السحر المضاد

قراءة انثروبولوجية اجرائية

في المكونات الاولى للقناع

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/12/4048)

البدراني، عبد الستار عبد الله

السحر المضاد قراءة انثروبولوجية اجرائية في المكونات الاولى للقناع/ عبد الستار

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.أ: (2013/12/4048).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-71-6

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

السحر المضاد

قراءة انثروبولوجية اجرائية
في المكونات الأولى للقناع

أ.د. عبد الستار عبد الله البدراني

الطبعة الأولى

2014 م – 1435 هـ

الفهرس

ما يشبه التقديم 8

الفصل الأول

الأصل الشعائري 11

من الشعيرة الى الفن الشعائري 31

النتائج 42

هوامش الفصل الأول 46

الفصل الثاني

ارهاصات القناع في الشعر العربي 53

القناع الحيواني (الطوطم) 58

التجريد 75

وظيفة القناع..... 81

النتائج 91

المصادر والمراجع 95

ما يشبه التقديم

لا يمكن للعالم ان يكون الفة عيانية صافية تدعم مقولة (المثال)؛ لأنه يندرج في مواجهات تشتت احلامه، ولا ترض تطلعاته، فيعمد الى ايجاد الوسائل التي تؤهله للوصول الى غاياته المعلنة، وغير المعلنة ، ليحقق هويته أمام (اللامسمى)، اذن هو يبحث عن حصانته الشخصية في مواجهة الرعب والخوف من مجهول يتفوق عليه، بقدرته على الحضور بلا استئذان، انه يمثل الفجاءة، وبالتالي يخلق الارباك للذات المواجهة للمجهول، فهل يعمد الى مصالحة القادم، أو يبتكر الوسائل لترويضه، ولعله لا يروضه بقدر ما يروض ذاته على تحمل الصدمات، فابتكر ما يقنع توتره، ابتكر (السحر)، والتعاويذ، بناء على معطيات سوغها له عقله الطفولي .؟! كلما صنع شيئا أحسّ أنه سيطر عليه، باعتباره امتلك القدرة على تطويع المادة لا مكاناته العقلية والعضلية ، فكانت هذه المصنوعات دريئته المضادة لما يخشاه من المجهول؛ لذلك كانت قدرته بدءا تتجه إلى إشباع حاجات نفعية بيولوجية، سيكولوجية، فبارقة الوعي التي سطعت في ذهنه، قدمت له أداة حضارية ترد عنه غائلة المغيوب، هل كان للإنسان البدائي نسق فكري ما يعبر عن حاجاته الاجتماعية والطبيعية؟ حاولت معظم الدراسات الانثروبولوجية الاهتمام بدراسة الجوانب السلبية في نمط هذه الحياة، مستسلمة لوجهات نظر شخصية، لم تستطع ان توغل في

عقل ذلك الإنسان الهائم في شعرية الكون يتدفق في معاناته عاطفةً ورغبة في إيجاد وجود يستجيب لاهتماماته وغرائزه، فلجا إلى الوسائل التي تخلق له التناغم بين حاجاته المادية والروحية حتى ان العلاقة في هذه الثنائية متبادلة إلى حد الإيمان العميق، بان التوازن بينهما ضروري لكي يحدث التأثير السحري أو الطبي ذلك ان الانسان البدائي لم يستطع " أن يصل الى مرحلة الافتراق عن الطبيعة لقصوره ونقص في أدواته التقنية؛ ولكنه لم يستسلم، بل عمل على خلق عالم جديد. هذا العالم لم يكن (وهما) بل كان (هدفا) عجزت أدواته وخبرته العلمية عن خلقه. كانت هذه الأداة الفذة في يد الإنسان هي الأسطورة ... إن الأسطورة وهي تنجز بالوسائل السحرية والرمزية هذه الأهداف ـ الفكر هو الذي يقتل، أو الأيمان هو الذي يحقق المعجزة، وانما كان الفعل هو الذي يقوم بالسحر. ان فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيوانا على صخرة كان ينتج حيوانا حقيقيا. ذلك؛ لان عالم الخيال والصور ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد أصبح في نظره ميدانا خاصا قائما بذاته مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه. وتأتي هذه القراءة، لتوضح المحرك الاساس للإنسان في مواجهته لكون مجهول مفارق له وملتصق به في وقت واحد .

والله وليّ التوفيق

الفصل الأول

السحر المضاد

- الأصل الشعائري
- من الشعيرة الى الفن الشعائري
- النتائج

الفصل الأول

السحر المضاد

الأصل الشعائري

يحاول هذا المنعرج ان يميط اللثام عن الأصل الشعائري للقناع وهو مدخل يؤشر عالما لا يقف عند حدود التقنع وانما يتعداها إلى العناصر التي أسهمت في خلق الأفاق المحفزة لهذه العملية، ففي البيئة (البدائية) تتشكل صورة معرفية شفاهية تحاول ان تجعل من العمق الكوني المجهول عالما يشي بشيء من الألفة حين يتحول الوجود إلى هيئة تكتسب في الذهن هوية تساعد على مواجهة العالم اللامسمى، هي حصانة للداخل تزرع فيه الأمان، والاستقرار، بمواجهة المضطرب الشيطاني الذي لا يقف عند حدود وهو في الوقت نفسه ليس مبررا، لكن الشروع في إعداد المبرر الأسطوري للمجهول الكوني يعني انهيار جدار الرعب، ومن ثم السيطرة على ما يحدث وراء الجدار. ان تعرف الأشياء ومنحها نمطا من التسمية يعني بالضرورة اغتيال الخوف في الداخل وبداية عالم جديد يتعامل مع المتعين، ويصالحه لكي يدجنه ويستعمله لأغراضه الشخصية بعد ان كان يهرب منه ويسعى إلى الانفصام عنه بطرق مختلفة، إذن أدرك الإنسان البدائي في لحظة وعي الطاقة السحرية للتسمية التي تحقق له ترويض العالم وتجعله ملكا، " كان الإنسان يرى بصورة غامضة فيما

يصنعه لونا من السيطرة على مادته، ولونا من الشعور المبهم بتحقيق الذات عن طريق أولي للخلق والإبداع والتشكيل غير ان هذا كان شعورا مبكراً بفرحة (الصنع) والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة "[1] ليس من الغريب ان يتخذ الإنسان البدائي من وعيه بالأشياء دريئة تقيه غوائل المجهول، لذلك كانت قدرته بدءا تتجه إلى إشباع حاجات نفعية بيولوجية، سيكولوجية، فبارقة الوعي التي سطعت في ذهنه، قدمت له أداة حضارية ترد عنه غائلة المغيوب هل كان للإنسان البدائي نسق فكري ما يعبر عن حاجاته الاجتماعية والطبيعية؟ حاولت معظم الدراسات الانترويولوجية الاهتمام بدراسة الجوانب السلبية في نمط هذه الحياة، مستسلمة لوجهات نظر شخصية، لم تستطع ان توغل في عقل ذلك الإنسان الهائم في شعرية الكون يتدفق في معاناته عاطفةً ورغبة في إيجاد وجود يستجيب لاهتماماته وغرائزه، فلجا إلى الوسائل التي تخلق له التناغم بين حاجاته المادية والروحية حتى ان العلاقة في هذه الثنائية متبادلة إلى حد الإيمان العميق، بان التوازن بينهما ضروري لكي يحدث التأثير السحري أو الطبي ذلك ان الانسان البدائي لم يستطع " أن يصل الى مرحلة الافتراق عن الطبيعة لقصورة ونقص في أدواته التقنية؛ ولكنه لم يستسلم، بل عمل على خلق عالم جديد. هذا العالم لم يكن (وهما) بل كان (هدفا) عجزت أدواته وخبرته العلمية عن خلقه. كانت هذه الأداة الفذة في يد الإنسان هي الأسطورة ... إن

الأسطورة وهي تنجز بالوسائل السحرية والرمزية هذه الأهداف - الفكر هو الذي يقتل، أو الأيمان هو الذي يحقق المعجزة، وانما كان الفعل هو الذي يقوم بالسحر. ان فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيوانا على صخرة كان ينتج حيوانا حقيقيا. ذلك لان عالم الخيال والصور ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد أصبح في نظره ميدانا خاصا قائما بذاته مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد وانما رأى في أحدهما استمراراً مباشراً متجانسا مع الأخر " [2]. هذا التصور هو سمة أساسية للعقلية البدائية، وملمح أساسي ينعكس في نمط تفكير الشعوب (البدائية)، ولا يقتصر الأمر على مجتمع (بدائي) دون الآخر خصوصا فيما يتعلق بالفهم العام لحقيقة الأشياء. حتى ان الموت والحياة على مافيها من غموض تحد لها منفذا في التأويل، فنجد مثلا " ان اتحاد الظل والجسم - وهو الذي يطلق عليه كلمة بوزيما (buzima)، فانه يعتبر بمثابة المبدأ الذي يحدد كيف بدأت الحياة وكيف تعمل، أي ان ذلك الاتحاد هو في الحقيقة بداية الحياة، ونشأتها ومبدأ عملها ووظيفتها، وهذا المبدأ هو الذي يقرر ان اتحاد الظل بجسم من الأجسام هو اصل حياة صاحب هذا الجسم واستمرار حياته، بينما انفصال الظل عن الجسم هو الموت ... في الوجود الإنساني يلتقي مبدأ الحياة البيولوجية (بوزيما) ومبدأ الحياة الروحية (ما جارا)، ولا يمكن يوجد أحدهما بدون الآخر، وذلك يعكس الحال للحياة الحيوانية،

فحياة الإنسان ليست حياة بيولوجية خالصة، كما انه لايمكن ان يوجد كائن (بشري) حي بغير ظل، وهذا حضه ان (الظل) هو الذي يعطي الإنسان شخصيته ومقوماته كإنسان " [3].

فالتوحد يعد مبدءاً يكشف عن القوة الفاعلة التي تعطي للحياة ديمومتها ويمنحها الشكل الذي يساهم في نظام الكينونة كما يفهمها الإنسان البدائي ولا شك ان هذا المبدأ (التوحد) على بدائيتهِ، وجدله موقعا في الثقافة الإنسانية على مر العصور، ولا سيما فيما اصطلح عليه بـ (وحدة الوجود) " (فالانتو) هي القوة الكونية التي تدخل في كل شيء وتتدخل أيضا في كل شيء .. أنها القوة التي يتخذ فيها (الكائن الاسم) أو الوجود Being ذاته مع كل الكائنات" [4] تدخلنا هذه المقولات في وحدة معرفية تستمد وجودها من تصور شمولي لحركة الوجود، وتتضح وحدته في الخطاب الخرافي الذي يتضمن إشارات ومعاني ذات أهمية كبيرة في تلمس عناصر المشترك الثقافي في البيئة البدائية، والذي يعتمد أساسا على القناعة العقائدية التي تبنى على أسس خرافية تطمح إلى إزاحة عتمة العالم المجهول، وتنظيمه بطريقة تنفتح على هاجس جماعي " ولما كان المجهول في جميع الحالات تهديداً، فالخرافة تشكل نوعاً من الاحتماء، لعّل هناك وسائل من شأنها ان تهدئ غضب كائن أقوى من الإنسان، لكنه شبيه بالإنسان. فالخرافة وسيلة حماية كما هي وسيلة تفسير بمتناول الإنسان البدائي وهي تطمئن وتقوي " [5]. هذه الخرافة هي الذاكرة التي تحمل الوعي

بالأشياء، وتختزن في شبكتها الكون الذي ينتمي إلى إحساس الإنسان، فكل شئ فيها يجسد الاشياء يجعلها حضوراً مدركاً تتحرك في ذهن يلتقي مع الوعي في ابسط حالاته التي تسعى في مناسكها " إلى تحقيق التجانس الروحي بين انسانها والطبيعة، لهذا فهي مجموعة كبيرة من الظروف التي يجب أشباعها إذا أريد للمجتمع ان يبقى ولثقافته ان تستمر " [6] يتحول فعل التعرف عند البدائي إلى إجراء دفاعي، يجسد حضور ألما وراء في منطقة النظر، راسماً صورة للكون تمحو المسافة القائمة في ثنائية الوجود والعدم، ليستطيع الإحاطة بعناصره المتصارعة فيعيش في وجود مدرك يجعل كل شئ ممكناً، وهذا ليس غريباً على العقلية البدائية فهي في وازعها العقائدي تلتقي عند أساس واحد " هو عمق الإحساس بالروابط الوثيقة التي تربط المجتمع البدائي بالبيئة الطبيعية التي يعيش فيها، وسواء أكان مجتمع صيادين أو ملاك قطعان أو زرّاع، فهم يعيشون في كنف العناصر الطبيعية وعلى نظامها، حيث لا يتميز الإنسان عن الاشياء، ولا تتميز الأشياء عن الآدميين، وحيث يعتبر البشر أنفسهم صورة من صور الكون الكلي، ويشكلون حياتهم وفقا لما يتصورونه عن هذا الكون، ولا يرى المجتمع القبلي في الحيوان والنبات، ولا في الجماد إلا مخلوقات لا يختلف هو عنها وليس له عليها سيطرة ما، فأضفى عليها كل صفاته وأحاسيسه ورغباته الإنسانية، وصور له خياله بسبب ذلك الإحساس إن الإنسان بالمثل، حياً كان أو ميتاً، له قوة يستطيع بها ان يتخذ شكل

حيوان أو نبات، ولن الجماعة الإنسانية ما هي الا حليفة ونسيبة لجماعة الحيوان " [7].

ان الطبيعة روح حية تتبدى في كل مفردة من مفردات الوجود، تسيل في مفاصل الإنسان البدائي معلنة بلسان فصيح، توحدها فيه وامتدادها في فاعليته الحياتية حتى انه لا يستطيع ان ينفك من الإيمان بقدرتها على التأثير المباشر في سيرورته، فيعمد إلى تشخيص الأشياء التي تحيط به " أي يضفي عليها شخصية متميزة ويضعها على نفس المستوى الذي يحتله هو نفسه أو غيره من الناس. بل ان الأموات أنفسهم يحتفظون بنفس الخصائص والملكات التي يملكها الأحياء، ولذا فهو يخاطبهم ويناجيهم ويقدم لهم الطعام والشراب، ويستعين بهم على متاعب الحياة وازماتها كما ان الأموات يختلطون بمجتمع الأحياء بشكل أو بآخر، فيشاركونهم حياتهم وطعامهم وشرابهم، دون ان يراهم الأحياء. وهذا معناه ان هناك نوعاً من (وحدة الوجود) التي تمتزج في المظاهر والأشياء والكائنات بحيث يصعب الفصل بينها فصلا قاطعا، وبحيث يستطيع الإنسان ان يتشكل بأشكال الحيوانات المختلفة والعكس، وحيث يمكن للإنسان أيضا إن يخاطب الحيوان ويقدم له القرابين مثلما يقدما لأحد الآلهة أو الأرباب أو الأسلاف " [8]. هذا هاجس الإنسان ومناخه المعرفي، ينفذ منه إلى حالة التماسك والقداسة متجهاً إلى التخلص من معاناة اللاقنعيين بالوقوف في نقطة ترفض الفصل بين الأنا والعالم والمحيط، فالذات دم الكون تسيل فيه متوحدة

بكل عناصره اللامتناهية، " ذلك إن المكان الذي كان يعيش فيه البدائي هو في الوقت نفسه (طبوغرافيا لا شعورية) فاله الرعد يسكن تلك الشجرة المهيبة... وأرواح الأسلاف تقطن في تلك الكومة من الأحجار، فيجب تتلو أي إمراة تعويذة معينة خشية ان تصبح حبلى، لأن روحاً يمكن ان تدخل جسدها بسهولة، وهكذا سكن البدائي في أرضه وارض لا شعوره في آن واحد، وهذا الإحساس البدائي لم نفتقده تماماً فهو يعيش فينا " [9].

الارواحية هي المحرك الذي يستمد منه البدائي طبيعة كيانه كله فاعتقاده الصارم بان الروح لا تفارق عالمه الحيوي، يجعله في حالة تصور دائمة، تصور له حلول السلف في الخلف فلكل " إنسان روح لا تفارقه حتى بعد موته، إلى أن يعطى طفل اسم من مات حتى الحيوانات، والأسماء تظل الروح كائنة حتى بعد مفارقة الجسد إلى ان تحل في أجسام أخرى تولد من جديد لتخلف مزيداً من الناس والحيوانات " [10]. حين يحل الاسم في الجيل التالي يثبت حضور الاخر، ويستقطب دلالته المعرفية، مما يؤشر نوعاً من الأقنعة المتواترة، وكأن الأجيال أقنعة لبعضها في تسلسلها الحياتي، بحيث يبدو من خلال هذا التواتر عنصر تأكيد الذات مهماً إلى الحد الذي يوحي بان الإنسان كان يخلد نفسه في دوره الجديد الذي يلعبه المولود الجديد " لقبائل (الدوجون) أساطير وأقاصيص نهاية في سعة الخيال

والتصور، وتحل اعظم مكان في ديانتهم، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة طبقات:

1- الجد الأول للقبيلة، وهو الذي مات في هيئة افعى، ويرمزون له (بالقناع الكبير) وهذا القناع يبدل مرة كل ستين عاماً في احتفال ديني حاشد، ويعرف باسم (سيجي Signi) تشترك فيه وتتجاوب له عامة عشائر الدوجون.

2- يلي ذلك طبقة (بينو Binou) وهم الأجداد الأقدمون الذين تحولوا ضبآ والذين يمكن معرفة اتصالهم بالناس بعلامة خاصة، وهي نزول حجارة معينة من السماء، فإذا سيطروا على بعض الأحياء كان هؤلاء هم كهان القبيلة.

3- ويلي ذلك أخيرا طبقة (ليبه، Lebe) وهو اقدم جد مات على صورة انسان، ولكنه يحيا في باطن الأرض على صورة ثعبان، فيمنحها الحياة والخصب، ويزيد نبات الذرة قوة إلى قوته، ولذلك تقدم القرابين إليه في وقت بذر الأرض وعبادته تعد من جهة عبادة للاجداد، ومن جهة أخرى عبادة للأرض التي أحيتهم " [11].

يستقطب البدائي اشباحه ويتداولها بهمة عالية ليحقق انتماءه من جانب ويؤمن حياته من جانب آخر، فطقوسه تدفع عنه مشكلة الدناسة التي تكون في الأغلب ضرورية لحياته، ولا سيما عندما يصطاد

ليعيش، فلا بدّ له من المرور " بطقس التطهير، وان يأكل من وليمة عامة يشارك فيها من هم في وضعه ثم يعيده كفيلُهُ إلى حياة القبيلة أثناء رقصة احتفالية، ان الطقوس البدائية خلاقة، لأنها تقلل من القلق الناشئ عن العديد من المواقف الوجودية ويستخدمها استخداماً ثقافياً، فالميلاد والموت والبلوغ والزواج والطلاق والمرض، أو بشكل عام اتخاذ أدوار جديدة أو تحمل مسؤوليات جديدة والدخول في حالات سيكولوجية جديدة تستدعيها الحياة ويحددها المجتمع، كل هذه الأمور تكون مناسبات للدراما الشعائرية، ومن الطبيعي ان تتباين البنية الشعائرية الشكلية من ثقافة إلى ثقافة، لكن الوظائف تتشابه " [12].

