Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences Volume (9)Issue (2)February(2026)

ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/95
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية تصدرها جامعة الفارابي

الرؤية النقدية في عناصر البنية الشعرية سامح الرواشدة انموذجاً

أ.م.د. سرى سليم عبد الشهيد المعمار

جامعة بابل / كلية الادارة والاقتصاد / قسم ادارة الاعمال

Critical vision in the elements of poetic structure - Sameh Al-Rawashdeh as a model

bus.sura.saleem@uobabylon.edu.iq

الملخص:

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على التجربة النقدية للناقد "سامح الرواشدة" فهو من أهم النقاد الأردنيين في العصر الحديث، وسنقف من خلال هذه الدراسة على أهم آراؤه النقدية التي تناولها تنظيريًا أو اتخذها للنقد تطبيقيًا، وقد توصلت الدراسة إلى أن "سامح الرواشدة" يعد من أهم النقاد الأردنيين في مجال البحث العلمي الرصين في التراث النقدي، وفي النقد الحديث، وقد عرض آراءه بطريقة علمية، وكان حريصًا على الجانب التطبيقي في كثير من النماذج المختارة في دراساته، ومن أهم القضايا التي أطر لها "المفارقة" و"القناع"، وتعد كتبه من أهم المراجع في مجالها، وخلصت الدراسة إلى أن "سامح الرواشدة" قدم إرثًا نقديًا واسهامًا متميزًا في الحركة النقدية الأردنية خاصةً والعربية عامةً من خلال مؤلفاته.**الكلمات المفتاحية:** الرؤية النقدية، سامح الرواشدة، المفارقة، القناع.

Abstract:

The study aims to shed light on the critical experience of the critic "Sameh Al-Rawashdeh", as he is one of the most important Jordanian critics in the modern era. Through this study, we will stand on his most important critical opinions that he addressed theoretically or adopted for criticism in practice. The study concluded that "Sameh Al-Rawashdeh" is one of the most important Jordanian critics in the field of solid scientific research in critical heritage and in modern criticism. He presented his opinions in a scientific manner, and was keen on the applied aspect in many of the models selected in his studies. Among the most important issues that he framed are "paradox" and "mask". His books are among the most important references in their field. The study concluded that "Sameh Al-Rawashdeh" presented a critical legacy and a distinguished contribution to the Jordanian critical movement in particular and the Arab world in general through his writings.Keywords: Critical vision, Sameh Al-Rawashdeh, paradox, mask.

مقدمة الدراسة:

تعد تجربة "سامح الرواشدة" النقدية واحدة من أهم التجارب النقدية العربية التي جمعت بين التنظير والتطبيق، وتابعت الابداع العربي الشعري خاصةً، وأنجزت عددًا مهمًا من الكتب والدراسات النقدية الهامة في هذا المجال، بالإضافة إلى ذلك مشاركته الفاعلة في العديد من المؤتمرات الإبداعية والنقدية، وإشرافه على العديد من الرسائل الجامعية في مرحلتي الماجستير والدكتوراة، وقد ساهم تكوينه الأكاديمي وعمله بالتدريس والدراسات العليا على تكوين ثقافة واسعة ملمة بالتراث الأدبي والنقدي، كما ألم بالمنجز الغربي من خلال اطلاعه على النظريات النقدية الحديثة.فمن يتعمق في قراءة الكتب النقدية التي ألفها "سامح الرواشدة" يجد فيها سمتين أساسيتين: الثقافة والاطلاع الواسع والفكر المبدع الناقد، حيث شكلتا ظاهرة لافتة للنظر، فقد ترك بصمات واضحة في عالم النقد الأدبي خاصةً في مجال الشعر؛ حيث كان له النصيب الأكبر من المؤلفات.

مشكلة الدراسة:

لقد أثرى "سامح الرواشدة" الساحة النقدية الأردنية والعربية بالعديد من الكتب والأبحاث التي تتناول نقد الشعر على وجه الخصوص، وبدأت تجربته النقدية نهاية الثمانينات من القرن الماضي واستمرت مسيرته في النقد حتى عام ٢٠١٦م، وتتمثل مشكلة الدراسة الحالية في ندرة الدراسات التي تركز على جهود "سامح الرواشدة" النقدية وخاصةً الجانب الشعري من هذا النقد.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى:

- الوقوف على أهم جهود "سامح الرواشدة" في حقل النقد خاصةً في البنية الشعرية.
- تسليط الضوء على أهم آراء "سامح الرواشدة" النقدية في المفارقة والقناع وكيفية استخدامه.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي من أجل تحليل الآراء النقدية لـ "سامح الرواشدة" وتتبع نقده في أطر مختلفة وبيان جهده النقدي فيها.

المبحث الأول: المفارقة عند "سامح الرواشدة":

