

قصيدة القناع والثنائية

المراوغة

(قصيدة من أوراق أبي نواس

لأمل دنقل) نموذجاً

د. محمود فرغلي علي \*

E.mail: mfa\_11111@yahoo.com

\* قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن - كلية دار العلوم - جامعة المنيا

## قصيدة القناع والثائية المراوغة ( قصيدة من أوراق أبي نواس لأمل دنقل ) نموذجاً

د. محمود فرغلي علي

الملخص:

يحاول الباحث -مستفيداً- من بعض مقولات علم السرد، أن يكشف عن بعض فنيات التقنع بوصفه آلية من الآليات الفنية التي وظفها شعراء التفعيلة- على وجه الخصوص-، وما كان توظيف تلك التقنية في قصائدهم إلا رغبة في التخلص من المباشرة من ناحية، وإضفاء غلالة من الغموض الفني على قصائدهم من ناحية أخرى، وقدر من الدرامية لكون القصيدة التي تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة القيمة، كما يتبدى لنا من خلال الدراسة دور تقنية القناع في إنتاج نص مفتوح متعدد الأصوات والدلالات، ينفصل عن الواقع ويتصل به في آن في نسيج نص مواز للحدث، لكنه أكثر منه ثراءً بالدلالات، إضافة إلى توفير قدر من الحرية للشاعر للتخفي والتوقي، إذ يتيح التماهي مع القناع للشاعر الخوض فيما لا يستطيع الخوض فيه بصورة تجعل قصيدته قراءة للحاضر في مرآة الماضي القريب أو البعيد.

ومن خلال نموذج لأمل دنقل يتوقف الباحث أمام مراوغات قصيدة القناع: بين الشاعر والقناع والحضور والغياب والموضوعي والذاتي... إلخ، مركزاً على بعض بلاغات السرد كما قدمها جيران جنت ورفاقه إذ لا يكفي التوسل بالبلاغة القديمة في الكشف عن جماليات ذلك النوع من القصائد.

مصطلحات أساسية: السرد، القناع، الراوي، معنى المعنى، التورية، التناص، الاسترجاع.

## Poem Mask and Bilateral Shuffle (Poem from the leaves of Abu Nawas to Amal Dunqul) model

Dr. Mahmoud Farghali Ali

### **Abstract:**

Researcher tries through the utilization of some categories of science narrative that reveals some techniques of concealment as a mechanism of mechanism Professional employed by poets Trochee - in particular - and what was the employment of this technique in their poetry, but a desire to get rid of the direct terms and give cloud of uncertainty artwork on their poetry, and the amount of drama on the grounds that the poem which gives the same when the first reading of the poem medium value, as manifested to us through the study the role of technology the mask in the production of the text of an open multi-sounds, signs, separated from reality and is connected at the fabric of the text of a parallel of the event, but rather than richer fingerprints, as well as provide a measure of freedom to the poet to hide and prevention, as it allows identification with the mask of the poet to go into what can not go into it in makes the poem read for the present in a mirror the recent past or distant.

Through the model of Amal Dunqul depends researcher before the Dodgers mask: between the poet and the mask, attendance and absence and the objective and subjective ... etc., focusing on some of the reports of the narrative as presented by Gerard Gent and his companions, it is not enough to render eloquent old in the detection of the aesthetics of the kind of poems.

---

**Keywords:** Poem, Narrative, mask, Intertextuality, Analepsis, Commentary.

### الدراسة:

تعدُّ تقنية القناع واحدة من أهم الوسائل الفنية التي حاول عدد كبير من الشعراء استخدامها في تشكيل قصائدهم تشكيلاً فنياً مغايراً، فقد لجأ الشاعر العربي المعاصر لتلك التقنية، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره<sup>(1)</sup>.

وليس توخّي الموضوعية والبعد عن المباشرة هو الدافع الوحيد الذي ألجأ هؤلاء الشعراء إلى استخدام القناع، بل تعدد تلك الدوافع وتنوع ما بين فنية وسياسية واجتماعية<sup>(2)</sup>، فعلى المستوى الفني حاول أولئك الشعراء أن يتخلصوا من الغنائية الذاتية التي سيطرت على القصيدة العربية خلال النصف الأول من القرن العشرين، لإضفاء طابع درامي على قصائدهم بصورة تبعث فيها الحركة والصراع، وتنأى بها عن المباشرة والسطحية، وتكسبها «شيئاً غير قليل من الغموض الفني الشفاف، فيتوسع حقل الإشارات والعلامات من خلال تقاطع الأصوات وتداخلها وتعدد مستويات القصيدة بين الماضي والحاضر والذاتي والموضوعي، ويغدو القناع رمزاً فنياً، وهذا ما يفتح أمام القارئ مجالات التأويل، وتكون قصيدة القناع الناضجة قابلة لقراءات عدة وتأويلات عدة»<sup>(3)</sup>.

كذا كانت قصيدة القناع وسيلة فنية ناجعة للتخفي والتوقي من الأنظمة العربية التي ذاقت مرارة الهزيمة في يونيو 67، وكان التصريح بالنقد المباشر لتلك الأنظمة يلقي بأصحابه إلى التهلكة؛ لذا لجأ الشعراء للتقنع للتعبير عن تجاربهم وموقفهم السياسي والاجتماعي والوجودي بحرية دون الوقوع تحت طائلة السجن والمطاردة، ومن ثم يمكننا القول إن قصيدة القناع ترتبط بقضية محورية في حياة الشعر والإنسان العربي عموماً، أقصد قضية الحرية من ناحية، كما أنها تطرح علاقة الشاعر المعاصر بترائه وموقفه منه من ناحية أخرى، حيث تمثل قراءة أخرى مستحدثة لهذا التراث لا تقوم

على الاقتباس فحسب بل تقوم على التفاعل الخلاق الذي يحوّل النص المغلق أحادي المعنى نصاً مفتوحاً به من ثراء المعنى وتعدد الدلالات الكثير. يضاف إلى الدوافع السابقة دافع آخر على قدر من الأهمية يتعلق بذاتية المبدع وبحثه عن التجديد ومجاوزة القديم، لقد عاد شعراء الإحياء والبعث للتراث وتمثله شكلاً ومضموناً ولم يخرجوا من إطار الماضي، وكان على رواد قصيدة التفعية أن يبحثوا بقبالهم الجديد عن تقانات وبنى جديدة تستوعب متغيرات عصرهم بعدما انفتحو على ثقافة الغرب وتعرفوا على شعرائه وتجاربهم المتنوعة.

من الناحية التاريخية لم تولد قصيدة القناع العربية في الفراغ، فبالإضافة إلى المؤثرات الغربية نجد أن إرهابات للتقنع ظهرت عند سابقهم من شعراء الرومانسية العربية إذ يرى خليل الموسى أن «الشعر العربي الحديث مهد لولادة قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر بأشكال مختلفة، ولم يكن الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي قفزة في فراغ، وإنما كان من خلال التجريب المتواصل والاطلاع على الشعر الأوروبي، فقد بدأ بعض الأدباء يميل إلى السرد القصصي الشعري في النصف الثاني من القرن الماضي، واتسع هذا الاتجاه منذ بدايات القرن في قصائد خليل مطران الموضوعية «الجنين الشهيد - مقتل بزرجمهر - نيرون... الخ»، وبدأ بعض الأدباء يميل إلى استخدام الأسطورة، فاستخدم جبران خليل جبران أسطورة أدونيس وعشروت في «اللقاء» - 1914م، وكتب العقاد بحثاً عن الأسطورة في «الفصول» 1922م، واستخدم نسيب عريضة الأسطورة في قصيدته «نار إرم» 1925م، وأبو ماضي أسطورة «العنقاء» رمزاً للسعادة المستحيلة - 1927م، وأصدر شفيق معلوف قصيدته الطويلة «عبر» - 1936م، ثم قدّم لها في الطبعة الثانية 1949م - دراسة وافية عن الأساطير والخرافات عند العرب، وأصدر على محمود طه «أرواح وأشباح» - 1942م، وحبیب ثابت قصيدته الطويلة «عشروت وأدونيس 1948م»<sup>(4)</sup>

