1- فنيات توظيف أسلوب القناع:

تختلف طرق توظيف القناع من شاعر إلى آخر، حسب تعامل كل واحد منهم مع الرمز أو الشخصية، فقد يعتمد على شخصية رمزا واحدا، تنهض بالتجربة كاملة دون الاستعانة برموز أو شخصيات أخرى، ويكون الضمير مرتبط بها وحدها، مع أن الشخصية القناع تبقى مركز العمل وملتقى مكوناته بوضع خاص، حتى وإن وجدت معها شخصيات أخرى، لأنها ببساطة شخصيات مساعدة لتأكيد التوظيف ولا تؤدي إلى الخطأ أو التشويش إلا في مجال ضيق جدا.[1]

عندما يوظف المبدع شخصية أو رمزا واحدا، يكون القناع حينها خالصا ليس بالمتداخل ولا بالمعقد، فتقوم القصيدة من بدايتها إلى نهايتها على شخصية، حتى وإن كان معها شخصيات أخرى ثانوية لتحريك الأحداث، فإن الشخصية القناع تظل واضحة المعالم والقسمات، مما لا يجعل الالتباس قائما، لأنها تبقى معبرة عن صوت الشاعر وذاته.[2]

بخلاف هذا عندما يقوم التوظيف على الاستعانة بشخصيات ورموز عدة، فتتداخل أصواتها وتتشابك إلى درجة حدوث الالتباس، إذ يصعب الأمر على المتلقي في تحديد الشخصية الناطقة في النص، هنا يكون القناع مضاعفا متعددا "مركب" ذلك أن كل الشخصيات والرموز الموظفة تساهم في العقدة الإضافية للقصيدة، ويذهب محمد علي أن هذا النوع من توظيف القناع ينهض على شخصياته جميعا دون إهمال أي منها، بغض النظر عن أدوارها المختلفة، وإن حدث وأقصيت شخصية عن العقدة الرئيسية ستتشتت التجربة فيتصدع بذلك القناع وينهار، لأن كل شخصية تمثل جزءا من التجربة وعنصرا في التفاعل.[3]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 179.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 180.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 180.

هناك من المبدعين من يتجاوز الرموز و الشخصيات العامة "أسطورية، تاريخية تراثية، طبيعية، معاصرة " إلى رموز خاصة يبتدعها ويوظفها على أنها أقنعة له في شعره يبلغ من خلالها ما يريد بطريقة خاصة به، هذه الرموز ناتجة من تجربة شعرية جديدة خالية من كثير من الترسبات الفكرية والمواصفات التاريخية والأسطورية، فيتوسع بذلك أفق التوقع في النص الذي يعني « منظومة التوقعات الافتراضية الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما قبل الشروع في قراءة النص ».[1]

في هذا النوع من التوظيف "القناع المخترع "، يقول محمد علي أن مسافة جمالية تبقى فيه بين حقيقة النص وتخمينات المتلقي، هذه المسافة دالة على مقدار مخالفة النص أو القصيدة لما يتوقعه القارئ، ويرى البعض أن القصيدة تزيد سموا كلما اتسعت هذه المسافة لأنها تصبح لا تؤكد تلك التوقعات أو تنفيها، هذا ما جعله محمد علي يتماشى مع جوهر الإبداع.[2]

من خلال ما سبق يكون هناك ثلاث توظيفات للقناع درسها محمد علي في كتابه "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" بشكل تحليلي وموسع لبعض نماذج القصائد العربية لرواد الحداثة في الشعر عند العرب "بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي" وتكون هذه التوظيفات مختلفة حسب قدرة الشاعر وتجربته الشعورية، وبدوري أحوال كشف ما تقدم به محمد علي في دراسة هذا الجانب النقدي لقصيدة القناع بتلخيص أهم النقاط التي تطرق إليها في هذه الجزئية من كتابه وطريقته في معالجتها، واقتصرت في ذلك على نقل بعض النماذج أو بالأحرى مقتطفات شعرية من القصائد التي قام بتحليلها.

في التوظيف الأول ألا وهو "القناع البسيط" تكون الشخصية مفردة وحيدة في القصيدة، تمثل صوت الشاعر حيث يسقط عليها تجربته المعاصرة بكل ما تحمل، بعد أن

(1) عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1984، ص 163.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 181.

عايش هذه الشخصية لمدة من الزمن حتى تشربها وأفرغته مكوناتها، وتمثل عصرها وملابسات ظروفها، بمعنى آخر تأثر بها بشكل خاص حتى أصبح شبيهها، فيضفي عليها ظروفه المعيشية والنفسية، من هنا يتشكل وجود جديد لكل منهما، يتطابق مع الشخصية والمبدع وبالتالي تصبح الشخصية قناعا خالصا للشاعر، فهذا التوظيف يحتوي على مجال متسع أمام الشخصية، يبرر خصائصها وميزاتها على طول القصيدة، دون إقصاء الشاعر فهو يتجلى من خلال أصواتها وأفعالها، لأنها صوت متفرد في القصيدة ولا ينبغي لأحد القول باندثار ميزة التداخل الصوتي الصراعي في هذه الحالة، بل تتجلى باستمرار عن طريق تعدد الأزمنة وتشابكها، واختلاف الأمكنة وتقاطع الرؤى والأفكار والتجربة الشعرية تدمج كل هذا على نحو جديد.[1]

اعتبر محمد علي أن خير دليل على هذا النوع الفني من توظيف القناع قصيدة "المسيح بعد الصلب" لبدر شاكر السياب، إذ جعلها أقدم قصيدة وظفت تقنية القناع، حيث استدعى فيها "السياب" شخصية " "السيد المسيح عليه السلام" إذ يوظف حادثة صلبه بطريقة فنية لم تكن معهودة من قبل، وجعل السياب هذه الشخصية قناعا خالصا له بصياغة معاصرة لمفردات تلك الحادثة، التي أظهر فيها مدينته وشعبه وقاتليه وأصدقائه الخونة وبحكم أن "السياب" من رواد الحداثة فهو من فتح المجال لغيره باستخدام هذه التقنية، وإن تجاوزه بعضهم في القدرة على اختيار الرموز و استخدامها وهذا طبيعي عند محمد علي لأن أي ظاهرة فنية لابد وأن تتطور متماشية مع متطلبات الحداثة، وحتى "السياب" نفسه تطور في كيفية استخدام رموزه وشخصياته، فبعد أن اتخذها نماذج لتوضيح فكرته، ارتقى لدرجة أنه بنا بعض قصائده على رمز واحد كما في هذه القصيدة"المسيح بعد الصلب".[2]

يحلل محمد علي القصيدة ليشرح نوع توظيف القناع في ثناياها كالتالي:

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 185.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 186.

تتألف القصيدة من سبعة مقاطع، يتراوح السياب بين مقاطعها دون أن يتمكن من دمجها كليا، تارة تطغو مكونات الشخصية وملامحها على المقطع وتارة أخرى تطغو هموم الشاعر وظروفه عليها، كما تتكون الشخصية من وحدات تمثل حقولا دلالية متجاورة ومتآلفة لكنها غير مندمجة وهذا ما عده محمد علي قصورا فنيا في آلية التوظيف، لأنه عجز في إنتاج دلالات موسعة تزاوج بين مكونات الشخصية والشاعر معا، ومثل المقطع الأول من القصيدة مشهد نهاية عملية الصلب للمسيح على لسان المسيح نفسه، يقول:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل

والخطى وهي تنأى، إذا فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طواه الأصيل

لم تمتني، وأنصت كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة[1]

يجعل محمد علي" السياب" هنا مستبق للأحداث في تسلسلها، ففعل "أنزلوني" جاء بعد ظرف زماني يدل على أنه لاحق لأحداث أخرى جاء بعدها، ثم يتراجع المشهد لينقل بعض آلام المسيح في أثناء صلبه، فقد اتخذ السياب في هذه الأسطر قناعا ليعبر عن الأذى والألم الذي لحق به في الوقت نفسه يشي بالأمل الكبير الذي ظل يحمله حتى آخر حياته، متأملا أن تحدث معجزة قيام المسيح بعد موته، فترجع إلى "السياب" حيويته وحياته، وتبدو ملامح الشخصية هنا طاغية دون الشاعر، إذ تتعدد الأقوال والأفعال المنسوبة للمسيح وكلها معبرة عن حادثة الصلب، هذا الانفراد يؤكد ميزة القناع البسيط، في المقطع الثاني يقول:

أود لو أطل من أسرة التلال

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 188.

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك، يزرع الطلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو غرقت فيك، ألقط المحار

أشيد منه دار

يضيء فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر.[1]

يشرح محمد علي اللوحة البهيجهة والمظهر الجميل الذي يرسمه السياب لقريته "جيكور" مظاهر الخصب في مدينته هذه، الخضرة، الجمال وربيعها الدائم وذلك الجدول الصغير "بويب" الذي مثل أسطورة خالدة وهو علامة للزمن كله، إذ يحشر "السياب" دورة الزمن كله في "جيكور" عند فصل الربيع، أما بغداد فلها صورة سلبية في شعر "السياب" لأنها بالنسبة له مدينة قيد، عاش فيها معارضا للسلطة، من جهة أخرى عانى فيها الحرمان العاطفي، فهي بالنسبة له مبغى كبير كل شيء فيها بمقابل مادي، يقول:

بغداد؟ مبغى كبير

لواحظ المغنية

كساعة تتك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار

يا جثة على الثرى مستلقية

الدور فيها موجة من اللهيب والحريق

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 190.

بغداد كابوس رديء فاسد

يجرعه الراقد [1]

بالمقاطع التالية لهذا المقطع يعود "السياب" ليذكر "جيكور" وربيعها الدائم المستمر حيث رسم لها صورة أخاذة جامعة بين فصلين متناقضين "الخريف والربيع"، لكن دون أن تفقد حلتها البهيجة، ولن يستمر هذا الوضع فتتقلب الأوضاع ويأتي على "جيكور والسياب" عصرا يحيلهما رمادا ورميم وهذا عندما مرض "السياب" وداهمه الكبر، فهنا ولت "جيكور" وولى عهدها الجميل« ترابط عميق بين السياب وقريته » يقول:

آه جيكور، جيكور

ما للضحى كالأصيل

يسحب النور مثل الجناح الكليل

ما لأكواخك المقفرات الكئيبة

يحبسن الظل فيها نحيبا

أين أين الصبايا يوسوسن بين النخيل

عن هوى كالتماع النجوم الغريبة[2]

ثم يرجع في المقطع الآخر الذي أتى بخلاف سابقه، فتتبعث حركة الحياة بعدما سادت حركة الموت والفناء،و تأتي الحركة الثانية كرد فعل للحركة الأولى، مصورا كل

ذلك بقناعه "المسبح" دون تدخل أي شخصية أو رمز آخر، حتى يبدأ المقطع الثالث بعرض دهشة إعطاء الحياة عندما يعود" المسيح" بعد موته، ويعبر الشاعر عن هؤلاء الذين يعادوه ويحاولون إطفاء جذوة الحياة بشخصية "يهوذا"، فالإفلات من قبضة الموت وانبعاث الحياة صدمة لمن دبروا له الهلاك، « فاصفر لما رآني يهوذا » لكن تبقى شخصية "المسيح" هي

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 191.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 193.

محور القصيدة، ويرى محمد علي أن" السياب" جعل الحياة بعد الموت ممكنة، مستلهما بذلك الوعي التاريخي، ثم يتحير "يهوذا " عن هذا الانبعاث فقد كانت عودة "السياب" بقناع "المسيح" محل دهشة واستغراب وتساؤل ليهوذا الذي لا يعرف من الحياة إلا جانبها المادي كما علمه آباؤه،فيقول السياب بلسان "يهوذا":

أنت ! أم ذاك ظلي قد ابيض وارفض نورا؟

أنت من عالم الموت ! هو الموت مرة

هكذا قال آباؤنا هكذا علمونا زورا[1]

في المقطع الموالي يتراجع فعل الحياة بالمعنى المادي، أي هناك موت مع استمرار الحياة بمعناها الروحي، رغم وجود "المسيح/ السياب" بقبره إلا أنه يحس بكل ما يدور به وحتى وهو في القبر يستمر في الفداء والتضحية، هذه الأخيرة أكسبت الشخصية التجدد والخلود حسب تعبير محمد علي، يقول "السياب" :

ثم فجرت نفسي كنوزا فعريتها كالثمار

حين فصلت جيبي قماطا وكمي دثار

حين دفأت يوما بلحمي عظام صغار

حين عريت جرحي وضمدت جرحا سواه

حطم الصور بيني وبين الإله[2]

استمرت القصيدة على وتيرتها هذه حتى آخرها، حيث تعود إلى ما بدأت به، ليظهر "المسيح /السياب" مسمرا على الصليب منتظرا خلاصه بثورة يراها في الأفق، فرغم الموت

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 198.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 199.

والحزن المنتشر إلا أن الحياة ستستمر ، فهما أشبه بآلام المخاض التي تكون آخرها ولادة جديدة ،إنها معانات يأتي بعدها الخلاص، يقول:

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة

كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة

كان شيئا مدى ما ترى العين

كالغابة المزهرة

كان في كل مرمى صليب وأم حزينة

قدس للرب !

هنا مخاض المدينة[1]

من خلال المقاطع المدرجة، يتبين للمتلقي بوضوح أن شخصية "المسيح" هي الشخصية السائدة في القصيدة حتى وإن وجدت أصوات أخرى ربما تضع المتلقي في التباس، لكن ليس في تحديد الشخصية المحورية فهي واضحة من عنوان القصيدة وحتى آخر مقطع فيها، هذا ما جعل النقاد يطلقون اسم القناع البسيط على هذا النوع من التوظيف للشخصية المستدعاة، لأنها تسود أغلب نواحي القصيدة وتعبر عن رؤى وأفكار الشاعر وحتى أوضاعه الحياتية وتنهض بتجربته بشكل كامل.

التوظيف الثاني يدعى بالقناع المركب، و يرى محمد علي أن التجربة الشعرية هي نتاج تفاعلات عدة قائمة على مدركات متزاحمة في ذهن المبدع، تكونت عبر تجارب متباينة في أزمنة متباعدة، هذا ما يكسب التجربة سمة التعقيد والتداخل شأن الحياة الإنسانية، يدفع المبدع إلى صياغات متراكبة تنسجم والتجربة التي يجسدها لتظهر في الأخير القصيدة

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 200.

بوجه يلفه الغموض، خاصة عندما يلجأ الشاعر إلى توظيف أكثر من شخصية تتجاذب فيما بينها في تجربة شعرية واحدة.[1]

و"البياتي" بخلاف "السياب" غالبا ما ينحو في توظيف القناع هذا الاتجاه المركب ويرى محمد علي أن قصيدة "محنة أبي العلاء" خير دليل على هذا التوظيف الفني للقناع لأن تداخل الشخصيات الموظفة يوجد من بداية القصيدة حتى آخرها، وحتى في عنوانها عندما ألحق"البياتي" عبارة "ولكن الأرض تدور" إلى جانب الجملة السابقة مشيرا بها إلى شخصية "جاليلو" الفلكي المشهور، مما يثير حيرة وتساؤل المتلقي، ما علاقة أبي العلاء بجاليلو؟![2]

يذهب بعض الدارسين مثل "محي الدين صبحي" إلى أن تردد "البياتي" بين الشخصيتين، أدى إلى عدم وضوح ملامح "أبي العلاء"، هذه الشخصية التي كانت تحب الانعزال والتأمل والزهد في الدنيا والنأي على السلطان، مع أن شخصية "جاليلو" لا تظهر أفكارها وآثارها إلا في المقطع الأخير من القصيدة، و تتغيب حينها شخصية "أبي العلاء "مما دفع بعض النقاد للقول بأن" البياتي" لم يفلح في خلق قناع تام له لانعدام أوجه الالتقاء بين الشاعر و قناعه، بالإضافة إلى أن شخصية "البياتي" وشخصية "المعري" يختلفان أكثر مما يلتقيان من جانبي الحياة العامة والخاصة، لأن "البياتي "عكس "المعري" لم يعش منعزلا و مضربا عن كل مظاهر الحياة الإنسانية، بل أنه كان كثير الترحال، محبا للحياة ويتمتع بعواطف عدة كحب الزوجة والأولاد وغيرها...[3]

دفعت الفروق الواضحة بين شخصية "البياتي" وشخصية "المعري" محمد علي للتساؤل، ما الذي يجمع بين البياتي والمعري حتى يتخذه قناعا له؟ وهل يؤدي الاختلاف بين الشاعر والشخصية إلى إخفاق التوظيف؟ لكنه يرجع ويجيب على تساؤلاته طارحا وجهة نظره، فبغض النظر عن الاختلافات المطروحة، فإن هناك ما يجمع بين الشخصيتين كرفض

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 202.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 203.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 206.

السلطة واستبدادها واحتكارها للحياة، التمرد على أساليب التملق والنفاق التي تتبعها الشعراء والكتاب إرضاء للسلطة، إضافة إلى الإعلاء من شأن العقل وخاصة في قضايا العدل والظلم.

تتكون قصيدة "محنة أبي العلاء" من عشرة مقاطع، تتداخل فيها الأفكار والأصوات يجسد من خلالها "عبد الوهاب البياتي" صورة الإنسان عبر العصور في رفضه للظلم وثورته على المواضعات الاجتماعية، التي ترسخ قيم فاسدة وهذا الجانب الأخير ركز عليه كثيرا لأنه قابل للتحديث في فكر الشخص المختار وتجربته، وتبدأ القصيدة بتساؤلات متلاحقة كالتالي:

لمن تغني هذه الجنادب؟

لمن تضيء هذه الكواكب؟

لمن تدق هذه الأجراس؟

وأين يمضي الناس؟[1]

تبرر هذه التساؤلات ما أراده "البياتي" من شخصية "أبي العلاء المعري" إذ تحمل

قلق البياتي في ظل الظروف المعاصرة له، والتي تزيح كل شيء عن مقصده، وتتصدر سخرية "البياتي" في السؤال الأول، حيث يخص الجنادب عن غيرها من الكائنات قاصدا من يمتهنون الشعر والفن، فهو ينهال عليهم بوابل من الشتائم فيما يلي من القصيدة:

هذا بلا أمس وهذا غده قيثارة خرساء

داعبها فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 213.

وذا بلا وجه، بلا مدينة، وذا بلا قناع

أشعل في الهشيم نارا وانتهى الصراع

وذا بلا شراع

أبحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليله سهاد [1]

هنا يتشتت الناس بين غموض الماضي والحاضر عديم الملامح والقسمات "بلا وطن، بلا هوية " ومستقبل تقطعت سبله وسبل تحقيق الأفضل فيه، فليس هناك سبيل للتخلص من كل هذا غير طريقة واحدة حسب البياتي هي شل العقل وتعطيله عن التفكير ثم يربط "البياتي" بين "أبي العلاء" والشاعر الإسباني " لوركا "، هذا بروه محمد علي كندي بأن الشخصية عند استدعائها تخضع لرؤى معاصرة عند الشاعر، وتخرج عن إطار زمانها التاريخي حيث نجد "أبي العلاء" جائلا في العصور كلها وليس محصورا في إطاره التاريخي فقط، يقول البياتي:

يا موت ! يا نعاس !

لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان

وفارس النحاس

في ساحة المدينة

تجلده الرياح [2]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 214.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 215.

"لوركا" هنا محاصرا بالموت والنعاس، ويضل فارس النحاس منتصبا في ساحة المدينة تجلده الرياح، إذ أشار محمد علي إلى أن "البياتي" قصد بهذا المعنى استمرار الخراب باستمرار هذا الفارس، فأي عدالة ومنطق في هذا الواقع؟ ! ثم يتوجه "المعري/البياتي" متوددا ومعاتبا في الوقت نفسه، إذ يقول:

سيصبح الصمت رهيبا عندما أكسر عند قدميك أبتي الإناء

مت وما تزال حيا أنت والريح التي تبكي

تهز البيت في المساء

حرمتني من نعمة الضياء

علمتني ثقل غياب الكلمات وعذاب الصمت والبكاء

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلا يديك

لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد [1]

فرغم كل التساؤلات الأولى التي طرحها " المعري/البياتي" يخاطب " أبتي" أي القدر متوددا له، لكن الخطاب لا يخلو من معاني الرفض وعدم الرضا، وينذر بالصمت الذي سيعم عندما يتخلص من ظلم سجنه " جسده" الذي يضم روحه الحائرة، إنه يحمل القدر أسباب ذلك، وتتجلى ملامح "أبي العلاء" بوضوح، حيث تظهر مظاهر الانقطاع عن الدنيا والعمى الذي لازم "المعري" فترة طويلة من حياته، بعد هذا يغدو "البياتي" لتصوير العلاقة بين الشاعر والسلطة حيث الشاعر عرضة للمهانة في جميع الحالات، غير أنه يستطيع ربح الكثير في حالة رضوخه للسلطة، وقيامه بالدعاية لها، يقول "البياتي" :

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 216.

شربت من خمر الأمير ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى والضجر [1]

غنائم السلطة تؤدي إلى شل القدرة على التفكير في سلبياتها والتغييب النقد عنها وهذا ما دلت عليه لفظة "الخمر"، ويصف أيضا "البياتي" موائد الأمير التي لا تحمد عقباها، فنهار حياته ومن حوله ظلاما دامسا يلف أرجاء الكون، ويواصل "البياتي" في الأبيات الموالية لهذا المقطع في الحديث عن كرامته وآدميته التي انتهت بعدما أصبح حجرا في بلاط الأمير، إذ أصبح من توافه الحياة ، لكن لايزال يتمتع بجذوة الحب الإنساني ويرجه الحنين إلى ممارسة دوره الطبيعي في بث الحياة، ويستمر في المقاطع التالي بهذا المنوال يبث أحوال السلطة، إذ يرسم صورة سيئة للشعراء الذين يستعطفون الأمير حتى أنه يكشف القناع عن نفسه في بعض الأحيان، ثم يعود فجأة ليوظف رحلة "المعري" إلى بغداد في المقطع الخامس يقول:

أبحث عن سحابة

خضراء عني تمسح الكآبة

تحملني

إلى براري وطني

فمن ترى؟

بمائه يغسلني

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 218.

تحت ظلال نخله يدفنني

فوطني بعيد

وبيننا هذي الليالي السود

و الحبر والأوراق[1]

يصور في هذه الأبيات حنينه إلى بلدة "معرة النعمان" فهو غائب عن وطنه مثل "المعري" في بغداد، وخاصة انه خاب ظنه في هذه الرحلة التي أبعدته عن وطنه، إذ استخف به وطرد من مجالس العلم، وذهب محمد علي أن هذا يعكس حنين "البياتي" إلى بغداد لا حسرة "المعري" فيها، ولا تجدي المداراة أو التخفي مع هذا الحنين الذي يتجسد في أماني "البياتي" المتصاعدة حيث اقترب الشاعر من سطح قناعه وهو يتحدث عن وطنه البعيد، يبث من خلال ذلك تمنيه في الرجوع إليه، ويستمر البياتي في التنويعات بالمقاطع الموالية، فيصور عودة "المعري" لبلده واستقراره فيه بتراكيب تشير إلى "المعري" تارة وملامح تدل على "البياتي" وأفكاره تارة أخرى، وبنبرة وصفها محمد علي أنها تحد من الخطابية وموقف متوتر الأحداث إلى أن يقول:

ضفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تفارض الثناء

ما بينها، وتنشر الغسيل في الهواء[2]

يرجع "البياتي" لسب من يبررون أعمال الشاه ويعيقون تحقيق العدالة، هؤلاء هم أصحاب الامتيازات والنفوذ، أقلام حاقدة مأجورة تحق الباطل وتبطل الحق، إنهم بالنسبة له

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 224-225.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 229.

إشكالية كبيرة أمام تحقيق العدالة، إنهم أعداؤه وأعداء الأمة بأكملها، وتتصاعد نبرة "البياتي" في الأبيات الموالية في التحدث عن هؤلاء، حتى يضحى متحدثا بشكل مباشر وبأسلوب يقترب من الخطب السياسية، على حد وصف محمد علي، حتى المقطع الأخير من القصيدة التي تتضافر فيه كل الشخصيات لتسهام في تحديد النهاية ومقصدها، يقول البياتي:

إذا أردتم سادتي أقول

ما قاله الشاعر للسلطان

عبر عصور القهر والهوان

فنحن بركان بلا دخان

وثورة ليس لها أوان [1]

إنه يلوح ويحرض للثورة، ويهدد بالانفجار استلهاما لقيم إنسانية ووقائع التاريخ التي ستحقق العدالة وتنتصر على كل الظلم والاستبداد، وعلى الطغاة الذين يريدون تحطيم

الثورة أن يسكتوا الشاعر، وإن عجزوا فعليهم التسليم بقوانين الحياة الطبيعية، فمن خلال مقاطع القصيدة ونهايتها هذه حاول" البياتي" ارتداء أكثر من قناع ليخاطب السلطة، فينفي بذلك الحقيقة التي حاولت تثبيتها، ويأخذ محمد علي عليه بناء القصيدة الذي لم يرقى إلى مستوى قصيدة "عذاب الحلاج" ورغم أن "البياتي" في هذه القصيدة استفاد كثيرا من تقنية القناع في موضعة أفكاره وعواطفه وإدخال الجانب الدرامي، إلى أن محمد علي يقول أنها فقدت التدرج بين مقاطعها واتخذت شكلا منبسطا لا صعود فيه.

التوظيف الثالث أطلق عليه النقاد اسم "القناع المخترع"، فمن أجل إخراج القصيدة من حقائق وجمود كنا يلمان بها، عمد شعراء الحداثة إلى استخدام الرمز بأساليب مختلفة، باعتبار أن كل عمل أدبي مهما كانت قيمته يشتمل على مدلول رمزي – ومنه الخطاب

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 231.

الشعري– يساعد على ما يريد المبدع توصيله للمتلقي، ومن ثم إغناء التجربة والنهوض بها لتصبح القصيدة أكثر تماسكا،[1] لقد دأب الشاعر الحديث إلى توظيف الرموز العامة بكل أنواعها، لكنه لم يكتفي بذلك بل تجاوز الأمر لخلق رموز شخصية ووظفها في بعض التجارب، ليوفر عن نفسه عناء الرموز العامة وتوظيفها، ذلك من أجل التلاؤم مع موضوع قصيدته وتجربته الشعورية.

يدرج محمد علي كندي تعريفا للرمز الشخصي يقول : « هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكارا محضا، أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة، ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي » فعند توظيف ضمير المتكلم غالبا، يتحول الرمز الشخصي إلى قناع وأحيانا أيضا عند توظيف ضمير المخاطب على شكل مونولوج توجهه الشخصية إلى نفسها، ويبقى له نفس الدور في نقل هموم والمواقف الشخصية للشاعر بشكل موضوعي درامي.[2]

تجسد هذا النوع من التوظيف الفني أول الأمر في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، وبقصيدة " الأخضر بن يوسف" سعدي يوسف، وقصيدة " ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى" للبياتي، هذه الأخيرة هي التي اتخذها محمد علي ليبرز جوانب هذا النوع من توظيف القناع، وأقتصر فقط على مقاطع منها للإلمام بأهم نقاط التوظيف الأساسية التي درسها محمد علي من هذا الجانب.[3]

شخصية "عائشة" عند "البياتي" صبية أحبها "الخيام" منذ صباه حبا عظيما، لكنها ماتت بالطاعون، فالشخصية أصل تاريخي انتزعت منه، لكن "البياتي" يجعلها تبعث بعد موتها لتحيا من جديد، فهي قناع مستمر ومتجدد، تحولت بعدها لامرأة عصرية وواقعية في

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 234.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 235.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 236.

