دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، صيف ۱۳۹۵، العدد الثلاثون: صص۹۹-۱۲۲

دراسة أشكال التقمّص الشعرى عند صلاح عبد الصبور

علی نجفی ایوکی*

تاريخ الوصول: ۹۴/۱۰/۴
تاريخ القبول: ۹۵/۲/۶

الملخّص

تمثّل تقنية التقمّص أو القناع من أهم التقنيّات الواردة فی الشعر العربی المعاصر حيث يستعين بها الشاعر على استدعاء الشخصيات التراثية للتعبير عن تجربته المعاصرة. هذا وإنّ *صلاح عبدالصبور*(۱۹۸۱-۱۹۳۱م) شاعر متجدّد يقوم التقمص بدورٍ لا يستهان به فی نصوصه الشعرية؛ لذلک تعمد هذه الدراسة إلى معالجة القناع لغة واصطلاحاً وإلى تقصّی أشكال حضوره فی الشعر العربی المعاصر، ثم تتعاطى نصوص *عبدالصبور* الشعريّة من هذا المنظور و تقوم بتحليل ثلاث قصائده المتقمّصة. والتحقيق يبّين لنا أن الشاعر لبس فی نصوصه قناع الشخصيات المختلفة كشخصية *محمد(ص)* الدينية، وشخصية *الملک عجيب بن الخصيب* الفولكوريّة وشخصيّة *بشر الحافی* الصوفية. من المستنبط أنّ القناع أخرج شعره من الرومانسية إلى التعبير عن الواقع الإنسان العربی وأعطى تجربته الخاصة اتّساعاً و شموليّة مضافاً عليها ملامح جديدة وجعل الشاعر يتأرجح بين الذاتية والموضوعية. هذا وإنّ الفقرات الشعرية المدروسة تدعونا إلى أنّ الشاعر حاول عبر التقمص الشعرى أن يكون فنّياً فی تقديم تجربته الشعرية.

الكلمات الدليلية: صلاح عبدالصبور، التقمّص، الشخصية التراثية، المعادل الوضوعی، الرمزية.

* عضو هيئة التدريس فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، ايران(أستاذ مشارک).
najafi.ivaki@yahoo.com

المقدمة

قد بادر الشاعر العربى الحديث إلى استدعاء الشخصيات التراثية خلال نصف الأول من القرن العشرين من تراثه العربى والإسلامى والإنسانى وتخلّى شعره عن الغنائية والذاتية والعزلة، وقد اقترب من عدة فنون أدبية لأجل تحقيق قدرٍ من الموضوعية فى الشعر، وتقنيّة «التقمص» أو «القناع» من التقنيّات الحديثة عند الشاعر العربى تعبيراً غير مباشرٍ عن ويلات الإنسان المعاصر. وما يتعلّق بلغة «القناع» فيقال إنّه ما تقنّع به المرأة من ثوب تغطّى رأسها ومحاسنها وإن أصل هذه الكلمة اللاتينية كان Mask، masquerade ،Masque، وكان يطلق على القناع الذى يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية، ثم انتقل إلى مفهوم الشخص أو الشخصيّة Persona، ولا يمضى حتى امتدّ معناه فى اللاتينية ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية، ثمّ أطلق على أى فرد فى المجتمع، فاستعمل لفظه فى النقد الأدبى الحديث للدلالة على شخصية المتكلّم أو الراوى فى العمل الأدبى(وهبه،١٩٧٦م: ٢٩٧) والتحقيق يدعونا بالاعتقاد إلى أنّه يرتبط بالمسرح الإغريقى، وقبل ذلک بالطقوس الدينية، وهو قائم على تنكّر من يلبسه لشخصه ولذاته بغية التماهى مع من يمثله واكتساب خصائصه الفاعلة. ففى الطقوس الدينية كان ليجسد الإله المعبود تجسيداً يصبح معه القناع الإله نفسه؛ أما من يلبسه فلا حضور له، أو هو حاضر بتماهيه مع الإله والشخصية المقنّعة(العيد، لاتا: ٣٩٥).

والقناع عند المسرحيين وجه مستعار من ورق مقوّى أو نسيج أو جلد يثبت على وجه الممثّل ليخفى ملامحه الأساسية فيتّخذ نمطاً محدّداً وصفات ثابتة أو هو شخصية تظهر غير ما تضمر وهو تاريخياً وسيلة درامية استخدمت فى رقص القبائل البدائية، ثم انتقلت إلى الاحتفالات الدينيّة. فقد نجد جذوراً للقناع فى التراث الأدبى وقراءة عابرة لشخصيات أبطال المقامات تبيّن لنا ذلک؛ "فأبوالفتح الاسكندرى" بطل مقامات *الهمدانى* يتقنّع فى كل مقامة بقناع جديد ويتّخذ شخصية مختلفة عن الشخصيات التى قام بها من قبل، فقد يكون فى هذه المقامة متسوّلاً فى تلک اميراً وفى مقامة أخرى أعمى أو شيخاً وشاباً وهو يجيد كل هذه الأدوار ويتقنّع هذه الشخصيّات(موسى،١٩٩٤م: ٢٠٩-٢١٤).

إنّ ما يطالعنا به الدارسون هو أنّ القناع أو التقمّص لم يدخل عالم الشعر إلا بداية هذا القرن ليؤدّى وظيفة جديدة تختلف عن الوظيفة التى كان يؤديها فى المجال المسرحى

والطقوس البدائية، بما هو ناتج عملية اسقاطية تفاعلية بين الشاعر والرمز أو الشخصية، وكيان جديد، ليس هو الشاعر وليس هو الشخصيّة، وهو في الوقت نفسه الشاعر والشخصيّة معاً(كندی،۲۰۰۳: ۳۷۹). فالحديث خلف القناع أسلوب جديد فی الشعر العربی المعاصر والشاعر يختار فی عمله الشعری شخصية تاريخية أو اسطورية علماً بصفاتها ويتحدّث خلف هذه الصفات عن شواغله وهمومه الاجتماعية، السياسية والنفسية. من جانب آخر فهذا المصطلح بدأ يستخدم فی النقد الأدبی الحديث بوصفة لفظاً يدل على شخصية المتكلّم أو الراوی فی العمل الأدبی ويكون في أغلب الأحيان نفسه(مجاهد، ۱۹۹۸م: ۲۶۴)؛ ولا يفوتنا أن نقول إنّ قصيدة القناع تنطلق من المونولوغ الدرامی صوتاً يحاور أصواتاً أخرى ويستثير معها مكونات رؤياه طلباً للموضوعية والإحاطة بوعی التاريخ وابتعاداً عن ذاتية وتعبيراً عن قضايا الحياة المعقدة.

