة الأولى، وهو شعر حافل بالتعريض بالعرب ومن الدراسات التي تابعت هذه الظاهرة في شعره «علي الفلال، مهيار الديلمي وشعره، دار الفكر العربي، ١٩٤٧ ص ٢٧-٤٧، وانظر كذلك، محمد علي موسى، مهيار الديلمي، ط ١، دار الشرق الجديد، بيروت، ١٩٦١، ص ٧١-٨٥.

(٣٩) أفدت من محيي الدين صبحي في تسميته لقناع الخيام/القناع الشمولي، الذي خصّه بفصل كامل تحدّث فيه عن أبعاده ودلالاته. انظر «الرؤيا في شعر البياتي، الفصل الثالث، ص ١٨٩-٢٢١.

وهذا القناع يستغل تجربة الشاعر العباسي مهيار الديلمي، بما فيها من مخالفة للخط العام للأمة ويوظفها لأخطر مرحلة من تجربة أدونيس<sup>(٧٠)</sup>، لكنّه لا يبقيه محاصراً بمفردات تجربة مهيار، إنّما يقتنص روح التجربة الأولى القائمة على التمرد والرّفص ويوسّعها إلى حدود تستوعب التجربة المعاصرة، لذا نجده يحرف اسم الشخصية لتتناسب وتجربته، فالأول هو «مهيار الديلمي»، واسم القناع «مهيار الدمشقي»، والدمشقي هو أدونيس نفسه، لذلك يمكننا تسمية القناع («مهيار» أدونيس «الدمشقي»)، ومهيار يعبر عن موقف أدونيسي تام، مما جعله يشكل شخصية تتخطى الحدود المنتظرة من الشخصية البسيطة، فيحله موقعاً يهيئه لأحداث التغيير، وقد قسم أدونيس قصيدته الطويلة سبعة أقسام هي: فارس الكلمات الغريبة، وساحر الغبار، والإله الميت، وإرم ذات العماد، والزمان الصغير، وطرف العالم، والموت المعاد. ولا يخفى ما يشي به هذا العدد من دلالات ترتبط بأيام الخلق السبعة<sup>(٧١)</sup>، وهي دلالات ترتبط بموقف أدونيس النازع إلى الانفلات من المتشكّل إلى ما ينفيه ويتجاوزه ويمحوه، مما جعله يسبح على مهيار صفات النبوة، فهو نبي ذو صنعتين: الخلق والتهديم، يهدم كل متشكّل، ويبني كلّ جديد.

(٧٠) لقد صدر هذا الديوان سنة ١٩٦٦، أي في بداية مرحلته الشعرية، ولم يتخلّ عنه طيلة رحلته، لأنّ أدونيس ظلّ ملتزماً بموقف معروف هو نفي الماضي والبدء من جديد، وقد حمل قناعه هذا الموقف من أوّل توظيفاته له. وكان لجابر عصفور جهد بارز في تحليل هذا القناع، إذ حاول أن يربط بين تجربة مهيار الديلمي وأدونيس، فرأى أنّ كلاهما «متمرد» يعيش رافضاً عصره، وكلاهما عانى من هذا الرفض، فلاحقتة لعنة الاتهام، وسوء الظن غير مرّة، بل انسحبت لعنة الأول على الثاني، فاقترنت شعوبية الديلمي بما سمّي شعوبية أدونيس (...) اقتراناً غير حميد». وحاول أن يرصد موقف مهيار من الموت والحياة وانعكاس دماء الذات في دماء المنايا، وحديث عن الظمأ الذي لا تنقطع غلته، وعن الطريق والنتية، وهي عناصر تسربت إلى رؤى أدونيس، وتجاوز بها حدود الوعي المرتبطة بمهيار، ليضعها في أفاق جديدة مرتبطة بأدونيس نفسه.

انظر: جاء عصفور، اقنعة الشعر المعاصر، السابق، ص ١٢٥-١٢٦.

(٧١) نفسه، ص ١٢٧.



أحرق ميراثي ، أقول أرضي  
بكر، ولا قبور في شبابي  
أعبر فوق الله والشيطان  
(دروبي أنا أبعد من دروب  
الإله والشيطان)<sup>(٧٢)</sup>

يصبح مهيار في تجربة أدونيس نبياً جديداً قادراً على إعادة الخلق على صورة جديدة، لذا فإنه يتراءى له على ذلك السمّت الذي يتصوره : «وجهك يا مهيار، ينبئ بالله الذي يجيء»<sup>(٧٣)</sup> وهو إله له شكل البشر وهيئتهم وخصائصهم، لذلك فإنه إله يحار أحياناً كما يحارون، ويفضب أحياناً كما يفضبون، يبكي مرّة وينحني لغيره مرّة أخرى ، ولا يتعالى على الآخرين أو ينعزل عنهم، يمتلك القدرة على استشراف الدروب وهداية الناس إلى الصواب.

لأنني أبحر في عيني  
قلت لكم رأيت كل شيء  
في الخطوة الأولى من المسافة<sup>(٧٤)</sup>

ويعمد هذا النبي الجديد إلى الماضي ويدمره، ثم يعيد صياغة الحياة، ليقدّم للكون وجهاً منيراً، ليس فيه من الماضي أية ملامح، لكنّه وجه منذور للزمن القادم الذي يصوغه كما يشاء:

هدمت مملكتي  
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي  
ورحت أبحث محمولاً على رثتي  
أعلم البحر أمطاري وأمنحه  
ناري ومجمرتي

(٧٢) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ٣٦٨/١.

(٧٣) نفسه، ٢٧٩/١.

(٧٤) نفسه، ٢٨٨/١.

وأكتب الزمن الاتي على شفتي

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي

ولي شعوبي تغذيني بحيرتها

وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي<sup>(٧٥)</sup>

ويمنح مهياراً بعداً أسطورياً، فيعطيه قدرات خارقة، وإرادة متميِّزة، لينجز ما يلقي عليه من واجبات، فيستعين بأسطورة الاحتراق والنار<sup>(٧٦)</sup>، وهي أسطورة قادرة على محو المألوف والمتكلس، وتدمير الملامح المادية في الموجودات، مبتغياً من ذلك الوصول إلى الجوهر.

أيتها الصاعقة الخضراء

يا زوجتي في الشمس والجنون

أالصخرة انهارت على الجفون

فغيري خريطة الأشياء<sup>(٧٧)</sup>

ولهذا البعد حضور لافت في شعر أدونيس، إذ تتكرر ظاهرة الاحتراق، وانبعث الحياة من الرماد، ومن الأمثلة على هذا الجانب أسطورة الفينيق، الذي يتولد منه طائر جديد بعد أن يحترق .

صليت يا فينيق

أن يهدأ السحر وأن يكون

موعيدنا في النار في الرماد<sup>(٧٨)</sup>

ومهيار الجديد متمرد على المواضع المقدسة ، متمرد على القوى

(٧٥) أدونيس، السابق، ٣٩٧/١.

(٧٦) للنار دلالات أسطورية، فالاحتراق يولد الحياة من جديد، من مثل أسطورة الفينيق أو

العنقاء التي تحترق فيخرج من رمادها امتداد لها، انظر «عجائب المخلوقات وغرائب

الموجودات / القزويني من ٤٥٦، وحياة الحيوان الكبرى، الدميري، ١٦٣/٢.

(٧٧) أدونيس ، السابق، ٤١٦/١ .

(٧٨) نفسه، ٤١٤/١.

المتحكّمة بالحياة، والمتسلطة على البشر، فترسم لهم خطواتهم، وتحاسبهم  
بمعاييرها، هو نبي يتألم مع الناس يحمل همومهم، ويعاني معهم الشقاء  
والبؤس.

غير أن القبور التي تتثاب

في كلماتي

حضنت أغنياي

بإله يزيح الحجارة عنا

يحب شقاءه

ويبارك حتى الجحيم

فيصليّ معي صلواتي

ويردّ لوجه الحياة البراءة<sup>(٧٩)</sup>

والنص يستحضر عناصر متعددة، ويحفل بشخصيات تاريخية وأسطورية  
مختلفة، وقد حملت مواقف تعضد شخصية مهيار الجديدة، فلا غرابة إذن أن  
يصبح نوح شخصية ثائرة متمردة على ما أمنت به، حينما يصبح جزءاً من قناع  
مهيار، فقد جعله قناعاً في نص سماه «نوح الجديد»<sup>(٨٠)</sup> وهو جزء من أغاني مهيار  
الدمشقي، فاستحال ثائراً على القيم العقائدية التي آمن بها سابقاً، فما هو ثائر  
على القضاء والقدر، محتج على تصريف الأمور، نادم على مطاوعته الإله، لأنه  
يستشعر حياته موتاً، فلم يختلف مصيره عن أولئك المتمردين الذين هلكوا  
بالطوفان، ولم يكن له ميزة بالنجاة. لذلك، لا نجده يستغل نافذة الدعاء من أجل  
طلب الخير والحياة، إنما يلقي على إلهه أسئلة محيرة، لا تنتظر إجابة بقدر ما  
تمثل احتجاجاً ورفضاً للمصير الذي ألوا إليه.

يا رب، لم خلصتنا وحدنا

(٧٩) أدونيس، السابق، ٤٢٨/١.

(٨٠) نفسه، ٤٩٨/١.

من دون كلِّ الناس والكائنات؟

وأين تلقينا أفي أرضك الأخرى

أفي موطننا الأول

في ورق الموت، وريح الحياة؟<sup>(٨١)</sup>

لقد خرج المؤمنون من هذه التجربة قانطين، كافرين بما آمنوا به، لأن الحياة على هذا النحو موت، وشاطئ النجاة يأس وبحر من جليد، مما يدفع نوحاً الجديد إلى التمرد على أوامر الإله، والتنكر لقدره، وشق عصا طاعته، بالبحث عن نظام جديد وحياة أخرى، بل التوق إلى إله أكثر رحمة وعطفاً.

موعدنا موت

وشطآننا يأس ألفناه، رضينا به

بحراً جليدياً حديد المياه

نعبره نمضي إلى منتهاه

نمضي ولا نصفي لذاك الإله

تقنا إلى ربِّ جديد سواه<sup>(٨٢)</sup>.

ولا غرابة أيضاً أن يمتلك أورفيوس الذي ارتبط بدلالات الانكسار والخيبة في بعده الأسطوري معاني إيجابية فاعلة حين أصبح جزءاً من تجربة مهيار الثائر على القيم المقدسة، فيصبح رمزاً للأمل والرجاء والبحث عن الخلاص، ويخرج عن بعده السلبي الذي عرف به، فيحمل رؤى مبشرة بالخير والتحدي، فعلى الرغم من أنه يتدحرج في عتمات الجحيم على صورة حجر متجمد إلا أنه يضيء الدرب، ويبدّد الظلام، وله موعد مع الكاهنات يواصلهن على سرير الإله القديم، فينجب ولادات تغيّر عقم الإله الذي ألفه الكون، إنه فنان جديد، كلماته تتحرر من عجزها فتصبح رياحاً تغيّر الحياة، وشرراً يحرق الأرض الموات.

(٨١) أدونيس، السابق، ٤٩٨/١.

(٨٢) نفسه، ٥٠٠/١.

كلماتي رياح تهزّ الحياة

وغنائي شرار

إنني لغة لإله يجيء -

إنني ساحر الغبار<sup>(٨٢)</sup>

إن أورفيوس بين يدي أدونيس يصبح ثائراً فاعلاً يغوي الكاهنات، ويهزّ  
عرش الإله القديم ويبشر بالخلاص.

وبعد، فإن لهذا القناع أبعاداً مختلفة، تدخل فيه رؤيا أدونيس المتسرّدة،  
المتوسّلة بأدوات متعدّدة كالأسطورة والتصوّف، ولم يجانب جابر عصفور الصواب  
حين وصفه بأنّه «واحد من أشدّ أقتنعة الشعر العربي المعاصر لفتناً للانتباه»<sup>(٨٤)</sup>.

(٨٢) أدونيس، السابق، ٢٧٧/١.

(٨٤) جابر عصفور، أقتنعة الشعر المعاصر، السابق، من ١٢٥.

## الفصل الثاني

### أقنعة الإخفاق وخيبة الأمل

وهي أقنعة تعبّر عن أمل الشاعر بالخلاص. أو تفاؤله بالنجاح، لكن المحاولة تنتهي نهاية تضاد هذا المنحى المتفائل، إذ تخفق في تحقيق الحلم، أو يدمر الأمل قبل أن يتحقق تماماً.

-١-

لعل إخفاق الأمة في تحقيق وحدتها ونهضتها والإمساك بأسرار الحضارة المعاصرة يمثل الجانب الأساس في هذا الموضوع ومن أبرز الأقنعة وأقدمها اعتناء بهذا المنحى قصيدة خليل حاوي «لعازر عام ١٩٦٢»<sup>(١)</sup>، وهي شخصية عادت إلى الحياة بعد الموت على يد المسيح، لكنها عادت عودة خائبة -في هذا النص- حين عادت ميتة وعاجزة عن التفاعل مع الحياة تفاعلاً إيجابياً، وموت لعازر كما يصفه النص ليس موتاً فيزيائياً، إنما هو حياة على صورة الموت، لأنه يحيا عاجزاً، وإذا ما استحضرنّا التجربة المعاصرة التي يعبر عنها هذا النص، فإن أسرار هذا التضاد تنجلي لنا، إذ قالها خليل حاوي بعد فشل تجربة الوحدة بين مصر وسوريا، ولهذا كان بعث لعازر صورة لبعث الأمة من جديد، لكنه بعث مشوه، لأنه عاجز عن التعامل مع معطيات الحياة بالأدوات التي تناسبها، مما حرّمه فرصة الاستمرار أو التغيير، لذا فإن لعازر يبدو سعيداً بموته، لأن الموت خلاص له من محنة العجز<sup>(٢)</sup>:

عمق الحفرة يا حفّار

عمقها لقاع لا قران

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

(١) خليل حاوي، الديوان، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٠٧.

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٤٣١، انظر

ايضاً «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٢٠.

لا صدى يرشح من دوامة الحمى  
ومن دولا ب نار<sup>(١)</sup>

وبسبب هذا العجز تأتي ردود فعله سلبية، لأنه يمثل الأمة التي ركنت إلى الموت والانقطاع عن التواصل الحضاري، فالأحلام الوردية التي ظلت تراود قلوب الناس أصبحت وهماً وبداية البعث ولدت مشوهة، والمنقذ المنتظر يهرب من تحمل المسؤولية، فلعاذر في هذه التجربة ينهزم ويبحث عن مخرج من امتحان البعث، ويتنصل من التبعات التي تنتظره.

كنت ميتاً بارداً يعبر

أسواق المدينة

الجماهير التي يعلكها دولا ب نار

من أنا حتى أردّ النار عنها والدُّوار

عمق الحفرة يا حفار

عمقها لقاع لا قرار<sup>(٢)</sup>

ويتحول هذا البعث عبئاً ثقيلاً على صدور المنتظرين، فزوج لعازر لم تجد فيه إلا الجانب السلبي، ففضحت إخفاقه وعجزه بعد أسابيع قليلة من عودته، ولعل قصر الزمن الذي انكشفت فيه أسرار عودة لعازر وإخفاقها، يعرّي فشل تجربة الوحدة، التي لم تستطع الصمود أمام الواقع، فتهاوت، وأصبحت عبئاً لا يحتمل:

كان ظللاً أسوداً

يفغو على مرآة صدري

زورقاً ميتاً

على زوبعة من وهج نهديّ وشعري

كان في عينيه

ليل الحفرة الطينيّ يدوي ويموج

(٢) خليل حاوي، السابق، ص ٢١٢.

(٤) نفسه، ص ٢٢٠.

### عبر صحراء تغطيها الثلوج<sup>(٥)</sup>

ولا يتوقف الاخفاق عندهذا الحد، لكنّه يتجاوزه إلى درجة يتحوّل معها لعازر مخلوقاً متوحشاً، يتشهى وجع الزوجة، ويلتقيها أنثى غريبة وتلتقيه هي كذلك، وهذه الغربة صورة خفية لذلك البعث الخائب، الذي لم يستطع أن يخرج الناس من معاناتهم، ولكنّه زاد بؤسهم بؤساً «يلتقيني علفاً في دربه / أنثى غريبة/ يتشهى وجعي، يشبع/ من رعيي نيوبه»<sup>(٦)</sup>، فيتسلل الإخفاق بعد ذلك إلى أولئك الحالمين بالحياة، فتطفئ النزعة المشوهة على الزوجة نفسها، فما هي بعد سنوات من بعثه تعلن رغبتها بالموت والخلص من الحياة، فالأمة بعد إخفاق التجربة تتولد فيها رغبة الانتهاء، فتعلن ذلك على لسان الزوجة، قائلة:

غيبيني في بياض صامت الامواج

فيضي باليالي الثلج والغربة

فيضي باليالي

وامسحي ظلي وأثار نعالي

امسحي برقاً أداريه

أداري حية تزهر في جرحي وترغي

شرر الأسلاك في صدغي

من صدغ لصدغ<sup>(٧)</sup>

ولا تتوقف حالة الانهزام عند الزوجة وحدها، إنما تتجاوزها إلى الأبناء الذين يتحوّلون إلى عملاء يزينون للأعداء السيطرة على الأمة، فيقتنص الشاعر لحظة من الزمان تتناسب وحالة الجزر والهزيمة، إذ يستدعي رمز المغول، وهي

(٥) خليل حاوي، السابق، ص ٢٢١.

(٦) نفسه، ص ٢٢٢.

(٧) نفسه، ص ٢٢٤.



القوة التي قوّضت حضارة الأمة، وبدأ الموت يسري في جسدها ابتداءً بها<sup>(٨)</sup> «جاعت الأرض إلى شلال أدغال/ من الفرسان، فرسان المغول»<sup>(٩)</sup>، وتتلاحق صور أخرى من الإخفاق والانكسار، إذ تتداعى صورة الخضر، المهزوم أمام التنين، وصورة المسيح العاجز الذي لم يختلف عن لعازر، فكلاهما يخفق في إرضاء شهوة الزوجة، وهذا يكشف إخفاق التجربة كلها، وانقضاء الموقف دون أن يظهر منقذ يخرج الأمة من موتها ويرضي شهوة الأرض للخصب والحياة.

وتحمل تجربة البيّاتي في قناعه «الذي يأتي ولا يأتي» أبعاداً مقارنة لتجربة خليل حاوي، من حيث الهم الذي يحمله كل واحد منهما، فإن هاجس بعث الأمة وإخراجها من الموت والتخلف والانقسام يمثل خيط النور في كلا التجربتين. وقد استعان البيّاتي بمعطيات مختلفة كالأسطورة والصوفية، والتحوّلات والرموز المتعددة، لأنّه كان يصنع قناعاً شمولياً قريباً في سعة دلالاته وفضائه من قناع مهيار عند أدوينس، لذلك نجد ملامح الخيام المرتبطة بتجربته المعروفة لا تبدو واضحة هنا، فالبيّاتي يتجاوز حدود التجربة التي انقضت، ويدخل تجربة شاملة تمكّنه من حمل الهم المعاصر<sup>(١٠)</sup>.

إن الذي يأتي ولا يأتي يمثل المنقذ، وأمل الخلاص الذي ينتظره الناس والبيّاتي أيضاً، دون أن يفقدوا الأمل من ظهوره، ولكنّه لا يأتي على الرغْم من طول الانتظار.

يبتدئ النص على شكل «صورة على غلاف»<sup>(١١)</sup>، وهي الصورة المحفورة في ذاكرة الخيام/البيّاتي. عن دولة العدالة والفارس العربي الذي مزق بسيفه الكفار،

(٨) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٢١.

(٩) خليل حاوي، السابق، ص ٢٣٥.

(١٠) حاول بعض الباحثين كشف الاختلاف بين شخصية الخيام الحقيقية والمعاصرة، وإظهار عجز الخيام عن حمل الهم المعاصر وعدم انسجامه مع ما حملته إياه البيّاتي، انظر مثلاً معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل تامر، ص ٢٦٥، دير الملاك، محسن أطميش، ص ١١٨، شعرنا الحديث، إلى أين، غالي شكري، ص ٩٨.

(١١) عبدالوهاب البيّاتي، ديوانه، ط ٢، ١٩٧٩، ٢١٣/٢.

وانهارت قلاع الفرس والرومان تحت وطأة قوته. غير أن هذه الصورة تتحطم، وتتخلى الأمة عن دورها ورسالتها، فتخفق في بعث نموذجها الفاعل مرةً أخرى<sup>(١٢)</sup>.

### تصدّع الإيوان

واحترقت أوراقنا الخضراء في الحديقة المعطار

والعندليب طار<sup>(١٣)</sup>

وتتلاحق المراحل في تجربة الخيام مبتدئة بمرحلة الطفولة، وهي طفولة شقية، بدأت من جسيم نيسابور / رمز الوطن/ حيث كان الناس يبحثون عن مخرج، لكن محاولاتهم تبوء بالخسران، إذ تعود سفينتهم التي ذهبت باحثة عن المدينة الفاضلة مهزومة، يطلُّ فوقها شحاذ هرم، وتترأى نيسابور مدينة مستباحة، ومعبراً للغزاة والأفاقيين، ينالون منها وطرهم ثم يبصقون في وجهها، وأمام هذا الواقع المريلوذ بالخمرة، فيسمي إحدى مقطوعاته «في حانة الأقدار» ثم ينتقل إلى موقف آخر يكشف صوراً من اغتصاب الحياة في مقطوعة اسمها «طردية» حيث تتلاحق صور من الموت وسفك الدماء، وتستمر صورة الموت في عدد من المقطوعات، فقد بدأ الهرم يدب في أوصال الخيام نفسه، وتموت معه رموز أخرى من مثل أورفيوس وعائشة الرمز الأساس في التجربة وعلى الرغم من موت عائشة إلا أنها تظل أمام ناظري عاشقها حية، تحاول العودة إلى الوطن، فعائشة<sup>(١٤)</sup> بما تحمله من دلالات توحى بالحياة والعيش لا تنتهي على صورة تامة، لأن موتها المحقق هو موت الأمل وانقطاع الرجاء:

عائشة ماتت، ولكنني أراها مثلما أراك

(١٢) محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص ١٩٣-١٩٤.

(١٣) عبد الوهاب البياتي، السابق، ٢/٢١٥.

(١٤) عائشة فتاة أحبها الخيام في صباه حباً كبيراً، ثم ماتت بالطاعون، ولم يذكرها في

شعره، وهي امرأة أسطورية ترمز للحب الأزلي الذي يضيء ما لا يتناهى من الصور

وهي مسمى قصده البياتي وابتدعه، مستغلاً ما فيه من دلالات الحياة والعيش، انظر

«البياتي/الديوان ٤١٦/٢ الهامش» وانظر محيي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي

ص ١٩٤، الهامش، وإشارته إلى هذه الدلالة الملحة على الحياة، ونجاح البياتي في اختيار

هذا الاسم العربي.

قالت، ومدّت يدها: أهواك

فابتسم الملاك

فلتمطري أيتها السحابة

أيّان شئت، فغداً تخضّر نيسابور

تعود لي من قبرها المهجور

تمسح خدي، وتروّي الصخر والعظام<sup>(١٥)</sup>

ويستعين البياتي ببعد أسطوري، يعينه على التغلب على حالات الموت التي يعاني منها بطله، ومن تلك القوى الأسطورية، عشتار، رمز الخصب والإنجاب عند العراقيين القدماء، فتنهض من جديد، حاملة معها الخير والمطر «فصاحت الأحجار/ عشتار، يا عشتار، يا عشتار!/ تصدّع الجدار، وغاب في الخرائب القمر/ وانهمر المطر»<sup>(١٦)</sup>.

وحينما يستمر السوء، ويعجز الخيام/ البياتي/ عن تحقيق الخلاص، ويموت مهزوماً، ينحو منحى سلبياً، لكنه منحى متمسك بالطم، فيختم نصّه الذي استطال بتسع رباعيات، تعبّر عن استمرار صوت الخيام الذي اشتهر برباعياته، لكنه صوت عاجز وإن عبّر عن تصميم البياتي على أمّله<sup>(١٧)</sup>.

وتعبّر قصيدة سامي مهدي «من ألواح سومر»<sup>(١٨)</sup> عن بعد مقارب لما مرّ في النصين السابقين، لكنها تستغل شخصية مغايرة لما استغله الشاعران من قبل. فتتخذ لوحاً طينياً قناعاً، وهذه الألواح هي وسيلة الإنسان القديم في الكتابة، فيستغل سامي مهدي ما في دلالة الكتابة على هذه الألواح من قدرة على إنطاق

(١٥) عبدالرهاب البياتي، السابق، ٢٢٢/٢.

(١٦) نفسه، ٢٣٩/٢.

(١٧) اعتمدت بعض الدراسات بهذه القصيدة، من مثل [فاضل تامر «البياتي عبر قناع الخيام» معالم جديدة في أدبنا المعاصر] ودراسة [غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين؟]، و[محسن أطميش، دير الملاك] ولعل أعمق هذه الدراسات ما قام به محيي الدين صبحي، في كتابه «الرؤيا في شعر البياتي» إذ خص هذه القصيدة بدراسة واسعة حاول ملاحقة تحولات الرؤيا عند البياتي، انظر الكتاب المذكور، ص ١٩١-٢٢١.

(١٨) سامي مهدي، الزوال، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص ٥٥.

الماضي ليصبح دليلاً معاصراً لنا، ففي لوح «أوروكا جينا»<sup>(١٩)</sup> يروي لنا اللوح قصة الأسلاف الحكماء الذين يقيمون صلوات مع ربهم، مما جعل الأرض خيراً، والناس أحراراً، لكن الناس لم يعودوا كأسلافهم:

هذا ما يرويه الآباء

فقيم تغيّر شأن الناس

أمن خطأ منهم

أم من خطأ آخر

أم كثر النذر وعزّ المنذور؟<sup>(٢٠)</sup>

ويحمل اللوح الثاني صورة لمدينة (أريدو) وهي مدينة أكادية، تمثل في اللوح بدء الحضارة، حيث بنى أهلها تلك المدينة وأعلو أبراجها (كان منها البدء/منأ/ إذ بلونا عجمة الصلصال/ حتى أزهرت فيه خطوط الأحرف الأولى/ وأنطقنا الحجارة بين أيدينا<sup>(٢١)</sup>، وهي مدينة تنعم بالعدل، ويحرص أولو الأمر فيها على مصالح الآخرين فكان قادتها يبكون سرّاً خوفاً من الضلال أو الجور. غير أن الخلف لم يمتلك تقوى السلف وإخلاصهم، مما يجعلهم عاجزين عن بناء حضارة الأمة من جديد، إذ يحاولون بناء (دلون) مرةً أخرى، لكنهم يجدون دروبها مغلقة، وأفاقها غامضة، يحار السراة فيها، فتداخل قلوبهم الشكوك من وجود (دلون) أصلاً:

ليس ثمة دلون

أو فلنقل:

ليس ثمة فيها سوى الوهم

دلون أسطورة

(١٩) يعود أوروكا جينا إلى العصر السومري والأكادي، سلالة أور الثانية ٢٥٠٠-٢٣٥٠ ق.م.

انظر «انطون مورتكات، تموز، عقيدة الخلود والتقمص في فن الشرق القديم، تعريب

وتحقيق توفيق سليمان، المقدمة، ص ٢٧»

(٢٠) سامي مهدي، السابق، ص ٥٨.

(٢١) نفسه، ص ٥٩.

صاغها كاهن ثم مات

وظلت كما بدأت

شطحة في خيال عُتيق<sup>(٢٢)</sup>

إن الأمة التي ابتدعت في ماضيها ما ترويه الألواح، تعجز في حاضرها عن تحقيق حلمها في ارتقاء سلم الحضارة، وبناء دلون من جديد. ويقتنص قيس محمد مهدي هذا البعد القائم على إخفاق الأمة وعدم قدرتها على استغلال وسائل الحضارة الحديثة، لتحقيق لنفسها مكانة بين الأمم، بتقنعه بشخصية سارق النار، بعنوان «أوراق متقطعة من مذكرات سارق النار»<sup>(٢٣)</sup> ترد في عشر أوراق، تحمل وجوهاً من معاناة بروميثيوس وسعيه لكي تصل النار إلى الناس جميعهم، «مجنوناً/أبحث عن تلك النار/ في كلِّ الدور -الطرقات- الآبار»<sup>(٢٤)</sup> ولذلك يقرر سرقتها «كي أُنح هذا العالم جسداً وحياء/فالنار هي القوة والإعصار» ولكنَّ الناس لم يحافظوا عليها، فجفت عناصر الحياة، وغادر الحلاج هذا الكون، وولد يسوع ميتاً، وهزت مريم نخلتها فساقطت عليها رطباً جافاً.

-٢-

وعبرت بعض الأقنعة عن إخفاق الأمة في تحقيق العدل، ورفع الظلم عن الناس، ومن تلك الأقنعة التي حملت هذا الموقف «مذكرات الصوفي بشر الحافي»<sup>(٢٥)</sup> لصالح عبدالصبور، إذ استغلَّ ملحماً جانبياً من تلك الشخصية، فقدم

(٢٢) سامي مهدي، السابق، ص ٦٩.

(٢٣) الطليعة الأدبية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد ١٢، السنة ١١، كانون أول، ١٩٨٥، ص ٣١.

(٢٤) نفسه، ص ٣١.

(٢٥) أبو نصر، بشر بن الحارث من أصحاب الطريقة المتورعين، أصاب مرة ورقة في الطريق

كتب عليها اسم الله تعالى فأخذها وطيبها بطيب ووضعها بشق، فرأى في المنام هاتفاً يقول: يا بشر طيبت اسمي لأملين اسمك في الدنيا والآخرة، ثم استيقظ فعكف على عبادة متواصلة، ويقال إنَّه أقسم ألا ينتعل نعلأ بعد أن عبَّره اسكافي بكثرة كلفته على الناس، حين طلب منه شمع نعل، ولد سنة ١٥٠هـ وتوفي ٢٢٧هـ، انظر «أحمد بن محمد بن خلكان»، وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ٢٧٤/١-٢٧٦هـ.

للنص بحديث نثري، يمهد للبعد الذي أراده، فبشر ينفر من الناس ويضع حذاءه تحت إبطه ويجري في الرمضاء دون أن يدركه أحد، احتجاجاً على انحراف الناس، ورؤيتهم على حقيقتهم فكانوا شياطين مسوخاً، فانقطع الرزق، واحتجب الخير.

حين فقدنا جوهر اليقين  
تشوّهت أجنة الحبالى في البطون  
الشعر ينمو في مغاور العيون  
والذقن معقود على الجبين  
جيل من الشياطين<sup>(٢٦)</sup>

لذلك يخرج بشر يائساً من إصلاح الناس ما داموا على هذه الشاكلة، فلا حلّ أمامه إلا بالموت،

تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شيء  
فأين الموت، أين الموت، أين الموت؟<sup>(٢٧)</sup>

لكننا نجد صوتاً متفانلاً يصطدم بموقف بشر هذا، يتبناه الشيخ بسام الدين، يحاول أن يقنع بشراً بأن الصورة المتشائمة التي ينظر من خلالها ليست سليمة: «يا بشر اصبر، دنيانا أجمل مما تذكر»، فيكون الحل بأن ينزلا معاً إلى السوق ويريا الناس على حقيقتهم، وتكون الصورة على هذا النحو: الناس يبدون على صورة الحيوانات المفترسة، إنسان أفعى يلتف على الإنسان الكركي، زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب، الإنسان الكلب يحاول تدمير الآخرين، والإنسان الفهد يبقر بطن الإنسان الكلب، ويمتص نخاع الثعلب، إنها معادلة الغاب، القوي يأخذ كل شيء، ويبقى الضعيف نهياً دائماً.

وحين يفشل بشر في إقناع الشيخ بخطأ ظنه، وأن أمل الخلاص، وعودة الإنسان الحقيقي قد تلاشى، يأخذ بمحاججته بحجة جديدة، إذ إن زمن الإنسان الإنسان قد انقضى، وضيّعت الأمة فرصة الإمساك به فأصبحنا نعيش خارج

(٢٦) صلاح عبدالصبور، ديوانه، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، مجلد ٢٦٤/٢+١.

(٢٧) نفسه، ٢٦٧/٢+١.

هل تدري في أي الأيام نعيش؟  
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن  
من أيام الأسبوع الخامس  
في الشهر الثالث عشر  
الإنسان الإنسان عبر  
من أعوام  
ومضى لم يعرفه بشر<sup>(١٨)</sup>

وعبّر قناع «الهروب من ثورة الزنج»<sup>(١٩)</sup> لممدوح عدوان عن إخفاق الثورة التي علّق الناس عليها آمالهم. وعدّوها مخرجاً من الظلم الاقتصادي والاجتماعي، فاستغل الشاعر موقف بعض المؤرخين الذين عدّوا تلك الثورة فتنةً، ودماراً، ليعبّر عن معاناة الأمة في ظلال الثورات المعاصرة، فإنها تبدو مبشرة بالخير والخلص. ينقاد الناس وراءها دون روية أو تبصّر، بدافع من فقرهم ومعاناتهم، لكنهم لا يلبثون أن يكتشفوا خدعة قيادتهم، وإذا بقائد الثورة لا يختلف عن السلطة التي ثار عليها.

فهذا الهارب من ثورة الزنج يعرض حال الناس قبل مجيء علي بن محمد<sup>(٢٠)</sup>، إذ كانوا مهيبين للثورة، منتظرين من يشعل الشرارة الأولى، «كنت

(٢٨) محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبدالصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٥٢.

(٢٩) صلاح عبدالصبور، ديوانه، ٢٦٨/٢+١، ٢٦٩.

(٣٠) ممدوح عدوان، الدماء تدق النوافذ، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٥.

(٣١) علي بن محمد/ثورة الزنج ٢٧٠هـ من كبار أصحاب الفتن في العصر العباسي، وعرفت ثورته بفتنة الزنج، كان أكثر أتصاره منهم، ظهر أيام المهدي بالله سنة ٢٥٥هـ استولى على البصرة والأبلة، وفد معه سودان البصرة ورعاها، عاث فساداً وتدميراً، وبلغ عدد مقاتليه ثلاثمئة الف رجل، وظل شوكة في حلق الدولة إلى أن ظفر به الموفق في عهد المعتمد وقتله، واقتطع رأسه وأرسله إلى بغداد (انظر: محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ط ٤، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، ٤١٠/٩-٤٢٠).

فقراً/ وكانت مجاعة أهلي خيولاً/ وبغير فوارس كنا انتظاراً/ وكنا أعتاه/ جاءنا ابن محمد ثم امتطانا/ وحين التقى بالأعبادي استحلنا أسنة<sup>(٣)</sup>، فاندفعوا لا يميزون الخير من الشر، لذلك دمروا ما ظهر لهم من بغداد مباشرة «وبدت لي ماذن بغداد/ ألقمت حقدني للمنجين»<sup>(٣)</sup> ويشي هذا الموقف باندفاع تلك الثورة، ولكنه اندفاع خاطيء، إذ إنها ألقنت بنيرانها على بغداد، دون أن تمحص الهدف، وتحده. فإنها دمرت المآذن -جانب الخير- قبل تدمير القوة الظلمة. وفي حمياً هذا الاندفاع يكتشف هذا الثائر الصغير، خدعة قائده الأكبر -علي بن محمد- فقد رآه ينادم جند الموفق- القائد الذي أوكل إليه قمع الثورة -خلف ستارة، ولكن اكتشافه جاء متأخراً، وبعد أن تورطوا في الخطأ، ولم يعد بمكنة صوت وحيد أن يوقف الانحراف.

