الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــــم العالي والبحـــث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كليـة الآداب و اللغـــات
قسم الآداب و اللغة العربية

القناع في الشعر العربي المعاصر
محمود درويش أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه "ل.م.د" في الآداب و اللغة العربية
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة):
حمودي فضيلة

إشـراف الأستاذ الدكتور:
تبرماسين عبد الرحمان

لجنة المناقشة:

د/ علي بخوش	رئيسا	جامعة بسكرة
أ/د عبد الرحمان تبرماسين	مشرفا	جامعة بسكرة
د/ سامية راجح	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
د/ جودي حمدي منصور	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
أ/د عباس بن يحي	عضوا مناقشا	جامعة المسيلة
أ/د لراوي السعيد	عضوا مناقشا	جامعة باتنـــة

السنة الجامعية: 2019/2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــــم العالي والبحـــث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كليـة الآداب و اللغـــات
قسم الآداب و اللغة العربية

القناع في الشعر العربي المعاصر
محمود درويش أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه "ل.م.د" في الآداب و اللغة العربية
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

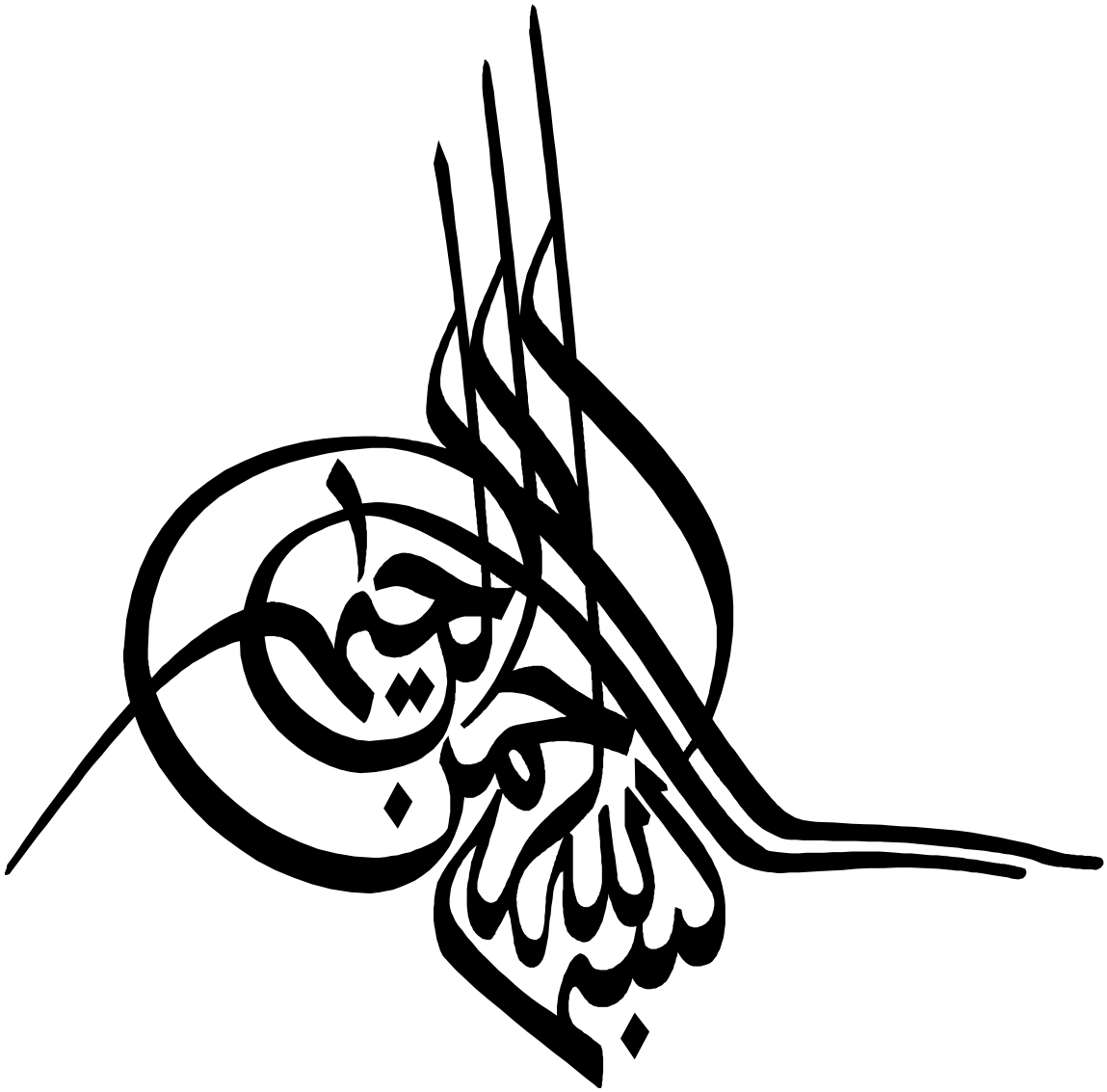
✍إعداد الطالب(ة):
حمودي فضيلة

✍ إشـراف الأستاذ الدكتور:
تبرماسين عبد الرحمان

لجنة المناقشة:

د/ علي بخوش	رئيسا	جامعة بسكرة
أ/د عبد الرحمان تبرماسين	مشرفا	جامعة بسكرة
د/ سامية راجح	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
د/ جودي حمدي منصور	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
أ/د عباس بن يحي	عضوا مناقشا	جامعة المسيلة
أ/د لراوي السعيد	عضوا مناقشا	جامعة باتنـــة

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى في محكم تنزيله ﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾

لم يكن لهذا البحث أن يرى النور لولا إرادة الله سبحانه وتعالى بذلك، فهو الذي يقول للشيئ كن فيكون فالله أحمد وأشكر أن وفقني لإتمام بحثي هذا أولا و قبل كل شيئ

شاءت الأقدار أن يخطف الموت منا أستاذنا الجليل عبد المجيد دقياني- رحمه الله-، وبفقده فقدت المشرف على بحثي هذا بعد أن كان اليد الحانية والموجه الأول لرسالتي فالله أسأل أن يجعل الفردوس الأعلى مثواه

وإذا كان للأسرة أب يرعى شؤونها وينعهدها بالرعاية و النصح و التوجيه، فإن أستاذي الفاضل عبد الرحمان تبرماسين قد وقف معي موقف الأب، وتعهد هذا البحث وتحمل مغبة الإشراف عليه خطوة خطوة بعد الأستاذ عبد المجيد دقياني – رحمه الله – فله مني جزيل الشكر والعرفان كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الجليل سيليني نور الدين فهو الآخر لم يبخل علي بالنصيحة و التوجيه و المعونة

و لا يفوتني في هذا السياق أيضا أن أتقدم بخالص شكري و امتناني لجامعة مُحَّد خيضر و أخص بالذكر قسم اللغة و الأدب العربي أساتذة وعمالا و مكتبة فقد كانوا خير أسرة تحتضن هذا البحث وصاحبته.

وإذا كانت فترة البحث طويلة فإن الأصدقاء الذين قابلتهم خلالها كانوا كثرا و كل منهم قدم لي المعونة سواء بالنصيحة أو الكتب

فشكرا لهم جميعا

وأخيرا أوجه شكري و امتناني إلى لجنة المناقشة التي ستتكفل بقراءة هذا البحث وتصويب هناته

مقدمة

مقدمة:

شهد الشعر العربي في القرن العشرين موجة من التحولات مست جوانب عدة منه، منها ما تعلق بالناحية الشكلية، ومنها ما ارتبط بالمضامين، ولعل أول انطلاقة لهذه التغيرات بدأت مع موسيقى الشعر العربي، فكانت أول خطوة خطاها في سبيل التطور ومواكبة التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية، أن تحرر من قيود القافية الواحدة التي كانت تقيّد حريته في التعبير عن مكنوناته وشواغله المختلفة، فتخلصت القصيدة العربية من نظام الشطرين والقافية الواحدة والبحر الواحد، لتستقر على نظام التفعيلة كما أخذ الشعر العربي يعرف ظواهر فنية جديدة اكتسحت جسده، فقد بات يحتفي بالرموز والأساطير والأخيلة والصور الغريبة العربية وغير العربية، فأخذت لغته تتسم بالتكثيف والغموض الناتج عن ظواهر الانزياح، وقد كان في ذلك كله متأثرا بالحداثة الشعرية الغربية وما جاءت به من قضايا وتقنيات حديثة، فأقبل القارئ العربي على هذه التغيرات بالترحيب والإعجاب والانبهار من طرف بعضهم، والرفض والتكفير من بعضهم الآخر، فخاضت هذه الموجة الحداثية صراعات جسيمة قبل أن تثبت وجودها وشرعيتها في مجتمع عربي محافظ على موروثه ومتمسك بثقافته وتقاليده الشعرية .

ولما كانت الحاجة ملحّة لهذه الموجة الحداثية التي واكبت موجة الثورات التحررية العربية، لاقت رواجا وقبولا واسعا، سيما بعد أن أثبتت وجودها ونجاعتها وقدرتها على الوصول بالشعر العربي إلى مرحلة تمكن فيها الشاعر من التعبير عن القضايا التي تشغل فكره وأمته ومجتمعه والإنسانية جمعاء، من خلال أساليب حداثية تضمن له البقاء من جهة وانتقاد الأوضاع المزرية دون التعرض للمضايقات من جهة ثانية، كما أنها تمنح قصيدته أبعادا جمالية وطاقات دلالية تجعلها قابلة لتعدد القراءات والتأويلات، وتنقل المتلقي من قارئ مستهلك إلى قارئ منتج، يبحث عن المعنى بشتى السبل لأن المعنى لم يعد جاهزا، بل إن القارئ هو من يسهم في إنتاجه، وإن كان يجد صعوبة بالغة في ذلك في كثير من الأحيان، إلا أنه يشعر باللذة والمتعة في الوقت نفسه، وذلك لكون الشعر العربي بات شعرا فلسفيا يتسم بالغموض والتكثيف اللغوي بسبب ما يطرحه من ظواهر وقضايا بآليات وتقنيات حديثة غاية في التعقيد والغموض .

شكّلت تيمة التراث اهتماما بالغا لدى شعراء الحداثة، وأدّت إلى احتدام شديد بين النّقاد والباحثين، فقد كانت العودة إلى التراث من أكثر القضايا الشائكة في الشعر العربي المعاصر، ففريق يقول بضرورة الرجوع إليه واستلهام أحسن نماذجه، وفريق يتجاهله كلّ التجاهل، ويتّجه إلى الآداب الغربية للاستفادة من تجاربها الراقية، ثم اتجه البحث بعد ذلك أخيرا إلى كيفية توظيف التّراث في القصيدة العربية الحديثة على نحو يضمن لها أصالتها ومعاصرتها معا، ونتيجة لذلك ظهرت تقنيات عديدة ونظريات كثيرة تحاول الجمع بين الأصالة والمعاصرة في القصيدة الواحدة، بحيث تتيح لها محاورته والتعبير من خلاله، لا مجرد العودة إليه واستحضار أسمى نماذجه والنسج على منواله، و لم تكتف في ذلك بالتراث العربي فحسب، بل تجاوزته إلى التراث الغربي والعالمي أيضا، ومن بين تلك النظريات والتقنيات، نظرية "المعادل الموضوعي"، "تقنية المرآة"، "تقنية القناع"، وقد انتشرت التقنية الأخيرة -القناع- في الشعر العربي المعاصر انتشار واسعا، حيث استند عليها الكثير من الشعراء المعاصرين، بعد أن اعتمدها نقاد وشعراء الحداثة الغربية، مما أدّى بالشعراء العرب للجزم بنجاعتها، فقد شغف بها عبد الوهاب البياتي أشدّ الشغف، وأخذ يذرع أرضها ذهابا وإيابا لإدراك كنهها، وإتقان توظيفها، فما ترك مكانا إلّا وارتاده أملا منه في إيجاد الأقنعة التي تروي ظمأه، وتحقق هدفه، فزار بيوتات الأدب والتاريخ والأساطير، واستلهم منها الكثير من الرموز التي كلّفها مهمّة التّعبير عن قضايا العصر وتجاربه، ورأى فيها خير من يمكنه تحمّل مغبّة التكثيف الدلالي، والتجسيد الموضوعي لتلك التجارب، وتبعه في ذلك صلاح عبد الصبور وخليل الحاوي وأدونيس الذي أخذ يبحث عن الأقنعة، ويحفل بها في شعره، حتى غدا القناع سمة بارزة في في شعر الحداثة العربية، إذ لا يكاد يخلو شعر شاعر من هؤلاء من الأقنعة بشتى أنواعها وأنماطها .

ويعد محمود درويش من الشعراء المعاصرين الذين حفل شعرهم بالقناع إلى جانب تقنيات وظواهر فنية أخرى، فعلاوة على توظيفه للرموز والأساطير، وجدت تقنية القناع طريقها إلى شعره، وقد استلهم أقنعته من مصادر متنوعة، كان لها أثرها ودورها هي الأخرى في التعبير عما يشغل فكره من قضايا بطريقة أكثر موضوعية ودرامية، خاصة أن قصيدة القناع تتقاطع مع الدراما والسرد والسيرة، وهذا التداخل الأجناسي يجعل منها قصيدة لا نقف عند حدود الشعر فحسب

بل تتعداه إلى الفنون النثرية أيضا، وذلك كله يحدث داخل قصيدة القناع عامة وقصيدة القناع الدرويشية خاصة .وقد أسهم هذا التنويع من الأساليب والتقنيات الشعرية والألوان الأدبية في إضفاء سمة جمالية على شعره أيضا، وذلك من خلال توظيف التراث توظيفا يسمح له باعتناق الحاضر وحمل هموم واقعه المعيش بتناقضاته وصراعاته، فأرادت قصيدة القناع تجسيد هذه التناقضات والصراعات من خلال تلك الطاقات التي تتيحها له التداخلات الأجناسية إلى جانب الخصائص الشعرية لهذه القصيدة. ومن هنا فإنّ أهم الإشكاليات التي تطرح في هذا المضمار هي على النحو الآتي:

إلى أي حدّ ساهمت تقنية القناع في احتواء التّراث وتحويره لخدمة القصيدة العربية المعاصرة وجمالياتها؟ وإلى أي مدى تمكّنت هذه التقنية من إرضاء طموح شعراء الحداثة عامة، ومحمود درويش خاصة؟

وإذا كان محمود درويش قد استعان بهذه التقنية لصالح شعره في إطار تجربته الشعرية المعاصرة من مصادر تراثية متعددة المشارب، متنوعة الطبوع، فقد غرف أقنعته من معين التراث العربي والأجنبي والعالمي، وتنقل أثناء ذلك بين بيوتات الأدب -شعرا ونثرا- والتاريخ والدين والأساطير، فهل يعني هذا التنوع والتعدد بالضرورة نجاحه في توظيفها، ونجاحها هي في الإيحاء والتكثيف الدلالي؟

ومن جهة أخرى هل استطاعت أقنعة درويش المختلفة أن تقدم نماذج يحتذى بها في مجال التداخل الأجناسي للنصوص الأدبية، و الفنون الإبداعية المتنوعة ؟ وإلى أي مدى نجحت هذه الأقنعة في الاستفادة من الأنواع الأدبية الأخرى بشكل يضمن لها حفاظها على خصوصيتها الشعرية من جهة، ويمنحها بعدا شموليا وموضوعيا ودراميا وغنائيا من جهة أخرى ؟

وبالنسبة للأسباب التي دفعت بي لاختيار هذا الموضوع، فهو توقي لخوض هذه التجربة الفريدة من نوعها، سيما أنّ هذه التقنية تنفتح على مختلف الأجناس الأدبية، وهذا ما شجعني لولوج هذا العالم المنفتح، بل وأشعرني بالمتعة أيضا، فهو يتيح لي فرصة التنقّل بين مجموعة من الآداب والفنون لا الشعر وحده .

كما أن ولع شعراء الحداثة العربية والغربية بهذه التقنية زاد من فضولي في معرفة مدى نجاعة وفعالية هذه الأخيرة في الوصول بالشعر العربي المعاصر إلى مرحلة متقدمة من التطور مـــن جهـــة، والجمالية والتكثيف الدلالي الذي يجعل منه شعرا خالدا قابلا للقراءات والتأويلات من جهة ثانية .

أما عن سبب اختياري لمحمود درويش دون غيره من الشعراء، رغم كثرة الدراسات التي أجريت حوله، وحول شعره، باعتباره أحد أبرز شعراء الحداثة العربية، فهو أنه رغم كثرة هذه الدراسات إلا أن تقنية القناع لم تُعن بدراسات هؤلاء إلا في بعض المقالات أو المرور عليها في ثنايا بعض الدراسات، على الرغم من توظيف درويش لها في شعره عبر مختلف مراحله الشعرية التي مر بها، وإن لم تكن بالكثرة التي تجعل منها ظاهرة يشار لها بالبنان، إلا أن ذلك لا يعني إقصاءها من حقل الدراسات التي قدمت حول شعر محمود درويش، ومن هنا كانت الحاجة ملحة لتسليط الضوء على هذا الجانب من شعره والوولوج إلى كنهه وفاعليته وجماليته فيه .

ولقد سبق تناول موضوع القناع من طرف مجموعة من الباحثين في بعض أبحاثهم، ومن تلك البحوث، البحث الذي أجراه "عبد الله أبو هيف"، المعنون بـ"قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث"، وكذا البحث الذي قام بإنجازه محمد علي كندي، وهو "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث"، وقد قام هذا الأخير بتحليل مجموعة من القصائد القناعية لكلّ من السيّاب والبياتي، وهتين الدراستين كانتا أهم المراجع التي اعتمدتها في بحثي هذا، إضافة إلى "قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر"لصاحبها "عبد الرحمن بسيسو"، و"القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق" لـ "سامح الرواشدة".

وفيما يخص الأهمية التي يكتسيها هذا البحث، فهي محاولة تسليط الضوء على جانب مهم من الشعر العربي عامة وشعر درويش خاصة من حيث تقاطعه_ عبر تقنية القناع _ مع مجموعة من الأجناس الأدبية التي جعلته يتميّز بالشمولية والاتساع، والقدرة على الإيحاء، والخروج بالشعر من الذاتية والغنائية المخيمتين عليه إلى فضاء الدراما والسرد، في سعي حثيث لتتبع فاعلية هذا التمازج وجماليته في الشعر العربي المعاصر من خلال شعر محمود درويش من أجل الإحاطة بما لم يُحط به

من قبل في شعر هذا الأخير في هذا الجانب تحديدا، إحاطة تفي بالغرض وتحاول إتمام ما كان ناقصا لتكتمل الإفادة، وتتضح الرؤيا، ويرفع الستار عما كان مجهولا أو ناقصا .

أمّا عن المنهج الذي اتّبعته في دراستي لهذا الموضوع، فقد كان المنهج التحليلي، لاسيما في الباب الأول الذي جاء تحت عنوان "تقنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، والبابين الثاني والثالث، حيث تعرضت فيهما لتحليل القصائد القناعية الواردة في أعمال درويش الكاملة مستعينة في ذلك ببعض آليات المنهج السميائي، سيما ما تعلق بسميائية العنوان، كما استعنت إلى جانبه بالمنهج التاريخي من خلال العودة إلى المصادر التاريخية لتلك الأقنعة، وحين تتبّعت الجذور التاريخية لمصطلح القناع .

ومن هنا قسّمت بحثي إلى مقدمة ومدخل وثلاثة أبواب وخاتمة، حيث تطرّقت في المدخل إلى ثلاثة عناصر، فجعلت العنصر الأول يدور حول مفهوم القناع لغة واصطلاحا، ثم انتقلت في العنصر الثاني لرصد المصطلحات التي تداخلت مع هذا المصطلح، وبيّنت الفرق بينها وبينه، في حين كان العنصر الثالث تتبّعا للتّطور التاريخي "للقناع" مذ ظهر في المسارح الإغريقية، إلى غاية دخوله عالم الشعر والنّقد.

انتقلت بعد ذلك إلى الباب الأول وعنونته بتقنية القناع في الشعر العربي المعاصر، وقد قسمته إلى فصلين رئيسين، حيث كان الفصل الأول بعنوان: "القناع عوامله وأسباب فشله وعناصره البنائية"، وقد ضمّ المبحث الأول منه العوامل التي دفعت الشعراء إلى التقنع ممثلة في العامل السياسي، العامل الثقافي، العامل التراثي، العامل الأدبي، أما المبحث الثاني فخصصته للأسباب التي تؤدي إلى تمزق القناع وتفتّت قشرته، في حين جعلت المبحث الثالث للعناصر التي تشكل تقنية القناع من درامية وسرد وسيرة وتناص، أمّا الفصل الثاني فجعلته بعنوان "أنواع القناع وأنماطه"، وتطرّقت في مبحثه الأول إلى أنواع الأقنعة، والتي تضمنّت كلا من الأقنعة التاريخية، فالشعبية، فالأسطورية، فالدينية، فالأدبية، وتركت المبحث الثاني لأنماط القناع بسيطا ومركبا ومخترعا .

ثم ولجت إلى الباب الثاني الذي جعلته دراسة تطبيقية لشعر محمود درويش، فعنونته بـ"الأقنعة ودلالاتها في شعر محمود درويش"، وقد قسمته إلى ثلاثة فصول، حيث خصصت الفصل الأول للأقنعة الأسطورية، فتضمن مبحثين اثنين، فكان المبحث الأول متعلقا بقناع أوديب، والمبحث الثاني بقناع جلجامش، ثم انتقلت إلى الفصل الثاني الذي تناولت فيه الأقنعة الدينية والتاريخية، والذي انقسم بدوره إلى مبحثين، فكان المبحث الأول خاصا بالأقنعة الدينية المتمثلة في قناع اليهودي المسيي، ثم قناع يوسف عليه السلام، ثم قناع هابيل، أما المبحث الثاني فقد ضم الأقنعة التاريخية التي اقتصرت على قناع أبو عبد الله الصغير، ومضيت بعدها إلى الفصل الثالث الذي تناولت فيه الأقنعة الأدبية وقد تضمّن دلالات كل من قناع أبي الطيب المتنبي في المبحث الأول، وأبو فراس الحمداني في المبحث الثاني، ومجنون ليلى في المبحث الثالث، وجميل بثينة في المبحث الرابع.

أما الباب الثالث فجاء تحت عنوان "القناع وعناصره البنائية في شعر محمود درويش"، وقد قسمته إلى ثلاثة فصول، فخصصت الفصل الأول للدراما، والفصل الثاني للسرد، والفصل الثالث للسيرية، والفصل الرابع للتناص .

وأنهيت بحثي بخاتمة جعلتها حصيلة له، فذكرت فيها أهم النّتائج التي توصّلت إليها من خلال تتبّعي لمختلف خطواته، وتنقّلي بين أبوابه وفصوله ومباحثه.

وخلال رحلتي البحثية هذه مرّت بي جملة من الصعوبات التي أعاقت السير الحسن للبحث، وكان ضيق الوقت أكثر تلك الصعاب تأثيرا علي خاصة أنني أزاول مهنة التعليم الثانوي الذي يتطلب الكثير من الوقت والجهد، إلاّ أنّ هذه الصعاب هانت جميعها أمام متعة البحث، وروعة الاستكشاف.

وفي الأخير لم يبق لي إلاّ أن أتقدّم بحمدي وشكري للّه عزّ وجل أن وفّقني لإتمام هذا البحث،ثم أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الجليل الدكتور عبد المجيد دقياني -رحمه الله- الذي كان سيكمل الإشراف على هذا البحث، غير أن المنية اختطفته منا، فالله أسأل أن يتغمده برحمته الواسعة ثمّ أتقدّم بعده مباشرة بفائق الشكر والتّقدير إلى أستاذي ومشرفي الفاضل الدكتور عبد

الرحمان تبرماسين -حفظه اللّه ورعاه- فهو الذي احتضن هذا البحث وتحمّل عبء الإشـــراف عليه بعد وفاة الأستاذ الدكتور عبد المجيد دقياني -رحمه الله-، فلم يبخل علـــي لا بالمعلومـــة ولا بالنّصيحة .فشكرا له كلّ الشكر، كما لا يفوتني أن أتقدم بخالص شكري للجنة المناقشـــة الـــتي تكفلت بقراءة هذا البحث وتصويب هناته.

وأتوجه بخالص شكري وامتناني أيضا لجامعة محمد خيضر، وأخص بالـــذكر كليـــة الآداب واللغات أساتذة وعمالا ومكتبة فقد فتحت لي الباب على مصراعيه للبحث العلمي المثالي وأخـــيرا أشكر كلّ من ساهم في تقديم المساعدة لي في رحلتي هذه من قريب أو بعيد فأقول لهم جميعا شكرا لكم.

مدخـــل: القنـــاع بين المصطلح و النشـــأة و التطـور

1 – مفهوم القناع.

2 – القناع و ما يقاربه من مصطلحات.

3 – التطور التاريخي لمصطلح القناع.

1- مفهوم القناع:

1-1 لغة:

ورد لفظ "قناع" في لسان العرب بعدّة معان، ولعلّ أهمها وأقربها إلى المعنى الاصطلاحي هو أنّ: "القناع" ما تتقنّع به المرأة من ثوب يغطي رأسها ومحاسنها، وألقى على وجهه قناع الحياء على المثل. ولا فرق عند الثّقات من أهل اللّغة بين "القناع" و"والمِقْنَعَة" على حدّ تعبير ابن منظور. وهو مثل اللّحاف والملحفة. وفي الحديث أتاه رجل مقنّع بالحديد، أي متغطي بالسلاح، وقيل هو الذي على رأسه بيضة وهي الخوذة لأنّ موضع الرأس موضع القناع[1]. إنّ ما يلاحظ على المفهوم اللغوي للقناع هو أنّه شيّء مادي ملموس يوضع إمّا على الرأس أو الوجه فما الذي يعنيه هذا اللفظ من النّاحية الاصطلاحية؟

1-2 اصطلاحا :

يحمل مصطلح "القناع" الكثير من الدلالات فقد استعمل لفظ القناع "le masque" في النقد الأدبي الحديث للدّلالة على «شخصية المتكلّم أو الرّاوي في العمل الأدبي، ويكون في غالب الأحيان هو المؤلف نفسه، والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أنّ المؤلف عندما يتكلّم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهرا من مظاهر شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم»[2] أي أن الرّاوي أو المتكلّم في العمل الأدبي يحمِّل إحدى شخصيات عمله الأدبي مواقِفَه، أو بعض مظاهر شخصيته هو نفسه، مما يجعله غير مطابق تماما لشخصية عمله الأدبي، فهي تتفق معه في بعض السّمات وتختلف عنه في سمات أخرى، ويضرب صاحبي كتاب "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" مثالا على ذلك بالرواية أو القصيدة، ويريان «أنّه لا يشترط أبدا أن يعادل "أنا" المؤلف الحقيقي»[3]، فحتّى وإن حملت إحدى شخصيات روايته أو قصيدته شيئا من ملامحه وسماته، فهذا لا يعني أنّها مطابقة له كلّ المطابقة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، دط، 2003م، م7، مادة (قَنَعَ)

[2] كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص297.

[3] المرجع نفسه، ص197.

ويطلق مصطلح القناع أيضا على «طريقة الحديث بلسان الشخصية، فيصبح صوت الراوي /الشاعر هو صوت الشخصية التراثية، أو يكون هو صوت الشاعر نفسه» [1]ويلجأ الشاعر إلى هذا الموقف عندما يشعر أنّ الشخصية مهيّأة لأن تحمل تجربته المعاصرة فيندمج معها، ويذوب فيها حتّى يصبحا وجهين لعملة واحدة .

من الواضح أنّ عبد النّاصر هلال يشترط أن يكون صوت الشخصية التراثية التي يتقنّع بها الشاعر هو صوت الشاعر نفسه، بل أكثر من ذلك، إذ على الشاعر أن يتماهى مع هذه الشخصية، ويذوب فيها، في حين اتّجه صاحبي كتاب "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" إلى أنّه لا يشترط أن يعادل "أنا الشاعر"، "أنا الراوي".

ويستخلص جابر عصفور تعريفا للقناع من خلال تعريف" ريتشاردز I.A. Richards" للاستعارة فيقول: «القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصين مختلفين، يعملان معا خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء»[2]، وإذا كان جابر عصفور يرى أن القناع هو تفاعل بين صوتين اثنين فلا يكون بذلك لا صوت الشاعر ولا صوت الشخصية التي يختبئ وراءها، فإن البياتي يعرّفه بقوله: «هو وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر، يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير»[3].فالقناع عنده «وسيلة للتّعبير عن وجودك أنت، لا باعتبارك شاعرا له همومه الخاصة، أو موجودا ذاتيا مستقلا، ولكن بوصفك صوت الجماعة أو الشاعر الذي توحّد مع بقية الثورة، والإنسان النوع في هذا العصر، فأنت بذلك خرجت من ذاتك فردا لتتوحّد بالكون. فالقناع لديك هو رؤيا كونية وموقف وجودي مترّه عن إسقاطات الذّات أو طموحات الفرد الخاصة»[4]. يشترك جابر عصفور والبياتي في هذين التعريفين في كونهما يتفقان على أن القناع هو ما ينأى بالشاعر عن الذاتية حين يندمج الصوتان معا فينتج عنهما صوت جديد

---

[1] عبد الناصر هلال : الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2007م، ص190

[2] المرجع نفسه، ص163.

[3] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، جدار الكتاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م، ص190.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

هو مزيج بينهما، ينطق بلسان الجماعة ويعبر عن قضايا كونية لا مشكلة فردية يندب فيها الشاعر وجوده وحظه التعيس في هذه الحياة .

وهذا يدلّ على أنّ القناع يمكّن الشاعر من إضفاء صفة الموضوعية على قصيدته، ويمنعه من الوقوع تحت شرك الذاتية التي وقع فيها الكثير من الشعراء من قبل، إضافة إلى ذلك فالقناع هنا هو رؤيا الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر، وهو يعبّر عن موقفها، فـــالقناع تقنية «تمنح الشاعر مجالا للتعبير ليفصح عن أفكاره على نحو فني يبعد القصيدة عن المباشرة والسطحية وينأى عن أن يكون عرضة للأذى والملاحقة»[1]، ومن خلاله يتمكن الشاعر من خلق عالم خاص هو مزيج بين عالمين مختلفين حيث يتيح القناع للشاعر «التوفيق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوزه»[2]، وهذا ما يمنح القصيدة بعدا شموليا يجعلها قادرة على تجاوز الزمن، ومن ثم تعدد القراءات والتأويلات .

2- القناع وما يقاربه من مصطلحات:

يبدو أنّ مصطلح القناع- شأنه شأن الكثير من المصطلحات الأدبية والنقدية – لم يسلم هو الآخر من التّداخل مع مصطلحات أخرى، وهذا ما أدّى إلى تعرّضه إلى ما يعرف بإشكالية المصطلح، ولعلّ الّرمز والصّورة والأيقون والمرآة من أكثر تلك المصطلحات التصاقا به وتداخلا معه.

2-1 الرّمز:

يعد الرمز من أكثر المصطلحات تداخلا مع مصطلح القناع، فـــ «الرّمز هو كلّ ما يحلّ محلّ شيّء آخر في الدّلالة عليه، لا بطريق المطابقة التّامة، وإنّما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية، أو متعارف عليها، وعادة يكون الرّمز بهذا المعنى ملموسا يحلّ محلّ المجرد»[3]. فهذا التّعريف يحيل على أنّ الرّمز شيّء ملموس يدلّ على مجرد ومعنوي.

---

[1] غلام رضا كريمي فرد، قيس خزاعل : الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب: مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية العدد 15، صيف 1389هـ/ 2010م، ص15 .

[2] عبد الوهاب البياتي : ديوان البياتي "تجربتي الشعرية " دار العودة، بيروت، دط، 1972م، ص406.

[3] كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص181.

وللرّمز وجه آخر هو «أنّه الشيّء الملموس الذي يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرد، كغروب الشّمس الذي قد يدعو إلى التّفكير في حالات الضّعف والسكينة والشيخوخة»[1]، أي أنّ هذا الوجه لا يشترط أن يكون الرّمز دالا على مجرد، بل إنّه قد يدلّ على ملموس أيضا في بعض الحالات.

ويعرّفه" وليم تندال" "W.Y.Tindal" بأنّه «تركيب لفظي أساسه الإيحاء عن طريق المباشرة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطّى عناصره اللّفظية كلّ حدود التقرير . موحّدة بين أمشاج الشعور والفكر»[2]، بذلك يكون الرّمز مجموعة من العناصر اللّفظية هدفها الإيحاء، والابتعاد كلّ الابتعاد عن التقريرية والمباشرة.

ويذهب "بودلير" "Baudlaire" إلى أنّ «كلّ ما في الكون رمز، وكلّ ما يقع في متناول الحواس رمز، يستمد قيمته من ملاحظة الفنّان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات»[3]. فعن طريق التّأمل في كلّ الأشياء التي تحيط بالفنّان، تتحوّل كلّ الموجودات إلى رموز لها دلالات معينة، وليست مجرد جمادات ساكنة.

ومن خلال هذه المفاهيم يتّضح أنّ الرّمز لا يعتمد المطابقة التّامة بينه وبين ما يرمز إليه، بل يقوم على أساس المطابقة الجزئية، وذلك بعكس القناع الذي يعدّ التماهي والمطابقة شرطا أساسيا لنجاح مهمّته «فلما كان الرّمز مشيرا إلى شيّء آخر لا يطابقه، فهو إذن منفصل عن دلالة القناع الذي يشترط فيه التطابق التام بين ضميره وضمير الشخصية التي سيتكلّم بها»[4]. لكن محمد علي كندي يذهب إلى أنّ الرّمز يلتقي مع القناع حين يقول «فباستخدام القناع تتداخل مكونات القصيدة، وتلتبس الأصوات الناطقة فيها، ويصبح التوصيل إيحائيا. فإذا حظيت بهذا تسنّى للشاعر أن يعالجها بنفس الطريقة التي يعالج بها كلّ مبدع رموزه»[5]، وبذلك يصبح «القناع أحد أنماط

---

[1] كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص181.

[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، د ت، ص338.

[3] المرجع نفسه، ص339.

[4] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص211.

[5] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب، نازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004م، ص93، 94.

الرّمز، وطريقة متقدمة في توظيفه، باعتبار أنّ الرّمز يجمع بين الأبعاد الحسية والمجرّدة في ثناياه [...] فبمجرد أن يخلق الشاعر قناعا، فإنّه يخلق رمزا يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدّي إلى معنى»[1]، ومن ثمّ يصبح «القناع أحد أشكال الرمز التي تشترط التحاما بالمبدع »[2] فالالتحام هو الفرق الجوهري بين الرمز والقناع.

إن ما يفهم من هذا الرأي الذي أدلى به محمد علي كندي هو أنّ الرّمز كلٌّ والقناع جزء من هذا الكلّ، ولكن هل هذا يعني أنّ كلّ قناع هو بالضرورة رمز؟ وهل يمكن القول أنّ كلّ رمز قناع؟

هناك من يعرّف القناع بقوله:«القناع في شعرنا رمز يتّخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدقيق المباشر للذّات دون أن يخفى الرّمز المنظور الذي يحدّد موقف الشاعر من عصره»[3]. يبدو أنّ هذا التّعريف يجيب على جزء من الإشكالية المطروحة آنفا، أي أنّه يمكن اعتبار كلّ قناع رمز، هذا إذا كان هذا الرأي صحيحا طبعا، يدعّم علي جعفر العلاق هذه الفكرة، ويُحَمِّل القناع نفس الدّلالة التي يحملها الرّمز فهو يقول «المكنون الرّمزي لهذه الأقنعة/الرموز يظلّ ثريا».[4] ويقول أيضا «استطاع البياتي وعبد الصبور[...] إنجاز عدد من الأقنعة/الّرموز التي تضافرت جميعا على تجسيد رؤاهما»[5]، واستنادا إلى ذلك يمكن القول أنّ القناع عند علي جعفر العلاق ليس إلاّ رمزا، وأنّ الرّمز ليس إلاّ قناعا فهو يستعمل كلا المصطلحين بنفس الاستعمال (القناع/الرمز)، ولكنّه يقول في موضع آخر أنّ «القناع يرتبط بالرّمز برابطة متينة من الممكن تماما أن يرتقي كلّ قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكن الرّمز لا يتحوّل بالضرورة إلى قناع»[6]، فهذا القول يوضّح أنّ علي جعفر العلاق يشترط أن يستوفي القناع

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب، نازك والبياتي)، ص95.

[2] غلام رضا كريمي فرد، قيس خزاعل : الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب، ص15

[3] عبد الناصر هلال: الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة، ص163.

[4] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية.الشروق للنشر والتوزيع، دب، دط، دت، ص67.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

جميع عناصره، حتى يمكن له أن يصير رمزا فعّالا، وأنّ القناع من الممكن أن يتحوّل إلى رمز، في حين أنّ الرّمز لا يستطيع بالضرورة أن يتحوّل إلى قناع.

إنّ هذا التضارب في الآراء، وهذا الاختلاف في المفاهيم بين النّقاد والباحثين يوحي بأنّ هناك اختلافا كبيرا بين هذين المصطلحين(الرمز/القناع)، وأنّهما متداخلان إلى الحدّ الذي جعل منهما مصطلحا واحدا لدى بعض النّقاد، نظرا لهذا الترابط المتين بينهما. إلاّ أنّ ذلك لا يعني أنّهما مصطلح واحد، إذ أنّه من الممكن التمييز بينهما من حيث أنّ القناع يشترط فيه التطابق بينه وبين المتَقَنَّع به، أما الرّمز فإنّ المطابقة التامة بينه وبين الشيّء المرموز إليه ليست ضرورية.

2-2 الصّورة:

تجمع الدراسات النّقدية الحديثة على أن الصّورة بمفهومها الفنّي تعني «أي هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذّهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبِّرة وموحية في آن»[1] أي أن المفهوم الفنّي للصّورة أنّها كلمات شعرية، تثير في الذّهن هيئة موحية ومعبّرة، وأنّ الإيحاء شرط ضروري لهذه الصّورة، وثمّة من يقول« أنّ الصّورة تستكشف شيّئا بمساعدة شيّء آخر، وأنّ المهم هو هذا الاستكشاف لا المزيد من معرفة المعروف، لهذا لا يكون التشابه بين شيئين تشابها منطقيا»[2]، فالشيئين المعتمد عليهما في الصّورة التي تسعى إلى الاستكشاف ليسا متشابهين تشابها منطقيا، فهي كما يعرفها"هولم" T.E.Hulme" «تشبيه حسي يعبّر عن رؤيا»[3]، ولا يشترط في المشبّه والمشبّه به التطابق التام من أجل التّعبير عن الرّؤيا.

وتشير بعض الدراسات إلى أنّ الصّورة «تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهري وآخر باطني»[4]، فقد يكون العنصر الظاهري والباطني متناسبين ولكن ليسا متطابقين تطابقا تاما.

---

[1] علي الغريب محمد الشناوي:الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، دب، ط1، 2003م، ص17.

[2] عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص115.

[3] نقلا عن إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص314.

[4] علي الغريب محمد الشناوي:الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص20.

إنّ هذه التّعاريف المختلفة للصّورة تبرز أنّ وجه التّداخل بينها وبين مصطلح القناع يكمن في أنّ الصّورة- من خلال بعض مفاهيمها-تعتمد فيما تعتمد المقارنة بين شيّء ظاهري وآخر باطني. والقناع بدوره يقوم على أساسين متلازمين هما الشاعر، والشخصية القناعية التي يتكلّم من خلالها، ولعلّ كون الصورة تستكشف شيّئا ما بمساعدة شيّء آخر، أدّى إلى الاعتقاد بأنّها تشترك مع القناع في معناها الاصطلاحي، ولذلك استعمِلت لدى الباحثين بنفس الدّلالة التي استعمل بها القناع.بيد أنّ الاستكشاف للشيّء بمساعدة شيّء آخر، والمشابهة بين هذين الشيئين ليس كافيا لأن تحمل الصّورة معنى القناع فهذا الأخير يشترط من بين ما يشترطه- كما تمّت الإشارة سابقا- اللّبوس التّام، والتماهي أوّلا وقبل كلّ شيّء، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع بعض النّقاد من تسمية القناع بالصّورة كما هو الحال مع إحسان عباس وذلك في بحثيه" الصّورة الأخرى في شعر البياتي"، " وأبو ذر في وجه الأزمات الثلاث".وسمّى القناع بالصّورة الكبيرة أو الأخرى[1]، فهذا التشابه بين القناع والصورة من حيث اعتماد كل منهما على استكشاف شيئ بواسطة شيئ آخر هو ما جعل إحسان عباس وغيره من الباحثين يخلطون بين المصطلحين أو بالأحرى يستعملونهما للدلالة على نفس المعنى، إلا أن الفرق واضح بين المصطلحين، مما يجعل التفريق بينهما أمرا ضروريا وحتميا .

2- 3 الأيقون:

إن «الأيقون رمز غير اعتباطي، حيث توجد علاقة سببية بينه وبين ما يرمز إليه، أي التشابه بين المعنى والمبنى»[2]. وهذه العلاقة الوطيدة بينهما هي التي جعلت هذا المصطلح عرضة للالتباس بمصطلحات أخرى مشابهة له، فبيرس يرى أيضا أنّ الأيقونة هي «أي شيّء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع المشار إليه»[3]، ذلك أنّ «الأيقونة تقوم على مبدإ المشابهة بين العلامة ومدلولها أو مرجعها كما هي الحال في الصور الفوتوغرافية أو التماثيل»[4]،

[1] ينظر عبد الله أبو هيف:قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001 م، ص41.

[2] عبد القادر عبد الجليل:علم اللسانيات الحديث نظم التحكم وقواعد البيانات، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص76.

[3] سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000م، ص109.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وليست الأيقونة هي المصطلح الوحيد القائم على علاقة المشابهة بين العلامة ومدلولها، فهذه العلاقة مرجع لمصطلحات أخرى غير الأيقون.

لقد بات من الواضح أنّ الأيقون بدوره التبس بمفاهيم ومصطلحات أخرى، والقناع احد هذه المصطلحات نظرا لوجود علاقة المشابهة القائمة بين العلامة وما يدلّ عليها، إلاّ أنّ علاقة الشبه هذه لا تعني أبدا أنّ المصطلحين يحملان دلالة واحدة، فإذا كان الأيقون يكتفي بالمشابهة فإنّ القناع لا يكتفي بها، بل يتعدّاها إلى التماهي.

2-4 المرآة:

شهد مصطلح المرآة بدوره تداخلا مع مصطلح القناع، ذلك أن «المرآة هي أسلوب في النّظر إلى الماضي [...] وتقوم على تصوير الأبعاد المتعيّنة على نحو أمين للأصل»[1].ولكنها رغم مصداقيتها وأمانتها في تصوير الأبعاد المتعينة إلا أنها تستطيع « أن تكون بعيدة عن الموضوعية لأنّها في النهاية صورة ذاتية [...]ولو كانت مكتملة الموضوعية لكانت أقرب إلى الواقعية الطبيعية التي تحاول رسم الأمور كما هي»[2]. ويرى إحسان عباس أنّ « المرآة أوسع مجالا من القناع، وذلك لأنّها قابلة لأن ترفع للماضي والحاضر، وأنّ تعكس الأشخاص والأشياء بالمستوى نفسه»[3].فهو يميّز بين القناع والمرآة، ويَعُدُ « القناع غير صالح إلاّ للماضي- غالبا - وللشخصيات التي أصبحت نموذجية في التاريخ، فالشخصية المعاصرة لا تصلح أن تكون قناعا لأنّها شاهدة على العصر مثل الشاعر»[4]، إن الحكم على القناع باعتباره لا يصلح أن يرفع للحاضر والمرآة تصلح لذلك، فإن هذا إجحاف في حقه، ذلك أن القناع بإمكانه أن يرفع للماضي والحاضر أيضا، فكثيرا ما اخترع الشعراء شخصيات جديدة استطاعت أن تحمل هموم الحاضر .

[1] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص211.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط3 2001م، ص125.

[3] المرجع نفسه، ص126.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ص126.

فهذه النّظرة غير صائبة تماما، فقد اخترع الكثير من الشعراء شخصيات معاصرة واتخذوها أقنعة لهم، لأنّها شخصيات مؤثّرة في واقعها عكس بعض الشخصيات التاريخية التي لم يكن لها أي دور في مجتمعها وعصرها .

ينتقد محمد علي كندي هذا التمييز بين القناع والمرآة من قبل إحسان عباس، ويعدّه تمييزا غير دقيق، حيث يرى أن القناع يرفع في وجه الحاضر والماضي معا، فهو يقوم على تفاعلهما، ولا يمكن أن يخلو من الحاضر ومعضلاته، كما لا يخلو من الماضي ومواقفه الإنسانية الخالدة[1]، وفي هذا يشترك القناع مع المرآة من خلال قدرة كل منهما على أن يرفعا في وجه الحاضر .

إنّ إحسان عباس نفسه يميّز بين مصطلحي القناع والمرآة ثم يخلط بينهما في الاستعمال من جهة أخرى، فهو في تحليله لقصيدة"مرآة لزيد بن علي" يَعُدُّ زيدا قناعا لأدونيس، ثم يعود ويعدّه مرآة من مرايا الشخصيات التاريخية يرفعها الشاعر في وجه العصر الأموي[2]، ذلك أن التمييز بينهما ليس بالأمر اليسير نظرا لتشابههما بشكل كبير جدا .

أما محمد علي كندي فيذهب إلى أنّ في طريقة توظيف القناع، والتعامل معه، تتبدّى دواعي التمايز بين المصطلحين"القناع/المرآة" إذا سلمنا بسلامة هذا التفريق وضرورته [3]، حيث يتّضح من قول محمد علي كندي السابق – إذا سلمنا بسلامة هذا التفريق- أنّه لا يؤمن بهذا التمييز بين هذين المصطلحين، فكأنّه يشير إلى أنّه لا داعي إلى التّفريق بينهما، أمّا إذا كان لا بد من التسليم بهذا التفريق فإن الطريقة الوحيدة لفعل ذلك تكمن في طريقة توظيف الشاعر للقناع وتعامله معه، فالتمييز بينهما قد يكون فقط أثناء الممارسة الفعلية لهما أثناء توظيف الشعراء، وكيفية تعاملهم معهما.

يرى بعض النّقاد أنّ هناك مصطلحات أخرى تتداخل مع "القناع"مثل مصطلح الأسطورة، التلبس، التوحد، الاستبطان، الاستعارة، التجريد، التشخيص، التقمص، وهذا ما أشار إليه محمد سالم سعد الله الذي بيّن أنّ « هذه المصطلحات قد تتداخل مع مصطلح القناع وتتّضح معه في

---

[1] ينظر محمد علي كندي:الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السيّاب، نازك والبياتي)، ص83.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص85.

[3] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مجموعة مسائل وتفترق معه في مجموعة أخرى»[1]، ثم بيّن بعد ذلك أنّ هذه المصطلحات إنّما هي روافد مهمّة في البناء الفنّي والدرامي للقناع فالقناع عام وبقية المصطلحات روافد، فهو أصل والبقية روافد تصب فيه[2]، فهذه المصطلحات شديدة الاقتراب من بعضها البعض من جهة، وتتمايز عن بعضها في الوقت نفسه .

3- التطور التاريخي للقناع:

لا شك أنّ مصطلح القناع ليس مصطلحا حديثا، فجذوره ممتدّة إلى عصور خلت، «فظاهرة القناع موغلة في القدم، ولربما كانت استجابة فكرية في عصور العقل الأولى»[3]. فقد شاع «في الفكر الأسطوري تقنّع الشخص أو الشخصية، أي انتقاله من حال إلى حال أو من هيئة إلى أخرى»[4]، فقد كانت بدايته مرتبطة بالتفكير البدائي للإنسان الأول من خلال الفكر الأسطوري الذي يفسر كل الظواهر بالآلهة وأنصاف الآلهة .

ويرى عبد الله أبو هيف أن الدراما الهندية هي الأقدم ظهورا مسرحيا في التاريخ في معنيين؛ انطلاقتها الدينية، وغلبة مفهوم التحوّلات التي تؤدّي بالأقنعة والإيماء على العواطف والمشاعر [...] حتى إنّ اسم"بهارتا" أصبح اسما من أسماء "الممثل" في الأداء المسرحي الهندي الممتزج بالحركة والرّقص والأقنعة التي تضاف إلى الوجه بالألوان والأشياء، والقطع التزيينية أو الدّالة على الطقوس والشعائر الدينية[5] -فارتباط الدراما الهندية بالشعائر والطقوس الدينية جعل منها أداة فاعلة في احتضان القناع، وقدرته هو الآخر على تأدية الأدوار المنوطة به على سذاجتها وبساطتها .

ويشير دارسو المسرح الهندي إلى العلاقة المتشابكة والعميقة بين وسائل الأداء المسرحي الراقي الذي يمعن في استخدام الأقنعة. وهو ما يبرهن-حسب أبو هيف- على مكانة القناع

---

[1] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص211.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص215.

[3] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص13.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص14.

الكبرى في "مسرحية" الفعل وتجلياته المختلفة في الأداء الحركي والراقص[1]، ولعل هذه الطاقة التي يملكها القناع في أداء الأفعال المختلفة منحه الحضور الفاعل في هذا النوع من المسرح .

كلّ هذا يفصح عن البداية الأولى للقناع، تلك البداية التي ارتبطت بالفكر الأسطوري، والمسرح الهندي، وهذا يعني أنّه أوّل من احتضن هذه الظاهرة حسب ما يذهب إليه أبو هيف .

وقد أثيرت دلالات كثيرة بواسطة تغيّر الشخصية في الأقنعة اليونانية لإخفاء المشاعر وإظهارها [...] وهذا ما ظهر في الشكل المسرحي الديثرامبي، الذي يستخدم أقنعة الماعز والحيوانات منطلقا للأقنعة البشرية[2]، ففكرة الأقنعة على هذا الأساس متّصلة بالطقوس والشعائر الدينية مما يعني أنّ «المعنى العام لكلمة القناع يمكن ردّه إلى منبعه الأصلي، الذي وُظّف فيه أثناء الطقوس السحرية البدائية لتحقيق حالة التقمّص»[3].وهذه البداية الدينية للقناع المرتبطة أساسا بالطقوس الدينية جعلت منه وسيلة فاعلة في المسرح فيما بعد، حيث « يرتبط وجود القناع، وكما هو معروف لدى الباحثين، بالمسرح الإغريقي، وقبل ذلك بالطقوس الدينية، والقناع في كلا الحالين قائم على تنكر من يلبسه لشخصه، ولذاته، بغية التماهي مع من يمثله القناع واكتساب خصائصه الفاعلة . والقناع بذلك تجسيد لمرجعية يتوخى - القناع - إظهارها . علما بأن المرجعية كانت بداية ألوهية، أسطورية، أي مما ينتمي إلى الغيب أو الوهم، أو الخيال» [4] وهكذا تكون مرجعية القناع دينية قبل كل شيئ لينتقل استخدامه بعد ذلك إلى مجالات أخرى فـ«في الطقوس الديونيسية (نسبة إلى ديونيسوس) كان المتعبدون يلطخون وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة وانطلاقا من هذه الاحتفالية الذبائحية تم الانتقال إلى استخدام أقنعة تصنع لهذه الغاية »[5] ليتم بعد ذلك نقل هذه الوسيلة إلى مجال التمثيل والمسرح، فقد كانت الشعائر الدينية مقدمة لانتقال القناع إلى مجال المسرح.

---

[1] ينظر عبد الله أبو هيف:قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص15.

[2] ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب، نازك والبياتي)، ص65.

[4] يمنى العيد : في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص395.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لقد استخدم القناع في المسرح الإغريقي ليتيح للمثل تقمّص الشخصيات التي ينبغي له القيام بأدوارها [...] وبخاصة إذا تعلق الدور بشخصية أسطورية خيالية من شخوص الآلهة وأنصاف الآلهة، ليتمكن من الظّهور بمظهر يناسب تلك الشخصيات، والقناع يشي من بعض الوجوه بمكونات الشخصية جسميا ونفسيا فيعطي انطباعا أوّليا عنها، من حيث هي خيِّرة أم شريرة[1]. كما تم استدعاء القناع أيضا «ليتسنّى لممثل واحد القيام بأكثر من دور في العمل المسرحي الواحد، أو في أعمال متعدّدة»[2] فبدلا من استدعاء عدة شخصيات تمثل أدوارا مختلفة، تستعمل الشخصية الواحدة عدة أقنعة من أجل هذا الغرض .

مما سبق يتّضح أنّ للقناع جذوره التاريخية، فهو لم يكن يحمل دلالته المعنوية التي يحملها اليوم، بل كان يحمل دلالة مادية محضة، فهذا المصطلح له أصوله الدينية والمسرحية «وقد أطلق عليه في المسرح مصطلح "Persona" الذي يعني القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتدّ معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية»[3]، فقد كانت «تدل كلمة "Persona" على القناع، وعلى الدور الذي يلعبه الممثل حين يضع القناع الخاص به . وكان الممثل يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة»[4] فمصطلح القناع شديد الارتباط بالفن المسرحي خاصة في بداياته، إذ أنّ «معناه الحرفي قد ظهر في الأعمال المسرحية اليونانية، واستخدم لأغراض مختلفة حمل بعضها المبادئ الأولية للإيحاء والرّمز»[5]، فحتّى وإن استخدم في المسرح بمعناه الحرفي، إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من حمل دلالات الرّمز والإيحاء في بعض الأحيان.وإن لم يكن بنفس الكيفية التي أصبح يحملها في العصر الحديث في مجال الشعر والنّقد .

لم يتوقف استعمال القناع على هذا المعنى فحسب، فـ« قد استمر تقليد ارتباط الدور بالقناع محدد في الكوميديا ديللارته Commedia dell’arte في عصر النهضة في إيطاليا حيث كان يطلق

[1] ينظر محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب، نازك والبياتي)، ص65 .

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص192.

[4] يمنى العيد : في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، ص396.

[5] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب، نازك والبياتي)، ص65.

على الشخصيات النمطية اسم الأقنعة»[1]، فإلى غاية عصر النهضة استمر ارتباط القناع بالدور والمسرح و لم يشهد تحولات كثيرة في المعنى والاستعمال .

وهكذا أخذ مفهوم القناع يتغير شيئا فشيئا من حيث المعنى والتوظيف، و« مع انحسار أشكال الفرجة، وتطور النزعة الواقعية، غاب القناع عن المسرح، وعندما عاد للظهور في القرن العشرين، صار يستخدم بصفته إحدى وسائل التغريب في المسرح، أو للتمييز بين نوعية معينة من الشخصيات وبقية الشخصيات »[2]، وبالتالي فإن طريقة توظيف القناع قد بدأت تتغير مع تطور الفن المسرحي في حد ذاته ذلك أن «المسرحي السويسري ماترلنيك (1862-1949) والإنجليزي غوردون كريغ (1872-1966) اعتبرا القناع لا ما يخفي، إنما وسيلة لطرح البعد الرمزي للمسرح وللعلاقة بين الموت والحياة . وقد ترافق ذلك مع إعادة النظر في مبدإ المحاكاة، منذ بدايات القرن العشرين، وتطور الفن في اتجاهات مختلفة مثل الرمزية والتعبيرية والسريالية»[3] ومع استمرارية التطور في الفن المسرحي، وتغير المفاهيم والتقنيات لم يختلف معنى وطرق توظيف القناع في المسرح وحسب، وإنما تغيرت حتى مجالات استعماله فقد انسحب القناع من المسرح وانتقل إلى مجال النقد والشعر .

لم يكن انتقال القناع إلى الشعر نقلا حرفيا، بل إن «انتقال المصطلح من الدراما (المسرح) إلى الشعر الدرامي اعتمد لفظ Persona في الغالب، أي الشخص الذي تمايز مع الوقت عن مصطلح قناع . هكذا اختار عزرا باوند (أوائل القرن العشرين) هذا المصطلح (persona) بغرض الدلالة على الشخصية التي يجري على لسانها الشعر في القصيدة والتي تمنح صوت الشاعر بعدا تاريخيا.[...] واعتبرها إليوت في القصيدة معادلا موضوعيا لـ أنا الشاعر»[4]، ليدخل مصطلح القناع إلى الشعر الغربي، ومن ثم إلى الشعر العربي المعاصر كتقنية جديدة، وكمظهر من مظاهر الحداثة العربية التي كانت شديدة التأثر بالحداثة الشعرية الغربية ومنبهرة بها أيما انبهار .

---

[1] يمنى العيد : في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، ص396.

[2] المرجع نفسه، ص397.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص399، 400.

غير أن بعض النّقاد والباحثين يرون أنّ جذور هذا المصطلح تمتدّ إلى الشعر العربي القديم أيضا، حيث يقول الزبيدي، « أمّا على مستوى الشعر العربي، فقد عرف الشاعر العربي القديم شيئا من هذا الاستخدام، وإن كان بطريقة أكثر سهولة، إذ استنطق سيفه، ورمحه وفرسه وحيواناته معبّرا من خلال هذا الاستنطاق عن خواطره وخلجاته التي أراد أن يعبِّر عنها على غير لسانه»[1]. لكن هذا الاستخدام أو تلك الطريقة التي اعتمدها الشاعر القديم حين استنطق سيفه أو رمحه مختلفة تمام الاختلاف عن تقنية القناع، إلاّ أنّ ذلك لم يقف حائلا أمام بعض الباحثين فراحوا يناقشون «فكرة الخمرة عند أبي نواس، والثور عند امرئ القيس، وعدُّوهما قناعين لأبي نواس، وامرئ القيس، وإرهاصا من إرهاصات القناع»[2]. ولكن أبا نواس وامرئ القيس لا يتعديان في كثير من الأحيان في ذكرهما للخمرة والثور حدود الوصف.يقول امرؤ القيس في إحدى قصائده :

وسِنّ كسنيـــق سنـــاء وسُنَّمَـــا: ذَعرتُ بمدلاج الهجيـــر نهوضـــا[3]

ويقول أبو نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغــراء وداوني بالتي كانت هـــي الـــداء
صفـــراء لا تترل الأحزان ساحتها لو مسّها حجـــر مسّـــتْهُ ســـرّاء
من كفَّ ذات حرٍ في زي ذي ذكر لها مُحِبَّـــــان لـــوطيٌ وزنَّـــاء[4]

فهما هنا يصفان الثور والخمرة أكثر من أي شيّء آخر، بل إنّهما لا يكادان يتعديان الوصف، فلا الثور ولا الخمرة قناعين للشاعرين، فالخمر الذي تفرد به أبو نواس «ليس قناعا لكونه ليس مغزى للقصيدة، ولا يعكس أبا نواس، ولا ينوب عنه في القصيدة صوتا وفعلا **[...]** كما أنّه خال من البنية الدرامية، والتّلبس التّام بين الشاعر والشخصية»[5]، وما قيل عن خمرة أبي نواس يقال كذلك عن ثور امرئ القيس، فهو الآخر لم يحقّق هذه الأمور لذا لا يصلح أن يكون قناعا أيضا.

---

[1] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص192.

[2] المرجع نفسه، ص193.

[3] امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تحقيق وشرح حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، دط، 2005م، ص165.

[4] أبو نواس: ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص7.

[5] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص195.

يستخلص مما سبق أن القناع كان مصطلحا دينيا مسرحيا أساسا، تدرّج شيئا فشيئا حتى انتقل إلى «ترميزه في الدراما الشعرية، ثم صار إلى تقنية هي وسيلة تعبير حاضنة للرؤية، ثم اتّسع مفهومه إلى أكثر من حدود استعمال النجوى بتمازجه مع الحوار والسيرية والسرد والمتناصات»[1]، حيث تجاوز مرحلته الأولى، التي كان عليها في المسرح، واختلفت وظيفته في الشعر، عن الوظيفة التي كان يؤدّيها في الفنّ المسرحي، فقد «انتقل إلى الشعر الحديث ليعبِّر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرّموز والشخصيات، ويفصح عن علاقة جديدة للشاعر بتراثه»[2].فبعد أن كان الشاعر يتعامل مع تراثه وشخصياته ورموزه بوصفها أو التّعبير عنها، ها هو اليوم - مع القناع خاصة- ينتقل إلى التعبير بتلك الشخصيات والرّموز التراثية عن همومه وهموم أمته وشواغلها بطريقة أكثر موضوعية وأكثر وعيا.

لقد مرّ مصطلح القناع بمحطّات كثيرة قبل وصوله إلى مرحلة الاكتمال والنضج، فقد تطور تدريجيا، من المفهوم المادي إلى المفهوم التجريدي، فبعد أن كان مجرد لباس يرتديه الفنان، أضحى لبوسا ذهنيا ومعنويا يختفي الشاعر وراءه ليعبِّر عن أفكاره من خلاله، ومن هنا فقد احتفى الشعر العربي المعاصر بهذه التقنية، من طرف العديد من الشعراء المعاصرين.

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

[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السيّاب، نازك والبياتي)، ص67.

البــاب الأول: تقنيــة القناع في القصيدة العربية المعاصـرة

الفصـل الأول: القناع عوامله و أسباب فشله و عناصره البنائية

1- عوامل التقنع

2- أسباب فشل القناع

3- عناصر القناع

الفصل الثاني: أنواع القناع و أنماطه

1- أنواع الأقنعة

2- أنماط الأقنعة

الفصـــــل الأول: القنــاع عوامله و أسباب فشله و عناصره البنائية

1- عوامل التقنع

2- أسباب فشل القناع

3- عناصر القناع

1- عوامل التقنع:

لجأ الشاعر العربي المعاصر إلى الاستعانة بالتراث للتعبّير عن القضايا التي تؤرّقه، والأمور التي تشغل فكرهُ، لأنّ التراث غني بالتجارب، ومحمّل بالدلالات التي تعين الشاعر على تحقيق أهدافه، لذلك رأى أنّه من أقدر الوسائل التي تمكّنه من نقل انشغالاته إلى المتلقي، وإيصال رسالته إلى العالم بأسره، ولعلّ القناع أحد أهم التقنيات التي اعتمدها في استدعائه لهذا التراث، فاستخدمه الشعراء بكثرة، حتى غدت تقنية القناع سمة بارزة في الشعر العربي المعاصر والحداثة الشعرية العربية، ويبدو أنّ هذا الاهتمام الشديد بهذه التقنية له أسبابه الخاصة ولا يخلو من البراءة.

1-1 العامل السياسي:

عندما يُحَاصَر الشاعر علميا ومعرفيا من طرف السلطة، فإنّ ذلك يجعله يبتعد عن المباشرة كي لا يتعارض مع النظام السياسي الذي يجعله مكبلا بالقيود، فيحد من حريته التعبيرية فيضطر للبحث عن رموز وأساطير وأقنعة تخرجه من هذا الحصار، يقول السيّاب «كان الواقع السياسي هو أوّل ما دفعني لذلك، فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر، اتخذت من الأساطير-التي ما كان لزبانية نور السعيد أن يفهموها- ستارا لأغراضي تلك، كما استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم»[1]. فالأنظمة السياسية تخاف من القلم أشد الخوف، فقلم العالم أو الأديب أو الشاعر عندها أخطر من السلاح العسكري في حد ذاته.ذلك أنّ الشعراء يساهمون بقدر كبير في نشر الوعي لدى الأفراد والمجتمعات، ولذلك فهم يشكّلون دائما خطرا على هؤلاء، وإذا وجدوا في نتاجهم الإبداعي ما يدعو إلى التوعية أو التحريض، سارعوا إلى إسكاتهم بشتى الطرق «فالسيّاب الذي كان من الحالمين بالثورة لم يجد ما كان يأمله منها، فما كان منه إلاّ الاستمرار على طريقته الفنية الخاصة أي أسلوب القناع»[2]، فالقناع يضمن له التعبير بحرية كاملة دون أن تطاله أيدي السلطة «فالأمور تكون أقسى مرارة عندما تعلّق الآمال على بعض الحركات الثورية والأنظمة السياسية، ثم ما تلبث أنّ تتكشف على حقيقتها فتدفع من حلموا بها إلى التشكيك في كل شيء[...]ويسيطر

[1] علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2006 م، ص34.
[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص172.

على المبدعين منهم شعور بالإحباط واليأس»[1]، إذ أنّ وضع الأمل في شخص أو جماعة أو شيّء ما، والتّمسك بذلك الأمل يجعل المرء يحلم بأمور كثيرة، ويخطّط لتحقيق ذلك الحلم على أرض الواقع، فيُعِدُّ كل الوسائل التي تعينه على ذلك، إلاّ أنّ اكتشافه-فيما بعد-بأنّ تلك الأحلام والآمال ما هي إلاّ أكاذيب ووعود واهية، يجعل الدّنيا كلّها تظلم في عينيه، وتنعدم ثقته بمن حوله تماما، فالسيّاب الذي فقد الأمل من الحكم القاسمي، ومن الثورة تماما لجأ إلى «توظيف مجموعة من الشخصيات التراثية يستتر وراءها [...] ويصوّر مظاهر الجدب والدمار التي حلّت بالعراق»[2]. وليست العراق وحدها التي تعرضت للخراب والظلم السياسي، بل مرّت الكثير من الأقطار العربية في العصر الحديث بظروف من القهر السياسي والاستبداد من طرف الحكام والأنظمة، وفرضت على الحريات الكثير من القيود، فكانت أيّ محاولة لتجاوز تلك القيود «تكلف صاحبها حياته أو في أفضل الظروف تكبّده ألوانا من النكال والأذى قد يهون إلى جوار بعضها الموت ذاته»[3]، ولعلّ هذا الاستبداد والكبت على الحريات هي أقوى الأسباب التي جعلت السيّاب يستنجد بالشخصيات التراثية للتعبير من خلالها عن آرائه بكل حرية ودون خوف .

لقد اضطر السيّاب للاستعانة برمز العازر لتصوير الاستبداد السياسي القاسمي بعد أن خاب أمله من حكمه هو الآخر، وأصبح يشكل تهديدا على حريته بل وحياته أيضا «فالعازر الذي يرمز إلى الإنسان العراقي المفجوع في العهد القاسمي، يتمنى لو لم يبعث، فهو إنّما بعث ليعاني الجوع والعطش والرعب والقهر»[4]، فالتّعبير بالعازر من طرف السيّاب إنّما كان من أجل تجنب التعسف والتنكيلات التي قد يتعرض لها هو وغيره من الشعراء، وأصحاب الرأي إذا هم عبّروا صراحة عن مواقفهم المعارضة لتلك الأنظمة الفاسدة، وذلك الزيف الذي يخادعون به الشعوب.

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص94.
[2] المرجع نفسه، ص34.
[3] المرجع نفسه، ص33.
[4] المرجع نفسه، ص94.

وقد وجد الشعراء المعاصرون «الأقنعة التي يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان وخاصة تلك التي أعلنت تمرّدها على هذه السلطة في عصرها»[1]، ولن يلام الشعراء بعد هذا لأنّهم لجأوا إلى القناع أو الرمز للتعبير عن همومهم الخاصة، وهموم الإنسان المعاصر عامة، خاصة إذا كان النظام السياسي يحد من حرياتهم، وينكّل بهم إذا تحدثوا صراحة وبصفة مباشرة، إذ من حقهم أن يستعينوا بتقنية كتقنية القناع لاسترجاع حريتهم المسلوبة منهم في التعبير عن مواقفهم .