تزخر الذات البدائية بالقوى الغيبية، وهي في الغالب قوى شمولية لا تحمل عادة سمة التخصص، بدليل النظرة إلى الوجود، نظرة توحد، لا نظرة تمفصل، تضع لكل شئ حدوداً، فليس ثمة التباس ما دامت الكينونة واحدة، ولكن هل استطاع هذا النمط المعرفي ان يقدم فناً؟ وهل يصح ان نسمي الإنتاج البدائي فناً، أو نصطلح عليه (بالفن البدائي)؟

قراءة النتاج البدائي البصري تضعنا في بؤرة الالتباس، والتأكيد هنا على مصطلح (فن). السؤال هو: هل كان البدائي يفكر برسوماته، أو منحوتاته على أنها (فن) أم أنها وسائل سحرية تقيه غوائل المجهول؟ هناك من يقول:- لا يصح اعتبار رسوم العصر الحجري

فناً، لان الغاية منها في الأصل سحرية، إذ أن رسم الحيوان يعني قدرة الصياد على أصابته أو قتله أو السيطرة عليه [13].

ومن مؤرخي الفن من يعد نتاج العصر الحجري فناً فهو يقول " الدليل على ان الفن في العصر الحجري القديم كان يرتبط بالأعمال السحرية هو ان العدد الأكبر من الصور البشرية المتنكرة على هيئة حيوانات كانت تؤدي رقصات سحرية محاكية، ففي هذه الصور... نجد قِناعات حيوانية متجمعة لا يمكن ان تفهم إذا لم تنسب إليها مقصداً سحرياً " [14].

إننا لا نختلف مع هاوزر في الوظيفة السحرية لما انتجه الإنسان البدائي من رسومات ومنحوتات، ولكن إطلاقه مصطلح (فن) على هذه الأعمال يضعنا في نقطة التقاطع معه، وحجتنا نقيمها عليه من كلامه الذي يؤكد الوظيفة السحرية، هذا يعني ان الإنتاج شعائري، والإنتاج الشعائري لا يتوقع منه ان يكون وسيلة للتأمل بقدر ما هو وسيلة وقائية تخدم المجتمع القائم، فمثلاً: المصريون القدماء " لم يقصدوا بتماثيل الأشخاص التي صمموها العرض والتأمل، لأنها كانت مدفونة في قبور مظلمة، لا يزورها أحد، حيث لا يستطيع أحد مشاهدتها في المكان الذي تؤدي فيه مهمتها السحرية بغير تعويق من أحد " [15]، ولكن هاوزر يلح على فنية الإنتاج البدائي مشيراً إلى ان " الاعتبارات الجمالية ليست وحدها التي تتحكم في هدف الفنان بل ينبغي ان تكون المقاصد الفنية متفقة مع الرغبات العملية، ولقد كانت

قوالب الجص المشهورة التي اكتشفت في ورشة النحات (تحتموسيس) في تل العمارنة والتي ربما كانت أقنعة للموتى أضيفت إليها بعض اللمسات دليلا على ان الفنان المصري كان يستطيع أيضاً ان يرى الأشياء بطريقة تختلف عن تلك التي اعتاد تصويرها بها. وفي استطاعتنا ان نفترض انه تعمد في معظم الحالات ان ينحرف عن الصورة التي رآها على النحو الذي تدل عليه هذه الأقنعة " [16]، ملامح الانحراف التي يلجأ إليها المثال المصري، لا تعني نزعته الفنية ولكنا تشير إلى رؤيته التدينية ومدى تأثير هذا الانحراف في معنى القداسة كما يفهمه هو، فهذا المؤرخ الاجتماعي للفن (فشر) يقول:- " ان الوظيفة الأساسية للفن كانت تمنح الإنسان القوة إزاء الطبيعة أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية، فلم يكن للفن في فجر الإنسانية بالجمال غير أوهن الصلات، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الإطلاق، بل كان أداة أو سلاحاً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء " [17]، من الواضح في هذا النص ان الإنتاج البدائي لا علاقة له بالجمال والاستاطيقا، ومن هنا فهو صنعة خاصة لأغراض خاصة، تتوخى أهدافا خاصة، ولكن (هاوزر) يلح على فنية هذه الأعمال بدلالة مسحة الانحراف التي يلجأ إليها (الفنان !)، وهذه المسألة توقعه في تناقض كبير، إذ من الضروري للمثال الذي ينحت الوجوه ان يجعلها مطابقة للأصل الذي نقلت عنه، لان " الروح الحارسة للميت التي يطلق عليها اسم (كا -

kA) كانت تهتدي مرة أخرى إلى الجسم الذي كانت تحل فيه على الأرض، في تلك الصور الشخصية التي تماثل شكله الحقيقي المشابه كما كان عليه في حياته، وكان هذا الهدف الديني السحري من الأسباب التي تفسر النزعة الطبيعية في تصوير الأشخاص " [18]، فإذا كان الانحراف عند (الفنان) المصري أحد مقومات تشكيل القناع، فان الروح (kA) لن تستطيع الاهتداء إليه !؟ كما ان الروح (kA) ليست حارسة، وانما هي روح الميت تعود إليه حسب الاعتقادات المصرية القديمة فكان على" النحات المصري ان يخرج تمثالاً، تعطي صورة وجهه شبهاً تاماً لصاحبها، لان المصريين القدماء يعتقدون في ان (كا = الروح) الميت تتردد على القبر. وحتى تتعرف الروح على صاحبها، لا بد من ان صورة الوجه في التمثال تتشابه مع الأصل، فإذا ما فني الجسد حل التمثال محل الجسد " [19]. يتعين على من يتعامل مع الفن، وتاريخ الفن، ان يضح حدوداً لهذا المصطلح تفرق بين الفن الحقيقي والصنعة، إذ يمكن التفرقة بين الفن بمعناه الحقيقي، وبين معناه المهجور، فالفن هو ما تعنيه الكلمة اللاتينية (Ars)، وأما الكلمة اليونانية (TΣχνη) أي القدرة على أحداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعي والتوجيه [20]. وهذا الفعل لا يسعى الى تحقيق انفعال جمالي متأمل يدخل في مجال الصنعة، ويمكن القول: إن هذه الطقوس الشعائرية كانت إرهاصات حية للفن الحقيقي بل كانت خطوة نحو فن الفعل (الدراما). فالعنصر الدرامي " تمتد

جذوره في النكبات والمفارقات، وفي معاني الوجود العادي التي احتفل بها الإنسان البدائي، وأعطاها شكلها في الدراما الشعائرية ... لكن مما له مغزاه ان ينظر عالم اجتماع متمدن الى عملية ارتداء الأقنعة على أنها عملية تطوير للذات، حتى وهو يصف بدقة تفاصيل الأداء الجماعي للأدوار " [21].

تؤكد السياقات السابقة في مجملها سعي الإنسان البدائي إلى شق طريق ينهض به مواجها لأشباحه أو متحالفا معها، أو مشكلا كينونتها تشكيلا ينسجم وما يحدث في خواطره وتأملاته من رؤى وأفكار لكي يحقق " الذات عن طريق اولي للخلق والابداع والتشكيل، غير ان هذا كان شعوراً مبكراً بفرصة (الصنع) والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة " [22]. بعبارة أخرى لم يستطع (الصنع) البدائي ان يتحول إلى شكل ثقافي يحقق متعة جمالية روحية تنفذ من مفهوم التأمل الخالص للعمل مجرداً عن غاياته، وما يحيطه من مرجعيات ذات علاقة بوضع الإنسان الاجتماعي أو الكوني، وبجولة بسيطة في تاريخ الفن يتبين " ان تاريخ الفن في الحقيقة تاريخان:- تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية وهو تاريخ الفن البدائي، وتاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به (متخصص)، أي يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة، وهو تاريخ الفن بعد تحول (التجمعات) البشرية البدائية الى (مجتمعات) ذات أنظمة اجتماعية محددة.

في التاريخ الأول كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية في دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة، فإذا تضمن منتج ما تشكيلا جماليا وكان غير مقصود، فان هذا العمل كان (جماله في نفعه). وفي التاريخ الثاني برزت الظواهر والمظاهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة " [23].

استطاع الإنسان البدائي في نمطه الثقافي ان يجسد نظام حياته في فعله اليومي لاغياً المسافة بين المجرد والتطبيقي، حتى انه " نقل الشكل الإنساني والخصائص المميزة للإنسان إلى قوى الطبيعة الخارجية، ونسبتها إلى الكائنات الأسطورية (الآلهة والارواح) " [24]، لكن هذه الثقافة لا يمكن ان تفهم إلا بالاتصال في الإنتاج البدائي والتعرف على جذوره ومواده وخصائصه ووظيفته، ويظهر هذا الأمر على الأغلب في الأقنعة التي ترتقي إلى مستوى الأخبار المنخول من الدلالة الطبيعية إلى الدلالة الاجتماعية، باعتبار المتصور الذهني في مجموعة بشرية تحمل في هاجسها الثقافي نشاطاً تصورياً مشتركاً، ومن الضروري ان تفهم الأسباب التي تقف وراء التقنع، غير ان الأقنعة على الأغلب تستخدم لإثارة أو تهدئة الأرواح، ولكن السؤال المهم هو كيف عمد الإنسان إلى لبس القناع؟ تقول إحدى الأساطير:-

في منتصف الليل

بعد يوم صيد رديء

وكان الرجل جائعاً في فراشه

سمع شيئاً يتحرك بالقرب من كوخه

ركض خارجاً فوجد الحيوان المارد الذي قتله

كان يوجد لحم كاف لكل فرد في القرية

ولكن هناك اثنين لم يلحقوا بالوليمة...

المرأة التي ولدت في تلك الليلة

وزوجها.

في اليوم التالي وعندما كان الرجال ينطلقون للصيد

ظهر الشيطان لابساً قناعاً في قشرة الأشجار في كوخ المرأة

اخبرها أن القرويين قتلوا وأكلوا ابنه

وهو يجب ان ينتقم

قال لها الشيطان، أنها وزوجها وطفلها سيكونون في أمان.

واخبرها ان تجمع القشرة من شجرة معينة

في تلك الليلة جاء الشياطين وقتلوا كل قرويٍ ما عدا الثلاثة الذي أخفوا وجوههم خلف القشرة.

الآن اصبح معروفاً ان ارتداء

قناع القشرة.

هو حماية كافية ضد الشياطين،

لان من يرى صورته، وجلده

هل يستطيع تدمير جنسه. [25]

ليس غريباً ان يترتب على قتل (الحيوان/ الطوطم) خطيئة كبيرة يدفع ثمنها الصياد، ومن اكل معه من لحم الطريدة، ويظهر عموماً ان الصيد في هذه القصيدة كان ابناً للشيطان، الذي اندفع إلى الانتقام من أهل القرية جميعاً باستثناء المرأة التي ولدت وزوجها وطفلها لأنهم لم يأكلوا من لحم ابنه أولاً، ولانه علمهم على الطريقة التي يدرؤون بها غضبه، وهي ارتداء قناع من قشور شجرة معينة شبيه بالقناع الذي يرتديه الشيطان، فتكون بهذه الحالة دلالة القناع واضحة في ان مرتديه هو من جنس الآخرين الذي يرتدون نفس القناع، ولذلك لا يتعرض للعقاب أو الألم الذي يصيب الآخرين، وهذا تعميم تجده في كل الثقافات البدائية التي تؤمن أو تعتقد بتأثير الروح، وتعتقد كذلك بان أصولها حيوانية فارتكاب المحرم يحتاج إلى عملية تطهير، قد تختلف من مكان إلى آخر ولكنها في جوهرها وغاياتها واحدة، وقد جرت العادة على عمل الأقنعة من خشب الأشجار الحية التي تهيئ للأقنعة قوة الحياة أيضاً، وما دام يعتقد ان القناع المنحوت، اصبح ملك الروح التي يمثلها، فلا بد من العناية الضرورية كي لا تصاب الروح بأي أذى وحين يضع الطبيب أو الساحر القناع على رأسه، فانه يفقد هويته عندئذ ويتقمص هوية الروح " [26]. يتوحد في سحر

الأقنعة ويستقطب حوله وجوه أولئك الذين رحلوا، حتى يعودوا الى ساحة الفعل يغنونها بطاقة روحانية على تجاوز العقبات، ومواجهة الاخر المخيف الذي يشكل نوعا من الفعل المضاد للنمو الكوني بكل تفصيلاته الصغيرة والكبيرة، وكأن الأشكال المجسدة في أقنعة متنوعة المواد، هي التي يعمل من خلالها السحر فإذا وقع على الشيء المصنوع مكروه، فأنه يصيب الشيء الموجود في الطبيعة بالقوة نفسها، لذلك كانت الأقنعة " وسيلة من الوسائل التي ساعدت الإنسان البدائي على كشف ظواهر الطبيعة وتطويرها طبقاً لأهدافه لكي يخضع واقعه الطبيعي والاجتماعي لمصالحه وغاياته، فهو يسعى لتحقيق حريته،وكمال حريته لا يتم إلا بقدر ما يعرف الإنسان من القوانين الموضوعية المتحكمة في عالمه النفسي الداخلي، والمفسرة لحركة المجتمع والطبيعة، وهذه المعرفة لا تأتى إلا عن طريق صور التعبير الثقافي، وأشكاله والعمل الفني يشكل الموقف ويعيد بناء الواقع وصولا إلى جوهر الواقع نفسه، وانه يقهر الضرورة في الواقع ليصل بهذا الواقع إلى الحرية " [27]؛ قاعدة الانطلاق من عقال الخوف تقوم إذاً على أساس التوحد في وجه آخر يمثل قوة ما في هذا الكون الهائل، قادرة على الشروع في مواجهة تدفع عن الإنسان هواجسه وتحقق له الاندماج الكلي في (الاله)؛ ذلك ان البقاء في حالة الوعي يعني الإحساس العالي بالذات المادية، الإحساس (بالأنا) يعني ديمومة الخوف في مواجهة العالم؛ لذلك لجأ الإنسان إلى الاندماج بوسائل

مختلفة، فنجد مثلاً " وصفاً حياً في عابدات باخوس Bacchae ... يتجلى في وصف تأثير الليل، والمشاعل المحترقة في الاعشاب، والمشروبات الكحولية التي تقدم على أنغام الفلوت، ودقات الطبول المرعبة التي تصيب أعضاء الجسد بالرعشة وتضطرب العيون امامها، التماسيح وهي متشابكة، مخلوقات في لباس جلود الظبي، مخلوقات غريبة ونصف آدمية ... كل هذه الصور ما هي إلا محاولات للهروب من قيود الوعي، والانطلاق إلى حالة هي الاندماج في الوجود الإلهي"[28]، والاندماج الكلي في (الاله) يعني انصهار في الجوهر، ويعني الوصول إلى المعرفة الكلية التي لا تقبل بالقيم النسبية، وهذا يعني الوصول إلى أعلى درجة في الحرية.

استعملت الأقنعة استعمالاً حيوياً في كل مستلزمات الإنسان، وهذا الاستعمال لم يقتصر على مرحلة تاريخية دون أخرى بل وجد في كل مراحل التطور الإنساني، تتركب الأقنعة من عناصر تشتق من الطبيعة، ما عدا بعض الاستثناءات، والأقنعة ذات الصفة الإنسانية تصنف كتركيبة (أنثروبولوجية)، وفي بعض الأشكال يرتبط القناع ارتباطاً عضوياً بقسمات الواقع، وفي امثلة أخرى يكون شكل القناع مجرداً، وتمثل هذه الأقنعة عادة كائنات خارقة، أو أسلافاً أو شخصيات ويمكن ان تكون كذلك تعبيراً عن صورة شخصية، وفي كل قناع تتموضع روح خاصة تعتبر سبباً عالي المغزى بالنسبة

لوجوده [29]، فالقناع مكان تسكنه الروح، وتتعدد الارواح بتعدد الحاجات، مثلاً " عند قبائل (سارا) تقام أعياد دينية زراعية لاله الذرة ولهم اقنعة يلبسونها في الاحتفال الديني الزراعي... ولكل أسرة قناعها الخاص بها " [30]، ويلاحظ كذلك وجود هذا النوع من الاقنعة عند " هنود (زوني) و (هوبي) فهم ينحتون أقنعة تمثل ارواح الموتى أو المناخ أو اشياء اخرى من الطبيعة كالماء والأشجار والحبوب التي هي من المصادر الرئيسة للغذاء. هذه الارواح تسمى (كاتشينا) ويعتقد أنها تزور القرى في مناسبات معينة، ولذلك يتقمص الراقصون شخصية هذه الارواح عن طريق وضع أقنعة مناسبة، ويعتقد هنود قبيلة (بويبلو) شأنهم شأن قبيلة (الايروكوا) أن الرجل الذي يلبس قناع الروح يصبح الوسيلة التي من خلالها تعمل تلك الروح على الارض" [31]، ولهذه الاقنعة مواكب تسير حسب نظام معد سلفاً، ولكل نوع منها رقصات خاصة تؤدى على حلبة، ولها محاريب خاصة بها تتصل اتصالاً وثيقاً بالشعائر التي تقام طلباً للخصب أو استسقاءً للمطر [32]، ويعتبر مرتدي القناع في حالة ارتباط مباشر مع القوة الروحية للقناع " ومن خلال معرفة الدور الطقوسي الذي يقوم به (الدكدك Dukduk والتوبوان Tubuan) في حياة الكارفريني يمكن تصور شكل ال نظام الذي تتطلبه الحياة غير الطقوسية، والتابوان والدكدك قناعان كبيران ومن يجوز على احدهما بعد فترة تدريب طقوسية خاصة وممارسة المناسك والشعائر الخاصة بها يصبح من الرجال الكبار. ويشكل

التابوان رمزاً للانوثة، اما الدكدك فهو يرمز للرجولة " [33]، وهناك ما يسمى بقناع (كومو) وهو فضيع المنظر يدخل الرعب في القلوب. عبارة عن رداء اسود اللون له ذراعان ينتهيان بمخالب مسمومة... فاذا حنث احدهم بيمينه وباح باسرار الجمعية جرح بمخلب القناع وقضى نحبه [34]، وفي هذه الطقوس نجد تحديداً ما يسمى (بالقناع الاكبر) وهو عندهم " حامل روح الجد الأول للقبيلة وفي الاحتفال به يخصصون جماعة من المراهقين حملة الاسرار الدينية لخدمة هذا القناع وصيانته، والقناع عبراة عن تمثال من الخشب يمثل افعى هائلة تنتهي برأس دقيقة، ويضحّى عندئذ بحيوان وطير، لتنتقل روح تلك الضحايا وتحل في تلك الأفعى الخشبية فتدب فيها الحياة " [35]، " والقناع الكبير – هو رئيس السحرة والكاهن الاكبر والطبيب الاكبر في القبيلة " [36]، وقد لوحظ ان قبائل (البو شيمان) الرحل الذين يعيشون على الصيد والقنص يمتزجون بالطبيعة، وهم لهذا السبب يمجدون الحيوان باعتباره اخاً للانسان أو توأمه وهو الذي يحمي القبيلة ويرعاها[37] تشارك هذه الاقنعة في المراسيم الخاصة بالدفن والمأتم، فمثلاً يشارك التابوان والدكدك في حلقات رقص خاصة تقام لطرد الارواح، وروح الميت بالذات فيلجأ الرجال الى قتل الاقنعة قبل وليمة معدة سلفاً لكي تنطلق ارواحها من عقالها[38].