إنا جرفنا قطيعاً إلى هاوية  
وعلي هو الخدعة القاتلة  
ليس ثأراً ولا واحة للأمان  
لم يعد بلسما لجراح الزمان  
إنه الخدعة القاتلة<sup>(٣)</sup>

فيحاول الفرار من تلك الثورة المنحرفة، بعد أن عجز عن إيقاف الخطأ فيها. لكنه يعجز عن تحقيق بغيته، فينتهي قانطاً من الزمان وأهله «ليس هذا زمان الجهاد، ولا أهله بالكماء، إنه زمن يستوي فيه حتى الربا بالشهادة»<sup>(٣)</sup>. ويعبر قناع المتنبي عند محمود درويش عن إخفاق الفلسطينيين في بحثه عن نصير في الأمة، فقد غادر الشمال العربي بعد ياس، ولجأ إلى مصر، فانخدع بالشعارات البراقة، لكنه لم يجد مصر خيراً من حلب، فينكفي على نفسه في الحالتين:

(٢٢) مدوح عدوان، الدماء تدق النوافذ، ص١٧.

(٢٣) نفسه، ص١٩.

(٢٤) نفسه، ص١٠-٢١.

(٢٥) نفسه، ص٢٨.



للنيل عادات  
وإني راحل  
وإلى اللقاء إذا استطعت  
وكلُّ من يلقاك يخطفه الوداع  
وأصيب فيك نهاية الدنيا ويصرعني الصراع  
والقرمطي أنا، ولكن الرفاق هناك في حلب  
أضاعوني وضاعوا<sup>(٣٦)</sup>

ويعزّي نفسه بأن حال الأمة كلّها عاجز. ولا عتبي على المظفك الذي لا  
يستطيع حماية نفسه أن ينصر الآخرين، فالأمة سبانيا معزقة متناحرة: «أرى فيما  
أرى، دولاً توزّع كالهدايا، وأرى السبانيا في حروب السبني تفترس السبانيا»<sup>(٣٧)</sup>.

(٣٦) محمود درويش، حصار لمدايح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٦، ص ٣٧.

(٣٧) نفسه، ص ٤٤.

### الفصل الثالث

## أقنعة الاغتراب

وتعبّر هذه الأقنعة عن صورتين اثنتين للاغتراب، إحداهما : تقوم على عدم الانسجام مع المحيط، وهي غريبة مشوبة بحسٍّ وجودي في بعض جوانبها، وثانيتها: تعبّر عن موقف قسري، يدفع الإنسان إلى التخلّي عن موقعه أو وطنه على الرغم منه.

- ١ -

وخير ما يمثل النمط الأول أقنعة الصوفيين، خاصة قناع «مقاطع من عذابات فريدالدين العطار<sup>(١)</sup>» للبياتي، إذ تحمل إحساساً بعدم الانسجام مع معطيات الواقع المتحقق، لذلك نجده يلوذ بالحلم فيتنبأ بزمان أت يحتل فيه الإنسان مكانته في الكون، وتتحقّق عائشة<sup>(٢)</sup> وجوداً حقيقياً فاعلاً، وعلى الرغم من تفاؤل الشاعر بالخلاص، إلا أن فريد الدين يعاني من قلق حاد، فيختتم نصه بأسئلة ملحة تكشف ضيقه بالدنيا، وتعبّر عن حيرته وقلقه.

سفر لا حد له وسباق قدر في حلبات الدنيا، والدنيا رغم  
بريق نجوم الليل، سحاب يركض مهزوماً، يسقط من  
شرفات هواها اللصّ الفاتك، والعبد المملوك، لماذا نرحل  
إن كنا قد جننا ؟ ولماذا قبل قطاف الورد نموت ؟ لماذا في  
أعراس طفولتنا نبكي ونلف بخوفٍ وندور؟<sup>(٣)</sup>

(١) فريد الدين العطار، شاعر نيسابوري، متصوف، ولد سنة ٦٢٧هـ زار عدة بلدان منها

العراق ومصر والشام وتركستان والهند، كتب في تراجم الصوفيين، وأشهر كتبه «منطق الطير، وهو ديوان شعر رمزي، يعبر عن سفر النفس إلى الله.

(٢) رمز الحياة والعيش عند البياتي، انظر قناع الخيام، أقنعة الإخفاق وخيبة الأمل، الهامش.

(٣) عبدالوهاب البياتي، ط٤، ١٩٩٠، ٤٦٦/٢.

ويحمل قناع جلال الدين الرومي<sup>(٤)</sup> في قصيدة البيّاتي «قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي<sup>(٥)</sup>» قلقاً شبيهاً لما لمسناه في القناع السابق. «خطفت مني قلبي/ سلبت مني نفسي/ أخذت مني العالم/ فرّت مني/ لم تترك لي غير الشوق الواري وفؤادي الظمآن»<sup>(٦)</sup>. وتبدو غربة البيّاتي في تجربته الصوفية مرتبطة ببحثه عن العدالة والحياة الفاضلة التي تحقق للإنسان وجوده الحقيقي.

وشبيه بهذا البعد ما يحمله قناع «المعري في التيه»<sup>(٧)</sup> لأديب كمال الدين، فنجده نافرأً من محيطه الاجتماعي، يرى الدنيا عذاباً ومعاناةً «أولد من موتي مرات/ لأعذب منفيّاً في كل صباح»<sup>(٨)</sup>، ويقدم حجة تسوّغ انفصاله عن الكون، فالظلم واقع عليه دون غيره، ويتمثل في استلاب نعمة الإبصار منه، فالناس يبتهجون بالضياء، ويبقى وحده قلقاً حزيناً.

اشتعل النور فقام الناس لطقس النوم

مبتهجين

وأنا وحدي كنت اليقظان<sup>(٩)</sup>.

ويكشف النص وجوهاً من الظلم، يبصرها المعري رغم عماء، تجعله يرى الدنيا محنة، مما يعاظم داخله شعورة بالغربة، وتناقضه مع الواقع، فيلوذ بخالقه

(٤) جلال الدين الرومي، من فحول شعراء الصوفية في الإسلام، ولد في بلخ عام ٦٠٤هـ، ونقله أبوه إلى مناطق مختلفة منها بلخ، بغداد، مكة ودمشق، واستقر به المقام في قونية، التقى بشمس الدين التبريزي، وكان له أثر عظيم في حياته، وانصرف عن التعليم للصوفية بتأثير أستاذه شمس الدين، وأنشأ طريقة المولوية، وتوفي سنة ٦٧٢هـ أنظر دائرة المعارف الإسلامية، دار الفكر، أصدرها بالعربية أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي وعبد الحميد يونس، مراجعة محمد مهدي علام، الجزء السابع، ص ص ٦٠-٦٣.

(٥) عبدالوهاب البيّاتي، الديوان، ط٤، السابق، ٤٥١/٢.

(٦) نفسه، ٤٥٢/٢.

(٧) الأعلام، العدد ٩، أيلول ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ٩١.

(٨) نفسه، ص ٩٢.

(٩) نفسه، ص ٩٣.

كي يحميه من محنة الحياة والبقاء على الأرض، كي لا يبقى طعمة للظلم وأهله.

لا تتركني للريح لتنبش أيامي

لا تتركني للحوت ليلقمني الوحشة، والبحر ورائي

لا تتركني ليهودا يصلبني

لا تتركني أتساقط في الوادي بحثاً

عن جيل تتجلى فيه

لا تتركني للآت... (١٠)

وحمل قناع «المشي بين أرضين» لعلي جعفر العلق، بعداً جديداً من الاغتراب، يقوم على عدم الانسجام مع المحيط الجديد -محيط المدينة- فقد ترك واسطاً، المدينة الريفية، إلى بغداد، فأحس أنه غير منسجم مع تلك المدينة، فيستعين بتجربة «ابن زريق البغدادي»<sup>(١١)</sup> حين ذهب إلى الأندلس بحثاً عن مخرج لمعاناته الاقتصادية -الفقر- فانتهت رحلته بالموت والإخفاق، ليعبر بها عن مخاوفه من المدينة التي حل بها، فما هو يرى نفسه منقطعاً بين أرضين، أرض رحل عنها ولن ينساها، وأرض رحل إليها متوجساً وخائفاً.

أرحل الآن ما بين أرضين مبتلتين: التي

يعتريني تذكرها، والتي

أتشتمها شاحباً، أتعثر

ما بين أمطارها، وعراقيلها<sup>(١٢)</sup>

(١٠) الأقليم، السابق، ص ٩٥.

(١١) محمد بن زريق البغدادي، كان كاتباً يعيش في بغداد، رحل إلى أبي عبد الرحمن الأندلسي طلباً للعطاء فلم ينل إلا نزرأ يسيراً، فشق عليه الأمر، فاعتل ومات، وحين سأل عنه أبو عبد الرحمن وجدوه ميتاً في خان كان يقيم فيه، ووجدوا عند رأسه رقعة مكتوباً عليها قصيدة اشتهرت بعد ذلك، ومطلعها

لا تعذليه فإن العذل يولمه قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

أنظر عبد الوهاب بن علي السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق محمود محمد الطناحي وعبد الفتاح محمد الحلوة، دار إحياء الكتب العربية/١-٣٠٨-٣١١.

(١٢) علي جعفر العلق، وطن لطيرور الماء، النجف، ١٩٧٥، ص ١١٩

ويبدو العلق موزعاً بين حالتين، تقوم الأولى على إغراء الآخر له بالرحيل - بغداد- وبريق الآمال الخادعة، وتقوم الثانية على التعلق بمسقط الرأس، حيث الذكريات الجميلة، والطفولة والدفء، فضيغ في النهاية الموقعين، فقد غادر واسطاً وتوهم نسيانها، ولم يستطع أن يقيم ألفة مع المكان الجديد.

أغریتني بالمجيء، فأبدلت أرضاً

بأخرى، لكنني الآن، أرجف

ما بين أرضين مبتلتين

وتلك التي

أتعثر في ليلها، مثلما اللص

غير التي

أتوهم نسيانها<sup>(١٣)</sup>

- ٢ -

وقد عبّرت بعض الأقنعة عن إحساس قسري بالاغتراب، كالاحتلال وسيطرة الأعداء على الوطن، والأسر والمنفى. ومن أبرز الأمثلة على ذلك قصيدة البيّاتي « روميّات أبي فراس<sup>(١٤)</sup> » حيث أمضى في الأسر عدداً من السنوات، فأحس بمضاضة الغربة والعزلة عند أسريه، وظل ينتظر الخلاص من حلب، فيستغل البيّاتي هذا البعد من تجربته، ويغلفه بحيل أسطورية، لأن الأسطورة في بعض جوانبها حالة من الحلم، يتخذها بديلاً للواقع القاسي حين يعجز عن تغييره، وهذا البعد الأسطوري ينبني على علاقة يقيمها الشاعر الأسير مع جنّية، قادرة على حمله إلى عوالم الدهشة والغرابة وهي علاقة تبدو منذ البداية غير مجدية، مما يعيده إلى أحزانه الواقعية، ويذكره بالأمل القادم من دمشق :

لم يقبل الفارس من دمشق

ولم يضىء وجه المغني البرق<sup>(١٥)</sup>

(١٣) علي جعفر العلق، السابق، ١٢٩-١٣٠.

(١٤) عبدالوهاب البيّاتي، الديوان، ط ٢، ١٩٧٩، ٣٦٨/٢.

(١٥) نفسه، ٢٧١/٢.

فيفتح هذا الواقع عيني الشاعر على الظلم بصورته الأوسع، لأنه يطغى على كل شيء، المسيح يبدو مصلوباً، ويونس ما يزال في بطن الحوت، والبحر يجف ويفقد ماءه، والطفل يجد نفسه أسيراً بعد أن فقد أمه، فيلوذ بالمنحى الحالم المتكئ على الأسطورة وسيلة للخلاص :

رأيتني حراً على الأمواج  
أمشي وكان في يدي سراج  
وزهرة تطفو على المياه  
أمام باب الله<sup>(١٦)</sup>

ومن هذا الاغتراب ما كان متأثراً من البحث عن الخلاص والعون، ويتمثل ذلك في تجربة عبدالعزيز المقالح المتكئة على شخصية سيف بن ذي يزن<sup>(١٧)</sup>، إذ وظّفه بعنوان «يوميات سيف بن ذي يزن»<sup>(١٨)</sup>، فاستحضر من تجربة الشخصية ذلك الجانب الذي يبيّن سعي سيف لحماية اليمن من سيطرة أبرهة الحبشي، فاندفع باحثاً عن العون في بلاد الروم وبلاد الفرس.

لقد رحل سيف وحمل في صدره همّ اليمن، وظل يلازمه أتى رحل وأتى حل، في بحثه عن مخرج لوطنه من سيطرة الأعداء، «معابد القمر / في مأرب الحزين / حملتها معي ...»<sup>(١٩)</sup>، ولكن تجربته في بلاد الروم تحوّلت غرباً وقهراً ومراقبة قاسية، فالقيصر الذي توخّى العون منه «يطلق حول سجنني الذئاب ويوصد الأبواب»<sup>(٢٠)</sup>.

(١٦) عبد الوهاب البياتي، السابق، ٢/٣٧٣.

(١٧) ملك عربي يعاني، تربى في حجر أبرهة الحبشي بعد أن سبى أمه، وفر أبوه بحثاً عن العون على أبواب كسرى، فمات هناك دون أن يلبى نداؤه، وحين شبّ سيف وعرف الأمر، خرج إلى الروم فلم يجد عندهم طلبه، فرحل إلى كسرى، وذكره بأمر أبيه، فأرسل معه جماعة من المسجونين وأمر عليهم رجلاً يدعى وهرز، فالتقوا بمسروق ابن أبرهة فقتلوه وانتصروا عليه، فاستلم سيف الملك خمس عشرة سنة، قتله الأحباش بعدها، ثم أرسل كسرى وهرز مرة أخرى، فتولّى أمرها، وتوالى عمال الفرس على اليمن إلى أن جاءت الدعوة الإسلامية، انظر: «الكامل في التاريخ، ١/٤٤٧-٤٥١.

(١٨) عبدالعزيز المقالح، الديوان، سابق، ص ٢١٦.

(١٩) نفسه، ص ٢١٧.

(٢٠) نفسه، ص ٢٢١.

ولم تكن تجربته في بلاد الفرس أفضل من سابقتها، فقد وقف بباب كسرى باكياً، دون أن يأبه ببكائه، مما دفعه لتذكّر أبيه الذي مات قبله على باب كسرى دون أن يأبه به أحد.

سألت قبور المدائن

عجائزها ... عن أبي ذي يزن

وكيف ثوى خلف « تلك المدافن »

شاهد اليمن<sup>(٢١)</sup>

ولا يختلف قناع وضاح اليمن عند المقالح نفسه في ما يحمله من موقف عن قناع سيف السابق، إذ إن تجربة وضاح اليمن تصبح وجهاً لغربة اليمنى الباحث عن مخرج لمعاناة بلاده، لذا فإن الشاعر لا يعتني بالجانب القائم على العلاقة مع أم البنين، ولكنه يميل إلى العلاقة مع روضة، وهي الفتاة التي أحبها وضاح، فممنع من الزواج منها، ولكنها جذمت، وأفردت عن الناس، فتصبح الآن معادلاً لليمن وأهله، الذين يعانون من الجوع في حين تمتد منات الموائد لغيرهم، وحين يعود وضاح إليها تنكره ولا تعرفه

من أنت؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد

أسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام

حبالاً....<sup>(٢٢)</sup>

ويتبدى جانب الاغتراب، حين يدفع عن نفسه التهمة، فإنه لم ينشغل بتلهية أو عرضٍ أني، ولم يتأخر لنزوة، إنما ظل مغترباً باحثاً بين عواصم الأمة عن حلٍّ لمعضلة الوطن.

لا وعينيك يا روضة الحب، ما خنت عينيك

بل كنت مغترباً رهن صندوق يحمله الفقر والجوع

والخوف، عبر شوارع بغداد، في « تراب » الطين

(٢١) عبدالعزيز المقالح، السابق، ص ٢٢٠.

(٢٢) نفسه، ص ٥٢٤.

بين قرى الشام، أبحث عن هدهد يتعرّف حزني، يدلُّ  
على محنتي وانكساري<sup>(٢٣)</sup>

\* \* \*

وتعبّر بعض الأقنعة عن غربة قسرية، حين يخلع الإنسان من وطنه، ويمنع  
من العودة إليه، ويتمثل ذلك في قناع «الأرض المحرّمة»<sup>(٢٤)</sup> لعبد الرحيم عمر،  
فيكشف معاناة أبناء الوطن المحرومين من دخول وطنهم، وإذا ما سمح لهم  
بالعودة فإن صاحب الأمر يضع شروطاً تعجز المنفي، وقد وضع الشاعر مقدمة  
نثرية تبين عمّا أراد أن يحملّه النص، فتحدث عن أسطورة تحكم فيها الآلهة على  
رجل بأن يعيش طائراً، يجوب الجوّ حول جبل في البحر، ولكنّه لا يستطيع أن  
يهبط عليه إلاّ مرّة واحدة كلّ سبع سنوات، فإن وجد امرأة تحبه خلال زيارته  
خلص من عذابه، وإلاّ عاد للطيران مرّة ثانية.

فيحمل المنفي وطنه فوق جناحيه، طائراً لا عش له ولا مرفأ، لا يجد مكاناً  
يأوي إليه، على الرغم من رؤيته بيته مهجوراً في سفح الجبل، فيلوذ بالأمان  
والأحلام :

لوأني مرّة أرسو على القاع الحزين هناك

أرقد تحت زيتونه

واشتمّ الثرى أبكيه أذرف دموعين إليك<sup>(٢٥)</sup>

وتضيق الأيام دون أن يحقق المنفي شرط الآلهة، ليظل نهباً للغربة  
والضياع، إن بحث المنفي عن قلب يأوي إليه، لا يعدو بحث الفلسطينيين عن مرفأ  
الآمان، وطريق للوطن.

(٢٣) عبدالعزيز المقالح، السابق، ص ٥٢٧.

(٢٤) عبدالرحيم عمر، الأعمال الكاملة، سابق، ص ١٦٢.

(٢٥) نفسه، ص ١٦٤.



## الفصل الرابع

### أقنعة الإدانة

وهي أقنعة تعبّر عن نقد الشاعر للظواهر السلبية التي تحيط به، من مثل الانحراف السياسي أو الاجتماعي، وتقايس الأمة عن نصرة بعضها، وانهزام روح التحدي والفعل فيها، ويمكننا تصنيفها في القضايا التالية :

١- إدانة الذات.

٢- إدانة الأمة.

٣- إدانة السلطة السياسية.

٤- إدانة الرفيق.

٥- إدانة الإنسان.

- ١ -

تبديّ البعد الأول - إدانة الذات - في جانبين هما العجز عن مواجهة التحدي، والهروب من تحمل المسؤولية، أمّا جانب العجز فإنه يظهر على نحو جليّ في تجربة علي الجندي، مع قناعين واسعين عبّرا عن هذا المنحى، وهما «سقوط قطري بن الفجاءة» و «طرفة في مدار السرطان»، وهذان القناعان لا يكشفان بعداً فردياً تاماً، يرتبط بعلي الجندي وحده، إنما يعبران عن بعد جماعي، إذ إنّه رأى فيهما جيلاً تاماً كان الجندي أحد عناصره.

أمّا النص الأول فإنه يفيد من تجربة قطري في جانب ضيق، يقوم على استغلال بعض الدلالات البعيدة من تجربته، وقد أشار علي الجندي في مقدمة نصّه إلى ما أراد أن يذهب إليه، فألح إلى تجربة الخوارج وصفاتهم القائمة على التشنج بالمبدأ، والجرأة التي لا تجاري، فيغدو الرجل منهم حين يكبر فلا يصبح قادراً على المشاركة في الحرب من «قعد» الخوارج، وهكذا كان قطري أحد قعدهم، ولم يعد قادراً إلا على القول، حتى إن القول ليستعصي عليه بسبب عجزه، ويحدّد علي الجندي العلاقة بين قطري وجيلنا المعاصر على النحو التالي : «والأناشيد التالية لا علاقة لها بالشخصية التاريخية إلا من هذه الناحية [العجز]، أمّا عن

تعبيراً، فإنها لسان حالي أو حالك أو حال أي واحد من جيلنا المثقف بشكل خاص، لقد أحسّ هذا الجيل أن قطري في ذاته غالباً، إنه جيل «القعد»<sup>(١)</sup>، لهذا فإن الدراسة لن تتوقف عند تفاصيل النص لطوله، ولأن إفادته من تجربة قطري محدودة جداً.

لقد قام هذا النص على فكرة العجز وعدم القدرة على الفعل، وتكرر أصداء هذه القضية في كل نشيد من أناشيد القصيدة، مرةً يتبدى على صورة استجداء الصمت ليمنحه قصيدة «ساهر وحدي على مائدة الإيقاع استجدي من الصمت قصيدة / طاعن في الوهم، لا شمس على دربي، قوافي حزاني، وأماني فريدة»<sup>(٢)</sup>، والقوافي نفسها تنهزم ولا تقوى على المواجهة: «في كل صبح أسرج القوافي، لكنّها تغير نحو الموت دونما أعنه، لا سيف يحميها ولا أسنّه»<sup>(٣)</sup>، ويظل إحساسه بالعجز، وشهوة التمرد على العجز خيط النور في النص كلّ، وقد لخص خالد الكركي رؤية هذا النص بقوله: «تصبح حالة الشاعر المعاصر هي الواضحة في النص ذكريات وأحلاماً وعزلة وأسى وألام العمر الدفينة، إنها حالة الصمت والخوف من وحشة الإيغال في التيه، إن هذا النموذج (قطري) الذي قاد حركة ثورية التطلعات يدخل (من خلال صورته عند الجندي) إلى حالة الإنسان المعاصر»<sup>(٤)</sup>.

وتتبدى حالة العجز في النص الثاني على نحو واضح أيضاً، فقد اتكأ على تجربة لشخصية عرفت باعتمادها بذاتها، شخصية طرفة بن العبد البكري، فقد وظفه في ديوان كامل/ قصيدة طويلة/ هي «طرفة في مدار السرطان»، وعلى الرغم من تعدد النص واستطالته، لكنّه لم يلامس تجربة طرفة إلا في جوانب ضيقة محدودة، فاقترنت على اقتناص بعض الملامح العامة المرتبطة بطرفه كتوتره وقلقه:

- (١) علي الجندي، الحس الترابية، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، المقدمة النثرية للنص، ص ١٠.
- (٢) نفسه، ص ١١.
- (٣) نفسه، ص ١٢.
- (٤) خالد الكركي، السابق، ص ١٦٩.

ممتلىء قلبي بالأشواك والحنين

لديمة كظيمة تمر عابره

لنسمة دافئة مسافره<sup>(٥)</sup>

وصورة طرفة عند الجندي هشة، سهلة الانهيار، وهي صورة -كما أظن- مخالفة لتجربته المعروفة، التي تعبّر عن قدر كبير من الجرأة والاعتداد بالنفس، وهذه الصورة السلبية التي تطفئ على الشخصية وجه جديد أرادته الجندي حين قال في مقدمته، إنهما يتفقان « في شيء أساسي هو أننا عرضة للانهيار في أية لحظة، وأن السرطان يقرض حياتنا أبدأ<sup>(٦)</sup>»، مما يجعل صورته مشوهة قد قرضها السرطان :

وفي مرآة ماء الصنحو الملح عيني اليسرى بلا إنسان

وتبدو كل أسناني مخلعة

وتبدو عيني اليمنى بلا أجفان

وتبدو في تجاويف الرؤى في وجنتي<sup>٧</sup>

حروف أغنية بلا أوزان<sup>(٨)</sup>

وهذا التشوة الطافي يسلمه إلى مزيد من الانهيار، ويسلمه انهياره إلى الاستسلام : « أحاول أن أحرك ساقي اليسرى أو اليمنى / فتنحنيان / أعود، أهم، أنهدم / فاقعي محنقاً وأرمرم الحصباء<sup>(٩)</sup> ».

وحين يتمكن منه العجز، وتفضي به انهياراته إلى الحالة التي رأينا بعض ملامحها، يلوذ بسلوك سلبي، يعزّز عجزه وانهياره.

غير أنني يا ابنة الأمطار لم أظفر من الرحلات بالمأمول

لم أعثر على تمثالي المائل في فكري

فجافتني أحلامي فطلّقت جنوني

(٥) علي الجندي، طرفة في مدار السرطان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٠.

(٦) نفسه، المقدمة، ص ٥.

(٧) نفسه، ص ١٢.

(٨) نفسه، ص ١٣.

وتراجعت إلى خيمة حزني العربي !!

... همت وحدي في سراديبني بحثاً عن دنان الخمرة المؤتلقه<sup>(٩)</sup>

وينتقل الجندي من انهياراته إلى صيغة جديدة تقوم على إدانة الأمة التي

لم تقدم شيئاً مجدياً للخروج من عجزها، ولكنها عادت للتعبد لأصنام حاولت  
كسرها من قبل :

وأنتمو في سجدة دائمة، وليس من يثور

أمامكم يقوم (هبل) الكبير

وراءكم وليده الصغير

و(اللآة والعزى) على كل مفارق الدروب

رؤوسكم، عيونكم شاخصة إلى أقدامها

في ذلة القبور<sup>(١٠)</sup>.

\* \* \*

ويتمثل المنحى الثاني الذي يعبر عن الهروب من تحمل المسؤولية، في

تجربة امرئ القيس عند عزالدين المناصرة. إذ ينحو باللائمة على أبناء فلسطين

الذين انشغلوا عن حقهم، وظلوا صامتين عن المطالبة به، حتى كادوا ينسون

ملاح وطنهم :

ياساكناً سقط اللوى

قد ضاع رسم المنزل

بين الدخول فحومل<sup>(١١)</sup>

فامرؤ القيس/ الفلسطيني/ ظل منشغلاً- كما يرى المناصرة- عن المطالبة

بأرضه، وتلهى بالخمر والنساء، فضاع ثاره، ولم يعد نفسه للحرب، ولم يجرب

الحرب مرة واحدة، «ولا تطلبوا الثار يا آل حجر فإني/ قتيل العذارى وكأس من

(٩) علي الجندي، طرفة في مدار السرطان، السابق، ص ٢٦.

(١٠) نفسه، ص ٦٠.

(١١) عزالدين المناصرة، يا عنب الخليل، ط ٥، دار قدسية، إربد، ١٩٩٢، ص ٢٦.

الخمير/ لم أدخل الحرب مرة<sup>(١٢)</sup>»، لكنه يفتيق من غفوته فيرى الخمرة وهماً خادعاً، والتسلي بها هزوباً من تحمل المسؤولية، وعليه أن يخرج من وهمه، «يا أيها المطرود، إحذر غيوم الخمير ثم احذر سحابات الكذب<sup>(١٣)</sup>»، والكذب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الاعتماد على الآخرين، وانتظار العون منهم، فالآخر لا يأتي إلا طامعاً:

الرّوم لا يأتون

إلا إذا ظلّوا

كالرمل كالطاعون

في العشب قد حلّوا

هل جاء محتل

كي يمنح الليمون

لشاعر مطعون

أصحابه ملّوا<sup>(١٤)</sup>

وتعرض قصيدة «المقهى الرمادي» موقفاً دائماً للسلوك الفلسطيني السلبى، فيها هو امرؤ القيس يقضى نهاره منشغلاً بالدعاء للمظلومين والشهداء، جالساً في مقهى رمادي رفيقة الحزن وطعامه اليأس :

أول الليل أجر الخطو، لا تدرين أين؟

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانته قرب الحسين

ثم أدعو للحسين<sup>(١٥)</sup>

ثمة فرق كبير بين شخصية امرئ القيس في تجربتها التراثية والمعاصرة، فقد قضى يومه يشرب الخمرة ثم انصرف بعدها طالباً ثأره، في حين نراه الآن ينشغل بالخمرة سحابة يومه دون أن يهيبه نفسه لثأر بعدها.

ها هنا أدفن يأسى

(١٢) عزالدين المناصرة، السابق، ص ٢٧.

(١٣) نفسه، ص ٢٩.

(١٤) نفسه، ص ٢٠-٣١.

(١٥) نفسه، ص ٣٥.

وأقول اليوم خمر ... وغداً ... يا غرباء

اسكتوا يا غرباء

ارقصوا يا غرباء

فوراء الثأر منا خطباء<sup>(١٦)</sup>.

وتقارب تجربة شوقي بزيغ في الموقف الذي تعرضه قصيدتي المناصرة السابقتين، لكنه لا يلوم نفسه على التقصير في حماية بلده، إنما نجده يتهم نفسه على التورط في تدمير وطنه والتمتع برويته مقتولاً، ويتخذ شخصية ديك الجن الحمصي قناعاً، مستفيداً من تجربته في قتل محبوبته ورد، فتصبح ورد معادلاً للبنان وديك الجن معادلاً للمواطن اللبناني الذي يدمر وطنه بيديه ثم يجلس متمتعاً بسوء فعلته :

لكنني قتلتها

لأنها تفيض عن حاجتها حلوة

لأنني ما عدت أستطيع

أن أردّ عن فتونها البهي

كلّ هذه العيون<sup>(١٧)</sup>

- ٢ -

وتتجاوز بعض الأقنعة حدود إدانة فئة أو جزء من الأمة إلى مجال ينحو باللائمة على الأمة كلها، ويتهمها بالتقصير والانقسام، والتقاعس عن نصره بعضها، والانشغال بالمصالح الفردية والمكاسب الآنية وإهمال المصالح العامة، وتضييع فرص النجاح والفوز.

وتعلن تجربة عزالدين المناصرة مع امرئ القيس في نصين آخرين هما «أضاعوني» و «امرؤ القيس. يصل فجأة إلى قانا- الجليل» موقفاً حاداً يتهم الأمة بأنها قد تخلت عن الفلسطينيين، وتركته يبحث عن ثأره وحده، كما فعل

(١٦) عزالدين المناصرة، السابق، ص ٢٦.

(١٧) الشعر في جرش، مهرجان جرش للثقافة والفنون، عام ١٩٨٦، عمان شقير وعكشه للطباعة والنشر

والتوزيع ١٩٨٨، ص ٢٢٢، قصيدة شوقي بزيغ : «حوار مع ديك الجن الحمصي».

بنو أسد مع امرئ القيس من قبل، فالأمة تكتفي بالخطب الرئانة وحدها لمساعدته:

وأعمامي يهزّون المنابر ... أه ما ارتجوا ولا ارتاعوا  
مضت سنتان، قال الشاعر المنفي<sup>١٨</sup> حين بكى :  
أضاعوني  
وأني فتى أضاعوا...<sup>(١٨)</sup>

ويلقي المناصرة لومه على عواصم الأمة، لأنها أسهمت في خداعه، فلم تكن عنصراً سلبياً فقط. لكنّها كانت سبب مأساته وتشرده « لو كنت أعرف أن نارك دون زيت، لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت<sup>(١٩)</sup> »  
أمّا القصيدة الثانية فإنها ترصد موقف الأمة من القوة الفلسطينية فيتهمها بأنها تسعى لإبقائها ضعيفة، فيقتنص الجانب المتعلق بالخلاف (الفلسطيني-اللبناني)، ويراه خلافاً مفتعلاً، سعى إليه بعض أبناء الأمة، فكان الطرفان ضحايا :

ليس بيني وبين سفائن صيدا خلاف  
إنما غضبوا حين صارت لنا خضرة وضاف<sup>(٢٠)</sup>  
مما دفع الفلسطيني للمهادنة، حاصروه وأجبروه أن يجلس مفاوضاً ضعيفاً، يريدون منه أن يقول ما يرغبون به، وأن يتنازل عن حقه، ويمجد عروشهم :  
وليكن واضحاً أنهم أجبروك على الطاولة  
أن تقول الذي لا تريد  
وليكن واضحاً أن قلبك ينزف دمعاً  
وأنت تمجدّ عرش يزيد<sup>(٢١)</sup>

ويعبرّ قناع الصقر عند سميح القاسم عن الموقف السابق نفسه، إذ تبدو

(١٨) عز الدين المناصرة ، الخروج من البحر الميت، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩، ص ٩١.

(١٩) نفسه، ص ٩٤.

(٢٠) عز الدين المناصرة ، لن يفهمني أحد غير الزيتون، دار شروق القدس، ١٩٧٧، ص ١٣-١٤.

(٢١) نفسه، ص ١٤.

النبرة المعاتبة، والدائنة واضحة في النص، فذوو القربى لم يتوانوا عن ايدائه،  
مما يدفعه لمفارقتهم والانزواء وحده :

وداعاً يا ذوي القربى

وداعاً ... والجراح النجل

في قلبي مضاضتها

طوال العمر ... في قلبي مضاضتها<sup>(٢٢)</sup>

ثمة موقف آخر يقوم على إدانة الأمة لأنها ضيعت الفرصة السانحة، وهي  
فرصة الخلاص والنجاح، ويعبر قناع نوح عند عبدالعزیز المقلح عن هذا البعد  
تعبيراً طيباً، فنوح في هذا النص يقف معاتباً قومه على تفويتهم الفرصة التي  
هيأها لهم، إذ أعد لهم الفلك وقضى عمره عاملاً من أجلهم، لكنهم رفضوا  
موافقته، فجاءهم الطوفان، وأغرقهم مع ما أغرقه من أشياء :

قلت لكم من قبل أن يثور ماء البحر

قبل أن تعربد الأمواج

وقبل أن يغيب وجه الأرض

قلت ... الداء والعلاج

لم تحفلوا

لم تسمعوا

كنتم هناك في الغيوم في الأبراج

أرجلكم معدودة - كانت - إلى السحاب

رؤوسكم مفروزة في الوحل ... في التراب<sup>(٢٣)</sup>.

تمثل شخصية نوح هنا، الرائد الحكيم الذي نبه قومه إلى الخطر القادم  
وهياً لهم وسائل النجاة لكنهم ظلوا يبحرون ضد الموج ففاتت فرصة نجاتهم.  
وعلى هذا المنحى نجد قناع الصقر عند أدونيس، في قصيدة طويلة، ذات

(٢٢) سميح قاسم، الديوان، ص ٤٨١ .

(٢٣) عبدالعزیز المقلح، الديوان، ص ٢٣ .



أبعاد متعددة، إذ تتكلم على شخصية عبدالرحمن الداخل (صقر قريش)، وخاصة الجانب المرتبط بمقتل أخيه الصغير على ضفاف الفرات، إذ ظلت تلك الصورة ماثلة في ذاكرته زمنًا طويلاً، وتتداعى هذه الصورة من ذاكرة الشاعر على شكل فاتحة للنص:

هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفراس الرُمّاح  
جسدي يتدحرج والموت حوذية والرياح  
حيث تتدلى ومرثية<sup>(٢٤)</sup>

وتمتد صورة الموت في أجزاء القصيدة كلها، فتكشف القناع عن معاناة أبرياء الأمة، لأن مقتل الطفولة في شقيق عبدالرحمن، هو قتل لمشروع الأمة الذي كان يتهيأ للنهوض على أيدي الأمويين في دمشق، مما يدفع الصقر للفرار من صوت الموت الذي يلاحقه، بحثاً عن مخرج لمجد قريش التي حملت رسالتها إلى أطراف الأرض.

قريش ....

قافلة تبجر صوب الهند

تحمل من أفريقيا، من آسيا للهند

تحمل نار المجد<sup>(٢٥)</sup>

النص يشي بموقف ناقد، يدين ما فعلته الأمة حين دمّرت القوة الفتية الناهضة في دمشق، فضيّعت على نفسها فرصة النجاح، واستمرار النصر، وبقاء لهب الحضارة مشتعلًا.

وتدين بعض التجارب القناعية انشغال الأمة بعرض أني، على حساب مصالحها الكبرى، ومن هذه الأقنعة، قصيدة «الخنساء توصي أبناءها الأربعة»<sup>(٢٦)</sup>

(٢٤) أدونيس، الآثار الكاملة، سابق، ص ٢٧.

(٢٥) نفسه، ص ٢٨، النص يمتد في جزء آخر هو «تمولات الصقر» لكنّه يعبر عن شخصية أدونيس النازعة إلى النبوءة الجديدة، والانتعاش من قدر الأمة، ورفض دورها، مما يجعل الصقر أكثر التصاقاً به نفسه، ولم يعد يعبر عن موقف عام.

(٢٦) الشعر في جرش، مهرجان جرش للثقافة والفنون، ١٩٨٦، شقير وعكشة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨، ص ٤٦.

