الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: DL/24/16

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

شعبة: الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

# القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر فترة الثمانينيات نموذجا

تاريخ المناقشة: ...../ ...../ .....

إعداد الطالبة: فـــيروز شـــريفي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

| الرقم | الاسم و اللقب | الرتبة العلمية | المؤسسة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | عمار بن لقريشي | أســـــــتاذ | جامعة المسيلة | رئيسا |
| 2 | عباس بن يحي | أســـــــتاذ | جامعة المسيلة | مشرفا ومقررا |
| 3 | عثمان مقيرش | أستاذ محاضر (أ) | جامعة المسيلة | ممتحنا |
| 4 | محمد عبد البشير مسالتي | أستاذ محاضر (أ) | جامعة سطيف | ممتحنا |
| 5 | الطاهر مسيلي | أستاذ محاضر (أ) | جامعة بجاية | ممتحنا |
| 6 | عبد القادر لباشي | أستاذ محاضر (أ) | جامعة البويرة | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وتقدير:

رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ

سورة النمل الآية ١٩

قال رسول الله ﷺ

"مَنْ صَنَعَ إِلَيْكُمْ مَعْرُوفًا فَكَافِئُوهُ، فَإِنْ لَمْ تَجِدُوا مَا تُكَافِئُونَهُ فَادْعُوا لَهُ حَتَّى تَرَوْا أَنَّكُمْ قَدْ كَافَأْتُمُوهُ" رواه أبو داود والنسائي بسند صحيح.

لا يسعني وأنا في هذا المقام إلا أن أحمد الله أولا وآخرا على فضله أن أتاح لي إتمام هذا العمل، كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل شكري وخالص امتناني لمشرفي الأستاذ "**عباس بن يحي**" الذي أعطى الكثير...، وما زال يعطي من وقته وفكره وجهده لطلبة العلم دون انتظار الثناء والشكر، فأجزى الله تلك القامة عني وعن كل طالب علم خير الجزاء.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل شكري إلى الذي مد لي يد العون في إخراج هذه الرسالة على أكمل وجه شقيقي الغالي **محمد صابر**.

وأيضا وفاء وتقديرا واعترافا مني بالجميل أتقدم بشكري للأستاذ "**لباشي عبد القادر**" الذي كان له الفضل في توجيهي لتبني فكرة الدراسة في بداياتها.

والى كل من قدم لي يد العون و المساعدة جزاهم الله عني خيرا.

فيروز شريفي

# إهداء

إلى روحي والدي كامنين في قلبي ويسقيانه الحب والحنين

رب ارحمهما كما ربياني صغيرا واسكنهما مقعد صدق في الجنة.

إليهما إذ تزهر الدنيا بوديهما شحيب ووالده

وإلى محمد صابر حبا و امتنانا.

وإلى خالد حبا واعترافا بجميل صنعه معي في بدايات مشواري التعليمي

وإلى أختاي الحبيبتين وجميع إخوتي...

# مقدمة

أسعى أن تكون هاته الدراسة واحدة من تلك الدراسات التي اهتمت بقراءة المتن الشعري الجزائري المعاصر وتحديدا فترة الثمانينيات، انطلاقا من رؤية ستحاول إثبات وجود ظاهرة القناع في تجارب شعرية لشعراء الجزائر المعاصرين، فكان أن خطرت لي فكرة البحث في هذا الجانب لاكتشاف ملامح هذه الظاهرة وتأصيلها؛ لأن ظاهرة القناع تعد من الأساليب والأشكال الشعرية الجديدة والمستحدثة، ومن أهم التقنيات البنائية الموظفة في القصيدة العربية الحديثة، في وقت كانت فيه هاته الأخيرة قد فرضت على من يتعاطى معها أسلوبا خاصا ومميزا في القراءة والتلقي، فصار لزاما، بل وأصبح من الضرورة بمكان الإحاطة بآخر مستجداتها وأهم تقنياتها البنائية الموظفة. وتقنية القناع واحدة من أهم تلك التقنيات المستحدثة، وأسلوب مبتكر وحديث شغل حيزا مهما في شعرنا العربي الحديث عموما، وقد لجأ إليه الشعراء الحداثيون للتخفيف من حدة الغنائية التي طغت على شعرهم ردحا من الزمن، والتي لم تعد ملائمة للتعبير عن توترات الحياة وهموم المجتمع والإنسان المعاصر، وهو ظاهرة لافتة، بالغة الأهمية وعميقة الدلالة، وظفها الشعراء اعتمادا على استدعاء شخصيات مستمدة من الماضي، شخصيات تاريخية أُستدعيت للتقنع بها لتؤدي معنى إنسانيا في الحاضر، حيث أسستها معاناة الإنسان المعاصر، وهمومه، فأصبحت الشخصيات المقنعة وصلا بين الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل.

ففي خضم التفات الشعراء الحداثيين إلى الماضي، والعودة إلى التراث بعد أن تغيرت نظرة الشاعر العربي الحديث إليه، كان التراث المنبع الثّرّ ويشبه الاستمداد من كنز لا ينضب، وبذلك شكلت رموزه وشخصياته إغراء وملاذا في الوقت نفسه للكثير من الشعراء، يستوحون منه دلالاتها ويتقمصون ذواتها، محاولين من خلالها بث أفكارهم وعواطفهم، آمالهم وأمانيهم، وقد أتيح لهم ذلك بتقنيات متعددة كالتناص أو استدعاء الشخصيات التراثية، أو من خلال اعتماد هذه الشخصيات بكل أنواعها الأدبية والتاريخية والدينية والأسطورية أقنعة لهم. ويعد القرآن الكريم أولى وأهم المصادر التي نهل منها شعراء الحداثة فقد كان هذا الكتاب باستلهام رموزه وثيماته وفضاءاته المقدسة إغراء لا يقاوم لديهم، لذا لم يتوانوا عن النهل منه فاستمدوا منه موضوعاتهم ونماذجهم الشعرية، وتعد شخصياته الدينية خاصة تلك التي كانت محور القصص القرآني أحد أهم عناصر هذا الاستلهام، من خلال اتخاذها هي الأخرى رموزا أو أقنعة، يبثون عبر تجلياتها خطابا مقنعا لثقتهم المطلقة بما تحمله من دلالات روحية تتصل بالعقيدة، مما يمنحهم طاقات إضافية لتحقيق الإقناع والإبداع معا في رسائلهم الإبداعية.

هو إذن الوعي بأهمية التراث والعودة إليه، وهو الإيمان أيضا بعدم الوقوف عند شكل من أشكال التعبير، بل تقديم رؤية متجددة عن الحياة تعتمد الخلق والإبداع الذي جر الشعر إلى تنويع أساليب بنائه، وتقنية القناع التي استلهمت شخصيات الأنبياء دون غيرها من الشخصيات، تُمكِن وتمنح قدرة للشعر لا

تتحقق بيسر في التقنيات الأخرى، فالتقنع يسعى لتحرير الذات من سجنها بوضعها في جسد الآخر فينتج عن هذا حلول موضوعية ودرامية خاصة، ويتاح بذلك تقديم رؤية متجددة عن الحياة المتوترة بلغة موحية يضمنها الانفتاح على النص القرآني وشخصياته، وتشكل وظيفتها الرفض والإدانة لواقع يُشتَكى من أوجاعه وآلامه؛ والقناع أحد أهم وسائل البناء في الشعر التي طالما شغلتني وسيطرت على تفكيري، فالقضية قضية انفتاح النص الشعري الجزائري المعاصر على المقدس الديني عامة، وشخصيات الأنبياء منه خاصة عبر واحدة من أهم تقنيات بناء النص الشعري العربي عموما، تقنية القناع بالتحديد، هي إرهاصات كثر تجوالها في خاطري حتى آن لها أن تتبلور في فكرة دراسة اتخذت **"القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر فترة الثمانينيات نموذجا"** عنوانا لها، لأن الظاهرة حسب رأيي تستلزم الوقوف عندها، وذلك للكشف عنها وتقصي ملامحها واستقراء ارتياداتها، ومن أجل الوعي العام بأبعادها التي تغدو في إطار القصيدة مدركا جماليا يتخذ وجوها رمزية متعددة ودلالات مفتوحة، وليس فقط مجرد وعاء لشخصيات التراث عموما.

وقد اخترت قناع الأنبياء دون غيره من الأقنعة؛ أولا: لأني أردت أن أنجز دراسة تجمع بين القرآن الكريم عبر أهم أوجه إعجازه أي قصص أنبيائه الكرام، وهو الموسوم بأحسن القصص،وبين الشعر، كما أني أتصور مبدئيا وعي الشعراء الجزائريين بفاعلية هذا النوع من الأقنعة أكثر من الأنواع الأخرى، ذلك أن المقدس الديني يوفر مجالا رحبا، وطاقات ايحائية هائلة، مما يضمن تحقيق الإبداع والإقناع معا كما أن استدعاء الشخصيات والرموز القرآنية لا يتيح فقط القدرة على تجاوز الذات والتحرر من قيودها، بل يمنح إمكانات خاصة للتعبير الواعي والحر عن التجربة الشعرية.

أما عن الفترة الزمنية فترة الثمانينيات، فأعتقد أن أهم الأسباب والدوافع التي أدت إلى تشكل ظاهرة القناع عموما ودخولها حيز الرؤية الشعرية الجزائرية المعاصرة متوفرة في هذه الحقبة الزمنية؛ أي الثمانينات، مما يستدعي الوقوف عند الظاهرة وتقصيها.

كما تجدر الإشارة إلى أني اقتصرت على شاعرين اثنين هما عثمان لوصيف والأخضر فلوس، لأني وجدت الظاهرة متجلية في كثير من نماذجهما الشعرية التي استوقفتني ولفتت انتباهي.

هي إذن أسباب امتزجت فيها الموضوعية بالدافع الذاتي، فدفعتني لتبني هذا الموضوع وخوض غماره، زد على ذلك ميولي لدراسة الشعر الجزائري بعد أن أصبحنا أمام نصوص شعرية جزائرية استجابت لشروط الحداثة وتقنياتها الرمزية، من خلال الانفتاح على القرآن الكريم والتراث عموما، وعرفت عدة تحولات على المستويين الشكلي البنائي، أضف إلى ذلك أولويتنا بدراسة أدبنا والاهتمام به.

وقد جرتني هذه الأسباب إلى طرح عدة أسئلة، لتحديد إشكالية البحث والتي تجسدت في بحث نماذج وفاعلية الأقنعة والقناع النبوي بالخصوص في الشعر الجزائري المعاصر، وهو ما سمح ببحث عدة قضايا، منها ما يلي:

- ما مفهوم القناع ؟

- كيف عرفه النقاد والشعراء العرب؟ وهل تجاوز تفسيره اللغوي إلى الاصطلاحي من خلال رصده في شعرنا العربي؟

-كيف تجلى القناع عموما والقناع النبوي خصوصا في الشعر الجزائري المعاصر؟ وإلى أي مدى يمكن أن نعتبر هاته الأقنعة المستعملة ممثلا أمينا للأقنعة السائدة في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة ؟ وماذا أضاف هذا النوع الخاص من الأقنعة وما أضفى على النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ؟

وقد تم الانطلاق لمعالجة الموضوع، والإجابة عن هاته الأسئلة من مخطط تم ضبطه في مقدمة يليها مدخل كتأسيس نظري ثم ثلاثة فصول تنتهي بخاتمة.

ولأن ظاهرة القناع واحدة من الأساليب والتقنيات الشعرية الحديثة فقد اقتضت عملية الكشف عنها الخوض في مفهوم الظاهرة، فكان لزاما أن يكون هناك مدخل كـ**تأسيس نظري** يهتم بمفهوم القناع وتاريخيته وأدبيته وحدوده، حيث سيبحث أولا في المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمة القناع في المعاجم اللغوية ومعاجم المصطلحات الأدبية، ويعمل ثانيا على تقديم نبذة تاريخية عن الظاهرة، عن جذورها التاريخية في الشعائر والطقوس الدينية القديمة ثم تطورها وانتقالها إلى المسرح ثم إلى الشعر، ويتجه ثالثا إلى تتبع الظاهرة أدبيا عند الشعراء الغربيين وليم بيتس **(William Yeats)** وعزرا باوند **(Ezra Pound)** وتطورها لدى ت.س.إليوت **(T.S. Eliot)**، ثم توظيفها في الشعر العربي الحديث، عند شاعرين من أهم شعراء موجة الحداثة في الشعر العربي عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور بحكم أسبقيتهما في استخدام التقنية في شعرهما، وعند ناقدين من أهم النقاد الرواد الذين نظّروا لآلية القناع، إحسان عباس، فاضل ثامر، ثم مبحث أخير يقدم هو الآخر مادة نظرية حول القناع والتقنيات الأخرى التي تتماس معها التقنية مثل (استدعاء الشخصية التراثية، الرمز، التناص) سعيا لإزالة اللبس الحاصل بين هاته التقنيات، والناتج عن العلاقة المشتركة بين هاته التقنيات والتي تصب كلها في قالب الالتفات إلى التراث، وتوظيف شخصياته في الشعر العربي الحديث عموما.

ويليه الفصل الأول الموسوم بـ (**تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر**)، المبحث الأول منه سيتطرق إلى أسباب ودوافع جعلت الشاعر العربي يلجأ إلى اعتماد هاته التقنية دون غيرها من التقنيات المعروفة، وقد تنوعت بين فنية إبداعية تماشيا مع مشروع الحداثة وما بعدها، وأسباب أخرى سياسية واجتماعية مرتبطة بالظروف التي أفرزتها متغيرات الحياة بعد الحرب العالمية الثانية .

وسيكون المبحث الثاني رصدا وتتبعا للظاهرة وأنواعها في الشعر العربي المعاصر، فيدرس تجليات تقنية القناع بأنواعه (ديني، صوفي، أدبي، أسطوري، مخترع) في كثير من أعمال الشعراء الحداثيين الذين أبدعوا في استخدام التقنية، فتقنعت ذواتهم بها وشكلت الظاهرة عنصرا محوريا في بناء نصوصهم الشعرية وتجاربهم المعاصرة، ومبحث ثالث سيكون عن السمات التي يجب أن تتوفر في الشخصية المستدعاة حتى تكون نموذجا فنيا عاليا للتقنع، وهي سمات تتوافر في شخصيات دون أخرى، فإذا ما كانت صارت القصيدة القناع مكتملة فنيا وشكلت نموذجا قناعيا ناضجا.

ويأتي الفصل الثاني الذي سيحمل عنوان (**تجليات القناع والقناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر**). ويتناول المبحث الأول منه تقنية القناع وحداثة النص الشعري الجزائري على اعتبار أن التقنية ظهرت تماشيا مع مشروع الحداثة الذي شمل كل المجالات والأدب واحد من هذه المجالات، يليه مبحث ثان سيرصد تجليات التقنية في الشعر الجزائري المعاصر بأنواعها، والذي تعددت بين القناع الأدبي والقناع الأسطوري والقناع التاريخي، يقتفيه مبحث أخير سيكون عن تجليات القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر، وسأقوم فيه بدراسة تطبيقية لتقنية القناع النبوي على نماذج شعرية مختارة لشاعرينا عثمان لوصيف والأخضر فلوس، شكل قناع الأنبياء عنصرا مهما في بنائها، وسيهتم بتتبع أهم شخصيات الأنبياء التي تم التقنع بها والتي شاع استخدامها في الحقبة الزمنية المحددة، فشكلت حضورا مهما في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة .

مما سبق من فصول كان لزاما أن يكون الفصل الثالث لـ (**الخصائص البنائية لقصيدة القناع وجمالياتها**) وقد ضمنته ثلاثة مباحث، الأول سيكون عن إضافات من التجربة الشخصية للقناع (شخصيات الأنبياء عليهم السلام) وقد وجدت أن أقنعة شاعرينا ظلت تُعبّر عن همومها المعاصرة، كما اتفقت كلها في دلالتها وموقفها مع شخصية النبي المستدعاة قناعا، ولم تنحرف عن الدلالة العامة لهذه الشخصيات، لكن بدا لي أن الاختلاف مسّ أشكال الإفادة من تجربة الشخصية القناع، فلم ترد على نسق واحد بالرغم من اتفاقها مع الموقف العام لشخصية النبي، وقد حصرتها في أشكال ثلاثة: استحضار الموقف المتكامل من التجربة الشخصية للقناع واستحضار الموقف الجزئي وأخيرا استحضار رصيد مفرداتي قصدت به استحضار بعض المفردات المتفرقة من التجربة الشخصية للقناع كعنصر ثالث.

أما المبحث الثاني فسيتطرق إلى عنصر الخصائص البنائية لتقنية القناع من حيث خاصيتين اثنتين، أولهما الدرامية الممزوجة بالغنائية، التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بتقنية القناع عبر أهم عناصرهما الحوار الداخلي (المونولوج الدرامي) وثانيهما عنصر المزج بين الذاتية والموضوعية الناتج عن الخاصية الأولى.

يليه المبحث الثالث سيكون عن جماليات القناع في الشعر الجزائري المعاصر ، سيُخصص عنصرٌ أولٌ منه لجمالية بدا لي أنها طاغية على النصوص الشعرية التي استلهمت شخصيات الأنبياء أقنعة وهي جمالية تعميق الدلالة حيث تمثلت في إعطاء القصيدة عمقا فنيا ودلالياً أكثر من عمقها الظاهر، وعنصر ثانٍ سيخص جانبا جماليا آخر تمثل في: تقوية الإمكانات الدرامية أي إضفاء إمكانات درامية هائلة على القصيدة، ومبحث ثالث يختص بجانب الزمن حيث تخطت هذه النصوص الشعرية التي اعتمدت شخصيات الأنبياء أقنعة، تخطت حدود الزمن بهاته الخاصية التي اكتسبتها من هاته الشخصيات المرتبطة بالقرآن الكريم الذي أثبت إعجازه البياني واللغوي والعلمي. وستُختم الدراسة بأهم النتائج التي وصلت إليها.

وسيتوخى البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يُعنى بتتبع أجزاء وعناصر تقنية القناع، وتحليل الشخصيات المقنعة ومحاولة استنطاقها لبيان دورها في تجربة الشاعر وفاعليتها التي حققتها في النصوص الشعرية. وقد يكون من الهام والمفيد التنويه بالدراسات السابقة في هذا المضمار، والتي أضاءت أمامي كثيرا من جوانب هذه الظاهرة وساعدت في استكمال رؤيتها منها:

1- كتاب **"تجربتي الشعرية"** للبياتي الذي يعكس وعي البياتي التنظيري للشعر وما يتصل به، فقد تحدث فيه عن الشعر والحداثة والتجديد، وحدد وجهة نظره في توجهه الشعري وموقفه من بعض الظواهر المتعلقة بالكتابة والإبداع، منها ظاهرة القناع، وكتاب **" حياتي في الشعر "** لصلاح عبد الصبور ويتناول فيه العديد من القضايا منها قضية التشكيل في القصيدة وقضية الذاتية والموضوعية وعلاقة الشعر بالفكر ومسألة اللغة الشعرية وأيضا عن إشكالية التراث والأسطورة في الشعر، وكتاب **"اتجاهات الشعر العربي المعاصر "** لإحسان عباس الذي يناقش فيه قضية الاتجاهات التي سلكها الشعر العربي المعاصر ومواقفه من الزمن، المدينة والحب والمجتمع ، والتراث هذا الأخير الذي يحدد فيه مفهوم القناع، وهي كتب رائدة في دراسة القناع في الشعر العربي الحديث.

2 – كتاب **"قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر تحليل الظاهرة "** لعبد الرحمن بسيسو، ويتناول فيه قصيدة القناع ظاهرة وتجليات نصية وجوانبا وأبعادا للظاهرة واستقراء للخصائص المتنوعة التي تتسم بها الأقنعة و تميزها عن غيرها، و كتاب **"الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي "** لمحمد علي كندي حيث يتناول الكتاب تقنية القناع، مفهوما وأنواعا، إضافة لتعرضه

لأسباب التقنع، وأنماط القناع ،وتشكيلاته البنائية، وخصائصه الأسلوبية، و**"القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق "** لسامح الرواشدة حيث تناول بالدراسة النقدية مفهوم القناع وخصائصه بوصفه تعبيرا عن الحداثة، وتعرض لبعض المواقف البارزة في النصوص القناعية، كما عالج أساليب توجيه الشخصية القناعية، وأخيرا عن بنية النص القناعي، وهي من أهم الكتب التي اهتمت برصد وتتبع وتأصيل تقنية القناع.

3- وكذلك: **"قناع المتنبي في الشعر العربي لعبد الله أبو هيف"**، ويتناول فيه المؤلف مفهوم تقنية القناع، وعناصرها، وتجليات التقنية في النقد العربي الحديث ثم في الشعر العربي ليقتصر على قناع المتنبي عند كمال أبو ديب وعند أدونيس، إضافة إلى عدد من المقالات العلمية الموزعة على بعض المجلات والدوريات التي عالجت أو اهتمت بتقنية القناع وساهمت في تنظيرها، فكانت هذه المراجع خير معين لهذه الدراسة بما وفرته من أفكار أنارت الجوانب المظلمة .

هذا ولا يخلو عمل من صعوبات تعترض طريقه بين الفينة والأخرى لكنها جلها لم تمنعني من المضي قدما ومواصلة البحث ليسفر جهدي في الأخير عن هذا العمل المتواضع، الذي آمل به أن أنال شرف المحاولة مع التوفيق، وحسبي أن دافعي تحركه القناعة المطلقة بخدمة بلدي عبر الاهتمام بدراسة أدبه الذي هو أحد أهم مقوماته، ورجائي من الأستاذ المشرف ولجنة المناقشة الموقرة مشكورين أن يسددوا ما وجدوا من اعوجاج، وسيجدون الصدر الرحب الذي سيتقبل كل تصويباتهم، فالمهم في كل هذا أن يتحقق الطموح وأن تكون الدراسة واحدة من الدراسات الجادة التي اهتمت برصد تقنية مهمة في الشعر الجزائري المعاصر.

في الأخير لا يفوتني أن أتقدم بجزيل شكري وكبير امتناني إلى كل الذين أعانوني على إتمام هذا العمل، على رأسهم أستاذي الفاضل الدكتور **"عباس بن يحي"** الذي أشرف على الموضوع فشملني بلطفه، وغمرني بتواضعه وحسن معاملته، وأمدني بمعونته ونصحه، فأكد بكل هذا أستاذيته المميزة والنادرة حفظه الله ورعاه وأدامه قامة من قامات جامعة المسيلة والجامعة الجزائرية عموما، والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرين الذين تكرموا علي بوقت اقتطعوه من أوقاتهم الثمينة فخصصوه لقراءة هذه الدراسة و تصويبها، أسأل الله أن يمتعهم بتمام الصحة والعافية، وإلى الذي أعانني في إخراج هذا العمل في حلته البهية هذه فوفر علي الكثير من الوقت والجهد، و إلى كل من شجعني و دعمني فجزاهم الله عني جميعا خير الجزاء.

و الله الموفق.

# مدخل (تأسيس نظري)

تمهيد

أولا - القناع (عبور لغوي واصطلاحي)

ثانيا - القناع أصوله ،تاريخه ،وأدبيته

ثالثا - القناع والتقنيات الأخرى

**توطئـــة:**

اندفعت القصيدة العربية نحو حداثتها محاولة بناء خصوصية فنية وتشكيلية مميزة لها، وسعى الشاعر الحداثي مسخرا طاقاته الإبداعية ورُؤَاه الفنية محاولا تجاوز حالات الجمود والثبات والتقليد، ليُوجِد قصيدة جديدة تُواكب الحياة وتطورَها في ظل عالم" تزدحم روحه بأحلام وعناء وتصدعات لا عهد له بها من قبل "[1].

لقد وعى الشاعر العربي أنّ عليه أن يدعم حركة الحداثة في الشعر، وأن عليه أن يمهد الطريق لشعر عربي حديث يعبّر عن الحياة العصرية شكلا ومضمونا، فتخطى أولا الحواجز العروضية فصارت قصيدته مؤسسة على حركة داخلية للنص خاضعة لتدفق الشعور، ليضمن لقصيدته أن تلتحم بالعالم والوجود وهو يدرك تمام الإدراك أن الحداثة الحقّة" ليست إنجازا شكليا أو عروضيا بل هي، في جوهرها، رؤيا جديدة، تصور مغاير، فهم أعمق للشعر وطبيعته، للشعر وصلته بالحياة والكون والإنسان "[2].

كانت الرغبة الملحة للتعبير عن الواقع الإنساني الذي تغيّر، وراء محاولة الشاعر استيعابه الواقع العربي استيعابا دراميا بواسطة تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الذاتي والموضوعي، والأنا والنحن، وهذا ما لم يعد ممكنا بالشكل الغنائي الذي اعتمده الشاعر العربي الكلاسيكي ردَحا من الزمن، لأن هذا الشكل ببساطة أصبح عاجزا عن التعبير عن الواقع الإنساني الحديث، ولا يوائم الوعي الحداثي للشعراء حيث التفاعل بين الشعر والحياة وحيث تكون الرؤيا بديلة عن الرؤية، ويكون خلق الواقع بدلا من نقله، وهنا تكمن الخطوة الثانية في انعطاف الشاعر العربي نحو إعطاء تجاربه الشعرية بعدا فكريا ووجدانيا فـــ" القصيدة الحديثة رؤيا، ووعي حاد باللحظة الراهنة ينطوي على سلوك فكري يصدر من إيمان (الأنا) بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين (الأنا) وتعاليها على الواقع فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون "[3] فبات الأمر أقرب إلى الموضوعية منه إلى الذاتية، وصرنا أمام نماذج شعرية نلتقي فيه بالموقف الذاتي للشاعر دون أن نلتقي بذاتيته، بمعنى آخر أصبحنا أمام نماذج شعرية يغلب عليها استتار ذاتية الشاعر الحداثي دون أن يستتر موقفه الذاتي في التناول الفني للواقع .

راح الشاعر العربي يبحث عن تقنيات شعرية تسعفه في بناء فضاء شعري يحوي رؤاه الخاصة، ليحقق ما بدا صعبا تحقّقه في الحياة بعد أن صارت ذات الشاعر في ظل هذه النقلة الحضارية ذاتًا مغتربة،

---

[1]-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسات نقدية ،دار الشؤون الثقافية العامة ،العراق، ط1 ،1990،ص5.

[2]- ينظر: مراكشي لامية: بنية الخطاب الشعري من منظور النقد العربي المعاصر، يوسف الخال أنموذجا. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2018، ص: 13. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/3791 وينظر علي جعفر العلاق: المرجع نفسه ،ص6.

[3]-عبد الله أحمد مهنا: الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث،1988، ص31.

شقية ومعذبَة، ولم يعد الشعر الغنائي شعر الأنا الواحدة قادرا على احتواء هذه الذات، فكانت للشاعر العربي " مغامرته الكبيرة للتعبير عن حداثته وإعطاء تجاربه الفكرية والجمالية شكلها الحسي لذلك كانت الأساطير والرموز ميدانا لجسارته، ونشوته، وفتكه ... ولم تكن غنيمة الشاعر الوحيدة في مغامرته تلك استخدام الأسطورة بطريقة فاعلة حسب بل كان ابتكاره لأساطيره الخاصة ورموزه الشخصية أهم غنائمه"[1]، فانعطف نحو التراث مستمدا منه شخصيات وأحداث للتعبير من خلال أقنعة ورموز يجسد فيها رؤاه معتمدا عليها كوسائل فنية للتعبير عما يريد، فوجد في الرموز تلك التي " تصله بالماضي من جهة وتصل الرموز نفسها بالحاضر الشعري من جهة أخرى، ليتداخل الماضي والحاضر ويمتزج التراث بالحداثة، وتنقطع تلك الحدود المصطنعة الفاصلة بين الواقع والخيال في الفنية الشعرية، وكان القناع من تقنيات الاستفادة من تلك الرموز "[2].

ومن هنا كان عالم توظيف القناع عالما مغريا وفعالا " ويشبه الإستمداد من كنز لا ينضب "[3]، فتشبث به الشاعر العربي وراح يعبر بواسطته عن مكنونات نفسه مبيحا عن طريق التقنع عن أسراره للمتلقي؛ شكلت إذن الحداثة مهادا نظريا وإطارا تاريخيا لظهور تِقانة القناع، وأتاحت التقنية للشاعر الحداثي خاصية من خصائص التعبير بالأسلوب الرمزي وتجاوز غنائية الذاتية إلى الغنائية الدرامية، أتاحت له"أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ لشخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يخلقها خلقا جديدا، وسيحملها آراءه ومواقفه "[4] فيتحدث بلسانها ويتقمص شخصها معبرا عن تجربته الذاتية؛ لذا يوصف الشعر الحداثي بأنه شعر غنائي يتصف بالدرامية .

لجأ الشعراء لتقنية القناع وكانت لهم وسيلة ناجعة في التفريغ الكلي للتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، ويرغب في نقلها لسواه، وحجابا يقي الشاعر الدخولَ في مواجهات مباشرة مع المجتمع والسلطة الحاكمة، فما هو القناع ؟.

---

[1]- علي جعفر العلاق: مرجع سابق، ص6.

[2]- أحمد داود خليفة: توظيف القناع في شعر عبد الرحيم عمر ، مجلة جامعة طيبة للآداب و العلوم الإنسانية، السعودية، السنة السابعة، العدد17، 2019،ص246.

[3]- محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،ط1 ،1987،ص134.

[4]- محسن أطيمش: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، العراق، 1982، ص103.

## أولا- القناع (عبور لغوي واصطلاحي):

تشير كلمة القناع في اللغة العربية إلى معان لغوية متعددة ذات دلالات متفاوتة نسبيا؛ جاء في المعجم الوسيط: " القناع ما تغطي به المرأة رأسها وغشاء القلب - و- الشيب –وما يُستَر به الوجه. جمع قنع و أقنعة "[1].

وجاء في لسان العرب: " القناع أوسع من المِقْنَعَة وقد تقنعت به وقَنَعَت رأسها وقَنَّعتُها، ألبستها القناع فتقنعت به، قال عنترة :

إن تُغْدُفي دوني القَناعَ،فإنني طبٌ بأخذِ الفارسِ المستلئم.

والقناع والمِقْنَعَةُ ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها، وألقى عن وجهه قناع الحياء، على المثل.

وقنعه الشيب خماره إذا علاه الشيب، وقال الأعشى: وقنعه الشيب منه خمارا .

وربما سموا الشيب قناعا لكونه موضع القناع من الرأس."[2]

وبالرجوع إلى المعاجم العربية نجد أن المعاني اللغوية لكلمة قناع لا تخرج عن المعاني التالية:

- ما تغطي به المرأة رأسها ومحاسنها.
- مايستر به الوجه.
- غشاء القلب.
- الشيب.
- ألقى عن وجهه قناع الحياء؛ أي لم يستح.

وعليه يمكن حصر هذه المعاني في مجالات دلالية أساسية هي:

**أولا:** الدلالة على شيء مادي مصنوع من خامات طبيعية كغطاء وجه المرأة أو غطاء رأسها.

**ثانيا:** الدلالة على حالة الوجه فالحياء هو حالة نفسية معينة تلقى على الوجه.

**ثالثا:** للدلالة على التغيرات الجسدية التي تطرأ على الهيئة الأصلية للإنسان كالشيب .

ويبدو أن الدلالة الطاغية هنا هي تغيير حالة أو هيئة للحصول على أخرى مغايرة، سواء بالتغطية أو الإخفاء أو الإيهام.

أما في المعاجم الأجنبية فكلمة قناع العربية تقابلها المفردات التالية:

---

[1]-إبراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط :مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة /مصر، ط4 ،2004 ، ص763.

[2]-ابن منظور: لسان العرب،دار صادر ،بيروت ،المجلد الثامن، دت ، ص300 ، مادة قنع .

**MASK, masque, persona** ، حيث وردت لفظة القناع في المعاجم الأجنبية **Mask** وتعني كمامة توضع للوقاية من الغاز "[1]، أما عن كلمتي **Masque** و **Mask** "فتنحدر من الإيطالية **Maschera** والتي تعني أسود، وقد تكون متأتية من اللاتينية المتأخرة **Macsha** والتي تعني ساحرة، ولذلك علاقة بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر "[2] فكلمتا (أسود وساحرة) مرتبطتان بالطقوس والشعائر الدينية البدائية التي كانت عبارة عن رقصات وإيماءات جسدية، إضافة إلى ظاهرة تلطيخ الوجوه التي كانت تقوم بها الشعوب والقبائل البدائية، والهدف من هذا مواجهة الطبيعة عن طريق السحر .

وثمة توجه آخر للقناع حيث ترجمته **persona** ذات الأصل اللاتيني وهي مأخوذة " عن التعبير اليوناني **pros-opon** الذي يعني ما يواجه الوجه والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانية **prosopon** التي كانت تستخدم للدلالة على الوجه والقناع وعلى الدور الذي يلعبه الممثل في التراجيديا "[3]، ويبدو أن القناع استخدم في المسرح عند الإغريق والرومان والهنود، وكان يُستعمل لتغطية الوجه ليمكن الممثل من تقمص الشخصيات التي يريد القيام بأدوارها، فالقناع يتيح للممثل إعطاء الانطباع الأولي للشخصية (شريرة، خيرية)كما يمكّنه من القيام بأكثر من دور في المسرحية الواحدة أو في عدة مسرحيات بتعدد الشخصيات من خلال تبديل الأقنعة .

بينما يتوجه عبد الله أبو هيف توجها آخر فيجمع بين القناع و **persona** فيقول " لا تخفى قيمة الجذر اللغوي في تحديد المصطلح: القناع (**Masque** و **Mask**) والتنكر(**masquerade**) وانتقاله إلى مفهوم الشخص أو الشخصية (**persona**)، ويساوي المصطلح الأخير بين القناع والشخصية "[4].

تجدر الإشارة إلى أن هناك من يفرق بين مصطلح (**Mask**) ومصطلح (**persona**) اللاتيني، والذي يترجم بالقناع الشخصي والمرتبط بالمسرح أو الشخصية المسرحية هاته الأخيرة التي تتأسس على علاقة تمثيل مع الممثل، ما يعني أن الممثل يحتفظ بكيان مستقل عن الشخصية التي يمثلها، بينما القناع في القصيدة يبنى على علاقة اتحاد وتلاحم بين الشاعر والشخصية القناع.

---

[1] -English language teaching for arabworld.oxford university.page:419 .

[2] - ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،مكتبة ناشرون ،لبنان، ط1، ص355.

[3] - ماري إلياس: المرجع نفسه ، ص355.

[4] -عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، لبنان، ط1، 2004 ،ص16.

في حين يرى مجدي وهبة أن المصطلح اللاتيني (**persona**) "كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية، ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع "[1].

إجمالا لما سبق يمكن القول إنّ القناع في اللغّة العربية يقابله: **MASK** و **masque** في الإنجليزية والتي تعني كمامة وهي مشتقة من: **Mascha** في اللاتينية التي تعني ساحرة، و **Maschera** في الإيطالية والتي تعني أسود ويقابله أيضا **Persona-prosopon** في اليونانية تعني (قناع المؤلف) أو القناع الشخصي.

ومنه يبدو أن كلمة قناع تمتد جذورها إلى عهود سحيقة في التاريخ، حيث تعود إلى القبائل البدائية التي استخدمته في طقوس السحر واحتفالات التقديس الدينية، ليمتد معناه إلى الدراما الكلاسيكية ويشمل أي شخصية من شخصيات المسرح، وقد استخدم القناع " لأغراض مختلفة حمل بعضها المبادئ الأولية للإيحاء والرمز، وسعى إلى التأثير في المتلقين، وكأن الممثل عند ارتدائه القناع يسعى إلى إزاحة قسماته وملامحه الشخصية لتحل محلها قسمات أخرى يحملها القناع "[2].

شغل إذن القناع مكانة مهمة في المسرح وقبل ذلك في الطقوس البدائية والدينية، واللافت للانتباه أنه في الحالتين قائم على التنكر من جهة والتماهي مع الشخصية التي يمثلها القناع من جهة أخرى، لينتقل بعدها إلى عالم الشعر ويمنح الشاعر وسيلة أخرى من وسائل التوظيف للرموز والشخصيات التراثية، التي يتماهى معها الشاعر فتحضر الشخصية الرمز ويغيب الشاعر محملا إياها آراءه ومواقفه، والقناع كتقنية أسلوبية دلالية معاصرة في الخطاب الشعري العربي المعاصريمثل " - شخصية تاريخية –في الغالب– (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يؤيده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها "[3]، مما يعني أن التقنية تمثل " أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول –التماهي – بشخصية أخرى، تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع والمتلقي، يخفي الشاعر صوته المباشر بها، على نحو تمتزج فيه التجربتان - التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة، والتجربة الخاصة بالشاعر – ويسيطر على النص ضمير المتكلم العائد على الشخصية المستدعاة، على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع، دون أن يطغى أحدهما على الآخر،أو أن ينزاح أحدهما انزياحا شبه نهائي للآخر، ويجوز أن ينفرد فيه صوت واحد ولا يخالطه غيره، أو تتعدد أصوات على نحو لا يخل بالحدود الفنية المعروفة للنص القناعي "[4]، فليس القناع سوى وسيلة

---

[1]- مجدي وهبة: كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، لبنان،ط2، 1984،ص 298.

[2]-محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي )،دار الكتب الوطنية ، بنغازي /ليبيا ،ط1، 2003، ص66.

[3]-إحسان عباس:اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، العدد2، فبراير، 1978 ،ص121.

[4]-سامح الرواشدة:القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية و التطبيق ، أطروحة دكتوراه ،الجامعة الأردنية، ،1994،ص18.

فنية للتخفي يجنح الشاعر للاستفادة منها في دائرة الرمز، فتتعدد أصوات القصيدة ويتحقق بذلك الأداء الدرامي، وينأى الشاعر عن الصوت الأحادي وعن المباشرة، وهنا يكون انفتاح النص الشعري على نص إبداعي جديد فيه من الموضوعية والإظهار والإخفاء والتكامل والمغايرة والانزياح الفني ما فيه، ذلك أن الشاعر بواسطة القناع يستطيع أن يبرز رؤاه خارج دائرة الانفعال الذاتي الضيق، ويكسب قصيدته أبعادا شمولية وإنسانية فالقناع "وسيلة تعبير حاضنة للرؤيا في مبنى درامي تتعاور عليه أصوات متعددة في ذات أو ذوات متصارعة "[1]، وسيلة تعبير عن تجربة معاصرة مبنية على تعدد الأصوات (الدرامية) والرمزية (تنكر،إخفاء) التماهي بين (الشاعر/والشخصية المتقنع بها)، وهي عناصر مميزة للقناع عموما، فالقناع مهما كان مجال استخدامه "مفارقة كبرى: يحرر من الأشكال المألوفة ويأسر في قالب واحد، يخفي قسمات ويظهر أخرى، يخلق الاستيهام وضده، يمسخ حامله. يمكن أن نذهب مع المفارقة حتى حدودها القصوى لنقول: إن القناع يزيل القناع".[2]

صار جليا الآن أن أدبية القناع لم تأت من فراغ بل تُعّد امتدادا لمجموع تلك التطورات وفق نسق زمني يثبت صلتها بالأشكال البدائية والمسرحية الدرامية بشكل أو بآخر، لذا لابد من تتبع هذه السيرورة التاريخية لتقنية القناع بعد أن أصبح ظاهرة فنية في الشعر العربي يمكن رصد تجلياتها واستكناه دلالاتها .

[1]-عبد الله أبو هيف : قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث،ص17.

[2]-حسن يوسفي: القناع بين المقدس والمتخيل المسرحي ، مجلة علامات ، مجلة ثقافية محكمة تصدر عن المغرب، العدد5 ، 1996 ، الموقع الإلكتروني: http://saidbengrad.free.fr/al/n5/3.htm، اطلع عليه يوم 2020/10/31.

## ثانيا - القناع أصوله، تاريخه وأدبيته:

### 1/ سيرورة القناع التاريخية :

يعود استخدام القناع إلى عصور موغلة في القدم فهو امتداد لمجموع تلك الاستخدامات البدائية " وللظواهر الأنثروبولوجية القديمة بدءا من تفسير الإنسان الأول للأرواح التي كانت تتبدى فارغة له "[1]، وقد يكون هذا استجابة لاحتياجات الإنسان في عصور العقل الأولى وتكريسا للمعرفة الإنسانية التي سعت لتفسير بعض الظواهر، كما أنه بمثابة " تمثُل واستحضار لقوى الطبيعة المعظمة، أو لأرواح الموتى الطوطمية أو الطواطم (والطوطم هو الرمز الأسطوري للقبيلة)، أو للحيوانات المصطادة، أو للأشخاص المحترمين أو من هم موضع سخرية. وتهدف الأقنعة إلى إيقاظ بعض العواطف المطلوبة في المجتمع مثل الشجاعة أو الغرور أو غيرهما. وقد تكون تعويذة ضد الأرواح الشريرة في الطقوس التي تقام للعلاج أو عند البلوغ أو للزراعة، وذلك بإخافتهم بأشياء مفزعة وقوية، أو إبقاء للأرواح المطلوبة عن طريق التعرف عليها واسترضائها لتحقيق الصحة أو الصيد أو إنبات المحاصيل أو الأشياء الأخرى الضرورية للحياة. الحفاظ على الوضع الاجتماعي لأعضاء المجتمعات الطوطمية. كذلك تهدف إلى الضبط الاجتماعي، بالرعب أو السخرية. كما تهدف إلى التسلية وذلك بتمثيل القصص الدينية والدنيوية أو بالهجاء المؤدي إلى الضحك"[2].

إذن فقد وُلد القناع من رحم تلك الطقوس الدينية والسحرية لمختلف الشعوب والثقافات، وهذه الطقوس لم تقتصر على حضارة دون الأخرى بل نجدها في كل الحضارات القديمة، حيث كانت وسيلة للتماهي مع الآلهة، أو استحضارا لقوى غيبية لإكساب القناع ملامح إلهية بالدرجة الأولى، فلا عجب أن يحظى القناع بذلك التقدير في المجتمعات القديمة لأنه أداة لتجسيد المقدس، كما أنه يشكل أحيانا وسيلة لضمان استمرار الحياة والحماية من كل الأخطار؛ كانت بداية استخدام الأقنعة بتلطيخ الوجه باللون الأسود لذا في الإيطالية القناع يعني أسود، أو بلون آخر كما في الطقوس الديونيسية (نسبة إلى ديونيسوس) حيث كان المتعبدون يلطخون وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة، وانطلاقا من هذه الاحتفالية

[1]-أحمد ياسين السليماني : تقنية القناع الشعري ،مجلة غيمان، اليمن ، العدد3 ، خريف 2007 ، ص25.

[2]- ينظر القناع https://www.marefa.org، اطلع عليه يوم 2020/11/01.

الذبائحية تم الانتقال إلى استخدام أقنعة تُصنع لهذه الغاية [1]، كان يدخل في صنع هذه الأقنعة ما هو حيواني، وطبيعي مثل: رؤوس الحيوانات وجلودها، والأعشاب، والريش، إذن بدأ الأمر في استعمال الأقنعة بتلطيخ الوجه ثم انتقل إلى صناعته من مختلف المواد وبمختلف الأشكال والأحجام.

سجل القناع حضوره عند كل الشعوب وفي مختلف الحضارات حيث "عرفت اليونان القديمة نوعين من القناع: الطقسي والمسرحي.ارتبط الأول بالاحتفالات التي كانت تقام للآلهة، في حين شكل الثاني إكسسوارا في المسرحيات التراجيدية والكوميدية"[2]، فالمسرح اليوناني انحدر من طقوس دينية، بحكم أن القناع أداة لتجسيد المقدس أولا ثم أصبح بعدها وسيلة وُظفت في المسارح، فقد قيل إن تسبس اليوناني (القرن السادس قبل الميلاد) أول من ابتكر قناعا خفيفا من الكتان لتأدية تمثيلياته البدائية بعد أن كان يطلي وجهه بالمساحيق، كما قيل إن فرينيخوس (القرن السادس والخامس قبل الميلاد) أول من استخدم أقنعة تمثل وجوه شخصيات نسائية تلعب أدوارا في مسرحياته ويؤديها رجال[3]، ما يؤكد أن القناع وُلد من رحم الطقوس الدينية لمختلف الشعوب والحضارات ليجد في مسارحها فيما بعد مرتعا خصبا للاستمرارية .

اُستخدم القناع في المسرح الروماني " في كافة الأشكال المسرحية التراجيديا والكوميديا وعروض الإيماء وكانت أي الأقنعة استمرارا للأقنعة المسرحية اليونانية التي سبقتها"[4] واستمر بعدها القناع يثبت حضوره في كل العروض المسرحية تعددا وتنوعا سواء في " المسارح الأسيوية أو مسرح الأسرار والمعجزات القروسطي في الغرب أو الكوميديا ديلارتي الإيطالية..... ويبدو أن الفترة التي عرفت غياب القناع عن خشبة المسرح هي الفترة التي سيطرت فيها سلطة المحاكاة الأرسطية وخصوصا مع الاتجاه الواقعي الطبيعي في القرن التاسع عشر، هذا الاتجاه الذي كان يعتبر المسرح كمرآة المجتمع ويرفض كل شكل مصطنع للتعبير عنه في العرض المسرحي. إلا أن بداية القرن العشرين سرعان ما تعلن عن ميلاد عهد جديد للقناع المسرحي حيث عاد ليحضر بقوة لدى أسماء مشهورة أمثال كوردن كريج ومايرهولد وبريشت وبيتر بروك وغيرهم من أقطاب المسرح الغربي المعاصر".[5]

---

[1]- يمنى العيد :حداثة القصيدة العربية وتقنية القناع ،ضمن الموقع: http://alantologia.com/blogs/2948 اطلع عليه يوم 2020/11/01، وصدر متزامنا مع نشره في مجلة الآداب البيروتية ،2007.

[2]- حسن يوسفي : القناع بين المقدس والمتخيل المسرحي ، مرجع سابق ،ضمن الموقع الإلكتروني:http://saidbengrad.free.fr/al/n5/3.htm.

[3]-فاضل تامر:مدارات نقدية في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ط1 ، 1987،ص253 نقلا عن أحمد ياسين السليماني تقنية القناع الشعري، مرجع سابق، ص26.

[4]-ماري إلياس : المعجم المسرحي ،ص356.

[5]- حسن يوسفي : القناع بين المقدس و المتخيل المسرحي ، مرجع سابق.

أصبح جليا الآن أن القناع وسيلة استخدمت عند القبائل البدائية لتجسيد طقوس السحر، ثم انتقل استعماله إلى احتفالات التقديس الدينية، فالمسرح ليصبح مصطلحا مسرحيا مهما، ومنه إلى عالم الشعر مع بدايات القرن العشرين، ليكون حيلة بلاغية أو تقانة فنية للتعبير عن تجربة معاصرة بصورة رمزية، وبذلك سيؤدي وظائف جديدة تختلف نسبيا عما أدته في المسرح والطقوس الدينية .

## 2/القناع عند الأدباء الغربيين والنقاد والشعراء العرب:

في أدب الحداثة وتحديدا في منتصف القرن العشرين ظهرت فكرة التقنع واستعمال القناع في الشعر ، إذ عُرفت عند الغرب عن طريق عزرا باوند واستمرت عند ييتس ووظفت في شعر ونقد إليوت، ثم انتقلت إلى الشعر العربي الحديث.

### 1/2القناع عند الأدباء الغربيين :

كانت ولادة تقنية القناع في شعرنا العربي الحديث نتاج علاقة مثاقفة وتأثر بالشعر الأنجلوسكسوني حيث يرى خلدون الشمعة أن قصيدة القناع عموما كانت " حصيلة لعلاقتي المثاقفة والتناص بين الشعر العربي الحديث والمصادر الأنجلوسكسونية في الشعر الإنجليزي بنماذجه القناعية المبكرة التي قرنت بين القناع والمونولوج الدرامي كما تجلى ذلك في قصائد براونينغ "[1]، بينما يعود اكتمال النماذج القناعية إلى كل من الشاعر الأيرلندي ويليام بتلر **ييتس**[2] **(William Butler Yeats)** (1939/1856) ثمّ في قصائد الأمريكي المغترب عزرا لوميس باوند[3] **(Ezra Loomis Pound)** (1972/1885)، ثمّ

---

[1]-خلدون الشمعة : تقنية القناع دلالات الحضور و الغياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب ،المجلد 16 ،العدد1 ، صيف1997 ،ص85.

[2]-وليم بتلر ييتس 1939/1856 كاتب و شاعر مسرحي ايرلندي كبير ، ولد في مدينة دبلن، نشر أول إنتاج له في العام 1889و هو ديوان شعر ثم نشر" الريح بين القصب " و في نهاية القرن 19م ساهم في تأسيس مسرح ( آبي) في ( دبلن) الذي أصبح من أشهر المسارح العالمية، كما ساهم في استقلال ايرلندا، عام 1923 حصل على جائزة نوبل للآداب، من أهم مجاميعه الشعرية الخوذة الخضراء، البرج ، السلالم الملتوية يعده البعض من النقاد ممثل للحداثة الشعرية، ينظر موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء ة الأدباء الأجانب، مطبعة جروس بيرس، لبنان، 1996، ص463.

[3]-Ezra loomis pound عزرا لوميس باوند 1972/1885 أديب و شاعر وناقد أمريكي ولد في مدينة هايلي في الغرب الأمريكي ، درس في جامعة بنسلفانيا، ثم جامعة هاملتون، عاش في أوربا مدة طويلة ، أصدر عدة دواوين شعرية بذبالات خامدة 1908، ديوان شخوص 1909، هيو سلوين موبرلي 1920، عرف بارتباطه بالفاشية، سجن وفي السجن أنجز كتابه أغاني بيزا 1948 أهم عمل له، يحسب له أكثر من 50 عملا بين شعر وترجمات ونقد، كان له الأثر الكبير على الشاعرين ييتس و ت.س إليوت ويعد أول محرك للحداثة الشعرية، ينظر صبحي حديدي :عزرا باوند أنا، حتى أنا الذي يعرف كل الدروب، مجلة الكرمل، رام الله، فلسطين، العدد 85، خريف 2005، ص10/9 .

جاء التأثر بإليوت توماس ستيرن[1] (Eliot Thomas Stearns) (1965/1988)، ونظريته في "المعادل الموضوعي"؛ كوسيلةٍ وحيدةٍ للتعبير عن العواطف.

يبدو إذن أن الريادة في استخدام (تقنية القناع) في صوره الأولى التي ارتبطت بـ(المونولوج الدرامي) تعود إلى الشاعر الإنجليزي روبرت براونينغ[2] (Robert Browning) (1889/1812) ، ثم تطور هذا التمييز المصطلحاتي بين شخصية القناع والمونولوج الدرامي -أو الحوار الذاتي المسرحي كما يفضل أن يسميه أحمد ياسين السليماني -في وقت لاحق في شعر إليوت وييتس وعزرا باوند، ومارست بعض قصائد هؤلاء الحداثيين بنماذجها القناعية المحكمة تأثيرها بقدر أو بآخر على مثيلاتها لدى رواد الشعر العربي الحديث "[3].

دلت تجربة براونينغ الممتدة ما بين 1833-1842 أن الشاعر كان يستعمل شخصيات تنطق بدلا عنه في قصائده، حيث " كان يجرب أساليب مختلفة للوصول إلى شعر هو دائما درامي، فقد أجرى بعض قصائده على لسان شخصيات تاريخية"[4] لكنه في هذا الاستعمال لم يكن يميز بين هذه الشخصيات ما هي قناع لذاته وما هي مستقلة عنه، لذا فبراونينغ في بواكير استعماله لهذه الشخصيات المستدعاة كان قد مزج بين شخصية القناع وشخصية المونولوج الدرامي ولم يفصل بينهما، والحقيقة أن الشخصيتان بينهما تماس كبير إلاّ أنّ لكل منهما كيان مستقل عن الأخر، هذا الاستعمال المبكر كان له الأثر الكبير فيما بعد في التمييز بين الشخصية المسرحية الشعرية وشخصية القناع .

وبهذا يكون للشاعر روبرت براونينغ قصب السبق في التمهيد في استخدام تقنية القناع وتقديم الإرهاصات الأولى المهمة في بعض أوجهها وذلك بأن "ألمح إلى التقنيات التعبيرية والوظائفية لهذا الشكل

---

[1]-إليوت توماس ستيرن 1965/1888 شاعر و كاتب مسرحي إنجليزي أمريكي الأصل ، درس في جامعات هارفورد و باريس واكسفورد ،استقر في لندن العام 1914 حيث أصدر مجلات أدبية وفكرية ، كما حرر مقالات نقدية جعلته في طليعة كتاب العصر في بريطانيا ، نشر عام 1922 مجموعته الشعرية ( الأرض اليباب ) ، ثم نشر عام 1930 مجموعة شعرية أخرى (أربعاء الرماد ) وجريمة قتل في الكاتدرائية 1935 ،نال جائزة نوبل للآداب عام 1948 ينظر، موريس حنا شربل ، موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب ، ص44 .

[2]-براونينغ روبرت 1889/1812 شاعر إنجليزي ولد في كاميرويل إحدى ضواحي لندن ، تلقى دروسه الأولى في إحدى المدارس الرسمية ، و بالمطالعات الشخصية أتقن الفرنسية و اللاتينية و اليونانية ثم تعلم الموسيقى و التصوير ، نجح في الروايات و المسرحيات أشهرها" بيباتر" التي احتوت هذا البيت "الله في السماء كل شيء على مايرام في الأرض"، احتل مكانا مرموقا في عالم الشعر فحصل على شهادة فخرية من جامعة اكسفورد ،أضخم إنتاجاته شخصيات مسرحية ، قصائد مسرحية الخاتم و الكتاب ينظر موريس حنا شربل : موسوعة الشعراء ة الأدباء الأجانب ، ص86.

[3]--خلدون الشمعة : مرجع سابق ،ص 85.

[4]-عبد الرحمن بسيسو :قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر تحليل الظاهرة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ، ط1 1999،ص29.

الشعري الجديد بتطويره الحوار الذاتي المسرحي ويعود له الفضل في تحديد أوجه هذا الطريق الجديد وتجسيد بداياته "[1].

استفاد براوننغ من الحوار الذاتي المسرحي أو المونولوج الدرامي في انفتاح صوت المؤلف على صوت آخر في القصيدة، ووجود ذات أخرى غير ذات الشاعر يتحاور معها وتجيب عن أسئلته، أدى هذا إلى تعدد الأصوات داخل النص الشعري الواحد، وبهذا يكون براوننغ في " سعيه التجريبي لخلق شخصية درامية يستدعيها من التاريخ لتتحدث عن نفسها في المسرح الشعري كان يؤذن بمرحلة شعرية جديدة تطمح لإعطاء الشعر وظيفة أخرى"[2]، وإن كان براوننغ في استدعائه شخصياته التاريخية وجعلها تتحدث في قصائده عن واقعها هي لا واقعه هو، فقد "وضع النقاد أمام فرز جديد لنوع من العلاقة بين الشاعر وذاته الأخرى المبتدعة لتشهد هذه العلاقة تحولا كبيرا اكتسب شكله من ذلك الانفصام الكبير الذي حدث بين شخصية الشاعر والشخصية المبتدعة...ليسهم هذا الاستقلال وذاك الانفصال في تكوين القناع "[3]، هذا الانفصال استثمره كلٌ من وِليْم بيتس وعزرا باوند، وساهم فيما بعد في إظهار القناع في اكتمالاته النهائية، بمعنى أن استخدام هذه الإشارات الفنية عند براوننغ المتمثلة في إحياء الموقف الدرامي عن طريق استدعاء شخصيات تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم ما يعني تعدد الذوات داخل العمل الشعري سواء كان مسرحية أو قصيدة، استثمرها كل من الشاعريين وليم بيتس وعزرا باوند ومن ثمة عملا على تطويرها أسهمت كثيرا في تكوين تقنية القناع في نماذجها الفنية المكتملة، لأن ما جاء فيما بعد ما هو إلا امتداد لما قدمه براوننغ.

لقد كان وليم بيتس في أشعاره يستدعي أبطاله التاريخيين المزودين بوعيه المعاصر فالعلاقة الجديدة "بين بيتس وشخصياته التاريخية علاقة تقوم على المجاذبة بين شخصية الغياب وشخصية الحضور وبين وعي الغياب ووعي الحضور وبين تجربة الغياب وتجربة الحضور وبين دلالة الغياب ودلالة الحضور "[4] ما يعني تأسيسا جديدا لمنهج شعري اكتمل لينتج عنه القناع الشعري وما هو عليه اليوم من مميزات وخصائص .

بينما استعمل بيتس القناع في شعره وفي مسرحياته الشعرية أكثر، غير أنه كان يفضل استخدام مصطلح **Mask** بدلا من مصطلح (**persona**)فالقناع عنده شخصية أسطورية استمدها من الأساطير الأيرلندية ومسرح النوء الياباني ومن " رؤى الأجداد ومن الأساطير الكلتية القديمة "[5]، ابتكر بيتس

---

[1]-أحمد ياسين سليماني: تقنية القناع الشعري ، ص27.

[2]-أحمد ياسين السليماني:المرجع نفسه ، ص28.

[3]-أحمد ياسين السليماني: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4]-أحمد ياسين السليماني: المرجع نفسه، ص28.

[5]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ،مصر،1977، ص94.

أقنعة خاصة ووجد في تاريخ بلده أيرلندا " أرضا مشحونة بالرموز والأساطير، تعكس خيال أيرلندا ونبض تاريخها العاصف المجرح، واكتشف في تلك الأساطير الضبابية المجهولة غنى لا حدود له. وكما يقول بروكس في مقالته (الشاعر صانع للأسطورة) إن عمل ييتس كان أكثر المحاولات جرأة لخلق أسطورة شخصية يقوم بها شاعر في عصرنا هذا "[1] وقد كتب ييتس عن الأقنعة **Masks** بوصفها مصدرا للطاقة الخلاقة .

بينما فضل الأمريكي عزرا باوند استخدام "مصطلح **persona** للدلالة على الشخصية الشعرية و القناع في آن معا"[2].

وظف عزرا باوند القناع في أشعاره حيث أطلق على مجموعة من أشعاره " اسم شخوص (**Personae**) 1909"[3] الذي نُشر في بريطانيا العام نفسه، وقد تقنع بشخصيات تراثية من الأدب الروماني وذلك بحكم ثقافته الواسعة فقد نهل من كلاسيكيات الآداب الأوربية والأمريكية والأسيوية، لذا باوند من بين الشخصيات التي اختارها للتقنع، شخصية الشاعر الروماني **بروبيرتيوس** (**Sextus propertius**) في قصيدته المسماة (**Homage To Sextus Propertius**) (آية توقير لسكتوس بروبيرتيوس) العام 1919، وهو شاعر لاتيني روماني من القرن الأول قبل الميلاد كتب قصائد تنتقد الحياة في روما في عصره، وقصيدة باوند هذه يستدعي فيها الشاعر اللاتيني بروبيرتيوس ليكون قناعا " **persona** يستخدمه باوند كستار لشخصيته الشعرية ،إنه أنا آخر **Alter ego** يعين باوند على نقد لحظته التاريخية، ذلك أن قصيدة باوند احتجاج على الإمبراطورية البريطانية التي دفعت بشبابها وقودا لمحرقة الحرب "[4].

استثمر إذن باوند ما قاله الشاعر بروبيرتيوس عن روما ليوجه خطابا ينتقد فيه لندن في مطلع القرن العشرين بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، وبهذه الطريقة استفاد باوند من تجربة بروبيرتيوس وأسقطها على تجربته المعاصرة .

استخدم باوند الشاعر الروماني (بروبيرتيوس) قناعا له، كما استخدم قناع شاعر روماني آخر هو **موبرلي** في قصيدته (**Hugh Selwyn Mauberley**) والقصيدة" ثمرة من ثمار الحرب العالمية الأولى شأنها في ذلك شأن أرض إليوت الخراب أو يوليسيز جويس، وموبرلي قناع آخر يصطنعه باوند

---

[1]-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري ،ص82.

[2]-عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع ، ص28.

[3]-صبحي حديدي: عزرا باوند أنا ، حتى أنا الذي يعرف كل الدروب ،ص9.

[4]- ماهر شفيق فريد: لآلئ الإبداع دراسات في آداب غربية مع نماذج أدبية مترجمة ، دار البستاني للنشر و التوزيع ، مصر ،2005 ، ص428.

للتحدث باسمه، إنه رمز لشاعر مرهف الحس في عالم مادي غليظ، والقصيدة مثقلة بالإشارات الكلاسيكية والتاريخية والأسطورية "[1] **وموبرلي** حامل لكثير من أفكار باوند ككراهية المجتمع المادي .

ثم ينتقل الأمر إلى ت.س إليوت الذي يرى أن القناع أداة تعين على الابتعاد عن الذاتية وهو كما يرى وثيق الصلة والارتباط بالتراث؛ فهو من التقنيات التي تقوم بإظهار وجهة نظر تاريخية، كما أنه يشتمل على حالة من الوعي.

انبثق القناع عند إليوت من جوانب تجربته الشعرية والنقدية فيما سماه بنظرية المعادل الموضوعي **(Objective correlative)** وقد شرح إليوت مفهوم المعادل الموضوعي في دراسة بعنوان «هاملت ومشاكله» في كتابه (الغابة المقدسة) فقد كان يرى" أن الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد معادل موضوعي له أو بعبارة أخرى هو إيجاد مجموعة أشياء أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد بحيث عندما تتقدم تلك الحقائق الخارجية، التي يجب أن تنتهي بتجربة حسية، فإن الشعور يستثار في الحال "[2] أي التعبير بمجموعة من المواقف والرموز التي تتكاثف لتشكل بديلا فنيا، والقناع صورة أخرى من صور المعادل الموضوعي ويكاد يكون مرادفا له "فهو كما وصفه لستر تقنية لنقل وتوصيل تجربة داخلية من خلال الموضعة . فإنه ليس من الصعب أن نرى هنا الإدراك المسبق لما أطلق عليه إليوت المعادل الموضوعي"[3].

استخدم إليوت تقنية القناع في قصائد له لكن الأبرز منها ما كان في قصيدته الأرض اليباب أو **(الأرض الخراب) the waste land** فيه استعان بشخصية **تريسياس**" وابتكر شخصية **بروفروك** ليتخذها قناعا في قصيدته: **the love song of j.Alfred prufrock**، حين جعل من هذا الرجل الهرِم قناعا يتحدث من خلاله عن تصدعات عصره وما أصاب الناس والحضارة من عقم روحي وعجز "[4].

حاول إليوت أن يجعل جميع شخصيات **(الأرض الخراب)** تلتقي عند شخصية **تريسياس** الأسطورية أو (تيرزياس العراف الأعمى في أسطورة أوديب) حيث يقول في هوامشه: قصيدة الأرض الخراب : "بالرغم من أن تيرزياس مجرد شاهد في القصيدة إلا أنه يعتبر أهم شخصية في القصيدة كلها، إذ أنه يوحد بين الجميع. وتلتقي عنده كل الشخصيات الأخرى. فالتاجر الأعور وبائع الزبيب يذوبان في الملاح

[1]-ماهر شفيق فريد : مرجع سابق، ص429.

[2]-T.S Eliot :the sacred wood, Essays on Poetry and Criticism ,New York , Alfred A. knopf,1921 , p92.

[3]-Flemming Olsen: Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme, University Press of Southern Denmark 2008,p79.

[4]-علي جعفر العلاق :الشعر و التلقي دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1، 1997، ص 105-106.

الفينيقي.والملاح الفينيقي لا يختلف هو الآخر كثيرا عن فرديناند أمير نابولي في مسرحية (العاصفة) . وكذلك فإن جميع النساء في القصيدة امرأة واحدة، ويلتقي الجميع رجال ونساء في شخصية تيرزياس . فالذي يراه تيرزياس في الواقع هو جوهر القصيدة .. "[1]

صار جليا الآن أن هذه التقنية استخدمها شعراء عالميون كبيتس و عزرا باوند و ت.س إليوت، حيث كان الشاعر منهم يلجأ إلى شخصيات أسطورية أو تراثية يبث من خلالها أفكاره، ورؤاه، وفلسفته في الحياة، محاولا بذلك التجرد من ذاتيته، وإضفاء بعد إنساني وشمولي على تجاربه، واللافت للنظر هنا أن بيتس تقنع بشخصيات مستمدة من الحكايات والخرافات والأساطير خاصة المرتبطة بتاريخ بلاده إيرلندا، بينما استمد باوند أقنعته من الأدب الكلاسيكي الإغريقي والروماني، وهو يختلف في ذلك عن ت.س إليوت وإن كان الاختلاف في الغاية من التوظيف، فالأول بعده اجتماعي بينما الثاني كان بعده روحيا ميتافيزيقيا.

كانت لهذه النماذج القناعية عند الشعراء الغربيين أثرا كبيرا في استلهام القناع في الشعر العربي الحديث فكيف كان ذلك عند الشعراء والنقاد العرب ؟.

## 2/2 القناع عند الشعراء و النقاد العرب :

يعود ظهور تقنية القناع في الشعر العربي الحديث إلى الخمسينيات من القرن العشرين بينما ظهر في النقد العربي في الستينيات منه، وترجع الإشارة الأولى إلى خالدة سعيد في مقدمة كتبتها على غلاف لديوان **"أغاني مهيار الدمشقي"** لزوجها الشاعر السوري **أدونيس (علي أحمد سعيد)** الصادر العام 1961، هذه الإشارة التي لم تكن اصطلاحا للقناع بقدر ما كانت معنى له، لكن هذه الإشارة لم تلق اهتماما من قبل النقاد لأنهم كما ظنوا لم تكن أكثر من تقديم موجز على غلاف ديوان شعري"[2].

تليها إشارة أخرى صريحة بوصف القناع مصطلحا نقديا في الشعر العربي الحديث مثلها **عبد الوهاب البياتي**، في كتابه **(تجربتي الشعرية)** الصادر العام 1968، حيث قدم التقنية بشكل مفصل ومن جوانب عديدة معرفا القناع " بأنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي

---

[1]- T.S Eliot,The Waste land and other Poems,Faber&Faber,1990,p4 ينظر أيضا عبد الواحد لؤلؤة :الأرض اليباب الشاعر و القصيدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، ط3 ،1999، ص62/61.

[2]-علي عبد الرضا :القناع في الشعر العربي المعاصر مرحلة الرواد ،مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد السابع، 1983، ص 166.

تردى أكثر الشعر العربي فيها"[1]، ما يفهم هنا أن البياتي في تعريفه للقناع ركز على عنصرين مهمين هما التجرد من الذاتية أي الموضوعية، والابتعاد عن الغنائية والرومنسية التي ظل الشعر العربي أسيرا لها ردحا من الزمن.

يضيف البياتي في تعريفه للقناع أن الشخصية التي سيتم التقنع بها تخضع لشروط وضوابط حتى يؤدي القناع فاعليته فيقول " وهنا يجب البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة"[2] وأول هذه السمات هو إلزامية التوافق بين الشخصية المستدعاة، وما يريد أن يعبر عنه الشاعر، مع مراعاة الحداثة والسمة المتجددة، لأن التراث يحوي شخصيات كثيرة، شخصيات الأساطير والشخصيات الدينية، شخصيات أدبية، صوفية ....، لذا لابد من انتقاء الشخصيات الملائمة " فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها "[3] ومادام توفَر شرط الدلالة والمعاصرة في شخصيات القناع فإن البياتي مازج في اختيار نماذجه القناعية بين الشخصيات التاريخية كالحلاج والمعري، والمعاصرة كمالك حداد وجيفارا وناظم حكمت، قائلا " فقد تقبلتهم كلهم الصوفي والعاشق والمحارب والثائر والمفكر، تقبلتهم بشكل وجودي باحثا عن لباب الثقافة الحية في تجربتهم "[4]، والمدن كغرناطة وبابل ودمشق، والأنهار الفرات والنيل، هدفه من توظيف هذه الأقنعة الفنية " إعادة الشعر إلى وظيفته الحقيقية بما هو فاعلية خلاقة بين اللغة والأفكار والعواطف "[5].

اهتدى البياتي في سعيه المستمر وعملية سفره خلال الكلمات على حد قوله " وقد شعرت أن ذاكرتي، التي ازدحمت بغبار السنوات كانت تعج بصور ورموز كثيرة كان يطمس بعضها الآخر وكان علي أن أضع الإشارات والعلامات في الذاكرة لكي لا أعيد أو أستعيد ما كتبته. كنت أقيس المسافة بالكلمات كما كان يفعل ت .س. إليوت عندما كان يقيس الزمن بملاعق الشاي"[6] إلى أن تقنية القناع هي في الحقيقة " العملية الحقيقية في إحياء التراث "[7]، مؤكدا في تجربته التي لا ينتهي توهجها تأثره بإليوت وبفكرة المعادل الموضوعي، المتمثل في إيجاد النموذج الفني للتعبير عن العاطفة، وذلك بإحياء التراث وضرورة الاستفادة منه في الارتقاء بالقصيدة العربية الحديثة.

---

[1]-عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت لبنان ، ط3 ، 1993، ص 40.

[2]-عبد الوهاب البياتي: المرجع نفسه، ص 40-41.

[3]-عبد الوهاب البياتي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-عبد الوهاب البياتي: وردة المستحيل ، مجلة العربي الكويتية ، 1998 . ضمن الموقع الإلكتروني:http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=5608 أطلع عليه يوم 2020/11/20

[5]- محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص75.

[6]- عبد الوهاب البياتي: وردة المستحيل ، ضمن نفس الموقع.

[7]- محسن أطيمش: دير الملاك ، ص 104.

تأتي الإشارة الثانية الصريحة لمصطلح القناع بعد البياتي لـ" الشاعر **صلاح عبد الصبور** في **(حياتي في الشعر)** مشيرا إلى أنه استخدمه مبكرا"[1]، ويعد الأول من استخدم مصطلح قصيدة القناع بوضوح في كتابه السابق الذكر -حياتي في الشعر- الصادر العام 1969 حيث يشير إلى ذلك قائلا " وقد كتبت عام 1961 قصيدتي **(مذكرات الملك عجيب بن الخصيب)** واضعا قناع شخصية فلكلورية لكي أتحدث من ورائه عن بعض شواغلي وهمومي الفكرية "[2]، تقنع الشاعر بشخصية الملك عجيب بن خصيب وهي شخصية مأخوذة من ألف ليلة وليلة.

بعد قصيدة **(مذكرات الملك عجيب بن الخصيب)** كتب عبد الصبور قصيدة قناع ثانية، تقنع فيها بشخصية الصوفي (بشر الحافي) فيقول " بعد قصيدة عجيب بن الخصيب كتبتُ قصيدة (بشر الحافي) وهي قصيدة قناع أخرى، استدعاها سطر واحد قرأته عن بشر الحافي في أحد كتب الطبقات "[3]، ثم يواصل يواصل حديثه عن القناع مبينا الطريقة التي يتبعها في معالجة المادة التاريخية واستدعاء الشخصيات والرموز التراثية، وموضحا الأسلوب الذي يُؤْثره و " هو إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهري للقصيدة بحيث تختفي إلا عند الأعين النافذة الناقدة . فأنا أؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة "[4].

والظاهر أن أسلوب صلاح عبد الصبور الشعري في استدعاء التراث هو نفسه أسلوب المعادل الموضوعي حسب التعبير الإليوتي، والذي يقوم على إخفاء العواطف والمشاعر الشخصية، من خلال إيجاد صورة موضوعية تعبر عنها بشكل غير مباشر، وهذا ما يفهم من تفسير عبد الصبور للقناع، واستخداماته، ودوافعه عنده، وبهذا يظهر أن الشاعر " استفاد في فهمه لقصيدة القناع من إليوت أيضا "[5] شأنه شأن البياتي الذي سبقه في ذلك.

تمثل قصيدة (**الخروج**) من ديوان **أحلام الفارس القديم** الصادر العام 1964 الديوان الثاني للشاعر يأتي بعد ديوانه الأول الناس في بلادي الصادر العام 1957، قصيدة قناع أخرى استخدم فيها الشاعر ملمح هجرة النبي محمّد ﷺ من مكة إلى المدينة كمعادل موضوعي لتجربته المعاصرة، أو كقناع للبوح عن رغبته والإنسان المعاصر في الخروج من واقع راهن متأزم إلى واقع أفضل فيقول: "استخدمت خطوط هجرة الرسول العربي من مكة إلى المدينة، فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة، بحيث يظل للقصيدة

---

[1]- علي عبد الرضا: مرجع سابق، ص166.

[2]- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور ،المجلد الثالث ،،دار العودة ، بيروت ،ط2، 1977، ص 185.

[3]- صلاح عبد الصبور: المصدر نفسه، ص 188/187.

[4]- صلاح عبد الصبور: المصدر نفسه، ص188.

[5]- عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ،ص44

مستويان، مستوى مباشر هو التجربة الشخصية، ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة، هي توق الإنسان إلى التحرر والحياة في مدينة النور"[1].

تجدر الإشارة هنا إلى شيء مهم اختص به عبد الصبور صلاح في تعريفه للقناع عن البياتي، وهو علاقة القناع بالدراما حين قال " ربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية "[2] حيث كان لهذا الاستخدام أثر كبير في مسرحه الشعري الذي تميز به فيما بعد، وتعد مسرحية مأساة الحلاج من روائع المسرح الشعري العربي.

أما الناقد **إحسان عباس** في تناوله لتقنية القناع فقد مر بمرحلتين، الأولى منهما أنه ميز التقنية لكنه أطلق عليها مصطلح: النموذج –الرمز الكبير-أو الجماعي -الرمز الذاتي، وكان ذلك في مقالين صدرا له بمجلة الآداب اللبنانية، المقال الأول بعنوان (الصورة الأخرى في شعر البياتي) والثاني (أبو ذر في وجه الأزمات)، في المقال الأول تعرض للقناع في ديوان (أباريق مهشمة) للبياتي الصادر العام 1954[3]، بينما في المقال الثاني تناول القناع في ديوان (الأشجار تموت واقفة) لمعين بسيسو[4] وفي المقالين كان يستخدم مصطلح الرمز الكبير –النموذج قاصدا بالمصطلحين تقنية القناع .

بينما يستخدم إحسان عباس في المرحلة الثانية مصطلح القناع بشكل صريح ومحدد، وكان ذلك في كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر الصادر العام 1978، حين درس موقف الشعراء الحداثيين من التراث مخصصا مبحثا لدراسة الأقنعة.

ركز إحسان عباس في دراسته على القناع عند الشاعر عبد الوهاب البياتي والتراث الذي يرى أنه التراث الإنساني بعامة فيقول إن القناع " شخصية تاريخية –في الغالب – (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يؤيده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[5]، ويرى أيضا أن القناع هو " خلق أسطورة تاريخية لا تاريخا حقيقيا فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له الأسطورة أو هو محاولة لخلق موقف درامي"[6]، يتوسع إحسان عباس في تحديد مفهوم القناع، ومدلولاته، فهو يشمل الأشخاص مثل الحلاج والمعري و.... ، ويشمل الأماكن مثل دمشق ومدريد وغرناطة، ثم يتحدث عن موضوعية القصيدة التي تعتمد تقنية القناع ودراميتها وهو " يشترط أن يبقى

---

[1]-صلاح عبد الصبور :مصدر سابق ، ص189.

[2]صلاح عبد الصبور: المصدر نفسه ، ص188.

[3]-ينظرإحسان عباس: الصورة الأخرى في شعر البياتي، مجلة الآداب ، العدد 3،السنة الرابعة عشر ، لبنان ، 1966، ص28-31.

[4]-ينظر إحسان عباس: أبو ذر في وجه الأزمات ، مجلة الآداب ، العدد4، لبنان ، 1966،ص 12-14.

[5]-إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ،ص121.

[6]--إحسان عباس: المرجع نفسه ،ص122.

الأسلوب بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم لتحقيق الدرامية المبتغاة "، وهنا يجافي الناقد الضبط الدقيق لمفهوم المصطلح، فبالرغم من أن الناقد إحسان عباس اختار مصطلح القناع وكان الأول " من التفت إلى هذه التقنية الجديدة في توظيف الرموز والشخصيات" [1] ويعود له الفضل في استفادة البياتي من هذه التأصيلات النظرية، وبالرغم من أنه توسع في مفهوم المصطلح ودلالته كثيرا، إلا أنّ بعض النقاد يرون أنّ له بعض الهفوات في كونه اعتمد في تنظيراته على خلفية واحدة في طرق توظيف الشخصية المستدعاة للتقنع وساوى بين قصائد قناع ناضجة تتسم بالعمق وبأخرى لا تتسم بهذا العمق والثراء لأنه " لا يمكن أن تتساوى طرق التوظيف المختلفة للرموز والشخصيات في القصائد التي وردت فيها "[2]كما تحدث عن موضوعية ودرامية القصيدة القناع التي تكون بالابتعاد عن استخدام ضمير المتكلم لأن ضمير المتكلم حسب رأيه يحيل إلى الذاتية، وملاحظات أخرى كثيرة كان محل اعتراض بعض النقاد كمحمد علي كندي مثلا في كتابه الرمز والقناع، ولعل الأمر في هذا الشأن لا يقتصر على الناقد إحسان عباس ويعود عموما إلى أن الشعر الحر كان "لا يزال جديدا على ذائقة النقاد وما ترسب فيها من رواسب الذائقة التقليدية ....و لم تكن تبلورت بعد حوله مفاهيم نقدية حديثة واضحة ورصينة "[3]، وكذلك الأمر بالنسبة للتقنيات في ظل غياب منهج حديث وواضح ذو مفاهيم ومعايير حديثة ومستقرة.

لكن قبل هذه الإشارة الصريحة لإحسان عباس في كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر الصادر العام 1978 كان أول من استخدم مصطلح القناع الناقد **فاضل تامر** في مقال بعنوان **"(وجه البياتي عبر قناع الخيام)** سنة 1969"[4] وهو مقال نشر في مجلة الكلمة العراقية العدد الخامس، ويرى أبو هيف أن فاضل ثامر قد " أفاض في معالجة القناع في القصيدة في كتابه (مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع) في بحثه (القناع الدرامي والشعر) ، وقد عدّ القناع مسرحًا، غافلاً عن القناع المجازي فيما يخص تفريد القول في اختلاف وظيفته بين الشعر والمسرح"[5]، كما يتفق تعريفه مع ما جاء به مجدي وهبه في (معجم مصطلحات الأدب) على مصطلح الشخصية المتخيلة **persona** للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي حيث أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي "يفعل ذلك عن طريق شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك في ضمير المتكلم في الرواية أو القصيدة، حيث لا يشترط أبدا أن يعادل -

[1]- محمد علي كندي: الرمز والقناع، ص78.

[2]--محمد علي كندي:المرجع نفسه، ص80.

[3]- سامي مهدي: في الطريق إلى الحداثة ،دراسات في الشعر العراقي المعاصر، دار ميزوبوتاميا للطباعة و النشر و التوزيع ، العراق ،ط1، 2013 ، ،ص40.

[4]-علي عبد الرضا : القناع في الشعر العربي المعاصر مرحلة الرواد ،ص167.

[5]-عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ، ص45.

أنا ـ المؤلف الحقيقي، وكما نرى فإن هذا التحديد يلتقي إلى حد كبير مع وظيفة القناع الدرامي في الشعر"[1].

