مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد 40- عدد 1 (2024): 95-112

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 40No.1 (2024):95-112

آليات توظيف القناع في الشعر السوري المعاصر

د. جمال جميل أبو سمرة[1]

1-عضو هيئة تدريسية (مدرس)، كلية الآداب القنيطرة، جامعة دمشق.
jamal.abusamra@damascusuniversity.edu.sy

الملخص:

عمد الشاعر السوري مثل غيره من الشعراء العرب في العصر الحديث إلى توظيف تقنية القناع في شعره، سعيا منه إلى خلق مناخ موضوعي تتخلق فيه قصيدته بعيدا عن الصوت الأحادي الذي دأبت عليه القصيدة الغنائية قرونا كثيرة، فتنوعت آليات هذا التوظيف لديه لمقتضيات فنية ومعنوية، سعى الباحث إلى تتبعها ورصدها واستجلاء مظاهرها، ونتج عن ذلك رصد ثلاث آليات لهذا التوظيف، منها التوظيف الجزئي للقناع الذي يشتمل على جزء من النص الشعري، ومنها التوظيف الكلي الذي أنتج قصيدة القناع، أما الآلية الثالثة، فهي التوظيف المركزي للقناع في الديوان الشعري، وقد توصل الباحث إلى أن النجاح في توظيف القناع لا يعتمد المساحة التي تستحوذ فيها هذه التقنية على قصيدته، إلا بالقدر الذي يستطيع فيه الشاعر إذكاء نصه بالتعدد الصوتي، وخلق حوار بين صوته وصوت قناعه، مما يحقق لقصيدته نزوعا دراميا ينأى بها عن الغنائية والذاتية.

الكلمات المفتاحية: آليات – قناع – الشعر السوري.

تاريخ الايداع2022/12/22
تاريخ القبول2023/02/20

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

ISSN (online)
http://journal.damascusuniversity.edu.sy/index.php/index/index

Mechanisms of Employing the Mask in Contemporary Syrian Poetry

Dr. Jamal Jameel abu samra[1]
1- lecturer in Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities - Damascus University

Abstract:

Like other Arab poets in the modern era, the Syrian poet employed the mask technique in his poetic poems, in an effort to create an objective climate in which his poem would be created far from the monophonic sound that the lyrical poem has practiced for many centuries. The mechanisms of employing the mask technique in Syrian poetry varied for artistic requirements. And moral, the researcher sought to track, monitor and clarify its manifestations, and as a result, the monitoring of three mechanisms for this employment, including the partial employment of the mask that includes part of the poetic text, Including the total employment of the mask in the poem, which resulted in the poem of the mask, while the third mechanism is the total employment of the mask in the poetic divan, and the researcher concluded that the success in employing the mask does not depend on the space in which this technique takes over his poem, except to the extent that the poet can enrich his poem Vocal pluralism, creating a dialogue between his voice and the voice of his mask, which achieves a dramatic tendency for his poem that distances it from lyricism and subjectivity.

Received: 22/12/2022
Accepted: 20/02/2023

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

Keywords: Mechanisms - Mask - Syrian Poetry.

1- المقدمة:

ارتقى الشاعر العربي بشعره فنيا، وانتقل به من ضفة التعبير الغنائي الخالص، إلى مجال رحب أكثر موضوعية، سبيله إلى ذلك تقنيات ووسائل فنية حديثة، استعارها من الأجناس الأدبية الأخرى، ومنها تقنية القناع التي أزاحت صوت الشاعر المباشر عن المشهد لتحل بدلا منه صوتا آخر، يستعيره من شخصية أخرى مستقلة عنه يبتدعها أو يستعيرها من التراث، فيقدم عبرها رؤاه وفكره بموضوعية؛ فلا يبقى هو المحور الذي تدور حوله القصيدة، بل يتنحى عن مركزها لصالح التعددية الصوتية، مما يشحنها دراميا، وهو بتوظيفه القناع بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبس، والانسحاب من النص، يخلي مساحة لأنا أخرى، يظل على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا[1]، فيغدو القناع بذلك وسيلة الشاعر "لخلق موقف درامي"[2]، بوصفه يتخلق ضمن حدث مشتمل على صراع يستظهره عبر إبراز عنصر المفارقة بين واقع معاصر يرفضه، وواقع تراثي يعليه ويطلبه؛ إذ إن الشاعر يعمد في القناع إلى اختيار "شخصية تاريخية – في الغالب– ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها"[3].

واذا كان الشاعر المعاصر لا يستطيع قول ما يريده بحرية مطلقة لاعتبارات كثيرة ترتبط بقمع السلطة، فإن القناع يغدو المتنفس الجيد الذي يمنحه فسحة من الحرية لقول ما يريد، فيفضح من خلاله تناقضات الواقع الراهن، وتراجعه عن مستوى الحلم بل الطموح، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون اتكاء على تاريخ عربي عريق قادت فيه الأمة العربية الأمم، فالتقنع يقوم بـ "خلق كيان شعري يتم فيه تفعيل أو تحرير أو تحريك هذه التناقضات، وهو (أي الشاعر) في ذلك يلجأ إلى عملية إسقاط هربا من قهر السلطة"[4].

وقد غدا القناع بذلك وسيلة الشاعر الموضوعية التي يبرز بوساطتها المفارقة، فيتجلى عنصر الصراع الخفي والاحتدام الدرامي من خلال "التجاذبات بين الأصوات فيما بينها من جهة، وبين الأزمنة من جهة أخرى؛ عبر الانتقال من زمن محتفى به على المستوى السطحي متخف على مستوى البنية العميقة (زمن شخصية القناع)، إلى زمن آخر غائب على المستوى السطحي، تشتغل عليه البنية العميقة للخطاب الشعري (الزمن المعاصر)؛ هذه العلاقة الجدلية بين المتخفي المضمر في بنية النص العميقة، والمتجلي البارز على مستوى بنيته السطحية، هي التي تخلق التوتر في بنية الخطاب الشعري بين مستويات متعددة"[5].

استنادا إلى ما سبق عرضه كان لابد من وعي أهمية توظيف القناع في الشعري السوري المعاصر، وما قدمه الشعراء السوريون خاصة في هذا الجانب، ولا سيما على صعيد آليات التوظيف تحديدا، وهو أمر لم تلتفت إليه الدراسات الحديثة في حدود اطلاعي إلا لماما، وقد قصرت جل اهتمامها على تتبع النواحي المعنوية في دراستها لتوظيف القناع في الشعر السوري، بعيدا عن تتبع الأثر الذي يمكن أن تحدثه آلية القول في المعنى، فلكل معنى فريد آلية قول خاصة تميزه من سواه.

ومن هنا تغدو أهمية البحث في تتبع آليات توظيف القناع في الشعر السوري المعاصر، فالشاعر السوري قدم كثيرا للقصيدة المعاصرة، وأسهم في تطويرها فاقتحم ميادين التجريب، واستحدث أنماطا لم تكن من قبل، وحقق الريادة على غير صعيد فني في بناء القصيدة، وتطوير بنيتها الفنية والمعنوية، ولاسيما في توظيف تقنية القناع التي خصها البحث بالفحص والتمحيص.