لأحمد سويلم، فإنها تظهر حرص الأم على نجاح مسعى الأبناء، لذلك نجد الخنساء توصي أبناءها على الصمود والصبر، فيفيد من تجربة الخنساء التي قدمت أبناءها جنوداً للدعوة الجديدة :

يا أبناء الموت

شدوا في الحلبه

لا أبغي أن ألقاكم أحياء تضيع خطاكم وقت الجلبه<sup>(٢٧)</sup>»

ومما أوصتهم به : أن لا ينشغلوا بالغنائم، أو يختلفوا حولها، حتى لا يجد الأعداء فرصة للدخول إليهم منها. لكنهم يضيعون الوصية، فيداهمهم خطو الغرباء، إن هذا النص يختصر لنا التباين بين وجهتي نظر متضادتين الأولى : تتسم بالتخاذل والانشغال بالهموم الفردية، والتقاعس عن نصره الوطن وقضاياها: «أماه ... لا ناقة في بيروت/ ولا جمل لنا في الصحراء»<sup>(٢٨)</sup>، والأخرى : صوت الضمير المنبعث من الفئة الغيورة، على صورة الخنساء المفجعة بفقدان الأخوة والأبناء، وهو الصوت الداعي إلى الحرص على مصالح الأمة ووحدها.

- ٣ -

وقد عبّرت بعض الأقنعة عن انتقاد حادّ لسلوك السلطة السياسيّة، وعرّت الانحراف السياسي القائم على اضطهاد الإنسان، والتسلط عليه، واستغلاله، ويبدو هذا المنحى عند أمل دنقل أكثر من بقية الشعراء، ومن الأقنعة التي حملت هذا البعد «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»<sup>(٢٩)</sup>، إذ يتقنّع بعنصرة العبسي، ويجعله معادلاً لأبناء الأمة الذين استلبت السلطة السياسيّة المعاصرة إرادتهم، وصادرت

(٢٧) الشعر في جرش، السابق، ص ٤٧.

(٢٨) نفسه، ص ٥٠.

ثمة نصوص أخرى عبّرت عن مواقف انتقادية متفرقة، منها قناع «تداعيات العارث بن عباد» لعبد المطلب محمود، و«تحولات هاني» الشيباني، لمعدّ الجبوري، عبّراً عن إدانة الأمة لتقاعسها عن نصره العراق في حربها مع إيران، ومن تلك الأقنعة «روي عن الخنساء» لممدوح عدوان، ينتقد فيه ازدواج النظرة القائمة على التعاطف مع الشهداء، والتقاعس عن نصرتهم والشار لهم. ومن تلك الأقنعة «الحاكمة» لمنذر الجبوري، يعرض النص حرص أبناء العراق على إلغاء الحدود القائمة بين أقطار الأمة، في حين يصر الآخر «الشام» على بقائها، لينتهي النص بمقولة ترد على لسان حارس حدود الشام مفادها : ينبغي الآن أن نتقاتل أو نلتحق.

(٢٩) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٢١.

حقوقهم، وحالت بينهم وبين الاشتراك في تقرير مصيرهم، مستغلاً ما واجهه عنتره في قبيلته حين كان يرعى مواشي عيس زمناً طويلاً دون أن يعترف له أبوه بأدنى اعتبار، فشبّ بين أبناء قبيلته ذليلاً، وحين داهم الأعداء تلك القبيلة دعوا عنتره للمشاركة في ردهم، هذه الصورة مقابلة لواقعنا، حيث استعبدت القيادات شعوبها في الرخاء والسعة، ثم دفعتهم للحرب دون أن تعدّهم الإعداد السليم لمثل هذا الموقف، ويستعين أمل بشخصية أخرى، لها دور معروف في استشراف القادم، إنها شخصية زرقاء اليمامة<sup>(٢٠)</sup>، التي حذرت قوم زوجها من الشجر المحمول على أكتاف الرجال، فتصبح في النص الجديد وجهاً للمظلومين الذين يحاولون أن ينبّهوا للخطر القادم، لكنّ السلاطين لا يحفلون بهم، فعنتره وزرقاء وجهان متمّمان لبعضهما بعضاً. فعنتره رمز القوة المغيبة التي تدعى للحرب فجأة دون أن تهياً لذلك، وزرقاء رمز الوعي والعقل، وكلاهما ظل مُبعداً عن القرار إلى اللحظة الأخيرة.

ظللت في عبيد (عيس) أحرس القطعان

اجتزأ صوفها

أردت نوقها

أنام في حظائر النسيان

طعامي الكسرة ... والماء ... وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة ... والرّماة ... والفرسان

دعيت للميدان<sup>(٢١)</sup>

(٢٠) زرقاء اليمامة : هي يمامة بنت مرة، أخت رباح بن مرة، ذات بصر حاد، أشرفت يوماً فترات شجراً يسير باتجاه قوم زوجها -جديس- حيث كانت العداوة مستعرة بين هذه القبيلة، وقبيلتها الأصلية -طسم- فاستعانت طسم بالتبابعة، فجاءوا يحملون الشجر كي لا تبصرهم يمامة، وحين أخبرت -جديس- بذلك كذّبوها، وغفلوا عن الاستعداد لحربهم، وفي الصباح داهم التبابعة وطسم القبيلة، واستباحوا حماها، ودموا يمامة، ونزعوا عينيها وملبوها، أنظر دعلي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط١، شرحه وقدم له مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ١٥٢/٢-١٥٣.

(٢١) أمل دنقل، ص ١٢٢.

وعلى ضوء هذه المعادلة المختلة تأتي النتائج متوقعة تماماً، إنها الهزيمة والانهيار أمام الأعداء، فالقيادة لم تأخذ بأسباب النصر، ولم تهَيء أبنائها للحرب، ولم تستعن بأصحاب الرأي والمعرفة.

لم يبق إلا الموت

والحطام

والدمار

وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار

ونسوة يسقن في سلاسل الأسر

وفي ثياب العار

مطنطئات الرأس ... لا يملكن إلا الصرخات الناعسة<sup>(٣٢)</sup>

وتعبر قصيدة أمل دنقل « من مذكرات المتنبي في مصر » عن انتقاد واضح للسلطة السياسية، وتحملها مسؤولية الخيبة، إذ يرى كافوراً نموذجاً للقيادة المترهلة، التي تدفع الآخرين للتفني بها، والثناء على أفعالها الموهومة، فالمتنبي مجبر على مدحه وهو يعلم أنه لا يستحق مدحاً :

يوميء، يستنشدي، أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده ... يأكله الصدأ<sup>(٣٣)</sup>.

ويتخذ الشاعر أسلوب المفارقة لكشف خيبة هذه القيادة، وتراخيها عن تحمل مسؤوليتها، فيقدم موقفين يعرضان ذلك. إذ يستدعي رمز خولة، المرأة الفلسطينية التي ظلت تقاتل بسيفها الظالمين، ولكنها لا تقوى على دفعهم، فحملوها إلى بيزنطة، أسيرة مهيضة الجناح، فأخذت تستعين بكافور، «كافوراه... كافوراه» فأمر أحد غلمانه أن يشتري جارية رومية، تُجلد كل يوم، فتنادي «واروماه ... واروماه» رداً على نداء خولة.

(٣٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص ١٢٥.

(٣٣) نفسه، ص ١٨٦.

أما الموقف الآخر، فإنه يستعين بالحلم، حين يتصور سيف الدولة منتصراً والصبية يهتفون له «يامنقذ العرب»<sup>(٣٤)</sup>، فيفاجئه الصحو، فلا يرى غير كافور متصدراً المجلس.

ويعبر قناع «مالك بن الربيع» عند عبد العزيز المقالح عن إدانة للسلطة التي تنشغل بأمور هامشية، وتترك المسؤولية الحقيقية التي يتوجب عليها أن تتصدى لها، فما هو يتجه شمالاً، في حين تتجه مهرته جنوباً، وسراً اتجاهه شمالاً، أنه يحمل في قلبه الهم الفلسطيني، فقد سمع يافا تستغيث بعد أن استباحها الأعداء، فيخاطب القوة العسكرية المتمثلة في سعيد بن عثمان -وهو القائد الذي تاب على يديه مالك من غوايته-، ويخبره بأن يافا هي أرض المعركة، وكأنني بالشاعر يقصد أن يلفت أنظار قيادات الأمة إلى المسؤولية التي يجدر بهم أن ينهدوا بها.

أصرخ : ها هو ذا يا (ابن عفان) باب الجهاد

وهذي ثغور الشام على الليل مفتوحة

تتمزق حنجرتي

وعلى القرب وجه (خراسان) يضحك من وجعي

والنجوم المسدسة الحد تجرح وجه ماذن «يافا»

وفي الليل تخبو سيوف ابن عفان.....<sup>(٣٥)</sup>

وتعبر بعض الأقنعة عن إدانة للسلوك الاجتماعي-السياسي-، وتكشف معاناة الإنسان أمام سطوة السلطة الاجتماعية أو السياسية. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة ممدوح عدوان : «يوميات الحطيثة»<sup>(٣٦)</sup> وتعبر عن غير قضية من قضايا الحطيثة، ومنها قضية «الفقر» الذي قد يقوده إلى بيع نفسه في سوق النخاسة.

حين يضيع الخبز بين الله والناس

(٣٤) أمل دنقل، السابق، ص ١٨٩.

(٣٥) عبدالعزيز المقالح، الديوان، سابق، ص ٦٢٨.

(٣٦) ممدوح عدوان، تلويحة الأيدي المتعبة، سابق، ص ٥٣.

وحيثما تنقر في القلب مناقير الصغار  
وتشتكي من جوعها القاسي  
تخاف أن تلقي بك الأيام والطوى  
من كف نخاسٍ لنخاس<sup>(٢٧)</sup>.

وهذا الفقر يقوده إلى موقف سلبي، حين يضطر إلى التخلي عن المبدأ  
وصدق الكلمة من أجل أن يحصل على قوته وقوت عياله، إنه مهدد بالموت  
والعبودية أمام سطوة النظام الاجتماعي الذي لا يعترف له بمكانة أو نسب، بين  
قوم كان للنسب والأصل عندهم اعتبار لا ينكر، ولم تكن سلطة القبيلة التي  
اضطهده في الجاهلية، إلا حالة متقدمة لسلطة المعتقد الجديد، ليظل غريباً في  
الجاهلية والإسلام.

أين أموت؟

ولم أزل أقاد في سوق النخاسة  
أنا الذي ما وصلت إلى جذوري الفراسه  
أواجه المرأة كالغريب  
أذوب في الردة والإسلام والسياسة<sup>(٢٨)</sup>

ويقارب هذا الموقف، ما يعبر عنه قناع « من أوراق أبي نواس<sup>(٢٩)</sup> » لأمل  
دنقل، وعلى الرغم من أن النص يحمل عدداً من القضايا، لكنّها لا تخرج في  
مجمّلها عن نقد السلوك السياسي والاجتماعي، الذي كان يواجهه أبو نواس قديماً  
وحديثاً فقد عبّرت إحدى هذه الأوراق عن ثنائية الفكر-الفن- والسلطة، على  
صورة حوار بين طفلين يلعبان بقطعة نقود، يخفق كل واحد منهما في تحديد وجه  
العملة تحت كف صاحبه، وبعد زمن يلتقيان في قصر الرشيد، كان أبو نواس  
حارساً للفن-الفكر-، وكان صاحبه حارساً للسلطة وحاجباً على باب الخليفة.

(٢٧) معدوح عدوان، السابق، ص ٥٥.

(٢٨) نفسه، ص ٦٠.

(٢٩) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٠٨.

وتعبّر بعض الأوراق عن قمع السلطة للناس، وانتهاك حرمااتهم، واستباحة دمائهم، إذ يوقظ الحرس والده، يتهمونه بأنه خارجي، وحين يهّم أن يدفع التهمة عن نفسه، يطعنه الحرس، ويتركون لعائلته السواد والبيّس. وحين ينضج تلاحقه السلطة بعيونها، وعسسها، ويصادرون أوراقه، ويتلهّى السادة، بمفاتن أمّه حين عملت جارية لديهم، تقدم الشراب لهم، وتقوم على خدمتهم، وتعبّر المقطوعة الأخيرة عن استباحة السيوف دماء الحسين، ومنعهم الماء عنه، بدافع من طمعهم، وجبروتهم، فإن كان الحسين بعظمة مكانته قد مات ظمآن، فماذا يفعل الشعراء أمثال أبي نواس :

مات من أجل جرعة ماء

فاسقني يا غلام صباح مساء

علّني بالمدام

أتناسى الدماء<sup>(٤٠)</sup>.

-٤-

وعبرت بعض الأقنعة عن موقف يدين الرفيق، لعدم وفائه وخيانتته، أو لتخليه عن مبدئه. وقد تمثّل ذلك في بعض النصوص منها قناع «يهودا» عند بلند الحيدري، إذ يتخذ من موقف يهودا الاسخريوطي الذي كشف به سرّ المسيح، ومكّن الكهنة من الإمساك به، مدخلاً لتجربته فتصبح هذه التجربة قناعاً لخيانة الرفاق لمبدئهم.

وأشرت ... أنت

- أنا ... ؟

- أجل

وبلا خجل

كانت تصرّ يداك أنت<sup>(٤١)</sup>

(٤٠) أمل دنقل، السابق، ص ٢١٤.

(٤١) بلند الحيدري، الديوان، ط٢، دار العودة، بيروت، ص ٢٩٠.

ويذكر بلنذ/ على لسان المسيح/ الرفاق الذين تخلّوا عن حمل الأمانة، بما قطعوه على أنفسهم من عهود، وما أعلنوه من استعداد للتضحية والفداء. ومن الأمثلة الدالة في هذا الجانب قصيدة عبدالرحيم عمر «المرقش في أيامه الأخيرة»<sup>(٤٢)</sup>، تمسك هذه القصيدة بلحظة انخذه في الصحراء، بعد أن فارق العبد، وخلفه مريضاً في العراء، نهياً للذئاب، ليفتضح الوفاء والعهود المزيّفة، «فهو يبكيني ويبغي أجلي»<sup>(٤٣)</sup>، وأمام هذه المعادلة غير المنصفة يأخذ المرقش بشتم الدنيا وقيمها التي انحطت، حتى انقادت للجبناء والخائنين،

فليكن يا هذلي

امض في أمرك هذا زمن الأندال

يستلون عين الشمس من جفن الأصيل<sup>(٤٤)</sup>.

لهذا فإن تصحيح الأمر لا يتحقق إلا بمعاينة الخائن وقتله إن عبدالرحيم عمر ينقل التجربة من بعدها الفردي قديماً لتحمل بعداً جماعياً، حيث يصبح الخائن لأمانته رمزاً للمنحرفين والمتخلين عن مبادئهم في عصرنا.

- ٥ -

ويعبر قناع أيوب عند سميح القاسم عن إدانة للإنسان بصورة عامة، ويبدو أيوب قانطاً متبرماً، ونحس الوجه التوراتي أقرب لأيوب القاسم من الوجه الإسلامي، فأيوب عند القاسم قناع للفلسطيني الذي يحتمل مرارة الظلم والقهر، ويبدو النص في معظمه بعيداً عن التجربة الأيوبية، إذ يفرق في عرض

(٤٢) عبدالرحيم عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، ص ٢٧٩.

المرقش : هو عمرو بن سعد بن مالك، أحد العشاق المشهورين، وأسلم صاحبه أسماء بنت عوف، وقد زوجها أبوها في غياب المرقش، وأدعى أنها ماتت، وحين عاد كشف الخدعة، فرحل إليها ومعه خادمه، فمرض في أرض زوجها، فتركه الخادم نهياً للوحش والمرض، فذهب الوحش بانفه، ويقال : إن أسماء علمت بخبره فحملته إلى بيتها، فمات هناك، أثرت عنه بعض الأبيات المتعلقة بهذا الموقف، ومنها :

من مبلغ الفتيان أنّ مرقشا      أضحى على الأصحاب عينا مثقلا  
ذهب السباع بأنفه فتركه      ينهسن منه في القفار مجدلا  
انظر ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ط١، عالم الكتب، ١٢٨٢هـ، ص ٢٩-٣٠.

(٤٣) عبدالرحيم عمر، السابق، ص ٢٧٩.

(٤٤) نفسه، ص ٢٨٢.



حال المواطن الفلسطيني، فاضحاً أمام العالم سوء ما ارتكبتة أيدي الناس،  
فالنص يدين الإنسان على صمته عن تجاوز الظالمين، واستلابهم حقوق الآخرين .

أحكي للعالم ... أحكي له

عن بيت كسروا قنديله

عن فأس قتلت زنبقة

وحريق أودى بجديله (١٥)

ويتجاوز القاسم البعد الفلسطيني إلى معاناة الإنسان في أطراف الأرض  
كلها، فيختتم نصه بنبرة متمردة على القدر الظالم الذي سلط عليه قوى البغي  
والعبودية .

(١٥) سميح القاسم : الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٨١.

# الباب الثاني

مواقف بارزة في النصوص القناعية

## الفصل الأول

### توجيه الموقف الكلي للشخصية القناعية

يستحضر الشعراء المعاصرون بعض الشخصيات التراثية، ويتخذونها أقنعة حين يجدون فيها ملامح مقاربة لتجاربيهم، ويجعلون تلك الشخصيات ألسنة ناطقة تعبر عن مواقفهم الجديدة، وإذا ما أنعمنا النظر في المواقف التي عبرت عنها الأقنعة، نجدها أحياناً موافقة في دلالتها وموقفها للشخصية المستدعاة في تجربتها المعروفة، وأحياناً أخرى تنحرف عن الدلالة لتعبر عن موقف يصاد تلك الدلالات.

- ١ -

يبدو جانب الاتفاق في الموقف بين التجربتين غالباً على النصوص القناعية أكثر من الانحراف، فالشعراء يحملون أقنعتهم مواقف تتجه اتجاهاً طردياً مع مواقفها المرتبطة بالتجربة الأولى، فإن كانت الشخصية معروفة بالثورة والتمرد مثلاً، نجدها تعبر عن موقف يفيد من هذه الصفة فيها، وإن كانت شخصية مظلومة مضطهدة، وظفت بدلالات تفيد من هذا المنحى أيضاً، وهذا الرأي لا يدعي وجود مطابقة تامة بين التجربتين، لأن المطابقة التامة أمر ليس متحققاً ألبتة في القناع، إذ لا يغيب عن أذهاننا أن الشاعر المعاصر يصوغ تجربة جديدة لها خصائصها وشروطها ومواضعاتها، وهي تجربة تختلف اختلافاً واضحاً عن أي تجربة متحققة بغض النظر عن مدى الاقتراب بينهما، لهذا فإن مبلغ طموح الشاعر هو امتلاك القدرة على تطويع التجربة السابقة والتصرف بها، وإضافة دلالات جديدة، وتوجيه بعض مفردات التجربة القديمة لتخدم تجربته وتعبر عنها.

والنماذج التي تحقق هذا المنحى متعددة، منها شخصية أبي فراس الحمداني عند البيهقي في قصيدته «روميات أبي فراس»<sup>(١)</sup>، فقد استغل من تلك التجربة جانب الأسر، وجعله معادلاً لتجربته حين كان بعيداً عن وطنه، حالماً بالعودة إليه بعد أن تتحقق العدالة والحرية، فيجد تجربة أبي فراس في الأسر

(١) عبدالوهاب البيهقي، الديوان، ٣٦٨/٢.

عند الروم، وتوقه إلى الحرية والعودة إلى حلب، وانتظاره الخلاص القادم من ابن عمه سيف الدولة وجهاً آخر لتجربته، فالشاعر في هذا النص يوظف التجربة الماضية لتعبّر عن تجربة شبيهة بها، فنرى التجربتين ببعديهما التراثي والمعاصر متفتحتين في الموقف الذي تعبران عنه، فهي هو أبو فراس ينتظر حالماً على شطآن بحر الروم، وهذه الشطآن تخبيء وراءها أحلامه البيضاء، لأنها تخفي وسيلة العودة إلى الوطن، ورفيقه على تلك الشطآن جنية تحلم مثله بالغائب القادم.

جنية كانت على شطآن بحر الروم

تبيكي - وكنت راقداً محموم

على رمال الشطأ عند مغرب النجوم-

تنتظر البحارة الموتى وتستلقي على الصخور

تعدُّ للنوارس الضفيرة

تكتب فوق الرمل ما أقول

عانقتها وهي على شطآن بحر الروم

عارية تعوم

فانطفأ الليل وصاح البوم<sup>(١)</sup>

فالمنفى والغربة يعززان النزعة الحاملة المهيجة للخيال، فتتراءى له آمال الخلاص على صورة تلك الجنية المنتظرة على الشاطئء قدوم البحارة، لكنهم بحارة موتى، ووصفهم بالموتى يعزّز موت الحلم الذي كان يدفعها للانتظار، وهو من جانب آخر موت لآمال الأسير، فخلاصه أيضاً معلق بظهور البحارة، لذلك فإنه يحاول إقامة علاقة وألفة مع تلك الجنية، للخلاص من إحساسه بالغربة والتفرد، لكنه يخفق في تحقيق ذلك المبتغى، فحين عانقها على الشاطئء، ألقى الليل أستاره عليه، وصاح البوم قريباً منه، وهذان الرمزان (الليل والبوم) يكتفان الإحساس باليأس وإخفاق الحلم. وهذه الصورة تتفق إلى حدٍ بعيد مع أحلام أبي

(٢) عبدالوهاب البياتي، السابق، ٢/٣٦٨.

فراس وانتظاره الغدية من ابن عمه، ومما طلة الأخير في تحقيق ذلك<sup>(١)</sup>.  
وتستمر حالات الحلم التي تمر به في الظهور، لكنّها تخفق واحدة بعد  
أخرى، ليسيطر عليه يأس مطبق، يتبدى في المقطوعات الأخيرة ...  
وما يلاحظ على هذا النص أنه يتجاوز مفردات التجربة الأولى، لكنّه لا  
يناقض الموقف الذي عبّرت عنه أصلاً، فقد ظلت قضية المنفى والاعتراب والتوق  
إلى الحرية، هي الخيط الذي يجمع التجربتين ويربط بينهما<sup>(٢)</sup>.

- ٢ -

أما الجانب الآخر، فإن الشعراء يستخدمون تجربة الشخصيات التي  
يتقنعون بها، لتعبّر عن موقف يصاد ما قد عبّرت عنه في تجربتها الحقيقية أو  
المعروفة، فتتحرف التجربة الجديدة عن دلالات التجربة السابقة انحرافاً تاماً.  
ومن الأمثلة على هذا المنحى، قصيدة «عودة وضاح اليمن<sup>(٣)</sup>» للشاعر عبدالعزيز  
المقالح.

يتصرف المقالح بالقصة كلّها ويجعلها ذات دلالات جديدة، وهي دلالات

(٢) قضية افتداء أبي فراس بارزة في شعره، وقد صرح بعته ولومه الشديد لابن عمه  
سيف الدولة في غير مرة لتأخره في افتدائه، ومن ذلك قوله :

تنكر سيف الدين لما عتبه      وعرض بي تحت الظلام وقرعاً  
فقولاه : من أصدق الود إنني      جعلتك مما رايني الدهر مفزعا

انظر «ديوانه، تحقيق ابراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١،  
١٩٨٢، ص ١٠٨، وكذلك نجده يرسل إلى سيف الدولة معاتباً على ردّه أمه خائبة، حين  
جاءته تستحثه على افتداء ولدها، يقول :

سمحت منى بعهجة كرمت      أنت على يأسها مؤملها  
إن كنت لم تبذل الغداء لها      فلم أزل في فداك أبذلها

الديوان، ص ١٢٢، وقد عرض عبدالجليل عبدالمهدي لهذه القضية بتفصيل واضح، انظر :  
عبد الجليل عبد المهدي، أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، ط١، مكتبة الأقصى، عمان،  
١٩٨١، ص ٩٦-١١٥.

(٤) الأمثلة على هذا الاتجاه كثيرة، منها قصيدتا عبدالعزيز المقالح «من خطاب نوح بعد  
الطوفان، يوميات سيف بن ذي يزن»، وتحولات هانيء الشيباني، لعد الجبوري،  
والقصائد التي استغلت تجربة الخوارج ...

(٥) عبدالعزيز المقالح، سابق، ٥٢٢.

تخالف ما قد اشتهرت به، فقد انشغل قديماً بهمُ فردي، يقوم على علاقة خاصة بأم البنين، فمات بسببها على يد الخليفة، ولم يعد إلى روضة مرةً أخرى، لكنّه الآن ينشغل عن روضة (رمز اليمن في النص) زمناً، ثم يعود إليها معتذراً عن غيابه، وهذا الملمح من إضافة المقالغ نفسه، كذلك فإنّ الهمّ الفردي الذي شغله بملذاته الذاتية سابقاً، يصبح همّاً جماعياً، فغيابه عند أم البنين الذي وصف بأنه استغراق في لذة فردية، شغلته عن كل شيء، يصبح عذاباً وبحثاً مؤرقاً ورحيلاً شاقاً، وتوقاً إلى الوطن-اليمن- ورغبة ملحّة بالعودة إليه :

ضائعاً-كنت- محترقاً، أتمزّق في قبضة الليل  
والشجن البربري الرّمادي، أصرخ، أرحل في سفن  
الحزن، تحملني في بحار من اليأس، أذكرها تتعذب  
بعدي، تواجه أعداءها في ثبات، أمدُّ يدي نحوها،  
تتراخي يدي تحت رعب المسافات، أبكي، يطير بي  
الدمع، يرجع بي نحوها، يالرخ من الدمع يحملني  
في حنان رحيم....<sup>(١)</sup>

وحين عاد إلى روضة-وهي عودة افتعلها الشاعر المعاصر- حاول أن يعلل غيابه عنها، فيصف ذلك الغياب بأنه كان بحثاً عن حلٍّ لمعضلة اليمن وأهله، ولم ينشغل بهمُ فردي، ويفارق الشاعر المعاصر دلالة التجربة السابقة في جانب آخر، إذ إن روضة قد جذمت وألقيت مع المجدومين ثم ماتت بمرضها، لكنّها تبقى حية-في النص الجديد- حتى يعود وضاح إليها، فيحلم بشفائها من مرضها، ويعلن لنا نبوءة تبشر بخلاصها.

قيل لي : إنّ «عرّاف وادي الجماجم» أدركها  
مرة، فتنبأ أن سوف تشفى، وتنهض من دانها حين  
تكشف عن ساقها، ثم ترقص عارية فوق صرح الدماء

(١) عبدالعزيز المقالح، الديوان، سابق، ص ٥٢٢.

وتغسل عار التسوّل والقهر بالنار...<sup>(٧)</sup>

إن المقال يخرج عن مفردات التجربة الماضية ودلالاتها، ويشكلها على نحو مفاير لا يتطابق البتة مع التجربة السابقة<sup>(٨)</sup>.

- ٣ -

والحديث عن توجيه موقف الشخصية المتخذة قناعاً، يدفعنا للحديث عن أشكال الإفادة من تلك التجربة، فبعض الشعراء يستحضر موقفاً متكاملًا من التجربة ويبني عليه نصّه الجديد وبعضهم يستحضر مجموعة أحداث يجمعها ويبني نصه عليها، وبعضهم يستحضر حدثاً جزئياً يتصرف به ويوسّعه ليستوعب تجربته، وبعضهم يستحضر وحي التجربة وما فيها من سمة غالبة دون أن يستحضر أحداثاً محددة، أو مفردات من تجربة معروفة.

والنمط الأوّل يستعين بمفردات تجربة متماسكة ومكتملة، ويجعلها قناعاً لتجربته المعاصرة ولعل خير النماذج التي يتجلّى فيها هذا التوظيف قصيدة البيّاتي «عذاب الحلاج»<sup>(٩)</sup> فالشاعر يستحضر تجربة صوفي معروف، وقف في وجه الظلم، وحاول التصدي له، فاستعدى رموز الظلم في عصره، فدبروا له وحاكموه، وقتلوه بسبب هذا الموقف، ومن يستعرض تجربة الحلاج التي قدّمها ماسينيون، يرى في الحلاج نموذجاً ثائراً على الظلم الاجتماعي في عصره، وقد استمرت محاكمته ما يقارب عشر سنوات، انتهت بالحكم عليه بالموت، وأحرق جسده وذُرِّي رماده في الرّيح<sup>(١٠)</sup>. وهو الآن في تجربة البيّاتي يعيد مفردات تلك التجربة على نحو مقارب لما مضى، فقد بدأ النصّ بحديث المرید، الذي يكشف تردد الشيخ وما يدور داخله من صراع بين الوقوف في جانب المضطهدين

(٧) عبد العزيز المقالح، السابق، ص ٥٣٩.

(٨) هذا المنحى يرد في عدد من النصوص، من مثل، نوح الجديد، أدونيس، مقابلة خاصة مع ابن نوح، أمل دنقل، وقد عرضت الدراسة لهما في الباب الأوّل.

(٩) عبدالوهاب البيّاتي، الديوان، ١٤٢/٢.

(١٠) عبدالرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، ط ٣، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، مقالة ماسينيون «المنحنى الشخصي لحياة الحلاج»، ص ٦٦-٩٤.

والمظلومين، أو البقاء في عزلة الصوفية السلبية.

سقطت في العتمة والفراغ

تلطّخت روحك بالأصباغ

شربت من أبارهم

أصابك الدوار

تلوثت روحك بالحبر وبالغبار

وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذي النار

صمتك : بيت العنكبوت، تاجك : الصُبَّار<sup>(١١)</sup>

وهذا الموقف الذي كشف ترده، يدفعه للتفكير فيما حوله، فيرى الظلم قد استشرى في كل شيء، ويرى الظالمين يعتدون على الضعفاء وينهبون حقوقهم، « ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح/ وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب/ وصائدو الذباب/ وخرّبت حديقة الصباح/ السحب السوداء والأمطار والرياح»، فيلجأ إلى الله يسأله مخرجاً لهذا الموقف، ويستعين به لينصره فيما أزمع أمره من وقوف مع المظلومين، وتصدُّ للظلم وأهله.

ويقدم لنا تجربة شبيهة بحاله قبل أن يتخذ موقفه الجريء هذا، إذ قدم لنا صورة لشخص أحب ابنة السلطان، وطمح لكسب دنيوي، ومن أجلها فعل أفعالاً لا تليق بإنسان ذي قيمة، كان مهرجاً للسلطان، بهلواناً يرقص فوق الحبال، ويأكل الزجاج، يمتطى ظهره الأطفال، وحينما ماتت ابنة السلطان جُنُّ جنونه، وظل متعلقاً بها، وهذه التجربة التي أسماها «فسيفساء» هي وجه آخر لتجربته قبل أن يطلُّ على معاناة الناس، ويقف معهم ضد الظالمين.

وأول ما يواجهنا من موقفه الجديد، ذلك الاعتراف الصريح، إذ باح بموقف من السلطان، ووصفه بالجبن فتتوحد ذاته بعد هذا الرأي الجريء، فالاتحاد الذي ينشده الصوفي بينه وبين خالقه، يتجلّى الآن على صورة اتحاد مع الذات المنقسمة والمتردة سابقاً، مما يجلب له سعادة وارتياحاً، فقد تكالب شهود الزور

(١١) البياتي، السابق، ١٤٥/٢.



والسلطان ضده، وها هم يدبرون له حكماً يخلصهم من جرأته، ولم يعلموا أن خلاصه وأمله يتجسد في موته «وها أنا أنام/منتظراً فجر خلاصي، ساعة الإعدام»<sup>(١٢)</sup>، ثم تأتي النتيجة إنها الصلب، والموت دفاعاً عن حق الضعفاء «مد لي ذراعاه/ وقال لي : / الفقراء ألبسوك تاجهم»<sup>(١٣)</sup>، وهي مسؤولية عليه أن يصمد لها، وأن يصبر نفسه عليها، فيندفع القضاة والشهود والسياف ينفذون به حكمهم، فقد صلبوه عشر ليالٍ ثم أحرقوا جسده، ونثروا رماده في الريح.

عشر ليالٍ وأنا أكابد الأهوال

وأعتلي صهوة هذا الألم القتال

أوصال جسمي قطعوها

أحرقوها

نثروا رمادها في الريح<sup>(١٤)</sup>

وتنتهي القصيدة بعد أن استعرضت تجربة متكاملة، هي تجربة الحلاج الصوفي في ثورته، وتآمر الآخرين عليه، والحكم عليه، وقتله وصلبه، وحرق جسده...

- ٤ -

أما النمط الثاني فإن الشاعر يستعين بمفردات متفرقة من التجربة المعروفة للشخصية يؤالف بينها ويتصرف بها، ويبني عليها نصه، ومن الأمثلة على هذا قصيدة مدوح عدوان «يوميات الحطيئة»<sup>(١٥)</sup>، فقد استعان بمدوح عدوان ببعض مفردات تجربة الحطيئة وأقواله، لكنها مفردات متفرقة لا ترتبط بتجربة واحدة، فأضاف إليها ووسّع فضاءها، وتصرف بها لخدمة التجربة المعاصرة، ومن هذه العناصر قول الحطيئة المشهور :

(١٢) البياتي، السابق، ١٥٢/٢.

(١٣) نفسه، ١٥٢/٢.

(١٤) نفسه، ١٥٥/٢.

(١٥) مدوح عدوان، تلويحة الأيدي المتعبة . سابق. ص ٥٣.

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس<sup>(١٦)</sup>

فيجعله قضية الشريحة الأولى وهي بعنوان «الحكمة»، فيرى الخبز ضائعاً بين الله والناس، لذلك يظل قلبه عرضة لمناقير الصغار، ومعاناتهم، مما يثير فيه هلعاً من أن يضطر لبيع نفسه لأحد النخاسين.  
ثم يستحضر تجربته مع الزبرقان بن بدر، ويعلل مدحه له، وهجوه له أيضاً، وهذه التجربة جزء من مفردات حياة الحطيئة وما دار بينه وبين الزبرقان من خلاف وهجو، ويعلل مدحه له بأنه بحث عن لقمة الزؤان، وحينما هجاه كان بحثاً عن لقمتي زؤان، لأنه هجاه إرضاء لرجلٍ آخر أطمعه بالخير، ويستعين كذلك بتجربة الحطيئة مع عمر بن الخطاب، حين سجنه ليكف لسانه عن إيذاء الآخرين، وهي إفادة لمحية، سرعان ما تصطبغ بدلالة معاصرة، وكذلك، نجده يستحضر الموقف الاجتماعي الذي كان يعاني منه الحطيئة وغياب نسبه بين الناس، وتنقل هذا النسب وسط القبائل.

أين أموت؟

ولم أزل أقاد في سوق النخاسة

أنا الذي ما وصلت إلى جذوري الفراسه

أواجه المرأة كالغريب

أنوب في الردة والإسلام والسياسة<sup>(١٧)</sup>

وهكذا، يتبدى لنا أن التجربة المعاصرة قد جمعت مفردات مفرقة، وبنت

النص عليها، ووجهتها بما يخدم التجربة كلها.

(١٦) ديوان الحطيئة، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٠٩.

(١٧) ممدوح عدوان، السابق، ص ٥٩.

أما النمط الثالث فإنه ينبني على موقف جزئي، أو حدث فرعي، يتصرف به الشاعر ويوسعه ليخدم التجربة التي يعبر عنها، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة عبدالعزیز المقالح «من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبى في مصر»<sup>(١٨)</sup>، فإن القصيدة كلها تدور حول قضية الخروج من مصر، بعد أن ضيق عليه أصحاب السلطة هناك، حينما عارض الصلح الذي بدت تلوح نذره، مع إسرائيل، وإذا ما نظرنا إلى النص كله لا نجده يخرج عن هذه القضية، على الرغم من استطالته إلى حد الإسراف، فقد بدأ النص بحديث عن الشعر الذي لا يأبه الناس به، ولا يقيمون له وزناً، لأنهم فقدوا إحساسهم بالحياة، وفقدوا الحب، ولم يعودوا يرون الأمطار، أو الشمس، فقد طغت عليهم نزعة الشر ومات فيهم نازع الخير، وهو زمن ماتت فيه القيم الصحيحة وسارت الأشياء عكس اتجاهها. وهذا زمن يطلق كافور فيه يده تنكياً وبطشاً بالضعفاء والشعراء : «و (كافور) القرصان الهابط من مقبرة الخيل يحدق بحثاً عن وجهي في الليل»<sup>(١٩)</sup>، وتظل قضية محاصرة المتنبى وتضييق الأمر عليه في مصر وخروجه منها شبه مطرود تدور في القصيدة حتى آخرها، وتشكل الضوء الذي يشع أمامنا في هذه القصيدة دون أن يتجاوزها، أو يستحضر جانباً آخر من تجربة المتنبى أو شعره أو مواقفه، اللهم، إلا توظيفه لبیت المتنبى القائل :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تغنى العناقيد..<sup>(٢٠)</sup>

وهو توظيف لا يتنامى أو يتجاوز حدوده في جزء من النص، إنما ينتهي

دوره في جزء محدود من الشريحة التي وزد خلالها.

