

تاريخ الإرسال (2020-05-12)، تاريخ قبول النشر (2020-08-08)

عاطف رجب القانوع

اسم الباحث الأول:

أ.د. محمد مصطفى كلاب

اسم الباحث الثاني:

أ.د. محمد عبد الخالق العف

اسم الباحث الثالث:

## القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر نماذج مختارة

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، قطاع غزة، فلسطين

اسم الجامعة والبلد:

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأقصى، قطاع غزة، فلسطين

\* البريد الإلكتروني للباحث المرسل:

E-mail address:

[ar.kanoo@alagsa.edu.ps](mailto:ar.kanoo@alagsa.edu.ps)

<https://doi.org/10.33976/IUGJHR.29.2/2021/2>

المخلص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة أنماط القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر، من خلال مقارنة نقدية، استلزمت أن يقوم الباحث بالاطلاع على النتاجات الشعرية لمجموعة من الشعراء الفلسطينيين من خلال دواوينهم الشعرية، يرصد من خلالها حضور تقنية القناع كواحدة من تجليات الحداثة في الشعر الفلسطيني المعاصر. وباستخدام المنهج الوصفي التحليلي يكشف البحث عن الأنماط القناعية التي تجلت في قصائد الشعراء الفلسطينيين، والتي تمثلت في: القناع الجزئي، والكلي، والمركب. تلك الأنماط التي حاول الشعراء من خلال أن يصوروا عمق تجربتهم الفنية، وأصالتها، واستثمار الطاقة الرمزية القارة في الوعي الجمعي للشخصيات التاريخية المتقنع بها، في التعبير عن تجربة الشاعر الفلسطيني المعاصر التي تتقاطع مع رحلة الألم الإنساني عبر التاريخ.

كلمات مفتاحية: أنماط القناع، الحداثة، الشعر الفلسطيني، التجربة الفنية.

### The Patterns Of The Masque In Contemporary Palestinian Poetry

**Abstract:**

This paper aims to examine the patterns of the masque in contemporary Palestinian poetry through a critical approach that investigates the poetic production of more than seventeen Palestinian poets, through individual poetic works, or the oeuvre where possible and that explores the technique of the masque as one manifestation of modernism in the contemporary Palestinian poetry. Employing descriptive analysis, the research identifies three patterns of the masque which are a) the total pattern; b) the partial pattern; c) the compound pattern. Through these patterns of the masque, poets tried to depict the depth and originality of their artistic experience and to invest the symbolic energy residing in the collective consciousness of the masked historical figures invoked in the poems in order to express the contemporary Palestinian poet's experience that cuts across with human pain in history.

**Keywords:** Patterns of the masque – Palestinian poetry – modernism - artistic experience.

**مقدمة:**

واكب الشعْرُ العربيّ الحديثُ بشكلٍ عامٍ روحَ الحداثة، فتجلّت في نتاجاته الإبداعية والفنية، على أيدي الشعراء، كالسياب، والبياتي، ونازك الملائكة، وخليل حاوي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش، وسميح القاسم... وغيرهم. وكان الشعْرُ الفلسطيني حاضراً بقوة، مستجيباً ومستوعباً ومستثمراً كل ما أَلقت به روح الحداثة، من تقانات فنيّة وأدبيّة، تفتحُ أمامه نوافذ التحليق للمستقبل، وتمدُّ جسوراً نحو الماضي العريق، يغترفُ منه، ويعود إليه من جديد، مستثمراً طاقاته الرمزية بروحٍ حدائقيّةٍ جديدةٍ، تتطّلع للمستقبل، ولا تتقطع عن الماضي المُلهم، وعابراً الحدود نحو التراث الإنسانيّ الأوسع. ولقد اتكأ الشعراء الفلسطينيون على تقانات حدائقيّة ليس فقط في شكل القصيدة، بل في مضمونها، وتطوير أدواتها، فوظفوا الأسطورة، والرّمز، والقناع، بوفرةٍ في أشعارهم.

يشغل هذا البحث على أنماط القناع في الشعْر الفلسطيني المعاصر، كأحد أهم مظاهر تجلّيات الحداثة فيه، واختيار هذا العنوان على وجه التحديد، لبيان قدرة تقنية القناع العالية في الاستفادة من التراث العربي والإنساني واستثماره، وبعثه، وربط الأجيال به في زمن التتكرّر والاحتمال والاعتزاز إضافة إلى ما يمكن أن يقدمه من خطوة في سبيل الذهاب باتجاه فنيّة موضوعيّة تفتح نوافذ جديدة؛ لخلق المعادل الموضوعي، الذي ينأى بالقصيدة عن غنائية ذاتية مفرطة، ليقوم بمزج الماضي بالحاضر، والجديد بالقديم؛ يعيد خلق عالمه الشعري عبر رؤية فنية يكون القناع أحد أهم مكوناتها.

**أهمية البحث:**

تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على جدلية العلاقة بين التراث والحداثة، من خلال دراسة فاعلية أنماط القناع في استثمار مكونات التراث الجوهرية، وقدرتها على التعامل مع كنوزه بروح حدائقيّة. كما توضح الدور الذي قام به الشعراء الفلسطينيون، وجهدهم في إغناء الشعر العربي بعامّة والفلسطيني بخاصة، بنماذج شعريّة تستلهم الحداثة، وتوظف القناع كأحد أهم تجلياتها.

**أهداف البحث:**

- إظهار الطاقة الفنية لتقنية القناع وأنماطها في الشعْر الفلسطيني المعاصر، وقدرتها على استيعاب تجربة الشاعر في أبعادها الموضوعية.
- بيان ثراء الشعر الفلسطيني، وقدره الشعراء على مواكبة الحداثة، واستثمار تقنياتها الفنية.

**تساؤلات البحث:**

- يسعى البحث للإجابة عن السؤال الرئيس: ما مدى فاعلية حضور تقانة القناع وأنماطه في الشعر الفلسطيني المعاصر ومواكبته روح الحداثة؟

**ويتفرع عن هذا السؤال السؤالان الآتيان:**

- ما الأنماط القناعية التي استخدمها الشعراء الفلسطينيون المعاصرون؟
- إلى أي مدى ساهمت الأنماط القناعية في إنضاج تجربة الشاعر، وبلورتها موضوعياً؟

**منهج البحث:**

اقتضت طبيعة الدراسة، أن يستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتيح للباحث مساحات واسعة للغوص في أعماق النصوص، وكشف مكوناتها.

**الدراسات السابقة:**

سبقت هذه الدراسة مجموعة من الدراسات تحدثت عن تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر بشكل عام، وأخرى تناولت القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر على وجه الخصوص، بعضها تناول القناع عند شاعر فقط، كمحمود درويش، أو قصيدة واحدة من مجمل نتاج الشاعر. وهنا يمكن أن أشير إلى:

1. قراءة في قصيدة "رحلة المتنبّي إلى مصر" لمحمود درويش، للدكتور ناصر يعقوب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد الثالث والرابع، 2008م.

جاء البحث في ست وخمسين صفحة، عالج فيها الباحث تقنية القناع في قصيدة "رحلة المتنبّي إلى مصر" لمحمود درويش، إذ تعد القصيدة الأولى التي يستخدم فيها الشاعر تقنية القناع،

2. رمزية القناع في سربية سميح القاسم "كلمة الفقيّد في مهرجان تأبينه"، لإحسان الديك، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 13، العدد 1، 2011م.

جاء البحث في ثلاثين ورقة، حيث يتخذ البحث من سربية سميح القاسم "كلمة الفقيّد في مهرجان تأبينه" مجالاً للوقوف على تقنية القناع في شعر هذا الشاعر، وطريقة توظيفه له، وكيف غدا عنده رمزاً كبيراً ونموذجاً أصيلاً تماهي مع الأسطوري، فحول القصيدة إلى رؤيا ونبوءة وحلم، ووصلها باللاواقع واللازمان، وتحدث الباحث عن علاقة القناع بالرمز والاسطورة.

3. أنماط القناع في شعر عز الدين المناصرة، لمعصومة زاده، مجلة اللّغة العربية وآدابها، جامعة الزّهاء، طهران، 2016م. يقع البحث في تسع عشرة ورقة، يمارس اشتغاله التطبيقي على ديوان المناصرة فقط، وعلى بعض قصائده القناعية كقصيدة "أبو محجن الثّقفي"، وقصيدة "حصار قرطاج".

4. قناع يوسف عليه السّلام في الشعر الفلسطيني المعاصر، لسيدة أكرم، مجلة اللّغة العربية، جامعة كيلان، طهران. جاء البحث في عشرين ورقة، تناول قناع يوسف -عليه السّلام- في الشعر الفلسطيني المعاصر، لكن تركيز الدراسة كان على قصيدة "أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش.

وفي سياق عرضها لبعض النّمادج الشعريّة لقناع يوسف، لا تشير نماذج الدراسة إلى التقنّع بمقدار ما تشير إلى الإلماعة التي يذكر فيها يوسف -عليه السّلام- بضمير الغائب.

وهناك دراسات تناولت القناع كعناوين فرعية، اشتغلت على محاور بعينها كالتركيز على البعد الرمزي للقناع في دراسة: الرمز ودلالته في الشعر الفلسطيني المعاصر، محمد كلاب (رسالة دكتوراه). جامعة الفاتح، 2002م. ودراسة: الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، دار العائدي للنشر، ط1، 2001م. وكذلك دراسة: الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، محمد فؤاد السلطان، مجلة جامعة الأقصى، م14، ع10، 2010م. والرموز والأقنعة التاريخية في شعر سميح القاسم، منير سويد، جامعة البعث، سوريا. هناك بعض الدراسات ركزت على حضور القناع كأحد التجليات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني كما في دراسة: التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني المعاصر، أسامة أبو سلطان، (رسالة دكتوراه)، 2005م.

يتجاوز هذا البحث الاشتغال على نماذج شعرية لشاعر واحد، أو نموذج شعري بعينه، ويحاول أن يتناول دراسة مجموعة من النماذج المختارة لشعراء فلسطينيين، يركز فيها على الأنماط القناعية التي وظفوها في قصائدهم.

#### خطة البحث:

اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى ثلاثة مباحث مسبوقة بمقدمة تتضمن: أهمية البحث، وأهدافه، وأسئلته، ومنهجه، والدراسات السابقة. وتعريف القناع لغة واصطلاحاً، أما المباحث الثلاثة: الأوّل: النّمط القناعي الجزئي، الثّاني: النّمط القناعي الكلي، الثّالث: النّمط القناعي المركب. ثمّ تلتها نتائج البحث.

مدخل:

القناعُ أحدُ الأدواتِ الحداثيّة التي وظفها الشعراءُ، مُبَكِّراً، اكتشفوا أهميّة توظيفِ القناعِ في صَوْغِ التجربة، وإنجازِ القصيدة، ربما كان أحدُ أسبابِ احتفاءِ الشعراءِ به هو ما يتمتعُ به من حيوية، وقدرةٍ على الاستدعاءِ والاندماجِ والعزْلِ والإقضاءِ، وما يُنِيحُهُ مِنْ فُرْصٍ لتلاقي الأزمنة، وسَبْرِ أغوارِ الماضي، واستنهاضِ الحاضرِ، واستشراقِ البصرِ لِمَا ينطوي عليه المستقبلُ.

كان التحامُ الشعراءِ الفلسطينيين بالشخصياتِ التاريخيةِ التراثيةِ والأدبيةِ أو الدينيةِ والأسطوريةِ منها، بمثابة لحظةِ النقاءِ الجزءِ بالكُلِّ، وتقاطعِ الحاضرِ مع الماضي، وجمعِ الأجزاءِ المُبعثرةِ في التجربةِ الإنسانيّةِ الممزّقة.

إنها لحظةٌ انتشاءً واكتمالٍ للذاتِ الشاعرةِ التي تبحثُ عنِ خلاصٍ، عمّا تشظّى منها في غابرِ التاريخ، تلتقي مَعَهُ في لحظةِ امتزاجِ سرمدِيٍّ على متنِ النصِّ.

عاد الشعراءُ الفلسطينيون إلى التاريخِ العربيِّ والإسلاميِّ والإنسانيِّ، يلتمسونَ ما فيه من لحظاتٍ مشعّةٍ ذاتِ قيمةٍ يمكنُ استلهاؤها، وجائوا الأمكنةَ ذاتِ الأبعادِ الدّالةِ وتقنّعوا بها، وكان الأنيابُ والشعراءُ والصعاليكُ، ذوو التجربةِ المتفردّةِ، والشخصياتُ السياسيةُ والشعبيةُ محطةً التحامِ الأجزاءِ المُتسرّبةِ في أعماقِ التاريخِ مع الذاتِ الشاعرةِ عبر عمليةِ التَّقْنَعِ لخلقِ مُشهدٍ رؤيويٍّ جديدٍ في القصيدة.

### تمهيد: مفهوم القناع

في المعنى اللغوي أنّ "القِنَاعَ والمِقْنَعَةَ، ما تَقَنَعُ به المرأةُ من ثوبٍ تَغْطِي به رأسها ومَحاسِنَها، وألقى عن وجهه قِنَاعَ الحَيَاءِ، وَقَنَعَهُ الشَّيْبُ خماره إذا علاهُ الشَّيْبُ، وأتاه رجلٌ مُقْنَعٌ بالحديد؛ هو المَتَغَطِّي بالسِّلَاحِ"<sup>(1)</sup>

وأعدفت المرأةُ قِنَاعَها، أي غَطَّت وجهها. "وقناع: مفرد، جمعه أَقْنَعَة، ما يستر به الوجه (قناعُ المرأةِ، قاطعُ طريقٍ يلبسُ قناعاً)، وألقى عن وجهه قناعَ الحياءِ: لم يَسْتَحِ"<sup>(2)</sup>.

يحملُ القناعُ دلالةَ الإخفاءِ والسِّتْرِ والتَّغْطِيَةِ، ومن ثَمَّ فإنّه يحملُ في المقابلِ دلالةَ الكشْفِ والإظهارِ والإبانةِ، والمقصودُ هنا بالكشْفِ والإظهارِ والإبانةِ ليس للأصلِ المغطى أو المستور، وإنما إبانة وإظهار لشكلٍ آخر أرادَه القناع؛ فهو يُخفي ويُظهر، يُخفي الأصلَ، ويظهرُ شيئاً آخر، يتحرّكُ عبر ثنائيةِ الإخفاءِ والإظهارِ، السِّتْرِ والإبانةِ، يتمُّ بهما خلقُ عمليةٍ تضليلٍ أو إيهامٍ مقصودةٍ، يمكنُ هنا أن نخلصَ إلى أنّ المعنى اللغوي ودلالته يتحركُ عبر مكوّناتٍ ثلاثة، الأصلُ، القناعُ (الأداة لإخفاء الأصل سواء أكانت مادّيّة أو معنويّة)، الشكلُ الآخر الجديد.