تأمل فاضل تامر مفهوم القناع في ضوء نظرية ييتس حول النفس والنفس المضادة، ونبه كولن ويلسون إلى هذه المسالة بالذات عندما أشار إلى أن ييتس يؤمن بأن الشاعر يجب أن يرتدي قناعا مؤلفا من نفسه المضادة وقاية لنفسه، وانتقل تامر إلى التعريف بفهم باوند للقناع من خلال الطبيعة اللاشخصية بالنظر إلى أنا الشاعر وأنا الشخصية التاريخية، وبممارسة اليوت نظريا وتطبيقيا للقناع في الشعر والدراما[2].

وبهذا يعد كل من الناقدين إحسان عباس (فلسطين) وفاضل ثامر (العراق) السّباقين في اكتشاف تقنية القناع دراسة وتحليلا، وكل ما جاء بعدهما من دراسات لنقاد آخرين فإنهم " لم يخرجوا عما تناولاه، ونعني أن كل من درس القناع بعدهما تناوله عند البياتي وحده معتمدا على تينك الدراستين النقديتين – وهما جادتان –"[3] كما يؤكد على هذا علي عبد الرضا.

[1]-فاضل ثامر: مدارات نقدية ،في إشكالية النقد و الحداثة والإبداع، ص203،نقلا عن أبو هيف المرجع السابق ،45.

[2]- ينظر عبد الله أبو هيف: المرجع نفسه، ص46.

[3]علي عبد الرضا: مرجع سابق ، ص167.

## ثالثا - القناع والتقنيات الأخرى:

يقترب القناع من بعض الأدوات الفنية الأخرى إلى حد كبير، حيث يصعب أحيانا الفصل بينه وبين تلك الأدوات، مثل استدعاء الشخصيات التراثية، والرمز، والتناص، لذا سأحاول بشكل وجيز تحديد العلاقة بين القناع وهذه الأدوات لنميز بين التقنية وغيرها من الأدوات الفنية التي يتماس معها :

### 1/ القناع واستدعاء الشخصيات التراثية :

كل قصيدة قناع هي قصيدة استدعاء إلاّ أنّ كل قصيدة استدعاء ليست بالضرورة هي قصيدة قناع، وبالرغم من أن هاته الأخيرة انبثقت عن قصيدة استدعاء الشخصيات التراثية وبالرغم من أن النوعين يشتركان في خصائص فنية كثيرة، إلاّ أنّ قصيدة القناع يمكن القول أن خصائصها أكثر تطورا من مثيلتها، فقصيدة القناع هي قصيدة استدعاء بالدرجة الأولى، وناتجة عن موقف واحد من بين ثلاثة مواقف يتخذها الشاعر مع هذه الشخصية المستدعاة، غير أنّ هناك بعض الخصائص الفنية التي تفصل بينهما[1]، ففي قصيدة استدعاء الشخصيات التاريخية أو الأسطورية يكون الاستدعاء فيها "استدعاء موازيا لشخصية الشاعر ويكون فيه الشاعر في موقع والشخصية التراثية في موقع آخر تفصلها مساحات واضحة "[2]، فالشاعر في هذا الموقف يكون إما متحدثا إليها مستعملا ضمير المخاطب، أو متحدثا عنها مستخدما ضمير الغائب، في حين تتسم قصيدة القناع "بالانصهار لأن شخصية الشاعر تتطابق مع الشخصية التراثية المستدعاة ليعكسا معا في بوتقة واحدة شخصية موحدة في النص تشكّل القناع الذي يبرز ناتجا عن تقمص الشاعر للشخصية المستدعاة تقمصا كليا في الصوت والتجربة "[3]، ويكون الشاعر متحدثا بلسانها مستخدما ضمير المتكلم المفرد، لذا تهيمن الشخصية المستدعاة في قصيدة القناع ويكون حضورها مكثفا، بينما تتفاوت درجات الحضور والاختفاء في قصيدة الاستدعاء، فقد تظهر الشخصية باسمها فقط، أو كإشارة باستدعاء متعلق من متعلقاتها، أو تظهر لارتباطها بموضوع القصيدة، وتكون منفصلة عن الشاعر بشكل واضح، ولا تبدي أي تدخل في بناء القصيدة، لذا تنشأ علاقة تواز أو مقابلة بين الشخصيتين والتجربتين، وليتضح الأمر سأدرج مثالا على ذلك، قصيدة **خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين**[4] لأمل دنقل:

---

[1]-ينظر علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي القاهرة ،مصر، 1997،ص209.

[2]- أحمد ياسين السليماني:تقنية القناع الشعري ، مرجع سابق، ص29.

[3]- أحمد ياسين السليماني: المرجع نفسه،ص29.

[4]- أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة ،ط3، 1987 ، ص397.

**أنت تسترخي أخيرا ...**
**فوداعا ..**
**يا صلاح الدين .**
**أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى**
**على إيقاعه المجنون**
**يا قارب الفلين**
**للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة**
**و أورثتهم لعنة الفراعنة**
**و سنة ..بعد سنه ..**
**صارت لهم "حطين"**
**تميمة الطفل ، و إكسير الغد العنين**

يستدعي الشاعر أمل دنقل شخصية صلاح الدين الأيوبي كرمز للتحرر، مدينا واقعا انهزاميا مرتبطا بتاريخ الهزائم العربية ورضوخها للاستعمار، وأمل دنقل في هذه القصيدة يتجه نحو شخصية صلاح الدين مخاطبا إياها " منفصلا عنها، ومعزولة هي عنه، في إطار علاقة من التوازي أو المقابلة بين تجربتيهما "[1]، مستخدما ضمير المخاطب مدخلا إياها في سياق علاقة يقصد منها إيماء رمزيا، دون أن تكون الشخصية المستدعاة مزاحمة لشخصيته، ودون أن يكون صوتها طاغيا على صوته، لذا تبرز ذوات متعددة داخل القصيدة، ذات الشاعر وذات الشخصية المستدعاة، أو بعبارة أخرى تبرز ذات ساردة وذات مسرود عنها مع انفصال واضح لشخصية صلاح الدين عن شخصية الشاعر.

يختلف الأمر في قصيدة القناع حيث تشهد القصيدة تفاعلا "واندماجا كليا بين ذات الشاعر وذات الشخصية، تتقهقر فيه هاتين الذاتين في داخل النص لتبرز بديلا عنهما ذات واحدة معبرة عنهما معا، وهي نتاج هذا الانصهار في التجربة الذي لا نستطيع معه أن نعثر على شخصية أو تجربة أو ذات منفصلة عن الأخرى "[2]، لأن الشخصية في قصيدة القناع لا تبقى صامتة بل تحمل صوتا يميزها ويكشف هويتها، والشاعر لا يتحدث بصوته فقط ولا بصوت الشخصية وحده، بل بصوت مركب من الصوتين معا بحيث لا نميز إذا ماكان الصوت الناتج هو صوت الشاعر أو صوت الشخصية المستدعاة، ما يُنتج "كيانا جديدا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية وهو –في نفس الوقت –الشاعر والشخصية معا "[3]،

[1]-أحمد ياسين السليماني: مرجع سابق ، ص31.
[2]-أحمد ياسين السليماني: المرجع نفسه ، ص32.
[3]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص209.

وخير مثال على هذا قصيدة "المسيح بعد الصلب"لبدر شاكر السيّاب وهي "من أوائل القصائد المؤسسة على تقنية القناع، إن لم تكن أقدمها على الإطلاق، وفي هذه القصيدة يستدعي السيّاب شخصية المسيح عليه السلام، ويوظف حادثة صلبه بكيفية فنية، لم تكن معهودة فيما سبقها من التجارب الشعرية"[1]. تتألف قصيدة "المسيح بعد الصلب"من سبعة مقاطع، يعتمد السيّاب في بنائها على التقنع بالنبي عيسى عليه السلام، عُدَت القصيدة نموذجا فريدا للقناع من حيث المزج بين مكونات الشخصية المستدعاة (المسيح عليه السلام) وملامحها على مقطع، وشخصية السيّاب واسقاط همومه المعاصرة على مقطع آخر، وبذلك تتحد وتمتزج في القصيدة مكونات الشخصية القناع والشاعر معا، لدرجة يصعب فصلها أو التمييز بينهما.

يبدأ السيّاب قصيدته[2] بالمقطع الأول فيقول:

**بعدما أنزلوني، سمعت الرياح**
**في نواح طويل تسفّ النخيل،**
**والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح**
**والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل**
**لم تمتني. وأنصتُّ: كان العويل**
**يعبر السهلَ بيني وبين المدينة**
**مثل حبل يشدّ السفينة**
**وهي تهوي إلى القاع. كان النواح**
**مثلَ خيط من النور بين الصباح**
**والدجى، في سماء الشتاء الحزينة.**
**ثم تغفو، على ما تحسّ، المدينة**

يبدأ السيّاب قصيدته من النهاية، حيث يصور مشهد الصلب الذي تعرض له المسيح عليه السلام –حسب المعتقد النصراني-، وبعد أن أُنزل عن الصليب يرى حزن مدينته عليه، بكاءها وعويلها جاعلا هذا الحزن بداية لإعادة بعث لمدينته التي ضحى من أجلها بحياته، والحقيقة أن المصلوب والمُسَمَّر في هذه القصيدة هو السيّاب نفسه، فالسيّاب في هذه القصيدة يستخدم شخصية عيسى عليه السلام للتعبير عن تجربته المعاصرة، فهو المسيح المصلوب الذي استطاع أن يقوم من بين الموتى وينعش الحياة في المدينة، قريته جيكور، وبذلك يجعل المسيح عليه السلام قناعا ويتحدث من خلال هذا القناع وتجربة

[1]- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص185-186.

[2]- بدر شاكر السياب: الديوان ، المجلد الثاني ، دار العودة بيروت ، لبنان، 2016،ص108.

صاحبه بضمير المتكلم (أنا) مستخدما " الصلب التاريخي رمزا للصلب المعاصر الذي يعانيه الشاعر والشعب العراقي"[1]، كما نجح في التوحد مع هذه الشخصية، واستطاع أن يعبر من خلال تقنعه بها تعبيرا غير مباشر عن تجربته الشخصية ،"فالصلب رمز للعذاب الذي يعانيه الشعب الجائع، وتشير التضحية إلى المسيّاب الذي اضطهد وأُبعد وتشرّد، فهو يموت من أجل فكرة لا تنتهي بموته، لأنه يعيش في وجدان الآخرين"[2]، تلغي قصيدة القناع ثنائية الذات وتبرز ذات واحدة مغايرة ومعبرة عن هاتين الذاتين معا " ذات ناتجة عن انصهار ذات الشاعر مع ذات الشخصية وتمثل خلاصة تجربتها ومواقفها ورؤاهما، إنها نابعة عن الاندماج التركيبي للذوات السابقة شكلا وموضوعا وفكرا وتجربة ومكانا وزمنا"[3]، إنها ذات أخرى مستقلة تتيح للشاعر التعبير بحرية ودون خوف من أي رادع قد يواجهه نتيجة الرمزية والغموض الذي يكتنف التجربة الشعرية، وهذا ما توفره تقنية القناع دون غيرها من التقنيات الأخرى.

إذن بعد هذا الاستعراض السريع لبعض خصائص النوعين في حدود ما تسمح به هذه الالماحة، يمكن أن أختصر هذه الخصائص في أنّ :

- قصيدة القناع هي قصيدة استدعاء متطورة، وما يميز قصيدة القناع عن قصيدة الاستدعاء هو ذلك الخلق الجديد للأنا المغايرة حيث تلغي تعدد الذوات وتوحدها في ذات واحدة .

- تشغل الشخصية المستدعاة في قصيدة الاستدعاء حيزا محدودا في القصيدة على عكس الشخصية القناع التي تستحوذ على كل القصيدة.

- علاقة الشخصية المستدعاة بالشاعر في قصيدة الاستدعاء علاقة توازٍ أو مقابلة، بينما في قصيدة القناع علاقة ذوبان وانصهار بين الذاتين والتجربتين.

## 2/ القناع والتناص:

قصيدة القناع هي نص تتبدى فيه تقنية القناع وكتابة نص إبداعي "لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع "[4]، وإذا ما اُعتبر النص على أنه " ترحال للنصوص وتداخل نصي "[5]فإنه يمكن الذهاب مع جوليا كريستيفا في تا ٔكيدها أن

---

[1]-خليل الموسى : بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة الموقف الأدبي ،العدد 336،أفريل 1999،ص124.

[2]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

[3]--أحمد ياسين السليماني:تقنية القناع الشعري، مرجع سابق ،ص34.

[4]- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفيرمن البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 ،1998، ص15.

[5]- ينظر: زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، (2007-2008)، ص 14. الستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz › handle › THA3-810-049، وينظر جوليا كريستيفا : علم النص ،ترجمة فريد الزاهي ،مراجعة عبد الجليل ناظم ،دار طوبقال للنشر ،المغرب ،ط1، 1991، ص21.

التداخل النصي أو التناص هو بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية " قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر لمتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا" [1].

فالنص لم يعد نصا مستقلا معزول عن بقية النصوص الأخرى، بل هو – وفقا لنظرية التناص – مجموعة من النصوص تعانقت وتعالقت وتداخلت فيما بينها، وانصهر بعضها ببعض في مخيلة المبدع، وتفاعلت مع تجربته الخاصة، ثم خرجت في شكل نص جديد، **وان كانت** تقنية التناص القائمة على إلغاء الحدود بين النص الإبداعي والنصوص الأخرى " قانونا جوهريا بالنسبة إلى النص الشعري الحداثي فإنه بالنسبة لقصيدة القناع، قانون ضروري" [2]، فقصيدة القناع لا يمكن لها أن تتحقق إلا بالاشتغال على التناص، لأنها بالدرجة الأولى قصيدة استدعاء، والشاعر في استدعائه القناع وتماهيه مع الشخصية المستدعاة إنّما يتناص مع الشخصية ومصدرها، مع الشخصية في أقوالها وأفعالها وأفكارها، ويتناص مع مصدر الشخصية أي مع نصها الأصلي الذي انبثقت عنه، سواء كان نصا دينيا أو تراثيا أو أسطوريا أو تاريخيا، والشاعر في بنائه تجربته المعاصرة ذات الدلالة المعاصرة إنّما يرتكز على ذلك التداخل النصي لتجارب ونصوص وشبكة الرموز للشخصية القناع، وتَشكّل هذه البنية الجديدة لقصيدته كانت في الأساس ناتجة من المزج بين نصين مختلفين على أقل تقدير هما النص التراثي أو التاريخي أو الديني والنص المعاصر .

التداخل النصي في قصيدة القناع " الذي تبنى عليه القصيدة مجسدة تفاعل أنا الشاعر بوصفها تجربة واقعية، ومكونات ثقافية، أي بوصفها نصا مشغولا من كثرة من التجارب والنصوص، مع أنا الأنا المغاير بوصفها تجربة مروية في نصوص معينة" [3] هو أعمق أشكال التناص، هو تناص من نوع متطور ناتج عن تماه بين ذاتين متفاعلين في نصين متداخلين، لذا لا يمكن تحديد تضاريسه في جزء أو أجزاء محددة في القصيدة، كما لا يمكن أن ندرك الاقتباسات والإحالات التي يمكن أن ننسبها للشخصية المستدعاة، لأن التناص في قصيدة القناع " محوري يثبت حضوره في بناء النص كله، ويظهر في كل جزء من أجزائه حيث يمارس توتراته الداخلية العميقة في كل سياقات النص "[4] فيصل بالتناص إلى أعلى درجاته ويحضر على طول النص وفي كل ثناياه ،ولأن القناع ناتج عن التمازج والاتحاد والتماهي بين ذ اتين أو أكثر،بين أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير، يصعب نسب الاقتباسات والإحالات هل هي للشاعر أم هي للشخصية

---

[1]- جوليا كريستيفا:المرجع نفسه، ص79.

[2]-عبد الرحمن بسيسوقراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر ،قصيدة القناع نموذجا ،مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب ،المجلد 16، العدد الأول ، 1997،ص89.

[3]-عبد الرحمن بسيسو: المرجع نفسه، ص89.

[4]-أحمد ياسين السليماني: تقنية القناع الشعري ، ص38.

المستدعاة؟، إنّما يمكن أن تنسب للقناع وحده الناتج عن تماهي الشخصيتين معا، ومن تماهي الذاتين تندمج مكونات النصوص و يصبح نصا واحدا منسجما ومتناغما .

لذا تعد تقنية القناع من أهم أشكال التناص وبه تكتسب القصيدة أهم خاصية لها، وربما تكسبها السمة المهمة التي جعلت الشاعر الحداثي يلجأ للتقنع، وهي خاصية تخفي الشاعر خلف شخصية أخرى ليقول على لسان هاته الشخصية ما يريد دون إبراز أناه داخل النص، كي يبدو مبرأ مما سيتجرأ على قوله إلا لدى قارئ، نبيه، قادر على فك شفرة الرسالة وفهم مرامي النص، وهنا تصبح العملية موجبا للخلاص وتحقيقا للعمومية والشمولية .

وبذلك يمنح التناص لقصيدة القناع كينونة موضوعية مستقلة عن الشاعر "حيث تتمحور القصيدة حوله ليس فقط كمعادل موضوعي شعري لتجربة الشاعر أو لتجربة الشخصية أو لكليهما معا؛ بل كمعادل موضوعي لتجرب إنسانية مستمرة في نتاج تفاعل لكلتا التجربتين في رؤيا الشاعر، وهي تجربة القناع اللامتناهي الذي يتواصل حضورا في الحياة و التاريخ"[1].

تسعى آلية التقنع في التناص الشعري إلى امتصاص جوهر الشخصية المتقنع بها، والدلالات الكبيرة والأساسية التي تنطوي عليها تجربتها ورسالتها، وتقوم هذه الآلية من التقنع على إخفاء شخصية وإظهار أخرى، هي الذات العميقة التي تكتسبها الشخصية المتنكرة.

إن أهمية استخدام هذه الآلية تتمثل في كونها تتأسس على الطبيعة الجدلية لمبدأ التقنع كمبدأ تكويني وكفاعلية إنتاجية "الأمر الذي يعني أن التناص في قصيدة القناع يرتبط بموضوع الإنتاجية الشعرية و المعرفية والخبرة الإنسانية؛ مما يحولنا إلى دينامية كامنة في القصيدة تطرح مشكلات سياسية واجتماعية و ثقافية وإيديولوجية "[2].

لعل من الشعراء الذين برعوا في استخدام تقنية التناص أمل دنقل في قصيدة القناع **(من مذكرات المتنبي في مصر)** حيث استدعى شخصية المتنبي وجعلها قناعا، جسدت القصيدة مرحلة الانكسار والهزيمة التي عاشها العرب في أعقاب نكسة 1967، وقد استخدم دنقل المتنبي قناعا خالصا في كل القصيدة دون أن يدخل أقنعة أخرى، كما فعل في قصيدة **(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)**، صابغا قصيدته بغموض فني، فرضته حساسية المرحلة والخوف من رد فعل السلط الحاكمة.

[1]-عبد الرحمن بسيسو: مرجع سابق، ص87.

[2]--أحمد ياسين السليماني: مرجع سابق ،ص40.

ولم يقف دنقل عند اتخاذ المتنبي قناعا عبر سيرة حياته، بل امتدّ إلى أشعاره؛ فتناص معها، محورا إياها لتحمل دلالات معاصرة فـ"أمل دنقل كما يتناص مع شعر المتنبي يتناص مع شخصية المتنبي "[1].

يبدأ دنقل قصيدته راصدا مأساة الشاعر العربي الحديث عندما يصبح ببغاء، يردد ما تمليه السلطة دون قناعة، مجسدا حالة الازدراء التي انتابته من خلال المتنبي / القناع، وكافور الإخشيدي / السلطة فيتناص بداية مع بيت أبي نواس المشهور[2] :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء  و داوني بالتي كانت هي الداء

حيث يقول3:

**أكره لون الخمر في القنينة**
**لكنني أدمنتها .. استشفاء.**
**لأني منذ أتيت هذه المدينة**
**و صرت في القصور ببغاء :**
**عرفت فيها الدراء**

يواصل أمل دنقل في المقطع الثاني إبراز كرهه واشمئزازه معتمدا على تقابل أكثر عمقا بين المتنبي /دنقل و بين كافور/السلطة ، فيصور حالة المتنبي (القناع) مع كافور وهو يسخر منه ناعتا إياه بأبشع النعوت، مثالا للحاكم السلبي، ورمزا للسلطة المهزومة متناصا مع أبيات للمتنبي، جاعلا منها أبياتا ذات دلالات معاصرة، حيث يقول[4] :

**أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور**
**ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره مأسور**
**لا يترك السجن ولا يطير**
**أبصر تلك الشفة المثقوبة**
**ووجهه المسود ، والرجولة المسلوبة**
**.. أبكي على العروبة**

وهنا يتناص دنقل إلى أبيات من قصيدة المتنبي وهي:

---

[1]-محمود العشيري:الشعر بين سلطة المبدع و سلطة النص، مجلة علامات في النقد ، نادي جدة الأدبي ، ج61 ،مج16،ماي 2007،ص324.

[2]- أبو نواس الحسن بن هاني: الديوان ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ،لبنان،دت ، ص6.

[3]- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة،ص186.

[4]- أمل دنقل:المصدر نفسه ، ص186.

وأن ذا الأسْودَ المثقوب مِشْفرهُ تطيعه ذي العضاريطُ الرعاديدُ[1]

وفي توظيف دنقل القناع ومن ثم التناص توظيفا دقيقا، رصد الانكسار العربي واليأس المصاحب له، قد مارس أشكال تناص مع نص المتنبي متعددة ومتنوعة، واحدة منها هي نقل وحدات نصية كما هي "وعندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك كوحدة مفعمة بإشاراتها المختلفة"[2] محتفظة بعلاقاتها بعلاقاتها مع النص الأصلي الذي كان معينا للإبداع، ما يعني أن النص الجديد في علاقته مع النص الغائب " يمارس فعله في الحاضر من خلال إعادة بناء نص قديم، يستحضر النص القديم نفسه لينتقد الحاضر "[3]، فيقول أمل دنقل[4]:

**عيد بأية حال عدت ياعيد**
**بما مضى ؟ أم لأمر فيك تهويد**
**نامت نواطير مصر عن عساكرها**
**وحاربت بدلا منها الأناشيد**
**ناديت يانيل هل تجري المياه وما، للنيل تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟**

يبدل النص آلية تناصه هذه المرة، و يتمثل النص الغائب واضحا في النص الجديد ويضّمِن دنقل جزءا صريحا من أبيات المتنبي:

عيد بأية حـــــال عدت ياعيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد
نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بَشِمن وما تفنى العناقيد[5]

فالجديد عند المتنبي هو تهويد الأرض عند دنقل، ونواطير المتنبي النائمة عن ثعالبها، هي نفسها نواطير أمل دنقل النائمة عن عساكرها التي حاربت بدلا منها الأناشيد " فيكاشف نصُّ أمل دنقل نص المتنبي وجها لوجه وذراعا بذراع وتتوالى عملية الاستبدال الصريحة تعرية كل شيء "[6].

---

[1]-المتنبي : ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة و النشر ، 1983، ص508.
[2]-محمود العشيري: الشعر بين سلطة المبدع و سلطة النص،ص324.
[3]-محمود العشيري: المرجع نفسه، ص 337.
[4]-أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص190.
[5]-المتنبي :الديوان ،ص507.نواطير: سادة وأشراف. بِشِمن: أتخمن.
[6]-محمود العشيري: مرجع سابق، ص336.

هكذا استثمر دنقل أشكالا متعددة في تناصه مع نص المتنبي، سواء كان بمقاربة المعنى أو بتضمين عبارات كاملة، فقد وظفه بشكل خلاق زاد من جمالية النص وبؤرته الدلالية، ولا يقف التناص في قصيدة القناع عند هذه الحدود بل " ينطوي على تناص في الوعي والمواقف والرؤى والدلالات، وهو تناص يتعلق بالمعرفة الإنسانية وبالثقافة التراثية المعاصرة حيث تبدو الشخصية التراثية في قصيدة القناع، كأنها نص سيميوطيقي مليء بالعلامات والإشارات "[1].

بهذا تناص دنقل مع شخصية المتنبي كما " سجلها المؤرخون وأيضا مع الكتابات حوله، المبنية تصور حياته وقراءة شعره واستكشاف شخصيته وبذلك يقفز النص ليحقق أهم درجات الأصالة "[2]، تمتزج النصوص وتترسب في أعماق الوعي وينصهر الكل وينتج النص الجديد نص القصيدة القناع ويصبح " بالنسبة للنصوص الأخرى –كما يقول أندريه بريتون– عنصرا مذيبا ومشيمة جنينية بلا نظير "[3]، مما لا يدع مجالا للشك ويؤكد أن القصيدة لا تقوم إلاّ على آلية التناص الذي يصل إلى أعلى مستوياته، إلى مستوى التماهي بين الشاعر والشخصية المستدعاة .

### 3/ القناع و الرمز:

الخطاب الأدبي عموما خطاب رمزي وكل عمل أدبي " مهما كانت قيمته أو مدى تماسكه، يشتمل على مدلول رمزي، فهو جهد ذو منطويات رمزية تضيء لنا عالم الكاتب وتفصح عن مخبآت نفسه وما فيها من قيعان أو ذرى نفسية ووجدانية "[4] والرمز عبارة عن دال لغوي تحتشد دلالته داخل الخطاب الأدبي لتجعله مفتوحا على مجموعة من التأويلات، وما القناع إلاصورة من صور الرمز، وآلية من آليات التوظيف الرمزي لخلق تكثيف فني يبتعد عن التقريرية، ويمنح الذهن فرصة استكشاف المعاني الخفية من خلال المقاربات بين الدلالات الحقيقية والمجازية للكلمات، التي تشكلت من تلاحمها الصورة الفنية التي اتخذت القناع وسيلة لها.

الهدف المنشود من توظيف القناع والرمز واحد، هو إخفاء المعنى ليمنح الشاعر طاقة هائلة في خدمة موضوعه الشعري جمالا وفكرا، ورغم هذا الارتباط والتداخل جراء توحد الهدف إلا أن هذا لا يلغي وجود فوارق بين المصطلحين، فالقناع جزء من الرمز وجه من وجوه عملية الترميز "وعلاقة القناع

---

[1]-أحمد ياسين السليماني: مرجع سابق ، ص 39.

[2]-محمود العشيري: مرجع سابق ، 324.

[3]-محمود العشيري: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4]-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري ، ص55.

بالرمز علاقة ارتباط الجزء بالكل، أو الخاص بالعام، فالقناع جزء خاص ودقيق من أجزاء الرمز المختلفة، له خصائصه وحضوره الذي يميزه عن غيره من الأنواع والأشكال الرمزية"[1].

وعليه يمكن القول إن الفاصل بين الرمز والقناع خيط رفيع، في حين أن الرابط بينهما رابط متين، وأن تقنية القناع تدخل ضمن دائرة الرمز وعملية الترميز، لأن عملية التقنع تنهض أساسا على استخدام متطور للشخصيات التي لا تخرج عن دائرة الرمز لكنه نوع له خصوصيته التي تميزه فهو رمز له حدوده وخصائصه التي تضبط رمزيته وتجعل له حدودا لا يخرج عنها فإن تعداها خرج عن حدود القناع وأصبح رمزا بمفهومه العام " فمن الممكن تماما أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكن الرمز لايتحول، بالضرورة إلى القناع."[2]، والشاعر حين يستخدم الرمز في نصوصه الشعرية قد يرمز إلى ذاته، أو إلى موضوع ما خارج عن الذات الشعرية، فقد يقصد بالرمز ذاته وقد يقصد الماديات والموجودات والأحداث حوله، لذا تكون شخصية الشاعر في أغلب الأحيان بعيدة عن عناصر الرمز المختلفة، ما يعني وجود نوع من الانفصال بين الرمز والشاعر أما القناع تختفي به شخصية الشاعر وتنصهر فيه أناه إلى درجة الحلول والذوبان أي التماهي، لذا فالرمز " قد لايكون عاما منتشرا في القصيدة كلها، أو متحولا في نسيج شعري كامل يغطي العمل الأدبي كله، فهو إشارة تهدف إلى إضاءة موقف أو جزء ما من القصيدة وليس القصيدة كلها "[3] ما يعني أن الرمز يشغل حيزا محدودا في القصيدة، بينما القناع يشغل النص كله من بدايته حتى نهايته، ويمتد على كل مساحته متكئا في ذلك على ضمير المتكلم .

وبهذا فالقناع "رمز له صفات خاصة، فإن امتد الرمز في النص بصورة كاملة واتكأ على ضمير المتكلم، وانضوت شخصية المبدع في ظله أو استترت به فإنه يستحيل قناعا، أما إذا فقد الرمز إرادة التحكم في النص وظل أسيرا لإرادة الشاعر يخاطبه مرة وينطقه ثالثة، فإنه يبقى رمزا "[4] .

لذا فالقناع لا يعدو أن يكون إلا شكلا من أشكال الرمز الشعري تتخفى فيه الذات الشاعرة وهو من أرقى وأدق الأشكال الرمزية، ومن أهم ميزاته أنه يحول ما هو فردي إلى جماعي، وما هو ذاتي إلى ما هو موضوعي " مما يجعله مختلفا تماما عن الرمز الذي لا يقوى على مثل هذا الدور فشخصية الشاعر وعاطفته تبقى حاضرة حتى ولو امتد الرمز من بداية النص حتى نهايته " [5].

---

[1]-أحمد ياسين السليماني: مرجع سابق، ص34.

[2]-علي جعفر العلاق: مرجع سابق،ص82.

[3]-محسن أطيمش: دير الملاك ، ص10.

[4]-سامح الرواشدة:القناع في الشعر العربي الحديث، ص16.

[5]-سامح الرواشدة: المرجع نفسه ، ص17.

وأخيرا يمكن التأكيد على أن القناع يدخل في دائرة الرمز لكنه أعمق منه، وذلك لامتلاكه مميزات خاصة حققت له هذا العمق، فكل قناع رمز و ليس كل رمز قناع مادام لم يحقق كل سمات القناع.

في الأخير تؤسس هذه الإشارات السابقة فهما أوليا لتحولات تقنية القناع، وتعرض مراحل تطورها التاريخية وتكشف عن صيرورات تفاعلت فيما بينها، عبر مراحل متعددة من طقوس السحر إلى المسرح لتجد لها مستقرا في الشعر الحديث في إطار العودة للتراث والتفاعل معه، فكيف استلهم الشاعر العربي هذه التقنية وكيف نهضت بتجاربه الشعرية المعاصرة؟.

# الفصل الأول

# تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر

## أولا - دواعي استعمال القناع

## ثانيا - أنواع القناع

## ثالثا - اشتراطات فاعلية القناع

**توطئـــة:**

يوصف القناع بأنّه واحدة من أهم التقنيات الفنية التي دخلت مضمار القصيدة العربية الحديثة، لكونها تقنية قابلة للتوظيف المتنوع وفق مقتضيات حداثة القصيدة العربية، وقد اهتم الشاعر العربي المعاصر لتلك التقنية وشكلت لديه ركيزة أساسية من ركائز تجربته الشعرية، بل وساهمت بشكل كبير في بنائها وتشكلها، وظف الشاعر العربي أقنعته تلك استجابة منه للحداثة المبنية على رفض السائد الذي يعوق حركة التغيير، ومحاولة قصدية في تجاوز الشعر لبناه، وتجاوز الذات لذاتها، ومن ثم كشف لمكبوتاته ومسكوتاته من خلال هذا التوتر الناتج بين زمن واقعي معاش وماضٍ متين الصلة، لذا راح المبدع العربي يستحضر ذلك الماضي عبر استدعائه الشخصيات التراثية كمحاولة لإعادة بناء الذات وسبيلا لتصوير الواقع بكل همومه وتناقضاته، بهذا المفهوم فالقناع "وسيط، فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثّلها القناع، لأن التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعا جديدا ودلالات جديدة، ولا سيما أن صوت الماضي يندغم في صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر في صوت الماضي للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة."[1]

استطاع القناع أن يهب الشاعر العربي فرصة للمزج بين الماضي والحاضر وبين الذات والموضوع، ما يعني أن ِتقانة القناع فتحت أفق التوقعات بسبب غموض المعنى وتعدد فضاءات المحتمل، وبالتالي فإن شفرات القناع هي شفرات مُضمَرة، شفرات تمتاز بالمخاتلة والتشكيل الرامز، لذلك راح الشاعر العربي يتقنع بالشخصيات التراثية والدينية والتاريخية والأدبية والتي تتوافق مع ما يريد طرحه دون خوف وتكسبه "شيئا غير قليل من الغموض الفني الشفاف "[2]، ليتوسع حقل الإشارات والعلامات من خلال تقاطع الأصوات وتداخلها وتعدد مستويات القصيدة بين الماضي والحاضر والذاتي والموضوعي، ليغدو القناع رمزا فنيا، وهذا ما يفتح أمام القارئ مجالات التأويل، وتغدو قصيدة القناع الناضجة قابلة لقراءات عدة وتأويلات عديدة، ووفق هذا التوصيف فإن فاعلية القناع تكمن في رمزيته لأن " الشاعر بمجرد أن يخلق قناعا فإنه يخلق رمزا"[3]، كما تكمن أهميته في كونه عودة للتراث وقراءته قراءة مستحدثة من أجل التعبير عن تجربة معاصرة، لذلك تَنبني قصيدة القناع على استلهام التراث من خلال استحضار شخوصه ورموزه وإعادة الحياة لها، لكن لتعبر عن تجارب لا تخصها بل تخص عصر الشاعر وتجاربه .

---

[1]-خليل الموسى:بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 336،نيسان 1999،ص120.

[2]-خليل الموسى: المرجع نفسه،ص120.

[3]-جابر عصفور:أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول ، العدد الرابع،يوليو 1981،ص125.

تنوع استخدام القناع في القصيدة العربية المعاصرة بين الجزئي والكلي، والاستخدام الموافق للرؤيا والمعارض لها.

الاستخدام الجزئي يكون في الاكتفاء بحيز رؤيوي في نطاق ضيق كجزء من القصيدة فيمتد على جزء فقط من مساحة القصيدة، حيث يكون صوت الشاعر وصوت القناع في علاقة تماه "فيتماهى الصوتان من خلال الحديث بضمير مفرد المتكلم "أنا"، ولكن هذا التماهي يظل في حيز من القصيدة طويل أو قصير"[1]، ولا يشملها كلها، مثل ملمح الصلب الذي أسقطه جل الشعراء على آلامهم، وحادثة هجرة الرسول ﷺ من مكّة إلى المدينة مثلما فعل صلاح عبد الصبور في قصيدته "الخروج"؛ أما النوع الثاني من الاستخدام فيكون استخداما كليا للقناع -وهو يمتدّ على كل القصيدة، ومن أمثلة ذلك قصيدة "المسيح بعد الصلب" لبدر شاكرالسيّاب حيث استفرد القناع بكامل القصيدة بدءا بالعنوان وانتهاء بالمتن .

وهناك نوع آخر من الاستخدام لا يمس امتداد القناع على مساحة القصيدة وإنما يكون في: استخدامه الموازي أو المضاد لموقف ما من مواقف الشخصية القناع المستدعاة "ويهيمن الاستخدام الأول على ِتقانة القناع في الشعر العربي المعاصر، فيستخدم الشاعر الحديث القديمَ أو لمحات منه للتعبير عن حالة معاصرة مماثلة، وهذا ما فعله أمل دنقل -مثلا- في قصيدته "لا تصالح" و "مراثي اليمامة" في رفض الصلح المعاصر، فكانت شخصية كليب وأقوال اليمامة وسيلة للتعبير عن ذلك."[2]

أما الاستخدام المتعارض فهو نقيض الأول، حيث يعمد الشاعر فيه استخدام القناع استخداما متضادا لما هو معروف عنه، مثال ذلك قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح "لأمل دنقل فقد عد الشاعر لجوء نوح ومن معه إلى السفينة هروبا من تحمل المسؤولية تجاه الوطن، وجعل ابن نوح مثالا للذين رفضوا الهروب فكانوا أوفياء لوطنهم ووقفوا لصد الخطر الخارجي وإنقاذ الوطن"ويبدو لمن يمعن النظر في هذا النص أن أمل دنقل قد خرج عن دلالة الموقف كما ورد في القرآن الكريم، فقد كان نوح نموذجا للوعي وإطاعة خالقه، ولم يكن خروجه بالسفينة هزيمة أو فرارا "[3] وهذا تناقض مع ما جاء في القرآن الكريم –و هو القول الحق – والطوفان الذي يتحدث عنه الشاعر يناقض الطوفان الذي تحدث عنه القرآن الكريم، وابن نوح عند الشاعر هو المناضل المدافع عن وطنه بينما في القرآن الكريم هو العبد العاصي والعاق وهذه مخالفة واضحة لما جاء في القرآن الكريم، ولما ترسب في ذهن القارئ.

---

1-خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص121.

2- خليل الموسى : المرجع نفسه،ص122.

3- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث ،ص22.

توصف قصيدة القناع بأنها قصيدة درامية من نوع خاص فهي تتردد بين الغنائية والدرامية، تنطلق من منطلق غنائي وهذا أصل الشعر العربي وتتجه نحو الدرامي و" لا يمكن لقصيدة القناع أن تخرج بالقصيدة من دائرة البناء الدرامي بشتى أشكاله لأنها لو خرجت لأصبحت حيلة بلاغية كنائية "[1]، وهي تنتقل من التعبير اللامباشر إلى التعبير المباشر، أو هي تعبير باللامباشر عن المباشر، فذات الشخصية في القناع تحيل على ذات الشاعر، وتجربة القناع تحيل على تجربة الشاعر، وما القناع وصاحبه وتجربته سوى وسيلة يتوسل بها الشاعر للتعبير عن ذاته، والمعنى الصريح علامة على المعنى الضمني، ولذلك هما مرتبطان متفاعلان: القناع/ الشاعر- الماضي/الحاضر- المعنى الصريح/ المعنى الضمني، ولذلك يجيء القناع والماضي والمعنى الصريح على السطح، في حين تتركّز ذاتية الشاعر في العمق، وهي الأصل والأساس، ولذلك تكون قصيدة القناع غنائية أولاً ودرامية ثانيا[2].

لم تكن عملية توظيف القناع في القصيدة العربية ومن ثم بناء قصيدة القناع في هيكلها النصي الجديد وليدة الصدفة، بل جاءت نتيجة لسلسلة متصلة من المحاولات الجادة والتجارب الإبداعية التي سعت لإغناء القصيدة الحديثة، فتوق الشاعر المعاصر لإثراء قصيدته بعناصر جديدة وتِكنيكات يستقيها من الفنون الأخرى كالقصة والمسرح ساهمت كثيرا في ظهور قصيدة القناع، وأولى تلك المحاولات التوحد مع الرمز على نحو ما نجده " في قصيدتين لبدر شاكرالسيّاب الذي كان أول من أخذ شكل التوحد مع رمزه في قصيدتي تموز وجيكور والمسيح بعد الصلب وإن بدت محاولة غير مقصودة ولا واعية، فإنها سجلت أولى الخطوات التي سعت نحو تكوين القناع الشعري "[3]، إضافة إلى العودة إلى التراث العربي والإنساني ومن ثم الينابيع الأسطورية بعد الاطلاع على الآداب الغربية والتأثر بها، حيث وجد الشاعر العربي من خلال الرمز والأسطورة فسحة ورحابة للتعبير عما في داخله وبصياغة فنية عالية، ولا شك أن هذا اللجوء لاستخدام الأسطورة والرمز إنما هو تعميق للانصهار والتوحد مع الماضي والحاضر و هو " حلية جمالية تضاف إلى العمل الشعري بقدر ماهي عامل أساسي يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بعدا شموليا وضرورة موضوعية تستطيع النهوض بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة "[4] وهذا ما ظهر في كثير من أعمال بعض الشعراء الحداثيين "فاستخدم جبران خليل جبران أسطورة أدونيس وعشتروت في "اللقاء" -1914، وكتب العقاد بحثا عن الأسطورة في" الفصول"

[1]- محمد علي كندي: الرمز و القناع ،ص 255.

[2]- ينظر خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص122.

[3]- أحمد ياسين السليماني: تقنية القناع الشعري الجزء الثاني، مجلة غيمان، اليمن، العدد الرابع، 1 أبريل 2008 ،ص 72.

[4]- محسن أطيمش: دير الملاك، ص 122.

1922، واستخدم نسيب عريضة الأسطورة في قصيدته "نار إرم" 1925، وأبو ماضي أسطورة "العنقاء" رمزاً للسعادة المستحيلة- 1927، وأصدر شفيق معلوف قصيدته الطويلة" عبقر عام 1936، ثمّ قدّم لها في الطبعة الثانية -1949 دراسة وافية عن الأساطير والخرافات عند العرب، وأصدر على محمود طه "أرواح وأشباح 1942- "، وحبيب ثابت قصيدته الطويلة "عشتروت وأدونيس" 1948"[1].

كما أراد الشاعر العربي أن يفيد من فنون الأدب الأخرى ويلغي تلك الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فجاءت إفادته تلك على شكل تأثرها أكثر الأنماط شيوعا وهو الفن القصصي، وكان له أن استعار بعض معطيات القصة وصارت القصائد الغنائية تستلهم من الفعل القصصي، فصرنا أمام نماذج شعرية يكثر فيها تقديم الأشخاص واستكمال لرسم ملامحهم من خلال اعتماد السرد القصصي، والوصف المتقن، والتصوير الدقيق للشخصيات والأماكن والأحداث على نحو ما كان في قصائد للسيّاب كمبادرة أولى في قصيدة **(غريب الخليج)** و **(المخبر)** و**(المومس العمياء)**، و **(سيدة التفاحات الأربع)** ليوسف الصائغ، و**(الطائر الحبشي)** و **(زيارة السيدة السومرية)** و **(عبر الحائط في المرآة)** لحسب الشيخ جعفر...[2] كنماذج اكتملت فيها هذه التفصيلات القصصية.

وعليه فإن توق الشاعر في جعل قصيدته أكثر قدرة على حمل أفكاره الموضوعية والتعبير ليس فقط عن تجاربه بل وتجارب الآخرين من حوله، جعله يهتم بإغناء تكنيكه الشعري بعناصر لم تكن شائعة "فاتجه لتوظيف عنصر الحوار والحوار الداخلي وتعدد الأصوات، وتقديم الصورة العامة للأجواء والمشاهد التي يدور فيه الموضوع الشعري "[3] هذه البدايات جسدت بشكل واضح نهجا ينتمي بأكثر من صورة إلى معطيات قصيدة القناع بينما لم يتحول " القناع إلى ظاهرة فنية يمكن رصدها، واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكالها وتجلياتها، إلا مع تبلور الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد من أمثال البياتي وأدونيس وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل فترة الستينيات والسبعينيات" [4].

ولعله بعد هذا التوضيح يُطرح السؤال الأهم، ما الذي يدفع الشاعر العربي الحديث أو المعاصر أن يكتب نصه الشعري متقنعا بوجوه غير وجهه، ومتحدثا بصوت غير صوته، والقصيدة قصيدته والتجربة تجربته ؟.

---

[1]-خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية،ص123.

[2]- للاستزادة ينظر محسن أطيمش: دير الملاك ص 26 و ما بعدها.

[3]- محسن أطيمش : المرجع نفسه، ص23.

[4]- خلدون الشمعة: تقنية القناع دلالات الحضور و الغياب، مرجع سابق، ص74-75.

## أولا: دواعي استعمال القناع في الشعر العربي المعاصر:

تقنع الشاعر العربي بشخصيات استمدها من الكتب السماوية أو من عمق الأساطير، أو من التاريخ أو الأدب والتراث الشعبي، ولكنّ الشاعر لا يستلها حرفيا كما جاءت من مصادرها، وإنما يعيد صياغتها على حسب ما تقتضيه تجربته الشعرية المعاصرة فقد يستعير حركة أو موقفا أو حدثا مناسبا ويحاول بوساطة تقنية القناع أن يوظفه توظيفا معاصرا، ولذلك تبدو القصيدة القناع مركبة، يتداخل فيها الماضي والحاضر وتتلاقى فيها الأصالة والمعاصرة، الإيجابي والسلبي، والذات والموضوع؛ وقد توفرت دوافع عديدة، وأسباب عدة، جعلت القناع صوتا شعريا للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، كما تعددت هذه الدوافع بين الفنية والسياسية والاجتماعية.

### 1/ الدواعي الفنيـة:

لقد اكتسب الشعر الحداثي خصوصيته في التجربة الشعرية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، وذلك للعنف الخارجي والداخلي الذي عايشه الإنسان العربي بعد حرب عالمية ثانية هزت الكثير من القيم وغيرت الكثير من المفاهيم، مما أخضع كل شيء لتغييرات كبرى، فكان من الطبيعي أن يكون الفن والشعر في صدارتها حيث راح الشاعر يبحث عن ذلك النموذج الشعري القادر على استيعاب تجربة خاصة؛ كان على القصيدة الجيدة أن تستثمر كل طاقاتها الإبداعية من أجل التعبير عن الداخل في مواجهة الخارج، لذا يرى دارسو الأدب أن حركات التجديد في الشعر العربي ظاهرة تاريخية نابعة من ظروف سياسية واجتماعية وثقافية، عبرت عن تحول ملموس في وجدان الإنسان العربي المعاصر.

لقد تحتّم على الشعراء في ظل تطور الحياة وتعقدها، وتزايد مشكلات البشرية وقضاياها، تبني موقف شعري جديد، بعد أن أصبحت "القصيدة الغنائية وحدها لا تحقق بعد اليوم. كما كانت في الماضي للشاعر خلودا ولأدب أمة ما مكانة عالية، وهذه الحقيقة تحمل خذلان الشاعر المحدث "[1]، فقد كان الشعراء على وعي بأنّ القصيدة الغنائية العادية باتت عاجزة عن التعبير عن حاجات الإنسان وتجاربه ومشكلات العصر وظروفه، لذا وجدوا أنفسهم أمام تحدٍ كبير في محاولتهم إيجاد طرائق وأساليب جديدة تلائم قضايا عصرهم، وتجاربهم الخاصة والمغايرة، وفي بحثهم عن هذه "الأساليب الجديدة اقتربوا من النزعة

[1]-جلال خياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982، ص7.

الدرامية"[1] التي عُدت ركيزة أساسية من ركائز الفنون الأدبية وطموحا ظلت " كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي "[2].

يتفرد التعبير الدرامي بسمات تخصه وحده، ومن أبرز هاته السمات "أنه موضوعي يتسم بالحركة والصراع"[3] وتكمن الحركة والصراع في إكساب الحدث أيّا كان نوعه توترا وحركة معبرة وهادفة، لتبليغ رسالة محددة مستعينة بالقضايا الإنسانية، كما تعني الدراما "الارتقاء بالتعبير الذاتي إلى أفق موضوعي واسع وعميق"[4]، لذا يمكن القول إن درامية القصيدة تعني النزوع نحو الموضوعية، أي التعبير عن المواقف والتجارب والانفعالات بطريقة غير مباشرة، الاختفاء والابتعاد ظاهريا وإخلاء المكان لشخصيات أخرى تتصارع وتتوتر وتتحاور، وهذا يحيل على تعدد الأصوات ما يعني أن النزعة الدرامية في الشعر تعني أنّ "القصيدة تشتمل على أكثر من صوت"[5]، أي أن القصيدة لا تنفرد بتجربة شخصية واحدة وتقتصر على صوتها وتجربتها فقط، بل تُغني القصيدة بأكثر من صوت وأكثر من تجربة، فالشاعر عند شروعه في بناء قصيدته وهو يضع نصب عينيه أنّ عليه أن يبدع من حدود التفكير الدرامي يكون مدركا "أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى"[6]، وتيك غاية مُثلى تحلى بها الشعر الحديث والمعاصر، لعلها أكثر الطرق وربما أجملها التي باتت غاية الشعراء في العصر الحديث للتعبير عن رؤاهم الفنية ومشاعرهم المختلفة؛ هي الدرامية بما تحمله من صراع وتناقض وتضاد وحركة، ومساحة إبداعية ممتدة تكفل لكل شاعر أن يبحر ويغوص في ذاته وفي ذوات الآخرين، ويتكلم عن قلقه وقلق الإنسان عموما، وهي الدراما بما تهبه للنصوص الإبداعية من إثراء في مضامينها النفسية والشعورية والفكرية وفي بنائها الفني جذبا للانتباه وسحرا للحواس واستيعابا لتعقيدات الحياة المعاصرة. إنّ الموضوعات الغنائية تتحول بواسطة النزعة الدرامية إلى موضوعات تتسم بعمق وفنية عالية، ذلك أن هذه الموضوعات ستصبح معقدة تعقيدا فنيا يخاطب الفكر والإحساس في آن واحد، وبنية القناع في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، تؤكد بأنّه وسيلة درامية ابتدعت للتخفيف من حدة الغنائية

---

[1]- جلال خياط: مرجع سابق، ص32.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه ظواهره الفنية و المعنوية ،دار الفكر العربي ،مصر ،ط3 ،دت، ص 278.

[3]- عز الدين إسماعيل: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر: صفاء عمر العزام ومي أحمد يوسف: تشكلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة: مجلة حوليات الآداب واللغات- جامعة المسيلة، مجلد 01 عدد 09 سنة 2017، ص 61. الستودع الرقمي لجامعة المسيلة: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/100494، وينظر مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص182.

[5]- بوزيد كحول: البناء الفني في شعر فدوى طوقان ،رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة، الجزائر ،1980، ص 158.

[6]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ،ص240.

والمباشرة، هي ِتقانة جديدة ٔاكسبت الشعر العربي الذي وُلد غنائيا وظل يحتفظ بغنائيته تلك موقفا دراميا يتخذه الشاعر ليضفي على صوته سمة الموضوعية والنبرة المحايدة التي تنأى به" عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره " [1] من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع أو يبتدعها كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية المعاصرة.

إذن توخي الموضوعية والابتعاد عن المباشرة هو أحد أهم الدوافع الأساسية في لجوء الشعراء الحداثيين ومن ثم المعاصرين لاستخدام تقنية القناع زيادة على إضفاء الطابع الدرامي على القصيدة، بدلا من الطابع الغنائي (العاطفي الذاتي) الذي ظلت القصيدة العربية أسيرته ردحا طويلا من الزمن.

تتكئ الدرامية على عنصري الحركة والصراع، هذا الأخير الذي يعد عنصرا مهما في الدراما " فالدراما تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله " [2]، تنطوي قصيدة القناع على عنصر الصراع بل يعد دعامة أساسية لها وهو ناتج عن التوتر الحاصل جراء التفاعل بين صوتين مختلفين زمانا ومكانا وحتّى هويةً في بعض الأحيان، صوت الشاعر/صوت الشخصية المتقنع بها والسبب أن" الصوتين الذين يتشكل القناع من تفاعلهما لا يظلان في حالة سكون، بل يجاذب أحدهما الآخر محاولا أن يفرض سيطرته "[3].

فمجرد أن يتقنع الشاعر بشخصية ما وتكون مناسبة للتجربة الشعرية، تشكل الشخصية مركز جذب بالنسبة للأفعال والحركات، لأن القناع يقوم أساسا على التجاذب والصراع الحاصل بين صوتين أو ٔاكثر، ومبني على صورتين زمنيتين مختلفتين، فالصوت الأول هو صوت داخلي خفي هو صوت الشاعر، ربما يظهر فيما بعد فارضا واقعه ولغته على النص، ونلحظ ذلك حينما تكون الإحالة على القناع، أما الصوت الخارجي الظاهر هو صوت القناع، وهو الصوت الذي يتحكم فيه الشاعر وفق مشهد مُهندَس تفرضه الحاجة الموضوعية للظرف الزماني المعيش، كما أنه صراع تتعدد أطرافه، صراع الحاضر والماضي، صوت الشاعر وصوت القناع، صراع الحضور والغياب، صراع البعث من جديد.

وعليه فاستخدام تقنية القناع يجعل القصيدة ذات طابع درامي، دعما لما ذُكر اخترت قصيدة **(عذاب الحلاج)** لعبد الوهاب البياتي من ديوان **(سفر الفقر و الثورة)** وحيث بُنيت القصيدة على قناع

[1]- جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي ،مرجع سابق، ص 123.

[2]- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ،ص279.

[3]- جابر عصفور: المرجع السابق، ص125.

واحد متماسك من البداية إلى النهاية يشترك فيه الحلاج والبياتي في مواجهة الرجعية القديمة والحديثة " في تجربة الثورة لتحقيق التجدد "[1].

القصيدة قصيدة قناع تعتمد في بنائها على مقامات وأحوال صوفية كالحلول؛ هي قصيدة طويلة تتكون من ستة مقاطع سُمي كل مقطع منها عنقودا، و أُعطي لكل عنقود عنوانا على حد قول البياتي "كما أن قصائدي الأولى الطويلة كانت مقسمة إلى عناقيد، كل عنقود منها يمكن أن يُقرأ وحده، لكن محصلة عناقيد القصيدة النهائي يشكل وحدة جديدة لهذه العناقيد، بالرغم من وحدة كل عنقود منها على انفراد"[2] وعلى طول هذه المقاطع يتقنع البياتي بالحلاج الشاعر الصوفي المعروف الحسين بن منصور الذي وُلِد في الطور من مقاطعة فارس سنة 244هـ/858م ومات مصلوبا في حكم الوزير العباسي حامد بن عباس بتهمة الزندقة" ببغداد باب الطاق سنة تسع وثلاثمائة " 309هـ/922م[3]، وفي تقنع البياتي بهذه الشخصية أبدع بحيث " يبدو من الصعب أن يقرر المرء بوضوح ما إذا كان البياتي يتحدث بلسان الحلاج أم أن الحلاج يتحدث بلسان البياتي "[4]، وقد نسق البياتي هذه المقاطع، ورتبها لتناسب تسلسل الأحداث، بحيث تبدو الأحداث في تسلسلها من العنقود الأول حتّى السادس متصاعدة كما جعلها تتحرك عبر مدارج صوفية في إحالة على تجربته الشعرية، حيث مزج فيها بين مراحل إعدام الحلاج وصلبه ثم حرقه ورمي رماد جثته في النهر وبين مبدأ الحلول عند المتصوفة بطريقة فنية جذابة .

تُبتدأ القصيدة بالعنقود الأول الذي يحمل عنوان **" المريد "** والمقطع حوار يدور بين شخصين المريد و الشيخ، وقد اُختلف كثيراً في صوت المريد هذا أهو صوت الحلاج؟، أو صوت البياتي؟، أم هو صوت جديد يخاطبها معا؟، والمهم هنا أن تعدد الأصوات هذا يفضي إلى التشكيل الدرامي " الذي اعتمد على تعدد الأصوات وتحاورها فاستحوذت النزعة الدرامية على موقع الصدارة في النص "[5]؛ يتوجه الشيخ بلومه وعتابه لمريده الذي سقط في الفراغ والضياع نتيجة لشربه من منابع السلطة وتوده للسلطان، وقد بدا المقطع خاليا من علامات الوقف وكأن الكلام جاء دفعة واحدة، وبمسحة خاصة من النصح واللوم والعتاب في الآن نفسه فيقول البياتي[6]:

---

[1]- الصادق النهوم: الذي يأتي و لا يأتي، تالة للطباعة و النشر ، ليبيا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ،ط1، 2002 ، ص67.

[2]- عبدالوهاب البياتي:أشكو إلى الحجر ،حوارات مع مجموعة من الصحفيين ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،ط1 ، 1993 ،ص51.

[3]- أبو عبد الرحمن السلمي:طبقات الصوفية ، تحقيق أحمد الشرباصي ،مؤسسة دار الشعب ،القاهرة ، ط2، 1998 ، ص103.

[4]--الصادق النهوم: الذي يأتي ولا يأتي ، مرجع سابق ، ص67.

[5]-هدى الصحناوي:البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد29، العدد(1+2)، 2013،ص369.

[6]- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الثاني ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،1995 ،ص9.

**سَقطتَ من العتمة و الفراغ**
**تلطختَ روحك بالأصباغ**
**شربت من آبارهم**
**أصابك الدوار**
**تلوثت يداك بالحبر و بالغبار**
**وها أنا أراك عالقا على رماد هذي النار**

يحمل هذا المقطع صوتا واحدا لكنه ليس الوحيد في باقي عناقيد القصيدة والصوت المُخاطِب هنا واحد لكن المخاطَب فيه يحمل أوصافا " تصدق على الحلاج وتصدق على البياتي أيضا فكل منهما يعاني قلقا روحيا جراء تناقضه مع عصره يجعله يعيش فيما يشبه العتمة و الفراغ "[1]، ويطغى على الأبيات السابقة ضمير المخاطب لكن في الأبيات التي تليها مباشرة يتحول فيها البياتي فجأة إلى ضمير المتكلم[2]:

**من أين لي؟ و أنت في الحضرة تستجلي**
**و أين أنتهي؟ و أنت في بداية انتهاء**
**سوعرنا الحشر ،فلا تقض ختم كلمات الريح فوق الماء**

.....

**من أين لي؟ و نارهم في أبد الصحراء**
**تراقصت و انطفأت**
**وها أنا أراك في ضراعة البكاء**
**في هيكل النور غريقا ،صامتا ،تكلم المساء**

تعدد الضمائر هذا يوحي بتبادل الأدوار الذي ينتج عنه تعدد في الأصوات، لذا نجد " في القصيدة أصواتا متعددة يستفيد منها الشاعر في تلوين خطابه واستثماره اختلاف الضمائر في التعبير عن تجربته الشعرية"[3]، وتعدد الأصوات يهدف إلى تجسيد رؤية وأفكار وهواجس أشخاص تتصارع وتتحاور، فمن خلال تصارعها تبرز درامية القصيدة ويمو بناؤها، كما تُعبر هذه الأصوات عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من رؤية الشاعر، فهي تومئ بأنواع شتّى من الصراع، صراع داخلي وصراع خارجي، صراع داخلي نفسي وصراع خارجي، هو صراع الإنسان في سعيه لحريته في طريق محفوف بالعذابات .

[1]- محمد علي كندي: الرمز و القناع ،ص265.
[2]- عبد الوهاب البياتي: الاعمال الكاملة ،ص9-10.
[3]هدى الصحناوي: البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، ص 397.

يلجأ البياتي هذه المرة إلى استخدام عنصر الحوار باستعمال (قلت له، قال لي) في العنقود الرابع **(المحاكمة)** ليحرك الأحداث وينقل هواجسه وأفكاره دون أن يكون تدخله صارخا، ولا مباشرا فيقول[1]:

**قلتُ له :جبان**
**قلتُ للكلب الصير كلمتين**
.....
**وقال لي إياك**
**وأغلق الشباك**
.....
**توحدت**
**تعانقت**
**وباركت-أنت أنا**
**تعاستي**
**ووحشتي**

في هذا العنقود يمزج البياتي بين صوته وصوت الحلاج، وهو في ذلك يربط بين الماضي/صوت الحلاج، والحاضر/ صوت الشاعر عبر توحده بالشخصية التراثية فـ" يبتعد الشاعر بها عن المباشرة والخطابية والتقليد والتكرار ليُعبر عن رؤية إبداعية معاصرة، تفجر طاقاتها، وتجسد دلالات تتناغم مع التوتر والصراع الذي يثيره النص "[2].

والحقيقة أن الصراع تصطبغ به كل العناقيد، في تصاعد الأحداث و توترها؛ في عنقود (المريد) من خلال تبادل الأدوار، وتعدد الضمائر، وطرح التساؤلات والاستفهامات، ليأتي العنقود الثاني (رحلة حول الكلمات) يقول البياتي[3]:

**ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح**
**وأكلت خبزَ الجياع الكاوحين زمنُ الذئاب**
**و صائرو الذباب**
**و خربت حديقةَ الصباح**
**السحبُ السوداء و الأمطار و الرياح**
**وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب**

[1]- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية ،ص15.
[2]-هدى الصحناوي: مرجع سابق ، ص399.
[3]- عبد الوهاب البياتي: المصدر السابق،ص11.

الرؤية هنا تُستشف من خلال سرد الأحداث الدرامية حيث القهر والظلم والضياع فالحلاج "رأى العالم ظالما مظلما، والفقراء منهوبين في حياة موحشة، فعاش معهم ونشر رسالته بينهم ولم يبق إلا أن يموت في سبيلهم "[1]، ويتجلى الصراع هنا في نقلة الشخصية القناع فبعد أن كانت الشخصية ضعيفة ومُلامة على تقصيرها في عنقود **(المريد)** هي تصارع الآن من أجل هؤلاء الفقراء والمضطهدين، وبذلك وضعت نفسها في طريق وعر نهايته المحتومة الموت،يقول البياتي[2]:

**يا سكري بحبه**
**محيري في قربه**
**يا مغلق الأبواب**
**الفقراء منحوني هذه الأسمال**
**و هذه الأقوال**

في غمرة هذا الصراع ونمو الأحداث وتصاعدها وتسارع وتيرة القصيدة، تأتي المفارقة لتستوقفنا برهة، من خلال ظهور شخصية جديدة على السطح، شخصية المهرج وبكل ما توحيه من عبثية، وتفاهة، وخواء في عنقود **(الفسيفساء)**، ولكن هذه المفارقة غير المتوقعة تضفي على القصيدة " حيوية ودرامية"[3]، وكأنها وقفة تنبهنا إلى التناقضات العميقة للحياة، والحكم بباطن الأمور لا بظاهرها، فالمهرج هو صورة لأولئك الذين يصارعون الحياة بدون مبرر منطقي ظاهر سوى سلطة الأقوياء على الضعفاء، وهنا تتبلور الشخصية الجديدة الناتجة عن توحد الشاعر والقناع معا، وتظهر ملامحها من خلال الوقوف في وجه السلطان بالثورة والرفض، وتواصل الأحداث نموها في شكل متصاعد في العنقود الرابع **(المحاكمة)** يواصل الشاعر قوله[4]:

**قتلتني**
**هجرتني**
**نسيتني**
**حكمت بالموت علي قبل ألف عام**
**و ها أنا أنام**
**منتظرا فجر خلاصي ، ساعة الإعدام**

---

[1]- محي الدين صبحي : الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،ط1 ،1987 ، ص154.

[2]- عبد الوهاب البياتي: المجموعة الشعرية الكاملة ،ص11.

[3]- محمد علي كندي:مرجع سابق، ص275.

[4]- عبد الوهاب البياتي: المصدر السابق ،ص15-16.

حيث تصبح المواجهة علنية بين الطرفين وإن كانت غير متكافئة " فقد جاء مقطع المحاكمة، نتيجة طبيعية وفق بناء القصيدة الدرامي"[1].

في هذا العنقود تتماهى شخصية البياتي وشخصية الحلاج إلى درجة يصبح فيها التفريق بين الصوتيين أمرا عسيرا، هل الصوت للحلاج أم للبياتي؟، وهنا تظهر وشائج العلاقة بين الشاعر وقناعه وانتقاله من الذاتي إلى الموضوعي، خاصة وأنه توجد قواسم مشتركة وكثيرة بين الشخصيتين" فقد كان الحلاج مفكرا وشاعرا، وكذلك هو البياتي، وتغرب الحلاج في بيئته كثيرا وحورب وطورد، ولم يسلم البياتي من شيء كهذا، والحلاج ثوري النزعة وكان يبث كلماته بين الناس عن الحق والعدل والسلطان الجائر، وهي صفة يلتقي فيها الشاعر المعاصر بالقديم "[2]، إذ يستعرض البياتي تجربته الخاصة وواقعه الراهن عبر سيرة الحلاج، فمعاناة الحلاج وعذاباته هي محنة البياتي وغربته، وكلاهما شاعر ومتمرد ثائر رافض للواقع، وتُشكل مواجهة السلطة لكليهما منحى جوهريا سلكه كل واحد منهما، والبياتي ما يزال يعتبر الحلاج " ضحية الديكتاتورية الفكرية في بغداد القديمة والحديثة على السواء، وما يزال يعتبر الفقهاء والحكام في العراق رمزا واحدا للدكتاتور الضيق الأفق" [3]، فقد توسع البياتي في تجربة الحلاج وفي دلالتها حتّى أصبحت تحمل بعدا دلاليا جديدا مرتبطا بالواقع، وتحولت التجربة من ذاتية شخصية إلى تجربة موضوعية وانسانية عامة.

ثم يأتي العنقودان الأخيران **(الصلب)** و**(رماد في الريح)** كخاتمة لعذاب الحلاج[4]:

**عشر ليال و أنا أكابد الأهوال**
**وأعتلي صهوة هذا الألم القتال**
**أوصال جسمي قطعوها**
**أحرقوها**
**نثروا رماده في الريح**
.....
**أوصال جسمي أصبحت سماد**
**في غابة الرماد**
**ستكبر الغابة، يا عناقي**
**يا عاشقي**

[1]-محمد علي كندي: مرجع سابق ، ص279.
[2]- محسن أطيمش: دير الملاك ، ص159.
[3]-الصادق النيهوم:الذي يأتي ولا يأتي، ص 63.
[4]-عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص20.

**ستكبر الأشجار**
**سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار**
**فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت**
**والجرح لن يبرأ ،والبذرة لن تموت**

أخذ المقطعان شكل " مونولوج درامي يعمل بمثابة منفذ إلى فكرة الحلول الخاصة بفلسفة الحلاج من جهة، وفكرة التجدد الخاصة بالثورة من جهة أخرى، فقد سبق أن أعلن البياتي عزمه عن إخضاع نظرية الحلول الروحي لإيديولوجية الثورة في محاولة للخروج من منطقة اليأس المتمثل في الموت "[1].

حاول البياتي من خلال إلغاء فكرة الموت بالحلول إلغاء الركود الإنساني بالثورة، وبعذاب الحلاج ألقى الضوء على محنته، وتبنى فكرة الثورة على التحجر الفكري والإيمان بحتمية التطور من أجل العدالة والديمقراطية، محاولا بذلك بث فلسفته في الحياة **(فالزيت في المصباح لن يجف /والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت)**، وسَعيُ الإنسان في بحثه عن حريته لن يتوقف، ودائما ما يكون بروح الثورة المطعم بالخلق والانبعاث "ولاشك أن نهاية القصيدة نهاية درامية مدوية تقترب من المشاهد الأسطورية ونهاياتها الخارقة"[2]، فكما كانت بدايتها درامية سارت وفق هذا البناء حتّى النهاية.

هكذا نُسجَت القصيدة وفق منحى درامي متصاعد، تتشابك فيه أحداثها وتتصاعد حتّى تصل إلى الذروة في نهايتها، وتجسدت النزعة الدرامية من خلال تعدد الأصوات الذي أحال على الصراع الذي تجلى هو الآخر في صراع الأصوات ومساهمتها في تطور الأحداث وديناميكيتها، وفي صراعات الذات مع ذاتيتها، والشخصيات مع بعضها وواقعها كما اتسمت القصيدة بالموضوعية أو الشمولية فقد عالج البياتي في (عذاب الحلاج) أزمة الإنسان المؤمن بقضاياه وحريته أمام جور وظلم الأنظمة الحكومية.

وبذلك كانت القصيدة كيانا شعريا خصبا وطاقة تعبير درامية بكل المقاييس، بناء فنيا وبناء على مستوى الحياة ذاتها، وتلكم هي فعالية الطابع الدرامي في العمل الشعري عموما وفي قصيدة القناع خصوصا " الذي يرصد حركة الحياة، ويتأمل جدل الواقع، فينقل المشاعر والعواطف التي تحكي صراع الذات والجماعة معا"[3].

إذن كانت الموضوعية والدرامية دافعين فنيين مهمين في سعي الشعراء لاستخدام تقنية القناع بما أنه واحد من التقنيات التي تهب القصيدة هذا الطابع لكنه ليس الوحيد طبعا، فالحقيقة أن هذا السعي الحثيث للبحث عن الأقنعة جعل الشاعر العربي يعود إلى تراثه، وينهل منه، فوجد في هذه الشخصيات

[1]- الصادق النيهوم: الذي يأتي ولا يأتي ،ص79.
[2]-محمد علي كندي:الرمز و القناع ،ص287.
[3]- بوزيد كحول: البناء الفني في شعر فدوى طوقان ، ص258.

التراثية مبتغاه، بل وزادت العمل الشعري عمقا وأصالة، إذ استدعاء هذه الشخصيات يكسب تجربة الشاعر المعاصر "غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وأخيرا تكسب شمولا وكلية بتحررها في إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلي والمطلق "[1]، وبهذا تكتسب القصيدة طاقات تعبيرية لا حدود لها، وقدرةً على الإيحاء والتأثير في المتلقي، وأصالةً فنية في الوقت نفسه ولونا من الكلية والشمول، بحيث لا تبقى مرهونة بحدود الزمن بل تتخطى الماضي لتصطبغ بصبغة معاصرة، وتصبح ذات حمولة فكرية ووجدانية ما تلبث أن تؤثر في المتلقي.

وتوظيف التراث عموما "يكون لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية بحيث يسقط على معطيات التراث معاناته تجاه الواقع فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته" [2] الأمر الذي يضمن الكثافة الدلالية التي تُولد شعرية خاصة، لأن شخصيات الأقنعة التي كثر استعمالها عند الشعراء الحداثيين ليست شخصيات عادية عاشت حياة عادية، بل هي شخصيات فاعلة " لم تعش، في زمانها، حياة مسطحة. لم تعش عمرا، رضيا، لينا، مستقرا، بل كانت، على العكس تماما من ذلك، بؤرا مغلقة، عاصفة، شديدة الامتلاء" [3]، وكل شخصية تصلح أن تكون قناعا هي شخصية تحمل دلالات متعددة تميزها عن باقي الشخصيات وبالتالي غنى الدلالات لهذه الشخصيات التراثية، على أن الاقتصار على دلالة محددة لا يلغي الكثافة الرمزية لهذه الشخصيات، فشخصية الحلاج دلالتها تختلف عن شخصية المتنبي وصلاح الدين ومهيار الديلمي والنّبي يوسف عليه السلام والنّبي أيُّوب عليه السلام والسندباد وأدونيس وسيزيف، على اختلاف أنواعها ومصادرها، إن هذه الشخصيات "لا تجسد لحظات عادية، ولا تمثل، حين تندرج في سياق الزمن، أجزاء ساكنة، متناغمة، بل موجات ممتلئة بالحركة والتفرد "[4] فتهب القصيدة ثراء رمزيا ورصيدا غنيا من الدلالات، وعليه يمكن القول إن " ظاهرة استدعاء التراث بوصفه قناعا فنيا لا تأتي اعتباطا ولكنها تأتي من خلال الاتحاد في الرؤية وفي الدلالة"[5]، فإغناء الأعمال الشعرية بمواقف وشخصيات تراثية يبث فيها الحركة والحيوية، وتشحنها بشحنة رمزية إيحائية، وبذلك تتسع الرؤية

---

[1]-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق،ص18.

[2]-علي عشري زايد:توظيف التراث،مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة ، المجلد الأول ، العدد 1، 1980،ص204.

[3]-علي جعفر العلاق:في حداثة النص الشعري ،ص74.

[4]- علي جعفر العلاق: المرجع نفسه ،ص74-75.

[5]- أحمد الصغير: القناع الدرامي في قصيدة الحداثة العربية، مجلة الكلمة ، العدد81،يناير 2014 الموقع الإلكتروني: www.alkalimah.net/Articles/Read/5979. أطلع عليه يوم 2020/11/07

الشعرية بل وتتعمق في نفس المتلقي، لأن القصيدة القناع ببساطة تنفتح دلالاتها على التأويل اللامحدود فهي تأخذ أشكالا عدة من الفهم والتفسير، إذ أن القناع يمنح الشاعر القدرة على قول ما يريد بقدر ما يمنح القارئ الحق في أن يفهم كيفما يشاء، وهكذا يتحول "الرمز في صلته بالقناع إلى شحنة كلية تضج بالمغزى، ويتحول معها النص كله إلى محصلة رمزية كبرى تشتمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها إلى أثر رمزي شامل عامر بالدلالة "[1] الأمر الذي يضمن الكثافة الدلالية التي تتولد عنها شعرية خاصة على المستويين الفكري و الأسلوبي.

هكذا تمكن الشاعر العربي الحديث من إثراء قالبه الشعري بمواقف وشخصيات تراثية عبر تقنعه بها، يُسقِط ملامح معاناته الخاصة على معطيات التراث، فتغدو معطيات تراثية بمعان معاصرة، تحمل عراقة التراث وأصالة من جهة وهموم الشاعر الحديث ومعاناته من جهة أخرى، كل هذا في مزج بين الحاضر والماضي وفي محاولة لتأسيس زمن ثالث هو زمن الحقيقة الذي لا يمسه التغيير.

## 2/ الدواعي السياسية والاجتماعية:

في نظرة للأمور من زاوية تاريخية سنلاحظ أن الأنظمة العربية الحاكمة ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، وجاءت كلها إما نتيجة للنضال ضد المستعمر وإما عن طريق الانقلابات العسكرية على بعض الأنظمة الملكية، وَعَدت هذه الأنظمةبتحديث المجتمع و تنمية الاقتصاد على أساس غير رأسمالي، وتبنت الوطنية كمبدأ استجابة لتطلعات الشعوب العربية للاستقلال والتحديث، وكانت هذه الأنظمة الوطنية تحظى بدعم المواطن العربي لأنّها كانت تجسد طموحا عميقا يتمثل في بناء دولة عصرية مستقلة عن القوى الغربية، وهذا الطموح هو الذي شكل قوة الدفع للناصرية وحزبي البعث في سوريا والعراق وغيرها من الأنظمة السياسية العربية.

لكن، بدأت القطيعة بين هذه الأنظمة والشعوب تأخذ أبعادا سياسية أخرى، في شكل احتجاجات ومظاهرات، ولم يكن الاحتجاج يشكك في مبدأ سلطة النظام المركزي بل كان يأخذ على النظام نكوصه بعهوده وعدم تلبيته المطالب الاجتماعية بشكل خاص، هكذا بعد فترة سادت فيها خيبات الأمل نتيجة فشل ا لتنمية الاقتصادية وارتفاع نسبة البطالة، واستفحال أزمتي السكن والفقر، وباتت كل المؤشرات الاقتصادية تنذر بالتردي، ومن ناحية الأحداث السياسية كانت النكبات، نكبة فلسطين

[1]-علي جعفر العلاق :في حداثة النص الشعري ،ص80.

1948 وحرب لبنان الأهلية 1958، وهزيمة أو نكسة حزيران/يونيو 1967، كل ذلك ولّد ردودا عنيفة انعكست آثارها على الأدب عموما والشعر بصفة خاصة .

شهدت إذن الأمة العربية في سنوات الحرب العالمية الثانية وما تلاها وعيا سياسيا، فكان طبيعيا أن يعرف الشعر نقلة من قديم إلى جديد يستوعب هاته المتغيرات الجديدة التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية " بلغ الشعر العربي إذن، نقطة الحرج التاريخي بعد الحرب العالمية الثانية، فلم يعد قادرا بأشكاله ومضامينه التقليدية، على تحقيق الاستجابات المستحدثة للحياة وتأمين تلك الخصائص التي يستطيع أن يواجه بها الواقع الموضوعي، وأن يستوعب الأبعاد النفسية المتراحبة للإنسان العربي "[1] و لم يعد الشاعر العربي الحديث ذلك الشاعر الذي يتغنى بذاتية وعواطفه الفردية، ولم يرضه التجديد الجزئي الذي أحدثه الرومنسيون في بناء القصيدة، بعبارة أدق "كانت أبعاد الواقع الموضوعي وآفاق النفس العربية قد ترأحبت وازدادت عمقا واتساعا، بحيث انبتت الصلة أو كادت ما بين كثير من الأعمال الشعرية وروح العصر "[2].

يمكن أن يقال إذن إنّ السياسة صارت جزءا مهما من هموم الشاعر العربي، وصار للشاعر العربي رأيه السياسي في ما يجري حوله من أحداث من خلال رؤيته الخاصة التي تكشف حقيقة الواقع السياسي وتجلياته "ولأن الشاعر المعاصر ملتزم عموما فهو إما أن يكون عضوا في حزب أو قريبا من إيديولوجية حزب آخر، صار يدرك أن الخلاص ليس خلاصا فرديا وانما هو طريق جماعي ولقد تسرب إلى العمل الأدبي نفسه "[3]، لذا أخذ الشاعر المعاصر على عاتقه إيجاد أدب يعبر عن الواقع بصدق وإحساس، في مرحلة حساسة، مرحلة اضطراب، وثورة ضد الأنظمة الحاكمة التي تمثل الجانب القوي والسلطة، فكان الشعر صرخة من أجل المناداة بحرية التعبير والمطالبة بالديمقراطية، والنضال من أجل كرامة الوجود الإنساني، هذه الظروف دفعت بالشعراء العرب لخوض تجربة الشعر السياسي، بالرغم من معرفتهم المطلقة بأن نشاطهم الشعري هذا يغدو مغامرة لن تعود عليهم سوى بالسجن والنفي والمطاردة والتشريد والتصفية و" لعل الشاعر أولى من يعي خطورة التعامل المباشر في رفض الواقع والعمل على كشفه وتعرية عيوبه وإثبات فساده "[4].

تنوعت الأساليب التي استخدمها الشاعر العربي في كتابته هذا النوع من الشعر، فبعضهم لجأ إلى الأسلوب المباشر الذي يوصل الفكرة بشكل محدد، كما فعل الشاعر العراقي أحمد مطر، الذي فضل

---

[1]- محي الدين إسماعيل :رأي في الشعر العربي الحديث ،مجلة الآداب ،لبنان ، العدد الخامس، السنة الثانية عشر،ماي 1964،ص34.

[2]-محي الدين إسماعيل: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-محسن أطيمش : دير الملاك ،ص18.

[4]- محمد علي كندي: مرجع سابق، ص134.

المواجهة المباشرة متحملا تبعات هذا الأسلوب طوال حياته، حيث قضى حياته إما هاربا، أو منفيا، بدايتها كانت حين " هرب من مطاردة السلطة له إلى الكويت، وفي الكويت عمل في صحيفة القبس حيث التقى ناجي العلي وكان بينهما توافقا فقد كان أحمد مطر يبدأ الجريدة بلافتته في الصفحة الأولى، وناجي العلي يختمها بلوحته الكاريكاتورية مما أثار حفيظة مختلف السلطات العربية الأمر الذي أدى إلى إصدار قرار بنفيهما معا من الكويت وترافقا من منفى إلى منفى إلى أن استقرا في لندن "[1]، وأمثال أحمد مطر كثيرون، المصري فؤاد أحمد نجم الذي قضى فترة طويلة من حياته في السجون المصرية، والشاعر العراقي مهدي الجواهري، الذي لاحقته السلطات بسبب نقده وتحديه للسلطات والأوضاع الاجتماعية البالية، حيث سجن ونفي وصودرت أمواله وأموال زوجته، والشاعر العراقي الآخر مظفر النواب والمصري هاشم الرفاعي الذي اغتيل في عمر الزهور حيث لم يتجاوز الرابعة والعشرين من عمره[2]، بينما فضل بعضهم الآخر اللجوء إلى التلميح أو الرمزية حتّى لا يطاله هذا الأذى.