حياة الشاعر فهي كما يقول: « حالة تعيين لحبي» ثم خرجت عن الإطار الزماني والمكاني والواقعية لتصبح « رمز الحب الأزلي الواحد التي تظهر فيما لا يتناهى من التعيينات في كل مكان» ويقول عنها "البياتي" : « أنتظرها في أي لحظة وفي أي مكان » لقد حولها لرمزه الشخصي الذي أكسبه الشمولية ونزعة الاكتمال، غالبا ما يلجا إليه لتجسيد رؤاه إزاء الكون والحياة في أعماله الشعرية، حتى بات "البياتي" متذبذبا في تعيين أصله أو مصدره، فساعة يجعلها صبية أحبها الخيام فتصبح الشخصية لها بعد تاريخي تراثي وساعة يردها لتجربة واقعية مرت بحياته،[1] ويوظف البياتي شخصية "عائشة" كقناع له في قصيدة "ميلاد عائشة وموتها" يقول :

أحبني آشور بانيبال

مدينة بنى لحبي وبنى من حولها الأسوار

ساق إليها الشمس بالأغلال

والنار والعبيد والأسرى ونهر الجنة والفرات[2]

في هذه الأبيات تتحدث "عائشة" عن آخر ملوك نينوى "آشور بانيبال" وما فعله من أجلها، حيث تبرز مشهدا لحب أسطوري، والمشهد بالنسبة لتحليل محمد علي طبيعي لأنه ورد في قدرات الملوك وإمكاناتهم وإن أضفيت على الملك نفسه ملامح أسطورية، إذ ساق الشمس بالأغلال للمدينة التي بناها لعائشة...ونهر الجنة والفرات، وبعد ذلك يصف "البيات" أحوال "عائشة" مع هذا الملك والحب الذي يسكن داخلها نحوه، ثم يتحول إلى تصوير حالات الشخصية وتجلياتها، يقول:

يبيعني النخاس في سوق الرقيق وأنا مريضة بالحب

أحلم بالقرنفل الأحمر في حدائق الفرات

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 236-237.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 241.

وهو يغطي جسدي المسكون بالموت والحياة

وصرخات طائر مفترس يموت في الأعماق

منتحرا وغارسا منقاره في جسد الأشياء[1]

هي حالة مغايرة لما كانت عليه الشخصية في بداية القصيدة، أضحت "عائشة" جارية في سوق الرقيق بعد أن كانت محبوبة الملوك وحلم الأدباء والشعراء، الآن "عائشة " تعاني الحب وآلامه وتحلم بصوره الجميلة، في حين من قبل كانت تقدم لها القرابين، قد أضحت "عائشة" ضعيفة وجسدها مسكون بالموت والحياة في آن، أصبحت الشخصية هنا لا تسلم من مظاهر التهويل والتوسع، ثم يتوسع "البياتي" في ملامح شخصية "عائشة" أكثر لكن بمنحى آخر، يقول:

فدبت الحمرة في خدي ودب الدم في العروق

بكلمات سحره الأسود أحيا جسد الطبيعة الميت والجذور

وفجر السحاب و البروق[2]

عندما تحب "عائشة" كعشتار – آلهة الحب عند البابليين– تزدهر الطبيعة وتدب في الحياة الحركة والسرور، ويذهب محمد علي في تحليله لهذه الأبيات أن مظاهر الحب هنا تغيرت لمنحى آخر، فالمحب هذه المرة "الساحر والشاعر والمحارب" وتلك صفات تتجسد في شخص واحد هو "البطل النموذجي" عند "البياتي"، ويواصل الشاعر في جعل شخصية "عائشة" رمزا شموليا يستوعب أشياء متباعدة ومتناقضة، ثم يرجعها لضعفها، وهي بداية أخرى جديدة بالنسبة له يعين فيها "عائشة" من هي؟ بعد أن منحها التوسع والشمولية ولا تعيين فيقول:

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 243.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 244.

جارية أباع في الأسواق

في مدن الشرق التي يجتاحها الإعصار

أنتظر المخاض[1]

مرة أخرى بعد أن يحدد "البياتي" ملامح "عائشة" وحالاتها الضعيفة يرجع الشخصية إلى فضاءات رحبة وممتدة، فتجمع بين الكثير من الأشياء والموجودات وتتوسع فيها الملامح الخيالية والأسطورية حتى تصبح "عائشة" بصورة عجيبة تعكس بحث الإنسان عن الحقيقة والحرية والسعي من أجل الحب والسعادة في مدينة فاضلة خالية من الشر هذا مالا يتحقق واقعيا مما يزيد في عذاب الشاعر وألمه، فينهي القصيدة بتساؤلات ينقلها البياتي على لسان "عائشة" :

فما الذي كنت لموتي وأنا سبية أقول؟

وما الذي خبأه القدر

في هذه الليلة تحت قدم الوحش الذي يربض في بوابة المجهول[2]

اتخذت شخصية "عائشة" على طول القصيدة طابعا شموليا وآفاق لا يمكن حصرها مع أنها تحمل تجربة إنسان معاصر، ولكن "البياتي" لم يعمد في هذه القصيدة لتوظيف قناع تاريخي أو تراثي بل اخترع قناعه بنفسه ومنحه رقي جعله في مصاف الشخصيات والرموز الأسطورية مع أنه كان بإمكانه استحضار أساطير قديمة معروفة، واستطاع بهذا التوظيف النهوض بتجربته الشعرية ويعكس ما تحمله نفسه بشكل واسع وشمولي.

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 245-246.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص247.

2- البنية في قصيدة القناع :

يقسم محمد علي التشكيلات البنائية في قصيدة القناع إلى ثلاث بنيات "البنية الدرامية ، البنية القصصية، البنية الدائرية" على اعتبار أن القصيدة الحديثة بناءا فنيا متماسكا، خاضع للتخطيط والتصميم، يجمع بين قدرات ذهنية فكرية ومهارات إبداعية مصبوغة بصبغة عاطفية،[1] لأن المبدع في القصيدة الحديثة يتحرك بوعي إلى بغيته من وراء تجربته الشعرية، لكنه لا يخرج عن خط عام رسمه من قبل للقصيدة، حتى لا تتحول لمجرد خواطر وأفكار تشبع رغبة المبدع وحده وتبتعد عن الاعتبارات الفنية، ومن أجل إضفاء الموضوعية على التجربة وإحكام بناء القصيدة، لجأ الشاعر إلى تقنيات فنية لم تكن شائعة من قبل في

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 249.

الشعر العربي، جعلت القصيدة تقترب من أجناس أدبية أخرى كالمسرحية والقصة،[1] خاصة من جانب الحركة والشخصيات والمشاهد الدرامية وتنامي الأحداث.

برزت تلك التقنيات في القصائد الحديثة بشكل كبير خاصة في قصيدة القناع، إذ كانت البنية الدرامية من بين المقومات الناهضة عليها تقنية القناع، لأن هذه القصيدة حسب ما أقر به محمد علي تحمل بذرة الصراع في جوهرها وتكوينها، فهي ذات طبيعة جدلية تحكم العلاقة بين الشاعر والرمز الذي يوظفه ويتقنع به، ويمتد الصراع بامتداد القصيدة، فيذهب الشاعر لطرق عدة في تنمية الصراع وتأزمه عن طريق تطوير الأحداث والمواقف، من ثم نضج الشخصيات واكتمالها، كما أنه يلجأ إلى الحوار الداخلي لاستبطان الشخصية وكشف مكوناتها، وقد يدفعها الحوار مع شخصيات أخرى لتقديم بعض ملامحها وتحريك الأحداث وتصعيدها، حتى تصل القصيدة إلى حرارة الغنائية وحيويتها، لأنه من المستحيل أن تتسلخ القصيدة عن منطلقها الغنائي بشكل تام ونهائي.[2]

مع هذا فالدرامية في القصيدة القناعية درامية من نوع خاص، تترد بين الموقفين الدرامي والغنائي، تبدأ من منطلق غنائي دون التخلي على أي منهما، فلا يمكن لتقنية القناع أن تخرج بالقصيدة عن دائرة البناء الدرامي بكل أشكاله، لأنها لو خرجت لم تعد تقنية القناع بل حيلة بلاغية، أو تتحول إلى مسرحية شعرية.[3]

يقول "عز الدين إسماعيل" بأن الحياة كاملة تتشكل من مواقف متباينة وعواطف متضاربة ورؤى ومصالح متصارعة، على الرغم من تداخلها وتشابكها ظاهريا، من ثم فإن حيوية الدراما وحرارتها تسري في جميع جوانب الحياة، لذلك يطمح المبدع دائما إلى التوفيق بين ذاته وواقعه عن طريق التفكير الدرامي، الذي ينهض على أن كل فكرة تقابلها فكرة، وان كل ظاهر يستخفي وراءه باطن،[4] هكذا كانت قصيدة القناع ذات بنية درامية فنهوض القناع

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 250.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 254-255.

(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 323.

(4) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 279.

على شخصيات ورموز وتعيين الزمان والمكان، يضفي على النص صبغة درامية وغنائية في الوقت نفسه، لأن اختيارها وطريقة تقديمها وتحديدها يحمل طابعا ذاتيا يترجم رؤى المبدع وأفكاره قبل كل شيء.[1]

من أجل فهم التأصيل النظري للبنية الدرامية في قصيدة القناع، قام محمد علي بتحليل نماذج شعرية للشاعرين "البياتي و السياب"، و أركز بدوري على قصيدة "عذاب الحلاج " للبياتي التي اتكأ في بنائها على عناصر ومقومات درامية متعددة ومتداخلة، تتكاثف جميعا من أجل النهوض بتجربته عبر بناء درامي متصاعد، وجعل محمد علي هذه القصيدة أول قصيدة قناع ناضجة يقدمها "البياتي" مستعينا بصوت "الحسين بن منصور" الشاعر الصوفي الذي مات مصلوبا ومتهما بالزندقة.[2]

ومما جعل القصيدة أكثر نجاحا على حد رأي محمد علي، القواسم المشتركة بين شخصية "الحلاج" وشخصية "البياتي" إذ ينقل كلامه عن الشخصية التي وظفها : « ففي لحظة ما تم التطابق بيني وبن الحلاج في شكل خطير جدا لم أجد بدا من كتابة القصيدة بهذا الشكل» فقد كان "الحلاج" شاعرا ومفكرا وهكذا كان "البياتي"، بالإضافة أن" البياتي" عانى من الغربة بسبب الطرد والحروب كما "الحلاج"، والتقى معه كذلك في نزعته الثورية وكلمات الحق والعدل ضد السلطان الجائر التي كان يبثها بين الناس، مع التأثير الصوفي في "البياتي" الذي جعله لا ينقطع عن زيارة أضرحة أولياء الله.[3]

أشار محمد علي في أكثر من موضع مؤكدا الدلالات الصوفية في قصائد "البياتي" إلا انه اقتصر في معالجتها مع قصيدة واحدة له ألا وهي "عذاب الحلاج" حيث أن هذه القصيدة تقوم على مقومات صوفية، تشكل بنية درامية متفاعلة، يسودها صوتان لا ينفصلان ولا يتحدان كامل الإتحاد، يظهر أحدهما بشكل أكثر وضوحا والآخر يعتريه الغموض،

(1) أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص 22.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 259.

(3) محسن أطيمش: دير الملاك دار الشؤون الثقافية العامة، د ط، بغداد، 1982، ص 159.

فالصوت الأساسي في القصيدة هو صوت "الحلاج"، لكن لا تنطلق القصيدة في مقطعها الأول بصوت "المريد" ، وذهب كثير من الدارسين ومنهم محمد علي إلى أن الصوت يمثل حيلة فنية ابتكرها "البياتي" ليدلي من خلالها إلى بطله، وحتى تكون لهجته غير واضحة اختار صفة "المريد" لهذا الصوت، مع هذا يبقى يشير إلى صوت الشاعر نفسه، وشمل هذا الصوت الغامض حتى السطر السابع من القصيدة، إذ شكل مونولوج درامي داخل الحلاج يخاطب نفسه به كأحوال الصوفيين، يقول البياتي مبتدءا القصيدة :

سقطت في العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبراهم
أصابك الدوار
تلوثت يداك بالحبر وبالغراب
وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي النار
صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار [1]

يجعل محمد علي هذا الصوت متجها نحو " الحلاج/ البياتي" يحمل نصحا مشوبا ببعض اللوم، دالا في نفس الوقت على منزلة عالية لصاحب الصوت وسيطرته المعنوية على المخاطب، وتحمل الأسطر أوصافا تصدق على "الحلاج" و" البياتي" أيضا، وحسب تحليل محمد علي فإن كلاهما يعاني قلقا روحيا جراء تناقضه مع عصره جعلهما يعيشان في عتمة وفراغ وخطوب ورزايا، ولأن" الحلاج" صوفي لم يستطع الصمت فاتجه نحو الشوك والصبار، وكان بذلك محلا للوم والتأنيب، يواصلا "البياتي" قائلا :

يا ناحرا ناقته للجار
طرقت بابي بعد أن نام المغني
بعد أن تحطم القيثار
من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي
وأين انتهي وأنت في بداية انتهاء [1]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 264.

يقف "الحلاج" منبهرا متجاوبا مع هاجسه الضميري أو النداء الرباني في خشوع وضراعة، إنه صوت يعكس الحيرة وعدم معرفة فعل أي شيء في هذا الوقت المتأخر، فقد حاصرته منغصات الحياة وأفقدته قدرة التحرك والتعبير ، وعلى هذه الوتيرة يشرح محمد علي صوت "الحلاج/ البياتي" والذي يأمل في الخروج من المحنة المتخبط فيها حتى نهاية المقطع، إذ شكل نهاية درامية مثيرة، بعد عرضه للحظة حية – كما يقول محمد علي كندي– من لحظات التجلي التي يحرص المتصوفة على ملاحقتها والتعرض لها والتفاني في سبيلها، يقول "البياتي" في المقطع الثاني " رحلة حول الكلمات " :

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدو الذئاب
وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء والأمطار والرياح
وأوحش الخريف فوق الهضاب [2]

بعد أن قرر "الحلاج/ البياتي" إعادة النظر في علاقته بنفسه وبمن حوله وبالوجود بأسره، من خلال ذلك الحوار الخاص الذي توحد فيه المتكلم والمخاطب في تلك اللحظة من المكاشفة الروحية، يسرد الآن أوضاعه التي تحتاج إلى قوى خارقة حتى تتغير وتحولت الشخصية في هذا المشهد عن بداية القصيدة، لكنها بقت رافضة ومتمردة مع أنها في بداية مشوار طويل مشحون بالمغامرات والأهوال، بل حتى أنه يحتوي هذا المشهد نبوءة بالنهاية المرتقبة لهذه الشخصية، خاصة بعد تخليها عن كل شيء وإصرارها على تحقيق الهدف على الرغم من الناحية المؤلمة التي تلوح بوادرها، حتى بدت الشخصية تصر على الموت ومعانقته، ثم يقول في المقطع الثالث:

كان يا مكان
في سالف الأزمان

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 265.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 270.

يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان
يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيا سكران
يقلد السعدان
يركب فوق ظهره الأطفال في البستان
يخرج للشمس، إذا مدت إليه يدها، اللسان
يكلم النجوم والأموات
ينام في الساحات[1]

يمثل هذا المشهد امتهان الإنسان وإذلاله بجبروت المال والسلطان، وما يؤديه من حركات وألاعيب ترفه عن السلطان وتحمل في طياتها تهكما من تفاهة الحياة، كما تشي بمعاناة هذا الإنسان البائس الذي رمته الأقدار تحت أقدام من لا يرحم، ويعتبر المقطع عبارة عن حكاية ليلية تلقى على السامرين عنوانها " مهرجان السلطان"، تسرد ألوانا شتى من أعمال المهرج وحركاته، تحمل معاني الخواء والتفاهة وعدم الجدوى، يتساءل محمد علي عن الذي دفع "البياتي" لكل هذا؟ ولما كل هذه التفاهات والترهات؟، فلابد أن أمرا عظيما قد حدث أفسد عليه حياته وتدبيره، وأفقده الثقة بنفسه وبالوجود فتحول إلى العبث ولو كان ظاهريا، ويستمر المشهد الدرامي حتى نهاية المقطع على شكل حكاية تسرد عبث المهرج ولعبه، لكنه يحمل بين جوانحه هما إنسانيا وجرحا كبيرا، وهكذا أسهم المقطع في بناء القصيدة دراميا حيث أعطاها مزيدا من الإثارة والحيوية، في المقطع الرابع يقول:

بحت بكلمتي للسلطان
قلت له جبان
قلت لكلب الصيد كلمتين
ونمت ليلتين
حلمت فيها بأني لم أعد لفظين
توحدت
تعانقت

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 273-274.

وباركت – أنت أنا [1]

عنون "البياتي" المقطع " بالمحاكمة "، ويظهر فيه " الحلاج/ البياتي" مصرا على مقاومة الظلم، حيث أخذ في مواجهة السلطان مباشرة دون مواربة، لأن لم يعد بقدرته تحمل المزيد بعد اكتشافه لكل تلك التناقضات والنقائص، قد مارس دوره هنا بكلمة حق عند سلطان جائر، وحسب تحليل محمد علي كندي أنه وطن نفسه لأداء هذه المهمة عبر إجراءات روحية ومادية، حيث تمرد على السلطان ووصفه بالجبن، وأن ما ينطبق عليه ينطبق على كلابه وأذنابه، ولم يرتح ضمير " الحلاج/ البياتي" إلا بعدما خلد إلى النوم على الرغم من علمه بما ينتظره من مصائب، ويكتمل المشهد الدرامي في المقطع عندما يسرد البياتي أحوال إخوته الفقراء والخراب الذي يعيشون فيه، وبكائهم لعلمهم بالمصير الذي ستؤول إليه الحالة، وعجزهم عن النصرة والمساندة، لكن " الحلاج/ البياتي " يراوده حلم التوحد ويستفيق بصدمة قوى الشر، يقول "البياتي" :

قتلتني

هجرتني

نسيتني

حكمت بالموت علي قبل ألف عام

وها أنا أنام

منتظرا ساعة خلاصي، ساعة الإعدام [2]

تستحوذ قوى الشر – السلطان – على " الحلاج/ البياتي " مما دفعه إلى الصراخ طالبا العون، ولائما ذلك الصوت الذي حرضه ودفعه إلى هذا المصير، مع هذا لا يتخلى عن هدفه أو يتراجع عنه، بل يستمر في تأدية رسالته، دون اكتراث للموت بل هو ينتظره كخلاص له، وفي المقطع الخامس " الصلب " الذي يقسمه محمد علي إلى قسمين، يصف الأول حالة السجن التي مر بها "البياتي" فهو عقم ومجاعة، لكن وحشته تتحول إلى عناق ومؤانسة بحضور ذلك الصوت " المريد " الذي تلهف "الحلاج" إلى لقائه ثانية، ثم يغادر

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 276-277.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 278-279.

الصوت إلى " هيكل النور " بعدما نبه " الحلاج/ البياتي " إلى أمور مهمة وخطيرة، فالمقطع هنا لا يعتريه الإبهام فقد أصبح الصوت معروفا للشخصية، ولم تعد تنكره أو تخشاه، بل توقعت حضوره، وأسرد "البياتي" هذا المشهد دون الحوار، حيث أنهاه بالتحذير وترك الشخصية تواجه مصيرها بنفسه. يقول "البياتي" :

في سنوات العقم والمجاعة
باركني
كلمني
ومد لي ذراعه
وقال لي :
الفقراء ألبسوك تاجهم
وقاطعوا الطريق
والبرص والعميان والرقيق
وقال لي إياك
وأغلق الشباك

موعدنا الحشر، فلا تفض ختم الكلمات الريح فوق الماء[1]

في القسم الثاني من المقطع يستفيق السجين من غمرة اللقاء، أو الحلم الذي ظنه لقاء، إذ يخرب زبانية السلطان كل ما بناه "الحلاج/ البياتي" تحت غطاء العدالة، وحرموه حتى الكلام، وحتى فقراء "الحلاج" وأضيافه على موائد العلم والأدب – أي طلاب العلم– تم طردهم وتشريدهم، وأرجعوهم للشرب من تلك الآبار الملوثة التي كان يشرب "الحلاج " منها، فعلوا كل هذا من أجل القضاء على المعركة التي قادها "الحلاج/ البياتي" بلسانه الذي يهيأ الجيوش من أجلها، حيث اعتبرها السلطان جريمة وها هي العقوبة عليها، ولا شيء ينقضه منها سوى قوة غيبية يلتمسها، وهي كامنة في نفسه، "فالحلاج/ البياتي" يتضرع لهذه القوة حتى تهديه الخلاص، يقول البياتي:

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 279-280.

واندفع القضاة والشهود والسياف
فأحرقوا لساني
ونهبوا بستاني
وبصقوا في البئر، يا محيري
ومسكري
وطردوا الأضياف[1]
من أين لي أن أعبر الضفاف
والنار أصبحت رمادا هامدا
من أين لي يا مغلق الأبواب
والعقم واليباب

مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياة
فافتح لي الشباك، مد لي يديك آه[2]

المقطع الأخير من القصيدة "رماد في الريح" قسم محمد علي مضامينه أيضا إلى قسمين، يصف الأول مشهد "الحلاج" أثناء صلبه، وما كان منه ومن جلادوه و مصلبوه فقد تمكن من الألم وتمكن منه وفي طريقة الإسناد ما يدل على الاختيار والإرادة، لأن هذا الألم قد ترتب عن طريق اختاره "الحلاج" بإرادته، ففي الظاهر لم يجبر عليه، لكن الظروف والملابسات هي التي دفعته إليه، وطيلة أيام عشر ينكل "بالحلاج/ البياتي" ويعبث بأوصال جسمه بأنواع من التعذيب حتى يختلط جسمه بأسماله، وتجاوزوا جسمه إلى كلماته وحروفه وأوراقه بأكملها، يقول:

عشر ليال وأنا أكابد الأهوال
وأعتلي صهوة هذا الألم القتال

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص282.

(2) محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص283.

أوصال جسمي قطعوها
أحرقوها
نثروا رمادها في الريح
دفاتري
تناهبوا أوراقها
وأخمدوا أشواقها
ومرغوا الحروف في الأوحال
دمي بأسمالي
أنا هذا بلا أسمال[1]

في القسم الثاني من المقطع الأخير يصور "البياتي" مشهد ما ترتب على حرقه، وحسب محمد علي كندي فقد وصف ذلك بمشهد "الحلاج "الذي صلب حقيقة، وقطعت يداه ورجلاه ثم أنزله الحرس من على الجذع وضربت عنقه وصب عليه النفط وحرق، ثم حمل رماده على رأس منارة، فاكتسب "الحلاج/ البياتي" في القصيدة حريته وتحقق خلاصه بعد حرقه إذ صار حرا كهذه النار والريح، وانطلقت روحه حرة تطوف في كل مكان، واكتسب بذلك الخلود والتجدد، فهذه الحرية نتيجة ثورته العارمة، إذ انتشر بها في الكون حاملا الخصب والنماء لبذور الحياة التي لن تموت أبدا، يقول" البياتي" :

حر كهذي النار والريح، أنا حر إلى الأبد
يا قطرات مطر الصيف ويا مدينة ما عاد منها أبدا أحد
موعدنا الحشر، فلا تداعبي قيثارة الجسد
أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقي
وعاشقي
ستكبر الأشجار

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 284.

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت [2]
والجرح لم يبرأ، والبذرة لم تموت
أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد
ستكبر الغابة، يا معانقي
وعاشقي
سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لم يجف، والموعد لن يفوت
والجرح لم يبرأ، والبذرة لم تموت [1]

اعتبر محمد علي أن نهاية القصيدة نهاية درامية مدوية، تقترب من المشاهد الأسطورية ونهايتها الخارقة، لكنها لم تصبح كذلك بشكل تام، لأن الشاعر تحرك بإمكانيات بشرية، ومثلما بدأت القصيدة بذروة درامية في لحظة المكاشفة والتجلي، انتهت بذروة درامية أقوى وأعنف، حولت فيها الشخصية إلى رمز متجدد ومستمر إلى الأبد ويمكن القول أن محمد علي حلل قصيدة "عذاب الحلاج" بشكل مكثف وموسع، كاشفا عن أغوارها في إطار بنائها الدرامي، ولم يكتف بهذه القصيدة إذ درس بنفس الشاكلة قصيدة "تموز" للسياب، التي اختلفت عن الأولى في إطار توظيف الشخصية، والثقافة المحملة بها بالإضافة إلى الفارق الزمني بين القصيدتين، اكتفيت بنقل بعض الأجزاء من قصيدة "البياتي" للتوضيح بشكل مبسط أكثر ما تقدم به محمد علي في مجال نقد ودراسة هذا الجانب من قصيدة القناع.

البنية الثانية التي تطرق إليها محمد علي كندي أثناء دراسته البناء التشكيلي في قصيدة القناع هي البنية القصصية، فتقنية القناع تتحقق بمقدار من الدرامية المتصاعدة كما سبق الذكر، لكن إذا الشاعر لم يوفق في منح قصيدته بنية درامية متصاعدة، أو فرضت عليه

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 285.
(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص286-287.

التجربة أسلوبا يعتمد الرواية والإخبار وأجبره[1] على الهدوء في تتبع الشخصيات والأحداث، يميل عندها بناء القصيدة إلى القصة القصيرة، التي هي أقرب الأشكال الأدبية من الناحية الفنية للقصيدة الغنائية بمفهومها الحديث، مع هذا يقول "حاتم الصكر" بأن البناء القصصي لا يفقد القصيدة حرارتها الغنائية الدرامية، لأن الطبيعة الدرامية ليست مقصورة على البناء الدرامي المسرحي، بل إنها تتوفر في صور مختلفة من بناء القصيدة، من ضمنها البنية القصصية على اعتبار أن القصة توجد في كل الأجناس الأدبية، كما توجد في كل أشكال التعبير الشعرية والنثرية.[2]

يذهب محمد علي إلى أنه لا يمكن أن تتفرد بنية ما بقصيدة كاملة وتسود فيها سماتها الخاصة بكل جزئيتاها ومقاطعها، فليس من الطبيعي ألا تختلط بها سمات بنية أخرى، لأنه في غالب الأحيان تختلط مجموعة من الرؤى في العمل الواحد كالرؤية الشعرية ، الرؤية

القصصية ،الرؤية الدرامية، وتغلب سمات بنية معينة على القصيدة إذ تسود مقومات تلك البنية أجزاء تلك القصيد ة وتطغى عليها دون النفي بعدم وجود سمات بنية أو بنيات أخرى، من هنا تنسب القصيدة إلى البنية الطاغية سماتها.[3]

في البنية القصصية لقصيدة القناع يتغلب أسلوب السرد ويتراجع أسلوب الحوار وتكثر صيغة الإخبار، وإذا لجأ فيها إلى الحوار فإنه يأتي في أسلوب سردي بعيدا عن الوصف المباشر والتجسيم الدرامي، فغالبا ما يبدأ الشاعر قصيدته في هذا البناء بتقديم وصفي شبهه محمد علي بالتمهيد العام لأجواء القصيدة وشخوصها وأحداثها متعرضا للزمان والمكان وكل العناصر الأساسية في القصيدة، خاصة ملامح الشخصية، يفعل كل ذلك في تفصيل

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص62.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص300.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص300.