في المعنى الاصطلاحي، القناع: "رمزٌ يتّخذُه الشاعرُ العربيُّ المعاصر؛ ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة، شبه محايدة، تتأى به عن التدفُّقِ المباشر للذات، دون أن يخفي الرّمز المنظور الذي يحدّد موقفَ الشّاعر من عصره"<sup>(3)</sup>. أو هو " يَمِثُّ شخصيةً تاريخيّة في الغالب (يختبئُ الشّاعرُ وراءها)؛ ليعبّر عن موقفٍ يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"<sup>(4)</sup>، ولا يختلف المعنيان السابقان في جوهرهما عن تصور الشعراء لمفهوم القناع، فقد قدم الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي تصوراً مبكراً لمفهوم القناع بقوله إنه: " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشّاعر عن نفسه، متجرّداً من ذاتيته، أي أنّ الشّاعر يعمد إلى خلق وجود مستقلّ عن ذاته "<sup>(5)</sup>.

إنّ فكرة التَّقْنَعِ رؤية قبل كلّ شيء، رؤية الذاتِ المبدعة، المرتحلة في أعماقِ التّاريخ، والمتبصرة الواعية بطبيعة العصر الذي تعيش فيه، وما ينطوي عليه من تناقض، رؤية تضرب في الأعماقِ تحت السّطح، ولا يخادعها العلاقات القائمة التي تبدو

(1) ابن منظور، لسان العرب (300/2).

(2) أحمد مختار عبد الحميد، معجم اللغة العربية المعاصرة (163/3).

(3) جابر عصفور، أفتحة الشعر المعاصر، مجلة فصول: (123) المجلد (1) العدد (4).

(4) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر: (ص125).

(5) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشّعريّة: (ص40).

على السطح، إنها ذات تحاول أن "تعبّر عن النهائي والآنهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون"<sup>(6)</sup>.

فإذا كانت عملية التقنّع رؤية واعية للذات المبدعة، فإنها حتماً لن تكون اختباءً خلف شخصية تاريخية، ولا هو استنطاق لها، بقدر ما هي عملية خلق وتفاعل بين مكونات القناع، إن القناع على هذا النحو "تقنية فنية متطورة"<sup>(7)</sup>، ونتاج حالة وعي عميقة بالواقع وما يستتر خلفه، واستشعاراً للمستقبل وما ينطوي عليه. يمكن ملاحظة أن قصيدة القناع تشتمل على ثلاثة مكونات رئيسية:

1. الأنا الشاعرة: المكتنزة بالتجربة والرؤيا، المرتحلة في أعماق الزمان والمكان، المتصفحة وجوه الكون ومعطياته، الباحثة عما يشبهها، ويتقاطع مع تجربتها الإنسانية الخاصة، تلك الأنا الشاعرة المهية لعملية تزاوج وتماهي مع (الأنا الأخرى) في بنية القصيدة.

2. الأنا الأخرى (المغايرة): تكون في الأغلب شخصية تاريخية، مثقلة، بتجارب وخبرات صالحة للاستحضار والتماهي والتفاعل الخلاق مع تجربة الشاعر ورؤياه؛ "فالتقنّع ليس عكساً للمواقف والأحداث والشخصيات القناعية، ولا انعزالاً عنها، بل هو تطويع لها، وتصرف بها"<sup>(8)</sup>.

3. القناع: يتخلق في النص، ينهض مستقلاً، ويكون هو صوت القصيدة الجديد الذي دمج بين الصوتين السابقين، هذا الصوت الجديد يتحرك في توترٍ دراميٍّ اقتراباً وابتعاداً عن القطبين السابقين، ومن ثم "تكون قصيدة القناع التقاءً فنياً، وتوحداً لغوياً وفكرياً، بين عالمين متداخلين"<sup>(9)</sup>.

فالقناع قادرٌ على إنطاق صوت الشاعر مرةً، وصوت الأنا المغايرة مرةً أخرى، ولكن في كل الأحوال "فالصوت الذي نسمعه ليس هذا ولا ذلك، وإنما هو صوت مركّب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً"<sup>(10)</sup>.

يرتبط القناع بصلات وثيقة مع تقانات أدبية أخرى، يقترب منها ويبتعد عنها في مساحات التقاء وافتراق، تجعل لكل منها خصوصيته، يمكن الإشارة هنا إلى أكثرها قرباً: التناص، واستدعاء الشخصيات التاريخية، فالمفهوم الموسع للتناص لم يعد يقتصر على "الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصي أو التعايش بين نص وآخر، إذ غدا يتخذ أشكالاً أعم وأشمل، تتصل بالتناص الزمني أي نقل أصداء الزمن النصي من الماضي إلى الحاضر، والتناص الصوتي بين صوت الشاعر وصوت قناعه"<sup>(11)</sup>، إن عملية التقنّع ذاتها قائمة على وعي بالتجربة التاريخية في سياقها، وإن تفاعل الشاعر مع تلك التجربة، وامتصاصه لها، وتشربه لمضامينها، والنقاطه شديد الحساسية لتردداتها الإيحائية والدلالية، ومن ثم حضورها في قصيدته على شكل أصداء صوت أو زمن هو أحد أهم التجليات الفنية الفاعلة للتناص في القصيدة القناعية، إنه يمكن القول إن القصيدة القناعية تنبني على المستويات الأكثر عمقا للتناص، سواء أكانت متألفة مع التجربة التاريخية المستدعاة أم متخالفة معها<sup>(12)</sup>، فكل قصيدة قناعية تنتمي بالتأكيد إلى المعنى المفهومي الواسع للتناص.

(6) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية: (ص21).

(7) محمد كلاب، الرمز ودلالته في الشعر الفلسطيني الحديث (ص143).

(8) المرجع السابق (ص146).

(9) السابق نفسه (ص144).

(10) جابر عصفور، أفتحة الشعر المعاصر، مجلة فصول: (ص123)، المجلد (1)، العدد (4).

(11) حاتم الصكر، مرايا نرسي (ص110).

(12) يشير باختين إلى أن النصوص قد تتوافق وقد تتعارض "بمعنى أنه قد يبني نص على تضاد مع نص آخر" ينظر: ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي (ص52)، عبد الباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الحديث (ص11).

وبالنظر إلى قصيدة استدعاء الشخصيات التاريخية، والقناع، فإن العلاقة بينهما شديدة القرب والتمايز أيضاً، فكل قصيدة قناع هي قصيدة استدعاء بوجه من الوجوه، كلتاهما تنطلق من رؤية الشاعر ووعيه في التعامل مع التراث وتوظيف شخصياته، يتخذ الشاعر في الأولى ضمير المتكلم عماداً يتحدث من خلاله، فيما يتخذ من ضمير الغائب أو المخاطب وسيلة لاستحضار الشخصية بالحديث عنها أو إليها. إضافة إلى أن الشخصية المستدعاة في قصيدة القناع تحظى بحضور واسع ومساحة ربما تمتد لتشمل القصيدة كلها، لكن حضورها يكون نسبياً في قصيدة الاستدعاء، يتم الإشارة إليها من خلال استدعاء الاسم أو اللقب أو الكنية أو من خلال بعدها الرمزي الشائع. كما أن قصيدة الاستدعاء تتشكل بنيتها المعمارية - في الاغلب - من جوهرها الغنائي الذي يحتفي بتجربة الشاعر الذاتية، فيما تتبنى معمارية قصيدة القناع على البعد الدرامي، ففي الأولى تتجسد (الغنائية الذاتية) وفي الثانية تظهر (الدرامية الموضوعية).

### المبحث الأول: القناع الجزئي

يعد هذا النمط أحد أشكال القناع المفرد، فيه يكتفي الشاعر بالنقاط جانب من جوانب الشخصية المستدعاة، أو معلم من معالمها البارزة، أو دلالة قارة في الوعي الجمعي من دلالاتها المتعددة، يتقنع بها الشاعر، ثم يبسطها على محور من محاور القصيدة، يخلق الشاعر قناعه، ويمنحه فرصة الحضور على جزء من مساحة القصيدة، فيكون قناعاً جزئياً بما حمل من جزء من ملامح الشخصية المستدعاة (الأنا المغيرة)، واستقر على جزء من جسد النص، ولأن الشاعر "حين يخلق قناعاً يخلق رمزاً" (13)، فإننا في مثل هذا النوع من أنماط القناع نكون أمام رمز جزئي "يوشي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة، ويتأزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة" (14)، لا يهدف الشاعر إلى استدعاء تجربة تاريخية على نحو متكامل، بما تحمل من أبعاد نفسية ودلالية تاريخية، بل ينزع إلى إضاءة قصيدته بلحظة متوهجة من جوانبها، يتقنع بها، ويغادرها، تكون قد أدت وظيفتها بما تحمله من طاقات دلالية تساهم في تكثيف النص، وتعميق الدلالة.

جسد الشعراء الفلسطينيين نماذج شعرية للقناع الجزئي، تشكل في مجموعها سمة بارزة في قصائدهم القناعية، تستدعي أن تُفرد لها محوراً بحثياً خاصاً، يميزها عن غيرها من أنماط. يجدر هنا التوقف عند جملة من الملاحظات:

- القناع الجزئي يلتقط من الشخصية المستدعاة جزءاً دالاً من تجربتها، أو نقطة توهج من منجزاتها الدلالية التاريخية المستودعة في الوعي الإنساني، ولا يتم استدعاؤها كاملة بكل ملامحها وتفصيلها المختلفة والمتعددة.
- لا علاقة طردية بين الحيز المتاح والإنجاز الفني، فمحدودية المساحة، لا تعني محدودية الوظيفة المنجزة في القصيدة، القناع الجزئي يحتل جزءاً محدوداً في بنية النص، ورغم ذلك فإن القيمة الفنية للقناع لا تقدر بما يحتل من حيز، وإنما بما ينهض له من وظيفة فنية " فالشاعر المجيد من الممكن أن يفيد من توظيف الشخصية التراثية عنصراً عابراً في صورة جزئية أكثر مما يفيد سواه من توظيفها إطاراً لتجربة شعرية كاملة" (15).
- تكون علاقة الشاعر بقناعه الجزئي علاقة حوار جدلية قائم على إعادة قراءة مواقف الشخصية المستدعاة قراءة فلسفية، تظهر ما خفي من تجربتها التاريخية، وعصرنتها، مثلما هو حال القناع الكلي في بعض تجلياته، وهي في جوهرها علاقة إسناد، وتدليل، واستثمار، لإثراء تجربة الشاعر، ورؤيته.
- تظل حالة التماهي بين الشاعر وقناعه الجزئي قائمة وهي جوهر عملية التقنع ذاتها، إنها أشبه ما تكون بعملية تناص، أو استحضار للرموز التاريخية، بيد أنها تعتمد ضمير المتكلم في القناع، لما تقوم عليه من تماه مع الأنا الشاعرة.

(13) جابر عصفور، أفتحة الشعر المعاصر (ص 125).

(14) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص 118).

(15) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الأدب العربي المعاصر (ص 213).

تبدو أهمية هذا النوع من الأنماط، وتمايزه عن غيره من تقانات، في أنه يمنح الشاعر قدرة أفضل على تكثيف حملات قناعه الدلالية، ومن ثم إثراء تجربته، وتعميق رؤياه، من خلال حالة التماهي التي يحدثها الشاعر مع شخصيته المستدعاة، أو أنه الآخر، فهو يرى" أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة (بملاحها التراثية) على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة"<sup>(16)</sup>. لا تحدث تلك الصلة بين الشاعر وشخصيته حينما يتحدث عنها، أو يتحدث لها، لأن المسافة تظل بينهما حاضرة، ذلك الحضور الذي لا يمكن الشاعر من استثمار المنجزات الفنية لعملية التقنع ذاتها.

يتقن محمود درويش اختيار أفنعه الكلية والجزئية منها، ففي الكلية سوف نجد يتقن بامرئ القيس، والمتنبي، وأوديب، ويوسف عليه السلام، ولعل ثراء التجربة الفلسطينية وخصوبتها وتعدد أبعادها، تلك القضية التي نذر درويش حياته الأدبية من أجلها، تسمح له بهذا التنوع في مصادر الأقنعة بين الأدبية والدينية والاسطورية والتاريخية.

في قصيدة (من روميات أبي فراس)<sup>(17)</sup>، يتخذ محمود درويش من أبي فراس قناعاً جزئياً، يرتديه، فيظهر به على مساحة محدودة في متن القصيدة. وعنوان القصيدة يحيل إلى تلك القصائد التي كتبها أبو فراس في الأسر، ومناشدته ابن عمه سيف الدولة افتداه، وما أحس به من خذلان، يلتقط درويش لحظة تاريخية من حياة أبي فراس، لحظة وقوعه في أسر الروم، لكنه لا يكتفي بها، بل يعيد تشكيل عناصرها، مستثمراً طاقاتها الإيحائية، فأبو فراس يخاطب الحمامة في قصيدته المشهورة<sup>(18)</sup>، لكن درويش يجرد حمامة أبي فراس من دلالتها التاريخية، ويستحضرها متكئاً على دلالتها الرمزية السياقية، يمنحها حملات دلالية معاصرة. ثم يستحضر عنصراً آخر يشكل به قناعه، هو أم أبي فراس التي طالما رددت قصيدته المشهورة فيها<sup>(19)</sup>، فأم الأسير، وحمامة أبي فراس، حاضرتان في الفضاء الذهني الخلفي للقناع، مهد حضورهما للقناع أن يتخلق على نحو متقن:

صدي راجع، شارع واسع في الصدى

خطى تتبادل صوت السعال، وتدنو

من الباب، شيئاً فشيئاً، وتناهى

عن الباب. ثمة أهل يزوروننا

غداً، في خميس الزيارات. ثمة ظلّ

لنا في الممر. وشمس لنا في سلال

الفواكه. ثمة أم تعاتب سجاننا:

لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا غريب؟<sup>(20)</sup>

<sup>(16)</sup> علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (ص209).

<sup>(17)</sup> قصائد أبي فراس قالها فترة أسره التي قضاها في أيدي الروم، أطلق عليها الثعالبي (الروميات)، وسماها غيره (الأسريات)، تبلغ زهاء خمس وأربعين قصيدة، أشبه بسجل توثيقي لما عاناه أبو فراس من عذاب وألم وشكوى، ينظر: فضيلة بن عيسى، روميات أبي فراس الحمداني، دراسة جمالية (ص93).

<sup>(18)</sup> قصيدة الحمامة المشهورة في كتب الأدب العربي، التي مطلعها:

أقول وقد ناحت بفرج حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالي  
معاد الهوى ما ذقت طارقة النوى ولا خطرت منك الهموم ببالي

<sup>(19)</sup> قصيدته التي مطلعها:

أيا أم الأسير سقاك غيث  
بكره منك ما لقي الأسير

<sup>(20)</sup> محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (ص366).

