القناع والتقنيات الفنية المتشابهة في قصائد عزالدين المناصرة

رقية رستم بور ملكي (الكاتبة المسؤولة)
أستاذ ، قسم اللغه العربيه وآدابها ـ كليه الاداب ـ جامعه الزهراء ـ
طهران ـ إيران
R.rostampour@alzahra.ac.ir
معصومة بخشعلي زاده
طالبة الدكتوراه بجامعة كاشان ـ كاشان ـ إيران

A Comparison Between Technique of Mask And Its Similar Techniques (A study in the poems of Ezzedine Al-Manasra as a model)

Roghayeh Rostampour Maleki (Corresponding Author)
Masoumeh Bakhshalizadeh
Professor , Department of Arabic Language and Literature ,
Faculty of Literature , Alzahra University , Tehran , Iran
Ph.D. Candidate , Department of Arabic language and
literature , University of kashan , kashan , Iran

الملخص:-

يقوم الشاعر في قصيدة القناع باختيار شخصية تراثية مبدعة قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف على أن تضيء تجربته المعاصرة، وإنطاقها نيابة عنه للتعبير عن الموقف الذي يبتغي أن يقدمه للمتلقين. لكن قصيدة القناع الشعري حظيت على نحوٍ خاص بالخلط مع غيرها من الأشكال الشعريّة، نتيجة تداخلها أو تشابههما معا، مثل قصيدة استدعاء الشخصيات التراثية أو الرمز أو التناص أو الاستعارة. تروم هذه الدراسة بمقارنة تقنية القناع مع تلك، وتبيين نقاط الالتقاء والاختلاف بينهما في نماذج من قصائد الشاعر والناقد الفلسطيني عزالدين المناصرة (١٩٤٦- ٢٠٢١) الذي إهتم بهذه التقنيات أثناء قصائده من خلال توظيف المنهج الوصفي التحليلي؛ للمعرفة أكثر بخصائصها التي تتميز بها عن غيره؛ لذلك اكتشفت خصائصها العميقة المتعلقة بها وملامحها الفارقة التي يفرّقها عن تلك الأشكال الشعرية. من أهم ما وصل إليها البحث من النتائج هو إن علاقة القناع بالتقنيات الثلاثة (استدعاء الشخصيات التراثية، الرمز، التناص) هي علاقة الجزء بالكل، فالقناع يعدّ جزءا، وتكون النسبة بين هذه الكليات، هي العموم والخصوص مطلقا؛ لأن نطاق هذه التقنيات الثلاث أوسع من نطاق القناع وتستوعب أبعاد القناع الدلالية. أما عن موازنة الاستعارة والقناع، فتوصلنا إلى أن المشبه والمشبه به (الشاعر والشخصية) يذوبان في بنية قصيدة القناع ويشكلان ظاهرة جديدة، هي الشخصية المقنّعة التي تغلب أفكارهما ومواقفهما على القصيدة. على خلاف الاستعارة التي يبني جوهرها الأصلي على وجود أحد طرفي التشبيه (المشبه أو المشبه به)، والتي تحتل جزءا هامشيا من القصيدة.

الكلمات الرئيسة : عزالدين المناصرة ، القناع ، استدعاء الشخصيات التراثية ، التناص ، الاستعارة .

Abstract:-

Mask is one of the contemporary techniques in which a poet use a historical or imaginative character, who has the power of expressing the experiences of the poet, as a mask to express the issues to audience on his words. But, having similarity and interference with other techniques such as calling historical characters ode, Symbolism, intertextuality or metaphor, Mask ode has been mixed in a special way with them.Therefore, this research is aimed to compare technique of Mask with those similar to and show their similarities and differences In samples of the poems of the Palestinian poet and critic Ezzedine Al-Manasrah (1946-) who was interested in these techniques during his poems, based on a descriptive – analytical method. In order to unveil its deep and unique aspects of this technique, which separated this technique from the others.This study is based on four principles: Mask and calling historical figures,Mask and Symbolism,Mask and Intertextuality , Mask and Metaphor . Furthermore , this research is consist of the importance of history and heritage, the bases of creation of the Mask in Arabic Poetry, and the necessity of research in this field and its importance, research method, and some questions which the research is trying to answer them. This research has a conclusion part in which the researcher is discussing about the most important consequences based on a logical arguments.

Key words : Ezzedine Al-Manasrah , Mask , calling Historical figures , intertextuality , metaphor .

المقدمة

إن علاقة الشاعر العربي بالموروث علاقة قديمة، يعد توظيف التراث ومعطياته من أثرى الموضوعات التي اتجه إليها الشعراء العرب في العصور المختلفة للتعبير عن تجاربهم الشعرية، بما فيه من إمكانيات الإيحاء، ووسائل التأثير، وخصائصه الفنية والمضمونية المتميزة، وقد تناول النقاد العرب القدماء هذه العلاقة في إطار فني مثل "السرقات الأدبية" و"المعارضات" و"التشطير والتربيع والتخميس" وغيرها. وفي عصرنا الراهن، ظهرت هذه العلاقة في قالب التقنيات الفنية الجديدة مثل "استدعاء الشخصيات التراثية" و"الرمز" و "التناص" وغيرها. أما الشاعر الحديث، فعرف في العقود الأخيرة صورةً جديدةً من صور العلاقة بالتراث أي "تقنية القناع"، التي وصلت فيها علاقة الشاعر والتراث إلى ذروتها؛ لأن الشاعر يتجاوز فيها الإطار الزماني والمكاني، ويتفاعل مع التراث بشكل كبير .

لقد اتجه الأدباء العرب في أواخر الأربعينات من القرن العشرين إلى تأصيل نظرية "إليوت"، المسماة بنظرية "المعادل الموضوعي". وفق هذه النظرية يخلق الشاعر شخصية درامية جديدة؛ أن يكون معادلا موضوعيا لتجربته. وقد يجتلبها الشاعر الحديث من التراث الإنساني، أو من الأساطير والرموز، ويخلقها من مخيلته، ويختفي وراءها، ويجعلها تعبيرا فنيا عن عصره، وقضايا مصيرية. ويعد البياتي من أوائل الشعراء الذي تابع فكرة "المعادل الموضوعي" لإليوت وتنظيراته المختلفة. ونلمس عنده تكامل الوعي بالقناع نظريا بما صرح به في نص كتابه "التجربة الشعرية" الذي أصدره عام ١٩٨٦م (انظر: ثامر، ١٩٨٧م، ٢٦١) وعرفه بأنه «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته؛ أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية، والرومانسية؛ ليعبر بها عن المحنة الاجتماعية، والكونية، وسنوات الرعب والانتظار التي عاشتها الإنسانية» (البياتي، ١٩٩٣م، ٤٢)، وقد حذا بقية الشعراء والنقاد حذوهم في تنظيراته وتطبيقاته.

