بين "القناع" و"المعادل الموضوعي"
قصيدة "الغفران" لتمّام التلّاوي نموذجًا

د. مجد رزق*

الملخص

هَدَفَت هذه الورقة إلى رسم حدّ مائز، بين مفهومي "القناع/ The alter ego" و"المعادل الموضوعي/ objective correlative "، استنادًا إلى تحليل أحد نصوص الشعر العربي الحديث. وينطوي هذا الهدف – تبعًا لسياق التحليل – على هدف آخر، يتمثل في مساءلة بعض الأسس النظريّة، التي درج دارسون عدّة على تكرارها، وقصدوا إلى إرسائها وبلورتها، كاعتبار "القناع" تقنية غربية، لم تعرفها بنية القصيدة العربية إلّا حديثًا، وتوصيف بعض جوانب توظيف القناع، كالاستخدام الجزئي، وهيمنة الصوت الغنائي، ومزاحمة صوت الشاعر صوتَ القناع، وسواها، عيوبًا في القصيدة. ويشكّل النصّ المذكور (الغفران)، للشاعر (تمام التلاوي)، مدخلًا تطبيقيًّا، يُعين على التماس الغاية المنشودة، والنصّ ينتمي إلى المجموعة الشعرية الثانية، الصّادرة للشاعر عن وزارة الثقافة بدمشق، عام 2006م، بعنوان (شعرائيل). وهو يجسّد تجربةً فنيّة ناضجة، لها طابع جمالي خاصّ، يتمثّل في الجمع الواعي بين مساحات متوازية، من الإيحاء والمباشرة، والتقرير والتصوير، والذاتية والموضوعية، والغنائية والدّراميّة، والتصريح والتّرميز، بأسلوب ينمّ على ضلاعة في تطويع اللغة، وترويض خيلها، واستثمار طاقاتها.

* جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية.

Between the "Alter Ego" and the "Objective Correlative"; "Al- Ghufran" Poem by Tammam Al Tallawi as a Sample

Dr. Majd Rizq[**]

Abstract

This paper aims at drawing a line between the concepts of the "alter ego" and "objective correlative", based on the analysis of one of the modern Arabic poems. This aim includes, within the context of analysis, questioning one aspect of the theoretical bases which have been continuously repeated by many researchers who tended to lay their foundations, such as considering the "alter ego" a foreign technique that has not been introduced to the structure of the Arabic poem until recently, and considering some aspects of employing the alter ego like the partial using, the hegemony of the lyrical voice and the rivalry of the poet's voice towards the persona's voice, etc. as being drawbacks in using this technique in the poem. It also aims at drawing a line between the concepts of the "alter ego" and "objective correlative" in accordance with the result of the analysis. The said text (Al- Ghufran) by poet Tammam Al Tallawi constitutes a practical entry that helps fulfilling the desired purpose. It belongs to the poet's second collection of poetry which was published by the Ministry of Culture in Damascus in 2006 under the title of "Sheaarael".

[**] Damascus University, Faculty of Arts and Humanities, Department of Arabic Language.

أوّلًا: "القناع" و"المعادل الموضوعي": في المصطلح والمفهوم.

يعدّ "القناع/alter ego" وسيلة فنية درامية، تعين الشاعر على إضاءة تجربته المعاصرة، وتمنح النصّ خصوبة عالية، وتوسّع من حقله العلاماتي، من خلال تقاطع الأصوات وتداخلها، وتعدّد مستوياتها، بين الماضي والحاضر، والذّاتي والموضوعي، الأمر الذي يجعل "القناع" رمزًا فنيًّا، يفتح –برمزيته– مجال التأويل أمام القارئ، شرط أن يكون مُحْكمًا، فمن الممكن (أن يرتقي كلّ قناع مُحكَم إلى مستوى الرمز وفاعليّته، لكنّ الرمز لا يتحوّل بالضرورة إلى قناع)[1]. وتقف وراء استخدام "القناع" عوامل شتّى: سياسية، واجتماعية، وفنية، وسواها. ويُعدّ العامل الفني أبرز هذه العوامل، لما يتيحه من إضفاء مسحة من الموضوعية على القصيدة الغنائية، فالشاعر، حين ينزع إلى الدرامية، يحاول أن يكون موضوعيًا، إذ يطرح مادته الشعرية خارج دائرة الانفعال الذّاتي الضّيق، ولذا استعار الشاعر المعاصر بعض تقانات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية، وفن القصة، وفن السينما، فشاعت هذه التقانات في بنية القصيدة الحديثة، كالحوار، وأسلوب القصّ، وتعدّد الأصوات، والمونولوج الداخلي، والمونتاج. وهنا يجب التنبّه على أنّ (القناع) لا يعني – من جهة – نفيًا صرفًا للذاتية أو الغنائية، فالقصيدة – بتعبير إليوت – (ليست شعرًا إذ لا تسودها عاطفة قوية)[2]، كما لا يعني، بالقابل، تبنّيًا صرفًا للموضوعية أو الدرامية، بالشكل الذي يؤدي إلى خفوت روح التوهّج العاطفي في النصّ، وإنما هو حصيلة تفاعل المعطيين؛ الغنائي والدرامي، في إطار أسلوبي (يستدعي إحاطة التشخيص الغنائي بتشخيص درامي خارجي موضوعي، يحول دون تحوّل القناع إلى شخصية غنائية مسطّحة، أو إلى قناع بلاغي هو أقرب ما يكون إلى بوق، ينطق كلمات تناسب الشاعر، ويظلّ هو محايدًا بالنسبة إليها)[3]، وأسلوب التشخيص هذا هو الذي (يؤكّد غنائية القناع ودراميّته، ذاتيّته وموضوعيّته، تعبيريّته وتصويريّته، حسّيته العينيّة ورمزيّته، وذلك في الوقت الذي يوحي فيه بارتباطه بالشاعر، وبالشخصية الأصلية، فيما هو يؤكّد عدم ارتباطه بهما)[4].

---

[1]– ثامر، فاضل: مدارات نقديّة في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1987، ص: 82.

[2]– ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1965، ص: 98 – 99.

[3]– بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 1999، ص: 44؛ وكندي، محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003، ص: 111.

[4]– بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 44.

(وقد انعطف استخدام القناع في القرن السادس عشر من التمثيل المباشر والصريح إلى الترميز العميق الكاشف لما وراء المعنى، وهذا المصطلح انتقل من الدراما (المسرح) إلى الشعر الدّرامي)[5]، إذ كانت الأقنعة (تُستخدم في الطقوس الدينية، والعروض المسرحية عند الإغريق وغيرهم ...، ولمّا تطورت الطقوس الدينية الإغريقية إلى الجنسين المعروفين؛ المأساة والملهاة، ظلّت الأقنعة تُستعمل حتى في الدراما الرومانية)[6]، ويذهب بعض الدارسين إلى أنّ (الحضارة المصرية القديمة عرفت القناع، في ممارساتها المسرحية الدينية قبل ظهور المسرح الإغريقي بوقت طويل)[7]. ويشير (إليوت/ Eliot) إلى أنّ (عزرا باوند/ Ezra Pound) كان أول من تبنّى مصطلح (القناع) للدلالة على شخصيات تاريخية عدّة يتحدّث هو من خلالها)[8]. ويذهب الدارسون إلى (أنّ الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي، لم يكن قفزة في الفراغ، وإنما كان من خلال التواصل والاطّلاع على الشعر الأوروبي، إذ نرى بعض الأدباء يميلون بين مدة وأخرى، إلى السرد القصصي الشعري، واستخدام الأسطورة، والشخصيات التراثية في النصف الثاني من القرن الماضي، وغدا الشاعر المعاصر يلجأ إلى استخدام الشخصيات التراثية، بصفتها معادلًا موضوعيًّا لتجربته الذاتية، متّخذًا منها قناعًا، يبثّ من خلاله خواطره وأفكاره، في شكل موضوعي درامي)[9]. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ تقانة القناع لا تنحصر بالشخصيات التاريخية أو الأسطورية، أو التراثية عمومًا، (فالشاعر الحديث يلجأ، أيضًا، إلى رموزه الشخصية في بعض تجاربه، ليوفّر على نفسه عناء مصارعة الرموز العامة، وملاحقة ماضيها له، وهو ما يسمّى بالقناع المخترع)[10]. ويتّكئ التعبير الدرامي بشكل رئيس على عنصر الصراع، فهو أساس الدراما ومحورها، وأيُّ عملٍ فنّي

---

[5]- العيد، يمنى: في القول الشعري، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2008م، ص: 400.

[6]- قيل بأن (تسيس اليوناني/القرن السادس قبل الميلاد) أول من ابتكر قناعًا حقيقيًا من الكتّان، لتأدية تمثيلياته البدائية، كما قيل بأنّ (فرينيخوس/القرن السادس والخامس قبل الميلاد) أول من استخدم أقنعة تمثّل وجوه شخصيات النساء التي تلعب في مسرحياته ويؤدّيها رجال)؛ للتوسع ينظر على سبيل المثال: حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1981م، ص: 182.