بهذا المشهد الافتتاحي، يدشن درويش قصيدته، برسم صورة كلية حركية يتظافر فيها اللون والصوت والحركة، لإنجاز لوحة شديدة التكتيف، عميقة الأيحاء، تستند على أبعاد مكانية وزمانية متعاقلة مع شبكة مرجعيات دلالية تقف في الفضاء الخلفي للمشهد. فالمكان هو السجن، القريب من البحر، والزمان هو يوم الأربعاء، ودرويش القابع في زنزانته في انتظار أمه التي ستزوره في خميس الزيارات، المتعلق دلالياً مع خميس الأموات، ذاك اليوم المرتبط في الأنثروبولوجيا الفلسطينية بطقوس زيارة الأموات، في إشارة إلى أن الأسر معادل طبيعي للموت، وفي تفعيل الوحدات اللغوية الدلالية المتعلقة بحاسة السمع ( صدى، خطى، صوت السعال، تعاتب، تتأى)، ما يصور واقع العزلة القاسي الذي يعيشه درويش في زنزانته، منقطعاً عن التواصل مع العالم حوله إلا عن طريق تفعيل حاسة السمع التي تلاحق وقع الخطوات في الممر ذاهباً وأيبه. هنا يعبر درويش عن تجربة سجن حقيقية عاشها في سجون الاحتلال، ويصور مشهداً حقيقياً زارته أمه فيه، محملة بسلام الفواكه، وقهوة دلقتها جندي غريب على العشب، فلم تتمكن من إدخالها لابنها السجين. ما يجعلنا نعتبر أن القصيدة تعبر عن تجربته الشخصية، يسجلها شعرياً كجزء من سيرته (21) ، ولكن درويش كعادته في تكتيف النص، واستثمار ما يمكن توظيفه من تقانات حديثة، ورفده بأدوات فنية مستجلبه من أجناس أدبية أخرى، يحكم قناعه في مساحة شديدة التكتيف:

### زنزانتني

اتسعت سننيمتراً لصوت الحمامة: طيري

إلى حلب، يا حمامة، طيري بروميتي

واحلمي لابن عمي سلامي (22) .

يمهد درويش لارتداء قناعه، منطلقاً من لحظة جامعة بين الأثوئين، لحظة السجن، والتقاط صوت الحمامة، التي يجردها درويش من دورها الدلالي في نص أبي فراس ليحملها رسائل جديدة معاصرة، فابن عم درويش الذي هو رمز للأمة العربية، شعوباً ورؤساء، يلتقي مع ابن عم أبي فراس (سيف الدولة) في موقف التراخي والخذلان الذي يمكن التقاطه من تكرار لفظ النص الارتكازي، (صدى) في تركيباته اللغوية المختلفة ( صدى راجع، شارع في الصدى، صدى للصدى، للصدى سلم معدني، زنزانتني اتسعت في الصدى، للصدى غرفة)، وهي بنى لغوية دلالية تكرر معنى الوحدة، والعزلة القاسية، والخذلان، كأن صرخة الصوت حين تتطلق تليها تضاعيف الصدى المتخلقة في كل الأنحاء.

وزنزانتي اتسعت، في الصدى، شرفة

كثوب الفتاة التي رافقتني سدى

إلى شرفات القطار، وقالت: أبي

لا يحبك. أمي تحبك. فاحذر سدوم غدا (23) .

تلك تجربة حب حقيقية عاشها درويش (24) ، ما يجعلنا نكون أكثر ثقة أننا أمام قصيدة غنائية، عمادها، ذاتية تظل الأساس الذي تدور حوله لوحات القصيدة رغم انبعاث الأصوات المتعددة في أنحائها.

وزنزانتي اتسعت شارعاً شارعين، وهذا الصدى

صدى، بارحاً سانحاً (25) ، سوف أخرجُ من حائطي

(21) القصيدة وردت في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وهو أشبه بسيرة درويش الذاتية التي كتبها شعراً.

(22) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (ص 367).

(23) المصدر السابق (ص 367).

(24) في مقابلة أجريت مع درويش: " أحببت مرة فتاة لأب بولندي، وأم روسية، قبلتني الأم، ورفضني الأب، لكن حرب 1967 غيرت الأمور، دخلت الحرب بين الجسدين بالمعنى المجازي، وأيقظت حساسية بين الطرفين لم تكن واعية من قبل" مجلة مشارف، العدد 3، 1995م.



كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيداً  
وأمشي إلى حلب. يا حمامة طيري  
بروميتي، واحملي لابن عمي  
سلام الندى (26).

مرة ثانية يرتدي درويش قناعه، مستثمراً لحظة توحّد يعلن فيها موقفه النهائي المتماهي مع موقف أبي فراس (27)، في أنّه سوف يخرج من سجنه منتصراً سيداً، رغم ما يلقفه من صدق في كل ما يحيط به، عن يمينه وشماله، (بارحاً سانحاً)، وهنا يمكن أن نلتقط علامة فارقة في توظيف درويش للأقنعة الجزئية، في كونه يرتديها في اللحظة التي يتماهي فيها مع شخصيته المستدعاة، أو أنه الآخر، ليس شرطاً أن يرتديها لمرة واحدة في القصيدة، فقد يرتديها غير مرة، إذا ما تحقق فيها شرط التماهي، والتوحد، وهو ما جعل درويش يكرر البنية اللغوية نفسها لقناعه في المرتين، فهو قناع واحد يحكمه مرة، ويدعه أخرى.

وإذا انتقلنا إلى نوع آخر من أنواع توظيف القناع الجزئي في النص، ذي البعد الاسطوري، نجد الشاعر عز الدين المناصرة، في قصيدته (أغنيات كنعانية) في المقطع الخامس منها، (ربيع تموز) (28)، يحكم قناعه الأسطوري على جزء من لوحته، فعالم المناصرة الأسطوري شديد التكتيف، متداخل إلى حد لا يمكن فهم شبكته الدلالية وإسقاطاته المعاصرة دون التسلح بالمنطق الأسطوري نفسه الذي تشربه المناصرة، وفي قدرته على أسطرة القصيدة ابتداء وانتهاء، يقول المناصرة: " لقد التقطت عصارة الأسطورة، وتوجهت إلى الأساطير الكنعانية، والأساطير العربية بديلاً عن الأساطير اليونانية، لكن إضافتي تتمثل في أسطورة اليومي، والشعبي والتاريخي " (29)

يشكل المناصرة لوحته في المقطع الخامس من شبكة دوال فيسيفسائية أسطورية، يحملها دلالة معاصرة بعد أن يستثمر ما فيها من طاقات إبحائية هائلة، ثم يسقط عليها رؤيته، لتشكل نسقا معاصرا، بدءا بالعنوان الذي يستحضر فيه الشاعر الحمولات الأسطورية لمأساة الإله تموز، وما كابده من معاناة، من خلال اللفظ (تموز)، ثم يدخله في بناء تركيبى يبني طرفاه على تناقض، فأنت لا تستطيع إدراك كنه جمع لفظين متنافرين إبحاءً، دون أن تتسلح بالمنطق الأسطوري لفهمه، فكيف يلتقي لفظ (الربيع) مع (تموز) في دالتين متعارضتين إلا أن تعيد تشكيل الأسطورة من جديد، وهو الأمر الذي برع فيه المناصرة، على حد وصف الناقد علي عشري زايد له: " السياب ناظم أساطير، أما المناصرة فمبدع أساطير " (30). ولكن المناصرة بعد أن يعيد خلق أسطوره، وتشكيلها من جديد، يحملها دلالاتها المعاصرة، فتموز هو رمز للإنسان الفلسطيني في جحيمه المعاصر، وصراعه من أجل البعث والحياة، فإذا علمنا أن القصيدة كتبت زمانيا 1977م، أي بعد حرب تشرين 1973م بسنوات قليلة، تلك الحرب التي أعادت للشاعر ألمه في استنهاض أمته العربية لاسترداد أرضه المسلوبة، علمنا ما ينطوي عليه العنوان من دلالات معاصرة.

### المطر يرشش فوق الأوراق المهترئة

(25) السانح: ما أتاك عن يمينك من ظبي أو طائر أو غير ذلك، والبارح: ما أتاك من ذلك عن يسارك؛ والسانح أحسن حالاً عندهم في التئيم من البارح. ينظر: ابن منظور، لسان العرب (490/2).

(26) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (ص367).

(27) إشارة لقول أبي فراس: ونحن أناس لا توسط عندنا ... لنا الصّدْر دون العالمين أو القَبْر، ينظر: الجراوي (الحماسة المغربية) مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب (723/1).

(28) تموز: إله بابلي، يرمز إلى الإنبات وحيوية الطبيعة، ينزل كل عام إلى عالم الأموات، فتبكيه النسوة في الأرض راجيات بعثه مجدداً إلى الحياة، وقد خصص الساميون شهر تموز من كل عام لعبادة هذا الإله، ينظر: هنري س. عبودي، معجم الحضارات السامية (ص282).

(29) معصومة زاده، تقنية القناع في شعر عز الدين المناصرة (ص145)، نقلا عن: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة (ص463).

(30) عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة (ص426).

والريح تدق الأبواب الصدئة  
المطر يرش رش والورق الأصفر  
يتناثر في الردهات  
الأرض العطشى تشرب في وله قيظ الريح  
تبلعه كحصان مجروح  
تشفطه، فلتذهب يا زمن القيظ  
كرماد منثور في النهر الأخضر، وليخنتك الغيظ (31).

يفتتح الشاعر لوحته تلك بالمطر، ذلك المطر الكنعاني الذي يعيد للأرض العطشى حياتها، يطارد كل تجليات الموت والخراب، (الأوراق المهترئة، الأبواب الصدئة، الورق الأصفر، قيظ الريح...)، وهو يعلن بذلك مولد الربيع المخضر الأزهر، ولئن جرت دماء أدونيس (32) في النهر فصبغته بلون الدم فغدا النهر الأحمر، فإن المطر الكنعاني سوف يحيل المكان ربيعاً أخضر، تسيل منه الخضرة حتى يغدو نهراً أخضر، يدفن فيه مرحلة الجذب التمزوية القاسية. لكن ما يعنينا هنا هو لحظة ارتداء الشاعر قناعه:

أحببت الموت هنا  
حيث أموت وحيداً منفرداً  
ابتعدي عني، ابتعدي عن ذاكرتي،  
أنت سدى  
ما زلت أقارع هذا الخنزير البري (33)  
وعلى رأسي ينهمر المطر الكنعاني  
من بطن سحابة  
من قلب الغابة  
تأتيني عشتار (34)، تلممني (35).

يلتقط المناصرة ملامح قناعه من رموز أسطورية قارة في المشهد الأسطوري الخالد لأدونيس في مقارعة الخنزير البري، يعيد تشكيل الرموز المكونة للقناع، ويختفي الشاعر خلف قناعه، فأدونيس هو وجه الإنسان الفلسطيني المعذب، الذي يصارع إله الشر

(31) عز الدين المناصرة، مرثاة شاعر كنعاني، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، 1967م، العدد السابع، (ص 49).

(32) إله فينيقي كانت عبادته مرتبطة بعبادة عشتار، قتله خنزير بري، وهبطت عشتار عشيقته إلى العالم السفلي لتنتشله من الموت، الأعياد السنوية التي كانت تقام إحياء لذكرى أدونيس، تظهر العلاقات الوثيقة بين هذا الإله الممثل لعنصر الإخصاب الذكر، وعشتار العنصر المؤنث المنجب، وأن هذا الإله القوي في الربيع كان يموت مع قدوم الصيف المحرق ليعود فيبعث = من جديد، وكانت عشتار تنوح لموته، وهو مثل الإله تموز، أو دموزي السومري، ويمثله في مصر أوزوريس، ينظر: هنري.س عبودي، معجم الحضارات السامية، (ص 54).

(33) في أسطورة عشتار وأدونيس، كانت عشتار قد حذرت أدونيس قائلة: " لا تتعرض للحيوانات التي زودتها الطبيعة بأسلحة حتى لا أدفع غالياً ثمن مجدك، فليس لشبابك وجمالك وسحرك الذي يقتن عشتار أثر على الأسود والخنزير البرية، ثم إن الخنزير البري كالبرق في انقضاضه بمخالبه" لكن لا يجدي في الشجاعة التحذير، فتعرض أدونيس لخنزير بري ورماه برمح، لكن الخنزير نزعه وتعقب أدونيس وعض فخذه بناه، وهو في الاسطورة رمز لعدو الخصب والزراعة والنماء، ينظر: خزعل الماجدي، الآلهة الكنعانية (ص 89).

(34) هي الإلهة التي ارتبطت بالإله أدونيس، ينظر: خزعل الماجدي، الآلهة الكنعانية (ص 101).

(35) عز الدين المناصرة، مرثاة شاعر كنعاني، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، 1967م، العدد السابع، (ص 50).

المتحول خنزيراً برياً، والذي يمثل وجه الاحتلال الصهيوني، في الصراع الدموي القاسي بين قوتين: أحدهما تنزع للحب والخصب والحياة، والأخرى هي رمز الموت والدمار والخراب.

مكللاً بالمطر الكنعاني الذي يرمز إلى تجذر الأصول وعمقها، ومستمداً بقاءه من معشوقته الإلهة عشتار، رمز الخصوبة والنماء، التي تمدّه بأسباب البقاء من الأرض ومن السماء على حد سواء (من بطن سحابة/ من قلب الغابة) يستمر البطل القناع في صراعه مع رمز الشر/ الخنزير البري/ الاحتلال الصهيوني، ليتدفق (النهر الأخضر) ذاك الدال الرمزي المستحدث في مشهد الشاعر الأسطوري، الذي يقابل النهر الأحمر في المشهد التاريخي للأسطورة.

تقرر إرادة القناع في اللوحة أن يموت البطل الكنعاني وحيداً منفرداً، يشكل بموته تدفقاً للنهر، واستنباتاً للأرض بشقائق النعمان، ففي موت البطل الكنعاني انبعاث وحياء.

في قصيدة (هل كان لي) للشاعر الفلسطيني أحمد دحبور، يفتح النص عمودياً، حين يجوب الشاعر أعماق التاريخ، طويلاً الحقب الزمانية، مستدعيًا المشهد التاريخي لقصة (قاييل وهابيل) القرآنية<sup>(36)</sup>، متخذاً من قاييل قناعاً جزئياً منجزاً على مساحة مكثفة من جسد النص.

يطاردني ترابٌ كان فاكهةً وصيادين صاحوا:

قد قتلت أباك،

يوم نسيت في الوادي، أخاك،

وما قتلت، وما نسيت أخي،

ولكني رأيت أخي على حجر الوصية ناشراً دمه

وعلمني غرابٌ كيف أدفنه،

-لماذا يا غرابٌ؟<sup>(37)</sup>

يعيد الشاعر دحبور تشكيل قناعه، من خلال الدوال الأولى المكونة للمشهد التاريخي للقصة، ولكنه يتصرف بها، بعد أن يجردها من حمولاتها الزمكانية، واشترطاتها الدلالية التي تجعل منها قصة موهلة في خصوصيتها؛ لتصبح تجربة إنسانية رحبة، تتسع منفتحة على الإنسان في كل تقلباته وأزمته وأمكنته. إنها تجربة الشر الأولى التي مارس فيها الإنسان الخطيئة، فعل القتل، حين قتل الأخ أخاه. يقدم الشاعر دحبور رؤيته المشكّلة حديثاً من خلال تجربته الشعرية القناعية في بعدها الوجودي العام، والفلسطيني الخاص. وجودياً، يتم إعادة طرح السؤال المتعلق على مر العصور، من المسؤول عن فعل الشر؟ فالصوت القناع قد تبرأ من فعل القتل، وأشار إلى أن أحداً ما، هو من قتل (ولكني رأيت أخي على حجر الوصية ناشراً دمه)، فمن القاتل إذن؟

إن طقوس الدفن التي مارسها القناع، والتي تشي بتلبسه الجريمة، وما يشبه التذليل عليها، هي في الحقيقة ليست دليلاً، يتولى الاستهزام في النص مهمة دحضها (لماذا يا غراب؟). فكأن الاستهزام يعاد صياغته على نحو: لماذا يا غراب علمتني دفن أخي، فأبدو متلبساً بفعل القتل، مقدماً ما يشبه التذليل عليه؟

أما فلسطينياً، فإن اختيار التفتح بقاييل المتهم بقتله أخاه، والمطاردة بلعنة القتل/ الجريمة، هو ذاك الفلسطيني المتهم بمبادأة القتل والإرهاب، والعنف، (يطاردني تراب...)، والقناع في ملامحه الفلسطينية يفصح عن كونه متهماً بالقتل والنسيان، فيتبرأ منهما على حد سواء، (وما قتلت وما نسيت أخي)، ينهض القناع بعبء المرافعة، فالفلسطيني ورث هذا الدم، وألزم نفسه الوفاء له، على ثقله وتبعاته.