ومن هنا كان اللجوء إلى اللّغة الرمزية عند الإقدام على نقد السلطة الحاكمة تجنبا للعقاب، ويظل الرمز وسيلة مشروعة تتيح للشعراء التعبير بطريقة أكثر حرية من التصريح، فالطابع الرمزي في هذه الحالة يعتبر مُتنفَسا عن الكبت والقمع، علاوة على ما يؤديه من جمالية فنية للشعر، وما يمنحه من ديمومة، لذا راح الشعراء الحداثيون يبحثون عن بديل يواجهون به السلطة بطريقة غير مباشرة، وعن تكنيكات تضفي قيمة فنية على أدبهم وتضمن لهم مواجهة السلطة دون أن يتحملوا وزر هذه المواجهة وتابعاتها "وقد وجد هؤلاء الشعراء في تراثنا معينا لا ينضب يمدهم بالأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى التعسف والطغيان، وبالأقنعة التي يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان "[3]، لقد كانت هذه الأقنعة وسيلة تُخفي، وحيل فنية تضمن للشاعر الاختباء والابتعاد عن التصريح خاصة وإن كانت هذه الشخصيات ثائرة ومتمردة على الواقع الفاسد في عصرها، لذا علت أصوات مثل الحلاج والحسين بن علي رضي الله عنهما، والمتنبي، وعنترة العبسي، والشنفرى، والمعري في قصائد الشعراء المعاصرين متيحة لهم الهروب من الرقيب أو الإفلات من الملاحقة القانونية المفروضة، والغنى الفني الذي يضمن الديمومة.

إنّ خصوصية المرحلة وإسقاطاتها السياسية تستدعي أن يخوض الشعراء غمار التجربة باستحضار شخصيات تاريخية تنوب عنهم وكانت رموزا للثورة و التحدي و بذل النفس من أجل الوجود الإنساني لذا " انطلق الشاعر الحديث ليعبر مقنعا عن ضيقه وتبرمه من تلك الظروف والملابسات التي

---

[1]-سلوى عثمان أحمد محمد: العلاقة بين المبدع و السلطة الشاعر أمل دنقل أنموذجا، الموقع الالكتروني: http://zain.eltayebsalih.sd/6/pub/paper5.pdf. أطلع عليه يوم 2020/11/11.

[2]-ينظر سلوى عثمان أحمد محمد: العلاقة بين السلطة و المبدع،مرجع سابق.

[3]-علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية، ص33.

أحاطت بعصره، وعصفت بكيان أمته ووجوده "[1]، كان هذا أحد العوامل التي دفعت بالشعراء إلى التواري خلف أقنعتهم التاريخية، إضافة إلى أن الشعراء في بحثهم عن أبطال تاريخيين إنما كانوا يبحثون عن البطل النموذج في مواقفه في العصر الحاضر، بعد الانكسارات والإخفاقات التي ولّدت حالة وجودية قائمة على الرفض والثورة والتمرد، لذا لم يكن من الصدف أن تكون قصيدة (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**) لأمل دنقل قد نظمت بعد نكسة جوان 1967 بأسبوع فقط استنادا إلى ما جاء في الديوان.

لقد كانت نكسة 1967 الحقيقة المرة والقاسية على الإنسان العربي عموما، وكرست المأساة الحقيقية للشاعر أمل دنقل حيث نظم قصيدته تلك يُدين النظام الحاكم وفساده ويعري الواقع، لكن بطريقة رمزية ضمنت له الحماية والأمان، كانت قصيدة **"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"** واحدة من القصائد اللافتة بعد هزيمة 1967 ، فقد جذبت الأنظار إليها وإلى شاعرها على السواء وأنعشت ذاكرة الأذهان في استحضار مأساة "زرقاء اليمامة" تلك السيدة العربية ثاقبة النظر التي كانت ترى على مسيرة ثلاثة أيام، حذرت قومها من العدو فلم يصدقوها، فحاقت بهم الهزيمة، القصيدة بفنية عالية جعل أمل دنقل منها صوتا للإبداع الذي كان يحذر من الخطر القادم فلم يصدقه أحد، ومن حيث ربط هذه الرمزية برؤيا لا ترى نهوضا بالمستقبل إلا برفض للحاضر اعتمادا على ما في الماضي من عبر وخبرات.

تتكون القصيدة من ثلاثة أجزاء، أكبرها حجما هو الأول يليه الثاني ثم الثالث، كل منهم يعتبر محورا خاصا يحمل جانبا من الدلالة يتضافر مع الجوانب الأخرى لتتكون القصيدة بنية ودلالة.

يبدأ أمل دنقل المقطع الأول بمخاطبة زرقاء اليمامة والبكاء بين يدي هاته العرافة، لكن القصيدة تنتهي بأن يتوحد معها؛ التقنع هنا أتاح للشاعر إسقاط تجربته المعاصرة من خلال آخر يشبهه بأكثر من معنى، وفي الوقت نفسه، أتاح القناع للقارئ الاتحاد بشخصيات الشاعر التراثية، والاتحاد مع صوتها الذي هو صوت الشاعر نفسه، وإسقاط موقفها القديم على الموقف المعاصر الذي يعاني منه الشاعر والقارئ على حد سواء.

يصور الشاعر في الجزء الأول من "البكاء" الواقع المتردي الذي يعيش فيه الوطن العربي وإنسانه على لسان جندي مهزوم، شاهد عيان على الحرب عبر مجموعة من الصور المأساوية، للجنود والأطفال والنساء، فيقول دنقل[2]:

أيتها العرافة المقدسة ..
جئت إليك ...مثخنا بالطعنات

[1]- محمد علي كندي: الرمز والقناع،ص136.
[2]-أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص121.

أزحف في معاطف القتلى،فوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين و الأعضاء
أسأل يا زرقاء ...
عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع ..و هو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات ..ملقاة على الصحراء

إنّ الصوت هنا هو صوت الشاعر الذي يعبر بصدق عن صوت الإنسان المسحوق الذي استدُعِيَ للقتال وهو مقطوع الساعدين، مستلب الإرادة ومثخن بالجراح، فقد أعطوه سيفا صدئا وقالوا له أذهب وقاتل ونحن ها هنا قاعدون نرقب المعركة.

أما الجزء الثاني من القصيدة فإنّه وإن كان يواصل فيه الشاعر الحوار مع زرقاء اليمامة، يعود إلى الأسباب التي أدت إلى الهزيمة، مُدينا السلطة وجيشها تلك التي حينما أدركها الخطر سارعت إلى جعل الجنود البسطاء في الصفوف الأولى، بديلا عن الرتب العليا في الجيش وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على القمع وغياب الديمقراطية والعدالة الاجتماعية وهو حال المواطن العربي البسيط .

يُتابع أمل دنقل تقنعه في هذا الجزء من قصيدة "البكاء"، هذه المرة بالعودة إلى العصر الجاهلي، حيث يتماهى مع الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد العبسي، كشخصية معروفة اُضطهد لكونه عبدا حبشيا أسودا، رغم أنه ابن سيد القبيلة، ولم يُعترَف به إلا حين احتاجوا إليه في القتال فيقول[1]:

قيل لي (اخرس ..)
فخرستُ .. وعميت ..وائتممت بالخصيان !
ظللتُ في عبير (عبس ) أحرس القطعان
أجتزّ صوفها ..
أرّوّ نوقها ..
أنام في حظائر النسيان
طعاميّ : الكسرة ..و الماء .. وبعض التمرات اليابسه
و ها أنا في ساعة الطعان
ساعةأن تخاول الكماة..و الرماة ..و الفرسان

[1]-أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص123.

وعيت للميدان !

.....

أُدعى إلى الموت. . . ولم أُدعَ إلى المجالسه!!

أراد الشاعر بهذه الصورة أن يرسم واقع الإنسان العربي المسحوق من طرف حكامه الذين جعلوا منه عبدا يسيل دمه على الأرض متى مايشاؤون، وكيفما يشاؤون، فصوت عنترة بن شداد الذي ينطق في هذا الجزء، هو صوت الشاعر من جهة، وصوت المواطن العربي المخذول الذي كسرته الهزيمة من جهة ثانية، وصوت القارئ الذي اتحد بصوت هذا العبد العبسي البائس الذي يبكي في حضرة زرقاء اليمامة، هذا العبد حينما- وقعت الواقعة وتخاذل الكماة والرماة -يُدعى إلى الميدان وهو الذي لا حول له ولا شأن، فماذا يفعل؟، سوى أن يبكي بين يدي زرقاء اليمامة !، وهو العاجز المهان، الصارخ، كأنه صدى يجسد ما في داخل كل قارئ عربي للقصيدة في الوقت الذي كُتبَت فيه، "وإذا كان صوت هذا العبد العبسي (الصورة الموازية للمواطن العربي البسيط) شاهدا على الهزيمة فإن بكاءه في حضرة زرقاء اليمامة، العرافة المقدسة، شاهد على ما يمكن أن يفعله الشعر، فالشعر - الإبداع - صورة أخرى من هذه العرافة، أو قناع لها، قادر على أن يرى ما لا يراه الآخرون، وأن يستشرف أفق الكارثة أو أفق الوعد بالمستقبل، وبكاء هذا العبد في حضرة زرقاء اليمامة مثل شهادته، علامة على أسباب الهزيمة التي ترتبت على غياب الديمقراطية عن قبائل "عبس" العربية، من العصر الجاهلي إلى العام السابع والستين، حيث كتبت هذه القصيدة "[1].

يعود الشاعر في الجزء الأخير من القصيدة لحادثة زرقاء اليمامة، حيث التاريخ يعيد نفسه، ما حدث للزرقاء وشعبها هو نفسه ما وقع للشاعر والعرب كلهم، فالشعب ذليل مكسور مهان في حين[2]:

ما تزال أغنيات الحب. . . والأضواء

والعربات الفارهات. . . والأزياء!

[1]- جابر عصفور: أمل دنقل الشاعر القومي ، ضمن الموقع الالكتروني: https://aleftoday.info/article.php?id=11050. أطلع عليه يوم2020/11/12.

[2]-أمل دنقل: مرجع سابق ،ص126.

ليفضح علاقة الصراع الممتدة عبر التاريخ بين الشعب وطليعته من الأدباء والحكماء والمثقفين من ناحية، والحكام الفاسدين من ناحية أخرى، الشعوب العربية تضحي وتكابد، بينما الحكام **ماتزال أغنيات الحب و الأضواء /والعربات الفارهات و الأزياء** –شغلهم الشاغل.

أراد أمل دنقل في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) أن يصور صرخة الإنسان العربي المكبل وهو يساق إلى حرب محسوم في فشلها قبل بدايتها، يساق كالعبد، جائعا، مقهورا، ومهانا، فحين تصاب المؤسسات العسكرية بالفساد و تنام نواطير مصر نوما هانئا، وتبني مجدها الزائف على أنقاض مأساة هذا المواطن البسيط وتحّمله وزر خسارتها وفسادها، وعندما يُحاط الحاكم ببطانة فاسدة ويغيب عن ذهنه الفساد، يضرب العدو ضربته الموجعة وتحل الكارثة، وتبدو الحقيقة عارية من كل زيف، وخلال تلك الصفعة الموجعة يستفيق الحاكم ويدرك أن بطانته قد أغرقته في الوهم، في هذه الأزمة صرخ أمل دنقل ليعبر عن تلك النكسة والهزيمة المرة وقلبه ينزف دما على ماحدث لكنه صرخ بطريقة رمزية، متواريا وراء أقنعته ومواجها الوضع السياسي متخفيا حتّى يأمن عقاب من لهم سلطة عليه .

هذا نموذج من نماذج كثيرة يتقنع فيها الشاعر العربي لُيعرّي الواقع السياسي ويفضحه، ويندد بسلبياته وتناقضاته لكن بطريقة رمزية غير مباشرة " فيكون التعبير المقنع هو الملاذ الوحيد أمام المبدعين عندما يعمدون إلى نقد الحياة السياسية و الاجتماعية "[1].

وهناك من الشعراء من تقنع ببعض الشخصيات التراثية ناقدا الحياة الاجتماعية بطريقة غير مباشرة على نحو ما فعل أدونيس وخليل حاوي لكن الشاعرين في تقنعهما نهجا نهجين مختلفين، أدونيس أو أحمد علي سعيد تقنع بقناع مهيار الدمشقي" ليعبر من خلاله عن رفضه واقع العرب الحضاري، وكان الشاعر في مرحلة من مراحل حياته منتميا إلى دعوة تنادي بإحياء القومية الفينيقية في الشام مقابل القومية العربية وقد سمى نفسه باسم أدونيس الإله الفينيقي للخصب و النماء، وفي سنة 1961 أصدر الشاعر ديوانا باسم مهيار الدمشقي، ولقد كان مهيار من الشعراء الكبار في العصر العباسي، كان لا يترك مناسبة إلا ويندد فيها بالأعراب وينال منهم وقد استعمل أدونيس صوت مهيار ليعبر من خلاله عن موقفه الرافض للواقع الحضاري العربي، دون أن يورط نفسه في صدام مباشر مع القوى التي تشكل المجتمع العربي المعاصر" [2]، بينما خليل حاوي تقنع بشخصيتين من المجتمع لكنهما ليستا شخصيتين تاريخيتين أولا، وليستا عاديتين ثانيا،

[1]- محمد علي كندي:الرمز و القناع ،ص169.

[2]-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص39.

بل هما غانية أو مومس والثانية شخصية زوجة خائنة، ولا أعتقد أن اختيار خليل حاوي لهذين القناعين كان اعتباطيا، كما لا أعتقد أنّه قصد في تقنعه تجنب الصدام المباشر مع المجتمع، بل قصد شيئا آخر سيتضح لاحقا .

القصيدتان (**بجيم بارد**) و (**بلا عنوان**) من ديوانه الأول (**نهر و رماد**) الصادر العام 1957، يقول في قصيدة (بلاعنوان)[1]:

**عنواني ؟ ترى أين يكون**
**ربما عرت لباريس، لأحيي**
**ذكريات الجوع فيها و الجنون :**
.....
**أترى أين أكون ؟**
**ربما عرت إلى الكهل الحزين ؟**
**علّه يغفر لي بعد سنين**
**سوف يأتيني بطفل أتبناه**
**و أحيا زوجة !أما نبيله**
**تمسح الأمس سوى ذكرى جميلة**

المرأة التي يتحدث بلسانها حاوي هنا هي امرأة مومس، هي امرأة تقضي شبابها مغامرة ثم تعود إلى زوجها فيغفر لها، هذا الزوج الذي يجعله خليل حاوي حريصا على إرضائها، حتّى وإن كان زواجهما عقيما فسيأتيها بطفل تتبناه، والمرأة " وُجدت هناك لتتحدث عنه بالدرجة الأولى وإن كان هذا يجرها لتتحدث عن نفسها –وهي، ... رمز لتردي الشاعر من جهة ولما وصلت إليه حياة المدينة من فساد وإرهاق ومآسي "[2]؛ في (**بجيم بارد**) يواصل حاوي تكملة الإطار النفسي الذي يعانيه. فيقول[3]:

**جحيم بارد :**

**ليتني مازلت في الشارع أصطاد الذباب**

**أنا و الأعمى المغني و الكلاب**

[1]- خليل حاوي: الأعمال الكاملة،دار العودة، بيروت، لبنان،1972، ص 49.

[2]- سلمى خضراء الجيوسي:شعر خليل حاوي صوت جبل بأكمله،مجلة الآداب، لبنان ،العدد الرابع،السنة السادسة، 1958،ص50.

[3]- خليل حاوي: المصدر السابق،ص43.

**و طواني بزوايا الليل ،**
**بالحانات من باب لباب**
**ماذا ؟ ليتني ما زلت وربا للذئاب**
**أتصدى لذئاب الدرب .. !**
**وعلى حشرجة الأنقاض في صدري،**
**على الكهف الخراب**
**يلهث الوغد بحمى رئتيه**
**بدعابات السكارى ، بالسباب**

فالمرأة التي صورها حاوي في **(بلا عنوان)** هي النوع نفسه للمرأة التي وردت في **(جحيم بارد)** و"التي اتخذها رمزا لترديه هو وإن كان صوّر مأساتها عرضا تصويرا محزنا، إنه في الحقيقة غير معني بها، بل معني بنفسه و بمأساته هو، أمسى هو الميت بكل عواطفه و نجواه و صفاته "[1].

تقنع حاوي بهذه الشخصية السلبية رغم أنه لا يمكن أن تنطبق الشخصية معه فكريا وهنا تكمن المفارقة، فحاوي عندما اختار هذه الشخصية السلبية ليبث من خلالها أفكاره فهو بالأحرى يحتقر هذه الحياة، لأنه أراد هنا أن يفضح الزيف والنفاق من خلال شخصية المومس عبر التناقض القائم بين ما تعنيه المرأة كقيمة، بوجودها كأنثى، وبين أنوثتها الممتهنة، وهو تناقض ينسحب على كل صور الحياة السياسية والاجتماعية والروحية، فالمشكلة عند خليل "أكثر تعقيدا مما يظن الإنسان للوهلة الأولى، في نفسه احتقار عميق لحياة التردي، وللجنس غير المعاني "[2]، فحاوي لم يكن يرى مأساته الخاصة بل مأساة المجتمع الذي هو فرد منه، لأن رؤياه وحلمه يرتكزان على فكرة أن بعثه لا يمكن أن يكون إلى ببعث الآخرين، لطالما أمن حاوي بانبعاث الذات العربية فاشتعلت في قصائده رؤى الانبعاث ليخرج الأمة العربية من الانحطاط والتردي والجمود الذي طال أمده، فقد عاين واقع الانحطاط في الحضارة الإنسانية جمعاء العربية والغربية، بحكم سفره وتنقله بين البلدان، فما عاد أمامه سوى استبدال الأقنعة والرموز، وأن يتقنع بقناع سالب نقيض يخوض به تجربة انبعاث مشوه و"هكذا تكون الأنا الْمُتَكَلِّمة قد وضعت نفسها إزاء نفسها، في تضادٍ حادٍ يعكسه التضاد مع الأنت المُخاطب، كتضادٍ يُظْهِرُ الاصطراع الداخلي العنيف الذي يَدُور في أعماقها، إذ يتناقض واقع حالها مع تطلعاتها تناقضَ واقع إحالتها الموضوعية لذاتها في الواقع الفعلي وفي

[1]-سلمى الخضراء الجيوسي:شعر خليل حاوي صوت جبل بأكمله ، مرجع سابق ، ص50.
[2]-سلمي الجيوسي: المرجع نفسه ،ص51.

الممارسة والسلوك، مع الرؤى والتصورات التي بنتها لنفسها عن ذات جوهرية عميقة تطلعت إلى اكتسابها، وإلى تحقيق حُضُورها الفاعل في حياة هي الحياة،وهكذا يصير المتكلم نقيض المُخَاطَب، المُتَأَمَّلُ نقيضَ المُتَأَمَّلِ فيه" [1].

فلئن كان خليل حاوي قد تقنع بشخصيات ضدية أو مفارقة لوعيه وأفكاره ليوصل من خلالها دلالات نصوصه، فإن هذا التناقض ينم عن نفسية متأزمة بواقع معيش، هي نفسية تتحسر وتتألم على ما حلّ بأمته من أزمات جعلت الواقع العربي يحتاج إلى هزات، إلى ثورة، إلى انبعاث جديد يُخرج الأمة العربية من الانحطاط ويدخلها نهضة وتحولا حضاريا يتحقق ويدوم.

أعلن خليل حاوي فساد هذا الواقع وفساد المجتمع، ليوقظ الأمة ويزرع فيها بذور الثورة التي تقودها إلى زمن البراءة والنقاء، هي رؤيا وحلم هذا الشاعر الذي تحسس المعاناة من تحت قاع المجتمع وانفعل كفرد له همه الذاتي في إطار الهم العام الجمعي .

إذن اختار خليل حاوي التقنع ليس خشية من مواجهة المجتمع بل تقنع بشخصية من الشخصيات السلبية ليواجه المجتمع، فعبر الصراع المأساوي بين القناع والقناع النقيض تتكشف شبكات دلالية بتعالقها وتفاعلها، وتصوغ الدلالة الكلية في اللاوعي الجمعي وتجعل القارئ بالقراءة التأملية يدرك الدلالات والمعاني المُضَمرة في محاولة لإعادة بناء واقع جديد.

هكذا سعى الشاعر العربي الحداثي والمعاصر في تخصيب قصيدته بتقنية القناع حمله على ذلك أسباب مختلفة، فنية، في سعيه للتخفيف من الغنائية والنأي عن المباشرة والتقريرية والنزوع نحو الدرامية، وأخرى سياسية، وسيلة يحاكم بها نقائص العصر الحديث بعد أن أصبح يحس بالغربة والتمزق والاغتراب في ظل الحضارة والمدنية، واجتماعية تجسيدا لمبدأ الرؤيا والحلم الذي تبناه الشعراء، فما نوع الأقنعة التي تقنع بها الشاعر وماذا أضافت لقصيدته وماذا أضفت عليها؟.

[1]- عبد الرحمن بسيسو: القناع و القناع النقيض ، مجلة الجديد الأدبية الشهرية ، لندن ، العدد الثاني مارس 2015 ، ضمن الموقع الإلكتروني https://aljadeedmagazine.com. أطلع عليه يوم 2020/11/21

## ثانيا : أنواع القناع في الشعر العربي الحديث:

تنوعت المصادر التي استقى منها الشاعر العربي الحداثي رموزه وأقنعته، فمن الرافد الديني نجد القرآن الكريم والكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، ومن الأساطير نجد الأساطير اليونانية والرومانية والبابلية والفرعونية ... ومن التاريخ نجد التاريخ العربي والعالمي، ومن الأدب، الأدب بشقيه العربي والعالمي، وبتنوع هذه المصادر تنوعت الأقنعة لذا نجد أقنعة دينية، أسطورية، وتراثية، وصوفية، وأدبية...، فعلى سبيل المثال استخدم البياتي أقنعة الحلاج، والمعري، وابن فارض، والخيام، وتشي غيفارا، ومالك حداد، وبيكاسو، وبابل، ونايسابور، ومدريد في دواوينه: الكتابة على الطين والنار والكلمات، وسفر الثورة والفقر، واستحضر أمل دنقل زرقاء اليمامة كقناع إضافة إلى أقنعة أخرى كثيرة كأبي موسى الأشعري، والمتنبي، وسبارتاكوس، وكليب، كما تقنع كثير من الشعراء العرب أمثال عبد العزيز المقالح بالنّبي أيُّوب عليه السلام وبن ذي يزن وعنترة، وتقنع صلاح عبد الصبور ببشر الحافي والملك عجيب بن خصيب، وبذلك تنوعت الشخصيات المتقنع بها بتنوع مصادرها.

### 1/ القناع الديني :

أولى المصادر التي استقى منها الشعراء شخصياتهم القرآن الكريم، فقد انشغل شعراء الحداثة العربية بلغة القرآن الكريم، وبقصصه ومواقفه العظيمة، وكانت "القصة القرآنية باستلهام رموزها وثيماتها وفضاءاتها المقدسة، إغراء لا يقاوم لدى شعراء الحداثة " [1] فقد وجد فيها الشعراء ضالتهم من سحر وقداسة وتأثير في نفسية المتلقي، لذا نهلوا من القصص القرآني الأحداث والمواقف والشخصيات، فقد كانت ولا تزال تشد الشعراء إليها فيعودون إليها منبهرين مستشعرين الرهبة والدهشة والمتعة، قال تعالى: ﴿نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين ۝٣﴾[2]، واستدعاء رموز القصة القرآنية وشخصياتها "واتخاذها رموزا وأقنعة في القصيدة لا تتيح فقط القدرة على تجاوز الذات والتحرر من قيدها، بل تمنح الشاعر كذلك إمكانيات التعبير الحر والواعي عن التجربة "[3] لذا لم يتوان الشعراء على التقنع بشخصيات الأنبياء وأكثر من تقنعوا بهم نوح، أيُّوب،

---

[1]- حسن مطلب المجالي:أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث ،رسالة دكتوراه ،كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية ، الأردن ،2009، ص36.

[2]- سورة يوسف:الآية 3.

[3]- حسن مطلب المجالي:أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث ،ص37.

يوسف، وعيسى عليهم السلام على أن " معظم ملامح السيد المسيح في شعرنا المعاصر مستمدة من الموروث النصراني وخصوصا الصلب والفداء والحياة من خلال الموت وثلاثتها ملامح نصرانية "[1] ما يعني أن الشعراء لم يقتصروا على القرآن الكريم في استمداد ملامح الأنبياء كأقنعة بل لجؤوا للكتب الدينية الأخرى، كالتوراة والإنجيل.

من بين أهم هذه الشخصيات التي كثر التقنع بها شخصية النّبي أيُّوب عليه السلام، حيث اقترن اسمه بالصبر حتّى قيل صبر أيُّوب، وقد وظفه الشعراء بمعنى ممزوج بالألم والمعاناة ثم الصبر والرضا بقضاء الله؛ استدعى بدر شاكرالسيّاب الشخصية في قصيدتين له من ديوانه **(منزل الأقنان)** الصادر عام 1963 قبل موتالسيّاب بسنة، الأولى بعنوان ( **سفر أيُّوب)** والثانية **(قالوا لأيُّوب)** " للتعبير عن مرحلة من مراحل تجربته، وهي تلك المرحلة التي اشتدت فيها وطأة المرض في أخريات حياته، ولم يجد ملجأ يلوذ به سوى الصبر على البلاء والاحتساب والرضا "[2]، وقد وجدالسيّاب أن شخصية أيُّوب عليه السلام هي أكثر الشخصيات ملاءمة لتجربته الشعرية في هذه الفترة .

تعد قصيدة **(سفر أيُّوب)** من أشهر القصائد التي نجحت في التقنع بشخصية النّبي أيُّوب، حيث جعلالسيّاب التقنع بهذه الشخصية أسلوبا ووسيلة وغاية في آن واحد، ليبوح من خلاله عن معاناته وآلامه الشخصية، محاولة منه لخلق فعل درامي جوهره التحدث بضمير المتكلم، لتكون تجربته امتدادا لهذا الرمز المتسامي، فيما يجول في دواخله فكريا ونفسا وإيمانيا، فهو مبتلى مثله، إذآثر أن يستمد من صبر أيُّوب صبرا، ومن رجاء شفائه شفاء، مسقطا تجربته الذاتية على تجربة القناع –الرمزالديني.

القصيدة طويلة تتألف من عشرة مقاطع مرقمة، منها مقطعان تظهر فيهما فنية عالية في عملية التقنع بشخصية النّبي أيُّوب عليه السلام، هما المقطع الأول والرابع، سمى كل مقطع من هذه المقاطع بسِفر أيُّوب، وكلمة سفر تحيلنا إلى كلمة الأسفار وهي كتب اشتهرت بها أجزاء التوراة كسفر التكوين وسفر الخروج، وبالإضافة إلى السفر الخاص بأيُّوب وإن كانت اللفظة تحيلنا إلى شخصية أيُّوب التوراتية غير أن الشخصية شديدة الحضور في الموروث الإسلامي وقد وردت قصتها باختصار في سورتي **(الأنبياء)** و**(ص)**، أما باقي المقاطع فتتمحور حول مرض ومعاناةالسيّاب الخاصة به وشعوره بالوحدة والخوف والألم أثناء تلقيه العلاج في لندن.

[1]-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق ،ص82.

[2]-علي عشري زايد: المرجع نفسه، ص90.

يعد المقطع الأول (سفر أيُّوب1)النموذج الأفضل الذي تتجلى فيه تقنية القناع وهذا مايُستشف من هذه الأبيات الشعرية[1]:

**لك الحمد مهما استطال البلاء**
**ومهما استبدّ الألم ،**
**لك الحمد إنّ الرزايا عطاء**
**وإنّ المصيبات بعض الكرم .**

.....

**شهورٌ طوالٌ وهذي الجراح**
**تمزّقُ جنبيَّ مثل المدَى**
**ولا يهدأُ الدّاء عند الصباح**
**ولا يمسحُ الليلُ أوجاعَهُ بالرّؤى**
**ولكنّ أيُّوب إن صاحَ صاح:**
**• لكَ الحمدُ، إنّ الرزايا ندى ،**
**وإنّ الجراحَ هدايا الحبيب**
**أضم إلى الصدر باقاتِها،**
**هداياك في خافقي لا تغيب**
**هداياكَ مقبولةٌ هاتِها! •**

يبدأالسيّاب قصيدته بابتهاله لله تعالى وحمده وشكره على قضائه، وبين هذا وذاك يصف لنا حالته النفسية والجسدية التي لا تزيده إلا حمدا ورضًا، والمتمعن في هذا المقطع : (**لك الحمد مهما استطال البلاء، ومهما استبدّ الألم** وما يعقبها **بأن الرزايا عطاء**، وبأنها ليست سوى بعض الكرم)، يستشعر رمزية تبعث على الألم الممزوج بالرضا والراحة و التسليم، فالسيّاب في هذه القصيدة مُبتلى مثل أيُّوب النّبي وعليه أن يُبدي روحا عالية من الصبر والتحمل والأمل، يحذو في ذلك حذو النّبي أيُّوب عليه السلام، لذا هو يتوجه على لسانه عليه السلام إلى الله يشكره مصطبراً على بلاياه الكبيرة، ونبرة الحمد على البلاء، وتحوّل المصيبة إلى عطاء، والتسليم لقضاء الله وقدره، مرتبطة بتلك الملامح التي صورها القرآن الكريم في شخصية أيُّوب عليه السلام، لكنالسيّاب جعلها بقدر ما تنتمي إلىالسيّاب الشاعر بقدر ما انتمت لأيُّوب النّبي " وهكذا نرىالسيّاب يمزج داخل القصيدة بين عاطفة الألم والأمل والصبر، فُيتبع كلمات الألم بالصبر متحدثا على لسان أيُّوب، في صورة يتحد فيها مع أيُّوب، فنشعر كأن المتحدث هو أيُّوب

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب ،المجلد الثاني ،دار العودة بيروت، لبنان ، 2016، ص302/301.

نفسه في حين أنالسيّاب يتوارى خلف قناع من شخصية أيُّوب"[1]، فالسيّاب في هذا المقطع حقق حالة من الاتحاد والامتزاج بينه وبين القناع، بحيث أصبحا معا كيانا جديدا لا يمثل الشاعر تمام ا لتمثيل، ولا يمثل الشخصية تماما أيضا، بل يمثل كيانا جديدا ينم عن توحد فني رائع.

يتماهىالسيّاب مع شخصية النّبي أيُّوب عليه السلام عبر مزجه بين تجربة الماضي وتجربة الحاضر، وبين صوت النّبي أيُّوب وصوته، فالجراح والآلام واحدة تمزّق جسديالسيّاب والنّبي أيُّوب، وصبر ورضا النّبي أيُّوب يعني حتمية صبرالسيّاب وتسليمه، وإن كان النّبي أيُّوب قد تقبّل هذه الرزايا، ومنّ الله عليه بالشفاء، فالسيّاب يأمل هذا من الله تعالى ابتهالا ومناجاة، كل ذلك كان على لسان أيُّوب عليه السلام.

يختفي القناع في المقطعين الثاني والثالث لأنالسيّاب يرفع القناع عن وجهه هاهنا، ويعبّر عن تجربته الذاتية تعبيرا مباشرا فتطغى ملامحالسيّاب على المقطعين، ويأتي بتفاصيل تصور ألمه ومرضه في لندن، حيث يصف شتاءها ويذكر ابنه (غيلان)، وامرأته (إقبال) ويصف شوقه لهما، في المقطع الرابع يعود النّبي ثانية للظهور، ولكنه أيُّوب (السيّاب) المغترب عن وطنه وزوجه وأطفاله، وهو لا يمتلك المال أو المنزل، وهو ابن جيكور ذو العكّاز الذي يتمنّى أن يعود إلى وطنه ليدفن فيه فيقول[2]:

**يا ربّ، أيُّوب قد أعيا به الداءُ**
**في غربة دونما مال ولا سكن ،**
**يدعوك في الدُّجَن**
**يدعوك في ظلمات الموت : أعباءُ**
**ناء الفؤاد بها، فارحمه إن هتفا.**

.....

**يا ربّ أرجع على أيُّوب ما كانا :**
**جيكور و الشمس و الأطفال رافلة بين النّخيلات**
**وزوجة تتمرّى و هي تبتسم**

.....

**مشاءة دون عكّاز به القدم !**

---

[1]- عمر عبد العزيز الحسيني: استدعاء الشخصيات التراثية في شعر بدر شاكر السياب ،مجلة كلية الدراسات الإسلامية و العربية للبنات بدمنهور مصر ،العدد الأول، الجزء الأول، شتاء 2016 ، ص 201.

[2]- بدر شاكر السياب : الديوان ،ص307.

يعودالسيّاب في هذا المقطع للابتهال مجدداً بنبرة أيُّوبية، ابتهالا ذاتيا يحمل بعض الدعوات بالرحمة و الشفاء، وان كان من الصعب في المقطع الأول التمييز بين أيُّوب والسيّاب فإنه في هذا المقطع يبدو ممكنا نوعا ما، بالرغم من ذلك، لا يستقل صوتالسيّاب تمام الاستقلال عن صوت النّبي أيُّوب، بل تبرز أشكال المجاذبة الناتجة عن هذا التركيب الصوتي، لأنالسيّاب في تقنعه بهذه الشخصية لم يستدع شخصية صامتة، بل شخصية لها صوتها الذي مازال يثبت حضوره، والذي يكشف عن هويتها، فلم يتحدث بصوته وحسب، بل بصوت النّبي أيُّوب الشخصية المستدعاة؛ لذلك بدا المقطع الأول بصوت واحد مركب، لا نستطيع معه معرفة إن كان صوتا للنبي أيُّوبأم للسيّاب، بينما في المقطع الرابع يتزاحم كلا الصوتين في مساحات النص لذا نرى في قصائد القناع نوعا من التفاعل بين الشاعر والشخصية التاريخية (القناع)، تفاعلا عضويا قادرا على إخفائهما أو إظهارهما على مساحة النص لكن دون طغيان شخصية على الأخرى حتّى يحافظ القناع على فنيته .

و الأمر سيان بالنسبة لقصيدة **(قالوا لأيُّوب)**[1]:

**قالوا لأيُّوب:جفاك الإله !.**
**فقال :" لا يجفو**
**من شر الإيمان ، لا قبضتاه**
**ترخي و لا أجفانه تغفو".**
**قالوا له " والداء من ذا رماه**
**في جسمك الواهي ومن ثبته ؟.**
**قال " هو التكفير عما جناه**

.....

**يا رب لا شكوى ولا من عتاب ،**
**ألست أنت الصانع الجسما ؟**

.....

**سينزع الأحزان من قلبي**
**و ينزع الداء ،فأرمي الدواء ،**
**أرمي العصا ، وأعدو إلى دارنا و أقطف الأزهار في دربي**
**أكلم منها باقة ناضرة**
**أرفعها للزوجة الصابرة**

[1]- السياب : الديوان ،ص336-337.

يتقنعالسيّاب بشخصية النّبي أيُّوب مجددا مسقطا نفس الملامح على تجربته المعاصرة، ملامح الصبر على البلاء والرضا والخضوع من بداية القصيدة حتّى نهايتها، حتّى وإن كانت بدايتها خطابا بين (هو) و (هم) إلا أنه تتضح معالم التقنع فيما بعد دون أي لبس .

لقد اختارالسيّاب شخصية النّبي أيُّوب قناعا له محملا إياها ملامح تجربته الخاصة ومعاني الألم الممزوج بالرضا والقبول لأنه وجد في الشخصية " نوعا من التطابق في المشاعر والآلام الذي جمع بينهما وقد حاولالسيّاب الاستفادة مما تمثله تلك الشخصية، من قيم المصابرة والاحتساب في تحمل الأوجاع و البلوى "[1] فجعل صوت الشخصية تنطق بدلا عنه فيمتزج بين الصوتين تارة وتارة أخرى يتقاطع الصوتان، ويطغى أحدهما على الآخر بعض الأحيان، إن القناع في القصيدتين مبني على علاقة من التداخل والتوتر أو بالأحرى الامتزاج، حيث يكون امتزاجا كاملا، معبّرا عن بعد من أبعاد تجربته.

خصّب الشعراء قصائدهم بشخصيات الأنبياء، وأسقطوا تجاربهم على تجارب هاته الشخصيات ومن بين الأنبياء الذين شكل حضورهم لفتا للانتباه النّبي نوح عليه السلام، وانتقيت على سبيل ا لتمثيل قصيدة (**مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان**) للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، حيث يستحضر الشاعر شخصية "النّبي نوح عليه السلام، لما فيها من أبعاد فكرية ونفسية، ومواقف حيوية يستثمرها في قصيدته المعاصرة، ويتخذ من ذلك الرمز الديني قناعا شخصيا يقف وراءه مطلقا سهامه عن غرضه "[2] فيقول[3] :

**قلت لكم من قبل أن يثور ماء البحرِ**
**قبل أن تعربد الأسواخ**
**وقبل أن يغيب وجه الأرضِ**
**قلت .. الدواء و العلاج**
**لم تحفلوا..**
**لم تسمعوا ..**
**.....**
**قلت لكم و المد لم يزل بعيدا**

[1]- محمد علي كندي: الرمز و القناع، ص307.

[2]-خالد علي حسن الغزالي:أنماط الصورة و الدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن ،مجلة جامعة دمشق ، المجلد 27، العدد الأول والثاني ،2011،ص293.

[3]- عبد العزيز المقالح: الديوان، دار العودة ، بيروت ،1986 ،ص34.

**و البحر لم يزل بعيدا**
**أن تفتحوا عيونكم عن الخطر**

استدعى المقالح شخصية النّبي نوح عليه السلام كقناع واستعار صوته مُدِينًا أمته في فترة من الفترات لأنها أبت اللحاق بركب الحضارة و" ضيعت الفرصة السانحة للخلاص من السلطة الحاكمة بعد إخفاق ثورة 1948 إذ انحاز الشعب إلى جانب السلطة وأدان الأحرار الذين نكل بهم ولي العهد آنذاك"[1]، فاستحضر شخصية نوح عليه السلام لما للشخصية من أبعاد دلالية تخدم تجربته الذاتية، مغيرا من بعض ملامح القصة القرآنية لتخدم تجربته المعاصرة، فنوح عليه السلام نجا مع المؤمنين في سفينته بينما هنا الشاعر تخلفت عنه أمته فنجا في سفينته وحده.

تشترك الشخصيتان في أنّ كلا منهما كان ناصحا لأمته، إلا أن الشاعر هنا تقنع بشخصية النّبي نوح عليه السلام، وتركها تتكلم بصوته، ومن خلال لفظة "قلت لكم "المكررة، نستشعر في هذا الصوت نوعا من اللوم والعتاب **(قلت لكم من قبل أن يثور ماء البحر /قبل أن تعربد الأمواج /وقبل أن يغيب وجه الأرض/قلت .. الداء و العلاج)** أضف إلى ذلك أن المقالح يبدأ من النهاية، من حيث انتهى الطوفان حيث يسيطر القناع بصوته وحدثه وبيئته على جو القصيدة، لذا لا نرى غير الشخصية القناع ولا نسمع غير صوتها رغم أن التجربة تجربة الشاعر والمعاناة معاناته.

استحضر الشاعر هنا قصة الطوفان بروح معاصرة " فكأن هذا الملمح من تجربة النّبي نوح ملمحا من تجربة الشاعر، فهو هنا لا يتحدث عن نوح و إنما يتحدث من خلاله ولا يعبر هذا البعد عن أبعاد شخصيته إنما يعبر به عن جانب من جوانب تجربته هو المعاصرة الخاصة " [2] و هكذا اختفى الشاعر خلف القناع تاركا له المجال ليدير الموقف في صورة إسقاطية على واقعه المعاصر[3]:

**قربت مشفقا سفينتي**
**أنفقت عمري أجمع الأعواد و الأخشاب**
**قطعت وجه الليل و النهار**
**أقرني (الكتاب)**
**أشد مسمارا إلى مسمار**

[1]- خالد علي حسن الغزالي : مرجع سابق، ص294.
[2]-خالد علي حسن الغزالي: المرجع نفسه ، ص 294.
[3]-عبد العزيز المقالح: الديوان ،ص34.

**لكن صوتي ضاع في الرياح**

أبطأ القناع هنا من انفعالات الشاعر، وبالتالي أبطأ من التقاء القارئ بالشاعر، لأن القناع سيمنح فسحة من التأمل والخيال تنأى بالشاعر عن المباشرة وهذا ما تحققه التقنية، الابتعاد عن المباشرة والذاتية التي أصبحت حملا ثقيلا على هيكل القصيدة الحديثة، لكن في آخر القصيدة يعلو صوت الشاعر[1]:

**لكنكم لم تسمعوا ،تعالت الضحكات**
**في روحات (القات)**
**أقعى الضمير في ديارتم وسات**
**فكان هذا الهول و الأحزان**
.....
**فقد طغى الطوفان**
**وكان يا مكان**

تفرض التجربة المعاصرة حضورها في هذا المقطع بشكل انسيابي هادئ من دون أن تزحزح القناع، وإن كانت لفظة (القات) نبات مخدر ينبت في اليمن تحيل على البيئة اليمنية بيئة الشاعر ،إلاّ أنّ روح القناع ما تزال حاضرة من خلال نقاط الالتقاء بين شخصية الشاعر والشخصية القناع، فالصوتان يمتزجان في علاقة مد وجزر في أضيق مساحات النص التي تتضمنها في الانخفاض والعلّو، ومثلما بدأت القصيدة بصوت نوح عليه السلام، في المقطع الأخير انتهت بصوت نوح المقالح شاعر اليمن، و إن أحالنا هذا على غنائية القصيدة إلاّ أنّ قصيدة القناع تظل درامية من نوع خاص.

عبر هذا القناع الديني استطاع المقالح أن يمزج بين تجربته الخاصة وتجربة النّبي نوح عليه السلام، فاستمد من الرمز الديني/القناع ما يناسب موقفه المعاصر، وأخرج تجربته الشعرية مزيجا ناجحا من الأزمنة، عِبر التاريخ، وواقعية الحاضر، وديمومة الحقيقة في زمن المستقبل.

إن الشعراء في تقنعهم بشخصيات الأنبياء يسحبون التاريخ برمزه الديني إلى الحاضر، وان قصائدهم عندما تحتضن هذا الرمز، تنتج خط وصل متين بين القارئ والشاعر، فتغدو تجربة القصيدة متصلة بالقارئ من جهة ومستمرة في الشعر من جهة أخرى، كما تحقق اتصالا وجدانيا ووجودا مؤثرا بالملتقي لما هذه الشخصيات من قدسية، وهذا سيمنح القصيدة تدفقا دلاليا واسعا ومستمرا.

[1]-عبد العزيز المقالح: الديوان ،ص37.

## 2/ القناع الأسطوري :

من المصادر التراثية التي اتكأ عليها شعراء الحداثة لتكون منهلا لنصوصهم الأساطير؛ لذا رجع الشاعر الحداثي للأسطورة يتكئ عليها في بناء قصيدته، ويجعل من شخصياتها رموزا وأقنعة يتخفى وراءها لكي يشير إلى ما يقصده. لقد انفتح الخطاب الشعري الحداثي على الأساطير الإنسانية كلها، فقد مثلت الأسطورة عند الشعراء الحداثيين منحى تجريبيا في بناء القصيدة، لما تمنحه من فنية عالية في اكتساب النص الشعري دلالات جديدة ما كان النص الشعري ليحملها لولا هذا الاستثمار الجديد لهذا الموروث، فالأسطورة تعزز وجود الصراع الدرامي في النص وتدفعه بشكل أو آخر إلى طرح بعض الرؤى والدلالات، لأنها تمثل الحضارات السابقة وتحمل شيئا من تجاربهم وخبراتهم واعتقاداتهم، و" تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لبلوغ ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب و البناء "[1].

وبذلك فإن لجوء الشاعر الحداثي للأسطورة هو قراءة جديدة للتاريخ واستعانة به من أجل معالجة الواقع بأسلوب فني، مما يتيح للقصيدة العربية أن تأخذ أبعادا جديدة ورمزية تفيض بالدلالات، ومن ثم مال الشاعر في استخدام الأسطورة رموزا وأقنعة خاصة في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين بل يكاد هذا الميل السمة العامة للشعراء الحداثيين ما فتح آفاقا جديدة للشعراء، وقد "وجد الشاعر الحداثي أبواب الحضارات القديمة تفتح له؛ ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآنية فردية كانت أم جماعية، وأكثر من ذلك، لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية أو غيرها من مختلف حضارات العالم، ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي تموز(**Tammuze**) أو أدونيس (**Adonis**) وعشتار (**Ishtar**) والفنيق (**Phoenix**) وسيزيف (**Sisyphay**) وايزيس (**Osiris**)"[2] ومن ثم أدت هذه الرموز الأسطورية دورا مهما في تحول القصيدة، على أساس أنها تؤدي معنى إنسانيا في الحاضر، فقد ألبسها الشاعر الحداثي معاناته و همومه ومشكلاته المعاصرة، ولم يكن هم الشاعر في استخدامه هذه الشخوص الأسطورية تحديد معناها بل ترَك للقارئ هذا الهم، حتّى ارتبطت سمة الغموض بالشعر العربي

---

[1]- ينظر: حميد معمري: التناص التراثي في شعر عثمان لوصيف دراسة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2020، ص: 150. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/24311 وينظر: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص129.

[2]- ينظر: شنينة نصيرة: التوظيف الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب التقنيات والوظائف الدلالية، مجلة: إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 09، عدد 05، سنة: 2020، ص: 4. الستودع الرقمي لجامعة المسيلة:http://dspace.univ-msila.dz وينظر خالد سليمان:ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة ، المجلد السابع ، العدد الأول و الثاني ،1986، ص73.

الحديث، لقد ارتقى الشاعر المعاصر من خلال الرمز الأسطوري بالتجربة الفردية إلى مستوى التجربة الإنسانية، حيث أصبحت هذه الشخصيات الأسطورية التي تجاوزت المألوف ودنت من الخيال تعبر بلسانها عن أزمة الإنسان ووجوده في الحياة، في صورة مدهشة جديدة لم يكن يعرفها الواقع ولا يدركها إلاّ في الخيال الإنساني.

وظف الشاعر العربي هذه الأساطير بما يتفق مع تجربته الشعرية على نحو ما فعل **سميح القاسم** في قصيدة له بعنوان **(ابن نايوبي الأخير)** حيث يقول[1]:

**سقطت كل الأسانير التي تزعم موتي**
**والذين احترفوا القول بأن الموت أجرى**
**عندما فاجأتهم في اللحظات اليائسة**
**هرعوا في عريهم ،**
**صوب نتوء البحر أو صوب نتوء اليابسة**
**ووحيدا تركوني**
**جريحا تركوني**
**نازفا في عقر بيتي**

يحيل الهامش التعريفي الوارد رأس الصفحة إلى الشخصية الأسطورية التي جاءت على لسانها هذه الأسطر الشعرية "«..حين سمعت نايوبي، ملكة طيبة، بمصرع أبنائها السبعة وبناتها السبع، انتحبت وأغربت في النحيب، حتّى رثى لحالها زفس كبير الآلهة وجعلها تمثالا من الصخر تسح من عينيه الدموع .. » ويواصل شاعر الربابة هذه الحكاية فيروي أن ابن نايوبي السابع قد جرح و لم يمت، وحين استعاد عافيته نذر نفسه للكفاح ضد الغزاة المعتدين حتّى ترضى عنه الآلهة جميعا، وتعود الحياة لأمه وتجف دموعها إلى الأبد "[2]، ويبدو أن نايوبي هي التي جنت على أبنائها فعوقبت بهم، حيث تروي الأسطورة اليونانية أن نايوبي كانت " ابنة ملك تانتانوس و تزوجت بأمفيون ابن جوبيتر، وكانت تزهو بنسبها وبزوجها وبأسرتها المتكونة من سبعة أبناء شجعان وسبع بنات فاتنات، وذات مرة في عيد ميلاد لاتونا والدة أبولو وديانا وصلت نايوبي بغرورها بأن طلبت من الناس أن يقدموا لها فروض التبجيل بدلا من لاتونا، وأن يكون تبجيلهم إياها سبعة أضعاف تبجيلهم لاتونا، سمعت لاتونا بهذا فقررت معاقبتها،

[1]- سميح القاسم: ديوان الشاعر العربي المعاصر ،الأعمال الكاملة القصائد ،الجزء الثاني، دار سعاد الصباح، الكويت،1993، ص123.
[2]-سميح القاسم: المصدر نفسه ، ص123.

فأرسلت ولديها أبولو وديانا فقتلا جميع أولادها، لما رأت نايوبي ما حدث حزنت حزنا شديدا حولها إلى حجر، غير أن دموعها ما فتئت تنهمر،فأشفقت عليها الآلهة وحولتها إلى نافورة "[1].

ويبدو أن سميح القاسم أخذ من الشخصية الملمح الذي يخدم تجربته الشعرية المعاصرة، فاستحضر البطولة الغائبة توقا للعيش في زمن وتاريخ غير ملوث بالطغاة المعتدين، تسنى له ذلك بتقمص شخصية هذا الفارس الأسطوري الذي نجا من الموت، وعاد حاملا سيفه في وجه العدو الغاصب، مع بعض التحوير في ملامح الشخصية لأن المصادر التاريخية لم تذكر أن ابن نايوبي عاد ونذر نفسه لمحاربة الطغاة، لكن سميح القاسم جعل هذه الشخصية قناعا له تتحدث عن حضورها من خلال ضمير المتكلم كما يبدو في هذه الأسطر الشعرية، ويمكن أن نفهم من هذه الأبيات أن حضور هذه الشخصية الآني والمفارق للماضي هو بمثابة دعوة للنهوض والمقاومة ومحاربة الأعداء، فالفارس المخلص قد بُعث من جديد وبيده سيفه المحمول في وجوه الأعداء.

المشاهد كثيرة في القصيدة وكل مرة يرفع ستار ويسدل عن مشهد ما، كان الشاعر فيها يحاول كل مرة أن يبث رسالته الشعرية، يستنهض أمته لتقاوم، مؤكدا ذلك كل مرة، وتكرار العبارة **(سقطت كل الأسانيد التي تزعم موتي -الأسانيد القديمة و الأسانيد الجديدة)** تحيل القارئ إلى نوع من الترقب ماذا سيفعل هذا الفارس بعد شفاء جروحه ؟.

يطغى صوت القناع الناتج عن توحد صوت الشاعر والشخصية المستدعاة على القصيدة كلها ولا نجد صوتا للشاعر أو ما يحيلنا على ذاتيته، وإن تحوّل ضمير المتكلم إلى ضمير الجمع فإن هذا يحيلنا على أن الشخصية القناع توحدت الآن مع الشعب المظلوم في بعد دلالي آخر إنساني شامل يطمح إلى تحرير الإنسان عموما [2]:

**وأكلنا طيلة الأعياد ، من خبز المآتم ..**
**كان أن الجبز لم يكف .. فماتوا وبكينا**
**غير أننا ما انتهينا ،**
**و نهضنا لنقاوم !**

تعود الشخصية القناع مؤكدة هيمنتها، لكن بالرجوع إلى استعمال ضمير المتكلم في محاولة لمتابعة المونولج الداخلي تأكيدا لمعنى وجود البطل المخلص للإنسان من آلامه، وفي بعد دلالي آخر يدل على تطور فعل المقاومة، يقول سميح القاسم [3]:

---

[1]- أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، نهضة مصر للطباعة و النشر، مصر،د ت ، ص79.

[2]-سميح القاسم: الديوان ،ص125.

[3]-سميح القاسم: المصدر نفسه،ص130.

لم أمت ..كنت جريحا
و جراحي التأمت !
يا أحبائي ،
أنا سيف الخفاره
و أنا صوت الخفاره
فاسمعوني.. وافهموني ...
.....
أنا الناذر و المنذور والنذر،
لترضى الآلهه
ولترضى زرقة الموت عن أفواه أهليالوالهه
و يكف الدمع عن أهداب أمي الملتله
بعد أن أسقط عنها
قشرة الصخر وليل الكارثه!.

لقد ارتقى الشاعر بقناع **(ابن نايوبي الأخير)** من تجربة ذاتية إلى تجربة إنسانية، حيث أصبحت الشخصية تحمل بعدا دلاليا شاملا وجعل من هذا الرمز /القناع بوصفه أداة شعرية فعالة تعبر عن صراع الإنسان ضد الغزاة المعتدين، تجسيدا لمعاناة الإنسان في سعيه للخلاص من كل القيود والتحرر من كل أشكال الظلم والاستبداد، فقد حملت عن الشاعر " عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة، أو عن وجه من وجوها الأساسية، من جهة أخرى"[1].

استحضر القاسم من خلال القناع التاريخ الإنساني بظلاله وأسقطه على الواقع وعلى تجربته المعاصرة كي تؤدي معنى إنسانيا في الحاضر، فالقاسم حين سحب الشخصية القناع من زمنها لزمنه يعبر من خلالها عن أفكاره ومعتقداته وبنى معها سياقا شعريا على متن القصيدة، عاش القناع تجاربه النضالية التي تمثل تجارب سميح القاسم وتجارب الإنسان الفلسطيني، وعكس تجربة تقوم على قدسية المقاومة والنضال على أمل التحرر والاستقلال أمل كل فلسطيني وعربي .

[1]-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص204.

### 3/ القناع الصوفي:

هناك نزعة فنية جارفة نزع إليها الشعراء الحداثيون، تمثلت في استلهام التراث الصوفي، والذي عُدّ رافدا مهما اُستغل في عصر الحداثة الأدبية للتعبير عن التجربة الشعرية الحديثة، وجد الشعراء في هذا الموروث مرتكزا إبداعيا يبقي صلتهم بالتراث، كما وجدوا في الصوفية طاقات إبداعية كثيرة كانت أولاها الطاقة اللغوية التي امتازت بها كتابات الصوفيين حيث استخدموا أساليب رمزية تفتح النص على احتمالات دلالية كثيرة، لأن اللّغة الصوفية هي "تحديدا لغة شعرية وأن شعرية هذه اللّغة تتمثل في أن كل شيء يبدو فيها رمزا "[1]، فالعبارة عند الصوفي ليست عبارة عادية، المرأة المعشوقة عنده ليست هي المرأة العادية من الواقع، والوصل عنده ليس لقاء الصوفي بحبيبته، والسكر عنده شيء مختلف، هذا التعامل مع اللّغة أغرى الشعراء الحداثيين كما أنه يتناسب مع رؤيتهم الحداثية في تفجير اللّغة وطاقاتها الرمزية والدلالية، أما العامل الثاني تمثل في التقاء الرؤية الصوفية للكون المؤسسة على البحث عن الحقيقة في تجاوزٍ للواقع المادي الجامد، مع الرؤية المؤسسة لشعر الحداثة المبنية على رؤيا الكون وحلم الواقع، فالصوفي يسعى لعالمٍ أكثر كمالا من عالم الواقع والشاعر الحداثي له نفس المسعى الارتقاء بالواقع المزري إلى عالم أفضل وأسمى.

أقبل الشعراء الحداثيون على الموروث الصوفي فاستمدوا منه رموزا صوفية ومصطلحات مثل: السِّفر، والسُّكر، والمريد والفقر والكشف والتوحد، وأصواتا وشخصيات يعبرون من خلالها على تجاربهم الشعرية بشتى جوانبها الفكرية والروحية، من أجل خلق قصيدة الرؤيا والتجاوز، وشعر لا يعترف بالحدود والأبعاد، شعر التجاوز والسعي وراء المطلق، محاولين النأي عن الاجترار والاستنساخ كي تجتمع المتعة مع الفائدة في هذه القصيدة .

استلهم الشعراء الحداثيون شخصيات بارزة من أهل التصوف ذات الطابع الإشكالي، كرموز وأقنعة يتحدثون من خلالها عن همومهم ومعاناتهم ومواقفهم، وعلى نحو تفاوت فيه الشعراء، حيث نجد منهم من يندمج مع الشخصية الصوفية فتتقمص حالاته الوجدانية يحل فيها وتحل فيه حلولا، على نحو ما فعل **البياتي** في قصيدته (عذاب الحلاج) حين اتحد مع الشخصية وحملته وحمّلها أبعادهما الفكرية، وهناك آخرون نلمح في نصوصهم روح التصوف وإن لم نقرأ فيها لفظا أو معنى صوفيا مباشرا على نحو ما فعل **عثمان لوصيف** في تجربته الشعرية الصوفية التي تتميز بالعمق الروحاني على رأي الناقد عبد الحميد هيمة،

[1]- ينظر: سعودي آسيا: مؤشرا وموجهات التأويل في الخطاب الشعري الصوفي ترجمان الأشواق لابن عربي أنموذجا. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2020. ص: 40. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/26804 وينظر أدونيس:الصوفية و السوريالية، دار الساقي ،بيروت ،لبنان ، ط3 ،ص23.

وفي الحالتين تتراءى تكوينات التراث الصوفي منصة حاملة لهموم الشاعر المعاصر ومعتقداته ورؤاه الفكرية المعرفية.

الصلة عميقة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، تؤكدها تجارب **محمد حسن إسماعيل** و**البياتي** و**أدونيس**، و**نازك الملائكة** و**محمد الفيتوري** و**صلاح عبد الصبور** و**خليل حاوي** و**محمّد عفيفي مطر**، وقد استعار هؤلاء مجموعة من الشخصيات الصوفية كشخصية **النفري** عند أدونيس، و**السهروردي** و**جلال الدين الرومي**، و**الحلاج** عند البياتي وعند صلاح عبد الصبور في قصيدته (مأساة الحلاج) وعند أدونيس في قصيدته (مرثية الحلاج)، و**رابعة العدوية** عند **نازك الملائكة** في قصيدته (الهجرة إلى الله) و**ابن عربي**، و**ابن فارض**، و**بشر الحافي**، و**الغزالي** لكنها تبقى قليلة إذا ما قورنت بالشخصيات التراثية الأخرى ولا تتكافأ "وهذا الاهتمام الكبير الذي أولاه شعراؤنا للموروث الصوفي ولا يعبر عن مدى قوة الرابطة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية "[1]، ولعل قصيدة (**مذكرات الصوفي بشر الحافي**) **لصلاح عبد الصبور** واحدة من تلك القصائد التي تبرز النزعة الصوفية للشاعر، حيث يطرح عبد الصبور رؤيته الشعرية في صورة تتماهى فيها مع الرؤية الصوفية، و(**بشر الحافي**) شخصية صوفية من القرن الثالث هجري، وهو " أبو نصر بشر بن الحارث أصله من مرو من قرية بكرد أو مابرسام سكن بغداد ومات فيها، كان عالما ورعا، مات بشر يوم الأربعاء لعشر خلون من المحرم، سنة سبع وعشرين ومائتين "[2].

القصيدة من إحدى قصائد الديوان الثالث (**أحلام الفارس القديم**) الصادر عام 1964، (بشر الحافي) قناع اتخذه صلاح عبد الصبور ليقوم من خلاله بنقد عقلاني وموضوعي لمجتمعه، يجسد فيها موقفه من الواقع الفاسد، مثلت الشخصية رمزا للإنسان الذي نظر مستبصرا في الحياة فوجد الفساد في كل صوره، لكن هذه النظرة مصحوبة باليأس من صلاح هذا المجتمع لذا فضل الانسحاب يقول عبد الصبور على لسان بشر الحافي[3] : **حين فقدنا الرضا**

**بما يريد القضا**

**لم تنزل الأمطار**

**لم تورق الأشجار**

---

[1]- ينظر: عبد القادر العربي: التجربة الصوفية الجزائرية بين الزمن والمتزمن. دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، مجلد، عدد 2، 2016، ص: 88-89. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/66753 أو: https://scholar.google.com/scholar?oi=bibs&cluster=19961756956919329378btnI=1&hl=ar
وينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية ،ص109.

[2]- أبو عبد الرحمن السلمى: طبقات الصوفية، ص17.

[3]-صلاح عبد الصبور: الديوان ،دار العودة، بيروت ،لبنان، ط1 ، 1972، ص263.

تسير القصيدة على النظام المقطعي حيث نظمت في " خمسة مقاطع، نسمع صوت بشر وحده في المقاطع الأربعة الأولى، وفي المقطع الخامس نسمع صوتين، صوت بشر وصوت شيخه بسام الدين "[1]، التقط عبد الصبور هذا الصوفي الذي أفزعه الفساد الذي وجد عليه الناس مما ألجأه إلى حمل نعليه والتوجه نحو الصحراء هاربا موظفا إياه في عصره "لذلك فبشر الحافي، هو ذلك المتصوف القلق، المذعور من بشاعة هذا العالم، وحيوانيته كان قناعا فعالا. وكان في الوقت نفسه، رمزا للإنسان الباحث عن إيمان، بسيط، تلقائي "[2]، وموقف صلاح عبد الصبور من الفساد ليس مثل موقف بشر الحافي، فعبد الصبور لم يهرب بالشخصية إلى الصحراء وإنما جعلها تتحدث بدلا منه وتواجه بدلا عنه بشاعة الواقع المعاصر؛ بعد أن يقوم بشر الحافي بوضعنا أمام هذه الحالة، يُرجع ذلك إلى بعدنا عن الروحانيات هو سبب الفساد في كل شيء فجنينا على أنفسنا وعلى الجيل القادم فيقول صلاح عبد الصبور بصوت بشر الحافي[3]:

**حين فقدنا جوهر اليقين**
**تشوهت أجنة الحبالى في البطون**
**الشعر ينمو في مغاور العيون**
**و الزقن معقود على الجبين**
**جيل من الشياطين**

أمام هذا الجدب الطبيعي الذي سببه الجدب الروحي لا شيء سيغير الوضع، فقد استفحل الفساد وتمكّن لذا جاء "المقطع الثاني دعوة للصمت، ذلك أن الكلام لم تعد له فائدة ترجى، ويستطرد في المقطع الثالث في دعوته للصمت، والصمت عندما يكون اختيارا فإنما هو إرادة وفعل واحتجاج" [4]، لأن الأمر ميؤوس منه ما جدوى الكلام؟، لذا يصل اليأس والإحباط إلى درجة عالية، فالموت هو الخلاص، ليكون المقطع الرابع طلبا للموت يأسا وعجزا، وهنا يعلو الصوت المنفرد صوت الشاعر المعاصر[5]:

**اللفظ حجر**
**اللفظ سنيه**
**فإذا ركبت كلاما فوق كلام**
**من بينهما استولدت كلام**
**لرأيت الدنيا مولودا بشعا**

---

[1]- إبراهيم محمد منصور: الشعر و التصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ،دار الأمين للنشر و التوزيع ،القاهرة ،دت،ص150.

[2]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري ، ص72/71.

[3]-صلاح عبد الصبور: الديوان، ص264.

[4]- إبراهيم محمد منصور:الشعر و التصوف،ص150.

[5]-صلاح عبد الصبور: الديوان،ص267/266.

**و تمنيت الموت**
**أرجوك ...**
**الصمت ...**
**الصمت !**
.....
**تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه**
**شيء**
**فأين الموت، أين الموت،أين**
**الموت**

صوّر عبد الصبور مشكلات الواقع التي انعكست على" أناه " وهي بدورها موزعة على شخوص وأصوات تتصارع وتتحاور، وبهذا تخف الذاتية الفردية وتحل محلها الذات الجمع من خلال الحوار الداخلي (المونولوج) وهو الصوت الواحد الذي عبرت به الشخصية عن أفكارها الداخلية، والحوار الخارجي (الديالوج) انتقل عبره الشاعر ليبرز ما يعانيه الإنسان من قلق وتوتر، لذا عمد الشاعر إلى إجراء حوار بين الشخصية القناع (بشر عبد الصبور) وصوت شيخه (بسام الدين) الذي يمثل صوت الحق والجانب الإيجابي، كان الشاعر يدير الحوار و هو جزء منه فيقول[1] :

**شيخي" بسام الدين" يقول :**
**" يابشر ...اصبر**
**ودنيانا أجمل مما تذكر**
**ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك**
**لا تبصرُ إلا الأنقاض السوداء"**

تعدُد الأصوات في القصيدة إلى جانب صوت الشاعر يصبغها بصبغة درامية غنائية، كما أن تعدد الأصوات يحقق الموضوعية ويعبر على عمق فهم التجربة الإنسانية، واكتمال البناء الدرامي من خلال التفكير الموضوعي، القصيدة تحمل موقف الشاعر من الوجود وهنا " تبدو الرؤية الفنية في هذه القصيدة ملتحمة تماما مع الرؤية الصوفية ذلك أن التجربتين الصوفية والفنية تتداخلان في كثير من أبعادهما "[2]، لأن الشاعر والصوفي كلاهما يطمح لتغيير العالم إلى الأفضل، فالشاعر يريد تغيير العالم انطلاقا من واقعه بينما

[1]- صلاح عبد الصبور : المصدر السابق، ص267.
[2]-علي مصطفى عشا:تعالق التجربتين الشعرية و الصوفية لدى صلاح عبد الصبور ،مجلة جامعة دمشق، العدد1+2 ، 2009، ص215.

الصوفي يريد التغيير انطلاقا من نفسه، وإن كان المتصوف قديما لجأ للشعر ففي زمن الحداثة لجأ الشاعر للتصوف لإكمال تجربته، وهذا ما سعى الشاعر لتوضيحه .

تقنع عبد الصبور بشخصية الصوفي بشر الحافي ليعبر بها عن فكرة الانسحاب من الواقع بعد اليأس من صلاح الإنسان، القصيدة تحمل موقف الشاعر من الوجود موقف المتأمل المفكر، وهو كذلك صلاح عبد الصبور لقد جعل القصيدة شكلا لتجسيد هذا التأمل من خلال ما يعانيه الإنسان من قلق وتوتر، لقد وجد في بشر الحافي"رمزا طافحا بالأسى والحلم وحالات البراءة والصفاء القاسي. كان هذا الرمز/القناع أو القناع/الرمز مفعما بثراء روحي وشجن لاذع"[1]، إنه شخصية تلتقي مع صلاح عبد الصبور في قلقه، وجوهره الصافي، ووداعته القوية، إنها شخصية أعانته على تجسيد تجربته الوجدانية والفكرية في حياة معاصرة كانت بالنسبة له طافحة بالفساد والأسى.

## 4/ القناع الأدبي:

لاشك أن للموروث الأدبي أهمية كبيرة في شعرنا الحديث والمعاصر لأن التاريخ بصفة عامة يعد "منبعا ثرا من منابع الإلهام الشعري، الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه "[2]، ولاشك أن الشعراء وجدوا في الشخصيات الأدبية عامة والشعراء خاصة ما يثري تجاربهم ويغني نصوصهم بدلالات شتى " فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر، وفي ذات الوقت أكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة استيعاب أبعاد تجربته المختلفة " [3]، لهذه الدواعي ولأخرى أقبل الشعراء الحداثيون والمعاصرون على حد سواء على شخصيات الشعراء ووظفوها كأقنعة تحدثوا من وراءها، وقد استدعوا شعراء مختلف العصور وتقنعوا بهم، على سبيل المثال تقنع الشاعر **علي الجندي** بشخصية الشاعر الجاهلي (**طَرَفة بن العبد**) في قصيدته الديوان **"طرفة في مدار السرطان "**، وتقنع **حسين حموي** بالشاعر الجاهلي(**عروة بن الورد**) الذي كان يلقب (بعروة الصعاليك) في ديوان **(مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي)**، كما تقنع **خالد محي الدين البرادعي** بالشاعر الجاهلي **(دُريد بن الصّمّة)** في ديوانه (**صور على حائط المنفى**)، وتقنع **ثائر زين الدين** بالشاعر(**عبيد بن**

[1]-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري ،ص81.

[2]-إبراهيم نمر موسى:توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت ،مج 33، العدد2، أكتوبر/ديسمبر 2004 ، ص117.

[3]-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص138.

**الأبرص)** في ديوانه **(هزيم الريح)**، وتقنع **ممدوح علوان** بالشاعر الجاهلي الذي أدرك الإسلام **"الحطيئة "** في قصيدته **(يوميات الحطيئة)**، ومن الشعراء الأمويين تقنع الشاعر علي الجندي بالشاعر**( قَطَري بن الفُجاءة)** في قصيدته **"سقوط قطري بن الفجاءة"**[1]، كما تقنع عبد الوهاب البياتي بالشاعر العباسي **(أبو العلاء المعري)** في قصيدته **(محنة أبي العلاء)** وتقنع أمل دنقل بأبي نواس في قصيدته **(من أوراق أبو نواس)**-هكذا وردت في الديوان أبو نواس بدل أبي نواس-، **وديك الجن الحمصي** وغيرهم... كثيرون، لكن الشاعر الذي شكل حضوره الكثيف ظاهرة لافتة للانتباه في أعمال كثير من الشعراء هو الشاعر العباسي **(أبو الطيب المتنبي)**، الذي شغل ناس عصره ومازال يشغل العقول إلى يومنا هذا، فالمتنبي" يأتي في رأس قائمة شعراء العصر العباسي الذين اتخذهم شعراؤنا المعاصرون أقنعة، لأنه عاش حياة حافلة بالمطامح والحروب والتنقل، وقد وجد في سيف الدولة القائد العربي الذي يقف في وجه الروم و في وجه انهيار الدولة العربية في آن "[2].

كثُر استدعاء المتنبي وتعددت آلياتاستدعائه، لأن الشخصية غنية الدلالات ومتعددة الأبعاد، وقد وجد كل شاعر بعدا أو ملمحا فيها يخدم تجربته الشعرية، جعل علي عشري زايد البعد السياسي هو البعد المهم الذي شدّ انتباه الشعراء والذي آثر من خلاله كثير من الشعراء أن يعبروا عن مواقفهم السياسية، لكن ثائر زين الدين يحصر أسباب استدعاء المتنبي في أسباب موضوعية تمثلت في:

- النزعة العربية التي كان يحملها المتنبي وتجلت في معظم أشعاره.

- كانت حقبة المتنبي القرن الرابع هجري حقبة عصيبة من تاريخ العرب، كانت البلاد خلالها عرضة لهجمات الروم الطامعين، وكانت الانقسامات في الداخل شديدة.

- عاد المتنبي من البادية إلى الكوفة يحمل فكرة الثورة سواء لاتصاله وتأثره بالقرامطة أو لسبب آخر.

- تميز المتنبي بإحساسه العميق بين قضيته الخاصة وقضية مجتمعه من جهة بما يعنيه ذلك من الأوضاع السياسية والاجتماعية العامة التي يفرضها نظام فاسد.

- شِعر المتنبي يحمل من الرؤيا ما يفوق أي شاعر آخر.

- شخصية المتنبي شخصية مُحيّرة متعددة الجوانب وعلى قدر كبير من الإغراء للشعراء والفنانين حتّى الآن[3].

---

[1]- محمد عزام: قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، مجلة المعرفة، سوريا، العدد505، السنة44، تشرين الأول 2005، ص108 وما بعدها.

[2]- محمد عزام: قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، ص113.

[3]- ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،سوريا ، 1999،ص11/10.

من أمثلة الذين تقنعوا بالمتنبي نجد الشاعر خالد **محي الدين البرادعي** في قصيدته الديوان **(تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة)**، وتقنع الشاعر **فايز خضور** في قصيدته **(المتنبي يقرأ من كتاب قاسيون)**، كما تقنع **محمد عمران** بشخصية المتنبي في ديوانه **(الدخول إلى شِعب بوان)** "[1]، وتقنع به أمل دنقل في قصيدته الشهيرة **"من مذكرات المتنبي في مصر"** وتعد القصيدة الأولى التي تم التقنع فيها بهذه الشخصية .

وتعد قصيدة **"رحلة المتنبي إلى مصر"** لـ**محمود درويش** واحدة من أكثر قصائد القناع نضجا على المستويين الفكري والفني بالرغم من أنها " القصيدة الأولى التي يستخدم فيها الشاعر تقنية القناع"[2]،

القصيدة جاءت ضمن ديوان **حصار لمدائح البحر** الصادر العام 1984 تقنع فيها درويش بالمتنبي مركزا فيه على فكرة (الرحيل) الذي أصبحت سمة خاصة من سمات درويش الشعرية والذاتية.

نظمت " القصيدة بعد حصار العدو الإسرائيلي واجتياحه لبيروت سنة 1982، إذ مثل خروج الشاعر من بيروت خروجا قسريا ثانيا بعد الخروج الأول من الوطن(فلسطين) سنة 1972. وقد خرج الشاعر من بيروت منهارا على الصعيدين: النفسي والمكاني، فخرج من بيروت (الشمال) إلى تونس (الجنوب)، وقد أسماها الشاعر برحلة التيه لما نسجته من آلام وتعب وضياع "[3]، هنا تتقاطع تجربة درويش مع تجربة المتنبي فالمتنبي هو الآخر خرج من العراق متجها نحو حلب بسبب جور القرامطة، وخرج من حلب نحو مصر بسبب خلافه مع سيف الدولة الحمداني، ومن مصر إلى العراق هربا من كافور الإخشيدي، فكلاهما شاعر وكلاهما كتب عليه الترحال والتنقل بين البلدان، إن محمود درويش المتنبي الجديد عانى أزمة فردية تشبه ما عاناه المتنبي مع سيف الدولة لكن " استجلاء موقف درويش من رموزه يتطلب معرفة خاصة لمصادر كثيرة إلى جانب معرفة نقدية عالية، إذ لا يسهل على المتلقي التقاط القرائن الخاصة بالرمز إلا بإدامة النظر في القصيدة والاحتشاد المعرفي الأدبي العام "[4].

يفتتح درويش قصيدته بـ (**للنيل عادات وإني راحل**) وهي لازمة تتكرر ست مرات على مساحة النص، إذ يفصل بها بين المقاطع،كما تُستهل وتُختم بها هذه المقاطع، لتُختم بها القصيدة في الأخير، ويشير هذا التكرار إلى التوتر الداخلي الحاصل لهذه الذات الإنسانية التي انتهى بها الأمر إلى الرحيل، القصيدة

---

[1]- ينظر محمد عزام: المرجع السابق، ص114/113.

[2]-ناصر يعقوب:قصيدة القناع قراءةفي قصيدة رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق،المجلد24، العدد3+2008،4،ص249.

[3] - ينظر: ياسين بغورة: تطور الرؤية الفنية في شعر محمود درويش دراسة نقدية. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2016. ص: 138. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/3695 وينظر: ناصر يعقوب: المرجع نفسه، ص259.

[4]-محمد فؤاد السلطان:الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى،غزة،المجلد14، العدد1،يناير 2010، ص4/3.

جاءت دفقة شعورية واحدة لا يفصل بين أجزائها سوى بياض طفيف، يبدأ درويش قصيدته من النهاية، حيث نهاية الرحلة فيقول على لسان الشخصية القناع/ المتنبي[1]:

**للنيل عاداته**
**و إني راحل**
**أمشي سريعا في بلاد تسرق الأسماء مني**
**قد جئت من حلب، و إني لا أعود للعراق**
**سقط الشمال فلا ألاقي**
**غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي ..و مصر**
**ثم اندفعت إلى الصهيل**
**فلم أجد فرسا و فرسانا**
**و أسلمني الرحيل إلى الرحيل**

يحمل المشهد تجربة القناع /المتنبي من خلال شبكة من الرموز التي تحيل على الشخصية (حلب، العراق،مصر، الفرسان، الشمال) والتي هي أقرب للمتنبي من درويش لكن درويش بفنية عالية رسم مشهد الرحيل وما تعانيه الذا ت في صراعها وتنقلها بين الأمكنة، وإن كانت الأمكنة مرتبطة بالمتنبي القناع فإن الترحال عانى منه درويش أيضا، لذا فصوت القناع هنا لا هو صوت المتنبي ولا هو صوت درويش، هو في الحقيقة صوت مركب من الشخصيتين هو " صوت مسكون في الماضي والحاضر، وهو ما يعمق درامية الصوت ويجعل من توتره الدرامي الداخلي (المونولوج الدرامي) ممتدا بامتداد الزمنيين الماضي والحاضر في القصيدة "[2] فالصوت واحد والحالة واحدة، إنه الرحيل عن المكان والوطن و كأن الرحيل " عن المكان أصبح الظاهرة الا ٔكثر وضوحا في هذا الزمان العربي، الزمان الذي سقطت فيه كل الأقنعة، زمان غياب العرب، وسقوط قلاعهم، زمان اللازمان "[3] يواصل درويش قصيدته على المنوال نفسه فيقول[4]:

**للنيل عاداته**
**و إني راحل**
**وطني قصيدتي الجديدة**
**أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط**

[1]-محمود درويش: الديوان الأعمال الأولى /2، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت،لبنان ط1، حزيران 2005،ص409.
[2]- ناصر يعقوب:قصيدة القناع، ص260.
[3]- بسام قطوس: الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا ،مجلة أبحاث اليرموك ،المجلد 14، العدد1، 1996 ،ص54.
[4]- محمود درويش:الديوان ،ص 422.

كم ألج المرايا
كم أكسرها
فتكسرني
أرى فيما أرى وولا توزع كالهرايا
وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا
وأرى انعطاف الانعطاف

يَفتتح صوت القناع المقطع الثاني بإعلان الوطن الجديد الذي ينتمي إليه وستكون القصيدة هي الوطن الجديد، لقد فقدت الذات تحققها واتساقها مع نفسها بفقدها القدرة على التأثير في المكان الآخر، فتغترب الذات عن نفسها وتفقد إحساسها بالمكان عموما، إنها صورة أخرى من صور" الرحيل والهجرة لكن المفارقة في هذه الهجرة تتمثل في كونها اتجاها إلى البحث عن الوطن لا يجده الشاعر غالبا إلا في قصيدة "[1]، لا يزال الصوتان متكاتفين الماضي /المتنبي والحاضر/ درويش في قناع يجمع الصوتين معا دون أن يطغى أحدهما عن الآخر، حيث كانا مزيجا واحدا منسجما جسّد مأساة الماضي العربي من خلال شخصية المتنبي والهم الفلسطيني المعاصر من خلال شخصية درويش" فالشاعر لا يستدعي الشخصية ليجلو معالمها وإنما يسعى إلى خلقها من جديد، بحيث لا تتنافر مع معطيات التاريخ، ولا تصاب كذلك بالسكون والجمود فيه، بل يريدها نموذجا للبطل يتخطى زمانه ويعبر عن حالة إنسانية تتماثل في عصرين متباينين "[2] يضيف محمود درويش على لسان قناعه[3]:

كيف أدري
أن صدري ليس قبري
كيف أدري
أن أضلاعي سياج الأرض أو شجر الفضاء و قد تدلى
.....
أمشي إلى نفسي
فتطردني من الفسطاط
كم ألج المرايا
كم أكسّرها
فتكسرني

[1]- جمال مجناح: المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970 ،أطروحة دكتوراه ، جامعة باتنة، الجزائر2008/2007 ، ص238.
[2]- محمد فؤاد السلطان: الرموز التاريخية و الدينية و الأسطورية في شعر محمود درويش :ص7.
[3]-محمود درويش: الديوان ،ص423-424.