وصفي، [1] دون تتحول القصيدة إلى قصة أو رواية، ينصرف فيها الشاعر إلى مقومات العمل القصصي أو الروائي التام .

اعتبر النقاد "بدر شاكر السياب" من أوائل الشعراء الذين وظفوا وبرعوا في هذا الأسلوب، إذ يمكن تلمس البنية القصصية في كثير من قصائده وخاصة الناهضة على تقنيات القناع، والمعتمدة على حيل السرد وأساليبه لبنائها فنيا وقصيدة " سفر أيوب " من بين هذه القصائد، لكن محمد على رغم أنه وظفها لتبيان هذه البنية، إلا أنه عدها ليست بأفضل النماذج التي حققت هذه البنية، كما أنها لا تمثل النموذج الأفضل لتقنية القناع في رأيه، وأقتصر على تلخيص بعض النقاط لتبيان أسلوب التوظيف فقط. [2]

القصيدة من بين عشرات القصائد التي عبرت عن عمق المأساة التي مر بها "بدر شاكر السياب" ومرضه الشديد الذي أقعده الفراش، حيث قضى عمره كسيحا لا يستطيع المشي، هذه المحنة أجبرته على حالات نفسية متفاوتة، من الرضا والقبول على أمل الشفاء والصحة من جديد لتتصاعد حالته تدريجيا عبر صراخ مر ومعاناة حادة، إلى أن تحولت يأسا قاتلا، يقول "السياب" :

فأواه لو توقدين الشموع
لدى مسجد القرية المترب
تمد من النور خيطا تعلق فيه الدموع
ولو تضرعين، مع المغرب
إلى الله : يا رب رفقا بطفلي الصغير
وأبق أباه
وجنبه، يا رب، هذا المصير
ولكنني مت ... وا حسرتاه
إذا ما شئتمو أن تذكروني فاذكروني ذات قمراء [3]

(1) محمد غلي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص301.
(2) محمد غلي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص305.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: ص 305.

إلا فهو محض اسم تبدد بين أسماء

وداعا يا أحبائي ...

.....

هات الردى أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثرة

وراء ليل المقبرة

رصاصة الرحمة يا إله !

أنثرني، ويك، أباديد

وأفتح بابك لا تتركه أمامي شقائي مسدودا

ولتطعم جسمي للنار

ويا ليتني مت. إن السعيد

من اطرح العبء عن ظهره

وسار إلى قبره

ليولد في موته من جديد [1]

يبدو "السياب" من خلال هذه الأبيات في آخر أيام حياته، تمر به حالة سيئة ومأساوية دفعته إلى استعجال الموت وتمنيه على الرغم من تشبثه ورغبته بالحياة، فهو يريد أن يموت ليمنح الراحة، ويترجى الإله حتى يفتح له باب الموت كي لا يدوم شقاؤه في هذه الدنيا أكثر، فالسعيد بنظره هو من طرحت عن ظهره أعباء الدنيا، ولا يفعل ذلك سوى الموت على قناعة أن حياة أخرى تنتظره بعد ذلك « ليولد في موته من جديد» ثم يواصل السياب قائلا :

يا رب أرجع على أيوب ما كانا :

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات

وزوجة تتمرى وهي تبتسم

أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا:

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص306.

لعله رجعا

مشاءة دون عكاز به القدم[1]

.....

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم،

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام[2]

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

ولكن أيوب إن صاح صاح

لك الحمد إن الرزايا ندى

وإن الجراح هدايا الحبيب

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص307.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص308.

وإن صاح أيوب كان النداء

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتبا بعد ذاك الشفاء! [1]

كانت ظروف "السياب" وحالته السيئة دافعا قويا ليبحث عن شخصية قوية الصبر لتكون قناعا له، يسرد من خلاله معاناته وآلامه وخاصة في مراحلها الأولى، حيث كان هناك أملا لم ينقطع بعد بالشفاء، كانت هذه الشخصية " أيوب عليه السلام "، وهي شخصية تحمل آلاما ومعاناة يشوبها الرضا والقبول، تحمل أبعادا كبيرة لما يمر به "السياب"، حيث يتضرع من تحت قناعه "أيوب" مناجيا ربه أن يرجع كما كان من قبل تضرعا لا يخلو من المصابرة والاحتساب في تحمل الأوجاع والبلوة، لكنه لا ينفك على الرجوع إلى ذكر الداء والجراح والألم، مع هذا ينهي القصيدة بقيمة التفاؤل التي عززت ثقة الشاعر بنفسه وأرجعت له العزم رغم كل شيء.

وظف الشاعر في هذه القصيدة بناءا قصصيا عند استدعائه شخصية "أيوب" عامدا إلى تمهيد عام جعله مدخلا للقصيدة، حيث عمد إلى تقرير حكم ثابتة تدل عن رضا وتسليم مطلق بمشيئة الله، وجاء بناء القصيدة في شكل حكائي يتابع أحداثا وقعت في زمن فات ومضى، فبعد المدخل العام وضح السياب المشهد أو اللوحة التي خيم عليها الظلام وطال بصاحبها السهر، ثم ضاف بعض تفاصيل القصة ومكوناتها فأعطى مثالا انطباعيا بأن هناك من يسهر حتى الصباح، وباستمرار القصة يتضح أن الشاعر يعاني ألما وجرحا كبيرا، اتضح ذلك من خلال كثرة التفاصيل في بناء القصيدة، هذه التفاصيل أكدها محمد علي على أنها سرد بالإشارة إلى ذكر "السياب"جوانب عدة للمعاناة، بالإضافة إلى التفصيل لمكونات عدة مشاهد، هذه سمة من السمات المميزة للأسلوب القصصي، لأنه حسب تعبير "عز الدين

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص309-310.

إسماعيل" بمجرد ملاحظة الحياة بتفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي القصصي.[1]

حلل محمد علي أكثر من قصيدة لتبيان وشرح البنية القصصية في قصيدة القناع وقد كانت قصيدة " ديك الجن " للبياتي أيضا محلا للدراسة المتعلقة بهذا الجانب، كما أنه اقتصر فقط على المقطع الأول من قصيدة " سفر أيوب " للسياب" بحجة أنها محاولة مبكرة في تقنية القناع، ووصفها في الأخير أقل نجاحا عن قصائده الأخرى، كقصيدة " المسيح بعد الصلب"، لأن القناع يتصدع ويتلاشى في المقطع الثاني منها على حد قوله وتسودها النغمة الذاتية بشكل غنائي مباشر، مما جعل القصيدة في الأخير لا تشكل عملا دراميا متميزا، لأن بمقطعها الأخير تصبح مشاعر "السياب" متكشفة بدون قناع أو رموز مع أنه بدأ أول الأمر متحدثا من خلف قناع "أيوب".

آخر بنية يمكن تلمسها في قصيدة القناع هي البنية الدائرية التي تعد من مظاهر التطور والتعقيد التي طرأت على القصيدة الحديثة، وهي لا تخرج عن المقومات الدرامية والقصصية، إلا أنها تحوز على ميزة أخرى في بناء القصيدة عند تحولها إلى ما يشبه حلقة يلتقي آخرها بأولها في إطار بنائي محكم، يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ،[2] فهي تتابع فكرة عامة تسيطر على كل القصيدة وتعمل على تجلية تلك الفكرة من كل جوانبها المختلفة، لتكون في النهاية موضوع متماسك يتكون من هيئة ولوحات يضيف الواحد منها للآخر،[3] ويقول "صلاح فضل" أن الشاعر عند اعتماده البناء الدائري في قصيدته يقدم في كل من دوراتها فكرة إضافية أو ملمحا جديدا من ملامح الشخصية، مما يؤدي إلى نموها وتطورها من جهة ويكسب فكرتها عمقا وثراء من جهة ثانية.[4]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص311.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص252.

(3) محسن أطيمش: دير الملاك، ص33.

(4) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص33.

وفي رأي محمد علي الذي بناه على كلام "صلاح فضل" أن القصيدة تبدو في هذه البنية مقاطع متشتتة لا جامع بينها وهذا ملمح ظاهري يتراءى من الوهلة الأولى، بيد أن شيئا من المصاحبة والتأمل ينبئ عن فكرة عامة تسودها، علاوة على الشخصية المتجسدة فيها والناهضة من خلالها، ويرجع التشتت الظاهري إلى ما يطرأ على اتجاه خط السرد من تعرجات، لأن السرد وفق هذه البنية لا يتمثل في الحكاية المتتابعة « سردا زمنيا » إنما هو رافد لبناء يجمع بين العرض الدرامي والسرد القصصي، وفي هذا البناء يعمد المبدع إلى توسيع دوائر القصيدة بشكل تدريجي أحيانا، فكلما بعدت عن نقطة انطلاقها أو مركزها، أخذت الشخصية في التوسع والشمول، لتصبح في الأخير كالرمز الأسطوري خارجة عن التعيين الزماني والمكاني.[1]

قد يكتفي المبدع بدوران قصيدته في حدود إمكانيات الشخصية بشيء من التعديل في دورات مؤطرة، تضفي كل دورة منها مزيدا من الوضوح على مكونات الشخصية وتجربتها الفنية والحياتية، في خلال ذلك يقدم جملة من المشاعر والأفكار مجموعها هو التجربة الشعرية، وتظل الرؤيا التي تنطلق القصيدة منها هي فكرتها الرئيسية ومحورا تنطلق الدورات منه أو تدور حوله، إذ تتوالى الدورات لتوالي الأفكار الجزئية التي تعالجها القصيدة، وتنتهي القصيدة بنتيجة حاسمة وطبيعية لتلك الأفكار.[2]

ينقل محمد علي عن دراسة سابقة في البنية بأنه يمكن أن يقوم البناء الدائري على استدعاء أكثر من شخصية واحدة في القصيدة، ذلك نظرا لتعدد معالجات الفكرة الواحدة، فتتداخل الشخصيات وتتزاحم مكوناتها وملامحها، وتتكاتف من أجل النهوض بهذه البنية لتشمل في الوقت نفسه كل الآفاق التي يحاول الشاعر ارتيادها، واعتبر محمد علي في هذا المجال قصيدة "محنة أبي العلاء" للبياتي من القصائد التي تداخلت فيها مكونات الشخصيات، رغم أنها لم تخرج عن حدود إمكانياتها، و " رسالة من مقبرة " قصيدة أخرى

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص328-329.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص329.

للسياب تتجسد فيها البنية الدائرية بكيفياتها المختلفة، قد تناولها محمد علي بالتحليل والدرس لتقريب الأسس النظرية لهذه البنية، يتحرك الشاعر في هذه القصيدة عبر دورات متتالية، يتابع من خلالها فكرة عامة من خلال شخصية " الشهيد " وتبدأ القصيدة انطلاقة غامضة، حيث يقول" السياب" :

حتى تئن القبور

من رجع صوتي، وهو رمل وريح

من عالم في حفرتي يستريح

وفيه ما في سواه

لا تيأسوا من مولد أو نشور![1]

تمثل البداية انطلاقة لا يمكن تحديد فيها من يصيح ولا تظهر سبب ذلك الصياح، مع استمرار التحرك يتضح أن القبر لا يضم رفات ميت، بل هو عالما متنوعا لا ينقصه شيء سوى دبيب الحياة ليعم أرجاءها، وفي الأبيات الثلاثة الأولى تظهر ملامح التفصيل السردي « وفيه ما في سواه » لتنتهي الدورة بالفكرة الرئيسية « لا تيأسوا من مولد أو نشور » وهذا الصوت الأخير يمثل صوت الشهيد محرضا على استمرار الثورة، ثم يقول :

من قاع قبري أصيح

حتى تئن القبور

من رجع صوتي، وهو رمل وريح

من عالم في حفرة يستريح

مركومة في جانبيه القصور

وفيه ما في سواه

إلا دبيب الحياة

.....

من عالم في قبري أصيح

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 330-331،

لا تيأسوا من مولد أو نشور ![1]

يشير محمد علي أنه حتى نهاية الدورة الأولى يظل الغموض قائما، وتظل شخصية الشهيد تمتاز بالتعميم حيث لا تعرف ملامحه، ويتساءل : في أي ساحة سقط شهيدا؟ ولمن يوجه تحريضه أو صياحه؟ مع أن "السياب" يضيف إلى عنوان القصيدة جملة « إلى المجاهدين الجزائريين» وتأتي الدورة الثانية لتجيب عن الأسئلة المطروحة ويمتزج فيه صوت "الشهيد" مع صوت الشاعر، يصور حالة الأمة والوطن الذي هو سجن كبير، يقول "السياب" :

كم حدقت بي خلفه من عيون
سوداء كالعار
يجرحن بالأهداب أسرار
فاليوم داري لم تعد داري
وعند بابي يصرخ الجائعون:
في خبزك اليوم دفء الدماء
فاملأ لنا، في كل يوم، وعاء
من لحمك الحي الذي نشتهيه
فنكهة الشمس فيه
وفيه طعم الهواء[2]

الوطن سجن كبير يسده قفل، ولم يعد هناك من أمل أو نور، لأن نوره قد تكلس ويشرح محمد علي أن "السياب" يلح على إبراز صور الظلام المتعددة من خلال السياق السلبي لكلمة " نور"، معبرا عن فقدان الحرية أو انحسارها، إضافة إلى أن "السياب" من خلال صوته " الشهيد " يشير إلى غربته في وطنه، مشرد بين أهله مع حرمانه من خيرات وطنه ويظهر ذلك على طول الدورة، كما أنه يقسم مواطنو هذا الوطن بين جياع وأشقياء تائهون

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص331.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص333.

يبحثون عن بصيص أمل يأتي من ورائه الخلاص والحرية، وجواسيس مخبرون يعملون على ملاحقة الثورة، لتأتي الدورة الثالثة حتى تؤكد فكرة " الشهيد/ السياب" الرئيسية، يقول :

لكن أصواتا كقرع الطبول
تنهل في رمسي
من عالم الشمس
هذي خطى الأحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه
أصداؤها الخضراء
تنهل في داري
أوراق أزهار
من عالم الشمس الذي نشتهيه
أصداؤها البيضاء
يصدعن من حولي جليد الهواء[1]
أصداؤها الحمراء
تنهل في داري
شلال أنوار
فالنور في شابك داري دماء
ينضحن من حيث التقى، بالصخور
في فوهة القبر المغطاة، سور
هذا مخاض الأرض لا تيأسي
بشراك يا أجداث، حان النشور!
بشراك... في " وهران " أصداء صور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على " الأطلس"
آه لوهران التي لا تثور[2]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص335.
(2) محمد علي كندي: المز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص336-337.

تبعث الحياة مجددا في تلك العظام " رمسي" التي كانت في القبر، كما أنه لم يعد "الشهيد" في قبره وحيدا منفردا، بل أصبح مع جماعة «نحن» وهذا ما ترتب عن التحريض والإصرار الذي بدا في أول القصيدة، ويتحول الوطن جنات خضراء من أصداء الثورة فتحقق عند هذه النقطة القضية التي تبناها " الشهيد/ السياب " ثورة الشعب في الجزائر حيث تتألف أصداؤها من ألوان العلم الجزائري "بيضاء، خضراء، حمراء " فقد فعل التحريض والصياح فعله وفجر ثورة عارمة تبشر بالخلاص، وأكد هذا عندما ذكر "السياب" مدينة " وهران "، تنتهي الدورة بتكرار " الشهيد/ السياب " النداء حتى تسود الثورة في مدن أخرى في شتى البقاع لتعود القصيدة حيث بدأت

3- الأسلوبية في قصيدة القناع :

درس محمد علي كندي في الجزئية الأخيرة من كتابه الخصائص الأسلوبية التي تتمتع بها قصيدة القناع، حيث جعلها مرتكزات أساسية متفردة لهذا التوظيف، وحاول إبرازها بتتبع بعض النصوص الشعرية الحديثة، والأسلوب الشعري يتجسد من خلال تعامل المبدع مع اللغة، ذلك بإخراجها من الحلة المألوفة « وزرع الدال في وسط تعبيري يعمل على تفريغه من دلالته جزئيا أو كليا » هنا فقط تتحقق الخصوصية الفنية للنص الشعري هذا النص لا يمكن إعادته إلا بإعادة إنتاج ما أنتج لأن المفردات والتراكيب تتجدد دلالاتها كلما ما وضعت في أنساق تعبيرية جديدة حتى وإن كانت نفسها، فالتعديل والتفريغ الدلالي هو الذي يعطي النص تفرده وخصوصيته.[1]

أهم سمة أسلوبية تطرق إليها محمد علي في قصيدة القناع هي التوتر، ولأنها تقوم على الدرامية فإن أسلوبها يبتعد عن الوصف والتعميم والتجريد، فهو ينقل الأحداث عبر التجسيد الدرامي لعناصرها، غير أن هذا التوتر لا يتمتع بدفعة قوية، إذ تضفي عليه

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص344.

الموضوعية مدى من التعقل والهدوء، إذن هناك تيارين أو قوتين متعارضتين مهمة الأولى – الدرامية – توتر الأسلوب، بينما تعمل الثانية – الموضوعية – للحد من اندفاعه في تقديم الأحداث، هذا الوضع خاص بتقنية القناع حيث يعتمد التوتر فيها إلى التصاعد حتى الثبات في نقطة معينة، ثم تأخذ أحداثه بالانفراج والهدوء.

يمكن الكشف عن هذا التوتر الدرامي بعدة طرق نذكر منها ما سماه " سعد صلوح " معادلة "بوزيان" والتي يقدمها على أنها بديل موضوعي للكشف عن الأساليب الأدبية وتكون بإحصاء المفردات المعبرة عن " حدث " والمفردات المعبرة عن " صفة " وحساب النسبة بينهما، أي أن تحديد الدلالات الزمنية – الأفعال بشتى أنواعها – والدلالات التي تدل على الصفة والموصوف وما جاورها كالاسم الموصول واسم الإشارة،كمل هذا خارج عن إطار الجملة بنوعيها وشبه الجملة، وتكون حساب النسبة بينهما في نفس مقطع الدراسة، بالنتيجة إذا كانت نسبة الفعل أكبر من نسبة الصفة فهذا يعني أن الأسلوب ذو انفعالية وتوتر، وانخفاض تلك النسبة يدل على عقلانية وهدوء الأسلوب.[1]

يطبق محمد علي كندي على قصيدة "عذاب الحلاج" للبياتي وكانت النتائج بشكل مختصر كالتالي :

عدد الأفعال في القصيدة (110) مقابل (07) صفات، الفعل يرتفع على الصفة بنسبة (1:16) تقريبا، بالتالي نسبة التوتر مرتفعة.

في المقطع الرابع وصول القصيدة إلى ذروة التأزم: عدد الأفعال (20) مقابل (00) صفة ذلك لأن البنية كانت درامية في هذا المقطع.

ينفرج الأسلوب بتحدد وجه الشخصية بالمقطع الموالي: (16) فعل مقابل (01) صفة.

المقطع الأخير يضم: (17) فعل مقابل (02) صفة.

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، 346.

بالنتيجة نسبة الأفعال إلى الصفات في المقطع الخامس: (1:16)، في المقطع الأخير تنخفض إلى النصف تقريبا، حيث أصبحت (8.5 : 1).[1]

يقارن محمد علي النتائج المطروحة من قصيدة " عذاب الحلاج " مع نتائج قصيدة " محنة أبي العلاء " لنفس الشاعر وكانت نتائج القصيدة الثانية كالتالي:

تحتوي القصيدة على (156) فعل مقابل (50) صفة، نسبة الأفعال إلى الصفات (1:3) تقريبا، انخفضت هذه النسبة بالمقطع الرابع نتيجة لتمزق القناع إلى (1:1.4)

بالمقطع السادس بلغت (0.9:1) إذ تكاد الأفعال تتساوى بالصفات

هذه النسب دلالة واضحة على انخفاض معدل التوتر بالقصيدة عامة، وبمقارنة النتائج يتضح الفارق الكبير بين القصيدتين، يدل هذا على اختلاف ظاهرة الأسلوب في كل منهما مما يؤثر على طريقة البناء، ويرتفع معدل التوتر في " عذاب الحلاج " إلى (1:16) بينما لا يتجاوز (1:3) في " محنة أبي العلاء ".[2]

من خلال هذا التحليل يتوضح أن قصيدة القناع تنطوي على توتر في أسلوبها، بيد أن هذا التوتر تختلف درجته من قصيدة لأخرى ومن مقطع لآخر بحسب الشخصية المختارة وحسب طريقة توظيفها وبحسب كون القناع تام أو تتخلله انشقاقات.

إلى جانب توتر الأسلوب في قصيدة القناع هناك سمة أسلوبية أخرى تتمثل قصيدة القناع ألا وهي الفاعلية والتغير الدينامي وهذا طبيعي لأن تقنية القناع تقتضي فاعلية وتحركا مستمرا لعناصرها ومكوناتها، لأنها تجسد تجربة تتجه نحو التصاعد والنمو وتدمج الأزمنة الثلاثة " الماضي، الحاضر، والمستقبل " ويقيم التفاعل بين الشخصية والشاعر للكشف عن ميزة التفاعلية والتجدد في قصيدة القناع بوصفها سمة أسلوبية يجب فيها متابعة التراكيب التي تحمل دلالات " الحدوث والتحول " الجملة الفعلية وبعكسها التي تحمل دلالات " الجمود

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص347،

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص348.

والثبات " أي الجملة الاسمية،[1] واعتمادا عل رأي محمد عبي كندي فمن المهم والضروري تتبع تلك التراكيب في النص الشعري وطريقة إحصائها من أجل الوصول إلى نتائج دقيقة وممكنة.

ترتكز عملية الإحصاء على بداية السطر الشعري في تحديد طبيعة تركيبه، ولا تدخل ضمن الإحصاء تلك الأسطر التي تعد تكملة لما قبلها وامتداد لها، لأنها جزء من السطر السابق صياغة ودلالة، يعني هذا إحصاء مجموع الأسطر التي تتألف من جمل اسمية والأخرى التي تتألف من جمل فعلية في كامل النص، ثم يقارن بينهما للوصول إلى

نسبة تشير إلى مقدار الحدوث أو الثبات، ويقر محمد علي بعدم قطعية النتائج المتحصل عليها في هكذا تحليل، لسببين أولهما: ذاتية الإحصاء وبالتالي جواز الوقوع في الخطأ أو السهو، وثانيهما: أن الأحكام القطعية ليست ممكنة ولا مقصودة في مثل هذه الدراسات.[2]

يعرض محمد علي صعوبة اختيار النص في مثل هذه التحليلات ولأن ضبط النتائج فيها أمر أصعب كان عليه تفادي الانتقائية ومخاطرها فاتجه بدافع ذلك إلى تحليل ديوان كامل يتمثل في المجموعة الشعرية للبياتي بعنوان " الذي يأتي ولا يأتي " التي يتحدث فيها البياتي من خلال قناع يتمثل في شخصية " عمر الخيام " حيث تتداخل في هذا الديوان أنماط القناع وتشكيلاته المختلفة، حاول محمد علي كندي في خضم هذا التحليل تقديم نموذج شامل ومتعدد للقناع يستهدف الكشف عن فاعلية أسلوبه و ديناميته، فقناع الخيام له ميزة تداخل وشمول و البياتي في رأي محمد علي ينشد إلى فكرة واحدة بعينها في هذا الديوان، حيث يسعى إلى إعلانها بين الأزمنة الممتدة من الحضارات القديمة وحتى عصرنا الراهن، إنها فكرة البحث عن جوهر الذات الإنسانية التي أصر البياتي جاهدا في بثها على طول أجزاء الديوان.[3]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص356.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص351.

(3) علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985، ص164.

يتداخل الرمز الأساسي " الخيام " مع رموز أخرى كثيرة وحسب ما أشار إليه محمد علي فإن البياتي لم يعد يكتفي بقناع القصيدة الواحدة فامتد بقناعه "الخيام "إلى مجموعتين شعريتين فرمز "عائشة" له حضور أيضا مع قناع " الخيام " في ثنايا هذا الديوان، مما أدى لتداخل الرؤى والأفكار واتساع مجال التوظيف مما زاد بصعوبة متابعة الديوان والكشف عنه في أغلب الحيز الذي يشغله، بالإضافة إلى غموض ملامح الشخصية الموظفة في أغلب قصائد المجموعة، وهذا طبيعي في شعر شاعر كالبياتي لأنه صانع أساطير بدلالة على ذلك حتى عنوان المجموعة "الذي يأتي ولا يأتي " المشتمل على سيرة ذاتية لحياة " عمر الخيام" الباطنية، حيث عاش طول حياته منتظرا الذي يأتي ولا يأتي.[1]

يحلل محمد علي المجموعة أسلوبيا، مختبرا مدى الفاعلية والتغير والحدوث في أسلوبه، واعتبر النتائج المتوصل إليها تصلح للدلالة على أسلوب القناع في أنماطه وتشكيلاته المختلفة، على أساس أن الكشف قد اجري على نموذج يتوافر على مجمل خصائص القناع ويتعداها إلى ما هو أكثر رحابة وشمولا حيث يتجه الشاعر إلى خلق أسطورة خاصة به عن طريق التماهي والتجاوب مع شخصيات ورموز متباعدة وغير محدودة، كانت نتائج التحليل كالآتي:

عدد الأسطر (601)، (262) سطر تعتمد الجملة الفعلية منطلقا لها، (181) سطر تعتمد الجملة الاسمية، (158) سطر تكملة لما قبلها وامتدادا لها، يمتاز أسلوب القناع بالفاعلية والحدوث لأن عدد أسطر الجملة الفعلية تفوق عدد أسطر الجملة الاسمية وبالمقارنة بين العددين تكون النسبة (9:13) وهذه النتيجة تتجاوب مع طبيعة التغير والتجدد بتقنية القناع التي تجسد تجارب إنسانية، بالتالي سمة ارتفاع "الفعلية" في أسلوب القناع أكثر من الأعمال الشعرية والأدبية الأخرى، لأنها مبنية على التعبير الدرامي فتتخذه أسلوبا لها لذلك تأتي تقنية القناع مجافية للثبات والجمود الذي تمثله الجملة الاسمية، من ثم ينسجم

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص353.

