توطئة:

القناع لغة: ما تغطي به المرأة رأسها ، والقناع ما يستر به الوجه . والجمعُ: قُنعٌ، وأقنعة (المعجم الوسيط) . وقد استخدم القناع تاريخياً واسطة درامية في الحركات الراقصة للقبائل البدائية ، ومن ثم ولج إلى الاحتفالات والطقوس الدينية التقديسية ، وبعدها إلى المسرح الإغريقي حتى عُدَّ وجوده مرتبطاً به . وفي القرون الوسطى أصبحت الأقنعة اليونانية والرومانية تقليداً ملازماً للمسرح ولعروض المسرح التنكري الساخر ، والتي وجدت لها هوىً خاصاً تمثل في المهرجانات الشعبية . وراج استخدام الأقنعة كذلك في مسرحيات عصر النهضة ، ولما تزل حتى يومنا هذا ، ولكن للتمييز بين الشخصيات ؛ فالقناع في المسرح تقنية أداء .

وفي الشعر العربي المعاصر أضحى القناع وسيلة درامية وتقنية جديدة تعمل على استدعاء شخصية اسطورية أو تاريخية أو معاصرة ليسقطها الشاعر على تجربة يقوم بتقديمها للقارئ بضمير المتكلم ، وهذا يُصَّعبُ على القارئ التفريق بين شخصية الشاعر والشخصية المستدعاة . والملاحظ أن صورة القناع بعد أن ظهرت ابتداء لدى الشعوب البدائية كجزء من طقوسها الاحتفالية والدينية ثم استخدمت في المسرح الإغريقي واليوناني والروماني كما أسلفنا ؛ قد تم استدعاؤها إلى الشعر العربي من الاوربيين كتقنية فنية شعرية للالتفاف على أجهزة المنع والقمع السلطوية.

ويقول الدكتور إحسان عباس في تعريفه: "يمثل القناع شخصية تاريخية في الغالب (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها . ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية (الحلاج وليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور مثلاً) لاستخدام هذه الوسيلة..." ، وتعريف البياتي: "هو التوفيق بين ما يموت ولا يموت ، بين المتناهي واللامتناهي ، بين الحاضر وتجاوزه" ، وقوله: "أستبطن مشاعر هذه الشخصية في أعمق حالات وجودها" ، وأنه يود: "تقديم البطل النموذجي في عصرنا هذا" . ويعرف الدكتور جابر عصفور القناع على أنه: "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة" ، و "وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل من خلاله ذاته في علاقاتها بالعالم" .

ومن أهم الدراسات العربية التي تناولت موضوعة القناع:

- "القناع في الشعر العربي المعاصر" للناقد عبد الرحمن بسيسو ، وهي من الدراسات المهمة حول هذا الموضوع .
- "القناع في الشعر العربي المعاصر" لسامح الرواشدة .
- "الشعر بين الرؤيا والتشكيل" للدكتور عبد العزيز المقالح الذي جعل من بعض أقنعته الشعرية عناوين لبعض دواوينه الشعرية .
- "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" للدكتور علي عشري زايد .
- "القناع الدرامي والشعر" لفاضل ثامر .
- "أقنعة الشعر المعاصر" للدكتور جابر عصفور في مجلة فصول .
- "تقنيات القناع دلالات الحضور والغياب" لخلدون الشمعة .

- "الرؤيا في شعر البياتي" لمحيي الدين صبحي .
- "الاسطورة في شعر السياب" لعبد الرضا علي .
- "الشعر الحديث في البصرة" لفهد محسن فرحان .
- "تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر" لهتاف فؤاد أبو زكي .
- "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" دراسة لإحسان عباس .
- "وجه البياتي بوساطة قناع الخيام" لفاضل ثامر ، وتعد أول دراسة تطبيقية نقدية للقناع في الشعر العربي المعاصر .

ويُؤرَخ لظهور قصيدة القناع في الشعر العربي ابتداءً بشعر البياتي أولاً الذي يعلل سبب استدعائه للشخصية التاريخية بقوله: "إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك لأتوحد معها ، إنما أحاول أن أُعبر عما عبرت هي عنه ، وأن أمنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعاً من المعاصرة" ، ثم تلاه معاصروه السياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل . وفي الخمسينات والستينات راجت قصيدة القناع على أنها أحد وجوه الحداثة في الشعر من خلال استدعاء الشخصيات المختلفة: الأُسطورية والتاريخية والتراثية والدينية والصوفية والسياسية والوطنية .

ويبدو أن قصيدة القناع عند الشعراء الرواد العرب المعاصرين لم تشرع ناضجة ، وإنما مرت بالعديد من المحاولات والتجارب حتى أضحت تقنية لا غنى للكثير من الشعراء عن استخدامها ؛ بل أن هناك من يعتقد أن قصيدتي "تموز جيكور" و "المسيح بعد الصلب" للسياب قد بدتا في الحقيقة مجرد محاولتين غير مقصودتين ولا واعيتين للتوحد مع رمزه - وإن كنا نختلف مع هذا الرأي - ولكنها سجلت أُولى الخطوات المهمة نحو تشكيل القناع الشعري . ولكن ذلك لا يقلل من ريادة البياتي الذي يعد وبلا شك أول من مارس كتابة قصيدة القناع وخلق شخصياته المقنعة شعراً . كما أنه أول من عالج قصيدة القناع معالجة نقدية أكسبتها حضوراً مميزاً .

وقد لجأ الشاعر العربي المعاصر إلى أساليب القناع والاستدعاء بسبب ظروف القهر والقمع السياسي والاجتماعي التي كابدها الشاعر العربي ؛ فأصبح يجتهد في الالتفاف عليها ، ويقول السياب في تبرير استخدامه للأساطير: "كان الواقع السياسي هو أول ما دفعني لذلك ؛ فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير - التي ما كان لزبانية نوري السعيد أن يفهموها - ستاراً لأغراضي تلك . كما استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم ، ففي قصيدة "سربروس في بابل" هجوت قاسماً ونظامه أبشع هجاء..." .

وإذا كان (تموز) هو إله الخصب عند البابليين فهو عند المصريين (اوزيريس) وعند الفينيقيين والإغريق (أدونيس) ، وهي جميعها ترمز إلى الخصب والنماء . وقد حاول السياب أن يجعل الاسطورة السومرية بوصفها أقدم الأساطير مجاله في استلهام شخصية البطل القتيل لاسيما إذا ما أضفنا إليها شخصية المسيح (ع) وتضحيته وفداؤه ، و "تموز" و "عشتار" وكان يضفي على شخصياته الأُسطورية ألواناً بابلية وكنعانية وفينيقية ويونانية ومصرية . ونهل كذلك من التراث القومي والعالمي ما يتفق مع موضوعة الفداء والبعث ؛ فقد استمد من "أدونيس" و "سيزيف" و "گنيميد" و "سربروس" و "اوديب" و "افروديت" و "أبولو" و "نرسيس" و "ميدوز" ، ومن الاساطير الصينية أيضاً في قصيدة "رؤيا فوكاي" ، و "قابيل" و "هابيل" و "الرشيد"

و "حراء" و "البسوس" و "العجل الذهبي" و "إبرهة" و "ذي قار" و "السندباد" و "أيوب" . بل أنه يمتد إلى التراث المسيحي عند فكرة الصلب والفداء ؛ لإيمانه بأن انتصار الإنسان لا ينبثق إلا من رماد التضحية وهذه دلالة على سعة ثقافته الفلكلورية التي ساعدته على الجمع بين الشخصيات والرموز ؛ حتى أن بعضهم يعده أبرز شاعر عربي اهتم بالأُسطورة الرمزية ، وهناك من يعتقد أنه قد مرَّ بمرحلتين تجلى فيهما الرمز الأُسطوري لديه بكل وضوح ، الأُولى: كانت الأُسطورة فيها تعبيراً عن واقع قومي وحضاري ، والأُخرى: كانت تعبيراً عن ألم ذاتي زاده المرض والغربة والحرمان حسرة . وقد أفاد من الأساطير لبيان أحاسيسه الداخلية والمشاكل التي تحيط به دون أن يغفل أحوال مجتمعه قط . فقد استخدم الشخصية الأُسطورة من خلال استدعائها بشكل مباشر بذكر اسمها ؛ أو من خلال الإشارة إلى خصائصها دون التصريح باسمها .

وقد أصبح استدعاء الشعراء المعاصرين للرمز الأُسطوري ظاهرة عامة ، وأكثر هذه الرموز استحضاراً هي شخوص المسيح ، ويوسف ، والخضر عليهم السلام ، ونوم الإمام علي (ع) في فراش الرسول (ص) ليلة الهجرة ، و"هابيل" و "قابيل" و "تموز" و "عشتار" و "المتنبي" و "أبي ذر الغفاري" و "عنترة" و "السندباد" ، وغيرها كثير جداً .

واستخدم البياتي أقنعة "ابن العربي" و "الحلاج" و "المعري" و "ابن الفارض" و "الشبلي" و "الخيام" و "تشي گيفارا" و "بيكاسو" و "لوركا" و "هيمنگواي" و "مالك حداد" و "كتاب ألف ليلة وليلة" و "بابل" و "نيسابور" و "مدريد" و "غرناطة" في ديوان "الكتابة على الطين" وديوان "النار والكلمات" وديوان "سفر الفقر والثورة" ، ونلاحظ أن البياتي قد استخدم أقنعة الشخصيات والمدن .

واستحضر أمل دنقل شخصية زرقاء اليمامة في ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ، وشخصيات تاريخية أُخرى في قصائد مثل قصيدته "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" ، وقصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر" ، و"طوفان نوح" وفي قصيدته "بكائية لصقر قريش" و "هاملت" و "السهروردي" و "جلال الدين الرومي" . وقد استدعى أمل دنقل من التراث الاغريقي القديم "سبارتيكوس" في قصيدته "كلمات سبارتيكوس الأخيرة" ، ومن التراث العربي القديم "أبو نواس" و "زرقاء اليمامة" و "كليب" ، وكذلك استدعاؤه لشخصية "المتنبي" .

ونلاحظ عند الشاعر عبد العزيز المقالح أنه قد استدعى شخصية "أبي نؤاس" والحاكم اليمني "عمر بن مزيقيا" واستخدامه لشخصية "أيوب" . وقد استدعى الشاعر عبد العزيز المقالح شخصيات مثل "سليمان الحلبي" في ديوانه "رسالة إلى سيف بن ذي يزن" واستدعاؤه لشخصيتين صوفيتين هما "سفيان الثوري" في قصيدة "من مواقف سفيان الصنعائي" واستدعى كذلك في قصائد أخرى شخصية "المتنبي" وشخصية "عنترة بن شداد" وكذلك استدعاؤه لشخصية "سيف بن ذي يزن" في قصيدتين هما "من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم" و "من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد فارس" من ديوان "رسالة إلى سيف بن ذي يزن". واستدعى شخصية سيف بن ذي يزن واستدعى كذلك سيف بن ذي يزن في قصيدة "إلى أبي الهول" في حوار مع نفسه واستدعى شخصيات أخرى أقنعةً في مواضع أخرى .

أما صلاح عبد الصبور فقد كتب قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" وقصيدة "بشر الحافي" اللتين استدعى فيهما شخصيتين تاريخيتين .

ونلاحظ عند أدونيس انه قد استدعى شخصية "الحجاج" واستدعى "الفرات" واستدعى "مهيار الديلمي" وجعلها أقنعة له ، واتخذ من وجه "مهيار الدمشقي" قناعاً له في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" ، واستدعى أقنعة "النفري" و"كلكامش" و"ادينوس" و"أبو تمام" و"أبو نؤاس" و"ريلكه" و"بودلير" في ديوان "المطابقات والأوائل" ، واستدعى قناع "عبد الرحمن الداخل" في قصيدة "تحولات الصقر" .

وقد استحضر الشاعر أديب كمال الدين عدداً من الأنبياء الذين وردت قصصهم في القرآن الكريم كقصص الأنبياء "نوح" و"يوسف" و"أيوب" و"عيسى" عليهم السلام ، وكذلك استدعى شخصية الإمام الحسين (ع) .