[7]- يذهب بعض العلماء إلى أنّ هوميروس – واضع الإلياذة والأوديسة– قد تأثر بالأدب المصري الفرعوني، فثمة تشابه عجيب بين قصة الأوديسة وإحدى قصص الأدب الفرعوني؛ للتوسع: صالح بك، مجيد: تاريخ المسرح عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002م، ص: 9–39.

[8]- في الشعر والشعراء، ت. س، إليوت، تر: محمد جديد، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991م، ص: 123.

[9]- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص: 216؛ وزايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1978م، ص: 24.

[10]- كندي، محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 233–234.

لا يتضمن صراعًا هو بعيد عن الدّراما، (والشعراء عبر استخدامهم للقناع كانوا يقتربون من القصيدة الدرامية، وهم بذلك ينقلون القصيدة من إيقاعها الغنائي البسيط إلى إيقاع درامي، يعتمد حركة النفس –صراع النفس– في مواجهتها لحركة الواقع)[11]. ويُذكر أنّ أوّل من أشار إلى القناع إشارة صريحة مصطلحًا أسلوبيًّا في الشعر العربي المعاصر كان "عبد الوهاب البياتي" في كتابه "تجربتي الشعرية"، الذي عرّف فيه القناع بقوله: (هو الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّدًا عن ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، يبتعد عن حدود الغنائيّة والرومانسية)[12]، وهو تعريف ينطوي – كما يعقّب د. خليل الموسى – على مغالطات عدّة، أبرزها أنّ استخدام القناع لا يجرّد الشاعر من ذاتيّته، بل يخفّف منها، فهو على الأقلّ لا يزال يتحدث بضمير المفرد المتكلّم[13].

وينسحب حديث "القناع" –عند جمٍّ من الدارسين– على "المعادل الموضوعي/objective correlative"*، الذي خالف من خلاله (إليوت) الفهم السائد للشعر، بأنّه (تعبير عن العاطفة، إلى اعتباره هروبًا من العاطفة بتحويلها إلى فنّ، أي جعل ما هو ذاتي موضوعيًّا)[14]. وهذا المصطلح – الذي عُرف مع (ت. س. إليوت/ T. S. Eliot) الشاعر الناقد –يشير في جوهره– رغم الغموض الذي اكتنفه على مستوى التنظير والتوظيف – إلى أنّ (الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة فنّية، هي العثور على (معادل موضوعي)، أي العثور على مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الأحداث، تكون هي الصيغة الفنّية، التي توضع فيها تلك العاطفة، حتّى إذا أُعطيَت (عُرضَت) الوقائع الخارجية، التي لا بدّ أن تنتهي خلال التجربة الحسية، استُثيرت العاطفة للتوّ)[15]، فطبيعة الشعر تتكوّن من تفاعل الذات والموضوع، فالذّات منبع الفكر والعاطفة، والموضوع منبع الأحداث والأشياء، والشاعر المبدع يعرف كيف يتّخذ لعناصر ذاته العاطفية والفكرية معادلًا من عناصر الأحداث والأشياء. ويرى إليوت

---

[11]– علي، عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، آداب المستنصرية، العراق، العدد(7)، 1983، ص: 172.

[12]– البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص: 39–41.

[13]– الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، مرجع سابق، ص: 213–214.

* المرجع المعتمد للحديث عن المعادل الموضوعي كتاب (إليوت الشاعر الناقد) لماتيسن، وهو ناقد أمريكي معروف، توفي عام 1950، عمل أستاذًا للتاريخ والأدب في جامعة هارفرد، ألّف كتابًا عن مجمل أعمال إليوت، وهو المرخّص له بترجمة أعمال إليوت الكاملة.

[14]– ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، مرجع سابق، ص: 133.

[15]– ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، مرجع سابق، ص: 133.

أنّ (الشعر الخالد إنما هو دومًا تصوير للفكر والشعور، بتقرير الأحداث في العمل الإنساني، أو الأشياء في العالم الخارجي)[16]، وتتفق هذه الوجهة مع تحديد (عزرا باوند/Ezra Pound) لطبيعة الصورة، بوصفها (مركّبًا ناشئًا من فكر وعاطفة، في لحظة زمنية)[17]، على غرار ما يذهب إليه (جان كوهين) في معرض حديثه عن نزاع الوظيفة – المعنى، من أنّ خرق قانون المطابقة أساس توليد الإيجابية الإيحائية[18]. وهو ما يعدّه (ماتيسن) أنه يتّجه وجهة المعادل الموضوعي، بيد أنّ (باوند)، برأيه، (قصّر عن تعريف التفصيلات، وظلّ من نصيب إليوت أن يبلغ بهذه المكتشفات التقنيّة حدّ الإثمار، وذلك حين يضعها جميعًا لبناتٍ في كيان معماري جميل)[19]، يتّسم بالوحدة والكثافة، كيان تعمد فيه الذاكرة إلى (التقاط حوادث ومشاعر قديمة، أو تجارب ماضية، وتجعلها –باستدعاء معادلاتها– جديدة في الأذهان، فتبدو وكأنها جزء من الحاضر)[20].

ويمكن، من خلال هذا العرض الموجز، أن نقف عند نقاط التقاء شتّى بين المصطلحين؛ فكلاهما يشكّل في القصيدة رمزًا عامًّا، يقوم على تشخيص موضوعي للذّات، أو جعل ما هو ذاتي موضوعيًّا، من خلال استثمار مختلف الخصائص المميزة للتجربة الشعرية، ونحن ، في هذا الرمز العام، أمام بديل فنّي لصورة ، لا يفصح عنها الشاعر مباشرة، وكلاهما تقنية فنّية، تتعدّد أشكال حضورها تبعًا لآليّة توظيفها، بين البساطة، والتعقيد أو التركيب؛ فحينًا نكون إزاء مجموعة من المواقف أو الرموز البسيطة، تتسلسل وتتكاثف لتشكّل بديلًا فنّيًا، وحينًا آخر تستوقفنا رموز معقّدة، ومواقف مركّبة، مرتبطة بمواقف ورموز مضمَّنة داخل الصورة أو الرمز العام، فضلًا عن أنّ كلتا التقانتين – بانفتاحهما على الماضي والحاضر، والذاتي والموضوعي، والغنائي والدرامي، تفسح للقارئ مجالات شتّى للتأويل، وتغدو القصيدة قابلة لقراءات وتأويلات لا نهائية.

وحقًّا تكاد القواسم المشتركة بين المصطلحين تلغي –لاتساعها وشمولها– الحدود المائزة بينهما، وما كانت هذه الحدود لتُستبَان، نظريًّا، لو لم يكشف النظر المتأنّي في النصوص الشعرية عن بعض أوجه الاختلاف والافتراق، التي نراها تتمثّل –بخطوة مسبقة– في أنّ (المعادل الموضوعي) أشمل وأخصب من تقنية (القناع)، بوصفه تقنية تشخيصيّة خارجية، تشمل ما هو ذاتي، وما هو موضوعي في آن، بمعنى أنّه لا يقف

[16]– ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، م. ن، ص: 132.
[17]– ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، م. ن، ص: 137.
[18]– كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص: 202، وما بعد.
[19]– ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، مرجع سابق، ص: 137.
[20]– ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، م. ن، ص: 137.

"شأن القناع" عند حدود التشخيص الموضوعي للذات المتكلّمة وحسب، وإنما يتّسع ليشخّص ما هو موضوعي بموضوعي آخر، أما القناع فلا يجاوز – كما قلنا– حدود التشخيص الموضوعي للذات المتكلّمة. وبذا يكون كلّ قناع معادلًا موضوعيًا، بيد أنه ليس بالضرورة أن يكون كلّ معادل موضوعي قناعًا.

وتقودنا قراءة النصّ المعتمد إلى الوقوف عند إشكالية أخرى ذات صلة، تتعلّق بما عُدَّ (مساوئ) في استخدام تقنية القناع، الأمر الذي يستدعي النظر والمساءلة، كالاستخدام الجزئي، وهيمنة الصوت الغنائي، ومزاحمة صوت الشاعر صوتَ القناع، وسواها، ويستحضر، بقوّة، في الوقت ذاته، آليّة توظيف هذه التقنية عند شعرائنا القدامى، كالمتلمّس الضّبعي، والمسيّب بن علس، وسواهما، بوعي أو بلا وعي منهم.