هناک أسباب كثيرة داعية إلى إستعمال القناع كتقنيّة فنّية فی الشعر؛ منها ظروف الحرب العالميّة الثانيّة وأوضاعها وما ترتب عليها من مؤامرات ودسائس جعلت الشاعر الحديث إزاء حالات التوتر الشديد؛ لذلک حاول به للتعبير عن واقعه الجديد دون التعامل المباشر فی ترسيم الواقع والعمل على كشفه وإثبات فساده وبخاصة في ظل الأنظمة السياسية والاجتماعية الموغلة بالإرهاب والعنف(كندی،۲۰۰۳م: ۱۳۴-۱۳۳). ثم اهتمام الشعراء العرب المعاصرين بالتراث وهذا ما يشير إليه *علی عشری زايد* بقوله: «إنّ شعرنا العربی لن يستطيع أن يثبت وجوده وتحقيق إصالته إلاّ إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباط بماضيه وأيقنوا أن إنبات الشعر عن تراثه»(۲۰۰۶ م:۶۰)، والواقع أنّ روّاد الشعر العربی قاموا باستخدام التراث العربی والأجنبی فی نصوصهم الشعرية وساهموا فی تغييره ايجابياً واستلهموه مع التركيز على الانسجام بين القديم والجديد اعتقاداً بأنّ توظيف التراث بأشكاله المتعددة يبتعد النص عن الغنائية الذاتية ويضفی على العمل الشعری الموضوعية، متأثّرين من الأفكار و المبادئ التی سادت الشعر الغربی والأروبی ومن أهمّها فكرة "المعادل الموضوعی" للشاعر والناقد الانجليزی *إليوت*.

ولعلّ اول إشارة غير مباشرة إلى أسلوب القناع مصطلحاً- فی الأدب العربی - كانت تلک التی تضمنّها مقدمة «أغانی مهيار الدمشقی» عند *أدونيس* والإشارة الصريحة إلى القناع اصطلاحاً أسلوبياً فی الشعر المعاصركانت لدى *عبدالوهاب البياتی* فی «تجربتی

الشعرية» معرّفاً به هو الإسم الذى يتحدّث من خلاله الشاعر نفسَه، متجّرداً من ذاتيته، أى أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلک يبتعد عن حدود الغنائيّة والرومانسيّة التى تردى أكثر الشعر العربى فيها(البياتى،١٩٩٣م: ٤٠).

صلاح عبدالصبور وتقنيّة التقمّص

محمد *صلاح الدين عبدالصبور يوسف الحواتكى* ولد فى إحدى قرى شرقى دلتا النيل سنة ١٩٣١، وتلقّى تعليمه فى المدارس الحكومية ثمّ درس اللغة العربية فى كلية الأدب قسم اللغة العربية وفيها تلمّذ على الرائد المفكر الشيخ *أمين الخولى*، وتوفى الشاعر سنة١٩٨١. كان ديوان «الناس فى بلادى» هو أول مجموعة *عبدالصبور* الشعرية وكان أول ديوان للشعر الحديث أنشد فى الشعر الحر وشعر التفعيلة وهزّ الحياة الأدبية المصرية فى ذلک الوقت، ثم أصدر عدة دواوين أهمها: «أقول لكم، أحلام النارس، شجر الليل، الأبحار فى الذاكرة، وتأمّلات فى زمن جريح»(أبوجبين، ٢٠٠٤م: ٨٥-٩٣).

كان *صلاح عبدالصبور* شاعراً بعيداً عن السياسة ومنشغلاً بالفن ومن الشعراء البارزين فى توظيف الشخصيات التراثية والأساطير العربية والغربية حيث أخذ يبثّ فى شعره أهدافاً انسانية وقضايا الأمة العربية. فالنظرة الفاحصة لأعظم النتاجات الشعرية تؤكّد أنّه استخدم تقنية القناع فى عدد ضخم من قصائده مصرّحاً به فى كتابه «حياتى فى الشعر» واستفاد فى فهمه لقصيدة القناع من *اليوت* وصارت قصيدة القناع مدخله إلى "عالم الدراما الشعرية"(أبوهيف، ٢٠٠٤م: ٤٥-٤٤). وإنّه كالشاعر المجيد حاول إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى المستوى الانسانى الجوهرى(داود، لا تا: ٢٥٠) والقناع مهّد له هذه المهمة الشعرية والإنسانيّة.

تقنّع *صلاح عبدالصبور* بالشخصيّات التراثية المتعددّة من الشخصيّات الدينيّة والتاريخيّة والأدبيّة والفولكوريّة منها: النبىّ *محمد(ص)*، *آدم*، *المسيح*، *يهوذا*، *أبى تمام*، *المتنبّى*، *أحمد شوقى*، *روميو*، *بودلير*، *سقراط*، *الملک عجيب بن الخصيب*، *بشر الحافى*، *حلاج*، *جمال عبدالناصر*، *صلاح الدين*، *شيخ بسام الدين*. والأرجح انّه كتب أولى قصائد القناع سنة١٩٦١، وهى «مذكرات الملک عجيب بن الخصيب» من الديوان «أحلام الفارس القديم». تأسيساً على ما أسلف ذكره يعمد هذا المقال إلى أن يسلّط الضوء على

ثلاث القصائد المتقنّعة عند الشاعر فهی قصیدة «الخروج» و«مذکرات الملک عجیب بن الخصیب» و«مذکرات بشر الحافی».

خلفیّة البحث وأسئلة التحقیق

بغضّ النظر عن الدّراسات المستقلّة وغیر المستقلّة التی کتبت عن *صلاح عبدالصبور* فی العالم العربی، فنحن أمام دراسات مهمّة عالجت فی بلدنا شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها:

۱.«قناع الحلاج فی مسرحیّة مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور» من *صادق فتحی دهکردی* و *مهدی ممتحن*(مجلة اللغة العربیة وآدابها، رقم ۱۲).

۲.«واقع‌گرایی اجتماعی در شعر صلاح عبدالصبور» من *حسن گودرزی*(مجلة انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، رقم ۱۸).

۳.«بینامنتیت در شعر صلاح عبدالصبور» من *حسن گودرزی*(مجلة زبان پژوهی، رقم ۶).

۴. «الوجودیّة فی شعر صلاح عبدالصبور» من *حسن گودرزی*(مجلة اللغة العربیة و آدابها، رقم ۱۵).

۵. «رنگ‌های نمادین در اشعار صلاح عبدالصبور» من *محمد مهدی سمتی* و*نرجس طهماسبی نگهداری*(مجلة انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، رقم ۲۰).

۶. «نگاهی به زندگی و اشعار صلاح عبدالصبور» من *حمید أحمدیان*(مجلة دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، رقم ۵۳).

۷.«نمادپردازی در شعر صلاح عبدالصبور» من *سید حسین سیدی*(مجلة زبان و ادبیات دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، رقم ۳۷).

۸. «الموت الخیامی فی شعر صلاح عبدالصبور» من *فرامز میرزایی* و *علی پروانه*(مجلة اللغة العربیّة وآدابها، رقم ۸).

۹. «مرگ‌اندیشی در آثار دو شاعر فارسی و عربی: صلاح عبدالصبور و نادر نادرپور» من *فرامرز میرزایی*، *علی پروانه* و *مهدی شریفیان*(مجلة زبان و ادبیات تطبیقی، رقم ۲).

١٠. «هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور» من *علی نجفی ایوکی* و*طاهره تازه‌مرد*(مجلة لسان مبين، رقم ١١).

١١.«التحليل السينمايي لـ "الناس في بلادي" لصلاح عبدالصبور»، من *حسن مجيدي* و*آسيه فولادي*(مجلة دراسات الأدب المعاصر، رقم ١٦) .

١٢.«تحليل زبان‌شناختی- ساختاری از قصيدة "الظل و الصليب" بر اساس روش ياكوبسن» من *حسين ابويسانی* و*فرشيد موسوی*(مجلة نقد ادب معاصر عربی، رقم ٢).