هنا، تجدر الإشارة إلى أن "**المعادل الموضوعي**" يتحقق بأساليب فنية مختلفة تجعل العواطف موضوعية، و"القناع" وجه من أوجه التوظيف الذي يحقق "المعادل الموضوعي"، ومن هنا يمكن القول إن **"تقنية القناع" تهدف إلى تحقيق المعادل الموضوعي**، ولكنه ليس مقصوراً عليه، بل نرى في "تقنية القناع" نوعا من التفاعل بين الشاعر والشخصية، الذي يقوم على الأخذ والعطاء المتبادل، وهذا هو الأمر الذي لا يشترط في المعادل الموضوعي

بالضبط (انظر: كندي، ٢٠٠٣م، ٧٧)؛ فمن الممكن أن يستدعى الشاعر معادلا موضوعيا لتجربته وأفكاره على شكل الاستعارة أو الاستدعاء العادي مع الاعتماد على ذكر اسمه، أو ما قال، أو ما حدث له...، دون التفاعل وتداخل هذا المعادل مع الشاعر. ويتضح من هذا أن العلاقة القائمة بين "**تقنية القناع**" و"**المعادل الموضوعي**" والحالات المتصورة يعبر عن قاعدة "العموم والخصوص مطلقا"، على أن نطاق "المعادل الموضوعي" أوسع من نطاق "تقنية القناع" كما نلاحظ في الرسم التالي جميع أشكال القناع تعدّ نوعا من المعادل الموضوعي، وليس جميع أشكال المعادل الموضوعي قناعا، فلا يقال: إن كل معادل موضوعي قناع بل بعض المعادل الموضوعي قناع وبعضه ليس بقناع:

قد تضاهي هذه التقنية الحديثة تقنيات فنية أخرى مثل: "استدعاء الشخصيات التراثية" و"التناص" و"الرمز"، لذا تستهدف هذه الدراسة مقارنة القناع مع هذه التقنيات الفنية المتشابهة. وليس هدف الدراسة هنا نفي العلاقة بين تقنية القناع وهذه التقنيات، بل تتناول هنا نقاط الالتقاء والاختلاف بين تلك التقنيات للمعرفة أكثر بخصائصها التي تتميز بها عن غيرها وتجعلها متميزةً بدرجاتٍ متفاوتةٍ لكل نوع من أنواع تقنيات توظيف التراث. وتحاول عرض تلك المقارنة على بعض قصائد الشاعر عزّالدّين المناصرة من أعماله الشعرية، الذي هو جدير بالدراسة من هذه الزواية؛ لأنّ قصائده زاخرة بتوظيف هذه التقنيات.

فيما يتعلق بالدراسات السابقة فقد كتبت دراسات عن القناع وتوظيفها في شعر الشعراء المعاصرين لكن ليست هناك دراسة مفصلة جادة مستفيضة عن رصد وجوه الاختلاف بين تقنية القناع وبين تلك التقنيات التي تردّ على كيفية توظيف التراث، ونقاط الالتقاء بينهما بالرجوع إلى المراجع المعتمدة ذات الصلة عند النقاد، والباحثين.

وقد توزعت هذه الدراسة على أربعة محاور:

-القناع واستدعاء الشخصيات التراثية

-القناع والرمز

-القناع والتناص

-القناع و الرمز

والأسئلة التي تحاول إجابتها هذه الدراسة هي:

.1ما الخصائص المتميزة للقناع ؟

.2ما العلاقة بين هذه التقنية وتقنية استدعاء الشخصيات التراثية، والرمز، والتناص، والاستعارة؟

أما منهج هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي، حيث تقوم الدراسة بمقارنة التقنية القناع وتلك التقنيات، وتحديد نقاط التقائه واختلافه معها من خلال تبيين المبادئ النظرية لتوظيفهم في الشعر.

القناع واستدعاء الشخصيات التراثية

تنطلق قصيدة القناع وقصيدة استدعاء الشخصيات التراثية من المنطلق الموضوعي المشترك وتدوران حول موضوعٍ واحد هو "توظيف التراث" وتهدفان إلى خلق التواصل بين الحاضر والماضي، لكن ثمة نقاطاً تفرق بينهما، نشير إليها فيما يأتي:

أ- الفرق الأول، يكمن في موقف الشاعر من الشخصية المستدعاة، حيث إن الشاعر حين يتخذ من الشخصية موقف "التحدث إلى الشخصية" باستخدام **ضمير المخاطب**، وموقف "التحدث عن الشخصية" باستخدام **ضمير الغائب**، ينجز قصائد **(استدعاء الشخصيات التراثية)** على الإطلاق. في الموقف الأول، القصيدة تبدأ على لسان راوٍ ما بصيغة ضمير الغائب، ثم يخلق الشاعر حواراً بين شخصين أحدهما قد يكون الراوي نفسه، والثاني الشخصية، والشاعر في هذا الموقف (يحتفظ للشخصية بملامحها التراثية، مستغلاً هذه الملامح في توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقي بين هذه الملامح وبين الجانب المعاصر من التجربة) (عشري زايد، ١٩٧٨م، ١٣٢) وفي **الموقف الآخر**، يتحدث الراوي إلى الشخصية بضمير المخاطب ويتكئ على الشخصية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية، ويلون خارطة شعره بخروجه من الذاتية إلى الموضوعية فيضفي عليه لونا

موضوعيا يُتبِعَهُ بعدا دراميا وهو(يجرد الشخصية من دلالتها التراثية ويتركها تحمل بذاتها الجانب المعاصر للتجربة، بحيث تصبح الملامح التراثية رموزاً لدلالات معاصرة لا يصرح الشاعر بها) (عشري زايد، ١٩٧٨م، ١٣٢).

كما المناصرة يستدعي في قصيدته (غزال أبيض) قبيلة العناقيين باعتبارهم البناة الأوّلين لمدينة الخليل واتخذ موقف "التحدث عن الشخصية" فيقول: من جبل اليقين رأيت/ كان (العناقيون)يحملون أكياس القصل والشيد والحجارة الكريمة/ يبنون مدينة تدعى " أربع" (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج١، ٧٦). في قصيدته "قاع العالم" يستدعي المناصرة قبيلتي العمالقة واليبوسيين الكنعانيين ليؤكد تجذر الشعب الفلسطيني بأرضه، بجذر واحد هو "كنعان" جد العرب، وفي هذا الاستدعاء يتخذ موقف "التحدث إلى الشخصية" يوظّف القبائل كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية يقول: يا قاع العالم/ يا قاع الكنعانيين/ يا وقع خيول عمالقة جبال النور/ يا جذر الكنعانيين الأسمر/ يا جذع يبوس (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج١، ١٣٩)، كما فعل في قصيدته بعنوان (تحذيرات) يستدعي المناصرة القائد الفلسطيني الجبار جالوت الذي امتاز بقوته، ويتحدث المناصرة إلى جالوت بضمير المخاطب ويستنجد بجالوت قائلاً: مولاي أنه زمن الروم/ فليحذر الهكسوس والجبابرة/ وليحذر العمالقة/جالوت يا جالوت يا جالوت/ مولاي يا جالوت/ قد نفقد الأشجار البيوت/قد نفقد الدروب والعيون/فلتحذر الطاغوت (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج١، ٨٨).

في هذين الموقفين، نلاحظ ثنائية الذاتين "الشاعر والشخصية" وانفصام صوتهما دون أي صعوبة و كأن الشاعر يقف أمام الشخصية متوازيا أو متقابلاً، ومنفصلاً عنها دون تفاعلهما وتداخلهما في خطٍ واحدٍ، على عكس ما سنراه في قصيدة القناع. من الممكن أن يحس المتلقي تفاعلاً بين الشاعر والشخصية في بعض قصائد الاستدعاء، لكن لا يلغي هذا التفاعل ذات كل منهما، إذ تحافظ كل ذات منهما على خصوصيتها وصوتها (انظر: السليماني، ٢٠٠٧م ٢١).

عندما يتخذ الشاعر موقف "التحدث من خلال الشخصية"، فيهيمن ضمير المتكلم على القصيدة ناتجا من امتزاج وانصهار "أنا" الشخصية، و"أنا" الشاعر معا، (عندئذٍ تلغى ثنائية الذات هذه في النص وتبرز فيها ذات واحدة مغايرة، تختلف كل الاختلاف عن ذات الشاعر وذات الشخصية التراثية) (عشري زايد، ١٩٧٨، ٢٠٩).