ماذا أغني؟

<sup>(36)</sup> قصة ابني آدم وردت في النص القرآني، في سورة المائدة، الآية (27-31).

<sup>(37)</sup> أحمد دحبور، الديوان (ص268).

لست، في برّيّة، وحدي،  
ويلزمني صراخ لم تزاو له الحناجر قبل  
ألزم دمعاً أعلى من العينين،  
فاجعتي تليقُ بها (38).

إنها تبعة ثقيلة، ووفاء أثقل من الجبال، يلزمه طاقة خلاقية، واستعداد من نوع خاص، قد تقصر عنه قدرة الحناجر، وأفق العيون. إن جمالية القناع الجزئي تكمن في كونه منسباً مع السياق العام، وتشكلاته النفسية، فلا يكون نشازاً، ولا طارناً، ولا نتوءاً بارزاً متضخماً في القصيدة، بل هو إسنادٌ فاعلٌ في النهوض بتجربة الشاعر، وإنضاج رؤيته، بما يستدعيه من حمولات دلالية سياقية.

### المبحث الثاني: القناع الكلي

تحلّل الشخصية المستدعاة/ القناع في هذا النمط مساحة القصيدة كلاً، تظل قائمة بمفرداتها من بداية القصيدة إلى نهايتها، تلك المساحة الوافرة، والتفرد الجوهري في النص يتيح للشاعر أن يُسمي قصيدته باسم الشخصية المستدعاة/ القناع، مثلما فعل الشاعر علي فودة في (الهنود الحمر)، و(عروة بن الورد يسقي النخلة)، والشاعر خالد أبو خالد في (أبو محجن الثقفي)، ومعين بسيسو في (من أوراق أبي ذر)، حيث ظلّ الصوت/ القناع مُمتداً على طول القصيدة وعرضها، مهيمناً على بؤرة التجربة. وهي أمثلة يمكن أن نُخلص منها إلى أنّ القناع المفرد الكلي الذي استهوى الشعراء الفلسطينيين، وشكّل فضاءً رحباً لاستيعاب تجاربهم، وتجسيد انفعالاتهم، هيمن على جوهر التجربة، وتمدد على كامل القصيدة، بما سمح لهم أن يجعلوه عنواناً قصائدهم، وهي الإشارة الأولى التي يلتقطها أي ناقد يدرس من خلالها أبعاد التجربة القناعية، وتمثلاتها المختلفة.

سجّل هذا النمط حضوراً وافراً في مُدونة النصوص الشعرية القناعية التي يتم الاشتغال عليها في هذا البحث، شكّلت ما يزيد عن ثلاثين قصيدة، لعشرة شعراء، وهو حظٌ وافرٌ قياساً بغيره من الأنماط. تقنّع كلُّ شاعرٍ بأنواعٍ مختلفةٍ من الألقعة، منها التاريخي، ومنها الأسطوري، والديني والطبيعي، وغير ذلك من مصادر الألقعة.

تقدم قصيدة (الهنود الحمر) للشاعر علي فودة نموذجاً إبداعياً لقصيدة القناع المفرد الكلي، التقط وعي الشاعر الإبداعي تجربة الهنود الحمر في أمريكا، أصحاب الأرض الأصليين الذين غزاهم الرجل الأبيض عبر البحر، بخياله وسلاحه وأطماعه التي لا تنتهي، تلك التجربة التي تخلقت في القصيدة على شكل قناعٍ فني، تقنّع الشاعر بالهنود الحمر، وخلق شخصيةً قناعيةً تضرُّ التجريبتين: الهنود الحمر في صراعهم الوجودي مع الرجل الأبيض، والإنسان الفلسطيني في صراعه الوجودي مع المحتل الإسرائيلي، الذي جاءه غازياً من الجو، ومن البحر يستهدف اقتلعه من أرضه وإلغاء وجوده. تتشابه التجريبتان في عناصرهما المكوّنة، حيث الضحية صاحبة الأرض، الهادئة، الوادعة، الآمنة، الملتحمة بالأرض في علاقة أسطورية، وكذا الغازي القادم من أعماق البحر، والبلاد البعيدة، ففي التجريبتين تحرّكه الأطماع الشريرة، والوحشية المدمرة.

يشير العنوان ابتداءً إلى الإسناد، فقد جاء العنوان (الهنود الحمر) بغير إسنادٍ ظاهرٍ ليشير إلى انفتاح التجربة القناعية في النص على كلِّ المكونات والعناصر المشكّلة للتجربة/ القناع مع مكونات التجربة الفلسطينية.

تتكوّن القصيدة من أربع لوحاتٍ فنية، يتقنّع فيها الشاعر بالهنود الحمر، يتماهي معهم، ويتقمص تجربتهم من خلال بنية سردية قناعية، تتظافر مع المونولوج الداخلي المتسائل، لتشكل لحظة توترٍ دراميةٍ قصوى. تبدأ اللوحة الأولى بلحظةٍ بوحٍ وتساؤلٍ، تعكس حالة التفاعل الخلاق بين الأرض وأصحابها الأصليين.

لم نغرس في رَحِمِ الأرضِ رماداً أو شوكاً

(38) ديوان أحمد دحبور: 269.

لَمْ نَغْرِسْ فِي رَحْمِ الْأَرْضِ سِوَى دَمِنَا وَالْحُبِّ الدَافِقِ وَالْعَرَقِ الْيَوْمِيِّ  
 وَبَعْضِ الصَّلَوَاتِ  
 كَيْفَ إِذْ نَبَتْوَا فِي صَدْرِ الْغَابَاتِ  
 كَيْفَ انْهَمَرُوا كَسَيُولِ النَّارِ؟  
 مِنْ أَيْنَ إِذَا جَاءُوا...  
 حَتَّى سَدُّوا اللَّقْمَةَ عَنَّا وَالطَّرْقَاتِ (39).

تتكرر في بنية النصّ القناعي جملة (لم نغرس في رحم الأرض) التي ظلّت محتفظةً بمولتها الأنثوية، في مقابل الدلالة الذكورية (الدم والحب والعرق) وتلك الحملات التي تشير إلى حالة التزاوج الخلاق بين الأرض والإنسان، إنه ليس ارتباطاً عضوياً مُنجزاً من حالة تزاوج فقط؛ بل ارتباطاً دينياً مُتوّجاً بطقوس العبادة والعشق والصلاة. إن توالي الاستهام في اللوحة الأولى بعد تلك المقدمة يشير إلى حالة الذهول والاستنكار والتعجب، ثمّة شيء يدعو للتعجب، فقد عودته الأرض أنّ ما يغرسه فيها من دم، ينبث أبناء بررة، وما يغرسه فيها من حُب دافق ينبث سعادةً وحباً، وما يغرسه فيها من عرق يوميّ ينبث رزقاً طيباً، كيف إذن نبت هؤلاء الغزاة في صدر الغابات؟ إن الأرض ما زالت وفيّة، وهؤلاء الغزاة غرباء ليسوا أبناء الأرض، إنها لم تتبّتهم، ولم يخرجوا من أعماقها، بل غرباء جاءوا كسيول النار التي تحرق كلّ جميل، يشير الاستهام الأول إلى نفي تخلّهم من تلك الأرض، فيما يشير الاستهام الثاني إلى طبيعتهم الوحشية المدمرة لما في النار من قوة إحراق وإفناء. وأما الاستهام الثالث فإنه يدلّ على أطماعهم وانتهازيتهم، واستغلالهم الذي لا يابئ أن يقتات دماء الفقراء ولقمة خبزهم.

في هذه اللوحة نجح الشاعر في خلق ما يمكن أن يُسمّى الخفاء الفني، الذي يقف معه المتلقي حائراً متسائلاً، هل الصوت المنبعث من أنحاء البناء القناعي هو صوت الشخصية المستدعاة (الأنا المغايرة)، أم صوت الشاعر الفلسطيني (الأنا الشاعرة)؟ وبتلك الحيرة وذلك التوتر يكون الشاعر قد أحكم قناعه المتخلق من صهر التجريبتين، والاستفادة من فضائهما الدلالي:

كَأَرَانِبٍ تَشْرِينِ  
 كُنَّا نَتَنَاقَرُ بَيْنَ كَهُوفِ الرِّيحِ وَبَيْنَ الْأُدْغَالِ  
 كُنَّا نَتَقَافَرُ فَوْقَ ثُلُوجِكَ  
 يَا مَطَرِ الْحَبِّ الْغَامِضِ وَالكَتْمَانِ:  
 شَمْسُ الْبَرِّيَّةِ كَانَتْ بَرْقُوقَ الصَّيْفِ، وَفِي الْبَرْدِ...  
 كَانَتْ تَتَاجَعُ بَيْنَ الْأَوْخِ الْنِيرَانِ (40).

يستمرّ الشاعر في اللوحة الثانية في إحكام قناعه ومدّه على جسد اللوحة كاملاً، ويستطيع القناع بما أوتي من رحابة أن يتسع لرسم صور جزئية متظافرة تنفذ إلى عمق العلاقة التفاعلية الحميمة بين الإنسان والأرض، تقدم فيها (نوستاليجا) الحنين من خلال المونولوج المتنامي المتخلق عبر استمرار السرد الفني. والقناع إذ يصف صعوبة الحياة وقسوتها في مرحلة ما قبل الغزاة البيض، لا يغفل عن إبراز أن ذلك أخذ أشكال المتعة والفرحة في علاقته بالأرض الجميلة التي هي منبع الغزلان والعقبان وسملك الغدران:

كُنَّا حِينَ نَجُوعُ نَطَارِدُ لِقَمْتَنَا  
 نَصْطَادُ طَعَاماً وَحَشِيّاً

(39) علي فودة، الأعمال الشعرية (ص474).

(40) علي فودة، الأعمال الشعرية (ص475).

نشحذُ سكيناً ونصوبُ سهماً نحو القطعان  
 كنا نتناسى العرقَ اليوميَّ فنسرحُ فيك  
 وغزلان الرنة تسرحُ والعقبان  
 كنا (نتعمل) فوقَ حشيشِ البرية نركضُ خلفَ جياذِ الريحِ، نضحكُ من سمكِ الغُدرانِ  
 والقمرُ الساذجُ في بحرِ العتمةِ كان  
 حقلاً نتمددُ فيه  
 إذا دبَّت فينا الفرحةُ، أو غمرتنا الأحزانُ (41) .

إنَّ قدرةَ القناعِ على تظهيرِ الصورِ الجزئيةِ الفنيةِ في النص التي تعكسُ جمالَ الأرضِ وخيرها، وما تكتنزه من جمالِ الطبيعةِ الموشاةِ بالأرضِ الخضراءِ الوافرةِ بالغزلانِ والغدرانِ الممتلئةِ بالأسماكِ، وسحريةِ القمرِ المترعِ في بهاءِ الليلِ وسكونه، إنَّ قدرتهِ تلكِ في رسمِ المشاهدِ والعلاقةِ الحميمةِ بينَ الإنسانِ صاحبِ الأرضِ وبينَ الأرضِ ذاتها، سوفَ تعكسُ بعدَ قليلٍ عمقَ الفجوةِ التي حلَّتْ بهم، وحجمَ الدُوسِ الذي كانَ في انتظاريهم، وسطحيةِ الصورةِ النمطيةِ التي رسمتها أصحابُ الأرضِ عن الوجوهِ البيضاءِ الغربيةِ الغازيةِ.

قلنا

هي أيامٌ ويعودونَ كما جاءوا، ثمَّ تعودُ الذرةُ الصفراءُ  
 والصيدُ وأزهارُ الثلجِ وسمكُ الأنهارِ  
 هي أيامٌ وسينحسرُ المدُّ، ستأتي الريحُ  
 فينسحبُ الغرباءُ  
 لكنَّ الزمنَ المُجَدِّبَ صارَ يفاجئنا كلَّ مساءٍ  
 بوجوهٍ أخرى بيضاءٍ  
 أسلحةٍ أخرى  
 طَلقاتٍ أخرى  
 حتى هربَتْ غزلانُ الرنةِ من غابتنا، وغرقنا في نهرِ الإعياءِ (42) .

يتخلق القناع الفني ذو الوجود المستقل، والكيونة القائمة بذاتها التي اعترفت من تجربتين متغايرتين زمنياً، متشابهتين في الجوهر والمضمون، يصهرهما عبر التفاعل الخلاق، ودرجة التوتر الدرامية، والسردية الغنائية التي أمدت القناع برموزه وعناصره المكونة. يستدعي الشاعر بعض ملامح الأنا المغايرة/ الهنود الحمر، من خلال بعض رموزها (نهر الميسيسيبي)، فحضور الملامح على وجه القناع في النص لا يعني أننا أمام صوت طارئ تم استدعاؤه من الأنا المغايرة يلج النص، فيمزق القناع، كلا، وإنما حضور الملامح على وجه القناع يكشف عن تفاعل خلاق بين أنوين مختلفين، أسفر تزواجهما عن ميلاد قناع يحمل ملامح الأبوين.

كنا أطفالاً نلهو

لا ... لم نخن الريح، ولا خنا العشب، ولا امتدت أيدينا لأغاني  
 الجيران.

(41) المرجع السابق (ص 456).

(42) علي فودة، الأعمال الشعرية (ص 457).

كيف إذا يا نهر الميسبي

كيف إذا

نرفع رايات الخذلان؟ (43).

يسفر القناع في المقطع السابق، عن لحظة درامية متوهجة، ذي دلالات رمزية تتشكل فيها ملامح القناع الذي يمتح من الأنا المغايرة عبر رمزيتها (نهر الميسبي) وحضور ملامح الأنا الشاعرة، يدحض الفرية الظالمة التي ألصقت بالإنسان الفلسطيني من أنه باع أرضه، ويتطلع إلى أوطان الآخرين، ويسعى إلى الاستئثار بخيرهم. إن بنية النص القناعية التي تتخذ من الطاقة السردية أداة لها، ومن التشكيل الأسلوبي الدرامي مظهرًا خارجيًا ومن ثنائية (الماضي والحاضر) التي ترتبط بالأنا المغايرة والأنا الشاعرة على الترتيب، تكشف عن موقف البطل القناعي الملتزم بالوفاء لأرضه والدفاع عنها وعدم خذلانها، ذلك الموقف الذي يمهّد لقتل القصيد بلوحتها الأخيرة من خلال إجراء تعديلات فنية على ملامح القناع.