(١٨) عبدالعزیز المقالح، عودة وضاح اليمن (شعر مختار)، سابق، ص ٤٦٧.

(١٩) نفسه، ص ٤٧٠.

(٢٠) ديوان المتنبى، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه ومصححه مصطفى السقا، وإبراهيم

الابيارى، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت ٤٢/٢.

ثمة نمط أخير نجد الشاعر لا يستحضر منه إلا الإيحاء البعيد، فلا يعمد إلى مفردات من تجربته كما مرّ بنا سابقاً ويوظفها، ولكنه يبني نصّه بتأثير ذلك الإيحاء، ومن الأمثلة على هذا البعد قصيدة خليل خوري «الخارجي»<sup>(٢١)</sup>، و «بشر الحافي»<sup>(٢٢)</sup>، لصلاح عبد الصبور، و «أغاني مهبّار الدمشقي»<sup>(٢٣)</sup> لأدونيس و «صورة للسهر وردي في شبابه»<sup>(٢٤)</sup> للبياتي...

وإذا ما أنعمنا النظر في قصيدة الخارجي، فإننا لا نجد مفردات من تجربة خارجي محدّد، أو من تجارب الخوارج بصورة عامة، لكننا نجد صورة الخارجي الذي يعيش مرفوضاً من أبناء الأمة جميعهم، وتقف ضده القوى السياسية المعاصرة، وتنفيه عواصم الأمة وتغلق أمامه فرص العودة أو السكن إلى جزء من الوطن، وهي صورة مستوحاة من تجربة الخوارج الذين وقفوا ضد القوى السياسية في عصرهم، وظلوا هدفاً لتلك القوى، ولم تتوقف عن ملاحقتهم وحرّبتهم حتى كسرت شوكتهم.

والأمر نفسه ينطبق على تجربة بشر الحافي، فإننا لا نجد فيها من تجربته المعروفة إلا تناقضه مع الواقع، وعدم قدرته على العيش وسط أناس أصبح الشرّ مستطيراً بينهم، ففقدوا الرضا بما منحهم إياه ربهم، وأخذ كل واحد منهم يعتقد على الآخر، وينهب حقه، ليخلص في النهاية إلى أن فرصة الخلاص والخير قد فاتت، ولم تعد واردة، وهذا البعد قريب مما أحسّه بشر قديماً من عدم انسجام مع المحيط الاجتماعي، ففرّ هارباً في الرمضاء ولم يدركه أحد.

وإذا ما تابعتنا النصوص الأخرى فإننا، لا نجد فيها إلا وحي التجربة وأثرها البعيد، الذي لا يقع في مفردات محددة منها.

(٢١) خليل خوري، أغاني النار، سابق، ص ٢٨.

(٢٢) صلاح عبدالصبور، ديوانه، مجلد ٢٠١/٢٦٤.

(٢٣) أدونيس، سابق، ١/٣٢٥.

(٢٤) البيّاتي، ديوانه، ط٤، سابق، ٢/٤٢٥.

## الفصل الثاني

### توجيه الحدث القناعي المستدعي من تجربة الشخصية

يستحضر الشعراء أحداثاً مرتبطة بتجربة الشخصية المتقنّ بها، فيجعلونها جزءاً من تجربتهم المعاصرة، وتحتل هذه الأحداث جانباً مهماً من التجربة القناعية، يعين على تقديم الموقف الذي يعبر عنه القناع، وهذه الأحداث تتعرض لتصرف الشاعر وتوجيهه لدلالات الحدث كي ينسجم ودلالة النص كلاً. وقد تعدّدت وجوه التصرف بالحدث القناعي، فطوراً نجده يبقى في حدود الفهم الموروث، فيظل منسجماً مع ما كان يحمل من دلالات، وإذا ما تجاوزوا تلك الحدود، وأضافوا إليها بعداً جديداً فإنه لا يتنافى مع دلالتها الأولى تماماً، وطوراً ثانياً ينحرفون بتلك الصور عن الدلالة الأولى فتكتسب وجهاً جديداً أو مضاداً لما عرفت به.

أمّا النمط الأوّل فإنه يبدو كثير الدوران في النصوص القناعية، لكننا نجد تلك التوظيفات تتخطى الدلالة الأولى إلى حدود لا تجعلها تضاد الموقف الذي ارتبط بها، ومن هذا النمط الموافق قول المقالغ:

وكان أبي شاعراً يتغنّى على باب كسرى

ويقرع بالكلمات الحديد

ولكنّه مات لم يسمع القصر شكواه

لم يحتفل بالنشيد<sup>(١)</sup>

فهذه الصورة متكئة على صورة سابقة عرفت عن سيف بن ذي يزن، إذ إنّه ربّي في حجر أبرهة الحبشي، بعد أن هزم والده، ففر وطلب العون من كسرى، وظلّ يقيم على باب قصره ينشده العون دون جدوى، فمات هناك، وكرّر الابن ما فعله الأب، وطلب العون من كسرى مرّة أخرى، ونكّره بما حلّ بوالده، وها هو ذا المقالغ يكرر التجربة من جديد، لكنها تظل تحمل الدلالة نفسها، ولم تفارق المعاني التي حملتها سابقاً، وهذا المنحى يتكرّر في نصوص أخرى، على أنحاء

(١) عبدالعزيز المقالح، ديوانه، سابق، ص ٢٢٠.

مختلفة. فقد يتجاوز الشعراء جزئياً بعض الدلالات، لكنهم لا يفارقونها أو يقلبونها، إنما يضيفون إليها رؤى أخرى أبعد من الصورة المطابقة أو شبه المطابقة.

ومن الأمثلة على ذلك ، قول محمد عفيفي مطر على لسان عمر بن الخطاب:

أرى ظلالك التي تمتد يا أبا سفيان

أقنعة تلبسها الوجوه

أرى الطقوس فوق وجهك المشبوه

تؤتي ثمارها المرة في أربعة الفصول

فأنت في ولائم العرس مقدم ممتلئ الشدقين

وأنت في أزمنة الوباء

تكتنز الفضة من تجارة الأكفان<sup>(١)</sup>

فهذه الصورة تنسجم وما روي عن أبي سفيان من رغبة في الزعامة ومطامع في الدنيا، وخاصة قصة زيارته لابنه معاوية حينما كان والياً على الشام ، فقد قيل إنه عاد يحمل معه الذهب والمال ، فعمد إليه عمر بن الخطاب فوضعه في بيت مال المسلمين، فامتداد صورة أبي سفيان في وجوه المعاصرين من أبناء أمتنا، ونزوعهم إلى المال واكتنازه، ومطامعهم التي لا تنتهي، واستغلالهم للامة حتى في أزمنة ضيقها وعسرتها، وانتفاعهم بقوت أبنائها صورة منسجمة وصورة أبي سفيان السابقة، لكن النص يتجاوز تلك الحادثة بأن يعرض صور أبي سفيان المعاصر على نحو أكثر سلبية وضعة، فهو ممتلئ الشدقين في ولائم العرس، ومقدم على الآخرين فيها. وهو من جانب آخر يكتنز الفضة من تجارة الأكفان، مما يقدم صورة مزرية لشخصية نفعية لا ترعوي عن استغلال الآخرين بغض النظر عن ظروفهم، فتحقق مصالحها في الأفراح /ولائم العرس/ وفي الأتراح/أزمنة الوباء/.

(٢) محمد عفيفي مطر، شهادة البكاء في زمن الضحك، ص٤٧.

ومن هذا الضرب أيضاً ، قول معين بسيسو :-

وسار وحده ومات وحده وعاد

يصيح مُتُّ لم تزل

بقية من الكلام في فمي

نفيت مرتين، مرّة هنا

ومرّة هناك في الحديقة المعلقة<sup>(٢)</sup>.

فهذه المقطوعة تعيد إلى الذاكرة قصة نفي أبي ذر في عهد كلُّ من عثمان ومعاوية، لكن التجربة لا تعيد ما قد سلف على نحو تفصيلي أو فوتوغرافي، فقصة النفي مرتين وارده في القديم والمعاصر، بيد أنه نفي مختلف نسبياً، لأنه ينفي الآن مرتين إحدى هاتين المرتين كانت في الحديقة المعلقة/الجنة/ حيث ابتلى صحبة الملائكة وحورها المزوّقة وولدانها المخلدين ، فسئم ذلك كله، وعاد ليخاطب معاوية من جديد ويكشف له خداع شعرته الذئبية:

وعدتُ يا معاويةُ

ألقى بشعرة الذئاب

في مغازل العناكب المشردةُ

ولا يخفى ما تتضمنه المقطوعة من تعريض بقول معاوية، لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت أبداً، إذا شدّوها أرخيتها، وإذا أرخوها شددتها، كما أنه لا يفوتنا ملاحظة ارتباط بداية النص بحديث الرسول -صلى الله عليه وسلم- واصفاً أبا ذر: «يرحم الله أبا ذر يعيش وحده ، ويموت وحده، ويحشر وحده»<sup>(٣)</sup>.

أمّا النموذج الأخير من هذا الضرب ، فإنه من شعر أدونيس، يعرض تجربة صقر قريش لحظة فراره،

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٢٥٩ .

(٤) أحمد بن علي بن محمد بن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، دار الكتب

سرت

أمضى من السهم أمضى

عقرت الحصى والغبار

كانت الأرض أضيق من ظل رمحي ، مُتُّ

سمعت العقارب كيف تصيء ، هديت القطا في الجاهل

مُتُّ ، تلبّدت بالأرض أكثر صبراً من الأرض - مُتُّ ... (٥)

فما روي عن عبدالرحمن لحظة مقتل أخيه على نهر الفرات وفراره كالسهم لا يلوي على شيء وركوبه الخطر، وصبره على الجاهل والغربة والخوف حتى وصوله إلى الأندلس يمثل التجربة الأولى لما يعرضه أدونيس في هذا النص، وإن اختلفت مفردات الحدث بين الموقفين ، لأن أدونيس يحلُّ قناعه بمرتبة الأسطورة، مما جعل هذا المنحى - الأسطوري- بارزاً في النص فهمته تجعله يرى الأرض أقصر من ظل رمحه، وتملكه القدرة على سماع العقارب وهي تصيء، والترمل في الأرض أكثر جلدأً من الأرض نفسها، كلها مفردات استحضرها أدونيس من ذاته وألبسها الصقر ليخرج بالصورة عن حدودها الإنسانية كي تناسب ومستوى التشكيل الأسطوري، ليحقق لقناعه هذا البعد الذي لا ينفصل عن القناع أصلاً.

أمّا المستوى الآخر فإنه يتجاوز فضاء الحدث /الصورة القبليّة/ تجاوزاً واضحاً، إلى حدّ ينحرف الحدث عن دلالاته ليحمل دلالات جديدة مفارقة لتلك الصورة، وهو على وجهين ، الوجه الأول تحافظ الصورة على بعض دلالاتها ، على الرغم من انحرافها الحاد، إلا أن العلاقة تبقى قائمة بروابط هشّة، ويمكن تسميته «انحراف الصورة»، أما الوجه الثاني فإن العلاقة بين الصورة القبليّة والمعاصرة تبدو منفضمة، فتأخذ بُعداً مخالفاً، فتتحول الوظيفة التي كانت تؤديها الصورة سابقاً إلى وظيفة أخرى<sup>(٦)</sup>.

(٥) أدونيس، الأثار الكاملة، ٢٢/٢ .

(٦) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناس، سابق، ص١٢٨.



ومن الأمثلة على الوجه الأول، الذي تظل الصورة مرتبطة ببعض الخيوط،  
وإن انحرفت بدلالاتها، قول عبدالمطلب محمود على لسان الحارث بن عباد:

لهفي على شيبان

كيف تقطعت منها حبال الوصل

واخرقت مساكنها رياح الحقد<sup>(٧)</sup>

إني يا بجير أحاول النسيان<sup>(٧)</sup>

تبدو حركة الحارث بن عباد مسكونة بالتردد والحيرة، بين الثأر لابنه الذي  
قتله المهلهل بثمن بخس، فقد احتز عنقه وجعله ثمناً لشسع نعل كليب. وهو  
الرجل الذي ظل معتزلاً الحرب وساعياً لإخماد أوارها، فأرسل ابنه ليكون الماء  
الذي يطفأ به لهيبها، فعاد الأمر عليه وبالأخذ خسر ابنه ولم تتوقف الحرب، وبين  
الحرص على بقاء أوامر الدم والقرباة في بني شيبان / الأمة/ ولعل هذا الملمح لا  
يبدو غريباً عن تجربة الحارث المعروفة، فاعتزاله الحرب صادر عن حرصه على  
بقاء بني شيبان موحدين، لكنه في الصورة الأولى لم يكن متردداً حائراً بعد  
مقتل بجير، فما أن جاءه خبر مقتل ولده فائزاً بشسع نعل، حتى عاد إلى الحرب،  
فقال أبياته المشهورة التي مطلعها:

قرباً مربوط النعامة مني      لقحت حرب وائل عن حيال

فحالة التردد ترتبط بالحارث المعاصر، وهي صورة صنعها عبدالمطلب  
محمود، ولم يمر بها الحارث لتتناسب وهم النص الذي يشكّله، فقد عرض حال  
العراق وإيران، وتمادي الأخيرة في طغيانها -حسب رأي الشاعر- وحرص الأولى  
على أوامر القربى والرحم، مما جعل الرمز الذي يمثل العراق حاملاً لحالة الحرص  
المقصود فعبر عنها بالتردد والحيرة، مما جعل الصورة تنأى عن دلالتها التراثية  
لتحمل التجربة التي يريد أن يعبر عنها.

والنموذج الثاني من شعر محمود درويش «رحلة المتنبي إلى مصر»،

يقول:

(٧) الاقلام، ٧، السنة ١٩، تموز، ١٩٨٤، ص ٩٥.

أمشي سريعاً في بلاد تسرق الاسماء مني  
قد جئت من حلب، وإني لا أعود إلى العراق  
سقط الشمال فلا ألقني  
غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي ... ومصر  
كم اندفعت إلى الصهيل  
فلم أجد فرساً وفرساناً  
وأسلمني الرحيل إلى الرحيل (٨)

فالمتنبي كان يرى النموذج الصحيح للفارس العربي متمثلاً في سيف الدولة، وإن كان قد تركه إلى كافور، إلا أنه كان يضمّر له في سرّه الحبّ والتقدير، وإن كان قد فقد حبّه ومودته، فإنّه لم يفقد إحساسه بتفوق سيف الدولة على أمراء زمانه كلهم في حين أنّه في التجربة المعاصرة يفقد الثقة بسيف الدولة نهائياً «سقط الشمال فلا ألقني، غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي»، وكذلك، يفقد الثقة بكافور ومصر، لأن ما سمعه فيها لا يعدو أن يكون صهيلاً دون فرسان، مما حداً به لمواصلة رحيله وحده، كما كان في بداية الأمر.  
أما الوجه الثاني فإن الصورة تحمل موقفاً مفارقاً تماماً لما تحمله من ظلال ودلالة في بعدها الأول، ومن النماذج الدالة في هذا الباب، قول علي جعفر العلقم على لسان ابن زريق:

أغرّيتني بالمجيء، فأبدلت أرضاً  
بأخرى، ولكنني الآن، أرجف  
ما بين أرضين مبتلتين  
وتلك التي  
أتعثر في ليلها، مثلما اللص  
غير التي

### أتوهم نسيانها<sup>(٩)</sup>

يكشف نص العلقّ توزيع الذات بين موقعين، موقع يحل به حديثاً فيستشعر فيه الغربة والخوف، فتتعثّر خطواته فيه، ويرى زمانه ليلاً، وحركته تشبه حركة اللص، أما المكان الآخر فهو الوطن الذي تركه وتوهم نسيانه، العلقّ يحاول الانسلاخ عن المكان الأول-الوطن- ونسيانه، ليعمل الذات بالمكان الجديد، في حين أن ابن زريق قد رحل إلى الأندلس، وظل يحمل معه الكرخ وبغداد والقمر المقيم هناك، وبقي دائم الشوق إلى المكان، ولم يحاول اصطناع ألفة مع المكان الجديد لأنه رحل إليه وفي همّة العودة إلى وطنه، ولم يداخله التوهم بنسيان وطنه وقمره وأهله، مما يجعل الصورة في النص المعاصر مفارقة لدلالة الصورة الأولى في جانب مهم من جوانبها يقوم على محاولة الانفصام عن المكان والانبثاق من ذكرياته. ويتردد مثل هذا التضاد في نصوص أخرى، من مثل قول شوقي بزيع:

والآن بعدما شربت

ما شربت

من دماء (ورد)

أريد أن أنام

أريد

أن أنام<sup>(١٠)</sup>

يتقنّع بزيع بشخصية ديك الجن، ويستحضر صورة قتله ورد، بعد أن وشى بها بعض حاسديه عنده، فطعن بإخلاصها له، والصورة التي نظر إليها الشاعر المعاصر تفارق الصورة في واقعها، فقد عاش ديك الجن بعدها قلقاً حزيناً متحسراً، وبسبب ندمه وحسرتة بقي أشد معاناة حتى آخر حياته، وظهر هذا المنحى جلياً في شعره، حيث امتلا حسرة وحزناً عليها، في حين أنه الآن يشرب

(٩) وطن لطيبور الماء، ص ١٢٩، ١٣٠.

(١٠) الشعر في جرش، سابق، ص ٢٣٥.

من دماثها ، ثم يسعى للنوم والراحة، فهذا المنحى النازع إلى الارتياح بعد مقتل المحبوبة والولوغ في دماها نزعة معاصرة مرتبطة بالتجربة التي يعبر عنها شوقي بزيع، فقد أحل الصورة موقعاً مضاداً لما مثلته سابقاً، ويبدو الأمر موقفاً في سياق المعاصر، لأن اللبناني الذي اعتدى على الوطن -بيروت- ورد- ودمره وشرب من دماثه لم يداخله ندم، ولم يأس على سوء فعلته، لذلك فإنه ينام قرير العين هادئ النفس .

ولعل قول عبدالعزيز المقالح على لسان نوح يجسد المفارقة على نحو أوضح:

أنفقت عمري أجمع الأعواد والأخشاب

قطعت وجه الليل والنهار

أقرأ في «الكتاب»

أشد مسماراً إلى مسمار

لكن صوتي ضاع في الرياح

سفينتي تاهت بها الأمواج

فأبحرت خالية إلا من الأحزان والملاح (١١)

يتكشف حجم المفارقة التي وضع المقالح نوحاً في معتركها جلياً في النص،  
فها هو نادم على ما فعله من أجل الناس، أنفق عمره في إعداد سفينته -وسيلة  
النجاح والتجاوز- ولم يفوت فرصة لإعدادها وتجهيزها، لكن صوته ضاع في  
الرياح، وتتوه سفينته وسط الأمواج، وتبحر خالية من أي شخص، فلم يرافقه  
فوقها إلا أحزانه والملاح، وهذه الصورة تبدو مفارقة تماماً لصورة السفينة التي  
أعدّها نوح لقومه، فاعتلاها لحظة الطوفان كل من آمن به، وهلك من عصي ،  
وحين غيض الماء وأقلعت السماء، جاء أمر الله أن يخرجوا من سفينتهم إلى  
الأرض فعادوا بسلام آمنين ﴿قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ  
مِّن مَّعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (١٢).

(١١) عبدالعزيز المقالح، ديوانه ، سابق، ص ٢٤.

(١٢) القرآن الكريم، هود، آية، ٤٨ .

### الفصل الثالث

#### توجيه اللغة المستدعاة من تجربة الشخصية القناعية

ومن المتعلقات التي تستدعى مع الشخصية المتخذة قناعاً الجانب اللغوي، إذ يفيد الشعراء مما أثر عن الشخصية من أشعار وأقوال وحكم..... فيوجهونها بما يخدم تجاربهم المعاصرة، ويحملونها معاني إضافية أو يتصرفون بها تصرفاً ينسجم ودلالة النصّ كله، فنراها أحياناً تحتفظ بمعانيها ودلالاتها الأولى، وأحياناً تتخطى تلك الدلالات، إلى معانٍ جديدة، لكنها لا تلغي ما عبّرت عنه سابقاً إلغاء تاماً، وأحياناً أخرى توظف بدلالات ضدية ومناقضة للصورة الأولى التي اتسمت بها في التجربة التراثية.

وقد تمثل الجانب الأول، في عدد من الأقنعة، حيث وظّفت بعض النصوص بدلالات موافقة لدلالاتها الأولى، ومن الأمثلة على ذلك قول عز الدين المناصرة:

ضاع ملكي

أكلتني الغربية السوداء، يا قبر عسيب

جارتني، إنا غريبان بوادي الغرباء<sup>(١)</sup>.

فهذه المقطوعة صيغت بتأثير قول امرئ القيس - شخصية القناع - حين أحسّ أن أمله قد حان بعيداً عن أهله ووطنه، وهو يخاطب قبر امرأة دفنت غريبة مثله:

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإني مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا إننا غريبان ها هنا وكل غريب للغريب نسيب<sup>(٢)</sup>

فالنص الحديث شبيه إلى حد بعيد بالنص الأول، فالغربة وإن بدت سوداء عند المناصرة، لكنها لا تعدو أن تبقى غربة لا تبلغ الغربية الحقيقية التي استشعرها صاحب الثأر والمُلك الذي ذهب للبحث عن نصير يعينه على استعادته، فانقلب ذلك النصير عدواً، فمات المستجير غريباً مقهوراً قبل تحقيق حلمه، لأن

(١) عز الدين المناصرة، يا عنب الخليل، سابق، ص ٢١

(٢) امرؤ القيس، ديوانه، ط١، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية،

المناصرة ما زال يأمل أن يعود، وأن تنتهي غربته، في حين انقطع رجاء الأول وطففت عليه مسحة الموت، فالنصان متقاربان في دلاليتهما، ولم يختلفا إلا في انفصال الذات عن المكان عند المناصرة لطموحه إلى مكان آخر هو الوطن، مما دفعه لمخاطبة المكان قائلاً "يا قبر عسيب" في حين ظلّ المكان جزءاً من وجود الشاعر القديم: "مقيم ما أقام عسيب" لانقطاع الرجاء.

ولا يبتعد عبد العزيز المقالح في توظيفه بيت المتنبي المشهور عن المثال السابق، يقول :

في اليوم السابع

نامت مصر، ونام النيل، ونام الهرم الأكبر والصحراء  
و نام أبو الهول، وصوت السد، وقبر الفارس  
نامت كل نواطرها<sup>(٣)</sup>

فهذا النص ينظر إلى قول المتنبي:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بيشمن وما تفنى العناقيد<sup>(٤)</sup>

فالمقالح في هذا النص يجعل مصر، والنيل، والهرم، والصحراء، وأبا الهول، والسد، وقبر الفارس نواطير للوطن، وعدّها رموزاً للصدق والأمانة، ثم عدّ رموز السلطة ثعالب طامعة بخير الوطن وثماره، فرأى هذه الرموز الطيبة نائمة عن مسؤوليتها، ومتخفية عن رسالتها، مما ترك الثعالب حرة التصرف بخيرات مصر، وهذه الدلالة شبيهة إلى حدّ بعيد بما أراده المتنبي حين رأى مصر مهملة لكافور ورجاله وهم الثعالب الذين قصدهم المتنبي قديماً.

(٣) عبد العزيز المقالح، عودة وضاح اليمن، سابق، ص ٤٧٨ .

(٤) أبو الطيب المتنبي، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه: مصطفى السقا،

وابراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت ٤٢/٢

ثمة نماذج تتخطى حدود الدلالة المعروفة، إذ اكتسبت خلال وجودها في النص الحديث بعداً جديداً، لكنّه بعد لا يبلغ حدّ مفارقة الدلالة الأولى مفارقة تامة، ومن الأمثلة على ذلك قول علي الجندي:

حالمًا أن ألتقي في دفنك الموعود بالراحة  
أو "تقصير يوم الدّجن" أو نسيان يوم الحرب  
أيام تمرّست بذاتي والطعان  
وإذا قالوا جهاراً: "من فتى؟"  
خلت أنا  
لكنني اليوم جبان<sup>(٥)</sup>

فهذه المقطوعة تستقي بعض معانيها من أبيات طرفة بن العبد البكري، حيث يقول:

- ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى      وجدك لم أحفل متى قام عودي  
.....

- وتقصير يوم الدّجن والدّجن معجب      ببهكنة تحت الخباء المعمّد<sup>(٦)</sup>  
- إذا القوم قالوا من فتى خلّت أنني      عنيت فلم أكسل ولم أتبلّد<sup>(٧)</sup>

طرفة في تجربته المعروفة بدا شجاعاً، لا يأبه بالموت، أو يحسب له حساباً، لولا تعلقه بثلاثة أمور، منها تمتعه بالنساء يوم الغيم، والبقاء عندهن، ليس جباناً، أو تردداً عن تحمل المسؤولية، ولكنه يعطي نفسه حقّها من كل شيء، وهو الذي يهبّ لنجدة المستغيث، بمجرد أن ينادي المنادي، من فتى؟ يحسب المدعو نفسه، فيهبّ لتلبية الدعوة، لكنّه الآن بعد أن دخل مدار السرطان على يدي علي الجندي، وأصبح عرضة للانهيّار في أية لحظة، يتحوّل رجلاً جباناً، يرى في الاحتماء بخولة منجاة من الخطر، لذلك يقضي وقته حالمًا بأن يلتقي بأحضانها،

(٥) علي الجندي، طرفة في مدار السرطان، سابق، ص ٢٨

(٦) الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢، ص ٨٢.

(٧) نفسه، ص ٧٧.

لينال راحة، ويقصر حركته عندها، وينسى الحرب التي تمرّس عليها سابقاً، ولا يتوقف انهياره عند هذا الحد، ولكنّه يدعى لنجدة المحتاج، إذ ينادى جهاراً «من فتى؟» فيعرف أنّه معنيٌّ بهذا النداء، لكنّه لا يلبّيه، إن المقابلة بين النصين تكشف التجاوز الذي انتقل معه النص من دلالة ايجابية إلى دلالة سلبية تتناسب وشخصية طرفة التي عرضها علي الجندي في النص.

ومن الأمثلة على ذلك قول عز الدين المناصرة :

ولمّا بدت «جولان» في الأفق طفلة

نظرت فلم تنظر بعينك للردى

تقطع أسباب المودة بيننا

عشية سلّمناك طوعاً إلى العدا<sup>(٨)</sup>

والنص لا يبقى على دلالته المرتبطة بامرئ القيس قديماً. فإن من تبدّت طفلة في الأفق هي جولان وهي الجزء المحتل من سوريا، وقد نظر الشاعر إليها فرأى ما حلّ بها من سيطرة الأعداء، وفقدان الحرية، وقد تقطعت أسباب المودة بينه وبين تلك الأرض، لأن أبناء الأمة سلّموها طائعين لأعدائهم. وهذا النص ينظر إلى قول امرئ القيس أثناء رحلته إلى الروم :

فلما بدت حوران والآل دونها نظرت فلم تنظر بعينك منظرا

تقطع أسباب اللبانة والهوى عشية جاوزنا حماة وشيـزر<sup>(٩)</sup>

إنّ من ينظر في النصين يدرك الاختلاف بينهما، فالذي بدا أمام الأوّل كان حوران، في حين نظر المناصرة فرأى جولان. وفرق كبير بين الرؤيتين، فظهور حوران كان نذيراً لامرئ القيس ببعده عن اللبانة والهوى، في حين كان ظهور جولان دافعاً لتذكّر الوطن السليب الذي سلّمناه طواعية للأعداء - حسب رأي المناصرة- ولعلّ المقابلة من جانب آخر تكشف اختلافاً واضحاً بين المكانين، فجولان بدت واضحة «طفلة» في حين ظهرت حوران متلغفة بالسراب «الآل»، مما

(٨) عز الدين المناصرة، الخروج من البحر الميت، سابق، ص ٩٢.

(٩) امرؤ القيس، ديوانه، ص ٦٢.



يجعل العجز عن رؤيتها مسوّغاً، أما جولان، ما الذي يسوّغ العجز عن رؤيتها؟ إنّه عجز يتناسب وانخزال صاحب الحق، وإنكار النظر إليها، لارتباط النظر بالردى، وهو أمر يهرب أبناء الأمة الذين سلموها لأعدائهم من مجابته والتصدي له.

ونختتم هذا الجانب بنموذج من شعر أمل دنقل، إذ يقول على لسان عنقرة:

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شان

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتیان

أدعى إلى الموت ... ولم أدع إلى المجالسة<sup>(١٠)</sup>

وهو نص يستوحي دلالة بيتي عنقرة في عتابه الحار لقومه يوم دعوه

للمشاركة في الحرب، والتضحية لرد سبايا عبس، بعد عبودية طويلة، إذ يقول :

ينادوني وخيل الموت تجري : محلك لا يعادله محل

وقد أمسوا يعيبوني بأمي ولوني كلما عقدوا وحلوا<sup>(١١)</sup>

وتكشف المقابلة بين النصين أن دنقل قد أضاف بُعداً جديداً إلى النص

الأول، فعنقرة عنده يستشعر التمييز والاضطهاد، ليس لاقترانته بالعبيد، أو أن

يعير بأنه ابن أمة هي زبيبة حسب، ولكنّه يضطهد في طعامه وحاجاته الأساسية،

فينشأ مسلوب الإرادة، لا حول له أو شان، مستبعداً عما يعلي من إحساسه

بالرجولة والفروسية، والتعلق بالمعالي كغيره من فتیان عبس، وتتبدى المفارقة

أكبر حين يقدم طعمة للموت ولم يقل للحرب، لأن الحرب حسب مواصفاتها

المعاصرة المرتبطة بعجز الأمة وهزيمتها تُعدّ موتاً، فالأمة تخوض الحرب دون أن

تعدّ لها إعداداً سليماً، والمفارقة تتبدى أيضاً بحجم المكافأة التي ينالها عنقرة

القديم والمعاصر، فإنّه يكافأ عن خوضه الحرب قديماً بأن يعدّ من عليه القوم

« محلك لا يعادله محل » وتخفف عنه معاناته، في حين يدعى عنقرة المعاصر إلى

الموت دون مكافأة.

(١٠) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٢٤.

(١١) عنقرة العبسي، ديوانه، دار بيروت، دار صادر، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٨٩.

ولا تقتصر تقنيات توظيف النص المستدعي على حدود الانسجام أو التجاوز الطردي للدلالة السابقة إنما نجد نماذج تنحرف انحرافاً تاماً، فتقدم لنا فهماً جديداً، يناقض الدلالة الأولى أو يلغيها، ومن الأمثلة على ذلك قول ممدوح عدوان على لسان الخنساء :

ولولا كثرة الباكين حولي  
ما تعرّت نسوة للفاتحين ضحى  
ولا اهترأت سيوف الجند في بيتي  
ولا قتلت قبيلتنا ابنها صخراً<sup>(١٢)</sup>

فإنه يفيد من قول الخنساء في رثاء صخر :

ولولا كثرة الباكين حولي      على إخوانهم لقتلت نفسي  
ولكن لا أزال أرى عَجُولاً      ونائحة تنوح ليوم نحس<sup>(١٣)</sup>

الخنساء هنا تتعزى ببكاء الآخرين، وتسلو عن أحزانها بأحزانهم، وكثرة الباكين حولها تدفعها للصبر، وتمنعها من قتل نفسها حزناً على أخيها، في حين أن الخنساء المعاصرة تعلل الهزيمة وتعيد النتائج إلى مسبباتها، فتعزى النسوة للغزاة وضع النهار، واهتراء الأسلحة دون أن يستخدمها الجند لرد الأعداء، وانشغالهم بقتل بعضهم جاء بسبب كثرة الباكين حولها، وتقاعسهم عن تحمل المسؤولية، مما يزيد حزنها فوق حزنها.

ومن الأمثلة أيضاً اتكاء عزالدين المناصرة على قول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل      بسقط اللوى بين الدخول فحومل<sup>(١٤)</sup>

إذ يحوره المناصرة في مطلع قصيدته « قفا .... نبك » على النحو التالي :

(١٢) ممدوح عدوان، الظل الأخضر، ص ٢٢.  
(١٣) الخنساء، ديوانها، شرح (أبو العباس ثعلب)، تحقيق أنور أبو سويلم، ط ١، دار عمار، عمان ١٩٨٨، ٣٢٦.  
(١٤) الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٧.

ياساكناً سقط اللوى  
قد ضاع رسم المنزل  
بين الدخول فحومل<sup>(١٥)</sup>

فإن إعادة النظر في النصين تضعنا أمام فهمين مختلفين تماماً، فامرؤ القيس يدعو صاحبيه أن يقفا للبكاء على ذكرى حبيب ومنزله، وهذا المنزل مرتبط بموقع هو سقط اللوى، يقع بين الدخول فحومل، فما زال المنزل في موقعه، والشاعر يذكره تماماً لم يتغير البتة، لكن المكان عند المناصرة يبدو مختلفاً تماماً، فما هو يخاطب ساكن سقط اللوى ويخبره بضياح معالم الديار وأمّانها والتباسها بين الدخول فحومل، وهما الموقعان اللذان يمثلان عنصراً دالاً على المنزل في سياقه القديم، إننا أمام نص ذي دلالة مناقضة لدلالته السابقة، فالشاعر وإن كان يبكي ذكرى الحبيب والمنزل فإنه ما زال يعرف المنزل وموقعه خاصة إذا ما أتممنا النص إلى البيت الثاني :

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها      لما نسجت من جنوب وشمال  
ولكن المنزل في النص المعاصر لا تبدو معالمه محدّدة، فقد ضاعت وذهبت، وهذه الدلالة تتناسب تماماً مع ما يستشعره الفلسطيني المحروم من وطنه، والذي انتظر زمناً طويلاً وكافياً أن ينسيه رسوم المنزل الذي لا تغيّره عوامل الطبيعة وحدها، ولكنّه ظل عرضة لتغيير متعمّد صنعته أيدي الغزاة، مما يجعل ضياح رسوم المنزل أمراً معقولاً ومتناسباً ودلالة النص الحديث، بل خادماً لتلك الدلالة على النحو الأوفى.

وعلى هذا النحو كان توظيف الآية القرآنية الكريمة من سورة يوسف، إذ يقول المقالح :

حصحص الحق

هل تستطيع القيود على شفّتي أن تبلّغها، إنني قد

قبلت الشروط ..... من الآن سوف

(١٥) يا عنب الخليل، سابق، ص ٢٦.

أراودها أنا عن نفسها

وأشقُّ القميص بأنفاسي الداميات الأظافر<sup>(١٦)</sup>

وهذا النص ينظر إلى قوله تعالى : ﴿واستبقا الباب وقدت قميصه من دبرٍ وألفيا سيدها لدى الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن أو عذاب أليم \* قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهد من أهلها إن كان قميصه قدُ من قبل فصدقت وهو من الكاذبين \* وإن كان قميصه قدُ من دبرٍ فكذبت وهو من الصادقين \* فلما رأى قميصه قدُ من دبرٍ قال إنه من كيدكن إن كيدكن عظيم﴾<sup>(١٧)</sup>.