القناع مع الأساس الذي تتكئ عليه هذه التقنية وما تستهدفه من فاعلية ودرامية في القصيدة العربية الحديثة.[1]

أما السمة الأسلوبية الأخرى التي تميز قصيدة القناع هي: لغة الشخصية، إذ أن أساليب هذه القصيدة ليست خاضعة للمبدع وحده وتجربته المعاصرة، إنما تخضع أيضا لظروف الشخصية القناع وملابساتها، لذلك تختلف اللغة من إنتاج لآخر والفروق واضحة

عندما توظف شخصية أسطورية في عمل وشخصية تاريخية في عمل آخر خصوصا في السياق والتراكيب المستعملة،[2] في هذا الخصوص يبدي محمد علي عمل الوسط الذي تنتمي إليه الشخصية، إذ يثير في ذهن المتلقي والمبدع على السواء مفرداته وتراكيبه الخاصة التي تميزه عن سائر الأوساط الأخرى، ذلك بحسب نوع الشخصية الموظفة أسطورية أو تاريخية أو صوفية... فلكل منها أسلوبه الذي يطغى على سائر أساليب الخطاب الأخرى، لا يعني هذا أن الأساليب تتمايز تماما وتخلوا من نقاط تقاطع أو التقاء ولكن المقصود بالنمط المختار توزيع المفردات والتراكيب التي تميز إبداع عن آخر، مع هذا تبقى هناك مفردات مشتركة بين الأوساط المختلفة.[3]

يضرب محمد علي مثلا لهذه الخاصية مثلا لهذه الخاصية بقصائد البياتي " عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق " حيث تطغى وتتصدر فيها المفردات الصوفية والمعجم الصوفي لانجاز وتبليغ التجربة المعاصرة من خلال قناع المتصوف المشهور " محي الدين بن عربي "، وما كان منه في إنشاء ديوانه " ترجمان الأشواق" الذي أنشأه متغزلا بفتاة تدعى " النظام " واضطراره لشرحه مؤكدا أنه سلك طريق التغزل لمقاصد ربانية وأسرار روحانية بغية إسكات الأفواه التي نقدته.[4]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص356.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص357.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص357.
(4) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص358.

في قصيدة " عذاب الحلاج " أيضا وظف البياتي شخصية صوفية لا تقل أهمية عن سابقتها، إنها " شخصية الحلاج " وبتوظيف مختلف عن القصيدة المذكورة سلفا، فقد جاءت أفحم بناءا وأوضح كشفا ومتشبعة جدا بمعجم الصوفية وتراكيبه، ويبدو واضحا للمتلقي النفس الصوفي السائر في هذه القصائد ومكوناتها، من عنوانها وإلى آخر سطر فيها، فعنوان القصيدة الأولى مثلا يحتوي على ثلاث عناصر أو رموز صوفية " عين الشمس "، "محي الدين بن عربي "، "ترجمان الأشواق " وتتوالى المفردات من نفس

المعجم على طول القصيدة منها ما هو واضح مثل " السيد، العاشق، المملوك، القطب صاحب الجلالة، كاشفني، مدائن، مملكة الرب..." ومنها ما يحتاج إلى قراءة فاحصة للكشف عليها [1] مثل قول البياتي:

فكل اسم شارد ووارد أذكره، عنها أكنّي واسمها أعني

وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني

يحيل البياتي هنا أو يضمن مباشرة قول " محي الدين بن عربي " : « فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي، وكل دار أندبها فدارها أعني » ويتخذ البياتي من هذه الإحالة النصية سبيلا لإبراز الموقف الاعتقادي الذي يراه " ابن عربي " وقوامه « وحدة الوجود في وحدة الشهود »[2]، ويضيف البياتي مؤكدا عقيدته بقوله :

توحد الواحد في الكل

والظل في الظل

وولد العالم من بعدي وقبلي

ويستدعي هذا المعنى من قول "ابن عربي" :

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص359.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص360.

فنحن وإن كنا مثنى شخوصنا فما تنظر الأبصار إلا موحدا[1]

إذن من خلال هذا الطرح يبدي محمد علي كندي بأمثلة وتحليلات مشابهة كيف أن "البياتي" اندمج مع شخصية "ابن عربي" واحتواها بشكل كبير لتنسجم مع تجربته المعاصرة، وحتى انه يصعد بالمعجم الصوفي لهذه الشخصية الصوفية في صياغة قصيدته الحديثة، وقد عاب عليه هذا محمد علي كندي لأن تجربة "البياتي" تختلف عن تجربة "ابن عربي" فالثانية تكتفي بالتأمل والاستغراق انتظارا للمكاشفة والتجلي، أما الأولى فتسعى إلى التعبير والتحول في حركية لا تعرف الاستقرار أو الثبات سعيا لخلاص الإنسان من القيود التي تكبله.

الخاصية الأخرى التي يدرجها محمد علي ضمن دراسته لقصيدة القناع هي التناص فحركة الحداثة الشعرية تجاوزت ما كان سائدا عند الرومانسية التي رأت أن الفرد عالما قائما بذاته، ولا يعبر عن تلك الذات إلا من خلال داخله الذي يوازي الوجود دون أن يتقاطع معه، من هذا يكون الشعر يكون ابتكارا خاصا وإلهاما وصنعة خارقة لا يدركها إلا نخبة من المتميزين والخارقين،[2] فأكثر الشعراء حداثة من وجدت في شعره أصداء التراث القومي والإنساني، حيث الشعر له تكوين ذو طبيعة تراكمية، أي الشاعر يستلهم تجارب إنسانية مشابهة عند معاناته لتجربته المعاصرة بحكم انه فاعلا في مجتمعه ومحيطه متفاعلا معه، لذلك تكون في قصيدته استحضارا لأصداء متجاوبة ومترجمة عن همومه ورؤاه.

التناص بمفهومه الواسع تعالق بين النصوص على نحو ما يعكس هذه الاستحضارات في القصيدة الحديثة، ويبين محمد علي أن التناص درس في النقد العربي بكيفيات مختلفة وتحت تسميات شتى مثل "الاقتباس، التضمين، المعارضة، المناقضة السرقة" ورغم الاختلاف الحاصل في النقد الحديث بين هذه المفاهيم ومنها التناص إلا أن كثير من النقاد ذهبوا إلى أنه باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، ومع هذا

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص360.

(2) شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص اللغوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، 1997،ص 137،

فالتناص أصبح ظاهرة ومؤشرا إيجابيا على تميز الشاعر وأصالته، فهو ليس بعيب أو قلة قيمة لنتاجاته وإبداعاته لأن الاتباعية والحس التاريخي كما يقول محمد علي لا غنى عنها لأحد يريد أن يستمر شاعرا.[1]

يورد محمد علي عدة مفاهيم نقدية حديثة للتناص، مؤكدا صحة الفكرة التي يذهب

إليها في أن التناص سمة لازمة وإيجابية في الشعر، فينق عن "شربل داغر" مفهومه لهذه الظاهرة حيث يقول : « هو احد أهم أشكال التجسيد للسالف في تجارب الخالف ونتاجاته وذلك وفق فهم جديد له بوصفه حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء من نصوص– سابقة عليها »[2] هذا المفهوم جعله محمد علي مناقضا للفهم التقليدي للنص الذي يجعل النص صنيع مبتكر مصدره فيه وغايته أيضا واقعة فيه.

لا يعني هذا أن التناص حشد من النصوص المشابهة أو المخالفة، وإنما هو خصوصية يكتسبها المبدع نحو النص الغائب، تشكل رافدا قويا للتجربة المعاصرة، لأن الخلفية المعرفية على درجة وقدر كبير من الأهمية في عملية التناص، سواء في أثناء إنتاج النص أو في حالة تلقيه ولا يعني هذا استدعاء الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، وإنما إعادة بنائها وتنظيمها وأخذ الصالح منها لخدمة مقصد المبدع والمتلقي معا.[3]

لما كان التناص فاعلية خلاقة في الشعر الحديث، أكد محمد علي أن تقنية القناع إحدى تجليات هذه الفاعلية، لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها وأفعالها أو مواقفها وأفكارها، وقد ذكر بعض الأمثلة للاقتباس الحرفي أو شبه الحرفي باعتباره تناصا، يقول البياتي في " عذاب الحلاج " :

يا مسكري بحبه

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص364.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص365.

(3) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي، دط، الدار البيضاء 1984، ص124.

محيري في قربه

إذ هذين البيتين تناصا واضحا يقترب من المتابعة الحرفية لقول الحلاج : « يا من أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه »[1] وقول البياتي أيضا :

توحدت

تعانقت

وباركت – أنت أنا

من قول الحلاج :

أنت أم أنا في إلهــين حاشاك حاشاك من إثبات اثنين[2]

ولما كان تجلي التناص كبير في قصائد "البياتي" نقتصر على ذكر قليل من الأمثلة التي أوردها محمد علي في كتابه من شعر "البياتي"، إذ يقول هذا الأخير في قصيدته " محنة أبي العلاء " :

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلا يديك :

لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد

هنا يحيل بوضوح إلى شخصية أبي العلاء التي اشتهرت بالأوصاف المذكورة في قول البياتي وهي أيضا عملية تناص لقوله :

أراني في الثلاثة من سجوني فلا تسأل عن الخبر النبيث

لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النفس في الجسد الخبيث[1]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص367.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص367.

لا يمكن حصر الأمثلة في قصائد البياتي أو غيره من الشعراء، فمثل هذه الظاهرة كثير ومنتشر وبقدرات إبداعية مختلفة، إذ لا يمكن لأي إنتاج الاستقلال التام عن النص الغائب وخاصة في قصيدة القناع لأن استدعاء الشخصية يفرض على المبدع إلى حد ما معجمها ولغتها الخاصة حتى وإن كانت بصيغة معاصرة، هذا ما عده محمد علي تناصا بالأساس.

آخر خاصية أسلوبية تطرق إليها محمد علي كندي في تحليله لنماذج من قصائد الأقنعة، تتمثل في طريقة استخدام الضمير وإسناده، وهي خصيصة مهمة في أسلوب القناع، حيث أن عملية إسناد الضمائر ومتابعة من تعود عليه من ابرز خصائص القناع التي تستهدف وضع المتلقي في حالة لبس وتردد عند ملاحقته أصوات القصيدة ومحاولة إسناد الضمائر فيها، لأن المفترض والمطلوب أن يقع المتلقي في حيرة شديدة بين الشخوص الناطقة لأن ميزة هذه التقنية بالأساس عدم تقديم ملامح واضحة ومعروفة.[2]

إن الضمير في أسلوب القناع يدفع متلقي الخطاب الشعري إلى الالتباس، عكس وظيفته في النتاجات الأدبية الأخرى، التي يعنى فيها بدفع الالتباس الذي يفع فيه المتلقي، ففي قصيدة القناع يقوم الضمير بمقابلة احتمالات متعددة لا تستقيم جميعا مع السياق الذي ترد فيه من الناحية الظاهرية، يقليها المتلقي على وجوه مختلفة ويتردد فيما بينها دون القطع بأحدها، وهذا هو الهدف من أسلوب القناع،[3] وحسب ما شرحه محمد علي أن ما يضاعف من حدة التردد والالتباس في تقنية القناع، عدم اعتمادها على نوع واحد من الضمائر، وإن نهضت على ضمير المتكلم غالبا، فالمبدع غالبا ما يدخل في حوار داخلي على نفسه معتمدا في ذلك ضمير الغائب والمخاطب، من أجل توضيح الجوانب الداخلية، وأحيانا يعمد إلى إقامة حوار بين شخصيات واقعية أو مفترضة وخاصة في البنية الدرامية، حيث تتداخل الضمائر فيما بينها مشكلة علاقات يصعب الكشف عنها، مثل قول البياتي :

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص369.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص370.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص371.

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالإصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر وبالغبار

وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي النار

صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصبار

يا ناحرا ناقته للجار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثار

من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي

وأين انتهي وأنت في بداية انتهاء

موعدنا الحشر، فلا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء

ولا تمس ضرع هذه العنزة الجرباء

فباطن الأشياء

ظاهرها... فظن ما تشاء[1]

من أين لي ونارهم في أبد الصحراء

تراقصت وانطفأت

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص372.

في هيكل النور غريقا صامتا تكلم المساء[1]

الالتباس شيء لا ظن فيه في هذا المقطع ، أكده محمد علي من خلال أراء بعض الدارسين، فذهب "محسن أطميش" إلى أن الصوت في المقطع لا يعدو أن يكون حيلة فنية ابتكرها البياتي ليدلف إلى بطله، وحتى لا تكون لهجة البياتي واضحة، فقد اختار لهذا الصوت صفة "المريد" مع أن هذا الصوت ليس إلا صوت البياتي نفسه، ثم يرجع "محسن أطميش" فيقول « إن البياتي قد وقع في مأزق انفصال الشخصية القناع واستقلالها عن ذاته » وكما وقع " محسن أطميش" محتارا بين الضمائر السائدة في المقطع، كذلك كان " أنس داود" إذ رأى أن الشاعر يلتقي بالحلاج ويدور حوار بينهما، ثم يتساءل إذا ما كان الحوار موجه من البياتي إلى الحلاج أو العكس؟ ويرجع و يعترف أنها حيرة تعتري أي قارئ يتعرض للقصيدة،[2] ويرى محمد علي أن الحيرة التي وقع فيها كل من "محسن أطميش وأنس داود" أثناء دراستهما لهذا المقطع من قصيدة البياتي تعود إلى الشبكة الدقيقة والخفية التي أقامها البياتي بين الأصوات والضمائر العائدة عليها دون ترك ما يدل عليها، بالتالي هذا التيه يقع فيه كل من يقرأ القصيدة ولا يمكن الخروج منه إلا بفهم علاقات القصيدة.

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص373.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص374.

الفهرس

الرقم	العنوان	الصفحة
	شكر	
	مقدمة	أ-ج
	المدخل: تحديد مصطلحات البحث	
1	ماهية الرمز في الشعر	01
2	ماهية القناع في الشعر.....	04
3	العلاقة بين الرمز والقناع الشعريين.....	07
4	تقديم كتاب "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" لمحمد علي كندي.....	09
	الفصل الأول: القناع الشعري في التنظير النقدي العربي	
1	حداثة القناع الشعري.....	12
2	الشخصية القناع في الشعر.....	25
3	فاعلية الدراما في قصيدة القناع.....	32
4	دوافع التقنع عند الشاعر العربي.....	37
	الفصل الثاني :القناع في التوظيف الشعري العربي	
1	فنيات توظيف أسلوب القناع	45
2	البنية في قصيدة القناع.....	65
3	الأسلوبية في قصيدة القناع.....	86
	الخاتمة	99
	قائمة المصادر و المراجع	
	الفهرس	
	ملخص	

مدخل:

1 – ماهية الرمز في الشعر:

الشعر تجربة لها طبيعتها الخاصة، تجنح نحو الإيغال والاستيطان، الكشف والشمولية، المغايرة واللاتحدد، الانفعالية والكثافة، الغموض والتعقيد، التعدد واللاواقعية، فكيف يمكن التعبير بالمحدد عن اللامحدد؟ بالواضح عن الغامض؟ بالبسيط عن المعقد،[1] واللغة العادية تتميز بقواعدها العقلانية الصارمة التي تعجز عن ذلك، وإنه من الضروري اختيار أسلوب خيالي غير مباشر يتخطى ويتجاوز اللغة المعيارية ويخترق قواعدها الثابتة بحيث يمكن صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقدها وشموليتها، وندعو هذا الأسلوب الخيالي الجمالي الخاص " باللغة الرمزية".[2]

لم تشتهر الرمزية في الأدب وفي الشعر بصفة خاصة أول مرة إلا عند القليل من الأدباء الفرنسيين، يقول "سانت أنطوان" في حديثه عن تعريف الرمزية: « أصحيح– كما قيل– أن كل الشعراء كانوا رمزيين؟ إذا قصرنا الرمز على الاستعارات تفضيلا كان الناس يرون فيه ميزة الشعر الرمزي، إن قلت: زهرة الذكرى تذبل عوض قولك: تذبل الذكرى كالزهرة، فإنك لا تنحو نحوا رمزيا متنكبا عن المذهب الطبيعي ، وإنما جعلت مكان التشبيه استعارة، ولكن إذا أعطى الناس لكلمة"الرمز" المعنى الموسع الذي أعطيناه لها أقروا حينئذ أن عدد الشعراء الرمزيين كان قليلا نادرا »[3]

الرمزية بمعناها الدقيق هي طريقة أدبية تمتاز بكثرة المؤلفات ذات معنيين حسب "أنطوان" تعتمد على القصة الأسطورية أو المجاز أو الاستعارة، خلقت كرد فعل على حقبة سابقة، كان الشعراء فيها مهتمين بإصابة المعنى وتدقيقه، مع مراعاة الواقع، فاتجه

(1) رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، د ط، الجزائر، 2007، ص 337.

(2) رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 337–338.

(3) موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 1982، ص 137.

الفن نحو الحلم والأسطورة ليأخذ منهما مواضيعه، واجتهد أهله أن يعطوا لمؤلفاتهم معنى موغلا في البعد وذلك باستيحاء معانيهم من الأفكار الفلسفية والدينية، فالرمزية إذن هي توظيف الرموز، أو الرمز بمعناه العام الذي هو تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة.[1]

من هنا الشعر الذي يوظف فيه الرمز يكتنفه شيء من الغموض في تكوينه، لأن فن التعبير فيه عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، ذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة.[2]

الرمز الشعري يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون إلغائه، إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي ينأى عن التجريد الصارم، [3] يشرح الشاعر "عبدون" هذا المعنى بقوله أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية وإخراج ما في اللاشعور وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ، فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة واجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي، وهذا ما عناه "إليوت" بقوله: « الرمز يقع في مسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بإحداهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء ».[4]

كما أنه يرتبط استعمال الرمز في الشعر جوهريا بالسياق الذي يتعدى خدود الصورة المفردة، ومن ثم فعلاقة الصورة بالرمز من هذا الجانب كعلاقة الجزء بالكل، أو علاقة

(1) موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، ص 138.

(2) موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، ص 138.

(3) أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 3، القاهرة، د ت، ص 33.

(4) أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 35.

الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب، وبينما تظل الصورة محافظة على قدر من الكشافة الحسية يبلغ الرمز درجة قصوى من الذاتية والتجريد، يغدو معها شيئا مستقلا في ذاته تقريبا، مما يجعل دلالته لا تتوقف على ما يقدمه الشاعر فحسب، بل على حساسية المتلقي وكفاءته في القراءة، وهذا ماكان يقصده "إليوت" بالكلام الذي ذكرناه آنفا.[1]

في ضوء ما تقدم تغدو العلاقة بينهما نظرية فقط، إذ أن تعقد الصورة وتآزرها الذي يبلغ درجة من التجريد يجعل منها رمزا، ولذلك لم ينظر إليها بعض النقاد إلا على إنها نحوا من الرمز مثل" تندال" الذي يعرفها بأنها « تجسيم لفظي للفكر والشعور» ونظرا لتطور الصورة على يد شعراء الرمزية والمدرسة التصويرية تكاد تمحي الفروق في درجة الإيحاء والتجريد عند شعراء محدثين كـ "إليوت، باوند" وذلك مجسد وواضح أيضا في شعرنا العربي الحديث.[2]

أصبح الرمز ظاهرة فنية أساسية من ظواهر القصيدة الحديثة، ولربما كان الرمز من التقنيات الفنية المشدبة للصخب الغنائي،[3] إذ أدخل تغييرا كبيرا على شكل ومضمون الشعر بصفة عامة والشعر العربي بصفة خاصة، ففي باب المعنى ادخل على الشعر ما حملته الثقافة الحديثة من فكر مجردات، فراح الشعراء يستمدون استعاراتهم وتشبيهاتهم وأوصافهم من الطبيعة المختلفة عن طبيعة الأقدمين، وليس خروجهم عن باب المبنى بأقل حظا،[4] وذلك لان البنية اللغوية في عملية التوصيل لها علاقة مباشرة بالرمزية التي ترى أن وسائل الفن هي تنوع في اللون والشكل، وعلى الشاعر أن يحول الكلمات الجارية عن معناها التقليدي.[5]

(1) رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 940.

(2) رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 341.

(3) مناف جلال عبد المطلب: الرمز في شعر السياب، دار الشؤون الثقافية، د ط، بغداد، د ت، ص 14.

(4) أمين حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، د ط، 1981، ص 32.

(5) فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، د ط، بيروت، 1995، ص 274-277.

2 – ماهية القناع في الشعر:

القناع مصطلح يدل على وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة جدا، شاع استخدامه منذ ستينيات القرن الماضي بتأثير من الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة في الشعر وغالبا ما يكون ذلك باستدعاء شخصية تراثية، تنقل تجربة معاصرة بواسطة ضمير المتكلم، هكذا يندمج في القصيدة صوتان، صوت الشاعر وصوت الشخصية.[1]

رغم أن هذا المصطلح لم تكن بدايته في الشعر والأدب بل كان جزءا من الطقوس الدينية البدائية، التي تهدف عن طريق السحر إلى مواجهة الطبيعة، ثم انتقل إلى نوع من المسرحيات التي ازدهرت في بلاطات الملوك بعصر النهضة في أوربا، حيث كانت الشخصية المسرحية تتقنع وتتنكر وتشترك مع موكب رمزي وهي تنشد الأغاني، أو تلقي الخطاب،[2] قبل أن يدخل عالم الشعر ليطرح الشاعر أفكاره ومشاعره من خلفه ويجعله يتحدث بلسانه.

تذهب آراء كثيرة إلى أن القناع في الشعر هو وسيلة فنية يتخذها الشاعر المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشعراء من عصره، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديما متميزا يكشف عالم هذه الشخصية ويتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلى المتلقي أنه يستمع إلي صوت الشخصية، ولكنه يدرك شيئا فشيئا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق

(1) محمد عزام: قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، ع 412، دمشق، 2005، ص 1.

(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1994، ص 304.

الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة.[1]

القناع الشعري ليس وضع صوت فوق صوت، وليس استبدال صوت بصوت، ولا يمكن أن يكون هناك تطابق بين صوت الشاعر وصوت الشخصية، لأن صوت الشاعر ليس هو صوت الشخصية وان كان مسكوبا فيه، وتجربة الشخصية كذلك ليست تجربة الشاعر نفسها، إنما الصوت الذي تسمعه هو الصوت ثالث ناتج عن تفاعل الصوتين معا حين يتحد الشاعر بالشخصية، مضيفا إليها بعضا من ملامحه أو مستعيرا لنفسه بعضا من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا، [2] أو ينتج عن صوتيهما صوت مركب لا يمثل الشاعر أو الشخصية تمام التمثيل، لأن الصوتين اللذين يتشكل القناع من تآلفهما لا يظلان في حالة سكون، بل يجاذب كلاهما الآخر،[3] ومن خلال هذا التفاعل يتولد البعد الثالث للرؤية والمنظور الثالث للتجربة والمجال الثالث للزمن.[4]

كما أن التوتر بين صوت الشاعر الحاضر وصوت الشخصية الماضي يضعنا أما مفارقه زمنية تصل الحاضر بالماضي والمستقبل، ذلك أن القناع 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[5] وبذلك يوفر القناع للشاعر فرصة تخطي حدود الزمن، أو دمج أبعاده، فتتحول القصيدة إلى نبوءة أو حلم أو رؤيا، حيث تتجاوز الواقع إلى اللاواقع، أو من الواقع الراهن إلى واقع أفضل وأسمى وأمثل « يتعانق المرئي واللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم،

(1) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مجلد 1، ع 4، 1981، ص 123.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، ط 1، ليبيا، 1978، ص 262.

(3) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص 124.

(4) عبد الرحمان بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1999، ص 228.

(5) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص 124.

وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، والواقع وما وراء الواقع ».[1]

(1) ميرهون هانز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، 1972، ص 90.

3 – العلاقة بين الرمز والقناع الشعريين:

يعد حضور القناع في صلب تجربة الشاعر، تأهيلا لأن يكون المحرك للقصيدة والمولد لبنيتها، والمحور الذي تدور حوله أحداثا، وأن يكون الرمز والرامز الذي يتواصل مع نماذج بينية مشابهة له، ويدخل القصيدة إلى عالم الأسطورة، فإذا كانت الأسطورة تدور حول رمز محوري فإن قصيدة القناع بدورانها حول القناع ذاته ستذهب محمولة على تجربته، وعلى جدل علاقته مع ذاته، والعالم إلى عالم الأسطورة، ذلك السحري الرمزي الذي لا تكف فيه الرموز عن الصراع والجدل والحضور والغياب،ولا يكف فيه أي رمز من تلك الرموز ولاسيما الرمز المحوري "القناع" على بناء نفسه بنفسه منتقلا بنا من عالم المعنى إلى عالم معنى آخر في جدلية لا تنتهي.[1]

فيما سبق تأكدت علاقة القناع بالرمز ومن ثم بالأسطورة، فالتوحد بين الحسي والمعنوي، والحقيقي والمجازي، هو ما يجمع بين القناع والرمز، والقناع حين يكون رمزا فإنه مثل الأسطورة يكون بعيدا عن الثبات، خارجا عن حدود الزمان والمكان، غير أن المقارنة بين الرمز الفني والرمز حين يكون قناعا تكمن في أن الأخير ينطوي على كثافة درامية تفوق ما يحوزها الرمز الفني الشعري بمعناه الواسع، وذلك لأن القناع كرمز يحيلنا غالبا إلى الخصائص التي يتميز بها النمط الأصلي.[2]

إن وجود الرامز داخل الرمز في القناع، وعلاقة القناع بالأسطورة والنمط الأصلي يولدان له كثافة رمزية كما سبق الذكر، ومن هنا كان في كل قناع رمز، بينما ليس ضروريا أن يكون كل رمز قناع،[3] وهناك من حلل العلاقة بينهما من جانب آخر حيث أن القناع ما هو إلا اتحاد رمزي بين الذات والجماعة إنه "الأنا" باتصالها القوي بالآخر الجمعي المعبر عن الشعب، وهي حالة رمزية دقيقة معقدة ومتشابكة تدخل سياقات قصيدة القناع في

(1) عبد الرحمان بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 229.

(2) عبد الرحمان بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 232.

(3) عبد الرحمان بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 233.

علاقات ضدية أحيانا، وتتوحد في مجالات أحيانا أخرى، وتكون ضدية حينما يحتدم الصراع بين ثنائية "الأنا" والآخر القمعي السلطوي أو الآخر الضدي، وتتوحد حينما يشكل الآخر امتدادا للأنا ويكون جزءا لا يتجزأ منها، إن العلاقات الرمزية المعقدة في كيان قصيدة القناع والخصوصية الفارقة لها استعصت ممارستها إلا عند القليل من الشعراء وفي قليل آخر من القصائد عند شعرائنا العرب.[1]

إذن تتأسس قصيدة القناع على قاعدة يدخل الرمز بنياتها المختلفة وفي تواتراتها الداخلية، فللرمز حضور قوي ووجود حي في لحمتها، وفي سياقاتها النصية والدلالية، كما أن العلاقة بينهما 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، وإن عد النص المقنع وعاءا لتداخل شخصية الشاعر وتفاعلها التركيبي مع الشخصية التراثية، فإن الرمز بمثابة الخيط الذي يصل هذا التفاعل وتشابكاته في سياقاته الدلالية والإشارية المصورة للمشكلة الباطنية المأمول توضيحها، وتقديم تصوراته عنها، هذه لا يمكن إدراكها إلا بالقراءة الفاحصة للنص.

(1) عبد الوهاب البياتي: ديوان الكتابة على الطين، دار الشروق، ط 3، القاهرة، 1985، ص 10.