حاوي، وأدونيس وصلاح عبد الصبور، وسعدي يوسف وأمل دنقل وعبد العزيز المقالح ومحمود درويش وسميح القاسم ومحمد عمران وفايز خضور وقاسم حداد وعبد المنعم رمضان ... وغيرهم ممن يكتبون قصيدة التفعيلة، والجدير بالذكر أن تقنية القناع تراجعت في الشعر العربي الحديث إبان عقدي الثمانينيات والتسعينيات مع تحول الدفة تجاه قصيدة النثر بتجريبيتها المفرطة، وربما كان مرجع ذلك «الافتراض القائل بأن الشاعر العربي اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذي يرتبط مباشرة بتقنية القناع»<sup>(9)</sup>

أما الأفتعة التي تنفّع بها هؤلاء الشعراء فيتوقف اختيارها على رؤية الشاعر ومقاصده من التنفّع، وقد تنوعت الأفتعة التي استخدمها الشاعر المعاصر ما بين الديني والشعبي والأسطوري والتاريخي: كالمسيح وأيوب ولعازر وعنتره والمنتبي وأبي نواس وأبي العلاء المعري والحلاج وابن عربي وبشر الحافي ومهيار الديلمي وصقر قريش ووضاح اليمن وعمر ابن الخطاب والحسين والجاحظ وطرفة بن العبد وسبارتاكوس... إلخ»

ويشكّل الشاعر المستخدم لتقنية القناع تجربته من خلال استعارة شخصية من التراث أو من الواقع والتماهي معها ليقدم من خلالها تجربة معاصرة بصورة تجعل قصيدته قراءة للحاضر في مرآة الماضي القريب أو البعيد، فالقناع «بمعنى من المعاني تفاعل زمني بين طرفين أو شخصين هما: الشاعر والشخصية المستدعاة من جهة، وهو كذلك تجاوب بين (المفرد المثلى) المكون منهما وبين قيمة أو رغبة أو نزوع في عالم الحياة من جهة ثانية، وهذا التجاوب يقطع طريقاً من الماضي إلى الحاضر أو من الأسطورة إلى الواقع، لكي يؤسس فعل معرفة ويجعل من [كذا] ذاته سؤالاً يجيب أو إجابة تتساءل»<sup>(10)</sup>

ويرى عبد الرحمن بسيسو «أن القناع ليس مجرد صوت ينطق القصيدة، أو مجرد غطاء لوجه الشاعر، أو نسخة مطابقة للشخصية أو الكينونة، التي يحمل

ربما كان السياب الذي سبق في استخدام الرموز والأساطير التاريخية: عشتار، تموز، والمسيح، وأيوب؛ هو أول من استخدم القناع في قصيدته (المسيح بعد الصلب)، التي نشرت في العدد الثالث من مجلة (شعر - تموز 1957)، والتي تمثل - في رأي جابر عصفور - قصيدة القناع البيتية في شعره فنحن لا نعرف له قصيدة قناع أخرى بهذا القدر من الحسم والدلالة المؤسسة على الحضور متعدد الأبعاد في علاقاته الرمزية وعلاقة المشابهة»<sup>(5)</sup>، في حين يُرجع خلدون شمعة النموذج المبكر نسبياً لاستخدام تقنية القناع إلى الشاعر عمر بن أبي ريشة في قصيدته «كأس» التي نشرت في عام 1940، واستعاد فيها عبر علاقة تناص وتماه أسطورة ديك الجن الحمصي الشاعر الذي قتل جاريته الحسناء حبا لها وغيره عليها»<sup>(6)</sup> في مقابل ذلك يُعد البياتي هو الأسبق في التنظير لهذه التقانة الفنية: مفهومها، أهميتها، وضرورتها الفنية والرؤيوية والفكرية، فقد ذكر في مقدمة الجزء الثاني من ديوانه رؤيته للقناع وأهميته وسبب اللجوء إليه حيث يقول «القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها...»<sup>(7)</sup>.

وقد ربط خلدون شمعة بين ظهور تقنية القناع في الشعر العربي وفكرة «المعادل الموضوعي»، إذ «لجأ الشاعر العربي بتأثير من ذلك إلى موضعة عواطفه، أي جعلها موضوعية. وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تميز بين أنا الشاعر وأنا القناع»، والتي تمثل في رأيه حصيلاً لعلاقتي الثقافة والتناص بين الشعر العربي الحديث والمصادر الأنجلو ساكسونية ممثلة في الشعر الإنجليزي بنماذجه القناعية المبكرة»<sup>(8)</sup>، والواقع أن تقنية القناع ارتبطت بظهور قصيدة التفعيلة، ولم يكن للشكل العمودي بقوانينه العروضية أن يتيح لهذا الشكل الدرامي الغنائي فرصة الظهور، لذا كان أبرز من استخدم تقنية القناع في شعرنا العربي المعاصر - إضافة للسياب والبياتي - خليل

والذاتي والموضوعي والغنائي والدرامي بطريقة فنية مبتكرة تتميز بالانفتاح وتعدد الدلالات، ولعل نجاح الشاعر في قصيدة يرتبط بمدى قدرته على التوازن بين كل ثنائية من الثنائيات السابقة، والاحتفاظ بالمسافة بينها.

ويمكننا القول إن قصيدة القناع تشبه بصورة ما التورية في تراثنا البلاغي، فإذا كانت التورية بوصفها محسناً بديعياً عربياً تتضمن معنيين: قريب غير مقصود وبعيد مقصود على مستوى اللفظ المفرد؛ فإن قصيدة القناع تشبه ما يمكن أن نطلق عليه تورية نصية أي تورية تمتد لجميع أجزاء النص ولا يتكشف المعنى البعيد المقصود منها إلا مع نهاية القصيدة، لذا فإن التعويل على ثقافة القارئ في إدراك المعنى العميق لقصيدة القناع والكشف عن مغزاه كبير وإمكانية تنوع الدلالات تتسم بالديمومة بدوام القراءة.

وتتوقف لعبة القناع على ثقافة الشاعر ودوافعه من استخدامه؛ لذا تميز عدد من الشعراء بأقنعة معينة تنتمي لحقل معرّف معين، فُعرف البياتي - وهو من أكثر الشعراء استخداماً لهذه التقنية - بالميل لاستخدام الأقنعة الصوفية كقناع الحلاج وابن عربي وفريد الدين العطار، في حين كانت أقنعة أمل دنقل تنتمي للتراث العربي كزرقاء اليمامة والمتنبي وعترة وأبي نواس باستثناء سبارتاكوس الروماني، في حين مال أدونيس لخلق قناعه الخاص في أغاني مهيار، إذ لا توجد صلة بين مهيار أدونيس ومهيار الديلمي الشاعر العباسي المعروف، وفيما يلي يقدم الباحث دراسة لنموذج من نماذج قصيدة القناع يحاول من خلال قراءتها الكشف عن دور تلك التقنية في تكوين شبكة من الدلالات المشكّلة في فضاء القصيدة، ومن ثم انفتاح النص وتحوله من كتلة لغوية ذات بعد واحد إلى بؤرة للعدد والاحتمالية، وذلك من خلال بعض معطيات علم السرد كما تشكل لدى رواده أمثال: جنيت، وتودورف، وبارت، وبرنس...إلخ.

اسمها، وإنما هو نتاج علاقة تفاعلية بين قطبين: أنا الشاعر، وأناه المغاير (الواحد أو المتعدد) تتم في إطار تجربة رؤيا داخلية يحكمها ديالكتيك تماه يتمظهر في ديالكتيك تناص يتجاوب معه ويوازيه<sup>(11)</sup>، هذا على مستوى القراءة الإنتاجية التي تتأسس على القوانين التي تحكم النص وتحاول الكشف عن بناها الموضوعية والرمزية والدرامية.

وتتميز قصيدة القناع المتقنة فنياً بالمرآوة الشديدة على مستوى الشكل والمضمون، هذه المرآوة التي تبرز دلالة وتحجب أخرى، وترفع إلى مستوى الحضور معنى، وتبقي لازماً المعنى على مستوى الغياب ومن ثم كان القناع حلاً إبداعياً لإشكال الأنا التي يؤكد المسكوت عنه من خطابها، في علاقته بالمعلن من هذا الخطاب، إنها قطب الوجود. إن القناع إخفاء لهذه الأنا وإظهار لها في الوقت نفسه، وهو عندما يخفيها بمرآوة الشبيه الذي لا يبدو شبيهاً، يبطئ إيقاع اللقاء بها، ويلفت الانتباه إلى حضورها الذاتي، فيراوغ المتلقي عن التطلع المباشر إلى تمركزها الكلي، في فضاء النص أو فضاء الوجود. هكذا يومئ القناع إلى أسطورة الواقع في الظاهر، لكنه يعلي من شأن أسطورة الشاعر الذي يغيّر الواقع والذي يمارس طقس التحول بواسطة القناع<sup>(12)</sup>، ولعل الثنائية المتراكبة لا التعدد هي التي تحكم البنية الكلية لقصيدة القناع، إذ تتمثل تلك الثنائية في الآتي:

1. أنا الشاعر وأنا القناع.

2. الحضور والغياب.

3. الماضي والحاضر.

4. الدرامي والغنائي.

5. الموضوعي والذاتي.

6. المعنى ومعنى المعنى (الظاهر والباطن).

ففي قصيدة القناع حاول الشاعر المعاصر كثيراً خلق عددٍ من التوازنات بين الماضي والحاضر

دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها في النص الجديد»<sup>(15)</sup>، لذلك يمكن القول إن تفجّر علم السرد يشكّل مادة ثرية للباحثين، إذ يمنحهم أدوات منهجية جديدة لاكتشاف جماليات جديدة في هذا النوع من القصيد، ذلك القصيد الذي تظل جماليته وثرأؤه مرهونة بقدرة الشاعر على إحداث التوازن بين السردى والشعري بما يغير نكهة الكتابة ومذاقها، دون أن يسفر عن مسخ نوعها<sup>(16)</sup>

### قناع أبي نواس:

برع أمل دنقل في استخدام تقنية القناع بدءاً من ديوانه البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (1969)، وتتابع تجلياتها في دواوينه التالية: تعليق على ما حدث (1971)، العهد الآتي (1975)، أقوال جديدة عن حرب البسوس (1984)، وبحكم وعي أمل دنقل القومي، ومعايشته لانتهيارات الذات العربية المستمرة، كانت الشخصيات التراثية هي المنجم الأساسي لأقنعتة، «من حيث ما تشير إليه من وجود علاقة التضاد في موازاة علاقة التشابه في الصلة بين الماضي والحاضر. العلاقة الأولى تقطع الأزمنة، والأخرى تصل ما بينها، لكن بردّ الأخرى على الأولى والأولى على الأخرى والفاعل في العلاقتين هو الوعي المأزوم الذي يسقط بعض ماضيه على مستقبله حالماً بنوع من الاستعادة، الأمر الذي يدفعه إلى أن يرى في إيجاب الماضي بعضاً لإطاره المرجعي الذي يحكم حركة الحاضر»<sup>(17)</sup>، مع ملاحظة أن الشخصيات التي استعارها أمل دنقل كانت في الغالب مأزومة، أو على الأقل اختار هو لحظات تأزمها ليسقطها على أزمة الإنسان العربي في الحاضر، لذلك تمثل معظم أقنعتة وعيا خاصا لفهم التراث من ناحية وفهم الواقع من ناحية أخرى، والعلاقة المتبادلة بينهما .

لكنّا لم نعدم من يعترض على استخدام أمل دنقل لشخصية أبي نواس، بدعوى أنها لا تملك من الإمكانيات والأبعاد ما يمكنها من إفراز هذه الإسقاطات السياسية المعاصرة «فليس في حياتها نقطة واحدة تصلح أن تكون دفاعاً أو مبرراً - حتى

لقد تنوعت أشكال تطعيم الخطاب الشعري العربي منذ انطلاق شعر التفعيلية بتقنيات السرد المختلفة من تعدد أصوات، واختلاف زوايا الرؤية، والحوار، والمونولوج، والاستباقيات والاسترجاعات الزمنية، والوصف والمشهد... إلخ. وظهرت الدراسات المتنوعة التي تبحث عن السردى في القصيدة الشعرية العربية، لا في شكلها الجديد فقط، إنما امتدت يد البحث للملاح السردية في الشعر العربي عبر تاريخه الطويل، ولا يقتصر الأمر على مجرد تطعيم تقنيات سردية في الشعر بل يتطلب أيضاً تفعيل الأدوات الشعرية ذاتها، وأقصد بذلك الإيقاع العروضي، والصور الخيالية والمجازية، بحيث يظهر الانسجام والتماسك على مستوى التجربة في تمظهرها الكلي، كما «ينبغي إهمال كافة التفصيلات الزائدة - التي قد تكون مفيدة وهامة في البناء الفني للقصة النثرية - والتشديد على عنصر القصة كأساس في تكوين القصيدة. فالشعر يعتمد على التكثيف، وليس على ملاحقة العناصر المتعددة للحكاية، فالحكاية الشعرية لا تحرص على التفاصيل التي تحرص عليها عادة القصة النثرية»<sup>(13)</sup>.

ولعله من الطبيعي أن يرتبط ارتباطاً عضوياً بظهور قصيدة القناع؛ توّسل الشعراء بأدوات سردية ودرامية وتشكيلية جديدة تضيف أبعاداً جمالية مغايرة لتجاربههم؛ إذ تتطلب الحوارية التي يقيمها الشاعر بين الماضي والحاضر استدعاء مواقف وأحداث وشخصيات تاريخية، وهو ما لا يتأتى دون اعتماد على السرد الذي يوجد في كل الأزمنة وكل الأمكنة على حد قول بارت<sup>(14)</sup>، وذلك بهدف العبور من إحادية النوع إلى رحابة التوالد والتناسل، وليس الأمر مجرد استدعاء لعلم تاريخي لشخص أو مكان أو حادثة؛ لذا تجب التفرقة بين «الإلماعة التي هي عبارة عن إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة؛ والقناع الذي يتخطى ذلك إلى شبكة من العلاقات التي تستهدف إغناء النص ومنحه أبعاداً تسبغ على الأنماط الأصلية العليا والرموز والشخصيات التراثية التي تستدعيها

وكشفنا بينا لهذا الواقع في أنيته وصيرورته وتحولاته  
- فما فائدة هذه الوسيلة أو التقانة الحديثة إذن؟<sup>(20)</sup>

ويمكننا من خلال نص القصيدة وتحليلها أن  
ندرك ملامح رؤية أمل دنقل ودوافع تقنعه وطبيعة  
العلاقة القائمة والملتبسة ما بين أنا الشاعر وأنا  
القناع على مستويي الصوت والتجربة، وما يتمخض  
عنهما من دلالات:

### النص:

من أوراق (أبو نواس) <sup>(21)</sup>

(الورقة الأولى)

«ملك أم كتابة؟»

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء  
ثم يلقيه..

(خارجين من الدرس كنا.. وحبس الطفولة فوق  
الرداء

والعصافير تمرق عبر البيوت،

وتهبط فوق النخيل البعيد !)

... ..

«ملك أم كتابة؟»

صاح بي.. فانتهت، ورفرت ذبابة

حول عينين لامعتين

فقلت: «الكتابة»

.. فتح اليد مبتسما، كان وجه المليك السعيد باسم  
في مهابة!

\*\*\*

«ملك أم كتابة؟»

صحت فيه بدوري..

فرفف في مقلتيه الصبا والنجاة

ولو كان واهيا لصبه في شخصية قناعية تناصر  
العدل والحق وتتصف للكلمة والحرية<sup>(18)</sup>، والواقع  
أن استخدام أمل دنقل لتلك الشخصية على نحو ما  
يمثل قراءة شعرية لشخصية مأزومة، فقد عانى أبو  
نواس من اليتيم صغيرا، وتركه أبوه في كفالة أمه،  
ونادم الأمين طول فترة خلافته، ورأى نهايته على  
يد أخيه المأمون ورأى العلماء يُجلدون ويُجبرون  
على تغيير آرائهم بالسجن والتعذيب، بينما كان  
الأمرء والوزراء وأرباب الغنى يتمتعون ويسترسلون  
في سبل اللهو من شرب وغناء ورقص، لقد «قرأ  
ودرس وتلفس، ولكنه وجد أن كل قراءته وفلسفته  
لا تساوي شيئا في مقياس العصر، وأن جلفا من أهل  
النسب أو الثروة ليستطيع أن يدرك في عصره ما لم  
يدركه أستاذه وأصل بن عطاء، فتبدل واستهتر كما  
أنه لم يستطع أن ينجو من شكه الميتافيزيقي الذي  
لا يستطيع التعبير عنه، فأثر الانتحار الأخلاقي<sup>(19)</sup>،  
لذلك كانت قصيدة أمل محاولة للغوص في نفسية  
تلك الشخصية وإسقاط ما يراه من معاناتها على  
معاناة المثقف العربي في الحاضر وما يتعرض له  
من ضغوط وكبت ومصادرة لحرية. فالتقنع نوع  
من اللعب تنطبق عليه كل مواصفات اللعب المتمثلة  
في كونه نشاطا: حرا، منفصلا زمانيا ومكانيا،  
خياليا، مقرونا بوعي خاص، مقننا بقوانينه الخاصة  
التي تعطل عمل القوانين العادية وتقيم تشريعا  
جديدا. وقرين الحرية في التقنع هو الاختيار، فأبو  
نواس القناع منبت الصلة عن أبي نواس التاريخي  
ومتصل به بسبب ما في آن، لذا من الصعب تقبل  
المأخذ السابق المنفصل عن طبيعة التجربة التي  
قدمها أمل، مع الأخذ في الاعتبار أن النص « مهما  
بلغ من جمالية الشكل فإن «القناع» لن يأخذ أهميته  
التاريخية وضرورته الفنية والفكرية إذا لم يفتح لنا  
أفاقا رؤيوية جديدة، وإفاءة الواقع المعاصر. بمعنى  
آخر، إذا لم يكن «القناع» وسيلة لإكساب الواقع  
العربي المعاصر دلالات جديدة، أو وسيلة لإسقاط  
التراث على واقعنا المعاصر يؤدي إلى ربط الماضي  
بالحاضر ويفتح أفقا للمستقبل، بما يشكل إضاءة



واختبأنا وراء الجدارِ	وأجاب : «الملك»
اخرسوا	دون أن يتلعثم ..أو يرتبكُ
وتسلل في الحلقِ خيط من الدمِ	وفتحتُ يدي..
كان أبي يمسك الجرحَ	كان نقشُ الكتابةِ
يمسك قامته .. ومهابته العائلية	بارزا في صلابة!
يا أبي	دارت الأرضُ دورتها..
اخرسوا	حملتنا الشواذيفُ من هدأة النهرِ
وتواريت في ثوب أمي، والطفل في صدرها ما نبسُ	أثقت بنا في جداولِ أرضِ الغرابةِ
ومضوا بأبي تاركين لنا اليتيم متشحا بالخرس	نتفرّق بين حقول الأسي .. وحقول الصبابةِ
(الورقة الرابعة)	قطرتين، التقينا على سلّم القصرِ
أيها الشعر ... يا أيها الفرح المختلس	ذاتَ مساءٍ وحيدٍ
....	كنت فيه : نديم الرشيد
كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية	بينما صاحبي .. يتولى الحجابة!!
صادرته العسسُ	(الورقة الثانية)
....	من يملك العملة يُمسكُ بالوجهين
(الورقة الخامسة)	والقراء بينَ بينِ
.. وأمّي خادمة فارسية	(الورقة الثالثة)
يتناقل سادتها قهوة الجنس وهي تدير الحطب	نائماً كنتُ جانبه، وسمعت الحرسُ
يتبادل سادتها النظرات لأردافها...	يوقظون أبي!
عندما تنحني لتضئَ اللهب	- خارجي
يتندر سادتها الطيبون بلهجتها الأعجمية !	- أنا..!
** **	- مارقُ
نائماً كنتُ جانبها، ورأيت ملاك القدس	- من؟ أنا!
ينحني، ويربت وجنتها	صرخ الطفل على صدر أمي
وتراخي الذراعان عني قليلا قليلا	(وأمي محلولةُ الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)
وسارت بقلبي قشعريرة الصمتِ	اخرسوا

فاسقني يا غلام صباح مساء  
اسقني يا غلام ..  
علني بالمُدام ..  
أتناسى الدماء !

-أمي، وعاد لي الصوتُ  
- أمي، وجاوبني الموتُ  
- أمي، وعانقتها.. وبكيتُ  
وغام بي الدمع حتى احتبس

(الورقة السادسة)

لا تسألني إن كان القرآنُ  
مخلوقاً أم أزلي  
بل سلني إن كان السلطانُ  
لصاً.. أو نصف نبي

(الورقة السابعة)

كنت في كربلاء

قال لي الشيخ : إن الحسين

مات من أجل جرعة ماء

... ..

وتساءلت كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء

إنه الذهب المتلألئ في كل عين

... ..

إن تكن كلمات الحسين

وسيوف الحسين

وجلال الحسين

سقطت دون أن تُنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تُنقذ الحق ثرثرة الشعراء

والفترات لسان من الدم لا يجد الشفتين؟

\* \* \*

مات من أجل جرعة ماء

وفي دراستنا لتلك القصيدة سيكون التركيز على الدلالات والرؤى الجديدة التي يقدمها لنا أمل دنقل في نصه المعاصر من عملية «تقنعه» هذه، ومن عملية إسقاطه للرمز التاريخي على واقعنا العربي المعاصر، لتبين أن «المتقنح» لا يقوم بمجرد إعادة إنتاج لتاريخ سابق لشخصية أو رمز ما أو شرحه وتفسيره، لكنه يجعل قناعه وسيلة ديناميكية لفتح النص، أفقياً على صعيد العلاقات المتشكلة ضمن بنية النص، ورأسياً على صعيد العلاقات بين النص الحاضر والنص الغائب.

#### 1- العنونة :

يمثل العنوان من منظور سيميوطيقي مفردة أو مرسلّة مستقلة متفردة محمّلة بالدلالات، فهو هوية النص والعتبة الأولى له، كما أنه يمثل قراءة شخصية من قبل الكاتب لنصه «وهو مقارنة بما يعنونه - شديد الفقر على مستوى الدلائل وأكثر غنى على مستوى الدلالة، برغم ضآلة عدد علاماته، من حيث إنتاجيته الدلالية»<sup>(22)</sup>، والعنوان تقليد كتابي محض تطورت آليات إنتاجه عبر ممارسات إبداعية متواترة خرجت به إلى مستويات من الابتكار والتوهج التعبيري المثير الذي أعلن أحقيته في التناول والتحليل وتفكيك كينونته لا بوصفه جزءاً تابعاً للنص بل نصٌّ مواز له آليات إنتاجه وفروض اختياره ومنافذ اشتغاله ووظائفه. وتتنوع الآراء حول علائقه بنصه حتى وصف جيرار جينت تعالقات العنوان ونصه بأنها علاقة رحمية، إذ «يشكلان بنية معادلة كبرى (العنوان: النص)، أي أن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص»<sup>(23)</sup>.

تتكون بنية العنوان النحوية في قصيدة أمل من (من + أوراق + أبي نواس) على التوالي، مع ملاحظة

ألف دال، مزامير، سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس وعنوانها الجانبي (بكائيات)، من أوراق أبي نواس، رسوم في بهو عربي، خاتمة)، وكلها تحمل تقديرا لأهمية الكلمة ودورها بقدر ما تحمل من مخاوف على كبتها ومصادرتها.

أما تعالق العنوان بمتن القصيدة (سبع أوراق)، فيحمل أيضا كثيرا من الدلالات، فإضافة الأوراق لأبي نواس يدل على أنها أوراق خاصة بأبي نواس الشاعر العباسي وبذلك ينفي عنها نسبتها إلى الشاعر المعاصر أمل دنقل، بيد أن السياق التاريخي ينفي ذلك، وما بين الإثبات والنفي يتداخل الصوت، وتتوزع هويته ما بين الشعارين أو الماضي والحاضر، كما أن تقدير المحذوف على نحو ما ذكرنا وترجيح أنه (الباقى أو ما يتبقى من أوراق أبي نواس) له ما يعضده من داخل النص، حيث يقول أمل على لسان قناعه في الورقة الرابعة:

أيها الشعر .. يا أيها الفرح المختلس

.....

كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس

.....

فالمبقي من أوراق أبي نواس القناع هو الذي كتب له البقاء وتآبى على المصادرة، ويأتي التشكيل البصري وتوظيف لعبة البياض والسواد واستخدام علامة الترقيم المتمثلة في النقاط الأفقية؛ ليؤدي دورا تأكيدا لفعل المصادرة، ويتأكد المحوم خلال الإشارة والنعته في قوله (هذه الصفحة الورقية) بصورة توحى أن الورقة التي بين يدي القارئ هي المصادرة فعليا ومن ثم تتكرر المصادرة بتكرار القراءة، وكأن هذا الفعل البغيض يتسمم بالديمومة المخترقة للزمن: ماضيه وحاضره ومستقبله. لذا يمكننا القول إن العنوان هو العتبة الأولى في افتتاح دلالات النص وتعددتها.

أن العنوان المذكور في الطبعة التي بين أيدينا (طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر 98) ورد العلم هكذا (من أوراق أبو نواس)، وهذا ما يضعنا في إشكالية رفع العلم، فهل ثمة خطأ مطبعي؟ أم أن الرفع أمرٌ قصده الشاعر قصداً؟

يمكننا تأويل ذلك بناء على قصيدة الشاعر لتأكيد الثنائية التي أشرنا إليها والمراوغة بين الشك واليقين الذي يعترى القصيدة وبطلها، فالعلم يقف بين الانفصال والاتصال والإضافة وعدم الإضافة، والأوراق قد تنسب إليه أو لغيره. وهذه البنية العنوانية لا تشكل جملة مفيدة في ذاتها إلا بتقدير محذوف سابق، حيث يرتبط دال (أوراق) بدال (أبي نواس) ارتباطا قويا إذا سلمنا الإضافة التي تمثل علاقة بين اسمين أحدهما نكرة والآخر معرفة على تقدير حرف جر ما بينهما، أما حرف الجر (من) فهو متعدد الدلالات وفقا للسياقات والتراكيب وأقرب دلالاته في سياق القصيدة - فيما يرى الباحث - أن يكون للتبعيض أي (..... بعض من أوراق أبي نواس)، مع ملاحظة أن الجار والمجرور - كما يقول النحاة - يتعلقان بفعل سابق لهما أو ما في معناه، أو بخبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه)، ووفقا لذلك قد يكون التقدير (ما وجدته، أو ما تبقى أو الباقي، أو هذه ... من أوراق أبي نواس)، وهذا ما يضعنا أمام بنية عنوانية ملغزة متعددة الدلالة.

وبالتوقف عند مستوى فاعلية العنوان الأكبر الذي وضعه أمل دنقل للديوان الشعري (العهد الآتي)، ودوره في تشكيل نسق عنوانات قصائده، ومنها القصيدة التي بين أيدينا، نلاحظ أن هذا العنوان يمثل بمسحته الدينية الواضحة وشيخة رابطة لمجمل قصائد الديوان، لقد مهد دنقل لعهده بمقتطفين دالين من العهد القديم والعهد الجديد، ليجيء عهده الخاص العهد الآتي بما يحمله من تنبؤات وتوقعات لأخطار قادمة يتلبد بها الأفق العربي، بدءا من قصيدة (صلاة) في مطلع الديوان مروراً بقصائده (سفر التكوين، سفر الخروج، سفر

## 2- الصوت السارد وحركة السرد:

قصيدة القناع ذات طبيعة جدلية إذ يتأسس على حضور أنا الشاعر وغياب أنا القناع والعكس في حركة تبادلية متزنة، ومن ثم نجد أننا أمام إمكانية التباس في إحالة الصوت والضمير داخل القصيدة، ويترتب على ذلك البعد عن الغنائية الذاتية وتوافر قدر من الموضوعية والرمزية والدرامية. وفي القصيدة السابقة يتنازع الصوت في كل ورقة من أوراقها صوتان: أنا الشاعر، وأنا القناع مع اختلاف طبيعة كل منهما وزمانه، فالصوت الأول للشاعر يشي أنه قارئ لا يقوم بفعل سوى القراءة لما أمامه من أوراق إضافة إلى العنونة فهي تنتسب إليه مباشرة، أما الصوت الثاني فينسب إلى صوت القناع، وحضور الثاني تغييب للأول، لكن دون أن يلغي حضوره في أعماقه، فالقناع يصل لدرجة من الشفافية بصورة يكون ظاهره كباطنه.

وقصيدة القناع بطبيعتها سردية بحكم توحيها البعد عن الغنائية الذاتية، إذ يقع اختيار الشاعر على جانب من جوانب الشخصية، فالقناع يتماس مع واقعه ويقوم بتشعيره بما يحمله من دلالات، لذا كان ضروريا عند مقاربتها نقدياً أن نتطرق من خصائص قصيدة القناع بوصفها نوعاً شعرياً له قوانينه الخاصة؛ لذا نتوقف عند بعض عناصر الخطاب السردية في القصيدة ودلالاتها.

تقوم القصيدة بأوراقها على السرد، وهو سرد يقوم من حيث الترتيب الزمني على الاسترجاع Analepsis، حيث زمن الحكاية سابق على زمن القصة (الخطاب).

- فاسترجع الصوت في الورقة الأولى: طفولته حتى وصوله إلى منادمة الرشيد من خلال حكايته مع صديقه الذي كان يشاركه طلب العلم.
- الورقة الثالثة: استرجع ملابس قتل أبيه بعد اتهامه أنه خارجي ومارق.
- الورقة الخامسة: استرجع ملابس وفاة أمه واكتمال يتمه.

- الورقة السابعة: استرجع خارجي لمقتل الحسين بفعل المال والخيانة.

أما الأوراق (الثانية، والرابعة، والسادسة) فهي قصيرة مركزة تخلو من السرد، فهي جملة تقريرية في الأولى، وفي الثانية نداء تحسرية، وفي الثالثة نهي مشوب بالسخرية، هذا التنوع أقرب ما يكون للتعليق Commentary «الذي يقوم فيه الراوي بشرح معنى أو دلالة عناصر السرد، ويصدر الأحكام التقويمية، ويشير إلى عوالم تتجاوز عوالم الشخصيات أي الحواشي والتذييلات»<sup>(24)</sup>، إن الأوراق الثلاثة في تضييقها مع غيرها من الأوراق أقرب لنوبات الصحو والهديان التي تتاب شاربا للخمر كأبي نواس، وخاتمة القصيدة تؤكد ذلك، حيث يختم قصيدته واضعاً فاصلاً بين الورقة السابعة والخاتمة بفاصل ترقيمي دون أن يمهرها بالعنوان المتكرر وهو الأوراق، ودلالة ذلك أن هذه الخاتمة خارجة عن الإطار الورقي الذي بنيت عليه القصيدة، إذ يقول القناع:

مات من أجل جرعة ماء

فاسقني يا غلام صباح مساء

اسقني يا غلام ...

علني بالمُدَام ...

أتناسى الدماء!

فتكرار عبارة (مات من أجل جرعة ماء) يحمل طابع الندب والتحسر، تلاها دعوة لمزيد من الشراب لكي ينسى الدماء المراقبة بفعل الطمع والخيانة. فالخاتمة تمثل ظهوراً مباشراً للشخصية القناع بعد نوبات استرجاعها.

ويقوم الخطاب السردية في الأوراق الأربعة الأساسية على التنوع بين السرد المجمل والحوار، فبدأ بالسرد الموجز المركز في الورقة الثالثة «نأماً كنت بجانبه...»، وفي الورقة الخامسة «وأمي خادمة فارسية...»، وفي الورقة السابعة «كنت في كربلاء...».

فالحذف السابق مبني على التصوير الاستعاري الموسع، وهو أساس من أسس توليد النص في شعرية أمل دنقل إذ لا يكتفي بالإزاحة على مستوى الجملة المفردة فحسب بل تأتي استعاراته «موسعة ما إن تحقق إزاحتها الأولى للمشبه به حتى توسع من دائرة البديل وتكثف حضوره، فكل إزاحة مشروطة بتكثيف بديلها / بدائلها»<sup>(27)</sup>، وذلك عن طريق إعمال المستعار بوصفه معيارا لاختيار المفردات على محور الاستبدال، فلا يتوقف السياق عند مجرد استبدال لفظ بآخر، بل يعمل المستعار على محور الاختيار فتتوالى الاستعارات لتشكل وحدة استعارية كلية، وهو ما يظهر جليا في (الشواديف، والجداول، والحقول، وقطرتين). لذلك نرى أن شغل الثغرة الزمنية بهذا الشكل الاستعاري، خفف من موضوعية السرد والحوار لصالح جمالية الشعر وغنائيته مُحدثا نوعا من الموازنة بينهما، كما جاء متسقا مع طبيعة الشخصيتين المتحاورتين، خصوصا في وصفه لهما بقطرتي الماء، نزلت إحداهما بحقول الأسي (الكتابة)، والأخرى كان مسعاها لحقول الشوق إلى السلطة وصبابة الوصول إلى الملك وحاشيته.

ويستخدم الشاعر أحيانا الوصف الذي يتخلل الحوار، وذلك بغرض إلقاء الضوء على الجو العام المحيط بالشخصية، لذلك تجيء أوصافه محملة بالدلالات، فمنها على سبيل المثال قوله:

(وأمي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)

إذ تمثل هذه العبارة جملة اعتراضية تتسق مع تيار الشعور وانثياله، لتكشف عن فعل الانتهاك الذي تم على أيدي الحرس دون تخرج أو مراعاة للبيت وأهله.

ومن ذلك وصفه في الورقة الأولى:

(خارجين من الدرس كنا ... وحبر الطفولة فوق الرداء

والعصافير تمرق عبر البيوت،

وتهبط فوق النخيل البعيد !)

أما الورقة الأولى فبدأها بالحوار الاستفهامي (ملك أم كتابة)، وهو استفهام قاطع يؤكد الثائية الضدية التي اتسمت بها أفئدة أمل دنقل عموما، «بما يجعل منها رؤية حدية لا تعرف المهادنة أو المصالحة أو الحلول الوسطى أو معنى التوسط بين الأطراف. وكل شيء مقسوم قسمة حدية في مدى دلالات هذه الرؤية على نحو يغدو معه العالم الذي تجسده صراعا بين أطراف لا تعرف الحوار الذي يغير من المشتركين فيه. ولا الالتقاء بين الأطراف المتضادة في هذا الصراع، أو منطقة وسطى تخفف حدية هذا التضاد»<sup>(25)</sup>، فالعملة لا يلتقي فيها الوجهان مطلقا، فإما الملك وإما الكتابة (السلطة في مواجهة الكلمة). والغريب أن هذه العبارة الصادمة في مطلع القصيدة جاءت في سياق لعبة بين طفلين، انطلق منها الشاعر لإبراز مقاصده. لقد اختار الكتابة فعل حرية وخلص، فخاب سعيه وكان الملك، واختار صاحبه الطريق إلى الملك بما توسمه في نفسه من صبا ونجابة وخاب سعيه أيضا وكان الفوز للكتابة، هذا على مستوى اللعب، وكأن العملة بوجهيها هي الحياة بخيرها وشرها، ثم ينتقل الصوت من خلال صورة تعبيرية دالة مستخدما تقنية الحذف أو الثغرة الزمنية Ellipsis، وإن جاء بصورة جديدة خلافا لما هو معروف في علوم السرد فهو ليس ضمنا أو صريحا أو افتراضي<sup>(26)</sup> على نحو ما يذهب جيرار جنيت، إنه حذف أقرب ما يمكن أن نطلق عليه حذفًا تصويريا استبداليا قوامه التصوير الاستعاري حيث يقول:

دارت الأرض دورتها..

حملتنا الشواديف من هدأة النهر

ألقت بنا في جداول أرض الغرابة

نتفرق بين حقول الأسي ... وحقول الصبابة

قطرتين، التقينا على سلم القصر

ذات مساء وحيد

كنت فيه: نديم الرشيد

بينما صاحبي ... يتولى الحجابة!!

ما أشرنا، كما ظهر في الأوراق السابقة حيث يوضع الصوت مقابلاً للموت في الورقة الخامسة حين يصير للصمت قشعريرة، والموت هو الصدى:

«وسارت بقلبي قشعريرة الصمت

- أمي، وعاد لي الصوتُ

- أمي، وجاوبني الموتُ»

ومحنة الكلمة تظهر أيضاً في الورقة الخاصة بمقتل الأب باتكاء الخطاب على تكرار لفظه غاشمة مرة: اخرسوا، متجاوبة مع السكون الذي تتلون به قافية السين المتكررة التي تضع الحرس في توازٍ مع الخرس والصمت، معبرة بذلك عن تضاد أو ثنائية أخرى من ثنائيات أمل دنقل، وهي ثنائية القامع والمقموع التي تمثل في رأي جابر عصفور «المحور الرأسي للتعارضات التي تنبسط أفقياً على نحو متعاقب تجسده الأفتعة والرموز المتتابعة في شعر أمل، تلك التي تسترجع القمع في تجلياتها المتنوعة»<sup>(28)</sup>، وأخطرها قمع الكلمة.

نخلص من العرض السابق إلى النقاط الآتية:-

1- الزمن السردي للقصيدة يأخذ الشكل الآتي:

(استرجاع داخلي - تعليق - استرجاع داخلي -  
تعليق-استرجاع داخلي- تعليق - استرجاع  
خارجي - خاتمة)

مع ملاحظة أن وصف الاسترجاع بالداخلي والخارجي يختلف عما هو متعارف عليه في علم السرد، إذ نقصد بالداخلي ما يمكن أن يتم داخل الإطار التاريخي للقناع سواء أحدث أم لم يحدث، أما الخارجي فهو ما يقع خارج هذا الإطار.

2- التنوع بين السرد والحوار والتعليق والوصف جعل النص مليئاً بالدراما والحركة والصراع بصورة أفسحت المدى النصي للتعبير عن الحالة الانهزامية التي تهيمن على الدلالة العامة للنص.

3- كان للثنائية الصوتية من خلال التقنع دور في التحول من التعبير اللامباشر إلى التعبير

والجمع بين حركة الطفلين ومروق العصافير بما يحمله ذلك من معاني الحرية والانطلاق يأتي بوصفه وجهاً آخر للعبة العملة بما فيها من تقيّد؛ لأن الاختيار فيها يتوقف على من يمتلك العملة لا على اللاعبين، ومجيء هذا الوصف عقب السؤال القاطع (ملك أم كتابة )، يؤكد الضدية التي سبقت الإشارة إليها، فإما حرية غير منقوصة أو سقوط مروع في يد السلطة التي تمتلك وجهي العملة.

وإذا توقفنا عند الورقة الأخيرة الخاصة بمقتل الحسين نلاحظ أن الاسترجاع خارجي أي خارج الإطار التاريخي للقناع، إذ يرتد لفترة سابقة على وجوده التاريخي، فالمدة الزمنية الفاصلة بين مقتل الحسين في كربلاء وميلاد أبي نواس (ولد بين 141، 145 هـ) تصل إلى قرن من الزمان، لذلك يمكننا القول إن صوت القناع وصوت الشاعر يصلان إلى أعلى درجات تماهيهما بحكم انفصالهما زمنياً عما يروى، ويصير كلاهما على درجة واحدة من احتمالية عود الضمير السارد، وبناء على هذا التساوي يتوصل النص بانفتاحه زمنياً إلى حقيقة سرمدية قابلة للتكرار، وهو ما عبر الشاعر عنه بالاستفهام الاستنكاري:

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟

كذا ربما يحمل هذا المشهد دلالة أخرى تتعلق بخاتمة النص والوضع التاريخي للقناع الذي قد نتصوره يعاني من السكر الذي يقف به بين الواقع والخيال والنوم واليقظة، ومن ثم يتصور أنه شهد محنة الحسين، وهي محنة الكلمة العاجزة أمام إغراء المال والسلطة. فهذه الورقة لا تستحضر محنة الحسين لتصويرها تاريخياً، بل توظفها للدلالة على الخيانة والانتهازية وفقدان الكلمة قدرتها ومصداقيتها وأهميتها بوصفها وسيلة من وسائل التغيير للأفضل .

إن محنة الكلمة المكّمة والمقهورة أمام الاستبداد هي جوهر القصيدة ولبها الأساسي الذي يركز عليه القناع، وظهر ذلك جلياً في الورقة الأخيرة على نحو

القديم لتمرده، وبعض المعاناة القديمة للوضع الهامشي المعاصر وبعض التمرد في كتابة الشعر - الفرح المختلس ... وفي الوقت نفسه نظر إلى مجون النواصي بوصفه نوعاً من التمرد على الذهب المتلائي في كل عين... فكانت النتيجة كفر أبي نواس بما حوله وانصرافه إلى الخمر التي استبدلت بأحزان الواقع بهجتها المؤقتة»<sup>(32)</sup>.

وفي تحاور أمل مع شخصية أبي نواس لم يتكئ على تضمينات نصية من شعره، بل استعار من تاريخها المادة الأولية لإنتاجه، مستعينا ببعض الإشارات التاريخية الدالة في سياق مونولوج درامي يؤكد خصوصية المتكلم واستثنائية منظوره وفرادة شخصيته بالتوافق مع عموميته الأليجورية؛ لذا جاءت التناصات مزيجاً من الخاص والعام، والواقعي التاريخي والتمثيلي الشعري، فتوقف عند ما يراه جذوراً لمحنة أبي نواس وتماهى معه ومنها: طريقه من مجالس العلم إلى منادمة الرشيد، ثم مقتل الأب، فالأم، ثم مقتل الحسين، كما مر بقضية خلق القرآن (مخلوق أم أزلي)، لذا يمكننا أن ننسب هذا النوع من التناص إلى ما أطلق عليه محمد مفتاح التناص الاختياري<sup>(33)</sup>.

لكن أمل لم يتعامل مع الواقع التاريخي وفقاً لما وصلنا من مصادره، بل أحدث من التغييرات ما يتناسب ورؤيته الشعرية، فكان السارد في القصيدة هو أبو نواس، وليس هو في الوقت ذاته، فالواقع التاريخي يشير إلى أن أبا نواس اتصل بالرشيد، لكنه كان نديماً لابنه الأمين حتى مقتله «يقول ابن رشيقي: إنه كان نديماً الأمين طول خلافته»<sup>(34)</sup>، كما لم تشر المصادر إلى أن أباه مات مقتولاً ومتهماً بأنه من الخوارج، كذا لم يدرك أبو نواس (ت بين عامي 196، 200هـ) محنة الفقهاء في قضية خلق القرآن التي بدأت عام 218هـ تقريباً، لذلك تمثل النثرات الحديثة التي استقاها أمل دنقل من حياة أبي نواس نثرات منفردة متباعدة، فيها من الخلق أكثر مما فيها من التسجيل، وفيها من التفتيت وإعادة

المباشر، أو التعبير باللامباشر عن المباشر، والمعنى الصريح علامة على المعنى الضمني، ولذلك يجيء القناع والماضي والمعنى الصريح على السطح، في حين تتركز ذاتية الشاعر بحاضره في العمق. ومن ثم تخطي الذاتية الغنائية إلى الغنائية الدرامية.

4- كان لأحادية الضمير السارد في أوراق النص، وهو ضمير المتكلم دور في إبراز الغنائية الذاتية، بجانب تحقيقه الفاعل لإيهام وجود متحدث آخر غير الشاعر، في حين أسهم التماهي الصوتي بين أنا الشاعر وأنا القناع وتنوع معطيات السرد في إحداث التوازن الدرامي المطلوب.

### 3- التفاعل النصي:

يمثل التناص INTERTEXTUALITY حواراً تفاعلياً بين نصين حاضر وغائب، وبمعنى آخر «علاقة تفاعل بين نصوص سابقة، ونص حاضر. أو هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة»<sup>(29)</sup>، وبصورة تعمل على انفتاح النص وتعدد المعنى، ولأن قصيدة القناع تتأسس على حركتي: التماهي الصوتي بين أنا الشاعر وأنا القناع من ناحية، و التناص أو التفاعل النصي من ناحية أخرى «بالمعنى الذي يجعل من ديكالكتيك التماهي مؤسساً خفياً لديالككتيك التناص، بينما يكون ديكالكتيك التناص تجلياً نصياً لهذا المؤسس»<sup>(30)</sup>؛ لذلك انفتح دنقل في نصه على عدة بؤر تناصية تاريخية فاعلة تحقق التوازنات المنشودة: بين صوتيه، وبين الذات والموضوع، كما تتبدى فاعلية التناص في تحقيقه «توازيًا - إن لم نقل تماثلاً - بين الذات والنص. إن مماثلة الذات نصها تعني فيما تعني الدرجة القصوى من التوازن بين العلم من جهة واستراتيجيات الشعرية من جهة أخرى»<sup>(31)</sup>.

واختيار القناع النواصي يمثل قراءة شعرية لشخصيته، كما يعبر عن نوع من التعاطف مع تلك الشخصية المتمردة «فقد رأى فيه بعض الوجه

وكتب لكثير من تجاربهم النجاح بدليل استمرارية قراءة النماذج الرائعة من قصيد القناع لأدونيس وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل والبياتي والحاوي وغيرهم، في حين لم يقدر النجاح لتجارب أخرى لأسباب تتعلق بـ «غربة الشخصية المستدعاة، أو الغموض الذي يكتنف تجربتها التاريخية، أو تكديس الشخصيات في القصيدة، أو طغيان المعاصرة على حساب البعد التاريخي، أو التأويل الخاطيء والقراءة غير الصحيحة لها أو نمطية القناع وتكرار استخدامه بصورة واحدة تجعله قناعاً فاتراً فاقداً لحيوية الجدة إلى غير ذلك من أسباب فصل الباحثون القول فيها»<sup>(35)</sup>.

التركيب ما يزيح الحدث التاريخي عن مركز النص بل يغيبه أحياناً متجاوزاً فكرة تمثيله وكاسراً عنصر المحاكاة فيه.

في النهاية يتبدى لنا دور تقنية القناع في إنتاج نص مفتوح متعدد الأصوات والدلالات، ينفصل عن الواقع ويتصل به في آن في نسيج نص مواز للحدث، لكنه أكثر منه ثراءً بالدلالات.

لقد توافرت عوامل فنية ونفسية وسياسية واجتماعية لظهور تقنية القناع مواكبة لظهور شعر التفعيلة، واستخدمها الشعراء وسيلة فنية للبعد عن المباشرة في تقديم المعنى والتخلص من الغنائية



## الهوامش :

1. جابر عصفور، أفتحة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، القاهرة: مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981م.
2. انظر تفصيل ذلك في: دراس خالد عمر يسير، الدوافع إلى القناع في الشعر العربي المعاصر، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، العدد 340، آب 1999م.
3. خليل الموسيقى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، العدد 336، نيسان 1999، ص 131.
4. المرجع السابق، ص 120.
5. جابر عصفور، ذاكرة الشعر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط 2002، ص 213.
6. خلدون شمعة، تقنية القناع دلالات الحضور والغياب، القاهرة: فصول، المجلد 16، العدد الأول، صيف 1997، ص 73.
7. عبد الوهاب البياتي، ديوان البياتي، بيروت: دار العودة، ط 3، 1979م، ج 2، ص 405، 407.
8. خلدون شمعة، المرجع السابق، ص 75.
9. خلدون شمعة، المرجع السابق، ص 76.
10. وليد منير، ما وراء الحوار عند صلاح عبد الصبور، القاهرة: مجلة إبداع، العدد الأول، يناير 1992م.
11. عبد الرحمن بسيسو، قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، القاهرة: فصول، المجلد 16، العدد الأول، صيف 1997، ص 97. وكتابه: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج 2، 1999، 2000م.
12. جابر عصفور، ذاكرة الشعر، م س ، ص 218.
13. محمد رضوان، مملكة الجحيم، دراسة في الشعر العربي المعاصر (الحكاية نموذجاً)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2001م، ص 17.
14. خلدون شمعة، مرجع سابق، ص 74.
15. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبوزيد، باريس، منشورات العويدات، ط 1، 1988، ص 89.
16. صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، ط 2002، ص 186.
17. أمل دنقل، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1998م، ص 17.
18. جابر قميحة، الوصايا العشر بين الولاء التراثي والإسقاط السياسي، القاهرة: اتحاد الإذاعة والتلفزيون، مجلة الشعر، العدد 59، ط: يوليو 1990م.
19. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة، ط 1995، ص 106.
20. ناهض حسن «فائز العراقي»، (ظاهرة القناع الفني) الدكتور خليل الموسيقى نموذجاً، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 425 أيلول 2006م.

21. أمل دنقل، الأعمال الكاملة، م س، ص328.
22. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1998، ص21.
23. نقلا عن علي حداد، العين والعتبة مقارنة لشعرية العنونة عند البردوني، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 370، شباط 2002 م.
24. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، القاهرة: دارميريت للنشر والمعلومات، ط: 2003م، ص34.
25. أمل دنقل، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1998، ص37.
26. جيرار جنيت، خطاب الحكاية «بحث في المنهج»، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ط2، ص117.
27. محمد فكري الجزار، استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل، القاهرة فصول العدد64، صيف 2004.
28. أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص32.
29. محمد عزّام، النّصّ الغائب (تجليات التّناصّ في الشعر العربي)، دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب (نسخة إلكترونية)، 2001، ص29.
30. عبد الرحمن بسيسو، قراءة النصّ في ضوء علاقاته بالنصوص، مرجع سابق ص97.
31. محمد فكري الجزار، ص280.
32. جابر عصفور، ذاكرة الشعر، م س، ص461.
33. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، بيروت: استراتيجية التناص، 1985، ص122.
34. ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة السعادة، 1963 ج1، ص22.
35. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، 1997، ص279 وما بعدها.

### المصادر والمراجع:

- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة السعادة، 1963م.
- البياتي، عبد الوهاب، ديوان البياتي، بيروت: دار العودة، ط3، 1979م.
- الجزار، محمد فكري:
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

- استراتيجيات الشعرية، في قصيدة أمل دنقل، القاهرة: فصول (مجلة النقد الأدبي)، العدد 64/صيف 2004م.
- الموسى، خليل، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، العدد، 336، نيسان 1999م.
- بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، باريس، منشورات العويدات، ط1، 1988.
- برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، القاهرة: دارميريت للنشر والمعلومات، 2003م.
- بسيسو، عبد الرحمن، قراءة النص، في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، القاهرة: فصول، المجلد 16، العدد الأول، صيف 1997م.
- جنيت، جيرار، خطاب الحكاية «بحث في المنهج»، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2000م، ط2.
- حداد، علي، العين والعتبة مقارنة لشعرية العنونة عند البردوني، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 370، شباط 2002م.
- حسن، ناهض، «فائز العراقي»، ظاهرة (القناع الفني) الدكتور خليل الموسى نموذجاً، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 425، أيلول 2006م.
- دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998م.
- رضوان محمد، مملكة الجحيم، دراسة في الشعر العربي المعاصر (الحكاية نموذجاً)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2001م.
- زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر القاهرة: دارالفكر العربي، 1997م.
- شمعة، خلدون، تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب، القاهرة: مجلة فصول، المجلد 16، العدد الأول، صيف 1997.
- عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1995م.
- عزّام، محمد، النَّصُّ الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001م.
- عصفور، جابر:
- ذاكرة الشعر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب: مكتبة الأسرة، 2002م
- أقتعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، القاهرة: مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981م.
- فضل، صلاح، تحولات الشعرية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، ط2002م.
- قميحة، جابر، الوصايا العشر بين الولاء التراثي والاسقاط السياسي، القاهرة: اتحاد الإذاعة والتلفزيون، مجلة الشعر، العدد 59، يوليو 1990م.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، بيروت: 1985
- منير، وليد، ما وراء الحوار عند صلاح عبد الصبور، مجلة إبداع، القاهرة: العدد الأول، يناير 1992م.
- يسير، خالد عمر، دمشق: مجلة الموقف الأدبي، العدد، 340، آب 1999.