وفي ضوء ما سبق كلّه نجد أنفسنا أمام تساؤلات إشكالية، يستدعي بعضها بعضًا، تتمثّل في:

1– ما حدود التقاء تقانتَي القناع والمعادل الموضوعي، وافتراقهما، في الشعر، من حيث التوظيف؟

2– هل يقتصر توظيف القناع على حدود ما نظّر له بعض الدارسين، وحذّروا من مساوئه، أم يمكن النظر إليه على أنّه بنية مفتوحة متحوّلة، تتعدّد أشكال حضورها وآليات توظيفها، تبعًا لطبيعة التجربة الشعرية وخصوصيتها، ما يفترض إعادة النظر في مدى صحّة الحديث عن مساوئ استخدام القناع؟

3– هل للشعر الحديث أن يستثمر في معطيات هاتين التقانتين في شعرنا القديم والبناء عليها، وإن كان توظيفها لدى الشعراء القدامى لا واعيًا، وفي حدود معينة؟

سعى البحث إلى ترسُّم خطا الإجابة عن هذه التساؤلات، بناءً على مقاربةٍ تحليليّةٍ للنصّ المعتمد للتلّاوي.

ثانيًا: "القناع" و"المعادل الموضوعي" – نصّ "الغفران" للتلّاوي نموذجًا:

بين يديّ النصّ:

يصوّر النصّ موقفًا دراميًا قاسيًا، يولّده ويغذّيه تناقضٌ ظاهر بين الشاعر والمحبوبة من طرف، والشاعر والحوذيّ من طرفٍ آخر، وتشتبك في هذا الموقف وتختلط وتتناقض مشاعر شتّى. وتبدو عناصر كثيرة في هذا النصّ صالحة لحمل دلالات رمزيّة خصبة: (السّوط . الفرس . الصهيل . القمصان الشّفافة البيضاء . الأندلس . ليلى . الأصداف والمرجان...)، وهي رموز صغيرة متوهّجة، تغذّي رمزين كبيرين، وتزيدهما فتنةً وإشراقًا، هما: رمز "الحوذيّ"، ورمز "الأنثى". وهما طرفان صامتان دومًا، إزاء صوت الشاعر، الناطق الوحيد في النص.

يبدأ النص بخطاب مباشر، يوجّهه الشاعر إلى الحوذيّ، يأمره فيه بالرحيل والابتعاد عن " أنثاه " الخؤون، التي آلمت خيانتها قلبه، دون أن تؤتي مقابلة خيانتها بالمثل شيئًا، سوى المزيد من الألم والانقسام والحسرة. ويأتي تكرار هذا الخطاب الآمر (سدّد سياطك وابتعد/سدّد أيّها الحوذيّ سوطك/سدّد السّوط القوي) تجسيدًا لرغبةٍ واعية ملحّة في الاستعجال والابتعاد، وهي رغبة أشبه بقرار يريد له الشاعر أن يكون عقليًّا خالصًا صافيًا من شوائب العاطفة، التي ربما تُضعفه وتجنح به إلى العدول، أو التراجع، عمّا همّ به وعقد عليه، فهذا القرار الواعي يبدو –عند التدقيق– أقرب إلى ردّة الفعل منه إلى التأمّل والتفكّر. وحقًّا يبدو موقف الشاعر في النصّ –كموقف الحوذيّ– مبلبلًا موزّعًا بين عاطفة، تنزع به إلى استدعاء الأنثى والاسترسال في الحديث عنها، وما يحثّه عليه العقل ويدفعه إليه دفعًا، وما إن يقطع الشاعر في رحيله شوطًا حتّى يعاوده –شأن حوذيّه– ضرام الشوق والحنين وقّادًا، لينحسر على إثرها صوت العقل، ويكتشف أنّ فراق المحبوبة وهم بعيد المنال، وأنّ رحيله عنها ضلالٌ وتخليط لا جدوى منهما.

وإذًا تلوح في النصّ ثلاثة أطرافٍ رئيسة: المحبوبة، والشاعر، والحوذيّ. ويدور الموقف الدّرامي بين هذه الأطراف مجتمعةً، وعَمَدَ الباحث إلى تحليل النصّ باتّخاذ هذه الأطراف الثلاثة مفاصل رئيسة، يتناول كلًّا منها على حدة، ابتغاءً للدّقة، وإيضاحًا للمعنى المضمر خلف حجاب اللغة، فاللغة (في النصّ الأدبي غلاف سميك جدًّا، وهي بغموضها وخروجها عن معدنها، تترك وقعًا أسمى عند المتلقي، لجهده ومشقّته في محاولة فكّ ألغام النص)[21]. وأودّ بدايةً، قبل الشروع في التحليل، أن أثبت النصّ بين يدي القارئ . وهو نصّ طويل .، مقسّمًا إياهُ . وفق ما افترضته القراءة الفاحصة . إلى وحداتٍ خمس، بما يعيننا على الولوج في النصّ، واستقصاء أثره.

النصّ:

(الغفران)[22]

سدّد سياطكَ وابتعدْ وحدة (1)
هيّا ابتعد بي وليكن هذا الصّهيلُ هو الأشدّ،
اترك لها قلبي المعلّق مثل رأس الوعلِ فوق جدارِ
شهوتها،
ابتعدْ،

[21]– الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص: 63؛ جوف، فانسان: الأدب عند رولان بارت، تر: عبد الرحمن بو علي، ط1، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004م، ص: 41.
[22]– التلاوي، تمام: شعرائيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006م، ص: 40 وما بعد.

أخشى أراها الآن عابرةً بمعطفها –أمام هزائمي–
وحذائِها العالي وقفّازَيّ يديها الصوفِ.
****

وحدة (2)

لم أترك لها مفتاح بيتي تحتَ مدعسةِ الصّباح
كما تعوّدنا،
ولم أقضِ انتظاري نائمًا كي أستفيقَ على خُطاها في المَمّر،
بل انحنيتُ بكلِّ ما أوتيتُ من ضعفٍ أمام خيانةٍ تختالُ
مثل أميرةٍ تختالُ، ثمّ خرجتُ محفوفًا بسخريةِ الحرسْ.
لم أعتقد . وأنا المحاصرُ بالعذوبةِ . أنّ ضربتَها
ستحصدُ كلَّ .. كلَّ سنابلي، وعلى رحى الأنثى ستُطحنُ
وردتي، في برهةِ الحبِّ التي تكفي لأقطفَ قبْلةً من غصْنِ
قسوتِها، وأذرفَ آخر الكلماتِ عند البابِ..
****

وحدة (3)

سدّد أيّها الحوذيّ سوطَكَ، وليكن هذا الصهيلُ هو الأشدّ
هو الأشدّ. ولا تفكّر بالحقائبِ أنْ تركناها هنالكَ بل بما
نحتاجُ من هذي الرياح،
ودَعْ هناكَ المنزلَ المهجورَ –قلبي– حولَهُ تعوي ذئابُ
العاشقاتِ وفيه تصطفقُ الشبابيكُ . القصائدُ ..
سدّد السّوطَ القويّ تزمجر العضلاتُ في فخذِ الفرسْ
وتُعضَّ أعناقَ المسافةِ.
لم أكن يا حبرُ إلّا عابرًا كالعابرين على محطةِ صدرها،
إذن انتشلْني من عناقٍ ليس يومضُ فيه إلّا نصلُها
في خصر ذاكرتي. ولا تندمْ على قمصانها الشّفافةِ
البيضاء واتركها معلّقةً بأعلى مِشجَبِ النسّيان..
ما بك أيّها الحوذيُّ؟ هل تبكي؟ وهل تمضي بنا أم أنتَ
بي تمضي؟
حذار من التلفّتِ للوراءِ حذار من شركِ الحنين، ومن
مناديل الصبايا
لا ملحَ في دمعاتهنّ، ولا حنينَ بهنَّ إلّا للمزيدِ وللمزيدِ
من الضحايا..
قلتُ: امضِ بي برًّا و برًّا.

لا تصدّقْني إذا ما قلتُ: كان البحر محبرتي،
فأرجعني إلى حوريّةٍ خلفي تلوّحُ
يا صديقي إنّ في شَفَتَيَّ من قبلاتها مِلحًا، وفي
صدري طحالبَ يا صديقي،
فابتعدْ.
وَلَدُ الخيانةِ والخطيئةِ والأثيمُ أنا.. أنا
لم أعرف امرأةً عشقتُ ولم أخنْها
لم أغنِّ قصيدةً من أجلِ واحدةٍ فقط
ما عانقتني مرّةً بعد الغيابِ ولم تَشُمَّ على قميص رؤايَ
رائحةَ الغريمةِ،
ما دخلتُ السوقَ بامرأةٍ تطوّقُها يدي اليُمنى ولم أخرجْ
بأخرى في شِمالي.
.. هكذا يا صاحبي، أنا هكذا أصبحتُ منذ رأيتُها في
تختهِ موجًا من الشّهواتِ والصّخبِ الحرامْ.
صبّتْ على النّهدين ماءَ الياسمين، ودلّكتْ فخذًا بزيتِ
الأقحوانِ وآخر اعتصرت عليه البيلسانَ.
****

وحدة (4)

هي الجميلةُ أختُ هذا البحرِ
والأنثى التي جُنّت بها الأمواجُ.
لمّا أنجبتها أمّها ذبحوا بساحةِ بيتها سبعينَ كبشًا
واستمرّ الرّقصُ عيدًا كاملًا.
كبِرتْ على عنبِ الكرومِ، ولوّحتها الشمسُ حتى
جسمُها أضحى مناجمَ للذّهبْ.
سلطانةً تمشي، وقد حملَتْ طِباع المُلْكِ إرثًا
عن سلالتها
إذا التفتتْ تفتّحتِ الزنابقُ حول لفتتها
وإن هَمسَتْ (تطيرُ)[23] حمائمُ الدّنيا
ووقتَ تشيرُ تكتملُ الأهلّةُ في أصابعها
وحيث تسيرُ تنتشرُ البراعمُ حول خطوتها

[23]- الصّواب: تطِرْ.