غير أنّ النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خليقة أن تقنعنا بأنّ الّذين درسوا شعر هذا الشاعر الكبير على كثرتهم، لم يفردوا دراسة شافية وكافية لجانب تقنيّة القناع في بنية شعره، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من الخطورة ويلعب دوراً بنّاءً في قصائده؛ لذلک تسعى هذه الدراسة لتسلّط الضوء على الجانب الّذی يتناساه الدارسون عادةً اعتقاداً بأن الوجه الحقيقی لشعره يبقى وراء ستار الغموض والإبهام إن لا يتعرّض شعره للنقد والدراسة من هذا المجری. تأسيساً على هذا وعلماً بأنه تقنّع بالشخصيات التراثية المتعدّدة، فنحن اخترنا ثلاثة نماذج من الشخصيات التی كان حضورها محوريّاً في نصوصه الشعريّة -تاركين الشخصيّات الأخری- *كشخصية النبی(ص)* للقناع الدينی *والملک عجيب بن الخصيب* للقناع الفولكلوریّ و*بشر الحافی* للقناع الصوفی محاولين أن نبيّن ماهية قصيدة القناع أسلوبا ومضموناً ومدى نجاح الشاعر في توظيف هذه الشخصيات في تجربته الشعريّة.

والأسئلة التی تطرح نفسها هنا هی كيف وظّف الشاعر هذه التقنيّة في شعره؟ ما هو الدوافع الرئيسيّة للإستفادة منها؟ هل جعل القناع نص الشاعر رمزيّاً؟ ما هو المضمون الرئيس للقصائد المتقنّعة للشاعر؟ ما هو تأثير القناع على النص والمتلقّی؟ و...

التقمّص في قصيدة الخروج

استخدم عبدالصبور شخصيّة *النبی(ص)* في قصائد مختلفة منها: "الحلم والأغنيّة"، "الموت بينها"، والنموذج المختار لتناولنا هو "الخروج" من ديوانه الثلاث «أحلام الفارس القديم» حيث تكلّم الشاعر في كتابه عنها: «في ديواني «أحلام الفارس القديم» قصيدة الخروج استخدمت فيها كخط مناظر لتجربتی، إذ أخرجُ من واقع حياتی المرير إلى واقع

رجوت أن یکون أکثر نوراً وصفاء، استخدمت خطوط هجرة *الرسول(ص)* من مکة إلی المدینة، فأخفیت ذلک تحت سطح القصیدة، بحیث یضل للقصیدة مستویان: مستوی مباشر هو التجربة الشخصیة، ومستوی آخر هو هذه التجربة بعد أن تحوّلت إلی تجربة موضوعیة عامة، هی توقّ الإنسان إلی التحرّر والحیاة فی مدینة النور. غیر أنّ هذه القصیدة قصیدة ذاتیة وبتعبیر آخر اختلطتُ فیها الذاتیة والموضوعیة نحو ذاتیة تعبّر عن واقع حیاتی المریر من ظرفه الشخصی وعلی التجربة الإنسانیة فهی صورة لتوق الإنسان نحو التحریر و الأصل بمدینة الفاضلة»(عبدالصبور،۱۹۸۸م: ۱۴۴).

إنّ *عبدالصبور* یستفید من آلیة «الدور» فی استدعاء شخصیّة *الرسول(ص)* حیث یرکّز علی هجرة *النبی* ویستخدمها فی القصیدة، غیر أنّ هذا الاستخدام جزئی لأنّه لا یمتّد إلا علی جزء من بنیة القصیدة. فعنوان القصیدة(الخروج) یلعب دوراً محوریّاً لفهم النص، وهو یعنی الخروج والانتقال من الحیاة المؤلمة للعصر الحاضر ومن نتاجاتها إلی ما قصده الشاعر وهو الدعوة إلی الأصل والحیاة المثالیة والإخلاص من مدینة حیث یقول:

أخرج من مدینتی
من موطنی القدیم
مطّرحاً أثقال عیشی الألیم
فیها، وتحت الثوب قد حملتُ سرّی
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

(عبدالصبور،۱۹۸۶م: ۲۳۵)

کما یبدو من النص فالشاعر أخذ یتکلم وراء القناع عن خروجه من المدینة التی جاءت کرمز تعبیریّ؛ رمز لزوجة الشاعر الأولی التی قد خسر الشاعر فی علاقته بها، والتی عذبته أشدّ عذاب، ویمکن أن تکون رمزاً لمدینة تعجّ بالمفاسد التی اضطرّت الشاعر بالخروج. فالقصیدة تعکس للمتلقّی معاناة تجربة العاطفیة والاجتماعیة. ثم یواصل الشاعر حدیثه وراء القناع وباسلوب المونولوج قائلاً:

أنسلّ تحت بابها بلیل
لا آمن الدلیل، حتی لو تشابهت علیّ طلعة الصحراء
وظهرها الکتوم

أخرج كاليتيم
لم أتخيّر واحداً من الصحاب
لكى يفدّينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يظلّل الطُلّاب
فليس من يطلبنى سوى "أنا" القديم

(المصدر نفسه: ٢٣٦-٢٣٥)

النص الشعرىّ هذا يطالعنا بأنّ الشاعر يستدعى القرائن الإشارية التى تعبّر عن الواقع الشهير فى الماضى، وهو هجرة *الرسول(ص)* من مكّة إلى المدينة وقد رأى *عبدالصبور* فى هذه الهجرة إطاراً تاريخيّاً مناسباً ليتحرّک داخل معالمه. لذلک نحن أمام شاعر قام بالتناص الدينى- التاريخى فى شعره و أخذ بالهجرة من مكان إلى آخر کالنبىّ اليتيم المهاجر.

والملاحظة الهامة هى أنّ الشاعر ولو كان لبس قناع *الرسول* وجعل الهجرة النبويّة خلفيّة لقصيدته، غير أنّه بنى نصّه الشعرى على المفارقة؛ إذ أنّ *الرسول(ص)* لا يخرج بل يهاجر مع أصحابه إلى المدينة، أو إلى مكان سيصبح "المدينة"، بينما الشاعر يخرج من مدينته منفرداً، و*النبىّ* أوصى أحد الأدلاء أن يكون هادياً لهم على الطريق، أمّا الشاعر فلم يأمن دليلاً خشية أن يضلله(داود، لا تا: ٣٢٦) و*النبىّ* لا يطرح أثقاله وإنّما يحملها معه وهى "الرسالة"، ولا يدفن سرّه وإنّما يمشى ويعلنه، والرسول يطلب البقاء طريقاً للجهاد وينهض لمستقبله ويقبل على النصر، فى حين أنّ الشاعر يطلب قتل نفسه ويهرب من ماضيه، مضافاً إلى ذلک فالنبىّ غادر "ليلة المبيت" فى فراشه ابن عمّه *على بن أبى طالب(ع)* الذى افتداه بنفسه ونام منامه لتظليل من كانوا يطلبونه بغية قتله، غير أنّ الشاعر لا يتخيّر واحداً من أصدقائه، ثمّ إنّ ساحة الصراع فى مكّة كانت بين *النبىّ* وأصحابه المؤمنين من جهة، والأعداء الذين انكروا رسالته من جهة أخرى، والحال ما فى القصيدة هو الصراع فى ذات الشاعر، أى صراع داخلى بين ذاته القديمة وذاته الجديدة المتحفّزة للوثوب والتخلّص من جلدها القديم، لذلک *الرسول*(ص) يمثّل الحقيقة ويظل الشاعر ظل الحقيقة(حلاوى، ١٩٩٤م: ٨٥ والغذامى، ٢٠٠٦م: ١٥٦ - ١٥٥).