ومن أبرز الشعراء الذين تناولوا قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: عبد الوهاب البياتي ، وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وأدونيس ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، وخليل حاوي ، وقاسم حداد ، .. وسواهم .

وأخيراً فهناك من يعتقد أن قصيدة القناع هي قصيدة استدعاء وتناص بدءاً ولكنها قصيدة رمز دقيق وعميق ، وهناك من يرى أن الشعر العربي لم يستعمل القناع وعلى وفق مفهومه ، وإنما استعمل المرايا ، وهذه ليست أقنعة وإنما هي مرايا .. وأيضاً هناك من يسأل وبإلحاح: ما الفرق بين الرمز والقناع ؟ ، و ما الفرق بين التناص والاستدعاء؟ ، و ما الفرق بين الرمز والتناص ؟ ، و ما الفرق بين الاستدعاء والقناع ؟، و ما الفرق بين الرمز والاستدعاء ؟ ، وما الفرق بين الاستدعاء والرمز والقناع والتناص والمرايا في الشعر ؟ . *

(المترجم)

* بتصرف عن: تقنية القناع الشعري ، السليماني . والقناع في الشعر العربي المعاصر ، بسيسو . واتجاهات الشعر العربي المعاصر ، إحسان عباس . وبدر شاكر السياب وأُسطورة تموز بين الأساطير ، يوسف هادي ونيكتا صميمي . والشعر العربي المعاصر ، عز الدين إسماعيل . وأثر التراث الشعبي ، كاملي بلحاج . والرمز والرمزية ، محمد أبو الفتوح . واستدعاء الشخصيات التراثية ، علي عشري زايد .القناع والشعر ، رعد الزبيدي .

تقنية القناع في قصيدة "المسيح بعد الصلب" لبدر شاكر السياب

د. نجمه رجائي*
د. علي أصغر حبيبي**

نبذة :

يعد الميل للبيان غير المباشر - بدل التعبير الواضح - من أبرز خصائص الشعر العربي المعاصر . ويلجأ الشاعر المعاصر إلى أساليب مختلفة للوصول إلى هذا الهدف ، وتقنية القناع واحدة منها . وتمثل قصيدة "المسيح بعد الصلب" للسياب من أُولى نماذج هذه التقنية الأدبية الحديثة . ومن هنا فإن فن القناع يتشكل على أساس العناصر الدرامية والقصصية وعنصري التضاد (الصراع : conflict) و (الدينامية :dynamism) - بعنوان الأصلين الأساسيين للدراما - فلهما الدور الأكثر تأثيراً في البناء الدرامي للقصة ونجاح الشاعر في استخدام القناع في ميزان تطابق أجزاء القصيدة على هذه العناصر وبقدر تطابق صوت الشاعر مع صوت بطله المختار . ومع اختيار السياب للجزء الأكثر إيلاماً في حياة المسيح (ع) ، وسعيه لتصوير انتظار البشر في تحمل هذه الدرجة من الأذى والعذاب فإنه يطبق تجربته هو / الإنسان المعاصر على حادثة صلب المسيح (ع) - والتي ما زالت ماثلة في ذهن البشرية - عن طريق تداخل هاتين الشخصيتين فقد نجح في الارتقاء بتجربته الشخصية إلى المستوى الشمولي والبشري .

المصطلحات الدلالية: المسيح (ع) ، السياب ، القناع ، الرمز ، الدراما ، الشعر العربي المعاصر .

التعريف والإيضاح :

بعد استخدام اسلوب الخرافة والاستفادة من الأساطير _ بأنواعها المختلفة _ فقد راج في الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية وبالخصوص في العقود الأخيرة أن يُكثر الشعراء العرب بالاستزادة من تأثير هذا الأسلوب من خلال استخدام التقنيات والوسائل الحديثة ، فكان القناع من جملة هذه التقنيات .

إن أساس العمل في هذا الفن أن خصائص وعناصر العرض (الدراما) - التي يعد استخدام القناع (ماسك) الشكل الأولي والأصلي لها - تنطبق على أجزاء الشعر (القصيدة) ودمج الشخصية الأُسطورية مع الشخصية المعاصرة (الشاعر) ببعضها . وكلما كان هذا التطبيق أكثر تداخلاً وتوحداً وأكثر طبيعية وتكاملاً فسيكون استخدام تقنية القناع أكثر نجاحاً .

إن إبراز انموذج متميز من الشعر العربي المعاصر وقياس ميزان التطابق والتداخل المذكور عن طريقه ، هو المنهج الذي استوى عليه هذا الخطاب ، وتحديداً في تتبع هدفين: الأول التعريف بتقنية القناع والعناصر المشكلة له ، والآخر تقييم مدى نجاح الشاعر في استخدام هذه التقنية .

القناع اصطلاحاً ولغة :

القناع أو الوجوه الضاحكة في اللغة بمعنى الحجاب والستار ويقابل ال mask masque و masquered الغربي و"القناع" العربي ، وهو الذي يضعه الشخص على وجهه ، وبهذه الطريقة يغطي وجهه ويبدو بوجه آخر (فتحى ، ص٢٧٩) . ويقول مؤلف "دائرة المعارف البريطانية" مؤكداً أيضاً نوع الجدلية في الإخفاء والإظهار وتغيير الوجه في القناع: و"القناع واحد من أشكال تغيير الوجه الذي يوضع عادة على الوجه لكي تبقى هوية الشخص الذي يلبسه مخفية ويصطنع شخصية أخرى ، ويضيف: "إن

خاصية إخفاء الأبعاد والجوانب الأصلية للشخصية تمثل نقطة مشتركة لجميع الأقنعة على مدى التاريخ" (فوزي ، ص١٣٩).

وقد استخدم هذا الشكل في بداية الأمر خلال الطقوس الدينية لدى البشر السالفين. واستفاد الإنسان الأول من القناع بعنوان وسيلة لبيان العلاقة مع الآلهة والطبيعة في الطقوس الدينية . ثم وجد له مكاناً خاصاً في المسرحيات اليونانية القديمة ، بحيث أن الشخص المقنع يأخذ دور شخصية ما - وكانت بشكل عام شخصية أُسطورية وخيالية ومن الآلهة - في المشهد الحاضر ، ومع استخدام القناع نفسه الذي يسلب أرواح الآلهة والشياطين والحيوانات ، وكان الشخص المقنع يتصرف كأنه آلهة الموت والحياة (كندي، ص٦٥) . وبعد ذلك "وجد هذا المصطلح طريقه من حيز المسرح إلى حيز علم النفس التحليلي (على يد يونگ) ليستخدم في بلورة وتجسيد الشخصية والتأثيرات الخارجية للأفراد" (عباسى ، ص١٥٧) . وأخيراً وصل في ميدان الأدب إلى قمة التطبيق الفني .

وفي العصر الحاضر أوجد الشعراء القناع الذي يبدو في قالب شخصية معينة يجري الشعر على لسانها ، ويستعمل لبيان الأفكار والأحاسيس والمخاوف الداخلية لها مع الدوافع الفنية والسياسية والاجتماعية المختلفة ، ويسوق الكلام على لسانها . والشاعر المعاصر يضع القناع ليكون صوته لحناً موضوعياً ومحايداً تقريباً ، وبهذه الطريقة ، وبدون البقاء متخفياً فإن رمز امتداد نظره الذي يبين رؤيته حول زمانه ينفصل عن الجيشان المباشر لأحاسيسه الداخلية (كندي ، ص٩٢-٩٣) . وهو الأسلوب نفسه الذي يسمونه بالانگليزية correlative objective ويطلق عليه في الأدب العربي المعاصر "المعادل الموضوعي" وفي الفارسية "المشاركة الموضوعي"[٦] .

ويجب الانتباه إلى هذه النقطة بدقة ؛ ان الشاعر عندما يستخدم تقنية القناع يجب أن يحافظ على شخصيته من جانب ، وعلى الشخصية التي يفيد منها بعنوان قناع من طرف آخر . وبكلام آخر لا يجب أن يكون القناع وحده ملازماً لمنشد الشعر في القراءة وفي الاتجاه ، بل يجب عليه أن يستخدمه بشكل يحفظ الاسلوب الرمزي المؤثر؛ لأن الاهتمام الزائد عن الحد بأحد الطرفين ، يؤدي أثره إلى الصراحة المفرطة في البيان والحالة الروائية التي هي خصوصية الشعر الغنائي والخطابة ، وهذا نفسه دليل على عجز الشاعر في استخدام القناع (حداد ، ص١٤٩) ؛ لأن هذا التكنيك وعن طريق حفظ الخصوصية الرمزية للأثر الأدبي لا يقصد به وبأي عنوان أن يعلن عن وجوه الشخصيات بشكل صريح .

ميدان استدعاء القناع في الأدب :

في أكثر المواضيع تُجلب الأقنعة من دائرة التراث القديم والتاريخ والأسطورة إلى الشخصيات المعاصرة ، أو على الأقل فإن هذه المسألة هي موضع اتفاق أكثر نقاد الشعر المعاصر الذين عملوا على اختيار القناع من الشخصيات الأدبية والتاريخية والدينية والصوفية والأسطورية والشعبية المختلفة و... وقد نجحت أكثر الأشعار في أن يضمنها الشاعر نصيباً من شخصية قديمة و أُسطورية ؛ وكما يقول إحسان عباس: "يمثل القناع شخصية تاريخية - في الغالب - وتأتي فقط في عمل سابق . والشاعر يخلق من خلال تمرير القناع أُسطورة تاريخية - ليس تاريخاً واقعياً - ليشير إلى الإحساس بالملل من التاريخ الواقعي" (عباس ، ص٢٣٩) . والحال أن أصل القناع إن يكن تاريخياً وقديماً أو أُسطورياً أو معاصراً ، فالمهم على نحو متزايد في موضوع القناع هو؛ ان القيمة الفنية للقناع لا تنشأ من مصدر القناع ؛ بل في قدرة الشاعر في حسن اختيار القناع ومهارته

في التعامل معه بشكل خفي . ولهذا فإن الأصالة التاريخية وقدم القناع لا تستطيع أن تضمن نجاح الشاعر ولا تبرر إخفاقه ولا تقصيره في بيان التجربة الإبداعية وتشكيلها (فتوح أحمد ، ص١٦٥) .

القناع في ميدان الشعر والأدب العربي :

القناع في الشعر العربي لم يأت من لا شيء ولم يظهر مصادفة في الشعر العربي المعاصر؛ لأن شعر القناع إلى جانب التأثر بمؤلفات الغربيين فإن له جذوراً في الإرث الأدبي العربي القديم ، ونظرة عابرة إلى شخصية أبطال المقامات ستثبت بكل يُسر وجود جذور القناع في التراث الأدبي العربي القديم . فقد كان "أبو الفتح الاسكندري" بطل مقامات الهمداني يضع على وجهه قناعاً جديداً في كل حوار ويتمثل بشخصية مختلفة عن الشخصيات التي قام بها سابقاً ؛ فيتقمص في مقامة دور المتسول ، وفي أخرى يصبح ملكاً ، وفي مقامة أخرى أعمى أو عجوزاً أو شاباً ، وفي مواضع أُخرى يصبح قائداً وخطيباً وعالماً ولغوياً وشاعراً وواعظاً ودجالاً وشاكياً وبخيلاً وزاهداً . فهو يضع قناع هذه الشخصيات على وجهه ولا يكتفي فقط بظاهر الشخصية وارتداء ملابسها ، بل بانتحال خصائصها النفسية والعملية ، ويهتم بأساليب بيانها أيضاً (موسى ، ص٢١٤) .