4 – تقديم كتاب الرمز والقناع في الشعر العربي لمحمد علي كندي:

الكتاب في أول أمره رسالة تخرج ، تقدم بها محمد علي كندي لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث عام 1999، وفعلا تحصل بها على دبلوم الدراسات العليا والماجستير في الجامعة الليبية بتقدير ممتاز، ومن الطبيعي أن ندرج معلومات عن صاحب الكتاب في خضم هذا التقديم، فقد تحصل محمد علي بعد هذه الشهادة على درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى في جمهورية مصر العربية، هو الآن أستاذ الأدب والنقد الحديث في أحد الجامعات الليبية، ورئيس تحرير مجلة الجامعة الأسمرية، كما نشر له العديد من الأبحاث التخصصية في كل من مجلة الكاتب العربي، مجلة الأسمرية، مجلة الشاهد، مجلة كلية الآداب وغيرها... [1] صدر له كتاب "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" الطبعة الأولى عن دار الكتاب الجديدة المتحدة ببيروت عام 2003 ، تناول فيه مؤلفه تقنية القناع الشعري بشكل تحليلي وتأصيل نظري معمق، من خلال تمهيد وبابين توزعت مضامينها في ثلاثمائة وخمسة وثمانون صفحة مع مقدمة الكتاب وأهم النتائج التي توصل إليها الكاتب من خلال دراسته.

أبرز محمد علي في تمهيد كتابه الموزع على سبعة وثلاثين صفحة (17–54) – وهذا يعتبر كثير بالنسبة لكلمة تمهيد لبرما كان مصطلح "مدخل" أصح وأدق في التعبير عما طرحه من خلال هته الصفحات– مفهوم الصورة الشعرية، أنماطها ووظائفها مقحما في خضم ذلك آراء لبعض النقاد والأدباء العرب قديما وحديثا، مستخلصا أنها تتجزأ إلى ثلاث أقسام: صورة بلاغية، صورة حسية، صورة رمزية، ممتدا إلى معالجة أهميتها ووظيفتها في العمل الأدبي والشعري من جهة المبدع والمتلقي وحتى من جهة العمل الأدبي نفسه، باعتبارها احد المكونات الأساسية فيه وجوهره الثابت والدائم، ثم باشر بإعطاء شرح عن علاقة الصورة بالرمز و الإشارات، مبينا مفهوم هذا الأخير والفرق بين الرمز الأدبي وغيره

(1) www.oeabook.com

من الرموز والإشارات، موضحا في الأخير الظاهرة التي ستكون لب الدراسة لاحقا، ألا وهي القناع الشعري الذي عده احد أوجه الصورة الرمزية، أو أحد استعمالات الرمز.

في باب الكتاب الأول المعنون بـ :"التأصيل النظري" أدرج محمد علي ثلاثة فصول في مائة وستة صفحات (63 – 169) احتوى الفصل الأول على مفهوم القناع وماهيته عند النقاد والمبدعين العرب كعبد الوهاب البياتي، إحسان عباس...وغيرهما، وذلك في فترة تقارب الربع قرن، مرتبا زمنيا تطور الظاهرة نقديا، أي من ستينات القرن الماضي حتى ثمانينياته.

الفصل الثاني من هذا الباب تضمن أنوا القناع الشعري ومصادره، حيث ميز محمد علي بين نوعين من القناع "كنائي بلاغي، تكويني تفاعلي" كما ميز الشخصية القناع عن باقي الرموز المستعملة في الشعر أو المسرحية، أما الفصل الثالث فاختص بأسباب القناع وأغراض توظيفه في الشعر العربي الحديث، إذ تعددت الأسباب مابين ذاتية وإبداعية وأخرى أنتجتها الظروف السياسية، الدينية، الاجتماعية...

الباب الثاني للكتاب عنون بـ : "التحليل التطبيقي" تجلت مضامينه في مائة وواحد وستون صفحة (171– 370) على ثلاث فصول أيضا، ألم الفصل الأول منه بدراسة تطبيقية حول أنماط القناع "البسيط، المركب، المخترع"، الفصل الثاني درس فيه محمد علي التشكيلات البنائية لتقنية القناع، إذ قسمها إلى ثلاث بنيات "درامية، قصصية ودائرية"، أما الفصل الثالث اختص بإبراز الخصائص الأسلوبية التي تتجلى في قصيدة القناع العربية كتوتر الأسلوب، سيادة لغة الشخصية القناع...

استعان محمد علي على ضبط هذه الظواهر الشعرية المتجلية في هذا الباب من الكتاب بتحليل بعض القصائد لرواد الشعر العربي الحديث "بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي،" باعتبارهم أول من مارسوا ونظروا للشعر الحر الذي كان قاعدة الحداثة في الشعر العربي.

في خاتمة الكتاب حوصل الكاتب أهم ما توصل إليه من نتائج مبينا عدة نقاط كشفت عن صحة فروضه من جهة وإخفاقها في بعض الجوانب.

قائمة المصادر و المراجع :

المصدر:

1. محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، ط1، بيروت 2003 .

المراجع:

1. أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة.

2. أحمد ياسين السليماني: تقنية القناع الشعري، دراسة سدرت عن قسم اللغة العربية، جامعة صفاء، اليمن.

3. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن العشرين، دار العودة، ط1، بيروت 1980.

4. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.

5. أمين حمدان: الرمزية الرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، 1981.

6. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1978.

7. تزفتان تودروف: اللغة والأدب، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

8. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج1، ع4، 1981.

9. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية، 1982.

10. حمادي خلف: الحدث الدرامي في شعر أحمد مطر، مجلة جامعة ذي قار، مج4، ع2، 2008.

11. خلدون الشمعة: تقنية القناع، مجلة فصول، المكتبة المصرية العامة، 1997.

12. خليل موسى: بداية القناع في القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، ع336، دمشق 1999.

13. رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر 2007.

14. شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص اللغوي، المكتبة المصرية العامة، مج16، ع1، 1997.

15. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت 1995.

16. صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات، القاهرة 1990.

17. عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999.

18. عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، ط1، القاهرة 1968.

19. عبد الوهاب البياتي: ديوان الكتابة على الطين، دار الشروق، ط3، القاهرة 1985.

20. عبد الله الغذامي: القصيدة والزمن المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت 1980.

21. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت 2007.

22. علي حداد: أثر التراث في الشعر العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985.

23. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، ط1، ليبيا 1978.

24. فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1988.

25. فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت 1995.

26. كمال أبو ديب: الحداثة والسلطة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.

27. ماهر شفيق فريد: أثر ت_س إليوت في الأدب العربي، مجلة فصول، ع4، 1984.

28. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1994.

29. محمد عزام: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، ع412، دمشق 2005.

30. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي، الدار البيضاء 1984.

31. محمود أمين العالم: لغة الشعر الحديث وقدرته على التوصيل، المنظمة العربية للتراث والثقافة، تونس 1988.

32. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث، ط2، القاهرة.

33. م_س كونتيان: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

34. مناف جلال عبد المطلب: الرمز في شعر السياب، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

35. موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982.

36. ميرهون هاتز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد زروق، مؤسسة سجل العرب، 1972.

37. ناصر يعقوب: قصيدة القناع، مجلة جامعة دمشق، مج24، ع3، 2004.

38. نمر موسى: توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، مج33، ع2، أكتوبر 2004.

39. هنري برغسون: الضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله الدايم، دار العلم للملايين، بيروت 1983.

ملحق المراجع:

_ القرآن الكريم، رواية قالون عن نافع، طبعة أمانة التعليم بالجماهيرية الليبية العظمى.

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1986.

2. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1992.

3. بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1992.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1986.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، د ت.

4. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

5. أدونيس "علي أحمد سعيد"، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.

- الثابت والمتحول، "ثلاثة أجزاء "، دار العودة، بيروت، " 1983_ 1986".
- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
- فاتحة لنهايات القرن العشرين، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

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

7. إسماعيل بن حمادي الجوهري، الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

8. إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار بن رشد، بيروت، ط2، 1981.

9. إليوت (ت. س)، التقاليد والموهبة الفردية، مقالات في النقد، ترجمة لطيفة الزيات، الأنجلو مصرية، القاهرة، د ت.

10. أنس داود، الأسطورة في الشعر الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، د ت.

11. بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1995.

12. بشرى صالح موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

13. ثريا العسيلي، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

14. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980.

15. الجاحظ "أبو عثمان عمرو بن بحر"، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، 1968.

- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1948.

16. ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، 1983.

17. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1999.

18. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية،، تونس، 1966.

19. حامد أبو أحمد، عبد الوهاب البياتي في إسبانيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1991.

20. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

21. حسن فتح الباب، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

22. حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.

23. الحسين بن منصور الحلاج، أخبار الحلاج، تحقيق ماسينيون وكراوس، باريس، 1936.

24. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

25. خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1992.

26. رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985.

– البحث الأاسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالأسكندرية، 1993.

27. رشاد رشدي، ما هو الأدب؟، الأنجلو مصرية، القاهرة، د ت.

28. ابن رشيق "أبو علي الحسن"، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط5، 1981.

29. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، 1992.

30. ساسين عساف، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، 1985.

31. ستنلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان العباس وآخر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت.

32. سعد دعبيس، حوار مع قضايا الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1985.

33. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992.

34. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1986.

– تحليل الخطاب الروائي، الرمكز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1989.

35. سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، 1996.

36. صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، دار الآداب، بيروت، 1964.

– الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1972.

– حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969.

37. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995.

38. عائد خصباك، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

39. عائشة عبد الرحمان، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1970.

40. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

41. عباس حسن، النحو الوافي "أربعة أجزاء"، دار المعارف، القاهرة، ط "6- 7- 8".

42. عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، وزارة الإعلام بغداد، 1975.

43. عبد الرحمن أبو عوف، مراجعات في اتلادب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

44. عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984.

45. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الشعر العربي، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977.

46. عبد العزيز احمودة، البناء الدرامي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1982.

47. عبد القاهر محمود، الفلسفة الصوفية في الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت.

48. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي، ط3، 1992.

- أسرار البلاغة، تحقيق هـ- ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983.

49. عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز العربي، بيروت، 1994.

50. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلدات "1.-2- 3"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983، مترجم.

51. عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

52. عبد الوهاب البياتي، بستان عائشة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

53. عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، 1988.

54. عزيز السيد جاسم، الالتزام والتصوف في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

55. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، 1980.

56. علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

57. علي عباس علوا، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت.

58. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978.

59. علي مهدي زيتون، السياب شاعرا، حركة الريف الثقافية، بيروت، 1996.

60. عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ النداب الأوربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1979.

61. عمر أبو النصر، اللزوميات "اختيار وتقديم" دار الجبل، بيروت، 1996.

62. غالي شكري، برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.

63. فائق متى، إليوت، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، 1991.

64. فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر العربي، بيروت، 1996.

65. فخري صالح وآخرون، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

66. فردب- ميليت، فن المسرحية، ترجمة صدق حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986.

67. فيصل سمان، الرواية السورية، دمشق، ط1، 1984.

68. كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

69. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

70. كمال إسماعيل، سؤال الحداثة، دار الصفوة للطباعة، القاهرة، 1997.

71. لطفي عبد البديع، ميتافيزيقيا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

72. ماثيسن (ف.أ)، ت، س، إليوت الناقد الشاعر، ترجمة إحسان عباس، المطبعة العصرية، بيروت، 1965.

73. مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، القاهرة، 1979.

74. محسن أطميش، دير الملاك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982.

ثانيا: الرسائل الجامعية

1. حسن توفيق، شعر السياب دراسة فنية، ماجستير، جامعة القاهرة، 1995.

2. عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع، دكتوراه، جامعة القاهرة، 1996.

3. لطيفة برهم، مفاهيم الصورة الشعرية، جامعة القاهرة، 1996.

4. محمد عبد الغفار القاضي، قضايا الإنسان في شعر البياتي، ماجستير، جامعة عين شمس، 1995.

ثالثا: المقالات في المجلات والدوريات

1. إبراهيم رماني، "الشعر- الغموض- الحداثة" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددين (3- 4)/ 1987.

2. بدر شاكر السياب، أخبار وقضايا، مجلة شعر، بيروت، العدد الثالث، السنة الأولى.

3. جابر عصفور، إسلام النفط والحداثة، مجلة قضايا وشهادات، مؤسسة عيبال، قبرص، الطبعة الأولى، 1980.

4. خلدون الشمعة، تقنية القناع، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

5. زكي نجيب محمود، هذا العدد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس، العدد (4)/ 1985.

6. شكري محمد عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد (1)/ 1991.

7. صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، العدد الأول، 1981.

8. عبد الرحمان بسيسو، قراءة النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف 1997.

9. عبد الرحمان فهمي، الرؤية القصصية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، العدد (1)/ 1981.

10. عبد الوهاب البياتي، حوار أجراه معه محمد المبارك، مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، السنة السابعة، العدد (11).

11. عز الدين إسماعيل، هذا العدد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس، العدد (4)/ 1985.

12. علي جعفر العلاق، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددين (1- 2)/ 1986.

13. فخري صالح، قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس عشر، العدد (1)/ 1997.

14. ماهر شفيق فريد، أثر "ت، س إليوت" في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (4)/ 1984.

15. محمد عناني، التصوير والشعر الإنجليزي الحديث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس عشر، العدد (2)/ 1985.

رابع: المراجع الأجنبية

1. Cuddon, j. A Adictionary of litterary terms ; penguin book ; new york 1984.

مقدمة :

تقنية القناع من الميزات البارزة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، تولدت إثر عوامل سياسية واجتماعية، بعثرت الواقع العربي وألحقت بإنسانه أضرارا فادحة ماديا ومعنويا، كما دفعت بالشاعر للخروج عن دائرة المألوف والتمرد على قيم الجمود والثبات، من أجل آفاق مغايرة تصلح أن تحقق له وللإنسانية جمعاء عيشا كريما وحياة أفضل، بذلك كانت القصيدة ميدان إبداع وإثبات ذات وتقرير حقائق ورؤى إصلاحية ونقدية اختلفت من شاعر إلى آخر.

عمد الشاعر الحديث وحتى المعاصر إلى توظيف أحداث وشخصيات تراثية تاريخية، دينية...كأدوات رمزية أدق تكون تعبيرا صادقا عن مواقف يريدها، أو ليحاكم العصر ونقائصه من خلالها، يختار منها ما يتلاءم ومضمون تجربته، فيتصل بها اتصالا يعمقها، وتكون استلهاماته التاريخية والدينية وحتى الأسطورية صورة رامزة للواقع المستفز بهموم القضايا السياسية، حيث يخبئ فيها الشاعر ألوان فكره وخطوط رأيه، حتى صارت تقنية القناع مظهرا من مظاهر الحداثة الشعرية وظاهرة فنية ونقدية لها دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها.

اهتم النقاد أيما اهتمام بالقناع بوصفه مصطلحا نقديا شعريا جديدا، بل كان يمثل إشكالا نقديا في خصائصه ووظائفه، وحظيت قصيدة القناع الشعري على نحو خاص بتوترات جلية من خلال الالتباس الذي اكتنفها نتيجة تداخلها أو تشابهها مع غيرها من الأشكال الشعرية، مثل قصيدة استدعاء الشخصيات التراثية وغير التراثية إلى النص الشعري، بيد أن لهذه القصيدة ملامحها الفارقة وخصائصها المتميزة ودورها الخاص، الذي لعبته سواء في جماليات النص، إذ تحولت اللغة إلى لغة رمزية دقيقة جدا، أو في الحياة الاجتماعية أو في استقطاب المتلقي والتأثير فيه.

إن قصيدة القناع قصيدة تحيا سياقاتها وفق منظومة من العلاقات الداخلية التكوينية المعقدة بدرجة تختلف عن الأشكال الأدبية والشعرية الأخرى، من هنا اكتسبت أهميتها الفنية والنقدية في الأوساط الأدبية المختلفة، ولما كان القناع من وسائل التعبير الحديث التي التفت إليها الشعراء، فاهتموا بتوظيفه وإغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الإتقان الفني والقدرة على التوصيل والتأثير، تبع ذلك اهتمام الدارسين بهذه الوسيلة، فبحثوا في أصل القناع الشعري وسبل توظيفه كأحد أوجه الصورة الرمزية.

من بين النقاد والدارسين الذين تتبعوا هذا المصطلح بالدراسة والتحليل محمد علي كندي، إذ تعمق في هذه التقنية بتأصيل نظري وتحليل تطبيقي لنتاجات شعرية حديثة، تمثلت في عدة قصائد لرواد الحداثة الشعرية العربية " عبد الوهاب البياتي، بدر شاكر السياب " وذلك في كتابه " الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث " محاولا تقليص الهوة بين مبدع العمل الأدبي ومتلقيه، بتحديد معالم لمصطلح القناع وأبعادا للقصيدة الناهضة على هذه التقنية، كاشفا عن كثير من الالتباسات التي حامت حولها بإظهار أغوارها، مركزا على جزئيات كثيرة بخصوص هذا المجال، فكيف عالج محمد علي هذا الموضوع؟ وما هي أهم النقاط التي تطرق إليها من أجل توضيح وتثبيت أسس القناع الشعري بوصفه ظاهرة فنية ونقدية جديدة ؟.

في هذا البحث الذي محوره كتاب "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" أحاول الكشف عن المصطلحات والمفاهيم الفاعلة في الكتاب من أجل الإجابة على الأسئلة المطروحة، ذلك من خلال مقدمة ومدخل للبحث يعنى بتحديد المصطلحات التي تكون لب البحث فيما بعد، مفهوم الرمز الشعري، ماهية القناع الشعري والعلاقة بينهما، إضافة إلى تقديم وجيز لكتاب الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث لصاحبه محمد علي كندي، من أجل أن يكون ذلك تمهيدا مساعدا لبيان منطلقات البحث، وفصلين يتضمن الأول منهما القناع الشعري في التنظيرالنقدي العربي، وعالجت فيه حداثة القناع الشعري، الشخصية

القناع في الشعر، فعالية الدراما في قصيدة القناع والأسباب التي كانت وراء لجوء الشاعر إلى التقنع في قصائده.

أما الفصل الثاني والأخير فاهتممت فيه بالتحليل الشعري، الذي قدمه محمد علي كندي لبعض قصائد رواد الحداثة الشعرية العربية، حيث جاء بعنوان القناع في التوظيف الشعري العربي، ألممت فيه بالتوظيفات المختلفة للقناع، أنواع البنية في قصيدة القناع إضافة إلى أهم السمات الأسلوبية البارزة في هته القصيدة، اختتمت بما يمكن أن يكون نتائج مستخلصة للبحث، معتمدة في ذلك كله على المصدر الأول والأساس كتاب "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث " لمحمد علي كندي وبعض المراجع، نذكر منها كتاب قصيدة القناع لناصر يعقوب، كتاب قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر لعبد الرحمن بسيسو.

انتهجت في كل خطوات البحث المنهج الوصفي التحليلي في تداول الطرق والكيفيات التي سلكها محمد علي في التأصيل للظاهرة الفنية والنقدية المدروسة في كتابه، وواجهتني في ذلك بعض الصعوبات أهمها انعدام دراسات سابقة نقدية للكتاب المصدر واختلاط وتشابك الآراء التي تخص تقنية القناع حتى في المصدر نفسه.

أسأل الله أن أكون وفقت ولو بقدر قليل في إضافة فائدة علمية شكلت هدف البحث ومبناه، الذي يرجع استكماله لفضل الله ثم الدكتور المشرف " بن قرين جمال "، إذ أتوجه له بخالص الشكر والتقدير على جهوده وسعة صدره وتوجيهاته التي لم يكن لي غنى عنها في إخراج البحث في حلته هذه، والحمد لله أولا و آخرا.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيـلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

النقد الأدبي في كتاب

"الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث"

لمحمد علي كنـــدي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع : أدب عربي

تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة :

نواصري صفية

إشراف الأستاذ:

د/ بن قرين عبد الله (جمال)

السنة الجامعية :2013/2012

إهـــــــــــــــداء

إلـــــــــــــــــــى:

رجل الحزم أبي: "بوزيد"

سيدة الحنايا أمي: "زينب"

أولئك... أرباحي القدرية.. أخوتي:

رابح، زهراء، محمد، وليد، حمزة، عبد الله

لكل العائلة:

الجدة مسعودة

حسيـــــنة

عمي أحمد وأسرته

لآخر مشاريع الوفاء والصداقة:

إيـــــــــمان

ربيحة

تقبلوا مني قطرة من فيض..

شكـــــــــر

اللهم لك الحمد عدد خلقك وزنة عرشك ومداد كلماتك، اللهم لك الحمد و الشكر و الثناء الحسن لفتحك أبواب رحمتك في سبيل طلب العلم.

وعرفانا مني بالجميل، أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني في انجاز عملي هذا وأمدني بنصائح ومساندة معنوية أو مادية، حتى يكون هذا العمل في صورته هذه ونخص بالذكر الدكتور بن قرين عبد الله(جمال) الذي أمدني بفيض علمه ووافر توجيهاته وعمال مكتبة القلم.

إلى كل من قدم لي يد العون ولم يبخل عليا حتى و لو بكلمة طيبة تجدد معنوياتي و تبث فيا الأمل من أجل الاستمرار و المثابرة عسى أن ينال عملي هذا الاستحسان و القبول.

الملخص:

موضوع البحث كتاب " الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" لمؤلفه محمد علي كندي، حاولت فيه رصد كل الآراء و المواضيع النقدية الموجودة فيه، وتناولها بالشرح والتحليل، حيث يهتم الكتاب بتقنية القناع في الشعر العربي الحديث بوصفها ظاهرة فنية ونقدية، نهظت عليها الكثير من الإبداعات الشعرية و الدراسات النقدية الأدبية في عصرنا الحديث، إذ استلهمت هذه الظاهرة من أعمال أدبية أخرى موغلة في القدم، تمثلت في المسرح اليوناني الأول، وتطورت عبر العصور حتى أصبحت متناول الشعراء والنقاد.

يتمتع الكتاب بتأصيل نقدي واسع لتقنية القناع وتحليل معمق لها، من خلال نماذج شعرية لرواد الحداثة العربية " عبد الوهاب البياتي و بدر شاكر السياب" المعتمدة بالدرجة الأولى عليها، ونظرا لأهمية الموضوع في الدراسات الأدبية الحديثة وقع اختياري عليه، لفهم أبعاده من خلال الكاتب محمد علي كندي، ساعية للإلمام بكل الطرح النقدي الذي تطرق إليه في كتابه، فأتى بذلك البحث في إطار نقد النقد الأدبي لتقديم صورة واضحة وشاملة عن تقنية القناع الشعري وكيفية معالجتها نقديا من طرف محمد علي كندي.

مع العلم أن الدراسات و الكتب التي تناولت الموضوع كثيرة ومتشابكة حد التقاطع والاختلاف، لان القناع الشعري إشكالية نقدية لها أصولها و سبل توظيفها كظاهرة فنية لجأ إليها الكثيرون في إبداعاتهم ، أما الكتاب في حد ذاته فلم أعثر علي دراسة سابقة تناولته بالنقد، وهذا ما زاد في صعوبة دراسته.

هيكلت البحث بمقدمة ومدخل شرحت فيه أهم المصطلحات الفاعلة الأساسية التي بنية عليها مضامين الكتاب وفصل أول احتوى التأصيل النظري النقدي لتقنية القناع الشعري حسب المؤلف: " مفاهيمه الحديثة في الشعر، فعالية الدراما في قصيدة القناع، الشخصية

القناع...وفصل ثاني بعنوان القناع في التوظيف الشعري العربي، يلم بطرق توظيف التقنية عند الشعراء العرب المحدثين و أساليبهم المختلفة في ذلك، والبنيات التي تتخذها

قصيدة القناع من خلال نماذج شعرية محللة لرواد الحداثة الشعرية، مستكملة بخاتمة تلخص أهم النتائج، معتمدة في ذلك كله علي المصدر الأساسي الأول كتاب " الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" وبعض المراجع الخارجية المنكبة في نفس السياق.

مقدمـــة

الفصل الأول: القناع في التنظير النقدي العربي

1- حداثة القناع الشعري

2- الشخصية القناع في الشعر

3- فاعلية الدراما في قصيدة القناع

4- دوافع التقنع عن الشاعر العربي

الفصل الثاني: القناع في التوظيف الشعري العربي

1- فنيات توظيف أسلوب القناع

2- البنية في قصيدة القناع

3- الأسلوبية في قصيدة القناع

مدخـل: تحديد مصطلحات البحث

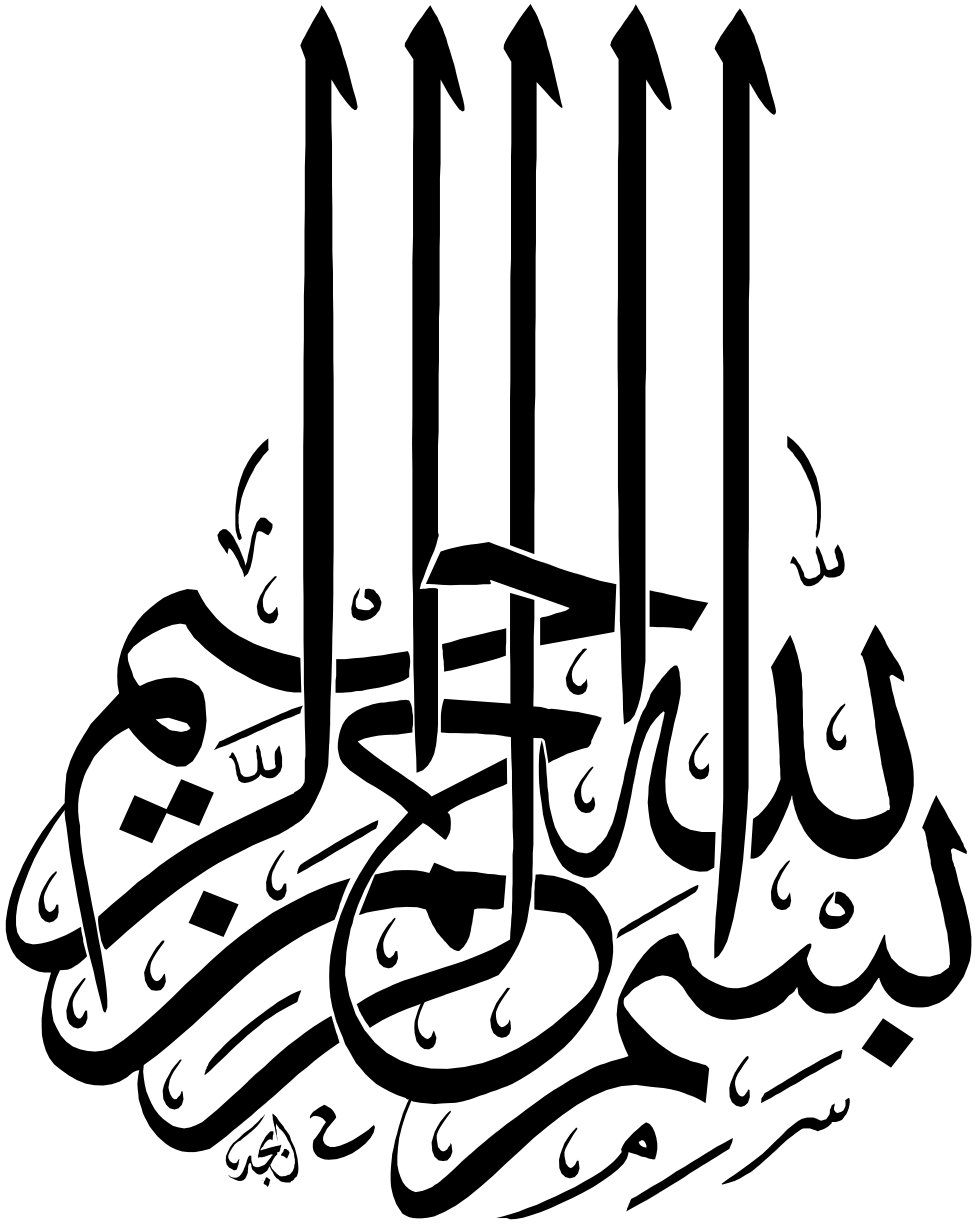
1- ماهية الرمز في الشعر

2- ماهية القناع في الشعر

3- العلاقة بين الرمز والقناع الشعريين

4- تقديم كتاب "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" لمحمد علي كندي

الخاتمـــــــة


بسم الله الرحمن الرحيم

Résumé:

le Sujet de la recherche est le livre:"le symbole et le masque dans la poésie arabe moderne" , Il écrit par Muhammad Ali Kennedy,je suis tenté de contrôler toutes les opinions et les discussions trésorerie en il, et je explique la avec analyse, où se soucie livre activé le masque dans la poésie arabe moderne comme un phénomène de l'art et de la trésorerie dans beaucoup de travailles critiques et poétiques en les temps modernes, que ce phénomène inspiré par autre travailles littéraires très antiques , a été le premier théâtre grec, et ont évolué à travers les âges pour devenir accessible aux poètes et de critiques.