والأسئلة التی تطرح نفسها هنا هی لماذا یخرج الشاعر من مدینته منفرداً ولا یؤمن بالدلیل، ثم لم لا یتخیّر من أصدقائه کی یفدیه وینام منامه علی النقیض من الرسول الأعظم؟ و... . هذه الأسئلة تحمل إجابتها فی ذاتها ولا تحتاج الإجابة عنها إلی اجتهاد؛ إذ أنّ الشاعر صرّح فی نصّه: کل ما یریده هو قتل نفسه الثقیلة المذنبة، ولیس له عدو یطلبه سوی «أنا القدیم». بتعبیر آخر یحاول الشاعر لفتح صفحة جدیدة من الحیاة بالتخلّص من أردان النفس الثقیلة والوصول إلی تطهیرها، غیر أنّ هذا العمل لا یمکن أن یتمّ عن طریق الغیر ولا تجدی فیه أیّة معونة، لذلک لم یلاحق الشاعر أحد ولم یطلبه أحد، فهذا یعنی أنّ أعداء الشاعر فی الداخل ولیسوا فی الخارج. اذاً نحن أمام شاعر قام بقتل نفسه ولهذا القتل مفارقة یؤدّی إلی حیاة لا تنتهی(مجاهد، ۱۹۹۸م: ۱۲۱).

علی أیّة حال ینطلق الشاعر فی الصحراء ویبذل جهد استطاعته أن لا یتراجع عن رأیه ویواصل طریقه، حیث بقدر ما کان حریصاً علی الخروج یتراءی للمتلقّی معنیّاً بالمواصلة. لکنّ هذه الرحلة لا تتمّ بسهولة لأنّه بین المدّ والجزر؛ فالماضی یشدّه بحبال قویّة إلی الوراء، والرمال المتحرّکة تکاد توقع به، ومع أنّ ماضیه مؤلم وعیشه قاس، الا أنّه شدید الاغراء و یشدّه إلی العودة، مضافاً إلی ذلک فإنّ ذاته أدمنت علی تعاطی الرذیلة وصعب له اقتلاعها. لکنّ الشاعر لا یدع الندم یتسرب إلی نفسه، وأخذ یتحدثها علی طریق المونولوج ویحذّرها من أیّة التفاتة إلی الوراء، لأنّه علی علم کامل بالنسبة ما حدث لأسطورة *أورفیوس والنبی لوط*، لذلک نراه قائلاً:

حجارةً أکون لو نظرتُ للوراء
حجارةً أصبح أو رجوم
سوخی إذن فی الرمل، سیقان الندم
لا تتبعینی نحو مهجری، نشدتک الجحیم
وانطفئی مصابحَ السماء
کی لا تری سوانح الألم
ثیابی السوداء ...

(عبدالصبور، ۱۹۸۶م: ۲۳۶)

إنّ مثل هذا النص الشعرى الذى بين أيدينا يشهد أنّ الشاعر قام بالتناص الأسطورى والدينى والتاريخى والشعبى معاً ليؤكّد خلاله ما أراد. وتفصيل التناص الأسطورى أنّ *أورفيوس ابن ملک موهوب* يستطيع أن ينوّم الطبيعة والإنسان على أصوات قيثارته ويوقظهما. فإنّه استطاع أن يربح قلب حبيبته *يوريديس* ويتزوّج منها بمواهبه الفنّية والموسيقيّة، إلى أن تلدغ المعشوقة أفعى فتسقط ميتة. يحاول *أورفيوس* الّذى مارس سيطرته على الطبيعة من خلال مواهبه الموسيقيّة أن يوقظها، لكنّه لا يفلح ويقف عاجزاً أمام الموت فيستسلم للكآبة والحزن. وحبّ *أورفيوس* على *يوريديس* دفعه أن يلجأ إلى «بلوتو» و«برسفون» إلاهَى عالم الموت وتوسّل إليهما أن يستردّا حبيبته إلى عالم البشر. فوافقا على طلب *أورفيوس* شرطَ ألا يلتفت وراءه قبل أن يصل إلى عالم البشر، ووافق على ذلک. و*أورفيوس* أخذ يصعد من العالم الأسفل وحبيبته تتبعه دون أن ينظر إليها. لكنّه حين خرج إلى عالم الضوء من عالم الموت نسى ما وافق عليه والتفت إلى *يوريديس* التى تحوّلت إلى حجارة لإلتفاته هذا! فعاد *أورفيوس* صفر اليدين من هبوطه إلى العالم الأسفل مستسلماً إلى قدره وحزنه(بيرلين، ١٣٨٦ش: ٢٩٦-٢٩٧ وديكسون كندى، ١٣٨٥ش: ١١٦-١١٧).

وتفصيل التناص الدينى هو ما ورد فى التورات عن *لوط* وامرأته، عندما أراد الله تعالى أن يدمّر «سدوم» فحضر الملاكان يعجلان *لوطا* قائلين: قم خذ أمرأتک وابنتيک لئلا تهلک بإثم المدينة، وكان لما أخرجاهم إلى خارج أنّه قال: اهرب لحياتک، لا تنظر إلى ورائک، ولا تقف فى كل الدائرة... فأمطر الرب على سدوم كبريتا وناراً وقلب تلک المدينة وكل الدائرة وجميع سكان المدن، ونظرت امرأته من ورائه فصارت عمود ملح(الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح التاسع عشر،٢٦-١) مضافاً إلى ذلک نعثر على هذه القصة فى القرآن الكريم، حيث قال الله لنبيّه *لوط*:

﴿فأسر بأهلك بقطع من اللیل و لایلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصیبها ما أصابهم أنّ موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب ۞ فلمّا جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها و أمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود ۞ مسومة من ربك و ماهی من الظالمين ببعيد﴾(هود/ ٨١-٨٣)

فالّذى يلفت هو الضال والآثم، وجزاؤه أن يكون حجارة أو رجوماً.

والشاعر یکرّر المعنی الدینی ویوکّده لیعمّق الصورة فی نفسه ونفس قارئه، علی نحو یشدّ من عزمه، کی لا یعود إلی ما خلّفه وراءه. ولقد بلغت براعة الشاعر فی تمثّل قصة لوط مبلغاً جعل الحدث یتحرّک فی النفس، حتی إنّ القارئ لیکاد ینطلق کلمة "سدوم" وهو یقرأ هذه الفقرة الشعریة، فإنّه قد استحضرها فی نفس القارئ وفرضها علیه دون أن یکتبها، وذلک لتطابق وزنها ونغمها مع کلمة "رجوم"، ثم لتمثّل الحدث فی تضاعیف الکلمات(الغذامی، ۲۰۰۶م: ۱۵۸).