فالمقالح يقلب دلالات الآية الكريمة، حين يعلن استعداده لمرادة الأنثى عن نفسها، الأنثى التي ترمز إلى السلطة التي حاولت أن تذله ورفاقه من دعاة التجديد في الفن وتثنيهم عن دربهم، فوضعت بعضهم في السجون، كما وضع يوسف بالسجن بعد أن تمنع وتابى على امرأة العزيز، كما ورد في الآيات الكريمة، ففي النص القرآني كان يوسف متمناً وامرأة العزيز تراوده عن نفسه، وتشق قميصه من دبرٍ، وهو الدليل الذي نجابه من كيدها، لكنّه على يدي المقالح يعلن استعداده لمرادة السلطة عن نفسها، ورغبته في أن يشق قميصه بأنفاسه وأظافره، بسبب جزعه من السجن، وضيقه من تقييد حريته، وهذا المنحى يصاد ما قد طلبه يوسف من ربّه، حين اختار السجن على الغواية ﴿فذلكن الذي لمتنني فيه ولقد راودته عن نفسه فاستعصم ولئن لم يفعل ما أمره به ليسجنن وليكونن من الصاغرين \* قال رب السجن أحب إليّ مما يدعونني إليه وإلا تصرف عني كيدهن أصب إليهن وأكن من الجاهلين﴾<sup>(١٨)</sup>.

ومن هذا المنحى قول ممدوح عدوان :

حين يضيع الخبز بين الله والناس

وحينما تنقر في القلب مناقير الصغار

(١٦) ديوان عبدالعزيز المقالح، ص ٥٥١.

(١٧) القرآن الكريم، سورة يوسف، الآيات ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨.

(١٨) سورة يوسف، الآيتان ٢٢، ٢٣.

وتشتكي من جوعها القاسي  
تخاف أن تلقى بك الأيام والطوى  
من كف نخاس لنخاس<sup>(١٩)</sup>

ويستحضر هذا النص قول الحطيئة :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس<sup>(٢٠)</sup>.

والمقابلة بين النصين تضعنا أمام داليتين متضادتين، فالحطيئة في موقفه الحقيقي أكثر اقتناعاً بأن المعروف لن يذهب سدى، فإن أنكره الناس، لا بد أن يحفظه الله، ويجزي به، ولكنه في النص الحديث يبدو كافرأ بجدوى المعروف، فالرزق نفسه يضيع بين الله والناس، وضياع الرزق واحتباسه قد يدفع قلبه للانهيأر أمام صرخات الصغار وشكواهم.

نلاحظ مما سبق أن الشعراء تصرقوا بالنص المستدعي وحملوه دلالات مختلفة، لكنها دلالات منسجمة - غالباً - مع دلالات النص الحديث، فظلت بعض التوظيفات ذات معانٍ تتفق مع الدلالة القديمة باتجاه طردي، وإن تجاوزت بعض دلالاتها أو تخطتها، وبعض التوظيفات حملت دلالات مفارقة تماماً لدلالاتها التراثية وذلك بسبب توظيفها ضمن نصوص تفارق تجربة الشخصية المعروفة من قبل.

- ٤ -

أما إذا نظرنا إلى مدى التحام النص المستدعي بالنص المعاصر، أو انفصاله عنه، فإننا نجد الأمر متفاوتاً، فمن الشعراء من يستدعي النص القديم ويمزجه بنصه، ويصبح جزءاً لا يتجزأ من بنيته، ويجعل لحنه وتحديده غير متيسر للنظرة المتعجلة، فتتداخل النصوص بلحمة متماسكة تماماً، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر عبدالرحيم عمر على لسان قناعه المرقش :

فأذيقوه الردى

(١٩) معدوح عدوان، تلويحة الأيدي المتعبة، ص ٥٣.

(٢٠) ديوان الحطيئة، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٠٩.

وارفعوا الراية فوقه

إنّه الخائن للعيش وللملح وللجار وللدار المهانة

والغ في الدمّ والعهر وأقداس الأمانة

فاقطعوا الرأس التي دبّرت الأمر وأغرّت بالخيانة

واطعنوا القلب الذي أطلق للغدر عنانه<sup>(٢١)</sup>

وهذه المقطوعة تتضمن في نسيجها ولحمتها جزءاً من أبيات المرقش، حين أوصى بقتل العبد الذي تركه نهياً لذئاب الفلاة، وهو مريض، مما أغراها بالاعتداء عليه والذهاب بأنفه، ولكننا لا نجده يعيد بعض مفردات النص نفسه، ولكنه يستوحي دلالات النص فيصبح جزءاً من لحمته إذ يقول المرقش :

يا راكباً إماً عرضت فبلغن أنس بن عمرو حيث كان وحوملا

لله دركما ودر أبيكما إن أفلت الغفلي حتى يقتلا

من مبلغ الفتیان أن مرقشاً أضحى على الأصحاب عبناً مثقلا

ذهب السباع بأنفه فتركه ينهسن منه في القفار مجدلاً<sup>(٢٢)</sup>

فتحريضه لقومه على قتل العبد بسبب خيانتة وعدم وفائه بعهده، جاء مستوحي من نص المرقش دون أن يفيد من مفردات لغته إفادة مباشرة.

وعلى نحو أوضح مما سبق، نجد توظيف عزالدين المناصرة لعبارة عائشة

أم موسى بن أبي الغسان آخر العرب الخارجين من الأندلس، يقول :

إبكٍ مثل القبائل شقشقة الصمت بين تلاع المطر

ابكٍ مثل النساء وطن

النساء تركن البكاء<sup>(٢٣)</sup>

فإن هذه المقطوعة تذكّرنا بذلك البيت الذي قالت والدته له حين وقّع مع الأعداء اتفاقاً يقضي بتسليم غرناطة آخر معاقل العرب هناك. فقالت :

(٢١) عبدالرحيم عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، سابق، ص ٢٨٤.

(٢٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، عالم الكتب، بيروت، قسطنطينية، ط ١، ١٢٨٢ هـ، ص ٢٩، ٣٠.

(٢٣) يا عنب الخليل، سابق، ص ١٢٠.

ابك مثل النساء ملكاً مُضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال

غير أن المناصرة قد انحرف على نحو واضح عن دلالات النص الأول، حين جعل بكاءه في عصرنا الحاضر لا يشبه بكاء النساء وحدهن، إنما أصبح شبيهاً بكاء القبائل -الدول العربية- المتنازعة. مما جعلها سهلة الانقياد لشروط الاستسلام، والرضوخ لشروط الأعداء. وقد مزج بعض مفردات النص السابق بالنص المعاصر، مما أفضى به إلى دلالات تتناسب وهموم التجربة المعاصرة، التي ترفعت فيها النساء عن البكاء في حين بقى الرجال يبكون وحدهم، مما يزيد فجيعة الباكي وذله وهوانه.

ولعل أوضح النماذج على هذا النوع من التناص، قصيدة أمل دنقل «من مذكرات المتنبي في مصر»<sup>(٢٤)</sup> وستعرض الدراسة لهذا النص، وتجري مقابلة مع النصوص المستدعاة بصورة أكثر تفصيلاً، فقد بدأ نصه بما يذكرنا بخطاب المتنبي في طلبه السلوى من الخمرة.

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها استشفاء

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور بيغاء

عرفت فيها الداء !

فهذا النص ينظر إلى قول أبي الطيب المتنبي

يا ساقبي أخطر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيدي

أصخرة أنا مالي لا تحركني هذي المدام ولا هذي الأغاريد<sup>(٢٥)</sup>

ويبدو واضحاً ما بين النصين من تشابه أو تخالف، فالخمرة في نص أمل دنقل وسيلة للشفاء من الهم، والخلص من الضيق، فقد تكون ناجعة، وقد لا تكون، لكنه لم ينف عنها ما تؤديه من فائدة في حين أن خمرة أبي الطيب تبدو عاجزة،

(٢٤) الأعمال الشعرية الكاملة، سابق، ص ١٨٦.

(٢٥) ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي اليقظ العكبري، سابق، ٤٠/٢.

بل تصبح جالبة للهموم والسهاد.

وإذا ما تابعتنا نصُّ أمل دنقل في موقع آخر، فإننا ننتقل إلى تناصات جديدة مع شعر المتنبي، منها قوله :

أمثل ساعة، الضحى بين يدي كافور  
ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور  
لا يترك السجن ولا يطير !

ألا يذكر هذا بشكوى أبي الطيب من سوء إقامته في قصر كافور، حين منع من السفر وضيق عليه في عيشه؟ إن نص المتنبي يتسرّب إلى النص المعاصر بخفاء وسريّة، لا تكاد تبين، إذ يقول :

إنني نزلت بكذا بين ضيفهم      عن القرى وعن الترحال محدود<sup>(٢٦)</sup>

إن كافوراً ورجاله لا يتركون فرصة للمتنبي ليخلد إلى نفسه ، إذ يراقبونه ويتابعونه، وعليه أن يمثل ساعة الضحى بين يديه ليطمئن قلبه على طائرته السجين، الذي لا يسمح له أن يترك سجنه ، أو أن يبرح مكانه، وهذا النص يبدو قريباً في دلالاته من بيت المتنبي المذكور سابقاً ، فقد حلّ على قوم يكذبون ضيفهم ويمنعونه من الحركة أو الطعام.

ويكشف النص جانباً من الافادة من شعر المتنبي في قوله:

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة

أبكي على العروبة!

فهذا النص يذكرنا بأساليب المتنبي وتعريضه بكافور، من مثل قوله هاجياً:

- وإن ذا الأسود المثقوب مشفره      تطيعه ذي العضاريط الرعايد<sup>(٢٧)</sup>

- من كل رخور وكاء البطن منفتق      لا في الرجال ولا النسوان معدود<sup>(٢٨)</sup>

(٢٦) ديوان أبي الطيب المتنبي، السابق، ٤١/١ .

(٢٧) نفسه، ٤٤/٢ .

(٢٨) نفسه، ٤٢/٢ .



ألا تتبدى ملامح النص الأول ماثلة للعيان في النص الثاني؟ صورة كافور ذي الشفة المثقوبة المطاع من الناس بلا تردد أو رفض، فإن كان مطاعاً سابقاً من الرعايد العضاريط، فإن بكاء أمل دنقل ينصب على العرب والعروبة الذين ما زالوا يطيعون كافوراً الجديده، وتتضح ملامح البيت الثاني في آخر المقطوعة إذ يعرض برجولة كافور وعجزه، فجعله المتنبي قديماً صنفاً ثالثاً، لأن تصنيفه مع الرجال أو النساء يعد تكريماً له، فهو غير معدود في الرجال أو النساء، وهو عند أمل دنقل شبيه بهذا لأنه يتراءى على صورة الرجال، غير أن رجولته ليست حقيقة حاصلة، فهي رجولة مسلوقة.

وإذا ما لاحقنا هذه الظاهرة إلى نهاية النص، نجد معظم مفردات النص تتكئ على نص المتنبي، ومنها:

يومئ، يستنشدي: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده ... يأكله الصدا

فهذا النص يعيد إلى الذاكرة ظلالاً من صيغة الذم المتمثلة في قوله:

أخذت بمدحه فرأيت لهواً مقالتي للأحيمق يا حلیم<sup>(٢٩)</sup>

فعلى الرغم من استقلال النص الحديث عن مفردات نص المتنبي بصورة واضحة، فإن روح البيت ودلالته معادة في النص المعاصر، وتتمثل هنا في المفارقة حين طلبه النشيد، فينشده عن سيفه الشجاع رغم أن سيفه لا يفارق غمده، ليظل طعاماً للصدا والتآكل ألا تشبه هذه المفارقة قول المتنبي في تعليل مدحه كافوراً؟ . وكذلك فإن قوله:

قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود

فقلت : قد سئمت -مثلك- القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله

فهذا الحوار الدائر بين المتنبي وجارسته القادمة من حلب، يذكر بأبيات المتنبي في معاناته مع الحمى.

(٢٩) ديوان المتنبي، السابق، ١٥٢/٤ .

أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخبُّ بي المطي ولا أمامي  
وملئني الفراش وكان جنبي يميلُ لقاءه في كلِّ عام (٢٠)

-٥-

تبقى بعض تداخلات النص منفصلة عن النص الحديث، أي أنها تبقى على  
لحمتها وبنائها الأصلي تقريباً، فلا تنحل بالنص الجديد على النحو الذي تبدى  
سابقاً، فيظل النص المنقول ذا خصوصية داخل النص الآخر، وقد تفاوتت درجة  
التحام النص المستدعي بالنص الحديث من قصيدة لأخرى، ومن شاعر لآخر،  
فأحياناً يوزع النص المستدعي في ثنايا النص الجديد دون أن ينحل فيه، ومن  
الأمثلة على ذلك قول عبدالمطلب محمود :

«قرباً مربوط النعامة مني لقععت حرب وائلٍ عن حيال

الأسى يا ابن عبادة مقتلة

والتأسى رماد

ولصبرك حدآن

أنتى تلفت ألفيت نفسك بينهما

فلتعدّ الجياد (٢١)

لقد قضى الحارث بن عباد زمناً ليس قصيراً في حالة من الصراع الداخلي  
بين التسامح بدم بجير والمحافظة على أوامر الأخوة والقربى، وبين الرد على  
الطغاة، والثأر لدم ولده منهم، فحسم الأمر لصالح الثأر، لذلك يتداعى إلى  
النص بيت الحارث نفسه، الذي يعلن فيه استعداده للعودة إلى الحرب، بعد أن كان  
معتزلاً لها، وقد أعاده الشاعر المعاصر بجسده الأصلي دون أن يحدث فيه أي  
تغيير أو يلتحم بالنص التحاماً يجعله جزءاً من نسيجه اللغوي فظل مفصلاً من  
حيث تركيبه وبنيته، ولكنه كوّن لبنة أساسية من رؤيا النص ودلالته.  
ومثل هذا التوظيف يتجلى واضحاً في قصيدة يوسف الصائغ «اعترافات

(٢٠) ديوان المتنبي، السابق، ١٤٥/٤ .

(٢١) الاقلام ، ٧٤، السنة ١٩، تموز ١٩٨٤، بغداد، ص ٩٦ .

مالك بن الرّيب» إذ يقول :

تعمى عليك عيون اليتامى

تشيح العواصم حين تمرُّ

وأترك وحدي ...

(فيا صاحبي رحلي

دنا الموت ... فانزلا ...)

في جبل الزيتون

حيث يوقظ الموتى ضياء البدر<sup>(٣٢)</sup>

إن الجزء المحاصر بقوسين، هو صدر بيت من قصيدة مالك بن الرّيب التي

رثى بها نفسه، حيث يقول :

فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا برابية إني مقيم لياليا<sup>(٣٣)</sup>

وقد حافظ الصائغ على هذا الجزء متماسكاً، ولم يمزجه بشيء من لغته، ومفردات نصّه، ومع ذلك فإن النص قد تجاوز بموقعه الجديد دلالته القديمة. فحين تشيح عواصم الأمة عنه، لا يتعلق به إلا اليتامى والمحتاجون، فهم الذين يبكون عليه، لأنّه أملهم الوحيد ويظل معزولاً، فتداخله أحاسيس الموت، لذلك يطلب -قديماً- من صاحبيه أن ينزلاه (برابية)، وهذه الرابية بما تتصف به من ارتفاع قد تمنحه فرصة النظر إلى وطنه، فيرى سهيلاً ويرى الوطن معه، في حين أنّه هنا يطلب النزول بجبل الزيتون، أي في الوطن نفسه، المحروم من دخوله، فإن كان مالك في تجربته الأولى يحلم بمكان يرى منه الوطن، فإن مالكاً الآن لا يرضى إلا أن يحط صاحباه في الوطن المشتاق إليه.

ويتبدّى لمن يلاحق بقية النص كيف فرّق الصائغ أبياتاً، أو أجزاءً من

أبيات في ثنايا النص، فكانت جزءاً من بنية القصيدة، ورؤيتها، وإيثاراً للاختصار

(٣٢) قصائد، سابق، ٥١-٥٢.

(٣٣) نعمان ماهر الكنعاني، شعراء الواحدة، وزارة الثقافة، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٧،

سأكتفي بنموذج ثانٍ من آخر القصيدة، يقول يوسف الصائغ :

أسمع صوت مذياع يسير وراء الجنّازة

تأخذني سورة من رثاءٍ لنفسي فأبكي

(تذكّرت من يبكي عليّ ... فلم أجد سوى السيف ...) (٢٤)

لقد تشابه الموقفان اللذان حملهما النص في بعديه التراثي والمعاصر، إذ أدرك مالك أنه سيكون غريباً حتى في موته، وتذكّر من يفتقده فلم يجد سوى السيف والرمح الرديني، وها هو في التجربة المعاصرة يكرر البحث عن يبكي عليه فلم يجد سوى السيف، على الرغم من أن صوت المذياع الذي يرافق الجنّازة يندبه ويتظاهر بالحزن عليه، لكنه يدرك تماماً أن بكاء الإذاعات نفاق ورياء أما البكاء الحقيقي فصادر عن سلاحه وحده.

(٢٤) يوسف الصائغ، قصائد، ص ٦٩.

## الفصل الرابع

### توجيه الرمز المستدعي مع تجربة الشخصية القناعية

يستدعي الشعراء رموزاً مرتبطة بالتجربة المعروفة للقناع ، وهي رموز ذات وظيفة سابقاً، إذ أسهمت في تشكيل التجربة الماضية ، وأدت دوراً فيها، ويوجهونها لتؤدي وظيفة في التجربة القناعية المعاصرة، ويستغلون ما تحمل من مواقف تعين على إضاءة التجربة، وتوسيع فضاءها، وقد تفاوتت المواقف التي عبّرت عنها، فمنها ما ظلّ موافقاً لدلالته السابقة، ومنها ما حمل دلالات جديدة أو مناقضة لما عرف عنه سابقاً، وسيرصد هذا الفصل اتجاهات الرّمز المرافق للقناع من حيث موافقتها للدلالة الأولى، وانحرافها عنها، وطبيعة الإفادة ودور الرّمز في النص.

-١-

بعض الرموز التي يستدعيها الشعراء يظل حاملاً للدلالات نفسها، أولاً يبتعد عنها إلى الحد الذي تنقطع الصلات بينهما، وقد أسماه علي عشري زايد الاستخدام الطردي للشخصية<sup>(١)</sup> ومن الأمثلة على ذلك رمز (ابن ملجم) في قصيدة «خارجي قبل الأوان» لممدوح عدوان:

قلت «مولاي أما قلت لنا: إنّ الجهاد ...»

قطع الحاجب بالسيف النداء!

وعلي صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في إناء

وعلي صامت لا يتكلم

ولذ أعطيت سيفي لابن ملجم<sup>(٢)</sup>

والمعروف أن عبدالرحمن بن ملجم هو قاتل علي بن أبي طالب، وهو الآن

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، سابق،

ص ٢٥٥

(٢) ممدوح عدوان ، تلويحة الأيدي المتعبة، سابق، ص ٦٧.

خارجي جديد في تجربة معدوح عدوان، يستلم السيف من الخارجي المحروم من التعبير أو الفعل ، ليكمل دوره، ويعلن موقفه، فالرمز «ابن ملجم» هنا حمل المعاني نفسها، ولم يخرج على الموقف السابق، فقد كان اليد التي قتلت علياً سابقاً ولاحقاً، فإن كان قديماً قد عدُّ ظالماً بقتله علياً، لما تحتله شخصية علي من تقدير والتزام بالصواب بين الناس، فإنه حسب رأي الخوارج عدُّ بطلاً، فعلي في عرفهم منحرف عن الحق، وحائد عن الصواب، فالأمر منسجم في ذهن الخارجي، فقد رأى نفسه على الطريق الصحيح قديماً وحديثاً، ورأى علياً على الجانب المنحرف في الحالتين أيضاً، مما يجعل الرمز في دلالته القديمة والمعاصرة يحمل المعاني نفسها. وعلى هذه الصورة أيضاً، يأتي رمز اليمامة عند أمل دنقل، في قوله:

وتذكّر إذا لأن قلبك للنسوة اللابسات السوداء ولأطفالهن الذين

تخاصمهم الابتسامه

أن بنت أخيك اليمامة

زهرة تتسربل -في سنوات الصبا- بثياب الحداد<sup>(١)</sup>

فاليمامة رمز أساسي في التجربة التراثية، لأنها ابنة كليب المغدور، وأكثر الناس تأثراً بما حلُّ بأبيها، فقد اغتيل فرحها وسرقت أحلامها، وفارقتها السعادة، وما هي الآن ترمز إلى الفتاة الفلسطينية -العربية- التي اغتالت يد الاعداء أحلامها، ودمرت مصدر أمنها، فهي في التجربتين تحمل دلالة واحدة، فإن حالة الحزن ظلت السمة الغالبة عليها في التجربة ببعديها القديم والحديث.

-٢-

وهذه الرموز لا تظل دائماً تسير باتجاه طردي (موافق) على نحو دائم، فإن بعض الشعراء ينحرفون بالرمز عن دلالته الأولى لتأخذ دلالة أخرى لا توافق الأصل. ومن الأمثلة على هذا الجانب رمز "خولة" عند أمل دنقل:

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٢٧.

"خولة" تلك البدوية الشُّموس

لقيتها بالقرب من "أريحا"

سويعة ، ثم افترقنا دون أن نبوحا

... ..

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل

في الليل تجار الرقيق عن خبائها (٤)

فخولة كما هو معروف في تجربة المتنبي مرتبطة بذاكرته في حلب، لأنها أخت سيف الدولة وقد أشيع -فيما نقل عن المتنبي- أنه كان يحبها حباً حقيقياً، لكنها تتحوّل في تجربته الجديدة ذات ارتباط جديد بالمكان، فهي فلسطينية ، تقيم بأريحا، يلتقيها صدفة، يحبها خفية وتحبه كذلك، ويرحل، فيلاحقها بالسؤال عن أخبارها، فتأتي الأخبار إليه مفزعة، إذ تعرضت لغزو القادمين لتجارة الرقيق، فدأفعت عن خبائها، وصمدت حتى فقدت شقيقها، ورأت أباهما عاجزاً كسيحاً فيحملها الأعداء إلى بيزنطة أسيرة ذليلة، وإذا ما أعدنا صورة خولة/ أخت الأمير سيف الدولة/ بتجربتها المعروفة، نجد أنها تفارق صورتها المعاصرة، ولا نلمح إلا خيطاً ضعيفاً يقوم على العلاقة التي شاع خبرها بينها وبين المتنبي ، وهي علاقة لم تشتهر، مما يجعل العلاقة بين الصورتين واهية ضعيفة ، لأن دنقل ينحرف بالحدث (الرمز) عن دلالتة بحيث لا يُبقي بين طرفي العلاقة إلا جانباً ضعيفاً.

ومن الأمثلة الأخرى أيضاً، توظيف دنقل نفسه لمن نجا في الفلك مع نوح عليه السلام . حيث يقول:

ها هم "الحكماء" يغرّون نحو السفينة

المغنون -سائس خيل الأمير- المرابون-

قاضي القضاة

(٤) الاعمال الشعرية الكاملة، السابق، ص١٨٧-١٨٨.

(... ومملوكه!)

حامل السيف - راقصة المعبد

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

-جباة الضرائب- مستوردو شحنات السلاح-

عشيق الاميرة في سمته الأنثوي الصبوح<sup>(٥)</sup>

فإن من رافق نوحاً ونجا معه فيما يرويه النص القرآني عدداً من المؤمنين الطائعين ، وهم الحكماء الذين رأوا ما جاء به نبيهم صواباً، وهامم الآن في نص أمل دنقل يحملون بعداً مفارقاً لما قد وقر في أذهاننا عنهم، إنهم الآن مجموعة من الجبناء النفعيين، بل هم أكثر من ذلك -كما يرى دنقل- لأنه أدرج مجموعة من التافهين، «مغنون وسائس خيل، ومرابون وقاضي قضاة، ومملوك ، وحامل سيف، وراقصة ...» إن دلالة الرمز المعاصرة تنسجم ودلالة النص كله، وهذه الدلالة دفعته للانحراف بالرمز عن معانيه واتجاهه الأول.

-٣-

وتحتل الرموز المرافقة موقعاً مهماً في كثير من النصوص القناعية، فمنها ما يكون محدود الأثر، وذا امتداد قليل في النص، فيرد بصورة عابرة، تنتهي فاعليته دون أن يؤدي إلى تنامي النص، أو توسيع ظلاله وفضائه، ومنها ما يكون ممتداً في النص وذا أثر واسع وكبير، ومن الضرب المحدود، قول البياتي:

لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان

وفارس النحاس

في ساحة المدينة

تجلده الرياح

تنوشه الرماح<sup>(٦)</sup>

أمامنا رمزان اثنان ، هما لوركا وفارس النحاس، وهذان الرمزان لا

(٥) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ٢٩٤ .

(٦) البياتي، ديوانه، ٤٢٩/٢ .



يرتبطان ببنية النص كله، إنما يمران مروراً عابراً، يمثل الرمز الأول الضحية التي تموت بأيدي الأشرار ، فتموت بموتها معاني الخير والمحبة والخلص، أما فارس النحاس فإنه رمز لتعطل قوى التغيير والحياة في المجتمع، رمز القوة العاجزة عن الفعل، لذلك فإنه يظل غرضاً للرياح التي تجلده والرماح التي تنوشه، ويتجاوز البياتي هذين الرمزين إلى جوانب أخرى عن عسف الحياة دون أن يبقى لهما أثر في بقية القصيدة، فلم يسهما في تنمية النص كثيراً ، وإن أديا دوراً جزئياً في إلقاء الضوء على القضية الأساسية فيه.

ومن هذه الرموز المحدودة الأثر رمز عمورية عند خليل خوري، إذ ترد في

قوله:

لا ... !

أنت توهم، ألف عمورية تُغزى، وما من نخوة

والوجه وجهي ليس وجهي، لا تردُّ لي المرأيا

غير تشويهي وسرطنة الدماء ... (٦)

فعمورية هي المدينة التي فتحها جيش المعتصم، حين استصرخته امرأة عربية تعرضت لأذى الروم وأسره، فأعد جيشه لنجدها ، ولم تقف دونها عوائق المسافات وبُعد الشقة، تصبح رمزاً عند شاعرنا للمدن العربية التي يغزوها الأعداء ، فلا ينتخي لها من قيادات الأمة رجل واحد. ويبدو جلياً أن هذا الرمز يحتل موضعاً محدوداً من جسد النص، وينتهي دوره في موضعه، إذ نجد البيت الذي يليه يتجاوز أثر الرمز ليحمل بُعداً جديداً يقوم على إنكار الإنسان الحر للامح ، لأن كل ما يتبدى منا لا يمكن الاقتناع به أو الرضا عنه.

ومثل هذا التوظيف يتكرر بصورة لافتة في النصوص القناعية، وستكتفي الدراسة بما ورد من أمثلة للانتقال إلى نمط آخر يقوم على رموز ذات وجود أوسع نسبياً في تأثيره مما عرض سابقاً، ومن هذا النمط رمز الرشيد في

قصيدة معده الجبوري «تحولات هاني الشيباني» :

(٧) أغاني النار، سابق، ص ٢١.

ووقفت في بغداد،

صحت : أنا الرشيد

نحرتهم بيدي ... وأنتم تنظرون ...

طاردتهم خلف التخوم

وكفكم في كف أعدائي

رفضتهم زنادقة ، شعوبيين

غلماناً، سلاجقة، بويهيين

رفضت ...

وكفكم في كف أعدائي

وأنتم تنظرون (٨)

لقد اتكأ النص على رمز ممتد في بنيته على نحو أوسع من الرموز السابقة. فاستحضار اسم الرشيد في النص ، وما يحمله هذا الاسم من سمات القوة ونجاح الأمة وتفوقها الحضاري والوقوف في وجه الطامعين، ينسجم والقضية الأساسية التي قام عليها النص، فإنه يحمل هم الوقوف في وجه الفرس منذ يوم ذي قار حتى يومنا هذا، والرشيد واحد ممن وقفوا، فما هو في النص يعد رمزاً مناضلاً في وجه الفرس ممثلين بالبرامكة وثورة بابك الخرمي والسلاجقة والبويهيين، فاحتل جزءاً واسعاً من النص ظل أثره ممتداً في هذا الجزء ، حتى جاء بعده رمز آخر أكمل التجربة التي يعبر عنها الشاعر.

ولا يختلف رمز سيف الدولة عند أمل دنقل عن رمز الرشيد في الدور الذي أدّاه في بنية التجربة، فقد عرض حال المتنبي الذي أصابه السأم في حضرة كافور فاستسلم للنوم وهرب إلى حلم جميل، رأى خلاله سيف الدولة وجنده يؤدون ما يسعد العربي المعاصر:

في الليل ، في حضرة كافور، أصابني السأم

(٨) القائد في ذاكرة القصيدة، قصائد مهداة إلى القائد صدام حسين، دار الشؤون الثقافية

العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٢٩٩.

في جلستي نمت ... ولم أنم  
حلمت لحظة بكاء  
وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة  
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة  
ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المهلكا  
تصرخ في وجه جنود الروم  
بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!  
تخوض ، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا  
تهوي ، فلا غير الدماء والبكا  
ثم تعود باسمأ ... ومنهكا  
والصبية الصغار يهتفون في حلب  
"يا منقذ العرب"  
"يا منقذ العرب"<sup>(٩)</sup>

على الرغم من أن القصيدة في مجملها تعتمد على تجربة المتنبي مع كافور وما واجهه عنده ، إلا أنه استعان برمز سيف الدولة، هادفاً من ذلك أن يركز الضوء على سوءات كافور باستحضار رمز مفارق، ذي صفات ايجابية تجعل النظر إلى كافور وسلوكه سلبياً ، لأن القارئ سيجد نفسه مضطراً أن يقابل بين الرمزين -سيف الدولة وكافور- داخل النص ويتبين سوء ما يتسم به الرمز الآخر من سلوك. إضافة إلى أن الرمز احتل جزءاً ليس قليلاً من النص، ساعد على إظهار المفارقة التي يعانها المتنبي موزعاً بين الحلم بالقائد القادر على تحرير الأمة وانتشالها من هوانها، وبين الواقع المتردي المسند بوجود كافور أو ما يعثله في عصرنا. ونلاحظ أن الرمز هنا كان ذا دلالات واسعة وتأثير أكبر مما كان عليه في الرمز الموضوعي المحدود.

(٩) الاعمال الشعرية الكاملة، سابق، ص١٨٩.

ومن الرموز ما يعتد في معظم نسيج النص، ويؤدي دوراً رئيساً في بنائه، إذ يصبح محوراً يقاسم القناع تشكيل النص كله، وخير مثال على ذلك رمز علي ابن أبي طالب في قصيدة معدوح عدوان "خارجي قبل الأوان"<sup>(١٠)</sup>، ورمز بجير في قصيدة عبدالمطلب محمود "تداعيات الحارث بن عباد" وسيكتفى بعرض قصيدة عدوان، لتحديد ملامح الرمز وأثره في النص الشعري.

يبدأ النص بعبارة يعرف الخارجي فيها بنفسه، ويرد خلال تلك العبارة الرمز الموازي/المرافق/ "أنا من جند علي" فالقناع يرد فاتحة للنص بالضمير "أنا" ويختتم البيت بالرمز علي، ليشكل معاً طرفي المعادلة الفنية في النص كله، إذ ظل اسماهما مرتبطين في غير موقع منه "معه في أحد قاتلت وحدي"، وهذا الرجل اتخذ الخروج منهجاً منذ بدأت الدعوة الإسلامية، فقد سبق حركة الخوارج في خروجه، فتأخذ كلمة الخوارج دلالة رفض الانحراف عن المبدأ. أو هي "الثبات على المبدأ" وهذا الخارجي حارس للثبات، وتلازم الرمز والقناع /علي-الخارجي/ دليل على أن الاثنان قد حملا على عاتقهما مسؤولية الحفاظ على المبدأ -العقيدة-، وقد رأى الخارجي في علي نموذجاً يقتدي به، ومثلاً أعلى يسير على أثره ويترسّم خطاه. ومن وجوه المحافظة على الثبات -الحق- إشهاره السيف في وجه الجوع، باتباعه نهج علي باحثاً عن جنة الله على الأرض، وساعياً لتحقيق العدالة الاجتماعية بين الناس ولا يخفى ما في هذا الأمر من غمز لقناة أصحاب المال الذين يمثلون وجوهاً أخرى لشخص من أبناء عصرنا، يكتنزون المال في حين يبقى الآخرون محرومين، ويظل موقفه الداعم للمبدأ يتكرر في مواقف متعددة، فيثار لأبي ذر ممن ظلمه، ويقطع رأس ابن العوام لخروجه على الثابت -المبدأ- لذلك يعمد إلى كل فرع يحاول الحيدة عن المسار الصحيح فيقطعه، ورفيقه في رحلته وقائده ومثاله علي، غير أن علياً ينحرف عن المبدأ كغيره من السابقين قبل أن توتي ثورته أكلها، مما اضطر أتباعه الحريصين على المبدأ أن يحاوروه وحين أيقنوا أن عودته لم تعد ممكنة ثاروا عليه.

(١٠) تلويحة الأيدي المتعبة، سابق، ص ٦٣.

فالنص يسير على صورة اتفاق وانسجام بين القناع والرمز -الخارجي وعلي- فترة من الزمن ، ويكون فعل الخارجي منسجماً ومبادئ الثورة وموقف القائد -علي- ويبقى الخارجي حارساً للثبات -العقيدة- لكنه في منتصف النص يفاجأ بتحول جديد يطرأ على الرمز نفسه، إذ يتحوّل علي تحولاً جذرياً بعد أن لقي مرحباً بباب خيبر، فلم يجد الخارجي أمامه وسيلة إلا أن يصوّب الخطأ الناتج عن تحوّل القائد، وذلك بأن يمنح سيفه لابن ملجم الذي ينهي مسيرة الانحراف في شجرة الثورة.

# الباب الرابع

بنية النص القناعي

## الفصل الأول

### تعدد الأصوات في النص القناعي

تجاوزت القصيدة الحديثة المستوى الغنائي البسيط الذي ظلت تحوم في دائرته زمنياً طويلاً، وبلغت مرحلة من التعقيد والتركيب يتناسب وتعقيد الهموم والمشاعر التي تعبر عنها<sup>(١)</sup>، وأخذت تتقارب مع الفنون الأخرى، وبالأخص الأسلوب الدرامي، وشرعت تستعير من الدراما والرواية بعض ملامحها، ومن أبرز تلك الملامح تعدد الأصوات<sup>(٢)</sup>، ويعني تعدد الأشخاص المتكلمين بضمير الحاضر -المتكلم- داخل النص، لأن القناع يقوم على شخصية تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم، وتعدد الأصوات يحقق صراعاً ويولد حركة تنتقل من موقف لآخر يقابله، ومن فكرة لفكرة مضادة، لأن «الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي»<sup>(٣)</sup>. وهذه الأصوات المتعددة تتبنى وجهات نظر متباينة -أحياناً- تتصارع فيما بينها وتدافع عن مواقفها، فتؤدي دوراً مهماً في تحويل القصيدة من الغنائية البسيطة إلى التركيبية الدرامية، ولتحديد الأمر على نحو أدق فإن تعدد الأصوات هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحوار أو ما يقوم مقامه في النص، ولم يقصد بها تلك الأصوات الخفية التي تتنفس في ثنايا النص من مثل تحولات التعبير، وكأنما دخلت شخصية أخرى تكسر أيقاع التجربة، وتزيد الموقف المتشكل تعقيداً وتشابكاً، وصراع الذات ضمن تحولات معقدة بين الموقف ونقيضه وكأنه في حوار مع ذاته على نحو خفي، هذه الأصوات التي ركز عليها عز الدين أسماعيل في حديثه عن هذه الظاهرة التي سماها تعدد الأصوات، لا تتطابق تطابقاً تاماً مع ما أرادت الدراسة طرحه هنا، إنما يقترب المصطلح مما يمكن تسميته بالحوار، وستعرض الدراسة لأنماط النصوص من حيث تعدد الأصوات فيها :-

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٤ .

(٢) نفسه، ص ٤١ .

(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٢، دار

العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٧٩ .

أولاً : النص وخيد الصوت : وهذا النمط غالب أكثر من غيره على القصائد القناعية، إذ تنفرد بشخصية واحدة، يبدأ النص بصوتها وينتهي به، لا يشاركه صوت آخر في النص كله ويظل النص ينطق بضمير المتكلم في كل أجزاءه دون أن يتوقف إيقاع النص بدخول مؤثر خارجي، ومن الأمثلة على هذا المنحى قصيدة عبدالرحيم عمر «من ليالي بنلوب»<sup>(٤)</sup>.