**أرى دولا توزع كالهدايا**
**والنهر لا يمشي إلي ، فلا أراه**
**والحقل لا ينضو الفراش على يديّ، فلا أراه**
**لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسوارها**
**.....**
**في مصر كافور وفيّ زلازل**

تتجسد حالة الخذلان وانسحاق الذات إزاء خيبتها في منافيها بعد منفاها في مكانها الأول، فثمة شعور بالتضاؤل يساور الذات في مكانها الآخر لذا "مفهوم التيه واضح واحساس البعد عن الوطن يفرض رؤيا أخرى لواقع المنفى ووضعه المؤقت "[1] تتضح الدلالة من خلال **(أمشي إلى نفسي - فتطردني إلى الفسطاط)** بعد أن **كان أمشي إلى بلدان تسرق الأنفاس)**، لقد تحول الرحيل إلى الذات الآن بعدما كان إلى البلدان، ما يوحي بتفاقم الاغتراب، كما أن عبارات **(أرى دولا توزع كالهدايا - وأرى فيها السبايا في حروب السبي تفترس السبايا- كم ألج المرايا)** تشير إلى أن " رؤية الشخصية التاريخية ودلالاتها، لا تنفصل في حركتهاعن صوت الشاعر الضمني، بل تمتزج بها"[2] فالمرآة تعكس التاريخ، والماضي ينعكس على الحاضر وتجربة القناع هي تجربة واحدة تتكرر، قدمت بريطانيا فلسطين هدية في وعد بلفور، واليهود السبي- أيام السبي البابلي[3] -يفترسون الشعب العربي الفلسطيني، وكافور السبي (المولى الأسود) الذي حكم مصر فإن المتنبي رأى في شخصه ما يميزه عن كافور حتّى ولو كان أميرا، فالمتنبي أعلى مرتبة من الأمير ذو الأصول الوضيعة يذكر المتنبي ذلك في أشعاره قائلا:

**(لا تَشتَرِ العبد إلا و العصا ******* معه إن العبيد لأنجاس مناكيد)**

إن الصوت الذي نسمعه في قصيدة القناع عموما وفي هذه القصيدة "لا يمكن إرجاعه إلى عنصر واحد بذاته، لأنه صوت مركب وشديد التعقيد " [4] ناتج عن تفاعل صوت المتنبي و صوت درويش.

---

[1]- جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر ،ص239.

[2]-ناصر يعقوب: قصيدة القناع ،ص270.

[3]- السبي البابلي Babylonian Exile، هي فترة في التاريخ اليهودي تم فيه أسر يهود مملكة يهوذا القديمة. تم علي يد نبوخذ نصر الكلداني ابن نبوبولاسر في بابل في العراق القديمة حيث قام نبوخذ نصر باجلاء اليهود من فلسطين مرتين؛ مرة في عام597 ق.م.،والمرة الثانية في عام 586 ق.م. وقد تمت العوده لليهود إلي أرض فلسطين مرة أخري بعد سقوط الدولة الكلدانية علي يد قورش الكبير حاكم فارس في ذلك الوقت، والذي وعد اليهود بالعودة إلي أرض فلسطين مرة أخري .ينظر السبي البابلي ضمن موقع/https://www.marefa.org.أطلع عليه يوم 2020/11/15.

[4]- علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمان الأردن ،ط1، 1997 ،ص110.

في المقطع الثالث يواصل درويش[1] :

**حجر أنا**
**يا مصر، هل يصل اعتذاري**
**عندما تتكدسين على الزمان الصعب أصعب منه ؟**
**خطوي فكرتي**
**و دمي غباري .**
**هل تتركين النهر مفتوحا لمن يأتي**

لا تزال الأمكنة تلاحق درويش على الصعيد الوجداني هو الآن يتوجه مخاطبا مصر، يعاتبها، يلومها، مستنهضا إياها من خلال تحفيزها من أجل التغيير وعدم الخضوع، يظهر على نبرة صوته نوع من التوتر والقلق وكأن الذات التي سُلبت حقها في الاستمتاع بمكانها الأول، هي الآن تفتقر الحل ومعرفة السبيل الصحيح " فثمة إحساس حزين وجارف بفقدان المكان وثمة استعداد دائم للرحيل المفاجئ حتّى إنه يحاول عبثا الانسجام والتأقلم أو إقامة علاقة ودية مع المكان الجديد"[2]**لكني كلما حاولت أن أبكي بعينيك /التفتّ إلى غيابي /فالتصقت بما تبقى منك ومني، وأدركني الزمن**- هي علاقة شتات على الصعيد الجسدي، وعلاقة ارتباط على المستوى العاطفي الروحي والا كيف هو (الحجر) و كيف (يعتذر).

في المقطع الرابع يقول درويش[3]:

**هل غادر الشعراء مصر ؟ و لن يعودوا ...**
**إن أرض الله ضيقة و أضيق من مضايقها الصعود**
.....
**بلادٌ كلما عانقتها فرت من الأضلاع**
**لكن كلما حاولت أن أنجو من النسيان فيها**
**طاردت روحي**
**فصارت كل أرض الشام منفى**
.....
**يا مصر ،لن آتيك ثانية ..**
**و من يترك حلب**
**ينس الطريق إلى حلب**

[1]-محمود درويش :الديوان ،ص424-245.
[2]-بسام قطوس: مرجع سابق ،ص58.
[3]-محمود درويش: المصدر السابق ،ص226-227.

**وأنا أسير حررته سلاسل**
**وأنا طليق قيدته رسائل**

في هذا المقطع لا تتغير حالة الشاعر مع الأمكنة بل تتغير هيمنة ذات درويش عليه، بحيث يتخلى القناع /المتنبي في هذا المقطع عن سطوته ليبرز صوت الشاعر لأن العلاقة بين الصوتين " لا تكون علاقة استبدال أو استعاضة، فهما يتداخلان تارة ويتباعدان تارة أخرى، وهما أيضا يتبادلان التخفي طورا والظهور طورا آخر "[1]، إن لكل منهما حضوره الخاص وغيابه الخاص في حدود ما لا يكون حضور أحدهما حضورا دائما ولا غيابا مستمرا، وهذا ما يبدو في هذا المقطع فدرويش مازال يعاني الشتات والضياع، والمنفي الجسدي والروحي مع أمكنته، فهو الذي خرج من فلسطين قسرا عام 1972 ومن لبنان عام 1982 وتنقل بين مصر وباريس وتونس وقبرص " هذه الأمكنة تلاحقه على الصعيد الوجداني (الروحي)، كما ولّد قلبا مهاجرا مشتتا، فأصبح كائنا جسديا في أمكنة متعددة (مناف) وكائنا روحيا في أمكنة متعددة (قلبا ومهاجرا)"[2] ، إن السطرين الأخيرين تطغى عليهما ملامح تجربة درويش أكثر من القناع، فدرويش هنا يستحضر تجربته في فلسطين المحتلة، فيها كان يجد حرية أكثر رغم أن بلده محتلة فهو –أسير حررته السلاسل – بينما في منفاه وفي غربته والبلدان التي سافر إليها هو يعاني ضيقا وقيدا رغم حريته فهو –طليق قيدته رسائل -.

في المقطع الخامس والأخير يلتزم المقطع بتقنية القناع عبر المزج بين الحاضر والماضي، والذهاب والإياب، واللقاء والفراق، ليقول درويش "[3]:

**...وإلى اللقاء إذا استطعت**
**و كل من يلقاك يخطفه الوداع**
**وأصيب فيك نهاية الدنيا و يصرعني الصراع**
**و القرمطي أنا . ولكن الرفاق هناك في حلب**
**أضاعوني وضاعوا**
**و الروم حول الضاد ينتشرون**

إن عبارة و(القرمطي أنا) تشير إلى صوت الشاعر وصوت الشخصية في قناع يجمع بين الماضي /المتنبي والحاضر /درويش " يجمع هذين الزمنين معا، دون أن يعني بتقديم أحدهما عن الآخر، من خلال إذابتهما في مزيج واحد، لا لتجسيد مأساة الماضي العربي فقط أو التعبير عن الهم الفلسطيني معزولا عن

[1]- علي جعفر العلاق: الشعر و التلقي ،ص114 .
[2]-ناصر يعقوب: قصيدة القناع ،ص290.
[3]-محمود درويش:الديوان ،ص428.

سواه بل إلى تقديم حاضر العرب وماضيهم، ذائبين في نبرة مشتعلة واحدة، يضيء أحدهما الآخر، ويستضيء به"[1] فكلمة القرمطي تشير إلى المتنبي، والضمير أنا يشير إلى درويش وقرمطية المتنبي- وإن لم يكن المتنبي قرمطيا يوما -هي التي أخرجته من حلب وبالتالي كان ضحية للقرامطة طفلا ويافعا، والقرمطية شردت درويش فالقرامطة /إسرائيل هم الذين سلبوه بلده وهو صغير وشردوا أهله، ضيقوا الخناق عليه، سجنوه أكثر من مرة، وضعوه تحت الإقامة الجبرية، وبسببهم عاش منفيا " إن صوت الضمير المنفصل "القرمطي أنا" لا يرجع دلاليا إلى عنصر واحد بذاته لأنه صوت مركب شديد التعقيد ينتج من تفاعل صوت الشاعر وصوت الشخصية التاريخية ومن خلال المزج تركيبا بين الماضي والحاضر"[2] إذن يتمازج الصوتان ويتفاعلان في مزيج دلالي واحد ما يؤكد الأمر[3]:

**ماذا جرى للنيل**
**لم يعتب**
**ولم يغضب علي**
**و في صحاري اتساع ...**
**وسكون مصر يشقني:**
**هذا هو العبد الأمير**
**وهذه الناس الجياع**
**و القرمطي أنا ، أبيع القصر أغنية**
**و أهديه بأغنية**
**و أسند قامتي بالريح و الروح الجريح**
**ولا أباع**
**الآن أشهر كل أسئلتي**
**وأسأل :كيف أسأل ؟**
**و الصراع هو الصراع**
**و الروم ينتشرون حول الضاد**
**لا سيف يطاردهم هناك و لا ذراع**

إن موقف المتنبي في هذا الأسطر وسخريته من العبد الأمير، رفضه وإدانته هو رفض للعبودية والقهر، وهو نفسه موقف درويش من الحكومات العربية الذي يرفضه ويمقته، أولئك الرفاق الذين

[1]-علي جعفر العلاق:الشعر و التلقي ،ص111.
[2]-ناصر يعقوب:مرجع سابق،ص288.
[3]-محمود درويش :الديوان، ص430/429.

يعقدون معاهدات السلم مع الأعداء أو يطردون المقاومة خارج حدودهم ويهاجمونهم، إضافة إلى حرب المخيمات في لبنان و...و...، الشيء الذي يستنكره درويش ولا يقبله–**وأسند قامتي بالريح والروح الجريح- ولا أباع**- "إن صوت الشاعر يتمزق كما صوت الشخصية التاريخية عبر ثنائية الماضي والحاضر، ولا تعود هاتان الثنائيتان، أو الاتجاه الهابط والصاعد منفصلين، بل متداخلين تداخلا عميقا، إن محنة الماضي وأساه على الصعيد الداخلي والخارجي هي محنة الحاضر؛ وبذلك يصبح المناخ العربي واحدا ملتحما، ومحنة الشخصية التاريخية /المتنبي هي محنة صوت الشاعر/درويش "[1].

إن القناع في قصيدة **(رحلة المتنبي نحو مصر)** ليس درويش تماما وليس المتنبي أيضا، إنه كلاهما في علاقة من الامتزاج والتماهي، فصوت المتنبي يلتحم بصوت درويش ويتبادلان معا العناصر والمكونات، استطاع درويش من خلال التقنع بشخصية المتنبي أن يمزج بين تاريخين تاريخ الشاعر الشخصي والتاريخ الموضوعي الخاص بالمتنبي، لقد جعل من المتنبي ذاتا وموضوعا ليعبر عن أشد لحظات منفاه وتشتته وانكساره بعد خروج المقاومة من لبنان، فاختار الملمح الذي يناسب تجربته، ملمح الرحيل الدائم والتطواف بين البلدان، الذي كان سمة خاصة من سمات حياة المتنبي ليسقط عليه تجربته المعاصرة فدرويش هو الآخر عانى من المنفى والتنقل بين البلدان العربية والغربية باحثا عن وطن لم يجده إلا في قصيدة، واختيار درويش للمتنبي قناعا له لم يكن " مصادفة وإنما عن وعي تام فكل من درويش والمتنبي غادر موطنه إلى مصر في ظروف متشابهة، ولكن رحيلها يشكل لحظات مصيرية حاسمة أثرت في حياتهما ومستقبلها أقوى تأثير """[2].

لذا فالربط بين درويش والمتنبي ربط لا يجانب الصواب والحقيقة، ليس فقط من ناحية أن شاعرية درويش ومكانته لا تقل عن قيمة المتنبي وموقعه في الشعرية العربية، بل لإمكانية تعميق هذا الربط في تقاطعات أخرى كثيرة، فكلا الشاعرين كتب شعرا مميزا في ظلال تجربة اغتراب ونفي، المتنبي قضى معظم عمره مغتربا عن موطنه في الكوفة، سعيا وراء أحلامه وطموحه، مغتربا بنبل وكبرياء، وكذلك فعل درويش منذ خرج من فلسطين أوائل السبعينيات.

كما أن المتنبي ودرويش يتشابهان في نبرة الكبرياء، بما فيها من علو الذات وارتفاعها رغم آلام الواقع وجراحه غير الملتئمة، والكبرياء الجريح أو المتعالي عن الألم ذلك هو ما يربط الاثنين معا إلى حد كبير، الكبرياء الأقرب للفطرة، الذي جُسِد في قوة الكلمة وكبريائها، لقد عاش درويش في مثل ظروف المتنبي، في عصر تميز بصراع سياسي على مستوى الأمة والجماعة، ولكن كلا منهما مضى صاعدا بكبريائه

[1]-ناصر يعقوب : مرجع سابق ،ص 279.

[2]-محمد فؤاد السلطان:الرموز الدينية و التاريخية و الأسطورية في شعر محمود درويش ،ص7.

رغم ظروف عصره البائسة ليجعل من تجربة انكسار الجماعة تجربة خاصة له، تجربة صعود وارتقاء سلم المجد، وكأن انتصارهما الشخصي هو تعويض عن انكسار أمتيهما، وهما كذلك المتنبي ودرويش.

## 5/ القناع المخترع:

مثّل القناع إذن شخصيات دينية كالأنبياء مثل أيُّوب ونوح وعيسى عليهم السلام ،صوفية كالحلاج وبشر الحافي، أسطورية كابن نايوبي وسيزيف، تاريخية كصقر قريش، وأدبية كالمتنبي والمعري، وشعبية كالسندباد و شهريار..."ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة، أو منها جميعا، مثل "القرندل" في مسرحية "الأميرة تنتظر"، لصلاح عبد الصبور، أو "الأخضر بن يوسف" في شعر سعدي يوسف، أو" مهيار الدمشقي "، في شعر أدونيس. وليس هناك ما يمنع أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها –مدينة، أو شجرة، أو جسرا أو نهرا –أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة، المهم - في القناع - ليس هويته، إنما ما يتيحه من إمكانيات، ومايفتحه من آفاق، ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعر المعاصر أقنعة شخصيات، يستعيرها الشعراء ليصوغوا - من خلالها-مواقفهم "[1].

استخدم **سعدي يوسف** تقنية "القناع" كغيره من الشعراء تعبيرا عن مواقف ما في حياته، لكن القناع الذي اختاره الشاعر ليعبر به عن تجاربه يختلف كثيرا عن أقنعة بقية الشعراء، فهو أولا شخصية مبتدعة وليست من الشخصيات التراثية على اختلاف مصادرها، وثانيا هو قناع لم يرد في قصيدة واحدة بل تجلى في عدة قصائد، كما كان عنوانا لديوان كامل؛ القناع هو شخصية **(الأخضر بن يوسف)** وهو رجل ابتدعه سعدي يوسف من عامة الناس وجعله معبرا عن ذاته،تجلى القناع في قصائد كثيرة منها قصيدة **(حوار مع الأخضر بن يوسف)** من ديوان **(الليالي كلها)** وفي قصيدة **(الأخضر أيضا)**، و**(كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)** وفي ديوان **( الأخضر بن يوسف و مشاغله)**.

الأخضر بن يوسف" شخصية موظفة بطريقة جديدة عند سعدي، فهو لا يلبَسها قناعا مباشرا أسوة بغيره من الشعراء، ولكنه يجعلها تلبس نفسها هذا القناع، هي ليست قناعا له، بل هو قناع لها من خلال ما يسوق من حوار معها، فتجيء شخصية مخترعة، ممزوجة الاسم من قبل، مركبة من اسم شخصية في جزئها الأول، ومن اسمه في جزئها الثاني"[2]، استخدم سعدي يوسف الشخصية قناعا له في قصيدة

[1]-جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر،مرجع سابق ،ص123.

[2]-أحمد ياسين السليماني: تقنية القناع الشعري الجزء الثاني،مجلة غيمان، اليمن، العدد الرابع، 1 أفريل 2008 ،ص85.

(**حوار مع الأخضر بن يوسف**) وعبر هذا الحوار المونولوج الداخلي جعل الشخصية جليسا يصغي بكل جوارحه إلى شكواه، حتّى إنه يحاوره دون أن يتوقع جوابا فيقول [1]:

**و لكننا بين هذا الجواز المزور و الثورة المستحيله**
**و بين الجبال -القبيلة . . . كنا غريبين:**
**لم نأكل القمح أخضر**
**و الورد أخضر...**
**لم نعرف الورق المتساقط . . .**
**هذا البزار البعيد ، وتلك النجوم القليله**
**غريبين كنا ،عن الصخر تحت المياه**

لقد أقام سعدي حوارا مع صوت آخر يتجاذب معه أطراف الحديث وهذا الميل لاستخدام صوت آخر ينوب عنه ينبع "من موقف إيديولوجي يتحرر الشاعر فيه من ذاتيته، متجها نحو الآخر، مخاطبا ذاته وغاصّا في أعماقها"[2].

ينتقل الشاعر بالأخضر في -قصيدة أخرى سابقة - إلى موقف آخر في بناء فني يمزج فيه بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة، فالأخضر بن يوسف وإن كان لا يزال يعاني المحنة على المستوى الشخصي فهي الآن محنة على المستوى الفني، أراد أن يجسدها عبر تلك الوصايا الملحوظة في القصيدة، ويحيلها لتكون نسيجا فنيا مركبا، يمثل صوته وصوت قناعه فيقول[3]:

**حسناً. ها هو ذا الأخضر بن يوسف أمام مهمة أكثر تعقيداً مما كان يظن. صحيح أنه حين يكتب القصيدة يفكر قليلاً بمصيرها...إلا أن الكتابة تصبح يسيرة عندما يستطيع التركيز على شيء، لحظة. رجفة، ورقة عشب...**
**أما الآن فهو أمام وصايا عشر. لا يدري أيها يختار..**
**والأهم من هذا كله: كيف يبتدئ؟**
**النهايات مفتوحة دائماً. والبدايات مغلقة.**

يحاول سعدي يوسف في قصيدة **"الأخضر بن يوسف ومشاغله"**، أن يتحسس القناع، ويباشر في تقمصه من خلال "الشخصية المركبة" التي اخترعها، وحاول أن يطورها ليتخذها قناعا له في هذه القصيدة" يقول[4]:

---

[1]- سعدي يوسف:الأعمال الشعرية الجزء الأول( الليالي كلها)،ط1،منشورات الجمل بيروت –بغداد،2014،ص84.
[2]- أحمد ياسين السليماني: مرجع سابق، ص85.
[3]-سعدي يوسف:الأعمال الكاملة /1، ص38.
[4]-سعدي يوسف:المصدر نفسه،ص167.

**سأستخدم اسمك...**
**معذرةً**
**ثم وجهك...**
**أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانيه**
**قناع لوجهي**
**وأنت ترى أنني أرتدي الربطة القانيه**
**أتزلفها؟**

إن سعدي يوسف عبر قناعه المخترع الأخضر بن يوسف حاول أن يقترب فيه من الواقع بمكوناته الدرامية عبر معاينة صراع الذات وتناقضاتها، الشخصية مثلت معادلا موضوعيا لذاته، تحدث إليها، وبها، وتوحد معها، إن شخصية الأخضر في تماسها مع شخصية سعدي يوسف شكلت أفقا جديدا لإمكانات استثمار صوت آخر يختزن بداخله طاقات رمزية كثيفة فنصوص الأخضر بن يوسف تشكل عند الشاعر النصوص الا ٔكثر اقترابا من قراءة الواقع والأوضاع في الشمال الإفريقي حتّى أن الاسم في تركيبته جاء على شاكلة الأسماء في الشمال الإفريقي، هذه النصوص حاولت التغلغل في كثير من وقائعه والتطورات السياسية والاجتماعية المواكبة للواقع الشمال الإفريقي، بحيث يبدو الأخضر بن يوسف منخرطا تماما في عمق التحولات التي كانت تشهدها المنطقة، على الأخص في المغرب.

والقصيدة الأولى **"الأخضر بن يوسف ومشاغله"** حافلة بمقتضيات الإحالة إلى القضايا الكبرى أو المشاغل التي عانقها الأخضر، وحقق من خلالها وجوده، وفي مقدمتها ظاهرة القمع والاضطهاد المتفشية بالمغرب أساسا والتي ميزت حقبة السبعينيات من القرن الماضي، وهي مشاغل طالما وقف عندها سعدي كذلك في مجموعته " نافذة في المنزل المغربي" واستطاع أن يرسم من خلالها تفاصيل المضايقات والمطاردات التي يتعرض لها الثوريون المغاربة، إضافة إلى هذا فإن الأخضر يتقاسم هذه المشاغل مع سعدي إذ يبدو أن مصيرهما واحد، وأن الظروف ذاتها هي التي تتحكم في سيرة وحياة كل منهما، وتجعله يستريح على غير اليقين، ويركض نحو وهج الثورة المستحيلة، والقصيدة هي فضاء لاقتراب حميمي من المشاغل الحقيقية التي تؤرق كلا منهما، لكنها في الوقت نفسه إطار لتحديد معالم الالتقاء أو الاختلاف

ومناطق التنازع بينهما، فرغم توحدهما فإن لكل منهما مشاغله الخاصة التي تتباين بحسب مضامينها وجذورها[1].

والأخضر بن يوسف تركيب اسمي من اسمين علمين، الأول يحيل إلى الخضر، والثاني إلى يوسف الاسم الأول للشاعر، شخصية الخضر ذكرت في القرآن الكريم، الشخصية التي التقاها النّبي موسى عليه السلام وفتاه والقصة وردت بتفاصيلها في سورة الكهف، كما أن للشخصية حضورا في الأسطورة البابلية فهو مصدر الحياة في الثقافة الهندية، أصبح الخضر إلـها نهريا يُصَوَر جالسا على سمكة، وفي الديانة المسيحية قيل إنما سمي الخضر لأنه أينما صلى اخضر حوله[2].

ولم يأخذ الأخضر من الخضر سوى اسمَه بعموميته لتتحول هذه العمومية إلى خصوصية مغايرة وذلك حين يرتبط باسم يوسف، هذه الخصوصية نقلته من الماضي إلى الحاضر وخلقت شخصية جديدة مستقلة لا هي الخضر ولا هي يوسف سعدي، يحيل الاسم بمجرد لفظه إلى شخصية الأخضر بن يوسف المستقلة والمتفردة بذاتها إلى كائن" نكاد نلمسه في الواقع جالسا إلى البار، أو قادما من أبواب سبتة "[3] إنه كائن يمشي، يتنقل، يكتب شعرا، يعاني الغربة، إلا أن السؤال الذي قد يُطرح ها هنا ما الذي يربط شخصية الخضر بيوسف سعدي؟.

ارتبطت شخصية الخضر بالرموز "ذاتها التي برزت في أساطير الموت والانبعاث الأخرى"[4] فتصبح الشخصية رمزا للخصب والحياة كما "يدل اسمه المرتبط بالاخضرار أنه يعيد الخصب إلى الأرض المجدبة والحياة إلى كل ميت"[5]، إن هذا الإطار الرمزي للخضر، الانبعاث والخصب، يتوافق مع الاتجاه الفكري للشاعر، في رفض وتحريض وإصرار على بعث الأمة العربية من جديد والتعبير عن موقفه في النضال السياسي ضد الطغيان والظلم، لقد تنقل سعدي بين دول كثيرة عربية وغربية وخبر الحياة فيها، وعاين الأوضاع السياسية والاجتماعية، كما أن بلده العراق كان يعاني نفس الأوضاع المتأزمة على الصعيدين، لذا الشاعر يؤمن بانبعاث الأمة العربية أملا في الانطلاق نحو آفاق الحرية التي كانت غائبة وممنوعة، إن شخصية الأخضر بن يوسف شكلت استثمارا لطاقات صوت ثان يختزن بداخله دلالات رمزية

---

[1]-ينظر سعيدي المولودي: الانتماء المغاربي لسعدي يوسف (قراءة في نصوص الشمال الإفريقي )الحوار المتمدن العدد 3463-2011/8/21، الموقع الإلكتروني :http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp. أطلع عليه يوم 2020/11/21

[2]- ينظر ريتا عوض:الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية بيروت،1974،ص54.

[3]- جابر عصفور: مرجع سابق، ص126.

[4]- ريتا عوض:الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث ،ص52.

[5]- ريتا عوض : المرجع نفسه،ص54.

وإيحائية تسمو بالتجربة الشعرية عند الشاعر نحو الشمولية وتتجاوز خصوصياتها المحدودة، ودلالاتها الضيقة إلى التعبير عن رؤية كلية لقضايا الإنسان بصرف النظر عن انتمائه، هكذا ابتدع يوسف سعدي قناعه الخاص وحمّله رؤاه وهواجسه وهكذا كانت الشخصية النموذج الأمثل والأكثر إثارة في شعر سعدي يوسف.

## ثالثا: اشتراطات فاعلية القناع:

استوت تقنية القناع في كثير من القصائد ابتداء من ستينيات القرن العشرين وعرفت نضوجا فنيا وفكريا، فاكتست القصائد نزعة رؤيوية وشمولية جاعلة من القناع رمزا يمثل استمرارية معنى التجربة الإنسانية، لكن درجات التقنع من شاعر لآخر تختلف، بل وتختلف من قصيدة لأخرى عند الشاعر نفسه، فالأمر فيه من الصعوبة والتعقيد ما يقف حائلا دونه، ذلك أن "الشروع في التقنع عمليا هو شروع في بناء شخصية درامية جديدة تختلف عن الأصل وتقترب من الشاعر وهي عملية معقدة "[1] وتستدعي قدرا كبيرا من الدقة والحذر، لأنه غالبا ما تكون " صورة تلك الشخصية وخصائصها النفسية، ومواقفها التي سجلها التاريخ لها راسخة في أذهان الناس"[2]، فتجلي القناع هو في تجليات صوت الشخصية واكتناه لدلالاتها التاريخية والوجودية، وأي تحريف في هذه الدلالات قد يفقد الشخصية رمزيتها وقيمتها، وكلما عمّق الشاعر من صلة شخصياته المستدعاة بمصادرها محافظا على صفاتها يضيء القناع القصيدة وتتحقق المقاصد من عملية التقنع .

ولكي تُعتَبر القصائد نموذجا يستجيب لرؤيا توظيف تقانة القناع، ولتكون عملية التقنع ناجحة يشترط أمور كثيرة أهمها "تعيين الشخصية تعيينا اسميا وتاريخيا ومرجعيا وسيريا ويتعذر توصيف أو نمذجة شخصية عامة، مغيبة التسمية والإستراتيجية والعلامة والرمزية"[3]، إذ لا بد أن يستند القناع إلى شخصية لها مرجعية تاريخية أو واقعية لأن رصيدها يثير ذاكرة القارئ ويشع فيه أفكارا بمجرد ارتداد المتلقي لهذا الرصيد المعرفي، فليس مناسبا أن يتقنع الشاعر بشخصية تفتقد الوجود الذهني أيا كان هذا الوجود الذهني دينيا أو تاريخيا أو أسطوريا أو أدبيا، أو حتّى واقعيا "وترتفع قيمة القناع كلما جاوز المرجعية الموروثة إلى إعادة إنتاج الرؤيا "[4]، لأن قصيدة القناع الناجحة تستبطن المعنى وما وراءه، بالاستعانة بالشخصية المقنع بها وذلك بالتماهي معا عبر مكوناتها صوتا وحالة.

والملاحظ على أهم قصائد القناع أن أقنعتها كانت شخصيات فاعلة في التاريخ، فقد كان الشعراء يميلون إلى الشخصيات التراثية باختلاف أنواعها، لكن هذا لا يعني أن نقتصر على هذا النوع من الشخصيات، فهناك من الشخصيات المعاصرة من استطاعت بقيمتها الإيجابية و فعلها الإنساني المتفرد أن تكون شخصيات فاعلة يمكن التقنع بها كشخصية: تشي كيفارا ومالك حداد، ولوركا (الشاعر الإسباني)

---

[1]- بن عائشة عباس: بنية القصيدة العربية المعاصرة دراسة حداثية، أطروحة دكتوراه،جامعة سيدي بلعباس، الجزائر،2017/2016،ص227.

[2]-المرجع نفسه:الصفحة نفسها .

[3]-سميرة قروي:جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر قصيدة النص الغائب،مجلة فتوحات،جامعة خنشلة، الجزائر،العدد الأول،2015، ص94.

[4]- عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث،ص21.

فمن أهم أسباب تقنع الشاعر أنه يبحث عن البطل النموذجي، وليس هناك ما يمنع أ ن يتخذ الشاعر شخصيات معاصرة أقنعة فنية بشرط أن تتمتع تلك الشخصيات بسمات وخصائص تمكنها النهوض بالتجربة الشعرية.

من أهم الصفات التي رأيت أنه يجب مراعاتها كي تؤدي عملية التقنع غايتها هي فيما يأتي:

❁ على الشاعر أن يراعي قدرة الشخصية على إضاءة تجربته واستيعابها، وأن تكون الشخصية المتقنع بها ذات صفات دالة، بحيث تحمل من الصفات ما يجعلها ممثلة للتجربة المعاصرة، وهنا يجب البحث عن السمات الدالة في الشخصية القناع، وأن يربط الشاعر ربطا موفقا بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه من أفكار، مراعيا في ذلك أيضا الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصية التاريخية أو التراثية عموما، فليست كل الشخصيات التراثية تصلح أن تكون موضوعا معاصرا وذلك لانعدام السمة الدالة فيها، ومن هنا تنشأ الصعوبة، لذلك لابد للشاعر من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية عميقة[1]، إذ لا يمكننا –كما يقول الناقد سامح الرواشدة" أن نتخذ شخصية مغرقة في فرديتها قناعا لتجربة عامة ذات بعد جماعي، وكذلك ليس من المناسب أن نتخذ تجربة جماعية أو ذات بعد عام قناعا لهّم فردي معزول"[2]، ويضيف الناقد الرواشدة " وهذا المعيار يحتاج إلى رؤية دقيقة للحكم على نجاح الشخصية أو إخفاقها في أن تكون قناعا، لأن السمة الدالة تحمل من المرونة قدرا كبيرا يجعل الحكم على الشخصية ليس سهلا" [3]، ومن الأمثلة على ذلك نقد البياتي لأدونيس حينما تقنع بشخصية الصقر، فقد عدّها البياتي تفتقر إلى السمة الدالةلأنها تعبر عن تجربة فردية، في حين جابر عصفور لم يَر ما رآه البياتي إنما رأى في توظيف أدونيس لقصيدته " وافراتاه كن لي جسرا 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 والجدب "[4] وربما براعة الشاعر في إضافة بعض الدلالات الجديدة قد تتحكم في هذا المعيار، والمهم في كل هذا أن تحمل الشخصية هموم التجربة الشعرية المعاصرة وهذا ما يحيل على صفة أخرى هي:

❁ قدرة الشخصية المتقنَع بها أن تحمل أبعاد تجربة الشاعر المعاصر الخاصة، وهذا الأمر يقودنا إلى ضرورة حسن اختيار الأقنعة وتوظيفها بما يتلاءم وتجربة الشاعر الخاصة وقدرتها على التعبير عن همه المعاصر، فبعض من كتب عن هذه الظاهرة يرى"أن بعض الشخصيات لا تصلح كلية لاستخدامها في التعبير عن مدلولات معاصرة كشخصية **(بشار بن برد)** مثلا التي استخدمها أدونيس والشاعر العراقي

---

[1]- ينظر محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي،ص135/134.

[2]-سامح الرواشدة:القناع في الشعر العربي الحديث،ص9.

[3]- سامح الرواشدة: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص125.

نبيل ياسين فإن في حياة بشار وشعره من مظاهر السخف والابتذال ما يباعد بينه وبين القدرة على تلبية حاجة الشاعر إلى القناع، ويبدو أن شعراءنا مازالوا يتوهمون أنّ كل شاعر فتكت به السلطة -المستبدة- كان بالضرورة ثائرامغتربا يستحق البعث والتمجيد، ذلك ما انزلق إليه أدونيس في أغاني مهيار الدمشقي حيث غنى لبشار كشاعر رافض، مساويا بينه و بين الحلاج و المعري و الغزالي"[1].

وغير بعيد عن هذا الرأي تحدث جابر قميحة عن شخصية (أبي نواس) التي تقنع بها أمل دنقل في قصيدته **(من أوراق أبي نواس)**، ورأى أن الشاعر لم يكن موفقا" في اختيار شخصية أبي نواس قناعا يناصر الحق والعدل ويواجه الظلم وينتصر للكلمة؛ لأن جذور هذه الشخصية التي عاشت للخمر والشذوذ والتهتك أقوى وأعتى من أن تنزع من ضمير الناس...(وأقوى من أن يغلبها منطق الفن ولو كان أخاذا باهرا)، بل إنه يضعف من حاسة المتلقي لتقبل المضامين والأفكار التي حرص أمل على منحها الإيحاء بها "[2]، كما أكد عدم التوافق " بين التجربتين القديمة المتمثلة في أبي نواس، والمعاصرة المتمثلة بشخصية الشاعر المعاصر إذ أن أبا نواس عُرف في التراث العربي بالخمرة والشذوذ، فلا تحمل شخصيته بعدا فكريا وفنيا "[3]، وإن عدّ غيره من النقاد أن أمل دنقل في تقنعه بشخصية أبي نواس حمّل نصه عددا من القضايا " لكنها لا تخرج في مجملها عن نقد السلوك السياسي والاجتماعي، الذي كان يواجهه أبو نواس قديما وحديثا فقد عبرت إحدى هذه الأوراق عن ثنائية الفكر - الفن- والسلطة "[4].

وبالرغم من أن القصيدة جسدت الصراع الأزلي بين الفكر والسلطة أو الفن والسلطة، ومثلت حيرة وقلق الفنان أو المفكر في صراعه مع السلطة، إلاّ أنّ هذا الملمح إن قبلنا أنه يتناسب مع شخصية أبي نواس فالا كيد أنه لن يكون مقتصرا عنه، فيمكن لكل شخصية فاعلة في التاريخ أن تُوجَد في مثل هذه الظروف وتحمل الصفة نفسها، كما أن التاريخ يحوي شخصيات كثيرة تتناسب وهذا الملمح دون أن يجد القارئ فيها أي نوع من الغموض في فهم مرامي النص، أضف إلى ذلك أن صورة أبي نواس وخصائصها النفسية، ومواقفها التي سجلها التاريخ لها راسخة في أذهان القارئ وهي بعيدة كل البعد عن ملمح صراع الفن ضد السلطة وإن لاقت قبولا عند فئة من القراء فهي لن تشملهم كلهم، كما أعتقد أن هذا النوع من التسليم سيفسد ذائقة المتلقي .

---

[1]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية،ص 293.

[2]-جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل،هجر للطباعة و النشر ،ط1،القاهرة،1987،ص233،نقلا عن بسمة محمد عوض الخفيفي،الرمز في شعر أمل دنقل:رسالة ماجستير ، كلية الآداب جامعة قاريونس،ليبيا، دت،ص192.

[3]- محمد سليمان سلمان:الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، أطروحة دكتوراه كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية،2004،ص87.

[4]-سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث،ص82.

لذا فاختيار الشخصية القناعية من لدن الشاعر ليس بالأمر اليسير، إذ لابد أن يكون الشاعر متسلحا بقدر كبير من الفكر والثقافة والفن ما يؤهله لأن يكون مبدعا واعيا، وهذا الأمر يستدعي من الشاعر التوغل في أعماق التاريخ والظفر بالتجارب التي تستطيع أن تحمل همومه المعاصرة، كما أنه يقوم على اعتبارات أخرى " اعتبارات هي من مكملات الخصائص الشخصية الشعرية الفاعلة "[1] هذه الاعتبارات هي الركائز الفكرية والثقافية والفنية والفلسفية، التي بها يمتلك الشاعر القدرة على أن يغوص في التاريخ " ويستلهم الأحداث الإيجابية فيه، وينتقي من خلال مواقف الأفراد الفاعلين، والمؤثرين في الماضي، ما يلائم مواقفه المعاصرة مما يكسب قصيدته أبعادا شمولية، ورحابة إنسانية عامة"[2] وإن لم تراع هذه الاعتبارات، فإن القارئ لن يظفر بأي مغزى و يسود جو من الغموض.

لذا ينبغي أن تتوفر في الشخصية القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه إلى حد كبير أفكار ومواقف وآراء الشـــاعر المعاصر، ليكون التقنع بالشخصية المستدعاة في إطار الانسجام التام، على أن يظل هذا الانسجام ممتدا على مساحة القصيدة، حتّى ينتهي القناع من عمله الموكل إليه، ومن ثمة يجد الشاعر حيلة ما لإلقاء قناعه والظهور.

هذا يمضي بنا إلى جانب آخر من عملية التقنع الشعري إذ لابد من " مواءمة القناع وعملية التقنع لاستحقاقات التمثيل الثقافي وتنطلق هذه الاشتراطات والاستحقاقات من الارتهان للصدق التاريخي والصدق الفني بآن واحد" [3]، وذلك يتسنى بالاحتفاظ بالسمات والخصائص الدالة على هوية الشخصية، فلا يمكن أن نحمل شخصية تاريخية ما صفات بعيدة – ولو إلى حد طفيف - عن صفاتها الحقيقية، وربما مثال هذا أن أمل دنقل في تقنعه بشخصية المتنبي في قصيدته **(من مذكرات المتنبي في مصر)** استغل موقف المتنبي من كافور وحاول أن " يعري من خلال توظيفه لهذا الموقف حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة التي تحاول أن تغطي ضعفها أمام العدو بممارسة السلطان على رعاياها في الداخل، وإخفاقها في صنع أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها باختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء " [4]، إلا أنّ هناك من النقاد مَنْ يرى أن شخصية المتنبي لا تصلح أن تكون قناعا يحمل خطابا سياسيا للسلطة الحاكمة في مصر آنذاك ويدين تلك المواقف السياسية التي ارتبطت بفترة من الفترات التاريخية، وذلك يعود بالدرجة الأولى إلى كون "شخصية المتنبي التراثية لا تصلح أن تكون صوتا لإدانة الأوضاع السياسية في مصر؛ ذلك أن المتنبي كان شخصية وصولية تنتهز الفرص لمدح الأمراء. ولذلك كان هجاؤه لكافور في داليته شتيمة

[1]-علي عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر ،ص170.

[2] -محسن أطيمش: دير الملاك،ص104.

[3] - عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق،ص25.

[4]-علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية،مرجع سابق،ص139.

شخصية "[1]، كما أن الشخصية طموحها الذاتي يطغى على قوميتها وإن حملت الشخصية بعض صفات القومية، وقصيدة **(من مذكرات المتنبي في مصر)** ذات بعد قومي عالٍ حيث جسدت الانكسار الذي عاشه العرب في أعقاب نكسة 1967، ولعل اختيار أمل دنقل لشخصية المتنبي كي يحملها تجربته المعاصرة يعود إلى كون المتنبي "الشاعر الأكثر نسقية، وليس إعجابنا به إلا استجابة نسقية غير واعية منا إذ أننا واقعون تحت تأثير النسق الذي يحرك ذائقتنا ويحدد خياراتنا مثلما تحددت خيارات أبي تمام في الحماسة "[2].

إذن فعملية انتقاء شخصية ما، والتقنع بها أمر معقد، ودقيق، ولـيس متاحا لكل شاعر أراد أن يفعل ذلك، بل يجب التريث والتدقيق في اختيار الشخصية القناع كي تتوافق مع ما يريد الشاعر أن يبوح به، لذلك على الشاعر في اختيار أقنعته أن يراعي أكثر الجانب التاريخي وكل ما ينطوي تحته من أنساق ثقافية حيث " يرتبط التأطير التاريخي بخصائص النسق الثقافي الذي تتحرك فيه الشخصية إناسيا ودينيا وموروثا شعبيا وتحقيقا تاريخيا"[3]، فليس من المستطاع التقنع بشخصية بمعزل عن إطارها المعرفي والثقافي الذي وجدت فيه، لذا يجب على الشاعر مراعاة الخصوصيات اللغوية والدينية والثقافية المرتبطة بالإطار الذي وجد فيه القناع كي يضمن المشاركة الفعالة للمتلقي في تقفي البؤر الدلالية " وتفجير منابع الجمال الفني في القصيدة وتأويله بما يتناسب أو يتقاطع مع تجاربه وأفق التوقع لديه الذي سيبدأ بالاشتغال بمجرد معرفة نوعية القناع و مصدره "[4].

تستلزم تقنية القناع على مُوظِفِها أن يكون على ثقافة كبيرة، جاب وطاف التاريخ بنوعيه القديم والحديث، والتراث بمختلف بيئاته السياسية والدينية والاجتماعية والصوفية والأسطورية، وهذا ما يحيل إلى جانب آخر وهو أنه في استحضار الشخصية التاريخية والتماهي معها يجب أن يكون في حدود احترام المصداقية التاريخية، حتّى تلقى القصيدة قبولا عند القارئ وانسجاما، وبالتالي إغناء البعد التأثيري فثمة " تفاصيل مغرقة في الخصوصية وملامح شخصية شديدة الدلالة عليها ينبغي أن لا يفترق عنها صوغ التقنع"[5]، هذه التفاصيل يجب أن تُحتَرم ويكون الشاعر حذرا في التعامل معها، حتّى لا يلاقي القناع أي نوع من الإخفاق والرفض، لأن استناد الشاعر لقناع ما يعني بالضرورة أنه استعار بعض صفات وملامح الشخصية المستدعاة للتقنع، وقد يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى اقتباس أو تضمين أقوال

[1]-عبد السلام مساوي:البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل،ص174-175 نقلا عن الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية،ص86.

[2]-عبد الله الغذامي:النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط3، 2005،ص167.

[3]- عبد الله أبو هيف: مرجع سابق،ص31.

[4]- بن عائشة عباس: بنية القصيدة العربية المعاصرة،ص230.

[5]- عبد الله أبو هيف:المرجع السابق، ص32.

الشخصية، وبالتالي يتناص مع أقوالها وأفعالها، وهنا على الشاعر في استحضار الشخصية القناع والتماهي معها أن يكون من خلال نشدان المصداقية القائمة على الإخلاص للعنصر السيري للشخصية ولا ينسب إليها أقوالا وأفعالا ليست لها، فتخرجها عن إطارها التاريخي وسيرتها المرتبطة بالتاريخ وإن لم يراع الشاعر هذا الجانب وخالف سيرة الشخصية القناع لن تنال القصيدة حظها من القبول لدى القارئ و لن تنسجم مع الطرح العام للتجربة الشعرية والشعورية المعاصرة " وإذا جانبت قصيدة القناع المصداقية السيرية فلماذا يلوذ بها الشاعر ؟، ويستنطقها الصوت ؟، ويمنح من التماهي معها رؤياه لفهم معضلات التاريخ والوجود"[1]، وربما من أمثلة ذلك قصيدة **(محنة أبي العلاء)** لعبد الوهاب البياتي بحيث وقع في هذا المأزق "و لم يفلح هذه المرة في صنع قناعه كما أفلح من قبل[2]، وظل صوته يعلو على صوت بطله، إلى الحد الذي صار فيه أبو العلاء ثانويا، والبياتي وصوت آخر هو غاليليو شخصيتين أساسيين في القصيدة، وبدا أبو العلاء مجبرا على أن ينطق بما لم يكن مهيئا له، أو قادرا عليه في حدوده التاريخية وتكوينه المعروف "[3].

حاول البياتي في قصيدته (محنة أبي العلاء) التقنع بالشاعر العباسي أبي العلاء المعري كما يبدو من العنوان، إلا أنه تقنعه انسجم مع شخصية **غاليليو** أكثر من المعري، وغاليليو هو ذلك العالم الذي صرح في عصر النهضة بأن الأرض تدور، لكن الكنيسة الكاثوليكية عدت الأمر هرطقة وخروجا عن تعاليمها، فحكمت عليه بالسجن ثم خفف الحكم إلى إقامة جبرية بعد ذلك لأن الرجل كان في السبعين من عمره[4]، قناع غاليليو في القصيدة كان الأفضل والأنجع الأكثر ملاءمة من قناع المعري، وهذا ما سيتضح من خلال هذه القراءة.

يفتتح البياتي قصيدته بالهامش الوارد في بداية القصيدة والذي يحيل إلى كلمة غاليليو الشهيرة " ولكن الأرض تدور " وجاء المقطع العاشر منها بالعنوان نفسه **(ولكن الأرض تدور)** ليكون تأكيدا على فكرة غاليليو التي تحمل في طياتها الثورة والتقدم.

تبدأ القصيدة بمقطع **(فارس النحاس)**، في هذا المقطع يصور البياتي خراب المدينة، وعبثيتها، وضياع أهلها فيقول البياتي على لسان قناعه[5] :

**لمن تغني الجناوب ؟**
**لمن تضيء هذه الكواكب ؟**

---

[1]-عبد الله أبو هيف: المرجع السابق، الصفحة نفسها .

[2]- يقصد قناع الحلاج في قصيدة عذاب الحلاج.

[3]- محسن أطيمش: دير الملاك،ص112.

[4]- بيتر ماكمر :جاليليو جاليلي، موسوعة ستانفورد للفلسفة، ترجمة محمد صديق أمون،مجلة حكمة،2017، الموقع الإلكتروني https://hekmah.org/wp-content/uploads/2018/07. أطلع عليه يوم 2020/11/25

[5]-عبد الوهاب البياتي: الديوان ،ص24.

**لمن تدق هذه الأجراس ؟**
**وأين يمضي الناس**

تأتي الأسطر الشعرية الأخيرة من المقطع نفسه والذي يبدو ظاهريا أنه ارتبط بالمعري أكثر من غيره حيث يقول البياتي :

**سيصبح الصمت رهيبا عندما أكسر عند قدميك أبتي الإناء**
**ستّ وما تزال حيا أنت الربع التي تبكي**
.....
**ثلاثة منها أطل في غد عليك**
**مقبلا يديك**
**لزوم بيتي و عماي و اشتعال الروح في الجسد**

يتناص البياتي هنا مع أبيات المعري (هذا ما جناه علي أبي***ولم أجنه على أحد)، لزوم بيتي، وعماي، واشتعال الروح، ويبدو للوهلة الأولى أن هذه الأسطر الشعرية تحيل على المعري أكثر من شخصية أخرى، إلا أنه بقراءة بسيطة لسيرة حياة غاليليو نجد أنه هو الآخر أصيب بالعمى في آخر أيامه، كما أن الكنيسة حكمت عليه بالحبس طول حياته لأنه صرح أن "الأرض تدور وأن الشمس هي مركز الكون" ، لتُخفف العقوبة فيما بعد إلى إقامة غاليليو الجبرية في منزله، وبقي غاليليو على هذا الحـــال حتّى توفي،فإن كان المعري يصف نفسه برهين المحبوسين فأظن أن غاليليو هو الآخر ضحية الإقامة الجبرية والحبس، وبذلك هو رهينٌ آخر للمحبوسين، ثم يأتي المقطع الثاني بعنوان **(العباءة والخنجر)** فيقول البياتي:[1]

**شربت من خمر الأمير ، ورأيت في نهار ليله النجوم**
**أكلت من طعامه المسموم**
**و المقطع الثالث (المغني و الأمير) 2**
**كان على الحصيرة**
**ممدا مناجيا أميره**
**يا قمر الزمان**
**أسألك الأمان .**

[1]- عبد الوهاب البياتي: الديوان،ص26.

[2]- عبد الوهاب البياتي:المصدر نفسه، ص28.

وبينما في المقطع الرابع الذي يحمل عنوان (**سقوط الزند** ) ":[1]

**مجلسه كان يعج بدواب الأرض و الهوام**
**من كل صعلوك شويعر ،دعيّ ، واعر نمام**

تختفي الشخصية القناع /المعري وتبدو هذه المقاطع " واهية العلاقة ببطل القصيدة المعري موقفا وسيرة، لأنها مواقف البياتي نفسه، ومضمونه الشعري الدائم، وثورته التي لا تهدأ أمام السلاطين والجلادين والشعراء المنافقين والدجالين الذين يكيلون المدح المرائي للسلطان المتخم الغبي "[2].

يتفاوت حضور المعري والبياتي على المقاطع الباقية و"المقطعان (**حسرة بغداد** ) و (**قمر المعرة**) هما الأقرب إلى (أبي العلاء) الذي جاء إلى بغداد فرأى ماء دجلة معتكرا، وهما شوق البياتي إلى وطنه وظلال نخيله، أما المقطع الثامن "**لتكن الحياة عادلة** "والتاسع "**الضفادع** فهما تأكيد آخر على صوت البياتي وأفكاره وغياب لصوت القناع "[3]، ويأتي الجزء الأخير ليحسم الأمر ويكون تكريسا لفكرة غاليليو حيث يقول البياتي [4]:

**إذا أردتم ،ساوتي ، فالأرض لا تدور**
**و لا يغطي نصفها الدجور**
**و لا تضم هذه القبور**
**إلا الدمى و لعب الأطفال و الزهور**

.....

**فعصركم مضى إلى الأبد**
**و لم تعودوا غير أشباح بلا قبور**
**و الأرض، رغم حقدكم، تدور**
**و النور غطى نصفها المهجور**

يتوخى البياتي في هذا المقطع الموضوعية لذلك حاول أن يعمم أفكاره ويسقطها على شخصية المعري، إلاّ أنّه في سعيه هذا أنطق المعري بما لم ينطق به، و بما لم يكن مهيأ له ضمن حدوده التاريخية، ولعل هذا ما دفع ناقدا مثل إحسان عباس أن يتساءل "لماذا يضطر الشاعر إلى المجاملة ليقول أن الأرض تدور، ثم ليثور على هذه المجاملة معلنا أنها تدور؟"[5] ليؤكد بأن القصيدة تحوي" جوا يليق

---

[1]-عبد الوهاب البياتي : المصدر نفسه، ص29.

[2]- محسن أطيمش: مرجع سابق ،ص114.

[3]- محسن أطيمش: المرجع نفسه ،ص116.

[4]- عبد الوهاب البياتي:المصدر السابق : ص40-41.

[5]- إحسان عباس: اتجاهات الشعر ،ص125.

بالمعري، كما أن هناك جوا آخر لا يليق به، وثمة تجاوزات فنية - حين يراد لهذه القصيدة أن تدرس في نطاق تكاملي - ولكن حضور البياتي أشد وضوحا من حضور المعري ونقد الحاضر أعنف من نقد الماضي"[1].

إذن حمّل البياتي قناعه /المعري أفعالا وأقوالا لم تكن له ولم تؤيدها المصادر التاريخية، لذا لم يكتمل القناع فنيا عند الشاعر، ولو أنّه جعل المحنة (محنة غاليليو) بدل (محنة أبي العلاء) لكان القناع أنسب وأكثر ملاءمة لتجربته المعاصرة، لأن ما أراد البياتي أن يقوله عبر هذه القصيدة يحمل كما من المواقف التي هي أقرب إلى غاليليو أكثر من المعري، كما أن فيها مواطن يلتقي ويشترك فيها البياتي مع غاليليو أكثر من المعري .

فقناع غاليليو يناسب البياتي صاحب الثورة التي لا تهدأ و كلمة غاليليو "ولكن الأرض تدور " هي الكلمة المشحونة بالرفض، الرفض للرجعية القديمة والحديثة والوقوف في مواجهة التزمت الواقف في وجه التقدم، وحادثة غاليليو حين سيق إلى المحاكمة وأُمر أن يجثو على ركبتيه أثناء تلاوة الحكم، حيث حكم عليه أنه " متهم بالهرطقة بشدة " حادثة تاريخية فيها من الدرامية ما تجعل غاليليو أهم شخوص الثورة في العصر الحديث، سواء كانت هذه الثورة علمية أو غير ذلك، وهذا يتواءم كثيرا مع شخصية البياتي وما حاول أن يبثه عبر هذه القصيدة المحنة.

في الأخير عملية التقنع ليست "ضربا، أو حالة، أو صرعة يستطيع أن ينهجها من شاء، بيسر،أو بسهولة " [2]، إنه أسلوب يجمع بين استبطان التاريخ، واستلهام للأحداث الإيجابية، وانتقاء الشخصية الفاعلة المؤثرة في حدود ما تسمح به تاريخيتها وما تلائم التجربة الشعرية المعاصرة .

أقف الآن بعد هذا التطواف وقفة رَيّ لأقول: إن الشاعر العربي وجد في تقانة القناع ما يخدم ويسمو بتجربته المعاصرة في ظل ظروف قاسية ولّدتها ظروف العصر الحديث، فبعد أن وجد الشاعر الحداثي نفسه يعاني غربة نفسية، وصراعا داخليا وخارجيا عجزت القصيدة الغنائية عن حمله، لجأ إلى القصيدة القناع، متوخيا الدرامية والموضوعية، فتقنع بشخصيات الأنبياء، والشخصيات الأسطورية، والصوفية والشعبية والتراثية وشخصيات أخرى مخترعة، لكن هذه القصائد لن تكتمل فنيا ولن تؤدي وظيفتها وتنسجم مع غاية التقنع ما لم تحترم خصائص معينة، كفاعلية الشخصية القناع، ودلاليتها، وتناسبها مع تجربة الشاعر الذاتية في إطار موضوعي.

هكذا تجلى القناع في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، فكيف كان الأمر مع القناع في الشعر الجزائري المعاصر ؟

---

[1]- إحسان عباس:المرجع السابق، ص125 .

[2]- علي عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر مرحلة الرواد، مرجع سابق، ص170.

# الفصل الثاني
# تجليات القناع و القناع النبوي
# في الشعر الجزائري المعاصر

أولا-تقنية القناع و حداثة النص الشعري الجزائري

ثانيا -القناع في الشعر الجزائري المعاصر

ثالثا -تجليات القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر

# أولا -تقنية القناع و حداثة النص الشعري الجزائري:

تعرّض الشاعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية لكم هائل من الأحداث والتناقضات التي دفعته للخروج عن دائرة المألوف، وخلقت لديه تلك الرغبة في التمرد على قيم الثبات والجمود، كانت تقنية القناع واحدة من تلك المظاهر التي تأسست على رفض السائد والموجود والرغبة في الثورة على الطقوس الشعرية والأساليب، لذا عرف الشعر العربي الحديث ظهور تقنية القناع بمعناها الفني في الخمسينيات من القرن العشرين، بينما في النقد تأخر قليلا إلى الستينيات منه، فقد عدت التقنية مظهرا من مظاهر الحداثة التي غزت الحياة كلها و ليس الأدب فقط، وبالرغم من أن التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة تبقى يافعة مقارنة بنظيرتها في المشرق، إلا أنها أبدت تفاعلا مع مظاهر الحداثة على المستويين الفكري والفني، والتأريخ لحداثة التجربة الشعرية الجزائرية حسب المتخصصين في النقد يبدأ مع" (جيل الحداثة) الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث " [1] جيل الثمانينيات بالتحديد، حيث تميز حسب رأي كثير من النقاد " بغزارة أكثر في الكتابة، والجودة الفنية، وتعددية أشمل في الرؤية و التجريب "[2]، هذا الانفتاح على التجريب كان من خلال استخدام تقنيات البناء الفني التي من بينها القناع موضوع البحث، إلا أن إرساء معالم الحداثة في الشعر الجزائري، والنزوع نحوها، لا يمكن أن يكون قد نشأ من فراغ، كما لا يمكن له أن يكون، ما لم يستند إلى أسس معرفية سابقة اتكأ عليها، لذا "نعتقد أن بذور التجديد كانت لها تربة في مرحلة السبعينيات "[3]، وعليه فالرجوع إلى التجربة الشعرية فترة السبعينيات تبدي غنى معرفيا لا بد منه .

## 1/ التجربة الشعرية السبعينية أفق التحولات ويُتم الشاعر:

شهدت المدونة الشعرية المنجزة فترة السبعينيات تغيرات كثيرة طرأت على النص الشعري الجزائري، وقد كانت هذه التغيرات استجابة لدواع مرتبطة بحركة التغيرات الإيديولوجية والصراعات السياسية التي شهدها المجتمع الجزائري في ذلك الوقت، حيث كانت الدولة الجزائرية الحديثة تحاول النهوض على قدميها بعد أن نالت استقلالها في الستينيات فقط من القرن العشرين، فتبنت المذهب

---

[1]- ينظر: غرابي غنية: الرؤية الشعرية في الشعر الجزائري الحديث بين المكون الثوري وتحولات النسق ، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2019، ص: 78. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/15246 وينظر:عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر ، ط1، 1998، ص6.

[2]- عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر ، العدد5 ،2000، ص230.

[3]- عبد المالك ضيف: الخطاب المفتوح قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينيات، مجلة الأثر، جامعة ورقلة الجزائر، العدد الرابع ، ماي 2005، ص38.

الواقعي والخيار الاشتراكي نهجا، هذا الأخير الذي كان يدعو إلى وجوب الالتزام بالتغيير في الأنساق الجمالية والفنية نظرا لوجوب تغيّر الواقع على المستوى الاجتماعي، وقد تجسد ذلك في تبني ثلاث ثورات، صناعية، وزراعية، وثقافية " وإذا كانت المواقف الإيديولوجية السائدة قد ساعدت شعراء السبعينيات على إدراك أهمية تغيّر نوعية الطرح الفكري ومستوياته في النص الشعري الجزائري، فإن هذه الأطر قد دلّت الشعراء على محاولة البحث عن موقف واضح من الأشكال التي يجب أن يتحقق داخلها هذا الطرح الرافض للّبوس القديم المتهالك في نظرهم، ومن ثمة إيجاد الرؤية الحديثة التي تمّر من خلالها الشعرية الجديدة إلى القارئ "[1] والتي كانت في نظرهم تنحصر شكلا في قوالب شعرية، ومضمونا في أطر فكرية تنسجم مع التغيرات الحاصلة على المستويين السياسي والاجتماعي، أو التوجه الإيديولوجي الجديد، وفي ظل غياب حركة نقدية ترافق هذا المنجز الشعري، ورغم محاولات شعراء السبعينيات التجديد، وكتابة شعر يستجيب لشروط الحداثة إلا أن شعرهم لم يخرج عن كونه محاكاة للقصيدة المشرقية" في ظل النقل الحرفي أحايين كثيرة" [2].

في ظل هذه التبعية لشعر المشرق، والممارسة الشعرية المؤدلجة استجابة للظروف السياسية آنذاك، لم تتبلور الشعرية الجزائرية الجديدة، وعجزت الكثير من التجارب الفنية أن تكون فضاء فنيا يجسد الحداثة الشعرية " وبقي الشاعر مجرد متحدث فقط ينقل حكايات الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر، لا بأسئلة الإبداع و الفن " [3].

مع ذلك أبادر للقول إن المطّلع " على مجمل ما أنتجته فترة السبعينيات من شعرية مغايرة يدرك مدى حجم المغامرة التي خاضها شعراء السبعينيات من أجل تحقيق هذا الانتقال، و مدى المعاناة التي لا زالت آثارها عالقة في نصوصهم من حيث تحقيق لغة النص وبلاغته وروحه التي تسري في أساليبه، وطريقة بناء هذه الأساليب، من أجل التأسيس لبلاغة جديدة لم تعهدها الشعرية الجزائرية " [4]، فعلى الرغم مما اعترى التجربة الشعرية السبعينية من تعثرات فنية، جمالية وفكرية وحتى لغوية، إلا أن هذا سيضعنا أمام حجم المعاناة التي تكبدها هؤلاء الشعراء في سعيهم لتحقيق الحداثة الشعرية، خاصة و أنهم

---

[1]- عبد القادر رابحي: إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر شعر ما بعد السبعينيات نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة مستغانم، الجزائر، 2010، ص19.

[2]-ينظر: سهام زيتوني: جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري . دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2018، ص: 26. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/5246 وينظر عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، 2004، ص145.

[3]-عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مرجع سابق، ص9.

[4]-عبد القادر رابحي: اشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق ، ص17/16.

أقدموا على تأسيس شعرية جديدة لم يعرفها الجيل الذي سبقهم، ولم تستند على أسس معرفية سابقة اتكأت عليها، زد على ذلك أن المناخ الإبداعي والفكري الذي وجدت فيه لم يوفر أيا من الشروط المعرفية الملائمة للإبداع.

لقد أقدم شعراء السبعينيات على تأسيس شعرية جديدة لم تعهدها الشعرية الجزائرية في ظروف أقل ما يقال عنها أنها صعبة، لقد كانت بحق مغامرة حاول فيها الشعراء " تجاوز ثقل الحضور الإبداعي الذي كان يمثله شعراء الجزائر التقليديين كـ**محمد العيد آل خليفة** و **مفدي زكريا** في مساحة التلقي باعتبارهما أنموذجين صارخين لما كانت عليه الشعرية الجزائرية في فترة اتسمت معالمها في الجزائر بالرؤية الكلاسيكية المطلقة، ومعالمها في المشرق العربي بالانقلاب على القيم الفنية والجمالية السائدة و محاولتها إيجاد إبدالات مغايرة لها في مفاهيم الكتابة وإسقاطها على النصوص الشعرية" [1]، إن ثقل هذا الحضور الإبداعي ذو الطابع الكلاسيكي الذي ألقى بظلاله على الساحة الأدبية وسيطر على ذائقة المتلقي، شكل عائقا كبيرا، فقد وجد شعراء السبعينيات أنفسهم أمام جمهور غالبيته ذو ثقافة فرنسية و القلة الباقية منه إن لم تكن أمية، فهي تميل إلى القصيدة العمودية، التي استأنست لها، وتعودت على موسيقاها، ساعد هذا " على خلق جو من عدم الثقة بين الأجيال بين من يطلق عليهم الشباب، ومن يطلق عليهم الشيوخ، أو الكبار والصغار، هذا الجو الذي يصفه أحد الشعراء الشباب آنئذ أنه أزمة حقيقية "[2].

لقد نشأت وقتئذ قطيعة بين الشعراء الكبار الكلاسيكيين وبين الشباب الناشئ، نتج عنها صراع إيديولوجي بين الجيلين وانفصل معظم الشعراء الشباب عن التراث الشعري، وأصبحوا ينظرون إلى كل ما هو قديم نظرة رجعية، لأنهم ربطوا آليات التغيير في القصيدة بآليات التغيير في المجتمع تأثرا بالإيديولوجية اليسارية التي تؤمن بأهمية تزامن تغيّر البنيات الثقافية والبنيات الاجتماعية لذلك نجد شعراء السبعينيات "أكثر اتصالا بالأيقونات الفكرية اليسارية و تداعياتها الإبداعية على النصوص الإبداعية التي كانت توفرها التنظيرات الجمالية للفكر الاجتماعي، والتي طالما انعكست في نصوصهم بصورة واضحة على مستوى البلاغات العامة التي كانت أرقت تجارب الكتابة عند الشعراء الكبار في العالم من أمثال بابلو نيرودا وناظم حكمت و غارسيا لوركا و غيرهم من الشعراء اليساريين"[3]، كانت هذه الأسماء نماذجا للإبداع الشعري شكلا من خلال طرائق للكتابة، ومضمونا على مستوى الرؤية الشعرية التي تنسجم مع التوجه الفكري السائد في جزائر السبعينيات، كما أن من الشعراء من راح " يدعو صراحة إلى الانفصال عن

[1]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص17.

[2]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي ،لبنان ، ط1 ،1985 ، ص172.

[3]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص18.

التراث القديم عربيا كان أو جزائريا بدعوى عدم تماشيه مع متطلبات العصر "[1] و لعل هذا مرده إلى أن شعراء السبعينيات لم يكونوا على اتصال وثيق بالتراث الشعري الجزائري، بسبب السياسة الاستعمارية التي عملت على طمس الهوية العربية الجزائرية والدليل الكم الضئيل من التراث الشعري الذي قُدم في البرامج التعليمية وتَغيُب مجمله عن الدرس التعليمي فترة السبعينيات، إضافة سهولة الاطلاع على الأدب الفرنسي مثل شعر شارل بودلير، و لويس أراجون، وآرثر رامبو، ومالارميه وغيرهم، بحكم أن جل المثقفين الجزائريين تلقوا تعليمهم في المدارس الفرنسية .

ومن هنا فإن هذه التوجهات الفكرية لشعراء السبعينيات قد انعكست على تجاربهم الشعرية " بصورة سلبية أخبرت عمّا كان يشوب نصوصهم من شحٍّ في فهم آليات تغير الأشكال والأساليب، و دلّت على عدم إدراكهم العميق للحراك الذي أدى إلى بروز الحداثة الشعرية في المشرق العربي، وقبلها في العالم ككل"[2] لأنها اقتصرت في مفهومهم على إحداث فارق شكلي مس معمارية الكتابة الشعرية عن الجيل الذي سبقهم، والاعتماد على التوجه الفكري الإيديولوجي التي لم يكن إلا منبرا ترويجيا للمشروع السياسي السائد آنذاك .

إن هذه الممارسة الشعرية المؤدلجة والهشة، لم تثبت حداثتها، لأن الحداثة تمس الشكل كما تمس المضمون ولا تقتصر على الشكل كما ذهب البعض إلى ذلك فتمس البنية السطحية، وإنما هي أبعد من ذلك بكثير، الحداثة تمس العمق، الخلق الإبداعي، والرؤية المتجددة للعالم والوجود ، ومن هنا قد تكون قصيدة الشطرين أحيانا أقرب إلى الحداثة من قصيدة التفعيلة، فالحداثة لا " تكون بأشكال تعبيرية شعرية معينة، بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة ومنها القصيدة، ومن أسفٍ أن يُعنى معظم شعراء الحركة الجديدة وشعراؤنا بمظهرها الخارجي، حاسبين أن ميزتها الكبرى هي الخروج على الأوزان التقليدية "[3]، لقد حصر شعراء السبعينيات إذن معركة التجديد في المستوى الشكلي غافلين عن التجديد الفعلي، التجديد التي يمس المستويات اللغوية والدلالية، والفنّية.

وتزامنا مع ما خطته الحداثة على مستوى الشعرية العربية من خطوات متقدمة، وما كان يمكن أن تقدمه" الحداثة الشعرية من تجارب غربية كانت الجزائر، بحكم تاريخية اتصالها بالمنظومة الفكرية والإبداعية الغربية عامة والفرنسية على الخصوص، على اتصال قريب بها إنْ على مستوى النصوص الحداثية الغربية المكتوبة باللغة الفرنسية، أو ما كان يكتبه خاصة الشعراء الجزائريون الذين قدّر لهم أن يعيشوا غربتهم في

[1]- محمد ناصر: مرجع سابق، ص173.

[2]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص22.

[3]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص85.

اللغة الفرنسية أو أن يستعملوا اللغة الفرنسية بوصفها "ذخيرة حرب"[1] ما تزال الشعرية الجزائرية في هذه الفترة تبدي عدم قدرتها على ترسيخ أطر الحداثة الشعرية ولا تزال تراوح مكانها " ولهذا يبدو جيل السبعينيات لم يحل الإشكالية التي وقعت فيه القصيدة الجزائرية، إذ لم يتمكن من تكوين دائرته المعرفية المنطلقة من سماء الإبداع الفني "[2].

ومما سبق يمكن إرجاع أسباب هذا الإخفاق، والتأخر للدخول في مغامرة الحداثة الشعرية إلى سببين أساسين هما:

- معاداة الشعراء السبعيين للتراث والتنكر له، وخُلّو نصوصهم الشعرية من المرجعية التراثية الجزائرية والعربية، التي كان بإمكانها أن تلعب دورا أساسيا في النهوض بتجاربهم الشعرية، واقتصارهم بالثورة على الشكل العمودي.

- أما السبب الثاني فيتعلق بالفقر المعرفي للشعراء الناتج عن ضعف تكوينهم الشخصي، ونقص تجاربهم الذاتية في التفتح على الثقافات الأخرى لذا بدت انتاجاتهم " تغلب عليها الضحالة الثقافية (غياب خلفية فلسفية وفكرية غنية وعميقة في رأينا على الأقل) يستمد منها أصحاب هذه التجربة الشعرية الذين باكروا قول الشعر فظلوا فيما يبدو، يكتبون أكثر مما يقرأون "[3]، وهي خاصية غلبت على جيل الشعراء السبعينيين في الجزائر لأسباب تتعلق بالواقع المعيش آنذاك، بحكم أن الدولة الجزائرية كانت في طورا التأسيس والبناء وطبعا سينعكس هذا على كل المستويات، وأسباب أخرى قد تكون نفسية كحرص الشعراء " على البروز في الساحة الأدبية وتوقهم المتعجل للشهرة، ولذلك يحاولون إظهار تجاربهم على أنها تختلف عن تجارب من سبقوهم، وأنه تتميز عنها بالجدة و الطرافة ومسايرة العصر"[4]، فلم يأخذوا من الحداثة العربية سوى الحداثة على مستوى البنية السطحية، حين توهموا أن الحداثة هي ثورة على السلم العروضي فقط، ولم يأخذوا من الآداب الأجنبية إلا ما انسجم مع توجهاتهم اليسارية ومرجعياتهم الإيديولوجية الاشتراكية، ومن هنا فإن المدونة الشعرية الجزائرية لشعراء السبعينيات" وعلى الرغم مما يمكن أن يُحسب لروّادها من سعيهم الحثيث في ترسيخ شعر التفعيلة بوصفه أداة حديثة في الكتابة الشعرية في الجزائر من خلال إلحاحهم على النغمة الموسيقية الأحادية، إلا أنها لم تكن مصحوبة، كما هو

[1]- عبد القادر رابحي: إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص30.

[2]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص9.

[3]- عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)، ص241/240.

[4]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص175.

الحال في التجربة المشرقية، بالوعي الضروري بالأسس الفنية والجمالية التي صاحبت حركة التجديد الشعري في انتقالها من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة عند الشعراء المشارقة."[1]

إلا أن هذا المنجز الشعري السبعيني، وبكل عثراته الفنية تلك،كان اللبنة الأساسية التي بنى عليها شعراء الجيل الجديد - جيل ما بعد السبعينيات، جيل الحداثة -نظرتهم التأسيسية للنص الشعري من حيث إعادة النظر في الأشكال وإثراء المضامين، إن هذه النصوص تظل مدونة لها مكانتها الخاصة في الموروث الشعري الجزائري عموما، وإذا كان لابد من الاعتراف بأن أي تجريب في الكتابة لا يمكن أن يبنى من فراغ تنظيري أو إبداعي، فإنه من الواجب الاعتراف بتأثير المدونة الشعرية السبعينية التي شاركت في صناعة الإبداع الشعري لشعراء ما بعد السبعينيات بعد عملية غربلة وتمحيص طبعا، ولو أن هذا المنجز الشعري لم يلق عزوفا من النقاد ورافقته ممارسة نقدية جادة وفعالة، واكبت مسيرته بالمتابعة والتقويم، كالتي وفرتها الممارسة النقدية المشرقية للنص الشعري العربي، أو على الأقل نال الاهتمام نفسه التي حظيت بها الرواية في السبعينيات، لأتيحت له إمكانية كبيرة في مسايرة الحداثة الشعرية بمستوياتها الفكرية والفنية، ولصدقت نبوءة الناقد المصري جابر عصفور " بانبعاث حركة شعرية واعدة، انطلاقا من هذه التجارب وتلك الأصوات، متفقا في ذلك مع نبوءة الكاتب المصري الكبير يحي حقي فيما يتعلق بمستقبل الأدب في المغرب العربي" [2]، هذا ولم يكن غياب النقد المتخصص والجاد " وبالا، فقط على حركة الإبداع الشعري باعتبار أن ضعف المستوى الشعري يرتبط بضعف الحضور النقدي، وإنما فسح غيابه عن الساحة الأدبية مجالا لظهور كتابات شبه نقدية، لا تخدم التجربة الشعرية بقدر ما تخدم قضايا هامشية "[3]، ولا تمت للنقد بأي صلة، فعندما يصدر ديوان **(أسرار الغربة)** وقتئذ للشاعر **مصطفى الغماري** وتتفق الآراء " أن مضمون هذه المجموعة لا يتماشى مع المرحلة الراهنة التي تمّر بها الجزائر الاشتراكية، كما أنها من ناحية الشكل تندرج ضمن الإطار القديم للشعر، وبالتالي فهي نموذج للجمود الفكري و الإبداعي"[4] نكون أمام نموذج نقدي يمثل "النقد المؤدلج "[5]عموما في تلك المرحلة.

لقد كانت الساحة النقدية موجهة كل اهتمامها للرواية، ولم ينل الشعر إلا النزر القليل من الكتابات النقدية الجادة، التي كانت غالبيتها من تأليف نقاد مشارقة، كانت لهم علاقة ما بالجزائر، أمثال العراقي

---

[1]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص33.

[2]- حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،1987، ص9.

[3]- لخميسي شرفي: تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، الجزائر،2015/2014، ص113.

[4]- عمار خيراني: أشعار الغربة أو شعر التقهقر، مجلة آمال، الجزائر ، العدد 50/49، 1979، ص17، نقلا عن عبد القادر رابحي: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، ص92.

[5]- لخميسي شرفي: تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص114.

**شراد عبود شلتاغ** في مؤلفه **(حركة الشعر الحر في الجزائر)**، والمصري **حسن فتح الباب** في كتابه **(شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق)**، والسوري **أحمد دوغان** في كتابيه **(الصوت النسائي في الشعر الجزائري المعاصر)** و **(شخصيات في الأدب الجزائري المعاصر)**.

لهذا لم تكن فترة السبعينيات رغم احتفائها بتغيير القوالب الشكلية التي حققت للنص الشعري مواصفاته الجديدة، مجرد مرحلة انتقالية سهلة حاز فيها النص الشعري الجزائري على تغيير من بنية شعرية تقليدية إلى بنية شعرية حديثة" وإنما كانت فترة عصيبة مرّ فيها النص بمخاض عسير لم يكن لرواده أن يجتهدوا اجتهادا عسيرا في الدخول إلى روح العصر الذي عايشوه على مستوى تشكيل القناعات الفكرية والإيديولوجية التي تُحتِّمُ حركيّة الانتقال فحسب، وإنما على مستوى إيجاد القرينة الجمالية والفنية التي يصبح النص بموجبها دالا دلالة قاطعة على مصداقية التشبع بآليات الكتابة الشعرية الجديدة وأساليبها التي أخذت طريقها إلى نصوصهم، ومن ثمة دالا على ميلاده الجديد"[1]، ويبدو أن هذا ما وعاه مجموعة من الشعراء فيما بعد، حين واصل سيلهم الشعري التدفق ضمن دائرة الإبداع الفني، فثمة أسماء سبعينية بارزة نشرت دواوين شعرية جديدة في فترة ما بعد السبعينيات، ونهضت بالقصيدة إلى ما يمكن أن نسميه بحداثة الكتابة: أمثال **أحمد حمدي** في ديوان **(أشهدت أنني رأيت)** و ديوان **(حصن الأحرار)** و **سليمان جوادي** في ديوان **(قال سليمان)** و **إدريس بودية** في **(الظلال المكسورة)**، هذا بالإضافة إلى الأسماء الشعرية السبعينية التي لم تكن تنتمي إلى الطرح اليساري مثل **محمد مصطفى الغماري** في ديوان**( قصائد منتفضة)**، و**محمد بن رقطان** في ديوان **( أغنية للوطن في زمن الفجيعة)**، و**عبد الله حمادي** في **(البرزخ والسكين)**[2] كما تشهد بذلك الساحة النقدية الجزائرية و العربية .

ومهما يكن، فإن القصيدة الجزائرية السبعينية سجلت حضورها على الساحة الأدبية الجزائرية والعربية ولا يمكن غض الطرف عن هذا المنجز، لأنها تبقى تجارب هيّأت تربة نما فيها فيما بعد نص الثمانينيات كما أنه لا يمكن في الشعر الحديث تبني القطيعة، فالقصيدة عموما هي صيرورة في الزمان والمكان.

### 2/ التجربة الشعرية الجديدة وعبور نحو الحداثة:

رغم أن شعراء السبعينيات كتبوا شعرهم في ظل أدلجة سياسية واضحة وتبعية مشرقية، كما عبرت نصوصهم عن قطيعتها مع التراث، إلا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننكر لأسماء شعرية

[1]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص16.

[2]- ينظر عبد القادر رابحي: المرجع نفسه، ص22.

سبعينية مثل **عبد العالي رزاقي وأزراج عمر،أحلام مستغانمي ،وزينب الأعوج، ربيعة جلطي، أحمد حمدي، عبد القادر السائحي، حمري بحري، سليمان جوادي ...** وغيرهم كثيرون من هذه الكوكبة حضورها وتأثيرها في الفترة السبعينية، وإن اقتصر هذا التأثير في التجديد على المستوى البنائي بشكل عام، إذ هذه التجارب تعد فاتحة الشعر الجزائري المعاصر، مما حملته نصوصهم من روح التمرد و التجديد، لهذا جيل الثمانينيات لم يقطع حبل مشيمته بهذا الموروث وكان له الأرضية التي ثبّت عليها خطاه، لتأسيس جيل جديد يهدف بالوصول إل القصيدة إلى مكانتها التي تليق بها، تيار شعري ذو سمات فكرية وفنية جديدة" وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته ولم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة، وإنما كان مشروعا ثقافيا مؤسسا يقوم على الموروث كقاعدة للانطلاق لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على إمكانات فنية هائلة ولا نهائية " [1].

وبالرغم مما شاب هذه التجربة الشعرية الجديدة-جيل الثمانينيات- من مطبات كانت يمكن أن تكون سدا في وجه الانطلاق نحو الحداثة، إلاّ أنّ هذه الحركة الشعرية ظلت مصرة على المواصلة والعطاء، ولم يمنعها ذلك من العبور نحو الحداثة، فهي الأخرى وُلدت في ظروف عسيرة و" نمت وحدها دون رعاية أو أبوة مباشرة من لدن المؤسسات الرسمية أو وصاية بعض رموز الحركة الشعرية التي سبقتها"[2]، حيث غابت تلك المؤسسات الرسمية كوسائل الإعلام التي ظلت بعيدة عن تغطية الملتقيات والندوات التي نظمت بمبادرة من الشعراء أنفسهم، أو الإصدارات المحتشمة لدور النشر، هذا إن لم تكن هذه الإصدارات، نفقات من جيوب الشعراء أنفسهم، في ظل هذه الظروف قُدِر للتجربة الثمانينية أن تولد ولادة عسيرة هي الأخرى لذلك تعتبر" أجرأ حركة شعرية عربية لكونها افتكت طريقها وطنيا وعربيا وعالميا بجهود ذاتية و من عرق وجهود شعرائها ومكابداتهم وآلامهم "[3].

إن هذا الجيل الجديد الذي شكل بمجهوده الإبداعي تجربة مميزة، ورسم الملامح الكبرى للشعر الجزائري لم يبدأ من فراغ، بل حاول أن يستدرك ما وقع فيه الجيل السبعيني وذلك بأخذ العبرة من سلبيات المرحلة السابقة، فأغلب شعراء الثمانينيات واجهوا الكتابة الشعرية بلا أي انتماء إيديولوجي إلا للشعر، لم يترعرعوا في كنف أفكار **كارل ماركس** و لم يتشيعوا **لماو تسي تونغ** أو غيره، كما أن نصوصهم لم تعد تحمل " الراية الإيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها، ولا البطاقة الاستنطاقية "الاستبارية والاستخباراتية " للذات المبدعة بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية

[1]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية، ص6.