أي رياح حملت هذا الحزن البري؟

من جاء بطير الشؤم إلينا؟

(رجل أبيض، خيل، أسلحة، خمر، طلقات)

من أي الطرقات أتوا... من أي الطرقات؟

ترتفع الأصوات

ينهمر الرفض، يفيض الأردن، يفيض الميسبي

يلد رجالا يقذفهم نحو الشاطئ..

عادوا... عادوا...

عاد الأموات من الرحلة... عاد الأموات

ترتفع الأصوات

ويسيل الدم على الضفة... طلقات تتبعها طلقات

ثانية...

عاد الأموات (44).

يعلن البطل القناعي موقفه مبشراً بقيامة الشعوب، من موتها، وعودتها إلى أرضها من جديد، يبشر بهذا الميلاد بعد أن قدم مراجعة في مطلع اللوحة من خلال تدفق الأسئلة التي تحاول أن تكشف عن سبب الهزيمة، ومن يقف خلف هؤلاء الغرباء، وفي الاستهتام الذي يحيل إلى المكان (الطرقات) إشارة إلى خذلان المكان، وحقيقة أن الرجل الغازي الأبيض الذي جاء على ظهر الخيل مدججا بالسلاح والموت هو جوهر حقيقة أن الغزاة المحتلين قدموا إلى فلسطين مدججين بالموت والدمار، وبالجشع نفسه الذي أغرى كولومبوس الرحالة الإيطالي ببلاد الذهب والمعادن، يرتحل الغزاة إلى بلاد يصفها كتابهم المقدس بأرض الميعاد، أرض اللبن والعسل.

(43) علي فودة، الأعمال الشعرية (ص 476).

(44) المصدر السابق (ص 477).

إن مراجعة أسباب الهزيمة ومعرفتها سوف تدفع الأصوات أن تتعالى بالرفض ومواجهة الأقدار، وحين يحدث هذا، تستجيب الأرض فتقذف من رحمها رجالاً أحراراً يولدون من جديد. تعود الأرض لخصوبتها ويتدفق أصحاب الأرض الأصليون تحملهم أنهارها (نهر الأردن والميسيسيبي).

يسدل الشاعر الستار على قناعه بجملة (عاد الأموات) المكررة في أكثر من سطر شعري، تلك الجملة المؤسفرة التي تبشر بالعودة ودحر الغرياء.

وفي قصيدته (أبو محجن الثقفي في تجواله) يقدم عز الدين المناصرة أنموذجاً متقدماً لقصيدة القناع المفرد الكلي الذي يفترض القصيدة كلها، يعترف المناصرة من الذاكرة التاريخية العربية أنه المغايرة، يستحضرها من عمق التاريخ، يتماهى بها متفاعلاً معها في خلق قناعه، يحيل عنوان القصيدة إلى أحد الفرسان الشعراء (عمرو بن حبيب) المكنى بأبي محجن وهو من الفرسان الأبطال في الجاهلية والإسلام، وقصته مشهورة في التاريخ، فقد كان منهمكاً في الشراب يكاد لا يقلع عنه، جلده عمر بن الخطاب رضي الله عنه مراراً، ونفاه إلى جزيرة في البحر وبعث معه رجلاً، فهرب أبو محجن منه، ولحق بسعد بن أبي وقاص بالقادسية، فكتب عمر إلى سعد أن يحبسه، فحبسه، فلما كانت معركة القادسية والتحم القتال، سأل أبو محجن امرأة سعد أن تحل قيده، وتعطيه فرس سعد، وعاهدها أنه إن سلم عاد إلى حاله من القيد والسجن، فأعطته الفرس، فقاتل وأبلى بلاءً حسناً ثم عاد إلى محبسه (45).

نحن إذن أمام فضاء لتجربة تاريخية موضوعية مكتنزة بؤراً إشعاعية دالة، التقطها المناصرة، ليصهر بها أنه الشاعر المتجسدة في ذاتيتها، يخلق بها قناعاً قادراً على حمل رؤيته المعاصرة وتجربته الخاصة التي يمتزج فيها الخاص بالعام في رحلة عذاب الفلسطيني في تجواله بين المدن والعواصم، وقبل أن يشد المناصرة قناعه ويحكمه، وينطقه في النص؛ فإنه يمهّد لظهوره بلوحة يحاول فيها خلق فضاء معاصر للتجربة يندمج مع الفضاء التاريخي، يقف المناصرة بعيداً ويزوي، وينطق صوتاً ضمناً كأنه صوت التاريخ المقرر، وبلغة سردية لا تحيل إلى فاعل ظاهر، سردية تنبئ عن سيرورة مزجت بين الفضاءين (التاريخي والمعاصر).

يعاد أبو محجن الثقفي إلى سجنه كي يتوب

يسجل تاريخ عصيانه في الحقائق

تكتب عنه التقارير

يمنع من شم عطر الورود

يقرر كيف اغتيال هويته في صباح الجليد

تحاصره الشائعات ويسأل عند الحدود:

(محروقة سفني... من كثرة العصيان

مجبولة مدني... بالقش والزوان)

ولكنهم حملوه الشظايا التي علقت في شرايينه كتباً

صبغوها بلون الشقائق تحمل طعم الخلود (46).

ترتكز بنية اللوحة الممهدة لانبثاق القناع على جملة من الدوال (الوحدات اللغوية) المبنية للمجهول (يعاد، يسجل، تكتب، يمنع، يقرر، تحاصره، حملوه) فلا يكاد يخلو سطر شعري منها، وهي في تدفقها وتتاليها في البنية السردية، وإخفاؤها ذكر الفاعل الظاهر، تعتمد إلى رصد الوقائع التي ألمت بأبي محجن في صيرورته التاريخية، وما انتهت عليه حاله، فليس مهماً كيف حدث

(45) ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء (1/144)؛ والأعلام، الزركلي (5/76).

(46) عز الدين المناصرة، الديوان (ص220).



هذا؟ ومن قام به؟ فقد تدفع تلك الأسئلة بأبي محجن إلى تخوم الهامش، بدلا من إبقائه في بؤرة النص ومركزيته، إذ المهم أن يتم تسليط الضوء على اللحظة الراهنة التي هو عليها الآن، وما تحمله من دلالات تمهد لالتقاط اللحظة الدرامية عالية التوتر التي يتخلق فيها القناع معلنا عن نفسه.

تقول تلك اللوحة عبر سردية الراوي/ التاريخ، إنَّ أبا محجن/ الوجه الآخر للفلسطيني، لم يكف عن محاولاته، وأن سجنه في كل مرة لم يفلح في ردهه وتوبته، وأنَّ مطارد بالتقارير الكاذبة، ومحاصر بالشائعات، وغير مسموح له التنقل والسفر وممارسة الحياة ككل البشر، يسأل في كل نقطة حدود بين تلك الدول عن ذاته وتاريخه، وفيما يصر إلى اغتيال هويته فإنه قد حمل تاريخ الأوزار والخطايا التي صكته، فلا تفارقه، يعاد إلى كهفه المعزول مقيداً بالسلاسل. في تلك الحالة التي هو عليها، والتي يراد لها التأبيد، تتوهج في أعماق أبي محجن اللحظة الفارقة، لحظة الانعتاق والتحرر، وتلبية نداء الواجب. تلك اللحظة الفارقة، التقطها الشاعر ليحكم فيها قناعه، ويخلق بها نقطة حضور وانطلاق في بناء الموقف الدرامي غير المتكئ على الذاتية الغنائية بمقدار اعتماده على المونولوج الدرامي في خلق الأبعاد المستقلة للتجربة.

أتيت إليك اقبليني وهذي عيوبي وهذي سلاسلهم في الزنود  
أتيتك، فهذي كراريسهم سآبول عليها وأرمي بها في المياه  
وفي وطن المزرعة  
أجوب البلاد، أحاور أطلالها الصامتات،  
هنا زمن صارخ كالأفاعي المرقطة النافرة  
أجوب البلاد، أسامر فيها مغاورها وحقول الذرة (47) .

في موقف درامي متوهج ينطلق صوت القناع معلنا عن نفسه، ملتقيا من فضاء المشهد التاريخي لحظة توتر قصوى، لحظة البوح والاعتراف والانطلاق نحو نداء الواجب، وحيث كان نداء الواجب لأبي محجن التقفي في الانضمام لجيش المسلمين في القادسية، فإن استجابة الفارس/ القناع، كانت في الالتحاق بالثورة ومسيرة الحركة الوطنية وأخذ مكانه في النضال الفلسطيني، رافضا ومتمرداً على كل ما من شأنه أن يعيق حركته الفاعلة، ويغيب هويته الوطنية، وفي حركية الأفعال (أتيتك، أجوب، أتيت، أحاور، أسامر) ما يشير إلى حجم ما يبذله من جهد، وما ينطوي عليه من رفض لكل ما يراد تكريسه من واقع (سآبول عليها وأرمي بها).

تدحرجت من رمل وادي الغضا، وطردت من السفح  
صرت خليعا، أطارد أذئاب شيخ القبيلة  
تجارها العاندين  
تدحرجت في واحة همت يوماً بغزلانها النافرات من الصائدين  
إذا جعت أكل لحم سميري  
أو اشتقت للكأس، أذبح صاحب حانتنا المقفرة  
أجوب البلاد أسامر فيها مغاورها وحقول الذرة  
(محروقة سفني ... لأنني بركان  
مجبولة مدني... بالقهر والحرمان) (48) .

(47) المرجع السابق (ص221).

(48) عز الدين المناصرة، الديوان (ص221).

لا يحيل (وادي الغضا) إلى المعنى الصفري الأولي بمقدار ما يرمز إلى أعز الأماكن على قلبه، موطنه الأصلي فلسطين الذي نشأ فيه صغيراً ونما وترعرع على ترابه، وفي استخدامه للاسم السابق استثمار لما فيه من " ظلال نفسية، وشحنات عاطفية خلعتها عليه الشعر القديم، والاستخدام العربي السالف " (49).

يلو في اللوحة السابقة صوت الأنا الشاعرة مستثمرا طاقات اللغة الايحائية، وما تحمله من دلالات مستقرة في ذهن القارئ العربي، فالطرد والخلع والمطاردة لأذنان شيخ القبيلة والتجار العائدين إنما هي وقائع حلت بالشعراء الصعاليك، الذين طردوا من بيوتهم، وخلصوا من قبائلهم، وأصبحوا بلا مأوى.

تتشكل واحدة من ملامح القناع في ارتكازها على استدعاء سلوك الصعاليك، (أكل لحم سميري، أذبح صاحب حانتنا، أجوب البلاد...) وما يعتمل في دواخلهم من طاقة غضب كبرى وما هم عليه من قهر وحرمان. تحاول الأنا الشاعرة في تلك اللوحة أن تعبر عن ذاتها من خلال الانصهار في حركية البنية اللغوية التي تمتح من فضاء المشهد التاريخي الأنا المغايرة مفرداتها وظلالها لتقدم صورة أكثر وضوحا حول فضاء المشهد المعاصر لتجربة الإنسان الفلسطيني.

سمعت النساء يقلن لها: أطلقه

ففي وجهه توبة كصلاة الرسول

سمعت الرصاص على ورق الطاولة

سمعت البلابل تشدو بلا وتر أو نغم

ففكي وثاقي ولم أذق الخمر، فكي وثاقي اقبليني

رصاص العقارب فوق جبيني

حراب الأقارب مغروزة في عيوني

وحين تقولين: رمل البلاد، جبال البلاد، مدائننا

زينت خصرها... وأضاءت وجودي

أعود لسجني أعاهدك الله، فكي قيودي (50).

ينبني القناع في اللوحة السابقة على تماهي فضاء المشهد التاريخي لتجربة (أبو محجن/ الأنا المغايرة) مع تجليات الفضاء المعاصر لتجربة (الإنسان الفلسطيني/ الأنا الشاعرة)، حيث يتخذ القناع من تلك اللحظة التاريخية الفارقة نقطة ارتكاز تضيء على جملة من الثنائيات العابرة للزمان والمكان (أبو محجن الثقفي/ الشاعر الفلسطيني)، (زوجة القائد سعد بن أبي وقاص/ الثورة الفلسطينية)، (معركة القادسية/ معركة التحرير)، (سلاسل أبي محجن/ القيود المفروضة على الإنسان الفلسطيني تمنعه من ممارسة نضاله لتحرير وطنه). تلك الثنائيات التي تضيء بحمولاتها الدلالية لتعزيز البنية الدرامية للنص القناعي.

في تكرار الوحدة اللغوية، (سمعت) مع (النساء، الرصاص، البلابل) إحالة إلى عوامل خارجية تؤكد صوابية موقفه، ووعيه به، لذلك تجيء أفعال الأمر المكرورة أيضاً، (فكي وثاقي، فكي قيودي، اقبليني) لتأكيد إصراره على الالتحاق بالثورة، وخوض معركة التحرير، وتحقيق الانتصار.

يتضح من خلال عرض مقاطع القصيدة السابقة أن القناع الكلي ظل ممتدا على جسد القصيدة كلها، وامتخذا شخصية أبي محجن في تجربته التاريخية بؤرة مركزية تتظافر حولها بنية القصيدة.

(49) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر (ص 75).

(50) عز الدين المناصرة، الديوان (ص 222).

إن حضور هذا النمط من أنماط القناع الكلي في مدونة الشعر الفلسطيني المعاصر ما يؤكد احتقاع الشعراء الفلسطينيين به، وفي مقدرتهم على حمل تجربة الشعراء المعاصرة، وتمكينهم من إعادة تموضعهم، وتبديل زوايا النظر، وإعادة قراءة المشهد التاريخي.

في قصيدة (العشاء الأخير / The last supper) (51) يلتقط الشاعر الفلسطيني، سليمان دغش (52)، مشهداً تاريخياً تراجمياً مشحوناً بالدلالة، يلتقي فيه يسوع مع تلاميذه في وجبة العشاء الأخيرة، قبل أن تتم محاكمته وتعذيبه وصلبه، يتخذ الشاعر يسوع قناعاً، يختفي خلفه، متماهياً معه في أدق الملامح، فقد كان يسوع ضحية مكر الطبقة الدينية اليهودية التي خططت لمقتله على يد (يهودا الإسخريوطي) (53)، تلك الطبقة الدينية اليهودية الممتدة التي لازالت تمارس القتل الممنهج للإنسان الفلسطيني، وحيث تمنع إرادة الشر في تعذيب المسيح وجودياً، تعديماً وصلباً في لحظة بشرية متوحشة، تستحيل إرادة الخير والمحبة الممثلة في يسوع، ومن معه إلى خلود أزلّي يستعصي على الشطب والتغيب.