كمافي قصيدة "ابن حمديس الفلسطيني" يستدعي المناصرة شخصية "ابن حمديس" الشاعر يتقمص الشخصية من عنوان قصيدته حتي نهايتها تأكيدا على أوجه الشبه بين الاثنين و بكل ما يجمعها بالفلسطيني في منفاه من مشاعر وعذابات. يتحدث من خلال شخصية "ابن حمديس" ويتحد معه اتحاداً تاماً ويقول: أتيتك من سفري في البلاد/ وجوعي على باب أحرارها/ أطوف قصور المجوس ولامن يعين على ثارها/ وأسكب في القلب مر الكؤوس/ وألعن أيام أخيارها/ مدائن نامت بنوم الرؤوس/ وقلبي على نار ثوارها (المناصرة، ٢٠٠٥م،ج ١، ٢١)، فيغلب صوت واحد على القصيدة، هو صوت القناع الذي يصبح محوراً لقصيدة ما ويمتد من بدايتها حتي نهايتها محملاً بتجربة الشاعر وأفكاره وإرهاصاته من شجون أمة فلسطين وآلامها. فيما يأتي سنرى نماذج كثيرة من قصيدة القناع».

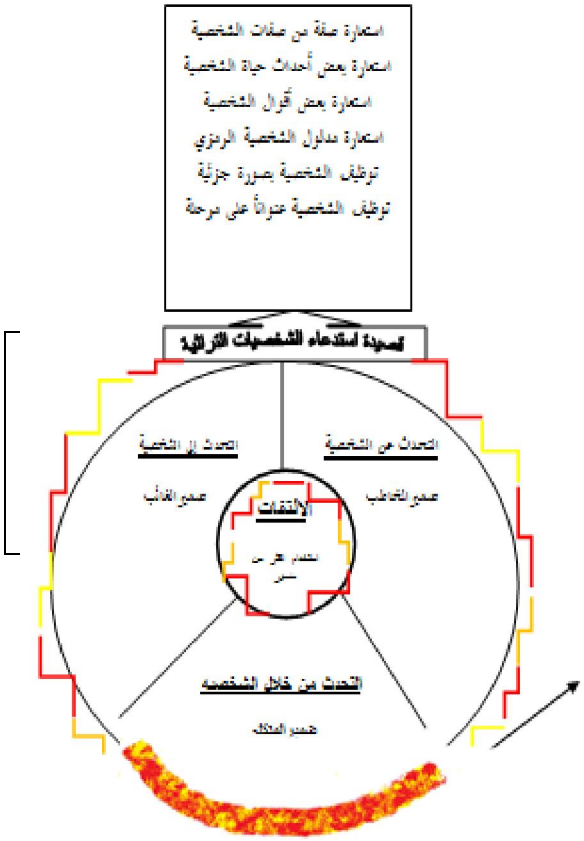
ب- **الفرق الثاني** بين قصيدة الاستدعاء وقصيدة القناع، هو في **درجات حضور الشخصية المستدعاة** واستحواذها في نصهما الشعري، على أن حضور الشخصية في قصيدة الاستدعاء حضورٌ نسبيٌ بسبب حضورها المتعارض بين الخفاء والتجلي (انظر: السليماني، ٢٠٠٧م، ٣٥)؛ فقد تختفي الشخصية وقد تتجلى لكن بشكل متوازٍ لن يلتقيا ابدا؛ لأنها تظهر في صورة جزئية كاستعارة صفة من صفاتها أو أقوالها (انظر: عشري زايد، ١٩٧٨م، ١٩٤-٢٠٢)، بحيث لا تستطيع أن تستقطب بعداً من أبعاد تجربة الشاعر، بينما الشخصية المستدعاة في قصيدة القناع تأتي في صورة كلية كمعادل لبعد من أبعاد تجربة الشاعر (انظر: عشري زايد، ١٩٧٨م، ٢٤٢-٢١٩)، بحيث تتحد مع الشاعر وتستحوذ على النص الشعري كله، وتدير كل أحداث، وأقوال، ومواقف الشاعر كاشفة عن تجربة الشاعر السياسية والإيديولوجية والاجتماعية.

من ثم، نستنتج أن مساحة حضور الشخصية في قصيدة الاستدعاء قد تكون مكثفة ومهيمنة، وقد تكون غير مكثفة مع اعتمادها على استدعاء صورة جزئية من الشخصية، أو أحداثها، أو مواقفها، لكن مساحة حضور الشخصية في "قصيدة القناع" واسعة جداً؛ لأن

القناع يتسم بانصهار صوت الشاعر وتجربته مع صوت الشخصية وتجربتها، واستحواذه في النص الشعري بامتداد الصراع الدرامي الداخلي بينهما، وإثارة ملامح حياة الشاعر في تطورها النفسي والفكري والاجتماعي، حيث (تبدو الشخصية من خلال النص ويختفي صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية النص حتى نهايته، ويسيطر عليه ضمير المتكلم تماماً، إلا ما يدخل هذا الضمير من حالات الالتفات المعروفة، أو تداخل بعض الأصوات الأخرى، حين تتعدد الأصوات في النص) (الرواشدة، ١٩٩٥م، ١١).

يذهب بعض النقاد والدراسين إلى أن القناع قد يمزّق إذ يتحوّل ضمير المتكلم من الشخصية إلى الشاعر ويخاطب الشاعر قناعه بصوته المباشر أو يأخذ الحديث منه، وهو ما يمكن تسميته بتمزيق القناع، وهذا الأمر يعدُّ عيبا في تقنية القناع وهو ناجم عن أمرين، أولهما: أن الشاعر يجد القناع عاجزا عن التعبير تعبيرا كافيا، عن همومه وأحلامه، وثانيهما: أن الشاعر ما يزال أسير الصوت الغنائي وعاطفته السيّالة فيعود إلى صوته المباشر -الغنائي- يخاطبنا دون قناع (انظر: الرواشدة، ١٩٩٥م، ١٦)، لكن يبدو لي أن ذلك ما يسموه اختراق القناع ليس إلا طريقا يستخدمها الشاعر لإحداث التوتر والصراع والحوار بين نفسه وقناعه؛ لأن القناع في هذه الحالة يكون بمثابة الخلفية الدلالية للقصيدة وحضوره حضور حي لكن ضمني لا يسيطر صوته على نص القصيدة كاملاً. وتنتظم قصيدة القناع حوارا داخليا بين الأنا والموضوع، أو (خارجي) بين الشخصية وغيرها من الشخصيات الواردة في بعض النصوص القائمة على غير شخصية واحدة، وهذا يفضي بنا إلى الحديث عن الشخصية في النصوص القناعية، فمن هذه النصوص ما ينتظمه صوت واحد يسيطر عليه من بدايته حتى نهايته، ومن هذه النصوص ما تتعدد فيه الأصوات بحيث تبدو الشخصية متجاوبة أو متعارضة مع غيرها على غيرمستوى (انظر: عصفور، ١٩٨٤م، ١٢٤). بناء على ذلك، نلخص مواقف الشاعر الأربعة أمام الشخصية المستدعاة ودرجات حضور الشخصية في قصيدة استدعاء الشخصيات التراثية والنواحي التي تختم بقصيدة القناع في المخططات التالية:

«مواقف الشاعر الأربعة من الشخصية المستدعاة »



ـ قصيدة الاستدعاء (التقابل):

الشاعر

الشخصية

ـ قصيدة القناع (التفاعل)

انصهار الشاعر مع الشخصية

ج- **الفرق الثالث**، يظهر في بعض المصادر والمكونات التي تؤخذ منها مادة أصلية لبناء هاتين القصيدتين. فإن قصيدة استدعاء الشخصيات التراثية العادية مقصورةٌ على شخصيات تاريخية صارت جزءا من الماضي، ويستدعيها الشاعر في زمن تاريخي جديد لسرد تجربته الشعرية المعاصرة، دون أن ينصهر معها؛ بينما في قصيده القناع، (ليس القدم وحده مكونا لها، بل إن المهم هو **قدرة الأقنعة علي التجدد والاستمرار** ما يجعلها مهيأة للتعبير عن أفكار الشاعر ومواقفه) (مجاهد، ٢٠٠٦م، ١٣٥) ، كما أن (بعض الشخصيات التاريخية والأسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق، وذلك لانعدام السمة الدالة فيها) (البياتي، ١٩٩٣م، ٣٨) إلا أن بعض النقاد والأدباء (يقصرون تقنية القناع على الشخصيات التراثية – التاريخية، كما هو الحال عند إحسان عباس وعلي حداد أو يجعلون الاعتماد على الشخصيات التراثية هو الأعم الأغلب كما يذهب علي عشري زايد مثلاً) (كندي، ٢٠٠٣م، ١٢٣).