[2]- عبد الكاظم العبودي: راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر موجة أو امتداد متمرد، مجلة الثقافة، الجزائر ، العدد8/2009،9،ص21.

[3]-عبد الكاظم العبودي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الواعية الفردية والجماعية "[1]، لذا تميزت حركتهم الشعرية بالبعد عن الدعاية السياسية لهذا الحزب أو ذاك، وكانت رؤاهم الشعرية مستقلة ولم تخضع إلا لمرجعية إيديولوجية واحدة هي الذات الشاعرة المتماهية مع واقعها و المرتبطة به .

كما عرف الجيل الجديد عودته للتراث واتخاذه نقطة ارتكاز " فقد تعددت المشارب الشعرية، ولم تبق محصورة في المشرب المشرقي الحديث –كما هو الحال خلال السبعينيات –حيث سجلنا عودة واضحة لشعرائنا إلى التراث الشعري العربي القديم "[2] وبداية خلق علاقة جيدة ليس مع التراث العربي فقط بل مع كل المنجزات الشعرية العالمية .

بدأ الشعراء يمارسون كتاباتهم الشعرية من خلال استعادة الذات التي كانت مغيبة، والتصالح مع الماضي القريب بعد قطيعة فرضتها الايدولوجيا المتبناة " فكان-على هذا الجيل المنبعث –اختراق الماضوية، وشق زَرَب الواحدية مع إقامة جسر بين الأصالة وتحديث الحداثة "[3]، ولاشك من وجود عوامل ساعدت في جعل هذه التجربة الشعرية أكثرنضجا وأكثر استجابة لشروط الحداثة، منها المستوى العلمي للشعراء حيث كان أغلبهم ينتسب للجامعات الجزائرية، و يتخصص سواء في فروع الدراسات الأدبية أوغيرها، هذا المستوى الثقافي للشعراء انعكس على كتاباتهم الشعرية وممارساتهم النقدية، لذا حقق عقد الثمانينيات تراكما شعريا كبيرا على مستوى الإنتاج الشعري، وكانت هذه الدواوين تُقدّم من بعض الشعراء تقديما ينبع من خلفية معرفية وفكرية عالية، فيكفيك أن تقرأ أي تقديم لديوان شعري في تلك الفترة حتى تستشف الأمر، بالإضافة إلى الدراسات النقدية التي عكف على تأليفها الشعراء أنفسهم على سبيل المثال لا الحصر: **زينب الأعوج** في كتابها **(السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر)** ، و**علي ملاحي** في **(شعرية السبعينيات، القارئ والمقروء)**، وعبد الله وبختي بن عودة و.... أو في شكل مقالات نقدية كانت تنشر في المجلات بين الفينة والأخرى.

أصبحت القصيدة الجزائرية في الثمانينيات مطبوعة بالتعدد والتعايش بين قصيدة النثر والقصيدة الحديثة الموزونة قصيدة التفعيلة وبعض من القصيدة العمودية، فلم تمثل فترة الثمانينيات ذلك التواصل مع الموروث على الصعيد الفكري والثقافي وحسب، بل على الصعيد الشكلي كذلك، حيث كان الشعراء الجزائريون بعودتهم إلى الشكل العمودي يدركون ما لذلك الشكل من قدرة على استيعاب المضامين

---

[1]- عبد القادر فيدوح :دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، الجزائر،ط1،1993، مقدمة ص2.

[2]- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر ، ط2، 2012، ص84.

[3]- عبد القادر فيدوح : مرجع سابق، ص62.

الحديثة، والرقي بالقصيدة إلى ملكوت الرؤيا، إضافة لإدراكهم لوظيفة الشكل في التجربة الفنية معتبرين أن لكل تجربة شكلها المناسب، بحكم ارتباط الشكل بالمضمون"بيد أنه لا ينبغي لمتصور أن يتصور هذه القصيدة العمودية على النحو الذي كانت عليه صنوتها في المرحلة الأولى (المرحلة الانبعاثية) : حيث الإيقاعات في هذه هي الأغنى، واللغة أكثر شفافة، وأثقل حمولة بالشعرية، كما ظهرت دلالات جديدة في اللغة الشعرية المستعملة، ووظفت رموز لا عهد بها للقصيدة العمودية في مرحلتها الأولى"[1].

أما قصيدة النثر فيمكن الجزم بأن الشعراء الجزائريين لم يمارسوا كتابتها بشكل واع إلا مع بداية الثمانينيات، على الرغم من أن بعض الشعراء العرب كانوا قد كتبوا قصيدة النثر منذ أواخر الخمسينيات حيث ترسخت كنوع أدبي تبنته **(مجلة شعر)** ممثلة في نصوص **أنسي الحاج** و**محمد الماغوط** و**يوسف الخال**، وعلى الرغم من أن قصيدة النثر في الجزائر لاقت رفضا على غرار نظيرتها في المشرق، إلا أنها على عكس ما حدث في المشرق العربي، لم تُثر نقاشا ساخنا بين المهتمين بالشعر بالجزائري-على حد علمي - ، ولعل السبب يرجع إلى الأسبقية الزمنية لظهور القصيدة مشرقيا وما تلاها من سجال أُثير على الساحة النقدية في لبنان والعراق ومصر، والذي كان الجزائريون على اطلاع به " وبهذا فالمرحلة الثمانينية تعد مرحلة تأسيسية لقصيدة النثر الجزائرية حيث تعتبر جامعة لأهم الأصوات التي قدمت هذا الشكل الشعري بمفهومه الحداثي، أي قدمته وهي تعي بعده الفني وانتماءه لفضاء شعري مختلف، ومن الأسماء التي مثلت هذه المرحلة –مع انتماء بعضهم للمرحلة السابقة –مع الاختلاف في التجارب والمرجعيات وتاريخ الظهور نذكر **عبد الحميد شكيل**، و**مشري بن خليفة**، و**ربيعة جلطي**، و**زينب الأعرج** ... وتعد هذه الفترة بحق جامعة للكثير من الأصوات ففيها استقرت أصوات مبدعي السبعينيات حيث قدّمت لهم الجو الملائم للتجريب الشعري "[2]، إضافة أسماء أخرى مثل **حكيم ميلود**، و**عبد الله بوخالفة**، و**بختي بن عودة**.

كتب جيل السبعينيات قصيدة النثر في ظل محاكاتهم للقصيدة المشرقية عموما، ويعد **عبد الحميد بن هدوقة** من الأوائل الذين كتبوا في هذا الشكل الجديد كان ذلك في ديوانه **"أرواح شاغرة"** الذي صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع العام 1967، ومن الذين كتبوا هذا النوع مبكرا **جروة علاوة وهبي**[3] في ديوانه **"الوقوف بباب القنطرة"** و**أحلام مستغانمي** في ديوانها **"الكتابة في لحظة عري "** الصادر عن دار الآداب اللبنانية العام 1976 " و**زينب الأعوج** بديوانيها : **"يا أنت من منا ينكر الشمس**

[1]- عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر، ص235.

[2]-فايزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2016 /2017، ص75.

[3]- ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص240.

؟" و"**أرفض أن يدجن الأطفال**"؛ و**ربيعة جلطي** بديوانيها، أيضا " **تضاريس لوجه غير باريسي**"،و **التهمة**"[1]، كما واصلوا إصداراتهم فترة الثمانينيات .

لقد استوعبت التجربة الشعرية المعاصرة الأطر الفنية والجمالية كالتي رافقت القصيدة المشرقية الحديثة كتوظيف الرمز والأسطورة، والوحدة العضوية، والغموض والرؤيا في القصيدة، والبناء الدرامي والقناع والتناص، وغيرها من الوسائل الفنية التي تعبُر من خلالها إلى عالم التجربة والرؤية الشعرية"فكان هذا الانفتاح على أكثر من مستوى انفتاح على المستوى الأسطوري وعلى ذخيرة ثقافية واسعة وذاكرة شعبية ممتدة في الزمان، تشمل المتن الشعري القديم والحديث كما تفاعلت مع نصوص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ووظفت الأمثال والحكم والعلوم اللغوية والفقهية، واستحضرت نصوص الأدب الشعبي و حاورتها "[2].

لقد حاول شعراء الثمانينيات الخروج من الاستعمال اللغوي المرتبط بمذهب الواقعية الذي كان سائدا في مرحلة السبعينيات، حيث كان القاموس اللغوي السبعيني مرتبطا بما يمكن أن تتيحه المواضيع الفكرية والإيديولوجية للمذهب الواقعي ويمكن إجمال مفرداته في كلمات مثل: ( العمال، الفلاحين، الفقراء، الأطفال،الثورة، الوطن، النضال، الجهاد، الحرية، الاستعمار، التحرر، العدل، المساواة، الظلم، البناء، التشييد، المنجل، المعول) وما إلى ذلك من اللغة الشعارية المؤدلجة، إلى التماهي مع اللغة الشعرية وتحميل اللفظة لشحونات دلالية أكثر شاعرية و أقرب إلى التخييل المرتبط باللغة الرومانسية المشوبة بالروح الثورية في القصيدة العمودية، وهذا لا ينفي أن شعراء الثمانينيات لم يستمدوا من القاموس اللغوي السبعيني "يدلُّ على ذلك حضور مفردات (الوطن والثورة والحرية والمصير والصراع والحرب واللغة والهوية والتاريخ والإنسان) بوصفها تيمات مركزية، على مستوى الأنساق الدلالية المتخفية في باطن النص من خلال الإحالة إلى هذه القواسم اللغوية المشتركة عن طريق استعمال تقنيات القناع والرمز والتضمين وغيرها من التقنيات الأخرى. وأصبح القاموس المستعمل في القصيدة ظاهريا يحيل إلى قاموس متخفٍّ في الرمز والصورة الشعرية ومسرحة الحدث والدرامية وما إلى ذلك"[3]، يضاف إلى ذلك القاموس الصوفي وتوظيف اللغة الصوفية ومحاولة هيكلة النص بتقانات توحي بالانفتاح في الفكرة والنص، وأصبحت المدونة الشعرية أكثر جرأة في التعبير ما يختلج الذات الشاعرة من خلال وصف ما ينتابها من رؤى فكرية وتخييلات جمالية، وقد تجلى ذلك من خلال تغير مستويات الرمز ومن خلال استخدام تقنيات

[1]-عبد المالك مرتاض : التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر، المرجع السابق، ص240.

[2]- جمال مباركي :التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ،إصدارات رابطة إبداع الثقافية ،الجزائر ، 2003 ،ص22.

[3]- عبد القادر رابحي: إشكاليات التجريب، مرجع سابق، ص217.

الكتابة المعاصرة، التي أصبحت أكثر دلالة في الثمانينيات كتقنيات القناع واستدعاء الشخصيات التراثية والتناص وبذلك "فإن مرحلة الثمانينيات قد شكلت قفزة نوعية في الارتقاء بالجانب المضموني من خلال تمثل الشعراء للأنساق الشعرية الجديدة وتجريب مستوياتها الدلالية واللغوية في النصوص الشعرية، وأدت هذه التجربة با لنصوص إلى الدخول في مرحلة أكثر تأصيلا في الممارسة الشعرية، ومن ثمة، تجاوز العيوب الشكلية والمضمونية التي لازمت المدونة السبعينية."[1]

هذا الانجاز على مستوى الشكل والمضمون تجلى من خلال الانفتاح على معطيات عديدة شكلت حداثة الكتابة في القصيدة الثمانينية وأصبحنا أمام نصوص شعرية تحتفي بالرمز، والأسطورة، وتنهل من ينابيع التراث، والتاريخ، والموروث الديني، وتنفتح على الدرامية من خلال تصوير الواقع، " والتعبير عن الذات في سبيل دفع نبض الواعية الجماعية "[2]، هذه الدرامية التي انعكست على الصور الفنية، وتجسد ذلك باستغلال كل وسائل الأداء الفني كالرمز و القناع و المرآة والقرين .

[1]- عبد القادر رابحي: إشكاليات التجريب، ص253.

[2]- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ص63.

## ثانيا - تقنية القناع في الشعر الجزائري المعاصر:

لجأ الشاعر العربي الحداثي إلى استخدام الرمز وتوظيفه في النص الشعري وقد شاع في شعر الحداثة العربية أنماط عديدة من الرموز الفنية التي ارتبطت بطرح التجربة الشعرية الحديثة، جاءت هذه الرموز بوصفها معادلا فنيا وموضوعيا للهواجس الاجتماعية والفردية، وللتعبير غير المباشر عما يريد الشاعر الحداثي الحديث عنه، وللكشف عن مكنونات نفسه، ومن ثمّ انطلق الشاعر في توظيف أنماط متنوعة من الرموز التي ارتبطت بعلاقته "بالواقع الاجتماعي –التاريخي الذي راح يتنامى فيه ومن دون أخذ ذلك بعين الاعتبار، يصعب أن نفهم شيوع رموز الخصب والانبعاث، في مرحلة النهوض الوطني، في خمسينيات القرن العشرين. مثلما يصعب أن نفهم شيوع رموز اليباب والتشيؤ والاغتراب، مع تنامي الإحساس بإخفاق حركة التحرر العربية في إنجاز مشروعها الاجتماعي –الحضاري"[1] ما لم نربطها بالواقع الاجتماعي.

لذا اكتسب الرمز عموما هذه الأهمية، وعُدّمن أبرز الظواهر الفنية التي تعتمدها التجربة الشعرية الحداثية، وبما أن استخدام جيل الحداثة للرمز "ليس إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة" [2] لذلك لم تكن تقنية القناع إلا وجها من وجوه استعمال التعبير الرمزي فكل قناع لا يخرج عن كونه رمزا .

لذا يمكن القول إن تقنية القناع تُعد من أهم الإضافات الحقيقية التي أكسبت القصيدة الحديثة مستوى جديدا من العمق والرؤية، وأن هؤلاء الشعراء كانوا على وعي كبير بأهمية مثل هذه التقنيات عموما، أو تلك البُنى الرمزية التي أصبحت هدفا مهما من أهدافهم.

لقد شاع استخدام تقنية القناع في الشعر العربي الحديث، وكذلك استخدم الشعراء الجزائريون التقنية في أشعارهم وخصبوا بها نصوصهم، عن وعي منهم أو غير وعي ؟، لكن الا كيد إدراكهم" ما في الرمز من امتلاء فراحوا ينهلون منه مما أثرى نصوصهم بالخصوبة والتنوع " [3]، وما يهمنا في كل أنواع الرمز هو تقنية القناع التي تعد من " أجود الأنواع ايغالا في الرمز، وأكثرها دلالة على البراعة الفنية، ذلك هو النمط

[1]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ،1997، ص71.

[2]- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص195.

[3]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 73.

الذي تتحول فيه القصيدة أو المقطوعة كلها إلى رمز من بدايتها إلى نهايتها، بل إن التجربة فيها تبنى أساسا على الرمز دون أن يلجأ الشاعر للإفصاح عن الدلالة المقصودة منه وبهذه الطريقة يسمح للمتلقي بلذة الكشف، والتذوق "[1] من أهم النماذج التي ظفرت بها وتجلت في الشعر الجزائري المعاصر: القناع الأدبي، القناع الأسطوري، القناع التاريخي .

## القناع الأدبي : قناع امرئ القيس أنموذجا

استخدم شعراء الجزائر في السبعينيات من القرن العشرين هذا النمط من الرمز(القناع)، وبرعوا فيه، بالرغم ما ينسب لهذه الفترة من ضعف فني عموما، حتى أنّه " أصبح ظاهرة لافتة للنظر عند بعضهم"[2] ، ويبدو أن قصيدة **(بكائية على قبر امرئ القيس) لأحلام مستغانمي** لنموذج المثالي للتمثيل لهذا النوع، حيث أعادت الشاعرة فيها "كتابة قصة امرئ القيس التاريخية حين قصد قيصر الروم ، ليعينه على أخذ ثأر أبيه، حيث أسقطتها كصورة رمزية على الواقع العربي بعد نكسة 1976 "[3]، الديوان صدر سنة 1972 وأشعاره كتبت بين سنتي 1969/ 1972، أثنى على القصيدة الكثير من النقاد بالرغم أن الديوان أول ديوان شعري للكاتبة، تقول أحلام مستغانمي على لسان قناعها امرئ القيس[4] :

لا سيف في اليمن
لا فارسا تأتي به مراكب الزمن
والعم ،والأخوال، والجيران ..
. . . تحوّلوا غلمان
قم ، إنني،
يا أيها الأمير ، من عصور
أبحث في المرافئ
وأجمع السراب في المراحيض
أسأل كل جيفة
أين بنو أسد ؟

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص565.
[2]- محمد ناصر: المرجع نفسه، ص565.
[3]- جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق ،ص232.
[4]- أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1972، ص75/73.

لا نبض في قلوبنا
أين بنو أسد ؟
أتيتكم أسأل عن أحد
لكن فرعون هنا
لا يمنح الحياة للرجال
يا ضيعة الرجال
يا ضيعة الرجال ، يا رجال
قم أيها الأمير
فعندما تحركت عواطف الجبران
و القيصر البطل
قر هزه التذكار و الحنين
أقسم أن يهدي لنا
أحرث ما قر حيك من حلل . . .

القصيدة دفقة شعورية واحدة استدعت فيها الشاعرة شخصية الشاعر امرئ القيس، اتخذته قناعا وتحدثت من خلاله عن تجربتها المعاصرة، أسقطت قصة امرئ القيس في كونه الملك الضليل الذي ذهب يستنجد القبائل العربية ثم قيصر الروم ليساعدوه على الثأر لأبيه من بني أسد، لكن النهاية كانت مأساوية بأن خذلته القبائل العربية أولا، ومات مسموما على يدي قيصر الروم ثانيا، لقد استثمرت أحلام مستغانمي هذا الملمح وبنت عليه قصيدتها بالرغم من أن امرئ القيس عاش حياة صاخبة ولا تخلو حياته من مواقف كثيرة يمكن استثمارها، فهو شاعر فحل، ملك وابن ملك، تبدأ معه قصة الثأر عند مقتل والده الملك حجر بن الحارث على يد قبيلة بني أسد " وقد قيل أنه حين وجد نفسه مطالبا بنيل الثأر لأبيه، قال"ضيّعني صغيرًا، وحمّلني دمه كبيرًا، لا صحو اليوم، ولا سُكر غدًا. اليوم خمر، وغدا أمر"، وآلى ألا يأكل لحمًا، ولا يشرب خمرًا، ولا يدهن بدهن ولا يصيب امرأة، ولا يغسل رأسه حتى يقتل من بني أسد الذين قتلوا أباه مائة "[1].

تبتدئ أحلام مستغانمي قصيدتها بمشهد افتتاحي تعرض فيه الإطار العام الذي يومئ بالتشتت والضياع فتقول :

[1]- ثروت أباظة: القصة في الشعر العربي، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص15.

لا سيف في اليمن

لا فارسا تأتي به مراكب الزمن

والعم ،والأخوال، والجيران ..

. . . تحولوا غلمان

هذه الأسطر الشعرية التي ترد بصوت غير صوت القناع وردت على صورة راوٍ يقدم النص بالرغم من أن القصيدة قصيدة قناع [1]، وهو نمط من أنماط تعدد الأصوات في القصيدة القناع حيث يدخلنا الشاعر عالمه" ثم يسلم الخطاب إلى صوت القناع ليُتِم بقية التجربة، وهو نمط يقترب كثيرا من فن الرواية والقصة، حيث يدخل جو الرواية بصوت الراوي الذي يسرد الأحداث نيابة عن أبطالها إلى أن يهيئ للشخصيات كي تأخذ دورها في السرد الروائي" [2]، وهذا ما عملت عليه الشاعرة فقد وضعنا في الجو العام للقصيدة الذي يحيل على قصة ثأر امرئ القيس، حيث اتجه هذا الأخير في بداية طلب ثأره إلى اليمن أين مكث فيها زمانا يطلب مددا من قومه وأعمامه.

في الأسطر التالية تتوجه الشاعرة بخطابها نحو الشخصية القناع مستنهضة إياه فتقول:

قم ، إنني،
أيها الأمير ، من عصور
أبحث في المدافن
وأجمع السراب في المداخن

يطغى هنا صوت الشاعرة ولا يزال صوت القناع متواريا - امرئ القيس/ الشاعرة -، فهي تتوجه إليه مخاطبة طالبة منه الانتفاضة، وقد حافظت على ما يسميه إحسان عباس "رقة القشرة الدرامية "[3] أو رقة الحاجز بين الشاعرة والقناع رغم أنها استغلت القناع لتطرح همومها وهموم أمتها كما سيظهر ذلك.

يظهر في الأسطر الشعرية التالية صوت القناع ويطفو على السطح، يظهر ذلك من خلال القرينة اللغوية "بنو أسد" حيث تقدم أحلام مستغانمي صورة كلية عن قضية القناع على وفق سياقها التاريخي،

[1]- ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص104 وشلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1985، ص163.

[2]- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، ص138/137.

[3]- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص125.

والتي تنطلق منها لطرح قضيتها الوطنية والقومية المعاصرة، تارة على لسان قناعها، وتارة أخرى على لسانها، في هذا المقطع يأتي صوت القناع (امرئ القيس) قائلا:

أسأل كل جيفة

أين بنو أسد ؟

لا نبض في قلوبنا

أين بنو أسد ؟

أتيتكم أسأل عن أحد

يتفاوت حضور صوت القناع وصوت الشاعرة في القصيدة وبذلك تعددت الأصوات و" يعني تعدد الأشخاص المتكلمين بضمير الحاضر – المتكلم - وتعدد الأصوات يحقق صراعها ويولد حركة تنتقل من موقف لآخر يقابله ".[1] هذا يسير بالقصيدة من الغنائية إلى الدرامية التي هي أهم خصائص استخدام تقنية القناع .

ومن الملاحظات المهمة التي يمكن الوقوف عندها، أن شخصية القناع شاعر ارتبطت حياته وقصائده بمأساة كبيرة فقد "استطاع امرؤ القيس أن ينال ثأره، لكنه قتل عن طريق آخر، غير طريق الثأر؛ فقد قيل أنه خرج إلى أرض الروم يطلب الحماية من القيصر بوستنيانوس، ولكنه أحب ابنته، وسمع القيصر، فأجمع أمره على قتله، فهرب امرؤ القيس، لكن تابع القيصر أدركه عند أنقرة وقال له إن الملك كان يريده لينعم عليه بحلة جديدة، قدّم رسول القيصر الحلّة لامرئ القيس فإذا هي مسممة... ومات امرئ القيس "[2] ، وانتهت حياته قتيلا خارج وطنه، غريبا، تقول بعض المصادر أنه لما حضرته الوفاة.. وعلم أن قبره سيكون في سفح جبل يسمى عسيبا إلى جانب قبر امرأة غريبة، نظم قصيدته التي قال فيها[3]:

أجارَتَنا إن الخطوب تَنوب ... وإني مقيم ما أقـــامَ عَسيبُ

أجارَتَنا إنّا غريبانِ هاهنا ... وكلُّ غريبٍ للغريب نسيبُ

[1]- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، ص131.

[2]- رشدي أباضة: مرجع سابق، ص16.

[3]- امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، دار الحكمة العلمية، ط5 ، 2004 ، ص49.

اختيار الشخصية كقناع بخصائصها تلك يحيلنا على اختلاط مشاعر الغربة والأسى، والوطنية، والقومية، لدى الشاعرة فقد منحت الشاعرة قناعها دلالة إنسانية، ممثلة في سعي كل إنسان لاسترداد حقه الضائع سواءً كان مُلكا، أو أرضا، أو حقا في الحياة، لكن بطريقة غير صحيحة.

وبالرغم من أنه في هذا النوع من قصائد القناع الذي يتفاوت فيه حضور الشاعر و القناع، ينتهي بطغيان ذاتية الشاعر في الأخير،إلاّ أنّ أحلام مستغانمي على العكس من ذلك ختمت القصيدة بموضوعية تامة، حيث توحدت في الأخير مع قناعها من خلال استخدام ضمير المتكلم الجمع –نحن -لتجعل المعاناة معاناة واحدة، والمأساة مأساة واحدة، والقضية قضية إنسانية عامة.

اختارت أحلام مستغانمي لنهاية القصيدة نقطة سردية لتُتنزل الستار على مشهد درامي من خلال الإحالة على "الحلة "التي كانت هدية موشحة بالموت، ملفوفة بالخديعة، إشارة إلى الحلية التي تسمم بها امرئ القيس ومات ميتته المفجعة، لكنها ببراعة فنية -إن لم أغال في الأمر- أحالتنا عبارة **"أحدث ما حيك من حِلَل"** إلى العصر الحديث حيث المؤامرة ما تزال تُحاك في صورة رمزية للواقع العربي بعد نكسة 1967، فامرئ القيس"هنا يشبه القادة العرب الذين راحوا يبحثون عن الحل خارج الأوطان، وذلك حين راحوا يستجدون السلاح ويطلبون التأييد من الدول الغربية والشرقية عوض أن يبحثوا عن الحل داخل ذواتهم وذوات شعوبهم" [1]، امرؤ القيس ضيّع ملكه ومات ميتة مخزية، وكذلك الحكام العرب جنوا على أوطانهم بضعفهم وفسادهم.

حاولت أحلام مستغانمي من خلال قناع امرئ القيس أن تتحدث عن نفسها، ومجتمعها، فتارة تخاطب القناع وتارة أخرى تتحدث بلسانه، جاعلة من النص منفتحا على مساحات واسعة من التأويلات، فهي تحاول استقراء التاريخ من خلال استثمار حوادثه، ومن أجل خلق وعي اجتماعي وسياسي، والتنبيه إلى خطورة الوضع السائد عن طريق استثمار حوادث التاريخ العربي القديم وإسقاطه على الحاضر " ومن الواضح الجلي تمكن الشاعرة من استخدام الرمز بطريقة موفقة حيث استطاعت أن تسقط حالة امرئ القيس على أحوالنا بكل ملابساتها بدون أن تذكر لا من قريب ولا من بعيد أنها تقصد الواقع العربي، وذلك ما أضفى على قصيدتها نوعا من الروعة" [2].

لقد تطرقت مستغانمي إلى مشاكل عصرها التي تمثلت في معاناة الشعوب العربية، من ضعفها وخيبة أملها في حكامها من خلال استثمار تجربة امرئ القيس واستطاعت أن تمنح " للدلالة القديمة الانتقال إلى نص الحاضر لتنتج دلالة جديدة تنطبق على واقعنا المعاصر وذلك من خلال تفاعل الشاعرة

[1]-محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص567.

[2]-محمد ناصر: المرجع نفسه، ص568.

مع نصوص الموروث "[1]، وقد مكنتها تقنية القناع بخصائصها أن تبتعد عن التقريرية والمباشرة، وأن تقول ما تريد بفنية عالية، و أن تخلق جوا دراميا يتجاوب مع درامية الحياة و مأساتها.

كان هذا نموذجا للقناع الأدبي متمثلا في شخصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس، حيث استثمرت الشاعرة ملمح نهايته المأساوية في سعيه لاسترداد ملكه، وأسقطت الملمح على تجربتها المعاصرة في صورة رمزية للواقع العربي المكسور والمهزوم بعد نكسة حزيران 1967، فيما يلي نموذج آخر، وقناع آخر، برع فيه الشاعر هو الآخر، للتحدث عن واقع ليس عربيا بل واقعا إنسانيا شاملا .

## القناع الأسطوري : قناع السندباد أنموذجا :

حين اتجه شعراؤنا الحداثيون إلى إنجاز مشروعهم الحداثي لم يجدوا بُدا في استفادتهم من الأسطورة، ولم يخرج الشعراء الجزائريون عن خط سير الشعر العربي المعاصر فالتفت كثير منهم نحو الأسطورة و" بدا أن الشاعر الحداثي وكأنه اكتشف في الأسطورة نصا فنيا معادلا لما يسعى إلى التعبير عنه، فراح يترك للأسطورة حرية القول عنه، مما جعل من بعض النصوص الشعرية مزدحماً بالرموز الأسطورية التي كادت أن تكون هي القول الشعري نفسه. بكلمة أخرى: إن الأسطورة بدت، في هذا المستوى، وكأنها الحامل للهاجس الشعري، حتى تراكمت الرموز بحيث لم تعد رموزاً بقدر كونها إشارات إلى الأسطورة من جهة. وإلى الهاجس الشعري من جهة أخرى" [2].

لقد انبهر الشعراء بما وجدوا في الأسطورة من إمكانيات فنية هائلة، فقد أتاحت الأسطورة للنص الشعري الانفتاح على آفاق رحبة " ذلك أن ما يميزها هو نزوعها الباطني نحو إلى اختراق الآفاق المجهولة وتفجير مكامنها الخبيئة، وهي بذلك تمد الشعر **بالمطلق الأسطوري** وتخصبه بالمتجدد من المعاني، والتصورات والرؤى، التي تعود على الحياة بمصداق الآمال "[3].

وشخصية السندباد من أهم الشخصيات التراثيةوأكثرها حضورا في الشعر العربي، ذلك أن أسطورة السندباد من أكثر الأساطير الإنسانية قربا إلى النفس البشرية بسبب حضورها المتجذر في الذاكرة الشعبية، لذا تعتبر معروفة عند معظم القراء ما أتاح لها حمولة نفسية حميمية وإيحائية هائلة، فكلما

[1]- جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص234.

[2]- سعد الدين كليب : وعي الحداثة، مرجع سابق، ص72.

[3]- عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، سوريا ، ط1، 2012 ،ص188.

كانت الأسطورة صلتها حميمية بالمتلقي صارت أقرب إلى مكنونات نفسه، وربما كان هذا، السبب الأهم الذي دفع بالشعراء إلى كثرة استدعاء الشخصية رمزا أو قناعا، إذ وجد الشعراء في هذا الشخصية مآرب كثيرة بجعلها معادلا موضوعيا لتجاربهم الشعرية، ولاشك أن الاستعانة بشخصية السندباد رمزا ترتقي بالقصيدة إلى مستوى من الترميز مشحون بدلالات كثيرة تتفجر داخل السياق الشعري.

إن توظيف أسطورة السندباد في الخطاب الشعري العربي المعاصر يمثّل توق الشعراء المعاصرين للخروج عن دائرة الرتابة والسكون، وبحثا عن عالم جديد مثير مليء بروح المغامرة والكشف، هذا العالم الجديد الحضاري الممتد من الذاكرة الشعرية إلى آفاق رحبة تتخطى كل الحدود والحواجز، لا يتم اكتشافه إلاّ بالسفر والترحال، فالرحلة السندبادية في الخطاب الشعري المعاصر هي رفض لحدود المكان، ورفض لحدود الزمان، إنها تمثّل للشاعر الحداثي التشوّف نحو المستقبل، والحلم، والحرية، ورفض للواقع المتأزم وخروج عنه، و"محاولة منه لتجاوز الواقع و" تشوفا في أخذة رابية إلى عوالم أكثر رحابة وصفاء "، يستقر وجوده فيها، حيث يطمح إلى أن يصبح في عالم جديد، تسوده النظرة المثال، وما تسترسل إليه الحياة بآمالها، في سبيل الحصول على مصدر التحرر والخصب " [1].

وهذا ما فعله الكثير من الشعراء المعاصرين في تقمصهم شخصية السندباد، كالسيّاب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وعبد العالي رزاقي وعقاب بلخير، وعثمان لوصيف، هذا الأخير الذي سأسوق مثالا من أشعاره على ذلك، والمتمثل قصيدة **"أملاح"** من ديوان **أعراس الملح** الصادر العام 1988، القصيدة اعتمدت نظام المقاطع (سبع مقاطع شعرية) تقنع فيها لوصيف بشخصية السندباد رغم أن الشاعر لا يصرح بذلك، إلا أن هناك مؤشرات تشير إلى أن الشاعر استفاد من أسطورة السندباد، يقول عثمان لوصيف في المقطع الأول[2]:

أحتضن الغزالة الشهيرة
مقبلا جنبيها الوضيء
ثغرها و الجرح
مصليا على ثرى مصرعها
مرتلا سورتها المجيرة
أنهض من تضرعي أقرأ ما في مقلتيها من رؤى

[1]- عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص187.

[2]- عثمان لوصيف: أعراس الملح ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1988، ص12.

أرشها براعما ألفها في لهن من ملح
أحملها أعدو وراء الشمس اللآلئ الشريدة
أومئ للفجر كي يجيء
أبحر في زوابعي
أشرعتي خفاقة
و رايتي تهفو على الشواطئ البعيدة .

إن الأسطر الأخيرة تشير إلى الرحلة السندبادية **(أبحر في زوابعي، أشرعتي خفاقة، ورايتي تهفو على الشواطئ البعيدة)** وتحيل إلى رحلة بعيدة في أقاصي الأرض، وإذا كان الدافع الواضح وراء رحلات السندباد هو التجارة والمغامرة والتوق لاكتشاف عوالم جديدة، فإن السندباد من حيث هذه الدوافع ينفتح على حقول دلالية كثيرة أحدها أنه رمز لقلق الإنسان المعاصر وطموحه اللامتناهي إلى الحرية والانطلاق، وتجاوز الواقع المهزوم، وطلبٌ لعوالم تَسَع ذاته الفردية والجماعية، وتكون بمستوى طموحاته وتطلعاته، ورحلة السندباد الشاعر لوصيف في هذا المقطع لم تخرج عن هذا المدلول، (فاحتضان الغزالة الشهيدة، والصلاة على ثرى مصرعها والجرح، والتضرع والكفن) كلها ملفوظات تشير إلى واقعه الحزين المأزوم، هذا كان سببا كافيا للانطلاق في رحلته السندبادية بحثا عن فجر علّه يجيء.

ودلالة السندباد الرمزية عند أغلب النقاد لا تخرج عن بعدين اثنين، بعد فردي من خلال خصائص شخصيته الفردية، وبعد جماعي يحمل قيمة إنسانية هي المغامرة في سبيل اكتشاف المجهول لذا "هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه، هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان، لأن قصة الإنسانية إجمالا– وفي إيجاز- هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول. وهي غير عادية على المستوى الفردي، لأنا ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادرا "[1].

لقد وجد لوصيف في شخصية السندباد ما ينسجم مع رؤاه الفكرية، وما يتفق مع تجربته في رحلته نحو ذاته، وذلك باعتبار هذه الذات هي الذات المغامرة، لذا اتخذه قناعا يتحدث من خلاله، فالقصيدة قصيدة قناع خالص تحمل صوتا واحدا يجمع بين صوت السندباد وصوت لوصيف، منسجما على طوال المقاطع بحيث لا يمكن أن تظهر شخصية الشاعر ولا نحس بها، فقد اتحد الشاعر في القصيدة بشخصية السندباد اتحادا تاما، وتماهى معها حتى أصبح ينطق بلسانها، رغم أنه لم يستعر من ملامح السندباد غير

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص203.

مدلوله العام، وهو المغامرة والسفر، يواصل لوصيف مغامرته الغامضة فيقول في المقطع الثالث على لسان قناعه[1]:

منغمسا في ملحك الكوني
منعجنا في جرحك الرملي أحمل أوجاعي
و أمضي في الدجى
وأخوض بحر اللفح
متوّجا بزنبقات الجرح

تسهم تقنية التعبير من خلف الشخصية – القناع- في تقليص مساحات الغنائية، وابعاد الشاعر عن البوح الوجداني الخالص؛ لأنها محاولة لخلق موقف درامي، ورقة الحاجز بين الأصل والقناع تضع هذه الدرامية في أبسط أحوالها، هذا ما وضعنا الشاعر بصدده من خلال استعمال ملفوظات تحيل على السندباد بالمقدار الذي ترتبط بشاعرنا عثمان لوصيف ( أمضي في الدجى، أخوض بحر اللفح) فالبحر والسندباد" تيمتان متلازمتان لا يمكن الفصل بينهما، إن لم نقل أن البحر (الماء) هو عنصر التزامن الذي يمكن أن نقرأ هذه الأسطورة على أساسه، لأنه السياق المؤدي إلى تشاكل عناصرها وتكوين بنيتها الموحدة "[2] وبالرغم من أن المضي في المجهول، وخوض البحار، والمغامرة في سبيل كشف هذا المجهول، ترتبط بتجربة السندباد الخاصة " لكنها في الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة الإنسانية الممتدة"[3].

كما أن حضور شخصية السندباد المتقنع بها داخل القصيدة، وطغيان سماتها وملامحها لا يلغي حضور الشاعر، بل يمثل نوعا من أنواع القناع الذي يطلق عليه محمد علي كندي مصطلح القناع البسيط[4] أو كما يسميه حاتم الصكر قناع خالص" تتطابق فيه شخصية الراوي مع شخصية القناع، أو أن

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص13.

[2]- كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات و الأصول )، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2004، ص95.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية، مرجع سابق، ص204.

[4]- ينظر محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص183.

الرمزي التاريخي المتقنع به هو الذي يروي ويتحرك وينجز السرد في القصيدة، وذلك يعني تطابق الشاعر مع قناعه "[1] وهذا ما نحن بصدده في هذه القصيدة .

في المقطع الرابع يتوجه الشاعر بخطابه نحو عرافة النجوم وكأنه يبحث عن مرسى وقرار يطلبه ليستقر بعد طول ترحال فيقول[2]:

قولي أيا عرافة النجوم
ماذا وراء هذه التخوم ؟
ماذا وراء لجة الليل ؟
ومن أين جاء زمان هذا النفع ؟
قولي . . .
متى ، متى تجيء بالبشرات سرايا الفتح ؟

وبعد أن يكمل رحلته في المقطع الخامس يقول[3]:

أبحر في جحيم هذا الملح
في غسق الشهوة في جهنم القصيرة
أخترق الليل جوى

يهيمن ضمير المتكلم على كامل القصيدة وتبدو ذاتا واحدة، وهذا النزوع نحو الذات لا يلغي درامية القصيدة القناع، فدراميتها هنا تتجلى في الصراع الذي تخوضه هذه الذات الفردية والتي تحيل إلى ذاتية جماعية في البحث عن هويتها، فقصيدة القناع درامية من نوع خاص، تتردد بين الموقفين الدرامي والغنائي[4].

زاوج لوصيف بين استعمال الجمل الفعلية والاسمية، الفعلية دالة بذاتها على التجدد والحركية والحيوية خاصة باستعمال الأفعال المضارعة، رصد بها لوصيف حالته عبر الزمنيين النفسي والفيزيائي (أخترق الليل، أطوي الدجى، أطرق باب الشمس)، أما الاسمية فتفيد الثبات والاستقرار، مرتبطة بذات الشاعر الثابت على البحث والسفر .

---

[1]- حاتم الصكر: مرايا نرسيس،الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط1999،1، ص226.

[2]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص14.

[3]- عثمان لوصيف: المصدر نفسه، ص14.

[4]- ينظر محمد علي كندي: الرمز و القناع ،ص255.

وان كانت الأسطورة في حقلها الأسطوري تؤكد أن السندباد بالرغم من تعرضه لكثير من المصاعب والأهوال والمتاعب كان يعود سالما غانما بالأموال والكنوز والجواهر، ثم سرعان ما يتطلع لرحلات أخرى جديدة، فإنّ السندباد المعاصر في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ومن خلال الرؤية الشعرية يعود خائبا فاقدا آماله، كما سافر فاقدا إياها، لأنه لم يجد غير خيبة الأمل التي تلاحقه في ترحاله وإقامته، ومن هنا يُفهم لماذا سندباد صلاح عبد الصبور وبدر شاكرالسيّاب وبلند الحيدري وعبد العزيز المقالح يعاني من الفشل والخيبة في حياته وبحثه وتطلعاته، وسندباد لوصيف لم يخرج عن هذا الملمح، حين جعل الشاعر (الملح) الذي يرمز للقحط هو نهايته، بالرغم من أنه يلمح في المقطع السادس أنه وجد ذاته في قصيدته وشعره عندما يمجد ذاته من خلال تمجيد إبداعه الشعري فيقول [1]:

أنا الذي أجري هنا
نارا و نسغا في جذور القمح
أنا الذي أحتضن المدى
أنا الذي أقبل الذرى

وكأنه حُكم على الشاعر العربي بالنفي والاغتراب، سواء في المنفى مثل ما حدث مع الشاعر محمود درويش الذي أصبح وطنه في قصيدته، أو الغربة في الوطن مثل ما يحدث مع شاعرنا وهي أسوأ أنواع الاغتراب، وإن كان لوصيف قد أشار لرحلته نحو الإبداع الشعري علّه يجد ذاته ويكتشف هويته لتكون رحلته من الخارج إلى الداخل، في محاولة منه للانعطاف نحو رحلة من رحلات الشاعر العربي "في سبيل الإبداع والبحث عن الكلمات والحروف فهو يرحل كما رحل السندباد رغبة في الكشف عن عوالم شعرية أخرى "[2]، إلا أنها ليست الرحلة المقصودة، أعود للقول وإن كان السندباد قد كللت رحلاته بالعودة إلى بغداد والظفر بالكنوز والجواهر، فإن رحلة السندباد لوصيف كللت بالملح، بتشظي الذات، فحين يجعل خاتمة أشيائه كلها ملحا، والملح رمز للقحط والشقاء [3]، فإنما يثبت تلك الغربة ويؤكدها، وذاك الضياع في في بحار الملح [4]:

آتيك في زوبعة من ملح

---

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص14.

[2]- كاملي الحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص98.

[3]- ينظر لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر لوصيف، رسالة ماجستير، كلية الآداب و اللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر 2005/2004، ملحق حوار هاتفي مع الشاعر ، ص395.

[4]- عثمان لوصيف: المصدر السابق، ص15.

في موجة من ملح
في زهرة من ملح
آتيك ياحبيبتي !
وأرتمي بين يديك قمرا من ملح
فلتحضنيني بزراع الملح
ولتسلميني للضياع في بحار الملح
وليحترق عشاق هذا الملح

يختم لوصيف قصيدته بـ" **ولتسلميني للضياع في بحار الملح /وليحترق عشاق هذا الملح** " وهي صور تحيل على الضياع والخراب، صور " تلح عليه من الداخل؛ ولذا لا يتتبع مظاهرها في الخارج بل يتسع مداها في الأعماق "[1]، إنه اغتراب روحيٌ، ووجوديٌ ناتج عن وضع اجتماعي وواقع مهزوم، وهو وضع عانى منه الشاعر العربي في الأوطان العربية كلها، مما ولّد لديه الخيبة التي ترافقه في السفر والإقامة، هذه الخيبة التي دفعت به نحو الضياع ليس على المستوى الشخصي للشاعر أو حتى لشعراء جزائريين آخرين لأن هذا الجيل من الشعراء- جيل الثمانينيات –الذي ينتمي إليه عثمان لوصيف ليس جيلا فاشلا بالتأكيد "إنما كان جيلا حزينا غاضبا فقد اكتمل وعيه في الوقت الذي برزت فيه كل تلك الهزائم والانتكاسات على السطح، فأدرك أن ثورة أسلافه سُرقت و صودرت وأن مُثُله العليا قد نخرتها كائنات السياسة والابتزاز، وأدرك أيضا أنه ولد في زمن النهب والنفاق، وليس له إلا الفقر والتعاسة "[2].

لقد شكل السندباد في هذه القصيدة معادلا موضوعيا لتجربة عثمان لوصيف الشعرية المعاصرة، بما هي عملية بحث متواصل عن الذات الشعرية في أفق مفتوح على التاريخ، واستطاع الشاعر إعطاء نصه بعدا إنسانيا وشمولية من خلال صراع السندباد واستثمار الأسطورة بشكل مغاير، وذلك بإضفاء أبعاد جديدة عليها، كما استطاع أن يحمّل القناع السندباد تجربته التي تنفتح على تجربة الإنسان العربي في رحلته وهو يتخطى مطبات خيبة الأمل والاغتراب والضياع، هل كان عثمان لوصيف واعيا لهذا التقنع أم لا؟ ومدركا للفنية أم لا؟، ليس مهما، المهم أنه برع في تقنعه بشخصية السندباد وكانت القصيدة لوحة فنية جميلة، وكان القناع عنصرا دالا في النص الشعري يتفاعل مع العناصر الدالّة الأخرى، ويطلق الذات في مناخات التعدّد الإنساني .

[1]- عباس بن يحي: وعي الذات فرص ضائعة وأفق مفتوح (حول الهوية في الشعر الجزائري الحديث، من خلال مفدي زكريا لوصيف عثمان)، دراسات في الشعرية الجزائرية، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر ، العدد الأول، مارس 2009،ص35.

[2]- عباس بن يحي: المرجع نفسه، ص36.

وبهذا إن الاتكاء على تقنية القناع قد وسع" المساحة التي يتصدى لها الشاعر بفنه. فلم يعد الأمر متعلقا بالتعبير عن أثر الظواهر والأشياء في الذات الفردية، بل أصبح متعلقا أيضا بالتعبير عن ذلك الأثر في الذوات الأخرى التي أصبح لها الحق بالوجود، من خلال النمذجة، بمعزل عن فردية الشاعر"[1].

هناك أيضا قصيدة للشاعرة أحلام مستغانمي في ديوانها **"على مرفأ الأيام"** دائما، حيث تتقنع الشاعرة بشخصية السندباد الأسطورية وتستثمر الملامح نفسها، ملامح الرحلة والتيه والعودة خاوية اليدين، فلم تخرج الشاعرة عن الملمح العام في الاستدعاء للشخصية، وهو الرحلة والإبحار والعودة بخيبة الأمل، تقول الشاعرة في قصيدة **(سفينتي )**[2]:

ما زلت يارفيقتي
أصارع المياه
منهوكة سفينتي
لكنها
بقوة الإله
ستقطع البحار
و تهزم المؤامرة
أشرعتي ممزقة
ليس لها جناح
تسخر منها العاصفة
تهزّها الرياح
لأنها أشرعة
نشيدها جراح
لأنها حريتة
لا تعرف الكفاح
بحارتي
على السطوح الباهتة
يصارعون قوة الدوار
يقطعون أبحرا

[1]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص43.

[2]- أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، مصدر سابق، ص12/11.

ليس لها قرار
و يبحثون
في الدروب المقفرة عن جوهرة
يضمها محار
يسائلون أنجما
بعيدة المدار
عن لؤلؤة
أضاعها بحار
تهز كف بحرنا
تغيّر الأقدار !!

النص يتوفر على بعض المفردات التي تستوحي بعض الإشارات الأسطورية الملازمة للسندباد، (كالبحار والسفينة والأشرعة الممزقة والعاصفة والبحارة)، والقصيدة في سياقها الشعري تتخذ أبعادا لا تختلف كثيرا عن قصيدة عثمان لوصيف السابقة، ولا تخرج عن كونها مسلكا في تجاوز الواقع العربي المهزوم، واستشرافا إلى عوالم أكثر رحابة تمكن -الشاعر عموما -وليس شاعرتنا فقط من تحقيق ذاتها الفردية والجماعية .

المقطع صورة شعرية درامية ينهض بناؤها على اتخاذ السندباد قناعا ورمزا للمغامرة في أسفاره وترحاله، فالسندباد في إطار هذا السياق الشعري لم يخرج عن هذه الدلالات **(أصارع المياه /منهوكة سفينتي /لكنها /بقوة الإله /ستقطع البحار /و تهزم المؤامرة /أشرعتي ممزقة /ليس لها جناح .....)**، ورحلة الشاعرة السندبادية هي رحلة رصد لمآسي الإنسان العربي وإخفاقاته على أصعدة كثيرة (اجتماعية وسياسية) أصابته ولا تزال تصيبه : **بحارتي /على السطوح الباهتة /يصارعون قوة الدوار /يقطعون أبحرا /ليس لها قرار/و يبحثون /في الدروب المقفرة عن جوهرة /يضمها محار).**

النص يتوفر على عدد من الوسائل الدرامية كالمونولوج والصراع والموضوعية وهي اشتراطات تبنى عليها القصيدة القناع، كما يحمل النص رؤية إنسانية بين ما هو موجود في الواقع وما هو مرجو حدوثه في المستقبل، من وراء الخوض في هذه الرحلة السندبادية **(يسائلون أنجما /بعيدة المدار /عن لؤلؤة /أضاعها بحار /تهز كف بحرنا /تغيّر الأقدار!!)**، فالذات العربية في تاريخها المعاصر عرفت مختلف صنوف الاستلاب والخيبة والانهزام السياسي، بداية عام 1948، مرورا بنكسة يونيو/حزيران 1967، والتي

انعكست على المستوى الاجتماعي، كل هذا ترك تشوهات بشكل أو بآخر على آمال المواطن العربي وتطلعاته في الحلم والحرية والعدالة والمستقبل المشرق، وقد جسّد اللجوء إلى التقنع بشخصية القناع إحدى الوسائل التي اعتمدها القصيدة العربية المعاصرة لرصد هزائم هذا العربي وانكسار أحلامه .

## القناع التاريخي:قناع الحسن بن الصّبّاح نموذجا:

يبدو أنه في النماذج الشعرية السابقة تقنع شعراؤنا بشخصية واحدة في قصيدة من قصائد ديوان ما، بينما قناع الحسن بن الصبّاح يشكل قناعا مختلفا ذلك أن قناع لديوان كامل، ديوان(**من يوميات الحسن بن الصبّاح) للشاعر عبد العالي رزاقي**، حيث تقنع الشاعر بشخصية تاريخية هي شخصية الحسن بن الصبّاح في كامل الديوان " فبمجرد تناول ديوان رزاقي على مستوى العنوان فقط وسيميائيته نجد ديوانه بدءا من عنوانه تقنعا حيث عد رزاقي كل ما فيه من أقوال ومواقف قد سقط من يوميات الحسن بن الصبّاح زعيم الباطنية ومؤسسها "[1]، أو الحشاشين، وطائفة الحشاشين أو الحشاشون أو الحشيشية أو الدعوة الجديدة كما أسموا أنفسهم هي طائفة **إسماعيلية نزارية**، انفصلت عن الفاطميين في أواخر القرن الخامس هجري/الحادي عشر ميلادي لتدعو إلى إمامة نزار المصطفى لدين الله ومن جاء مِن نسله، واشتهرت ما بين القرن 5 و7 هجري الموافق 11 و13 ميلادي، وكانت معاقلهم الأساسية في بلاد فارس وفي الشام بعد أن هاجر إليها بعضهم من إيران. أسّس الطائفة الحسن بن الصباح الذي اتخذ من قلعة آلَموت في فارس مركزاً لنشر دعوته؛ وترسيخ أركان دولته.

اتخذت دولة الحشاشين من القلاع الحصينة في قمم الجبال معقلاً لنشر الدعوة الإسماعيلية النزارية في إيران والشام. ممَّا أكسبها عداءً شديدًا مع الخلافة العباسية والفاطمية والدول والسلطنات الكبرى التابعة لها كالسلاجقة والخوارزميين والزنكيين والأيوبيين بالإضافة إلى الصليبيين، إلا أن جميع تلك الدول فشلت في استئصالهم طوال عشرات السنين من الحروب.

كانت الإستراتيجية العسكرية للحشاشين تعتمد على الاغتيالات التي يقوم بها "فدائيون" لا يأبهون بالموت في سبيل تحقيق هدفهم.

[1]- رضوان بوغرارة: قصيدة القناع عند عبد العالي رزاقي من خلال ديوانه" من يوميات الحسن بن الصباح"، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر ،2012،ص 73.

حيث كان هؤلاء الفدائيون يُلقون الرعب في قلوب الحكّام والأمراء المعادين لهم، وتمكنوا من اغتيال العديد من الشخصيات المهمة جداً في ذلك الوقت؛ مثل الوزير السلجوقي نظام الملك والخليفة العباسي المسترشد والراشد وملك بيت المقدس كونراد.

قضى المغول بقيادة هولاكو على هذه الطائفة في فارس سنة 1256 بعد مذبحة كبيرة وإحراق للقلاع والمكاتب الإسماعيلية، وسرعان ما تهاوت الحركة في الشام أيضًا على يد الظاهر بيبرس سنة 1273.[1]

اختار عبد العالي رزاقي شخصية الحسن بن الصبّاح التاريخية قناعا، لأنه وجد في الشخصية ما يوافق تجربته الشعرية، حيث مثلت له الشخصية رمزا للثورة والتمرد والإصرار على توجهه، حتّى وإن اختلف الكثيرون معه "فلجأ للتلبس بها في ديوانه يوميات الحسن بن الصباح ثورة للأوضاع التي عايشها الشاعر في وقت من الأوقات ونقمة وسخطا عليها وعلى بعض ممن عايشهم ...وتمسكا بعقيدته وأفكاره في مواجهة المتلونين والخائنين من الناس الذين تنكروا للشهداء والثورة و مبادئها"[2]، ظفر رزاقي بالكثير حين اتخذ الشخصية قناعا حيث عبر بموضوعية عن أفكاره وهمومه وآرائه السياسية، ومتواريا خلف الحسن بن الصباح قناعا و بذلك ضمن الأمان و الحماية لنفسه.

جاء الديوان معظمه على لسان القناع الحسن بن الصبّاح عبّر من خلاله الشاعر عن تجربته الذاتية في فترة حساسة من الفترات التاريخية للجزائر من خلال نقد الحياة السياسية والاجتماعية (فترة السبعينيات).

الديوان كله شعر من الإهداء إلى الخاتمة " 7 مقدمات، أيام، هوامش، وخاتمة، سقطت من يوميات الحسن بن الصبّاح، ونلحظ جليا كيف نسبت كل هذه المقاطع للحسن بن الصباح "[3] يتحدث رزاقي في الديوان بصوت قناعه ويتحدث عنه ويتحدث إليه على طول الديوان، أحيانا تطغى تجربة القناع، وتظهر التجربة الذاتية للشاعر أحايين أخرى[4]، اختار الشاعر قناع الحسن بن الصباح " دون غيره عن وعي، فعبر بواسطته عمّا أراد من أفكار وعارض ما أراد من مواقف سياسية واجتماعية، وإن

[1]- ينظر الحشاشون : https://ar.wikipedia.org/wiki/وبرنارد لويس : الحشاشون فرقة ثورية في تاريخ الإسلام ،تعريب محمد العزب موسى ،دار آزال للطباعة و النشر و التوزيع ،بيروت لبنان ،ط1986.

[2]- رضوان بوغرارة: قصيدة القناع عند عبد العالي رزاقي، ص85.

[3]- رضوان بوغرارة: المرجع نفسه ص96.

[4]- ينظر عبد العالي رزاقي: من يوميات الحسن بن الصباح، مطبعة لا فوميك، قسنطينة، الجزائر ، 1985.

بدت شخصية القناع بعيدة نسبيا عن وعي عامة المتلقين –عندنا- بتاريخها وفكرها الديني عموما وبتجربتها التي عاشتها ...إلا أنها تتقاطع مع شخصية الشاعر في الكثير من السمات كالغموض و الثورة و الرفض "[1].

كانت هذه النماذج أمثلة عن تجليات تقنية القناع في الشعر الجزائري المعاصر باختلاف مصادر استقائها (الأسطورة، الأدب، والتاريخ) وقد مثلت النماذج أمثلة للتقنع، وإن كانت الشخصية الأخيرة غامضة وبعيدة كثيرا عن أذهان المتلقين فإن شخصيات الأنبياء هي الأقرب للأذهان من أي شخصيات أخرى، وفيما يلي سيكون القناع النبوي في الشعر الجزائري (اللفظ بوصفه قناعا) وقد اقتصرت على شاعريين اثنين هما عثمان لوصيف والأخضر فلوس، لأني وجدت في دواوينهما وضمن الفترة المحددة استدعاء لشخصيات الأنبياء كأقنعة شعرية .

[1]- رضوان بوغرارة: مرجع سابق، ص 164.

# ثالثا - تجليات القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر:

استدعى شعراء الحداثة شخصيات الأنبياء واستخدموها رموزا وأقنعة، وكذلك سار الشاعر الجزائري على الخط نفسه ولم يخرج عليه، فقد كانت ولا تزال شخصيات الأنبياء من أهم الرموز التي تعامل معها الشعراء كونها تتميز بالعمق الإنساني و الفكري، وإضافة إلى قداستها هي تتمتع بحضور حي ودائم لارتباطها بالنص القرآني مما يمنحها امتدادا زمنياً أكبر من أنواع الشخصيات الأخرى .

لقد أدرك الشعراء أن المعطيات القرآنية عموما تهب شعرهم لونا خاصا من القداسة في نفوس المتلقين، ونوعا من القرب من مشاعرهم، لما للقرآن من حضور حي وخالد، كما أنهم كانوا على يقين لمدى غنى القصص القرآني وثرائه بالإمكانيات الفنية والتعبيرية، وبالمعطيات والنماذج التي تمنحهم طاقات تعبيرية لا حدود لها، كما تمنح في الوقت نفسه لونا من الكلية والشمولية حيث تتخطى حاجز الزمن في إطار امتزاج الماضي والحاضر والمستقبل.

من بين شخصيات الأنبياء التي كثر التقنع بها: نوح، إبراهيم، موسى، يوسف، أيوب عليهم السلام، ومحمد ﷺ.

## 1/ قناع النبي نوح عليه السلام:

وظّف عثمان لوصيف[1] كسائر الشعراء المعاصرين قصة نوح النبي ذات الدلالات المتنوعة في شعره، لما في هذه القصة من عبر للبشرية جمعاء، فقد مثلت القصة "إغراء واضحا لشعراء الحداثة الذين راحوا يستحضرون أكثر محطاتها شيوعا "[2]، لما فيها من أبعاد فكرية ونفسية ومواقف حيوية يستثمرونها في قصائدهم المعاصرة.

[1]- عثمان لوصيف: شاعر جزائري ولد في الخامس من شهر فيفري العام 1951م بطولقة إحدى دوائر ولاية بسكرة بالجنوب الجزائري ، حفظ القرآن بمسقط رأسه، حاصل على شهادة الليسانس في الأدبي العربي من جامعة باتنة عام 1984، متحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب العالمي بعنوان التجربة الشعرية عند رامبو من جامعة وهران1 الجزائر عام2016، عرف بعصاميته في طلب العلم، و ميله إلى الفنون الجميلة كالرسم والموسيقى والخط العربي غلبت النزعة الصوفية على أغلب أشعاره، توفي الشاعر عن عمر يناهز 67، تاركا وراءه ما يربوا عن ثمانية عشر ديوانا شعريا، ومجموعة نثرية هي عبارة عن رسائل وجدانية، ينظر لزهر فارس الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، مرجع سابق، ص391.

[2]- حسن مطلب: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، ص58.

من النصوص التي استدعى فيها الشاعر شخصية نوح واتخذه قناعا قصيدة "**طوفان** "[1] من ديوان" **الكتابة بالنار**"، الديوان أول ديوان شعري للشاعر صدر العام 1982، والقصيدة طويلة بلغت 85 بيتا شعريا وبالرغم من أن الشاعر " احتفظ بالإطار الإيقاعي القديم إلا أنه جدد في الصور بأقرب ما يكون إلى طريقة الشعر الحر "[2] إضافة لاستخدامه نظام المقاطع حيث بلغت إحدى عشر مقطعا شعريا، كان يفصل بين المقطع والآخر برسم هندسي مؤكدا ذلك .

القصيدة لم تأت دفقة شعورية واحدة، بل نحس أن الشاعر يستعيد أنفاسه بين المقطع والآخر، تقنع فيها بشخصية النبي نوح عليه السلام كما يبدو ذلك، ولعل تعمده في جعل القصيدة طويلة إشارة منه إلى طول سنوات نوح وهو يدعو قومه، حيث لبث فيهم ألف سنة إلا خمسين يدعوهم حتى جاء

ـ ن ـ ا ذ ـ والطوفان ـ وقلـ ـ وقه ـ ف ـ لـ ـ بث فيهم أ ـ لـ ـ ف سنـ ـ ة إلا خمسين عاما فـ ـ أ ـ خذهم الطوفـ ـ ان وهم ظالمون﴿١٤﴾ ﴾[3] .

يقول عثمان لوصيف في المقطع الأول [4]:

| | |
|---|---|
| عـــــــاريا تحت وابل الأملاح | رحت أحصي فجائعي و جراحي |
| سرت و الليل مطبق والدياجي | مـوحـشات تمـــــور بالأشبـاح |
| في رمـاد السنين أمشي الهوينا | سادر الخـــــــطو خائف الصباح |

تشي هذه الأبيات بتجربة الضياع والتيه، وعدمية الرؤية، ويبقى الأمر كذلك في أغلب المقاطع، ويستمر أفق النص يوسع في الضياع وغربة الشاعر، كما كرر الشاعر من استعمال الاستفهام، وفي هذا تعبير عن ضيق الحاضر ومحاصرته، والتشبث بالماضي لتشكيل صورة الحاضر والمستقبل، لذلك " غالبا ما يمثل القناع شخصية تاريخية "[5]، كما نحس في أغلب مقاطع القصيدة امتزاج صوت الشاعر مع صوت

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة الجزائر، ط1،1982.

[2]- نبيل نوفل: مقدمة ديوان الكتابة بالنار، ص11.

[3]- سورة العنكبوت: الآية 14.

[4]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار ،ص67.

[5]- جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص123.

آخر "هو الراوي الضمني الذي يدير الحديث أو ينطق القناع ويجعله يلامس عصرنا" [1]، وهذا ما يبدو عليه الأمر في المقاطع السبعة الأولى يقول الشاعر[2]:

| | |
|---|---|
| و التواريخ ترمي بطريقي | جئتنا منه جنائز الأفراح |
| و الحضارات طحلب وزجاج | يتشظى مبحرا في الرياح |
| آه يا ليل وحشتي و عذابي | و ضياعي و حيرتي و نواحي |
| ضاع مني الزمان ضاع وجودي | يا غيوم الدخان و الأملاح |

يبدو أن هذه السطور الشعرية تتناسب مع شخصية النبي نوح عليه السلام، فنحن نعلم ما تعنيه الأرقام (التواريخ) في حياة نوح عليه السلام حيث ظل يدعو قومه قرابة الألف سنة (ألف سنة إلا خمسين عاما) ولما أوحى الله له بصنع السفينة إيذانا بقدوم الطوفان، غرس الشجر عليه السلام "وانتظره مائة سنة ثم نجره في مائة أخرى وقيل في أربعين سنة " [3]، ولنا أن نتخيل الحضارات التي مرت خلال هذه الألف سنة لكنها صارت بعد الطوفان **(طحلب وزجاج يتشظى مبحرا في الرياح)**، كما يمكن أن تتلاءم مع الهم المعاصر للشاعر الذي في لحظة زمنية ما، في بحثه عن ذاته يتخطى حدود الزمن وتصبح **(التواريخ جئتنا من جنائز الأفراح)**، لذا تتعدد الأصوات وتلعب لعبة التخفي والظهور، فتارة تحيلنا بعض القرائن اللغوية لصوت نوح عليه السلام وتارة أخرى لصوت الشاعر، وتارة يمتزج الصوتان بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ذلك أن القناع "هو محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر/الشخصية). ولأنه كذلك ينطوي على عناصر منهما معا، دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة. قد يكون القناع أقرب إلى هذا أو ذاك، لكن القرب شيء و التطابق شيء آخر"[4].

والمهم في كل هذا هو موقف عثمان لوصيف من قناعه ذلك أننا في هذه المقاطع "أمام همٍّ (يستحضر) أو مشكلة تستدعي حلا، طريقا للتجاوز، لا أمام( حرفة) أو (مهارة) (تستخدم) أداة، أو

[1]-حاتم صكر: الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص116.

[2]- عثمان لوصيف: المصدر السابق، ص68.

[3]- أبو الفداء الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت لبنان، الجزء الأول، 1990، ص110.

[4]-جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص124.

وسيلة لتحقيق غاية فنية محضة، ومن ثمّ فنحن أمام (مأزوم) (مزموم) يستدعي لأزمة حلا، يبحث لكربته عن متنفس" [1] لذلك نجده يلح في قوله [2]:

أيـها النّيه يا ضياع ضياعـــــي أيـه مني الهدى و أيـه مني مراحي ؟
أبـدا في تمـزق و رحيـــــل أبدا لـمأزق رحيـق ارتيـــــاح

إلى أن يقول [3]:

هل تراجعت القهقرى أم عيوني شب فيها نهر الحريق الماحي ؟
كم تدحرجت في دهـــاليز ذاتي و تمـزقت صاحيا غير صـــاح
يا شـــــعاع الخفاء بالله قـل لي أيـه تمضي مواكب الأفـــراح ؟
مُدّ لي مُـــــــدّ لي يديك أغثني وانتشل قلبي مه فم التمساح

ومرد هذا الالتباس في إظهار وإخفاء صوت القناع حتى المقطع الثامن يعود لسببين:

الأول أننا أمام عالم ملتبس "لأنا ملتبسة" لأنه مزيج من التاريخي والمعاصر، وهذه خاصية من خواص القناع لأن "حالة من التماهي والتلبس بشخصية أخرى تختفي فيها شخصية الشاعر"[4].

الثاني براعة الشاعر الفنية المتمثلة في أن الشاعر تعمد هذا اللبس كإشارة منه أنه في خضم الطوفان شأنه شأن النبي نوح لما ركب السفينة، وارتفع الماء حاملا السفينة وهي تجري في موج كالجبال لبث فيها "مئة وخمسين يوما "[5]، في المقطع الثامن تتكشف متعلقات الشخصية القناع بشكل صريح فالبيئة والحدث ينتميان للرمز الديني للقصيدة أكثر من الشاعر، يقول الشاعر[6]:

[1]- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع، ط1، 1999 ،ص181.
[2]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص70.
[3]- عثمان لوصيف: المصدر نفسه، ص72.
[4]- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، ص5.
[5]- ابن كثير: البداية والنهاية، مرجع سابق، ص116.
[6]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار ،ص 73-74.

في خضم التناقضات أتاني نبأ عن مفاوضات الرياح
نبأ خافت الصدى فشلت قال ولم يبن غير قرع السلاح
و ترامى الطوفان من كل فج زاحفا من فوق الربى والبطاح
عاصفا ناسفا مبيدا مريعا خاسفا جارفا جميع النواحي
لا ترى إلا مارجا من دخان في اكتساح مدمر واجتياح

هنا يسمع صوت القناع حيث تشير الملفوظات إلى الطوفان طوفان نوح **(وترامى الطوفان من كل فج / زاحفا من فوق الربى والبطاح / عاصفا ناسفا مبيدا مريعا / خاسفا جارفا جميع النواحي)**، وهذا التركيب يضفي إلى تعدد أصوات القصيدة ومن ثم إلى درامية بنائها، فالدرامية في أسلوب القناع تنشأ من ذلك الحوار الصوتي الذي يتحقق في القصيدة القناع،" عبر ابتعاد صوت الشاعر، رغم أنه خالق القناع، وتقدم صوت المتكلم أو صوت القناع الظاهر على سطح النص"[1]، يبدأ صوت القناع في العلو شيئا فشيئا ولا نسمع غير القناع وصوته، أي أن عثمان لوصيف أصبح يقول كل شيء من دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر[2]:

كنت نوحا في فلكه يتحدى كربه في قاموسه الفياح
حاملا في دنيا سفينته من كل زوجين اثنين جيل نكاح
موكب للحياة و البعث يطوي ظلمات الأهوال و الأبراح

الآن نحن أمام عملية تماه يتم بمقتضاها تحول أنا الشاعر إلى أنا الشخصية المستدعاة، أنا نوح عليه السلام المتكلمة وأنا لوصيف القابعة أو المحتجبة خلف تلك الأنا المتكلمة[3]:

هذه فلكي فاركبوا أو تلاشوا في عراك الأمواج و الأرياح
إنني الإنسان الذي يرث الأرض بما فيها من أسى واشراح

[1]- حاتم صكر: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص116.
[2]-عثمان لوصيف: الكتابة بالنار ، ص47.
[3]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص75.

.....

سوف أبقى خلـــيفة و ستنمو في ثراها ذريتي و لقـــاحي

وأقيم الأعـــراس في كل بيت لليالي الميلاد أو للنـــكاح

وإن كانت سفينة نوح عليه السلام وسيلة نجاة كما وردت في القرآن الكريم هي كذلك سفينة شاعرنا، حيث لم تخرج عن الملمح نفسه، فقد كانت ولادته الجديدة ولادة انبثق فيها خلاص الشاعر، إن رحلة عثمان لوصيف رحلة خيالية تخترق الزمن، وهي رحلة فردية تقوده فيها الأقدار، ويواجه مصيره منفردا لكنها ترسو في الأخير على خير حيث يقول[1]:

وأنا النور مـه عيوني تسـري في البرايا عـرائس الأوضاح

وأنا الطهر في قلوب العذارى و أنا العطر في زهور الصباح

وأنا الحب و الهوى و الأغـاني و أنـا الحلم ينتشي في مراح

إن عثمان لوصيف في تجربته الشعرية هذه هو الإنسان بإنسانيته، لذا نحن بصدد "تجربة رؤيا" حالة ينفتح خلالها " وعي الشاعر الرائي على كلية التجربة الإنسانية لإدراك تجربته الجزئية في سياقها "[2].

يرمز النبي نوح عليه السلام في الفكر الإسلامي إلى النجاة والتجدد، والبعث الإنساني، فهو رمز لبداية جديدة، للطهر الصفاء، فبعد طوفان نوح عليه السلام تطهرت الأرض وغُسلت من كل الذنوب، كذلك هو لوصيف في هذه القصيدة لوصيف جديد، ولد ولادة جديدة، وهو الإنسان عموما، عندما تكون له فرصة ثانية، عندما يتخبط في بحور التيه والضياع وأخيرا يكتشف أن كينونته تكمن في إنسانيته.

في الحقيقة إن القناع بشكل عام، يشكل نموذجا فنيا للبطل النموذجي الذي يطمح إليه الشاعر، فكل قناع في النهاية هو نموذج يحمل رؤيا الشاعر، وكثيرا ما بنى الشاعر نماذجه الفنية التراجيدية على

[1]- عثمان لوصيف: المصدر نفسه ، ص76.

[2]- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة، مرجع سابق، ص181.

شخصيات لها دورها الفعال في الحياة، ولعله زيادة على هذه السمة تمتاز شخصيات الأنبياء بنوع من القداسة ولونا من الشمولية والكلية، وهذا ما عمل عليه شاعرنا حين اختار نوح عليه السلام قناعا له، محافظا على سماتها الأصلية، دون أن يحتاج لتحويرها، فقد كانت الشخصية المستدعاة طيعة سَهُل تماهي لوصيف المستدعي لها معها، وربما هذا عائد لثقافة الشاعر الدينية فقد حفظ القرآن صغيرا في مسقط رأسه طولقة ببسكرة.

أعتقد أن القناع أدى ما أُرِيد له من وظائف أو أكثر مما فكر به صاحب النص، ولعل أهم شيء أن القناع أدى وظيفته الرئيسية في القصيدة في كونه وسيطا أتاح للشاعر من خلاله أن يتأمل ذاته وعلاقتها بالعالم من حوله، في محاولة سعي من خلالها إلى خلق الندية بينه وبين هذا العالم بكل ما ينطوي عليه مفهوم العالم المحيط من شمول.

## 2/ قناع النبي موسى عليه السلام:

في حال اتخاذ الشاعر شخصية ما قناعا، فإنه يعمد إلى تقديمها بضمير المتكلم فالقناع رمز يأخذ "شكل الشخصية التاريخية غالبا التي تُنجِز حديثَها بضمير المتكلم"[1]، أي أن القصيدة تأتي على لسان الشخصية المستدعاة، فيخلق الشاعر بهذه التقنية وجودا مستقلا عن ذاته، رغم أن صوته يتماهى، على نحو خفي، مع صوت القناع وهذا يعني أنه لا يستعير صوته فقط، بل يعيره رؤياه عندما يجذبه من زمنه الماضي إلى زمنه الحاضر، عبر عملية تبادل الضمائر بين "أنا " و "هو" لأن القناع ينبع أصلا من رؤيا شعرية في صميمه.

ولأن الصوت المسموع في أي قصيدة والضمير المهيمن عليها " هما المدخلان الأساسيان لنعرف هوية ناطقها ولنعرف نوعها، باعتبار أن هذا التعرف ضروري لفهمها ولاقتناص دلالتها، فإن هذا يؤهل الصوت والضمير لأن يكونا المحورين الأساسيين الذين يدور عليهما أي تحليل " [2]، وكما هو معلوم فإن قصيدة القناع تبنى على هيمنة ضمير المتكلم وصوت القناع رغم هذا فهما يحيلان على الذات الشاعرة .

[1]- جعفر العلاق: الشعر و التلقي، ص106.

[2]- عبد الرحمن بسيسو: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجا، مرجع سابق، ص93.

لكن الأخضر فلوس[1] يخرق هذه البنية في قصيدة له بعنوان "انفراد" [2]، ويبدو أنه بهذا العنوان أراد للقصيدة أن تكون متفردة في كل شيء، فبالرغم من أنه" يتقمص شخصية النبي موسى عليه السلام"[3]ويتقنع بها لم يعتمد استخدام ضمير المتكلّم (صوت القناع) وظلت القصيدة تُروى بضمير الغائب بالرغم من أن الشاعر يتحدث عن نفسه وعن تجربته الخاصة.

ويبدو أنه في تتبع تجلي القناع في هذه القصيدة لابد من الاعتماد على معطيات أخرى غير أدبية، ولربما أميل إلى تفضيل منهج من المناهج الأولى، وبخاصة المنهج الاجتماعي، وأرى، من خلال تجربتي المتواضعة في قراءة النصوص الشعرية عموما أن الإلمام بزمن كتابة النص وما كانت عليه الأوضاع السياسية والاجتماعية وموقع الشاعر نفسه في حينه، أرى أن الإلمام بهذا يساعد كثيرا على فهم نص شاعرنا فهما جيدا لا لمعرفة الموضوع فقط، وإنما للإلمام بالرمز، أيضا، إلماما جيدا.

كتب الأخضر فلوس نصّه هذا في العام 41984، وكان في مصر حينها حيث انتقل شاعرنا " إلى مصر، وبالضبط إلى مدينة الإسكندرية، والرحلة إلى مصر كانت بهدف الدراسة في بادئ الأمر—حسب قول شاعرنا— لأنه كان ينوي الحصول على شهادة الماجستير تحت عنوان **تطور الغزل في القرن الرابع هجري** لكن الظروف حالت دون ذلك، فلم يتم دراسته وبقي عمله مخطوطا دون مناقشة"[5] ، كما أن الديوان الذي يحوي القصيدة كتب في مصر"وطُبع بمطابع جريدة السفير المصرية "[6]، كتب الأخضر فلوس نصه هذا حين كان يمرّ بمرحلة حاسمة في مسيرته الإبداعية، وقد وصف حالته وتجربته وقتها متقاطعا مع قصة النبي موسى عليه السلام كما وردت في القرآن الكريم فكتب في إحدى قصائده **(انفراد)** حيث يقول :

-تفرّدَ
كانت أغانيه تبزغ من منبع لا يُرى
قال: من علّم القلب كتمان صفصافة الله
غمّسَ في جدول أبيضٍ يده

---

[1]- الأخضر فلوس: شاعر جزائري و من أحد الأقلام الشعرية لجيل الثمانينيات ولد بالمسيلة بتاريخ 1959/01/24 تلقى تعليمه بمسقط رأسه متحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة الجزائر العاصمة، دواوينه الشعرية، ديوان أحبك ليس اعترافا أخيرا، مرثية الرجل الذي رأى، حقول البنفسج عراجين الحنين، ينظر عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، رسالة ماجستير، المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، 2005، ص9/ و ص13.

[2]- الأخضر فلوس : عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص65.

[3]- عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، المرجع السابق، ص81.

[4]- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ص69.

[5]- عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، ص9.

[6]- عبد القادر لباشي :المرجع نفسه، ص10.

و هي تمسك ترتيله و ابتراء الزمان!
و طاف على رأسه ملك حمل اللوح
ألقى عليه العباءة تقطر وحيا
هنا التيه
و الطرق المطفآت تجر القوافل للرمل
و الفرحة المشتهاة تخبئ سر الفجيعة

بداية لابد من البحث عن حضور ظاهر الشاعر في نصه، فيتم العثور على علامات له وإشارات تدل على هذا الحضور، لكنه حضور في موقع الغائب، حيث نجد أن الراوي لم يصرح باسم قناعه النبي موسى عليه السلام ولم يتكلم بلسانه، لكن هوية القناع /موسى عليه السلام تظهر في كل القصيدة من خلال ذكر أغلب المتعلقات المحيطة بالشخصية منذ أول مقطع، والمتمثلة في معجزاته عليه السلام (اليد البيضاء، والعصا، والنار)، وإن كان العنوان لا يُحيل على القناع فلأن التسمية " لا تتعلق باسم القناع بقدر ما تتعلق بهويته التي تتحقق دائما في سيرورة تجربته المروية في القصيدة، وهو الأمر الذي يفصح على أن تكوين القناع ليس إلا مصطلحا مضمنا في مصطلح أوسع هو تكوين القصيدة "[1].

في هذه الأسطر الشعرية يذكر الشاعر أية من آيات النبوة المتعلقة بالنبي موسى عليه السلام اليد البيضاء **(غمس في جدول أبيض يده)**، كما أن (لفظة اللوح) تشير أيضا لـ(ألواح موسى)، لكن الأسطر الثلاثة الأخيرة تشير إلى الشاعر ومتعلقة بتجربة الأخضر فلوس المعاصرة وفي الحين نفسه إلى قصة النبي موسى عليه السلام، ذلك أن عبارة (هنا التيه) تشير إلى مصر حيث تواجد في تلك الفترة، كما أن استغلال حدث التيه " هو استغلال ذكي من طرف الشاعر؛ إذ يتقمص شخصية النبي موسى- عليه السلام – مسقطا تيهه وحيرته على شخصية موسى، أما السطر الذي يتبع هذا التعبير (والطرق المطفآت تجر القوافل للرمل) فيجسد فترة الضياع، والسراب في مصر، حيث كان يبحث الشاعر عن نسق شعري مميز، وحديث "[2].

يواصل شاعرنا التحدث عن تجربته المعاصرة وضياعه في أرض الكنانة (مصر)، التي دخلها الكثير من الأنبياء مثل موسى عليه السلام عندما بُعث إلى فرعون، وربما خروج شاعرنا منها دون أن يجد ضالته فيها وهي تطوير تجربته الشعرية–حسب اعتقاده- هو الدافع وراء كتابته القصيدة كما تشير إليه هذه الأسطر فيقول :

هنا الريح تحمل أعجاز نخل

[1]- عبد الرحمن بسيسو: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجا، ص87.
[2]- عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، ص82.

وآخر سهم تكسر قبل فراق الكنانة
أما هناك فقد ركبوا من عظام الجماجم قاعدة
حملت راية العرش و الصولجان
تفرد مبتعدا عن مرائن مطفأة حرثته الهواجس:

لفظة "هنا" تشير إلى مصر حيث تواجد شاعرنا وحيث خاب أمله، فهو لم يحصل سوى على (أعجاز نخل)، وربما كانت خاوية، ولفظة "هناك" تشير إلى الجزائر، إشارة منه إلى وضع الشعراء في الجزائر الذي لا يروق له فقد بنوا شعرهم و (ركبوا من عظام الجماجم قاعدة)، لقد لجأ الأخضر فلوس إذن إلى كسر نسق القناع مستخدما ضمير الغائب الذي هو صوته وصوت (الراوي) متحدثا عن (الشخصية القناع) للتعبير عن ذاته وليضيء تجربته فيقول [1]:

تغرب بين دخان الرماد
ففاجأه من بعير وميض المنارة
قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي
و قيل له اخلع حذاءك وادن لكي تقتبس النار
تغسل عار الزين يطوفون بالعجل في نشوة وافتنان !
و واهمه البرد و العرق المتصفر
أثقله الصمت حتى رأى جمرة
تتراقص فوق ارتعاش البنان !