لقد تناول الشعراء المعاصرون حادثة صلب المسيح، ومقتله، وقصة العشاء الأخير، في قصائدهم، منهم من اتخذ المسيح قناعاً، ومنهم من اكتفى باستحضار الواقعة التاريخية وتوظيفها في بنية القصيدة (54)، لكن الشاعر سليمان دغش يستدعي الفضاء التاريخي للحادثة ورموزها، ويتخذ المسيح قناعاً كلياً مهيماً على القصيدة:

في العشاء الأخير على بُعد جُلُجَلَةٍ (55) من رؤاي وأدنى قليلاً  
تذكرت مريم أُمي التي حملتني بإشارتها الناصرية  
منذ تجلّى لها الوحي ذات مساء جليل إلى آخر الخطوات  
على دلوروزا الصليب فصار النبيذ دمي في العشاء الأخير  
وكان الرغيف المقدس سُنْبُلَةَ الجسدِ الدنيوي إذا عاد للأرض  
أنبت حقلًا وأحيا التراب المذمى (56)

يعلن القناع عن نفسه في مطلع القصيدة من خلال ضمير المتكلم (تذكرت مريم أُمي)، وتتولى تقنية الاسترجاع الفني (الFLASH باك) التي وظفها الشاعر في اللوحة الأولى الكشف عن ملامح القناع في إيجاز فني، فالمسيح قد قُتل، وتحول دمه نبياً، وجسده خبزاً مقدساً، تلك اللوحة الموجزة تمهد للسؤال الجوهر في عملية التقنع ذاتها، سؤال القناع المتكرر عبر محاور القصيدة، الذي يمتح من فضاء تجربتين متميزتين، ويتشكل من أنوين افترقنا زما، وتقاطعتا جوهرًا ومضمونا:

إلهي إلهي لماذا تحليت عني؟  
وما كنت إلا الدليل إليك، حملت رسالتك الأزلية طي الصلوع  
أبشر باسمك قرب خلاص سلاله آدم من رحلة النيه

(51) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ 2020/2/9م، رابط الصفحة: <https://www.facebook.com/sliman.daghash>

(52) شاعر فلسطيني من مواليد قرية المغار 1952م، في الجليل، عرف بكفاحه السياسي ووطنيته، وقد سجن مرات عدة بسبب رفضه الخدمة في الجيش الإسرائيلي، له مجموعة من الدواوين منها: هويتي الأرض 1979، عاصفة على رماد الذاكرة 1995، زمان المكان 2000، على غيمتين 1979.

(53) واحد من تلاميذ المسيح الإثني عشر، خان يسوع، وسلمه لليهود، مقابل ثلاثين قطعة فضة، ويقال إنه ندم بعد ذلك، وأعاد الفضة للكهنة، وشنق نفسه. ينظر: بهاء النحال، تأملات في الأنجيل والعقيدة (ص102)، هنري.س. عبودي، ومعجم الحضارات السامية (ص927).

(54) اتخذ الشاعر العراقي بدر شاكر السياب المسيح قناعاً في قصيدته (المسيح بعد الصلب)، وكذلك أمل دنقل

الشاعر المصري في قصيدته (العشاء الأخير)، ومحمود درويش في قصيدته (بطول العشاء الأخير).

(55) الجُلُجَلَة: موضع في القدس يدعي المسيحيون أن السيد المسيح صُلب عنده، ويسمى كذلك جبل الجُلُجَلَة.

أحمد مختار عمر، معجم اللغة المعاصرة (382/1).

(56) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ 2020/2/9م، رابط الصفحة: <https://www.facebook.com/sliman.daghash>

لماذا إلهي تخليت عني؟

ولم أنه رؤيا السماوات في الأرض كي تُصبح الأرض

سيّدة الكون، باعثة الحب والخصب في رَحْم هذا الوجود اللطيف (57).

يعاود الصوت القناعي تساؤله في محاور القصيدة فيما يشبه المنولوج التأملي، في مسحة غنائية صارخة، فقد نذر البطل القناعي التراجيدي نفسه لمهمة نبيلة لم تنجز بعد، وهي نشر المحبة والخير والسلام، فما معنى أن يلقي البطل القناعي حتفه على هذا النحو المأساوي التراجيدي سوى أن يستمر تدفق الشر في الوجود، وتطول رحلة الألم الإنساني على يد ابن آدم الذي انتخب لمهمة استخلافية نبيلة:

كأنك حين تخليت عني تَبَرَّتْ منه لِيَشْقَى بما ارتكبت من معاصي يداه

وأنت تراه، يُسْتَجُحُ بِاسْمِكَ لَيْلاً وباسمِكَ يَذْبَحُنِي فِي النَّهَارِ

أضلَّ الطريقَ إِلَيْكَ وَحَرَفَ كُلَّ الرِّسَالَاتِ عَمْداً وزوراً، تمادى افتراءً عليك

وَصَدَّقَ أسطورةَ الوَعْدِ وَعَدِكَ تُعْطِيهِ أرضي وداري

وما زال يوشعُ بن نون (58) فوقَ حمارِ الخُرَافَةِ يَقْضِمُ عُشْبَ البلادِ

وِيرعى الخَرِيطَةَ ما بَيْنَ ماءٍ وماءٍ على مَدِّ رُوحِي (59).

تطل ملامح الأنا الشاعرة في اللوحة السابقة لتبدو أكثر وضوحاً، تخلق معها حالة توتر تتعادل فيها الأقطاب، فيما تخفت النبرة الغنائية في اللوحة، ليعلو صوت القناع الذي تمكن من صهر الأنوين معا. فابن آدم الذي وقع في المعاصي فتجسد على يديه فعل الشر، قد أضل الطريق ومارس باسم الإله جرائمه، وصدق ما زور له من خرافة الوعد المقدس، فسلب الأرض من أصحابها، في إشارة لما يقوم به الاحتلال الإسرائيلي من جرائم بحق الشعب الفلسطيني، ومصادرة أرضه، وطرد أهلها، وتوسيع رقعة أطماعه التي تمتد ما بين ماء النيل إلى ماء الفرات. إن بنية النص تشير إلى المفارقة التي تستدعي التساؤل، كيف لمن يفترى على الله الكذب فيحرف عمداً كلام الله، ويرتكب الجرائم باسم الرب في حق الأبرياء، كيف له أن يمكن من تعذيب المحبة وصلبها، واغتيال رسالة السلام والخير؟

بعد أن يبسط الشاعر قناعه على جسد القصيدة حتى اللوحة الأخيرة منها، يعيد تشكيل فضاءه القناعي من خلال إعادة تشكيل رموزه التي تطور أداءها الدلالي ليعبر صوت القناع عن تجربة الفلسطيني المعاصرة، فالقدس بالنسبة للفلسطيني هي باب السماء إلى الأرض، وهي أقرب نقطة وصول للسماء، وأن تقع القدس تحت الاحتلال يعني ببساطة أنه فقد سلمه الوحيد للسماء، فيما تستمر رحلة عناء الإنسان الفلسطيني الطويلة، يتوسل الشاعر من خلال قناعه الله أن يتجلى، ويبعث النور السرمدي لتنتهي رحلة الألم والمعاناة، ففي الرواية الإسلامية أن الله تَدَخَّلَ لِإِنقَاذِ المسيح، وأنهم لم يقتلوه، ولم يصلبوه، ولكن شُبه لهم (60)، ورفَّعه الله إليه، وفي الرواية المسيحية أن العشاء الأخير تحققت فيه نبوءات يسوع، فتحول جسده خبزاً مقدساً، ودمه خمراً، وصلبه يكون قد تحقق الفداء، فداء البشرية من الخطيئة.

(57) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ 2020/2/9م، رابط الصفحة: <https://www.facebook.com/sliman.daghash>

(58) يوشع بن نون في المرويات الإسلامية، بعثه الله إلى بني إسرائيل بعد موت موسى عليه السلام، وأمره بالسير إلى أريحا مدينة الجبارين، وفي المرويات اليهودية أنه خرج ببني إسرائيل من التيه، ودخل بهم بيت المقدس، وهو في القصيدة رمز لدولة إسرائيل المستمرة في الفساد والتخريب بحجة الوعد المقدس. ينظر: ابن الاثير، الكامل في التاريخ (1/174).

(59) من صفحة الشاعر الإلكترونية، نشرها بتاريخ 2020/2/9م، رابط الصفحة: <https://www.facebook.com/sliman.daghash>

(60) في إشارة لقوله تعالى: " وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم، وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه، ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقينا، بل رفعه الله إليه، وكان الله عزيزاً حكيماً "، سورة النساء: 157.

إن انتهاء العشاء الأخير يعني أن ثمة تدخل إلهي قد تم، وهو فلسطينيا يعني إنهاء رحلة العذاب، والخلاص من الاحتلال، وتحقق الحرية. وفي تكرير لفظ (الأخير) في نهاية القصيدة إشارة لفرط ما واقع الإنسان الفلسطيني من عشاءات، وما تجدد له من أحزان، كان يظن معها، وفي كل مرة أنها الأخيرة.

### المبحث الثالث: القناع المركب

يستدعي ثراء تجربة الشاعر المعاصر، وعمق رؤيته أحيانا أن يَطوَّف عبر التاريخ القومي والإنساني، متأملا رموزه وشخصه، منقبا خلف حوادثه وراصدًا تقلباته، يستدعي هذا أن يقوم باستدعاء أكثر من شخصية، إذ إن شخصية واحدة قد لا تفي بالدور، ولا تنهض بالمهمة، وأن يتكئ على أكثر من تجربة، ويقدم أكثر من خبرة، يتحول مستودع الوعي البشري عندئذ إلى حديقة غناء، مليئة بالزهور والثمار، يتخير الشاعر منها ما تمليه عليه تجربته، وتستلزمه رؤياه.

ومعنى التركيب في هذا النمط من أنماط القناع، الذي أثره الباحث على غيره من المصطلحات، (كالمتردد والمضاعف)<sup>(61)</sup>، إنما هو تركيب فني، في حالة تفاعل بين مكوناته، نابض بالثراء والحيوية، وليس تركيبا ساكنا، مبعثراً على جسد القصيدة، فالقناع المركب ليس حشداً من الرموز التاريخية الباهتة المتراحمة، ولا هو إرهاب القصيدة بمزيد من الأصوات المتعددة للتدليل على براعة الشاعر، وقدرته، لكنه أشبه بلوحة فسيفسائية خلقة، قائمة على مزج فضاءات متعددة، ومشاهد مختلفة، ورموز متباينة، مرتبطة بشبكة من العلائق والإحالات الفاعلة. لكأنك أمام مزج مؤسّط منبث من وعي مبدع خلاق استطاع إدارة العلاقة بين الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، التاريخي والمعاصر، إنها مسرحية النص، لكنها مسرحية من نوع خاص، الشاعر فيها يوزع الأدوار على شخصياته، ويمنح كل منها ما تحتاجه من مساحة، ويختار لها وقتها الزمني للنطق والبوح في عملية فنية بالغة التعقيد.

إن تفاوت المساحة الممنوحة لكل شخصية في النص، لا ينبني عليها ملح دلالي كالأهمية مثلاً، فالشخصيات جميعها تأخذ حظها من الأهمية، لأن القناع المركب " ينهض على شخصياته جميعاً، لا يهمل أيّاً منها نهائياً، وإن تفاوتت أدوارها، وحجم المساحات التي تغطيها في النص " <sup>(62)</sup> بل يعود إلى تقدير الشاعر لأدوار الشخصيات، وما تحمله من دلالات، وما يمكن أن تمنحه للنص من طاقة.

في قصيدة (لا أفرط بالجنون) للشاعر أحمد دحبور، التي كتبها في العام 1984م، أي بعد حصار بيروت، وخروج منظمة التحرير الفلسطينية منها، وتشنت مقاتليها في أنحاء العواصم؛ يبدو القناع المركب أكثر وضوحاً، حيث يتنقع الشاعر بأكثر من شخصية، بدءاً بالقناع الأهم وهو (قيس بن الملوح) مجنون ليلي، ويوسف عليه السلام، وإسماعيل الذبيح ولد سيدنا إبراهيم عليهم السلام، ورغم أن قناع قيس بن الملوح كان الرئيس في القصيدة، شكل ملامحها، وجاء عنوان القصيدة مشتملاً على بعض تضميناتها، إلا أن الشاعر داول بين أقنعتة على نحو فني.

يصدمنا العنوان ابتداءً بما ينطوي عليه من معنى، إذ كيف يكون الجنون مغنماً، يستدعي رعايته، والتمسك به، لكن الصدمة التي حرص الشاعر أن تصحبنا في قراءة القصيدة تزول لحظة مطالعتنا قوله:

لك أن تردّي لي جنوني، أو تكفّي،

إنما، لولا الجنون، أكنث قيساً؟

هل أفرط بالجنون؟

وأكتفي بالهمس أو لغة العيون؟ <sup>(63)</sup>

<sup>(61)</sup> استخدم هذا المصطلح الناقد حاتم الصكر. ينظر، الصكر، مرايا نرسي (ص 129).

<sup>(62)</sup> محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (ص 180).

<sup>(63)</sup> أحمد دحبور، الديوان (31/2).

هنا تتخلق شبكة الدلالات على نحو واضح، فالشاعر هو قيس بن الملوح، الذي عشق ليلى، ليلى التي هي فلسطين، وهام بها، ولقب بالمجنون بسببها، وما هو ذا يدفع ثمننا باهظا بسبب هذا الحب، تغزو إسرائيل لبنان، وتحاصر بيوت، وتطرد منظمة التحرير التي تمثل مظلة الشاعر وشبكة أمانه، وترتكب مجزرة صبرا وشاتيلا، ويتوزع المقاتلون الفلسطينيون على عواصم عربية عدّة، براً وبحراً، فهل لا يزال الشاعر بعد كل هذا الدمار والانهييار، والتآكل في حلم العودة، والابتعاد أكثر عن المحبوبة قادراً على ممارسة الحب/ الجنون، والتمسك به، والحفاظ عليه؟

لا يتكفل العنوان بالإجابة فحسب بل، ينهض للإضاءة على شبكة الدلالات ممهداً، للظهور العلني للقناع في مطلع القصيدة:

ثُمَّ دَارَةٌ تَخْلُو، وَشَمْسٌ تَضْمَلُ

لَا الظِّلُّ ظِلُّ

لَا الماء يَخْطِفني إلى أعلى،

وَلَا الوادي إلى ليلى

قد دار قولٌ حول مذبحَةٍ على قمر المخيم،

كنت أسبحُ في دمي،

ورأيت ليلى لا تراني (64).

تتخلق ملامح القناع في فضاء تراجمي يطفح بالحزن المتصاعد، ثم حركة عكسية متنامية تقضي تدريجياً إلى التضاؤل والانحسار، فالدار تخلو، والشمس تضمحل، تنتهي تلك الحركة إلى مذبحه مروع، مجزرة صبرا وشاتيلا، وتبدأ رحلة ضياع قيس عن ليلاه، في تلافيف المنافي والعواصم، لتعيش معه، في وجدانه فيراها في كل وقت وحين ولا تراه.

في (لا أفرط بالجنون) يستهض الشاعر أدواته الفنية، فتزخر القصيدة بتقانات حدثية، تقف لإسناد تجربة رؤيوية بالغة التعقيد والتشابك، حيث الأفتعة المتعددة المنتقاة والموزعة على جسد القصيدة، وكذلك الأصوات مجهولة المصدر المنبعثة في ثناياها، التي تنزع إلى خلق بنية درامية تسهم كلها في تشكيل تجربة موضوعية.