On trouve dans le livre plus de critique a technique de masque et une analyse en profondeur a, à travers les modèles de réseau des pionniers de l'arabe moderne, «Abdel-Wahab Al-Bayati et Badr Shaker Sayyab" adoptées principalement par, en raison de l'importance du sujet dans les études littéraires modernes ont en option lui, de comprendre les dimensions de l'écrivain Muhammad Ali Kennedy, en cherchant à se familiariser avec toutes les offrandes en espèces qui lui a touché dans son livre, il est venu pour la recherche de la critique critique littéraire de fournir une technique de masque poétique claire et complète et la façon d'aborder espèces par Muhammad Ali Kennedy.

Sachant que des études et des livres qui traitaient discussion nombreux et enchevêtrés mesure intersection et la différence, parce que le masque de trésorerie problématique poétique ont leurs origines et les moyens de les employer comme un phénomène technique fréquenté par beaucoup dans leurs créations, mais le livre lui-même n'ont pas trouvé sur une étude précédente que j'ai jamais eu critique, et c'est ce qui a augmenté dans difficile à étudier.

Je compose le recherche par une introduction et l'entrée termes les plus importants a expliqué la structure de base des acteurs sur le contenu du livre et le premier chapitre contient la théorie d'enracinement pour la technique de masque poétique de trésorerie par l'auteur: «Les concepts modernes dans la poésie l'efficacité du drame de masque dans un poème, personnels.

Le masque ... et la séparation du second masque intitulé dans le recrutement Poésie arabe, familier technique de recrutement des façons lorsque les poètes arabes modernistes et leurs méthodes différentes de ce que, et les structures prises par le masque de poème à travers le treillis modèles analyste des pionniers de la poésie moderne, conclusion mise à jour résume les principaux résultats, en s'appuyant le tout premier sur la source principale du livre "le symbole et le masque dans la poésie arabe moderne» et des références externes dans le même contexte.

B

الخـــاتمة :

محور البحث وموضوعه كتاب " الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" للناقد محمد علي كندي، عالجت فيه الرؤى النقدية المطروحة من طرف الكاتب بتلخيصها ومقاربتها بآراء آخرين أحيانا، بشكل يصف ويحلل من أجل استنتاج أقرب تأصيل ممكن للصحة العلمية، إذ يرتكز جوهر الكتاب على تقنية القناع من حيث هي ظاهرة حديثة في الشعر، ووسيلة درامية جاءت بغية التخفيف من حدة الغنائية المباشرة التي استحوذت على الشعر أزمان طويلة.

القناع مصطلح مسرحي بالأساس، لقد استخدم قديما في المسرح اليوناني، لتقمص أدوار بعض الشخصيات خاصة الأسطورية منها، ولم يلج عالم الشعر العربي إلا في ستينات القرن العشرين، لخلق موقف درامي أو رمز فني دقيق، يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها من التراث أو من الواقع ليتحدث من خلالها على تجربة معاصرة بتأثير من الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة ودوافع كثيرة أهمها واقع الإنسان العربي، أقحمت ظهورها في الشعر عند الكثيرين في العصر الحديث وبطرق متباينة بينهم.

القصيدة العربية الناهضة على القناع، تختلف وتتميز عن باقي القصائد، تتشكل ضمن استخدام متطور لشخصية أو شخصيات تراثية وتاريخية وحتى أسطورية، ضمن دائرة رمزية معبرة وممثلة للواقع النفسي أو الاجتماعي أو السياسي الذي يبثه الشاعر من خلالها مع استمرار التمايز بين الشاعر والشخصية التي تقنع بها، منها تكتسب الشخصية القناع أهمية بالغة في تحديد معالم القصيدة والتجربة التي تحملها.

الدراما مكون فعال وضروري في قصيدة القناع، لإضفاء نظرة موضوعية دون إخراج القصيدة كليا من طبيعتها الشعرية الذاتية، بهذا تزاوج بين الروح الذاتية والموضوعية بشكل فني جميل، يجمع أيضا بين الغنائية والدرامية، لأن القناع في جوهره يحمل بذور صراع وحوار، مما يكسبه الطبيعة الجدلية بين الشاعر والشخصية، فغالبا ما تأتي القصيدة ببناء

درامي ذو موقف ناقص، فإذا كانت هذه الدرامية أقل حدة، تميل نحو الرواية والإخبار، فيتسم الأسلوب بالهدوء وطول النفس، تكتسب القصيدة طبيعة أو بنية قصصية، وعندما تتمازج البنية القصصية مع الدرامية تصبح القصيدة ببنية دائرية، مع أنه لا يمكن الجزم أن القصيدة تنهض على بنية معينة بحد ذاتها، لأنها في الأخير عبارة عن بناءات متداخلة ومتكاملة، فقط تنسب للبناء الغالبة سماته ومقوماته.

كما أن للقناع توظيفات مختلفة حسب الشاعر وقدرته وطبيعة تجربته، منها القناع البسيط عندما يعمد إلى شخصية ما، يوظفها على طول القصيدة دون أن تتداخل مع شخصيات أو رموز أخرى، فتكون متميزة ومهيمنة لا ينصرف الضمير إلا إليها، مما يجعلها مركز العمل الأدبي المتكفل بمهمة النهوض بالتجربة الشعرية، وأحيانا أخرى يقوم الشاعر بالاستعانة بعدة شخصيات أو رموز، فتتداخل أدوارها وأصواتها، ويبقى المتلقي حائرا في تحديد الشخصية الناطقة، هنا يكون نوع القناع مركب ذو عقدة رئيسية وعقدة متفرعة، أما إذا اختلق المبدع رموزه وشخصياته الخاصة ويتخذ منها أقنعة يبلغ بها عما يريد، يصبح القناع مخترعا ذو مسافة جمالية تخالف توقعات المتلقي.

هذه التوظيفات الفنية المختلفة للقناع، منحت القصيدة سمات أسلوبية متعددة ومتنوعة أيضا، أولها التوتر إذ تتغلب الأفعال على الصفات، ويطغى الحدث على الوصف والإخبار، تجدد الأسلوب وفاعليته الذي يبعد القصيدة عن الثبات والجمود، سيادة لغة الشخصية إذ يتأثر الشاعر بمكوناتها، فيستلهم معجمها اللغوي، بالإضافة إلى التناص الذي هو نتيجة فعلية للخاصية السابقة، مع طريقة إسناد الضمير، فغالبا ما يلجأ الشاعر إلى ضمير المتكلم في تقنعه، مع بقاء إمكانية استعمال الضمائر الأخرى كالمخاطب والغائب.

لقد تطرق محمد علي كندي في كتابه إلى موضوع القناع، فحدد عدة مفاهيم حديثة له بعدما قدم مفهوما نقديا واسعا للصورة الشعرية الحديثة، مارا على كثير من مواقف النقاد والمبدعين فيها، ممهدا للموضوع الأساسي ألا وهو القناع، فبين أنواعه ومصادره وأسبابه

وأغراضه، ملما بطرق وأنماط توظيفه عند الشعراء المحدثين مثل السياب و البياتي شارحا في خضم ذلك البنيات المختلفة التي تتخذها القصيدة التي تتجسد فيها هته التقنية والسمات الأسلوبية التي تعتريها.

ورغم أن محمد علي كندي تقدم بتأصيل نظري شامل ومعمق لهذه الظاهرة مستعينا بالآراء والدراسات النقدية السابقة له لبعض المختصين مثل إحسان عباس، علي عشري زايد، جابر عصفور...مبرزا محل التشابك والاتفاق ومواطن الاختلاف بينهم، إلا أنه غيب رأيه في مواضع عدة، فيكتفي بما أورده هؤلاء دون ذكر وجهة نظره الواضحة، فيظل بعيدا عن الأحكام النقدية متسترا ومقتنعا بما أثبتته الدراسات حتى وان كانت إثباتات لا زالت تحتاج إلى من يعيد النظر فيها.

من جهة أخرى كانت بعض آرائه يشوبها الغموض، فتجعل الباحث في أغوار وثنايا كتابه في حيرة وعدم تيقن، ظهر ذلك جليا عند دراسته علاقة الرمز بالصورة الشعرية وعلاقة القناع بالرمز، فهو أحيانا يجعل القناع رمزا وينهي الفوارق بينهما، وتارة أخرى يقر أن الرمز صورة شعرية أو أحد أوجه التعبير بها، والقناع وجها آخر يقف على مسافة معتبرة من الرمز فيوغل في شرح ميزات كل منهما على حدا، كقوله أن تقنية القناع تتميز عن استخدام الرمز لأنها تنهض عن شخصية يتقنع بها الشاعر، ثم يرجع ويقول أن القناع يمكن أن يتحقق برمز من مكونات الطبيعة دون اللجوء إلى شخصية ما.

أما في تحليله لنتاجات شعرية لرواد الحداثة العربية، فقد غيب واستغنى تماما عن نماذج شعرية لنازك الملائكة، بيد أنها مذكورة في عنوان الكتاب على الواجهة وفي المقدمة على سبيل يظهر للمتلقي بادئ الآمر أن قصائدها ضمن الدراسة، وهذا ما لم نلمسه في جميع فصول الباب الثاني الذي اختص فيه محمد علي بالتحليل التطبيقي للنماذج الشعرية مكتفيا ببعض القصائد للسياب و البياتي وبإشارة بسيطة في الخاتمة محتواها أن نازك لم تخض التجربة المقنعة بالمفاهيم التي ارتكز عليها الباب الأول من الكتاب، وربما يرجع تخليه عن

شعر نازك إلى أن أغلب قصائدها تحتوي على إشارات رمزية للطفل والطفولة، تسوق من خلالها الدلالة الرمزية، ولعل كان الأجدر به ذكر علة تغييب قصائدها مسبقا، أو عدم إدراج اسمها كنموذج دراسة مطلقا في الكتاب.

إضافة إلى هذا فإن محمد علي وقع في كثير من الأحيان في تكرار الفكرة المطروحة أكثر من مرة مما أدى به لخطأ الإطناب، كما حصل عند تفصيله لأسباب وأغراض القناع، حيث أوغل في إبراز نفس السبب ألا وهو الواقع السياسي والاجتماعي للإنسان العربي بمواضع متعددة ضمن جزئيات مختلفة من الكتاب، مع أنه كان باستطاعته التقيد في تأصيله بالعنوان الفرعي الأخير من آخر فصل من الباب الأول "أسباب سياسية واجتماعية" مع هذا فللكتاب فوائد علمية ومرجعية معتبرة القيمة للدراسات الأدبية والنقدية، التي حاولت وتحاول الإلمام والتمعن بالدراسة لتقنية القناع كظاهرة شعرية فنية من جانب وظاهرة نقدية حديثة من جانب آخر.

1 – حداثة القناع الشعري :

يقوم القناع في الشعر على جدلية الخفاء والتجلي، ذلك حسب المعنى العام للقناع الذي وظف أثناء الطقوس السحرية البدائية لتحقيق حالة التقمص، أو في حالة استخدامه أيضا في المسرح الإغريقي حين ما يكون الدور متعلقا بالشخصية الأسطورية، أو ضرورة تكوين الشخصيات الضاحكة المسلية،[1] غير أن القناع لم يتحول إلى ظاهرة فنية يمكن رصدها إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث، على أيد ي الشعراء الرواد من أمثال " بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، أدونيس وخليل الحاوي..."[2] حيث ولجت هذه التقنية في أعمال هؤلاء بوظيفة اختلفت عن تلك التي كانت تؤدى في المسرح والطقوس البدائية.

دفعت ديمومة العلاقة القائمة بين المسرح والقناع بعض النقاد إلى الافتراض أن قصيدة القناع ارتبط وجودها بظهور الشعر الدرامي، أي خلقت في النصوص الشعرية المسرحية، وقد عمت الفرضية إلى حد أصبح فيه وجود هذه التقنية الشعرية مرتبط بالتألق في إبداع النصوص الشعرية المسرحية، وهناك من النقاد من عزز الفرضية مثل "عبد الرحمان بسيسو" حيث يقول بما معناه أن المطولات الشعرية التي يسود فيها ضمير المتكلم في المسرحيات تعبر عن موقف الشاعر، يبثه بقناع يرتديه من حين إلى آخر.[3]

أما محمد علي كندي فرأى أن هذه الفرضية تنطوي على حكم فيه قدر من التجاوز والتوسع مؤيدا بذلك الناقد "إليوت" وحسب رأيه البناء الدرامي للشخصيات يفرض على الشاعر أن يحدد لكل منها نصيبا من الحوار الشعري، ويصعب في هذه الحالة تمييز صوت الشاعر في أي من هذه الشخصيات، من هنا لن تكون قناعا للشاعر، كما يعتبر محمد علي أن هذا الفهم لتقنية القناع مسطح ولا يحيل إلى مفهومها القائم على الإسقاط والتفاعل.[4]

(1) محمد على كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2003، ص ص 65-66 .

(2) ناصر يعقوب : قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، ع 3-4، 2008، ص 250 .

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 66 .

(4) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 47.

اتفق الكثير من المختصين على أن القناع تقنية مستحدثة في الشعر العربي، ظهرت كوسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة، أو بالأحرى لخلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية، من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث، أو من الواقع ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز بشكل جيد صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية، هذا ما أكده محمد علي، حيث أشار في أكثر من موقع أن القناع تقنية مستحدثة في الشعر، تعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات، أظهر علاقة جديدة بين الشاعر والشخصيات في تراثه، إنه خطوة متقدمة في الفن الشعري، مخالفة للأساليب المعتادة. [1]

هذه التقنية الجديدة في الشعر يستخدم فيها الشاعر على الأغلب شخصية سواء تراثية أو تاريخية، يتحد بها ويتحدث بلسانها ويجعلها تتحدث بلسانه، يضفي عليها من ملامحه ويستعير لنفسه من ملامحها، حيث يصبح الشاعر والشخصية القناع كيانا جديدا بهذا يكون الإسقاط والتفاعلية خلقا جديدا، ليس هو أيا من قطبية "الشاعر–الشخصية" على انفراد، إنما حاصل لجدلهما معا وهو معبر عنهما في الوقت نفسه.[2]

يعالج محمد علي حداثة هذه التقنية في الشعر العربي بصفة خاصة، حيث يتتبع آراء النقاد والمبدعين العرب المحدثين في كتابه" الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" فيرى أن لا أحد من النقاد العرب قد كان له السبق في إدراج هذا المصطلح "القناع" في

الشعر قبل صدور كتاب "تجربتي الشعرية" لعبد الوهاب البياتي، الذي أتى كاستجابة لتأثير نقدي وفني غربي، كفكرة المعادل الموضوعي عند الناقد الانجليزي "ت– س إليوت".

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 67.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس،1978، ص 262.

كانت استجابة "البياتي" تتماشى مع ظروف الشاعر الحديث وأساليب حياته المعقدة وتلبية لحاجات فنية ملحة اقتضتها التجربة المعاصرة،[1] ويذهب الدكتور" ناصر يعقوب" إلى نفس الفكرة المطروحة من قبل محمد علي إذ يقول: « كان لفكرة المعادل الموضوعي على الشاعر العربي إلى موضعة عواطفه – أي جعلها موضوعية– وكان سبيله في ذلك إيجاد تمييز بين أنا الشاعر والأنا الفنية، هكذا وجد نفسه يتحدث من وراء قناع شخصية فنية قادته إلى المنولوج الدرامي ».[2]

إذن كان "عبد الوهاب البياتي" أول من تحدث على تقنية القناع متأثرا بفكرة المعادل الموضوعي، وقد عده محمد علي متأخرا في هذا الشأن، لان التقنية وجدت على مستوى الممارسة الإبداعية الفنية بكثير من الوقت قبل وجودها على مستوى التحليل والتنظير النقدي،[3] إذ ساهم البياتي في توضيح معالم هذا الأسلوب الشعري المستحدث، وقد ركز محمد علي كندي كثيرا في طرح أفكار البياتي في هذا المجال، إذ عد مفاهيمه على أنها التعريف النقدي الأول لهذا المصطلح، ويورد تعريفه ويتناوله بالشرح والتحليل، يقول "البياتي" : «...الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا عن ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته » ويبدو تأثره واضحا بفكرة المعادل الموضوعي عند الناقد "إليوت" التي ترسى قواعدها على أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الشكل الفني تكمن في إيجاد معادل موضوعي، أي الحصول على مجموعة من الأشياء أو موقف أو مجموعة حوادث تكون معادلة لتلك العاطفة بالتحديد.[4]

لكن الدكتور "خليل موسى" يعارض هذا الاتجاه الذي يجعل "البياتي" أول من حدد نقديا معالم مصطلح "القناع" في الشعر، إذ يذهب إلى ضرورة الفصل بين أن يستخدم

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 69.
(2) ناصر يعقوب : قصيدة القناع، ص 250.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 70.
(4) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 70.

الشاعر تقنية القناع في شعره وأن يعرف مصطلح القناع شعريا، وعد هذا خلل في الدارسين الذين أخذوا تصريحات بعض الشعراء على أنها أقوال نهائية: « فالبياتي مثلا يقع في عدة مغالطات في كتابه "تجربتي الشعرية" سنة 1968» حين يعرف القناع بالشكل المذكور سلفا.[1]

يطلق "خليل موسى" نظرته النقدية لتعريف "البياتي" إذ يجعله في خضم الأحكام السريعة التي تتطلب إعادة نظر من الشاعر، لا تطويبها وتقديسها في عصر الحداثة والنص والمتلقي، فاستخدام القناع لا يجرد الشاعر من ذاتيته لأنه، على الأقل ليزال يتحدث بضمير المفرد المتكلم، والإحساسات الشخصية المتقنع بها هي أحساسات الشاعر نفسه، لكن الأصح أن يقول: إنه يخفف من ذاتيته ليضع بينه وبين ذاتيته صوت القناع وتجربته، ثم إن الشاعر لا يخلق وجودا مستقلا عن ذاته في قصيدة القناع، ولكنه يخلق وجودا مستقلا عن ذاته حين يخلق شخصية درامية منفصلة انفصالا تاما عنه، فتكون قصيدة الشخصية الدرامية خلقا فنيا وتكون قصيدة القناع تعبيرا فنيا ومن هنا صلتها الأكيدة بالرومانسية.[2]

برجوعنا إلى فكرة الناقد "إليوت" فإن الشعر عنده ليس تعبيرا عن الشخصية بل هروبا منها، وهو عملية إبداعية وليس تعبيرا عن عواطف مجردة، ولابد على الشاعر في هذه العملية الاستعانة بمواقف وأشياء خارجة عن ذاته، يسمى العمل بها معادلا موضوعيا، هكذا كانت فكرة "البياتي" في القناع تسعى إلى إبعاد الشعر عن الغنائية والرومانسية التي خاض فيها الشعر العربي كثيرا، لأن العاطفة في حد ذاتها والتعبير المجرد عنها لا يؤدي إلى عمل فني جدير بوصفه، ويرجع ذلك للقيمة الفنية التي تكمن في الأنموذج الذي يصنعه الشاعر من مشاعره وليست في مشاعره في حد ذاتها.[3]

لكن صلة قصيدة القناع بالرومانسية مؤكدة عند "خليل موسى" ويطرح في ذلك أسئلة تعبر عن استغرابه الشديد: « من الذي قال للبياتي أو سواه أن الرومانسية تحمل صرخات

(1) خليل موسى: بنية القناع في القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، ع 336، دمشق 1999، ص 4.

(2) خليل موسى: بنية القناع في القصيدة العربية، ص 5.

(3)محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 71.

وأمراض نفسية؟! وهل هو محلل نفسي جديد؟ و إذا افترضنا أن هذا الحكم صحيح في بعض القصائد الرومانسية فهل هو منطبق على الشعر الرومانسي كله؟ وهل كان الشابي أو سواه من شعراء الرومانسية الثورية مرضى نفسيين؟ ثم هل سلمت قصيدة القناع من الانفعالات يا ترى؟! ...» [1]

تنتمي قصيدة القناع إلى الجنس الغنائي الدرامي، أو هي وسط بينهما، فحركتها تتجه من الغنائية إلى الدرامية وهي تسير من التعبير اللامباشر إلى التعبير المباشر فذات الشخصية في القناع تحيل إلى ذات الشاعر، وتجربة القناع تحيل على تجربة الشاعر، وما القناع وصاحبه وتجربته سوى وسيلة للتعبير عن ذات الشاعر، والمعنى الصريح علامة على المعنى الضمني ولذلك هما مرتبطان متفاعلان القناع/الشاعر الماضي/الحاضر المعنى الصريح/ المعنى الضمني، لذلك يأتي القناع والماضي والمعنى الصريح على السطح، في حين تتركز ذاتية الشاعر في العمق وهي الأصل والأساس ولذلك تكون قصيدة القناع غنائية أولا ودرامية ثانية.

مع كل الآراء المتضاربة في رأي "البياتي" في أسلوب القناع الشعري، فإن محمد علي كندي يؤكد فكرة تأخر التأطير النظري لأداة القناع التعبيرية في الشعر، ذلك أن المبدع العربي في العصر الحديث حمل عبئ البحث المستمر عن أدوات و أساليب جديدة تتناسب مع وقته ومتطلبات عصره وترتقي بتجربته الشعورية وتتجاوز ما كان سائدا من قبل ، تحمل كل هموم ومشاغل الإنسان والشاعر العربي، كما اعتبر محمد علي أن "البياتي" أول من نظر ومارس للقناع الشعري.

بعد "عبد الوهاب البياتي" توالى الاهتمام في تحديد مصطلح القناع الشعري برؤى نقدية اختلفت حينا واتفقت أحيانا، فقد تفردت هذه التقنية الشعرية بوصفها مصطلحا نقديا حديثا يتميز عن غيره من المصطلحات الكثيرة التي شابها كثير من الخلط والالتباس بل

(1) خليل موسى: بنية القصيدة العربية، ص 5.

عرفت هذه التقنية إشكالية نقدية في خصائصها ووظائفها، وقد يبدو الأمر مألوفا أحيانا ولكن قصيدة القناع الشعري حظيت على نحو خاص بتوترات جلية من هذا الإلتباس الذي اكتنفها نتيجة تداخلها أو تشابهها مع غيرها من الأشكال الشعرية مثل قصيدة استدعاء الشخصيات التراثية وغير التراثية إلى النص الشعري.[1]

الناقد "إحسان عباس" هو الآخر تتبع هذه الظاهرة، محاولا تحديد معالم نقدية لها من خلال دراسته في الشعر الحر، ورغم أن محمد علي كندي أدرج رأي هذا الناقد في هذا المجال إلا أنه أشار إلى عدم قدرته في إعطاء مصطلح محدد لهذه الظاهرة، فتارة أطلق عليها مصطلح "الرمز الكبير" وحينا "النموذج العالي" وذلك أثناء تحليله لقصيدة "محنة أبي العلاء" قائلا: « انتقلت الأسماء التي كان يرددها البياتي استشفافا للمحة عابرة – فيها– إلى "رموز كبيرة" أو "نماذج عالية" تحمل في الرمز الذاتي الجماعي والنموذج الكبير والصورة الكبرى في تحليلاته لقصائد "كمحنة أبي العلاء"، "الذي يأتي ولا يأتي" "عذاب الحلاج" » [2]

وربما يرجع تذبذب "إحسان عباس" في التأصيل النقدي لظاهرة القناع إلى اعتماده على تحليل قصائد تستند إلى خلفية واحدة في توظيفها للشخصية، فالقصائد المذكورة آنفا تعد نموذج لمظهر جديد من مظاهر استلهام التراث وعملية متطورة لإحيائه، [3] وذلك أنه هناك صلات واضحة بين القصيدة القناع وقصيدة استدعاء الشخصيات أو تلك التي تستدعي تناصا إليها، فقصيدة القناع هي قصيدة استدعاء و تناص بدءا ولكنها قصيدة رمز دقيق وعميق، إذ أن صوت القناع صوت مسموع مغاير لمتحدث واحد لا يمثل صوت الشاعر وحده ولا صوت الشخصية المستدعاة وحدها، إنما هو مزيج متفاعل تفاعلا إنصهاريا بين الشخصيتين، ليكون معا صوتا ثالثا مغايرا.[4]

(1) أحمد ياسين السليماني، تقنية القناع الشعري، دراسة صدرت عن قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة صنعاء، اليمن، ص 24.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 78.

(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 74.

(4) أحمد ياسين السليماني، تقنية القناع الشعري، ص 25.