إن الأخضر فلوس هنا يستحضر قناعه ويعيره رؤياه، ويقف خلفه، فالنار في قوله **قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي)"** ترمز إلى الهداية والحقيقة التي عرفها فلوس، كما اهتدى موسى عليه السلام"[2] حيث وردت الحادثة في القرآن الكريم ﴿وهل أتاك حديث موسى ۝ إذ قال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى ۝ فلما أتاها نودي يا موسى ۝ إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى ۝ وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى ۝﴾[3].

أما عبارة **(وقيل اخلع حذاءك وادن لكي تقتبس النار)** فهي تحمل " ترميز نهاية السفر وتحقق الإقامة والاهتداء "[4].

---

[1]- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص68.
[2]- عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، ص83.
[3]- سورة طه: الآية 13.
[4]- عبد القادر لباشي: المرجع السابق، ص83.

ولكنه في كل هذا يستعير صوت القناع دون استخدام ضمير المتكلم وبالرغم أنه ثمة نمط من القناع "يكون الراوي هو القناع نفسه، فتمهّد الشخصية المتقنع بها لنفسها بدلا من ضمير المتكلم" [1]، إلا أن فلوس يستهل قصيدته بصوت الراوي هذا، ويبقى هذا الصوت المتحدث بضمير الغائب مهيمنا على القصيدة كلها، وعادة في هذا النوع من قصائد القناع ما يُجَهِز هذا الصوت (صوت الراوي) لدخول صوت القناع واستبدال ضمير المتكلم بضمير الغائب، إلا أن فلوس أكمل نصه بصوت الغائب الذي هو صوت القناع (موسى عليه السلام/الشاعر) في آخر المطاف، في الحقيقة رغم هذا لم يختل نظام القصيدة القناع وظل الشاعر يتماهى مع قناعه ويسقط تجربته المعاصرة على تجربة القناع بفنية عالية، وأوحت لنا القصيدة بأن شاعرنا يلتقي مع قناعه في ثيمات عديدة، تتصّل بالغربة والوحدة والنبوءة، فقد خرج موسى من مصر غريبا وحيدا وعاد إليها غريبا، كما أن موسى في عودته إلى مصر كلف بالرسالة وصار نبي مبعوثا، وكذلك الأخضر فلوس أثناء تواجده بمصر إضافة إلى غربته تمثّل نفسه كالأنبياء في حمل همه الإبداعي، والرؤيا في الشعر.

إن الشاعر هنا يتماهى مع قناعه الذي يتبدى في القصيدة " بوصفه رمزا كليا حسيا وعينيا هو محور تركيبها، وخائض تجربتها، ومحقق صيرورتها، ومبدعها الذي يحقق انتماءها إليه، إذ ينطقها آنيا بذلك كينونتها الموضوعية المستقلة عن الشاعر "[2]، يتماهى معه عبر ضمير الغائب المهيمن على القصيدة والذي يحيل إلى الذات الشاعرة، على غير العادة، فعادة في هذا النوع من القصائد ما يهيمن ضمير المتكلم الذي يرتبط بالذات الشاعرة، لكنه حسب هذا النموذج يبدو أن الأمر ليس مهما، فالمهم في قصيدة القناع أن تتأسس "على طبيعة حضور وغياب كل من أنا الشاعر وأنا الشخصية أو الكينونة التي يتخذ منها أنا مغايرا في القناع والقصيدة "[3] وهذا ما بدا أن الشاعر قد عمل على تحقيقه، وأظن أن الشاعر في قصيدته هذه قد حاول الابتعاد قدر المستطاع عن ذاتيته، ليضمن لتجربته الشمولية، ويبدو أن الأمر قريب الشبه بتقنع يوسف سعدي بقناعه المخترع الأخضر بن يوسف ورأي امتنان الصمادي في هذا الشأن، حيث تتجه بكليهما إلى الناقد سامح الرواشدة مبررة تسمية الشخصية بالقناع "أن القناع في شكل من أشكاله وسيلة للتعبير عن الذات من خلال خلق وجود مستقل عن ذاته بغض النظر أن كان هذا الخلق ماضويا أم من الحاضر أم انفصالا عن ذات الشاعر، فيخاطبه مستفيدا من الشكل اللغوي المتمثل في ضمير الغائب (هو) الذي ظل يختفي سعدي خلقه ليعبر عن هويته من خلاله" [4] والأمر كذلك بالنسبة

---

[1]- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، ص139.

[2]- عبد الرحمن بسيسو: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجا، ص87.

[3]- عبد الرحمن بسيسو: المرجع نفسه، ص 95.

[4]- امتنان الصفادي: شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، دار الفارس للنشر و التوزيع ، الأردن ط1، 2001 ، ص91.

لشاعرنا فقد استفاد فلوس من استعمال ضمير الغائب للتعبير عن هويته وتجربته الذاتية من خلال قناعه شخصية النبي موسى عليه السلام.

يقول الأخضر فلوس أيضا[1]:

أشار إلى صخرة بعصاه (لقد عرف الناس موردهم)

واستدار إلى أهله حاملا قبسا و كتاب أغان

.....

إليك العصا فاضرب البحر

هذا الذي لا يبدل زرقته المستباحة -حتى يجف

و فجر عيونك —كي يشرب الناس— من صخرة و اغترف !)

تختتم القصيدة بصوت آخر بالتحول إلى ضمير المخاطب ولا يمكن تحديد الجهة التي يصدر منها هذا الصوت ولا وجهته، ورغم تعدد الأصوات في هذه القصيدة إلا أنها كلها تصب في أنا الشاعر لأنها مهما تعددت فهي صوت الشاعر نفسه.

يبدو أن فلوس في تواريه خلف شخصية موسى عليه السلام التي اتخذها قناعا، تتقاطع تجربته المعاصرة مع تجربة الأنبياء عموما، حيث حاول " تبيين حالته التي تشبه حالة الأنبياء الذين ينتظرون الوحي، ولكن أي وحي هذا الذي ينتظره شاعرنا؟ هذا الوحي ليس إلا الشعر الذي يتقاطع مع صفات النبوة "[2] فقد استدار الشاعر إلى بلده يحمل **(قبسا و كتاب أغان)**، ووجد ضالته في شعره **(الذي لا يبدل زرقته حتى يجف)**، كما تفجر إبداعه في **(عيون لا تجف)** كي يغترف منه الناس الذواقة للشعر الأصيل و المتجدد .

يبدو أن الأخضر فلوس من تحت وطأة ما يعنيه الموقف الذي وجد نفسه فيه، وأهمية التجربة الشعرية لديه، اختار رمزا شكل ثقلا وحضورا أوسع من تجربة القصيدة في حد ذاتها، وتحقق ذلك بشيء من التلاقي بين الشاعر والقناع الرمز، لذا نحس بهذا النضوج الفني في هذا النوع من الرمز الديني لأن القصيدة تلبس رمزا مضيئا من الرموز التي لها قدسيتها وحضورها واستمراريتها، فالشاعر قد فرض جوا دينيا في نفوس المتلقين وتلك وسيلة مهمة للتأثير.

---

[1]- الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص69/68.

[2]- عبد القادر لباشي: مرجع سابق، ص82.

هناك نموذج آخر يستدعي فيه الشاعر النبي موسى عليه السلام كقناع، باستخدام ضمير المتكلم و بمسحة صوفية أضاءت النص، تمثل ذلك في قصيدة للشاعر **عثمان لوصيف** بعنوان **"آيات صوفية"**[1] حيث يقول الشاعر:

هابط أرضك المستكنَّةَ في رعشة السهو
أفتح في روضة الأبدية دربي
وأدخل مملكة الله . .
أخلع نعلي
أمشي على التوت و الأقحوان السماويّ
أوغل في غبّش الصلوات و أهتف باسمك
أونو من العرش
ألقاك . . يا امرأتي المستحمَّة بالنور
أطلق عصفورة الناي
أقرأ تعويذة العشق
أرفع عن وجهك القدسي الحجاب وأسجد عند التجلي

يبدو أننا أمام نص تعمّد فيه عثمان لوصيف وضع الحواجز والعقبات أمام القارئ، وإن كان يفصح من أول وهلة من خلال عنوانه الدال على تيمة محددة تذهب بنا مباشرة إلى تجربة صوفية-من خلال العنوان –فالقصيدة تصدح بالإشارات الصوفية والتراكيب الغريبة، ولعل مرد ذلك يرجع إلى هذا التداخل الذي يصرح به العنوان ابتداء، أو إلى هذه الازدواجية التي تجعل القصيدة ناطقة بلسانين ومعبرة عن تجربتين: تجربة الشاعر عثمان لوصيف في مستوى أول، وتجربة صوفية ممثلة ليس في أيٍّ من أعلامها من الشخصيات الصوفية كالحلاج وابن عربي وبشر الحافي، في مستوى ثان، هذه التّجربة الصوفية التي اقترنت في الثّقافة العربية الإسلامية بلغة ملتبسة، وغامضة ومستعصية على الفهم، تجربة تتوسل بالرمز والإشارة سبيلا إلى توصيل ما يجول في وجدان من يخوضها من أحوال ومقامات، وترتقي به إلى عوالم الميتافيزيقا وتنفتح على الماوراء.

قصيدة **"آيات صوفية "** إذن استلهام وتوظيف رمزي مقنع، يهدف من خلاله عثمان لوصيف إلى نقل تجربته المعاصرة، فـ" الرؤية الصوفية في الشعر العربي على نحو عام هو بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى "[2] في هذه الحالة يضعنا الشاعر أمام نص شعري لا يكفي النظر في العبارات

[1]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر ، 1997،ص20.

[2]- عبد القادر فيدوح : معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ،ص120.

من منظور الدلالات التي تعارف عليها مستعملو اللغة وأقرتها القواميس، بل يجب الحرص على التقاط الإشارات، وذلك بالتنقيب فيما وراء السطور، لذا نحن أمام قصيدة ذات فضاء دلالي مفتوح على احتمالات لا متناهية من الإيحاءات ذلك أن شاعرنا تعمد غموضا فنيا شفافا،" لذلك سلكت الصوفية مسلك الرمز لما يحمله من طاقات الغموض والإبهام، والإيحاء، يقصد استلهام عوالمه الغامضة كونها مؤشرات على الباطن الخفي و الداخل المستتر " [1].

الا ٔكيد أن تقنية القناع لا تخرج عن دائرة الرمز، واُستحدثت لرجم مرمى الغنائية والمباشرة، والوصول إلى موقف موضوعي حيث تكون الشخصية المتقنع بها معادلا موضوعيا لتجربة الشاعر، لذا سعى الشعراء الحداثيون إلى استلهام شخصيات بارزة من أهل التصوف ذات الطابع الإشكالي كرموز وأقنعة يتحدثون من خلالها عن همومهم ومعاناتهم ومواقفهم، و"لعل الذات هنا تجد في المعتقد الصوفي مخرجا من مأزقها "[2]، لذا نجد هذا النزوح نحو النزعة الصوفية، لكن أن يُتقنَع بشخصية نبي في تجربة شعرية صوفية هذا هو الخروج عن المألوف والمعتاد .

هابط أرضك المستكنَّة في رعشة السهو
أفتح في روضة الأبدية دربي
وأدخل مملكة الله . .
أخلع نعلي
أمشي على التوت و الأقحوان السماويّ
أوغل في غبّش الصلوات و أهتف باسمك
أدنو من العرش
ألقاك . . يا امرأتي المستحمَّة بالنور

تشي هذه الأسطر الشعرية المختارة عن رؤية شعرية صوفية، وتتفجر بدلالات وطاقات إيحائية، استحضر فيها لوصيف قصة النبي موسى عليه السلام بروح معاصرة، فعبارات (هابط أرضك المستكنة، وأدخل مملكة الله، وأخلع نعلي، وأمشي / وأدنو من العرش / وألقاك) هنا يستحضر الشاعر جزء من قصة النبي موسى لما كان عائدا من مدين إلى مصر، وتيهه عليه السلام في الوادي، وذهابه في طلب جذوة من النار بعد أن آنس نارا في هذا الوادي المقدس طوى، ثم تجلي الله عز وجل وتكليمه موسى عليه السلام وتكليفه بالرسالة، وقد ركز الشاعر على هذا الجزء من القصة، وقام باستثمار الأحداث بدقة متناهية، من ثمة بنى عليها قصيدته، لقد ركز على الحالة التي تلقّى فيها موسى عليه السلام الوحي من ربه

[1]- عبد القادر فيدوح: مرجع سابق، ص139.
[2]- عبد القادر فيدوح: المرجع نفسه، ص119.

وقام برسم هذه الحالة بتفصيل دقيق، ورتب الأحداث بنفس التسلسل الذي وردت عليه القصة في سورتي الشعراء وطه ﴿ قضى موسى الأجل وسار بأهله آنس من جانب الطور نارا قال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بخبر أو جذوة من النار لعلكم تصطلون ﴿ أتاها نودي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين ﴾[1]، وقوله عز وجل ﴿ هل أتاك حديث موسى إذ قال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى فلما أتاها نودي يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى ﴾[2].

هذه الآيات تشير إلى الوقت، والحالة، والمكان، الذي تلقى فيه موسى عليه السلام الوحي من ربه وتكليفه بالنبوة، فقد كان ذلك حين رجوعه من مدين إلى مصر بعد أن قضى الأجل عشر حجج على أرجح القولين، وكان عليه السلام قد ضل الطريق في مسيره، وقد ذكر هذا ابن كثير فقال: فأضل الطريق، وكانت ليلة شاتية، ونزل منزلا بين شعاب وجبال، في برد وشتاء وسحاب وظلام وضباب، وجعل يقدح بزَنْد معه ليوري نارا كما جرت له العادة به، فجعل لا يقدح شيئا ولا يخرج منه شرر ولا شيء، فبينما هو كذلك إذ آنس من جانب الطور نارا، أي ظهرت له نار من جانب الجبل الذي هناك عن يمينه، فقال لأهله يبشرهم: إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس، أي: شهاب من نار، وفي الآية الأخرى ﴿ وجذوة من النار﴾ وهي الجمر الذي معه لهبه ﴿تصطلون﴾ (النمل: 7) دل على وجود البرد، وقوله ﴿بقبس﴾ **(طه: 10)** دل على وجود الظلام، وقوله ﴿وجد على النار هدى﴾ **(طه: 10)** أي من يهديني الطريق، دل على أنه قد تاه عن الطريق[3].

استثمر لوصيف هذه التفاصيل من الحادثة وبنى عليها قصيدته، وكما يبدو فإن الشاعر قد مازج في الأسطر السابقة بين حقلين دلالين اثنين، الأول مستمد من القصة القرآنية قصة موسى عليه السلام، والثاني صوفي يفرض نفسه على الشاعر وبقوة، من خلال الإشارات الصوفية وما تتوافر عليه هذه الأسطر المختارة من محمولات دلالية (الروضة الأبدية، مملكة الله، العرش، رعشة السهو، الأقحوان السماوي، عصفورة الناي، يا امرأتي المستحمة بالنور) .

---

[1]- سورة النمل: الآيتان 29-30.

[2]- سورة طه: الآيات 9-13.

[3]- ينظر ابن كثير: البداية و النهاية، مرجع سابق، ص246/247.

توحي هذه الملفوظات بالحقل الصوفي الذي تنتمي إليه، كما توحي بسلسلة من العلاقات فمثلا (الأقحوان/ السماوي، المملكة / العرش) توحي بتمازج بين (الأرضي /والسماوي)، وهناك تمازج آخر بين (الحسي / والمعنوي)، (امرأة /مستحمة بنور –أرضك /رعشة سهو) وبهذا المفهوم يتضح " أن التجربة الصوفية لدى الشاعر تتجه من الباطن السحيق بالصعود إلى الأعلى وذلك من أجل اختطاف تلك الآنية اللحظية واقتناصها بدافع الرغبة والتسامي والترفع عن الهابط والتعالي إلى النوراني حيث توغل الذات في سكينتها"[1]، وهكذا [2]:

تشتعل الوردة الآدمية
تنحل كل العناصر
تتحد النار بالنار و الجرح بالجرح
نصلي مخاض المعاني و نعبر دوامة الموت . .
نولد بين جناحين
يخطفنا البرق
نغوى
نواصل هذا الجنون المقدس
نبدع لحن الخلود و نبقى نسبح للعشق
نبقى نصلي . . نصلي .

فالنار التي آنسها موسى عليه السلام وأتى بقبس منها لأهله " قد آتاهم منها بخبر، ووجد عندها هدى وأي هدى، واقتبس منها نورا وأي نور "[3]، كما أن موسى عليه السلام لما قصد تلك النار " التي رآها فانتهى إليها وجدها تتأجج في شجرة خضراء من العوسج وكل ما لتلك النار من اضطرام وكل ما لخضرة تلك الشجرة من ازدياد فوقف متعجبا " [4]، وكذلك هو عثمان لوصيف فقد سحب هذا الحدث المقترن برمزية النار من التاريخ إلى لحظة الحاضر حيث (تشتعل الوردة، وتتحد النار بالنار والجرح بالجرح)، وبهذا يجمع الشاعر بين النار، والتجدد، و(الخصب والارتقاء)، بين ألم المخاض وكتابة المعاني، و"كون النار عنصر التضحية المثالي الذي يمنح المضحي به فناء تاما، أي فجرا لتجدد كامل "[5]، فإن الشاعر يجمع"

[1]- عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث ،ص166.
[2]- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص22.
[3]- ابن كثير: البداية و النهاية، المرجع السابق ، ص247.
[4]- ابن كثير: المصدر نفسه، ص247.
[5]- جيلبير دوران: الانتربولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها ، ترجمة مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، لبنان، ط3، 2006، ص112.

مرة ثانية بين جدل الخلق ومخاض الكتابة ويشترط عبور دوامة الموت، حيث يجري انقراض كل شيء كشرط أساسي لولادة غير مشوهة، لا تخلو من الألم، لكنها محملة بالخصوبة والنبض، وغزيرة بالعطاء والتفتح، حيث لا توقف، ولا استقرار، ولا وصل، إنما هو سفر دائم ورحيل مستمر نحو اللانهايات "[1].

لقد استثمر لوصيف ملمح (النار/ النور) من قصة النبي موسى، وتلقيه الوحي عليه السلام وأمره بتبليغ الرسالة وأسقطه على تجربته الشعرية، وبالقدر الذي حرص فيه على تعطير قصيدته بعبق قصص الأنبياء حاول أن يعطي حضورا أعمق، وفهما أدق لتجربته الصوفية المعاصرة، وذلك لأن هذا النوع من الرمز القناع يكون عامل جذب للقارئ، لذلك سيكون القارئ عنصرا مشاركا وفعالا برؤيته لتجربة القصيدة، هذا التفاعل بين القارئ والرمز عموما سيخفف بشكل كبير من الغنائية التي صبغت القصيدة العربية ردَحا من الزمن، لأن الشاعر سيكون بعيدا نوعا ما مع اللقاء المباشر مع القارئ وهذا ما توفره تقنية القناع في الشعر وما تتأسس عليه قصيدة القناع عموما .

استحضر الشاعر هنا قصة موسى عليه السلام بروح معاصرة فكأن هذا الملمح من تجربة موسى عليه السلام هو ملمح من تجربة لوصيف، فهو لا يتحدث عن النبي موسى عليه السلام، إنما يعبر به عن جانب من جوانب تجربته المعاصرة، يبتعد فيها الشاعر عن التقريرية والخطابية والتقليد والتكرار ليعبر عن رؤيا إبداعية صوفية، لقد وضعنا لوصيف أمام حضور شعري مشبع بوعي صوفي **تتجلى فيه** حالة صوفية وتتلاشى في رؤيا إبداعية، وذلك **في إطار سعيها –التجربة الصوفية - إلى تقصي طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين عالمه الإبداعي من جهة، وبينه وبين العالم الواقعي من جهة أخرى، فلوصيف في آياته الصوفية أراد أن يضعنا في حجم معاناة الذات وهي تسعى للإبداع الذي** لا يخلو من الألم، لكنها رحلة مذكاة بالخصوبة والنبض، وغزيرة بالعطاء والتفتح، حيث الارتقاء والتسامي نحو النوراني في استدعاء الباطن لبلوغ الجوهر، حيث لا تخرج في نهاية الأمر، عن كونها كشفا عن إبداع الشاعر المتصوف .

يبدو لي أن كل من عثمان لوصيف والأخضر فلوس في استدعائهما شخصية النبي موسى عليه السلام وتقنعهما بها قد تميزا طريقة وملمحا، فالأخضر فلوس تفرد حين تقنع بالشخصية باستخدام ضمير الغائب مخالفا بذلك كل الشعراء الذين يعمدون إلى استخدام ضمير المتكلم تقنعا، ولوصيف تقنع بقناع نبوي في تجربة صوفية؛ وملمحا، حيث تمثل الشاعران حالتيهما التي تشبه حالة الأنبياء الذين ينتظرون الوحي، هذا الوحي الذي ليس إلا شعرا في نهاية الأمر، هذا وإن دل على شيء فإنما يدل على خصوصية الكتابة الشعرية الجزائرية.

[1]- عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع 168.

### 3/ قناع النبي إبراهيم عليه السلام:

تُعد شخصية النبي إبراهيم عليه السلام من الشخصيات الدينية الأقل شيوعا في نتاج الشعراء، سواء كان استدعاءً للشخصية رمزا أو تقنعا مقارنة بشخصيات (نوح ويوسف وعيسى وأيوب) عليهم السلام، على الرغم من أن القصة القرآنية للنبي تزخر بمعاني كثيرة وفيها من الملامح ما يمكن أن تؤول وتتلاءم مع أبعاد تجارب شعرية كثيرة؛ إلا أن عثمان لوصيف استحضر الشخصية على خلاف أغلب الشعراء و تقنع بها في قصيدة له بعنوان **"لتسقط الآلهة "**[1].

سعى شاعرنا في تقنعه في القصيدة"لتسقط الآلهة" إلى محاولة امتصاص جوهر شخصية النبي إبراهيم عليه السلام والدلالات الكبيرة والأساسية التي تنطوي عليها تجربته ورسالته، وقد تأسست القصيدة على الطبيعة الثنائية للقناع من خلال الصراع بين أنا الذات وأنا الموضوع، وجدل العلاقة بين لوصيف وشخصية النبي على قاعدة الخفاء والتجلي، وكذلك مدى تفاعل العناصر النصية المتداخلة في بناء النص، والأقطاب المتفاعلة في تكوين القناع .

يقول عثمان لوصيف في قصيدته :

أحمل الفأس
أقتحم اليوم كل المعابر
أهوي بفأسي على الآلهة
فتسقط ميتة
واحدا . .
واحدا . .
ثم أركل كل القرابين
كل البخور
و كل النواميس
و السنن التافهة . .

كان يمكن للشاعر أن يستثمر الدلالات العامة التي يمكن أن تُستمَد من شخصية النبي إبراهيم عليه السلام فهو خليل الرحمن، وأحد الرسل أولي العزم، والبطل الشجاع، والعبد الأواب، أو ما يمكن أن يستمد من القصة عموما الغنية بالكثير من الرموز والتيمات، كحادثة المناظرة والمحاجة للملك المتجبر النمرود المذكورة بتفاصيلها في القرآن الكريم ﴿ألم تر إلى الذي حاج إبراهيم في ربه أن آتاه الله الملك إذ قال

[1]- عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 ،ص47.

﴿ ... ٱلَّذِي يُحۡيِۦ وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا۠ أُحۡيِۦ وَأُمِيتُۖ قَالَ إِبۡرَٰهِـۧمُ فَإِنَّ ٱللَّهَ يَأۡتِي بِٱلشَّمۡسِ مِنَ ٱلۡمَشۡرِقِ فَأۡتِ بِهَا مِنَ ٱلۡمَغۡرِبِ فَبُهِتَ ٱلَّذِي كَفَرَۗ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ٢٥٨﴾[1]، فقد استعمل عليه السلام أقوم الطرق في مناظرة ومحاجة النمرود، ووصفت عند كثير من المفسرين بأنها "المناظرة النيرة البراهين الواضحة المعالم "[2].

إلا أن شاعرنا دائما ما يقتصر على استثمار النزر القليل من الحادثة القصصية القرآنية ويبدع؛ في قصيدته هذه يستلهم حادثة تحطيم إبراهيم عليه السلام للأصنام، تحطيم التماثيل التي وردت في القرآن الكريم ويبني عليها تجربته الشعرية، يقول وتعز الله الأصنام ﴿وَتَٱللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصۡنَٰمَكُم بَعۡدَ أَن تُوَلُّواْ مُدۡبِرِينَ ٥٧ فَجَعَلَهُمۡ جُذَٰذًا إِلَّا كَبِيرٗا لَّهُمۡ لَعَلَّهُمۡ إِلَيۡهِ يَرۡجِعُونَ ٥٨﴾[3].

لقد قام الشاعر بعملية تحويل الصيغة الخطابية للآية القرآنية من صيغة المتكلم الغائب ﴿فَجَعَلَهُمۡ جُذَٰذًا إِلَّا كَبِيرٗا لَّهُمۡ لَعَلَّهُمۡ إِلَيۡهِ يَرۡجِعُونَ﴾ إلى صيغة المتكلم الحاضر بصورة تتناسب مع آلية التقنع في هذه القصيدة،مما يتيح تفاعل قناع النبي في أفق النص مع أفق التأويل الذي يتبلور في فضاء يتماهى فيه صوت الشاعر مع الشخصية الدينية، صوت لوصيف مع صوت النبي إبراهيم عليه السلام، وصوت الحاضر مع صوت الماضي، توارى الشاعر خلف قناع شخصية النبي إبراهيم عليه السلام حين " أقام الحجة على أبيه وقومه وحكومة شعبه، فلما رأى منهم الإصرار على الشرك والكفر، والإقامة على الباطل والضلال لجأ إلى الإنكار والتغيير باليد وبالقوة "[4]، لقد جادل إبراهيم والده أولا ثم قومه ثم مَلِكه كثيرا، لكنه لم يجد غير التعنت والإصرار على الكفر .

اقتنص الشاعر من الحادثة ملمحا يشي بتيمة التمرد بعد الإنكار أولا ومن ثمة إقامة الحجة، والانتقال أخيرا إلى الثورة والتغيير باليد والقوة، يوحي الإصرار على عبادة الأوثان في القصة بمنظومة عادات وتقاليد وقيم،وتغلُّق،كما يحيل إلى تسلط النمرود الملك، فهذا " النبي الحكيم الرشيد واجه فسادا في العقيدة، وفسادا في الحكم، أمة انحط تفكيرها وضلت عقولها، فعبدت الأصنام من الأخشاب والأحجار والكواكب، وتحكمها حكومة فاسدة يقودها جبار متأله فأسلسوا له القياد "[5]، وكذلك صوت الشاعر في الحاضر، يحمل رسالة تمرد على الفساد والتخلف، على الأفكار المتحجرة الصنمية :

---

[1]- سورة البقرة: الآية 258.

[2]- ربيع المدخلي: منهج الأنبياء في الدعوة إلى الله فيه الحكمة و العقل، دار ابن رجب للنشر والتوزيع، مصر، 1993، ص57.

[3]- سورة الأنبياء: الآيات 50 -85.

[4]- ربيع المدخلي: منهج الأنبياء في الدعوة إلى الله ،ص58.

[5]-ربيع المدخلي: المرجع نفسه، ص59.

أقتحم اليوم كل المعابد
أهوي بفأسي على الآلهة
فتسقط ميتة
واحدا . .
واحدا . .
ثم أركل كل القرابين
كل البخور
و كل النواميس
و السنن التافهة . . .

يتجلى إذن ظهور قناع النبي إبراهيم عليه السلام في ظهور حركات تتألف منها القصيدة من خلال الفعل المضارع (أهوي، أحطم، أركل) لجانب من جوانب العلاقة مع هذه الشخصية الدينية، إضافة إلى الاعتماد على الصراع الدرامي بين أنا الذات (صوت الشاعر) وأنا الموضوع (الشخصية الدينية).

لقد توارى صوت الشاعر خلف صوت القناع لكن أفق النص يومئ بشيء من الدلالة، إذ تُعد المعابد الأنظمة المتسلطة أحادية التفكير، سواء كانت أنظمة سياسية أو اجتماعية ، لكن شاعرنا بفأسه أو ثورته وتمرده يطيحها كلها ثم يركلها منتصرا، استعار الشاعر فأس النبي إبراهيم عليه السلام التي هدم بها الأصنام واحدا واحدا وأبقي على كبيرهم كي يقيم الحجة البينة على قومه، أما شاعرنا ففأسه تختلف وأصنامه كذلك، فأسه هي الكلمة الصادقة، الحرة، والمتمردة، وأصنامه التي حطمها هي الجمود الفكري، والتزمت، الفكر الدوغماتي بعبارة أخرى، وتحطيم الأصنام هو تحطيم من نوع آخر، هدم للقوانين التافهة، الأفكار المتزمتة، سواء كانت سياسية أو فكرية أو اجتماعية، وهنا تكمن أهمية استخدام آلية القناع في القصيدة " فيكون التعبير المقنع هو الملاذ الوحيد أمام المبدعين عندما يعمدون إلى نقد الحياة السياسية والاجتماعية "[1]، كما أن استدعاء رموز القصة القرآنية وشخصياتها واتخاذها رموزا وأقنعة في القصيدة لا تتيح فقط الجمال الفني بل تتعداه إلى القدرة على تجاوز الذات والتحرر من قيودها، وتمنح الشاعر كذلك إمكانيات التعبير الحر والواعي عن التجربة .

لقد استطاع لوصيف التعبير عن تجربته بموضوعية على لسان النبي إبراهيم عليه السلام، وقد ارتبطت الشخصية برمز الثورة والتغيير ورفض لواقع مشوب بالكبت وتقييد الحريات، فقناعه يوحي بثورة خارجية للشاعر، يومئ بثورة لتغيير الواقع، تغيير العالم الخارجي، والمعروف عن عثمان لوصيف أنه

[1]- محمد علي كندي: الرمز و القناع ،ص169.

شاعر متمرد،ثائر وتشكل الثورة تيمة أساسية لجل أشعاره، ولعله أن يكون أول ديوان له، يحمل عنوان الكتابة بالنار "أول ما يجبه القارئ بهذا المفهوم "[1]، كما أن شاعرنا يصرح بذلك فيقول "... أنا ثائر ..أحس أن ثورة جبارة بداخلي تدفعني إلى تغيير العالم .. إلى تدميره وإعادة بناءه من جديد " [2].

واختيار لوصيف لشخصية إبراهيم عليه السلام واستثماره هذا الرمز / القناع و كيفية توظيفه في خدمة الكيان الكلي للقصيدة، لم يكن بصورة عفوية لأن عثمان لوصيف عموما يستخدم الرمز بانفعال عميق، ووعي صادق، وقد تحدث شاعرنا عن الثورة بنوعيها الباطنية والخارجية واستعمل عدة أساليب في ذلك مثل " استحياء الخطاب الصوفي الثائر، وتوظيف الآيات الدالة على المعارضة والتغيير، واستحضار الشخصيات التاريخية الثورية واستحضار الشخوص الأسطورية الثورية واستعمال الرموز الطبيعية للثورة لا سيما (النار) و(النحلة)" [3].

التقنع واحد من هذه الأساليب التي مكنت الشاعر من البوح بخلجات نفسه من جهة، وضمان الحماية له من جهة أخرى، لأن القصيدة القناع تقبل أشكالا عدة من الفهم والتأويل، لذا عادة ما يزخر النص المقنع بتعدد القراءات والتأويلات على رأي جابر عصفور الذي يرى أن القناع "وسيط يفرض على القارئ تأنيا في الفهم وتأملا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى"[4] فالقناع يمكن الشاعر القدرة على قول ما يريد بقدر ما يمنح القارئ فسحة في الفهم كيفما يشاء، كل حسب ثقافته ومعرفته بأصول القناع، وحسب طاقته على تقصي أبعاده.

---

[1]- نبيل نوفل: مقدمة ديوان الكتابة بالنار ،ص13.

[2]- الطاهر يحياوي: حوار مع عثمان لوصيف / المساء 1997/03/31،ص11 نقلا لزهر فارس: الخطاب الثوري في شعر عثمان لوصيف مقاربة لسانية، مجلة البحوث و الدراسات الإنسانية، جامعة سكيكدة الجزائر ، العدد9 ،2014،ص58.

[3]- لزهر فارس : الخطاب الثوري في شعر عثمان لوصيف، ص207.

[4]- جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر ، ص123.

## 4/ قناع النبي أيوب عليه السلام:

أيوب عليه السلام من أكثر شخصيات الأنبياء شيوعا عند الشعراء، وقد ارتبطت الشخصية بمدلول الصبر، هذا الصبر الذي وجد فيه الشعراء امتدادا له في تجاربهم الشعرية، لذا أكثروا من استدعاء الشخصية رمزا وقناعا، وشاعرنا الأخضر فلوس واحد من أولئك الذين استدعوا الشخصية واستخدموها قناعا يتوارون خلفه، يظهر ذلك في قصيدة له بعنوان **"صفحة ضائعة من سفر أيوب"** من ديوانه الذي بعنوان **"حقول البنفسج"** ، لكن تجدر الإشارة أن الشاعر في تقنعه لم يقصد التقنع في حد ذاته، إنما تقنعه بالشخصية " ارتباط وثيق بفكرة المواساة والاستئناس "[1] مع الشاعر بدر شاكر السيّاب هذا الذي أكثر من استخدام هذا الرمز في المرحلة الأخيرة من حياته حين اشتد عليه المرض، وقد تبنى السيّاب صوت أيوب عليه السلام للتعبير عن هذه المرحلة " وكانت ملامح أيوب تطالعنا من خلال معظم القصائد التي كتبها في تلك الفترة، حتى وإن لم تستدع تلك القصائد شخصية أيوب استدعاء مباشرا "[2]، ووصلت به درجة التماهي والاتحاد بالشخصية إلى أن القارئ حين يقرأ أي قصيدة من هذه القصائد المرتبطة بهذه الفترة :**سفر أيوب و قالوا لأيوب و أمام باب الله** " يشعر و كأن أيوب حقيقة هو الذي يشكو ويبوح ويهجس يأمل كما يشعر أن صلة السيّاب بذلك الرمز بلغت حد الامتزاج الكامل"[3]، فارتبط اسم السيّاب برمز أيوب عليه السلام وبلغ الامتزاج بين الاسمين إلى حد "أن الشعراء الذين رثوا السيّاب بعد موته مزجوا بدورهم بينهما، فكانوا يتحدثون عن السيّاب باعتباره أيوب "[4].

والأخضر فلوس واحدمن الشعراء الذين كانوا يتحدثون عن السيّاب باعتباره أيوبا، وقصيدة السابقة الذكر نموذج على ذلك، لذا فالأخضر فلوس في استدعائه الشخصية لم يقصد التقنع، ولم يتخذ من الرمز درعا يستتر خلفه بدافع فني أو سياسي أو اجتماعي، إنما فعل ذلك بدافع المواساة والاستئناس كما سبق الإشارة لذلك، لذا يحيلنا الشاعر منذ البداية إلى السيّاب عنوانا، وإهداء، يقول الشاعر[5]:

أيوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين:
يارب قد ذوت الشفاه
الباب موصود يجرحه الأنين
فيرد آهاتي صداه

---

[1]- عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، مرجع سابق، ص79.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص90.

[3]- محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية، مرجع سابق، ص301.

[4]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص90.

[5]- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990،ص 41.

" منطرحا أصيح أنهش الحجار
أريد أن أموت يا إله (1)
فرت من العينين أطيار الهوى
.....
يا رب ضع كفيك بين خطاي والدرب المروع . . ينته
يخضر كالعشب الجبين
تمتد أوجاعي إلى ضوء النجوم . . فتنطفي
"إني أريد أموت " . . يغسلني السكون
فلقد تعبت و ما أتت (أمي ) و لا همست
وفيقة (2) في الظلام لتحمل
الطير المعلق بين أنياب الثواني . . و الشجون
ماذا أريد أليس في الصحراء غير صدى و طين

تعتمد القصيدة نظام المقاطع (ثلاثة مقاطع شعرية)، يظهر التقنع في المقطع الأول بينما تطغى تجربة الشاعر معالسيّاب على المقطعين الباقيين، تَفْتتح القصيدة أبوابَها عبر بنية العبارة **(أيوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين)** حيث تتضافر الملفوظات لتعبر عن الحال، في رسمٍ لمشهدية موحية بعدة ملاحظات، وإن كانت عبارة **(أيوب منطرح أمام الباب)** تتناص مع **(منطرحا أمام بابك الكبير)** من قصيدة **أمام باب الله**للسيّاب، وتحيل إلى شخصيته، فإن (يسفحه الحنين) تحيل على شخصية فلوس أكثر منالسيّاب، إذ ذات الشاعر يعتريها الحنين ولمن هذا الحنين يا ترى؟، ولا أبالغ إن قلت أن هذا الشعور الأكثر سيطرة على ذات الشاعر في القصيدة كلها، فذاتالسيّاب تقف (أمام باب الله) تناجيه و تستجيره، وذات شاعرنا (تقف أمام باب ما).

إذن النبي أيوب عليه السلام هنا قناع للشاعر فلوس، ما يؤكد ذلك اتحاد صوت الشاعر مع القناع ، وياء المتكلم التي تحيل على ضمير المتكلم في ملفوظة (آهاتي)، التي هي آهات فلوس وليست آهاتالسيّاب، آهاته تعاطفا وشفقة ومواساة، فما مرّ بهالسيّاب في آخر حياته من عذابات يتفطر له قلب كل بشر، وما بالك بقلب شاعر مرهف الحس.

يتماهى فلوس مع قناع النبي أيوب عليه السلام، ويتحد معالسيّاب في معاناته وآلامه، وقد عبَّر السيّاب عن هذه التجربة عبر تقنعه بالنبي أيّوب، لذا يبدو فلوس وكأنه يواصل عملية التقنع بالشخصية، تعاطفا مع حالةالسيّاب في معاناته مع مرضه :

يا رب ضع كفيك بين خطاي والدرب المروع . . ينته

يخضر كالعشب الجبين
تمتد أوجاعي إلى ضوء النجوم . . فتنطفي
"إني أريد أن أموت " . . يغسلني السكون

يسير فلوس على خُطى السيّاب نفسها في مناجاة ربه، ويسأله أن يجعل نهاية لهذا الدرب المروع كي يرتاح من عذابه. فأوجاع أيوب تبلغ النجوم في مداها، وعبارة (يغسلني السكون) تشير إلى بطء الثواني التي تمر عليه وهو يصارع المرض حيث تبلغ الآلام به حدا يجد في الموت راحة، ودلالة القناع هنا لم تخرج عن دلالة الشخصية الدينية شخصية أيوب عليه السلام، ولفظة (يا رب) تفيد التضرع والاستسلام والرضا بقضاء الله والقرب منه، عكس لفظة (يا إله) التي يستخدمها السيّاب **(أريد أن أموت يا إله)** التي تحيل على بعد المسافة بين الله و الإنسان.

فلقد تعبتُ و ما أتت (أمي ) و لا همست
وفيقة (2) في الظلام لتحمل
الطير المعلق بين أنياب الثواني . . و الشجون
ماذا أريد أليس في الصحراء غير صدى و طين

في هذه الأسطر الشعرية يتحرر الرمز من تفاصيل القصة الدينية ويقترب أكثر من الرمز المعاصر السيّاب، حيث حاول الأخضر فلوس تخفيف الهالة الدينية بشكل هادئ **(فلقد تعبت وما أتت أمي ولا همست وفيقة)**، ويحرص في الوقت ذاته على الإبقاء على معالم التجربة المعاصرة، وذلك من خلال بعض الدلالات التي هي من ملامح السيّاب (وفيقة) اسم حبيبة الشاعر .

ينهي فلوس المقطع بدراما مأساوية **(أني أريد أن أموت –ماذا أريد أليس في الصحراء غير صدى وطين)** وبقدر ما تقترب هذه العبارة من مأساة السيّاب بقدر ما تبتعد عن النبي أيوب الصابر، فأيوب عليه السلام لم ييأس من رحمة ربه حتى آخر لحظة، حيث يقول ابن كثير أنه عليه السلام " تساقط لحمه حتى لم يبق إلا العظم والعصب فكانت امرأته تأتيه بالرماد تفرشه تحته فلما طال عليها قالت (يا أيوب لو دعوت ربك لفرج عنك فقال قد عشت سبعين سنة صحيحا فهو قليل لله أن أصبر له سبعين سنة)"[1]، وفي راوية أخرى أنه " كان له أولاد وأهلون كثير فسلب من ذلك جميعه و ابتلى في جسده بأنواع البلاء و لم يبق منه عضو سليم سوى قلبه ولسانه. يذكر الله عز وجل بهما وهو في ذلك كله صابر محتسب ذاكر الله عز وجل " [2]، لكن السيّاب يصل في بعض الأحيان إلى يأس وقنوط كبيرين، فقد

[1]-ابن كثير: البداية و النهاية، الجزء الأول، ص222.
[2]-ابن كثير: المصدر نفسه، ص221.

عانى سلسلة طويلة " من المرض، والآلام الجسدية المبرحة، والعذاب النفسي المؤرق، ومعاناة الوحدة والغربة والفقر، وغياب الرجاء وتوقع الموت في كل لحظة، على مدى أربع سنوات "[1].

هكذا أيوب الصابر صار غيره في القصيدة، صار المنكسر، الفاقد الرجاء، لذلك تغيرت الدلالات في القصيدة، وهنا تلوح لنا أجواء من المقارنة بين الرمز الشخصية الدينية وملامح الشاعر المعاصر السيّاب / فلوس) هذه المقارنة تعمق الإحساس بالمأساة والألم، فالصبر لم يعد قادرا على استيعاب معاناةالسيّاب ولا تعاطف فلوس، ولم يعد قادرا أن يكون واجهة يستتر خلفها الرمز المعاصر .

هكذا ينهي شاعرنا المقطع الأول، ويليه الثاني والثالث حيث يتمزق القناع ويتوجه الشاعر بخطابه نحوالسيّاب فيقول [2] :

أيوب يا قلبا ترحّل في العواصف و الرياح ؟ !
الهمس يجرح نبضه
و يذيبه وجع المسا
و دموع زنبقة على جفن الصباح
يا ظافرا الموت الخصيب جرائلا
مرت عليك عواصف ،
و ترثرت تلك الدروب بصمتها الساجي
فهل هرأت أعاصير الجراح ؟ !

لقد غادر أيوب الرمز الديني ليترك لفلوس حرية التعبير، لأن صورة القناع الذي انتهت به القصيدة لا تشبه القناع الذي بدأت به، ومعالم أيوب هنا هو تقترب منالسيّاب أكثر من شخصية النبي عليه السلام، فأيوب هنا هو للسيّاب الذي (الهمس يجرح نبضه-و يذيبه وجع المسا)، وتبرز غنائية فلوس التي خرقت حاجز التقنع " فهو يلتقي بالسيّاب في عالمه السفلي لقاء صادقا ذلك عن طريق الإشارة (يا قلبا)، وهي مناداة بنكرة مقصودة تفيد التخصص بالصدق ليتحولالسيّاب -عنده – نموذجا إنسانيا في نضاله، وكفاحه، وأحلامه، وهذا ما تؤكده لفظة (ترحّل) الفعل المزيد الذي يمارس ضغطا على السطر الشعري ويدل على كثرة الترحال في إشارة إلى ما لقيه من محن ورزايا منذ ولادته إلى مرضه الأخير "[3].

[1]- إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ، ط6 ، 1992، ص269.
[2]- الأخضر فلوس: المصدر السابق ،ص44.
[3]- عبد القادر لباشي: مرجع سابق ، ص80.

كانت هذه محاولة قراءة جديدة لقصيدة قديمة بدا لي أن التقنع فيها نهج نهجا خاصا لخصوصية تجربة شاعرنا مع شخصية تعني الكثير، فبدر شاكرالسيّاب مازال شامخا بصفته أحد أعلام الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن نتاجه الشعري الغزير والمتجدد كان وما زال حاضرا بقوة، على الرغم من غيابه الجسدي المبكر وعمره القصير نسبيا (25 ديسمبر 1926 - 25 ديسمبر 1964)، وعلى الرغم من اعتلال صحته، وفقره، ويتمه، تمكن أن يسهم مع شعراء آخرين، في منح الشعر العربي الحديث هويته المميزة، وأن يقدم له قصائد رائعة تمثل آثارا خالدة يمكن أن تكون من بين القصائد الأنموذج الدالة على الشعرية العربية الحديثة، مثل قصائد أنشودة المطر، والنهر والموت، والمسيح بعد الصلب.

## 5/ قناع النبي محمد عليه الصلاة و السلام:

من أهم شخصيات الأنبياء التي تعامل معها الشعراء على مستوى الرمز و القناع النبي محمد ﷺ ، ذلك أن شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام شخصية متعددة الملامح والمواقف، وقد أخذت في قصائد الشعراء دلالات متنوعة وكثيرة، بيد أن لكل شاعر حرية اختياره الملامح والمواقف التي تتواءم وتجربته الوجدانية.

وشاعرنا عثمان لوصيف واحد من الذين استرفدوا شخصيته عليه الصلاة والسلام في قصائدهم، كان ذلك من خلال استثمار معجزة النبي الكبرى التي خصّ بها الله سبحانه وتعالى رسوله الكريم سيدنا محمدا ﷺ دونا عن الأنبياء الآخرين، وهي المعراج النبوي فما من نبي عرج إلى السماوات وبلغ سدرة المنتهي وتجاوزها ليرى آيات الله الكبرى في السماوات ثم عاد في نفس الليلة إلاّ خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، لذا راح الأدباء على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم يتناولون المعجزة من خلال أعمالهم الأدبية، حيث وظّفها كلّ منهم بما يخدم الهدف الذي ألف عمله من أجله، أمثال دانتي في كوميديته الإلهية والمفكر الإسلامي ذو الأصول الباكستانية محمد إقبال في رسالة الخلود .

والإسراء به عليه الصلاة والسلام والعروج نحو السماوات كان في فترة اشتدت فيها المحن وتكاثرت الأحزان على قلب محمد ﷺ حتى سمي هذا العام بعام الحزن، والذي بدأ برحيل عمه أبي طالب الذي أعطاه الحماية، ثم رحيل زوجته خديجة التي كانت له السكن والأنيس والسند فيما يلقاه من مشقة في سبيل الدعوة، وانتهى بهجوم أهل الطائف وما لاقاه منهم من أذى جسدي ومعنوي، فأراد الحقّ سبحانه وتعالى أن يُلفت نظره عليه الصلاة والسلام أنه إذا ضاقت عليه الأرض بما رحبت فإن ملكوت السماء يحتفي به ويرحب، وأنه عز وجل الذي كلفه بهذه الرسالة السامية، بلا شك سينصره رغم كل هذه الشدائد، ومن هنا جاءت معجزة الإسراء والمعراج صحبة جبريل عليه السلام راكبا على البراق إلي بيت المقدس، ثم عُرج به عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام إلى السماوات السبع[1] .

[1]- للاستزادة ينظر صفي الرحمن المباركفوري: الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية، دار الكتاب الحديث، الجزائر ، 2010، ص117.

هكذا نجد أن رحلة الإسراء والمعراج قد بدأت بقلب تحاصره الوحدة والأحزان فجاءت كنوع من التخفيف عن معاناته عليه الصلاة والسلام، على هذا الملمح بنى شاعرنا محمد لوصيف قصيدته " **المعراج**" من ديوانه"**بـراءة** " حيث يقول [1]:

خلني
فاضت السماء بعينيّ نبيذا و استيقظت أعشابي
صاعد في الخفيف ، في نشوة الوخز ، في ريش السحاب
في الأهداب
صاعد . .
صاعد . .
دمي يشرب النار . .و روحي تطير من أثواب
صهوتي البرق ، و التباريح أدوابي
و سر المجهول سر الكتائبي
أين يمضي بي التهابي ؟
و أين المنتهى . . أين آخر الأبواب ؟
خلّني للضياع
للضياع ، للخوف ، للسحر ، وللموت خارج الأحقاب
خلني . . خلني فهذا اغترابي
هذه شهوتي . . و هذا عذابي

وجد شاعرنا إذن عزاء لاغترابه في معراجه الخاص " إن هذا الصعود يشير إلى اتجاه الذات نحو المطلق، وهو بمثابة إشارة للقارئ إلى مدى سأم الشاعر وكرهه لسواد الواقع؛ حيث تكون هذه الرحلة بمثابة العزاء الروحي له، وهو شبيه في ذلك بقصة الإسراء والمعراج التي كانت بمثابة رحلة خلاص للرسول ﷺ من إيذاء المشركين "[2].

هكذا في غمار بحث الشاعر عن خلاص له من غربته واغترابه يستخدم عثمان لوصيف شخصية الرسول الكريم ﷺ قناعا في قصيدة المعراج، حيث يفرض التقنع نفسه من خلال العروج إلى السماوات، وإن كان الرسول ﷺ أُسري به وعرج إلى السماوات السبع بجسده فإن عروج شاعرنا " هو زيارة

[1]- عثمان لوصيف: براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،1997،ص43/42.
[2]- حميدة صباحي: قراءة تأويلية في شعر عثمان لوصيف بين الهامش و المركز ، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012،ص295.

برزخية بعين الخيال لا الجسم "[1]، ذلك أن نزوع الشاعر الصوفي إلى عوالم اللامرئي واللامحسوس مثّل هروبا من الواقع، ولعله اليأس الذي غلب على كثير من الشعراء المعاصرين، وخيبات الأمل التي أصابتهم في طموحاتهم هو السبب وراء تسرب الإحباط والكآبة إلى نفوسهم.

وربما يكون هذا وما شابهه هو ما دفع بالشعراء نحو الاتجاه الصوفي في شعر الحداثة، ولعله العالم كله بعجزه وجفافه وإخفائه في الإجابة عن بعض تساؤلاتهم، هو الذي أصاب روحانية الشعراء بشيء من الجفاف والجفاء فكان اعتناق النزعة الصوفية هو الملاذ والمنقذ.

نهضت قصيدة شاعرنا " المعراج " على القناع تقنيةً، وعلى تجربة رؤية داخلية جمعت أنا الشاعر بأنا مغاير أنا الرمز الديني، فالقصيدة ينطقها صوت ثالث ناجم عن تفاعل صوتين، هما صوت الشاعر وصوت الرسول عليه الصلاة والسلام التي يتماهى معها، والقصيدة وليدة حركة درامية بالغة القوة والتوتر بين الشخصيتين، ذلك أنّ اعتماد القصيدة على أكثر من صوت هو خصيصة مرتبطة بالقصيدة القناع التي تنهض على درامية خاصة، دراما غنائية، حيث تحتاج الدراما إلى المونولوج أو الحوار الداخلي أين يتكلم صوت يمتزج بين صوتين **(صاعد/ دمي يشرب النار.. وروحي تطير من أثواب/ صهوتي البرق، والتباريح أكوابي).**

وبناء قصيدة القناع على أكثر من صوت واحد يعتبر من الناحية الموضوعية درجة عليا من درجات الفهم للتجارب الإنسانية، وهذه الدرجة العالية من الفهم تحمي المبدع من رؤية السطوح الخارجية للتجارب والاكتفاء بها، وتحميه من التعبير المباشر عن قضاياه ذلك أن القناع يوفر " الرؤية الموضوعية بُبعديها التاريخي والوجودي في تأمل المصائر البشرية وهي تكابد ضغوط الحياة واستحقاقاتها الباهظة "[2].

هي تجربة لوصيف الصوفية التي دفعته لاستثمار قصة المعراج فقد وجد في الحادثة ما ينسجم مع تجربته ذلك أن معاناة عثمان لوصيف وازدياد غربته في الواقع وشعوره بالقلق والضياع، تشبه حالته ﷺ وقت ضاقت به الأرض بما رحبت فكان العروج نحو السماوات، رحلة انقشعت معها سحب الكآبة والحزن ليعود رسولنا الكريم ﷺ ويكمل الدعوة بكل حماسة ونشاط هذا من جهة **(أين المنتهى .. أين آخر الأبواب؟/ خلّني للضياع/ للضياع، للخوف، للسحر، وللموت خارج الأحقاب/ خلني . . خلني فهذا اغترابي/ هذه شهوتي .. وهذا عذابي)** ، من جهة ثانية فإن اختيار الشاعر السماوات هو اختيار مكان علوي حيث يمثل العلو معنى روحيا ساميا، أما الأرض فهي مكان سفلي وهو مكان يمثل المادية التي أقحمت الإنسان في ضيق دائم، فانفعال الشاعر بوضعه المأساوي دفع به للعلو في تجربته انطلاقا من علوه

[1]- سليمان العطار: الخيال عند ابن عربي النظرية والمجالات، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة مصر ،1991، ص92.

[2]- عبد الله أبوهيف : قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ،مرجع سابق ، ص20.

اللاممكن الخيالي، وعليه فالقناع في هذه التجربة لم يأت من فراغ بل جاء نتيجة لمعاناة و غربة لشاعرنا في واقعه واستجابة لوعي متأزم لهمومه ومشكلاته .

هي إذن تجربة رؤيا لوضع خاص عاناه الشاعر، لذا كانت صوفية عثمان لوصيف البحث عن معادل موضوعي روحي في مواجهة الغربة فكان عروجه الخيالي، فما المعاناة الإنسانية إلا مرجع للإبداع والحرية والإلهام، لهذا يرى الباحثون أن هناك علاقة وطيدة بين الاغتراب و الإبداع .

وشاعرنا عثمان لوصيف من أكثر الشعراء غربة لذا هو من أكثرهم خصوصية في التصوف وفيوضا بالوهج الصوفي، ولعل سبب ذلك يعود إلى بروز ظاهرة الاغتراب، والقلق، في شعره والرغبة في الانسحاب من واقعه لأنه مصدر ما يعانيه من شقاء، وقلق روحي واضطراب، ولذلك نجده دائم البحث لاستشراف واقع بديل، واقع أسمى، يجده عزاء وملاذا روحيا، فلم يجد هذا الملاذ إلا في عالمه الصوفي الشعري .

عثمان لوصيف صاحب رؤية كما يظهر في تجربته الصوفية، ورسالته سامية وإنسانية شاملة، لذلك فصوفيته هي تنبؤ شعري، سمو روحي في وهج نوراني شعري، يسعى من خلالها لتغيير الواقع والسمو بالإنسان عموما إلى مراتب عليا من الصفاء والطهارة، هي بعبارة أخرى تجربة صوفية مجسدة وجدانيا في عالم روحي بديل يظهر على صعيد التجربة الفنية، لذا نجده يختار شخصيات الأنبياء ليتوارى خلفها لأنه على يقين أن هذه الشخصيات تهبه بعدا وتأثيرا بالغا في المتلقي .

كانت هذه مقاربة لدراسة بعض نماذج القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر من خلال شاعرين استحضرا شخصيات الأنبياء وتواريا خلف هذه الأخيرة، للتعبير عن تجاربهم الشعرية المعاصرة وكانت النماذج المختارة تشي بكثير من الفنية والجمالية، ونوع من الخصوصية المرتبطة بالتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وفي حدود ما يسمح به الدين، حيث تناول الشاعران الشخصيات كما هي من مصادرها، ولم يحملوها ملامح معاصرة فيخرجوا بذلك عن قداستها، بل استعاروا من شخصيات الأنبياء بعض الأحداث والتي كانت طيعة لا تحتاج إلى تحوير وبذلك لم يتجاوزوا قداسة هذه الشخصيات، كما وهبوا لنصوصهم حضورها المؤثر والقوي وتجاربهم العمق والثراء .

وأشير في الأخير أنه من خلال تحليل هذه الخطابات الشعرية الجزائرية المعاصرة التي وظفت شخصية شخصيات الأنبياء كأقنعة، أن النصوص الشعرية تظل نصوصا متعددة التأويلات، ولا نهائية من حيث دلالتها الرمزية، وقابلة لمزيد من التفسيرات المتباينة جدا، ولا يمكن فهمها أو تفسيرها تفسيرا أحادي الجانب، بل إنّ لها قدرة كبيرة على التشعب والنمو والاستفادة من حقول مرجعية أخرى كثيرة، وبالتالي فقد حاولت أن أفهم النصوص الشعرية فهما قد يكون مغايرا أو موافقا لفهم باحثين آخرين، ولا يعني أن

يكون هذا الفهم صحيحا أو دقيقاكما لا يعني أن يكون خاطئا، لكن الا ّكيد أنه لا يتعدى حدود المحاولات البحثيّة والنقدية في فهم النصوص الشعري الجزائرية، وبالتالي قد تخطيء هذه المحاولات أو تصيب.

إذن بعد أن أوردت في هذا الفصل نماذج من التقنع بشخصيات الأنبياء يحضرني تساؤل جديد : ماهي الأشكال التي بنى عليها شاعرينا قصائدهم في إفادتهم من تجربة الشخصية القناع؟، وماذا أضفى هذا النوع من التقنع من جماليات على تلك النماذج الشعرية؟.

# الفصل الثالث

# الخصائص البنائية لقصيدة القناع وجمالياتها

أولا - إضافات من التجربة الشخصية للقناع

ثانيا - الخصائص البنائية لقصيدة القناع

ثالثا - جماليات القناع

# أولا - إضافات من التجربة الشخصية للقناع:

## توطئـــة:

لم يخرج التوحد بالرموز القرآنية عن حركة توحد شعراء الحداثة برموزهم عموما، سواء كانت هذه الرموز أسطورية أو تاريخية أو غير ذلك، لقد تقنع شعراء الحداثة بهذه الرموز وتوحدوا بها، وتقمصوا أصواتها ليعبروا عن تجاربهم الشعرية وقد منحت تقنية القناع لهذه التجارب أبعادا فنية وجمالية كثيرة، كما تنوعت أشكال التقمص للشخصيات المستدعاة ولم تأت عل نسق واحد .

وفيما يتعلق بشخصيات الأنبياء فهناك من الشعراء من استدعى الشخصيات كأقنعة ولم يتدخل في تغيير دلالتها المرتبطة بأصلها المرجعي ولم ينحرف عنها، بل تماهى مع شخصية النبي في رؤيته الشعرية التي يقدمها، وهناك من الشعراء من تعمّد وضع شخصية النبي في سياق مضاد لأصلها المرجعي ما يخلق للقارئ حالة من الخلخلة إن لم نقل صدمة بما لم يألف، من خلال تعمد الشاعر الانزياح عن دلالة الشخصية على نحو ما فعل أمل دنقل في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، حين جعل من ابن نوح العاصي بطلا في قصيدته لأنه آثر البقاء في وطنه الذي يجتاحه الطوفان ورفض الركوب في سفينة النبي نوح عليه السلام، بينما جعل من الفئة التي ركبت السفينة خونة وفارين من مسؤولياتهم تجاه الوطن على عكس ما جاءت به القصة القرآنية " لقد عمد الشاعر إلى قلب دلالات القصة القرآنية، انتصارا لرؤية شعرية، وبدا فيها (ابن نوح)-وقد رفض ركوب السفينة، واختار البقاء مثلا أعلى للتمسك في الوطن والتشبث به، فتبنى الشاعر صوته وتماهى بموقفه، واتخذه قناعا له، وهو يواجه الطوفان المعاصر، وبرفض الهروب "[1].

بينما لو أمعنّا النظر في النماذج الشعرية التي خُصّ بها الفصل الثاني لشاعرينا المختارين عثمان لوصيف والأخضر فلوس، نجد أنها قد اتفقت كلها في دلالتها وموقفها مع شخصية النبي المستدعاة قناعا، ولم تنحرف عن الدلالة العامة لهذه الشخصيات، فقد كانت جلها متوافقة مع الموقف العام للشخصية القناعية، غير أنه في هذه الإفادة من قصص الأنبياء وجعلها أقنعة، اختلفت ولم ترد على نسق واحد بالرغم من اتفاقها مع الموقف العام للشخصية القناع، ذلك أنه بدا لي أنها لم تخرج عن أشكال ثلاثة تمثلت في:

أولا - استحضار الموقف المتكامل من التجربة الشخصية للقناع.

ثانيا - استحضار الموقف الجزئي.

[1]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر ، ص162.

ثالثا -استحضار رصيد مفرداتي.

## 1/ استحضار الموقف المتكامل من التجربة الشخصية للقناع:

يظهر في النماذج السابقة التي أدرجت في الفصل الثاني أن شاعرينا **عثمان لوصيف** و**الأخضر فلوس** في تقنعهما بشخصيات الأنبياء قد اتفقا في الموقف العام لشخصية النبي ولم يخرجا عن مدلولها العام " ويبدو جانب الاتفاق في الموقف بين التجربتين غالبا على النصوص القناعية أكثر من الانحراف، فالشعراء يحملون أقنعتهم مواقف تتجه اتجاها طرديا مع مواقفها المرتبطة بالتجربة الأولى" [1] ، وهذا ما صادفني في النموذج الأول الذي اختار فيه شاعرنا عثمان لوصيف نوح عليه السلام قناعا له في قصيدته **(طوفان)**، حيث بقي محافظا على سمات النبي نوح عليه السلام الأصلية، دونما أن يحتاج لتحويرها، وكانت الشخصية المستدعاة طيعة سَهُل تماهي الشاعر عثمان لوصيف المستدعي لها معها.

ساق الله تعالى قصة نوح عليه السلام مع قومه في عشر سور من القرآن الكريم، وهي قصة طويلة على مستوى الزمان والأحداث، ورغم طول زمن دعوة النبي نوح لقومه للإيمان بالله عز وجل وتوحيده فإن ذلك لم يجد نفعا وظل قومه نوح يصرون على كفرهم ولم يزدهم ذلك إلا نفورا واستكبارا، ووصل الأمر بهم في عنادهم حتّى وضعوا أصابعهم في آذانهم وسخروا منه، ولم يؤمن برسالته إلا نفر قليل جدا، وقالوا لنوح عليه السلام فيما يشبه التحدي ﴿ يَٰنُوحُ قَدْ جَٰدَلْتَنَا فَأَكْثَرْتَ جِدَٰلَنَا فَأْتِنَا بِمَا تَعِدُنَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴿٣٢﴾ قَالَ إِنَّمَا يَأْتِيكُم بِهِ ٱللَّهُ إِن شَآءَ وَمَآ أَنتُم بِمُعْجِزِينَ ﴿٣٣﴾ ﴾[2]، بعد هذا الكفر والجحود الذي طال أمده كان حقيقا على الله إنزال العقوبة بعد أن أُقيمت الحجة على القوم الكفرة، ولابد أن يكون العذاب استثنائيا، لم تعرف الأرض له مثيلا لا من قبل ولا من بعد، فيكون بمثابة غسل وتطهير كامل لها من كل المذنبين والعصاة، فقدر الله أن يكون الطوفان، لكن كان من جهة أخرى حماية الفئة المؤمنة، وهكذا تقرر لنوح أن يصنع سفينته المعجزة، ويحمل من آمن معه ومن كل زوجين اثنين من المخلوقات، وستشكل السفينة السابحة البديل المؤقت للأرض إلى حين أن تقلع السماء ويغيض الماء، ويكون بعد الطوفان شأن آخر ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرْضُ ٱبْلَعِى مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقْلِعِى وَغِيضَ ٱلْمَآءُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ وَٱسْتَوَتْ عَلَى ٱلْجُودِىِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾ ﴾[3].

---

[1]- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، ص87.

[2]- سورة هود: الآيات 32-33.

3- سورة هود: الآية 44.

هكذا كان الطوفان" بداية جديدة أو بداية تكوين العالم من السديم، وبالتالي رمز الولادة الجديدة للحياة، هو إنقاذ حفنة نيرة من البشرية من شرور حفنة من الكافرين "[1].

قصة النبي نوح رغم عدم ذكر القرآن الكريم لتفاصيل كثيرة عن الطوفان شكلت إغراء كبيرا للشعراء، شأنها شأن القصص القرآني عموما وقد تمثلها الشعراء منذ زمن، وكان الشاعر عثمان لوصيف واحدا إلى جانب شعراء آخرين كثر، على رأسهم الشاعر المصري أمل دنقل وأدونيس وعبد العزيز المقالح ممن استدعوا القصة وبنوا عليها تجاربهم الشعرية كل حسب فكره و غايته .

استوحى عثمان لوصيف القصة وشكلت ظاهرة الطوفان له إغراء كبيرا، فإلى جانب قصيدة **(طوفان)** السابقة من ديوان **(الكتابة بالنار)** يستدعي من جديد شخصية النبي نوح عليه السلام، ويتقنع بها في قصيدة أخرى وبالعنوان نفسه قصيدة **طوفان**[2] من ديوان **(نمش و هديل)**، القصيدة قطعة فنية مميزة وتوحي بجمالية عالية في استدعاء القصة والتماهي مع أحداثها .

بنى لوصيف قصيدته **"طوفان"** الطويلة على ثلاثة مستويات تماشيا مع ما ورد في القرآن الكريم، فالقصة حسب ما جاءت " لم تورد أي ذكر للتفاصيل والجزئيات فغرضها الأول ديني إيماني، لذا فقد أعرض القرآن عن ذكر أي تفصيل لا يخدم الغرض الإيماني "[3]، في المستوى الأول تحدث لوصيف عن ضياعه وتيهه أولا، وكأنه هنا يتناص طرديا مع أحداث القصة حيث كان قوم نوح عليه السلام في البداية يتمادون في كفرهم واستهتارهم الذي يشي بضياعهم وضلالتهم عن الحق ﴿لقد ذ ا نوحا إلى ق ومه فقال يقوم اعبدوا الله ما ل كم من إله غيره إني خاف عل يكم عذاب يوم عظيم قال الملأ من ق ومه إنا لنرىك في ضلل مبين قال يقوم ليس بي ضلل ولكني رسول من رب العلمين﴾[4].

لذا جاءت الأبيات الأولى من القصيدة الطويلة تصف هذا الضياع والتيه الذي يعاني منه الشاعر فيقول[5] :

| | |
|---|---|
| قلـــقا ليت أنني كنت أدري | واجنوني ! خسارتي مه رباحي |
| فصـــباحي مبعثر في مسائي | و مسـائي مبعـثر في صبـاحي |
| كلـــما قلت تلك جنة عدن | تزدهي بـالنخيل و التفـــاح |

[1]- محمد رضوان: مملكة الجحيم دراسة في الشعر العربي المعاصر الحكاية نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق سوريا، 2001، ص31.

[2]- عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص76.

[3]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية، ص68-69.

[4]-سورة الأعراف: الآيات 59-61.

[5]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص68.

لم أجد غير بارق من سراب يتراءى مخادعا من التمـــــاع

وراء الغمـــــام ثمـة شيء تعبت من اكتناهه أوضـــاحي

يرصد لوصيف في المستوى الثاني من القصيدة الطوفان، وحركته، وآثاره،معتمدا طبعا في كل هذا على النص القرآني: ﴿فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ ﴿١١﴾ وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ ﴿١٢﴾ وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ ﴿١٣﴾ تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ ﴿١٤﴾ وَلَقَدْ تَرَكْنَاهَا آيَةً فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ ﴿١٥﴾﴾[1] فيقول الشاعر[2]:

و تراءى الطوفان من كل فج زاحفـا من فوق الربى والبطـاح

عاصـــفا ناسـفا مبيدا مريعا خاسـفا جارفـا جميع النواحي

لا ترى إلا مـــارجا من دخان في اكتســـاع مدمـــر واجتيـاح

عجب ما شاهدته من عبوس و يباب ووحشة و كـــــــلاح

.....

كنت نوحا في فلكـه يتحدى كربه فـي قاموسه الفيـــاح

حامـــــلا في دنيـا سفينته من كل زوجين اثنين جيل نكاح

موكب للحياة و البعث يطوي ظلمـــات الأهوال و الأبـراح

مازال يحافظ لوصيف على المعادل الرمزي للقصة ليتحدث في المستوى الثالث عن الحياة بعد الطوفان، بعد هلاك الفئة الضالة وانقاذ الفئة المؤمنة التي ستعمر الأرض بالطاعة، والعبادة، والخير، فيقول[3]:

إنني الإنسان الذي يرث الأرض بما فيها من أسـى و انشراح

[1]- سورة القمر: الآيات 11-15.

[2]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص74.

[3]- عثمان لوصيف: المصدر نفسه، ص75.

.....

توقفت لحظة في طـــــريقي و التماهات دراسات النواحي

و تلـــــفت مرة قرارة نفسي فإذا الأرض طرزت بالأقاحي

و إذا الكون معشب يتغـــــنى بأغاريد البلبل الصـــــداح

هذه الرموز بما تحمله من دلالات تثبت فكرة إنقاذ البشر الطيبين، استثمرها لوصيف مستخدما إياها للدلالة على الانبعاث والولادة الجديدة، ولادة جديدة مفعمة بالطهر والنقاء، فلطالما آمن الشعراء بالانبعاث الجديد سواء انبعاث على الصعيد الشخصي أو على الصعيد العام كمثل انبعاث الأمة العربية، والولادة الجديدة هاته تأتي بعد وضع مترد أثار سخط الشاعر بما أن الشاعر الحداثي صاحب رؤيا وطموح في تغيير الواقع إلى الأفضل والأسمى .

بنى إذن شاعرنا قصيدته تلك عبر حركة تلاحم وتماهي وتداخل مع الموقف العام للشخصية القناع -نوح عليه السلام - وبين الواقع المعاصر، نكتشفها شيئا فشيئا عبر حركة أحداث القصيدة، وحركة قصة طوفان نوح عليه السلام، فجاءت القصيدة التي تحفل بدرجة كبيرة من الرصد الخارجي الموضوعي والداخلي الذاتي، وذلك في رصد حركة أحداث الطوفان وانعكاسه الداخلي على ذات الشاعر وموقفه، فالتحمت حركة الصراع الخارجي الطوفان وذاتية الشاعر لتحمل القصيدة بعدا موضوعيا يمثل الإنسان عموما، الفرصة الثانية في البعث الجديد الخالي من كل الدنس والبوار، لقد وجد لوصيف نفسه بعد الانبعاث الجديد إنسانا آخر يعمر الأرض بالخير، وبرز الموقف الفكري للشاعر الذي تماثل مع موقف الشخصية القناع نوح عليه السلام في إنقاذ البشرية وإنقاذ الطاهرين، وبداية جديدة ومتجددة فيقول[1]:

و أنا النور مر عيوني تسـري في البرايا عرائس الأوضاح

و أنا الطهر في قلوب العذارى وأنا العطر في زهور الصباح

وأنا الحب و الهوى و الأغانـــي و أنا الحلم ينتشي في مراح

[1]- عثمان لوصيف: المصدر السابق ،ص76.

لقد مكّن قناع نوح الشاعر مكاشفَتَه لذاته، فلطالما أجْدت الرحلات الإنسانية الجماعية ضمان عودة الإنسان لإنسانيته، والقصيدة هنا تمثل لنا مرحلة ما بعد اكتشاف الذات للشاعر والإنسان لإنسانيته عموما .

أخذت قصيدة (**طوفان**) أبعادا تتماشى مع القالب الحقيقي لقصة الطوفان المذكورة في القرآن الكريم، وتمت عبر استحضار موقف كامل من تجربة النبي نوح عليه السلام، لم يخالف شاعرنا الواقعة المذكورة في النص القرآني ما وردت عليه في القصيدة -الواقع-، بل تماهت طرديا مع الحادثة حادثة طوفان نوح عليه السلام، وقد بدا هذا من خلال التماهي الأسلوبي مع الصور الحقيقية والواقعية للقصة القرآنية، ليعطي الشاعر النص دفقته الشعرية البعيدة عن التقريرية العادية، بل إنه لم يخرج عن المعنى الذي جاء في القصة، ورسم لوحة فنية تجيد جذب المتلقي إلى هؤلاء البشر الجدد، ومن هذا الفضاء المتحد مع إنسانيته، فطوفان لوصيف لا يختلف عن طوفان نوح عليه السلام كثيرا، إنه يُؤذن بولادة جديدة لبشر أتقياء أنقياء، وهو النجاة والتجدد والبعث الإنساني السليم من كل التشوهات .

والأمر سيان بالنسبة لقصيدة "**صفحة ضائعة من سفر أيّوب**" للشاعر الأخضر فلوس عند استدعائه لشخصية أيّوب عليه السلام والتقنع بها، فالشاعر استعار الموقف الكلي للشخصية واتحد بها وتماهى معها، وحمّل الشخصية القناع " مواقف تتجه طرديا مع مواقفها المرتبطة بالتجربة الأولى"[1] الواردة في القرآن الكريم، إذ جسدت شخصية النبي أيّوب عليه السلام رمزا للصبر عن كل أنواع المصائب مهما تعددت واختلفت، وكان فَقْدالسيّاب والإحساس بمعاناته بسبب المرض والفقر الذي أصابه آخر أيامه من أكبر المصائب التي استوجبت تقمص هذه الشخصية عند الأخضر فلوس، لقد تعاطف فلوس مع السيّاب وتعمق إحساسه بآلامه ومعاناته، التي غدت معاناة الشاعر في القصيدة، فعظم الابتلاء الذي وقع علىالسيّاب هو عند فلوس يوازي الابتلاء الذي وقع لأيّوب عليه السلام من مرض وفقد للأهل والمال، فبدت المرارةُ عند شاعرنا لفقدالسيّاب أشد وقعلومواساته للسيّاب أعمق إحساسا، ودلت تجربته فيما يشبه البوح إنه الأسى والصبر مُرٌّ فيه.

ورغم كثرة استدعاء شخصيةأيّوب عليه السلام لدى الشعراء عموما واشتغالهم بها، إلا أنّ القصة وردت مرتين فقط في القرآن الكريم لاأكثر، في ست آيات فقط من سورتي **(ص)** و **(الأنبياء)**، والماحا دون الخوض في التفاصيل، حيث تظهر شخصيةأيّوب عليه السلام أيقونة للصبر الإنساني الجميل، ومن إعجازه سبحانه وتعالى في الآيات التي وردت فيها القصة أنها لا تخرج عن صورتين اثنتين في السورتين القرآنيين وعلى الترتيب نفسه:

[1]- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، ص87.

- الصورة الأولى تمثل موقف أيّوب عليه السلام بعد أن بلغ به الضر والألم مبلغا لا يطاق، فيتضرع إلى ربه و يناديه ﴿ وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الراحمين ﴿٨٣﴾ [1] ويقول أيضا في سورة ص ﴿ واذكر عبدنا أيوب إذ نادى ربه أني مسني الشيطان بنصب وعذاب ﴿٤١﴾ [2].

- أما الصورة الثانية فتمثل الفرج، الجود والكرم الإلهي، الذي حل على أيّوب العبد الصابر الأواب، فيكشف الله عنه الضر، ويغدق عليه بالخيرات والنعم، ويعوضه خيرا على صبره بالشفاء والمال والأهل والولد، فنعم العبد إنه أيّوب الأواب،يخبرنا الله عز وجل عن هذا في آيتين من السورتين السابقتين: ﴿ اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب ﴿٤٢﴾ ووهبنا له أهله ومثلهم معهم رحمة منا وذكرى لأولي الألباب ﴿٤٣﴾ وخذ بيدك ضغثا فاضرب به ولا تحنث إنا وجدناه صابرا نعم العبد إنه أواب ﴿٤٤﴾ [3] وآية أخرى ﴿ فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين ﴿٨٤﴾ [4].

لذا رمز أيّوب عليه السلام لم يخرج عن هذين الملمحين عند أغلب الشعراء، الملمح الأول تُستدعى الشخصية فيه إذا ما كان الموقف يستدعي صبرا عن أي مصيبة مهما كانت، خاصة أو عامة، خاصة مثال ذلك السيّاب للتعبير عن حالة مرضه، وعامة كاستدعاء الشعراء الفلسطينيين للشخصية صبرا على حال فلسطين المحتلة، فالقصة عموما تعكس هذا الهاجس الأليم على كل ما يتعرض له الإنسان من معاناة وألم في أي بقعة من بقاع الأرض على المستوى الفردي والوطني والقومي والإنساني، وإن تعمقنا في دلالة القصة رغم هذه القلة فيما ذكر عن النبي أيّوب في قصص الأنبياء لكن الحكاية في دلالاتها القرآنية لا تخرج على أن ترينا فهما عميقا لتفكير الذات وقت ألمها معاناتها .

استثمر الأخضر فلوس في استدعائه النبي أيّوب عليه السلام الملمح الأول، ولم يخرج عنه، ما يعني الاتفاق مع الموقف العام مع تجربة القناع حين قال[5]:

أيّوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين:

---

[1]- سورة الأنبياء: الآية 83.

[2]- سورة ص: الآية 41.

[3]- سورة ص: الآيات 42-44.

[4]- سورة الأنبياء: الآية 84.

[5]- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص42/41.

يا رب قد ذوت الشفاه
الباب موصود يجرحه الأنين
فيرد آهاتي صداه
" منطرحا أصيح أنهش الحجار
أريد أن أموت يا إله (1)
فرت من العينين أطيار الهوى
.....
يا رب ضع كفيك بين خطاي والدرب المروع . . ينته
يخضر كالعشب الجبين
تمتد أوجاعي إلى ضوء النجوم . . فتنطفي
"إني أريد أموت " . . يغسلني السكون
فلقد تعبت و ما أتت (أمي ) و لا همست
وفيقة (2) في الظلام لتحمل
الطير المعلق بين أنياب الثواني . . و الشجون
ماذا أريد أليس في الصحراء غير صدى و طين

الأسطر الشعرية مناجاة و ابتهال في مزجٍ بين تجربةالسيّاب مع مرضه و تجربة الأخضر فلوس في ألمه لألمالسيّاب وفقده، والشاعر بذلك في تجربته هذه حاول أن يظهر لنا حجم الألم، وكيف يكون الألم هاجسا كونيا أزليا عندما يكون حقيقيا، فعولمة الألم في معاناة أيّوب توقظ فينا أحاسيس شتى في الحاضر، لأن الألم واحد مهما تغير الزمان واختلفت الأسباب وتعددت، المهم في كل هذا صدق الشعور والإحساس .

لقد مزج فلوس بين ألمه وآلامالسيّاب في تماه مع الموقف العام لشخصية النبي أيّوب عليه السلام ولم يخرج عن هذا الموقف ولم يجد داعيا إلى ذلك، والتماهي مع الموقف العام للشخصية دفع بالتجربة الشعرية إلى غايتها دون أن يحتاج الشاعر لتحوير الشخصية أو تغيير ملامحها، فقد لبت الشخصية الغايات الفنية للقصيدة بالرغم من أنها تجربة خاصة مع شخصية أدبية خاصة.

## 2/ استحضار الموقف الجزئي:

ظلت النماذج الشعرية السابقة الذكر تتماشى طرديا مع الموقف العام مع قصة النبي كما وردت في القرآن الكريم، أما عن نسق الاستحضار الذي أنا بصدده يختلف عن النوع الأول، كونه يتمثل في استحضار موقف جزئي من تجربة الشخصية القناع، أو بعبارة أدق ما دمنا نتحدث عن القصص القرآني حدث جزئي أين يتماهى الشاعر مع هذا الحدث الذي يعد جزء بسيطا من أحداث القصة القرآنية، ومن أمثلة ذلك استثمار عثمان لوصيف لحادثة هدم سيدنا إبراهيم الخليل لأوثان المعبد البابلي وبناء قصيدته "**لتسقط الآلهة**" على هذا الحدث الجزئي بالرغم من أن القصة غنية بالأحداث التي تشكل إغراء كبيرا للشعراء .