«وما جاء فی التاریخ هو لما هاجر *النبی(ص)* هو وصاحبه *أبوبکر* فی قصة الهجرة المشهورة وتبعتهم قریش بفرسانها، أدرکهم *سراقة بن مالک المدلجی* وکاد یمسک بهم، فلما رآه *أبوبکر* قال أتینا یا *رسول الله* فقال له *النبی(ص)*: «لا تحزن إن الله معنا»، فدعا *النبی* علی *سراقة* فساخت یدا فرسه فی الرمل، فقال *سراقة*: «إنی أراکما قد دعوتما علیّ، فادعوا لی، فالله لکما أن أرد عنکما الطلب، فدعا له *النبی صلی الله علیه*»(صحیح البخاری کتاب المناقب ـ باب علامات النبوة ۳۴۱۹؛ کنز العمال۳۵۷۵۲). لذلک یستعیر الشاعر من متابعة *سراقة النبیّ(ص)* وما جاء فی الأثر من سوخ فرسه فی الرمل مخاطباً رجله: سوخی إذن فی الرمل سیقان الندم... لئلا تعود إلی ما کانت.

غیر أنّ الشاعر قام بالتناص الشعبی فی نصّه عندما قال "کی لاتری سوانح الألم ثیابی السوداء"، فعبارة سوانح الألم تشیر إلی السانح والسنیح من الوحوش والطیر، وهو ما مرّ عن یمین الناظر، أمّا البارح فهو الذی یمرّ عن یساره، وکان الشعب العربی یؤمنون بخرافة مفادها انّهم اذا خرجوا لأمر ما ینتظرون حتّی یمر بهم طیر أو وحش، فاذا مرّ عن الیمین تفاءلوا، أمّا اذا مرّ عن الیسار تشاءموا(الثعالبی،۲۰۰۴م: ۲۲۷).

والشاعر علی علم کامل بأن لا سبیل إلی التحرّر إلاّ بالألم والمعاناة الشدیدة، ولیس إلی ذلک من سبیل إلا فی أن یطهّره عذاب هذه الرحلة بما فیه من آلام، لذلک یقدّم نفسه للعذاب کی یسلم ولا یکون من الظالمین الذین وُعدوا بالنار فی القرآن الکریم:

﴿وإن منکم إلا واردها کان علی ربّک حتماً مقضیّاً ثم ننجّی الذین اتّقوا ونذر الظالمین فیها جثیاً﴾(مریم/ ۷۱-۷۲)

اذاً يطلب الشاعر من الصحراء أن تتحجّر ويتحجّر معها قلبها، ولا يريد منها أن ترأف به كي يتحجّر قلبه ويموت احساسه بماضيه الأليم، وبهذه الطريق يشفّ جسمه وتتحرّر روحه ويصل إلى الحياة الحقيقيّة:

تحجّری کقلبک الخبیء یا صحراء
ولتُنسنی آلامُ رحلتک
تذکارَ ما اطّرحتُ من آلام
حتّی یشِفّ جسمی السقیمُ
إن عذاب رحلتی طهارتی
والموت فی الصحراء، بعثیَ المقیم

(عبدالصبور،۱۹۸۶م: ۲۳۶)

ولعلّ فی الفقرة الشعرية ما يذكرنا *بالمسيح(ع)* الذی صُلب على مذبح الألم من أجل الإخلاص ونشمّ هنا كذلک رائحة التصوّف؛ فالمتصوّف لا يمكنه الوصول إلى الاتّحاد بالله إلا بعد تطهير النفس تاماً. والأصح أنّ الشاعر يريد موت التجربة السابقة العاطفية موتاً تماماً وموته هو السبيل الوحيد لحياته المقيمة.

لو متّ عشت ما أشاء فی المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذی يزخر بالأضواء
والشمس لاتفارق الظهيرة
أواه يا مدينتی المنيرة

(المصدر نفسه: ۲۳۷)

إنّ الشاعر يريد الموت والبعث المقيم فی المدينة المنيرة والضوء بمعنى الأمل حيث يرمز إلى زوجة الثانية التی يأمل فی أستقرارحياته معها بالمدينة المنيرة فی سياق يعجّ بالمفردات التی تنتهی إلى الحقل الدلالی للضوء مثل المنيرة، الصحو، الأضواء، الشمس، الظهيرة(مجاهد، ۱۹۹۸م: ۱۲۲). المدينة الفاضلة أنّها مدينة الأشعاع الدائم، والظلام لا يمكن أن يحل فيها لأن شمسها لا تفارق الظهيرة بناءً على نتذكّر المدينة المنوّرة التی وصل أليها *الرسول(ص)* وكانت منطلقاً فی رسالته و*عبدالصبور* يصبو إلى مدينته المثالية لعلّها فردوسه المفقود الذی لم عثر عليه فی الأرض الواقع(حلاوی، ۱۹۹۴م: ۸۸). إنّ

الخروج والرحلة وقع بتفاؤل فى المدينة المثاليّة ولكن الشاعر يشكّک فى حقيقة هذه الأمنيّة فى ختام القصيدة:

هل أنت وهمٌ واهِمَ تقطعت به السُبُل
أم أنت حق؟

(عبدالصبور،١٩٨٦م: ٢٣٧)

يواجه *صلاح عبدالصبور* تجربة عاطفية حزينة والقصيدة كما رأينا تجسّد إحساسات الشاعر كرجلٍ حزينٍ وحيد دون الإرشاد والخروج والتغيير على الصعيد الفردى طريق النجاة والتحرّر من الذكريّات المؤلمة القديمة؛ فالشاعر يدعونا أن نقتفى أثره فى هذه الهجرة ويرسم لنا تصوير الحياة الأبديّة والقيّم الإنسانية والمدينة الفاضلة لا يوجد فيها الموت بل هو العيش والبعث الحقيقى ويريد للواقع العربى أن يتغيّر ويخرج من الواقع الراهن ولا يتكلّم عن الثورة ويعتمد على الإتجاه الصوفى فقط، ولكن هل يتمّ صلاح العصر الحاضر بهذا التحوّل الداخلى فقط؟ هذا السؤال جديرٌ حقاً بالمتابعة ويمكن القول إن قصيدة الخروج هى التعبير الشعرى عن هذا التغيير فى حياة الشاعر.

والذى يهمّنا هنا هو الهجرة النبوية التى تنطلق منها القصيدة تثبت بطلان رؤيا الشاعر، *فالنبى(ص)* خلال عمله التطهير النفسى قد اضطرّ لخوض معركة على أرض الواقع(حلاوى، ١٩٩٤م:٩٠) وتعليقنا على هذا القول هو أنّ لا مفرّ من الصراع الاجتماعى والسياسى والثقافى وأكبر الظنّ أنّ الشاعر نفسه قد شكّک فى الخلاص بهذه الطريقة. فى قصيدة الخروج يقودنا الشاعر إلى عوالم ثانية إلى الممكن وما وراء خارج الحياة اليومية وهذا يفسّر اتّصال الشاعر بالصوفية ويخيّل القارى خلال قراءة القصيدة أنّ الهرب من الواقع الحاضر هو الحل الحقيقى، هذا يوصلنا إلى هذا القول إنّ الشاعر لا يشير إلى الداء الواقعى فى طريق تحرّر الإنسانيّة من نير الظلم والعبودية والأصح أنّ مصاب الإنسان لا يمكن أنّ تحلّ خارج عالم الواقع فى المجتمع.

