قصيدة القناع
في الشعر العربي المعاصر

محمد عزام

قصيدة القناع
في
الشعر العربي المعاصر

♦ قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر.

- تأليف: محمد عزام.
- سنة الطباعة: 2017.
- الترقيم الدولي: **ISBN**: 978-9933-18-802-3

جميع الحقوق محفوظة لدار ومؤسسة رسلان

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار علاء الدين
للنشر والطباعة والتوزيع
سوريا ـ دمشق ـ جرمانا
هاتف: 00963 11 5617071
فاكس: 00963 11 5613241
ص. ب: 30598 جرمانا
www.zoyaala-addin.com
ala-addin@mail.sy

دار ومؤسسة رسلان
للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا ـ دمشق ـ جرمانا
هاتف: 00963 11 5627060
00963 11 5637060
فاكس: 00963 11 5632860
ص. ب: 259 جرمانا
www.darrislan.com
darrislansyria@gmail.com

وفـاءً لذكرى
السيدة زويـــا ميخائيلينكو
لدورها الكبير في مسيرة دار علاء الدين

مقدمة

ظاهرة (قصيدة القناع) في الشعر ليست جديدة، فعمرها أكثر من أربعين عاماً، مذ نشأت لدى الشاعر عبد الوهاب البياتي، ثم تتالى عليها الشعراء إبداعاً، والنقاد بحثاً، بعد أن أصبحت الظاهرة الأكثر بروزاً في الشعر العربي المعاصر، مما دعانا إلى وضع هذه الدراسة، للتعريف بأصول هذه التقنية الجديدة، وباتجاهاتها، وباستفادتها من التراث العربي والإنساني، في عرض مشكلات الواقع العربي الراهن وقضاياه، من خلف أقنعة الشخصيات التراثية التي يتماهى فيها الشاعر المعاصر، ليعبّر من خلالها، عن معاناته المعاصرة.

وقد جعلنا البحث في ثلاثة أبواب: عرضنا في الباب الأول (مداخل قصيدة القناع) علاقة الشاعر المعاصر بالتراث، وتعريف القناع، ودوافع التقنع وأسبابه، ومصادر القناع وأصوله، والقناع في النقد الأدبي الغربي والعربي...

وعالجنا في الباب الثاني (أنماط قصيدة القناع)، فعرضنا نماذج الأقنعة في الشعر العربي المعاصر: الأسطورية، والتاريخية، والدينية، والأدبية، والصوفية، والشعبية، والمعاصرة، والمكانية...

وعالجنا في الباب الثالث (تقنيات قصيدة القناع): أشكال قصيدة القناع، وهناتها...

فإذا استطاع هذا البحث أن يلقي الأضواء على هذه التقنية الجديدة في الشعر العربي المعاصر، فقد حقق هدفه. والله الموفق.

محمد عزّام

الباب الأول

مداخل قصيدة القناع

الفصل الأول

علاقة الشاعر المعاصر بالتراث

أحسّ شعراؤنا - في مطلع عصر النهضة - بأن الشعر لا يستطيع أن يثبت وجوده إلا إذا وقف على أرضية صلبة من التراث، وأن انقطاعه عن الماضي يعني موته، لأن جذوره لا بد أن ترتوي من تربة الماضي التي تمنحه القدرة على النمو. وعلى هذا فإن المراحل التي مرّ بها الشاعر المعاصر في علاقته بالتراث يمكن أن تصنّف في ثلاث: مرحلة إحياء التراث، ومرحلة التعبير عن التراث، ومرحلة التعبير بالتراث.

1- مرحلة إحياء التراث:

ويمثلها الشاعر الإحيائي الكبير محمود سامي البارودي (1839 -1904) الذي عكف على التراث استيعاباً وتمثّلاً، ثم عمل على بعثه وإحيائه في شعره، كنموذج للشعر الأصيل، مقابل الشعر الركيك الذي كان منتشراً في أيامه. وبهذا استطاع إنقاذ الشعر العربي من الضعف والركاكة التي ألمّت به في عصور الانحطاط، فرفعه إلى مستوى الشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين، بل لقد عارض بعض قصائدهم المشهورة، فوازاها أو فاقها روعة وأصالة.

2- مرحلة التعبير عن التراث:

وذلك في فترة لاحقة، حيث تطورت علاقة الشاعر بتراثه، من مرحلة إحيائه إلى مرحلة (التعبير عنه)، حين صوّر الشعراء العناصر التراثية كما هي، دون أن يضيفوا إليها أية دلالات معاصرة، أو أن يفسروها أي تفسير معاصر. ومن ثم فإن صنيعهم هذا كان امتداداً لصنيع البارودي. وكل ما فعلوه هو أنهم أعادوا الحياة إلى هذا التراث، وارتبطوا به، فكتبوا عنه المنظومات التاريخية، والمطوّلات الشعرية، والمسرحيات

الشعرية: ففي (المطولات) يتناول الشاعر حياة شخصية تراثية فيسرد أحداث حياتها، كما فعل حافظ إبراهيم في قصيدته: عمر بن الخطاب (عام 1937) التي تجاوزت ثلاثمائة بيت. وفي (المنظومات التاريخية) تناول الشاعر المعاصر تاريخ حقبة تاريخية، كما فعل أحمد شوقي في منظومته: دول العرب وعظماء الإسلام (عام 1933) التي نظم فيها ملامح السيرة النبوية، وحياة بعض رجالات الإسلام كالخلفاء الراشدين وغيرهم، بأسلوب سردي تقريري. وكما فعل أحمد محرم في منظومته: (ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية) التي صوّر فيها السيرة النبوية، وغزوات الرسول $. وفي (المسرحية الشعرية) يتناول الشاعر المعاصر شخصية تراثية فيقدم حياتها من خلال شعره، كما فعل شوقي في مسرحياته (عنترة، ومجنون ليلى، وعلي بك الكبير). وعزيز أباظة في مسرحياته (قيس ولبنى، والناصر والعباسة، وشجرة الدرّ...).

3- مرحلة التعبير بالتراث:

حيث عبّر الشاعر المعاصر من خلال عناصر التراث، ولكن بأسلوب جديد مغاير، بحيث أصبح (يعبّر بها) بدل أن (يعبّر عنها)[1]. وتغيّرت طبيعة علاقة الشاعر بالتراث، وفهمه لعملية إحيائه، إذ تطلبت منه: «استلهام التاريخ، ونفث روح الحياة في شخصياته، لحملها على تخطّي زمنها الذي عاشت فيه، لتكوّن حضوراً عظيماً في حياتنا ومستقبلنا»[2]، وأصبحت عودة الشاعر المعاصر إلى تراثه «عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربي في ضوء الحاضر الذي نعيشه، والمستقبل الذي نتطلع إليه. هكذا نفرغ أحداث التاريخ من تاريخيتها العادية، ومن وقتيتها لتصبح رموزاً»[3].

وفي هذه المرحلة أصبح الشاعر المعاصر يرى في التراث إمكانات تتجدد ولا تنفد، تحيا وتخلد بالاختيار الدائم منها، وبالإضافة الدائمة إليها، حيث يتبنّى منها ما يلائم تجربته، فتكتسب هذه الشخصيات التراثية ملامح جديدة، ويوظف منها ما يعبّر عن همومه وقضاياه، فيكسبها بذلك دلالات جديدة، وحياة خالدة. وهكذا صدر الشاعر المعاصر في تعامله مع التراث، في هذه الفترة الحالية، عن موقف جديد، حرص فيه على الارتباط الوثيق بالتراث، وعلى تطويره وتجاوزه في آن. ولم يعد همّه

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر - طرابلس / ليبية 1987، ص 64.

[2] عبد الوهاب البياتي - من حوار معه، مجلة (الأقلام)، س7، ع 11، ص 87.

[3] أدونيس - من حوار معه، الأنوار الأدبي (آداب) مارس 1968، ص 69.

النقل الفوتوغرافي لملامح الشخصية التراثية، وإنما أصبح معنياً بتعصير هذه الشخصية، وذلك بأن يختار من ملامحها ما يناسب تجربته المعاصرة، فعندما يختار خليل حاوي شخصية (السندباد) مثلاً في قصيدتيه: وجوه السندباد، والسندباد في رحلته الثامنة[1] فإنه لا يطالعنا من القصيدتين ذلك الوجه التراثي للسندباد، بل يطالعنا وجه جديد معاصر هو وجه الشاعر ذاته، في مغامرته الدائبة في البحث عن ذاته، وعن معنى لوجوده، من خلال مجموعة من التجارب الإنسانية الحية، مثلما حاول السندباد في (ألف ليلة وليلة) تأكيد ذاته عن طريق مجموعة من الرحلات والمغامرات التي قام بها. وهكذا امتزجت ملامح السندباد بملامح الشاعر المعاصر، بعد أن وجد في ملامح السندباد ما يعبّر عن معاناته هو.

[1] خليل حاوي - ديوانه: الناي والريح، دار الطليعة - بيروت 1961، ص 41 / 71.

الفصل الثاني

تعريف القناع

لا بدّ أولاً من تعريف القناع كمصطلح، ثم كمفهوم دخل الشعر العربي المعاصر ونقده.

1- مصطلح (القناع):

(القناع) **Mask** لغة: هو ما تغطي به المرأة رأسها من ثوب وغيره، كما جاء في لسان العرب[1]. وقد عرف القناع عند العرب، حيث كان الممثل الهزلي (السماجة) الذي يقوم بمحاكاة حركات الناس وتقليد أصواتهم، يلبس قناعاً[2].

وورد في الموسوعة البريطانية أن القناع يرتبط بمصطلح (الشخصية الدرامية)[3]. وأن الأصل اللاتيني للمصطلح هو Persona الذي كان يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله[4].

وأما تعريف القناع اصطلاحاً: فهو وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو هو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامه منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة، للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة في الشعر، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة، بضمير المتكلم. وهكذا يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر، من خلال صوت الشخصية التي يعبر الشاعر من خلالها.

---

[1] لسان العرب - مادة (قنع).
[2] محمد حسين الأعرجي: فن التمثيل عند العرب، وزارة الثقافة - سلسة (الموسوعة الصغيرة) - بغداد 1987، ص54.
[3] الموسوعة البريطانية، مجلد 6، مادة Mask، ط 15.
[4] مجدي وهبه، وكامل المهندز: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت1984،ط2، ص297.

واتخاذ الشاعر المعاصر الشخصية التراثية قناعاً قد يستدعي تحوير بعض ملامح هذه الشخصية التراثية بالحذف أو بالإضافة، لتناسب تجربة الشاعر المعاصر: فأدونيس عندما اتخذ مهيار (الديلمي) قناعاً، سمّاه (الدمشقي) وحذف منه انتماءه الديلمي، وتحدّث من خلاله عن تجربته هو الشعرية والحياتية. وخليل حاوي عندما اتخذ السندباد قناعاً تحدث من خلاله عن رحلته (الثامنة) داخل الذات، وأضاف إليه ما لم يقم به السندباد الذي رحل سبع رحلات فقط في العالم الخارجي.

2- مفهوم القناع:

أصبح مفهوم (القناع) شائعا، بعد استخدامه في الشعر والنقد المعاصرين، على الرغم من أنه في الأصل كان جزءاً من الطقوس الدينية البدائية التي تهدف عن طريق السحر إلى مواجهة الطبيعة[1]. ثم استخدم في نوع من المسرحيات ازدهرت في بلاطات الملوك في عصر النهضة بأوربا، حيث كانت الشخصية المسرحية تتقنع وتتنكر وتشترك في موكب رمزي، وهي تنشد الأغاني أو تلقي الخطب[2]، قبل أن يدخل عالم الشعر، فيستخدمه الشاعر ليطرح أفكاره ومشاعره من خلفه، ويجعله يتحدث بلسانه. يقول جابر عصفور في تعريفه للقناع: «القناع يتخذه الشاعر المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديماً متميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على (قصيدة القناع) وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية. ولكننا ندرك، شيئاً فشيئاً، أن الشخصية - في القصيدة - ليست سوى (قناع) ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة»[3].

---

[1] فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية - بغداد 1987.
[2] مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان - بيروت 1974، ص 304.
[3] جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقي، فصول، مجلد 1، ع4، عام 1981، ص123.

الفصل الثالث

دوافع التقنّع
أو أسباب استخدام القناع

هناك مجموعة من العوامل الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي دفعت بالشعراء المعاصرين إلى استخدام الأقنعة التراثية في قصائدهم. وهذه العوامل مترابطة فيما بينها، بحيث يصعب الفصل الحاسم بينها. ويمكن تصنيفها في:

1- الدوافع الفنية:

وتتمثل في رغبة الشاعر في الارتقاء بشعره إلى عالم التعبير الموضوعي. وقد بحث الشعراء عما يخفّف من السمات الذاتية والغنائية التي وسمت شعر النصف الأول من القرن العشرين، فظهرت في نصفه الثاني اتجاهات شعرية جديدة، ذات منحى موضوعي، تمثّلت في خلق (القصيدة الدرامية) التي يخالطها حوار مسرحي، و(قصيدة المونولوج) التي يتحدث فيها الشاعر مع نفسه، و(قصيدة المونتاج) التي استعار الشعراء أسلوبها من السينما، حيث ترتب اللقطات بعد تصويرها، على أساس فني وفكري، تبعاً لمضمون القصة، وليس كما التقطت به الصور، و(قصيدة البالاد) وهي قصة شعرية، و(قصيدة الكولاج) التي تستخدم فن الملصقات من قصاصات الصحف والإعلانات، و(القصيدة المتعددة الأصوات)، و(قصيدة القناع) التي يتحدث فيها الشاعر المعاصر من خلال شخصية تراثية يراها معبّرة عن تجربته المعاصرة، وغيرها...

وعندما يلجأ الشاعر المعاصر إلى استدعاء شخصية تراثية، ليتحدث من خلالها، فإنها تصبح بمثابة النافذة التي يطل منها على العالم، فيحقق بذلك الموضوعية التي يبتغيها، ويبتعد عن الذاتية والمباشرة اللتين لم تعودا تحركان مشاعر الآخرين. يقول

البياتي: «القناع هو الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها»[1].

وفي هذا القول صدى لنظرية (ت. س. إليوت) في (المعادل الموضوعي) التي يرى فيها: «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد (معادل موضوعي) لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال، عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية»[2]. وقد افتتن البياتي بترديد أفكار إليوت عن المعادل الموضوعي في كل مناسبة، وبها سوّغ لجوءه إلى استخدام الشخصية التراثية كقناع.

وعندما يعود الشاعر المعاصر إلى تراثه القومي، أو إلى التراث الإنساني، ليوظف بعض شخصياته نماذج فنية. فإنه يعود - بذلك - إلى الينابيع، إلى مهد الطفولة البشرية في عهودها الأولى، فيشبع رغبة الحنين إلى عصور الفطرة والبراءة، وكأنما يطهّر نفسه من ملوّثات العصر. ذلك أن استلهام التراث وبعث شخصياته، وتوظيفها توظيفاً فنياً، يتيح للشاعر أن ينوّع في أساليبه، فيبتعد عن الغنائية الذاتية، ويمدّ القصيدة بطاقات فنية جديدة، ويضع أمثلة مضيئة أمام القراء. فالشخصيات المستدعاة من التاريخ الراهن خاضت - في عصرها - صراعات اجتماعية وسياسية قادتها إلى حتفها. ومن هنا فاعلية الذاكرة الثقافية في أنها تحمّل كل شخصية همّاً يختلف عن هموم غيرها. ومن ثم فإن الشاعر المعاصر عندما يتحدث من خلف قناعها، فإنه يتحدث عن معاناته وتجربته التي تشبه معاناة الشخصية التراثية وتجربتها. وبهذا يخرج من ذاتيته الضيقة المغلقة إلى التجربة القومية أو الإنسانية في فضائها الرحب.

2- الدوافع الثقافية:

تجلّت في تأثر الشاعر العربي المعاصر بالشعر العالمي، نتيجة الانفتاح الثقافي الذي أتاحته وسائل الإعلام الحديثة، وحركة الطباعة والنشر. ومن أبرز ما تأثر به شعراؤنا المعاصرون شعر ت. س. إليوت، وعلى الخصوص قصيدته (الأرض اليباب)،

---

[1] عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني - بيروت 1968، ص 35.
[2] ماثيسن - ت. س. إليوت: الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، مط العصرية - صيدا - بيروت 1965، ص 132.

وآراؤه النقدية، وعلى الخصوص نظريته في (المعادل الموضوعي) التي ظهرت عام 1919 كمصطلح نقدي، ونصّت على أن «الشعر ليس إطلاقاً لسراح الانفعال، ولكنه هروب من الانفعال، وليس الشعر تعبيراً عن الشخصية، ولكنه هروب من الشخصية»[1]، وأن «المعادل الموضوعي هو خلق جسم محدد، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان الذي يُراد التعبير عنه، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية، تحققت إثارة الوجدان»[2].

ومن الظواهر الجديدة التي تأثر بها شعراؤنا المعاصرون بالشعر الغربي الذي يتوخّى الموضوعية والتعبير غير المباشر: التوظيف الأسطوري في الشعر، واستخدام تقنية القناع في القصيدة، فالأدباء الغربيون «هم الذين أوحوا إلى كتّابنا وشعرائنا بالعودة إلى عالم الأساطير، سواء أرضوا أم رفضوا، لأن الدلائل كلها تشير إلى أن استخدام الشعراء العرب وتوظيفهم للأسطورة جاء نتيجة تأثرهم الواضح والمباشر بالكتّاب الغربيين، على الرغم من أن هذا التأثر لم يأتِ إلا متأخراً، وبفضل رواد حركة التجديد... الذين جاء تأثرهم إعجاباً ومحاكاة أول الأمر. ثم ما لبث أن تطور إلى الشكل الاستلهامي الجديد في الصياغة على يد رواد مدرسة الشعر الحر»[3].

وكما تأثر شعراؤنا المعاصرون، نتيجة احتكاكهم بالشعر الغربي، بتوظيف الأسطورة، فقد تأثروا بهم أيضاً في استخدام تقنية القناع في الشعر، رغبة في الموضوعية، وابتعاداً عن الذاتية. ولعل أول مَنْ استخدم تقنية القناع في الشعر الغربي هو الشاعر وليم بتلر ييتس[4]. لكن ظهوره في شعرنا المعاصر تأخر أكثر من نصف قرن عنه في الشعر الغربي[5]، فقد صرّح صلاح عبد الصبور مثلاً بتأثره باستخدام إليوت للقناع في شخصية (تيريزياس)[6].

3- الدوافع الاجتماعية والسياسية:

يكاد يُجمع الشعراء الحداثيون العرب المعاصرون على أن سيطرة الأنظمة القمعية، وانعدام الحريات، هو الذي دفعهم إلى التعبير الشعري غير المباشر، وبالتالي إلى اللجوء

---

[1] ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطفية الزيات - الأنجلو المصرية، ص 18.
[2] فائق متّى: إليوت، دار المعارف بمصر 1966، ص 29.
[3] عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي - بيروت 1984، ط2، ص21.
[4] انظر: فاضل ثامر: القناع الدرامي في الشعر، مجلة (الأقلام)، عدد 10 و11، عام 1981، ص73.
[5] انظر على سبيل المثال لا الحصر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر. وعبد الواحد لؤلؤة: البحث عن معنى.
[6] صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 3 / 185.

إلى الرموز، والأساطير، والأقنعة، يتحدثون من خلالها، ويحيلون إلى شخصياتها التي تصبح هي المسؤولة، وليسوا هم، وبذلك يتخلصون من المساءلة، ومن القمع السلطوي. إنهم يرغبون في تخليص العالم من فساده وشروره، ويرون أن المخلّص يجب أن يكون السلطة التي بيدها الترغيب والترهيب، والمنع والعطاء. ولكن المسؤولين سادرون في غيّهم، لا يهمّهم سوى ملء بطونهم وجيوبهم، ولهذا لجأ الشعراء، بوصفهم المثقفين، إلى الشخصيات التراثية، يتخذون منها أقنعة يتحدثون من خلالها، عما ينبغي أن يكون، يؤكد هذا قول بدر شاكر السيّاب: «لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته إلا الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤاه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل»[1]. و«كي لا يصبح الشاعر الحداثي (غاليليه) يتنكر للحقيقة، وكي لا يكون مثل (سقراط) الذي كشف عن أفكاره على نحو مباشر وصريح، فحكم عليه بالموت، فإنه يلتفّ على المجابهة المباشرة، وعلى التعبير المباشر... من خلال القناع... حيث يمكّن القناع الشاعر من اختراق أي من أنظمة التابو التي يرغب في اختراقها، ويقيه في الوقت نفسه سطوة التابو السلطوي، فيحول دونه والأذى والأخطار التي يمكن أن تقع عليه»[2].

فعندما تحاصر السلطةُ الشاعرَ فإنه يلجأ إلى استخدام وسائل تعبير غير مباشرة، كي يوصل تجربته الشعرية إلى الآخرين، وليحمي نفسه من البطش. ومن وسائل التعبير غير المباشر: الرموز، والأساطير، والأقنعة، تقية وتعمية وتغطية، يقول السياب مسوّغاً لجوءه إلى التوظيف الأسطوري: «كان الواقع السياسي هو أول ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر، اتخذت من الأساطير التي ما كان لزبانية نوري السعيد أن يفهموها، ستارًا لأغراضي تلك، كما استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم، ففي قصيدة (سربروس في بابل) هجوت قاسماً ونظامه أبشع هجاء، دون أن يفطن زبانيته لذلك، كما هجوت ذلك النظام في قصيدتي الأخرى (مدينة السندباد)»[3].

لقد فزع الشعراء المعاصرون إلى الماضي، هرباً من قسوة الحاضر وظلمه وقمعه، فرأوا في الماضي ملاذاً أميناً، وقد وحّدت هذه العودة بين شاعر اليوم وشاعر الماضي،

---

[1] بدر شاكر السيّاب: مجلة (شعر) بيروت - صيف 1957، ص 111.
[2] عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية - بيروت 1999، ص 191.
[3] عبد الجبار البصري: حواش على القصائد المرحلية في أدب السياب، مجلة (الأقلام)، ع12، س7، ص6.

وجعلت آلامهما وآمالهما واحدة، فخففوا بذلك من اغترابهم عن عصرهم، ومنحتهم هذه العودة قوة على مواجهة مشكلات الحاضر، و«لعل حرب حزيران 1967 كانت سبباً رئيساً في شيوع ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية في الشعر. وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة كانت موجودة، إلا أن الشاعر المعاصر أحس أن الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي، وزعزعت هويته، فازداد تشبثاً بجذوره القومية، علّها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزيمة العنيفة، أو تمنحه بعض العزاء والسلوى»[1]، فليس مصادفة إذن أن أول قصيدة رائعة نشرت بعد هزيمة 1967 هي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) للشاعر أمل دنقل، وهي واحدة من قصائد القناع التي استخدمت الشخصيات التراثية.

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر - طرابلس - ليبية 1978، ص 52.

الفصل الرابع

أصول القناع أو مصادره

يتداخل القناع مع الشخصيات التراثية، والمتخيّلة، ومع المونولوج الدرامي، والمرايا، والقرين... وسنعرض لهذا التداخل مع كل نوع من هذه الأنواع:

1- الشخصيات التراثية:

كل قناع هو استدعاء لشخصية تراثية أو معاصرة أو متخيلة. ولكن ليس كل استدعاء قناعاً، فقد يستدعي الشاعر الشخصية التراثية دون أن يحمّلها رؤيته الشعرية، وقد يكون الاستدعاء لضرورة ثقافية، أو للاعتصام بها، أو هرباً من وجه السلطة كما في قصيدة (جزيرة السندباد) لسليمان العيسى[1]، وقصيدة (موت المتنبي) لعبد الوهاب البياتي[2] التي يستدعي فيها البياتي المتنبي دون أن يتبنّى مواقفه أو يتخذه قناعاً.

2- الشخصيات المتخيّلة:

وأما الشخصيات المتخيّلة فليس لها وجود تاريخي أو واقعي، وإنما يخلقها الشاعر، ويعطيها من الصفات ما يريد. وقد يقع تحت تأثيرها فيما بعد، حين تصبح كأنها شخصية واقعية. ويرى بعض النقاد إنها والقناع شيء واحد، لأن الشخصية التاريخية التي يتخذها الشاعر قناعاً، ليست هي نفسها الشخصية التاريخية في التراث، وإنما يعيد الشاعر صياغتها وفق رؤيته الفكرية والفنية في شخصية متخيلة جديدة[3].

---

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشورى 1980، ص3 / 15.
[2] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص1 / 698.
[3] فاضل ثامر: القناع الدرامي في الشعر، مجلة (الأقلام) العراقية، ع 10 و11، عام 1981، ص75.

3- المونولوج الدرامي Dramatic Monologue

إن مصطلح Persona الذي استخدم في المسرح اليوناني القديم للدلالة على الشخصية والقناع في آن، قد استُدعي من قبل الشاعر عزرا باوند (1885-1973) للدلالة على صوت الشاعر الذي يُسمع في المونولوج الدرامي[1]. وإن عودة ظهور مصطلح (Persana) للدلالة على الشخصية / القناع قد ارتبطت بظهور مصطلح (المونولوج الدرامي) في وصف نمط معين من قصائد (براوننغ) و(تينسون) اللذين رغبا في إيجاد نوع من الشعر الموضوعي، ردّاً على الذاتية الرومانسية في الشعر، ورغبة في الوصول إلى الشعر الدرامي[2]، فقد أجرى (براوننغ) بعض قصائده على ألسنة شخصيات تاريخية، وبعضها على ألسنة شخصيات قصصية أو متخيّلة، واعتمد أسلوب السرد القصصي، وأسلوب الاستبطان. وفي كليهما قصد إلى إخفاء شخصيته وإبعادها عن القصيدة[3].

أما عزرا باوند فقد أطلق مصطلح (Persona) للدلالة على الشخصية الشعرية والقناع في آن. وأما الشاعر الإيرلندي: وليم بتلر ييتس (1865-1939) فقد اختار مصطلح Mask للدلالة على ما هو أبعد من مجرد الصوت المسموع في المونولوج الدرامي، وعلى الخصوص عندما أقام استخدامه للمصطلح على أساس نظرية صوفية/سيكولوجية/أسطورية، وعندما اعتمد نموذجاً ثنائياً للنفس الإنسانية يقوم على مبدأين متعارضين هما: الذاتية، والموضوعية، استقاهما من براوننغ.

وقد ذهب الشاعر الناقد ت. س. إليوت (1885-1965) في مقاله (أصوات الشعر الثلاثة) إلى أن الصوت الوحيد في القصيدة هو صوت الشاعر. ولكنه ينقسم إلى ثلاثة أصوات هي: صوت الشاعر متحدثاً إلى نفسه، وصوت الشاعر متحدثاً إلى جمهور، وصوت الشاعر خالقاً شخصية درامية، تتحدث بالنظم[4]. وقد أطلق إليوت اسم (المونولوج الدرامي) على صوت الشاعر متحدثاً إلى جمهور، حيث يلبس الشاعر لباس شخصية تاريخية أو روائية. ولعل هذا يمثل البذور الأولى للقناع[5].

لكن قصيدة القناع إذ تفترض وجود شخصية مستقلة عن شخصية الشاعر،

---

[1] موسوعة الشعر والشعرية - برنستون 1977 (برسونا).
[2] روبرت لانغبوم: شعر التجربة- المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، تر: علي كنعان، وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة - دمشق 1983، ص94.
[3] نفسه، ص97.
[4] ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية - د. ت، ص61.
[5] فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية- بغداد 1987، ص 251.

بخصائصها وملامحها، وإن كانت تشبهه وتمثله، إلا أنها تحيل إلى تاريخ واضح، مما لا ينطبق على المونولوج الذي ما هو إلا صوت الشاعر وقد لبس لبوس شخصية تاريخية أو روائية. فالشاعر - في المونولوج - يتزيّا بزي الشخصية، ولكنه في قصيدة القناع يتمسك بجوهر الشخصية التي تعبّر عنه، وهي في الوقت نفسه مستقلة عنه. فقصيدة البياتي (موت المتنبي) مثلاً هي قصيدة مونولوج درامي، وليست قصيدة قناع، لأن الشاعر فيها يوجّه خطابه إلى نفسه عبر شخصية المتنبي، والصوت المهيمن عليها هو صوت الشاعر البياتي الذي لبس لبوس المتنبي، ولكنه لم يضع قناع المتنبي، فظلّ المتكلم هو البياتي، والمخاطب هو المتنبي، بخلاف قصيدة القناع التي يندمج فيها الصوتان في صوت واحد هو صوت الشخصية التراثية المستدعاة، وهي تحكي عن نفسها بضمير المتكلم.

4- المرايا:

قد يكون مصطلح (المرآة) دينياً مرتبطاً بتصور التناسخ[لخ]، وقد يكون أدبياً مأخوذاً من مفهوم (الانعكاس) في النقد الأدبي، والذي كان يعدّ الأدب (مرآة) تنعكس عليها حياة الأفراد والجماعات...

وقد تناول إحسان عباس مفهوم (المرآة) في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، فرأى أنها أسلوب ينظر إلى الماضي، كما القناع، لكنها «أشد واقعية من القناع، وأكثر حياداً». وهي تصلح للماضي والحاضر، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي، و«لاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية. ولو أن شاعراً اتخذ غسان كنفاني قناعاً لما حسبناه يفعل شيئاً ذا بال، لأن غسان كنفاني شاهد على العصر، مثل الشاعر الذي اتخذ قناعاً، ولو أن شاعراً اتخذ قناعه من الأشياء، أي لو أنه مثلاً اتخذ أبا الهول قناعاً لتحول القناع إلى رمز أسطوري، وخرج من هذه الدائرة التي أتحدث عنها»[2].

ويرى عباس أن أسلوب (المرايا) يكاد يكون قاصِراً على أدونيس، فيشير إلى وجود عشرة أنواع من المرايا عند أدونيس، وهي: المرايا التاريخية، والرمزية، والمعاصرة، ومرايا المجسدات، ومرايا الشخصيات غير المحددة بزمان أو مكان،

[1] انظر: علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987، ص 84.
[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويتية 1978، ص 168.

والمرايا الزمانية، والمكانية، ومرايا الأشياء، والمجردات، والمرايا الأسطورية.

ومثال (القصيدة / المرآة) هي ديون (أغاني مهيار الدمشقي) الذي لجأ فيه أدونيس إلى شخصية تتقمص خواطره ونوازعه وتجسد حياته وتجربته هي شخصية (مهيار الديلمي). وعلى هذا فإن (أغاني مهيار الدمشقي) ليست قصيدة قناع، وإنما مقطوعات (مرايا) لكل مقطوعة رؤيتها الخاصة بها. وقد استدعى فيها شخصيات تاريخية (عمر بن الخطاب، وأبا نواس، وبشار بن برد، والحلاج). وتحدّث إليهم، وليس من خلالهم. وهذا ما أبعد فرصة بناء قصيدة قناع طويلة ذات رؤية شاملة على النحو الذي نجده في قصيدة (الصقر) مثلاً لأدونيس نفسه.

5- القرين:

هو المثيل أو النظير. وقد أشار إحسان عباس في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر[1] إلى مصطلح (الظلّ) The Shadow عند يونغ. كما أشار إلى (القرين) The Davble كمصدر من مصادر القناع، ومثّل له بقصيدة (الأخضر بن يوسف ومشاغله) لسعدي يوسف وفي جميع قصائده التي كرّسها لقرينه (الأخضر بن يوسف)[2]، ومنها:

نبيّ يقاسمني شقتي / يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب / وسرّ الليالي الطويله
وحين يجالسني وهو يبحث عن موضع الكوب على المائدة - وكانت فرنسية - من زجاج ومعدن
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة.

ولكن عباس لم يتعمّق تأصيل مفهوم القرين، مكتفياً برصد بعض خصائصه في قصيدتي سعدي يوسف وخليل حاوي (وجوه السندباد)، فرأى أن الأول يصوّر انفصام القرين عن ذات الشاعر، مع المشاركة بينهما في المسكن وشرب القهوة والحليب ولبس الملابس، وحتى الحبيبة، ورأى أن قصيدة الثاني (حاوي) تتفق مع قصيدة سعدي في تصوير الانفصام، حيث ترسم المفارقة بين وجهين: وجه أسمر طري، ووجه جارت عليه دمغة العمر السفيه. ولكنها تختلف عنها في أنها تؤكد الانفصال، على الرغم من سعيها للوصول إلى التطابق، ذلك أن القرين لا يتصرف بوصفه ناصحاً أو مشيراً

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، السابق، ص 73.
[2] سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (1952 - 1974)، مط الأديب - بغداد 1978، ص 168.

إيجابياً، وإنما بوصفه عدواً يقود صاحبه إلى الجسر، ويزيّن له الانتحار غرقاً في النهر. ثم يختفي فجأة، ملاشياً المزاوجة التي أقامها انبثاقه المفاجئ وملاشياً صاحبه في دوامة دوار، أو في سديم ضبابي.

6- الشعراء التموزيون:

في أواخر خمسينيات القرن العشرين مارس عدد من الشعراء كتابة نوع من القصائد، استخدموا فيها رموزاً أسطورية، مثل: تموز، والمسيح، والتنين، وبعل، ولعازر... إلخ، وترمز جميعها إلى فكرة البعث، وقد أطلق عليهم أسعد رزوق تسمية (الشعراء التموزيون)[1] نسبة إلى (تموز) إله الحياة النباتية في الأساطير السومرية، والذي يموت نصف العام فتمحل الأرض، ويعود إلى الحياة في النصف الثاني من العام فتزهر الأشجار والحقول. وقد أطلقت عليه التوراة اسم (أدونيس)، وكذلك أطلقت النصوص الإغريقية القديمة الاسم نفسه[2].

وقد أطلق على قصائدهم اسم (قصائد التوحّد)، لأن الشاعر يوحد في قصيدته بين ذاته وبين رمزه[3]، وما التوحّد إلا بداية لقصيدة القناع، لأن الشاعر في حالتي التوحد والقناع يقول ما يريد من خلال رمزه، بصورة غير مباشرة[4]، يتجلّى ذلك في بعض قصائد السياب التي هي قناع توحّد، وفي الوقت نفسه قصائد قناع، كما في قصائده: المسيح بعد الصلب، وتموز جيكور، وغيرهما. فقد وجد في أسطورة (تموز)، وفي قصة الصلب، مصدراً من مصادر الخصب والانبعاث، مثلما وجد أدونيس في أسطورة (الفينيق) الطائر الخرافي الذي يحترق، لينبعث من رماده فينيق جديد. ففي قصيدة السياب (المسيح بعد الصلب)، وهي من أولى قصائد القناع في الشعر العربي المعاصر، حاول السياب فيها أن يقنّع معاناته السياسية والوجودية، فاستخدم شخصية (المسيح) قناعاً ولعله متأثر بهذا بشعر إليوت، وما فيه من تناصّ ثقافي وإنساني، فيقول على لسان المسيح:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواحٍ طويل تسفّ النخيل
والخطىً وهي تنأى، إذن فالجراح

---

[1] أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر- الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق - بيروت 1959.
[2] لطفي الخوري: معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية - بغداد 1991، ص 28.
[3] نذير العظمة: الحركة التموزية في الشعر، وتأثير ت. س. إليوت في السيّاب، تر: سامي محرر، مجلة (الأقلام) العراقية - العدد الأول عام 1985، ص 5.
[4] عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، وزارة الثقافة - بغداد 1978، ص 128.

والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني

وهكذا نجد الشعراء التموزيين هم الباذرون بذرة القناع في الشعر العربي المعاصر المأخوذة أصلاً عن قصيدة (التوحّد) التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينيات، ولاسيما عند بدر شاكر السياب.

الفصل الخامس

القناع في النقد الأدبي

سوف نعرض للقناع في النقد الغربي، منذ مراحله الأسطورية، ثم التمثيلية، وحتى نظرية ت. س. إليوت في (المعادل الموضوعي)، ومن ثم نعرض للقناع في النقد العربي لدى الشعراء والنقاد.

1- القناع في النقد الغربي:

ساعد القناع الطوطمي والأسطوري، في المرحلتين السحرية والأسطورية، على الإيحاء بالسلطة المعنوية للقوى الخفية، وعلى تجسيد المجردات. فكان القناع أداة وعي الإنسان في سيطرته على الطبيعة، فما إن يرتدي الإنسان القناع حتى يخرج من شخصيته، ويدخل في شخصية أخرى يعتقد أنه أصبح هو ذاتها، كما يعتقد الآخرون - في العالم البدائي - أنه المخلوق الذي يمثله، دون أن يفصلوا بين الذات والقناع.

كما ارتدت «الآلهة» - في العصر الأسطوري - الأقنعة التي تناسبها: فـ (زيوس) Zeus مثلاً يأتي (أوربة) Europa في هيئة ثور أبيض، ويأتي (ديانا) Dana في هيئة مطر من ذهب، ويأتي (ليديا) Leda في هيئة بجع جميل. وهذا يدل على أن «الآلهة» تغيّر هيئاتها وأقنعتها بالشكل الذي تريده. وهذه الأقنعة أو التحولات ما هي إلا صورة عن أشواق البشر إلى ما يعجزون عن الوصول إليه.

وفي مرحلة تالية ارتدى الملوك والأمراء الأقنعة، أو تخفّوا خلفها، تحقيقاً لمآربهم: فـ(أوليس) تقمّص شخصية فلاح مجنون يحرث البحر، ويقول: أزرع ملحاً وأحصد سمكاً[1]، و(كُليب) المطالب بثأر أبيه يتقمّص شخصية مهرّج، فيركب قصبة،

[1] هوميروس: الإلياذة، دار العودة - بيروت 1985، ص 41.

ويحمل دبوساً من خشب، ولكنه يخفي سيفه تحت ثيابه المصنوعة من جلود الثعالب والذئاب[1]، بل إن اسم (كُليب) ذاته هو (قناع) طوطمي يرتديه الملك وائل بن ربيعة، وكذلك اسم ابنه الهجرس (الجرو)، وابنته (اليمامة)، فكلها أسماء طوطمية.

وقد وظّف المسرح الشعري الإغريقي القديم (القناع) أداةً لقول الرؤية المناقضة للسائد، فقد تمكّن (اسخيلوس) و(يوربيدس) أن يخترقا المقدس من خلال أقنعة (بروميثيوس)، و(آغاممنون) وغيرهما، في وقت حُكم فيه بالموت على سقراط الذي اتّهم بالإلحاد وإفساد الشبيبة.

ثم ارتدى الممثل المسرحي (القناع) الذي مكّنه من أداء أكثر من دور، ومكّن الرجال من أداء أدوار النساء، ومن تجسيد الشخصيات المجردة كالعنف والعدالة، وتضخيم الصوت والصورة.

وفي عام 1914 أطلق عزرا باوند (1885-1973) مصطلح Persona للدلالة على الشخصية والقناع... أما وليم بتلر ييتس (1865-1939) فقد اختار مصطلح (القناع) Mask للدلالة على ما هو أبعد من مجرد الصوت المسموع في المونولوج الدرامي، ولأنه كان يعتقد أن الفن ليس تعبيراً عن الذات، بل هو بحث عن الجمال الموضوعي الذي هو نقيض الذات، فقد انطوى فهمه لمصطلح (القناع) على أبعاد أرواحية وأسطورية وصوفية ونفسية...

ثم لعبت نظرية (المعادل الموضوعي) لـ ت. س. إليوت دوراً كبيراً في توجيه الشاعر الحداثي، فقد هدته إلى العثور على قصيدة (القناع)، وعلى الأشكال القابلة للتجسيد في الشعر، ولاسيما البعد عن الذاتية والمباشرة، إلى بناء فني مستقل عن الشاعر. وإلى إيجاد قصيدة مستقلة عن صاحبها، لها حياتها الخاصة بها، من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية في الشعر. وتنصّ نظرية (المعادل الموضوعي) الإليوتية على أن «الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تتمثل في العثور على (معادل موضوعي)، أو بعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء، أو على حالة، أو على سلسلة من الأحداث التي ستكون هي الصيغة التي تحتوي تلك العاطفة الاستثنائية، فإذا ما أُعطيت الحقائق الخارجية التي لا بدّ أن تجيء في سياق تجربة حسية، فإن العاطفة سرعان ما تُستثار»[2].

---

[1] سيرة الزير سالم، بيروت 1981، ص 18.

[2] T.S. Eliot: Selected essay 14 ed 1964, p.124.

ويؤكد إليوت أن الصوت المهيمن في (المونولوج الدرامي) هو الصوت الثاني من أصوات الشعر الثلاثة، أي صوت الشاعر متحدثاً إلى الآخرين من خلال (قناع)، ومتقمصاً شخصية أخرى.

وقد تأثر شعراؤنا المعاصرون بهذه الآراء، فتعريف الشاعر عبد الوهاب البياتي للشعر هو تنويع على (المعادل الموضوعي) الإليوتي، فهو يقول: «إن القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي أنه يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى فيها أكثر الشعر العربي»[1]. وكذلك يؤكد صلاح عبد الصبور أن «استخدام (تريزياس) عند إليوت قاده إلى (عالم الدراما الشعرية)»[2]. وأنه كتب قصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) في ضوء النموذج الذي اهتدى إليه إليوت في قصيدته (الأرض اليباب)، وأن قصيدة القناع كانت مدخله إلى عالم الدراما الشعرية[3].

وهكذا فإن الشاعر الحداثي لم يعد مكشوفاً كما كان في القصيدة الغنائية، بل أصبح متخفياً وراء عمله الشعري، خلف الأقنعة التاريخية أو الأسطورية... مما يُضفي على عمله الشعري موضوعية درامية ورمزية. إضافة إلى أن (القناع) يعطي الشاعر القديم استمراراً في الزمان، ويعطي الشاعر المعاصر عودة إلى الماضي، بحيث يصبح الشاعر القديم (المعري مثلاً) شاعراً معاصراً من خلال الشاعر الذي استمر من خلاله (البياتي مثلاً).

2- القناع في النقد العربي:

لعل أول إشارة غير مباشرة إلى القناع وردت على غلاف ديوان أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي) الصادر عام 1961، والتي كتبتها خالدة سعيد (زوجة الشاعر أدونيس) قالت فيها: «في أغاني مهيار الدمشقي يلجأ علي أحمد سعيد (أدونيس إلى طريقة جديدة في التعبير الشعري هي إبداع شخصية جديدة تتقمصّ خواطره ومشكلاته ونوازعه، وتجسّد حياته وتجربته، وهي شخصية مهيار الدمشقي»[4].

ولكن أحداً من الشعراء والنقاد لم يحفل بهذه الإشارة حتى عام 1966 حيث

---

[1] عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني - بيروت 1968، ص35. وديوانه، دار العودة - بيروت 1972، ص2 / 37.

[2] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 100.

[3] نفسه، ص 102.

[4] غلاف ديوان أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي)، بيروت 1961. وانظر: خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة - بيروت 1979، ص121.

نشر الناقد إحسان عباس مقالتيه: (الصورة الأخرى في شعر البياتي)[1] و(أبو ذرّ في وجه الأزمات الثلاث)[2]. استلهم فيهما: إليوت، ويونغ، وفراي. ولكنه لم يستخدم مصطلح (القناع)، بل استخدم مصطلحات رديفة له من مثل: الرمز الكبير، والنموذج الكبير، والصورة الكبرى، للدلالة على توظيف لشاعر للرموز التاريخية كالحلاج والمعري والخيّام وغيرهم، والأسطورية كبروميثيوس، وسيزيف وغيرهما، والمبتدعه كعائشة، وذلك في قصائد البياتي: محنة أبي العلاء، والذي يأتي ولا يأتي، ومأساة الحلاج...

وقد لاحظ عباس أن (الخيّام التاريخي) يختلف عن (خيّام) البياتي في الذي (يأتي ولا يأتي)، فقال: «إن صلة السيرة الباطنية بالخيّام التاريخي ليست قوية»، كما أن (المعري) التاريخي يختلف عن (المعري) الرمز. ولكن قصيدة (حسرة في بغداد) جسّدت «صورة عجيبة اتحد فيها الشاعر وأبو العلاء اتحاداً يكون تاماً»، حيث تواشج حنين المعري للمعرة بحنين البياتي لبغداد، وتداخلت الأزمنة والأمكنة، وأسقط الماضي على الحاضر، والحاضر على الماضي، واتحد الشاعر بالشخصية التراثية المستدعاة، مما يجعل القصيدة (قصيدة قناع) بحقّ، وإن لم تسمّ باسمها.

ثم لاحظ عباس أن البياتي الذي يختفي وراء (رموزه): «قد يتدخل أحياناً بنفسه في توجيه السياق العام»، كما فعل في قصيدة (محنة أبي العلاء) حيث تحدث بنفسه عن أبي العلاء، وكأن البناء الشعري لم يسعفه على الاستمرار في الصورة الدرامية حتى نهايتها. وهذا التدخل يفضي إلى إلغاء الغيرية، ويحيل الرمز إلى حيلة بلاغية، فلا تعود القصيدة تقول سيرة ذاتية لرمز ينمو من داخلها، وإنما تتشطر على نفسها بين وجودين يشطران الرمز على نفسه.

وهكذا يبدو إحسان عباس مقارباً مفهوم (القناع) عندما جاء بمرادفاته، وإن لم يسمّه. ولكنه، بعد اثنتي عشرة سنة، جاء بثلاثة مصطلحات، في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر (1978)، هي: القناع، والمرآة، والقرين.

فـ (القناع) يمثل شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر من خلالها. ولعل البياتي أكثر الشعراء المعاصرين لجوءاً إلى هذه الوسيلة عن وعي عامد، ولهذا نجده يقول: «حاولت أن أقدم البطل النموذجي في

---

[1] إحسان عباس: الصورة الأخرى في شعر البياتي، مجلة (الآداب) البيروتية - آذار 1966.
[2] إحسان عباس: أبو ذر في وجه الأزمات الثلاث، مجلة (الآداب) البيروتية - نيسان 1966.

عصرنا هذا وفي كل العصور (في موقفه النهائي)، وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصية النموذجية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي»[1].

و(القناع) عند البياتي يشمل الأشخاص (الحلاج، والمعري، والخيّام، وطرفة، وأبا نواس، وهاملت، وناظم حكمت)، كما يشمل المدن (بابل، ودمشق، ونيسابور، ومدريد، وغرناطة...) وقد مثّل له إحسان عباس بقصيدة (محنة أبي العلاء) للبياتي، وبأقنعة أدونيس (مهيار الدمشقي، وصقر قريش)...

وفي تعريفه (للمرآة) رأى إحسان عباس أن المرآة من الوجهة النظرية أشد واقعية من القناع، وأكثر حياداً، لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعيّنة على شكل صورة أمينة للأصل، ولكنها صورة ذاتية. والمرآة أوسع مجالاً من القناع، لأنها تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص، بينما لا يصلح القناع إلا للماضي، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية. ورأى أن هذا الأسلوب من النظر إلى الماضي يكاد يكون قاصراً على أدونيس، فيشير إلى عشرة أنواع من المرايا عنده.