يعرض القرآن الكريم قصة إبراهيم عليه السلام في أحد عشر سورة، القصة طويلة وترد في مواضع متفرقة من السور القرآنية الكريمة، فيها محطات كثيرة مهمة من حياة النبي إبراهيم عليه السلام، لكن ما يهمني هنا هو حادثة تحطيم الأصنام في المعبد الوثني فقد جاء وصفها في سورتي الأنبياء والصافات.

القصة في الصافات اعتمدت مشهدا واحدا وجاءت موجزة لحادثة هدم الأصنام التي تولى الفتى إبراهيم القيام بها، حيث يقول عز وجل ﴿وإن من شيعته لإبراهيم ﴿٨٣﴾ إذ جاء ربه بقلب سليم ﴿٨٤﴾ إذ قال لأبيه وقومه ماذا تعبدون ﴿٨٥﴾ أئفكا آلهة دون الله تريدون ﴿٨٦﴾ فما ظنكم برب العالمين ﴿٨٧﴾ فنظر نظرة في النجوم ﴿٨٨﴾ فقال إني سقيم ﴿٨٩﴾ فتولوا عنه مدبرين ﴿٩٠﴾ فراغ إلى آلهتهم فقال ألا تأكلون ﴿٩١﴾ مالكم لا تنطقون ﴿٩٢﴾ فراغ عليهم ضربا باليمين ﴿٩٣﴾ فأقبلوا إليه يزفون ﴿٩٤﴾ قال أتعبدون ما تنحتون ﴿٩٥﴾ والله خلقكم وما تعملون ﴿٩٦﴾ قالوا ابنوا له بنيانا فألقوه في الجحيم ﴿٩٧﴾ فأرادوا به كيدا فجعلناهم الأسفلين ﴿٩٨﴾﴾[1].

في حين جاءت آيات سورة الأنبياء مفصلة للمشهد، يقول عز وجل: ﴿قال بل فعله كبيرهم هذا فاسألوهم إن كانوا ينطقون ﴿٦٣﴾ فرجعوا إلى أنفسهم فقالوا إنكم أنتم الظالمون ﴿٦٤﴾ ثم نكسوا على رؤوسهم لقد علمت ما هؤلاء ينطقون ﴿٦٥﴾ قال أفتعبدون من دون الله ما لا ينفعكم شيئا ولا يضركم ﴿٦٦﴾ أف لكم ولما تعبدون من دون الله أفلا تعقلون ﴿٦٧﴾ قالوا حرقوه وانصروا آلهتكم إن كنتم فاعلين ﴿٦٨﴾ قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم ﴿٦٩﴾ وأرادوا به كيدا فجعلناهم الأخسرين ﴿٧٠﴾ ونجيناه ولوطا إلى الأرض التي باركنا فيها للعالمين ﴿٧١﴾ ووهبنا له إسحاق ويعقوب نافلة وكلا جعلنا صالحين ﴿٧٢﴾ وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا وأوحينا إليهم فعل الخيرات وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة وكانوا لنا عابدين ﴿٧٣﴾ ولوطا آتيناه حكما وعلما ونجيناه من القرية التي كانت تعمل الخبائث إنهم كانوا قوم سوء فاسقين ﴿٧٤﴾ وأدخلناه في رحمتنا إنه من الصالحين ﴿٧٥﴾ ونوحا إذ نادى من قبل فاستجبنا له فنجيناه وأهله من الكرب العظيم ﴿٧٦﴾ ونصرناه من القوم الذين كذبوا بآياتنا إنهم كانوا قوم سوء فأغرقناهم أجمعين ﴿٧٧﴾ وداود وسليمان إذ يحكمان في الحرث إذ نفشت فيه غنم القوم وكنا لحكمهم شاهدين ﴿٧٨﴾ ففهمناها سليمان وكلا آتينا حكما وعلما وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير وكنا فاعلين ﴿٧٩﴾ وعلمناه صنعة لبوس لكم لتحصنكم من بأسكم فهل أنتم شاكرون ﴿٨٠﴾ ولسليمان الريح عاصفة تجري بأمره إلى الأرض التي باركنا فيها وكنا بكل شيء عالمين ﴿٨١﴾ ومن الشياطين من يغوصون له ويعملون عملا دون ذلك وكنا لهم حافظين ﴿٨٢﴾ وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الراحمين ﴿٨٣﴾ فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين ﴿٨٤﴾ وإسماعيل وإدريس وذا الكفل كل من الصابرين ﴿٨٥﴾ وأدخلناهم في رحمتنا إنهم من الصالحين ﴿٨٦﴾ وذا النون إذ ذهب مغاضبا فظن أن لن نقدر عليه فنادى في الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين ﴿٨٧﴾ فاستجبنا له ونجيناه من الغم وكذلك ننجي المؤمنين ﴿٨٨﴾ وزكريا إذ نادى ربه رب لا تذرني فردا وأنت خير الوارثين ﴿٨٩﴾ فاستجبنا له ووهبنا له يحيى وأصلحنا له زوجه إنهم كانوا يسارعون في الخيرات ويدعوننا رغبا ورهبا وكانوا لنا خاشعين ﴿٩٠﴾ والتي أحصنت فرجها فنفخنا فيها من روحنا وجعلناها وابنها آية للعالمين ﴿٩١﴾ إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاعبدون ﴿٩٢﴾ وتقطعوا أمرهم بينهم كل إلينا راجعون ﴿٩٣﴾ فمن يعمل من الصالحات وهو مؤمن فلا كفران لسعيه وإنا له كاتبون ﴿٩٤﴾ وحرام على قرية أهلكناها أنهم لا يرجعون ﴿٩٥﴾ حتى إذا فتحت يأجوج ومأجوج وهم من كل حدب ينسلون ﴿٩٦﴾ واقترب الوعد الحق فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا يا ويلنا قد كنا في غفلة من هذا بل كنا ظالمين ﴿٩٧﴾ إنكم وما تعبدون من دون الله حصب جهنم أنتم لها واردون ﴿٩٨﴾ لو كان هؤلاء آلهة ما وردوها وكل فيها خالدون ﴿٩٩﴾ لهم فيها زفير وهم فيها لا يسمعون ﴿١٠٠﴾ إن الذين سبقت لهم منا الحسنى أولئك عنها مبعدون ﴿١٠١﴾ لا يسمعون حسيسها وهم في ما اشتهت أنفسهم خالدون ﴿١٠٢﴾ لا يحزنهم الفزع الأكبر وتتلقاهم الملائكة هذا يومكم الذي كنتم توعدون ﴿١٠٣﴾ يوم نطوي السماء كطي السجل للكتب كما بدأنا أول خلق نعيده وعدا علينا إنا كنا فاعلين ﴿١٠٤﴾ ولقد كتبنا في الزبور من بعد الذكر أن الأرض يرثها عبادي الصالحون ﴿١٠٥﴾ إن في هذا لبلاغا لقوم عابدين ﴿١٠٦﴾ وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين ﴿١٠٧﴾ قل إنما يوحى إلي أنما إلهكم إله واحد فهل أنتم مسلمون ﴿١٠٨﴾ فإن تولوا فقل آذنتكم على سواء وإن أدري أقريب أم بعيد ما توعدون ﴿١٠٩﴾ إنه يعلم الجهر من القول ويعلم ما تكتمون ﴿١١٠﴾ وإن أدري لعله فتنة لكم ومتاع إلى حين ﴿١١١﴾ قال رب احكم بالحق وربنا الرحمن المستعان على ما تصفون ﴿١١٢﴾﴾.

[1]- سورة الصافات ، الآيات 83-98

الظالمين ﴿٥٩﴾ . سمع فتى يذكرهم يقال له إبراهيم ﴿٦٠﴾ فأتوا به على أعين الناس لعلهم يشهدون ﴿٦١﴾ . نتفظ ت هذا بآلهتنا يا إبراهيم ﴿٦٢﴾ قال بل فعله كبيرهم هذا فاسألوهم إن كانوا ينطقون ﴿٦٣﴾ »[1] .

الآيات مجتمعة تتحدث عن مشهد واحد يتمثل في تحطيم سيدنا إبراهيم عليه السلام لتماثيل المعبد الرئيسي في بابل باستعمال الفأس، ثم تعليقها على الصنم الكبير، وقد فعل إبراهيم عليه السلام فعلته تلك بعد سلسلة من المحاورات والجدالات مع قومه وأبيه الذي ينتسب إلى الفئة الوثنية المتزمتة، أما زمن الحادث فقد " كان لهم عيد يذهبون إليه في كل عام مرة إلى ظاهر البلد"[2] .

إذن الحدث بصورته هذه يحتوي كل العناصر الدرامية، المكان: المعبد الرئيسي ببابل/ الزمان عيد أو مهرجان خاص بالبابليين، الشخصيات: إبراهيم عليه السلام وقومه، الحدث: هدم الأصنام / تمرد / ثورة / وإيصال رسالة التوحيد.

يلتقط عثمان لوصيف في قصيدة **"لتسقط الآلهة "** هذا المشهد ويستحضر شخصية إبراهيم عليه السلام قناعا ويبني عليه قصيدته، معبرا عن تجربته الشعرية المعاصرة دون أي إضافة أو تغيير للحدث، فقد استوعب الحدث برغم قصره تجربةً كليةً للشاعر، حيث تماهى لوصيف مع الحادثة طرديا، فتقمص الشخصية وقام بالحدث نفسه مستعيرا الفأس ليحطم بها الأصنام، لكن شاعرنا يجد نفسه أمام معابد كثيرة رغم ذلك يقول[3]:

أحمل الفأس
أقتحم اليوم كل المعابر
أهوي بفأسي على الآلهة
فتسقط ميتة
واحدا . .
واحدا . .
ثم أركل كل القرابين
كل البخور
و كل النواميس
و السنن التافهة . .

---

[1]- سورة الأنبياء: الآيات 51-63.

[2]- ابن كثير: البداية والنهاية، الجزء 1، ص144.

[3]- عثمان لوصيف: شبق الياسمين ، ص47.

رمزية الحدث تكمن في الوقوف في وجه التعنت والتزمت الفكري، التمرد على الجمود الفكري، في استثمار الشاعر للحدث من القصة القرآنية ضمن شمولية تجربته كما ضمن لتجربته تجاوز الزمن وهذا ما يوفره الرمز الديني عموما .

بُنيت القصيدة إذن على مشهد درامي واحد، يرصد حركة خارجية هي تحطيم الأصنام التي تدل على تحطيم كل فكر مسيطر مستبد، وحركة داخلية هي صراع ذات الشاعر وثورتها ضد الوضع الذي وجد فيه، الذي يرفضه رفضا قاطعا حتّى ثار وحطم وقوض، وهذا المشهد يثبت فكرة الثورة والوصول إلى المبتغى، لأن سيدنا إبراهيم لما عاقبه قومه على فعلته تلك بإلقائه في النار نصره الله وأخرجه من النار لم يمسسه حرها ولم يمسسه سوء، وكذلك لوصيف في تماهيه طرديا مع هذا الحدث الخاص جاءت القصيدة تحفل بدرجة عالية من رصد الحدث الخارجي وانعكاسه على الذات، فكان الموقف الفكري للشاعر باديا ظاهرا متماثلا مع موقف إبراهيم عليه السلام في تكسيره للأصنام وخروجه في الأخير منتصرا على قومه .

ثم أركل كل القرابين
كل البحور
و كل النواميس
و السنن التافهة . .

تتطابق القصيدة من مبتدئها لمنتهاها تطابقا تاما مع ما ورد ذكره عن إبراهيم في تحطيمه لأصنام المعبد الوثني وان كانت الرسالة الدينية من الحادثة تحمل دلالة الثورة والتمرد على عبادة الأصنام، التي تشي بمنظومة قيم وعادات وتقاليد، وكذلك صوت الشاعر لا يبتعد عن هذه الدلالة يحمل رسالة تمرد إنسانية ضد القهر والاستلاب من خلال دكّ وهدم الشاعر للأفكار المتحجرة والصنمية.

ويبدو الأمر نفسه بالنسبة لقصيدة **(المعراج)** التي أوردتها في الفصل السابق للشاعر نفسه فلوصيف يستمد حادثا واحدا من سيرته ﷺ ويتماهى معه ليعبر عن تجربته الشعرية، يستثمر لوصيف حادثة المعراج، معراجه عليه أفضل الصلوات وأزكى التسليم إلى السموات السبع ويقوم بمعراجه الخيالي الحسي، فقد حمّل الشاعر قناعه موقف يتجه طرديا مع الموقف المرتبط بحادثة المعراج وتجدر الإشارة أن الشاعر يستثمر الحدث نفسه في قصيدة أخرى بعنوان **(شعاع .و يأتي النبي)** حيث يقول[1] :

ها سماؤك تفتح أبوابها
و البراق الإلهي يحملني
في رفيف جناحيه ثم يطير السلام على الأنبياء ،

[1]- عثمان لوصيف: نمش و هديل، مصدر سابق، ص39.

أرى سدرة المنتهى تتلألأ بالخضرة الأزلية ،
و الطفل . . ذاك الذي خضبته الأغاني
أراه يسبح تحت الحفيف و ينهل من خمرة العشق
ينهل . . حتّى إذا غمرته الفيوضات
واعشوشبت مقلتاه نجوما
تنزّل عبر شفافية النور ،
مثل القصيدة ، مغتسلا بالعزاب

القصيدة مؤسسة على مونولوج درامي يستحضر فيها لوصيف " النبي محمد ﷺ " الرمز /القناع من خلال حادثة المعراج ويسقط عليها حالته النفسية وتجربته الشعرية والشعورية، ويستتر داخل تجربة معراج النبي محمد عليه أزكى الصلاة وأفضل التسليم ينقلها كما هي، وينهل من معانيها لرسم رؤيته المعاصرة، يتجه الشاعر بخطابه نحو الشاعر الجزائري ميلود خيزار كما يشير إلى ذلك الهامش الوارد رأس الصفحة، وبصوفية كعادة عثمان لوصيف يطلب من ميلود خيزار أن يتأمل سر تجربته الشعرية الذاتية .

يزاوج لوصيف كعادته بين حقلين دلاليين الأول يقوم باستيحاء حادثة المعراج استيحاء بسيطا لا يجد القارئ فيه عناء لفهمه، حيث يتقمص شخصية النبي ويروي القصة كما هي مستخدما ضمير المتكلم ليساير مقتضيات القناع وإحساس الذات الشاعرة حيث يقول :

ها سماؤك تفتح أبوابها
و البراق الإلهي يحملني
في رفيف جناحيه ثم يطير السلام على الأنبياء ،
أرى سدرة المنتهى تتلألأ بالخضرة الأزلية ،

والثاني جو صوفي حيث يزخر برموز ذات دلالات صوفية **(خمرة العشق، الفيوضات، النور)**، وعليه فالشاعر بلغة صوفية يستدعي حادثة المعراج، ومعراج الشاعر روحي كما ينبغي له أن يكون، والمعراج عند المتصوفة هو آلية من آليات المعرفة هو انتقال أو حركة ذاتية من الظاهر وصولا إلى عمق الباطن، وكذلك نظم القصيد أو إبداع الشعر يستلزم هذه الحركة وهذه النقلة من الظاهر إلى الباطن، من الموقف الظاهر إلى صياغته المعنى كلاما هذا من جهة، من جهة أخرى يصبو الصوفي بمعراجه في العبور نحو المطلق نحو الارتقاء عن تفاهة الواقع اليومي إلى قداسة اللحظة الصوفية، ويبدو لوصيف في معراجه الصوفي شاعرا يستعير الأسلوب الصوفي فعروجه نحو السماء صورة حسية في سمو ذاته الشاعرة باللغة نحو الإبداع الشعري، والشاعر في خطابه يتجه نحو الشاعر الجزائري ميلود خيزار طالبا منه أن تأمل سر التجربة الشعرية الذاتية، التي هي في معتقده نزوع إلى مصاف الأنبياء ولعل ذلك سببه إيمان

الشاعر العميق بنبوته التي يصعب أن يتقبلها القراء والناس عموما، والأمر نفسه عند بقية شعراء جيله، فهو يراهم في مصاف الأنبياء وشعرهم وحي يوحى، لذا أعتقد أن الشاعر يؤمن بنبوءته ونبوءة شعراء جيله لأن الشعر عنده رفض للواقع وهدمه، وإعادة بنائه من جديد، واقع أفضل وأسمى يسمو عن الماديات والواقع المزيف الموبوء، وهو بهذا يشابه الأنبياء في رفضهم وسعيهم للخروج عن واقع سائد فاقد للمثل العليا، والوصول لواقع يرقى بالإنسان أكثر ويسمو به، واقع أكثر عدلا وأكثر سموا وروحانية، لذا في قصيدته عثمان لوصيف بعد أن ينطلق في رحلته نحو السماوات ويقوم بعروجه الخاص، والعروج حدث مرتبط بالنبي محمد عليه الصلاة والسلام، يلحق صفة النبوة بميلود خيزار فيقول[1]:

شعاع . . و يأتي الصبي
شعاع . . و يأتي النبي
شعاع . . و ينهمر الضوء
تبرأ ملحمة العشق ،
ماذا ترى ؟
سلسبيلا و نارا
و ماذا ترى ؟
آية وعروسا
جناحا و برقا
و ماذا؟

يمضي عثمان لوصيف إذن المسكون بالخلق الشعري والإبداع، يمضي وهو الصوفي الثائر منازا بخصوصيته في ربطه الإبداع بالنبوءة، وفي سعيه الدؤوب للبحث عن واقع مثالي، لذا يستحضر حادثة المعراج وكثيرا ما يبني تجاربه الشعرية على الحادثة، متماهيا مع الحادثة ومنسجما معها ، عبر حركة تمازج تلاحم وانصهار.

وتجدر الإشارة أن استدعاء القصة القرآنية والتماهي مع حدث من أحداثها يعمد الشاعر في أحايين كثيرة إلى بث تفاصيل جديدة لا تنتمي إلى القصة القرآنية في أصلها المرجعي الديني، فقد يضيف بعض التفاصيل المعاصرة ليخدم تجربته الشعرية ولكل شاعر أسلوبه ومقدرته في ذلك، فنص (شعاع .. ويأتي النبي) لا يحيل فقط إلى حادثة المعراج، بل يغوص في عمقها الروحاني ليكون الشعر روح الشاعر التي مهما انفصلت عنه يبقى يحاول الاتحاد بها والحلول فيها، وفق طقوسه الخاصة لتمتزج الروحان، روح الشاعر وروح القصيدة، وتعيد خلق الدهشة والابداع من جديد .

[1]- عثمان لوصيف: نمش و هديل، ص45.

### 3/ استحضار رصيد مفرداتي:

بعد أن تعرضت لنسقين مختلفين في الاستفادة من تجربة الشخصية النبي المتقنع بها، يظهر نسق ثالث يختلف عن النوعين السابقين، وإن كانت النماذج السابقة اعتمدت على القصة بحوادثها سواء استثمار موقف كلي من قصة النبي كما وردت في القرآن الكريم، أو استثمار حدث جزئي تُبنى عليه التجربة الشعرية،فإن هذا النوع مختلف، لا يرتكز على الأحداث بل يعتمد مفردات متفرقة من التجربة الكلية للشخصية القناع، من أمثلة ذلك، التقنع بشخصية موسى عليه السلام والاستفادة من بعض مفردات قصته كما وردت في القرآن الكريم لبناء قصيدة قناع تخص تجربة معاصرة، قصيدة **"انفراد"** للأخضر فلوس، حين تقمص الشاعر شخصية النبي موسى عليه السلام وعبر عن تجربته الشعرية المعاصرة، وقصة موسى كغيرها من القصص القرآني أحسن القصص لها مميزاتها وخصائصها ما تجعلها تجذب الشعراء إليها لاستثمارها واستثمار ما جاء فيها .

لم يُبيّن لنا سبحانه و تعالى سلسلة حياة نبيّ من ميلاده إلى تكليفه برسالة التوحيد، إلا اثنين، أحدهما يوسف عليه السلام في سورة حملت اسمه، والثاني هو موسى عليه السلام الذي كان التّفصيل في قصته أكثر وأوسع وأدقّ، وفي أكثر من موضع أكثر من سورة، ولم يُركّز فقط عز وجل على العِبر الكبرى في مسيرة حياة هذا النبي ودعوته لبني إسرائيل وما كابده معهم ومع أهل الكفر فرعون وهامان وقارون وجنودهم، إنّما ركز على تفاصيل صغيرة جدا من حياته عليه السلام، حتّى وصلت إلى تدوين مواقفه التّفصيلية الصغيرة، وعواطفه وأحاسيسه، ومناجياته الخاصة لربه، في آيات تتلى آناء الليل وأطراف النهار .

وعليه فموسى عليه السلام من أكثر المرسلين ذكرا في القرآن الكريم، وقد ترددت قصته في غير موضع من القرآن، وتناسب عرض حلقاتها في كل مرة مع موضوع السورة وسياقها الكلي، وبيَّن سبحانه وتعالى في كل منها أنواعا متباينة من العبر والدلائل، وإنّ تنوع عرض القصة شكلا ، وحجما، وألفاظا، وفواصل آيات، تتناسب مع الجو العام للسورة التي ترد فيها، فالقصة تتردد مختصرة أو مطولة لاستكمال جوانبها فلا تتكرر إنما تتكامل وفي كل مرة يظهر الإعجاز البياني في استبدال لفظ بلفظ آخر أو حذف، وهذا حسب ما

يناسب السورة وسياقها العام [1]، وهي ظاهرة أسلوبية ليست خاصة بقصة موسى عليه السلام فقط بل منتشرة في غير سورة من القرآن الكريم.

جاءت أحداث قصة موسى مفصلة حتّى قبل مولده، حيث كان فرعون يستحيي نساء بني إسرائيل ويقتِّل ذكرانهم، ثم فصلت في مولده، ورضاعته، وتربيته في قصر فرعون، حتّى شبابه وبعثته، وانتهت" بوقوفه بقومه أمام الأرض المقدسة، حيث كتب عليهم التيه أربعين سنة، جزاء وفاقا لمخالفاتهم؛ لأن في كل حلقة من حلقات القصة غرضا دينيا يبرز وله صلة بأهداف القرآن العليا" [2].

تكررت قصة موسى عليه السلام في القرآن الكريم ما يربو عن الثلاثين مرة، وهي ميزة خُصت بها عن غيرها من القصص فقد وردت القصة" مكَّررة في مواضع شتى، ولكن هذا التكرار لا يتناول القصة كلها -غالبا- إنما هو تكرار لبعض حلقاتها، أو معظمه إشارات سريعة لموضع العبرة فيها، أما جسم القصة كله، فلا يكرر إلا نادرا ولمناسبات خاصة في السياق"[3].

عبّر الشاعر فلوس عن تجربته الشخصية من وراء تقنعه بشخصية موسى عليه السلام وقد اعتمد في ذلك على بعض معجزاته عليه السلام، وأول ما يصادفنا ويحيلنا نحو القصة القرآنية قوله في قصيدة (انفراد)[4]:

غمّسَ في جدول أبيضٍ يده
و هي تمسك ترتيله و ابتراء الزمان!
و طاف على رأسه ملك حمل اللدوح
ألقى عليه العباءة تقطر وحيا
هنا التيه
و الطرق المطفآت تجر القوافل للرمل
و الفرحة المشتهاة تخبئ سر الفجيعة

استعار الشاعر بعض المفردات من قصة النبي موسى عليه السلام فعبارة **(غمس في جدول أبيض يده)** إشارة منه إلى معجزة موسى عليه السلام لما خاطبه الله في الوادي المقدس وكلفه بالرسالة،

[1]- للاستزادة ينظر إبراهيم أبو علوش: من جماليات المتشابه اللفظي في بناء قصة موسى عليه السلام في القرآن الكريم ،مجلة المنارة للبحوث والدراسات جامعة آل البيت ، الأردن ،المجلد 20، العدد 4، 2014، ص117 و ما بعدها .

[2]- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة مصر، ط17، 2004، ص165.

[3]- سيد قطب: المرجع نفسه، ص156/155.

[4]- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ص67.

واليد البيضاء من غير سوء هي المعجزة الثانية للنّبي موسى عليه السلام التي لها طابع الرجاء والبشارة، يقول تعالى: ﴿عصاه فإذا هي ثعبان مبين ونزع يده فإذا هي بيضاء للناظرين﴾[1].

ويرد في الآية (32) من سورة القصص: ﴿اسلك يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء﴾ يستفاد أنّ موسى كان يدخل يده في جيبه ثم يخرجها، ولها بياض خاص حيث كانت تشع بشدة، ثم تعود إلى سيرتها وحالتها الأولى كما أشارت إلى ذلك بعض الأحاديث و التفاسير.

وردت معجزة يد موسى البيضاء في القرآن في عدة آيات:

وأ ﴿أدخل يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء في تسع آيات إلى فرعون وقومه وا ق وما فاسقين﴾[2].

﴿واضمم يدك إلى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء آية أخرى﴾[3]، في استخدام الشاعر اليد البيضاء (غمس في جدول أبيض يده) عبّر عن تجربته الشخصية حين ذهب إلى مصر يرجو تطوير تجربته الشعرية، فلم يجد ولن يجد أفضل من معجزات النبي موسى للنهوض بهذه التجربة الخاصة المرتبطة برحلة خاصة إلى مصر، لذا بنى الأخضر فلوس قصيدته على معظم ملفوظات تخص قصة موسى الواردة في القرآن الكريم كما سيظهر ذلك .

يستمر شاعرنا في استحضار معجزات موسى كمفردات يظهر ذلك في قوله[4] :

فتاجأه من بعير وميض المنارة
قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي
و قيل له اخلع حذاءك
وادن لكي تقتبس النار
تغسل عار الزين يطوفون بالعجل في نشوة وافتتان !
و واجهه البرد و العرق المتصفر
أثقله الصمت حتّى رأى جمرة

[1]- سورة الأعراف: الآيتان 107-108.
[2]- سورة النمل: الآية 12.
[3]- سورة طه: الآية 22.
[4]- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، مصدر سابق، ص69/68.

تتراقص فوق ارتعاش البنان !
أشار إلى صخرة بعصاه (لقد عرف الناس موردهم )
واستدار إلى أهله حاملا قبسا و كتاب أغان

استحضر الأخضر فلوس في هذه الأسطر الشعرية ملفوظات أخرى غير اليد البيضاء والتي لا تخرج عن كونها إحالة مرة أخرى إلى معجزات موسى عليه السلام (النار، وخلع الحذاء، والعجل، والعصا)، وكلها مقتبسات لفظية من قصة موسى عليه السلام، وفي ذكر شاعرنا لهذه المعجزات تماهى معها طرديا فتناسبت وانسجمت مع تجربة الشاعر الذاتية، فقد عبر عن تجربته الشعرية في مصر آنذاك متواريا وراء شخصية موسى عليه السلام مستخدما ضمير الغائب رغم أنه يتحدث عن تجربته الذاتية، ويمكن القول أن القصيدة يتجلى فيها تقنع شعري من نوع خاص، أو ما يمكن أن أسميه قناع القناع، والبداية ستكون مع لفظة (النار) ذات الدلالات العميقة وما يمكن أن تعنيه اللفظة في القرآن وما تحويه من إعجاز .

فلفظة (نارًا)في الآية: ﴿إذ رأى نارا﴾ تشير إلى مشهد فيه ريبة وتوجس، لا نلمس يقينا في قول سيدنا موسى عليه السلام وما يؤكد ذلك قوله "إني رأيت نارًا"، أي نارًا ما، ويبدو أن موسى عليه السلام لم يفهمها النار المادية المشتعلة من حطب، وفي هذا إشارة أن النار شكلت مشهدا يختلف عن مشهد النار العادية، شكلت فيما يبدو مشهدا نورانيا مختلفا .

استخدم كذلك شاعرنا اللفظة كما هي (فقد آنس نارا) لكنه يلحق بها عبارة الجبل الأطلسي مشيرا إلى متعلق بتجربة الشاعر الخاصة، إشارة إلى جبال الأطلس الموجودة بالشمال الجزائري .

لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى﴾ أراد موسى عليه السلام من النار أن يستمد منها نورا ليجد به طريقا بعد التيه، والتيه هنا يقترب من معنيين، التيه الأول مادي فقد أضل موسى طريقه في ليل مظلم وبارد، والدلالة المعنوية الثانية أن النار ستكون عدولا إلى الهداية المعنوية وهي النبوءة والتكليف بالرسالة، فقد خرج موسى عليه السلام يطلب لأهله نارا، فإذا به يجدُ في الموضع الذي قصده نورا، نور النبوّة ينتظره.

وقوله تعالى(فاخلع نعليك) يعني: انزعْ حذاءك، توحي بدلالة عظيمة، فهي تعني هنا رمزية وقدسيته المكان فهو في الحضرة الإلهية والله عز وجل يكلمه، إذ اختير موسى عليه السلام واُصطفي من بين أبناء عصره كلِّهم وفي هذا المكان من كل بقاع الأرض، إذن هو الوحي، والتكليف بالرسالة

النبوية في واد مقدس اسمه طوى، وعليه أن يخلع نعليه فقد جاءه الخطاب الإلهي وهو في حضرة الله عز وجل .

يقتبس شاعرنا العبارة ولا يبدي عليها أي تغيير**(قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي /وقيل له اخلع حذاءك وادن لكي تقتبس النار)** فهي إلى جانب ما قد تحمل من الدلالات السابقة المستوحاة من القصص القرآني تحمل دلالات أخرى كنهاية السفر وتحقق الإقامة ونيل المبتغى، فقد وجد شاعرنا إلهامه واقتبس من أطلسه النور وصار شاعرنا مسكونا بالخلق الشعري، فينظم ويبدع بعد أن ألمح لنا بأن الشعر روحه التي انفصلت عنه، وهو يحاول العثور عليها وفق تجربته الخاصة، وقد نهضت هذه المقبوسات بتجربته الشعرية إلى جانب الملفوظات الأخرى مفجرة طاقاته الإبداعية .

يواصل شاعرنا على المنوال نفسه اقتناص الألفاظ والعبارات فيقول مرة أخرى[1] :

إليك العصا فاضرب البحر

هذا الذي لا يبدل زرقته المستباحة -حتى يجف

و فجر عيونك -كي يشرب الناس- من صخرة و اغترف ! )

يستعير الأخضر فلوس هذه المرة عصا موسى عليه السلام، هذه العصا التي رافقت النبي موسى عليه السلام في ترحاله منذ أن كان راعيا في مدين بغنم الرجل الصالح، وإلى أن غادرها متّجها إلى سيناء حيث اتكأ عليها في سيره نحو (جبل الطور)، وعندما خاطبه الله تعالى بالنبوّة وسأله عن عصاه: ﴿وما تِلۡكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ١٧﴾[2]، والله عز وجل أعلم بما في يد موسى ؛ لكنه السؤال الذي يسبق المعجزة التي ستُحول العصا العادية إلى حيّة تسعى للدلالة على أنها مجرّد عصا عادية، وحتّى في إجابة موسى عليه السلام التفصيلية عن استخدامات العصا ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيۡهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخۡرَىٰ ١٨﴾[3]فهي عصا للتوكّؤ، والتعكّز، وهشّ الأغنام وأغراض ومنافع دنيوية أخرى غير السحر، فلم يذكر موسى أنه يستعمل عصاه للسحر كما هي العادة في مصر وقتئذ، وحتّى إن

[1]- الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص69.

[2]- سورة طه: الآية 17.

[3]- سورة طه: الآية 18.

تحولت إلى ثعبان حقيقي بقيت هي عصا موسى العادية لقوله عز وجل: ﴿ قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى﴾ [1].

يلتقط الأخضر فلوس في هذه الأسطر الشعرية العصا (عصا موسى) التي يتوكأ عليها وله فيها مآرب كثيرة، لكنه لا يستلهم الظهور الأول لهذه المعجزة في القرآن الكريم، الذي ارتبط بسؤال موجه من الله عز وجل لنبيه عن تلك العصا التي يحملها بيمينه، ليجيب موسى أنها مجرد عصا يتوكأ عليها ويهش بها على غنمه وله فيها مآرب أخرى، إنما يستثمر ظهورا آخر للعصا في موضعين مغايرين، وهو أن يضرب الحجر فتتفجر عيون من الماء العذب، وقد وردت الحادثة بلفظتين، لفظة (انفجرت) في سورة البقرة، ولفظة (انبجست) التي وردت في سورة الأعراف، وكانتا تمثلان فعلا سرديا واحدا، ذا مضمون حدثي واحد، وهو استسقاء موسى لقومه (بني إسرائيل) في التيه.

وكان لتلك العصا دور بارز في واقعة شق البحر أمام موسى عليه السلام وبني إسرائيل، فحين ضرب موسى بتلك العصا أنشق البحر إلى شقين عظيمين كل شق منهما كالجبل الضخم.

دمج شاعرنا ببراعة منه واقعة شق البحر مع واقع تفجير العيون في مشهد واحد، جمع بين صورتين (**إليك العصا فاضرب البحر/هذا الذي لا يبدل زرقته المستباحة -حتّى يجف /وفجر عيونك – كي يشرب الناس –من صخرة و اغترف !**).

فجاءت الصور تنبض حياة، وتفجرت عيون الشعر عند الشاعر، وفاضت قصائد تُروي يغترف منها الشاعر نفسه فيروي غيره، فقد خاف شاعرنا الظمأ في تيهه أثناء رحلته في مصر لكن رحلته تلك جادت عليه بتجربة شعرية فذة.

وعليه يبدو أن شاعرينْا في تقنعها بشخصيات الأنبياء و تماهيها مع الأقنعة النبوية (اللفظ بوصفه قناعا)، حافظا على المدلول العام ولم يتجاوزا حدود ما تفرضه القداسة الدينية عن النص القرآني، فلم تكن قصائدهم "نصوصا غامر أصحابها في بناء رؤيتهم الشعرية من خلال استدعاء القصة القرآنية وقلب مدلولها، ورموزها لصالح دلالات جديدة "[2] على غرار شعراء حداثيين كثر، حيث تجاوزت فكرة الانزياح لديهم انزياحا دلاليا حادا.

لقد احترم شاعرينْا مرجعية النص في ذاكرته الدينية والمعرفية، فلم يتعدى إطار القصة كما جاءت في القرآن الكريم فقد انطلقا من الأساس الديني للقصة القرآنية ولم يؤولاها تأويلا شعريا أخرجها عن الظاهر في الأصل، فالأفكار المسرودة عموما سردا شعريا في القصائد هي أفكار متوافقة في ظاهرها وباطنها مع

[1]- سورة طه: الآية 21.

[2]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، ص152.

القصة القرآنية، بالرغم من أنها تنطوي على تأويلات معاصرة ينقلها الشاعر من حيزها الديني إلى حيزها الشعري مع هذا فإن "المطابقة التامة أمر ليس محققا البتة في القناع، إذ لا يغيب عن أذهاننا أن الشاعر المعاصر يصوغ تجربة جديدة لها خصائصها وشروطها، ومواضعاتها، وهي تجربة تختلف اختلافا واضحا عن أي تجربة متحققة بغض النظر عن مدى الاقتراب بينهما "[1] هذا من جهة، من جهة ثانية فإن التعامل مع النص الديني فيه مغامرة كبيرة إن لم أقل مجازفة، لأن النص الديني يظل مقدسا وكل انزياح عنه مهما كان بسيطا يعتبر خرقا للمرجعية الدينية، وقدسية الدين تظل مقرونة بالاحتراس والرهبة، وتزيد من صعوبة التعامل مع المقدس الديني و تفرض حرصاً أكبر على عدم تجاوزه وانتهاكه، لما للمقدس الديني من سطوة وحضور .

وربما لهذا السبب لم يستخدم الأخضر فلوس ضمير المتكلم في قصيدته (انفراد) عند تقمصه شخصية النبي موسى عليه السلام، لم يتجرأ أن يتكلم بلسان النبي بالرغم من أنه استعار قصته للتعبير عن تجربته الخاصة، فقد منعته رهبة المقدس الديني من فعل ذلك على ما أعتقد، أما عثمان لوصيف فقد كانت له جرأة أكبر من الأخضر فلوس حيث لم يجد حرجا في استخدام ضمير المتكلم في تقمصه شخصيات الأنبياء جميعا، حتّى أنه لم يجد حرجا في تقمصه شخصية النبي محمد عليه الصلاة والسلام هذه الشخصية التي فرضت قدسيتها على أغلب الشعراء العرب فلم يقدروا على التقنع بها مقارنة بشخصيات الأنبياء الآخرين، وتبقى مسألة التأويل هي الفاصل، والمسألة بالنسبة لتأويل النص الشعري، المنطلق من أصل ديني أو قرآني مسألة خلافية في تاريخ الفكر الإسلامي الفقهي والسياسي معا، والرأي عينه يمكن أن يدلى به بشأن أي قصيدة استعارت الأصل القرآني من أجل إحداث إسقاطات سياسية اجتماعية أو فكرية عليه، لكن أعتقد أن لوصيف في تقنعه بشخصيات الأنبياء لم يخرج على كونها رموزا يسقط عليها تجاربه الشعرية في حدود عدم إخراج القصة القرآنية عن قداستها وغايتها الدينية وسياقها القرآني .

في الأخير يمكن أن أعمم الظاهرة إذن فأقول إنّ شخصيات الأنبياء شكلت إغراء لشعرائنا الجزائريين فأقبلوا عليها يستخدمونها أقنعة تثري تجاربهم الشعرية المعاصرة، فاستثمروا المغزى العام من قصصهم كقصة نوح عليه السلام التي مثلت قصة الولادة الجديدة والانبعاث النقي الطاهر، وشخصية أيّوب عليه السلام الذي ارتبط بالصبر على كل أنواع المصائب، كما نهلوا من أحداث القصص القرآني جملة وتفصيلا كما في مشهد حادثة تحطيم الأوثان من طرف سيدنا إبراهيم عليه السلام، والمعراج في سيرة المصطفى عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام، وأيضا استعانوا من قصة موسى عليه السلام فاقتبسوا منها معجزاته وبنوا عليها قصائدهم خاصة حادثة النار في مدلول النور .

[1]-سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، ص78.

## ثانيا - الخصائص البنائية لقصيدة القناع:

### 1/ درامية مختلفة:

تعد تقانة القناع مقوما من مقومات الدراما والموضوعية، وقد أفادت منه القصيدة الحديثة أيما إفادة وكان له الأثر الواضح في النهوض بشعريتها، فحضوره يعني حمله هموم الشاعر وموقفه من الصراع في حياته التي تعقدت، فهو صوت الشاعر الذي يتحدث به عن أخطر شواغله ومعاناته وما يحس به من ضيرٍ وعنَت، بل وكان صوت القناع يحمل هموم الإنسان وهموم العصر عموما، وعليه يمكن القول أن استخدام تقنية القناع تمكّن الشاعر من النهوض بالتشكيل الشعري في صورته الفنية إضافة إلى إضافة السمة الموضوعية والدرامية على تجاربه الشعرية .

وفي ميل الشاعر الحداثي لاستخدام تقنية القناع بدا له الانتقال من الغنائية الصرفة إلى الدرامية أمرا ملحا لكن بشكل لم يكن ليلغي أو يفضل واحدة منهما عن الأخرى، بل ليجعل اندماجهما طريقة جديدة لكتابة نص شعري معاصر، ولولا هذا الاندماج لما تمكن الشاعر الحداثي في التعبير عن مشكلات الواقع الخاضع له، هذا الواقع الذي انعكس على أناه الذاتية المتعددة الخوالج والانفعالات ، أناه الموزعة على شخوص، وأصوات، وضمائر، تقوم على التحاور، والتصارع، والتوتر، فينتقل الانفعال من الذات الفردية إلى الذات الجمعية، نهْج هذا السبيل أسعف الشاعر فيدفعه لرؤية تجربته الذاتية منعكسة على مرآة مجتمعه، وكان هذا أيضا سبيلا آخر في استفادة شعره من العناصر الدرامية، ذلك أن الدرامية في القناع، كما يراها النقاد، لا تُلغي الغنائية بل تثريها وتغذيها بالكثير من الطاقات البنائية الجديدة فتمنحها أشكالا متجددة، الشيء الذي يجعل قصيدة القناع تجمع بين الغنائية والدرامية وتوصف بالقصيدة الغنائية الدرامية.

إذن إن استخدام تقنية القناع لا يلغي ذاتية الشاعر فقصيدة القناع " تنتمي إلى الجنس الغنائي الدرامي أو هي وسيط بينهما، وحركة هذه القصيدة تتجه من الدرامي إلى الغنائي وهي تسير من التعبير اللامباشر إلى التعبير المباشر، أوهي تعبر باللامباشر عن المباشر فالذات الشخصية في القناع تحيل على

ذات الشاعر وتجربة القناع تحيل على تجربة الشاعر، وما القناع وصاحبه وتجربته سوى وسيلة يتوسل بها الشاعر للتعبير عن ذاتيته "[1].

لقد حاول الشاعر الحداثي أن يبتعد بقصيدته عن الذاتية ليقترب من الموضوعية، ويخفف بالتالي من الغنائية وخلق نوعٍ من الموضوعية، لكن هذه النزعة نحو الدرامية لا تسعى إلى تجاوز الغنائية نهائيا بل لتجمع بين الذاتي والموضوعي، وتربط بين الخاص والعام فقد "كان استخدام القناع وسطا بين الغنائية والدرامية وبين الذاتية والموضوعية، فهو ذاتية مخففة إذا جاز التعبير، وتخفيفها بالتعبير غير المباشر "[2].

يمكن التأكيد إذن على أن قصيدة القناع ليست قصيدة غنائية خالصة أو درامية تامة، بل إن الشاعر باستخدامه تقنية القناع قد سعى إلى خلق القصيدة التي تندمج فيها الغنائية بالدرامية، بحيث يصعب الفصل والتمييز بينهما، خاصة إذا علمنا أن الغنائية عند شاعرينْا و–الشعراء عامة - لم تفر من واقع الحياة لتتغنى بآلامها وأحزانها، بل، على العكس، أصبحت –في النماذج السابقة –تحمل صوتا للشاعرين لوصيف وفلوس وموقفها من الواقع والحياة والوجود عامة، بل كشفت قصائد شاعرينْا المواءمة بين تجاربهما بأبعادها واغتنائها بالدرامية الممزوجة بالذاتية القادرة على استيعاب أبعاد هذه التجربة، وتجسيدها ونقلها إلى ذهن المتلقي، فتقنية القناع " تنطلق من تجربة غنائية أساسا، لكن الرغبة في تجاوزها هي التي تدفع الشاعر إلى التماهي في شخصية أو كينونة أخرى، يسقط عليها تجربته الذاتية وعواطفه الغنائية ويستمد منها الموضوعية والدرامية لتجربته الشعرية "[3].

فصوت القناع في النماذج التي مررنا بها في الفصول السابقة يمتزج بصوت الشاعر، ويدير الصراع، ويتخذ المونولوج الداخلي والتداعي والارتداد في سبيل خلق هذا المواقف، وفي كل هذا ما هو إلا صوت عثمان لوصيف الشاعر الصوفي المتأمل الرائي الذي اتخذ من القصيدة شكلا فنيا لتجسيد هذا المذهب وتصوير هذه الأفكار، وصوت الأخضر فلوس هذا الشاعر الحساس الشغوف بالشعر وبكل ما يدنو من الشعر.

[1]-خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 122.

[2]- خليل الموسى: المرجع نفسه، ص 132.

[3]-محمد علي كندي: الرمز و القناع، ص111/110.

إن تقنية القناع بوصفها وسيلة درامية باعتمادها " على الشخصيات والرموز وتعيين الزمان والمكان يضفي على النص صبغة درامية وغنائية في الوقت نفسه " [1]، وبالتالي فإن تقنية القناع تتكئ على المزج بين الغنائية والدرامية بحيث يمكن القول أن هذا المزج ما هو إلا موقف درامي غير مكتمل بعبارة أخرى، ذلك أن تقنية القناع تنطلق أساسا من "موقف درامي ناقص يتحرك من الغنائية نحو التوتر الدرامي والوجود الموضوعي كي تستجيب لرغبة الشاعر الحديث " [2].

بمعنى أن الدرامية المتوخاة ليست درامية خالصة تماما لأنها تظل درامية ممزوجة بغنائية، درامية ذات انفعال ذاتي في حدود معينة، فالشاعر في اختياره الشخصية القناع إنما يختار الشخصية لدوافع ذاتية، يختار الشخصية التي تنسجم وتجربته الخاصة، وتناسب شخصيته كي لا يحدث عدم انسجام بين تجربة الشاعر وتجربة القناع، كما أنه في هذا الاختيار" يُخضع تلك الشخصية وذاك الرمز إلى قدر من التحوير والتدوير كي يبعث الحياة ويعيد الحركة والنشاط بشكل يناسب أبعاد التجربة المعاصرة ويتوصل المبدع إلى ذلك عن طريق إضفاء غنائية الموقف وذاتيته على الوجود الموضوعي للرمز أو الشخصية وهذا ما يؤديه الموقف الدرامي الناقص بحرارة، تحركه بين الغنائية والدرامية " [3] فلوصيف لو لم يجد في أقنعة شخصيات الأنبياء ما ينسجم مع تجاربه الذاتية لما لجأ لهذا النوع من الشخصيات للتقنع بها، وقد كان موفقا لحد كبير في إسقاط تجاربه التي التقت مع تجارب الأنبياء عليهم السلام، فلما وجد نفسه متضايقا ومتبرما من واقعه قور أن لا يقف مكتوف الأيدي، فنفسه تأبى الخضوع ترفض الاستسلام، لذا أعلنها ثورة على تلك المعتقدات والأفكار المتزمّة والسنن التافهة على حد تعبيره، فاستدعى تجربة النبي إبراهيم وفأسه، وتبنى ثورته على تلك الأوضاع المتحجرة، والأمر نفسه بالنسبة للأقنعة الباقية التي ينطلق من ذاتيته في اختيارها ليعبر عن حالته الشعورية .

وعندما ننسب إلى قصائد القناع أنها تعتمد موقفا دراميا ناقصا إنما ذلك ناتج من كون الشاعر مدفوع للتعبير عن تجاربه " من أجل أن يعرف شيئا عن نفسه ومن ثم كي يعرف شيئا عن الحقيقة لإعادة بنائها "[4] أي أن الشاعر في تقنعه هذا إنما ذاتيته هي المنطلق سواء كي يفهما، أو كي يفهم الحقيقة عامة، فالشاعر في خطابه ينطلق من ذاته " هكذا يوجه المتحدث خطابه إلى الخارج من أجل مخاطبة نفسه –

[1]- محمد علي كندي: مرجع سابق ، ص256.

[2]- محمد علي كندي: المرجع نفسه، ص113.

[3] محمد علي كندي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص32.

بطريقة فعالة – والتوصل إلى كشف موضوعي حول ذاته "[1] إن القصيدة تعبر عن رؤية الشاعر الذاتية لانفعال أو تجربة ما، وبهذا التعبير الفني يخاطب الشاعر المتلقي .

والسؤال المطروح هنا ما هي أهم العناصر الدرامية التي استنجد بها شاعرينا في بناء مواقفهم الدرامية الناقصة ؟.

تقنية القناع بوصفها وسيلة درامية أساسا تنهض على تقنيات البنية الدرامية " من صراع وحركة، وشخصيات وحوار، وتصاعد وتوتر، وتعيين للزمان والمكان "[2] أصبحت هذه العناصر واقعا ملموسا ملازما له، حيث نجد، على سبيل المثال فقط، أن المونولوج الدرامي، كعنصر من عناصر الدراما، يشكل في كثير من قصائد القناع جزءا مهما من بنائها وفي كل النماذج السابقة لشاعرينا، والمونولوج الدرامي الذي يمثل " الحوار الدرامي الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما هو الصوت الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين والآخر .

هذا الصوت الداخلي –إذ يبرز لنا الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير"[3]، بمعنى أنه حوار بين النفس وذاتها في عملية استكناه لمشاعرها، أي تعبير الشخصية عن أفكارها الداخلية العميقة، ويمكن لمونولوجات شاعرينا أن تُلتمس في أغلب النماذج الشعرية السابقة مثلا، في قصيدة "طوفان "لعثمان لوصيف، لتسقط الآلهة للشاعر نفسه، وصفحة ضائعة من سفر أيّوب للأخضر فلوس .

حيث الصوت المهيمن على هذه النماذج هو صوت القناع أين يتوسل الشاعر بضمير المتكلم الذي يتيح له أن يتعرف التجربة من الداخل، وتتناص القصيدة النص الجديد مع النص الغائب نص القصة القرآنية وقد " ربط النقاد بين قصيدة القناع والمونولوج الدرامي، فقصيدة القناع تتميز بالحديث الشخصي المونولوج، ويتم انجاز هذا الحديث بضمير المتكلم وبذلك تسيطر هذه الشخصية المتحدثة على قصيدة القناع، وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا –معهاأننا نستمع لصوت الشخصية، ولكننا ندرك

[1]-أسامة فرحات: مرجع سابق.

[2]-محمد كندي: مرجع سابق.

[3]-أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص20.

شيئا فشيئا أن القصيدة ليست سوى "قناع " ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر وصوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة "[1].

وتنهض قصيدة القناع على تجربة رؤية داخلية تجمع أنا الشاعر بأنا مغاير أو أكثر، فهي القصيدة التي ينطقها صوت ثالث ناجم عن تفاعل صوتين، هما صوت الشاعر وصوت الشخصية التي يتماهى معها، وهذه القصيدة وليدة حركة درامية بالغة القوة والتوتر بين الشخصيتين،" فالقناع ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته، إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في الوقت نفسه، ينطق صوت الشاعر أنه –أي القناع – شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو عالم الأسطورة ليتلفظ ما يريد، ولكن القناع -في الوقت نفسه – لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق القناع، هو فيما يفرض -على الأقل– صوت الشخصي التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر. ولكن الصوت الذي نسمعه هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر و الشخصية معا "[2].

وبذلك تنسرب قصيدة القناع ضمن الجنس الغنائي الدرامي، وتلجأ نتيجة الصوت المركب إلى المونولوج –كما الشعر الغنائي-ليكون أداة لمعمار القصيدة.ولكن قصيدة القناع تختلف عن القصيدة الشعرية الغنائية بالتباس عودة ضمير المتكلم على صوتي الشاعر/ والشخصية التاريخية، وليس إلى واحد منهما.كما تتميز بأن القناع الناطق الذي يتحدث أنا الشاعر من خلاله يقدم في القصيدة عبر بؤر تبرز الخصائص الشخصية المميزة له على أنه أحد شروط المونولوج الدرامي في قصيدة القناع[3].

على سبيل المثال في قصيدة "**طوفان**" لعثمان لوصيف تحمل رؤى وأفكار عثمان لوصيف لكنها تحيل إلى نوح عليه السلام فهي تحمل صوت الشخصية المباشر وصوت الشاعر الضمني، لذا يحس القارئ بوجود ثلاثة أصوات ملتفة على بعضها البعض، صوت الشاعر المتواري طواعية فاسحا المجال لصوت راوٍ يتقمصه ويصدر صوت ثالث هو صوت الشخصية القناع الذي يجمع الصوتين الآخرين، وعلى هذا الأساس فإن قصيدة القناع عموما تقوم على تعدد الأصوات، وتعدد أصوات يرتبط ارتباطا وثيقا بالدرامية ذلك أنه ملمح من ملامحها فالدرامية أساسا تنشأ " من ذلك الحوار الصوتي الثلاثي الذي يتحقق في القصيدة عبر ابتعاد صوت الشاعر، رغم أنه خالق القناع، وتقدم صوت المتكلم أو صوت القناع الظاهر

[1]- جابر عصفور:أقنعة الشعر المعاصر، ص123.

[2]- جابر عصفور: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]- ناصر يعقوب: قصيدة القناع قراءة في قصيدة رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش، مرجع سابق، ص255.

على سطح النص، فيما نلمح صوتا ثالثا هو الراوي الضمني الذي يدير الحديث أو يُنطق القناع ويلامس عصرنا "[1].

إن المونولوج الدرامي يتيح للشاعر التعبير عن عواطفه وخلجاته النفسية وعميق أفكاره بطريقة غير مباشرة، فالمونولوج الدرامي يحيل القارئ إلى صوت آخر خفي وكأنه مع ذات غير ذات الشاعر فهو بمثابة " قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى، غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب ويتوحد معها مجسدة في النهاية الموقف الدرامي "[2].

إن المونولوج الدرامي بخصائصه تلك ينقل القصيدة عموما من جو الخطابية و الذاتية إلى الموضوعية و الدرامية فالشاعر يتوجه بخطابه لنفسه بديلا عن الآخر ويكون الحدث نابعا من ذات الشاعر، أي من الداخل نحو الخارج في شكل تساؤلات واستفسارات داخلية تثير المعاني العميقة .

بهذا كله القناع يمنح القصيدة خاصية الجمع بين الغنائية والدرامية ولا يمكن لقصيدة القناع إلا أن تتأسس على هذا المزج الذي ارتقى بالقصيدة إلى قصيدة متكاملة تخاطب الإحساس والفكر في آن واحد، هذا ينبثق عنه خصيصة أخرى هي كالتالي .

[1]- حاتم الصكر: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، مرجع سابق ، ص116.

[2]- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما و الشعر، مرجع سابق، ص22.

## 2/ذاتية وموضوعية في الآن نفسه:

الجامع بين الذاتي والموضوعي في قصائد القناع ناتج عن الجمع بين الغنائية والدرامية ذلك أن " تقنية القناع تكتمل عند نقطة تعادلية بين الغنائية والدرامية " [1]، لكن احتمالية خلو أي عمل أدبي من الذاتية شيء مستبعد إذ لا يخلو أي عمل أدبي من ذاتية مؤلفه مهما كان، ولا بد من آثاره أن تظهر في مواطن مختلفة من العمل الأدبي وكأن فعلا لا إراديا يدفع بالمبدع أن يسقط شيئا من ذاتيته على ما ينتجه من عمل أدبي، كما أعتقد أن السبب الأول في نزوع الشعراء نحو التقنع أنهم وجدوا في تجارب أصحابها ما يتوافق مع ذاتيتهم التي تنعكس في تجارب يريدون لها أن تحمل جانبا من الشمولية، لكن قصائد الشاعر في العصر الحديث المصطبغة برؤيته الذاتية لا يريد لها أن تقتصر عليه وحده، بل يريد لها أن تلتقي مع تجارب غيره لكن بنوع من التورية والتخفي، فتقنية القناع تتسم بالذاتية والغنائية إلى جانب انطوائها على الدرامية والموضوعية، أي أن قصيدة القناع التي تتأسس فنيا على أقنعة تتفاوت من حيث الكفاءة والإتقان تتحرك بين الموقف الغنائي والذاتي والموقف الدرامي والموضوعي[2].

إن الشاعر الحداثي في نزوعه نحو التقنع يبني قصيدته لغويا على ضمير المتكلم فتجيئ القصيدة على لسان شخصية ما من الشخصيات المستعارة، سواء كانت من التراث أو من الواقع أو مخترعة حتّى، يضفي هذا على صوت الشاعر نبرة موضوعية ذلك أن القارئ " لا يستطيع أن يميز تمييزا جيدا بين صوت الشاعر وصوت الشخصية فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية" [3]، وتعدد الأصوات وتفاعلها دراميا يضفي على القصيدة "شيئا من الموضوعية والتعدد والاختلاف" [4]، لكن ذاتية الشاعر تبرز في تجربته التي هي إسقاط على تجربة القناع ورغم أن المتلقي عادة ما يصادف غموضا من القراءة الأولى للقصيدة التي تتعمدها تقنية القناع " حيث يتوجه المبدع بخطابه إلى الخارج، ولكنه ما قصد غير الغوص في أعماق ذاته، مستعينا بالخارج الظاهري على ذلك، فهو عندما يُنطق الشخصية القناع، إنما ينطق من خلالها بعد توحده بها "[5] إلا أنّ القارئ في الأخير يكتشف أن صوت القناع ما هو إلا صوت الشاعر، وتجربة القناع ما هي إلا تجربة الشاعر في الحاضر .

---

[1]- محمد علي كندي: الرمز و القناع، ص116.

[2]- محمد علي كندي: مرجع سابق.

[3]- خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة ،ص120.

[4]- خليل الموسى: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[5]- محمد الكندي: الرمز والقناع، ص 115.

إن القصيدة التي تثبت فيها تقنية القناع تعبر عن رؤية الشاعر الذاتية لانفعال أو تجربة ما، والشاعر على ما يبدو عندما يلجأ إلى هذا النوع من "التكنيك أراد أن يخلي مساحة أخرى يظل على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا لكنه في الواقع يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي والوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي "[1].

فاستخدام القناع لا يجرد الشاعر كليا من ذاتيته لأنه لا يزال يتحدث بضمير المتكلم، وإحساسات وخلجات وانفعالات الشخصية القناع في الحقيقة ما هي إلا خلجات وانفعالات الشاعر، كما أن تجربة القناع تحيل إلى تجربة الشاعر، وذات القناع تحيل إلى ذاتية الشاعر، وإن كان لا يُسمع إلا صوت القناع إلا أن النص يعبر عن رؤى وأفكار الشاعر، إذ بالرغم من هذا التقنع والتواري يحافظ الشاعر على حضوره في ذهن القارئ إن لم يتأت ذلك من القراءة العميقة للنص الشعري، فإنه سيحدث من خلال اسم الشاعر الموجود على هامش القصيدة، أو على فاتحة الديوان أو المجموعة الشعرية، فيتوصل القارئ في الأخير أن القصيدة التي كانت على لسان القناع تعود للشاعر وتحمل أفكاره ورؤاه لكن عبر غموض فني شفاف .

إنّ القارئ يجد نفسه وهو يلتقي قصائد القناع هاته، يجد نفسه في تجارب مجتمعة تجارب الشاعر وتجارب الشخصيات المتقنع بها، ويصغي إلى أصوات متعددة صوت القناع وصوت الشاعر، هذه الأصوات تعلو في عالم جديد عالم الشاعر، عالم رؤيا الشاعر، كما تعانيه أناه في سياق تجربته الذاتية ذات الطابع الموضوعي .

وتجربة رؤى الشاعر تعني أننا أمام " حالة كيانية ينفتح خلالها وعي الشاعر الرائي على كلية التجربة الإنسانية لإدراك تجربته الجزئية في سياقها "[2]، إن تجربة القناع عند شاعرنا عثمان لوصيف مثلا في هدم الأصنام، أو العروج، أو الطوفان، هي تجارب يعيشها الشاعر في حاضره، فلوصيف حين يلجأ لاستخدام قناع الرسول محمد عليه الصلاة والسلام ، وإبراهيم عليه السلام ، ونوح عليه السلام في هذه المرحلة من حياته –فترة الثمانينيات - إنما كان استجابة طبيعية للظروف التي صاحبت مفهومات الصراع التي كانت لدى الشاعر وقتها، فقد أصبح العروج ضرورة تلح على الشاعر من الداخل، كما مثل هروبا من الواقع وتطوراته، هروبا من عالم سفلي مصدوم فيه، إلى واقع سماوي للتخفيف من حدة مأساة الواقع

[1]- حاتم الصكر: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص106.

[2]- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، ص181.

المعاش، يبدو أن لوصيف ينطلق بداية من الثمانينيات " من واقع مظلم يلح كثيرا على ترديه وإفلاسه وتلقانا عبارات شديدة الدلالة على الفشل الذي تسبب فيه الآخرون "[1]، في كثير من نصوصه الشعرية، إذ لا يمكن تفسير هذه التحولات الداخلية للنص الشعري بمنأى عن التحولات الخارجية السياسية والاجتماعية للشاعر، فالأكيد أن لجوء شعراء الثمانينيات لاختيارات فنية كتقنية القناع لم يأت من فراغ بل نتيجة لهذه التأثيرات التي انعكست على بلورة الظاهرة الشعرية للشاعرين، هكذا ظل الشاعر يتفاعل مع أحداث الواقع وتطوراته ليواجها بما ينسجم مع معطياته الفنية والإبداعية، فالقناع يتيح للشاعر" أن يحقق ذاته العميقة التي يبحث عنها ويتجشم الصعاب والمعاناة من أجلها، بإصراره على الفرار من الواقع والظروف المحيطة به، عبر التماهي والاندماج مع الآخر، الذي ظن أنه يحقق له تلك الذات، باستلهام تجاربه ووقائع حياته، واستدعائها بشكل جديد، يناسب الحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر " [2].

وحتّى وإن حاول الشاعر أن يكون موضوعيا قدر المستطاع فإن ذاتيته ستفرض نفسها عليه بين الحين والآخر، فقد ثبت أن معظم قصائد القناع التي ينسب إليها النضج والاكتمال، تحوي إشارات تحيل على ذاتية الشاعر، على سبيل المثال في قصيدة "انفراد" إن الأخضر فلوس يستعمل ملفوظات تحيل إلى تجربته الخاصة فهو حينما يقول :**قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي /وقيل له اخلع حذاءك وادن لكي تقتبس النار،** فعبارة الجبل الأطلسي تحيل سلسلة جبلية ببلده الجزائر، وما تحمله هذه السلاسل الجبلية من دلالة عميقة لكل الجزائريين حيث احتضنت الثورة التحريرية الكبرى وما تعنيه من شموخ وكبرياء .

ما أردت قوله أن اللجوء إلى بناء القصيدة على تقنية القناع أي على أكثر من صوت واحد كما أفصحت عن نفسها النماذج الشعرية السابقة والمنتقاة من قصائد شاعرينا، تعبر عن ذاتية وموضوعية الشاعرين في الوقت نفسه، وتتحرك بين الغنائية والذاتية في الآن ذاته؛ وتقنية القناع من الناحية الموضوعية تحيل على التعمق في فهم التجارب الإنسانية بكل تناقضاتها وتضادها وتصارعها، وهذه الدرجة العالية من الفهم تحمي المبدع من الرؤية السطحية للتجارب والاكتفاء بها، وتحميه من التعبير المباشر عن قضاياه لذلك كله " ليس القناع مجرد شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر من خلالها، وليس هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته،..... ، فالقناع أكثر شمولا وتعقيدا من ذلك،..... ، إن القناع أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها

[1]- عباس بن يحي: وعي الذات فرص ضائعة وأفق مفتوح، مرجع سابق، ص35.

[2]- محمد علي كندي: الرمز و القناع، ص120.

الشاعر اقتناص الواقع، وإدخاله في شبكة الرمز، لعله يساهم بذلك في تغييره "[1] فيجمع في ذلك بين الخلق والإبداع في عالم يكتنفه الصراع والأزمات .

إجمالا لما مضى يمكن القول إذن أن الشاعر الحداثي سعى من خلال استخدام تقنية القناع إلى بلوغ غايات فنية يمكن إجمالها في أن :

القناع يكسب أيا كان نوع الشخصية المتقنع بها النص الشعري أبعادا درامية تسهم في تخطي وتجاوز الغنائية في القصيدة في حدود معينة، يؤدي هذا إلى انفتاح النص الشعري على قراءات وإمكانات تأويلية متعددة، كما يتحقق من خلاله البوح بخلجات النفس وانفعالاتها بحرية أرحب وبفنية أعمق وأجمل، من خلال التخفيف من الذاتية ومحاولة بلوغ مستوى من الدرامية ليكون النص مفتوحا في حركته الزمنية بين ماض وحاضر ومستقبل هو زمن الحقيقة .

ومما لا شك فيه بما أن تقنية القناع إحدى صيغ تحديث النص الشعري كما أن للتقنية جماليات تنهض عليها فماذا أضافت التقنية للنص الشعري الجزائري الحديث وماذا أضفت عليه من جماليات ؟.

[1]- جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص125.

## ثالثا - جماليات القناع:

في سعي القصيدة المعاصرة إلى تطوير نفسها وارتياد آفاق جديدة تتوغل في وهدة الذات، ومن خلال البحث عن وسائل تستعيذ بها عن تلك الجماليات الكلاسيكية، وتنشد تخطي المسارات التي سبقتها بأن تبحث عن تقنيات تربط بين الشاعر والرؤيا، بين الشعر والنبوءة، وبين الإنسان والحياة، كان القناع من بين أكثر هذه الوسائل ملاءمة وفاعلية، وفي خضم هذا السعي الحثيث كانت العودة للتراث ريا بعد ظمأ، لذا اغترفت نصوص شعراء الحداثة من نهر التراث حتّى ارتوت، غير أن التراث الديني، في شتى فروعه وبكل قيمه الفكرية والروحية يعد النبع الفياض والعذب الزلال الذي استقي منه الشعراء على اختلاف مشاربهم، وبهذا فالشاعر الحداثي " إنما كان تحوله ناضجا عندما استقى من الموروثات الدينية فأضفى قوة ومصداقية على النص الأدبي الحديث، جاعلا إياه غطاء أو رداء أو واجهة في حركة من الاستبدالات والسياقات تدور في فضاء النص الجديد "[1].

وقد تنوع استلهام الشاعر للتعابير الدينية في الشعر المعاصر ما بين قرآنية ونبوية، وظاهرة استدعاء شخصيات الأنبياء كرموز وأقنعة واحدة من أحدث وأهم مظاهر التعامل مع النص القرآني حيث تضفي نوعا من القداسة التي تكسب الخطاب الشعري نوعا من التعالي والسمو، وتمنحه قدرات إضافية ليمارس فاعليته في التعامل مع الواقع، إضافة إلى توظيف التعابير الدينية القرآنية على أشكال متعددة، كاقتباس المفردات والصور القرآنية وغرسها في البناء الشعري باعتبارها أحد لبناته، وإن ظهرت هذه التعابير في أردية جديدة تختلف نوعا ما، فإن طاقاتها الإيحائية تعمل في أعماق اللاشعور واللاإحساس حتّى تصل إلى استثارة مخزونها النفسي والفكري والدلالي في وعي المتلقي، ومن ذلك فإن توظيف "النصوص الدينية في الشعر من أنجع الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، كما أسلفنا فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا كان دينيا أو شعريا. وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب و إنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا. ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر – خاصة ما يتصل منه بالصيغ – تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان "[2].

وغني عن القول أن استدعاء الشخصيات التاريخية والتقنع بها يمكن الشاعر من إغناء تجربه الشعرية، خاصة إذا ما جاء المعادل الموضوعي دينيا تحققت غايات فنية عالية للنص، ونفسية وشعورية

---

[1]-أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر1975- 2000، أطروحة دكتوراه جامعة بسكرة، الجزائر، 2015، ص20/19.

[2]-صلاح فاضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص59.

للمتلقي والشاعر على حد سواء " فالمقدس الديني غني فنيا، يتيح مرونة وعمقا، وهو قريب من وجدان المتلقي غير غريب عنه، وينقل النص إلى الشمول والكلية ومجالات المطلق في الإبداع، ويجعل النص يتوافر على النزعة الدرامية والمشوقة ويربط بين الذاتي و الموضوعي "[1].

وإلى جانب تعدد الوظائف الفنية والجمالية التي يؤديها القناع أيا كان نوع الشخصية المتقنع بها، تاريخية أو تراثية أو أدبية كانت، من جعل النص الشعري يحفل بأبعاد درامية في تخطي وتجاوز الغنائية ، وانفتاحه على قراءات وإمكانات تأويلية متعددة...

فإن التقنع بشخصيات الأنبياء يعمق هذه الخصائص، ويضفي عليها أبعادا جمالية وفنية أعمق، وبجعل النص مفتوحا في حركته الزمنية، وقد بدا لي من خلال ما مر من النماذج الشعرية الجزائرية السابقة التي تقمصت شخصيات الأنبياء أقنعة أن هذه الأخيرة قد أضفت جماليات خاصة على هذه النصوص يمكن حصرها في ما يأتي :

أولا: تعميق الدلالة.

ثانيا: تقوية الإمكانيات الدرامية.

ثالثا: تخطي حدود الزمن.

[1]-عزيز حسين علي: استدعاء المقدس الديني في شعر مظفر النواب، مجلة آداب ذي قار ، جامعة ذي قار، العراق، العدد 20،القسم الأول ،2016، ص5.

### 1/ تعميق الدلالة:

إن التلاقي بين الرموز التراثية عموما والشاعر يجعل القصيدة تنفتح على آفاق رحبة من الرؤى التي تستبطن الذات والأشياء، وإن كانت " العودة إلى التراث بمجمله، تحقق للشاعر عمقا من التعبير عن التجربة فإن في استلهام التراث الديني ما هو أبعد من ذلك وأعمق، ذلك أن الديني يعني المقدس، بحضوره، وسطوته، ومساحته الكبرى التي يحتلها في الذاكرة الجمعية للأمة، وانتصابه عنصرا تكوينيا أصيلا في الفكر والوجدان، لا طارئا عليها "[1]، وبذلك فالمقدس الديني هو عند الشعراء مصدر إلهام وثروة رمزية هائلة، كما يعد احتفاء بالتجربة الشعرية المعاصرة، وشاعرانا عثمان لوصيف والأخضر فلوس لما نهلا من القصة القرآنية واستثمرا هذه الطاقات الرمزية لشخصيات الأنبياء، أعادا استلهام المقدس الديني بسطوته وحضوره وقداسته، هذا أضفى على إنتاجهم أجواء من الهيبة والقداسة، كما يسهل هذا النوع من النهل، التواصل مع النص الشعري ويشد رباط الوصل بينه وبين المتلقي، ذلك أن المتلقي لديه استعداد مسبق لهذه الهالة القدسية، على خلاف بعض المصادر الأخرى –الأسطورة /التاريخ -التي يلازم الغموض معظمها نتيجة غربة بعض الشخصيات عن ذهنية القارئ .

يتيح هذا التواصل مع شخصيات الأنبياء استثمار القيم التعبيرية الهائلة والشائعة والمتجذرة في الوعي الجمعي، مما يزيد من قيمة العمل الشعري، لأن التراث الديني " ينتمي إلى الذاكرة التاريخية وهذه الأخيرة إشكالية فلسفية أساسية ومعقدة تتصل بمجمل الوجود البشري ....فالدين بلورة للهويتين الفردية والجماعية ووجود الجماعة "[2]، إن القصيدة باحتضانها الرمز الديني عموما عاملا مشتركا يهم الشاعر والقارئ في آن واحد، ما يجعل تجربة الشاعر متصلة بين القارئ والشاعر ومستمرة مع الشعر، لذلك سيكون القارئ عنصرا مشاركا وفعالا بفهمه وثقافته ورؤيته لتجربة الرمز والشاعر، وتنشأ هنا استقلالية القارئ في التوليد والفهم والتأثر بدلالات الرمز الديني، هذا سيمنح القصيدة تدفقا دلاليا واسعا في الرؤيا بفعل مؤهلات هذا الرمز الديني الهائلة .

[1]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، ص33.

[2]- عزيز حسين علي: استدعاء المقدس الديني في شعر مظفر النواب، مرجع سابق، ص5.

أضف على ذلك أن استدعاء شخصيات الأنبياء يعني التناص مع القصة القرآنية، التناص مع أحداثها وأقوال شخصياتها "ومن الواضح أن دخول النص الشعري بعلاقة مع القصة القرآنية، يمنح طاقة وجدانية ودلالية هائلة، ويحفز ذاكرة المتلقي، فالشاعر حين يستدعي القصة القرآنية ويحاورها ويتقاطع نصه معها، يدفع المتلقي لاستحضار القصة القرآنية (الغائبة) داخل النص الشعري الحاضر لينتج دلالة نصية جديدة "[1]، هذا التمازج والتظافر يضمن تعميق التجربة، وتكثيف اللغة الشعرية، والنأي عن المباشرة .

وعليه فإن حضور شخصيات القصة القرآنية أو الشخصيات الدينية عموما وليس فقط شخصيات الأنبياء في النص الشعري يكسبه" أصالة وخصوصية وفرادة، كما يمنح الشاعر قدرة على تجاوز الذات إلى الموضوع "[2]، فحضور شخصيات الأنبياء في العمل الشعري يعني حضور كل متعلقاتها الراسخة في ذهن المتلقي والمرتبطة والمتأصلة في الوجدان الجمعي، الزمان والمكان والأحداث المتصلة بشخصية النبي، وسيرتها، وتاريخها، هذا يمكن الشاعر من تجاوز الذات إلى الآخر، كما يسهل التحول من الذاتية الفردية إلى الموضوعية الجمعية" والحقيقة أن الشاعر عندما يجد نفسه مضطرا بما يتقنع به يندفع إلى تراثه يلتمس في ثناياه ما يحقق رغبته ويساعده على ما هو بصدده، ويتيح له الانفتاح على ذات أخرى يستطيع من خلالها أن يبني تجربته بناء يتسم بالموضوعية والدرامية، ويحقق لها الكثافة الرمزية "[3] هذا يتيح للشاعر استثمار القيم التعبيرية الهائلة والمتجذرة والمتأصلة في الوعي الجمعي ولن يجد أقدر ولاأكفأ من الشخصيات الدينية ومنها شخصيات الأنبياء على تلبية هاته الحاجات الفنية وتعميقها فـ" قصص الأنبياء من أهم الأقنعة المؤسسة للأفكار والاتجاهات والأنساق في الثقافة العربية التي ترسم لنفسها طريقا من خلال المقدس إما بطريقة صريحة أو ضمنية"[4]. فعندما يقول عثمان لوصيف[5]:

***كنت نوحا في فلكه يتحدى  كربه في قاموسه الفياض***

---

[1]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث ،ص35.

[2]- حسن مطلب المجالي ،المرجع نفسه ،ص36.

[3]-أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، ص37/36 .

[4]- سمير عبد الرحمن الضامر: قصص الأنبياء في التراث العربي تحليل سيميائي سردي، رسالة دكتوراه ، جامعة مؤتة للدراسات العليا ، الأردن، 2009، ص150.

[5]- عثمان لوصيف :الكتابة بالنار ،ص75/74.

حـــــاملا في دنـــيا سفينته مه ... كـــــل زوجين اثنين جيـــل نكاح

مـــــوكب للحيـــــــاة و البعث ... يطوي ظلمات الأهوال و الأبـراح

مبحر في أحـــــلامه غائـــص في ... ذكـــريات الإخصـــاب و الأقماح

تترائى له الـــــمرافئ نشـــوى ... حـــــافلات بالنور و الفقـــــاح

هذه فلـــــكي فاركبوا أو تلاشوا ... في عـــــراك الأمـــــواج و الاريـا

إنني الانسان الذي يرث الأرض ... بما فيـــــــها مه أسى و انشـراح

فانشرى الخير يا صـــوارى منايا ... و تـــــراجع أيا زمـــان الشيـــاح

تكون شخصية نوح عليه السلام هي أقدر الشخصيات على بث أفكار وخواطر وهواجس لوصيف في تجربته الشعرية والشعورية الخاصة تلك، من حيث الولادة الجديدة وانبعاث الذات والانبعاث عموما.

إذن هذا الحضور المؤثر والطاغي في فكر وروح المتلقي والشاعر على حد سواء لشخصيات الأنبياء، لكونها نماذج مستمدة من القرآن الكريم وكونها كذلك نماذج عُليا للمحاكاة والاحتذاء في تأسيس الحياة والفن والفكر، يتيح استثمار طاقات النص المقدس الهائلة في إنتاج وتوليد معاني ودلالات جديدة ومتجددة، الذي يجعل القارئ عنصرا فاعلا في إنتاج الرؤيا الشعرية سيما أن لديه ذلك الاستعداد المسبق فيكون التشارك والتواصل بين الشاعر والمتلقي في العملية الإبداعية، وهذا ديدن الشعراء المعاصرين في التعامل مع الشخصية المقدسة والمقدس الديني عموما " لذلك فإن عدم الوعي بمنزلته وخطورة حضوره يشكل مثلبة تحرم المشتغلين بفنون القول –وفي مقدمتهم الشعراء- من فرصة عظيمة لإثراء قولهم، ورفد تجاربهم، من خلال ربطها بأصل عظيم وجذر عميق متصل بأعمق نقطة في الوعي والوجدان "[1] بهذه السمات يتيح الاتصال بهذه الشخصيات المقدسة تفجير طاقات تعبيرية هائلة كما يضمن للنصوص المتناصة مع القصة القرآنية يضمن لها قسطا كبيرا من الموضوعية والفنية .

[1]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، ص33.

كما أن القصة القرآنية بصبغتها الدينية تلك وأبعادها المختلفة " ذات طبيعة معرفية خاصة، شأنها شأن الخطاب الديني كله، الذي يمنح للإنسان تصورا عميقا للوجود، ويجيب عن أسئلته الضاغطة بقوة، التي رافقت وجوده "[1] وذلك أن ربط الشعري بالديني يعطي تصورا أعمق للحياة، نظرة شمولية للكون لتعقيداته وتشعباته، لإنسانية الإنسان، ما يمنح تحررا من سطوة الذات فيكون التعبير عن الذاتي بالجمعي عند الاتكاء على ثابت من ثوابت الذاكرة الجمعية .

وعليه لما استدعى شاعرينا الأخضر فلوس وعثمان لوصيف الأنبياء عليهم السلام: نوح وإبراهيم وأيوب وموسى ومحمد عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام خصبوا نصوصهم الشعرية وأثروها، فانفتحت قصائدهم على "آفاق عدة، تصل إلى النص، وصاحبه، وبيئته "[2]، وقد أضفت تلك الرموز القرآنية على تجاربهم الشعرية المعاصرة عراقة، وأصالة، ومثلت نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وجعلت قصائدهم تتجاوز حدود الزمان والمكان، ليتعانق الماضي والحاضر معا، فيكتسب النص حركة سلسة تمتد به من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، وقد وافقت هذه الأقنعة النبوية طبيعة القضايا والهموم التي أرادا التعبير عنها في واقع حديث معقد يفرض سلطته بقوة؛ الأخضر فلوس في سعيه وراء تطوير تجربته الشعرية فعندما يختار الأخضر فلوس النبي موسى قناعا للحديث عن هذا فيقول[3] :

غمّس في جدول أبيض يده
و هي تمسك ترتيلة و ابتراء الزمان !
و طاف على رأسه ملك حمل اللدوح
ألقى عليه العباءة تقطر وحيا
.....
ففاجأه من بعير وميض المنارة
قر أنس نارا على الجبل الأطلسي
و قيل اخلع حذاءك
وادن لكي تقبس النار

[1]- حسن مطلب: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، ص37.
[2]- عزيز حسين علي: استدعاء المقدس الديني في شعر مظفر النواب، ص4.
3-الأخضر فلوس عراجين الحنين ،ص69/68/67.

تغسل عار الزين يطوفون بالعجل في نشوة و افتنان !
و واهمه الرد و العرق المتصّفر
أثقله الصمت حتى رأى جمرة
تتراقص فوق ارتعاش البنان !
أشار إلى النخل فانتصبت قامة من ضياء
أشار إلى صخرة بعصاه (لقد عرف الناس موردهم)
واستدار إلى أهله حاملا قبسا و كتاب أغان
ورف على مسمعيه جناح الملاك :
(إذا سقط القلب في المنتصف
وراءك صف
سيرمي بأيامه للهيب
و يشعل ناره في المنعطف
إليك العصا فاضرب البحر
هذا الزي لا يبدل زرقته المستباحة —حتى يجف
و فجر عيونك —كي يشرب الناس- من صخرة واغترف!

يكون قد وجد مجالا رحبا لبسط أفكاره ورؤاه الفلسفية، حيث يتجلى الشاعر لاهثا تدفعه رغبة جامحة في امتلاك وتطوير ينبوع القول وناصية العطاء الشعري، ولن يجد أقوى ولا أهم من شخصية النبي موسى عليه السلام لتنهض بهذه التجربة المعاصرة من خلال الربط بين رحلة موسى عليه السلام وهو يسير مقتبسا نور النبوة ورحلة شاعرنا في سبيل بحثه عن الإبداع وتطوير ناصية الشعر عنده.