ولولا أنها ابتسمت لما عُرفتْ على الأرض الأغاني
وجهُها: عدنا لأندلسٍ،
وما قصدوا بليلى في المدائح غيرَ شامةِ خدِّها.
عُشّاقُها رفعوا أغانيهمُ بيارقَ في سواحِلِها،
فلمّا قرّبتهمْ من قرنفلها المكدّسِ تحتَ سُرّتها، سكارى
نكسّوا دمهمُ وبيرقهُم سكارى
واستردّوا كلَّ ما فقدوا من الدنيا سُكارى
استخرجوا الأصداف والمرجان من دمها سُكارى
هكذا وصلوا
سُكارى
واستغاثوا بعدما وصلوا
رأيناهم
سُكارى
هكذا ماتوا
وقد ماتوا وما كانوا
سُكارى..

****

وحدة (5)

هل تبكي؟
لماذا أنت تبكي؟
قفْ قليلًا واسترحْ.
لم تقصِد الكلماتُ تشرخُ جرّةَ الذكرى فيقطرُ من
معانيها الحنين، ولم أشأْ أن أستجرّ الثور نحو خناجري
بملاءتي الحمراءَ مزهوًّا أمام الهاتفين بما أرقْتُ من البلاغةِ فوق
ساحاتِ الألمْ.
لكّن قصدي كان أن نسلو الطّريقَ، وأن أقصّرَ
عُمرَ حُزني.
كان قصدي أستشيرَ بياضَ حكمتكَ الرّزينَ لكي يصير
سوادُكَ المنثالُ من قلمِ الحكاية شاهدًا بين السطور على خيانةِ
من حببْتُ.
.. أراكَ قد تعبَتْ ذراعُكَ أيها المغلوبُ
واهترأت سياطكَ.

كلّما ازددْنا ابتعادًا (كلّما)[24] جَنَحَتْ بنا فرسُ الحنينِ
إلى الحنين.
أردتَ أن ننسى بهذا موجةً خانَتْ رمالكَ، ما نسيتَ
سوى خيانتها.
أتبكي؟
ثم تغفر؟
ثم تنسى؟
قف إذًا.
قف.
قف لنرجع من ضياع نشيدنا،
يا أيها الحوذي.. قف.

1".) صوت الشّاعر/الذّات السّافرة: يعمد الشاعر بأسلوب (القفز) في الوحدة الأولى إلى بناء الحدث، بشكل مخالف للترتيب المنطقي المتسلسل، مبتدئًا بعرض النتيجة المتمثّلة في إبرام قرار الرحيل والشروع به (سدّد سياطكَ وابتعد..)، وهي خلاصة غير نهائية، تؤدّي نوعًا من تسريع الحدث، بحيث يتحوّل إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، بيد أنّ الشاعر لا يعمد إلى حذف الحدث الذي أدّى به إلى تبنّي فعل الرّحيل، بل يعمد – بقدرٍ من الاختصار، من خلال تقنية الاستذكار . إلى الإفصاح عن هذا الحدث، أو السبب الكامن وراء تبنيه فعل الرحيل في نهاية الوحدة الثالثة: (هكذا يا صاحبي، أنا هكذا أصبحتُ منذ رأيتُها في تختـه موجًا من الشّهواتِ والصّخبِ الحرام...)، وإذن يكشف صوت الشاعر عن علّة رحيله، إنها خيانة المحبوبة لهُ، الأمر الذي دفع به إلى أن يعيش صراعًا نفسيًّا قاسيًا، بين صوت العقل وصوت العاطفة، وهو صراع يمتّد على مساحة النصّ كاملةً، دون أن يُحسَم لصالحِ طرفٍ بعينه، حتى نهاية النصّ، التي تجسّد انحسار صوت العقل وانقياده لمشيئة العاطفة، بالعودة، أو العدول، عن إكمال الرحلة: (قفْ لنرجعَ من ضياع نشيدنا/يا أيّها الحوذيّ قفْ). وحقًّا يبدو موقف الشاعر مبلبلًا على امتداد النصّ، أو قل: إنّه يعيش تنازعًا بين هجران المحبوبة، والعودة إليها، أو بين ماضٍ جميل ترمز له هذه الأنثى، ومستقبلٍ يسعى الشاعر إلى رسم ملامحه الجديدة، بعيدًا عن ظلال الماضي ومؤثّراته. وتبدو الرحلة في هذا السّياق رمزًا للانتقال بين حالين أو زمنين، أو رمزًا للسّعي إلى التحرّر والانسلاخ من صورة الماضي،

[24]– الصواب حذفُها، لأنها لا تُكرّر في الجواب، ويجوز هنا أن تعرب توكيدًا لفظيًا.

بما فيها صورة ذاته التي كان عليها (ودعْ هناك المنزل المهجور . قلبي . حوله تعوي ذئاب العاشقات وفيهِ تصطفقُ الشبابيك . القصائد ../إذن انتشلني من عناقٍ ../حذارِ من التلفّتِ للوراء، حذار من شرك الحنين). وتجسّد وحدات النص الخمس حالة التبلبل والانقسام، التي يعيشها الشاعر بين هاتين الحالتين، أو هذين الزمنين، فكلّما شرع صوت العقل يعلو ممثّلًا بخطاب الحوذيّ انحرف الشاعر عن سياقه إلى سياق العاطفة والاستذكار الخاص بالمحبوبة، على نحو ما يتضّح في الوحدة الثانية والرّابعة، بل إنّ سياق العاطفة، أو المحبوبة، يحوز معظم مساحة النصّ، أو قل بتعبير أدقّ: إنّ الضمير العائد على المحبوبة، يزاحم ضمير الشاعر ويطغى عليه، فهو من جهة، يُزاحم حضور الشاعر في وحدات النصّ كلّها، ومن جهة ثانية يتفرّد بالوحدة الرابعة كاملةً، وهي أطول وحدات النصّ، ويقتصر دور الشاعر فيها على الرواية والاستذكار والوصف. ولعلّ هذه الانحرافات المتكرّرة بين سياقي العقل والعاطفة – وإن بدت في ظاهرها انحرافات لا واعية – تشي بوعي عميق لدى الشاعر بأنّ سعيه إلى التحرّر من الماضي أو المحبوبة، لا فرق، يكاد يكون تخليطًا ولا جدوى، بل هو كذلك، فها هو ذا طيفها يرافقه رحلتَه: (وهل تمضي بنا أم أنت بي تمضي؟)، بل إنّه يفصح صراحةً، منذ الوحدة الأولى، عن خشيته من أن يتخطّف شبحها أدراج رحلته: (أخشى أراها الآن عابرةً بمعطفها . أمام هزائمي . وحذائها العالي وقُفازي يديها الصوف)، في إشارةٍ إلى جبروتها واستعلائها، وقدرتها على التأثير والتحكّم، وهذا اعترافٌ صريحٌ واعٍ، أيضًا، بعقم محاولته الفكاك منها، أو الفرار من حصارها، وهي التي أتت . بعذوبتها . على كلّ ما يمتلكّه وما يقوله: (لم أعتقد وأنا المحاصر بالعذوبةِ أن ضربتها ستحصد كلّ كلّ سنابلي.../ وأذرفَ آخر الكلمات عند الباب..)، بل إنّ وعيه هذا تعمّق أكثر عندما أدرك لا جدوى مقابلة الخيانة بالخيانة . وهو ما يشي به التفاتهُ مباشرةً من حديثه عن خيانة المحبوبة في نهاية الوحدة الثالثة، إلى الحديث عن مفاتن المحبوبة وسحرها على امتداد الوحدة الرابعة، فليست مقابلة الخيانة بالمثل كقوله: (لم أعرف امرأةً عشقت ولم أخنها../ ما دخلت السوق بامرأةٍ تطوّقها يدي اليمنى ولم أخرج بأخرى في شمالي..) سوى تعميقٍ لجرحه النازف، وتكريس لبلبلته وانقسامه، وكأن هذا الالتفات، أو الانزياح الأسلوبي، الذي عمد إليه في النص قد أضمر ما أفصح عنه سلفهُ المتنبي

قد استشفيتَ من داءٍ بداءٍ وأقتلُ ما أعلّكَ ما شفاكا[25]

[25]– ديوان المتنبي: أحمد بن الحسين، شرحه: عبد الرحمن البرقوقي، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ص: 129.