1- 2 العامل الثقافي:

أدّى الانفتاح الحضاري إلى التّأثر بالعديد من النظريات الغربية والأدباء والنقاد الغربيين «ولاسيما الشاعر الإنجليزي إليوت. حيث تعدّ آراؤه ومنجزاته الشعرية من أقوى المؤثرات الأجنبية على الساحة الثقافية العربية، وبخاصة فيما يتعلّق بتقنية القناع»[2]، إذ لم يقتصر تأثير آراء إليوت الكثيرة وإبداعاته العديدة على أبناء جيله وجلدته فحسب، بل أثّرت حتى على الشعراء العرب، سواء من خلال الاطلاع على روائعه العالمية مباشرة، أو من خلال الترجمة، حيث انبهروا بإنجازاته ونظرياته لاسيما الشعرية منها، فأخذوا بالاحتذاء بحذوه، فقد جعلوا منه قدوتهم ومثلهم الأعلى في الحداثة الشعرية، فاستجابوا لدعوته في « العودة إلى التراث، وإلى التقاليد الشعرية، وضرورة إيجاد معادل موضوعي للعواطف والمشاعر، وانتشرت انتشارا واسعا بين الشعراء، والنقاد العرب، وكثر حديثهم حولها وتكرارهم لها»[3]، والعودة إلى التراث ما هي إلاّ واحدة من دعوات إليوت الكثيرة التي انقاد إليها الشعراء والنقاد العرب المعاصرون، فقد بلغ افتتان صلاح عبد الصبور بإليوت في قصيدته "بودلير" إلى درجة أنّه «ضمّن بيتين من شعر بودلير بلغتها الفرنسية في قصيدته»[4]، فهو لا يجد حرجا حتّى في جعل اللغة الفرنسية تأتي جنبا إلى جنب مع اللغة العربية في قصيدة واحدة .

ومن بين ما تأثر به الشعراء العرب من نظريات نظرية إليوت "المعادل الموضوعي"، وأساس هذه النظرية أنّ الطريقة الوحيدة للتّعبير عن العاطفة في قالب فنّي أن تكون بإيجاد « معادل

---

1 علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص33.

[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص148، 149.

[3] المرجع نفسه، ص149.

[4] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص21.

موضوعي لها، أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تشكّل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال، عندما تقدّم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية»[1]. فقد سعى الشعراء المعاصرون لتحقيق هذه النظرية وتطبيقها عمليا في أشعارهم، وقد تكون محاولة الشعراء العرب « تحقيق معادل موضوعي في قصائدهم، واستلهام نماذجه المحققة شعريا في النّتاجات الغربية من أهم الأسباب التي قادت إلى تقنية القناع في القصيدة العربية الحديثة»[2]. والقناع من بين التقنيات التي تحقّق المعادل الموضوعي في القصيدة، لذلك اختاره الشعراء المعاصرون رغبة منهم في التنويع من الأساليب والتقنيات التي تضمن لهم تحقيق المعادل الموضوعي في قصائدهم.

وبهذا يكون إليوت قد أسهم في تطوير الشعر العربي حيث أضاف إليه ملامح جديدة من خلال تأثر الشعراء المحدثين بمنجزاته، فقد «استطاع إليوت بمعادله الموضوعي واتجاهاته الفكرية والفنّية والنقدية، أن يبسط ظلّه على العالم الشعري المصري الحديث ومن ثمّ على الشعر العربي الحديث بأسره»[3]. وبذلك يصبح الشعر العربي الحديث أسيرا لإليوت ونظرياته، بل ربما وصل إلى حد الإيغال في تأثّره الشديد به. فانتقل الشعر العربي بذلك من التقليدية العربية إلى التقليدية الغربية.

1-3 العامل التراثي:

شكّلت قضية التراث محورا أساسيا في الشعر العربي المعاصر، حيث عكف الشعراء والنقاد على دراسته وسبر أغواره، تأثّرا بالشاعر الإنجليزي إليوت- كما سبقت الإشارة إلى ذلك في العامل الثقافي- ومن ثم سعوا إلى بعثه وتجديده والتّعبير من خلاله على القضايا القومية والكونية، و«اعتماد التاريخ كأقنعة شعرية هو العملية الحقيقية المقصودة بإحياء التراث»[4] كما يذهب إلى ذلك البياتي، « فلم تعد وظيفة الشاعر المعاصر أن يقوم بتدوين التراث وتسجيله، فتلك المرحلة

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص21.
[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص149.
[3] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص157.
[4] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص199.

انتهت [...] وأصبح على الشاعر المعاصر أن يتعامل مع هذا التراث من خلال منظور تفسيري يحاول من خلاله أن يكتشف تلك الروح الشاملة، الخالدة الكامنة في هذا التراث»[1] ذلك أنّ مرحلة التسجيل انتهت مع رواد الإحياء الذين قاموا بهذه المهمّة على أكمل وجه، ممهّدين الطريق أمام شعراء الحداثة لاستكشاف الأصوات التي تصلح لحمل تجاربهم المعاصرة . «وقد أدرك هؤلاء الشعراء أنّ عليهم لكي يستكشفوا ما في هذا التراث من قيم صالحة للبقاء أن يستوعبوه أشمل استيعاب[...] ويتبنون من أصواته ما يتجاوب مع همومهم المعاصرة »[2]، فالتراث العربي الإنساني زاخر بالأصوات التي تصلح لإيصال صوت الشاعر إلى نطاق واسع من القرّاء، وهذا ما لم يغفل عنه شعراء الحداثة، و لم ينكروا قدرته على فعل ذلك، « ولقد هيّأ هذا الفهم الحديث لأهمية التراث ومهمّته السبيل لظهور أعمال أدبية رائعة تعتمد التراث ومكوناته أساسا لها، من خلال أساليب وتقنيات متعددة تعدّ تقنية القناع من أهمها»[3]، فقد أتاحت تقنية القناع للشاعر توظيف التراث توظيفا جديدا يكون فيه أكثر فاعلية.

فالقناع يحقّق للقصيدة بعدا تراثيا ويساهم في استغلاله واستمراره بطريقة معاصرة، دون أن يشعر القارئ بأنه يعيش في الماضي، بل يحسّسه بأنّ تلك الشخصية التراثية تعيش معه، وتشاركه همومه وتجاربه، وتساهم معه في تغيير الواقع الراهن، وهو «لا يقدم تلك المعطيات والرموز التراثية كبدائل تعويضية عن واقعه الصعب المرير، إنّما يفعل ذلك لينقل تلك التجارب[...] إلى معترك الحياة الحاضرة، ويحوّلها إلى تجارب معاصرة ورموز متحركة ناطقة فاعلة متفاعلة مع ما يعانيه الشاعر والإنسان بعامة»[4]. فتلك الرموز التراثية التي كانت في يوم ما فاعلة في واقعها، ومؤثّرة عليه، يستخدمها الشاعر ويتقنّع بها- بعد أن يضفي عليها صفة معاصرة- ليجعلها مؤثّرة في واقعه هو، ومساعدة على إحداث التغيير فيه، بعد أن تتشارك مع الشاعر أو تتوحد معه من أجل التعاون على خلق واقع جديد مغاير للواقع السائد، من خلال عمله الإبداعي.

---

[1] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص199.

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص26.

[3] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص145.

[4] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص147.

1-4 العامل الفني:

سعى الشاعر العربي المعاصر إلى تجريب الكثير من الأساليب التي تضمن لقصيدته أبعادا فنّية مختلفة، ويعدّ القناع واحدا من تلك الأساليب، فقد «انطلق الشاعر بهذا الأسلوب الحديث ينشد تغيير كل ما من شأنه أن يحد من حريته في التعبير، أو يعيق قدراته الإبداعية»[1] فالقناع يمنح الشاعر حرية التّعبير ويعينه على تجاوز العقبات التي تعيق طريقه، «وإحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث، وثرائه بالإمكانات الفنّية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة العربية المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها[...] فيكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير»[2]، وهذه غاية الشاعر المعاصر التي ينشدها من هذا التوظيف.

فالقناع باعتباره وسيلة من وسائل استدعاء التراث وآلية من آلياته، فإنه يمتلك طاقة تعبيرية ترضي طموح الشاعر إذا نجح في استخدام هذه الوسيلة التعبيرية، فقد «وجد مئات الأصوات رهن تصرفه، والتي يمكن أن ترن في وجدان المتلقي وسمعه بأبعاد من تجربته المعاصرة [...]، وهو حين يوظّف هذه الأصوات يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية [...]، وأكسبها في نفس الوقت لونا من الكلية والشمول، حين يمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة»[3]، فبمقدور هذه الأصوات المزج بين الحاضر والماضي في عملية تفاعلية تأثيرية، فهي صالحة لحمل تجارب الحاضر بما تمتلكه من طاقات إيحائية .

إن هذه الأصوات التراثية ليست غريبة عن المتلقي بل إنّه عارف لها حق المعرفة، إضافة إلى أنّه يثق بها لأنها كانت في يوم من الأيام مصدرا مؤثرا على واقعها، وحين يعبّر الشاعر بها أو من خلالها فإنّه سيلقى استحسانا كبيرا وقبولا وترحيبا من طرف المتلقي، كما أنّها تحقّق للقصيدة معادلة مهمّة هي الأصالة والمعاصرة معا، وبذلك يتجنب الشاعر ما يسمّى بالقطيعة المعرفية مع تراثه، بالإضافة إلى أنّها تمنح القصيدة المعاصرة نوعا من الشمولية والحيادية في النّظر إلى الحاضر،

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص161.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

فالتقنّع قد يكون «استشرافا أوسع لشمولية التّعبير عن طريق التأمل التام الذي يصنعه القناع »[1]، أي أنّ الشاعر يطمح من خلال قناعه إلى إضفاء صفة الشمولية على قصيدته «فالقناع يمكّن من فهم الحاضر من خلال الماضي، فيجعل القصيدة ذات معان تصلح لكل زمان ومكان، وعندما يتّحد الماضي والحاضر لتفسير الكون تختلط الأزمنة وتصبح القصيدة شمولية»[2]، وبذلك تنأى عن النظرة الأحادية للموضوع باشتراك الماضي والحاضر في إضاءة وتعميق الرؤيا المعاصرة.

وليست الشمولية هي السمة الوحيدة التي يحقّقها القناع للقصيدة، بل يعمل أيضا على إضفاء صفة الموضوعية عليها، ويبعدها عن الغنائية والذاتية المفرطة لأنّ «القناع وسيلة تعبيرية فنّية موضوعية، وهو كفيل لتحقيق الموضوعية، وهو يضفي على العمل الأدبي طابع العمق، وتخفيف النزعة التقريرية الذاتية لكي يعّبر الشاعر تعبيرا دراميا عن الحياة والوجود والمعاني »[3]، أي أنّ الدرامية أيضا تتحقّق بواسطة القناع، فإلى جانب الموضوعية يستطيع الشاعر بواسطة هذه التقنية التي يستخدمها أن يقترب من فنّ الدراما لأنّ «تقنّع الشاعر يرتبط فنّيا بخصوصية أسلوبية، فقد يكون مرحلة للتحوّل إلى عالم الدراما الشعرية»[4]، ويفتح الباب أمام التداخل الأجناسي بين الفنون الأدبية المختلفة.

يبتعد الشاعر المعاصر -عن طريق القناع– عن ذاتيته التي لطالما التصق بها، وبكاها واستبكاها، حتى كاد شعره يكون في مرحلة من المراحل مجرد أنين ونواح، وكثيرا ما كان أقرب إلى المباشرة والتقريرية منه إلى الموضوعية والجمالية، فالقناع لا يقوم بالاتجاه بالقصيدة إلى الموضوعية فحسب، بل إلى التّعبير الدرامي أيضا «حيث استعار بعض تكنيكات الفنون الموضوعية الأخرى [...] فشاعت في القصيدة الحديثة تكنيكات تلك الفنون كالحوار وتعدد الأصوات [...]، وأخيرا لجأ إلى استخدام الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية، حيث كان

---

[1] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2001م، ص120.

[2] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص199.

[3] المرجع نفسه، ص198.

[4] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص120.

يتخذها قناعا يبثّ من خلاله أفكاره»[1]. فمن أجل أن يعبر الشاعر عن أفكاره بأسلوب موضوعي ودرامي معا، اتّكأ على تقنية القناع جاعلا الشخصيات التراثية أداته في ذلك .

من كلّ ما سبق يتضح أنّ العوامل السياسية والثقافية، إضافة إلى العامل التراثي كانت كلّها من بين الدوافع التي أدّت بالشاعر المعاصر إلى التقنّع، ولكن ذلك لا يعني أنّها هي السبب الحقيقي للجوء الشاعر إلى مثل هذه التقنية، فمن الواضح أن العامل الفنّي هو أقوى تلك العوامل وأكثرها أهمية، فالشاعر العربي المعاصر مولع بالتجديد والاستمرار والتحوّل، ولا يمكنه أن يستقّر على لون فنّي واحد في التّعبير، لذلك فإنّ تقنية القناع من بين تلك الأساليب التي اهتدى إليها الشعراء في ظل عملية البحث عن الجديد، إلا أنّ القناع لا ينجح في تأدية وظيفته على أكمل وجه لأسباب كثيرة.

2- أسباب فشل القناع:

لا يكون القناع محققا للأغراض التي استخدم لأجلها إلّا إذا كان مهيّئا للقيام بوظيفته على أكمل وجه، فهناك الكثير من الحالات التي لا يتمكن فيها من تحقيق الغاية أو الغرض المنوط به، ويفشل في إضفاء صفة الدرامية والموضوعية اللّتين تعدان أهم خاصيتين دعت الشعراء المعاصرين إلى ارتداء القناع، ففشل القناع راجع إلى عدة أسباب لعلّ أهمها:

2-1 سطحية القناع:

إذا لم يحسن الشاعر اختيار الشخصية المناسبة التي يتقنع بها وبعبر من خلالها عن تجربته المعاصرة فقد يكون القناع سطحيا بحيث أنّ الدلالات التي يثيرها لا تتناسب مع دلالات الأزمة التي يعانيها الشاعر[2]، إذ يشترط في نجاح القناع المواءمة بين الدلالات التي يثيرها القناع والدلالات التي يرمي إليها الشاعر من خلال تقاطع الشاعر وقناعه في بعض المحطات أو المواقف مما يتيح له استيعاب تجربته المعاصرة وشواغله الراهنة. ومثال ذلك أنّ حكمت صالح في قصيدته" انطباع في مخيّلة صقر قريش"، تقنّع بشخصية عبد الرحمان الداخل لأنّ هذه الشخصية تحمل من بين ما تحمله

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص20

[2] ينظر محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص201.

من دلالات دلالة «النهوض والتجدّد والانبعاث في واقع الأمّة الإسلامية، في كلّ الأصعدة»[1]، ولأنّ الشاعر أراد أن يعبّر من خلاله عن« الرغبة الكبيرة في عبور عصر التخلف، والتطلّع نحو الأفضل»[2]، فقد نجح الشاعر في هذا القناع، لأنّ الدلالة التي رغِب في تحقيقها، تتناسب مع الدلالة التي يحملها القناع من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ هناك نقاط تشابه عديدة بين عبد الرحمان الداخل "القناع"، وبين الشاعر، « فكلاهما مغترب، وفي بيئة غير البيئة التي ولد وترعرع فيها.كما أنّ كليهما قطع آلافا من الأميال للوصول إلى الأندلس، وكلٌّ منهما تألّم لفراق الأهل والأصحاب والوطن»[3]، فهذه الأمور المشتركة بينهما جعلت من "صقر قريش" قناعا مناسبا وملائما للشاعر صالح.

2-2 انحلال القناع:

تتجلى هذه الخاصية من خلال الأقنعة المتعددة الأصوات، حيث«يظهر ذلك عندما يكـــون في القصيدة أكثر من قناع وشخصية لم تشتبك مع بعضها في بناء فني يخدم تجربة القنـــاع »[4]، وفي حالة كهذه يكون هناك نوع من التكديس للأقنعة والشخصيات من دون تمثّلها تمـــثّلا حقيقيـــا، ودون التماهي معها تماما. وهذا ما حصل مع الشاعر أمل دنقل في قصيدته" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" فقد «بنى قصيدته على حوار مع زرقاء اليمامة . مستعينا بالتعالق النصي مع شخصـــيات أخرى مثل: عنترة بن شداد والملكة زنوبيا»[5] فهو لم يتقنع بهذه الأقنعة، ولم يتماهَ معهـــا. وحـــتى زرقاء اليمامة، لا يتلبّسها، بل يستحضرها بمخاطبتها أو الحوار معها لا التحدث بها مما يجعلها تفقد سمة التماهي والمطابقة، وبذلك يخرج التوظيف إلى أسلوب أخر غير تقنية القناع حيث ينحلّ القناع وبصبح رمزا أو تناصا مع الشخصية التراثية فلا يكون القناع متماسكا إلا إذا أحكم الشاعر لبوسه والتماهي معه، فتوظيفه لعدة أقنعة في قصيدة واحدة لا يعني التركيز على صوت واحد وترك بقية

[1] محمد سالم سعد اللّه: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص96.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] المرجع نفسه، ص94.

[4] المرجع نفسه، ص201.

[5] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص97.

الأصوات، فالشاعر في هذا الإطار يتماهى مع كل الأقنعة التي يستدعيها من أجل النجاح في التعبير عن التجربة التي يعايشها. يقول أمل دنقل:

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتّهمـــوا عينيك يا زرقاء بالبوار[1]

وفي موضع آخر من القصيدة يقول:

ظللّت في عبيد(عبس) أحرس القطعـــان

أجتز صوفهـــا

أَردُ نوقها[2]

فأمل دنقل في هذه القصيدة يرتدي قناع كلّ من "زرقاء اليمامة" و"عنترة" و"زنوبيا"، ولكنه لا يتماهى مع هذه الأقنعة كلها، بل يخاطبها في مواضع كثيرة من هذه القصيدة، مما يقلّل من موضوعيتها ودراميتها.

2-3 تمزق قشرة القناع:

تتم عملية خرق القناع «بأن يقوم الشاعر بمخاطبة قناعه بصوته المباشر، أو يأخذ الحديث بدلا منه [...] وذلك لأنّه يجد قناعه عاجزا على التعبير عن تجربته تعبيرا كافيا مما يدفعه لإتمام التجربة بصوته المباشر»[3]. وقد يرجع عجز الشخصية القناعية في حمل الهمّ المعاصر إلى سوء اختيار الشخصية التراثية المناسبة لنقل التجربة التي يودّ الشاعر التعبير عنها، أو ربما لرغبة الشاعر في إدخال صوته المباشر . يقول أدونيس في قصيدة"مرثية أبي نواس":

عارف أنّني وراءك في موكب الجر

خلف تاريخنا الموات

أنا والشعر والمطر

---

[1] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987م، ص125.

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص202.

ريشتي ناهد الجواري وأوراق الحياة

خلِّنا يا أبا نـــواس

الليالي تلفنا بالعباءات

وأحباؤنا طغاة مراؤون كالسماء

خَلِّنا للعذاب الجميل وللريح والشَّرر[1]

يُدخل أدونيس في هذه القصيدة صوته المباشر في مخاطبته لأبي نواس، ولا يتكلم من خلال أبي نواس، بل يتكلّم معه وذلك عندما يستخدم ضمير المتكلم "أنا"، أو يتحدث إليه بصوته المباشر.

يعدّ إدخال الصوت المباشر للشاعر في القصيدة القناعية أمرا سلبيا إذا أكثر من ذلك، أما إذا أدخله في حالات قليلة فإنّ ذلك لا يضعف من درامية القصيدة، ولا يخرجها عن الموضوعية تماما، أما إذا أصرّ على علوّ صوته فوق صوت قناعه بشكل مفرط فلن تتحقق تلك الموضوعية، وما دام «لا يزال أسير الصوت الغنائي فسرعان ما تتمزق القشرة الدرامية الهشّة التي تغلف القناع »[2]، فإصرار الشاعر على الاستمرار في الغنائية والذاتية التي ظلّت ملازمة له ردحا طويلا من الزمن، ستلغي موضوعيته ودراميته التي سعى إليها من خلال تقنية القناع.

2-4 الخلط بين القناع والتقنيات الأخرى:

إن تداخل القناع مع المصطلحات الأخرى يجعل منه عرضة للالتباس بها فـ«الخلط بين بنى القناع وبنى القصيدة الأخرى المقاربة مثل مفهوم الاستدعاء أو الاستلهام، أو الاستحضار دون لبوس الشخصية صاحبة القناع [...] يجعل الأمر تناصا دون لوازم القناع» [3] فعلى الشاعر -إذا ما هو لجأ إلى تقنية القناع-أن يكون واعيا في استخدامه لها، وأن يراعي أنّ عليه الالتزام بالتماهي مع قناعه، وإلاّ فإنّ الأمر سيتحوّل إلى تقنيات أخرى، كما في قصيدة "الخروج" لصلاح عبد الصبور

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، م1، ص505.

[2] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص202.

[3] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص22.

ففيها «يكشف التعاضد بالتناص مع المرجعية مقاربة التقنّع دون تحققه الكلّي من خلال تمثّل مطلق لمعنى التجربة الإنسانية»[1]. ذلك أنّ عبد الصبور لم يتعدّ في قناعه حدود التناصية في معظم قصيدته، و لم يتحقّق له الاستواء التام في عملية التقنّع بشخصية النبي صلى الله عليه وسلم يقول عبد الصبور في قصيدة الخروج:

وانطفئي مصابيح السّماء

كي لا ترى سوائح الألم

ثيّابي السوداء

تحجّري كقلبك الخبيئ يا صحراء

ولتنسي آلام رحلتك

تذكار ما اطّرحت من آلام[2]

إن التناص عنصر فعال في عملية التقنع إذا جاء وفق ما تقتضيه حالة التماهي مع الشخصية التراثية، وفي هذا المقطع الشعري «يَطرح التناص مع المرجعية التاريخية بعدا صوفيا تتمثّله فكرة خروج الشاعر خلسة حاملا عناءه، قاصدا أرض أحلامه. وكأن الخروج معراجا إلى المطلق بهجران الماضي والتطلّع إلى المستقبل فقد منح تمثّل صورة النبي الكريم مقاربة للتقنّع»[3]. وقد أراد الشاعر أن يرتدي هذا القناع ليعبّر عن تحمّله لآلام رحلته التي يحاول من خلالها أن يتجاوز ماضيه، ويتطلّع إلى مستقبل أفضل، ولكن يبدو أن قناع النبي محمد صلى الله عليه وسلم لم يسعفه، فظل مجرد تناص في معظم محطات النص، ولعل ذلك راجع لخصوصية شخصية النبي صلى الله عليه وسلم وقداستها .

على الشاعر أن يحذر الوقوع في كلّ هذه الأمور التي قد تؤدّي إلى فشل قناعه، وخروجه إلى تقنيات أخرى، ومن ثم فشل غايته التي يرمي إلى الوصول إليها من خلال عملية التقنع .

---

[1] محمد سالم سعد اللّه: أطياف النص، ص82.

[2] صلاح عبد الصبور: ديوان"أحلام الفارس القديم"، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م، ص236.

[3] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص82، 83.

3- عناصر القناع:

تختلف قصيدة القناع في تشكيلاتها البنائية عن غيرها من القصائد الأخرى، إذ تتدخّل عدّة عناصر في تكوينها، ومن أهم هذه العناصر التي تجعل من القناع أسلوبا متميّزا عن غيره من الأساليب الشعرية الحديثة، الدرامية، السرد، السيرية، التناص .

3-1 الدرامية:

تقوم قصيدة القناع على بناء درامي، إذ تعد الدراما أحد عناصرها الأساسية حيث«تنتمي قصيدة القناع إلى الأداء الدرامي، ذلك أنّ الشاعر يستطيع فيها أن يقول كل شيّء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنّه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمّصها أو يتحدّث بها [...] محمّلا إيّاها آراءه ومواقفه»[1]، فتحدث الشاعر من خلال شخصية أخرى يجعله شبيها بالتمثيل الذي يقوم فيه الممثل بحمل آراء ومواقف شخص ما، والدرامية «تفعل فعلها في قصيدة القناع كلّما زاد تماهي الشخصية مع القناع في أفعال محدّدة من الأحداث والوقائع [...] من خلال أطر تاريخية معينة وموصوفة، مما يسعف على انزياح الدلالات نحو الرؤيا الأشمل المنشودة»[2]، عندما يَلْزَم الشاعر قناعه ولا يفارقه إلّا عند الضّرورة، فإنّ ذلك يخلق جوّا من الصراع الدرامي، ويحدث توترا دراميا من خلال محاولة الشاعر نزع قناعه أو الحفاظ عليه .يقول السيّاب مرتديا قناع تموز:

"عشتار".. وتخفق أثواب
وترفّ حيالي أعشـــاب
من نعل يخفق كالبـــرق
كالبرق الخلب ينســـاب
لو يومـــض في عروقـــي
نور، فيضـــيء لي الدنيـــا!

[1] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص200.

[2] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص28، 29.

لـــو أنهـــض، لو أحيـــا![1]

فتموز السيّاب يعلّق آمالا كبيرة على قدوم عشتار، ومن خلال التزامه بقناعه هذا تمكّن من تحقيق الدرامية والصراع «فالصراع من أهم مقومات البنية الدرامية التي تنهض قصيدة تموز جيكور على أساسها»[2].وقد ساعد على تحقيق هذا الصراع صوت عشتار أيضا إلى جانب صوت تموز، وأحيانا صوت الشاعر المباشر وهذا ما «نلمحه في قصيدة القناع عادة من توتر يدنو بها من الدراما فالصوتان اللّذان يتشكّل القناع من تفاعلهما لا يظلّان في حالة سكون، بل يجانب كلاهما الآخر، محاولا أن يفرض سيطرته»[3]، فمن تناوبهما وتمازجهما يحدث الحوار والصراع ومن ثم الدرامية.

يتصارع الشاعر وقناعه في بعض الأحيان من أجل سيطرة أحدهما على جوّ القصيدة، فتقترب بذلك من الدراما، ويتحقق للنص الشعري دراميته، كما أنّ «العلاقة بين الشخصيتين في القناع دراميا تكمن في المعاناة التي تتوهّج داخل طقس التخفّي، تلك المنطقة التي يتم فيها التحام الذاتين القناع والمتقنّع»[4]. أي أنّ تفاعل الشخصية المتقنّع بها والشاعر من خلال تأثير أحدهما على الآخر يخلق جوّا من الصراع في القصيدة.

وتقوم تقنية القناع على المراوحة بين المنطلق الغنائي والمطلب الدرامي، وهي الأقدر على تجسيم هذه المزاوجة فهي تحمل بذرة الصراع في جوهر تكوينها لأنّها ذات طبيعة جدلية تحكم العلاقة بين الشاعر والرمز الذي يوظّفه ويتقنّع به [5]، فالشاعر لا يستطيع التخلّي عن غنائيته تماما، فهو يكتب قصيدته وهو محمّل بهموم ذاتية، كما أنّه هو من يعيش التجربة، ولا يمكنه تجاوز ذلك أو تناسيه، إذ ليس المطلوب من القصيدة أن تتحوّل إلى مسرحية من أجل تحقيق العنصر الدرامي، ولو كان الأمر كذلك لاتّجه الشاعر إلى المسرح وجسّد أفكاره من خلاله، «فإذا كانت قصيدة القناع أفادت من بعض فن الدراما فإنّ الشخصية في هذا النمط من القصائد ليست شخصية

---

[1] بدر شاكر السيّاب: ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت دط، 1971م، ص410، 411.

[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص294.

[3] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص138.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[5] ينظر محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص254.

مسرحية متكاملة، ولم يُرد لها أن تكون كذلك»[1]. ذلك أنّ الشخصية القناعية تختلف عن الشخصية الدرامية، فأن تأخذ منها بعض العناصر والخصائص والتقنيات، لا يعني أنّها تماثلها أو تتطابق معها.

وعلى كلّ فالعنصر الدرامي الذي تنشده قصيدة القناع هو الذي يكون بمقدوره منحها ما تصبو إليه «فالدرامية المتوخاة في القصيدة الحديثة، درامية من نوع خاص، تتردد بين الموقفين الدرامي والغنائي [...] دون أن تتخلّى عن أيّ منهما، وقد حققت ذلك في معظم قصائد القناع، إذ لا يمكن لتقنية القناع أن تخرج بالقصيدة عن دائرة البناء الدرامي بشتى أشكاله، كما لا يمكن أن تحوّل القصيدة إلى مسرحية شعرية»[2]. وبذلك تكون قصيدة القناع قد أرضت كلا الطرفين؛ الغنائي والمسرحي على حد سواء، حيث لا يطغى أحدهما على الآخر، فكلاهما موجود بنسب متفاوتة، فلا إسراف ولا تسريف، وهذا ما يضمن للقصيدة بقاءها في إطارها الشعري.

هذه الدرامية التي أصبحت القصيدة الحديثة تتّصف بها، والتي لعبت قصيدة القناع دورا بارزا في تحقيقها جعلت النّص الشعري ينفتح على أجناس أدبية أخرى لعلّ المسرحية من أهمها «فقصيدة القناع خطوة مهمّة باتجاه إغناء الفنون بعضهما من بعض، دون أن تخرج عن حدود التعبير الشعري وأساليبه الخاصة»[3]. وهذا الانفتاح والتمازج بين الأجناس الأدبية لا يعني إلغاء الحدود التي تميّز أحدها عن الآخر، فاستفادتها من بعضها البعض ليس بالضرورة إلغاءً للجنس الآخر، فكل فنّ له أسس تميّزه عن غيره، وبهذا تكون الدرامية قد أكسبت القصيدة العربية -في إطار تقنية القناع- فضاء جديدا، فـ«لقد اختلف فضاء القصيدة الحديثة، وباقترابه من الفضاء المسرحي كان يقترب من فضاء الحياة، ويعالج زمنا لم يعد يقتصر على الحاضر، بل صار زمنا كونيا هو زمن الإنسان في صراعه التاريخي العميق ضد الموت ومن أجل الحياة»[4]، وبهذا تكون الدراما قد أكسبت قصيدة القناع خاصة والقصيدة العربية عامة آفاقا جديدة علت بها في سماء

---

[1] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص138.

[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص255.

[3] المرجع نفسه، ص299.

[4] يمنى العيد: في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، ص413.

الشعر، وأغنتها بأبعاد دلالية لا حصر لها . والدرامية تتحقق في هذه القصائد – غالبا – من خلال الصراع الذي ينتج عن تعدد الأصوات والحوار الذي تجريه فيما بينها .

قد لا يكتفي الشاعر -في بعض الحالات- بقناع واحد في القصيدة الواحدة، وفي هذه الحالة يلجأ إلى توظيف أكثر من شخصية قناعية في قصيدته، وبذلك يتوفر للقصيدة تعدّد الأصوات، والذي ينجرّ عنه تعدّد في الرّؤى، «فخاصية القناع الدرامية تسمح للرّؤية أن تتخذ أبعادا شتّى، فهي تبدأ من حوار الذات مع نفسها، أو مع قناعها، وقد تنطلق لتوسّع من مساحة الأصوات، فيكون في القصيدة أكثر من صوت، ويأتي الخطاب بأكثر من ضمير»[1]، ويؤدّي هذا التعدّد إلى حالة من الصراع، والتوتر الدرامي من خلال تدخل عدد من الشخوص وتفاعلها مع بعضها البعض في القصيدة الواحدة، «وتعدّد الأصوات يعبّر عن الصراعات الدائرة في تلك الشخصية، حيث ارتفاع نبرة التعبير عن قضايا الحياة المعقّدة والشائكة»[2]، فالتقنّع بعدّة شخصيات وإدلاؤها لعدة آراء يعكس ما في باطن الشاعر من صراع، كما يعكس رؤيتهم إلى قضايا الحياة من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعدّدة، إضافة إلى أنّ هذا التعدّد يفيد في «تحقيق نسبية الحقيقة وعلميتها، حين تبدّل الرواية أو موقع الراوي في مدى سلامة النسبية»[3]. فاختلاف الأصوات، وطرحها لآراء متباينة يدلّ على أنّ الحقيقة نسبية، وأن كلّ إنسان يرى الحقيقة من خلال ما يملكه من خلفيات وإيديولوجيات. ولن تكون الحقائق واحدة لدى جميع النّاس إلّا في القليل النادر.

تتميز قصيدة القناع التي تعتمد أقنعة مختلفة باحتدام الصراع والتوتر الدرامي، فبتمازج أصواتها واختلاف زوايا نظرها ينتج الصراع الدرامي في فضائها، حيث تزداد حدته بزيادة عدد الأصوات فيها، ذلك أن «تقديم المشهد الذي تتنوع فيه الأصوات، تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه يكون أكثر حيوية وتأثيرا. فمن خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتجاورة تتّضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته، وهذا هو سرّ التّأثير المتزايد لهذا

[1] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص156.

[2] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص34.

الأسلوب»[1]، فعندما تقدم القضية من طرف عدّة أشخاص، وضمن وجهات نظر مختلفة، فإنّ ذلك يؤدّي إلى اكتشاف أبعاد القضية، ووضوح صورتها جليا من خلال ذلك الاتفاق تارة والاختلاف تارة أخرى بين تلك الشخوص. أمّا عن «الفيصل في نجاعة تعدّد الأصوات فهو خروجها من السياق الغنائي الذاتي ودخولها ضمن شبكة المنظور السردي، ونسق تنضيده، من حيث العناية بموقع الراوي في عملية التّحفيز وتنامي الحوافز أو تواليها [...]لأنّ توالي الحوافز يؤشّر إلى بنائها المحكم في معطيات الحداثة وما بعد الحداثة»[2]، أي أنّ تعدّد الأصوات إذا لم يخرج القصيدة من المنحى السردي الذي يقوم فيه الرّاوي بإجراء التحفيزات المناسبة من خلال مواقعه المتعدّدة، فيضمن للقصيدة بناءها الحداثي المحكم، وإذا لم يقم هذا التعدّد بإخراج تلك القصيدة من النّظرة الأحادية أيضا، فلا فائدة منه، يقول أدونيس في قصيدته "أوديس" التي استعان فيها ببعض الأصوات التراثية متقنّعا بها:

من أنت، مِـــن أيِّ الذرّى أتيت

يا لغـــة عذراء لا يعرفهـــا سواك

ما اسمك أي راية حملت أو رميت؟[3]

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

تســـــأل، ألكيـــنـــــــوس؟

تريـــد أن تكشـــف وجه الميت

تسأل مِـــن أيِّ الذرى أتيـــت

تسأل ما اسمي. اسمي أنا أوديس[4]

لقد ارتدى أدونيس في هذه القصيدة قناع كل من "ألكينوس" و"أوديس" والتحم بهما التحاما كلّيا، مما جعل القصيدة تكتسي طابعا دراميا، وصراعا فاعلا ومؤثرا في جوّ القصيدة العام.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص238.

[2] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص34.

[3] أدونيس: الآثار الكاملة، ص402.

[4] المصدر نفسه، ص402.

فتعدّد الأصوات يحقّق صراعا، ويولّد حركة، والصراع والحركة يمثلان الجوهر في الدراما، وليس هذا فحسب بل يعدّ منفذا يتنفس من خلاله النّص من وطأة ما أسماه البعض بـ"الإرغام الإيديولوجي"[1]، حيث يؤدّي إلى تعدّد في الإيديولوجيات من خلال وجهات النّظر المختلفة التي تدلي بها تلك الشخوص، إضافة إلى أنّ تعدّد الأصوات يمنح النّص الشعري إمكانية تواصله مع باقي النّصوص.

وهكذا فقد «تميّزت القصيدة القناعية بتعدّد الأصوات داخل أجواء النّص، حتى غدا تعدّد الأصوات في النّص القناعي ذا أهمية كبيرة في منح القصيدة شكلها وبنيتها الخاصة عن غيرها من القصائد»[2]. ولقد تمكّن هذا العنصر من فرض وجوده في قصيدة القناع، نظرا لقيامه بمنحها السمات التي تجعلها مميّزة عن غيرها إلى جانب عناصر أخرى. فأضحى تعدّد الأصوات على هذا الأساس أحد العناصر الأكثر أهمية في تشكيل قصيدة القناع.

من الواضح أنّ تعدّد الأصوات يؤدي –غالبا– إلى حوار خارجي بين هذه الأصوات أو الأقنعة، إذ أنّ تعدّد الشخصيات المتقنّع بها يخلق حوارا بين تلك الشخصيات، أو مع ذواتها من أجل الوصول إلى حلّ قضية من القضايا، أو فهم حقيقة من الحقائق «فيبدو أنّ الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، يعدّ ركيزة أساسية في تقنية القناع، إلى جانب الشخصية التي تؤدّي الحوار، إمّا منفردة أو بمصاحبة شخصيات أخرى»[3]، فالحوار يكتسي أهمية بالغة في قصيدة القناع سواء كان داخليا أو خارجيا، إذ بواسطته تناقش القضايا، وتطرح الآراء حيث «تنطلق قصيدة القناع من المنولوغ الدرامي صوتا يحاور أصواتا أخرى، ويستثير معها مكونات رؤياه طلبا للموضوعية، والإحاطة بوعي التاريخ»[4]، فمن خلال الحوار بين مختلف الأصوات تكتسب الرّؤيا بعدا موضوعيا، إذ أن اختلاف زوايا النّظر من طرف تلك الأصوات يؤدّي في نهاية المطاف إلى رؤيا شاملة وموضوعية، نتيجة لذلك التعدّد في الآراء، « فخاصية القناع الدرامية تسمح للرؤية أنّ

[1] ينظر محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص200.
[2] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص200..
[3] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص258.
[4] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص33.

تتخذ أبعادا شتّى، فهي تبدأ من حوار الذّات مع نفسها، أو مع قناعها، وقد تنطلق لتوسّع من مساحة الأصوات»[1]. أي أنّ الشخصية القناعية تبدأ بمحاورة نفسها داخليا قبل أن تدلي برأيها إلى الأصوات الأخرى، إذ عليها أن تفكّر أوّلا فيما ستقوله حتى تكون رؤاها أكثر دقة، وأكثر منطقية، ثم تتأكد من رؤاها هذه بإثارتها للحوار مع الأصوات الأخرى، حيث «تعتمد الشخصية حوارا داخليا "مونولوج" عندما تكون منفردة، لنقل المواقف وتحريك الأحداث خلال مشاهد ومقاطع متلاحقة تتحدث فيها "الشخصية/ القناع" عوضا عن الشاعر وينسرب نفس الشاعر وهمساته خلال صوتها، مما يشي بوجوده خلال تلك الشخصية»[2]. أي أنّ شخصية القناع تقوم بتجهيز حوارها قبل الاندماج مع شخصيات أخرى . فهي تقوم بتحضيره من خلال انفرادها بنفسها. ثم تدلي به بعد ذلك بواسطة الحوار مع شخوص أخرى، مساهمة بذلك في تحريك الأحداث، ونقل المواقف، «وعندما تتحدث الشخصية إلى شخصية أخرى فإنّها تعتمد حوارا خارجيا»[3]، إذ لم تعد هذه الشخصية مضطرّة إلى الحوار الداخلي في هذا المستوى، بل إنّ عليها اعتماد الحوار الخارجي حتى تتّحدد معالم الموقف، وتبرز ملامحه جليا على مسمع من بقيّة الأصوات. يقول السيّاب مرتديا قناع السّندباد / أوليس معا، وفيه يجري أوليس (السّندباد) حوارا مع زوجته بِنيلوب يقول:

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السّفـــار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أو مـــا علمت بـــأنّه أسرتـــه آلهة البحـــار[4]

فالسيّاب في هذه الأبيات يطلب من زوجته الوفية ألّا تنتظره بعد، فهو لن يشفى من مرضه، ولن يعود إليها سالما، فلا داعي لانتظاره «وقد أسقط السيّاب بعض ملامح بِنيلوب زوجة

[1] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص156.

[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص258.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص238.

[4] بدر شاكر السيّاب: ديوان بدر شاكر السيّاب، ص229.

أوليس، على زوجته هو، كما استعار بعض ملامح أوليس لشخصية السّندباد، فمن المعروف أنّ الزوجة الوفية المنتظرة، وأسر آلهة البحار ملمحان من ملامح أوليس وبِنيلوب»[1]، فالسّندباد في هذه الأبيات يستخدم الحوار الخارجي، لأنّ الحوار الداخلي لا يسعفه، إذ لم يعد بوسعه رؤية زوجته وهي تنتظر دون طائل، فكان لا بد من مصارحتها بالحقيقة المرّة حتى تبرز لها ملامح القضية جليا. وهذا ما دفعه لاستخدام الحوار الخارجي.

للقناع «صوتان، أحدهما خارجي يتوجّه به للآخرين، والثاني صوته الداخلي الخاص لا يسمعه أحد غيره»[2] فالحوارية في قصيدة القناع تتجلّى بوجهيها الداخلي والخارجي، مما يجعل الشاعر وقصيدته أكثر درامية وموضوعية في طرح الأفكار، ومناقشة القضايا، فتكون رؤياه للعالم والحياة والواقع أكثر وعيا وصلابة وتماسكا.

3-2 السردية:

يُعدّ التمثيل السردي أحد أهم العناصر المساهمة في تكوين قصيدة القناع، إلى جانب عنصر الدرامية «فقد لا يوفّق الشاعر في البناء الدرامي المتصاعد، أو تفرض عليه التجربة أسلوبا يعتمد الرواية والإخبار، فتتّسم بالهدوء في تتبّع الشخصيات والأحداث، ويميل بناء القصيدة نحو القصة، فتصبح أشبه بالقصّة القصيرة»[3]. فالرواية والإخبار يجعل القصيدة تسير نحو الفنّ القصصي، وما يميّز الفن القصصي هو الخاصية السردية ومن هنا يتوفر في قصيدة القناع عنصر السرد. «والتمثيل السردي يفيد في غايات متعدّدة لصوغ القناع [...] لضمانة توارد حركية الأحداث والوقائع في أفعال الشخصية ومن يتعامل معها وضبط الزمن من جهة، وتثمير أبعاده الأخرى [...] من جهة ثانية [...] وهي عماد المسعى السردي في عملية التقنّع من جهة ثالثة»[4]. أي أنّ عبد الله أبو هيف يرى أنّ السرد يضمن لعملية التقنّع وقصيدة القناع حركية الأحداث والوقائع وأفعال الشخصية المتقنّع بها، ويساعد على تحديد الزمن وإثراء أبعاده، كما يسهم في تعدّد الأصوات التي تتحاور فيما

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص157.
[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص252.
[3] المرجع نفسه، ص299.
[4] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص30.

بينها، وهذا التحاور يُدّعم وجهة النّظر، وتدعيم وجهة النّظر حسب أبو هيف هي بيت القصيد الذي يرمي إليه السرد في تقنية القناع، فالحوار لا يكون إلا وفق ما يفرضه السرد، ذلك أن المبدع « قد يخلق رواية يقصّ الأحداث، ويتدخل لمناقشتها والتعليق عليها عند الضرورة، وإذا لجأ إلى الحوار، فإنّه يأتي في أسلوب سردي، ولا يعرضه عرضا مباشرا»[1].حيث يتدخّل الشاعر هو شخصيا في سرد بعض الأحداث، وقد يسردها على لسان شخصية أخرى في أحايين كثيرة، من خلال بعض الشخصيات الأخرى التي يتقنّع بها أيضا، وذلك ما يخلق حوارا في القصيدة، لكن هذا الحوار يأتي في شكل سردي لأنّ الحوار يكثر في الدراما لا في البناء السردي.

إنّ العنصر السردي لا يعني «أن تتحوّل القصيدة إلى قصّة أو رواية ينصرف الشاعر فيها إلى مقومات العمل القصصي أو الروائي [...] مهملا الجوانب الفنّية في القصيدة فيكون بناؤها وصفا باردا لا هو من الإتقان بحيث يرقى إلى الأعمال القصصية ولا هو من البراعة والكثافة بحيث يبقى عملا شعريا مميّزا »[2]، أي أن تقنية القناع تأخذ من الفنّ القصصي ما يناسب تجربتها، وما يساعدها على الابتعاد عن الذاتية، والاقتراب من الموضوعية، كما لا يهدف في الوقت نفسه إلى جعل قصيدته قصّة أو رواية، حيث يأخذ ما يحتاج إليه، ويطرح ما عداه، فصلاح عبد الصبور في قصيدته " مذكرات الصوفي بشر الحافي" يتلبَّس قناع بشر الحافي، مستعينا ببعض العناصر السردية في بناء هذه القصيدة. يقول على لسان بشر الحافي:

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفّ على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجبا...زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثّعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعـــى

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص300.

[2] المرجع نفسه، ص302.

واهتزّ السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمصّ نخاع الإنسان الثعلب...[1]

يحاول عبد الصبور تصوير تناحر النّاس من خلال قناعه بشر الحافي، الذي أخذ شيخه إلى السوق ليريه كيف يأكل النّاس بعضهم بعضا، وقد استعان في ذلك بمقومات السرد، فاستخدم الوصف والجملة الفعلية (كان الإنسان الأفعى، مشى من بينهما الإنسان الثّعلب، اهتزّ السوق).

إنّ أهمية الاستعانة بالفّن القصصي تكمن في كيفية التعامل مع مقوماته لبناء قصيدة شعرية في حدود الحساسية الشعرية، ولا أهمية لتوافر تلك المقومات القصصية في حدّ ذاتها، بل في مدى استفادة الشاعر منها في إثراء التجربة، وتماسك القصيدة [2]، وليست غاية الشاعر هي حشو قصيدته بمقومات البناء القصصي حشوا عشوائيا، إذ أنّه يحرص على توظيف عناصر السرد وفق ما يخدم موضوعية قصيدته، ولكن من دون التخلّي عن شعريتها، فهو فطن في تعامله مع الفنون الأخرى، وحريص على ألاّ تتحوّل قصيدته إلى رواية أو قصّة جرّاء استعانته بالخاصية السردية.

3 -3 السيرية:

إلى جانب العناصر السابقة المشكلة لبنية القناع تقف السيرية كعنصر فعال في بناء الكثير من القصائد القناعية، وتسهم بشكل واضح في إثرائها وتكثيفها الدلالي، فهي «من المكونات الرئيسية لقصيدة القناع لدى استحضار الشخصية أو التماهي معها من خلال نشدان المصداقية التي تقوم على الميثاق السير ذاتي ومجاوزته نحو أفاق التخييل التاريخي وتثميره مقومات الرؤيا»[3] فمن خلال مصداقية الميثاق السيرذاتي للشخصية القناعية لا للذات الشاعرة يتعمق التوظيف والتماهي، حيث يسعى الشاعر للإحاطة بملابسات شخصياته القناعية مما يسهم في متانة قشرة القناع، فإذا كان مفهوم قصيدة السيرة الذاتية حسب حاتم الصكر هي أنها «تقديم رواية الحياة منظومة شعرا

[1] صلاح عبد الصبور: ديوان " أحلام الفارس القديم"، ص113.

[2] بنظر محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص302.

[3] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص32.

بناء على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقتها»[1] فإن قصيدة القناع ليست قصيدة سيرذاتية لا للشاعر ولا لقناعه، وإنما هي قصيدة تحمل بين طياتها بعض الوقائع من سيرة الشخصية القناعية التي كان الهدف منها أساسا جعل الصلة وطيدة بين الشاعر وقناعه بغية تمتين قشرة القناع وتمكين التماهي بصفة أكثر عمقا، حيث يتأتى للشاعر عندها تعميق الرؤيا وموضوعية القصيدة القناعية، فالجهود تتضافر بين عناصر القناع من أجل إضفاء صفة الموضوعية على القصيدة .

ومن أجل تقديم صورة نموذجية للعصر يكون العنصر السيري أكثر حضورا في قصيدة القناع، «فنمذجة القناع مردها إلى الإخلاص للعنصر السيري بالدرجة الأولى فيما يخص تكوين الشخصية وتربيتها وفاعليتها وصلابتها وعلائقها وانتماءاتها وتفكيرها وأخلاقياتها وعقائدها المذهبية والدينية والاجتماعية»[2]، فالمصداقية السيرية تمنح القناع قدرة على فهم التاريخ والواقع بشكل أفضل حينما يمتزج الماضي والحاضر «وإذا جانبت قصيدة القناع المصداقية السيرية، فلماذا يلوذ بها الشاعر، ويستنطقها الصوت، ويمنح من التماهي معها رؤياه لفهم معضلات التاريخ والوجود»[3]، وحين تجتمع المصداقية السيرية للشخصية القناعية مع رؤى الشاعر فإن ذلك يؤدي إلى الفهم العميق لمشكلات التاريخ والوجود، كما أن «التخييل يأنس أيما أنس للمصداقية السيرية في عملية التقنع، لأنها تعضد الألفة والحميمية في التواصل مع الشخصية»[4]، فليس الغرض من السيرية حشو القصيدة القناعية بالعنصر السيري لأن السير والتراجم كفيلتان بهذا الغرض، وإنما الغرض الحقيقي منها الوصول إلى موضوعية القصيدة والفهم الأعمق للماضي والحاضر، ومحاولة إيجاد الحل الأمثل لمعضلات الواقع المعيش .

ورغم أهمية الوقائع السيرية في قصائد القناع إلا أن الشاعر لا يجب أن يخلط فيه بين سيرته وسيرة قناعه، و«ينبغي ألا يقود تقدير العنصر السيري إلى الالتباس بين الميثاق السير ذاتي لشخصية

---

[1] حاتم الصكر: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحداثية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت _ لبنان، ط1، 1999م _1419ه، ص140.

[2] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص32.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

القناع وشخصية الشاعر، فالقناع بالأساس ابتعاد عن الولع بالذات والوصول بها إلى الموضوعية في الرؤيا، والسيرية في هذا الإطار تخص شخصية القناع والتماهي دائما بين الشخصية في تشكيل القناع من سيرتها، أما الشاعر فموضوعي على الدوام في ابتعاث قناعه، وهنا يكمن جوهر مجاوزة الميثاق السير ذاتي نحو فضاء الرؤيا الرحب»[1] فالقصد من السيرية في قصائد القناع هو سرد الوقائع السيرية المتعلقة بالشخصية القناعية لا الذات الشاعرة، وليس الغرض منها الحشو وإنما سرد الوقائع التي تغني القصيدة وتعمق الرؤيا، وتحقق الموضوعية المنشودة من هذا التوظيف .

ويعد أدونيس من الشعراء الذين حفلت قصائدهم القناعية بالوقائع السيرية والتاريخية، حيث شهدت الكثير من الأحداث السيرية المتعلقة بالمتنبي الذي اتخذه قناعا له في الكتاب الأول والكتاب الثاني والكتاب الثالث يقول:

«أمي همذانية

خرجت من أحشاء الكوفة - خدا للنسرين

و خدا لنبات سري

وأبي جعفي ورث الفقر عن الإيمان الموغل

في كشف الديجور

في الكوفة، في جانبها الشرقي سكنّا في

حي كندي

سمّاني أحمد زهوا وتفاءل

في تلقيبي بـ «أبي الطيب»، كنّا

نلبس ليل الدمع ولكن

كنّا

نتموج في بحر من نور»[2]

---

[1] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص32، 33 .

[2] أدونيس: الكتاب 1، دار الساقي، لندن، 1996م، ج1، ص10.

إن هذا المقطع يتقاطع مع سيرة المتنبي وليس أدونيس، فالمتنبي هو «أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي، ولد بالكوفة في محلة يقال لها كندة»[1] فأدونيس في هذا المقطع يستغل من سيرة المتنبي نسبه وفي مقاطع أخرى يستغل علاقته بسيف الدولة، وفي كل مرة يأتي بجزئية من جزئياته وتفصيل من تفاصيل حياته أو ما يتعلق بها من ملابسات ويوظفها وفقا للتجربة الكونية أو الوجودية التي يطرحها، فقد «اعتنى أدونيس بالوقائع السيرية للمتنبي، وعالقها بأصداء كثيرة من سير الآخرين وخلفاء وقادة وحكاما وساسة وشعراء ومتأدبين، وخصّص في الجزء الثاني حيزا لأوراق سيف الدولة، وآخر لأوراق خولة لما تضيئه هذه الأوراق المفعمة بحرارة الموقف الإنساني من جوانب سيرة المتنبي أيضا»[2]، ذلك أن سيرة المتنبي غنية بالمواقف التي تصلح للماضي والحاضر معا فهي سيرة تاريخ كامل وعصر عايش الكثير من الصراعات والمتغيرات .

3- 4 التّناص:

يعد التناص عنصرا أساسيا في عملية التماهي بين الذات الشاعرة وقناعها، فهو الركيزة الأساسية التي تتكئ عليها تقنية القناع من خلال تقاطع الشاعر مع أقوال قناعه وآثاره، ذلك أن رولان بارث يرى أن «كل نص هو تناص، وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة [...] فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، تُعرَض موّزعة في النص، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذة من كلام اجتماعي»[3]، ولأن الشاعر يرتدي أقنعة مختلفة لشخصيات متعددة المشارب فإن ذلك يجعل التناص أكثر حضورا وتنوعا في قصيدته القناعية سواء ما تعلق فيها بالتاريخ أو الشعر أو الدين، وبهذا يصبح النص فضاء من النصوص السابقة «وهذا الفضاء سنسميه فضاء متداخلا نصيا [...] إنه مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنين) تجد نفسها في علاقة متبادلة»[4]، والتعالق النصي بين مختلف النصوص يجعل القصيدة حقلا مفتوحا لتعدد القراءات

[1] أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي: دار بيروت للنشر والتوزيع، بيروت، دط 1403ه ـــ 1983م، ص5.

[2] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص245.

[3] رولان بارت: نظرية النص، تر خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان، العدد 3، 1988م، ص96.

[4] جوليا كريستيفا: علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـــ المغرب، ط1، 1991م، ص78.

والتأويلات انطلاقا من كون النصوص المتداخلة فيما بينها لها حمولاتها المعرفية والدلالية الخاصة بسياقها المنحدرة منه .

وكما تتعدد مصادر التناص في القصيدة القناعية الواحدة، تتعدد أساليب حضوره وطرائق وجوده داخل هذه القصيدة، فقد يعمد الشاعر إلى التناص مع نصوص شخصياته القناعية بصفة مباشرة، فيسمى التناص عندها تناصا مباشرا، وفيه «يكون هذا التعالق بين ملفوظين أو أكثر»[1]

كما يكون أيضا «بالاعتماد على التراكيب والألفاظ المعروفة الهوية، الواضحة المعالم، التي يمكن نسبتها أو ربطها برؤية معينة، أو نص محدد، كالرؤية الدينية أو النظريات السياسية والاجتماعية والفلسفية، إلى غير ذلك، أو يمكن نسبتها إلى قائل بعينه فيمكن معرفة مصادر تأثر الكاتب بها بدقة ويسر»[2]، فالتناص المباشر يقوم على اقتباس الألفاظ والعبارات والتراكيب، ولا يمكن للقارئ الوصول إليها إلا إذا كان ذا خبرة قرائية ومعرفة مسبقة بالنصوص السالفة .

وإذا كان التناص المباشر يقوم على اقتباس الألفاظ والعبارات والتراكيب، فإن التناص غير المباشر «تتضمنه الأشعار، وتوحي به دون تصريح تركيبي أو لفظي مباشر، ويتعلق هذا النوع من التناص بالفكرة أو اللغة أو الأسلوب»[3]، فالتناص غير المباشر يقوم على التلميح عكس التناص المباشر الذي يقوم على التصريح.

ومهما يكن من أمر فإن التناص كما يراه "ميشيل فوكو" حين يؤكد في تقديمه لمفهوم التناص أنه لا يوجد لما يتولد من ذاته، بل لما يتولد من حضور لأصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، وهكذا فإن التناص عنده يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد[4]، فالتناص أمر لا مفر منه لأنه يفرض نفسه على المبدع بوعي منه أو من دون وعي .

---

[1] عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان-، دط، 2009م، ص232

[2] نبيل علي حسنين: التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2009م، ص58.

[3] المرجع نفسه ، ص58.

[4] ينظر مفيد نجم: التناص ومفهوم والتحويل في شعر عمران محمد الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ع317، 318، أيلول -تشرين الأول، 1997 م، ص47 .

ولأن التناص يلقي بظلاله على كل النصوص الأدبية، فإن قصيدة القناع قد حظيت بنصيب الأسد من التناصات المتعددة الأنواع والمصادر، وذلك حسب ما تقتضيه الشخصية التي يختفي وراءها الشاعر وما تمتلكه من قدرة على الامتصاص، والتكثيف الدلالي، ومن القصائد القناعية التي حفلت بالتناصات المختلفة قصيدة "عذاب الحلاج" للبياتي التي تعالق فيها مع التراث الصوفي بشكل كبير من خلال قناعه "الحلاج" يقول:

توحدت

تعـــانقت

وباركتْ-أنت أنا[1]

فهذه الأبيات تتعالق مع بيت "الحلاج" الذي يقول فيه:

أأنت أم أنا هذا في إلهين؟

حاشاك، حاشاك في إثبات اثنين[2]

شهدت هذه القصيدة البياتية العديد من التناصات مع الأقوال الصوفية عامة، والأشعار الحلاجية خاصة.فقد «طغى قاموس المتصوّفة على أسلوبها، وتردّدت فيها جمل وعبارات ذات دلالات صوفية؛ وبخاصة ما ورد منها في آثار الحلاج»[3].فقد تناص مع أشعاره في عدّة مواطن تناصا مباشرا وغير مباشر لينقل من خلاله شدة المعاناة التي يتعرض لها الإنسان المناضل في سبيل قول كلمة حق في كل مكان وزمان .

[1] عبد الوهاب البياتي: ديوان "عن الموت والثورة"، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص113.

[2] الحلاج: الأعمال الكاملة، تعليق قاسم محمد عباس، مكتبة الإسكندرية، دب، ط1، 2002 م، ص324.

[3] ينظر محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص261.

الفصـــــــل الثانـــي: أنـــواع القنـــاع و أنماطـــه

1- أنواع الأقنعة

2- أنماط الأقنعة

1- أنواع الأقنعة:

استدعى الشعراء المعاصرون أقنعة كثيرة ومتنوعة، فكلّ شاعر يختار القناع الذي يصلح لحمل موضوعه وتجربته المعاصرة التي يعايشها، فيكون القناع بذلك قادرا على تأدية الدور المنوط به من خلال ما يملكه من مخزون دلالي اكتسبه من امتداده الزمني عبر قناتي الماضي والحاضر. ومن هنا فقد تعدّدت الأقنعة بتعدّد تجارب الشعراء وهمومهم المختلفة مما جعلهم يبحثون في كل المصادر عما يناسب هذه التجارب ويغنيها بزخم معرفي ودلالي يجعل القارئ يتلهف لمعرفة مكنونه وفك شفراته الدلالية التي تضعه أمام الكثير من الاحتمالات والعديد من التأويلات، فأسهم التراث الديني والأدبي والتاريخي والشعبي ...في إثراء القصيدة العربية المعاصرة بهذه الطاقات الإبداعية، وتنوع الأقنعة الشعرية.

1-2 الأقنعة التاريخية:

كثيرا ما لجأ الشاعر المعاصر إلى التاريخ ليقرأه، ويسبر غوره، ويقيّمه بعد ذلك، فالتاريخ العربي حافل بالأحداث ومليء بالتّجارب التي تثري قصائد الشعراء، حيث أنّ «القناع شخصية تاريخية غالبا، يختبئ الشاعر وراءها ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر من خلالها»[1]، ربما يكون القناع تاريخيا غالبا لغناه بالأحداث، ولكونه الأكثر انتشارا في وعي القارئ العربي والشاعر معا «فالشاعر في تعامله مع الشخصيات التاريخية يعمد إلى استلهام المضامين البارزة في حياتهم التاريخية فيمنحها بعدا يجعلها قادرة على تجاوز عصرها، ويحقق لها قدرة الحضور المستمر على آداء الحدث، مضيفا إليها من تجربته الذاتية صفة العصرية والتجدد»[2]، فهناك مواقف بارزة في حياة تلك الشخصيات التي تبقى خالدة في ذاكرة الشعوب، فيتداولونها جيلا بعد جيل، وهذا ما يجعل الشاعر المعاصر يلجأ إلى التقنع بتلك الشخصيات مضيفا إليها أبعادا معاصرة. ومما افتتن به الشعراء من رموز تاريخية، شخصية عبد الرحمان الداخل-صقر قريش-، سيف بن ذي يزن، مروان بن الحكم، وضاح اليمن، عنترة، فقناع سيف بن ذي يزن تقنّع به الكثير من الشعراء ولاسيما

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

[2] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص200.

الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح حيث أن «تقنّعه بسيف بن ذي يزن، وحواره مع أبي الهول يستعرض عمق العلاقات اليمنية المصرية في إشارة إلى وقوف الجيش المصري إلى جانب إخوانهم في اليمن، في ثورة اليمن على الإمامية»[1]، فقد رأى عبد العزيز المقالح أنّ شخصية سيف بن ذي يزن هي الشخصية التي تصلح قناعا يختفي وراءه للتّعبير عن هذه المعاني. «ولأنّ الشاعر قد كتب معظم قصائد الديوان وهو غريب، يدرس الدكتوراه في مصر فإنّ قناع سيف حمل دلالتين هما، رمز المخلص الذي تحمّل الآلام من أجل توحيد الكلمة والبحث عن حليف، كما يستخدمه قناعا للغربة، دلالة على ما يعانيه المغترب من حنين ولوعة»[2]، فمن خلال ديوان عبد العزيز المقالح المعنون بـ"رسالة سيف بن ذي يزن" تبرز هاتين الدلالتين اللتين عبّر عنهما بواسطة سيف بن ذي يزن، وليس سيف بن ذي يزن الشخصية الوحيدة التي تقنّع بها عبد العزيز المقالح ليدلّل بها على الغربة والألم، فقد لجأ إلى أقنعة تاريخية أخرى مثل علي بن الفضل.

أما الشاعر خالد البرادعي فمن أهم أقنعته التاريخية قناع "مروان بن محمد" في قصيدته "سيرة ذاتية لمروان بن محمد بعد معركة الزاب"«حيث يتّخذ منه قناعا فنّيا يتحدث من خلاله متّكئا على الدلالات التاريخية، وما تحمله من إشارات رامزة يكشف بها قضيته الفنّية»[3]، حيث أنّ الشاعر أراد من خلال مروان أن يبّين أنّ الفتنة التي كانت في الماضي ما زالت جذورها ممتدة لتطأ أرض الحاضر، وخير دليل على ذلك هو «مروان الذي لم يسمع صوت جدّه معاوية الذي كان يردّد دائما "لو كان بيني وبين النّاس شعرة ما انقطعت فإذا أرخوا شددت، وإذا شدّوا أرخيت»[4]، فلو سمعه هو وإخوته العرب لقضوا على هذه الفتن التي لا تزال تفتك بهم.

ومن الشعراء الذين اتخذوا من شخصية "كليب" الأخ الملك "للزير سالم أبو ليلى المهلهل"، الشاعر أمل دنقل في قصيدته "الوصايا العشر" وهي مبنية على عبارة "كليب" لأخيه "الزير سالم" "لا تصالح" « فالتقنّع بقناع كليب قائم إزّاء مرجعيته التاريخية، وراهنيته في الوقت، عندما بدأ

---

[1] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص125.

[2] ينظر طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص62.

[3] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص287.

[4] المرجع نفسه، ص288.

التصالح مع العدو الصهيوني إثر حرب تشرين 1973»[1].حيث كان لشخصية "كليب" ما يميزها في التراث التاريخي والذي رأى فيه أمل دنقل أن التاريخ يعيد نفسه بطريقة ما فرأى فيه أنسب قناع للتعبير عن الواقع الراهن للأمة العربية والإسلامية التي تعيش زمنا شبيها بزمن "كليب". يقول أمل دنقل :

لا تصالح!

...ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتيـــن مكانهما

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى

ذكريات للطفولة بين أخيك وبينك[2]

فهو يرتدي قناع كليب ليخاطب به أمته، حتّى لا تسمح بالمهادنة مع العدو الصهيوني مهما زُيّنت لهم، لأنّ المهادنة ذل ومهانة، وليس إلّا الثأر يُرجع العزّ، أما المصالحة فعار يبقى موسوما على الجبين.

أمّا عن أقنعة أدونيس التاريخية فهي قناع "الحجاج"، "صقر قريش" فقد ارتدى قناع الصقر في قصيدتين هما "الصقر" و"تحولات الصقر". فعبد الرحمان الداخل في قصيدة "الصقر" «يعاني ويكابد، وهو في هذه المعاناة يموت غير مرّة، ويصعد لبروج التحوّل، لكنه لا يستطيع أن يكلّم الأشياء، لأنّ الصقر ليس شاعرا [...] لأنّه لو كان شاعرا لآمن بالنبوءة التي تبشّر بكينونته»[3]، إذ يعبّر أدونيس من خلال صقره هذا عن عدم قدرته على التحول والتجدد يقول:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الآجال

[1] عبد لله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص88.

[2] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص324.

[3] عبد الرضا علي: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، مجلة أدب المستنصرية، بغداد، 1982م، ع7، ص183.

لو أنني أعرف أن أكون

في الماء في العوسج في الزيتون

نبوءة تنـــذر أو علامة،

لصحـــت يا غمامة

تكاثفي وأمطري

باسمي فوق الشـــام والفرات

بالله يـــا غمامة[1]

أمّا في قصيدة "تحوّلات الصقر" فقد تمكّن أدونيس من خلال قناع "الصقر" أن «يضيء للمتلقي تحوّلات الصقر بين ماضيه، وحاضره، بوصفه مبدعا يرى وجوده الجزئي فاعلا في كلّ إنسان، بحيث تصبح تفجّراته قادرة على إعادة خلق الشاعر العربي وتحريك فكره وكيانه كلّه في اتجاه الثورة»[2]، أي أن الصقر في هذه القصيدة مختلف عن الصقر في القصيدة السابقة، فهو هنا قادر على التحوّل والتجدّد والثورة يقول أدونيس:

مرّ عليّ اللّهب الطالع بعد الرجم

والتحمت في خطوي الجسور

أعرف أن أجري مثل الماء

في رئة الصحـــراء

أعرف بعد الآن أن أغيّر العصور[3]

وعلى كلّ فإنّ الشعراء قد تقنّعوا بأقنعة تاريخية كثيرة وكلّ واحد منهم يحمّلها الدلالات التي يبغيها هو، ويعبّر من خلالها عن نظرته للعالم كما يراه هو أيضا فيتقنّع من ثمّ بالشخصية التي يراها مناسبة لوجهة نظره.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 1996م، ص92.

[2] عبد الرضا علي: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، مجلة أدب المستنصرية، ص187.

[3] أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص104.

1-2 الأقنعة الشعبية:

أقبل الشعراء المعاصرون على التراث الشعبي يستلهمون منه المواقف التي تصلح أن تتخذ أقنعة تعمل على نقل تجاربهم المعاصرة، إذ قاموا باختيار تلك المواقف التي من شأنها أن تحمل دلالات معاصرة، حيث «يعتمد هذا القناع على شخصيات شعبية يتخذها الشاعر، ويمكن أن يعزى ذلك الاستخدام إلى الأفعال والتجارب الإنسانية التي تلحق بالشخصية الشعبية»[1]، فهناك الكثير من شخصيات التراث الشعبي–لاسيما شخصيات ألف ليلة وليلة- التي كانت محلّ استقطاب واستنطاق من طرف الشعراء، ولعلّ السّندباد البحري أكثر هذه الشخصيات شيوعا في الشعر العربي المعاصر حيث «تعتبر شخصية السّندباد البحري أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة؛_ وربما شخصيات تراثنا على الإطلاق _استحواذا على اهتمام شعرائنا حتى لا تكاد تفتح ديوانا من دواوين الشعر الحديث إلا ويطالعك وجه السّندباد من خلال قصيدة أو أكثر »[2].فكل شخصيات ألف ليلة وليلة لا تضاهي شخصية السندباد وحدها في الحضور الشعري الحديث.