كما أسهم هذا التشكيل الفني المقنع المتكئ على المقدس الديني في زيادة لحمة القصيدة، فبدت النماذج قطعا فنية ملتحمة أشد الالتحام مع المعاني التي ساقتها وكانت نتيجة لها، فكانت القصائد وثيقة إبداعية جامعة لكل الحياة السياسية والاجتماعية والأدبية التي عاشها شاعرينا بملابساتها، مما أدى إلى انسجام إبداعهم مع ظروف حياتهم وواقعهم وكان انعكاسا لها .

إضافة إلى كل هذا فإن استلهام شخصيات الأنبياء التي هي رموز قرآنية و دينية إضاءات لعتمة النص " حيث ترتبط التجربة الشعرية، بتجربة المتلقي ومخزون ذاكرته، وهو ما يجعل من عملية التلقي عملية تفاعل حقيقية بين طرفي الرسالة الشعرية، المبدع، المتلقي، الذي يمتلك قدرا من الارتباط بالرمز

القرآني، يتيح له التواصل بين النص الشعري المستدعى فيه "[1]، فهناك صلة سابقة ومقدسة بين القارئ والرمز الديني أنتجت رابطة منعت بأن لا يكون هذا النوع من الرمز غريبا غرابة مطلقة - مع ذلك يحتفظ الرمز بغموض من نوع خاص - فإذا ما استلهمه الشاعر أيقظ في وجدان المتلقي هالة من الذكريات والدلالات والمعاني لذلك فإن " لغة النص المتجاورة والتي تتسم بنوع من الغموض، فتنحصر الحادثة المقدسة دينيا لتغمر النص بالرمز، ولتضع المتلقي أمام صورة تتقاطع داخلها الذات والواقع العام والحادثة التاريخية المقدسة دينيا، وتنصهر جميعها لتولد ذلك الفعل الشعري المتجاوز بدلالته آفاق اللغة المباشرة إلى فضاءات تعبيرية دالة إيجابية "[2].

لاشك أن استثمار الرموز المستمدة من القرآن الكريم عموما يمدّ من جسور التواصل مع المتلقي، وإن كانت النصوص الشعرية الحداثية تصطبغ بصبغة الغموض الناتج عن استدعاء بعض الرموز الأسطورية أو التاريخية البعيدة عن ذهنية القارئ، إلا أن التعامل مع الرمز القرآني وإن كان يمتاز هو الآخر بمسحة من الغموض إلا أن غموضه غموض ممزوج بشفافية خاصة، تأتت من غنى دلالات شخصيات الأنبياء إلا أن هذا النوع من الغموض، وهو مطلوب " يمنح الشعر بعض شفافية، هو محتاج إليها، لأن في الاغتراف من معين الذاكرة الجمعية، استثمارا لحضورها الواضح، والفاعل في المتلقي، وتحقيقا لغاية الشاعر في توصيل رؤيته الفكرية والجمالية، فلا يتحقق حضور النص، إلا بقدر ما يعمل الشاعر على تقصير المسافة بينه وبين قارئه، شريطة ألا يتواضع بلغته، وصور ، ورؤاه حتّى الابتذال والمباشرة "[3].

وعليه يمكن التأكيد على أن استدعاء شخصيات الأنبياء كأقنعة مكسب كبير للشعر وللشعراء، فهذه الشخصيات من الناحية الرمزية تشع بكثير من الدلالات نظرا لارتباطها بكثير من المواقف "ومما حققه الشعراء من ذكر الأعلام القرآنية، أن القصة القرآنية تلقي بظلالها على الأجواء الشعرية، أكسبتها شيئا من الشفافية والإيحاء والإيجاز، لأن هذه الأعلام لها أبعاد قصصية في القرآن، وكان ورودها في الشعر يكفي لإثارة تلك الأبعاد من دون حاجة إلى تفصيل في المواقف أو الإطناب "[4]، لقد قدّم القرآن الكريم

---

[1]- حسن مطلب المجالي: مرجع سابق، ص39..

[2]- أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، ص46.

[3]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث ، ص40.

[4]- شلتاغ عبود شراد: أثر القرآن في الشعر العربي الحديث،دار المعرفة دمشق ، سوريا ط1، 1987 ، ص189.

شخصيات الأنبياء في هيئات وصور فيها صفات وأفعال وأقوال هذه الشخصيات بحيث قدمت بوصفها إنسانا وبوصفها نبيا "فهي شخصيات شاخصة مجسمة بشكل بارز، وهي شخصيات حية متحركة، واضحة الملامح، بارزة السمات، ترتسم على محياها شتى العواطف والانفعالات، وتبرز من خلالها (نماذج إنسانية)كاملة خالدة، تتجاوز حدود الشخصية المعينة إلى الشخصية النموذجية "[1] لذا هي شخصيات غنية بكثير من الدلالات والإيحاءات ومنفتحة على رمزية رحبة، فالنبي نوح عليه السلام شخصية قوية التحمل، يظهر ذلك من خلال تحمله دعوة قومه مدة طويلة على الرغم من معرفته أنه لن تؤمن إلا الفئة القليلة، لذا توحي شخصيته بالثبات والالتزام والطاعة، كما تحيل حادثة الطوفان على الولادة الجديدة والانبعاث، هاته الأخيرة التي استثمرها الشعراء الحداثيون بكثرة في نصوصهم الشعرية، وحادثة ابن نوح الذي غرق في الطوفان تنفتح على دلالات لا تحصر وسفينة نوح و...؛ وشخصية إبراهيم عليه السلام تحمل دلالات الحلم، والرأفة، وقوة الحجة" حقا إن هذه الشخصية يشع منها أكثر من معنى، وترمز إلى دلالات عظيمة، فهي الشخصية التي تجسدت فيها الخلة لله، والطاعة له في ذبح الولد، وصفة التحدي حين تواجه البشر وما كانوا يعبدون من الكواكب والنجوم .و هي الشخصية صاحبة المعجزة الكبرى، الخروج ببرد وسلام من النار التي سجرها لها النمرود طاغية عصره"[2]، وشخصية يوسف عليه السلام التي رسمها القرآن بكل جوانبها الحسية والعقلية والعاطفية، وإلى غير ذلك من الدلالات التي تشع بالرمزية والإيحائية والشفافية، والأمر سيان بالنسبة لكل شخصيات الأنبياء التي تشع دلالة حيث تمنح القصائد غنًى وثراءً وكثافةً لم تكن ليبلغها الشعر عموما لولا صلته بشخصيات الأنبياء و القرآن الكريم .

يكتسب إذن النص الشعري بتعالقه مع شخصيات الأنبياء طاقة وجدانية هائلة، ودلالة نصية متجددة، وموضوعية تؤكد رؤية الشاعر، كما تمنحه هذه الشخصيات سلطة إبداعية مطلقة، لقد حقق الشعراء في تعاملهم مع المقدس الديني " تلك اللذة في التجاوز وذلك الحلم في إعادة الخلق، وفتح نصهم الشعري على قراءات وتأويلات عدة، بعد أن اجتهدوا في عدم وضعه هدفا، وطوعوه كوسيلة تغني وتثري الأداء الشعري، كما أحدثوا تغييرات وتبديلات في المضامين، لتوافق وتتلاءم مع رؤية الشاعر والواقع

[1]-صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988، ص238.

[2]- شلتاغ عبود شراد:أثر القرآن في الشعر العربي الحديث ،ص165.

معا، باعتمادهم أسلوب التحوير دون الإلحاق بالمقدس الديني أي نوع من الانتهاكات أو الخروقات و هي سمة حداثية تمثل هذا التعامل "[1].

لقد نال الشاعر العربي الحداثي في نهله من المقدس الديني مغانم كثيرة لا يمكن عدها ولا حصرها، فمن شأن هذا النهل أن يفضي إلى ثراء القصيدة وكثافتها، ومن شأن هذا التركيب أن يضفي شعرية خاصة على القصيدة وسلطة إبداعية للشاعر، لم تكن لولا هذا القبس الخاص والمشع من الرموز الدينية، هذا على صعيد الدلالة وتعدد القراءات، أما على صعيد آخر المتمثل في عنصر الدرامية التي تعد مسعى كل فنون القول الأدبية فإن في ذلك شّأوا آخر.

[1]- أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 45/44.

## 2/ تقوية الإمكانات الدرامية:

يقول الناقد علي جعفر العلاق: " لقد حاول شعراء الحداثة العرب تحرير نصوصهم من سطوة المشاعر الرومانسية، والمواقف الغنائية السائبة. ولتحقيق ذلك وجدوا أن أكثر الوسائل ملاءمة، إن لم تكن أكثرها فاعلية، هو معالجة عنائهم الروحي والتعبير عنه عن طريق الاستخدام الناضج للشخصيّات التاريخية كأقنعة"[1]. وغني عن القول أن التشكيل الفني ضمن إطار القناع يوفر للقصيدة إمكانات درامية حين يمتزج التشكيل الفني بالرؤية الشعرية، فالشاعر بمجرد أن يتقنع بشخصية ما تكون مناسبة لتجربته الشعرية يخلق موقفا دراميا يتصاعد مع السمات التاريخية للشخصية، بينما إذا كان القناع شخصية من شخصيات الأنبياء فإن الإمكانات الدرامية للقصيدة ستتكثف وتكون هائلة، ستلهمها هذه الشخصية وتنعكس على الذات الممتزجة معها .

فهذا النوع من التقنع سيضع القارئ على حافة نوع خاص من التوتر، توتر التذكر الذي يحيل على درامية خاصة فشخصيات الأنبياء عليهم السلام " هذه الأعلام التي ترسخت في النفس المسلمة منذ أربعة عشر قرنا، حتّى عادت مقترنة بمواقف وصفات إنسانية، ثابتة، يستطيع الشاعر إثارتها لدى متلقيه دونما لجوء منه إلى تفصيل هذه المواقف، والدخول إلى جزئياتها، بل إن ذكر الشخصية وحده يكفي لاستحضار تلك المواقف والصفات الإنسانية "[2] ، التي توحي بدرامية من نوع خاص ناتجة عن حضور هذه الشخصيات الدينية، فشخصيات الأنبياء إضافة لغناها بدلالات كثيرة ومختلفة " تحمل قدرا كبيرا من التراجيديا والدراما التي أغرت الشعراء بتتبعها فنيا، واستثمار ما فيها من طاقات دالة على دراما الحياة الإنسانية، فهي مثال للعطاء والبذل وحمل الرسالة، وهي في الوقت نفسه أنموذجا لتحمل المكابدة والعذاب والمعاناة، وهذه الدراما العالية، يتخللها عذاب شديد تصلح مثالا للنبل والسمو والفداء ، ورمز للاغتراب الفطري والوجداني، ودليل على نقصان الحياة البشرية وافتقارها للمثال "[3] هذا ما دفع عثمان لوصيف لاختيار شخصية محمد ﷺ قناعا له في قصيدته "المعراج" تعبيرا عن هذا الصراع مع الواقع المادي وتعبيرا عن غربته واغترابه قائلا[4]:

---

[1]- جعفر العلاق :الشعر و التلقي، ص106.

[2]- شلتاغ عبود شراد: أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، ص157/156.

[3]- أحمد العياضي، مرجع سابق ،ص23.

[4]- عثمان لوصيف ، براءة ، ص43/42

خلني
فاضت السماء بعيني نبيذا و استيقظت أعشابي
صاعر في الخفيف ، في نشوة الوخز ، في ريش السحاب
في الأهداب
صاعر . .
صاعر . .
دمي يشرب النار . .و روحي تطير من أثوابي
صهوتي البرق ، و التباريح أبوابي
و سر المجهول سر الكتائبي
أين يمضي بي التهابي ؟
و أين المنتهى . . أين آخر الأبواب
خلّني للضياع
للضياع ، للخوف ، للسحر ، للموت خارج الأحقاب
خلني . . خلني فهذا اغترابي
هذه شهوتي . . و هذا عذابي

وهي صراعات تتجاوز الكون والبشر وهذا من شأنه أن يفتح النص المتعالق مع هذه الشخصيات على ضرب عال من الدرامية ويعزز منحاه الدرامي .

تحمل إذن شخصيات الأنبياء قدرا كبيرا من التراجيديا والدرامية ناتج ذلك من عنصر الصراع الذي يعد " العمود الفقري في البناء الدرامي فلا قيمة للحدث إلا بالصراع الذي يدفع الحدث إلى الأمام من موقف لآخر في حركة مستمرة تسير بالبناء الدرامي إلى ذروة رئيسية للأحداث ثم إلى نهاية، فهو المحرك الداخلي للعملية الدرامية "[1] ، والأحداث الجسام التي مر بها الأنبياء في حياتهم، وصراعاتهم مع قوى الكفر والشر، ومعاناتهم التي تكبدوها في سبيل تبليغ رسالاتهم، هذه الشخصيات بكل كثافتها الرمزية وشحنتها العاطفية الروحية ورموزها المتعالية، شكلت إغراء كبيرا للشعراء وجذبا للقراء، وأحالت على درامية عالية لم تتحلّ بها كل الأنواع الأخرى من الشخصيات فهذا" الصراع بين قوى الخير والشر هو مصدر ألم الدنيا

[1]- ينظر أنيس السويسي و طارق عبد الحميد: بنية الصراع الدرامي في الشعر الليبي المعاصر ،المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الأول ،العدد العاشر، مارس 2018، ص95.

بما يشيع في النفوس من نور وظلمة، وصلاح وفساد، وفزع وأمن، وتفاؤل وتشاؤم "[1]، وهذه الصراعات وبما توحي من تعقيدات الحياة كانت منبع درامية تجاوزت كل درجات الدراما المتوخاة من أي نوع آخر من الصراعات، ببساطة لأنها صراعات خاصة لشخصيات مقدسة عرفت أعنف أنواع الصراع، وهي تكفل لكل شاعر أن يبحر ويغوص في ذاته وفي ذوات الآخرين والجماعة، في مشكلات عصره وما يؤرقه ومجتمعه بالطريقة التي يرتئيها، ذلك أن النص الشعري الحداثي إنما يعالج عادة تجربة روحية أو نفسية أو اجتماعية أو كلها معًا، لذا يعتمد النص الشعري الحداثي البناء الدرامي المؤهل لرصد مشاهد الحيرة والقلق وطلب المستحيل، وهي السمات التي يتميز بها الإنسان المعاصر وبذلك فإن ميل الشاعر إلى تقصي أثر الدرامية قد دفع بالنص الشعري إلى أن يكون نص تجربة، لا نص موضوع مما يتيح تجاوز ثنائية الذات والموضوع، وتجاوز الشعور المحدّد وضيق حيز التجربة وهي سمات تتوافر في شخصيات الأنبياء بكثرة دونما عن غيرها من الشخصيات الأخرى .

وإذا ما كانت الدراما تتأسس على عنصر الصراع هذا إن لم تكن " تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله "[2] فإن شخصيات الأنبياء عليهم السلام كلها عرفت حياتها أنواعا من الصراع " صراع الخير والشر، والحق والباطل، والإيمان والضلال، ويكون حينا صراعا ماديا: كموقف موسى عليه السلام مع السحرة لما رمى عصاه ورموا عصيهم، وحينا صراعا نفسيا كموقف إبراهيم من الكواكب والقمر و الشمس "[3].

هذه الأنواع من الصراعات الداخلية والخارجية، المادية والنفسية التي عرفتها شخصيات الأنبياء وملأت حياتها بمجرد أن ترد في النص الشعري تثير في نفس المتلقي الشوق لتلقي العمل الشعري، فالصراع موطن الأثر الحقيقي في النص الشعري الدرامي، كما أعتقد أن الصراع أهم أجزاء ذلك الشعر، زيادة على كون الصراع "روح العمل الدرامي وباعث الحرارة فيه وهو موطن الأثر الحقيقي في النص الشعري الدرامي، لأنه يدفع الشاعر إلى التجرد من ذاتيته من خلال تناول حادثة معينة "[4]، لذا لن يتكبد

[1]- التهامي نقرة: سيكولوجية القصة في القرآن، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس، 1974، ص441.

[2]- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه ظواهره الفنية و المعنوية ، ص279.

[3]- التهامي نقرة: سيكولوجية القصة في القرآن، ص350.

[4]-أنيس السنوسي: بنية الصراع الدرامي في الشعر الليبي المعاصر ، ص95.

الشاعر العناء في سعيه لتحقيق درامية نصه الشعري، بل إن أنواع الصراعات تلك التي عرفتها شخصيات الأنبياء تضفي توترا هائلا على العمل الشعري مما يكثف الدرامية ويزيدها غنى وجمالا تلك التي تصبو إليها جل الأعمال الأدبية في العصر الحديث .

من جهة أخرى إن إحساس الشعراء بعمق المعاناة بعد هزائم سياسية واجتماعية توالت وخيبات أمل تراكمت، وحريات قمعت، حيث ازداد وضعُ الإنسان العربي سوءا في وطنه، وجد الشعراء في استدعائهم شخصيات الأنبياء كرموز أو أقنعة عزاء في واقع حديث أثبت غربتهم، واغترابهم، وضيقهم وتبرمهم، إذ " لا يمكن أن نغفل أن تكون قصص الأنبياء أحد البدائل النفسية والتعويضية للذات البشرية ونوع من الارتقاء والسمو عن أشكال القلق وأسئلة الحياة والموت والميلاد "[1] وأسئلة الوجود إجمالا .

كان إذن اللجوء إلى المقدس الديني طوق نجاة وملاذا لبناء عالم شعري مغاير وجديد والذي يمكن أن يسمى "عالم شعرية وقداسة الحلم"، للتعبير عن مأساة الواقع العربي الفاجعة، وعن معاناة الإنسان فيه، يتجاوز فيه الشاعر مآسيه ومعاناته، وتتجاوز معاني القصيدة محدودية أُلحقت بها فلم تعد قادرة على استيعاب هذه المتغيرات، لقد وجد الشاعر الحداثي أن شخصيات الأنبياء أو الرموز القرآنية هي الأصلح والأعمق والا ًكثر توترا عن سواها، للتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية، بسبب سماتها التي اكتسبتها من المقدس الديني، فالرمز الديني عموما رمز كوني، ولغة عالمية، بإمكانها أن تخرق البنى الذهنية والنفسية العميقة، وتمارس سلطتها على المتلقي والذات الشاعرة .

لقد لجأ الشاعر العربي للمقدس الديني بحثا عن الهدوء والإيمان لذاته المغتربة والمتشظية و" الحنين إلى الماضي وبالأخص المقدس الديني راجع لقوة ما راج فيه من أفكار واعتباره معبر نجاة، يتجاوز به الشاعر واقعه المنهار، ليعبر إلى ضفة الحضور والمشاركة الفعالة في البناء وعبر قنطرتي الاستلهام والتأويل يستطيع الشاعر المبدع أن يعبر إلى خلق الجديد من ذلك القديم المحاصر بقدسية يصعب –في الغالب الأعم انتهاكها و خرقها" [2].

[1]- سمير عبد الرحمن الضامر ، قصص الأنبياء في التراث العربي تحليل سيميائي سردي، ص87.

[2]- أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر ، ص42 .

والمعجزات التي رافقت الأنبياء كعصا موسى ويده البيضاء، أو نجاة إبراهيم عليه السلام من النار، أو معراجه عليه الصلاة والسلام إلى السماوات السبع وغير ذلك من معجزات الأنبياء عليهم السلام، إن هذه الأحداث التي عرضها القرآن على ما هي عليه" إنما تحركها إرادة حكيمة مبدعة حسب نواميس خاصة تختلف عن نواميس عالم المادة. وكل خطوة فيها مقدورة بحساب. وذلك مما يجعل الإنسان في تعليله للأحداث أنفذ بصرا و أشد عمقا "[1]، وكذلك الشاعر الحداثي الذي أصبحت رؤيته للواقع مبنية على هذا التبصر والعمق والنبوءة لذا وجد في هذه الشخصيات ما يغذي هذه النزعة ويعززها وما أحوج الشاعر الحداثي لهذا في ظل ما يعتري ذاته من نزاعات و قلق واضطرابات .

تحيل الدرامية إلى الموضوعية واستخدام القناع في القصيدة " يجعلها تبنى على رؤية موضوعية للذات التي تجد لها جذورا في الماضي، وحضورا في الحاضر، وامتدادا في الآتي، فتصبح قادرة على الصيرورة والتحول، وتنتقل من الغنائية الذاتية إلى الغنائية الكونية، وتتمكن من تجاوز التعبير المباشر إلى التعبير بالرمز"[2]، بينما إذا كانت القناع شخصية دينية كشخصية الأنبياء فإن ذلك الحضور سوف يتبنّى الموضوعية لأبعد حدودها ما يمنح الخلود والديمومة لهذه النصوص، لأنها مرتبطة بخلود المقدس الديني.

كما أن حضور القناع في صلب تجربة الشاعر" يؤهله لأن يكون المحرك للقصيدة، والمولّد لبنيتها، والمحور الذي تدور حوله أحداثها، وأن يكون الرمز والرامز الذي يتواصل مع نماذج بدئية مشابهة له"[3]، بينما إن كانت الشخصية دينية فإن المركز في القصيدة هو مركزية الشخصية الدينية المقدسة، ومحور القصيدة هو الشخصية الدينية التي تدور في فلكها كل تفصيلات القصيدة ومن هنا يصبح توظيف شخصيات الأنبياء في الشعر تعزيزا قويا لدرامية القصيدة وشاعريتها ودعما لاستمراريتها وموضوعيتها.

كما أن التقنع بشخصيات الأنبياء وإسقاط التجربة الشعرية المعاصرة على تجارب هاته الشخصيات شكل إغراء وجذبا كبيرا للشعراء، ذلك أنهم وجدوا في هاته الشخصيات ما ينسجم مع ذاتهم المغتربة والمتشظية، فجميع شخصيات الأنبياء " تشترك في صفة التحدي والانطلاق الفرداني لتصل إلى مستوى

[1]- التهامي نقرة: سيكولوجية القصة في القرآن، ص354.

[2]- إحسان الديك: تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث، طباعة دار الجندي للنشر و التوزيع، فلسطين ، 2016، ص67.

[3]- إحسان الديك: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكاريزما الذاتية عبر آلية القداسة المتأتية من الغيب المرتهن بالوعد والوعيد ومن الحضور المقيد بالدليل المادي (المعجزة) ولعل الوصف الأكثر التصاقا بسرديات الأنبياء هي صراعها الدائم مع السلطة الكافرة لتبدأ النبوة من المعارضة "[1]، هاته الأخيرة تحيل على صفة كلية لشخصيات الأنبياء فكل شخصيات الأنبياء تتصف بصفة المعارضة وتبدأ أحداث قصتها بهذه الصفة، أما الصفة الجزئية هي مدى وصول الشخصية إلى مستوى السلطة، وهذا ما يصادفنا أو ما قد يفهم عندما تقرأ قراءة متأنية لقصيدة (لتسقط الآلهة) لعثمان لوصيف[2]:

أحمل الفأس
أقتحم اليوم كل المعابر
أهوي بفأسي على الآلهة
فتسقط ميتة
واحدا . .
واحدا . .
ثم أركل كل القرابين
كل البخور
و كل النواميس
و السنن التافهة . .

حيث تستشف صفة المعارضة والرفض والثورة، ولعل أهم شيء دفع الشعراء للتقنع بشخصيات الأنبياء كون هذه الشخصيات تجسد " طموح الشاعر إلى استرداد دوره، ويصبح توقه إلى أن يكون نبي عصره وأن تتقدس كل كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته، فهو بحث عن النبوة في الشعر بمنطق القرن العشرين "[3] كما أن النبوة في جوهرها ترتبط بالعدالة الاجتماعية بمفهومها الأخلاقي الواسع، والعدالة بدورها تعتمد وتتكئ على حقائق كونية هذه الحقائق التي صارت مرامي وغايات الشاعر الحداثي.

[1]- أحمد مهدي الزبيدي: أدلجة توظيف الشخصية الدينية في الشعر العراقي الحديث، محاضرة متاحة من الموقع الإلكتروني: http://www.uobabylon.edu.iq ،اطلع عليه يوم:2020/12/02.

[2]- عثمان لوصيف ، شبق الياسمين ، ص47.

[3]- صلاح فاضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص48.

إن حضور الأنبياء كرموز أو أقنعة بوصف حضورهم يمثل تجليات للمقدس الديني، يضع للشاعر والمتلقي على حد سواء في هالة مقدسة بأبعادها المختلفة، مما يزيد هذا الحضور ثراء المضمون الشعري ويكثف دلالته، ويكشف الكثير من المعاني التي يصعب التعبير عنها بطريقة مباشرة ذلك أن" قصيدة القناع بدورانها حول القناع ذاته ستذهب محمولة على تجربته وعلى جدل علاقاته مع ذاته والعالم"[1]، فإذا ما كان هذا العالم يحيل على عالم الأنبياء ذلك المقدس بحضوره وسلطته ورمزيته الذي لا تهفت، وإعجازه الذي لا ينتهي، وما فيه من الرموز لا تكف عن الصراع والجدل والتوتر، والحضور والغياب، فإن هذا يولد كثافة رمزية تفوق كثافة أي قناع آخر غير القناع الديني.

فيما سبق تأكيد على أن التقنع بشخصيات الأنبياء، يوحي بتوحد بين الحسي والمعنوي، والحقيقي والمجازي، وهذا ما يجمع بين القناع والرمز، والقناع حينما يكون شخصية نبي هذا الأخير بوصفه مقدسا أو حاملا لفكرة المقدس يكون بعيدا عن الثبات، وخارجا عن حدود الزمان والمكان، وهنا يكمن الفرق والاختلاف بين التقنع بشخصيات غير شخصيات الأنبياء، فالقناع حين يكون قناعا نبويا ينطوي على كثافة درامية تفوق ما تحوزها أنواع الأقنعة الأخرى ذلك أن القناع كرمز يحيلنا غالبا إلى الخصائص التي يتميز بها النمط الأصلي فإن كان دينيا تحققت غايات فنية أروع وأعمق وأجمل .

[1]- إحسان الديك: تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث ،ص68.

### 3/ تخطي حدود الزمن:

يحدد الناقد جابر عصفور قدرة قصيدة القناع على الجمع بين الأزمنة الثلاثة الحاضر والماضي والمستقبل فيقول " ينقلنا التوتر بين صوت الحاضر وصوت الماضي إلى مفارقة تنطوي عليها قصيدة القناع وهي مفارقة خاصة بالزمن بأوسع معانيه، إن شخصية القناع تقودنا من حيث الظاهر إلى الماضي ولكنه يقودنا في -حقيقة الأمر- إلى الحاضر ومع ذلك يقودنا إلى المستقبل "[1]، وبذلك يوفر القناع للشاعر فرصة تخطي الأزمنة الثلاثة، من خلال عدم الاستقرار على زمن محدد فتجمع القصيدة بين الأزمنة الثلاثة في الآن نفسه وبهذه الخاصية تكتسب قصيدة القناع شعريتها، شعرية الرؤيا وفضاء الحلم والنبوءة لتصبح فضاء شعريا ومظهرا إبداعيا خاصا أين تتجاوز الواقع إلى اللاواقع، أو بعبارة أخرى تتجاوز الواقع الراهن إلى واقع أفضل وأسمى وأمثل، واقع يتعانق فيه" المرئي مع اللامرئي، والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما وراء الواقع"[2].

وعليه التوتر الحاصل في قصيدة القناع بين صوت الشاعر الذي يعني الحاضر، وصوت الشخصية الذي يعني الماضي يضعنا أمام مفارقة زمنية تصل الحاضر بالماضي والمستقبل في الوقت نفسه، ذلك أن القناع عموما" يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمق إدراكنا للحاضر، عمق –من ثم- إدراكنا للماضي، وعندما يتجاوب الإدراكان –الحاضر والماضي- يتولد إدراك المستقبل"[3]. عندئذ ينطوي القناع على أبعاد الأزمنة الثلاثة ماض وحاضر ومستقبل فيتجسد التلاحم بين التراث والواقع والحلم أو الرؤيا.

وبهذه المفارقة يغدو القناع وسيلة لتعميق إدراكنا للواقع، اقتناص سقطاته من أجل تغييره، وتغدو بذلك الأقنعة التي تحمل أسماء شخصيات نموذجية بمحمولات فكرية وشعورية، هي كما يقول الناقد

---

[1]- جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر ،ص124.

[2]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط3 ،1979،ص121.

[3]- جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص124.

إحسان عباس: "رموز كبيرة أو نماذج عالية تحمل قيمة الرمز وأبعاده"[1]، وعليه فإن النصوص التي تتقنع بشخصيات نموذجية أي كان نوعها تحوي مفارقة تتمثل في تخطي حدود الزمان والمكان .

ذلك أن الزمن في قصيدة القناع مرتبط بالشخصية وهاته الأخيرة ترتبط بمرجعيتها التاريخية وبذلك يكون " الزمن الذي يفصلنا عن القناع، والدور المميز الذي يقوم به صاحبه، يجعلان منه موضوعًا أو فكرة أو قيمة أو رمزًا، أو نموذجًا بدئيًا أصيلاً غير متناهٍ، يتردد صداه، ويتجدد حضوره في الزمان، ولعل هذا الذي كان يتوخاه البياتي من القناع للتوفيق "بين ما يموت، وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر"[2].

ومن خلال هذا التوتر المتأتّي من التفاعل والتواشج بين تجربة الشاعر وتجربة القناع، وبين صوت الشاعر وصوت القناع يتولد "البعد الثالث للرؤية، والمنظور الثالث للتجربة، والمجال الثالث للزمن"[3]، هذا ما كان من القناع عموما، فماذا لو كان القناع شخصية دينية أو شخصية نبي تحديدا ؟ وما لهذه الشخصية من قدسية، وطاقات إبداعية، تأتت لها من كونها شخصيات من مصدر مقدس أثبت إعجازه على كل المستويات، لاشك أن البعد الفني والجمالي سيتعمق، ولا شك أن هذا النوع من التقنع سيهب النصوص الشعرية أبعادا جمالية وفنية هائلة.

فحين استدعى عثمان لوصيف أو الأخضر فلوس شخصيات الأنبياء موسى وأيوب ونوح وإبراهيم عليهم السلام وتقمصوها كأقنعة ثم أسقطوا تجاربهم المعاصرة على تجارب تلك الشخصيات المقدسة، فاستعاروا أصواتها وتماهوا معها ليكشفوا عن تجاربهم التي تلتقي وتتقاطع مع تجارب الأنبياء، هي مازالت تتفاعل وتتشكل في الزمان، وتتصاعد داخل النص وخارجه على أمل نهاية مشابهة ينتصر فيها الشاعران، ويحققا مايصبوان إليه، وهو التطلع لواقع آخر يستطيعان أن يغيراه لتتغير كل الحياة معه إلى الأفضل والأسمى، باستخدام هذه الشخصيات المقدسة أقنعة يتيح هذا للقصيدة أن تدخل " فضاء دراميا،

---

[1]-إحسان عباس: الصورة الأخرى في شعر البياتي، مجلة الآداب ، العدد 3،السنة الرابعة عشر ، لبنان ، 1966، ص30.

[2]- إحسان الديك: تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث ، ص66.

[3]- عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ،المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت /لبنان ، ط1 ، 1999، نقلا عن ، تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث ،ص66.

يستشرف رؤى شعرية قادرة على التحرر من قيود الزمان والمكان والذات، فتغدو التجربة الشعرية ساعتئذ متجاوزة إلى أبعاد إنسانية وحضارية، وناطقة باسم الإنسان المعاصر "[1]، على أن الواقع الذي يتطلع إليه شاعرانا ليس " الغيب المنفصل التجريدي إنما هو الممكن الذي يختزن لا نهاية الواقع . كل واقع نتجاوزه يوصلنا إلى واقع آخر أغنى و أسمى "[2].

هذا البحث عن الواقع الآخر الأمثل والأسمى، الذي هو تجاوز الماضي إلى المستقبل، هو جوهر وحقيقة تُشكل النبوة لذا هو ممكن ومتاح عند التقنع بشخصيات الأنبياء عليهم السلام، لأن هذه الشخصيات تتفرد بخصائص تتيح لها أن تكون خارج حدود الزمان والمكان، اكتسبت هذه السمة من النص القرآني الذي يتميز بخلوده وعبوره كل الأزمنة، وعليه إن التقنع بشخصيات الأنبياء يتيح للشاعر الانفصال عن الزمان لتغدو النصوص الشعرية المتصلة بهذه الشخصيات نصوصا تتيح للشاعر والقارئ معا التحليق خارج حدود الزمن " فيقودنا الشعر، شأن النبوة، إلى عالم يفلت من حدودنا، وراء حدودنا"[3].

لقد أمّن القرآن خاصية طالما افتقدها النص البشري وسعى مؤدوه إلى امتلاكها، وهي خاصية الخلود، خلود العمل الأدبي عموما وتجاوزه للحظة الراهنة ولحظة الماضي، لقد حقق القرآن بتسجيله للأحداث المرتبطة بهذه الشخصيات النبوية خاصية الخلود لهذا العرض الرسالي، وإمكانية معايشته في كل لحظة وحين، مع متلقين جدد، مع متلقين عالميين وكونيين ... فعملية الاسترجاع تتم بسهولة عبر فعل تكرار القراءة والتلاوة والتدبر لآيات القصة القرآنية، وكأنها صدى للعرض الرسالي الأول مازال يتردد في أعماق كل نفس بشرية ذلك أن القرآن يمتاز بمعجزة حركية بارزة و"الإعجاز الحركي هو أظهر ألوان الإعجاز بروزا "[4]، فالقرآن عندما يصور صورة ما فإن هذه الصور تظل شاملة خالدة، ومكررة في كل زمان ومكان .

---

[1]- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، ص36.

[2]-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص120.

[3]-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، المرجع نفسه، ص106.

[4]- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص310.

من هنا فإن في استدعاء شخصيات الأنبياء والتقنع بها نحن نعيش لحظة زمانية معها، نتجاوز الزمن الطبيعي والتاريخي للأحداث إلى الزمن الغيبي والخارق، لتتكرس الظاهرة الإعجازية لأن هذه الشخصيات ترتبط بالقصة القرآنية التي هي "قصة كونية البيئة، خالدة الخطاب، إلهية المصدر، تجاوزت حدود الزمان و المكان"[1] وهي خصائص تتفرد بها القصة القرآنية التي أعجزت وستُعجز كل البشر .

يتسم الزمن بشكل عام بالضبابية والتعتيم، لذا كان محور الجدال الدائر بين الفلاسفة والأدباء والمفكرين وغيرهم شأنه في ذلك شأن القضايا التجريدية التي يصعب الوقوف على حدود ضابطة لها، أما عنه في التوظيف القرآني فهو " ظاهرة قائمة بذاتها تجاوزت إفهامية الأدباء واستقرائية الفلاسفة، فهو في تعامله مع الأفعال بمستوياتها الثلاثة لا يخضعها لزمنيتها النحوية بل يتجاوزها إلى مستوى دلالي أوسع، يتمثل في إعادة خلق وتشكيل القصدية الزمنية، فمثلا دلالة الماضي تأخذ منعطفا انعكاسيا يحيلها في نهاية الأمر إلى مستقبل ﴿ء ر ك و ا ه ل ك ص ف ا ص ف ا﴾ وبصورة عكسية نجد المستقبل يحيل إلى ماضي ﴿ز ل ء ا ه ح ى ي ق و ل ٱ ل ر س و ل و ٱ ل ذ ي ن ء ا م ن و ا ه م ت ى ن ص ر ٱ ل ل ه ﴾"[2].

زمن القصة القرآنية زمن فريد، تفرد في وضعه عز وجل واختلف عن كل الأزمان في السرديات البشرية، فهو زمن يضاهي زمن السرد القرآني من حيث خصائصه وميزاته، يبدأ قبل الزمن الإنساني نفسه، أما زمانية السرد الفني فهو لا يمثل إلا النزر القليل من الزمن الدنيوي فهو زمن ضئيل محدود ومُنقَضٍ، بل إن زمن القصة القرآنية زمن إعجازي –ومعجز- زمن تجاوز الزمن الطبيعي والتاريخي للأحداث، إن الزمانية لهذه الأحداث حوَت زمن الماضي الغابر وزمن المستقبل البعيد إلى نهايته التي تتجاوز حدود العقل البشري، هذا التوجه في غموض الزمن " أدى فيما بعد إلى رؤية جديدة لمفهومية الزمن بحيث هذا التنوع والتضاد في الزمن، من شأنه خلق وشائج فنية تكسب النص القرآني خصوبة تجاوزية إثرائية "[3]، وهذا حتما سينعكس على النصوص الشعرية التي استلهمت شخصيات الأنبياء رموزا وأقنعة فيمنحها بعدا زمنيا يتخطى كل حدود الزمن، يصبغها بصبغته ويلقي عليها ظلاله فتغدو نصوصا شعرية

[1]- بن ذهبية لطروش: إشكالية الزمن في القصص القرآني ، أطروحة دكتوراه ،جامعة سيدي بلعباس ،الجزائر ، 2017/2016، ص164.

[2]- مزاري شارف: مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 2001، ص115.

[3]- مزاري شارف: المرجع نفسه، ص117.

لا تقف عند الزمن الطبيعي، بل تمتاز بحركة انسيابية تنقلها عبر الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، وبهذا التفاعل بين القصيدة والقصة القرآنية وأحداثها تضمن هذه النصوص الشعرية بعدا مختلفا ومغايرا للزمن " فالخطاب القرآني لم يتأثر بعامل الزمن، منذ زمن اقرأ، فميزته على المستوى الزماني ليست تاريخا بدأ ثم انتهت مرحلته بل هو خطاب تواصلي شامل لا يعرف الحدود التي تعيق الخطاب "[1].

وعليه فتوظيف الرموز القرآنية عامة يضفي حركية واستمرارية للنص الشعري، فيكون الماضي مُعبرا عن الحاضر ومُستشرقا للمستقبل، كما يلقى تقبلا من القارئ والشاعر معا مع كونه حاملا للمعنى ودالا عليه في إطار حداثي طبعا .

وإذا كان " القصص القرآني قد صاحب الزمن منذ البداية من نشأة الكون إلى فَنائه، ولم يتوقف عند هذا الحد بل يتغلغل ليلج عالم الغيب والخلود واللازمن "[2] فإن تناول النصوص الشعرية التي استلهمت شخصيات الأنبياء كأقنعة من ناحية الزمن، سيثبت انفتاح زمنها على فضاءات المقدس ويضمن لها أن تجول آفاق الأحداث والشخصيات والأمكنة، كما ينعكس هذا على الذاكرة الجمعية فتنفتح هي الأخرى على آفاق الحياة والكون و الوجود المطلق .

وعلى الرغم من أن القصة القرآنية تبدو في أغلبها عبارة عن وقائع ماضية حدثت في أزمنة غابرة، فقصة إبراهيم عليه السلام وحادثة تحطيم الأصنام وما توحي به من ثورة وتحطيم للفكر الدوغماتي[3]:

أحمل الفأس
أقتحم اليوم كل المعابر
أهوي بفأسي على الآلهة
فتسقط ميتة
واحدا . .
واحدا . .

[1]- بن ذهبية لطروش: إشكالية الزمن في القصص القرآني ، ص 339.
[2]- بن ذهبية لطروش: المرجع نفسه، ص376.
[3]- عثمان لوصيف: شبق الياسمين ، ص47

ثم أركل كل القرابين
كل البحور
و كل النواميس
و السنن التافهة . .

وقصة سيدنا موسى عليه السلام وبداية تكليفه بالدعوة في الوادي المقدس، وما يمكن أن توحي به من أوجه التشابه بين معاناة النبي في تلقي الوحي ومعاناة الشاعر أثناء كتابة القصيدة، كما دل على ذلك قول عثمان لوصيف[1]:

هابط أرضك المستكنَّةَ في رعشة السهو
أفتح في روضة الأبدية دربي
وأدخل مملكة الله . .
أخلع نعلي
أمشي على التوت و الأقحوان السماويّ
أوغل في غبّش الصلوات و أهتف باسمك
أدنو من العرش
ألقاك . . يا امرأتي المستحمَّة بالنور
أطلق عصفورة الناي
أقرأ تعويذة العشق
أرفع عن وجهك القدسي الحجاب وأسجد عند التجلي
.....
تشتعل الدورة الآدمية
تنحل كل العناصر
تتحد النار بالنار و الجرح بالجرح
نصلي مخاض المعاني و نعبر دوامة الموت . .
نولد بين جناحين
يخطفنا البرق
نغوى

1-عثمان لوصيف :اللؤلؤة، ص20.

نواصل هذا الجنون المقدس
نبدع لحن الخلود و نبقى نسبح للعشق
نبقى نصلي . . نصلي .

وشخصية أيّوب التي ستظل تحمل كل أبعادها الرمزية المكتنفة دلالات الصبر والجلد على كل أنواع البلاء حين يقول الأخضر فلوس[1]:

أيوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين:
يا رب قد ذوت الشفاه
الباب موصود يجرحه الأنين
فيرد آهاتي صداه
" منطرحا أصيح أنهش الحجار
أريد أن أموت يا إله "(1)
فرت من العينين أطيار الهوى
.....
يا رب ضع كفيك بين خطاي والدرب المروع . . ينته
يخضر كالعشب الجبين
تمتد أوجاعي إلى ضوء النجوم . . فتنطفي
"إني أريد أموت " . . يغسلني السكون
فلقد تعبت و ما أتت (أمي ) و لا همست
وفيقة (2) في الظلام لتحمل
الطير المعلق بين أنياب الثواني . . و الشجون
ماذا أريد أليس في الصحراء غير صدى و طين

كلها وقائع حدثت في زمن ماض، بيد أن الاهتمام بها منصب على الحاضر والمستقبل "لأن زمانية القصة القرآنية تجاوزت إلى مرحلة الأبد والأزل وإلى مرحلة اللازمن، وهي سمة لا تتوفر إلا في القصص

1-الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص41.

القرآني "[1]، وبهذا فإن النصوص الشعرية التي استدعت شخصيات القصة القرآنية ستتوفر فيها هذه الخاصية فتمتد عبر الزمن وتتخطى كل حدوده .

لقد استوعبت القصة القرآنية الحيز الزماني لذا يظل القارئ مشدودا إليها عبر امتداد الزمن عبر كل العصور ومع كل الأجيال، وكذلك ستلقي بظلالها على كل النصوص التي احتفت بهذه الشخصيات واستجابت لشروط الفنية والإبداعية .

وإذا كان الزمن قضية جوهرية للمفكرين الحداثيين "فالقصص القرآني يكون بتوظيفه لعنصر الزمن قد أعطى سمة متفردة للقصة القرآنية، التي امتازت بقدرة استيعابها كتلة زمن الوجود بمراحل الماضي والحاضر و المستقبل "[2].

وعليه فإن التقنع بشخصيات الأنبياء سَيَهَب القصيدة بُعدا زمنيا يتخطى كل حدود الأزمنة، إذ تظهر هذه المفارقة الزمنية من خلال دمج المستويات الثلاثة للزمن: الماضي، والحاضر، والمستقبل، فتمتزج الأزمنة ويتحد الماضي بالحاضر " والقديم بالجديد ، ومن خلال هذا التوحد في الرموز والظلال العاطفية والمعنوية، تتعمق التجربة الشعرية، وتشع و يتخذ الرمز فيها أبعادا و دلالات جديدة" [3].

ذلك أن هاته الشخصيات اصطبغت بصبغة إعجازية اكتسبتها من المقدس الذي هو مصدر لها، وهذا يكسب القصيدة عمقا على مستوى المضمون وعلى المستوى البناء، لأنها ببساطة لم تعد أسيرة بُعد واحد بقدر ما أصبحت شعريتها وليدة ذلك المنحى في احتفائه بشخصيات الأنبياء قناعا ورمزا، هذا العمق الفني والمضموني ما كان ليتوفر في النصوص الشعرية الأخرى، لأن كل أنواع الشخصيات التاريخية أو الأدبية أو التراثية تدور في الزمن الدنيوي، بينما شخصيات الأنبياء تتخطى حدود هذا الزمن إلى اللازمن فالقصة القرآنية لا تنتهي بانتهاء الزمن الدنيوي، وفناء الكون، بل خطابها مستمر إلى الما بعد" يستمر الخطاب القرآني ما بعد فناء المكان والزمان لينتقل إلى عالم الخلود"[4]، والقصة القرآنية بشخوصها

[1]- بن ذهبية لطروش: مرجع سابق، ص 376.

[2]- بن ذهبية لطروش: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، ص26.

[4]- بن ذهبية لطروش: المرجع السابق، ص342.

وأحداثها وأمكنتها في مجال الزمن الغيبي تُجلي صفة السارد الخالق العليم، "فكما أن طبيعة الخطاب القرآني يأتي بوصفه كلاما دالا على ذاته، يأتي أيضا كلاما دالا على مبدعه "[1] تقدست أسماؤه وتجلت صفاته.

لقد أمن هذا النوع من الأقنعة ضربا من التراشح بين الأزمنة من شأنه أن ينهض بشعرية وفنية القصيدة ويعزز منحاها الدرامي، وعليه فإن جلب شخصيات الأنبياء إلى النصوص الشعرية التي هي شخصيات مقدسة متعالية في الذهن العربي، يعمق التجربة ويعطيها بعدا جوهريا وإنسانيا أوسع وأعمق، يثري النص الشعري ويعمق دلالته، ويمنحه غنى فنيا لا تتحده حدود، لأن شمول واتساع الشخصيات المقدسة، إنسانيتها المطلقة، تجمع صور الإنسان جميعها .

وعليه فالتماهي مع القصة القرآنية عبر رموزها وأقنعتها "خلق فضاء واسعا للنص الشعري على صعيدي الرؤية والتشكيل، حين تندغم رؤيتان معا داخل جسد القصيدة، وتقودان عملتي التلقي والتأويل، وتمنحان المتلقي فرصة مقاربة التجربة الشعرية، على ضوء من القصة وأحداثها؛ التي تنتمي إلى موروثه الديني والمعرفي، فيتفاعل مع التجربة ويدخل في أجواءها . . ."[2].

لقد أدرك الشعراء أن في نهلهم من القصة القرآنية مغانم جمّة، لذا لم يتوانوا عن مجاورة القصة القرآنية فاستلهموا من رموزها واتخذوها أقنعة شكلت معادلات موضوعية لتجاربهم المعاصرة، فغدت بذلك قصائدهم مصطبغة بصبغة قداسية تجلب القارئ وتجعله عنصرا مساهما في العملية الإبداعية، كما أصبحت نصوصهم الشعرية تماز بعمق الرؤية، وكثافة اللغة الشعرية، وقدرا عاليا من الموضوعية والدرامية، وبالتالي كانت قصائدهم على قدر عال من الشعرية .

ولعله بعد كل هذا التجوال أتوقف في الأخير لأقول إن رؤية شاعرينا عثمان لوصيف والأخضر فلوس وموقفها من الواقع والحياة قد استندت على شخصيات الأنبياء، حيث استدعوها كأقنعة تخدم تجاربهم الشعرية المعاصرة، وتزيد من شاعريتها وقيمتها الإبداعية وكثافتها لغة ودلالة، فنهضت بتجاربهم وعبرت عن رؤاهم وأفكارهم ومشاعرهم وامتزجت بذواتهم، فانتقل الانفعال من الذات المنفردة إلى الذات

[1]- بن ذهبية لطروش: مرجع سابق، ص271.

[2]- حسن مطلب المجالي:أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث ، ص117.

الجمع، وبذلك أعطى التأثر الفردي سمة التأثير الجماعي، وأصبحنا أمام نماذج شعرية تراجعت فيها الذاتية عن الواجهة لتحقق قدرا من الموضوعية، وبذلك مثل المقدس الديني عند كل الشعراء وليس فقط شاعرينا مصدر ثروة رمزية كبيرة وقبل ذلك مصدر إلهام عظيم واحتفاء بالتجربة الشعرية المعاصرة.

# خـاتمة

## من خلال ما سبق:

فإنه من الضرورة إيجاز ما خلصت إليه هاته الدراسة، التي طمحت لكشف تجليات تقنية القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر فترة الثمانينيات تحديدا، من خلال مقاربة نصوص شعرية لشاعرينا الجزائريين الأخضر فلوس وعثمان لوصيف قامت على فكرة التقنع بشخصيات الأنبياء .

فخلصت الدراسة للنتائج التالية:

- القناع أداة فنية مستحدثة استخدمها الشاعر العربي الحديث والمعاصر للتعبير عن قضاياه المعاصرة المعقدة، بعد أن أصبحت القصيدة الغنائية عاجزة عن ذلك.

- تقوم عملية التقنع باستدعاء شخصية تاريخية أو دينية أو تراثية أو أسطورية يتقمصها الشاعر أو يتحد معها ليحمّلها آراءه ومواقفه فتنطق هي بدلا عنه وتحمل تجربته.

- ترجع أصول القناع إلى جذور موغلة في القدم حيث ولد من رحم الطقوس الدينية لمختلف الشعوب والحضارات ليجد في مسارحه فيما بعد مرتعا خصبا، ويستخدم في الشعر فيما بعد على يد شعراء غربيين مثل ويليم بيتلر ييتس و إزرا باوند ثم ت.س إليوت، ويعد عبد الوهاب البياتي أول من استخدم التقنية عن وعي.

-انتشرت التقنية في الشعر العربي الحديث لدواعٍ مختلفة: فنية للسعي وراء الدرامية والموضوعية بعد أن أصبح التغني بالذاتية لا يواكب تطورات الحياة وتعقيداتها بعد الهزات التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية، وأخرى سياسية واجتماعية لنقد الحياة السياسية والاجتماعية بوجه مقنع يضمن لهم الحماية والأمن، مثلت أيضا جانبا مهما لا يمكن إغفاله وهو العودة للتراث والنهل منه.

- شكلت الحداثة إذن الإطار التاريخي والمهاد النظري لاستخدام ظاهرة التقنع.

-بدا واضحا أن الشعراء الجزائريين استخدموا تقنية القناع شأنهم شأن شعراء الحداثة العرب بالرغم من أن التجربة الشعرية الجزائرية حديثة مقارنة بنظيرتها في المشرق.

- تنوعت الأقنعة التي عبر بها الشعراء الجزائريون المعاصرون عن تجاربهم الشعرية المعاصرة بين الأدبية كقناع امرئ القيس، والتراثية كقناع السندباد البحري، والتاريخية كقناع الحسن بن الصباح، وقد حملت تلك القصائد القناعية هموم الشاعر الجزائري كما حملت رؤى ومضامين مختلفة جمعت بين الذاتية والموضوعية.

- كان لقناع الأنبياء نصيب وافر في قصائد عثمان لوصيف والأخضر فلوس، فتقنع الشاعرين بموسى ونوح وابراهيم وأيّوب عليهم السلام ومحمّد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم في الفترة المحددة.

- شكلت شخصيات الأنبياء عليهم السلام أقنعة مهمة، كما حملت تجارب ورؤى شاعرينا عثمان لوصيف والأخضر فلوس وعبرت بصدق عن هواجسهم ورؤاهم الفكرية.

-استخدم عثمان لوصيف النبي نوح قناعا للتعبير عن الولادة الجديدة، والنبي محمّد ﷺ في معراجه هروبا وتساميا عن الواقع المادي، وقناع النبي إبراهيم ثورة عن الأوضاع السياسية المتحجرة...

- عبرت تلك القصائد القناعية عن تجربة لوصيف الشعرية، كما عبرت عن الواقع الجزائري بصدق وكانت تلك الأقنعة ممثلا أمينا للظروف المعيشة في فترة من فترات تاريخ الجزائر.

-استخدم الأخضر فلوس (قناع القناع) من خلال استحضار شخصية النبي موسى عليه السلام، للتعبير عن سعيه وراء تطوير تجاربه الشعرية أثناء رحلته إلى مصر، وتقنع بالنبي أيّوب تأسيا على السياب الذي تقنع بالشخصية للتعبير عن مرحلة مهمة من مراحل حياته أثناء صراعه مع المرض.

- اختلفت أشكال التقنع بشخصيات الأنبياء بين استحضار موقف كلي من التجربة الشخصية للقناع، مثل ما فعل عثمان لوصيف في تقنعه بالنبي نوح واستحضاره حادثة الطوفان، ومثل ما فعل الأخضر فلوس في تقنعه بالنبي أيّوب الذي ارتبط بالصبر عن كل أنواع المصائب، أو استحضار موقف جزئي مثل على نحو ما فعل عثمان لوصيف لما استحضر حادثة تحطيم الأصنام في تقنعه بالنبي إبراهيم، أو استحضار رصيد مفرداتي كما فعل الأخضر فلوس في تقنعه بشخصية موسى عليه السلام.

- أضفت هاته الأقنعة الدينية موضوعية ودرامية على النصوص الشعرية لشاعرينا، فكان لهم بذلك النأي عن الذاتية والغنائية التي أغرقت النصوص الشعرية ردحا من الزمن.

- إضافة إلى جماليات أخرى عديدة ما كانت لتكون بهذا العمق لولا هذا النوع الخاص من التقنع المرتبط بهذه الشخصيات الدينية، تمثلت في إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، تقوية الإمكانات الدرامية المتأتي من التوتر والصراع ضد قوى الشر المرتبط بالأنبياء، وتخطي حدود الزمن عبر الجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل .

وختاما فإن كثيرا من النتائج الجزئية أفصحت عن نفسها في ثنايا الدراسة، ولا أعتقد أن بصيرة القارئ المتفحص ستجد عناء في اقتناصها واكتشافها.

والله الموفق.

# تمت والحمد لله

الحمد للّه الذي بنعمته تتم الصالحات

# قائمة
# المصادر والمراجع

## مصادر الدراسة و مراجعها :

### القرآن الكريم

### أولا – الدواوين والأعمال الشعرية

1- أبو نواس الحسن بن هاني: الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، لبنان.

2- أحلام مستغانمي:على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972.

3- أحمد حمدي: أشهد أنني رأيت، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

4-الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

5-الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

6- إدريس بودیبة: الظلال المكسورة، إ.ك.ج. الجزائر، 2003.

7- امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه مصطفى عبد الشافي، دار الحكمة العلمية، ط5، 2004.

8- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987.

9- بدر شاكر السياب: الديوان، المجلد الثاني، دار العودة بيروت، لبنان، 2016.

10- خليل حاوي: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972.

11- ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.

12- سليمان جوادي: قال سليمان، دار التنوير، الجزائر، 2009.

13- سميح القاسم: ديوان الشاعر العربي المعاصر، الأعمال الكاملة القصائد الجزء الثاني، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

14- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط2، 1977.

15- صلاح عبد الصبور، الديوان (حياتي في الشعر)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

16- عبد العالي رزاقي: من يوميات الحسن بن الصباح، مطبعة لا فوميك، قسنطينة، الجزائر، 1985.

17- عبد العزيز المقالح: ديوان عبد العزيز المقالح 21- ط1، 1989.

18 - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.

19- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1995.

20- عاشور فني: زهرة الدنيا، دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، 1994.

21- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1986،1.

22- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

23- عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

24- عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

25- عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

27- عثمان لوصيف: براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،1997.

28- عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،1997.

29- المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.

30- محمد بن رقطان: أغنية للوطن في زمن الفجيعة إ. ك. ج، الجزائر، 2003.

31- محمود درويش: الديوان الأعمال الأولى /2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، حزيران 2005.

32- مصطفي الغماري: قصائد منتفضة، أسرار من كتاب النار، إ. ك. ج. الجزائر، 2002.

33- يوسف سعدي: الأعمال الشعرية الجزء الأول ( الليالي كلها)، ط1، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، 2014.

**ثانيا :المراجع باللغة العربية:**

1- إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، د ت.

2- أبو الفداء الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت لبنان، الجزء الأول، 1990.

3- أبو الفداء الحافظ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ج5، ط2، 1999.

4- أبو الفداء الحافظ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السلامة دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ج7، ط2، 1999.

5- أبو عبد الرحمن السّلمي: طبقات الصوفية، تحقيق أحمد الشرباصي، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط2، 1998.

6- إحسان الديك:تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث، طباعة دار الجندي للنشر والتوزيع، فلسطين، 2016.

7- إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط6، 1992.

8- إحسان عباس:اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد2، فبراير، 1978.

9- أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

10- أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3.

11- أدونيس:النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

12- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

13- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

14- إمتنان الصفادي: شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

15- آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

16- أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، نهضة مصر للطباعة والنشر، د ت.

17- بوجمعة بوبعيو وآخرون: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة، 2007.

18- التهامي نقرة: سيكولوجية القصة في القرآن، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1974.

19- ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

20- ثروت أباظة: القصة في الشعر العربي، دار مصر للطباعة، د ط، د ت.

21- جلال خياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982.

22- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

23- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1999.

25- حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

26- خلود العموش: الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق مثل من سورة البقرة، عالم الكتاب الحديث جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008.

27- خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2010.

28- ربيع المدخلي: منهج الأنبياء في الدعوة إلى الله فيه الحكمة والعقل، دار ابن رجب، مصر، 1993.

29- رجاء النقاش: محمود درويش شاعرا لأرض المحتلة، دار الهلال، مصر، ط2، 1971.

30- سامح الرواشدة: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط2، 1985.

31- سامي مهدي: في الطريق إلى الحداثة، دراسات في الشعر العراقي المعاصر، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط1.

32- سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

33- سعيد عطية علي مطاوع:الإعجاز القصصي في القرآن، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2006.

34- سليمان العطار: الخيال عند ابن عربي النظرية والمجالات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1991.

35- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط17، 2004.

36- شلتاغ عبود شراد: أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، دمشق، سوريا، ط1، 1987.

37- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

38- الصادق النيهوم: الذي يأتي ولا يأتي، تالة للطباعة والنشر، ليبيا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2002.

39- صفي الرحمن المباركفوري: الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2010.

40- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000.

41- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988.

42- صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، ط1، 1987، ص59.

43- صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2، 1995.

44- عايدي علي جمعة: شعر خليل حاوي دراسة فنية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2006.

45- عبد الجبار داود البصري: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، دار الجمهورية بغداد، 1966.

46- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998.

47- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم ،الجزائر ،ط2، 2006.

48- عبد السلام الربيدي، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

49- عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005.

50- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، الجزائر، ط1، 1993.

51- عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، سوريا، ط1، 2012.

52- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

53- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

54- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2005.

55- عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004.

56-عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي مكتبة الأدب المغربي منشورات عيون المغرب، الطبعة الثانية ،1987.

57- عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

58- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

59- عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1993.

60- عبد الوهاب البياتي: أشكو إلى الحجر، حوارات مع مجموعة من الصحفيين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.

61- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه ظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، د ت.

62- علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997.

63- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1990.

64- علي عبد الرضا: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978.

65- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة مصر، ط4، 2002.

66- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 1997.

67- عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

68- عمر محمد عمر باحاذق: الجانب الفني في قصص القرآن الكريم، دار المأمون للتراث، مصر، ط1، 1993.

69- كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2004.

70- لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987.

71- ماهر شفيق فريد: لآلئ الإبداع دراسات في آداب غربية مع نماذج أدبية مترجمة، دار البستاني للنشر والتوزيع، مصر، 2005.

72- محسن أطيمش: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات دار الثقافة والإعلام، العراق، 1982.

73- محمد أحمد خلف الله: الفن القصصي في القرآن، سينا للنشر/الانتشار العربي، لندن، بيروت، القاهرة، ط4، 1999.

74- محمد بن عبد الله منور: استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، ط1، 2007.

75- محمد تحريشي: النقد والإعجاز، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2004.

76- محمد رضوان: مملكة الجحيم دراسة في الشعر العربي المعاصر الحكاية نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، 2001.

77- محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2004.

78- محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007.

79- محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 1996.

80- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية، بنغازي/ليبيا، ط1، 2003.

81- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977.

82- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992.

83- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1985.

84- محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987.

85- مزاري شارف: مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2001.

86- موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء الأدباء الأجانب، مطبعة جرّوس بيرس، لبنان، 1996.

87- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1978.

88- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، العراق، ط3، 1967.

89- نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات دار إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2003.

90- هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2010.

91- وسام قباني: تجليات قصة يوسف في الشعر الأندلسي بين الثابت القرآني والانزياح الشعري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013.

92- يمنى العيد: في القول الشعري، مكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

93- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.

94- يوسف حلاوي:الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، لبنان، ط1، 1994.

95- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع الجزائر، ط2، 2012.

**ثالثا: المعاجم العربية**

1- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

2- إبراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.

3- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثامن.

4- ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1.

5- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984.

## رابعا : المواقع الإلكترونية

1- القناع https://www.marefa.or

2- أحمد الصغير: القناع الدرامي في قصيدة الحداثة العربية، مجلة الكلمة، العدد81، يناير 2014، الموقع الإلكتروني www.alkalimah.net/Articles/Read/5979

3- أحمد مهدي الزبيدي: أدلجة توظيف الشخصية الدينية في الشعر العراقي الحديث، محاضرة متاحة من الموقع الإلكتروني http://www.uobabylon.edu.iq

4- بيتر ماكرز: جاليليو جاليلي، موسوعة ستانفورد للفلسفة، ترجمة محمد صديق أمون، مجلة حكمة، 2017، الموقع الإلكتروني https://hekmah.org/wp-content/uploads/2018/07

5- جابر عصفور: أمل دنقل الشاعر القومي، ضمن الموقع الالكتروني
https://aleftoday.info/article.php?id=11050

6- حسن يوسفي: القناع بين المقدس والمتخيل المسرحي، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر عن المغرب، العدد5، 1996، الموقع الإلكتروني: http://saidbengrad.free.fr/al/n5/3.htm

7- سعيدي المولودي: الإنتماء المغاربي لسعدي يوسف (قراءة في نصوص الشمال الإفريقي)الحوار المتمدن العدد 3463-21/8/2011، الموقع الإلكتروني:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

8- سلوى عثمان أحمد محمد: العلاقة بين المبدع والسلطة الشاعر أمل دُنقل أنموذجا، الموقع الالكتروني
http://zain.eltayebsalih.sd/6/pub/paper5.pdf

9- عبد الرحمن بسيسو: القناع والقناع النقيض، الموقع الإلكتروني
-https://aljadeedmagazine.com

10- عبد الوهاب البياتي، وردة المستحيل، مجلة العربي الكويتية، 1998 ـ ضمن الموقع الإلكتروني
http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=5608

11- يمنى العيد: حداثة القصيدة العربية وتقنية القناع، ضمن الموقع الإلكتروني
http://alantologia.com/blogs/2948

## خامسا :المؤلفات الأجنبية

1- English language teaching for arabworld.oxford university.

2-Flemming Olsen: Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme, University Press of Southern Denmark 2008.

3-Margaret Mills Harper: A Vision and Yeats's Late Masks, Open Book Publishers, 2013.

4-T.S Eliot: the sacred wood Essays on Poetry and Criticism, New York, Alfred A.knopf, 1921.

5-T.S.Eliot: The Waste land and other Poems,Faber& Faber,1990.

## سادسا :المراجع المترجمة

1- أرض الضياع رائعة الشاعر ت. س .إليوت، ترجمة ودراسة نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011.

2- برنارد لويس: الحشاشون فرقة ثورية في تاريخ الإسلام، تعريب محمد العزب موسى، دار آزال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الثانية، 1986.

3- ت. س .إليوت: في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 1991 .

4- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991.

5- جيلبير دوران: الانتربولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2006.

6- عبد القادر جغلول ، تاريخ الجزائر الحدي دراسة سوسيولوجية، ترجمة فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982.

7- مجموعة من الدراسات بأقلام طائفة من النقاد البريطانيين والأمريكيين، ت .س. إليوت ناقدا وشاعرا وكاتبا مسرحيا، اختيار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2001.

8- و.ب ييتس: العنف والنبوءة دراسات وقصائد مختارة، ترجمة ياسين طه حافظ، مكتبة دار المدى، بغداد العراق، ط1، 2015.

9- يوسف سامي اليوسف: ت. س. إليوت، دراسة وترجمة، دار منارات للنشر، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 1976.

## سابعا : البحوث والمقالات في المجلات والدوريات

1- إبراهيم أبو علوش: من جماليات المتشابه اللفظي في بناء قصة موسى عليه السلام في القرآن الكريم، مجلة المنارة للبحوث والدراسات جامعة آل البيت، الأردن، المجلد 20، العدد 4، 2014.

2- إبراهيم نمر موسى: توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 33، العدد2 ،أكتوبر/ديسمبر 2004.

3- إحسان عباس: أبو ذر في وجه الأزمات، مجلة الآداب، العدد4، لبنان، 1966.

4- إحسان عباس:الصورة الأخرى في شعر البياتي، مجلة الآداب، العدد 3، السنة الرابعة عشر، لبنان، 1966.

5- أحمد داود خليفة: توظيف القناع في شعر عبد الرحيم عمر، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السعودية، السنة السابعة، العدد17، 2019.

6- أحمد ياسين السليماني: تقنية القناع الشعري الجزء الأول، مجلة غيمان، اليمن، العدد3، خريف 2007.

7- أحمد ياسين السليماني: تقنية القناع الشعري الجزء الثاني، مجلة غيمان، اليمن، العدد الرابع، 1 أبريل 2008.

8- أنيس السويسي وطارق عبد الحميد: بنية الصراع الدرامي في الشعر الليبي المعاصر، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الأول، العدد العاشر، مارس 2018.

9- بسام قطوس: الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 14، العدد1، 1996.

10-جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، مصر، يوليو 1981.

11- حميدة صباحي: قراءة تأويلية في شعر عثمان لوصيف بين الهامش و المركز، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012.

12- خالد سليمان: ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، 1986.

13- خالد علي حسن الغزالي: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد 27، العدد الأول والثاني ،2011.

14- خلدون الشمعة: تقنية القناع دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد 16، العدد1، صيف 1997.

15- خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 336، نيسان 1999.

16- سلمى خضراء الجيوسي:شعر خليل حاوي صوت جبل بأكمله، مجلة الآداب، لبنان، العدد الرابع، السنة السادسة، 1958.

17- سميرة قروي: جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر قصيدة النص الغائب، مجلة فتوحات، جامعة خنشلة، الجزائر، العدد الأول، 2015.

18- صبحي حديدي: عزرا باوند أنا، حتى أنا الذي يعرف كل الدروب، مجلة الكرمل، رام الله، فلسطين، العدد 85، خريف 2005.

19- صفاء عمر العزام ومي أحمد يوسف: تشكلات النزعة الدرامية في شعر ذي الرمة: مجلة حوليات الآداب واللغات- جامعة المسيلة، مجلد 01 عدد 09 سنة 2017، ص 61. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة:https://www.asjp.cerist.dz/en/article/100494

20- عباس بن يحي: وعي الذات فرص ضائعة و أفق مفتوح (حول الهوية في الشعر الجزائري الحديث، من خلال مفدي زكريا لوصيف عثمان)، دراسات في الشعرية الجزائرية، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد الأول، مارس 2009.

21- عبد القادر العربي: التجربة الصوفية الجزائرية بين الزمن والمتزمن. دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، مجلد، عدد 2، 2016، ص: 88-89. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/66753

أو:https://scholar.google.com/scholar?oi=bibs&cluster=19961756956919329 37&btnI=1&hl=ar

22- عبد الرحمن بسيسو: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد الأول، 1997.

23- عبد الكاظم العبودي: راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر موجة أو امتداد متمرد، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد9/8، 2009.

24- عبد الله أحمد مهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الثالث، 1988.

25- عبد المالك ضيف: الخطاب المفتوح قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينيات، مجلة الأثر، جامعة ورقلة الجزائر، العدد الرابع، ماي 2005.

26- عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد5، 2000.

27- عزيز حسين علي: استدعاء المقدس الديني في شعر مظفر النواب، مجلة آداب ذي قار، جامعة ذي قار، العراق، العدد 20، القسم الأول، 2016.

28- علي عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر مرحلة الرواد، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد السابع، 1983.

29- علي عشري زايد: توظيف التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، المجلد الأول، العدد 1، 1980.

30- علي مصطفى عشا: تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، مجلة جامعة دمشق، العدد1+2، 2009.

31- عمر عبد العزيز الحسيني، استدعاء الشخصيات التراثية في شعر بدر شاكر السياب، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بدمنهور، العدد الأول، الجزء الأول، 2016.

32- لزهر فارس: الخطاب الثوري في شعر عثمان لوصيف مقاربة لسانية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، جامعة سكيكدة، الجزائر، العدد9، 2014.

33- محمد عزام: قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، مجلة المعرفة، سوريا، العدد505، السنة 44، تشرين الأول، 2005.

34- محمد فؤاد السلطان:الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، المجلد14، العدد1، يناير 2010.

35- محمود العشيري: الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، السعودية، ج61، مج16، ماي 2007.

36- محي الدين اسماعيل: رأي في الشعر العربي الحديث، مجلة الآداب، لبنان، العدد الخامس، السنة الثانية عشر، ماي 1964.

37- نصيرة شنينة:التوظيف الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب التقنيات والوظائف الدلالية، مجلة: إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 09، عدد 05، سنة: 2020، ص: 4. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/26091

38- ناصر يعقوب: قصيدة القناع قراءة في قصيدة رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد24، العدد3+4، 2008.

39- هدى الصحناوي: البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد29، العدد(1+2)، 2013.

## ثامنا :الأطاريح الجامعية :

1- أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر1975- 2000، أطروحة دكتوراه جامعة بسكرة، الجزائر، 2015.

2-آسيا سعودي: مؤشرات وموجهات التأويل في الخطاب الشعري الصوفي ترجمان الأشواق لابن عربي أنموذجا. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2020. ص: 40. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة:

http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/26804

3- بسمة محمد عوض الحفيفي: الرمز في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة قاريونس، ليبيا، د ت.

4- بن ذهبية لطروش:إشكالية الزمن في القصص القرآني، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2017/2016.

5- بن عائشة عباس: بنية القصيدة العربية المعاصرة دراسة حداثية، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2017/2016.

6- بوزيد كحول: البناء الفني في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر،1980.

7- حميد معمري: التناص التراثي في شعر عثمان لوصيف دراسة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2020، ص: 150. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة:

http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/24311

8-جمال مجناح: المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2008/2007.

9- حسن مطلب المجالي: أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، الأردن، 2009.

10- رضوان بوغرارة: قصيدة القناع عند عبد العالي رزاقي من خلال ديوانه"من يوميات الحسن بن الصباح"، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر،2012.

11- ريتا عوض: الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية بيروت، لبنان، 1974.

12- سارة زاوي : جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، (2007-2008)، ص 14. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة:http://dspace.univ-msila.dz › handle › THA3-810-049

13- سهام زيتوني: جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري ـ دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2018، ص: 26. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة: http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/5246

14- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، الأردن، 1994.

15- سمير عبد الرحمن الضامر: قصص الأنبياء في التراث العربي تحليل سيميائي سردي، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة للدراسات العليا، الأردن، 2009.

16- عبد القادر رابحي: إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر شعر ما بعد السبعينيات نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة مستغانم، الجزائر، 2010.

17- عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، رسالة ماجستير، المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية ،الجزائر، 2005.

18- غنية غرابي الرؤية الشعرية في الشعر الجزائري الحديث بين المكون الثوري وتحولات النسق ، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2019، ص: 78. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة:

http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/15246

19- فايزة خمقاني: قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر دراسة فنية جمالية، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2016، الجزائر،2017.

20- لامية مراكشي : بنية الخطاب الشعري من منظور النقد العربي المعاصر، يوسف الخال أنموذجا. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2018، ص: 13. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة:
http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/3791

21- لخميسي شرفي: تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، الجزائر، 2015/2014.

22- لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر لوصيف، رسالة ماجستير،كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005/2004.

23- محمد سليمان سلمان: الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004.

24- ياسين بغورة: تطور الرؤية الفنية في شعر محمود درويش دراسة نقدية. أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2016. ص: 138. المستودع الرقمي لجامعة المسيلة:

http://dspace.univ-msila.dz:8080/xmlui/handle/123456789/3695

# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات

**المحتوى** **الصفحة**

شكر وعرفان
إهداء
مقدمة ..... أ-ح

## مدخل [تأسيس نظري]

توطئة ..... 08
أولا- القناع (عبور لغوي واصطلاحي) ..... 10
ثانيا- القناع أصوله، تاريخه وأدبيته ..... 14
1/ سيرورة القناع التاريخية ..... 14
2/ القناع عند الأدباء الغربيين والنقاد والشعراء العرب ..... 16
1/2 القناع عند الأدباء الغربيين ..... 16
2/2 القناع عند الشعراء و النقاد العرب ..... 21
ثالثا-القناع والتقنيات الأخرى ..... 27
1/ القناع واستدعاء الشخصيات التراثية ..... 27
2/ القناع والتناص ..... 30
3/ القناع و الرمز ..... 35

## الفصل الأول- تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر

توطئة ..... 39
أولا- دواعي استعمال القناع في الشعر العربي المعاصر ..... 43
1/ الدواعي الفنية ..... 43
2/ الدواعي السياسية والاجتماعية ..... 53
ثانيا- أنواع القناع في الشعر العربي الحديث ..... 63
1/ القناع الديني ..... 63
2/ القناع الأسطوري ..... 71
3/ القناع الصوفي ..... 75
4/ القناع الأدبي ..... 79
5/ القناع المخترع ..... 89
ثالثا- اشتراطات فاعلية القناع ..... 94

## الفصل الثاني- تجليات القناع و القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر

أولا- تقنية القناع و حداثة النص الشعري الجزائري ..... 104

1/ التجربة الشعرية السبعينية أفق التحولات و يتم الشاعر ..... 104
2/ التجربة الشعرية الجديدة وعبور نحو الحداثة ..... 110
ثانيا- تقنية القناع في الشعر الجزائري المعاصر ..... 116
القناع الأدبي - قناع امرئ القيس أنموذجا ..... 117
القناع الأسطوري - قناع السندباد أنموذجا ..... 122
القناع التاريخي- قناع الحسن بن الصباح نموذجا ..... 131
ثالثا- تجليات القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر ..... 134
1/ قناع النبي نوح عليه السلام ..... 134
2/ قناع النبي موسى عليه السلام ..... 140
3/ قناع النبي إبراهيم عليه السلام ..... 151
4/ قناع النبي أيوب عليه السلام ..... 155
5/ قناع النبي محمد عليه الصلاة و السلام ..... 160

## الفصل الثالث- الخصائص البنائية لقصيدة القناع وجمالياتها

أولا- إضافات من التجربة الشخصية للقناع ..... 166
توطئة ..... 166
1/ استحضار الموقف المتكامل من التجربة الشخصية للقناع ..... 167
2/ استحضار الموقف الجزئي ..... 174
3/ استحضار رصيد مفرداتي ..... 179
ثانيا- الخصائص البنائية لقصيدة القناع ..... 186
1/ درامية مختلفة ..... 186
2/ ذاتية وموضوعية في الآن نفسه ..... 192
ثالثا- جمالية القناع ..... 196
1/ تعميق الدلالة ..... 198
2/ تقوية الإمكانات الدرامية ..... 206
3/ تخطي حدود الزمن ..... 213
خاتمة ..... 224
قائمة المصادر والمراجع ..... 229
فهرس المحتويات ..... 249
ملخص الدراسة ..... 252

# ملخص الدراسة

## ملخص الدراسة

تسعى هذه الدراسة للبحث في تقنية القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر بوصف التقنية عموما ظاهرة مهمة من مظاهر الشعر العربي الحديث، وأداة فعالة نهضت بتجارب شعرية عديدة، فقد رصدت الدراسة تجليات القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر فترة الثمانينيات تحديدا، وعند شاعرين الأخضر فلوس وعثمان لوصيف عبر فصل نظري كمدخل وثلاثة فصول.

خصص مدخل الدراسة لتحديد مفهوم القناع، وتقصي أصوله التاريخية التي تعود إلى تلك الطقوس الدينية البدائية ثم انتقاله للمسرح، ثم التعرض لأدبيته بعد أن استخدمه شعراء غربيون هامون، في شعرنا العربي الحديث على يد شعراء الحداثة، ثم التطرق لحدوده الفاصلة مع بعض التقنيات الأخرى التي تصب كلها في قالب العودة إلى التراث واستدعاء الشخصيات التاريخية.

واقتصر الفصل الأول على تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر دوافعا وأنواعا وفعاليةً.

ثم انشغل الفصل الثاني بالكشف عن تجليات القناع والقناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر، بمقاربة نصوص شعرية لشاعرينا الأخضر فلوس وعثمان لوصيف نهضت على تقنية التقنع بشخصيات الأنبياء نوح، أيوب، موسى، إبراهيم عليهم السلام وخاتم الأنبياء والمرسلين عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

أما الفصل الثالث والأخير فقد حاول استقصاء الخصائص البنائية لقصيدة القناع، وقد توافرت النماذج المختارة على خصائص مميزة، حيث جمعت بين الغنائية والدرامية والذاتية والموضوعية في وقت واحد، كما اختلفت أشكال الإفادة من تجارب الشخصية القناع، ما بين استحضار موقف متكامل أو موقف جزئي أو رصيد مفرداتي، كما أضفى هذا النوع من التقنع على القصائد القناعية المختارة خصائص فنية كتعميق الدلالة وإضفاء إمكانات درامية هائلة إلى جانب تخطي حدود الزمن، هذه الجماليات التي ما كانت لتكون بهذا العمق والفنية لولا هذا التقنع الخاص بهذه الشخصيات الدينية.

**Summary:**

The present study seeks to research the technique of the prophetic mask in contemporary Algerian poetry, describing the technique in general as an important phenomenon of modern Arabic poetry, and an effective tool that developed many poetic experiences. In fact, the study detected the manifestations of the prophetic mask in contemporary Algerian poetry in the eighties in particular, and among the poets **LAKHDAR FELLOUS** and **OTHMAN LOUCIF** in a theoretical chapter as an introduction and three chapters.

The Preamble of the study is devoted to defining the concept of the mask, and exploring its historical origins that dated back to those primitive religious rituals, and its move to the theater, Then it speaks about its literality after being used by great Western poets, then it moved to Arab poetry by modernist poets. After that, it discusses its separating limits with other techniques that are all aiming to the return to the heritage and recalling historical figures.

The first chapter was limited to the motives of using mask technique in contemporary Arabic Poetry, types and efficiency of masks.

The second chapter aimed to detect the mask technique and the prophetic mask in contemporary Algerian Arabic poetry by approaching poetic texts by our poets **LAKHDAR FELLOUS** and **OTHMAN LOUCIF**, which rose to the technique of wearing masks of characters of the prophets Nuh, Ayyub, Mussa and Ibrahim, peace be upon them and the last of the prophets and messengers peace be upon him.

While the third and last chapter tried to investigate the mask poem structure. The selected models had distinctive characteristics, combining lyricism, drama, subjective and objective characteristics at the same time. The forms of benefit from the personal experience of the mask differed, between evoking an integral attitude or a partial attitude or vocabulary. Also, this type of wearing a mask gave to the selected mask poems artistic characteristics such as deepening the connotation and adding huge dramatic potentials besides transcending the limits of time, these aesthetics that were not to be as deep and artistic without wearing the mask of these religious figures.