الاقنعة طقوس دينية تختزن من الاسرار شيئاً كثيراً لا يمكن حصره في صفحات قليلة لما فيها من التنوع الحضاري ومواصفات

الانتاج، والارتباط بأنساق ثقافية أكثر تعقيداً وتشابكاً من الهيئات التي وجدت فيها، ولكننا على الرغم من هذه التعقيدات نستطيع أن نقول:- إن الاقنعة التي يرتديها الساحر أو الكاهن تعني مصدراً من مصادر القوة التي تحقق للانسان استقراره وبهجته لا سيما حين يتخلص من مصادر رعبه عن طريق هذه الاقنعة التي تمتص الارواح الطيبة وتطرد الارواح الخبيثة، وتساعد على إنجاز كل المشاريع التي تتعلق بالخصب والنماء، ولاعبرة بنوع المادة المصنوعة منها، ولكنها في الاغلب خشبية، ويمكن أن تستخدم هذه الاقنعة لاقامة شكل من اشكال التوازن في المجتمع، وهذا ما يحدث في حالة قناعي (الدكدك، والتابوان) فهما يمثلان حالة التوازن بين الرجال والنساء، كما أنها تشكل وسيلة للتطهير تساعد الإنسان على التحرر مما يعتريه من قلق في مواجهة الكون، غير اننا لا نستطيع أن نقول بيقين كامل أن وظائف الاقنعة متشابهة؛ لان الاقنعة متشابهة، فما يوظف له قناع في ثقافة معينة، ويعطي دلالة مستقرة في هذه الثقافة قد لا نجده في ثقافة أخرى مع انها توظف القناع نفسه. هذا الامر لا يحسمه الا الدخول في حوار طويل مع الجذور الميثية التي شكلّت ثقافة معينة قديمة كانت أو حديثة، ولا يخفي أن الاقنعة وسيلة اتصال عالية التأثير بين النظامين المادي والروحي، بالرغم من الاحساس بوحدة هذين العالمين. والقناع استعادة لروح وبثها في العالم من جديد وبشخص جديد. وهي تعكس علاقة اسطورة سحرية لها القدرة على السيطرة في عالم الطبيعة.

من الشعيرة إلى الفن الشعائري:

تتمحور فعاليات النشاط البشري عند العناصر التي تعمل على إسقاط الأضواء فوق القوانين المحركة لمسارات الطبيعة، فالنزعة البشرية في مدركاتها الواعية أو اللاواعية تسعى جاهدة الى خلق التوازن بين الأنا والآخر، الأنا والمجتمع، الأنا والطبيعة، وخلق التوازن لا يتم إلا في حالة القبول بالتصادم مع الاحتمالات الافتراضية والواقعية الفاعلة في نسيج الحركة المادية والذهنية للإنسانية؛ ولأن الإنسان لم يكن قادراً على الامساك بالمطلق. شكّل قائمة من خلال تجاربه البيئية فنياً لكي يصل الى نوع من الاسقرار العقيدي يرتاح اليه جسداً وروحاً.

لم تكن الفنية التي أشرت اليها آنفاً مجرد رسوم على جدران كهف أو منحوتات في قاعة معبد بل كانت طقساً حركياً مشهدياً يقدّم على مرأى ومسمع من جمهور متعبد حي [39] يسهم في التقرب الى الآلهة بقرابينه، ويستهدف من إقامة شعائره ايجاد " مستوى من الوعي المتسامي في نفاذ بصيرة لاتنسى، تتناول طبيعة الوجود، وتجدد من قوة الفرد لمجابهة العالم " [40].

إن هذه الطقوس بما فيها من قدرة على الابهار والادهاش تعمل على إلغاء الزمن " بأن تضع الجماهير المتعبدة في تماس مع الاحداث والمفاهيم الابدية، ومن ثم يمكن إعادتها بلا نهاية " [41]. هذا التسامي

الذي تحدثه الشعائر ممزوجاً بالحس الجمعي عند مجموعة معينة من البشر يعمل على تفريغ الشحنات الثقيلة التي تنوء بحملها أذهانهم، وهذا ما يحدث التطهير. ولقد أثّر التفكير الشعائري تأثيراً مباشراً هنا في الوصول الى (فن الشعيرة) الذي ترعرع ونما بمساعدة الكهان والسحرة، فقد عملوا " بالكلمة وبالفعل، ايمانا بالقوة القديمة للكلمة حيث تصبح هي الشيء نفسه، اما الفعل فيتمثل في الحركات الطقوسية التي تصاحب التعزيمة أو التعويذة "، والتي توشك ان تكون أول خطوة في طريق الإنسان نحو العمل الدرامي [42]، ويمكن ان نعتبر هذا الأمر شكلا من أشكال التأمل الفكري الذي يسعى جاهدا الى المصالحة مع الكون واحداثه المتشابكة، لذلك امتدت جذور العنصر الدرامي في النكبات والمفارقات وفي معاني الوجود العادي التي احتفل بها الإنسان البدائي واعطاها شكلها في الدراما الشعائرية [43] المقدسة التي تعد ارهاصا بدئيا للدراما التي تسعى الى الفن الخالص بعيدا عن الهم الشعائري " وقد ذهب بعض النقاد الى ان كتاب المسرح الاغريقي القديم كانوا مدينين في موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين " [44] بدليل ان السمة الشاملة لهذه المجتمعات تقوم على اداء " نوع معين من الدراما الطقسية بصورة دورية، حيث يتخذ فيه الممثلون شخصيات الاسلاف القبليين وغالباً ما يكون ذلك بأشكالهم الطوطمية، وهكذا تؤدى... رقصة الأسلاف مقنعة، أولئك الأسلاف الذي يعتبرون بأنهم لايزالون أعضاء نشيطين

في الجماعة ويكلفون عن طريق الرقصة بواجب إرسال المطر وجعل الغلال تنمو، ويشبه هذا الطقس الدراما الناضجة من حيث انه يؤوى امام المشاهدين، ويمثل حركة، بينما ارتباطه بالارواح السلفية ووظيفته الاقتصادية، بشكل ليس اقل وضوحاً من الطقس التمثيلي لعشيرة الصيد البدائية [45]، كانت الشعيرة وسيلة بدائية فجة تزخر بالوانها واقنعتها، وبنظام عدَّ لاغراض طقسية دفاعية بحتة، ولكنها مع ذلك كانت مرحلة في الوصول الى الفن، فقد نشأت - على سبيل المثال – الدراما الاغريقية مقترنة " بالاحتفالات والاعياد الديونيزية مباشرةً.. ومن الطقوس والرقصات والاناشيد التي كانوا ينشدونها.. ومن المواكب التي كانوا يقيمونها تمجيداً له وتكريماً، وهم يضربون بالصنوج ويحملون المشاعل ويلبسون الاقنعة " [46] ولكن الامر لم يستمر على هذه الشاكلة غير المنظمة فقد جاء (ثيسبيس) وادخل الممثل ليقوم بادوار الشخصيات كلها وقد " كان يقوم بكل الادوار ممثل واحد هو الشاعر نفسه، وكان يلجأ الى خيمة قريبة ليغير ملابسه وقناعه بما يتفق مع سمات الشخصية المراد تمثيلها، بينما افراد الجوقة يستمرون في الرقص والانشاد " [47]، ثم جاء بعده في القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد (فرينيخوس) " الذي اظهر شخصية المراة في التراجيديا وذلك عن طريق القناع والملابس اذ كان محضوراً على النساء الظهور على خشبة المسرح " [48]، تعد الحضارة الاغريقية من أولى الحضارات التي استخدمت الاقنعة في

فن المسرح، وقد كانت الاقنعة المستخدمة تغطي الرأس تغطية كاملة، ولها شعر في جبهتها الامامية وعلى جانبيها وكانت تصنع من قماش القنب الملون مع فتحات للعينين والفم [49]، ثم اصبحت هذه الاقنعة قطع رؤوس محكمة مصنوعة من جلد أو قماش ملون وصورت صور مختلفة اختلافاً كبيراً وقدمت العديد من الشخصيات من حيث الاعمار، والمكانة الاجتماعية والعمل، وكانت مزينة بشكل كبير، وذات حجم يتسع لحضور الممثل [50]، كان يسمح لثلاثة متحدثين من الذكور على المسرح الاغريقي فكان القناع يوظف لامور ثلاثة:

الأول :- انه يسمح للممثل ان يقدم ثلاثة ادوار في مسرحية واحدة، كما يجعله قادرا على لعب دور المرأة.

الثاني:- مساعدة المشاهدين للتمييز بين الشخصيات بيسر وسهولة اكثر؛ لان المسرح المفتوح كان واسعاً والمشاهدون في تلك المسارح كانوا غالباً عشرات الآلاف، كانوا بالضرورة يبعدون عن المسرح بما فيه الكفاية. ان الاقنعة ذات السمات المألوفة والمميزة، مثل تلك التي تلبس للادوار التراجيدية، وتلك التي ترتدى للادوار الكوميدية تساعد في تحديد الشخصية، حتى عند رؤيتها من بعد كبير. والوظيفة.

الثالثة:- كانت تضخيم الصوت فقد كان الفم يزود بآلة نفخ تشبه البوق والذي يوصل الكلمات التي يلفضها الممثل الى

ابعد نقطة في المسرح [51]. لا ريب ان المهمة التي يقوم بها القناع في المسرح لا تقتصر على هذه الامور الثلاثة على اهميتها، اذ لا بد ان يكون لنماذج الاقنعة مهمة تعبيرية تكشف عن مدلولات، يستحيل التعبير عنها بالسيطرة على عضلات الوجه مثلاً، فالاقنعة تفيض بمعنى يبوح بخلجاته اكثر مما ينطق بها، وهو في الوقت ذاته يعمل على ادراك معنى العالم مشيراً الى ملامحه الغاطسة في ضمير كل انسان يتلقى قسماته بعين القلب، فضلاً عن قدرته على إضفاء طابع الفرادة والتميز على الشخصية التي يبث منها امكاناته، التي تشكل مع ملامحه الفنية وحدة جمالية تكشف عن طابع تعبيري شامل لشخصية أو قضية، تشكل محوراً يدور حول العمل الفني برمته، غير ان المتقبل احياناً لا يعطى الى الثراء الفني في التصميم؛ لتركيزه على عناصر اخرى اكثر قرباً الى مذاقه الفني، فينسى بذلك الاهمية الخالصة للضرورة التي أوجدت حالة التعبير بالاقنعة، ولا سيما بعد التطور التقني الهائل الذي الغى وضيفة تكبير الصوت بالنسبة للقناع الاغريقي القديم، والحق ان القناع وسيلة عبقرية ابتدعها الإنسان البدائي والحضاري، ليصل الى امكانية اذابة الفواصل بين المادة والصورة،

بل بلغ الامر بالشاعر المعاصر الى حد الغاء الوحدات الزمنية التي يتعكز عليها انسان الحسابات الدقيقة. واذا عمدنا الى اجراء مسح تاريخي بسيط لاستخدام الاقنعة فنياً نجد ان القناع استخدم في عصور مختلفة ولم يقتصر على المسرحيات الاغريقية، فقد استخدم القناع في المسرح الياباني في القرنين السابع والثامن، وفي حفلات الرقص التنكرية، وقيل ان الاقنعة دخلت اليابان عن طريق الصين، وفي القرن الرابع عشر استخدم القناع في مسرحيات (الـ No) وهي مسرحيات غنائية قصيرة تقوم على اساس الفولكلور الديني الياباني، استخدم في مسرحيات (الـ No) ما يقارب من مئة وعشرين نوعاً من الاقنعة، وتصنف الى خمسة اصناف هي:- **اقنعة الشخص المسن، واقنعة الذكر، واقنعة الانثى، واقنعة الالهة، واقنعة الشيطان أو العفريت**، وهذه الاقنعة كانت تغطي الوجوه فقط، ولكن رداء الرؤوس كان يرتدى معها ايضاً [52]، وفي العصور الوسطى استخدمت الاقنعة في المسرحيات الغامضة للفترة من القرن الثاني عشر وحتى القرن السادس عشر، ففي هذه المسرحيات ظهرت الغرابة بكل انواعها، مثل الشياطين والعفاريت والتنينات والتجسيدات للخطايا السبع القاتلة، كل هذه الانواع

اعيدت الى الحياة المسرحية من وخلال استخدام الاقنعة، وفي (التيبت) تنجز المسرحيات المقدسة اهدافها بممثلين مقنعين. فالمسرحية التي تطرد الشيطان تسمى (رقصة النمر الاحمر الشيطان) وتمثل في موسم محدد من السنة، وتمثل على وجه الحصر من قبل الكهان الذين يرتدون اقنعة تثير الخشية للعفاريت والشياطين [53]، يبدو ان اغلب استخدامات القناع تكمن في المسائل القدسية أي الاستخدامات الدينية، وهذا الامر يشكل قاسماً مشتركاً بين انسان الطبيعة وانسان الصناعة، فالقناع يبقى تضاهرة احتفالية مشتقة من الطقوس الاحتفالية القدسية، وقد شاعت هذه الظاهرة في عصر النهضة حيث كان النبلاء يقومون بأداء ادوار تتسم بالنبل والعزة والزهو والفخار، وغالباً ماتكون هذه الادوار مجازية أو اسطورية[54]، ولا نعتقد بوجود التعارض بين فطرية البدائي، وعقلانية المتحضر في الاستعمال الوظيفي للوجه الجديد، فالبدائي يستفز كل طاقاته ليصل الى جوهر الحقيقة نموذج النقاء والسمو على الالم الارضي بما فيه من تشابك وصراعات، وكذلك المسرح المتحضر " انه في الحقيقة لقاء الإنسان بنفسه عبر لقائه بالاخرين ومع الاخرين على منصة المسرح، وفي قاعته، فعندما

يضع الممثلون على وجوههم اقنعة من ورق أو لون أو تعبير أو موقف يخلع المشاهدون اقنعتهم التي يلبسونها طوال النهار - وربما طوال العمر – وتنكشف حقيقة ملامحهم بل انهم ليشعرون تماماً، انهم يحسون بانفسهم وجوهاً بلا اقنعة واجساداً بلا ملابس، أو أزياءً ونفوساً بلا حواجز، دون حرج اجتماعي؛ ذلك ان عريهم – أو في الحقيقة – انكشاف حقيقتهم لا يعريهم ولا يكشفهم الا بينهم وبين انفسهم ورغم تواجدهم الجماعي الحي مع حدث امامهم ومع اخرين حولهم " [55]، هذه الكيفية التي يتميز بها القناع المصمم لموضوع ما تعمل في كل جزيئاتها على الاحاطة للوجدان واثارة الكامل في طيات الهم البشري ليصير واضحا تنجذب نحوه كل الهواجس لتكون اضاءة كبيرة تنكشف امامها نفوس والاحداث لذلك كان وما يزال قناع المسرحية أو قناع الرقص البدائي يميل بوضوح لان يكشف اكثر من ما يغطي ويؤكد اكثر مما يخفي، ففي هذه الاشكال الوجه ليس مهما ولكن تشكيل القناع يمثل شيئا ما، توجهاً، وجهة نظر في الحياة، صفة من الصفات والتي هي اكثر اهمية للتعبير من ايماويه انساني يكون مقنعاً فيها [56] ومع ان للقناع مظهرا قدسيا سواء على مستوى الفهم البدائي أو الفهم

الجمالي الا انه في القرن العشرين ومع الانتهاء التقريبي للقبائل البدائية، اصبح يشكل قيمة تزيينية (ديكور)، أو اصبح مركز اهتمام بالنسبة لدراسي القبئل البدائية وانتاجها [57]. لا نشك في ان الفن اذا وقف عند حدود النموذج يتسطح ويفقد قدرته على الخروج من دائرة السلطة / النموذج؛ لذلك يكون من المبرر تماما ان نجد شكلا اخر من اشكال التقنع توصل اليه الشاعر بوعي أو بغير وعي، بحيث اخرج القناع من حقيقته المادية التشكيلية الى طاقة روحية ذهنية لا تكتفي بالوجه بل تتعامل مع هوية متكاملة في خبراتها وخصائص حياتها، كما خرج القناع من اطاره الاحتفالي الشعائري المسرحي الى جنس ادبي اخرالى القصيدة الشعرية التي تعد بمثابة المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات الاقنعة فنحن نقرا في كل قصيدة شعر الاصوات التي نسمعها الصوت الذي نفترضه، ولكي نكون متاكدين فان الكاتب يتوقع اننا نفعل وكتاباته قائمة على اساس اننا سنفعل، وفي توقعاتنا الاكبر الكامنة خلف كل مجموعة من الكلمات سنشعر ليس بالاصوات والصمت فقط ولكن سنحس بالشخص ذاته حيث ان أي كاتب لعمل ادبي، سواء ادرك ام لم يدرك، بان الكلمات هي دائما تلقى بما نسميه

ضـمير المـتكلم، وذلـك يعنـي ان الكلمـات، ومهمـا تكـن قيمتها ي تفسير الحقائق الموضوعية تمثل دائما احداً ما يتحدث[58] ان قراءة نص ما يعني الاقتراب من ماهية من ذات يمكن تشخيصها في نسيج النص، كما يمكن النظر اليها في خلايا الذاكرة على أنها موجودة خارج النص قد تكون (اناي) أو الاخر ولكنها موجودة، لذلك يتطلب من الدارس الذي يتعامل مع الشخصية ان يفهم " ان دراسة الشخصية في العمل الفردي مرتبطة ارتباطا وثيقا بمرجعها في الواقع، فكما ان للعلاقة الإنسانية مرجعا موجودا خارج اللغة، فان للشخصية التي تبرز في النص مرجعا أيضاً خارج النص أي في الواقع ".