التقمّص في قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الخصيب

مال الشاعر *صلاح عبدالصبور* إلى التقمص الشعرى فى قصيدة «مذكرات الملک عجيب بن الخصيب» فى ديوانه المعنون بـ«أحلام الفارس القديم» متّخذاً إحدى الشخصيّات فى

كتاب «ألف ليلة وليلة» على حد قوله: «أتحدّث من وراءه عن بعض شواغلي وهمومي الفكريّة وهو أحد ملوك ألف ليلة وليلة، ويرد ذكره في حكاية "الحمال مع البنات" حيث نشهده صعلوكاً خرج عن مُلكه إذا أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد وقد حاولتُ أن أذكر ما فات في القصة وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التي حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك»(عبدالصبور، ۱۹۸۸م:۱۴۱).

ومن الجدير بالذكر أنّ التراث الشعبي ميزة هامة ومصدر حيّ وتكمن الجاذبية فيه لأنّه يمثّل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدّي دور المسرحيّة في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيّا، ولهذا لا غرابة أن نجد الإقبال على هذا اللون التراثي عند البعض الشعراء ويعطي استخدام التراث الشعبي للقصيدة لوناً قومياً محلياً ويتجاوب به الشعر حدود الإقليم الواحد وهذا مدخل ضروري لربط التواصل والتفاهم بين ألوان التراث الشعبي في الأقطار العربية(عباس،۱۹۷۸م: ۱۱۸-۱۲۰). هذا الكتاب موضع دراسة أدبيّة من اهتمام الأدباء والشعراء في إطار الموروث القومي. جرّب *صلاح عبدالصبور* امتلاك السلطة وعظمة الثروة والجاه من خلال قناع الملك قائلاً:

لم آخذ الملك بحد السيف
بل ورثته عن جدّي السابع والعشرين، إن كان الزنا
لم يتخلّل في جذورنا
لكنّني أشبهه في صورة أبدعها رسامُه
رسامه... كان عشيق لملكة

(عبدالصبور،۱۹۸۶م: ۲۵۳)

تلفتنا بداية القصيدة التخبّط والعشوائية، فهو لم يصل إلى العرش نتيجة لجدارة تخوّله أن يشغل هذا المكان بل محض صدفة، مع أن منصبه هو أعلى سلطة، يتربّع فيها فوق الرؤوس البشر، وما يزيد الطين بلّة هو الشك في الحقيقة نسبه لأنّه قد يكون إبناً غيرشرعي، بل هذا هو الأرجح مادام الرسام كان عشيق الملكة، إن الدعارة كانت تذرقَ في ذلك البلاط الفاسق فلا يستطيع أحد أن يعرف الحقيقة(حلاوي،۱۹۹۴م:۹۱). من خلال الوصف الظاهري يلعب فيه الملك دور الراوي المحايد يتحدّث فيها عن الظروف البيئة

استجابة لهموم سياسية يعانيها فی حياته اليومية. يتحدّث المَلِک عن المُلک والخيانة وما فی القصر:

قصر أبی فی غابة التنين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدّبين
من بينهم مؤدّبی الأمين "جورجياس"
وكان لوطياً مسيحياً

(عبدالصبور،۱۹۸۶م: ۲۵۳-۲۵۴)

فالقصر الملكی مشيد فی غابة التنين التی توحی بالفساد بل أن القصر يعوم على غابة الصراع والنفاق والتدجيل(حلاوی، ۱۹۹۴م:۹۲) و*جورجياس* هو لوطی مسيحیٌ فاسق كان مؤدّب المُلک قبل إعتلائه العرش وهو رمز لأصحاب الفلسفة والفكر اللذين يعانون حالة من التمزّق بين إرضاء الضمير ومداهنة السلطة الحاكمة فی حال كونهم غير راضين عنها. ثم أخذ الشاعر يواصل كلامه:

هل ماء النهر هو النهر؟
سقراط ... مُحقّ حين تجرّع كأس الموت وما فَر؟
... لا تأمنها، حق لو جعلت فرش منامک
نهديها أو فخذيها

(عبد الصبور،۱۹۸۶م: ۲۵۴)

قد أدار هذا القسم على فكرة الوصفات الرثة التی تقدم جاهزة بشكل المواعظ تبيّن عقم التقاليد ورثها ملوک هذا البلاط من مؤدّبيهم(على، ۱۹۹۵م: ۲۹) ويعطينا بعض الأمثلة من الأفكار والسفسطة التی لا يخلو البلاط منها وقد تخرّج وتتلمذ المُلک فی تلک التعاليم المتداعية والمناقضة. كيف تربّی المُلک فی غابة التنين؟ هل أثّرت فيه التعاليم الظاهريّة والمزوّرة من جانب مؤدّبه الفاسق؟

قد عرفت النساء
إماء أبی كنّ حين يجئنّ المساء
يجئن إلی، يضاجعنی ويلاعبنی ويفضحن لی ما يُسر أبی
إليهن، حين تثور الدماء، وتهمد ظمأی

فيسحب ثوبه
يموت أبوه،
فيعتلى الملک العرش،
مات الملک الغازی...
تبکی الملک الطاهر حتی فی الموت...

(عبد الصبور،٩٨٦م: ٢٥٤ -٢٥٥)

فلم يصغ الملک تحذير مربيه له من النساء واقترف الذنب والجريمة ورغم تعاليمه دخل الشر. يقف الشعراء فی صفوف طويلة إمام باب الملک الراحل وينشدون أبيات فيه، ويسخر الشاعر والشعراء علی لسان الملک ولا يخفی أنّهم يراوغون عن الحقيقة ويتاجرون بماء الوجه وشاعرنا فی موقفه من الشعراء هنا يذکرنا بالموقف *خليل حاوی* المشابه فی القصيدة «عودة إلی سدوم» تجاه الشعراء الذين باعوا کراماتهم وعاشوا أذلاء فی البلاط، فی حقب عديدة من التاريخ يزيفون الحقائق، فتحوّلون الطغاة الجائرون إلی الحکام العادلين فی أشعارهم(حلاوی، ١٩٩٤م:٩٣).

لو قلت کل ما تسرّه الظنون
لقلتموه المجنون "الملک المجنون"
لکنّنی أبحث عن يقين
فی مجلس الصبح أنا تاج وصولجان،
تقطيب عينين وبسمتان

(عبد الصبور،١٩٨٦م: ٢٥٧)

والملاحظة الهامة هی أن استخدام قناع الملک معبّرٌ عن المجتمع الراهن وآلامه الخفية والجهل المطبق، نستطيع أن نشير إلی الحيرة وضالة الملک علی رغم من حياة البذخ والثروة، ضالته هی الحقيقة التی لا بدّ أنّ يبحث فی کل المواضع عنها ولا نبعد حين نقول أن موقف الشاعر يشبه موقف *بوذا* الذی کان ابن الملک ويحکم مدينة فی شمال الهند. هذا وإنّ الحقيقة عنده هی الحبيبة التی يتعشّقها ويحاول الإهتداء إليها:

أفزعی من المساء إذا أطل
أفزعی من حيرة الأفکار فی السُبل

أبحث فی کل الحنایا عنک یا حبیبتی المقنّعة
یا حفنة من الصفاء ضائعة

(المصدر نفسه: ۲۵۸)

یتساءل الشاعر عن الحقیقة فی الجسد أو فی غیابة الکؤوس والأفیون فما وجدها فی الواقع، یلجأ إلی الحلم:

رأیت فی المنام أنّنی أقود عربة تجرّها ستٌ من المهاری
تجوب بی الودیان و الصحاری
وفجأة خیولها قطاطا...