تعد المفارقة من القضايا النقدية التي لاقت جدلاً واسعًا لا سيما في تحديد مفهومها، والبحث في أصول المصطلح عربيًا، فراح بعض النقاد يبحث بصورة عميقة عن جذور للمصطلح بلاغيًا عند العرب، وقد ذهب النقاد إلى أن المفارقة ذات أصول غربية وأنها "فن بلاغي بكل تأكيد لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له، وإن كانوا أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى أو يقول شيئًا ويعني شيئًا آخر"[١]، وبالتالي كان كلامهم يدور حول التهكم والسخرية، ولطائف القول، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح[٢].أما عن "سامح الرواشدة" فلم يقف عند حدود المصطلح، وقد رأى أن المفارقة لا تشكل ميزة أسلوبية لتبهر القارئ بمهارة الكاتب اللغوية بل تتعدى ذلك لتكون صدمة ذهنية لها أساسها العميق في نفس صاحبها مما يجعل بناء النص على المفارقة مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني، وما يحيط به من وجود، لا تغيب عن أحداثه ومكوناته صفة التناقض والتضاد والسخرية[٣]، ولا يمكن أن ينكر أحد أن الوظيفة الأساسية للمفارقة هي الضدية والتناقض اللذان يرتبطان بكل وظيفة يضعها صاحب المفارقة في نصه، فالضدية هي السند للوظائف الأخرى، وهذا ما تحدثت عنه "كلينث بروكلس" حينما رأت أن أساس اللغة الشاعرة هو التناقض، وأكدت على أهميته؛ نظرًا لفاعليته داخل النص الأدبي الحديث[٤].وقد تعددت قراءات "سامح الرواشدة" للمفارقة لأكثر من شاعر، وكعادته لا يتوقف عند الشعر الأردني حسب بل نجده يقرأ لأكثر من شاعر، ولعل الذي يستوقفه هو مدى توظيف المفارقة في النص ومدى عمقها فيه، وقد كانت أول دراساته عن المفارقة حول "شعر أمل دنقل"، ثم ما لبث أن قدم دراسة عن "عرار وشعرية السخرية والتهكم"، وأخيرًا وقف على قراءة المفارقة فيما يتعلق بذاكرة الطفولة في "شعر محمد لافي".ففي المفارقة في "شعر محمد لافي" خلص "سامح الرواشدة" إلى أن ذاكرة الشاعر ظلت حصنه الحامي، والقوة الثابتة التي ظل يلوذ بها، ويستعيد من خلالها توازنه الذي كان عرضة للانهيار في كل لحظة تحدى بها الذاكرة، والواقع، والانكسار، وخذلان الرفاق، وتخلي الناس عن مبادئهم، وضياع الأوطان، ومساومة المنذورين لحمايتها أعداءهم على ما تبقى منها"[٥]، كما أشار إلى أن المفارقة تمثل "إحدى الآليات الشعرية المهمة، وتقوم على أسلوب مبني على المفاجأة، مستثمرًا ما يسميه نقد استجابة القارئ بخيبة التوقع"[٦].حدد "سامح الرواشدة" عشرة أنماط للمفارقة في شعر "أمل دنقل"، وهذه الأنماط التي استخدمها في شعره، وهذه الأنماط التي استخدمها في شعره، بمعنى أنه يمكن أن تزيد أو تنقص في شعر شاعر آخر، وهو أمر يجعلنا نبحث من خلاله عن الأسباب التي جعلت صاحب المفارقة يستخدمها في شعره، فهي تظهر لنا موقف الذات "صانعة المفارقة" من الواقع: "نشأت في الصعيد من الصحراء الجادة الغربية، والوادي الضيق، والقبائل العربية التي استطونت هناك منذ أيام الفتح العربي، كل هذا أكسبني حدة في التعبير، وحدة في الإحساس بالصورة والتناقض بين الأشياء"[٧]، ولعل هذا هو ما حدد أنماط المفارقة عند "دنقل" كما رآها الرواشدة في شعره "وهذا يؤكد لنا مرة أخرى أن نمط صانع المفارقة وكذلك مفارقته إنما يتحددان بالبعد الذي يختاره الكاتب ليقف مطلاً منه على الواقع"، فلكل شاعر مفارقة خاصة به، فالمفارقة هنا تشكل موقفًا أو رؤية شعرية؛ لأن المفارقة في الشعر تكتسب كل خصائص الشعر اللغوية والتصويرية والايقاعية، ومن ثم تكتسب صفة الشعرية[٨].ولعل الأنماط التي ذكرها "سامح الرواشدة" تبدو للقارئ متقاربة جدًا حد الاتحاد أحيانًا غير أن الفروقات الدقيقة التي حددها هي التي جعلتنا نتفق مع أغلب هذه الأنماط، حيث أوضح هذه الفروقات من خلال النص الشعري الذي نطق بها، وهذا يمثل الشفرة السرية بين المبدع والناقد، فالمفارقة في أخص خصائصها صنعة لغوية؛ فهي عندما تتعمد أن تقول شيئًا وتعني شيئًا آخر كلية، وعندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها، وعندما تحدث الانفصال بين العالم التجريبي والترانسندنتالي إنما يتم ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللغة بشرط أن تظل محتفظة بشفرتها السرية على نحو ما حتى يفكها القارئ[٩].جعل "سامح الرواشدة" الفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الانكار ان مفارقة السخرية تبنى على موقف ما ينتظر فعله تمامًا، إذ يأتي الفعل مغايرًا تمامًا للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها كأن يكون رد فعل من اغتصب حقه بالرضا والذل والدفاع عنه وتسويغه[١٠]، في حين عد مفارقة الانكار نمطًا يفيض بالسخرية لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية،

والانكار لم يتحقق، والفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الانكار أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الانشاء، وهذا المنحن يثير التساؤل للغرابة، ولحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف، فالأصل أن تسير الأمور على نحو ما، فتؤتي نتائج محددة تتناسب مع طبيعة الموقف، وحين تأتي النتائج مختلف تثير الغرابة والانكار والسخرية، ولهذا فإن رد الفعل المتحقق يبدو مفارقًا للصورة التي نتوقعها(١١)، وعند العودة للجانب التطبيقي على هذين النمطين من أنماط المفارقة نجد أن مفارقة الانكار الهدف منها السخرية ولا تتعدى كونها نوعًا من أنواع مفارقة السخرية، يقول "أمل دنقل"(١٢):

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا
فقد طغى اللصوص في مصر... بلا رادع
فقلت: هذا سيفي القاطع
ضعيه خلف الباب، متراسا
ما دمت قد جاورت كافورا؟

تبدو بقية الفروق في الأنماط الأخرى التي أشار لها "سامح الرواشدة" ذات قيمة نقدية مهمة، ودليل على عمق النظرة التي تحلت بها دراسته للمفارقة في شعر "أمل دنقل" حيث بسط أمام القارئ الفارق الجوهري بين مفارقة التحول ومفارقة الأدوار، ففي مفارقة التحول تبدو الصورة بدلالات معينة لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحول سلبية أو العكس(١٣)، فيقول "أمل دنقل"(١٤):

آه ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق
ربما ننفق كل العمر.. كي نثقب ثغره
ليمر النور للأجيال مرة
ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!

فالجدار كما يراه "سامح الرواشدة يحمل بعدًا سلبيًا في ذاته ويرمز للقهر والظلم لكنه في النص تحول إلى بعد إيجابي حينما اكتملت الصورة، فبسبب الجدار عرف الانسان قيمة الحرية، وهذا يعني أن الجدار اكتسب قيمته الحسنة في النص الذي بين أيدينا وحده(١٥).من يمعن النظر في الأنماط التي وضعها "سامح الرواشدة" للمفارقة يجد أنه بإمكان القارئ أن يوجد أنماطًا أخرى جديدة على الرغم من عمق النظرة النقدية لديه لكن اختلاف وجهات النظر قد تكون سبيلاً لإغناء القراءة، وبما أن الحديث عن المفارقة، فإن ما تهدف المفارقة إليه هو مباغتة القارئ لإثارة انتباهه، وتحفيز القارئ على التأمل وتنشيط فكره في موضوع المفارقة، ومنح القارئ حسًا اكتشافيًا يظهر في نطاقه العلاقات الخفية التي تحكمت في النص، ومن ثم منعه من الانفعال المباشر السريع(١٦).أن مفارقة العنوان كما سماها "سامح الرواشدة" هي صورة موازية لمفارقة نصية كاملة أو جزئية في النص، يقول "أمل دنقل" في قصيدة "يوميات كهل صغير السن"(١٧):

حبيبتي، في الغرفة المجاورة
أسمع وقع خطوها... في روحه وجيئه
أسمع قهقهاتها الخافتة البريئة
أسمع تمتماتها المحاذرة

أما النموذج الأخر من قصيدة "بكائية الليل والظهيرة" يقول "أمل دنقل"(١٨):

يا آخر الدفات
قولي لنا... من مات
كي نحتسى دمه
ونختم السهرات
بلحمة نقتات

والإشارة إلى النصين السابقين يظهران مسألتين مهمتين: المسألة الأولى هي كثرة استخدام "أمل دنقل" للمفارقة في شعره، وهذا ما اتفق معه مع "سامح الرواشدة"، والمسألة الثانية هي أن المفارقة تأتي عنوانًا دون أن يكون للعنوان المفارق أثر في النص وهذا ما لا أتفق معه فيه، يقول "سامح الرواشدة": "فقد تفاوت احتفال النصوص بها، فمنها ما ظهرت المفارقة في عنوانه وحده، ولم تبد في ثنايا النص، ومنها ما ظهرت المفارقة لمحية عارضة في ثناياه، ومنها ما تدور غير مرة فيه، وأبرزها ما قام النص كله على المفارقة"(١٩).وكان يجب على "سامح الرواشدة" أن يضرب لنا مثالاً أو مثالين على ذلك لكننا وجدناه يربط بين مفارقة العنوان ومفارقة النص كاملاً كما في قصيدة "الضحك في دقيقة الحداد"، يقول: "فليس خافيًا ما بين الضحك بما يرتبط به من فرح وسعادة، والحداد وما يرتبط به من حزن وبؤس من اختلاف لكنهما يجتمعان في وعاء زمني واحد، ولا تقتصر المفارقة على العنوان وحده، ولكننا نجد تناغمًا ما بين العنوان والنص كله"(٢٠)، ويضرب "سامح الرواشدة" مثالاً على ذلك قول "أمل دنقل"(٢١):

عام تحت الصفر... صفر اليد جاء
حين كنا في ضمير الليل روحا مجهده
طرق الباب، ونادي في حياء
فاستدرنا في فراش النوم،
أحكمنا الغطاء
وتركناه لهبات الرياح الباردة

إن قراءة "سامح الرواشدة" لنص كامل قام كله على المفارقة على الرغم من قراءته للعديد من نصوص "أمل دنقل" بصورة جزئية يدل على اهتمامه ببنية المفارقة على مستوى النص كاملاً مما يعطي فهمًا دقيقًا للنص، كما أنني وجدته التفت إلى نمط جديد من أنماط المفارقة لم يذكره أثناء حديثه عن أنماط المفارقة العشرة، يقول: "ثمة نمط من المفارقة يقوم على تصديق الكذب، فمن المستغرب أن يكذب الانسان كذبة ثم يحملها بعد قليل باعتبارها حقيقة"(٢٢)، حيث أشار إلى صورتين وردتا في القصيدة سالفة الذكر.

الصورة الأولى:
يومئ يستشدني، أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده يأكله الصدأ
والصورة الثانية:
يقص في ندمائه عن سيفه الصارم
وسيفه في غمده يأكله الصدأ

وما بين الصورتين من مفارقة هو ما أنتج النمط الجديد من المفارقة، إذ في الصورة الأولى هو من غير الحقيقة بطلب من كافور الذي يعرف حقيقة أمره، أما الصورة الثانية فهي نتيجة لما توهمه كافور عن نفسه، فانتقل من مرحلة الطلب بالإيماء إلى مرحلة التوهم بأن هذه هي صورته حقيقة، ولذلك راح يحدث بها الناس، فإن كان صاحب السيف، وهو العارف بالأكذوبة تمامًا بصدقها أو يتظاهر بتصديقها ومن ثم يدافع عنها باعتبارها حقيقة، فإن الأمر من الممكن أن ينطلي على الآخرين ويتوهمون الباطل حقًا(٢٣).إن توالد المفارقات في نص "أمل دنقل" الإبداعي جعل هناك توالدًا للأنماط في النص الموازي لنص المبدع، وربما هذا ما أومأ إليه "سامح الرواشدة" عند حديثه عن مفارقة السخرية في القصيدة نفسها إذ يقول "أمل دنقل"(٢٤):

جاريتي من حلب، تسألني "متى نعود"
قلت: الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة
قالت: سئمت من مصر ورخاوة الركود

عبر "سامح الرواشدة" عن نوعين أو نمطين من المفارقة، أخذت مفارقة السخرية البذرة الأولى منها، وقد أنطلق الشاعر الجارية ليعبر عن حجم المفارقة التي يواجهها، فإن كانت تلك الجارية المندوبة لأعمال ليس من ضمنها شئون القتال والحرب، قد بدأت تسأم من مصر ومن رخاوة الركود، فإن الحال فيما يخص المتنبي أو عليه القوم وأشرافها وفرسانها أكثر وجعًا وإيلامًا(٢٥)، ولم يكتف "سامح الرواشدة" بهذا النمط بل تولد لديه نمط آخر من المفارقة، وأرى أنه من الممكن أن نطلق عليه "المفارقة المكانية" كما وجدنا سابقًا نمط "مفارقة الزمان" غير أن "سامح الرواشدة" عده

ملمحًا آخر للمفارقة في المقطوعة السابقة يجسده المكان، فإن كانت الجارية من حلب، معنى أنها جاءت من مكان لا يقر له قرار، ولا يتوقف لحظة عن القتال والحرب حتى بلغ بالجواري أن ينتظرن أخبار الحرب، ولذا فإن سأمها من مصر ومن رخاوة الركود، يعني أنها لم تتعود على مكان لا ذكر للحرب فيه، وهو بالتالي يقيم موازنة خفية من خلال المكانين تصبح فيها حلب مدينة مقاتلة، وتكون فيها مصر مدينة متقاعسة إلى الحد الذي يضجر فيها حتى الجواري"[٢٦]أما عن المفارقة التي تناولها "سامح الرواشدة" في شعر "محمد لافي"، فقد ألتفت إلى عدة مسائل غاية في الأهمية، أهمها الربط بين المفارقة كأسلوب شعري وعلاقتها بالجانب النفسي، وأقصد هنا جانب ذاكرة الطفولة، فهي دائمًا ترصد زمنين اثنين، الزمن الماضي والزمن الحاضر، وهنا يمكن للمفارقة أن توقعنا في حالة الصدمة والاندهاش وخيبة التوقع أيضًا، وأرى هنا توازيًا زمنيًا كما هو حال المتن المتوازي الذي أشار إليه "سامح الرواشدة" في قصيدة "يترجل من غرفة العمليات"، وهنا لابد من الإشارة إلى أن "سامح الرواشدة" قرأ المفارقة في القصيدة كاملة، فقد رأى أن النص كله يقوم على المفارقة لكن الفارق بينه وبين النصوص الأخرى هو أن المفارقة في هذا النص قد خدمت الرؤيا، وأثرت تأثيرًا كبيرًا في تشكيل النص من خلال توسيع فضائه، فرأى "سامح الرواشدة" أن "هذه القصيدة تقوم على تقنية توسيع فضاء المفارقة؛ لتتجاوز البعد الموضعي الذي يحقق شعرية النص من خلال استثمار بعض مكوناته ولكنها تقوم على بناء كلي يبالغ في فتح باب الفضاء البصري ليتآزر والمفارقة ليصنعا نصًا ثنائي المتن"[٢٧].وقد أدى اتساع الفضاء الزماني إلى اتساع الفضاء المكاني والبصري للقصيدة أو القصائد التي تعمل على هذه التقنية، يقول "لافي" من متن الذاكرة "الزمن الماضي"[٢٨]:

أتهجى على دفتر ضالع في الفضيحة أسماءهم
ثم أرفع ذاكرتي راية للجنون
وأراهم على مهل واحدًا... واحدًا...
من قبورهم ينهضون

أما في متن الحاضر فيقول[٢٩]:

يا هلا بالعصافير تحمل جنتها
ثم تلقي على تحيتها
وتسمر لوح الوصايا على زمن لا يفوت
(يا هلا) بدم الأنبياء الذي لا يخون

إن الالتفاف لهذا النوع من التقنيات الموظفة في النص يوسع الفضاء، ويوسع من دائرة التأويل النصي، وقد سمح تولد هذه التقنية إلى توالد تقنيات أخرى قد تنبه لها "سامح الرواشدة" حيث نشأت صورة جديدة من صور هذه التقنية تقوم على وضع النص في متنين اثنين: المتن الحر والمتن المؤطر، وإن كان لكل متن رؤياه ودلالته إلا أن هذه الرؤى تتحد مع بعضها لتشكل رؤيا النص كاملة حيث رأى أن النص بهذه التقنية، تقنية النص الحر والنص المؤطر اشتغلا على تأسيس فضاء من الدلالة يكشف لنا صراع الماضي والحاضر في قلب الشاعر، ومحاولته الهروب إلى الماضي والخمر معًا في مغامرة للانتصار على الهزيمة، والخيانة والاستسلام لكنهما في نهاية المطاف يعجزان عن تحقيق ذلك ليصنع من خلال الصوتين صوت الحاضر والمتن الحر، والماضي والمتن المؤطر، مفارقة وفضاء بصريًا ودلاليًا يكرس في نفوس المتلقين أن تحولات الرفاق والأمة وانهيار المشاريع لا يمكن تجاوزها، ووقف تداعياتها، واستمرار انهيار مقومات الحياة معها[٣٠].

المبحث الثاني: القناع عند للسامح الرواشدةلله:

قبل أن يتطرق "سامح الرواشدة" إلى الحديث عن القناع كظاهرة شعرية حداثية، كان قد سبقه إليها العديد من النقاد منهم:

- **احسان عباس:** وقف "احسان عباس" على مفهوم القناع من خلال حديثه عن الموقف من التراث، حيث رآه يمثل شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها، ويشترك الشعر مع المسرحية، ويمثل القناع خلق أسطورة تاريخية، فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له "الأسطورة" أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيدًا عن التحدث بضمير المتكلم، ولكن رقة الحاجز بين الأصل والقناع، تضع هذه الدرامية في أبسط حالاتها، كما أن حضور الأصل باستمرار يقلل التنوع في الأقنعة[٣١]، والمرأة أوسع مجالاً من القناع؛ لأنها تصلح أن ترفع للماضي كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وان تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية[٣٢].

● **جابر عصفور**: إذا كانت دراسة "إحسان عباس" للقناع قد اتسمت بالإيجاز، فإن "جابر عصفور" قد كان أكثر عمقًا في دراسته له، فقد عده رمزًا 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[٣٣]، فالقناع عند "جابر عصفور" هو حالة من الانصهار بين الشاعر وبين الشخصية المتقنع بها، كما أنه لم يخرجه من دائرة الرمز إلا إنه وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل ذاته في علاقتها بالعالم فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ويسهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل ثم يعود القناع ذاته فيبطئ من إيقاع النقاء القارئ بصوت الشاعر إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة بل من خلال وسيط مميز[٣٤].

● **خلدون الشمعة**: لم ير "خلدون الشمعة" بأن تقنية القناع قد ظهرت بادئ الأمر عند "أدونيس" و"البياتي" كما رأى سابقيه، ففي مقاله المعنون بـ "تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب" يرى أن "عمر أبو ريشة" أول من استخدم هذه التقنية في قصيدته "كأس" إذ يقول: "ولا شك في أن معرفة "أبي ريشة" المباشرة بمصادر الشعر الإنجليزي بخاصة أعمال "براوننج ونتيسون" هي التي نبهته إلى المونولوج الدرامي الذي تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران[٣٥]وقد بين "سامح الرواشدة" أوجه التلاقي بين الأسطورة والقناع، فالأسطورة عنده منجز إنساني بدأ ينسجم مع الأحلام الأولى للعقل البشري، ومعبره عن اللاشعور الجمعي في محاولة لتفسير مشكلة الظاهرة الكونية المحيطة، ومع ذلك فإنها تستعاد متجاوزة الزمان لأنها قابلة للتكرار الدائم[٣٦]، ولذلك فإن القناع يلتقي مع الأسطورة في هذا الجانب أي جانب استدعاء الشخصية التاريخية، واختراق الأزمنة والأمكنة، وبث روح الحياة فيها من جديد، ومنحها الفرصة كي تنوب عن الشاعر في التعبير عن موقفه من أحداث عصرنا بما ارتبط بها من صفات، يعد نوعًا من التسلح بالمنطق الأسطوري القادر على اختزال الزمان وتجاوز عوائقه[٣٧]، ثم يفرق بين القناع والاستعارة، ويفصل القول في رأي "جابر عصفور" في ذلك حيث رأى "جابر عصفور" قد بالغ في إثبات وجه الشبه بينهما حتى أنه عند القناع استعارة[٣٨]، وهو ربط غير مقنع ولا يستند إلى دليل دقيق إذ قارن بين الجانبين من زاوية محددة هي أن كلا الأداتين تعتمدان على طرفين، فالقناع يعتمد على الشخصية والشاعر، والاستعارة تعتمد على المشبه بالمشبه به، وينبه منذ البداية إلى أن العلاقة بين طرفي الاستعارة استبدالية أي يحل فيها المشبه بالمشبه به، ولكنه يرى أن العلاقة في القناع علاقة تفاعلية، تقوم ين الطرف الحاضر المتمثل في الشخصية والطرف الغائب المتمثل في الشاعر الذي لا تنقطع فاعليته من التأثير[٣٩].يرى "سامح الرواشدة" أن هناك اختلاف بين الرمز والقناع كذلك حيث أن القناع لا يستلزم توافر الجانب الحسي وليس بالضرورة أن يكون محققًا للمستوى المعنوي إنما يشكل الطرفان بنية يمتزج فيها الحسي بالمعنوي، وتتحقق منها نتائج لا يمكن وصفها على نحو محدد كما هو الحال في الرمز[٤٠]، ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد بل يتعداه إلى كون الرمز لا يبقى على شكل واحد، وإنما يأخذ أكثر من شكل، وتنتهي فاعليته في موضعه في حين أن القناع يمتد في جسد النص من بدايته إلى نهايته لا يخالطه عنصر آخر إلا إذا كان النص متعدد الأصوات حيث تتداخل الأصوات لكنها لا تخرجه عن حدوده الفنية[٤١]وهناك فارق آخر بينهما هو ابتعاد القناع عن الذاتية والمباشرة فيه مما يحقق للشاعر إخفاء عاطفته بعيدًا على أنظار المتلقي، ومن هنا عد "سامح الرواشدة" القناع نوع من الرمز لكنه لا يحمل صفات الرمز كلها، إنما هو رمز ذو صفات خاصة مما يسمح لنا القول بأن كل قناع رمز ولكن ليس كل رمز قناع[٤٢].أما الفرق بين القناع والمرآة فقد ذكره "إحسان عباس" في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، وقد عده "سامح الرواشدة" أول المتحدثين عن هذه التقنية في الشعر، وعن الفرق بينها وبين القناع فيقول: "هذا الأسلوب من النظر إلى الماضي يكاد يكون قاصرًا على أدونيس، فإني لم أجد أحدًا غيره يستعمله إلا أن يكون قد شذ عني، والمرآة من الوجهة النظرية أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية؛ لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة على شكل صورة أمنية للأصل، ولكنها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية؛ لأنها في النهاية صورة ذاتية، ومن المفترض أن تكون كذلك"[٤٣]، ويرى "سامح الرواشدة" أن "إحسان عباس" لم يجانب الصواب في نظرته تلك للقناع والمرآة؛ لأن الشعر يفقد خصوصيته إذا ما أصبح أمينًا للواقع المتعين، وإذا ما أصبح نزاعًا إلى الواقعية التسجيلية التي تسعى إلى تحري الحقيقة، فيكون بذلك أشبه بالعمل الدرامي العلمي، وتكون ميادين أخرى أجدر منه بالرسالة التي يسعى إلى تحقيقها[٤٤].وبناءًا على ذلك يُعرف "سامح الرواشدة" القناع بأنه "يمثل أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول – التماهي – بشخصية أخرى، تمتلك حظًا نسبيًا من الذاكرة التاريخية للمبدع والمتلقي، يخفي الشاعر صوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجربتان التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة، والتجربة الخاصة بالشاعر، ويسيطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع، دون أن يطغى أحدهما على الآخر، أو ينزاح أحدهما انزياحًا شبه نهائي، ويجوز أن ينفرد فيه صوت واحد لا يخالطه غيره أو تتعدد الأصوات على نحو لا يخل بالحدود الفنية المعروفة للنص القناعي"[٤٥].تعددت القضايا الموضوعية التي يبحث فيها القناع، فقد جعلها "سامح الرواشدة" في أربعة قضايا: اقنعة الثورة والتمرد والرفض، أقنعة الإخفاق وخيبة الأمل، أقنعة الاغتراب، وأقنعة الإدانة، فوراء كل قناع هدف أو رسالة يريد الشاعر أن يحققها ويضمنها

نصه الشعري، ويأتي القناع كردة فعل على الأوضاع التي يعيشها الانسان المعاصر، فيتقنع "البياتي بشخصيات صوفية مثل "السهروردي" و"الحلاج" و"محي الدين بن عربي" مستغلاً من تجاربهم جانب رفض الواقع، وعدم الانسجام مع المحيط الاجتماعي، وموقف العصر منهم، وما واجهوه من قمع واضطهاد على أيدي سلاطين عصرهم أو أبنائه[٤٦]، ومما يميز دراسته للقناع أنه وجد قاسمًا مشتركًا بين الشعراء في رفضهم للظلم بشتى أنواعه، فنجد "عبد العزيز المقالح" يرفض السلطة السياسية، ويرى ضرورة التمرد عليها، بقوله[٤٧]:

ليتهم تركوني هناك في الجب يشربني ماؤه
ترتديني الطحالب
والعشب يأكلني
والصدى المتوحش يشربني

وقد شكلت قصيدة "لا تصالح" لـ "أمل دنقل" ثورة الشعراء على المصالحة مع الأعداء، فكان قناع واضح في القصيدة، فقد استحضر نصًا نثريًا من السيرة الشعبية لحرب البسوس يشير إلى عدم قبول الصلح، وجعله مدارات القصيدة في عشر محاولات تلح كل محاولة منها على فكرة رفض الصلح[٤٨]، يقول[٤٩]:

لا تصالح
ولو قيل إن التصالح حيلة
إنه الثأر
تبهت شعلته في الضلوع
إذا ما توالت عليها الفصول
ثم تبقى يد العار مرسومة "بأصابعها الخمس"
فوق الجباه الذليلة

وقد أفاد "سامح الرواشدة" من تسمية "محيي الدين صبحي" لقناع الخيام الذي أطلق عليه القناع الشمولي؛ لأنه حمل موقف "أدونيس الفكري من الحياة، فهو وجه آخر، يستوعب موقف الشاعر وهمومه أي أنه لا يعبر عن تجربة آنية أو مرحلية أو جزئية من تجربة الشاعر، إنما يتجاوز هذه الحدود إلى مدى أوسع، يشمل رؤية الشاعر الكلية، وموقفه المستند إلى رؤيا واعية تمثل موقفه النهائي من الحياة وتستوعب رؤاه وأحلامه وتوقعاته[٥٠]، ووافق "جابر عصفور" في وصفه لتصنع "أدونيس" بشخصيته "مهيار الديلمي" بأنه واحد من أشد أقنعة الشعر العربي المعاصر لافتًا للانتباه، ويقر "سامح الرواشدة" بأن لهذا القناع أبعادًا مختلفة، تدخل فيه رؤيا "أدونيس" المتمردة المتوسلة بأدوات متعددة كالأسطورة والتصوف[٥١].يبقى لدى الشاعر المعاصر أمل بالخلاص وتفاؤل بالنجاح لكن الرياح تأتي مخالفة لشراع سفنه، فيصبح الأمل ألمًا، والنتيجة عكس ما يرتضيه ويأمله، لذلك نجده يعبر عن خيبة الأمل في تحقيق مراده، ومن أمثلة هذه الأقنعة قناع المتنبي عند "درويش" إذ يعبر عن إخفاق الفلسطيني في بحثه عن مصير هذه الأمة، فقد غادر الشمال العربي بعد يأس، ولجأ إلى مصر فانخدع بالشعارات البراقة لكنه لم يجد مصر خيرًا من حلب، فينكفئ على نفسه في الحالتين[٥٢]، يقول[٥٣]:

للنيل عادات
وإني راحل
وإلى اللقاء إذا استطعت
وكل من يلقاك يخطفه الوداع
وأصيب فيك نهاية الدنيا ويصرعني الصراع
والقرمطي أنا، ولكن الرفاق هناك في حلب
أضاعوني وضاعوا

رأى "سامح الرواشدة" أن أقنعة الاغتراب تأتي معبرة عن صورتين إحداهما تقوم على عدم الانسجام مع المحيط وهي غربة مشوبة بحس وجودي في بعض جوانبها، وثانيهما تعبر عن موقف قسري يدفع الانسان على التخلي عن موقفه أو وطنه على الرغم منه[٥٤]، وتتمثل الصورة الأولى لـ "البياتي"، حيث حملت القصيدة القناع الصوفي، فيقول[٥٥]:

سفر لا حد له وسباق قذر في حلبات الدنيا، والدنيا رغم
بريق النجوم، سحاب يركض مهزومًا، يسقط من
شرفات هواها اللص الفاتك، والعبد المملوك، لماذا نرحل
بمكان كنا قد جئنا؟ ولماذا قبل قطاف الورد نموت. لماذا في
أعراس طفولتنا نبكي ونلف بخوف وندور؟

وتلك هي الصورة الأولى التي تعبر عن جانب نفسي لا يستطيع الانسان فيه ان يجد نفسه داخل المحيط الذي يعيش فيه، وتحمل احساسًا بعدم الانسجام مع معطيات المتحقق، لذلك نجده يلوذ بالحلم فيتنبأ بزمن آت يحتل فيه الانسان مكانته في الكون، وتحقق عائشة وجودًا حقيقًا فاعلاً، وعلى الرغم من تفاؤل الشاعر بالخلاص إلا أن "فريد الدين العطار" يعاني من خلق حاد، فيختتم نصه بأسئلة ملحة تكشف ضيقة الدنيا وتعبر عن حيرته وقلقه[٥٦]أما الصورة الثانية فإن الشاعر يأتي بالقناع الذي يدل على الاغتراب بصورة هو مرغم عليها، فهي تعبر عن موقف لا إرادي تجبر الانسان على القيام بأمور خارجة عن إرادته كأن يترك وطنًا مرغمًا، فهذا "عبد العزيز المقالح" يتقنع بوضاح اليمن؛ إذ إن تجربة وضاح اليمن تصبح وجهًا لغربة اليمني الباحث عن مخرج لمعاناة بلاده؛ لذا فإن الشاعر لا يعتني بالجانب القائم على العلاقة مع أم البنين، ولكنه يميل إلى العلاقة مع "روضة" وهي الفتاة التي أحبها "وضاح"، فمنع ان يتزوج بها ولكنها جذمت وأفردت عن الناس، فتصبح الآن معادلاً لليمن وأهله الذين يعانون من الجوع في حين تمتد مئات الموائد لغيرهم، وحين يعود "وضاح" إليها تنكره ولا تعرفه[٥٧]، يقول[٥٨]:

من أنت؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد
أسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام
حبالا...
لا وعينيك يا روضة الحب، ما خنت عينيك
بل كنت مغتربا رهن صندوق يحمله الفقر والجوع
والخوف عبر شوارع بغداد في "ترب" الطين
بين قرى الشام، أبحث عن هدهد يتعرف حزني، يدل
على محنتي وانكساري

كما جاءت أقنعة الإدانة دليلاً على الظلم والتقاعس والانهزام عند الانسان العربي بصورة خاصة، يقول الشاعر[٥٩]:

وداعا يا ذوي القربي
وداعا... والجراح النجل
في قلبي مضاضتها
طوال العمر... ثم قلبي مضاضتها

والشاعر هنا بين ذوي القربي ويفارقهم ويبتعد عنهم، ويؤكد على بقاء الجرح والألم.

وقد ختم "سامح الرواشدة" كتابه "القناع" ببعض الهنات والمزالق التي أصابت التشكيل القناعي، فخرجت به عن الحدود السليمة التي أشار إليها في حديثه عن مفهوم القناع وحدوده منها[٦٠]:

- هشاشة القشرة القناعية عندما يعجز القناع عن الابتعاد بالنص عن الغنائية وإخفاء ذاتية الشاعر على الرغم من أن الصوت الظاهر هو صوت القناع وليس صوت الشاعر، فتظهر على نحو مباشر معاناة الشاعر وهمه الفردي، فينتفي الهدف الذي من أجله جرى استدعاء الشخصية القناعية، من مثل أقنعة "بلد الحيدري، ومنها قناع بروميثيوس".
- طغيان الهم المعاصر على التجربة عندما تحتل الشخصية القناعية جزءًا محدودًا من النصوص الشعرية، فلا يفيد الشاعر إفادة كافية، وتنحسر شخصية القناع في جزء محدود من النص، وتعجز عن حمل التجربة بكاملها.
- عجز الشخصية القناعية عن حمل الهم المعاصر عندما يتقنع الشعراء بشخصيات تراثية ذات تجربة متواضعة ومحدودة الدلالة، ويوظفونها لحمل هم أكبر مما عبرت عنه في تجربتها الأولى.

- تمزيق القناع عندما يعجز الشاعر عن إبقاء صوته بعيدًا عن السطح الخارجي للنص، أو لعجزه عن تطويع التجربة المستعان بها لتؤدي التجربة دون أن يستخدم صوته الخاص، فيمزق صوته المباشر القناع ويعلن ما قصر القناع عن ملئه.

لقد سعى "سامح الرواشدة" في دراسته إلى توضيح مفهوم القناع وبيان حدوده ووضع قواعد دراسته، وكيفية التعامل معه في النصوص الشعرية من قبل المرسل والمتلقي على حد سواء، وبصورة تمكن الدارسين من الحكم على النص في مطابقته لهذه الصفات والخصائص أو الخروج عليها، فكشف أسباب استدعاء القناع في الشعر الحديث، ووضح العلاقة التي يجب أن تكون بين الشاعر وقناعه.

الخاتمة:

في ضوء ما تقدم من حديث عن تجربة "سامح الرواشدة" النقدية في الشعر تكشف لنا أنه ناقد نصي يحمل فكرًا ناقدًا ناضجًا، وتناول نقد الشعر الأردني والعربي وبحث في النصوص العربية وحاول التأسيس لوعي نقدي منفتح على التيارات النقدية العربية والعالمية، وقد توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج وهي:

١. استخدم "سامح الرواشدة" لغة نقدية وأسلوبًا ليس غريبًا على القارئ، فجاءت لغته بعيدة عن التلاعب باللغة والانسياق إلى الحشد المصطلحي المعجمي.

٢. حرص "سامح الرواشدة" من خلال رؤيته النقدية الفذة والثاقبة إلى التعامل مع النصوص بموضوعية، فوجدناه قد وضع تصورات نقدية من وحي التطبيق والتعمق في النصوص غير متناس لخصوصية النص الذي يدرسه.

٣. اتسم نقده بالجرأة في طرح آرائه النقدية حول أهم وأعقد القضايا وأكثرها إشكالية والتي ما تزال تثار حتى يومنا هذا.

وفي نهاية الدراسة يوصي الباحث بـ:

١-ضرورة اهتمام الباحثين بالدراسة النقدية للشعر الأردني عامةً والشعر العربي عامة.

٢-ضرورة اهتمام الباحثين في المستقبل بدراسة الجهود النقدية لـ "سامح الرواشدة"؛ نظرًا لندرة الأبحاث والدراسات التي تناولتها رغم ما أثمره من نتاج عظيم.

المراجع:

١. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة- الكويت، ط١، ١٩٧٨م.

٢. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة- بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.

٣. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج١، ع٤، يوليو ١٩٨١م.

٤. خلدون الشمعة، تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٦، ع١، ١٩٩٧م.

٥. سامح الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة- دراسة في شعر محمد لافي، دار الكتاب الثقافي- اربد، ٢٠١٠م.

٦. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث: دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة- الأردن، ط١، ١٩٩٥م.

٧. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر- اربد، ط١، ١٩٩٩م.

٨. سليمان الفرعين، سامح الرواشدة ناقدًا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٥٠، ع٥، ٢٠٢٣م.

٩. سميح القاسم، الديوان، دار العودة- بيروت، ط١، ١٩٧٣م.

١٠. عبد العزيز المقالح، ديوانه، دار العودة- بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.

١١. عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة- بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

١٢. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان- بيروت، لبنان، ١٩٧٤م.

١٣. محمد لافي، أفتح بابًا للغزالة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

١٤. محمود درويش، حصار لمدائن البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ١٩٨٦م.

١٥. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

١٦. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مج٧، ع٣، ٤، أبريل وسبتمبر ١٩٨٧م.

١٧. نوال صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر- دراسة نقدية في تجربة محمد درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ٢٠١٥م.

هوامش البحث

(١) نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مج٧، ع٣، ٤، أبريل وسبتمبر ١٩٨٧م، ص ١٤٠.

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٠.

(٣) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر- اربد، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٤.

(٤) مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان- بيروت، لبنان، ١٩٧٤م، ص ٣٣١.

(٥) سامح الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة- دراسة في شعر محمد لافي، دار الكتاب الثقافي- اربد، ٢٠١٠م، ص ٩٥.

(٦) المرجع نفسه ص ٨١.

(٧) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق ص ١٥.

(٨) نوال صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر- دراسة نقدية في تجربة محمد درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ٢٠١٥م، ص ٨.

(٩) نبيلة إبراهيم، المفارقة، مرجع سابق ص ١٣٥.

(١٠) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق ص ١٨.

(١١) المرجع نفسه ص ٢٠.

(١٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة- بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص ٤١١.

(١٣) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق ص ٢٢.

(١٤) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص ١٠٧.

(١٥) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق ص ٢٣.

(١٦) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٧.

(١٧) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص ١٣٧.

(١٨) المرجع نفسه ص ١٦٧.

(١٩) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق ص ٣١.

(٢٠) المرجع نفسه ص ٣٢.

(٢١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص ص ٢٤١- ٢٤٢.

(٢٢) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق ص ٨٨.

(٢٣) المرجع نفسه ص ٨٨.

(٢٤) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص ١٨٧.

(٢٥) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق ص ٨٦.

(٢٦) المرجع نفسه ص ٨٦.

(٢٧) سامح الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة- دراسة في شعر محمد لافي، مرجع سابق ص ٨٥.

(٢٨) محمد لافي، أفتح بابًا للغزالة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص ٩٧.

(٢٩) المرجع نفسه ص ٩٧.

(٣٠) سامح الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، مرجع سابق ص ص ٩٤- ٩٥.

(٣١) احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة- الكويت، ط١، ١٩٧٨م، ص ١٥٤.

(٣٢) المرجع نفسه ص ١٥٤.

(٣٣) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج١، ع٤، يوليو ١٩٨١م، ص ١٢٣.

(٣٤) المرجع نفسه ص ١٢٦.

[٣٥] خلدون الشمعة، تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٦، ع١، ١٩٩٧م، ص ص ٧٣-٨٥.

[٣٦] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث: دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة- الأردن، ط١، ١٩٩٥م، ص ٢٨.

[٣٧] المرجع نفسه ص ٢٩.

[٣٨] المرجع نفسه ص ٢٩.

[٣٩] المرجع نفسه ص ٢٩.

[٤٠] المرجع نفسه ص ٣٠.

[٤١] المرجع نفسه ص ص ٣٠- ٣١.

[٤٢] المرجع نفسه ص ٣٢.

[٤٣] احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص ١٦٠.

[٤٤] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص ٣٠.

[٤٥] المرجع نفسه ص ٣٣.

[٤٦] المرجع نفسه ص ٤٧.

[٤٧] عبد العزيز المقالح، ديوانه، دار العودة- بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٥٦٧.

[٤٨] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص ٣٥.

[٤٩] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص ٢٣٢.

[٥٠] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص ٥٩.

[٥١] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مرجع سابق ص ١٢٥.

[٥٢] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص ٧٦.

[٥٣] محمود درويش، حصار لمدائن البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ١٩٨٦م، ص ٣٧.

[٥٤] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص ٧٧.

[٥٥] عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة- بيروت، ط٣، ١٩٧٩م، ص ١٠٢.

[٥٦] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص ٧٧.

[٥٧] المرجع نفسه ص ٨٢.

[٥٨] عبد العزيز المقالح، ديوانه، مرجع سابق ص ص ٥٣٤- ٥٣٥.

[٥٩] سميح القاسم، الديوان، دار العودة- بيروت، ط١، ١٩٧٣م، ص ٤٨١.

[٦٠] سليمان الفرعين، سامح الرواشدة ناقدًا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٥٠، ع٥، ٢٠٢٣م، ص ٤١٢.