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.