

جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر قصيدة النص الغائب

د/ سميرة قروي

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة عباس لغرور - خنشلة

ملخص:

سعى الشاعر الحدائي في محاولته لتحديث تقاناته الشعرية وإنجاز مشروعه الفني الجديد القائم على المغايرة وهجر المؤلف والمباشرة والتقيرية، والتخفيف من حدة الغنائية أحادية الصوت المترتبة على هيمنة "أناه"، إلى البحث في التشكلات السردية ذات الطبيعة الدرامية الجحافية للغنائية، فوجد في القناع معادلا سرديا زاخرا وممتلئا.

وهذه المقاربة تسعى إلى محاولة الوقوف على آليات اشتغاله على هذه التقنية وما حققه بها من شعرية وسمت إبداعه بالتميز، سواء بتفننه في استخدام الرموز العامة، أو بابتكاره رموزه الشخصية، أو بمحافظته على الدلالات التاريخية القارة للشخصية المستدعاة للتقنع بها في الضمير الجمعي، أو بمحاولته صدم القارئ ببنية الدلالات المشتتة نتيجة لتراكم النصوص الغائبة التي يحاورها. أو بتوشيح الشخصية المستدعاة بلبوس غير لبوسها، مما يجعل التقانة تنسحب للطرف الآخر فارضة قناعا للمتلقي أيضا، ليوقع كل شاعر شعرته وتفرد في استخدام هذه التقانة.

Résumé:

Le poète moderniste a voulu, dans sa tentative de mettre à jour sa technicité poétique, réaliser son nouveau projet artistique qui repose sur la différenciation et l'abandon du familier et du style direct et déclaratif, mais aussi sur la réduction de la musicalité monotone à dominance du «moi». Dans sa recherche d'une conformation narrative de nature dramatique contraire au lyrisme, il a trouvé dans le masque un équivalent en récit riche et satisfaisant. Avec ce rapprochement, il s'est penché sur les mécanismes de fonctionnement avec ces techniques qui ont permis de réaliser une certaine poéticité qui peut qualifier sa création d'excellente, à la fois dans l'utilisation de symboles publics, ou de symboles personnelle qu'il a créé, ou bien dans la conservation des connotations historiques inhérente à la personnalité convoquée comme masquage dans la conscience collective, ou en essayant de

choquer le lecteur avec la structure sémantique fragmentée en raison de l'accumulation de textes absents dans leurs relations dialogiques. Mais encore en habillant le personnage convoqué avec des accoutrements qui ne sont pas les siens، ce qui fait glisser la technicité de l'autre partie، imposant également un masque pour le destinataire، pour que tout poète puisse signer sa poéticité et sa singularité dans l'utilisation de cette technicité.

الكلمات المفتاحية:

قصيدة التناص والنص الغائب، الغنائية، الدرامية، القناع، الرمز، لعبة الحضور والغياب.

الدراسة:

بات واضحا اليوم، أن مؤثرات الثقافة الحضارية بلغت حدا بعيدا في تحديث الشاعر العربي الحديث لتقاناته الشعرية، فما صارت حادثة القصيدة مرهونة بالخروج على الوزن والقافية، بل ارتبطت بتلك الانعطافات الكبرى التي سعى من خلالها الشاعر إلى توقيف فضاء شعري خاص يبلور من خلاله رؤاه الخاصة، منجزا مشروعه الفني الجديد القائم على المغايرة وهجر المؤلف والمباشرة والتقريبية، مرتكزا على تقانات مضمونية وبنائية ساعدته على تخفيف حدة الغنائية المترتبة على هيمنة أنا الشاعر ووقوفه موقف المناجاة والخطابية، ووجد في التشكيلات السردية ذات الطبيعة الدرامية الجافية للغنائية والصوت الواحد بمظاهرها الثلاث (الرمز، الأسطورة، القناع) معادلا سرديا زائحا وممتلئا. فصار لكل نص خصائصه العامة المتعالية التي تضمن له الفريدة والتميز عما سواه، هذا التعالي النصي يدخله في علاقة خفية أو جليلة مع غيره من النصوص (حسب جنيت)⁽¹⁾، ويضمن له نوعا من التناصية (حسب جوليا كريستيفا)، مما يحيله إلى فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.⁽²⁾ وتقع "ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرر النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها (..) وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل."⁽³⁾

لقد وعى الشاعر الحديث تقارب الأنواع الأدبية، وتجاوزها للحدود المرسومة "فالشعر ينسى نوعه، والقصة تنسى نوعها، والمسرح ينسى نوعه.. (وهذا ما تأكد في هذا القرن من ملامح نوعية مبتدلة) فبدأنا نقرأ عن القصيدة (النثر) وعن القصة (الشعر) وعن (المسراوية)، لم تعد الأنواع الأدبية . إذن- تخضع لأنوعها، ولم تعد تخضع للمعايير المذهبية أو المعايير الفنية."⁽⁴⁾

هذا الاعتقاد بالتداخلات الأجناسية التي ألغت هيمنة الأنواع المستقرة على الأعمال الأدبية، أدى إلى تغلغل نماذج درامية وسردية داخل أبنية الشعر، وصار الأداء الرمزي والصورة الرامزة يمثلان ذروة التطور للأسلوب الشعري المعاصر يقول المقالح: "وبفضل هذا الأسلوب الرامز وصلت القصيدة إلى موقعها المتقدم، وتخلص الرائع والمتوهج فيها من وطأة المباشرة والتقريرية (التي تشكل) أخطر المنزلاقات التي طالما وقع فيها الشعر وسقط فيها الشاعر."⁽⁵⁾

وكان أن أسعفت هذه التقانة العناصر البنائية للقصيدة (الموسيقى والصورة واللغة) التي وقفت قاصرة دون عناصر مكملة، فصار الشاعر الفذ "هو الذي يستخدم الأسطورة أو الشخصية التراثية أو القناع التاريخي كعنصر جديد يضاف إلى عناصر القصيدة السالفة الذكر وهي الموسيقى والصورة واللغة، وهو بدجحه الأسطورة في القصيدة وجعلها جزءاً من هذه العناصر، يعطيها من الإيحاء ومن الأداء الفني ما لم تكن العناصر الأخرى قادرة على أن تعطيه مجتمعة."⁽⁶⁾ فكان أن عمد بذلك إلى تقانة القناع.