الذي يحيط به، ومن ثمة لا تعتبر الألفاظ - في هذا السياق – دالة شخصية (personnage) إلا إذا كانت تحيل على شخص (personne) في الواقع المعيشي، وتستمد هذه الرؤية مرتكزها الأساس من نظرية المحاكاة الارسطية التي ترى في النتاج الادبي وجهاً من وجوه تمثيل الواقع (Representation) وعلى هذا النحو غدا النظر في الشخصية مرتبطاً بما تمثله من صفات وقيم – ولقد اتجهت الدراسات وجهتين بالنظر الى طبيعة هذا التمثيل، فالسبيل الأول ان ترد الشخصيات المتحركة داخل المساحة النصية الى شخصيات اخرى ذات وجود تاريخي مسلم به سواء كانت متطابقة والكاتب أو مختلفة عنه، اما السبيل

الثاني فهو الحديث عما تمثله الشخصيات من طبائع وقيم إنسانية فهي في الاغلب صورة من الإنسان [59].

يعمد الإنسان المبدع في حالة نشاطه الفني الى استخدام كل امكانياته الفنية، لكي يخلع على نصه ماهية تدنو من المقصود، وتحقق له في الوقت ذاته التوحد في الكون وهذا ما سمي بـِ " غرس (التعدد العقلي) أي القدرة على الخروج من هويته الخاصة لكي يدخل في هوية غيره من الناس بل من الاشياء:- يمكن ان اشعر بنفسي داخلاً في الهوية المتوحدة لعمود يدعم جسراً صغيراً، أو لجذع شجرة، أو لعمود حجري في دائرة صخرية من العصور القديمة، وحينما اقول هذا يصبح شكلي، وقد اصبح مثل شكل هذا العمود أو الجذع أو هذه الكتلة من الصخر " [60]، وهذا الامر ليس غريباً أو معقداً كما يعتقد البعض فالشعور يؤدي الى المزج بين العناصر المتنافرة سواء جاءت مادتها من الفعل أو من الاشياء.. والخيال فيه يتمتع بحرية تكفل له (تخليط الصور جميعاً بعضها ببعض). انه اعتراض منغم على عالم من العادات والتقاليد لا يستطيع التواء الحياة فيه، لانهم اناس سحرة متنبئون. الشعر اذا اشبه بالسحر وهي علاقة ترجع الى تراث قديم لدى شعوب عديدة نظرت الى الشاعر نظرتها الى الساحر والعراف والنبي.. ويقول نوفاليس بفكرة السحر و (التعزيم) أو التعويذ التي نعرفها لديهم، لكل كلمة عنده رقية، وتعويذة، وكل كلمة تسحر الشئ الذي تسميه أو تبطل سحره، ويقول ان الساحر شاعر كما ان الشاعر

ساحر[61]، وهذا يعني ان الشاعر ما زال مرتبطاً بجذوره السحرية، لذلك يسعى الى اعادة عالم السحر.

النتائـــــج

1. تتشكل في البيئة (البدائية) صورة معرفية شفاهية تحاول أن تجعل من العمق الكوني المجهول عالما يشي بشيء من الألفة حين يتحول الوجود إلى هيئة تكتسب في الذهن هوية تساعد على مواجهة العالم اللامسمى، هي حصانة للداخل تزرع فيه الأمان، والاستقرار.

2. إن الإنسان البدائي لم يستطع " أن يصل إلى مرحلة الافتراق عن الطبيعة لقصوره ونقص في أدواته التقنية؛ ولكنه لم يستسلم، بل عمل على خلق عالم جديد. هذا العالم لم يكن (وهما) بل كان (هدفا) عجزت أدواته وخبرته العلمية عن خلقه. كانت هذه الأداة الفذة في يد الإنسان هي الأسطورة ... إن الأسطورة وهي تنجز بالوسائل السحرية والرمزية هذه الأهداف ـ الفكر هو الذي يقتل، أو الأيمان هو الذي يحقق المعجزة، وإنما كان الفعل هو الذي يقوم بالسحر.

3. الخرافة هي الذاكرة التي تحمل الوعي بالأشياء، وتختزن في شبكتها الكون الذي ينتمي إلى إحساس الإنسان، فكل شئ فيها يجسد الأشياء يجعلها حضوراً مدركاً تتحرك في ذهن يلتقي مع الوعي في ابسط حالاته التي تسعى في مناسكها " إلى تحقيق التجانس الروحي بين إنسانها

والطبيعة، لهذا فهي مجموعة كبيرة من الظروف التي يجب إشباعها إذا أريد للمجتمع أن يبقى ولثقافته أن تستمر.

4. الارواحية هي المحرك الذي يستمد منه البدائي طبيعة كيانه كله فاعتقاده الصارم بان الروح لا تفارق عالمه الحيوي، يجعله في حالة تصور دائمة، تصور له حلول السلف في الخلف فلكل " إنسان روح لا تفارقه حتى بعد موته، إلى أن يعطى طفل اسم من مات حتى الحيوانات، والأسماء تظل الروح كائنة حتى بعد مفارقة الجسد إلى أن تحل في أجسام أخرى تولد من جديد لتخلف مزيداً من الناس والحيوانات.

5. إن الوظيفة الأساسية للفن كانت تمنح الإنسان القوة إزاء الطبيعة أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية، فلم يكن للفن في فجر الإنسانية بالجمال غير أوهن الصلات، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الإطلاق، بل كان أداة أو سلاحاً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء.

6. استعملت الأقنعة استعمالاً حيوياً في كل مستلزمات الإنسان، وهذا الاستعمال لم يقتصر على مرحلة تاريخية دون أخرى بل وجد في كل مراحل التطور الإنساني.

7. إن هذه الطقوس الشعائرية كانت إرهاصات حية للفن الحقيقي بل كانت خطوة نحو فن الفعل (الدراما). فالعنصر الدرامي، تمتد جذوره في النكبات والمفارقات، وفي معاني الوجود العادي التي احتفل بها الإنسان البدائي، وأعطاها شكلها في الدراما الشعائرية ... لكن مما له مغزاه أن ينظر عالم اجتماع متمدن إلى عملية ارتداء الأقنعة على أنها عملية تطوير للذات، حتى وهو يصف بدقة تفاصيل الأداء الجماعي للأدوار.

8. الأقنعة طقوس دينية تختزن من الأسرار شيئاً كثيراً لا يمكن حصره في صفحات قليلة لما فيها من التنوع الحضاري ومواصفات الإنتاج، والارتباط بأنساق ثقافية أكثر تعقيداً وتشابكاً من الهيئات التي وجدت فيها، ولكننا على الرغم من هذه التعقيدات نستطيع أن نقول:- إن الأقنعة التي يرتديها الساحر أو الكاهن تعني مصدراً من مصادر القوة التي تحقق للإنسان استقراره وبهجته لا سيما حين يتخلص من مصادر رعبه عن طريق هذه الأقنعة التي تمتص الأرواح الطيبة وتطرد الأرواح الخبيثة.

9. خرج القناع من إطاره الاحتفالي الشعائري المسرحي إلى جنس أدبي آخر إلى القصيدة الشعرية التي تعد بمثابة المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات الأقنعة.

10. الأقنعة تختزن من الأسرار شيئاً كثيراً لا يمكن حصره في صفحات قليلة لما فيها من التنوع الحضاري ومواصفات الإنتاج، والارتباط بأنساق ثقافية أكثر تعقيداً وتشابكاً من الهيئات التي وجدت فيها.

11. كانت الشعيرة وسيلة بدائية فجة تزخر بألوانها وأقنعتها، وبنظام عدَّ لأغراض طقسية دفاعية بحتة، ولكنها مع ذلك كانت مرحلة في الوصول إلى الفن، فقد نشأت - على سبيل المثال – الدراما الإغريقية مقترنة " بالاحتفالات والأعياد الديونيزية مباشرةً..

هوامش الفصل الأول

(1) عبد المنعم ثليمة / مقدمة في نظرية الأدب / 8.

(2) نفسه / 28- 29.

(3) احمد أبو زيد / مفاهيم فلسفية في الثقافات الأفريقية التعليمية / عالم الفكر / ع 1 – 1988 / 59 - 60.

(4) نفسه / 53.

(5) جان برتيس/ المخيلة / 40.

(6) فر يدريك كارل ارنكتون/ الرمز والأسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية/ عالم الفكر/ ع4-183/1979.

(7) هوبير ديشان/ الديانات في أفريقيا السوداء/ 102-103.

(8) مفاهيم فلسفية في الثقافات الأفريقية التقليدية/ عالم الفكر: 14، 50/1988.

(9) عبد الفتاح محمد احمد/ المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي/ 17.

(10) روبرت فورنو/ الشعوب البدائية/ عالم الفكر/ ع 4: 206/1979.

(11) الديانات في أفريقيا السوداء/ 32-33.

(12) أشلي مونتياغو/ البدائية/ 201.

(13) ينظر روبين كولتجوود/ مبادئ الفن/ 17.

(14) الفن والمجتمع عبر التاريخ/ 20-21.

(15) مبادئ الفن/ 17-18.

(16) الفن والمجتمع عبر التاريخ/ 53-54.

(17) عز الدين إسماعيل/ الفن والإنسان/ 18.

(18) الفن والمجتمع عبر التاريخ/ 52.

(19) عبد الحميد زايد/ خصائص الفن المصري القديم/ عالم الفكر/ ع 4، 1978/ 14.

(20) مبادئ الفن/ 23.

(21) البدائية/ 207-208.

(22) مقدمة في نظرية الادب/ 8.

(23) عبد المنعم تليمة / مداخل الى علم الجمال الادبي/ 46.

(24) روزنتال ويودين/ الموسوعة الفلسفية/ 469.

(25) عبد الحسين صنكور/ من أساطير الهنود الحمر في أمريكا اللاتينية/ الطليعة الادبية/ ع 10 – 9/1979.

(26) ديانا ووفتر/ الفن الهندي في امريكا الشمالية/ فنون عربية/ ع 7 – 1982/ 125.

(27) مداخل الى علم الجمال الادبي/ 85-86.

(28) رأفت سيف/ الديانة اليونانية القديمة/ البيان/ 292: 1990/ 45.

(29) الديانات في أفريقيا السوداء / 63.

(30) الفن الهندي في أمريكا الشمالية / 126.

(31) الديانات في افريقيا السوداء/ 55.

(32) 32.Britannica/ 586.

(33) الرمز والاسطورة والشعائر/ عالم الفكر/ 191.

(34) الديانات في افرقيا السوداء/ 78-79.

(35) نفسه/ 54.

(36) نفسه/ 23.

(37) انظر نفسه/ 108.

(38) انظر الرمز والاسطورة والشعائر/ عالم الفكر/ 193-194.

(39) مارتن اسلن / تشريح الدراما / 26-27.

(40) نفسه / 27.

(41) نفسه / 27.

(42) الفن والانسان / 21.

(43) البدائية / 207.

(44) ابراهيم سكر / الدراما الاغريقية /3

(45) جورج تومسن/ اسخيلوس واثينا/ 136-137.

(46) محمد فرحات عمر/ فن المسرح/ 11.

(47) الدراما الاغريقية/ 8.

(48) نفسه/ 9.

(49) American Macropaedia/ Mat, Mask.

(50) Britannica/ Macropaedia/ Meto Mask.

(51) American/ Macropaedia/ Mat, Mask.

(52) American/ Mat, Mask.

(53) Britannica/ Mat, Mask.

(54) 54.A dictionary of literary terms/ p.52.

(55) محمود أمين العالم/ الوجه والقناع/ 5.

(56) 56. The poet in the poem / p.10

(57) 57. Britannica/ Mask

(58) 58. The poet in the poem / p.15

(59) محمد القاضي/ المراة في قصص محمد الشروشي/ الحياة الثقافية/ ع 57/ 1990/ 33.

(60) كولن ولسن/ الانسان وقواه الخفية/ 46.

(61) عبد الغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث/ 50-51.

الفصل الثاني

ارهاصات القناع في الشعر العربي

- ارهاصات القناع في الشعر العربي
- القناع الحيواني (الطوطم)
- التجريد
- وظيفة القناع

الفصل الثاني

ارهاصات القناع في الشعر العربي

إرهاصات القناع في الشعر العربيّ:

تعاني النهضة النقديّة المعاصرة استبداداً حقيقاً عمد إلى غلق باب الاجتهاد في النظر إلى الملفوظ الشعريّ القديم في مدوَّناته الأساس، فقد ثبَّتت النظرة النقديّة الكلاسيكيّة خطّاً لمفهوم المدَّونات لا يقبل الجدل، ولا يحق لأحد أن يتجاوزه في الرأي، والدليل على ذلك الدراسات العديدة التي اخذ بعضها من بعض دون تقديم رؤيا جديدة، باستثناء بعض الانطباعات الجزئيّة التي تظهر من خلال تحليل النصوص، ويبدو أنَّ هذه الدراسات نسيت "أنّ كل ابتكار شعريّ أصيل صدر عن أكثر من دافع واحد كامن في عقل الشاعر كما لابدّ أن يسمح بأكثر من تفسير واحد، بيد أنه لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا، أن العمل الفني يخضع لمعاودة تفسير مُتّصلة، يتحتّم على كل جيل جديد أن يتصدى لها إذا ما أراد لنفسه منجهاً مباشراً في دراسته الآثار التي ابتدعها أسلافه ويستعمل عدد التفسيرات المتباينة باطراد التطوّر التاريخيّ كما أنّه كلّما قَدُم العهد بالأثر الفني ازداد تعقيداً وغموضاً كذلك في الغالب الأعم"[1]. ويزداد عدد التفسيرات أيضاً

(1) فلسفة تاريخ الفن: 111.

بازدياد النظريّات الحديثة المكتشفة في العلوم الإنسانية التي يمكن أن تدخل دخولاً مباشراً في قنوات الكشف عن المغيوب في ذاكرة الخطاب الشعريّ قديمه وحديثه، وذلك يعود إلى قابليّة الفن الناشطة التي تجعل منه طريقة تتمثَّل الكون، فيعمد الإنسان (الشاعر). من خلالها إلى تنظيم تجاربه لنفسه بعد تأمُّل. ثُمَّ يعيد تقديمها في محاولة لإمساك الحياة في لحظة حركتها لأزليّة، لكي يضمن لتجربته التحقّق والكمال النهائيين في المادّة الجماليّة [2]. وفي هذا المبحث نحاول أن نعيد النظر في النص القديم، محاوِلين قراءته قراءة مختلفة تزعم أنّ الخطاب الشعريّ القديم يخزن في طيّاته إرهاصات مُتنوعة للأقنعة وهذا الزعم إغراء يدفع إلى مواجهة جديدة تطمح إلى الكشف عن دروب جديدة في النص القديم، ولا تعني هذه المُقاربَة أنَّ الشاعر القديم يعني مفهوم القناع بحدوده المعاصرة غير أنَّ هذا الأمر لا يمنع من محاولة لتأطير الأقنعة في نصوصه، إنّنا نجد ملامح وأصداء للأقنعة في النصوص القديمة لا يستطيع كشفها إلا متلقٍ حسّاس قادر على توجيه النص باتجاهات مختلفة. وهذه الملامح نجدها في المقدمات في الأغلب، "وقد أحسّ عدد من الشعراء حين حوَّلها إلى أقنعة.. وحين تكّلموا من خلف هذه الأقنعة... فالشعراء الكبار كانوا عادة ينتزعون المقدِّمة لأنفسهم، وكانوا يقولون فيها الكثير قبل أن يصلوا إلى الممدوح، وبخاصة إنَّ بعضهم تنبّه إلى أنّ المقدمة تخصُّم،

(2) لويس مومفورد، الفن والتقنية، آفاق عربية، 1990/13: 83.

كما إنّ بعض الممدوحين تنبّه إلى أن الشعراء لا يصلون إليهم إلا بعد العديد من الأبيات، وإنّه حين يجيء الدور عليهم يجدون الشاعر يُهرول بذكاء، وقد نستثني من هؤلاء الشعراء الذين كانوا يجدون في الممدوح أنفسهم على نحو ما فعل أبو تمام مع المعتصم والمتنبي مع سيف الدولة"[3]. المهم أنَّ صدى الشاعر يتردّد في جنبات مقدِّمته كأنَّ هذه المقدمة هي المرآة التي تُظِهر الوجه الآخر المكبوت للإنسان الشاعر والمثل الواضح لهذا هو المتنبي فمقدِّماته تُعبِّر عن ذاته تعبيراً شديداً وأكثر ما يكون هذا في سيفيّاته وكافوريّاته وإذا كان في الأولى يمزج نفسه بالبطل حتى ليغدو قناعاً يتكلم من ورائه الشاعر [4] تحتكر المقدِّمة في مفرداتها برهة الإحساس العالي (بالأنا) حتى يُمكِننا عدّما التعيين المجسِّد للذات الشاعر؛ "لأنّها الجانب الذاتيّ في القصيدة. فمن خلالها كان يستشفي الشاعر ويعترف، ويشي بأفكاره، ويجعل له قناعاً"[5] وهذا عبد الوهاب البيّاتي يؤكِّد في حوار معه: إنّني لم أكتشف القناع أو اخترعه.. ذلك لأنَّ كثيراً من الشعراء في الشعر العربيّ القديم أو الحديث استخدم القناع ولكن لأسباب ذاتيّة غير موضوعيّة، فأنا مثلاً لا أعتمد أو أتوحّد بغير الشخصيّات الثوريّة في التاريخ التي قد تُمثِّل العاشق أو المتمرِّد الثوريّ [6]. إنَّ القلق الذي

(3) عبدة بدوي، الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة، فصول، 1981/4: 35.
(4) نفسه: 34.
(5) الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة، فصول: 24.
(6) لقاء مع الشاعر عبدالوهاب البياتي، الأقلام: 86.