يبدأ النص بصوت بنلوب، وبضمير المتكلم «مات النهار/يا مغزلي المنكود قد مات النهار» ها هي بنلوب تنتظر حبيبها الغائب، فتعلل نفسها بأن تغزل نولاً في النهار ثم تنكث ما غزلته ليلاً، رفيق دربها عبر هذه التجربة «المغزل» وهي تخاطبه مباشرة وتنسبه إلى نفسها بضمير المتكلم «مغزلي» وتظل تنتظر وتروي ما تعانيه وحدها، فما هي تحلم بعودة الحبيب الذي يغير ما قد خطته يد الزمان وما أحدثه غيابه فيها

وأراك «أوديسيس» في حلمي الحنون

ترخي على الأمس الحزين

أستار حباً لم تنل منه السنون

هذا الحلم يمنحها القدرة على الاستمرار، ويجدد فيها الأمل، فتعود مرة أخرى لتنكث ما قد غزلته في اليوم السابق، غير أن الحلم ينتهي بانتهاء النهار. وحين تفقد الأمل أو تكاد تتعزى بأمل جديد، فلعله يعود في الظلام، ويأخذها الحلم الجديد برحلة أخرى، فتري وجهه باسماً فرحاً متجدداً الأنواء والموج، منتصراً على الزمان، لأنه الحبيب الوحيد الذي لا بد سيأتي حتى لو انتهى النهار، وتختم النص بصوتها أيضاً:

إنني أكاد أرى محيآه الجميل

قد أعجز الأنواء والموج المثار

وأطل يبسم في انتصار

يالليل؟



هذا حيناً أغضت عليه النائبات

لكنه الأبدى حتى لو نهار العمر مات!

إن هذا العرض السريع للقصيدة يكشف أن الصوت الوحيد الذي ظل ينطق خلال النص كله هو صوت بنلوب، دون أن يشاركها في تشكيله أي صوت آخر، فلم يتبادل صوتها حواراً أو دوراً مع صوت ثانٍ، فقد ظل الصوت يعرض قضية النص ويقوده من بدايته حتى نهايته، ومثل هذا الأسلوب يرد في عدد غير قليل من النصوص، من مثل «صورة للسهروردي في شبابه» للبياتي، و«أوراق مقتطعة من مذكرات سارق النار» لقيس محمد مهدي، و«مرثية لتأبط شراً» لحيدر محمود، و«أوزريس الجديد» لسميح القاسم، وغيرها.

ثانياً: النص المتعدد الأصوات : وهو نمط من النصوص تتداخل فيه الشخصيات، تتحاور فيما بينها أو تدخل على القصيدة فتعبّر عن آراء أخرى غير رأي الشخصية الأولى في النص وفي هذا النمط لا تعتمد القصيدة على شخصية واحدة، ولكي لا يلتبس الأمر فإن الأصوات المشاركة تتناوب الأدوار، فيستثنى من هذا الجانب الرموز التي يستعين بها القناع /الشاعر/ داخل النص، من مثل الرموز التي ورد ذكرها في الجانب السابق من الدراسة.

ولهذا الجانب أشكال متعددة، منها ما يكون الصوت المشارك عارضاً، يبرز في جانب من النص ثم يختفي، ومنها ما يكون الصوت المشارك ذا حضور أوسع، فيحتل جانباً أكبر من جسد النص وأحياناً يكون الصوت الثاني هو صوت الراوي، الذي يؤدي دوره الشاعر نفسه، وقد يستقل عن الشاعر، ومنها ما يكون الصوت الثاني جزءاً من القناع نفسه، كأن يلجأ إلى أسلوب المونولوج فتنقسم شخصية القناع شخصيتين. وقلماً تتجاوز الأصوات هذا العدد.

-١-

أما الأسلوب الأول القائم على صوتين اثنين يدخل أحدهما جسد القصيدة على نحو عرضي أو جزئي، فإن خير النماذج الدالة عليه قصيدة «أوراق من

مفكرة صعلوك»<sup>(٥)</sup> لخالد محيي الدين البرادعي إذ يعتمد النص على صوت الصعلوك. فيدخل صوت جديد في المقطوعة السابعة يحاور الصعلوك الذي تبدت سلبيته وعجزه عن مواجهة الظلم والطغيان، فيكشف عيوب الصعلوك على النحو التالي:

- : أتعرف تلك المدينة

- : نعم

نمت فيها

وصورت تاريخها مرتين

وجبت خرائبها، مرة بعد مرة

وعايشت أطفالها سنتين

- : كذبت

فلو كنت فيها

وحدثت بعض بنيتها

لأنقذت خضراً تأكل تحت الحجارة»<sup>(٦)</sup>

نلاحظ دخول الصوت الآخر على نحو مفاجئ في هذه المقطوعة وحدها، ليكشف بطلان ما يدعيه هذا الصعلوك، ويلقي مزيداً من الضوء على تناقض الشخصية الرئيسية في النص، وعلى هذا المنحى نجد الصوت الثاني يدخل النص في قصيدة «المحاكمة»<sup>(٧)</sup> لمنذر الجبوري حيث عرضت موقف العراقي الساعي إلى الغاء الحدود بين أقطار الأمة، ورفضه الاعتراف بمراكز الحدود القائمة، في حين يصر الآخر على بقائها وحراستها؛ نجد الصوت الثاني يدخل إلى النص لينتهي رغبة القناع في دخول الشام حاملاً سلاحه هوية له، فما هو ذا صوت القناع يقول:

(٥) الغناء بين السفن التائهة، ص ٢٢.

(٦) نفسه، ص ٢٨.

(٧) الخلاصة في ما قاله المحارب، ص ٧٦.

يا سيدي:

« ليس بين العراق والشام حدٌ ... »

يرد الصوت الآخر، يقول:

إذن:

ينبغي الآن أن نتقاتل

أو نفترق

فالصوت الجديد هو صوت العسكري الذي يحرس حدود الشام مع العراق، جاء لينهي الرغبة المتبدية على القناع على نحو قطعي. فأدى وظيفة دلالية في النص، إذ إنه يعرّي الصورة التي تبنتها القيادة الشامية - كما يرد في النص - والقائمة على رفض الوحدة، وهدم الحدود بين أقطار الأمة.

وشبيه بهذا النمط ما استخدمه معين بسيسو في قصيدة «أغنية إلى سمرقند»<sup>(٨)</sup> حيث قدّم لها بمقدمة نثرية تشي بما أراد قوله في النص، فقد رغبت امرأة تيمورلنك أن تفاجئ زوجها بأمر يدخل السرور إلى قلبه بعد عودته من إحدى غزواته، فدعت كل مهندسي سمرقند لإقامة معبد ضخم لزوجها، في وقت قصير قبل أن يعود، فلم يقبل بهذا العرض إلا شاب واحد، لقاء قبلة يطبعها على شفتي الزوجة، فحاولت أن تغريه بالمال، لكنّه أصر على القبلة، فكان له ما أراد. بدأ النص بمحاولة ذلك الشاب (الفنان) أن يغري الملكة بأن تهيه القبلة، فزيّن لها ذلك، وأبدى وجوه الخير فيه، خلال ذلك ظل صوت القناع يمتد في النص إلى أن دخل صوت الملكة، الصوت الآخر :

فعنا قيد البرق ضفائر شعرك

ووميض البرق الخاطف من شفتيك

يساوي كل شموع الليل، وكل نجوم الليل

وكل ضياء الشمس.

صوت القناع

(٨) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٦٩.

قبلني فوق الكفِّ الراعشة على الخد

قبلني باسم سمرقند

صوت الملكة

ثم يعود صوت القناع، ويختفي صوت الملكة حتى نهاية النص، ونلاحظ أن ورود الصوت الآخر الآن في وسط القصيدة وعلى نحو عابر، أسهم في تطوير النص وكشف بعض جوانبه، وأضفى عليه مسحة درامية واضحة.

## -٢-

ثمة نمط آخر يحتل فيه الصوت الثاني جزءاً أكبر من جسد النص، ففي قصيدة «ليلي بلا عشاق»<sup>(٩)</sup> لشوقي بغدادي، يستقل صوت ليلي بنصف النص الأول، ويستقل صوت المجنون -العاشق- بالنصف الثاني، فقد استهل نصه بحديث عاتب على لسان ليلي تؤنّب الحبيب الذي تأخر في الوصول على الرغم من أن الدرب مفتوحه أمامه:

كل الدروب إليك مفضية

فغيم تظل وحدك

كل البحار تمد أذرعها

فلم أخلفت وعدك

وتلح عليه ليلي كي يعود، لأنه الأمل والمخلص لها مما تعانیه، وصوت ليلي هو صوت الأمة التي تنتظر المنقذ، وتستمر تحذره مما قد يعترض دربه، من معوقات:

باسم السنابل يقتلونك

... ..

باسم الورود يعذبونك

(٩) شوقي بغدادي، ليلي بلا عشاق، ط١، دار الكلمة للنشر، ١٩٧٩، ص١٢٦.

... ..  
باسم النجوم يكبلونك  
... ..

ويظل صوتها طاغياً على النص حتى منتصف القصيدة تقريباً، فيدخل الصوت الثاني، صوت العاشق يشكو إليها من فقدانه حرارة الحب وثورته ورفضه، فقد تحول رجلاً مروّضاً، يردد ما تريده وسائل الإعلام، وأبواق السلطة.

أواه سيدتي

لو أن العشق يشفع

غير أن العشق محتاج إلى لغة جديدة

لغتي مدجّنة

وها أنذا أكرّر ما تردده الإذاعة والجريدة

ويستمر صوته عارضاً وجوهاً من خيبة الواقع المعاصر « كل الأكاليل المهيبة في الجنازة/ كانت من القتلة»...

ويشبه هذا التشكيل ما قد استخدمه ذو النون الاطرقي في قصيدة «أسفار عمرو بن الورد»<sup>(١٠)</sup> إذ يشارك صوت عمرو صوت آخر سمّاه الشاعر «رؤيا» ، والنص يقوم على ثلاث مقطوعات طويلة، بدأت كل واحدة منها بصوت عمرو /صوت القناع/ عارضاً الموقف الذي تبناه، فيدخل صوت «الرؤيا» يقف موقفاً مضاداً ورافضاً ما قد داخل الشاعر /القناع/ من ضعف، وما اعتراه من سلبية خلال الجزء الذي هيمن عليه صوته.

-٣-

وهناك نمط آخر يبدوه الشاعر بصوت غير صوت القناع، يرد على صورة راوٍ يقدم للنص ويدخلنا عالمه، ثم يسلم الخطاب إلى صوت القناع ليتعم بقية التجربة، وهو نمط يقترب كثيراً من فن الرواية والقصة، حيث يدخل جو الرواية بصوت الراوي الذي يسرد الأحداث نيابة عن أبطالها إلى أن يهيئ للشخصيات

(١٠) الترجل عن صهوة الجواد، ص ٩٠.

كي تأخذ دورها في السرد الروائي وتعبّر عن نفسها بعد ذلك.

وقد يكون الراوي هو الشاعر نفسه، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة «الخنساء توصي أبناءها»<sup>(١١)</sup> لأحمد سويلم، فقد بدأ النص مخاطباً الخنساء نفسها:

منتظر أن تنتبهي الليلة يا خنساء

منتظر أن يسمح لي

أنفض عن قلبي الهم

وأكسر صمت الفم

ويظل صوته يهينُ لصوت الخنساء المباشر، فيتخلص من دوره بأن يروي

حديثها وكأنها حاضرة فيقول:

قلت حديثاً نذكره في زمن الشدة:

«يا أبناء الموت»

شدوا في الحلية

لا أبغي أن ألقاكم أحياء تضيع خطاكم وسط الجلبة ...

فصوت الراوي ينتهي حين مهدّ لدخول صوتها، ويستمر الصوت إلى أن

يدخل صوت الأبناء الذين عادوا من الحرب مخالفين ما أوصتهم به أمهم. إذ ختمت

دورها قائلة:

أربعة أنتم لا تأخذكم في ساحتكم رحمة

موتوا أو عودوا بغنائمكم كاملة العد

فيأتي صوت الأبناء على النحو التالي:

عدنا يا أم ببعض غنائمنا

داهمنا خطو الغرباء

ثم يعيد الشاعر استخدام تقنية الراوي من جديد، فيكرّر التمهيد لدخول

صوتها، قائلاً: "قلت حديثاً يسقط جدران القلب: يا أبناء الموت..." فيتكرر صوت

الأبناء وصوت الأم مراراً، غير أن الشاعر لم يعد يهينُ لصوت الأم كما فعل في

(١١) الشعر في جرش، سابق، ص ٤٦.

المرتتين السابقتين. إنما يتناوبان الحوار على نحو مباشر:

- أماه ... لا ناقة في بيروت

ولا جمل لنا في الصحراء

ولا عين تدمع إذ نتغرب عنها فوق الموت

- يا أبنائي

ماذا جدُّ عليكم

ولماذا يحيوني من صمتي

ثمة نمط آخر يكون الراوي هو القناع نفسه، فتمهّد الشخصية المتقنّع بها لنفسها، باستخدامها ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم، قبل الدخول بصوتها المباشر، وفي مثل هذا الأسلوب لا يلجأ الشاعر إلى التمهيد الظاهر كما رأينا في النص السابق، ومن الأمثلة على هذا المنحى قصيدة "عن وضاح اليمن والحب والموت"<sup>(١٢)</sup> للبياتي، إذ نجد النص يُستهل بصوت راوٍ، يجهّز لنا عالم النص، على النحو التالي:

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها: وضاح

متوجّأً بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء

تحمله إلى الشأم عندليباً برتقالياً مع القوافل: السعلاه

وريشة حمراء ...

المقطوعة الأولى تروى على لسان شخص منفصل عن القناع يقص تحولات السعلاة أو الريشة الحمراء، فتتشكل مرّة قصيدة، مرّة لؤلؤة عذراء، وامرأة تضج بالشهوة، وغزاة قرونها من ذهب، وكاهنة تمارس الغواية، إلى أن تبدأ المقطوعة الثانية بصوت وضاح/القناع/ فيقول: «لم أجد الخلاص في الحب ولكنني وجدت الله».

ومن الأمثلة أيضاً، على هذا الأسلوب، قول عزالدين المناصرة من قصيدته

« أبو محجن الثقفي أثناء تجواله »<sup>(١٣)</sup>:

وعاد أبو محجن الثقفي من النيل يحمل تاريخه  
هارباً، ضرب البحر فانشقَّ صار بلاطاً  
وكانت مكاتب فرعون تكتب عنه التقارير  
يُمنع من شمّ عطر الأحبة، يضرب، يبكي  
يعاد إلى أرضه بالقيود  
ولكنهم حملوه الهدايا التي علقت في شرايينه  
كتباً، صبغوها بلون الشقائق تحمل طعم الخلود

لقد استهل نصّه بصيغة روائية منفصلة عن القناع، لينتقل بعدها إلى  
صوت القناع الحقيقي، فيقول:

أتيتُ إليك اقبليني وهذي عيوبي  
وهذي سلاسلهم في الزنود

ومما يجعلني أميل إلى أن الراوي هو القناع نفسه، أن النص ينتقل من  
ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم بيسر، دون أن يهين ذلك كما رأينا في الأمثلة  
السابقة. والنماذج التي تتخذ رأياً في النص القناعي متعددة منها «أوهام  
الأخضر بن يوسف»<sup>(١٤)</sup>، «وسقوط دبشليم»<sup>(١٥)</sup> «وصفحات من مذكرات وضاح  
اليمن»<sup>(١٦)</sup>.

— ٤ —

ثمة نمط من النصوص يستعين بصوت آخر، صادر عن القناع نفسه، إذ  
ينقسم صوته داخل النص، وهو أسلوب المونولوج الداخلي، حيث تصاور  
الشخصية ذاتها، ومن الأمثلة على هذا النمط، قصيدة البياتي السابقة «عن  
وضاح اليمن والحب والموت» إذ يلجأ إلى هذه التقنية التي تعد أحد الأساليب

(١٣) قمر جرش كان حزيناً، ص ٢٢٨.

(١٤) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٧.

(١٥) محمد الفيتوري، ديوان، ط ٣، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٢١.

(١٦) مجلة أدب ونقد، السنة ٨، ١٩٩١، أكتوبر، ٧٤ع، ص ٨٥.



الدرامية والروائية المعروفة، فما هو في المقطوعة السادسة من النص يقول:

من أين جاءت هذه الأشباح  
وأنت في سريرها تنام يا وضاح  
لعله الواشي الذي أراح واستراح  
لعله الخليفة

أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكابوس<sup>(١٧)</sup>

وقد تكرر المونولوج في هذا النص غير مرة، ولا أجد حاجة لتكرار الأمثلة من النص نفسه، ولعل نص «تحريضات عمر»<sup>(١٨)</sup> أوضح النماذج التي يمكننا أن نتمثل بها على هذا الجانب، لأن الشاعر كان يعطي دوراً مستقلاً للصوت الداخلي ويسميه «مونولوج»، وستتوقف الدراسة عند هذا النص وقفة متأنية نسبياً، ليتسنى لنا تبين أثر الصوت الآخر «المونولوج» فيه.

تنقسم القصيدة أربعة أقسام -مقطوعات- هي «مواجهة، والخروج، واستفزاز، واستعراض» ويفصح عنوان القصيدة صراحة عما أراد الشاعر أن يحمله هذا القناع من دلالات، فإن الخليفة عمر يتجاوز حدود السلطة التي مثلها في عصره، ليصبح وجهاً مقهوراً من الضعفاء والثوار، يحاول أن يحرّض المضطهدين والمظلومين للوقوف في وجه الظلم، لذلك سمي المقطوعة الأولى «مواجهة» حيث يتبدى موقف عمر صريحاً، فهو محارب للظلم، يدبر المؤامرة ويجهز نفسه لأي طارئ، ربما يجبره على مغادرة موقعه، فيحمل معه مخللة يضع فيها ما يحتاجه من طعام، يبحث عما يمنحه القدرة على حمل مشعل الكلمة ومسؤوليتها «أبحث عن تواطؤ يقدحني في اللفظة الشرارة» وأمام غياب الرؤية، واختلاط الأمر عليه يتلقى إلهاماً من محرك النطفة في الغمامة -الله- بأن الوسيلة الصحيحة لما يبحث عنه تكمن في تقديم دمه قرباناً للكلمة العادلة القادرة على الوقوف في وجه الظلم، يقول:

(١٧) ديوان عبدالوهاب البياتي، ٣/٣٥.

(١٨) محمد عفيفي مطر، شهادة البكاء في زمن الضحك، ص ٦٩.

« في مطر الغيلة أو في شرك المكيدة »

ودمك الساقط في صحائف الثريده

ستجد العلامه

والموعد القيامه

و حين ينتهي صوته من المقطوعة الأولى، يدخل الصوت الثاني بعنوان

« مونولوج » يصارح نفسه ويواجهها بما كشفه عنها:

ها أنت يا عمر

تحمل فيك جثة القضاء والقدر

تحمل فيك صنعة الخلق وصنعة التهديم

فالصوت الثاني يواجه عمر، ويكشف تناقضه، إذ يحمل النقيضين

(القضاء والقدر) صنعة الخلق/صنعة التهديم.

ترد المقطوعة الثانية بعنوان الخروج، يعرض أمامنا محاولاته الدائبة

للقوف في وجه الفقر، والتغلب عليه، ولكنه يعلن فشل تلك المحاولات، مما يدفعه لتبني قضايا المستضعفين، والقوف في جانبهم: « اختار أن أكون حيثما تكون القلة المستضعفة/ مسربلاً في طيلسان الهزة والزراية/ اختار أن تهجرني الدرابك المجوفة/ افتقد اللقمة والحماية»، وحين لا تجدي محاولاته الساعية لتبني مواقف المستضعفين، تنتابه سورة الغضب، فيعرض نفسه أمام أصحاب المصالح المهدة من ثورته، لعلهم ينالون منه غرة، فيحققون حلمه بأن يسقط دمه من أجل الحق.

اليوم لن تشملني السكينه

بغير أن تضربني في مقتلي خناجر الضفينه

يدخل الصوت الثاني: « مونولوج » يبوح لعمر بما يعانیه ويعتوره

ها أنت يا عمر

في وضع النهار

تخرج في سفر

### مستعدياً عليك اللؤم والغيلة

ثم ترد المقطوعة الثالثة بعنوان «استفزاز»، تعرض مسعى عمر لقلب واقع الحياة مستفزاً أصحاب المصالح الكبيرة، باحثاً بينهم عمّن يثير فيه هذا الاستفزاز نزعة الدم، فيفتال عمر، ولعل أكثر المواطنين استعداداً لموقف عمر هو مجلس العلية والأشراف فيعمر به مشهراً باللص والخازن والسيف، ضارباً صلافة أجلافهم بما يفتعله من قسوة ظاهرة غير أن الصوت الثاني يظهر ليفضح جبن هؤلاء المستغلين، فقد ماتت نوازع الرجولة فيهم بسبب الكظة، فأصبحوا عاجزين عن الوقوف في وجه عمر أو النيل منه.

أما المقطوعة الأخيرة «استعراض» فإنها تجمع ثلاثة وجوه من تقنيات القناع، فقد قسمها ثلاثة أجزاء، الأول يرد على لسان الراوي، الذي عرضت الدراسة لبعض نماذج استخدامه ويستهل النص بضمير الغائب، فيقول واصفاً عمر:

أراه في جوانب المسجد راقصاً مقترباً مبتعداً  
معلقاً في الجانب المعتم والمضيء

ثم ينتقل إلى صوت آخر هو صوت القناع، في الجزء الثاني من المقطوعة، ويرد النص بضمير المتكلم:

أنام في المسجد والعراء  
أعرض في تغافلي النهزة للمشينة  
منتظراً طعنيتها الجريئة  
منتظراً أن تثمر الرشوة والأعطية الخبيثة  
سنابل الدماء

إن عنوان المقطوعة يشي بما تحمله من رسالة، فعمر يعرض نفسه، ليسهل على من استعداهم سلوكه أن يقنص منه غرة، فيأتي الصوت الثالث وهو المونولوج مخاطباً عمر بأن محاولة استفزاز أصحاب المصالح غير نافعة، فقد فقدوا نوازع الرجولة، ولن يدفعهم سلوكه لتحقيق بغيته.

ها أنت يا عمر

تكشف عورتك

حزتك وانتظارك الطويل

تؤمهم، تكشف ظهرك المرئي للصفوف

لقد تبدى مما سبق أن الشاعر يستعين بتقنيات متعددة، لتشكيل عمله الشعري ومنها أسلوب المونولوج الداخلي الذي يعد تكتيكاً «من أبرز تكتيكات اتجاه تيار الوعي في الرواية الحديثة، هذا الاتجاه يهتم بمحتوى وعي الأبطال الداخلي ويركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»<sup>(١٩)</sup>، مما ساعد في تعرية ما قد تخفى من معاناة واحتراق داخلي، من نفسية القناع، إضافة إلى أن الشاعر يستعين بهذه التقنية حين يقترب صوته المباشر من الظهور، فيداري عاطفته القريبة من سطح النص بصوت آخر، هو صوت القناع المنقسم، فبدلاً من أن يقتحم النص بصوته المباشر، يلجأ إلى المونولوج باعتباره حيلة فنية تؤدي هذه الوظيفة دون أن يمزق الستارة التي يتقن بها، ليبقى وجهه متخفياً وراء قناعه، ويضمن لصوته الاستتار.

(١٩) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٢.

## الفصل الثاني

### الأشكال البنائية للنص القناعي

لقد استعرت مصطلح «الأشكال البنائية» من عز الدين اسماعيل<sup>(١)</sup> لما يقدمه من دلالة تنأى بالدراسة عن الوقوع في حبال مصطلح آخر هو البنية الكلية للنص، لأن المصطلح الأخير يستدعي أن نجمع عناصر فنية متعددة من مثل الصورة الفنية، واللغة، والإيقاع، والشكل البنائي، وربط هذه العناصر بشبكة من العلاقات ليستقيم لدينا التصور عن بناء النص، وهو جانب لم ترد الدراسة الخوض به على هذا النحو، لأنها عرضت فيما سبق لعناصر ترتبط بالنص القناعي وبنيته وتتمثل في المفردات الواردة من قبل، وهي لغة القناع والحدث القناعي والرموز المستدعاة مع الشخصية، وكان هدف الدراسة هنا أن ترصد الشكل البنائي للنص القناعي.

إن من ينعم النظر في النصوص القناعية يكشف صوراً متعددة من الأبنية، فمن الشعراء من يستدعي أحداثاً منتقاة من معروف الشخصية المستدعاة، دون أن تكون مترابطة ترابطاً عضوياً فيشكل النص بتأثير تداعياها، وهذا النمط من النصوص يمكننا تسميته النص الأفقي، لأن الشاعر لا يسعى إلى تطوير التجربة بحيث ينبني اللاحق على سابقه، ولكنه يركز الضوء على القضية من جوانب متعددة، فيظل جامع النص خيط رفيع لا يقوى على تطوير الرؤية وتنميتها، ولهذا النمط شكلان، الأول منهما: أفقي مجمع، والثاني: أفقي مفرق، وهو نمط لا تجمع فيه قضية قوية واحدة، إنما يدور حول فكرة واسعة، فيبقى الخيط الذي يربط بين مقطوعات النص ضعيفاً نسبياً، وتبدو كل مقطوعة وكأنها قصيدة جديدة. وهذان النمطان يتخذان شكلاً متقارباً إذ تتعدد المقطوعات في القصيدة، وغالباً ما يعطي الشاعر لكل مقطوعة رقماً أو يسميها باسم خاص.

ثمة نمط ثانٍ يستدعي فيه الشاعر أحداثاً ذات ارتباط وثيق بحيث ينبني بعضه على بعض، أو يكون وحدة متماسكة فيتنامى النص عضوياً «على صورة

(١) الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٤٢.

النبئة التي تحيا إلى أن يدركها عهد الذبول والفناء»<sup>(١)</sup>، فيبلغ الشاعر بها نتيجة معينة أو تنقاد لبرعم يتحكم في نموها لتبلغ نهاية ما، وقد أثرت تسميته «النص العمودي».

وهناك نمط آخر يبدأ بموقف ما، ثم يتحرك في اتجاه أو غير اتجاه، لكنه يدور في النهاية دورة كاملة ليعود إلى الموقف الذي بدأ منه، وقد استعرت له اسم «النص الدائري»<sup>(٢)</sup>.

### أولاً : النص الأفقي:

وهذا الشكل يتكرر بصورة واسعة في الشعر العربي الحديث، وهو قسمان، الأول: الأفقي المجمع، وهذا النمط -كما سبق- لا يتنامى نحو قمة ما، إنما يدور حول مركز واحد، لكنه يوسع فضاء النص ويعمق الرؤية حوله، وتظل شرائح النص مجمعة بأسباب ووشائج قوية نسبياً، وسنأخذ نص أمل دنقل «لا تصالح»<sup>(٣)</sup> مثلاً له.

يتشكل النص من عشر وصايا، وهي مطابقة في عددها لما روي في السيرة الشعبية عن وصايا كليب حين خط بدمه على البلاطة عشر وصايا، فجاء النص هنا ليعيدها بصياغة جديدة، لكي تتناسب وعصرنا، فقد خرج أمل عن حدود السيرة المروية فأفرد لكل وصية مقطوعة مستقلة، مرقمة برقم متسلسل، والجامع بين هذه الوصايا كلها هو حرص صاحب الحق على حقه، ورفض الصلح غير المتكافئ، إلا إذا كان الطرفان متماثلين في قوتهما، لأن الصلح إن لم يكن بين ندين كان استسلاً وهزيمة.

يبدأ النص بالمقطوعة الأولى، وتتضمن نصيحة- وصية- من كليب لأخيه،

(٢) إحسان عباس، فن الشعر، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩، ص

(٣) استعير المصطلح من عز الدين اسماعيل، وعلى الرغم من أنه قد أطلقه على نمط من

النصوص الغنائية القصيرة وسماه «النص الدائري المغلق» فإنه هنا لا ينسحب فقط

على النصوص الغنائية القصيرة إنما يمكن أن ينسحب على نصوص طويلة معقدة. انظر

«الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٥١-٢٥٢.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٣٢٤.

بأن لا يقبل الصلح، ولو منحه الأعداء المال والجوهر، وأغروه بالرفاه والثروة، لأنها عرض زائل لا يعوّضه عن المفقود، والبديل عن ذلك كله الحرب على الرغم من قسوتها وثقلها على النفوس.

إنها الحرب

قد تثقل القلب

لكنّ خلفك عار العرب

لا تصالح

ولا تتوخّ الهرب

ثم يعرض جانباً آخر من احتمالات القضية -قضية الصلح- فقد يدخل الأعداء من باب آخر، يقوم على احتساب الدماء، لأن الطرفين قد خسرا بعض أبنائهما، فليتصالحوا ويتسامحوا بدماء من ماتوا، فيقدّم له حجة دامغة تحول بينه وبين قبول عرضهم، فإن من مات لا يعدل الأخ المفقود، إضافة إلى أنهم هم المعتدون، فإن قالوا: نحن أبناء عم، فالحجة في وجوههم هي:

قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

ثم يعرض في المقطوعة الثالثة جانباً مهماً من القضية، فقد يرقّ قلبه لصرخات الحزن واليتم فيميل إلى قبول الصلح، لكنّه يردّه بحجة تمنع هذه المشاعر من مداخلة قلبه، لأن من يرتدين السواد ويبكين قتلاهن لسن أفضل من اليمامة، فما هي: «تتسرّبل -في سنوات الصبا- بثياب الحداد» إذن ليكن الجميع سواسية.

أما المقطوعة الرابعة فإنها تعرض وجهاً آخر أكثر خطراً مما مضى، لربما يقدّم الأعداء ما يغري مهلهلاً، قد يتوجونه بتاج الإمارة، فيغترّ بما منحوه إياه، لذلك يحذره من غدريهم، لأن هذه الصفة منغرسه في دمائهم، فإن كانوا قد غدروا بأخيه من قبل، فلن يتوانوا عن الغدر به، فإن «سهماً أتاني من الخلف/ سوف يجيئك من ألف خلف» ولأن العرش الذي يمنح للإنسان من أعدائه المغتصبين عرش زائف، فالعرش الجدير بالاحترام، هو العرش القائم على القوة القادرة على

حمايته والدفاع عنه:

إن عرشك : سيف

وسيفك : زيف

إذا لم تزن -بذؤابتة- لحظات الشرف

واستطبت الترف

ثم ينتقل إلى جانب آخر من الفكرة نفسها في المقطوعة الخامسة، فقد يتخاذل قومه عنه، ويميلون إلى قبول السلم، ويبررون ذلك له، ويزينونه أمامه، ويفرونه به، فيقدم له من الحجج ما يمنعه من قبول الصلح، لأن الصلح الذي لا يقوم على قوة واقتدار يظل سلاماً منقوصاً، وتظل نفوس القابلين به مشروخة من داخلها، لعلمها أنها عاجزة عن حمايته، وحماية الضعفاء والمستظلين بأفيائه:

كيف تنظر في عيني امرأة

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غداً لوليدٍ ينام

كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام

وهو يكبر -بين يديك - بقلبٍ منكس؟

أمّا المقطوعة السادسة فإنها تقدم وجهاً آخر من احتمالات الصلح، فقد يطلب قومه منه قبوله مكرراً ودهاءً، بأن يتعلّل بحجة واهية، هي أحزان الجليلة -وهي رمز قلق في هذا النص، لأنه لا يوجد معادل له في تجربتنا مع أعدائنا، إذ كانت الجليلة مفصلاً حاداً، وقاسماً مشتركاً بين القوتين كونها أخت جساس -القاتل- وابنة مرّة البكري، زعيم القبيلة من جهة، وهي زوج كليب -المقتول- وزعيم شيبان كلها من جهة أخرى، غير أن القضية المعاصرة تخلو من معادل لرمز الجليلة، فليس بيننا وبين أعدائنا ما يمكن أن تستدعي الجليلة لتكون معادلاً له، اللهم إلا إذا عددناها رمزاً للامهات جميعهن من الجهتين، ومع هذا يظل الرمز قلقاً، ويسعى كليب لإقناعه بعدم قبول غرضهم القائم على المكر والدهاء، لأن



الثأر إن طال الزمان عليه مات في نفوس الناس ولم يبق منه إلا العار:

إنه الثأر

تبهت شعلته في الضلوع

إذا ما تواتت عليها الفصول

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباه الذليلة!

وتتناول المقطوعة السابعة جانباً مغايراً من القضية نفسها، فقد تداخله الرغبة بالصلح متأثراً بالتنبؤات والتنجيم، فيشير عليه المنجمون بقبول الصلح فينصحه بالألّا يلتفت إلى آرائهم، لأنه مات مظلوماً بلا شبهة مقنعة. ثم تتناول المقطوعة الثامنة وجه الصلح المقبول، الذي يرضي الشهداء الذين قدموا أرواحهم من أجل القضية، فلا بد أن يعود كل شيء دمرته الحرب واختل ميزانه إلى أصله وأهم تلك الأمور أن يعود -القتيل لطفلة الناظرة- ولن يكون ذلك متحققاً إلا إذا كانت المعاهدة بين ندين لا غالب ولا مغلوب.

لا تصالح

فما الصلح إلا معاهدة بين ندين

(في شرف القلب

لا تُنتقص)

أما المقطوعة التاسعة، فإنها تنظر إلى القضية من زاوية أخرى، فقد يستعدي رفضه الصلح شيوخ القبائل، فيقفون ضد حقه، ويزري عليهم ويصفهم بأنهم رجال ملأتهم الشروخ لا يشغلهم إلا طعم الثريد وامتطاء العبيد، فقد نسوا شرفهم وشموخ سيوفهم:

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ

ثم يختتم النص بتكرار الوصية نفسها مرتين، ليؤكد في أنفسنا ما قد

ألح عليه سابقاً:

لا تصالح

لا تصالح

ويتبدى مما سبق أن الشاعر لم يبدأ من نقطة محددة فتتصاعد قضية النص لتبلغ مستوى آخر، إنما ظل يدور حول نقطة واحدة هي «عدم قبول الصلح» ولكنه عرضها من زوايا مختلفة، ومن وجوه متعددة، طرح احتمالات مختلفة قد تدخل فكرة قبول الصلح منها إلى قلب أخيه، فقدّم البراهين على زيفها، ولجأ إلى شيء من الحاجة لينفي هذه الفكرة من ذهن الوريث وصاحب الحق، فأنتهى النص دون أن يغادر القضية الأساسية وقد بدا الخيط الذي يجمع أجزاء النص متيناً، ولم يضعف في أي مقطوعة منه، فجمع النص كله على فكرة أو قضية واحدة دون أن ينمّيها.

ومن الأمثلة على هذا الأمر «محنة أبي العلاء»<sup>(٥)</sup> و «أوهام الأخضر بن يوسف»<sup>(٦)</sup> و «تطوحات عمر»<sup>(٧)</sup> و «مذكرات رجل مجهول»<sup>(٨)</sup>.

- ٢ -

أما النمط الثاني من الأبنية الأفقية، فإنه النص الأفقي المفرّق - كما أسلفت - فإنه نمط لا تجمع فيه قضية واحدة، إنما يدور حول عدد من القضايا، مما يجعل الروابط بين أجزائه ضعيفة، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة سامي مهدي «من ألواح سومر»<sup>(٩)</sup>، وقصيدة أدونيس «أغاني مهيار الدمشقي» وقصيدة محمد الفيتوري «سقوط دبشليم»، وقد عرضت الدراسة لهذه النصوص باختصار في الباب الأوّل من الدراسة، وستحاول أن تقف من جديد وقفة متأنية عند القصيدة الأولى.

تتكون قصيدة «من ألواح سومر» من سبع مقطوعات، وضع لكل مقطوعة

(٥) ديوان عبدالوهاب البياتي، ١٦١/٢.

(٦) ديوان سعدي يوسف، ٦٧/٢.