وإذًا –وبصورة تمهيدية غير منجزة– تمثّل المحبوبة في النص الجانب العاطفي في نفس الشاعر، أو صورة الماضي الجميل، الذي توهّم أنه يعيشه بسلامٍ وجمال وطمأنينة، بينما يمثّل خطاب الحوذيّ الجانب العقلي لديه، أو صورة الذات التي يريدها ويسعى إليها، في زمنها الحاضر والمستقبل، كما تمثّل رحلة الشاعر، التي بتنا نسمع صوته على امتدادها، محاولةً جاهدةً للهروب من الماضي، أو من المحبوبة، أو من الذات العاطفية، والانسلاخ عنه والتحرّر منه: (لكن قصدي كان أن نسلو الطريق، وأن أقصّر عمر حزني).

2"ـ) الحوذيّ قناعًا/ الذّات المقنّعة: تشكّل صورة الحوذيّ، بلوازمها: (الفرس) و(السّوط)، في النصّ، صورة مركّبة، يمثّل فيها الحوذيّ طرفًا صامتًا، فليس يسمع فيها سوى صوت صهيل الفرس المتألمة من لسع السّوط: (سدّد أيّها الحوذيّ سوطك، وليكن هذا الصّهيل هو الأشدّ). وخطاب الحوذيّ ومرادفاته شائع مألوف في الشعر العربي قديمه وجديده، فمن جديده – على سبيل الاستئناس – ما يقوله، مثالًا، محمد عمران في قصيدته (أشعار في عيد ميلادها):

لماذا مركبات العمر تأخذنا ولا ترجع!؟
كأنّ خيولها السّوداء في قلبي
تخبُّ، أرى حوافرها
تمزّق أضلعي، وكأنني أسمع
صهيل جيادها المجنون
يأكل فرحة الدّربِ
فيا حوذيّ، يا حوذيّ، لا تُسرعْ!![26]

ومن ذلك أيضًا ما نجده لدى الشاعر البحريني قاسم حداد في قصيدة له بعنوان (الحوذيّ):

أيها الحوذيّ هل تمشي على مهلٍ لكي تنسى
وتمشي كي تؤرّخ للدقائق وهي تحتزّ الوريد القرمزيّ بشهوة السكّين
هل تمشي على مهلٍ بلا وجلٍ لكي تعطي المقابر فسحةً للدفن
يا جبّانةً لا تحتويني راكضًا بين البقايا
إنّ لي في سيّد العربات ثاراتٍ سأحملها على كتف الدروب
قلت: يا جبّانة البحر الفسيحة هيّئي سعةً لقنّاصين
يزدردون في مهلٍ نخيل البيت.[27]

[26]– عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000م، ص: 103.
[27]– حدّاد، قاسم: يمشي مخفورًا بالوعول، ط1، د. ن، البحرين، 1986م، ص: 25–26.

ومن مرادفاته في القديم ما نقرأه، مثالًا، في شعر ماني الموسوس (محمد بن القاسم):

يـا حـادي العـيس عـرّج كـي أودّعهـا يـا حـادي العيس فـي ترحالك الأجلُ[28]

ناهيك عن شيوعه في الشعر الصّوفي، (ابن الفارض مثالًا)، على اختلافٍ بين الشعراء في الرؤية والتوظيف. ويبدو الحوذيّ في نصّ التلاوي، ظاهرًا، طرفًا سلبيًا غير فاعل، يلوذ بالصمت، ممتثّلًا لأمر الشاعر بالرّحيل، فما من دورٍ مؤثّرٍ يؤديه سوى نقل الشاعر والابتعاد به إلى حيث يريد، على نحوٍ يذكّرنا برحلة الشاعر الجاهلي على ناقته، التي كانت تمثّل له وسيلةً لإمضاء الهموم وتسليتها. ولكن القراءة المتأنية للنصّ تضعنا أمام تساؤلات عدّة، فإذا كان هذا الحوذيّ لا علاقة له بمأزق الشاعر، ولا شأن له به، فلماذا يبكي إذن؟ (ما بك أيّها الحوذيّ؟ هل تبكي؟)، ولماذا يستنهضُ الشاعر همّة الحوذيّ، ويحثّه على أن يكون قويًا؟ (كن قويًا أيّها الحوذيّ هل تبكي؟ لماذا أنت تبكي؟ قف قليلًا واسترح)، ولماذا، ثالثةً، يحذرّه من التلفّت للوراء ومن شرك الحنين، والأولى أن يوجّه الشاعر هذا التحذير لنفسه (حذارِ من التلفّت للوراء، حذارِ من شرك الحنين ومن مناديل الصبايا)؟ وهل من قبيل المنطق –إذا كان الحوذيّ لا يعنيه الأمر– أن يمتثل الشاعر لرغبته المضمرة في العدول عن استكمال الرحلة، ويقفل عائدًا أدراجه من حيث أتى (قف لنرجع من ضياع نشيدنا، يا أيّها الحوذيّ قف)؟ إنّ هذه التساؤلات جديرة بالوقوف عندها، وأحسب أن الإجابة عنها تفترض التريّث والتأمّل في هوية هذا الحوذي، وتعرّف ماهية علاقته بالحدث الذي يخصّ الشاعر، وفي هذا السياق ينجلي النصّ عن مجموعة من الإشارات والقرائن اللغوية، التي تعيننا على ما نحن بصدده، فها هو ذا الشاعر يلبس حوذيّه رداء الحنين والذكريات، أو يشاطره إياه (لم تقصد الكلمات تشرخ جرّة الذكرى فيقطر من معانيها الحنين..)، وها هو ذا ، ثانيةً، يضمّ صوته إلى صوته في أمر هذا الـ (حنين)، فإذا نحن أمام التحام على المستويين المعنوي واللغوي (كلما ازددنا ابتعادًا كلما جنحت بنا فرس الحنين إلى الحنين)، في إشارةٍ إلى وحدة الحال والمصير المشترك، وها هو ذا، ثالثةً، يوغل في الاقتراب والكشف والإفصاح عن هويّة هذا الحوذيّ، فيسند إلى ضميره المفرد أفعالًا ثلاثة، لطالما خصّت الشاعر وحده سابقًا: نسيان المحبوبة، وخيانة المحبوبة له، ونسيان الخيانة (أردتَ أن تنسى بهذا موجةً خانت رمالك، ما نسيتَ سوى خيانتها)، ويُتبِع هذه الأفعال فعلًا يشكّل ركيزة مفتاحيّة في

[28]– المصري، محمد بن القاسم: ديوان ماني الموسوس، جمع وتحقيق: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص: 85.

