تقنية القناع عند أحمد الصالح - قصيدة (الشنفرى يدخل القرية ليلا) نموذجا

عبد الرحمن بن إبراهيم المهوس
أستاذ مشارك قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

(**تاريخ الاستلام:** 03-11-2025؛ **تاريخ القبول:** 11-12-2025)

مستخلص البحث: سعى هذا البحث إلى إضاءة توظيف القناع في شعر أحمد الصالح "مسافر" متَّخذًا قصيدته (الشَّنفرى يدخل القرية ليلًا) نموذجًا للتحليل، وتوسَّل إلى ذلك بالمنهج التحليلي الوصفي في قسمه النظري، والمنهج التطبيقي في مقاربته للقصيدة. وتنبع أهمية البحث من أهمية موضوعه، إذ يتناول القناعَ الذي لقي اهتمامًا بالغًا من الشعراء والدارسين، حتى عُدَّ درجة لعقود، كما تنبع من جانب آخر من مكانة الشاعر الذي يُعد من رواد الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، وأحد أبرز الشعراء الذين وظَّفوا التقنيات الحداثية ومنها القناع. وقد قسم البحث إلى مبحثين: الأول المهاد النظري الذي ناقش تقنية القناع، وحلل بروزها، منطلقًا من جذورها وعوامل انتشارها وانتقالها إلى الشعر العربي المعاصر. أما المبحث الثاني فتناول النص المدروس بالتحليل متمحورًا حول القناع. وقد توصَّل البحث إلى عدد من النتائج من أبرزها: أن الصالح -فيما يبدو- وفق في اختيار الشخصية القناع التي تنسجم مع الحالة، وأنه وظَّف القناع توظيفا فنيًا موحيًا غنيًا بالدلالات الضمنية، وأنه بفضل القناع فتح النص على الفنون الأخرى وخاصة الدرامية مما أغنى النص دلاليًا وفنيًا.

الكلمات المفتاحية: مسافر، الصعلوك، الرمز، استدعاء التراث، الشعر السعودي، إليوت.

***

The mask technique in the Poetry of Ahmad Alsaleh “al-Shanfará yadkhulu al-qaryah Laylā “ as a Model

Abdulrahman Ebrahim Almahws
Associate Professor, Arabic Language and Literature Department, College of Arts, Imam Abdulrahman Bin Faisal University

***

(**Received:** 03-11-2025; **Accepted**: 11-12-2025)

Abstract: This research attempts to shed light on the employment of the mask in Ahmed Al Saleh’s poetry ‘Musafir’, taking his poem ‘al-Shanfará yadkhulu al-qaryah Laylā’] as a model for analysis. It employs the descriptive-analytical method within its theoretical framework and adopts an applied approach in its analysis of the poem. The importance of the research stems from the significance of its subject, as it deals with the mask, which has received considerable attention from poets and scholars and has even been considered a topic of significant scholarly interest for decades. It also stems from another aspect, the status of the poet, who is considered one of the pioneers of modern poetry in the Kingdom of Saudi Arabia and one of the most prominent poets to employ modern techniques, including the mask. The research is divided into two sections: the first is the theoretical framework, in which the mask technique is discussed and its prominence analysed by tracing its roots, the factors that contributed to its spread and its transmission to contemporary Arabic poetry. The second section deals with the text under study through analysis, focusing on the mask. The research arrives at several findings, the most prominent of which are as follows: Al-Saleh succeeded in choosing the masked character; consistent with the situation; he employed the mask in an artistically suggestive manner rich with implicit connotations; and through the use of the mask, he opened the text to other arts, especially dramatic arts, thereby enriching the text semantically and artistically.

Keywords: Mask, Musafir, The Suluk Symbol, Saudi poetry. Eliot.

(*) للمراسلة:
عبد الرحمن بن إبراهيم المهوس
أستاذ مشارك قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب
جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل - المملكة العربية السعودية
البريد الالكتروني:
aalmahws@iau.edu.sa
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-7718-0627

(*) **Corresponding Author**:
Abdulrahman Ebrahim Almahws
Associate Professor, Arabic Language and Literature Department
College of Arts, Imam Abdulrahman Bin Faisal University, Saudi Arabia
E-mail: aalmahws@iau.edu.sa
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-7718-0627

DOI: 10.12816/0062484

1 المقدمة:

لقيت تقنية القناع اهتمامًا كبيرًا من الشعراء العرب، ولا سيما شعراء الحداثة، فوظَّفوها بكثرة، ونوَّعوا في صورها، وأثراها النقاد والدارسون بحثًا وتطبيقًا.

وإذا كان القناع قد لقي عنايةً كبيرةً في الشعر العربي إبداعًا ونقدًا، فإنه لم يلق العناية الكافية في الدرس السعودي، على الرغم من استثماره من قبل بعض الشعراء من رواد الحداثة الشعرية، ولعل ذلك لتأخر التجربة الحداثية السعودية التي يؤرخ لها مع مجموعة من الشعراء في سبعينيات القرن الماضي، مثل أحمد الصالح وسعد الحميدين وعلي الدميني ومحمد الثبيتي وغيرهم.

ومع ندرة الدراسات التي تناولت القناع في الشعر السعودي، فإنها خلت-فيما وقفنا عليه- من تناول القناع عند الصالح الذي يعد علامة بارزة في هذا التوظيف.

تدور مشكلة البحث حول توظيف الصالح -بوصفه أحد رواد الشعر السعودي الحديث- لتقنية القناع، وهل وفق في اختيار الشخصية القناع؟ وما هي أدواته لهذا التوظيف؟ وما مدى نجاحه في صهر صوته بصوت الشخصية القناع؟

واستنادًا إلى ما سبق، فإن البحث يسعى إلى تحقيق الأهداف التالية:

1. تحليل توظيف الصالح لتقنية القناع.
2. إبراز تجربة الصالح الشعرية من خلال توظيفه التقنيات الحديثة.
3. تحليل الشعر السعودي الحديث.

ولتحقيق ذلك وقع الاختيار على قصيدة (الشنفرى يدخل القرية ليلا)، التي جاءت ضمن ديوان الشاعر (عيناك يتجلى فيهما الوطن) الصادر عام 1418هـ عن دار العلوم بالرياض- لاتخاذها نموذجًا للدراسة، وتحليلها تحليلًا يتمحور حول تقنية القناع خاصة.

ولم تحظ تقنية القناع بدراسات كثيرة في الشعر السعودي كما أشرنا، كما لم نقف على دراسة تناولت القناع عند الصالح، بالرغم من كثرة الدراسات التي تناولت منجزه، أما الدراسات التي اقتربت من موضوع دراستنا، فيمكن تصنيفها في مجموعتين:

الأولى الدراسات التي تناولت القناع في الشعر السعودي، وهي محدودة جدا، أبرزها:

1. القناع في الشعر السعودي: دراسة تحليلية نصية لنماذج مختارة، (الحارثي،2021، ص، 407 – 428). حيث اقتصرت الدراسة على دراسة القناع لدى الشعراء غازي القصيبي، ومحمد الفقيه، وعبد الله ثابت، وحمد الفقيه، وعلي الدميني، ومحمد الثبيتي. قسم الباحث دراسته إلى قسمين، قسم نظري تناول فيه الدراسات العربية وحدد بعض المفاهيم المتصلة، مثل القناع والذات مميزا بين الذات شاعرة والأنا الشاعرة، وتعدد الأصوات والتناص. ثم تناول تجارب الشعراء باقتضاب، مخصصا نموذجا لكل واحد منهم، وكما هو واضح فإن الدراسة تختلف عن موضوع بحثنا الذي تناول تجربة الصالح خاصة.
2. تعدد مواقع الخطاب في شعر علي الدميني قراءة في قصيدة القناع لعبد الحميد الحسامي وسعيد الشهري (2022، ص، 344-373).

تناول الباحثان القناع عند علي الدميني بوصفه مظهرا من مظاهر التعددية في خطابه، وقسما التطبيق إلى جزئين: الأول حللا فيه ظاهرة التعددية في توظيف الأقنعة الإنسانية، والثاني في توظيف الأقنعة الطبيعية، ليصلا إلى تجلي ظاهرة التعددية في الخطاب الشعري بارتباطه بخطاب القصة وتنوع الخطاب الشعري لدى الشاعر وتعدد تقنياته. وكما هو ظاهر من العنوان ومن الدراسة فإنها تناولت القناع بمنهج أسلوبي عند علي الدميني خاصة.

3. أقنعة الشعر السعودي: عنترة مثالًا لصالح زياد (2008، ص، 225- 244)، تناولت عنترة قناعًا عند مجموعة من الشعراء السعوديين.

وعلى الرغم من تناول هذه الدراسات للقناع في الشعر السعودي، إلا أنها خلت من تجربة الصالح مع ريادته لهذا التوظيف.

أما المجموعة الثانية من الدراسات فهي التي تناولت منجز الصالح خاصة، ومن أبرزها:

1. الشعر السعودي واستدعاء التراث: شعر أحمد الصالح مسافر أنموذجًا لناصر الرشيد، (169-199). تناول فيه استدعاء التراث عند الشعراء السعوديين، وخصص الصفحات 192 – 197 لتناول استدعاء التراث عند الصالح، مستشهدًا ببعض النماذج، دون تطرق إلى تقنية القناع.
2. الرمز في شعر أحمد الصالح (مسافر) لدانيا الغامدي (1434هـ)، وهي رسالة ماجستير) أنجزت في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وقد بدأت الدراسة بمهاد نظري تناول أبرز المفاهيم المتصلة بالرمز، ثم عرفت بالشاعر، والدراسات التي تناولت إنتاجه، وحللت توظيف الرمز عنده بمختلف أنواعه، التاريخي والأسطوري والأدبي والديني، إضافة إلى رمزية المكان والزمان والمرأة والطبيعة واللون ورموز أخرى.
3. استدعاء التاريخ في قصيدة "النفير" للشاعر أحمد الصالح: دراسة تحليلية (الصيخان، 2022، ص، 73-87)، تناولت فيه قصيدة النفير بالتحليل من زاوية

استدعاء التاريخ، وكيف استدعى الشاعر تاريخ تبوك بوقائعه وشخصياته ووظفه لبناء النص ، ومدى نجاحه في مزج الحاضر بالماضي.

هذه الدراسات ودراسات أخرى في الاتجاه نفسه، تناولت منجز الصالح من زوايا مختلفة عن موضوع هذا البحث، ولم تتناول تقنية القناع، وهذا ما شجع على تقديم هذا البحث الذي أفاد إفادة غير مباشرة من هذه الدراسات جميعها، ولا سيما الدراسات التي تناولت توظيف الرمز أو الشخصيات التراثية عنده.