وفي العصر الحاضر، فقد وجد استخدام فن القناع طريقه بشكل موسع ومنذ العقد السادس من القرن الميلادي العشرين في شعر رواد الأدب العربي المعاصر مثل: السياب ، وخليل حاوي[٢] ، وادونيس[٣] ، والبياتي[٤] ، وصلاح عبد الصبور[٥] ، واستمراراً لدى أمل دنقل[٦] والآخرين ؛ على النحو الذي نجده في ديوان السياب: أقنعة المسيح (ع) ، وأيوب النبي (ع) ، والسندباد ، وتموز . وفي شعر حاوي: أقنعة السندباد ، وأيوب (ع) ، ولدى ادونيس: أقنعة مهيار الدمشقي ، وصقر قريش ، والعنقاء ، والمسيح (ع) ، وعند البياتي: أقنعة الحلاج ، والخيام ، والمعري ، ووضاح اليمن ، وديك الجن ، ومحيي الدين العربي ، ولدى صلاح عبد الصبور: أقنعة ملك عجيب بن الخصيب ، وبشر حافي الصوفي (موسى، ص٢١٧) و... وهذا بعض من نماذج اهتمام شعراء هذا العصر بتقنية القناع . وربما تكون تجربة البياتي أول تجربة في الاستخدام الخبير للقناع وعناصره في الشعر العربي ؛ تجربة في الدرجة الأولى - ولاسيما في ميدان المشاركة الموضوعية (المعادل الموضوعي) - قد أخذت وتأثرت بالآراء الشعرية لـ "تي اس اليوت"[٧] ، وقد تشكلت هذه التجربة بناءً على اطلاع الشاعر على التاريخ وامتزاج أفكاره حول القضايا الإنسانية مع أنماط[٨] الفكر القديم .

المسيح في الشعر العربي المعاصر :

مما لا شك فيه فإن شخصية الأنبياء تعد أبرز الشخصيات التراثية الدينية - العقائدية التي استخدمت في الشعر العربي المعاصر ، وربما يكون السبب الرئيس لذلك يكمن في وجود نوع من القرابة بين تجربة الشعراء والأنبياء ؛ لأن النبي والشاعر الأصيل كلاهما حامل لرسالة مشتركة لأمته ويتمتعان بعلاقة عميقة ومتأصلة مع قوى ميتافيزيقية عليا (عشري زايد ، ص٧٧) . ولكن وجه المسيح (ع) قد اختص لنفسه بين شخصيات الأنبياء باهتمام خاص لدى الشعراء العرب المعاصرين[٩] ؛ بحيث أصبح يمثل الرمز الأكثر شيوعاً بالشعر العربي في موضوع احتمال الأذى . والشاعر المعاصر قد استخدم هذه الشخصية المليئة بالدلالات بتوليفها مع كثير من أبعاد تجربته المعاصرة (الضاوي، ص٣٢) .

والنقطة القابلة للتأمل في هذا المضمار ؛ هي أن اغلب الصور الشعرية للشعراء العرب المعاصرين حول المسيح قد تأثرت وأخذت من العقائد المسيحية وعكست فكر الإنجيل إلى عصر الإسلام والقرآن . وبعبارة أفضل فان الشعر المعاصر قد جسد الفكر المسيحي في ثلاثة موضوعات رئيسة: الصلب ، والفداء ، والبحث عن الحياة عن طريق موت الموت .

ومن ناحية أُخرى فإن الجاذبية والمرونة في شخصية المسيح (ع) وأبعادها في الإنجيل تعطي للشاعر المعاصر حرية عمل أكبر في تأويل الجوانب المختلفة لشخصية المسيح (ع) إلى جانب تجربة تحمل الأذى المترافقة مع الأمل بالميلاد مرة أخرى ، وهو مُشتَرك من أهم عوامل توجه الشاعر المعاصر إلى أفكار المسيحيين فيما يخص المسيح(ع) (البياتي، ص٤٠) .

قصيدة "المسيح بعد الصلب" :

يعد السياب عنواناً لواحد من أعمدة جماعة تموز[١٠] ومن الرواد في استخدام الشخصيات القديمة وفي بيان تجربة تحمل الأذى وفكر الميلاد مرة أخرى ، وقد استفاد من شخصية المسيح (ع) والشخصيات الأسطورية المشابهة الأخرى مثل العنقاء وتموز لتصوير موضوع الميلاد بعد الموت . وقصيدة "المسيح بعد الصلب" في استدعاء شخصية المسيح أو بتعبير يونگ "النمط القديم الحكيم ، المخلص والفادي" (الجيوسي، ص٨١٣) من هذا الانموذج . وفي هذه القصيدة فإن السياب قد عدَّ نفسه مسيحياً من خلال التوحد مع شخصية المسيح ؛ إذ يتوجب في طريق الولادة الثانية أن يعاني البنيان الفكري للأُمة ثم يضحي بالحفاظ على نفسه بالإيمان القلبي بفكرة الفداء الهادف .

والقصيدة الآتية يتجلى فيها شعر القناع ؛ شعر لا يعرف أحد فيه لجام الوحش المتمرد في يد من ، وهل الحديث الذي يجري على اللسان هو الشاعر (أنا الذات) أو شخصية موضوعية - شخصية التي استخدمها بعنوان قناع (أنا الموضوع) .

شرح وتفسير القصيدة :

الفقرة الأولى: بعدما أنزلوني ، سمعت الرياح / في نواح طويل تسف النخيل / والخطى وهي تنأى . إذن فالجراح / والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل / لم تمتني . وأنصت: كان العويل / يعبر السهل بيني وبين المدينة / مثل حبل يشد السفينة / وهي تهوى إلى القاع . كان النواح / مثل خيط من النور بين الصباح / والدجى ، في سماء الشتاء الحزينة / ثم تغفو ، على ما تحس المدينة[١١] (السياب ، ص٢٤٥-٢٤٦) .

إن عنوان القصيدة من بدايته يبين تجربة الأذى والفداء ، وتدور عبارات وألفاظ هذه الفقرة على هذا الجو الغارق في الحزن (البطل ، ص١٥٥) . وخلال هذا فإن لـ نواح الريح في النخيل (كناية عن الشعب العراقي) علامة على قمة الأذى والألم الذي نزل على المسيح / السياب ويجبر الطبيعة الميتة على مواساته في ألمه (صناعة التشخيص) .

الفقرة الثانية: حينما يزهر التوت والبرتقال / حين تمتد جيكور حتى حدود الخيال / حين تخضر عشباً يغني شذاها / والشموس التي أرضعتها سناها / حين يخضر حتى دجاها / يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها / قلبي الشمس إذا تنبض الشمس نورا / قلبي الأرض ، تنبض قمحاً ، وزهرا ، وماء نميرا / قلبي الماء ، قلبي هو السنبل / موته البعث ، يحين بمن يأكل / في العجين الذي يستدير / ويدحى كنهد صغير ، كثدي الحياة /

مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني فظل الإله / كنت بدءا ، وفي البدء كان الفقير / مت ، كي يؤكل الخبر باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم / كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة / صرت مستقبلاً ، صرت بذرة ، صرت جيلاً من الناس ، في كل قلب دمي / قطرة منه أو بعض قطرة[١٢] (السياب ، ص٢٤٦) .

أخذ الشاعر ملامح المسيح من الوجه ، بتصوير ولادته ، قرية جيكور الصغيرة التي تمثل رمز العراق ؛ فيقول "ويوسع هذه القرية في أفق خياله الممتد حتى تتبدل لتصبح مدينة هادئة يحيطها الخصب والخضرة والربيع شيئاً فشيئاً" (كندي ، ص١٨٩) ؛ إلى درجة أنه بتفاؤله يؤمن بولادة شعبه ووطنه ثانية ؛ حيث أنه يرى حتى ظلامات مدينته الهادئة جيكور غارقة في آثار ورموز الخصب (شعاع الشمس ، والماء ، وأشجار البرتقال والتوت ، والورد وسنابل القمح) .

وفي هذه الفقرة تأكيد فكرة الفداء واستخدام رموز الميلاد مرة أخرى في علاقة مجازية واحدة . فالشاعر قد نهض من خلال الاهتمام بالأنماط القديمة من خصب وولادة ثانية لبيان هذا الأمر المهم حتى ولو أن المسيح / السياب قد صُلب ؛ ولكن يوم القيامة والخلاص حتمي وفكرة البعث في قلب الشاعر بشكل خاص وفي قلوب جميع البشر المؤمنين بهذه الفكرة بشكل عام متجذرة ولا تخمد ؛ لأن هذه الفكرة مثل الحنطة تنمو كل يوم وتهب الحياة ؛ فالفداء مثل قمحة في الأرض التي تضحي بروحها وتموت ظاهراً ، ولكنها في الحقيقة حية وتنقلب في النهاية إلى سنابل كثيرة ، ومن ثم تشبع الجياع عجيناً وخبزاً وتهب الحياة مرة أخرى .

الفقرة الثالثة: هكذا عدت ، فصفر لما رآني يهوذا / فقد كنت سره / كان ظلاً ، قد اسود مني وتمثال فكره / جمدت فيه واستلت الروح منها / خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه / (عيناه صخرة راح فيها يواري عن الناس قبره) / خاف من دفئها ، من محال عليه ، فخبر عنها / أنت ؟ أم ذاك ظلي قد أبيض وارفض نورا ؟ / أنت من عالم الموت تسعى ؟ هو الموت مرة / هكذا قال آباؤنا ، هكذا علمونا ، فهل كان زورا ؟ / ذاك ما ظن لما رآني ، وقالته نظره[١٣] (السياب ، ص٢٤٦-٢٤٧) .

لدينا في هذه الفقرة شاهد على تعارض واضح بين يهوذا والمسيح حيث أن الشاعر قد أسرف في رسم هذا الإبداع ؛ المسيح - صاحب الروح الخالدة الذي وصل البشرية بالأبدية بالتضحية بجسده - والنقيض المباشر له يهوذا / الشخص الخائن الذي خان الأمانة . هذه الروح الخالدة أضحت بيضاء ونقية وشفافة ؛ في الوقت الذي غرق فيه يهودا الخائن في السواد والظلام (كان ظلاً ، قد اسود مني ، وتمثال فكره) السواد الذي يمكن عدّه الظل الأسود للمسيح ونقطة مقابل بياضه . ويهوذا العنوان البارز لحكومة الجور والخيانة المرتعبة بشدة من ميلاد المسيح مرة أخرى وإصراره المتكرر على السؤال ، علامة عنده على تزلزل عقيدة آبائه الذين يعدون الموت نهاية العمل وينكرون الميلاد الجديد ، الشيء الذي تضع عليه عيون يهودا بصمتها .

الفقرة الرابعة: قدم تعدو ، قدم ، قدم / القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم أترى جاؤوا ؟ من غيرهم ؟ / قدم..قدم..قدم / ألقيت الصخر على صدري / أو ما صلبوني أمس ؟.. فها أنا في قبري /فليأتوا- إني في قبري / من يدري أني .. ؟ من يدري ؟ / ورفاق يهوذا ؟ من سيصدق ما زعموا ؟ قدم / قدم / ها أنا اليوم عريان في قبري المظلم / كنت بالأمس ألتف كالظن ، كالبراعم / تحت أكفاني الثلج ، يخضل زهر الدم / كنت كالظل بين الدجى والنهار / ثم فجرت نفسي كنوزا فعريتها كالثمار / حين فصلت جيبي قماطاً وكمي دثار / حين

دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار / حين عريت جرحي ، وضمدت جرحاً سواه / حطم السور بيني وبين الإله[١٤] (السياب ، ص٢٤٧) .

يخطو اليهودي الخائن وأصحابه بعجلة على قبر المسيح / السياب ويأتون غاضبين من الميلاد الثاني لهذه التضحية الآتية ليأخذوه مرة على الصليب ، ولكن المسيح / السياب الذي يؤمن قلبياً بيوم القيامة ولا يجد الخوف طريقاً إلى قلبه من هذا الصلب المتكرر والغضب وكثرة الأعداء: تكرار لفظة ("قدم" مهدم القبر: قدم تعدو ، قدم ، قدم / القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم) لمرات عدة واستخدام ضمير الجمع للأعداء (جاؤوا- صلبوني - فليأتوا- زعموا) إشارة إلى كثرة الأعداء وشدة حنقهم . وحديثه مع نفسه في القبر يقصد منه ؛ أي سياب! دعهم يدنوا فمن سيصدق من الأجيال القادمة حديث هؤلاء الخونة المتقدمين ؟ كأنما السياب بتصويره في قبره قد جعل القبر نقطة لبداية أُخرى للنضال ضد طواغيث العصر . وفي استمرار التصوير يبرز المستقبل المشرق للبشرية التي هي ثمرة تضحيته . هو ذلك القربان الذي وفره لأتباعه كنزاً سرمدياً لا حدود له ، وتضحيته هي ثمن الوصول إلى الهدف الرفيع الخالد الذي قلص المسافات بينه وبين الخالق وانتهاءً يتحقق بالانضمام إلى حضرة الحبيب .