فالشاعر يستثمر الطاقة الإيجابية الكامنة في قصة مجنون ليلى المشهورة، فيقدم صورة العاشق المعذب في أجل صورته، تسكنه المحبوبة في أدق تفاصيله اليومية، فهي القريبة والبعيدة المنال في الوقت ذاته، تقضي تلك الجدلية إلى تصاعد الألم والعذاب المفضي إلى الجنون، لكن تلك النهاية التراجمية المأساوية للأنا المغايرة/ قيس، لا تصلح أن تتبني عليها القصيدة كاملة، فالأنا الشاعرة متيقنة تماما من حتمية اللقاء، بين العاشقين وإنجاز الموعود، فلا بد من قناع آخر ينهض لهذا الدور:

عَرَفْتُ عواصمَ الدنيا، وعاركْتُ الوحوشَ الناطحات،

ولم أزلُ عند الفلاة،

أساير الولد الذي يتلعثمُ

ليست قماراً هذه الرؤيا، ولكني رأيت الشمس والأقمار

ساجدةً على حجرِ المخيمِ فانسكبْتُ عليه،

وانجبلُ الترابِ بجبتي عَرَقِي (65).

وبعد رحلة البؤس والشقاء في العواصم والفيافي، ينهض قناع سيدنا يوسف عليه السلام مبشراً بتحقيق الرؤيا، تلك النهاية المشرقة التي تتبلج من رحم الأوجاع، والمعاناة، تتماهى هنا الأنا الشاعرة، مع الأنا المغايرة، ليس فقط من أجل التقاط النهاية،

(64) المصدر السابق (27/2).

(65) أحمد دحبور، الديوان (30/2).

والتأكيد على حتمية الانتصار، انتصار المخيم الذي أريد له التشتت والاندثار، بل لتتشابك مع رحلة المعاناة التي عاشها يوسف عليه السلام في غيابات الجب، وأروقة السجون، المكلفة بتحقيق الرؤيا، إن قناع قيس بن الملوح على الرغم من أنه يسكن أغوار القصيدة، إلا أنه لا يصلح للتعبير عن إرادة الشاعر في التبشير بحتمية الانتصار.

تتناص بنية القناع في القصيدة مع الآية القرآنية " إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ " (66) لتجعل من ملامح القناع أكثر وضوحاً، فمساحة القناع هنا لا تتسع لمزيد من السرد، ومن ثمَّ حرص الشاعر على أن تظلَّ بنية القناع، مُرَكَّزَةً رغم ما أحدثه على رؤياه من تحوير.

في ناحية أخرى على متن القصيدة يستحضر الشاعر شخصية إسماعيل الذبيح، عليه السلام، يتقنع بها، مستثمراً ما تتضمنه سرديتها التاريخية من طاقة دلالية، وسمات إيحائية:

**والماء الذي لم يجر في عطش المخيم:**

**جدول متحير من صخرة مسنونة؟**

**أم دمة العذراء بعد الصلب؟**

**أم أمي تفجر نبع زمزم؟ (67)**

صمد المخيم الفلسطيني بعد أن حاصر الإسرائيليون بيروت، وقطعوا الكهرباء والطعام وخصوصاً الماء الذي قال عنه محمود درويش: " تنكته من الماء تساوي وادي عبقر " (68) ، لم تحقق إسرائيل أهدافها، من كسر إرادة المخيم، يستدعي دحبور واحدة من قصص التاريخ الملهمة، المشابهة، قصة هاجر زوج سيدنا إبراهيم، حيث تركها وابنها إسماعيل في واد غير ذي زرع، ولما كاد العطش أن يفتك بالصغير، تدخلت العناية الإلهية هنا، فتدفق نبع زمزم (69) ، يفصح القناع هنا عن موقف الشاعر في حمولة القناع الدلالية التي تقرر أن العناية الإلهية ذاتها من تدخل لإنقاذ أطفال المخيم من الموت عطشا ليكونوا على موعد مع وعد الله.

فقد " قادت الإيحاءات والدلالات المشتركة جميعاً إلى البناء الكلي " (70) ، المفضي إلى تشكيل تجربة الشاعر ورؤياه التي تتحرك في ثلاثية متفاعلة من العشق والألم والانتصار، حققتها فاعلية الأفتعة ومستلزماتها الدلالية المصاحبة، والمتوجة بروح التحدي التي سكنت القصيدة كلها:

**ذات صافية سيرجع بالقوارب ذاتها الأطفال**

**يا ليلي تعالي (71).**

ومن النماذج الفنية المتقدمة للقناع المركب، قصيدة (العبور نهاراً) للشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد (72) ، حيث نطالع فيها أربعة من الأفتعة الفنية التاريخية الممتدة على جسد القصيدة التي يزيد طول صفحاتها عن العشرين، وهي على الترتيب قناع كل من: عنتره، ويوسف عليه السلام، والحسين بن علي، والسيد المسيح عليه السلام. وتلك الأفتعة شكلت جزءاً كبيراً من ملامحها،

(66) سورة يوسف:4.

(67) أحمد دحبور، الديوان (36/2).

(68) أيام مع محمود درويش، مقالة لفواز الطرابلسي، صحيفة القدس العربي، 12/ أغسطس 2017م.

(69) في الحديث الصحيح أن إسماعيل شارف الموت، حتى ظهر ملك، فبحث بجناحه حتى ظهر الماء. ينظر: المهلب بن أبي صفرة، المختصر النصيح في تهذيب الجامع الصحيح ( 22/4).

(70) أسامة أبو سلطان، التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث(ص150).

(71) أحمد دحبور، الديوان (ص 38).

(72) خالد محمد أحمد، المعروف بالشاعر خالد أبو خالد، مواليد سيلة الظهر 1937م، عضو مؤسس في اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، التحق بصفوف الثورة الفلسطينية، له مجموعة من الدواوين منها: تغريبة خالد أبو خالد، وسام على صدر المليشيا، الرحيل باتجاه العودة.

وتفاصيلها نماذج بشرية مستدعاة عاشت على فترات متباعدة من التاريخ، يمكن أن تنتظم جميعها في أطر رمزية ترتكز على معاني الألم والمعاناة، والبطولة والتضحية والفداء.

إن خصوصية تجربة الشعراء الفلسطينيين وفرادتها على المستوى العام، حينما يتعلق الأمر بالمربع الوطني، وحتى على المستوى الخاص المتقارب إلى حد كبير، بسبب تشابه التجربة، هي من تملي، وتقرر، وما الذات الشاعرة إلا نقطة التقاء لتفاعل تجربتين، إنها الحاضر الغائب في النص.

لا تحتاج تلك الفرضية إلى مزيد تدليل على صحتها، فتكفي إطلاقة سريعة على مدونة القصائد القناعية الفلسطينية، وتأمل أنواع الأقفعة فيها للتأكد من دقتها، وقصيدة (العبور نهاراً)، شديدة الوضوح في هذا السياق، فالشاعر خالد أبو خالد صاحب (العوديسا الفلسطينية) (73)، وجد نفسه في كل هؤلاء مجتمعين، يتشابه كل واحد منهم في رحلته التاريخية، مع واحدة أو أكثر من مراحل تجربته الراهنة.

يتخذ الشاعر من عنتره العبسي وقصته المشهورة مع عبلة قناعه الأول، يخلفه في منتصف القصيدة تقريباً، بعد أن مهد لظهوره من خلال عرضه رحلة العذاب الفلسطينية في أقصى تجلياتها:

" ومذ كنت أنت وسام القبيلة، يا ابنة عمي، أنا عنتره، وإنني ذكرك يوم المعارك، والمجزرة، ومني تنهل تلك الحراب التي لم أقبّل، وقاتلت، قاتلت، حتى سقطت جريحاً، وعاشت جموع القبيلة للمرة الألف، ذل السبايا، وهودوا خباءك، هدوه فوق، زحفت إليك، صرخت عليك، فما رد غيري، قلبت ركام الجثث، لعلي أعرف وجهك، عينيك، بين الوجوه، وبين العيون، فضاعت يميني، وضاعت عيوني... أنا البدوي الذي أطلعت الصحاري إليك، أمضي وراء الغزاة، أرد السبايا، وأفرح من شفتيك ببسمة، ضير أنا اليوم، حظي بعيني عينيك، دربي تعثرت فيه طويلاً، تلمست جدران المغلقات، بكيت... (74) .

لعل قناع عنتره هو الأطول من بين أقفعة القصيدة، وهو ذو طبيعة مطاطية بالمعنى الفني، تتسع لاستيعاب أكثر من نقطة تلاقي بين الأنا الشاعرة، والأنا المغايرة، تشكل بنية القناع الرمزية جملة من الثنائيات المتعاقبة، فالبطل القناعي في المقطع السابق المتخلق من ملامح (الشاعر وعنتره) وهو رمز الإنسان الفلسطيني المناضل، الذي يقاوم وحيداً، جموع الغزاة المحتلين، يدافع عن شرف القبيلة/الأمة العربية، برد السبايا، وحيث ترمز عبلة في النص القناعي إلى فلسطين، فإن تهدم خباؤها هو المعادل لضياح الأرض، وعلى غير ما تنتهي قصة الحب الخالدة من زواج عنتره عبلة، وجلب مهرها، ونيل حريته؛ فإن الشاعر يتصرف في قناعه، فيبدو البطل القناعي المقاتل بضراوة، جريحاً، ضريباً، متعثراً، موصدة طرقة التي تقضي إلى محبوبته، في إشارة واضحة إلى تضحيات المقاتل الفلسطيني، وصعوبة الموقف، ولا سيما أن القصيدة جاءت بعد حرب أكتوبر 1973م، مباشرة، (75) تلك الحرب التي حققت تفوقاً في بدايتها، أشعلت آمال الشاعر في استعادة محبوبته/فلسطين من أيدي الغزاة، إلا أنها لم تلبث أن أسفرت عن إعادة احتلال هضبة الجولان وسيناء، فانكفأ الحلم من جديد.

فإذا ما انتقلنا إلى المقطع الثاني الذي تقع فيه الشاعر بقناع سيدنا يوسف عليه السلام:

**بكيث**

**وأقعيث في جبّ يوسف**

**ناديث... يا إخوتي**

(73) عنوان الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر.

(74) خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية (18/2).

(75) حرب أكتوبر أو العاشر من رمضان، أو حرب تشرين التحريرية، شنّها الجيش المصري والسوري على إسرائيل في العام 1973م، على جبهتي سيناء وهضبة الجولان المحتلتين، وفي بدء الحرب حقق الجيش المصري والسوري تقدماً، وكانت بعض الإنجازات، لكن الحرب انتهت بإعادة احتلال هضبة الجولان وسيناء. ينظر: سعد الدين الشاذلي، مذكرات حرب أكتوبر.



## وناديتُ ربِّي في حوت يونس

فما ردُّ ربي ولا إخوتي (76)

تطولُ معاناةُ البطلِ القناع/ الإنسانِ الفلسطيني، تستقرُّ به الغربةُ والمعاناةُ، ويستبدُّ به الألمُ، وفيما تذهب كل صرخات الاستجداد بالإخوة العرب هباءً بغير فائدة، تستكمل الأقدار صنيعها، وهنا تبدو المفارقة واضحة في المقطع القناعي، فيوسف عليه السلام تتوجت رحلة عنائه بملك مصر، وانقلب مكر أخوته عليهم، فهل يبشر الشاعر بنهاية مشابهة تستعيد الضحية حقها، وتتسديد على أرضها؟ هذا السؤال يعيدنا إلى الأساس الفلسفي الذي بسببه اختار الشاعر يوسف عليه السلام قناعاً، فالقصة وفق النص القرآني تذكر أن إخوة يوسف هم من تأمروا عليه، وخططوا ونفذوا جريمتهم بإلقائه في غيابة الجب، هل يريد الشاعر أن يقول من خلال قناعه أن الأشقاء العرب هم من أسلموا الإنسان الفلسطيني إلى قدره، وهم من تأمروا عليه وضيعوه؟ ليس ثم ما يشير إلى ذلك في المقطع القناعي، وهنا يجدر التذكير أن أي شخصية يتم استدعاؤها قد تشتمل على أكثر من سمة دالة قارة في الوعي الجمعي، وقد لا تنتمي تلك السمات إلى حقل دلالي واحد، ومهمة الشاعر هنا أن يقوم بعملية الحجب والتمير، أو الحضور والغياب أو ما يسميه الناقد كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي (77)، والمصطلحات السابقة تتقارب في دلالتها على المعنى ذاته، يلتقط الشاعر واحدة من سمات قصة يوسف المتعددة، يحضرها في المقطع القناعي دون غيرها، من خلال تفعيل طاقتها الدلالية، وقدرتها الإيحائية.

لا يبشر القناع إذن بنهاية مشابهة، ولا يتجلى في ثناياه فكرة المسؤولية عن الجريمة، ونسبها إلى الإخوة، بمقدار ما يفصح عن فكرة التفرد بالألم، والشعور بالخذلان، واستمرار المعاناة. فاستحضر الشاعر في نصه القناعي، جُبُّ يوسف، وحوت يونس عليهما السلام، هو استدعاء لشبكة ظلالات نفسية، يشحن قناعه بما تحمله من شعور بالوحدة والحزن الشديد لحظة مقارنة الهالك المحقق.

وفي قناعه الثالث يستحضر الشاعر الحسين بن علي عليهما السلام (78)، موظفا قصته التاريخية المشهورة مع يزيد بن معاوية، التي انتهت بمقتله على نحو مأساوي، وفصل رأسه عن جسده، وحمله إلى بلاد الشام حيث مقر الخلافة، حيث استحال الحسين رمزاً، للتضحية، ومقاومة الظلم، والثبات على الحق:

فدرتُ

ودارتُ بي الريحُ

ألقُتُ برأسي تحتَ حذاءِ اليزيدِ

ونصفينِ صرتُ

وما لَمَّني قاتلي ... أو بَكَاني

وكلُّ المطارحِ لي كُربلاء (79).

يلتقط الشاعر سمة دالة في رحلة الحسين الدامية، ويخلق معها مفارقة، فالحسين الذي هو ضحية الظلم، والاعتداء، والوحشية، ورمز الثبات على الحق الذي يؤمن به، ويناضل من أجله، هو ذاته الفلسطيني، ضحية الظلم الصهيوني ووحشيته، وهو ذاته أيضاً الثابت على حقه في النضال لتحرير أرضه المسلوبة، وتظهر المفارقة الأكثر مأساوية للبطل القناعي، حيث يستثمر

(76) خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية (33/2).

(77) طرح الناقد كمال أبو ديب فكرته حول المصطلح، في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي دراسات نبوية في الشعر).

(78) للاطلاع على قصة مقتل الحسين، ينظر: الذهبي تاريخ الإسلام (5/5).

(79) خالد أبو خالد، العوديسا (33/2).

الشاعر الطاقة الدلالية لمدينة كربلاء<sup>(80)</sup>، يكتف دلالته ويمدها لتشمل كل الأمكنة، فلحسين كربلاءه، التي اختلط دمه بترابها، وأما الفلسطيني فكل الأرض له كربلاء، ففي كل مكان يسيل دمه فيه يتحول إلى كربلاء معاصرة شاهدة على الظلم، والوحشية، ومجسدة رمزاً للتضحية والفداء.