لربما نالت شخصية السّندباد كلّ هذا الاهتمام من الشعراء، لما تملكه من تجارب كثيرة، وطاقات دلالية هائلة، فقد خاض السّندباد الكثير من الرحلات دون كلل أو ملل، فهو في سفر دائم واكتشاف مستمر، وهذا ما أكسبه تجارب لم تكتسبها شخصيات أخرى.

وظّف السيّاب هذه الشخصية في قصيدة من أنجح القصائد التي استخدمت شخصية السّندباد وهي قصيدة "رحل النهار" مازجا بينها وبين شخصية أوليس ليعبّر من خلالها عن إحساسه بانتصار المرض عليه، حيث يرى نفسه سندبادا كسيرا مهزوما، فقد طلب من زوجته الوفية ألاّ تنتظره[3]. يقول مخاطبا زوجته:

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السّفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

---

[1] محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ص206.

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعري العربي المعاصر، ص156.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص157.

أو مـــا علمت بأن أسرته آلهة البحار

في قلعـــة سوداء في جزر من الـــدم والمحـــار[1]

فالسيّاب يعدّ نفسه سندبادا منهزما تمكّنت آلهة البحار من احتجازه، ففي حين كان السّندباد البحري يعود من رحلاته الغريبة دائما منتصرا لا تستطيع أي آلهة أن تهزمه، إلا أن هذه الآلهة تمكّنت من هزيمة السيّاب أو السّندباد المعاصر.

أمّا خليل حاوي فقد تمكّن من «أن يحمِّل السّندباد "القناع" عناء تجربته حيث أمسى رمزا لرحلة الإنسان العربي وهو يتخطّى الحواجز ليصنع حضارته ويقرّر مصيره»[2].

حملت شخصية السّندباد دلالات كثيرة ومتنوعة حسب تجارب الشعراء، وتعدّدت بتعدّد رؤاهم ومواقفهم، فقد «وجد صلاح عبد الصبور في شخصية السّندباد التي اتخذ منها قناعا، مجالا ليبسط أفكاره وتأملاته الفلسفية، ففي ديوانه "الناس في بلادي" يتجلّى السّندباد في رحلة لاهثة وراء كنوز المعرفة [...] فهو يرحل كما رحل السّندباد رغبة في الكشف عن عوالم شعرية أخرى»[3]. يقول صلاح عبد الصبور متقنّعا بشخصية السّندباد ومتحدّثا من خلالها:

"الرخ مات-لا تُرَع –فالشاه ما يـــزال"

والشاه بالبيادق التأم

"إلى اللقاء"-

وافترقنا-

"نلتقي مساء غد"

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبيـــاض

وبعـــد غد!

سنـــلتـــقي...

إلى الأبد...[4]

---

[1] بدر شاكر السيّاب: ديوان بدر شاكر السيّاب، ص229.

[2] كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004م، ص110.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] صلاح عبد الصبور:ديوان " الناس في بلادي"، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م، ص13.

ففي حين كانت رحلة السّندباد البحري بحثا عن الكنوز، فإنّ رحلة عبد الصبور أو السّندباد الحديث كانت بحثا عن المعرفة واكتشافا لعوالم جديدة تمدّه بتجارب مغايرة، وأساليب شعرية مختلفة.

هناك شخصية شعبية أخرى تقنّع بها صلاح عبد الصبور ليعبّر عن رؤاه، وهذه الشخصية هي"الملك عجيب بن الخصيب"، وهذا الأخير هو أحد شخصيات ألف ليلة وليلة حيث يقول صلاح عبد الصبور أنه «ارتدى قناع عجيب بن الخصيب ليتحدّث من ورائه عن بعض مشاغله وهمومه المعاصرة، وأنّه حاول في قصيدته أن يذكّر ما فات ألف ليلة وليلة أن تذكّره، وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التي حوّلته أهوالها من ملك إلى صعلوك»[1]، فهل تمكّنت هذه الشخصية من حمل الهموم المعاصرة التي يريد الشاعر التحدّث عنها من خلال هذه الشخصية؟ وهل أفلح هذا القناع في جعله ينوء بهذا الحمل؟

جاءت قصيدة صلاح عبد الصبور "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" من ديوان "أحلام الفارس القديم" «غارقة في المثالية، وينظر الشاعر فيها من علٍ، فبطله هو الملك [...] ولكن حيلة المذكرات تجعل الشاعر في صورة المحايد وهو خلف قناعه الذي يجمع بين الذات والموضوع، ومع ذلك فقد كانت القصيدة ذات بنية درامية قويّة»[2]، فرغم أنّ القصيدة امتازت بترفّعها ومثاليتها في التعبير عن الفساد الاجتماعي إلاّ أنّها اتسمت بالموضوعية والمحايدة في معالجة هذه القضية وقد أكسبها الحوار وتعدّد الأصوات بنية درامية « فهذا القناع يضمّ الذّات والموضوع معا من خلال رؤية موحّدة ومعنى ذلك أنّه استطاع العثور على معادل موضوعي صاغ به رؤياه، فضمن لها الدرامية الفنية، ونأى بها عن الإسفاف في التلفيق الذّاتي المباشر»[3]، حيث كان اختياره للشخصية القناعية مناسبا لما يريد طرحه من رؤى .

لقد ابتعد صلاح عبد الصبور عن الغنائية والذاتية المفرطة بفضل نجاحه في اختيار شخصيته الشعبية "الملك عجيب بن الخصيب" وهذا ما جعل رؤياه تكتسي طابعا دراميا قويا.

[1] صلاح عبد الصبور:حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م، ص185.

[2] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص391.

[3] يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994م، ص102.

يبدو أنّ ألف ليلة وليلة" هي أكثر الموروث الشعبي جلبا لاهتمام الشعراء المعاصرين، فقد وجدوا في شخصياتها ما يرضي طموحاتهم الشعرية وما يُكسب تجاربهم أبعادا ودلالات كثيرة ومتنوعة، كما أن قرب هذه الشخصيات التراثية من المتلقي منحها شعبية أكثر .

1-3 الأقنعة الأسطورية:

تعد الأساطير الميراث الأول للإنسان، ففيها من الصدق والسذاجة ما يجعل الشاعر المعاصر يحن إلى محاولات الإنسان الأولى لاكتشاف الأشياء وتفسير الظواهر الكونية، فـ«حاول الشاعر الحديث أن يعيد للأساطير طاقتها الخارقة [...] عن طريق بعث أبطالها ليجسد من خلالها أفكاره ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى ومن ثمّ تمتزج أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة»[1]، فقد تمكّنت بعض الأساطير من تمثّل تجربة الشاعر المعاصر، إذا عرف الشاعر كيف يختار من تلك الأساطير ما يناسب تجربته، «فلكي يستطيع الأديب أن يستخدم شخصية من شخصيات أسطورة ما فلابدّ أن يستوعب أبعادها [...] ولابدّ أن يحس بأن استخدام هذه الأسطورة حاجة فنّية ملحّة [...] أمّا محاولة التلفيق المصطنع بين التجربة وأية ّأسطورة لا تُوائم حاجتها التعبيرية فهي جناية على الأسطورة والتجربة الشعرية كليهما» [2]، فليست كل الأساطير قادرة على استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة، سيما إذا كانت غربية، فحينها لا يكون توظيفها إلا إبرازا من الشاعر لثقافته الواسعة .

هناك مشكلة أخرى فضلا عن استيعاب الشاعر للأسطورة أو عدم اســـتيعابه لهـــا، أو إن كانت توائم تجربته الشعرية أم لا، إذ أنّ الشاعر العربي المعاصر لجـــأ إلى التقنّـــع بالشخصـــيات الأسطورية، وأقبل عليها في توق محموم، لا يهمّه إن كانت عربية أم لا، وهذا ما خلق بعض الغربة بين الشاعر والقصيدة والمتلقي، فهذه الأساطير غريبة عن القارئ فهي ليست من تراثه العربي ممـــا جعلها بعيدة عن استيعابه .

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعري العربي المعاصر، ص176.
[2] المرجع نفسه، ص176، 177.

ومن أقنعة السيّاب الأسطورية "تموز" التي استخدمها في قصيدته " المسيح بعد الصلب" فهذه القصيدة القناعية تجمع عدّة عوالم من الأصوات؛صوت السيّاب، وصوت المسيح، وصوت تموز الذي هو صوت ذلك الإله الأسطوري الذي يعاني الموت والانبعاث المتجدّد من أجل أن يجسد عودة الخصب والحياة مرّة أخرى وعالم عودة الخصب لــ "أنا" تموز يبرز بشكل خاص في المقطعين الثاني والرابع من القصيدة[1].أي أنّ تموز يعبّر عن البعث بعد الموت، من أجل حياة جديدة مغايرة وبديلة للحياة التي يعيشها الإنسان، وكثيرا ما وظف تموز لمثل هذه الدلالة من طرف العديد من الشعراء المعاصرين الذين اتخذوه قناعا لهم.

ويظهر تقنّع السيّاب بأسطورة "تموز" أكثر في قصيدة أخرى هي قصيدة "تموز جيكوز"، حيث يتضح فيها أنّ السيّاب «يحمل شوقا عارما للبعث، وتجدّد الحياة، واستمرارها على المستوى الفردي والجماعي. و"تموز" حاز شهرة عالمية ترضي السيّاب في بعث الأمل والحياة في نفسه ووطنه وشعبه»[2]. يقول السيّاب في قصيدته القناعية التموزية هذه:

جيكور..سيولد جيكور:
النور سيورق والنّور
جيكور ستولد من جرحي.
من غصة موتي. من ناري.
سيفيض البيدر بالقمح
والحزن سيضحك للصبح[3]

إنّ السيّاب في هذا المقطع من القصيدة متفائل بولادة جديدة، وحياة سعيدة، لجيكور وغيرها، وعلى الرّغم من أنّ هذا النّور سينبعث، وجيكور ستحيى من جديد، إلاّ أنّ ذلك ليس من دون ثمن، بل إنّ الثمن سيكون باهضا جدا، إنّه موت السيّاب"تموز" من أجل أن تولد جيكور، وينبعث النّور في كلّ مكان.

---

[1] ينظر عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دب، ط1، 1999م، ص179، 180.
[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص289.
[3] بدر شاكر السيّاب: ديوان بدر شاكر السيّاب، ص411.

وقد اعتمدت قصيدة "تموز جيكور" «مخطّطا دراميا في بنائها [...] إلاّ أنّ بعض ملامح الغنائية لازالت عالقة بها، بأسلوبها السلس وصورها المتألقة»[1].أي أنّ قناع "تموز" تمكّن من جعل قصيدة "جيكور تموز" تقترب من الدراما، حتى وإن تخللتها الغنائية، فهي لم تُخِل بالبناء الدرامي لها.

4-1 الأقنعة الدينية :

يمتلك التراث الديني الكثير من الرموز التي كانت لها مواقف حاسمة، وحياة حافلة بالأحداث في عصرها، حيث أسهمت في تغيير الكثير من الرّؤى والمفاهيم والعوالم، فهذا التراث من السّعة والشّمول ما يجعله«مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون، واستمدّوا منها شخصيات تراثية عبّروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة»[2]. ولعلّ شخصيات الأنبياء والرّسل، والشخصيات الصوفية التي استُمِدت من هذا الموروث، هي أكثر الرموز التي اتُخِذت كأقنعة من طرف الشعراء المعاصرين الذين أقبلوا عليها بشغف كبير.

يتخذ السيّاب عدة شخصيات دينية أقنعة له، من أهمها "المسيح" و"أيوب" عليهما السّلام، حيث يعبّر من خلاله عن أثر الصّلب في الخلاص الإنساني، بالإضافة إلى أنه يدل على مأساة الشاعر نفسه في سبيل تحرير الآخر وهي مأساة من شأنها -إن لم تقض على المسيح والسيّاب- أن تخلق في الآخرين الذين ضحّيا من أجلهم نوعا من الاستجابة لتقديم ما في سبيله تقديمه للإنسانية [3]، فصلب المسيح كان من أجل حياة الإنسانية في نظر السيّاب، ولكنّ الذي يجدر الإشارة إليه في هذا السياق تناوله المسيح وصلبه على أنّه أسطورة، وفي ذلك خلط كبير، لأن المسيح نبي كغيره من الأنبياء، وقصّة صلبه ليست أسطورة، بل هي حادثة حقيقية وقعت له، ونجّاه الله برفعه إليه، وسيعود مرّة أخرى إلى الأرض، وينقذ البشرية من الدجال عن طريق قتله، وتخليص العالم من شرّه.

---

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص288، 289.

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص76.

[3] ينظر عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص182، 183.

ومن بين أقنعة السيّاب أيضا شخصية النبي "أيوب عليه السلام" الذي يأتي « متداخلا مع قناع السّندباد في مجموعته "منزل الأفنان" إذ يلوذ بأيوب تذرعا بالصّبر كلّما ادلهمّت عليه الأوجاع [...] ويتشبّث بمعنى الإيمان الذي ينفحه قناع أيوب »[1].يقول السيّاب في قصيدته هذه :

هيهـــات أن يذكـــر الموتى وقد نهضوا

من رقدة الموت، كم مصّ الدماء بها

دُوره ومدّ بساط الثلج ديجور

أنّي سأشفى، سأنسى كل مــــا جرحا

قلبي، وعري عظامي فهي راعشة والليل مقرور[2]

ارتدى السياب قناع أيوب عليه السلام ليحمّله دلالات الصبر على الأوجاع الذاتية والقومية، لأنّه مهما طال زمن الألم والأنين، فسوف يبين الصبح، وتشرق الشّمس من جديد، وترسل أشعتها الدافئة على العالم كلّه.

وإلى جانب شخصيات الأنبياء لجأ الشعراء إلى الشخصيات الصوفيّة وتقنّعوا بها لأنّها قادرة على حمل أبعاد معاصرة في نظرهم، فصلاح عبد الصبور اتخذ من "الحلاج" و"بشر الحافي" قناعين له، فقناع "بشر الحافي" يكشف عن تباينات الرّؤى بين الشاعر وقناعه حيث تفصح بعض أبيات القصيدة عن توتر وجهات النّظر المختلفة[3]، فالاختلاف بين الإنسان العادي، وبين الصوفي أمر طبيعي ولا مرية فيه، وهذا ما يجعل درجة الصراع تشتدّ في القصيدة، إذ كلّ واحد يحاول إثبات صحة وجهة نظره وهذا الصراع الدرامي لصراع الأفكار والمواقف من خلال المونولوج، والديالوج، صبغ القناع بحيوية لم تكن لها أن تأتي لو أنّ الشاعر استمرّ في سرد خطابه بضمير واحد، هو ضمير المتكلم[4]، وقد يلزم الشاعر ضمير المتكلم في القصيدة كلها ومع ذلك تتسم بالحيوية والدرامية.

---

[1] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص100.

[2] بدر شاكر السيّاب:ديوان بدر شاكر السيّاب، ص259.

[3] ينظر علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص158.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص159.

إلاّ أنّ قناع "بشر الحافي" لا يرقى إلى قناع "الحلاج" من حيث كثرة الاستخدام، لأنّ علاقة صلاح عبد الصبور ببشر الحافي كانت محدودة، على عكس علاقته "بالحلاج" التي كانت أوطد من علاقته ببشر الحافي. يقول صلاح عبد الصبور: «كتبت قصيدة بشر الحافي، وهي قصيدة قناع [...] استدعاها سطر واحد قرأته عن بشر الحافي في أحد كتب الطبقات»[1]. وقناع "الحلاج" الذي يرتديه صلاح عبد الصبور، إنّما يحاول من خلاله أن يعبّر عن تجربته المعاصرة. اعتمادا على تجربة قناعه، وفي هذه المحاولة يتّفق أحيانا مع "الحلاج" الصوفي ويقترب منه، ويختلف عنه أحيانا أخرى بأن يفرض عليه تجربته المعاصرة، ومن الدلالات التي كان يريد التعبير عنها بواسطة هذا القناع «قضية دور الفنّان في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج أن يتكلّم ويموت [...] فقد كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة [...] بعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم»[2]. لأنّ الحلاج تحدّى كلّ العذابات التي تعرض لها دفاعا عن فكره، وتحمّل في سبيل كلمة الحق ألوانا من التنكيل.

وليس صلاح عبد الصبور هو الشاعر الوحيد الذي لجأ إلى شخصية "الحلاج" للتعبير عن هذا العذاب الذي يتعرض له المفكرون، فقد كانت شخصية "الحلاج" محطّ اهتمام بالغ من طرف الكثير من الشعراء في العصر الحديث.«أمّا بقية الشخصيات في شعرنا المعاصر فإنّ مجموع ما كتب عنها، لا يبلغ ما كتب عن الحلاج وحده»[3]، لا لأنّها ليست غنيّة بالدلالات، بل لأنّها لا تضاهي هذه الشخصية في الأهمية بالنسبة لهؤلاء الشعراء.

فالبياتي مثلا يستحضر مشهد صلب الحلاج ويحمله دلالات أخرى غير الموت والفناء، إنّه يدلّ على البعث والتجدّد، والحرية الأبدية، فالصلب إنّما هو فناء للجسد لا للروح، بل إنّه تخليص لتلك الروح من سجن الجسد، وهذا ما يثبت أنّ الحلاج/البياتي سيصبح حرا إلى الأبد، وحيا في قلوب الفقراء والكادحين، وكلماته ستبقى مصباحا ينير لهم الطريق:

أنا هذا بلا أسمال

[1] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص187، 188.

[2] المرجع نفسه، ص219، 220.

[3] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص117.

وكهذي النار، والريح، أنا حر إلى الأبد

يا قطرات مطر الصيف، ويا مدينة ما عاد منها أحد

موعدنا الحشر، فلا تداعبي قيثارة الجسد

أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجـــار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفـــوت

والجرح لن يبرأ، والبذر لن يموت[1]

وعلاوة على هذه الدلالات السياسية والإنسانية التي مثّلتها شخصية "الحلاج"، فإنّ القصيدة قد حفلت بأبعاد فنّية كان لها أثرها الواضح في تنامي حركية القصيدة ومسرحتها، فهذه الشخصية مفعمة بالأحداث التي ساهمت في إغناء القصيدة بمختلف الدلالات، ونجاحها في إثراء التجربة الشعرية المعاصرة بالرؤى والمواقف التي أسهمت بدورها في شمولية القصيدة وموضوعيتها.

لقد كانت هذه الشخصيات الدينية أهم الشخصيات التي استمدّها الشعراء من الموروث الديني، واتخذوها كأقنعة فنّية لرؤاهم ومواقفهم المختلفة، لأنهم رأوا فيها تراثا شاملا بوسعه حمل تجاربهم المعاصرة والتعبير عنها بموضوعية وحيادية، فقد وجدوا فيها معادلا موضوعيا لما عايشوه من صراعات في واقعهم الراهن .

[1] عبد الوهاب البياتي : ديوان عن الموت والثورة، ص118.

1-5 الأقنعة الأدبية :

أخذ الشاعر العربي المعاصر يبحث عن الشخصيات التراثية التي بمقدورها الوقوف إلى جانبه في صياغة التجارب الشعرية المعاصرة، فكان أن استعان بالموروث التاريخي والشعبي والديني، فلا غرابة بعد ذلك أن يستعين بالموروث الأدبي، الذي يعينه على تحقيق غاياته وأهدافه، «ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنّها هي التي عانت التجربة الشعرية، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر»[1]، لهذا راح الشعراء يجنحون إلى استخدام شخصيات الشعراء، التي تتناسب وتجاربهم الشعرية، وتصلح لتُتَّخذ أقنعة يتماهون معها ويصوغون بها دلالات وأبعاد متنوعة.

لعبت شخصية المتنبي دورا بارزا في التعبير عن تجارب الشعراء، حيث اتّخذوه كقناع أدبي يختفون وراءه ليدل على بعض الأبعاد لاسيما السياسية منها، فأمل دنقل في قصيدته "مذكرات المتنبي في مصر"«استخدم شخصية المتنبي قناعا أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء، وتمكّن من جعلها تعبّر عن مرحلة تمرّ بها مصر في الستينيات، وهي مرحلة ما بعد النكسة»[2]، فعلاقة المتنبي بكافور المتوترة جعله يحمّله دلالات وأبعاد توحي بتوتر العلاقة بين الحاكم والمحكوم، يقول أمل دنقل:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير !
أبصر تلـــك الشفة المثقوبة
ووجهه المســـود والرجولة المسلوبة
أبكي على العروبـــة[3]

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.
[2] ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 1999م، ص41.
[3] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص186.

يتحدّث الشاعر بلسان المتنبي ليشير إلى تتبّع السلطة للشعب، والتأكد من أنّه لا يزال مطيعا لأوامرها، مكبّلا بقيودها، وأنّه لا يفكر في فكّ تلك القيود بتاتا، ولا يسعى لاسترجاع حريته المغتصبة من طرف الحكّام العبيد المسلوبي الرجولة والعروبة والإنسانية، وقناع المتنبي في هذه القصيدة حتّى لو «فرضته حساسية المرحلة، والخوف من السلطة الرقابية، إلاّ أنّ موهبة أمل دنقل استطاعت أن تقدّم هذا القناع على أنّه أحد أهم غايات القصيدة»[1]، ومع أنّ الدّاعي إلى ارتداء قناع المتنبي، هو ما تعانيه مصر من حساسية سياسية في هذه المرحلة، فإن طريقة توظيفه بأسلوب قصصي ناجح غطّى على ذلك، وجعل هذه القصيدة القناعية متماسكة البناء تنأى عن الذاتية المفرطة.

و لم يغفل أدونيس بدوره عن هذه الشخصية الأدبية فقد لبس قناعها في ديوان "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، وكانت تجربته مع هذا القناع «اندغاما في الرّؤية الشمولية للفاجعة العربية المستمرة إلى اليوم، وتتراءى في مكنونات هذا التقنّع للكينونة العربية المهدّدة بالقتل والدمار »[2] حيث يحاول أدونيس من خلال قناعه هذا المتداخل مع عدّة أصوات أخرى لاستشراف واقع ومستقبل الأمة العربية، فلا يجد فيه إلاّ الدّمار والخراب المتواصل، والدّماء السائلة في ربوع الوطن العربي، ولا يقتصر إحساسه بالفاجعة على الوجود العربي فحسب، بل يتعداه إلى الوجود الإنساني عموما، حيث يتّضح ذلك من خلال «مجاوزة الحوار مع الذات والآخر إلى تباين مشاكلة الأصوات، وتعبيرها عن قلق الضمير الإنساني الناجم عن وطّأة التاريخ المروّعة »[3]، إذ يستعين المتنبي " الشاعر" بأصوات أخرى لتصوير الإحساس بالقلق المستمر والمتواصل الذي يعيشه الإنسان في هذا العالم الغارق في الظروف القاسية المفروضة عليه.

وللتّعبير عن هذا التخاذل من طرف القادة والحكّام العرب لجأ بعض الشعراء إلى اتّخاذ شخصية "امرئ القيس" قناعا لهم وحمّلوها هذه الدلالة، ومن بينهم الشاعرة الجزائرية أحلام

---

[1] ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص42.

[2] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص262.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مستغانمي التي جعلت من امرئ القيس قناعا لها لتصوير الواقع العربي بعد 1967م[1] فها هي ذي تقول على لسان قناعها، أو بالأحرى يقول قناعها على لسانها:

لا سيـــف في اليمن

لا فارســـا تأتي به مراكب الزمن

والعم والأخوال...والجيران

...تحوّلوا غلمان

قم غنّني

يا أيّها الأمير، من عصور

أبعث في المدائن

وأجمع السّـــراب في المداخن

أسأل كل جيفة

أيـــن بنو أسد؟

لا لون في وجوهنا

أين بنو أسد؟

لا نبض في قلوبنا

أين بنـــو أسد؟[2]

حمّلت أحلام مستغانمي هذا القناع- كالكثير من الشعراء- أبعادا ودلالات تحيل على تشتت الوطن العربي وتخلّيه عن بعضه البعض، رامزة بذلك إلى تخلّي حكّامه عن قضية فلسطين، وعن الفلسطينيين الذين يواجهون وحدهم وحشية العدو الإسرائيلي، بينما هم يتلذذون بحُمُر النعم.

---

[1] ينظر بوجمعة بوبعيو، سعيد بوسقطة، حسين مزدورة: التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2007 م، ص04، 105.

[2] أحلام مستغانمي: ديوان على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1972م، ص73، 74.

وتعدّ شخصية أبو نواس من الأقنعة التي سارع الكثير من الشعراء إلى ارتدائها لغناها بالتجارب والمواقف التي تعين هؤلاء الشعراء على تصوير تجاربهم الخاصة، فأمل دنقل في قصيدته "من أوراق أبي نواس" «يستخدم هذا القناع للدلالة على الصراع بين الكلمة والسّلطة، فأمل دنقل يشترك ويلتقي مع أبي نواس، فكلاهما في الموقف الحاد ذاته «الكلمة والسّلطان، حيث تنبثق الدلالات لتشي بعجز الكلمة، وانسحاق الذات تحت ضغوط تقهر صاحبها وتفترسه»[1]، لأنّ تعرض صاحب الكلمة للاستفزاز والتهديد يضطرّه إلى التخلّي عن كلمته إذا ما هو عجز عن مقاومة تلك الضغوط التي تضعه أمام خيارات صعبة لا يملك أمامها إلاّ الإذعان. يقول أمل دنقل:

كنت فـــي كـــربلاء

قال لي الشيــخ أن الحسين

مات من أجل جرعة ماء

... ...

وتساءلت كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصّرَته السّماء

إنّه الذهـــب المتلألئ في كل عين

... ...

إن تكن كلمات الحسين

وسيـــف الحسين

وجـــلال الحسين

سقطت دون أن تنقذ الحـــق من ذهب الأمراء

أفتقـــدر أن تنقذ الحـــق ثرثرة الشعراء[2]

---

[1] ينظر رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ص243.

[2] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص313، 314.

في هذه الورقة الأخيرة من أوراق قصيدة أمل دنقل يعلن القناع أبو نواس انهزام كلمة الحق أمام ملكوت الأمراء وجبروتهم، وعجز صاحب الحق عن الدّفاع عن حقه .

وعلى العموم فقد تميزت القصيدة «ببنائها المحكم، وقيامها على تعدّد الأصوات، والحوار المتغير بين الدّاخل والخارج، واعتمادها على الصراع بين المثقف والسّلطة، ممّا أدّى إلى التّصعيد الدرامي المماثل لصراع القضية التي يطرحها»[1]، أي أنّ أمل دنقل يرمي إلى إكساب قضيته وقصيدته بعدا دراميا وموضوعيا من خلال اعتماده تعدّد الأصوات وما ينجرّ عنه من حوار داخلي وخارجي، مما يجعلها تسهم مساهمة كبيرة في تحقيق هذه الغاية.

ومن بين الأقنعة الأدبية التي تكتسي أهمية بالغة في الشعر العربي الحديث قناع "مهيار الديلمي"، أو "مهيار الدمشقي" كما يحلو لأدونيس أن يسمّيه، فهذا القناع شغل ديوانا بكامله من دواوين أدونيس وهو "أغاني مهيار الدمشقي" الذي يقول في إحدى قصائده:

وجــــــه مهيار
يحرق أرض النجوم الأليفة
هو ذا يتخطّى تخوم الخليفة
رافعــا بيرق الأفول
هادما كلّ دار؛
هو ذا يرفض الإمامه
تاركا يأسه علامه
فوق وجه الفصول[2]

من بين المعاني التي يثيرها هذا القناع الدمشقي، الرفض والتمرد، لكي يستطيع الإنسان التجدّد، كما هو واضح في هذه القصيدة، وهذا «القناع يصاغ منذ اللحظة الأولى صياغة متجاوزة [...] بكل ما ينطوي عليه من تفرد واستقلال، ولذلك فهو لا يشبه أيّ قناع آخر من

[1] عبد الناصر هلال: الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة، ص164، 165.
[2] أدونيس: الآثار الكاملة، ص345.

أقنعة أدونيس [...] وإنّما هو شخصية مخترعة ركّبت من اسمه ونسبه ليجاوز الماضي والحاضر معا»[1]، فقد أبقى أدونيس على الاسم مهيار، الذي هو اسم لذلك الشاعر، فنسبه إلى نفسه "الدمشقي" فمزج بذلك بين أدونيس الدمشقي، ومهيار الديلمي، ليمزج من ثَمّ بين الماضي والحاضر، ويقوم بعدها بتجاوز كليهما.

وبذلك يكون مهيار الدمشقي «واحدا من أشدّ أقنعة الشعر العربي المعاصر لفتا للانتباه [...] فهو قناع يتحوّل إلى رمز متكرّر، لا يتوقف بصدور الديوان الذي حمل اسمه، بل يفرض حضوره على العديد من دواوين أدونيس اللاحقة »[2]. أي أنّ حضوره في شعر أدونيس بشكل كبير يعكس مدى اهتمامه بهذا القناع، كما يعكس أهميته البالغة في التّعبير عن رؤى أدونيس ومواقفه لاسيما الدّالة على الرّفض والتحوّل.

لا يزال هناك الكثير من الشخصيات الأدبية الغنية بالدلالات في تراثنا الأدبي، وإن كانت الشخصيات المذكورة قد مثّلت أكثر الشخصيات اهتماما من طرف الشعراء المعاصرين، وشغلت حيزا كبيرا من الشعر العربي المعاصر .

كانت هذه الأقنعة المستمدة من مصادر مختلفة هي الأقنعة الأكثر رواجا في الشعر العربي المعاصر، فقد وجد فيها الشعراء ضالتهم، واهتدوا بفضلها إلى تعميق الرؤيا وإثراء القصيدة، وإيجاد المعادل الموضوعي لتجاربهم الراهنة.

2- أنماط القناع :

تتعدد أنماط القناع من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، حسب المكونات البنائية للقصيدة من قناع بسيط إلى قناع مركب إلى آخر مخترع .

2-1 القناع البسيط :

يعتمد هذا النمط من الأقنعة «شخصية رمزا واحدة يوكل إليها مهمة النهوض بالتجربة كاملة، دون أن يشرك معه رموزا أو شخصيات أخرى، بحيث لا يتصرف الضمير إلا لتلك

[1] جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، د ب، دط، 1981م ع 4، م1، ص126.
[2] المرجع نفسه، ص165.

الشخصية وحدها، وحتى إن وجدت شخصيات أخرى فإن الشخصية القناعية تحتفظ بوضع خاص يجعلها مركز العمل وملتقى مكوناته، فلا تعدو الشخصيات كونها شخصيات مساعدة لتأكيد التوظيف وتنامي الشخصية الرئيسية فلا تؤدي إلى خلط أو تشويش في ملاحقة وإسناد الضمير إلا في حدود ضيقة في مثل هذا التوظيف في هذا النمط من الأقنعة»[1]، يقوم القناع البسيط على شخصية واحدة تشمل القصيدة بأكملها من بدايتها إلى نهايتها، فيكلفها الشاعر التعبير عن تجربته الشعرية مع إمكانية وجود شخصيات ورموز أخرى في هذه القصيدة، لكن هذه الشخصيات والرموز لا تكون هي بؤرة القصيدة، بل يقتصر دورها على مساعدة الشخصية المركز على التطور والتنامي، فهي تشارك الشخصية القناعية لكن ذلك يكون ضمن إطار محدود، إذ أن «شخصية القناع تظل مفردة واضحة المعالم والقسمات، مما يحول دون التباس بينها وبين الشخصيات الأخرى، فلا تتداخل تلك الشخصية إلا مع صوت الشاعر وأناه، ذلك التداخل القائم على الاندماج الذي هو شرط في تقنية القناع»[2]، فإذا كانت الشخصيات الأخرى ثانوية لا تتعدى أن تكون رموزا مساعدة، فإن الشخصية المحورية التي تكون قناعا للشاعر لابد من أن يتماهى معها كليا، وأن تطغى ملامحها على القصيدة .

ففي القناع البسيط الشخصية الوحيدة التي يمكن لشخصية القناع أن تندمج وتتداخل معها هي شخصية الشاعر نفسه، لأن هذا التمازج والتداخل بينهما هو شرط أساسي لنجاح تقنية القناع ومن دون تحقق هذا الشرط يفشل التوظيف وتفشل الشخصية القناع في القيام بدورها في حمل التجربة والتكثيف الدلالي «فالمبدع يسقط عليها التجربة المعاصرة بكل همومها وهواجسها بعد أن عايش تلك الشخصية فترة طويلة أو قصيرة من الزمن، فتشربها وهضم مكوناتها وتمثل عصورها، مما يؤدي إلى التأثر بها تأثرا فنيا خاصا يكسبه شيئا من صفاتها، ويضفي على الشخصية ظروف المبدع وأحواله المعيشة والنفسية، وهكذا يتشكل وجود جديد لكل منهما يكتسب

[1] محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص179.

[2] المرجع نفسه، ص180.

استقلاله ظاهريا، ويخوض التجربة ويتلفظها»[1]، فالشاعر وقناعه ينصهران ويتماهيان بطريقة من الطرق التي قد يستطيع المتلقي من خلالها اكتشاف السمات المشتركة بينهما وقد لا يستطيع ذلك «فميزة التقمص في القناع تتم عبر مجموعة من الخواص اللفظية التي قد تنطبق مع خواص الشاعر الحقيقية ولكن ليس من الضروري في تلقينا للنص واستنتاج معناه أن تعرف إن كانت تتطابق في الواقع أو لا تتطابق»[2]، فالمهم أن تمتلك القدرة على حمل هموم الشاعر المعاصر وتجربته الشعرية .

اتخذ البياتي من الشخصية الدينية "يسوع" قناعا له في قصيدة "أغنية" حيث وصف فيها الواقع الفلسطيني من خلال هذا القناع، انطلاقا من إحدى المحافظات الفلسطينية، وهي "يافا" الجريحة، حيث يحمّل "يسوع" كلّ دلالات الحزن والأسى على ما آلت إليه فلسطين من دمار وموات بعد أن أصبح يسوعها مقيّدا على حدودها لا يلوي على شيّء، ولا يستطيع تقديم أي شيّء لها، فيسوع عند البياتي عاجز عن تخليص النّاس من أحزانهم وعذاباتهم، في حين يسوع/المسيح في التراث الديني هو رمز للخلاص الإنساني، فهو الذي سيبعث مرّة أخرى ليخلّص النّاس من الشّقاء والآلام وهذا ما ورد في الكتاب المقدس «فولدنا بقيامة يسوع المسيح من بين الأموات ولادة ثانية [...]لخلاص يكشف في اليوم الأخير، به تبتهجون مع أنّكم لابد أن تحزنوا حينا بما يصيبكم الآن من أنواع المحن»[3] ولكنّ البياتي يوظّفه عكس ذلك، حيث يجعله يكتفي بمشاهدة خيام يافا تبكي، وخفافيشها تهاجر يقول:

يافا يسوعك في القيود

عار تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك خيمة تبكي

وخفاش يطير[4]

---

[1] محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص183، 184

[2] حاتم الصكر : مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحداثية، ص116.

[3] الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والجديد)، ترجمة لجنة مؤلفة من مجموعة من العلماء، دب، دط، دت، ص360 .

[4] عبد الوهاب البياتي: ديوان "عن الموت والثورة، ص25.

لقد أضحى صغار "يافا" مشردين على قوارع الطرقات وجياعا بلا قوت، بل أمواتا بلا قبور، فهم منفيون من وطنهم، فلا يحصلون من أرضهم حتى على شبر منه ليواري أجسادهم، فقد أوصد "يهوذا" –رمز اليهودي والإسرائيلي- في وجوههم الأبواب، وسلب منازلهم، فتحَوُّل كل بهيج إلى حزن في نظر "يسوع" –الإنسان الفلسطيني-ولم تعد الدّموع تجفّ من مآقيه جرّاء العار الذي لحق به، والشلل الذي أصاب يديه:

قالوا:« تمتع من شميم،

عرار نجد يا رفيق»

فبكيت من عاري

فالباب أوصده "يهوذا" والطريق

خال وموتاك الصغار

بلا قبور، يأكلون

أكبادهم، وعلى رصيفك يهجعون[1]

فيسوع في هذه القصيدة محمّل بدلالات قومية وإنسانية في آن واحد، حيث يصوّر العذاب الذي يعانيه الإنسان العربي الفلسطيني والممثل في "يسوع".

كل هذا جاء في أسلوب فنّي بديع يمتزج فيه صوت الشاعر مع صوت قناعه يسوع، ذلك أن الشاعر لابد له من مزج صوته بصوت قناعه والتماهي معه في قصيدته حتى يتأتى للقناع القيام بمهمته التي يسعى إلى تحقيقها، فإذا تمزقت قشرته سقط في الذاتية والمباشرة، فما يميز القناع الصافي كما يسميه حاتم الصكر هو «كونه شخصية خالصة تتفرد بصياغة التجربة الشعرية، وتمثل بؤرتها، إذ تغدو رمزا مقنعا يروي ويتحرك وينجز كامل مكونات القصيدة وهو في هذا كله يتطابق مع المبدع موافقة أو مخالفة»[2]. يقول أمل دنقل في قصيدته "مقابلة خاصة مع ابن نوح" مرتديا قناع

[1] عبد الوهاب البياتي: ديوان "عن الموت والثورة، ص26.

[2] حاتم الصكر : مرايا نرسيس، ص126.

ابن نوح ومتماهيا معه في كل مقاطع القصيدة، فقد اندمج الصوتان في صوت واحد مكونان بذلك وجودا مستقلا وصوتا جديدا هو صوتهما معا :

قال لا للسفينة وبلغت رعود الإله (أدد) عنان السماء

... واجب الوطن وتحطمت الأرض الفسيحة كما تتحطم الجرة

... وفتكت بالناس كأنها الحرب العوان

وصار الأخ لا يبصر أخاه "[1]

تعد هذه القصيدة من أهم القصائد القناعية لأمل دنقل في هذا الشكل من أشكال القناع، إذ يقدم فيها الشاعر مفهوما جديدا للمواطنة من خلال ابن نوح الذي يصبح في نظره بطلا مغوارا لتمسكه بأرضه رغم كل ما يحصل فيها من كوارث، حيث سجل أمل دنقل نجاحه في التقنع بهذا القناع، فقد تمكن من خلق قناع نموذجي ترك أفق الدلالة على مستوى التطابق مع الواقع مفتوحا لعدة تأويلات واحتمالات [2]، ويرجع ذلك لقدرة هذا القناع على استيعابه للواقع المعاصر وتجاربه المعقدة .

إن نجاح الشاعر المعاصر في توظيف القناع البسيط وقدرته على الإيحاء والتكثيف الدلالي مرهون بمدى تحكم الشاعر في قناعه ودرجة تماهيه معه، فكلما كان القناع قادرا على التطابق مع الواقع والشاعر كان أكثر قوة وفاعلية وإيحاء، إلا أن ما يهدد القناع الخالص هو خطر «السطحية والمباشرة والتقريرية، إذا كان هذا القناع يحيل إلى شخصية سطحية ذات دلالة واضحة في السياق التاريخي والأسطوري»[3]، ومن ثم يجب على الشاعر أن يحمل قناعه هموم العصر بكيفية ذكية تجعل هذا القناع مكثفا بالدلالات، بعيدا عن السطحية والمباشرة، وعليه «أن يعدِّل ويحوِّر في جزئيات النموذج المستدعى، ويسبغ عليه الكثير من هموم العصر وتداخلاته فيصير النموذج معقدا ومتعدد الدلالات»[4]، وهذا ما يجنبه السطحية والوضوح والمباشرة .

---

[1] أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص465.

[2] ينظر حاتم الصكر : مرايا نرسيس، ص228.

[3] المرجع نفسه، ص118

[4] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل خوف الشاعر وخشيته الوقوع في السطحية أو الوضوح الذي قد يكون القناع البسيط سببا له هو ما جعل الشاعر العربي المعاصر يلجأ إلى توظيف عدة شخصيات قناعية في القصيدة الواحدة، ذلك أن تعدد الأقنعة والتماهي معها جميعا يكسب القصيدة تكثيفا دلاليا، ويعمق الإيحاء، وينأى بالقصيدة عن السطحية والمباشرة و«الرغبة في مزيد من التداخل، قد يلجأ المبدع إلى الاتكاء على أكثر من شخصية للنهوض بتجربته فتتضافر الشخصيات جميعا وتشكل قناعا مضاعفا أو مركبا متعدد الوجوه والقسمات»[1]، ومن هنا لجأ الشاعر العربي المعاصر إلى نمط آخر من الأقنعة، وهذا القناع هو القناع المركب .

2-2 القناع المركب (المضاعف) :

يقوم هذا الشكل من الأقنعة على«توظيف عدد من الشخصيات والرموز وتداخل أصواتها وتشابكها [...] إذ يغلف المبدع قناعه بأغلفة إضافية بتسخير شخصيات أخرى يسند لها أدوارا محددة، وينسج عن طريقها حبكات فرعية تصب جميعها في العقدة الرئيسية للنص »[2]. يشمل القناع المركب إذن عدة أصوات وشخصيات ورموز، بحيث يتماهى الشاعر مع كل هذه الأصوات والشخصيات ولا يهمل أي واحدة منها وتشغل كل واحدة منها حيزا معينا من القصيدة . يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة "محنة أبي العلاء" :

شربت من خمر الأمير، ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة بالحمى وبالضجر

أصبحت في بلاطه حجر

قيثارة مقطوعة الوتر [3]

[1] محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص206.

[2] المرجع نفسه، ص180

[3] عبد الوهاب البياتي : ديوان عن الموت والثورة، ص138

عمل البياتي في هذه القصيدة على التوحد بقناعه الرئيسي أبو العلاء المعري في الحيز الأكبر من القصيدة طارحا من خلاله جملة من القضايا، فهو في هذا المقطع "العباءة والخنجر"، يعبر من خلال قناع أبي العلاء المعري عما يصيب المرء من عبودية إذا ما هو أكل من خيرات السلطة، وعاش في قصورها وتمتع بملذاتها، فهي ستجعل منه خادمها المطيع، وتابعها الأمين، إذ يصوره في هذا المقطع على أنه مجرد تحفة من تحف الأمير، وحجرا من حجارة بلاطه لأنه شرب من خمره وتمرغ في نعيم قصره .

لم يكتف البياتي في هذه القصيدة بارتداء قناع أبي العلاء المعري، بل ارتدى إلى جانبه قناع غاليلو في مقطع أخر من القصيدة، إضافة إلى صوته المباشر أحيانا أخرى حيث يقول :

فإذا أردتم سادتي فالأرض لا تدور

ولا يغطي نصفها الديجور

و لا تضم هذه القبور

إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور[1]

لكن قناع غاليلو لا يشغل حيزا كبيرا من القصيدة حيث تماهى معه الشاعر في المقطع الأخير منها فقط، ورغم ذلك فقد جمع البياتي بين قناعيه وبين صوته الذاتي جمعا تحقق معه صراع داخلي وخارجي، ذلك أن القناع المركب «ينهض على شخصياته جميعا، لا يهمل أيا منها نهائيا، وإن تفاوتت أدوارها وحجم المساحات التي تغطيها في النص، فقد تستغرق شخصية ما معظم النص، وتهيمن على خطوطه الأساسية، غير أن ذلك لا يعني إقصاء الشخصيات الأخرى [...] لأن إقصاء أي شخصية من شخصيات القصيدة يؤدي إلى تشتيت التجربة، أو يقود إلى تصدع القناع وانهياره»[2]، وهذا ما تحقق للبياتي في هذه القصيدة التي تفاوتت فيها نسب التماهي بين مختلف الشخصيات، لكنه لم يلغ أي واحدة منها مما جعل التوظيف ينجح، والأقنعة تحافظ على قشرتها دون أن تمزقها .

---

[1] عبد الوهاب البياتي : ديوان عن الموت والثورة، ص140

[2] محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص180.

رغم ما يحققه القناع المضاعف من مميزات جمالية للقصيدة، إلا أن هذا النمط من الأقنعة قد يجعل القصيدة تحشد عددا كبيرا من الأقنعة يصعب معها تحديد الشخصية التي يتحدث من خلالها الشاعر وهذا ما يؤدي إلى الغموض والتعتيم أحيانا في نص المبدع .

2-3 القناع المخترع (المبتكر):

إذا كان القناع البسيط والمركب ينهضان في أغلب الأحيان على رموز تراثية، فإن القناع المخترع يقوم على «تجاوز الشاعر للرموز والشخصيات العامة، مبدعا رموزه وشخصياته الخاصة، ويصطحبها في أعماله الشعرية، متخذا منها أقنعة فنية -أحيانا- يعبر من خلالها عما يريد، فيقيم معها تفاعلا من نوع خاص، تكون نتيجة تجربة شعرية جديدة خالية من أغلب الترسبات الفكرية والمواضعات التاريخية والأسطورية، فيتسع بذلك أفق التوقع في النص»[1]، فهذا النمط من الأقنعة لا يعتمد الشخصيات الجاهزة، بل يبدع رموزه الخاصة.

ابتكر بعض الشعراء شخصيات ورموزا من إبداعهم الخاص واتخذوا منها أقنعة خاصة بهم، ليس لها أي مرجعية تاريخية، فقد ابتكر البياتي مثلا شخصية عائشة وجعل منها رمزه هو وحده يقول:

قالت سأقتله

وأحمل رأسه لقبيلتي

صنما لتعبده

وتحرقه إذا اقتتلت [2]

إن عائشة هي شخصية اخترعها البياتي وأضفى عليها ملامح أسطورية، فهي تموت وتحيى، تذهب وتعود، وتظهر وتختفي، وكل ذلك في وقت واحد. ويعود ابتكار البياتي لهذه الشخصية لشدة ولعه بتقنية القناع، حيث راح يبحث عن أقنعته وشخصياته في كل الأزمنة والأمكنة حتى وصل به الأمر إلى ابتكار شخصية من نسج خياله، وجعل منها قناعا صالحا لكل زمان ومكان .

[1] محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص180، 181.

[2] عبد الوهاب البياتي : بستان عائشة، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1989م، ص.50

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد في ابتكار أقنعة معاصرة خاصة بكل شاعر، فقد ذهب بعض الشعراء أبعد من ذلك في هذا النمط من الأقنعة، كما فعل الشاعر كاظم حجاج في ديوانه "غزالة الصبا، الذي «خرق القوانين، وكسر الرتابة، وأعلن ثورته بوجه التقليد والموروث والمتعارف عليه، فقد وظف في قصيدته من "ألواح الشاعر السومري أنا هو"، ضميري المتكلم والمخاطب جنبا إلى جنب، فقد اتخذ من نفسه قناعا لنفسه، فهو الغائب والحاضر والمتكلم والمخاطب والموجود وغير الموجود والمجبر والمتخير[1]. يقول في هذا المقطع الشعري:

لأني نحيل

لم أكلف الرب طينا ليخلقني

صاح بي : يا أنا هو

فتحت عيوني

أيما وطن تشتهي ؟ قال

قلت الجنوب "[2]

إن هذه القصيدة لا تحمل أي اسم ولا تحيل إلى أي رمز يختبيء الشاعر وراءه، حيث تفتقر إلى الاسم منذ بدايتها إلى نهايتها، فالراوي أراد أن يجعل من المتلقي قاضيا وفاصلا، فحينما يوظف له قناعا خاصا لا وجود له فهو أسلوب جديد لإثارة المتلقي، وذلك ليدفع به إلى التساؤل، فهو كسر للرتابة، وتغيير للمألوف، وكأنه يريد أن يقول أن كل الأقنعة التاريخية لا يستطيع أن يتوارى وراءها ولا تمثله ولا تعبر عنه، ولم تعالج الجوانب التي يسعى إلى معالجتها، الأمر الذي دفعه إلى ابتكار قناع خاص به للتعبير عن مكنونات نفسه، ومعالجة تناقضات الحياة بأسلوب جديد مغاير لما تعارف عليه المتلقون، وهي تأكيد لهويته الرافضة للواقع بقوله أنا هو [3]

---

[1] ينظر أثير حميد محمد ستائر لا تحجب الرؤى قصيدة القناع في شعر كاظم الحجاج : دراسة نقدية، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، د ط، 2010م، المجلد التاسع، العدد السابع عشر، ، ص96.

[2] كاظم الحجاج : ديوان غزالة الصبا، دار الينابيع للطباعة والنشر، عمان، ط1، 1999م، ص75.

[3] ينظر أثير حميد محمد : ستائر لا تحجب الرؤى قصيدة القناع في شعر كاظم الحجاج دراسة نقدية، مجلة ميسان، ص97، 98

لعل ابتداع هذا النمط الجديد من الأقنعة، من أجل خرق أفق التوقع لدى القارئ وخلق مسافة جمالية، بين القارئ والنص، مما يزيد النص جمالا، ويزيد القارئ رغبة في استكشاف مكنونات النص، إلا أنه قد أوقع الشعراء في الغنائية والمباشرة ونزع القناع، وسفور وجه الشاعر، فحين يقرأ المتلقي هذه النماذج الشعرية لا يلمس أي قناع يتوارى خلفه المبدع، بل يجد نفسه وجها لوجه أمام الشاعر ذاته ولا يسمع إلا صوته المباشر «ويحدث ذلك لأن القناع المخترع ينهض على رموز تكونت من رؤى المبدع وانبثقت من أفكاره، فهي لا تحمل من الملامح إلا ما أراده لها، وهي لذلك أكثر خصوصية [...] فهي مرنة المعالم، غائمة التفاصيل »[1]، ولو كان الأمر بهذه البساطة لاختلط القناع بتقنيات وأساليب أخرى، ولما كانت له خصوصيته التي تميزه عنها.

على الشاعر أن يكون أكثر حذرا في التعامل مع هذا النمط من الأقنعة وأكثر حرصا في اختيار أقنعته، وإلا انزلق به إلى تقنيات أخرى غير تقنية القناع، أو مال به إلى المباشرة والغنائية المفرطة التي يرمي إلى الابتعاد عنها من خلال هذه التقنية .

[1] محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص181.

البـــاب الثانـي: الأقنعة ودلالاتها في شعر محمود درويش

الفصل الأول: الأقنعة الأسطورية

الفصل الثاني: الأقنعة الدينية والتاريخية

الفصل الثالث: الأقنعة الأدبية

الفصـــــــل الأول: الأقنعـــــــة الأسطوريـــــة

1–قناع أوديب

2 – قناع جلجامش

اعتمد محمود درويش تقنية القناع في بعض دواوينه الشعرية، حيث اتخذ من القناع لباسا له ليعبر من خلاله عن القضايا الكونية والعربية والذاتية والقومية التي شغلت فكره، وأرهقت كاهله، وألقت بظلالها عليه، فكان أن لجأ إلى القناع بأنواعه المختلفة، -دينيا وأسطوريا وأدبيا وتاريخيا-، واتكأ على تقنياته وعناصره البنائية التي يقوم عليها. «فقد شهد تحولا ملحوظا في استخدام الشاعر لتقنية القناع بكثافة ملحوظة في دواوينه التي تلت حصار بيروت واجتياحها سنة 1982»[1]، فالقناع عنده قد شغل حيزا مهما في دواوينه في هذه الفترة، ومن الشخصيات التي تقنع بها وكان لها الحضور البارز في أعماله الشعرية «قناع المتنبي في قصيدته "رحلة المتنبي إلى مصر" ضمن ديوانه "حصار لمدائح البحر"، الصادر سنة 1984م، قناع أوديب ضمن ديوان "هي أغنية... هي أغنية" الصادر سنة 1986م، قناع يوسف عليه السلام، في قصيدته "أنا يوسف يا أبي"، ضمن ديوانه "ورد أقل" الصادر سنة 1986م، وقناع أبي عبد الله الصغير في قصيدته "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" ضمن ديوانه "أحد عشر كوكبا"، الصادر سنة 1992م»[2]. ناهيك عن قناع جلجامش وسيدوري، ومجنون ليلى وجميل بن معمر، وأبو فراس الحمداني، وهذه الأقنعة حملت دلالات متنوعة وأبعادا مختلفة باختلاف أنواعها.

لجأ محمود درويش إلى الأساطير العالمية واتخذ منها رموزا وأقنعة تماهى معها، حسب ما يخدم تجاربه الشعرية، حيث استمد من هذه الأساطير تجاربها التي توائم ما يصبو إليه من هذا التوظيف، إذ وجد فيها مخزونا معرفيا هائلا يحيل إلى طريقة تفكير الإنسان البدائي، فكانت الأساطير اليونانية والبابلية مادته التي استقى منها أقنعته المختلفة.

1- قناع أوديب:

يتخذ محمود درويش من شخصية "أوديب" قناعا له في قصيدة تحمل عنوان "أوديب"، حيث يكون فيها "أوديب" محورا لهذه القصيدة، وتطغى ملامحه التراثية عليها، إذ يلزم درويش قناعه هذا

[1] ناصر يعقوب: قصيدة القناع: قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، م24. ع3. 4. 2008م. ص253

[2] ينظر المرجع نفسه، ص253 .

ولا يبرحه في أي مقطع من مقاطعها، متخذا منه قناعا خالصا ولا يشرك معه أي قناع آخر، حيث تتوزع ملامح هذا القناع الأسطوري على مقاطع القصيدة السبعة.

يبدأ المقطع الأول من القصيدة باستفهام إنكاري مفاده عدم حاجة أوديب للمعرفة، حيث يسوق الشاعر الخطاب على لسان أوديب نفسه. يقول:

ما حاجتي للمعرفهْ؟
لم ينجُ منّي طائرٌ أو ساحرٌ أو إمرأهْ.
العرش خاتمةُ المطافِ، ولا ضفافَ لقُوّتي
ومشيئتي قَدَرٌ. صنعتُ أُلوهتي
بيدي، وإلهةُ القطيع مُزَيَّفهْ.
ما حاجتي للمعرفهْ؟[1]

يتكرر سؤال المعرفة "ما حاجتي للمعرفة؟" طوال القصيدة، حيث يتساءل أوديب في كل مقطع من مقاطعها عن حاجته للمعرفة، وهو استفهام إنكاري يريد به الشاعر عدم حاجته للمعرفة، فيسوق المقطع الأول من القصيدة مستبقا الأحداث، حيث يفتتح القصيدة باعتلاء "أوديب" عرش الملك بقوته وإرادته، وهو قدر صنعه هو بيده، ولا دخل لأصله ونسبه وعرقه فيه، وفي طريقه لنيل العرش لم يكترث لأي أحد، فالمهم عنده هو الوصول إلى العرش، وما دام هذا الأمر قد تحقق فلا يهمه أن يكون أصله أميرا أو راعيا.

ما يهم أوديب القناع هو اللحظة الآنية، على عكس أوديب الأسطورة، ففي الأسطورة لا يترك وسيلة إلا وجربها ولا طريقا إلا وسلكه من أجل معرفة ماضيه، في حين أوديب المعاصر مستمتع بما حقق في حاضره من انتصار غير آبه للماضي، فما الماضي بالنسبة إليه إلا ألم ومعاناة ودموع. يقول:

السرُّ في الإنسان،
والإنسان سيّدُ نفسه وسؤالِهِ
لا علم إلاّ ما يراهُ الآن،

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، 1994م، المجلد الثاني، ص288

والماضي دموعٌ مُتْرفهْ

ما حاجتي للمعرفهْ؟[1]

ما دام الحاضر بيده، وهو من يملك العلم الآني، فهو لا يؤمن إلا بما يراه هو، فما حاجته لمعرفة الماضي إذن، والماضي ليس هو من صنعه ولا هو مسؤول عنه، فكله دموع وألم لا شأن له به.

ويستمر الشاعر في المقطع الثالث بتأكيد عدم حاجته لمعرفة الماضي، ويواصل أوديب المعاصر افتخاره بحاضر صنعه هو بنفسه، وأن على التاريخ أن يعيد تسجيل الأحداث، وتوثيق شيء واحد هو الحاضر الذي يعيشه، لا الأمس لأن الأمس قد مات ولا رجعة له، فهو يحيا ها هنا في الحاضر، ولا حاجة له بمعرفة ماضي قد مضى:

أمشي أمامي واثقاً من صولجان خطايَ. ظلّي أزرقٌ

والناسُ أشجاري

وللتاريخ أن يأتي بكُلّ قضاتِهِ وشهودِهِ

ليؤرخوا فرحي بمملكتي

وأولادي وسُورُ مدينتي

وجلالَ أقنعتي

وموتَ الأمسِ فيّ وفي المؤرِّخ. ههنا أحيا. هنا أحيا،

هنا

ما حاجتي للمعرفهْ؟[2]

يتمسك درويش بقناعه هذا ويتماهى معه تماهيا كليا، حيث تتواصل اشتراطات ظهور القناع الأسطوري في باقي مقاطع القصيدة، وتطغى ملامحه الأسطورية على النص لكنها في الوقت ذاته تحمل هموما معاصرة، فلإن كانت تتقاطع مع الماضي في القصة الأصلية مثل قتل أوديب لأبيه

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص288، 289.

[2] المصدر نفسه، ص289

وزواجه بوالدته والتباس أصل أبنائه الذين يصبحون فجأة إخوته وأبناءه في نفس الوقت، إلا أن درويش يمزجها بآلام الحاضر والواقع الراهن حين يختلف عن أوديب الأسطورة في حاجته للمعرفة وفي اعترافه بأخطائه حين يفقأ عينيه، فأوديب المعاصر يتمسك بعرشه وملكه بل ويتفاخر بذلك، ولا يكلف نفسه عناء البحث عن أصله بتاتا. يقول:

لا شأن لي بسلالتي
كانوا رُعاةً أم ملوكاً، أم عبيدْ
هذا أنا مَلِكٌ
أنا ملك وحيدْ
وأُحِبُّ امرأتي وأعبدُها وأَلبسُ عُرْيَها
وأشدُّها من كل أطراف الدم الجنسيِّ في دمها
وأُطلقُ صرختي بفحيح حيواناتها الصغرى.
أُريدكِ مَرّةً أُخرى، فلا تتحدثي عن زوجكِ الماضي وعن رجل سوايَ.
أنا هنا ـ وأنا هنا
وأنا هنا
وهنا أنا...
ما حاجتي للمعرفهْ؟[1]

يؤكد أوديب المعاصر في هذا المقطع تعلقه فقط بالحاضر وينفي أي علاقة له بالماضي، حتى وإن كانت زوجته هي أمه فهو لا يعترف بذلك، ولا يؤمن إلا بأنها زوجته، وأنه الوحيد المعترف به الآن، وذلك ما يتضح من خلال التقديم والتأخير الذي يكرره في نهاية هذا المقطع "أنا هنا. وأنا هنا. وأنا هنا. وهنا أنا"، فأوديب المعاصر لا يأبه إلا بكونه الموجود الوحيد الآن.

[1] محمود درويش : ديوان محمود درويش، ص289، 290.

إن أوديب القناع في هذا النص لا يملك من أجوبة الماضي إلا الحاضر، وما الحاضر بالنسبة إليه إلا أوديب الملك إذ هو وسط هذه المتاهة التي تحيط به من أسئلة الماضي حول أصله وأصل أمه وأبيه وأبنائه لا يقدم لها إلا جوابا واحدا لا غير إنه أوديب الراهن، أوديب الحاضر، أوديب الملك الوحيد لأنه ليس جزءا من الماضي ولم تكن له يد فيه فلم إذا يفتش عن أجوبة لشيء لم يكن له باع فيه؟ لذا نجده في كل مقاطع القصيدة ينفي أي علاقة له بالماضي وتفاصيله، وينفي بالمقابل حاجته لمعرفة هذا الماضي كما أنه لا يجيب عن هذا الماضي إلا بالحاضر، والحاضر الذي يعترف به هو أنه لا وجود له خارج أوديب الملك المعاصر يقول:

أنا كائنٌ في ما أكونْ

وأنا أنا

ماضيِّ سرٌّ لا يُؤرِّقني،

سأكمل ما بدأت من الجوابِ، لأكملَهْ

لا شأن لي بالأسئلة

عمّا مضى

لا شأن لي، لا شأنَ لي. وأنا جوابٌ للجوابْ،

لا شأن لي في أصل أُمّي

سيّان، إن كانت أميرهْ

أو فقيرهْ.

أنا واحدٌ

أحَدٌ

مَلكْ..

ما حاجتي للمعرفهْ؟[1]

[1] محمود درويش : ديوان محمود درويش ص290، 291.

لا جواب لأسئلة الماضي إلا الحاضر، فكل الماضي سيان عند أوديب، فالمهم عنده هو الحاضر، حاضره الذي صنعه هو بيده، لا يهمه إلا أنه هو الملك الأوحد في المعمورة، فهذه هي المعرفة التي يعرفها ومتيقن منها، ولا يريد أن يعرف سواها، فهي الحقيقة الوحيدة بالنسبة له، وكل ما دونها إنما هو زيف وهذيان لا شأن له به .

يتساءل أوديب المعاصر في المقطع السادس عن جريمته التي ارتكبها، هل هي جريمة المعرفة أم جريمة القتل؟ وأنّى له أن يعرف أنه قاتل أبيه الملك وزوج أمه؟ أنّى له أن يعرف كل هذا؟ لم يخبره أحد أنه ابن الملك المغدور، كل شيء جاء صدفة في طريقه فما ذنبه هو؟ وما هي جريمته التي ارتكبها؟ كان جاهلا بكل شيء، فكيف يحاسب الآن على جريمة لم يكن له علم بها؟:

لم يسألوني مَرَّةً: من أي صُلْبٍ قد أتيت؟

لم يسألوني: مَنْ أبوك ومَنْ أخوك؟ ومن قتلتَ وهل قتلت؟

لكنهم قالوا: ستثأرُ للملكْ

فسألت: من قتل الملكْ؟

وسألت: من قتل الملكْ؟

أنا قاتلُ الملكِ. الملكْ

هو والدي المجهول والراحلْ

وأنا بريءٌ من دَمٍ واقفْ

بيني وبين الله. لم أعرفْ

بأني القاتل الجاهلْ

وهل الجريمة أنني قاتلْ

أَمْ أَنّني عارفْ؟![1]

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص291، 292 .

لربما كانت الجريمة الوحيدة أو الجريمة الأكبر التي ارتكبها أوديب المعاصر هي المعرفة، فالجهل أوقعه في جرائم أكبر من التي كان يتوقعها، والمعرفة نغصت عليه معيشته وقلبت حياته رأسا على عقب، حيث يقول في المقطع الأخير:

أنا زوجُ أُمّي

وابنتي أُختي

وتختي، مثل عرشي، أوبئهْ

يا امرأهْ

يا معرفهْ

ما حاجتي لكما،

لماذا لم تموتا مثل موت الآلهة

مَنْ أطلق الماضي عليّ كأخطبوط حول روحي التائههْ

مَنْ دسَّ في خمري سموم المعرفهْ؟

ما حاجتي للمعرفهْ؟

ما حاجتي للمعرفهْ؟[1]

لا يحتاج أوديب المعاصر إلى معرفة تهدم كل ما بناه في لحظة واحدة، هو يعرف أن كل شيء بناه لم يكن سوى أوبئة وفساد، وأن كل شيء يذكره بجرائمه إن عرشه أو زوجته أو أولاده، فكلهم شاهد عيان على هذه الجرائم، فما حاجته للمعرفة؟ هو يعلم بأنها ستكون سمًّا مدسوسا في خمره لذا فإن أوديب المعاصر يلحّ في كل مقطع على عدم حاجته لمعرفة ستهدم عرشه على رأسه، وتحوّل حياته إلى كابوس مرعب، فليبق إذا جاهلا، فحلاوة الجهل أفضل من مرارة المعرفة.

لعب قناع أوديب في هذه القصيدة دورا هاما في إبراز حجم الجرائم التي ارتكبها العدو الإسرائيلي في حق الشعب الفلسطيني، إذ حفل هذا القناع الذي اختفى وراءه درويش -بامتياز في مقاطع القصيدة السبعة- بدلالات الغاصب المستبد الجاهل بتاريخه وتاريخ شعب فلسطين العريق،

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص، 292.

«حيث ترمز شخصية أوديب الحاكم الظالم المتغطرس للعدو الذي يحاول نسيان التاريخ واختلاق دولة يهودية معاصرة مع محاولة محو الأمس والتاريخ الفلسطيني»[1]، حيث يحمل النص احتمالات عدة، ودلالات عديدة، فشخصية أوديب غنية بمختلف الأبعاد الفكرية والإنسانية نظرا لحمولاتها التي تحملها في التراث الأسطوري وقدرتها على حمل الهموم المعاصرة للإنسان المعاصر في نفس الوقت.

قد يحمل قناع أوديب دلالات أخرى غير دلالة العدو الإسرائيلي الذي يرمي إلى محو الهوية الفلسطينية ومحو تاريخها العريق من أجل إقامة دولة صهيونية مكان فلسطين، «فمن خلال الصفات التي أكسبها لشخصية أوديب، يرفض الشاعر أن يعامل الإنسان وفقا لأصله العرقي، ولا لانتمائه لبلد معين أو حتى للون، فالإنسان إنسان دون النظر لصفته العرقية، فالشاعر هنا يحول المعاناة الذاتية الخاصة بالشاعر أو أوديب القناع إلى معاناة إنسانية لا ترتبط بعرق معين، ولا تنتمي لطائفة اجتماعية معينة »[2]، هذا ما يتجلى من خلال رفض الشاعر المتواصل أو رفض أوديب القناع لأي علاقة تربطه بماضيه أو بأبيه وأصله ونسبه.

ومن جهة أخرى قد يحيل قناع أوديب إلى دلالات أخرى تتعلق «بعدم المباهاة بالأمجاد السابقة دون النظر إلى الوضع الحرج الذي وصل إليه العرب، فسؤال الشاعر المحوري حول المعرفة والحقيقة التي يبحث عنها الإنسان وعن الماضي الذي قد يكون عبئا على صاحبه، فأوديب الأسطورة جريمته المعرفة، وأنه علم ماضيه الذي سمم حياته، وبدلها، في حين يتباهى العربي بأصله وبأمجاده السابقة دون النظر للحالة التي أصبح عليها من شعب مشتت وضائع ومصفى عرقيا»[3]، ولعل تجذر شخصية أوديب في التراث الأسطوري، وقدرة الشاعر على شحنها بهموم الإنسان المعاصر هو ما جعلها متعددة الدلالات، قابلة للقراءة والتأويل.

---

[1] ريحاب عثمان عبد الغني : بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2015م، ص642.

[2] المرجع نفسه، ص640.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- قناع جلجامش:

على غرار الملاحم اليونانية وأساطيرها لجأ محمود درويش إلى الملاحم البابلية، واتخذ من بعض أبطالها ورموزها رموزا له وأقنعة اختفى وراءها لأنه رأى فيها ما يخدم تجربته الشعرية، وكانت ملحمة جلجامش وسيلته في ذلك، بما تمتلكه من طاقات إيجابية، فقد حفل ديوان "جدارية" بقناع "جلجامش" الذي تماهى معه محمود درويش في حوار داخلي مع صديقه "أنكيدو" مستعينا بقناع ثانوي هو قناع "سيدوري" ليطرح من خلال هذه الأقنعة أسئلته الوجودية يقول:

هَبَاءٌ كاملُ التكوينِ...
يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة.
نام أَنكيدو ولم ينهض . جناحي نام
مُلْتَفّاً بحَفْنَةِ ريشِهِ الطينيّ . آلهتي
جمادُ الريح في أَرض الخيال . ذِراعِيَ
اليُمْنى عصا خشبيَّةٌ . والقَلْبُ مهجورٌ[1]

يشي هذا المقطع بدلالات الفقد والغياب، فبعد موت أنكيدو لم يستطع جلجامش ملأ الفراغ الذي تركه غيابه، فها هو القناع "جلجامش" يشكو ألم غياب صديقه عنه، ويشعر بالوحدة الشديدة بسبب فراقه له، فقد بات قلبه مهجورا من دونه، ولم يعد له سند يستند عليه، فحتى الآلهة لم تستطع أن تمنع رحيله ووقفت عاجزة أمام الموت، فكان هذا الموت دافعا أساسيا لبحث أنكيدو على وسيلة تبقيه شابا يافعا لا يعرف الموت إليه طريقا .