مع هذا الخلط الذي وقع فيه "إحسان عباس" حاول محمد علي كندي ضبط رأي هذا الناقد، فنقل بالشرح تعريفه للقناع بقوله « أنه شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها» والقناع عنده هنا ليس حكرا على الشعر بل تشاركه فيه المسرحية والقصة القصيرة ويتضمن أشخاص وحتى أماكن ومدن كبابل، دمشق وغرناطة،[1] وعلى الرغم من النقد المطروح لآراء "إحسان عباس" في القناع إلا أن دراسته مثلت بداية الدراسات النقدية التي تناولت قصيدة القناع وحددت ملامحها العامة، كما عبرت الجزئية الأولى من تعريفه للقناع عن الشق المتعلق بالتعبير عن المعاناة الجماعية، مضيفا الشق الآخر المتعلق بالذات الشاعرة، حيث يقول :« وهكذا نجد أن الشعراء المعاصرين يتفننون في اتخاذ القناع للتعبير عن ذواتهم» [2]

جعل "إحسان عباس" القناع في محيط الأسطورة، أو في تطابقهما معا، يضاف إليه ذلك الحاجز الذي وضعه فاصلا بين القناع بكونه خلقا دراميا بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم إذ يقول: « ويمثل القناع خلق أسطورة تاريخية لا تاريخا حقيقيا، فهو من هذه الناحية تعبيرا عن الشعور بالضيق من التاريخ الحقيقي بإيجاد بديل له –الأسطورة– أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم » والقناع في الواقع

يوجد تاريخ ليس بحقيقي ولا هو بخيالي؛ هو مزيج من هذا وذاك، تاريخ يصلح للمستقبل، تاريخ مثالي يطمح الشاعر لتحقيقه، لذلك لا يسعى لخلق أسطورة تاريخية و إن كانت الأسطورة موضوعا والقناع شكله، فإن القناع أوسع في مجال استدعاء الشخصيات الأسطورية وغير الأسطورية كما أن القناع يعكس موقفا دراميا متحدثا في النص بضمير المتكلم لا بضمير المخاطب.[3]

أشار محمد علي لخلط ثاني وقع فيه "إحسان عباس" حينما قارن القناع بالمرآة، إذ ذهب أن المرآة أوسع مجالا من القناع لأنها متعددة الأغراض، تصلح للماضي والحاضر

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 79-80.

(2) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 155.

(3) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 155.

هذا التحليل غير دقيق في رأي محمد علي، لأن القناع أيضا يرفع في وجه الماضي والحاضر معا والشاعر حين يلجأ إلى شخصية أو رمز لجعله قناعا فإنه يختار من الملامح ما يتناسب مع تجربته المعاصرة.

يظهر الخلط جليا في آراء "إحسان عباس" أيضا عندما حلل قصيدة "مرآة لزيد بن علي " للشاعر "أدونيس" حين اعتبر شخصية "زيد" قناع للشاعر، ولكن هذه الشخصية تستعص على الموت في القصيدة، فزيد بن الحسن يصلب ويقتل ولكنه لا يموت، ثم عاد واعتبر شخصية "زيد" مرآة من مرايا الشخصيات التاريخية يرفعها الشاعر في وجه العصر الأموي، هنا لا يفرق "إحسان" بين المرآة والقناع،[1] ولعل نقطة التفريق بينهما تكمن في موقف الشاعر وطريقته في التعامل والتوظيف، ففي فكرة المرآة يبقى الشاعر منفصلا عن الشخصية مواجها وموجها لها وهو على بعد مناسب عنها، بعكس القناع الذي يقوم على التفاعل والتداخل.[2]

"علي عشري زايد" ناقد آخر يرى أن القناع من أهم العوامل الفنية الحديثة في الشعر العربي وذلك من اجل إضفاء الشاعر الحديث جانب من الموضوعية والدرامية على

عاطفته الغنائية، إذ أن تغيرات الحياة الحديثة وتعقيداتها أفرزت تعقيد التجارب الشعورية وغموضها فأصبح الشاعر في حاجة ماسة إلى رموز جديدة قادرة على النهوض بها فاستعان بالشخصية التراثية باعتبارها وسيلة يعبر الشاعر من خلالها عن أفكاره ومشاعره.[3]

يضيف محمد علي تعقيبا على كلام "عشري زايد" قائلا: « وكان أسلوب القناع من بين ما لجأ إليه الشاعر الحديث من الأساليب والوسائل في سبيل تجديد أدواته وتطوير أدائه، معبرا بذلك عن حاجة فنية وتأثرا بثقافات وأفكار وافدة أتاحت له سعة الثقافة والاطلاع عليها وإمعان النظر في نماذجها العربية خاصة » وهذا طبيعي لأن قصيدة القناع كباقي

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 63.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 83 وما بعدها.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 83.

الظواهر الأدبية، مرت بعملية بناء شكلا ومضمون عند الشعراء العرب، هذا البناء خضع لسلسلة متصلة من المحاولات والتجارب الشعرية الوافدة والإبداعية، كان أولها تلك المحاولة التي اعتمدت خلق صيغة التوحد مع الرمز، وحتى وان وصفت المحاولة بغير مقصودة ولا واعية فإنها سجلت أولى الخطوات المهمة التي سعت نحو تشكيل القناع الشعري كتقنية جديدة حديثة.[1]

كل ما يمكن حوصلته على رأي " علي عشري زايد" بتقنية القناع أنه لم يأتي بجديد على ما أورده "البياتيى" في تعريفه، كما أنه يشير إلى تأثر "البياتي" بفكرة المعادل الموضوعي عند الناقد "إليوت"، ويذهب أيضا إلى أن كثير من الشعراء العرب افتتنوا بأفكار "إليوت" وخاصة فكرة المعادل الموضوعي، فحاولوا تطبيقها في نتاجاتهم وإبداعاتهم الأدبية خاصة الشعر،[2] ويخوض محمد علي كثيرا في نظرة "عشري زايد" في تقنية القناع، إذ يتحقق القناع عند هذا الناقد في حالة الاعتماد فقط على الشخصية التراثية، ولم يطرح الفكرة إلا من خلال هذا الجانب

اقتصر"علي عشري" في متابعته على كيفية التعامل مع تلك الشخصيات التراثية واعتبر أن البعد الموضوعي والدرامي في الشعر العربي الحديث لا يكتمل إلا باستخدام الشخصية التراثية، من ثم ينشأ التقنع حتى وإن تعددت صور استخدامها الفني والتي أطلق عليها "علي عشري زايد" "مرحلة التعبير بالشخصية التراثية" هذه المرحلة في نظره لم يتغير فيها فقط أسلوب تناول الشاعر للشخصية، بحيث أصبح يعبر بها بدل التعبير عنها وإنما تغيرت كذلك طبيعة علاقة الشاعر بالتراث من المحاكاة إلى التفاعلية التي تنهض على اختيار الشاعر ما يناسبه للارتقاء بتجربته.[3]

وحسب "علي عشري زايد" إن توظيف الشخصية التراثية لإنشاء القناع الشعري يتطلب المرور بمراحل فنية لا غنى للشاعر عنها، هي كالآتي:

(1) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، ط 1، القاهرة، 1968، ص 35.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 87.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 89.

- اختيار ملامح الشخصية التي تتناسب و التجربة.

- تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا.

- إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على تلك الملامح.[1]

"جابر عصفور" بدوره أكد حداثة هذه التقنية في الشعر حيث قال: « هو رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر» وسترسل محمد علي في إبراز الجانب العميق من تعريف "جابر عصفور" فيرى أن الشاعر يتخذ القناع ليذوب فيه ويتوارى في أعماقه عن طريق العملية التفاعلية بينه وبين الشخصية التي تنهي أي تواجد مستقل لكليهما، فتحقق الموضوعية والاستقلالية دون أن يلتقي موقف الشاعر من عصره.[2]

لعل من أبرز تجليات دراسة "جابر عصفور" لظاهرة القناع أنه قدم مفهوما عميقا وشاملا له، وعرفه تعريفا مكثفا صوتا ورمزا، باحثا في خصائصه الصوتية والدرامية وحدد طبيعة العلاقة بين الشعر والنص وعالمه المحيط به، فنجد هته الانحكامات العلائقية ثانية في تعريف "جابر عصفور" حين يرى أن القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، يؤدي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره.

غالبا ما يتمثل رمز القناع عند "جابر عصفور" في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديما متميزا، يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقاتها بغيرها، تسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية ولكننا ندرك – شيئا فشيئا– أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 89.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 91.

صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني الخفي تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة.[1]

لكن بعض المختصين رأوا أن ما ذهب إليه جابر عصفور توسعا شأنه أن يفقد القناع قيمته الفنية الخاصة، لأن هذه الأخيرة حسب "جابر عصفور" تقتصر على قدرة الشاعر وحسن اختياره ومهارته في التعامل مع القناع، ولا تتبع من مصدر القناع في ذاته، وأن الأصالة التاريخية للقناع لا تضمن له النجاح، بل المهم هو ما تتيحه الرموز المختارة من إمكانيات التعبير تمكنه من التعبير عن نفسه وما يجول في خاطره من معاناة وإدراكه ظروف عصره ومتابعة صورها التي تجتمع ببطء، مع هذا الطرح فإن أغلبية أقنعة الشعر شخصيات، اندمج معها الشعراء فمكنتهم من التعبير عن ذواتهم وعلاقاتها المتشابكة وتفاعلاتها المتنوعة بشكل يحد من التدفق المباشر لهذه العلاقات والتفاعلات، يجعل المتلقي طرفا في بناء القصيدة، وكشف علاقاتها وتكوين الدلالة الكلية للقناع وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى يسلم بكل شيء سطحي.[2]

إذن عند "جابر عصفور" القناع أحد أنماط الرمز، أو هو رمزا في بعض الأحيان، لأن باستخدام القناع تتداخل مكونات القصيدة ويصبح اللبس قائما، فيكون التوصيل إيحائيا فإذا حظي المتلقي بهذا التحول أتيح للشاعر أن يعالج الأصوات الناطقة في القصيدة بنفس الطريقة التي يعالج بها كل مبدع رموزه، هنا يلتقي الرمز بالقناع ويصبح القناع أحد أنماط الرمز وطريقة متقدمة في توظيفه باعتبار أن الرمز يجمع بين الأبعاد الحسية والمجردة في ثناياه.[3]

من خلال هذا الطرح أيضا عد "جابر عصفور" القناع استعارة موسعة، لا يحتفظ فيها كل طرف بكيانه المستقل، إنما تقوم على التفاعلية بحسب مفهومها عند "رتشاردز" وفي هذه الحالة تنوب الشخصية المستدعاة عن المشبه به، وهي التي تواجه المتلقي، ويمثل

(1) جابر عصفور: أقنعة الشعر العربي المعاصر، ص 123.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 93.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 94.

الشاعر المشبه ويبقى في حالة اختفاء من الناحية الظاهرية، لكن العلاقة بين الطرفين أقوى وأعمق من هذا الملمح.[1]

يشير محمد علي أيضا أن "جابر عصفور" من أهم النقاد المحدثين الذين بينوا علاقة قصيدة القناع بالأسطورة، فالجانب الدرامي في قصيدة القناع يتأسس على تبادل المراكز و الأدوار في إطار الحوار، الذي يجمع بين الحاضر والماضي الذي يقود لصوت ثالث ألا وهو إدراك المستقبل، في هذه الناحية بالذات تشبه قصيدة القناع الأسطورة من بعض الوجوه كما يرى "جابر عصفور"، لأن الأسطورة دائما تشير إلى أحداث وقعت في الماضي، لكن القيمة الفعلية تكمن في أن هذه الأحداث الماضية هي أحداث دائمة تفسر الماضي والحاضر والمستقبل، ويمكن القول أن الشاعر عن طريق الرمز الأسطوري قدر له الجمع بين الماضي والحاضر، التراث والمعاصرة، هذا ما دفع الشعراء المحدثين إلى العودة إلى الأساطير والنهل منها.[2]

مما تقدم جهد محمد علي كندي في كتابه "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" في شرح المفاهيم الحديثة لتقنية القناع الشعري، التي لم يول لها النقاد والمبدعين قبل عصرنا الحديث اهتماما، حتى وإن كانت موجودة في طيات الكثير من القصائد العربية ورغم أن آراء هؤلاء جاءت متضاربة في حين إلا أنها اتفقت في جزئيات مهمة، كما أن

هذا للشكل الجديد للقصيدة القناعية أثرا كبيرا في حركة الشعر المعاصر، إذ دخل بصورة عميقة في اهتمام الشعراء والنقاد العرب المعاصرين، كما كان اطلاع هؤلاء على نماذج قصائد الأقنعة الغربية عند أمثال "إليوت و باوند" وغيرهم من شعراء الأقنعة الأوربيين الفضل في انتشار هذا الشكل الشعري والتعبيري الجديد لديهم ومن ذلك انتشار الدراسات النقدية حوله لكونه أصبح من أهم أشكال المعاصرة ممارسة.

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 95.

(2)محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 96.

2- الشخصية القناع في الشعر:

حدد محمد علي في كتابه "الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث" معالم الشخصية القناع في القصيدة العربية بمقابلة الكثير من الآراء النقدية المطروحة حول هذا الخصوص، إذ ليست كل الشخصيات صالحة لأن تكون قناعا شعريا، فبعض منها ربما تكون تاريخية أو أسطورية لكن ليس لها تلك الفاعلية التي تؤهلها لأن تكون موضوعا معاصرا، ذلك لأنها لا تحوي "سمة دالة" ومن هنا يجب البحث عن السمات الدالة في الشخصية التي تربط بعد حين بموقف الشاعر المراد التعبير عنه،[1] و يجدر بي قبل الغوص في هذا المجال، تقديم مفهوم واضح لمصطلح الشخصية أولا.

المعنى الاصطلاحي للكلمة أو حتى الاستعمال اللفظي لها لم يرد إلا في العصر الحديث وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية "Personne"، بدلالة على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء الدور المسند إليه، ثم صار يدل بعد ذلك على الدور نفسه، بعدها

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 99.

استخدمت في حقل علم النفس عن الكلمة الفرنسية "Personnalité" وتعني الخصائص الجسمية والوجدانية والعقلية والنفسية التي تميز الفرد عن غيره.[1]

دخل مفهوم الشخصية في الأدب أو في النقد الأدبي بصفة أخص من بوابة علم النفس حينما ظهرت دراسات تحاول تفسير الأدب تفسيرا نفسيا، إذ كان القرن التاسع عشر مفتقرا لجهود واسعة حول الشخصية، لكن كانت هناك نتاجات حولها في الأدب، حيث كان للشخصية أهمية في استقطاب الحدث ودلالته وتسمى بالبطل أو اللابطل، وهو مختلف عن البطل القديم الذي تدور حوله حوادث الإنتاج الأدبي، إذا اقتصر مفهوم الشخصية على جانب معين منه، ألا وهو جانب الشخص الإنسان، لقد كان في هذه الدراسات السابقة مفهوم الشخصية مرادفا لمفهوم الشخص، وارتبط هذا الفهم بالأعمال الإبداعية التي تجعل أفعال الشخصية في النص ما هي إلا صورة معطاة سلفا تحمل قيما وإسقاطات.[2]

هناك من ربط الشخصية بكاتب النص "القصيدة" لتكون الشخصية هي الكاتب الذي ظل في بعض تجربته في حالة كمون،[3] هذا ما حاول إثباته محمد علي في كتابه "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث"، إذ تكون الشخصية التي يتقنع بها الشاعر العربي ما هي إلا تجربة الشاعر وأفكاره تنقل عن طريقها، لكن ليست كل الشخصيات مؤهلة لتفعل ذلك، ففي الغالب ما يكون القناع في الشعر شخصية تاريخية – هذا ما ذهب إليه إحسان عباس– يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، طبعا ليس هدف الشاعر هنا اجترار حياة هذه الشخصية التاريخية والتذكير بها افتخارا واعتبارا، أو ليمنحها الحياة الخالدة، ولكنه يمارس عملا بتلبس حتى يفتح مجالا أكثر حرية وحركة لتجربته حسب إمكانياته الشخصية والإيحائية.[4]

(1) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث، ط 2، القاهرة، 1973، مادة (شخص).

(2) تزفتان تودروف: اللغة والأدب، ترجم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، د ط، بيروت، 1990، ص 37.

(3) هنري برجسون: الضحك، ترجم سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار العلم للملايين، د ط، بيروت، 1983، ص 129-130.

(4) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 100.

لاشك أن التاريخ يعد بصفة عامة منبعا ثريا من منابع الإلهام الشعري، الذي يعكس الشاعر من خلاله الارتداد لروح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته و أحلامه، هذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر، يرتبط معه في علاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر،[1] لذلك كان توظيف الشخصية التاريخية بشكل كبير في أشعار المحدثين، حيث تفننوا في اختيارها واتخذوها أقنعة فنية مكنتهم من التعبير عن ذواتهم، كشخصية "عمر بن الخطاب" التي عبرت عن موقف من الجوع والألم، شخصية "مهيار" عبرت عن التحول الذي تخطى التاريخ، الخيام الذي مثل الحيرة المستبدة.[2]

بديهي أن يتأثر شعراؤنا بالشخصيات التاريخية بصفة عامة، والشخصيات الأدبية بصفة خاصة، إذ أن استدعاء الشخصيات التاريخية في النص الشعري الحديث يجعله ذا قيمة توثيقية، يكتسب بحضورها دليلا محكما وبرهانا مفحما، على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر للشاعر وللأمة، أو بمعنى آخر تجعل هذه الشخصية الشاعر يستلهم أوجه التشابه بين أحداث الماضي ووقائع العصر وظروفه سلبا أو إيجابا.

الشاعر في هذا كله يطلق العنان لخياله، لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة وصدى نفسه في إطار حقيقة الشخصية التاريخية العامة، أو الموضوعات التاريخية الكبرى التي مرت بها، التي تشكل حضورا بارزا في تاريخ الأمة دون الخوض في جزئيات صغيرة،[3] كما أن التوجه الكبير لشعراء الحداثة إلى الشخصية التاريخية في بعض الأحيان كان ينم على ضيق الشعراء وتبرهم من التاريخ الحقيقي ومحاولتهم خلق بديل أسطوري لأن القناع يمثل خلق أسطورة تاريخية وليس تاريخا حقيقيا.

(1) نمر موسى: توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج 33، ع 2، أكتوبر 2004، ص 118.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 118.

(3) نمر موسى: توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 118.

إلى جانب الشخصية التاريخية، سجلت الشخصية التراثية حضورا في الشعر العربي الحديث، فعند "علي عشري زايد" القناع هو إتحاد الشاعر بشخصية تراثية، يبث من خلالها أرائه مستخدما ضمير المتكلم، لكن يفعل الشاعر هذا عندما يرى أن الشخصية التراثية لها من الخصائص والسمات ما يؤهلها لإبراز التجربة المعاصرة حاملة لكل أبعادها ودلالاتها الإنسانية،[1] في هذا الصدد يقول "علي عشري زايد" : « من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي أثرى المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين ومن الطبيعي أيضا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي له قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر...فلا غرابة – إذن – أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر؛ وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة »[2]

هذه الشخصيات التي يتحدث عليها "علي عشري زايد" هي التي ارتبطت بقضايا معينة وأصبحت في التراث رمزا لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء كانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو حضارية أو عاطفية أو فنية، لقد كان الشعراء يتأولون بعض جوانب حياة الشخصية التراثية لتصلح عنوانا على القضية التي يريدون أن يحملوها عليها.[3]

إذن فالقناع ينهض أساسا على تقمص شخصية ما، سواء أكانت تاريخية أو معاصرة لكن عند البعض مثل "علي حداد" يقتصر أسلوب القناع على الشخصية التاريخية أو التراثية، فهي أقدر من سواها على الإيحاء بالمضمون المحملة به، لأن توظيفها يعيد التفصيلات التاريخية التي أحاطت بها، كذلك الأمر عند "عبد الرضا علي" الذي يرى أن القناع أسلوب جديد في التعبير الشعري، يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية أو

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 101.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ص 138.

(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ص 138.

أسطورية – في الأعم الأشمل– يتقنع بها ويختفي وراءها،[1] من هنا يتجلى عند محمد علي كندي بوضوح أهمية الشخصية في أسلوب القناع، مع أنه ليس هناك مانع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة ومشخصاتها وهذا في رأي "جابر عصفور" الذي اعتبر أن القناع رمزا أحيانا كما سبق الذكر، بيد أن في الغالب يمثل القناع شخصية تاريخية.

الشخصية في قصيدة القناع ليست شخصية مسرحية كاملة، ولا يمكن أن تكون كذلك لأن الشخصية المسرحية تستقل عن مبدعها وتنفصل عنه، وإن جعل المبدع بعض مواقفه الخاصة في شخصياته، وفي بعض الأحيان ينطقها نيابة عنه، لكنها تظل ذات وجود مستقل نتيجة لتفاعلها مع الشخصيات الأخرى في المسرحية، التي بدورها تنمو مع الحدث مقابلة للمبدع وربما معارضة لأفكاره وآرائه.[2]

الشخصية القناع في الشعر بخلاف سابقتها لا يمكن لها الاستقلال عن المبدع إلا ظاهريا، فجوهريا هي متحدة به اتحادا من نوع ما، هذا الاتحاد لا يسمح بالتمايز والانعزال، فلو حدث انفصال بين الشاعر والشخصية فإن تقنية القناع تتلاشى وتندثر قيمتها الفنية، يصبح بذلك العمل الأدبي إما غنائي ذاتي أو إنتاج درامي مطلق، بالتالي يخرج عن دائرة التوظيف، لأن القناع أساسه الموقف الدرامي الناقص وعدم الاتزان الدرامي فيه هو السمة الأساسية في هذه التقنية، هذا النقص الدرامي هو ما يميز تقنية القناع عن البناء السردي والبناء المكتمل–المسرحية– وعدم الاتزان هنا يقصد به التورية والحركة المراوحة بين التعبير الدرامي والتعبير الغنائي.[3]

يميز محمد علي كذلك بين الشخصية في قصيدة القناع عن أي قصيدة شعرية أخرى توظف فيها الشخصية توظيفا تاريخيا أو رمزيا، كأن تتحدث تلك القصيدة على سيرة بطل من أبطال التاريخ، أو بهدف سرد تاريخي لإرساء قواعد وأهداف هامة، أو بقصد التوظيف الرامز لإضاءة جانب من جوانب القصيدة بما تحمله تلك الشخصية من أبعاد تاريخية أو

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 102.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 103.

(3) أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1997، ص 32.

تراثية،[1] هذا التوظيف الأخير يعتبر "إلماعة" أي إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة تحتفظ باستقلالها التام ولا تتوحد مع شخصية المبدع، بالتالي فهي أسلوب غير القناع أساسه الدلالة الإشارية والرمزية الناهضة على التناص.

درس "صلاح فضل" هذا الجانب من حيث الشخصية هي تناص في الضمير وحدد العلاقة بين القناع و التناص وسلط الأضواء على هذه الجزئية، فاستنتج رأيا يضع

الشخصية القناع على أساسها لاسيما في مسألة صياغة العلاقة بين الشخصية التراثية "هو" بكونها قناعا لـ: "أنا" الشاعر، لأنه يستدعي الشخصية التراثية في التاريخ لتكون قناعا لذاته، وهذا ما رفضه صلاح فضل، إذ جعل "أنا " الشاعر قناعا للشخصية التراثية حين قال: «يدرس النقاد تناص الكلمات وحوارها، الجمل و استحضار الفقرات الشعرية لفلذات من التراث الحي وتوظيفها في سياق جديد، لكن هذا التناص كما يكون في اللغة قد يقع في الضمير ويتمثل في بعث الشاعر الواعي لعالم شعري آخر ينتمي لأسلافه الفنيين فيضعه قناعا له، فهو يكتشف فيه وجهه ويرى في ملامحه صورته بعد تأويله كما يشتهي، عندئذ لا يستعير صوته، بل يعير رؤيته، إنه لا يحتمي به ليقول ما يريد بل يجلبه إلى دنياه ويلبسه ثوبه فتصبح "أنا" قناعا له هو وليس العكس »[2]

على الرغم من التصورات العميقة التي وردت في هذا الاقتباس المنسوب لصلاح فضل لاسيما في العلاقة الظاهرية الحميمة بين الشاعر والشخصية التراثية المستدعاة لتكون قناعا، فإن عبارته الأخيرة « فتصبح "أنا" قناعا له هو وليس العكس » محل نظر؛ فالرؤية غير واضحة بالنسبة للعلاقة الباطنية بينهما، هذا يجعلنا إدراك التمايز الواضح الذي يصل إلى درجة التناقض بينها وبين العبارات السابقة لها، لأن الواقع أن الشخصية هي قناع الذي يستدعيه بداية، يأخذ القناع بعد ذلك وضعه الجديد المحايد في النص الناتج عن تفاعلها.[3]

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 105.

(2) صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات، ط 1، القاهرة، 1990، ص 24.

(3) كمال أبو ديب: الحداثة والسلطة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 79.

إذن الشخصية القناع تكون ناتج التفاعل الذي يحدث عندما ينطلق المبدع من موقف آخر ومغاير، يعبر عن رؤيا الشاعر الغنائي الذي ينطلق من عواطفه وأشجان قلبه وصبواته وأشواقه، لكن لا يريد لعمله الأدبي أن يتحول عمل غنائي فردي للحظة الآنية بل هدفه إضفاء الموضوعية عن قصيدته التي ستكون تفاعل ذاتي مع أنا مغايرة.[1]

لقد حدد محمد علي كندي الشخصية القناع بكل أبعادها وملامحها وحرص على تمييز توظيفها عن باقي التوظيفات الشعرية للشخصية أو غير الشعرية، سواء في المسرح أو القصة أو غيرها من النتاجات الأدبية، فتقنية القناع برأيه لا تشمل كل القصائد الموظفة لشخصيات، ويقود التمييز بين الشخصية القناع وغيرها من الشخصيات إلى إلزامية التفريق بين قناع ناضج وقناع مسطح، إذ الأول ذو سمة تفاعلية، ينتج عنها صهر مكوناته لتظهر بكيان آخر، ليس أي واحد منها مستقلا عن الآخر، حتى وإن كان الشاعر استعمل غير ضمير المتكلم أما الثاني فيقدم شخصية غير محددة المعالم، لا يمكن التعرف على حياتها بشكل واضح، تتوفر لها بعض الموضوعية لكنها تبقى مجرد صوت وشخصية مجهولة.[2]

تعد الشخصية التاريخية والتراثية إضافة إلى الأسطورية القابعة في التراث الإنساني بصفة عامة والقومي بصفة خاصة منهلا للشاعر الحديث ومصدرا لإنشاء القناع، حيث يتلمس في ثنايا هذا التراث ما يحقق له بغيته ويعينه على ما هو بصدده ويوفر له الانفتاح على ذات أخرى، يستطيع من خلالها إثراء تجربته الشعرية ويمنحها شمولا، كلية وأصالة [3] وعلى الشاعر أن يراعي الدقة والتميز في اختيار الشخصية حتى تكون قناعا ناجحا في قصيدته، فلا يمكن له أبدا أن يتخذ أقنعته الفنية بطريقة عشوائية، بل من المهم أن تحوي الشخصية المختارة على المواقف والخصائص التي تشبه بقدر كبير الشاعر وأفكاره وأزماته.

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 110.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 112.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 122.

3- فعالية الدراما في قصيدة القناع :

عرفت الدراما بأنها اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع، يتضمن تحليلا عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل،[1] نشأت الدراما أول مرة في اليونان حيث وضعت قواعدها على يد "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" وهذا يدل على صلة مباشرة بين الشعر والدراما، كما أن المونولوج يلعب دورا هاما في الدراما الشعرية لتعرف ملامح الشخصية، ويتحدد الشكل في القصيدة الدرامية على هيئة أفكار ومشاعر داخلية بخط عام أو سيناريو يشمل القصيدة كلها، ولا ينفي هذا احتوائها على عناصر غنائية داخلها. [2]

تتجه القصيدة العربية نحو الدراما سواء في مضمونها النفسي و الشعوري والفكري أو بنائها الفني من خلال تركيب الرؤية الشعرية الحديثة، وقد طور "بدر شاكر السياب" هذه المحاولة من خلال الصراع بين الأبعاد المختلفة للرؤية الشعرية، إذ مزج بين الشكل الموسيقى الموروث والشكل الحر.[3]

أما الدكتور "عز الدين إسماعيل" يرى إن كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه، تعني الحركة من موقف لآخر ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابل وكما تطورت القصة نحو القصة الدرامية، فكذلك تطور الشعر من الغنائي إلى الغنائي الفكري

(1) فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1988، ص 67.