وتنبع أهمية الدراسة من أهمية موضوعها، فهو من جانب يدرس تقنية القناع، وهي تقنية احتلت مكانة بارزة في الشعر المعاصر غربيه وعربيه، وشكَّلت ظاهرة في الشعر العربي، ومنه الشعر السعودي الذي كان الصالح أحد رواده، ومن جانب آخر ينتمي إلى الدراسات التطبيقية، وهي دراسات قليلة جدا، وخاصة في الشعر السعودي، فضلًا عن تناوله منجز أحد رواد الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية.

أما منهج البحث المعتمد فهو المنهج الوصفي التحليلي في إطاره النظري، والمنهج التطبيقي في تحليلها للنص، حيث بهما لتحقيق أهدافه المرسومة، وفق خطة تتكون من مقدمة ومبحثين وخاتمة، تناولت المقدمة الإطار النظري فحددت مشكلة البحث وأهدافه وأهميته والمنهج المتبع فيه، وتناول المبحث الأول المهاد النظري محللًا مفهوم القناع، وجذوره، وعوامل نجاحه، وصوره، وروافده، إضافة إلى توظيفه في الشعر العربي الحديث، فيما خصص المبحث الثاني للقسم التطبيقي من الدراسة. وجاءت الخاتمة بأبرز النتائج والتوصيات.

المبحث الأول- المهاد النظري

المصطلح والمفهوم:

لعل العودة إلى المعاجم العربية تساعدنا في استجلاء مفهوم القناع، وإن كان مفهومًا حديثا، فقد جاء في لسان العرب: القناع والمقنعة: ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها. وقد يعني القناع المعنوي كما في المثل: "ألقى عن وجهه قناع الحياء"، وقنَّعه الشيب خماره إذا علاه الشيب؛ قال الأعشى:

وقنَّعه الشيب منه خمارا

وربما سمَّوا الشيب قناعًا لكونه موضع القناع من الرأس (ابن منظور،1300هـ، 8، 300). وفي حديث بدر: "فانكشف قناع قلبه فمات؛ وقناع القلب: غشاؤه تشبيهًا بقناع المرأة" (ابن منظور،1300هـ، 8، 301). والقناع مفرد جمعه قنع وأقنعة وهو، كما أورد الجوهري "والمقنع والمقنعة بالكسر: ما تقنع به المرأة رأسها"(الجوهري، 1979، 3، 1273).

أما اصطلاحا فيتجاذب القناع عند الغرب مصطلحان الأول (Persona)، ويطلق على " القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله المسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية" (وهبة والمهندس، 1984، ص، 279). والثاني (Mask)، وقد ارتبط بالنقد الادبي الحديث خاصة، وهو شخصية المتكلم في العمل الفني، وغالبًا ما يكون هو المبدع.

وهذا الأخير هو المصطلح المستعار في الدراسات العربية حيث شاع إطلاق (القناع)، على التقنية الشعرية، وصورته أن يستدعي الشاعر شخصية تراثية ويتقنع بها، لغرض ما، يختلف من شاعر لآخر.

وخلافًا لما يشيع في المشهد النقدي العربي من تعدد المصطلحات المترجمة التي تصل حد الفوضى، فإن الدارسين يكادون يتفقون على مصطلح القناع الذي يحدده جابر عصفور بأنه "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره" (عصفور، 1981، ص، 123). وهو عند محمد عزام "وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن مشاعرهم بصورة غير مباشرة" (عزام، 2005، ص، 99)

ويمثِّل – وفق إحسان عباس" شخصية تاريخية- في الغالب- (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"(عباس، 1978، 121)، وهذا من الدوافع الشائعة عند الدارسين العرب.

ولم ينأ الشعراء عن الخوض في تحديد مفهوم القناع فأسهم بعضهم فيه، منهم عبد الوهاب البياتي– وهو من أبرز من وظَّفوا القناع في الشعر العربي – الذي حدَّده بأنه "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجردًا من ذاتيّته"(البياتي،1972، ص، 37). وهو الغرض الشائع عند الدارسين العرب من توظيف القناع.

وعند استعراض هذه التعريفات وغيرها مما قدمه الدارسون العرب، نجد أنها تدور حول توظيف رمزي من نوع خاص، يكون في الغالب شخصية تراثية يوظفها الشاعر لتقديم تجربته مخففًا من طغيان الذاتية ومتجردًا من الحواجز.

الجذور:

يرتدُّ تقليد القناع وفق ميري ميتشل- Mary Anne Mitchell (1985, p2) إلى ماض سحيق، يسبق ظهور الدراما، إذ تعيده إلى طقوس الرقص البدائي، حينما كان ارتداء القناع جزءًا من طقوسه. ويمتد عبر تاريخ المسرح الكلاسيكي بأكمله، حيث ظلَّ عرفًا مسرحيًا وإن

طرأ عليه تطور في كل عصر من العصور، محتفظًا بوظيفته الأساسية، وهي نقل صورة موضوعية للأحداث (Mitchell,1985, p,1).

ويعود الفضل في ابتكار القناع على مستوى الدراما إلى الممثل اليوناني الأول ثيسبيس- Thespis في القرن الخامس قبل الميلاد، حيث "جرب عدة أنواع من الأقنعة قبل أن يصل إلى الشكل التقليدي الذي غدا فيما بعد رمزًا للمسرح بشكل عام وفن التمثيل بشكل خاص"(Mitchell,1985, p, 4).

واستمر استخدام القناع عند الرومان وخاصة في العروض الترفيهية (Mitchell, 1985, p, 18)، على الرغم من الاختلاف حول استمراره عندهم، وظل يستخدم في القرون الوسطى من قِبل ممثلي مسرحيات الغموض، بالإضافة إلى المُمثلين المتجولين الذين "انخرطوا في تقليد الأشياء البشرية"(Mitchell, 1985, p, 19).

وفي عصر النهضة بعثه الإيطاليون، وطوروا استخداماته، وازدهر في إنجلترا بوصفه شكلًا من أشكال الترفيه في البلاط، (Abrams, 1999, p 154)، ثم تطورت الأقنعة فجمعت بين الدراما الشعرية والغناء والرقص والموسيقى، بحيث تترابط لإخراج العمل بنية واحدة، إلى أن بدأ العنصر الشعري بالهيمنة (p.p.424-426 Cuddon, 2013)، وهذا ما مهد لتطور القناع من المادي إلى التقنية الشعرية المعروفة.

وكان المؤدون يلبسون القناع أثناء الأداء ويخلعونه في نهايتها، حيث ينضم إليهم الجمهور. وحيث كانت المسرحيات شعرية فقد برز الشعراء في أوائل القرن السابع عشر مساهمين في القناع، إضافة إلى العناصر الفنية الأخرى، وقد استخدمه شكسبير في مسرحية العاصفة.

ولم يدم نموذج القناع الأصل منفردًا في المسرح، إذ ظهر قناع مضاد، كانت الشخصيات فيه غريبة وغير منضبطة، والأحداث فيه مضحكة، والفكاهة فيه واسعة؛ وقد شكّلت انعكاسًا ونموذجًا مضادًا للأناقة والنظام والطقوس التي تميز القناع الأصلي Abrams, 1999, p, (154).

القناع عند العرب:

تكاد الدراسات العربية تخلو من إشارة إلى وجود القناع بالمفهوم الجديد عند العرب، وإن حاول بعض الدارسين تأصيل القناع في التراث العربي، فذهب محمد عزام(2005،ص، 99) إلى أنه عُرف عند العرب بما يسمى (السمَّاجة)، مقتفيًا محمد الأعرجي) 1978، ص، 54) في دراسته (فن التمثيل عند العرب) الذي عرَّف (السمَّاجة) بأنها أقنعة درامية، يستخدمها الممثلون، مستشهدًا ببعض الحوادث، ومع ذلك فإنها ارتبطت في هذه الحوادث النادرة بالفرس وثقافتهم لا بالعرب، فارتبطت بعيد النيروز من جهة وبالمجوس من جهة أخرى، لذا فإنها وإن صح تأويل الأعرجي فارسية لا عربية.

ويبدو أن العرب لم يعرفوا القناع إلا في عصرنا الراهن؛ ولعل ذلك لغياب المسرح عن الثقافة العربية، وهو محضن هذه التقنية قبل رحلتها إلى الشعر، حيث كانت بدايات توظيف الشعراء العرب للقناع في رحلته الشعرية، متأثرين بالشعراء الغربيين، وهذا يكاد يكون محل إجماع عند الدراسين العرب الذين تناولوا هذه النقطة، ولم يشذ عنهم إلا قليل فيما نعلم.

الغرض من توظيف القناع:

يذهب كثير من النقاد العرب -متأثرين بطرح توماس إليوت- Thomas Stearns Eliot إلى أن الغرض الرئيس من القناع إضفاء نبرة موضوعية تتوخى الحياد، وتنأى عن الذاتية المفرطة، وهذا ما تبناه جابر عصفور (1981، ص، 123)، ومن تبعه من الدارسين.

ويتَّخذ خليل الموسى (1999، ص، 130) موقفًا رافضًا للتعريفات التي تربط بين القناع والتجرد من الذاتية، وترى أن القناع وسيلة لتجرّد الشاعر من ذاتيّته قائلًا إن ذلك غير صحيح، معارضًا البياتي (1972، ص، 37) خاصة في تعريفه "أنّه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجردًا من ذاتيّته"، ولعل البياتي قصد التخفيف من الذاتية المفرطة، لا التجرد منها، فالقناع مزيج بين الذات والشخصية المستلهمة لا تجرد من الذات.

عوامل نجاح توظيف القناع:

على الرغم من كثرة الشعراء الذين حاولوا توظيف القناع في قصائدهم إلا أن التجارب تفاوتت، فقد بدت بعض التجارب ضعيفة وكانت تقنية القناع فيها سطحية، وخاصة في بدايات التقنع في الشعر العربي، في حين برز بعض الشعراء في توظيفه وخاصة بعد نضوج التجارب لاحقا.

ويمكن إجمال عوامل نجاح توظيف القناع بالتالي:

1. التشابه أو الاختلاف

وهذا يأخذ ثلاث صور: الأولى تشابه الشخصيتين، ولو مرحليا، بحيث يكون الحافز للتقنع، ومثاله ما صرح به بعض رواد القناع في الغرب، مثل باوند-Ezra Pound الذي يرى " أن ما دفعه إلى استخدام الشاعر الروماني بروبيرتيوس- Propertius قناعًا هو أن هذا الشاعر كان يمثل، بالنسبة له، جملة من المشاعر القاسية التي عاشها باوند نفسه عام 1917 ") العلاق،1997، ص، 80)، والثانية لا تستلزم التشابه بين الشخصيتين، بل يكفي التشابه في الموقف موضوع القصيدة، أي خطوط الالتقاء في صفات القناع، التي تجعل توظيفه مقبولا، فكلما زادت نسبة التشابه كلما كان التوظيف ناجعا، والثالثة تضاد الشخصيتين في حال استخدام القناع المضاد، فكلما زادت

نسبة الاختلاف أثمر التوظيف بشكل أفضل، ومثال ذلك تقنع السياب بالمخبر، وفق حاتم الصكر[1].

2. امتزاج الصوتين:

فكلما تماها الصوتان، واختلطت الذات بالقناع، وخفيت حدودهما كان أجدى في التوظيف مما لو علا صوت الذات، أو هيمن صوت القناع، فبعض الشعراء يطغى صوته على صوت القناع فلا يكاد يحضر، وفي المقابل من يختفي صوته تمامًا ويتفرد القناع بالقصيدة.

وقد ميز خليل الموسى (1999، ص، 121) بين الاستدعاء والاستلهام، واصفًا الأول بتلبس القناع للشاعر فيخفي صوته وملامح تجربته، في حين وصف الاستلهام بإحالة المغايرة فنيًا بحيث يتلبس الشاعر القناع وتهيمن شخصيته عليه.

والحق أن توظيف القناع يتطلب موازنة دقيقة فكلما اقتربت من دمج الشخصية بالقناع دون هيمنة عنصر على آخر، كلما كان التوظيف أنجع وأكثر فنية.

3. ارتباط القناع بالوجدان الجمعي:

فكلما اتسع حضور القناع في ذاكرة المتلقين، كلما كان أجدى في التلقي والتأويل وإنتاج المعاني الضمنية؛ لذا وجدنا التجارب المبكرة للتقنع بالشخصيات التراثية ضعيفة؛ لأنها وظَّفت شخصيات من تراث آخر لا حضور له في الوجدان العربي.

وقد تنبَّه بعض النقاد مبكرًا لذلك، فوصف جبرا تجربة أدونيس بالعقم) الشمعة،1997، ص، 74)، وخصص علي عشري زايد (1417هـ، ص، 297) مبحثا للمآخذ على الشعراء الرواد، ذكر منها غربة الشخصية، وهي أن تكون الشخصية المستدعاة من ثقافة أخرى لا حضور لها في ثقافة المتلقين.

ويُلاحظ أن العامل الأول يرتبط بالشخصيتين ومدى تشابههما أو اختلافهما، والعامل الثاني بإبداع الشاعر في توظيف هذه الشخصية ومزج صوتها بصوته، في حين يرتبط العامل الثالث بالمتلقين، ومدى ارتباط الشخصية القناع بوجدانهم.

صور الشخصية في القناع:

تنوَّعت صور توظيف الشخصية في القناع عند الشعراء العرب، ويمكن تصنيفها إلى الآتي:

1. الشخصية الواقعية، بحيث يتقنع الشاعر بشخصية حقيقية يتقاطع معها شخصيًا أو فنيًا، ويوظفها توظيفًا فنيًا، وتمثل الصورة الأكثر شيوعًا في الشعر العربي، ومن أمثلة ذلك شخصية المسيح عليه السلام في قصيدة (المسيح بعد الصلب) للسياب، وأبي العلاء المعري في قصيدة (محنة أبي العلاء) للبياتي، و زرقاء اليمامة في (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لأمل دنقل.
2. الشخصية النموذج، بحيث يتقنع الشاعر بشخصية نموذجية مثل الخليفة، الصعلوك، العاشق، أو الخارجي وهكذا، ومن أمثلة ذلك شخصية الخارجي في قصيدة (خارجي قبل الأوان) لممدوح عدوان.
3. الشخصية الخيالية، مثل الشيطان أو الملك أو الشخصيات التراثية الإبداعية، كما فعل البياتي في توظيف أبي زيد السروجي الشخصية التي أبتدعها الحريري في مقاماته.

روافد القناع:

جدَّت تطورات في الشعر المعاصر كان لها إسهام في ظهور تقنية القناع، من أبرزها: المعادل الموضوعي، والرمز، والتناصية، وتداخل الفنون.

القناع والمعادل الموضوعي:

كان لدعوة الشاعر الإنجليزي توماس إليوت التخفيف من الذاتية في الشعر أثر كبير في نشوء مفهوم القناع وانتشاره غربا وشرقا.

ويعود إليه الفضل في بروز مفهوم (المعادل الموضوعي) الذي أدخله إلى النقد الأدبي الحديث في مقال له بعنوان (هاملت ومشكلاته، 1919)؛و (الغابة المقدسة، 1920)، حيث عدَّ هاملت "فشلًا فنيًا"، ومرد ذلك إلى أن الشخصية المحورية "تهيمن عليها عاطفة لا يمكن التعبير عنها، لأنها تتجاوز الحقائق كما تظهر". (preminger,*1965, p, 581*)

ولحلِّ هذه المعضلة اقترح إليوت إيجاد (المعادل الموضوعي)، وعَدَّه "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الفن" ((preminger,*1965, p, 581* وحدد هذا المعادل بأنه " مجموعة من الأشياء أو المواقف أو الأحداث التي تكون حاملة لمشاعر معينة، بحيث تحيل هذه العوامل الموضوعية الخارجية إلى المشاعر" (Cuddon,*2013, p, 486*) أي أن نجاح الإبداع رهن بالتوازن بين الذاتية والموضوعية بما لا يسمح بطغيان عنصر على آخر.

وعليه يرى أن شكسبير فشل في "تزويد هاملت بأي ارتباط موضوعي من هذا القبيل" (Cuddon,*2013, p, 486*)؛ لغياب هذا المعادل، وإغراقه في الذاتية.

ولم يتوقف إليوت عند هذا التنظير بل راح يوظِّف هذا المفهوم في شعره، فتقنع بأقنعة كثيرة منها ترسياس-Teiresíasفي قصيدته الأرض الخراب، إضافة إلى تقنعه بشخصيات مبتكرة مثل بروفروك-*Prufrock Alfred.J* الهرم الصغير.

(1) انظر:الصكر، حام، القناع الضدّي قراءة نصيّة لقصيدة السياب (المخبر)/ مسترجع من: https://hatemalsager.com/?p=34

القناع والرمز:

ظهر الرمز، كما نعرفه اليوم، خلال الحركة الرومانسية, (William 1955 p, 38) وغدا تقنية مهمة لدى الشعراء بما يضيفه إلى النص الشعري من لغة إيحائية، تميزها عن اللغات الأخرى غير الفنية، فمن سمات الرمز أنه يوحي ولا يصرِّح، فلا يقدم تفسيرًا كاملًا كالإشارة، ويمكن اعتباره استعارة غير كاملة، وبذا يلتقي مع الاستعارة في كونه غير محاك ولا تمثيلي، وإنما إيحائي, (William 1955 ،p, 12).

يميز كولريدج William Tindall York- بين الاستعارة والرمز بأن " الاستعارة تُعبّر عن الاختلاف بالتشابه؛ أما الرمز فالتشابه فيه جوهري، لذا يُقدّم الشيء في ذاته", (William 1955 ،p, 37)، وعلى هذا فإن الرمز يتكون من دال ومدلول موحٍ، كما هو عند هيلمسليف- Louis Hjelmslev بالتقرير والتضمين (Barthes, 1977,58)، وما طوره بارت Barthes, (1977,40). فيما بعد بالدلالة.

وكان هيلمسليف قد قابل بين الدال والمدلول والتعبير والمحتوى، وفَرَّع عنها أربعة عناصر هي شكل التعبير وشكل المحتوى، ومادة التعبير ومادة المحتوى، ليخرج بعلامة لسانية وعلامة دلالية، اقتصرت اللسانية على الشكل، وتوسعت الدلالية إلى المادة (Barthes, 1977,p ,19)، ليتلقفهما بارت فيما بعد ويفدم مفهومي (التقرير والإيحاء).

ويتحدد الإيحاء – وفق بارت- انطلاقًا من التقرير، فإذ كان التقرير نتاج ربط العبارة بالمحتوى فإن الإيحاء نتاج دمج العبارة والمحتوى والتقرير وتحويلها إلى عبارة ثانية إيحائية ترتبط بمحتوى جديد على مستوى الدلالة، ويمكن توضيح ذلك بالشكل التالي (Barthes,1977, p,89):

<table>
<tr><td colspan="2"></td><td>التقرير</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td>رابط 1</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td>عبارة 1</td></tr>
<tr><td></td><td>محتوى 1</td><td></td></tr>
<tr><td>محتوى 2</td><td colspan="2">عبارة 2</td></tr>
<tr><td colspan="3">رابط 2</td></tr>
<tr><td colspan="3">الإيحاء</td></tr>
</table>

(الشكل 1)

وإذا ما رمنا مقارنة القناع بالرمز، فإن القناع يلتقي مع الرمز في هذه العناصر، فهو رمز مكتمل الأركان، وإن كان الرمز أشمل منه، ونستطيع القول مطمئنين: إن كل قناع رمز وليس العكس، فقد نجد رموزا لا ينسحب عليها حد القناع.

القناع والتناصية:

التناصية "أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذ من نصوص أخرى" (أنجينو، 1998، ص، 66)، و" كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"(أنجينو، 1998، ص، 98)، وبالتالي، فإن العمل التناصي "اقتطاع " و"تحويل".

ويرتبط التناص بمفهومي المحور الأفقي والمحور العمودي للنصوص (Kristeva,1980. P,36). إذ يصل الأول الباث بالمتلقي فينتج لغات الإحالة، ويصل الثاني النص بنصوص أخرى فينتج لغات التضمين.

ويتقاطع القناع مع التناص كونه في جانب منه يتناص مع نصوص أخرى، فيتأثر بها ويؤثر، ومع اشتراكهما في كونهما يندرجان تحت المعادل الموضوعي، كما أشرنا أعلاه.

ومع أن القناع لا يشمل دائمًا تناصًا بالمعنى الدقيق، إلا أن كثيرًا من قصائد القناع وظَّفت التناص توظيفًا فنيًا كثَّف من حضور الشخصية القناع، وذلك حينما تحوي القصيدة تناصًا مع نصوص القناع، فتتداخل النصوص في تعالق بين النص الجديد ونص القناع.

القناع و تداخل الفنون:

شاع في العصر الحديث ما يعرف بتداخل الفنون، فلم تعد هناك حدود فاصلة بين المسرح والشعر والرواية والرسم وغيرها من الفنون، وهذا أنتج نماذج شعرية حديثة لم يكن لها وجود في تاريخ الشعر، فظهرت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وتسربت تقنيات روائية ومسرحية وموسيقية وتشكيلية إلى الشعر، مثل الحوار الداخلي (Monologue) والخارجي (Dialogue)، والسرد، والتشكيل البصري للقصائد، وغيرها من التقنيات.

ولعل القناع من أبرز هذه التقنيات، إذ نشأ وتطور دراميًا في الحقل المسرحي، وترحل منه إلى الشعر، ولا سيما أن الغرب عرف بالمسرح الشعري كما سبق وألمعنا في حديثنا عن القناع المسرحي وتطوره.

ومع أن القناع المسرحي مادي، يتخفى خلفه الممثل المسرحي، والقناع الشعري معنوي، فقد استعار أهم صفاته وهو التخفي أو الخروج من الذاتية المفرطة، موظفًا معادلًا موضوعيا، واستثمر الشعراء أبرز وظائفه المسرحية بعد تكييفه شعريا.

القناع في الشعر العربي الحديث:

يُعيد كثير من الدارسين (العلاق، 1997، ص، 75)، و(الموسى،1999، ص، 124) ظهور تقنية القناع في الشعر العربي إلى ستينيات القرن العشرين، وتحديدًا مع شعراء الحداثة مثل السياب وخليل حاوي وأدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور.

بيد أن بداية بروز القناع في الشعر العربي ليست محل إجماع، إذ يراها بعضهم سبقت ذلك، منهم خلدون الشمعة (1997، ص، 85 – 73)، الذي يعيدها إلى العقد الرابع من القرن الماضي، ويرى أن بداية بروز القناع في الشعر العربي كانت – تحديدا- مع عمر أبي ريشة (1940)، رائد توظيف القناع في الشعر العربي الذي تأثر ببعض الشعراء الإنجليز؛ حيث اطلع على تجارب مهمة، مثل تجربة عزرا باوند- Ezra Pound، الذي لا يخفى أثره – وفق الشمعة-على أبي ريشة.

ويقتفيه – في تأثير الشعراء الغربيين على العرب- علي العلاق (1997، ص، 75)، إذ يعزو التأثر إلى كل من عزرا باوند في تقنعه بالشاعرين الرومانيين سكستوس بروبرتيوس- Sextus Propertius وموبرلي- Moberly، و ت. س. إليوت- Thomas Stearns Eliot الذي تقنع بأقنعة كثيرة منها ترسياس في قصيدته الأرض الخراب، إضافة إلى تقنعه بشخصيات مبتكرة مثل بروفروك والر الهرم الصغير.

ثم شاع توظيف القناع في الشعر العربي، في العراق والشام ومصر والخليج، متخذًا رحلة طويلة حتى نضج وأصبح تقنية رئيسة في الشعر العربي، وإن تفاوتت التجارب بين الشعراء.

المآخذ على تجارب الرواد:

لقي توظيف الشخصيات التراثية عامة والقناع -خاصة في البدايات- انتقادات واسعة من النقاد والشعراء، ويعيد علي زايد المآخذ كلها إلى خطأ أساس وقع فيه كثير من الشعراء، وهو "إخفاقهم في تحقيق ذلك الامتزاج الضروري في عملية التعبير بين ما هو تراثي وما هو معاصر" (زايد،1417هـ، ص، 279). وعليه أخذ على الشعراء العرب ولا سيما الرواد في توظيفهم الشخصيات التراثية عدة مآخذ، أبرزها (زايد، 1417هـ، ص، 279 -296):

1. غربة الشخصية المستدعاة عن وعي المتلقي، سواء بتوظيف شخصيات تراثية أجنبية بعيدة عن الوجدان العربي حتى عن الشاعر نفسه، مما جعلها مقحمة في القصيدة إقحامًا لا يخدمها فنيا، أو باستدعاء شخصيات تراثية عربية مغمورة، لا يشترك فيها المتلقي مع الشاعر، ويشبه أثرها بالنوع الأول، لبعدها عن وجدان المتلقي العربي. ولم يستثن كبار الشعراء من ذلك كالسياب الذي أفرط في توظيف الشخصيات الأجنبية، والبياتي وإن كان أقل من سابقه.
2. تكديس الشخصيات، فيستدعون شخصيات كثيرة لا تخدم العمل الفني، ويثقلون كاهل القصيدة بحمولات لا تحتملها، ولا تخدم سياق القصيدة.
3. طغيان الملامح المعاصرة بحيث يصرح الشاعر بشكل مباشر عن معانيه المعاصرة، ويقابله طغيان الملامح التراثية وقصورها عن الإيحاء بدلالات معاصرة، فيعلو صوت التراث ما يؤدي إلى كسر الامتزاج بين الصوتين.
4. التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات، فيستخدم الشاعر شخصية لا تلائم المعاني المطروحة.
5. النمطية ما أن ينجح شاعر في توظيف شخصية إلا بدأ التقليد واستدعاء الشخصية نفسها، ما يعني تكرارًا لتجارب سابقة، وغياب الإبداع في توظيف الشخصية المستدعاة.

وما حصره علي عشري زايد (1417هـ) ربما ينسحب على كثير من التجارب المبكرة، لكن الشعراء العرب تنبهوا إليها في تجاربهم اللاحقة، وأصبح توظيف الشخصيات التراثية عموما، والتقنع خاصة أكثر نضجا، وأعمق توظيفا.

ولعل تجربة الشاعر الصالح أفادت بشكل أو بآخر من هذه التجارب، فضلًا عن ملاحظات الدارسين.

المبحث الثاني- الدراسة التطبيقية:

يعد الصالح من رواد الشعر الحر في المملكة العربية السعودية، إن لم يكن أولهم، فإليه يعزى مع بعض مجايليه انطلاقة كتابة الشعر الحر في الشعر السعودي، إذ أصدر ديوانه الأول عام 1978، وإن كان نظمه للشعر سبق ذلك بكثير لتردده في نشر ديوانه، إذ سافر إلى القاهرة عام 1972 وعرض قصائده على كبار الشعراء الذين شجعوه على نشر ديوانه الأول[1]، وهي مرحلة ساد فيها الشعر العمودي؛ لذا عُدَّت الحداثة خروجًا على السائد في حينها.

بدت تجربة الصالح ثرية في توظيف التقنيات الحديثة، بدءًا من الإيقاع مرورًا باللغة وصولًا إلى الصورة، ولعل اطلاعه على تجارب الشعراء العرب أدى دورًا كبيرًا في ذلك، ولا سيما في مرحلة شاع فيها عند الشعراء العرب تقنية القناع، وكان من أبرز التقنيات الحداثية في الشعر العربي، حيث وظَّفه معظم رواد الحداثة، وإن تفاوتت تجاربهم.

ويمكننا القول على مستوى موضوع هذه الدراسة إن الصالح من أبرز من وظَّفوا الشخصيات التراثية من الشعراء السعوديين، حيث استدعى كثيرًا منها، مثل يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، والمتنبي والشنفرى ولبيد، وعمرو بن العاص، وأميه وبلقيس، وغيرهم، كل ذلك في مرحلة مبكرة من حركة الشعر الحر السعودية.

(1) التقى الشاعر- وفق روايته- بالشعراء أمل دنقل ومحمد أبوسنة وصالح جودت وحسن توفيق ومهران السيد ولما عاد إلى الرياض أعد مسودة ديوانه الأول (عندما يسقط العراف)، انظر: الشاعر (المسافر) أحمد الصالح يتحدث عن رحلته مع الشعر، المطوع صحيفة الجزيرة، (456).

رأينا هذا في قصيدته (3 مواقف لامرأة العزيز، 1393هـ)، و(في ضيافة أبي الطيب، 1397هـ)، و(عندما يسقط العراف، 1398هـ)، وهذه تجارب مبكرة في تاريخ الشعر السعودي الحديث، ما دعا بعض الدارسين إلى القول بأن شعر الصالح "كلُّه أو جلُّه استدعاء تراثي ماضوي مفعم بالرموز التراثية والشخصيات التاريخية" (الرشيد، 2013، ص، 192). ويأتي توظيفه للقناع ضمن هذا التحديث الشعري.

واللافت في استدعاء التراث عند الصالح أنه لم يتجاوز التراث العربي، خلافًا لكثير من الشعراء الحداثيين، ولعل تأخر تجربته عن الشعراء العرب، واطلاعه على تجاربهم ومآخذ النقاد عليها وراء نهجه هذا النهج.

وحيث إن التجارب العربية لقيت في بداياتها كثيرًا من الملاحظات والمآخذ، فإن الصالح أفاد من هذه التجارب والملاحظات، فاستدعى شخصيات تراثية عربية شهيرة، ذات ارتباط قوي بالوجدان العربي، وانسجام مع بناء القصائد وغاياتها.

وتبدو قصيدته (الشنفرى يدخل القرية ليلا)، (الصالح، 1418هـ ، ص، 89-94) أكثر تجاربه نضجًا في توظيف القناع، وهذا سبب اختيارها موضوعًا لبحثنا هذا؛ لذا سيتناول البحث هذه القصيدة بالتحليل؛ سعيًا إلى إضاءة تجربة الشاعر في توظيف التراث عمومًا وفي التقنع خصوصا.

تتكون القصيدة من ستة مقاطع، تناول المقطع الأول إعلانًا بخروج الشاعر إلى مجتمع الصعاليك، مثلما فعل الشنفرى بلاميته، فبدأ المقطع بـ"سيد عملس"، ويختمه بأن الوحوش صارت له أهلًا وبيتًا.

ويبرر في المقطع الثاني- مثلما فعل الشنفرى- لجوءه إلى عالم الصعاليك وصحبة الوحوش بأن ما يثير الوحشة لدى الناس يثير الأنس بين جوانحه، ففيهم وجد ضالته؛ لأنهم يتسمون بالبطولة والوفاء والمحبة، لذا اتخذهم صحبًا بدلًا من صحبه، وأهلًا بدلًا من أهله. أما عالم الصحراء ووحوشه فقد كانوا مودع سره فلم يحدثوا به، كما يفعل البشر؛ لذا فضَّل مجتمعهم على مجتمعه.

وفي المقطع الرابع يمعن في وصف الحياة القاسية في رحلته وأن هذه التضاريس والرياح غدت جزءًا من حياته واتخذها موطنًا بديلا، ليتحول في المقطع الخامس لوصف نفسه وعلاقته بهذه الأرض التي تمثل جزءًا منه، ويمثل جزءًا منها، ويعيش معها قصة حب لا حدود لها، ويمعن في حديثه عن حبه لهذه الأرض مضيفًا بعض ملامح الوطن المعاصر إليها بدءًا بالتصريح بالوطن للمرة الأولى، والإشارة إلى الأرض وعلاقته بها، وأنها حبه الذي لا يتغير، فهي الحياة وحضنها المستقر بعد الممات.

ويظل هاجس رفضه لواقعه متقدا، فيستدعي معركة القادسية في تحول إلى حدث أمة بدلًا من التقنع بشخصية الصعلوك، لكنه يصل إلى واقع أن المشكلة في واقعنا وأن الحل ميؤوس منه.

وفي المقطع الأخير يعلن ضعفه وهامشيته في الأحداث التي تدار دون أي دور له، بل دون علمه.

بين الشنفرى والشخصيات الأخرى:

تقنع الصالح بالشنفرى وصهر صوته بصوته، فغدا الصوت المهيمن على القصيدة بين الشخصيات المستدعاة، وإن استدعى شخصيات تراثية أخرى لم تصل إلى مستوى القناع كما هو مع الشنفرى.

الشنفرى:

كان للشنفرى النصيب الأكبر في القصيدة، فمنذ البدء صرح الشاعر في عتبة النص الأولى باسمه، وجاء عنوانها: (الشنفرى يدخل القرية ليلا)، والعنوان ذو أهمية بالغة في الشعر الحديث، ولا سيما أنه أول ما نقع عليه عين المتلقي، حتى إن بورخيس بصفه بـ "البهو الذي ندلف منه إلى النص")العلاق، 1997، 23، ص، 101) ، حيث يعلن انتماءه من البداية.

وعليه فإن اختيار هذا العنوان بمثابة إعلان مبكر يصرح بالشنفرى قناعًا لهذه القصيدة، ويعزز ذلك بافتتاح القصيدة بصاحب الشنفرى البديل بـ"سيد عملَّس" (الصالح، 1418هـ، ص، 89) ، متناصًا مع بيت الشنفرى الشهير في لاميته:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ"

(الشنفرى، 1996، ص، 55).

معلنًا عن مجتمعه البديل، بعد أن أعلن عن قناعة صراحة في العنوان، إنه مجتمع الشنفرى الجاهلي؛ لذا يمعن في استدعاء صفاتهم متناصًا مع اللامية فهم:

شُوهٌ مهرَّتَةُ الوجوهِ

مقتفيًا الشنفرى في قوله:

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ "

(الشنفرى، 1996، ص، 59).

وإذا كانت هذه صفاتهم فإن علاقته بهم علاقة الشنفرى بوحوشه، فالشنفرى يراهم أهلًا بدلًا من أهله، ومودع سره:

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ"

(الشنفرى، 1996، ص، 56).

والصالح يقتفيه، فيعدهم أهله:

ولي بهم أهلٌ

ولي بيت وليلٌ

وهم كذلك مستودع سره:

وسَحَبْتُ فضل رداء فاتنتي

فلا السِّيْد العملس حدَّثَتْ

والريح.. ما فضحت لفاتنتي أثرْ

ويسوق الشنفرى صفاته التي يفخر بها، كالصبر على الجوع، والعطاء دون الأخذ، والصبر على المكاره:

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ مُتَطَوِّلُ

(الشنفرى، 1996، ص، 58).

فيتناص الصالح معه، متماهيًا في صفاته التي يراها جزءًا منه:

أستَفُّ تُرَب الارض بينهمو

ولا أرضى اليد السفلى

ولا يقف عند هذا الحد فيمعن في اقتفاء خطى الشنفرى والاقتداء به، فيستلهم نهجه في مواجهة الصعاب، ومنها الجوع، فهو عصي على الجوع مثل قناعه؛ لذا يميت الجوع ولا يخضع له:

ولقد أُمِيْتُ الجوع في نفسي

ولا أرضى أُمِيْتُ الحبَّ

هكذا، مثلما أمات الشنفرى من قبل جوعه:

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ وأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فأُذْهَلُ

(الشنفرى، 1996، ص، 58).

ومع هذه التناصات الحرفية التي تملأ القصيدة وتتسرب إلى مفاصلها، فإن شنفرى اليوم أحاط هذه التناصات بروح الشنفرى فاتخذ الصحراء بحرِّها وقرِّها ووحشتها مسكنًا له، أسوة بشنفرى الأمس، حتى إننا نرى الشنفرى بين السطور، فتحضر صفات صحراء الصعاليك وقسوة بيئتها:

والكهف.. والوادي السحيق

تقول لي:

أنت هنا

والريح والآرام

والغَسَقُ الذي فضح الصحاري

يا صاحبي.. أَفْضَتْ إليَّ

-حديث حب لا يبيد-

هكذا، ظل الشنفرى متأرجحًا بين حضوره في السطور وحضوره بين السطور في معظم مقاطع القصيدة، إذ بقي بلغته وصوره وقيمه الشخصية المهيمنة في معظم القصيدة، حتى غدا قناعًا للشاعر، فيحضر تقريرًا ويحضر إيحاء.

بيد أن الصالح أدخل على الشخصية جملة من التحويرات حتى تصبح شخصية عصرية، تمزج بين الشخصية التراثية والذات الشاعرة، لتنتج صوتًا مزيجًا من الاثنين. وليتحول الشنفرى الجاهلي إلى الشنفرى النصي المعاصر، محتفظًا بأبرز خصائصه التي يلتقي بها مع الشاعر.

وينبغي أن نشير إلى أن الشنفرى -مع هذا الحضور الطاغي- لم يتفرد بالقصيدة وإن هيمن عليها، فقد تفاوت حضوره من الهيمنة التامة إلى الاختفاء، فكانت النبرة الأعلى في مطلع القصيدة للشنفرى التراثي، ليتدرج التوظيف من تقنع تام إلى استبعاد نهاية القصيدة، بعد أن مر بتلاش متدرج أملاه نمو القصيدة وتحولاتها، ما لبثت أن تحولت إلى الشنفرى المعاصر في مقطعها الأخير.

وبين هذا وذاك حاول الشاعر استدعاء شخصيات أخرى، مثل امرئ القيس وحرم الوليد، ومعركة القادسية، سعيًا إلى تعويض ما اكتشفه من قصور في شخصية قناعه لتحقيق غرضه.

امرؤ القيس:

أخذ تقنُّع الصالح بالشنفرى رحلة طويلة إلى أن بدأ اليأس يدبُّ في نفسه، فراح يبحث عن شخصية أخرى، لعل فيها ما يسعف للمرحلة، فتحول إلى امرئ القيس، متناصًا مع بعض أبيات معلقته، دون أن يصرح باسمه، يقول:

في بطن وادٍ..

-مثل جوف العَيْرِ-

قالوا:

سوف تخترم المنونُ مطيتي

فهنا استدعاء وتناص مع بيت امرئ القيس الشهير:

وواد كجوف العير قفر قطعته به الذئب يعوي كالخليع المعيل

(امرؤ القيس، 1425هـ، ص، 51).

ولعل تقاطع هذا البيت مع لامية الشنفرى، واتساقه مع الدلالات العامة للقصيدة وراء استدعائه؛ لذا استدعى امرأ القيس مرة أخرى:

زل عن صهوات تلك الصافنات

الخِفُّ مذهولًا

كما صخر "تحدَّر" من جبلْ

فيجمع بين بيتين لامرئ القيس الأول:

يَزِلُّ الْغُلاَمُ الْخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ ويُلْوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثَقَّلِ

(امرؤ القيس، 1425هـ، ص، 57).

والثاني قول امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ

(امرؤ القيس،1425هـ، ص، 54).

فلماذا استدعى الشاعر امرأ القيس؟ وما الذي يتقاطع به الشاعر معه؟

من المعلوم أن أمرأ القيس ابن ملك فقد ملكه، وكان يسعى لاسترداده، لكنه لم يتمكن، ولعل الشاعر وجد فيمن ضيع ملكه نموذجًا أقرب ممن خرج على قبيلته صعلوكا.

غير أنه لم يجد في هذا النموذج مراده، فهو كسابقه أخفق في تحقيق مشروعه، فكان عليه أن يبحث عن نموذج ناجح في تاريخ أمته.

القادسية:

لما لم يبلغ الشاعر بغيته مع الشنفرى وامرئ القيس اللذين أخفقا في تحقيق أهدافهما، تحول إلى حدث عظيم في تاريخ الأمة، فوقع اختياره على معركة القادسية[1] التي كانت مفصلًا في تحولها التاريخي بالانتصار على قوة عظمى في ذلك الوقت.

ماذا بقلبكَ.. صاحبي..!!

يوم كيوم "القادسيةِ"

زل عن صهوات تلك الصافنات

الخِفُّ مذهولًا

كما صخر "تحدَّر" من جبلْ

امرأة الوليد:

وعلى الرغم من عظم الرمز المستدعى والانتصار الساحق لهذا الرمز، إلا أنه سرعان ما تبين عدم ملاءمته، بعد أن يكتشف أن المشكلة في الواقع لا في المثال، فبعد أن استنفد الشاعر استنهاض أمته بشتى الطرق، بدأ اليأس يدب في نفسه ليتحول إلى نماذج الهزيمة، ويستدعي امرأة الوليد بتوظيف رمزي يائس، خاتمًا استدعاء الرموز والشخصيات التراثية ليعود إلى واقعه، ويتحول إلى المرحلة الأخيرة في القصيدة، مرحلة القبول بالواقع.

فأيُّ كأسٍ في يديَّ

وهذه.. حَرَمُ الوليدِ

تُساق من بين السبايا

فالانتماء إلى أمة عظيمة لا يعني انتصار من ينتمي إليها دائما، لذا أعاده هذا الرمز في ختام القصيدة إلى الشنفرى المعاصر، معلنًا فشله ويأسه من الحل في واقع مرير لا دور له فيه ولا أمل؛ لأنه لا يرى في عصره أملًا:

هذا الأوان:

تموت فيه النفس واقفةً

أَفَقْتُ:

فما وجدت سوى الدِّمَنْ

وأفقت ثانيةً:

فقيل يباع في الشرق الوطن

وأفقت ثالثة:

ولكن.. بعدما قبضوا الثمن.

البعد الاجتماعي بين الشنفرى ومساقر:

يكون حافز التقنع نتاج تشابه كما مر مع باوند الذي صرح بأن دافعه لاتخاذ الشاعر الروماني بروبيرتيوس قناعًا يعود إلى تشابه مشاعره القاسية التي عاشها باوند نفسه مشابهة بروبيرتيوس عام 1917 بمشاعر بروبيرتيوس (العلاق، 1997، ص، 80).

ويبدو أن الصالح وجد في الشنفرى نموذجًا ملائمًا للحالة، فهو يلتقي معه في عناصر عدة، شخصية وفنية.

وقد كان لرفض الشنفرى والصعاليك عمومًا لواقع مجتمعاتهم أثر في اختيار الصالح له قناعًا في هذه القصيدة واستدعاء اللامية خاصة، فشعورهم بالغربة في مجتمعاتهم وراء هذا الرفض، وهو السبب نفسه عند الصالح الرافض لواقع مجتمعه.

ومع هذا التشابه إلا أنهما يختلفان في أمور عدة، من أبرزها طبيعة رفض علاقة الشاعر بمجتمعه، فإذا كان الشنفرى قد قطع هذه العلاقة، فإن الصالح ظلَّ مخلصًا لها، مع رفضه لواقعها.

ويمكننا إذا ما استعرنا نموذج سوزان ستيتكقيتش (طقس العبور) Rite of passage الذي قاربت به قصيدة الصعلوك أن نميز على مستوى البنية الشعرية خطوط المشابهة والاختلاف بين شنفرى الأمس وشنفرى اليوم.

قدمت ستيتكقيتش -استنادًا إلى الأنثروبولوجي جان جنب- Van Gennep- نموذج طقس العبور بالمراحل التالية:

الأولى الفراق- separation حين يفارق العابر مكانه في المجتمع، وهو في حالة الصعلوك الخروج على مجتمعه (القبيلة).

(1) ليس القناع ولا الشخصية المستدعاة قصرا على الشخصيات التاريخية، بل قد تكون من عناصر الطبيعة كما يرى جابر عصفور، فقد تكون "مدينة أو شجرة أو جسرا أو نهرا"، أقنعة الشعر المعاصر، (123)

الثانية الهامشية marginality وهي مرحلة الانتقال إلى هامش المجتمع، وهنا لا مكانة له في المجتمع لأنه خارجه. وتتسم بالغموض والاضطراب، كما تتسم بسلوك رافض أو مضاد للمجتمع، وهو في حالة الصعلوك العزلة عن القبيلة في الصحراء واستبدال حياة القفر والوحوش بالقبيلة.

الثالثة إعادة الاندماج المجتمعي -reincorporation، حيث يعود العابر ليحتل مكانة اجتماعية جديدة، فيتحمل مسؤوليته ويأخذ حقوقه، وهذه المرحلة مفقودة في طقس الصعلوك.

ثم ساقت ستيتكيفيتش (Stetkevych, 1984, p,661). بعض الملاحظات السائدة عن شعر الصعاليك، وأن "قصيدة الصعلوك تختلف عن بنية القصيدة العربية الجاهلية"، في أمور عدة، مثل غياب المقدمة الطللية، والفخر بالقبيلة، لتصل إلى فارق مهم وفق نموذجها، هو غياب المرحلة الثالثة في قصيدة الصعلوك، فليس هناك اندماج، انعكاسًا لحياته الاجتماعية التي لا اندماج فيها، إذ تقتصر على مرحلتين فقط، هما الفراق و الهامشية دون الاندماج، ما يعني أن الطقس أجهض قبل اكتماله؛ لذا عدته نموذج عبور ناقص (انظر الشكل 2).

	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
طقس العبور	الفراق	الهامشية	الاندماج
قصيدة الجاهلي	الأطلال	الرحلة	الفخر
قصيدة الصعلوك	الأطلال	الرحلة	-----

(الشكل 2)

وحين نقابل قصيدة الصالح بلامية الشنفرى نجد اختلافًا من هذه الزاوية، حيث ينتمي الصالح إلى طقس العبور المكتمل لا الطقس المجهض، وإن كان رافضًا لواقع مجتمعه، فمشروعه استنهاض المجتمع ومحاولة تغييره، لا الخروج عليه ومنه. (انظر الشكل 3)

	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
طقس العبور	الفراق	الهامشية	الاندماج
لامية الشنفرى	✓	✓	-
الشنفرى يدخل القرية ليلا	✓	✓	✓ المقطع الخامس والسادس

(الشكل 3)

ولذا وجدنا بنية القصيدة لديه مشتملة على العناصر الثلاثة ، إذ بدأ نصَّه بالفراق واستبدال الوحوش والصحاري بمجتمعه ، ثم عاش المرحلة الهامشية قبل أن يعود إلى مجتمعه بصورة جديدة قائمة على الرضا بواقعه، خلافا للشنفرى الجاهلي الذي لم يتجاوز المرحلة الهامشية إلى الاندماج بل ظل في مجتمعه الجديد.

هذا الجانب الجوهري في الاختلاف بين الشنفرى والصالح، وبه ارتبطت الاختلافات الأخرى من عناصر التقنع الداخلية في النص.

عناصر التقنع:

وظَّف الصالح مجموعة من العناصر للتقنع، تظافرت لتشكيل قناع يقترب ويبتعد عن الشخصية الأصل، ومن هذه الأدوات اللغة والصورة والشخوص والإيقاع، وهي عناصر تفاوتت في الاقتراب والابتعاد عن الشخصية القناع، ففي حين اقتربت اللغة والشخوص من الشخصية القناع، آثر الشاعر الاستئثار ببعض ملامحه في الإيقاع ونسب من العناصر الأخرى.

اللغة:

يتقاطع الصالح مع الشنفرى بلغة موظفة بكثافة في النص، بل إنه يستعير لغة الشنفرى بنصها كثيرا، بتقنية تناصية، فينسج بها نصه نسجًا لا يخفى على المتلقي، نُمثِّل له بالتالي: الشنفرى، سيد، عملس، مطية، الأهل، السر، الجوع، أميت، أستف، ترب الأرض، مهرتة، وغيرها.

فهذه الألفاظ المبثوثة في القصيدة وغيرها تجعلها مشدودة إلى النص الأصل، مرتبطة بالشخصية في عنصر من أهم عناصر النصوص.

الصور:

تعاضد هذه المفردات صورٌ استعارها الصالح من الشنفرى، مما يجلي أمر التوظيف ويزيد الانصهار بين الصوتين، وقد جاء في القصيدة بعض صور الشنفرى ولا سيما فيما يتصل بإضفاء صفات البشر على الحيوانات أو ما يعرف بأنسنة الحيوان وبث الروح في الجمادات، مثل التالي:

(فلا السِّيْد العملَّس حدَّثَتْ، الريح.. ما فضحت لفاتنتي أثرْ، مثل جوف العَيْرِ، تخترم المنونُ مطيتي، محمَّلًا بهموم "راحلتي"، الكهف.. والغَسَقُ الذي فضح الصحاري، أَفْضَتْ إليَّ حديث حب لا يبيد، أستف ترب الأرض، أميت الجوع، أُمِيْتُ الحبَّ، لون الأرض يطلبني، ظل النخل.. يطلبني، الطينة السمراء تغويني بفتنتها، هذا الرمل مثل حبيبتي يلتف حولي)، وغيرها.

الشخصيات:

تتصدر شخصية الشنفرى الشخصيات الأخرى في القصيدة، بل إنها احتلت الدور الرئيس والقناع الذي اتخذه الشاعر لبناء قصيدته، وهي شخصية تلتقي مع الشاعر بصفات عدة شخصية واجتماعية وفنية، حتى إن الذات الشاعرة امتزجت بالقناع وانصهر الصوتان في صوت واحد.

وتجدر الإشارة إلى أن الصالح تقنع بشخصية الشنفرى كما تجلت في اللامية؛ لذا حضرت اللامية بقوة في القصيدة بعناصر متنوعة على مستوى اللغة والصورة والشخوص والإيقاع، ولا ضير فاللامية قدمت شخصية الشنفرى بجلاء في جوانبها جميعها الجسدية والنفسية والقيمية والفنية.

وحضر مع الشنفرى مجموعة من الشخوص التي وظَّفها الشنفرى في لاميته، منها الحيوان والجماد، إذ بث فيها الروح فراحت تنطق وتكتم وتفي بالعهود، مثل السيد العملس وبقية الوحوش التي اتخذها صحبًا وأهلًا عوضًا عن أهله.

واستدعى الشاعر مجموعة من الشخصيات التراثية الأخرى كامرئ القيس وحرم الوليد، ضافة إلى القادسية.

وعل الرغم من تعدد الشخصيات الموظفة في القصيدة إلا أن الشاعر وظفها وتمثلها تمثلًا بنائيا، فجاءت منتظمة في خيط واحد تحت مشروع الشاعر الرافض لواقعه، إذ تنتظم هذه الشخصيات تحت ما يمكن أن نطلق عليه (مشروع الرفض المخفق) الذي لم يحقق هدفه بالرغم من تنوع الشخصيات بين صعلوك وملك، وإنسان وحدث.

الإيقاع:

إذا كان الصالح قد احتذى لغة الشنفرى وصوره، فإنه آثر على مستوى الإيقاع الخارجي الاحتفاظ نسبيًا بإيقاعه الخاص المختلف عن اللامية، ولا سيما الإيقاع الخارجي، فجاءت قصيدته على بحر الكامل، مقابل الطويل في اللامية، وعلى الشعر الحر مقابل العمودي، فحل السطر مكان الشطر، وتنوعت القوافي.

ومع هذا فقد أبقى الشاعر روي اللامية (اللام) وبثه في معظم القصيدة، ليحضر متضافرًا مع اللغة والصورة في صهر الصوتين، وخاصة في المقاطع التي تقنع فيها بوضوح بالشنفرى، ووظف لاميته لهذا التقنع.

أما الإيقاعات الداخلية فتداخلت بين القصيدتين، وظهر أثر اللامية في مفاصل قصيدة الصالح، بدءًا بتكرار ألفاظ وأوزان وأصوات بعينها وظفها الصالح داخل قصيده ليتسرب إيقاع اللامية الداخلي إلى قصيدة الصالح.

محاور القصيدة

يمكننا تناول النص عبر مجموعة من المحاور، هي التراث والمعاصرة، والرفض والقبول واليأس والأمل والخفاء والتجلي:

محور التراث

استدعى الصالح التراث بكثافة، سواء على مستوى الشخصيات أو اللغة أو الصور، فقد تقنع بالشنفرى، واتخذه شخصية رئيسة في توظيفه للرموز التراثية، ولم يكتف به فوظف رموزًا أخرى توافقت مع تحولات القصيدة، وإن كان حضورها أقل من الشنفرى، مثل امرئ القيس، ومعركة القادسية، وحرم الوليد، فبعد أن بدأ بالشنفرى الرمز الأبرز الذي شكَّل قناع الشاعر في هذا النص، تحول لامرئ القيس، ولما لم يبلغ بغيته معه، تحول إلى معركة القادسية بحثًا عن تحول متميز وحدث عظيم في تاريخ الأمة، وحين بدأ اليأس يدب في قلبه استدعى حرم الوليد في مرحلة تحول في القصيدة.

ولو تلمسنا رابطًا بين هذه الشخصيات التراثية لوجدناها تسير مع الذات الشاعرة في تحولاتها، حيث كان الرفض في عنفوانه بداية القصيدة، فكان استدعاء الشنفرى ملائمًا لهذا الرفض، ثم لم يلبث أن تحول إلى خروج من نوع آخر اكثر منطقية وأسمى هدفًا وهو استعادة الملك الضائع مع امرئ القيس، لكنه لم يحقق هدفه من الخروج، ليتحول إلى حدث ذي قيمة وعزة في التراث هو معركة القادسية، ومع أن هذا الرمز يمثل نجاحًا في تحقيق الهدف إلا أن الذات الشاعرة وصلت إلى أن المشكلة تكمن في الحاضر، ليتحول إلى اليأس مع الرمز الأخير وهو سبي امرأة الوليد كالإماء موازيًا ليأسه من نهوض أمته التي يلمح إلى تشبيهها بامرأة الوليد.

وإذا ما أمعنا النظر وجدنا خطين متوازيين للشخصيات المستدعاة جميعها: الأول رفض واقع المجتمع والخروج عليه، والثاني الفشل في تحقيق الهدف.

و عليه فإن تفاوت أدوار الشخصيات جاء منسجمًا مع تفاوت الحالة الشعورية لدى الشاعر، وإن احتفظ بهذين الخطين المتوازيين، ففي مطلع القصيدة وشدة الرفض استدعى الشاعر الشنفرى الرمز الأبرز الذي وظفه الشاعر قناعًا يتقنع به، ويبدو أنه وقع اختياره لأسباب أبرزها الشبه الذي يربط بينهما، فالشاعر مغترب واقعيًا ونفسيا، وقد أطلق على نفسه لقب(مسافر) واشتهر به في المشهد الشعري السعودي والعربي، كما أن الشاعر وجد في الشنفرى بغيته في رفض واقع مجتمعه، فكلاهما يتفقان على هذا، الشنفرى بحكم تنكر مجتمعه له، وخروجه عليه، والصالح بحكم رفضه لواقعه وقصور مجتمعه تجاه قضاياها الكبرى ذات الارتباط بالأمة، فكان اختيار شخصية تراثية عربية ذات ارتباط بالوجدان العربي، وكان لزامًا البحث عن قناع يلامس الوجدان العربي والإسلامي دون استثناء.

هكذا طغى التراث بشخوصه ولغته على النص بشكل واضح، ولا سيما في مقاطع التقنع، في هروب من واقع يرفضه الشاعر، ليتلمس نماذج مشابهة ومعاضدة لحاله.

بيد أن الشاعر أبقى حضورًا للمعاصرة، نلمسها في المقطعين التاليين:

حبي أنا وطن أهيم به

وفاتنتي وطنْ

جلدي.. تضاريس وأشجارٌ

وحبي ليس يُفْنِيه الزمنْ

هذا أنا وحبيبتي

روحان نسكن في بدنْ

والأرض..؟!

نحن النبتة الأولى بها

وهي الحبيبة والكفنْ

فظاهر هنا تحول اللغة إلى المعاصرة، وابتعادها عن التراث، وبروز شخصية الصالح فيها.

وفي المقطع الثاني أيضًا تبرز اللغة المعاصرة وتختفي الشخوص والألفاظ التراثية، في تحول واضح إلى الذات الشاعرة:

هذا الأوان:

تموت فيه النفس واقفةً

أَفَقْتُ:

فما وجدت سوى الدِّمَنْ

وأفقت ثانيةً:

فقيل يباع في الشرق الوطن

وأفقت ثالثة:

ولكن.. بعدما قبضوا الثمن.

وما سوى هذين المقطعين فإن الشاعر أخذنا إلى التراث بلغته وشخوصه وصوره، متنقلًا بين مجموعة من الشخصية وموظفًا إياها بين الاستلهام والاستدعاء.

محور الرفض:

يعد محور الرفض من أبرز دوافع الشعراء إلى التقنع، حيث درج الشعراء على التقنع رفضًا لواقعهم وعدم الرضا عن أحوال مجتمعاتهم، وقد أشار كثير من النقاد إلى أنه من أبرز دوافع التقنع (عباس، 1978، ص، 121)، و(زايد، 1417هـ، ص، 33-34). و (عصفور، 1981، ص، 123).

ويتجلى هذا بوضوح في رفض الشنفرى المعاصر كما هو الشنفرى التراثي لواقعه، وهو محور ممتد من أول النص حتى آخره، بتوظيف مكثَّف لعناصر الرفض المتنوعة، بدءًا باختيار الشخصيات التراثية الرافضة لواقعها كالشنفرى وامرئ القيس، مرورًا برفض الواقع المرير، وصولًا إلى اليأس.

أما القبول فليس قبول رضا، لكنه قبول إجبار، فلا أمل بالتغيير؛ لذا جاء القبول بالأمر الواقع، ولا سيما أن الشاعر أدرك أنه خارج القرار، بل أكثر من ذلك خارج العلم بالقرار الذي يتخذ في ظل غيابه التام.

محور الأمل:

على الرغم من رفض الواقع واليأس منه أحيانا، إلا أن النص يأخذ بعدًا متفائلًا بتحقيق مجتمع بديل، باستثناء خاتمته، فالنص من البدء يسعى إلى تغيير واقعه، إذ راح الشاعر يبحث عنه في الشخصيات المستدعاة على صورة قناع أو تناص، ثم تحول للبحث عن أمل بديل فيتحول شيئًا فشيئًا بحثًا عن أمل مواز لأمله في التراث بشخصية ملك بدلًا من الصعلوك، ثم متلمسًا مواضع النصر الكبرى، فيستدعي القادسية، وكان الأمل قويًا خلال النص، لكنه ما لبث أن خبت في نهاية القصيدة ليعلن يأسًا من تغيير الواقع، وإيمانًا بسلبيته التامة في التغيير.

أما اليأس فظل يوازي الأمل من بداية النص، مع تفاوت في قوة أحدهما على الآخر، وما تحوله من شخصية إلى أخرى إلا يأس من الأولى، وبحث عن شخصية أكثر أملًا وإشراقا، وإذا كان الأمل أقوى بداية النص فإن اليأس هو الحاسم في نهايته، فبعد أن طرق الشاعر الأبواب كلها وصل إلى مرحلة اليأس والعجز أمام واقع لا يملك فيه شيئا ليعلن عجزه عن تحقيق مشروعه.

محور الخفاء والتجلي:

تتقاطع ملامح شخصية الشنفرى بملامح شخصية الصالح في جوانب عدة، بينما احتفظ الصالح بملامح خاصة تحافظ على تجليه دون خفاء تام، وهذا ما ساعده لتوحيد الصوتين، ويجعل من الصعب استقلال أحدهما دون الآخر.

وعلى الرغم من شحن القصيدة بعناصر اللامية اللغوية والتصويرية والإيقاعية، إلا أن الصالح حافظ على وجوده في النص، فظهرت ملامحه العصرية بعيدة عن الشنفرى والتراث برمته، والتصقت بالشاعر، مثل:

حبي أنا وطن أهيم به

وفاتنتي وطنْ

جلدي.. تضاريس وأشجارٌ

وحبي ليس يُفْنِيه الزمنْ

هذا أنا وحبيبتي

روحان نسكن في بدنْ

والأرض..؟!

نحن النبتة الأولى بها

وهي الحبيبة والكفنْ

حيث تظهر شخصية الشاعر المعاصرة بلغتها وصورها وقيمها بعيدًا عن القناع، إضافة إلى المقطع الختامي للقصيدة:

هذا الأوان:

تموت فيه النفس واقفةً

أَفَقْتُ:

فما وجدت سوى الدِّمَنْ

وأفقت ثانيةً:

فقيل يباع في الشرق الوطن

وأفقت ثالثة:

ولكن.. بعدما قبضوا الثمن.

هذه التجاذبات تؤكد حوارية الصوتين، وعدم سكونهما، وكأن الشخصية القناع تحاول فرض سياقها الخاص على الذات الشاعرة، كما يشير جابر عصفور (1981، ص، 124)، في حين يسعى الشاعر إلى تطويعها لتدخل في السياق النصي الذي ارتآه. وهذا ما يفسر التحولات في هذا النص، بين علو صوت الشنفرى وتلاشيه المتدرج حتى اختفائه نهاية القصيدة.

2 الخاتمة

تناول البحث القناع عند أحمد الصالح "مسافر"، متخذًا قصيدته (الشنفرى يدخل القرية ليلا) نموذجًا للمقاربة، وقد انقسم البحث إلى قسمين، تناول القسم الأول المهاد النظري، فتتبع مفهوم القناع تاريخيا، وحلل أبرز آراء النقاد المعاصرين حوله بما يخدم موضوع البحث.

وفي المبحث الثاني حاول مقاربة القصيدة التي تجلى فيها الشنفرى بوضوح، فحلل مقاطع القصيدة، وتناول الشخصية القناع (الشنفرى) وقارن بينها وبين الشخصيات الأخرى التي استدعاها الشاعر، كامرئ القيس وحرم الوليد، بما فيها الرموز التاريخية كمعركة القادسية.

ومع بروز شخصية الشنفرى قناعًا مهيمنًا على القصيدة، إلا أن الشاعر احتفظ بملامح من شخصيته المعاصرة، واستطاع تحوير شخصية الشنفرى لتظهر شخصية عصرية مع الاحتفاظ بأبرز ملامحها التراثية.

وقد خلص البحث إلى بعض النتائج، منها:

1. أن الشعراء السعوديين وفي مقدمتهم أحمد الصالح وظَّفوا القناع توظيفًا بنائيًا موحيا، ولعل تأخر تجاربهم عن الشعراء العرب واطلاعهم عليها وعلى الدراسات العربية أفادهم في نضوج تجاربهم في توظيف القناع.
2. أن الشاعر كما رأى الباحث وُفِّق في استثمار تقنية القناع، بدءًا من اختيار الشخصية المناسبة، مرورًا بتوظيفها توظيفًا فنيًا موحيًا وتكثيفًا دلاليا، وصولًا لتحويلها النص إلى أفق مفتوح على الأجناس الفنية الأخرى.
3. تفاوت حضور الشخصية القناع من الهيمنة التامة إلى الاختفاء، فكانت النبرة الأعلى في مطلع القصيدة للشنفرى التراثي، ليتدرج التوظيف من تقنع تام إلى استبعاد نهاية القصيدة، بعد أن مر بتلاش متدرج أملاه نمو القصيدة وتحولاتها.
4. جاء استدعاء الشخصيات التراثية الأخرى منسجمًا مع الشخصية القناع لا منبتًا عنها، فقد جمعها ضمن بعد دلالي مترابط في خدمة مشروع القصيدة.

3 التوصيات:

1. إجراء المزيد من الدراسات حول تقنية القناع في الشعر السعودي ولا سيما الدراسات التطبيقية، فهو معين لا ينضب، وتقنية غنية بالإيحاء.
2. إجراء المزيد من الدراسات عن شعر أحمد الصالح "مسافر" بوصفه رائدًا من رواد الشعر السعودي المعاصر.
3. إجراء دراسات تستثمر المناهج الأخرى في تحليل تقنية القناع كالتناصية والتلقي وغيرها من المناهج ذات الصلة.

معلومات عن الباحث

د. عبد الرحمن بن إبراهيم المهوس، أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، (المملكة العربية السعودية). حاصل على درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها من جامعة الملك سعود، تدور اهتماماته البحثية حول قضايا الأدب والنقد

Biographical Statement

Dr. Abdulrahman Ebrahim Almahws, Associate Professor, Arabic Language and Literature Department College of Arts, Imam Abdulrahman Bin Faisal University, received his PhD degree from King Saud University, His research interests include issues of Literature and criticism.

4 قائمة المصادر والمراجع

أولا – المصادر:

الصالح، أحمد. (1418هـ). عيناك يتجلى فيهما الوطن، ط.1. الرياض. دار العلوم.

المراجع العربية:

الأعرجي، محمد. (1978). فن التمثيل عند العرب. بيروت. المركز العربي للثقافة والفنون.

امرؤ القيس. (1425هـ). ديوان امرئ القيس. تحقيق عبد الرحمن المصطاوي. بيروت. دار المعرفة.

أنجينو، مارك. (1998). التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن آفاق التناصية، المفهوم والمنظور. (محمد خير البقاعي، مترجم). القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البياتي، عبد الوهاب. (1972). تجربتي الشعرية. ملحق بالديوان. بيروت. دار العودة.

الجوهري، إسماعيل. (1979). الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ج، 3، تحقيق. أحمد عطار. بيروت. دار العلم للملايين.

الحارثي، حمدان محسن. (2021). القناع في الشعر السعودي. دراسة تحليلية نصية لنماذج مختارة. مجلة جامعة الباحة للعلوم الإنسانية، (28)، 407 - 428.

الحسامي، عبد الحميد وسعيد الشهري. (2022). تعدد مواقع الخطاب في شعر علي الدميني قراءة في قصيدة القناع، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية. (14)، 344-373.

الرشيد، ناصر بن سعد. (2013). الشعر السعودي واستدعاء التراث. شعر أحمد الصالح، مسافر أنموذجا. أبحاث ندوة: استلهام التراث العربي في الأدب السعودي (2)، 169 – 199.

زايد، على عشري. (1417هـ). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. القاهرة. دار الفكر العربي.

زياد، صالح. (2008). أقنعة الشعر السعودي: عنترة مثالًا. مجلة عبقر، (5)، 225 - 244.

الشمعة، خلدون. (1997). تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب. مجلة فصول، 16(1)، 85 – 73.

الشنفرى، ديوان الشنفرى.(1996). ويليه ديوانا السليك بن السلكة وعمرة بن براق. تحقيق: طلال حرب. بيروت. دار صادر.

الصكر، حاتم. القناع الضدّي قراءة نصيّة لقصيدة السياب(المخبر): https://hatemalsager.com/?p=34

الصيخان، نوال بنت محمد بن حمد. (2022). استدعاء التاريخ في قصيدة "النفير" للشاعر أحمد الصالح. دراسة تحليلية. مجلة الآداب، 34 (2)، 73 - 87.

وصفيّة وتحليلية. مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية. مج 15. ع 1. (265-286).

عباس، إحسان. (1978). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب. الكويت. عالم المعرفة.

عزام، محمد.(2005). قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، مجلة المعرفة، (505)، 99-120.

عصفور، جابر.(1981). أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، (4)، -123 148.

العلاق، علي جعفر. (1997). بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا، مجلة علامات في النقد، 7 (25)، -73 100.

العلاق، علي جعفر. (1997). شعرية الرواية، علامات في النقد، 6 (23)،-97 138.

الغامدي، دنيا عبد الرحمن. (1434هـ). الرمز في شعر أحمد الصالح(مسافر).]ماجستير[. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية: https://libsp.kau.edu.sa/Files/4/130957

المطوع، إبراهيم. (1447هـ) الشاعر (المسافر) أحمد الصالح يتحدث عن رحلته مع الشعر، صحيفة الجزيرة.((456.

ابن منظور، جمال الدين.(1300هـ). لسان العرب. 8. بيروت. دار صادر.

الموسى، خليل. (1999). بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي(336)، 120-133.

وهبة، مجدي، وكامل المهندس. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت. مكتبة لبنان.

ثانيا-المراجع الأجنبية:

Abrams, M. H. (1999). A Glossary of Literary Terms. Seventh Edition. Boston:Earl McPeek Publisher.

Barthes, Roland. (1977). Elements of Semiology, translated by Annette Lavers & Colin Smith, Hill & Wang, New York.

Cuddon, J. A (2013). A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Wiley-Blackwell, Fifth Edition, Blackwell Publishing Ltd, London.

Kristeva, Julia (1980). Desire in Language, A semiotic A pproach to Literature and Art, Edited by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York.

Mitchell, Mary Anne (1985). The development of the mask as a critical tool for an examination of character and performer action. Texas Tech University.

Princeton encyclopedia of Poetry and poetics (1965), edited by Alex preminger, Enlarged Edition, The Macmillan Press Ltd.

Stetkevych, Suzanne (Oct. Dec,1984). The Suluk And His Poem: A paradigm Of Passage Manque. Journal of The American Oriental Society: 104, 4

William, York Tindall (1955). The Literary Symbol, Columbia University Press. New York.

Https : / / hatemalsager. com /? p=34

al-Maṣādir wa-al-marāji‘

al-Ṣaykhān, Nawāl bint Muḥammad ibn Ḥamad. (2022). Istid‘ā’ al-tārīkh fī qaṣīdat “al-Nafīr” lil-shā‘ir Aḥmad al-Ṣāliḥ. dirāsah taḥlīlīyah. (in Arabic). Majallat al-Ādāb, 34 (2), 73-87.

‘Abbās, Iḥsān. (1978). Ittijāhāt al-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir. (in Arabic). al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-adab. al-Kuwayt. ‘Ālam al-Ma‘rifah.

‘Azzām, Muḥammad. (2005). qaṣīdat al-qinā‘ fī al-shi‘r al-Sūrī al-mu‘āṣir, (in Arabic). Majallat al-Ma‘rifah, (505), 99-120.

‘Uṣfūr, Jābir. (1981). Aqni‘at al-shi‘r al-mu‘āṣir, Mihyār al-Dimashqī, (in Arabic). Majallat fuṣūl, (4), 123-148.

al-‘Allāq, ‘Alī Ja‘far. (1997). Binyat al-qinā‘ : qirā’ah fī qaṣīdat aḥad ‘ashar kawkaban, (in Arabic). Majallat ‘Alāmāt fī al-naqd, 7 (25), 73-100.

al-‘Allāq, ‘Alī Ja‘far. (1997). shi‘rīyah al-riwāyah, (in Arabic). ‘Alāmāt fī al-naqd, 6 (23,), 97-138.

al-Ghāmidī, Dunyā ‘Abd al-Raḥmān. (1434h). al-ramz fī shi‘r aḥm al-Ṣāliḥ (Musāfir) (in Arabic) ...] mājistīr [. Jāmi‘at al-Imām Muḥammad ibn Sa‘ūd al-Islāmīyah : https : / / libsp. kau. edu. sa / Files / 4/130957

al-Muṭawwi‘, Ibrāhīm. (1447h) al-shā‘ir (al-musāfir) Aḥmad al-Ṣāliḥ yataḥaddath ‘an riḥlatuh ma‘a al-shi‘r, (in Arabic). Ṣaḥīfat al-Jazīrah. (456).

Ibn manẓūr, Jamāl al-Dīn. (1300h). Lisān al-‘Arab. (in Arabic). 8. Bayrūt. Dār Ṣādir.

al-Mūsá, Khalīl. (1999). Binyat al-qinā‘ fī al-qaṣīdah al-‘Arabīyah al-mu‘āṣirah, (in Arabic). Majallat al-Mawqif al-Adabī (336), 120-133.

Wahbah, Majdī, wkāml al-Muhandis. (1984). Mu‘jam al-muṣṭalaḥāt al-‘Arabīyah fī al-lughah wa-al-adab. (in Arabic). Bayrūt. Maktabat Lubnān.

‘Azzām, Muḥammad. (2005). qaṣīdat al-qinā‘ fī al-shi‘r al-Sūrī al-mu‘āṣir, (in Arabic). Majallat al-Ma‘rifah, (505), 99-120.

‘Uṣfūr, Jābir. (1981). Aqni‘at al-shi‘r al-mu‘āṣir, Mihyār al-Dimashqī, (in Arabic). Majallat fuṣūl, (4), 123-148.

Anjynw, Mārk. (1998). al-tanāṣṣīyah, baḥth fī anbthāq ḥaql mafhūmay wāntshārh, (in Arabic). ḍimna Āfāq al-tanāṣṣīyah, al-mafhūm wa-al-manẓūr. (Muḥammad Khayr al-Biqā‘ī, mutarjim). al-Qāhirah. al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.

al-Bayātī, ‘Abd al-Wahhāb. (1972). Tajribatī al-shi‘rīyah. (in Arabic). mulḥaq bi-al-dīwān. Bayrūt. Dār al-‘Awdah.

al-Jawharī, Ismā‘īl. (1979). al-ṣiḥāḥ, Tāj al-lughah wa-ṣiḥāḥ al-‘Arabīyah, J, 3, (in Arabic). taḥqīq. Aḥmad ‘Aṭṭār. Bayrūt. Dār al-‘Ilm lil-Malāyīn.

al-Ḥārithī, Ḥamdān Muḥsin. (2021). al-qinā‘ fī al-shi‘r al-Sa‘ūdī. dirāsah taḥlīlīyah naṣṣīyah li-namādhij mukhtārah. (in Arabic). Majallat Jāmi‘at al-Bāḥah lil-‘Ulūm al-Insānīyah, (28), 407-428.

al-Ḥusāmī, ‘Abd al-Ḥamīd wa-Sa‘īd al-Shahrī. (2022). Ta‘addud mawāqi‘ al-khiṭāb fī shi‘r ‘Alī al-Dumaynī qirā’ah fī qaṣīdat al-qinā‘, (in Arabic). Majallat al-Ādāb lil-Dirāsāt al-lughawīyah wa-al-adabīyah. (14), 344-373.

al-Rashīd, Nāṣir ibn Sa‘d. (2013). al-shi‘r al-Sa‘ūdī wāstd‘ā’ al-Turāth. (in Arabic). shi‘r Aḥmad al-Ṣāliḥ, Musāfir anmūdhajan. Abḥāth Nadwat : Istilhām al-Turāth al-‘Arabī fī al-adab al-Sa‘ūdī (2), 169 – 199.

Zāyid, ‘alá ‘Ashrī. (1417h). Istid‘ā’ al-shakhṣīyāt al-turāthīyah fī al-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir. (in Arabic). al-Qāhirah. Dār al-Fikr al-‘Arabī.

Ziyād, Ṣāliḥ. (2008). Aqni‘at al-shi‘r al-Sa‘ūdī : ‘Antarah mthālan. (in Arabic). Majallat ‘abqar, (5), 225-244.

al-Sham‘ah, Khaldūn. (1997). Taqnīyat al-qinā‘ : dalālāt al-ḥuḍūr wa-al-ghiyāb. (in Arabic). Majallat fuṣūl, 16 (1),

al-Shanfará, Dīwān al-Shanfará. (1996). Wa-yalīhi Dīwānā al-Salīk ibn alslkh w‘mrh ibn Barrāq. (in Arabic). taḥqīq : Ṭalāl Ḥarb. Bayrūt. Dār Ṣādir.

al-Ṣāliḥ, Aḥmad. (1418h). ‘aynāki yatajallá fīhimā al-waṭan, (in Arabic). Ṭ. 1. al-Riyāḍ. Dār al-‘Ulūm.

al-Ṣikar, Ḥātim. al-qinā‘ alḍddy qirā’ah nṣyyh li-qaṣīdat al-Sayyāb (al-Mukhbir) :