---

(1) ينظر: الصكر، حاتم: مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1999م، ص106.

(2) الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص209.

(3) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، 1978م، ص121.

(4) حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، ع227، ص١١٢.

(5) أبو سمرة، جمال: مكونات البنية الدرامية وتطورها في الشعر السوري المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2018م، ص186.

أهداف البحث:

- رصد الآليات التي اتبعها الشاعر السوري في توظيف القناع في القصيدة المعاصرة.
- تتبع أثر توظيف القناع في التحول بالقصيدة المعاصرة من الغنائية إلى الدرامية.
- استقصاء قدرة الشاعر السوري على استثمار التقنيات الحداثية وتوظيفها، وبيان إسهاماته فيها.

وتكمن **إشكالية البحث** من خلال التساؤلات الآتية:

- ما الآليات التي استعان بها الشاعر لتوظيف تقنية القناع في الشعر السوري المعاصر؟
- كيف أثر هذا التوظيف في القصيدة من الناحيتين الفنية والمعنوية؟
- هل استطاع الشاعر السوري الإفادة من القناع في التحول إلى الدرامية أو بقي يحوم في مدارات الغنائية؟

أما **منهج البحث** فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يتيح للباحث الغوص في مكنونات النص الأدبي، وسبر أغواره وتحليله.

ومن الصعوبات التي واجهت الباحث غزارة الإنتاج الشعري السوري، وندرة الدراسات التي خصصت لدراسة التقنيات الدرامية ولاسيما القناع من حيث رصد آليات التوظيف، فالدراسات السابقة اتجهت نحو رصد الجوانب المعنوية فيه، وقلما التفتت إلى الجانب الفني المستهدف في هذا البحث.

وقد حرصت في النقل والاقتباس من الآخرين على التنويع في المراجع العربية ما بين الدوريات العربية والكتب، سعيا وراء الاستقصاء التاريخي المواكب لتوظيف تقنية القناع، مع الإشارة إلى أنني أثبت المقبوس كما جاء في الأصل بصحيحة وغلطه، ولم أعمد إلى تصحيح الغلط أو الإشارة إليه لوضوحه، كما حرصت على التنويع في اختيار عينات الدراسة، فلم أكرر توظيف الشواهد ذاتها، وكنت حريصا على محاولة تغطية أكبر قدر ممكن من إبداع الشعراء السوريين، فلم أعمد إلى رصد تجربة شاعر بعينه لندرة توظيفه القناع وفق الآليات المتنوعة في نتاجه مدونته الشعرية.

2- القناع لغة واصطلاحا:

تعددت معاني القناع في المعاجم اللغوية، لكنها تمحورت جميعا حول معنى اللباس والغطاء المادي والمعنوي بقصد الإخفاء أو التعمية أو تغيير الهيئة، ومن ذلك ما ورد في لسان العرب من أن القناع هو الغطاء أو ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها، أو ما يتقنع به الرجل بالحديد كناية عن التسربل بالسلاح، أما معنويا، فقد ورد بمعنى الحياء كالقول: ألقى على وجهه قناع الحياء، على المثل[1]، وقنعه خزيا وعارا : ألبسه إياهما[2]. أما اصطلاحا فإنه يرجع إلى الأصل "persona (و) كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية"[3]، ومن هنا فإن مصطلح القناع "مصطلح مسرحي أساسا"[4]، فقد ارتبط بالفن المسرحي القديم؛ إذ كان "يلبس على الوجه لإخفاء شخصية المتقنع"[5]، الذي يتوجب عليه تقمص

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط6، 1997م، مج8، مادة (قنع).

[2] معلوف، لويس: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط27، 1984م، مادة (قنع).

[3] وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م. مادة (قناع المؤلف).

[4] ثامر، فاضل: القناع الدرامي والشعر، مجلة الأقلام، العراق، ع10-11، 1981م، ص73.

[5] الرواشدة، سامح: القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، ط1، 1995م، ص9.

الشخصية التي يؤديها على المسرح فـ"لابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي تلعب دورها على المسرح"[1]؛ وبذلك يرتبط المصطلح "بالشخصية الدرامية"[2].

أما ارتباط القناع بالشعر بوصفه تقنية درامية لجأ إليها الشعراء لدواع متنوعة، فقد برز في الشعر الحديث ولا سيما في النصف الثاني من القرن العشرين؛ إذ نحا الشعراء من خلال القناع إلى استثمار مكون من مكونات الجنس المسرحي، رغبة منهم في إكساب الشعر صفة درامية، للنأي به عن الغنائية والذاتية والمباشرة والتمركز حول الـ(أنا)، وهو ما يقع ضمن دائرة تداخل الأجناس الأدبية، الأمر الذي يؤدي إلى توفير مساحة موضوعية للإبداع، تتراجع في ذات الشاعر خطوات إلى الوراء، فتنحسر مساحتها واطلالتها في النص الشعري، وبذلك نكون أمام مسرحة للشعر، فيتداخل ما هو ذاتي بما هو موضوعي، فيخفت صوت الـ(أنا) الشاعرة؛ فالقناع هو "رمز يستخدمه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، من دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره"[3]، وبهذا تبرز تقنية القناع ليتخفى وراءها الشاعر، فيقول ما يريد من غير أن يعلو صوته بصورة مباشرة، فيحمله قناعاته وآراءه ومشاعره العاطفية، فيندغم الصوتان، وتتحد الرؤى التراثية والمعاصرة عبر استدعاء الشخصية المتقنع بها، لإدانة الواقع المعاصر، وتعريته؛ لذلك يسعى الشاعر المعاصر إلى التقنع بشخصية تتقاطع معه في رؤاه وتجاربه اللتين يجسدهما في قصيدته، مما يمنح النص عمقا معنويا ذا أبعاد وايحاءات مغلفة برمزية شفيفة، تغري بسبر أغوار النص الأدبي، وتتبع قصدياته وفنياته.

3- بداية توظيف تقنية القناع في الشعر العربي:

يرجع بعض النقاد بداية الإشارة إلى مصطلح القناع معنى لا لفظا إلى أدونيس في مقدمة ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" الصادر عام 1961م، وفيها كتبت خالدة سعيد: "في أغاني مهيار الدمشقي يلجأ علي أحمد سعيد (أدونيس) إلى طريقة جديدة في التعبير الشعري هي إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، وهي شخصية مهيار الدمشقي"[4]، لكن أدونيس لم يلتفت إلى القناع بوصفه مصطلحا نقديا ولم ينظر له، وهو المولع بالحداثة واستجلاء مظاهرها وتقنياتها، مما يجعل البياتي أول من أشار إلى القناع بوصفه مصطلحا نقديا[5].