يبدأ درويش بعد ذلك بحوار داخلي يخاطب من خلاله روح أنكيدو، حيث يعاتب "جلجامش" صديقه لأنه تركه وحده ورحل عنه. يقول:

كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ، فاتَّسَعَ الصدى
الوحشيُّ: أنكيدو! خيالي لم يَعُدْ

[1] محمود درويش : الأعمال الجديدة، دار رياض الريس للكتاب والنشر، ط1، 2004م، ص513.

يكفي لأُكملَ رحلتي. لا بُدّ لي من
قُوّةٍ ليكون حُلْمي واقعيّاً. هاتِ
أَسْلِحتي أُلَمّعْها بِملح الدمعِ. هاتِ
الدمعَ، أنكيدو، ليبكي المَيْتُ فينا
الحيِّ. ما أنا ؟ مَنْ ينامُ الآن
أنكيدو؟ أَنا أَم أَنت ؟ آلهتي
كقبض الريحِ. فانْهَضْ بي بكامل
طيشك البشريِّ، واحلُمْ بالمساواةِ
القليلةِ بين آلهة السماء وبيننا. نحن
الذين نُعَمّرُ الأرضَ الجميلة بين
دجلة والفراتِ ونحفظُ الأسماءَ.[1]

يواصل درويش ارتداءه لقناعه "جلجامش" في هذه الأسطر الشعرية التي يناجي فيها "جلجامش" صديقه "أنكيدو" ويرجوه أن يساعده على مواصلة الطريق، لأن قواه قد خارت و لم يعد لديه ما يتمسك به فحتى خياله لم يعد يسعفه من أجل ذلك، لكن درويش يحاول من خلال قناعه الذي يتماهى معه بشكل كلي أن ينقل من خلاله شدة معاناته وعذابه أثناء محاولاته الوقوف على قدميه من جديد، لأن حزنه قد أفقده القدرة على استيعاب الأمور فلم يعد يدري من شدة ألمه أهو الميت أم صديقه أنكيدو، وتصل به المعاناة إلى منتهاها حين يرى الآلهة هي الأخرى عاجزة على ردّ الموت أو حتى على إسكات آلامه، فيتوسل إلى صديقه بأن ينهض ليكمل معه حلمهما في تعمير الأرض الجميلة ويحفظ استمرار الحياة عليها، فيتساويان بذلك مع الآلهة في الخلود، الخلود الذي جعلته حكرا عليها وحدها، وما تفطن "جلجامش" إلى هذه الحتمية إلا بعد رحيل صديقه عنه .

[1] محمود درويش : الأعمال الجديدة، ص513، 514 .

تتابع أسطر القصيدة ويتتابع معها توحد الشاعر مع قناعه إذ يصبح درويش هو جلجامش العصر الحديث، الذي يحاور أنكيدو ويتوسل إليه لينهض من نومه، لكن أنكيدو يخذله حين لا يستطيع النهوض من مكانه، ولا يستيقظ من رقدته الأبدية. يقول:

مَلَلْتَني، يا صاحبي، وخَذَلْتَني، ما نفْعُ حكمتنا
بدون فُتُوّةٍ... ما نفعُ حكمتنا؟ على باب المتاهِ
خذلتني،
يا صاحبي، فقتلتَني، وعليَّ وحدي
أَن أرى، وحدي، مصائرنا. ووحدي
أَحملُ الدنيا على كتفيَّ ثوراً هائجاً.
وحدي أَفتشُ شاردَ الخطوات عن
أَبديتي. لا بُدَّ لي من حَل هذا
اللُغْزِ، أنكيدو[1]

يقرر "جلجامش" أخيرا أن يبحث عن الخلود وحده، لأن أنكيدو قد خذله حين تركه وحيدا وصمت صمتا أبديا، فمن خلال موت صديقه يكتشف أن لا معنى لأي شيء في الحياة، فلا حكمته تفيده ولا شيء آخر من دون خلود، لذا يتخذ قرارا حاسما بالبحث عن حلّ للغز الخلود، والتفتيش وحده عن مصيره في هذه الحياة، مصير يسعى جلجامش إلى كتابته بيده عن طريق البحث عن وسيلة تمكنه من الخلود والفرار من الفناء المخيف، فموت صديقه قد أخافه ووتره وجعله يعيش احتدام السؤال الوجودي المرعب عن معنى الحياة وجدواها قي ظل جبروت الموت، لذلك يمشي ضاربا فيافي الأرض في رحلة أسطورية، بحثا عن سر الحياة وطريق الخلود. يقول:

أنكيدو، سأحملُ عنكَ
عُمْرَكَ ما استطعتُ وما استطاعت

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص514، 515.

قُوَّتي وإرادتي أَن تحملاكَ . فمن
أَنا وحدي ؟ هَبَاءٌ كاملُ التكوينِ
من حولي . ولكني سأُسْنِدُ ظلَّكَ
العاري على شجر النخيل . فأين ظلُّكَ ؟
أَين ظلُّك بعدما انكسرَتْ جُذُوعُك؟
قمَّةُ
الإنسان
هاويةٌ...[1]

رغم محاولة جلجامش البحث عن الخلود وحده، إلا أنه يحاول عبثا، فمحاولته يائسة من دون صديقه أنكيدو، لذا يحاوره من جديد، ويستحضر خياله وظله ليعيش عمره وعمر صديقه، أو لأنه لم يستطع العيش من دونه فهو لا شيء وحده، لكنه يكتشف أنه مهما حاول إحياء ذكراه فإن ذلك لن يجدي نفعا لأن جذوعه انكسرت، فلا قيمة للإنسان بعد موته ولا جدوى من محاولة استعادته.

يبدو أن جلجامش لا يستطيع التخلي عن صديقه أنكيدو مهما حاول، إذ يحيل المقطع التالي على استنجاد جلجامش صديقه والتوسل إليه للنهوض من نومه لأنه لا يقدر على العيش من دونه:

أَنكيدو، ترفَّقْ
بي وعُدْ من حيث مُتَّ، لعلَّنا
نجدُ الجوابَ، فمن أَنا وحدي؟
حياةُ الفرد ناقصةٌ، وينقُصُني
السؤالُ، فمن سأسألُ عن عبور
النهر؟ فانهَضْ يا شقيقَ الملح
واحملني . وأَنتَ تنامُ هل تدري
بأنك نائمٌ ؟ فانهض.. كفى نوما!

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص515.

تحرَّكْ قبل أَن يتكاثَرَ الحكماءُ حولي
كالثعالب[1]

يشعر "جلجامش" بأن حياته ناقصة من دون صديقه فهو لا يجد من يسأل، ولا يجد وحده جوابا لأسئلته، فيحث صديقه على النهوض غير مصدق بأنه ميت، بل نائم فقط ولابد أن يستيقظ من نومه الطويل ولو بعد حين، ولابد من أنه سيساعده على إيجاد أجوبة لأسئلته الوجودية، وإن كانت رحلة البحث عن الخلود لدى "جلجامش" الأسطوري تعني البحث عن الاستقرار في الحياة دون الفناء فإن رحلة البحث عن الخلود لدى درويش/جلجامش المعاصر هي رحلة عن خلود الإبداع الشعري «حيث الذات الشاعرة هي القوة التي تدفع على الاستمرار في الإبداع الشعري ومقاومة الموت والجمود، فيبحث الشاعر عن الخلود من خلال الشعر مثلما يبحث "جلجامش" عن الخلود والأبدية»[2]، وإن كان جلجامش الأسطوري قد أضاع عشبة الخلود التي كان قد عثر عليها دون مساعدة صديقه، فإن درويش/جلجامش المعاصر «لا يستطيع البحث منفردا بدون ذاته الشاعرة التي تمثل الصديق الوفي لديه، فالشاعر يخشى الموت الروحي الذي يفقده بفقد الذات الشاعرة التي لا يستطيع أن يكمل طريق البحث عن الخلود الشعري بدونها، ولذا فهو يبكي هذه الذات ويحاورها بألا تموت وتتركه وحيدا في رحلة البحث لأن خياله سيفقده القدرة على الإبداع بدونها»[3]، فالخلود الشعري بالنسبة إليه لا يقل أهمية عن الخلود الجسدي .

وفي ظل بحث "جلجامش" المتواصل عن الخلود واستنجاده بصديقه من أجل النهوض والبحث معه عن جواب، يظهر قناع آخر، قناع ثانوي يرتديه درويش في محاولة منه لإيجاد معنى الخلود، حيث يظهر خطاب المرأة "سيدورى" صاحبة الحانة ونصيحتها لجلجامش/درويش، كونها تمثل أحد الحكماء الذين يحاولون نصح جلجامش في بحثه المضني عن سر الحياة، وعشبة الخلود الأبدي. يقول:

[كُلُّ شيء باطلٌ، فاغنَمْ

---

[1] محمود درويش : الأعمال الجديدة، ص515، 516.

[2] ريحاب عثمان عبد الغني : بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، ص516.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حياتَكَ مثلما هِيَ برهةً حُبْلَى بسائلها،
دَمُ العُشْب المقَطَّرِ . عِشْ ليومك لا
لحلمك. كلُّ شيء زائلٌ. فاحذَرْ
غداً وعشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ
تحبُّكَ. عِشْ لجسمِكَ لا لِوَهْمِكَ
وانتظرْ
ولداً سيحمل عنك رُوحَكَ
فالخلودُ هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود.
وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل، أو
زائل أو باطلٌ][1]

ففي هذا التناص مع نصيحة سيدورى، يوجد جواب ما لسر الحياة، والسبيل إلى الخلود فيها، تنصح سيدورى جلجامش المعاصر بالانغماس في الحياة ولذائذها ومتعها، في الفرح والإفراح، في المتعة والإمتاع، في الإلتذاذ والإلذاذ، فترشده إلى الحكمة الخالدة، عليك الاستمتاع في الحياة، لا تضيعها بحثا عن سرها، فأهم أمر في الصراع بين الحياة والموت أن تنحاز إلى الحياة، إلا أن الشاعر «لا يقتنع بحلول الحكماء لمسألة الخلود الكائن في التناسل، وإنما يرى الخلود في هذه الذات التي يستنهضها ليكمل أحدهما الآخر من خلال الإبداع الشعري، ولهذا يرفض النبرة اليائسة التي تغلق النص من خلال التناص مع نصيحة سيدورى واتنا باشتيم –الحكماء- لجلجامش بأنه لا طائل وراء البحث عن الخلود المستحيل والاندماج في الحياة الزائلة ومفاتنها»[2]، فإذا كانت نصيحة الحكماء لجلجامش الأسطوري بالانغماس في الدنيا ولذائذها هو الحل الأمثل للخلود في الحياة فإن جلجامش المعاصر يرى الخلود في الإبداع الشعري.

يختلف خلود "جلجامش" عن خلود درويش«فإذا كان "جلجامش" قد ضاع منه حلم الخلود فدرويش قد وجد الطريق إلى تحقيقه من خلال النقش على الحجر الخالد في شعره، وقد

[1] محمود درويش : الأعمال الجديدة، ص516، 517.
[2] ريحاب عثمان عبد الغني: بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، ص617.

وظفه الشاعر محمود درويش باحثا عن الخلود والأبدية من خلال شعره، لذا فإنه يرى في نفسه "جلجامش" العصر الحديث الباحث عن الخلود المنتصر على الموت، وقد وظف الشاعر جوهر الأسطورة ضمنيا من خلال البحث عن الخلود عن طريق الشعر»[1]، فالخلود عند درويش هو خلود النص الشعري الذي يكتبه، فقناع "جلجامش" يحمل بين طياته سعي الشاعر من أجل الخلود الشعري من خلال البحث عن سر الخلود في الحياة لدى "جلجامش" الأسطورة.

كما تعد الجدارية «محاولة نهائية من درويش شعريا ليماثل الملحمة نفسها، حيث يبدأ التماهي في الشكل اللغوي بين العناوين "ملحمة جلجامش، وجدارية محمود درويش"، فضلا عن الاستئثار باحتمالاتها من حيث الدلالة على خلود النص بعد فناء صاحبه»[2]، فالنص معطى ثقافي يحمل في حد ذاته إمكانية الخلود والبحث وراء الأبدية، فكما أتيح لملحمة جلجامش الخلود قد يتاح لجدارية درويش الخلود أيضا، حيث تمثل الجدارية ذاتها «كمطولة شعرية من أهم نماذج درويش في البحث عن الخلود والأبدية ومحاولة التغلب على الموت والنسيان وذلك من خلال الحفر على الجدران واعتبار الجدارية هي وصية الشاعر ومعلقته الخالدة»[3]، فلطالما بحث درويش من خلال شعره عن العالمية والخلود، ولعل الجدارية من أكثر مطولاته الشعرية سعيا وراء ذلك من خلال ما تملكه من أبعاد فنية ودلالات إنسانية تجعلها قادرة على الوصول إلى الغرض الذي يرمي إليه الشاعر من خلالها.

وقد يحمل هذا القناع دلالات أخرى غير دلالات الخلود الشعري، فإلى جانب دلالاتها الإنسانية التي تحيل عليها باعتبارها نصا يسعى للبحث عن أجوبة للأسئلة الوجودية، فهي في الوقت ذاته تحمل احتمالات دلالية أخرى، إذ أن هذا القناع الذي تماهى معه الشاعر تماهيا كاملا في هذا المقطع من الجدارية ممثلا في قناع "جلجامش"، قد يحمل دلالة الخوف من النسيان للذات والوطن، فباعتبار الشاعر يعاني في هذه الفترة التي كتب فيها الجدارية المرض، فإن النص يحمل

[1] ريحاب عثمان عبد الغني: بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، ص611.

[2] خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدوري قراءات في شعر محمود درويش، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2009م، ص27.

[3] ريحاب عثمان عبد الغني: بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، ص617، 618.

إمكانية خوف الشاعر من النسيان بعد وفاته، وباعتباره مغتربا فهو يخشى من نسيان هويته الفلسطينية ونسيان وطنه له أو نسيانه هو لوطنه.

يعد قناع جلجامش قناعا محمّلا بالدلالات التي لا يمكن حصرها، ذلك أن له في التراث الأسطوري الإنساني حضورا فاعلا، ومن هنا كان له وجودٌ قويٌ وحضورٌ فاعل في تجربة درويش الشعرية أيضا، فكان توظيفه له وتماهيه معه ناجحا إلى حد بعيد، إذ لم يفارق درويش قناعه أبدا وإن كان يختلف عنه في بعض الأحيان لكي يؤدي دلالات معاصرة.

الفصـــــل الثـــــاني: الأقنعــة الدينيــة والتاريخيــة

1- الأقنعة الدينية

2 – الأقنعة التاريخية

1– الأقنعة الدينية:

حظي التراث الديني باهتمام كبير لدى محمود درويش، إذ شغف بالرموز الدينية المختلفة سواء ما تعلق منها بالموروث الديني التوراتي أو الإسلامي، ولعل ذلك راجع لما يمتلكه هذا الموروث من تأثير على الناس، وما يحويه من قداسة لديهم، ومن هنا كانت لهذه الشخصيات فاعلية كبيرة في عصرها، وفاعلية في أشعار درويش، حيث لاقت حضورا قويا في شعره، بما تكتنـــزه من طاقات إيحائية وأبعاد دلالية، فأكسبت شعره تعددا في القراءات والتأويل، مسيحية كانت أو يهودية أو إسلامية.

1–1 قناع اليهودي المسبي:

اشتملت قصيدة "المزمور الحادي والخمسون بعد المائة" من ديوان "العصافير تموت في الجليل" على قناع توراتي هو قناع اليهودي المسبي «فقد شكلت قصيدة "المزمور الحادي والخمسون بعد المائة" حالة من التماهي القناعي عند محمود درويش، إذ حاول إضافة مزمور جديد لمزامير التوراة المائة والخمسون، من خلال التغني بأورشليم، ولبس قناع اليهودي المسبي الذي كان يتغنى بها، ويبث الشوق والهيام بها، عندما كان في السبي»[1]حيث يسعى درويش من خلال هذا القناع إلى بث شوقه وهيامه إلى فلسطين التي يحيل عليها الدال "أورشليم"، فما أورشليم إلا فلسطين، وما اليهودي المسبي إلا درويش المغترب عن وطنه. يقول:

أورشليمُ! التي ابتعدتْ عن شفاهي..
المسافات أقربْ.
بيننا شارعان، وظَهْرُ إله
و أنا فيكِ كوكبْ
كائنٌ فيكِ، طوبى لجسمي المعذَّب!
يسقطُ البُعْدُ في لَيْلِ بَابِلْ

[1] عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص121، 122.

و انتمائي إلى خضرة الموت_ حقْ

و بكاءُ الشَبَابيكِ_ حَقْ.

صَوْتُ حُرِّيَتِي قَادِمٌ من صليلِ السلاسلْ

و صليبي يُقَاتِلْ![1]

في هذا المزمور الذي أضافه محمود درويش إلى المزامير المائة والخمسين كما يتضح من العنوان الذي وضعه درويش لهذه القصيدة، يبث اليهودي المسبي حنينه لأورشليم التي نفي منها جسدا، ولكنه لم ينف منها حقيقة لأن روحه لا تزال ملتصقة بأسوارها وشبابيكها، بل هو كوكب كائن فيها، وإن كان جسمه يعذب إلا أنه سيقاتل ويناضل ويتحدى السلاسل والقيود من أجل العودة إلى أورشليم، فهو مستعد للتضحية من أجلها والموت فداء لها، فالمهم عنده أن تحيا أورشليم لأنه يحبها حبا جما، وحبه لها لا ينافسه فيه أحد «إِنْ نَسِيتُكِ يَا أُورُشَلِيمُ، تَنْسَى يَمِينِي، لِيَلْتَصِقْ لِسَانِي بِحَنَكِي، إِنْ لَمْ أَذْكُرْكِ إِنْ لَمْ أُفَضِّلْ أُورُشَلِيمَ عَلَى أَعْظَمِ فَرَحِي»[2]، فأورشليم مقدسة لدى المسبي وقداستها جعلته يفضلها على أي شيء آخر.

يلتصق درويش بقناعه أكثر، ويتماهى معه تماهيا كليا ليبث من خلاله دلالات الشوق والحنين لوطنه فلسطين من خلال الدال أورشليم، إذ تتسرب ملامح اليهودي المسبي إلى النص ليكون التقنع أكثر إحكاما من طرف الشاعر، حيث يواصل القناع إظهار حبه الشديد لأورشليم وحزنه على فراقها وبعده عنها. يقول:

أورشليم! التي عصرت كل أسمائها

في دمي..

خدعتني اللغات التي خدعتني

لن أُسَمِيَكِ

إني أذوب، وإنّ المسافات أقرب

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط14، 1994 المجلد الأول، ص287.

[2] الكتاب المقدس: سفر المزامير الإصحاح المائة والسابع والثلاثون، ص229.

و إمامُ المغنّين صُكَّ سلاحًا ليقتلني

في زمان الحنين المعلَّب،

و المزامير صارت حجارة

رجموني بها

و أعادوا اغتيالي

قرب بيارة البرتقال [1]

يصل المسبي حد الذوبان في عشقه لأورشليم وحبه لها، لكن لا شيء ينفعه في زمن كل شيء فيه مزيف حتى الحنين بات معلبا، والأغاني والترنيمات والمزامير لم تعد تجدي نفعا وتتحول إلى حجارة، فلا شيء عنده يمنع سبيه أو يقف في وجه مغتاليه، مما يعمق حجم مأساته وحزنه، فتتضخم صورة أورشليم أكثر في وجدانه، وتتحول إلى زيتونة دامية، ويتمنى لو أنه يستطيع مجاورتها والاندماج معها في الليلة الآتية. يقول:

أورشليم! التي أخذتْ شكل زيتونة

داميةْ..

صار جلدي حذاء

للأساطير والأنبياء

بابلي أنت، طوبى لمن جاور الليلة الآتيةْ

و أنا فيك أقرب

من بكاء الشبابيك. طوبى

لإمام المغنّين في الليلة الماضيةْ

و إمام المغنّين كان، وجسمي كائن [2]

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص287، 288.

[2] المصدر نفسه، المجلد الأول، ص288، 289.

يتمنى المسبي القرب من أورشليم، ويغبط من هم قربها، فقد طال بعده عنها، فمتى سيتأتى له الرجوع إلى أحضانها، إنه يحس بالقرب منها قربا شديدا، بل أقرب من بكاء شبابيك زنزانته التي زُج فيها، لكن هذا القرب ليس إلا قربا شعوريا قلبيا، وهو يريد أن يكتمل هذا القرب ويندمج معها جسدا وروحا.

يختتم درويش قصيدته القناعية بنفس المقطع الذي كان قد بدأها به، ويضيف لها تناصا دينيا من الكتاب المقدس هو لفظة "هلّلويا" التي يكررها ثلاث مرات ويتبعها بنقاط الحذف وينهي قصيدته على هذا الأساس يقول:

و أنا فيك كوكب

يسقط البعد في ليل بابل

و صليبي يقاتل..

هلّلويا

هلّلويا. .

هلّلويا. ..[1]

أراد درويش من خلال هذا التكرار أن يؤكد شدة قربه من فلسطين أو القدس أو أورشليم وإن أبعدوه عنها، وسيظل يقاتل من أجلها، ومن أجل العودة إليها، لأنه سيخلص من الأسر ويحطم القيود والسلاسل ويعود إلى القدس آجلا أم عاجلا حتى وإن كان سيبقى فيها ليلة واحدة.

سعى محمود درويش من خلال هذا القناع الذي تماهى معه إلى التعبير عن مدى شوقه للقدس، ونقل دلالات الاحتراق والعذاب خارجها، وعدم القدرة على تحمل بعدها، فكان هذا القناع وسيلته الناجحة في التعبير عن هذه الدلالات، «إذ تماهى خلف ترانيم المنفي في حب أورشليم والتقرب منها، معبرا عن شوقه في الوصول إليها والاندماج معها»[2]، وقد أدى هذا القناع المهمة المنوطة به على أكمل وجه، حيث تمكن من نقل الدلالات التي أراده الشاعر أن ينقلها، وما

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص، 289.

[2] عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص125.

ساعده على ذلك هو لغة القناع التي جاءت لغة مقتبسة من التراث الديني أو من الكتاب المقدس في المزامير، فقد حفل النص بالكثير من الألفاظ التي وردت في المزامير فتقاطعت لغة درويش مع لغة المزامير ليكون النص مزمورا آخر أضافه درويش إلى المزامير المائة والخمسين «فقد استغل درويش لغة المزامير في التماهي والتقنع بها، للتعبير عن حبه للقدس التي هي أورشليم»[1]، فكانت هذه الألفاظ عاملا آخر من عوامل نجاح القناع ومتانته من جهة أخرى فقد جعلت من النص مزمورا آخر، ومن هذه الألفاظ (أورشليم، مزامير، إمام المغنين، بابل، طوبى، هلّلويا)، فإلى جانب التماهي مع القناع ساعدت هذه التناصات هي الأخرى على تكثيف لغة النص وتعميق الدلالات ونجاح التماهي.

1– 2 قناع يوسف عليه السلام:

تعد شخصية النبي يوسف – عليه السلام – من أكثر الشخصيات التراثية الدينية استدعاء من طرف محمود درويش، فقد وظفها في عدة دواوين من شعره، واتخذت أشكالا عدة من أشكال التوظيف، لكنه لم يوظفه كقناع كلي إلا مرة واحدة في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" في ديوان "ورد أقل"، وإن كان درويش قد وظف هذه الشخصية في شعره بصفة كبيرة إلا أنه كان في كل مرة يحمّله دلالات مختلفة عن التوظيفات الأخرى، ولعل ذلك راجع لكون هذه الشخصية الدينية قد مرت بتجارب كثيرة في التراث الديني، ومن هذا المنطلق تنوعت دلالاتها واختلفت من توظيف لآخر باختلاف تجاربها الحياتية، وكان لها حضور فاعل وتأثير واضح إما في حياتها ومجتمعها أو تجارب الشعراء وقصائدهم، ومن هنا اختاره محمود درويش ليتماهى معه تماهيا كليا في قناع أحادي في قصيدة "أنا يوسف يا أبي"، وفي هذا القناع يمتزج التراث الديني الإسلامي والمسيحي، فالاستدعاء لهذه الشخصية التراثية يمس النص القرآني والتوراتي على حد سواء.

يتضح من عنوان القصيدة أن المتحدث فيها هو يوسف –عليه السلام- الذي يخاطب أباه يعقوب مستعملا ضمير المتكلم "أنا"، وكأن أباه لا يعرفه فيعرفه بنفسه قائلا أنا يوسف يا أبي،

[1] عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص125.

فلكأن العنوان بطاقة تعريف تحمل هوية المتحدث، فهل هذا راجع للسنين التي قضاها يوسف بعيدا عن والده فلم يعد يعرفه، أم أراد درويش بها شيئا آخر؟ المهم أن العتبة الأولى للنص تحيل إلى أن القصيدة قصيدة قناعية بامتياز.

يفتتح الشاعر نصه بنفس العبارة التي وضعها كعنوان للقصيدة ليؤكد درويش أن المتحدث هو يوسف لا غيره، ليبدأ بعد ذلك ببث شكواه لأبيه. يقول:

أَنا يُوسفٌ يَا أَبي. يَا أَبي، إِخْوَتِي لاَ يُحِبُّونَنِي، لاَ يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا أَبِي. يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيَرْمُونَنِي بِالحَصَى وَالكَلاَمِ. يُرِدُونَنِي أَنْ أَمُوت لِكَيْ يَمْدَحُونِي. وَهُمْ أَوْصَدُوا بَاب بَيْتِكَ دُونِي.وَهُمْ طَرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ. هُمْ سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي. وَهُمْ حَطَّمُوا لُعَبِي يَا أَبِي.[1]

يبدأ درويش نصه ببث شكواه لأبيه، فيقص عليه ما فعله به إخوته العرب في غيابه، لأنهم لا يحبونه ولا يريدونه بينهم، فيرمونه بالحصى والكلام الجارح، وهم لن يمدحوه إلا إذا رأوه تحت التراب، فهم من سمّموا حياته وحولوها إلى جحيم، فهم من أبعدوه عن أبيه وهو لا يزال صغيرا، و لم يكتفوا بذلك بل حطّموا حتى لعبه، فهي الأخرى لم تسلم من بين أيديهم، فأي حقد هذا الذي يحمله إخوة لأخيهم؟ وما الذي يجعلهم يكرهونه هذا الكره الدفين؟ وهل يمكن للأخ أن يكره أخاه ويكيد له المكائد والدسائس؟ أليس أباهم واحدا؟ أليسوا إخوة وما يصيبهم يصيبه؟ حتى يوسف لا يملك جوابا على هذه الأسئلة فيتوجه بها إلى أبيه يعقوب قائلا:

حِينَ مَرَّ النَّسِيمُ وَلاَعَبَ شَعْرِيَ غَارُوا وَثَارُوا عَلَيَّ وَثَارُوا عَلَيْكَ. فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي؟ الفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَى كَتْفَيَّ، وَمَالَتْ عَلَيَّ السَّنَابِلُ، وَالطَّيْرُ حَطَّتْ على راحتيَّ. فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي، وَلِمَاذَا أَنَا؟[2]

إن يوسف في هذا النص رمز للوداعة والسلام، فما من شيء يمرّ به إلا ويحبه، فحتى الطبيعة برموزها تتعاطف معه وتميل إليه، فالنسيم يلاعب شعره، والفراشات تحط على كتفيه، والطير تقع على راحتيه، والسنابل تميل عليه، فأي إنسان مسالم هو حتى لا تخافه الطيور والفراشات؟ هو لم

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص359.

[2] المصدر نفسه/ ص359.

يؤذ أحدا في حياته فلماذا يؤذيه إخوته؟ ماذا صنع لهم ليفعلوا به ما فعلوه؟ إنها الغيرة هي التي أعمت أبصارهم وقلوبهم، فقد خافوا أن يكون سيدا عليهم، فهل تفعل الغيرة والحسد كل هذا الفعل؟ وهل يصل بهم الأمر حد قتل أخيهم؟ ولماذا هو بالذات وليس غيره؟ إن يوسف القناع الذي يمثل الإنسان الفلسطيني، يطرح هذا السؤال على أبيه «لماذا هو وليس غيره يلاقي الذي يلاقيه على أيدي إخوته؟ هل لأنه لا يملك الأرض؟ إذن فلماذا لا يقاسمونه الأرض؟ أم لأن لا دولة له؟ فليصنعوا له دولة»[1]، نعم لقد كان هو وحده من يلاقي هذا الحتف، ولو أن درويش لم يمت لرأى كيف دارت الدائرة على إخوته العرب وصار أغلبهم بلا أرض، فلم يعد الإنسان الفلسطيني وحيدا في هذه الأزمة، فإخوته الآن مشردون في الأرض تائهون بلا أوطان، فهل هي لعنة يوسف قد حلت عليهم، أم أن التاريخ يثأر له، ويذيقهم ما ذاقه ليشعروا به هو؟ أم أي قدر هذا الذي يلاحق العرب ويذيقهم من كأس المر نفسه؟ إن «إخوة يوسف عندما تنكروا ليوسف فإنهم قد تنكروا لعروبتهم ونسبهم، فالإساءة ليوسف هي إساءة لهم»[2]، ولكن إخوته لم يعوا هذا الأمر، ونسوا أن الدائرة تدور، وأن دوام الحال من المحال.

لا ذنب ليوسف فيما يحصل، ولا ذنب للفلسطينيين فيما يتعرضون له من ظلم واضطهاد من طرف القريب والبعيد، والعدو والصديق، لا ذنب لهم إلا أنهم فلسطينيون، فهل هذا يكفي ليلاقوا ما يلاقونه حتى من إخوتهم؟ فمن سيقاتلون الآن؟ ومن عدوهم ومن أخوهم؟ بل إن يوسف القناع يرى أن العدو المتمثل في الذئب بات أرحم من إخوته الذين اتهموه بأكله، ولكنه بريء من دم يوسف وأرحم من إخوته القساة، ففي حين سلم يوسف من افتراس الذئب له، فإنه لم يسلم من بطش إخوته الذين افترسوه بدلا من الذئب. يقول:

أَنتَ سَمَّيتني يُوسُفًا، وهُمُو أَوقعُوني في الجُبِّ، واتَّهموا الذِّئب، والذِّئبُ أَرحمُ من إخوتي.. أبتي! هل جنَيْتُ على أَحد عندما قُلْتُ إنِّي رأَيتُ أَحدَ عشرَ كوكبًا، والشَّمس والقمرَ، رأيتُهُم لي سَاجِدِينْ.[3]

[1] عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص127.

[2] المرجع نفسه، ص128.

[3] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص359.

لا يد ليوسف في كل ما يحصل، فأبوه هو من سماه يوسف، أما تلك الرؤيا التي رآها فهي من الوحي الإلهي، ورغم ذلك فقد أوقعه إخوته في الجب، واتهموا الذئب، والذئب بريء من دمه، بل وأرحم منهم، فتأتي الإجابة في خاتمة النص، حين يختمه درويش بتناص قرآني مباشر، يقدم من خلاله الإجابة عن أسئلة يوسف، والجريمة التي ارتكبها، والذنب العظيم الذي وقع فيه وجعل منه فريسة لإخوته، إنه الرؤيا التي رآها وهو نائم، الرؤيا التي تدل على أنه سيكون سيدا، فهل تكون الرؤيا جريمة عظمى تعرض صاحبها للمكائد بل وحتى القتل؟ حينما يتآمر الإخوة على أخيهم ويكيدون له، ويدسون له الدسائس فقط لأنهم سمعوا رؤياه «فقال بعضهم لبعض هو ذا صاحب الأحلام قادم، فالآن هلم نقتله ونطرحه في إحدى الآبار ونقول وحش رديء، فنرى ماذا تكون أحلامه»[1]، هكذا تكون النتيجة عندما تحل الغيرة والحسد محل الرحمة والإنسانية، وهكذا يكون الحال عندما تتغلب سطوة الذات ورغباتها على ما سواها، فينسى الأخ أخاه ولا يبصر إلا صوت أنانيته ووحشيته.

حفلت القصيدة بدلالات الضعف تارة، والسكينة والوداعة والسلم تارة أخرى من طرف قناع يوسف، حيث حمل هذا القناع أبعادا دلالية تمثل بعضها في التخاذل العربي والغدر والطعن من الخلف، ففي الوقت الذي كان يجب أن يقف فيه إخوة يوسف/العرب إلى جانبه ضد عدوه وعدوهم، ها هم يقفون ضده هو ويخدعونه أيضا، فيصيرون أسوأ من الذئب/العدو الإسرائيلي، وأشد خبثا منه، فيوسف المعادل الموضوعي للإنسان الفلسطيني قد نقل معاناة الفلسطينيين، ووحدتهم في تضميد جراحهم، حين يتخلى عنهم إخوتهم العرب ممَثلين في النص بالدال "إخوة يوسف"، حيث يحيل هذا الدال على الخذلان والخديعة والحقد والتخلي عن الأخ، بل والغدر به، في حين يتحول الدال "الذئب" إلى رمز يحيل على الرحمة، إذا ما قورن بصنيع الإخوة العرب، هذا الدال الذي هو معادل موضوعي للعدو الصهيوني، يتحول في نظر درويش إلى رمز للرحمة في مقابل قسوة الإخوة وفعلهم الشنيع بأخيهم.

---

[1] الكتاب المقدس: سفر التكوين، الإصحاح السابع والثلاثون، ص62.

لقد قدّم محمود درويش لقرائه نصا موازيا للنص التراثي الديني، لكنه نص حافل بدلالات الواقع المعيش، والمعاناة الفلسطينية الراهنة إزاء ما يحدث فيها من تخاذل عربي، فقد تمكن من خلال التماهي مع قناع يوسف من نقل ما يشعر به الشعب الفلسطيني من اضطهاد وقهر على جميع الأصعدة، كما تمكن هذا القناع من حمل الوجع الفلسطيني الذي بات يداوي جرحه منفردا في ظل تخلي الإخوة العرب عنه، ونسيانهم لقضيته، وسعيهم وراء مصالحهم الشخصية وأهدافهم الذاتية.

1 – 3 قناع هابيل:

وجد محمود درويش في التراث الديني فضاءً رحبا للتعبير عن القضايا التي تؤرقه وتشغل فكره، إنسانية كانت أم قومية أم وطنية، فإلى جانب شخصية النبي يوسف –عليه السلام- واليهودي المسبي، برزت في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا" رموزٌ دينية أخرى، منها ما وظفها درويش كرموز عابرة، ومنها ما اتخذها أقنعة اختفى وراءها لأنها تحمل في تجاربها الحياتية ما يمكنها من حمل تجربته المعاصرة والتعبير عنها أحسن تعبير، بما تتميز به من قدرة على التكثيف الدلالي والإيماء والتلميح، وهذا ما يجعل القصيدة قابلة للتأويل وتعدد القراءات.

من الشخصيات الدينية التي استرعت انتباه محمود درويش، وأثارت تجربتها في التراث الديني اهتمامه، فاتخذها كقناع لبسه لبوسا كليا في قصيدة "حبر الغراب"، شخصية هابيل، باعتبار قصة قابيل وهابيل تمثل أول جريمة قتل في البشرية، ومن هذا المنطلق اتخذها درويش متكأ له اتكأ عليها بكل ما تحمله من تفاصيل وحيثيات حتى تكتمل التجربة، ويكون التوظيف ناجحا، والتماهي مع القناع تماهيا كليا متين القشرة.

يفتتح محمود درويش قصيدته بخطاب يوجهه هابيل إلى "الغراب"، ففي التراث الديني "الغراب" هو من يعلم قابيل كيف يواري جثة أخيه "هابيل" الذي يعجز حتى عن دفنه، وعلى هذا الأساس يستغله درويش في خطابه هذا كرمز للعلم والمعرفة، حيث يظهر ذلك بداية من عتبة النص -العنوان- الذي يعنونه بـ"حبر الغراب"، فهذا العنوان يحيل إلى ما يحمله الغراب من حكمة ودراية، فالحبر دال على العلم الواسع والحكمة البليغة. يقول "هابيل":

لَكَ خُلْوَةٌ في وحشة الخروب، يا

جَرَس الغروب الداكن الأصوات! ماذا

يطلبون الآن منكَ؟ بحثت في

بُستانِ آدمَ، كي يوارِي قاتلٌ ضجرٌ أَخَاهُ،

وانغلقتَ على سوادِكَ

عندما انْفَتَحَ القَتيلُ على مَدَاهُ،

وانْصَرَفْتَ إلى شُؤونكَ مثلما انصرفَ الغيابُ

إلى مَشَاغِلِهِ الكثيرة. فلتكُنْ

يقظًا.قيامتُنَا سُترجأُ ياغراب[1]

ففي هذا المقطع يحاور هابيلُ الغرابَ فلا يرُدُ عليه، أو أن هابيل لا ينتظر منه جوابا، بل يواصل حواره معه، ليكون الحوار من طرف واحد، يسأل فيه "هابيل" الغراب "ماذا يطلب منه الناس الآن؟ ألم يعلمهم من قبل عندما علّم أخاهم قابيل كيف يواري جثمان أخيه "هابيل"؟ فماذا يريد منه الإنسان المعاصر الآن؟ وقد انصرف إلى شؤونه؟ هل بقي شيء ليعلمهم إياه؟ وهل بقي من يستمع إليه بعد أن انفتح القتل على مداه؟ فمن يعلم بعد الآن؟ ولماذا يعلم؟ ما حاجتهم إلى المعرفة وقد اعتادوا القتل؟ وتعلموا الدفن؟ لكن الحساب سيُرجَأ، وعلى الغراب أن يبقى يقظا.

يطلب هابيل من الغراب أن يبتعد عن دار قابيل الجديدة، فقابيل المعاصر ما هو إلا الإسرائيلي الذي يستمر في سفك الدماء، فقابيل في النص رمز الجلاد القاتل، وهابيل دال يحيل على الضحية، أما الغراب فالمعلم الذي يحاول تعليم الإنسان المعاصر "قابيل" كيف يواري قتلاه، لكنه عبثا يحاول، لأنه يعظ الفراغ، فلا يجد من يستمع إليه، فيعود صوته صدى يرجع إليه وحده. يقول:

لا لَيْلُ يَكْفِينَا لِنَحْلُمَ مَرَتَيْنْ .هُنَاكَ بَابٌ

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص320.

واحِدٌ لِسَمَائِنَا. مِنْ أَيْنَ تَأْتِينَا النِهَايَةُ؟
نَحْنُ أَحْفَادُ البداية. لا نرى
غيرَ البِدَايَة، فاتّحِدْ بِمَهَبِ لَيْلِكَ كاهِنًا
يعظُّ الفراغُ بِمَا يُخَلفُهُ الفراغُ الآدمِيُّ
من الصدى الأبدي حولك...
أَنْتَ مُتَّهَمٌ بما فينا .وهذا أوَّلُ
الدَّمِ مِنْ سُلاَلَتِنَا أَمَامَكَ، فابتعدْ
عن دارِ قَابِيلَ الجَدِيدَة
مِثْلَمَا ابْتَعَدَ السَرَابُ
عن حِبْرِ رِيشِكَ يا غُرَابُ[1]

يواصل الشاعر تماهيه مع قناعه، ويستمر القناع في حواره مع الغراب، لكنه في هذا المقطع يمزج بين ضمير المتكلم الدال على الجماعة وبين ضمير المخاطب، بعد أن غلب ضمير المخاطب على المقطع الأول، ويحمل هذا المقطع دلالات اليأس من نهاية سعيدة أو نهاية مغايرة للبداية، لأن البداية كانت بالقتل واستمر القتل منذ ذلك اليوم وصار سنة استنها الناس وساروا على خطى قابيل في القتل، فكيف ستكون النهاية وهذه هي البداية؟ فلا أمل يرجى من نصحك يا غراب، فالنصيحة لن تجدي نفعا، فقد كنت شاهدا على أوّل الدم من سلالتنا، فابتعد عن قابيل المعاصر حتى لا تكون شاهدا على آخر دم يسفك من سلالتنا.

يفتقد هابيل أخاه، ويشعر بالوحدة من دونه، رغم أنه قاتله إلا أنّه لا يقوى على غيابه، حيث تستيقظ فيه روح الأخوة لكنه لا يستطيع أن يصبر على فراقه فيطلب من الغراب أن يكون أخا بديلا لأخيه ليملأ الفراغ الذي تركه أخوه. يقول:

لي خلْوةٌ في ليل صوتك ...لي غيابُ

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص321.

راكِضٌ بَيْنَ الظِلاَلِ يَشُدُني
فأشدُّ قرنَ الثورِ. كان الغيابُ يدفعني أَدْفَعُهُ
ويَرْفَعُني وأَرْفَعُهُ إلى الشَّبَحِ المعَلَّقِ مثل
بَاذِنْجَانَةٍ نَضَجَتْ. أَأَنْتَ إذًا؟ فماذا
يَطْلُبُونَ مِنَّا الآن بَعْدَمَا سَرَقُوا كلامي مِنْ
كلامك، ثم نَامُوا في مَنَامِي واقِفِينَ
على الرمَاحِ .ولم أَكُنْ شَبَحًا لكي يمْشُوا
خُطَايَ على خُطَايَ. فَكُنْ أخِي الثاني
أنا هابيلُ، يُرْجِعُنِي التُرَابُ
إليكَ خرُّوبًا لِتَجْلِسَ فَوْقَ غُصْنِي يَا غُرَابُ[1]

يصرح درويش في هذا المقطع باسم قناعه بصفة مباشرة، حيث يقول في آخر هذا المقطع بأنه هو هابيل بعث من جديد شجرة خروب ليحط عليها الغراب، ويكون أخا ثان له، بعدما خذله أخوه قابيل وقتله، ولكن الحنين شدّه إلى الأخوة فلم يجد أحسن من الغراب يكون أخا له، لأن الإنسان تحوّل إلى وحش ضارٍ، وآلة للقتل وسفك الدماء، فلن يأمنه مرة أخرى لأنه اعتاد على القتل، وبات له هذا الأمر شيئا عاديا، فصحبة الغراب أولى من صحبة أخٍ قاتل عند هابيل.

يتوحد هابيل مع الغراب، فيندمجان ويجمعهما كتاب واحد ورماد واحد، فكلاهما كان شاهدا وضحية لوحشية الإنسان الذي تسوّل له نفسه قتل أخيه، وليكونا أيضا شاهدين على بداية الفجيعة، وبداية خراب لا نهاية له. يقول:

أنا أنتَ في الكَلِمَاتِ. يَجْمَعُنَا كِتَابٌ
واحدٌ. لي ما عَلَيْكَ مِنَ الرَمَادِ، ولمْ
نَكُنْ في الظِلِّ إلا شَاهِدَيْنِ ضَحِيَّتَيْنِ

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص321. 322.

قَصِيدَتَيْنِ

قصِيرَتَيْنِ

عن الطبيعةِ، رَيْثَمَا ينهي ولِيمَته الخرابُ[1]

فكل من الغراب وهابيل كانا شاهدين على طبيعة الإنسان البشرية، الذي تدفعه مصلحته الشخصية للقتل من أجل الإبقاء عليها، فتتضخم الأنا في مقابل الآخر الذي يصارع من أجل البقاء، حتى وإن كان ذلك على حساب أخيه، فأمام الذات تزول كل العلاقات والروابط، فهذه هي طبيعة الإنسان وفطرته التي فُطر عليها.

يختتم درويش تماهيه مع قناعه، وحواره معه بتناص ديني مباشر من القرآن الكريم، يكرم فيه الله سبحانه وتعالى الغراب ويلهمه الحكمة والفطنة التي غابت عن الإنسان الذي لم يغب عنه كيف يقتل أخاه، وغاب عنه كيف يواري جثته ويستر عورته. يقول:

ويضيئك القرآنُ:

﴿فَبَعَثَ اللهُ غرابًا يَبْحَثُ في الأرضِ

لِيُرِيَهِ كيْفَ يواري سَوْءَةَ أَخِيه، قالَ

يا وَيْلَتِي أَعَجزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَاب﴾

ويضيئك القرآنُ،

فابحثْ عن قيامتنا، وحَلقْ يا غُرابُ![2]

فالتناص الديني الذي اختتم به الشاعر تماهيه مع قناعه أدى دورا مهما في إبراز قيمة الغراب على حساب الإنسان، فيضيئه القرآن، ويطلب منه هابيل أن يبحث عن قيامة لهم ما دام قد بحث عن وسيلة تواري سوءة الإنسان من قبل.

سعى درويش من خلال هذا الخطاب الذي دار على لسان هابيل موجها إلى مرسل إليه هو الغراب، وقد حفل هذا النص بدلالات عدة، فالقصة الدينية بأقطابها الثلاثة "هابيل، قابيل،

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص322.

[2] المصدر نفسه، ص322، 323.

الغراب" قد جعلت النص مكثفا بالدلالات والأبعاد الفنية والإنسانية على حد سواء، حيث عمل هذا القناع على حمل الهموم المعاصرة للإنسان الفلسطيني الذي لم تشبع منه آلة القتل وسفك الدماء منذ الأزل. فقد مثل هابيل الضحية التي تتعرض للموت كل يوم بلا رحمة ولا شفقة، فما هابيل إلا الفلسطيني المغلوب على أمره، وما قابيل إلا العدو الذي يتربص به صباح مساء، ولا يكف عن سقيه من كأس الموت والقتل، وما الغراب إلا المعلم الذي يحاول أن يهديه سبيل الرشاد، لكنه يعجز عن ذلك لأن الأمر قد استفحل، فيبحث الشاعر من خلاله عن قيامته للشعب الفلسطيني لعلها تكون نهاية لعذابهم، ورحمة تنزل عليهم بعد سنين الدمار والخراب التي نزلت بساحتهم وأبت أن تفارقهم.

لقد وفق درويش في اختيار قناعه هذا الذي تماهى معه طيلة النص، وإن كان قد نوّع في استخدام الضمائر بين المخاطب والمتكلم، إلا أن ذلك لم يمنع من حفاظ الشاعر على لبوسه لقناعه، فالمخاطب دلّ على الغراب الذي كان يحاوره الشاعر من خلال ضمير المتكلم العائد على قناعه "هابيل"، فكان القناع الرئيسي في القصيدة هو هابيل الذي رأيناه يسأل ويجيب، وإن كانت القصيدة متمحورة حول الغراب، إلا أننا لم نجد له صوتا، لأن الشاعر وظفه هو وقابيل كرموز مساعدة على لبوس القناع والتماهي معه على أكمل وجه، فكان لدرويش ما أراده، فقد استغل القصة الدينية بكل رموزها أحسن استغلال بما يخدم هواجسه وهمومه المعاصرة، التي استطاع قناعه أن يؤديها بامتياز، فقد حمّلها دلالات المعاناة التي يعانيها الشعب الفلسطيني، والاضطهاد الذي يلاقيه لستين عاما.

2- الأقنعة التاريخية:

اشتغل محمود درويش في أعماله الشعرية على التراث التاريخي ورموزه المختلفة، فوظف منها ما يخدم رؤاه وأهدافه، فقد اتخذ من الأماكن التاريخية، والشخوص والأعلام الثورية رموزا ودوالا تحمل هموما وقضايا معاصرة، ومن هذه الرموز "سبارتاكوس، جمال عبد الناصر، صلاح الدين الأيوبي، الأندلس، غرناطة، قشتالة"، ذلك أن هذه الرموز وغيرها كان لها تأثير واضح في التاريخ

الإنساني، وأدت أدوارا بارزة في مجتمعاتها، وحققت مجتمعاتها بفضلها تحولات جذرية سلبية كانت أو إيجابية، لكنه لم يتخذ من هذه الرموز أقنعة تماهى معها تماهيا كليا إلا نادرا.

1– 2 قناع أبو عبد الله الصغير:

في ديوان "أحد عشر كوكبا" يستلهم محمود درويش من التاريخ العربي شخصية كان لها يد في ضياع الأندلس –بشكل من الأشكال-، ففي قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية"، يستعير محمود درويش صوت آخر ملك من ملوك الأندلس ليتوحد معه، فقد تحدث في هذه القصيدة بلسان "أبي عبد الله الصغير" لأنه رأى فيه ما يخدم تجربته الشعرية، ويحمل دلالات تنسجم مع ما يعيشه الشعب الفلسطيني في الوقت الراهن، حيث «تنشطر ذات الشاعر لتتوحد مع الآخر المستدعى من التراث وهو أبو عبد الله الصغير الذي يتخذه الشاعر قناعا يعبر من خلاله عن تجربته الشعرية، حيث أبو عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة الذي سلّم مفاتيحها للإسبان»[1]، ومن هذا المنطلق استغله درويش ليعبر من خلاله على دلالات الضياع والهزيمة.

يتضح من عتبة النص أن المتكلم هو أحد الملوك، أو بالأحرى واحد من الملوك الذين شهدوا نهاية الإمبراطورية العربية والحضارة الإسلامية في أوروبا، حيث عنون درويش قصيدته بـــ "أنا واحد من ملوك النهاية"، مستعملا ضمير المتكلم ليوهم القارئ أن المتحدث هو هذا الملك لا الشاعر، فعتبة النص تكشف أن القصيدة قصيدة قناعية.

يفتتح درويش خطابه الشعري بنفس المقطع الذي اقتطعه كعنوان للقصيدة مع إضافة حرف العطف "و" ليؤكد من خلاله أن المتكلم هو الملك لا درويش، حيث يشي هذا المقطع بأن الملك ملك عربي يتحسر على ضياع كل شيء منه في لحظة واحدة، فيفر ولا يلتفت خلفه لكي لا يعرف أحد أنه كان يوما ملكا هناك ثم أضاع ملكه بيده وخرج خالي الوفاض. يقول درويش:

. .. وأنا واحدٌ من ملوكِ النهَايَة... أَقْفِزُ عنْ
فَرَسي في الشّتاء الأخيرِ، أنا زَفْرَةُ الْعَرَبِي الأخيرَةْ

[1] ريحاب عثمان عبد الغني: الرمز ودلالاته الفنية في شعر محمود درويش، ص792.

لا أُطِلُّ على الآسِ فَوْقَ سُطوحِ الْبُيوتِ، ولا
أَتطَلّعُ حَوْلِي لِئَلاَ يراني هُنا أحَدٌ كانَ يَعْرِفُني
كانَ يَعْرِفُ أنّي صَقَلْتُ رُخامَ الْكلام لتَعْبُرَ إمْرأَتي
بُقَعَ الضّوءِ حافَيةً[1]

وصل الملك العربي الأخير إلى آخر مشهد من مشاهد الملك، إنه آخر شتاء في الأندلس، فيعلن عبد الله الصغير أنه آخر زفرة للعرب في الأندلس ويقفز عن فرسه، ويضيع عرشه منه كأنه لم يكن يوما عرشه، إنه لا يجرأ حتى على النظر خلفه، خوفا من ملاحقة الذكريات التي عاشها، وخوفا من أن يراه أحد كان يعرف أنه هو من شيد القصور وبنى الحضارة ثم أضاعها في لمحة من البصر ليأتي غيره ويستمتع بما أنجزه هو يوما بكل بساطة.

يخشى الملك من النظر خلفه، لأن ما خلّفه أكبر من أن يُترَك، إنه تعب سنين طوال، إنه حضارة كاملة، فليس من السهل عليه أن ينظر خلفه فيرى في كل بقعة من بقاع غرناطة حادثة ما، وذكرى حفرت في كل مكان، ليس سهلا عليه أن ينظر إلى الوراء فيهرب مسرعا مخلفا كل شيء وراءه. يقول:

لا أُطِلُّ على اللّيْل كَيْ
لا أرى قَمَراً كان يُشْعِلُ أَسْرارَ غَرْناطة كُلّها
جَسَداً جَسَداً. لا أُطِلُّ على الظّلِ كَيْ لا أَرى
أَحَداً يَحْمِلُ اسْمي وَيَرْكُضُ خَلْفي: خُذِ اسْمَكَ عَنيّ
وَاعْطِني فِضّةَ الْحَوْرِ. لا أتلَفّتُ خَلْفي لِئَلاّ
أَتَذَكّرَ أَنّي مَرَرْتُ على الأَرْضِ، لا أَرْضَ في
هذهِ الأَرْضِ مُنْذ تَكَسّرَ حَوْلي الزّمانُ شَظَايَا شَظَايَا[2]

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص481.
[2] المصدر نفسه، ص481.، 482.

يواصل درويش في هذا المقطع تماهيه مع قناعه، متحدثا بلسانه بضمير المتكلم ذاته الذي كان قد عنون به قصيدته، لينقل من خلاله مأساته المتمثلة في مأساة أبي عبد الله الصغير وتضييعه للأندلس وبكائه على إرثه الذي خلّفه لغيره، فقد خرج من غرناطة دون أن يلتفت إليها مرة أخرى، لئلا يتذكر أنه عاش على أرضها زمنا طويلا ثم تركها لغيره، فكيف يبقى فيها أو يلتفت إليها بعد أن أضاعها؟ فتكسرت الأزمنة كلها بعدها وضاعت الأرض، وجاء من يحمل اسمه بعده ويطرده هو منها، ويأخذ خيراتها وحورها وفضتها، فكيف السبيل إلى العيش في أرض كانت ملكه ثم صارت لغيره؟ فأصبح ذليلا وقد كان بالأمس عزيزا.

يتذكر أبو عبد الله الصغير أيامه في غرناطة، أيام كان عزيزا عاشقا لها، لكنه لم يعد يصدق أنه كان عاشقا لها، و لم يعد يؤمن بالحب الذي يكنه لها من قبل معاهدة الصلح مع العدو، فلم يعد له حاضر فيها ولا ماضٍ، فها هي قشتالة ترفع عن مئذنة الله والتاج الذي كان يتوج الأندلس مذ أن فتحها المسلمون، لكن هذا التاج يرفع من رأسها بعد معاهدة الصلح الأخيرة، فها هي خشخشة المفاتيح تعلن زوال تاريخ الحضارة الإسلامية وتغلق باب العصور الذهبية، فيودعها الملك، ويودع معها أيام المجد العربي، فبيده سلمها للعدو وأغلق آخر باب من أبواب الحضارة، ليكون آخر ملك عربي يغادر الأندلس، فيعلن نهاية زمن العز وبداية زمن الذل بعد معاهدة الصلح. يقول:

لَمْ أكُنْ عاشِقاً كَيْ أُصَدقَ أَنّ الْمياه مَرايا
مِثْلمَا قُلْتُ لِلأصْدِقاءِ الْقُدامى، ولا حُبّ يَشْفَعُ لي
مُذْ قَبلْتُ ((مُعاهَدَةَ التّيهِ)) لَمْ يَبْقَ لي حاضِرٌ
كَيْ أَمُرّ غداً قُرب أَمْسي. سَتَرفَعُ قَشْتالَةُ
تاجَها فَوْقَ مِئْذَنَة الله. أَسْمَعُ خَشْخَشَةً للْمَفاتيحِ في
بابِ تاريخنا الذّهَبِيّ، وداعاً لِتاريخنا، هَلْ أَنا

مَنْ سَيُغْلِقُ باب السَّماءِ الأَخير؟ أَنا زَفْرةُ الْعربِي الأخيرَةْ [1]

استلهم محمود درويش هذه الشخصية التاريخية من التراث العربي الإسلامي وتماهى معها ليعبّر من خلالها على دلالات الاستسلام والخنوع وتضييع الأرض، فالأندلس معادل موضوعي لفلسطين التي سلمها العرب لإسرائيل بعد قبولهم معاهدة الصلح "معاهدة أوسلو"، إذ يرى الشاعر أن «ضياع فلسطين، ما هو إلا تكرار لضياع الأندلس، وكأن التاريخ يعيد نفسه، ويسلم العربي المعاصر مفاتيح فلسطين كما سلم أبو عبد الله مفاتيح الأندلس للإسبان. فشخصية أبو عبد الله الصغير المتوحدة مع ذات الشاعر تمثل الذات العربية المستسلمة والتي توقع معاهدة الصلح/النهاية مع العدو الصهيوني»[2]، فالشاعر يعتبر قبول معاهدة أوسلو نهاية لفلسطين وضياعا لها، فمعاهدة الصلح هذه لا تقل أهمية عن معاهدة تسليم أجدادهم العرب للأندلس، فما فعله أبو عبد الله وغيره من ملوك الأندلس للأندلس يعادل ما يفعله أبو عبد الله المعاصر وغيره من العرب لفلسطين اليوم، والإهانة التي تلحقه لا يمحوها أي شيء، فكل شيء في الأرض يذكره بصنيعه وخطيئته التي ارتكبها في حق الأندلس/فلسطين، فحتى هروبه منها لا يحقق له مراده، «والشاعر في هذه الحالة يتكلم بلسان آخر ملوك الأندلس الذي يتذكر ما حدث في الأندلس، فالقمر يعبر عن الزمن المؤقت الذي عاشه في غرناطة، ولا يطل على الظل الذي يحمل هويته واسمه، فهو في حالة من الهروب من كل شيء؛ من الهوية ومن التاريخ ومن الماضي ومن وجوه الآخرين، ومن الأرض التي أصبحت غريبة عنه»[3]، فقناع أبو عبد الله الصغير مثل دلالات الاستسلام والخيانة لفلسطين أرضا وشعبا وهوية، فكل من أبي عبد الله الصغير المعاصر أو أبي عبد الله الصغير الماضي قد ساهما في ضياع التاريخ العربي، ومن هنا ختم درويش قصيدته بضمير جماعة المتكلمين ليمزج الماضي بالحاضر، فضياع الماضي هو ضياع للحاضر.

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص482.

[2] ريحاب عثمان عبد الغني: الرمز ودلالته في شعر محمود درويش، ص792.

[3] المرجع نفسه، ص793.

الفصـــــــل الثـــــالث: الأقنعـــــة الأدبيـــة

1- قناع المتنبي

2- قناع أبو فراس الحمداني

3 – قناع جميل بثينة

4 – قناع مجنون ليلى

حفل شعر محمود درويش بالرموز الأدبية، العربية وغير العربية، الشعرية والنثرية، ذلك أن هذه الأخيرة تمتلك سمات واشتراطات تجعل القصيدة مكثفة بالدلالات والإيحاءات، فتمنح القصيدة الاستمرارية والانفتاح على القراءة والتأويل، كما تبتعد بها عن الغنائية التي رزحت تحت ظلالها القصيدة العربية ردحا طويلا من الزمن، وتنأى بها عن الذاتية المفرطة التي فرضت نفسها ووجودها على الشعر عامة والشعر العربي خاصة. ومن هذا المنطلق لجأ محمود درويش إلى الاختباء وراء أقنعة أدبية كثيرة لاسيما الشعرية منها ومن أبرزها قناع المتنبي، مجنون ليلى، جميل بثينة، أبو فراس الحمداني.

1- قناع المتنبي:

لقيت شخصية أبي الطيب المتنبي اهتماما كبيرا لدى شعراء الحداثة العربية، إذ تحضر في أشعارهم بصيغ متعددة. فهي أكثر شخصية أدبية تراثية أسالت لعاب الشعراء المعاصرين. ذلك أنها غنية بالأحداث، حافلة بالتجارب الفكرية والسياسية، لذا كانت شخصية المتنبي «أول شخصية يتقنع بها درويش، إذ لم يوظف درويش المتنبي في دواوينه السابقة لديوان "حصار لمدائح البحر" توظيفا هامشيا أو محوريا في بنية قصائده »[1]، حيث يعد المتنبي الشخصية القناعية الأولى لمحمود درويش، فقد حضر في قصيدته "رحلة المتنبي إلى مصر" حضورا كاملا، ذلك أنه جاء محورا لهذه القصيدة وشغل الحيز الأكبر منها، فمحمود درويش «يستدعي شخصية المتنبي من خلال التناص مع أبياته، ومع تجربته الشعرية والإنسانية، فقد وجد فيه معادلا موضوعيا لحالته»[2]. فدرويش لا يستدعي المتنبي من محض المصادفة والعبثية، بل يتخذه كمعادل موضوعي لما عايشه، فهما يتقاطعان في عدة نقاط، ويشتركان في وجوه كثيرة. وهذا ما أتاح لدرويش استدعاء هذه الشخصية التراثية والتقنع بها «حيث عانى الشاعر الغربة في نفس المنفى "مصر" مع وجود الفارق بين آمال الشاعر وطموحاته نحو وطنه التي تبتعد عن الذاتية والأنانية، في حين أن آمال المتنبي وطموحاته كانت آمالا ذاتية خاصة به وبنظرته النرجسية حول نفسه، فهو يرى فيها العبقرية الشعرية التي لم تأخذ حقها في الحياة، ومن هنا كان توظيف الشاعر للمتنبي من خلال ما يجمع بينهما من آلام وغربة في مصر والتعبير عن ذلك شعريا»[3]، فهما شاعران يشتركان في الألم والغربة في مصر لكنهما يختلفان في الطموحات والآمال، فدرويش همومه وطنية قومية لا تخرج عن

[1] ناصر يعقوب: قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، ص253 .

[2] ريحاب عثمان عبد الغني: بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، ص806.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

روح الجماعة، وذاتيته تذوب في الجماعة، أما المتنبي فهواجسه ذاتية نرجسية تنأى به عن الجماعة وتقترب به نحو الغوص والتعمق في أناه وطموحاته الفردية الخاصة.

لا يتقنع درويش بالمتنبي لاشتراكه معه في الغربة والألم فحسب، بل كان «اختيار درويش للمتنبي أيضا لاتفاق موقف المتنبي الرافض لسياسة كافور مع موقف درويش الرافض للسياسة المصرية»[1]، فاختيار المتنبي لم يكن اختيارا ذاتيا فقط، بل سياسيا أيضا وهذا ما جعله متعدد الدلالات.

وعلى هذا الأساس وانطلاقا من هذه النقاط المشتركة بين الشاعرين جعل محمود درويش من المتنبي قناعا له، يحمل عنه تجربته وهمومه وقضاياه. يقول في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر":

للنيل عادات

وإني راحل

أمشي سريعا في بلاد تسرق الأسماء مني

قد جئت من حلب وإني لا أعود إلى العراق

سقط الشمال فلا ألاقي

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي... ومصر[2]

إن رحلة المتنبي/القناع رحلة طويلة لا تريد أن تنتهي، فخروجه من وطنه فتح له باب الترحال المستمر والسفر الدائم المفتوح على مصراعيه، فلا مقام يطيب له بعده، فها هو ينتقل بين مصر وحلب وكل الأوطان دون جدوى، إلى أن وجد في قصيدته وطنا بديلا بات يعانقه، ويتخذه ملاذا:

وطني قصيدتي الجديدة

أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط

كم ألج المرايا

كم أكسرها

فتكسرني

أرى فيما أرى دولا تُوَزَّعُ كالهدايا

---

[1] ريحاب عثمان عبد الغني: بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، ص806.

[2] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص.107

وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا

وأرى انعطاف الانعطاف

أرى الضفاف

ولا أرى نهرا... فأجري

وطني قصيدتي الجديدة.[1]

فالوطن الجديد الذي اعتنقه الشاعر في ظل غياب وطنه، واستحالة العودة إليه، واستحالة وجود بديل له، هي قصيدته الجديدة، فكل الأوطان مكسورة داخله، ووطنه موزع كهدايا إلى أوطان أخرى، ونساؤه صرن سبايا في وطن غريب المعالم لا نهر فيه ولا ضفاف، فلا وطن بعده يسكنه خيرا من قصيدته، فـ«يأتي سقوط المكان ليكون تعبيرا قويا عن الغربة والبعد عن الوطن، وكأن الشاعر ذاته هو الذي سقط بمجرد سقوطه عن المكان الذي يمثل الهوية المسلوبة المعبر عنها في القصيدة من خلال الأسماء التي تسرقها البلاد من الشاعر»[2]، فحتى اسمه لم يسلم من السرقة هو الآخر .

ومن هنا لا يجد الشاعر غير قصيدته الجديدة التي تحقق له الهوية التي سلبت منه لتكون رحلة المتنبي/ القناع من العراق إلى حلب ثم مصر تحمل دلالات الغربة والتشتت، ويكون القناع هنا مكثفا بدلالات الضياع والسفر الدائم بحثا عن الوطن المفقود، الوطن البديل، إلا أن رحلة البحث هذه لا تسفر إلا عن نتيجة واحدة، ولا تصل إلا إلى قناعة واحدة، هي أن لا وطن بعد وطنه "العراق"-المعادل الموضوعي لفلسطين- يسكنه ويتخذه مأوى له إلا قصيدته الجديدة. «فالعراق التي دلَّ عليها من خلال قوله "سقط الشمال"، حُكِم عليه بعدم العودة إليها بمجرد مغادرتها، مما يعبر عن الشوق والخوف من عدم العودة»[3]، فإقصاء الشاعر من وطنه الحقيقي بمجرد مغادرته له يفضي إلى سقوط هويته وضياعها، فيبحث عن هذه الهوية وهذا الوطن داخل قصيدته «وإذا كان الوطن قد توحد بالقصيدة فإنه يتوحد بعد ذلك بالشاعر الذي يحاول البحث عن الوطن في داخله، فيعبر عن الغربة والألم على لسان المتنبي الراحل إلى مصر، ولا تطيق نفسه هذه البلاد الغريبة التي أبعدته عن وطنه، فيمشي إلى نفسه التي تطرده من

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص107، 108.

[2] ريحان عبد الغني :بنية الرمز ودلالاته الفنية في شعر محمود درويش، ص807.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الفسطاط»[1]، معلنة عن رفضها لأي وطن آخر، فكل وطن خارج وطنه هو وطن أسهم بشكل ما في سرقة وطنه منه، فتعاف نفسه كل الأوطان، وتنتهي رحلته بلجوئه إلى قصيدته الجديدة فيرضاها وطنا جديدا له دون غيرها.

وإذا كانت شخصية المتنبي قد وُظفت كأقنعة من قبل العديد من الشعراء المعاصرين فإن«قصيدة محمود درويش "رحلة المتنبي إلى مصر" من ذرى قصائد الشعر العربي الحديث في استخدام تقنية القناع، إذ يتماهى الشاعر مع صوت المتنبي كليا في حال الحصار العربي الراهن متمثلا في حصار المقاومة الفلسطينية التي تتضاعف الاستكانة العربية من فاجعتيها»[2] فخذلان العرب للقضية الفلسطينية وصمتهم اتجاه ما يحدث في فلسطين من حصار، يضخم من حدة الألم، ويصعد نبرة الحزن والفاجعة.يقول درويش/المتنبي:

وأصيب فيك نهاية الدنيا ويصرعني الصراع
والقرمطيُّ أنا. ولكن الرفاق هناك في حلب
أضاعوني وضاعوا
والروم حول الضاد ينتشرون
والفقراء تحت الضاد ينتحبون
والأضدادُ يجمعهم شراع واحدٌ
وأنا المسافرُ بينهم. وأنا الحصار. وأنا القلاعُ
وأنا ما أُريد وما لا أريد
أنا الهداية والضياعُ[3]

يشي هذا المقطع بالخذلان العربي لفلسطين/حلب حين يضيعونه فيها ويتركون الروم/إسرائيل يعيثون فيها الفساد ويتقاسمون أرضها ويوزعونها هدايا، وبينما هم يضيعونه ويضيعون معه غير أن الروم تنتشر حول ضادهم وتأخذها منهم وهم يتصارعون مع بعضهم البعض، تاركين الفقراء/الفلسطينيين يبكون لوحدهم، بل إن منهم من يتعاهد مع عدوهم (الروم/إسرائيل) "والأضداد يجمعهم شراع واحد"

[1] ريحان عبد الغني :بنية الرمز ودلالاته الفنية في شعر محمود درويش، ص810.
[2] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص179
[3] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص114، 115

غير آبهين بمعاناة إخوانهم، وتجتمع فيهم كل الأضداد (الحصار، والقلاع، الهداية والضياع)، فلا يدرون من يحاربون ولا من يحاربهم.

وتزداد المأساة حدة، والفاجعة قسوة حين يلوذ الإخوة بالصمت والاستكانة فلا يظهر لهم موقف مؤيد ولا معارض، وهذا ما يتجلى في هذا المقطع، يقول المتنبي المعاصر/دروش:

ماذا جرى للنيل؟
لم يعتب
ولم يغضبْ
عليَّ
وفي صحاريَّ اتساعُ..
وسُكُونُ مصرَ يَشُقُّنِي:
هذا هو العبدُ الأميرُ[1]

حز في نفس الشاعر كثيرا أن يرى مصر جمال عبد الناصر، مصر النيل خانعة لأنها لم تعد مصر الناصر بل مصر السادات/كافور، العبد الأمير الذي لم يكن أهلا لأن يخلف عبد الناصر، فما كان يتوقعه من مصر التي كانت يوما ما حلمه لم يجده فيها ولذا استهل مقطعه هذا باستفهام إنكاري، وأتبعا بعدة استفهامات إنكارية أخرى، لأنه لم يتقبل أن لا تأبه مصر بدموعه وعذاباته، وأن لا تغضب لغضبه، لأن مصر التي يعرفها لم يعهد منها من قبل هذه التصرفات، فشقه سكونها وصمتها لكنه أردف بأن هذا الأمر متوقع من العبد الأمير، كافور/السادات، لأنه ليس أهلا لأن يكون خليفة جمال عبد الناصر.

ليعلن المتنبي/درويش بعد ذلك أسئلته مباشرة، ويصرح أن القضية هي ذاتها لم تتغير، فلا أحد يهب لمقاومة الروم/إسرائيل، ولا قائد من القادة العرب المعاصرين سيكون يوما سيف الدولة :

الآن أُشهر كل أسئلتي
وأسالُ: كيف أسألُ؟
والصراعُ هو الصراعُ
والروم ينتشرون حول الضاد

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص115، 116

لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع[1]

يحيل هذا المقطع على أن لا أحد يشارك الفلسطينيين في حربهم مع إسرائيل، فوحدهم من يصارعونها، وإسرائيل مستمرة في توسعاتها في فلسطين ولا أحد يوقفها ولا أحد يقاومها من العرب أو يشهر سيفه ضدها، والأدهى والأمر من ذلك أنهم بدلا من أن يحاربوها هي ويرمونها بأسلحتهم وسهامهم، تتوجه أسلحتهم وسيوفهم ورماحهم إلى فلسطين يقول درويش:

كلُّ الرماح تصيبني

و تعيد أسمائي إلي

وتعيدني منكم إليّ

وأنا القتيل القاتلُ

للنيل عاداتٌ

وإني راحلُ[2]

فتتوغل الفاجعة أكثر من ذي قبل ممثلة في أنا المتكلم أنا الفلسطيني المعاصر، من خلال أنا محمود درويش التي تصاب بالصدمة في لحظة كانت فيها أكبر دولة عربية (مصر) توقع معاهدة مع إسرائيل، وبدلا من أن تنطلق الرماح باتجاه العدو أخذت تنطلق باتجاه الفلسطينين .

لينهي الشاعر قصيدته بنفس اللازمة التي بدأها بها، ويعلن رحيله من مصر لأن لمصر عادات لا تغيرها، أو بالأحرى عادات النيل في التقلب وعدم الثبات على رأي وفي الغدر على حين غرة، فهو في مد وجزر طوال الوقت، لذا فهو لا يؤتمن، فلا مقام فيه بعد الآن، فالرحيل هو القرار الأنسب لأن لا مصر مصر التي كان يتمناها ولا النيل صار يستهويه كما كان، فمصر اليوم ليست مصر الناصر بل مصر كافور/السادات.

طفحت قصيدته القناع هذه بدلالات عديدة، ولعل أبرزها هي دلالات الفجيعة والغدر وخيبة الأمل من رحلة كان يرجو أن يجد فيها ما يصبو إليه، لكن هذا البلد الذي ارتحل إليه من أجل تحقيق مراميه الوطنية- لم ينل منها إلا خيبة الأمل ومن ثم تحيله هذه الرحلة إلى رحلة أخرى أو عدة رحلات

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص116 .

[2] المصدر نفسه، ص116، 117 .

وذلك ما يتجلى من خلال اللازمة التي كررها خلال مقاطع القصيدة الخمس، إذ يؤكد من خلالها على دلالة الرحيل التي لا مناص منها.

2- قناع أبي فراس الحمداني:

من بين الشخصيات التراثية الأدبية التي اتكأ عليها محمود درويش واتخذها قناعا له "أبو فراس الحمداني" في قصيدته "من روميات أبي فراس الحمداني" في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا"، وما اختار محمود درويش قناعه هذا إلا لأنه يتقاطع مع تجربته في عدة نقاط لا سيما تجربة السجن، ومن هنا استعار درويش من هذه التجربة ما يتناسب مع تجربته الشعرية وتطويعها لخدمة الوضع الراهن والحدث المعاصر، فتكون بذلك صالحة لحمل همومه المعاصرة، قادرة على استيعاب شظايا الروح الفلسطينية المنكسرة هنا وهناك.

يعلن محمود درويش منذ عتبة نصه "العنوان" أن الرومية لأبي فراس الحمداني، فيضع القارئ من الوهلة الأولى في سياق تاريخي معين، وسياق نصي يحيلنا إليه العنوان هو نص من نصوص أبي فراس لا نص لدرويش ذلك أن «محمود درويش بنى هذه النصوص على وهم يعلق منذ العنوان بالقارئ، فينساق هذا الأخير إلى البحث عن التقاطع والنسخ الذي يوهم بالمسخ لكن طيات النص تصحح الوهم وتلغي التكرار، ويضطر المتلقي إلى قراءة جديدة لنص جديد له حريته وله سلطته التي تواجه سلطة الذاكرة وتنزاح عنها»[1]، إلا أن ذلك لا يعني أن العنوان لا يتواشج مع النص بقدر ما يضاعف من حضور أبي فراس في نص درويش، ويضاعف من احتمال لبوس الشاعر لقناعه.

إن أول ما يطالعنا من هذا النص هو مشهد وصفي يبدأ به محمود درويش قصيدته هذه، ليضعنا من خلاله في الجو الذي يعيشه حتى نعيش معه هذه التجربة وتندمج مع مشهده الدرامي:

صدى راجعٌ. شارعٌ واسعٌ في الصدى
خُطىً تَتَبَادَلُ صَوْتَ السُّعَالِ، وتَدْنو
مِنَ البَابِ، شيْئًا فَشَيْئًا، وتَنْأَى
عن البابِ. ثَمَّةَ أهْلٌ يَزُورُونَنَا
غدًا، في خَميسِ الزيارات. ثَمَّةَ ظِلٌّ

[1] فتيحة كحلوش: الشعرية الفلسطينية، نسقية العلامة وتحولات المعنى (عز الدين المناصرة، محمود درويش، الصايل للنشر والتوزيع، عمان. الأردن، ط1، 2014م، ص77.

لنا في الممَرّ، وشمسٌ لنا في سلال
الفواكه. ثَمَّةَ أمٌّ تُعَاتِبُ سجاننا:
لماذا أرقْتَ على العُشْبِ قهوتنا يا
شقيٌّ؟ ثَمَّةَ ملحٌ يَهُبُ من البحرِ[1]

تحيلنا هذه البداية إلى وصف فضاء السجن أو الزنزانة التي يقبع فيها الشاعر مع مساجين آخرين، لكن هذا السجن لا يبدو كغيره من السجون، وإن كان السَّجانون هم أنفسهم من يدنون من باب الزنزانة تارة ويبتعدون عنها تارة أخرى، وإن كان الأهل هم من يتبادلون الزيارات، إلا أن هذه الزيارات تحمل لهم أملا، وموعدا بالخروج، فالشمس تختبئ في سلال الفاكهة لتعدهم بأنها هي موعدهم لا محالة والأم لا تأتي باكية خانعة خائفة منكسرة البال، بل أمًّا قوية معاتبة واعية بما تفعل، وثمة ملح يهب عليهم من البحر ليداوي جروحهم لكأن هذه الزنزانة تطل على شاطئ البحر فتحمل لهم ملحه ونسيمه، كل هذه الأوصاف تشي بدلالات التفاؤل بالحرية الأكيدة، والشمس الساطعة، فليس ذلك ببعيد على هؤلاء المساجين.

تزداد زنزانة الشاعر/القناع اتساعا لصوت الحمامة التي دخلت زنزانته، ثم يحملها الشاعر/القناع رسالة لابن عمه سيف الدولة الذي لم يلق بالا لسجنه ولا لاستنجاده له، فيقول:

ثَمَّةَ بَحْرٌ يَهُبُّ من المِلْحِ. زنزانتي
اتسعتْ سنتمتراً لصوت الحمامة: طيري
إلى حَلَبْ، يا حمامةُ، طيري برُوميَّتِي
واحملي لابن عمّي سلامي!
صدىً
للصدى. للصدى سُلَّمٌ مَعْدَنِيٌّ، شَفَافِيَةٌ، وندى
يَعُجُ بِمَنْ يَصْعَدُون إلى فجرهم... وبِمَنْ
يترلون إلى قبرهم من ثُقُوب المدَى...[2]

إن رومية محمود درويش هذه رومية معاصرة تحمل دلالات عصره وأبعاد تجربته الآنية، فتكون "حلب" بذلك معادلا موضوعيا لفلسطين التي يبلغها سلامه من قلب السجن لتوصله حمامته إلى أبنائها،

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص369.
[2] المصدر نفسه، ص370.

فلا يجد إلا صدى متصاعدا، أمّا ابن العم فيحيل إلى الإخوة العرب الذين يستنجد بهم الأسرى الفلسينيين إلا أنهم لا يجدون منهم إلا آذانا صماء.

وسط هذا الضجيج كله، لا يجد أبو فراس المعاصر إلا لغة/قصيدته أو شعره، فوحدها (القصيدة) تبقى وفية له ولا تخذله، ففي الوقت الذي يطفو فيه ابن العم على السطح، وتخذله الحبيبة ولا تأتي لزيارته في خميس الزيارات بحجة الكثافة وكثرة الزوار، في ظل هذا الجو الذي يبدو للعيان مكتظا، لا يجد الشاعر إلا قصيدته التي تفر منها الكلمات وتختبئ خلف المعاني، فيحاور الصدى في زنزانته التي يبقى فيها وحيدا يكلم نفسه فيها فيرجع له صدى هذا الكلام يقول:

خُذُونِي إلى لغتي معكم! قلتُ:
ما يَنْفَعُ الناسَ يمْكُثُ في كَلِمَاتِ القَصِيد
وأما الطبول فتطفو على جِلْدِهَا زَبَدَا
وزنزانتي اِتَّسَعَتْ، في الصدى، شرفةً
كَثَوْبِ الفَتَاةِ التي رافَقتني سُدَى
إلى شُرُفَاتِ القِطَارِ وقَالَتْ: أَبِي
لا يحِبُّكَ. أمي تُحِبُّك. فاحذرْ سَدُومَ غَدا
ولا تَنْتَظِرني، صَبَاحَ الخَمِيسِ، أَنَا لا
أُحِبُّ الْكَثَافَةَ حين تخَبئُ في سِجْنِهَا
حَرَكَات المعَانِي وتَتْرُكُنِي جَسَداً
يَتَذَكَّرُ غَايَاتِهِ وَحْدَه ... لِلْصدى غُرْفَةٌ
كَزنزانتي هذه: غُرْفَةٌ لِلْكَلاَمِ معَ النفْسِ[1]

أصبحت الزنزانة غرفة يحاكم فيها الشاعر نفسه، لكأنها غرفة مصارحة أو مصالحة مع النفس، ليتأكد من خلالها من هو عدوه ومن هو صاحبه، فيكتشف من خلالها أنه وحيد لا أحد معه إلا قصيدته التي دائما ما يأوي إليها، وبذلك تحمل الزنزانة دلالات أخرى ووظائف أخرى غير السجن، إنها فضاء أتاح للشاعر معرفة معادن الناس، ومعرفة من حوله حق المعرفة.

[1] محمود درويش : الأعمال الجديدة، ص371.

ورغم هذه الغربة والوحدة التي يشعر بها، وخيبة الأمل التي تعرض لها من غدر الإخوان وأبناء العمومة/ سيف الدولة، إلا أنه يبقى متيقنا من شيء واحد –رغم إقامته في السجن-، هو أنه يملك عالما خاصا به، هو لغة قصيدته «فالقصيدة هي شرفته ومعبره خارج السجن، ولذا لا يهم كثيرا أين يكون، فأهم إقامة بالنسبة له هي الإقامة في اللغة، في عمق الفعل اللغوي، وما دام الشاعر متأكدا من أهمية نصه/شرفته، فهو حر ينتج ما ينفع الناس»[1]، فوجوده داخل السجن أو خارجه لا يغير علاقته باللغة، فهو يمتلكها في كل مكان يذهب إليه، ولذا فهو يستطيع أن ينفع الناس في أي مكان ما دام بوسعه أن يكتب، ومادامت اللغة طيعة له «فما ينفع الناس بالنسبة إلى الشاعر هو الكلام الفعّال الذي يجعل القصيدة دائما حية، إنها غذاء روحي، وحماس ثوري يبعثه الراوي من وراء القضبان، وهو موقن بأهميته/في مقابل القصائد الأبواق التي هي طبول لا تنفع الناس في شيء»[2] فبالقصيدة يمكنه أن يفعل ما لا يفعله بالسيف، فهي قادرة على التأثير على النفوس حتى وإن كان صاحبها غائبا، إذ تفعل فعلها بحضوره وغيابه أيضا، فهي قادرة على تبليغ قضيته للعالم بأسره .

وحين لم يجد الشاعر من يشاركه عزلته، ولا من يهديه سواء السبيل وينير له عتمته في هذه الدهاليز اختار ما تختاره له الخيل في الغزوات إما النصر وإما الردى لأن طريق الذل والهوان لا تهواه ساقه، فلا بديل له عن الإمارة إلا الموت، ولا حلّ وسط يرضاه لنفسه:

زنزانتي صورتي لم أجد حولها أحدا
يشاركني قهوتي في الصباح ولا مِقْعَدًا
يشاركني عزلتي في المساء، ولا مَشْهَدًا
أشاركه حيرتي لِبُلُوغِ الْهُدَى
فلأكُنْ ما تُرِيدُ لي الخَيْلُ في الغَزَوَاتْ:
فإمَّا أَميراً
وإِمَّا الردى![3]

[1] فتيحة كحلوش: الشعرية الفلسطينية، نسقية العلامة وتحولات المعنى، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] محمود درويش : الأعمال الجديدة، ص371.

يؤكد أبو فراس الحمداني/القناع على عزلته التي تحيط به من كل جانب، فلا يجد له ناصحا ولا مشاركا لا في المكان ولا في الزمان، فتزداد حيرته وعزلته ووحدته، لكنه يتخذ قرارا حاسما في الأخير فإما الإمارة وإما الردى، إذ يقرر الإنسان الفلسطيني أن يواجه عدوه وحده حتى آخر رمق.

وتزداد زنزانته اتساعا أكثر فأكثر، شارعا أو شارعين بحجم اتساع الصدى وعمقه، ثم يتحول طائرا خرافيا أو شبحا حرا ويخرج من الحائط سيدا حرا طليقا فيعود إلى حلب/فلسطين مشيا على الأقدام، ويطلب من الحمامة أن تسبقه ويرسل معها سلامه وسلام الندى وروميته قبل أن يصل هو إلى حلب:

وزنزانتي اتسعت شارعا أو شارعين، وهذا الصدى
صدى، بارحاً سانحاً، سوف أخرج من حائطي
كما يخرج الشَّبَحُ الحُرُّ من نفسه سَيِّدَا
وأمشي إلى حَلَب. يا حمامة طيري
برُوميَّتي واحملي لابن عمّي
سلامَ النَدى![1]

وهكذا يختتم الشاعر قصيدته بهذا المقطع الذي يحمل بين ثناياه دلالات التفاؤل والأمل بالحرية القريبة لأن الزنزانة مهما اتسعت سوف يخرج منها ويعود إلى وطنه سيدا حرا لا عبدا ذليلا، وبذلك تكون الخاتمة كما البداية، فكلاهما يتوعد فيها الشاعر زنزانته باختراقها والخروج منها، وإن كنا نلحظ اتساعها شيئا فشيئا عبر مراحل القصيدة ومقاطعها المختلفة وكأنما ليثبت الشاعر من خلالها تحديه لها وصموده في وجهها، فيؤكد بذلك قوة الفلسطيني وقدرته على كسر القيود بالعزيمة والصبر والإرادة.

3- قناع جميل بثينة:

يعد جميل بن معمر الإيادي من الأقنعة التي استهوت محمود درويش، فجعل منها محورا لقصيدته "أنا وجميل بثينة"، ولعل تجربة هذه الشخصية في الحب العذري هي التي أغرت درويش لاستحضارها في ديوانه "سرير الغريبة"، لكن الاشتغال على هذا القناع لم يكن مثل سابقيه حيث يحاور جميل ويطرح

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، 371.

عليه أسئلة عن حبه لبثينة فيستعمل أثناء ذلك ضمير المتكلم ويتحدث على لسانه تارة وعلى لسان جميل في باقي القصيدة فيقول:

كبرنا أنا وجميلُ بُثَيْنَةَ، كُلٌّ
على حِدَة في زَمَانَيْنِ مُخْتَلِفَيْنْ..
هُوَ الوَقْتُ يَفْعَلُ مَا تَفْعَلُ الشَمْسُ
والرِيحُ: يَصْقُلُنَا ثُم يَقْتُلُنَا حينما
يحملُ العقْلُ عَاطِفَةَ القَلْبِ، أَوْ
عندما يَبْلُغُ القلبُ حكمتَهُ.[1]

بدأ درويش قصيدة القناع هذه بضمير جماعة المتكلمين "نحن"، ليدل من خلاله على اشتراكه مع جميل في التجربة وإن عاشا في زمانين مختلفين، فكلاهما يتعذب لما يدخل الحب حياته، ويحل القلب والعاطفة محل العقل والتفكير وتنقلب كل موازينه، إلا أن درويش وإن استخدم ضمير جماعة المتكلمين، فهو «يبدأ القصيدة منفصلا عن جميل بثينة، ثم تنشطر ذاته الشاعرة لتتوحد بشخصية جميل التي تحاور الشاعر بعد ذلك. فكأن الشاعر يحاور ذاته المنشطرة عنه والمتوحدة مع الآخر المستدعى من التراث والكائن في شخصية جميل أو قناعه من خلال ما يمكن تسميته بالقناع المنولوجي»[2].فبعد المشهد الوصفي الذي افتتح به نصه يبدأ درويش بطرح أسئلة عن بثينة، فيجيبه قناعه بما تمليه عليه تجربته في العشق:

يا جميلُ أتكبُرُ مِثْلَكَ مثلي،
بثينةُ؟
تكبرُ، يا صاحبي، خارجَ القلب
في نظر الآخرين. وفي داخلي تستحمُ
الغزالةُ في نبعها المتدفّق من ذاتها
هِيَ، أَم تلك صُورَتُها ؟
إنها هِيَ يا صاحبي . دَمُها، لحمُها

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص652.
[2] رحاب عثمان عبد الغني : بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، ص825.

وأُسمُها. لا زمان لها. رُبّما استَوْقَفَتْني
غداً في الطريق إلى أَمسها[1]

يتمحور الحوار في هذا المقطع حول تعلق جميل ببثينة إن كان حبه لها قد غيرته السنين أو بدلته بحب غيرها، لكن جميل يجيب كما كان يجيب في قصائده الغزلية العذرية، بل ثابت ويزيد، وحين يجيب سائله بأن حبها يكبر خارج القلب في نظر الناس، لكنه يكبر داخله، هي دون غيرها، إنها أبدية سرمدية لا زمان لحبها ولا مكان، فحبها قد استوطن القلب وملأه ولا مكان لغيرها، فإذا كانت حبيبة جميل هي بثينة، فإن حبيبة درويش هي الأرض فلسطين الوطن الذي ينبض بكل معاني الحب.

يواصل الشاعر أسئلته العشقية التي يطرحها على قناعه جميل، ليتأكد من خلالها من شدة تعلق جميل ببثينة رغم مرارة الفراق، وألم البعاد يقول:

هل أَحبَّتْكَ ؟ أَم أَعْجَبَتْها استعارتُها
في أَغانيك لؤلؤةً. كُلّما حدَّقتْ
في لياليكَ واُغرورقتْ... أَشرقَتْ قمراً قلبُهُ
حجر يا جميل؟
هو الحُبُّ، يا صاحبي، موتُنا المُنْتَقَى
عابرٌ يَتَزَوَّجُ من عابرٍ مُطْلقاً...
لا نهايةَ لي، لا بدايةَ لي، لا
بُثَيْنَةُ لي أو أَنا لبثينة. هذا
هو الحبُّ، يا صاحبي[2]

يبدو الحب في عرف جميل عميقا جدا لا حدود له، ويزداد عمقا ورسوخا كلما كبر في العمر أكثر، حيث يستحيل الحب عنده إلى كيان آخر يسكنه، ولا يهمه في ذلك أن تكون بثينة له أو أن تحبه أم لا، ولا يهمه أن يتزوجها أم لا، المهم عنده هو أنه يحبها حبا مطلقا ليس له بداية ولا نهاية ولا شروط، حتى إنه يصبح عنده موتا منتقى، «وفي هذا المستوى تختلط مواصفات المكان بمواصفات الجسد، فينسب الشاعر الأبواب التي تخص المنازل والمدن أو الأوطان إلى الجسد الإنساني، ولولا هذه الأبواب

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص652، 653 .
[2] المصدر نفسه، ص653، 654.

لتوضحت صورة بثينة أكثر لتحقق التملك أكثر، وهو ما يؤكد –في مستوى ما- أن بثينة المتحدث عنها تتجاوز الإنسان إلى الأرض أو الوطن وهذا التجاوز هو الذي يعطي للنص الحالي سلطته في مقابل السيرة الوهمية المعروفة لجميل بثينة»[1] فبثينة جميل هي نفسها فلسطين درويش يعشقها كعشق جميل لبثينة، وبعده عنها لا يزيده إلا تعلقا بها، وانتقاله إلى مكان آخر لا يعني أبدا نسيانها أو استبدالها بغيرها، فهو قد خُلق لها، ولا يعيش إلا بما توحيه له هي، وبما يمليه عليه حبها:

هَلْ خُلِقْتَ لَهَا؟ يَا جميل
وتبقى لها؟
أُمِرْتُ وعُلِّمْتُ. لا شَأْنَ لي
بوجودي المُراقِ كماء على جلدها
العِنبِّي. ولا شأن لي بالخلود
الذي سوف يتبعُنا ككلاب الرعاة
فما أنا إلاَّ كما خَلَقَتْنِي بُثَيْنَةُ[2]

يحوّل حب بثينة جميلا إلى عبد مأمور، لا يتحرك إلا بأمر من بثينة فهي من خلقته، أو بالأحرى حبها هو من أعاد خلقه من جديد، ولا يعترف بشيء خارج هذا الحب، ولا يرتضي العيش خارج أسواره وتعاليمه التي علمته إياها بثينة، فلا هوية ولا وجود له إلا بها، فهو موجود بوجودها يأتمر بأمرها وينتهي بنواهيها، فحبه لبثينة شبيه بحب الصوفية وذوبانهم في الذات الإلهية، ورغم هذا الحب الذي يحمله لها معه في كل مكان وزمان، إلا أنه حين يُطلب منه شرحه لا يجد جوابا :

هَلْ تشرح الحبّ لي، يَا جميل
لأَحفظهُ فكرةً فكرة؟
أَعْرَفُ الناسَ بالحبِّ أكثرُهُمْ حيرةً،
فاحترِقْ، لا لِتعْرِفَ نفسك، لكن
لِتُشْعِلَ لَيْلَ بُثَيْنَةَ...[3]

[1] فتتيحة كحلوشي : الشعرية الفلسطينية نسقية العلامة وتحولات المعنى، ص68.
[2] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص655.
[3] المصدر نفسه، ص655، 656.

يقتصر جواب جميل عن الحب في كون العارفين به أكثرهم حيرة، لينصح درويش بعد ذلك بالاحتراق من أجل بثينة، من أجل أن تحيا أحسن حياة، فيفنى هو من أجل حبيبته.ويختتم درويش قصيدته بالتأكيد على أنّ لا بديل لبثينة إلا الموت :

أعلى من الليل طار جميل

وكسّر عُكّازتيه. ومال على أُذُني

هامسا: إن رأيت بثينةَ في امرأةٍ

غيرها، فاجعل الموت، يا صاحبي،

صاحبا [1]

يطير جميل كاسرا عكازته متخذا قرارا حاسما بعدم العودة، ولكنه يهمس في أذن الشاعر بأن لا يسمح بأن تحل امرأة أخرى محل بثينة، فلا حياة له بعدها، بل يستحيل الموت صاحبا له، بدل امرأة أخرى لأن لا امرأة ستكون مثل بثينة.

تكتنز هذه القصيدة القناعية بدلالات العشق السرمدي، إنه عشق الوطن/فلسطين، في مقابل عشق المرأة الحبيبة المقدسة، وقد جسد درويش ذلك أحسن تجسيد من خلال قناعه "جميل بن معمر" الذي أخذ من تجربته ما يتناسب مع تجربته، من أجل التعبير عن دلالات عميقة لم ير لها معادلا إلا تجربة العشق العذري التي عاشها جميل مع بثينة وما تحمله هذه التجربة من قداسة وألم وفراق، وإن كان درويش لم يحافظ على قناعه طيلة نصه، إذ يظهر بوجهه السافر في مواضع عدة من القصيدة، «فدرويش إذن صوت حاضر يسائل جميلا كغياب، كواقعة، وجميل غياب يجيب، لكن أجوبته افتراضية فقط، وفي افتراضيتها تلك تعكس بثينة الرمز، بثينة الجديدة، أكثر مما تعكس بثينة الماضي، بثينة الدال المنغلق، فهي امرأة أو جغرافيا»[2]، فبقدر ما تحمل بثينة دلالات الحب المنقطع النظير للأرض الوطن/فلسطين، بقدر ما تحمل دلالات الحب الصادق المتعلق بالمرأة كإنسان، ككيان له وجوده الخاص في تجربة محمود درويش الحياتية، فهي دال مفتوح على القراءة، وإن كانت هذه القراءة توجه القارئ إلى تأويل هذا الدال تأويلا له علاقة بفلسطين، فالقارئ لنصوص درويش يرجح هذا التأويل، ربما لأن «القضية هيمنت على شعره

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص656

[2] فتيحة كحلوشي : الشعرية الفلسطينية نسقية العلامة وتحولات المعنى، ص67

إلى درجة أن القارئ يعيش تحت سلطة نصية عودته على مفاتيح خاصة في القراءة، فلا يمكنه أن يفصل في شعر درويش بين وجه الأرض ووجه الحبيبة حتى لو كان الأمر يتعلق ببثينة حقيقية»[1]، فإذا كان الأمر كذلك فهل هذا يعني أن للقارئ حرية تأويل هذا الخطاب بحكم سلطته القرائية أم أن تعلق محمود درويش بأرضه فلسطين هو الموجه الأساسي لهذه القراءة؟

4- قناع مجنون ليلى:

من الأقنعة الأدبية التي اشتغل عليها محمود درويش في ديوانه "سرير الغريبة" قناع "قيس بن الملوح" في قصيدة بعنوان "قناع... لمجنون ليلى"، فالشاعر يصرح منذ البداية أن القصيدة قصيدة قناعية، وأنه سيرتدي من خلالها شخصية عرفت في تاريخ الأدب العربي بعشقها الجنوني حتى أن محمود درويش نسبها إليه مباشرة "مجنون ليلى"، وما استدعى درويش هذا القناع إلا ليرمز من خلاله إلى أبعاد دلالية تتعلق بالواقع الراهن الذي يعيشه الشاعر، وما فعل ذلك إلا لأنه يشترك معه في تجربته الشعرية والحياتية، وهو يريد من هذا التوظيف أن ينقل للقارئ مدى عشقه لمحبوبته من خلال محبوبة قيس "ليلى".

يبتدئ الشاعر قصيدته بإبداء إعجابه بالقناع الذي وجده وأحب أن يكونه ليكون شاعرا آخر أو ليجرب أن يكون غيره، فيتماهى مع قناعه هذا من خلال ضمير المتكلم، حيث يشرع في الحديث بلسان "قيس بن الملوح" قائلا:

وجدتُ قناعًا، فأعجَبَنِي أنْ
أكون أنا آخَري، كنتُ دُونَ
الثلاثين، أحْسَبُ أنّ حدودَ
الوجود هي الكلماتُ، وكنتُ
مريضا بليلى كأيِّ فَتًى شَعَّ
في دمهِ المِلْحُ. إن لم تكُنْ هيَ
موجودة جسدا فلها صورةُ الروحِ
في كلِّ شيء. تُقَرّبُني من
مدارِ الكَوَاكِبِ. تُبْعِدُني عن حياتي
على الأرض .لاَ هِيَ موتٌ ولا

[1] فتيحة كحلوشي : الشعرية الفلسطينية نسقية العلامة وتحولات المعنى، ص67.

هي لَيْلَى. ((أَنَا هُوَ أَنْتِ
فلا بُدَّ من عَدَمٍ أزرق للعناقِ
النهائي)). [1]

يتماهى الشاعر مع قناعه في هذا المقطع تماهيا كليا انطلاقا من بعض الوقائع الحياتية "لقيس ليلى" إذ يتخذ من عشقه لليلى مرتكزا أساسيا لهذا التماهي، حيث تتخذ ليلى الحيز كله من حياته وهو في ربيع عمره وعنفوان شبابه، بل يصل الأمر إلى مرضه بها، فسواء كانت حاضرة أم غائبة هو يراها في كل الأشياء ولا تغيب صورتها عن مخيلته حيث يرفعه حبها من الأرض إلى السماء فيقترب من الكواكب ويبتعد عن الأرض، لكأن هذا الحب أشبه بالحب الصوفي الذي تذوب فيه ذواتهم في الذات العليا أو ما يسمى بمبدإ الحلول عندهم، فها هو ذا الحلاج يقول: «يا من هو أنا وأنا هو، لا فرق بين أنيتي، وهويتك إلا الحديث والقدم»[2]، فدرويش يتناص مع أقوال الصوفية حين يجعل ليلى هي هو ذاته، ويجعلها تحل في كل الأشياء، ولئن كانت ليلى هي محبوبة قيس فإن لها دلالة أخرى عند درويش إنها محبوبته الأرض، محبوبته الأزلية الأبدية "فلسطين" التي يأبى الانفصال عنها جسدا وروحا فهي حاضرة في كل الأمكنة، وصورتها لا تفارق خياله.

يرمي قيس بنفسه منتحرا في النهر لكي يشفى من حبه لليلاه، علّه بموته ينساها ويتخلص من هذا الحب الأعمى، لكنه لا يفلح في ذلك حيث يخرجه زوجها من النهر ويعيده إلى الحياة. يقول:

"عالجني النهر حين
قذفت بنفسي إلى النهر منتحراً.
ثمّ أرجعني رجل عابر، فسألتُ:
لماذا تعيد إليّ الهواء وتجعلُ
موتي أطولَ؟ قال :لتعرف
نفسك أَفْضَلَ ..من أَنْتَ؟
قلتُ :أنا قَيْسُ ليلى، وأنتَ؟
فقال: أنا زوجها[3]**.**

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص657، 658.
[2] الحسن بن منصور الحلاج : أخبار الحلاج، تحقيق ماسنيون وكراوس، باريس، 1936م، ص721.
[3] محمود درويش : الأعمال الجديدة، ص658

ينجو قيس من موت أراده أن يكون سريعا وقصيرا، ليقع في موت أبشع، إنه موت أطول وأبطأ من الذي كان سيلقاه، ففي حواره مع الرجل العابر الذي أنقذه يلومه ويعاتبه لأنه أطال من عذابه، فيجيبه الآخر بأنه يريد منه أن يستيقظ من وهمه ويعرف من هو، أهو حقا قيس ليلى، أم أنه آخر له كينونته خارج هذه العلاقة التي جعلته تابعا لها.

يتجرد درويش في آخر هذا المقطع من قناعه، فيظهر سافر الوجه، حيث يبدو أنه هو من يتذكر غرناطة والخليج البعيد لا قناعه قيس، حيث يمضيان هو وزوج ليلى على حد قوله في أزقة غرناطة، يتذكران المجد الذي أضاعه العرب من بين أيديهم قديما وهو يحيل إلى المجد الذي يضيعونه الآن متمثلا في ضياع فلسطين .

وتستمر معاناة الشاعر وغربته عن حبيبته وحتى عن نفسه، فببعده عنها يفقد ذاته وهويته و لم يعد يدري حتى من هو، فهذه الخسارة التي تكبدها جعلت منه شخصا آخر، شخصا ضائعا، لا يملك أي شيء آخر يعوض له ما خسره. يقول:

أنا قيس ليلى
غريب عن اسمي وعن زمني.
لا أهز الغياب كجذع النخيل
لأدفع عني الخسارة، أو أستعيد
الهواء على أرض نجد. ولكنني،
والبعيد على حاله وعلى كاهلي،
صوت ليلى إلى قلبها[1]

يؤكد قيس مرة أخرى أنه ما هو إلا قيس ليلى، وأنه من دونها غريب عن كل شيء، فاقد الهوية، سليب الإرادة، حتى جذع النخلة لا يساقط عليه رطبا جنيا، ولا يساعده على تدارك الخسارة أو ردّها، ولا حتى يملك أن يستعيد الذكرى التي كان يعيش على إثرها، ويقتات من فتاتها، على أرض نجد التي كانت تجمعه بحبيبته ضاع هواؤها منه، وفي ظل هذه الخسارة التي تثقل كاهله يبقى له شيء واحد إنه

[1] محمود درويش : الأعمال الجديدة، ص659

الصوت الذي لا ينساه فهو وحده من يربطه بالحياة، وهو وحده ما يقتات عليه، فيحاول أن يجد حلا لهذا الغياب، فيبحث عن طريقة للوصال وعن سبيل يجمعه بحبيبته . يقول:

فلتكن للغزالة بريَّةٌ
غير دربي إلى غيْبِها
هل أضيقُ صحراءَها أم أوسعُ ليلي
لتجمعنا نجمتان على دربها؟
لا أرى في طريقي إلى حبها
غير أمس يسلي بشعري القديم
نعاس القوافل في ليلها، ويضيء
طريق الحرير بجرحي القديم
لعلَّ التجارة في حاجة هي أيضا
لما أنا فيه.[1]

يجد الشاعر بعض الحلول للقاء حبيبته ليلى لكنها تبدو حلولا مستحيلة أو تعجيزية، فهو لا يملك أن يضيق الصحراء الواسعة التي تضم حبيبته، ولا يملك أن يوسع ليله ليجتمعا في سمائه نجمتان، وأمام هذا العجز الذي يشعر به، يفقد الأمل في اللقاء، ويتيقن من أن حبهما سيظل طي صفحات الماضي، ورهين الشعر القديم، والقوافل العربية القديمة.

ليعلن في الأخير فناءه من أجل هذا الحب، وضياع هويته ووجوده وكيانه كله، ليصير إنسانا مجهول الكينونة والهوية حيث يحوله هذا الحب إلى ابن غير شرعي ويسلب منه كل ما كان يملكه والده وولده وقصيده وإمارته ولغته ولا يُبقى له شيئا يتشبث به في هذه الحياة حتى بلده يأخذه منه، بل أكثر من ذلك فهو يسلبه حتى جسده:

أنا من أولئك،
ممَّن يموتون حين يحبُّون. لا شيءَ
أبعد من لُغَتِي عن أمير

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة ص، 660، 659.

دِمشقَ. أنا أول الخاسرين. أنا

آخر الحالمين وعبد البعيد. أنا

كائن لم يكن، وأنا فكرة للقصيدةِ

ليس لها بلدٌ أو جَسَد

وليس لها والد أو ولد.[1]

لم يترك الحب لقيس شيئا يثبت به من يكون، خسارته كانت فادحة، فبعده عن حبيبته ومعاناته من أجل هذا الغياب جعلت منه إنسانا بلا هدف ولا غاية ولا هوية، سلبت منه إمارته ولغته وبلده وجسده ووالده وولده و لم يعد له أحد، لذا يختتم الشاعر قصيدته بسطرين يؤكد فيهما هويته المسلوبة وضياعه وذوبانه في هذا الحب يقول:

أنا قيس ليلى. أنا

وأنا ... لا أحد.[2]

في هذين السطرين يتمسك درويش بلبوسه لقناعه إلى آخر لحظة، فيؤكد أنه قيس ليلى، في حين يثبت قيس/القناع أنه ليس أي شخص ولا يريد أن يكون إلا شخصا واحدا هو قيس ليلى، وكأنه لا يرضى بأي لقب له أو بأي وجود أو هوية خارج علاقته بليلى، فهي كل شيء بالنسبة له، فهو ينسب اسمه لها "أنا قيس ليلى". فلا هوية ولا وطن ولا اسم له إلا ليلاه.

حفلت القصيدة بدلالات العشق الأبدي، والحب الصادق للحبيبة، إنه الفناء من أجلها والذوبان في ذاتها، والاحتراق والضياع خارج أسوارها، ولئن كانت هذه الغربة وهذا الألم عند قيس من أجل ليلى، فإن محبوبة درويش هي فلسطين أرضه التي يفنى في سبيل حبها، وترخص روحه وحياته وجسده وكل شيء يملكه من أجلها، فهو يؤكد أن لا هوية له خارجها، وأنه ضائع تائه بلا بلد ولا كيان ولا هوية من دونها.

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة ص، 660.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البـــاب الثـــالث: العناصر البنائية لأقنعة محمود درويش

الفصل الأول: الدراما

الفصل الثاني: السرد

الفصل الثالث: السيرية

الفصل الرابع: التناص

الفصـــــــــل الأول: الـــــدرامـــا

بما أن محمود درويش قد اعتمد تقنية القناع في شعره، فقد لجأ كغيره من شعراء الحداثة إلى الاستعانة بتقنيات وعناصر بنائية من الألوان الأدبية الأخرى، ولعل أول ما تعالقت معه قصيدة القناع الدرويشية من الفنون هو "المسرح" باعتبار أن القناع له جذوره الضاربة في المسرح الإغريقي، فكانت المسرحة أو الدرامية عنصرا بارزا في تشكيل القناع عامة، وقصيدة درويش القناعية خاصة، فقد اتجهت قصائده القناعية «اتجاها واضحا نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري، أو الفكري، أو في بنائها الدرامي»[1]، حيث تتقاطع نصوصه القناعية مع الدراما بشكل جلي، وهذا ما يتضح من توظيفه للأقنعة من مصادر تراثية متعددة، وهذه الأخيرة ساهمت في إضفاء جو مسرحي على هذه القصائد، ونأت بالشاعر عن الذاتية والغنائية، واقتربت به أكثر من الموضوعية، بل تجاوزتها إلى ما هو جمالي، حيث خلقت من الكثافة والتوتر الدرامي جوا تخيليا، استدعته معها من التراث العتيق الذي انبثق منه، ومن الحاضر المعيش الذي تفاعلت معه. إذ بإمكانها الجمع بين الصفات القديمة التي لازمتها في التراث، والصفات الجديدة التي تعبر عن الواقع المعاصر، مما يجعلها تحمل رؤية جديدة يقدمها النص من خلال تلك الشخصية القناعية التي تمارس لعبة الخفاء والتجلي بين الماضي والحاضر، بين الذات الشاعرة وقناعها، فتخلق جوا دراميا مثيرا ناتجا عن الخفاء والتجلي، والحضور والغياب، بين الماضي والحاضر، والواقع والمتخيل.

فلابد لقصيدة القناع أن توازن بين ما هو شعري وما هو درامي، حيث لا تخرج بمقومات النص وعناصره البنائية من كونه نصا شعريا إلى كونه عملا مسرحيا، وقد وجدت البنية الدرامية طريقها إلى قصائد درويش القناعية في إطار ما هو شعري «فغلبت عليها سمات البناء الدرامي، ومقومات الدراما وتقنياتها، من صراع وحركة وشخصيات، وحوار وتصاعد وتوتر، وتعيين للزمان والمكان وما إليه»[1]، إلا أنه قد أخذ هذه التقنيات بشيء من المرونة، حتى لا يتحول به المسار إلى مسرحية أو مسرحية شعرية.

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الحديث، ص189

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص257، 258.

إن سمة الدرامية وما تعتمده من تقنيات، تتيح للشاعر التعبير عن رؤياه من خلال الحوار مع قناعه حوارا داخليا أو خارجيا ؛ داخليا إذا كان القناع أحاديا، حيث يكون الحوار أنذاك عبارة عن مونولوج يجريه الشاعر مع قناعه وبلسانه، أما إذا كان هذا القناع مركبا من عدة شخصيات فإن الرؤيا تتبلور من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات القناعية، مما يؤدي إلى احتدام الصراع فيما بينها، وخلق جو متوتر مهيمن على النص، فتزداد جمالية هذا النص، ويكون القناع حافلا بالحركة، مليئا بالحياة.

ويتجلى الحوار الداخلي أكثر في القناع الأحادي الذي يقوم فيه القناع بالحديث مع نفسه، ولا يتأتى للقارئ فهم هذه العلاقة إلا إذا كان ذا خلفية واسعة لما يحيط بالشخصية القناعية التي يتخفى الشاعر وراءها، ويدلي بلسانها عما يعتمل في نفسه من صراعات، فيصبح هذا القناع وسيطا بين الشاعر وذاته.

وقد يضطر الشاعر للظهور بوجهه السافر أحيانا، والتخلي عن قناعه برهة، بشرط ألا يؤدي إلى الإخلال بقناعه، لأنه إذا أسرف في السفور، فإنه سيقع في المباشرة والغنائية، حيث يكون هذا السفور محمودا إذا كان دون إسراف، لأنه يخلق جوا دراميا متوترا بين الذات الشاعرة وأنا الشخصية القناعية، وقد لا يبرحه بتاتا بل يدير الحوار على لسان قناعه، ولا يظهر الشاعر عندها إلا كالمتفرج على قناعه وهو يؤدي دوره بنجاح، ويكون الضمير المسيطر عندها، هو ضمير المتكلم الذي يحيل على الشخصية القناعية لأنها محور القصيدة، وعلى لسانها تجري معطيات النص وأبنيته ورؤاه.

تقوم قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" على الحوار الداخلي، فالأحداث التي تجري على جسد النص إنما هي للمتنبي لا غير، فالقصيدة معنونة أساسا برحلة المتنبي، لا رحلة درويش، إذ يكشف النص من خلال إحداثياته البنائية أن المتنبي هو من يدير هذا الحوار:

للنيل عاداتٌ
وإني راحلُ[1]

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص107.

بهذه اللازمة يفتتح درويش قصيدته فيكشف من خلالها بأن الرحلة على مشارف النهاية، لأن مصر (النيل) لها عاداتها التي لم يستطع المتنبي أن يتأقلم معها فقرر الرحيل منها، حيث تتكرر هذه اللازمة ست مرات في القصيدة وبها تتحدد مقاطعها. ومن خلالها «تشير إلى أن كل مقطع يشكل حركة قائمة بذاتها، وتؤكد خلاصة التجربة المريرة فيها، وذروة اللحظة الدرامية (الرحيل)، كما تومض بالتوتر الداخلي العنيف لذات إنسانية انتهى بها المصير إلى الرحيل وعدم الاستقرار»[1]، وإسناد الحديث إلى القناع والاختباء وراءه من خلال ضمير المتكلم الذي يحيل عليه، لا ينفي وجود الشاعر/درويش، وإن كان وجوده صوريا فقط، إذ تعمل ثنائية الحضور والغياب بين المتنبي ودرويش على تعميق الحس الدرامي إلى جانب المونولوج الذي كلما ازدادت حدته، زاد التوتر الدرامي:

قد جئتُ من حَلَب، وإني لا أعود إلى العراقِ

سقطَ الشمالُ فلا أُلاقي

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي... ومصر

كم انعطفت إلى الصهيلْ

فلم أجد فَرَسًا وفرساناً

وأسلمني الرحيلُ إلى الرحيلْ[2]

في هذا المقطع يشي الحوار الداخلي باعتمال الصراع داخل أنا الشاعر وأنا القناع، بين الحاضر والماضي، ففي ظل الرحيل الدائم، والغربة النفسية التي يعيشها مع الأمكنة، ولا يتصالح معها أينما حل وارتحل، مما يجعل الصراع يشتد في داخله أكثر فأكثر، ففي حين اعتقد أنه سيجد ما تصبو إليه نفسه في مصر (الصهيل) التي لطالما ناداه صوتها بالقدوم، فإنها تصدمه هي الأخرى، فرغم هذا الزحام الذي تكتظ به شوارعها، إلا أنه لا يشعر فيها إلا بالوحدة والاغتراب يمزقان أوصاله، فهي في نظره خالية قاحلة، فيسلمه هذا الاغتراب النفسي إلى الرحيل مجددا، لأن أرض

[1] ناصر يعقوب: قصيدة القناع: قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، ص260.

[2] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص107، 108.

الكنانة ما عادت الأرض التي كان يعرفها، وبالتالي فإن رحلة الصراع المكاني تستمر، وهذا الصراع الداخلي المحتدم داخله لم تُخْمَدْ نيرانه منذ الرحيل الأول من وطنه الأصلي –العراق- إذ لم تعد نفسه تميل إلى أي بلد آخر بعد هذا الرحيل (سقط الشمال فلا ألاقي غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي)، حيث يستمر الرحيل النفسي، جنبا إلى جنب مع الرحيل المكاني.

إن الحوار الذي يقيمه درويش على لسان المتنبي، حوار من طرف واحد، فلا نجد فيه شخوصا تدير هذا الحوار، بل يطرح الشاعر موضوع الرحيل على طرف واحد هو الذات، مما يدل على أن هذا الحوار داخلي يكشف عن الأزمة النفسية التي يعانيها الشاعر مع المكان.

وخلال محطات القصيدة الخمس يحافظ درويش على قناعه ولا يبرحه أبدا «فضمن حركة إحالة الضمير يتماس الشاعر مع الشخصية التاريخية من خلال الحضور الضمني لصوته، ويتجلى ذلك ببعض الإشارات والصيغ الشعرية التي تتكرر في تجربته الشعرية [...]، لتحصل بؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي، باختراق الشاعر لصوت قناعه، فيصبح منذ العنوان واللازمة والمقطع الأول أن صوت الشاعر ينفتح على المتنبي التاريخي بوصفه أنا مغايرا يتفاعل وإياه في صيرورة تجربة داخلية وتماه خلاق»[1]، فمن خلال ضمير المتكلم يعتمل الحوار الداخلي في نفس المتنبي، ليكشف عن اشتراكه مع الشاعر في هم واحد، إنه ألم الاغتراب، وسرقة الأسماء، إنها سرقة للمكان والهوية، إذ تتصاعد نبرة الحوار الداخلي حين تصبح كل الأمكنة ضده، فيعيش صراعا داخليا حادا:

ونفسي تشتهي نفسي ولا تتقابلان
ولا ترُدّانِ التحية في طريقهما إليَّ...
... إليَّ يا طرُقَ الشمال
نسيتُ أن خطاي تبتكر الجهات
وأبجديَّات الرحيل إلى القصيدة واللهب

[1] ناصر يعقوب: قصيدة القناع: قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، ص265.

يا مصر، لن آتيك ثانيةً... [1]

تزداد درامية القصيدة عندما يعلو صوت الحوار الداخلي، ويحتدم الصراع داخله، فيدل أن الرحيل لم يسلمه إلى رحيل جغرافي فحسب بل أسلمه إلى صراع نفسي مع كل ما حوله، حتى مع القصيدة التي باتت أبجديات الوصول إليها شبه مستحيلة، وخطاه التي لم تكن لتخطئها، هاهي ذي تتعثر ولا يعرف لها طريقا.

يتحول قناع المتنبي من خلال هذه النبرة الدرامية المحتدمة إلى قناع يشي بحالة من الاستلاب والإقصاء، إذ يكشف الحوار الداخلي على وقوع الشاعر في حالة من الضبابية وعدم وضوح الرؤيا في ظل ما يعيشه من اغتراب وهجرة متواصلة، فقد أضحى تائها ضائعا، وهذا ما يتجلى من خلال الثنائيات الضدية التي نلمسها في النص، والتي تحيل إلى عدم الاستقرار، والصراع الداخلي الذي حوّل حياة الشاعر إلى كومة من الرماد المتناثر في كل مكان يقول درويش:

والأضداد يجمعهم شراعٌ واحدٌ
وأنا المسافُر بينهم. وأنا الحصارُ. أنا القلاعُ
أنا ما أُريد ولا أُريد
أنا الهدايةُ والضياعُ [2]

إن هذه الثنائيات الضدية (أرى، لا أرى، أريد، لا أريد، الهداية، الضياع) تحيل إلى ما يعيشه المتنبي/درويش من صراع داخلي في ظل ثنائية (الوطن والغربة)، والرحيل الذي لم يجد له نهاية، ولا ميناء يرسو عليه، ولكنه يهتدي أخيرا إلى وطن آخر، وطن من نوع خاص ليسكن إليه، بعد رفض كل الأوطان والأمكنة له، إنها قصيدته الجديدة، مأواه الجديد الذي يفر إليه علّه يجد فيها السكينة والاستقرار الذي لم يجده في غيرها:

وطني قصيدتي الجديدة
أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط [3]

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص 113.
[2] المصدر نفسه، ص114، 115
[3] المصدر نفسه، ص 108.

وجد المتنبي/درويش أخيرا وطنا بديلا عن وطنه الجغرافي، فقد استعاض بوطن ذهني شعري/ القصيدة، عن وطنه الجغرافي، ففي غمرة الرفض الدائم له من طرف كل الأمكنة التي لجأ إليها، يجد قصيدته الجديدة تفتح له ذراعيها وتستقبله بحفاوة، فيرسو على مينائها، ويحوّل كلماتها إلى مبنى جديد يسكنه. ويستقر فيه مستريحا من تعب البحث الطويل عن مكان يروي ظمأه، ويحقق له طموحه المنشود الذي لم ير له مكانا أنسب لتحقيقه من القصيدة، بعدما خيبت كل الأمكنة آماله، فبعد حواره الطويل مع نفسه، تطرده هذه النفس من الفسطاط وتقوده إلى القصيدة فلا تبقى له إلا هي ليرتمي في أحضانها، متنقلا من خلالها من البحث عن المكان الجغرافي المادي إلى مكان نفسي، بعد الفشل في إيجاد وطن جغرافي يحتضن أهدافه وطموحاته، لتكون القصيدة الوطن الذهني البديل عن الوطن الضائع المفقود الذي جعله بعبش صراعا داخليا عنيفا، فقد جاءت «لأفعال الصاخبة "ألج، اكسر، تفترس" لتعبر عن ذات تتمزق من الداخل وتنكسر، وشهدت صراعات عنيفة على المستوى الذاتي والواقعي، فكانت الماضي والحاضر في إيجادها، إنها "زلال" في "زلال"، تعتمل في الداخل بكل عنفها، فتصبح إضاءة كاشفة لدواخل الذات، وتصبح الحركة نوعا من الرحيل داخل الذات، حركة تضيء وتكشف صراعات الذات الداخلية، إذ وردت على شكل مونولوج درامي غنائي»[1]، ومن هنا يشهر أسئلته مباشرة، ويعلن عن هذا الصراع بلفظه، وإن كان ينسبه إلى صراع من نوع آخر، ولكنه يقصد به الصراع الذي يحتدم داخله، فلم يعد يستطيع احتماله يقول:

الآن أُشْهِرُ كُلَّ أَسئلتي
وأسالُ: كيف أسألُ؟
والصراعُ هو الصراعُ
والروم ينتشرون حول الضاد
لا سيفٌ يطاردهم هناك ولا ذراعُ
كُلَ الرماح تُصِيبُني
وتُعيدُ أسمائي إليّ

[1] ناصر يعقوب: قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، ص 271

وتعيدني منكم إليّ

وأنا القتيل القاتل[1].

يشي الحوار الداخلي المسيطر على جسد النص على وجود صراع داخلي لا يفارق الشاعر نتيجة رحيله المتواصل، والغربة والضياع الذي سلمه إليه هذا الرحيل، إذ حوله إلى خصام دائم مع الأمكنة والذات، فرحلة المتنبي إلى مصر لم تكن إلا مسرحا لرحيل سرمدي لا نهائي، لتحول رحلة المتنبي إلى مصر إلى رحلة درويش إلى المجهول أو اللامعلوم.

ليست قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" القصيدة الوحيدة التي اعتمد فيها درويش على النبرة الدرامية، حيث تقوم قصيدة "من روميات أبي فراس الحمداني" على نفس النبرة، ففيها يعتمد الشاعر حوارا داخليا يخلق جوا دراميا حادا، وصراعا جسيما داخل الذات الشاعرة والشخصية القناعية معا، حين ينادي أبو فراس الحمداني/درويش صحبه وخلانه من الزنزانة لكن لا أحد يستجيب لندائه إلا الصدى الذي يحيط به من كل جانب، رغم وجود أناس كثر تكتظ بهم الزنزانة إلا أنه لا يسمع إلا الصدى يرجع له كلامه الذي يقوله، فتلك الزنزانة تبدو فارغة لأنه يشعر فيها بالوحدة، فما الصدى إلا دلالة على الوحدة والاغتراب الذي يشعر به أبو فراس في هذا المكان، ذلك أن هذا الصدى ينتشر في القصيدة ويتكرر كلازمة نسمعها تتردد على جسد النص كله:

زنزانتي

اتسعت سنتيمترا لصوت الحمامة، طيري

إلى حلب، يا حمامة، طيري بروميتي

واحملي لابن عمي سلامي!

صدًى

للصدى. للصدى سلم معدني. شفافية وندى[2]

---

[1] محمود درويش: الديوان محمود درويش، ص 116، 117.

[2] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص370.

تعج القصيدة بالشخصيات من الحمامة إلى الأم إلى الحبيبة إلى صوت السعال المتبادل من طرف السجناء والسجانين، إلا أن النص لا يحمل بين هذه الشخصيات تحاورا فيما بينها. وإن وجد لها حوار مع القناع/أبو فراس، إلا أنه حوار من طرف واحد لا يرد فيه أحد على الآخر، ليبقى هذا الحوار مجرد نجوى يعبر بها أبو فراس/الشاعر على ما يختلجه من مشاعر متضاربة وسط هذه الزنزانة التي تخلق داخله صراعا حادا، يصل من خلاله إلى أن الكل قد تخلى عنه، فتنهشه الوحدة والصراع الداخلي المعتمل في نفسه، فكل هذه الشخصيات الموزعة على جسد النص تتكلم بلسانها الخاص دون أن تنتظر ردا من الطرف الآخر، وكل واحدة منها تبث نجواها الخاصة بها، والتي تحيل إلى الصراع الذي يعيشه الشاعر، فرغم وجود ملفوظات وعلامات تدل على وجود حوار "قلت، ياء النداء، علامات التعجب، النقطتان المتراكبتان، نقاط الحذف " إلا أننا لا نعثر إلا على حوار داخلي ينهش الشاعر ولا يستطيع أن يبوح به إلى شخوصه بصفة مباشرة، أو أنه لا يريد له أن يخرج أصلا، لأن الوحدة والاغتراب، والشعور بخيبة الأمل والخذلان من طرف ابن عمه "سيف الدولة" جعله يفقد الثقة في كل من هم حوله:

للصدى غرفة

كزنزانتي هذه: غرفة للكلام مع النفس.

زنزانتي صورتي لم أجد حولها أحدا

يشاركني قهوتي في الصباح، ولا مقعدا

يشاركني عزلتي في المساء، ولا مشهدا

أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى [1]

يعترف أبو فراس في هذا المشهد الدرامي بأن الصدى يشبه زنزانته وأن الزنزانة صورة له لنفسه التي يتخبط داخلها، لأن كلا منهما يعيد الكلام لصاحبه، لأنه يشعر أن لا أحد في هذه الغرفة إلا هو ونفسه التي يتحاور معها ولا يوجد ثالث لهما، فهو لا يرى أحدا غيرهما، لأن الكل أدار له ظهره فلم يجد أحدا وقت محنته يشكو له بثه إلا نفسه التي يتصارع معها صباح مساء.

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص 371.

تزداد الدرامية حدة كلما زاد توتر الجو العام للقصيدة من خلال ارتفاع صوت الذات تارة وانخفاضه تارة أخرى؛ إذ تتفاوت نبراته ارتفاعا وانخفاضا عبر محطات القصيدة، وتختلف من شخصية إلى أخرى حيث يرتفع مستوى الصوت عندما تعاتب الأم السجان بقولها:

ثمة ام تعاتب سجاننا

لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا

شقي؟ [1]

في لهجة الأم نبرة عتابية حادة للسجان الذي ينغص عليها معيشتها، حين سرق ابنها منها، وأخذه عنوة من أحضانها، فيتميز خطابها بالقوة، وصوتها بالارتفاع، إذ لا يعقل أن تعاتب الأم السجان وهي هادئة باردة الأعصاب، فلاشك في أن الغضب هو من يسيطر عليها في هذه اللحظة بالذات، ولا ريب في أن ارتفاع الصوت هو من يرافق الغضب، خاصة إذا كان هذا الذي فقدته هو فلذة كبدها وليس شخصا غريبا، لكنها في غمرة هذا الغضب والسخط لا تعثر على جواب لسؤالها، ربما لأن السجان لا يملك جوابا لسؤالها، أو لأن الاعتقال ليس له مبرر.

ليتدخل صوت آخر في القصيدة ويترك له الشاعر حرية الكلام، إذ يأتي الخطاب هذه المرة على لسان حبيبته التي تعلن هي الأخرى تخليها عنه وإحجامها عن زيارته أو انتظاره، فتخيّبُ أمله أيضا:

زنزانتي اتسعت في الصدى، شرفة

كثوب الفتاة التي رافقتني سدى

إلى شرفات القطار، وقالت: أبي

لا يحبك، أمي تحبك. فاحذر سدوم غدا

ولا تنتظرني، صباح الخميس [2]

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص 370.

[2] المصدر نفسه، ص 370، 371.

تنخفض نبرة الخطاب في هذا المقطع، حين يسوده نوع من الحزن والأسى والحسرة، ويبدو الصوت أقل حدة وأكثر انخفاظا، إذ تغلب عليه أمارات الشوق والذكرى، وتصحبه في الوقت نفسه علامات اللوم والعتاب والشكوى ممن تركه وحيدا ترمي الذكريات جسدا بلا روح.

رغم تعدد الأصوات ونبراتها في النص إلا أننا لا نلمح صراعا خارجيا ولا حوارا بين الشخصيات، فكل منها يجري مونولوجا، أو يتكلم دون أن ينتظر جوابا من الطرف الآخر، لكن هذا لا يمنع من وجود صراع داخلي، فكل هذه الشخصيات تعبر عن جانب من جوانب هذا الصراع الذي يعيشه القناع والشاعر معا، وإن تفاوتت نسب هذا الصراع والحوار الداخلي ارتفاعا وانخفاضا، فقد أدى ذلك إلى خلق جو من التوتر الدرامي في القصيدة، حيث يتصاعد شيئا فشيئا من خلال تظافر هذه الشخصيات مع بعضها، ولا يلمح هذا التصاعد أو التوتر على مستوى الصوت والحوار الداخلي فحسب، بل يتجلى أيضا في الفضاء المكاني، إذ نراه ضيقا في البداية ثم يزداد اتساعا شيئا فشيئا كلما دخل صوت جديد في النص:

زنزانتي اتسعت سنتيمترا لصوت الحمامة: طيري [1]

فعندما دخل صوت الحمامة اتسعت الزنزانة سنتيمترا، أي أن الفضاء صار أوسع مما كان عليه قبل دخول الحمامة، ثم يتسع أكثر فأكثر عندما يدخل صوت الحبيبة:

وزنزانتي اتسعت في الصدى، شرفة
كثوب الفتاة التي رافقتني سدى[2]

ففي هذا المقطع يتسع الفضاء أكثر، فيصير للزنزانة شرفة، فلا تبقى هذه الزنزانة عادية بل تصبح كثوب فتاة أو أنها زنزانة من نوع خاص وتخرج من كونها زنزانة إلى كونها شقة أو بيتا عاديا، أما أن تكون زنزانة ويكون لها شرفة فهذا ليس معقولا، وتزداد هذه الزنزانة اتساعا أكثر من ذي قبل حين تتضح الرؤيا، ويحسم أبو فراس القرار؛ فإما أن يكون أميرا، وإما أسيرا مدى الحياة وإما الردى، فيسود المقطع الأخير نبرة من التفاؤل ويبدو الخروج من الزنزانة أمرا حتميا لا مراء فيه:

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 370.
[2] مصدر نفسه، ص 371.

وزنزانتي اتسعت شارعا، شارعين، وهذا الصدى

صدى بارحا، سانحا، سوف أخرج من حائطي

كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيدا[1]

إذا كانت الشخصية القناعية قد بدأت ضعيفة وحيدة لا ترى إلا الصدى، ولا تجد أحدا من حولها، فقد نمت شيئا فشيئا عبر مقاطع القصيدة، وازدادت صعودا وتطورا لتصبح في آخر النص أقوى مما كانت عليه في البداية، حين تتضح لها الرؤيا في نهاية المطاف، فيبدو حلم الحرية حقيقة يراها ماثلة أمام عينيه، حيث يدرك أخيرا أنه سيخرج من هذا السجن سيدا حرا ولو بعد حين.

أسهم الحوار الداخلي والصراع الحاد الذي خلقه هذا الحوار داخل الذات، إلى جانب تفاوت نبرات الصوت ارتفاعا وانخفاضا لدى الشخصيات، والضيق والاتساع في الفضاء المكاني، في خلق جو درامي عام في القصيدة، حيث أسهمت هذه المستويات جميعا في نمو القناع عبر مراحل النص، مما خلق جوا من التوتر الدرامي المتصاعد من خلال تظافر هذه الأحداث والشخوص والحوارات.

ومن الأقنعة التي انبنت على الدرامية، وأخذ فيها الحوار حيزا كبيرا من النص، قصيدة "قناع... لمجنون ليلى" حيث يأخذ فيها المونولوج مسارا تصاعديا، يبدأ فيه الشاعر/مجنون ليلى بوصف حالته مع حبيبته في ربيع عمرهما (دون الثلاثين)، حيث لم تكن تغادره صورتها جسدا وروحا، فقد كان مريضا بها أنذاك، ولا علاج له، ولا دواء يشفيه إلا ليلاه:

كُنْتُ دُونَ

الثلاثين، أَحْسَبُ أنَّ حدودَ

الوجود هي الكلماتُ، وكنتُ

مريضاً بليلى كأي فتىً شعَّ

في دَمِهِ الملحُ، إنْ لم تكُنْ هيَ

موجودةً جسدًا فلها صورةُ الروح

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص371.

في كُل شيء[1].

إنّ حضور ليلى في حياة قيس لا حدود له، فهذا المونولوج يكشف عن مفهوم الحب الذي كان يعتقد –دون الثلاثين- أنه مجرد تلاعب بالكلمات في أشعاره، لكن تورطه في هذا الحب أكثر جعله يدرك –فيما بعد- أن ليلى سيطرت على كيانه كله حتى أنه لم يعد يفرق بين أناه وأناها، ومن هنا يؤدي الحوار الداخلي وظيفته الأساسية في الكشف عن المعنى الحقيقي للحب الذي وصل إليه قيس ليلى، ويخلق داخله صراعا كبيرا يدرك فيه أخيرا أن لا وجود له خارجها:

أنا قَيْسُ ليلى
غَرِيبٌ عن اسمي وعن زمني[2]

لم يعد لقيس وجود خارج ليلاه حتى اسمه نجده مضافا إلى اسمها "أنا قيس ليلى"، فبعد هذا الحب لا هوية له خارجها أو خارج هذا الحب، فقد فَقَدَ اسمه وهويته وذاته في ظل حضورها، وليس له ما يدفع به خسارته لذاته ولا عزاء له وسط هذه الخسارة إلا هذا الحب العظيم الذي يعيش به ومن أجله، فلا صوت يسمعه إلا صوتها، ولا شيء يعرفه إلا هي، فنفسه تأبى أن تسمع أو ترى شيئا خارج هذا الحب، ولا يهمه أن يخسر حتى نفسه فداء لحبه لها.

وفي ظل غياب ليلى وابتعادها عنه تتسع دائرة الصراع الداخلي الذي يرزح تحت نيره، ويسائل نفسه عن طريقة تجمعه بها، فلا يجد إلا الذكرى التي عاشها معها، فيعيش عليها، ويقتات منها غذاءه الروحي، وليس له سبيل في ذلك إلا شعره القديم الذي لا يتحدث إلا على ليلى، رغم أنه يعمق جراحه، ويزيد شوقه، ويضرم نيران الصراع داخل نفسه المتهالكة على نفسها:

هل أُضَيّقُ صحراءها أُوَسّعُ لَيْلي
لتجمعنا نجمتان على دربِها؟
لا أرى في طريقي إلى حُبّهَا
غيرَ أَمسِ يُسَلّي بِشعري القديمِ[3]

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص659.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يفضي هذا المونولوج إلى نتيجة واحدة يصل إليها قيس من خلال حواره الداخلي الذي أخذ الحيز الأكبر من مساحة النص، إذ يدرك في نهاية المطاف أنه خسر كل شيء من أجل أن يحافظ على ليلاه، لكنه أفنى نفسه وذاته دون أن يظفر بشيء، فحتى ليلى خسرها، ولم يبق له إلا شيء واحد هو اسمها الذي صار اسما له هو الآخر بشهادة التاريخ الذي لا يذكر قيس إلا بليلاه:

أنا أوَّلُ الخاسرين. أنا
آخرُ الحالمين وعبدُ البعيد. أنا
كائنٌ لم يكن، وأنا فكرةٌ للقصيدةِ
ليس لها بلدٌ أو جَسَدْ
وليس لها والدٌ أو ولَدْ [1]

خلق الحوار الداخلي المتنامي في هذه القصيدة جوا دراميا من خلال تصاعد الصراع الداخلي ا، صراع محوره الأساسي، البحث عن الهوية المفقودة في ظل السيطرة التامة للحبيبة، أو في ظل حلولها في الذات الشاعرة على حد تعبير الصوفية، فالصراع من أجل الهوية أفضى إلى نتيجة واحدة وهوية واحدة، هي أن لا هوية خارج الحبيبة، فهي الهوية والاسم، فالأنا مغيبة بحضورها أو حتى غيابها.

حين يفشل قيس في إيجاد ذاته، أو الظفر بليلاه، يقذف بنفسه في النهر منتحرا، لكن دون جدوى، إذ يعيده زوج ليلى إلى الحياة مجددا، وهنا يدخل صوت آخر للقصيدة، فيمتزج الحوار الداخلي بالحوار الخارجي، ويشتد الصراع، من خلال تعدد الأصوات والشخصيات المتصارعة من أجل الظفر بليلى، فإلى جانب الصوت الرئيس للقناع/مجنون ليلى، يحاول صوت آخر هو صوت الزوج أن يتدخل لإيجاد حل يساعد قيس على معرفة نفسه خارج ليلى التي لم تعد ملكا له:

عالجني النهرُ حين
قذفتُ بنفسي إلى النهرِ منتحراً،
ثم أرجعني رَجُلٌ عابر، فسألتُ:
لماذا تعيدُ إليَّ الهواء وتجعلُ

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص658.

موتي أطولَ؟ قال: لتعرف
نفسك أفضلَ... من أَنْتَ؟
قلتُ أنا قيْسُ ليلى، وأنت؟
فقال: أنا زوجُهَا [1]

يتمظهر الحوار الخارجي في هذا المقطع من خلال شخوصه "قيس ليلى وزوجها"، وكذا من خلال بعض علامات الحوار الخارجي المتمثلة في "الفعل قال، قلت، سألت، النقطتان المتراكبتان، وعلامات الاستفهام والتعجب، ونقاط الحذف" ويشي هذا الحوار بعجز كلا الطرفين عن الشفاء من ليلى، ففي حين حاول قيس الانتحار ووضع حد لحياته لأنه عجز عن الشفاء منها أو الظفر بها، يعيد له زوجها الحياة ليعمق مأساته ويطيل عذاباته وحياته التي ما هي إلا موت بطيء. وفي الحقيقة كلاهما مريض بليلى ولا يستطيع الشفاء منها، حيث ينسب كل منهما اسمه لاسمها "أنا قيس ليلى، أنا زوجها" فكلاهما ينتسبان لليلى ولكن كل واحد بشكل مختلف عن الآخر، ولكن لا أحد يستطيع أن يكون له وجود خاص خارجها، فهما يتصارعان من أجل الانتساب إليها، لا من أجل الشفاء منها وهذا ما يكشف عنه حوارهما وأسئلتهما وإجابتهما.

لقد أسهم الحوار الخارجي إلى جانب الحوار الداخلي في خلق جو من التوتر والصراع الدرامي على مستوى القصيدة، وذلك من خلال تعدد الأصوات (صوت القناع الأساسي، صوت الذات الشاعرة، صوت زوج ليلى)، فقد كان لهذه الأصوات دور في نمو الأحداث وتطورها تدريجيا عبر مقاطع القصيدة، وهذا ما أدى بالقصيدة إلى الابتعاد عن الغنائية المفرطة، والاقتراب أكثر من الموضوعية.

ومن القصائد التي اعتمدت بنية درامية في معماريتها قصيدة "أوديب"، التي جعلت الحوار الداخلي وسيلة لها بخلق صراع داخلي حاد لدى الذات الشاعرة، من خلال قناعها أوديب، حيث تبرز فيها المسرحة بشكل جلي، من خلال خلق جو درامي تتنامى أحداثه عبر محطات القصيدة ومقاطعها السبعة:

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص658.

ما حاجتي للمعرفة؟

لم ينجُ منّي طائر أو ساحرٌ أو امرأة

العرش خاتمةُ المطافِ، ولا ضفاف لقُوَّتي

و مشيئتي قَدَرٌ، صنعت أُلوهيتي

بيدي، وإلهةُ القطيع مُزَيَّفَهْ

ما حاجتي للمعرفهْ؟ [1]

تنطوي شخصية "أوديب" في التراث الأسطوري على كثافة درامية تتجلى من خلال المصائر والأقدار التي رسمت مسارات حياتها التي اتسمت بتلك النهاية المأساوية، ولعل هذه النهاية التراجيدية للشخصية الأسطورية "أوديب" هي التي جعلت منها وسيلة فعالة في خلق دراما أخرى معاصرة من خلال إسقاطها على الواقع الفلسطيني الراهن، هذا الواقع الذي لاتزال التراجيديا تلعب فيه دروها البارز في مطالبه المختلفة، وعبر مساراته الزمنية المتتالية، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، ومن هنا وجدت الأسطورة طريقها إلى الشاعر للتعبير بواسطتها على ما يحدث في هذا الواقع من صراعات بين العوالم الداخلية والخارجية للإنسان الفلسطيني وما يربطه بقدره المحتوم في هذا العالم، وقد كان لهذه الأسطورة وقناعها "أوديب" القدرة على التعبير عن هذا الصراع بامتياز، ذلك أن «التصور الأسطوري درامي يقوم على أساس من الصراع المحتوم بين الإنسان والقدر[...] ولما كانت مادة الأسطورة إنما هي مادة ديناميكية حية [...] اتجه الشعراء إلى أن ينحتوا أشكالهم الدرامية من هذه المادة»[2]، وعلى هذا الأساس اعتمدها درويش لتصوير الواقع الفلسطيني بشكل أسطوري تراجيدي، تُبْرِزُ فيه المأساة حقيقة ما يعانيه الانسان الفلسطيني من وجع القدر المحتوم.

ويبدو الحوار الداخلي السمة البارزة للبنية الدرامية في هذا النص، حيث يظهر بأشكال متعددة، ينقل من خلاله أوديب/الشاعر صراعه المتواصل مع القدر الذي يتدخل في حياته منذ بدايتها، بل قبل ميلادها إلى نهايته تلك النهاية التراجيدية، ورغم تحديه لهذا القدر الذي يحاول

[1] محمود درويش: الديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص288.

[2] سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، المطبعة الحديثة، القاهرة، دط، 1966م، ص8.

العبث بحياته، إلا أنه لا يستطيع النجاة من لعبته الشرسة معه، وإن ادّعى قدرته على خلق عالمه الخاص به بعيدا عنه، حيث يُظهر هذا المونولوج نبرة التحدي لهذا القدر المحتوم من خلال نفي صلته بالماضي برمته، وإثباته للحاضر الذي صنعه بيده بكل تفاصيله:

أمشي أمامي واثقا من صولجان خطاي، ظلّي أزرقٌ
والناسُ أشجاري
وللتاريخ أن يأتي بكلِّ قُضَاته وشهودِهِ
ليؤرخوا فرحي بمملكتي
وأولادي وسُورَ مدينتي[1]

ويتجلى الحوار الداخلي في القصيدة بشكل آخر من خلال السؤال والجواب الذي يوحي بوجود طرفين يتبادلان النقاش (السائل والمجيب)، لكن هذين الدورين لا يقوم بهما إلا شخص واحد هو أوديب، وذلك يدل على حوار داخلي يشي بوجود صراع حاد داخله، وصل به إلى ارتفاع صوته الداخلي الذي يعبر عن بلوغ الصراع منتهاه، حيث يتكرر الفعل "سأل" والفعل "قال"، والنقطتان المتراكبتان، وعلامات الاستفهام في القصيدة بشكل ملفت للانتباه، كل ذلك يدل على وجود حوار بين عدة أطراف، لكننا لا نلمس من أقطاب هذا الحوار إلا شخصية "أوديب" الذي يحاول أن يجد أجوبة لأسئلته الداخلية، لكنه لا يعثر عليها، إذ نلمحه يجيب على هذه التساؤلات وحده بما يراه مناسبا، لأنها أسئلة غيبية لا دخل له بها، فهو يجهلها ولا يدري عنها شيئا:

لم يسألوني: مَنْ أبوك ومن أخوك؟ ومن قتلتَ وهل قتلتْ؟
لكنهم قالوا: ستثأر للملك
فسألتُ: من قتلَ الملكْ؟
وسألتُ: من قتلَ الملكْ؟
أنا قاتلُ الملك. الملكْ
هو والدي المجهول والراحلْ[2]

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص289.
[2] المصدر نفسه، ص291، 292.

تزداد الصورة الدرامية كثافة والمشهدية تأزما عندما يكتشف "أوديب" أنه هو القاتل الجاهل لأبيه، وأن أباه نفسه هو الملك المغدور، ومن قتله هو ابنه، فقد حاول قبل أن يعرف من هو الملك، ومن قتله، لكنه لم يجد جوابا لسؤاله، بل إنه لم يُسأل إلا بعد أن وقع في المحظور، لتتصاعد نبرة الصراع الداخلي أكثر فأكثر عندما يكتشف أوديب أن الآلهة –القدر- قد تحكمت مرة أخرى في مصيره، وجعلت حياته كلها أوبئة:

أنا زوجُ أمِّي
وابنتي أختي
وتختي، مثل عرشي، أوبئهْ
يا امرأة
يا معرفهْ
ما حاجتي لكما،
لماذا لم تموتا مثل موت الآلهةْ
من أطلقَ الماضي عليَّ كأخطبوطٍ حول روحي التائهةْ
منْ دَسَّ في خمري سموم المعرفهْ[1]

بعد أن بدأت القصيدة بتعالي القناع/أوديب بما حققه من انتصارات في ظل الشخصية الجاهلة للماضي، وتبجحها بالجلوس على عرش الملك الذي يخفي تحته سمومه القاتلة، وبعد نبرتها المتعالية وصوتها المرتفع، ها هي ذي علامات الانكسار تظهر شيئا فشيئا، وتتأزم كل لحظة أكثر من اللحظة التي سبقتها، لتنحني أخيرا في نهاية النص لجبروت المعرفة وصوتها الذي يعلو على كل ما سواها.

يتجلى البعد الدرامي لهذه القصيدة القناعية من خلال الحمولات الفكرية والشعورية الأصلية التي تنطوي عليها شخصية أوديب، وما توّلده من كثافة رمزية وغنائية درامية تمظهرت في ثنائية الشخصية الجاهلة والشخصية العارفة، بما أصبحت تمثله حياتها من حقائق مأساوية مفزعة، بعد أن

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص292.

كانت في بداية القصيدة تعلن تعاليها فوق الحاجة إلى المعرفة بفعل الشعور بتفوق القوة التي تمتلكها بعدما استطاعت أن تحققه من انتصارات وقوى خارقة.

لم تَنحُ هذه القصيدة منحى واحدا، بل عرفت تطورا ملحوظا من مقطع إلى آخر، إلى أن وصل الصراع الداخلي الذي يحكم القناع إلى لحظة الانفجار في نهاية المطاف والانهيار التام بعد إطلاق سراح الماضي أو المعرفة التي حوّلت حياته إلى جحيم مستعر، فالمعرفة التي لم يسع إليها يوما تقتحمه فجأة، وتبث سمومها عليه دفعة واحدة، فيكتشف أن حياته كلها أوبئة بدءا منه هو وصولا إلى زوجته/أمه، وأبنائه/إخوته، انتهاء بعرشه الذي دفع ثمنه باهضا جدا.

إن ما تحمله القصيدة من بعد درامي من خلال قناعها "أوديب" لا تقف عند حدود الماضي الأسطوري، فقد أعاد الشاعر صياغتها من جديد، لتواكب الرؤية الشعرية المعاصرة، والتجربة الإنسانية المريرة، التي تمثل قضية الأرض محورها الأساسي، من خلال علاقة الشاعر مع الأرض على المستوى الوجودي والروحي والتاريخي على حد سواء، حيث تستمد القصيدة دلالتها من عمق تلك العلاقة الممتدة من الماضي الذي قام على أساسه الوجود اليهودي، والبطش والدمار الذي ألحقه بتلك الأرض منذ وطأتها قدماه، لذلك فإن توظيف هذه الأسطورة ببعدها الدرامي المأساوي، جاء كمحاولة لتأكيد هذا العمق التاريخي للوجود الفلسطيني على هذه الأرض، وما يحمله هذا الوجود من غنى حضاري وإنساني جسدته وقائع هذه الأسطورة من خلال التراجيديا التي تنطوي عليها.

تنحو قصيدة "جدارية" بدورها منحى دراميا متوترا من خلال قناعها الأساسي "جلجامش"، حيث تأتي شخصية "جلجامش" في مقدمة الأقنعة الأسطورية البابلية التي استدعاها درويش في جداريته، التي تستغرق تجربة الموت التي عاناها الشاعر بأبعادها الوجودية والروحية، فقد جاءت هذه الأسطورة استجابة للسؤال الوجودي المتمحور حول جدلية الحياة والموت، والصراع الإنساني من أجل الخلود، حيث يستمد قناع "جلجامش" قيمته الفنية والدلالية من خلال البعد الدرامي المتوتر الذي تنضوي عليه هذه الأسطورة في التراث البابلي، والتي تلبي حاجة التجربة التي يعبر

الشاعر عنها، من خلال امتزاج التجربتين (جلجامش/درويش) أو الصوتين، صوت الماضي والحاضر.

يفضي الحوار الداخلي لأنا الموضوع (القناع جلجامش)، بوجود صراع داخلي تعيشه هذه الذات منذ رحيل صديقها المقرب "أنكيدو"، فقد قضَّ هذا الرحيل مضجعه، وأسلمه إلى صراع دائم مع السؤال الوجودي، المتمثل في سر الخلود والجدوى من الحياة مادام آخرها ممات، من هنا تبدأ هذه الذات رحلة الصراع في ظل رحلة البحث عن جواب للسؤال الوجودي والبحث عن الخلود:

خذلتني،
يا صاحبي، فقتلتني، وعليَّ وحدي
أن أرى، مصائرنا، ووحدي
أحملُ الدنيا على كتفيَّ ثَوْرًا هَائِجًا
وحدي أُفَتِّشُ شارد الخطوات عن
أبديتي. [1]

يخاطب "جلجامش" صديقه "أنكيدو"، فيعاتبه على خذلانه وتركه وحيدا، يبحث عن جواب للأسئلة الوجودية التي خلفها له وراءه موته المفاجئ الذي لم يحسب له حسابا من قبل، فمن سيساعده الآن على إيجاد جواب لهذه الأسئلة بعد موت من هو أقرب الناس إليه، فهو يعلم جيدا أنه يخاطب الآن ذاتا ميتة لا تملك جوابا لأسئلته وعليه وحده أن يبحث عن الأجوبة وعن الأبدية.

لم يدرك "جلجامش" قيمة الحياة إلا بعد رحيل صديقه "أنكيدو"، فالفراغ الذي خلفه موته جعله يعيش صراعا داخليا لن يزول قبل أن يجد جوابا لسؤاله، لكنه على غير العادة سيكمل طريقه وحده، من أجل الوصول إلى جواب نهائي يعيد له طمأنينته وسكينته التي فقدها بفقد صديقه:

يكسرني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة
نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص514.

مُلْتَفًا بِحَفْنَةِ ريشِهِ الطينيِّ. آلهتي

جماد الريح في أرض الخيال ذِراعيَ

اليُمنى عصا خشبيَّةٌ. والقلبُ مهجورٌ

كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ، فاتسعَ الصدى [1]

إن الصراع بين الحياة والموت أزلي، فمنذ ملحمة "جلجامش" البابلية لم يجد الانسان جوابا له، فظل يعيش هذا الصراع، مما جعل درويش يتقنع بهذه الشخصية الملحمية، عندما وصل به المرض/ مرض القلب إلى مراحل متقدمة، وبات يرى الفناء والموت أمرا محتوما لا مفر منه، ومن هنا تبدت له فكرة السؤال الوجودي الذي يفضي إلى معنى الحياة في ظل جبروت الموت، فكان الصراع الذي يعيشه سببا في البحث عن هذا القناع، فإن كان "جلجامش" يرى الخلود في عدم الموت والمساواة بينه وبين الآلهة، فإن محمود درويش يرى الخلود من ناحية مغايرة، وبطريقة مختلفة تماما عن "جلجامش"، ومن هنا يبدو الصراع محتدما بين شخصيات القصيدة "الملحمية"، فقد تعدّدت آراء هذه الشخصيات ومواقفها حول مسألة الخلود، فكل شخصية تراها من وجهة نظرها الخاصة، مما خلق صراعا حادا في الجو العام للنص، ولكن الصراع في تقنية القناع يتجسد تجسيدا مختلفا عن الدراما «فغالبا ما تنوب عن الشخصيات أصوات داخلية متضادة تنهض بمهمات الصراع، وتطور الأحداث»[2]، ذلك أن الشاعر في قصيدة القناع يتماهى مع عدة شخصيات —إذا كان القناع مركبا—، فيبدي من خلالها موقفه من قضية فكرية أو اجتماعية أو وجودية بطريقة تماثل الدراما لكنها لا تخرج بالقصيدة عن شعريتها وجماليتها «فلا شك أنّ منصة النص الشعري ورؤيته الفنية والجمالية، تعبر عن مواقف مختلفة تجسد تعقيدات الحياة وفلسفة ورؤية وموقف الشاعر من الوجود والواقع بكل أشكاله»[3]، ولا شك أن الصراع يُوظَف في هذه القصيدة بما يخدم هذا الغرض بحيث يتيح للشاعر التعبير عن موقفه إزاء القضايا الكونية بطريقة أكثر موضوعية وشفافية.

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص513.

[2] محسن أطمش: دير الملاك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1902م، ص72.

[3] محمود خليف خضير الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م، ص74.

ويتجلى الصراع في "جدارية" محمود درويش بنوعيه الداخلي والخارجي استنادا إلى الحوار الداخلي والخارجي، ففي حين كان "جلجامش" يسائل صديقه، اعتمد حوارا داخليا، لأن "أنكيدو" شخصية لا وجود لها في عالم الأحياء لأن صوتها قد انقطع بانقطاع حياتها، ولذا فإنها لا تملك أي جواب لأسئلة "جلجامش"، ليتدخل الحكماء من خلال صوت "سيدورى" صاحبة الحانة فتتكفل بالإجابة، ومن هنا يأتي ردها على شكل حوار خارجي تقول من خلاله لجلجامش:

[كل شيء باطل، فاغنم
حياتك مثلما هي برهة، حبلى بسائلها،
دم العشب المقطر، عش ليومك لا
لحلمك. كل شيء زائل، فاحذر
غدا وعش الحياة الآن في امرأة
تحبك. عش لجسمك لا لوهمك
وانتظر
ولدا سيحمل عنك روحك
فالخلود هو التناسل في الوجود [1]

ففي ظل صمت أنكيدو الطويل، تتدخل "سيدورى" وتقدم نصيحتها "لجلجامش"، وتشرح له الخلود من زاوية نظرها هي، فتراه ممثلا في التناسل والحب والتمتع بالحياة والتلذذ بكل لحظاتها وعدم تضييعها في اللاجدوى، وفي الأسئلة التي لن يجد لها جوابا فكل شيء زائل أو باطل فلا داعي للبحث، لأن الأمور واضحة، فالآلهة وحدها من لها الحق في الخلود والأبدية، وأما ما عداها فهو زائل، فهي ترى أنه لا جدوى من هذا الصراع من أجل مقاومة الموت، لأن الأبدية والخلود من صفات الآلهة، أما البشر فإن خلودهم يتجسد من خلال تناسلهم قدر المستطاع والتمتع بمتع الحياة، فهذه هي الطريقة الوحيدة التي تحفظ للإنسان وجوده، وتضمن لها الاستمرارية على هذه الأرض.

[1] محمود درويش الأعمال الجديدة، ص515.

إن تعدد الأصوات في هذه القصيدة (جلجامش، أنكيدو، سيدورى)، قد خلق جوا دراميا، وجعل الأحداث تنمو تدريجيا، فبعد أن أدرك أن الحوار الداخلي لن يصل به إلى جواب لسؤاله، أقحم سيدورى كصوت خارجي يمثل وجهة نظر الحكماء حول مسألة الخلود، فإن كان جلجامش قد ضيع عشبة الخلود، فإن درويش قد حافظ علىيها من خلال الحفاظ على فرصته في التمتع بالحياة إلى آخر رمق، وعدم إضاعة عمره في البحث المضني عن سؤال محسوم منذ البداية.

ومن القصائد القناعية التي تعتمد البنية الدرامية المتصاعدة، وتجعل من الحوار الخارجي وسيلتها الأساسية في ذلك "قصيدة أنا وجميل بثينة"، فالشخصيتان الرئيستان اللتان يدور الحوار بينهما في هذا النص الشعري الدرامي هما "أنا" "محمود درويش" باعتباره ذاتا شاعرة تمثل الحاضر، و"جميل" باعتباره معادلا موضوعيا لجميل المعاصر/محمود درويش.

يستنطق درويش هذه التجربة التراثية باعتماد الحوار الخارجي، حيث تنشطر الذات الشاعرة/ درويش إلى صوتين ؛ صوت الذات الشاعرة في حد ذاتها، وصوت قناعها جميل الذي تتماهى معه متحدثة بلسانه تارة، وتارة بلسانها الذاتي، إذ يجيب "جميل بثينة" عن أسئلة "جميل المعاصر" عن شؤون الحب، ففي هذه القصيدة تتواشج تجربتان من زمنين مختلفين، حيث يمتزج الماضي بالحاضر لتصبح تجربة جديدة تتشكل من هذا المزيج الزمني الذي يكسبها طابعا موضوعيا دراميا.

يبدأ درويش حواره مع قناعه جميل، فيظهر بوجهه السافر باعتباره جميل المعاصر الذي يسائل جميل الماضي، ولكن هذا السفور لا يُلمح كثيرا، ولا يأخذ حيزا كبيرا من النص، إذ يكتفي بطرح أسئلته، ثم يدع لقناعه مهمة الإجابة عنها، «وليس في ذلك إخلال بتقنية القناع، أو خروج عنها فالتجاذب بين صوت الشاعر وصوت الشخصية أحد علاقاتها الأساسية بشرط عدم التمادي»[1] إذ أن صوت درويش في هذه القصيدة يقتصر على طرح الأسئلة على قناعه، في حين يلبس قناعه جميل في كل ما عدا ذلك، فيخلق نوعا من الصراع الخارجي في النص، ويسهم في تنامي الأحداث:

يا جميل! أتكبر مثلك مثلي

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر الحديث، ص296.

بثينة؟

تكبر، يا صاحبي خارج القلب

في نظر الآخرين، وفي داخلي تستحم الغزالة

في نبعها المتدفق من ذاتها[1]

إن المزج بين التجربتين والحوار الخارجي قد جعل الجو الدرامي يتوتر والأحداث تنمو عبر محطات القصيدة التي تتبادل فيها الشخصيتان السؤال والجواب، «ولا يعني الحوار الذي قد يمثل ركنيه طرفا القناع إخلالا بالتوحد أو التطابق، أو انعداما للقاء بين "أنا" الماضي و"أنا" الحاضر، بل إن الحوار صورة انفعالية للقناع»[2]، فقد أسهم الحوار في هذه القصيدة في فعالية القناع وتنامي الأحداث، وأدى أيضا إلى تطور الشخصية القناعية، واكتمال التجربة العشقية شيئا فشيئا، إذ تصل إلى اجتماع العاشقين جسدا وروحا، وانصهارهما وتماهيهما في بوتقة واحدة، إذ يصبحان ذاتا واحدة:

هل خُلِقْتَ لها، يا جميل،

وتبقى لها؟

أُمِرتُ وعُلمتُ، لا شأن لي

بوجودي المراق كماء على جلدها

العنبي، ولا شأن لي بالخلود[3]

إن هذا الحب المتجذر في أعماق جميل يجعله يرفض رفضا باتا أي بديل لبثينة، حتى إن غابت هي فليس إلا الموت بديلا لها، لأن لا امرأة أخرى يمكنها أن تشبه أو تحل محل بثينة، لذا فإن صورتها تبقى حاضرة في كل شيء يتعلق بجميل، وتبقى حية موجودة في كل تفاصيل حياته وشعره الذي يتغنى به لها ومن أجلها لتعيش معه وبعده فلا تفنى ولا تبلى.

أعلى من الليل طار جميل

وكسر عكازتيه، ومال على أذني

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص653.

[2] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، ص160.

[3] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص655.

هامسا: إن رأيت بثينة في امرأة أخرى
غيرها، فاجعل الموت، يا صاحبي،
صاحبا[1]

بهذه الذروة الدرامية تنتهي القصيدة، إذ يعد هذا المشهد ذروة الأحداث، حيث يتم فيه كسر جميل لعكازتيه واستبدالهما بجناحين يطير بهما ويعود إلى زمنه، بعد أن يسدي النصيحة لجميل المعاصر، لأن بثينة/فلسطين لا يمكن أن تتجسد في امرأة أخرى/ في بلد آخر، في أي زمان أو مكان، فهذه التجربة العشقية لجميل الماضي، تتكرر مع جميل المعاصر/درويش وإن اختلفت حبيبتاهما.

وهكذا يتأكد من خلال هذه القصائد القناعية، بأن البنية الدرامية كانت عنصرا مهما من عناصر القناع الدرويشي، وقد أسهمت في تغذية موضوعية القصيدة، وخلق عالم شعري درامي في الوقت نفسه، حيث «يتعمق فيها وعي الشاعر الغنائي بمعطيات الفن الدرامي، ومحاولة توظيفها في شعره»[2]، مما يجعل القصيدة في ظلها تحافظ على شعريتها وجماليتها رغم اعتمادها على عناصر البناء الدرامي عن طريق الحوار الداخلي والخارجي، والصراع الداخلي والخارجي، وتعدد الشخصيات، ومن خلال هذه العناصر المسرحية التي لاقت حضورا فعالا في قصيدة القناع الدرويشية وأسهمت في تعميق الرؤيا الشعرية والتجربة الذاتية المغلفة بغلاف درامي موضوعي، تثبت بواسطته القدرة التي تمتلكها الأجناس الأدبية في التفاعل فيما بينها بطريقة تضمن لكل جنس أدبي حفاظه على خصوصيته رغم الاستعانة بعناصر وتقنيات جنس أدبي آخر.

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص 656.

[2] محسن أطميش: دير الملاك، ص72.

الفصـــــل الثـــــــــاني: الســـــرد

تنهض الكثير من نصوص درويش الشعرية على البنية السردية في نسيجها المعماري، سواء ما تعلق فيها بالقصائد القناعية أو غير القناعية، فكيف إذا كانت قصيدة قناع، ذلك أن: «القناع أشد قوة وتعيينا على صعيد آليات السرد، لا سيما صلة الصوت المتحدث بصوت الشاعر»[1]، فهذا النوع من القصائد –قصيدة القناع- أقدر من غيره على تمثيل عناصر السرد بما تملكه من خصائص بنائية سيما فيما تعلق بعلاقة الذات الشاعرة مع قناعها، أو مع أقنعتها إذا كانت هذه القصيدة مشتملة على أصوات مختلفة في القناع المركب، فإن ذلك يمنحها القدرة على التمظهر بمظاهر السرد وصولا إلى الموضوعية والابتعاد قدر المستطاع عن الذاتية المفرطة من جهة، وتحقيقا لأبعاد جمالية من جهة أخرى وذلك ما يتجلى من خلال التداخل بين النصوص والأجناس الأدبية، «فالشاعر بعد أن يختار الشخصية، يجد لها الضمير السردي المناسب، فهي تتكلم بأناها، بينما يتخذ الشاعر موقعا بعيدا عن قناعه، وتكون وجهة النظر كلها تعود إليه شخصيا»[2]، فوجهات النظر التي تقدمها الذات الشاعرة عبر قناعها من خلال ضمير المتكلم ليست إلا وجهة نظر الشاعر ذاته، وإنما قدمها بلسان شخصيته التراثية وبضميرها لتكون أكثر موضوعية، وتعبر عن موقف منبعث من شخصية معينة في التراث الإنساني الذي يستطيع التأثير على الإنسان المعاصر بما يمتكله من خصوصية.

سعى محمود درويش سعيا حثيثا نحو البناء السردي في شعره عامة، وفي قصائده القناعية خاصة، حيث «مزج عمله الشعري بمظاهر وتقنيات فنية متنوعة معروفة في التداول القصصي والروائي أكثر منها في النظام الشعري»[3]، غير أن هذه التقنيات القصصية وإن كانت تتمظهر في الأعمال السردية القصصية رواية أو قصة بشكل أكبر، إلا أن توظيف درويش لها في شعره القائم على النمط القناعي لم يكن ليخرج بها عن إطارها الشعري، فقد تعالقت نصوصه القناعية مع السرد في الإطار الذي يسمح به العمل الشعري، لأن غاية درويش لم تكن متجهة لتحويل عمله

[1] حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص122.

[2] المرجع نفسه، ص117.

[3] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2017م-1428هـ، ص52.

الشعري إلى نص روائي أو قصصي بقدر ما كانت متجهة بها نحو الموضوعية والجمالية، ولعل ما جعل درويش يتخلى عن أسلوبه الشعري في أعماله السابقة التي طبعت بطابع غنائي ذاتي، هو تغير وجهة نظره حول كل ما حوله بما في ذلك أسلوبه الشعري «فما يسوغ التكوين الشعري وهيئته عند درويش هو إحساسه كإنسان شاعر وفلسطيني متألم ومتأثر بمتواليات أحداث مأساوية يومية تغص بها الساحة الفلسطينية، فقد هُزت الصورة أمامه، وبدأ الحلم غائما وحائما، فقد تخلى درويش عن التزامه بأسلوبه الخاص مجددا الرفض حول ما يجري في الداخل والخارج الفلسطيني»[1]، فاهتزاز الصورة التي كانت بمخيلة الشاعر حول مسار القضية الفلسطينية، وضياع الحلم الذي كان يؤمن بتحققه يوما ما، جعله يعيد النظر في كل ما حوله من مدركات ومعتقدات ومسلمات، بما فيها وجهة نظره حول أسلوبه الشعري، وكان ذلك مدعاة لتغييره بحسب مجريات الأحداث وتحول مسارها داخل فلسطين وخارجها.

لجأ درويش إلى تقنيات السرد المختلفة في بناء قصائده القناعية، إذ تعالقت هذه الأخيرة في تشكيلاتها البنائية مع عناصر السرد المختلفة، سواء ما تعلق بالراوي أو بالأحداث أو الشخصيات أو الزمان والمكان، «وعند اعتماد البناء القصصي، يبدأ الشاعر قصيدته –عادة- بتقديم وصفي يشبه التمهيد العام لأجواء القصيدة وشخوصها وأحداثها ويتعرض للزمان والمكان وبخاصة عناصره الأساسية التي سيكون لها دورا بارزا في القصيدة، وهو ما يعرف بالخلفية الزمانية والمكانية في القصة، كل ذلك في تفصيل وصفي»[2]، وقد اعتمد درويش في العديد من قصائده القناعية ذات النمط السردي على هذه المقدمات الوصفية التي تشي بوضع القارئ في الأجواء المحيطة بالشخصية من جهة، وتحديد الإطار العام لها من جهة أخرى ويتم ذلك من خلال راوٍ يقوم بتقديم هذه المقاطع الوصفية، إن في بداية النص أو بين ثناياه أو في خاتمة النص، ومن بين النصوص القناعية التي وظفت فيها هذه التقنية قصيدة "من روميات أبي فراس الحمداني"، حيث استهل فيها درويش نصه بمقطع يصف فيه المكان الذي تعيش فيه شخصيته القناعية وما يحيط بها من ملابسات:

[1] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، ص52.

[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر الحديث، ص301.

صدًى راجعٌ. شارعٌ واسعٌ في الصدى

خُطى تَتَبَادَلُ صَوْتَ السُّعَالِ، وتَدْنو

من الباب، شَيئًا فَشَيْئًا، وتنْأى

عن الباب.ثَمَّة أَهْلٌ يَزُورُونَنا

غدًا في خَميسِ الزِيارات ثَمّةَ ظِلٌّ

لنا في الممّر. وشمسٌ لنا في سلال

الفواكه. ثَمَّةَ أُمٌ تُعَاتِبُ سجَّاننا[1]

ينتهج درويش في هذا المقطع البناء القصصي، فيبدأ فيه بوصف الأجواء السائدة في السجن، حيث يشي هذا المشهد الوصفي بوجود حركة وضوضاء خارج الزنزانة من خلال السجانين الذين يتداولون على أروقة هذه الزنزانات جيئة وذهابا، وأهل ينتظرون أبناءهم لزيارتهم يوم الخميس، وأم تعاتب السجانين، وشمس تطل عليهم من سلال الفواكه وتتوعدهم بالخروج قريبا، أما هم فليس لهم إلا ظل في الممر مما يدل على وجود حياة تضج بالحركة خارج الزنزانة، أما داخلها فلا يوجد إلا ظل لهؤلاء السجناء وصدى راجع يعيد إليهم كلامهم، وانقطاع حركتهم، وشلل حواسهم.

يبدو الراوي في هذا المقطع راوٍ عليم بما خارج الزنزانة رغم أنه داخلها، فهو أحد المساجين الذين زُج بهم داخلها لسبب أو لغير سبب، وهذا ما يحيل عليه ضمير المتكلم الجمعي "لنا، يزورنا سجاننا"، ومن خلال هذا الضمير يتضح أن درويش نفسه هو من يقدم هذا المشهد الوصفي، فهو من تكفل بنقل هذا المشهد للقارئ لأنه عالم بما يحيط بالزنزانة من أحداث وشخوص. فهذه الأحداث وتلك الشخصيات تتكرر في كل المعتقلات والسجون كل يوم، ذلك أن درويش نفسه قد تعرض للسجن وللاعتقال أكثر من مرة، ولذا فإن هذا المشهد لا يخفى عليه لأنه صار مألوفا لديه فقد عايش هذه التجربة عدة مرات، ولذلك يقدم وصفا دقيقا للمكان، وللشخصيات المحيطة

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص656.

به، وهذا ما يدل بأنه زار هذا المكان وحفرت تفاصيله في ذاكرته أو أن زمن السرد في هذا النص هو نفسه زمن النص ومعايشة التجربة.

كما تنطوي قصيدة "أنا وجميل بثينة" على هذه البنية السردية التي اعتمد فيها الشاعر على راوٍ يقوم بالتدخل بين الفينة والأخرى في سرد بعض الأحداث، وعلى ما يبدو أن درويش هو من تكفل أيضا بالقيام بدور الراوي، لأنه يتنقل في هذه القصيدة بين صوت جميل بثينة أي صوت قناعه، وصوته الذاتي، معتبرا نفسه جميل المعاصر، فإذا كان جميل التراثي/جميل بثينة، فإن جميل المعاصر هو جميل فلسطين، وكل منهما له زمانه ومكانه وحبيبته.

يفتتح درويش قصيدته هذه بمقطع سردي ينقله على لسان الراوي، غير أنه استعمل ضمير جماعة المتكلمين الذي يحيل على اشتراكه مع جميل في التجربة العشقية، حيث يشي هذا المقطع بوصف الحالة التي آل إليها في فترة عمرية متقدمة، ذلك أن الزمن الذي مضى عليهما قد أسهم في صقلهما، وأدى إلى تغيير وجهة نظريهما حول الحب، حيث يصبحان أكثر تعقلا وأكثر وعيا ورجاحة ففي هذه المرحلة تتراجع وظيفة القلب قليلا، ليحدث نوع من التوازن بين العقل والقلب، وهكذا تغير زاوية النظر لكل منهما لأن الزمن كان كفيلا بصقلهما وتغيير رأيهما ومواقفهما:

كَبِرْنَا أَنَا وَجميلُ بُثَيْنَة، كُلٌّ
على حِدَةٍ، في زمانينِ مُخْتَلِفَيْن...
هُوَ الوقْتُ يَفْعَلُ ما تَفْعَلُ الشَمْسُ
والريحُ يَصْقُلُنَا ثُمَّ يَقْتُلُنَا حينما
يحملُ العَقْلُ عَاطِفَةَ القَلْبِ، أو
عندما يَبْلُغ القَلْبُ حِكْمَتَهُ[1]

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص653.

يظهر الراوي في بداية النص ليصف الحالة التي وصل إليها الجميلان، إلا أنه لا يتدخل مرة أخرى إلا في آخر النص، حيث يختتمه الشاعر كما بدأه بصوت هذا الراوي، لكنه يظهر هذه المرة بصورة مختلفة عن صورة الراوي الذي جاء في بداية القصيدة:

أعلى من الليلِ طارَ جميل
وكَسَّر عُكَازَتَيْهِ، ومال على أُذُني
هامسًا: إنْ رَأَيْتَ بُثَيْنَةَ في امرأةٍ
غيرِها، فاجعلِ الموتَ، يا صاحبي،
صاحبًا وتلألأْ هُنَالِكَ في اسم
بثينة، كالنون في القافية![1]

لجأ درويش إلى الراوي في نهاية القصيدة، ليصف الحالة التي آل إليها جميل، حيث تدرجت شخصيته ونمت عبر مراحل النص إلى أن وصلت إلى الذروة في هذا المشهد الختامي الذي لم يكتف فيه درويش بصوت الراوي فحسب، بل أقحم معه صوت الشخصية القناعية التي تقوم بإسداء النصيحة لجميل المعاصر، فيمتزج الوصف بالحوار لينتقل من خلالهما الشاعر إلى المشهد النهائي لقناعه، فيسهم الوصف والحوار معا في بلورة الموقف النهائي، ووجهة النظر الأخيرة حول هذا العشق السرمدي، الذي تطورت أحداثه شيئا فشيئا، إلى أن وصلت إلى هذه النهاية، ولولا المقطع الوصفي الذي جاء على لسان الراوي/جميل المعاصر/درويش، لما تمكنّا من المساس بهذا التطور، والوصول إلى الملامح النهائية للقناع.

لعب الراوي في هذه النصوص القناعية دورا بارزا في تقديم الشخصية القناعية من جهة، ووضع القارئ في الأجواء العامة التي تدور حولها الأحداث، وبالتالي فقد أسهمت هذه التقنية السردية –الراوي- في اقتراب النصوص الشعرية من البناء القصصي، والابتعاد بها قليلا عن الغنائية الحادة، فالراوي «هو أحد أبرز سبل المنشئ الفنية، وأحد أهم مكوناته السردية، فقد كان الراوي

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص656.

بمثابة وسيط ناقل يعمل على ترتيب ظهور الأصوات (الشخصيات)»[1]، كما أنه كان أيضا وسيطا بين النص والقارئ، حيث عمل على تقريب المشهد إليه أكثر، وإن تقاطع صوت الراوي في بعض الأحيان مع صوت درويش نفسه.

ويعد الزمن بدوره عنصرا سرديا مهما في البناء القصصي، فالزمن ينظم الخطاب، ويرتب أحداثه ويظهر أركان النص فيأتي كل واحد بعد الآخر ضمن خط مستقيم، وضمن ما يعرف بالمفارقة السردية تارة أخرى ؛ كأن يشهد الخط الزمني الذي تسير فيه عملية القص استرجاعات واستباقات تقلب الزمن وتحول مساره بقصد[2]، فإذا كان البناء القصصي يسير وفق نظام زمني متسلسل، كان الزمن عندها رتيبا مستقيما، فلا يُمس نظامه بأي خدش، حيث يسير على وتيرة منتظمة، وهذا ما نجده في بعض القصائد القناعية في شعر محمود درويش، ولعل قصيدة "أنا يوسف يا أبي" من أبرز هذه القصائد التي سارت على هذا المنوال الزمني، حيث يقتصر زمن السرد فيها على «المرحلة العمرية المبكرة من عمر النبي يوسف، وهي مرحلة طفولته، بوصفه المحور الذي دارت حوله القصيدة، فجاء حديث يوسف فيها حديثا يتناسب مع مدركات شخصية صغيرة السن من خلال تكرار ترديد تركيبة "يا أبي"، ست مرات في القصيدة وعدم القدرة على ربط الأسباب بالمسببات»[3]، حيث تتتابع فيها الأفعال المسيئة له من طرف إخوته دون أن يجد لها مبررا، إذ تتكرر الأفعال التي تدل على رفضهم له، وكرههم لوجوده معهم، في حين لا يملك هو إلا الاستفهام من أبيه عن سبب هذا كله، فهو لا يستطيع إدراك الأسباب التي جعلتهم يتصرفون معه هكذا، ولا يملك ردا يرد به عليهم فيستنجد بأبيه مصدر قوته الوحيد، وملاذه الأوحد:

أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِي، يَا أَبِي، إِخْوَتِي لاَ يُحِبُّونَنِي، لا يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا أَبِي، يَعْتَدُونَ عَلَيَ وَيَرْمُونَنِي بِالحَصَى والكَلاَمِ. يُرِيدُونَنِي اَنْ أَمُوت لِكَيْ يَمْدَحُونِي. وهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ دُونِي. وهُمْ

[1] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، ص64.

[2] ينظر تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة سيحان فؤاد، مجموعة آفاق معرفية، إتحاد كتاب المغرب، ع8-9، دط، 1998م، ص42.

[3] محمد جاسم محمد: جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي، ط1، عمان- الأردن، 2013م، ص133، 134.

طَرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ. هُمْ سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي. وهُمْ حَطَّمُوا لُعَبِي. حِينَ مَرَّ النَسِيمُ ولاَعَبَ شَعْرِي غَارُوا وثَارُوا عَلَيَّ وثَارُوا عَلَيْكَ، فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي؟.[1]

تكشف هذه الأفعال المتتابعة بأن زمن السرد يقتصر على مرحلة الطفولة، فهذه الأفعال التي قام بها الإخوة كانت كلها في فترة عمرية مبكرة من عمر يوسف عليه السلام، وذلك استنادا أيضا إلى القصة القرآنية، وهذا ما تحيل عليه الأفعال الواردة في القصيدة، فالملفوظات تدل على أن يوسف عليه السلام كان صغيرا لا يعي شيئا "أبي، يرمونني، الحصى، حطّموا لعبي، غاروا "، غير أن «العودة إلى قراءة سورة يوسف والوقوف على أسلوب السرد القرآني لطفولته يوقفنا على أن كلا من القصيدة والعنوان يستنطقان شخصية النبي يوسف، فيكون هو الذات الساردة في القصيدة، في حين أن القرآن غيّبَ هذا الصوت في هذه المرحلة، إذ لم يظهر صوت النبي يوسف بوصفه ساردا إلا في قوله تعالى: "إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين"»[2]، إلا أن محمود درويش جعل من يوسف ساردا لقصته طيلة النص الشعري، و لم يتدخل هو ولا أبوه في سردها بل ترك ليوسف هذا الدور وجعله هو محور القصة وراويها وساردها في نفس الوقت، حيث «يستحضره من التاريخ ويستضيفه ليدلي بإفادته في محكمة الشعر ليبدو ما يقوله أصدق وأشد تشييئا مما لو روى عنه الشاعر ما حدث، وهنا تبرز قيمة السرد بضمير المتكلم»[3]، وقد سرد يوسف في هذه القصة الأحداث التي جرت له في طفولته مع إخوته سردا مبنيا بناء زمنيا متتابعا يشي بزيادة حقد الإخوة على أخيهم شيئا فشيئا، ووقوف الأب متفرجا لا حول ولا قوة له، حيث لا نجد له في النص الشعري أي رد فعل إزاء ما يحصل مع أبنائه، كأنه فقد السيطرة على التحكم فيهم فيكتفي بسماع شكوى يوسف وإصغائه لما قاموا به من أفعال لا تليق بهم كأبناء نبي، حيث تتفاقم الأحداث وتتصاعد نبرة الحقد، فما تخفيه سرائرهم أشد مما يبدونه له، لا لشيء إلا لأن يوسف رأى رؤيا تنم على أنه سيسود إخوته وأهله جميعا عندما يكبر، ولذلك

[1] محمود درويش: ديوان، محود دزويش المجلد الثاني، ص959.

[2] محمد جاسم محمد: جماليات العنوان، ص134.

[3] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار افارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص284، 285.

وجب عليهم التخلص منه قبل أن يكبر، فتقودهم أنفسهم الأمارة بالسوء إلى الإلقاء به في الجب، فيفعلون ذلك دون رحمة ولا شفقة منهم بأخيهم الصغير، إذ وصل بهم الحقد إلى منتهاه وأفضى بهم أخيرا إلى ارتكاب هذه الجريمة الشنعاء في حق أخيهم وأبيهم وفي حق أنفسهم كأبناء يوسف فوا أسفاه على أبناء مثل هؤلاء الأبناء:

«الفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَى كَتِفَيَّ، وَمَالَتْ عَلَيَّ السَّنَابِلُ، والطَّيْرُ حَطَّتْ على راحتيَّ. فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي. وَلِمَاذَا أَنَا ؟ أَنْتَ سَمَّيْتَني يُوسُفاً، وَهُمو أَوْقَعُونِيَ فِي الجُبِّ، وَاتَّهَمُوا الذِّئْبَ، والذِّئْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي. .. أَبَتِ ! ».[1]

إن تتابع الأفعال، وتصاعد الأحداث ووصولها إلى هذه المرحلة جعل يوسف يستذكر أحداثا مضت، ويسترجع ما قبل هذه الواقعة، وهنا تظهر تقنية أخرى من تقنيات الزمن، حيث يضطر درويش إلى استدعاء تقنية الاسترجاع، للعودة بنا إلى مشهد الحلم (الرؤيا) الذي كان السبب الأول والرئيس في تنامي الأحقاد وزيادة الضغائن، إذ لم تظهر أمارات هذا الحسد والكره الشديد إلا بعد أن قص عليهم رؤياه، فقد اكتشف يوسف السبب الحقيقي وراء هذا الحقد المتواصل له من طرف الإخوة:

« أبتِ! هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّي: رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً، والشَّمْس والقَمَرَ، رَأَيْتُهُم لِي سَاجِدِينْ »[2].

تكشف العودة إلى زمن الرؤيا التي رآها يوسف إلى تفطن يوسف إلى هذه الحقيقة التي كان غافلا عنها أو التي نساها، فبهذا الاستذكار يدرك أن السبب الحقيقي لكره الإخوة له، إنما هو هذه الرؤيا التي أدت إلى غيرتهم الشديدة منه، والحقد عليه أكثر فأكثر، فلا شيء دفع الإخوة إلى رمي أخيهم في الجب إلا الخوف من تحقق هذه الرؤيا في المستقبل، فكانت هذه الرؤيا سببا في نزول هذه المصائب كلها على رأس يوسف وأبيه.

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص359.

[2] المصدر نفسه، ص359

وإذا كانت هذه القصيدة قد خضعت منذ البداية إلى نظام زمني مرتب ومتتابع بشكل منطقي، يحاول فيه الشاعر/القناع ربط الأسباب بالمسببات، فإنها خرجت عن هذا النظام في آخرها، حينما عاد بنا السارد إلى زمن الرؤيا الذي يقع في الحقيقة قبل هذه الأفعال في محاولة منه للبحث عن السبب الحقيقي لهذه الأفعال، فخضعت القصيدة لزمنين «فهناك أولا الزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة، أو الرواية، وهناك أيضا الزمن الذي يعاد فيه محاكاة الأمور والمجريات، وإعادة صياغتها، وقد تسير هذه المجريات داخل الزمن السردي بنسق ثابت منضبط، وربما بغير ذلك »[1]، وقد حافظت القصيدة على نظامها الزمني الرتيب و لم تفارقه إلا في خاتمتها، حيث عمد فيها درويش إلى كسر هذا النظام، وخلخلة سيرورته المنظمة والمتتالية، من خلال التناص الصريح مع القرآن الكريم الذي أهى به قصته، على غرار التناصات الأخرى، التي اكتسحت جسد النص «فالقصيدة برمتها تتكئ على تقنية التناص، الذي يتيح للشاعر كسر جدار الزمن»[2]، ولأن القصيدة تعتمد التناص في بنائها، فإن ذلك قد أتاح للشاعر التلاعب بالزمن، وإن كان قد لجأ إلى المفارقة الزمنية في نهايتها فقط.

تمثل إذن قصيدة "أنا يوسف يا أبي" «ترجمة شعرية أو إعادة كتابة لقصة تراثية لها دلالاتها وإيماءاتها في الواقع المعيش، يمثل فيها يوسف قناعا يختفي وراءه الشاعر مقدما إفادته الخاصة لقارئ يستطيع التمييز جيدا بين خيط الرؤية التاريخية، وخيط الرؤية الشعرية المجسدة للواقع»[3]، فمن خلال زمن السرد أو الخطاب وزمن القصة، ندرك أن هذين الزمانين يكشفان عن وجود رؤيتين في النص؛رؤية تاريخية تحيل إلى القصة التراثية لسيدنا يوسف، ورؤية شعرية معاصرة تحيل على الواقع الفلسطيني الراهن «فالقارئ يدرك أن غرض الشاعر لا يمكن أن يكون توثيقيا أو تسجيليا أو اجترار رؤية تاريخية متوارثة فإنه يدرك أن هذا النص يحمل من خلال لعبة التناص أكثر مما يبدو أنه يحمله، إذ ما أشبه اليوم بالبارحة، وما أشبه يوسف الذي رماه إخوته في الجب واتهموا الذئب بقتله بالشاعر أو بمن يقدم الشاعر إفادته عنه من إنسان فلسطيني أوهمه إخوته وأوهموا أباه برغبتهم في

[1] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، ص58.

[2] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص287.

[3] المرجع نفسه، ص285.

مصاحبته ثم قاموا برميه في الجب واتهموا الذئب/ العدو بقتله»[1]، فزمن الخطاب يكشف عن دلالات معاصرة غير تلك التي يحملها زمن القصة التاريخية، وإن اشتركا في نفس الضحية – يوسف- فلعبة الزمن في هذا النص، قد أحدثت الفارق وكشفت عن الدلالات الخفية التي يحيل إليها يوسف عليه السلام، إذ ترمي إلى الكشف عن الزمن الراهن الذي يعيشه الانسان الفلسطيني، وفضح الإخوة العرب الذين تخلوا عن أخيهم الفلسطيني وتلاعبوا بمصيره، بل وطعنوه في الظهر، فكانوا أكثر قسوة عليه من الذئب/العدو.

ومما يؤكد اعتماد هذه القصيدة على تقنيات السرد ونحوها منحى سرديا قصصيا، أنها قصيدة تعج بالتفاصيل، والمتابعة الدقيقة لكل ما يجري لهذه الشخصية من أحداث يومية ميزت مرحلة طفولته و«مجرد ملاحظة الحياة اليومية في تفصيلاتها المختلفة، قد ينتج عنه التعبير السردي القصصي»[2]، ومحمود درويش برع من- خلال قناعه- في سرد التفاصيل اليومية بدقة "إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني، يعتدون علي، يرمونني بالحصى، أوصدوا باب بيتك، طردوني من الحقل سَمَّمُوا عِنَبي، حَطَّمُوا لُعَبِي، رموني في الجب، اتهموا الذئب"، ففي حين نسب السارد هذه الأفعال إلى الإخوة فجسد من خلالها بطشهم وعنفهم وحقدهم، وتحاملهم على أخيهم الصغير، فإنه نسب متوالية أخرى من الأفعال بالمقابل إلى يوسف وكلها تشي بوداعته ومسالمته، "الفراشات حطّت على كتفي، مالت علي السنابل، الطير حطت على راحتي"وهذه التفاصيل التي قام السارد برصدها في النص، إنما أرادها أن تبين لا منطقية فعل الإخوة الذين قابلوا السلام بالعنف، والإحسان بالإساءة، والطيبـــة بالغـــدر، ولذا لم يجد يوسف/القناع تفسيرا منطقيا لهذه الأفعال المتتالية من طرفهم، فأخذ يستنجد بأبيه ليقوم بتفسير هذه التصرفات، ويقدم له حججا مقنعة، إلا أن الأب لم يستطع أن يقدم لابنه المدلل هذه المرة تبريرا مقنعا، ليتذكر يوسف بعدها الرؤيا ويعيد سردها على أبيه في محاولة منه لتفسير أفعالهم، إذ لم يجد يوسف تبريرا غير هذه الرؤية لحل هذا اللغز الذي حيرّه، وأرهق كاهله، فالوصول إلى هذه النتيجة - الرؤيا- في النهاية، يكشف عن اقتناعه التام بأن

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص285.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص289.

هذه الرؤيا هي الجواب الوحيد لكل أسئلته إذ لم يجد غيرها، ولم يكن وصوله إلى هذه النتيجة بالأمر السهل، بل إن الأحداث المتتابعة، والتفاصيل الدقيقة التي سردها، هي التي أدت به إلى الكشف عن الحقيقة «فقد سار الحدث وفق تركيب نظامي يحكمه التتابع الذي يرعاه الزمن السردي المتسلسل بشكل منطقي»[1]، حيث تتبع السارد أفعال الإخوة المتتالية، كما تتبع أفعال يوسف ويومياته، فلم يجد أي مبرر لتصرفاتهم وتكالبهم على أخيهم، وقد لعب الاسترجاع دوره البارز في ربط الأحداث ببعضها، وكشف السبب الحقيقي لهذه الأفعال، والخلفية التي بنيت عليها تصرفات الإخوة، التي بدأت بالظهور والتمادي والتفاقم والتأزم، من قص يوسف تلك الرؤيا، فكشف الاسترجاع الحجاب عن المستور، وأزاح الستار عن أصل الجريمة، التي تُنِمُ عن نزعتهم البشرية في انسياقهم وراء غرائز الذات وأنانيتها، مما أدى إلى تأسف الإبن وأبيه وحتى القارئ على هذا الصنيع الذي بدر من طرف أبناء النبي يعقوب.

إن تكرار الأفعال الماضية والمضارعة في هذا النص بشكل لافت للانتباه –سيما ما يتعلق منها بالأفعال المنسوبة إلى الإخوة- «يشير إلى نوع من الحركة، وإلى نوع من التتابع والتعاقب السردي»[2]، حيث أدى هذا التعاقب إلى تنامي الأحداث، وتطور فعل الإخوة شيئا فشيئا، بدءا من رغبتهم في عدم وجوده بينهم إلى رميه بالحصى، فطرده من الحقل وتحطيم لعبه وتسميم عنبه، ويكبر الحقد أكثر بتتابع هذه الأفعال، وتنمو الأحداث إلى أن يصل بهم الكره المتزايد والمتصاعد إلى رميه في الجب، متناسين الأمانة التي حمّلها لهم أبوهم والوديعة التي تركها بين أيديهم، فتكرار الأفعال أوجد «نوعا من الحركة والنمو من جزئية إلى جزئية أخرى»[3]، وأدى إلى الكشف عن تفاصيل حياة تتعلق بالشخصية المسرود لها أساسا، حيث تشير هذه الأفعال إلى تواطؤ مبيت لدى الإخوة منذ زمن طويل، وقد ظهر هذا التواطؤ على شكل أفعال بسيطة في البداية، بدأت بتحطيم اللعب، وانتهت برميه في الجب، كما أبانت عن ضرب الأمانة عرض الحائط وعدم الإكتراث

[1] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردي، دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، ص70.

[2] عادل ضرغام: تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009م، ص143.

[3] المرجع نفسه، ص126.

بوصية الأب وتضييع للوديعة التي استودعها عندهم، ففي ظل غياب شخصية الأب، يفعل الأبناء بأخيهم ما لم يتوقع منهم كأبناء نبي، بل حتى كأناس يحفظون الودائع، ويتميزون بالإنسانية.

وهذا ما يعني بأن الشخصيات هي التي أسهمت في نمو الأحداث وفق إطار زمني معين، إذ أنها هي من تسيِّر العمل السردي حيث، «تكمن أهمية الشخصية كونها تحرك الأحداث وتقود مسارها، وتتداخل معها، إذ تتطور الأحداث وفق الشخصية التي تنشط سلوكها الخاص، فالحدث والشخصية مفترقان»[1]، وهذا الاقتران بين الأحداث والشخصيات يتم في سياق زمني معين، فلا يمكنهما أن يتطورا خارج الزمن.

وفي قصيدة "أنا يوسف يا أبي" تظهر الشخصيات بأنماط مختلفة إذ أن شخصية الإخوة حسب ما قدمه السارد عنها، هي شخصية جاهزة لا يظهر عليها أي تطور يشي بتغيرها إلى الأحسن، وإن كانت أفعالها تتطور لكنها تتطور في سياق واحد هو تنامي الحقد داخلها، ولا نراها تشارك الأخ في الحوار والذود عن نفسها، وتكذيب إدعاءاته، بل تكتفي بأفعال معينة تكشف عن تصاعد نبرة الحقد لديها، مما أدى بها إلى الانفجار أخيرا، حيث تسفر هذه الأحقاد عن جريمة شنعاء ترتكب في حق الأخ يوسف، بتركه وحيدا في مكان ضيق مظلم لا يسمعه فيه أحد (الجب).

وفي ظل حضور الأخ يوسف الذي يبث شكواه لأبيه، وسرده للأفعال التي ارتكبها هؤلاء في حقه على هذا الوالد، يظهر هو كشخصية وديعة مسالمة لا تفعل شيئا يثير حنق الإخوة وحقدهم عليه، فحتى الطبيعة تشهد بمدى سلميته ووداعته، "فالنسيم يداعب شعره، والفراشات تحط على كتفيه، والطير تحط على راحتيه، والسنابل تميل عليه"، ورغم هذه الوداعة إلا أنه لم يسلم من حقد الإخوة وبطشهم، فتزدحم الأسئلة داخله عن الأسباب التي جعلتهم يكرهونه فلا يجد إجابة لوحده، فتظهر شخصية أخرى –هي شخصية الأب- يستنجد بها يوسف ليساعده على إيجاد إجابة مقنعة، لكن شخصية الأب تبدو دون فاعلية، فهي مغيبة تماما، لا تفعل شيئا بل تكتفي

[1] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، ص72.

بالاستماع لشكوى الإبن المدلل الذي لا يجد إلا أباه ناطقا باسمه أمام ضعفه وسط إخوة كلهم ذئاب أو أشد.

ففي هذه المحكمة الشعرية التي يتقدم فيها يوسف ببث شكواه تغيب كل الشخصيات الأخرى، إذ يظهر الحوار من طرف واحد يسأل ويجيب، ويضع احتمالات لتفسير غيرة الإخوة وحقدهم عليه، ففيما نرى هذه الشخصية تتحدث وتدلي بإفادتها، لا نسمع أي طرف آخر يتحدث أو يتكفل بالدفاع عن نفسه أو يرد عليه، أو حتى يضع محاميا للدفاع عنه، فكل الشخصيات مغيبة في هذا النص، ما عدا السارد الذي يأخذ دور الحديث عن الجميع، والسارد طبعا هو الأخ الأصغر يوسف، أو الإبن المدلل لأبيه، هذا الأب الذي لا يوجد غيره يمنحه الأمان، فيتقدم إليه بشكواه.

ورغم أن الإفادة كانت مقدمة من طرف واحد هو يوسف، وأن المتهم كان محروما من الدفاع عن نفسه، إلا أن ذلك لا يعني أن المتهم بريء بل هو مدان، حتى أمام الذئب، الذي لم يسلم هو الآخر من كيدهم، فاستبعاد المتهم من المحكمة الشعرية لا يعد «إمعانا في تضخيم الأنا التي تبرز بوضوح في النص، وإنما لأن حجم الإدانة، وثبوت التهمة أكبر من أن يؤثر فيهما دفاع الخصوم»[1] ذلك أن القارئ يملك خلفية تاريخية تجعله يدين الإخوة رغم عدم حضورهم في النص والإدلاء بشهادتهم، فالنص يقدم مفارقة هائلة لها حضورها في التراث الديني، وإفادة أخرى يقدمها الشاعر لتكون نابعة من عمق التاريخ وممتدة في الحاضر الذي يصنعه الشاعر كإنسان فلسطيني.

فهذا النص يحيل على وجود «إفادة يقدمها يوسف النبي الذي ما هو بشاعر، ويوسف الشاعر الذي ما هو بنبي، لتعرض ضحايا المفارقة لهجوم كاسح يهدف إلى كشفهم وتعرية أهدافهم ونياتهم المبيتة حتى ضد الذئب البريء –نوعا ما- من دم يوسف، وهو ما يثير التعاطف مع صوت النص الذي يقدم إفادته على هيئة تداعيات تفوح منها رائحة الضعف والصدق في آن واحد، مما يؤدي إلى تحيزه لهذا الصوت»[2]، فإذا كانت شخصية الإخوة مغيبة في النص بلسانها،

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص285، 286.

[2] المرجع نفسه، ص285.

فإن أفعالها لم تغب، فقد تكفل السارد بسردها، ولعل ما يؤكد حضورها أكثر هو المرجعيات الثقافية التي يملكها القارئ عنها مسبقا، والشاعر لم يغير الأدوار التي قامت بها الشخصيات على مستوى النص القرآني، بل تركها كما هي، مما ساعد القارئ على الحكم على هذه الشخصيات وأفعالها، وزاد من اقتناعها بصدق صوت النص.

لقد غلبت لغة السرد على هذه القصيدة، حيث تواشجت التقنيات السردية المختلفة في جعل البناء الشعري يتداخل مع السرد الذي أسهم بدوره في بلورة الرؤيا وموضوعية القصيدة، والابتعاد بها عن الذاتية والغنائية المفرطة، فقد أدى الزمن باستباقاته واسترجاعاته وتناميه في نمو الأحداث وأدت الشخصيات بدورها دورا بارزا في تجسيد الأحداث وتطورها وانفجارها في نهاية المطاف، وكان للتفاصيل وتتابع الأفعال على مستوى الخطاب أثرا بالغا على غلبة لغة السرد على النص، ذلك أن هذه العناصر جميعا جاءت جنبا إلى جنب وجعلت هذه القصيدة تتسم ببنية سردية وحتى الشكل الخارجي للنص في حد ذاته جاء على شكل مقطوعة نثرية مشكولة، مما يؤكد على تقاطعها شكلا ومضمونا مع السرد، لكن امتزاج هذه العناصر في جسد النص لم يُقْصِ عناصرها الشعرية إقصاء كليا، بل حافظت القصيدة على شعريتها وجماليتها رغم غلبة لغة السرد وتقنياته عليها، فقد جاءت على شكل يتناسب مع البناء الشعري، رغم كونها انسحبت من جسد الرواية أو القصة، لكن ذلك لا يعني توظيفها توظيفا مطابقا للتوظيف السردي البحت، بل توظيفا يتناسب مع النص الشعري، بحيث يحافظ كل منهما على موقعه وخصوصيته وجماليته في آن واحد.

ومن القصائد القناعية الناهضة على الأسلوب القصصي في بنائها قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية"، فهي تعتمد في تشكيلاتها البنائية على بعض تقنيات السرد، التي تتيح للشاعر التقليل من حدة الغنائية من جهة، والتداخل مع جنس أدبي آخر من جهة ثانية، كما تمنح القناع حرية أكبر في التعبير عن الدلالات التي تنضوي تحتها، والقضايا الكونية التي يعيشها الشاعر من خلال عناصر السرد المختلفة، إذ يلجأ درويش للاستعانة بمقومات السرد في صياغة هذه القصيدة للتعبير عن تجربته الشعرية بموضوعية أكثر فيتكئ على لغة قصصية في أسلوبها البنائي عبر معادله الموضوعي وقناعه التاريخي "أبو عبد الله الصغير"، حيث يستدعي درويش من التراث حادثة تسليم غرناطة

للإسبان من طرف هذا الأخير، فهي آخر معقل يسقط من الحضارة الأندلسية، وآخر نفس يتنفسه العربي في تلك البلاد، فبتضييعها يضيع آخر أمل للعرب في الحفاظ على إرثهم التليد، ومن هذا المنطلق يكون "أبو عبد الله الصغير" معادلا موضوعيا للعربي المعاصر الذي يسير على نفس الدرب في تضييع فلسطين بيديه، فما أشبه اليوم بالبارحة، فإذا كان العرب قد سلّموا مفاتيح الأندلس كلها، وكان آخر مفتاح لغرناطة التي تُسَلَم على يد هذا الأمير الأموي، فإنهم اليوم يعيدون نفس الحادثة بتسليم فلسطين لليهود من خلال معاهدة "أوسلو"، ولهذا السبب وجد درويش في هذا القناع طاقة هائلة لحمل رؤاه ومواقفه إزاء ما يجري من مؤامرات على فلسطين في الداخل والخارج، فهذا الرمز التاريخي له مخزون دلالي لا حدود له، ومن هنا كان توظيف درويش له توظيفا ناجحا لاسيما عندما مزج في توظيفه بين الشعري والسردي، فمن خلال هذا التواشج تتضح الرؤيا وتكتسي طابعا موضوعيا بعيدا عن الذاتية.

تقوم هذه القصيدة على أسلوب قصصي سردي، كونها تعتمد في بنائها على تقنيات سردية، فهي تعتمد على سرد قصة أليمة لآخر ملك من ملوك العرب في بلاد الأندلس، من خلال تسليمه لآخر قطعة من الإرث العربي، فبعد استيلاء القشتاليين على غرناطة طويت آخر صفحة من صفحات تاريخ المسلمين الذهبي في الأندلس، وقضى على الحضارة العريقة بأبهتها الباهرة على يد "أبو عبد الله الصغير"، لتبدأ بعد ذلك رحلة الضياع والتيه وفقدان الهوية والذات معا.

تبدأ القصيدة بتقديم الشخصية لنفسها باعتبارها واحدة من ملوك النهاية، وأحد الذين كتب التاريخ أن تكون النهاية على أيديهم وليس على يد غيره من الملوك الأندلسيين الآخرين، رغم أنه ليس هو الملك الوحيد الذي أسهم في هذه النهاية فقبله ملوك وملوك، وأما هو فكان النقطة التي أفاضت الكأس، ولكن النهاية لم تأت بعد كما خيِّل له، فلا تزال النهايات تتوالى على العرب وتسجل استمراريتها على باب تاريخهم المعاصر، وهذا ما تحيل عليه نقاط الحذف التي بدأ بها الشاعر قصيدته:

... وأنَا واحِدٌ مِنْ مُلُوكِ النِّهَايَة... أَقْفِزُ عَنْ

فرسِي فِي الشِتَاءِ الأَخِير، أنَا زَفْرَةُ الْعَرَبِيِّ الأخِيرَة[1]

تأخذ لعبة الزمن مكانها في سرد الأحداث، حيث يظهر بمفرداته ومفارقاته استرجاعا واستباقا ليثبت حضوره ودوره في سياق الأحداث، إذ يلعب دورا بارزا في بلورة الرؤيا والكشف عن التغيرات الجذرية التي حدثت ولا تزال تحدث، فبعد هذا الشتاء الأخير في ليل غرناطة، ينكسر الزمان شظايا شظايا في نظر الشاعر/أبو عبد الله الصغير، فبعده يصبح للزمن طعم آخر ولون آخر لا مكان فيه للراحة والطمأنينة والجمال لأنه لم يعد ينساب كجدول ماء مثلما كان في الأندلس، ومن هنا يتذكر أيامه ولياليه التي قضاها في غرناطة، حيث يعتمد الشاعر أحد تقنيات الزمن ومفارقاته، فيسهم الاسترجاع في قلب المواجع، ليلجأ أبو عبد الله إلى الهروب من كل شيء تفاديا للعار الذي سيلحقه إذما هو نظر إلى خلفه:

لَا أُطِّلُ عَلَى الآسِ فَوْقَ سُطُوحِ الْبُيُوتِ، ولا
أَتَطَلَعُ حَوْلِي لِئَلاَ يَرَانِي هُنَا أَحَدٌ كَانَ يَعْرِفُنِي
كانَ يَعْرِفُ أنّي صَقَلْتُ رُخامَ الْكلام لتَعْبُرَ إِمْرأَتي
بُقَعَ الضّوءِ حافِيةً, لا أُطِلُّ على اللّيْل كَيْ
لا أرى قَمَراً كان يُشْعِلُ أَسْرارَ غَرْناطةٍ كُلّها
جَسَداً جَسَداً. لا أُطِلُّ على الظِّلِّ كَيْ لا أَرى
أَحَداً يَحْمِلُ اسْمي وَيَرْكُضُ خَلْفي: خُذِ اسْمَكَ عَنِيّ
وَاعْطِنِي فِضّةَ الْحَوْرِ. لا أتلَفّتُ خَلْفي لِئَلاّ
أَتَذَكّرَ أَنّي مَرَرْتُ على الأَرْضِ [2]

يتذكر أبو عبد الله الصغير/ القناع ما كان له في غرناطة من ذكريات، من مجد صنعه ليأتي غيره ويأخذه، فقد كان مجدا مؤقتا لم يستطع الحفاظ عليه، فها هو ذا الزمن يوَّلي ويسحب البساط من تحت قدميه فجأة، فلا يترك له إلا الذكرى تعيده إلى ذلك الزمن الجميل الذي انسل من بين

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص481.
[2] المصدر نفسه، ص481، 482

يديه كما ينسل الماء من بين الأصابع ففي طرفة عين ضاع الزمن، وضاعت معه أحلامه، فالقمر يعبر عن الزمن المؤقت الذي عاشه في غرناطة، فيخاف من النظر خلفه كي لا يلمح ظله، ولا يرى هويته المسلوبة، واسمه الذي صنعه بماء الذهب، فيكون الهروب من هذا الزمن ومن هذا الاسم ومن هذه الهوية والذاكرة وسيلته لنسيان ما حدث، لكن هذه التفاصيل تقتحمه وتحتل ذاكرته، فتتتابع في مخيلته، في نسيج سردي، وخيط زمني متواصل، وتنثال عليه التفاصيل والأحداث التي عاشها في غرناطة انثيالا، رغم عدم نظره إلى الخلف.

لا ينقطع هذا الخيط إلا حين تعود به الذاكرة من جديد إلى اللحظة الآنية التي تسرق منه الحلم، وتذكره بأن ذلك الزمن قد انتهى، وبدأ زمن جديد مغاير لذلك الزمن، فتسرق منه اللحظة الآنية ذلك الانسياب الذي ما فتئ يسرد أدق التفاصيل التي حفرت في ذاكرته عن غرناطة، هذا المكان الرحب الواسع الجميل الذي قضى فيه أجمل الليالي والأيام، وعاش فيه أزهى العصور فرحا سعيدا بما حققه من إنجازات أتاحت له العيش الرغيد والمستقبل المجيد، لكن ذلك سيظل حلما جميلا وقصيرا إذ ينكسر هذا الزمان شظايا شظايا، وتأتي لحظة التحول ونقطة الانعطاف التي تغير مجرى الأحداث، فيصب النهر في مصب آخر، وتجري السفن عكس ما يشتهيه البحّار، إذ تأخذه إلى الضفة الأخرى التي لم يكن يتوقعها:

لا أَرْضَ في
هذهِ الأرْضِ مُنْذ تَكَسَّرَ حَوْلي الزّمانُ شَظَايَا شَظَايَا
لَمْ أكُنْ عاشِقاً كَيْ أُصَدِّقَ أَنّ الْمياهَ مَرايا،
مِثْلمَا قُلْتُ لِلأصْدِقاءِ الْقُدامى، ولا حُبّ يَشْفَعُ لي
مُذْ قَبلْتُ "مُعاهَدَةَ التّيهِ" لَمْ يَبْقَ لي حاضِرٌ
كَيْ أَمُرّ غداً قُرب أَمْسي[1]

تأتي معاهدة التيه كحد فاصل بين زمانين، بين ماضي مجيد، وحاضر لم يعد حاضرا، حاضر تكسر فيه الزمان شظايا منذ هذه اللحظة، إنها نقطة الانعطاف التي فصلت بين زمنين وأدت إلى

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص482.

تحول زاوية النظر، فبعد أن كانت مليئة بالفخر والاعتزاز بالمنجزات العظيمة، أصبحت منكسرة متهالكة لا تؤمن بشيء إلا الانسلاب والسقوط، فقد أدّت هذه الانعطافة إلى تغيير المفاهيم ووجهات النظر حول الزمان والمكان والحب، إذ لم يعد هناك شيء منها قابل للسكن، ولا حتى للإصلاح، فلا حب يشفع، ولا أرض تسكن، ولا زمن يعاش لا حاضرا ولا ماضيا، فكأن هذه اللحظة سحقت كل ما قبلها، بل وحتى ما بعدها، فلا حاضر بقي، ولا ماضي حافظ على بريقه في نظره، كل الأزمنة والأمكنة أصبحت مشوهة، لا تحيل على شيء إلا على الانكسار والضعف الذي لحق بالذات العربية وشوّه وجودها بأكمله، فمنذ هذه اللحظة سيتحول مسار الأحداث إلى النزول وصولا إلى الهاوية التي أنهت الحضارة، وأغلقت أبواب المجد إلى الأبد وسلّمت مفاتيح النهاية على يد الأمير الأموي الذي بات بلا حيلة في ظل الإنهزامات والانهيارات المتتالية والمتوالية:

سَتَرفَعُ قَشْتالَةُ

تاجَها فَوْقَ مِئْذَنَة الله. أَسْمَعُ خَشْخَشَةً للْمَفاتيحِ في

بابِ تاريخنا الذّهَبي، وداعاً لِتاريخنا، هَلْ أَنا

مَنْ سَيُغْلِقُ باب السّماءِ الأَخير؟ أَنا زَفْرةُ الْعربِي الأخيرَةْ[1]

يتخيل السارد المشهد الختامي في لحظة استشرافية تشبه القفزة التي يجريها على حيز الزمن، إذ اختزل الأحداث التي تلي المعاهدة، وقفز بها إلى مشهد النهاية في مفارقة سردية زمنية تستشرف أحداثا لاحقة للمعاهدة، متخطيا فترات زمنية ليست مهمة أهمية هذه اللحظة، فهو غير مكترث بما حصل بعد المعاهدة، لكنه يعلم أن النهاية ستكون بهذه الطريقة، فيتراءى له المشهد واضحا جليا، فيأخذ السرد بعدا دراميا تصل فيه المشهدية إلى ذروتها، حين يرفع التاج عن مئذنة الله، ويسمع صوت المفاتيح وهي تغلق باب الحضارة الإسلامية معلنة لحظة الوداع ونهاية الطريق الطويل، ويكون أبو عبد الله الصغير آخر زفرة للعربي في بلاد الأندلس، فهو من سيختتم به المشهد العربي في هذه البلاد، فهو غير مصدق بأنه هو من سيغلق آخر باب للأندلس، فتكون النهاية على

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص482.

يديه دون غيره، حيث يحيل الاستفهام الإنكاري إلى عدم استيعاب ما يحصل، فهو لم يتخيل يوما أنه هو من سيسجل نهاية التاريخ الإسلامي بيديه، إنه مشهد قاس لا يستطيع تحمله أحد.

تتوالى الأحداث وتتابع في بناء قصصي يسرد فيه "أبو عبد الله الصغير" تفاصيل عاشها في غرناطة وباتت ذكرى تؤرقه، وتثقل كاهله بالأحزان والهموم التي تضيع هذه التفاصيل التي كانت تميزه، وتكوِّنُ هويته التي صنعها هو، وصنعت تاريخه بحروف من ذهب "الآس، صقلت رخام الكلام، بقع الضوء، حافية، قمرا، يشعل، أسرار غرناطة، يحمل اسمي، فضة الحور" ليمضي بعدها تاركا خلفه هذا الإرث وراء ظهره لمن لم يتعب يوما من أجله، فيعود من هذا الماضي خالي الوفاض إلى حاضر انكسرت فيه الأزمنة وضاعت فيه كل المعاني بعد تسليم مفاتيح هذا الإرث لأيادي أجنبية لتدخل هذه الحضارة من أبوابها الواسعة، في حين يخرج هو من بابها معلنا نهاية الزمن، ونهاية التاريـــخ، وبداية السقوط والضياع في الأزمنة والأمكنة بلا هوية ولا تاريخ ولا زمن.

تتمحور هذه القصيدة حول سرد قصة مكان جريح له خصوصيته وعبقه في الذاكرة العربية، وله حضوره عبر الزمن، فجذوره ضاربة في عمق التاريخ، فهو يحمل بين شوارعه وأزقته وبيوتاته هوية العرب، وضياعه يعني ضياع هذه الهوية، وانهيار ذاك الموروث الذهبي الذي لطالما افتخر به العربي، فقد حفل عبر حقبه الطويلة –بانتصاراته وعلومه وأمجاده، فهو مكان يحمل له بين ضلوعه حبا وشوقا محموما.

ومن هنا تكررت في النص أساليب التعبير عن المكان باعتباره وطنا أضاعه أهله في ظل انشغالهم بالصراعات الداخلية، وتشتتهم وانحصارهم في بوتقة مغلقة، فكانت غرناطة الوطن العزيز الأخير الذي فرط فيه صاحبه بعد أن عاش فيه كل تفاصيل حياته المجيدة، وقدّم من أجله الغالي والنفيس من أجل أن يصير وطنا شامخا مجيدا. لكن هذا المكان العبق تطاله الأيادي الأجنبية في غمرة الانهيارات المتتالية، محاولة طمس الهوية العربية، ساعية إلى محو الوجود العربي من هذه الأرض وإبادتهم عن بكرة أبيهم، ومن هنا يصبح المكان "غرناطة" هو المحرك الأساسي للأحداث، فهو السبب فيما يحدث من حركة وفعل داخل النص الشعري، فالمكان بنية سردية ذات أهمية كبيرة في

البناء الشعري ذي الطابع السردي، إذ يعمل على تحريك مجريات الأحداث «لكونه أكثر عمقا وتنوعا وتغلغلا في التشكيل البنائي لها، فهو جزء فاعل في الحدث، وخاضع خضوعا كليا له»[1]، فغرناطة/الأرض/الوطن هي التي تحرك مجريات الأحداث، إذ يأتي النص بأسلوب سردي يتتبع من خلاله الشاعر قصة انهيار وسقوط هذا المكان، فيسرد التفاصيل التي أحاطت به وشكلت خصوصيته عندما كان في أيدي العرب الذين تظافرت جهودهم من أجل أن يحظى بهذا المجد وهذه الأبهة، لتتوالى عليه الإنهيارات والانهزامات والمؤامرات، فتأتي "معاهدة التيه" لتعلن السقوط الفعلي والضياع الأبدي، والتسليم النهائي بأيدي العرب أنفسهم، الأيادي نفسها التي حققت مجده، هي من تضيعه اليوم وتغلق أبوابه.

إن التعلق بالمكان/الأرض/الوطن وبكل تفاصيله المحيطة به شيء فطري وفقده يعني فقد الأمان والاستقرار والمأوى والهوية «فالمكان منبت الوعي، ومن خلاله تتشكل علاقة وطيدة شبيهة بعلاقة الطفل بأمه، ففيه تتشكل وتصقل الشخصية، تبعا لجغرافية هذا المكان ومداراته، وفي التماس به والتواجد بموجوداته تتشكل علاقة الألفة وتعزز مشاعر الانتماء»[2]، وهذا ما يفسر توظيف درويش لفضاءات مختلفة محيطة بهذا المكان، فكل هذه الفضاءات المفتوحة والمغلقة تعبر عن التمسك بالوطن في أدق تفاصيله والتي تحيل على تعلقه الشديد بهذا الوطن الذي يمثل مأواه، وانتماءه وأصل وجوده "غرناطة، الآس، سطوح البيوت، الأرض، مئذنة الله، باب، قشتالة"، فسرد التفاصيل المحيطة بهذا المكان، وكثرة الأوصاف، تشي بعمق الحزن والأسى والمرارة لفقد هذا المكان الذي كان يعج بهذه التفاصيل الحياتية التي لم يغب شيء منها عن ذاكرة السارد، فينساب في سردها ولا ينسى أصغر جزء من جزئياتها.

وإذا كانت غرناطة الحلم الضائع بالنسبة لأبي عبد الله الصغير، فإنها ترمز لفلسطين درويش الذي يرى بأنها تضيع من بين يديه كما ضاعت غرناطة والأندلس برمتها، فما أشبه اليوم بالبارحة، فالعرب لا يتعلمون من دروسهم السابقة، إذ ها هو التاريخ يعيد نفسه، وها هم يوقعون

[1] النصير ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1916م، ص321.
[2] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية، ص69.

معاهدة "أوسلو"/معاهدة التيه التي تؤدي إلى نهاية فلسطين وسقوطها، وتسليم مفاتيحها لليهود بأيدي العرب، تماما كما سلم أبو عبد الله الصغير غرناطة. فالمشهد يتكرر، والقصة تعاد وإن اختلفت شخصياتها، وتغير مكانها، لكن الأحداث تأتي تباعا والدول العربية مشتتة مشغولة عن هذا الكيان الذي يتوجع في صمت لوحده ويداوي جرحه منفردا. رغم أنه إرث مشترك بينهم، فهو يحيل إلى هوية جماعية، وليست فلسطين للفلسطيني وحده، إنها ملك للعرب جميعا، لأنها رمز من رموز عروبتهم، وعنصر من عناصر هويتهم وبالتالي فإن ضياعها يمس هويتهم جميعا، لذلك انتقل درويش من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمعي في نهاية النص "أسمع خشخشة للمفاتيح في باب تاريخنا الذهبي وداعا لتاريخنا". فهذا المكان غرناطة/فلسطين يعيش القصة نفسها التي عاشتها من قبله الأندلس، والجزع يطغى على عبد الله الصغير/محمود درويش، أو الإنسان الفلسطيني الذي يشعر بأن نهاية هذا المكان باتت وشيكة، بل إنها تتراءى له، ماثلة بين عينيه، منكسرة مستسلمة، معلنة في صمت مهيب غلق أبوابها، وتسليم مفاتيح هذه الأبواب بأيدي أهلها إلى عدوهم المتربص بهم، وبملامح هويتهم، فمنذ زمن طويل وهو يُعدُّ لهذا المشهد الختامي الذي رسم خطوطه بوضوح منذ البداية.

غلبت لغة السرد على هذه القصيدة، إذ تظافرت عدة وحدات سرديـــــة في بنائها الفني، وانطبعت جميعا على ذات الشاعر تناغما مع وطأة ما يحدث، حيث يجتمع الزمن بمفارقاته الهائلة وأحداثه المتوالية وتفاصيله المتتابعة، وهو يعبر تلك الأمكنة، ويستحضر جزئياتها في فضاء سردي متواشح، يتخلله المونولوج الدرامي الذي يسهم في نمو الأحداث، ويضفي على القصيدة جوا دراميا، حيث تصل في نهايتها إلى الذروة، حين تترع تاجها عن مئذنة الله، وتغلق أبوابها في مشهد ختامي يشي بضياع المكان ونهايته نهاية تراجيدية قاسية.

إن هذه العناصر السردية التي أسهمت في بناء القصيدة بناء قصصيا ينتهي نهاية درامية فيمتزج السرد بالدراما في نص شعري يوظف تقنيات سردية وأخرى درامية، لكن هذا التوظيف لا يطغى على شعرية القصيدة، ولا يمس من جماليتها كنص شعري له خصوصيته التي تميزه عن السرد والدراما، حيث يوظف درويش في هذا النص هذه التقنيات في إطار محدود يتيح له التداخل

معها والابتعاد عن الغنائية والذاتية، لكنه لا يلغيها تماما، فقناع "أبو عبد الله الصغير" الذي اختفى وراءه الشاعر في هذا النص حفل بمقومات بنائية مختلفة، حيث يتناغم فيه السرد مع الدراما مع الشعر، فتجتمع فيه الموضوعية والذاتية والغنائية، وإن كانت الموضوعية هي التي تطغى على هذا العمل، فإن ذلك لا يعني إقصاء الذاتية والغنائية، إذ يظهر درويش بوجهه السافر في بعض محطات النص، التي تشير إلى طغيان الملامح المعاصرة على القناع، وتنسحب فيها الملامح التاريخية للشخصية التراثية:

لَمْ أكُنْ عاشِقاً كَيْ أُصَدِّقَ أَنَّ الْمياه مَرايا
مِثْلمَا قُلْتَ لِلأَصْدِقاءِ الْقُدامى. ولا حُبَّ يَشْفَعُ لي
مُذْ قَبلْتُ ((مُعاهَدَةَ التِّيهِ))، لَمْ يَبْقَ لي حاضِرٌ
كَيْ أَمُرَّ غداً قُرب أَمْسي[1]

فهذا المقطع الشعري تطغى عليه الملامح الذاتية المعاصرة، التي تحيل على درويش نفسه لا على قناعه، إذ يتخلى السارد في هذا المقطع على الملامح التاريخية التراثية للقناع، فينساب في بث حزنه وشجنه وألمه، وتفريغ دواخله الذاتية متناسيا قناعه. لكن هذا لا يعني أن النص قد غلبت عليه الغنائية والذاتية، بل تناغمت فيه مع السرد والدراما لتشكل نصا شعريا اجتمعت فيه تقنيات مختلفة وإن كان قد غلب عليه لغة السرد وأضفت عليه بعدا جماليا.

لا تعد هذه القصائد القناعية الوحيدة التي غلب عليها طابع السرد، لكنها أكثر القصائد القناعية المعتمدة على بناء سردي واضح، فقد اعتمد درويش فيها الكثير من التقنيات السردية، فاجتمع في تشكيلها البنائي، الزمن بمفارقاته وتقنياته، والمكان بفضاءاته وخصوصيته، والأحداث بتتابعها وزاوية النظر وتغيراتها، إلا أن هذه العناصر السردية وظفت بطريقة مختلفة عن العمل السردي البحت رواية كانت أو قصة، حيث اندغمت مع عناصر الشعر ومكوناته البنائية، فلم تخرج به عن شعريته وجماليته، بل حافظت على خصوصيته وأضفت عليه طابعا خاصا، ومالت به أكثر إلى الموضوعية، والشمولية في طرح المواقف والرؤى، «فدرويش يسعى لكشف جديد،

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص482.

وخطاب يعتمد السرد الحكاء لتوضيح بعض القضايا، والوقوف عندها مليا، فالسارد يستطيع أن يتحكم جيدا بمسار فضائه وموضوعاته، ويوجهها بأقصر الطرق، أما الشاعر الناظم فمقيد، ويميل حيثما مالت به القوافي، كما أن السرد بحركته وعدم سكونه سباق في الوصول إلى بؤر المضامين والأحداث التي تطرح»[1]، فقد لجأ درويش إلى السرد لأنه وجد فيه بغيته حيث كشف من خلاله عن عمق الرؤيا، كما «ساعدت هذه التقنيات السردية درويش على الانعتاق قليلا من الوجدانيات الرقراقة أملا في المساهمة والمشاركة في الطرح السياسي الفلسطيني»[2]، فتوظيف الشاعر للتقنيات السردية في قصائده القناعية وغير القناعية، قد أكسب شعره أفقا جديدا تفرد به في سماء الشعر، إذ أعطاه خصوصيته التي أتاحت له التجوال في شعره بحركية أكبر، فكان شعره بذلك مفتوحا على التأويل، وتعدد القراءات، كونه يقوم على بنيات سرديـــة ودرامية وشعرية، مكنته من طرح رؤاه بطريقة أكثر شمولية وموضوعية، بل وجمالية أيضا.

[1] نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص53.

الفصـــــل الثـــالث: السيـــــــرية

تتغلغل المادة السيرية في أعماق النص الشعري القناعي الدرويشي خصوصا، والقناعي عموما، حيث «يعد العنصر السيري من المكونات الرئيسية لقصيدة القناع لدى استحضار الشخصية أو التماهي معها من خلال نشدان المصداقية التي تقوم على الميثاق السيرالذاتي ومجاوزته نحو أفق التسجيل التاريخي وتثميره مقومات الرؤيا»[1]، إذ يلجأ الشاعر أثناء تماهيه مع قناعه إلى الاستعانة بالسيرة الذاتية لشخصيته القناعية من أجل لبوس هذا القناع على أكمل وجه، فيستحضر من سيرة هذه الشخصية ما يخدم تجربته الشعرية المعاصرة، «فالسيرية في هذا الإطار تخص شخصية القناع، والتماهي دائما بين الشخصية في تشكيل القناع من سيرتها»[2]، فالمقصود في العنصر السيري ليس سيرة الشاعر وإنما سيرة قناعه، فكلما كان استحضاره لسيرة قناعه أكبر، كلما كان تماهيه معه أعمق غورا وأكثر مصداقية، وابتعادا عن سيرته الذاتية الخاصة، والاقتراب من السيرة الذاتية القناعية يكسب تجربته الشعرية الراهنة أبعادا دلالية عميقة عمق هذا التاريخ والتراث الإنساني، مما يجعل قصيدته تكتسي طابعا موضوعيا، وشموليا لا يقتصر عليه كشاعر معاصر، وإنما يمتد به إلى مراحل زمنية موغلة في القدم، فهو منبثق من رحم التراث الانساني، لكنه يستشرف الحاضر والمستقبل، «وهنا يكمن جوهر مجاوزة الميثاق السيرذاتي نحو فضاء الرؤيا الرحب»[3]، إذ أن قدرتها على هذا الامتداد تكشف عن امتلاكها طاقة تخييلية تضفي عليها جمالية خاصة.

ومن القصائد القناعية التي اعتمد محمود درويش في بنائها على الميثاق السيرذاتي بصفة كبيرة جدا، قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر"، فقد اشتغلت هذه القصيدة على العنصر السيري المتعلق بأبي الطيب المتنبي في مبناها العام، وحفلت بوقائع سيرية أخرى لطالما أحاطت بهذه الشخصية الفذة وساهمت في تكوين سيرتها الذاتية، وتدخلت في تفاصيل حياتها، وإن كان درويش قد ركّز أكثر على الحيثيات التي أحاطت بالمتنبي خلال رحلته إلى مصر أكثر من غيرها.

تُنِمُ العتبة النصية الأولى –العنوان- على أن الرحلة للمتنبي، وقد حدد درويش مسار هذه الرحلة حين نسبها إلى بنية مكانية هي "مصر"، فالرحلة التي سنتتبع آثارها في القصيدة هي رحلته

[1] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص32.
[2] المرجع نفسه، ص33.
[3] المرجع نفسه، ص33.

إلى مصر، وأثناء طريقه إليها تعترضه جملة من الأحداث والأمكنة، لأن الرحلة ستستغرق بنية زمنية طويلة، فنقطة الانطلاق في هذه الرحلة هي حلب، وصولا إلى مصر، فمن المعروف أن المتنبي كان بجوار سيف الدولة الحمداني في حلب، الذي كان مقربا جدا منه، لكن غيرة الوشاة منه وحسدهم له قد أوغر صدر سيف الدولة عليه، وحوّل هذه القرابة إلى هجران مادي ومعنوي بينهما، حيث اضطر المتنبي لمغادرة هذا المكان لأن نفسه الأبية لا ترضى الذل والهوان، كما أنها لا ترضى إلا أن تكون في المراتب الأولى، فغادر المتنبي حلب رغم حبه لها ولسيف الدولة.

ورغم أن عتبة النص تشي بأن رحلة المتنبي ستكون إلى مصر، إلا أن الولوج إلى النص ومنذ أسطره الأولى، يصدمنا بأن هذه الرحلة قد انتهت، وأنه سيغادر مصر، حيث يبدأ درويش نصه هذا بمفارقة زمنية، حين يفتتح القصيدة باستباق يكشف منذ البداية عن النهاية، لأن المتنبي لم يطق المكوث طويلا في مصر، و لم يستطع التأقلم مع عاداتها وطبائع أهلها، فهمّ بمغادرتها، حيث يستهل درويش نصه بقوله:

للنيلِ عاداتٌ

وإنّي راحلُ[1]

تحيل البنية المكانية "النيل" إلى مصر، لأن هذه الأخيرة معروفة بنيلها، فلا تذكر مصر إلا وذكر النيلُ معها، حتى صار مرادفا لها، حيث قصد المتنبي مصر وليس النيل فقط، لكن النيل بعاداته المتقلبة جعل المتنبي يحزم حقائبه مغادرا إياها، وبذلك تنتهي الرحلة من مصر، وتبدأ الرحلة الجديدة بحثا عن حلمه المنشود.

يتضح من خلال هذا المقطع الافتتاحي بأن الرحلة للمتنبي/القناع، لا لدرويش حيث يدل ضمير المتكلم "إني" منذ البداية بأن الصوت المسموع في النص هو صوته، وذلك استنادا إلى العنوان، "رحلة المتنبي إلى مصر"، وإذا كانت هذه البداية تستبق الأحداث وتأخذنا مباشرة إلى نقطة النهاية، فإن المتنبي يعود ويسرد تفاصيل الرحلة عبر الاسترجاع الذاكراتي الذي يعيدنا إلى ملابسات هذه الرحلة:

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص107.

أمشي سريعاً في بِلادٍ تَسْرِقُ الأسْمَاءَ منِّي

قَدْ جئتُ من حَلَبٍ، وإنِي لا أعودُ إلى العراق

سَقَطَ الشَمالُ فلا أُلاقي

غير هذا الدرب يَسْحَبُنِي إلى نفسي... ومصر[1]

يبدو من خلال هذا المقطع بأن الرحلة لم تبدأ من مصر، بل أبعد غورا من ذلك، حيث يكشف هذا المقطع بأن الرحلة قد بدأت قبل ذلك، فالرحيل الأول كان من وطنه العراق – الكوفة- بلد الميلاد والنشأة التي اضطر إلى الرحيل منها لأنها حاولت سرقة اسمه منه فاسم المتنبي أحمد بن الحسين العلوي، ونسبه العلوي كان مشكلته، فنسبه (اسمه) كان سبب خروجه من الكوفة لوجود الحكام الفرس (البوهيين)، وهو الذي أدى به إلى السجن على يد لؤلؤة والي حمص، وهو السبب أن كافورا لم يعطه ولاية تكون بؤرة لامتداد ثروته في إقامة دولة عربية موحدة يحكمها العرب الأعاجم، فاسمه (نسبه) كان سبب قلقه واضطرابه في البلاد[2]، فنسب المتنبي كان سببا في رحيله الأول، وإلى رحيل أبدي طويل لم يعرف له قرارا بعد ذلك في محاولة منه للحفاظ على اسمه وحلمه معا. «فالأمكنة قامت بفعلها الاغتصابي بسرقة اسم الشاعر للحفاظ على مكاسبها، لأن السرقة تحول دون إقامة دولة موحدة، وهو ما كان ينادي ويحلم به المتنبي»[3]، مما جعل المتنبي يعيش طيلة حياته مهاجرا من مكان إلى آخر.

وإذا كان اسم المتنبي هو المشكلة الأولى التي اعترضت طريقه وأسلمته إلى الرحيل، فإن ذلك جعل درويش يعود بنا في هذا الاسترجاع الذاكراتي إلى سيرة حياة المتنبي منذ البداية لأنها تلعب دورا فعالا في بقية الرحلة، فالوقائع السيرية التي يحفل بها النص بدءًا من اسم المتنبي تسهم بشكل واضح في رسم طريق الرحلة، وتوجه القارئ إلى تتبع خطوات المتنبي وتقود آثار هذه الرحلة منذ البداية إلى الكشف عن القدر المحتوم الذي جعل مصير المتنبي مقترنا بالرحيل المتواصل، والخصام الدائم مع الأمكنة منذ البداية.

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص107.

[2] ينظر محمود شاكر: المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار السدني، مكتبة الخانجي، جدة، دط، 1987م، ص107.

[3] ناصر يعقوب: قصيدة القناع: قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، ص264.

إن خروج المتنبي من العراق قد قاده إلى حلب طمعا منه في تحقيق حلمه المنشود، لكن الحلم لم يتحقق حتى في هذا المكان، ولهذا السبب أيضا وأسباب أخرى اضطر المتنبي إلى خروج آخر، حيث مضى إلى مكان آخر يتيح له تحقيق حلمه في الحصول على إمارة يحكم من خلالها العرب أنفسهم حكما عربيا خالصا، فاتجه إلى مصر، إذ خرج من مصر سنة 346هـ، بسبب المؤامرات والوشايات التي كانت تحاك ضده، فاتجه إلى مصر، بعد خروجه الأول من العراق- الكوفة تحديدا- بسبب كثرة الغزوات، وما فعله القرامطة من قتل وتشريد وسبي. إذ خرج منها قسريا سنة 321هـ، وسجن في الشام على يد لؤلؤ والي حمص[1]، غير أن درويش يروي على لسان المتنبي بأن الشمال (حلب)سقط، فلم يجد المتنبي بدًا من الرحيل منه والتوجه إلى مصر، لكن الوقائع السيرية والتاريخية تثبت أن حلب لم تكن قد سقطت في هذه الفترة، مما يعني بأن هذا السقوط سقوط معنوي، فقد سقطت حلب من عين المتنبي لأنها لم تمنحه ما كان يريد منها أن تمنحه له، وفي ظل الأمل المنشود والحلم المؤجل، يواصل البحث المضني قاصدا هذه المرة مصر الكنانة.

وفي ظل هذا البحث المستمر، يسرد المتنبي/درويش الكثير من الوقائع السيرية والتاريخية التي شكلت حياة المتنبي وعايشته، حيث يصور درويش في هذا النص الحروب التي سادت هذه الفترة، إذ يروي المتنبي ما رآه من سبي وافتراس للأرواح في ظل تنقله وترحاله من مكان إلى آخر، فللأمكنة قصصها التي تلقي بظلالها على ساكنيها، وتسهم في بناء شخصياتهم، وتحديد مصائرهم، وما شاهده المتنبي من سفك ودمار يرويه أيضا في أشعاره، فهذه الوقائع ارتبطت بسيرته الشعرية وسيرته الذاتية، وكان لها دورها في تحديد مسار حياته الخاصة:

أرى فيما أرى دولا توزع كالهاديا

وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا

وأرى انعطاف الانعطاف[2]

[1] ينظر: المتنبي: ديوان المتنبي، شرحه البرقوقي، نح عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، دط، دت، المجلد الأول، ص31، 68.

[2] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص108، 109.

إن تردي الحكام وتدهور الأوضاع السياسية والانحدار الذي شهده العصر العباسي، والانقسامات المتتالية، وانعطاف التاريخ من الازدهار إلى الانهيار، قد أدى إلى توزيع الولايات العربية كهدايا لمن لا يستحقها، فقد كان الخليفة في مرحلة المتنبي التاريخية (303هـ-354هـ)، التي شملت خلافة المستكفي بالله (333هـ)، وهي امتداد لخلافة المتوكل بالله (235هـ) وهميا، فكان الأتراك يسوسون الدولة، ثم جاء البوهيون للحكم (334هـ)، وهم فرس أعاجم، في هذه المرحلة التاريخية الممتدة من خلافة المتوكل بالله إلى البوهيين، كانت الولايات العربية توزع كهدايا على الصعيدين السياسي والمادي ؛ فعلى الصعيد السياسي توزع هدايا على الأشخاص والقبائل التي تقوم بدورها بتوزيعها عليهم أما على الصعيد المادي فكان السلطان يهدي الولاة والقادة وكبار رجالات الدولة ضياعا وقرى إرضاءً لهم[1]، فإذا كانت هذه الولايات توزع كهدايا لمن لا يستحقها فلماذا يحرم المتنبي من إمارة ربما هو أحق بها من غيره، إذا كان هدفه أسمى، حيث يرمي إلى إنشاء دولة عربية يحكمها العرب أنفسهم، فتوحد كلمتهم وتجمع صفوفهم تحت راية واحدة، ولكن هذه الهدايا التي وزعت هنا وهناك كانت سببا في الانقسامات، وانعطاف التاريخ وسقوط العرب، وضياع حلم المتنبي وحلمهم، وانحراف تاريخهم إلى الهاوية.

يواصل درويش سرد سيرة قناعه المتنبي، وكل ما يرتبط بهذه السيرة من ملابسات تاريخية كان لها تأثيرها الواضح على حياته وسيرته واتجاهاته الفكرية والسياسية، محافظا على مصداقية الميثاق السيرذاتي لقناعه، متعمقا أكثر في تماهيه معه، حيث يروي هذه الوقائع السيرية بلسان المتنبي نفسه، متمسكا بضمير المتكلم الذي يحيل عليه طيلة النص، مستثمرا ما يمكن استثماره من معطيات سيرية تخدم تجربته المعاصرة، فهذه القصيدة «تستحضر مادة تروى، محددة بزمن وأمكنة وشخصيات وأحداث، وبضمير سرد واضح هو المتكلم»[2]، ذلك أن هذا النص يحفل بزمان هو القرن الرابع للهجرة، وأمكنة عدة هي: العراق، "حلب، بابل، النيل، الفسطاط، مصر"، وشخصيات هي: "كافور، سيف الدولة، عسس الأمير، وبضمير سرد واحد هو المتكلم الذي

[1] ينظر شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2، 1957، ص251، 254.

[2] حاتم الصكر: مزايا نرسين، ص140.

شغل القصيدة برمتها، وكل هذا يتم في إطار يسمح بالتوغل في سيرة المتنبي الذاتية، والمؤثرات الخارجية التي أسهمت من قريب أو بعيد في رسم مسار حياته على مختلف الأصعدة، ولعل أبرز الشخصيات التي كان لها حضورها المؤثر في حياة المتنبي من جهة، وفي تغيير سياسة مصر من جهة ثانية، "كافور الإخشيدي"، فهذا الأخير يأخذ نصيبه من حيز النص، إذ لا يفوت المتنبي/درويش أن يستحضر أيامه، ويستعيد فترة حكمه لمصر، وما عرفته إبان هذه الحقبة الزمنية من تقلبات إما على مستوى الصعيد السياسي أو على مستوى حياة المتنبي وسيرته الذاتية يقول:

أمشي إلى نفسي
فتطردني من الفسطاط
كم ألج المرايا
كم أكسرها
فتكسرني
أرى دُوَلاً تُوزَّعُ كالهدايا
والنهرُ لا يمشي إليَّ، فلا أراهُ
والحقلُ لا ينضو الفراش على يديَّ، فلا أراهُ
لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسرارها
فأرى الفراغ، وكُلَّما صافحتُها
شَقَّتْ يدينا بابلُ
في مصر كافورٌ.. وفيّ زلازلُ[1]

يعود بنا درويش عبر قناعه إلى الاسم القديم لمصر "الفسطاط"، لأن مصر القديمة التي كانت قبل كافور، غير مصر كافور، ولا مصر بعد كافور، لأنه جعلها كمستعمرة من مستعمراته، فأضحت أجزاؤها توزع في حقبته هدايا، والنساء تسبى، والحروب والغزوات تتكاثر على قلب مصر، واشتد ظلمه لأهلها من الطبقة الدنيا والمتوسطة والمغلوبة على أمرها، من حرفيين وحدّادين وصنّاع... متناسيا أنه كان من هذه الطبقة أصلا، فهو مولى أسود لمحمد بن طغج الأخ الذي كان

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص110.

واليا على دمشق (318هـ) من قبل المقتدر بالله ثم ضم إليه الراضي بالله مصر (323هـ)، فقد اشترى محمد بن طغج كافور بثمانية عشر دينارا من بعض رؤساء مصر، فأعتقه ثم رقاه وجعله من كبار قواده، وعندما توفي الأخشيد أخذ البيعة كافور[1]، فكيف للعبد الذي صار أميرا أن يحتقر الطبقة التي أتى منها؟

وسُكُونُ مصرَ يَشُقُّنِي:

هذا هو العبدُ الأميرُ

وهذه الناسُ الجياعُ[2]

فرغم ما يتعرض له هؤلاء الناس من ظلم وتشريد وتجويع من طرف العبد/الأمير، إلا أنه لا أحد ينطق ببنت شفة، ولا أحد يقف في وجهه مذكرا إياه بأصله الذي انحدر منه، فهو مستمر في بطشه وجبروته، وتسليط عصاه وقوته على هذه الفئة من الناس تحديدا، «فكافور (السبي) أخذ يفترس بوحشية الطبقة الدنيا من الزرّاع، وأصحاب الحرف الصغيرة، والخدم والرقيق، مع أنه من هذه الطبقة –أو كان منها- فافتراسه لها كان سياسيا بممارسة الظلم والقهر، واجتماعيا بما كانت تعانيه هذه الطبقة من البؤس والفقر والضيق والضنك، مقابل الطبقة الإقطاعية المستغلة»[3]، فكافور يفترس السبايا بغير رحمة، ومصر تستمر في صمتها المطبق، وانعطافها التاريخي المؤلم:

وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا

وأرى انعطاف الانعطاف

أرى الضفاف

ولا أرى نهرا... فأجري[4]

ففي ظل حكم كافور وغيره من الطغاة تفترس السبايا، وتوزع البلاد العربية هدايا، «فقد كان كافور وأشباهه في مصر وبغداد عبيدا غلاظا، لا يعرفون إلا الملابس الخشنة، وقد طالت

[1] ينظر: المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، المجلد الأول، ص31، 68.

[2] محمود درويش: ديوان، محمود درويش، ص116.

[3] ناصر يعقوب: قصيدة القناع قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، ص270.

[4] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص107، 108.

أظفارهم، وإذا هم يعيشون بالنعيم، ويلبسون الاستبرق بل ويستخشنونه، يملأون ديار العرب ظلما وبغيا»[1]، فينعطف التاريخ انعطافة جذرية من حكم الأسياد للبلاد العربية، إلى حكم العبيد للأسياد،:

يغتصبون، يغتصبون....

أعرفُ أنني أمتصُّ فيكِ الغزوَ

أعرف أنني لا أعرف السرَّ الدفينَ

وأنني صِفْرُ اليدين وسائرِ الأعضاءِ

أعرف أنني سَأمُرُّ في لمح الوطنْ

وأذوبُ في الغزوات والغزوات [2]

لقد كان عصرا كثرت فيه غزوات الروم وغيرهم للبلاد العربية، حيث صار الوطن العربي عرضة للانتهاكات الداخلية والخارجية، في ظل حكم كافور وغيره، ورغم الانقسامات التي شهدها الوطن العربي في عهودهم، وتوزيع إماراته ومدنه هدايا من هنا وهناك إلا أن المتنبي يُحرَمُ من أي إمارة منه، إذ لم يتمكن من تحقيق حلمه الذي كان كافور قد وعده به، بل خرج من هذا الوطن صفر اليدين، لأن كافور خدعه و لم يوف بالوعد الذي وعده إياه، فبقي المتنبي شريد الخطى، دائم السفر والترحال بحثا عن الوطن المنشود، والأمل الموعود:

وأَنَا المُسَافِرُ بَيْنَهُمْ، وأَنَا الحِصَارْ، أنَا القِلَاع

أنا ما أُريد ولا أُريد

أنا الهدايةُ والضياعُ

وتشابُهُ الأسماء فوق السُلَّم الملكيِّ

لولا أن كافوراً خداعُ [3]

[1] شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية، العراق، إيران)، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص350.

[2] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص111.

[3] المصدر نفسه، ص115.

وإذا كان المتنبي قد هجا كافورا هجاء لاذعا، لإخلافه بوعده من جهة، ولسياسته المنتهجة في مصر على الصعيد السياسي والاجتماعي، لأنه كان مستبدا ظلوما مخادعا، متحاملا على الطبقة المتوسطة والدنيا، فلم يطق المتنبي مكوثا في مصر التي صارت ذليلة لا تقوى على الوقوف بوجه كافور ومواجهته، لأن نفسه أبية لا ترضى السكوت عن الظلم، فلم يستطع تحمل هذا الذل، فغادر مصر وكافورا، ومن هنا شغل هذا الأخير حيزا كبيرا من هذا النص، إذ أدانه من خلاله إدانة شديدة، لأن وجوده في سيرة المتنبي، قد حمل دلالات سلبية على جميع الأصعدة، فلا يوجد ما يشفع له عنده، وكان حضوره في مقاطع كثيرة من القصيدة، لأن تأثيرها كان سلبيا على المتنبي وعلى التاريخ العربي أيضا خاصة مصر، إذ عرف التاريخ العربي في حقبته انتكاسة وانعطافا شديدا، فكان وصمة عار على هذه الفترة الزمنية العربية التي تميزت بسيادة العبيد، واستعباد الأسياد ووقوفهم دون ردة فعل اتجاه ما يحدث وصمتهم القاتل حيال ما يجري من ظلم وبطش، فعاشوا مغيبين مغتربين في عقر دارهم، وداخل أوطانهم.

لم يكن كافور وحده من أخلف بوعده للمتنبي، إذ توجد شخصية تاريخية أخرى أخلفت المتنبي الوعد نفسه، ورغم ذلك لم يحظ بنصيب وافر من الوقائع السيرية التاريخية في هذا النص، فإخلاف سيف الدولة بوعده كان السبب في رحيله إلى مصر على مضض، حين سمع هذا الأخير لأقوال الوشاة الذين أفسدوا علاقته بالمتنبي، ورغم إخلافه بوعده له ووقوفه حائلا دون تحقيق الحلم، إلا أنه لم يتعرض له بالهجاء، لأن سيف الدولة كان دائما رمزا للعروبة وحاميها من حملات الروم في نظر المتنبي، أما فيما يخص عدم الوفاء بالوعد فكان السبب الرئيسي عند سيف الدولة قرمطية المتنبي أو بالأحرى تأثر المتنبي بالقرامطة:

والقرمطي أنا. ولكن الرفاق هناك في حلب

أضاعوني وضاعوا

والروم حول الضاد ينتشرون[1]

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص115

يعيد المتنبي/ درويش- في هذا الاسترجاع- سبب تخلي سيف الدولة الحمداني عنه إلى قرمطيته، إلا أن المتنبي ليس قرمطيا، بل ضحية القرامطة، فما كان المتنبي ليبلغ التاسعة من عمره حتى يغزو القرامطة الكوفة، ويسفكوا الدماء ويسبوا النساء، ويفر الناس جزعا وفزعا، ويفر به والده إلى بادية السماوة، بين العراق والشام، ويظل المتنبي هناك نحو عامين أو ثلاثة، وأكثر القرامطة من غاراتهم على الكوفة، في سنوات 315هـ، 316هـ، 319هـ، فرأى الفتى أن يبرح مسقط رأسه إلى بغداد، وفي سنة 350هـ اتجه إلى مسقط رأسه واشترك مع أهلها في الدفاع عنها حيث هاجمها القرامطة[1]، فدرويش لم يحافظ على مصداقية الميثاق السيري هنا، بل انزاح عنه لأغراض تخدم التجربة المعاصرة، وأبعادها الدلالية، فالوقائع السيرية للمتنبي تثبت أنه ليس قرمطيا، وإنما ضحية للقرامطة.

وبتضييع سيف الدولة للمتنبي وتخليه عنه، يضيع حلم المتنبي وحلم سيف الدولة معا في إقامة دولة عربية يحكمها العرب، ويتوحدون تحت لوائها، فلا تكون عرضة للانقسامات وللأطماع الأجنبية، ولكن الحلم ضاع، فانتشر الروم حولها خارجيا، والعبيد الأجانب الذين صاروا ملوكا لها داخليا، فالخطر الداخلي والخارجي اجتمعا عليها، حيث يكمن الخطر الخارجي الدائم للروم في الخطر المتمثل بالغزوات المستمرة لبلاد العرب طمعا فيها وذلك منذ غزوات الصائفة سنة 293هـ في عهد المتوكل بالله وما قبلها وما بعدها، في استمرارية متلاحقة، كانت خطرا دائبا محدقا بالعرب[2] فلو أن سيف الدولة لم يستمع لأقوال الوشاة والحساد عن المتنبي، وأعطاه تلك الإمارة لما ضاع حلم سيادة العرب وتوحيدهم ولاستطاعوا التصدي لهذه المؤامرات الداخلية والخارجية، لأن حلم المتنبي ودولته التي كان يطمح للوصول إليها، ليس حلما ذاتيا فحسب، بل حلما جماعيا يمكن العرب من تحصين أنفسهم وحمايتها من الأخطار المحدقة بها ليل نهار، ولكن سيف الدولة ضيع هذا الحلم العربي المشترك بسماعه للوشاة سماعا لم يعد يميز فيه بين الحقيقة والخطأ، ولا بين الغث والسمين، و لم يعد يدرك أن ضياع حلم المتنبي إنما هو ضياع لحلمه هو الآخر لأنهما يملكان الحلم

[1] ينظر محمد شاكر: المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص487، 530.

[2] ينظر شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، ص28، 52.

ذاته والرؤية العربية نفسها، ورغم ذلك لم يتعرض له بالهجاء اللاذع، ما عدا بعض اللوم والعتاب اللين، لأن مكانته عنده عظيمة، وحبه له حقيقي متجذر في أعماقه، رغم ما فعله به، ورغم إخلافه بوعده له، ولذا لا نجد لسيف الدولة ووقائع سيرته حضورا كبيرا في هذا النص الذي يرمي لهجاء سياسة مصر وكافورها، فأشار إليه فقط فيما يتعلق بتضييعه لهذا الحلم الذي كان سببا في انتشار الروم وغيرهم في البلاد العربية، وتهديدهم لأمنها وانتشار الحكام الفاسدين الذين كان أكثرهم ليسوا عربا، فعاثوا في الأرض فسادا، واجتمعت على العرب الأيادي الداخلية والخارجية إلى أن أسقطوه وقضوا على ازدهاره ولمعانه في النهاية.

إن الاستباقات والاسترجاعات للوقائع السيرية التي شهدتها هذه القصيدة من سيرة المتنبي وما يحيط به من ظروف وملابسات ملتصقة بهذه السيرة التصاقا شديدا، قد كشفت بأن هذه السيرة هي سيرة عصر بأكمله، ففي ظل تنقلاته المكانية بحثا عن الحلم الذاتي الجماعي، تشهد هذه الوقائع السيرية مضي المتنبي من دمشق إلى مصر، حاملا الشجن العربي من مكان إلى مكان، مسجلا التاريخ العربي برؤية فكرية خاصة بهذا التاريخ والشخصيات التي كان لها دور في انحداره نحو الفشل والدمار.

إذن فقد حفلت قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" بوقائع سيرية للمتنبي، ليس فقط ما تعلق منها برحلته من حلب إلى مصر، إذ كشفت هذه القصيدة عن تتبع الشاعر لسيرة المتنبي، بدءًا من طفولته ونسبه، مرورا بمراحل حياتية أخرى مرّ خلالها درويش بسيرة شخصيات وأمكنة ومدن كان لها حضورها الفعال في حياة المتنبي، لا سيما ما تعلق منها بتحقيق حلمه، كما كان لها أثرها على تغيير مسار التاريخ العربي عامة، وقد كانت هذه الوقائع السيرية التاريخية المبثوثة في مقاطع القصيدة الخمسة استباقا واسترجاعا، إذ لم تأت مرتبة ترتيبا زمنيا متصاعدا، وفق مراحلها الأصلية في التاريخ، وفي سيرة المتنبي، كما أن بعض هذه الوقائع قد عرفت انزياحات عن الوقائع الحقيقية، فقد جاءت هذه الوقائع وفق ما يخدم التجربة المعاصرة، لكن الكثير منها جاء وفق ما تنصه سيرة المتنبي، حيث ساعدت هذه المصداقية السيرذاتية على التماهي مع القناع تماهيا ناجحا، فحشد هذه العناصر السيرية في القصيدة لم يكن الغرض منه تسجيلا للتاريخ ولا إعادة كتابته، وإنما كان

تظافرها جميعا لصالح هذا التماهي الذي يكشف عن الأزمة العربية منذ عصر المتنبي، واستمرارها إلى عصر درويش، فلم تشهد القصيدة -رغم طولها- خروجا عن هذه السياقات التاريخية المحيطة بالمتنبي إلا في القليل النادر، واستطاع درويش بما يمتلكه من قدرة شعرية أن يجسد رحيل المتنبي من مكان إلى آخر بحثا عن حلمه دون أي تعب أو كلل، لكن الأمكنة جميعا كانت له بالمرصاد وأبت إلا أن تطرده في كل مرة، فكان خصامه المتواصل معها سببا في إيجاد بديل شعري لها، فكان شعره هويته وحلمه الذي لم يستطع أن يحققه على أرض الواقع، فشعره يحمل «من الرؤيا ما يفوق أي شاعر آخر بالعربية، ففي أحسن حالاته يجعلنا المتنبي نعيش بين الحلم والواقع المثال والحقيقة، بين الموت والحياة، وأخيرا بين الخلود والحدوث»[1]، فرغم الاغتراب المكاني الذي عاشه، وخذلانه من طرف سيف الدولة وكافور، ورغم «أن الحقبة التي قدر لأبي الطيب المتنبي أن يظهر فيها، (وهي القرن الرابع الهجري) حقبة عصيبة من تاريخ العرب كانت البلاد خلالها عرضة لهجمات الروم الطامعين، وكانت الانقسامات في الداخل شديدة، والاختراب على قدم وساق بين الأمراء، بالإضافة للانتفاضات والثورات المختلفة»[2]، فهذه الظروف التي أحاطت به جميعا لم تكن حائلا أمام إمارته للشعر في عصره.

إن ما تحمله شخصية المتنبي وسيرته من أحداثه تلخص مسيرة عصر بأكمله، كما أن غناها بالتجارب، وتعدد جوانبها الحياتية، سياسية واجتماعية وفكرية، جعلت من استحضار درويش لها وتماهيه معها طاقة إيحائية صالحة ليس فقط لزمان المتنبي، بل لزمان درويش نفسه، حيث تتقاطع تجربة درويش مع تجربة المتنبي في جوانب كثيرة، وهذا ما جعل توظيفه لهذا القناع ناجحا متماسكا مع كلا التجربتين، وإن طغى عليها تجربة المتنبي وعناصر حياته السيرية، مما أضفى عليها موضوعية وشمولية تحققت من خلال السياقات التاريخية والسيرية التي تماهى معها درويش، لاسيما فيما يتعلق منها برحلة المتنبي من العراق إلى حلب، ثم مصر، وماشهدته هذه الرحلة من اغتراب وأسى على

[1] محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1986م، ص41.

[2] ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص9.

انعطاف التاريخ العربي وانقساماته التي جعلت منه أخيرا لقمة سائغة للعدو على المستوى الداخلي والخارجي.

وإذا كانت قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" قد حفلت بالكثير من الوقائع السيرية للمتنبي والشخصيات والأمكنة التي أثرت على سيرته، وحافظ فيها درويش على مصداقيتها السيرية التاريخية في معظم الأحيان، فإن قصيدة "من روميات أبي فراس الحمداني"، لا تحفل بالكثير من العناصر السيرية لأبي فراس الحمداني، وإن كان درويش قد أشار في العنوان إلى الرومية لأبي فراس، وحافظ فيها على الضمير المتكلم الذي يحيل عليه في القصيدة برمتها، إلا أنه أضفى عليها سمات عصره هو أكثر من ملابسات أبي فراس وسيرته، وعلى الرغم من ذلك فإن القصيدة قد احتوت على بعض الوقائع السيرية لهذا الأخير، وكشفت عن ملامح شخصيته، وبعض معطيات سيرته الذاتية، حيث اقتصر فيها على مرحلة أسره في الروم.

تعد روميات أبي فراس الحمداني «معطى شعريا يتبلور كيوميات أمير وقع في الأسر، ضمّنها أبو فراس شكواه من ألم الأسر لدى الروم، واستعطافه لابن عمه سيف الدولة وعتابه لتباطؤه بافتدائه، وحزنه لألم أمه عليه، وجزعها لفراقه، وفخره بنفسه وبقومه كنوع من ردة الفعل، اتجاه فقدان حريته وشوقه لاستعادتها»[1]، أما رومية درويش التي يرويها على لسان قناعه أبي فراس الحمداني، فإنها تتفق مع روميات أبي فراس الحمداني الأصلية في بعض النواحي، وتختلف عنها في نواحي أخرى، حسب ما يخدم التجربة الشعرية لمحمود درويش.

وإذا كانت الروميات الفراسية هي أصلا عبارة عن يوميات عاشها أبو فراس في الروم، فإنها هي الأخرى تحتوي على تفاصيل حياته إبان هذه الفترة العمرية، فأم أبو فراس الحمداني تتزاح عن مسارها السيري في قصيدة درويش لأن أبا فراس لم تزره أمه في الأسر/السجن، و لم تعاتب آسريه، بل بكته ملء الجفون، واحترقت على غيابه جزعا وألما فقد «باتت عليلة في الشام، لأن معللها بات في قبضة الأعداء بعيدا عنها»[2]، أما درويش فقد جعل أم أبا فراس أمًا قوية تزور ابنها كل

[1] ينظر حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، القاهرة، ط2، 1959م، ص664.

[2] أبو فراس الحمداني: ديوان أبي فراس االحمداني، شرح أبياته نخلة قلفاط، مكتبة الشرق، المطبعة الأدبية، دط، 1910م، ص85.

خميس، وتعاتب سجانيه، مما يدل أن هذه الأم تحمل دلالات معاصرة، وترتبط بسياقات عصر درويش لا أبا فراس الحمداني يقول:

ثَمةَ أُمٌّ تُعَاتِبُ سَجَّانَنَا:

لماذا أَرقت على العُشْبِ قَهْوَتَنَا يا

شقي؟ [1]

فبينما أبو فراس يمكث أسيرا لدى الروم، بعيدا عن أمه، تبقى هي في الشام حزينة ملتاعة باكية «تسأل قائلة من رأى بقصر حرشنة أسدا مقيدا بالحديد، أو من رأى الطرقات حائلة بيني وبين الحبيب مرتفعة طويلة، من رأى القيود موثقة أرجل ابني وحبيبي؟»[2]، فإذا كان هو أسيرا لدى الروم، فهي تمكث في حلب عليلة معذبة تسأل الرائح والغادي، ليأتيها بأخباره.

كما تذكر القصيدة من وقائع أبي فراس الحمداني السيرية، ما كان يرسله من رسائل (روميات) لابن عمه سيف الدولة ليخلصه من أسره الذي طال مدة أربع سنوات، لأن أبا فراس الحمداني «وقع في أسر الروم في شوّال من سنة 351هـ، وبقي فيه إلى رجب سنة 355هـ ولم يرغب سيف الدولة في افتدائه افتداءً خاصا بعظيم من عظماء الروم، بل تركه في الأسر حتى فودي بالطريقة العادية في مبادلة الأسرى»[3]، وفي هذه الفترة التي بقي فيها في الأسر كان يرسل لابن عمه روميات مستعطفا إياه ليخلصه من الأسر:

إلى حلب يا حمامة، طيري برومِيتي

واحملي لابن عمي سلامي [4]

وتكررت هذه الرسائل (الروميات) التي كان يرسلها أبو فراس لابن عمه، عدة مرات، حيث أرسل العديد منها عن طريق الحمام الزاجل، لذا نجد الحمامة والرومية تتكرران في النص مرتين أو أكثر قيما يشبه اللازمة.

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص369، 370.

[2] أبو فراس الحمداني: ديوان أبي فراس الحمداني، ص85.

[3] عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، الأعصر العباسية، دار العلماء للملايين، بيروت، ط4، 1401هـ-1981م، ص495.

[4] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص370.

وتذكر الوقائع السيرية لأبي فراس الحمداني أنه «نظم في الأسر قصائد عرفت بالأسريات والروميات، وكان بعضها إخوانيات يرسلها إلى إخوانه كما ترسل الرسائل»[1]، فقد كتب في الأسر الكثير من القصائد وبعث بها لسيف الدولة وأراد منه أن يفتديه ويخلصه مما هو فيه، كما كتب عدة قصائد إلى أمه يبثها فيها حزنه وشجنه.

وإذا كانت القصيدة تشير إلى أن أبا فراس قد استعاض بالشعر عن الحروب والطبول، ومقارعة الخطوب، فإن درويش قد انزاح هنا أيضا عن الوقائع السيرية الأصلية لأبي فراس فيما يخص علاقته بالشعر والحرب، حيث يشير مؤرخو الأدب العربي إلى أن أبا فراس كان يأنف أن يحسب في عداد الشعراء، فقد أعرض عن جمع منظومه و لم يرجع إليه[2]، ولكن شخصية أبو فراس تتضاد في هذا النص مع شخصيته في الواقع، والسيرة الذاتية، فهي في نص درويش معتدة بشعرها، وتعتبره الأنفع للناس، فهو خالد، بعكس الحروب التي ليس لها أهمية عنده:

خُذُوني إلى لُغَتِي مَعَكُمْ قُلْتُ:
مَا يَنْفَعُ النَاسَ يَمْكُثُ فِي كَلِمَاتِ القَصِيد
وأما الطُبُولُ فَتَطْفُو على جلدها زبدا[3]

كما يشير درويش في نصه هذا على لسان قناعه بأن أبا فراس أبى أن يهرب من أسر الروم رغم طول مدته، واختار الموت على الفرار، فإما أن يخرج منه أميرا وإما ميتا:

فلأكن مَا تُرِيدُ لِي الخَيْلُ فِي الغَزَوَاتِ:
فَإِمَا أَمِيرًا
وإِمَا الردى[4]

لم يختر أبو فراس الخروج من الأسر إلا أميرا لأنه كان أميرا، فحين «بلغ السادسة عشرة قلده سيف الدولة ولاية منبج وحيران، وعهد إليه بالدفاع عن التخوم الشمالية ضد الروم»[5]، فكيف لمن

[1] عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ص496.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص757.
[3] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص370.
[4] المصدر نفسه، ص371.
[5] عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ص495

عاش أميرا أن يرضى بالفرار مثل اللصوص، بل كان أبو فراس ينتظر من سيف الدولة أن يفديه بعظيم من عظائم الروم، فيكون بذلك افتداءً يليق بمكانته، لكن سيف الدولة لم يفعل ذلك وافتداه مثل عامة الأسرى.

على الرغم من أن القصيدة قد حفلت ببعض الوقائع السيرية لأبي فراس الحمداني، وما يتعلق بها من ملابسات تاريخية وسياقات لها صلة وثيقة بحياته، وعصره سيما ما يخص مرحلة أسره لدى الروم (روملياته، أمه، الحمامة، ابن عمه، حلب، الأسر، أمير)إلا أن بعضها قد تعرض لانزياحات دلالية خدمت التجربة المعاصرة، فطغت على القصيدة أجواء معاصرة أكثر من عناصر السيرة الذاتية لأبي فراس الحمداني، عكس ما حدث مع "رحلة المتنبي إلى مصر"، التي تميزت بغلبة الوقائع السيرية والتاريخية أكثر من السمات المعاصرة، رغم اعتماد القصيدة على ضمير المتكلم الذي يحيل على الشخصية التاريخية للقناع، لكن قصيدة "من روميات أبي فراس" قد عرفت انزياحات كثيرة للقناع، وظهر فيها درويش بوجهه السافر متخليا عن قناعه في محطات كثيرة منها لتكون التجربة المعاصرة المتعلقة بدرويش أكثر اعتمالا في النص من تجربة وسيرة أبي فراس الحمداني.

وتعد قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" واحدة من القصائد التي اعتمد فيها درويش على وقائع السيرة الذاتية لقناعه "أبو عبد الله الصغير"، والتي ارتبطت أساسا بوقائع تاريخية، حيث أسهمت هذه الشخصية "أبوعبد الله الصغير" في رسم الملامح التاريخية الأخيرة للأندلس، فقد كان آخر ملوك الأندلس، وآخر الأمويين استسلاما وتسليما للإرث الأندلسي، من خلال تسليمه لغرناطة التي كان يحكمها أنذاك، فهي آخر معاقل العرب انهيارا:

وأنا واحد من ملوك النهاية... أقفز عن

فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة[1]

بعد سقوط العديد من المعاقل العربية الأندلسية تباعا، وتسليم ملوكها لها الواحدة تلو الأخرى، أتى الدور على "أبي عبد الله الصغير"، الذي كان آخر من أسهم في سقوط الأندلس فكتب التاريخ أن تكون النهاية على يديه، فما إن سقطت طليطلة وبلنسية وقرطبة وقاطبة، حتى

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص481.

أتى الدور أخيرا على غرناطة لتكون خاتمة النهايات المتتالية بعد مقاومة شديدة للحصار الذي تعرضت له من طرف القشتاليين، لكنها أذعنت أخيرا لهؤلاء النصارى، فدخلوا غرناطة في الثاني من ربيع الأول سنة 897هـ ، (2 يناير 1492م)، واحتلوا أجزاءها وباقي قصورها، ليغادرها الملك أبو عبد الله الصغير وأسرته وحشمه، ففي نفس اليوم الذي دخل فيه النصارى غرناطة غادر أبو عبد الله الصغير قصره، وموطن عزه ومجد آبائه للأبد، وخرج للقاء عدوه الظافر في سرية من الفرسان، فاستقبله فارديناند في محلته في ضفة شيل، وتصف الرواية أن أبا عبد الله حين رأى فيرديناند هم بترك جواده، فبادر إليه فارديناند وعانقه بعطف[1]، وهذا ما جاء في نص درويش، حين قال "أقفز عن فرسي في الشتاء الأخير" فقد حدثت هذه الواقعة في شتاء يناير في ضفة شيل، وفي حين يدخل الملكين القشتاليين قصر الحمراء في جو بهيج، يخرج منها أبو عبد الله هذه المرة صاغرا، وأمه عائشة الحرة تمسح دموعه قائلة:

إبك مثل النساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه مثل الرجال [2]

وتذكر الرواية أن «أبا عبد الله الصغير أثناء سيره في شعب تل البذول (بادول) على منظر غرناطة، فوقف يسرح ببصره لآخر مرة في هاتيك الربوع العزيزة التي ترعرع فيها، وشهدت موطن عزه وسلطانه فانهمر في الحال دمعه، وتعرف الرواية الإسبانية تلك الأكمة التي كانت مسرحا لذلك المنظر المحزن باسم شعري مؤثر هو: (زفرة العربي الأخيرة)، وما تزال قائمة حتى اليوم يعنيها سكان تلك المنطقة للسائح المتجول»[3]، وقد حافظ درويش على مصداقية هذه الوقائع السيرية التاريخية التي تؤرخ لسقوط غرناطة وملكها أبو عبد الله الصغير في تفاصيل قصيدته حين يقول مثلا:

لاَ أُطِلُّ عَلَى الآسِ فَوْقَ سُطُوحِ البُيوتِ، وَلَا
أَتَطَّلَعُ حَوْلِي لِئَلا يرانِي هُنَا أَحَدٌ كَانَ يَعْرِفُنِي

[1] ينظر: محمد عبد الله عنان: أبوعبد الله آخر ملوك الأندلس، مجلة الرسالة، العدد 31، دب، دت، دط، بتاريخ 1934/02/05 عن الموقع:مجلة - الرسالة https://ar.m.wikisource.org/wiki/

[2] جمال يحياوي: سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، دار هومة، الجزائر، دط، دت، ، ص38.

[3] محمد عبد الله عنان: أبو عبد الله آخر ملوك الأندلس، عن الموقع: مجلة - الرسالة https://ar.m.wikisource.org/wiki/

كَانَ يَعْرِفُ أَنّي صَقَلْتُ رُخَامَ الكَلاَمِ لِتَعْبُرَ إِمْرَأَتِي
بُقَعُ الضَّوْءِ حَافِيَةً، لاَ أُطِّلُ عَلَى اللَّيْلِ كَيْ
لاَ أَرَى قَمَرًا كَانَ يُشْعِلُ أَسْرَارَ غَرْنَاطَةٍ كُلَّهَا [1]

أمّا أبو عبد الله، فقد نظر نظرته الأخيرة إلى غرناطة، وألقى ببصره لآخر مرة على قصره الحمراء، على المجد الذي أضاعه، على الأبهة والعز، على تلك الحضارة الإسلامية الشامخة بآدابها وفنونها وجمالها العمراني وعلومها وتراثها الباهر.

ومن الوقائع السيرية المرتبطة بأبي عبد الله الصغير وغرناطة الأندلس في الوقت ذاته، يذكر درويش على لسان قناعه تلك المعاهدة التي أفضت بتسليم غرناطة، التي أسماها درويش "معاهدة التيه"، وبمقتضاها غادر أبو عبد الله الصغير غرناطة بغير رجعة:

ولاَ حُبَّ يَشْفَعُ لِي
مُذْ قَبِلْتُ ((مُعَاهَدَةَ التِيهِ)) لَمْ يَبْقَ لِي حَاضِرٌ
كَيْ أَمُرَّ غَدًا قُرْبَ أَمْسِي [2]

فهذه المعاهدة تمت فعلا بين أبي عبد الله الصغير وفيرديناند، واحتوت على عدة بنود، بعد أن أنهك الحصار غرناطة وأهلها وجيوشها، فلقد كانت سبعة أشهر من الحصار كافية لأن تدفع سكان غرناطة وأعيانها للقبول بالمفاوضات مع الملكين الكاثوليكيين، ودارت المفاوضات في سرية تامة، وبعد مفاوضات شاقة توصل الطرفان إلى صياغة معاهدة التسليم النهائية في نوفمبر 1491م الموافق لـ محرم 897هـ، التي تضمن حقوق المسلمين في غرناطة، وقد عرفت فيما بعد باتفاقية غرناطة وعلى إثرها يُسمح للملكين بدخول قصر الحمراء في جو بهيج بداية شهر جانفي 1492م، وخرج منها أبو عبد الله الصغير في الوقت نفسه[3]، ولكن محمود درويش جعله في هذه القصيدة يمضي من غير أن ينظر إلى الوراء، وجعل معاهدة أو اتفاقية غرناطة "معاهدة للتيه" لتوائم التجربة المعاصرة، والواقع الفلسطيني الراهن الذي تحيل عليه عبارة "التيه".

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص481.

[2] المصدر نفسه، ص482.

[3] ينظر: جمال يحياوي: سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، ص37، 38.

يواصل محمود درويش عرضه للوقائع السيرية والتاريخية لقناعه وعلى لسان هذا القناع نفسه، وبضمير المتكلم ذاته في القصيدة كلها، بمصداقية تامة حيث تتطابق هذه المعطيات النصية مع المعطيات السيرية والتاريخية لغرناطة وملكها على حد سواء في تفاصيل كثيرة من هذا النص:

سَتَرْفَعُ قَشْتَالَةُ
تَاجَهَا فَوْقَ مِئْذَنَةِ اللهِ. أَسْمَعُ خَشْخَشَةً لِلْمَفَاتِيحِ فِي
بَابِ تَارِيخِنَا الذَّهَبِيِّ. وَدَاعًا لِتَارِيخِنَا، هَلْ أَنَا
مَنْ سَيُغْلِقُ بابُ السَّمَاءِ الأَخِيرِ؟ أَنَا زَفْرَةُ العَرَبِيِّ الأَخِيرَة[1]

فهذا المقطع يمثل فعلا الخطوات الأخيرة لأبي عبد الله الصغير نحو الخروج من باب الحضارة الأندلسية الشامخة، حيث «سلم أبو عبد الله الملك الكاثوليكي مفاتيح المدينة قائلا، إنهما مفتاحي هذه الجنة، وهما الأثر الوحيد لدولة المسلمين في أسبانيا، وقد أصبحت أيها الملك سيد تراثنا وديارنا وأشخاصنا، وهكذا قضى الله، فكن في ظفرك رحيما وعادلا»[2]، فهذه المفاتيح كانت آخر ما يملكه أبو عبد الله والعرب جميعا من غرناطة والأندلس كلها بل والحضارة بأجمعها «والمفتاحين المقصودين، هما مفتاحي البابين الرئيسيين لقصر الحمراء»[3]. وتسليم المفاتيح جاء بعد توقيع تلك المعاهدة المشؤومة التي تمت بين "أبي عبد الله الصغير" والملك القشتالي "فيرديناند"، وبهذا التسليم ينتهي عهد المسلمين في الأندلس (أسبانيا) ويبدأ فيها عهد النصارى الجديد، حيث «رفع العلم الأسباني ونكس العلم الغرناطي من أعلى أبراج الحمراء، فخفق علم النصرانية فوق صرح الإسلام المغلوب»[4]، وبذلك تغرب شمس الإسلام في الأندلس بعد أن ظلت مشرقة فيه لقرون طوال، وتتحول على إثرها كلمات الآذان الصادح فوق قامات المآذن إلى أصوات الأجراس من فوق أعواد الكنائس، والأرض التي امتلأت جنباتها شعرا ونثرا عربيا، أصبحت غريبة الوجه واللسان، إذ أغلق آخر باب من أبواب سمائها، وزفر العربي فيها زفرته الأخيرة، لينتهي بذلك التاريخ الذهبي للعرب فعليا ويبدأ التاريخ الذهبي للغرب.

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص482.
[2] عبد الكريم الذنون: آفاق غرناطة، دمشق، ط1، 1988م، ص70.
[3] جمال يحياوي: سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، ص38.
[4] عبد الكريم الذنون: أفاق غرناطة، ص71.

بهذه التفاصيل السيرية لأبي عبد الله الصغير، والتاريخية لغرناطة والأندلس تكون قصيدة محمود درويش "أنا واحد من ملوك النهاية" قد ضمنت لقناعها مصداقية الميثاق السيري مما زاد القناع تماسكا وقشرته متانة، فأتاح ذلك للشاعر الالتصاق بقناعه من جهة، والتعبير عن التجربة المعاصرة بمصداقية أكثر، وبصفة أعمق من خلال الجوهر المأساوي للتاريخ العربي الذي ما يزال يسير على هذا الدرب منذ سقوط غرناطة وأندلسها، فما كان سقوط غرناطة إلا معادلا لسقوط فلسطين في أيدي اليهود، ولعل هذه العناصر السيرية المتراكمة في هذا النص هي من يجعل درويش يجسد الواقع المأساوي لفلسطين خاصة والعرب عامة، هذه المأساة التي أبت أن تغادر التاريخ العربي منذ ذلك الوقت، فهاهي فلسطين تستباح وتسلم مفاتيحها لليهود في ظل السكوت المخيم على العرب، وسوء تعاملهم مع هذه القضية، بل وتواطئهم مع العدو في معاهدة التيه.