أصاب الشاعر بعد اصطدامه بالعوائق الخارجية دفعه إلى أن يخلق الوجود الموازي لحالته الداخليّة كي يخلق توازنه الشخصيّ، وفي التراث الشعريّ القديم روح تقرّبنا من عناصر معرفيّة تعمّق قدرة هذا الفن على تجاوز النظرة القائلة بأنه فن يسعى إلى تسجيل المُعطى البصريّ منظوماً في إطار موسيقي مألوف، لكنّ مراجعة النصوص الإبداعيّة الشعريّة وإعادة قراءتها، تظهر قيمتها الإشاريّة التي تتطلع إلى أغوار تخرج بالشاعر من يباس بيئته وتخلُّصه من إحساسه المرعِب بالزمن. ويَعنينا في هذه المقاربة أن ندخل مع المدوَّنات الشعريّة العربيّة مدخلاً يهزّ كيانها المألوف، ويؤصّل لرؤيا إبداعيّة مُثَلى مرّت من حيث نسيجها بأطوار صياغيّة مختلفة إلى أن وصلت إلينا بحالتها المعروفة، لذلك ينبغي على قارئ المُدوَّنة "أن يدخل إلى قراءتها وقد آمن بأنه أمام بناء تدخل في تكوينه عناصر نَمَطيّة مختلفة ومُتكرِّرة، لكنها نمطيّة لا تجعل بالضرورة من أبنية القصائد المختلفة صيغة شعريّة ذات معنىً واحد؛ ولكن تجعل منها، مثل أيّ أبنية أُخرى، قصاد تتشابه موادها، ولكن تختلف عناصرها، وتتنوع وظائفها بسبب هذا الاختلاف، وتتغيّر دلالتها من شاعر إلى آخر"[7]. تتجلّى الظاهرة في لحظة الحضور التي تُلِم حاملها بمواجهة المغيوب، مواجهة لا تقوم على أساس محو المغيوب بصفة شموليّة ولكن هي عمليّة بثّ متبادل تُنبِّه الساكن المُندثر وتعيدهُ إلى حيويّة البت مليئاً

(7) إبراهيم عبدالرحمن محمد، من أصول الشعر العربي القديم، فصول، 1984/2: 25.

بإفرازات تُعبِّر عن وجود شكل في يوم ما مشاهد للحياة يعز على اللحظة الراهنة أن تضعها في زاوية الغياب، فضلاً عن أنّها العيان المادّيّ لصيرورة الوجد، التي كان الشاعر يتحسَّسها في فعاليّتها التي تنطفئ بوتيرة عكسيّة، تجسِّمها بقايا هياكل كانت في أحد الأيام شخوصاً تنبض بالحركة في خلية من خلاياه، فالوقوف على الطلل من هذا المنظور هو تقنية فنّيّة تهدف إلى بث إشكالية شموليّة هي قضية الوجود والخلود أو المحو والثبات، وهو تكوين يحقّق وعي الفرد بذاته، فعمد إلى الدخول في طقس الحوار الأُحادي مع الطلل. إن خصوصية الشاعر تتجلّى في أنّه يريد الغاء المسافة القائمة بين الطلل والقصيدة، ولا يريد أن تكون القصيدة جسراً بينه وبين الطلل بل يرغب في أن يتحوَّل هو نفسه إلى (طلل) وأن تتحوّل القصيدة إلى (طلل) بكل ما ينطوي عليه الطلل من توتُّر، تكافؤ ضدّي، أو ثنائيّة زمكانية [8] ولا نحتاج إلى تصوير هذا الأمر إلا إلى نماذج ندخل معها في مغامرة تحليليّة، نستغلّ من خلالها الجانب العلامي المتمثِّل بعناصر بنائها وأنساقها محاولين الوصول إلى مدلول يقترب من مقصديّة النص في تجلّيه النهائيّ، مستندين إلى مفاتيح خَلقِها الجزئيّة ومفتاحها العام الذي ينبثق من منافذ متزامنة فتكون فيما بينها شبكة العمل الشعريّ المتجدِّد بفعل ذات الإنسان المتقبِّل الذي ينفتح على النص الشعريّ برؤية أعماقه المُمْكنة مشتبكة مع خزينه المعرفي

(8) أنظر: حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء: 106.

المُندمِج يحدث جمالي له مُطلق الحريّة في التحرُّك باتجاهات مختلفة على مستوى التأويل والكشف.

القناع الحيواني (الطوطم):

إنَّ إعادة قراءة النصّ القديم برؤية مختلفة تُدخلنا إلى عالم يزداد عمقاً وكثافة كلّما تمكّن الحدس أن يكشف عن وجه من وجوهه أو يتصدى متوغلاً في مفرداته فالمهمّة صعبة تتطلّب جهداً استثنائياً يعمل على خلق التآلف بين الاستكشاف والتأويل، ولعلّ هذين الخطّين هما اللذان يساعداننا على الإبصار في تزامُنات القصيدة التي تُشكِّل في النهاية المعنى الشموليّ كما يدركه القارئ الناقد، لأنّ قصديّة النص الأصليّة لا يمكن أن يصل إليها أحد مهما بلغت قدرته في الكشف عن مدلولات النسيج الشعريّ، إلا إذا حصل المستحيل وهو التطابق التام بين المُبدِع والناقد ويُشترط أن يحدث التطابق في أثناء حالة انتاج القصيدة، غير أنّ العملية النقديّة تحاول أن تدرك في إجراءاتها الإبصارية احتمالات الرؤيا المجاوزة، لأنّ المُدرَك المكبوت داخل الشاعر لابدّ أن يظهر على شكل علامات أو إشارات توحي بملامح المفاهيم التي يريد الوصول إليها، ولابدَّ من الإشارة إلى أنّ السبب في ذلك يعود إلى أنّ القصيدة القديمة ولاسيّما الجاهلية لم تستطع في أنماطها الأولى أن تتخلص من طقوسيّتها "فالشعر قبل أن يصبح فنّاً واقعيّاً كان أدعية وصلوات، وقد استقرّت هذه البدايات في قرار عميق من نفس الشاعر ويعتبر هذا من الأمور الطبيعيّة بالنسبة

للإنسان القديم الذي كان يخطّط لمعبده، ثم إنّ الشاعر القديم كان مُلحقاً بخدمة الآلهة في الهياكل.. فإذا رحلت القبيلة تركت كل هذا والتفتت إليه، وإذا مر أحد وقف واستعبر، ومن ثم نشأ الارتباط المُمتزِج بالجلالة والقداسة، ومن المعروف أنّ المعبد الوثنيّ القديم كان يضمّ فيما يضمّ (طائفة الآلهة الثانوية) وربما كانت على صورة المرأة كما كان يضم عاملات ملحقات بخدمته، وقد نذرن أنفسهن لكاهن المعبد وسدنته ومنهم الشعراء.. فإذا لم تكن الأسماء المتعدِّدة التي تتردَّد في المقدِّمات الطلليّة في صورة من صور الرهبة والحب الغامض تعود لإلهات وقديسات فهي تعود لهذه الأنماط من النسوة اللواتي كان الشاعر يلقى لديهن الحظوة باعتباره أحد العاملين في الهيكل"[9]. إذن لم يكن الشاعر في البدء مستقلاً يبتكر عالمه الخاص. لنشوته الخاصة ولكنه كان "أحد العاملين الملحقين بخدمة الآلهة في الهياكل وكانت وظيفته في الأصل تُشبه الكِهانة، يتزلَّف في قصائده إلى الآلهة"[10]، فليس من الغريب في هذه الحالة أن نجد الشاعر الجاهلي يستعين بالطبيعة، متمثِّلة في وحوشها ليخبرنا عن هاجس الضد، الفناء الذي لا يرحم أحد، فيصوِّرُه بأشكال حيوانية تُمثِّل حالة الصراع بين الخلود والعدم. "فالعلاقة بين الحيوان الطوطم والإنسان تقوم على أساس جدليّة التبادل الروحيّ بين الإنسان والحيوان على مستوى الحياة

(9) الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة، فصول: 31.
(10) عادل جاسم البياتي، رمز المرأة في أدب أيام العرب، آفاق عربيّة، 1977/12: 74.

والفكر"[11] وفي الوقت الذي وجد فيه هذا التبادل الروحيّ كان الإنسان متخذاً من الحيوان بأنواعه آلهة يتضرّع إليها ويقدِّم إليها القرابين، بل يتّحد معها. "ولا نزال نجد في كثير من ضروب العبادات المحليّة آثاراً محدَّدة من عبادة الحيوان ومن العقائد الطوطميّة.. وفي هذه المرحلة صار الإنسان يرى في آلهته شخصيته نفسها"[12]، فكيف بالشارع الذي يخدمها وينشد لها تراتيله الشعائريّة "إنَّ الشعور بالاتّحاد مع النفوس والآلهة والأشخاص بوصفهم أرواحاً لا يمكن أن يوصف بكونه علاقة أو أُلفة غير سويّة أو غير عادّية أو أيضاً صوفيّة أو سرّية، فهو ليس خارج الحسّ؛ لأنه جزء من نظام المحسوسات"[13]، وهذا ما يؤكِّد الصلة بين حياة الشاعر الشخصيّة وذاكرته الاجتماعيّة التي تُمثِّل خزينهُ المعرفيّ الشامل لكل فعل أو تفكير يستغرق جُزيئة معيَّنة من جُزَيئات الوجود ولاسيّما حالة الموت التي تُمثِّل مُنطلقاً فكريّاً مُبهماً وهاجساً مُفْجِعاً يصيب الحياة بالمرارة والذهول المستمر؛ لذلك يحاول الشاعر ان يرتّد إلى ما وراء نفسه فيفنى كياناً شخصيّاً ثم ينبعث من جديد كيان آخر يُمثِّله في عصور أسراره القديمة، وبدون التضحية بالكيان الشخصي لا يمكن إدراك ذلك والفنّان هو الإنسان القادر على ذلك [14]، والشاعر العربي لم

(11) عبدالفتاح محمد احمد، المنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي: 210.
(12) رأفت سيف، الديانة اليونانيّة القديمة، البيان، 1990/292: 52.
(13) كلودليفي شتراوس، الفكر البّريّ: 59.
(14) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهليّ: 15-16.

يستطع أن يتخلّص في صورة من تصوُّره الأسطوري ومعتقده الميثي، فلجأ إلى تشخيص الأشياء التي تُشكِّل قيمة كبيرة في بنيته العقلية، ومن تلك الأشياء تشخيص الحيوان في القصيدة الجاهليّة (Characterization) والعلّة في ذلك تعود إلى "أنَّ الإنسان الجاهل مدلوق في الطبيعة بل هو حيوان يمارس مشروع تأنسنه او كائن يحتوي على نسبة عالية من الحيوانيّة. ولعلَّنا نملك سبباً آخر في شروط الإنتاج الرعويّ، ذلك الإنتاج الذي لم يكن قد تجاوز مرحلة الصيد تجاوزاً تامّاً بعدُ؛ ممّا يهبنا حق الظن بأنَّ الشعر الجاهليّ كان يحتوي على نصوص تعكس ظاهرة الطوطمّية عند الجاهليين [15]، والمحتوى الشعريّ لكثير من القصائد القديمة يؤكِّد هذه المقولة ويعزِّز موقعها في تحليل النصّ، فذئب (الشنفرى) مثلاً هو الشنفرى نفسه، كلاهما مقموع، وكلاهما مطارَد، وكذلك فرس امرئ القيس، الفَرَس المثاليّ الذي يمتلك من الصفات النبيلة شيئاً كثيراً يجعله متجاوزاً لحيوانيّته، بل يشكل قناعاً لأمير اسقطته يد المجتمع فتسامق في مظاهر الطبيعة وموجوداتها ولاسيما إذا كان يسعى إلى اظهار شيء من النزوات التي تلحّ عليه فيعمل على كبتها، إيماناً بالعرف الاجتماعي، فلا تظهر إلا في العملية الإبداعيّة وبصور مختلفة، يكون التشخيص الحيوانيّ، أحدها، ومن ذلك حكاية (الثور الوحشيّ) في الشعر الجاهلي فهي "مُتّفقة مع عاطفة الشاعر وأحاسيسه وبدا كأنَّ

(15) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهليّ: 43.

الشاعر الجاهلي كان يسقط مشاعره وأحاسيسه على هذا الثور فيتفاعل معه في معاناته وفي حزنه وفرحه فكان صراع الثور مع الحياة تعبيراً عن صراع الإنسان- الشاعر- ومعاناته"[16] ومن الضروري هنا أن أُشير إلى أن الثور شكَّل في الميثولوجيا العربيّة القديمة قيمة كبيرة "فقد اختيرَ لقرنيه اللذين يذكِّران بالهلال كحيوان مقدس لإله القمر فهو يُسمّى (ثور) وجاء في النقوش السببية عن أسماء الإله (المَقَه) (ثور بَعْلَم) أي الثور هو السيّد و(بعل وعل صرواح) أي السيد الوعل صرواح"[17]، كما صور إله النهر (Gelas) على هيئة ثور له رأس رَجل ملتحٍ [18]. وتزعم قبائل (الشلوك) أنَّ بقرة كانت هي أصل سلالة الإنسان والحيوان جميعاً وانما أوّل ما خرجت من النهر كانت تحمل على رأسها ثمرة اليقطين وكان في داخلها نطفة الإنسان والحيوان معاً ولكل فرد منهم ثور مقدس يحمل اسمه فإذا مات صاحبه ذبح الثور"[19]. هذا كلُّه يدفعنا إلى الاعتقاد أنَّ الشاعر الجاهليّ: ساحر اندفع إلى التوحُّد في شخصيّة إلهيّة هي الثور. ليُظهر مكنوناته، وفي الوقت نفسه ينهض كأحد الكائنات المقدَّسة في ذاكرته التاريخيّة ولا شعوره الجمعيّ، ويمكن أن نفصح عن هذا الأمر بالحديث عنه في

(16) يوسف احمد الرباعي، الثور الوحشي في الشعر الجاهلي، أبحاث اليرموك، 1985/1: 82.

(17) منذر عبدالكريم، دراسة في الميتولوجيا العربية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، 1988/30: 110.

(18) سلسل العاني، البراق وما هي مصادرة، فنون عربية، 1981/1: 30.

(19) هوبير ديشان، الديانات في افريقيا السوداء: 37.

نظامه الجاهليّ القبليّ، ففي الجاهليّة كان للأعراف أهمية كبيرة، فهي تحقق لافرادها بقاءً وأماناً وإحساساً بالطمأنينة، لذلك لا يستطيع الفرد المنتمي إلى قبيلة مُعيّنة إلا أن يتماثل مع أفرادها وإلا يصبح منبوداً ويُطلق عليه في هذه الحالة (الخليع) فيواجه الحياة مواجهة فرديّة، قد لا تؤمن له ذلك الاستقرار القديم، ومن هنا كانت لوحة الصراع تمثِّل الجانبين الاجتماعيّ والفرديّ ولاسيّما فيما يخصّ فرادة الإنسان المبدئيّ الذي يتجاوز بقدرته الإبداعية الخطوط الثابتة للمُثل العشائريّة، فكان امرؤ القيس يتقنّع (بالثور) ويرمز لمجتمع العنف (بالكلاب) والصيادين الذين يعملون بكل طاقتهم على إسقاطه فتارة يحقّق انتصاره وتفرُّده وتارة أُخرى ينهزم أمام قوّة المجموع ولاشكّ في أنّ استكشاف الصورة في بنيتها النّصية يكون أكثر اقتراباً من صورة الانحلال التي تعكس حرية الانفصال والتصادم بين وعي يحاول أن يحقق غايته وماضٍ أشد حرصاً على المكوث في دائرته المُقفلة ادرك الشاعر أنّه امام حالة من التلاشي تُثيرها نفسه المختلِجة في وهاد من الشك، حيث ينفرط الانتماء أمام حقيقة (الصرم)، القطيعة التي تثير لبّ الاغتراب، ولكن المكابرة تكشف عن رفض الإحساس بالضعف، ولابدّ من تأكيد الإحساس بالسيادة المُطلقة في هذا الصراع الذي يدخل في ساحة الأنا والآخر وبمستويات مختلفة، تحدِّدُها عادة الإشارات النصيّة التي تكشف في مدلولاتها خطاباً يؤكِّد (الأنا) ويُلغي (الآخر) الذي اقترن بإحساس الاضطراب والخذلان، ولكي تتحقّق من

هذه الرؤيا، نتحرّك مع وحدات القصيدة بمستوياتها المُعلنة في النص الآتي: (20)

أماوِيَّ هَلْ لي عندَكُم من مُعرَّسِ ... أم الصرمَ تختارينَ بالوصلِ نَيْئَسِ

أبيني لَنا، إنّ الصريمة راحةَ ... من الشكِ ذي المخلوجَةِ المُتَلَبِّسِ

كأنّي وَرَحْلي فوقَ أحقبَ قارحٍ ... بشَرْبة، أو طاوٍ بِعِرنانَ مُوْجِسِ

تَعشّى قليلاً ثمَّ انحى ظَلوفَهُ ... يثيرُ الترابَ عن مَبيتٍ ومَكْنِسِ

يَهيلُ ويُذرِي تربَها ويُثيرُهُ ... إثارةَ نبّاتِ الهواجِرِ مُخْمِسِ

فباتَ على خدٍّ أحمَّ ومنكِبٍ ... وضِجْعتُهُ مثلُ الأسيرِ المُكردَسِ

وباتَ إلى أرْطاةِ حِقْفٍ كأنّها ... إذا الثَقَتْها غبيةَ بَيْتُ مُعْرِسِ

فَصَبَّحهُ عندَ الشروقِ غُدَيّةَ ... كَلابُ ابنِ مرٍّ أو كِلابُ ابنِ سِنْبِسِ

مُغَرَّثَةَ زُرْقاً كأنَّ عيونَها ... من الذمرِ والإيحاءِ نُوّارُ عِضْرَسِ

فَأدْبَرَ يكسوها الرَّغامَ كأنّهُ ... على الصَمْدِ والآكامِ جَذْوةُ مُقْبِسِ

وَأيْقَنَ إنْ لاقينَهُ أنَّ يومَهُ ... بذي الرِّمْثِ إنْ ماوتْنَهُ يومُ أنْفَسِ

فَأدركْنَهُ يأخُذْنَ بالساقِ والنَسَا ... كما شَبْرقَ الولد أن ثَوْبَ المُقَدّسِ

وَغَوَّرْنَ في ظِلّ الغضى وتَرِكنَهُ ... كقَرْمِ الهِجانِ الفادِرِ المُتَشَمِّسِ

تتشكّل القصيدة في بنيتها الخارجية من وحدتين تختلفان في حجمهما من حيث إشغال مساحة كبيرة أو صغيرة في النصّ. فالوحدة

(20) محمد أبو الفضل ابراهيم، ديوان امرئ القيس، 101.

الأولى تتألّف من بيتين ينحصران بين (همزة النداء) ومفردة (التلبُّس). وبين هاتين الوحدتين يأتي الخط الفاصل الّذي يُشكِّل مِحوَر البثّ والاستقبال في عموم القصيدة، ويتمثّل في بيت واحد يبدأ بالتوكيد التشبيهي (كأنَّ) وينتهي (بالتوجّس)، ثم تأتي الوحدة التفصيلية التي تتألّف من عشرة أبيات تبدأ من البيت رقم (4) وبدايته (تعشّى قليلاً) وتنتهي بالبيت رقم (13) ونهايته (الفادر المتشمِّس). ويلاحظ أنَّ الوحدة الأولى التي تحمل في بدئها إسماً لا تشكِّل إلا جزءاً مِجهريّا في القصيدة، كأنَّ (الراوي: الشاعر) يحاول أن يهمِّش الإشكاليّة التي تفعل فعلها النفسي ضمن هذين البيتين، ويلجأ إلى تأكيد عالم الذات الجوّاني بالتوحد في عالم الطبيعة، لكي يؤكِّد ذاته المُتماسِكة مُغيِّباً الأسباب التي تدفعه إلى العيش في قلق دائم، وبما أنَّ القصيدة بُرمَّتها تنحصر في ثنائية (المرأة) و(الثور) أو الخصب والقوة؛ فإنَّ الشاعر حاول أن يعطي للقوّة- من خلال لوحة الثور- الصدارة في القدرة على البقاء وتحقيق التوازن النفسيّ في وجود يتّسم بغياب الوضوح في تفسير العالمين الذاتي والموضوعي، فحين يخلو العالم من هاجس الحب، ويرتكز إلى المُراوغَة والكراهيّة، تنفرط في الداخل (نفس الإنسان/ الشاعر) كآبة تشدّ الذات إلى الإحساس بالتناهي غير المحدود، ولا يخلق الرحيل في حالة التوتر- عادة- إلاّ نشدان الانطلاق من قوقَعة الهواجس المُميتة. ونشدان الحريّة هنا لا يتم بتغيب العالم أو الانفصال عنه تماماً، ولكن يحدث الأمر بقدر القدرة على الوصول إلى نوع من

التوازن مع ذات تختلف بالتلبُّس. فالقصيدة هنا مُمارسة في التحرّر من الضغط الداخليّ وإثبات القوّة الدائمة.

ففي الوحدة الأولى نلاحظ الاعتراف الصريح بالاضطراب والخوف، وتبدو نقطة البداية (همزة النداء) دليلاً على وجود المسافة أو الهوّة بين (الأنا المعرفيّ) و(ماوي) العلاقة الحاضرة في ذهن الراوي والغائبة عن عينيه، ولكنَّها على الرغم من غيابها الماديّ تتحكّم في وجوده، ويبدو ذلك واضحاً في حرف الاستفهام (هل) الذي لا يترجَّح فيه نفي ولا إثبات، ويتّضح ذلك في قوله:

أماوي هل لي عندكم من مُعرَّسِ أم الصرمَ تختارين بالوصلِ نَيْئَسِ؟

أبيني لنا إنَّ الصريمةَ راحةٌ من الشكّ ذي المَخْلوجَةِ المُتَلَبِّس

ينضاف إلى اجتماع حرفي النداء والاستفهام الحرف (أم) الذي يفيد الإضراب في هذا الموقع، كأنَّ السياق جاء ليؤكِّد حقيقة الاضطراب النفسيّ عند الراوي، ويدل على ذلك تقديمه لمفردة (الصرم) التي تعني القطيعة؛ بل قد تعني العقم إذا أخذناها بمعناها الحقيقي- (قطفها الثمار)-، ويؤكد أنَّ (الوصل) ميؤوس منه، والذي يزيده اضطراباً عدم معرفته بنوايا (ماوي) لذلك يطالبها بالإبانة عن نواياها (ابيني لنا) فيحقّق بهذه المعرفة راحته، لأنّه تعب (من الشك ذي المخلوجة المتلبِّس). هذه الوحدة في جوهرها تقوم على

الاضطراب والكآبة، يتجلّى ذلك في العناصر المعجميّة التي شكّلتها. وهذه العناصر هي:

1- هل: الاستفهام التي لا يُترجَّح فيه نفي ولا إثبات.
2- أبيني لنا:- غياب المعرفة بنوايا الآخر تماماً.
3- الصرم.
4- اليأس.
5- الشكّ.
6- ذو المخلوجة.
7- المتلبِّس.

نلمح في هذه العناصر مُجتمِعة واقعاً يتعثَّر فيه الإنسان الّذي يحاوِل أن يمسك انتماءه في التعرُّف على الوجه الآخر للعالم سواء كان سلبياً أو إيجابياً، لا فرق ما دام الصراع في النهاية يتعين بفضاء له أبعاد ثابتة، لأنَّ الصراخ الذي يبقى في الجوف لا يأكل إلا أحشاء صاحبه. وهنا يتم تغييب المحِّفز وتُستَثار ذاكرة الشاعر التي تستدعي شبيه الشاعر (الثور) الذي يكون بمثابة رَكوبة تتميز بمواصفات خارقة للمألوف:

كأنّي ورحلي فوق أحقبَ قارحٍ بشربةَ، أو طاوٍ بعِرنانَ مُوجِسِ

ومن المثير أنَّ الشاعر وضعنا أمام حيوانين (أحقب قارح) وهو حمار الوحش المسنَّ الشديد، و(طاو) أي الثور الوحش الخميص

البطن، وقيل هو الّذي يطوي البلاد نشاطاً وقوة[21]؛ غير أنَّ الشاعر في وحدته الثانية نحّى حمار الوحش، وركّز اهتمامه على (الثور) وحركته في فضاء مفتوح، ثم صراعه مع الكلاب والصيّادين، وانتصاره عليهم، بهزيمتهم في معركة غير مُتكافِئة، رجحت كفة (الثور) على الكلاب المسعورة، وهذا الأمر كما يبدو لي، يكشف عن مفهوم قوة الانتماء إلى الطبيعة وتحطيم أُسطورة الارتباط بالآخر، فالبطولة في وجهها الحقيقي تكمن في كائن تحرِّكُه غريزة البقاء؛ لذلك كان يقف بالمِرصاد لكُل خطر عارض يمكن أن يشكِّل انتفاءً لوجوده المتوحد في نظام الطبيعة، وصورة الثور تحمل في نظامها بعداً إنسانياً يُوحي بحدّة الاغتراب الذي يعانيه هذا الكائن المتوحِّد:

تعشّى قليلاً ثم أنحى ظلوفَه ... يثيرُ الترابَ عن مَبيتٍ ومَكْنِسِ

يَهيل ويُذري تربتَها ويُثيره ... إثارةَ نبّات الهواجر مُخمِس

فبات على خدٍّ أحمَّ ومنكب ... وضجعته مثل الأسير المَكردس

وبات إلى أرطاة حقفٍ كأنّها ... إذا ألْثَقَتْها غبية بيت معرس

فالثور يشرع في أُمسيته الموحِشة بإعداد مكان يمنحه الدفء والأمان، فيعمد إلى الأرض يحفرها بظلوفه مشبَّهاً برجل يحفر الرمل بحثاً عن مكان رطب يقيه حرَّ الظهيرة. فهما متساويان في الخبرة، ولكن الثور يحمل في وجهه حزناً كبيراً يملك عليه وجوده، فيبيت

(21) ديوان امرئ القيس: 101.

لذلك مضطجعاً كهيأة أسير مُكَرْدَس، أي اجتمع بعضه على بعض، هذا الوجود أو الحال الموثوق أعني المقيد بقيود القلق والتشويش، لا يمكن أن يكون ظاهراً في وجه الثور أو أنَّ (الثور) أخبر الشاعر بحالته المُرعبة، ولكنّ الشاعر عمد إلى إظهار ما في ذاته الجوّانية في هذا الحيوان المتفرّد الذي يواجه في الصباح أذيّة الآخر:

فصبَّحه عندَ الشروقِ غُديّةً كلابُ ابنِ مرٍّ أو كلابُ ابنِ سِنبسِ

مغرثة زرقاً كأن عيونها من الذمر والاحياء نوار عضرس

من الواضح أنَّ الآخر ابتكر وسيلة للإيذاء متمثِّلة في الكلاب ولكن هذه الكلاب مجوَّعة حتى تزداد عنفاً وإقبالاً على تمزيق ضحيّتها، والدليل على شراستها ورغبتها القوية في التمزيق احمرار عيونها، ولكن الثور اتّبع اسلم الطرق إذ أدبر هارباً لأنّه أيقن أنَّ لقاءه بالكلاب سيؤدّي إلى هلاكه أو هلاكها.

فأدبر يكسوها الرغام كأنه على العمد والاكام جذوة مقبس

وايقن ان لاقينه ان يومه بذي الرمث ان ماوتنه يوم انفس

لكنّ الكلاب تعبت من المطاردة، للنشاط الشديد الذي تميّز به الثور، فعادت تبترد في ظل شجر الغضا، وبقي الثور عزيزاً كريماً شبيهاً بفحل الإبل الذي امتنع عن الضراب فاحتفظ بقوّته ونشاطه:

فأدركنه يأخذن بالساق والنسا كما شبرق الولد ان ثوب المقدِّسِ

وغوَّرن في ظل الغضى وتركنه كقرم الهجان الفادر المتشمس

أمّا فاعلية خطاب الشعر فتتحرّك داخل رؤيا تنتمي في حقيقتها إلى احتمالات مُخادِعة، بحيث تنفلت التجربة في نظامها اللفظي خارج أي حيّز جاهز يريد أن يربطها بخط ثابت في رؤية الأشياء، وإذا أردنا أن نُمسك بشيء من فعاليّات التجربة ينبغي علينا أن نجد المدخل المعرفيّ الذي يُعطينا مفاتيح الدخول إلى باطن النص، والنص موضوع الاستكشاف يرتكز على ثنائية شمولية تتعلّق بالفناء والبقاء، وعلاقة هذه الثنائية بمفهوم الحرية والاغتراب عند الإنسان الذي يستحضر في وعيه مسؤوليّة النهوض بالعالم خارج الخيارات التقليديّة، والنص كما هو معروف تعبير عن الذات في فعله القائم على شبكة من الألفاظ تبوح بمكنونات الانا المكبوتة في الملفوظ المُعْلَن، وفي سياق النص تُواجِهُنا مجموعة شخصيات تتّفق وتختلف في بعض المواصفات. هذه الشخصيات هي: (الأنا المعرفي)، (ماوي)، (الثور)، (الكلاب والميادين). ومع أنَّ اسم (ماوي) قد يثير لأول وهلة المعنى التقليديّ الذي يتعلق بحبية صدَّت عن حبيبها، فأخذ يبثُّها لواعِجَه ويتمنّى لو يصل معها إلى شكل من أشكال المُصالحة، لكنّنا نرى أنَّ (ماوي) في سياقها اللفظيّ لم تستطِع أن تُحدِّد لنا طبيعة المُواجهة، هل هي عاطفيّة؟ أم هي مواجهَة لحالة الفناء يعدِّها عنصراً للبقاء، أم لعلّ الاسم يُخفي وراءه أحوال العشيرة التي تخلّت عن ثأرها، وطاردت الشاعر في حِلِّه وترِحاله، أو مجموعة الفئات التي كانت تودّ أن تنال من الشاعر؟ (فماوية) اسم تلتبس فيه ثلاث إشارات كلُّها يمكن أن

تعني ما يَوَدُّ أن يقوله الشاعر/الراوي. يتّضح ذلك من خلال اسياق، ماوي قد تكون نسبة إلى الماء الذي يمثِّل ينبوع الحياة وديمومتها على المستويين الميثي أي الأُسطوري والديني فهو "على العكس من النار، يسيل الماء إلى الأسفل، ويمتد بحسب رخاوة الأرض، وهو بذلك يرمز إلى الراحة والاطمئنان.. وللماء دور شفائيّ، فهو العنصر السحريّ والدواء الشافي لكل الأمراض. إنّه يشفي، يُجِّدد الشباب، ويضمن الحياة الأدبية"[22]. قال الأزهري: "رأيت في البادية على جادة البصرة إلى مكة منهلة بين حفر أبي موسى وينبوعه يقال لها ماوية، وكان ملوك الحيرة يتبدون إلى ماوية فينزلونها وقال السكوني: ماوية من أعذب مياه العرب على طريق البصرة من النباج بعد العشيرة، بينهما، عند التواء الوادي، الرقمتان، وقال محمد بن أبي عبيدة المهلّبي: البئر التي بالماوية، وهو بئر عادية لا يقل ماؤها، ولو وردها جميع أهل الأرض"[23]. يتّضح أنَّ الشاعر في حِلّه وترحاله ربما نزل على هذه البشر، وكان يخشى العيون التي تلاحقه فهو في حالة اضطرابه حاول في شعره أن يُؤَنِس المكان ويخاطبه كما لو كان انثى قريبة يتودّد إليها ويحاول أن يُلغي اضطرابه الداخليّ، وقد تكون (ماوي) انثى حقيقيّة، لولا أنَّ شعر امرئ القيس لا يشير إلى أنّه يئس من امرأة قطُّ، وقد تكون (ماوي) كناية عن العشيرة التي لم تحتضه

(22) جان صدقة، رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة: 18.
(23) ياقوت الحموي، معجم البلدان، 5: 48.

كما يجب فهام على وجهه في البراري طريداً يعذِّبه شكه في أهله هل يرفضونه أم يقبلونه؟ هذه مأساته ومن الملاحظ أنَّ الصرم والوصل يمثِّلان ثنائيّة الموت والحياة يعدُّ الصرم موتاً، والوصل حياة، هذا الاضطراب خلق توتّراً بين الشاعر والعالم، فعبّر عن كآبته الصارخة بالتوحّد في الطبيعة، متَّخذاً من الحيوان (الثور) وسيلة لحمله جسدّياً ونفسياً، فهو مماثل له في حركة الوجود من حيث إنّه طريد، وحيد، نشِط، متوجِّس، يبحث عن مكان يبيت فيه، ويتّفقان حتى في زمن القلق (المساء)، كما إنَّ الشاعر أضفى على الثور كثيراً من الصفات الإنسانية فمثلاً هو (ينبت التراب مثل نبات الهواجر مخمس) ويبيت مثل (الأسير المكردس)، ويعطي الشاعر للثور قدسيّة خاصة عندما يشبِّهه بالراهب الذي يؤم بيت المقدِس:

فأدركنه يأخذن بالساق والنسا كما شبرق الولدان ثوب المقدس

وليس الأمر غريباً، لأنَّ الثور يمثِّل أحد الآلهة التي عبدت في الحضارات القديمة، وهو إله القمر الذي يمثِّل قوة الإخصاب والنمو، وكان الهدف الأساس لعبدة هذا الإله هو الاتحاد الروحي بالإله، الثور العظيم [24]. تلخّص لوحة الثور بدقّة الحالة الانفعاليّة التي كان يعانيها الشاعر، وتشكِّل في الوقت نفسه لوحة جماليّة، لا تخلو من طقوسيّة فرزها اللاشعور لتمثِّل الفعل الداخليّ لذات شبْرَقَها الموقف من العالم قبولاً أو رفضاً. إحتلَّ (الثور) الفضاء الأوسع في القصيدة موظَّفاً

(24) انظر: عبدالجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد: 94-95.

توظيفاً جمالياً؛ ليكون قناعاً للشاعر، وأدلَّتُنا على ذلك تقوم على أساس نقاط التشابه بين الثور والشاعر وهذه النقاط هي:

	الشاعر	الثور
-1	يبحث عن مكان للمبيت (معرس)	يبحث عن مكان للمبيت (مكنس)
-2	يعيش حالة من الشك والتلبس	يعيش حالة من (التوجس)
-3	كئيب لم يستطع الوصول إلى هدفه	كئيب ينام نومة كهيئة الأسير
-4	مطارد من أناس يبغون قتله	تطارده الكلاب والصيادون
-5	يطوي البلاد ويتنقل فيها بنشاط	يطوي الفيافي نشيطاً قوياً
-6	يتنقل وحيداً في القفاز	يتنقل وحيداً في القفاز
-7	قطيعة الأنثى له أوقفته عن الجنس	وصف الثور بأنه فادر متشمِّس
	زمن البحث عن المبيت (المساء)	زمن البحث عن المبيت (المساء)

وأيقن أن لاقينه أن يومه بذي الرمث أن ما وتنه يوم انفس ففي هذا البيت اسم لمكان هو (ذو الرمث)، وذو الرمث اسم لواد يعود لبني اسد [25] القوم الذين قتلوا والد الشاعر، كما أنَّ تصويره للكلاب التي

(25) معجم البلدان: 68/3.

غارت في ظل الغضى يشير إلى مدى خبث بني أسد فالعرب تقول: أخبث الذئاب ذئب الغضى، ويزعمون أنه أخبث الشجر ذئاباً [26]، والدليل على خبثهم هو ما فعله (الطماح) رجل من بني أسد إندسّ عند القيصر وأقنعه بأنّ امرئ القيس كان يراسل ابنته، فبعث إليه القيصر بحلة مسمومة كانت سبباً في هلاكه [27]، لم يقتصر القناع في الخطاب الشعريّ القديم على الظاهرة الحيوانيّة بل تعدّاها إلى استخدام الأعلام، والاختفاء وراءها في التعبير عما يجول في الخواطر والنفوس، وهذا ما نجده عند شعراء كثيرين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر (السمهريّ بن بشير العكلي) ففي قصيدته التي أوّلها: [28]

ألا حيّ ليلى إن ألمَّ لمامها وكان مع القوم الأعادي كلامها

نرى كأنَّ ليلى معه في السجن في حين أنّها لم تكن عنده في السجن وهو ينتظر القتل، فهي قناع للحريّة، و(سعاد) في قصيدة كعب بن زهير لم تكن انثى معلومة توصف بهذا الوصف المُثير:

هيفاءُ مقبِلةٌ، عجزاءُ مدبِرة لا يشتكي قِصرٌ منها ولا طولُ

فلو كانت امرأة بعينها، لكان الأمر تشهيراً بها أمام النبيّ [29] (ﷺ) فسعاد إذن هي قناع لثقافة فقدت موقعها أمام المشروع

(26) اللسان مادة، غضو.
(27) شوقي ضيف، العصر الجاهلي: 239.
(28) الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة، فصول: 22.
(29) نفسه: 31.