أما خلدون الشمعة فيرجع هذه التقنية إلى مرحلة مبكرة من مراحل كتابة الشعر، ويعزوها "إلى مرحلة تحول في الحساسية الفنية، كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها في قصيدته (كأس) التي نشرت في عام 1940م"[6]، وقد تقنع فيها بشخصية ديك الجن

---

[1] الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974م، ص201.

[2] الموسوعة البريطانية، ط15، مج6، مادة (mask). نقلا عن: عزام، محمد: قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع505، تشرين الأول، 2005م، ص100.

[3] عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، ع4، 1981م، ص123.

[4] عبد الرضا، علي: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، العراق، ع7، 1983م، ص166. يحيل في الهامش على: ديوان أغاني مهيار الدمشقي، بطبعته الأولى التي ظهرت في بيروت عام 1961م، ويشير إلى أن هذه الإشارة مثبتة على مقدمة الغلاف بقلم خالدة سعيد، ويبدو أن الطبعات اللاحقة لم تحفل بهذه المقدمة، إذ لم نجدها في الطبعات اللاحقة لهذه الطبعة، ولا في الآثار الكاملة.

[5] ينظر: عبد الرضا، علي: المرجع نفسه، ص166.

[6] الشمعة، خلدون: تقنية القناع؛ دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج6، ع1، 1997م، ص73.

الحمصي، ولم يتحول القناع – وفق الشمعة – "إلى ظاهرة فنية، يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها، إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد"[1].

يتضح من خلال الإشارتين السابقتين أن توظيف القناع في الشعر بدأ في الشعر السوري، وان لم يؤصل هذا المصطلح نقديا، واذا ما تجاوزنا مسألة الريادة في التوظيف أو في التأطير النقدي، لما يشوب هذه المسألة من الاختلافات والتجاذبات، فإن أهمية القناع في هذا البحث تكمن في رصد آليات التوظيف، وتتبع أثره في القصيدة من الناحيتين الفنية والمعنوية.

4-آليات توظيف القناع في الشعر السوري المعاصر:

استعان الشاعر السوري بآليات مختلفة في توظيف القناع في القصيدة المعاصرة، وتنوعت هذه الآليات ما بين التوظيف الجزئي، والتوظيف الكلي الذي يشمل القصيدة كاملة، فضلا عن التوظيف المركزي للقناع في الديوان الشعري، ولكل نوع من هذه الأنواع سماته وخصائصه في الشعر السوري المعاصر، يمكن توضيحها وفق الآتي:

4-1- التوظيف الجزئي للقناع في النص الشعري:

يستعير الشاعر في هذا النوع من التوظيف صوت القناع ليعبر من خلاله عن تجربة معاصرة، ولكن هذا التوظيف لا يشتمل على القصيدة كاملة؛ إذ يكون حضور القناع جزئيا في النص الشعري، ومن أمثلة هذا النوع تقنع الشاعر عبد الكريم الناعم بقناع مخترع هو قناع أمامة الوائلية في قصيدته ((صوت أمامة الوائلية الجديد))[2]، الذي يستحضره في مقطع شعري واحد فقط من قصيدته المؤلفة من أربعة مقاطع، ليكون منطلقا لتعرية الواقع العربي، فأمامة الجديدة بما تحمله من دلالة رمزية إلى القيادة العربية في زمن الفتوحات والانتصارات وقيادة دفة الحضارة، تراجع الزمن العربي العريق الذي يرمز إليه الشاعر بالصفصاف والنخل، لتجد أن مظاهر العقم والجدب قد احتوت المشهد العربي برمته، فتطلق صرختها المدوية التي تختزن مظاهر الاحتجاج والاستنكار المنطوية على الألم:

أرجع الآن إلى الصفصاف، / والصفصاف لا يزهر، / والخوخ بعيد / ..... /
أسأل النخل عن الفاتنة السمراء..، / يطرق. / أستفز / أصيح في الغبش المضل
يا أيها الليل المسافر في العيون اليعربيات / الجميلة،... / ((أين أهلي)) [3]

السؤال عن الأهل، هو السؤال عن الوجود المغيب المسلوب في الحيز الفاعل والمؤثر، ومن هنا يمتزج السؤال بالنبرة الاستنكارية التي تفتح المجال الدلالي واسعا أمام الشاعر، ليجيب في مقاطع القصيدة الثلاثة المتبقية عن هذا السؤال الذي يشكل البؤرة التي ترتكز إليها خيوط النص، وهي تعري الواقع العربي ومظاهر الانحطاط التي آل إليها، فيغيب صوت القناع في البنية السطحية، ليبقى يؤجج المشاعر التي لا تبرد، وهي تستحضر الصور القاتمة للمشهد العربي الحاضر:

((إنا أعطيناك المنبر / إني أصحو حتى أسكر
يا بلدان النفق الثالث / عاش العسكر / عاش العسكر.)) [4]

فالواقع العربي قد آل إلى حال أخرى تقف على النقيض تماما مما كانت عليه، وهي تشكل حالة انزياح مفزعة في التحول والتهاوي،

---

[1] الشمعة، خلدون: المرجع نفسه، ص73.

[2] الناعم، عبد الكريم: تنويعات على وتر الجرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979م، ص81.

[3] الناعم، عبد الكريم: المصدر نفسه، ص83-84.

[4] الناعم، عبد الكريم: تنويعات على وتر الجرح، ص86.

وفق المؤشرات التي يستدعيها التناص، وتشحن النص دراميا من خلال إذكاء حالة الصراع النفسي لدى المتلقي عبر استحضار النص/ الدال الغائب؛ فاستبدال المنبر/ الخطاب/ (القول الفارغ الذي لا ينطوي على عمل) بالكوثر، هو انزياح عن مكانة الصدارة التي نعم بها العرب زمن الفتوحات والنبوات، فمن خطاب إلى آخر يغيب العقل العربي الذي تهاوت حضارته حتى الدرك الأسفل/ النفق الثالث/ في سلم التقدم والتطور، وهو المحكوم بالقوة الغاشمة المسيطرة التي يسترضيها عبر (التعييش) على الرغم من أنها سبب مأساته، وينغلق النص بسخرية مرة تشكل موقف ((أمامة)) أمام ردة فعل الإنسان العربي الباردة المستلبة أمام أسباب قهره وتخلفه، فما إن يهم بالصراخ البارد الخالي من الفعل:

فصرخت: ((ليسقط، / يسقط / يسقط)) [1]

حتى يتعالى صوت ((أمامة)) التي تصبح رمزا للحضارة الحديثة والبطش والقوة الغاشمة، وهي تسوق من أعلى هذا الجيل الجديد المتراخي الذي تسوقه كما تساق الدابة:

وتعالى صوت ((أمامة)) من فوهة:

د د د د د د.... [2]

إن هذا الانزياح الفج الذي صارت إليه الحضارة العربية استدعى انزياحا فجا من قبل الشاعر في لغة الخطاب التي رأت في الواقع العربي جدبا وخرابا لا يمكن إنعاشه، فغاب معه صوت ((إمامة)) ذلك الصوت العربي المتفجع ليحل محله صوت ((أمامة)) في إمالة واضحة للفظ العربي إلى اللكنة الأجنبية، وما يحمله ذلك من ترميز إلى السيطرة الأجنبية، وفقدان الأصالة لصالح الخضوع المذل، وفي هذا مفارقة واضحة بين الماضي والحاضر، فشتان بين زمن تقود فيه الأمة العربية الأمم الأخرى، وحاضر أضحت فيه تقاد بصورة مهينة مذلة! وبهذا استطاع الشاعر أن يذكي شرارة الدرامية في قصيدته عبر عقد المقارنة بين زمنين متناقضين برز فيهما عنصر المفارقة جليا.