(٧) شهادة البكاء في زمن الضحك، ص ٣٢.

(٨) ديوان صلاح عبدالصبور ٢٩٤/١.

(٩) الزوال، ص ٥٥.

عنواناً، مما يجعلها مستقلة تقريباً عن بعضها بعضاً، لأن التسمية تحدد القنوات التي ستسير ضمنها هذه الشريحة، وسمي الأولى «لوح أوروكاجينا»، وأوروكاجينا آخر حكام عصر سلالة أور الأولى ٢٥٠٠-٢٣٥٠ ق.م<sup>(١٠)</sup> وشخصية القناع هنا هي هذا اللوح الذي يعود إلى الحضارة العراقية القديمة، ويروي هذا اللوح موقفاً يتعلق بحال الناس الذين تغيروا بعد أن كان أسلافهم حكماً، ذوي صلوات طيبة بربهم، محبين للناس وكانت الأرض معطاءة، ينعم الناس فوقها بالحرية، يرتاحون إذا تعبوا، ويأكلون إذا جاعوا، ينجبون بكثرة ويحصلون على قوت وفير، غير أن حالهم لم يدم، فما سبب ذلك، هل أخطأوا؟ أم ماذا؟

ويحمل اللوح الثاني اسماً لمدينة أكادية هي «أريدو» ويروي لنا ما تمثله هذه المدينة من معانٍ طيبة، فهي بدء الحضارة، إذ قدم أهل تلك المدينة أول خطوط الحرف على ألواح من الطين، وأشادوا أبراج المدينة، وأكثروا من بناء المدن الأخرى دون غرور أو كبر، وكان أهلها اتقياء يشكرون للأرباب نعمهم، ولا يخالفون أسلافهم، لأن صفة الطاعة كانت ميزة في أهل العراق القدامى، إذ كانوا يعدونها فضيلة كبرى، فالدولة عندهم كانت مبنية على الخضوع للسلطة، مما جعل الحياة الفضلى عندهم هي الحياة المطيعة<sup>(١١)</sup>. وكان قادتهم يبكون في سرهم خشية الضلال أو الجور.

فكناً حين يأتي الليل نبيكي

كلنا نبيكي

لئلا نجحد الأرباب

أو نستغضب الأسلاف في أمر

وكان سراتنا يبكون في الخلوات

خشية أن يضلوا أو يجوروا

(١٠) أنطوان مورتكات، تموز عقيدة الخلود والتقمص في فن الشرق القديم، المقدمة، ص ٢٧.

(١١) ثوركلد جاكوبسون، أرض الرافدين، في: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا،

ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٣٩.

كان سرأ

كان تاريخاً من التقوى

وكان إلهنا فينا

ويمثل اللوح الثالث موقفاً من الخلف الذين ورثوا الأرض بعد أن محق الله الشرّ وأهله، وعنوان المقطوعة «رواية عن الطوفان» تفضح حالة من التواكل والكسل بدأت تسري في عروق من نجوا في الفلك، حين ناموا متعبين بعد انجلاء العاصفة، ولم يستغلوا النوم من أجل الراحة ومواصلة الطريق بعد ذلك، لكنهم استطابوا النوم، فضاغت منهم أسس المرحلة القادمة.

وقد سمى اللوح الرابع «كسرة من لوح عثر عليها مصادفة» وهو نص استفهامي، يلح على اسئلة تدور حول الطوفان، فهل طهر الطوفان رجس الأرض؟ هل استبقى من الناس الأتقياء فقط؟ ما مصير الأرض لو بقي فجّار ونصّابون؟، ماذا يحدث لو تجبر بعض من في الفلك؟ ما موقفنا من حقيقة ما روي؟ فليس أمامنا إلا رواية من نجا في الفلك، وعلينا قبولها.

ثم يرد اللوح الخامس بعنوان «دلون» ويحمل شكوكاً أخذت تداخل نفس العربي، إذ إنه انتظر عودة الحياة إلى الأمة طويلاً، فباء بفشل ذريع، دفعه إلى مزيد من الريبة والشك فدلون -حضارة الأمة المزهرة- وهم أو أسطورة

دلون أسطورة .

صاغها كاهن ثم مات

وظلّت كما بدأت

شطحة في خيال عتيق

وتعبّر المقطوعة السادسة «ترتيلة من أسرة أور الثالثة» عن تسلط الآلهة وفقدانها الرحمة، فعلى الرغم من طاعتهم، ومحاولتهم التقرب منها، فيرقون إليها بسلاّم، لكنها ما زالت متعالية وتطالبهم بمزيد من النذور، في حين لا يملكون إلا الضراعة والدعاء، فما الذي يفعلونه وبمن يستجيرون؟.

أما اللوح الأخير، فعنوانه «تعليق لأمين مكتبة آشور بانيبال» وهو أحد

ملوك العراق القدامى، كُتِبَ على هذا اللوح وصف لما كان يبذله السومري -العراقي- في سبيل إرضاء ألهته، فقد عبد آلهة متعددة، وبجَل كهنه كَثراً، وشاد معابد لإرضائها، وقَدَّمَ النذور والرقي والصلوات، حتى تعب السومري لطول إذعانه، لكن الآلهة لم تتعب وما زالت تطالبهم بالمزيد من الطاعة والإذعان.

كم إله

وكم كاهن بجَل السومري

وكم معبد شاد واختصه بالتماثيل

أما الرقي والنذور

وأما التراتيل والصلوات

فلا عدّ يحصرها

تعب السومري

ولم تتعب الآلهة

إن من يعيد النظر في النصوص السابقة يجدها شبه مستقلة، فعلى الرغم من نظرها إلى صفات خاصة بالعراق قديماً، وتحاول أن تستعيد لها لتباهي بها العالم الحاضر، وتقارن في بعض المواطن بين واقعنا المهزوم، وتاريخنا الزاهي، الذي قدّم أبناؤه للإنسانية أبهى ما امتلكت من وعي وحضارة في زمنها، هذه المقارنة ليزري على تخلفنا وواقعنا الجامد، وعلى تعبدنا قيماً مهترئة، غير نافعة على الرغم من هذه الخيوط المشتركة فإن النصوص في مجملها لا تلتحم بخيط واحد يجمعها، ويجعلها تجربة متماسكة، ومتممة لبعضها بعضاً، إذ يمكننا أن نفصل كل شريحة ونوجهها لقضية مستقلة عن غيرها من الشرائح.

\*\*\*

### ثانياً: النص العمودي:

ويختلف النمط الثاني من النصوص القناعية في معماره -بنائه- اختلافاً حاداً عن هذا النمط، إذ يتنامى النص معتمداً على بعضه، فيقود خيط النور الممتد داخل العمل بناء التجربة إلى نهاية ما، كما يقود البرعم الأول في

الغصن الشجرة إلى أعلى، عندها يصبح النص ذا بنية عضوية متماسكة لا غنى  
لجزء منها عن الثاني، ولا يكتمل الأول إلا بعد حصول الأجزاء التي تليه.

ومن الأمثلة على هذا النمط قصيدة «تداعيات الحارث بن عباد»<sup>(١٢)</sup>،  
وقصيدة «عذاب الحلاج»<sup>(١٣)</sup> و«مذكرات الصوفي بشر الحافي»<sup>(١٤)</sup> و«آخر ما قاله  
أحد الخوارج لصغيره»<sup>(١٥)</sup> و«البيان التأسيسي لحركة الخوارج»<sup>(١٦)</sup> و«الذي يأتي  
ولا يأتي»<sup>(١٧)</sup> وغيرها، وستعرض الدراسة للنص الأول وحده.

تهيئ المقدمة النظرية التي قدم للقصيدة بها لحالة التحول التي طرأت  
على الحارث بن عباد بعد مقتل ولده، فقد كان معتزلاً بالحرب ورافضاً الاشتراك  
بأوارها المشتعل حقناً لدماء الأخوة، وحفظاً لروابط الدم والقرابة، وحينما قدم  
ولده من أجل هذه المهمة، كان يسعى لإيقاف الحرب، وكفكفة الدماء المسفوحة. لكن  
الذي قتله لم يفوزه بأكثر من شسع نعل، مما يعني أن حمام الدم مستمر، مما جعل  
الحارث يرى تقديمه حياة ابنه مهزلة لم تزد المهلhel إلا غطرسة وعناداً، وهكذا  
يرى عبدالمطلب محمود موقف أخوة العقيدة فقد تسامح معهم العراقيون،  
وتنازلوا عن دماء أبنائهم -حسب موقف النص- فلم تزدهم تلك التساهلات إلا  
عناداً وغطرسة، فأنجب العراق وأهله أن يردوا على الظلم بظلم مثله.

يبدأ النص بتذكُّر الحارث لصورة بجير المقتول ظلماً، وصورة الدم التي  
تطفئ على ذاكرته، وحالة الصمت التي رانت على فم المقتول لحظة التقاء سيف  
المهلhel بعنقه، مما يزلزل والده، ويثير الأسى والغضب فيه:

كان يشدُّ عليَّ الأسى

حينما اشتدَّ بي غضبي .

(١٢) الأتلام، ج٧، السنة ١٩، تموز، ١٩٨٤، ص٩١.

(١٣) ديوان عبدالوهاب البياتي، ١٤٥/٢-١٥٥.

(١٤) ديوان صلاح عبدالصبور، ٢٥٢/١.

(١٥) الغناء بين السفن التائهة، ص٨٤.

(١٦) أفاق عربية، ملحق خاص بالعدد التاسع، الجزء الثاني، ١٩٧٧، ص٧٦-٧٧.

(١٧) ديوان البياتي، ٢٠٩/٢-٢٦٨.

وكنت أحسك بين يدي

بقايا من القلب

أضعف من أن تكون لي المتكا

هذه الصورة الفاجعة التي تهيمن على نفسية الحارث، تبدو كالوهم الذي يحاول أن يطرده بأن يستنهض ولده كي يبسده هذا الوهم، غير أن قلبه يظل موزعاً بين قبول الصمت الذي يطبق على فم المقتول، وضحكة الموت المجلجلة المدوية حوله، مما يدفعه للاحتماء بالصبر، فيخذه الصبر لأنه عاجز عن دفع الصراع الذي يعتمل داخله، وتتعاظم داخله حالة الرفض لمبدأ الموت العايب، فيعبر عن ذلك باستعداده للوقوف في وجه الموت، وهنا يتجاوز الحارث موقفه السلبي الساخط إلى موقف آخر قائم على الاستعداد للوقوف بحزم في وجه الخطأ، والرد على من يسלטون الموت على الناس دون هدف:

دعني اعترف الساعة

أن الموت عليك حرام

وأن أباك احتز - بجير - من الشريان إلى الشريان

وإني خاصمت بك الموت

وأعلنت عليه العصيان

وإعلانه العصيان، يعني استعداده للوقوف في وجه مصدر الموت المجاني «فأنا يا ولدي منذ الآن مسكون برياح الثأر» وعلى الرغم من إعلانه هذا، فإننا نستشعر حالة من التردد تظل تصده عن تنفيذ ما قد أزمع القيام به. «لكن بني تغلب أعمام/وعدي بن ربيعة من ألي»، فما الذي يصنعه؟ هل ينسى دم ابنه المغدور؟ أم ينسى روابط الدم والأخوة؟، إن القاتل لم يترك منفذاً واحداً لقبول موت بجير، فقد قتله ببديل حقير، بشسع نعل، ويستمر النص عارضاً حالة التردد والتأسي، القائمة على صراع داخلي حاد، يدفعه مرة للرفض والتمرد ويرده أخرى إلى الرشد وقبول الأمر الواقع، والصمت إبقاءً على دماء القبيلة الواحدة «لهفي على شيبان كيف تقطعت منها حبال الوصل/ واخرقت مساكنها

رياح الحقد»، غير أن صورة الأسي والغضب تتفجر داخله رفضاً واستعداداً تاماً للوقوف في وجه الموت «لقد عميت عن الأرومة/ لن يكون لنا سوى الموت/ اقتراف الموت/ ها أنذا أعيد علاقة القربى بصاحبتي النعمة/ استعيد صداقتي ... والسيف»، إن قرار الحارث باستعادة العلاقة مع أدوات الحرب يعني سيادة مبدأ القتل، والاحتكام إلى القوة وإلغاء دور العقل والروية، فقد جرب هذا المبدأ فلم يجن منه سوى الندم.

ويستهل الموقف الجديد ببيت من أبيات الحارث في تجربته المعروفة، وهو بيت يتبنّى المبدأ الذي تحوّل إليه الحارث، القائم على النزوع إلى القوة:

قرباً مربط النعمة مني . . . . .  
لقت حرب وائل عن حيال  
فينفض عن نفسه أودية الصبر، لأنه مبدأ عاجز أمام تمادي الآخرين، وإن كان لا بد من مواجهته الآخرين بما يسلكون، إذن فلتلقهم مستعداً لهم، وبما يتناسب وأساليبهم:

ولتقرّ بأمرٍ فإن المنية منشبة ظفرها فيك  
فلتلقها فوق ظهر النعمة  
لا بين حدّ الأسي واصطبارك

ويتعاطم الموقف الساخط في قلب الحارث ليبلغ حدّ الانتخاء للحرب، واشتراط الشروط لإيقافها، وأول تلك الشروط «يا بجير الخيرات ... لا صلح حتى/نعلا البيد من رؤوس الرجال» بل يصبح صوتاً طروباً للحرب، يتغنّى بها، وينظر لاستمرارها، ويهزأ بالصبر الذي عاشره زمناً طويلاً «هو الملتقى ... السيف بالسيف/ والخيل بالخيل/ إن الأسي غفلة/ بل هي الحرب/ إن البكاء انتحار/ هي الحرب/ فلتشتعل نارها يا بجير».

ويزداد الموقف المنتشي بالحرب، والمتغنّى بالرد الصارم على الأضوة «الأعداء»، لأن صوت العقل عاجز عن إقناع الآخرين، فليحتموا بما يريدون، ليس أمامه إلا الحرب.

لذا بما استطعت يا «مهلهل»



بالخيل بالفوارس الماجديننا

لذ بكل السيوف لن تلق منا

غير حرب كناً لها صابرينا

وتتحول صورة الدم شعاراً يرفعه، وأهزوجة يرددها، ودافعاً إلى مزيد من الدم:

دم يا بجير

دم للأواصر ينزف حيناً

وحيناً يقطع أرحامها

دم يا بجير

تلبس حكمة رأسي

فغادرت النفس أحكامها

ولم تبق فيها سوى حكمة الموت

وتتوسّع شريحة الموت والدم لتنسحب على النص كله، إذ كان الدم هو

الوسيلة التي أنهى بها الحارث حزن قلبه، وتخلص من تفجعة وحسرتة،

والشرارة التي حررتة من تردده وخوفه، ووضعتة على الطريق الصحيح.

إنني بك أقسم

أنك أودعت صوتك في شفتي

وأعليته وسط روعي

وأنك أطلقتني في الزمان

فأنا الآن منبثق من رماذ جروحي.

لعل هذه العجالة كافية لكشف حالة التنامي التي طرأت على النص، إذ

بدأ متأسياً حزيناً، متفجعاً على موت ولده، وانتهى بموقف حازم يردُّ على

الطغيان بالقوة، ويصدُّ الاستهتار بالسلاح. فقد ظلَّت التجربة تسير إلى نقطة

جديدة، غير النقطة التي بدأت منها، فنما النص معها متصاعداً إلى قرار مغاير،

وقد انتقلت نفسية الحارث من حالة إلى حالة أخرى عبر تحولات متعددة، لكنها

متماسكة وينبني اللاحق منها على السابق، ولم تكتمل الصورة إلا بعد أن انتهى

النص إلى الموقف المعلن في نهايته...

### ثالثاً: النص الدائري:

أما النمط الأخير من الأبنية، فإنه النص الدائري، وهذا النوع من النصوص يبدأ بموقف ما، ثم يتحرك باتجاه أو غير اتجاه، لكنه يعود إلى الموقف الذي بدأ منه، ويحط في محطة الانطلاق نفسها، ومن الأمثلة على هذا المنحى، قصيدة «الوليد بن طريف الشاري»<sup>(١٨)</sup> لأرشد توفيق و«نوح الجديد»<sup>(١٩)</sup> الأدونيس، و«رحلة المتنبي إلى مصر»<sup>(٢٠)</sup> لمحمود درويش، وسنتخذ النص الأول نموذجاً.

يعلن الوليد بن طريف الذي يمثل الصوت الرفض مبدأ الانسجام مع الجماعة والنازع إلى مخالفة موقفهم، والخروج عليهم، لأنهم لا يمثلون الوجه الحقيقي للأمة - كما في النص -

خرجت عليكم

حملت كتابي بغير يميني

فلم يعد يرى غير ظله، لأنه لم يعد قادراً على الانسجام مع الرياء والكذب، فقد كانوا يزعمون من قبل «أنهم حين تكبو الخيول/ كثير ولكنني لم أجد أحدا» فهذه الأمة تخذل الصوت الصادق فيها وتتركه طعاماً للظلم، مما يدفع الخارجي للانسلاخ من نسيج الأمة، واتخاذها وجهة الموت درباً، ليحقق حلمه بأن تنهض الأمة وتشرق شمسها من جديد، ويتفنى بانتمائته إلى الأرض والتراب «أبوابة الحلم العربي/ لأنك وجهي وصوتي/ وساعة موتي/ وكل الذي يملك الفقراء/ أموت لديك/ وأهرب منك إليك/ وأذبح عصفورة الحزن في شفتيك/ وأشرب من راحتك الفرات».

وعلى الرغم من انتمائه لتراب الوطن ومائه وسمائه، فإنه يُقتل ولا يجروء أحد على مساعدته، لأن «من يمنح الخارجي هواه/ يمتهن في القبيلة»، فينتظرون على أبواب المدينة العربية ألفاً من السنوات، يرسمون عيون البشارة

(١٨) الوقوف خارج الأسماء، ص ١٥.

(١٩) أدونيس، الآثار الكاملة، سابق، ٤٩٨/١.

(٢٠) حصر لدائع البحر، ص ٢٥.

في صمتها، ويؤدون عبادتهم بلا اقتناع، لأنهم فقدوا الإيمان بقيم وعقائد لا تحقق لهم أحلامهم، وتوقظ في الأمة عناصر الحياة والتجديد والفعل. «نصلي بدون يقين/بدون إله.../فكل جواد براق/ وكل قتيل إله»، فيعود الخارجي إلى حلمه المنتظرِ صحوة الأمة، وعودة قوتها، لتدخل مدينتها حاملة راية مطرزة بالحب والدماء، تترسم خطو الخارجي الذي خلع عن نفسه أردية القيم الميتة، باحثاً عن أثواب جديدة تتناسب وشروط الزمان الجديد.

يا زمان الطريق

أقبي حليبي، وأبحث عن مرضعة

فيعود إلى موقفه الذي بدأ منه، فقد بدأ خارجاً على الجماعة، وانتهى من حيث بدأ لأنه المختلف والمفارق لقيم الجماعة الميتة، والنازع إلى الحياة والخلص، فهو صوتهم الحقيقي الذي يحمل نبض الرفض والحياة، وهي القيم التي يتمنون أن يبحثوا عنها، لكنهم يجبنون عن إعلان رغبتهم وحلمهم:

خرجت عليكم

حملت كتابي بغير يميني، فلا ترجموني!

أنا وجهكم عندما تختلفون

أنا صدقكم عندما تسكتون

ولست غريباً عليكم

فكلكمو في ردائي، ولكنكم

تكذبون

نلاحظ أن أرشد توفيق قد بدأ من نقطة الخروج على الجماعة، لا ليتجاوز النقطة التي بدأ منها، ولكن ليعود إليها مرة أخرى، فقد أخذ النص يتحرك مسوِّغاً الخروج ومشروعية الحلم، وصواب المسعى الذي يتخذه، وأحقيته في قيادة الأمة، لكنه يعود إلى النقطة التي بدأ منها ليعلم أنه ما زال مصراً على خروجه، لأن الأمة ما زالت متمسكة بنومها وجمودها. فدار النص دورة كاملة، وعاد من حيث بدأ.

قبل أن نختم حديثنا عن القناع في الشعر العربي الحديث لابدأ لنا من التعرض لذكر بعض الهنات والمزالق التي اعتورت التشكيل القناعي، إذ خرجت بعض الأقنعة عن الحدود السليمة لهذا المنحى وهي حدود تمت الإشارة إليها في الحديث عن مفهوم القناع وحدوده، ويمكننا أن نجملها في النقاط التالية.

#### أولاً : هشاشة القشرة القناعية:

ورد في مدخل هذه الدراسة أن صوت الشاعر المباشر يختلف بصوت الشخصية المتقنّع بها، ليضفي عليه نبرة محايدة، شبه موضوعية، فيبتعد عن حدود الغنائية والمباشرة، وإذا ما أنعمنا النظر في عدد من النصوص الشعرية نجد قشرتها القناعية هشّة ورقيقة، فالغنائية وذاتية الشاعر لا تغيبان عن أنظارنا على الرغم من أن الصوت الظاهر هو صوت القناع وليس صوت الشاعر، إذ تواجهنا مباشرة معاناة الشاعر وهمّة الفردي، فينتفي الهدف الذي من أجله احتفى الشاعر بشخصية أخرى، ويتمثل هذا الأمر في عدد من الأقنعة من مثل اقنعة بلند الحيدري، ومنها قناع بروميثيوس<sup>(١)</sup> الذي عبّر من خلاله عن غربته وانعزاله، فشبهه نفسه بالذرا التي تعاني البرد والصمت والتوحد، لا يعلم بها أحد، ولا يشاركها معاناتها إنسان، وهي صورة أخرى لبروميثيوس الذي قدّم خدمة تنعم بها البشرية، فظل يلاقي العذاب وحده، إن من ينعم النظر في النص لا يجده يخرج عن هم بلند الفردي، لأنه وحده الذي يعاني العزلة، ولا يابّه به أحد على الرغم من تضحياته للأخرين -حسب رأيه- ولو حذفنا عنوان النص الذي يدلّ على مسمّى القناع، لفقدنا أيّ ارتباط ملحوظ بين التجربة المعاصرة وتجربة الشخصية المتقنّع بها، فصوت بلند المباشر هو الذي يواجهنا، ولم يختلف خلف القناع إلا في حدود لا تقوى على جعل قشرة القناع كافية لإخفاء همه وغنائيته.

ولا تبتعد تجربته الأخرى «يهودا»<sup>(٢)</sup> عن هذا البعد، وهي التجربة التي

(١) بلند الحيدري، الديوان، ص. ٢١.

(٢) نفسه، ص. ٢٩.

استعانت بقضية خيانة يهوذا للمسيح وكشفه سره للكهنة فلا نجد من التجربة الأولى إلا بعداً لحيأ محدوداً، أما البعد الأوضح فإنه يعرض موقفاً خاصاً ببلند، ولومه رفاقه وتأنيبهم على خيانتهم لما حملوه من مبادئ.

هلا ذكرت بأننا

رغم العذاب يهدنا

رغم القيود تشدنا

رغم الليالي الحالكات تدور في داري

ضنى

رغم الخطى المتنصتات

تلص من بيتي السنأ<sup>(١)</sup>

ونلاحظ هذا الاتجاه المباشر في شعر حيدر محمود أيضاً ، فقد ظل أسير نزعته الذاتية ولم تستطع الأقنعة الشعرية المحدودة التي استعان بها أن تخفي هذا الملمح من تجربته، فظلت النزعة الغنائية بارزة عنده، ومن تلك النصوص « مرثية لتأبط شراً<sup>(٢)</sup>، ويعبر من خلال هذا الصعلوك عن إحساسه بالانعزال والخذلان، فظل مطمعا لكل قوي، وحيداً لا يوجد من يغضب له أو يدفع عنه الأذى، إن تجربة تأبط شراً في هذا النص وجه ظاهر وقريب لتجربة حيدر محمود، فنجد الهامش بين التجريبتين محدوداً، إلى حد لم تختف شخصية حيدر بقناعه، لأن همم المباشر يطرق سطح النص، مما جعل المسافة الفاصلة بين الشاعر والقناع عاجزة عن مداراة التجربة المعاصرة أو صبغها بلون درامي ، ومن السهل الاستغناء عن القشرة الخارجية لينكشف لنا الشاعر مباشرة بتجربته الفردية الغنائية.

جسدي واحد ... والسكاكين مختلفة

وأنا لست من مازن

(٣) بلند الحيدري، السابق، ص ٢٩٢ .

(٤) حيدر محمود، من أقوال الشاهد الأخير، سابق، ص ٨٨.

فاستبيحوا الذي تستبيحونه

واذبحوني على مهل ... وانثروني على الأرضفة

لن يطالبكم بدمي أحد<sup>(٥)</sup>

ولا يخرج قناعه «المتنبي يبحث عن سيفه»<sup>(٦)</sup> عن هذا البعد ألبتة، فعلى الرغم من استعانته بتجربة المتنبي، وخاصة ما كان يعتورها من توتر وعدم انسجام مع كل الامكنة التي كان يحلُ فيها، لكنّه لم يستطع أن يتخفّى بإهاب قناعي قوي، إذ ظلّت همومه الفردية وعاطفته ووجهه المباشر قريبة من سطح النص.

فالتجربة الأولى لم تحم الشاعر من الغنائية، ولم تمنحه بُعداً درامياً ينحّي العاطفة ويسبغ عليها نبرة شبه محايدة.

وهذه الهنة ترد في قناع «الأخضر بن يوسف» لسعدي يوسف، إذ تواجهنا شخصية سعدي المباشر ولم يكن الأخضر إلا مسمّى خارجياً، لم يقو على حماية سعدي من المباشرة والغنائية، وخاصة جانب الغربية، والبعد عن وطنه، لكنّه لا يخرج عن حدود تجربته خاصة أنه يتقنّ بشخصية مبتدعة، ليس لها حظ من الواقع، لأنّه صنعها بيديه، وهي صنعة جاءت على قدّ همه المباشر، وبالجم الذي يخدم تجربته، فتبقى النزعة الدرامية فيها محدودة، لأنها تظلّ في النهاية تجربة الشاعر نفسه، دون أن تجاذبها النصّ تجربة سابقة، وإذا ما استعان بتجربة متحققة فإنها لا تعدو أن تكون رمزاً موضعياً في جانب محدود من النص:

وأنت الهلالي<sup>٥</sup>

أفقر من ذرة الرّمّل

بدلت تيبها بتيه<sup>(٧)</sup>

(٥) حيدر محمود، السابق، ص ٨٩.

(٦) نفسه، ص ٨٣.

(٧) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ٨٢/٢.

ثانياً: طغيان الهم المعاصر على التجربة:

تحتل شخصية القناع في بعض النصوص جزءاً محدوداً ومتواضعاً من تلك النصوص، إذ لا يفيد الشاعر من التجربة المعروفة للشخصية إفادة كافية، وفي مثل هذا النمط من التوظيف تنحسر شخصية القناع في ركن محدود، ولولا سيطرة ضمير المتكلم العائد على الشخصية المتقنّع بها خلال النص كُله، لعدنا القناع رمزاً محدود الأثر، وكما ورد في مدخل هذه الدراسة فإنّ العلاقة بين الشاعر وقناعه تبدو متصارعة، كلُّ واحد منهما يحاول جذب التجربة إلى ما يخدم همّه، ومن الحكمة أن لا تطفئ شخصية القناع على الشاعر، لأن طغيان القناع يحيل النص إلى إعادة سرد للتجربة التراثية دون أن تؤدي وظيفة معاصرة ذات قيمة، ويصبح النص أشبه بالسيرة التاريخية لتلك الشخصية، وكذلك فإن طغيان صوت الشاعر المعاصر على التجربة، يحيل القناع رمزاً هامشياً لا يقوى على حمل التجربة كلّها، ولعلّ خير وجوه هذا التجاذب هو ما يوازن بين البعدين بحيث لا يطفئ أحدهما على الآخر.

ويبدو لمن ينعم النظر في النصوص القناعية، أن صوت الشاعر وهمّه يطغيان على بعض تلك النصوص، فلانجد من التجربة التراثية إلا ملامح واهية، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة سميح القاسم: «من مفكرة أيوب»<sup>(٨)</sup> وهي قصيدة طويلة نسبياً، لا يرد من تجربة أيوب المعروفة إلا جزء بسيط نلمحه في المقطوعة الأخيرة، أمّا بقية النص، فإنّها تعرض لشخصية لا تمت لأيوب بصلة، ففي الجزء الأول: "جدول أعمال" يعرض صورة لإنسان معاصر تماماً، يقضي جزءاً من ساعات الصباح نائماً، والظهيرة في المكتب، وما بعد الظهر في أحاديث هاتفية تافهة، أمّا في الليل فينشغل بالموسيقا والأخبار، وتعليقات الصحف والشعر، والمقطوعة الثانية بعنوان «أمشي» تكشف اعتداده بذاته، وعلوّ همته، وعدم خضوعه لإعدائه.

(٨) سميح القاسم، ديوانه، سابق، ص ١٧١.

وهكذا تتوالى المقطوعات الأخرى «أندلسية» و «من أين» و «ماذا سأقول» و «أحكى للعالم» وهي مقطوعات تعبّر عن معاناة المضطهدين والمظلومين والمنفيين من أوطانهم ، وشوقهم إلى العودة إلى منازلهم، ولا يتبدى الملمح المقارب لتجربة أيوب إلا في نهاية المقطوعة الأخيرة، وهي بعنوان «معتاد» حيث تبدو نبرة غاضبة متمردة، تفيد من تجربة أيوب التوراتية وحدها.

وهذا الأمر يبدو أيضاً فيما أسبغه الياس لحود على شخصية أبي ذر الغفاري، حين تقنّع بها في قصيدته «من مذكرات أبي ذر التي لم تنشر»<sup>(٩)</sup>، وتبدو شخصية الغفاري في ثنايا النص ذات دلالات جديدة، ليس فيها من ملامح الشخصية التاريخية شيء محدد ولعلّ عنوان القصيدة يشي بالصورة الجديدة التي أراد لحود أن يحملها القناع، فهي مذكرات لم تنشر من قبل، وقد تفرّد لحود بنشرها دون غيره، فما هو الغفاري يقيم علاقة مع امرأة ، يلتقيها ويودع في صدرها قبلة، وتبدو مع الشمس فتشيع الحياة في الكون، ويلتقي بها مساءً على سلّم اللذة، يتصورها ملك يديه، ينال منها ما يريد، وهي حكاية تخيلها الغفاري وضمّنها كتاباً، ألقاه المغول طعاماً لنهر دجلة، ولم تشتهر تلك الحكاية -حسب نص لحود- إذ يقول:

تصوّرت نهديك والجسد الناحل والصمت في

وأجهات المدينة، أغربت في لعبة سجلت في كتاب

رماه المغول طعاماً لدجلة بعد الدخول

..... ولم تشتهر بعد تلك الحكاية<sup>(١٠)</sup>

وتنسحب هذه الصفة على قصيدة أمل دنقل «حديث خاص مع أبي موسى الأشعري»<sup>(١١)</sup>، فملمح الشخصية في معظمها معاصرة، ولم يفد إلا من جانب القرار السياسي الذي تبناه أبو موسى يوم التحكيم بين عليّ ومعاوية، فقرّر عزلهما معاً.

(٩) الياس لحود، فكاهيات بلباس الميدان، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤، ص٨٣.

(١٠) نفسه، ص٨٤.

(١١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، سابق، ص ١٨٠.



ثالثاً: عجز الشخصية عن حمل الهم المعاصر [تضخيم التجربة المستدعاة]:  
يتقنّ بعض الشعراء بشخصيات تراثية ذات تجربة متواضعة ومحدودة  
الدلالة، فيوظّفونها لحمل هم أكبر مما عبّرت عنه في تجربتها الأولى، فمن تلك  
الشخصيات ما تكون التجربة مغرقة في فرديتها، فيوظّفها الشاعر لتعبّر عن هم  
جماعي أو قضية قومية، ومنها ما تكون التجربة محدودة البعد، قليلة التأثير،  
هامشية فيحملها الشاعر المعاصر هموماً أساسية وذات خطر وأهمية، ومن  
الأمثلة على ذلك ما ورد من نصوص اتخذت شخصية وضاح اليمين قناعاً، فهذه  
التجربة ذات بعد فردي، وقد تحوّلت على أيدي شعرائنا قناعاً لقضايا كبيرة، فقد  
تقنّ بها البيّاتي للتعبير عن رسالة الفن -الشعر- وتحديها السلطة الظلمة،  
وتحقيق رسالتها وغايتها على الرغم من سطوة السلطان وجبروته، فتشيع  
الوعي في قصر السلطان نفسه، وتتمكن من إغواء زوج الخليفة، لتعزله وحده  
دون نصير أو متعاطف معه، ومن الأمثلة الدالة في هذا الباب، قناع «مهيّار  
الدمشقي»<sup>(١١)</sup> عند أدونيس، فمهيّار شخصية شعوبية متمردة على القيم السائدة  
في عصره، لكن شعوبيته ظلت محدودة الأثر، هامشية في ذاكرة الثقافة العربية،  
ولم يشتهر بأنه داعية لهذا الفكر، أو رمزاً من رموزه الكبار، فيجعله أدونيس  
شخصية متمردة، رافضة قيم عصرنا الحديث، خاصة قيمه الدينية فيسبغ عليه  
الشاعر صفات لم تكن معروفة عنه في تجربته القديمة، فيبدو ثائراً على المعتقد  
الديني، وقد احتلّ ديوان شعر كبيراً، وانضوى في ظلّه شخصيات مختلفة،  
بعضها سياسية وأخرى أسطورية، وثالثة أدبية وشعرية، وذات مواقف متباينة،  
لا يجمعها إلا الموقف الجديد الذي حملّه أدونيس أياها، وهو الموقف القائم على  
التمرد، وشق عصا الطاعة التي اعتاد الناس عليها زمناً طويلاً، فأدونيس كما  
ورد في الباب الأول، يتخذ مهيّاراً قناعاً شمولياً، يعبر به عن موقفه النهائي من  
الحياة، والموروث والمستقبل، وهو موقف متمرد على تراث الأمة وماضيها، إذ  
سعى لإلغائه والبدء من جديد، لذلك نجده يحمل هذا الموقف لمهيّار، وللشخصيات

(١٢) أدونيس، سابق، ٢٢٠/١.

المستدعاة معه، لما وجده في تجربة مهيار من منحى نازع إلى التمرد والرفض والانسلاخ من قيم الأمة وتقاليدها.

وينطبق الأمر على شخصية الخيام عند البياتي، في ديوانه «الذي يأتي ولا يأتي»<sup>(١٣)</sup>، فقد مثلت هذه الشخصية حالة ذات أبعاد متعددة، بدت واقعية في جانب منها، تشاركنا همومنا وأوجاعنا، وتارة أخرى تبدو ذات أبعاد أسطورية تمتلك القدرة على الحضور والغياب، والتحوّل والتبدّل، وقد عبّرت عن حلم البياتي النازع إلى الحرية والخلّاص من قيود عصر ظالم، لا مكان فيه لكرامة الإنسان -حسب رأي البياتي- فنرى الخيام صوفياً مرّة، أسطورة مرّة أخرى، ونراه مهزوماً تارة، مستبشراً بالنجاح والخلّاص مرّة أخرى، وقد منحه البياتي هذا البعد القادر على التحوّل والظهور والاختفاء، ليستطيع أن يحمل الهم الذي أراده له، وأعانه بشخصية أخرى هي «عائشة» رمز الحياة والتغلب على الموت -عند البياتي- ليتمكن من حمل تجربته كلّها لذا فإننا نجد بعض الباحثين يرون أن هذه الصورة لا تمتّ للخيام بصلة<sup>(١٤)</sup>.

#### رابعاً : تمزيق القناع :

يلجأ الشاعر أحياناً إلى تقنية تعدّ عيباً في تشكيل النصّ القناعي، إذ إنّه يجد إهاب القناع أحياناً أضيق مما أراد أن يعبرّ عنه، أو ربما يعود لعجز الشاعر نفسه عن أن يبقى 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 قصّر القناع عن ملئه، أو قصّر هو عن تطويع صوت القناع لحمله، وعلى أي وجه نحمل مثل هذا التوظيف، فإنه يعدّ عيباً في القناع، حتى وإن أدى وظيفة ذات دلالة في النص، ويمكننا أن نسمي هذا الأسلوب «تمزيق القناع» لأن الشاعر يمزق الستارة

(١٣) البياتي، سابق، ٢١١/٢ .