د- **الفرق الرابع** بين قصيدة القناع وقصيدة الاستدعاء،هو في "**البنية الجوهرية**" التي بنيت عليها القصيدتان. إن الشاعر، قد بنى قصيدة الاستدعاء على بناء غنائي يحمل تجربة الشاعر الذاتية. وقد بناها على الأسلوب السردي والقصصي احتفاله بالبناء الدرامي المكتمل و(التجسيد بعد موضوعي من أبعاد تجربة موضوعية، عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية) (عشري زايد، ١٩٧٨م، ٢١٢) ؛ لكن قصيدة القناع، بنيت على **الدرامية الناقصة** التي تعنى بالمراوحة بين هذين الاتجاهين المتعارضين "**الغنائية/الذاتية – الدرامية/الموضوعية**"؛ بهذا يمكن أن نسمي هذه القصيدة "**القصيدة الطويلة**" لأنها **ذات معمارية درامية وغنائية**، وتقوم أساسا على حوار داخلي بين الأصوات المختلفة؛ بحيث يمكن أن نشبهها بِالمونولوج الدرامي الذي يبرز فيه (المتحدث بضمير المتكلم ليس هو الشاعر، هذا المتحدث يوجد في موقف بعينه ومناسبة بعينها، يتحدث من خلالها بمفرده، ويستجيب جزئيا لمستمع صامت) (فرحات، ١٩٩٧م، ٣٠)، فتظهر بنية القناع ذات المزايا السردية صوتيا ورمزيا ودراميا.

نقدم الجدول التالي خلاصةً لتحليلنا السابق لتوضيح **التمايزات** بين قصيدة القناع،

وقصيدة استدعاء الشخصيات التراثية العادية:

العناصر	قصيدة القناع	قصيدة الاستدعاء
مساحة حضور الشخصية	واسعة	مكثفة أو غير مكثفة
موقع الشاعر	وراء	أمام
موقع الراوي	داخلي/ متصهر بالشخصية	خارجي /منفصل عن الشخصية
الزمن	الماضي/ الحاضر	الماضي
ضمير التلفظ	المتكلم	المخاطب/ الغائب
البنية	بين الدرامية والغنائية أو بين الذاتية والموضوعية	الغنائية والقائية أو السردية – الدرامية المكتملة
المرجع	التاريخي (المعاصر –التراثي) الأسطوري	التاريخي – التراثي
الاستدعاء	الشخصيات/الأمكنة/ الجمادات	الشخصيات
علاقة الشاعر مع الشخصية	عميقة/متداخلة ومتفاعلة	غير عميقة/ الموازية (تقابل وتوازي)
التشكيل الصوتي	صوت واحد مركب من صوت الشاعر والشخصية	تعدد الأصوات الشخصية- صامتة الشاعر- متحدث، وحكي عنها (وبالعكس)
الذات	ذات واحد	ثنائية الذات
نوع التوظيف	رمزي	استشهادي – خطابي – رمزي

القناع والرمز

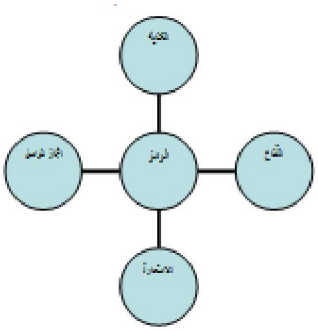
عندما يتخذ الشاعر قناعا من الشخصية، يرفعها إلى رمز كلي (تندغم في كينونة الذات بالموضوع والخاص بالعام والماضي بالمعاصر) (عيد، ١٩٨٥م ، ٢٣٨) ويغلب هذا على نسيج النص الشعري بكل تعيناته الشكلية والرموز التي يغذيها كخط يؤدي إلى الغموض والابهام في سياقتها الفنية الدلالية، مما يوفر للشاعر فضاءً أوسع لبث الايحاءات والدلالات الجديدة وتعبيره عن شعوره الباطني ومعاناته الإجتماعية تجاه السلطة وأجهزة قمعها، فهو يحاول (إقتناص الواقع وإدخاله في شبكة الرمز لعله يساهم – بذلك – في تفسيره) (عصفور، ١٩٨٤م، ١٢٥)، فهذه هي الوشيجة الأهم في علاقة القناع بالرمز والغموض.

فالرمز، وجود متوتر ومتفاعل في قصيدة القناع (يضيق الهوة بين لغة الحضور والغياب، وبين المستدعي والمستدعى، وبين دلالة الغياب ودلالة الحضور؛ ليسهم في تحويل فوضى تداخلهما إلى نظام، وإلى سياقات جديدة تلغي المساحات الفاصلة في الزمان والمكان، في

الحضور والغياب...) (السليماني، ٢٠٠٧م، ٣٦)؛ بعبارة أخرى القناع رمز محوري يدور كل القصيدة حوله (انظر: بسيسو، ١٩٩٩م، ٢٢٩)، فعندما تستحضر شخصية مقنعة في القصيدة الحديثة، تشكل صورة عقلية في ذهن القارئ، ومن خلال هذه الصورة بكاملها يتم الانتقال إلى الصورة الأخرى هي المرموزة إليه بمختلف سماتها وخصائص عصرها، من ثم تبدأ محاولة القارئ للكشف عن الشخصية المقنَّعة التي يعيش الشاعر وراءها، وتحديد هويتها، ومضامينها الدلالية، ورؤيتها التاريخية والمعاصرة.

من هنا، نصل إلي ميزة مشتركة بين الرمز والقناع، تتمثل في **"حرية" الانتقال** من صورة الذهني إلى المدلول الرمزي أو القناعي؛ لأن الشاعر يحوّل الشخصية المقنّعة والوحدات المعنوية في حقلها (إلى رمز تتحرر به من مدلولها الضيق ليكتسب معاني جديدة وتأويلات لا محدودة) (البستاني، ١٩٨٦، ١٩٠) و (ليس بالضروري أن ينطبق البناء الذي يعيد إنتاجه القارئ مع ذلك البناء الذي تصوره الشاعر، بل يمكن أن يتجاوزه) (البستاني، ١٩٨٦، ٣٧)؛ بعبارة أخرى، هذا المدلول قد يتطابق مع الواقع ومدلوله الذهني وقد لا يتطابق، فالشخصية ليست سجينة المعاني المحدودة، بل يقصد الشاعر من توظيف القناع، إخفاء هذه الصورة في اللغة الرمزية الحافلة بالغموض؛ ليصل القارئ من صورة الأقنعة إلى الصورة الرمزية وفق الخصائص الرئيسية التي تميزت بها الشخصية عن الشخصيات الأخرى، بما تتيح للشاعر مجالات واسعة للتعبير عن القضايا الإجتماعية والسياسية والفكرية في أدق تفاصيلها دون أي خوف. على الرغم من هذه العلاقة بين الرمز والقناع توجد علامات فارقة بين تقنية الرمز والقناع، نشير إليها فيما يأتي:

أ- الرمز أعم من مفهوم القناع، وهو في نوعه كليٌ يضع تحته القناع بصورة جزئية، وتقوي بالتحاماته تقنية القناع، كما نلاحظ في الرسم التالي،حيث (يغدو جنسا تنضوي تحته أنواع تعبيرية عديدة، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية) (الصكر، ١٩٩٩م، ١١٣) ويأخذ داخل النص أشكالاً مختلفة، (تقترب في بعض جوانبها من القناع وتبتعد في جوانب أخرى عنه، إذ إنّه، قد يوحي بمتعيّن واحد يحمل دلالة محدّدة نسبيا، وتنتهي فاعليته في موضعه، في حين أن القناع يمتد في جسد النص من بداية حتى نهايته لا يخالطه عنصر آخر، اللّهم؛ إلّا إذا كان النص متعدد الأصوات، حيث تتداخل أصوات أخرى لكنها لا تخرجه عن حدوده الفنية) (الرواشدة، ١٩٩٥م، ١٩).