وفي تعريفه (للقرين) أشار إلى مصطلح (يونغ) في (الظل)، ووجد مثالاً له في قصيدة سعدي يوسف (الأخضر بن يوسف ومشاغله).

وفي عام 1968 أصدر عبد الوهاب البياتي كتابه (تجربتي الشعرية) فكان أول مَنْ أشار إلى (القناع) مصطلحاً نقدياً. وقد عرّفه بقوله: «إنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل. إن القصيدة، في مثل هذه الحالة، عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان هو خالقها، لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي»[2].

ثم يقول البياتي إن المعاناة والثورة المضادة التي شملت العالم، والرحيل المستمر من منفى إلى منفى... كل ذلك قاده إلى «إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبّر

---

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 2 / 409.

[2] عبد الوهاب البياتي - تجربتي الشعرية - منشورات نزار قباني - بيروت 1968، ص35، وديوانه - دار العودة - بيروت 1972، ص37-38.

عنه. لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر. وتطلّب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة. وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار، وبعض كتب التاريخ للتعبير من خلال (قناع) عن المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور. ولم يكن هذا الاختيار طارئاً عليّ، لقد كان نتيجة رحلة طويلة مضنية بدأتها منذ شخصية (الجوّاب) و(المتمرد الثوري) اللامنتمي في (أباريق مهشمة) إلى شخصية (الثوري المنتمي) في (المجد للأطفال والزيتون)، و(أشعار في المنفى) و(عشرون قصيدة من برلين) و(كلمات لا تموت) إلى شخصية (الثوري في الثورة المستمرة)، في (النار والكلمات)، و(سفر الفقر والثورة)، و(الذي يأتي ولا يأتي) و(الموت في الحياة)»[1].

والملاحظ أن البياتي يستعين بنظرية إليوت في (المعادل الموضوعي)، وأنه يميّز بين (القناع) و(الشخصية الشعرية)، ويرى أن النقاد أخطأوا حين ألحقوا قصيدة (موت المتنبي) بقصائد القناع، لأنها قصيدة (الشخصية الشعرية) التي ليست قناعاً، لأنه يغلب عليها الأسلوب القصصي، ولأن البياتي لم يلبس فيها قناع المتنبي، ولكنه صوّر فيها قصة حياة المتنبي الفاجعة، بطريقة درامية وتأثرية، أي أنه لم يتبنّ مواقف المتنبي، ولم يتكلم من خلال شخصيته.

وقد اشترط البياتي في (القناع) أن يكون معبراً عما يريد الشاعر التعبير عنه، وذلك بالبحث عن سمتي: الحداثة، والتجدد في الشخصية المختارة للتعبير، فإن لم تكن الشخصية قادرة على أن تعبّر عن هموم الإنسان المعاصر كما عبّرت عن هموم إنسان عصرها، فإنها لا تصلح أن تكون قناعاً يتحدث الشاعر المعاصر من خلاله عن معاناته. ومن هنا تأتي الصعوبة، والسقوط الفني، ذلك أنه ليست كل الشخصيات الأسطورية والتاريخية مالكة لمؤهلات التعبير، أو قادرة على تجاوز عصرها، أو أنها ذات موقف نموذجي من قضايا الإنسان والعالم[2].

وفي عام 1969 أصدر صلاح عبد الصبور كتابه (حياتي في الشعر) أشار فيه إلى استخدامه القناع، حيث قال: «كتبت في عام 1961 قصيدتي (مذكرات الملك

---

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، السابق، ص 36-37.
[2] انظر كتابنا: الحداثة الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1995، ص 136-139.

عجيب بن الخصيب) واضعاً قناع شخصية فولكلورية، لكي أتحدث من ورائه عن بعض شواغلي الفكرية»[1]. كما أشار إلى استخدامه القناع أيضاً في قصيدته (بشر الحافي) فقال: «هي قصيدة قناع أخرى استدعاها سطر واحد قرأته عن بشر الحافي في أحد كتب الطبقات». ثم أصبح القناع مدخله إلى عالم الدراما الشعرية، مثلما فعل أستاذه ت. س. إليوت من قبل.

وفي العام نفسه نشر فاضل ثامر مقاله (وجه البياتي عبر الخيّام)[2]، استعرض فيه آراء البياتي في القناع التي ذكرها في كتابه (تجربتي الشعرية)، ثم تحدث عن ديوان البياتي (الموت في الحياة) الذي استخدم فيه قناع الخيّام فرأى أن «معالجة البياتي جاءت منطلقة من رؤيا غنائية، بحيث أصبحت بعض المقطوعات مجرد تأملات ذاتية غنائية، تعّبر عن ذات الشاعر نفسها، ولا تمتلك - كما كان متوقعاً لها - ذلك الاستقلال والتجرد من ذات الشاعر. كما أنه لم يستطع أن يقدم لنا ذلك الوجود الموضوعي المستقل لشخصية الخيّام، بل إن وجه البياتي كشاعر غنائي ظل يطل علينا في معظم تجارب الديوان، مبرهناً على حضوره الذاتي، ومخفياً صوت الخيّام ورؤاه».

ولاحظ ثامر أن البياتي لم يستخدم قناعاً واحداً هو الخيّام، وإنما استخدم عدداً من الأقنعة: ديك الجن، وأبا فراس، ولوركا، وطرفة بن العبد، والاسكندر المقدوني، وبابل، ونيسابور، والفرات... في معالجات مستقلة أفضت به إلى «أن وجوه أقنعة الموتى والأحياء تداخلت»، وأن البياتي ظل أسير صوته الغنائي أساساً، حيث تفتقد الشخصية وجودها الموضوعي المستقل، وتحققها الدرامي التاريخي، وحيث بدا ديوانه (الموت في الحياة) مجموعة قصائد مستقلة، استخدم في بعضها الأقنعة الفنية، ولكنه لم يستطع أن يوفر الوحدة الفنية للديوان، لتجعل منه قصيدة طويلة واحدة. ولكنه أجاد إحكام صنعته الفنية حين استخدم الخيّام قناعاً فنياً في ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي)، ثم تحوّل هذا القناع إلى شخصية مسرحية لها استقلالها الدرامي المتكامل في مسرحيته (محاكمة في نيسابور) حيث قدّم البياتي عملاً درامياً ثميناً على الرغم من أن صوته الغنائي ظل يعلو أحياناً حتى في عمله الدرامي. وهذا بتأثير عاملين: ترسبات الشاعر الغنائي، ورغبته في إسقاط تجربة الخيّام على العالم المعاصر، وانسحابها على تجربة

---

[1] صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1977، ص 3 / 185.

[2] فاضل ثامر: وجه البياتي عبر الخيّام، مجلة (الأقلام) العراقية، عدد 6 عام 1969. ومجلة الكلمة، عدد تموز 1969. ثم ضمّها إلى كتابه: معالم جديدة في أدبنا العربي المعاصر، بغداد 1975.

الشاعر بالذات، فهو كشاعر غنائي يصعب عليه التخلص من ذاته.

وفي عام 1981 نشر فاضل ثامر مقاله (القناع الدرامي والشعر)[1] تبنّى فيها مفهوم القناع عند البياتي وصلاح عبد الصبور، وعرض تحليل خلدون الشمعة لقصيدة البياتي (عين الشمس...)، كما عرض آراء النقاد والشعراء الغربيين في قصيدة القناع: (بيتس) حول النفس والنفس المضادة، و(كولن ولسون) الذي أشار إلى أن بيتس يؤمن بأن الشاعر يجب أن يرتدي قناعاً مؤلفاً من نفسه المضادة وقاية لنفسه، و(باوند) من خلال الطبيعة اللاشخصية بالنظر إلى (أنا) الشاعر، و(أنا) الشخصية التاريخية، و(ت. س. إليوت) الذي مارس القناع نظرياً وتطبيقياً في الشعر والدراما. وقد نجح في الاختفاء خلف الأقنعة التاريخية التي خلقها على طريق الخلق الدرامي الموضوعي الذي كان يتجه إليه، والذي بلغ ذروته في مسرحياته الشعرية اللاحقة فيما بعد وبخاصة في (جريمة قتل في الكاتدرائية).

وفي عام 1973 أصدر صبري حافظ كتابه: الرحيل إلى مدن الحلم[2] رأى فيه أن البياتي تقمّص مجموعة من الأقنعة، وأن القناع «هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدوده الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها».

ومن الواضح أن حافظ يستعيد هنا كلمات البياتي في تعريفه للقناع في كتابه (تجربتي الشعرية). ولكنه يرى أن رحلة البياتي مع الأقنعة بدأت بقصيدة (موت المتنبي) في ديوان (النار والكلمات)، وأنها كان مضطربة قلقة، لكنها ما لبثت أن تجاوزت تعثرات البداية، وغامرت بالقصيدة في آفاق مدهشة منذ (الذي يأتي ولا يأتي) حتى (الكتابة على الطين). ففي البداية كانت التجربة الشعرية تتأرجح بين أن تكون سرداً لصراع المتنبي مع السلطة، أو دخولاً تحت جلد الشخصية، ورؤية عالمنا من خلف قناعها. ثم أخذ القناع يستكمل ملامحه في قصائده: (عذاب الحلاج) حيث اندغم فيها صوتا الحلاج / والبياتي، فأظهر عذابهما وصلبهما، وفي (محنة أبي العلاء) التي يعانق الرفض فيها البوح، والثورة القعود. فإذا كان البياتي قد جعل الرحيل إلى المنافي وسيلته إلى الاحتجاج على فساد العالم، فإن قناعه (رهين المحبسين) قد جعل قعوده رفضاً واحتجاجاً على هذا الفساد. ثم بلغ البياتي ذروة الإجادة الفنية في قصيدته / الديوان

---

[1] فاضل ثامر: القناع الدرامي والشعر، مجلة (الأقلام) العراقية، عدد 11-12، عام 1981.
[2] صبري حافظ: الرحيل إلى مدن الحلم، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1973.

(الذي يأتي ولا يأتي) أو السيرة الذاتية لحياة عمر الخيّام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي، فقد عاش الخيّام حياته باحثاً عن الذات وعن المعرفة حتى أضناه البحث.

وفي العام التالي (1974) أصدر خلدون الشمعة كتابه (الشمس والعنقاء)[1] درس فيه قصيدة البياتي (عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق) دون أن يشير إلى مفهوم القناع أو يضع تعريفاً له. ولكنه رأى في هذه القصيدة «استعارة ذكية صوفية كاستكناه لشخصية ابن عربي، وهي ليست استعادة تاريخية، وإنما هي خلق أسطوري بدلالات معاصرة، وبلغة مستمدة من (ترجمان الأشواق)، وذلك لأن الشاعر لا يقوم هنا بتصور شخصية تاريخية يمنحها الحياة، وإنما يمارس عملاً من أعمال التلبّس، ويقصد به (التقنّع).

وفي عام 1975 نشر جبرا إبراهيم جبرا مقالته (الشاعر بطلاً عبر التناقضات)[2] درس فيها ديوان أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي) دون أن يشير إلى مصطلح القناع الذي اتخذه أدونيس من مهيار، بل استخدم مصطلحاً آخر هو (الشخصية) على الرغم من شيوع مصطلح (القناع) آنذاك. ورأى أن شخصية (مهيار الدمشقي) تختلف عن الشخصية التاريخية حاملة الاسم مما ينحرف كثيراً عن مفهوم القناع، فلا توجد شخصية بهذا الاسم. وكأنها اختراع من أدونيس، لذلك تلاشى مفهوم القناع في صوغ الشخصية، أي أنها لا تُستعاد ما دامت مخيلة الشاعر أدونيس هي التي أنجبتها.

وفي العام نفسه (1975) أصدر أنس داود كتابه (الأسطورة في الشعر العربي الحديث)[3] تعرّض في فصل منه (توظيف الأسطورة في بناء القصيدة) لظاهرة التقنّع في الشعر دون أن يذكر اسمها. وناقش على ضوئها قصيدة الشابي (نشيد الجبار، أو هكذا غنّى بروميثيوس)، فتوصّل إلى أن الشابي لم يبلغ درجة تصوير نموذج أسطوري أو تاريخي يكون قناعاً فنياً له.

وفي عام 1978 أصدر علي عشري زايد كتابه: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر[4] تحدّث في فصل منه عن (موقف الشاعر من الشخصية

---

[1] خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1974.
[2] جبرا إبراهيم جبرا - في كتابه: النار والجوهر، دار القدس - بيروت 1975، ص 77.
[3] أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية - د. ت. م.
[4] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر - طرابلس - ليبية 1978.

المستخدمة)، فرأى أن ذلك يقع في ثلاثة مواقف هي: موقف الشاعر متحدثاً من خلال الشخصية، وموقف الشاعر متحدثاً إلى الشخصية، وموقف الشاعر متحدثاً عن الشخصية، وما يهمنا هنا هو الموقف الأول.

فأما الموقف الأول (الشاعر متحدثاً من خلال الشخصية) فيتخذ فيه الشاعر من الشخصية هذا الموقف حين يحس أن صلته بها قد بلغت حدّ الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة - بملامحها التراثية - على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتّحد بها، ويتحدّث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضفياً عليها ملامحه، ومستعيراً لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو - في الوقت نفسه - الشاعر والشخصية معاً. وهذا الموقف هو (القناع). صحيح أن الناقد لم يتحدث عن القناع بشكل مباشر، ولكنه تحدث عنه من خلال بدائله: مواقف الشعراء من خلال الشخصية المستخدمة. ومثّل لذلك بقصيدة البياتي (عذاب الحلاّج) في ديوانه (سِفر الفقر والثورة) حيث استعار البياتي شخصية الحلاج، وانتحل لنفسه من ملامح الحلاج ما يتلاءم وطبيعة تجربته. وليس غريباً أن يتكلم شاعر ثوري من خلال صوفي، فللحلاج أفكاره في إصلاح المجتمع، نابعة من توقه إلى الكمال المطلق. وقد التفت حوله العامة والفقراء الذين كان يعطيهم زاد الأمل. وقد تعذّب الحلاج، وصُلب في سبيل فكرته، إيماناً منه بأن الاستشهاد في سبيل الفكرة هو الذي يمنحها وصاحبها الخلود.

وقد أحس البياتي أن هذه الملامح من شخصية الحلاج تعبّر عن جوانب من تجربته هو، فقد تبنّى القضايا الاجتماعية، وسخّر شعره للدفاع عن آمال الكادحين وآلامهم، وتحمّل في سبيل مبادئه كثيراً من عنت السلطان، فنفي، وشرّد. ولأن سلاح الحلاج والبياتي هو الكلمة، فقد انتحل البياتي شخصية الحلاج، واتخذ منه قناعاً يعبّر من خلاله عن أفكاره ومبادئه، مستخدماً ضمير المتكلم الذي يدلّ على اتحاده بشخصية الحلاج إلى حدّ الفناء فيها:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبزَ الجياع الكادحين زُمَرُ الذئاب
الفقراء منحوني هذه الأسمال، وهذه الأقوال
... واندفع القضاة والشهود والسيّاف
فأحرقوا لساني، ونهبوا بستاني
... أوصال جسمي قطعوها، أحرقوها، نثروا رمادها في الريح
أوصال جسمي أصبحت سماد في غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقي، وعاشقي

وفي عام 1981 نشر جابر عصفور مقاله (أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي)[1] عرّف فيه القناع بدقّة، فقال: «القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالباً ما يتمثّل القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديماً متميزاً يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقاتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع، وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يُخيّل إلينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية. ولكننا ندرك شيئاً فشيئاً أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة.

ويؤكد عصفور أن القناع هو محصلة العلاقة بين صوتي الشاعر والشخصية، فيرى أن القناع ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في ذات الوقت: ينطق صوت الشاعر من خلال الشخصية التي استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة ليتلفظ بها ما يريد، ولكن القناع - في الوقت نفسه - لا ينطق صوت الشاعر، لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة، وليس صوت الشاعر، ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا ولا ذاك، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً.

وفي العام التالي (1982) أصدر محسن أطيمش كتابه (دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) خصّ فيه القناع بفصل رأى فيه أن قصيدة القناع هي «وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر، يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير... كما تنتمي قصيدة القناع إلى الأداء الدرامي، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمّصها أو يتحد بها أو يخلقها خلقاً جديداً، وسيحمّلها آراءه ومواقفه تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحي به».

ومن الواضح أن اطيمش لم يضف جديداً إلى المعالجات السابقة.

---

[1] جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقي، مجلة (فصول) القاهرية، العدد 4، عام 1981.

وفي عام 1986 أصدر محيي الدين صبحي كتابه (الرؤيا في شعر البياتي)[1] صنّف فيه حياة البياتي الشعرية في ثلاث مراحل: مرحلة (الثوري اللامنتمي)، ومرحلة (الثوري المنتمي)، ومرحلة (الثوري في الثورة). وفي هذه المرحلة الأخيرة كتب البياتي قصائد القناع، «ولما كان البياتي لا يريد أن يتحدث بلسانه وصوته مباشرة، فقد استخدم القناع وسيلة لتقديم ما لدى الآخرين بأصواتهم، فتجنّب بذلك الذاتية والتعليمية والمباشرة». ثم استعرض صبحي مقولات البياتي نفسه في القناع. ورأى أن البياتي إذا كان قد أكثر من ذكر الأقنعة المعاصرة (جيفارا، بيكاسو، همنغواي، مالك حداد، ألبير كامي، ناظم حكمت...) فإن معظم القصائد المتصلة بهؤلاء ليست أقنعة، وإنما عمد البياتي إلى انتقاء حادثة من حياة الأديب. أو قطعة من أدبه، فركّز عل موقف معين تميزت به الشخصية التي تدور حولها القصيدة. وفي مرحلة تالية توجه البياتي نحو توظيف (القناع الشمولي) من خلال فرد (الخيّام) في قصيدة البياتي (سيرة ذاتية لحياة عمر الخيّام) في ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي). كما سمّى قصائد البياتي في الخيّام، ولوركا، وديك الجن في ديوان (الموت في الحياة) (القناع المتعدد طلباً للوحدة).

ومن الواضح أن صبحي أراد الاجتهاد. ولكنه لم يأتِ بجديد، فتقسيمه الأقنعة إلى: شمولية ومتعددة يحبطه عدم اعترافه بأقنعة الشخصيات المعاصرة.

وفي العام نفسه (1986) أصدر علي حداد كتابه (أثر التراث في الشعر العراقي الحديث) ناقش فيه مصطلح (القناع) في ضوء علاقته بالتراث، ورأى أنه أسلوب سعى إليه الشعراء لتطوير أساليبهم الفنية «حين اكتشفوا أن باستطاعتهم تقديم الشخصية على نحو جديد، يجعلهم قادرين على الاختفاء وراء صورتها التاريخية، ليحمّلوها أفكارهم ومواقفهم المعاصرة، فكان ذلك هو أسلوب القناع.

وفي العام التالي (1987) أصدر محمد جابر قميحة كتابه (التراث الإنساني في شعر أمل دنقل) تحدّث فيه عن الدافع إلى استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر، للتعبير عن أفكار الشاعر المعاصر، فردّه إلى خوف الشاعر من السلطة، مما يجعله يتوارى خلف (القناع) التراثي. ثم لخّص خصائص القناع في أنه: شخصية تاريخية من الماضي، فمنع صلاحية استخدام الشخصية المعاصرة قناعاً. ورأى أن القناع هو الشاعر، وهو مستقل عن الشاعر: فهو الشاعر لأنه يعبر عن آرائه وأفكاره، ولكن على لسان شخصية تاريخية، وهو مستقل عن الشاعر لأنه لا يصرّح بأنه هو المتكلم،

[1] محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1986.

وإلا فقد القناع قيمته وقدرته على العطاء الرمزي. واشترط أن يكون القناع شخصية تاريخية تسمح بتحمل الأفكار التي يريد الشاعر التعبير عنها، وأن تكون لها جذور وحضور في نفس المتلقي، ما يجعلها جديرة بالاضطلاع بهذا الدور.

ويبدو أن (القناع) قد أصبح ظاهرة معروفة ومألوفة في الشعر والنقد العربي في العقد الأخير من القرن العشرين، ففي عام 1991 أصدر خليل الموسى كتابه (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر)[1]، تناول فيه مصطلح (القناع) بشكل عابر، وقال عن قصيدة السيّاب (رحل النهار) إن الشاعر هنا يستدعي السندباد البحري من (ألف ليلة وليلة)، ويتقمّص شخصيته ويتوحّد به، ويستعير وجهه قناعاً، ويغيّر بعض ملامحه التراثية، ويلقي على القناع تجربته الشخصية القاسية، فإذا هو سندباد جديد، لا يشبه سندباد ألف ليلة وليلة إلا في تنقله من مكان إلى آخر. وإذا كان السندباد التراثي يعاني الأهوال، ويتعرض للموت في كل رحلة من رحلاته السبع، فإنه يعود بعدها منتصراً محمّلاً بالكنوز والغنائم، ولكن وجه السندباد في قصيدة السياب مهزوم، لأن الأهوال انتصرت عليه، ولأن الأقدار هزمته، وأسرته آلهة البحار، ولا يملك، وهو في قبضة الموت، إلا أن يردد مع العواصف والرعود، بصوت يقيني جنائزي: هو لن يعود، هو لن يعود.

ثم أصدر الموسى كتابه (بنية القصيدة العربية المعاصرة) عام 2003[2]، وهو رسالته للدكتوراه التي تقدم بها إلى جامعة حلب، عرض في فصل منه (بنية القناع) عرّف فيه القناع لغة واصطلاحاً، ثم تحدّث عن تحولات مصطلح القناع وعلاقاته، وعن قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، وعن العيوب الفنية في استخدام القناع.

وفي عام 1995 أصدر سامح الرواشدة كتابه (القناع في الشعر العربي الحديث)[3] وهو أول كتاب مطبوع في موضوعه. ناقش فيه مفهوم القناع، ثم تناول القضايا التي عبّرت عنها الأقنعة فرآها في أربعة أنواع هي: (أقنعة الثورة والتمرد والرفض، وأقنعة الإخفاق وخيبة الأمل، وأقنعة الاغتراب، وأقنعة الإدانة). وتناول في الباب الثاني أساليب توجيه الشخصية القناعية ورآها أيضاً في أربعة أساليب هي: توجيه الموقف الكلي للشخصية القناعية، وتوجيه الحدث القناعي المستدعى من تجربة

[1] خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مط الجمهورية - دمشق 1991.
[2] خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 2003.
[3] سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مط كنعان - الأردن 1995.

الشخصية القناعية، وتوجيه اللغة المستدعاة من تجربة الشخصية القناعية، وتوجيه الرمز المستدعى من تجربة الشخصية القناعية. وفي الباب الثالث درس بنية النص القناعي، مستفيداً من جهود سابقيه.

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

ثم أعاد القول عما سبق بحثه، في محاولة لتأصيل المفهوم، فأشار إلى الدراسات التي سبقته في هذا الموضوع، ثم قدّم نبذة تاريخية عن القناع في جذوره المسرحية القديمة، وفي تحوّله من المسرح إلى الشعر عند (ييتس)، وتطوره لدى (ت. س. إليوت) وبدايات توظيفه في الشعر العربي لدى البياتي، وألمح إلى فوائد القناع في «ضبط إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، إذ يقوم بتحويل التجربة رمزاً مستقلاً عن الشاعر، مما يدفعه إلى التأمل في التجربة، ويجعله طرفاً فاعلاً في تشكيل البعد الدلالي للنص». وهو رأي سابق لعصفور.

وختم الرواشدة بحثه بملاحظات عن (هنات ومزالق) أخرجت بعض الأقنعة عن الحدود السليمة لمفهوم القناع. من مثل: هشاشة القشرة القناعية، وطغيان الهمّ المعاصر على التجربة، وعجز الشخصية عن حمل الهمّ المعاصر من خلال تضخيم التجربة المستدعاة، وتمزيق القناع، والانحراف بالتجربة المعاصرة عن دلالاتها السابقة...

وفي عام 1996 ناقش الباحث الفلسطيني عبد الرحمن بسيسو رسالته للدكتوراه في كلية آداب جامعة القاهرة، وكانت بعنوان (قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر) ثم أصدرها في كتاب عام 1999[1] تحدّث فيها عن تأصيل مفهوم القناع، كما تحدّث عن معاني القناع، وعن مفهوم القناع لدى النقاد، وعن مصادر القناع.

[1] عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية - بيروت 1999.

وقد غلب المنهج الإحصائي على دراسة بسيسو المنهجية الدقيقة...

وفي عام 2001 ظهر كُتيب الشاعر العراقي محمد جميل شلش (قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث)[1] أشار فيه إلى إقبال الشاعر العربي الحديث على كتابة قصيدة القناع، لأنها تثري القصيدة العربية، وتضع الشاعر الحديث في صلب مهمته الأساسية رائياً ونذيراً وشاهداً على عصره وعلى قضيته. وألحق كتيبه بمختارات من قصائد القناع لشعراء عديدين.

ولكنه زعم أن أحداً لم يسبقه في الإشارة إلى هذا الموضوع!! وأن النقاد قد خلطوا بين مفهوم قصيدة القناع وتقنياتها!!

وهكذا توضّحت معالم (قصيدة القناع) لدى النقاد والشعراء العرب على السواء. بعد أن أصبحت ظاهرة بارزة في تقنية القصيدة العربية المعاصرة.

[1] محمد جميل شلش: قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، الموسوعة الصغيرة، العدد 456 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 2001.

الباب الثاني

أنماط الأقنعة
في الشعر العربي المعاصر

يُعَدُّ التراث منبعاً ثرّاً. وتشكل رموزه سيرورة التواصل الحضاري لأبناء الأمة، ولذلك كانت شخصياته الملاذ الرئيسي لعدد كبير من الشعراء المعاصرين، يستوحون دلالاتها، ويتقمّصون ذاتها، أحياناً، قناعاً يحاولون من خلاله أن يبثّوا أفكارهم وأمانيهم، ويتجلّى ذلك في أقنعة الشخصيات الأدبية، والتاريخية، والدينية، والصوفية، والأسطورية... إلخ، بل لعل الأقنعة جميعاً مستمدّة من التراث، إلا في القليل النادر الذي التفت فيه بعض الشعراء المعاصرين إلى بعض الشخصيات الوطنية أو الأدبية أو القومية أو الإنسانية المعاصرة، فعبّر من خلالها عن معاناته التي هي معاناتها في الوقت نفسه. يقول البياتي: «إن شخصية الحلاج والمعري والخيّام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي فراس الحمداني والاسكندر المقدوني وجيفارا وهملت وبيكاسو وهمنغواي ومالك حداد وجواد سليم وألبير كامي وناظم حكمت وعبد الله كوران وعائشة وإرم ذات العماد وكتاب ألف ليلة وليلة وبابل والفرات ودمشق ونيسابور ومدريد وغرناطة وتهامة وغيرها التي اخترتها حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كل العصور، في موقفه النهائي، وأن أستنبط مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبّر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطّي لما هو كائن إلى ما سيكون، ولذلك اكتسبت هذه القصائد هذا البعد الجديد الذي يجعلها تولد من جديد كلما تقدم بها العهد»[1].

[1] عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ص 38-39.

ولكن البياتي خلط هنا بين الرمز والقناع، عندما قال إنه ابتكر «قناع عائشة القابل كل صورة في (ملائكة وشياطين)... فبدا وجهها من تحت القناع في (الموت في الحياة) وجه شابة كانت قد ماتت منذ أزمنة موغلة في القدم، وقد وجدتُ قناعها أو وجهها - مَنْ يدري - ذات يوم يبرق في عيون امرأة تتشح باللون الأحمر في أطلال بابل، وفي ابتسامة صبية فرعونية تنام مفتحة العيون في رواق متحف القاهرة، وقد استحالت إلى كتلة شفافة من الحجر»[1].

فالحقيقة أن عائشة هنا هي رمز وليست قناعاً، ما دام لم يتكلم بلسانها، أو بلسانه من خلالها، ذلك أن لاستخدام القناع شروطاً: إذ ينبغي أن تتوافر في الشخصية التي يريد الشاعر اتخاذها قناعاً، سمات دالة، وأن تكون ذات هوية ثرية قادرة على تحمل مضامين جديدة معاصرة تجعلها تصلح أن تكون وسيطاً «يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته في علاقاتها بالعالم»[2]، إذ ليست كل شخصية تصلح أن تكون موضوعاً معاصراً، لعدم توافر سمة التجديد والمعاصرة فيها، يؤكد ذلك البياتي بقوله: «إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك، لأتوحّد معها، إنما أحاول أن أعبّر عما عبّرت هي عنه، وأن أمنحها قدرة على تخطّي الزمن التاريخي، بإعطائها نوعاً من المعاصرة»[3].

وهكذا وجد الشاعر المعاصر تراثاً غنياً بالشخصيات والأحداث، فاستمدّ منه، ليثري تجربته الشعرية، ويمنحها عمقاً وموضوعية.

تعددت أنماط الأقنعة التي استخدمها الشاعر العربي المعاصر، ويمكن تصنيفها في الأنواع التالية: الأقنعة الأسطورية، والأقنعة التاريخية، والأقنعة الدينية، والأقنعة الأدبية، والأقنعة الصوفية، والأقنعة الشعبية، والأقنعة المعاصرة، والأقنعة المكانية.

على أن هذه الأقنعة ليست منفصلة تماماً عن بعضها بعضاً، بل هي متداخلة: فالأقنعة الصوفية مثلاً هي أقنعة دينية، وهي أيضاً أقنعة تاريخية، وكذلك الأقنعة الأسطورية فهي أيضاً أقنعة تاريخية. كما أن هناك تداخلاً بين الأقنعة الشعبية والأسطورية والتاريخية. وعلى الرغم من ذلك فإن لكل قناع من هذه الأقنعة ملامحه وصفاته الخاصة التي تميّزه عن غيره. ومن هنا تصنيفنا إياها كلاً في نوعه.

---

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، 2 / 107.
[2] جابر عصفور: أقنعة الشعر العربي المعاصر، مجلة (فصول) 4 / 1981.
[3] عبد الوهاب البياتي - من مقابلة معه، مجلة (الأقلام) 11 / 1996.

وعلى الرغم من أن الشاعر المعاصر قد يتقنّع بأكثر من قناع، إلا أنه يعرف باتخاذه شخصية تاريخية قناعاً هي الأكثر مواءمة له: فلقد تحوّل معظم شعراء قصائد القناع عن استخدام الأقنعة الأسطورية الإغريقية والرومانية إلى الأساطير العربية القريبة من الوجدان الشعبي، ونتج عن ذلك بروز علاقات الحضور على نحو متصاعد، فلجأ كل شاعر إلى قناع له علاقة بفكره ومشاغله، فكان ما يشغل أدونيس مثلاً هو التمرد والتجاوز والهدم والبناء، ولهذا استخدم الأقنعة التي تدل على ذلك: (مهيار الدمشقي)، و(صقر قريش)، فعُرف بهما. وتقنّع صلاح عبد الصبور بقناع (الملك عجيب بن الخصيب) و(الصوفي بشر الحافي) ليصوّر الفساد المعاصر. وتقنّع علي الجندي بقناع (طرفة بن العبد)، و(قطري بن الفجاءة)، وتقنع أمل دنقل بقناع الشخصيات التي عرفت بالتمرد الاجتماعي أو السياسي أو الفكري أمثال (سبارتاكوس)، و(أبي نواس)، و(المتنبي)، و(زرقاء اليمامة)، و(كليب)، و(اليمامة)... وتقنّع السياب بأقنعة (السندباد)، و(السيد المسيح)، ثم استقر على قناع (أيوب) في آخر حياته، لأنه يتناسب ومرضه الذي أودى به، وتقنّع البياتي بأقنعة (الحلاج)، و(عمر الخيّام)، و(المتنبي)، و(المعري)... وتقنّع خليل حاوي بقناع (السندباد)... وكل من هؤلاء الشعراء وجد في القناع الذي تقنع به ما يعبر عن تجربته الذاتية لمواءمة التجربتين: تجربة القناع، وحياة الشاعر.

الفصل الأول

الأقنعة الأسطورية

الأساطير نبع لا ينضب للأدباء في كل عصر، يجسّدون، بوساطتها، أفكارهم ومشاعرهم. وعلى الرغم من كثرة تعريفات الأسطورة، فإنها «كل ما ليس واقعياً، لا يصدقه العقل المعاصر». بوصفها تدور حول حياة الأوثان التي تعتبرها آلهة، أو أنصاف آلهة، أو كائنات خرافية تقوم بأعمال خارقة.

كانت الأسطورة، في المرحلة الأسطورية، هي (علم) إنسان ذلك العصر، يفسّر بوساطتها الظواهر الطبيعية والاجتماعية. وفي مرحلة تالية حل (الدين) محل الأسطورة، وأصبح هو (علم) تلك المرحلة. ثم تطور العقل البشري فوصل بالبشرية إلى المرحلة العلمية التي استخدم فيها الإنسان المنجزات العلمية والتقنيات الصناعية، وغزا الكواكب الأخرى.. وفي هذه المرحلة حاول الشعر أن يعيد للأساطير طاقاتها الإيحائية وقدراتها غير الطبيعية، وذلك عن طريق استدعاء أبطالها، ليجسّدوا أفكار الشاعر المعاصر.

والتراث العربي غني بالأساطير، وبخاصة في الحضارات العربية القديمة: كالفينيقية، والبابلية، والسومرية، والفرعونية، واليمنية، والكنعانية، وحضارات الأنباط، وتدمر، وماري، وإيبلا، وأوغاريت ...إلخ. وكلها يعجّ بالآلهة الوثنية العربية: شمش، وحدد، وتموز، وعشتار، وجلجامش، وإنليل، والآلهة الرومانية: (أوربة)، و(أدونيس)، و(قدموس)، و(عشتروت)، و(هرمس)...إلخ، لأن الحضارات العربية القديمة كانت أسبق تاريخياً من الحضارتين اليونانية والرومانية.

وفي عصور الجاهلية عرف العرب تراثاً أسطورياً تمثّل في الآلهة الوثنية: ودّ، وسواع، ويغوث، ويعوق، ونسر... كما تمثّل في أساطير زرقاء اليمامة، ونسور سليمان، وحياة الكاهنين: شقّ وسطيح...

وقد تحرّج شعراؤنا من اتخاذ الآلهة الوثنية أقنعة، ولكنهم استدعوها كشخصيات تراثية، فوصفوا حياتها الأسطورية، أو حاوروها كما في ديوان فايز خضور (آداد)[1]. و(أداد) أو (حدد) هو إله المطر والعاصفة لدى السوريين القدماء. وكما في ديوان نذير العظمة (خبز عشتار)...

وقد استمد شعراؤنا المعاصرون الأساطير من مصدرين هما:

1- الأساطير العربية.

2- الأساطير الأجنبية (الإغريقية، والرومانية).

1- الأساطير العربية:

من المفترض أن كثرة الأساطير العربية تدفع بشعرائنا إلى استدعائها، وتوظيفها في الشعر المعاصر. ولكننا لا نجد لقاء هذه الكثرة سوى عدد قليل من القصائد التي استدعت الشخصيات التراثية كقصيدة (السيرة الذاتية لتموز) لمحمد جميل شلش[2] وقصيدة (أنكيدو) لسلام كاظم[3].

لكن شعراءنا استدعوا الشخصيات الأسطورية من الجاهلية الأولى كشخصيتي: (زرقاء اليمامة) و(الكاهن سطيح). فأما زرقاء اليمامة فقد استدعاها محمد عز الدين المناصرة في قصيدته (زرقاء اليمامة)[4]. ورمز فيها إلى القوى التي تنبأت بالأخطار، ولكن أحداً لم يصغ إليها، فكانت النتيجة دمار الجميع.

قلتِ لنا: إن الأشجار تسير / تقفز.. تركض في الوديان
في اليوم التالي يا زرقاء... / كان الجيش السفاح / ينحر سكان البلدة في عيد النحر

ثم تبنّى أمل دنقل هذا الرمز في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)[5] وفي هذه القصيدة حاول الشاعر أن يصوّر مأساة هزيمة العرب في حزيران 1967، وقد وظّف فيها شخصية (زرقاء اليمامة) التي رأت ملك حمير (حسّان بن تبّع) وجيشه، على بعد مسيرة ثلاثة أيام، فأنذرت قومها، ولكنهم لم يصدقوها. وكان حسان يعرف قدرة الزرقاء على الرؤية من بُعد، فأمر جنوده أن يقطع كل منهم شجرة ويحملها على كتفه تمويهاً وتضليلاً للزرقاء التي قالت إنها ترى أشجاراً تتحرك، فلم يصدقها

---

[1] فايز خضور: آداد، مؤسسة فكر - بيروت 1982.
[2] محمد جميل شلش: السير الذاتية لتموز، مجلة (الأقلام) 7 / 1988.
[3] سلام كاظم: ديوان دخان المنزل، دار الرشيد - بغداد 1980، ص101.
[4] مجلة الآداب، ديسمبر 1966.
[5] ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، دار الآداب - بيروت 1969.

قومها، حتى داهمهم جيش حسان، فأبادهم، وفقأ عيني الزرقاء.

وقد وظّف الشاعر شخصية (زرقاء اليمامة)، يناجيها أحد الجنود الجرحى العائدين من المعركة، بعد أن توحّد به الشاعر، ليبكي بين يديها. فهي العرّافة المقدسة التي تنبأت بالخطر، ونبّهت إليه قبل وقوعه، فكان جزاؤها الهوان والنكال. فقصّ عليها مأساته ومأساة جيله:

أيتها العرّافة المقدسة / جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة
منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاء...
أسأل يا زرقاء / عن وقفتي العزلاء بين السيف والجدار!
عن صرخة المرأة بين السبي والفرار؟
كيف حملتُ العار / ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟!

إن الذين أذلّوه وأهانوه هم الذين سخروا من كلامها، فلم يصدقوها، حتى داهمهم الأعداء:

أيتها العرّافة المقدسه / ماذا تفيد الكلمات البائسه
قلتِ لهم ما قلت عن قوافل الغبار / فاتّهموا عينيك يا زرقاء بالبوار
قلتِ لهم عن مسيرة الأشجار / فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحدّ السيف، قايضوا بنا / والتمسوا النجاة والفرار

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة ليست من قصائد (القناع) الشاملة، وإنما هي من القصائد (الدرامية)، فإنها تُعدّ من أروع القصائد التي عبّرت عن أوجاع الهزيمة، من خلال التوظيف الأسطوري، فقد توحّد فيها صوت الشاعر بصوت جندي قاسى أهوال الحرب، وعاد يشكو للزرقاء ثقل العار الذي يحمله. كما توحّد الجندي بشخصية عنترة وما ذاقه من حرمان وعبودية في قبيلته (عبس). ثم توحّد بشخصية ملكة تدمر (زنوبيا). وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هذه القصيدة يمكن أن تعدّ من قصائد القناع الجزئي التي يُعبّر فيها القناع عن الشاعر في مقطع أو أكثر من القصيدة المتعددة المقاطع.

كذلك استدعى بعض شعرائنا شخصية (عنترة العبسي) الذي ظل يعيش عبداً عند أبيه حتى حلّت بقبيلته شدّةٌ، لم ينقذهم منها سواه، فقد قال له أبوه:

- كُرّ.
فقال عنترة: - العبد لا يُحسن الكرّ والفرّ، وإنما يحسن الحِلاب والصّرّ.
فقال أبوه: - كرّ وأنت حرّ.
فقال عنترة: الآن نعم.
وهجم على الأعداء، فأبادهم وفرّق جمعهم. فمنحه أبوه حريته.

والمستوى الذي وظّفه الشاعر فيه هو التعبير عن الإنسان العربي الكادح الذي

عاش ممتهناً ذليلاً، حتى إذا أحدق الخطر بالبلاد، هرب السادة الذين كانوا ينهبون خيراتها، وتركوا الفقراء يواجهون مصيرهم. فوجد الإنسان العربي الكادح نفسه وحيداً أمام الأعداء:

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتزُّ صوفها / أردُّ نوقها / أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكسرة، والماء، وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان / ساعة تخاذل الكماةْ، والرُّماةْ، والفرسان / دُعيت للميدان
... أُدعى إلى الموت ولم أُدع إلى المجالسةْ!!

ثم ينتقل الشاعر إلى مستوى آخر هو مستوى الجنود الذين خاضوا المعركة، فاستشهد بعضهم مجاناً، وعاد الآخرون منكسري القلب والجسم والكرامة، يجرون أثقال هزيمة ليس لهم يد في وقوعها. فجعل أحد الجنود الجرحى العائدين من المعركة شاهداً على بشاعة المأساة، واتخذه الشاعر قناعاً تحدث من خلاله، فجعله يبكي بين يدي زرقاء اليمامة العرّافة المقدسة التي تنبأت بالخطر، ونبّهت إليه قبل وقوعه، فكان جزاؤها العقوق ثم النكال:

أيتها العرّافة المقدسة
جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسه
منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاء

ثم يصف لها فظاعة المأساة بصور متتابعة، ويحدّثها عن ساعده المقطوع، وعن صور الأطفال في خوذات آبائهم، وجاره الذي يهمّ بارتشاف الماء فيثقب الرصاص رأسه:

عن ساعدي المقطوع، وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسه
عن جاري الذي يهمّ بارتشاف الماء / فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة
عن الفم المحشو بالرمال والدماء.

ويُبهظ العار كاهله، فيتساءل:

كيف حملت العار / ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي أو أنهار
ودون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسه
لا الليل يخفي عورتي، ولا الجدران
ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها
ولا احتمائي في سحائب الدخان.

كما استدعى الشاعر السوري خالد محيي الدين البرادعي شخصية (زرقاء اليمامة) في قصيدته (رحلة في عيني زرقاء اليمامة)[1] ولكنه وظفها بأسلوب (التعبير عن التراث)، لا بأسلوب (التعبير بالتراث) أو (قصيدة القناع).

ويتخذ الشاعر الفلسطيني معين بسيسو البطل الشعبي (العرندس) قناعاً في

[1] مجلة (الأقلام)، ع9، عام 8، ص 21.

قصيدته (العرندس)[1] فيقول:

أنا العرنسْ / أتيتكم على جناح نورس
ما دام هذا العصر عصركم / يا أيها الذباب / عصرُ الدفوف والطبول والأبواق
أبوكمو أنا العرندس
.. أكلَكم أعناق / أكلَكم قمم / فليس فيكم دُبّ ولا قدم
أكبر من صدوركم دروعُكم / أطول من قاماتكم سيوفُكم.

ومن الشخصيات الأسطورية العربية أيضاً شخصية تموز (أو دموزي) ولعله أشهرها. وهو اسم سومري يعني (ابن شرعي)، ثم انتقل إلى الأكادية بلفظ (تموز)[2]. وهو يموت في خريف وشتاء كل عام، فتبكي عليه زوجته (عشتروت)، ليُبعث من جديد، ويعود إلى الحياة في النصف الثاني من العام (الربيع، والصيف). وقد تقنّع الشاعر عبد الوهاب البياتي به في (قصائد حب إلى عشتار)[3] التي تجسد نموذج الموت والانبعاث المتجسد في إله الخصب (تموز) وآلهة الخصب الأم (عشتار)، رامزاً بهما إلى موت الأرض والحضارة والثورة، وإلى إيمان الإنسان بحتمية تحقّق الانبعاث...

وتبدأ القصيدة بتصوير عشتار شجرة عاشقة تبكي اشتياقاً إلى ذَكَر يخصبها، ويزرع في أحشائها نبض الحياة:

تذرف السروة في الليل دموع العاشقهْ / وتعرّي صدرها للصاعقهْ
وعلى أقدامها يسجد عرّافُ الفصول / عارياً أنهكه البردُ وغطّى وجهه ثلجُ الحقولْ
يخدش الأرض، يعريّها / يموت
تاركاً قطرةَ نور / بين نهديها الصغيرين وفي أحشائها رعشة بركان يثور.

وهكذا تبدأ القصيدة بتصوير الظلام، والشجرة (عشتروت) تبكي حبيبها، وتتعرّى بانتظار الصاعقة التي تذيب صقيع وحدتها. وتسقط الأمطار فتخصبها. وفي هذا الجو البارد المظلم يسجد تموز عند قدميها، فيصبح فعل الحب كأنه صلاة. ولكنه ضعيف ومقرور. ويموت بعد أن يزرع بذرة الحياة في أحشائها، فيكون موته سبيلاً إلى الانبعاث، لأنه أعطى بموته حياة جديدة، فهو، بموته الواهب للحياة، مسيح يفتدي الإنسان. وتنمو البذرة في رحم الأرض، فتلد طفلاً، ينمو ويشتد فيه نبض الحياة. إنه تموز الذي يولد من عشتروت كما يولد النهر من البحر الكبير. وكما يعود ماء النهر إلى البحر. فكذلك يعود تموز إلى جسد الأرض لتنبثق حياة جديدة. وهكذا يفنى العاشق في ذات المعشوق:

---

[1] في ديوانه: جئت لأدعوك باسمك - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1979، ص499.
[2] د. ادزارد، وم. هـ. بوب، وف. رولينغ: قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين وفي الحضارة السورية، تر: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي - بيروت 2000، ط2، ص130.
[3] ديوانه الكتابة على الطين - الأعمال الكاملة، 2 / 261.

حين تنشقّ البذورْ / ترضع الدفء من الأعماق، تمتد جذور
لتعيد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير / والفراشات إلى حقل الورود
فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود؟

ولكن عشتار لا تعود، فيهيم تموز باحثاً عنها في عالم الظلام والموت:

وتمزقتُ ناديتُكِ باسم الكلمهْ / باحثاً عن وجهكِ الحلو الصغيرْ
في عصور القتل والإرهاب والسحر وموت الآلهة /... ضارعاً أسأل، لكن السماءْ
مطرت بعد صلاتي الألف ثلجاً ودماء / ودمى عمياء من طين وأشباح نساء.

ولا يستسلم تموز، فيواصل بحثه عن عشتروت، ليعيدها إلى هذا العالم، فتعود إليه الحياة والربيع:

نبذتني طرقُ العشق وملّتني الدروبْ
وأنا أبحث في بابل عن خصلة شعر علّقتها الريح في حائط بستان الغروب

وهكذا يواصل تموز البحث عن عشتار: في بابل التي أصبحت خراباً وأطلالاً لغياب عشتار عنها. وعندما تعود عشتار، تعود ميتة، فتظل الأرض ميتة، وبدل أن تنتصر إرادة الحياة، فإن إرادة الموت هي التي تنتصر، ولكن تموز لا يفقد الأمل، فيظل مؤمناً بعودة عشتار إلى الأرض لإخصابها. وتضيء في عيني عشتار مشاعل النور، وتكثر الأنوار، وتصبح عشتار صباحاً يزيل عتمة الليل والظلام، فتبث الدفء في الوجود، وتجسد الثورة التي تعيد خلق الواقع، فتبدعه من جديد. إن عشتار هي العنقاء التي تموت لتبعث وتجدد حياتها، وهي حواء الوحي والنبوءة، العاشقة الوالهة، التي تهب جسدها للحياة والخلود. وهي الأرض بنعيمها وجحيمها، وهي التي سرق من أجلها بروميثيوس نار المعرفة فمنحها للإنسان:

طفلةٌ أنتِ وأنثى واعدهْ
ولدتْ من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدهْ
كلما ماتت بعصرٍ، بُعثْتْ / قامتْ من الموت وعادتْ للظهور
أنتِ عنقاء الحضارات / وأنثى سارق النيران في كل العصور.

وينتصر في النهاية الانبعاث الهاجع في أعماق اللاوعي الإنساني، فيقهرُ الحبُّ الموتَ، وترتوي الأرضُ الخراب، وتُخصب. والبياتي إذ يتقنّع بقناع تموز بحثاً عن عشتار التي ستخصب الأرض، فإنه يرمز بنفسه إلى المناضل الثوري الذي يبحث عن الثورة الحقيقية (عشتار) في ظلام الواقع وفساده، من أجل تغييره إلى الأفضل والأحسن. وعلى الرغم من الممارسات الخاطئة في الثورة، والأمراض التي تعتريها، والفساد الذي يقوم به «الثوريون» فإن الشاعر لا يفقد الأمل في الإصلاح والإخصاب.

كذلك تقنّع بعض الشعراء العرب بقناع (أدونيس) الذي هو (تموز). ولكن بعد أن رحل من بلاد الرافدين إلى الساحل السوري، فـ(أدون) هي كلمة فينيقية معناها

(السيد)، وهي مثل (بعل) التي تعني: السيد أيضاً. وقيل إن أدونيس حملت به أميرة آشورية / سورية، أو ولد من شجرة. وكان جميل الشكل. فاختصمت الأختان: (أفروديت)، و(بيرسيفون) على حبه، فقضى كبير الآلهة (زيوس) بأن يمكث عند كل واحدة منهما أربعة أشهر، وما تبقى من العام هو حرّ فيه. وهكذا يقضي ثلثي السنة على وجه الأرض قرب آلهة الحب (أفروديت)، والثلث الباقي يسكن باطن الأرض إلى جانب ملكة الجحيم (بيرسيفون)، فيبكون عليه، وينوحون، لكي يعود في الربيع فيملأ الأرض ازدهاراً واخضراراً (لأنه مولود من شجرة).

وقد ذهب أدونيس ذات يوم إلى الصيد في الغابة، فهاجمه خنزير بري، وجرحه في فخذه، فأسرعت (فينوس) إلى تضميد جراحه. ومن دمه نبتت زهرة (شقائق النعمان) الحمراء اللون، وعندما وصل دمه إلى النهر تحولت مياهه إلى لون أحمر قان، ولهذا سمّي (نهر أدونيس)[1].

وقد اتخذه أدونيس (علي أحمد سعيد) قناعاً في قصيدته (أدونيس)[2] حتى لقد اتخذه اسماً بعد أن أطلقه عليه زعيم الحزب القومي الاجتماعي السوري (أنطون سعادة)، فعُرف به أكثر مما عرف باسمه الحقيقي. وليس من أحد أكثر مواتاة للتقنع بقناع أدونيس منه.

كما تقنّع بعض شعرائنا بجلجامش، البطل الأسطوري، والملك السومري الذي حكم مدينة (أوروك)، وبطل الملحمة الأكادية التي يُعدّ فيها واحداً من الآلهة، بوصفه (ثلثاه من الآلهة، وثلثه من البشر). وأصل اسمه السومري (بيلجامس) أي العجوز الذي لا يزال شاباً.

وفي الأسطورة يعتزم جلجامش الرحلة إلى أرض الخلود، ليحصل على عشبة الخلود، فيباركه إله الشمس (شاماش أو اوتو). ويصحب معه صديقه أنكيدو. وفي غابة الأرز يلتقي جلجامش بحارسها (هواواوا) الذي يتصدّى لهما، فيصرعه جلجامش. وتقع (عشتار) في حبه، فتعرض عليه الزواج، ولكنه يصدّها معدّداً لها عشاقها الذين تخلّت عنهم، ومنهم تموز (دموزي). فتغتاظ منه. وتطلب من أبيها (آن) أن يرسل إليه ثور السماء لينتقم منه. لكن جلجامش وصديقه أنكيدو يصرعانه، ويقدمان قلبه هدية

[1] شارل فيروللو: أساطير بابل وكنعان، تر: ماجد خير بك، مط الكاتب العربي - دمشق 1990، ص106.
[2] أدونيس - ديوان: كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة - بيروت 1980، ص167.

إلى الإله (شاماش)[1].

وقد تقنع أدونيس (علي أحمد سعيد) به في قصيدته (جلجامش)[2].

كذلك تقنع بعض شعرائنا بأوزوريس الفرعون المصري الذي قتله أخوه (ست)، وبعثر أشلاءه في طول البلاد وعرضها. فذهبت زوجته (إيزيس) وجمعت أشلاءه، وطلبت من الآلهة إعادته إلى الحياة[3].

ولسميح القاسم قصيدة (أوزوريس الجديد)[4] يقول فيها من خلف قناع اوزوريس:

أنا والسيول المستميته / في سفرة لا تنتهي /
... حتى نعيد إلى الحدائق / حسّونها المنفي /... والجذر الترمدّ في الحرائق!
حتى يشبّ اللوز والزيتون والتفاح / في جرح الخنادق!
ويرمّم الإنسان أنقاض المدارس والمصانع
وتفجّر الألغامُ أنهاراً / وتخضرّ المزارع!
أنا والسيول المستميته / يا زوجتي إيزيس... آلهة مريدة
لن ننتهي في مسلخ القرصان أشلاء شتيته!

ومن الواضح أن الشاعر هنا يعني نفسه وشعبه الفلسطيني الممزق أشلاء في كل أرجاء العالم. فيضجّ الحلم في نفسه، ويأمل بأن يعود إلى الحياة، ليعود إلى الحدائق (فلسطين) طائرها الغرّيد الذي كان منفياً (الفلسطينيون المشردون)، وإلى الأشجار جذورها التي أحرقها القرصان (العدو)، كي تخضر المزارع، وتعود البهجة للحياة. وسميح القاسم الشاعر الفلسطيني عندما يتقنع بقناع (اوزوريس) فإنه يرى نفسه وشعبه مقتولين وممزقين كما كان اوزوريس.

كما تقنّع البياتي بقناع أوزوريس في قصيدته (النبوءة) التي يقول فيها:

آهٍ مَنْ يجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن في كل زمان ومكان
فأنا لوحٌ من الطين، وخيط من دخان
كتبوا فيه الرقى والصلوات / ومراثي مدن الشرق التي ماتت وأعياد الفصول
آه.. ماذا للمغنّي سأقول؟
عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول
... عندما تصعد من عالمها السفلي للنور وتبكي عشتروت.

ومن الواضح أن البياتي عندما يتقنع بأوزوريس فإنه يرى نفسه (الثوري) الذي يعمل من أجل إحقاق الحق. ولكن الأعداء قتلوه كي يمنعوا الحق والقيم من الانتشار. ولذلك فهو ينتظر زوجته (الثورة) التي ستجمع أشلاءه التي بذرها الأعداء في طول البلاد

---

[1] د. ادزارد، وم. هـ. بوب، وف. رولينغ - قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين وفي الحضارة السورية - تر: محمد وحيد خياطة - دار الشرق العربي - بيروت 2000، ط2، ص120.

[2] نفسه، ص 170.

[3] رندل كلارك: الرمز والأسطورة في مصر القديمة، تر: أحمد صليحة، الهيئة المصرية 1988، ص95.

[4] ديوانه: دمي على كفي، دار العودة - بيروت 1970، ص126.

وعرضها. وكما تتماهى الثورة بإيزيس، فإنها تتماهي أيضاً بعشتروت، فكلتاهما تعيد الربيع للأرض والخصب للحياة.

كذلك تقنع بعض الشعراء بـ (الفينيق) وهي أسطورة عربية فينيقية، كما يرى المستشرقان الكرملي، ولامانس[1] تنصّ على أن (الفينيق) طائر خرافي، يجمع - عندما يشعر بدنو أجله - أعواد العنبر التي تحترق بأشعة الشمس، فيشتعل جسمه. ومن رماد احتراقه تنبعث دودة صغيرة، تكبر لتصير فينيقاً جديداً. وهكذا تستمر حياته ويستمر خلوده. ودلالة هذا العمل هي: الانبعاث من خلال الموت. ومن هذه الدلالة انطلق الشاعر السوري نذير العظمة في قصيدته[2]، فتقنّع بالفينيق ليحرق سكون الواقع المتحجر، وينبعث الحق من خلال الرماد والنار:

وليمةُ النار أنا،
أخرج من بين الرماد طائراً / أصعد من بين الحفر
وأشرئب فوق صخر الجرح مكسوّاً ريش النار.

ويُعَدّ أدونيس من الشعراء الرواد الذين وظفوا الأساطير في شعرهم، وعلى الخصوص أسطورة (الموت والانبعاث) في مستوياتها الفردية والقومية والإنسانية، فقد مات أبوه احتراقاً بحادث مفجع. فعبّر عن ذلك في قصيدة (الموت)[3] ولم يكن الموت فيها - عند أدونيس - نهاية، بل هو انبعاث جديد، حيث يجعل أدونيس والده إله خصب ميت، ينبعث مع انبعاث الحيوية في الطبيعة، وفينيقاً ينبعث من رماد احتراقه فينيق جديد هو الشاعر نفسه.

والواقع أن أدونيس اعتمد أسطورة (الموت والانبعاث) منذ خمسينيات القرن العشرين، ففي عام 1957 كتب قصيدته (البعث والرماد) جعل الفينيق فيها يعطي بموته الحياة، كما هو المسيح، وتموز، والخضر. ثم يعود إلى رمز (الفينيق) في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) فيماثل بين (الفينيق) و(الشمس)، ويصبح الانبعاث بعد الموت أمراً حتمياً، كما هو شروق الشمس بعد غروبها. وفي ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) الصادر عام 1965 تتّحد مأساة أدونيس الذاتية مع الموت بمأساة وطنه.

2- الأساطير الأجنبية

---

[1] نذير العظمة: سفر العنقاء، وزارة الثقافة - دمشق 1996، ص261.
[2] مجلة (الفكر العربي)، طرابلس - ليبية - أيلول وكانون الأول 1980، ص232.
[3] ديوانه: قصائد أولى - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1971، ص117.

على الرغم من كثرة توظيف الشاعر المعاصر للأساطير العربية، فإن توظيفه للأساطير الأجنبية كان أبكر، وعلى الخصوص الأساطير الإغريقية والرومانية، فقد وظّف السيّاب، قبل التفاته إلى توظيف الأساطير العربية، أكثر من عشرين شخصية أسطورية أجنبية من مثل: سيزيف، ونرسيس، وأورفيوس، وإيكار، وأوليس، وبرسفون، وميدوزا، وكونغاي، وسربوس، وهرقل، والسيرين، وأخيل، وجوكوست، وآتيس، وافروديت، واليعازر، وزيوس، وأبولو، وهيلين. وعلى الرغم من كثرة توظيف السياب وغيره من شعرائنا المعاصرين للشخصيات الأسطورية الأجنبية، فإنه نادراً ما كان يتخذ من الآلهة الوثنية قناعاً. وكثيراً ما كان يوظف هذا التراث الأسطوري (تعبيراً عن) التراث، لا (بالتراث)، أي أنه يوظفه أكثر مما يتقنّع به. ولعل هذا ناجم عن إسلامه الذي يمنعه من أن يتماهى بالأوثان. ولولا أن (أوديب) شخصية أسطورية عربية في الأصل لما اختاره محمود درويش قناعاً في قصيدته (هي أغنية. هي أغنية).

كذلك تقنع بعض الشعراء بأوديب ابن الملك (لايوس) ملك طيبة، فقد تنبأ الكهنة بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه. ومن أجل ألا تتحقق هذه النبوءة، فقد دفعه أبوه إلى راعٍ ليدعه يموت على ظهر الجبل. ولكن الراعي يشفق عليه، ويرعاه، ويربّيه، وعندما يشبّ ويعلم أن الرجل الذي ربّاه ليس بأبيه. يسافر إلى مدينة أخرى بحثاً عن أبيه. وفي طريقه يصادف عربة، فيقتتل مع أصحابها، ويقتل أحدهم، فيهرب الباقون. ولم يكن يدري أنه قتل أباه الملك. وحين يصل مدينة طيبة التي يحاصرها الوحش البحري (السفنكس) الذي يُلقي على المرء لغزاً، فإذا لم يعرفه المرء أهلكه الوحش، وإن حلّ المرء اللغز ترك الوحش المدينة ورمى بنفسه في البحر. وكان اللغز هو: ما هو الشيء الذي يمشي على أربع في الصباح، وعلى اثنتين عند الظهر، وعلى ثلاث في المساء. فأجابه أدويب: إنه الإنسان. فألقى الوحش بنفسه في البحر، وتوّج أوديب ملكاً على المدينة، جراء إنقاذه لها. وتزوج الملكة التي هي أمه، دون أن يدري.

وقد عمّ الوباءُ المدينةَ بسبب هذه الفِعلة، وذهب أوديب إلى العرّافين يسألهم عن السبب، فذكروا له أن سبب الوباء كامن في المدينة، وجابهه الكهنة بالحقيقة: إنه هو سبب البلاء، لأنه قتل أباه وتزوج أمه. وعندما علم أوديب بهذه الحقيقة المرّة. فقأ عينيه، وانتحرت أمه، وأمسكت ابنته (أنتيغونا) بيده تقوده.

(أنتيغونا) هي ابنة الملك المنكوب (أوديب) الذي رافقته في رحلة العذاب، تقود خطاه، بعد أن فقأ عينيه. وقتلت زوجته/أمُّه نفسها. وقد حُكم على ابنته / أخته

(أنتيغونا) بالإعدام، لأنها دفنت أخاها الذي حرّم القانون دفنه...

ولما كان الشاعر الفلسطيني سميح القاسم يعيش داخل الأرض المحتلة، ولا يستطيع أن يقول ما يريد قوله مباشرة فقد لجأ إلى الأسطورة، فاتخذ من (أنتيغونا) قناعاً يتحدث من خلاله عن معاناته مع السلطة الإسرائيلية، رامزاً بـ(الأب) إلى التراث والوطن، في قصيدته (أنتيغونا)[1] التي يقول فيها:

يا أبتاه!
إن تُسْمِلْ عينيكَ زبانيةُ الأحزان / فأنا ملء يديك / مِسْرجةٌ تشربُ من زيت الإيمان
وغداً يا أبتاهُ أعيد إليك / ما سلبتك خطايا القرصان
قسماً يا أبتاه / باسم الله... وباسم الإنسان.

كما تقنع كثير من شعرائنا المعاصرين بـ (سيزيف) الإله الأسطوري الذي غضب عليه كبير الآلهة (زيوس)، وعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى إصعادها إلى القمة. ويظل هكذا حتى الأبد.

وقد تقنع نذير العظمة بسيزيف في قصيدته (سيزيف الدمشقي) فأخذ ببداية الأسطورة، ورأى نفسه سيزيف المؤمن بالإنسان وبقدرته على مواجهة المجهول:

سأضرب هذه الصخرةْ / لأني مولعٌ بالماء
وأزرع في رحمها بذرةْ.

كما أخذ بنهاية الأسطورة، في عمل سيزيف غير المجدي، فحوّل سلبية هذا العمل إلى إيجابية يستفيد منها البشر، فقال:

سأدفع هذه الصخرة إلى الوادي، سأحملها إلى القمة
سأنقش إرث أحفادي على جلمودها شجرة
أنا سيزيف يحفر فوقها اسمه.

كما تقنع بعض شعرائنا بأوليس (أو اوديس، أو اوديسيوس) بطل الأوديسة ثاني الملحمتين الإغريقيتين. وهو شخصية أسطورية: بطل، شجاع، ذكي، اشترك في حرب طروادة في (الإلياذة)، ثم عاد إلى وطنه، فاستغرقت عودته عشر سنين، قضاها في المغامرات والأهوال في البراري، والبحار، بينما زوجته (بنيلوبي) تنتظر عودته. وقد تكاثر حولها الراغبون في الزواج بها، فكانت تعدهم بأنها ستوافق على الزواج حالما تنتهي من نسيجها الذي تعمل فيه نهاراً، ولكنها كانت تحلّه ليلاً. ولهذا تُعَدّ رمز الوفاء والإخلاص لزوجها أوليس.

[1] سميح القاسم - ديوانه: أغاني الدروب، دار العودة - بيروت، ص 38.

وقد تقنّع الشاعر السوري علي كنعان بأوليس في قصيدته (القرصان)[1] التي يقول فيها:

بنلوبي
لم يعد لي غير عينيك فآفاقي يباب / سفني، بحارتي ناموا بأعماق العباب
وأنا ملقى على الرمل أغني، أتلوّى / أغزل الرؤيا، وأبكي
كيف لا تروي شراييني أنهارُ السراب
كل ما حولي يباب / وأنا، حتى أنا.. لولاكِ يباب.

والشاعر عندما يتقنّع بأوليس العائد إلى وطنه، والذي تنتظره زوجته المخلصة، يصف لها العناء والعنت الذي لاقاه في عودته إلى وطنه، حيث كان كل ما حوله يباب، وهو يفعل ذلك كي تهلّ زوجته / الثورة فتملأ الأرض خصباً وعطاء.

وفي قصيدة أخرى تقنّع علي كنعان بقناع (بنلوبي) الزوجة المخلصة التي انتظرت زوجها عشرين عاماً، عشراً قضاها في حروب طروادة، وعشراً قضاها في أهوال رحلة العودة إلى وطنه، فقال على لسانها:

عشرون عاماً لا تُطاق، وأنتِ.. يا بَعدي / طيرٌ ينقّر، خائفاً، أو متعباً! وجائعاً
عشرون عاماً والغرباء يزدحمون في بوابة الدار / كي يسلبوا مني مكانك، آه لو تدري!
وأنا هنا وحدي / لأكرّ ما نسجت يداي، وأنت يا بعدي
صقرٌ يطلُ، يكاد يفرد جناحيه مظلة خضرا على داري
عشرون يا أوليس والحب المبارك ما يزال.

وهكذا ما تزال (الثورة) تنتظر (الثائر) الذي سيبدل اليباب بالخصب العميم، وما تزال (فلسطين) تنتظر العربي الذي يخلّصها من الأصفاد منذ عشرين عاماً (تم الاستيلاء على فلسطين عام 1948، ونشر الشاعر قصيدته عام 1970).

وثمة شخصية أخرى أسطورية هي (أورفيوس) الشاعر المغنّي في الأساطير اليونانية، وصاحب القيثارة الساحرة التي إذا ما عزف عليها، فإن الأنهار تتوقف عن جريانها لتستمع إليه، وتتبعه الحجارة، ويهدأ الموج، وتسكن الأشجار. فإذا كان هذا هو شأن الطبيعة الجامدة معه، فكيف بالإنسان الذي تهزّه الموسيقا وتسحره؟!

وقد نزل أورفيوس إلى العالم السفلي ليستعيد زوجته (أوريديس) التي ماتت إثر لدغة ثعبان، ولكنه عاد خائباً دونها، لأنه لم يستطع تنفيذ شرط إلهة العالم السفلي (برسيفونا) التي اشترطت عليه ألا ينظر وراءه، ولكنه التفت لينظر خلفه، مخالفاً الشرط، فعاد دونها، وعاش حياته نادباً إياها.

وقد تقنّع الشاعر أدونيس باورفيوس في مقطع (أورفيوس) من قصيدته (ساحر

[1] في ديوانه: أنهار من زبد، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1970، ص56.

الغبار)[1] تحدّث من خلاله عن (الرؤيا) التي حصل عليها من معاناته، فأصبح يستطيع تحويل العالم بكلماته، أي بشعره، ولذلك فهو يؤسس لواقع جديد، يحوّل فيه الغبار إلى ذهب:

عاشقٌ أتدحرج في عتمات الجحيم حجراً / غير أني أضيء
... كلماتي رياحٌ تهزّ الحياة / وغنائي شرار
إنني لغةٌ لإله يجيءُ
إنني ساحر الغبار.

وقد نجح أدونيس في غلغلة الأسطورة في نسيج كلامه الشعري، أو في حديثه عن نفسه، من خلال قناعه (اورفيوس) الذي يشبهه في سحر الكلمات والأشياء. فإذا كان أورفيوس قد سحر الموجودات بغنائه العذب، فإن أدونيس - مثيله - قد سحر الناس بكلامه الشعري.

وكذلك استلهم البياتي أسطورة (اورفيوس) عندما جعل الخيّام يبحث عن (عائشة) في العالم السفلي. ومثلهما فعل خليل حاوي في قصيدته (لعازر عام 1962).

[1] أدونيس: الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1971، ص 1 / 377.

الفصل الثاني

الأقنعة التاريخية

اتخذ بعض شعراء الحداثة بعض الشخصيات التاريخية أقنعة تتأى بهم عن التدفق المباشر للمشاعر الذاتية، وتخلق معادلاً موضوعياً يؤدي بالشاعر إلى إحكام السيطرة على موضوعه. وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق أفكاره والقضايا والهموم التي يريد التعبير عنها. ومن هنا فإن تقنية (القناع) هي من أهم الإفادات التي أفادها الشعر العربي المعاصر، إذ إن الشاعر عندما يتقنع بشخصية تراثية، أو أسطورية، أو دينية، أو تاريخية... ينطق من خلالها، ويجعلها تنطق بما يريد، يقتضي ذلك منه موقفاً مشتركاً بين الشخصيات والشاعر، أي بين القناع والشاعر، وهذا يعني «خلق أسطورة تاريخية، لا تاريخاً حقيقياً. فهو تعبير عن التضايف من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الأسطورة)، أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيد عن التحدث بضمير المتكلم»[1].

ويمكن تحديد مصادر الأقنعة التاريخية من: التاريخ العالمي، والتاريخ العربي القديم، والتاريخ العربي الإسلامي.

1- من التاريخ العالمي:

عاد بعض شعرائنا المعاصرين إلى التاريخ العالمي يستخرجون منه الشخصيات التي يمكن أن تعبر عن تجربتهم المعاصرة، فيتقنعون بها، ويتحدثون بلسانها. كما فعل البياتي عندما عاد إلى شخصية (سبارتاكوس) Spartacus العبد الذي قاد ثورة العبيد في روما قبل الميلاد، فانضم إليه سبعون ألفاً، وانتصروا على روما في عدة مواقع.

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ص 155.

ولكنهم أخذوا -بعد تلك الانتصارات- يعيثون فساداً في المدن، ويعصون أوامر قائدهم، مما جعل روما تنتصر عليهم، وتفتك بالكثير منهم، وعلى رأسهم سبارتاكوس الذي صلب على أبواب روما[1].

وقد اتخذ البياتي سبارتاكوس قناعاً في قصيدته (سبارتاكوس)[2] قال فيها:

لا بدّ من روما، وإن طال العذاب
يا أيها الشرفاء، يا فقراء شعبي الطيّبين / الكادحين، المبدعين / يا صانعي الثورات والتاريخ
مذ أحببتكم، هُتِكَ الحجاب
وتفتّحتْ عيناي في قلب الضباب / على حراب / جنود روما يذبحون / أطفالكم،
يا أخوتي البسطاء / يا فقراء شعبي الطيّبين.

ومن الواضح أن البياتي يَعُدّ نفسه سبارتاكوس الذي قاد ثورة العبيد الفقراء. وهو مثله ثائر على العقم والفساد واليباب في وطنه. إذ يرفضه، ويرغب في تغييره بالثورة التي يقود فيها فقراء شعبه الطيبين.

كذلك اتخذ أمل دنقل شخصية سبارتاكوس قناعاً في قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)[3] عام 1962 فلفت إليه أنظار المثقفين في مصر والوطن العربي، بوصفه شاباً لم يبلغ الثانية والعشرين من العمر، وشاعراً يعد بالكثير الذي يضيف إلى حركة الشعر العربي المعاصر. وفيها يقول:

المجدُ للشيطان معبود الرياح
مَنْ قال (لا) في وجه مَنْ قال (نعم)
مَنْ علّم الإنسان تمزيق العدم.

وقد خصص الشاعر (المزج الأول) لتمجيد (الشيطان) الذي تُجْمِعُ الكتب السماوية كلها على أنه رمز عصيان الأوامر الإلهية. ومن هنا محاولة الشاعر إيجاد نوع من الالتحام بين الشيطان وسبارتاكوس، بوصفهما متمردين. وشخصية الشيطان الملتبسة بشخصية سبارتاكوس تفصح عن قلب فني ساعد الشاعر على إيجاد دلالة جديدة. وقد وجدت هذه الشخصيات التي ارتكبت خطيئة، فحلت عليها اللعنة، وجدت تعاطفاً من أدباء العصر الحديث، وخصوصاً الرومانسيين الذين عدّوا تمردها نوعاً من النزوع إلى الحرية.

وهكذا تداخل صوت الشاعر وصوت قناعه الذي يعبّر عن أفكار الشاعر

---

[1] ول ديورانت: قصة الحضارة، تر: محمد بدران - لجنة التأليف والترجمة 1972، ط3، مجلد 3، جزء 1، ص284.
[2] عبد الوهاب البياتي - ديوانه: المجد للأطفال والزيتون 1956 والأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت، ص1 / 323.
[3] أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الآداب - بيروت. والأعمال الكاملة، ط2، بيروت 1985، ص112.

وآرائه، والتي تتماثل تجربته الحياتية مع تجربة الشاعر:

معلّقٌ أنا على مشانق الصباح / وجبهتي - بالموت - محنيّهْ / لأنني لم أحنها حيّهْ.
يا إخوتي الذين يعبرون الميدان مطرقين
.. لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ
لربما إذا التقتْ عيونُكم بالموت في عينيّ / يبتسم الفناء داخلي
لأنكم رفعتم رأسكم مرة / فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق / فسوف تنتهون مثله غدا.
لا تحلموا بعالم سعيد / فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد
وخلف كل ثائر يموت أحزان بلا جدوى.

ومن وراء قناع سبارتاكوس الذي يحكي قصته مع طغاة روما يضمر أمل دنقل قصته مع سلطة عبد الناصر، فيحكي الظاهر قصة الباطن أو المسكوت عنه، فقد كانت علاقة الشاعر أمل مع السلطة الناصرية ملتبسة. وعلى الرغم من الإنجازات الوطنية التي حققها عبد الناصر في طرد الاستعمار وتأميم قناة السويس، وتحقيق الاستقلال الوطني، ووعد الجماهير بتحقيق العدالة الاجتماعية، فإن دولته التسلطية قامت بزّج المثقفين في السجون والمعتقلات. وأرادت أن تبني الاشتراكية بأيدي أعداء الاشتراكية! وحين انكسر المدّ القومي بانهيار الوحدة بين سورية ومصر عام 1961 تصاعدت وطأة الأجهزة القمعية للدولة، وتنمّرت البيروقراطية في ظل رأسمالية الدولة. وهكذا لم يعد عبد الناصر «صلاح الدين» بل صار «قيصراً» يقمع «العبيد». ولم يعد الشاعر واحداً من الجماهير الهادرة بتأييد الرئيس، بل أصبح من القلّة التي تقول: لا، في وجه مَنْ قالوا: نعم.

وهكذا تفجرت هذه القصيدة من مخزون اجتماعي دفع بها إلى التشكل في وعي الشاعر، احتجاجاً على الواقع الذي تمرّد عليه. فمن المعروف بين أصدقاء الشاعر «أنه كتب هذه القصيدة في أعقاب استفتاء شعبي شهير هو واحد من تلك الاستفتاءات التي تخرج نتيجتها بأكثر من تسع وتسعين بالمائة مع الموافقة الهادرة»[1].

ولقد كان قناع (سبارتاكوس) ملائماً لتأكيد الموازاة الرمزية للواقع، ووسيلة إلى مراوغة قمع السلطة، بخطاب تورية ساخرة.

وتبدو (المفارقة) نوعاً من الأداء الفني الذي يقوم على السخرية المرّة والتهكّم. فظل ما يطلقه سبارتاكوس من إذعان يتحوّل إلى ضده، عن طريق (المفارقة) التي تضع المخاطب في موضوع الهزء والسخرية. هكذا ينطق أمل بالمسكوت عنه من وراء القناع،

[1] جابر عصفور: من أقنعة أمل دنقل - ضمن سِفْر (أمل دنقل)، لمجموعة، الهيئة المصرية 1999، ص344.

وينفي أسطورة القوة بقوة الكلمة، كما في قوله:

يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ. إني أعترف
دعني - على مشنقتي - ألثمْ يدك
هاأنذا أقبّل الحبلَ الذي في عنقي يلتف / فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك
دعني أكفّرْ عن خطيئتي
أمنحك - بعد ميتتي - جمجمتي / تصوغ منها لك كأساً لشرابك القوي.

إن المصير الذي يواجهه المتمرد على المشنقة هو نفس المصير الذي يواجهه الخانع، فكلاهما محترق بنار القمع والموت. ولكن المتمرد استطاع أن يقول (لا) في وجه الطغاة، في حين ظل الخانع ملتصقاً بالأرض تحت أقدام الطغاة. و(المفارقة) الساخرة تتمثل في قول الشاعر أن يعلّموا ابنه الانحناء. مما لا يتفق ومصير والده. فإذا كان والده قد قضى مصلوباً لأنه تمرّد على الظلم، فإنه لا يرغب لابنه المصير نفسه، لأن «خلف كل قيصر يموت، قيصر جديد». وكل وجه يرتدي قناع المصلح فهو طاغية جديد، يخدع الشعب بقناع الإصلاح:

فقبّلوا زوجاتكم / إني تركت زوجتي بلا وداع
وإن رأيتم طفليَ الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلّموه الانحناء! / علّموه الانحناء!

ومع ذلك فإن المتمرد يستمر في تهكمه وسخريته من القيصر من خلال مفردات الطاعة:

يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ إني أعترف
دعني - على مشنقتي - ألثمْ يدك

إن يا النداء هي للقريب والبعيد. وهي تُلغي المسافة بين سبارتاكوس والقيصر، وتضعهما في حالة مواجهة، وإن علامات الترقيم توحي بحمل المعنى على نقيضه، وتحويله إلى كلام ساخر، فصفة (العظيم) بعد (قيصر) توحي بالتهكم، والجملة الاعتراضية - على مشنقتي - تدل على أن القناع ينطق عن إرغام وقهر، لا عن إرادة حرة، كما أن اعترافه بخطئه يوحي بالسخرة المبطّنة.

2- من التاريخ العربي القديم:

عاد بعض شعرائنا المعاصرين إلى التاريخ العربي القديم، يستوحون شخصياته وبطولاته، ويتقنّعون ببعضها، لأنه تاريخ الأمجاد والبطولات، فقد استمد منه الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة شخصية (كنعان) جدّ العرب القديم على الساحل

السوري وفلسطين، فجعله «صابراً» في قصيدته (كنعان صابر يستنكر)[1] وتحدث الشاعر باسمه كابن كنعان، لا باسم جده كنعان، منتظراً الثورة التي تأتي ولا تأتي:

معترفٌ بي في كل مكان / إلا "في دائرة الصمت"
ذلك أني أجرحهم / من شدة صمتي
صمتي يقتلهم، وأنا أركض مهموماً كالنعش
وأنا اسمع مَنْ يلعن جدي وأبي كنعان
فأغض الطرف وأبكي: يا بُعد الأوطان
قلبي يتآكل مثل خرائط تذبل كالنبت، أسقيها دمعي في كل صباح وأغنّي:
هل تأتي الحلوة أم لا تأتي / - تأتي / - لا تأتي / - تأتي / - لا تأتي / - تأتي.

وإذا كان الشاعر الفلسطيني قد بكى وطنه المضاع، وانتظر "الثورة" التي تأتي ولا تأتي، فإنها جاءت أخيراً في منتصف الستينيات، ولكنها بدل أن توجه بنادقها نحو الغاصبين، وجهت بنادقها نحو المنظمات الثورية الأخرى التي كانت تعمل من أجل تحرير فلسطين، فأبادتها. فأصبحت أداة بيد الغاصبين.

وكذلك استدعى أمل دنقل شخصية (كليب) واتخذه قناعاً. ومن المعروف أن كليباً قتل ناقة (البسوس) خالة جساس، لأنها رعت في حماه، فقتله جساس غدراً. ففزع الزير سالم (المهلهل) أخو كليب يطلب الثأر. وقد تقنّع الشاعر المعاصر بكليب في قصيدته (كليب)، كما تقنع بـ (اليمامة) ابنة كليب في قصيدته (اليمامة)[2].

ومن الواضح قلة استيحاء شعرائنا المعاصرين لشخصيات تاريخنا القديم، بخلاف استمدادهم من التاريخ العربي الإسلامي الذي أكثروا من التقنّع بشخصياته.

3- من التاريخ العربي الإسلامي:

أكثر شعراؤنا المعاصرون من التقنع بشخصيات من تاريخنا العربي الإسلامي، لما فيه من شخصيات بطولية وأحداث جسام، فأحمد عنتر مصطفى مثلاً يتقنع بالصحابي الجليل والقائد الفذّ خالد بن الوليد الذي لقّبه رسول الله $ بسيف من سيوف الله، والذي ما خاض حرباً إلا وانتصر فيها: في فتح مكة، وفي حروب الردّة، وفي العراق، والشام، وذلك في قصيدته (أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمد)[3] لإبراز روح الجهاد المتوقدة بين جوانح القائد المسلم خالد، وروح الضعف والانهزام التي تسري في أوصال قادة اليوم، حيث تبرز المفارقة منذ عنوان القصيدة بين (سيف الله

---

[1] عز الدين المناصرة: الأعمال الكاملة، دار الشباب - قبرص 1987، ص 260.
[2] أمل دنقل: أقوال جديدة عن حرب البسوس.
[3] مجلة الآداب، نوفمبر 1972، ص 38.

المسلول) و(سيف اللّه المغمد) ثم بين انتصارات خالد، وانكسارات قادة اليوم المهزومين الذي يشربون نخب انتصار أعدائهم:

اوّاه يا مخزوم / الشوك في الحلقوم
والقائد المهزوم / يشرب نخب الروم.

وبعد أن يحمّل الشاعرُ القادةَ مسؤوليةَ الهزيمة، يعود إلى الشعب فيحمّله أيضاً المسؤولية، لأنه تحوّل من صلابة الإيمان إلى ميوعة التخنّث:

وحين تريْن رماحي بكفّ الصبايا تحوك
تطرّز صوف التريكو بأمسية من أملسي الشتاء مع المدفأة
وتغدو سهامي مراود كحل أمام المرايا / وبين الجفون تقلّبهن امرأة
فتستصرخين دمي العاصفا / وتنكسرين وتنحسرين كأغنية في الضمير تراخت ولم تجد عازفا.

وهكذا يحمّل الشاعر مسؤولية الهزيمة للقادة وللشعب أيضاً. وقد اختار حادثة وحيدة في تاريخ بطولات خالد بن الوليد الحربية، هي غزة (مؤتة) في بلاد الشام، التي حشد لها الروم مائتي ألف مقاتل، وأبلى فيها المسلمون بلاء حسناً، ولكن الكثرة غلبت الشجاعة. «ولم يكن بوسع أية كفاية حربية أن تغير من المصير شيئاً... وكان العمل الوحيد الذي ينتظر عبقرياً لكي ينجزه هو وقف الخسائر في جيش الإسلام، والخروج ببقيته سالمة، أي الانسحاب الوقائي الذي يحول دون هلاك بقية القوة المقاتلة على أرض المعركة»[1]. ولكن أهل المدينة سخروا من الجيش العائد مهزوماً، فكانوا يقولون: هاهم الفرار. فكان رسول اللّه $ يرد عليهم (بل الكرار بإذن اللّه) فيصرخ القناع:

تلطمني العيون في قريش منذ عدت
ينكرني شبابها الغريق في الملاهي /
.. ويهتفون - كلما مررتُ بين رفقتي المشعّثين - «هاهم الفرار»
أموت قبل الموت في حروفهم مكفناً بالعار.

وقد أنجز اللّه وعده بالنصر للمؤمنين، فكان انتصار خالد بن الوليد في معركة (اليرموك) التي فتحت أمامه أبواب بلاد الشام. وكان حرياً بالشاعر أن يبرز بطولات خالد في حروبه التي انتصر فيها جميعاً، ليظهر المفارقة بين بطولات الماضي، وانكسارات الحاضر، لا أن يأتي بحادثة خذلان وحيدة، بل حادثة انسحاب وقائي أنقذ المسلمين من هلاكهم، في تاريخ خالد الخالد، فيستغلّها. ولعله أراد بها أن النكسة يمكن أن يتلوها نصر إذا ما تم الاستعداد له.

[1] خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الفكر - دمشق 1994، ص275.

ومن التاريخ العربي الإسلامي تبرز أيضاً شخصية عبد الرحمن الداخل (صقر قريش)، الأموي الذي هرب من محاولة العباسيين قتله، إلى المغرب، فالأندلس، حيث بنى فيها، بمساعدة أخواله، دولة عربية دامت ثمانية قرون، وهو يروي قصة هربه مع أخيه حين وصلا نهر الفرات، فسبحا ليعبراه إلى الضفة الأخرى: «وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشّطّ: ارجعا لا بأس عليكما. فسبحتُ وسبح الغلام أخي. فالتفتُّ إليه لأقوّي من قلبه، فلم يسمعني، واغترّ بأمانهم، وخشي. فاستعجل الانقلاب نحوهم. وقطعت أنا الفرات. ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بأمان، فضربوا عنقه، ومضوا برأسه. وأنا أنظر إليه وهو ابن ثلاث عشرة سنة. ومضيت إلى وجهي أحسب أني طائر وأنا ساع على قدمي»[1].

وهكذا فجع (الصقر) بقتل أخيه، كما فجع بسقوط مجد قومه الأموي، فرحل متغرباً من الشام إلى الأندلس، حيث بنى فيها مجد العرب. وقد اتخذه أدونيس قناعاً في قصيدتيه (أيام الصقر)، و(تحولات الصقر)[2]. وفي معظم قصائد ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) حيث مهّد لقناعه بثلاث عشرة مقطوعة، قبل الوصول إلى القصيدتين اللتين استخدم فيهما تقنية القناع، ليحكي أسطورة (الصقر):

يبني على الذروة في نهاية الأعماق
أندلس الأعماق / أندلس الطالع من دمشق
يحمل للغرب حصاد الشرق[3]

وهكذا يتماهي أدونيس بصقر قريش، ويتخذه قناعاً يتحدث من خلاله عن هربه هو من بلده (سورية) إلى (لبنان) حيث بنى فيها مجده الأدبي.

ولكن أدونيس، في توظيفه (الصقر) يخالف مبدأه في اختيار الرموز التي يُعنى بإبراز إيجابياتها، فهو (شيعي) ولكنه يتخذ رمزاً (أموياً). ولعل مردّ ذلك إلى تماثل حياة الاثنين: فقد هرب أدونيس أيضاً من بلاده (سورية) لأنه كان مطلوباً فيها بوصفه قومياً سورياً، إلى لبنان، حيث بنى فيها مجده الأدبي. وحياته تمثل «البعث»: فقد مات (علي أحمد سعيد اسبر) وبعث من رماده (أدونيس). واهتمامه بصقر قريش هو اهتمام شخصي نابع من توافق حياتيهما.

وكذلك اتخذ سميح القاسم من صقر قريش قناعاً في قصيدته (صقر قريش)[1]

---

[1] أدونيس - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1970، ص1 / 449.
[2] نفسه، ص1 / 451،461.
[3] أدونيس - الأعمال الكاملة، السابق، ص1 / 458.

خاطب من خلاله ذوي قرباه، وقد لوّعه الحنين إليهم:

وداعاً يا ذوي القربى!
وداعاً، والجراح النجل في قلبي مضاضتها
.. ونفسي يا ذوي القربى / ينازعها - وإن شيّدتُ ملك الله في الغابة -
ينازعها حنين السفر للأوبةْ.

وهذا الحنين الطاغي للعودة إلى حضن الوطن / الأم ينبغي أن يعتلج في صدور الشعراء الفلسطينيين الذين غادروا وطنهم وعاشوا في الشتات، فهم الذين ينبغي أن يحنّوا إلى مهاد الطفولة ومرابع الصبا. أما سميح القاسم فلم يغادر وطنه، وظل في أرضه كشجرة زيتون صامدة. وإذا كان من دوافع التقنع تشابه التجربتين: تجربة القناع، وتجربة الشاعر، فإن سميح القاسم لم يأخذ من تجربة صقر قريش غربته، وبناءه المجد، وإنما أخذ منه حنينه إلى الوطن فحسب. وبهذا فهو يفارق قناعه في تجربته الأصلية. ولهذا جاءت قصيدته متكلّفة. ولأنها كذلك فقد جاءت قصيرة النَفَس والطول.

ولعل ممدوح عدوان من أكثر الشعراء السوريين اهتماماً بالرموز التاريخية عامة، وبالأقنعة خاصة، فقد تقنّع بأكثر من شخصية تراثية، وجد فيها معادلاً موضوعياً لموقف من قضايا وطنه وأحداث مجتمعه، فقد وضع قناع (الحطيئة) في قصيدته (يوميات الحطيئة)[2]، وتقنّع بالخنساء في قصيدته (روي عن الخنساء)[3]، وتقنّع برحل من الخوارج في قصيدته (خارجي قبل الأوان)، وبثائر من الزنج في قصيدته (الهروب من ثورة الزنج)[4]، وتقنّع بوحشي قاتل حمزة في قصيدته (سقطة وحشي)[5].

في قصيدته (ثائر من الزنج) أظهر عدوان انحراف ثورة الزنج، فقد صور الفقر الذي يعانيه الزنج، بينما ترفل القصور بالغنى الفاحش. وبينما ينتظر الزنج مخلصاً ينقذهم من فقرهم المدقع، جاء (علي بن محمد) ليقودهم. ولكن قيادته كانت مثل أكذوبة للاحتيال على الزنج، لأن علي بن محمد هو وجه من وجوه الخليفة العباسي:

كنتُ فقراً / وكانت مجاعةُ أهلي خيولا
وبغير فوارس كنّا انتظارا / وكنّا أعنّةْ
جاءنا ابن محمد ثم امتطانا

---

[1] سميح القاسم: دمي على كفي، دار العودة - بيروت 1970، ص38.
[2] ممدوح عدوان - ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1970.
[3] ممدوح عدوان: الظل الأخضر.
[4] ممدوح عدوان: الدماء تدق النوافذ.
[5] ممدوح عدوان - ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة.

وحين التقى بالأعادي استحلنا أسنّة[1].

ولأن الزنج لن يخسروا - بثورتهم - سوى فقرهم وأغلالهم، فقد امتشقوا السلاح يدفعون به عن أنفسهم الجوع والاستغلال. وحين التقى الجيشان: جيش الزنج، وجيش الخليفة. عرفوا الخدعة التي مارسها عليهم قائدهم علي بن محمد الذي اتفق مع الخليفة ضد (الثورة):

وعليٌ هو الخدعة القاتلةْ
ليس ثائراً ولا واحةً للأمان
لم يعد بلسماً لجراح الزمان

وقد ارتفع عدوان بقضية الزنج إلى قضية كل الفقراء والمسحوقين، وليس الزنج وحدهم، وحوّل (القناع) من ثائر يطالب بثأر الزنج، إلى ثوري يتبنّى قضية كل المسحوقين والكادحين:

كلُّ يومٍ مسيلمةٌ أو علي
يهدهد أحلامنا الغافيةْ / يمتطي جوعنا زمنا / يحقن الناس بالتخمة الكاذبةْ

وإذا كان علي بن محمد قد خان أصحابه، وخان الثورة التي أمّرته عليها، فإن عدوان يرى الثورة في واقعه المعاصر مغدورة من قبل قائدها. ويترك الأمر لغزاً: فهل هي «الثورة» الفلسطينية؟ أم هي «ثورات» الأنظمة الحاكمة؟

كما تقنّع عدوان بأحد الخوارج في قصيدته (خارجي قبل الأوان)[2] التي أدان فيها مَنْ يتخلّون عن مبادئهم. فالخارجي يرى أن الإمام علي قد تخلّى عن الجهاد حين قبل بالتحكيم بينه وبين معاوية. فانشقت عنه طائفة، خرجت عن طاعته، فسمّيت (الخوارج)، فقاتلهم. يقول الخارجي عندما كان من جند علي:

أنا من جند علي
فارسٌ لم يرهب الموت ولم يحفل بمغنم
معه في أُحُدٍ قاتلتُ وحدي / وبكفّي رددتُ السيفَ عن صدر النبي
وشهرتُ السيفَ لمّا عضّني الجوع وآلم / باحثاً عن جنّة الله على الأرض بأبواب علي

ولكن هذا المجاهد الذي شهد المواقع الإسلامية، وعدّ نفسه من جند علي، خرج على علي بعد التحكيم، فقال:

حينما صحتُ بهم / لا تبدلوا أخبار الحروب
قيل لي: «إن لم تجد ماء تيممْ» / لم يتكلم
قلتُ: مولاي. أما قلتَ لنا إن الجهاد
... قطع الحاجبُ بالسيف النداء / وعلي صامتٌ لا يتكلمْ
حمل الحاجبُ صوتي في إناء / وعليٌ صامتٌ لا يتكلم
ولذا أعطيتُ سيفي لابن ملجم

---

[1] ممدوح عدوان: الدماء تدق النوافذ، ص 17-18.
[2] ممدوح عدوان - ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1970، ص63.

و(ابن ملجم) هو قاتل علي. والمعنى أن المجاهد الخارجي الذي كان مع علي أصبح ضده، لأنه قَبِل بـ (التحكيم) بينه وبين معاوية. والتماثل بين الشاعر المعاصر والمجاهد القديم هو خروجهما على السلطة التي قبلت بالحلول أو بأنصاف الحلول. والشاعر المعاصر يعبّر هنا عن جيله الذي شهد هزيمة حزيران 1967 التي فتحت في قلوب العرب جروحاً لا تندمل. وبعد أن كان يمجّد السلطة «الثورية» التي وعدت الجماهير بالتحرير: تحرير الأرض، وتحرير المواطنين من الفقر والاستغلال والبطالة، فإن الهزيمة كشفت عورة هذه السلطة، ففقدت مصداقيتها، وفقدت ثقة المواطنين بها. المواطنين الذين عرفوا الحقيقة، بعد أن صفّقوا للسلطة طويلا، فما كشفوا ديماغوجيتها إلا بعد فوات الأوان.

كذلك اتخذ عدوان مواطناً من العصر القديم قناعاً، من عصر الفتن والحروب التي جعلت كيد المسلمين في نحرهم، وجرّدوا السيوف ضد بعضهم بعضاً، من أجل الحكم والسلطة. ففي صراع الزعماء على الرئاسة والخلافة لا يخسر غير المواطن، لأنه هو الجندي الذي يدفع حياته ثمناً لفوز غيره. وهو موقف هذا المحارب في معركة (صفّين) بين علي ومعاوية:

وحدي القتيلُ في صفّين
فحينما تراجع كنت واقفاً / فصرتُ في المقدمة
وحينما تقدّموا ظللتُ واقفا / داستْ عليّ خيلُهم لكي يصوغوا الملحمهْ
وحينما انتهتْ حروبُهم / وغقدتْ راياتنا للنصر
عاقبني عليٌّ من أجل الزبير / عاقبني لأجل معاويهْ
ثم دفعت بالزكاة للاثنين[1].

وهكذا يتخذ الشاعرُ المعاصر الجنديَ القديم قناعاً يعبّر من خلاله عن وضعه المعاصر الذي تهمله فيه سلطته، ما إن يحقق لها النصر، وبدلاً من أن تكافئه، فإنها تعاقبه بالإهمال والتهميش.

وفي قصيدته (رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر من العبد الفقير المجنّد في جيش أمير المؤمنين المستعصم بالله)[2] اتخذ عدوان - أيضاً - جندياً من الجيش الإسلامي قناعاً، فتحدث من خلاله إلى أسماء بنت أبي بكر عن هزيمة العرب في حزيران 1967 التي قصمت ظهر العرب:

عُدنا من الوغى
.. تركنا في الطريق السيفَ والحصان

---

[1] ممدوح عدوان - ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة، السابق، ص 28.
[2] نفسه، ص 69.

نحن الذين ندّعي أنّا نخاف السلخ بعد الذبح.

وهنا يتناص الشاعر مع قول أسماء بنت أبي بكر وأم عبد الله بن الزبير الذي طالب بالخلافة، ودانت له البلاد عدا الشام التي جردت عليه جيشاً يقوده الحجّاج، فحوصر في مكة ستة أشهر، ومُنع عنه الطعام والماء. وعندما وجد نفسه وحيداً، دخل على أمه أسماء وهي في السابعة والتسعين من عمرها، يستشيرها في متابعة القتال، فأجابته: إن كنت تعلم أنك أردت الدنيا، فبئس العبد أنت، أهلكت نفسك. وأهلكت مَنْ قُتل معك. فقال لها: أخشى إن قتلوني أن يمثّلوا بي. فقالت: إن الشاة لا يؤلمها السلخ بعد الذبح. فعاد إلى القتال، وهو في السبعين من عمره، وظل يقاتل حتى استشهد. فصلبه الحجاج أياماً. فقالت أمه: أما آن لهذا الفارس أن يترجّل. تلك هي الأم المسلمة الفذّة، وهؤلاء هم الرجال الذين أنجبتهم، فأصبحوا خالدين خلود الجبال.

وقد تابع عدوان وصف حال الشعب المدجّن الذي همّشته السلطة بعد أن هشّمته، ودفعت به إلى ظلمات الرعب والقمع، فقال من خلال قناعه/الجندي:

للحرب سيدي خصال / فعلّمونا مرة كيف نلاقي أعينَ الرجال
طلبتُ سيفاً كي أخوض المعركة / فعلّموني كيف أُغنّي لأمسكه
وحين وقفتُ التوتِ العظام / لأنني عشتُ حياتي في الظلام
في الوطن المليء بالدعاء والدماء
كنا نلوذ بالمراحيض لكي نكتب آراء جريئه
نرسم أجساد النساء / ونكتب الشتائم البذيئه
لكنني على جدار كل مرحاض دخلته / في وطن القضبان والأقبية المخيفهْ
قرأتُ أو كتبت: جند الغزاة سيدي / ينتهكون الوطن الشهيّ كالعذراء
وكان سيدي الخليفة متكئاً في القصر / فوق وجهه ابتسامة مخيفهْ:
«بغداد تكفيني. أبعدوا عن القصور ضجّة الغوغاء».

وهنا أيضاً يتناصّ الشاعر المعاصر مع قول آخر خلفاء بني العباس حين أخبروه أن جيش التتار قد احتل البلاد، فقال كلمته المشهورة التي تدل على منتهى ضعفه وتخاذله: «بغداد تكفيني».

وفي مثل هذا الواقع الذي يُداس فيه المواطن، وتُنتهك حريته وكرامته من قبل السلطة القامعة، لا يبقى له إلا أن يسعى بقدميه إلى حتفه، فيسجل اسمه، وأسماء ذويه وأصحابه على شواهد القبور التي أُعدّت لهم:

طُفتُ على الشواهد الفارغة البيضاء
ثم نقشتُ فوقها اسمي وأسماء جميع الأصدقاء
أسماء إخوتي ووالدي والعابرين في الطريق/والجالسين في المقاهي/زُبُن الحانات والبغاء.

وهكذا يصبح الوطن مقبرة جماعية ضخمة، أو سجناً كبيراً، في ظل سلطة القمع والطغيان، في عهود القادة الجبناء.

ومن الملاحظ أن عدوان لم يتقنع إلا بأفراد عاديين، من عامة الشعب، معارضين لأنظمة القمع والظلم، ومدافعين عن كرامة الإنسان. وقد تقنّع بـ (وحشي) العبد الحبشي الذي قتل (حمزة) عم الرسول $ في معركة أُحُد. وكانت (هند بنت عُتبة) زوجة أبي سفيان قد وعدته بالحرية إن هو قتل حمزة، لأن حمزة كان قد قتل أباها وأخاها وابنها في معركة (بدر)، فأعماها الحقد وطلب الثأر، فدفعت وحشي إلى الانتقام، ووعدته بحريته وبحليها الذهبية إذا هو قتل (حمزة). ولما لم يكن يجرؤ على مواجهة (أسد الله وأسد رسوله) في المعركة فقد قذفه، من بعيد، بحربته التي كان قد تدرب على إلقائها أياماً، فأصابت منه مقتلاً.

(وحشي) هذا يلوب في قصيدة عدوان (سقطة وحشي)[1] بذنبه بين الكفر والإيمان، وقد تحدث الشاعر من خلاله:

إني أغرت عليه أطعنه / وأني حامل من أجله
وإني قلت له: «مت يا سيد الشهداء. إني سيّد القتلهْ»

ومضى الشاعر المعاصر يعبّر من خلال قناعه / وحشي عن معاناته، ومعاناة المواطنين من أبناء جيله مع السلطة القامعة التي كان بعض حكامها يمارسون على المواطنين أبشع أنواع القهر والطغيان. وقد عاش وحشي بقية حياته في تأنيب الضمير، وصار يطلب قاتلاً له، جزاء قتله، فلا يجد مَنْ يلوّث يديه بدمه:

لم أعد أقوى على الهرب / وها أنا أرتمي وحدي
فمُلْ نحوي / وهدهدني أو انقلني / وردّ عليّ فضْل ردائك الأبوي / واقتلني.

وهكذا لم يكن التقنع بحمزة كبير جدوى دلالية.

ومن الشخصيات التاريخية الإسلامية التي تقنّع بها بعض الشعراء المعاصرين (أبو ذر الغفاري) الصحابي الثائر الذي هاجم الذين يكنزون الذهب والفضة، وجابه معاوية والي الشام، في عهد الخليفة عثمان بن عفان، قائلاً له عن قصره (الخضراء) في دمشق: إن كان هذا من مالِك فهو الإسراف، وإن كان من أموال المسلمين فهو الخيانة. ويستشعر معاوية الخطر، فيكتب إلى الخليفة عثمان قائلاً: إن أبا ذر قد أفسد الناس بالشام. فيأمر الخليفة باستدعائه إلى المدينة. وفيها يطلب منه البقاء إلى جانبه قائلاً: «ابق هنا بجانبي، تغدو عليك اللِّقاحُ وتروح». فأجابه أبو ذر: «لا حاجة لي في دنياكم». وطلب منه أن يأذن له بالخروج إلى (الربذة) في الصحراء، حيث عاش فيها وحيداً، حتى توفاه الله.

---

[1] ممدوح عدوان - ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1970، ص 43.

وقد تقنع الشاعر الفلسطيني معين بسيسو به في قصيدته (من أوراق أبي ذر الغفاري)[1] لما بين حياتيهما من تشابه: فالشاعر المعاصر ينظر حوله فيرى الأثرياء الجدد يزدادون ضراوة في جمع المال، والقادة يكنزون الذهب والفضة، والحكام يخيّرونه بين الترغيب والترهيب:

مُتُّ لم تزل / بقيةٌ من الكلام في فمي
نُفيتُ مرتين، مرةً هنا / ومرة هناك في الحديقة المعلّقه
... لمن ثمارُ هذه السيوف
قاتلتُ في البحار والقفار / وساقت الرياح والرماحُ للخليفة القعيد / ألف مركبٍ وهودجٍ من الذهبْ / وصار للولاة ألفُ قَيْنةٍ / وألفُ قصر / وألفُ بئر خمر / وألفُ فم.
وفي كل ليلة يدقُّ بابيَ السيّافْ / كيس النُّضار في يمينه / والنطع في يسراه
يقول لي أثقلتَ بالكلام / يا صاحبي، حذارِ من سقطة اللسان / فبغلة الأمير خلف هذه الجدران تسمع الكلام.

ولعزّ الدين المناصرة قصيدة (أبو محجن الثقفي أثناء تجواله)[2] اتخذ فيها أبا محجن الثقفي قناعاً تحدث من خلاله عن الأرض التي تنسحب تحت أقدام العرب، فصار يطلب مَنْ يفكّ وثاقه لكي يشارك في استرداد ما سُلب من العرب، قائلاً:

سمعتُ الرصاصَ يلعلعُ / ففكّي وثاقي.. أتوب عن الزيف، عن صبغ وجهي
سمعت الرصاص يلعلع.
فكّي وثاقي /.. صغارك شالوا بنادقهم آه فكّي وثاقي.

والتماهي الذي أراده الشاعر هو هذه الجملة (فكّي وثاقي). فهو يطلب فكّ وثاقه الذي قيّده به الحكام، لينطلق إلى المعركة فيشارك فيها، كما فعل أبو محجن الثقفي الذي كان قد حبسه سعد بن أبي وقاص لشربه الخمرة، فلما اشتد القتال بين المسلمين والفرس في وقعة القادسية، «وكان أبو محجن مشرفاً على القوم من سجنه، يسمع انتماء الناس، ووقع الحديد، ويتردد تكبير الناس في أذنيه، ويبلغهما حسّ الحرب، وتنازل الأقران... فعندئذٍ ثارت حميته، وتأسف على ما يفوته من تلك المواقف التي طالما هفَت نفسه إليها.. فما كان منه إلا أن حبا إلى سعد.. يسأله أن يخلّي سبيله ليحظى بشرف الجهاد. ولكن سعداً انتهره ومنعه. فانحدر راجعاً حتى أتى زوج سعد (سلمى بنت خصفة)، فقال لها: هل لك إلى الخير؟ قالت: وما ذاك؟ قال: تخلّين عني، وتعيرينني البلقاء. فلله عليّ - إن سلّمني الله - أن أرجع إليك حتى أضع رجلي في قيدي، وإن قُتلت استرحتم مني. فقالت: وما أنا وذاك؟ وأبت أن تجيبه إلى طلبه.

فرجع يرسف في قيوده، والحزن باد عليه. وهنا راح لسانه ينطق بهذه الأبيات التي

---

[1] معين بسيسو: الأشجار تموت واقفة - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1979، ص259.
[2] عز الدين المناصرة: قمر جرش كان حزيناً - الأعمال الكاملة، دار الشباب - قبرص 1987، ص228.

يعاهد فيها ربه على هجر الخمر وحوانيتها إذا فرّج عنه ما هو فيه، وحقق أمنيته في الجهاد، فيقول:

كفى حزَنـاً أن تَـرديَ الخيـلُ بالقنـا ... وأتـرَك مشـدوداً علـيّ وثاقيـا
إذا قمـتُ عنّـاني الحديـدُ وأغلقـتْ ... مصاريعُ دوني قد تَصمّ المناديا
ولله عهـدٌ لا أخـيسُ بعهـده ... لـئن فرّجـت ألا أزورَ الحوانيـا

فلما سمعته سلمى رقّت له، وأطلقته. فأخذ الرمح، واقتاد فرس سعد (البلقاء) وأخرجها. حتى إذا كان بحيال ميمنة المسلمين كبّر وحمل على ميسرة الفرس وهو يلعب برمحه وسلاحه بين الصفين حتى كشفهم وقتل عدداً كبيراً من فتّاكهم، والناس من الفريقين يرمقونه بأبصارهم معجبين ببأسه وإقدامه. ثم حمل على ميمنة الأعاجم فأوقفهم. وجعل يلعب برمحه وسلاحه. لا يبدو له فارس إلا هتكه، حتى هابته الرجال. ثم عاد فغاص في قلبهم. وعاد فبرز أمامهم، ولم يبرز من الفرس أحد إلا حمل عليه فقتله ودقّ صلبه. ولبث على ذلك يقصف الناس قصفاً منكراً، ويشقّ الصفوف بصادق حملاته مقبلاً مدبراً، ويهتك الفرسان كالعُقاب أو كالليث الضرغام. وقد حار الناس في أمره، فتساءلوا: مَنْ يكون؟ فقال بعضهم هو ممن قدم علينا من إخواننا من الشام. وقال بعضهم إنه الخضر قد مَنَّ الله به علينا، وقال آخرون: إنه مَلَك يثبّتنا. أما سعد فقد كان مكبّاً من فوق القصر ينظر بطولة هذا الفارس المجهول، ويقول (الطعن طعن أبي محجن، والضّبر ضبر البلقاء. ولولا محبس أبي محجن لقلت إنه هو).

ولما انتصف الليل تحاجز الناس، فعاد أبو محجن إلى محبسه، كما وعد، فرأته امرأة من العرب، فظنّته منهزماً، فأنشأت تعيّره متهكمة، وتتساءل أن يعيروها رمحاً لتطاعن به عنه، متمثلة بقول الشاعر:

مَـنْ فـارسٌ كـرهَ الطعـانَ يُعيرنـي ... رمحـا إذا نزلـوا بمـرجِ الصَّـفْرِ

فأجابها أبو محجن في كناية لطيفة:

إنّ الكـرامَ علـى الجيـادِ مبيـتَهم ... فـذري الجيـادَ لأهلهـا وتعطّـري

ودخل القصر ووضع رجليه في القيد كما كان، ووفى لسلمى ذمته، ورفع عقيرته بقوله:

لقـد علمـتْ ثقيـفٌ غيـرَ فخـر ... بأنّـا نحـن أكـرمُهم سـيوفا
وليلـة قـادسٍ لـم يشـعروا بـي ... ولـم اشـعر بمخرجـيَ الزحوفـا
فـإن أحـبَسْ فقـد عرفـوا بلائـي ... وإن أطلـق اجـرّعْهم حتوفـا

فلما علم سعد بقصته أطلقه. فقال أبو محجن: «والله لا أشربها أبداً» يعني

الخمرة[1].

[1] الأخبار الطوال 121 والطبري 2 / 531 وابن الأثير 2 / 321. ولمحمد عفيفي مطر قصيدة قناع (عمر بن الخطاب) في ديوانه (شهادة البكاء في زمن الضحك)، وله أيضاً قصيدة قناع (الحسن بن الهيثم) في ديوانه (كتاب الأرض والدم).

الفصل الثالث

الأقنعة الدينية

التراث الديني مصدر غني من مصادر الإلهام الأدبي، يستمد منه الأدباء موضوعاتهم ونماذجهم الأدبية. والأدب العالمي يحفل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي تدور حول الدين. وقد كان الكتاب المقدس مصدراً للأدباء الأوربيين الذين استمدوا منه شخصيات ونماذج أدبية، كما كان القرآن الكريم مصدراً من المصادر التي استمدّ منها الأدباء موضوعاتهم وشخصياتهم في بعض أعمالهم الأدبية. وقد استفاد منه الأدباء الغربيون أيضاً كالشاعر الألماني (غوته) في ديوانه (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)، والشاعر الإيطالي (دانتي) في (الكوميديا الإلهية)، و(فكتور هوغو) في ديوانه (المشرقيات)، وغيرهم.

ويمكن تصنيف الأقنعة الدينية التي عبّر بعض شعرائنا المعاصرين من خلالها في مجموعتين:

1- أقنعة الأنبياء.

2- أقنعة الصحابة.

1- أقنعة الأنبياء:

لعل شخصيات الأنبياء عليهم السلام من أكثر شخصيات التراث الديني شيوعاً في شعرنا المعاصر، فقد وصفوا حياتهم ومعجزاتهم. ولكنهم تحرّجوا من التحدث بلسانهم، أو اتخاذهم أقنعة يعبرون من خلالها عن معاناتهم المعاصرة، ولذلك كانت القصائد التي حملت فيها شخصيات الأنبياء دلالات عامة هي الأكثر والأعم، وعلى الخصوص شخصية الرسول محمد $ فقد تحرّجوا من التأويل فيها. ذلك أننا نجد كثيراً

من الشعراء نظموا السيرة النبوية، وصوّروا معجزاته $. ولكننا لا نجد واحداً منهم تحدّث بلسانه. سوى صلاح عبد الصبور في قصيدته (الخروج)[1] التي أراد أن يعبر بها عن تجربة خروجه هو من وطنه، فأسقط تجربته على هجرة الرسول $ من مكة إلى المدينة، فقال:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم / مطّرحاً أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

وإذا كان الرسول محمد $ قد اختار أبا بكر ليصحبه في الطريق، ويفديه بنفسه، حين دخل الغار الذي اختبأ فيه قبله، ليستكشف ما فيه، حرصاً على الرسول $، فإن شاعرنا المعاصر لم يختر أياً من أصحابه، ليكون رفيق رحلته، لأنه يهدف لا إلى الخلاص من مدينته، بل من ذاته الموبوءة:

لم أتخيّر واحداً من الصحاب
لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتلَ نفسي الثقيلة

كذلك يستعيد الشاعر حادثة نوم الإمام علي في فراش النبي $ تضليلاً لكفار قريش. لكن الشاعر لم يترك أحداً من أصحابه في فراشه، ليضلل طالبيه، لأنه لا أحد يطلبه، وإنما هو الذي يطلب ذاته القديمة، ليهرب منها:

ولم أغادرْ في الفراش صاحبي يضلل الطِلاب
فليس مَنْ يطلبني سوى أنا القديم

كما يذكر حادثة لحاق قريش برسول الله $، وتتبع آثاره، حيث لحقه (سُراقة)، فدعا عليه رسول الله $، فساخت قوائم فرسه في الرمل:

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعيني نحو مهجري، نشدتك الجحيم.

أما شخصية النبي (نوح) (عليه السلام)، فمن المعروف عنه أنه أنذر قومه بالطوفان، وصنع فلكاً ركب فيها مَنْ رغب النجاة من المؤمنين بالله. وأن السماء فتحت أبوابها أنهاراً، فأغرقت كل شيء. ثم جاء أمر الله:

(وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيّ. . .)[2]

كما جاء في القرآن الكريم. وقد تقنّع أدونيس بشخصية النبي نوح (عليه السلام) فجعل نفسه نوحاً جديداً في قصيدته (نوح الجديد)[3] فأشار إلى رفضه للواقع، والتمرد عليه، وتطهير الأرض من ذنوب البشر وخطاياهم. ولكنه عصى أوامر الإله،

---

[1] صلاح عبد الصبور - ديوانه: أحلام الفارس القديم - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1970، ص235.
[2] سورة هود: الآية 44.
[3] أدونيس - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1970، ص 498.

حين أزاح الطين عن محاجر الميتين، وأراد لهم غسل أعماقهم:

يقول لي: يا نوح انقذْ لنا / الأحياء - لم أحفلْ بقول الإلهْ
ورحتُ في فُلكي / أزيح الحصى والطين عن محاجر الميّتين
أفتح للطوفان أعماقهم.

كذلك تقنّع الشاعر عبد العزيز المقالح بالنبي نوح في قصيدته (مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان)[1] فأسقط تجربته المعاصرة على التجربة الدينية للنبي نوح، حيث قام بدور التنبؤ والإنذار، فحذّر قومه من ضلالهم الذي سيجلب عليهم الدمار، ولكنهم لم يستجيبوا له، فطغى عليهم الطوفان:

لكنكم لم تسمعوا، تعالت الضحكات / في ردهات القات
أقعى الضمير في دياركم ومات
فكان هذا الهول والأحزان
وقد طغى الطوفان.

وأما شخصية السيد (المسيح) (عليه السلام) فقد أطلق الشعراء المعاصرون لأنفسهم عنان تأويل ملامحها في الصلب، والفداء، والحياة من خلال الموت... فالسياب مثلاً يصوّر نفسه، في غربته، وهو يحمل حنينه إلى وطنه العراق، بصورة مسيح يجرّ صليبه:

فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه[2]

وقد تقنع السياب بشخصية السيد (المسيح) (عليه السلام)، ليعبر من خلاله، عن تجربته الخاصة التي تصوّر تضحية الشاعر في سبيل أمته، واستشهاده في سبيل بعثها مستفيداً من فكرة صلب المسيح وفدائه للعالَم، وفكرة البعث من خلال الموت، متوحداً بشخصية السيد المسيح في قصيدته (المسيح بعد الصلب)[3] حيث يقول:

والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني، وأنصتّ. كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينه / مثل حبل يشدّ السفينة / وهي تهوي إلى القاع...

ويلحّ الشاعر على فكرة الحياة من خلال الموت، فيبرزها بأكثر من صورة، مستفيداً من عبارات السيد المسيح التي قالها لتلاميذه في العشاء الأخير، حيث «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا كلوا، هذا هو جسدي. واخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم، لأن هذا هو دمي الذي

---

[1] عبد العزيز المقالح - ديوانه: لا بدّ من صنعاء، ص33.
[2] بدر شاكر السياب - ديوانه: أنشودة المطر، قصيدة: غريب على الخليج، ص 317.
[3] نفسه، قصيدة: المسيح بعد الصلب، ص 457.

للعهد الجديد، الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا»[1].

ويرى السياب أن عذابه وتضحيته قد طهّرته. فلم يبق منه إلا ما هو إلهي ومقدس، وأنه سيحيا في الأجيال التالية التي تستفيد من تضحيته، فيقول:

مُتُّ كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم
كم حياة سأحيا، ففي كل حفرة / صرت مستقبلاً، صرت بذرة / صِرت جيلاً من الناس،
في كل قلب دمي، قطرة منه أو بعض قطره.

ثم يصوّر الشاعر عودته / عودة السيد المسيح إلى الحياة بعد الموت، مما يفاجئ (يهوذا) الذي خان المسيح، فباعه، ودلّهم عليه، لقاء دريهمات:

هكذا عدت، فاصفرّ لما رآني يهوذا، فقد كنت سرّه
كان ظلاً قد اسودّ مني، وتمثّال فكرهْ
جمدت فيه، واستلت الروح منها.

وقد نجح السياب في التوحّد بشخصية السيد المسيح، والتماهي معه، حيث وجد في كل ملمح من ملامحها بُعداً من أبعاد تجربته الشخصية، فمزج بين التجربتين والشخصيتين، فأصبحتا شخصية واحدة.

كذلك اتخذ الشاعر خليل حاوي السيد المسيح قناعاً، فعدّ نفسه مسيحاً يتحمل عذاب الصلب وآلامه، من أجل بعث عربي جديد، وذلك في قصيدته (حب وجلجلة)[2] حيث يقول:

وليكن ما كان، ما عانيت منها / محنة الصلب، وأعياد الطغاهْ
أنتم أنتن يا نسل إله / دمه ينبت نيسان التلال
أنتم أنتن في عمري مصابيح. مروج، وكفاهْ.

ولمحمد عمران قصيدة (أنا الذي رأيت)[3] تقنّع فيها بالسيد المسيح، ورأى أن قَدَر الثوري هو أن يكون مسيحاً فادياً، يفدي البشر بتضحيته بنفسه. ولكن المأساة هي أنه بلا قيامة، أي بلا انبعاث، فواقع (ثمود) لا يوحي بذلك:

جلجلتي أعرفها، وخشبَ الصليب
واعرفُ المسمارَ، والعلامهْ
وأنني بلا قيامهْ.

وليوسف الخال قصيدة (التوبة)[4] اتخذ فيها السيد المسيح قناعاً أيضاً.

كذلك تقنّع الشعراء بشخصية (لعازر)، وهي شخصية من الإنجيل. حيث مات لعازر، وبعثه السيد المسيح بعد ثلاثة أيام من موته. وقد تقنّع خليل حاوي بشخصية

---

[1] إنجيل متى: الإصحاح السادس والعشرون.
[2] خليل حاوي - ديوانه: نهر الرماد - الأعمال الكاملة، ص 103.
[3] محمد عمران - ديوانه: أنا الذي رأيت، وزارة الثقافة - دمشق 1978، ص 107.
[4] يوسف الخال - ديوانه: قصائد في الأربعين - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1979، ص 296.

(لعازر) في قصيدته (لعازر 1962)[1] عبّر من خلالها عن مأساة الأمة العربية، وعن تجربتها في الانبعاث المشوّه الذي هو أقسى من الموت. وقد أسقط الحاوي تجربته المعاصرة على لعازر الذي اتخذ قناعاً، يتحدث من خلاله عن الإنسان العربي الذي عانى آلام الانبعاث المشوه، فاستعصى عليه تغيير الواقع المهترئ، فتحوّل من مناضل إلى عميل. ومن خلال سقوطه جرّ معه زوجته إلى الجحيم، فانتصر فيه الشر على الخير، ومات لديه كل أمل بانبعاث أصيل، حتى أن المسيح - رمز القوة الغيبية - عجز عن بعث الحياة فيه، لأن المعجزة الغيبية تأتي من الخارج، بخلاف الانبعاث الأصيل الذي هو تفجّر من أعماق الذات العربية.

وقد استهل الحاوي قصيدته بصورة حفار القبور وهو يعدّ حفرة ليواري فيها (لعازر) الميت، فيخاطبه لعازر قائلاً:

عمّق الحفرة يا حفّار
عمّقها لقاع لا قرار
يرتمي خلفَ مدار الشمس / ليلاً من رماد / وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

ويبدي لعازر في مستهل القصيدة حنينه للعودة إلى رحم الأم / الأرض. ولكن حنينه يختلف عن حنين الإنسان الذي يسعى بعودته إلى رحم الأرض إلى الانبعاث. فلعازر يريد حفرة (خلف مدار الشمس) لا تصل إليها حرارة، ولا تنبض فيها حياة، حيث يهيمن ليل سرمدي لا ينبعث منه نهار. لأن لعازر يريد موتاً لا انبعاث له.

بيد أن المسيح يبعث لعازر بعد موته. فيعود إلى الحياة. ولكنه يعود ميتاً. وتكتشف زوجته أنه بُعث ميتاً، فتقول:

كان ظلاً أسودا يغفو على مرآة صدري
زورقاً ميتاً على زوبعة من وهج نهديّ وصدري
كان في عينيه ليلُ الحفرة الطيني يدوي ويموج / عبر صحراء تغطيها الثلوج
عبثاً فتّشتُ فيها عن صدى صوتي وعن وجهي وعينيّ وعمري.

وتقحل الأرض، وتتعرى زوجة لعازر لتثير رغبته الجنسية، من أجل إخصابها، وبعث الحياة من الموت، ولكنه يعجز عن إخصابها، وتنتصر شهوة الموت فيه على إرادة الحياة، وبدل أن يهطل المطر، تُسقط السماءُ كبريتاً وناراً، وتعاني الأرض الآلام، فتقول زوجة لعازر:

يتشهّى وجعي، يُشبع من رعبي نيويه
كنت أسترحم عينيه وفي عينيّ عار امرأة أنّتْ تعرّتْ لغريب
ولماذا عاد من حفرته ميتاً كنيب.

[1] خليل حاوي - ديوانه: بيادر الجوع - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1972، ص 307.

و(لعازر) هو رمز البعث بعد الموت، ولكنه - عند حاوي - لا يمثل البعث والازدهار. و(لعازر) هو (الخضر) الذي يصارع التنين الذي يمنع الماء عن الناس والأرض، فيصرع الخضرُ التنينَ ليعيد الخصب للأرض اليباب، ولكنه - عند حاوي - ينهزم أمام التنين، بدل أن يهزمه. والتنين ليس حقيقة خارجية منفصلة عن لعازر، بل هو جزء من ذاته. والصراع بينهما هو صراع داخلي. وزوجة لعازر هي الأرض اليباب، وهي المرأة التي يقدمها فدية سكان المدينة التي استولى عليها التنين، فهي بانتظار الفارس المخلّص الذي سيصرع التنين، ويفكّ أسر الضحية. ولكن يتبيّن أنه ليس بطلاً ولا مخلصاً. فتعاني زوجته الموت المرير، ويهيمن الليل البارد، وتسقط الثلوج، ويسيطر العدم، ويتراءى لها - وسط الظلمة - طيف المسيح المخلص. ويصبح المسيح في وعيها هو لعازر، لأنه لم يرو شهوة مريم المجدلية التي زحفت إليه لاهثة تحاول إغراءه. ولكنه ترفّع عن التجربة الحسية، ولم تتحرك فيه شهوة جنسية. فأصبحت زوجة لعازر كأنها مريم المجدلية التي تحترق شهوة، وتظل صحراء لا يخصبها لعازر:

يوم أنّتْ مريم، يوم تداعتْ
زحفت تلهث في حمّى البوارْ، وأزاحت عن رياح الجوع / في أدغالها صمت الجدار
وسواقي شعرها انحلّت على رجليك جمراً ونار.

وتتمنى الآلهة الأم الكبرى (عشتروت) أن تنبض الرغبة في عروق الإله (بعل) - وهو أيضاً (تموز) - علّه يشبع شهوتها. وتصبح هي فرساً تنتظر فارسها الذي يقتل التنين ويمتطيها. فيعيد الخصب للأرض اليباب. ولكن (بعل) أيضاً يقف عاجزاً لا يستجيب. وتحلّ المأساة عندما تكتشف زوج لعازر أن عنصر الشرّ قد انتصر، في نفس زوجها، على عنصر الخير، فأصبح لعازر هو التنين، وزال كل أمل في عودة الخصب إلى الأرض اليباب:

حسرة الأنثى تشهّتْ في السرير
مهّدتْ صهوة نهديها، تهاوت زورقاً يلهث في شطّ الهجير / خلف بعل لا يجير
... ميتاً خلفته في الدار تنيناً صريع.

ويموت لعازر، وتتشهّى زوجته أن تموت مثله. وتنتهي دورة القصيدة بما بدأت به: حفرة القبر التي أُعِدّتْ للعازر، فتحولت زوجته إلى أفعى. وينتهي كل أمل في خلاص الأرض. وعلى هذا فإن قصيدة (لعازر 1962) هي أسطورة من أساطير الموت والانبعاث، شهد بطلاها - لعازر وزوجته - تحولات كثيرة. ولكن الأرض ظلت يباباً، دون مخلص، ولا ربيع، كما هي أرض ت. س. إليوت في قصيدته (الأرض اليباب) التي ألقت

بظلها على معظم آداب العالم.

كذلك عبّر بعض شعرائنا المعاصرين من خلال شخصية النبي (أيوب) (عليه السلام)، رمز الصبر على البلاء، والإيمان بقضاء الله في المحن. وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه الملامح في شخصية أيوب:

(وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ)[1]

(. . .إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِراً نِّعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ)[2]

ولما سقط السياب فريسة المرض والشلل - أواخر حياته - وسعى إلى المعالجة في بيروت ولندن والكويت، دون جدوى، فصرعه المرض، وجد في (أيوب) المعبّر عن معاناة المرض، حيث لم يجد مَنْ يلوذ به سوى الصبر على البلاء، والإيمان بالله، وذلك في قصيدته (سِفْر أيوب)[3]:

لك الحمد مهما استطال البلاء / ومهما استبدّ الألم
لك الحمد إن الرزايا عطاء / وإن المصيبات بعض الكرم
... شهورٌ طوالٌ وهذي الجراح / تمزّق جنبيّ مثلَ المُدى
ولا يهدأ الداءُ عند الصباح / ولا يمسح الليلُ أوجاعه بالردى.

وهذه النغمة الأسيانة الحزينة هي أقوال أيوب والسياب، فليس النبي أيوب هنا سوى السياب نفسه، فهو أيوب جيكور الذي رحل إلى لندن للعلاج، فاشتعل الشوق والحنين في صدره على جيكور والعراق وزوجته (إقبال) وولده (غيلان) وطفلتيه (غيداء، وآلاء)، حيث وجد نفسه غريباً، وحيداً في بلاد البرد والثلج والضباب.

كما تقنّع بعض شعرائنا بشخصية النبي (يوسف) (عليه السلام) الذي وردت قصته في القرآن الكريم، حيث كاد له إخوته الأحد عشر، غيرة من جماله وحب والده له، فألقوه في الجب، وعادوا إلى أبيهم بدم كذب، فزعموا أن الذئب أكله. فالتقطه بعض السيّارة، وباعوه لعزيز مصر الذي قال لامرأته: أكرمي مثواه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً. ولكن زوجة العزيز راودته عن نفسه، وغلّقتِ الأبواب، وقالت: هئتُ لك. ولقد همّت به، وهمّ بها، لولا أن رأى برهان ربه، فخرج، فلحقت به، وقدّت قميصه من دبر، وألفيا سيدها لدى الباب. قالت: ما جزاء مَنْ أراد بأهلك سوءاً إلا أن يُسجن أو عذابٌ أليم. قال هي راودتني عن نفسي، وشهد شاهد من أهلها: إن كان

---

[1] سورة الأنبياء: الآية 83.
[2] سورة ص: الآية 44.
[3] بدر شاكر السيّاب - ديوانه: منزل الأقنان - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1987، ص47.

قميصه قُدّ من قُبُلٍ فصدقتْ وهو من الكاذبين، وإن كان قميصُه قُدّ من دُبُرٍ فكذبتْ وهو من الصادقين، فلما رأى قميصه قُدّ من دُبُرٍ، قال: إنه من كيدكنّ، إن كيدكن عظيم.

وقد أخذ كل شاعر من الشعراء الذين تقنّعوا بشخصية يوسف، من قصته، ما يلائم تجربته الذاتية، فالشاعر محمد القيسي أخذ منها حادثة إلقاء يوسف في الجبّ، فالفلسطيني المعاصر ألقاه - أيضاً - إخوته العرب في جب العدو، دون أن يمدّوا له يد العون أو المساندة، فقال في قصيدته (يوسف الجب)[1] من خلف قناع يوسف:

قيّدني إخواني / ورموني في الجب
قتلوني بجواب الصمت
قتلوني يا حادي الركب لأنني أحببتْ.

كذلك أخذ الشاعر محمد سعيد الصكّار من القصة حادثة الجب، ففنّد مزاعم «إخوة» يوسف الذين قالوا لأبيهم إن الذئب قد أكله، فتقنّع الشاعر بشخصية (يوسف) وقال في قصيدته (يوسف في غيابة الجبّ)[2]:

الذيب لم يلعق دمي فالذيب يا أبي / ما مرّ بي يوماً، ولم أشهد له عيون
الذيب ما كان، ولن يكون
لكنها «مواهب» الإنسان.

كذلك تقنع عبد العزيز المقالح بشخصية يوسف في قصيدته (من حوليّات يوسف في السجن)[3] فجعل القصيدة في (حوليات)، تعبّر كل حولية فيها عن قضية عاناها يوسف، وجعل القصة تنزاح عن مسارها التاريخي، حيث جعل يوسف يفضل الحياة في الجب على الحياة وحيداً، ففي (حولية 1968) يقول الشاعر من خلال قناعه يوسف:

حين جاءتْ إلى الجبّ قافلةٌ / ومن الجب أنقذني أهلها
... أصرخ في وحدتي: ليتهم تركوني هنالك في الجبّ يشربني ماؤه.

وفي (حولية 1970) جعل الشاعر امرأة العزيز زانية، ينعكس غضب العزيز عليها لهباً وسياطاً.

وفي (حولية 1971) يتحوّل الوطن إلى سجن كبير يطال حتى الحيوان والنبات.

وفي (حولية 1973) خالف الشاعر الحقيقة التاريخية، فجعل يوسف يراود امرأة العزيز عن نفسها، خلافاً لما كان:

ومن الآن سوف أراودها أنا عن نفسها
وأشقُّ القميص بأنفاسي الداميات الأظافر
أعرف أن محاسنها ذبلت / والغضون تحاصرها / يقضم الدود أثداءها

---

[1] محمد القيسي - الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية - بيروت 1987، ص47.
[2] محمد سعيد الصكّار، مجلة الآداب، ع 3 عام 1966، ص109.
[3] عبد العزيز المقالح - ديوانه، دار العودة - بيروت، ص 546.

... لكنها السنوات العجاف.

ومن الواضح أن المقالح يؤرخ في (حولياته) للمقاومة الفلسطينية، وأنه عندما يجعل قصة يوسف التاريخية تنزاح إلى أن يوسف هو الذي راودها، فإنما يعني نفسه: العربي الذي راود وأراد وطنه السليب، على الرغم مما يعانيه هذا الوطن من آلام.

وللشاعر الفلسطيني محمود درويش قصيدة قناع (يوسف) في ديوانه: ورد أقلّ.

2- أقنعة الصحابة:

أكثر ما وظّف شعراؤنا المعاصرون شخصية (الحسين بن علي) شهيد كربلاء الذي غادر الحجاز إلى العراق، بدعوة من أهلها، لينصّبوه خليفة. ولكن الجيش الأموي اعترضه ومَنْ معه في (كربلاء)، فقطع عنهم الماء، فتخلّى عنه أصحابه إلا نفرٌ قليل ظل يقاتل بهم حتى استشهد، فأصبح رمزاً أعلى في الشهادة من أجل الأفضل، ومن هنا اتخاذه قناعاً من قبل بعض الشعراء المعاصرين للثورة على القيم الفاسدة في هذا العصر الجبان.

ولعل أدونيس يفوق غيره من الشعراء في الإفادة من معطيات شخصية الحسين، لكون الحسين إمام شيعته. ولهذا يبدو أدونيس مرتاحاً إلى هذا الرمز، يجود بشعره فيه، وذلك في مقطع (مرآة الشاهد) من قصيدته (مرايا وأحلام حول الزمن المكسور) حيث يعادل فيه بين رمز الحسين ورمز المسيح، وحيث تشارك الطبيعة في كل مظاهرها بالحزن على الحسين:

وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين / وازّيّنت بجسد الحسين
وداست الخيول كل نقطة في جسد الحسين / واستلبتْ وقمّصتْ ملابسَ الحسين
رأيتُ كل حجر يحنو على الحسين / رأيتُ كل زهرة تنام عند كتف الحسين
رأيتُ كل نهر يسير في جنازة الحسين.

كما تجلّت أسطورة الحسين في أكثر صورها اكتمالاً في قصيدة أدونيس (الرأس والنهر) ومع أن الشاعر لا يذكر فيها اسم الحسين، إلا أن استشهاد الحسين جاء مضمراً فيها، حيث تصور القصيدة نكسة حرب حزيران 1967 التي تعادل - عند أدونيس - فاجعة كربلاء. ويكتسب الرمز عمقاً تاريخياً، وتتوازى نكسة الحاضر بنكبة الماضي، ولكن الإيمان بالانبعاث يخفض من وضع مأساة الموت. فالحسين - في عقائد الشيعة - لم يمت، لأن الأئمة أحياء عند ربهم. وهم ينتظرون المهدي الذي سيعود ليملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً. ويسقط المطر - في نهاية القصيدة - مؤكداً انبعاث الأرض بعد مواتها. ويصبح الحسين صورة عن إله الخصب الميت المنبعث الذي يتصل بالأرض / الأم لإخصابها، ومسيحاً تُثقب جبهتُه، ويصبح

جسده قرباناً يتناوله المؤمنون ليكتسبوا حياة أبدية، ويقطع جسده فتتناثر أشلاؤه مثل أوزيريس:

اثقبوا جبهتي، قيّدوني
وخذوا حربةً وانحروني
مزّقوني، كلوني.

ثم يسكن الحسين في مظاهر الحياة جميعاً، لأنه معطي الحياة والربيع للأرض الموات:

أكون كالرعد / صوتاً حاضناً برقه، وكالبرق نارا
دمي الضوء والمسافات يا شمسُ...
لا أعرف التخوم لا تحدّني الشطآنْ
تحدّني علامتان: الشمسُ والإنسانْ.

وكذلك يتقنع الشاعر فايز خضور بالحسين، وذلك في قصيدته (اعترافات الحسين بن علي)[1] يعبّر فيها عن مأساة المناضل العربي في الواقع الراهن. ويدين هذا الواقع من خلال شخصية الحسين ويتماهى بالحسين فيقول:

ذاهلٌ، خطأ لقّبوني «الحسين»
ذاهل، كيف شكّوا برأسي / - زمان الوقيعة - رمحاً / وصاحوا: أبشروا نبتتْ سُنبلهْ؟!
ذاهل: كرّسوني شهيداً، وهم قتلوني.

ثم يلتفت الشاعر إلى الواقع العربي الراهن، فيرى التناقضات تتآكله، كما كانت الفرق والجماعات تأكل بعضها بعضاً أيام الحسين، فيقول بلسانه، من وراء قناعه:

ظلمتني عائشهْ / حين ظنّت أنني أومِنُ بالغيب، وأدعو للإمامهْ
كنتُ أدعو لمصير عربي / يمنح الكون سلامهْ
لا لعرش دموي.

ثم تتداعى إلى ذهنه الوقائع: خيول الفرس على أبواب الموصل، وخيول الروم على أبواب دمشق، فينادي صقر قريش. ولكن لا مجيب، فيمضي في تصوير واقعنا الراهن:

قطط سود، ولنا ذئب / ولنا تاج، ولنا رتب
ولنا - رغم سيوف الموت الرائد - ألقاب الأحياء:
وامعتصماه.

وقد تناصّ الشاعر فيها مع مقبوسات كثيرة من شعر غيره.

وكذلك تقنّع خالد محيي الدين البرادعي بشخصية الحسين، فاتخذه قناعاً في قصيدته (الحسين مقتول في كل مكان)[2]. روى فيها قصة خروج الحسين من الحجاز إلى العراق، لإنقاذ المسلمين من السلطة القائمة آنذاك، وتماهى معه، فهو أيضاً يريد أن

---

[1] فايز خضور - ديوانه: كتاب الانتظار، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1974، ص12.
[2] خالد محيي الدين البرادعي - ديوانه: تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1976، ص91.

ينقذ الوطن من المفسدين الذي ولغوا فيه، فما شبعوا. يقول الشاعر من خلف قناع الحسين:

لأنقذكم من النفي غادرتُ أمَّ القرى
وأولجتُ، في ليلة، خبّأ الثلج أطرافها
وجئتُ لأهدمَ سدّاً حصرتم أمانيكم خلفه.

كما استدعى بعض الشعراء المعاصرين شخصية (ورقة بن نوفل) ابن عم خديجة بنت خويلد، زوج الرسول $. وقد كان نصرانياً قبل أن يبعث الله محمداً بالرسالة الإسلامية. وقد حدّث النبي $ خديجة عندما جاءه الوحي في غار حراء، حيث كان يجاور شهراً من كل سنة. فقالت: أبشرْ يا بن عمّ واثبت فوالذي نفس خديجة بيده إني لأرجو أن تكون نبي هذه الأمة. ثم انطلقت إلى ابن عمها ورقة تنبئه بما أخبرها به رسول الله $. فقال ورقة: قُدُّوس. قدوس. والذي نفس ورقة بيده، لئن كنت صدقتيني يا خديجة. لقد جاءه الناموس الأكبر الذي كان يأتي موسى، وإنه لنبيّ هذه الأمة. ولئن أدركتُ ذلك اليوم لأنصرنّ الله نصراً يعلمه[1].

وقد تقنّع الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور بورقة بن نوفل الذي كان ينتظر بزوغ فجر الإسلام، ليصبح واحداً من المسلمين، كذلك فإن شاعر اليوم الذي كان ينتظر بزوغ فجر المقاومة الفلسطينية. آمن بها، في مرحلة أولى، ولكنه تخلّى عنها بعد ذلك، حين وجّهت بنادقها إلى صدور أبناء منظماتها الأخرى، ثم قبل بكيان حكومي هزيل أصبح فيه وزيراً.

ومن الملاحظ أن الشعراء المعاصرين لم يتقنّعوا بأقنعة الملائكة كشخصيات فاضلة، وذلك لاستحالة معرفة حياتها، ولا بأقنعة الشخصيات المنبوذة كإبليس، وقابيل، وغيرهما، لأن اللعنة قد حلّت عليهم، لتمرّدهم على إرادة الله.

[1] ابن هشام: السيرة النبوية، مؤسسة علوم القرآن - بيروت، ص 1 / 238.

الفصل الرابع

الأقنعة الصوفية

تجسّد الشخصيات الصوفية نوعاً خاصاً من الفكر والسلوك، وقد عرف شعراؤنا المعاصرون الصلة التي تربط بين تجربتهم الشعرية والتجربة الصوفية، التي تتبدّى في تجاوز الواقع، وتحقيق الاتحاد بكل مظاهر الوجود. وقد كان شعر أدونيس تعبيراً عن هذا النزوع إلى الاتحاد بكل مظاهر الكون، كما عكس شعر غيره من شعرائنا المعاصرين الإحساس العميق بهذه الصلة، فصلاح عبد الصبور مثلاً يقول: «إن التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه»[1]. ويؤكد أدونيس هذا بقوله: «إن القيم التي يضفيها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها إنما يستمدّها من التراث الصوفي العربي بالدرجة الأولى»[2].

وعلى هذا فإن التراث الصوفي يشكل عنصراً فعّالاً من العناصر التي أسهمت في وضع الشعر العربي المعاصر على طريق الحداثة، ويتجلّى ذلك في توظيف رؤاه وشخصياته ولغته التي تعتمد مصطلح الرمز والإيجاز، يقول (النّفّريّ): «كلما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة»، وإن شخصيات مثل ابن عربي وابن الفارض ورابعة العدوية والحلاج وغيرهم قد أغنوا مسيرة الشعر العربي، ليس في رفد الشعر بتجربتهم الصوفية فحسب، بل وفي رفد الشعر بشعرهم الصوفي أيضاً.

وقد كثر، مؤخراً، استدعاء الشخصيات الصوفية، في شعرنا المعاصر، ولكن قلّ التقنّع بها: فالحلاّج مثلاً هو شهيد الصوفية الذي صُلب في بغداد سنة 309هـ نال

---

[1] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 119.
[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة - بيروت 1979، ص 124، ط 3.

أوفى حظّ من اهتمام المستشرقين، فقد وقف له المستشرق الفرنسي (ماسينيون) الشطر الأعظم من حياته، ووضع عنه كتاباً ترجمه عبد الرحمن بدوي ونشره في كتابه: (شخصيات قلقة في الإسلام). كما نشر له ماسينيون كتابيه: الطواسين، وأخبار الحلاج.

وقد كان لهذا الاهتمام صداه لدى شعرائنا المعاصرين، فتناولوا شخصية الحلاج في عدد كبير من قصائدهم ومسرحياتهم الشعرية، من ذلك صلاح عبد الصبور الذي وضع مسرحيته الشعرية (مأساة الحلاج)، وعدنان مردم الذي وضع مسرحيته الشعرية (الحلاج)، وعبد الوهاب البياتي الذي جعل عنوان قصيدته عن الحلاج (عذاب الحلاج)[1] مثلما سمّى (ماسينيون) كتابه عن الحلاج (عذاب الحلاج). وكما وحّد ماسينيون بين محنة الحلاج ومحنة السيد المسيح في الموروث المسيحي فقد استعار البياتي أيضاً بعض ملامح السيد المسيح للحلاج، وانتحل لنفسه ملامح الحلاج التراثية، وتقنّع الشاعر الثوري (البياتي) بقناع الصوفي. وقد يبدو الأمر مفارقة لأول وهلة. ولكن البياتي استطاع أن يلتقط السمات الدالة في شخصية الحلاج وحياته وأفكاره، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه من أفكار. فعلى الرغم من أن الحلاج صوفي، فإن له أفكاره في إصلاح المجتمع، وهي أفكار نابعة من لغته الصوفية إلى الكمال المطلق. ولهذا التفّ الفقراء والعامة حوله، لأنه كان يعطيهم زاد الأمل.

وقد صُلب الحلاج في سبيل فكرته. وكانت الكلمة هي سلاحه في كفاحه، وقد أحسّ البياتي أنه يشبه الحلاج في تجربته الحياتية، فهو أيضاً يريد إصلاح العالم من فساده وشروره. وقد رأى أن تجربة الحلاج تعبر عن جوانب من تجربته هو، فقد تبنّى قضايا الفقراء والمسحوقين، وسخّر شعره للدفاع عن مصالحهم، مستخدماً - كما فعل الحلاج - سيف الكلمات، ومتحملاً في سبيل ذلك الأذى والنفي والغربة والتشريد. ولذلك رأى أن يتقمّص شخصية الحلاج، ويعبّر من خلال قناعه عن تجربته هو المشابهة لتجربة الحلاج، فقال من خلف قناعه:

ما أوحشَ الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلتْ خبزَ الجياع الكادحين زُمَرُ الذئاب / وصائدو الذباب.

وهكذا فقد حاول البياتي، من خلال قناعه (الحلاج) التعبير عن معاناتهما معاً:

---

[1] عبد الوهاب البياتي: سِفْر الفقر والثورة، دار الآداب - بيروت 1965، ص11. والأعمال الكاملة، 2 / 143.

فقال:

يا مسكري بحبهِ
محيّري في قربهِ.

وهو مأخوذ من قول الحلاج: «يا مَنْ أسكرني بحبهِ، وحيّرني في ميادين قربهِ»[1].

وفي مشهد (المحاكمة) يقول البياتي على لسان الحلاج:

حلمتُ بأني لم أعد لفظين / توحّدتُ / تعانقتُ / وباركت
- أنت أنا

وهو مأخوذ من قول الحلاج: «يا هو أنا، وأنا هو، لا فرق بين أنيتي وهويتك»[2].

وفي مشهد (الصلب) يقول البياتي على لسان الحلاج:

في سنوات العقم والمجاعهْ / باركني / عانقني / ومدّ لي ذراعه
وقال لي / الفقراء ألبسوك تاجهم / وقال لي: إياك
وأغلق الشبّاك.

ومن أخبار الحلاج أنه حين قدّم للصلب ناجى ربه بقوله: «فلك الحمد فيما تفعل. ولك الحمد فيما تريد». فتقدم أبو الحارث السيّاف، فلطمه لطمة هشم أنفه وسال الدم على شيبته[3].

وفي مقطع (رماد في الريح) يقول البياتي على لسان الحلاج:

أوصال جسمي قطعوها / أحرقوها / نثروا رمادها في الريح.

وجاء في أخبار الحلاج أنه ليلة صلبه صلى وقال: «إني أُخذتُ، وحُبست، وأُحضرتُ، وصُلبت، وقُتلت، وأحرقت. واحتملت السافيات الذاريات أجزائي»[4].

وهكذا يبدو اعتماد البياتي الرئيس على أقوال الحلاج التي أدخلها في قصيدته، وتناصّ معها، من خلف قناعه.

وكذلك تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بقناع الصوفي الكبير (محيي الدين بن عربي) الذي ولد في مرسيه من بلاد الأندلس عام 560هـ، وسافر إلى مصر، فدمشق، فبغداد. وجاور بمكة، وأقام في بلاد الروم، ثم توفي عام 638هـ ودفن في دمشق، في مسجد يُعرف باسمه على سفح جبل قاسيون. ومن أهم كتبه: ترجمان الأشواق، والفتوحات المكّية. ومن أهم مَنْ كتب عنه: اسين بلاثيوس في كتابه: ابن عربي: حياته ومذهبه[5].

---

[1] أخبار الحلاج، ص 18.
[2] نفسه، ص 21.
[3] نفسه، ص 8.
[4] نفسه، ص 11.
[5] ترجمه: عبد الرحمن بدوي - الأنجلو المصرية 1965.

وتُعَدّ قصيدة البياتي (عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق) من أفضل قصائد القناع، لأن البياتي جعل فيها القناع يهيمن على العمل الشعري. يقول ابن عربي: «لما نزلت مكة.. ألفيتُ فيها جماعة من الفضلاء.. ولم أر فيهم مع فضلهم.. مثل مكين الدين بن أبي شجاع زاهر بن رستم بن أبي الرجا الأصفهاني وكان لهذا الشيخ بنت عذراء، طفلة هيفاء، تسمّى بالنظام، وتلقب بـ (عين الشمس والبها).. فقلّدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد»[1].

وإذن فإن ابن عربي وضع ديوانه (ترجمان الأشواق) في جمال (عين الشمس). وجاء البياتي فبنى قصيدته (عين الشمس) على (ترجمان الأشواق). وتدور القصيدة حول ثلاثة: ابن عربي، وعين الشمس، وترجمان الأشواق. تحدّث الشيخ فيها عن المرحلة الأخيرة من حياته في دمشق، وجعل الشاعر فيها جبل قاسيون رمزاً للعالم، وجعل تحولاته رمزاً لقوة الحب الذي يرى المحبوب في كل شيء، فيتوحّد العالم في نفسه من خلال محبوبته:

كلّمني السيد والعاشق والمملوك / والبرق والسحابهْ
والقطب والمريد / وصاحب الجلالهْ
أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزالهْ
لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت / وصنعوا من جلدها ربابة ووتراً لعود
وها أنا أشدّه: فتورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح

ورمز (الغزالة) هو «المعارف الربانية، والأنوار الإلهية، والأسرار الروحانية، والعلوم العقلية، والتنبيهات الشرعية»[2]. وقد أطلق العاشق معرفته بين الناس، وصرّح بحبه، لكي يهدي الضالين. ولكن «الأغراب» عن المعرفة الحقيقة اصطادوا (الغزالة)، ومثّلوا بها. ولكنهم لم يتمكنوا من قتلها، لأن المعرفة الإلهية لا تغيب. وقد ظل العاشق يترنم بعشقه ومعرفته، فيُشجي الطبيعة:

تقودني أعمى إلى منفاي: عينُ الشمس
تملكتني مثلما تملكتها تحت سماء الشرق
وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي / في انتظار البرق
لكنها عادت إلى دمشق / مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها في النفي / عبداً طروباً آبقاً مهيّأً للبيع.

و(المنفى) هو هذه الحياة الدنيا، و(العمى) هو الجهالة التي تزيلها عين الشمس

---

[1] ابن عربي - ترجمان الأشواق، ص 7.
[2] نفسه، ص 10.

بالتجليات التي تنزل بها على قلب الشاعر. و(البرق) رمز للتجلّي ونزول المعارف الإلهية. يقول ابن عربي: «تملكني من حيث أنني مقيد به، وتملكته من حيث أنه ليس للأسماء ظهور إلا في الممكن».

وحين تنقطع المشاهدة يرجع العاشق إلى عالم الواقع، فيبصر القبح، ويتمنّى الموت والشهادة. لأن العودة إلى الأرض هي عودة إلى العقم والركود، ولا يمكن إزالتها إلا بالتضحية بالنفس:

أيتها الأرض التي تعفّنت فيها لحوم الخيل والنساء / وجثث الأفكار
أيتها السنابل العجفاء / هذا أوان الموت والحصاد.

ثم يقول البياتي على لسان قناعه / ابن عربي:

فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أكنّي واسمها أعني
وكل دار في الضحى أندبها، فدارها أعني
توحّد الواحد في الكل / والظلّ في الظلّ.

وقد ورد في (ترجمان الأشواق): «فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي. كل دار فدارها أعني»[1].

ويقول البياتي على لسان قناعه:

أحمل قلسيون / غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور

وهي صياغة جديدة لقول ابن عربي:

بأبي، ثم بي، غزال ربيب يرتعي بين أضلعي في أمان

وهكذا تماهى البياتي بابن عربي، وتحدث بلسانه عن تجربة حبه. وإذا كان حب ابن عربي لـ (عين الشمس)، فإن حب البياتي لـ (الثورة) التي جاءت ولم تأت. فجاءت قصيدة البياتي التي أدخل فيها طريقة التعبير الصوفي، أشد خصوصية، ولا يمكن فهمها إلا عبر المصطلح الصوفي، كما استعمله وشرحه الشيخ محيي الدين ابن عربي.

وقد خصّص الشاعر السوري (فوّاز حجّو) لابن عربي ديواناً أسماه (ابن عربي يترجم أشواقه[2] اتخذ فيه ابن عربي قناعاً، تحدّث من خلاله عن بحث الصوفي عن نور الحقيقة، بجامع البحث عن الحقيقة بينهما، كما في قوله على لسان ابن عربي:

فهل جاء أهلَ الغرام حديثي
غداةَ رأيت بعينيك نوراً / يفيض على العاشقين / ويغمر عالمهم بالضياء
فقلت امكثوا / إنني الآن آنست نور الحقيقةْ

---

[1] ابن عربي - ترجمان الأشواق، السابق، ص 9.
[2] فوّاز حجو: ابن عربي يترجم أشواقه، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1994.

وإذ يتقنع الشاعر بابن عربي ليحكي بحثه عن الحقيقة، فإنه يوظف الألفاظ الصوفية، من مثل: الغرام، والنور، والعاشقين، والضياء، والحقيقة... كما استفاد من القرآن الكريم في التناصّ (إني آنست ناراً).

كما تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بالصوفي: بِشر الحافي (150هـ -227 هـ) من مرو. عاش في بغداد، محدّثاً ثقة. وقيل إن سبب تلقيبه (الحافي) أنه دخل السوق مرة فرأى الناس يبيعون ويشترون. ولكنهم رآهم على حقيقتهم: فهذا ذئب ينقضّ على شاة، وذلك ثعلب يحتال على أرنب، وتلك أفعى تلتف على طائر ...إلخ، فما كان منه إلا أن خلع نعله، وفرّ حافياً هارباً من عالم الغاب[1].

ومن الشعراء الذين اتخذوا بشر الحافي قناعاً: صلاح عبد الصبور الذي تقمصّ شخصية بشر في قصيدته (مذكرات الصوفي بشر الحافي)[2] ليعبّر من خلالها عن معاناته مع معاصريه الذين يأكل القويُّ فيهم الضعيف، ويدوس الغني فيهم الفقير، فقال يصوّر التجربتين:

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفّ على الإنسان الكركي
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب / عجباً.. زَوْرُ الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوقَ الإنسانُ الكلبُ / كي يفقأ عينَ الإنسان الثعلب / ويدوس دماغَ الإنسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد / قد جاء ليبقر بطنَ الإنسان الكلب /...
يا شيخي بسام الدين / قل لي: أين الإنسان؟ الإنسان؟

أما شيخه فما يزال متفائلاً بعالم سعيد يتآلف فيه الذئبُ والحَمَل:

اصبر.. سيجيء.. سيهلّ على الدنيا ركبُهْ.

وأما هو، الشاعر/ والصوفي فيرى أن الوقت قد فات:

يا شيخي الطيّب / هل تدري في أي الأيام نعيش؟
هذا اليوم الموبوء هو الثامن من أيام الأسبوع الخامس / في الشهر الثالث عشر /

وإذن فقد زاد المعاد، وحلّ الزمن الرديء.

وهكذا تدور القصيدة حول مجاهدة النفس في وجه المغريات المادية التي تغلبت على الروح:

حين فقدنا الرضا / بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار / لم تورق الأشجار / لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الضحكا / تفجّرت عيوننا بكا.

---

[1] انظر كتابنا: الحداثة الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1995، ص 152.
[2] صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1970، ص1 / 261.

وحين يجد الشاعر عدم جدوى الكلام، وأن المصلح لا يستطيع تغيير شيء، يميل إلى العزلة والصمت:

احرصْ ألا تسمع / احرص ألا تنظر / احرص ألا تلمس / احرص ألا تتكلم قف.

وهذا الموقف اليائس قاد الشاعر إلى اعتبار الكون كله موبوءاً ومسكوناً بالمصالح الأنانية. ولذلك فإن الموت أفضل من حياة مدنّسة:

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجّل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت؟ أين الموت؟ أين الموت؟

ولأدونيس قصيدة قناع في (النّفّري)[1]. وللبياتي قصيدة قناع في (العطّار)[2]. وللبياتي أيضاً قصيدة قناع في (السهروردي)[3]. وللبياتي أيضاً قصيدة قناع في (جلال الدين الرومي)[4].

[1] أدونيس - ديوانه: كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة - بيروت 1980، ص 172.
[2] عبد الوهاب البياتي - ديوانه: مملكة السنبلة.
[3] نفسه.
[4] نفسه.

الفصل الخامس

الأقنعة الأدبية

الموروث الأدبي من أحب المصادر التراثية إلى نفوس الشعراء المعاصرين، وأكثره كمّاً ونوعاً، وليس ذلك بغريب، لأن شخصيات الشعراء القدماء وأشعارهم هي قدوة الشعراء المعاصرين، ولهذا حاكوها، وعارضوها في قصائدهم الحديثة.

وقد وظّف الشعراء المعاصرون كثيراً من الشخصيات الأدبية التراثية في أشعارهم، كما اتخذوا كثيراً من الشخصيات الأدبية التراثية أقنعة تحدثوا من خلالها. يقول البياتي: «إن شخصية الحلاج والمعري والخيّام... وغرناطة وقرطبة التي اخترتها، حاولت أن أقدم (البطل النموذجي) في عصرنا وفي كل العصور في موقفه النهائي»[1].

وقد استمد الشعراء المعاصرون من شعراء معظم العصور السابقة، وتناصّوا معهم، وتقنّعوا بهم: بالشعراء الجاهليين، والمخضرمين، والأمويين، والعباسيين، والأدباء الأجانب.

1- الشعراء الجاهليون:

فمن الشعراء الجاهليين تقنّع بعض شعرائنا بأقنعة: امرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وعنترة، وعروة بن الورد ...إلخ.

فأما الشاعر الضلّيل (امرؤ القيس)، فقد استدعاه أكثر من شاعر معاصر، وتقنع به أكثر من شاعر معاصر، وذلك حين تتماثل التجربتان: تجربة امريء القيس، وتجربة الشاعر المعاصر. ومن المعروف أن امرأ القيس هو ابن حجر ملك كندة، وأن أباه طرده لمجونه واستهتاره. وعندما قتلت بنو أسد أباه، هبّ لأخذ الثأر، وقال كلمته

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1970، ص 2 / 38. وكتابه: تجربتي الشعرية، ص38.

المشهورة: «ضيّعني أبي صغيراً، وحمّلني دمه كبيراً. لا صحو اليوم، ولا سكر غداً. اليوم خمر، وغدا أمر». وجمع قبائل بكر وتغلب، فأوقع بالأسديين. ولكنه لم يشفِ غليله. فيمّم شطر القسطنطينية يستعدي قيصرها على بني أسد. فأحسن القيصر وفادته، ولكنه لم يسرع إلى مناصرته. فعاد امرؤ القيس من عاصمة الروم واليأس يملأ قلبه. ولما بلغ مدينة أنقرة تفشّى في جسده داء كالجدري، سبّب له قروحاً أودت بحياته نحو سنة 540م، ولأجل ذلك سمّي ذا القروح. وقيل إن القيصر أهداه حلّة مسمومة، فلما ارتداها تساقط جسده ومات.[1]

وهذه الحياة التراجيدية أهّلته لاتخاذه قناعاً من قبل بعض شعرائنا المعاصرين الذين تماثلت تجاربهم مع تجربته الحياتية، من هؤلاء الشاعر الفلسطيني عزّ الدين المناصرة الذي سُلب وطنه، فحاول استعادته، واستنجد بإخوانه العرب. ولكن لا مجيب.

وقد أكثر المناصرة من اتخاذ امرؤ القيس قناعاً: ففي ديوانه (يا عنب الخليل) الصادر عام 1968 قصيدتا قناع هما: (قفا نبكِ) و(تظاهرة). وفي ديوانه (الخروج من البحر الميت) الصادر عام 1970 قصيدة قناع هي (أضاعوني)، وفي ديوانه (لن يفهمني أحد غير الزيتون) الصادر عام 1981 قصيدة قناع هي (لا تغازلوا الأشجار حتى تعود). وهكذا اختصّ المناصرة بالتقنّع بامرؤ القيس، لأنه وجده المعبّر عن معاناته.

في قصيدته (قنا نبكِ)[2] يعبّر المناصرة، من خلال قناعه، عن ضياع وطنه، فيقول:

ضاع ملكي في ذرا رأس المجيمر
ضاع ملكي وأنا / في بلاد الشام أمشي أتعثّر
مَنْ ترى منكم يغيث الملك الضّليل
... ضاع ملكي / أكلتني الغربةُ السوداء يا قبر (عسيب)
جارتي إنا غريبان بوادي الغرباء / نبعث الشعر ونحمي أنقره.

وهو يتناصّ هنا مع امرؤ القيس في قوله:

أجارتنا إن الخطوبَ تنوبُ ... وإني مقيمٌ ما أقام (عسيبُ)
أجارتنا إنّا غريبان ها هنا ... وكل غريبٍ للغريب نسيبُ

وفي قصيدته (أضاعوني)[3] تتسع رؤيا القناع لتشمل العرب جميعاً، بعد أن كانت تشمل فلسطين، فيعرض قضيته (فلسطين) من خلال علاقتها بالعرب الآخرين،

---

[1] الأغاني 9 / 77.
[2] عز الدين المناصرة - ديوانه: يا عنب الخليل، دار العودة - بيروت 1970، ص 78.
[3] عز الدين المناصرة - ديوانه: الخروج من البحر الميت، 1970.

بأسلوب ساخر، قائلاً:

«أضاعوني، وأي فتى أضاعوا»
مضت سنتان، أرضُ الروم واسعة / وجدّي دائماً عاثر
وسوق عكاظ فيها الشاعر الصعلوك / وفيها الشاعر المملوك / وفيها الشاعر الشاعر...
الآخرين تنكّروا: «اذهب وربك قاتلا»
وكأنهم ما مرّغوا تلك الذقون على فتات موائدي
«والله لا يذهب ملكي باطلاً» / «والله لا يذهب ملكي باطلاً»
وسمعت والينا يقول وعينه فيها القذى / «لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى»
حتى تُقال على مسامعه الخطب / حتى تُقال على مسامعه الخطب.

وهنا يتناصّ الشاعر أيضاً مع امرؤ القيس على الرغم من اتخاذه قناعاً، وذلك في (أضاعوني، وأي فتى أضاعوا)، وفي (والله لا يذهب شيخي باطلاً)، ومع القرآن الكريم:

(. . .فَاذْهَبْ أَنتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ)[1]

ومع المتنبي في قوله: (لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى).

وفي قصيدته (امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل) تقنّع المناصرة بشخصية امرؤ القيس أيضاً الذي استنفر العرب، فلم يجبه أحد، مما جعل الثورة تعتمد على نفسها، بعيداً عن الآخرين الذين لم يستجيبوا لاستغاثتها:

إن نخلات نجد، ومؤتمرات الحجاز، خزف
هزّها بيمينك لن تلقى غير الزجاج المكسّر والرمل / ما فاوضوك
هزّها بيسارك لن تلقى غير الخداع / إنهم ختلوك
يريدون عظمك حتى النخاع.

وفي قصيدته (حصار قرطاج) 1983 التي قالها إثر خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، بعد أن احتلت إسرائيل بيروت عام 1982، وفرضت على المقاومة الخروج، فقال المناصرة من خلف قناعه (امرؤ القيس)، متناصّاً معه:

«نحاول ملكاً وقد لا نموت»
نحاول حتى يشيب الوليد / سيدي بوسعيد
بنو أسدٍ من حديد، ونحن نفلّ الحديد
«نحاول ملكاً وقد لا نموت».

ويرمز الشاعر ببني أسد إلى إسرائيل التي قتلت أباه، وسلبت أرضه.

كذلك تقنّع الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر بشخصية امرؤ القيس في قصيدته (من يوميات امرؤ القيس في بيزنطة)[2].

ومن الشعراء الجاهليين الذين اتخذهم بعض شعرائنا المعاصرين أقنعة: طَرَفة بن

---

[1] سورة المائدة: الآية 24.
[2] حسب الشيخ جعفر - ديوانه: في مثل حنّو الزوبعة، دار الشؤون الثقافية - بغداد 1988، ص 19.

العبد الذي قتله عامل (عمرو بن هند) على البحرين. وكان (عمرو بن هند) ملك الحيرة قد أوهمه وخاله المتلمّس أنه كتب إلى عامله في البحرين أن يكرمهما. ولكن المتلمس شك في الأمر، ففضّ الكتاب فإذا فيه أن يقتله، فمزّق الكتاب. ثم قال لطرفة أن يطّلع على كتابه هو أيضاً، فلم يفعل، بل سار إلى العامل الذي فضّ الكتاب، وقرأه. ثم قال لطرفة: إني قاتلك. فاختر ميتة تهواها. فقال له: إن كان ولا بدّ فاسقني الخمر وافصدني. ففعل به ذلك، فمازال دمه ينزف حتى مات، ولمّا يبلغ الثلاثين من عمره.[1].

ومن الشعراء الذين تقنّعوا بشخصية (طرفة) الشاعر السوري علي الجندي في قصيدته/الديوان (طَرَفة في مدار السرطان)[2] الذي صدّره بقوله: «كان طرفة بن العبد البكري شاعري النموذجي، منذ أن عرفته وأنا في مطلع شبابي. وظل كذلك حتى اليوم، بالرغم من أنني رأيت نفسي أحياناً في شعراء آخرين خيّل إليّ أنهم أكثر تجسيداً لي عبر رمال التاريخ: فحيناً عُروة بن الورد، وحيناً قَطَري بن الفجاءة، وربما المتنبي».

ولعل وجه الشبه بينهما هو عشقهما للمرأة، والخمرة، والشجاعة. يقول طرفة في معلقته:

ولولا ثلاثٌ هنّ من عيشةِ الفتى ... وجدّك لم أحفل متى قام عُوّدي
فمنهن سبقَ العاذلاتِ بشربةٍ ... كَميْتٍ متى ما تَعْلَ بالماء تَزْبدِ
وكرّي إذا نادى المُضافُ محنّبا ... كسيد الغضا نبّهته المتورّدِ
وتقصيرُ يوم الدّجن والدجنُ معجبٌ ... ببهكنةٍ تحت الطِرافِ المعمّدِ

يلتقي علي الجندي مع طرفة في حبهما للمرأة، والخمرة، والسيادة. وبعد أن كان الجندي مسؤولاً كبيراً في الدولة، يأمر وينهي، وتخضع له الرقاب. يُعزل من منصبه، ويُنفى إلى قريته على حدود الصحراء، فكأنما حُكم عليه بالموت. وهو في زهو شبابه. فلم يجد في غير اللذة خلاصاً. وصار يتماهى بشاعره الأثير (طَرَفة) الذي اتخذه قناعاً يعبّر من خلاله عن همومه الذاتية وأشجانه:

امنحوني قِنْنةً ماجدةً وحشيةَ الإيحاء
رحباً جسمُها «محطوطة المتنين غير مفاضة» / محلولة الخصلات.. أنثى نمِرَه
ودعوا جنبي دنّاً عبقريا / دمه من كرمةٍ شامية
ودعوني أرتوي.

كذلك هو الشجاع الذي لا يخشى الموت. ولكنه اليوم شاخ، ورُكن في الظل،

---

[1] جمهرة أشعار العرب، ص 43.
[2] علي الجندي: طرفة في مدار السرطان، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1975.

بعد أن كانت الأضواء تلاحقه:

وإذا قالوا جهاراً: «مَنْ فتىً؟ خلتُ أنا» لكنني اليوم جبان
فادخليني خولة القحط إلى خدرك أستجدي الأمان
ربّتي فوق خدودي مثل طفل خائف يبحث عن أحضان أم هجرته...
أعاقر خمرتي السوداء / أحرر جسميَ المرهون للموتِ إذا سكر
أحارب بلسم شعبي وهو ذاوٍ فوق أغصاني
وآوي للزوايا تحت جنح الليل، وأنتحبُ
أهزّ قبور أقماري التي غربتْ، وأنتحبُ
أشمّ ترابَ أيامي التي أفِلَتْ، وأنتحبُ

وهكذا فإن حياة الشاعرين قد تماهتا في الجنس والخمرة، وأن الجندي قد رأى في سلوك طرفة وفي ميتته أنموذجاً يحاكيه. فإذا كان طرفة قُتل شاباً لم يتجاوز السادسة والعشرين، فكذلك الجندي الذي قُتل عندما عُزل من منصبه، وحُكم عليه بالتقاعد، ولمّا يزل في ريعان شبابه. ومن هنا تماثل التجربتين، واتخاذ الجندي طَرَفة بن العبد قناعاً يعبر من خلاله عن مأساته الحياتية.

ولعل انتماء طرفة إلى البحرين دفع بعض شعراء البحرين المعاصرين إلى اتخاذه قناعاً لتجاربهم ومعاناتهم، كما فعل قاسم حداد في قصيدته: (محاولة الهجرة والميلاد)، و(تحولات طرفة بن الوردة)[1]، وعبد الحميد القائد في ديوانه (عاشق في زمن العطش)[2].

كذلك تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بالشاعر الجاهلي (عُروة بن الورد) الذي كان يلقّب بـ (عروة الصعاليك) لجمعه إياهم في البرد والشتاء، وقيامه بأمرهم، فكان يغزو بهم، فيغنم، فيوزّع الغنائم عليهم. وهو يفتخر بذلك في قوله:

وإنـي امـرؤٌ عـافي إنـائيَ شِـركة ... وأنـتَ امـرؤٌ عـافٍ إنائـكَ واحـدُ
أتهـزأ منـي أن سـمنتَ وأن تـرى ... بـوجهي شـحوبَ الحـقِّ، والحـقّ جاهدُ
أقسِّـمُ جسـمي فـي جسـوم كثيـرةٍ ... وأحسـو قـراحَ المـاءِ، والمـاءُ بـاردُ

وقد اتخذه الشاعر السوري حسين الحموي قناعاً في ديوانه (مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي[3] الذي خصصه لعروة، كما كان أدونيس قد خصص لمهيار ديواناً سمّاه (أغاني مهيار الدمشقي).

وقد أخذ الحموي من سيرة عروة كرمه وجوده، وهي سمة مشتركة بينهما. ولهذا جعله قناعاً تحدّث من خلاله عن هذا الكرم، فاضحاً الانتهازيين الذي يدخلون

---

[1] قاسم حداد - ديوانه: الدم الثاني، دار الغد - البحرين 1976.
[2] عبد الحميد القائد - ديوانه: عاشق في زمن العطش، دار الغد - البحرين.
[3] حسين الحموي: مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987.

بيوت الآخرين باسم الصداقة، فيأكلون ويشربون، ثم يغادرون مطعِمَهم وهم يسبّونه:

وجوههم مومياء / عيونهم نحاس / قلوبهم رجراجة / كالقصدير
حياتهم مطلية / بالزرنيخ / محقونة بالزيف والرتابة
يرتدون أفخر الثياب / ويأكلون أفخر الطعام / ويلبسون بردة المهابه
لكنهم في آخر المساء / كالذئاب
يدخلون باب البيت أصدقاء / يقهقهون / يأكلون / يشربون
وقبل أن يغادروا المكان / يحمّلون السيد المضياف مِنّةَ الزيارة
ويخرجون نصفَ أصدقاء

كذلك اتخذ عبد الأمير الحصيري عروة قناعاً في قصيدته (مذكرات عروة بن الورد)[1]، ولسالم الخباز قصيدة قناع أيضاً (عروة)[2].

كذلك اتخذ بعض شعرائنا المعاصرين شخصية الشاعر الجاهلي (الشنفرى) قناعاً، كما فعل سميح القاسم في ديوانه (جهات الروح). ومن المعروف أن الشنفرى من الصعاليك، وأنه أشهر عدّائي العرب، وأنه كان يعيش متشرداً، باثّاً الرعب والاضطراب، فإذا تبعته الخيل لاذ بالجبال. وكان عزيز النفس أبيّاً. ومن أشهر شعره قصيدته المعروفة بـ (لامية العرب) التي يقول فيها:

أديمُ مطالَ الجوع حتى أميتَه ... وأضربُ عنه الذِكرَ صفحا فأذهلُ
وأستفُّ تَرْبَ الأرضِ كي لا يرى له ... عليّ من الطَوْلِ امرؤُ متطوّلُ

ومن الشعراء الجاهليين الذين اتخذهم بعض شعرائنا المعاصرين قناعاً (دُرَيد بن الصِمَّة) الذي اتخذه الشاعر السوري (خالد محيي الدين البرادعي) قناعاً، في ديوانه (صور على حائط المنفى)[3]. ومن المعروف أن دُريد بن الصّمّة أحد فحول الشعر الجاهلي، وأحد الشعراء الشجعان، وكان سيد بني جشم وفارسهم وقائدهم. والقصيدة المشهورة له هي الدالية التي يرثي بها أخاه عبد الله الذي قتل في غارة لهما أغارا فيها على غطفان، فأصابا إبلاً عظيمة، فاستاقاها، فلما كانا ببعض الطريق، نزل عبد الله ليقسم الغنائم بين أصحابه، فنهاه دريد، خشية المتابعة. فبينما هما كذلك إذ دهمتهم الفرسان، فقُتل عبد الله في مكان يُقال له اللّوى. فقال دريد يرثيه، في قصيدة تقع في أكثر من عشرين بيتاً:

أمرتَهمُ أمري بمنعرج اللِوى ... فلم يستبينوا الرُشد إلا ضحى الغدِ
وما أنا إلا مِن غزيّة إن غوتْ ... غويت وإن ترشد غزيّة أرشدِ
تنادوا فقالوا: أردَتِ الخيلُ فارساً ... فقلتُ: أعبدُ الله ذلكمُ الردي؟
فإن يكُ عبدُ الله خلى مكانه ... فما كان وقافاً ولا طائشَ اليدِ

---

[1] عبد الأمير الحصيري - ديوانه: مذكرات عروة بن الورد، دار الحرية - بغداد 1973.
[2] سالم الخباز - ديوانه: حقول الصمت، دار العودة - بيروت 1972، ص 31.
[3] خالد محيي الدين البرادعي: صور على حائط المنفى، دار الطليعة - بيروت 1970، ص 47.

فطاعنتُ عنه الخيلَ حتى تبددتْ وحتى علاني حالكُ اللون أسودِ

ومن الشعراء الجاهليين الذي اتخذهم بعض شعرائنا المعاصرين قناعاً (مالك بن الريب) الذي اتخذه يوسف الصائغ قناعاً في قصيدته (اعترافات مالك بن الريب)[1].

ولعبد العزيز المقالح قصيدة قناع (تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب).

ومن الغريب أن أحداً من شعرائنا المعاصرين لم يتقنّع بشخصية (عنترة) على الرغم من شهرته وبطولته في الحرب والحب، وتحوله إلى أسطورة شعبية. ولكن يبدو أن الشاعر القديم إذا كان قد أكثر من الفخر بنفسه وبقومه، فإن الشاعر المعاصر لم يعد يستسيغ هذه المفاخرات، باستثناء أمل دنقل الذي تقنّع بعنترة في جزء من قصيدته، تحدث فيه عن إهمال السلطة لعنترة في حالة السلم، ولكنهم عندما اشتعلت الحرب هرعوا يستنجدون به، لأنهم يعرفون شجاعته ومروءته، وذلك في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)[2] حيث يقول أمل من خلف قناع عنترة:

قيل لي: اخرسْ / فخرستُ، وعميتُ، وائتممتُ بالخصيان!
ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرسُ القطعان
أجتزّ صوفها / أردُّ نُوقها / أنام في حظائر النسيان
طعاميَ: الكسرةُ، والماءُ، وبعض التمرات اليابسهْ
وها أنا في ساعة الطعانْ / ساعة أن تخاذل الكُماةُ، والرُّماةُ، والفرسانْ
دُعيت للميدانْ
أنا الذي ما ذُقتُ طعمَ الضان / أنا الذي لا حولَ لي أو شأن
أنا الذي أُقصيتُ عن مجالس الفتيان: أُدعى إلى الموت، ولم أُدعَ إلى المجالسهْ

ومن الواضح تماثل التجربتين الحياتيتين: فعنترة كان ابن أمَة. ولم يعترف أبوه به، فكان في عبيد عبس يرعى القطعان، وحين هوجمت القبيلة دعاه أبوه ليشارك في المعركة، فأجابه: العبد لا يُحسن الكرّ والفرّ، بل الحِلاب والصَّرّ. فقال له أبوه: أي بُني. كُرَّ وأنت حرّ. فقال عنترة: الآن. نعم. وهجم على الأعداء فهزمهم.

ومثله المواطن العادي اليوم في حكومات القمع والطغيان، إنه مهمل منسيّ ينام في حظائر النسيان، وحين شبت نيران الحرب دُعي إلى الميدان، ليكون دريئة للطغاة، يُدعى إلى الموت، ولم يُدع إلى المجالسة. وإذ يتقنع الشاعر المعاصر الذي يتحدث بلسانه من خلف قناعه (عنترة) فإنما ليؤكد تشابه التجربتين وتماثلهما.

2- الشعراء المخضرمون:

لم يُتخذ أحدٌ من الشعراء المخضرمين قناعاً، ربما لتحوّل الشعر من الجاهلية إلى

---

[1] يوسف الصائغ - ديوانه: اعترافات مالك بن الريب.
[2] أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الآداب - بيروت 1969، ص 25.

الإسلام الذي يمنع فاحش القول في الهجاء، باستثناء (الحطيئة) الشاعر الذي عاش في الجاهلية، ثم أدرك الإسلام، فأسلم. ولكن إسلامه كان رقيقاً. وقد ارتدّ مع المرتدين أيام خلافة أبي بكر. وفي خلافة عمر بن الخطاب حبسه لهجائه الزبرقان، فاستعطفه الحطيئة بقصيدة يصف فيها فقره وأطفاله الجياع، مطلعها:

مـاذا تقـولُ لأفـراخٍ بـذي مَـرَخٍ زغبِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ
ألقيـتَ كاسبَهم فـي قعـرِ مظلمـةٍ فـاغفرْ عليـك سـلامُ الله يـا عمـرُ

وقد تقنّع ممدوح عدوان بشخصية الحطيئة في قصيدته (يوميات الحطيئة)[1]. ولعل البؤس وظروف الحرمان والخوف الدائم من السلطة هي الجامع بين الشاعر المعاصر، والحطيئة، فوجد فيه عدوان معبّراً عن وضعه الراهن، حيث يقول:

حين يضيع الخبز بين الله والناس
وحينما تنقر في القلب مناقيرُ الصغار / وتشتكي من جوعها القاسي
تخاف أن تلقي بك الأيام والطوى / من كفّ نخّاس لنخّاس.

وفي ما مر تناصّ مع الحطيئة القائل:

مَـنْ يفعـل الخيـرَ لا يعـدمْ جوازيـه لا يـذهبُ العـرفُ بـين الله والنـاسِ

وقد تبنّى عدوان عدة مواقف في حياة الحطيئة، فعكسها على الواقع المعاصر، قائلاً من خلف قناعه:

لمّا مدحتُ الزبرقان / كنتُ أبيعُ كلمتي بلقمةِ الزوان
لمّا هجوتُه كنتُ أبيعها بلقمتي زوان

وهو يتناصّ مع قول الحطيئة في هجائه الزبرقان، حيث يقول:

دعِ المكـــارمَ لا ترحـــلْ لبغيتهـــا واقعـدْ فإنـك أنـتَ الطـاعمُ الكاسـي

كما يتناص عدوان مع الحطيئة في قوله:

لا أحد ألأم من حطيّهْ
هجا بنيه وهجا المُريّهْ
من لؤمه مات على فُريّهْ

ولكـن عـدوان يطـرح قنـاع الحطيئـة، في آخـر القصـيدة، فخاطـب الحطيئـة مباشـرة، ممـا أخـرج القصـيدة مـن كونهـا (قصـيدة قنـاع) إلى حيـث أصـبحت (قصـيدة قرين) يتجاور فيها الصوتان: صوت الشاعر وصوت قرينه.

3- الشعراء الأمويون:

كما اتخذ بعض شعرائنا المعاصرين بعض الشعراء الأمويين أقنعة يبثون من

[1] ممدوح عدوان - ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1970، ص 53.

خلالها همومهم ومعاناتهم، ومن هؤلاء علي الجندي الذي اتخذ (قَطَريّ بن الفُجاءة) قناعاً في قصيدته (سقوط قَطَريّ بن الفُجاءة)[1]. ومن المعروف أن قَطَري من رؤوس الخوارج وشعرائهم، وقد انتهت إليه رئاستهم، وظلّوا يُسلّمون عليه أميراً للمؤمنين عشر سنين، حتى قُتل عام 77هـ، وهو القائل:

لَعَمْرك إنني في الحياة لزاهدٌ ... وفي العيش ما لم ألقَ أمَّ حكيمِ
فلو شهدتنا يوم ذاك وخيلنا ... تَبيحُ من الكفّار كلّ حريمِ
رأتْ فتية باعوا الإلهَ نفوسَهمْ ... بجنّات عَدْنٍ عنده ونعيمِ

و(أم حكيم) هي: زوجة الشاعر. والكفار - عندهم - هم: المسلمون على غير المذهب الخارجي. وهو هنا يفتخر بزهده في الحياة، وبشجاعته، وبإيمانه بمذهبه.

و(الخوراج) فرقة انفصلت في مرحلة الإسلام الأولى عن الطرفين المتنازعين (علي، ومعاوية). وكانت حرباً عليهما. والخوارج متشنجون في مبدئهم العقيدي، وكانوا مثلاً في الشجاعة، وكان الرجل منهم عندما يشيخ، فما يقدر على خوض المعارك، يغدو من (قَعَد) الخوارج. وقد أصبح (قَطَريّ) كذلك، فما يستطيع القتال إلا بالشعر. وتلك كانت نهايته.

وقد أخذ الجندي منه هذه الناحية، فرأى أن يعبّر عن شيخوخته، من خلال قناعه (قَطَري)، ذلك أن حياتهما تتشابهان. وقد قدّم الجندي لقصيدته بقوله إنها: «سيرة داخلية فاجعة» في ثمانية وعشرين نشيداً، يقول فيها:

ساهرٌ وحدي على مائدة الإيقاع أستجدي من الصمت قصيدهْ
طاعنٌ في الوهم، لا شمسَ على دربي، قوافيّ حزاني، وأمانيّ فريده
.. في كل صباح أُسرجُ القوافي / لكنها تُغير نحو الموت دونما أعنّهْ
لا سيفَ يحميها، ولا أسنّهْ
.. فحدّث الآتين يا شعريَ عن مأساة عصرنا العنّين

وهي قصيدة طويلة في سبعين صفحة، يختمها بنشيد (عودة الابن الضّال) حيث يودع الشاعر ديار العزّ والمنفى، ويعود إلى بلده محمّلاً بثمار الموت والصمت، بعد أن أنهكه التسيار والتيه، فقال مخاطباً وطنه، من خلال قناعه (قَطَري):

وماذا بعد؟ ماذا بعد؟ / حسبي في هواك المرّ أني السيدُ العبد
وحسبي أنني أحيا فقيراً معوزاً في الكون لا أملكُ / ولن أملك
سوى من أرضكَ المعطاءِ ما يحتاجه قبري

ومن الواضح أن الشاعر المعاصر يتحدث من خلال قناعه (قَطَري) عن معاناته العوز والشيخوخة والوحدة، وأنه لا ملجأ له غير وطنه والشعر. وفيها يتناصّ مع كثير من الشعراء:

[1] علي الجندي - ديوانه: الحمى الترابية، المكتب التجاري - بيروت 1969، ص 10.

- مع قَطَريّ في قوله:
«أقول لها وقد طارتْ شعاعاً».
- ومع أبي محجن الثقفي في حبه للخمرة:
«إذا مُتُّ فادفني إلى جذع كرمةٍ».
- ومع أبي فراس الحمداني في أسره:
«لقد كنتُ أولى منكِ بالدمع مقلةً».
- ومع مالك بن الريب في موته في أرض غريبة:
«خذاني فجرّاني ببُردي إليكما».

وكل من هذه الشخصيات هي بطل تراجيدي، يواجه مصيره بقَدَرية محتومة: قَطَريَ في قعوده عن الحرب، وأبو محجن الثقفي في غرامه بالخمرة، وأبو فراس في أسره وحنينه، ومالك بن الريب في انتظار موته. وكل منهم يمثّل جانباً من شخصية الشاعر الجندي، أو أن الشاعر الجندي يتقنّع بكل من هؤلاء: فكلاً حسب ما أخذ عنه. وعندما يتناصّ معهم، فلأنهم يمثّلون جوانب من نفسه.

كما تقنّع الشاعر وليد مشوّح بشخصية (قَطَريّ بن الفُجاءة) في قصيدته (توسّلات قَطَريّ بن الفُجاءة)[1]. ولكنه لم يأخذ منه خروجه، ولا شجاعته، بل أخذ شوقه وحنينه إلى دياره، فتماهى معه في ذكرياته على نهر الفرات ورئامه، ولم ينسه نهرُ بردى حسان نهر الفرات، فألهبه الشوق والحنين، فتقنّع بقَطَري، وقال بلسانه، من خلف قناعه:

نحن غادرناك يا وطنَ الثعالب خارجين
خيلنا عبرت بحارَ الرمل في عزّ الظهيرة / منك هاجرنا، إليك
وداعاً أهيلَ الغضا / راحلٌ قُلا البيدُ لي أو قبرُها / ولا الماءُ لي / أو تبرها.

ومن الشعراء الأمويين الذي تقنّع بهم بعض شعرائنا المعاصرين: وضّاح اليمن (ت 90هـ) الذي كان بهيّ الطلعة، يتقنّع في المواسم. وقد قدم مكة حاجّاً في خلافة الوليد بن عبد الملك. وقد ذهبت الروايات إلى تصوير علاقة غرامية بينه وبين (أم البنين) زوجة الوليد التي قيل إنها كانت تخبئه في صندوق ببيتها. ولكن أحد الخدم وشى بها إلى الوليد الذي طلب الصندوق، ثم واراه في بئر، سدّ فوهتها[2].

وقد تأثر البياتي بهذه الميتة، فالذي يهب حياته للحب سوف يكتشف أن الحب الحقيقي يودي بصاحبه إلى الموت. ولمّا كان البياتي يحب، وكانت محبوبته هي (الثورة) الذي نذر نفسه لها، فقد استخدم وضاحاً قناعاً يرمز به إلى الحب والثورة في

---

[1] وليد مشوّح - ديوانه: أعيش كما تشتهون أموت كما أشتهي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1993، ص 9.
[2] الأغاني 6 / 30.

تجربته المعاصرة، في قصيدته (عن وضاح اليمن والحب والموت)[1] التي أظهر فيها صلة الثوري المحب (وضاح) بالشعب (أم البنين) «فالشعب» يلهو بـ «الثوري» لهو أم البنين بصاحبها، ويطلب منه أن يضحّي، في حين يتخلّى عنه بعد ذلك، كما فعلت أم البنين بصاحبها. والبياتي يتحدث من خلف قناعه (وضاح) عن تجربته في السجن والخلاص، فيقول:

لم أجد الخلاص في الحب، ولكني وجدت الله
قبّلتُ مولاتي على سجّادة النور وغنّيت لها موّال
وهبتُها شمسَ بخارى وحقولَ القمح في العراق / وقمر الأطلسُ والربيع في أرواد /..
بذرتُ في أحشائها طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء.

وقد وحّد الشاعر بين شخصيتي الخليفة وعُطيل، وبين شخصيتي أم البنين وديدمونة. وكما دفعت الغيرة بعطيل إلى قتل زوجته (ديدمونة)، فإن الغيرة دفعت أيضاً بالخليفة إلى قتل، لا زوجته، ولكن عشيقها[2].

4- الشعراء العباسيون:

لعل أكثر ما استدعى شعراؤنا المعاصرين من شعراء التراث الشعراء العباسيين، وأكثرهم استدعاء المتنبي «مالئ الدنيا، وشاغل الناس». ولعل السبب هو كون الشعراء العباسيون ثمرة نضج الحضارة العربية الإسلامية، فكانوا الأقدر فنياً على تجسيد أفكارهم ومعاناتهم، وبالتالي فهم يصلحون أكثر من غيرهم لتجسيد رؤى وتجارب شعرائنا المعاصرين...

ولعل المتنبي يأتي في رأس قائمة شعراء العصر العباسي الذين اتخذهم شعراؤنا المعاصرون أقنعة، لأنه عاش حياة حافلة بالمطامح والحروب والتنقل. وقد وجد في سيف الدولة القائد العربي الذي يقف في وجه الروم، وفي وجه انهيار الدولة العربية في آن. وقد كان المتنبي يشارك سيف الدولة حروبه مع الروم، وينظم انتصاراته قلائد شعرية تسير في الآفاق. ولكن الحساد كادوا له عند سيف الدولة، وأوغروا صدره عليه، فارتحل المتنبي عنه مغضباً، إلى مصر، يمدح ملكها كافوراً الأخشيدي، ويأمل منه ولاية. ولكن الأخير خيّب أمله، فاضطره إلى الرحيل عنه، بعد أن ترك له قصيدة مشهورة في ذمّه،

---

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه - دار العودة - بيروت 1970، ص 3 / 27.

[2] ولعبد العزيز المقالح قصيدة قناع (وضاح اليمن). ولقاسم حداد قصيدة قناع (الجاحظ) في ديوانه (انتماءات). ولمعين بسيسو قصيدة قناع (أحلام عبد الله بن المقفع) في ديوانه (الأشجار تموت واقفة). ولعلي جعفر العلاق قصيدة قناع (تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي) في ديوانه (لا شيء يحدث. لا أحد يجيء)، 1971.

ذاعت في الآفاق.ووصل المتنبي إلى الشام، فالعراق، حيث قُتل من قبل بعض قطّاع الطرق.

هذه الحياة المهمة، والتجارب المعيشة، أوجدت شعراَ ملأ الدنيا، وشغل الناس، وما يزال حتى اليوم، يُعَدّ أكثر من ألف عام، يعدّ أعظم شعراء العربية. وقد تقنع به كثير من شعرائنا المعاصرين، وفي طليعتهم أمل دنقل في قصيدته (من مذكرات المتنبي في مصر)[1] التي استدعى فيها كثيراً من الشخصيات التاريخية العربية والشعبية التي تجسّد قيم البطولة والشهامة، من أجل ضخّ دمائها في قلوب دبّ فيها اليأس والاستكانة، ومن أجل أن يمنح تلك الشخصيات القديمة أبعاداً معاصرة تجعلها قادرة على الحياة في الحاضر والمستقبل.

وعلى الرغم من أن شخصية المتنبي لا تصلح أن تكون صوتاً لإدانة الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر، لأن حياة المتنبي ومواقفه من السلطة تؤكد أنه كان مادحاً مَثَله الأعلى: سيف الدولة. ولكنه حين لجأ إلى كافور في مصر، ورغب منه ولاية لم يحصل عليها، غادره هاجياً. وهذا هو الموقف الذي اختاره الشاعر المعاصر أمل دنقل من حياة المتنبي: هجاء السلطة. فقد كان أمل يريد هجاء السلطة في مرحلته، ولكن بأسلوب غير مباشر، يقي لسانه من القطع، ورقبته من النطع، ولذلك استدعى المتنبي، واتخذه قناعاً يتحدث من خلاله بما يريد. وكأنما المتنبي هو المتحدث بلسان الشاعر المعاصر الذي يصور جراحه النفسية، حيث أدمن الخمر، على الرغم من كرهه لها، هرباً من واقعه المرير الذي أرغمه على مديح أهل القصور، ممن لا يستحقون مديحه، وهو حزين على العروبة، حين يرى كافوراً رمز السلطة السياسية، وهو في الحقيقة أنموذج للقيادة المترهلة التي تطالب الشعراء بمدحها، دون أن تستحق هذا المديح:

أكره لونَ الخمر في القنينهْ / لكنني أدمنتُها استشفاء
لأنني منذ أتيتُ هذه المدينهْ / وصرتُ في القصور ببغاءا / عرفتُ فيها الداءا
أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور / ليطمئن قلبه، فما يزال طيرُه المأسور / لا يترك السجن ولا يطير!
أبصر تلك الشفةَ المثقوبهْ / ووجهَه المسودَّ، والرجولةَ المسلوبهْ / أبكي على العروبهْ

وهكذا يبدو القناع (المتنبي) معبّراً حقيقياً عن معاناة الشاعر المعاصر أمل دنقل، ذلك أن المتنبي إذا كان قد عاش لدى كافور مادحاً، دون أن يستحق كافور المديح، لأنه لم يثيبه بما كان يتمناه، فإن الشاعر المعاصر أمل دنقل عاش أيضاً في ظل

[1] أما دنقل - ديوانه: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الآداب - بيروت 1969.

(عبد الناصر) الذي كان يتشدق بالعروبة، ثم يملأ السجون والمعتقلات بأبناء العروبة من المثقفين، ويستمر القناع معبراً عن التجربتين المتشابهتين:

جاريتي من حلب تسألني: متى نعود؟
قلت: الجنود يملؤون نقط الحدود / ما بيننا وبين سيف الدولة
قالتْ: سئمتُ من مصرَ، ومن رخاوة الركود
فقلتُ: قد سئمتُ - مثلك - القيام والقعود / بين يدي أميرها الأبله
لعنتُ كافورا / ونمت مقهورا

ثم يسخر الشاعر من كافور (عبد الناصر) نموذج الحاكم المترهل، فيقتبس من دالية المتنبي المشهورة التي نظمها في هجاء كافور، متناصّاً معه في قوله:

«عيدٌ بأيةِ حالٍ عُدْتَ يا عيدُ؟» / بما مضى أم لأرضٍ فيك تهويد
«نامتْ نواطيرُ مصر» عن عساكرها / وحاربت بدلاً منها الأناشيد!
ناديتُ: يا نيلُ هل تجري المياه دماً / لكي تفيض، ويصحو الأهلُ إن نودوا؟
«عيد بأية حالٍ عدتَ يا عيد؟»

وكذلك تقنّع عبد الوهاب البياتي بشخصية المتنبي في قصيدته (موت المتنبي)[1] التي كتبها عام 1963. تحدّث فيها من خلال قناعه (المتنبي) أربعة أصوات تمثل أربع مراحل من حياة المتنبي: ففي الصوت الأول يسترجع المتنبي طفولته الضائعة في بحار الجوع والدموع، وفي الصوت الثاني يصور شبابه في ثورته على الحاكم العربي، حيث كان السيف ريشته في عصر الملوك / الأرانب:

وليأكل الخليفةُ الأوراقَ والغبار / ولتسلم الأشعار

وفي الصوت الثالث يكفر المتنبي والشاعر المعاصر بالحاكم:

كافورُ كان سيدَ الخليفةْ / والشمسَ والحقيقةْ

وفي الصوت الرابع يعلن المتنبي ثورته:

أنا شججتُ جبهة الشاعر بالدواة / بصقتُ في عيونه
أغمدتُ في أشعاره سيفي
.. جعلته سخريةَ البلاط والفرسان والأشباه

وقد قيل إن المتنبي ضرب أحد حاسديه بالدواة في مجلس سيف الدولة، فذكر البياتي الحادثة، من خلف قناعه (المتنبي)، هادفاً رثاء العراق أو الوطن العربي جميعاً، شعباً وحكاماً، وواصفاً شعراء عصره بالضفادع:

عشرون سيفاً، آه يا عراقنا، أُغمد في قيثارهْ
.. ضفادعٌ من كل فجّ أقبلت تؤبّن الفقيد
ضفادع تشرب خمراً / تأكل الثريد / تقئ شعرا.

إن قصيدة البياتي تمثل الصراع الأبدي بين الفنان الخالق والسلطة الزمنية وما تملكه من أساليب المكر والبطش، ذلك الصراع الذي غالباً ما ينتهي بالفتك

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1970، ص 710.

بالفنان بموت فاجع، لكن ذلك الموت لا يعني أن دوره في التاريخ قد انتهى، فستولد أجيال تتابع موقفه الاستباقي الرؤيوي الذي يعدُّ الأدب العظيم نقداً لا تصفيقاً رخيصاً، فالسلطة الزمنية تهوى التسبيح بمنجزاتها، وتثني على المصفّقين والمطبلين، بينما يرفض الأديب الحق أن يكون تابعاً للسياسي أو مداحاً له، لأنه أكبر منه بما يملك من ثقافة وحدس رؤيوي بالأمور يستبق الأحداث قبل وقوعها.

كما تقنّع الشاعر السوري خالد محيي الدين البرادعي بـ (المتنبي) في قصيدته / الديوان: (تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة)[1] التي يعبّر فيها من خلال قناعه (المتنبي) عن الوضع العربي الفاسد، وعن العربي المُهان. وكما عانى المتنبي من اجتياح العجمة في القرن الرابع الهجري ديارَ العرب حين قال:

ولكن الفتى العربي فيها غريبُ الوجه واليد واللسان

فإن الشاعر المعاصر يعاني ما عانه سلفه من اجتياح الغرباء وطنَ العروبة:

قَدَرُ الأمة العربية أن تترجح /.. على نارين:
نار بنين عقوّها / وسُعار العشاق الأغراب القتلةْ

ولم يكن هاجس الشاعر المعاصر طلب المُلك، بل هي صيحة تحذير وإنذار للعروبة المستباحة من قبل أعدائها وأبنائها على السواء:

لم أطلب ملكاً ناديتُ بصوت عربي
إني أنشر في الآفاق شموسَ الضاد / أحكمهم لا أملكهم
أبعثُ في الزمن المتهدّل طفلاً عربياً / يوقف نهب اللغة، ويسقط سبي الذات

ثم يدور بين الشاعر المعاصر (من خلف قناعه المتنبي) حوار بينه وبين الأمير سيف الدولة، تتفجر فيه أحزان الشاعر، ليصبّ على الحكام ملاحظاته وشكواه، قائلاً:

صَمْتُ الناس يقول: كؤوسك مترعة
ومقاصيرُك تنفح أوجههم بالعطر
ومراياك ازدحمت بالغيد، وغصّت بالأعياد
قيل: النُّعمى تطرف عينَ العدل، وتملأ فجوات الأحقاد

وهكذا يصور الشاعر المعاصر (من خلف قناعه المتنبي) مفاسد الحكم، وينبّه من مغبّة الاستمرار فيها، فيرد الأمير: (من عين واحدة يبصرني المتنبي). ولكن المتنبي يستمرّ في نصحه:

بل بالعينين الدامعتين أراك
بالوجه المتغضن إشفاقا، بالوجه المتوهج إشراقا / بين يدي مولاي السيف
وأنا أول مَنْ نادى باسمك / رمحاً تهتك أستار المجهول، وتغتال الخوف
... لكن الشك النازف من جرح الشعب
يتسلل من لحظات الضعف / يقتل طفل الحب المشرق بين الناس وبينك

[1] خالد محيي الدين البرادعي - تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1976.

فيدافع الأمير سيف الدولة عن نفسه بقوله إن الأموال التي تُجبى تنفق لحماية الناس، وإن دم الشهيد الذي يرشح في المعركة ليروي التراب ليجعل الناس أسياد أرضهم.

وهكذا يمضي سيف الدولة في الشكوى لشاعره: إنه يشكو نزاع الحكام، والسدود المرفوعة بين الإقليم العربي والإقليم العربي. ثم إنه ليس كل ما يقوله الناس صدقاً، وليس كل ما يطلبونه حقاً، فلقد علّمتهم التجزئة سلوكاً خاطئاً في النفاق واللهاث وراء المنافع المادية، ونسيان الواجب القومي والإنساني.

وتنتهي هذه القصيدة / القناع بنصح الشاعر لأميره بأن يتحمل مساوىء الناس، لأنه يحكم شعباً مغترباً، علمه الحكام والغزاة الرعبَ والاستلاب.

كذلك تقنّع الشاعر السوري فايز خضور بـ (المتنبي) في قصيدته (المتنبي يقرأ في كتاب قاسيون)[1] التي جعلها في ستة فصول قدّم لكل فصل منها ببيت من أبيات قصيدة المتنبي المشهورة (الحدث الحمراء). فقد قدم الفصل الثاني مثلاً ببيت من قصيدة المتنبي يقول فيه:

أتوك يجرّون الحديد كأنهم سروْا بجيادٍ ما لهنّ قوائمُ

ثم صار الشاعر المعاصر يتساءل من خلال قناعه (المتنبي) عن الأرض المسحوبة من تحت أقدام العرب:

إلى أين هذي القوافل؟
- إلى جبل الشيخ والحمّة الدافئة -
ومن أين هذي القوافل؟
من كل قرية / ومن كل جرد، وسفح، وسهل، وكوخ، وبيت
.. كنا نغضّ من الخزي أبصارنا / نسجن الآه / نسجن في الصدر قهر النفوس الكسيفهْ

وواضح أن المتنبي الذي شهد انتصارات سيف الدولة التي انتصر فيها العرب على العجم، يعود اليوم - من خلال الشاعر المعاصر - ليصف انكسارات العرب وذلّهم وهزائمهم المتتالية[2].

كذلك تقنّع محمد عمران بشخصية المتنبي في ديوانه (الدخول في شِعْب بوّان)[3]. وشِعْب بوّان: هو مكان منفرج بين جبلين قرب شيراز، مشهور بكثرة أشجاره وينابيعه

---

[1] فايز خضور: كتاب الانتظار، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1974، ص 88.

[2] وكذلك استدعى المتنبي كلٌّ من محمود درويش في قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) - ديوان: حصار لمدائح البحر، ص31/ وأحمد عنتر مصطفى في قصيدته (هكذا تكلم المتنبي)، مجلة الكاتب العربي، ع15 عام 1986، ص22/ وأحمد محمد سعيد في قصيدته (هواجس المتنبي الأخيرة) - ديوانه: أرافق زهرة الأعماق، دار الرشيد - بغداد 1979، ص16.

[3] محمد عمران: الدخول في شعب بوان، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1972.

ومغانيه، ولكنه أعجمي لا عربي. والعربي فيه غريب الوجه واليد واللسان. وقد خصص عمران الديوان كله لتداعياته من خلال شخصية المتنبي، وفيه يقول:

مضغتُ المنّ والسلوى / سكنتُ مدائنَ القات
أكلت، أكلت لحم الحزن / مرّاً كان / مائي شارعُ الكلمات
كان حذائي المجدول من نُعمى الأمير على فمي

والمنّ: مطر ينزل من السماء فينعقد على الحجر والشجر طعماً حلواً. والسلوى: شراب يسلو به الحزين. وقد نزلت هذه الآية على بني إسرائيل عندما تاهوا في الصحراء أربعين عاماً، فأطعمهم الله المنّ والسلوى. وعمران عندما يتمثّل بهم فذلك لأن أمة العرب قد تاهت، في العصر الحديث، في صحراء الزمن، وتناوشتها الذئاب والكلاب من كل جانب، وخضعت لسلب الأجنبي والعربي.

ولمحمود درويش قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر)[1] كتبها عام 1984 بعد حصار بيروت من قِبل إسرائيل، وطرد المقاومة الفلسطينية منها، وخروجها إلى التيه.

وكما خرج المتنبي من حلب اضطراراً رغم حبه لها ولأميرها، فإن الشاعر المعاصر يخرج من بيروت رغم حبه لها. وفيها يقول:

أمشي سريعاً في بلاد تسرق الأسماء مني
قد جئتُ من حلبٍ وإني لا أعود إلى العراق
كم اندفعت إلى الصهيل / فلم أجد فرساً وفرساناً
وأسلمني الرحيل إلى الرحيل / ولا أرى بلداً هناك / ولا أرى أحداً هناك.

وأما أبو العلاء المعري، شاعر الفلاسفة، وفيلسوف الشعراء، ورهين المحبسين: محبس البيت، وكفّ البصر، فقد تقنّع البياتي به في قصيدته (محنة أبي العلاء)[2] التي تتألف من عشر دورات: ففي الدورة الأولى كل شيء مغلق مطموس، يتيح للمرء الأعمى أن يتساءل: لمن تضيء هذه الكواكب ما دام الناس عُمْياً؟ والعمى ليس ذهاب البصر فحسب، بل هو الضرب في هذا التيه المسمى بـ (الكون): فهذا بلا أمس، وذلك بلا وجه، وثالث بلا مدينة، ورابع بلا قناع، وخامس بلا شراع، وفارس النحاس في ساحة المدينة تضربه الرياح (وهو نحاس لأنه لا يحسّ بأوجاع الآخرين). والمعري ناقم لأنه حُرم من نعمة الضياء، مثلما البياتي ناقم لأنه حُرم نعمة الرؤيا.

وفي الدورة الثانية: صراع الشاعر مع أحد أرباب الأرض (الأمير). والشاعر في البلاط مُصاب بالضجر والحمى. وقد تحجّر الفن في نفسه، لأنه يكره المَلَق، وحين

---

[1] محمود درويش - ديوانه: حصار لمدائح البحر - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1994، ص117.
[2] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1970، ص 2 / 261.

يخلو إلى نفسه يمدّ يده إلى قيثارته. وفي الدورة الثالثة يقصّ الشاعر على الأمير قصة حلم رآه:

رأيتُ في الأحلام
تاجك يصنع منه الحداد / نعلَ حصاني، ويحزّ رأسَكَ الجلاد

فيغضب الأمير وتنقلب آنية الطعام، ويسكت القيثار، وينطفئ القنديل، ويُسدل الستار.

وفي الدورة الرابعة يحكي الشاعر في ديوان (سقط الزند) قصة الأمير الذي كان يضم مجلسة كل الصعاليك الأدعياء الداعرين المتشاعرين، فإذا أخذوا في الإنشاد «نام مفلطحاً متخماً». وإذا شبّهه أحدهم بالقمر غضب وصفع الشاعر، لأن القمر يغيب، أما الأمير فدائم الحضور، لا يغيب.

لكن البياتي نسي أنه يتحدث من خلال قناعه (المعري) فمزّق القناع - في نهاية الدورة - ومضى يخاطب القناع مباشرة قائلاً:

كان زماناً داعراً يا سيدي، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف
وكنتَ أنتَ بينهم عرّاف
وكنتَ في مأدبة اللئام / شاهدَ عصرٍ ساده الظلام.

وفي الدورة الخامسة يستعيد المعري ذكرى غربته في بغداد، وحنينه إلى المعرة، وحسرته على ما أصاب الأهل والأحباب من تفرق (وهي في الأصل لوعة البياتي وحنينه إلى بغداد).

وفي الدورة السادسة ينتقل المعري إلى المعرة، حيث الليل فيها «عروس من الزنج، عليها قلائد من جُمان». ويتذكر الدنيا «أم دفر»، وكأن المعري هنا (أو البياتي) قد صدم من التغيير الذي ألمّ بوطنه، حيث استيقظت الضفادع المقطوعة اللسان، وأخذ تزعجه بنقيقها. ولكنه مستبشر لأن الفقراء صلبوا السلطان المخلوع. وهو يطمئن لعدالة الموت لأنه يسوّي بين الجميع، ولكنه يريد أن تكون الحياة نفسها عادلة.

وفي الدورة التالية يعود من خلف قناعه (المعري) إلى سرد تفاهات الحياة البيروقراطية: الصحف الصفراء، والضفادع التي تسمّي نفسها رجال، وناشرو الزيف في كل مكان، والانتهازيون الذين يبنون قلاعهم من عرق الجياع ودم الكادحين، ثم يتملقون الكادحين بالوعود، ويفرشون لهم الأرض بالورود، يريدون أن يُقال إن الأرض لا تدور، وإن قانون التغيير قد تعطّل إلى الأبد!

وهكذا عبّر البياتي، من خلال قناع المعري عن العصر الحاضر، عصر الظلم والظلام، حيث تشابه العصران: عصر المعري، وعصر البياتي.

كما تقنّع بعض الشعراء بأبي نواس الذي اشتهر باستهتاره وإباحيته الجنسية المثلية، وقد عرف عنه كثرة معاقرته الخمرة، ومعاشرته المُجّان. كما عرف عنه ثورته الفنية على المطالع الطللية في القصائد، واستبدالها بمطالع من حياة عصره، فهو يقول:

عـاجَ الشـقيُّ علـى رسـمٍ يُسـائلهُ وعُجْـتُ أسـألُ عـن خمّـارةِ البلـدِ

وأمل دنقل من أكثر الشعراء نجاحاً في توظيف شخصية أبي نواس، والتقنع به، وذلك في قصيدته (من أوراق أبي نواس) التي أظهر فيها عدم جدوى الكلمات في ظل استبداد السلطة السياسية. كما استخدم فيها أسلوب الحوار بينه وبين أبي نواس، حيث يقول:

مَلِك أم كتابة؟
صاح بي صاحبي وهو يلقي بدرهمه في الهواء / ثم يلقفه
خارجين من الدرس كنا.. وحبرُ الطفولة فوق الرداء[1]

ثم يمضي الشاعر في تصوير بطش السلطة السياسية التي تقطع ألسنة الشعراء الذي لا يسبّحون بحمدها.

نائماً كنت جانبه.
وسمعت الحرس / يوقظون أبي
- خارجي.
- أنا...!
- مارق
- مَنْ؟ أنا
صرخ الطفل في صدر أمي / (وأمي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)
- اخرسوا
واختبأنا وراء الجدار
- اخرسوا

وإذا كان أبو نواس قد وجد خلاصه في الخمرة كمهرب من واقعه الصعب، فإن الشاعر المعاصر أمل دنقل وجد في الكلمة ملجأ وملاذاً[2].

كما تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بشخصية ديك الجن الحمصي (161-235هـ) عبد السلام بن رغبان. و(ديك الجن) لقب غلب عليه واشتهر به. وقد ذكرت الكتب جملة من الأسباب لغلبة هذا اللقب، منها أن (ديك الجن) دُوَيْبة صغيرة تعيش في

---

[1] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت 1985، ط 2، ص 308.

[2] ولمحمد أحمد العزب قصيدة قناع (المحاكمة) عن أبي نواس في ديوانه: مسافر في التاريخ، وزارة الثقافة - دمشق 1970 ص89. ولأدونيس قصيدة قناع (أبو نواس) في ديوانه: كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة - بيروت 1980، ص 180.

البساتين، وكان الشاعر يدمن الخروج إلى البساتين في ظاهر حمص، ومنها أن سبب التسمية ذِكْرُهُ للديك في شعره، أو جنونه وتقليده صوت الديك[1].

وقد كان الشاعر قليل التنقل في حياته، فكان يقيم في حمص، ولا يغادرها إلا ليذهب إلى سَلَمْيَة، حيث يُقيم صديقاه أحمد وجعفر ابنا علي الهاشمي اللذان كانا يتوفران على خدمته وإعطائه ما يحتاج إليه. ولكن الصداقة في هذه العلاقة كانت أقوى وأصحّ، وعلى الرغم من انزواء ديك الجن الشديد فقد كان معروفاً بشعره وحياته الخاصة التي تبعث على الريبة: فهو شارب مدمن للخمر، محب للجمال في النساء والغلمان[2].

وأشهر ما عُرف عنه هو حبه لجاريته النصرانية (ورد) التي أسلمت فتزوجها. ولكن ابن عمه دسّ له عليها، فقتلها[3] وهذه الغيرة العمياء والشك القاتل لدى الرجل المخدوع هي أبرز ما في حياته، وقد كانت الدافع الذي دفع بعض الشعراء المعاصرين على استدعائه والتقنع به.

ولعل عمر أبو ريشة هو أول شاعر معاصر استدعى شخصية ديك الجن فتقنع به في قصيدته (كأس) التي نشرت عام 1940 والتي تعدّ إحدى أقدم القصائد التي استخدمت القناع في شعرنا العربي. ولعل هذه الريادة تعود إلى معرفة أبي ريشة المباشرة بالشعر الإنكليزي، وبخاصة أعمال بروانغ في (المونولوج الدرامي) وعزرا باوند في تقنية قصيدة الـ(Persona) التي يستدعي فيها (باوند) شخصية شاعر قديم، يتخذها قناعاً يتحدث من خلاله، وت. س. إليوت في نظريته (المعادل الموضوعي) كوسيلة (موضوعية) للتعبير الوجداني.

وتبدأ القصيدة باستهلال نثري يروي فيه الشاعر بإيجاز قصة قتل ديك الجن زوجته ورداً، ثم يورد بيتين من مرثية ديك الجن لورد:

أجريت سيفي في مجال عناقها...

وقد تقمص أبو ريشة شخصية ديك الجن، وتخيّل نديماً يقارعه الكأس، ويقول له:

دَعْها فهذي الكأس ما مَرّتْ على شفتي نديم

---

[1] مظهر الحجي: ديوان ديك الجن الحمصي، وزارة الثقافة - دمشق 1987، ص 5.

[2] عبد المعين الملوحي - محيي الدين الدرويش - أحمد الجندي: ديوان ديك الجن الحمصي، دمشق - دار طلاس 1984، ص18.

[3] الأغاني 14 / 56.

لـــي وقفـــة معهـــا أمـــام الله فـــي ظـــل الجحـــيم[1]

وقيل إن ديك الجن بعد أن قتل حبيبته، أحرق جثتها، وصنع من رمادها كأساً يشرب به الخمرة ويبكي. وهذا معنى كأسه الخاصة التي «ما مرّت على شفتي نديم».

ونشهد في القصيدة انزياحاً عن تاريخيتها، فإذا كانت الغيرة أو الشك هما سبب قتل ديك الجن لورد في القصيدة الحقيقية، فإن أبا ريشة جعل السبب هو عجز الشاعر الجنسي عن مواصلتها، فهو كهل وهي صبية:

الشـــيبُ مـــرّ بلمّتـــي وأقـام فـي عجـزي ووهمـي
وشـــبابها الظمـــآن بـــين يـــدي يســـتجدي الســـرابا
فوجمـت مجـروح الرجولـة أخفـــضُ الطـــرفَ اكتئابـــا

وأمام هذا الإخفاق في إرواء ظمأ المرأة لا يجد الشاعر أمامه غير الخمرة ملجأ وملاذاً. ولكنه يستل (خنجره) فيغمده في صدرها. ثم يقوم بحرق جثتها، ليصنع من رمادها كأسه الآثمة.

ومن الملاحظ أن أبا ريشة تقنّع بديك الجن لا ليروي معاناته هو في الوقت الراهن، وإنما ليروي معاناة ديك الجن مع حبيبته. وأنه قام بانزياح في القصة التاريخية من الشك والغيرة إلى العجز الجنسي الذي دفعه إلى قتلها، لأنه لا يريدها أن تكون لغيره.

كذلك اهتدى نزار قباني إلى شخصية ديك الجن، ولكن بعد عشرين عاماً من أبي ريشة، فوجد في قناع ديك الجن ضالته الفنية التي يعبّر من خلالها عن عواطفه تجاه النساء، وذلك في قصيدته (ديك الجن الدمشقي)[2] التي عبّر من خلال قناع (ديك الجن) عن مشاعره هو، لا عن مشاعر ديك الجن، نتبيّن ذلك من خلال القصيدة، كما نتبيّنه من خلال عنوان القصيدة (ديك الجن الدمشقي). مع أن الشاعر في قصيدة القناع، كالروائي، ليست له أناه الخاصة، بل هو مضطر إلى أن يستخدم ضمير المتكلم ليدخل في وهم القارئ أن العمل الفني حقيقي.

وقد تبنّى نزار فكرة أنه عاشق مخدوع، وأنه قتل حبيبته في حالة دفاع عن النفس، لأنها بخيانتها له، دمّرت كرامته، فثأر لنفسه:

إنـــي قتلتـــكِ واســـترحتُ
يـــا أرخـــصَ امـــرأةٍ عرفـــتُ
أغمـدتُ فـي نهـديكِ سـكيني
وفـــي دمـــك اغتســـلتُ

[1] ديوان ديك الجن، دار العودة - بيروت 1988، ص134.
[2] نزار قباني - ديوانه: الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني - بيروت 1967، ص157.

وطعنتُ حبّك في الوريد
طعنتُهُ حتى شبعتُ
ولفافتي بفمي.. فلا
انفعل الدخانُ ولا انفعلتُ

كذلك تقنع شوقي بزيع بـ (ديك الجن) في قصيدته (ليلة ديك الجن الأخيرة)[1]. وتبدأ القصيدة بوداع ديك الجن لحمص، موطن لهوه وحبوره، والخوف يملأ قلبه: فأين الكأس والندمان والمرح الصاخب. لقد اختفى كل ذلك، ولم يبق منه شيء:

لا شيء سوى الأصداء / والأيدي التي تنهض كالصبّار / من قلب الدخان

وكل ذلك لأنه «حكّم سيفه في مجال خناق حبيبته»، فصار يتوارى عن عيون الناس:

أتوارى في وجوه الناس كالمخبر
أبحث عن عينيّ في أحداقهم
... أحفر في الأمكنة الصماء كالخلد / ولكن لا أرى «ورداً» / ولا حمص تراني

ولكن تماهي الشاعر بقناعه تتابه بعض الاختراقات، عندما حضرت أنا الشاعر، وغابت أنا شخصية القناع، وكأنما معاناة الشاعر المعاصر غلبت، فتحدث بلسانه هو، لا بلسان قناعه (ديك الجن).

كذلك تقنّع إبراهيم عبّاس ياسين بـ (ديك الجن) في قصيدته (نشيد الجمر: رقصة ديك الجن الأخيرة)[2] حيث نجد حضوراً ضئيلاً لملامح ديك الجن، مقابل طغيان شخصية الشاعر. والقصيدة قصيدة حب لامرأة. ولكن الشاعر يسبغ عليها صفات الربّات القديمات (عشتار، فينوس، إنانا):

لجلال سيدة النهار / وربة الأشعار
فاتحة الغناء البكر / عذراء المياه / ونجمة الأمل المطارد بالنيازك والورود

مصطلح ابتهالي لربّات السحر والجمال، يطلب منهن مباركة حبه، على غرار ما فعل السياب في قصيدته (أنشودة المطر) التي ابتدأها بابتهال لعشتار ربّة الخصب والحب في قوله:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناكِ - حين تبسمان - تورقُ الكروم
وتضحكُ الأقمارُ في نَهَر

كما قام الشاعر بانزياحات في القصة التاريخية، فجعل صفة الشك في المرأة بدلاً من الرجل:

---

[1] شوقي بزيع: كأني غريبك بين النساء، دار الآداب - بيروت، ص 64.
[2] إبراهيم عباس ياسين - ديوانه: منازل القمر، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2000، ص42.

وأخاف مني حين يبتدئ الشتاء
وتنبتُ الأشواق كالأشواك في جسدي
كأن مصارع العشاق ماثلةً أمامي
وأخاف منكِ / أخاف ديك الجن فيك
وخنجرُ الشك المرصّع بالتماعات الجنون

كما جعل شخصيته كشاعر معاصر تطغى على شخصية قناعه، وتناصّ مع شعراء آخرين، وارتفع بحبه لامرأة معينة إلى حب الأنوثة كلها. ثم جعل المرأة تُبعث من خلال رماد موتها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنه لم يتقيد بقناعه، بل خلعه في عبارات كثيرة، ليعبر عن نفسه بشكل مباشر، دون قناع:

نهضت من الموت المقدّس كالصلاة
كأنّ من أسمائها الحسنى (البتول)
ومضت لتعلن - رغم ليل الموت - فاتحة القيامة / من رماد المستحيل.

وهنالك قصائد كثيرة استدعت شخصية ديك الجن، ولكنها خرجت على (تقنية القناع)، فجاءت على ألسنة رواة بضمائر الغائب، أو المخاطب، دون المتكلم.

وأما عمر الخيّام الشاعر الفارسي الذي عاش، وتوفي عام 517هـ في مدينة نيسابور، وعُرف في عصره كعالم رياضي وفلكي، وقد اشتهر برباعياته الفلسفية التي نظمها شعراً. وقد انتبه الأدباء العرب إلى هذه الرباعيات الملأى بالحكمة، بعد أن نالت شهرة عالمية، إذ كان قد ترجمها إلى الإنكليزية الشاعر الانجليزي فيتز جيرالد (1809-1883). ثم كثر الشعراء الذين عرّبوها: نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: وديع البستاني عام 1912، ومحمد السباعي في عشرينيات القرن العشرين، وأحمد رامي عام 1924، وأحمد الصافي النجفي عام 1931 الذي عرّبها عن الإنكليزية، ومصطفى وهبي التل الملقب بـ (عرار)، وأحمد زكي أبو شادي الذي عرّبها عن الإنكليزية عام 1951، ومحمد الفراتي، وإبراهيم العريض، وجميل صدقي الزهاوي، وتيسير سبول... وغيرهم، حتى لقد وصل عدد ترجمات رباعيات الخيّام، حتى نهاية عام 2000، إلى ستين ترجمة شعرية ونثرية.

ومن هذه الترجمات قول أحمد رامي، وغناء أم كلثوم:

سمعتُ صوتاً هاتفاً في السَحَرْ نادى من الغيب: غفاة البشر
هبّوا املؤوا كأسَ المنى قبل أن تفعم كأسَ العمر كفُّ القدر

ومن هذه الترجمات قول محمد السباعي في إحدى رباعياته:

روّ قبل الموت من برد الشمولِ
عودي اليابسَ من قبل الذبولِ
وإذا ما متّ فاجعلها غسولي
وبأفياء العناقيد احتفر
لي، وكفّني بأوراق الثمار

وقد دارت رباعياته حول اقتناص اللذة: في الخمرة، والخضرة، والوجه الحسن.

وقد تقنع البياتي بقناع الخيّام في قصيدته (الذي يأتي ولا يأتي أو السيرة الذاتية لحياة عمر الخيّام الباطنية) 1965 الذي عاش في كل العصور، منتظراً الذي يأتي ولا يأتي. وعاش حياته باحثاً عن ذاته وعن المعرفة. وعندما أضناه البحث أكرمه وريث العرش بتخصيص راتب له. ولكنه عندما وجد البلاط مليئاً بالدسائس والمؤامرات، صار يحلم بالحرية، ويلجأ إلى الخمرة. ففي ديوانه هذا يحكي البياتي / الخيّام عن أشياء كثيرة: عن الطفولة، وعن الليل فوق نيسابور، وعن حانة الأقدار، والموتى الذين لا ينامون، والعودة من بابل، والموت، والليل في كل مكان، والصورة والظل. ففي الليل في نيسابور يتحدث الشاعر عبر القناع فيقول:

كلُّ الغزاة، من هنا مرّوا بنيسابور
العربات الفارغةْ / وسارقو الأطفال والقبور
وبائعو خواتم النحاس / وقارعو الأجراس
كلُّ الغزاة بصقوا في وجهها المجدور / وضاجعوها وهي في المخاض
حياتنا فيها، وفي داخل هذا النفق المسدود
رواية مملّةٌ مثلها أحمقُ أو مجنون.

ومن الواضح أن الحديث عن (نيسابور) الماضي التي عشش التخلف فيها، هو في الوقت ذاته حديث عن «بغداد» اليوم مثيلتها في والتخلف والإهمال.

وكذلك تقنع البياتي بقناع الخيّام في ديوانه (الموت في الحياة: الوجه الآخر لتأملات الخيّام في الوجود والعدم) 1968 تحدّث فيه أيضاً الشاعر / والقناع عن: عائشة، والعنقاء، وغرناطة، وديك الجن، ولوركا، والموت والثورة، وأبي فراس، والاسكندر، وألف ليلة وليلة، وطرفة بن العبد، والميلاد والموت. ومما قاله الشاعر / والقناع (في مرثية إلى عائشة):

يموتُ راعي الضأن في انتظاره ميتةً جالينوس
يأكل قرصَ الشمس أورفيوس
تبكي على الفراتِ عشتروت
تبحث في مياهه عن خاتمٍ ضاعَ وعن أغنيةٍ تموت
تندبُ تموزْ: فيا زوارقَ الدخانْ
عائشةٌ عادت مع الشتاء للبستان
صفصافةٌ عاريةُ الأوراقْ. تبكي على الفراتْ.

ومن الواضح أن الشاعر / القناع يعني بعائشة عشتروت آلهة الخصب والحب عند البابليين. وأن بكاءها على تموز (الخير والخصب) من أجل بعث الحياة والحب في أوصال الطبيعة، لتولد من جديد، من رماد العقم الطاغي.

وأما ثورة الزنج التي شغلت الدولة العباسية أربع عشرة سنة (255هـ-270هـ)، فقد أشعلها رجل زعم أن اسمه (علي بن محمد)، وأنه يصل بنسبه إلى زيد بن علي زين العابدين الحسين بن علي بن أبي طالب، كي يثبت حقه الشرعي في الثورة ضد الخلافة العباسية. وقد أثار الزنج الذين كانوا يكسحون السباخ، ويزرعون الأراضي لكبار الملاّك لقاء أجر زهيد. فالتفّ حوله العبيد الذين وعدهم بالحرية. واقتحم بهم مدينة (الأبُلَّة)، فقتل فيها خلقاً كثيراً، وأعمل فيها السلب والنهب. ثم هاجم مدينة (عبادان) وفعل بها مثلما فعل في سابقتها. وكذلك فعل بمدينتي (الأهواز) و(البصرة) «فأحرق مسجدها واختفى الناس ذعراً في الدور والآبار. وكانوا يظهرون بالليل، فيأخذون الكلاب فيذبحونها ويأكلونها. وإذا مات منهم أحد أكلوه»، كما يوثّق المسعودي في تاريخه[1]. حتى قضى عليه الخليفة الموفق الذي أعطى الأمان لمن يستسلم من الزنج فجاءه كثير، ثم حاصر صاحب الزنج في مدينة (المختارة)، ودخلها بعد مقتله عظيمة قُتل فيها صاحب الزنج وقواده، فأمن الناس على أنفسهم وأهلهم وأموالهم.

وقد تقنّع ممدوح عدوان في قصيدته (الهروب من ثورة الزنج)[2] بقناع رجل من رجال ثورة الزنج، ليحكي قصة الثورة، وزعمائها الذي يخدّرون الجماهير بالأحلام، ولكنها أوهام، ويبيعونهم الكلام، ومن وراء الستار كانوا يفاوضون أعداءها، ويتخاذلون أمامهم:

كنتُ فقراً وكانت مجاعة أهلي خيولا
وبغير فوارس كنا انتظارا، وكنا أعنّه
جاءنا ابن محمد ثم امتطانا
وحين التقى بالأعادي استحلنا أسنّه
... ورأيت علياً ينادم جند الموفق خلف ستاره / وأمامي رأيتُ المدائن تهوي
... كل يوم مسيلمة أو علي / يهدهد أحلامنا الغافيه / يمتطي جوعنا زمنا / يحقن الناس بالتخمة الكاذبة

وقد تحدث عدوان من خلف قناعه (المحارب في ثورة الزنج)، فوصف «الثورة» المغدورة من قبل زعمائها الذين جذبوا الناس إليها، ومنوّهم أحلاماً، وأطعموهم كلاماً، وخانوهم في السر عندما أصبحوا هم السادة، ولهم كل شيء: الامتيازات، والسيارات، والأموال. وللشعب الجوع والفقر والحتوف والسوط.

وأما أبو فراس الحمداني (320هـ-357هـ) الشاعر والفارس، وابن عم سيف الدولة الذي حضر معه معظم المعارك. وفي إحداها أسره الروم. فظل في أسره سبع

---

[1] مروج الذهب للمسعودي 9 / 481.
[2] ممدوح عدوان - ديوانه: الدماء تدق النوافذ - المؤسسة العربية - بيروت 1980، ط2، ص17.

سنين، نظم أثناءها فصائده (الروميات) التي تعدّ من أرقّ ما قيل في الشعر العربي. ثم افتداه سيف الدولة. وبعد سنة مات سيف الدولة. فرغب أبو فراس في الملك، فحاربه ابن سيف الدولة (أبو المعالي)، وقتله وهو ابن ست وثلاثين سنة. وقد خاطب ابنته بقوله:

أبنيّتـــي لا تجزعـــي كـلّ الأنـامِ إلـى ذهـابْ
نـــوحي علـــيّ بعبـــرةٍ من خلفِ ستركِ والحجابْ
قـــولي إذا كلمتنـــي وعييتُ عـن ردِّ الجـوابْ
زَيْـنُ الشـبابِ أبـو فـراسٍ لـــم يُمَتَّـــعْ بالشـــبابْ

ومن الغريب ألا يتقنع به - على شهرته - أحد من الشعراء المعاصرين، على الرغم من أن حياته كانت ملأى بالمعارك والأسر والشعر، ولكن يبدو أن شهرة ابن عمه سيف الدولة قد طغت على شهرته، بوصفه سيفاً في وجوه الروم.

وللشاعر السوري مصطفى النجار قصيدة (حوارية أبي فراس مع ابنته ساعة مصرعه)[1] تناصّ في مطلعها مع أبي فراس في قوله:

أبنيتـــي لا تجزعـــي زين الشباب أبو فراس لـــم يُمتَّـــع بالفـــداء

ثم تقنّع النجار بقناع أبي فراس فقال:

تمتّع الوغدُ الدعيّ / وتمتعت في مصرعي
أقيال قومي من عُلوج الروم أشباه الرجال الخنّع

ومن الواضح أن الشاعر يرثي - من خلال أبي فراس - أبناء جيله من الحكام المتسلطين - إذا لم نقل يهجوهم - كما رثى أبو فراس نفسه، وترك المُلك للأوغاد والأدعياء.

5- من الأدب الأجنبي:

إن استخدام الأقنعة الأجنبية قد يقلل من إمكانيات نجاح القصيدة العربية بسبب تباعد هذه الأقنعة عن الوجدان الجمعي للجماهير العربية التي يتوجه إليها الشاعر بشعره. فغربة القناع الأجنبي عن الوجدان القومي هي وجه آخر من الغموض الذي يحول دون توسيع دوائر تلقي القناع الأجنبي. وكما عمد بعض شعرائنا المعاصرين إلى التحول عن استخدام الأساطير الإغريقية والرومانية إلى توظيف الأساطير العربية فكذلك تحول كثير من شعرائنا المعاصرين عن استخدام الأقنعة الأجنبية إلى توظيف الأقنعة العربية القريبة من الوجدان الجماهيري.

[1] مصطفى النجار - ديوانه: كلمات ليست للصمت، دار المرساة - اللاذقية 1997، ص 76.

وعلى الرغم من ذلك فقد تناول عدد محدود من شعرائنا عدداً قليلاً من أعلام الأدب الأجنبي واستخدموهم أقنعة. مثال ذلك البياتي الذي التفت إلى شخصية (هاملت) في مسرحية شكسبير، فتقنّع بها، واتخذها وسيلة ليعبر من خلالها عن تجربته. وقد نظمها بموسكو عام 1960 حينما كان منفياً ومشرداً ومهزوماً، يقول فيها:

لا تسدلوا الستار
هذا أنا هاملت، لا تقاطعوا الحوار
بلا قناع، أهتك الأسرار / لا تضحكوا، فإنني أموت يا أشرار
أدّيتُ دوراً، كان.. لا تقاطعوا / من أفجع الأدوار
فالمسرح العالم التيار / يجرفني / وأنني أنهار[1].

كذلك تقنّع محمد عفيفي مطر بـ (دون كيخوته): بطل الرواية المسمّاة باسمه للإسباني سرفانتس. ودون كيخوته قرأ كثيراً من قصص الفروسية حتى اعتقد أن عليه أن يجعل من نفسه فارساً جوالاً يُصلح العالَم الذي فسد، فغيّر اسمه إلى (دون كيخوته دالا مانكا) واخترع حبيبة أسماها (دولسينيا ديل توبوسو)، وصحب معه خادمه (سانشو بانشا). وقام بعدة مغامرات دلت على حماقته: فارس من العصور الوسطى في عالم معاصر؟ إنها تصوير ساخر للبطولة، وللبلاغة الرومانسية، وللحلم المثالي والنبالة[2].

كذلك تقنّع أدونيس بـ(ريلكه) (1865-1926) الشاعر الألماني الذي قضى معظم حياته متجولاً في البلدان؟ وكان أسلوبه خاصاً جداً، فقد تجنّب النمطية، واستخدم الأفعال كأسماء، والأسماء كأفعال، وكلمات الحياة اليومية، وشعره هيجان الأنا مع وداعة الأشياء التي بثّ فيها الروح[3].

كذلك تقنع أدونيس ببودلير (1821-1867) الشاعر الفرنسي المشهور الذي عاش حياة بوهيمية في باريس. وتعلق بخلاسية تدعى (جين دوفال) أكثر من عشرين عاماً. وعاش حياة فاجرة تعاطى فيها الأفيون، فتحطم جسدياً وهو في الأربعين، ثم أصبح مشلولاً مقعداً غير قادر حتى على تذكر اسمه[4].

---

[1] البياتي - الأعمال الكاملة 1 / 625. ولفايز خضور قصيدة (هاملت يعود شبحاً) في ديوانه: صهيل الرياح الخرساء، دار الأجيال - دمشق 1970، ص 14.
[2] لمحمد عفيفي مطر قصيدة قناع (دون كيخوته) في ديوانه: من دفتر الصمت.
[3] ولأدونيس قصيدة قناع (ريلكة) في ديوانه: القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة - بيروت 1980.
[4] ولأدونيس قصيدة قناع (بودلير) في ديوانه: القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة - بيروت 1980.

الفصل السادس

الأقنعة الشعبية

يُعدّ الموروث الشعبي مصدراً من مصادر التوظيف التراثي بما يختزنه من حكايات وسير شعبية. ومن تراثنا الشعبي: ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية.

1- ألف ليلة وليلة:

تُعَدُ حكايات (ألف ليلة وليلة) من أغنى مصادر الأدب الشعبي في تراثنا، بما تحويه من عدد ضخم من الشخصيات التي تملك طاقة إيحائية. وعلى الرغم من أن أدبائنا لم يلتفتوا إلى هذا المصدر إلا مؤخراً، وبعد أن اكتشفه الغربيون، واستفادوا منه. فقد أخذت مظاهر اهتمام أدبائنا به تظهر مؤخراً، حيث استلهموه في أعمالهم الأدبية، ووظّفوه.

وثمة ثلاث شخصيات في (ألف ليلة وليلة) استحوذت على اهتمام الأدباء، وهي: شهريار، وشهرزاد، والسندباد. فأما (شهريار) فهو الملك الذي رأى زوجته تخونه مع أحد عبيده. فقتل الاثنين، ثم آلى على نفسه أن يتزوج في كل ليلة فتاة عذراء، ليذبحها في الصباح، انتقاماً من النساء، وعندما لم تبق في المدينة عذراء، تبرعت (شهرزاد) ابنة وزيره، بالزواج منه، وهي تضمر في نفسها أمراً. ففي الليلة الأولى بدأت تحكي له قصة طويلة لم تنته، لأنها كلما قاربت الانتهاء وصلتها بقصة جديدة، وهكذا استمر سردها (ألف ليلة وليلة). وأصبح لديهما ولدان، وبذلك نجت من القتل، وخلّصت بنات جنسها أيضاً، بذكائها وحيلتها، وهدت زوجها إلى إنسانيته بوساطة الشعور بالعاطفة والحب.

وقد «شاع استخدام (شهرزاد) في شعرنا المعاصر، رمزاً للمرأة العربية التي مازالت تعيش أسيرة عصر الحريم، تنتهي آمالها عند تحقيق حياة مادية باذخة تفيض

بالترف والدعة والخمول، حتى وإن لم يتجاوز دورها في هذه الحياة كونها مجرد جارية تُباع وتُشرى ككل طُرَف هذه الحياة»[1].

وأما (شهريار) فقد أصبح، في شعرنا، رمزاً للقوة الغاشمة المستبدّة التي تسوم الناس العذاب والهوان. وقد استدعاه نزار قباني في قصيدته (دموع شهريار)[2]، ليتحدّث من خلاله عن علاقته بالنساء. ومن المعروف أن نزاراً أمضى عمره يتغزل بالنساء، ويكتب لهن أجمل الأشعار، فكأنما هو (شهريار) جديد، حيث يقول:

عشرين ألف امرأة أحببتّ
عشرين ألف امرأة جرّبتّ
وعندما التقيتُ فيك يا حبيبتي
شعرتُ أنني الآن قد بدأتّ

وهو يصرّح في قصيدته هذه بأنه (شهريار) الجديد:

ما قيمة الحوار؟
ما دمتِ يا صديقتي، قانعة
بأنني وريثَ شهريار
أذبح، كالدجاج، كلّ ليلةٍ
ألفاً من الجواري
أدحرج النهود كالثمارِ
أذيبُ في الأحماض.. كل امرأة
تنام في جواري

ومن شخصيات (ألف ليلة وليلة) استمد صلاح عبد الصبور من قصة (الحمّال والثلاث بنات) قصيدته (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب)[3] التي كتبها عام 1961 وتُعَدّ من أنجح تجارب القناع في الشعر العربي، فقد تحدث الشاعر من خلالها عن بعض همومه الفكرية، وحاول فيها أن يذكر ما فات ألف ليلة وليلة، وهو حال (الملك عجيب) قبل رحلته التي حوّلته أهوالها من ملك إلى صعلوك. إذ عاش في بلاط مليء بالتخليط في كل شيء، في الأنساب؛ إذ لا تصح نسبة الولد إلى أبيه، وفي الأفكار؛ إذ تزدحم بالحذلقة والسفسطة. وهذا البلاط الذي هو صورة للعالَم، والملك فيه ليس سوى صورة لسيادة القوى العليا في المجتمع، والتي تترك الإنسان يواجه العالم وحده، باحثاً عن الحقيقة، وكل زاده بعض الخبرة والسفسطة. وهاهو الملك يتصدّر البلاط. ويزدحم حوله المدّاحون والملفّقون والانتهازيون والسماسرة، فيضيق صدره بهذا الشرّ كله، ويحسّ أنه لا بد أن توجد حقيقة وراء كل هذا الزيف والخداع:

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات، ص 202.
[2] نزار قباني - ديوانه: الرسم بالكلمات - الأعمال الكاملة، ص 544.
[3] صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت، ص 1 / 253.

لم آخذ المُلكَ بحدّ السيف، بل ورثتُه / عن جدّي السابع والعشرين
(إن كان الزنا لم يتخلل جذورنا)
لكنني أشبهه في صورةٍ أبدعها رسّامُهْ
(رسّامه كان عشيق الملكه)
قَصرُ أبي في غابة التنين / يضجّ بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين
إماء أبي كنّ حين يجنّ المساء يجئن إليّ، يضاجعنني، ويلاعبنني
ويفضحن لي ما يُسرّ أبي إليهن

والحقيقة الوحيدة القاسية التي وصل إليها (الملك عجيب بن الخصيب) هي أن الإنسان سقط كما يسقط البهلوان في الشبكة.

ومن شخصيات ألف ليلة وليلة أيضاً شخصية (السندباد) الذي ورد ذكره في الليلة (538) من ألف ليلة وليلة. وقد تُرجم إلى اللغات الأجنبية. ووُضعت عنه دراسات وبحوث كثيرة، وتأثر به من الأدباء الغربيين: الفرنسي (جول فيرن)، والإنكليزي (جورج هربرت ويلز)، وكلاهما من رواد أدب الخيال العلمي. ومن الكتب التي تأثرت به: (روبنسون كروزو) و(رحلات غوليفر). ومن المستشرقين الذين بحثوا فيه المستشرق النمساوي (فون هامر) الذي ذهب إلى أن شخصية (أوليس) في أدويسة هوميروس هي أحد مصادر شخصية السندباد! ثم تابعه كل مَنْ عرض لهذا الموضوع.

أما في أدبنا العربي الحديث فلعل (حسين فوزي) من أوائل الذين تنبّهوا له، فوضع عنه كتابه (حديث السندباد القديم). وربما كانت شخصية السندباد هي أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة استحواذاً على اهتمام شعرائنا، وشيوعاً في شعرنا المعاصر، «حتى لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين الشعر الحديث إلا ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصائده، وما من شاعر معاصر إلا واعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية»[1].

ولعل أول إشارة إلى السندباد في الشعر العربي الحديث وردت في قصيدة نجيب سرور (السندباد البرّي) عام 1955[2] التي أفاد فيها من تطلّع السندباد البحري إلى جعل السندباد البرّي يرفض واقعه ويبحث عن واقع أفضل.

ولعل اهتمام الأوربيين البالغ بشخصية (السندباد) كان سبباً من أسباب شيوعها الكاسح في نتاجنا الشعري المعاصر. ولعل السياب من أوائل الذين مزجوا مزجاً فنياً بارعاً بين شخصيتي (أوليس) و(السندباد). كما مزج بين شخصية السندباد وشخصيته في تعبيره عن مرضه، حيث كان يرى نفسه سندباداً مهزوماً كسيراً،

[1] علي عشري زايد: السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية - ليبية - فبراير 1974، ص 55.
[2] مجلة (الآداب) البيروتية - ع 8، عام 1955.

أسرته آلهة البحار في قلعة سوداء. وهو يطلب من زوجته الوفية ألا تنتظره، فهو لن يعود. ومن المعروف أن (أوليس) وزوجته (بنيلوب) الوفية التي ظلت تنتظر عودته عشر سنين هما شخصيتان من شخصيات (أوديسة) هوميروس. يقول السياب مخاطباً زوجته التي أسقط عليها ملامح (بنيلوب) زوجة أوليس الوفية، بينما تقنّع هو بشخصية أوليس والسندباد معاً:

وجلستِ تنتظرين عودةَ سندباد من السِّفارْ
والبحرُ يصرخُ من ورائك بالعواصفِ والرعودْ
هو لن يعودْ
أوما علمتِ بأنه أسَرَتْه آلهةُ البحارْ
في قلعةٍ سوداء في جزر من الدم والمحارْ.

ومن المعروف أن رحلات السندباد كانت سبعاً، وكانت مليئة بالأخطار والغرائب، وأنه كان يعود من كل رحلة منتصراً على ما صادفه من أخطار، ومحمّلاً بالذهب والخبرات والحكايات التي تثير لبّ أصحابه.

كما تقنّع صلاح عبد الصبور بالسندباد في قصيدته (رحلة في الليل)[1] ولكن إذا كان السندباد يبحث عن الذهب، فإن صلاح عبد الصبور يبحث عن الكلمة الشاعرة، حيث يعدّ الشاعر نفسه سندباداً، يرحل عبر مجاهل الكلمات والأحاسيس، ويُعاني أهوال التجارب، ليعود بكنزه الثمين: كلماته الشاعرة، يلقيها على مسامع الأصحاب:

في آخر المساء يمتلئ الوسادُ بالورقْ
كوجهِ فأرٍ ميّتٍ طلاسمُ الخطوط / وينضح الجبين بالعرقْ
ويلتوي الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد / ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلسَ الندمْ / ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدمْ

وعندما يطلب منهم الشاعر / السندباد أن يفعلوا مثله، ويبحثوا عن «جوهر» الأشياء، يعتذرون قائلين بأن المتع الصغيرة تكفيهم:

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد
إنّا هنا نضاجع النساء / ونغرس الكروم / ونعصر النبيذ للشتاء
وفيما نعود نعدو نحو مجلس الندم / تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم.

وهكذا يعبر الشاعر صلاح من خلال قناعه (السندباد) عن دورة الحياة، واستمرارها في الرتابة دونما هدف. ولكن الفنان هو وحده الذي يتمرد على الرتابة، ويغامر في بحار المجهول.

---

[1] صلاح عبد الصبور - ديوانه: الناس في بلادي، دار الآداب - بيروت 1957، ص 40.

وإذا كان (سندباد) صلاح فنياً، فإن (سندباد) سليمان العيسى سياسي، وذلك في قصيدته (السندباد يروي حكايته الثامنة)[1] التي يروي فيها الشاعر حكاية رحلته من خلف قناعه (السندباد) ليعبّر عن واقعنا السياسي والاجتماعي:

سافرتُ تحت التين والزيتون على جواد عنترهْ / والملك الظاهر والكتائب المظفّرهْ
مررتُ بالمعلقاتِ العشرِ، بالنفائس المدّخرهْ / حفظت من أبياتها الآلاف
أضفتُ من خيالي الآلافْ
أحسستُ أن رأسيَ الصغير يخترق الغيوم / يدّق بالنجوم
يبني بجذع التينة الصفراء / يبني الوطن الكبير.

ولكن الشاعر عاد من رحلته بحلم طعين هو حلم الوحدة والتقدم الذي عاش العيسى من أجله، وخصص له شعره كله. ومن المؤسف أن هذا الحلم طُعن - بعد أن تحقق - فمات.

وأما الدلالة الفكرية والحضارية للسندباد، فنجدها لدى خليل حاوي في قصيدتيه: (وجوه السندباد) و(السندباد في رحلته الثامنة)[2]. ولعل الحاوي هو أبرع مَنْ استخدم شخصية السندباد بين شعرائنا المعاصرين، للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعري والفكري، هي مرحلة بحثه عن ذاته، عبر مجموعة من المغامرات الوجودية. وبما أن السندباد هو رمز الرحلة والتجوال وتحقيق الذات في تراثنا الشعبي، فقد وجد فيه حاوي نموذجاً صالحاً للتعبير عن مرحلة مهمة من مراحل تطوره الشعري والفكري. وقد اتحد الشاعر في قصيدته (وجوه السندباد) بشخصية السندباد اتحاداً تاماً، بحيث أصبح السندباد ينطق بلسان الشاعر. ويعبر عن معاناته، كما يعبر عن معاناته هو التي تشبه معاناة الشاعر. وتبدأ رحلة الشاعر / السندباد إلى أوربة منذ لحظة الوداع التي حملت تلك الصورة الغضّة البريئة للسندباد، وذلك الوجه البريء الذي حملته صاحبته في مقهى المطار وهي تودعه:

أدرى أن لي وجهاً طرياً أسمراً لا يعتريه
ما اعترى وجهي الذي جارت عليه دمغةُ العمرِ السفيه
وجهي المنسوج من شتى الوجوه.

ويستعرض الشاعر / السندباد تلك الوجوه التي نسج منها وجهه الجديد الذي لم يستطع صاحبه معرفته، وكل وجه من هذه الوجوه يجسّد مغامرة من مغامرات السندباد حفرت أخدوداً في وجهه.

وأول ما نرى من (وجوه السندباد) هو ذلك الوجه الطري الغرير الذي ما زال في

---

[1] سليمان العيسى، مجلة (المجلة) - يونيو 1971، ص 15.
[2] خليل حاوي - ديوانه: الناي والريح.

ذهن صاحبته، قبل أن يكتسب خبراته فيتجعد بفعلها، إنه الوجه الذي يعاني مرارة الغربة والبعاد.

وتمضي الأيام فيبدأ إحساسه بالغربة بالزوال حين يحاول الاندماج في حياته الجديدة، حياة المغامرات. وأول مغامرة له كانت في عرس الغجر حيث «أتقن الدوخة من خصر لخصر»، وحيث عاد و«في دمه شلال نار، وعلى قمصانه ألف أثر»، وكانت تلك أولى الدمغات في وجهه، ثم توالت بعد ذلك الدمغات، وتوالت الأخاديد والحفر.

وحين يشكو من إحساسه بما تركه الزمن من حفر على وجهه، ينصحه صديقه في (حي سوهو) بأن يداوي ذلك بالماء، وأن يلقي بنفسه فيه فهو المطهّر:

متعبٌ أنتَ، وحضن الماءِ مرجٌ دائمُ الخضرة، ينسابُ أراجيحَ تغنّي،
وسريرٌ مخمليُّ اللونِ شفّافٌ حرير.

ثم يلتقي البحّار بصاحبته المنتظرة، وهي البشارة ببعث يتمثل في مولود جديد، يحمل بعض ملامح البحار، وبعض سمات صاحبته، وبعض سمات السندباد. وسوف يخلدان في هذا الطفل الجديد.

أسندي الأنقاض بالأنقاض، شدّيها على صدري، اطمئني
سوف تخضرّ، غداً تخضرّ في أعضاء طفل عمره منكِ ومني.

أما في قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) فيتخذ الصراع شكلاً جديداً، حيث تجسّد رحلته الثامنة تطهير نفسه من رواسبها القديمة، انتظاراً للوافد الجديد / الطفل الذي كان قد بشّر به في آخر قصيدته السابقة.

وفي هذه الرحلة يستعيد الحاوي / السندباد بعض الملامح التراثية في رحلاته السبع السابقة، حيث تغلّب على الغول في رحلته الثالثة، ودُفن حياً مع زوجته التي ماتت في رحلته الرابعة، وقتل الشيطان بعد أن أسكره في رحلته الخامسة... وما رحلته الثامنة إلا من أجل تطهير ذاته من آثار هذه الرحلات السابقة، فكأنما نفسه أصبحت داراً يريد إخلاءها من محتوياتها البالية الرثّة، انتظاراً لمقدم وافد جديد، على الرغم من أنه يحس بنوع من العاطفة نحو هذه الدار (الذات) القديمة، فقد كانت له نعم الصاحب، ولكنه يشعر بضرورة تغييرها، من أجل الوافد الجديد:

رحلاتي السبع، وما كنزتُه من نعمة الرحمن والتجارهْ
يوم صرعتُ الغولَ، والشيطان
يوم انشقّت الأكفانِ عن جسمي ولاح الشقّ في المغارة
... أودّ لو أفرغتُ داري علّه إن مرّ تغويه وتدعيه / أحسّه عندي ولا أعيه.

ثم تلوح بوادر وفود الوافد، فتبدأ الدار بمعاناة مخاضها لاستقباله، في ظل

التمزق والآلام. وتعتري الشاعر / السندباد غيبوبة سماوية، يرى فيها بوادر البعث ومقدم الوافد المنتظر، فيستحيل الجدب واليباب خضرة وخصباً وازدهاراً:

كنتُ أرى فيما يرى المبنّجُ الصريع
... داري التي تحطّمت تنهضُ من أنقاضها،
تختلجُ الأخشابُ، تلتمّ تحيا قبة خضراء في الربيع

ويهلّ ميلاد حبيبته الطاهرة (ذاته الجديدة)، أو حياته الجديدة التي ينشدها لنفسه ولقومه. ويتجسّد له ما ينتظره من بعث روحي شامل لنفسه ولأمته:

مليون دار مثل داري ودار
تزهو بأطفال، غصون الكرم والزيتون، جمر الربيع / غبّ ليالي الصقيع

وهذه المعاناة الطويلة والتضحيات المتوالية من الشاعر وأمته كانت هي ثمن هذا البعث الذي لم يكن مجانياً. وهكذا أضاع الشاعر / السندباد كنوز رحلاته السبع السابقة في ذاته القديمة، من أجل ولادة ذاته الجديدة، وعاد إلى أمته يحمل بشارة البعث والميلاد:

ضيّعتُ رأسَ المال والتجارهْ
عدتُ إليكم شاعراً في فمه البشارهْ[1].

ومن شخصيات ألف ليلة وليلة أيضاً شخصية (علاء الدين والمصباح السحري) التي يُرمز بها إلى القوى الخارقة التي تجعل الإنسان قادراً على صنع المعجزات.

وقد وظّف بعض شعرائنا المعاصرين هذه الشخصية، ولكن ليس في قصائد القناع، وإنما في التوظيف التراثي في الشعر[2].

2- السير الشعبية:

يشتمل تراثنا الشعبي على مجموعة كبيرة من السير الشعبية: كسيرة بني هلال، وسيرة سيف بن ذي يزن، والزير سالم، وعنترة... إلخ وغيرها. ولهذه السير الشعبية أصول تاريخية. ولكن القاص الشعبي أضفى عليها صفات أسطورية وملحمية، جعلت أبطالها يرتفعون إلى مقام أبطال الأساطير والملاحم.

وقد وظّف بعض شعرائنا المعاصرين بعض شخصيات السير الشعبية، منها شخصية قبيلة (بني هلال) التي هاجرت من شبه الجزيرة العربية إلى الغرب، حتى انتهت إلى تونس، واشتبكت مع مَنْ مرّتْ بهم في معارك وحروب. وكان من أبطالها:

---

[1] وللشاعر السوري مصطفى النجار قصيدة: صرخة سندباد الأخيرة - ديوانه: كلمات ليست للصمت، دار المرساة - اللاذقية 1997، ص 60.

[2] انظر قصيدة: مصباح علاء الدين لعبد الوهاب البياتي - ديوانه: النار والكلمات، دار الكاتب العربي - بيروت 1964، ص111. وتركي الحميري في قصيدته: فوانيس علائية - مجلة (الآداب) البيروتية - نوفمبر 1967، ص 41.

أبو زيد، والأمير دياب بن غانم، والأمير حسن، وسعدى بنت الزناتي خليفة سلطان تونس. وقد استوحى الشاعر السوري محمد عمران (سيرة بني هلال)، فوضع قصيدته (مراثي بني هلال)[1]: رثى فيها أبطال (التغريبة) واحداً واحداً. ثم تقنّع بشخصية دياب الذي جعله مواطناً عادياً أبعده السلطان عن الحرب مخافة النصر:

لم أُدعَ للحرب وللطعان
أرسلني السلطانُ أرعى النوقَ والشياه / أحمي له ظعائنَ القبيلهْ
أبعدني عن ساحة البطولهْ / كان يخاف غضبي ونصري

هذا المعنى نفسه والألفاظ نفسها - تقريباً - تتناصّ مع أمل دنقل في قصيدته المشهورة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) عندما تقنّع فيها أمل بشخصية عنترة، وتحدث من خلاله عن معاناة عنترة، وهي في الوقت نفسه معاناة الشاعر أو المواطن العربي الذي تُبعده السلطات عن المغانم، فإذا حلّت الحروب والنكبات وضعته في فم المدفع.

وهنا أيضاً يتقنع عمران بشخصية الأمير دياب، على الرغم من أن (دياب) لم يكن من العامة، وإنما كان من الأمراء الحكام، وكان ينبغي أن يُقال مثل هذا الكلام على لسان (أبي زيد) لا دياب، لأن أبا زيد من العبيد السود الذين رفعتهم شجاعتهم إلى مقام السادة، كما كان شأن عنترة.

ولعل أكثر مَنْ استُدعي من شخصيات السير الشعبية هو (سيف بن ذي يزن) البطل اليمني الشجاع الذي قاد الجيوش وحرر اليمن من الأحباش عام 570م. وقد استدعاه الشاعر اليماني عبد العزيز المقالح - لصلة القربى والمواطنة بينهما - في ديوانه الأول (لا بدّ من صنعاء) الصادر عام 1970، وفي ديوانه الثاني (رسالة إلى سيف بن ذي يزن) الصادر عام 1973، وفي ديوانه الثالث (هوامش يمانية على تغريبة ابن زُريق البغدادي) الصادر عام 1974، وفي ديوانه المشترك مع عبده غانم (مأرب يتكلم) الصادر عام 1976.

يقول الشاعر عبد العزيز المقالح: «ما بين عامي 1961 و1971 كتبت مجموعة من الرسائل إلى سيف بن ذي يزن: المهاجر، الطالب، المنفي»، وفي قصيدة (من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم) يتقنّع المقالح بشخصية سيف بن ذي يزن، ويرتحل إلى بلاد الروم وليس في حقيبته سوى وطنه:

معابدُ القمر / حملتُها معي.. تحت الجفون في الشعر

[1] محمد عمران - الأعمال الكاملة، وزارة الثقافة - دمشق 2000، ص1 / 119.

نقشت رسمها على الجبين / في البصر.

ويتمنّى - وهو في غربته - ثورة تغسل عار المهانة عن حبيبته (صنعاء)، أو قبراً في رمالها يدفن فيه تشرده:

أريد أن يكون لي قبر هناك عند نخلة يظلّها الجريد
أدفن في رماله التشريد
أريد ثورة تغسل عن حبيبتي (صنعاء) مهانةَ العبيد.

وإن ما ألمّ باليمن من دمار دفع بسيف بن ذي يزن إلى أن يممّ شطر كسرى، مستنجداً به على الأعداء الأحباش، وقد تقنّع به الشاعر المعاصر المقالح، لتشابه تجربتيهما، فالثائر اليماني المعاصر يعبر عما يعترضه من عقبات في سبيل تحرير وطنه من التخلف والتبعية:

صباحَ وقفنا بباب كسرى / نقبّل أعتابه
... كان وجهُ المدائن / على الأفق داكن..
حول وفوق المساكن / رجال يغذون نيرانهم، خشية الموت، خشية الركود
ونيراننا في الحنايا، وتحت الجفون تضجّ[1].

ثم يصور واقع وطنه المتخلف، ورغبته في معجزة تنقذه:

الجزر السبع عبرتها، والسبعة البحور
كلّ سفائني تحطمتْ / واغتالتِ الأمواجُ سيفيَ المكسور
أين ينام مثخن الجفون (سيف آصف بن برخيا)،
أين تنام (عاقصة) / أين اختفى.. في أي قمقم ثوى (عيروط)
ولم تزل بعيدة كالفجر (منية النفوس).

وسيف (آصف بن برخيا) هو سيف سحري كان لوزير سليمان الحكيم الذي استخدم الجن وكلّم الطيور. وقد استطاع سيف بن ذي يزن الحصول عليه. أما (عاقصة) فهي أخت الملك سيف لأمه، وهي من الجن. وأما (عيروط) فهو جني يخدم الملك سيف، و(منية النفوس) هي زوجة الملك سيف الذي صادف الأهوال الكثيرة في سبيل الفوز بها.

وقد استدعى المقالح سيف بن ذي يزن في أكثر من قصيدة: في يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الفرس، وفي يومية بلا تاريخ، وفي اليومية الناقصة، وفي اليومية الأخيرة، وفي إلى أمي، وفي سيف بن ذي يزن، وفي حوار مع أبي الهول، وفي الرحلة الثانية لسليمان الحلبي، وكلها في ديوانه (رسالة إلى سيف بن ذي يزن). وقد استخدم الشاعر فيها كلها أسلوب القناع.

---

[1] عبد العزيز المقالح - ديوانه، دار العودة - بيروت 1983، ط3، ص 327. ومجلة (الآداب) البيروتية، مارس 1972، ص85.

الفصل السابع

الأقنعة المعاصرة

ليس من الضروري أن يكون القناع مستمداً من التاريخ القديم، فهنالك شخصيات تاريخية لا تصلح أن تكون أقنعة، لأنها لا تمثّل دوراً نهضت به أو قيماً جسّدتها، وبالمقابل فإنه يمكن اتخاذ شخصيات معاصرة أقنعة ما دام لها دورها وحضورها الفاعل في حركة الحياة، كما نجد في شخصيات: لوركا، وغيفارا، ونيرودا، وجميلة بوحيرد، وحفصة العراقية، وغيرهم. ذلك أن استشهاد هؤلاء منحهم حياة خالدة في الضمير القومي والإنساني، وحوّلهم إلى رموز مفعمة بالمعاني السامية، مشابهة للأنماط الهاجعة في اللاوعي الجمعي.

وأكثر ما نجد توظيفاً للأقنعة المعاصرة لدى البياتي الذي يشير إلى ذلك بقوله: «إن شخصية غيفارا وهاملت وبيكاسو وهمنغواي ومالك حداد وجواد سليم والبير كامي وناظم حكمت وعبد الله كوران وعائشة... التي اخترتها حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا وفي كل العصور، في موقفه النهائي»[1].

ولكن قول البياتي هذا غير دقيق «إذا اتخذنا هذا التعدد دون فحص، وصدقنا أن البياتي اتخذ من كل واحد من هؤلاء قناعاً»[2] فقصائد (عبد الله كوران)، و(إلى أرنست همنغواي)، و(إلى بابلو بيكاسو) ليست قصائد قناع.

ويمكن تصنيف الأقنعة المعاصرة في نوعين: أقنعة حقيقية، وأقنعة مخترعة.

---

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 2 / 38. وسيرته: تجربتي الشعرية، ص 38.
[2] محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1986، ص 68.

1- الأقنعة الحقيقية:

هي شخصيات واقعية معاصرة يتقنّع بها الشاعر، ليعبّر - من خلالها - عن معاناته التي تشبه معاناة شخصية القناع. من ذلك شخصية الأديب الجزائري (مالك حداد) الذي كان يكتب بالفرنسية، ويقف إلى جانب الثورة الجزائرية، ضد الاستعمار الفرنسي، حتى تحقق الجلاء بعد ثمانية وثمانين عاماً من الاستعمار الفرنسي للجزائر، وبعد أن دفعت الجزائر ثمن هذا الاستقلال أكثر من مليون شهيد.

وقد اتخذ البياتي شخصية مالك حداد قناعاً في قصيدته (إلى مالك حداد)[1] صوّر فيها من خلال قناعه، مشاعره نحو الإنسان المهان الذي صنع المعجزات، ولكنه أصبح - بعد نيل الاستقلال - أكثر مهانة، في ظل الحكم الوطني!!

أحسُّ بالإنسان / دبّاً يُحشى بالقش والدخان
يُباع بالمجّان / يحب بالمجّان / يكره بالمجّان / يُقتل بالمجّان / يموت بالمجّان
أحسّه خرقة على طاولة في حان / يُمسح فيه أيّما شيء.
أحسّ آه الإنسان / يركع في مزبلة التاريخ، في قاذورة النسيان

ومن الواضح أن البياتي يعبّر - من خلال قناعه - عن معاناته في وطنه، في تلك الفترة من حياته.

كما اتخذ بعض شعرائنا المعاصرين الشاعر التركي ناظم حكمت الذي سُجن في وطنه لوطنيته وتقدميته، ثم نُفي عن وطنه، فاتخذه البياتي قناعاً، لتماثل تجربتيهما: تجربة ناظم حكمت الحياتية، وتجربة البياتي الذي يقول:

مَنْ أيقظ الغارق في صلاته؟ مَنْ دقّ بابي؟ مَنْ؟
يا زورق الوسن
خذني إلى استامبول إني لم أمت، يا زورق الوسن...

ومن الواضح أن البياتي عندما يتحدث عن (ناظم) ومعاناته، فكأنما يتحدث عن نفسه، وعن عودته إلى وطنه مع عناصر الطبيعة: الماء، والطيور. فالماء هو أصل الحياة، والطيور هي علامة انتهاء الطوفان[2].

2- الأقنعة المخترعة:

وتتمثل في ما يخترعه الشاعر من شخصيات يتقنّع بها للتعبير عن مشاعره، مثل

---

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص1 / 721.
[2] ولصاحب خليل إبراهيم قصيدة قناع (السياب في لحظة الاحتضار) في ديوانه: حين يبتدئ الحب، دار الشؤون الثقافية بغداد 1983، ص159.

شخصية (حميد بن سعيد الغجري) التي اخترعها علي الجندي في قصيدته (من مكاشفات حميد بن سعيد الغجري)[1] وحمّلها همومه، وجعلها قناعاً تحدث من خلالها عن معاناته الحياتية، حيث يقول:

أسافر من مرفأ لمطار ومن حانة نحو مبغى!
إني أتعجّل موتي لكي أتوارى
وأستعجل اللحظات المذهّبة الوقع حتى أواري جنوني.

والشاعر السوري علي الجندي شاعر متفرد في بنائه الشعري في الأدب العربي المعاصر، صعب التناول. إذ يوحّد بين الأفق الفلسفي والموروث الصوفي. وشعره يتسامى عن الواقع ويتجاوزه. والحس الدرامي الفاجع يتفجر في شعره بالعجز: عجز عن إرواء جسده الذي لا يهدأ، وعجز عن تحقيق طموحاته السياسية، وهي طموحات المثقفين الأوائل الذين مارسوا السياسة مزوّدين بشعور وطني صادق. لكنهم هُزموا. ومن رماد الهزيمة انبعثت عنقاء الصبر والصلابة وعدم الاستسلام. والشاعر - في كل قصائده - ينعي هزيمة جيله، ويجسّدها، كما يجسد الغربة الوجودية والاجتماعية.

ولصلاح عبد الصبور قصيدة (مذكرات رجل مجهول)[2] تقنّع فيها بشخصية رجل مجهول، وعبّر من خلاله، عن زيف الحياة واليأس منها:

أصحو أحياناً لا أدري لي اسماً / أو وطناً، أو أهلاً
.. هذا يوم مكرور من أيامي / مكرور من أيام العالَم
ضاعت بسماتي / لم تنفعي فلسفتي / كسرتُ راياتي
... هل تدعوني وحدي؟ /.. أم تضعوني في لحدي؟

[1] علي الجندي - ديوانه: النزف تحت الجلد، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1978.
[2] صلاح عبد الصبور - ديوانه - دار العودة - بيروت 1971، ص1 / 294.

الفصل الثامن

الأقنعة المكانية

لم يُلتفت إلى أهمية المكان في الأدب إلا مؤخراً، على الرغم من أهمية المكان الذي هو الحاضنة لكل شخصية وحدث، والذي لم يعد يشكل خلفية الأحداث والأشخاص فحسب، بل والفاعل فيها أيضاً.

ويمكن تصنيف الأمكنة التي تقنّع بعض الشعراء المعاصرين بها في ثلاثة أنواع هي:

1- المدن.

2- والطبيعة.

3- والبحار.

1- المدن:

لم يتخذ الشعراء المعاصرون المدن أقنعة، سوى البياتي الذي ذكرها عابراً في كتابه (تجربتي الشعرية)[1]. ولكنه لم يحدّد وظيفة المكان في الشعر، ولا عرّف بالمكان قناعاً فنياً، «أما أسماء المدن والأنهار التي ذكرها فقد استخدمها في غير أسلوب القناع. ولو كان هذا الأسلوب يتقبّل هذه المضامين كلها لأصبح أسلوباً فضفاضاً يفتقد القيمة الفنية الخاصة، فضلاً عن أن ما سوى الشخصية التاريخية لا يمتلك البعد الفكري والصورة المعبرة التي يمكن إيصالها واضحة إلى المتلقي كما تفعل ذلك الشخصية التاريخية»[2].

---

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1970، ص2 / 36.

[2] علي حداد - أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 157.

ولكن المكان إذا لم يُتخذ أقنعة، فقد اتخذ رموزاً تحمل دلالات معينة يقصدها الشاعر، فجيكور مثلاً في قصيدة السياب (جيكور والمدينة)[1] هي رمز لكل المعاني والقيم الروحية النبيلة التي تقابل القيم المادية الجامدة التي ترمز إليها المدينة. و(جيكور) في قصيدة السياب (تموز جيكور)[2] ليست القرية الجنوبية التي تستلقي تحت ظلال سعف نخيل البصرة وحسب، بل هي البصرة، والعراق، والواقع العربي الذي يعاني من الاختناق والرعب.

وإذا كان السياب قد جعل من قريته (جيكور) مكاناً فاضلاً، ومستودعاً للقيم، فقد جعل البياتي من (نيسابور) مدينة فاضلة تنهض على الرغبة في الحرية والعدالة والكرامة، حيث لا مخبرين فيها ولا خصيان، كما جعل من (بابل) مدينة ملعونة:

تعجّ بالذباب والأصفار والحريم
تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة
تحمل حملاً كاذباً في كل فجر[3]

2- الطبيعة:

الطبيعة بالنسبة للإنسان بمثابة الأم الرؤوم التي تآلف معها إلى حد الاندماج بها. فكان من الطبيعي أن يلجأ إليها كلما حاق به القلق، واشتدت عليه الأمور، وهو يشعر دوماً بالحنين إليها، سواء كانت صحراء قاحلة، أو ديراً قفراً، أو رياضاً خضراء، وقد وقف الشاعر الجاهلي أمامها يصفها ويصف مشاعره نحوها، وكذلك فعل الشاعر الأندلسي في رياضه الغنّاء، ومثلهما فعل الشاعر الرومانسي الحديث الذي لجأ إلى أحضان الطبيعة هرباً من صخب المدينة وقسوة قلبها.

ويكاد الشاعر البحريني ينفرد في استخدامه أقنعة الطبيعة. فهناك إجماع عام بين شعراء البحرين على اتخاذ (النخلة) و(البحر) قناعين رئيسيين في معظم قصائد القناع التي كتبوها، فقد كانت النخلة والبحر مصدر رزق البحريني على مرّ العصور[4].

وقد تميّز الشاعر علي الشرقاوي بتجاوبه مع الطبيعة، واحتلت (النخلة) مكان

---

[1] بدر شاكر السياب - ديوانه - دار العودة - بيروت 1970، ص 1 / 414.
[2] نفسه، ص 1 / 410.
[3] عبد الوهاب البياتي - ديوانه - دار العودة - بيروت 1970، ص 2 / 400.
[4] علوي الهاشمي - ما قالته النخلة للبحر - دار الحرية - بغداد 1981، ص 20.

الصدارة في جميع قصائده المقنعة: ففي مجموعته الشعرية الأولى (الرعد في مواسم القحط) الصادر عام 1975 يلامس حدود القناع من خلال الرمز الموسّع، وذلك في قصيدته (دعوة لدخول جماعي إلى البحر)، ثم أخذت مساحة القناع تتسع في تجربته، فكتب (السهروردي يستشرف) و(أبو ذر يعبر المستطيلات)، كما عمد إلى استدعاء الشخصيات المعاصرة، واتخذها أقنعة في (موزة تدخل في اللازورد) و(تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة). وقد ضمّ ديوانه (نخلة القلب) الصادر عام 1981 وديوانه (هي الهجس والاحتمال) الصادر عام 1983 معظم تجاربه في قصائد القناع.

ولكن سلبية قصيدة القناع عند الشرقاوي تظهر في ظهور صوت الشاعر على مسار القصيدة، حيث يعتمد ضميري المخاطب والمتكلم:

لن أفاجأ لو قيل لي إن هذا الجنون هي
ففي كل ما كان وما سيكون أنا حجر الزاوية
وأنتِ جحيمٌ لذيذٌ على القلب
والنار كيف تُسمّى إذا لم تكن حامية[1]

3- البحار:

تشكل البحار باباً واسعاً ضمن المكان في الأدب، وعلى الخصوص في السرد الروائي المعاصر. أما في الشعر فقد اتخذ عز الدين المناصرة (البحر الميت) قناعاً يتحدث من خلاله، وذلك في قصيدته (مذكرات البحر الميت)[2] يحكي فيها (البحر الميت) عن ذكرياته مع جده، وجدته، وأبيه، وأمه. فيقول إن جده (كنعان) كان بحاراً وتاجراً، وكان يقرأ الشعر الرصين، ويصطاد الحمام في براري أورشليم، ويواقع زوجات الوزراء، وأن (جدّته) من أصل آشوري، ترعى البقر في بادية الشام، وتكتب على الطين أشعاراً حزينة، وترقص في ملاهي واق الواق. عيناها زرقاوان كالبحر الأبيض المتوسط. وهي تتقن الهيروغليفية. وأن (أمه) ذات الضفائر السوداء، تضمّه في ليالي الشتاء، ولكنها بعد أن قرأت مسرحيات سوفوكليس أصبحت تخافه، وتلبس السواد، وتقرأ الأشعار، وتكره الروايات التاريخية. وأن (الكاهنة) قابلت جده، فضحكت له، فواقعها، فقال لها: خذي ما شئتِ من التراب.

---

[1] علي الشرقاوي - ديوانه: نخلة القلب، ص 29.
[2] عز الدين المناصرة - ديوانه: الخروج من البحر الميت - الأعمال الكاملة، دار الشباب - قبرص 1987.

ومن الواضح أن المناصرة يتحدث من خلف قناعه (البحر الميت) عن شجرة العائلة بالرموز والألغاز، وأنه يذكر تاريخه مذ كان بحراً عربياً أيام الكنعانيين والفراعنة، حتى اليوم الذي جاءت فيه «الكاهنة» ففتحت لجده ساقيها، فواقعها، وقال لها خذي ما شئت من الأرض. فباع أرضه وتاريخه مقابل لذته، وهي إدانة واضحة لجدّه:

بين النخل وكلاب البحر
أصرخ والصقور تجرحني: صَحْرماء، صحرماء، صحرماء
وبطبيعة الحال: لم يسمعني أحد

الباب الثالث

تقنية قصيدة القناع

الفصل الأول

تقنيات استخدام القناع

تنوعت تقنيات استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر بين الاستخدام الجزئي، والكلّي، والاستخدام المتوازي، والمتعارض.

ففي (الاستخدام الجزئي) يتماهى الصوتان: صوت الشاعر، وصوت الشخصية التراثية التي تتحدث بضمير المتكلم، في جزء من القصيدة، وليس في كلها، كما في قصيدة أدونيس (فصل المواقف) التي استفاد في جزء منها من الآية الكريمة

(وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً)[1]

حيث قال:

مَنْ يعطيني ورقة أحمّلها أكداساً من البخور والصندل
أنقّطها كالعروس وأجلوها
أقرأ عليها سورةَ مريم
أهزّ فوقها جذوعي من الشوق والحلم
وأرسلها إلى أحبابي[2]

وكما في جزء من قصيدة السياب (شناشيل ابنه الجلبي)، حيث يقول:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كلّ ما سعفهْ
تراقصتِ الفقائغ وهي تُفجَرُ - إنه الرُّطَبُ -
يتساقط في يد العذراء، وهي تهزّ في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء (تاجُ وليدكِ الأنوارُ لا الذهب)[3]

وكذلك استفاد صلاح عبد الصبور من حادثة هجرة الرسول $ من مكة إلى

---

[1] سورة مريم: الآية 25.
[2] أدونيس - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص2 / 215.
[3] بدر شاكر السياب - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 598.

المدينة في جزء من قصيدته (الخروج)[1].

وأما (الاستخدام الكلي) للقناع فيمتد على مساحة القصيدة كلها. وأمثلته كثيرة، ومنها قصيدة السياب (المسيح بعد الصلب)[2] حيث اتخذ السيابُ المسيحَ قناعاً، تحدّث من خلاله عن تجربتيهما المتماثلتين في الصلب الحقيقي للمسيح، والصلب المعنوي للسياب الذي عاش حياته كلها مصلوباً على أخشاب الفقر والمرض والمعاناة والعوز، في القصيدة كلها، حيث يقول:

بعد ما أنزلوني، سمعتُ الرياح
في نواحٍ طويلٍ تسفُّ النخيل
والخطى وهي تنأى، إذن فالجراحْ
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل

وهي قصيدة طويلة تحدث فيها السياب من خلال قناعه (المسيح) عن آلامه ومعاناته، ورأى فيها أن «موته» هو مخاض للمدينة.

وأما (الاستخدام المتوازي) ففيه تتوازى تجربة الشاعر وتجربة القناع، وتتماثل التجربتان، فيتماهى الشاعر بقناعه الذي يعبّر عن كليهما. وأمثلته كثيرة، ومنها قصيدة أمل دنقل (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)[3] حيث تماهى الشاعر مع (سبارتاكوس) حيث يقول:

معلّقٌ أنا على مشانق الصباح
وجبهتي - بالموت - محنيّهْ
لأنني لم أحنها.. حيّه[4]

كما تماهى أمل دنقل مع (عنترة العبسي) فقال من خلف قناعه (عنترة):

قيل لي: اخرسْ
فخرستُ، وعميتُ، وائتممتُ بالخصيانْ!
ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرسُ القطعانْ
أجتزّ صوفها
أردُّ نوقها
أنام في حظائر النسيانْ
طعاميَ: الكسرةُ، والماءُ، وبعضُ التمرات اليابسهْ
وها أنا في ساعة الطعانْ
ساعةَ أن تخاذل الكُماةُ.. والرُّماةُ.. والفرسانْ
دُعيت للميدانْ!
أنا الذي ما ذقتُ طعمَ الضانْ
أنا الذي لا حولَ لي أو شأنْ
أنا الذي أُقصيتُ عن مجالس الفتيانْ:

---

[1] صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 1 / 235.
[2] بدر شاكر السياب - ديوانه، ص 457.
[3] أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الآداب - بيروت 1969.
[4] نفسه، ص 10.

أُدعى إلى الموت.. ولم أُدعَ إلى المجالسهْ![1]

وأما (الاستخدام المتعارض) ففيه يحوّر الشاعر بعض الأحداث المعروفة في حياة القناع، فيحذف منها، أو يضيف إليها. كما في قصيدة السياب (رحل النهار)، حيث اتخذ من شخصية السندباد قناعاً، لكنه جعل رحلة السندباد تخفق، على غير المعهود من رحلات السندباد السبع الظافرة، ليعبّر بذلك عن تمكّن المرض منه حيث قال:

رحل النهار
ها إنه انطفأتْ ذُبالتُهُ على أُفقٍ توهّج دون نارْ
وجلستِ تنتظرين عودةَ سندبادٍ من السِفارْ
والبحرُ يصرخُ من ورائك بالعواصف والرعودْ
هو لن يعود / أوما علمتِ بأنه أسرته آلهةُ البحارْ
في قلعةٍ سوداء في جزرٍ من الدمِ والمحارْ[2] **.**

---

[1] أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الآداب - بيروت 1969، ص 28-29.
[2] نفسه، ص 229.

الفصل الثاني

أشكال قصيدة القناع

تقوم قصيدة القناع على استدعاء الشاعر لشخصية تراثية أو معاصرة، ليتخذ منها (قناعاً) يبثّ من خلاله أفكاره، مستخدماً ضمير المتكلم. وقد تعددت أشكال قصيدة القناع: فقد تكون قصيدة قصيرة، أو طويلة، وقد تكون ديواناً شعرياً كاملاً، أو نتاجاً شعرياً كاملاً للشاعر.

1- قصيدة القناع القصيرة:

(هربرت ريد) واحد من النقاد المعاصرين الذي واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية، وقد وجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً، فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول. والنتيجة التي ينتهي إليها (ريد) هي أنه «عندما تسيطر الصورة على المفهوم (أي عندما يحدد المفهوم تحديداً كافياً لينظر إليه بوصفه وحدة منفردة، أي يؤخذ منذ البداية إلى النهاية في توتر ذهني واحد) فإن القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها قصيرة، وعلى العكس، عندما يكون المفهوم غاية في التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه بأنها وحدات غير متصلة، ثم ينظم أخيراً هذه الوحدات في وحدة مفهومه فإن القصيدة تُعرف بحقّ بأنها طويلة»[1].

من هنا يمكن القول إن القصيدة القصيرة هي تصوير لموقف عاطفي يتطور في اتجاه واحد، بينما القصيدة الطويلة هي حشد كبير لأشياء جاهزة تعيش في واقع

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة - بيروت 1972، ط 2، ص 247.

الشاعر النفسي، وتتضام مع بعضها لتؤلف خلقاً فنياً هو العمل الشعري. وتجمع هذا الحشد لا يكون اعتباطاً، بل ربطاً بفكرة تجعل القصيدة بنية حية.

وقصيدة القناع القصيرة تشتمل على فكرة واحدة، وأمثلتها كثيرة، منها: قصيدة سميح القاسم (صقر قريش)[1] حيث تعتمد رؤياه على حدث الحنين الذي ينتاب الفلسطيني، وهو يجول من قطر إلى قطر، وهو دفقة شعرية توازي حنين (صقر قريش) إلى أهله وذويه في المشرق:

وداعاً يا ذوي القربى
وداعاً والجراحُ النجلُ في قلبي مضاضتُها
طوالَ العمر في قلبي مضاضتُها
ونفسي والرواسي الشمّ عِزّتها
تخفّ بنكبة النكبات من قطر إلى قطر
.. ونفسي.. يا ذوي القربى / ينازعها
- وإن شيّدتُ مُلْكَ الله في الغربةْ -
ينازعها حنينُ السّفْر للأوبةْ

ومن أمثلتها أيضاً قصيدة سميح القاسم (من مفكرة أيوب)[2].

2- قصيدة القناع الطويلة:

ومن سماتها أنها تعتمد على تتابع المشاهد واللوحات، وعلى تصاعد الحدث ونموّه، وتعدد الأصوات، وتعقّد المحتوى، ومعظم قصائد القناع من هذا النوع. ومن أمثلتها قصيدتا أدونيس (أيام الصقر)، و(تحوّلات الصقر)[3]، وقصيدتا خليل حاوي (وجوه السندباد)، و(السندباد في رحلته الثامنة)[4]، وقصيدتا البياتي (عذاب الحلاج)، و(محنة أبي العلاء)[5]، وقصيدتا صلاح عبد الصبور (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب)، و(مذكرات الصوفي بشر الحافي)[6]، وقصائد ممدوح عدوان (سقطة وحشي)، و(خارجي قبل الأوان)، و(رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر)، و(يوميات الحطيئة)[7]...

---

[1] سميح القاسم - ديوانه: دمي على كفي، دار العودة - بيروت 1970، ط 2، ص38.
[2] سميح القاسم - الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح - الكويت، ص 224.
[3] أدونيس - ديوانه - الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1971، ص 451، 461.
[4] خليل حاوي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1972، ص 219- 253.
[5] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 2 / 143-161.
[6] صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 1 / 235، و261.
[7] ممدوح عدوان: تلويحة الأيدي المتعبة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1970، ص 43 و63 و69 و53.

ولعل استخدام خليل حاوي شخصية السندباد البحري، للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعري والفكري، هي مرحلة بحثه عن ذاته، عبر مغامراته الوجودية، من أنجح نماذج قصائد القناع الطويلة، فقد وجد الحاوي في السندباد أنموذجاً رمزياً للتعبير عن فكره، فاتخذه قناعاً في قصيدتيه الطويلتين اللتين تحتلان ثلثي صفحات ديوانه الثاني (الناي والريح) الذي يعدّ أهم دواوينه، وأصدقها تمثيلاً لتجربته الشعرية، ففي قصيدته (وجوه السندباد) نجد تجربة الشاعر البحار وقد ازدادت نضجاً، وتبلورت شخصية الدرويش عنها في ديوانه الأول.

وفيها اتخذ الشاعر شخصية السندباد قناعاً تحدث من ورائه عن تجربته التي تماثل تجربة السندباد، فكأنه يتحدث عن كليهما، في بلاد الغربة:

مرّتْ ليلتُه الأولى، ومرّ يومُه الأول في أرض غريبهْ
مُرّة كانت لياليه الرتيبهْ
طالما عضّ على الجوع، على الشهوة الحرّى
وانطوى يطلك ذكرى
يمسحُ الغبرةَ عن أمتعته ملءَ الحقيبهْ

ثم يحاول الشاعر / السندباد التخلّي عن إحساسه بالغربة، والاندماج في حياته الجديدة، ولكن ملامح وجهه القديم ظلّت تطلّ بين الحين والآخر. وعندما يحضر عرساً للغجر، يعود منه وعلى وجهه أولى الدمغات «حيث أتقن الدوخة من خصر لخصر»، وعاد و«في دمه شلال نار، وعلى قمصانه ألف أثر». وتوالت بعد ذلك مغامراته، فتزايدت الأخاديد في وجهه، فكل مغامرة تحفر أخدوداً، فكأنه بطل قصة دوريان غراي (الخطايا السبع) الذي ينحفر أخدود في وجهه كلما ارتكب خطيئة.

ثم يستفيق على وجه صاحبته الطفلي الذي غصّ بالدمعة في مقهى المطار، فحاول «السندباد» أن يفتح عينيها على حقيقته المرّة، وهي أن الزمن قد ترك على وجهه أخاديد. ورغم ذلك فهي بشارة له ببعث جديد، من خلال الأنقاض المتداعية. ويتمثّل البعث في ميلاد طفل يحمل سمات «البحار» نفسه:

أسندي الأنقاض بالأنقاض، شدّيها على صدري، اطمئني
سوف تخضرّ، غداً تخضرّ في أعضاء طفل عمره منكِ ومني
دمنا في دمه يسترجعُ الخصبَ المغنّي
حلمه ذكرى لنا، رجعٌ لما كنّا وكان

وفي قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة)[1] يتجسّد الصراع بين ماضي السندباد في رحلاته السبع السابقة، ورحلته الثامنة الجديدة التي يقوم بها للتخلص من ذاته القديمة، ومن رواسب ماضيه، انتظاراً لمولود جديد، لعله الطفل الذي بشّر به في آخر قصيدته (وجوه السندباد).

ويستعيد السندباد / الشاعر هنا بعض الملامح في رحلاته السابقة، حين كنز الثروة والمال، وتغلّب على الغول في رحلته الثالثة، ونجا من الدفن حياً مع زوجته الميتة حسب تقاليد البلد الذي تزوج منه في رحلته الرابعة، ثم قتل الشيطان بعد أن أسكره في رحلته الخامسة... أما في رحلته الثامنة فهو يريد إخلاء داره القديمة (نفسه) من محتوياتها الرثة (التقاليد الشرقية)، من أجل مقدم الوافد الجديد، الطفل الذي يحسّ به ولا يعيه، على الرغم من شعوره بالوفاء العاطفي للدار القديمة (الذات القديمة) التي صحبته عمراً. ولكنه يرى ضرورة تغييرها بدار / ذات جديدة:

داري التي أبحرتْ، غرّبتْ معي، وكنتِ خير دار
في دوخة البحار / وغربة الديار

ويظل السندباد / الشاعر يحاول تطهير داره / ذاته القديمة من رواسب التخلف والفساد، حتى لاحت له كالومض، رؤيا وفود ذلك المنتظر المجهول، فعانت «الدار» مخاض استقباله:

وذات ليلةٍ أرغت العتمة
واجترت ضلوع السقف والجدار
كيف انطوى السقف.. انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتيقة
وكالشراع المرتمي على بحار العتمة السحيقة

وتعتري البحارَ / الشاعرَ / السندبادَ غيبوبةٌ كتلك التي تعتري الرسل حين يتلقون الوحي من السماء، يرى من خلالها الوافدَ المنتظر، فتنهض دارُه / ذاتُه الجديدة مشرقة شامخة، ويزهر اليباب الذي كان يرين عليها خضرة زاهية:

داري التي تحطّمتْ تنهضُ من أنقاضها، تختلجُ الأخشاب،
تلتمّ تحيا قبةً خضراء في الربيع

ويجلس السندباد في داره الجديدة منتظراً عودة الحبيبة، فيتراءى له طيفها شفافاً، فيهشّ فرحاً باستقبالها، فهي ذاته الجديدة النقية الطاهرة. وهذا البعث الحضاري الروحي ليس له وحده، وإنما هو لأمته أيضاً:

---

[1] خليل حاوي - ديوانه، ص 225.

مليون دار مثل داري ودار
تزهو بأطفال، غصون الكرم والزيتون، جمر الربيع
غبّ ليالي الصقيع
يحتلّ عيني رواقٌ شمختْ أضلاعُهُ وانعقدت عقد زنود تبتنيه
تبتني الملحمه

ولم يكن هذا البعث مجانياً، بل كان ثمرة معاناة طويلة ومريرة، وتضحيات كثيرة من قبل الشاعر وأمته. وتنتهي القصيدة بعودة السندباد / الشاعر يحمل بشارة البعث لذاته ولأمته:

ضيّعت رأس المال والتجاره
عدتُ إليكم شاعراً في فمه البشارهْ

ولهذا تُعَدُّ قصيدة الحاوي من أنضج قصائد القناع. وكما في كل قصيدة توظف أساطير البعث والميلاد، وتنتهي بالانبعاث والولادة، فكذلك تنتهي هذه القصيدة الانبعاثية.

3- قصيدة القناع / الديوان:

حيث يدور الديوان الشعري كله حول شخصية القناع الحاملة لرؤيا الشاعر. ومثالها ديوان أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي)، وديوانا البياتي (الذي يأتي ولا يأتي)، و(الموت في الحياة)، ففيهما اتخذ البياتي عمر الخيّام قناعاً فنياً. ويشكل كل واحد من الديوانين قصيدة طويلة مقسّمة إلى أجزاء. ولكن الغنائية ظلت مسيطرة على هذه المقطوعات التي جاء معظمها تأملات ذاتية تعبر عن ذات الشاعر أكثر مما تعبّر عن قناعه.

كذلك استحضر فايز خضور في ديوانه (آداد) الإله السوري القديم (آداد) إله المطر والعاصفة، لاعباً على هذا التشابه بين اسم الإله القديم واسم ابنه البكر.

ومثلهم فعل أمل دنقل في ديوانه (أقوال جديدة عن حرب البسوس) حيث قدّم من خلال حرب البسوس التي استمرت أربعين عاماً رؤيا عربية معاصرة، جاعلاً من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي ترغب في العودة إلى الحياة، وليس من سبيل إلى ذلك إلا ببذل الدماء.

4- النتاج الكامل للشاعر / قناعاً:

وقد يكون نتاج الشاعر كله قناعاً، كما فعل الشاعر الفلسطيني محمد عز الدين المناصرة الذي وجد في امرؤ القيس قناعاً يعبّر من خلاله عن أرضه السليبة،

كما كان امرؤ القيس يعبر عن ملكه الذي ضاع، ويحاول استعادته بعد قتل أبيه الملك، وقد وجد المناصرة في شخصية امرؤ القيس وحياته شبهاً بحياته هو، فاتخذه قناعاً يعبّر من خلاله عن آلامه وآماله، وذلك في قصيدتيه: (قفا نبك)، و(تظاهرة) في ديوانه (يا عنب الخليل) 1968، وفي قصيدته (أضاعوني) في ديوانه (الخروج من البحر الميت) الصادر عام 1970، وفي قصيدته (امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا - الجليل) في ديوانه (لن يفهمني أحد غير الزيتون) الصادر عام 1976، وفي قصيدته (لا تغازلوا الأشجار حتى تعود) في ديوانه (جفرا) الصادر عام 1981.

ومثله تقنّع أدونيس بقناعي (مهيار الدمشقي)، و(الصقر). وكذلك تقنّع السياب بقناع (أيوب) في آخر آيامه، حين ألزمه المرض الفراش، وأعجزه عن العمل والحركة. وتقنّع البياتي بقناع (عمر الخيّام)، وعبد العزيز المقالح بقناع (سيف بن ذي يزن)...

وهكذا لا يمكن أن يكون نتاج الشاعر كله قناعاً، أو أن معظم قصائده هي قصائد قناع، وإنما يُعرف الشاعر بقناع أو أكثر، هو ما يلائمه، لشبهه به، في حياته وأفكاره: فالمقالح عندما يريد تحرير بلاده من مستعمريها ومستغليها وتخلّفها يتخذ البطل اليماني (سيف بن ذي يزن) قناعاً، وأدونيس عندما يرغب في التمرد والتجاوز والتخطّي يتخذ (مهيار) و(الصقر) قناعين يمثلان ما يريد، وخليل حاوي عندما يريد البعث الحضاري، ويؤرقه همّ الانبعاث يتخذ (السندباد) قناعاً، لأنه رمز لاكتشاف الذات والعالَم.

الفصل الثالث

هنات قصيدة القناع

أَضْفَتْ تقنيةُ القناع على القصيدة العربية المعاصرة أبعاداً فنية زادتها إشراقاً، وأمدّتها بآفاق إنسانية أكسبتها عمقاً وإيحاء. ولكنها وقعت في بعض العيوب والهنات الفكرية والفنية التي اعترتها، من مثل: «هشاشة القشرة القناعية، وطغيان الهمّ المعاصر على التجربة، وعجز الشخصية عن حمل الهمّ المعاصر، وتمزيق القناع، والانحراف بالتجربة المعاصرة عن دلالاتها السابقة، وغموض دلالات النصّ القناعي»[1]، وتوظيف أكثر من قناع في القصيدة الواحدة، والتكرار، والانحراف بالشخصية التراثية عن دلالتها...

1- توظيف أكثر من قناع في القصيدة الواحدة:

قد يلجأ الشاعر إلى استدعاء أكثر من شخصية تراثية ليتخذها قناعاً، في القصيدة الواحدة، مثال ذلك قصيدة أدونيس (صقر قريش)[2] التي استدعى فيها أدونيس شخصية (الصقر) وشخصية (سيزيف) و(تموز) و(العنقاء) و(أبا تمام) و(أبا نواس) فقال:

كان أبو تمامْ / مشتعلاً كالجمر
خلف شتاء الليل والأحلام
... ورأيت النواسي يهذي ويحضن قارورة الكيمياء
مؤذناً بالعبور: كل رمحٍ حمامهْ
وكل أرض سماء

كذلك يستدعي عز الدين المناصرة امرأ القيس في قصيدته (قفا نبكِ)[3]، ثم

---

[1] سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مط كنعان - الأردن 1995، ص 159 وما يليها.
[2] أدونيس - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص2 / 25.
[3] محمد عز الدين المناصرة - ديوانه، ص 18.

يشرك معه أبا محجن الثقفي القائل:

إذا متّ فادفنّي إلى أصل كرمةٍ ... تروّي عظامي بعد موتي عروقُها
ولا تدفنّني بالفلاة فإنني ... أخاف إذا ما متّ ألا أذوقها[1]

فيتخذه قناعاً أيضاً، ويتناصّ معه في قوله هذا، فيقول المناصرة:

فادفن عظامي يا حبيبي
تحت كرمتنا على الجبل العتيق
... إني لأخشى الموت في المنفى فمَنْ
يروّي عروقي؟

2- التكرار:

تقنية (قصيدة القناع) تقنية شعرية جديدة، لم يُلتفت إليها إلا مؤخراً، ومع ذلك فقد أثبتت فاعليتها وجدواها، حتى لقد تكاثر الشعراء على توظيفها، ولكن «ما إن ينجح شاعر من شعرائنا المجيدين في استدعاء شخصية تراثية وتوظيفها فنياً بالإيحاء ببعض أبعاد تجربته، حتى يتكالب بقية الشعراء على نفس الشخصية، يستدعونها بنفس المدلول الذي استدعاها به مكتشفها الأول، بحيث تتحول الشخصية إلى نمط لغوي مسطّح، وتفقد كل طاقاتها الإيحائية، وقدراتها على الإشعاع»[2]. فعندما اتخذ أدونيس (صقر قريش) قناعاً، فعل مثله سميح القاسم[3]. وعندما اتخذ خليل حاوي (السندباد) قناعاً، اتخذه أيضاً السياب[4] وصلاح عبد الصبور[5] وغيرهما.

3- الانحراف بالشخصية التراثية عن دلالتها:

من المفترض أن الشاعر المعاصر الذي يرغب في استدعاء شخصية تراثية ليتخذها (قناعاً)، أن تكون حياتها أو فكرها مما يتلاءم وحياته وفكره، فليس من المعقول أن يتقنع شاعر معاصر معروف بحبه الخمرة مثلاً بقناع عمر بن الخطاب أو المعري، لعدم وجود صلة بين حياة وفكر القناع والمتقنّع. ولكن بعض الشعراء شذّ عن هذه القاعدة، وانحرف بدلالة الشخصية التراثية، كما فعل البياتي عندما تقنّع بوضاح اليمن في قصيدته (وضاح اليمن والحب والموت)[6]. ومن المعروف أن وضاح اليمن قد عشقته أم

---

[1] الأصفهاني - الأغاني 19 / 7 ط إحياء التراث.
[2] علي عشري زايد - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر - طرابلس - ليبية 1978، ص 383.
[3] سميح القاسم في قصائده: صقر قريش (في ديوانه: دمي على كفي)، دار العودة - بيروت 1970، ط2، ص38.
[4] بدر شاكر السياب - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971، ص 463.
[5] صلاح عبد الصبور - ديوانه: الناس في بلادي، دار الآداب - بيروت 1957، ص 40.
[6] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، ص 3 / 25.

البنين زوجه عبد الملك بن مروان، وأنها كانت تخبئه في صندوق بغرفتها عندما يداهمها أحد. ولكن البياتي جعله رمزاً للثورة! وجعل أم البنين رمزاً للشعب! وجعل «الشعب» يلهو بـ«الثورة» لهو أم البنين بصاحبها، ويطلب «الشعب» من «الثوري» أن يضحيّ في سبيله، ولكن «الشعب» هو الذي يضحيّ بـ «الثوري». ولم يكتف البياتي بهذا بل جعل أم البنين امرأة عاهرة بذر وضاح اليمن في أحشائها طفلاً:

بذرتُ في أحشائها طفلاً من الشعب، ومن سلالة العنقاء

ثم وحّد البياتي بين شخصيتي الخليفة عبد الملك وعطيل الذي قتل زوجته (ديدمونة) عندما شكّ في إخلاصها له، وصدّق أقوال الوشاة فيها:

عطيل كان كائناً موجود / تنهشه عقاربُ الغيرة يا وضاح
... عطيل كان قاتلاً سفاح

كما وحّد بين شخصيتي أم البنين وديدمونة:

لكن ديدمونه / في هذه المرة لن تموت
أنت إذن تموت / أنت إذن تموت

وهكذا انحرف البياتي بقناعه (وضاح اليمن) عن دلالته الأصلية. وفعل مثله أدونيس أيضاً عندما اختار (مهيار الديلمي) قناعاً. فمن المعروف عن مهيار أنه شعوبي، وأنه ليس ثائراً، فانحرف أدونيس بدلالته هذه إلى: دمشقي، وثائر. وكذلك فعل أمل دنقل في قصيدته (من أوراق أبي نواس)[1] الذي انحرف بما هو معروف عن أبي نواس من عشقه للخمرة والغلمان، فحمّله أفكاراً عن العدل ومواجهة الظلم، بينما لم يُعرف هذا عن أبي نواس. وكذلك انحرف أمل دنقل في قصيدته عن (ابن نوح)[2] المعروف بتمرده على رغبة أبيه في إنقاذ نفسه والركوب في السفينة، فجعله ثائراً يضحيّ بنفسه في سبيل وطنه. وكذلك انحرف سميح القاسم في قصيدته (من مفكرة أيوب)[3] بدلالة أيوب المشهور بصبره وإيمانه، فجعله يسبّ الدين، ويقاوم الصحافة!

4- تمزيق القناع:

بما أن القناع هو اتحاد صوت الشاعر المعاصر بصوت الشخصية التراثية، حيث يندغم الصوتان في صوت فني واحد، ظاهره تراثي، وباطنه معاصر، إلا أن الشاعر المعاصر قد يجد تجربة القناع أضيق مما يريد التعبير عنه، أو تطغى حماسته إلى حد

---

[1] أمل دنقل - الأعمال الكاملة، ص 308.
[2] نفسه، ص 310.
[3] سميح القاسم - الأعمال الكاملة، ص 244.

يصعب معه حجزها خلف القناع، فتتفجر، ويظهر صوت الشاعر مباشرة، ممزقاً قناعه، ومواجهاً قارئه. مثال ذلك أدونيس في قصيدته الطويلة (صقر قريش)[1] فقد رفع فيها قناعه (الصقر) عن وجهه عدة مرات، ليعبّر عن تجربته تعبيراً مباشراً، كما اختلطت فيها صورة الصقر بصورة سيزيف:

أعرف نفسي هنالك في طفلة قتيلهْ
في السعال المدوّر والرئة المستطيلهْ
حاملاً صخرة المدينه

ومثله فعل السياب في قصيدته (سِفْر أيوب)[2] التي اتخذ فيها أيوب قناعاً يتحدث من خلاله عن معاناة مرضه، ولكنه مزق القناع في المقطع الثاني عندما ذكر ابنه غيلان وزوجته إقبال:

ووجه غيلان الذي غاب عن المطار
وأنتِ إذ وقفتِ في المدى تلوّحين
إقبال... إن في دمي لوجهك انتظار

ومثله فعل ممدوح عدوان في قصيدته (رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر)[3] التي تقنّع فيها بشخصية جندي في جيش أمير المؤمنين المستعصم بالله. ولكنه مزّق القناع عندما ذكر (المراحيض العامة) والكتابات التي يعبّر فيها الناس، على أبوابها الداخلية، عن آرائهم السياسية والجنسية الممنوعة. وهذا ما لم يكن في العصور الماضية:

في الوطن المليء بالدعاء والدماء
كنا نلوذ بالمراحيض لكي نكتب آراء جريئه
نرسم أجساد النساء
ونكتب الشتائم البذيئه

ومثل هذه الكتابات تنتمي إلى الحياة المعاصرة، لا إلى الزمن الذي تحدّث الشاعر من خلاله.

وكذلك نرى في قصيدة صلاح عبد الصبور (مذكرات الصوفي بشر الحافي)[4] مشهداً ينتمي إلى عصرنا يؤكد فيه الشاعر ضرورة الحذر والحرص خوفاً من بطش السلطة، وهو يمثل حالة المواطن المقموع في أيامنا:

احرص ألا تسمع
احرص ألا تنظر
احرص ألا تلمس

---

[1] أدونيس - ديوانه، ص 2 / 65.
[2] بدر شاكر السياب - ديوانه، ص 1 / 248.
[3] ممدوح عدوان: تلويحة الأيدي المتعبة، ص 69.
[4] صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1972، ص1 / 261.

احرص ألا تتكلم
قف!

ومن ذلك أيضاً قصيدة البياتي (محنة أبي العلاء)[1] التي تداخلت فيها الأفكار والأصوات للتعبير عن الواقع المعاصر الفاسد. وإذا كان أبو العلاء قد رفض واقع عصره بالعزلة، فإن الشاعر المعاصر قد ردّ على فساد واقعه بالثورة، فأصبح حضور البياتي أشد وضوحاً من حضور المعري، حيث صار يعدّ التفاهات والتافهين، ونسي قناعه (المعري).

ومثل ذلك فعل أمل دنقل في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح)[2] حيث مضى يعدّد مناصب «الجبناء» الذين ركبوا «السفينة». وهي مناصب تتعلق بالمدينة المعاصرة.

وكذلك فعل يوسف الصايغ في قصيدته (اعترافات مالك بن الريب)[3] حيث أورد فيها ذكر البندقية، والرصاص، والمذيع، والكاتب بالعدل!.

وعلي الجندي الذي تقنّع في قصيدته (طَرَفة في مدار السرطان)[4] بشخصية الشاعر الجاهلي طَرَفة بن العبد، ولكنه عبّر عن همومه النفسية والجسمية، لا عن طَرَفة الذي ظل مجرد عنوان فحسب. وكذلك في قصيدته (سقوط قَطَريّ بن الفُجاءة)[5] التي اتخذ فيها الشاعر الخارجي قطري قناعاً، ولكن الأناشيد أظهرت أن لا علاقة لها بالشخصية التاريخية (قَطَري)، وإنما هي تعبير عن حالة الشاعر المعاصر الذي كتبها، وحال جيله، فقد كانت (أناه) الغنائية مهيمنة هيمنة تامة.

وعلى الرغم من أننا قلما نجد قصيدة قناع خالية من العيوب والهنات، فإن قصيدة القناع تظل تقنية جديدة وجديرة في شعرنا المعاصر، لأنها تبيح للشاعر أن يتكلم بحرية من خلال قناعه، عن معاناته ومعاناة جيله، وعن نقده للواقع المعاصر.

---

[1] عبد الوهاب البياتي - ديوانه، ص 2 / 161.
[2] أمل دنقل - الأعمال الكاملة، ص 393.
[3] يوسف الصائغ - ديوانه: اعترافات مالك بن الريب، ص 25.
[4] علي الجندي: طَرَفة في مدار السرطان، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1975.
[5] علي الجندي: الحمّى الترابية، المكتب التجاري - بيروت 1969، ص 9-78.

الملاحق

الأعلام

- أدونيس

شاعر سوري: ولد في قصابين (قرب جبلة - اللاذقية) عام 1930. نال إجازة الفلسفة من جامعة دمشق عام 1954. غادر سورية إلى لبنان عام 1956 بسبب ملاحقة أعضاء الحزب القومي السوري. نال الدكتوراه في الأدب العربي من الجامعة اليسوعية في بيروت. أسهم مع يوسف الخال في إصدار مجلة (شعر) عام 1957. ثم أصدر مجلة (مواقف) عام 1969 التي استمرت حتى عام 1976.

له: دراسات أدبية ونقدية منها: الثابت والمتحول (في ثلاثة أجزاء) وهي رسالته الجامعية لدرجة الدكتوراه. وله أكثر من عشرين ديواناً شعرياً منها: قالت الأرض (1945)، دليلة (1950)، قصائد أولى (1957)، أوراق في الريح (1958)، أغاني مهيار الدمشقي (1961)، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار (1965)، المسرح والمرايا (1968)، وقت بين الرماد والورد (1970)...

- أمل دنقل **(1940-1983)**

شاعر مصري: ولد في قرية القلعة (محافظة قنا بمصر). التحق بكلية الآداب، لكنه انقطع عن الدراسة منذ العام الأول. فعمل موظفاً في محكمة قنا، ثم في مصلحة الجمارك بالسويس والاسكندرية، ثم في الصحافة، فمديراً للنشر في منظمة التضامن الأفروآسيوي.

له: عدة دواوين شعرية منها: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (1969)، ومقتل القمر...

- بدر شاكر السياب **(1926-1964)**

شاعر عراقي: ولد في قرية جيكور من أعمال البصرة. وتخرج في دار المعلمين العالية ببغداد - فرع اللغة الإنكليزية عام 1948. عُرف بميوله اليسارية التي فُصل من وظيفته التعليمية بسببها، وسُجن. وفي عام 1952 اضطر إلى مغادرة بلاده والتوجه إلى

إيران ثم إلى الكويت. وفي عام 1954 عاد إلى بغداد وعمل في الصحافة وفي مديرية الاستيراد والتصدير. فرح السياب كثيراً بثورة 14 تموز عام 1958، وأصبح مدرساً للغة الإنكليزية. وفي عام 1959 أعلن انفصاله عن الحزب الشيوعي. أُدخل مشفى الجامعة الأمريكية في بيروت للمعالجة من ألم في ظهره. فلم يشفَ، فنُقل إلى لندن للعلاج أيضاً دون جدوى، وتوفي أخيراً في مشفى بالكويت.

له: أزهار ذابلة (1947)، أساطير (1950)، المومس العمياء (1954)، الأسلحة والأطفال (1955)، أنشودة المطر (1960)، المعبد الغريق (1962)، منزل الأقنان (1963)، شناشيل ابنة الجلبي (1964)، إقبال (1965)، ديوانه (مجلدان) دار العودة بيروت 1971.

- حسين الحموي

شاعر سوري: ولد في سَلَمْيَة عام 1943.

له: أمطار لوجه العاشق (1978)، قابيل وسفر البحر (1981)، الصعاليك وإرهاصات فوق الرصيف الضيق (1983)، إيقاعات من ذاكرة الأيام (1984)، مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي (1987)، بياتريس البحر (1994)...

- خالد محيي الدين البرادعي

شاعر سوري. ولد في يبرود عام 1934.

له: أكثر من أربعين كتاباً في الشعر والمسرح الشعري والدراسة الأدبية. منها: أناشيد للأنصار (1969)، بدءاً من حزيران (1969)، صور على حائط المنفى (1972)، الرحيل نحو المستقبل (1973)، قصائد في النضال والحب (1973)، القبلة من شفة السيف (1974)، الغناء بين السفن التائهة (1974)، رسائل إلى سيدة غريبة (1975)، تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة (1976)، حكايات إلى امرأة من يبرود (1976)، الحب لغتي (1981)، قصائد للأرض.. قصائد للحبيبة (1989)، عبد الله والعالم (1993)...

- خليل حاوي **(1919-1982)**

شاعر لبناني: ولد ببلدة الشوير في لبنان. تخرج في الجامعة الأمريكية في بيروت بشهادة البكالوريوس في الأدب والفلسفة عام 1952. ثم نال الماجستير عام 1955،

فأوفدته الجامعة إلى جامعة كامبرج للحصول على درجة الدكتوراه في الفلسفة عام 1959. عاد بعدها أستاذاً في الجامعة الأمريكية في بيروت. مات منتحراً احتجاجاً على الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام 1982.

له: عدة دواوين شعرية، منها: نهر الرماد، والناي والريح، وبيادر الجوع، والرعد الجريح، وديوانه (دار العودة - بيروت 1972)...

- سليمان العيسى **(1921-2013)**

شاعر سوري: ولد في قرية (النعيرية) بأنطاكية في لواء الاسكندرونة عام 1921. تخرج في دار المعلمين ببغداد - قسم اللغة العربية. وعمل مدرساً للغة العربية في حلب، ثم موجهاً أول للغة العربية في وزارة التربية بدمشق. وعندما تقاعد ذهب مستشاراً ثقافياً في جامعة صنعاء في اليمن.

له: دواوين شعرية كثيرة معظمها في الشعر القومي. وبعد عام 1967 التفت إلى شعر الأطفال فكتب فيه كثيراً. من دواوينه الشعرية: مع الفجر (1952)، شاعر في النظارة (1954)، أعاصير في السلاسل (1954)، فتى غفار (1955)، رمال عطشى (1957)، قصائد عربية (1959)، الدم والنجوم الخضر (1960)، رسائل مؤرقة (1960)، أمواج بلا شاطئ (1961)، صلاة لأرض الثورة (1961) أزهار الضياع (1963)، كلمات مقاتلة (1968)، أغنية في جزيرة السندباد (1971)، أغانٍ بريشة البرق (1974)، الأعمال الكاملة (3 مجلدات) دار الشورى - بيروت 1980...

- سميح القاسم

شاعر فلسطيني: ولد في مدينة الزرقاء بالأردن عام 1939. درس في مدينة الناصرة. وعمل في التعليم، ولكنه سرّح بسبب شعره. واعتُقل أكثر من مرة، وفُرضت عليه الإقامة الجبرية.

له: مواكب الشمس (1958)، أغاني الدروب (1964)، إرَمْ (1965)، دمي على كفّي (1967)، دخان البراكين (1968)، سقوط الأقنعة (1969)، ويكون أن يأتي طائر الرعد (1969)، اسكندرون في رحلة الداخل والخارج (1970)، قرقاش (1970)، قرآن الموت والياسمين (1971). ديوانه (دار العودة - بيروت 1970)...

- صلاح عبد الصبور **(1931-1981)**

شاعر مصري: ولد بمدينة الزقازيق بمصر. نال إجازة اللغة العربية عام 1951. وعمل محرراً في الملحق الأدبي لجريدة الأهرام.

له: كثيرٌ من الدراسات الأدبية والدواوين الشعرية، منها: الناس في بلادي (1956)، أقول لكم (1961)، أحلام الفارس القديم (1964)، تأملات في زمن جريح (1970)، شجر الليل (1972). وفي المسرح الشعري: مأساة الحلاج (1965)، ليلى والمجنون...

- عبد العزيز المقالح

شاعر يماني: ولد في (السل) باليمن عام 1939. درس في دار المعلمين بصنعاء 57 -1960. ثم حصل على دكتوراه في اللغة العربية من جامعة عين شمس بالقاهرة عام 1977. وعمل أستاذاً للأدب العربي الحديث في جامعة صنعاء باليمن، ثم رئيساً لها.

له: كثير من الدراسات الأدبية، منها: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن (1974)، قراءة في الأدب اليمني المعاصر (1974)، شعر العامية في اليمن (1978)، يوميات يمنية في الأدب والفن (1978)، أصوات في الزمن الجديد (1980)، أزمة القصيدة الجديدة (1981)، الشعر بين الرؤيا والتشكيل (1981)، عبد الناصر واليمن (1983)، من البيت إلى القصيدة (1983) تلاقي الأطراف (1987)...

وله: كثير من الدواوين الشعرية، منها: لا بدّ من صنعاء (1971)، مأرب يتكلم (1972)، رسالة إلى سيف بن ذي يزن (1973)، هوامش يمنية على الغريبة لابن زُريق البغدادي (1974)، عودة وضاح اليمن (1976)، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل (1978)، الخروج من دوائر الساعة السليمانية (1981)، قراءة في أوراق الجسد العائد من الموت (1986). ديوانه (دار العودة - بيروت 1977)...

- عبد الوهاب البياتي **(1926-1999)**

شاعر عراقي: ولد ببغداد، ودرس في دار المعلمين العالية ببغداد 44-1950 حيث تعرّف على السياب، وتخرج بشهادة اللغة العربية عام 1950، واشتغل مدرساً 50-1953، وصحفياً 1954. ولكنه فُصل من وظيفته، واعتُقل بسبب مواقفه الوطنية، فهاجر إلى سورية، ثم بيروت، ثم القاهرة. وزار الاتحاد السوفياتي عام 1958 والتقى بناظم حكمت فتأثر به وتوثقت صداقتهما. ثم عاد إلى وطنه بعد ثورة 14 تموز عام 1958

فعُين مستشاراً ثقافياً لبلاده في موسكو 59-1964، وعمل أستاذاً في جامعة موسكو، ثم باحثاً في معهد شعوب آسية. وفي سنة 1963 أُسقطت عنه الجنسية العراقية، فعاد إلى القاهرة عام 1964 وأقام فيها حتى عام 1970. وفي عام 1968 أعيدت إليه الجنسية العراقية. ثم استقر في دمشق، حتى توفي فيها.

له: كثير من الدواوين الشعرية، منها: ملائكة وشياطين (1950)، أباريق مهشمة (1955)، المجد للأطفال والزيتون (1956)، رسالة إلى ناظم حكمت (1956)، أشعار في المنفى (1957)، عشرون قصيدة من برلين (1959)، كلمات لا تموت (1960)، مسرحية محاكمة في نيسابور (1963)، النار والكلمات (1964)، سفر الفقر والثورة (1965)، الذي يأتي ولا يأتي (1966)، الموت في الحياة (1968)، تجربتي الشعرية (1968)، عيون الكلاب الميتة (1969)، بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة (1969)، الكتابة على الطين (1970)، يوميات سياسي محترف (1970)، ديوانه (3 مجلدات - دار العودة - بيروت 1972).

- عز الدين المناصرة

شاعر فلسطيني: ولد في بني نعيم (قرب الخليل) عام 1946. درس الثانوية في الخليل، والمرحلة الجامعية في جامعة القاهرة 64-1968 حيث حصل على ليسانس اللغة العربية، ثم ماجستير في الأدب المقارن من الجامعة نفسها عام 1969، ثم دكتوراه من جامعة صوفيا (بلغاريا).

له: يا عنب الخليل (1968)، الخروج من البحر الميت (1970)، قمر جرش كان حزيناً (1974)، لن يفهمني أحد غير الزيتون (1976)، يا نائمين تحت الشجر، جفرا لا تؤاخذينا إن نسينا أو أخطأنا (1986)، حصار قرطاج (1983)، الكنعانياذا (1983). ديوانه (دار الشباب - قبرص) 1987، يتوهّج كنعان (1990)، رعويات كنعانية (1991)...

- علي الجندي **(1928-2009)**

شاعر سوري: من مواليد سَلَمْيَة عام 1928.

له: الراية المنكّسة (1962)، في البدء كان الصمت (1964)، الحمّى الترابية (1969)، الشمس وأصابع الموتى (1973)، النزف تحت الجلد (1973)، طَرَفة في مدار

السرطان (1975)، الرباعيات (1979)، بعيداً في الصمت، قريباً في النسيان (1980)، قصائد موقوتة (1980)، صار رماداً (1987)، سنونوة للضياء الأخير (1990)...

- علي كنعان

شاعر سوري: ولد في الهزة (حمص) عام 1936.

له: درب الواحة (1966)، أنهار من زبد (1970)، أعراس الهنود الحمر (1979)، مرايا لآخر المماليك (1992)...

- عمر أبو ريشة **(1910-1990)**

شاعر سوري: ولد في منبج (سورية). نشأ في بيت جده بعكا في فلسطين. ودرس في الجامعة الأمريكية في بيروت. ثم درس صناعة النسيج في مانشستر بإنكلترا. عمل سفيراً لسورية منذ عام 1949 وحتى تقاعده عام 1970: في أمريكا، والنمسا، والهند...

له: ديوانه الأول عام (1936)، من عمر أبو ريشة شعر (1947)، مختارات من عمر بن أبي ريشة (1953)، من وحي المرأة (1984)...

- فايز خضور

شاعر سوري: ولد في القامشلي عام 1942. ونشأ في سَلَمْية. مجاز في اللغة العربية من جامعة دمشق. رئيس تحرير مجلة الموقف الأدبي التي يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق.

له: الظلّ وحارس المقبرة (1966)، صهيل الرياح الخرساء (1970)، عندما يهاجر السنونو (1972)، أمطار في حريق المدينة (1973)، كتاب الانتظار (1974)، ويبدأ طقس المقابر (1977)، غبار الشتاء (1979)، الرصاص لا يحب المبيت باكراً (1980)، آداد (1982)، ثمار الجليد (1984)، سلماس (1986)، نذير الأرجوان (1989)، ستائر الأيام الرجيمة (1991)، حصار الجهات العشر (1993)، قدّاس الهلاك (1995)، ديوانه (وزارة الثقافة بدمشق 2003).

- فوّاز حجّو

شاعر سوري: من مواليد معرة مصرين (إدلب). نال إجازة اللغة العربية من كلية آداب جامعة حلب عام 1987. وعمل مدرساً.

له: ابن عربي يترجم أشواقه (1994)، الصعود إلى دم الحلاج (2000)...

- **محمد عمران (1943-1997)**

شاعر سوري: ولد في الملاّجة (قرب دريكيش - طرطوس) نال إجازة اللغة العربية من جامعة دمشق عام 1960، وعمل مدرساً، ثم محرراً في جريدة الثورة، ثم رئيس تحرير مجلة المعرفة التي تصدرها وزارة الثقافة بدمشق.

له: أغانٍ على جدار جليدي (1967)، الجوع والصيف (1969)، مرفأ الذاكرة الجديدة (1970) الدخول في شعب بوّان (1972)، كتاب الملاّجة (1980)، قصيدة الطين (1982)، نشيد البنفسج (1992)، كتاب المائدة (1995)، الأعمال الشعرية الكاملة (4 مجلدات) وزارة الثقافة بدمشق 2003.

- **محمود درويش (1942-2008)**

شاعر فلسطيني: ولد في قرية (البروة) شرق عكا عام 1942. بذل نشاطاً معادياً لإسرائيل فاعتُقل خمس مرات، وفُرضت عليه الإقامة الجبرية. انتمى إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي. وعمل في جريدتي (الاتحاد) و(الجديد) العبريتين الصادرتين في حيفا. وفي عام 1970 حصل على منحة دراسية في موسكو فسافر إليها، ولم يعد إلى فلسطين، بل استقر في بيروت منذ عام 1971. وأقام في باريس منذ عام 1977 وحتى عام 1980.

له: عصافير بلا أجنحة (1960)، أوراق الزيتون (1964)، عاشق من فلسطين (1966)، يوميات جرح فلسطيني، آخر الليل (1967)، حبيبتي تنهض من نومها، الكتابة على ضوء البندقية. ديوان محمود درويش (دار العودة - بيروت 1971)، أحبك أو لا أحبك (1972)، تلك صورتها (1972)، أعراس (1976)...

- مصطفى النجار

شاعر سوري: من مواليد حلب عام 1943. يحمل أهلية التعليم الابتدائي 1967، عمل في التعليم حتى تقاعد عام 1995.

له: شحارير بيضاء (1963)، مَنْ سرق القمر (1977)، ماذا يقول القبس الأخضر (1977)، كلمات ليست للصمت (1997)، وخمسة دواوين أخرى مشتركة.

- **معين بسيسو (1931-1984)**

شاعر فلسطيني: ولد في مدينة غزة. ودرس في كلية الآداب بالجامعة الأمريكية في القاهرة.

له: ديوان المسافر، ديوان المعركة (1952)، حينما تمطر الأحجار، مارد من السنابل، الأردن على الصليب، فلسطين في القلب (1960)، الأشجار تموت واقفة، قصائد على زجاج النوافذ، جئت لأدعوك باسمك، آخر القراصنة من العصافير (1973)، خذي جسدي كيساً من الرمل، الأعمال الكاملة (دار العودة - بيروت 1979.

- ممدوح عدوان **(1941-2005)**

شاعر سوري: ولد في (قيرون) قرب مصياف. نال إجازة اللغة الإنكليزية من جامعة دمشق. كتب الشعر والمسرحية الشعرية.

له: الظل الأخضر (1967)، تلويحة الأيدي المتعبة (1970)، الدماء تدق النوافذ (1974)، أقبل الزمن المستحيل (1974)، أمي تطارد قاتلها (1977)، يألفونك فانفر (1977)، لا بدّ من التفاصيل (1980)، للخوف كل الزمان (1982)، وهذا أنا أيضاً (1984)...

- نذير العظمة

شاعر سوري: ولد في دمشق عام 1930. نال الدكتوراه في الأدب العربي من الولايات المتحدة، وعمل أستاذاً جامعياً فيها وفي سورية والمغرب والسعودية.

له: حوالي ثلاثين ديواناً شعرياً ومسرحية شعرية ودراسة أدبية. من أشعاره: عتابا (1952)، جرّحوا حتى القمر (1955)، اللحم والسنابل (1957)، غداً تقولين كان (1959)، أطفال في المنفى (1961)، الخضر ومدينة الحجر (1979)، زمن الفرات يتألف في القلب (1981)، نواقيس تموز (1981)، سيدة البحر (1992)، طائر الرعد (1996)، خبز عشتار (1997)، سوناتا في ضوء تشرين (1997)...

ومن دراساته النقدية: المعراج والرمز الصوفي (1983)، بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل (1983)، جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية (1987)، مدخل إلى الشعر العربي الحديث (1988)، المسرح السعودي (1992)، سِفْر العنقاء: حفرية في الأسطورة (1996)...

ومن مسرحياته الشعرية: سيزيف الأندلسي، طائر السمرمر (1982)، أوروك تبحث عن جلجامش (1986)، دروع امرؤ القيس (1992)، المرايا (1992)، ثلاث

مسرحيات (1992)...

- نزار قباني **(1923-1998)**

شاعر سوري: ولد في دمشق. نال إجازة الحقوق من جامعة دمشق عام 1944. عمل في السلك الخارجي. سفيراً لسورية في عدة دول طوال حياته حتى تقاعد، فأسس دار نشر خاصة به في بيروت. توفي في لندن ودفن في دمشق. يُعَدّ شاعر الحب والمرأة في الوطن العربي في العصر الحديث، وبعد نكسة حزيران كتب الشعر الغاضب على الحكّام والسلاطين.

له: قالت لي السمراء (1944)، طفولة نهد (1948)، سامبا (1949)، أنتِ لي (1950)، قصائد (1956)، حبيبتي (1961)، الرسم بالكلمات (1968)، يوميات امرأة لامبالية (1968)، قصائد متوحشة (1968)، كتاب الحب (1970)، لا (1970)، مائة رسالة حب (1972)، أشعار خارجة على القانون (1972)، كل عام وأنت حبيبتي (1978)، الأعمال الكاملة (8 مجلدات - منشورات نزار قباني - بيروت)...

- وليد مشوّح

شاعر سوري: من مواليد دير الزور عام 1944. دكتوراه في الأدب العربي من جامعة دمشق. رئيس تحرير صحيفة الأسبوع الأدبي، ثم رئيس تحرير مجلة الموقف الأدبي التابعتين لاتحاد الكتّاب العرب في دمشق.

من دواوينه الشعرية: الظلال الأربعة للوجه الواحد (1970)، ملصقات على جدار العقل الباطن (1980)، تمتمات إلى سيدة الحزن والفرح (1982)، أعيش كما تشتهون، أموت كما أشتهي (1994)...

ومن دراساته النقدية: الشاعر المضيّع أبو الفضل الوليد (1985)، دراسات في الشعر الحديث (1986)، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني (1996)، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر (1999)...

المصادر

- الدواوين والمجموعات الشعرية:

1- أحمد دحبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1983.

2- أحمد دوغان: الوشم وسرّ الذاكرة، دار مجلة الثقافة - دمشق 1985.

3- أحمد عبد المعطي حجازي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1973.

4- أدونيس - ديوانه (مجلدان)، دار العودة - بيروت 1971

5- أمل دنقل - ديوانه، دار العودة - بيروت 1985، ط2.

6- بدر شاكر السياب - ديوانه، دار العودة - بيروت 1971.

7- بلند الحيدري - ديوانه، دار العودة - بيروت 1980، ط2.

8- حسين الحموي: مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987.

9- خالد محيي الدين البرادعي: تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1976.

10- خليل حاوي - ديوانه، دار العودة - بيروت 1972.

11- سعدي يوسف - الأعمال الشعرية، دار الفارابي - بيروت 1979.

12- سليمان العيسى - الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشورى - بيروت 1980.

13- سميح القاسم - ديوانه، دار العودة - بيروت 1970.

14- صقر عليشي: أعالي الحنين، دار الينابيع - دمشق 2003.

15- صلاح عبد الصبور - ديوانه، دار العودة - بيروت 1972.

16- عبد العزيز المقالح - ديوانه، دار العودة - بيروت 1977.

17- عبد الوهاب البياتي - ديوانه (3 مجلدات)، دار العودة - بيروت 1971.

18- عز الدين المناصرة - ديوانه، دار الشباب - قبرص 1987.

19- علي الجندي: طَرَفة في مدار السرطان، اتحاد الكتّاب العرب -دمشق 1975.
20- علي عقلة عرسان: تراتيل الغربة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1993.
21- عمر أبو ريشة - ديوانه، دار العودة - بيروت 1981. ط4.
22- فايز العراقي: بوح لبغداد، نافذة للمطلق، وزارة الثقافة - دمشق 1999.
23- فايز خضّور: كتاب الانتظار، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1974.
24- فواز حجّو: الصعود إلى دم الحلاج، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 2000.
25- قاسم حداد: خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، دار العودة - بيروت 1972.
26- محمد حمدان: ألفان، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 2000.
27- محمد عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم، مط الأديب - بغداد 1972.
28- محمود درويش - ديوانه (مجلدان)، دار العودة - بيروت 1978.
29- مصطفى النجار: كلمات ليست للصمت، دار المرساة - اللاذقية 1997.
30- معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت 1979.
31- ممدوح عدوان: تلويحة الأيدي المتعبة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1970.
32- يوسف الخال: الأعمال الكاملة، دار العودة - بيروت 1979.

المراجع

1- القرآن الكريم.

2- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية - تونس 1986.

3- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويتية 1978.

4- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، دار المأمون للتراث - دمشق 1978.

5- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس - القاهرة 1975.

6- ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، الأنجلو المصرية د.ت.

7- تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، وزارة الثقافة - دمشق 1995.

8- ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1999.

9- جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة - دمشق 1993.

10- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة - بيروت 1979.

11- خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1974.

12- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 2003.

13- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية - بيروت 1978.

14- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مط كنعان - الأردن 1995.

15- طراد الكبيسي: مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة - دمشق 1974.

16- عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية - بيروت 1999.
17- عبد الرضا علي - الأسطورة في شعر السياب، وزارة الثقافة - بغداد 1978.
18- عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة، مكتبة التحرير - بغداد 1986.
19- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة - بيروت 1981، ط3.
20- علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر - دراسة فنية في شعر البحرين المعاصر، دار الحرية - بغداد 1981.
21- علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987.
22- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدار العربية - ليبية - طرابلس 1978.
23- غراهام هو: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق 1973.
24- فائق متّى - إليوت، دار المعارف - مصر 1966.
25- فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية - بغداد 1987.
26- ك. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى العاكوب، عين - القاهرة 1996.
27- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان - بيروت 1974.
28- محمد عزّام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة - دمشق 1989.
29- محمد عزّام: التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1994.
30- محمد عزّام: النقد.. والدلالة - نحو تحليل سيمائي للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1996.
31- محمد عزّام: مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، وزارة الثقافة - دمشق 1995.
32- محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1986.

33- نذير العظمة: سِفْر العنقاء - حفرية ثقافية في الأسطورة، وزارة الثقافة - دمشق 1996.
34- وارين، وويليك: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى - دمشق 1972.

صدر للناقد محمد عزام

1- بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء 1979.

2- المسرح المغربي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987.

3- اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987.

4- تاريخ الأدب العربي - لمعهد إعداد المدرسين، وزارة التربية - دمشق 1989 (مشترك).

5- القراءة - لمعهد إعداد المدرسين، وزارة التربية - دمشق 1989 (مشترك).

6- قضية الالتزام في الشعر العربي، دار طلاس - دمشق 1989.

7- الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة - دمشق 1989.

8- الأدب العربي وتاريخه - لمعهد إعداد المدرسين، وزارة التربية - دمشق 1990 (مشترك).

9- وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1990.

10- البطل الإشكالي في الرواية العربية، دار الأهالي - دمشق 1992.

11- الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة، دار الأهالي - دمشق 1993.

12- مدخل إلى فلسفة العلوم: أبحاث في الابستيمولوجيا المعاصرة، دار طلاس - دمشق 1993.

13- التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1994.

14- الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس - دمشق 1994.

15- الموازنة بين أبي تمام والبحتري - للآمدي، وزارة الثقافة - دمشق 1995.

16- الحداثة الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1995.

17- مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي - وزارة الثقافة - دمشق 1995.

18- فضاء النّصّ الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية، دار الحوار - اللاذقية 1996.
19- النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1996.
20- دلائل الإعجاز - لعبد القاهر الجرجاني، وزارة الثقافة - دمشق 1998.
21- وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1998.
22- استراحة المحارب: جماليات الشعر على ضوء منهج التحليل الظاهراتي للأدب، دار طلاس - دمشق 1998.
23- المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1999.
24- المصطلح النقدي، دار الشرق العربي - بيروت 2000.
25- خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي، دار الفكر - دمشق 2000.
26- النصّ الغائب: تجلّيات التناصّ في الشعر العربي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 2001.
27- تحليل الخطاب الأدبي: على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2003.
28- مسرح سعد الله ونّوس: بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين - دمشق 2003.
29- أدب الخيال العلمي، دار علاء الدين - دمشق 2003.
30- الاتجاهات الفكرية المعاصرة: من السلفية.. إلى الحداثة - وزارة الثقافة - دمشق 2004.
31- شعرية الخطاب السردي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2005.
32- الحداثة النقدية: قراءات في مشروع محمد عزام النقدي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2005.
33- اتجاهات التأويل النقدي: من المكتوب...إلى المكبوت - وزارة الثقافة - دمشق 2007.

الخاتمة

تقنية قصيدة القناع جديدة في شعرنا العربي المعاصر ولهذا لا بدّ من إلقاء الضوء عليها، وهذا ما فعلناه، فقد عرضنا لعلاقة الشاعر المعاصر بالتراث، وعرّفنا بالقناع، وبأسباب استخدامه، وبمصادره، وبنشأته وتطوره في النقد الأدبي الغربي والعربي.

وفي الباب الثاني عرضنا نماذج الأقنعة في الشعر العربي المعاصر، وأنماطها.

وفي الباب الثالث تحدثنا عن تقنية استخدام القناع، وعن أشكال قصيدة القناع، وعن هنات القناع.

ثم ألحقنا بالبحث معجماً للشعراء الذين وردت أسماؤهم في المتن. وذكرنا المصادر والمراجع. آملين أن نكون قد عرّفنا بقصيدة القناع في شعرنا العربي المعاصر.

الفهـرس

مقدمة 1

الباب الأول

مداخل قصيدة القناع 7

1 - علاقة الشاعر المعاصر بالتراث 9

2 - تعريف القناع 13

3 - دوافع التقنّع أو أسباب استخدام القناع 15

4 - أصول القناع أو مصادره 21

5 - القناع في النقد الأدبي 27

الباب الثاني

أنماط الأقنعة في الشعر العربي المعاصر 43

1 - الأقنعة الأسطورية 49

2 - الأقنعة التاريخية 62

3 - الأقنعة الدينية 77

4 - الأقنعة الصوفية 88

5 - الأقنعة الأدبية 95

6 - الأقنعة الشعبية 121

7 - الأقنعة المعاصرة 131

8 - الأقنعة المكانية 135

الباب الثالث

تقنية قصيدة القناع 139

1 - تقنيات استخدام القناع 141

2 - أشكال قصيدة القناع 145

3 - هنات قصيدة القناع 151

الملاحق

الأعلام 158

المصادر 167

المراجع 169

صدر للناقد 181

الخـاتمـة 174

الفهـرس 185