إن استحضار الشخصية/ القناع عبر مقطع واحد فقط (المقطع الأول) من قصيدة طويلة، له ضروراته المعنوية والفنية، فقناع الناعم يأتي افتتاحيا لإقرار حالة الجدب التي وصل إليها الواقع العربي المعاصر الذي ورث إرثا عظيما، ما لبث أن انقلب أبناؤه به من حال إلى أخرى مناقضة تماما، يعريه الشاعر بأسلوب غنائي، يحشد له الصور والانفعالات، وبهذا يعلو في النص صوتان صوت القناع في المقطع الافتتاحي، وصوت الشاعر في المقاطع الثلاثة المتبقية، مما يمزج بين النبرتين الموضوعية والذاتية، فيكسب القصيدة تعددا صوتيا، فيتنقل بها ما بين الغنائية والدرامية، ولو أن مساحة صوت الشاعر كانت هي الأعلى، والمسيطرة على النص الشعري.

4-2- التوظيف الكلي للقناع في النص الشعري (قصيدة القناع):

في هذا النوع من التوظيف يسيطر القناع على القصيدة كاملة، وأمثلتها كثيرة في الشعر السوري، من مثل (خارجي قبل الأوان) و (روي عن الخنساء) لممدوح عدوان، و(دموع شهريار) لنزار قباني، و(المتنبي يقرأ في كتاب قاسيون) لفايز خضور، و(الحسين مقتول في كل مكان) لخالد محي الدين البرادعي، و(الرحلة) لمحمد عمران، و(موسى بن نصير يتسول في شوارع دمشق) و(سقوط

[1] الناعم، عبد الكريم: المصدر نفسه، ص91.

[2] الناعم، عبد الكريم: المصدر نفسه، ص91.

قطري بن الفجاءة) لعلي الجندي، وفي الأخيرة يتخذ علي الجندي الشاعر قطري بن الفجاءة قناعا له، متحدثا من خلالها عن تجربة ذاتية غنائية.

تتألف القصيدة من تسعة وعشرين نشيدا، تلتئم فيما بينها بذلك الخيط الفجائعي الذي يكشف عن حالة الضعف والعجز التي مني بها الشاعر، وهو يقدم لها بمقدمة تاريخية "قطري هذا شاعر من شعراء الخوارج، تلك الفرقة التي انفصلت في مرحلة الإسلام الأولى عن الطرفين المتنازعين، وكانت حربا عليهما وبشكل كثير الشراسة...، كان الخوارج متشنجين في الإيمان بالمبدأ... وكانوا مثلا لا يجارى في الشجاعة، وكان الرجل منهم عندما يشيخ، فما يعود يحسن المشاركة في الحرب يغدو من (قعد) الخوارج، وقد أصبح شاعرنا هذا (يقصد قطري) كذلك، غدا لا يستطيع القتال إلا بالشعر، وتلك كانت– فيما يبدو لي– نهايته... والأناشيد التالية لا علاقة لها بالشخصية التاريخية إلا من هذه الناحية، أما عمن تعبر، فإنها لسان حالي أو حالك أو حال أي واحد من جيلنا المثقف بشكل خاص. لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالبا... إنه جيل ((القعد))"[1].

ترشح هذه المقدمة منذ البداية عن مد عاطفي تجاه قطري وتجاه فئة الخوارج التي ينتمي إليها، فمشاعر الإعجاب تفصح عن نفسها في أثناء الحديث عن الإيمان بالمبدأ، والشجاعة التي لا مثيل لها، لكنها تنقلب إلى حال من الحزن على المصير المحزن الذي يؤول إليه قطري، والذي يسقطه الشاعر على المشهد المعاصر لجيل بأكمله بعد أن يبرئه من خصلتي الإيمان بالمبدأ والشجاعة، والأناشيد التالية لا صلة لها بالشخصية التاريخية إلا من هذه الناحية)؛ أي من ناحية العجز والمصير المفجع (القعد)، مما يشي بحالة اليأس التي تكتنف الشاعر تجاه الجيل العربي جيل (القعد).

تكشف الأناشيد عن حالة الوحدة والفراغ المفزع التي بلي بها الشاعر، مع ما يرافقها من صور تبعث الكآبة:

ساهر وحدي على مائدة الإيقاع أستجدي من الصمت قصيده

طاعن في الوهم، لا شمس على دربي، قوافي حزانى، وأماني فريده! [2]

يبدأ النشيد الأول طقسه الرثائي القاتم الذي ينعي الذات ويرسم لها مشهدا قاتما محفوفا بالوحدة والعزلة وبالنتيجة الاغتراب (وحدي– أستجدي– طاعن – الوهم– حزانى)، وهي صورة تفزع الذات لما آلت إليه من صور الجفاف والجدب واليباب واستسلام لليأس (لا شمس على دربي)، فالمأساة عند قطري/ الجندي، تأخذ منحى وجوديا عبر طرح مسألتي الوحدة والاغتراب، التي تبزغ في كل مكان في قصيدته هذه، وهما نتيجة حتمية للعزلة التي آل إليها قطري بعد أن أصبح من (القعد)، وفقد أحد سلاحيه (السيف والشعر) اللذين دأب عليهما عمره كله، والشعور بالوحدة والاغتراب "نتيجة طبيعية لانعزال الوجودي عن المجتمع"[3]، لكن هذه العزلة قسرية مفروضة من الذات والخارج على حد سواء؛ فحالة العجز الجسدي التي مني بها قطري أرخت بظلالها على شعره، الذي تحول نتيجة للانكسار النفسي إلى استشراف الموت الذي يتسلل إلى القصيدة من دون وجود قوة رادعة:

..في كل صبح أسرج القوافي

لكنها تغير نحو الموت دونما أعنه!

لا سيف يحميها، ولا أسنه [4]

---

[1] الجندي، علي: الحمى الترابية، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969م، ص10.

[2] الجندي، علي: الحمى الترابية، ص11.

[3] أبو عساف، عبد الله: مدخل إلى دراسة المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، مجلة المعرفة، العدد 335، السنة: الثلاثون، آب، 1991م، ص115.

[4] الجندي، علي: الحمى الترابية، ص13.