لم يكن هدف درويش حشد قصائده القناعية بالوقائع السيرية إعادة لسير تلك الشخصيات القناعية، ولا إعادة تسجيل التاريخ من جديد بقدر ما كانت هذه الوقائع والعناصر السيرية والتاريخية التي حفلت بها هذه القصائد بدءا من المتنبي وأبو فراس وصولا إلى أبي عبد الله الصغير، ترمي إلى الاقتراب أكثر من أقنعته، والحفاظ على هذا اللبوس من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الوقائع وملابساتها التاريخية والاجتماعية عبرت عن عمق التجارب المعاصرة من خلال العمق التاريخي لهذه الشخصيات، مما جعل القصائد أكثر شمولية وموضوعية وعمقا، حيث لم ترتبط هذه الوقائع بالشخصية التاريخية وسيرها الذاتية فحسب، بل ارتبطت أيضا بالأمكنة والقادة والسياسيين الذين أسهموا في بناء هذه الشخصيات، حيث تزداد هذه العناصر السيرية اعتمالا في رؤيا التاريخ في بعض القصائد، وتخبو وتخفت في البعض الآخر، لتحل محلها الوقائع الراهنة، والتجربة المعاصرة، وذلك حسب ما تقتضيه هذه التجربة، وما يستدعيه التوظيف، إذ يستدعي التوظيف أحيانا محاورة هذه الوقائع والغوص في أغوارها تمكينا للمرجعية التاريخية الموائمة للأغراض المنشودة، وكثيرا ما كانت هذه المحاورات التاريخية تهدف إلى إثارة أسئلة متعلقة بالوجود العربي وتاريخه الذاهب في الانهيار والتقهقر، فمذ تلك الأزمنة والوجود العربي مستمر في الانهيار والسقوط.

الفصـــــل الـــــرابع: التنـــــــــاص

إن اعتماد محمود درويش تقنية القناع وتماهيه مع شخصياته الدينية والأدبية والأسطورية والتاريخية يفرض عليه اعتماد خاصية أساسية أثناء استحضاره لهذه الشخصيات، حيث يلجأ إلى أسلوب "التناص" من أجل اكتمال التماهي، والتعمق في لبوس القناع، فإذا كان القناع مبنيا أساسا على التناص مع مواقف الشخصية التي يتماهى معها، فإن تعالق الشاعر مع أقوال تلك الشخصيات وآثارها أمر لا مناص منه، «فتقنية القناع إحدى تجليات فاعلية "التناص" مع شيء من التوسع، لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها وأفعالها ومواقفها وأفكارها»[1]، "فالتناص" أحد الركائز الأساسية لتقنية القناع، إذ لا تتم عملية التقنع دون التعالق مع آثار تلك الشخصيات التراثية التي يتقنع بها.

ويتخذ "التناص" في قصائد درويش أشكالا متعددة، فكثيرا ما تناص مع آثار شخصياته وأقوالها بشكل مباشر، وقد تجلى هذا التناص بشكل واضح في أقنعته الدينية خاصة، إذ اعتمد فيها تناصا مباشرا مع آيات القرآن الكريم في أكثر من موضع، يقول في قصيدة "أنا يوسف يا أبي":

هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدِ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّي: رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا، وَالشَّمْسَ وَالقَمَرَ، رَأَيْـــتُهُمْ لِي سَاجِدِينْ.[2]

تقوم القصيدة برمتها على التعالق مع قصة يوسف عليه السلام، وتتناص معها في المواقف والأقوال، وتحتوي على تناصات كثيرة مع سورة يوسف، فعلى غرار التناص المباشر الذي يعمد فيه الشاعر إلى «استحضار آية قرآنية تؤكد الواقعة، وتثبت مواقع الشخوص، دون أن تحظى بأي تغيير»[3] من خلال قوله تعالى: ﴿وإذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين﴾[4]، فإنها تتعالق مع السورة القرآنية في الكثير من الألفاظ مثل " الجب، الذئب، إخوتي، السنابل، الطير، فقد وردت في:

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص366.

[2] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص359.

[3] عبد الناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص287.

[4] سورة وسف: الآية (4).

قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾.[1]

وقوله: ﴿ يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا ۖ وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ ۚ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾.[2]

وقوله أيضا: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾.[3]

وكذا في قوله: ﴿قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ﴾.[4]

إن المزج بين التناصات المختلفة يخلق جوا ديناميكيا في القصيدة بتفاعله مع معطيات النص الأخرى، حيث يدعم موقف الشخصية التراثية، ويعمق التماهي معها، فمن خلاله يؤكد الشاعر براءة الأخ الفلسطيني من أي ذنب يجعل إخوته العرب يكرهونه، ويضمرون له الشر، فالتناص كان له دور بارز في الكشف عن حقيقة موقف الإخوة العرب من القضية الفلسطينة وتقصيرهم في حقها.

ومن القصائد المعتمدة على التناص المباشر وغير المباشر أيضا قصيدة "حبر الغراب" التي يتناص فيها مع قصة "قابيل وهابيل"، ومن خلالها يحيل إلى أول جريمة قتل يرتكبها الإنسان، إذ لم تنته قصة القتل مذ قتل قابيل أخاه هابيل، حيث صار القتل سنة يتوارثها بنو آدم اقتداء بأخيهم قابيل، خاصة أن الغراب قد علمهم كيف يوارون قتلاهم خلف التراب، وانصرف إلى مشاغله الخاصة:

ويضيئك القرآن:

﴿فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

ليريه كيف يواري سوءة أخوه، قال:

---

[1] سورة يوسف: الآية (43).

[2] سورة يوسف: الآية (41).

[3] سورة يوسف: الآية (15).

[4] سورة يوسف: الآية (13).

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب﴾[1]

ففي هذا المقطع تناص صريح ومباشر مع القرآن الكريم، وليس من الصعب أن يعثر عليه القارئ خاصة أنه أضاف لهذا التناص المزهريتين اللتين تدلان على الاقتباس الحرفي من سورة المائدة في قوله تعالى: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾[2].

وإذا كان محمود درويش قد تناص مع قصة ابني آدم "قابيل وهابيل" فإنه لم يغفل الدور الذي قام به الغراب في هذه القصة، حيث كان لهذا الأخير الحضور الأكبر من هذا التعالق النصي.

لقد أسهم التعالق النصي مع قصة قابيل وهابيل بشكل واضح في بلورة الرؤيا والكشف عن فاعلية التناص من خلال استلهام أهم علامات هذه القصة لإضاءة الرؤيا ولتحديد الدور الفعال الذي قام به الغراب في تعليم الإنسان، حيث ظهر أكثر حكمة منه، رغم كونه حيوانا لا يعقل ولا يفقه في أي شيء، ونظرا لأهمية هذه الفعالية تناصّ درويش من خلال قناعه "هابيل" مع العلامات والدوال التي تحيل على وظيفة الغراب في القصة، ومما يدعم هذه الفعالية أكثر اختتام الشاعر لنصه بالتناص المباشر مع الآية القرآنية التي تُبرز بوضوح إشادة النص القرآني بفعل الغراب وإضاءته وتخليده له، ولما رأى فيه درويش هذه الحكمة التي أشاد بها القرآن الكريم، طلب منه عبر قناعه هابيل أن يبحث عن قيامة لهم، ويوقف شلال الموت الذي أبى أن يغادر الفلسطينيين.

ولأن القصيدة تتعالق مع قصة "قابيل وهابيل" في إطار التماهي مع قناع "هابيل" فقد حفلت بعلامات تحيل إلى هذه القصة، وألفاظ تتقاطع مع سور القرآن الكريم، ومن بين هذه العلامات "قابيل، الغراب، آدم، أخاه، القيامة، سواد" فقد وردت هذه الألفاظ في سور كثيرة من القرآن الكريم ولعل أبرز الآيات التي تقاطعت معها:

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص370.

[2] سورة المائدة: الآية (31).

قوله تعالى: ﴿واتل عليهم نبأ بني آدم بالحق إذ قربا قربانا فتقبل من أحدهما و لم يتقبل من الآخر قال لأقتلنك﴾[1].

وقوله تعالى: ﴿ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴾[2].

وقوله تعالى: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ أَنَّ لَهُمْ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا وَمِثْلَهُ مَعَهُ لِيَفْتَدُوا بِهِ مِنْ عَذَابِ يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَا تُقُبِّلَ مِنْهُمْ ۖ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾[3].

إن تعدد التناصات في هذه القصيدة القناعية والانفتاح على مجالاته العميقة، قد أتاح للشاعر التماهي مع قناعه أكثر، وأعطى القصيدة طاقة إيحائية، وأبعادا دلالية لا حصر لها، مما أتاح له تعددا في القراءات والتأويل.

وفي إطار التماهي مع "اليهودي المسبي" في قصيدة "المزمور الحادي والخمسون بعد المائة" يشتغل النص على أسلوب التناص، إذ يتعالق فيه درويش مع الكثير من ألفاظ وعبارات الكتاب المقدس، إذ يتقاطع النص مع المزامير بدءا من العنوان الذي يجعل من القصيدة في حد ذاتها مزمورا جديدا ينضاف إلى المزامير المئة والخمسين المذكورة في الكتاب المقدس، ومن بين هذه التناصات التي تقاطع معها درويش في نصه هذا من خلال وضع قناعه في سياقه الديني الذي يجعل تجربته أكثر التصاقا بإطارها الديني الذي يعطيها بعدا شموليا وقداسة خاصة، وإن أضفى عليها دلالات معاصرة ترتبط بالذات الفلسطينية في وضعها الراهن، إلا أن النص يضعنا في أجواء المزامير باستحضاراته الكثيرة لرموزها، وتعالقه مع ملفوظاتها خاصة، والكتاب المقدس عامة يقول في المقطع التالي:

وإمام المغنين وجسمي كائن

وأنا فيك كوكب

يسقط البعد في ليل بابل

وصليبي يقاتل

[1] سورة المائدة: الآية (27).

[2] سورة المائدة: الآية (30).

[3] سورة المائدة: الآية (36).

هللويا

هللويا

هللويا [1]

بما أن القصيدة مزمور جديد أضافه درويش إلى باقي المزامير، فمن الطبيعي أن تحفل القصيدة بألفاظ المزامير، وتتقاطع مع لغتها، حيث يمنحها هذا التعالق انتماءً إلى المزامير في حد ذاتها، ويكسبها بعدا دينيا يضعها في إطار مقدس حين يسمو بها إلى لغة المزامير، مما يجعل التناص معها حاضرا بصفة مكثفة في هذا النص، ومن بين العبارات التي تتعالق مع المزامير "أورشليم، طوبى، صليبي، إمام المغنين، صك، المزامير، هللويا" وهي تتكرر في النص في مقاطعه الثلاثة، وتشكل أورشليم لازمة يعاد ذكرها في بداية كل مقطع، وهذه الألفاظ ذاتها تشكل لغة المزامير .

كان لهذه التناصات أثرا كبيرا في إضاءة تجربة القناع حين أتاحت للشاعر التماهي مع قناعه بشكل ناجح من خلال التكثيف الواضح للغة المزامير على جسد النص، حيث أدت إلى خلق مزمور جديد، لكنه مزمور معاصر يحتضن تجربة الإنسان الفلسطيني المعذب، وإن طغت عليه ملامح المسبي، وهذا المزج بين اللغة المعاصرة ولغة المزامير أكسب القناع بعدا شموليا منحه تواشجا بين تجربتي القناع والشاعر.

كما يجنح درويش إلى المزج بين التناص المباشر وغير المباشر أحيانا في إطار تماهيه مع شخصياته القناعية الأسطورية، ولعل قصيدة "جدارية" التي ارتدى فيها قناع "جلجامش"، تتقاطع مع أحداث الأسطورة البابلية وشخصياتها المحورية، إذ اعتمد درويش التناص الضمني والصريح في حوار "جلجامش" مع صديقه "أنكيدو" في محاولة منه للبحث عن سر الخلود، والإجابة عن الأسئلة الوجودية، فيما يتعلق بالموت وجدوى الحياة إذا كانت نهايتها الفناء.

يلجأ درويش إلى التناص مع مواقف الشخصية الأسطورية "جلجامش" دون أن يغيّر في مواقفها، فقد نحا النحو ذاته الذي نحته الأسطورة البابلية في إطار بحثه عن الأسئلة الوجودية التي

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص287.

مثلت جدلية الحياة والموت محورها الأساسي، حيث يعمد التناص إلى تتبع خيوط السؤال الوجودي الممتدة جذوره من العصور القديمة إلى الحاضر الراهن، امتداد الانسان البدائي الذي بحث منذ الأزل عن سر الخلود، ولا يزال يبحث عنه، فإذا كان الإنسان الأول قد وجده في عشبة الخلود التي أضاعها في لحظة غفلة من، فإن الإنسان المعاصر لم يجد لها جوابا فأخذ يبحث عن جدوى الحياة في ظل جبروت الموت والفناء الذي يخلف وراءه فراغا قاتلا إثر ذلك الغياب السرمدي، ومن هنا يتناص درويش مع موقف جلجامش من موت صديقه أنكيدو الذي ترك موته قلقا روحيا لديه، يقول محمود درويش:

يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة
نام أَنكيدو ولم ينهض. جناحي نام
مُلْتَفّاً بجَفْنَةِ ريشِهِ الطينيِّ. آلهتي
جمادُ الريح في أَرض الخيال. ذِراعِيَ
اليُمْنى عصا خشبيَّةٌ. والقَلْبُ مهجورٌ
كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ، فاتَّسَعَ الصدى
الوحشيُّ[1]

وهذا المقطع يتناص فيه الشاعر مع الملحمة تناصا ضمنيا في مقطعها التالي:

من أجل أنكيدو خلّي وصاحبي، أبكي
وأنوحُ نُوَاحَ الثكلى.
إنه الفأس الذي في حزامي والمجن الذي يدرأ عني
وفرحتي وبهجتي وكسوة عيدي
لقد ظهر شيطان رجيم وسرقه مني[2]

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص513.

[2] طه باقر: ملحمة جلجامش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1980م، ص126.

كما يتناص معها أيضا في موضع آخر حين يجعل جلجامش صديقه يتخلى عن وحشيته ويصير بشريا، إذ يرسل إليه بغيا تغريه فينقاد لها، ويستسلم لغوايتها، يقول درويش في "جداريته":

ظلمتك حين قاومت فيك الوحش

بامرأة سقتك حليبها، فأَنِسْتَ

واستسلمت للبشري، أنكيدو [1]

يتجلى التعالق بين جدارية درويش، وملحمة "جلجامش" في هذا المقطع من خلال النص الأسطوري في المقطع التالي:

لقد سمع كلامها وتقبل قولها

وقع نصح المرأة في لبّه موقع الرضا

ثم شقت ثوبها شقين ألبسته بواحد منها واكتست الثاني

وأمسكت به من يده وقادته كما يقاد الطفل [2]

ويختم درويش تماهيه مع قناعه بإدخال صوت سيدورى التي تماهى معها، وتناص مع موقفها ونصيحتها لجلجامش حيث يقول درويش:

[كل شيء باطل فاغنم

حياتك مثلما هي برهة حبلى بسائلها،

دم العشب المقطر، عش ليومك لا

لحلمك كل شيء زائل فاحذر

غدا وعش الحياة الآن في امرأة

تحبك عش لجسمك لا لوهمك

وانتظر

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص515.

[2] طه باقر: ملحمة جلجامش، ص188.

ولدا سيحمل عنك روحك

فالخلود هو التناسل في الوجود

وكل شيء باطل أو زائل

زائل أو باطل][1]

إن هذا المقطع تناص صريح مع قول "سيدورى" لجلجامش بعدما فقد أمله من عشبة الخلود التي ضاعت منه، فما كان رأي سيدورى إلا أن يغنم "جلجامش" الحياة ويتمتع بجمالها، ويحب ويتزوج ويتناسل، فهذا هو سر الخلود، بل هو الخلود في حد ذاته، تقول سيدوري في الملحمة:

وكن فرحا مبتهجا نهار مساء

وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك

وارقص والعب مساء نهار

واجعل ثيابك نظيفة زاهية

واغسل رأسك واستحم بالماء

ودلل الصغير الذي يمسك بيدك

وأفرح الزوجة التي بين أحضانك وهذا نصيبك[2]

كشفت التناصات المختلفة في جدارية درويش أثناء تماهيه مع قناعه "جلجامش" على سير درويش في نفس مسار الملحمة وشخوصها، حيث اتخذ من مواقف الشخصيات الرئيسية مواقف له هو الآخر، وتناص مع أقوالها في إطار تقنعه بجلجامش في حواره مع أنكيدو وسيدوري، وقد أدى هذا التناص إلى الكشف عن الرؤيا المعاصرة وتعميقها، فقد أزاحت عن سر الخلود، وفلسفة الحياة، حين يتخذ الإنسان منها مسرحا للتمتع والتلذذ بنعيمها ومتعها والتناسل الذي يضمن الاستمرارية والبقاء على هذه الأرض.

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص516، 517.

[2] طه باقر: ملحمة جلجامش، ص138.

وحين يتقنع درويش بشخصية الشعراء يتناص مع القاموس الشعري لكل شخصية من هذه الشخصيات، ويتقاطع مع نصوصها الشعرية، حيث تعالقت نصوص درويش القناعية مع نصوص أقنعته الشعرية، إذ حفلت قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" مع قصائد المتنبي وأبياته وألفاظه وقاموسه الشعري، حيث يتناص معه في قوله:

هل من أجل هذا القبر نامت مصر في الوادي[1]

مع بيت المتنبي الذي يقول فيه:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها   فقد بَشِمْنَ وما تُفنى العناقيد[2]

وفي نفس الإطار يتناص كذلك مع بيت آخر من أبياته يعبر من خلاله عن دلالات الضياع والتيه، يقول درويش:

ونفسي تشتهي نفسي ولا تتقابلان
ولا تردان التحية في طريقهما إليّ...
... إليّ يا طرق الشمال[3]

يتعالق هذا المقطع مع قول المتنبي:

على قلق كأن الريح تحتي   أوجهها جنوبا أو شمالا[4]

كما يختتم درويش قصيدته، وينهي رحلة المتنبي إلى مصر بالتقاطع أيضا مع أبيات المتنبي حيث يقول:

كل الرماح تصيبني
وتعيد أسمائي إليّ
وتعيدني منكم إليّ

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص113.
[2] المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، المجلد الأول، ص393.
[3] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص113.
[4] المتنبي: ديوان أبو الطيب المتنبي، المجلد الثاني، ص242.

وأنا القتيل القاتل[1]

أما المتنبي فيقول:

وأنا الذي أجتلب المنية طرفة فمن المطالب والقتيل القاتل[2]

وعلى غرار هذه التناصات الضمنية واللفظية حفلت "رحلة المتنبي إلى مصر" بالتناص مع القاموس الشعري للمتنبي في ألفاظ كثيرة أخرى منها: "حلب، مصر، الصهيل، فرسا، فرسانا، الرمح، كافور، زلال، النيل، الغزو، أسير، سلاسل، جياع، القرمطي، رسائل، الصراع، سيف، الروم "، وهذه التناصات وغيرها أسهمت في التداخل النصي وغير النصي، حيث تعالق معه على الصعيد الشعري والشخصي مما جعل التماهي أعمق والالتصاق بالقناع أشد، فكان حضور المتنبي بأفعاله ومواقفه وأقواله الشعرية وغير الشعرية واضحا في هذه القصيدة، ولكنها في الوقت ذاته لا تتخلى عن السمات المعاصرة، حيث تمتزج التجربتان ويجتمع الماضي والحاضر، حين يمتد الماضي بزخمه وحمولاته الفكرية والسياسية ليندغم مع التجربة المعاصرة، فتنصهر التجربتان معا وتحققان صورة متكاملة في ظل التماهي مع القناع، فتؤديان دورهما بشكل ناجح في التعبير عن الدلالات المعاصرة .

وبالانتقال إلى قصيدة "من روميات أبي فراس" فإن حضور روميات أبي فراس الحمداني في رومية محمود درويش له هو الآخر أثره في تعميق التماهي، والحفاظ على لبوس الشاعر لقناعه، وإن كان التعالق النصي بين الروميتين لا يحتل مساحة كبيرة من نص درويش خاصة إذا ما قورن بـــ "رحلة المتنبي إلى مصر"، إلا أنها «حاورت المضامين العامة للروميات الحمدانية مسايرة لها، ومتقاطعة معها تارة أخرى حسب ما أملته قصيدة الشاعر في استلهامها وإعادة إنتاجها شكلا ومضمونا»[3]، فرومية درويش تتعالق مع الرومية الحمدانية، وتتناص مع مضامينها .يقول درويش:

فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات:

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص117.

[2] المتنبي: ديوان أبو الطيب المتنبي، المجلد الثاني، ص260.

[3] جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان مقاربة في شعر محمود درويش الشعري، ص142.

فإما أميرا

وإما الردّى[1]

أما أبو فراس فيقول في روميته في السياق ذاته:

وقال أصحابي الفرار أو الردى فقلـــت هما أمـــران أحلاهما مُرُّ

ولكنني أمضي لمـــا لا يعيبنـــي وحسبك من أمرين خيرهما الأسر[2]

وإذا كان محمود درويش يتناص في هذه المواضع مع روميات أبي فراس الحمداني تناصا مباشرا أو غير مباشر، فإن القصيدة عموما تحفل بالقاموس الشعري للروميات الحمدانية، مما يجعل مضمونها يتعالق بشكل أو بآخر مع روميات أبي فراس، حيث يتوزع هذا القاموس على مستوى النص وفي مختلف مقاطعه مثل "روميتي، ابن العم، الأم، الخيل، الغزوات، حلب، الحمامة، الردى، الأسر"، مما يؤكد التداخل بين الروميتين.

كما أن هذه التناصات المتنوعة بين الروميات الحمدانية والرومية الدرويشية تعكس شدة الالتحام والتشابه بين التجربتين، وتشي بارتباط درويش بسياقات قناعه ارتباطا وثيقا، وإن أضفى على هذه التعالقات -غالبا- طابعا معاصرا، إلا أنه جاء بشكل يخدم الرؤيا العامة للشاعر، ويتواشج مع التجربة المعاصرة، فـ«إذا كان لكل قصيدة من قصائد الروميات لأبي فراس الحمداني موضوعا خاصا بها، يرسله على شكل رسالة شعرية قصيرة في الغالب، فإن محمود درويش في روميته هذه استحضر جميع تلك الروميات وصهرها من خلال متعلقاته»[3]، مما جعل الروميتين تنصهران في بوتقة واحدة خدمة للتجربة الشعرية المعاصرة، في إطار يسمح بامتداد الماضي إلى الحاضر في تعالق نصي يمزج بين هذا وذاك، لأن الرؤيا المعاصرة تتيح للشاعر هذا الانصهار والتواشج.

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص371.

[2] أبو فراس الحمداني: ديوان أبو فراس الحمداني، ص92

[3] جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان مقاربة في شعر محمود درويش الشعري، ص140.

وفي حين يقتصر درويش في تناصه مع المتنبي وأبا فراس على القاموس الشعري، فإنه في قناعه جميل بثينة يمزج بين التناص الشعري والقرآني ليعبّر من خلالهما عن صدق تجربته العشقية، وشدة قربه من فلسطين روحيا رغم ابتعاده عنها جسديا من خلال التجربة العشقية لجميل يقول:

يا جميلُ! أَتَكْبُرُ مِثْلَكَ مثلي،

بثينة؟

تَكْبُرُ. يا صاحبي، خارج القلب

في نظرِ الآخرين. وفي داخلي تستحمُّ

الغزالة في نبعها المتدفّق من ذاتها[1]

ويعبر جميل عن المعنى ذاته، الذي يحيل إلى كبره هو وبقاء بثينة في عنفوان شباها بقوله:

قريبان مربعنا واحد فكيف كبرتُ ولم تكبري[2]

فقد أعاد درويش صياغة هذا المعنى بأسلوبه الخاص، ولكن المعنى بقي ذاته، وإن كان درويش قد قدمه بصورة أكثر شعرية وجمالية، فإذا كانت محبوبة جميل/بثينة لا تكبر رغم كبره هو، فإن محبوبة درويش/فلسطين لا تشيخ هي الأخرى ولا تكبر، بل إن حبها هو الذي يكبر بداخله.

كما يتناص معه أيضا درويش في مواضع أخرى من القصيدة تناصا على مستوى اللفظ تارة وعلى مستوى المعنى تارة أخرى مثل قوله:

هل خُلِقْتَ لها، يا جميل،

وتبقى لها؟[3]

أما جميل بثينة فيقول في السياق ذاته:

تعلّق روحي روحها قبل خلقنا ومن بعد ما كنا نطافا وفي المهد[4]

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص652، 659.

[2] جميل بن معمر: ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص64.

[3] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص655.

[4] جميل بن معمر: ديوان جميل بثينة، ص42.

كما يتناص معه أيضا تناصا معنويا في عدم إمكانية وجود شبيه لبثينة، وتعلقه الشديد بها، في حياته وشعره وفي كل شيء أمامه، فإذا كان درويش يقول في ذلك:

إن رأيت بثينةَ في امرأة
غيرها، فاجعل الموت، يا صاحبي،
صاحباً. وتلألأ هنالك في اسم
بثينة كالنون في القافية ! [1]

فإن جميل يقول في هذا المعنى:

فوليتُ محزونا وقلت لصاحبي هو الموت إن بان الحبيب المؤالف[2]

ويتناص مع شعره أيضا على مستوى الألفاظ مثل قوله "غزالة، صورها، القلب " في قول جميل:

بثينة تزري بالغزال في الضحى إذا برزت لم تبق يوما بهاها[3]

وكذا قوله:

إن اللسان بذكرها لموكل والقلب صادر، والخواطر صور [4]

وعلى غرار هذه التناصات الكثيرة يحضر القاموس العشقي الخاص بجميل في ثنايا القصيدة، ويتوزع على كل مقاطعها مثل "بثينة، النبع، أحبتك، الرواة، امرأة، القلب، استعارة، الغزالة " وهي تناصات تحيل كلها إلى حقل دلالي واحد هو حقل العشق والألم الذي يخلفه البعد عن الحبيبة.

وإلى جانب هذه التناصات والتعالقات الشعرية بين نص درويش هذا ونصوص جميل بثينة، يحضر التناص الديني هو الآخر في نص درويش حيث يتعالق قول محمود درويش التالي:

هل هممتَ بها يا جميل، على عكس
ما قال عنك الرواة، وهمّت بك ؟ [5]

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص656.

[2] جميل بن معمر: ديوان جميل بثينة، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص136.

[4] المصدر نفسه، ص65.

[5] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص654.

يتعالق مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ولقد هَمَّتْ بِهِ وهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَّأَىٰ بُرْهَانَ رَبِّهِ، كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ، إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ ﴾.[1]

فمن أجل التعبير عن دلالات العشق الأبدي، والالتحام الجسدي والروحي بين العاشقين لا يتناص درويش فقط مع الشعر والقرآن الكريم، بل يتناص ضمنيا مع التجارب الصوفية التي تفيض عشقا للذات الإلهية، إذ يتظافر التناص الصوفي بقاموسه العشقي مع هذه التناصات في قول درويش:

فما أنا إلا كما خلقتني بثينة[2]

لقد أسهمت التناصات المختلفة، والقواميس اللغوية الكثيرة في تعميق دلالات العشق الأبدي الذي يحمله درويش لمحبوبته فلسطين في كل زمان ومكان من خلال تماهيه مع قناعه جميل، حيث وجد فيه درويش مادة دسمة في التعبير عن دلالات التفاني والحب اللامتناهي الذي يحمله لفلسطين.

ويحضر هذا القاموس العشقي الممتزج بالقاموس الديني القرآني تارة والصوفي تارة أخرى في قصيدة "قناع لمجنون ليلى"، حيث يستحضر درويش تجربة عشقية أخرى لها جذورها الضاربة في أعماق التاريخ العشقي، إنه مجنون ليلى الذي بلغ به العشق حد الجنون والهوس، فيستحضر درويش من خلاله هذا الهوس والجنون والذوبان في المعشوقة، حين يتناص مع قاموسه الشعري الذي يدعمه بالقاموس القرآني والصوفي لتعميق هذه التجربة أكثر، حيث يتناص درويش مع القرآن الكريم في قوله:

لا أهز الغياب كجذع النخيل
لأدفع عني الخسارة[3]

يتعالق فيه درويش مع سورة مريم في قوله تعالى: ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾.[4] كما يتناص أيضا مع آية قرآنية آخرى في بعض ألفاظه ومعانيه حين يقول:

---

[1] سورة يوسف، الآية (24).
[2] محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص655.
[3] المصدر نفسه، ص659.
[4] سورة مريم، الآية (25).

أنا فكرة للقصيدة
ليس لها بلد أو جسد
وليس لها والد أو ولد[1]

والذي يتعالق فيه مع قوله تعالى في سورة الإخلاص: ﴿لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ﴾.[2]

ويتقاطع من جهة أخرى مع التراث الصوفي في بعض مقاطع قصيدته هذه حيث يقول:

لا هِيَ مَوْتٌ وَلَا
هِيَ لَيْلى. ((أَنَا هُوَ أنتِ،
فلاَ بُدَّ مِنْ عَدَم أَزْرَق لِلْعِنَاقِ
النِهَائِي))[3]

وفي هذا تناص مع أقوال الصوفية في مبدإ التوحد بالذات الإلاهية.يقول ابن عربي في السياق ذاته:

فنحن وإن كنا مثنى شخوصنا فيما تنظر الأبصار إلا موحدا [4]

أما في باقي القصيدة فإنه يتناص مع مفردات العشق المتعلقة بمجنون ليلى ومن بينها: "ليلى، قيس، العناق، روحها، نجد، قلبها، الغزالة، جرحي، فرسي، لغتي" فهذه الملفوظات وغيرها تتقاطع مع شعر قيس بن الملوح، كما يتقاطع معه أيضا في بعض المعاني، ولعل أبرز هذه التداخلات النصية بين الشاعرين تتجلى فيما يلي: يقول درويش:

أنا مِنْ أولئِكَ،
مِمَّنْ يَموتُونَ حين يُحِبُّونَ [5]

أما قيس فيقول:

أقر السلام على ليلى وحُقَّ لَهَا   مِنِّي التحية إنَّ الموت قد نزعا [6]

كما يتقاطع معه أيضا على مستوى الألفاظ في مثل قوله:

---

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة،، ص660.

[2] سورة الإخلاص، الآية (3).

[3] محمود درويش: الأعمال الجديدة،، ص660.

[4] محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، دط، 1960م، ص182.

[5] محمود درويش: الأعمال الجديدة،، ص660.

[6] قيس بن الملوح: ديوان قيس بن الملوح، تح يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص39.

فلا بُدَّ مِنْ عَدَمٍ أَزْرَقٍ لِلْعِنَاق [1]

ويقول المجنون:

إنّ الشقاء عناق كل خريدة كالخيرزانة لا تمل عناقها [2]

وفي قول درويش:

عَالجني النهرُ حين

قذفتُ بِنفسِي إِلَى الْنهرِ مُنْتَحِرًا [3]

أما قيس فيقول:

فَقَالوا نُريدُ المَاءَ نَسْقِي وَنَسْتَقِي فقلت تعالوا فأستقوا الماء من نهري[4]

ويتقاطع درويش مع قيس ليلى في قوله:

أو أستعيدَ

الهواء على أرض نجد [5]

يقول قيس ليلى في ذلك:

ألاحبذا نجد وطيب ترابها وأرواحه إن كان نجد على العهد [6]

كانت هذه أهم التناصات التي وردت في قناع مجنون ليلى مع شعره، ومع التراث الديني، حيث مزج درويش بين هذه النصوص جميعا، فأكسب القصيدة ديناميكية وحيوية .

ولئن كان درويش في النصوص السابقة قد لجأ إلى التناص المباشر (الصريح) أو غير المباشر (الضمني) من خلال تناصه مع المعنى، ونحا فيها نفس النحو الذي جاءت عليه أقنعته في التراث – غالبا-، حيث سار في نفس اتجاهها، فلم يخالفها ولا عاكسها، ولكنه في تناصه مع أسطورة

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة،، ص658.

[2] قيس بن الملوح: ديوان قيس بن الملوح، ص54.

[3] محمود درويش: الأعمال الجديدة،، ص658.

[4] قيس بن الملوح: ديوان قيس بن الملوح، ص61.

[5] محمود درويش: الأعمال الجديدة،، ص659.

[6] قيس بن الملوح: ديوان قيس بن الملوح، ص37.

"أوديب" يتناص معها عكسيا، فقد أتت قصيدة متعالقة مع الأسطورة، لكنها تتناقض معها، فإذا كان أوديب في الأسطورة يحتاج للمعرفة فإنه في قصيدة درويش ليس بحاجة إليها:

ما حاجتي للمعرفة؟
لم ينجُ مني طائر أو ساحر أو امرأة
العرش خاتمة المطاف. ولا ضفاف لقوتي ومشيئتي قدر .صنعتُ
ألوهيتي
بيدي، وإلهة القطيع مزيفة
ما حاجتي للمعرفة [1]

ولكن الأسطورة تقول بأن أوديب بحاجة للمعرفة، فيذهب ويبحث عن حقيقته، ويسعى إلى البحث عن المعرفة التي كان يجهلها:

«أوديب: إنك تعرف أن الملك ليس بغيتي! ... لقد كنت في "كورنت" مهدي الذي نشأت فيه، بين أحضان "بوليب" الطيب، و"ميروبا" الرحيمة! ... وما كان لهما من مطمع إلا أن يقنعا الناس أني ابنهما، وأن يجلساني على عرشهما... ولكني هربت من ذلك الملك ! باحثا عن حقيقة أصلي ! ... لقد هربت من "كورنت"، لأني لم أطق الحياة في أكذوبة !»[2]

فأوديب في القصيدة ينكر أصله وينفي صلته بوالديه وبماضيه الذي كانت الآلهة هي من صنعته وعبثت بأوراقه، فرسمت طريقه قبل ميلاده، يقول درويش:

ماضي سر لا يؤرقني
سأكمل ما بدأت من الجواب لأكمله
لا شأن لي بالأسئلة عما مضى [3]

ولكن أوديب في الأسطورة يؤرقه هذا الماضي، فيذهب للبحث عن أصله ووالده وأمه ونسبه كله، وهذا ما أدى به إلى الوقوع في المحظور وأدى إلى ارتكاب الخطيئة.

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني،، ص288.
[2] سوفوكليس: الملك أوديب، ترجمة توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص83، 84.
[3] محمود درويش:ديوان محمود درويش، ص290، 291.

وإذا كان درويش يتناص مع الأسطورة عكسيا في الإطار العام، إلا أنه يتناص معها في بعض مقاطعها تناصا مباشرا يسير فيه في نفس اتجاه الأسطورة . يقول درويش:

لم يسألوني: من أبوك ومن أخوك؟ ومن قتلت؟ وهل قتلت؟

لكنهم قالوا: ستثأر للملك

فسألت: من قتل الملكْ؟

وسألت: من قتل الملكْ؟

أنا قاتلُ الملكِ. الملكْ

هو والدي المجهول والراحلْ[1]

فالأسطورة أيضا أتت على هذا النحو حين جعلت من أوديب يدخل طيبة دون أن يُسأَل لا من هو؟ ولا من أين وكيف أتى؟ وهل قتل أحدا؟ لكنه وجد نفسه فجأة في خضم الأحداث إذ تتنبأ الآلهة بأنه هو قاتل الملك وابنه المجهول، حيث تقول الأسطورة:

«الكاهن: عجبا أما كنت تعرف أنك أنت يا أوديب قاتل "لايوس"؟!

أوديب: أنا؟! ... قاتل "لايوس"؟! ... أجننت أيها الكاهن؟ ! ...

الكاهن: لم أجن... ولكنه الوحي، الذي جاء به "كريون" من معبد "دلف"!...

أوديب: الوحي قال إني أنا القاتل؟!»[2]

لم يجد أوديب نفسه قد وقع في هذه الجريمة التي دبرتها له الآلهة قبل ميلاده، بل أوقعتـــه في جرائم أكبر من ذلك، وهذا ما جاء في قصيدة درويش والأسطورة معا . يقول:

أنا زوج أمي

وابنتي أختي

وتحتي مثل عرشي أوبئه [3]

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، ص291.

[2]، سوفوكليس: الملك أوديب ص93.

[3] محمود درويش: ديوان محمود درويش،، ص292.

وقد جاء في الأسطورة أيضا بأن أوديب وصل هو الآخر إلى هذه النتيجة حيث تقول الأسطورة: «أولادنا... من أي بطن خرجوا... كلهم... وأنت معهم يا... أوديب... بطن واحد... حملهم وحملك... لن تقول بعد اليوم إنهم أولادك ! ... بل هم أيضا إخوتك... ولن تقول إني زوجك بعد اليوم... فأنا أيضا في عين الوقت... أنا أيضا لك... ماذا؟!... ماذا؟!... ماذا أقول؟! ...»[1].

حفلت القصيدة بالتناصات المختلفة، فقد جاءت مرة متضادة مع الأسطورة، ومرة مسايرة لها، ضمنية أحيانا وصريحة أحيانا أخرى، وذلك استجابة لحاجة التجربة المعاصرة، فالدلالات والأبعاد التي كان يرمي درويش للوصول إليها استدعت التوظيف للتناص بهذا الأسلوب، مما أدى إلى خلق جو ديناميكي في النص من خلال تجذرها في التاريخ والتراث الإنساني واندماجها مع الواقع المعاصر.

كشفت التناصات باختلاف أنواعها في قصائد درويش القناعية، على التباين والتنويع في التعالق مع النصوص الغائبة، دينية كانت أو شعرية أوأسطورية، مباشرة أو ضمنية، مسايرة لها أو متضادة معها، إلا أن هذا الحضور المكثف للتناص لم يكن بنفس الوتيرة في كل القصائد القناعية، حيث عرفت بعض الأقنعة حضورا محتشما للتناص وغلبت عليها اللغة المعاصرة، في حين عرفت الأقنعة الأخرى حضورا مكثفا له مما جعلها أكثر ديناميكية، فكان التأثير بنسب متفاوتة، فمنها ما أمدَّ النص بدلالات لا حصر لها، ومنها ما ظل قاب قوسين أو أدنى، وقد خلق التناص تواشجا بين اللغة المعاصرة ولغة الشخصية التراثية، فأسهم في تكثيف لغة النص، ومنحه القدرة على حمل الهموم المعاصرة رغم ما تمتلكه هذه الشخصيات من امتداد تاريخي في التراث الإنساني البعيد، حيث أكسبت هذه القصائد أبعادا شمولية وموضوعية وابتعدت بها عن الذاتية المفرطة.

---

[1] سوفوكليس: الملك أوديب، ص134.

الخاتمة

خاتمة:

وصل البحث إلى محطّته الأخيرة، وفيها حاولت الإجابة على الفرضيات والإشكاليات المطروحة في المقدمة، وعبر فصول البحث المختلفة، من خلال النتائج الموضحة كالآتي :

ما كان مصطلح القناع أن يظهر بمفهومه المعنوي قبل ظهوره بمفهومه المادي في الطقوس الدينية والمسارح الإغريقية القديمة، ليستغلّه فيما بعد النّقاد والشعراء لصالحهم في العصر الحديث في الممارسة النقدية والشعرية، حيث حوّلوه إلى تقنية معاصرة ذات دلالات معنوية تخدم الإطار الحداثي وما بعد الحداثي للشعر والنقد معا.

ولما كان لا بد لهذا المصطلح من أن يدخل عالم الشعر والنّقد، كان لزاما عليه أن يختلط بمفاهيم أخرى، ولكن ذلك لا يعني بأي وجه من الوجوه أن يلتبس معها أتم الالتباس، لأنّ مصطلح القناع له شروطه التي تميّزه عن غيره، وتضمن له التّفرّد في عالم الشعر والنّقد، وبما يجعله مصطلحا له خصوصيته التي من شأنها أن تحدّد وظائفه التي تختلف عن غيرها من الوظائف التي تؤدّيها مصطلحات وتقنيات أخرى، فقد تقاطع هذا الأخير مع الرمز والصورة والأيقون والمرآة من حيث الإيماء وارتباط الدال بالمدلول غالبا، إلا أن القناع استطاع أن يثبت وجوده في خضم فوضى المصطلحات، حين تميز عنها بكونه لبوسا وتماهيا تاما مع الشخصية بموجب جملة من الاشتراطات التي تضمن له التوظيف الناجح والمتفرد عن بقية المصطلحات الأخرى .

فالقناع إذن له اشتراطاته التي أدّت إلى ظهوره في الشعر، وعوامله التي دفعت الشعراء إلى اللّجوء إليه، وإدراك كنهه، ومن ثمّ التعامل معه بما يخدم غاياتهم، ويحقّق أهدافهم، و لم يكن لتقنية القناع أن تظهر هكذا دون مبررات أو سابق إنذار، فقد وجد لها ما يبررها من أسباب وعوامل مختلفة من شاعر إلى آخر، حيث كانت دوافعهم إلى اللجوء إلى القناع إما سياسية مرتبطة بتقييد حرياتهم من طرف السلطات والحكومات الجائرة التي تدّعي الحرية والديمقراطية ولا تعمل بها، أو ثقافية تتعلق بالعودة إلى التراث والاستفادة منه لصالح الحداثة العربية، أو تأثرا بالآداب الغربية وما جاءت به من نظريات وتقنيات حديثة، فيما كانت أهم هذه الأسباب والدوافع أدبية، حيث يسعى الشعراء من وراء توظيف هذه التقنية إلى الرقي بالقصيدة العربية المعاصرة إلى مستوى يمكنها

من التعبير بآليات وتقنيات أكثر نجاعة وإيحاء وجمالية . فلئن اختلفت هذه الأسباب بين السياسية والثقافية والأدبية، إلا أنها اجتمعت جميعها على ضرورة الاستفادة من هذه التقنية، وتوظيفها لصالح الشعر العربي المعاصر.

غير أن توظيف هذه التقنية يقتضي من الشعراء حسن الانتقاء للشخصيات المناسبة لتجاربهم المعاصرة، ولكي يكون التماهي ناجحا، والتوظيف للقناع ناضجا، ينبغي الوقوف على خصوصية هذه التقنية، والحفاظ على صحة قشرة القناع، لأن هذا الأخير يستدعي شروطا تتعلق بالشخصية المتَقنَع بها والشاعر الذي يرتدي هذا القناع، والتجربة المعاصرة التي يرنو إلى التعبير عنها بعيدا عن الذاتية والغنائية المفرطة من خلال هذه التقنية .

وهكذا فقد استخدم هؤلاء الشعراء تقنية القناع، واستغلّوا مكوّناتها البنائية —من سردية ودرامية وسيرية وتناصات- في الولوج إلى عوالم مختلفة، وفنون متنوعة، حيث أنّ القناع مكّنهم من جعل عالم الشعر يتقاطع ويتداخل مع أجناس أدبية أخرى كالقصّة والمسرحية والسيرة، مما يعني أن تقنية القناع عملت على محاولة إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وجعلها نوعا واحدا تدخل في تركيبته مختلف عناصر الفنون المتنوعة، حتّى يعطي فنّا أو أدبا أرقى وأشمل . وعلى كلّ فقد استفاد الشعر العربي المعاصر —في إطار تقنية القناع- من بعض عناصر الفنون الأخرى وتقنياتها المختلفة سيما المسرح والقصة في حدود لا تخرج به عن شعريته.

وقد تعددت مصادر القناع بين الدين والتاريخ والأدب شعرا ونثرا، وتنوعت أنماطه بين البسيط والمركب والمخترع أحيانا أخرى، وتشعبت مشاربه بين التراث العالمي والأجنبي والعربي، وذلك كله وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية المعاصرة، وما تستوعبه الأقنعة المختلفة من قدرة على حمل قضايا وهموم الواقع الراهن، وما تمتلكه من طاقة إيحائية وتكثيف دلالي اكتسبته من التعبير غير المباشر الذي يجعلها تتسم بالغموض الفني، حين تتوسع الإشارات وتتداخل الأصوات داخل القصيدة الواحدة، فيمتزج صوت الماضي بالحاضر من أجل إضاءة التجربة المعاصرة، فيكون القناع بذلك أداة للتعبير عن هذه التجربة أكثر منه معايشة لحياة شخصيات الماضي ورموزه.

ومن هنا فقد استغلّ العديد من شعراء الحداثة هذه التقنية ووظّفوها في أشعارهم، وإن تفاوتت نسب وطرق استخدامهم لها، فمنهم من كثرت لديه وتنوّعت كأدونيس والبياتي خاصة، ومنهم من لم يلجأ إليها إلاّ في القليل النّادر كما هو الحال مع توفيق زياد وسميح القاسم، ومنهم من أتقن استخدامها، ومنهم من وظّفها توظيفا عابرا يكاد يخرج بها عن أصول هذه التقنية إلى تقنيات أخرى .

أما محمود درويش فقد كانت تقنية القناع عنده من أنجع التقنيات التي استخدمها، فهي من التنوّع والتعدّد، والوعي في التعامل، والاستغلال لكلّ العناصر، ما أدّى إلى جعل شعره يتّصف بالدرامية والموضوعية، علاوة على الشمولية والاتساع، وعمق الرؤيا، كما مكّنته هذه التقنية من تحقيق أبعاد دلالية وجمالية في قصائده، ناهيك عن الدلالات الإنسانية والاجتماعية . حفلت قصائد درويش ذات الأقنعة الأدبية بأبعاد دلالية تتعلق بالخداع ونكث الوعود من طرف الحكومات والسلطات، سيما قناع أبو فراس الحمداني الذي جسد دلالات الخذلان، والمتنبي الذي جاب الأمصار واتصل بالخلفاء في رحلة مضنية بحثا عن الأمل المنشود، غير أنه لم يظفر من هذه الرحلة سوى بالألم المرير، حين عاد يخفي حنين من خلفاء وعدوه بتحقيق الحلم العربي المشترك ولكنهم أخلفوا بعهودهم ومواثيقهم، في حين حمل قناع جميل بثينة ومجنون ليلى أبعادا دلالية مرتبطة بالحب الشديد للأرض فلسطين الحبيبة، ومرارة البعد عنها والشوق إليها وتمني العودة إلى حضنها .

وكان للأقنعة الأسطورية دلالات كثيرة بدءا من أوديب الذي كان قناعه يحمل دلالات مختلفة وإن كانت الدلالات الأكثر احتمالا هي كونه قناع يحيل إلى عدم اعتراف العدو الإسرائيلي بجرائمه القديمة ضد الشعب الفلسطيني، فهو لا يعترف إلا بالحاضر الذي بناه على حسابه ويؤكد تشبثه بهذه الإنجازات التي حققها، أما قناع جلجامش الذي امتزج بقناع سيدورى فقد أدى دلالات البحث عن الخلود من خلال أسئلة وجودية كشفت عن حقيقة الخلود والطريق للوصول إليه من خلال التمتع بالحياة، واستغلال كل تفاصيلها .

أما أقنعة التراث الديني والتاريخي فقد حملت دلالات استمرارية القتل وسفك الدماء، فمنذ قتل قابيل أخاه هابيل لم تتوقف هذه الجريمة، وصارت سنة يتبادلها بني البشر جيلا عن جيل، فقد

حفل قناع هابيل بدلالات استمرار سفك الدماء على أرض فلسطين خاصة والعالم عامة، في حين حفل قناع اليهودي المسبي بدلالات الشوق والحنين إلى الأرض التي خرج منها عنوة ولكنها تسكنه ولا تبرحه أبدا لأن لسانه ما انفك يلهج بذكرها، أما يوسف عليه السلام فقد جسد قناعه تخلي الإخوة عن أخيهم، ووقوفهم ضده، ففي تخلي إخوة يوسف من قبل عن أخيهم يوسف تخلٍ للعرب عن إخيهم الفلسطيني ونسيان قضيته وقضيتهم المشتركة في التراث الديني والإسلامي والعربي، والوقوف ضدها أحيانا، وليس قناع يوسف وحده من يعيد فيه التاريخ نفسه مع العرب، ففي قناع أبو عبد الله الصغير تتجلى دلالات التخلي عن الأرض (فلسطين) وتسليمها كما سلّمت من قبل مفاتيح غرناطة. وقد استعان درويش في تماهيه مع هذه الأقنعة بعناصر وتقنيات مختلفة، حيث أسهمت الدراما من خلال الشخصيات والحوار والصراع في إضفاء جو مسرحي على هذه القصائد القناعية، فخلقت عالما شعريا دراميا في الوقت نفسه وأدت إلى تعميق الرؤيا من خلال ما تمتلكه من طاقات خرجت بها من الغنائية الحادة والذاتية المفرطة إلى طرح يتميز بالشمولية والموضوعية في أغلب الأحيان.

كما أسهم السرد بدوره في تعميق الرؤى والمواقف بما أتاحه للقصيدة من موضوعية وشمولية من خلال عناصره البنائية المختلفة؛ المكان بفضاءاته والزمان بمفارقاته والأحداث بتتابعتها، وزاوية النظر وتغيراتها، إلا أن هذه العناصر السردية لم تُوظَّف في قصائد القناع الدرويشية كما وُظفت في النصوص السردية الخالصة، فقد يستعير القناع عناصر ويترك أخرى، وقد تأتي بطريقة أكثر بساطة أو تعقيدا من الرواية أو القصة.

وجد درويش في السيرة ما يخدم أقنعته ويقوي تماهيه بها، فوظف العنصر السيري والوقائع التاريخية المتعلقة بها، فكان لهذه الأخيرة حضورها الفاعل في قصائد درويش القناعية، إذ أسهمت في إضاءة التاريخ العربي المعاصر من جهة، ومن جهة أخرى أضافت لهذا الواقع نظرة شمولية موضوعية، غير أنها تزداد كثافة في بعض القصائد وتخفت في قصائد أخرى وفق ما تقتضيه التجربة المعاصرة. أما التناص فهو عنصر فاعل في جل قصائد القناع الدرويشية بأنواعه ومصادره المختلفة، مباشرا أو غير مباشر، شعريا أو دينيا، فقد أدى دورا ديناميكيا في هذه القصائد، وتميّز حضوره

بالكثافة والتنويع، وأسهم في اقتراب درويش من لغة شخصياته القناعية وسياقاتها المتنوعة، فجاءت لغة الأقنعة متناغمة مع اللغة المعاصرة .

إن هذه العناصر البنائية للقناع -درامية وسردية وسيرية وتناصا- تحضر بكثافة في بعض القصائد القناعية في شعر محمود درويش- وتخفت في بعضها الآخر، كما أنها قد تكون مجتمعة في قصيدة قناعية واحدة، وقد يحضر بعضها ويغيب بعضها الآخر في قصائد أخرى، غير أنها أكسبت أقنعة محمود درويش أبعادا جمالية وشمولية وموضوعية، حين مزجت بين ما هو شعري وغير شعري، دون أن تلغي خصوصيتها، إذ لم تمنعها من الحفاظ على شعريتها، و لم تخرج بها إلى جنس أدبي آخر، حيث جاءت وفق ما يخدم التوظيف، ويعين على حمل مواقف الشاعر، والتعبير عن قضاياه وهمومه المعاصرة .

فهرس المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص

- الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والجديد)، ترجمة لجنة مؤلفة من مجموعة من العلماء، دب، دط، دت.

أ- المصادر:

1. **أحلام مستغانمي:** ديوان "على مرفأ الأيام"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1972م.

- أدونيـــس:

2. ـــــــــــ: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، المجلد الأول.
3. ـــــــــــ: الأعمال الشعرية الكاملة "هذا هو اسمي" وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 1996م.
4. ـــــــــــ: الكتاب 1، دار الساقي، لندن، دط، 1996م.
5. **امرؤ القيس:** ديوان امرئ القيس، حققه وشرحه حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، دط، 2005م.
6. **أمل دنقل:** الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987م.
7. **بدر شاكر السيّاب:** ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت دط، 1971م.
8. **جميل بن معمر:** ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، دط، دت.
9. **الحسن بن منصور الحلاج:** الأعمال الكاملة، تعليق قاسم محمد عباس، مكتبة الإسكندرية، دب، ط1، 2002م.

- صلاح عبد الصبور:

10. ـــــــــــ: ديوان "الناس في بلادي"، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م.
11. ـــــــــــ: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م.
12. ـــــــــــ: ديوان "أحلام الفارس القديم"، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م.

13.**طه باقر:** ملحمة جلجامش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1980م.

- عبد الوهاب البياتي:

14.ـــــــــــ: ديوان "بستان عائشة"، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1989م..

15.ـــــــــــ: ديوان "عن الموت والثورة"، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

16.ـــــــــــ: ديوان البياتي، دار العودة، بيروت، دط، 1972م.

17.**أبو فراس الحمداني:** ديوان أبو فراس الحمداني، شرح نخلة قلفاط، مكتبة الشرق، المطبعة الأدبية، دط، 1910م.

18.**قيس بن الملوح:** ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى، تح يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ط1، 1999م.

19.**كاظم الحجاج:** ديوان غزالة الصبا، دار الينابيع للطباعة والنشر، عمان، ط1، 1999م.

- محمـــود درويش:

20.ـــــــــــ: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت ط14، 1914م، المجلد الأول.

21.ـــــــــــ: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، 1999م، المجلد الثاني.

22.ـــــــــــ: الأعمال الجديدة، دار رياض الريس للكتاب والنشر، ط1، 2004م.

23.**محي الدين بن عربي:** ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، دط، 1960م.

24.**أبو نواس:** ديوان أبو نواس، دار صادر، بيروت، دط، دت.

ب- المراجع باللغة العربية:

1.**إبراهيم رماني:** الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2008م.

2.**إحسان عباس:** اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط3، 2001 م.

3.**بوجمعة بوبعيو**، سعيد بوسقطة، حسين مزدورة: التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2007م.

4.**ثائر زين الدين:** أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 1999م.

5.**جمال يحياوي:** سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، دار هومة، الجزائر، دط، دت.

6.**حاتم الصكر:** مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحداثية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1999م - 1412ه.

7.**الحسن منصور الحلاج:** أخبار الحلاج: تح ماسينيون وكراوس باريس، دط، 1936م.

8.**حنا الفاخوري:** تاريخ الأدب العربي: المطبعة البوليسية، القاهرة، ط2، 1959م.

9.**خالد عبد الرؤوف الجبر:** غواية سيدورى قراءات في شعر محمود درويش، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، دط، 2009م.

10.**رجاء عيد:** لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

11.**رمضان الصباغ:** في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م.

12.**ريحاب عثمان عبد الغني:** بنية الرمز ودلالاته الفنية في شعر محمود درويش، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، دط، 2015م.

13.**سعد البازعي وميجان الرويلي:** دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000م.

14.**سعد عبد العزيز:** الأسطورة والدراما، المطبعة الحديثة، القاهرة، دط، 1902م.

- شوقي ضيف:

15.ـــــــــــ: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2، 1957م.

16.ـــــــــــ: عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية، العراق، إيران)، دار المعارف، مصر، دط، دت.

17.**طه وادي:** جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

18.**عادل ضرغام:** تحليل النص الشعؤي، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009م.

19.**عبد القادر عبد الجليل:** علم اللسانيات الحديث نظم التحكم وقواعد البيانات، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط، 2002م.

20.**عبد الكريم الذنون:** آفاق غرناطة، دمشق، ط1، 1988م.

21.**عبد الله أبو هيف:** قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001م.

22.**عبد الناصر هلال:** الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2007م.

23.**عبد الواسع الحميري:** الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دب، ط1، 1999 م.

24.**عز الدين إسماعيل:** الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م.

25.**علي الغريب محمد الشناوي:** الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، دب، ط1، 2003م.

26.**علي جعفر العلاق:** في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، دب، دط. دت.

27.**علي عشري زايد:** استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2006م.

28.**علي قاسم الزبيدي:** درامية النص الشعري الحديث دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2001م.

29.**عمر أحمد الربيحات:** الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن-عمان، دط، 2009.م.

30.**عمر فروخ:** تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسية، دار العلماء للملايين، بيروت، ط4، 1981م- 1401ه.

31.**فتيجة كحلوش:** الشعرية الفلسطينية، نسقية العلامة وتحولات المعنى (عز الدين المناصرة، محمود درويش)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014م.

32.**كاملي بلحاج:** أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004م.

33.**محمد جاسم محمد:** جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي، ط1، عمان - الأردن، 2013م.

34.**محسن أطميش:** دير الملاك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1902م.

35.**محمد سالم سعد الله:** أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

36.**محمد علي كندي:** الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب، نازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004م.

37.**محمود خليف خضير الحيالي:** استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م.

38.**محمود شاكر:** المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، دار السدني، مكتبة الخانجي، جدة، دط، 1987م.

39.**محي الدين صبحي:** الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1986م.

40.**ناصر شبانة:** المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار افارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م.

41.**نبيل علي حسنين:** التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2009م- 1438ه.

42.**نزار مسند قبيلات:** تمثلات سردية، دراسات في السرد والقصة والقصة القصيرة جدا والشعر، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2017م.

43.**النصير ياسين:** إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1916م.

44.**يمنى العيد:** في القول الشعري والمرجعية الحداثية والقناع، دار الفارابي، لبنان - بيروت، ط1، 2008م.

45.**يوسف حلاوي:** الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، دب، ط1، 1994م.

ت- المراجع المترجمة باللغة العربية:

1.**جوليا كريستيفا:** علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991م.

2.**سوفوكليس:** الملك أوديب، تر توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، دط، دت.

ث- المعاجم والقواميس:

1.**ابن منظور:** لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، دط، 2003 م، المجلد الثالث.

2.**كامل المهندس ومجدي وهبة:** معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

ج- المجلات والدوريات:

1.**مجلة أدب المستنصرية**، العدد 7، بغداد، 1982م.

2.**مجلة جامعة دمشق**،، المجلد الرابع والعشرون، العدد 3، 4، 2008م.

3.**مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العبية**، العدد 15، صيف 2010م.

4.**مجلة العرب والفكر العالمي**، لبنان، العدد 3، 1988م.

5.**مجلة فصول**،، المجلد الأول، العدد 4، 1981م.

6.**مجلة مجموعة آفاق معرفية**، اتحاد الكتاب العرب، العدد 8، 9، 1998م.

7. **مجلة الموقف الادبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 317، 318 أيلول، تشرين الأول 1997م.

8. **مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية**، المجلد 9، العدد 17، 2010م.

د- المواقع الإلكترونية:

1. **مجلة** - الرسالة https: //ar.m.wikisource.org/wiki/

ملخص الأطروحة

ملخص :

حفل الشعر العربي المعاصر بعدة ظواهر فنية جديدة، فقد عرف انطلاقة نوعية، وتغيرا جذريا مذ اجتاحته موجة الحداثة وما بعدها، إذ أخذ يترسم خطى جديدة في مساره الفني شكلا ومضمونا، متأثرا في ذلك بالمنجزات الشعرية الغربية، وقد كان القناع أحد التقنيات والظواهر الفنية التي جاءت استجابة لهذا التأثير من جهة، ورغبة في التجديد من جهة ثانية، حتى أصبح ظاهرة مميزة له، إذ أخذ الشعراء المعاصرون يبحثون في التراث العربي وغير العربي عن الرموز التراثية التي تصلح لحمل تجاربهم وهمومهم المعاصرة، ويتشكل القناع من عدة عناصر بنائية تتيح للقصيدة العربية المعاصرة خوض غمار التجديد ومواكبة الحداثة الغربية، من خلال الانتقال بها إلى أسلوب جديد في التعبير، حيث يعمل كل من العنصر الدرامي والسردي والسيري والتناصي على إكساب قصيدة القناع بعدا موضوعيا وشموليا وداراميا وجماليا، فينأى بها عن الذاتية والغنائية المفرطة.

وقد تنوعت الأقنعة التي اختفى وراءها الشعراء المعاصرون بين الأسطورية والدينية والتاريخية والأدبية فقد وجدوا فيها مادة دسمة تروي ظمأهم الشعري، وتغني قصائدهم بمختلف الأبعاد الدلالية، فتعددت أنماط توظيفهم لها بين الأقنعة البسيطة والمركبة، ولجأ بعضهم أحيانا إلى ابتكار أقنعة جديدة من نسج خيالهم رغبة منهم في إكسابها أبعادا أسطورية متفردة عن غيرها من جهة، وخرقا لأفق توقع القارئ، والابتعاد به عن الرموز ذات الأبعاد الدلالية الجاهزة من جهة ثانية.

ويعد محمود درويش من الشعراء المعاصرين الذين احتفوا بتقنية القناع، فقد عرف كثافة وتنوعا في استخدامه لها من خلال تعدد أنواعها ودلالاتها، حيث شهدت الأقنعة الأدبية حضورا قويا وكثافة دلالية، إذ حملت بين طياتها دلالات الضياع والاغتراب والتشتت خارج الأرض فلسطين، كما عبرت عن الشوق الملتهب والالتصاق الروحي بها والذوبان والاحتراق في سبيلها، أما الأقنعة الدينية والتاريخية فقد نقل من خلالها درويش دلالات العذاب والوحدة والخذلان والغدر من طرف الإخوة العرب، ومدى مساهمتهم في ضياع فلسطين وتسليمها لليهود بأيديهم، وكذا الموت اللامنتهي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني لستين سنة وزيادة، وبالانتقال إلى الأقنعة الأسطورية فقد احتفت بدلالات السطو على الأرض وتملكها والتنكيل بأهلها من جهة والصراع من أجل البقاء والخلود الروحي والشعري من جهة أخرى.

وقد تشكلت هذه الأقنعة من عناصر بنائية أكسبت قصيدة القناع الدرويشية شمولية وموضوعية ودرامية وغنائية في الوقت ذاته، حيث أسهمت الدراما في الخروج بهذه القصائد من الغنائية البحتة إلى المسرحة، أما السرد فقد أسهم في التخفيف من حدة الذاتية المفرطة، وأدت الوقائع السيرية المبثوثة في ثنايا هذه القصائد إلى الالتحام بالشخصيات والرموز التراثية بشكل أعمق، في حين كان للتناص دوره في حيوية هذه النصوص وديناميكيتها، وقد تواشجت هذه العناصر لتكسب قصائد القناع أبعادا جمالية وكثافة دلالية جعلت منها قابلة للتأويلات وتعدد القراءات.

Abstract:

The Arab poetry has gained a number of new artistic phenomena. It has witnessed a qualitative breakthrough and a radical change from the wave of modernity and beyond. It has taken a new step in its artistic path in form and content, influenced by Western poetic achievements. The "Mask" is one of the artistic phenomena which on one hand came in response to this effect and on the other hand the desire to renew became a distinctive phenomenon. Contemporary poets are searching in the Arab and non-Arab heritage and looking for heritage symbols that are suitable for carrying their experiences and contemporary concerns. The mask consists of structural elements that take the Arabic poem to a new style of expression, Where each of the dramatic, the narrative, the Seri and intertextuality elements all together work to give to the mask poem an objective and holistic dimension dramatically and aesthetically pleasing, and go far and out from selfish and excessive lyrics.

The contemporary poets were hidden behind different masks, mythological, religious, historical and literary, as poets have poets found rich material Troy their thirst of poetry, and make their poems rich with various Tagged dimensions, They multiplied their employment of these masks between simple and composite ones, some of them resorted to invent new masks weave their imagination, from one side their desire to give a legendary dimensions unique comparing to others, and from the other side it's like a breaching of the horizon of the reader expectation, and getting him away from the icons with relevant dimensions Tagged already.

Mahmoud Darwish is one of the modern poets who used the mask technique. It has known the intensity and remarkable transformation in its use (mask technique), through the variety of types and their implications, where the literary masks witnessed a strong presence and intensity. where these masks bear and include the connotations of loss And alienation and dispersion, and expressed the passionate passion and spiritual adherence to the melting and burning in its way, while the religious and historical masks represented, through which it conveyed the signs of suffering and humiliation by the Arab brothers, and the endless death experienced by the Palestinian people, and by the transition to the legendary masks which showed on one hand the signs of robbery on the ground and the abuse of its people and the struggle for the eternity on the other hand.

These masks were formed from structural elements which infused the Darwish poem mask completeness comprehensiveness and objective, dramatic and lyrical at the same time.

Where the drama contributed in the exit from purely Lyrical to Dramatizations, the narrative has contributed to the alleviation of self-excessive, the Seri facts conveyed in the folds of these poems have led to a deeper integration of personalities and the intertextuality played a prominent role in the vitality and dynamics of these texts.

All these elements were intertwined in the Mask poems and make it gain aesthetic dimensions and denotation density that make it subject to interpretation and multiple reading.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة

شكر و عرفان

المقدمة..... ا-د

مدخل: القناع بين المصطلح و النشأة و التطور

1- مفهوم القناع 10

1-1 لغة **10**

1-2 اصطلاحا **10**

2 - القناع و ما يقاربه من مصطلحات 12

2-1 الرمز **12**

2-2 الصورة **15**

2-3 الأيقون **16**

2-4 المرآة **17**

3- التطور التاريخي لمصطلح القناع 19

الباب الأول

تقنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة

الفصل الأول: القناع عوامله و أسباب فشله و عناصره البنائية

1 عوامل التقنع 28

1-1 العامل السياسي **28**

1-2 العامل الثقافي **30**

1-3 العامل التراثي **31**

1-4 العامل الفني **33**

2 أسباب فشل القناع 35

2-1سطحية القناع..... **35**

2-2 انحلال القناع..... **36**

2-3 تمزق قشرة القناع **37**

2-4 الخلط بين تقنية القناع و التقنيات الأخرى..... **38**

3- عناصر القناع 40
3-1 الدرامية..... 40
3-2 السردية 47
3-3 السيرية..... 49
3-4 التناص..... 52

الفصل الثاني: أنواع القناع و أنماطه

1- أنواع الأقنعة 57
1-1 الأقنعة التاريخية 57
1-2 الأقنعة الشعبية..... 61
1-3 الأقنعة الأسطورية..... 64
1-4 الأقنعة الدينية 66
1-5 الأقنعة الأدبية 70
2- أنماط الأقنعة 75
2-1 القناع البسيط..... 75
2-2 القناع المركب 80
2-3 القناع المخترع 82

الباب الثاني

الأقنعة و دلالاتها في شعر محمود درويش

الفصل الأول: الأقنعة الأسطورية

1- قناع أوديب 88
2- قناع جلجامش..... 96

الفصل الثاني الأقنعة الدينية و التاريخية

1- الأقنعة الدينية..... 106
1-1 قناع اليهودي المسيي..... 106
1-2 قناع بوسف عليه السلام..... 110
1-3 قناع هابيل..... 114

2- الأقنعة التاريخية..... 114
2-1 قناع أبو عبد الله الصغير 120
الفصل الثالث: الأقنعة الأدبية
1- قناع المتنبي..... 126
2- قناع أبو فراس الحمداني 132
3- قناع جميل بثينة 136
4- قناع مجنون ليلى 141
الباب الثالث
العناصر البنائية لأقنعة محمود درويش
الفصل الأول: الدراما..... 149
الفصل الثاني: السرد 175
الفصل الثالث: السيرية 200
الفصل الرابع: التناص..... 222
خاتمة 243
فهرس المصادر والمراجع 250
ملخص الأطروحة 259
فهرس الموضوعات..... 263