الفقرة ٥و٦: فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي / فاجأوا كلما ليس موتاً وإن كان في مقبرة / فاجأني كما فاجأ النخلة المثمرة / سرب جوعى من الطير في قرية مقفرة / أعين البندقيات يأكلن دربي / شرع تحلم النار فيها بصلبي / إن تكن من حديد ونار ، فأحداق شعبي / من ضياء السموات ، من ذكريات وحب / تحمل العبء عني فيندى صليبي ، فما أصغره / ذلك الموت ، موتي ، وما أكبره[١٥] (السياب ص ٢٤٧- ٢٤٨) .

فجأة أصبح المسيح / السياب الذي لم تلتئم لحد الآن جروحه من الصلب السابق هدفاً لهجوم جنود حكومة الجور الذين جعلوا من قلبه هدفاً . ولتأكيد شدة هذا الفعل فقد كرر فعل (فاجأ) وهو بمعنى الهجوم على حين غفلة .

في الفقرة السادسة السياب / المسيح ومع الصلب بالنار مرة ثانية فإنه على يقين بأنه في هذا العصر وفي سبيل الوصول إلى الحرية والولادة الثانية يجب أن يقدم قرابين كثيرة بصبغة مسيحية ؛ حتى يقيم شجيرة الميلاد الثاني لفكرة الإنسانية المعاصرة لتضع حملها . وهكذا فإن موت المسيح في نظر السياب صورة لا يمكن تثمينها ؛ لأن هذا الفداء على الحق - ولو أنه في النظرة القاصرة للماديين نهاية العالم - ليس الموت ، بل هو عين الحياة .

الفقرة السابعة: بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة / كدتُ لا أعرف السهل والسور والمقبرة / كان شئ ، مدى ما ترى العين / كالغابة المزهرة / كان في كل مرمى، صليبٌ وأم حزينة / قدس الرب / هذا مخاض المدينة[١٦] (السياب ، ص٢٤٨) .

بعد أن صُلب المسيح ، كان ينظر صوب المدينة ، ولكنه لا يعرفها ؛ لأن المدينة قد اختلفت وتغير كل شيء فيها من الغابة ، والسهل ، والجدران المهدمة إلى القبور ، كما أن المسيح لم يكن وحيداً في المدينة ، بل ان كل أبناء الأمة في المدينة قد أصبحوا مسيحاً بقلوبهم ، وكل أم قد أضحت مريم . ألم الولادة هذا قد جعل المدينة على عتبة ولادة جديدة بالشكل الذّي كنا قد شهدنا مقدماته في بداية القصيدة ؛ هناك عندما علا صوت الأنين والنواح من المدينة كانت هذه البشرى أن كل فرد في المدينة قد صار مسيحاً ، وكل لحظة انتظار يولد مسيح جديد ولادة تمثل الخلاص من الآلام التي كابدها المسيح سابقاً والسياب حاضراً ، والإنسان بالمفهوم العام في جميع العصور .

استخدام القناع في القصيدة :

أ - اسلوب القناع : تعد قصيدة "المسيح بعد الصلب" من أوائل الأشعار التي استوحت القناع البسيط والخالص[١٧] (كندي ، ص١٨٥) . ففي هذه القصيدة جعل السياب شخصيته محوراً لعمله وقام بإيجاد الخصائص الدلالية التي تجسد شخصية المسيح (ع) . وقد ارتقى من خلال الإلهام الذي يعد من الخصائص الشخصية للمسيح بتجربته المعاصرة من مستوى شخصي إلى مستوى أكثر إحاطة وإنسانية . فحادثة الصلب وتحمل الألم التي تنتهي ببعث حضرته والتي صورها بالكيفية الفنية المطلوبة ، والمدينة ، والناس ، والقتلة ، والأصحاب الخونة للمسيح ؛ قد تجلت في بناء معاصر .

وهنا لا يجب لمحورية شخصية معينة في القناع البسيط أن تتداعى هكذا ؛ بحيث أن الشاعر يتكئ في بيان تجربة معاصرة على شخصية واحدة فقط وفي هذه الشخصية يزج السمات[١٨] والموضوعات[١٩] في القصة وهذا الحضور الاحتكاري ؛ بل القصد منه أن تكون هنالك شخصية لها حضور غالب ولافت . ولكن كثيراً ما تأتي الشخصية المحورية للقناع البسيط لتتعامل بالاستناد إلى الأصل الدرامي لتعدد الأصوات والشخصيات مع الشخصيات الأخرى - والتي غالباً ما تكون من صنف واحد - . وفي هذه القصيدة فإننا نشهد حضوراً واضحاً تماماً في الشخصية المحورية للمسيح (ع) إلى جانب الحضور الجزئي ولكن المؤثر لشخصياتها المشابهة في موضوع البعث والتي أخذها من أسطورة تموز[٢٠] ، والعنقاء[٢١] ، وهذا الموضوع سيبحث في مبحث تعدد الشخصيات .

ب - بناء دائرة القصيدة[٢٢] : في هذا البناء تبقى القصيدة في دائرة مغلقة فبدايتها ونهايتها واحدة ؛ أي أن الشعر يُختم بالموضوع نفسه الذي ابتدأ به . وأن يؤخذ بنظر الاعتبار أن هذا التلاقي بين البداية والنهاية يجب أن يكون النتيجة الطبيعية للقصيدة وفي استقامة الفكرة الأصلية لها وخط سير الإحساس العام الحاكم على الشعر . فضلاً عن تكرار البداية في النهاية فلا يلزم تكرار لفظ بلفظ ؛ بل المهم هو أن الشعر ينتهي بالنظرة والإحساس نفسيهما اللذان بدأ بهما (إسماعيل ، ص٢٥٦ والحلاوي ، ص٢٧٨) . هذا البناء الدرامي - الشرعي ومن خلال وجود الإبهام والالتفاف في البداية هو واحد من مظاهر التعقيد ، ومع تطور كل دور ومع زيادة الأفكار الجديدة والبعد الجديد فإنه يقلل من شخصية الإبهام ، ويعد كل واحد من مظاهر الحركية والتطور الشعري التي توجب التعمق في العمل الفني (كندي ، ص٣٢٧-٣٢٨) .

قصيدة "المسيح بعد الصلب" تبتدئ بمشهد إنزال المسيح من الصلب ونظرة مليئة بالمعاني صوب المدينة وسماع صوت نواح المدينة ، ولكن على الرغم من الجو الحزين الذي يخيم على المدينة ؛ فإن فكرة الميلاد الجديد حاكمة عليها ، والشاعر يردد من خلال تشبيه أنين المدينة بالنور في الظلام (= شك وريبة الناس) والضياء (= حصول اليقين) تلميحاً لخبر عن بعث أُمته في سَحَر الولادة الثانية . وفي الفقرة الأخيرة نرى أن هذا الخبر قد تحقق بوضوح وأن الشاعر قد عاد إلى الفكرة نفسها في فقرة الابتداء ، ويبرز بصراحة أن الولادة الجديدة في الطريق ، ومع ولادة مُسَحَاء ؛ فإن المسيح لن يكون في الزمن الآخر وحيداً وسيبقى طريقه مليئاً بالسالكين .

ج - البناء الدرامي : وهي بالشكل الذي أكده عز الدين إسماعيل ؛ فإنها أفضل قصائد الشخصية والإنسانية التي تتمتع بلون درامي (إسماعيل ، ص٢٨١) ، هذه الخصوصية في شعر القناع - بعنوان تجلي القضايا الشخصية في قالب متسع وعام - تعد من الأصول الأساسية . ولكن لا يجب افتراض بما أن القناع يتمتع بالفن الدرامي فإن القارئ لهذا

النوع من الشعر يكون في مواجهة عمل درامي أو مسرحية كاملة ؛ بل مستفيداً من خصوصيات وأُصول الدراما بمعنى أن هذه الخصائص بعنوان وسائل لبيان الخفايا الباطنية والفاصلة عن الشكل الغنائي والرومانتيكي للشعر ، وللانحياز إلى جهة تحقق موضوعية وواقعية أكثر في الشعر ؛ من هنا ففي شعر القناع يكون القارئ في مواجهة دراما ناقصة . فالشاعر بتعهده النسبي للأُصول الدرامية فإنه يسعى إلى تحرير شعره من الاسلوب الغنائي المحض وتحقيق حالة الموضوعية . فشعر القناع الذي له خصوصية درامية يكون مستفيداً من ارتباطه بأُصول عدة ؛ بحيث تكون جميعها في خدمة أصلين أساسيين ومنسوجين مع بعض بشكل كامل "الصراع"[٢٣] و "الحركية"[٢٤] . من هذا الباب فإنه يجتهد في هذا المبحث في تفحص المواضع التي بإضافتها على الحركية والصراع تكون موجبة للاقتراب بشكل أكبر من شعر القناع في الحالة الموضوعية الدرامية وأهمها عبارة عن :

١- الصراع بين الطرفين الإيجابي والسلبي في القصيدة : وهنا يبدو بين المسيح / السياب من جهة ، ويهودا / حكومة الجور من جانب آخر ، ويعد أبسط أنواع الصراع . ففي هذا النزاع غالباً ما يكون كل طرف بصدد إحكام إرادته . السياب يؤكد الصراع بين الخير والشر؛ العمل الذي رافق بداية خلق البشر وحتى الآن ؛ منذ أن أصبح الشيطان بعصيانه لأمر الله عنواناً لرمز الشر في مقابل الخالق (بعنوان منشأ جميع الأشياء الحسنة) ، وصار هذا الفعل من أسباب التكرار المتوالي لهذه القصة على طول التاريخ والصراع بين قوى الخير / المسيح وأصحابه مع قوى الشر/ اليهود ، وحادثة صلبه (ع) واحدة من هذه القصص .

في مقابل الصراع والمواجهة بين المسيح ويهودا (النور والضوء) ، فإن الشاعر في الفقرة الأولى والثانية يكون بشكل أكبر إلى الجانب الايجابي لواقعة الصلب وبعث المسيح؛ أي قوى الخير نفسها التي يرمز إليها المسيح / السياب . وفي الفقرة الثالثة وهي النقطة التي تمثل أوج الصراع ؛ فإن الشاعر قد توجه إلى الطرف الآخر من الصراع أي إلى قوى الشر التي يمثلها يهودا الخائن / الحكومة . وقد استخدم السياب في رسم هذا القسم من التجربة الشعرية بشكل جيد شخصية يهوذا بعنوان رمز للعداوة مع الحياة والولادة الثانية ، وقد صوَّر شدة حيرته من تحقق بعث المسيح (ع) . وفي الفقرة الرابعة فقد تعقب أيضاً الصراع بين النور والظلمة ، ومع استدعائه للضياء في إثر الظلام (الدجى - النهار) ضمن تقيده بعنصر الصراع ؛ فقد جعل نفسه شبيهاً بالظل بين الخير والشر وبهذا اليقين الذي سيكون في النهاية مع إشراق شعاع الخلاص ؛ فالغد يومٌ من نصيب المسيح وأتباعه ؛ ذلك الزمان الذي لن يكون فيه خبرٌ عن اليهود الخونة والظالم .

وفي الفقرة الخامسة وعلى إثر بيان آلام المسيح وشرح القدرة الهجومية للطرف السلبي بالصراع في مقابل الطرف الإيجابي ؛ فان الشاعر قد صور الصراع نفسه الموجود بين قوى الخير والشر في قالب تشبيه جيوش الجور بفوج الطيور الجائعة وتشبيه نفسه بالنخلة المثمرة في قريةٍ مهجورة وقد صارت هدفاً لهجوم هذه الطيور ، وبهذه الصورة فقد أشار ولمرات عدة إلى تبنيه لأصل الصراع في القناع .

ومن جهة أخرى الاستفادة من استخدام متضادات الألفاظ والعبارات في بيان الأفكار وتفسير اعتقادات الشاعر ، إلى جانب دلالات المعنى المترتب عليها أيضاً التي تشير إلى اهتمام السياب بالأصل الدرامي للصراع في استعمال تقنية القناع . وعلى سبيل المثال

يمكن الإشارة إلى المواضع الآتية: النور/ الدجى والشتاء الحزينة – سناها / دجاها - موت / البعث ويحيى - ظل / ابيض ونور - الثلج / الدم - الدجى / النهار - ما أصغره / ما أكبره - المسيح / يهودا - يصدق / زعموا - عريت/ ضمدت .

النقطة الأساسية هنا أن الاستقواء تجاه الطرف السلبي والمعارض (يهودا / حكومة الجور) لا يهدف إلى إثبات أن انتصار البطل والطرف الإيجابي (المسيح / السياب) يعطي قيمة أكبر للقصة ، بل لأجل أن يصل هو نفسه بالقصة إلى آخر الخط أي نقطة أوج السطوع والرضا (مك كى، ص٢٠٩) .

٢- علاقة التناص Intrtextuality[25] : إن علاقة التناص في شعر القناع ومن خلال ضرورة إقرار الارتباط مع الشخصية - القديمة غالباً - أمر لا مفر منه[٢٦] لتصبح العملية بوساطة الارتباط مع التراث القديم موجباً للخلاص من الشخصية الافتراضية والرومانتزمية الافراطية ، وتحقق العمومية والشمولية في الشعر ، ومن ناحية أُخرى مع إيجاد صلة بين الماضي والحاضر يصبح موجباً لبيان التعارض بين الحالة الغنائية والموضوعية . وفي هذه القصيدة أيضاً يستفاد من هذه العلاقة التي هي موضع اهتمام الشاعر . ونجد أنموذجها في البند الثاني: "مت" كي يؤكل الخبز بأسمي....." ، وأساس هذا السطر مبني على الأحاديث والأقوال والوقائع للعشاء الأخير للمسيح الذي جاء في الإنجيل ؛ عندما اجتمع المسيح في العشاء الأخير مع تلاميذه وأعطاهم الخبز تبركاً وقال: كلوا هذا جسدي وتناول القدح وبعد أن شكر الله أعطاه لهم وقال اشربوا هذا دمي يُسكب للعفو عن المذنبين (رجايى ص١١٠).

ومن جانب آخر توجد في هذه الفقرة قرابة خاصة بين الفكرة والخيال والتصوير الشعري للسياب وقسماً من شعر الشاعرة الانكليزية "ايديث سيتويل" ، وهو نتاج تأثير الإنجيل ، والمؤشر على وجود نوع من العلاقة التناصية بين شعر هذين الشاعرين والإنجيل . عندما قال المسيح قبل الصلب بقليل: الحق الحق أقول لكم: إن لم تقع حبة الحنطة في الأرض وتَمُتْ فهي تبقى وحدها ، ولكن إن ماتت ، تأتي بثمر كثير (البطل ، ص١٧٠) نقلاً عن يوحنا - الإصحاح - ١٢، العبارات ٢٤-٢٥) . وتقول "سيتويل" في تصوير المسيح انه مثال القيم وأنموذج الإنسانية:

Proclaim our Christ and rear, let there be harvest
let there be no more poor
For the son of god is sowed in every furrow

والتي ترجمها إحسان عباس بهذا الشكل: ليكن هناك حصاد / ولا يكن بعد اليوم فقير/ لأن المسيح قد بذر في كل ثلم[٢٧] (البطل ، ص١٧٠ وعباس ، ص٢٥٦) .

٣- الصراع تجربة موضوعية (Objective) وذاتية (subjective) لشخصيتين قديمة ومعاصرة : غالباً ما يوفر النقاب بشكل عام امتزاجاً للتجربة الشعرية القديمة والمعاصرة من جهة مع هدف إبراز الأحاسيس الداخلية للشاعر في قالب إنساني وعام . ولكن مع الاهتمام بجمع الأمور المتناقضة والمتقابلة مثل: الماضي والحاضر ، والذاتية والموضوعية في بناء واحد ، وبشكل طبيعي فإن بروز الصراع أمر لا مفر منه ؛ لأن حاصل التجارب المختلفة من عصور متباينة ليس إلا

العدد ٥٢

١٢ربيع الثاني ١٤٣٩هـ

٣١ كانون الاول ٢٠١٧م

الاختلاف ونهايته هي الصراع ، وهذا الأمر يحتاج إلى اهتمام خاص في تنسيق هذه الأمور المتناقضة ؛ لأن الزلل في كل مرحلة يؤدي إلى الوقوع في ورطة الروح الغنائية المفرطة أو استبدال القناع بالمسرحية الشعرية أو طغيان الصور القديمة على الشعر وبالعكس .

إن الشاعر في هذه القصيدة يعد من أوائل الممتحنين في ميدان القناع[٢٨] بالنسبة لمستخدمي الأقنعة الفنية الأُخرى مثل أقنعة البياتي[٢٩] التي نُظمت بعد هذا الشعر ؛ فإن دفع الشخصية القديمة في مواجهة التجربة المعاصرة تصبح أحياناً مفاجأة خاطئة ؛ فلا يمكن بشكل كامل إيجاد قناع يمزج بين طرفي القناع بنجاح وأن يوصلهما إلى حد الاتحاد الكامل . ففي هذا الباب تطغى أحياناً خصوصية شخصية أخرى في فقرة أو فقرات عدة ؛ ثم نشهد في فقرة أُخرى طغيان أحاسيس شخصية أُخرى على القصيدة مع أن هذه الفقرات إلى جانب بعضها وتتصل ببعض ، ولكن بسبب وجود علاقة الغالب والمغلوب بين الشخصية القديمة والتجربة المعاصرة للشاعر فلا يتحقق الاتحاد والامتزاج الكامل والفني بينها وبين التجربة القديمة والمعاصرة (كندي ، ص١٨٧) .

ونلاحظ في هذه القصيدة أن العنصر الغالب هو شخصية المسيح وتجاربه ؛ إذ إن الفقرات: ١و٣و٤و٧ ، وإلى حد ما الفقرة ٢ مختصة بحياته وشخصيته وحتى كلامه ، وأبرزها الفقرة الأولى ؛ إذ يقول: "بعدما" "أنزلوني ، سمعت الرياح / في نواح طويل تسف النحيل / والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح/ والصليب الذي سمروني عليهِ طوال الأصيل/ لم تمتني..." ، وفي هذا القسم فإن حضور المسيح غالب بشكل كامل و "وأبعاد وجوانب شخصيته حاكمة تماماً على هذه الفقرة ؛ إلى الحد الذي تبدو فيه هذه الفقرة كأنها مختصة بالمسيح (ع) وليس للشاعر مكان مشخص فيها . ونواجه في هذه الفقرة أقوالاً وأحداثاً مثل (أنزلوني - سمعت - الجراح - الصلب - سمروني - لم تمتني) يمكن إرجاعها بدون أي خلل إلى المسيح لتذهب مباشرة في إثر واقعة صلبه" (كندي ، ص١٨٩) .

في الفقرة الثانية ينقلب الشاعر فجأة على شخصية المسيح ، وبتزيينها بالظروف المعاصرة يُقرب قناعه إلى مستوى شفاف . وهذا الأمر يشير إلى قلة اهتمام الشاعر بأصل الوصل والتواصل بين شخصية المسيح والتجربة المعاصرة: "حينما يزهر التوت والبرتقال / حين تمتد جيكور حتى حدود الخيال / حين تخضر عشباً يغني شذاها / والشموس التي أرضعتها سناها / حين يخضر حتى دجاها..."

وعموماً ففي هذه القصيدة يجب الإذعان إلى أن شخصية المسيح قد استدعيت أكثر إلى الشخصية المعاصرة (السياب) ، ولكن مع وجود هذه الزلات الفنية التي لا مفر منها - من خلال حداثة ظهور القناع في زمن نظم القصيدة - فالسياب في موضع أساسي استطاع أن يعمل بنجاح في إيجاد تواصل بين شخصية المسيح وشخصيته وذلك التنسيق في الجو العام والفكرة الحاكمة على القصيدة ؛ أي فكرة تحمل الألم وتحقق الميلاد مع تجربة مشتركة بين طرفي القناع .

٤- الرمز symbol : إن استخدام الرمز في شعر القناع فضلاً عن إعانته للشاعر في البيان غير المباشر والتلميح بالمفاهيم الذهنية - بسبب وجود طبقتين ظاهريتين (اللفظ والمعنى غير الرمزيين) والباطني (المدلول الرمزي ونظرة الشاعر) - قد أدى إلى نوع من الصراع وظهور حركة بين هذين المستويين المتقابلين والمرتبطين في الوقت نفسه . وفي استخدام الرمز يجب أن يراعى جانب التوازن ؛

حتى لا يصبح الشعر أسيراً من خلال الاستخدام المفرط للرموز الخفية والشخصية في ورطة الإبهام والغموض الذي يخل بالجو الشعري .

وفي هذه القصيدة حظي استخدام الألفاظ والعبارات الرمزية بالتزيين الموفق وأوفى بالدور البناء في إيجاد الصراع والحركية . والنقطة الأساسية في استخدام الرمز في هذه القصيدة هي الاستعمال الموفق للرموز في الحصول على الهدف العام للشعر أي موضوع البعث والخصب ؛ كما في الفقرة الثانية: مدينة السياب الهادئة - جيكور - الغرق في رموز الخصب ؛ رموز مثل: شعاع الشمس - الماء - التراب - أشجار البرتقال والتوت - الورد والعشب - سنبلة القمح - المطر - الدفء الواهب للحياة - الأرض والمستقبل .

الانموذج الآخر نجده في الاستخدام المنسجم لرموز عدة في الفقرة الأُولى الذي ضمنه في قالب إحدى المجموعات بقوله : "كان النواح / مثل خيط من النور بين الصباح / والدجى ، في سماء الشتاء الحزينة ..." ، ففي هذه العبارات إلى جانب عنصر التناقض بين "الصباح" و "الدجى" ، فإن استخدام رموز العبارات له تأكيد أكبر على الصراع والارتقاء بالنزاع ؛ لأن نور رمز بعث الشعب العراقي والسماء الحزينة في ذلك البرد المنغص رمز جو الرعب والاختناق ، والصباح رمز المستقبل المشرق والحاسم ، والظلام رمز الوضع الفاني البغيض لعصر الشاعر وامتزاج هذه الرموز في مجموعة واحدة علامة على أوج اقتدار السياب في صب التصوير الذهني بنظره في قالب رمزي .

وفي الفقرة الرابعة في إثبات رموز اليأس والعقم (الثلج - الظلام - الظل) في مقابل رموز الخصب (البرعم - النهار - الدم) استند بوضوح إلى الصراع والتضاد من طرف ، واستخدام الرمز في المستويين الظاهري والباطني من طرف آخر ؛ هذا الجمع يشاهد بالفقرة الخامسة في الصراع بين مجموعة الطيور الجائعة (رمز الأعداء) والنخلة المثمرة (رمز المسيح / السياب) .

٥- تعدد الأصوات والشخصيات : كما أُشير في بداية البحث ، فإن الشاعر قد استند في هذه القصيدة إلى اسلوب القناع البسيط ؛ ولكن مع هذا البيان لا يمكن تصور أن الشاعر قد اكتفى في سبك الوقائع وبيان تجربته المعاصرة بشخصية المسيح (ع) فقط ، انما كان على الرغم من الحضور الكامل والطاغي للمسيح يبرز شخصية أُخرى أحياناً . هذه الخاصية تتكئ على عنصر تعدد الأصوات التي هي واحدة من الأصوات الدرامية لتقنية القناع وسبب إيجاد الصراع والحركية في القصيدة ؛ فأُسطورة حرق الذات والولادة الجديدة للعنقاء وأُسطورة الخصب وبعث تموز في هذه القصيدة قد استخدمها بعنوان الجناحين المحركين إلى جانب شخصية المسيح ؛ بالشكل الذي يمكن من خلاله النظر إلى المسيح والعنقاء وتموز بعنوان أضلاع المثلث الثلاثة مع التجربة المشتركة للحياة الثانية لدى السياب والمسيح .

في الفقرة الثانية عندما يقول: "حين يخضر حتى دجاها / يلمس الدفء قلبي فيجري دمي في ثراها ..." ؛ المسيح (ع) / السياب يستدعي شخصية تموز لنفسه ؛ ويبرز من هذا أنه عند حلول الربيع فإن قلبه يحس بالدفء ، وسيجري الدم الواهب للحياة في جسم وأرض جيكور ، والمسيح (ع) / السياب / تموز سينضمون مع مدينة الشاعر الحزينة وستصبح مروية بدمائهم لتحيا جيكور مرة ثانية وتُسعد . ومن جانب آخر فإننا إذا ما نظرنا إلى هذه الصور الشعرية من زاوية أُخرى سنرى أن بعضاً من الخصوصيات المسبوكة في هذا القسم تنطبق أكثرها على تموز منها للمسيح (ع) ؛ لأن شخصية المسيح (ع) أكثر ميلاً إلى الروحانية والعرفان ؛ في الوقت الذي يشير تموز إلى الجوانب

المادية والفيزيكية للقضايا ؛ فهو إله الشمس الأرض والطين التي بجملتها تشير إلى الخصب ، ولهذا ففي هذه القصيدة فإن السياب ومن خلال استلهامه من شخصية تموز فإنه يضفي أبعاداً جديدة من المادية المرتبطة مع الأرض على الشخصية الروحانية والمعنوية للمسيح (ع) ، ومع التقليل من الجوانب اللاهوتية للمسيح (ع) يقوي البعد الناسوتي لها ويبدله بالبطل الأرضي . ومن جانب آخر فإن المسيح (ع) يؤثر أيضاً في تموز ويسقط عليه هالة من المعنوية. وفي هذا فإن السياب قد وقع بين شخصيتين بأرضيتين مشتركتين الفداء والتضحية ؛ لأن صلب المسيح خلاص لكل البشرية وموت تموز بث لروح الحياة مرة أُخرى في شرايين الأرض (الحلاوي ، ص٧٣-٧٤) .

إن الشخصية الأسطورية الأخرى التي تعين الشاعر في إلقاء فكرة الميلاد ثانية هي أُسطورة العنقاء ؛ فمع إحراقه لنفسه يكون قد هيأ مسيحاً له موجبات الولادة مرة أُخرى واستمرارا للجيل الجديد . وفي الفقرة الثانية فإن السياب إلى جانب إفادته من شخصية تموز فإنه قد أفاد من نار إحراق الطير لنفسه أيضاً[٣٠] : "مت بالنار : أحرقت ظلماء طيني ..." .

وبشكل عام يمكن القول إن شخصية القناع في هذه الفقرة تُجذب وتتشكل من طرف قوى عدة ؛ لأن هذا القناع في الحقيقة هو نفسه المسيح المصلوب الذي فدى البشرية بروحه ومرغ وجهه بالتراب أو تموز نفسه الذي مزق الحيوان الوحشي جسده وروَّى بدمه التراب أو العنقاء الذي أصبح بإحراقه لنفسه رمزاً للفداء والولادة مرة أُخرى أو السياب الذي كان يأمل في تحقق العيش المرفه والحياة الخالدة (الحلاوي ، ص٧٢) .

٦- المونولوج monologue[31]: إن لاسلوب المونولوج في هذه القصيدة دوراً بناءً في تقريب الشعر وترسيخه بحسب الرؤى والتصاوير الذهنية للشاعر ؛ لأن اسلوب الحوار الباطني (الحوار الداخلي) والخيال الذي فيه هو أن كلا طرفي الحوار هو الشاعر نفسه ، الذي يعطي للشعر حركة وحركية ويساعد على الارتقاء بالصراع بين الشاعر والقارئ . ويؤكد السياب هذا الأصل الدرامي ؛ فقد استخدم ضمير المتكلم أكثر من ستين مرة ، وقام بالحوار مع نفسه . وهذا الأمر يؤكد استخدامه الموفق للمونولوج ، وانموذج ذلك في الفقرة الرابعة عند الحديث مع نفسه في القبر ، إذ يقول:

"القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم / أترى جاؤوا ؟ من غيرهم ؟ / قدم .. قدم .. قدم / ألقيت الصخر على صدري / أوَ ما صلبوني أمس ؟ .. فها أنا في قبر / فليأتوا - إني في قبري / من يدري أني .. ؟ / ورفاق يهوذا ؟ من سيصدق من زعموا... " .

٧- الحركية في بناء الكلام dynamism : في المقارنة الإحصائية بين الجمل الفعلية (التي تدل على التجديد ، الحركية والتطور) والجمل الاسمية (التي تدل على الثبوت والسكون) في هذه القصيدة أفضلية تقريبية ١:٣ نسبة الجمل الفعلية إلى الاسمية التي تتحدث عن المسافة النسبية للشعر عن الحالة الساكنة وغلبة الحركية عليها . ومن جانب آخر ففي مقارنة الفقرات فإن عدم تساويها في الحركية والسكون قابل للملاحظة ، وهذه علامة على مرافقة اللفظ للجو العام للقصيدة في التوالي وترتيب الحركية والسكون . ومثال ذلك الفقرة الثانية والثالثة بأفضلية ١:٤، وفي الفقرة السابعة بأفضلية ١:٨ للجملة الفعلية على الاسمية والتي تشير إلى غلبة الحركية ، والفقرة السادسة بنسبة تقريبية ١:١ والتي تشير إلى السكون .

٨- التوتر tension : من وجهة النظر اللفظية فالأفضلية لنسبة الفعل (الدال على الحدوث) على الصفة (الصفة المفردة) التي تشير إلى التوتر والانفعال ؛ في الوقت الذي يدل انخفاض هذه النسبة على هدوء الاسلوب وقربه من التصوير والتجربة المعاصرة وأخيراً الشفافية وسطحية القناع (كندي، ص٣٤٨) . وفي هذه القصيدة فان مسار التوتر في الفقرة الأولى له حركة هادئة ومنطقية (أفضلية ١:٤ للفعل) ؛ لأن المواجهة والصراع لم تحدث حتى الآن ، ولكن شيئاً فشيئاً ومع وجود المواجهة بين الموت (الفقرة الأولى) والحياة (الفقرة الثانية) فإن التوتر يحظى بشَدةٍ أكبر ونسبة أفضلية الفعل تصل إلى ١:٨ . ولكن من ناحية أُخرى فإن المواجهة النهائية بين الجهتين الأصليتين (المسيح / السياب ويهودا / الحكومة) لم تحدث حتى الآن ، ولم يصل التوتر إلى نقطة الأزمة والذروة . وفي الفقرة الثالثة ومع إعلان الطرف الآخر الصراع (يهودا/الحكومة) يصل الشعراء إلى نقطة الذروة (climax) (أفضلية صفر:١٩ للفعل) ، وبعد الوصول إلى نقطة الذروة يجد التوتر طريقه إلى الهبوط في الفقرات التالية منتهياً بالفقرة السادسة والسابعة بأن يصل إلى أوطأ حد له (مثل الفقرة الأولى أفضلية ١:٤ للفعل) وهكذا يتم حل العقدة وإتمام العمل.

د- البناء الروائي (القصصي) : إن البناء الروائي من الأساليب الدرامية التي وجدت رواجاً في التجارب الشعرية الجديدة بعنوان وسائل قابلة للاستخدام ، ومن جملتها القناع ؛ فضلاً عن ذلك فإن الشعر بيان ملهم ومؤثر والقصة بيان تفصيلي ومؤثر ، واستخدامهما في تقنية القناع يوجِد علاقة متقابلة ، إذ إن الشعر في هذه العلاقة ينقلب من الخصوصية الغنائية صوب صورة موضوعية يفيد منها الشاعر في بيان أفكاره الشخصية .

إن للبناء القصصي أُصولاً يتحقق من خلالها ، ومن جملتها: توقع النتيجة "الاستباق" (anticipation)[٣٢] ، ونشاهد انموذجها في الفقرة الأولى لهذه القصيدة ؛ فحادثة مشهد إنزال المسيح (ع) من الصلب التي هي في الواقع نهاية القصة تشرع في بدايتها . والبداية بهذه الصورة في الشعر تحكي أن السياب قد أفاد في تسلسل الأحداث من التقنية الروائية "توقع النتيجة" . وإذا ما ألقينا نظرة إلى ترتيب السطور في هذه الفقرة ، سيتضح لماذا جاء الفعل "أنزلوني" في إثر الظرف الزماني "بعدما" الذي يدل على وقوع أحداث أخرى جاءت قبلها (كندي ، ص١٨٧-١٨٨) . ومع امتداد السطور ننتبه إلى أن الشاعر وبعد بيان نهاية القصيدة ومصير المسيح قد عاد إلى الوراء ليبرز وعلى لسان المسيح / نفسه بالتفصيل جزئيات آلام المسيح (ع) خلال الصلب .

إن تعيين الزمان والمكان من الأُصول الأُخرى للبناء الروائي الذي تم الإفادة منه في هذه القصيدة ، وان استخدام أكثر من ٤٠ ظرف مكان وزمان علامة على الاهتمام بهذا الأصل .

والأصل الروائي الآخر في هذا الشعر هو التوصيف التفصيلي للوقائع ؛ فالشاعر قام بشكل مفصل بتوصيف جزئيات الأحداث (صلب المسيح - أحوال أعدائه والمدينة والأجيال القادمة و...) وكذلك تشبيهها[٣٣] .

وأصل الحوار - من أُصول البناء القصصي - والذي يوجب تحرر الشعر من الشخصنة ؛ فقد كان لتأثير الحوار الباطني (المونولوج) دافع لتبدو هذه القصيدة أكثر نماءً وخصباً . ونشهد فقط في الفقرة الثالثة حواراً بين طرفين (dialogue) في قالب

سؤال بدون جواب من يهوذا للمسيح: "أنت" ؟ أم ذاك ظلي قد ابيَضَ وارفض نورا ؟ / أنت من عالم الموت تسعى ؟..." .

وأخيراً فإن كثرة الأفعال الإخبارية(٣٤) في القصيدة ؛ هي أمر آخر يشير إلى التزام السياب بالبناء الروائي .

النتيجة:

يشير تفحص القصيدة إلى أن السياب ومن خلال التزامه بالبناء الدرامي - الروائي وتحرره من الرومانتيكية المفرطة قد تجاوز حدود فرديته وصار جزءاً من المجتمع البشري . وإذا ما صُرف النظر عن الضعف الأساسي للشاعر في تصوير النزاع بين الشخصية القديمة وتجربته المعاصرة - وهي نتاج عدم تحقق الامتزاج الفني لشخصية المسيح (ع) وشخصية الشاعر وغلبة شخصية المسيح (ع) على الجو العام للشعر - يمكن القول : إن سبك القناع في هذا الشعر قد أفاد من الاسلوب المطلوب .

في هذه القصيدة - وبالشكل الذي يبدو من العنوان - قام السياب ببيان الوقائع بعد صلب المسيح (ع) وقد اختار الرواية بضمير المتكلم ؛ فالمسيح / الشاعر على رغم الصلب فهو حي ، وينظر صوب مسقط رأسه ومدينته الهادئة جيكور الغارقة في الرموز وصور الخصب والولادة الجديدة ؛ فيهودا الخائن / الحكومة في اضطراب وعصبية من بقاء المسيح / الشاعر حياً ، ويتمنون أن يعلقوا المسيح مرة أُخرى على الصليب في النار؛ لكن هذا لا يُبكي المسيح لأنه يؤمن قلبياً ببعثه ومتيقناً أن طريقه في الأجيال القادمة سيبقى مكتظاً بالسالكين .

ومن الناحية الفنية فان الصراع بين الطرفين الموجب - (المسيح / السياب) والسالب (يهودا / الحكومة الجائرة) - مشهود في أغلب أجزاء القصيدة . والعلاقة التناصية بين الإنجيل وشعر السياب ، وكذلك استخدام الرمز في المستويين الظاهري والباطني من طرف ، وتقابل رموز الخصب والعقم من طرف آخر تشير إلى نجاح الشاعر في الالتزام بأصل الصراع والبحث والحركية .

وفي باب عنصر الحوار ، ولو أن ضعف توجه السياب إلى الحوار الخارجي (dialogue) قد تركت تأثيراً قليلاً في تحقق موضوعية كلامه ، ولكن الدفع بالحوار الداخلي (المونولوج) الذي فيه طرفي حوار ؛ الشاعر نفسه (أنا داخل - أنا خارج) هو سبب حركية الشعر في الشكل ووصول النزاع والصراع إلى الذروة .