إن إحلال الشعر محل الخيل، والإغارة به نحو المعارك يؤشر إلى معركة خاسرة، وموت حتمي لغياب القوة الحقيقية التي تحمي في ساحات المعارك والمواجهة، الأمر الذي يشي بحالة عدم توازن نفسي يعيشها الشاعر مع الوضع الجديد الذي آل إليه، وقلق وجودي ينبع عن حالة عدم توازن مع المجتمع؛ مما أدى إلى "الإحساس الدائم بالفناء والموت، وهذا الشعور يدل على العجز الذي يلازم الإنسان حين لا يستطيع التلاؤم مع البيئة التي يعيش فيها، والوجودي، إلى جانب شعوره بالسأم والعجز، كان –في كثير من الأحيان– يستعذب الموت، ويطلبه، لأنه أرحم من الوحدة والاغتراب والضياع والقيود التي يفرضها عليه المجتمع"[1]؛ لذلك فإن المأساة التي تدور حول الذات، تغدو في نظر الشاعر مأساة عصر؛ عبر إسقاط حالة الضعف الذاتي عليه، وتغدو الحقيقة ملكا للشاعر يسردها للأجيال القادمة؛ "فالنظرة إلى الواقع من خلال الذات كافية لوضع الإنسان في موقع القلق الدائم والاغتراب"[2]، ومن هنا يغدو العصر عصر جدب ويباب:

فحدث الآتين يا شعري عن مأساة عصرنا العنين[3]

وما إن يصل الشاعر إلى النشيد الحادي والعشرين حتى نغدو أمام بكائية موجعة للذات تصبح فيها الذات الشاعرة محورا تدور حوله الذوات المهزومة عبر الإرث الشعري؛ في تمثل مرير لحال التحول التي أفضت إليها الشخصيات المستوحاة؛ وهو تحول قسري لشخصيات عرفت عبر التاريخ بفروسيتها وعزيمتها القوية قبل أن تقهر بفعل عوامل عدة:

...يا ليالي... يا مجون الثعابين ويا دوخة الرياح الغريبه،

يا انتهاك النجوم في حومة الوهم، ويا لعبة الشباب الرهيبه...

((إذا مت فادفني إلى جذع كرمة...) [4]

يبدأ النشيد بمناجاة الشاعر الحزينة لياليه التي لم تحتضن إلا صورا للانهيار والتداعي والعبثية، وهو استحضار منهك للذات الشاعرة للمكونات التي أدت في حياته دورا مهما، متمثلة عبر (مجون– الثعابين–دوخة– الغريبة– انتهاك–الوهم–لعبة)، فهي مصاحبات الشاعر، ومن ثم فإنه يوجه الخطاب إليها ويحلها محل المخاطب/ الصديق/ البشر في نص أبي محجن الثقفي المستحضر:

إذا مت فادفني إلى جذع كرمة تروي عروقي بعد موتي عروقها

ولا تدفنني بالفلاة فإنني أخاف إذا ما مت أن لا أذوقها[5]

واذا كانت هذه الصورة مؤطرة بهذا الاستحضار الذي يرسم نهاية للحال السوداوية التي يعيشها الشاعر، ويريد لها أن تنتهي إلى حال من السكر التي يغيب معها مأساته في الواقع، فإن امتدادها إلى عالم ما بعد الموت بطلب الدفن إلى جذع الكرمة، يفصح عن عمق المعاناة الوجودية، وامتداد لحال التشاؤم التي لا تنتهي عند الشاعر بأية حال، وان كانت ترجمة صادقة لتعلق الشاعر بالخمرة، التي تنسيه عالم السواد الذي اختاره بملء إرادته لتمثل حال الاغتراب التي ارتضاها لنفسه؛ "فأكثر ما يظهر اغتراب

[1] أبو عساف، عبد الله: مدخل إلى دراسة المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ص115.

[2] أبو عساف، عبد الله: المرجع نفسه، ص105.

[3] الجندي، علي: الحمى الترابية، ص14.

[4] الجندي، علي: الحمى الترابية، ص33.

[5] انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964م، ج1، ص336–337.

الإنسان عن العالم بصورة عامة في انفصال الشخصية عن المجتمع في انفصال الوعي الإنساني؛ أي اغترابه عن وعيه"[1]، ويتمثل ذلك عند علي الجندي بملء إرادته:

ودوما أسائل نفسي في آخر الليل،
لماذا أطوح بالوجد والنيرات من الأحلام، وأمضي أدمر
ما قد بناه أبي من صروح الحقيقه؟
أقاتل صمتي في وقفة الفهد، وأحكي لأبناء تين الجبال:
أنا يا بنات السمندل أجدل تحت عرائش حبك

قول النبيين: أسطورة عن حديقه...
وأداري توثب النار في صدري، أداوي جراحي المسعوره!
واذا شئت أن أبيح ضفافي للمرايا... رسمت للموت صوره
((لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة...)) [2]

هي صورة الذات الرافضة للأمل والمتمسكة بكل الأوجه التي تودعها القلق والتوتر، لتنتهي برسم صورة الموت بوصفه المآل الذي تتخيره وترفض ما سواه، كما أنها الذات الهاربة من الواقع والحقائق إلى عالم الأسطورة، فهي حالة عدم اتساق مع العالم الخارجي، لكنها تنتهي إلى استحضار صورة أبي فراس في أضنك ما مر به في أسره من حالات الضعف والفيض الوجداني في خطاب الحمامة، ولكن الخطاب عند الجندي يأتي منحدرا من حال القوة التي تتمثل في طائر السمندل الذي لا يحترق في الأسطورة، إلى حال الضعف المتمثل بطائر الحمام الباكي الذي لا ينتهي حزنه، وهي بذلك مؤشر آخر إلى انقلاب الحال بالشاعر كما انقلبت بالأمير أبي فراس الحمداني إلى حال الأسر والضعف التي يرفض معها البكاء، وهو بقية الشطر الشعري الذي يغيب عن نص الجندي:

لقد كنت أولى بالدمع منك مقلة ولكن دمعي في الحوادث غالي [3]

ويتحول رثاء الذات عند الجندي إلى رثاء للزمان وما ينطوي عليه من رداءة، وهو زمان مؤطر بالاختلال والخطيئة، الأمر الذي يعد مسوغا له لاختيار الموت طريقا وحيدة للخلاص عبر استحضار صوت مالك بن الريب:

وهذا زمان الحكايا الرديئه
وتحت فروع الفلاسفة الصيد يورق صخر الخطيئه!...
((خذاني فجراني ببردي إليكما...)) [4]

إن استحضار صوت مالك بن الريب والاتكاء عليه ينحو برثاء الذات منحى وجوديا، فهو ناتج عن حالة عدم اتزان عاطفي، أو تخلخل القدرة على التأقلم مع الواقع، ومن ثم فإن الاستسلام للموت هو الحل الوحيد لدى الشاعر للخلاص، وليس محاولة تغييره؛ إذ تغدو الذات هي الحلقة الأضعف التي ينفذ من خلالها الشاعر إلى إنهاء أزمته، وهو في استحضار صوت الشاعر مالك بن

[1] ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق، 1984م، ص34.
[2] الجندي، علي: الحمى الترابية، ص33.
[3] انظر: شرح ديوان أبي فراس الحمداني: دار مكتبة الحياة، بيروت، ص211.
[4] الجندي، علي: الحمى الترابية، ص34.

الريب كما في استحضار صوت من سبق يعمد إلى عملية قلب طرفي المعادلة في الأبيات التي يستحضرها في تبديل مواقع أشطرها، ففي حين كانت الأشطر الأولى عند الشعراء نقطة تأزم أو تحفيز، أصبحت عند الجندي نقطة انفراج أو تفريغ، "وهذه الظاهرة ((أي ظاهرة التأزم والانفراج أو التحفيز والتفريغ)) تعني أن البيت الشعري الواحد أو المقطعة الشعرية غالبا ما تتألف أو تتشكل من تركيبين لغويين، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقع القارئ أو تحفزه، وفي الثاني يشبع هذا الشعور بالتحفز"[1]، وهو بهذا يفتح المجال الدلالي أمام التعالق النصي بين نصه والنصوص المستحضرة المسكوت عنها، والتي تشي كلها بحالة التحول السلبي والانحدار من القوة إلى الضعف:

خذاني فجراني ببردي إليكما فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا [2]

ويأتي المشهد الأخير من النشيد الحادي عشر ليرسم حالة الفوضى الشعورية التي تحول إلى حالة من العدمية المفزعة في رحلتها عبر اختراق الذات والذوات الأخرى المتمثلة بالأهل والمرأة وأجزاء الطبيعة:

... كان نهر البكاء ينساب من أول الحقل المدمى إلى مشارف أهلي...
كنت من كوة الغيوب مطلا، على وجهها المريع... أصلي!
... هذه جوقة الصراخ بصدري... وهذا نفيرها الموتور
إن ريح الجنون يا أخت تحتد، ويعوي هبوبها ويثور
((أقول لها وقد طارت شعاعا...))
دعيني أقبل أعتاب صدرك قبل الوداع
فقد يتفتح من القلب دمل وجد فأحطم هذا اليراع
وأكفر بالثغر والنحر والناهدين... وأهجر هذا المتاع؟![3]

فبعد أن يحشد الشاعر للمشهد حالة انفعالية عارمة مكتظة بالبكاء والدماء والروعة والجنون، تهدأ عند الجندي بوصولها إلى عتبة التثوير عند قطري بن الفجاءة الحاضر بالتضمين الشعري علاوة على تقنع الشاعر به، فالبيت الشعري عند قطري في الأصل هو استهلال لقصيدته المعروفة التي يرسم فيها نهجه في الحياة القائم على التثوير والمضي قدما في سبيل الهدف السامي حتى تحقيق الغايات، ولكن الخطاب هنا ينحو منحى آخر فيتجه- بعد أن كان موجها إلى النفس- إلى المرأة في دعوة إلى اغتراف الملذات المكبوتة، والتي تكشف عن حالة شبق جنسي لدى الشاعر يحتاج إلى تفريغها، ليكفر بعدها بها، ويحطم قلمه، ويموت وقد أشبع رغباته.

من هنا يكشف علي الجندي عبر قناعه قطري بن الفجاءة عن حال العجز التي مني بها كما مني بها أبناء جيله من المثقفين مما يسمه بحال من القهر، وهنا تكمن المفارقة الأليمة التي تستنزف الشاعر، وتذكي في نفسه الصراع؛ فهو يستشعر المفارقة الكبرى بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، مما ينتج عنه حالة من التثوير والاحتدام الدرامي في القصيدة.

---

[1] الشرع، علي: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987م، ص58.
يحيل على:.Raymond p.sheindlin.form and structure in the poetry of al – mu,tamid b., abbad, p.36

[2] انظر: أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ص611.

[3] الجندي، علي: الحمى الترابية، ص34.

ومما يمكن قوله إن صوت الـ (أنا) كان مرتفعا على صوت القناع؛ فامتزجت القصيدة بنبرة غنائية عالية، وان حاول الشاعر التستر خلف قناعه؛ فصوت الـ(أنا) وان اندمج بصوت الآخر حينا، إلا أنه انفصل في أحايين كثيرة، ويبدو أن الدفقات الانفعالية للشاعر لم تتوقف، فاستطالت قصيدته وأخذت تتحرك في أمداء كثيرة مترامية، لا يلبث الشاعر أن يشدها بخيوط الاقتباس الشعري من شعر قطري حينا، ليذكرنا أنه ما زال يتقنع به في قصيدته، ومن أشعار الآخرين حينا آخر لتقليص حضور الذات، والاتكاء على شبكة غنية من الأصوات والرموز التي يستحضر ذكرها جملة من المواقف والحوادث التي تخدم النص، وتقدح ذهن المتلقي.

4-3- مركزية القناع في الديوان الشعري:

يمثل هذا النموذج في الشعر السوري حضورا أقل من غيره على مساحة الشعر السوري المعاصر، ومن أمثلته في الشعر ديوان "طرفة في مدار السرطان" لعلي الجندي، وديوان "عبد الله والعالم" لخالد محي الدين البرادعي، وديوانا ((الكتاب أمس المكان الآن)) و((أغاني مهيار الدمشقي)) لأدونيس، وديوان ((الدخول في شعب بوان))[1] لمحمد عمران، وقد تقنع فيه الشاعر بقناع المتنبي؛ "ليعبر على لسانه عن غربة الإنسان العربي واغترابه عن عصره وذاته، وهو يجمع العالم وحضارته في شخصية المتنبي، وكأن هذا الوجه غدا مرآة لهذا العالم، أو مرآة لما يماثل هذه التجربة الإنسانية الفريدة"[2].

القصيدة التي يتشكل منها الديوان طويلة تقع في خمسة عنوانات فرعية؛ هي: الدخول الأول بوان – الدخول الثاني: المجيء من الماء – الدخول الثالث: الحب – الدخول الرابع: طيبة – الدخول الخامس: البحر، ومن الملاحظ أن الشاعر يتقنع بالمتنبي في النصين الأول والثاني، ويتخلى عن قناعه في النصوص الثلاثة المتبقية، فتبدأ القصيدة في الدخول الأول بصوت القناع المتنبي:

حرنت خيلي هنا، / الفرسان مروا في طريق الريح،
هذي لغة تمسك بي، وجه من الضوء،/
يناديني، عصافير من الأعشاب. هذي / شفة تخطفني / أرتمي بين ذراع الصحو،
بوان على كفي، السماء اعتصرت زرقتها / كأسا سقتني، الشمس موالا على صدري.
أغني: / " آه يا ملعب الجن، لو سار سليمان / لنادى ترجمانا، غير أني
قارئ كل لغات الصحو في عينيك / أستظهرها حرفا فحرفا"[3]

فالمتنبي هنا يقع فريسة الدهشة التي تتخطفه، فكل ما تقع عليه عينه يدخل في قلبه العجب، وتتعدى هذه الدهشة المتنبي لتأسر خيله الذي يرفض مغادرة هذه الأرض الآسرة بما تملكته من عناصر جمالية في أبهى لحظات الصفاء الساحرة (وجه من الضوء – عصافير من الأعشاب – السماء اعتصرت زرقتها كأسا...)، فاستنطقته بالغناء الساحر الذي لا يشبهه غناء، وتصبح بوان هي الأرض التي تكتنز الحرية الفكرية التي يطمح إليها الشاعر في لحظات صفاء فكري لا يحده غربة:

يسقط الشرق في ثيابي دنانيرا، / شرابا بلا أوان
يصل الماء كالحلي في حصى النفس،
العشب يغني، الأحجار تنبت في وجهي / الأغاني، يستيقظ الفرح الهاجع في مقلة

---

[1] عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة، دمشق، 2000م، الجزء الأول، 1963-1996م، ص177. اعتمدنا هنا الأعمال الكاملة، لعدم توفر الديوان الصادر عن اتحاد الكتاب العرب عام 1972م.