ب- الشاعر في القصيدة الرمزية الفنية حاضر حتى لو امتد الرمز من بداية النص حتى نهايته ولو ظلّ الرمز أسيراً لإرادة الشاعر، يخاطبه مرة، وينطقة ثانية، ويخفيه ثالثة، فإنّه يبقى رمزاً؛ لكن الشاعر في قصيدة القناع ليس له حضور على السطح الخارجي للنص، بل إنه يختفي وراء الشخصية في حين هو موجود ومتحكم في عناصر النص (انظر: الرواشدة، ١٩٩٥م، ٢٠) والشخصية المرموزة حين تكون قناعا تبعد عن الثبات، وتخرج عن حدود الزمان والمكان تعلو على المستوى الاسطورى، فتولد لها كثافة رمزية تفوق كثافة الرمز الفني نفسه، من جهة أخرى تنطوي على كثافة درامية تفوق ما يحوزها الرمز الفني الشعري بمعناه الواسع.

كما يستدعي المناصرة شخصية المسيح عليه السلام في ثلاث قصائد "مريمات بيت لحم"، و"منامات الليلة القادمة" و"خيانة"، حيث وجد المسيح رمزا نبيلاً للتضحية و تحمل معاناة الآخرين وللمقاومة والفداء والتضحية، وتوحد مع شخصية المسيح وشكلتا معا تجربة واحدةً ومأساة واحدة، فالشاعر وراء قناع المسيح يتحمل آلام المحنة وعذاباتها لأجل الوطن. في قصيدة (مدينة تدور حول نفسها) استعمل المناصرة شخصية أيوب الذي صار رمزا دينيا في تحمل الصعاب والأذي؛ فيرمز به إلى الصبر علي البلاء ما يتناسب مع شخصيته الحزينة ومتزامنا يتّحد به اتحادا تاما ليعبّر عن تجربته في تحمل المصائب، كما في قصيدة (زرقاء اليمامة) وقصيدة (جفرا) يتخد من شخصية زرقاء اليمامة قناعا ورمزا للحيرة واستشراف المستقبل، في قصائد (قفا نبك، المقهي الرمادي، امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا جليل، أضاعوني) يتحد بشخصية امرئ القيس ويتخذ منه قناعا ويرمز به إلي الضياع، والتشرد والثأر؛ لكن في قصيدة (البلاد طلبت أهلها) استحضر الشاعر نوح عليه السّلام بصفته رمزا للصبر وقوة التحمل والتفانى في العمل والإيمان الخالص بتخلص وطنه

دون الانصهار معه واتخاذه قناعا. من هنا كان في (**كل قناع رمز، بينما ليس ضروريا أن يكون كل رمز قناعا**) (بسيسو، ١٩٩٩م، ٢٣٢).

ج- **الرمز شئ حسي يشير إلى شئ معنوي**، لا يخضع للحواس وإنما يحصل الرمز بامتزاجهما، إضافة إلى أن علاقتهما تعتمد علي العلاقات الداخلية والمشابهة بين هذين الشيئين ويتحقق بالإيحاء وليس بالتقرير أو الوصف، غير أن الأمر في القناع لا يستلزم هذا المستوى الحسي، وليس بالضرورة محققا المستوى المعنوي على نحو قطعي (انظر: الرواشدة، ١٩٩٥م، ١٩-٢٠ / محمد فتوح، ١٩٧٨م، ٤٠).

د- **يبدو أن المصادر التي يُستقى منها الرمز أوسع من القناع**، فالشاعر في قصيدة القناع يستطيع أن يختار من الرموز التاريخية، والأسطورية، والدينية رمز الشخصيات، والأمكنة، والكتب.... أقنعةً في النص الشعري؛ لكن لا يستطيع أن ينتزع مادة القصيدة من معجم اللغة ومفرداتها، كما يفعل المبدع في القصائد الرمزية العادية. على سبيل المثال، يجوز أن يستخدم الشاعر لفظ "مطر" أو "ربيع" استخداما رمزيا في قصيدة ما، لكن لا ينبغي أن يتخذ الشاعر قناعا منها؛ وإذا حاول الشاعر توظيف هذه العناصر قناعا لنفسه والتعبير من خلالها، فيصبح الحفاظ علي شروط وسمات القناع من أصعب الأمور.

القناع والتناص

يعدّ توظيف الشخصية التراثية **نقطة تلاقي بين تقنية القناع والتناص**، لكن الشاعر في قصيدة القناع يطلق منهجا فنيا جديدا للتعامل مع الشخصيات، ويجمع في قصيدة واحدة خطابين مختلفين، "الخطاب الشعري" و"الخطاب التاريخي أو الأسطوري..." وينفتح بالخطاب الثاني، انفتاحا معقدا في القصيدة بما يرمز إليه وينفلت من الشخصية بقيودها التاريخية أو الأسطورية، ومن ثم يقوي التفاعل بين هذين الخطابين أي بين النص التراثي والنص المعاصر، حيث لا نستطيع أن نفصل بين النص الداخل عن النص المدخول فيه؛ أي النص الحافل بالعلامات والإشارات المعرفية، والثقافية، والاجتماعية (انظر: السليماني، ٢٠٠٧م، ٣٥٩).

من هنا، تتجلي في قصيدة القناع ظاهرة "**تناص التآلف**" بما يجمع الشاعر بين تجربة الماضي والواقع المعاصر الذي نعيش فيه، وأيضا يمكن أن يستعين الشاعر بعملية "تناص

التخالف" ليستثمر تقنية القناع بدفق إيحائي عميق، واستحضار الشخصية في ذاكرة المتلقي بتصور غير ما هو مألوف في الوعي الجمعي (انظر: المناصرة، ٢٠٠٦م، ٣٧ / مجاهد، ٢٠٠٦م، ٣٨٨). الشاعر في هذه القصيدة يستوحي تجاربه الشعرية من المواقف التاريخية أو الأسطورية... ومن النسيج الانفعالي والتطور الوجداني للشخصيات المستدعاة، فهذا التعامل مع التراث (يتمثل في هضمه جيدا وصياغته مرة أخرى في صورة فنية تستشرف آفاق المستقبل وهي تسلط عينا يقظى على الواقع... وعينً فاحصة على التراث) (عبد الدايم، ١٩٩٠م، ٣٨)، فالشاعر من خلال توظيف تقنية القناع يتصل بالتناص التاريخي أو الديني أو الأسطوري... وأيضا (بالتناص الزمني أي نقل أصداء الزمن النصي من الماضي إلى الحاضر، والتناص الصوتي بين الشاعر وصوت رمزه أو قناعه...) (الصكر، ١٩٩٥م، ١١٠)، فالعلاقة بين التناص والقناع علاقة باطنية، وعلى ما يبدو فإن الشخصية المستدعاة هي قناع الشاعر بداية، ويأخذ القناع بعد ذلك وضعا جديدا ناتجا عن تفاعلهما في النص الشعري، ويظهر في كل جزء من أجزاء قصيدة القناع التي تتجاوز التعامل مع التراث وذكر لفظة قديمة أو استدعاء ما قاله القدماء أو تكرار صورة خيالية قديمة؛ لأن هذا التفاعل مع التراث، تفاعل سلبي لا يدفع الانسان إلى الأمام، بل يقيد نشاطه وابداعه الفني، كما نلاحظ هذا في قصيدة التناص العادي، التي يصبح فيها توظيف التراث اتجاهاً تقليدياً وسردا تاريخيا يحتل الرمز فيها جزءا هامشيا من رؤية الشاعر ومن كيان القصيدة.

علي سبيل المثال «يرى الشاعر مصير حياته أكثر مشابهة بمصير الانسان الفلسطيني لتعبير أقوى من هواجسه وآلامه ويستوحي عناصر من حياته، مثل البحث عن ملكه الضائع بعد مقتل أبيه، وعبر هذا الإلتباس يقرن رحيل امرئ القيس إلى الروم للاستنجاد لثأر لأبيه» (بخشعلي زاده، معصومه؛ رستم بور ملكي، رقيه، ٢٠١٦م، ٧٩)، **وفي قصيدة (قفا نبكِ)** يجعل تجربة "امرئ القيس" محورا أساسيا، يتحد معه ويرتد الاثنان معا– الشاعر وامرؤ القيس – بشكل نلاحظ أن كليهما يحضران في النص لتصوير الإنسان الفلسطيني المطارد في دروب المنافي، فمن نتاج هذه الصدمة الروحية اضطر إلى البحث الاستعانة بالمسلمين والقبائل العربية لعودته إلى أرضه واقفا على أطلال وخرائب وطنه مستصرخا العالم لنصرة شعبه وتحريره من الصهاينة، كما استصرخ امرؤ القيس بعد أن خذلته القبائل المتمردة على أبيه ويقول: **يا ساكنا سقطَ اللوى/ قد ضاع رسمُ المنزلِ/ بين الدَخول فحوملِ** (المناصرة،

٢٠٠٥م، ج١، ٧). نلاحظ أن المناصرة يختفى وراء شخصية امرئ القيس، ويرثي وطنه السليب بالتناص الحرفي من معلقة امرئ القيس الشهيرة، ويبدأ قصيدته بها كما تبدأ قصيدة امرئ القيس وهو يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

فتوضح فالمقراة لم يَعفُ رسمها لما نَسَجَتْها من جَنوب وشمألْ

وفي **قصيدة (أضاعوني)** يختفي الشاعر وراء **(قناع امرئ القيس)**، ويدين الأمة العربية بأنها سفيهة ويعتبر نفسه ولدا سفيها يطوف المدائن ويستنصرهم للثأر لأبيه/ الوطن؛ لكن لم يجد أي ثائر سوى الذين يوعدون الوعود الكاذبة الخادعة كقصائد الرثاء أو الذين ينكرون الثورة والمكافحة ويقولون "إذهب وربك قاتلا"، فيقول الشاعر: **طفت المدائن: بعضهمْ قَذَفَ القصائدَ/من عيون الشعرِ، يرثي والدي/والآخرون تنكروا: إذهب وربّك قاتلا/ وكأنهم ما مرّغوا تلك الذقونِ/ على فُتات موائدي/واللهِ لا يذهب مُلْكي باطلاً** (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج ١، ١٧٦). نلاحظ أن الشاعر يختفي وراء قناعه ويفضح الأنظمة العربية وعدم اهتمامهم تجاه قضية فلسطين بما ذكره من التناص القرآني "**إذهب وربّك قاتلا**" كشاهد على نقده، الذي «يعود بذاكرة القارئ إلى حادثة موسى مع قومه عندما دعاهم لفتح المدينة (فلسطين)، فتنكروا له وسخروا منه، قائلين بأن يذهب وربه ليقاتلا معا دون مشاركة منهم (ليديا، ٢٠٠٥م، ١٦٣).

بعد انفضاح الواقع العربي وتعريته من خلال قناع **امرئ القيس**، في ختام القصيدة يتناص مع البيت الشعري لـ**(أبي الطيّب المتنبي)**، ويقول:**وبكى حصاني، فارتميت من التَعَبْ/ وسمعتُ والينا يقول وعينُهُ فيها القذى :/ (لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى)/ حتى تُقال على مسامعه الخُطَبْ/ حتى تُقال على مسامعه الخُطَبْ** (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج١، ١٧٧). ويشكل المناصرة المفارقة الساخرة بتحريف الشطر الثاني من **(بيت المتنبي)**: **(لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى/حتى يُراق على جوانبه الدمُ)** ويجسد صورة الوالي كصاحب سلطة يقدم خطبة «تراق لإنقاذ شرف الأمة العربية المطعون، إنها سخرية لاذعة وانتقاد صريح لواقع المجتمعات العربية، ممثلاً في حكامها، هذا الواقع الذي أرادت أنا المتكلم

استنهاضه، بشتى السبل وتجاوزه لواقع أفضل، ولكن الإخفاق كان حليفها مثلما كان حليف سابقها امرئ القيس (ليديا، ٢٠٠٥م، ١٦٥)، وبهذا التناص قد انتهت القصيدة بمشهد شديد التناقض وموغلاً في المفارقة من واقع سياسي عربي معاصر يتنافي مع الماضي العربي كان يهدف إلى الذود عن شرف الأمة العربية ورفعتها.

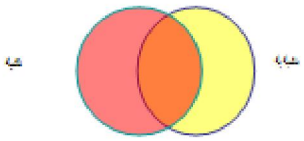
القناع والاستعارة

يذهب بعض النقاد أو الدارسين إلى أن القناع استعارة تستخدم بأسلوب معاصر؛ ومن هؤلاء جابر عصفور الذي يقرن القناع بالاستعارة، جاعلاً منه استعارة موسعة؛ إذ تلتقي الاستعارة القناع في كون كلّ منهما مكونا من ركنين أساسيين: المشبه والمشبه به في الاستعارة، والشاعر وشخصيته في القناع (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج١، ٦٣)؛ لكن (هذا ربط مفتعل ولا يستند إلى دليل علمي دقيق) (انظر: عصفور، ١٩٨٤م، ١٢٥)، فعلى الرغم من التشابه الظاهري في بنيتهما الشكلية والاجزاء التي تشكل كيانهما أي العنصرين "المشبه/الشاعر والمشبه به/الشخصية"، فأنهما يختلفان في بعض سماتهما، كما نشير إليها فيما يأتي:

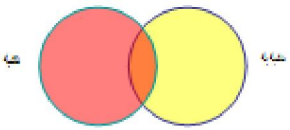
أ- إن التشبيه يعدّ جوهراً أصليا وركنا أساسيا للاستعارة، بينما في القناع قد تعتبر المشابهة ركناً أساسياً في بنائه وقد تشكل المفارقة ركنه الأساسي عندما يوظف الشاعر قناعا توظيفا طرديا تعدّ المشابهة بين الشاعر والشخصية المقنعة عنصرا أساسيا لإحداث عملية القناع، فيعبر الشاعر بهذا التشابه (عن تجربة معاصرة تتوافق دلالاتها طردا مع الدلالة التراثية والأسطورية أو الدينية للشخصية) (الرواشدة، ١٩٩٥م، ١٧) وعندما توظف الشخصية التاريخية أو الأسطورية... توظيفا عكسيا، تعتبر المفارقة جوهرا اساسيا في هذه العملية، للتعبير عن معانٍ تناقض المدلول التراثي أو الأسطوري أو الديني... للشخصية. في الغالب، يهدف الشاعر من هذا الاستخدام إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي أو الأسطوري... للشخصية والبعد المعاصر الذي يوظف الشخصية في التعبير عنه (عشري زايد، ١٩٧٨م، ٢٠٣). ومن جانب آخر، العلاقة بين طرفي القناع ليست هي العلاقة بين طرفي الاستعارة؛ لأن (العلاقة بين طرفي الاستعارة استبدالية، أي يحل فيها المشبه به محل المشبه، ولكنّه يرى أن العلاقة في القناع علاقة تفاعلية، تقوم بين الطرف الحاضر المتمثّل في الشخصية

والطرف الغائب المتمثّل في الشاعر الذي لا تنقطع فاعليته عن التأثير... والقناع يمثّل النص كلّه، ولا يمكن ربطه بموقع محدّد من مواقع النص دون غيره...) (عشري زايد، ١٩٧٨م، ٢٠٣).

ب- يمكن أن تقاس المسافة الفاصلة بين طرفي **الاستعارة والقناع** من خلال الموحدات المعنوية المشتركة بين حقلى الدلالي المشبه (الشاعر)، والمشبه به (الشخصية)، لتشريح ميزان التفاعل بين هذين العنصرين الأساسين اللذين يشكل بنيتها الجوهرية. فالاستعارة عندما تبعد المسافة بين الحقيقتين (المشبه والمشبه به)، تضيق المساحة المشتركة بينهما؛ وعلى العكس فعندما تقترب الحقيقتان فإن المساحة بينهما تتسع. وعلى الرغم من أن هذا التحديد عملية تقريبية الى حد بعيد، لكننا نمثل الاستعارة بدائرة تختفي فيها الدائرتان من المشبه والمشبه به، بالحقل الدلالي لكل لفظة؛ والشكل الأول، يبرز المساحة الواسعة بين الحقلين من خلال الوحدات المعنوية المشتركة بين الحقلين:



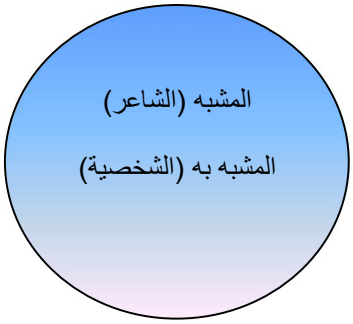
وفي الشكل الثاني، تبدو المساحه المشتركه بين حقلي الدلالة لكل منهما صغيرة؛ لأنه الاستعارة تتطلبت هذه الاستعارة جهدا عقليا كبيرا لتلمُّس فاعليتها وبنائها(الرواشدة، ١٩٩٥م، ١٧). فنرى في هذه الأشكال عدم التداخل الكامل وانسحابا نسبيا في الطرفين:



يقول المناصرة: (أحاولُ يا فَرَسا حجريّا علي التلّة القرمزيّة/ البحر، مريمُ إفريقيا في الفضاءِ،/ تمدّ زراعا لوهرانَ،/ ثمَّ ورائك يختبئون، لكي لايرَوا ماوراءَ الطُلول/ وَ مريمُ إفريقا ...لم تطابق بهاءَ الأصولِ/ كذلك قيل، أنظروا الماءَ) (المناصرة، ٢٠٠٥م،ج ٢، ٢٠٠) ويقول في قصيدة أخري: (ليست حجرا مريام/ مريام البحر الزاهي/ البحر الملغوم/مريامُ

نجوم، أجنحة ورسائلُ وتخوم/مريام هدير البحر وهدهدة البحر) (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج١، ١١٨). نشاهد أن الشاعر المناصرة استعار شخصية مريم الموصوفة بصفات الجهاد والفداء للوطن لنفسه، التي كانت أم للحرية وتكون شخصية تدافع عن وطنها يرى بينه وبينها التشابه لكن يكتفي بحضور مشبه به (مريم) على سبيل الاستعارة التصريحية ومن خلال توظيف هذه الاستعارة يعبر عن نفسه على أنه كمريم شخصية ليس جمادا بل انسان يحبّ الخير والتضحية ويضحي بأبنائه في سبيل الوطن ومثله مثل البحر الذي يعطي لمن يحتاج اليه دون أي سوال ومثل النجوم التي تضئ في الظلام ضوء الحرية والأمن. كما نلاحظ أن مريم احتلت جزءاً هامشيا من القصيدة واقتصر تفاعل بين الشاعر (المشبه) و مريم (المشبه به) ولانجد أي انصهار بينهما.

على العكس، في قصيدة القناع ينصهر الشاعر (المشبه) مع الشخصية (المشبه به) انصهارا تاما، حيث يصعب التمييز بينهما، بحيث تقوي القدرة التعبيرية والإيحائية بتوترهما وانجذابهما، لذلك تتسع المساحة المشتركة بين الشاعر (المشبه) والشخصية (المشبه به) أكثر فأكثر:



كما نلاحظ في القصيدة (قفا نبك)، يرتدي المناصرة قناعه التراثي "امرئ القيس" من بداية القصيدة حتى نهايتها ويأتي توظيف شخصية امرئ القيس قناعا ناتجا عن تفاعل الشاعر والشخصية صوتاً وانفعالاً دون أي انفصال بنمط القناع الخالص، قد تحقق فيها عناصر قصيدة القناع وسماتها من خلال إخفاء الذات، والابتعاد عن الذاتية إلى الموضوعية ويرتد الاثنان معا – الشاعر وامرؤ القيس – ويصوّر لنا الضياع واليأس في أرض المنفى، بحيث تغلب علي إحساسه النزعة السوداء التي تشعر بالهزيمة والموت، ويقول: **(ضاع مُلكي، أكلتني الغربة السوداء، يا قبر عسيب/جارتي، إنّا غريبان بوادي الغرباء/ نبعث الشعر ونحمي أنقره...)** (المناصرة، ٢٠٠٥م، ج١، ١٤).

على هذا، نصل إلى أن المشبه والمشبه به (الشاعر والشخصية) يذوبان في بنية قصيدة القناع وتتشكل ظاهرة جديدة، هي الشخصية المقنّعة التي تغلب أفكارهما ومواقفهما على القصيدة؛ على خلاف الاستعارة، التي تحتل جزءا هامشيا من القصيدة وتبني جوهرها الأصلي على وجود احدى طرفين التشبيه. وهذا هو الأمر الذي يقتصر التفاعل بينهما وسيطرتهما على القصيدة.

ج. أما من ناحية المصادر، فيظهر المنطلق المشترك في توظيف الشخصية التاريخية، والأسطورية، والدينية، و...؛ لكن (**الاستعارة**) يمكن أن تتخذ عدة اشكال نحوية. (هذه الأشكال تتلخص بالاستعارة الفعلية (نسبة إلى الفعل)، والاستعارة الاسمية (نسبة إلى الاسم)، و(الاستعارة بالصفة...) (انظر: البستاني، ١٩٨٦م، ٩٢)، حتى إننا نجد الاستعارة في الحروف. لكن هذا النوع من الاستخدام بعيدٌ ويخرج من دائرة مصادر القناع؛ على هذا يمكن القول، أن **دائرة المصادر** في الاستعارة أوسع مما هي في القناع.

الاستنتاج

وصل البحث بعد التحليل وسبر ملامح تقنية القناع وعلاقتها بالتقنيات المتشابة والمتشابكة بها إلى هذه النتائج الكلية:

-إنّ علاقة القناع بالتقنيات الثلاثة (استدعاء الشخصيات التراثية، الرمز، التناص) هي علاقة الجزء بالكل أو الخاص بالعام، فالقناع يعدّ جزءا خاصا، بالموازنة العامة أي استدعاء الشخصيات التراثية والرمز والتناص، كما نلاحظ في الرسم التالي:

وهذه الحالات المقصورة بينهما، تخطر على الأذهان أن تكون النسبة بين هذه الكليات، هي العموم والخصوص مطلقا؛ لأن نطاق هذه التقنيات الثلاث أوسع من نطاق القناع وتستوعب أبعاد القناع الدلالية، فيقال: كل قناعُ استدعاء أو رمز أو تناص، وليس كل الاستدعاء والرمز والتناص قناعا، فنجرد تخطيطاً لهذه العلاقة بحسب نسبة العموم

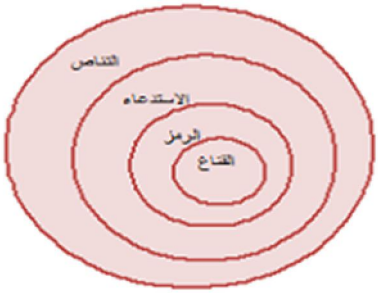
الإستدعاء والقناع
كل قناع إستدعاء
بعض الاستدعاء قناع
بعض الاستدعاء ليس بقناع

الرمز و القناع
كل قناع رمز
بعض الرمز قناع
بعض الرمز ليس بقناع

التناص و القناع
كل قناع تناص
بعض التناص قناع
بعض التناص ليس بقناع

والخصوص مطلقا:

ويمكن أن نرسم الصلة بينها في شكل واحد يصور لنا علاقتها من الكل بالجزء:



- أما عن موازنة الاستعارة والقناع، فتوصلنا إلى أن المشبه والمشبه به (الشاعر والشخصية) يذوبان في بنية قصيدة القناع ويشكلان ظاهرة جديدة، هي الشخصية المقنّعة التي تغلب أفكارهما ومواقفهما على القصيدة. على خلاف الاستعارة التي يبني جوهرها الأصلي على وجود أحد طرفيْ التشبيه (المشبه أو المشبه به)، والتي تحتل جزءا هامشيا من القصيدة. وهذا هو الامر الذي يقتصر تفاعل بينهما وسيطرتهما على القصيدة.

بما أن **قصائد المناصرة**، زاخرة بالتقنيات الجديدة، فمجال الدراسة واسع أمام الدراسين. ومن خلال هذه الدراسة المتواضعة، يمكن **اقتراح** دراسة هذه التقنيات في قصائد الكثير من الشعراء المعاصرين منهم: خليل الحاوي، محمد عمران، فايز خضور،علي الجندي، محمود البريكان، وعلي الشرقاوي وغيرهم من الشعراء.

قائمة المصادر والمراجع

١. بخشعلي زاده، معصومه ؛ رستم بور ملكي، رقية،(٢٠١٦م). مجلة اللغة العربية وآدابها، ايران، العدد الاول، المجلد١٢، ص٧١-٨٩

٢. البستاني، صبحي (١٩٨٦م)، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر.
٣. بسيسو، عبدالرحمن (١٩٩٩م). قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر. الطبعة الأولى، الأردن: دار الفارسي.
٤. البياتي، عبد الوهاب(١٩٩٣م). تجربتي الشعرية، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٥. ثامر، فاضل (١٩٨٧م)، مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والإبداع، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة "آفاق عربية.
٦. جابر عصفور (١٩٨٤م). "أقنعة الشعر المعاصر"، مجلة الفصول، العدد الرابع، ص ١٢٤.
٧. الرواشدة، سامح (١٩٩٥م). القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، الطبعة الأولى، الأردن: مطبعة كنعان،إربد.
٨. السليماني، أحمد ياسين (٢٠٠٧م). تقنية القناع الشعري، مجلة غيمان، جامعة صنعاء، العدد الثالث، خريف، ص٣١.
٩. شلش، محمد جميل (٢٠٠١م). قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٠. الصكر، حاتم (١٩٩٩م). مرايا نرسيس، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
١١. عبد الدايم، صابر (١٩٩٠م)، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الخانجي.
١٢. عشري زايد، علي (١٩٧٨م). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع.
١٣. عيد، رجاء (١٩٨٥م)، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، د.ط، الاسكندرية: منشأة المعارف.
١٤. فرحات، أسامة (١٩٩٧م). المونولوج بين الدراما والشعر، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٥. كندي، محمدعلي (٢٠٠٣م). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك الملائكة والبياتي)، الطبعة الأولى، بنغازي: دارالكتب الوطنية.

١٦. ليديا وعد الله (٢٠٠٥م)، التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة، الطبعة الأولى، عمان: دار مجدلاوي.

١٧. مجاهد، أحمد (٢٠٠٦م). أشكال التناص الشعري(دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، القاهرة: مكتبة الأسرة.

١٨. محمد فتوح، أحمد (١٩٧٨م). الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، مصر: دار المعارف.

١٩. المناصرة، عزالدين (٢٠٠٥م). الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، المجلد الأول والثاني، عمان: دار مجدلاوي للنشر.

٢٠. المناصرة، عزالدين (٢٠٠٦م)، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، الطبعة الأولى، عمان: دار مجدلاوي.

Sources

1. Abdel Dayem, Saber (1990) , The Creative Experience in Light of Modern Criticism, First Edition, Cairo: Al-Khanji Library.

٢. Ashry Zayed, Ali (1978). Summoning Heritage Personalities in Contemporary Arabic Poetry, First Edition, Tripoli : The General Company for Publishing and Distribution.

٣..Al-Bustani, Subhi (1986), The Poetic Image in Technical Writing, Origins and Branches, First Edition, Beirut: Dar Al-Fikr.

4. Bakhshaalizadeh,Masoumeh; Rostampour Maleki, Roqaya, (2016 AD). Journal of Arabic Language and Literature, Iran, Issue One, Volume 12, pp. 71-89.

٥. Bseiso, Abdel Rahman (1999). The mask poem in contemporary Arabic poetry. First Edition, Jordan: Dar Al Farsi.

٦. Al-Bayati, Abdul-Wahhab (1993). My Poetic Experience, Third Edition, Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.

٧. Eid, Rajaa (1985), The Language of Poetry, Reading in Modern Arabic Poetry, Dr. Ta, Alexandria: The Knowledge Foundation.

٨. Farhat, Osama (1997). The monologue between drama and poetry, first edition, the Egyptian General Book Organization.

٩. Jaber Asfour (1984). Masks for Contemporary Poetry, Al-Fosool Magazine, Issue 4, p. 124

١٠. Kennedy, Muhammad Ali (2003). Symbol and Mask in Modern Arabic Poetry (Al-Sayyab, Nazik Al-Malaika and Al-Bayati), First Edition, Benghazi: Dar Al-Wataniya Books

١١. Lydia Waad Allah (2005), Intertextuality in Ezz Al-Din Al-Manasrah Poetry, First Edition, Amman: Majdalawi House.

١٢. Mujahid, Ahmad (2006). Forms of poetic intertextuality (a study in the employment of traditional personalities), Cairo: Family Library.

١٣. Muhammad Fattouh, Ahmed (1978). Symbol and Symbolism in Contemporary Arabic Poetry, Second Edition, Egypt: Dar Al Maaref.

١٤. Al-Manasrah, Ezzedine (2005). Poetry Works, First Edition, Volumes 1 and 2, Amman: Majdalawi Publishing House.

١٥. Al-Manasrah, Ezz Al-Din (2006), The Science of Intertextuality and Evolution towards an Interactive Spider-Man Approach, First Edition, Amman: Majdalawi House.

١6. Al-Rawashda, Sameh (1995). The Mask in Modern Arabic Poetry (A Study in Theory and Practice), First Edition, Jordan: Canaan Press, Irbid

١7. Al-Sulaymani, Ahmad Yassin (2007). Hair mask technique, Guiman Magazine, Sana'a University, Issue 3, Autumn, p. 31.

١8. Shalash, Muhammad Jamil (2001). The mask poem in modern Arabic poetry, first edition, Baghdad: General Cultural Affairs House.

١9. Al-Sakr, Hatem (1999). Nerses Mirrors, First Edition, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing

٢٠. Thamer, Fadel (١٩٨٧), Critical Circles on the Problem of Criticism, Modernity and Creativity, First Edition, Baghdad: House of General Culture Affairs, "Arab Horizons".