النقطة الأخرى ؛ إن التزام الشاعر بأصول البناء الروائي مثل تعيين الزمان والمكان والاهتمام بجزئيات الأحداث ، وأخيراً الإكثار من استخدام الأفعال الإخبارية يشير إلى اهتمامه بالبناء الروائي إلى جانب البناء الدرامي الذي هو الجناح الآخر لتقنية القناع . وهذه الخصوصية قد أبدلت شعره أحياناً إلى قصة أو مسرحية ناقصة .

ومن الناحية اللفظية فان أفضلية الحركية على السكون وتنسيقها مع الاسلوب العام للقصيدة من جانب ، وأفضلية التوتر على هدوء الاسلوب ، وكذلك تساوي النسبة الصاعدة والهابطة لهذه المعادلة في خط واحد مع سير المعنى والدراما للقصيدة ؛ كلها تحكي عن اهتمام الشاعر بعنصري اللفظ والمعنى في البناء الدرامي - الروائي للقناع في القصيدة التي هي من جملة رموز النجاح في استخدام هذه التقنية في الشعر .

الهوامش:
* أستاذ في جامعة فردوسي مشهد .
** أستاذ مساعد في جامعة زابل .

١- فيما يتعلق بالمعادل الموضوعي يجب القول وباختصار : أن أول من استخدمه هو الشاعر الانكليزي تي اس اليوت . وهو يعتقد فقط أن اسلوب بيان الإحساس بشكل فني هو في إيجاد المعادل الموضوعي ، ولا يجب أن يقوم الأديب مباشرة بإبراز ذاته وعاطفته بصراحة ؛ لأن الكلام المباشر ليس له قيمة كبيرة للنص الأدبي . بل يجب على الشاعر أن يبين ما في ذهنه بشكل غير مباشر . وهذا يعنى الاستعانة بعناصر أدبية أُخرى في إبراز بعده الشخصي والعاطفي ، والحذر من الرومانتيكية والتعاطف الصرف . إن روح الكلام في ما يتعلق بالمعادل الموضوعي هو أنه يمكن بهذا الاسلوب أن يهب أمراً شخصياً بحتاً بُعداً عاماً وكلياً (كندي ، ص٧٠-١٥٢-١٥٥ و داد ، ص٧-١٨ وإسماعيل ، ص٣٤٩) .

٢- من كبار الشعراء العرب المعاصرين وشاعر فريد في المضامين الفلسفية العميقة . ولد في سنة ١٩١٩ في عائلة مسيحية بلبنان ، وقد وضع نهاية لحياته في سنة ١٩٨٢ . ويمكن الإشارة إلى مجاميع من مؤلفاته : نهر الرماد ، والناي والريح ، وبيادر الجوع .

٣- من أكبر وأعمق الشعراء العرب الرواد ، ولد سنة ١٩٣٠ في سورية . وهو يجب أن يعد بحق مبدع قصيدة شعر المرايا في الأدب العربي . من مؤلفاته : أغاني مهيار الدمشقي ، والصوفية والسوريالية ، والمسرح والمرايا .

٤- الشاعر العربي المعاصر الأكثر عالمية ومن رواد جماعة تموز ومبدع شعر القناع في الأدب العربي المعاصر ، وقد ولد في بغداد سنة ١٩٢٦ ، وتوفي سنة ١٩٩٩ . من مؤلفاته: ملائكة وشياطين ، وأباريق مهشمة ، والموت في الحياة ، وسفر الفقر والثورة .

٥- من أشهر الشعراء العرب المبتكرين ، ولد بمصر سنة ١٩٣١. من أعماله الشعرية: الناس في بلادي ، وأحلام الفارس القديم ، وأقول لكم .

٦- شاعر المحرومين ، ومن وجوه الشعر المعروفة في العقد السابع ، ولد سنة ١٩٤٠ جنوبي مصر ، وتوفي سنة ١٩٨٣. من آثاره الشعرية: مقتل القمر، والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، والعهد الآتي .

٧- وللاطلاع أكثر على تأثير الشعراء الغربيين ولاسيما تي اس اليوت الشاعر الانگليزي على شعر البياتي والشعراء العرب الآخرين يمكن الرجوع إلى: ١- المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ، يوسف الحلاوي ٢- المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ، مجموعة من النقاد ٣- الشعر العربي الحديث (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي) ، س موريه ٤- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، خليل موسى ٥- المصادر الثقافية لتجربة البياتي الشعرية ، ممدوح السكاف ٦- المؤثرات الانگليزية في تجربة السياب الشعرية ، عدنان مكارم ٧- الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت.س. اليوت في الشعر العربي الحديث) ، ديزيزة سقّال ٨- الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر) ، جودت فخر الدين ٩- از سرود باران تا مزامير گل سرخ ، موسى اسوار ١٠- المؤثرات الأجنبية في حركة الحداثة الشعرية ، د.فؤاد مرعي ١١- تجليات

الصحراء اليباب في "الأرض الخراب" لـ "ت- س اليوت" مقاربة مقارنة في التأثر والتأثير ، حفناوي بعلي ١٢- اليوت وأثره على عبد الصبور والسياب ، محمد شاهين و...

٨- لقد نشأ وجود هذه الخصوصية في استخدام أنواع الشخصيات القديمة والأُسطورية مع الحالات المختلفة والنواة الأولى المشتركة لدى البشر منذ الابتداء وحتى الآن من الشئ نفسه الذي كشفه يونگ وأسماه آركي تايپ الصورة الأزلية والنمط القديم أو بقول العرب الأنماط الأُولى ، والنماذج العالية ، والرموز الكبيرة .. وكانوا يعدون الأنماط القديمة سلوكاً غريزياً له حضور في لا وعينا الجمعي ، وقد عُدَّ أبرز خاصية للاوعي الجمعي البشري ، ولها حكم الكنز للأفكار الآدمية . إن اللاوعي الجمعي جزء من لا وعينا المعرفي الشخصي والعالمي والمحتوى السلوكي ، وهو كما سبق متطابق في كل مكان ولجميع البشر (كزازى ، ص٧٢-٧٣ وقنبر على زاده ، ص١٦٠-١٦١) .

٩- من أمثلة ذلك في قصائد جيكور والمدينة ، ومرثية الآلهة ، و"غريب على الخليج ، رويا ١٩٦٥" ، ورؤيا فوكاى في قصيدة قصائد إلى يافا ، وكتابة على قبر السياب ، وإلى ذكرى ديمتروف ، إلى عام ١٩٥٧ ، والعرب اللاجئون للبياتي ، والكثير من قصائد ديوان البئر المهجورة ليوسف الخال ، وقصيدة قالت الأرض لادونيس ، وقصيدة العازر عام ١٩٦٢ لخليل الحاوي ، وقصائد رسالة إلى صديقة ، والقديس ، وحكاية قديمة لصلاح عبد الصبور ، وقصائد طفلتها ، والعشاء الأخير لأمل دنقل و ...

١٠- شعراء جماعة تموز وهم: بدر شاكر السياب ، وأدونيس ، وعبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبد الصبور ، ويوسف الخال ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وأنسي الحاج . وهؤلاء الشعراء متأثرون بأسطورة البعث والخصب لتموز أو هم أدونيس نفسه ، ويعتقدون ببعث الأُمة العربية ، وفي هذا السياق فإن اسطورة تموز إلى جانب أساطير البعث الأُخرى مثل العنقاء ، واورفنوس ، وايزيس ، وبعل ، والمسيح (ع) و ... تُعد من المصادر الأصلية لاستلهام هؤلاء الشعراء .

١١- بعدما أنزلوني ، سمعت الرياح / في نواح طويل تسف النخيل / والخطى وهي تنأى . إذن فالجراح / والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل / لم تمتني . وأنصت: كان العويل / يعبر السهل بيني وبين المدينة / مثل حبل يشد السفينة / وهي تهوى إلى القاع . كان النواح / مثل خيط من النور بين الصباح / والدجى ، في سماء الشتاء الحزينة / ثم تغفو ، على ما تحس المدينة .

١٢- حينما يزهر التوت والبرتقال / حين تمتد جيكور حتى حدود الخيال / حين تخضر عشباً يغني شذاها / والشموس التي أرضعتها سناها / حين يخضر حتى دجاها / يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها / قلبي الشمس إذا تنبض الشمس نورا / قلبي الأرض ، تنبض قمحاً ، وزهرا ، وماء نميرا / قلبي الماء ، قلبي هو السنبل / موته البعث ، يحين بمن يأكل / في العجين الذي يستدير / ويدحى كنهد صغير ، كثدي الحياة / مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني فظل الإله / كنت بدءا ، وفي البدء كان الفقير / مت ، كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم / كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة / صرت مستقبلاً ، صرت بذرة ، صرت جيلاً من الناس ، في كل قلب دمي / قطرة منه أو بعض قطرة .

١٣- هكذا عدت ، فصفر لما رآني يهوذا / فقد كنت سره / كان ظلاً ، قد اسود مني وتمثال فكره / جمدت فيه واستلت الروح منها / خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه / (عيناه صخرة راح فيها يواري عن الناس قبره) / خاف من دفنها ، من محال عليه ، فخبر عنها / أنت ؟ أم ذاك ظلي قد أبيض وارفض نورا ؟ / أنت من عالم الموت تسعى ؟ هو الموت مرة / هكذا قال آباؤنا ، هكذا علمونا ، فهل كان زورا ؟ / ذاك ما ظن لما رآني ، وقالته نظره .

١٤- قدم تعدو ، قدم ، قدم / القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم أترى جاؤوا ؟ من غيرهم ؟ / قدم..قدم..قدم / ألقيت الصخر على صدري / أو ما صلبوني أمس ؟.. فها أنا في قبري /فليأتوا- إني في قبري / من يدري أني .. ؟ من يدري ؟ / ورفاق يهوذا ؟ من سيصدق ما زعموا ؟ قدم / قدم / ها أنا اليوم عريان في قبري المظلم / كنت بالأمس ألتف كالظن ، كالبراعم / تحت أكفاني الثلج ، يخضل زهر الدم / كنت كالظل بين الدجى والنهار / ثم فجرت نفسي كنوزا فعريتها كالثمار / حين فصلت جيبي قماطاً وكمي دثار / حين دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار / حين عريت جرحي ، وضمدت جرحاً سواه / حطم السور بيني وبين الإله .

١٥- فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي / فاجئوا كلما ليس موتاً وإن كان في مقبرة / فاجأوني كما فاجأ النخلة المثمرة / سرب جوعى من الطير في قرية مقفرة / أعين البندقيات يأكلن دربي / شرع تحلم النار فيها بصلبي / إن تكن من حديد ونار ، فأحداق شعبي / من ضياء السموات ، من ذكريات وحب / تحمل العبء عني فيندى صليبي ، فما أصغره / ذلك الموت ، موتي ، وما أكبره .

١٦- بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة / كدتُ لا أعرف السهل والسور والمقبرة / كان شئ ، مدى ما ترى العين / كالغابة المزهرة / كان في كل مرمى ، صليبٌ وأم حزينة / قدس الرب / هذا مخاض المدينة .

١٧- هذا القناع قد جُعل في مقابل القناع المركب ؛ ففي القناع المركب على عكس القناع البسيط ، فإن الشاعر يستفيد من شخصيات أصلية عديدة لجهة بيان فكرته وتجربته المعاصرة . ومن هذا الباب فإن الاستمرارية والتسلسل والتشابك الممتزج للأصوات في هذه التقنية المركبة يؤدي إلى نوع من التداخل والغموض في فضاء القصيدة والشخصيات ، وفي النهاية يدل على نضوج التقنية وتطورها وعمق وتعقيد تجربة الشاعر . ومن جملة الأقنعة المركبة في الشعر العربي المعاصر يمكن الإشارة إلى قصيدة "محنة أبي العلاء" للبياتي ، و"رسالة من المقبرة" للسياب .