(2) أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص 19.

(3) علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الرشد، ط 5، الرياض، 2003، ص 191.

حيث أصبحت أروع القصائد الحديثة العالمية ذات طابع درامي، لقد وعى الشعراء بحقيقة العمل الدرامي سواء كانت نتيجة ثقافتهم، أم ظروف العصر الذي عاشوه، فأصبح الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار وحوار داخلي وسرد، فأصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة تماثل حياة الشاعر ومغامراته الإنسانية.

كنتيجة لعدم إدراك بعض الشعراء المعاصرين لحقيقة الفكرة الدرامية، امتلأت بعض قصائدهم بتفصيلات للموقف كانت القصيدة في غنى عنها، فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة، تعد من العناصر الأساسية التي تتحقق لأن الإنسان في كل تجاربه يخوض معركة نفسية أحيانا مع ذاته وأحيانا مع آخر يكون "ذات" طبيعية أو إنسانية، بهذا يقع الاصطدام على النحو الذي يصور حياة الإنسان، هذا الاحتكاك الذي يولد الصراع وفهم الحياة على التناقض الموجود في أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيدا، والإنسان في هاتين الحالتين يستطيع بقدرته التعبيرية أن يقدم إنتاجا دراميا، بهذا يتضح أن العمل الأدبي ذا الطابع الدرامي مبني على مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها.[1]

يعد الحدث الدرامي من أهم مقومات البناء الدرامي في الشعر الموضوعي، وكما سبق القول فإن "أرسطو" أول من كتب عن الحدث في كتابه "فن الشعر" إذ يرى أن الحدث جوهر الدراما وقلبها النابض الذي تكتمل العملية الدرامية من خلاله،[2] لهذا الفكر الإنساني الصادق في لحظة الانفعال يتحدى العقبات التي تواجهه في حالة الإبداع ويهيئ كل ما بوسعه من قوة وانفعال لفرض تحقيق ما يريده من تعبير عن ذاته بالشعر،[3] لهذا الدراما في الشعر لا تختلف عن الدراما في النثر، لكن الانفعال الذي يحمله الشعر يفصح عن فاعلية درامية،[4] هذه الفاعلية تعطي انطباعا واسعا للمتلقي، تكشف عن الفعل الدرامي بصورة واضحة.[5]

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007، ص 279-287.

(2) حمادي خلف: الحدث الدرامي في شعر أحمد مطر، مجلة جامعة ذي قار، مج 4، ع 2، أيلول 2008، ص 35.

(3) جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية، 1982، ص 26.

(4) حمادي خلف: الحدث الدرامي في شعر أحمد مطر، ص 36.

(5) م س كونتيان: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 184.

يقوم الحدث بدور مهم في العملية الدرامية، إذ هو الأساس الذي تبنى عليه المواقف الدرامية جميعها، وعرف الحدث في النقد المعاصر بأنه تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية أو فكرة عامة أو شخصية أساسية تتعلق بها الأفكار والشخصيات الأخرى، إنه وليد اللحظة الآنية لذا يرتبط بالزمن، فالماضي يكشف بعض العناصر المهمة، أما الحاضر يضفي عليها لونا جديدا وأبعاد متغايرة، ولا يقتصر الزمن على هذه العناصر المذكورة، بل له أهمية أخرى فهو يثير فينا التشويق، الإيقاع والتتابع وطالما كان للزمن دور فعال في العملية الدرامية كان للشخصية تأثير جلي في بناء الحدث الدرامي كما يقول "أرسطو" لأنها هي التي تقوم بتحريك الأحداث داخل النص.[1]

لا يمكن أن نغفل دور الحكاية في الحدث الدرامي، فهي لا تقل أهمية عن الحبكة، إذ لها نصيب وافر من هذا العمل، لأنها أساس الفعل، وبوجود الحكاية لا تتحرك التجربة الذاتية للشاعر كلحظات سيكولوجية، بل تتحرك كعالم بصري وحسي متكامل، أي تتحول التجربة الذاتية إلى تجربة موضوعية مع وجودها، كما أنها تقوم بنقل الأحداث من غير زيادة ولا نقصان مع الضبط بشكل متناسق يجعلها كاملة وغير مفككة، على هذا الأساس يجب أن يكون الحدث كلا متكاملا وأن يستوحي موضوعاته من بيئة معروفة للعقل الإنساني حتى لا يحدث خلل في أجزائه، لذا دور الحكاية في الشعر فعال جدا، فهي تقوم بتحويل الشعر الذاتي إلى شعر موضوعي من جهة وتضفي على القصيدة بعدا دراميا من جهة أخرى.[2]

يعالج محمد علي كندي فكرة الدراما في قصيدة القناع، باعتبارها أساس التقنع الشعري فبدون موقف درامي ناقص ليست هناك تقنية قناع، هذا الموقف الدرامي الناقص تكون حركيته موجهة من الغنائية الذاتية نحو التوتر الدرامي والوجود الموضوعي، من أجل تحقيق الشاعر موضوعية لعواطفه، من ثم خلق تمييز بين "الأنا" الفنية" و "أنا" الشاعر،[3] فبلا شك أن قصيدة القناع تتوفر على عنصر درامي، ولكن ليس بالمعنى المحدد لكلمة " عنصر

(1) حمادي خلف: الحدث الدرامي في شعر أحمد مطر، ص 36.

(2) حمادي خلف: الحدث الدرامي في شعر أحمد مطر، ص 37.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 113.

مسرحي" فبطبيعة الحال ليس فيها أطراف متعددة تتقاسم المواقف فيما بينها، بل هناك صوت واحد ويحمل تلك المواقف المتصارعة بطريقة خاصة، لهذا لا

يصل الصوت إلى موضوعية ودرامية تامة، ولو انه وصل إلى موقف درامي تام لاستقلت الشخصية الموظفة عن مبدعها واندثر بالتالي التفاعل الذي يجمع بين التراثية والمعاصرة في آن واحد.[1]

يحد الموقف الدرامي الناقص من النزعة الغنائية والتدفق الذاتي، فيحرر الشخصية القناع من جمود وجودها الموضوعي، أو الرمز من بعض تجريديته بعد وصول صفاته للكمال، حيث يخضع الشاعر تلك الشخصية إلى قدر من التحوير والتدوير ليبث فيها الحياة التي تجمع بين التراث والتجربة المعاصرة معا،[2] هذه الدرامية في قصيدة القناع تغير الأشياء بطريقة ما وتترك المتلقي في النهاية بموقف أكثر تقدما عما بدأ، لكنها ليست تلك الدرامية المكتملة التي تجعل الشخصية منفردة لا تطابق موقف كاتبها بالضرورة وتتماشى مستقلة بكيانها عن الشاعر، إنها تك الدرامية التي لا تفصل الشخصية عن الشاعر ولا تطابقه بها تماما معبرة عن ذاتيته بصراحة واضحة.[3]

يتوسع محمد علي كندي في شرح أهمية الدراما وفاعليتها في إنجاز قصيدة القناع مبينا أن تقنية القناع بالأساس ناهضة بوسيلتين متعارضتين في الوقت نفسه، أولها الطريقة الدرامية التي تتجسد فيها الشخصية خلال التعبير عن الحدث والثانية هي الغنائية، حيث يتم التعبير عن الذات دون التركيز عن المعنى الغنائي والأخلاقي، ليجمع التعبير بين الغنائية والدرامية من جهة والذاتية والموضوعية من جهة أخرى، هنا يتعذر الكشف عن هوية المتحدث.[4]

(1) خلدون الشمعة: تقنية القناع، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، 1997، ص 74.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 113.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص

(4) أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص 35.

من خلال ما سبق يعرض محمد علي أن تقنية القناع تكتمل عندما تتعادل الدرامية والغنائية في القصيدة، عندها فقط يتلاشى أي وجود مستقل للشاعر أو الشخصية، يبقى المتلقي وقتها حائرا أي صوت يسمع ويتابع؟! الشاعر أو الشخصية أو هما معا؟! هذا الخلط الذي يعتري المتلقي دلالة على تحقق القناع، فالتكثيف الدرامي في تقنية القناع رغم نقص الموقف الدرامي فيها تفوق الكثافة التي يحوزها أي رمز فني آخر في غير هذه التقنية.

ولأن اعتماد الرمز القناع على اسم شخصية ما، يستدعي خصائصها ومكونات حياتها التي عرفت ولو بقدر متوسط، فلهذه الشخصية لها أبعاد فكرية وشعورية مرتكزة في اللاوعي الجماعي، تمثل العام من خلال الخاص والكل من خلال الجزء، بهذا تتحول إلى نموذج ذو أبعاد درامية وموضوعية يكسبها الاختلاف عن الرمز الفني، الذي قد يعتمد على اللاوعي الفردي ويستمد مكوناته من تجارب الفرد الذاتية على الرغم من انه بمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا، ولكن ليس الرمز قناعا بإطلاق، القناع أحد أوجه الرمز وملمحا من ملامحه.[1]

إذن للدراما فعالية كبيرة لا غنى عنها في تكوين القناع الشعري وكمال التجربة التي يحملها الشاعر في القصيدة، من ثم تتحقق ذاتيته عن طريق هذا القناع الذي تتحرك فيه الشخصية بموقف درامي ناقص لا يفصلها عن الشاعر.

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 126.

4 – دوافـع التقنع عند الشاعر العربي :

يطرح محمد علي كندي في كتابه "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" أسباب متعددة دفعت بالشاعر العربي للتقنع، إذ جسد رؤيته في هذا المجال بشكل موسع جدا دفعه أحيانا لتكرار الأفكار المتعلقة بهذا الخصوص، لذا عمدت إلى تلخيص أهم النقاط الفعالة بشكل مبسط أكثر.

إن التوتر الذي خلقته أوضاع الحرب العالمية الثانية ونتائجها على العالم العربي انعكس بشكل واضح على مختلف الإبداعات الأدبية والشعرية خاصة، إذ كان الشاعر أثنائها بحاجة إلى أسلوب مستحدث جديد يمكنه من التعبير عن واقعه المضطرب المليء بالأحداث السريعة والمؤلمة والأحزان المكتظة من جهة والحضارة المدنية وأبعادها المستحدثة من جهة أخرى، حتى يتجاوز مظاهر الجمود والتخلف، حاول التجديد والتغيير نحو الأفضل بنتاجاته لشعرية لتتماشى مع وجه العالم الجديد بكل مساوئه وإيجابياته.[1]

فرضت العوامل السياسية والاجتماعية على الشاعر العربي البحث عن الحيل المناسبة لتفادي مظالم السياسة، بالتالي إدانة جرائمهم باستعارة أصوات يتخذونها أبواقا يدلون من خلالها بآرائهم، دون أن يتحملوا وزر هذه الآراء، فتواروا خلف هذه الأقنعة من التراث ليمارسوا مقاوماتهم للطغيان والتخلف،[2] إذ كان وعي الشاعر بخطورة التعامل الصريح والمباشر في رفض هذا الواقع، الذي تغلب مرارته على حلاوته، بسبب الأنظمة السياسية والاجتماعية القاهرة وأدواتها الترهيبية و الترغيبية، من أجل الاستمرار أطول وقت ممكن حاول نقده بكشف عيوبه وتعرية حقائقه، لكن بطريقة تحايلية تبعده عن الهلاك والضرر

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 133.

(2) خليل موسى: بنية القناع في القصيدة المعاصرة، ص 125.

فكان لزاما عليه أن يبتدع تقنية القناع كأسلوب فني جديد من جهة ويحقق له مبتغاه وما يرجوه من جهة أخرى.[1]

إذن كانت الأنظمة الاستبدادية التي كبلت الأفكار وراقبت بعنف الأحلام والعواطف وسجنت الكلمة كما سجنت أصحابها، إضافة إلى الحروب والخراب الذي نتج عنها أولى الأسباب التي دفعت الشاعر لخلق أسلوب القناع الشعري، ليكسب أولا أسلوبا فنيا جديدا معاصرا لمختلف التطورات ووسيلة حتى يقول الشاعر كلمته المناهضة لها والتعبير عن ذاته وتفاعلها من أجل الإصلاح والتجاوز، فكانت هذه المواجهة غير المباشرة مع الواقع وأساليبه الذي لا يعرف الثورة إلا في وجه من يحاول تخطيه وتغيير ثوابته ورواسبه الفاسدة. [2]

لكن ما ذكر لم تكن الأسباب الوحيدة التي جعلت الشاعر يلجأ إلى القناع واستخدامه إذ كان للتراث عامة والتراث الشعري خاصة – باعتباره حصيلة مواقف إنسانية لها أبعاد روحية وفكرية – تأثيره القوي على إبداعات الشعراء، رغم أنهم لم يكونوا موحدي المواقف اتجاه هذا التراث، فهناك من تعصب إليه ومن نبذه بشدة، إلا أن البعض منهم هبوا إلى إعادة الحياة فيه ونشر نماذجه في الحياة الأدبية الحديثة بصورة معتدلة بعد التيار الذي دعا إلى نبذ التراث باعتباره مجل ازدراء وتندر وأن الطاقة الإبداعية في النص هي المعيار الوحيد الذي يمكن الاحتكام إليه، فلا حاجة للمعيار التراثي وإنما المقياس الوحيد للجودة: "الإبداعية الفنية".[3]

إن توظيف التراث في العمل الشعري يضفي عليه عراقة وأصالة، ويمثل نوعا من امتداد الماضي بالحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية، إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر، فالتراث من أثرى الموضوعات التي وجد الشعراء فيها ضالتهم للتعبير عن ما يختلج في نفوسهم ووجدانهم، وتعد الشخصيات التراثية من أهم

(1) جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 2، ع 4، 1984. ص 54.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 135.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 140.

عناصر ذلك التراث الذي اتجه إليه شعراء العرب في العصر الحديث وسعوا إلى استدعائه وتمثله في تجاربهم الشعرية، بعد أن أدركوا أهمية إدخال التراث في بناء القصيدة الحديثة.[1]

دعا هؤلاء الشعراء المحدثين لأهمية التراث في إنتاج الأعمال الأدبية ذات القيمة الكبيرة، فوظفوه بتقنيات فنية عالية ومتعددة ومن بينها "تقنية القناع" حيث نهلوا من الأصوات التراثية ما يتجاوب ويبلغ أصوات تجاربهم المعاصرة واستخدموها في نقلها والتعبير عنها بكيفية تقوم على الانتقاء والتمحيص لتلك العناصر والمكونات التراثية،[2] وكنتيجة لتمعنهم بالدراسة في التراث الشعري والأدبي وتحليله عبر فترات من الزمن وجهودا كبيرة بذلها هؤلاء الشعراء المحدثين لكشف أغوار هذا التراث وتمحيصه، انكشفت لهم أصوات عدة ومعطيات ومواقف تتجاوب مع قضايا أمتهم الراهنة ومهموم ومشاكل ذواتهم المعاصرة فالبياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم الكثير درسوا التراث الأدبي وكتبوا عنه وبالتالي أخرجوا ما يتلاءم إبداعاتهم الشعرية.[3]

ارتكز التراث في قلب الأهمية التي دفعت الشاعر الحديث إلى التقنع، فهو عندما يوظفه بتلك الطريقة الإبداعية، يتحقق له شعور بوصول إلى وجدان أمته المعاصرة و« يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائي »[4]ولا شك أبدا أن قصد الشاعر من وراء اللجوء إلى التراث استمالة المتلقي وإثارة وجدانه لتضليله أو تحذيره للتسليم بأوضاع قائمة، أو إقامة بديل عن واقع صعب مرير، إنما يجعل المعطيات التراثية أقنعة ليعبر بها عن حياته المعاصرة وتجاربه الآنية في علاقة جدلية، يقول "البياني" : « إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك لأتوحد معها، إنما أحاول أن أعبر عن ما عبرت عنه هي وأن أمنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعا من المعاصرة »[5]

(1) علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 127.
(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 145.
(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 146.
(4) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 18.
(5) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 147.

كما كانت الثقافة الواسعة للشعراء المحدثين حافزا لاكتشاف التراث الإنساني والأدبي العربي والنهل منه، مكنتهم أيضا هذه الثقافة الواسعة الإطلاع على ثقافات ومعارف مختلفة عالمية ذات مناخ حضاري جديد ومغاير، وكان التلاقي الحضاري عن طريق الترجمة والتواصل والتأثر بالثقافة الغربية دافعا آخر للإبداع بشتى أنواعه،[1] فاطلاع المبدعين ومنهم الشعراء العرب على نتاجات الرمزيين في فرنسا والتصويريين في إنجلترا من متصف القرن الماضي إلى ربعه الأخير، أثرا كبيرا وواسعا في إبداعاتهم.

في هذا المجال تعد الآراء النقدية والمنجزات الشعرية للشاعر الناقد "ت. س. إليوت" وخاصة فكرة "المعادل الموضوعي" أقوى المؤثرات على الشاعر العربي بخصوص التقنع الشعري، بالإضافة إلى من عاصروه حضاريا وفكريا، فقد تكون محاولة تحقيق المعادل الموضوعي في القصيدة من أهم الدوافع التي قادت إلى ظهور تقنية القناع.[2]

لكن دعوة "إليوت" للعودة إلى التراث لإنشاء المعادل الموضوعي ليست دعوة إلى أن يذوب الشاعر الحديث في التراث القديم ويصبح تكرارا له، وإنما كانت تقوم على وعي الشاعر لتراثه القومي، يمكنه في استرفاده والاستعانة به ومن ثم التغيير فيه إيجابيا بتغيير نظرة المعاصرين إليه، أي أساس الدعوة الحس وليس الرصد والتشبث والاتباعية.[3]

ربما في فكر الكثيرين استحالة التعديل في الماضي لأنه ثابت وأصبح من المسلمات، لكن التراث ليس كتلة مصمتة أو كيانا متحجرا، بل عجينة لينة يمكن تشكيله والنحت فيها وحسب "إليوت": « التراث الأدبي موجود على نظام معين، فإذا أراد أحد أن

يضيف إليه شيئا، فلابد من تغيير ولو طفيفا، بذلك تتغير العلاقات والنسب وتتعدد وهذا هو معنى الانسجام بين القديم والحديث »[4] هكذا كان تأثر الشعراء والأدباء بهذه الدعوة وأبعادها حيث عادوا إلى دراسة تاريخ أمتهم وتراثها وحاولوا استلهام نماذجه وشخصياته،

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 147.

(2) ماهر شفيق فريد: أثر ت س إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، ع 4، 1984، ص 137.

(3) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس وآخر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ص 142-143.

(4) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 150.

لكن البعض منهم غلوا في تتبع إليوت وصنيعه، فتهافتوا على الأساطير الإغريقية والرومانية وأثقلوا قصائدهم بشخصيات منها، مما جعلها غير مألوفة للمتلقي العربي وغريبة عن وجدانه وأفكاره في شتى المجالات، مما أضفى بهوة عميقة بين المبدع والمتلقي، انعكست سلبا على هذا النوع من التوظيف الشعري. [1]

انطلق الشعراء العرب نحو تقنية القناع برغبة تحقيق الموضوعية لقصائدهم، تحت فكرة المعادل الموضوعي مرادف للقناع، وأن الموضوعية لا تحقق إلا من خلاله وهذا ما لمسناه من تعريف "البياتي" للقناع في الشعر، لكن في الحقيقة المعادل الموضوعي قد يتشكل بأساليب أخرى من التوظيف دون الاستعانة بالقناع،[2] لأنه عندما يعبر الشاعر عن عواطفه ومشاعره بشخصية معينة أو رمز ما، يكون فيها شيئا أو أشياء من ذاته فيكون فيها ما يناقضه أيضا، هنا لا يمكن عد تلك الشخصية أو الرمز قناعا للشاعر، بالرغم أنها حققت معادلا موضوعيا، لأنها مجرد مقومات موضوعية معادلة لأفكار وعواطف الشاعر يعني هذا أن تفكيره مجسما لا تجريديا مما ينافي تقنية القناع، لأن أهم ما يميز هذه الأخيرة الامتزاج بين الصوتين "الشاعر/ الشخصية" مع بقاء المفارقة بينهما في نفس الوقت.[3]

على كل إن الحديث عن دوافع التقنع عند الشاعر العربي لا يمكن حصرها بسبب أو اثنين فما أفرزه الواقع العربي، طيلة عهود من استبداد داهم الأمل، إضافة إلى النكسات والهزائم الثقيلة التي مني بها عقب النضال الوطني والقومي بغية الحرية، تلتها أنظمة

دكتاتورية جائرة مع العنف والإرهاب، حتى أصبحت الكلمة تقتل صاحبها أو تفقده أمن الحياة، اضطر الشاعر العربي الحديث لإيجاد أسلوب معبر وملائم مع هذا العصر دون ضرر أو هلاك فكانت تقنية القناع أنجع وسيلة توصله إلى ذلك،[4] إذ كانت هذه التقنية إبداعا آخر ولد في وسط المعانات والألم، ليواجهه ويطلق حرية التعبير ويفتح المجال أمام

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 36-37 .

(2) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ص 37.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 154.

(4) أدونيس:فاتحة لنهايات القرن العشرين، دار العودة، ط 1، بيروت، 1980، ص 237.

قدرات إبداعية أخرى تتعامل مع اللغة بوعي جديد، كأنها نشاطا فعالا قابع في قلب الحياة وليست مرآة عاكسة لها فقط ومن ثم إدراج الواقع تحت ضوء نقدي بلغة أدبية تبتعد عن المباشرة تمزج بين الخبرة الذاتية والوعي الموضوعي.[1]

بصفة عامة فإن التجربة المعاصرة للشاعر العربي الحديث اختلفت كثيرا عن تلك التي كانت سائدة من قبل، فد أصبحت متشابكة ومعقدة على سابقتها الذاتية البسيطة التي شملتها القصيدة الغنائية، إذ كان لزاما على شعراء الحداثة تجاوز تلك النزعة الرومانسية التي استحوذت على القصيدة ردها من الزمن، دون أن تترجم الذات بشكل فني يؤدي إلى ربطها بواقعها المعاش، كما أن الواقع تغير بدرجة أضحى فيها أكبر بكثير من أن تعبر عنه قصائد الرومانسية، فللحداثة الشعرية سيمات خاصة بها، إنها لا تسمح للشعر أن يكون بيانات سياسية أو خطب وهتافات وصراخ، ليتحول الشاعر إلى قائد مظاهرة ومن ثم ينسلخ عن نفيه وتصبح القصيدة نوعا من الصراخ والشتيمة.[2]

إن الحداثة الشعرية تهدف إلى بناء شعر متميز له أسباب الإبداع ومواصفاته، يعبر عن الواقع وملابساته وأهم ما يميز هذا الإبداع « هو الحس بحيوية الواقع وصراعيته والتعبير عنه أدبيا » بوعي يجمع بين التاريخ وباقي التفاصيل بطريقة فنية تعكسهم وتكشفهم بأقنعة مختلفة،[3] لأن الشاعر الحديث ليس كما تصور البعض مجرد ثورة على العروض والقوافي الخليلية، بل هو ثورة في التعبير في حد ذاته من أجل التخطي والتجاوز للمستقبل الذي رجاه الشاعر الحديث أن يكون أكثر إيجابية، ذلك من خلال كشف ملامح الحاضر ونقده وطرح رؤية شاملة للماضي وحتى الوجود بأسره، يحدث كل هذا من خلال اللغة وتطويعها بإبداعات وأساليب فنية جديدة هتف إليها الشعراء في العصر الحديث.

(1) محمود أمين العالم: لغة الشعر العربي الحديث، ص 40.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 162.

(3) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 163.

حينما يكون قدر المبدعين بيئة سياسية واجتماعية جريمة بالنسبة لها كلمة تكشف عيوبها وعليها إلزامية المعاقبة، فإن الشاعر لم يجد وسيلة للتعبير غير التحايل والتلاعب بالألفاظ والعبارات، ليتقي البطش والتنكيل وربما الموت بأبشع الطرق، هكذا كان التعبير المقنع أفضل وسيلة لنقد ومواجهة الحياة السياسية والاجتماعية وفضح زيفها ودجلها،[1] فرغم التنكيل والتشريد الذين تعرض لهما المبدع، ما زاداه إلا تصميما على الكتابة والتعبير بأشكال وأساليب تخفف حدة التصادم مع السلطة.

لجأ الشاعر في هذه الأثناء إلى إحدى الركائز الأسطورية أو التاريخية، حيث توجد بعض الشخصيات والأحداث والمواقف الجاهزة للتجسيد الشعري، أي مهيأة للقيام بالدور الشعري على أكمل وجه، بهذه الأثناء ردد الشعراء كثير من أسماء الشخصيات المشهورة القادمة من التراث الإسلامي أو غيره كالحلاج، المسيح، تموز، سندباد...لأنهم وجدوا ضالتهم بشكل خاص في الأصوات التراثية، بهذا تجنبوا التعبير المباشر واتقوا معاقبة السلطة، كما أن هذه الشخصيات تحمل قيما إنسانية عامة صالحة للبقاء والاستمرار فالحلاج مثلا يدل على التضحيات النبيلة التي يبذلها أصحاب الرأي وما يتحملونه في سبيل دعواتهم من عذاب وآلام.[2]

إن التعقيد والتناقض الذي ولج العالم العربي عامة وعالم المبدع خاصة، جعل هؤلاء الشعراء يحنون إلى وسط تسوده البراءة والطفولة وعلاقات المودة والاحترام والوئام، لا

قمع فيه ولا إرهاب، لا جرائم ولا دماء...والتعبير فيه منفتح وحر دون عسس وحراس، مما جعل "بدر شاكر السياب" يقول: « لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس كما هي اليوم نحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني القيم التي تسوده قيم لا شعرية... فماذا يفعل

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 40.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 170-171.

الشاعر إذن؟! عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات... عاد ليستعملها رموزا وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد »[1]

أجمل محمد علي كندي كل ما يخص القناع من تأصيل نظري لعدد من الدارسين والنقاد، مبديا بين الحين والآخر رأيه في ذلك، وكل ما يمكن استخلاصه مما خاض فيه هو أن القناع ظاهرة فنية من ظواهر الشعر العربي الحديث وملمحا متطورا من ملامح توظيف الصورة الشعرية الرمزية، كان وراءها الكثير من الأسباب والدوافع المختلفة، لكن ليثبت كل هذا في نظره لابد من تتبع النماذج الشعرية الأولى عند رواد الحداثة الشعرية العربية، هذه النماذج قامت على أساسها تحليلات وممارسات نقدية عميقة شملتها هي وحياة وأفكار أصحابها مثل "عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب" باعتبارهم أول من جسد هذه الظاهرة الفنية ممارسة وتنظيرا.

(1) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 174.