الخلاصة أو النتيجة النهائيّة، التي انتهى إليها مسار الحدث في النصّ، هو (الغفران): (أتغفر؟ ثم تنسى؟)، وهي، بالمجمل، أفعال تقع على الحوذي والشاعر في آنٍ معًا، يشي بذلك تكرار التحام الضمائر كلما اقترب النصّ من نهايته (جنحت بنا فرس الحنين/قف لنرجع من ضياع نشيدنا). وبذا تتكشف هويّة الحوذيّ بجلاء ووضوح، إنّه قناعٌ مخترع، اتّخذه الشاعر لنفسه ليجسّد من خلاله –بأسلوب موضوعيّ– طبيعة الصّراع النفسي الذي يعيشه بين عقله وعاطفته، عساه يتخفّف من وطأة مشاعره الباهظة، عبر تجسيدها موضوعيًّا، بما يعينه على رؤيتها رؤية أوضح، وفهمها فهمًا أعمق، والنظر إليها بعين الحياد والموضوعية. بتعبيرٍ أدقّ: إنّ في كلٍّ من الشاعر والحوذيّ مقادير متوازية من العقل والعاطفة، فقد بدا صوت الشاعر حاملًا –على نحو ما بيّنا سابقًا– هذه المقادير المختلطة والمتوازية إلى حدٍّ ما، وهنا يبدو الحوذيّ، هو الآخر، حاملًا المعايير ذاتها، وإنّ الحوار الدائر بين الشاعر وحوذيه –على مستوى البنية السطحية– لم يكن في حقيقته سوى مونولوج داخلي، يحاور الشاعر فيه نفسه، بقطبيها المتصارعين (العقل والعاطفة)، ورُبّ سائلٍ يسأل: لماذا لم تنظر إلى صوت الشاعر على أنه رمز لصوت العقل، وإلى الحوذيّ على أنه رمزٌ لعاطفة الشاعر، وأنّ ما جرى بينهما من اختلاف –بحسب ما توحي به البنية الظاهرة– هو اختلاف في المواقف، وأنّ القرار بالعدول عن متابعة المسير والعودة، رمز لغلبة العاطفة على العقل واستسلام الشاعر لدواعي عاطفته المشبوبة؟ قلت: هذا تساؤلٌ مشروع يذكّرنا برمزيّة الناقة في بعض أشعار الشعراء الجاهليين كالمتلمس الضبعي، والمثقّب العبدي، وسواهما[29]، بوصفها –أي الناقة– قناعًا، أو معادلًا شعريًا، لعاطفة الشاعر، وهذا التساؤل ينمّ على توجّهٍ صحيح وتأويل مقبول للنص، يدلّ على غناه وتنوعه وثرائه في آنٍ معًا، وهذا القول يصحّ لو نظرنا إلى (الحوذيّ) بمعزل عن البعدين الآخرين (السوط) و(الفرس)، وأحسب أنّ من سداد الرؤية عدم إغفال دلالة كل من هذين البعدين، وأنّ الخلط والتشويش يتأتّيان من النظر إلى الحوذيّ، بوصفه طرفًا مفردًا، لا صورةً مركّبةً من الأبعاد الثلاثة التي أشرت إليها سابقًا (الحوذي والسوط والفرس)، فالقول لا يستقيم إذا سلّمنا بأنّ "الحوذيّ" صالح في النص لحمل دلالات رمزيّة، وأغفلنا، في الوقت ذاته، دلالة متممات الصورة (السوط والفرس)، وحقًّا يبدو الحديث ملتويًا مبتسرًا إذا ما اقتصر على الكشف عن الوظيفة الفنية للحوذيّ، دونًا عن البعدين الآخرين المذكورين، ففي قراءتهما واستكناه ملامحهما الرمزية استتمام للرؤية وسداد للتأويل. ودعونا –ابتغاءً لما نريد– أن نثبت هذه الشواهد النصيّة: (سدّد

[29]– للاستزادة: رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد(207)، 1996م، الفصل الأول (رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة)، ص: 179، وما بعد.

السوط القوي تزمجر العضلات في فخذ الفرس، وتعضَّ أعناق المسافة/سدّد أيّها الحوذيّ سوطك وليكن هذا الصهيل هو الأشدّ/كلما ازددنا ابتعادًا كلّما جنحت بنا فرس الحنين إلى الحنين)؛ ألست ترى معي أنّ هذا (السّوط) رمز لصوت العقل، الذي يتغيّا صاحبه من خلاله –أي الشاعر– أن يجلد به عاطفته أو قلبه (الفرس) حتى تنقاد طائعةً لمشيئته لا تلوي على شيء؟ لقد قرن لفظة (الفرس) بلفظة (الحنين) في قوله: (جنحت بنا فرس الحنين)، وجعلها منها بمنزلة المضاف نحويًا، فهما بمنزلة المعنى الواحد معنويًا، وإذن فهذه (الفرس) رمز لقلب الشاعر أو عاطفته، وهذا (السوط) الذي يلسع ظهرها ما هو إلّا رمز لجبروت العقل وطغيانه، عندما يمسّه مسٌّ من جنون، توسم به ردّة الفعل الهوجاء، حين تصدر عن ذاتٍ جريح، دون تفكّرٍ أو تأمّل أو تدبّر. هكذا كانت حال الشاعر في ما تعرّض له، فشرع يفرض، بالقوّة، على عاطفته (السوط القوي) منطقًا ثقيلًا عليها، عساها تتصبّر وتسلو، أو قل: عساها تغير طبيعتها وجوهرها، فتتصلّب (تزمجر العضلات في فخذ الفرس وتعضّ أعناق المسافة)، على حدّ تعبيره الجميل، ولكنّه –من حيث النتيجة– كان كمن يضع حملًا ثقيلًا على مطيّةٍ هزيل. وما هذا (الصهيل الأشدّ) سوى معادلٍ للألم الناجم عن جلد الذات، عساها تتحرّر من إسار العاطفة، بتعبير آخر: إنّ كلّاً من (الحوذيّ والفرس) معادل شعري لعاطفة الشاعر، وفي جلد الحوذيّ للفرس جلد للذّات بيديها، وإنّ (السوط) معادل لصوت العقل المحاصر بفيض العاطفة المشبوبة، كصاحبه (المحاصر بالعذوبة) على حدّ تعبيره، وقد بدت صورة الحوذيّ المركبة، بأبعادها الثلاثة، باصطراعها وتأزّمها، قناعًا فنيًّا لكينونة الذات الشاعرة التي تعيش اصطراعها المضطرم بين العقل والعاطفة. فقد شكلت صورة الحوذي تجسيدًا موضوعيًّا لشقاءٍ روحيٍّ، لم تفتأ تعيشه الذات الشاعرة وتكابده، فإذا نحن أمام لعبةٍ فنيّةٍ جميلةٍ ماكرة، وفي لفتةٍ أدقّ وأجمل راح الشاعر يلقي على قناعه (الحوذي) في النص ما لم يشأ –ظاهرًا– أن ينسبه إلى نفسه، أقصد: فعل الغفران، ونسيان خيانة المحبوبة، وفعل البكاء، في محاولةٍ تتغيّا إيهامنا بالحياد والموضوعية، فإذا نحن أمام طرفٍ يُزاحم . على صمته ظاهرًا . صوت الشاعر في البنية العميقة للنص، ويطغى عليه، ممّا زاد في فنية النص وجماليّته. فقد قارب الشاعر إلى حدّ بعيد تقنية القناع كما بدت في بعض أشعار الجاهليين، ممثّلةً بـ (الناقة)، وقد جاء توظيف هذه التقنية في قصيدته، بعيدًا عن استنساخ أثرها القديم، على جمال ذلك الأثر وفتنته، فقد استطاع الشاعر أن يزيد على هذا الأثر مقدارًا لا يخفى من الجدّة والجمال، ونجح في تخصيبه شكلًا ومضمونًا، وفي استثمار معطياته، بمنحى لا يخلو من الابتكار والتجديد، من خلال موازنته الواعية، في استحضار تجربته الذّاتية في النص الشعري، بين الذّاتي والموضوعي، في آنٍ معًا،

بالشكل الذي يبدو فيه كلا الحضورين، أي الذات السافرة، والذات المقنّعة، محافظًا –من جهة– على حدوده الخاصة سواء بسواء، لا تزيد فيها تجربة الشاعر عن تجربة القناع، ومستقلًا، في الوقت ذاته، عن الآخر، ينماز منه إلى حدٍّ بعيد، خلافًا لما نجده في توظيف تقنية القناع الكلّي، التي وجد فيها جمّ من الشعراء ضالتهم، للتخفيف من الطابع الغنائي، وتعزيز النزعة الدّرامية في نصوصهم. وهنا أودّ الوقوف عند بضعة تساؤلاتٍ أحسبها ذات أهميّة، لإعادة النظر في بعض ما استقرّ وشاع في أمر هذه التقانة:

1") هل بالضرورة أن تُوظَّف تقانة القناع في القصيدة توظيفًا كلّيًا من أولها إلى نهايتها حتى يكون ناجحًا؟ وهل يُعدّ كلّ تدخّل مباشر في شؤون القناع إخفاقًا؟[30]

2") هل بالضرورة أن يتجرّد الشاعر من ذاتيته في النص، لينجح في خلق وجود مستقلّ عن ذاته، والابتعاد عن حدود الغنائية والرومانسية؟[31] وهل تبدو إمكانية الجمع بين القناع والحضور المباشر، في النص الشعري، محاولة محكومًا عليها –بالضرورة– بالإخفاق مسبقًا؟

أقول: إنّ الأمر برمّته رهن بالموهبة والحساسية الشعرية والكفاية في تطويع الأدوات والتقانات المختلفة في النص الشعري، فنجاح القناع من عدمه – سواء كان جزئيًا أم كلّيًا –يتوقف– شأن التقانات الأخرى، كالجمع بين المباشرة والترميز، وسوى ذلك – على تماسك الرؤية ونضوجها، أولًا، ثمّ على كفاية الشاعر في تحويل هذه الرؤية إلى شكل، ثانيًا، وهو ما نحاول إثباته من تحليل النصّ الذي بين أيدينا.

3") الأنثى معادلًا موضوعيًّا: تبدو علاقة الشاعر بأنثاه من المألوف الشّائع، الذي ألفته الأسماع والأبصار، كما يوحي به ظاهر النصّ، فقد أحبّها وبادلها الهوى، وكان يرى في سحرها وفتنتها وجمالها، سحر أيامه وفتنة الماضي وبهاءه، أو قل: كانت تمثّل له جمال الحياة وعذوبتها، بل كانت باعثًا له على رؤية الحياة من هذا المنظور، بيد أنّ رسيسًا من الشّكّ، لم يفتأ يخامر قلبه وعقله في أنّ حبّه هذا قاصرٌ عن أن يضمن وفاءها وعفافها، وهو الذي ذهب به ضعف العاشق ورقّته كلَّ مذهب: (بل انحنيت بكل ما أوتيت من ضعفٍ أمام خيانةٍ تختال مثل أميرةٍ تختال ثمّ خرجتُ محفوفًا بسخرية الحرس/أنا هكذا أصبحت منذ رأيتها في تختهِ موجًا من الشهوات والصّخب الحرام..)، ولعلّه كان واعيًا لهذه الحقيقة، وهو الذي رأى عشّاقها يسّاقطون دونها منهزمين (عشّاقها رفعوا أغانيهم بيارق في سواحلها فلمّا قرّبتهم من قرنفلها المكدّس تحت سرّتها سكارى، نكسوا دمهم وبيرقهم سكارى). إنها امرأةٌ لعوب خؤون –على نحو ما يصورها الشاعر– مجرّدةٌ –كباقي النساء–

[30]– ينظر في هذا الرأي مثالًا: الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، مرجع سابق، ص: 229–231؛ والموسى، خليل: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2010م، ص: 110.

[31]– ينظر مثالًا: البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، مرجع سابق، ص: 39–40.

من رقّة العاطفة وصدق الهوى، فلذّتهن الوحيدة تكمن في تكديس الضّحايا من العاشقين دونهنّ (لا ملح في دمعاتهنّ، ولا حنين بهنّ إلا للمزيد وللمزيد من الضحايا)، وعلى سنن هذه الأنثى في خيانتها وغدرها وتفلّتها، يعلن الشاعر موقفه، فليكن الجزاء خيانةً بالمثل، عساه يسلو بعض حزنه، ويستشفي من دائها المرير (لم أعرف امرأةً عشقتُ ولم أخنها/لم أغنّ قصيدة من أجل واحدةٍ فقط/ما عانقتني مرة بعد الغياب ولم تشمّ على قميص رؤاي رائحة الغريمة..)، ولكن دون جدوى، فها هو ذا يعلن استسلامه في نهاية المطاف، ويعي أنّ ما يفعله ضياعٌ، وأنّ الخيانة التي بادلها بها، لم تخففّ من ألم جرحه النازف، بل زادته نزفًا واضطرامًا (قف لنرجع من ضياع نشيدنا..). وربّ قائلٍ يقول: هل تستحقّ امرأةٌ خؤون هذا العناء كلّه؟ وهل هي جديرةٌ بأن يقال فيها هذا القول كلّه؟ يا لها من مفارقة ساخرة أن يعلق المرء بمن لا يصفيه الودّ والوفاء! إنه تعلّقُ أقرب إلى السّفه منه إلى النّبل، على نحو قول (الأعشى): أرى سفهًا بالمرء تعليق لبّه/بغانيةٍ خودٍ متى تدنُ تبعدِ[32]

وهذه المفارقة تدفعنا إلى السؤال عن هويّة هذه الأنثى، التي شرعت تتخطّف القصيدة أصلًا وفرعًا حتى كادت تذهب بها منفردةً، يزيد هذه المفارقة حدّةً أنّ الشاعر، في موضع آخر من القصيدة، يستحضر – في سياق مضادّ – كلّ ما يمكن أن تتسم به امرأةٌ من جمال وطهر ونُبل، فكأننا أمام أنثى أسطورية، تعلو مستوى البشر؛ فهي أخت البحر، ولها من القدرة أن تبعث في الأمواج روح الجنون، وهي التي ذبح في ساح بيتها، حين أنجِبَت، سبعين كبشًا، واستمر الرقص عيدًا كاملًا، وكأنها مناسبة دينيّة تؤدّى فيها الطقوس وتقدّم القرابين، وهي التي وقت تشير تكتمل الأهلّة، وحين تهمس تطير حمائم الدنيا.. و..، و..، على نحو ما يستطرد الشاعر في استقصائه ووصفه في الوحدة الرّابعة، التي صفتْ لسياق هذه الأنثى..! وحقًّا هل خطر ببالنا أنّ الأمر أعقد وأهم من علاقة حب أو صداقة متقلّبة؟ وأنه يرتدّ إلى قضية أو مشكلة تقع في صميم الوجود نفسه؟ إنّ في النص من القرائن اللغوية ما يرشح لرمزية هذه الأنثى ويوسّع من فضائها الدّلالي، فوجهها يذكّرنا بزمن الأندلس الجميل (وجهها: عدنا لأندلسٍ)، ولطالما اقترن الحديث عن الأندلس بجمال الأنثى، على نحو ما درج عليه بعض الشعراء، كنزار قباني، وعمر أبي ريشة، وسواهما. وشامة خدّها – بتعبيره – تعادل جمال (ليلى) الرّمز ذي الفضاء الدلالي المفتوح، في الشعر العربي عامة، والشعر الصوفي على وجه الخصوص. وها هم أولاء عشاقها ينكسون دماءهم وبيارقهم أمامها سكارى (عشّاقها...

[32]– ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، قدّم له وشرحه: محمد أحمد قاسم، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، 1994، ص: 94.

نكّسوا دمهم وبيرقهم سكارى)، في إشارةٍ إلى هزيمتهم وعجزهم عن تملّكها، وخوفهم من انبتات حبائل الوصال، وتوجّسهم من عذاب الفراق، بصورة مستوحاة من الآية الكريمة: (وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكنّ عذاب الله شديد)[33]. إنّ حديث الأنثى يرد، بمجمله، في سياق حكائي، يستحضره الشاعر من تجربة الماضي، وهو بهذا يوفّر لحكايته (تقنيات للتهدئة، أو للتباطؤ، لكي يمكّن القارئ من القيام بما يُسمّى "جولات استدلالية"، في إشارة إلى أننا يجب أن نقرأ ونؤوّل الحكاية، أو الوصف الذي يتخلّلها، باعتباره مجازًا أو رمزًا)[34]، فهل أستطيع القول: إنّ هذه الأنثى رمزٌ للحياة، في مراوغتها وختلها وإغوائها وفتنتها وغموضها وتفلّتها، واستعصائها على الفهم، وفي تفرّدها وتأبيها على مراودِي جوهرها ومكاشفِي سرّها؟ إنها مشكلة (الزمان) وأقداره التي تمكر بالشاعر وتخاتله وتتأبى عليه، بإشكالها وغموضها وآلامها، التي تروّع عقله وقلبه وترهقهما، فلا هو بالجلد المطيق احتمالها، فيكون قادرًا على فهمها والقبض عليها أو مزاحمة شروطها الموضوعية، ولا هو بالصّلب القادر على الانسلاخ والهروب منها، فهي تتعبه وتظلّه بظلّها أنّى اتجّه. وقد كان وعي الشاعر لهذه الحقيقة القاسية مبعثًا لشقائه وألمه وتشعّثه. وحقًّا لم يكن حديث الشاعر عن (أنثى) تشبه الحياة في تقلّباتها وعبثها ومنطقها المحيّر المتأبي على الفهم، بل كان حديثه عن الحياة ذاتها، أو الزمن، أو الدّهر، بحقيقته المرّة، ومنطقه المحيّر، رامزًا له بالأنثى، بيد أن الشاعر لا ينكر على كلّ ذي لبٍّ بصير فهمَ جوهر هذه الحياة، وحقيقتها المستترة خلف تجلّياتها، التي توهم بنقيضها (لا تندم على قمصانها الشفافة البيضاء)، ها هم أولاء عشاق (الحياة) يراودونها عن أنفسهم في محاولةٍ لكشف أسرارها (استخرجوا الأصداف والمرجان من دمها سكارى، وقد ماتوا وما كانوا سكارى)، إنّه (الموت)، الحقيقة الوحيدة التي يقرّ بها وعي المتأمّل في صروف الزمان وغِيَرِه، بيد أن المرء لا يملك من أمره ردًا لهذه الحقيقة أو دفعًا لها أو اتقاءً، فقد خُلق محكومًا بهذه الحقيقة المرّة (إذن انتشلني من عناقٍ ليس يومض فيه إلّا نصلها في خصر ذاكرتي/لم أكن يا حبر إلّا عابرًا كالعابرين على محطة صدرها/لا حنين بهنّ إلّا للمزيد من الضحايا/..)، وأيّ محاولةٍ في ادّراء هذه الحقيقة عبث وتخليط لا طائل منهما (قف لنرجع من ضياع نشيدنا).

وأرجو –أخيرًا– أن نقف على تركيب (ضياع نشيدنا)، الذي أزعم أنه لم يأتِ عفو الخاطر، وإنما مقصودًا لذاته، فلمَ خصّ الشاعر (النشيد) بالضياع، ولم يقل، مثلًا: (ضياع رحلتنا)، أو (ضياع طريقنا)، أو (ضياع خطانا)، أو ما شابهها من المشتركات

---

[33]– سورة الحجّ، الآية: 2.