(١٤) انظر مثلاً «فاضل تامر»، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص ٢٦٧، و«شعرنا الحديث إلى

أين؟» غالي شكري، ص ٩٧.

التي اختبأ خلفها ، ويخاطبنا بصوته المباشر ، ومن الأمثلة على ذلك، مقطوعة «سقط الزند» من قصيدة «محنة أبي العلاء»<sup>(١٥)</sup> للبياتي .

فقد عرض لنا مجلساً لأمير ليس جديراً بمنصبه، يعج -مجلسه- بدواب الأرض والهوام، من مثل الصعلوك الشويعر، والداعي الداعر النمام، فإن أنشدوا أشعارهم أخذته حالة من النعاس والنوم بسبب تخمته، ولا يستيقظ إلا عند سماع عبارة أحد الشعراء، تقول: «مولاي هل يخفى القمر؟»، فيغضب الأمير لأنه شبهه بظاهرة معرضة للزوال في حين أنه يرى عرشه غير قابل أن يزول ولا يريد أن يذكره أحد بأن حكمه لا بد سيزول . فيدخل صوت البياتي المباشر مخاطباً القناع، ذاماً زمانه وأبناء هذا الزمان.

كان زماناً داعراً ، يا سيدي، كان بلا ضفاف  
الشعراء غرقوا فيه، وما كانوا سوى خراف  
وكننت أنت بينهم عراف  
وكننت في مأدبة اللنام  
شاهد عصر ساده الظلام

لقد أراد البياتي الإزراء على هذا الزمان وأهله، وأبطاله المزعومين ، فوجد صوت القناع غير قادر على استيعاب ذلك ، ولم يستطع أن يوقف اندفاع مشاعره، فاخترق قناعه بصوته المباشر وخاطب شخصية القناع، وكأنما الذي دخل النص هو صوت جديد أو صوت ثانٍ.

ومن النماذج الدالة في هذا الباب قصيدة الشاعر العراقي، علي جعفر العلق، «المشي بين أرضين»<sup>(١٦)</sup>، إذ يدخل الشاعر بصوته المباشر ليروي عن ابن زريق بعض النص، يقول :

(١٥) عبدالوهاب البياتي، ديوانه، سابق، ١٦٨/٢ .

(١٦) علي جعفر العلق، وطن لطيور الماء، سابق، ١١٩ .

- وابن زريق الواسطي يقول:

هذا أنا ، كالحجر الناتئ

عصفورة

تعترض الريح

وتبقى رغم هذا البرد

سهرانة

وفي موقع آخر ، يتحدث عن البلاد التي ارتحل إليها محاولاً اصطناع ألفة معها  
فيقول:

ذي بلاد

أحاول ألفتها ، والتقرب

من نبضها (ليس ينفعه العذل

إن علياً يجازف ما بين أرضين)

فنلاحظ أن صوت الشاعر المباشر، قد دخل في بنية النص، وأصبح جزءاً لا  
يتجزأ منه وإن كان قد أدخله بين قوسين ليفصله عن خطاب القناع نفسه، ولكنه  
شكل لبنة بنى عليها ما بعدها ، إذ يتم النص قائلاً:  
« أترك بينهما كل ما يكتب الآن »

فعلام يعود الضمير في كلمة «بينهما» ألا يعود على «أرضين» الواردة في  
سياق النص الصادر عن الشاعر وليس عن القناع، مما يجعل هذا النص ملتصقاً  
في بنية النص الكلية وجزءاً لا يتجزأ منه؟

وأخر الأمثلة على هذا المنحى مجتزأ من قصيدة لحيدر محمود هي  
«المتنبي يبحث عن سيفه»<sup>(٧)</sup> حيث عرض في المقطوعة الرابعة موقفاً متشائماً  
رافضاً واقعه الذي يعيش أسيراً لمعطيائه، فالوطن العربي لا ينجب رجالاً، ولكن  
«هنا يلد الرمل رملاً ونملاً، يمصُّ دم النخل»، وهذا النخل هو آخر عناصر الشرف  
الباقية في الأمة، فيدخل صوت الشاعر مباشرة ليتحدث عن المتنبي، ومعاناته

(٧) حيدر محمود، من أقوال الشاهد الأخير، سابق، ص ٨٣ .

مع أسياد زمانه، ليركّز الضوء على ما يعانیه الشاعر في عصرنا ، يقول :

فالمتنبي غلام يمشط لحية مولاه

يصنع قهوته في الصباح

وفي آخر الليل

يفرك سرّته وينام!

ويحلم بالخيال ... إنّ لها موسماً نابضاً بالرجال!

ويحلم بالسيف.

#### خامساً : الانحراف بالتجربة المعاصرة. عن دلالاتها السابقة

يوجّه بعض الشعراء شخصيات أقنعتهم إلى مواقف ودلالات تغيّر ما قد وقر في أذهان الناس عنها من قبل، فلا يكتفي الشاعر بالتصرّف المحدود الذي يفيد من التجربة، بحيث يتجاوز دلالاتها إلى دلالات مقاربة، وفي الاتجاه نفسه، لكنّه يحمل الشخصية مواقف ودلالات تضاد ما قد عرفت به سابقاً، ويمكننا تسمية ذلك بالانحراف . والأمثلة على هذا المنحى متعددة، فمن تلك الشخصيات ما كان مثلاً أعلى للطاعة، لكنّه يتحوّل في التجربة الشعرية المعاصرة رمزاً للتمرد، والثورة على من أطاعه سابقاً، ويمثل قناع «نوح الجديد»<sup>(١٨)</sup>، عند أدونيس هذا الوجه تمثيلاً دقيقاً، فنوح الجديد يرفض أوامر ربّه، حين شعر أن الحياة التي وهبها الله له، ولمن نجا معه من الناس ، لا تختلف عن الموت ، فكأن حياته هذه امتحان جديد، وهو امتحان شاق، لم يستطع نوح الصبر عليه، مما دفعه للبحث عن الخلاص، بالبحث عن إله جديد، غير ذلك الإله القاسي-كما يرى أدونيس- الذي يسلط جبروته على الناس، وإذا ما نظرنا إلى صورة نوح في القرآن الكريم، فإننا نجد لها نموذجاً للطاعة المطلقة التي لا تجادل في أمر حتى لو استدعى الأمر التضحية بأعز ما منحها الله من نعم، إذ يضحى بابنه ، وقلدة كبده ﴿ونادى نوح

(١٨) أدونيس، سابق، ٤٩٨/١ .

ربّه فقال ربّ إن ابني من أهلي وإنّ وعدك الحق وأنت أحكم الحاكمين ، قال يا نوح إنه ليس من أهلك إنه عمل غير صالح فلا تسألني ما ليس لك به علم إنني أعظك أن تكون من الجاهلين قال ربّ إنني أعوذ بك أن أسألك ما ليس لي به علم وإلا تغفر لي وترحمني أكن من الخاسرين<sup>(١٩)</sup>.

وهذا التحول والانحراف ينطبق على ابن نوح عند أمل دنقل ، فعلى الرغم من أن دلالات الموقف متفقة طردياً مع الدلالة الأولى، لأن كلا التجربتين تقومان على تمرد الابن ورفضه مطاوعة الأب حين أمره أن يصعد معه في السفينة، فيظل طعمه للطوفان والموت، إلا أن جانب الانحراف يأتي من دلالة الرفض نفسه، فرفضه الأول كان سلبياً، لأنه يعني العصيان ، وتضييع فرصة النجاة التي منحها الله لنوح ومن آمن به، أمّا رفضه المعاصر فإنه يحمل دلالات إيجابية، أرادها دنقل له، فقد تحول نوح ومن نجا معه نموذجاً للمستغلين الذين يأكلون خيرات الوطن وقت السعة، ويتركونه يواجه الخطر القادم وحده، ويتحول ابن نوح نموذجاً للصامدين الصابرين، الذين يظلون ممسكين بالتراب ، ويضحون بالنفس من أجل الوطن، فيحاولون ردّ الطوفان [العدوان - الخطر الخارجي] حتى لو كان طوفاناً مدمراً، إن الموقف الجديد يغيّر تماماً ما قد وقر في أذهاننا عن هؤلاء الناس.

ويقارب هذا البعد توظيف أدونيس لشخصية «أورفيوس»<sup>(٢٠)</sup>، إذ ينعطف بالشخصية من صورتها السلبية المرتبطة بالضعف والاستسلام للقوى المتسلطة، إلى شخصية فاعلة تتمرد على ضعفها، وأنهزامها، فتقف ضد إرادة الآلهة التي أخذت منها الحبيبة «يورديس» وحملتها إلى عالم الاموات، فهدّدت بذلك الحياة والانجاب ، لكنّه الآن ينفلت من عقال العجز فيضاجع الكاهنات على سرير الإله القديم، ويتحدى الموت وانقطاع النسل، بإنجاب ولادات جديدة تغذي الحياة بأجيال قادمة.

(١٩) القرآن الكريم، سورة هود، الايات ٤٥، ٤٦، ٤٧ .

(٢٠) أدونيس، سابق، ٢٧٧/٨.

وقد ينحرف النص بالشخصية لتعبّر عن موقف سلبي، مخالفاً بذلك الصورة الايجابية التي تشكلت لها في ذاكرة الناس، ومن الأمثلة على هذا الجانب شخصية امرئ القيس في بعض أقنعة عزالدين المناصرة، ففي قصيدة «المقهي الرمادي»<sup>(٢١)</sup> تواجهنا شخصية مهزومة تتهرب من البحث عن ثأرها، والتضحية لتحقيق العدالة، تحمل موقفاً يخالف الصورة الأولى لامرئ القيس، فعلى الرغم من السلبية المعروفة عن امرئ القيس في بداية حياته، إلا أنها سلبية لم تستمر بعد موت والده، فقد وقف رافضاً ظلم بني أسد، وحمل المسؤولية المنوطة به، وبحث عن ثأره منهم، فهذا هو في النص المعاصر يحمل الموقف المهزوم الذي حملته المناصرة له، فينشغل بالخمرة، عاجزاً عن الفعل، ولا يصنع ما يغيّر من معاناته أو يعيد الحق إليه.

ثم يمضي الملك الضليل للمقهي الرمادي القديم

كلّلت حيطانه خضر الطحالب

ونسيج العنكبوت

كلُّ ما فيه يموت<sup>(٢٢)</sup>

وهذه الصورة تتكرّر أيضاً في توظيف آخر لامرئ القيس عند المناصرة نفسه، ففي قصيدة «قفا نيك»<sup>(٢٣)</sup> نجد امرأ القيس هارباً من مسؤولياته، باحثاً عن الخمرة، رافضاً التضحية من أجل إنقاذ الوطن

مقيم هنا أشرب الخمر حتى الأبد

وحتى تدق المسامير في النعش

لا تزعجوا الشعراء

دعوني على زقٍ خمر أنام وخلّوا يدي تحمل الكأس

حتى تطاول رأس المجره

ولا تطلبوا الثأر يا آل حجر فإني

(٢١) عزالدين المناصرة، يا عنب الخليل، ص ٢٢.

(٢٢) نفسه، ص ٢٥.

(٢٣) عزالدين المناصرة، يا عنب الخليل، ص ٢٦.

قتيل العذارى وكأس من الخمر

لم أدخل الحرب مرّة<sup>(٧١)</sup>.

ولا يبتعد يعقوب المحرق في توجيهه لهذه الشخصية كثيراً عن المناصرة، إذ لا نجده يسعى للثأر من قتلة والده، ولكنّ مبلغ همّه أن يلتقي به، إذ يختتم نصّه قائلاً :

نبعث الطير

تعود مجلّة بالدماء

ونحن على الباب

نبعث من ؟

[أبي ... كنت أتمنى أن يبعثوني فالتقيك]<sup>(٧٢)</sup>.

سادساً : غموض دلالات النص القناعي :

يبدو لمن ينعم النظر في بعض النصوص القناعية أنّها لا تعبّر عن مواقف واضحة، إذ يغالي بعض الشعراء في الميل إلى الغرابة والغموض، إلى حدّ لا نجد معه وجوهاً من التلاقي بين تجربة الشخصية المتقنّ بها والتجربة المعاصرة، مما يجعل الاحداث والصور المستدعاة من تجربة الشخصية لا تفضي إلى دلالات محدّدة، وتصبح الرؤيا في النص سرابية، مما يجعل البحث عن بدائل معاصرة لتلك الإفادات متعذراً، والأمثلة على هذا الأمر متعددة، منها قصيدة محمد علي شمس الدين «عودة ديك الجن إلى الأرض»<sup>(٧٣)</sup>، نجده يستغل الإيحاء البعيد من التجربة الأولى، وخاصة ما يرتبط بإحساسه بالغرابة، وعدم الانسجام مع المحيط، ولا تظهر في النص إلا بعض الملامح العائدة إلى ديك الجن من مثل معاقرة الخمرة، وقتل المصبوية التي يمنحها اسماً جديداً هو «نسرين»، لكنها ملامح تقصر عن تقديم مفاتيح لفهم النص، وكشف رسالته، فالتجربة ظلّت سرابية، لا تقبل أن

(٧٤) عزالدين المناصرة، السابق، ص٢٧.

(٧٥) يعقوب المحرق، عذابات أحمد بن ماجد، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص٧٩.

(٧٦) محمد علي شمس الدين، الشوكة الينفسجية، سابق، ص٩.



تحطّ بأرض محدّدة، فعبّرت عن أبعاد وجدانية قلقة، تتفاعل داخل الشاعر دون أن ترتبط بزمان أو مكان، وتظلّ تحوم في أفاق إيحائية تلامس التجربة الماضية ملامسة شفيفة، فتشي بمزيج من الغيرة والقسوة والحسرة والندم<sup>(٢٧)</sup>.

ويتجلّى الغموض في قناع حسب الشيخ جعفر بصورة أبعد مما مضى، وعنوان النص «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»<sup>(٢٨)</sup>، فظاهر العنوان يشي بإفادة من تجربة امرئ القيس في بلاد الروم، حين ذهب باحثاً عن معين يحقق له ثأره، لكننا لا نجد في النص دلالة واضحة، على الرغم من استعانتة ببعض مفردات تجربة امرئ القيس، من مثل إحساسه بالغربة في بعلبك، وندائه «دمون إنا معشر يمانون» لكن هذه المفردات أعجمت مع التجربة كلّها، اللّهم إلّا ذلك الإيحاء العام في النص الذي يسعى لحماية النفس من الهزيمة وقسوة الزمن.

أردّ عن خميلة الحنايا

جرادة المنفى ومنقار الزمن<sup>(٢٩)</sup>

وهذا الغموض يلفّ عدداً من النصوص الأخرى، من مثل «تطوحات عمر»<sup>(٣٠)</sup> و«تحريضات عمر»<sup>(٣١)</sup> لمحمد عفيفي مطر، وقد سبق الحديث عنهما في الأبواب السابقة، فهذان النصان لا يقدّمان رؤية معاصرة واضحة أو قريبة تفيد من دلالات التجربة الماضية، وقد عزا علي عشري زايد ذلك إلى أن الشاعر لم يحسن تمثّل التجربة التي يستحضرها، فيقول: «قارىء هذه القصائد لا يكاد يظفر بأي مغزى لأية من هذه القصائد، حيث يسود جوٌّ من الغموض الكثيف الذي لا يشفّ عن شيء ولا يوحي بشيء»<sup>(٣٢)</sup>.

(٢٧) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٨.

(٢٨) حسب الشيخ جعفر، في مثل حنو الزوبعة، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٩.

(٢٩) نفسه، ص .

(٣٠) محمد عفيفي مطر، شهادة البكاء في زمن الضحك، سابق، ص ٣٣.

(٣١) نفسه، ص ٦٧.

(٣٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، سابق،

## الخاتمة

القناع أحد الأدوات الفنية التي استخدمها الشاعر العربي المعاصر في التعبير عن قضايا العصر، وموقفه منها، ويعد أحد وجوه النظر إلى التراث، وقد ظهر في مرحلة الستينات من هذا القرن على يد البيّاتي ومجموعة من الشعراء الآخرين من مثل أدونيس وخليل حاوي، وعبدالصبور، واعتنى به عدد من شعراء المرحلة التالية لمرحلة السابقين، ومن أبرز هؤلاء الشعراء أمل دنقل وعبدالعزیز المالح، وعزالدين المناصرة، وممدوح عدوان، وظل يتكرر على أيدي الشعراء في المرحلة الأخيرة من مثل «ذو النون الأترقجي، وعبدالمطلب محمود، و...» .

وقد تجمّع لدي مجموعة من النتائج الجديرة بالتسجيل في خاتمة هذه الدراسة، وأهمها :

- ١- تعود هذه الظاهرة إلى جذور تراثية قديمة، ثم ارتبطت بالمسرح عند الأوروبيين، استخدمها الشاعر الإيرلندي (بيتس) فيما بعد وسماها أقتعة، وأفاد منها إيليوت في شعره. يعدّ البياتي أول من وظفها عن وعي في شعرنا الحديث، وانتشرت لدى جيله، وتوسّع الجيل اللاحق في توظيفها...
- ٢- التيس القناع بعدد من المصطلحات الأخرى، ففصلت الدراسة القول في ذلك، وعرضت وجوه الشبه، ووجوه الافتراق بين هذه المصطلحات والقناع، وقد وجدت أن القناع يمثل ظاهرة تختلف عن الاستعارة والمرآة، لكنّه يقترب من التشكيل الأسطوري، وذو ارتباط وثيق بالرمز، فالقناع رمز ذو صفات خاصة.
- ٣- مالت النصوص القناعية إلى الإفادة من الفنون الأدبية الحديثة، كاستخدام الراوي في الرواية والقصة، وتعدد الأشخاص في المسرح، مما أضفى عليها مسحة درامية، وجنّبها الوقوع في الغنائية والمباشرة.
- ٤- أفاد الشعراء من تجارب الشخصيات على أنحاء مختلفة، فمنهم من استعان بلغة الشخصية المتقنّ بها فتصرّف بها لكي تتناسب والتجربة الشعرية المعاصرة، وبعضهم أبقى تلك اللغة بحدودها الشكلية السابقة، لكنّه استغلّ ما

فيها من طاقات وظلال ومعان لتخدم تجربته الشعرية.

٥- لم تكن مقولة السمة الدالة التي انطلق منها البياتي دقيقة تماماً، وذلك لأن الشاعر المعاصر يسهم اسهاماً كبيراً في منح الشخصية هذه السمة، لأنه يتصرف بها ويعيد تشكيلها، ولو صدرنا عن رأي البياتي هذا لنفينا معظم النصوص القناعية، لأنها تفتقد السمة الدالة، وهو معيار مرن قد لا تتفق عليه أذواق النقاد والباحثين والمبدعين أنفسهم، فيبقى الأمر نسبياً، ومع هذا فإن السمة الدالة تخضع لقدرات الشاعر نفسه، من مثل السمة الدالة في مهيار عند أدونيس، فقد بولغ في تضخيمها لتستطيع حمل هذا البعد الرفض، وكذلك السمة الدالة في قطري بن الفجاءة التي بالغ في التركيز عليها لتحمل سمة العجز، وهكذا فالمعول على الشاعر الذي يصوغ التجربة نفسه.

٦- لقد أفاد الشعراء من الأحداث المرتبطة بتجربة الشخصيات المتقنّ بها، فاستحضروا بعض الأحداث الدالة، التي تطوّر التجربة المعاصرة وتضفي عليها ملامح من التجربة المعروفة للشخصية، لكنهم لم يبقوا أسرى لدلالات تلك الأحداث، إذ تصرفوا بها إلى الحد الذي يخدم التجربة المعاصرة بغض النظر إن كان الحدث قد انحرف عن الدلالة الماضية أو وافقها.

٧- استحضر بعض الشعراء رموزاً أخرى أدخلوها في بنية نصوصهم القناعية، بعض هذه الرموز يرتبط بالتجربة المستدعاة أصلاً، وبعضها دخل التجربة الحديثة بجهد الشاعر المعاصر، لأنه يرى أن تلك الرموز قادرة على تطوير تجربته وخدمتها، وتقديمها للآخرين على نحو أوضح، فتصرفوا بدلالات تلك الرموز واتجاهاتها، فبعضهم نقل الرمز بدلالاته السابقة، فإدى دوراً في التجربة المعاصرة شبيهاً بالصورة المعروفة لذلك الرمز، وبعضها حمل دلالات جديدة أرادها الشاعر الحديث، لأن بقاءها في حدود الفهم السابق لا يخدم تجربته على النحو الأوفى، وتعدّدت تلك الرموز، ولم يكن الضابط لورودها في النص إلا الشاعر نفسه، وقد جاء بعضها جانبيّاً عابراً ظهر في جزء ضيق ثم اختفى، وبعضها احتل جانباً واسعاً، وبعضها الآخر قاسم القناع الجزء الأكبر من

القصيدة، وتفاوتت خطورة دوره متناسبة وحجم حضوره فيها .

٨- اختلفت أبنية النص القناعي، فمنها ما بني بناءً أفقياً، فدار حول قضية واحدة، أخذ يعالجها من جوانب متعددة، دون أن يطور تلك القضية ليصل إلى موقف يغير ما قد بدأ به، وقد كشفت الدراسة نمطين من هذه النصوص، الأول : هو الأفقي المجمع، وهو النص الذي تجمعه قضية واحدة تسيطر عليه من بدايته حتى نهايته، والثاني : هو الأفقي المفرق، وهو النص الذي يدور حول مجموعة من القضايا لا يجمعها خيط قوي، فتبدو وكأنها نصوص متباعدة.

ومن النصوص ما بني بناءً متصاعداً، يبدأ بقضية ما، ثم يأخذ يطورها ليصل إلى نتيجة أو نقطة مغايرة لما بدأ به، وقد شبهته الدراسة بالشجرة، مستفيدة من وجهة نظر الناقد إحسان عباس بهذا الاتجاه.

ومن النصوص ما بني بناءً دائرياً، حيث يبدأ النص بقضية، ثم يأخذ بالابتعاد عنها نحو اتجاهات مختلفة، لكنه في نهاية النص يعود إلى ما بدأ به، فيدور دورة كاملة تعيده إلى نقطة البداية.

٩- لقد حملت النصوص القناعية رؤى ومضامين مختلفة، فمنها ما دار في حدود فردية محضة، من مثل قناع المتنبي عند حيدر محمود، وابن زريق عند العلق، وبعضها دار في حدود قطرية من مثل سيف بن ذي يزن عند المقالع، والمتنبي عند محمود درويش، وأيوب عند القاسم، ومنها ما تجاوز هذا إلى بُعد قومي من مثل كليب عند أمل دنقل، والخارجي عند خليل خوري، وعنصرة عند أمل دنقل، ومنها ما حمل بعداً إنسانياً من مثل أبي ذر عند بسيسو، والحلاج عند البياتي.

١٠- وقع بعض الشعراء بهنات وسلبيات في توظيفهم تجارب الشخصيات التراثية، ولكن على نحو محدود من مثل تحميل التجربة الماضية هموماً وعمياً لم يكن متحققاً لها في تجربتها المعروفة كشخصية الخيام وأبي ذر مثلاً، كذلك في توظيف بعض الرموز توظيفاً قلقاً، من مثل رمز الجليلة عند أمل دنقل الذي لم يكن منسجماً مع بعد معاصر، ومنها تحميل البعد الفردي عند تلك الشخصيات

بعداً جماعياً لم تكن مستعدة لحمله من مثل ديك الجن، وقد أشارت الدراسة إلى بعض هذه الهنات وخاصة تمزيق القناع، ودخول صوت الشاعر المباشر إلى النص.

وفي خاتمة هذه الخلاصة، فإن كثيراً من النتائج الجزئية والصغيرة ظلت في ثنايا الدراسة ولا أظن بصيرة القارئ المدقق عاجزة عن اقتناصها.

والله الموفق،

## المصادر والمراجع

### أ- الدواوين الشعرية :

- ١- أدونيس، (علي أحمد سعيد) : «الأثار الكاملة»، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- ٢- الأطرقي، (ذو النون) : «التَّرَجُّلُ عن صهوة الجواد»، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٥.
- ٣- البرادعي، (خالد محيي الدين) : أ- «الغناء بين السفن التائهة»، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٤.  
ب- «قصائد في الحب والنضال»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣.
- ٤- بسيسو (معين) : «الأعمال الشعرية الكاملة»، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
- ٥- بغدادي، (شوقي) : «ليلي بلا عشاق»، ط١، دار الكلمة للنشر، ١٩٧٩.
- ٦- البياتي (عبد الوهاب) : أ- «الديوان»، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.  
ب- «الديوان»، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠.
- ٧- توفيق، (أرشد) : «الوقوف خارج الأسماء»، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٣.
- ٨- الجبوري، (منذر) : «الخلاصة فيما قاله المحارب»، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
- ٩- جعفر (حسب الشيخ) : «في مثل حنو الزوبعة»، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
- ١٠- الجندي، (علي) : أ- «الحمى الترابية»، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د.ت).  
ب- «طرفة في مدار السرطان»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٥.

- ١١- حاوي، (خليل) : «ديوانه»، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- ١٢- ابن حجر، (امرؤ القيس) : «ديوانه»، ط١، ضبطه وصححه مصطفى عبدالشافى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.
- ١٣- الحطيئة، : «ديوانه»، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، ١٩٨١.
- ١٤- الحيدري، (بلند) : «ديوانه»، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
- ١٥- الحمداني، (أبو فراس الحارث بن سعيد) : «الديوان»، ط١، تحقيق ابراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨.
- ١٦- الخنساء، (تماضر بنت عمرو) : «الديوان»، ط١، شرح (أبو العباس ثعلب)، تحقيق أنور أبوسويلم، دار عمّار، عمّان، ١٩٨٨.
- ١٧- خوري، (خليل) : «أغاني النار»، ط١، دار الطليعة، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٧.
- ١٨- درويش، (محمود) «حصار لمدايح البحر»، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٦.
- ١٩- دنقل (أمل) : «الأعمال الشعرية الكاملة»، ط٢، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي/ القاهرة، ١٩٨٥.
- ٢٠- الزوزني (الحسين بن أحمد) : «شرح المعلقات السبع»، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢.
- ٢١- شمس الدين، (محمد علي) : «الشوكة البنفسجية»، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١.
- ٢٢- الصائغ، (يوسف) : «قصائد»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.
- ٢٣- عبدالصبور، (صلاح) : «ديوانه»، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- ٢٤- العبسي، (عنتره) : «ديوانه»، دار بيروت، دار صادر، ١٩٥٨.

- ٢٥- عدوان، (ممدوح) : «أ- تلويحة الأيدي المتعبة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٠.
- ب- «الدماء تدقّ النوافذ»، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- ج- «الظل الأخضر»، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- ٢٦- العلاق، (علي جعفر) : «وطن لطيبور الماء»، النجف، ١٩٧٥.
- ٢٧- عمر، (عبدالرحيم) : «الأعمال الشعرية الكاملة»، مكتبة عمان، (د.ت).
- ٢٨- الفيتوري، (محمد) : «الديوان»، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- ٢٩- القائد في ذاكرة القصيدة : «قصائد مهداة إلى القائد صدام حسين»، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ٣٠- القاسم، (سميح) : «ديوانه»، دار العودة، ١٩٧٣.
- ٣١- لحد، (ألياس) : «فكاهيات بلباس الميدان»، ط١، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤.
- ٣٢- المتنبي، (أحمد بن الحسين) : «شرح ديوان المتنبي»، أبو البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت.
- ٣٣- الحرقي، (يعقوب) : «عذابات أحمد بن ماجد»، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣.
- ٣٤- محمود، (حيدر) : «من أقوال الشاهد الأخير»، شقير وعكشة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦.
- ٣٥- مطر، (محمد عفيفي) : «شهادة البكاء في زمن الضحك»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
- ٣٦- المقالح (عبدالعزیز) : أ- «ديوانه»، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
- ب- «عودة وضاح اليمن»، ط١، دار طلاس للدراسات والنشر، ١٩٨٤.



- ٣٧- المناصرة، (عزالدين): أ- «الخروج من البحر الميت»، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩.
- ب- «قمر جرش كان حزيناً»، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٤.
- ج- «لن يفهمني أحد غير الزيتون»، منشورات «شروق» القدس، ١٩٧٧.
- د- «يا عنب الخليل»، ط ٥، دار قدسية، إربد، ١٩٩٢.
- ٣٨- مهدي، (سامي): «الزوال»، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
- ٣٩- مهرجان جرش للثقافة والفنون الخامس، ١٩٨٦، «الشعر في جرش»، شقير وعكشة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨.
- ٤٠- يوسف (سعدى): «الأعمال الشعرية الكاملة»، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.

### ب- المصادر والمراجع العربية والمعربة :

- ١- ابن الأثير، (محمد بن محمد): «الكامل في التاريخ»، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، ١٩٨٢.
- ٢- أحمد، (محمد فتوح): «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ط ٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٨.
- ٣- اسماعيل، (عزالدين): «الشعر العربي المعاصر»، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٢، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
- ٤- الأصفهاني، (أبو الفرج): «الأغاني»، الجران ٢١/٦، تحقيق لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر، تونس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣.
- ٥- أطيمش، (محسن): «دير الملاك»، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
- ٦- البحرابي، (سيد): «في البحث عن لؤلؤة المستحيل»، ط ١، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨.

- ٧- بدوي، (عبدالرحمن) : «شخصيات قلقة في الإسلام»، ط ٣، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨.
- ٨- البياتي، (عبدالوهاب) : «تجربتي الشعرية»، الديوان، ط ٣، الجزء الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- ٩- تامر، (فاضل) : «معالم جديدة في أدبنا المعاصر»، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٥.
- ١٠- جاكوبسون، ثوركلد، أرض الرافدين (مقالة)، من: ما قبل الفلسفة، ط ٣، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- ١١- حدّاد (علي) : «أثر التراث في الشعر العراقي الحديث»، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ١٢- ابن خلكان، (أحمد بن محمد) : «وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان»، الجزآن الأول والسادس تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
- ١٣- الدميري، (كمال الدين) : «حياة الحيوان الكبرى»، دار الفكر، بيروت (د.ت).
- ١٤- الدينوري، (عبدالله بن مسلم بن قتيبة) : «الشعر والشعراء»، ط ١، عالم الكتب، بيروت، ١٢٨٢هـ.
- ١٥- ريتشاردز، (أ.أ) : «مبادئ النقد الأدبي»، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. (د.ت).
- ١٦- زايد، (علي عشري) : أ- «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس، (د.ت).  
ب- «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١.
- ١٧- السبكي (عبدالوهاب بن علي) : «طبقات الشافعية الكبرى»، الجزء الأول، تحقيق : محمود محمد الطنّاحي وعبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية (د.ت).

- ١٨- السّواح، (فراس) : «لغز عشستار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة»، ط٢، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، قبرص، ١٩٨٦.
- ١٩- شكري، (غالي) : «شعرنا الحديث، إلى أين؟»، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨.
- ٢٠- صبحي، (محيي الدين) : «الرؤيا في شعر البيّاتي»، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- ٢١- الطبري، (محمد بن جرير) : «تاريخ الرسل والملوك»، ط٤، الجزء التاسع، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف.
- ٢٢- عباس، (إحسان) : أ- «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.  
ب- «فن الشعر»، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩.
- ٢٣- عبدالمهدي، (عبدالجليل) : «أبو فراس الحمداني، حياته وشعره»، ط١، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨١.
- ٢٤- العسقلاني، (أحمد بن علي بن محمد بن حجر) : «الإصابة في تمييز الصحابة»، الجزء السابع، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ٢٥- عوض، (ريتا) : «أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث»، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨.
- ٢٦- الفارس، (محمد) : «الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح بعد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- ٢٧- الفلال، (علي) : «مهيار الديلمي وشعره»، دار الفكر العربي، ١٩٤٧.
- ٢٨- الكركي، (خالد) «الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث»، ط١، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٨٩.
- ٢٩- الكنعاني، (نعمان ماهر) : «شعراء الوحدة»، بغداد، دار الجمهورية، ١٩٦٧.
- ٣٠- لانغسيوم، (روبرت) : «شعر التجربة»، المونولوج الدرامي في التراث

الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، ١٩٨٣.

٣١- لويس، (سي، دي) : «الصورة الشعرية»، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري وسلمان حسن، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

٣٢- المسعودي، (علي بن الحسين) : «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، ط١، الجزء الثاني، شرح وتقديم مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.

٣٣- مفتاح، (محمد) : «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص»، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٣٤- المقالح، (عبدالعزیز) : «الشعر بين الرؤيا والتشكيل»، ط٢، دار طلاس للدراسات والنشر، ١٩٨٥.

٣٥- مورتكات، (أنطون) : «تموز، عقيدة الخلود والتقمص في من الشرق القديم»، ط١، تعريب وتحقيق توفيق سليمان دار المجد للنشر والخدمات الطبّاعية، دمشق، ١٩٨٥.

٣٦- موسى، (محمد علي) : «مهيار الديلمي»، دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦١.

٣٧- ميرهوف، (هانز) : «الزمن في الأدب»، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢.

٣٧- ناصف، (مصطفى) : «الصورة الأدبية»، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

٣٨- هلال، (محمد غنيمي) : «النقد الأدبي الحديث»، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.

## ج- المراجع الأجنبية :

- 1- Ellman, (Richard), "Yeats, the man and the masks", New York, London, 1979.
- 2- The New Encyclopaedia Britannica, Fifteenth edition, Printed in U.S.A, 1985, Vol.7.

## د- الدوريات :

- ١- الأسيوطي، درويش، «صفحات من مذكرات وضاح اليمن»، (قصيدة)، مجلة أدب ونقد، العدد ٧٤، السنة الثامنة، ١٩٩١، القاهرة.
- ٢- البرادعي، خالد محيي الدين، «البيان التأسيسي لحركة الخوارج» (قصيدة)، أفاق عربية، ملحق العدد التاسع، الجزء الثاني، ١٩٧٧.
- ٣- تامر، فاضل، «القناع الدرامي والشعر» (مقالة)، الأقلام، العددان العاشر والحادي عشر، ١٩٨١، بغداد.
- ٤- عصفور، جابر، «أقنعة الشعر المعاصر» (مقالة)، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١، القاهرة.
- ٥- علي، عبدالرضا، «القناع في الشعر العربي المعاصر» (مقالة)، أداب المستنصرية، العدد السابع، ١٩٨٣، جامعة المستنصرية، بغداد.
- ٦- كمال الدين، أديب، «المعري في التيه» (قصيدة)، الأقلام، العدد التاسع، ١٩٨٦، بغداد.
- ٧- محمود، عبد المطلب، «تداعيات الحارث بن عباد» (قصيدة)، الأقلام، العدد السابع، ١٩٨٤، بغداد.
- ٨- مهدي، قيس محمد، «أوراق متقطعة من مذكرات سارق النار» (قصيدة)، الطلیعة الأدبية، العدد ١٢، ١٩٨٥، بغداد.

٤٣٩٦٩١

## *Abstract*

### **The Mask in Modern Arabic Poetry**

#### **A Theoretical and Practical Study**

**Prepared by : Sameh Abdelaziz Rawashdeh**

**Supervisor : Dr Ibraheem Sa'afin**

This study aims at dealing with the mask as a phenomenon much celebrated by modern Arabic poetry. The mask enacts a historical reality and marshals all its significance for the which eventually crystallizes modern poets attitudes towards current issues.

The study covers an introduction, three parts, Final notes, and a conclusion. The Introduction deals with the mask, from a theoretical point of view. The First Part of the study discusses the most outstanding human aspects in masked poems. The Second Part shows the poet's attempt to utilize the masked character to fulfill his own poetic designs. The Third Part deals with the artistic aspects of the study on two levels: a level realising the voices of the characters of the masked text and another discussing the latter's structural shape. The Final Notes register the poets' shortcoming in the employment of the mask and it is left to the Conclusion to sum up the results of the study.