[2] الموسى، خليل: عالم محمد عمران الشعري، وزارة الثقافة، دمشق، 2003، ص158-159.

[3] عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ص180.

النهار أهذي / غبطة الشمس، عيدها؟ لا غريب الوجه، / هذي يدي التراب، لساني
يقظة الصحو في عروق الحجارة / ..... / وبوان صندوق دنيا[1]

فالحدود في بوان تمحي، وكل شيء يمارس وظيفة إيجابية في خلق مشهدية عجائبية لا مثيل لها، تمور في عوالم من الفرح والغبطة والألفة والخصب، فبوان صندوق الدنيا الذي يشتمل على أسرار الحياة بما تحتوي عليه من معطيات أسطورية ودينية وتاريخية فهي (إرم ذات العماد وطيبة أوديب وبابل وسدوم)[2] وهي قطعة من السماء تجلت على الأرض مختصرة الأزمان، تكاد تتكلم لجمالها:

... السماء السابعة / ترتمي خالا على الخد،/ العصور،
الزمن الغائب والحاضر أهداب على / العينين، والأرض شفة[3]

أمام كل هذا الجمال الذي يغري المتنبي بالدخول إلى شعب بوان الذي يختصر في ذاته كل المكونات السحرية والجمالية والحضارية، يستجيب المتنبي فيدخل منقادا بكل المغريات التي ارتسمت معالمها في خياله:

الباب تعرى / شفتاه، قمرا دهشه / ادخل، ادخل، ادخل. تتصفق الشفتان،
وأعبر دهليز الموت، / يقود خطاي بريق العتمة،
مهر يخطفني، يرقص بي، يعدو، يعدو
يدخلني قافية الأشياء، / ويمحى... [4]

كل شيء سحري وأخاذ، يدخله المتنبي من باب السحر الذي تنسجه خيوط المشهد المستوحى من عوالم ألف ليلة وليلة الخرافية، فيصيب بدخوله نهاية الأشياء التي تصيبه بالدهشة ويستشرف معها الخصب، وهو يصلي بأن يمتلك لغة أخرى غير معهودة ليصف بها جلال المكان وروعته:

انزلقي في شفتي يا كل بكارات الأصوات
لغة تحمل رائحة الدفلى، النعنع، والريحان،
الشبق الساكن أجساد العشب[5]

ولكن أمام هذه المغريات والمباهج كلها، يبقى الشاعر مغتربا غربة روحية، يعاني معها الوحدة على الرغم من امتلاكه كل شيء:

آه / كل الأشياء معي: / الله، الموت، الحب، / سلام، / لكني وحدي[6]

فعلى الرغم من كل المقومات السحرية والجمالية التي سيقت للشاعر أمام شعب بوان، انغلق سحر المشهد على الحزن الشديد الذي انتاب الشاعر، لأن الاغتراب الذي يحياه هو اغتراب نفسي، ينبع من الداخل فتتصهر الروح في أتونه، وتبقى أسيرة له.

ينفتح الدخول الثاني (المجيء من الماء) على حالة الاغتراب التي عاشها المتنبي في نهاية الدخول الأول، لتؤدي دورا مركزيا في تحريك المشهد نحو الرغبة في التحول والانزياح أمام انكسار الذات:

---

[1] عمران، محمد: المصدر نفسه، ص180–181.
[2] انظر: عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ص181 –182.
[3] انظر: عمران، محمد: المصدر نفسه، ص182.
[4] عمران، محمد: المصدر نفسه، ص183.
[5] عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ص184–185.
[6] عمران، محمد: المصدر نفسه، ص188.

أنا يا كتاب البراري / حروف من الغيم سوداء / سطر من الريح لا يقرأ
امح الكتابة عني،/ امح وجهي، / اقرأ تضاريس حزني / أعد صنع خارطتي،
مزقتني اليبوسة في موسم الماء، / صرت فتاتا على مائدات الرياح العواهر،
صرت نفايات وجه بغي، أعدني/ أعد لون صوتي، طعمي ورائحتي[1]

فمأساة المتنبي هي مأساة كل مثقف عربي في هذا العصر انزلق نحو الرداءة الخلقية والإبداعية، وهو ما نهضت الدوال (اليبوسة– فتات– العواهر– نفايات– بغي) على رسم صورة قاتمة له، ومن هنا تتبع الرغبة في التحول نحو الخصب والبراءة (البراري– الغيم– الريح) عبر الهدم / المحو، واعادة الخلق (أعد صنع خارطتي – أعد لون صوتي...)، ولكن من أين تبدأ مأساة المثقف:

كان حذائي المجدول من نعمى الأمير على فمي، /غنيت في نعليه، /
قلت: الشمس فرشاة له، لمعته، / صورت فيه الناس،
لملمت الخرائط كلها فيه، / اختصرت الأرض،
كان على فمي، وأنا بلا لغة / لماذا أكثر الشكوى؟[2]

إن مأساة المثقف تبدأ من بيعه قلمه للسلطة، وهنا يبدأ الشاعر بجلد ذاته التي صغرت أمام المغريات فنالت ما تستحقه من الاحتقار الذي منيت به أمام نفسها أولا، فصودرت لغتها لتغدو مؤتمرة بأمر ولي نعمتها الذي تتبدل لغة الشاعر بتبدله:

غريبا كنت، وجهي يلبس القمصان كيف / تفصلت / كيف امحت ألوانها / انصبغت،
لساني كان أسود، كان أحمر، كان أبيض، / كان مصبغة لكل لغاتهم[3]

إن معاناة الشاعر تكمن في تأجيره قلمه لمن يشتريه، فوجهه كقلمه يتبدل لونه بحسب الظروف والمواقف، وهو غير مقتنع بما يفعله، وينساق النص في الدخول الثاني إلى نهايته ليدخل في علاقة تناصية مع نص المتنبي الذي يهجو فيه كافورا الإخشيدي، مما يعمق مأساة الشاعر القديم/ المعاصر ومعاناتها في اغترابها الذي تعيشه، وهي تضطر إلى قول ما لا تريد:

أجيء إليك يا بوان بين الليل والفجر
أجيء إليك صخرا لا تحركه المدام ولا الأغاريد
وبيني والأحبة ألف بيد دونها بيد
فمد يديك، غص بيديك، يا بوان، في قهري[4]

إن استدعاء نص المتنبي في بيتي الشعر الآتيين من قصيدة قالها في هجاء كافور:

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيد دونها بيد
أصخرة أنا مالي لا تحركني هذي المدام و لا هذي الأغاريد[5]

يمثل بؤرة القول التي سعى عمران إلى قولها عبر قناعه المتنبي، فهذا الاستحضار يمثل استدعاء للمناسبة التي قيل فيها هذا النص في هجاء كافور الذي كال له المتنبي المديح العظيم رغبة وطمعا، ومن هنا يمثل وقوف المتنبي أمام نفسه مقرعا إياها،

(1) عمران، محمد: المصدر نفسه، ص190.
(2) عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ص190.
(3) عمران، محمد: المصدر نفسه، ص190.
(4) عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ص196.
(5) اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مج2، ص396–397.

جانبا حقيقيا من سيرة المتنبي في دخوله شعب بوان واحساسه بالغربة فيه، وهجائه كافورا الإخشيدي بعد مديحه له؛ فمثل النص حالة العجز والخذلان والعطالة التي وصل إليها المثقف العربي، وكان فنيا أقرب إلى النجوى الدرامية المتعاضدة مع شيء من السيرية والمشهدية [1].

ويغيب قناع المتنبي عن النص في الأجزاء الثلاثة المتبقية من القصيدة، لتتحول في ((الدخول الثالث: الحب)) إلى "أناشيد غنائية خالصة للحب، يتخللها شيء غير قليل من الحوار بين الحبيب وحبيبته"[2] أما ((الدخول الرابع: طيبة)) فقد كان "حشدا من الرموز التي لا تولد حتى تنطفئ وتموت، وهي غريبة عن القناع"[3]، ولم يكن ((الدخول الخامس: البحر)) "سوى" صلاة يقدمها الشاعر لهذا المكان"[4]، وبهذا يمكن القول إن استحضار القناع عبر الديوان الشعري، كان متقطعا، فهو يقود القول الشعري في مقطع ويتخلى عنه في آخر، فينحسر صوته ليعلو صوت الشاعر، وبهذا يعلو صوت الشاعر الغنائي على الموضوع المطروح، ويبقى في دوامة الذاتية التي تشكو تحتج وتدين وتبكي وتنهزم.

5- نتائج البحث:

- عمد الشاعر السوري إلى توظيف القناع في شعره رغبة منه في تقليص الذاتية والنأي عن المباشرة والتقريرية، فلجأ إلى تقنيات درامية متنوعة منها القناع، لكن ذلك لم يمنع الأنا من أن تطفو على سطح الخطاب الشعري، وتنازع القناع في الظهور.

- نوع الشاعر السوري في آليات توظيف القناع في قصيدته، فجاء توظيفها جزئيا حينا، وكليا حينا آخر يشتمل على القصيدة، أو يشكل مركزا للديوان الشعري لاقتضاءات فنية معنوية، ترجع إلى رغبة الشاعر في إضفاء التعدد الصوتي على نصه الشعري وفق ما تقتضيه الرؤيا والموضوع، فانحسار مساحة القناع في النص لا يقلل من شأن القصيدة، بالقدر نفسه الذي لا يعلي من شأنها سيطرة القناع عليها (القصيدة) أو على الديوان الشعري أغلبه، ولا سيما أن أكثر الموضوعات التي تناولها الشعراء تنصب على التركيز على المفارقة بين قيم الماضي والحاضر، فضلا عن معاني الإدانة والخذلان والانهزام والضعف والضياع والغربة... وهي في أغلبها معان تستهوي الـ(أنا) الشاعر، والنبرة الغنائية.

- غالبا ما يشير الشاعر السوري إلى قناعه في العنوان بصورة مباشرة، في إشارة صريحة إلى الصوت الذي يتقنع به، وبهذا يهيئ المتلقي لاستحضار هذه الشخصية، وظروفها التاريخية المحيطة بها، وموقفها التراثي في عصرها، لكنه يعمد إلى تحميلها همومه المعاصرة، مما يمنح النص أبعادا رمزية وايحائية واسقاطات معنوية تحتاج إلى المتلقي الفطن.

- إن توظيف القناع في القصيدة الشعرية هيأها لاستيعاب شبكة من الرموز والصور والإيحاءات والاستدعاءات التي منحت القصيدة- علاوة على التعدد الصوتي- غنى دلاليا، وعمقا رؤيويا، وبناء فنيا متنوعا، لغة نابضة بالحيوات والأصوات التي تتعالق وتنفصم إعلاء للرؤيا الشعرية.

التمويل:

هذا البحث ممول من جامعة دمشق وفق رقم التمويل (501100020595).

[1] انظر: أبو هيف، عبد الله: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – توزيع: دار الفارس، الأردن، ط1، 2004م، 170-171.

[2] الموسى، خليل: عالم محمد عمران الشعري، ص161.

[3] الموسى، خليل: المرجع نفسه، ص161.

[4] الموسى، خليل: عالم محمد عمران الشعري، ص161.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1. الجندي، علي: الحمى الترابية، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969م.
2. عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة، دمشق، 2000م، 1963–1996م.
3. الناعم، عبد الكريم: تنويعات على وتر الجرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979م.

ثانيا: المراجع:

4. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964م.
5. أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
6. أبو سمرة، جمال: مكونات البنية الدرامية وتطورها في الشعر السوري المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2018م.
7. أبو هيف، عبد الله: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – توزيع: دار الفارس، الأردن، ط1، 2004م.
8. الرواشدة، سامح: القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، ط1، 1995م.
9. ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق، 1984م.
10. شرح ديوان أبي فراس الحمداني: دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).
11. الشرع، علي: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987م.
12. الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974م.
13. الصكر، حاتم: مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1999م.
14. الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
15. عالم محمد عمران الشعري، وزارة الثقافة، دمشق، 2003م.
16. اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، بيروت، (د.ت).

ثالثا: معاجم اللغة والمصطلحات:

17. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط6، 1997م.
18. معلوف، لويس: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط27، 1984م.
19. وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

رابعا: المجلات والدوريات:

20. أبو عساف، عبد الله: مدخل إلى دراسة المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، مجلة المعرفة، العدد 335، السنة: الثلاثون، آب، 1991م.
21. ثامر، فاضل: القناع الدرامي والشعر، مجلة الأقلام، العراق، ع10–11، 1981م.
22. حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، ع227.
23. الشمعة، خلدون: تقنية القناع؛ دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج6، ع1، 1997م.

24. عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، 1978م.
25. عبد الرضا، علي: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، العراق، ع7، 1983م.
26. عزام، محمد: قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع505، تشرين الأول، 2005م.
27. عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، ع4، 1981م.