١٨- السمة (theme) : في الاصطلاح الأدبي فإن المحور والمضمون عبارة عن الفكر الأصلي والمتسلط في كل أثر أدبي ؛ الخط أو السلسلة التي تُختط خلال الأثر وتتصل مع بعضها وظائف القصة ، وتكون مبينة للوجهة الفكرية لكاتبها (داد ، ص١٣١ ومير صادقى ، ص١٧٤) .

١٩- الموضوع : ويشمل الظواهر والوقائع التي تخلق القصة وتصور المحور ؛ وبعبارة أُخرى فإن الموضوع هو منطقة يتمكن من خلالها الإبداع من أن يعرض المحور ؛ فالمحور يختلف عن الموضوع ؛ فمثلاً الموضوع كتاب عشق ، ولكن محوره الفشل في الحب ونتائجه غير المرضية غالباً أو أن يكون العشق حافزاً على الإيثار (المصدر السابق صص١٧٤-٢١٧) .

٢٠- تموز (tammuz) أحد الآلهة (إله الخصب والنماء البابلي ، وهو مقابل أدونيس (Adonis)اليوناني ، واوزيريس (Osiris) المصري . وكان تموز زوج عشتار (ashtart) ، وقيل أن تموز قد مزقه خنزير ، وبعد موته هبط إلى العالم السفلي وصار منشأ العقم ؛ فذهبت عشتار إلى العالم السفلي في إثره لإيجاده ورأت آلاماً كثيرة ، ولكنها استطاعت في النهاية أن تعيد تموز إلى الأرض ، وأصبح مقدمة للحياة الثانية والخصب (رضايى ، صص١٩٢- ١٩٥) .

٢١- العنقاء (phoenix) : طائر أُسطوري ويقولون أنه يُعمر بحدود ٥٠٠ سنة وعندما يحل الموت فإنه يضرب بجناحه ليضرم النار في كوم من النباتات الجافة ويحرق نفسه في تلك النار . وفي اليوم الثالث يولد من رماده عنقاء آخر (الجيوسي ، ص٨٠٨) . هذه الأُسطورة لها تأثير كبير في الشعراء العرب في موضوع القربان والبعث ويمكن الإشارة إلى جملة منها وهي أشعار أدونيس .

٢٢- من جملة القصائد التي استفادت من هذا البناء: رسالة من مقبرة السياب ، وميلاد عائشة وموتها ... ، والنار والكلمات ، وإلى محارب قديم ، ومحنة أبي العلاء للبياتي .

٢٣- هذا الأصل على أساس نوع التعارض والتناقض المحكم من أكثر العناصر الأصلية للحبكة (الحبكة أو المؤامرة plot) : بمعنى نمط الحادثة المكونة للأحداث وهيكلية الوقائع التي تعتمد في البناء المسرحي (داد ، ص٢٤٢ ومير صادقى ، ص٧١) . وقد كان عز الدين إسماعيل أكثر قرباً من هذا فيقول: "كلنا نعرف ما الدراما ؛ فهي تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله" (إسماعيل ، ص٢٧٩) . ولذلك فإن الناقدين عندما يقرون بأن الصراع والنزاع بعنوان واحد من أُصول الحياة فهم يعتقدون أن الصراع هو الروح والحياة للدراما ، وأي شئ في الدراما والقصة لا يتطور إلا عن طريق الصراع ؛ وبقول آخر فإن الصراع بالنسبة للدراما بحكم الصوت بالنسبة للموسيقى (مك كى ، ص١٤٠-١٤١) .

٢٤- إن طبيعة التجربة التي يبرزها القناع بوساطة تحريك الماضي والحاضر والمستقبل وكذلك الأنا الذاتية والأنا الفنية والطواف بين الرؤى والأحاسيس المختلفة والمتعارضة أحياناً بين الشخصيات القديمة والمعاصرة والتي تقتضي الصراع والحركة المستمرة . وعندها إذا ما تجاوزنا الشعر ونظرنا بنظرة أكثر عمومية إلى القضية ؛ فسيتضح لنا أن "إذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء أعني مفردات الحياة ذاتها فكل واقعة من وقائعنا اليومية ، بل كل نظرة وكل كلمة ، هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها ، وسواء إلتفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت" (إسماعيل ، ص٢٧٩) .

٢٥- هذا الاصطلاح بمعنى استفادة الشاعر من كلام أو أحداث حياة شخصية قديمة إن كان بصورة كاملة بذكر الكلام أو إن كان بصورة تلميح وإلهام في الشعر ؛ ففي شعر القناع يتم استخدام الحضور الطاغي للشخصية القديمة بكثرة . ومن حيث النوع يمكن تقسيم الرابطة التناصية على أنواع عدة : اقتباسية ، وإشارة وتضمين ، واسلوبية .

٢٦- إن هذا الكلام لا يعنى أن الرابطة التناصية (التناص) لا تستخدم في الأنواع الأدبية الأخرى ؛ بل يجب الإقرار أن بوساطة وجود الارتباط بين التاريخ والماضي القومي

/ البشري مع الشاعر فإن الرابطة التناصية في جميع الأنواع الأدبية تعد أمراً طبيعياً بشكل تام .

٢٧- ليكن هناك حصاد / ولا يكن بعد اليوم فقير/ لأن المسيح قد بذر في ثلم .

٢٨- من الجدير بالذكر أن التجارب الأولية لاستخدام التراث القديم مثل القناع الذي أُستدعي في أكثر الحالات للاستلهام ، ومن ثَمَّ فإن الشاعر ينهض غالباً إلى البيان ورواية أحوال وأحداث الحياة الشخصية القديمة ، والاستلهام لم يكن يستفيد من البعد الفني لها والنضوج لجهة بيان التجربة المعاصرة .

٢٩- مثل قصيدة "عذاب الحلاج" و "محنة أبي العلاء" .

٣٠- يشير هذا القسم أيضاً إلى بعضٍ من اعتقادات المسيح في ميدان التطهير التي هي علامة على تأثر الشاعر بهذه العقائد (كندي ، ص١٩٥) .

٣١- أحياناً يحدث التباس بين المونولوج وحديث النفس ؛ "حديث النفس عادة يبين سير الآراء والأفكار الداخلية للشخص ، وهي تختلف عن المونولوج ؛ إذ إن حديث النفس فاقد المخاطب" (داد ، ص١١١) . هذا في حالة كون المونولوج التمثيل المكتوب للأفكار والخواطر الداخلية لشخصية ما بالشكل الذي تبدو كأنما تُسمع مباشرة بدون التدخل العلني لراوٍ . ففي المونولوج انسياب لصوت الضمير المدرك الذي يجري بالشكل نفسه الذي في ذهن الشخص ، ويُعاد الحديث والكاتب لا دخل له في هذا العمل ، والأحاديث والمعنويات والوضعية الخاصة للشاعر تبرز من اللغة الشخصية الخاصة والفريدة التي هي نفسها ضمير الشاعر . (كادن ، ص٢٠١ و داد ، ص٨٤-٨٥-٨٦) .

٣٢- هذا الاصطلاح له رواج يعادل "الاستباق" في العربية ؛ أي بيان نتائج القصة ومصير الشخصيات ثم العودة إلى الماضي وبيان تفاصيل وجزئيات القصة والحركة في مسيرها (كندي ، ص١٨٧) . وبدلاً من اصطلاح "نتائج المعاينة" في الفارسية يمكن استخدام ألفاظ مثل التنبؤ أو نتيجة العرض .

٣٣- من أنموذجها السطر ٧و٩ الفقرة الأولى ، السطر ١٢ الفقرة الثانية ، السطر ١١و١٣ الفقرة الرابعة ، السطر ٤ الفقرة السابعة .

٣٤- هذه القصيدة فاقدة لفعل الأمر ، وقد استخدم فيها الاستفهام في البند الرابع فقط .

المصادر
١. إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨ .
٢. البطل ، علي عبد المعطي ، الرمز الأُسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ .
٣. البياتي ، عبد الوهاب ، تجربتي الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٣ .
٤. الجيوسي ، سلمى الخضراء ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ٢٠٠١ .
٥. حداد ، علي ، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦.
٦. الحلاوي ، يوسف ، الأُسطورة في الشعر العربي المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٤.
٧. داد ، سيما ، فرهنگ اصطلاحات ادبى ، انتشارات مروارید ، تهران ١٣٨٠ .
٨. رجايى ، نجمه ، اسطوره هاى رضايى ، انتشارات دانشگاه فردوسى ، مشهد ، ١٣٨١ .
٩. رضايى ، مهدى ، آفرينش ومرگ در اساطير ، انتشارات اساطير ، تهران ، ١٣٨٣
١٠. السياب ، بدر شاكر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد، ٢٠٠٠ .
١١. الضاوي ، أحمد عرفات ، كاركرد سنت شعر معاصر عرب ، ترجمه: سيد حسين سيدى ، مشهد ، انتشارات دانشگاه فردوسى ، ١٣٨٤ .
١٢. عباس ، إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٨ .
١٣. عباس ، احسان ، رويكردهاى شعر معاصر عرب ، ترجمه: حبيب الله عباسى ، سخن ، تهران ، ١٣٨٤ هـ ش .
١٤. عباسى ، حبيب الله ، "كاركرد نقاب در شعر - همراه با تحليل دو نقاب در شعر م. سرشك" ، مجلة دانشكدهٔ ادبيات علوم انسانى (تخصص زبان وادبيات) دانشگاه فردوسى ، مشهد ، شمارهٔ ١٥٢ / بهار ١٣٨٥ : ١٥٥-١٧٣ .
١٥. عشري زايد ، على ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
١٦. علي ، عبد الرضا ، الأُسطورة في شعر السياب ، دار الراشد العربي ، بيروت ، ١٩٨٤ .
١٧. فتحي ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦ .
١٨. فتوح أحمد ، محمد ، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
١٩. فوزي ، ناهدة ، عبد الوهاب البياتي ، حياته وشعره ، ثأر الله ، تهران ، ١٣٨٣ .
٢٠. قنبر عليزاده ، رقيه ، "زن نويسنده وافسانه هاى زن" ، اسطوره وادبيات ، سمت، تهران ، ١٣٨٣ ، ٦٠-١٧٠ .

٢١. كادن ، جى اى ، فرهنگ ادبيات ونقد ، ترجمه: كاظم نيروزمند ، شادگان ، تهران، ١٣٨٠ .
٢٢. كزازى ، مير جلال الدين ، رؤيا ، حماسه ، اسطوره ، نشر مركز ، تهران ، ١٣٧٢ .
٢٣. الكندي ، علي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، بيروت ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٣ .
٢٤. مك كى ، رابرت ، داستان ، ساختار ، سبك واصول فيلمنامه نويسى ، تهران : هرمس ، ١٣٨٣ .
٢٥. موسى ، خليل ، بنية القصيدة العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ .
٢٦. مير صادقى ، جمال ، عناصر داستان ، سخن ، تهران ، ١٣٨٠هـ ش . *

* ادب عربى ، نشريه علمى پژوهشى (مجلۀ سابق دانشكده ادبيات وعلوم انسانى) دانشگاه تهران ، شمارۀ ١ ، سال ٣ ، تابستان ، ١٣٩٠هـ ش .

Abstract

The research titled "Mask technique in the poem (Christ after the crucifixion) for Bder Shaker Al-Sayab" dealt with a number of topics beginning with the definition of Mask technique and the beginning of its popularity in Arabic literature after the Second World War, especially in recent decades, as well as the definition of Mask technique. The search for the field of mask invocation in literature, mask in the field of Arabic poetry and literature, and the use of the stories of the Prophets (p) as the most prominent religious figures in contemporary Arab poetry, including the personality of Christ. The study examined the study of the poem "Christ after the crucifixion" by the explanation and interpretation, the method of using the mask, the construction of the circle of the poem, the dramatic construction in it, and the conflict between the positive and negative sides in the poem, and the relationship of intertextuality in literature mask, The conflict is an objective and subjective experience of two characters, one ancient and the other contemporary, and use the symbol in the mask literature, And the multiplicity of votes and personalities, and the role of monologue in bringing poetry closer to this poem, and dynamism in building speech, and measuring tension and emotion in action and character, and narrative construction.

العدد
٥٢

١٢ربيع الثاني ١٤٣٩هـ
٣١ كانون الاول ٢٠١٧م