الثقافي الجديد الذي يمثّل المشروعيّة الوحيدة في التفكير والمُمارسة، وهذا يعني أنّ الشاعر سيفقد ذاته المطلقة باعتبارها لا تمتلك مشروعيّتها المعرفيّة إلا في حالة انتظامها الحالي ضمن المؤسّسة الجديدة ومشروعها الثقافيّ، وهذا ما يؤديّ إلى الغاء الشاعر إنساناً، ونوعاً باعتبار أنّ المؤسسة الجديدة أوجدت القطيعة بين خصوصيّات وعموميّات السلوك الإنساني السابقة، وبين مشروعيّتها المُتشكِّلة في موقعها الآني والمستقبليّ، لذلك كان على الشاعر أن ينقذ فرادته بتفكيك المشروع المُعلن، وتأصيل المشروع المُلغي مستمدّاً أصالته من شبكة علاقات ذاتيّة موضوعيّة، نفسيّة، اجتماعية. والدليل، على ذلك إطاره اللغوي الخاص فهو لم يتنكّر لمصطلحه المألوف ولم يقف خارج معماريّته المعروفة، ليبلغ موقعاً متخطّياً لفلك ثقافته المؤوّدة- مع أنّه كان من أوّل الداعين إلى التغيير وذلك في قوله:

ما ارانا نقول إلاّ معارا أو معادا من لفظنا مكرورا-

بل أكدَّ ذاته ونفَّذ مفاهيمه بمعطيات اكتسبت صفة القبول ولكنّها في مدلولها الغائب تُراوِغ إلى مواقعية ملغاة، والدليل على ذلك أن القصيدة جاءت بعد الإعلان عن إهدار الدم فالخوف من الموت كان سبباً في نظم هذه القصيدة التي اسهمت إلى آخر لحظة في عشق النمط الجاهلي، فضلاً عن أنَّ الشاعر لم ينظم بعد هذه القصيدة، قصيدة أُخرى في فترته الإسلامية إذا صحّ التعبير، والدليل على ذلك أيضاً ما ذكره ابن رشيق في قوله: ومن فضائله [الشعر] أنّ الكذب- الذي

اجتمع الناس على قبحه- حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب، واغتفر له قبحه، فقد أوعد رسول الله (ﷺ) كعب بن زهير، لمّا أرسل إلى أخيه بُجيراً ينهاه عن الإسلام، وذكر النبي (ﷺ) بما أحْفَظَه [30]. أما الطبيعة فنجدها قناعاً فوّاحاً عند ابن الرومي يسقط عليها نبضه، ويجاذبها لواعجه حتى تبدو أنثى تعطف عليه، فتتلّبس مشاعره وأحواله فيُضفي عليها ما يعتمل في نفسه من رغبات لم يستطع أن يوجّهها إلى أُنثى حقيقيّة [31].

التجريد:

لعلَّ التحوُّلات التي تطرأ على الضمير ولاسيّما في سياق واحد من الأمور التي تثير الذهن وتدعو إلى التأمل في الاسباب والمبرِّرات التي تدفع صاحب الرسالة إلى اتّخاذ مثل هذا الإجراء في عمليّة تشكيل الخطاب. فالضمير اللغوي- عادة- يوظَّف حسب قواعد أُصولية وضعت بالاتفاق بين علماء اللغة، غير أنَّ علماء الألدسنيّة المعاصرين توصّلوا إلى "أنَّ الضمائر والأفعال لا تستعمل دائماً لما وضعت له في أُصولها اللغوية"[32]، وهذا أمر كشفت عنه الدراسات اللغوية القديمة ووضعت له في تصنيفاتها مصطلحات مختلفة، منها: الالتفات، والتجريد. وعمليّة التحوُّل في الضمير في حقيقتها تقنية،

(30) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده: 1/22-23.
(31) انظر: إيليا حاوي، فن الوصف: 180-201.
(32) محمد نديم خشفه، تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، البيان: 292/1990: 6.

تهدف إلى إحداث قدر من الانزياح في سياقاتها التي ترد فيها، فتؤدّي بالضرورة إلى تعدُّد في المستويات الدلاليّة، بل تؤدّي بشكل من الأشكال إلى نوع من (التغريب) بالمفهوم البريختي، وإن كان العرب لم يكشفوا عن هذا الأمر، فلأنهم تعاملوا مع النص بمعزل عن متلقيّه ومدى انفعاله فيه، والعمليّة برُمَّتِها ليست اعتباطية لأنَّ "العدول في استخدام الضمائر برنامج اسلوبيّ يخطِّط له المرسِل، وليست مصادفة لغوية مجانيّة، لذلك ينبغي رصد كل التبدُّلات الطارئة على مسيرة الضمائر ومعرفة قدرتها على التوصيل والتعبير، ومدى نجاحها وإخفاقها في الوصول إلى الأهداف المرجوَّة"[33]، وما يعنينا في هذا المِحَور هو مصطلح (التجريد) الذي يبدو في حدّة الاصطلاحي شكلاً من أشكال التقنُّع استخدامه الشاعر القديم والحديث لاغراض مختلفة أحدها التحدُّث بروح جريئة لا تعرف طعم الخوف من المُرسَلِ إليه، وهو اسلوب عربيّ قديم، فقد قال الأعشى وهو يتحدث عن نفسه:[34]

يا خير من يركب المطي ولا يشرب كأساً بكف من بخلاً

وقال:

ودِّع هُرَيْرةَ إنَّ الركبَ مرتحِلُ وهل تطيقُ وداعاً أيُّها الرجُلُ؟

(33) نفسه: 20.
(34) ديوان الأعشى: 17، 138.

والتجريد في اللغة من: جرَّدَ الشيءَ، يجرِّده، جْرداً، وجرَّده- قَشَّره، والتجريد مصدر جرَّدْتَهُ من ثيابه إذا نزْعتها عنه [35].

والتجريد في أصل اللغة هو إزالة الشيء عن غيره في الاتّصال فيقال: جرَّدتُ السيفَ من غِمْده وجرّدتُ الرجل عن ثيابه، إذا أزلتَهما عنهما، ومنه قوله عليه الصلاة والسلام (لا مدَّ ولا تجريد) يعني في حدّ القذف، وحدّ الشرب، وأراد أنّ المحدود لا يُمدُّ على الأرض ولا يجرَّدُ عن ثيابه [36].

والتجريد في مصطلح علماء البيان مقول على إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك، وقد يطلق على إخلاص الخطاب على نفسك خاصة دون غيرها [37].

وللتجريد فائدتان:

الأولى: طلب التوسع في الكلام فإنّه إذا كان ظاهرهُ خطاباً لغيرك وباطنه خطاباً لنفسك فإنَّ ذلك من باب التوسُّع.

الثانية: وهي الأبلغ، وذاك أنّه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه إذ يكون مخاطباً بها غيره، ليكون أعذر، وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه

(35) احمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 40/2.
(36) يحيى العلوي، الطراز: 72/3.
(37) نفسه: 72/3.

[38]، وهذا أمر يُعدّ من الوظائف الأساسيّة في استخدام الأقنعة، مع أنّنا نعدُّه تقنية فنيّة عمدت إلى اسلوب جديد في إرسال خطابها الفنيّ ومن أمثاله قول جرير حين أنشد عبدالملك:

أتَصحو أم فؤادُك غيرُ صاحِ عشيّةَ همَّ صحبُكَ بالرَّواحِ

فقال له عبدالملك: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، كأنه استثقل هذه المواجهة وإلا فقد علم أنَّ الشاعر يخاطب نفسه.

وقول ذي الرمّة في عبدالملك أيضاً:

ما بال عينِك منها الماء ينسكِبْ كأنّه من كلى مفريةٍ سرب

وكان بعين عبدالملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنّه خاطبه أو عرَّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل [39]. ومن أمثلته: (الأنا) محوّلا إلى (هو)، يستعمل هذا الانزياح على أوسع مداه في رسم الصورة الذاتيّة فمثلاً يقول كثير عزة:

سيهلَكُ في الدنيا شفيقٌ عليكم إذا غاله من حادِثِ الدهرِ غائلُهْ
ويُخفي لكم حبّاً شديداً ورهبةً وللناس أشغالٌ وحبُّك شاغلُهْ
كريمٌ يُميت السرَّ حتّى كأنّهُ إذا حدّثوه عن حديثِكِ جاهِلُهْ

(38) ابن الاثير، المثل السائر، القسم الثاني: 163.
(39) العمدة: 222/1.

فالشاعر ينظر إلى تجربته مختفياً وراء (الآخر) لئلا يتناقل الناس اسمه أو يشيع حبُّه[40]، وعلى هذا الأسلوب ورد قول المتنبّي:

لا خيلَ عندك تهديها ولا مالُ فليسعد النطقُ إن لم تسعد الحالُ

واجزِ الأميرَ الذي نَعماهُ فاجئةٌ بغير قولٍ ونعمى الناس أقوالُ (41)

والتجريد قسمان:

1- التجريد المحض:

وهو أن تأتي بكلام يكون ظاهره خطاباً لغيرك، وأنت تريده خطاباً لنفسك فتكون قد جردت الخطاب عن نفسك وأخلصته لغيرك، فلهذا يكون تجريداً محقّقاً، وهذا كقول بعض الشعراء في مطلع قصيدة له:[42]

إلامَ يراكَ المجدُ في زيّ شاعرٍ وقد نَحَلت شوقاً فروعُ المنابِرِ

كتمْتَ بعيبِ الشعرِ حِلْماً وحكمةً ببعضها ينقادُ صعبُ المفاخِرِ

أما وأبيكَ الخيرِ إنّك فارسُ الـ مَقالِ ومحيي الدراسات الغوابِرِ

وإنّك أعيَيْت المسامِعَ والنهى بقولِكَ عمّا في بطونِ الدفاترِ

(40) تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، البيان: 12.
(41) عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي: 3/394-395.
(42) الطراز، 3/74 والشاعر هو الحيص بيص.

فهذا وما شاكله من أحسن ما يوجد في التجريد، ألا تراه في جميع هذه الخطابات ظاهرها يشعر بأنّه يخاطب غيره والغرض خطاب نفسه، وهذا هو السر واللباب في التجريد.

2- **تجريد التوسُّع:**

وأمّا ما قصد به التوسع خاصة، فكقول الصمّة بن عبدالله من شعراء الحماسة:

حنَنْت إلى ريا ونفسُكَ باعدَتْ ... مزارك من ريّا وشِعباكُما معاً

فما حسن أن تأتيَ الأمرَ طائعاً ... وتجزعَ أن داعيَ الصبابةِ أسمَعا

وليست عشيّاتُ الحِمى برواجعٍ ... عليك، ولكن خلّ عينيكَ تدمَعا

وانتقل من الخطاب التجريدي إلى خطاب النفس، ولو استمرّ على الحالة الأولى لما قُضي عليه بالتوسّعِ، وإنما كان يقضي عليه بالتجريد البليغ الذي هو الطرف الآخر، ويتأوّل له بأنَّ غرضه من خطاب غيره أن ينفي عن نفسه سمعة الهوى، ومعرّة العشق، لِما في ذلك من الشهرة والفضاضة، لكن قد زال هذا التأويل بانتقاله عن التجريد أوّلا إلى خطاب النفس [43].

فالتجريد إذن يستثمر لخلق مسافة بين المبدع وذاته وبين المبدع والمتقبِّل بخلق إحساس الغيريّة أو استطيع أن أقول المرسّل إليه

(43) المثل السائر، القسم الثاني: 164-165.

المعرفيّ، فالشاعر في هذه الحالة يبث منه إليه خالقاً الوسيلة التي تخرج به من حيز الالتزام بسلطة الاعراف الغنيّة أو الاجتماعيّة، ولم يجد غير لعبة انزياح الضمائر أو التحوّل في الضمائر لكي يحقق أغراضه التي تشكّل عبئاً ثقيلاً عليه فيما لو قدمت بشكل معلن مستنداً حقاً إلى الذات المعلنة، ولا نجد فرقاً كبيراً بين القناع المعصر والتجريد إلا في حالات استخدام الشخصيّات بمستوياتها المختلفة علماً بانَّ استخدام الشخصية، التي يُعلَنُ اسمها فيحدد بذلك بنيتها المعرفيّة، لا يُلغي حقيقة ثابتة هي أنّ قصيدة القناع المعاصر في بنائها التشكيلي تقوم أيضاً على تحوُّلات الضمير أو ثباته بحسب قدرة المبدع على المواصلة في خط ثابت أو تغيير الاتجاه مما يسبب خللا في قوة النموذج المعاصر.

وظيفة القناع:

يمارس الشاعر مبدئياً سلطة الانتماء إلى الأعماق ويفرضها مدخلاً حيّاً لإعادة قراءة العالم من خلال خطاب ينفتح في دلالاته مشروعاً للتوالد اللانهائيّ وهو بهذا يُمثّل سلطة رافضة تأبى الكشف عن خياراتها المقصدية في أصل مشروعها الثقافي المكبوت، لذلك يبدو الخطاب منتمياً إلى فضاء مفتوح لا يقبل حدوداً تصنعه في السائد والمعروف. ولكنه مع ذلك يحاول أن يتعيّن في شكل يمنحه القدرة على الفعل في حيز المواجهة، أي حيز الوقوف أمام الآخر حيث يصبح علامة مقروءة، ابلاغاً يتجلى في فضاءات مختلفة، تحاول أن

تجعله منتمياً إلى همّها الثقافيّ وخطّها الفكريّ والأثر الشعريّ في قصيدة القناع هو نصّ الاختلاف المتشكِّل باتجاه تحقيق وظيفتين: فنيّة (تشكيل)، وفكريّة (اجتماعيّة، نفسيّة، سياسيّة، فلسفيّة، تراثيّة)، والشاعر حين يمنع اقنعته، فتسكن في أعماقه متلبِّسة كيانه كلّه، يجعلها تتشكّل باتّجاه قنواته المكبوتة- وهي بعيدة عنه تشكيليّاً- حتى تصبح صوراً متعدّدة لجوهره المنفرد فتبدو (الأقنعة) كائنات تتحرّك في عالم روحانيّ، يقدّم العقل بإطار حلميّ، يمنح المبدع القدرة على التآلف مع إشكاليات العالم الموضوعيّ، وفي الوقت نفسه يقرِّب الفجوة بين الآني والغائب مفرِزاً ما في ذاته من تناقضات وإشكالات في قناعه، فيصوِّر بذلك منحاه العقليّ ونظرته إلى الكون فيحقّق تطهيره من ضغط المكبوت، وقدرته الفنيّة على تجسيم المثل الفكريّة والأخلاقيّة من خلال هذه الشخصيّات. وهو بهذه الطريقة "لا يشكّل معادلاً للواقع الذي يعبِّر عنه وحسب، بل يشكِّل عاملاً أساسياً محكوماً بقوانين بنيته ومقبولاً بالنسبة لها. أما بنية الموضوع فهي مركّبة من ثلاثة عوامل: الفكرة بوصفها واقعاً، واللغة بوصفها واقعاً آخر، وتجيء الصورة الفنية بمثابة الواقع الثالث، القائم على سابقيه هو في النهاية حصيلتهما ومعادل فنيّ مركّب لحركة الواقع أي صورة مركّبة جديدة تهدم الواقع"[44].

(44) ميشال سليمان، القصيدة الجديدة دعوة الى أشكال تعبيرية جديدة، الفكر العربي: 1978/3: 113.

وفي الحقيقة لا يثير هدم الواقع ميزّة خاصة في قصيدة القناع، لأنّه يمثّل منحىً عامّاً في جماليّات الشعر، ولكنَّ الخصوصيّة تكمن في الكيف الذي يتمّ به الاتّصال مع الواقع وهدمه، فالشعر في هذا الاتّجاه تشكيل يهدم "الأشكال العاديّة، وهو صعود وتحوُّل دائم، في أقاليم التشوُّق وأشكاله غير العاديّة من أجل اتّحاد أو اتّصال أعمق، وأغنى وأشمل بين الإنسان والوجود، والإنسان والإنسان والإنسان والغيب، بهذا تتمّ الوحدة بين الواقع والممكن، والزمنيّ وما فوق الزمنيّ، والشيء والخيال، وبهذا يتم تخطي الثنائيّات نحو تركيب وجوديّ آخر تتوحّد فيه حيويّة الإشراق أو المعرفة بحيويّة الإبداع والعمل، فكما ينسلخ الشاعر من نفسه، لكي يجد نفسه، كذلك يهيّء للعالم أن ينسلخ من نفسه لكي يجد نفسه، فالعالم جسد الشاعر، لا يستطيع إلا أن يحرّكه، إلا أن يغيّرهُ وحين لا يفعل يكون ميّتاً [45]. إنّ وعي العالم خاصيّة في كيان الفنّان المعرفيّ يتماهى فيه إلى الحد الذي يدفعه إلى حالة "استبدال شيء شعوري أو حاجة حسيّة واعية، بدفاع ذاتيّ خالق لاهتمام آخر في موضوع جديد يسد فراغاً في الفرد ويُعوِّصه عن الحاجة الواعية التي صارت صعبة التحقيق بسبب ما"[46]، وإعادة

(45) أدونيس فاتحة لنهايات القرن: 31.
(46) ريكان إبراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي: 29.

تشكيل العالم بمنظور الشاعر تفتح أمامه افقاً واسعاً لمعالجة سكونه في سجن الذات فهو يستدعي الآخر أو يخلقه "رجاء الانخطاف وتحرير النفس من الجسد"[47]، هذه الحالة بمثابة الصيرورة التي تتناغم فيها المتغيّرات بين المبدع والعالم وانتقاء حضورها يعني الانفصام الكلي عن معالم الحياة أو القبول التام والمستسلم لاشكالياته المتضاربة، ولا نشك في أنّ هذه الصورة الصنميّة سمة من سمات الضعف الإبداعي أو الموت الإبداعي، ومتى ما أحسّ مبدع بأنَّهُ يخضع لقهريّة مُضادّة من خلال هذا نلاحظ أنّ القناع عند (ستندال) ليس مجرد شكل، إنّما هو حياة، حياة بكلّ ما فيها من صيرورة وتناسخ "فهو يحيا خارج نفسه وهو يسكن فعلاً جسدين في آن واحد، لأنَّ شخصيّاته المتخيّلة تمتلك أجساماً فاعلة ومصائر ذات استقلال ذاتيّ، وفوق ذلك نلاحظ أن هذه الشخوص لا تنسى أن ترتدي القناع بدورها، والرغبة في التناسخ التي أحيتهم تظل مستديمة فيهم أنفسهم"[48]. ومع أنَّ وظيفة القناع التشكيليّة ذات أهمية خاصّة إلا أنّه يحمل في حركته الداخليّة طاقات وظيفية خلّاقة قد يكون مخطِّطا لها مُسبقاً أو قد تأتي عفوَ الخاطر، فنرى (ييتس) مثلاً يتعامل مع القناع لوظائف متعددة فهو

(47) فاتحة لنهايات القرن: 334.
(48) ستندال: 200.

"يوظف للكشف عن رؤية الشاعر الصوفيّة المثاليّة للعالم.. أو يساعد للحفاظ على الوحدة المفقودة بين ما هو مصطنع وما هو صادق بين الفن والطبيعة.. وهو في بعض أوجهه وسيلة من وسائل مقاومة الغدر الخارجيّ وتعريته.. وبشكل عام يمكن القول إنَّ القناع بالنسبة له كان بمثابة (النفس المُضادّة التي تذكِّر الشاعر بأنَّ واقعه لا يكمن في الذهاب والإياب خارج نافذته، في الشارع، بل إنّ الذهاب والإياب إنّما يكمن داخل ذهنه"[49]، والقناع عند (إزرا باوند) ليس وسيلة من وسائل التصوُّف بقدر ما يمثّل سعياً للبحث عن خلاص في العالم الأرضي عبر النظام الاجتماعيّ السائد"[50]. وهو عند (ستندال) وسيلة من وسائل القدرة والتلاعب والسيطرة والاحتجاج بل إنَّ "اتّخاذه اسماً جديداً لا يمنح ستندال نفسه وجهاً جديداً وجنسيات أُخرى.. إنه الشعور بلذّة الحياة خارج الاسم"[51].

ولا أنسى أنَّ القناع منحىً ينزع "نحو الموضوعيّة واللاشخصيّة في الشعر، والابتعاد عن الالتصاق بنزعة ذاتيّة غنائيّة في الشعر"[52]،

---

(49) القناع الدرامي، الاقلام: 75.
(50) نفسه: 76.
(51) ستندال: 182-183.
(52) القناع الدرامي، الأقلام: 77.

وهو بذلك يحقق للقصيدة صفتها الدراميّة والملحميّة ويجعلها قادرة على "النبوءة والاستشراق والقدرة على استيعاب وتمثُّل تاريخ البشرية في دورة الوجود الإنساني"[53]، والقناع لا يوظّف وسيلة لحلول الشاعر في عوالم أُخرى غريبة عنه أو قريبة منه أو ليمنح القصيدة شموليّتها كأقنعة في الشعر هو العمليّة الحقيقيّة المقصودة بإحياء التراث، وإن لم تكن مقصودة مُسبَقاً من قِبَل الشاعر... إذ إن عمليّة الإحياء تتطلّب استلهام التاريخ ونفث روح الحياة في شخصيّاته لحملها على تخطّي زمنها الذي عاشت فيه لتكون حضوراً عظيماً في حياتنا ومستقبلنا"[54] وكلما تمكنت ذات الشاعر من خلق مسافة الانفصال عنه، تحققت له القدرة على الانتماء إلى العالم وخلق التشكيل الذي يستوعبه، واستدعاء شخصيّة لها تجاربها الخاصّة وموقعها الزمانيّ والمكانيّ، يُعطي للشاعر القدرة على خلق القصيدة نفسها، وبهذا يتمكّن الشاعر من بثّ مكبوته والإفصاح عنه على نحو محوَّل مصبوغ بالغَيْريّة والموضوعيّة [55]. وهذا لا يعني أنَّ قصيدة القناع تقوم بوظيفة إضاعة (الأنا) أو الغائها وإنّما هي الوسيلة الفنيّة التي

(53) مقابلة مع عبدالوهاب البياتي، الجامعة، 1977/4: 21.
(54) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: 150.
(55) ف. أ ماثيسون، ت. س اليوت الشاعر الناقد: 134.

تكشف عن (الأنا) الحقيقيّة للفنان إنّها وسيلة من وسائل البقاء، للعودة إلى البدائيّ (الطوطميّ السحريّ) أو التاريخيّ أو الأُسطوريّ، نحن أمام من يخطط لانتصار الذات على اغترابها ويعمل على تخطيطها لشراسة الحزن وطغيان الغياب، كما يستطيع الشاعر بوتيرة عالية جدّاً أن يحقق هويّته وبتطابق تام مع ثقافته ومعتقداته الشخصيّة، ويعبّر عن ذاته في شخوص تقف في تركيبتها الهيكليّة بين الإنسانيّ والطبيعيّ، والحي والجامد، هذه هي العناصر الأساسيّة التي تعكس الجانب الغيبيّ في نفسيّة الشاعر، كما ينزع الشكل إلى نسيج يتعمّد تداخل الأجناس الأدبيّة وتلاقحها فيثير بآفاقه المتناغمة دهشة القارئ، ومن ثمَّ يحقّق إلى فَرادَة التجربة والصياغة مستنداً إلى وسيلة التغريب التي تهدف إلى "جعل كل ما يبدو مألوفاً في حياتنا يخضع للإدراك والتفكير والوعي. الاعتماد هنا على العقل وليس على الانفعال، والمُتعة في الفهم والمشاركة.. ولكي يقوم العقل الناقد بعمله ينبغي أن تكون هناك مسافة بين المتلقّي وما يراه، حتى يستطيع أن يتأمّل، ويفكّر ويقرّر ويُعيد بناء واقع من جديد"[56]. وبما أنَّ القناع يوظَّف لإبطاء التدفُّق الآلي لانفعالات الشاعر فإنّه من ناحية ثانية يُبطئ من

(56) عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الادب: 157.

التقاء القارئ بصوت الشاعر إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة بل من خلال وسيط متميّز، له استقلالُه، أعني وسيطاً يفرض على القارئ تأنّياً في الفهم، وتأمُّلاً في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ ظرفاً مباشراً في انتاج الدلالة الكليّة للقناع، وليس مجرد مستهلِك سلبيّ للمعنى [57] ذلك أنَّ قصيدة القناع تقنية توظف حركيّة الانتقال بين الأزمنة في صياغة بنائيّة مدرسة تقدّم شكلاً جزئيّاً يتقاطع مع التقليد. وشخوص الأقنعة لا تقدَّم بهويّتها التفصيليّة المُعلَنة بل تُعالج علاجاً يفرض النظر اليها من جوانب ومستويات تحيلها إلى تكوينات بِكْر، تحتاج إلى فيض تأمّلي يسبر أغوارها ويكشف عن فاعليّتها المسكوت عنها، ومن هنا تسعى قصيدة القناع وظيفيّاً إلى خلق "النموذج الإنسانيّ القادر على الانفلات من قبح الارتهان لعالم تُهيمن عليه ثقافة طبقيّة سائدة تُفرِغ الشخصيّة الإنسانيّة من طموحاتها، وتجعلها طاقة هامدة معزولة في حيز ضيق من حركيّة النشاط الإنسانيّ، وبهذا تُصبح (الشخصيّة لا شخصية) إذ يفشل الفنّان في تحويل (الفرد الإنسانيّ) إلى (أنموذج إنساني) أي إلى شخصية فنّية.. إنّ الفن لا يصوغ مباشرة النموذج والشامل والدائم.

(57) أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، فصول: 123.

ولكنّ الفن يصل إلى هذه الثلاثة بنجاحه في صياغة الفرديّ والجزئيّ العارض ويتوقّف نجاح نموذج الإنسان في الفن والأدب (الشخصيّة الفنيّة) على مدى تمثيل هذا النموذج لما يمكن تسميته (قضيّة الإنسان في مجتمعه)[58]، وحين يجد الشاعر نفسه محاصراً في بنية ثقافيّة متزمّتة تحاول أن تحجر عليه، وتضعه تحت الوصاية، يمعن في الغربة "مضموناً وشكلاً فيلجأ إلى أُسلوب التعبير عن وراء قناع، فإذا كان بعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة، محاوِلين بذلك تجسيد تلك المشاعر. فالبياتي إنّما يخلع مشاعره على التاريخ، محاولاً تجريد تلك المشاعر، أعني أنّه لا يقف عند مُجرَّد الصورة الشعريّة، وإنّما يحاول أن يمزجها بالفكرة الشعريّة، وبذلك يُضيف إلى وظيفة الشعر في التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكليّة، وظيفة التاريخ في التعبير عن الأشياء الخاصّة المحدودة" [59]، ويوظف القناع لتجاوز الخوف من السلطة السياسية. "فهناك أشياء لا يمكن البوح بها والتعبير عنها بشكل مباشر نظراً للأوضاع السائدة في هذا البلد أو ذاك ومن ثمَّ فإنَّ الشاعر يلجأ إلى القناع لكي يقول ما يريد

(58) مقدمة في نظرية الأدب: 79.
(59) جلال الشعري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة: 169.

أن يقوله من خلاله.. وخلاصة أسباب استخدام القناع سواء من الناحية الفنّية أو سواها هو التعبير غير المباشر عن التجربة الشعرية"[60].

(60) هادي الربيعي، الحداثة بلا أصالة.. قفزة في فراغ، الأقلام، 1985/5: 79.

النتائج

- لا يمكن للشاعر ان يمسك بالماد الجمالية الا بعد ان يتامل لحظة حركتها الازلية .
- ملامح وأصداء الأقنعة في النصوص القديمة لا يستطيع كشفها إلا متلقٍ حسّاس قادر على توجيه النص باتجاهات مختلفة.
- إنَّ صدى الشاعر يتردّد في جنبات مقدِّمته كأنَّ هذه المقدمة هي المرآة التي تُظِهر الوجه الآخر المكبوت للإنسان الشاعر والمثل الواضح لهذا هو المتنبي فمقدِّماته تُعبِّر عن ذاته تعبيراً شديداً وأكثر ما يكون هذا في سيفيّاته وكافوريّاته وإذا كان في الأولى يمزج نفسه بالبطل حتى ليغدو قناعاً يتكلم من ورائه الشاعر.
- الوقوف على الطلل هو تقنية فنّيّة تهدف إلى بث إشكالية شموليّة هي قضية الوجود والخلود أو المحو والثبات، وهو تكوين يحقّق وعي الفرد بذاته، فعمد إلى الدخول في طقس الحوار الأُحادي مع الطلل.
- إنّ المُدرَك المكبوت داخل الشاعر لابدّ أن يظهر على شكل علامات أو إشارات توحي بملامح المفاهيم التي يريد الوصول إليها، ولابدَّ من الإشارة إلى أنّ السبب في ذلك يعود إلى أنّ القصيدة القديمة ولاسيّما الجاهلية لم تستطع في أنماطها الأولى أن تتخلص من طقوسيّتها "فالشعر قبل أن يصبح فنّاً واقعيّاً كان أدعية وصلوات.

- الشاعر العربي لم يستطع أن يتخلّص في صورة من تصوُّره الأسطوري ومعتقده الميثي، فلجأ إلى تشخيص الأشياء التي تُشكِّل قيمة كبيرة في بنيته العقلية، ومن تلك الأشياء تشخيص الحيوان في القصيدة الجاهليّة (Characterization).
- التجريد إذن يستثمر لخلق مسافة بين المبدع وذاته وبين المبدع والمتقبِّل بخلق إحساس الغيريّة أو استطيع أن أقول المرسّل إليه المعرفيّ، فالشاعر في هذه الحالة يبث منه إليه خالقاً الوسيلة التي تخرج به من حيز الالتزام بسلطة الاعراف الغنيّة أو الاجتماعيّة، ولم يجد غير لعبة انزياح الضمائر أو التحوّل في الضمائر لكي يحقق أغراضه التي تشكّل عبئاً ثقيلاً عليه فيما لو قدمت بشكل معلن مستنداً حقاً إلى الذات المعلنة.
- لا يثير هدم الواقع ميزّة خاصة في قصيدة القناع، لأنّه يمثّل منحىً عامّاً في جماليّات الشعر، ولكنَّ الخصوصيّة تكمن في الكيف الذي يتمّ به الاتّصال مع الواقع وهدمه.
- كلما تمكنت ذات الشاعر من خلق مسافة الانفصال عنه، تحققت له القدرة على الانتماء إلى العالم وخلق التشكيل الذي يستوعبه، واستدعاء شخصيّة لها تجاربها الخاصّة وموقعها الزمانيّ والمكانيّ، يُعطي للشاعر القدرة على خلق القصيدة نفسها، وبهذا يتمكّن الشاعر من بثّ مكبوته والإفصاح عنه على نحو محوَّل مصبوغ بالغّيْريّة والموضوعيّة.

- إنَّ قصيدة القناع لا تقوم بوظيفة إضاعة (الأنا)، أو الغائها، وإنّما هي الوسيلة الفنيّة التي تكشف عن (الأنا) الحقيقيّة للفنان إنّها وسيلة من وسائل البقاء.
- إنَّ قصيدة القناع تقنية توظف حركيّة الانتقال بين الأزمنة في صياغة بنائيّة مدرسة تقدّم شكلاً جزئيّاً يتقاطع مع التقليد. وشخوص الأقنعة لا تقدَّم بهويّتها التفصيليّة المُعلَنة بل تُعالج علاجاً يفرض النظر اليها من جوانب ومستويات تحيلها إلى تكوينات بِكْر، تحتاج إلى فيض تأمّلي يسبر أغوارها ويكشف عن فاعليّتها المسكوت عنها، ومن هنا تسعى قصيدة القناع وظيفيّاً إلى خلق "النموذج الإنسانيّ القادر على الانفلات من قبح الارتهان لعالم تُهيمن عليه ثقافة طبقيّة سائدة تُفرِغ الشخصيّة الإنسانيّة من طموحاتها، وتجعلها طاقة هامدة معزولة في حيز ضيق من حركيّة النشاط الإنسانيّ، وبهذا تُصبح (الشخصيّة لا شخصية) إذ يفشل الفنّان في تحويل (الفرد الإنسانيّ) إلى (أنموذج إنساني) أي إلى شخصية فنّية.

مصادر ومراجع

الكتب العربية والمترجمة

1-آشلي مونتياغو/البدائية/ت جابر عصفور/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/الكويت/1982 .

2-إبراهيم سكر/ الدراما الإغريقية/دار الكتاب العربي للطباعة والنشر/القاهرة / 1968 .

3-ارنولد هاوزر/الفن والمجتمع عبر التاريخ/ت فؤاد زكريا/الهيئة لمصرية العامة للتأليف والنشر/1971 .

4-جان برتيس /المخيلة/ تخليل الجر /سلسلة ماذا اعرف/ د.ت.

5-جورج تومسون/اسخليوس واثينا /ت صالح جواد الكاظم/ منشورات وزارة الإعلام /الجمهورية العراقية/1975 .

6-روبين كولنجوود/ مبادئ الفن/ ت أحمد حمدي محمود/الدار المصرية للتأليف والترجمة/ د.ت.

7-روزنتال ويودين/ الموسوعة الفلسفية/ ت سمير كرم /دار الطليعة / بيروت/ 1987 .

8-عبد الفتاح محمد احمد/المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي/ دار المناهل / بيروت/1987 .

9-عبد الغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث/الهيئة المصرية العامة للكتاب/1974.

10-عبد المنعم تليمة / مداخل إلى علم الجمال الأدبي/ دار الثقافة /القاهرة /1978 / مقدمة في نظرية الأدب/دار العودة/ بيروت/ط2 1979.

11-عز الدين إسماعيل /الفن والإنسان/دار العلم/ بيروت/1974.

12-كولن ولسن/ الإنسان وقواه الخفية/ت سامي خشبة/دار الآداب /بيروت/1987.

13-مارتن أسلن/ تشريح الدراما/ت يوسف عبد المسيح ثروت/ دار الحرية للطباعة / بغداد/ 1978.

14-محمد فرحات عمر/ فن المسرح/ مكتبة الانجلو المصرية/القاهرة / 1970.

15-محمود أمين العالم/ الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر/دار الآداب / بيروت /1973.

الكتـــب الأجنبية:

1- American Macropaedis / mat / Mask.

2-The poet in the poem / GeorGe. T. wright/ university of California PRESS/ Berkeley and losangwles/1962

3-The new Encyclopaedia Britannica/ founded 1768, 15th Edition.

الدوريـــات:

1-احمد أبو زيد/مفاهيم فلسفية في الثقافات الأفريقية التعليمية/عالم الفكر/ع1، 1988

2-ديانا ووفتر/من أساطير الهنود الحمر في أمريكا اللاتينية/فنون عربية/ع7، 1982

3-رأفت سيف/ الديانات اليونانية القديمة/ البيان ع292، 1990.

4-روبرت فورنو/ الشعوب البدائية /عالم الفكر/ ع4، 1979.

5-عبد الحسين صنكور/من أساطير الهنود الحمر في أمريكا اللاتينية/الطليعة الأدبية/ع10،1979.

6-عبد الحميد زايد / خصائص الفن المصري القديم/عالم الفكر/ ع 4، 1979.

7-فريدريك كارل ارنكتون/ الرمز والأسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية/ عالم الفكر/ع4، 1979.

- ابن الاثير، المثل السائر، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، الفجالة القاهرة، 1960.
- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.احمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، 1986.

أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980.

- ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجيس، مطبعة جامعة القاهرة، 1968.
- إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980.
- جان صدقه، رموز وطقوس دراسات في الميثولوجيا القديمة، رياض الريس للكتب والنشر، د.ت.
- جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.
- حسن البنا عزيز، الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الاطلال في الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، 1
- ريكان ابراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.
- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط3، د.ت.
- عبدالجبار المطلبي، مواقف في النقد والأدب، دار الحرية للطباعة بغداد، 1980.

- عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكاتب العربي، بيروت، 1980.
- عبدالفتاح محمد احمد، المنهج الاسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، 1987.

عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

- ف.أ.ماثيسن، ت. س. اليوت الشاعر الناقد، المكتبة العصرية، بيروت، 1965.
- فوزي عطوي، ديوان الأعشى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، د.ت.
- فيكتور برومبير، ستندال، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- كلود ليفي شتراوس، الفكر البري، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984
- محمد أبو الفضل إبراهيم، ديوان امرئ القيس، دار المعارف، مصر، 1969.
- محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دار الحرية، بغداد، 1976.

هوبير ديشان، الديانات في أفريقيا السوداء، ترجمة أحمد صادق حمدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1956

ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1957.

- يحيى العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، 1914.
- يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط3، 1983.

الدوريات :

- إبراهيم عبدالرحمن محمد، من أصول الشعر العربي القديم، فصول، 1984/2.
- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر مهيار الد مشقي، فصول، 1981/4.

سلسل العاني، البراق وما هي مصادرة، فنون عربية، 1981/1.

- فاضل ثامر، القناع الدرامي والشعر، الأقلام، 10، 1981/11.
- عادل جاسم البياتي، رمز المرأة في أدب أيام العرب، آفاق عربيّة، 1977/12.
- عبدة بدوي، الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة، فصول، 1981/4.
- محمد مبارك، لقاء مع عبدالوهاب البياتي، الأقلام، 1972/11.
- لويس مومفورد، الفن والتقنية، آفاق عربية، 1990/13.
- محمد نديم خشفه، تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، البيان: 1990:6/292.
- مقابلة مع عبدالوهاب البياتي، الجامعة، 1977/4.
- منذر عبدالكريم، دراسة في الميثولوجيا العربية في بلاد جنوب شبه الجزيرة العربية قبل الاسلام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، 30، 1988
- ميشال سليمان، القصيدة الجديدة دعوة إلى أشكال تعبيرية جديدة الفكر العربي، 1978/3.
- هادي الربيعي، الحداثة بلا أصالة.. قفزة في فراغ، الأفلام، 1985/5.
- يوسف احمد الرباعي، الثور الوحشي في الشعر الجاهلي، أبحاث اليرموك، 1985/1.