إن هذه المقاربة تسعى إلى محاولة الوقوف على مدى استثمار الشاعر العربي الحديث لهذه التقانة، سواء باستخدام الرموز العامة، أو بابتكاره رموزه الشخصية، أو بالمحافظة على الدلالات التاريخية القارة للشخصية المستدعاة للتقنع بها في الضمير الجمعي، أو بصدم القارئ ببنية الدلالات المشتتة نتيجة لتراكم النصوص الغائبة التي يحاورها. أو بتوشيح الشخصية المستدعاة بلبوس غير لبوسها، مما يجعل التقانة تنسحب للطرف الآخر فارضة قناعاً للمتلقي أيضاً، ليوقع كل شاعر شعرية وتفرد في استخدام هذه التقانة.

في مفهوم القناع:

القناع MASQUE في معناه اللغوي "ما تغطي به المرأة رأسها، فقنّع المرأة: ألبسها القناع، تقنّع: تغشى بثوب. وتقنّعت المرأة بالقناع: لبسته، والقناع ج أقناع وأقنعة."⁽⁷⁾ وهو في اصطلاح المسرحيين، وجه مستعار من ورق مقوى أو نسيج أو جلد أو غيره، يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية، فيتخذ نمطا محددا وصفات ثابتة. أو هو الشخصية التي تُظهر غير ما تُضمّر. وهو تاريخيا وسيلة درامية استخدمت في رقص القبائل البدائية، ثم انتقلت إلى الاحتفالات الدينية (لتعبر من خلاله عن مظهر صلتها بالآلهة والطبيعة والطقوس الدينية)، فالمسرح الإغريقي وسواه، ولا تزال تستخدم حتى يومنا هذا."⁽⁸⁾

ثم افترق القناع عن هذا التجسيد الحسي، ليتحول إلى لبوس فكري وذهني حاضن للرؤيا في مبنى درامي تتعاور عليه أصوات متعددة في ذات أو ذوات متصارعة. وقد رأى توماشفسكي، وهو أحد أعلام النقد الشكلائي الروسي "أن القناع هو أحد وسائل التشخيص الفنية التي تتصل بها المظاهر المادية للشخصية في ملبسها وتأنيثها وتسميتها.. مع جوهرها النفسي".⁽⁹⁾

دواعي الاستعمال:

ويعود ظهور القناع بمعناه الفني في الشعر العربي المعاصر إلى خمسينيات القرن العشرين على يد عبد الوهاب البياتي، وفي النقد إلى الستينيات من ذات القرن. أما دواعيه فمتنوعة منها السياسية والاجتماعية والنفسية والفنية؛ فالشاعر حينما يختبئ وراء الشخصية المستلهمة ويسند إليها كل الحركات والأفعال والأقوال يواجه ظالميه بالمرأة التراثية بدل المرأة الحقيقية ولا يحمل وزرها، فيغني الحياة من خلالها باحتجاجه ورفضه وتغييره فيحافظ على استمرارية بذرة الحضارة كما يراها هو ويطمح إليها.

ومن النقاد من جعل نكبة 1967 الحافز الأول للالتفات إلى التراث واستلهاه بتوظيف هذه الثقافة، وحجتهم في ذلك أن قصيدة القناع شاعت بعدها بعد أن عصفت الهزيمة بكيان العربي مما زاده تشبهاً بجذوره القومية، فحاول الاتكاء عليها علّها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة. إلا أن الحافز الفني يعدّ أكبر باعث وموجه لهذه الثقافة؛ فقد آمن الشعراء آنذاك بأن الإيغال في الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها سلبت منه ملامح الشعرية والتمايز، فسعى من خلالها إلى كسر مباشرة التجربة وغنائيتها وأغناها بالموضوعية وتعددية الأصوات.

فالقناع في الشعر المعاصر وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة فهو كما يرى جابر عصفور "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات.. وغالبا ما يتمثل دور القناع في شخصية من الشخصيات، فتفيض هذه الشخصية على قصيدة القناع وتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يَحْتَلِ إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله".⁽¹⁰⁾

أنماط القناع ونماذجه:

وُستدعى في هذه الثقافة الشخصيات التراثية، ولا فرق بين التراث العربي أو الغربي أو تراث الإنسانية جمعاء عبر كل الأزمنة؛ فالتناص عبر القناع يكون جغرافيا وزمانيا، فهو نتاج الثقافة الحضارية، وقد تستدعى الشخصية من الواقع كاستدعاء بعض الشخصيات الوطنية أو الأدبية أو القومية أو الإنسانية المعاصرة "ليحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم، إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز تميزا جيدا صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية، فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية، ولذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع، لأن التفاعل بين الطرفين يضيف على الرمز الفني وضعاً جديدا ودلالات جديدة، ولا سيما أن صوت الماضي يندغم في صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر في صوت الماضي للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة." (11)

وبعد أن يستدعي الشاعر شخصيته، يحاول أن يجد لها الضمير السردى المناسب، بعد أن يتخذ لنفسه موقعا بعيدا عن قناعه، فيجعلها تتكلم بأناها، في حين يحرس على هيمنة رؤاه الخاصة في توجيه الحوار خصوصا وفعل التقنع عموما. وكأننا إزاء لعبة تشكيلية كما ينعتها خالد لغربي بما "يخالطها من تحاذب وتنافر في الآن نفسه بين فضاء المؤلف وفضاء الشخصية بأبعادها الأسطورية والتاريخية (التي) من شأنها أن تحيل الذات الكاتبة إلى ذات متقمصة لدور الشخصية وصفاتها، فتحل بالتماهي (التقمص) IDENTIFICATION إذا استعزنا المصطلح الدرامي الأسطوي وترسم إزاءها مسافة الفصل والتباعد DISTANCIATION حسب المصطلح الملحمي البريشتي." (12) ثم يضيف "إن هذه اللعبة تنهض على مقومين أساسيين في العمل الدرامي هما الصراع والحوارية DIALOGISM ببعديها المفتوح عن طريق الحوار DIALOGUE والمغلق بواسطة المونولوج MONOLOGUE." (13) ويشكل الصراع جوهر القصيدة؛ بما يولده من توترات على المستوى البنائي بين كل عناصر بنيتها فيضمن لها النمو فضائيا وزمانيا، وبما يولده من توترات على المستوى النفسي (صراع النفس ضد الواقع) فيضمن لها نموا حركيا مواجهها لنمو حركة الواقع. لذلك كان مقياس التوفيق في استلهاام التراث متوقفا على استلهاام ما جوهره الصراع الإنساني الذي لا يتغير بتغير الزمان والمكان." (14)

ويشترط التقنع تعيين الشخصية تعيينا اسميا وتاريخيا ومرجعيا وسيريا، ويتعدّر توصيف أو نمذجة شخصية عامة، مغيّبة التسمية والإستراتيجية العلامية والرمزية، لأن الشاعر وهو يستلهم شخصيته التاريخية إنما يركز على غنى رصيدها من المعرفة والانفعال والألفة لدى المتلقي، ليسهم هذا الرصيد

في اغناء البعد التأثري، كما يتركز على تلاؤم مواقفها مع مواقفه باعتبار أن هذه الشخصيات نماذج فنية للبطل النموذج الذي يسعى إليه الشاعر بفاعليتها في عصرها، وحملها لمومه الاجتماعية والسياسية والدينية، والتي قادتها إلى صراعات عنيفة انتهت مع بعضها بفاجعة الاستشهاد. فالشخصية الرمز لا تطل من التاريخ عارية، بل متسرلة بحالة من الإيجاءات "تفتحها على الصراعات التي تجري في الواقع لتوحي بأن حركة الصراع تلك ليست حادثة عارضة، بل هي حركة تاريخية كبرى." (15) من خلالها أغنت تلك الشخصيات الحياة، وأسهمت في زرع بذور الحضارة والتطور، لذلك فرغ إليها الشعراء المعاصرون، وأخذوا يفكرون في الحياة من خلالها بحثا عن نوع من الانسجام والتوحد.

يرى د.علي عشري زايد أن "تجربة الشاعر المعاصر باستخدامه لهذه الشخصيات التراثية تكتسب غنى وأصاله وشمولا في الوقت ذاته، فهي تُغنى بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيجاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وأخيرا تكتسب شمولا وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلي والمطلق، لأن النماذج التراثية التي يغبر الشاعر من خلالها تمكّن الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كل عصر." (16)

على أن لكل شخصية همها المائز لها عن غيرها، إلا أن كل قناع لا يحمل هم شخصيتين فقط . الشاعر والشخصية المستدعاة . بل يتجاوزها إلى عصرين عصر الشاعر وعصر الشخصية. ومن ثمة فإن تجربة الشاعر مع القناع مكنته من أن يغرف من نهر الماضي الذي رأى ستيفن سبندر بأنه يروي الحياة كلها، فغدت تجربته بذلك كونية عبر الزمان والمكان والإنسان.

وقد أوحى تقانة القناع بأن موظفها شخص طواف، جواب في التاريخ . قديمه وحديثه . والتراث ببيئاته السياسية والثقافية والدينية والصوفية والشعبية والأسطورية، فهو مثقف بامتياز يقول المقال: "واصطناع الشاعر الحديث للرمز أعطاه حق التجوّل في البعد التاريخي للزمن، والبعد النفسي للفكر الضارب الجذور في تاريخ الإنسان، كما أعطاه قدرة تعبيرية وتأثيرية أوسع شمولا وأبعد عمقا." (17) هكذا "وجد في الكنوز الأسطورية القديمة ضالته من الأفكار المتكاملة التي قد يتعب في صياغتها لولا هذه التشكيلات الرمزية الرائعة التي خلّفها له الفكر الإنساني القديم." (18) فاغترف من الأساطير مستدعيا (تموز، عشتار، سربروس، سيزيف، نرسيس، أوديب، السندباد والعنقاء..) ومن التاريخ (أرسطو، سقراط، كليب، زرقاء اليمامة، الحلاج، النفري، كافور الإخشيدي، المتنبي،

عبد الرحمان الداخل، صلاح الدين الأيوبي، الحسين بن علي، موسى بن النصور، عمر الخيام، وضاح اليمن، أبي نواس، محي الدين بن العربي..) كما استدعى الأنبياء (محمد، المسيح، أيوب، يوسف، إبراهيم..). وعمد إلى شخصيات معاصرة فاستدعى (لوركا، جغيفارا، لومومبا، ارنست هينجواي، جميلة بوحيرو..). هكذا سعى الشاعر المعاصر نابشا عن مدامك، موقف معادلي يحمله رؤاه، إلا أنه لم يستدع هذا الموقف بحالته الماضية بكل حيثياتها بل أخذ "يفككه ويحاوره ويحور مداميكه ويبيني على أنقاضه نصه الجديد، ولذلك تكون قصيدة القناع هي قصيدة التناس والنص الغائب بلا منافس، فالنص الجديد يبنى فوق طبقات لا نهائية من النصوص ومن مداميكها، ويكون النص الجديد وليدا للنصوص القديمة، يحمل بعض ملامحها، ولكنه مستقل عنها".⁽¹⁹⁾ فالشاعر مع قصيدة القناع يراقب عمله مراقبة تامة، فهو بعد أن يختار قناعه بوعي كامل، يفككه ويحاوره ويحور ليتناسب مع تجربته المعاصرة، ثم يبنى على أنقاضه قصيدته التي تغدو قصيدة وعي وصناعة بامتياز.

ولم تكن قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر وليدة مصادفة، وإنما كانت نتيجة الاطلاع المكثف على المنجز الأوروبي الشعري عبر مذاهبه المختلفة، فكان المونولوج الدرامي ممهدا مباشرا لقصيدة القناع؛ إذ فيه يتلبس الشاعر شخصية أخرى، ويعطي اسمه وتجربته للراوي ليعبر عن تجربته الشخصية. ولقد سبقت قصيدة القناع أعمال شعرية مهدت لولادتها في النصف الثاني من القرن الماضي، بميل بعض الأدباء إلى السرد القصصي الشعري، الذي كانت بدايات ظهوره بالتحديد مع بدايات القرن في قصائد خليل مطران (الجنين الشهيد، مقتل بزرجمهر، نيرون.. الخ)، واستخدم جبران خليل جبران أسطورة أدونيس وعشتار في "اللقاء" 1914، ونسب عريضة في "نار ارم" 1925، وأبو ماضي أسطورة العنقاء 1927، كما نلمح هذا عند شفيق معلوف في قصيدة "عبر" 1936، وعلي محمود طه في قصيدة "أرواح وأشباح" 1942، وحبيب ثابت في قصيدة "عشتروت وأدونيس" 1948..

وتقترب بعض القصائد. في هذه الفترة. من قصيدة القناع حين يتوحد الشاعر فيها بشخصية تراثية ليعبر عن خلالها عن تجربة معاصرة كما فعل إلياس أبو شبكة في قصيدته "شمشون"، أو علي محمود طه في قصيدته "التمثال"، أو عمر أبو ريشة في قصيدة "الكأس".

إلا أن أول ظهور حقيقي لقصيدة القناع كان بدءا من ستينات القرن العشرين حين انتشرت في شعر الرواد كالسياب والبياتي وخليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور، ثم في قصائد علي الجندي وأمل دنقل وغيرهم. "ففي ديوان السياب أقنعة المسيح والنبي أيوب والسندباد، وقناع

السندباد في ديوان خليل حاوي، وقناعا مهيار وصقر قريش في شعر أدونيس، وفي شعر البياتي أقنعة الحلاج وعمر الخيام والمعري ووضاح اليمن، وفي شعر صلاح عبد الصبور قناعا الملك عجيب بن الخصب والصوفي بشر الحافي، وفي شعر دنقل أقنعة سبارتاكوس والمتني وأبي نواس وكليب واليمامة بنت كليب. (20)

وهكذا "اندفع الشاعر الحديث في تغذية نصه بشتى الرموز والأساطير والأقنعة متدرجا في استخدامها من الوعي البسيط بما ووضعتها هامة مجتزأة في النص، إلى جعلها الهيكل أو العمود الفقري للنص ودخولها في لحمه نسيجه البنائي. (21)

جماليات التفتع:

تنوّع استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر بين الجزئي والكلي، والاستدعاء والاستلهام، والاستخدام المتوازي أو المتعارض، صراحة أو إضمرا، بضمير المتكلم أو بضمير المخاطب أو الغائب. أما الاستخدام الجزئي فهو لا يشمل القصيدة بل جزء منها فقط، ويتماها الصوتان من خلال ضمير المفرد المتكلم (أنا)؛ فقد استعار عز الدين المناصرة في "الدم في الحقائق" جوانبا وأقوالا من حياة امرئ القيس في قصيدته (قفا نبك)، واستخدم خليل حاوي السندباد في قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة) وضمنه التعبير عن المحن والشدائد التي يكابدها.

رحلاتي السبع وما كنزته

من نعمة الرحمن والتجارة

يوم صرعت الغول والشيطان

يوم انشقت الأكفان عن جسمي

رويت ما يروون عني عادة

كنتمت ما تعيا له العبارة. (22)

فالقصيد توضعنا أمام ثقافة تشكيل مغايرة، تعتمد إلى إفقاد الغنائية أحادية الصوت، والتغيير من نفعها البنائي الذي يميّز بالتكرار والاجترار، لذلك عمد إلى هذا النهج البنائي الذي جعل فيه القناع الأداة التعبيرية القادرة على دمج الصوتين في صوت واحد طافح بروح المغامرة والمكابدة وعجائبية رحلات شخصية القناع.

واستدعى عبده بدوي حادث تمرد ابن نوح على أبيه في قصيدة "في البدء كان العصيان" وهذا الاستدعاء هو استشهاد على معاناة يعيشها الشاعر ضمن قصيدته الغنائية.

أما الاستلهام بضمير المخاطب فنقف عليه مع عزالدين المناصرة في قصيدة "زرقاء اليمامة":

قلت لنا إن الأشجار تسير على الطرقات،
كجيش محتشد تحت الأمطار
أقرأ أشجاري، سطرًا سطرًا، رغم التمويه
لكن يازرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء
كنا نلهث في صحراء التيه
كيتامى منكسرين على مائدة الأعمام
ولهذا ما صدّقتك سواي
تخبأت في عبّ دالية، ثم شاهدت من فتحة ضيقة
سكاكينهم... والظلال
ثم شاهدت مجزرة لطخت بالرمال
وشاهدت ما لا يقال
كان الجيش السفاح مع الفجر
ينحر سكان القرية في عيد النحر.
يلقي تفاح الأرحام بقاع البئر
رقت عيني اليسرى... شبت ناز
ورأيتك في الصورة تحت التوتة في قلع الدار
يأني العفن المزمن يا زرقاء
يمحو من ذاكرتي صور الأحباب
في اليوم التالي يا زرقاء
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة
في اليوم التالي يا زرقاء
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة..⁽²³⁾

هذا الاستلهم جعل المدى الصوري مع الشاعر فسيحا متنوعا لأنه ساعده على تجاوز الغنائية التي لا تتغذى إلا من ثقافة (الأنا) المفرد، إلى البناء الدرامي الذي يتغذى من ثقافة الآخر.

كما أكثر الشعراء في مثل هذا المقام من استدعاء الشخصوس الدينية فقد استفاد صلاح عبد الصبور من حادثة هجرة الرسول . ص . وضمنها قصيدته "الخروج". كما استفادوا من فكرة (الصلب) فاستخدموا الصلب التاريخي رمزا للصلب المعاصر كما فعل السياب حين اتخذ شخصية المسيح . عليه السلام . قناعا في "المسيح بعد الصلب":

كنث كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسي كنوزا فعريتها كالثمار
حين فضّلت جنبي قماطا وكمي دثار
حين دقّأت يوما بلحمي عظام الصغار
حين عريت جرحي، وضمدت جرحا سواه
حطم السور بيني وبين الإله. (24)

فقد تهاهى في شخصية السيد المسيح مستلهما فكرة الصلب والفداء والحياة من خلال الموت، فاستحضر الصلب التاريخي رمزا للصلب المعاصر "ليصور معاناته في سبيل بعث أمته، فالصلب رمز للعذاب الذي يعانيه الشعب الجائع، وتشير التضحية إلى السياب الذي اضطهد وأبعد وتشرد، فهو يموت من أجل فكرة لا تنتهي بموته. (25)

أما استدعاء القناع فيحضر حين يتلبّس الشاعر، وتهمين الشخصية التي تقنع بها فلا يظهر صوت الشاعر ولا شخصيته ولا ملامح تجربته، وذلك بتحويل عناصر المرجعية من الموروث الشعبي إلى رموز دالة ويرجع تفاصيل الماضي؛ ومثالها قصيدة سميح القاسم "انتقام الشنفرى" التي تلبّس فيها قناع الشنفرى مستعينا بقصته وطريقة انتقامه. إلا أن القاسم قسّم هذه القصيدة أحد عشر نشيدا، فجعل القناع يهيمن على بعض الأناشيد فلا يظهر إلا صوت الشخصية المستدعاة (الشنفرى الجاهلي)، وفي بعضها الآخر جعل الشنفرى المعاصر (الشاعر ذاته) يستلم الدور وبعضها الثالث أوقف نفسه راويا عليمًا ليصف ويعلق ويروى قصة الانتقام الممتدة بين العصرين (الجاهلي والمعاصر):

أذكرني الشرّ بالشرّ؟
لا بأس.. حسبي شبت على مسغبه
وحسبي رضا الضبع والسيد والبيد

والأمم الرثة المتربه
وحسبي "أم العيال" الرؤوم
وذكر الصعاليك والأغربة..
أيذكرني الشرّ بالشرّ؟
لا بأس،
مما وهبت أردّ الهبه!

يمينا.. يمينا
هو الثأر يقسم لن أرجئه
سأقتل منهم مئة
وأقتل أقتل منهم مئة!(26)

على أنه ظهر في الاستدعاء في ستينات القرن العشرين وسبعيناته اتجاهان؛ انبنى الأول على استدعاء الشخصيات كليا في القصيدة الواحدة من جهة، وانبنى الثاني على استدعاء شخصيات مختلفة تآلفا بين مجموعة أقنعة في كتاب شعري واحد. ومثال الأول قصيدة أمل دنقل "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" فقد تمثل الشاعر سبارتاكوس الثائر الروماني واستدعى على لسانه شخصيات أخرى مثل الشيطان وهانيبال وسيزيف داخل القصيدة الواحدة. وهو ذات ما فعله مع قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" حينما تعالق القناع مع شخصية الملكة زنوبيا وعنترة بن شداد. أيتها العرافة المقدسة..

جئت إليك.. مشحنا بالطعنات والدماء
ازحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء.
أسأل يازرقاء..

عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء.
أيتها النبية المقدسة..
لا تسكتي.. فقد سكّت سنة فسنة..
لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي "اخرس.."

فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

اجتز صوفها ..

أرد نوقها

أنام في حضائر النسيان

وها أنا في ساعة الطعان ..

ساعة أن تحاذل الكمأة .. والرمأة .. والفرسان

دعيت للميدان. (27)

كما عدّ نموذج السياب في مجموعته "منزل الأفنان" 1963 الذي حوى ذلك التعالق بين قناع السندباد وقناع النبي أيوب . عليه السلام . من النماذج الحية المائزة لهذا النوع . وذات الفعل نلمحه مع البياتي في قصيدته "محنة أبي العلاء" حين عالق بين شخصية أبي العلاء ولوركا .

أما المثال الثاني، فنقف عليه في مجموعة أدونيس "أغاني مهيار الدمشقي" 1961 حين جمع بين المسيح وسيزيف وزرادشت والحلاج، أو في مجموعته الثانية "المسرح والمرايا" 1968، على أن أدونيس ارتقى بتقانة القناع إلى ما اصطلاح عليه النقاد تقانة "المرأة" على الرغم من التحام التقنيتين حال انطباق المرأة على القناع كما في المجموعة الثانية "المسرح والمرايا" وبعض القصائد اللاحقة، فثمة مرايا أقتعة مثل (زيد بن علي وعائشة وخالد وأرفيوس) ومثل هذه المرايا ادخل في مفهوم القناع، وتباین على وجه العموم مع مرايا لغير شخصية محددة كمرايا المجسّدت (رأس الحسين)، ومرايا الزمانية (الحاضر) والمكانية (مسجد الحسين) والأشياء (الكرسي) .. (28)

مرآة لوضاح اليمن:

وضّاح، هل صحوت، هل رأيت

حيث انتهى الماضي وما انتهيت

عباستي، ورأسي المسروق؟

أنزلت في صندوق

مثلك يا وضّاح

وأنزل الصندوق

في البئر .. (29)

مرآة لأبي العلاء:

أذكر أبي زرت في المعرّه
عينيك، أصغيت إلى خطاك
أذكر أن القبر كان يمشي مقلدا خطاك
وكان حول القبر
صوتك، مثل رجّة، تنام
في جسد الأيام أو في جسد الكلام
على سرير الشعر
ولم يكن هناك والدك
ة لم تكن المعرّه... (30)

مرآة لأورفيوس:

قيثارتك الحزين، أرفيوس
يعجز أن يغيّر الخميره
يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

في قفص الموتى سرير حبّ يحن أو زندين أو ضفيرة. (31)

أما الاستلهام فهو أنضح فنيا، لأن شخصية الشاعر ورؤاه وهو يتلبّس القناع تهيمن وتوجه العملية، فيهيمن بذلك الحاضر على الماضي ويصبح القناع وسيلة درامية، ويحضر الاستلهام في استخدامين متغايرين؛ استخدام متوازي واستخدام متعارض، ولعل النوع الأول هو الأكثر حضورا في شعرنا العربي المعاصر، وفيه يعمد الشاعر إلى حديث مستلهم من التاريخ ويعبر من خلاله على حالة ممثلة معاصرة كما في قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل، التي تتكرر فيها لازمة "لا تصالح" التي استوحاها من وصية (كليب) لأخيه (الزير سالم)، وكذا "مراثي اليمامة" تعبيرا عن رفض الصلح المعاصر:

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثّة ابن أبيك..؟

وكيف تصير المليك..

على أوجه البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدم..

في كل كف؟

إن سهما أتاني من الخلف..

سوف يبيئك من ألف خلف

فالدم . الآن . صار وساما وشارة.(32)

أو كما في قصيدة "أيام الصقر" 1962، و"تحولات الصقر" 1963 لأدونيس؛ إذ يتخذ شخصية (عبد الرحمن الداخل) في مغامرة فراره من العباسيين . بعد ذبحهم لأخيه الصغير . ورحلة تشييده لمجد الأمويين بالأندلس قناعا يتحدث من خلاله ويتماهى به لتمثيل حياة الاثنين، فكما هرب صقر قریش إلى الأندلس وبني مجده هناك فرّ أدونيس من بلاده (سورية) إلى لبنان حيث بنى مجده الأدبي . ومن ثمة فإن الدوافع التي كانت تحرك الحدث هي دوافع تخصّ الشاعر وعصره، وكذا الصفات التي ألقاها على القناع هي من إحساساته وأفكاره . إلا أنه سرعان ما تتعالق شخصية الصقر مع سيزيف وتموز والعنقاء ويقابل بين أبي تمام وأبي نواس . واستطاع الشاعر من خلال قناعه هذا أن يوظف الموضوع توظيفا معاصرا:

الصقر في بداية العروق في مدائن السريرة

الصقر كالهالة مرسوم على بوابة الجزيرة

والصقر في الحنين في الحيرة بين الحلم والبكاء

والصقر في متاهه، في يأسه الخلاق

يبني على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطالع من دمشق

يحمل للغرب حصاد الشرق

يرفع كالعاشق في تفجّر مريد

في وله الصبوة والإشراق

أندلس الأعماق

يرفعها للكون . هذا الهيكل الجديد

كل فضاءٍ باسمه كتابٌ

وكلُّ ربحٍ باسمه نشيدٌ. (33)

أما النوع الثاني، الاستخدام المتعارض، ففيه يعارض الشاعر بعض ما أثر عن الشخصية المستدعاة بأن يلبسها لبوسها، أو يحوّر في طبيعة الحدث القديم، فيضيف أو ينقص منه، مثلما فعل السياب في قصيدة "رحل النهار" حينما جعل السندباد البحري (الذي جعله الكثير من الشعراء سندبادا شعريا) يخفق في رحلته تعبيرا عن إخفاقه هو في الحياة بعد تمكن المرض منه. وكذا فعل علي الجندي في قصيدته "طرفة في مدار السرطان" حين استلهم شخصية طرفة بن العبد البكري الشاعر الجاهلي الذي دفع حياته ثمنا لاعتزازه بذاته، فصوره وقد أوهى العجز بقواه النفسية والجسدية مثله تماما، فظلت إحساسات الشاعر تهيمن وظلّ القناع عنوانا ليس إلا.

وإن كانت ملامح شعرية التقنع، تظهر بادئ ذي بدء باستلال رموزه المحافظة على حياتها وحرارتها من زمنها، وزرعها في جسد القصيدة الحديثة كاستعانات معنوية وبنائية تعطي النص فسحة النمو والصعود الذروي نحو مقصده، فإن هذه الهجرة من المرجع إلى النص الشعري تسحب معها زحاما قصصيا يوارى واحدية الصوت لبعده، ويباين الصوت المتكلم في النص عن صوت الشاعر أو الراوي الحقيقي، موقعا ملمحا آخر من شعرية التقنع. كما أنه يعطيها إمكانية الانفلات من قيدها التاريخي بحرفية وقائعه، ما يضمن لها نوعا من التعديل والتكييف بما يتناسب واندراجها في سردية النص الشعري. فالقناع لا يتحدد بموضوع الرسالة التي تحمله، بل بالطريقة التي تلفظ بوساطته هذه الرسالة على حدّ قول رولان بارت في معرض حديثه عن الأساطير. لذلك تلتجئ معاينة القناعي في الشعري إلى كيفية تحليله وتظهره كأساليب بنائية لا مجرد ملصقات. على أن مساحة هذه السردية التي يجلبها القناع تؤطرها اشتراطات الشعري، فهي ليست سردية خالصة مطلقة، وإن كانت تمثل حاصلا قصصيا ينضاف إلى طاقة النص الجديد الدلالية والبنائية، ما يسهم في تعميق تركيبه، باعتبار أن جوهر العملية الشعرية شيئين متلازمين: اللعب اللغوي والتناص.

ولعل تقانة القناع توقع شعريتها أكثر حينما يعمد الشاعر إلى تضيق القناع، بإسقاط ملامحه التاريخية والأسطورية، وإحالتها إلى "أصداء بعيدة تضيق منها السمات الدالة، ولا يبقى منها سوى بعض الخطوط التجريدية المبعثرة بما يسمح له أن يملأها بفراغه المقصود. فإذا عمد إلى عكس دلالتها المتجذرة في الثقافة القديمة عن طريق التضاد كان ذلك وسيلة لاستثارة القارئ وحفزه على التأمل بدل الاسترجاع والتحقق". (34) فالشعرية تتحقق بهذه الأصداء البعيدة، وبهذا الفراغ المملوء وبهذا

التضليل وبهذه الاستشارة والحفز على التأمل، الشيء الذي جعل شبندر يلجّ على القارئ أن يكون مثاليا، وأن يلتبس لنفسه قناعا يمكنه من إدراك بنيات النص ودلالته على غرار الشاعر، لذلك يرى أنه يجب علينا كالشاعر "أن نبتكر قناعا يتيح لنا أولا أن نتلقى النص كتلقيه المقصود.. وأن نكون قراء مثاليين تجاوزا لقناع القارئ المخاطب الظاهر في الكلام، أي الشخص الذي يتحدث إليه المتكلم. وهذا القارئ المثالي هو الذي سيدرك بنيات النص والاستراتيجيات التي تعمل فيه." (35) فقصيدة القناع من النصوص الإبداعية التي تكشف نوعية قرائها النموذجيين بافتراضها قدرة موسوعية جدّ متميزة أي ركام معرفي وخلفية مرجعية ثقافية جدّ واسعة، لا يمكن أن تتوفر لدى أي قارئ عادي، فهي تدخل ضمن إستراتيجيتين: إستراتيجية المؤلف وإستراتيجية القارئ. موقعة قارئنا نموذجيا (حسب ايكو)، ضمينا (حسب أيزر) فالمؤلف لا يأمل في وجود هذا القارئ المثالي النموذجي الضمني فقط بل يعمل على تأسيسه داخل النص ذاته.

وهذا التغريب على مستوى التقنّع نلمحه عند أدونيس في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" الذي وسم مقارنته للتجارب ذات الرصيد التاريخي بالتمايز والاختلاف بعد أن وعى حقيقة مشكلة الشاعر مع اللغة التي تمثل ماضيا في كل الأحوال، وحل هذه المشكلة لجأ إلى تشعيها وتلغيمها يقول: "استعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي، مثلا: أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماضي، بل أكثر: إنني أحدها في شكل ماضي، أول ما أعمله: أن أفرغ هذه اللعبة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي، ثانيا: إبدال علاقاتها بجاراتها. ثالثا: أعير جذريا النسق الموضوعية فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يخيل إلي أنني يمكن أن ابتكر لغة جديدة." (36)

إن أول ما نقف عليه في مقولة أدونيس هو سعيه لهدم مبدأ الاستقرار الشعري، ومبدأ الاتباعية وإعلان شرعة التغيير، الثورة على كل سكون وتقليد، وكل قولبة وتقنين تسهم في تحجير اللغة، الشعر، الحياة. فالرفض أو الهدم كما يقول هيدغر "هو لحظة بناء جديد" (37) لذلك سعى إلى معارضة مناهج نمذجة القصيدة، ومناهج نمذجة الواقع المعتادة بل حتى مناهج نمذجة التقنّع فتجاوز عمله التجريبية في اللغة إلى التجريبية في الثقافة. يرى صلاح فضل أن الشعر التجريدي الحدائي "لم يعد تجربة في الحياة بقدر ما أصبح تجربة في اللغة وعملا في الثقافة، وأن الأقنعة التاريخية والأسطورية التي يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع كما تضيع بالتصادم السياقات التي يقطع منها إشارات ورموزه، ولا تبقى بعد ذلك سوى عملية تثوير اللغة مصدرا لجمالية هذه الشعرية." (38)

من هذا المنحى التجريدي انطلق أدونيس في "أغاني مهيار الدمشقي" محاولا ابتكار شخصية أسطورية خاصة به، بعد أن كان في أعماله السابقة يلجأ إلى أساطير يستلها من التاريخ ويعيد إحياءها بالرموز والدلالات المعاصرة. وأول ما نلمحه في هذا الديوان هو أشكال التعدد الصوتي التي يحفل بها مرتكزا على التكرار على صعيد اللفظ وعلى صعيد المظهر، بدءاً من ازدواجية التسمية (مهيار بن مرزويه الديلمي، المولود سنة 360هـ والمتوفى سنة 428هـ ببغداد، وأدونيس الدمشقي، أحمد سعيد المولود سنة 1930م بقرية قصابين السورية والذي استعار اسم أدونيس تيمناً بأسطورة أدونيس الفينيقية الذي خرج به على الأعراف العربية منذ 1948)⁽³⁹⁾ فالتناص هنا جغرافي (بغداد/دمشق)، وزماني (عباسي/معاصر)، وصولاً إلى تعدد الوجوه (سيزيف، فنيق، نوح، أوديس، إيكار، الخضر، بشار، الحلاج) التي تدخل كلها في نسيج شخصية مهيار الديلمي البغدادي مما يسبغ عليها أبعاداً أسطورية ودرامية، محركة بذلك تاريخ القلق البشري عبر الزمان والمكان، الذي يتعدد ويتجدد ويطل من نافذة كل عصر مواجهها العضلات الكونية الثلاث: الحياة، الموت والبحث عن الحقيقة. هكذا يريد أدونيس لمهيار أن يكون راصدا لحركة البشرية مستجلباً لأسرارها، متسرّلاً بطاقة الرفض، لذلك فإن المناخ الذي يسود الديوان هو مناخ التكوّن "ثمّة دوما شيء ما على شفا التكوّن أو على شفا الزوال، حركة الموت هذه تطالعنا في المراثي وأبرزها (مرثية الأيام) و(مرثية القرن الأول). ذلك أن مهيار يرصد حركتين متصالبتين: حركة الولادة وحركة الموت، عبر هاتين الحركتين يعاني عذاب وعي اللحظة الحاضرة المراوغة المقنعة الزئبقية، من أجل ذلك يحتضن التناقضات، يتحرك أبداً بين الشكل والسلم في عملية نقض وبناء دائمين جامعا البدايات والنهايات، معاقراً بذلك حلم الإنسان منذ القديم في الإمساك بالأطراف، من هنا كان معاصراً للآلهة القديمة والإنسان الحديث في آن."⁽³⁹⁾

ذاك مهيار قديسك البربري

يابلاذ الرؤى والحنين،

حاملٌ جبهتي لايس شفتي

ضد هذا الزمان الصغير على التائهين

ذاك مهيار قديسك البربري

تحت أظفاره دمٌ وإله؛

إنه الخالق الشقي

إن أحبابه من رأوه وتاهوا.⁽⁴⁰⁾

يرى خالد لغريبي أن تعدد الصفات، وتقلب أصوات الشخصية القناع، وتشظي الرمز في جسد هذا الديوان منع القارئ من أن "يقبض على صورة محددة ونهائية للشخصية من جهة مرجعها الأسطوري والواقعي ومن خطابها المتعدد، لكونها شخصية مقنعة محاصرة بشبكة رمزية، تأبى المكوث على سطح المعنى، وخارج كل معنى جاهز تكون. بهذا الاعتبار يكتسي البطل بعدا أسطوريا متعدد الطقوس والحالات والهواجس والتأملات ويكون مدارا للتأويل النصي لأنه يشغل فضاء رمزيا بلا حدود لكونه علامة تمرد وثورة دائمة كما يتبدى ذلك في خطاب المتكلم في النص، ثم لكونه أيضا يتوق دوما إلى اللاتواصل، إلى الحضور في الغياب، حيث يهيم البطل الأسطوري باحثا عن الحقيقة ولا حقيقة إلا عشقه للمخاطرة وقدرته على صنع مصيره بالخيال." (41)

فجوهر الشعر عند أدونيس هو عكس القيم الواقعية وردم المحاكاة والانعكاس لذلك نجده يوقعها شعريا ملمحا إبداعيا حدثا ويوقعها نظرية نقدية حين يقول: "إن جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه بيدل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم، إن على الشاعر المعاصر. لكي يكون حديثا بحق. أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل." (42) مما عزا بصلاح فضل إلى عدّه "مسافرا وحده في ليل القومية والانتماء الوطني (..) مسافرا في ليل الكلمات المشتتة والصيغ المستعصية واللغة الرامزة المتداخلة" (43) هكذا اسقط أدونيس ملامح مهيار التاريخية الدالة وأحالتها إلى أصداء نفت فيها من روحه الشاعرة الناقدة، وأنس بين المتناقضات بعد أن تقاطعت فيه شخصيات متعددة قادت إلى تشفير القناع؛ إذ كيف يدخل بشار في نسيج شخصية مهيار وهو نقيض الحلاج، ويدخل الخضر ونوح وهما غير ايكار واوديس وسيزيف.. ليغدو مهيار بلا هوية أو على النقيض هوية متحركة مسافرة عبر الأزمان، إنها اختصارا "فلذات من عوالم أدونيس التي تصنع سياقها وتكون شفرتها ولا تقول معناها." (44)

كذا أدرج أيضا قناع "صقر قريش" (عبد الرحمن الداخل مؤسس مجد الأمويين في الأندلس) في عوالمه الهائمة تلك، بعد أن أعاد أدلجته وتأثيث الدلالات التاريخية التي تعالقت وشخصه من مغامرة وبطولة ودهاء وعروبة واغتراب وحنين إلى الوطن ليهدم هذه الدلالات ويبني على أنقاضها دلالات مشتتة "لا يستطيع القارئ معها أن يبني حدثا متخيلا، ولا يمسك بعاطفة محددة، ولا يجد قولاً متماسكا بالرغم من شذرات الإشارات المتصلة بمنظومات دلالية مسبقة مثل تساقط النخلة على العذراء... لكن لا شيء يتم استحضاره كاملا، ولا تشغيل إلهاءات بذاتها، بل تظل مجرد تداعيات

حرّة غير منتظمة تنتشر على سطح النص في اتجاهات متضاربة، فتعوق ببساطة فهمه، وتحيل قارئه على محاولة صناعة قواعد لعبته بالتأمل والمشاركة في اقتراح المعنى الممكن.⁽⁴⁵⁾

إن هذه البعثة لأصوات القصيدة المقنعة، وهذا الإسقاط العمدي للتماسك بين أنساقها بإبعاد العلائق السببية والمنطقية (سواء على مستوى القناع أو على مستوى اللغة التي يجمع فيها ما لا يجتمع في لغة العرف مثل "زهرة الكيمياء"، "غابة الرماد"، "إقليم البراعم"، وهذا التراكم للنصوص الغائبة التي يحاورها إنما هي روح الشعرية التي توقّع الأثر الجمالي المغاير الذي يحرص أدونيس على وسم قصائده المقنعة به، ليغدو القناع عنده حضوراً يستجلي غياباً، استدعاء لحضور غائب، وهكذا تكون لعبة الحضور والغياب هي ميزة قصيدة القناع عند أدونيس.

مراجع البحث:

- 1- جرار جنيّت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، د.ط، بغداد.
- 2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناس)، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985.
- 3- عبد العزيز المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، بيروت، دار العودة، 1981.
- 4- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، بيروت، دار العودة، 1981.
- 5- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ط19.
- 6- خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003.
- 7- عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
- 8- جابر عصفور، "أقنعة الشاعر المعاصر، مهيار الدمشقي"، فصول، المجلد الأول، العدد (الرابع)، (يوليو 1981).
- 9- خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث - مقاربات نظرية وتحليلية، ط1، صفاقس، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع 2007.
- 10- حمدي محمود، "الاستلهامات الحديثة للأدب القديم"، الأعلام، العدد (الثاني)، (1976).
- 11- خالد عمر سيسي، "الدوافع إلى القناع في الشعر العربي المعاصر"، الموقف الأدبي، ع (340)، (آب 1999)، موقع اتحاد الكتاب العرب، -www.awu-dam.org\mokifadaby\340\mokf340-007.htm
- 12- زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس، 1978.
- 13- نبيلة إبراهيم، الأسطورة، بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة 54، وزارة الثقافة والإعلام 1979.

- 14- حاتم الصكر، مرايا نرسييس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999.
- 15- خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، 1972.
- 16- عز الدين المناصرة، زرقاء اليمامة، الموسوعة العالمية للشعر العربي.
<http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=85721&r=&rc=4>
- 17- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 1971.
- 18- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ط1، دار الجيل - دار الهدى، 1992.
- 19- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1987.
- 20- أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهار الدمشقي وقصائد أخرى، سوريا، دار المدى، 1996.
- 21- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مصر، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- 22- صلاح فضل، أساليب الشعرية، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1997.
- 23- منير العكش، أسئلة الشعر، بيروت 1979.
- 24- خالدة سعيد، حركية الإبداع. دراسات في الأدب العربي الحديث. ط1، بيروت، دار العودة، 1979.
- 25- أدونيس، "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، مجلة شعر، بيروت (1959).

الإحالات:

- (1) جرار جنيث، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دط، بغداد، ص90.
- (2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985، ص 121.
- (3) جرار جنيث، مدخل لجامع النص، ص91.
- (4) عبد العزيز المقالح، الخروج من دوائر الساعة السلبيانية، بيروت، دار العودة، 1981، ص5-6.
- (5) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، بيروت، دار العودة، 1981، ص200.
- (6) انظر عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص90.
- (7) لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ط19.
- (8) خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص209.
- (9) عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص17.
- (10) جابر عصفور، "أفقتة الشاعر المعاصر، مهيار الدمشقي"، فصول، المجلد الأول، العدد (الرابع)، (يوليو 1981)، ص132.
- (11) خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 209-210.
- (12) خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث - مقاربات نظرية وتحليلية، ط1، صفاقس، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع 2007، ص 194-195.
- (13) نفسه.
- (14) حمدي محمود، "الاستلهامات الحديثة للأدب القديم"، الأعلام، العدد (الثاني)، (1976)، ص 19.
- (15) خالد عمر يسير، "الدوافع إلى القناع في الشعر العربي المعاصر"، الموقف الأدبي، ع (340)، (آب 1999)، موقع اتحاد الكتاب العرب، www.awu-dam.org/mokifadaby/340/mokf340-007.htm

- (16) زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس، 1978، ص 19.
- (17) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص 150.
- (18) ننبيلة ابراهيم، الأسطورة، بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة 54، وزارة الثقافة والإعلام 1979، ص 90.
- (19) عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص 75-76.
- (20) خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 217.
- (21) حاتم الصكر، مرايا نرسييس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999، ص 106.
- (22) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، 1972، ص 228.
- (23) عز الدين المناصرة، زرقاء اليمامة، الموسوعة العالمية للشعر العربي.
<http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=85721&r=&rc=4>
- (24) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 1971، ص 460-461.
- (25) خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 218.
- (26) سميح القاسم، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ط1، دار الجيل- دار الهدى، 1992.
- (27) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1987، ص 121.
- (28) عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص 104.
- (29) أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهار الدمشقي وقصائد أخرى، سوريا، دار المدى، 1996، ص 425.
- (30) نفسه، ص 433.
- (31) نفسه، ص 435.
- (32) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 329.
- (33) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مصر، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- (34) صلاح فضل، أساليب الشعرية، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1997، ص 264.
- (35) حاتم الصكر، مرايا نرسييس، ص 132.
- (36) منير العكش، أسئلة الشعر، بيروت 1979، ص 129.
- (37) خالدة سعيد، حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث - ط1، بيروت، دار العودة، 1979، ص 123.
- (38) صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص 276.
- (*) أدونيس في الكنعانية - الفينيقية أحد ألقاب الآلهة والكلمة أدون تحمل معنى السيد أو الإله بالكنعانية والسين للتذكير باليونانية، وهو معشوق الآلهة عشتار أو أفروديت يجسد الربيع والإخصاب، وكان يصور كشباب رائع الجمال
- (39) خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص 122-123.
- (40) أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهار الدمشقي وقصائد أخرى، ص 164.
- (41) خالد لغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص 197-198.
- (42) أدونيس، "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، مجلة شعر، بيروت (1959)، ص 81.
- (43) صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص 263.
- (44) نفسه ص 265.
- (45) نفسه ص 275.