[34]– إيكو، أمبرتو: نزهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص: 115.

اللفظية؟ أليس يرمز بـ (ضياع النشيد) إلى رمزية هذه الرحلة، لا إلى واقعيّتها؟ إنه ينبّه على أنه لا يقصد الرحلة بذاتها، بوصفها واقعًا قائمًا له سياقه الموضوعي، بل لعلّه يريد من هذا الانحراف الأسلوبي أن يكرّس رحلته، بوصفها رمزًا أو معادلًا موضوعيًا لـ (رحلة حياته)، في إطار علاقتها الإشكالية بالدهر، بما تنطوي عليه هذه العلاقة من جمال حينًا، ومفارقة للمنطق حينًا، وشعور بالألم – أو بالصّدمة – ناجم عن كسر أفق توقّعه لمجريات هذه العلاقة، حينًا آخر، خصوصًا أنّ ثمّة بعض الإشارات النصية، التي تعزّز هذه الوجهة، كقوله: (لم أكن يا حبر إلا عابرًا كالعابرين ...)، في إشارة إلى أنّ انتفاء المرجع الطبيعي – أو الموضوعي – لمكوّنات النصّ، وخلوصها لمجال الفكرة المجرّدة، أو الرمز، وهو ما تحيل عليه لفظة (حبر)، فإذا برحلته/ قصيدته، برمّتها، معادل فنّي، يصوّر – بأسلوب رمزي – حقيقة واقعه الوجودي، في علاقته مع حال الدّهر المتقلّبة.

نتائج البحث:

يخلص البحث إلى النتائج الآتية:

1") يُعدّ القناع /alter ego، والمعادل الموضوعي/correlative objective من التقانات الفنية الرمزية الرّئيسة، التي أسهمت في فتح المجال واسعًا أمام الشعر، للانتقال إلى طور الحداثة الشعرية، بوصف التقانتين فضاءً مفتوحًا على أصوات شتّى، تتقاطع وتتداخل، وتتعدّد مستويات حضورها في القصيدة، بين الماضي والحاضر، والذاتي والموضوعي، ما يجعل النصّ طبقات متعددة من المعاني، مفتوحًا على قراءات وتأويلات شتّى.

2") تلتقي تقانتا القناع، والمعادل الموضوعي، من حيث التوظيف، في نقاط شتّى، فكلتاهما تشكّل في القصيدة رمزًا عامًا، يقوم على تشخيص موضوعي للذات، أو جعل ما هو ذاتي موضوعيًا، أو بتعبير أدقّ: إضفاء طابع الحياد والموضوعية والشمولية على ما هو غنائي ذاتي، في فضاء مفتوح على تجربتي الماضي والحاضر، وكلتاهما تقانة فنية – أو بديل فني– تتعدد أشكال حضورها، تبعًا لآلية توظيفها، بين البساطة، والتعقيد أو التركيب. وقد عمد (تلّاوي) في نصّه إلى النمط المخترع المركّب (صورة الحوذيّ بلوازمه؛ الفرس والسّوط)، بوصفها قناعًا، أو معادلًا موضوعيًّا، لكينونة الشاعر الوجوديّة.

3") تفترق تقانتا القناع والمعادل الموضوعي في أنّ القناع يقتصر على كونه تشخيصًا خارجيًا للذاتي، أما المعادل الموضوعي فيزيد ليكون تشخيصًا خارجيًا للذاتي والموضوعي، فالتقانتان تتقاطعان في تشخيص الذاتي موضوعيًا، بينما ينفرد المعادل الموضوعي في تشخيص الموضوعي بموضوعي آخر، وبذا فإنّ كلّ قناعٍ معادلٌ موضوعي، وليس كلُّ معادلٍ موضوعي قناعًا.

4") لا تبدو تقانة (القناع) محصورة بآلية محدودة، أو توظيف مكتمل الأطر والمعالم، بل ما زالت بعض التجارب الشعرية الحديثة تكشف عن مهارة في ابتداع أنماط أو آليات متجددّة، مرتكزة، إلى حدٍّ كبير، على فهم عميق للتراث الشعري القديم، بالشكل الذي يدفع إلى إعادة النظر في ما عُدَّ عيوبًا أو مساوئ في توظيف هذه التقانة.

5") لم يشكّل الاستخدام الجزئي للقناع في النص، ولا هيمنة ضمير المتكلم، ولا انفراد صوت الشاعر بمساحات ذاتية خاصة، بعيدًا عن حضور القناع، ولا مزاحمة صوت الشاعر صوتَ القناع – أو تدخّله في شؤونه – مساوئ حدّت من جمالية القصيدة، ومن نجاحها فنيًا، بل على العكس، فقد كان لكلٍّ منها دوره الوظيفي في رفد النص بطاقات دلالية ثرّة، وأسهمت مجتمعةً في تحقيق وظيفته الشعرية، عبر تشكيل مسارات من الرموز المتساوية والمتعالقة في ما بينها.

6") شكّلت (الأنثى)، في النصّ، رمزًا أو معادلًا للدهر، لا قناعًا له، بينما كان (الحوذيّ) بلوازمه قناعًا للشاعر ومعادلًا له، وكانت القصيدة/ الرّحلة بمجملها، بما تنطوي عليه من مختلف التفاصيل السابقة، معادلًا موضوعيًا لحياة الشاعر، في إطار علاقته الجدلية بالدهر. بذلك نجد أنّ تقنية المعادل الموضوعي تشتمل على "القناع"، بوصفها تشخيصًا موضوعيًا خارجيًا لما هو ذاتي، وما هو موضوعي، وبذلك فالقناع صورة من صورها، أو أحد تجلياتها الفنية، بوصفه تشخيصًا لما هو ذاتي فقط.

7") عمد الشاعر إلى توظيف (الحوذي)، ولوازمه (الفرس – السّوط)، توظيفًا مركّبًا، برزت جماليّته في استثمار مكوّناته استثمارًا رمزيًا ذا طابع درامي؛ فالفرس رمز – أو معادل – للعاطفة، والسوط رمز – أو معادل – للعقل، والحوذي بلوازمه قناع – أو معادل موضوعي – للشاعر، بأسلوب يتّسم بالجدّة والأصالة، وهو، وإن كان مستلهمًا من التراث، إلا أنه بنى عليه وأضاف إليه.

8") يشكّل القناع بنية متحوّلة تبعًا لرؤية الشاعر، ومقدرته الفنية على تجسيد تجربته الخاصة، أو على تجسيد التجربة العامة في إطار تجربته الخاصة، وليس بنية ثابتة مؤطّرة بشروط قارّة أو قطعية، وتبعًا لذلك تبدو شروط القناع متحولة هي الأخرى، وفقًا لطبيعة التجربة الفنية ذاتها، ومرهونة بها، بعيدًا عن التصورات المسبقة.

9") شكّل نصّ الشاعر تجربة فنية جديرة بالاهتمام، لما قدّمه – في تقنية توظيف القناع – من نمط مختلف عمّا شاع ونُظِّر له، ولما أثاره من تساؤلات مشروعة، لها دورها في رفد المسار النقدي، من خلال مساءلته وتقويمه ودفعه إلى إعادة النظر بما نظّر له، وعمل على قوننته في هذا المجال، فكان بحقّ تجربة فريدة، لا يقل فيها صوت الفنّ عن صوت النقد.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.

أولًا: المصادر:

2. بن الحسين، أحمد: ديوان المتنبي، شرحه: عبد الرحمن البرقوقي، جـ3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986م.
3. التلاوي، تمام: شعرائيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006م.
4. حدّاد، قاسم: يمشي مخفورًا بالوعول، ط1، د. ن، البحرين، 1986م.
5. عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000م.
6. المصري، محمد بن القاسم: ديوان ماني الموسوس، جمع وتحقيق: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988م.

ثانيًا: المراجع:

1. الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.
2. إليوت، ت. س: في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991م.
3. إيكو، أمبرتو: نزهات في غابة السّرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م.
4. بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1999م.
5. البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993م.
6. ثامر، فاضل: مدارات نقديّة في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1987م.
7. جوف، فانسان: الأدب عند رولان بارت، تر: عبد الرحمن بو علي، ط1، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004م.
8. حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1981م.
9. رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد(207)، 1996م.

10. زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1978م.
11. صالح بك، مجيد: تاريخ المسرح عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002م.
12. علي، عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، آداب المستنصرية، العراق، العدد(7)، 1983م.
13. العيد، يمنى: في القول الشعري، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2008م.
14. كندي، محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003م.
15. كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.
16. ماتيسن، ف. أ: توماس إليوت الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1965م.
17. الموسى، خليل: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2010م.
18. الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.