وفي قناع المسيح عليه السلام، يستكمل الشاعر خالد أبو خالد سرديته، متخذاً من شخصية المسيح التاريخية رمزاً وقناعاً، موظفاً أحداثها التاريخية التي تمثلت في خيانة يهوذا الإسخريوطي المسيح عليه السلام، وما أفضت إليه من وتسمير وصلب وآلام ومعاناة:

كل المدائن عمّان<sup>(81)</sup>

كل التواريخ أيلول

أيّار<sup>(82)</sup>

والجلجالات حزيران<sup>(83)</sup>

يعبر الشاعر من خلال قناعه عن استمرار معاناة وألم الإنسان الفلسطيني، مهدداً لظهور القناع بالتذكير بالتواريخ الفاصلة والمهمة في التاريخ الفلسطيني، من أيلول الأسود إلى النكسة مروراً بالنكبة، وهي تواريخ سوداء راسخة في الوعي والوجدان الفلسطيني، وكعادة الشاعر خالد أبو خالد في تحوير ملامح أفنعه في القصيدة، والتصرف فيها، يطل القناع على شكل إلماحة متضمنة في قوله (والجلجالات حزيران)، حيث الجلجلة، المكان الصخري المرتفع الذي صلب عليه المسيح، يستنفذ الشاعر الطاقة الإيحائية لحضور المسيح، وما تدل عليه الجلجلة من أذى وعذاب، ويتصرف في القناع على نحو يشير فيه إلى استمرار الألم الفلسطيني، لأن كان المسيح في الرواية الإسلامية رفع إلى السماء، وفي الرواية المسيحية قتل، وسوف يقوم من جديد، فإن البطل القناع/ الإنسان الفلسطيني، معلق بين الحياة والموت في عذاب مستديم، لم يرفع، ولم يقتل، ولا يزال على قيد العذاب:

إني أدوخ

فلا عن صليبي نزلت

ولا للسماء صعدت<sup>(84)</sup>.

تطفح قصيدة (العبور نهاراً) بالمرارة والألم، فهي تعبر عن تجربة يمتزج فيها العام بالخاص، الذاتي بالموضوعي، تروي قصة جرح لا يزال نازفاً، ورحلة عناء ما تزال مستمرة، يختار الشاعر أفنعه التراجيدية بعناية، إنها معجزة البقاء، بقاء الفلسطيني بعد أن اجتمعت عليه إرادة الشر لقتله، وتغييبه، وظل على قيد الحياة/ العذاب.

### الخاتمة

وبعد هذه الإطلالة المركزة والتي تناولت بالدراسة والتحليل ثلاثة من أنماط القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر، فقد استقر البحث على مجموعة من النتائج:

(80) هو الموضع الذي قتل فيه الحسين، ودفن فيه، وهي مدينة في العراق، تقع شمال غربي الكوفة، ينظر: ياقوت الحموي معجم البلدان (4/445).

(81) إشارة إلى أحداث أيلول الأسود، التي وقعت في عمان، والصراع الدامي الذي نشب بين الجيش الأردني، ومنظمة التحرير الفلسطينية، فقد وقعت معارك دامية بين الأخوة الأشقاء، وسالت الدماء.

(82) الشهر الذي وقعت فيه النكبة الفلسطينية، تم فيها احتلال فلسطين، وتهجير أهلها منها، وارتكاب المجازر من قبل الحركة الصهيونية.

(83) الشهر الذي وقعت فيه النكسة، حرب 1967م، وفيه احتلت إسرائيل قطاع غزة والضفة الغربية وسيناء والجولان.

(84) العوديسا: 34/2.

- تتوعت الأنماط القناعية في قصائد الشعراء الفلسطينيين، فقد راوحت قصائدهم بين القناع المفرد الجزئي الذي اتخذ الشاعر فيه قناعاً مفرداً، شكّل حضوره في القصيدة جانباً جزئياً فيها، ولم يمتد ليشمل مساحتها كلها، وبين القناع المفرد الكلي الذي افترش القصيدة وشكّل حضوراً في كل مفاصلها ونواحيها.
- أكثر الشعراء الفلسطينيون من استعمال الأنماط القناعية المفردة في حين قلت نسبة حضور الأنماط القناعية المركبة في قصائدهم.
- سجّل نمط (القناع الكلي) حضوراً وافراً في مدونة النصوص الشعرية القناعية التي تم الاشتغال عليها في هذا البحث، وشكّلت ما يزيد عن ثلاثين قصيدة، لعشرة شعراء، وهو حظّ وافر قياساً بغيره من الأنماط.
- تجلت قدرة القناع على تظهير الصور الجزئية الفنية في النص في تصوير عمق التجربة الفنية للشعراء الفلسطينيين المعاصرين.
- اتخذت بنية النص القناعية من الطاقة السردية أداة لها، ومن التشكيل الأسلوبي الدرامي مظهراً خارجياً ومن الثنائيات المرتبطة بالأنا المغايرة والأنا الشاعرة على الترتيب نقانة خاصة بها.
- استهوى النمط القناعي المركب الشعراء الفلسطينيين، فجسدهم في قصائدهم، لكنه لم ينل وفرة مثلما نالت أنماط أخرى، كالنمط المفرد بشقيه الكلي والجزئي، وهو على قلته في المدونة الشعرية الفلسطينية إلا أن نضجه واكتماله قد تفاوت بين شاعر وشاعر، معبراً عن رؤية الشاعر وتجربته في بعدها الخاص، وهاجسها الوطني العام.
- جاءت الألفية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة متظافرة متفاعلة، فترأى عملية التأمل، وتخمّر الشخصيات التاريخية في وجدان الشعراء، قادت إلى بناء نسق فني ونفسي متكامل.

#### المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- الأثير، علي بن أبي الكرم. (1417هـ - 1997م). الكامل في التاريخ. تحقيق: عمر عبد السلام تدمري. ط1. لبنان. دار الكتاب العربي.
- الجراوي، أحمد بن عبد السلام (1991). الحماسة المغربية. تحقيق: محمد رضوان الداية. ط1. بيروت. دار الفكر المعاصر.
- الحموي، ياقوت بن عبد الله (1995). معجم البلدان. ط2. بيروت. دار صادر.
- أبو خالد، خالد (2008). العوديسا الفلسطينية. ط1. رام الله. بيت الشعر الفلسطيني.
- بياتي، عبد الوهاب (1993). تجربتي الشعرية. ط3. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- باختين، ميخائيل (1986). قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي. ط1. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة.
- دحبور، أحمد (2016). ديوان أحمد دحبور. ط1. رام الله. الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين.
- درويش، محمود (2009). الأعمال الجديدة. ط1. لندن. رياض الريس للكتب والنشر.
- ديب، كمال. (1984). جدية الخفاء والتجلي دراسات بنوية في الشعر. ط3. بيروت. دار العلم للملايين.
- الذهبي، محمد بن أحمد (1427-2006). سير أعلام النبلاء. (د.ط.). القاهرة. دار الحديث.
- رضوان، عبد الله. (1999). امرؤ القيس الكنعاني قراءات في شعر عز الدين المناصرة. ط1. عمان. دار الفارس.
- زادة، معصومة (2015). تقنية القناع في شعر عز الدين المناصرة. ط1. عمان. الصايل للنشر والتوزيع.
- زايد، علي عشري. (1417هـ - 1997). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. (د.ط.). القاهرة. دار الفكر العربي.
- زايد، علي عشري. (1423هـ - 2002) عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط4. القاهرة. مكتبة ابن سينا.

- أبو سلطان، أسامة (2006). التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث (رسالة دكتوراة غير منشورة). جامعة الفاتح. ليبيا.
- سكر، حاتم. (1419هـ - 1999). مرايا نرسييس. ط1. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات.
- الطرابلسي، فواز (12 أغسطس 2017). أيام مع درويش. تاريخ الاطلاع: 5 سبتمبر 2020. الموقع: القدس العربي.
- عباس، إحسان (1978). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت. عالم المعرفة.
- عبودي، هنري (1414هـ - 1991). معجم الحضارات السامية. ط2. طرابلس لبنان. جروس برس.
- عزام، محمد (2017). قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر. ط1. دمشق. دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.
- عصفور، جابر. (1401هـ - 1981م). أقنعة الشعر المعاصر. مجلة فصول. العدد(الرابع). ص 123.
- عمر، أحمد مختار. (1429هـ - 2008م). معجم اللغة العربية المعاصرة. ط1. (د.م). عالم الكتب.
- عيسى، فضيلة (2004). روميات أبي فراس الحمداني دراسة جمالية. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة أبي بكر بلقايد. الجزائر.
- فودة، علي (2003). الأعمال الشعرية. ط1. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- كلاب، محمد (2002). الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث (رسالة دكتوراة غير منشورة). جامعة الفاتح. ليبيا.
- كندي، محمد علي (2003). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياح ونازك والبياتي. ط1. بيروت. دار الكتب الجديدة المتحدة.
- الماجي، خزعل (1999). الآلهة الكنعانية. ط1. رام الله. عمان. دار أزمنا.
- مراشدة، عبد الباسط (2000) التناص في الشعر العربي الحديث (رسالة دكتوراة) الجامعة الأردنية. عمان.
- المري، المهلب بن أحمد (1430هـ - 2009). المختصر النصيح في تهذيب الكتاب الجامع الصحيح. تحقيق: أحمد بن فارس السلولم. ط1. الرياض. دار التوحيد.
- المناصرة، عز الدين (1994). الأعمال الشعرية. ط1. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المناصرة، عز الدين (1 يوليو 1967). مرثاة شاعر كنعاني. مجلة الآداب. العدد السابع. ص49.
- منظور، محمد بن مكرم (1414هـ). لسان العرب. ط3. بيروت. دار صادر.
- النحال، بهاء. (1994). تأملات في الأناجيل والعقيدة. ط2. (د.م). (د.ن).
- هيكل، أحمد. (1994م). تطور الأدب الحديث في مصر. ط6. القاهرة. دار المعارف.

#### قائمة المراجع المرومنة:

Al-Quran Al-Karim.

Abbas, Ihsan. (1978). *Trends in contemporary Arabic poetry* (In Arabic). Kuwait. knowledge world.

Abboudi, Henry. (1414 AH - 1991). *A Dictionary of Semitic Civilizations* (In Arabic). 2<sup>nd</sup> Ed., Tripoli, Lebanon. Gross Press.

Abu Khaled, Khaled. (2008). *Palestinian Odyssey* (In Arabic), 1<sup>st</sup> Ed., Ramallah. Palestinian House of Poetry.

- Abu Sultan, Osama. (2006). *Artistic compositions of the image of blood in modern Palestinian poetry* (In Arabic) (unpublished PhD thesis). Al-Fateh University. Libya.
- Al-Atheer, Ali bin Abi Al-Karam. (1417 AH - 1997 AD). *Full in history. Investigation* (In Arabic), by: Omar Abdel Salam Tadmouri. 1<sup>st</sup> Ed., Lebanon. Arab Book House.
- Al-Dhahabi, Muhammad bin Ahmed. (1427-2006). *Walk heraldry* (In Arabic). Cairo. House of Hadith.
- Al-Hamwi, Yaqut bin Abdullah. (1995). *A glossary of countries* (In Arabic). 2<sup>nd</sup> Ed., Beirut. Dar Sader.
- Al-Jarawi, Ahmed bin Abd al-Salam. (1991). *Moroccan fervor. Investigation* (In Arabic), by: Muhammad Radwan Al-Dayeh. 1<sup>st</sup> Ed., Beirut. Contemporary Thought House.
- Al-Majidi, Khazal. (1999). *Canaanite gods* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Ramallah. Amman. Azaman House.
- Al-Manasrah, Ezz El-Din. (1994). *Poetic works* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Beirut. The Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Al-Manasrah, Ezzedine. (July 1, 1967). *Lamentation of a Canaanite poet* (In Arabic). Literature Magazine. The seventh issue. P. 49.
- Al-Marri, Al-Muhallab bin Ahmed. (1430 AH - 2009). *The manual is the advice in refining the whole book correct* (In Arabic). Investigation by: Ahmed bin Faris Al-Salloum. 1<sup>st</sup> Ed., Riyadh. Tawhid House.
- Al-Trabelsi, Fawaz. (12 August 2017). *Days with Darwish. Accessed* (In Arabic): 5 September 2020. Location: Al-Quds Al-Arabi.
- Asfour, Jaber. (1401AH - 1981AD). *Masks for contemporary hair. Seasons Magazine* (In Arabic). 4<sup>th</sup> Ed., P. 123.
- Azzam, Muhammad. (2017). *The mask poem in contemporary Arabic poetry* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Damascus. Raslan House for printing, publishing and distribution.
- Bakhtin, Mikhail. (1986). *The Issues of Creative Art in Dostoevsky* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Baghdad. House of General Cultural Affairs.
- Bayati, Abdel-Wahab. (1993). *My poetic experience* (In Arabic), 3<sup>rd</sup> Ed, 3<sup>rd</sup> Ed, Beirut. The Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Beekeeper, Bahaa. (1994). *Reflections on the Gospels and Creed* (In Arabic). 2<sup>nd</sup> Ed., (blood). (Dn).
- Clapp, Muhammad. (2002). *The symbol and its significance in modern Palestinian Arabic poetry* (In Arabic) (unpublished PhD thesis). Al-Fateh University. Libya.
- Dahbour, Ahmad. (2016). *Diwan Ahmed Dahbour* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Ramallah. General Union of Palestinian Writers and Writers.
- Darwish, Mahmoud. (2009). *New business* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., London. Riad Al Rayyes for Books and Publishing.

- Deeb, Kamal. (1984). *The seriousness of the invisibility and the manifestation of structural studies in poetry* (In Arabic). 3<sup>rd</sup> Ed., Beirut. House of science for millions.
- Fouda, Ali. (2003). *Poetic works* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Beirut. The Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Heikal, Ahmed. (1994AD). *The development of modern literature in Egypt* (In Arabic). 6<sup>th</sup> Ed., Cairo. Knowledge House.
- Issa, Fadila. (2004). *Rums Abi Firas Al-Hamdani aesthetic study* (In Arabic). (Unpublished Master thesis). Abi Bakr Belkaid University. Algeria.
- Kennedy, Muhammad Ali. (2003). *Symbol and mask in modern Arabic poetry Al-Sayyab* (In Arabic), Nazak and Al-Bayati. 1<sup>st</sup> Ed., Beirut. New Books United House.
- Manzoor, Muhammad bin Makram. (1414 AH). *Arabes Tong* (In Arabic). 3<sup>rd</sup> Ed., Beirut. Dar Sader.
- Marashdeh, Abdul Basit. (2000). *Intertextuality in Modern Arabic Poetry* (In Arabic) (PhD Thesis), University of Jordan. Amman.
- Omar, Ahmed Mukhtar. (1429AH-2008AD). *Dictionary of Contemporary Arabic Language* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., (blood). The world of books.
- Radwan, Abdullah. (1999). *Imru Al Qais Al Kanani readings in the poetry of Izz al-Din Al-Manasrah* (In Arabic), 1<sup>st</sup> Ed., Amman. Dar Al Faris.
- Sakr, Hatem. (1419 AH - 1999). *Narcissus mirrors* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Beirut. University Foundation for Studies.
- Zada, Masoumeh. (2015). *Mask technique in the poetry of Izz al-Din al-Manasrah* (In Arabic). 1<sup>st</sup> Ed., Amman. Al-Sayel Publishing and Distribution.
- Zayed, Ali Ashry. (1417 AH - 1997). *Summoning the heritage figures in contemporary Arabic poetry* (In Arabic). Cairo. Arab Thought House.
- Zayed, Ali Ashry. (1423 AH - 2002). *On the construction of the modern Arabic poem* (In Arabic). 4<sup>th</sup> Ed., Cairo. Avicenna Library.