(المصدر نفسه:۲۵۹)

الملک الذی یعیش فی جو البلاط المشبع بالخیانة والخسة والنفاق، لا یستطیع أن یعثر علی صفاء نفسه ومتعتها سواء فی مخالطة الحسان أو فی الخمر والحشیش والأفیون أو حتی أثناء النوم الذی نفرغه فیه کوابیس تربص الآخرین به خشیة ضیاع الحکم منه، حتی عند ما یکون هناک، هذا الانزعاج وکان حبه العمیق للسلطة وخوفه علیها قد أصابه بنوع من الوساس القهری(مجاهد، ۱۹۹۸م:۲۶۸). لم یعثر الشاعر علی التی نحنّ الیها ولعلّه أدرک من خلال بحثه المتعب، أن لا حقیقة أبداً لأن الحقیقة الوحیدة القاسیة عند الملک هی أن الأنسان قد سقط.

یا خدام القصر
ویا حراس...
سقط الملک المتدلی جنب سریره

(عبدالصبور،۱۹۸۶: ۲۶۰)

إن الحقیقة التی یرکّز علیها الشاعر فی هذه القصیدة هی سقوط الإنسان من العالم الأزلیة إلی الکرة الأرضیة، لذلک فإن الشاعر اتخذّ من الشخصیة قناعاً سیاسیاً وأراد طرح صوراً معاصرة استدعها صوره الشعبّیة؛ فالبلاط صورة للکون ولیس الأب الّا صورة لسیادة القوی العلیا علی المجتمع، ها هی ذی القوی العلیا تسلّم الروح تارکة الإنسان لیواجه الکون وحده باحثاً عن الحقیقة زاده قدرمن السفسطة مثل هذا الإنسان لن یجد عندالسقوط الحقیقة(علی، ۱۹۹۵م:۳۲) والقصیدة تنتهی بالسقوط وکل ما فی الأمر أن

السقوط ينعم فی النهاية فيصبح سقوطاً شاملاً للبشریّ؛ أی الإنسان دون الوصول إلی الحقيقة والخلاص وهذه الفكرة، "فكرة الخلاص والعودة" هن الأفكار التی ألح عليها شاعرنا كثيراً ويستثمرها فی الكثير من قصائده ولأن يبحث عن حلّ يودّی بنا إلی الخلاص.

التقمّص فی قصيدة مذكرات الصوفی بشر الحافی

الموروث الصوفی واحدٌ من أهم المصادر التراثية التی استلهمها الشعراء المعاصرون ليعبّروا عن تجربتهم بشتّی جوانبها الفكرية، النفسية والسياسية والاجتماعية، ولا غرو أن الصلة العميقة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية المنعكسة فی النتاجات الشعرية عند الشعراء كانت بداية الحركة الصوفية فی الشعر العربی الحديث عند روّاد الرمزية. وبدأت صلة الشاعر المعاصر بالشخّصيات الصوفية التی استدعاها الشعراء المعاصرون لا يتكافأ وهذا الاهتمام الكبير الذی أولاه الشعراء للموروث الصوفی يعبّر عن مدی قوة العلاقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، التی أجهد الشعراء فی التعبير عنها فی كتاباتهم(عشری زايد،٢٠٠٦م:١٠٩). ومن جملة هؤلاء الشعراء الذين اهتموا بالتراث الصوفی هو *عبدالوهاب البياتی*، *أدونيس*، *صلاح عبدالصبور*. حيث نری *عبدالصبور* معترفاً بقوة الصلة بين شعره والموروث الصوفی، اعتقاداً بأنّ التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند نفس الغاية وهی العودة بالكون إلی صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة(عبدالصبور، ١٩٨٨م:١١٩).

والشاعر *عبدالصبور* عكف علی التراث الصوفی وأكثر من استخدم الشخصيات الصوفية فی العدد الأكبر من الأعمال الشعرية والشخصية *الحلاج* كانت أو فی شخصيات التراث الصوفی خطّاً من اهتمام الشاعر وعنايته. وما يطمح إليه الباحث فی هذه الدراسة هو البحث عن توظيف الشخصية الصوفية *بشر الحافی* حيث يلبس الشاعر قناعه فی التعبير عن سوء الظن بالحياة ومن فيها بعرض مجموعة من الأفكار والتعاليم المجردة:

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا ...

شیطان بعض فاسد
معانقی، شریک مضجعی،کأنّما
قرونه علی یدی

(عبدالصبور،۱۹۸۶م: ۲۶۴-۲۶۳)

ثم أخذ یرثی الشاعر زمانه ویعبّر عن فقدان الرضا والأمل ویتکهّن بموته یأساً ویقول:

لأنک حینما أبصر قنا لم نحل فی عینیک
تعالی الله، هذا لکون موبوءً ولا برء
لو ینصفنا الرحمن عجّل نحونا بالموت تعالی الله،
هذا الکون لا یصلحه شیء
فأین الموت، أین الموت أین الموت

(المصدر نفسه:۲۶۷)

کما یبدو من النص السابق إنّ الشاعر لا یأمل بصلاح هذا الکون وغیر راض عن هذه الحیاة الیومیة وهذه النظرة التشاؤمیة تجاه الحیاة لا تصدر إلا عن شخص یرغب فی إصلاحه ویبحث عن الموت ویتمنّی موت الحیاة المعاصرة الجافّة الخالیة من الإیمان والرضا والحقیقة؛ لذلک الموت یرمز عنده إلی التغییر والتحوّل والحیاة الجدیدة المملوءة بالرضاء والهدوء.

شیخی بسام الدین یقول: یا بشر... اصبر
دنیانا أجمل ما تذکر
ها أنت تری الدنیا من قمة وجدک
لا تبصر الإنقاض السوداء

(المصدر نفسه:۲۶۷)

الحق أنّ *شیخ بسام الدین* صورة جزئیة فی القصیدة ویحاول أن یجعل بشر *الشیخ* ینظر إلی الحیاة نظرة أقلّ قتامة وأکثر ثقة بالناس والحیاة:

نزلنا نحو السوق أنا والشیخ
کان الإنسان الأفعی یجهد أن یلتف علی الإنسان الکرکی
فمشی من بینها الإنسان الثعلب

عجباً زور الإنسان الكركی فی فک الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الثعلب
کی یفقأ عین الإنسان الثعلب
ویدوس ودماغ الإنسان الأفعی

(المصدر نفسه: ٢٦٧-٢٦٨)

یأخذ بشر شیخه نحو السوق لیریه مدی استشراء الفساد والسوء، وفی السوق - الذی یرمز إلی الحیاة- یجدان میداناً للتناحر؛ یجهد فیه کل الإنسان أن یفتک بأخیه(عشری زاید، ٢٠٠٦م:١١٨) وفی حیاة العصر المادی فقد الإنسان فیها الإنسانیة والحقیقة؛ لذلک الشاعر یدعو إلی البحث عنها:

الشیخ بسام الدین یؤمن بمجیئ الإنسان: یا شیخی بسام الدین
قل لی...أین الإنسان...الإنسان؟
شیخی بسام الدین یقول:
أصبر...سیجیء
یسهل
علی الدنیا یوماً رکبه

(عبدالصبور،١٩٨٦م:٢٦٨)

یجری الدیالوج بین بشر المتشاؤم و شیخه المأمول؛ حیث یکشف هذا الحوار عن الواقع النفسیّ الذی أدّی إلی فزع بشر من الناس والواقع المعاصر الذی یعانی من فقدان الإنسانیة وکثرة الصمت والخفقان:

هذا الیوم الموبوء هو الیوم الثامن
من أیام الأسبوع الخامس
فی الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عَبَر من أعوام
ومضی لم یعرفه بشر حفر الحصباء
ونام وتغطّی بالآلام

(المصدر نفسه: ٢٦٨ -٢٦٩)

قدّم الشاعر إلينا صورة بالغة القتامة للحياة والأحياء! ويؤكّدها على لسان بشر؛ هى صورة متناقضة تماماً مع تصور بشر عن الحياة فهو - على زهده فى الحياة وبرمه بما فيها من الفساد- كان حسن الظن بالناس، عندما نقرأ أفكار بشر الصوفى تطرح فى أذهاننا تصوّراً فى أنّه متشاؤم من الحياة وهذا مخالف عمّا ندرک من أقواله المشهورة: «صحبة الأشرار تورث سوء الظن بالأخيار، صحبة الأخيار تورث حسن الظن بالأشرار»، و«إنّ الله سبحانه لا يسأل عبداً قطّ لم أحسنت ظنّک بعبادى»(عشرى زايد، ٢٠٠٦م: ١١٨). على أيّة حال فإنّ مذكرات بشر نموذج للتوظيف العكسى للتراث حيث يعطى الشاعر الشخصية التراثية ملامحاً معاصرة على النقيض من الشخصية الواقعية للتعبير عن العديد من الجوانب الفكرية والوجدانية، فالإنزياح الحاصل من التوظيف العكسى تقنية فنية لتشكيل نوع من المفارقة بين الماضى وفساد الحاضر والظلامة وفقدان السرور الحقيقى والأمل بالنسبة إليه.

نتيجة البحث

نستنتج من كل ما مضى أنّ التقمّص حيلة بلاغيّة أو رمز فنى تختفى به الملامح الأساسية للشاعر الذى أخذ يتحدث من وراء القناع ويمنح صوته بعداً تاريخيا وإنسانياً، وقد استطاع هذا الشكل أن يمنح القارئ الولوج فى الشعر وبهذا الاستخدام يقترب القارئ من النص ويدخل فى دائرة التعايش الأدبى وإذكاء التحفز لديه، وتشغيل جهازه المفاهيمى مع معطيات النص. لذلک فلابدّ من القول بأنّ التقمص أو القناع شعر الوعى والحداثة، ووسيلة دراميّة لإضاءة تجربة معاصرة والشاعر يختاره بوعى كامل، ومن النقاط الهامة فى ظهور القناع اختيار الشخصية من الحدث التاريخى، الدينى، والأسطورى أن يناسب التجربة المعاصرة، وظهور الموازنة بين التجربتين- الشاعر والشخصية- ويجب أن يكون شاعر القصيدة متفقاً بالضرورة فى التاريخ والتراث بحثاً عن السمات الدالة فى الشخصية.

والدراسة هذه تدعونا بالاعتقاد إلى أنّ التقمّص أتاح *لصلاح عبدالصبور* فرصة للمزج بين الحاضر والماضى وبين الجديد والقديم وبين الذات والموضوع وساعده على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية لمصر والبلاد العربية؛ إذ لم يكن فى مستطاع الشاعر أن يكون بعيداً عمّا كان يشهده المجتمع العربى من أزمات سياسية واجتماعية، إذاً

ظهر فی عمليّة التقمص الشعری شاعراً ملتزماً يحاول تنوير الشعب وبثّ الوعی ضدّ الظلم والطغيان من خلال الشخصيات المتقنّعة.

هذا وإنّ التقمص مكّنه أن يخرج من إسار الغنائيّة والذاتيّة والمباشرة وصوت الأحادی والسطحيّة، ووفّر له الرؤية الموضوعية والتعبير الدّرامی والأسلوب الرمزی والغموض الفنی. فالقناع جعل نصّه الشعری رمزياً قابلاً لتعددية القراءات النقدية؛ إذاً رسالة الشاعر لا تصل إلى القارئ بصورة مباشرة بل من خلال وسيط هو شخصية القناع التی تمثّل الموضوع فی التجربة القناعية. مضافاً إلى ذلک زادت هذه علی درامية نص الشاعر الشعری بتعدد الأصوات وتشكيل التوتر والصراع بين صوتی القناع؛ صوت الماضی/ الشخصية التراثية وصوت الحاضر/ الشاعر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

القرآن الکریم.

أبوجبين، عطا محمد. ۲۰۰۴م، **شعراء الجيل الغاصب**، ط۱، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

أبوهيف، عبدالله. ۲۰۰۴م، **قناع المتنبی فی الشعر العربی الحديث**، ط۱، عمان: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

البياتی، عبدالوهاب. ۱۹۹۳م، **تجربتی الشعرية**، ط۳، بيروت: دار الفارس.

بيرلين، ج. ف. ۱۳۸۶ش، **اسطوره‌های موازی**، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

الثعالبی، أبو منصور. ۲۰۰۴م، **فقه اللغة وأسرار العربية**، تقديم ياسين الأيوبی، ط۲، بيروت: المكتبة العصرية.

حلاوی، يوسف. ۱۹۹۴م، **الأسطورة فی الشعر العربی**، ط۲، لا مک: دار الحداثة للطباعة.

داود، أنس. لا تا، **أسطورة فی الشعر العربی الحديث**، ط۱، لا مک: المنشاة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان.

ديكسون كندی، مايک. ۱۳۸۵ش، **دانشنامه اساطير يونان و روم**، ترجمه رقيه بهزادی، چاپ اول، تهران: انتشارات طهوری.

شريف الدين، عبدالله. لا تا، **مع موسوعات رجال الشيعة**، المجلد الثانی، بيروت: الإرشاد للطباعة والنشر.

صالحانی اليسوعی، أنطون. ۱۹۹۴م، **ألف ليلة وليلة**، ط۲، المجلد الخامس، بيروت: لا نا.

عباس، إحسان. ۱۹۷۸م، **اتجاهات الشعر العربی المعاصر**، ط۱، الكويت: عالم المعرفة.

العبد، يمينی. لا تا، **فی القول الشعری**، ط۱، بيروت: دار الفارابی.

عبدالصبور، صلاح. ۱۹۸۸م، **حياتی فی الشعر**، ط۲، بيروت: دار العودة.

عبدالصبور، صلاح. ۱۹۸۶م، **الديوان**، ط۳، بيروت: دار العودة.

عشری زايد، علی. ۲۰۰۶م، **استدعاء الشخصيّات التراثية فی الشعر العربی المعاصر**، ط۱، قاهرة: دار غريب.

علی، عبد الرضا. ۱۹۹۵م، **دراسات فی الشعر العربی المعاصر**، ط۱، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الغذامی، عبدالله محمّد. ۲۰۰۶م، **تشريح النص**، ط۲، بيروت: المركز الثقافی العربی.

كندی، محمّد علی. ۲۰۰۳م، **الرمز والقناع فی الشعر العربی الحديث**، ط۱، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتّحدة.

مجاهد، أحمد. ۱۹۹۸م، **أشكال التناص الشعرى**، ط۱، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
موسى، خليل. ۱۹۹۴م، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ط۱، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.
وهبه، مجدى. ۱۹۷۶م، **معجم مصطلحات الأدب**، ط۱، بيروت: مكتبه لبنان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی