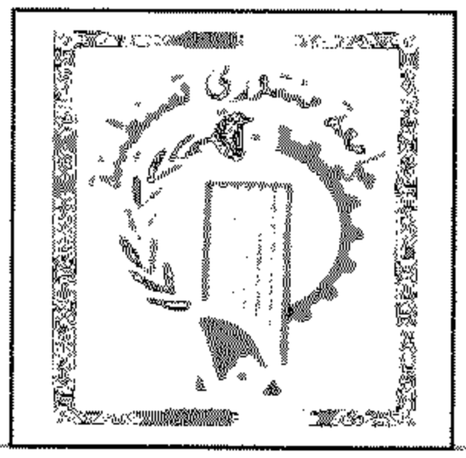
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري – قسنطينة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها



قصيدة القناع عند عبد العالي رزّاقي

من خلال ديوانه "من يوميّات الحسن بن الصبّاح"

مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر

إنجاز الطالب:

رضوان بوغرارة

إشراف أ د :

يوسف وغليسي

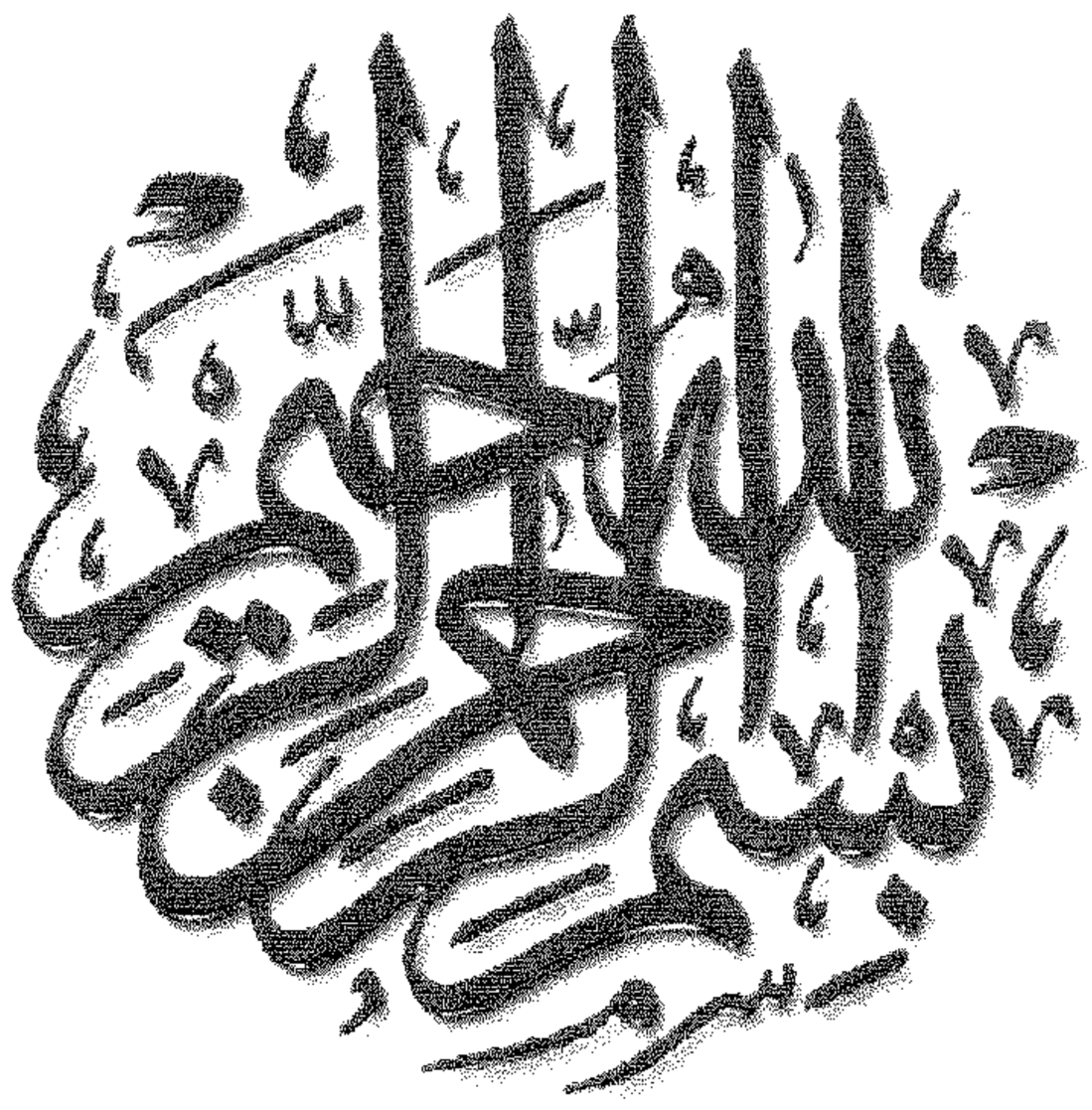
أعضاء لجنة المناقشة	الجامعة	الصفة
أ.د محمد العيد تاورتة	جامعة قسنطينة	رئيسا
أ.د يوسف وغليسي	جامعة قسنطينة	مشرفا و مقرّرا
أ.د دياب فديد	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
د محمد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة

2012/2011

قصيدة القناع عند عبد العالي رزاقي

من خلال ديوانه "من يوميات الحسن بن الصباح"



﴿بسم الله الرّحمن الرّحيم﴾

﴿ ..رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي، وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي،
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾

﴿سورة طه﴾

شكر خاص..

أتوجّه بالشكر للأستاذ المشرف د. يوسف وغليسي ،
على صبره عليّ و تفهّمه ، و على عونه و مساعدته لي
في هذا البحث .. شكرا لك أستاذي العزيز ..

كما أتوجّه بالشكر لكلّ الذين مدّوا يد المساعدة
إليّ ..

جزاكم ربّي الجنّة بلا حساب ..

المقدمة :

كان لزاما على الشعر الجزائري المعاصر أن يتأثر بالحركة الشعرية الحديثة عبر العالم عموما ، و العالم العربي خصوصا ، و تحديدا بعد خروج الجزائر من سيطرة الاستدمار الفرنسي ، الذي عزل بلدنا عزلا شبه كلي مما يحيط بنا في مختلف المجالات ، و قد أعطت الحرّيّة من ذاك الاستدمار البغيض حرية للمفكرين و المثقفين و الشعراء الجزائريين ليطلعوا و ينفتحوا على ثقافات عدة و على كثير من الأمور التي كانت مغيبة عنهم ، كما سمحت أيضا للكثير من المفكرين و المثقفين و الشعراء ، بالأخص العرب ، بالاطلاع على الشعب الجزائري و ثقافاته و تاريخه الثوري الأسطوري ، و راح كثير منهم يكتب عن ذلك و يفخر به و يشوق الناس إليه...

إن هذا التواصل و التزاوج الذي حدث بعد الاستقلال نتج عنه الكثير من الأمور و الظواهر بالأخص في المجال الإبداعي الفني ، إذ أن علاقة الاحتكاك تلك لابد أن تقترن دوما بتأثير و تأثر... و ليس أدل على ذلك من حضور الثورة الجزائرية و أوراسها و كثير من شهدائها الأبطال في كثير من القصائد و الأشعار للشعراء العرب كرمز للإباء و التحدي و الصمود....و كذلك تأثر الشعراء الجزائريون بالشعر العربي و بما فيه من تجارب فنية غيبت عن الشعراء الجزائريين فترة طويلة .

و لعل أبرز هذه الظواهر الفنية ، ظاهرة الرمز و الرمزية عموما ، و ظاهرة القناع خصوصا ، هذه الأخيرة التي كانت محور هذا البحث الذي نقدمه عن شاعر من أبرز الشعراء الجزائريين في مرحلة الثمانينات من القرن المنصرم و هو عبد العالي رزاقي ، و الذي أتقن القناع و تفنّن فيه و كان صاحب السبق في هذه التجربة من خلال ديوانه الذي حاولنا دراسته و استجلاء ما فيه حول هذه التقنية ، و الذي عنونه شاعرنا رزاقي : من يوميات الحسن بن الصباح .

حاولنا في هذه الدراسة الموسومة بـ (تقنية القناع عند عبد العالي رزاقي من خلال ديوانه : في يوميات الحسن بن الصباح) ، و التي كان الفضل في الإشارة إليها و اقتراحها يعود للأستاذ المشرف الدكتور يوسف وغليسي ، -قلت حاولنا – قدر المستطاع أن نأتي بالجديد ، بالأخص و أن ديوانه هذا لم نعثر له على دراسة تناولته إلا ما أشار به الدكتور عثمان حشلاف في كتابه : الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، و لم يذكر الكثير حوله مكتفيا بتحليل مقطع من مقاطع الديوان لا غير ... و ما زاد البحث صعوبة عدم وجود دراسات نقدية عندنا تناولت قضية القناع في الشعر الجزائري في حدود بحثنا و علمنا .

لذلك جاءت هذه الدراسة لتقدم تحليلا ربما يكون جديدا لهذه الظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر من خلال ديوان رزاقي (من يوميّات الحسن بن الصبّاح) و لعلها تفتح الباب أمام الباحثين و المتخصصين للتوسع و الدراسة المعمقة ..

و قد حاولنا تقديم هذه الدراسة وفق تسلسل منطقي في المعالجة و الطرح ، قسمناها من خلاله إلى ثلاثة فصول ...

عالجنا في الفصل الأول ظاهرة القناع و معناه ، و حاولنا البحث في نشأته و كيف انتقل من المسرح القديم إلى الشعر ، و أسباب مجيء القناع على مستوى المسرح و كذلك الشعر ، ثم سلطنا الضوء على تناول النقاد و الدارسين العرب لتقنية القناع في مؤلفات عامة تحدثت عن الشعر العربي و ظواهره الفنية فأدرجوا القناع كظاهرة من ظواهره ، و أما دارسون آخرون فرأوا بأن القناع ظاهرة فريدة تستدعي التأليف فيها تأليفا مستقلا ، فتناولوها وحدها في مؤلفات حملت الكثير من التسميات أبرزها : استدعاء الشخصيات التراثية ، في الشعر العربي المعاصر لعلي عشري زايد : و كذلك : الرمز و القناع في الشعر

العربي الحديث لعلي الكندي ، و قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر لعبد الرحمن بسيسو ...هذا الأخير الذي قدم دراسة من أهم الدراسات التي تناولت تقنية القناع و دواعيه ... و قد عرجنا خلال تناولنا لهذا الفصل إلى أهم تلك الدراسات و إلى الأسباب و الدواعي التي رأى أولئك الدارسون و النقاد بأنها كانت وراء دفع الشعراء العرب إلى التقنع .

و أما الفصل الثاني فقد خضنا فيه أغوار البحث التطبيقي ، نوعا ما و حمل عنوان: تجليات القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح ، و قد قسمناه إلى مباحث ثلاثة :

- المبحث الأول : رأينا فيه لمحة عن الرمزية في الشعر الجزائري المعاصر بشكل عام ثم تقنية القناع لدى بعض الشعراء الجزائريين بشكل خاص ، و هم عبد الله عيسى لحيلح في ديوانه (وشم على زند قرشي) ، و يوسف وغليسي في ديوانه (تغريبة جعفر الطيار) و نور الدين درويش من خلال ديوانه (مسافات) .
- المبحث الثاني : عرضنا فيه لقناع الحسن بن الصباح من حيث المرجعية التاريخية و النمط الذي ينتمي إليه هذا القناع ، فرأينا حياة الحسن الحميري و أهم المحطات التي كانت فيها ، و اطلعنا على عدة دراسات تناولته و تناولت فرقته الإسماعيلية و قلعة ألموت ، و اعتمدنا عليها و على ما فيها من بسط و تحليل ....
- المبحث الثالث : حمل عنوان الفصل ، قدمناه بعرض وجيز للسيرورة الشعرية لعبد العالي رزاقي في دواوينه التي سبقت ديوانه الذي ندرسه ،كما حاولنا فيه البحث عن تجليات القناع في ديوانه ، و استخراج أوجه التشابه بين مواقف الحسن الحميري و ما عايشه كشخصية تاريخية ، و بين حضوره كقناع في ديوان رزاقي ، محلّلين ما أمكن من مقاطع و مواقف...

- و قد انتهينا بعد ذلك إلى فصل ثالث أخير ، تناولنا فيه شعرية القناع في هذا الديوان : و ضمّ هذا الفصل مبحثين تطبيقيين .

- المبحث الأول : و كان عنوانه (شعرية الإيقاع) و تناولنا فيه دراسة البنية العروضية لمقاطع الديوان ، و رأينا فيه مختلف البحور الشعرية المستعملة من طرف الشاعر ، مع الإشارة و التعقيب على الكسور العروضية الموجودة فيها و قمنا في آخر هذا المبحث بعمل إحصائي تناولنا في نسبة ورود كل بحر و أكثرها حضورا...

- المبحث الثاني : تناولنا البنية اللغوية التركيبية لمقاطع الديوان ، و الصورة الشعرية عموما ، في تمازج بينهما ، و رأينا فيه كثيرا من الجوانب الجديدة التي استعملها رزاقي على هذين المستويين ، اللغة و الصورة في هذا الديوان.... و قمنا بتحليل أغلب مقاطع الديوان في هذا الشأن ...

و لا يخفى أنّ العوائق كانت كثيرة و متنوّعة ، بالأخصّ ما تعلّق بالجانب العلميّ البحثيّ من اختيار المادّة العلمية و مدى توافرها ، و كذا ما تعلّق بالديوان نفسه بالأخصّ عندما يُعلم أنّ هذه الدراسة لهذا الديوان هي الأولى من نوعها و كذا الغموض الذي لفّ أغلب مقاطع الديوان .. و قد أثّر كلّ ذلك على مجرى هذا البحث ، و نرجو ألاّ يؤثّر على مضمونه و محتواه ، فهو الأصل الذي ننشُد من خلاله أن نقدّم و لو جزءا ضئيلا من الفائدة في مسألة القناع – التي ما زالت جديرة بالتأمّل و الدراسة – و قد يكون هذا البحث خطوة أولى لبحوث أخرى في هذا المجال ، على مستوى الشعر الجزائريّ المعاصر أو الشعر المغاربيّ المعاصر عموما ، و ظاهرة القناع فيه و حضوره و تجلّياته و مدى توافقه مع شخصيّات الشعراء و ما عايشوه من مواقف و مدى نجاحهم في ذلك و في إسقاط تجربة القناع (الماضي) على الواقع (الحاضر)

.. وكلّ ما نرجوه أن يجد فيه بعض الطلبة و الدارسين شيئا يفيدهم و يعينهم و يمهّد الطريق أمامهم ، ليبحثوا في فنّياته أكثر و بشكل أعمق من هذا الذي قدّمناه ..

و على هذا اكتمل بحثنا الذي كان مضنيا و شاقا و طويلا.. و نرجو من الله التوفيق و السداد...

﴿ الفَصلُ الأوّل ﴾

قصيدة القناع

- المفهوم و الدواعي

عند النقّاد و الدارسين العرب

ماهية القناع :

تقنية القناع إحدى أبرز الظواهر الفنية التي ابتدعها الشاعر المعاصر في تعبيره الرمزي عن واقعه و قضاياه و آرائه ، و قد جاء في لسان العرب أنّ " القناع و المِقْنَعَة ما تتقنّع به المرأة من ثوب ، تغطّي رأسها و محاسنها ، و ألقى عن وجهه قناع الحياء ، على المثل . و قنّعه الشيبُ خمارا ، إذا علاه الشيب ، و قال الأعشى :

و قنّعه الشيبُ منه خمارا

و ربّما سمّوا الشيب قناعا لكونه موضع القناع من الرأس ، أنشد ثعلب :

حتى اكتسى الرأسُ قناعا أشهب أملح لا آذى و لا محبّبا

. . . و في حديث بدر : فانكشف قناع قلبه ، فمات . قناع القلب : غشاؤه . تشبيها بقناع المرأة و هو أكبر من المِقْنَعَة ، و في الحديث ، أتاه رجل مقنّع بالحديد و هو المتغطّي السلاح ، و قيل هو الذي على رأسه بيضة ، و هي الخوذة لأنّ الرأس موضع القناع " [1]

و قد ورد مثله في المعجم المسرحي لماري إلياس و حنان قصّاب حسن : " كلمة قناع في اللغة العربية مأخوذة من فعل قنّع بمعنى غشّى و غطّى أي : ألبس " [2]

و أمّا عن تحديد أصل استعمال القناع فتقول كلّ من ماري إلياس و حنان قصاب حسن في معجمهما ص 355 : " أمّا كلمة Masque و Mask فتنحدر من الإيطالية Mschera

[1] – لسان العرب ، ابن منظور مج 8 ص : 300 – 301 . دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت – لبنان .

[2] – المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض (عربي –إنجليزي – فرنسي) د. ماري إلياس ، د . حنان قصاب حسن ، مكتبة لبنان ناشرون ط 1 : 1997 ، ص 355 . مادة : ق ن ا .

التي تعني أسود ، و قد تكون متأتّية من اللاتينية المتأخّرة Mascha التي تعني ساحرة ،و لذلك علاقة بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر .

أمّا القناع المستعمل في التراجيديا فكان يُطلق عليه باللاتينية اسم Persona ، و هي كلمة مأخوذة عن التعبير اليوناني Pros-opon الذي يعني ما يواجه الوجه ، و الصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين ، و منها أتت الكلمة اليونانية Prosopon التي كانت تُستخدم للدلالة على الوجه و القناع ، و على الدور الذي يلعبه الممثل في التراجيديا حين يضع القناع الخاص به خاصة و أنّ الممثّل كان يؤدّي عدة أدوار بتبديل الأقنعة ..

... يعود استخدام القناع إلى التقاليد الدينية المغرقة في القدم في كل الحضارات القديمة حيث كان وسيلة للتماهي مع الآلهة أو استحضار قُوى غيبية من خلال تقليد هيئتها المتخيلة و قد حافظ القناع في المسرح على جوهر وظيفته الطقسية هذه لأنّه الأداة التي تسمح باختفاء الممثّل وراء الشخصية التي يؤدّيها " .[1]

و يكاد يجمع كلّ درس هذه التقنية و كتب عنها أنّ الأصل في ظهور القناع هو المسرح القديم و لعلّ هذا ما يستدعي الغوص بإيجاز في الاستخدامات الأولى للقناع في المسرح ، و التي بفضلها نميّز العلاقة بين القناع المسرحيّ ، و تقنية القناع كظاهرة أدبية وفق الانتقال و التطوّر الدلالي للقناع و من ثَمّ التعريج على بعض أهمّ تعريفات القناع لدى الدارسين العرب ...

[1] – المعجم المسرحي ص 355 . مادة : ق ن ا .

القناع في المسرح :

"يعتبر الممثل اليوناني تيسبيس Thespis (525-456 ق.م) أول من لجأ إلى التنكر في العرض عن طريق تلطيخ وجهه بالسواد ، و من بعده قام الكاتب أسخيلوس Eschyle (525-456ق.م) بإدخال القناع لأول مرة في مسرحيته "ربات الانتقام" و لقد كان القناع في التراجيديا اليونانية يعطي صورة نموذجية وموحدة للوجه الإنساني." [1]

ممّا قد يعني أن القناع كان يستخدم و قتئذ كرمز للدلالة على شيء أو شخص معيّن معروف لدى كلّ الناس وهذه وظيفة دلالية تميز بها القناع في تلك الحقبة ، و قد كانت للقناع وظيفة صوتية أيضا فقد "لعب القناع وظيفة مكبّر الصوت يسمح للمتفرّجين في الصفوف الأخيرة أن يتابعوا النص بسهولة ، كما أنّه يسمح بتكبير حجم الرأس"[2].

فالواضح -ربّما- أن صاحب القناع وقتها كان يكتفي بتقليد حركات ما يتقنّع به ، في إشارة أن يفهم كلّ الناس مهما كان موقعهم في صفوف المسرح ، وظيفة و دور هذا المتقنّع حتّى و إن لم يفصح بالكلام ، و هذا لا يعني أن الشخصية المقنّعة تكون صامتة ، بل تكون ناطقة لكن مع التركيز على الحركات و إيحاءات القناع أكثر...

و الظاهر أيضا أن القناع في المسرح اليوناني كان أقرب إلى الدلالة على المقدّس و بمثابة ارتداد نحو الماضي، وقد (كان يقتصر على الشخصية الأساسية Protagonisme ، في حين أن الجوقة

---

[1] - المعجم المسرحيّ-ص355،356

[2] - نفسه ص نفسها

كانت بدون أقنعة لأنها تنتمي إلى زمن المتفرّج و تمثّل حاضر المدينة ، كما أنّ بعض الأقنعة كانت تمثل شخصيّات تاريخيّة .) [1]

و كذلك شأن القناع في المسرح الرّوماني ، فقد استخدم "في كافة الأشكال المسرحيّة (التراجيديا و الكوميديا و عروض الإيماء) وكانت أي الأقنعة استمرارا للأقنعة المسرحية اليونانية التي سبقتها مع تأثيرات إتروسكية محلّية" [2]

ثمّ استمرّ القناع في التطوّر وأخذ الأبعاد و الدلالات المختلفة حسب كلّ زمان و مكان و حسب ثقافة كلّ شعب، واستمر توظيفه في العروض المسرحية ، و تعدّى ذلك إلى أن خرج عن المسرح إلى العروض الشعبية و الاحتفالات الكرنفالية، في إنجلترا و إيطاليا و غيرهما من البلدان ، ثمّ غاب القناع عن المسرح مع تطوّر النّزعة الواقعية ، مع بقائه في الحفلات التنكّريّة و الكرنفالات و غيرها " و عندما عاد للظهور في القرن العشرين ، صار يستخدم كخيار واع".[3]

بمعنى أنّ الاستخدام الرمزي الجاف للقناع أضحى أمرا تقليديّا، فقد أصبح المسرح في القرن العشرين يعتمد على أسس حديثة ، و متطوّرة عمّا كانت عليه سابقا ، فأصبح استعمال القناع ذا أهداف جديدة و أبعاد جديدة .. "استخدم القناع لإبراز الأداء الحركي ضمن ردّة الفعل على الأداء الواقعي ...كذلك استخدم كنوع من الإرجاع إلى أشكال مسرحية مستمدّة من المسرح القديم و المسرح الشرقي التقليدي ، و لإضفاء طابع احتفالي على المسرح ... (و) لتحقيق التغريب بهدف كسر

---

[1] – نفسه ص نفسها.
[2] – نفسه ص نفسها
[3] – نفسه ص نفسها

علاقة التمثّل بين المتفرّج و الشخصية ، و كذلك للتمييز بين نوعية معيّنة من الشخصيات و بقيّة الشخصيات .. " [1]

كذلك أنّ القناع صار يُستعمل للسماح للممثّل بأن يؤدّي دوره بحرية أكبر في الكلام و الحركة سواء في التدريبات أو العرض انطلاقا من تركيزه الداخليّ ، و ثقته التي يكتسبها من خلال قناعه الذي يتقنّع به ...

القناع عند بعض الدارسين و النقاد العرب :

- عبد الوهاب البياتي .
- إحسان عبّاس .
- خلدون الشمعة .
- جابر عصفور .
- علي عشري زايد .
- خليل الموسى .
- عبد الرحمن بسيسو .

[1] - نفسه ص 356 – 357 بتصرّف

– القناع عند عبد الوهاب البيّاتي :

لعلّ عبد الوهاب البياتي كان أوّل من استخدم تقنية القناع و أوّل من تحدّث عنها في شعره [1]، و لم يكن استخدامه للقناع عفويّا غير مقصود ، بل كان على علم و وعي كبيرين بذلك ، ممّا أدّى به إلى التنظير لهذه التقنية و تبيين ملامحها في كتابه " تجربتي الشعرية " حيث تحدّث عن تقنية القناع و عن استعماله لها في عدّة مواضع منه ..

و ها هو ذا يُعلنها صريحة بعد استعراض موقفه من الماضي و الحاضر في التجربة الشعرية ، فقد أعلن أنّ الأقنعة التي استخدمها في شعره لم تكن وليدة الصدفة (المصادفة) بل كانت نتيجة بحث معمّق .." هذا و غيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبّر به ، لقد حاولتُ أن أوفّق بين ما يموت و ما لا يموت ، بين المتناهي و اللامتناهي ، بين الحاضر و تجاوز الحاضر ، و تطلّب هذا منّي معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنّيّة ، و لقد وجدتُ هذه الأقنعة في التاريخ و الرمز و الأسطورة و كان اختيار بعض شخصيات التاريخ و الأسطورة و المدن و الأنهار و بعض كتب التراث للتعبير من خلال " قناع " عن المحنة الاجتماعية و الكونية من أصعب الأمور، و لم يكن هذا الاختيار طارئا عليّ ، فلقد كان نتيجة رحلة طويلة مضنية " [2]

و يبدو جليّا من خلال كلامه أنّه بذكر تلك المعاناة التي عاناها في إيجاد الأسلوب الشعريّ الجديد الذي يعبّر به ، إنّما يقرّر أنّه عصامي الفكرة ، غير مقلّد لما جاء في تجارب سابقيه

---

[1] – (أنظر : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث . محمد علي كندي ، ص : 69 – 70)

[2] – عبد الوهاب البيّاتي ، تجربتي الشعرية ، ص 39 – 40 .

– على مستوى الشعر العربي فقط – ، و هذا الأمر يقرّر إثباته السبق لنفسه في استعمال القناع تقنية فنّيّة في الشعر العربي الحديث .

و لم يكتفِ البياتي بذلك و حسب ، بل أخذ ينظّر لتقنية القناع التي استخدمها و يعرّف القناع و يبيّن أسباب ظهوره ، فقال : " و القناع هو الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه ، متجرّدا من ذاتيته ، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقلّ عن ذاته ، و بذلك يبتعد عن حدود الغنائية و الرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها .. "[1] " حاولتُ أن أقدّم البطل النموذجي في عصرنا هذا ، و في كلّ العصور (موقفه النهائي) و أن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ... " [2]

فالقناع عند البياتي استبطان لنموذج وراثيّ ، في محاولة منه لمعالجة الحاضر بصوت الماضي ، و جعل الماضي (النموذج الوراثي) طبيبا أو دواءً فعّالا في معالجة أزمات الحاضر ، و لكن بتقنّعه به ، و الحديث على لسانه ، ممّا قد يُضفي على كلام الشاعر نوعا من الهالة أو ربّما القداسة (انطلاقا من نوعية القناع) ، و كذلك ممّا يساعد الشاعر أن يكون حياديّا متجرّدا من الذاتية و الغنائية ، فالقناع عند البيّاتي سبيل إلى الموضوعية " إنّ القصيدة في مثل هذه

[1] – نفسه ص : 40 .

[2] – نفسه ، ص : 41 .

الحالة ، عالم مستقلّ عن الشاعر – و إن كان هو خالقها – " [1]

و لم يكتفِ – أيضا – البياتي بعرض تقنية القناع و دواعي استخدامه لها ، بل راح يغوص في مواضيع الاختيار ، التي تصلح – و التي لا تصلح – لدى الشاعر لأنْ تكون قناعا أو بطلا نموذجيا ، يتقمّصه الشاعر و يتحدّث من خلاله .. و أكدّ أنّ الواجب على كل شاعر أراد استخدام تقنية القناع أن يكون ملمّا بخبايا التراث و التاريخ ، و أن يكون دارسا متبصّرا له يراه برؤى مختلفة ، علمية و فلسفية و غيرها .. " بعد ذلك يأتي موضوع الاختيار، و هنا يجب البحث عن السمات الدالّة في الشخصية أو الأسطورة ، و أن يربط ربطا موفّقا بينها و بين ما يريد أن يعبّر عنه الشاعر من أفكار و يراعي في ذلك أيضا " الحداثة " و " السمة المتجدّدة " التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورية ، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق ، و ذلك لانعدام السمة الدالّة فيها ، و من هنا تنشأ الصعوبة ،

ذلك لا بدّ للشاعر من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية شاملة " [2]

– القناع عند إحسان عباس :

يحكم عبد الله أبو هيف على إحسان عباس بأنّه – في مرحلة أولى – قد عالج تقنية القناع من خلال ما يقارب مفهومه ، و بأنّه سمّى القناع بالصورة الكبيرة أو الأخرى و يقول : " لقد عالج عباسُ القناعَ من خلال مفاهيم مقاربة له ، و إن تعدّدت مصطلحاته من الرمز إلى النموذج إلى الصورة

[1] – نفسه ، ص : 40

[2] نفسه ص : 40 – 41 .

، و لا يجانب عبد الرحمن بسيسو (فلسطين) الرأي الصحيح في استلهام عباس لمكوّنات فهمه للقناع من إيليوث و يونغ و فراي " [1]

و إن كان عبد الله أبو هيف قد حكم على إحسان عباس بذلك الحكم انطلاقا من بحثَيْ إحسان عباس " الصورة الأخرى في شعر البياتي " و " أبو ذرّ في وجه الأزمات الثلاث " لكنّ الرؤية اتّضحت و استقرّت لدى إحسان عباس في كتابه : " اتجاهات الشعر العربي المعاصر " حول تقنية القناع لكنّه دعّم تعريفه للقناع بآراء عبد الوهاب البياتي و تنظيراته السابقة ، فلم يعدُ رأيُ إحسان عباس إلاّ أن يكون إعادة صوغ لما قرّره البياتي ، فهو يقول : " يمثّل القناع شخصية تاريخية – في الغالب — (يختبئ الشاعر وراءه) ليعبّر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلاله ... و لعلّ البياتي أكثر الشعراء لجوءا إلى هذه الوسيلة عن وعي عامد " .[2]

كما نلمس في كلامه عن دواعي استخدام القناع تقاربا – إن لم نقل تطابقا — مع الدواعي التي تحدّث عنها البياتي ، فإحسان عباس يرى أنّ القناع يوظّف لمحاكمة نقائص العصر و معالجتها ، انطلاقا من كون الشخصية المتقنّع بها نموذجا يحتكم إليه و يقاس عليه... لما يرى أنّ دافع الموضوعية من أكبر دواعي استخدام القناع ... فيقول : "و يمثّل القناع خلق أسطورة تاريخية — لا تاريخا حقيقيا – فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي ، بخلق بديل له (الأسطورة) ، أو هو محاولة لخلق موقف دراميّ ، بعيدا عن التحدّث بضمير المتكلّم ..." [1]

---

[1] – عبد الله أبو هيف ، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ، ص : 42 .

[2] – إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر . درا الشرق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط3 2001 ، ص : 121

[1] – نفسه ص : 122

و كذلك أعلن صراحة أنّ نقد الحاضر و معالجة ما فيه من أمراض بغرض إكمال ما فيه من نقائص من خلال نقد الماضي أو استحضاره من أكبر أسباب و دواعي وجود القناع ، و ذلك في معرض حديثه عن " رقّة القشرة الدرامية " لدى عبد الوهاب البياتي ، حيث يسقط القناع الذي يتخذه في أحايين كثيرة و ينطق الشاعر بصوته و نبرته ناسيا القناع الذي كان قد اتخذه .. و يقول إحسان عبّاس " ونقد الحاضر أعنف من نقد الماضي ، و لعلّه من أجل الغاية الأخيرة وُجد القناع ". [2]

- **القناع عند خلدون الشمعة** :(من خلال مجلة : فصول ، مج 16 ، ع 1 ، صيف 1997)

تحت عنوان : تقنية القناع : دلالات الحضور و الغياب .

يثبت الناقد خلدون الشمعة السبق في استخدام تقنية القناع في الشعر العربي الحديث للشاعر عمر أبي ريشة ، ويقول في ذلك :"ينتمي للنموذج المبكر نسبيّا لاستخدام تقنية القناع في الشعر العربيّ الحديث إلى مرحلة تحوّل في الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشّنها في قصيدته " كأس"

التي نشرت في عام 1940 ، استعاد عبر علاقة تناصّ و تماهٍ أسطورةَ ديك الجنّ الحمصي ..."[1]

و عزا خلدون الشمعة أسباب هذا السبق لهذا الشاعر إلى الاطّلاع و المعرفة بالأدب الانجليزي و مصادره ، فقال: " و لا شكّ في أنّ معرفة أبي ريشة المباشرة بمصادر الشّعر الإنجليزي ، بخاصّة أعمال براوننج و تنيسون ، هي التي نبّهته إلى المونولوج الدرامي الذي تربطه بتقنيّة القناع علاقة اقتران " . [3]

---

[2] – نفسه ، ص : 124.

[1] – مقال: تقنية القناع دلالة الحضور والغياب..ص: 73 .

[3] نفسه ص نفسها.

قصيدة القناع : المفهوم و الدواعي عند النقاد و الدارسين العرب

و إن كان من الواضح أنّ خلدون الشمعة انطلاقا من كلامه قد اعتبر تقنية القناع شكلا من أشكال التّناصّ الأسطوري في حديثه عن تجربة الشاعر عمر أبي ريشة كما سبق – وكذلك أنّه اعتبر تقنية القناع متمخّضة عن المونولوج الدرامي أو الحوار الداخلي الدرامي سواء في المسرح أو الشعر ، و كذلك تأكيده على كون تقنية القناع قد اعتمدت اعتمادا كبيرا على فكرة المعادل الموضوعي التي أثارها إليوث.. [1]

لكن خلدون الشمعة في معرض حديثه عن تبلور تقنية القناع في الشعر العربي الحديث و دلالات و أسباب ظهورها و غيابها أخذ يتحدّث عن تجربة الشعراء الروّاد "حركة الشعر الحديث " و استخدام تقنية القناع في الشعر الحديث سواء عن وعي أو غير وعي ، و أكّد بأنّ " القناع لم يتحوّل إلى ظاهرة فنّية يمكن رصدها وسبرها و استكناه دواخلها و دلالتها و أشكال تجلّياتها ، إلاّ مع تبلور حركة الشّعر الحديث على أيدي الشعراء الروّاد من أمثال السيّاب والبيّاتي و أدونيس و خليل حاوي و صلاح عبد الصّبور ، و سواء كان هؤلاء الروّاد على ما في مواقفهم الفكرية و الجمالية من ائتلاف و اختلاف واعين أو غير واعين نقدياً بتقنية القناع و أصولها في الشعر الإنجليزي فإنّ ظاهرة الأقنعة في الشعر العربيّ الحديث تومئ إلى جملة من المؤشّرات" [2]

و قد حلّل خلدون الشّمعة ظاهرة القناع و لجوء الشّعراء العرب في العصر الحديث إلى استخدامه وفق دلالات عشر أطلق عليها اسم : دلالات الحضور و الغياب جعلها بمثابة مؤشرات

---

[1] انظر ص:74و75.

[2] – نفسه ص 73.

أو أسباب و عوامل ساهمت في ظهور هذه التقنية و تطورها مع الوقت لدى بعض الشعراء في ذاك العصر و تحدّدت عنده تلك الدلالات اختصارا لما جاء في كلامه في مقاله المذكور آنفا :

1-الالتفات إلى القناع على يد الشعراء الروّاد (خليل حاوي، أدونيس، السياب، يوسف الخال و جبرا إبراهيم جبرا) مع ظهور الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث..."و قد تجلى هذا الالتفات في محاولة الحركة نحو إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة" [1] و ساهمت الترجمة لدى جبرا إبراهيم جبرا في تأكيد ذلك...

2-العودة إلى التراث: و يقصد به ما قبل التراث الإسلامي، اقتداءً بالحضارة الأوربية، انطلاقا من كونها تصدر عن أصول إغريقية و رومانية و غيرها...

3-الاعتماد على فكرة المعادل الموضوعي لإليوث... و قد سبقت الإشارة إلى ذلك "و قد كان أثر فكرة المعادل الموضوعي على الشعر العربي ملحوظا و لهذا لجأ الشاعر العربي بتأثير من ذلك إلى مَوْضَعَةِ عواطفه أي جعلها موضوعية و كان سبيله إلى ذلك إيجاد تميّز بين أنا الشاعر و الأنا الفنّية و هكذا فقد وجد نفسه يتحدّث من وراء قناع شخصية فنّية قادته إلى المونولوج الدرامي" [2]

و الجدير بالذكر هنا أنّ خلدون الشمعة قد أكّد أنّ التحديد الأوّلي لتشكيلات القناع في ذاك الزمن لم يتّضح و لم يتبلور بعدُ في خصائص يتّفق عليها النقاد في هذا الصدد و قد عرض إلى "اللبس الذي وقع فيه النقد العربي عندما أخفق في التمييز بين الإلماعة ALLUSION ،

[1] – نفسه ص 74،

[2] – نفسه ص نفسها.

و القناع PERSONA ... ذلك لأنّ "الإلماعة" التي هي عبارة عن إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبي..ليست مشروع قناع بالضرورة أو ليست قناعا ناقصا ، و إنّما هي تقنية إشارية أسرف إليوت في استخدامها "[1]

4- "كانت تجربة قصيدة القناع حصيلة لعلاقتي المثاقفة و التناص بين الشعر العربي الحديث و المصادر الأنجلو- ساكسونية ممثلة في الشعر الإنجليزي بنماذجه القناعية المبكّرة التي قرنت بين القناع و المونولوج الدرامي"[2]

و إنّما يعنى بالمثاقفة والتناص، التلاقح الفكري والمعرفي الذي كان بين الأدبين الغربي و العربي...

5- "ارتباط قصيدة القناع بفكرة البطل التراجيدي، و بهذا الاعتبار فإنّها تمثّل وعيا مأساويّا بالذّات...فإنّ هذه الهزيمة كانت تمارس في قصيدة القناع بوصفها تراجيديا خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية العامة باستمرار "[3]

و بذلك يكون الناقد خلدون الشمعة قد أكّد أنّ مرحلة " استعادة التراث الأسطوري " هي التي شكّلت بدايات قصيدة القناع، غير أنّ هذه المرحلة كانت عابرة-حسبه- فسرعان ما تجاوزها الشعراء إلى مرحلة استعادة التراث الصوفي الإسلامي و ذلك راجع إلى الهزائم العربية العامة

---

[1] - نفسه ص 74-75.

[2] - نفسه ص 75.

[3] - نفسه ص 76.

على المستويين العسكري و السياسي، و كذلك بسبب" قدرة الصوفية الفنّية على الاستجابة للانهيارات الروحية في تاريخ العرب المعاصرين " [1]

6- "حدوث تنويعات عربية على جنس أدبي يرتبط بقرابة سلالية بقصيدة القناع و أعني به جنس السخرية من البطولة..." [2] و قد عنى بهذا الأمر أنّ البطل النموذجي المتقنّع به – انطلاقا من قرابة قصيدة القناع بجنس السخرية من البطولة – قد تشوبه لدى المتلقين عموما أو النقاد خصوصا نقاط خلل ، تكون مدعاة و ذريعة للسخرية من مفهوم البطولة نفسه....

7- في هذا الشأن تساءل خلدون الشمعة عن " غياب تقنية قصيدة القناع من الشعر العربي الحديث بدءا من عقد الثمانينات " و قد عزاه ربّما إلى "أنّ الشاعر العربي اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذي يرتبط مباشرة بتقنية القناع " [3]

8- ردّ خلدون الشمعة انحسار تقنية القناع في الشعر العربي الحديث إلى غياب التنظير للأجناس الأدبية، ممّا قد أثّر سلبا على تقنية القناع و التنظير لها، و اعتماد الشعراء لها...

9- لأنّ خلدون الشمعة يقرّ بأنّ تقنية القناع جاءت كون بعض الشعراء الروّاد قد تأثّروا بموجة الأدب الأنجلو-ساكسوني، فإنّ انحسار تقنية القناع في الشعر العربي الحديث مردّه إلى هبوط الموجة

---

[1] – نفسه ص نفسها.

[2] – نفسه ص نفسها،

[3] – نفسه ص نفسها.

الصاعدة التي حملتها المؤثّرات الأنجلو-ساكسونية ، تزامنا مع تغلّب الثقافة الفرنكوفونية في الشعر و النّقد [1]

10- أرجع خلدون الشمعة انحسار تقنية القناع في الشعر العربي الحديث إلى اختلاف النقاد بين ملحّ على أهمّية علاقة القناع بالمونولوج الدرامي...، المستمد من الأدب الأنجلو- ساكسوني، و بين دائر في فضاء دلالي معجمي، ممّا قد أثّر على انتشار تقنية القناع في قصائد الشعراء...

- **القناع عند جابر عصفور:** مجلّة فصول (مجلّة النّقد الأدبي) المجلّد 1-العدد 4، يوليو 1981 م- رمضان 1401 هـ

يرى الناقد جابر عصفور تقنية القناع رمزا ، يتكلّم الشاعر من خلاله طلبا للموضوعية و الحياد، و القناع عنده يتمثّل في شخصية من الشخصيّات التاريخية أو المخترعة التي "تستمدّ من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعا" [2]

و يعرّفه لنا فيقول "القناع رمز يتّخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفّق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدّد موقف الشاعر من عصره ، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات ، تنطق

---

[1] - للمزيد. نفسه ص 77

[2] - جابر عصفور- أقنعة الشعر المعاصر – مهيار الدمشقي ص:123.

القصيدة صوتها، و تقدّمها تقديما متميّزا ، يكتشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها، و تأملاتها، أو علاقتها بغيرها" [1]

و في أثناء عرض جابر عصفور لتقنية القناع أكّد على أمر الانصهار الحاصل بين الشاعر المتقنّع و الشخصية المتقنّع بها ، حيث يصير صوتهما صوتا مركّبا من تفاعل صوتي الشاعر و الشخصية معا لكن في غير تطابق واعتبر جابر عصفور -كذلك – القناع بمثابة وسيط بين الشاعر و ذاته أوّلا، ثمّ بين الشاعر و بين المتلقّي ثانيا، فقال عن القناع بأنّه " وسيط يتيح للشاعر أن يتأمّل – من خلاله– ذاته في علاقاتها بالعالم ، فيبطئ القناع من إيقاع التدفّق الآلي لانفعالات الشاعر ، و يساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل ، ثمّ يعود القناع – من ناحية ثانية – فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر ، إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة بل من خلال وسيط متميّز ، له استقلاله أعني وسيطا يفرض على القارئ تأنّيا في الفهم ، و تأمّلا في العلاقة بين الدلالات المباشرة و غير المباشرة ، على نحو يجعل القارئ ، طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة الكلية للقناع، و ليس مجرّد مستهلك سلبي للمعنى " [2]

و لم يتوقّف جابر عصفور عند اعتبار القناع رمزا تاريخيا أو مخترعا ، وكذلك وسيطا ، بل أخذ يشرح تطابق أو تقارب العلاقة بين تقنية القناع و الاستعارة واسترسل في الحديث عن هذا التقارب و التطابق بين القناع وبين الشاعر المتقنّع قياسا على التفاعل القائم بين المشبه

---

[1] – نفسه ص نفسها.

[2] – نفسه ص نفسها .

والمشبه به ، إذْ قد يُعدّ أحدهما غائبا عن الآخر تماما كما يحدث في قصيدة القناع إذ يغيب القناع حاضرا و واقعا عن شخصية الشاعر و عصره ...

فنراه يقول : " و أقرب شكل بلاغي يقتنص هذه العلاقة بين الطرفين هو (الاستعارة) ، إنّ الاستعارة – مثل القناع – تتألّف من طرفين ، مشبّه و مشبّه به ، و لكنّ العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحلّ فيها المشبّه به في موضع المشبّه فحسب ، و ليست علاقة مقارنة يقارن فيها هذا الطرف بذاك فحسب ، بل هي – أساسا – علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر في السياق – و هو المشبّه به أو ما يرتبط به – و الطرف الغائب – الذي لا تكفّ فاعليته – و هو المشبّه ...و ' القناع ' من هذه الزاوية ' استعارة ' موسّعة .. تتكوّن من صوتين ، صوت الشاعر و صوت الشخصيّة "[1].

ثمّ يواصل جابر عصفور حديثه عن التفاعل القائم بين الشخصية و القناع ، و الذي يؤدّي إلى توتّر بينهما يدنو بقصيدة القناع من الدراما ، نتيجة محاولة فرض سيطرة كلّ طرف منهما على الآخر ...

ثمّ يستخلص من التوتّر الحاصل بين الشخصية و الإقناع (بين صوت الحاضر و صوت الماضي) مفارقة أخرى تنطوي عليها قصيدة القناع ، و هي مفارقة خاصة بالزمن .. إذ يتوحّد صوت الحاضر مع صوت الماضي بإدراك ، و عند ذاك يتولّد إدراك المستقبل .. و بذلك نتج عنده أنّ قصيدة القناع تشبه إلى حدّ ما الأسطورة انطلاقا من أبعاد الزمن الثلاثة (ماضي / حاضر /

[1] - نفسه ، ص : 124

مستقبل) و بهذا فسّر اندفاع أغلب قصائد القناع إلى حضن الأسطورة الأمّ " و قصيدة القناع تشبه الأسطورة من هذه الناحية ، و ذلك لأنّها – قصيدة القناع – تتحدّث عن أحداث وقعت في الماضي و عن شخصية ليست موجودة في الآن ، و لكنّ القيمة الفعلية لهذه الأحداث و هذه الشخصية تكمنُ في قدرتها على تفسير الحاضر و الماضي معا ، فتستطيع قصيدة القناع – بالجمع بينهما - أن تكشف عن المستقبل " [1]

- **القناع عند علي عشري زايد** : كتاب : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي – القاهرة / مصر 1997

ابتدأ علي عشري زايد بحثه بـ " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر " بالحديث عن علاقة الشاعر العربيّ المعاصر بموروثه عموما ، و شيوع ذلك كظاهرة فنّية أضحت من سمات شعرنا المعاصر ، ليلج بعد ذاك إلى العوامل التي كانت وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية و أجملها في عوامل يصعب الفصل الحاسم فيما بينها ألا وهي العوامل الفنية و العوامل الثقافية و العوامل السياسية و الاجتماعية و العوامل القومية والعوامل النفسية .

لينتقل بعد ذلك إلى مصادر الشخصيات التراثية التي استلهم منها الشعراء المعاصرون أقنعتهم ، وصنّفها مبدئيا في ستة مصادر أساسية و هي: الموروث الديني ، والموروث الصوفي والموروث التاريخي و الموروث الأدبي ، والموروث الفلكلوري و الموروث الأسطوري. وقد نبّه سلفا إلى " أنّ هذه

[1] – نفسه ، ص : 125 .

المصادر في الحقيقة ليست دائما بهذا التمايز و الانفصال ، فإنّ بينها من التشابك و التداخل ما لا يمكن تجاهله ، فأيّة شخصية صوفية هي بالضرورة شخصية تاريخية ، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية و الأدبية ، كما أنّ كثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية "[1]

وبعد عرض مفصّل لكلّ مصدر من تلك المصادر ، على تنوّع أنماط الشخصيات المستدعاة في كلّ مصدر منها ، انتقل علي عشري زايد في الفصل الثالث من بحثه إلى الحديث عن طرق توظيف القناع لدى الشعراء العرب المعاصرين ، أو ما أطلق عليه اسم تكنيكات توظيف الشخصية التراثية في شعرنا المعاصر ".

وقد ناقش في هذا الفصل الملامح التي استعارها الشعراء من القناع كاستعارة صفة من صفات القناع أو حدث من أحداث حياته أو قول من أقواله... ثمّ موقف الشاعر من الشخصية عند توظيفه لها و كذلك أنماط هذا التوظيف .

ليعرّج في الفصل الأخير إلى ذكر بعض المزالق و العيوب التي تهدّد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية من غموض و تكديس للشخصيات و التأويل الخاطئ للشخصية و غير ذلك...

وفيما يخصّ تحليل علي عشري زايد لظاهرة تقنية القناع ، فإنّ رأيه لم يكن إلاّ نقلا لكلام عبد الوهاب البياتي ، موافقا إيّاه في تعريفه للقناع . ففي حديثه عن " التكنيكات" التي استعملها

[1] – علي عشري زايد–استدعاء الشخصيات التراثية ص: 73_74.

الشاعر العربي المعاصر و التي استعارها من الفنون الموضوعية غير الشعرية كالمسرحية و القصة و السينما تحدّث عن لجوء الشاعر العربي المعاصر إلى القناع كواحدة من تلك "التكنيكات".. " وأخيرا لجأ ــ من بين ما لجأ إليه من تكنيكات ــ إلى استخدام الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية ، حيث كان يتّخذها قناعا يبثّ من خلاله خواطره ، و أفكاره ، والقناع ــ كما يقول البياتي ــ هو الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه متجرّدا من ذاتيته..." [1]

غير أنّه أخذ بعد ذلك يحلّل قول البياتي ، و استلهامه فكرة إليوث فيما يخصّ: المعادل الموضوعيّ ، واعتماده عليها وعلى غيرها من أفكار إليوث وليس عند البياتي فحسب ، بل لدى مجموعة كبيرة من الشعراء وقتها ، فأخذ علي عشري زايد يحلّل ويبرهن على هذا التأثّر لدى كبار شعراء تلك المرحلة كالبياتي و أدونيس..." ونحن نلمح في قول البياتي هذا صدى قوياّ لنظرة إليوث في المعادل الموضوعي... و لقد تأثّر شعراؤنا – من بين ما تأثّروا به من جوانب إليوث الشّعرية و النّقدية – بنظرته هذه في "المعادل الموضوعي" ، حيث وجدنا أفكار إليوث هذه تتردّد كثيرا على ألسنتهم ، وقد افتتن عبد الوهّاب البياتي بشكل خاصّ بترديد هذه الأفكار في كلّ مناسبة ، فهو في مقابلة أجراها معه محمّد مبارك [2] ، يكرّر نفس الأفكار التي برّر بها من قبل لجوءه إلى استخدام الشخصية التراثية كقناع ، والتي هي في مجلمها أفكار إليوث في نظريّته عن المعادل الموضوعي..." [3]

و أكّد أيضا في هذا الصدد أنّ الشعراء العرب المعاصرين إنّما لم يتأثّروا بإليوث نظرياّ

---

[1] – نفسه ص 20_21. (وانظر كذلك عبد الوهاب البياتي – تجربتي الشعرية– ص: 40)
[2] – (مجلّة الأقلام ، السنة السابعة . عدد 11 ص 86)
[3] – نفسه ص 21-22

فحسب بل تأثّروا به أيضا على المستوى التطبيقي في محاولة توفير هذا المعادل الموضوعيّ لتجاربهم الشعرية "[1]

وجاء حديث علي عشري زايد عن المعادل الموضوعي وتأثّر الشّعراء العرب المعاصرين بأفكار إليوث في خلال حديثه عن الموضوعية التي تطلّع إليها الشعراء وقتها ، والتي من بين أهمّ العناصر التي تضمّنها أحد أكبر وأهمّ العناصر التي دفعت الشعراء العرب المعاصرين إلى استخدام تقنية القناع في أشعارهم ألا وهو العامل الفنّي الذي تمثّل في عنصرين اثنين ، وهما " نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية و الدرامية على عاطفته الغنائية..."[2]، - وقد سبقت الإشارة إليه - و العنصر الأخر ضمن العامل الفنّي وهو " إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث و ثرائه بالإمكانات الفنية ، وبالمعطيات و النماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها ، و لقد أدرك الشاعر المعاصر أنّه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء و التأثير ، و ذلك لأنّ المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة و نوعا من اللصوق بوجدانها ، لما للتراث من حضور حيّ و دائم في وجدان الأمّة .. "[3].

---

[1] - نفسه ص: 22
[2] - نفسه ص 21
[3] - نفسه ، ص: 16

و العامل الثاني الذي يرى علي عشري زايد أنّه كان مهمّا في ظهور قصيدة القناع هو العامل الثقافي الذي ساعد " على اتجاه الشعراء المعاصرين إلى استدعاء الشخصيات التراثية ، و على الانتقال بعلاقة الشاعر بموروثه من مرحلة (التعبير عن الموروث) إلى مرحلة (التعبير به) "..[1]

و أشار علي عشري زايد في هذا الأمر إلى جهود حركة إحياء التراث و مدى تأثيرها على المستوى العام في فكر الناس و في فكر الأدباء ، حيث أعادوا الاهتمام بالموروث الحضاري و التاريخي إلى الأذهان..

كما بيّن أنّ الأدباء في هذا الشأن مرّوا عبر مرحلتين ، أولاهما ' مرحلة التعبير عن التراث ' ، ذلك من خلال عرض السير الذاتية للشخصيات ، إمّا عن طريق القصص أو المسرحيات أو قصائد الشعر المسرحيّ المطوّلة .. ثمّ اكتشف بعد ذلك الأدباءُ أنّ عليهم أن يتجاوزوا مرحلة التعبير عن التراث بعد أن أحيوه في نفوس الناس و أذهانهم و بعثوه من جديد ، ليدخلوا في مرحلة أخرى في علاقتهم مع الموروث و هي مرحلة ' التعبير به ' بمعنى استلهامه و توظيفه توظيفا فنّيّا في نصوصهم و إبداعاتهم بعد عكوفهم على قراءته قراءة فاحصة و ممحّصة ...

و كذلك من بين العوامل الثقافية التي اعتبرها علي عشري زايد قد ساعدت في اتجاه الشعراء العرب وقتها إلى الموروث " تأثّرُ شعرائنا المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط

[1] - نفسه ، ص : 24

بالموروث في الآداب الأوربية الحديثة .. و لقد كان من أهمّ الجوانب الإيجابية التي تأثّر بها شعراؤنا المعاصرون من الثقافة الأوربية الحديثة دعوة الشاعر و النقد الإنجليزي ت . س . إليوث إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه "[1].

و أمّا العامل الثالث الذي يرى علي عشري زايد أنّه من بين أهمّ عوامل ظهور قصيدة القناع و لجوء الشعراء العرب المعاصرين إلى الموروث إنّما هو العامل السياسي و الاجتماعي، و يتّفق كثير من الدارسين و النقّاد معه في هذا الأمر[2] ، إذ أنّ الاستبداد و الظلم و الطغيان كلّ أولئك يفرض على النفوس كبتا ، و على الأفواه صمتا ، و على الضمير خوفا ، إذ " كانت أيّة محاولة لتجاوزه تكلّف صاحبها حياته أو في أفضل الظروف تكبّده ألوانا من النكال و الأذى قد يهون إلى جوار بعضها الموتُ ذاتُه "[3].

و لأنّ أصحاب الضمائر الحية يعتبرون الصمت خيانة للأمّة بالأخصّ إذا كانوا من الذين ينظّرون لها و يوجّهون أفكار أبنائها - و الشعراء من بينهم — سيقفون بين عذابين ، الأوّل عذاب الصمت و الخيانة و الآخر عذاب الظلم و الاستبداد ، و لأنّ العذاب الأوّل أكبر و أشقّ على النفس " لجأ شعراؤنا إلى حيلتهم الخالدة ، استعارة الأصوات الأخرى ليتّخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحمّلوا وزر هذه الآراء و الأفكار ، و قد وجد هؤلاء الشعراء في تراثنا معينا لا ينضب يمدّهم بالأصوات التي تحمل كلّ

---

[1] - نفسه ص : 27

[2] - [انظر : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ، محمد علي كندي ، المقدّمة ص : 9 و كذلك ص : 169 و ما بعدها — كذلك بنية القصيدة العربية ، خليل الموسى ص: 216- 217 و غيرها ..] ...

[3] - نفسه ص: 33

نبرات النقد و الإدانة لقوى العنف و الطغيان ، و بالأقنعة التي يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان، و قد وجدوا ضالّتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه طغيان السلطة في عصرها .. " [1].

و أمّا رابع العوامل التي ساهمت في لجوء الشعراء إلى الموروث : العامل القوميّ ذلك أنّ الأخطار التي كانت تحوم بالأمّة العربية بعد العقد الأوّل من القرن العشرين ، ممثلة في المطامع و الحملات الاستعمارية التي طالت جلّ أقطار عالمنا العربي ، كلّ ذلك كان كفيلا بأن تعود الأمّة " تلقائيا بحركة ردّ الفعل إلى جذورها القومية ، تتشبّث بها في استماتة لتؤكّد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم ، و التراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كلّ أمّة في مواجهة أيّة رياح تحاول أن تعصف بوجودها القوميّ ، فتمنحها إحساسا قويّا بشخصيّتها القومية ، و يقينا راسخا بأصالتها و عراقتها" [2]*.

ثمّ يشير علي عشري زايد إلى أمر مهمّ يُضاف إلى الاحتلال و غيره من الأسباب و العوامل القومية وكان له كبير الأثر في عودة الشعراء العرب إلى الموروث ألا و هو (سيطرة العصابات الصهيونية – بدعم من القوى الاستعمارية الكبرى – على قطعة من قلب الأمة العربية) ، الأمر الذي أدّى إلى كثرة الحروب و الصراعات بين الأمّة العربية و الكيان الصهيوني المحتلّ ، و نتج عن ذلك انهزامات عسكرية و سياسية و حتى نفسية ممّا أدّى

---

[1] – نفسه ص نفسها

[2] – نفسه ص : 39

* و يؤكّد هذه النقطة عزّ الدين إسماعيل ، في كتابه : الشعر العربي المعاصر .. ص: 21– 22 .

ببعض الشعراء إلى البحث عن نماذج يستلهمون منها روح النصر أو على الأقلّ ذكراه " انطلاقا من هذا التصوّر لتأثير هذا العامل يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة 1967 المنكرة ، بشكل لم يُعرفْ من قبل في تاريخ شعرنا ، فقد أحسّ الشاعر المعاصر أنّ هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القوميّ أكثر ممّا عصفت به نكبة 1948 ذاتها ، و من ثمّ ازداد تشبّثه بجذوره القومية ، يحاول أن يتّكئ عليها علّها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزيمة العنيفة التي تعرّض لها كيانه القوميّ ، أو تمنحه في الأقلّ بعض العزاء و السلوى "[1].

و آخر تلك العوامل التي يرى بأنّها كانت وراء ارتداد الشعراء العرب المعاصرين إلى الموروث : العامل النفسيّ ، و الذي كان نتيجة لإحساس الشاعر العربي المعاصر بالغربة في العالم الذي يعيش فيه و هو شعور " ناشئ عن شعوره بما يسود عالمنا الحديث من زيف و من تعقيد و تصنّع ، و بعد عن عفوية الحياة و تعقيدها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع و نشدان عالم آخر أكثر نضارة و بكارة ، و أكثر سذاجة و عفوية في نفس الوقت ، و كان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث، و خصوصا التراث الأسطوري ..."[2].

[1] – نفسه ص : 41
[2] – نفسه ص : 42

إذن فالبحث عن عالم أكثر بساطة و سذاجة و تلقائية كان أكبر عامل من العوامل النفسية التي دفعت الشعراء إلى اللجوء إلى الموروث بالأخصّ الأسطوري الذي قد يتضمّن ما كانوا يطلبون ..

و في إشارة غير مسبوقة ألمح علي عشري زايد إلى مراحل تطوّر العلاقة بين الشعراء العرب وقتها و بين الموروث ، حيث يرى أنّها ابتدأت من إحساس الشعراء وقتها – من مرحلة النهضة على يد محمود سامي البارودي – بأنْ ليس لهم أرض صلبة يرتكزون عليها لإعادة بعث الحركة الشعرية آنذاك ، أفضل من عودتهم لتراثهم الأدبيّ و غير الأدبيّ ، لذلك أخذ الشعراء و على رأسهم محمود سامي البارودي يستلهمون التراث و يستوعبونه و يتمثّلونه و يعيدون بعثه سواء عن طريق اصطفاء مختارات منه و إعادة نشرها و بعثها و إثارة الانتباه حولها أو عن طريق محاكاة بعض من نماذج ذاك التراث صياغة و أسلوبا، و ما أشعار محمود سامي البارودي – كرائد أكبر لجماعة إحياء التراث – إلاّ خير دليل على ذلك .. ثمّ توالت المحاولات و تطوّرت العلاقة بين الشعراء و بين التراث أكثر بعد البارودي لتُتّخذ هذه المرحلة مرحلة أولى في تلك العلاقات حيث شاعت ثلاثة أشكال شعرية " استمدّت موضوعاتها من شخصيات التراث ، هذه الأشكال الثلاثة هي : المطوّلة ، و المنظومة التاريخية ، و المسرحية الشعرية ، فالمطوّلة هي قصيدة طويلة كانت تتناول حياة شخصية من شخصيات التراث بالسرد و نظم أحداثها ، أمّا المنظومة الشعرية فكانت أكثر طولا من المطوّلة ، و لم تكن مقصورة على نظم أحداث حياة شخصية تراثية واحدة ، و إنّما كانت تحكي – نظما – تاريخ حقبة كاملة من حقب تاريخنا ، أمّا المسرحية

الشعرية فهي شكل أدبيّ يرجع إلى أحمد شوقي فضل إرساء دعائمه في أدبنا العربيّ الحديث ، و لقد اختار لمسرحياته شخصيات من تراثنا القريب و البعيد .."[1].

ثمّ استمرّت هذه العلاقة في هذه المرحلة بالتطوّر شيئا فشيئا لينتقل الشعراء بعدها إلى علاقة أخرى تجمعهم بالتراث ، فانتقلوا من مرحلة (التعبير عنه) إلى مرحلة (التعبير به) ، و أصبحوا لا يعودون للتراث ليعيدوا إحياءه فحسب ، بل صاروا يعودون إليه و يستلهمون مواقف شخصياته و أقوالها و صفاتها ..و يتّخذون منها شاشة تعرض أفكارهم و آراءهم و مواقفهم ، و أصبح توظيفُهم للشخصيات التراثية ذا أبعاد و دلالات عديدة ..." * ثمّ يقف علي عشري زايد وقفة مطوّلة عند المصادر التراثية التي استلهم منها الشعراء المعاصرون أقنعتهم و شخصيّاتهم ، و تمثّلت عنده أساسا في ستّة مصادر أو أنماط ، اعتبر أوّلَها الموروث الديني ممثّلا في شخصيات الأنبياء، و شخصيات مقدّسة غير شخصيات الأنبياء كشخصية مريم عليها السلام أو شخصية أحد الملائكة المكرّمين مثل جبريل عليه السلام و غيره ..، و كذلك شخصيات منبوذة كشخصيّة إبليس أو قابيل و غيرهما ..

ليجيء بعد هذا المصدر مصدرٌ ثانٍ و هو : الموروث الصوفي ، و كيف أنّ الشعراء ذوي النزعة السريالية استطاعوا " بفضل قوّة الصلة التي تربط تجربتهم بالتجربة الصوفية " أن يحقّقوا نوعا من الاتحاد بين التجربتين مثل أدونيس و صلاح عبد الصبور ...

---

[1] – نفسه ص : 49-50

* – (انظر المزيد من التفصيل من ص : 45 إلى 70) .

و قد أشار علي عشري زايد إلى أنّ المصدر الصوفي كان مثّلا بالأساس في شخصية واحدة نالت من الحظّ و الحضور ما لم تنله أيّة شخصية صوفيه أخرى ألا و هي شخصية الحلاّج ..

و عند انتقاله للحديث عن المصدر الثالث و هو الموروث التاريخيّ أكّد بداية على أنّ " الأحداث التاريخية و الشخصيات التاريخية ليست مجرّد ظواهر كونية عابرة ، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعيّ ، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية ، و القابلة للتجدّد — على امتداد التاريخ — في صيغ و أشكال أخرى .."[1].

و قد صنّف هذه الشخصيات التاريخية إلى ثلاثة أنواع رئيسية :

أوّلا : أبطال الثورات و الدعوات النبيلة : من أمثال الحسين بن عليّ رضي الله عنهما .

ثانيا : شخصيات الحكّام و الأمراء و القوّاد ، الذين يمثّلون الوجه المظلم من تاريخنا ، بسبب استبدادهم و طغيانهم أو بسبب انحلالهم و فسادهم من أمثال : الحجّاج و كافور و غيرهما ..

ثالثا : الخلفاء و الأمراء و القوّاد الذين يمثّلون الوجه المضيء من تاريخنا بسبب ما حقّقوه من انتصارات و فتوحات و أو بما أرسوه من دعائم العدل و الحقّ .. كشخصيات الخلفاء

[1] – نفسه ص : 120

الراشدين و خالد بن الوليد و المعتصم بالله العباسي ، و سيف الدولة و صلاح الدين الأيوبي و غيرهم .. [1]

و يعتبر علي عشري زايد الموروثَ الأدبيّ كمصدر رابع من مصادر القناع ، و لعلّه أقربها إلى نفوس الشعراء و ألصقها بها ، لما لها من اشتراك كبير معهم من المعاناة أو التجربة الشعرية أو الوظيفة التأثيرية على اعتبار أن الشعراء هم ضمير الأمّة و صوتها ... و أكثر تلك الشخصيات تواجدا و هيمنة في هذا الاستدعاء شخصية المتنبي ، لما لها من أبعاد و دلالات متنوّعة بالأخصّ البعد السياسي ، و كذلك برزت حسب تنوّع و خصوصية تلك الأبعاد شخصيات أدبية أخرى كشخصية عنترة العبسيّ ببعدها الاجتماعيّ ، و شخصيّة أبي العلاء المعرّي ببعدها الفكريّ و غيرها ..

و يعرّج بعد ذلك إلى الحديث عن المصدر الخامس و هو الموروث الفلكلوري و الذي تندرج تحته ثلاثة مصادر رئيسية و هي :

1 – **كتاب : ألف ليلة و ليلة** : بعد أن لاقى اهتماما غربيا كبيرا و واسعا ، الأمر الذي أثار اهتمام الدارسين و الشعراء العرب حوله و حول قيمته الفنّية .. و برزت ثلاث شخصيات من شخصيات هذا الكتاب تمثّلت في كلّ من : شهرزاد و شهريار و السندباد البحريّ ، هذا الأخير الذي تعتبر شخصيّتُه " أكثر شخصيات ألف ليلة و ليلة – و ربّما

[1] – للمزيد ص : 120 و ما بعدها ..

شخصيات تراثنا على الإطلاق — استحواذا على اهتمام شعرائنا ، و شيوعا في شعرنا المعاصر.." [1]. بل و حتى في اهتمام الأوربّيّين أنفسهم ..

2 – السير الشعبية : كسيرة بني هلال و عنترة ، و سيف بن ذي يزن و غيرها ..

3 –كتاب : كليلة و دمنة : الذي ترجمه عبد الله بن المقفّع عن الفارسية ، و من يومها أصبح من معالم تراثنا الفلكلوريّ ... لا سيّما بعد ضياع الأصل الهندي و النسخة المترجمة إلى الفارسية .. [2]

ثمّ يختم علي عشري زايد قائمة مصادر التراث بالمصدر الأسطوريّ ، الذي يُعدّ " أوثق مصادر تراثنا – و التراث الإنسانيّ عموما– صلةً بالتجربة الشعرية ، فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر .." [3]

و إن كان تراثنا –كما يقول علي عشي زايد — فقيرا قياسا بتراث غيرنا في جانب الأساطير ، غير أنّ صلة الشعراء العرب بالأساطير اعتبرها صلة قديمة جدّا ، اعتمادا على رأي نقله من كتاب : الأساطير لأحمد كمال زكي . [4]

---

[1] – نفسه ص : 156

[2] – نفسه ص 152 و ما بعدها ..

[3] – نفسه ص : 174 .

[4] - انظر ص: 197 .

فقد حاول كثير من الشعراء العرب أن يستلهموا بعضا ممّا قد اعتُبر شخصيات أسطورية في تاريخنا العربيّ ، و أن يوظّفوها على قلّتها كشخصيات : زرقاء اليمامة و سطيح الكاهن و شدّاد بن عاد و لقمان بن عاد و غيرهم .. [1]

و حاول جمع ثانٍ " استمداد بعض الملامح الأسطورية من المصادر التراثية الأخرى ، كالمصدر الدينيّ و المصدر الفلكلوريّ – و لقد ارتبطت الأساطير في كلّ الحضارات بهذين المصدرين – و لما لم يكن للأساطير مجال في التراث الإسلاميّ ، فقد استمدّ الشعراء بعض الملامح الأسطورية لبعض الشخصيات من الديانات الأخرى .. "[2]

و حاولت طائفة أخرى " إضفاء ملامح أسطورية على بعض الشخصيات غير الأسطورية التي استمدّوها من مصادر تراثية أخرى ، بحيث يجعلون منها شخصيات أسطورية .." [3]

تماما مثلما فعل أدونيس (علي أحمد سعيد) مع شخصيّة مهيار الدمشقي..

تقنيات (تكنيكات) توظيف الشخصيات التراثية عند علي عشري زايد :

بعدما صال علي عشري زايد و جال في قضايا الموروث و أصول استعماله و عوامل توظيفه و تطوّر علاقة الشعراء العرب به و أنماطه و مصادره ، خصّص فصلا كاملا للحديث عن الطرق و التقنيات – أو كما يعبّر هو عنها بـ : التكنيكات – التي طبّقها الشعراء العرب المعاصرون في توظيفهم للموروث أو الأقنعة .. و قد أشار في بداية حديثه

---

[1] – نفسه ص نفسها .
[2] – نفسه ص : 183 .
[3] – نفسه ص : 185 .

إلى عملية الاصطفاء التي يقوم بها الشعراء في ما يتعلّق بالشخصيات الموظّفة ، فهم يختارون من الشخصية ما يتناسب و تجربتهم الشعرية أو ما يناسب المواقف التي يذهبون إليها أو الصفات التي يريدونها (على اعتبار أنه قد يكون للشخصية المتقنّع بها عدّة أوجه ، و عدّة دلالات . .) ، و استنتج من خلال ذلك أنّ : " عملية توظيف التراث تمرّ بمراحل ثلاث :

أوّلا : اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية .

ثانيا تأويل هذه الملامح تأويلا خاصّا ، يلائم طبيعة التجربة .

ثالثا : إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح ، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها " [1]

و أكّد انطلاقا من ذلك أنّ الشاعر من خلال تعامله مع الشخصية المستدعاة ، قد يستعير صفة أو بعضا من صفاتها ، أو قد يستعير بعضا من أحداث حياتها ، أو قد يقتبس قولا أو بعضا من أقوالها .. كما أنّه قد يوظّفها توظيفا طرديّا موافقا لدلالتها التراثية أو التاريخية أو الدينية .. بما يناسب مواقفه و تجربته المعاصرة ، كما قد يوظّفها توظيفا عكسيا " و يتمثّل هذا الأسلوب في توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معانٍ تناقض المدلول التراثيّ للشخصية ، و يهدف الشاعر من استخدامه هذا

[1] - نفسه ص : 190 .

الأسلوب في الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثيّ للشخصية و البعد المعاصر الذي يوظّف الشخصية في التعبير عنه " [1]

و حدّد علي عشري زايد موقف الشاعر عند توظيفه للتراث وفق ثلاثة أشكال أو مستويات ، فعندما يشعر الشاعر بالاتحاد مع الشخصية في الهموم و المواقف و غيرها فإنه يتّخذ شكل المتحدّث من خلال الشخصية ، فيتحدّث على لسانها بضمير المتكلّم و كأنّهما امتزجا و اتحدا فصارا واحدا ، و عندما يحسّ أنّ الشخصية لا تحمل تجربته الذاتية و لا تقاسمه أيّ همّ أو موقف و إنّما تجسّد بعدا موضوعيا محايدا فإنّه يلجأ إلى التحدّث إليها و يعتبرها نموذجا حياديا ، قد يحتكم إليه ليضفي على كلامه و آرائه موضوعية أكثر ، و هو هنا يعمد إلى التحدّث إليها بضمير المخاطَب .. و أمّا عندما لا يتحدّث من خلالها و لا معها فإنّه يلجأ إلى الحديث عنها لإحداث نوع من الإسقاط – ربما– بين مواقفها و مواقفه ... فيستعمل في هذا ضمير الغائب ..

كما و أنّه قد ينوّع الشاعر من موقفه من الشخصية في القصيدة الواحدة بين هذه المستويات الثلاثة فتراه متحدّثا من خلالها تارة و تارة متحدّثا معها ، و متحدّثا عنها تارة أخرى فينتقل بين ضمائر المتكلّم و المخاطَب و الغائب تماما كـ " الالتفات البلاغيّ " و ذاك ما يُكسبُ الشاعر نوعا من المرونة في تعامله مع الشخصية من عدّة جوانب و أبعاد ...

---

[1] – نفسه ص : 203 .

ثمّ أشار علي عشري زايد إلى الأنماط التي انتهجها الشعراء في تعاملهم مع الشخصيات التراثية كتوظيفها في صورة جزئية أو جعلها معادلا تراثيا أو محورا لقصيدة أو عنوانا على مرحلة زمنية أو فكرية ... في حياة الشاعر ، أو توظيفها محورا لعمل مسرحيّ .. و قد تمّت الإشارة إلى بعض هذه الاستخدامات فيما تقدّم من كلام ..

ليخصّص بعد ذلك فصلا أخيرا في دراسته تلك ، تناول فيه المزالق و العيوب التي تهدّد تقنية القناع ، و السلبيات التي شابتها و رأى بأنّ تبيين وجوه هذا النقص في استخدام تقنية القناع لا يقلّ أهمّيّة عن عرض كلّ تلك الوجوه الإيجابية لهذه التقنية .. و قد حصر تلك المزالق في نقاط جعل أوّلها : غربةَ الشخصية المستدعاة عن وعي المتلقّي إمّا لكونها شخصيّات أجنبية أو لكونها شخصيات مغمورة " ليس لها من الذيوع ما يجعلها تصلح لأن تكون رمزا مشتركا بين الشاعر و المتلقّي "[1]

و اعتبر كذلك بأنّ الغموض أحدُ أبرز السلبيات التي وقع فيها الشعراء في استخدامهم للقناع ، و قد فرّق بين نوعين من الشعراء في هذا الشأن ، فشعراء انتهجوا نهج الغموض عن وعي و عمد ليُضفوا نوعا من التعقيد و العمق في أشعارهم ، بالأخصّ الشعراء الرمزيون و اعتبر غموضهم هذا مبرَّرا على اعتبار أنّه سمة من سماتهم ، و أمّا النوع الآخر من الشعراء فهم المتهَمون بقصور التجربة الشعرية ، و عدم استطاعتهم استيعاب الدلالات التراثية للشخصيات جيّدا ..

---

[1] – نفسه ص : 282 .

كما أشار إلى عيب ثالث من تلك العيوب التي انزلق فيها الشعراء ألا و هو تكديس بعضهم لشخصيات عدّة في القصيدة الواحدة ، حيث يثقل كاهل القصيدة بالشخصيات التي تزدحم كلّ واحدة منها لتظفر بمكان لها أو لتهيمن على النصّ بأفكارها و لا يتأتّى ذلك لأيّة واحد من تلك الشخصيات " الأمر الذي لا يدع فرصة لأيّة من هذه الشخصيات أن تنصهر في وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر و أحاسيس و خطرات ، و تظلّ مقحمةً على القصيدة و مفروضة عليها من الخارج ، و عاجزة أن تأخذ مساراتها الشعورية و النفسية في وجدان المتلقّي و وعيه .." [1]

كما اعتبر طغيان الملامح المعاصرة على الشخصية التراثية و العكس بمعنى طغيان الملامح التراثية على الشخصية المستدعاة ، من المزالق التي وقع فيها بعض الشعراء فأدّتْ إلى اختلال البناء الفنّي في قصائدهم " إذ المفروض في عملية توظيف الشخصية التراثية و التعبير بها أن يتمّ في إطار الامتزاج التامّ و المتكافئ بين ما هو تراثي و ما هو معاصر ، بحيث يندمج الجانبان في بناء فنّيّ واحد ، مظهره تراثيّ و مخبره معاصر ، بناءً يشفّ فيه ما هو تراثيّ عمّا هو معاصر ، و الشاعر المجيدُ هو الذي ينجح في تحقيق هذه المعادلة الصعبة ، فإذا ما طغى أحدُ طرفَيْ المعادلة على الآخر اختلّ البناء الفنّيّ " [2]

---

[1] – نفسه ص 287 .

[2] – نفسه ص 288 .

و كذلك من بين العيوب التي أشار إليها علي عشري زايد في بحثه ، التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات ، حيث يكون بتحوير مدلول الشخصية المستدعاة عن مدلولها الأصليّ ، أو بسوء استخدام ملامحها أثناء توظيفها بما لا تحتمله من مدلولات و معانٍ ..

و من أبرز تلك العيوب كذلك : النمطية ، حيث يلجأ الشعراء إلى التهافت على شخصية معيّنة و يستدعوها بنفس الأبعاد لاحقا عن سابق ممّا قد يجعل التقريرية الفجّة تهيمن على كلّ الأشعار ، و ممّا يحصر الشخصية المستدعاة في نمط لغويّ واحد و نمط رمزيّ واحد كذلك لا يتجاوزه أحد ، مع سعة و تعدّد جوانب تلك الشخصية التراثية ...

و إن كان علي عشري زايد قد ختم بحثه بكلمة حاول فيها التأكيد على سعيه جاهدا لتقديم بحث متكامل و جديد قدر الإمكان فيما يخصّ هذه الظاهرة ..، فيجدر أن نشير إلى أنّ بحثه هذا كان بحقّ من أبرز البحوث في هذا المجال و من أكثرها استيفاءً و فائدة ، ممّا جعل الكثير من الدراسات النقدية تعتمد عليه فيما بعدُ ...

- **قصيدة القناع عند خليل الموسى :** [1]

أفرد خليل الموسى فصلا في كتابه : بنية القصيدة العربية ، تحدّث فيه عن بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة ، ألمح في بدايته إلماحا سريعا إلى معنى القناع لغة و اصطلاحا مسرحيا و تاريخيا ، ليعرّج بعدها إلى الحديث عن القناع كوسيلة درامية استعملت في الشعر المعاصر للتخفيف من حدّة الغنائية و المباشرة .. طلبا للموضوعية .. " من خلال شخصية من

[1] – (كتاب : بنية القصيدة العربية ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب . دمشق- سورية 2003 .)

الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ، ليتحدّث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلّم ، إلى درجة أنّ القارئ لا يستطيع أن يميّز تمييزا جيّدا صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية ، فالصوت مزيج من تفاعل صوتيّ الشاعر و الشخصية ، و لذلك يكون القناع وسيطا دراميّا بين النصّ و القارئ ، و هو وسيط فيه من الشاعر مثلُ ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثّلها القناع .. " [1]

و نلحظ جليّا في آخر كلامه هذا اعتماد رأي جابر عصفور بإطلاق صفة الوساطة على القناع ، و جعله وسيطا بين النصّ و القارئ ، في محاولة استبعاد لذاتية الشاعر .. و أكّد بعد ذلك على أنّ التفاعل الناتج عن مزج صوتيّ الشاعر و الشخصية لا يعني التطابق بينهما ، بل يعني التقارب ، لما يتضمّنه القناع من عناصر يجمعها منها معا ، و من ثمّ اعتبر خليل الموسى القناع حيلة بلاغية ، أو وسيلة استحضار لا استرجاع و ارتداد نحو الماضي و على المتلقّي فهم ذلك انطلاقا من آليّات و قرائن يتوافر عليها النصّ " و لذلك فإنّ القناع حيلة بلاغية ، أو رمز ، أو وسيلة للتعبير عن تجربة معاصرة ، و هذا يعني أنّه لا بدّ من أن يكتشف المتلقّي بنفسه و بمساعدة القرائن النصيّة أنّ المقصود هو الحاضر ، و ما القناع سوى وسيلة إخفاء و إبعاد فنّية .. " [2]

ثمّ فرّق خليل الموسى بين الاستدعاء و الاستلهام ، و اعتبر القناع استلهاما و استحضارا لشخوص إلى عصر الشاعر لتعبّر هي برؤاه و أفكاره أو ليعبّر من خلالها عن رؤاه و أفكاره

---

[1] – خليل الموسى : بنية القصيدة العربية ، ص : 209 .
[2] – نفسه ص :210 .

، مع إمكانية تحوير بعض ملامح القناع وفق ما يناسب تجربة الشاعر ، عكس الاستدعاء الذي مثّل له بما يفعله الممثّل من إحياء للماضي بمعنى : التقمّص ، مع عدم إمكانية تحوير ملامح الشخصية المستدعاة ..

و انطلاقا من التحوير الذي يستدعي – حسبه – الهيمنة الأدبية ، يمكننا تصنيف القناع إلى استدعاء أو إلى استلهام ، بحسب فرض سيطرة أحد طرفَيْ معادلة القناع على الآخر " فإذا كانت الشخصية المتقنّع بها فاعلة بتجربتها في الشاعر هيمن الماضي على الحاضر ، و فرضت الشخصية التراثية سياقها الخاص على الشاعر ، و عاد بنا الشاعر إلى مرحلة استدعاء التراث في عصر الإحياء ، و صارت التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة بدل أن تكون غاية ، أمّا إذا كان الشاعر فاعلا في الشخصية المتقنّع بها ، بشرط أن يُبقي على ملامحها الأساسية الثابتة ، فإنّه يستطيع أن يقدّم إلى القارئ عملا فنّيا ناضجا " [1]

و من ثمّ تحدّث خليل الموسى عن تنوّع " استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر بين الجزئيّ و الكلّيّ ، و الاستدعاء و الاستلهام ، و الاستخدام المتوازي أو المتعارض .." [2]

ليتّجه بعد كلّ ذلك إلى نقد تعريف عبد الوهّاب البياتي للقناع ، و أنّه لا يمكن اعتبار كلام البياتي أقوالا نهائية، و سبب التعارض يكمن بالأساس في نسبة الذاتية و مقدارها في فكر كل من البياتي و خليل الموسى و رأيهما ، يقول خليل الموسى : " فالبياتي – مثلا – يقع في عدّة مغالطات في كتابه ' تجربتي الشعرية ' 1968م حين يعرّف القناع .. إنّ مثل هذه الأحكام

---

[1] – نفسه ص : 112 .

[2] – نفسه ص نفسها .

السريعة تحتاج إلى إعادة نظر من الشاعر لا تطويبها و تقديسها في عصر الحداثة و النصّ و المتلقّي ، فاستخدام القناع لا يجرّد الشاعر من ذاتيّته، فهو على الأقلّ ، لا يزال يتحدّث بضمير مفرد المتكلّم ، و إحساسات الشخصية المتقنّع بها هي إحساسات الشاعر نفسه ، و لكنّ الأصحّ أن يقول : إنّه يخفّف من ذاتيّته ، ليضع بينه و بين ذاتيّته صوت القناع و تجربته ، ثمّ إنّ الشاعر لا يخلق وجودا مستقلاّ عن ذاته في قصيّدة القناع ، و لكنّه يخلق وجودا مستقلاّ عن ذاته حين يخلق شخصية درامية منفصلة انفصالا تامّا عنه ، فتكون قصيدة الشخصية الدراميّة خلقا فنّيا ، و تكون قصيدة القناع تعبيرا فنّيا .. "[1].

و عند انتقال خليل الموسى إلى الحديث عن أصول القناع و ولادته في شعرنا العربي المعاصر ، فإنّنا نلحظ جليّا رأيا جريئا و غير مسبوق – ربما – ، إذ أنه اعتبر المقامات الأدبية و أبطالها من الشخصيات المحورية (الراوي) التي كانت تتمظهر في عدّة شخصيات و تتقنّع بها ، أسهمت في ولادة قصيدة القناع لدى الشعراء العرب المعاصرين سواء بوعي منهم أو من دونه ..

" لم تولد قصيدة القناع من لا شيء كما يتوهّم بعض الدارسين ، و لم تنبثق بالمصادفة في شعرنا المعاصر ، و إنّما كان لها جذور في تراثنا الأدبيّ ، و مؤثّرات غربية ، و إرهاصات طويلة المخاض و الولادة في شعرنا الحديث .. فقد نجد جذورا للقناع في تراثنا الأدبي ، و قراءة بسيطة لشخصيات أبطال المقامات تُثبت ذلك ، فأبو الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمذانيّ

[1] - نفسه ص 113

يتقنّع في كلّ مقامة بقناع جديد ... و هو يجيد كلّ هذه الأدوار و يتقنّع بقناع هذه الشخصيات ، و لا يكتفي بتقمّص الشخصية من الخارج ، و إنّما يتلبّس نفسيّتها و مهنتها و فنون القول فيها ، فهو ممثّل بارع و متقنع ماهر ، و لا بدّ من أنّ الشعراء المعاصرين قد اطّلعوا على الأدوار التي قام بها أبطال المقامات فنفذت إلى أعمالهم الشعرية بوعي أو بلا وعي منهم "[1]

و مع ذلك فإنّنا نلحظ أنّه لم ينكر تأثّر أدبنا العربي بالأدب الغربي في هذا الشأن ، سواء عن طريق الترجمة ، أو عن طريق الاطلاع المباشر ، بالأخصّ الاطلاع على أعمال المدرسة الرومانسية ، ذلك أنّ لجوء الشعراء الرومانسيين إلى أحضان الطبيعة ليعبّروا من خلالها عن معاناتهم و أفكارهم و تجاربهم كان أشبه – عنده – بالقناع الذي اتّخذه فيما بعد الشعراء ، ثمّ إنّ لجوء الشعراء الرومانسيين إلى أحضان الطبيعة كان بحثا عن الموضوعية و محاولة ابتعاد عن الذاتية ، و هذه من أهمّ العوامل التي أدت إلى نزوع الشعراء المعاصرين إلى القناع .." و ربما كان للمؤثّرات الغربية الدور الأكبر في ذلك ، و لا سيّما أنّ المجدّدين الأوائل من الشعراء المعاصرين قد اطّلعوا على الآداب الغربية ترجمة أو باللغات الأصلية ، و بخاصة أعمال المدرسة الرومانسية التي هبّت رياحها التغييرية على شرقنا العربيّ منذ مطلع القرن العشرين .."[2]

---

[1] – نفسه ص 114 .

[2] – نفسه ص 115.

كما أنّه اعتبر المونولوغ الدرامي تمهيدا لقصيدة القناع ، في إشارة إلى أنّ صاحب المونولوغ عادة ينفصل عن ذاتيّته و شخصيّته الحقيقيّة و يتّخذ دور الراوي الحياديّ ليعرض على المتلقّي الأخبار و الأفكار بموضوعية و حياديّة و بطريق غير مباشرة ...

ثمّ أكّد بعد ذلك أنّ قصيدة القناع جاءت بعد عدّة محاولات أو بعد " تجريب متواصل "، وأنّ ميل بعض الأدباء إلى السرد القصصي الشعري في النصف الثاني من القرن العشرين و اتساعه فيما بعد كان من بين التمهيدات لظهور قصيدة القناع...ليعرّج بعدها على الأسباب و العوامل التي دعت الشاعر العربيّ المعاصر إلى استخدام القناع ، ورأى بأنّ أهمّها عاملان اثنان أحدهما هو العامل الاجتماعيّ و السياسيّ الذي كان العالم العربي يتخبّط فيه ممثّلا في التخلّف و الاستبداد و الظلم ، الذي نتج عنه بالضرورة الخوف من معارضة الأنظمة أو غيرها...كلّ ذلك دفع الشعراء إلى اتخاذ أقنعة من التراث عبّروا من خلالها ، وجعلوها أبواقا يسوّقون من ورائها آراءهم... والعامل الآخر – واعتبره الأهمّ– هو العامل الفنّي ، و هذا الأخير إنّما الموضوعية والهروب من الذاتية و المباشرة هي الأمور التي استوجبته ، و حتّمت على الشعراء اتخاذه .

وبعد ذلك تعرّض خليل الموسى إلى المسافة الزمنية لقصيدة القناع ، وأولى محاولات ظهورها في الشعر العربيّ، وأكّد على كون الشاعر المعاصر يجب أن يكون مثقّفا بالضرورة ، وأنّ قصيدة القناع هي قصيدة الوعي الشعريّ ، ذلك أنّ الشعراء المتقنّعين أضحوا ينبّشون الكتب بحثا عن أقنعة لهم تتناسب و تجاربهم المعاصرة [1] ومن هنا ظهرت أنماط مختلفة للقناع من نمط دينيّ

[1] – انظر المزيد ص 117 و ما بعدها .

إلى نمط تاريخي إلى نمط أسطوري ، إلى نمط تراثي عربي أدبي ونمط تراثي شعبي...وغيرها من الأنماط التي راح خليل الموسى يجمعها من بعض النماذج الشعرية لبعض الشعراء مثل : السياب ، أمل دنقل ، و علي الجندي...

ثمّ انتهى به المطاف إلى الحديث عن العيوب الفنّية التي صاحبت استخدام القناع ، وحاول أن يجد لها تبريرات كحداثة التجربة وصغر سنّها ، وهيمنة فكرة الحجم والكمّ على القصيدة وصاحبها ، وغير ذلك... غير أنّه استطاع حصر بعض العيوب الفنّية اعتبرها الأهمّ في ذاك النّوع من القصائد بدأها بأنّ أوّل هذه العيوب الاستخدام الجزئي للقناع ذلك" أنّ الاستخدام الكلّي للرّمز و القناع هو ما كان له دور فعّال في تطوّر القصيدة المتكاملة ، أمّا الاستخدام الجزئي فلا يعدو أن يكون ضربا من استعراض الثقافة" [1] و هو بذلك يؤدّي وظيفة ناقصة...

وثاني تلك العيوب " أن يظلّ الشاعر أسير الصوت الغنائي... ولا يستطيع أن يخرج عن همّه ، فإذا حذفنا اسم القناع لما خسرنا شيئا..."[2]. وإنّما استعمل الشاعر القناع – في الأصل- هربا من هذا الأمر ، وطلبا للموضوعية ...

"وثالثها أن يظلّ الشاعر أسير الدلالة التراثية في القصيدة كلّها أو في أجزاء منها ، فيكون التعبير عن تجربة شخصية القناع راجحا على التعبير عن التجربة المعاصرة..." [3]بمعنى أن لا

---

[1] – نفسه ص: 10
[2] – نفسه ص 230
[3] - نفسه ص نفسها

يفلح الشاعر في استحضار و استلهام القناع بل يحدث العكس بأن تستدعى الشخصية و يعاد إحياؤها من جديد...

" و رابعها أن يرفع الشاعر القناع عن وجهه ليتدخّل في شؤون القناع ، و يصرّح تصريحا مباشرا بالمعاني و الدلالات التي يريد التعبير عنها ، وهذا اعتراف من الشاعر أنّ تجربة شخصية القناع التي وقع اختياره عليها لم تستطع أن تحمل كلّ ملامح تجربته ، ويكون تدخّل الشاعر المباشر بتوزيع الحكم والأمثال التي لم ترد على لسان شخصية القناع ، فينقطع خطّ سيّاق القصيدة ، ليفسح مجالا لصوت الشاعر معلنا منظوره الإيديولوجيّ أو رؤيته في هذه القضية أو تلك..." [1]

و لم يخْفِ في الأخير خليل الموسى ما نتج عن قصيدة القناع من أمور إيجابية أضفت الكثير إلى بنية القصيدة العربية المتكاملة من ذلك استفادة الشعراء المعاصرين من التراث بعودتهم إليه و اختيارهم لبعض نماذجه ، ذاك ما استدعى أن يكون هؤلاء الشعراء مثقّفين بالضّرورة ، كذلك أنّ قصيدة القناع ذات نسيج عضويّ مترابط الأجزاء فلا يجوز خلخلة نظامه أو حذف بعض أجزائه ، وكذلك أنّ قصيدة القناع اتّسمت بالموضوعية و التعبير اللاّمباشر ، وهذا ما جعلها تنحو نحوا من "الغموض الفنّي الشفّاف " الذي بفضله توسّع " حقل الإشارات و العلامات من خلال تقاطع الأصوات و تداخلها ، وتعدّد مستويات القصيدة بين الماضي و الحاضر و الذّاتي و الموضوعيّ ، و يغدو القناع رمزا فنّيا ، و هذا

[1] – نفسه ص 131.

ما يفتح أمام القارئ مجالات التأويل ، و تكون قصيدة القناع الناضجة قابلة لقراءات و تأويلات لا نهائية " .[1]

[1] نفسه ص 233 .

قصيدة القناع عند عبد الرحمن بسيسو:

تعد الدراسة التي أعدها عبد الرحمن بسيسو عن قصيدة القناع الأعمق و الأكثر شمولا " و حملت عنوانا صريحا هو قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ، تحليل الظاهرة " اهتم بسيسو في الفصل الأول بتأصيل المفهوم ، فعرض لمفاهيم القناع بوصفه روحا أو طوطما أو إلها أسطوريا في الحضارات القديمة... و أوضح نشأة القناع في المسرح الشعري القديم ، و المعاني اللغوية للقناع و ردائفه ...ثم تقصّى بسيسو مفهوم القناع عند الشعراء و النقاد العرب....و نظر في الفصل الثاني في دوافع التقنع الناجمة عن العلاقات المتشابكة التي تتحرك في ثلاثة مجالات هي على التوالي : المجال الاجتماعي ، السياسي الفكري و الثقافي ، و المجال النفسي و المجال الإبداعي ، التعبيري "[1] .

و قد لخص بسيسو الدور الذي قام به في دراسته هذه ، و الهدف في إنجازها في الأسطر الأولى من مقدمة كتابة يقول : " تحاول هذا الدراسة أن تستكشف جوانب قصيدة القناع : ظاهرة " و تجليات نصية ، و تسعى إلى استقراء الخصائص المتنوعة التي تتسم بها الأقنعة في القصائد ، و إلى تحديد العلامات الفارقة التي تميز القناع عن غيره من المصطلحات التي شاع استخدامها في النقد الأدبي ، أو التي جعلت ردائف له ، أو قرائن دالة على حضوره .

و تتوجه هذه الدراسة ، في ضوء ذلك ، إلى بذل محاولة تتوخى إزاحة الخلط الحاصل في الدراسات الأدبية و النقدية ، بين القناع.... و بين مصطلحات و قصائد أخرى ، كما تتوجه إلى اقتراح مفهوم القناع

[1] قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ،عبد الله أبو هيف (بتصرف) ، ص:64 و ما بعدها

يتأسّس على وعي عميق بدوافع ظهوره ، و بمسببات تحوله إلى ظاهرة لافتة ، بالغة الأهمية و عميقة الدلالة ، في الشعر العربي المعاصر" [1] .

و قد سار عبد الرحمن بسيسو وفق هذا المنهج العريض الذي وضعه ، و الأهداف التي سطرها ليخرج في الأخير دراسة مميزة حقا ، و تكاد تكون شاملة لكل الجوانب المتعلقة بالقناع ، مخالفا لكثير من أراء النقاد و الدراسيين السابقين له ، و الدين قد اعترفوا له بالجهد المبذول فيها،و التميز الذي كان يطبعها و يكفي و نحن نتصفح الغلاف الخارجي للدراسة أن نطلع على ما قاله جابر عصفور و صلاح فصل و عبد المنعم تليمة و فوري الجراح ، و شهدوا به لعبد الرحمن بسيسو و دراسة هذه...

بدأ بسيسو دراسته هذه بالحديث عن علاقة الإنسان بالطبيعة منذ فجر التاريخ و كيف "حاول تكيف نفسه معها وفقا لضروراتها ، و لقوانينها و قواها .." [2] .

ثم انتقل إلى الحديث عن محاولة الإنسان البدائي مع الزمن السيطرة على تلك الطبيعة ، و أن من بين أهم الممارسات التي قام بها في هذا الصدد : السحر : ذلك أنه ، يتأسس على الاعتقاد بأن السيطرة التي يحوزها الإنسان على الأفكار تمكنه من حوز سيطرة على الأشياء "[3] .

و قد خلُص من خلال ذلك إلى فرضية " أن الأقنعة هي أحد أشكال الفن المبكرة على أن نزعة

---

[1] – عبد الرحمن بسيسو : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1999 ، المقدمة ، ص (أ) .

[2] – نفسه ص 3

[3] – نفسه ص 4

التنكر ، و تبادل المواقع ، رافقت الإنسان من بداية الحياة على نحو غير واع ..."[1] .

و يتقدم بسيسو شيئا فشيئا نحو العمق ، فيدخل بعدها إلى تعريف القناع ، و اعتباره روحا أو طوطما أو إلها أسطوريا ينشأ عن طريق التقمص الكلي و الفعلي ، و يعطي للمتقنع بعدا جديدا ، و حضورا غير الذي كان عليه في حياته قبل ارتداء القناع ، بل و حتى في ذهن الإنسان البدائي المتلقي فلا تنطبع في الأذهان عند التقنع سوى الصورة الحقيقية للقناع الموجود في تلك اللحظة ، و أما الحضور الشخصي الحقيقي للمتقنع فإنه يلغي و يقول : " يخفى القناع شخصية و يظهر أخرى هي الذات العميقة التي تكتسبها الشخصية المتنكرة ، إنه يغيب وجها و اسما و يظهر وجها و اسما جديدين ، و لكن القناع الأرواحي ، أو الطوطمي ، أو الأسطوري، لا يحمل أدنى قدر من التمايز الذي لا يدركه المنهج العلمي ، فالإنسان البدائي الذي لا يفصل بين فكرة الشيء و الشيء نفسه ، لا يدرك أن مرتدي القناع يؤدي عملا من أعمال التقمص ، كما أن مرتدي القناع نفسه لا يدرك ذلك ، و كلاهما لا يرى القناع إلا بوصفه حضورا حقيقيا للهوية التي هو إياها ..."[2]

و قد واصل بسيسو في عرض القناع و بسطه ، و كيف انتقل عبر الأزمنة و أتسم بالتكثيف المجازي مكتسبا وجودا نصيا ، لغويا غير الوجود المادي ، ليكتب " القناع خلال مغامرته الطويلة ، تعددية لافتة تعكس تنوع التجارب الإنسانية ، و تباين الحالات ، و اختلاف السمات و الخصائص ، و تجسد حركة الصراع و آليات إنتاج التحولات ، و هي المؤهلات التي أهلته ، بالإضافة إلى عوامل أخرى ...للانتقال

---

[1] – نفسه ص 5

[2] - نفسه : ص8

من الأنواع و الأشكال الفنية ... إلى المسرح الإغريقي القديم ، أو حيثما وجد المسرح ، ليساهم في نشأته و ليؤدي وظائف جديدة و متعددة..."[1] .

و انتقل بعد هذا إلى القناع في المسرح الشعري القديم ، ثم المعاني اللغوية للقناع مفرقا بين كلمة قناع (mask) و كلمة شخص personé و person و كلمة شخصية character ثم تناول القناع عند كبار النقاد الغربيين في إطار تفرقته بين قصيدتي الشخصية الشعرية و القناع ، مفرقا في ذات الوقت بين القناع التكويني و القناع البلاغي ، و يبدو أن ممكن التفريق بينهما أنه يعتبر القناع الدرامي نتاج تفاعل بين الشاعر و القناع و أن العلاقة بينهما هي علاقة إظهار و إخفاء و تلبس حقيقي و عميق ، في حين أنّ القناع البلاغي غنائي مسطح شفيف ، كالبوق "يمرر الشاعر من خلاله صوته الخاص ، و يبث عبره ، و دون تحويل ، مشاعره و أفكاره الخاصة..." [2] .

و يواصل في هذا البيان مدعما ما رآه من وجوه اختلاف بين القناعين ، ليصل إلى تحديد الشخصيات و الأقنعة و أصوات الشعر و كيف يمكن أن نفصل بين صوت الشاعر و صوت القناع ، مشيرا إلى إن القناع لابد ألّا يكون سطحيا أبدا مطبقا كلامه على بعض الأسطر من قصيدة (المخبر) لبدر شاكر السياب ..

انتقل بسيسو بعد هذا إلى تحديد مفهوم القناع لدى النقاد الموضوعيين الذين ناقضوا بعض آراء إليوث في الشعر و الشعرية ... ثم مفهوم القناع لدى النقاد البلاغيين و على رأسهم الناقد الغربي بوث و خلص في الأخير" إلى أن النقاد البلاغيين ، خلافا لإليوث و للنقاد الموضوعتين ، و في تجاوب مع ييتس و باوند

---

[1] – نفسه : ص :12-13.

[2] – نفسه ص 61.

و ديتش ، و مع توضيحات و تحديدات جابر عصفور ، و مع توجهات هذه الدراسة التي تستلمهم جميعا يميزون باستمرار ما بين الشخصيات المستقلة تماما عن المؤلف ، و بين الشخصية و ربما الشخصيات التي هي قناعه – المؤلف الضمني أو الذات الثانية – فإننا نلاحظ أنهم لا يقصرون هذا التميز على نوع أدبي دون آخر ،بل يجعلونه شاملا جميع الأنواع ، و هو الأمر الذي يؤكد ، في ما يخص هذه الدراسة الأهمية الاستثنائية التي يحتلها التمييز الذي أقمناه ما بين الشخصية الشعرية التي ليست قناعا ، و الشخصية الشعرية القناع و ما بين القناع البلاغي ، و القناع التكويني المحكم.."[1]

و نراه بعد هذا يفتح بابا يعرض من خلاله مفهوم القناع عند الشعراء و النقاد العرب مبتدئا بإحسان عباس ثم البياتي ، و صلاح عبد الصبور و فاضل ثامر و الكثيرين غيرهم و منتهيا عند صلاح فضل.. و قد وافق بعضهم و خالف بعضهم الآخر ، و حتى الذين كان قد وافقهم ، لم يسلموا من نقد أو نقض لبعض ما ذهبوا إليه *

و في الفصل الثاني من الكتاب تناول عبد الرحمن بسيسو ،دوافع القناع و الأسباب التي دفعت الشعراء إلى التقنع ، مبتدئا في هذا الصدد بالحديث عن الظواهر الأدبية و الفنية بكونها تتسم بالفردية على مستوى الإنجاز و بالجماعية على مستوى التأثير و التأثر ...قد أعلن صراحة عن " التشابك العميق ما بين الدوافع و الوظائف ..لما يمر فيها من علاقات تبادلية ، و تحولات ، فإن محاولة الكشف عن الدوافع التي وقفت وراء نشوء قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث و المعاصر.

---

[1] – نفسه ص 92.

* - يراجع الكتاب من ص 108 إلى ص 162.

لن تنجز تماما إلا بالكشف عن الوظائف التي تولدت عنها ، و المزايا التي يوفرها حضور القناع في القصيدة ، و الإمكانات التي يتيحها للشاعر لإشباع الدوافع التي هي المولد الأساسي للوظائف ، و المزايا ، و الإمكانات .."[1] .

و لم تخرج هذه الدوافع و الوظائف عن علاقة جعلها ثلاثية الأبعاد بين الشاعر و الواقع ، و الشاعر و ذاته ، و الشاعر و الشعر ... و أخذ يدرج ضمن كل بعد من هذه الأبعاد الثلاثة الدوافع التي رآها اضطرت الشاعر إلى التقنع و ما أكثرها حسبه ...و يمكن إدراجها في ثلاثة مجالات كبرى كما يوضح ذلك عبد الله أبو هيف "و هي على التوالي : المجال الاجتماعي ، السياسي ، الفكري و الثقافي ، و المجال النفسي ، و المجال الإبداعي ، التعبيري ، أي أن الدوافع تتسم بميزات و خصائص ترتد إلى علاقة الشاعر بالمجال الذي تنبع منه ، فهي إما أن تكون اجتماعية سياسية ، فكرية ، ثقافية ، و إما أن تكون نفسية ، و إما أن تكون إبداعية تتصل برؤية الشاعر لمجاله الإبداعي ، التعبيري الخاص ، الذي هو الشعر..."[2] .

انتقل بسيسو في الفصل الثالث إلى الحديث عن أصول القناع ، و ترتبها ، و قد عد ثلاثة أصول كبرى تنضوي تحت كل أصل منها سياقات مصدرية متعددة مقسمة حسب حقول متجانسة ، و هذه الأصول هي : الأصل التاريخي و يضم خمسة حقول يجتمع تحتها أحد عشر سياقا مصدريا "فيتشكل حقل تاريخ الأدب من أربعة سياقات هي : تاريخ الشعر العربي ، تاريخ الشعر الأوروبي ، تاريخ الشعر الفارسي ، و تاريخ النثر العربي ، و يتشكل حقل تاريخ التصوف من سياق وحيد هو التصوف الإسلامي " أما حقل التاريخ السياسي : فإنه يتشكل من ثلاثة سياقات هي : التاريخ العربي الإسلامي ، التاريخ الإغريقي

---

[1] - نفسه ص 173.

[2] – عبد الله أبو هيف : قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ، ص :68.

القديم ، التاريخ الروماني القديم ، بينما يتشكل حقل تاريخ الأديان العليا ، الذي يحتفظ بسير الأنبياء ، و تجاربهم بوصفها تراثا إنسانيا مشتركا من سياقين...و يحتفظ حقل تاريخ العلوم بسياق وحيد هو تاريخ العلوم عند العرب " [1] .

ثم يأتي الأصل الإبداعي الذي تنضوي تحته عشرة سياقات ضمن ستة حقول كبرى "حقل الأساطير من سياقي : الأساطير الإغريقية ، و الأساطير الشرقية (البابلية ، الفرعونية) ...حقل الملاحم و السير يحتفظ بسياق وحيد هو سياق السير الشعبية العربية...حقل الحكايات الشعبية إلى سياقين : حكايات ألف ليلة و ليلة ، و حكايات الأطفال ...حقل خيال الشاعر ...ثلاثة سياقات ...سياق تاريخ الشعر العربي ... و ثم سياق تاريخ الكنعانيين (التاريخ الفلسطيني القديم) و ثم..سياق الحياة المألوفة في بلدان المغرب العربي ...و يبقى من حقول الأصل الإبداعي حقلا المسرح و الرواية اللذان يحتفظ كل منهما بسياق وحيد : المسرح الانجليزي بالنسبة للأول و الرواية الإسبانية بالنسبة للثاني " [2] .

و ليأتي في الأخير الأصل الطبيعي الذي "يضم الحقول الثلاثة : الحيواني ، النباتي ، و الجمادات و الظواهر ، و لا يضم أيّ من هذه الحقول إلا سياقا واحدا ، و ذلك لأنه يقتصر على قناع واحد " [3] .

ثم يقوم عبد الرحمن بسيسو بعمل إحصائي لتراتب هذه الأصول المصدرية للقناع عمد طائفة كبيرة من الشعراء العرب ، و مدى تكرار تلك الأصول في أشعارهم للتعرف على أكثر الشخصيات التي حازت كثافة حضور في الشعر العربي المعاصر عموما.

---

[1] – عبد الرحمن بسيسو ، قصيدة القناع ، ص 244.

[2] – نفسه ص 245.

[3] – نفسه ص نفسها

ليجري بعض المقارنات حول تنوع تلك الأصول المصدرية و تعاقبها زمانيا و دلاليا "كل هذا العمل الإحصائي طال خمسة عشر شاعرا من كبار الشعراء العرب المعاصرين عبر اثنين و أربعين ديوانا لهم...

و كان بحق عبد الرحمن بسيسو في دراسته هذه مميزا عن الكل قبله ،و قد هيأ أرضية مميزة أيضا لمن من الدراسيين ، ليجدوا الكثير من المعاني و الاستنباطات حول ظاهرة القناع و تقنياته...

و بهذا نختم الفصل الأول من هذا البحث ، لندخل بعض الشيء إلى دراسة تطبيقية حول القناع و تجلياته و مرجعيته و نمطه في ديوان رزاقي الذي ندرسه (من يوميات الحسن بن الصباح).

و نقسم الفصل الثاني إلى ثلاثة مباحث ، المبحث الأول ملمَح عن قصيدة القناع في الشعر الجزائري المعاصر ، و المبحث الثاني يحكي من المرجعية التاريخية للحسن بن الصباح و نمطه كقناع ، و أما المبحث الثالث فيحوي تجليات القناع في ديوان رزاقي و حضوره على مستوى بعض مقاطعه.

﴿ الفصل الثاني ﴾

تجلّيات القناع في ديوان : من يوميّات الحسن بن الصبّاح

- لمحة عن القناع في الشعر الجزائري المعاصر
- قناع الحسن بن الصبّاح : المرجعية و النمط
- تجلّيات القناع في ديوان : من يوميّات الحسن بن الصبّاح

تجلّيات القناع في ديوان : من يوميّات الحسن بن الصبّاح

المبحث الأول : لمحة عن قصيدة القناع في الشعر الجزائري المعاصر

1 _ تمهيد :

لعلّني في بداية هذا الفصل أكون مضطرّا للحديث عن ظاهرة القناع و تجلّياته لا أقول في الشعر الجزائري المعاصر ، و لكن في تجارب شعرية جزائرية معاصرة ، و لعلّني أكون مبالغا بوصفي لها : ظاهرة وهي لا تعدو أن تكون مجرّد فنّيات بريئة قام بها بعض شعرائنا إمّا عن وعي و إمّا عن غير وعي منهم ..

و إنّ الحديث عن القناع بداية لا يمكن أن يكون إلاّ بالحديث عن توظيف الرمز عموما لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين ، و لو كان ذلك في إشارات سريعة نشير من خلالها إلى بعض الأمور المرتبطة بالرمز عموما و كذا بعض الاستعمالات الرمزية عند بعض شعرائنا .

إذ يكاد يجمع دارسو حركة الحداثة في الشعر العربي و تطوّرها على أنّ القصيدة العربية منذ أيّام الروّاد العراقيين (البيّاتي ، نازك و السيّاب) أضحت تميل نحو الغموض و التعقيد شيئا فشيئا ، ذلك أنّ الصور الفنيّة فيها صارت تحمل الكثير من الدلالات ، كما أصبحت هذه الدلالات أكثر عمقا عن ذي قبل .. و من بين الفنّيات التي أسهمت في ذلك و التي أضحى استعمالها في الشعر العربي الحديث أمرا لافتا للنظر توظيف الرموز و الأساطير المختلفة

حتى عدّها بعضهم (من أبرز القضايا النقدية في الشعر المعاصر و من أخطرها ... فلقد شاعت في الشعر شيوعا كبيرا إذ صارت أداة واضحة من أدوات التعبير .

أمّا مبلغ خطرها فمردّه إلى أن استخدام الرمز و الأسطورة ارتبط – في أغلب الأحيان – بظاهرة الغموض التي تحجب عملية تذوّق الشعر و فهمه عند غالبية المتلقّين للعمل الشعري ، و من ناحية ثانية تكشف عن حقيقة صلة هذا الشعر بالتراث العربي القديم و التراث الإنسانيّ العالميّ)[1]

و ليس أدلّ على ذلك أيضا من كون الكثير من الكتّاب و النقّاد أخذوا يتناولون بالدرس و الشرح هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، فقد أخذوا يؤلّفون في ذلك مؤلّفات عدّة ، يشرحون فيها أسباب و أبعاد نزوع شعرائنا إلى الاستعانة بالأساطير و الرموز المكانية أو الشخصية أو غيرها في قصائدهم

و لو ألقينا نظرة استقرائية بسيطة لألفينا كمّا معتبرا من الكتب و الدراسات و البحوث التي تناولت قضية الرمز و الأسطورة و توظيفهما في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، و جعلت منهما مجالا خصبا للبسط و التحليل .

و لو جئنا نبحث عن الأسباب التي دفعت الشعراء إلى توظيف الرموز و الأساطير في قصائدهم لوجدنا تبريرات و تحليلات عدّة ، فبعضهم يرجع ذلك إلى الصلة و العلاقة التي تربط الشاعر بموروثه و ثقافته و رموز حضارته .. و بعضهم يرجعه إلى موجة من التقليد انخرط فيها جلّ الشعراء العرب المعاصرين في وقت من الأوقات بعد تفتّحهم على كتابات الآخرين من أصحاب الحضارات الأخرى .. فيما يرى البعض بأنّ لجوء الشعراء المعاصرين

[1] - إبراهيم الحاوي – حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي المعاصر – مؤسسة الرسالة ط 1 1984 بيروت . ص 177

إلى الرموز إنّما لشحن القصائد بأبعاد و معانٍ أخرى ،و اختصار القول فيها و اعتماد (ما قلّ و دلّ) في شكل إيحاءات و إحالات تكون بوساطة رموز أو أساطير يضمّنونها في أشعارهم في محاولات منهم للابتعاد عن الذاتية و الغنائية .. و غير ذلك من التأويلات ..

و الشعر الجزائري بوصفه جزءًا لا يتجزّأ عن الشعر العربي ، أخذ ينحو هذا المنحى ، فقد أصبح الشعراء الجزائريّون بالأخصّ في مرحلة ما بعد الاستقلال يوظّفون الرموز و الأساطير في أشعارهم و يتنافسون في ذلك ، و جدير بالذكر هنا أن ننوّه بكتاب : تجلّي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر و الذي هو في الأصل مذكّرة تخرّج تقدّمت بها الباحثة نسيمة بوصلاح ، و لئن كانت صاحبته قد اتّخذت عيّنة دراستها شعراء رابطة إبداع إلاّ أنّ كلامها في هذا المجال و عن توظيف الرمز في الشعر الجزائريّ المعاصر ، من الممكن تعميمه على كثير من شعراء السبعينات و الثمانينات فهي تقول : " إنّ في مسحنا للرقعة الشعرية ((الإبداعية)) التي قوامها اثنا عشر شاعرا ،و أربع عشرة مجموعة و بعض القصائد المفردات ، عثرنا على تنويعات رمزية كثيرة ، منها ما يستجيب للتصنيفات التي سنطرحها بعد حين و منها ما يشذّ ، أمّا الذي استجاب فكان إمّا طبيعيّا أو أسطوريّا أو تراثيّا أو تاريخيّا أو دينيّا أو صوفيّا .. "[1]

و كذلك ما دمنا قد ألمحنا إلى بحث نسيمة بوصلاح فإنّه من الجدير بالذكر أيضا التنويه بالدراسة المستفيضة التي قام بها عثمان حشلاف في كتابه : الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، حيث أفرد كثيرا من صفحات كتابه هذا لتناول قضية الرمز في الشعر الجزائري المعاصر متمثّلا في بعض أشعار : محمد الصالح باوية ، و محمد بلقاسم خمّار ، و أحلام مستغانمي

[1] - نسيمة بوصلاح : تجلّي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر – إصدارات رابطة إبداع الثقافية – ط 1 ، 2003 ، ص 101 – الجزائر.

، و مصطفى الغماري ، و عبد العالي رزّاقي وآخرين ، هذا الأخير كان عثمان حشلاف قد عرض للرمز الشعري و القناع عنده من خلال ديوانه الذي هو موضوع بحثنا (من يوميّات الحسن بن الصبّاح) و قال عنه بأنّه "(ظاهرة رمزية) تطالعنا في مقاطع الديوان كلّه " [1]

القناع في الشعر الجزائري المعاصر :

لعلّنا – في حدود بحثنا – نجزم أنّ عبد العالي رزاقي كان صاحب السبق في استعمال تقنية القناع في الشعر الجزائري المعاصر، من خلال ديوانه الذي سمّاه باسم القناع الذي استوحاه و اعتمده : (من يوميات الحسن بن الصبّاح) ، بالأخصّ في مرحلة السبعينات و الثمانينات ، مع الإشارة إلى أنّ بعضا من الشعراء وقتها قد استعملوا بعض الرموز كأقنعة ، لكنّ هذا الاستعمال لم يكن شيئا ذا قيمة فنّية ، بل لم يعْدُ أن يكون مجرّد إشارات عابرة في ثنايا القصيدة ، مثلما فعل عبد الله عيسى لحيلح في ديوانه : (وشم على زند قرشيّ) ، في القصيدة الخريفية ، إذ تقمّص قناع شخصيّتَين ، تكلّم بلسانيهما ، في إشارة رمزية عابرة لا غير و هما شخصيّة نبيّنا محمد صلّى الله عليه وسلّم إذ استوحى ما قاله النبيّ الأكرم صلّى الله عليه وسلّم بعدما أوحي إليه و رجع خائفا مرتعدا إلى بيته و زوجته خديجة و هو يقول لها : " دثّروني دثّروني ، زمّلوني زمّلوني " حيث يقول عيسى لحيلح :

---

[1] – عثمان حشلاف ، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التبيين / الجاحظيّة . الجزائر 2000 ص : 163 .

" فأنادي مستجيرا :

هرّيني .. دثّريني .. دثّريني !

دثّرينا "[1]

حيثُ نراه هنا قد تقمّص قناع نبيّنا محمد صلّى الله عليه و سلّم في لحظة من لحظات الخوف ، إذ عرضه أمر جديد عليه ، فلجأ إلى طلب نوع من أنواع المساندة من أقرب الناس إليه .. و يشرك حبيبته التي لجأ إليها معه في الموقف ، فيتحدّث بضمير الجمع (نا) دلالة على ذلك : دثّرينا

و كذلك نراه في القصيدة نفسها ، و بعد هذا المقطع ، يتقنّع بقناع نبيّ الله إبراهيم عليه السلام و يتكلّم بلسانه و بكلام من كلامه ، في صورة رمزية إشاريّة بسيطة ، أعلن من خلالها رفضه للظلام الذي فُرض عليه فجأة ، و قلب كيانه و غيّر حاله ، يقول مستعملا مقولة أثبتها القرآن الكريم لإبراهيم عليه السلام :

" فجأة !!

ألبس الليلُ سمائي معطفا !

أفل الضوءُ .. انطفا ..

قلتُ صدقا : " لا أحبّ الآفلينا ! "[2]

[1] - عبد الله عيسى لحيلح ، وشم على زند قرشيّ ، دار البعث للطباعة و النشر ، قسنطينة / الجزائر 1985 ص 25

[2] - نفسه ص : 26

و لو تقدّمنا خطوات قليلة عبر الشعر الجزائري المعاصر ، لنحاول استطلاع بعض النماذج الشعرية التي وظّفت تقنية القناع و استوحت بعضا من شخصيّات التاريخ و تكلّمت بألسنتها لرأينا ذلك جليّا لدى شاعرين اثنين الأوّل نور الدين درويش في ديوانه : مسافات ، و الآخر — و هو أكثرهما توظيفا للقناع — يوسف وغليسي من خلال ديوانه : تغريبة جعفر الطيّار ، و لو تأمّل الواحد منّا الأقنعة التي وظّفها كلّ منهما لوجد بأنّها جلُّها أقنعة لأنبياء الله و رسله ، و قد اشتركا معا في الكثير منها ، فمثلا قناع نبيّنا محمد صلّى الله عليه و سلّم نجده عندهما معا ، فقد استوحاه يوسف وغليسي في قصيدته تجلّيات نبيّ سقط من الموت سهوا ، بعدما اضطرّته الظروف و رمت به على عتبات الوحدة و الغربة فافتقد السند و المعين (أو الشاهد كما عبّر عنه)

تبعثرني الريح شوقا إلى " السمرات " التي

بايعتني شتاءً و صيفا ..

و شاخت .. تهاوت .. و ماتت ..

و لا شاهد يذكر المرّتين !

أنا لا أذكر – الآن – إلاّ الظلال التي

باركتْ بيعتي ..

و الدماء التي أشعلت شمعتي !

من يا ترى يشهد اليومَ أنّي

أنا سيّد " سيّد البيعتين " ؟! [1]

لكنّه لا يلبث أن يسقط قناعه هذا ، و يغيّره – كما سنرى في مقاطع أخرى – ثمّ يرجع مجدّدا إلى تلبّس نفس القناع قناع النبيّ محمّد صلّى الله عليه و سلّم في المقطع الثامن من نفس القصيدة ، إذ يلجأ إلى (الغار) يحتمي به بعد أن أُخرج من أحبّ البلاد إلى قلبه ، و صار غريبا فيها ، إذ يقول :

ألجأ الآن وحدي إلى " الغار "

لا أهل .. لا صحب .. إلاّ الحمامة و العنكبوت !

غرّبتني الديار التي لا أحبّ ديارا سواها .

و لكنّني متعب .. متعب من هواها .. [2]

و مثله نور الدين درويش إذ استعمل نفس القناع في مقطع من مقاطع قصيدته :(بِكُما معاً أو لا أسير) ، حيث حكى عن نفسه أنّه ركب البُراق و سافر به ، و من الممكن القول هنا أنّ ركوب البُراق ليس خاصّا بالنبيّ محمد صلّى الله عليه و سلّم فقط ، فقد يُشاركه في ذلك إخوانه الأنبياء و الرُسُل من قبله ، إلاّ أنّه لما يحكي عما شاهده في رحلته فكأنّما قد استوحى حادثة الإسراء و المعراج ، و المشاهد التي صوّرها النبيّ صلّى الله عليه وسلّم فيها بالأخصّ و هو على ظهر البراق يسْري ، يقول درويش :

إنّي رأيتُهما هناك ..

---

[1] - يوسف وغليسي – تغريبة جعفر الطيّار ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، فرع سكيكدة 2000 ص : 15 .

[2] - نفسه ص 29 .

تترقّبانك في اشتياق .. إنّي البُراق

ركبتُ آه ركبتُ لا أدري لأيّ النجمَتَيْن أنا أُساق

فرأيتُ في سفري النخيل ..

رأيتُ أنهارا و أزهارا و أكوابا دِهاق [1]

و نراهما قد اشتركا أيضا في التقنّع بأقنعة أنبياء آخرين وجدا من خلال شخصيّاتهم و ما عاشوه في حياتهم مع أقوامهم و أعداء دعوتهم ، ما يشبه تجربة شاعرِنْا وغليسي و درويش ، و من بين أقنعة الأنبياء التي اشتركا في التقنّع بها : يوسف عليه السلام .

يقول وغليسي :

كنتُ في الجُبّ وحدي

على حافة الموت أهذي ..

فيرتدّ صوتي إليّ ..

فيغلبني الدمعُ .. يجرفني في خراب المدى ..

كنتُ وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

على الأرض مُلقى ..

و كانت رياحُ النبوّة تعبُرني ..

قالت الريحُ :

[1] - نور الدين درويش ، مسافات ، مطبعة جامعة منتوري قسنطينة ، ط 2 ، 2002 ، ص 110

(يعقوبُ) مات ، فأيّ فؤاد سيرحم هذا الفتى ؟

أيّ عين ستبيضّ حُزنا عليه غداةَ ترى ما أرى ؟

من يعيد لها البصرا ؟ ! .. [1]

و إن كان يوسف وغليسي قد تقنّع بقناع النبيّ يوسف عليه السلام ، في حالة العذاب و الظلم و الوحدة التي سُلّطت عليه .. فإنّ نور الدين درويش قد استعار قناع يوسف عليه السلام عند وقوعه في قفص الاتهام ، و أراد الإتيان بحجّة تُثبت براءته ، و وقوع الظلم عليه ، يقول في قصيدة (عيون أمّي) :

.. و عيونُ أمّي لا تكفّ عن السؤال

هذا قميصي قُدّ من دُبُر .. و تلك صحيفتي

أمّاه أين جريمتي ؟

و أنا المصادَر في الحضور و في الغياب .. [2]

و لا نعدمُ أمثلة أخرى اشترك فيها شاعرانا على مستوى الشخصيّات المستوحاة و الأقنعة كقناع نبيّ الله موسى عليه السلام ، إلاّ أنّ وغليسي قد استعار حادثة عامّة من حياة موسى عليه السلام ، و أما درويش فقد لبس قناعه و تكلّم بلسانه ، يقول وغليسي :

---

[1] - يوسف وغليسي ، التغريبة ص : 18 - 19

[2] - نور الدين درويش ، مسافات ص : 73 / [3] - يوسف وغليسي ، التغريبة ص : 26

أوَ نذبح " صفراء فاقعة اللون " كي نهتدي .. [1]

و يقول درويش :

هذي يدي حدّقي ، بيضاءُ ناصعة من غير سوء و ذا قلبي بلا ريبِ

و هذه آيتي الكبرى اقرئي شغفي في مقلتيّ اقرئيني ، ليس في الكتب [2]

و يبدو جليّا اقتباس درويش للقرآن في تقنّعه هذا و الذي استمدّه من قوله تعالى :

(وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى (22) لِنُرِيَكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى (23)) [3]

و في موضع آخر من ديوان البذرة و اللهب يقول :

إنّني آنستُ نارا و نورا فاملئي الأكوان من فيض نوري [4]

فقد استعمل قناع موسى عليه السلام و تكلّم على لسانه ببعض أقواله التي استمدّها من القرآن أيضا في قوله تعالى :

(وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (9) إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى (10)) [5]

و نجد قناعا آخر بينهما هو قناع نبيّ الله سليمان عليه السلام ، يقول في ذلك وغليسي :

بربروا لغة الطير و الكائنات !..

---

[1]

[2] - درويش ، مسافات ص : 38-39

[3] - سورة طه (22 - 23).

[4] - نور الدين درويش ، البذرة و اللهب ، دار أمواج للنشر ، سكيكدة ، ط1، 2004 ، ص : 26

[5] - سورة طه

نهبوا ملك " بلقيس " من بعدما

أوقفوا هُدهدي ..

صادروا مصحفي ..[1]

و يقول درويش :

أنا ليس لي من رسول سواك

لكَ الله يا هدهدا سافر الآن عبر السنين

سلِ الأرض و النبض

سل قبر يوبا

و تيديس ، سَلهم

قسنطينة لي أنا

أم لهذا السجين ؟

أريد اليقين

هو الآن ما بين منتصف الليل و الواحده

سآتيك يا سيّدي باليقين ..[2]

و هناك أمثلة أخرى تقنّع فيها شاعرانا ، غير أنّنا لو تتبّعنا – عن طريق الموازنة بينهما – أيّهما أكثر استعمالا للقناع و تنويعا له ، لوجدنا تغريبة يوسف وغليسي تفوق بكثير

[1] - وغليسي ، التغريبة ص :21

[2] - درويش ، مسافات ، ص : 55 – 56

مسافات نورالدين درويش ، إذ أنّنا نجد بالإضافة إلى أقنعة شخصيات الأنبياء التي وظّفها وغليسي كمّا معتبرا من الشخصيات الأخرى ، التي تقنّع بها كشخصيّة : جعفر بن أبي طالب ، و شخصيّة : الحلاّج ، و غيلان ، و خالد بن سِنان ، و لو تتبّعنا تعداد الأقنعة المستوحاة في تغريبة وغليسي لوجدناها تزيد عن الاثنتي عشرة مرّة بينما لم تتجاوز الخمس مرات في مسافات درويش ..

و لعلّنا لو بحثنا في الشعر الجزائريّ المعاصر لوجدنا بعضا من حالات التقنّع و تقنيّاته هنا و هناك ، و لكن أن نجدها بالشكل الذي تناوله رزّاقي في ديوانه محلّ الدراسة في وقته ، فإنّه من العسير جدّا ادّعاءُ ذلك..

فبمجرّد تناول ديوان رزّاقي على مستوى العنوان فقط و سيميائيّته نجد ديوانه بدءا من عنوانه تقنّعا حيث عدّ رزّاقي كلّ ما فيه من أقوال و مواقف قد سقط من يوميّات الحسن بن الصبّاح زعيم الباطنيّة و مؤسّسها و هذا الذي سنعرض إليه في المبحث القادم على مستوَيَيْن : المرجعيّة لشخصيّة هذا القناع ، و النمط الذي ينتمي إليه ...

المبحث الثاني : قناع الحسن بن الصباح : المرجعية و النمط

تمهيد :

لعل كل من يملك رصيدا ثقافيا و لو متواضعا ، و إطلاعا بسيطا على تاريخ الأمة الإسلامية يقف عند مرحلة من مراحل ذلك التاريخ بشيء من الاستغراب و الدهشة و حتى الغموض ذلك أنها كانت مرحلة جد حساسة في تاريخ الأمة ، و بما وقع فيها من أحداث و أمور يكاد المطلّع عليها لأول مرة لا يصدقها ... و لعل أغرب ما في تلك المرحلة ما نقرأ أو نسمع عن طائفة من الناس نشؤوا على عقيدة تكاد تكون خرافية ، دفعت بعضهم إلى قتل نفسه طعنا أو ترديّا من جبل في سبيل رضا إمام حاكم كان يعدهم بالجنة ، تلك الفرقة هي ما تسمى بالباطنية أو الحشاشين بزعيمها : الحسن بن الصباح و " ما من حركة استقطب اهتمام القادة من المسلمين و الفرنج على حد سواء مثل حركة الباطنية و قد أطلق عليها الغربية اسم القتلة assassin و لعل هذا هو سبب تسميتهم بالحشاشين ، أو لعلهم كانوا يتعاطون الحشيش فعلا و يعملون على نشرها بين أتباعهم و المهمّ في هذا الأمر أن هذه الحركة هي من الحركات المشتقة عن الفاطمية وفقا لما تذكره المصادر التاريخية " [1]

و قد تناولت كثير من الدراسات سواء الشرقية أو الغربية هذه الفرقة كجزء من الدولة الفاطمية أو الإسماعيلية ، و ذلك راجع لأهمية الأحداث التي شابت تاريخها بين اغتيالات بالجملة ، و في انقلابات سياسية و عسكرية كثيرة ، و لكونها تنظيما سريا غريبا لم يعهده المسلمون عبر تاريخهم ،

---

[1] - صلاح الدين الأيوبي (سلسلة : مشاهير قادة الإسلام) بسام العسلي : دار النفائس ، بيروت ، ط 1 ، 1398 هـ ، 1978 ، ص 47/46

تجليات القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

أسال الكثير من الدماء و الكثير من الحبر أيضا و سنحاول في هذا الفصل تناول هذه الحركة كمرجعية للقناع الذي اتخذه عبد العالي رزاقي في ديوانه هذا متمثلا في شخصية الحسن بن الصباح زعيم هذه الحركة و مؤسسها.

الحسن بن الصباح و الحشاشون :

المولد و النشأة و الزعامة :

هو الحسن بن علي بن محمد بن جعفر بن الحسين بن محمد بن الصباح الحميري اليمني ولد في مدينة " قم " بمقاطعة الريّ (طهران حاليا) قيل:سنة 444 هـ [1] و قيل: سنة 447 هـ [2] و قيل: حوالى سنة 430 هـ[3] في أسرة شيعية المذهب (من الشيعة الاثني عشرية)تنتسب إلى قبيلة همذان اليمنية ، [4] و قيل: إن أباه جاء من الكوفة بالعراق و استوطن بلاد فارس [5.] و قيل : إن نسبه يتصل بملوك حمير اليمنيين [6] ..

تذكر كثير من المصادر أن الحسن بن الصباح كان شغوفا بالعلم ، منكبا على المطالعة لتوسيع مداركه ، و كان توّاقا لأن يصير عالما من علماء الدين و ظل باحثا و دارسا بالأخص في ما يتعلق بعقيدة أجداده الاثني عشرية ، و تذكر تلك المصادر كلاما للحسن يحكى فيه عن طفولته و دراسته

---

[1] – عارف تامر : تاريخ الاسماعلية ، ج 4 (الدولة الزارية) ط 1 ، نوفمبر 1991 ، رياض الريس للكتب و النشر ، لندن ، قبرص ص 77

[2] – المرجع نفسه ، ص 11

[3] – محمد كامل حسين : حسين طائفة الإسماعيلية (تاريخها ، نظمها ، عقائدها) مكتبة النهضة المصرية ، ط 1 ، 1959 القاهرة ص 64

[4] – المرجع نفسه : ص 64-65

[5.] – الحشاشون فرقة ثورية في تاريخ الإسلام برنارد لويس تعريب ة: محمد العزب موسى ط2 ، مكتبة مدبولي ، ميدان طلعت حرب ، القاهرة ، ص 67

[6] – المرجع نفسه و غيره

و شغفه بالعلوم المختلفة ، لكنها لا تتفق في نقل كلام الحسن نقلا دقيقا جدا [1] و أجمعت كل تلك المصادر التي تناولت حياته أنه غير مذهبه الاثنا عشري ، و اعتنق المذهب الإسماعيلي بعد جولات ببلاد فارس (إيران و ما جاورها حاليا) في المجادلات مع بعض أصدقائه و مراجع المذهب الإسماعيلي كانت نهايتها باقتناعه بترك مذهب الاثني عشرية و عدوله عنه إلى المذهب الإسماعيلي.

و إن كان هذان المذهبان من بوتقة واحدة و هي الدعوة الشيعيّة إلا أنهما يختلفان فيما بينهما اختلافا كبيرا فأساس المعتقد الشيعي بالأخص في نظام الحكم ، أن يكون الحاكم من آل البيت من نسل فاطمة رضي الله عنها و أنه معصوم و الإيمان به من الدين ، [2] و الاثنا عشرية أشهر فرق الشيعة : " سموا كذلك لأنهم يسلسلون أئمتهم إلى اثني عشر إماما ، و أما الإسماعيلية فإنهم يقفون بأئمتهم عند إسماعيل بن جعفر الصادق ، و هو الإمام السابع في نظرهم بعد أبيه جعفر الصادق و لولا ظهور شخصيتين عبقريتين في الإسماعيلية نهضوا بهذه التعاليم الجديدة و روّجوا لها ، لما استطارت شهرة هذه الفئة و لا العظم مقامها ، و لظلت مغمورة ضعيفة الصوت ، كغيرها من الشيع الصغيرة الأخرى ، و هذان العبقريان هما عبد الله بن ميمون و الحسن بن الصباح " [3]

و تقوم عقيدة الإسماعيلية على مبدأين أساسين : " مبدأ ديني و آخر سياسي ، و يكاد يكون المبدأ السياسي نتيجة طبيعة للمبدأ الديني ، يدور حول الإمام و ضرورة استرجاع الحكم له من أيدي العباسيّين الغاصبين

---

[1] - الحشاشين فرقة ثورية في تاريخ الإسلام ص 67 و كذلك طائفة الإسماعيلية ، محمد كامل حسين ص 66-67

[2] أنظر : قلعة الموت : الحسن بن الصباح عمر أبو النصر : مكتب عمر أبو النصر للتأليف و الترجمة و الصحافة ، ثيابه درويش ، شارع سورية بيروت ، ط 2 ، 1970 ، ص 81

[3] المرجع نفسه ص 82

أما المبدأ الديني فيقوم على الإيمان بعودة الإمام المنتظر و هو المهدي الذي سيملأ الأرض عدلا بعدما ملئت جورا "[1].

و قد بينت كثير من الدراسات ضلال العقيدة الإسماعيلية و انحرافها ، ذلك أن أصحابها كانوا يعتمدون على أحاديث مكذوبة على الرسول صلى الله عليه وسلم ، و يبنون عليها أحكامهم و معتقداتهم و كانوا يجتهدون في ترويجها من بين ذلك حديث : خلق العقل البشري ، و جعلهم العقل أول خلق الله ، فكانوا بذلك يشبهون إلى حد بعيد أصحاب الفلسفة اليونانية بالأخص الأرسطية ...[2]

و كان الحسن بن الصباح على مذهب الاثني عشري أول الأمر ، ذلك أنه مذهب أبيه و أجداده ، و كان المذهب الأكثر شيوعا في مدينة " قم " التي ولد و نشأ بها ، إلى أن عدل عنه و هو في سن السابعة عشر إلى المذهب الإسماعيلي ، ليغير من أفكاره و قناعاته ، و يتخذ شكلا جديدا من أشكال الحياة ، بالأخص بعدما سجله والده في جامعة نيسابور حيث كانت هذه المحطة في أكبر المحطات التي غيرت مجرى حياة الحسن فيما بعد و مهدت له التقرب من السلطة و الحكم

تعرف الحسن بن الصباح في جامعة نيسابور على رفيقين لا يقلان براعة و دهاء عنه ، هما : نظام الملك الذي صار فيما بعد وزيرا للسلطان السلجوقي ملكشاه ، و الشاعر المتصوف عمر الخيام صاحب الرباعيات ، و قد عاش الثلاثة في تلك الجامعة أيام اتفاق و محبة يملوها الاجتهاد في طلب

---

[1] المرجع نفسه : ص 81

[2] أنظر المرجع نفسه : ص 82-83

العلوم المختلفة من علوم الدين و اللغة و الهندسة و الطب و المنطق فكانوا من أبرع الطلاب و أنجحهم .

و تذكر كثير من المصادر قصته هؤلاء الثلاثة و ما كان بينهم من اتفاق سرّيّ في قصة تبدو عليها ملامح الغرابة ، مختصرها أن هؤلاء الثلاثة كانوا قد اتفقوا على أن من ينال منهم حظوة و سلطة قبل صديقيه وجب عليه تقريب صديقيه من السلطان و تعاهد الثلاثة على ذلك ثم غادر كل واحد منهم جامعة نيسابور متجها إلى أرضه و داره ، و كلّ لما قُدر له من أعمال و أشغال إلى أن اتصل الشاعر عمر الخيام ذات يوم بالحسن بن الصباح في بيته مذكرا إياه بالعهد الذي بينهم مخبرا إياه بأن نظام الملك قد صار وزيرا أول لدى الحاكم السلجوقي في بلاد أصفهان .. ليسافر الحسن بعدها إلى صديقه الوزير و يذكّره بالعهد القديم ، فيقربه الوزير من السلطان السلجوقي و كان ذلك بأن ولاه السلطان رئاسة ديوان الجباية و الخراج لكن طموح الحسن كان أكبر.. فحصل أن دبت الغيرة و الحسد في نفس الوزير فأضحى يكيد له عن السلطان ألب أرسلان الذي توفي فخلفه ابنه ملكشاه ، و كان محبّا لنظام الملك فقربه أكثر مما قربه أبوه ، و جعل الحسن بن الصباح ينال رتبة الوزارة لكن الغيرة لدى نظام الملك عظمت و اشتدت فأوغر صدر السلطان على ابن الصباح فاضطر للهرب و الرجوع إلى مدينة الري ليمكث فيها إلى يوم زاره صديق والده ، و كان شيخا فارسيا ، كان قد عاد من مصر فعرض عليه الشيخ أمر جمعية سرية و بسط له شيئا عنها و هي ما تعرف بالإسماعيلية الباطنية فلقي الأمر هوى في نفسه ..

أخذ الحسن يتصل بكثير من دعاة الإسماعيلية ، و ساعدهم في دعوتهم بالري و غيرها ، إلى يوم التقى ابن الصباح بكبير دعاة الإسماعيلية في العراق عبد الملك بن عطاش بعدما زار هذا الأخير مدينة الري، فسُرّ ابن عطاش بانضمام الحسن إليهم و أُعجب بمقدرته و عظيم ذكائه فعينه وكيلا له على الري ، و قلده وظيفة كبير من كبار الدعاة ، و نصحه بالسفر إلى مصر للتعرف على الخليفة الفاطمي و إظهار الولاء له ..فكان ذلك بعد مدة من الزمن و لقي الحسن على إثر وصوله لمصر حفاوة و استقبالا عظيما ذلك أن أخباره كانت قد سبقته و كذلك لأن ابن عطاش كتب بشأنه و أمر بإكرامه فأكرمه المستنصر بالله حاكم مصر و مكث بها ثمانية عشر شهرا متمتعا فيها بتأييد و رعاية الخليفة و يدرس أساليب الدعوة و أصولها على يدي أساتذة دار الحكمة المصرية و يلتقي بكبار الدعاة هناك و بها تعرّف الحسن مع الحشيش و ما يفعله بعقول أفراد الحشاشين بجيش يستهترون بالموت و لا يفكرون بالحياة كما أخذت رغبته في الحكم تتعاظم و تكبر شيئا فشيئا ، لأجل نشر الدعوة الإسماعيلية ، فأخذ بالتقرّب إلى من لهم صلة بالمستنصر بالله الفاطمي و بلاط حكمه ، هذا الحاكم الذي كان آنذاك أشبه بشبح فوق كل كرسيّ الملك ، إذ كان أمر الحل و العقد بين وزير الدولة أمير الجيوش بدر الجمالي ، هذا الأخير الذي كان صهرا لابن الحاكم المستنصر الفاطمي المستعلي و كان يدعمه في ولاية العهد عكس ما كان يصبوا إلى المستنصر و مثله الحسن ، بتولية نزار الابن الأكبر للمستنصر و الذي قام الحسن باختطاف بعد ذلك خوفا عليه و لتهيئة الجو السياسي المناسب لإعلان ترشيحه لخلافة والده و كان أن دبّ الخلاف و استحكم بين أمير الجيوش بدر الجمالي ، و الحسن بن الصباح فكاد الأول للثاني فطرده من البلاد فحمل الحسن بحرا إلى سورية

فاجتمع ببعض الإسماعيلين هناك و بسط لهم سياسته الجديدة و ما حلّ بنزار الإمام الحقيقي للإسماعيلية فانقسم الإسماعيليون إلى فرقتين كان الحسن بعد ذلك زعيم الفرقة الثانية الجديدة و التي سميت : النزارية نسبة إلى نزار بن المستنصر الفاطمي و.. ثم غادر الحسن سورية متجها إلى العراق ثم أصفهان و كان يدعو لنزار وحده مما جعله مطلوبا لدى السلطة ، فاضطر للتخفي ثم خرج من أصفهان إلى بلدان كثيرة و هو يبثّ الدعوة لنزار ، و كان في كل مرة يزداد أتباعا و أنصارا ليعود بعد فترة إلى أصفهان و يعاود اللقاء بعبد الملك بن عطاش كبير الدعاة الإسماعيليّين فمنحه ثقة أكبر وزوده بكل ما يحتاج إليه من معلومات حول الإسماعيلية و مراكزها و مراكز أموالها ، ثم جاءه ببعض أتباعهم من مصر و قد حمل إليه ابنَ نزار بعد مقتل أبيه نزار بن المستنصر فأدرك الحسن بذلك أن النجاح سيكون حليفه فأخذ بالتخطيط لملكه و سلطانه ، و أخذ بالسفر و التجوال في بلاد فارس كلها نشرا الدعوة ، و بحثا عن منخرطين جدد فيها ، و كان يفكر بالاستيلاء على إحدى الحصون و القلاع هناك ليتخذها مركزا عسكريا و سياسيا و دعا لمناهضة الحكم السلجوقي ، فكان له ما أراد حين استولى على قلعة آلموت ، في السادس من رجب سنة 348-4 أيلول 1080م ، و كانت هذه القلعة من أعظم القلاع و الحصون لوقوعها في رأس الجبل ، و في هذا الوقت بالذات عظم أمر الحسن و ارتفع شأنه بين أتباعه ، فلُقّب بألقاب عديدة منها : الرئيس و السيد ، و الشيخ أو شيخ الجبل و كان هذا الأخير أبرز ألقابه و أخذ الحسن بن الصباح يرتب شؤون دولته الجديدة سياسيا وعسكريا ، و اتخذ لأتباعه و رفاقه و فدائيّيه جنة ، داخل القلعة ، فيها كل ما لذّ و طاب من متاع و نبات و مناظر تسحر الألباب ، و كان لا يدخل إليها إلا من تفانوا في

خدمتهم للشيخ و طاعته و إظهار الولاء له والامتثال لأوامره.. بعد أن يعطوهم من الحشيش ما تذهب به ألبابهم و يفقدون به صوابهم ...[1]

"عاش الحسن في آلموت عزلة تامة ، و ألّف كتب الدعوة و سهر على مصير طائفته و سلطانه ، و في عهده ازدهرت الطائفة و استطاعت بسلسلة من المغامرات و المعارك و الاغتيالات المتواصلة أن تبسط سلطانها على عدد كبير من الحصون لاسيما في فارس.." [2]

و قد عرف عن الحسن أثناء قيادته لدولة آلموت الدهاء و الشجاعة و الحزم و الصرامة ..لدرجة أنه قد قام بإعدام ولديه أمام أتباعه ، بعد تآمر أحدهما عليه و اشتراكه في قتل أحد مقرّبيه ، و الظفر بالآخر يشرب الخمرة ، و كان الحسن قد منعها على من بالقلعة و جعل الحدّ على شاربها القتل فعَلَا بذلك مقام الحسن في أعين أتباعه ، إذ أنه رسم في أذهانهم صورة الإمام العادل الذي لا يحابي أحدا على الحق ..[3]

و تذكر الكتب التي اهتمت بالحركة الباطنية و تاريخها أن الحسن بن الصباح قد حكم دولة آلموت النزارية مدة خمسة و ثلاثين عاما إلى جانب علي الهادي بن نزار المستنصر بالله الذي أقام في قلعة (لمسر) "[4]

و كانت مدة حكمه معروفة بحسن التدبير و التسيير ، و اشتهرت تلك المرحلة الجديدة من مراحل الإسماعيلية بكثرة الاغتيالات و الانقلابات ، و قام الحسن باستحداث جيش منظم برتب و ألقاب

---

[1] للمزيد أنظر (قلعة عمر أبو النصر ص 119 و ما بعدها

[2] قلعة الموت /عمر أبو النصر ص 141.

[3] أنظر نفسه ص 141 -142 /كذلك كتاب : طائفة الإسماعيلية : ص 78 /دار الحكمة المصرية (التعريف) : قلعة الموت ص 104

[4] عارف تامر : تاريخ الاسماعلية ج 4 (الدولة النزاريه) ط 1 ، نوفمبر 1991 ، رياض الريس للكتب و النشر لندن ، قبرص ، ص 12

من مقدّمين و دعاة و رفاق و فدائيين (و قد كانوا عماد الطائفة و سرّ قوتها و هيبتها) ثم يليهم الحراس والمحاربون و التلاميذ كما عمل الحسن بن الصباح على توسيع رقعة دولته و أخذ بالاستيلاء على الحصون المجاورة و ساعده في ذلك أمور عدة كما جاء في بعض المراجع :

" و بذلك دخلت الإسماعيلية في فارس في دور جديد منذ استطلاع ابن الصباح أن يستولي على قلعة آلموت ، إذ عمل على توسيع رقعة دولته الجديدة ، و قد ساعده الحظ إذ مات ملكشاه السلطان السلجوقي عدو الإسماعيلية اللدود بعد الاستيلاء على قلعة آلموت بسنتين و مُزقت أملاك السلجوقيين من بعده ، فضعفوا و هان أمرهم في الوقت الذي اشتدت فيه شوكة الإسماعيلية في فارس [1] "..

و قد ذكر بعض المؤرخين كيف كان الحسن بن الصباح يجنّد فدائيته و يقوم على تنشئتهم منذ صغرهم ، بما يبثه فيهم من عقيدة و غيرة على الدعوة الإسماعيلية ، و بما يقنعهم به من وجوب طاعة الإمام طاعة عمياء ، و إن اقتضى الأمر التضحية بالنفس و النفيس فداء للإمام و الدعوة ، مع تدريبهم على القتال و استعمال الأسلحة المختلفة الشائعة عصرئذ و كان أكبر شيء يعلمه لهم : السرية في العمل و كتمان الأسرار حتى و إن وقع أحدهم تحت الأسر و التعذيب ، و كان ابن الصباح صارما في تنشئته هؤلاء الأطفال على هذا النحو ، قاسيا عليهم أشد القسوة حتى استطاع أن ينجح في إعداد طائفة من الفدائيين أفزعوا العالم الإسلامي كله ، و جماعة الصليبيّين ، أيضا حتى

[1] طائفة الإسماعيلية ،محمد كامل حسين ، ص 70، 71

إن الكتاب الغربيين أطلقوا على الإسماعيلية النزارية اسم السفاكين .." لما قام به الفدائيون إبان الحروب الصليبية " [1]

و الحال هذه لم يقفْ الملك السلجوقي مكتوف اليدين فأمر بإيعاز من الوزير الأول نظام الملك صاحب ابن الصباح قديما ، بعض قادته بتسيير الجند نحو ابن الصباح و قلعته ، و لكنهم كانوا يحاصرونه أياما و شهورا و يعودون خائبين ،أو كانوا يلجئون إلى محاصرة أتباع الحسن بن الصباح في القلاع الأخرى و كانوا يخرجون بنفس النتيجة ، بل قام ابن الصبّاح بإرسال بعض فدائيّيه أثناء حصار قلاعه التابعة له لقتل الوزير الأول نظام الملك الذي يغير صدور الملوك و الأمراء عليه ، فكان له ما أراد ، بواسطة فدائيّيه "الذين كانوا يقاتلون كل من تحدثه نفسه بعداء الإسماعيلية الشرقية (بلاد فارس) و لاسيما الملوك والأمراء و الوزراء ، و يقال : إن أول من اغتاله الفدائيون من الوزراء هو الوزير السلجوقي نظام الملك زميل الحسن بن الصباح في الدراسة الذي كان يدبر الحملات التأديبية التي كان يشنها السلاجقة ضد الإسماعيلية و توالت ضربات الفدائيين للأمراء السلجوقيين و رجال دولتهم حتى شاع الذعر في أرجاء البلاد و كثر الحديث عن الفدائيين و أعمال البطولة التي يقومون بها ، بل كان الفدائيون من عوامل انتشار نفوذ الإسماعيلية بين الجند و الشعب .." [2]

و تذكر بعض المراجع أن الحسن بن الصباح لم يكن يكتفي بسياسة القتل و الاغتيال و الإرهاب ، بل كانت له سياسة أخرى ، و ذلك أنه كان يرسل دعاته إلى علماء السنة و غيرهم ممن كانوا يتصدون للدعوة الإسماعيلية ،و تبيين ضلالاتها للناس و عظا و تدريسا و تأليفا ، فكان يرسلهم

---

[1] نفسه ص 74

[2] نفسه ص 75

ليناظروهم أمام الناس بحثا عن اقتناع الناس بخاصة البسطاء منهم بأفكاره و دعوته فيكون بذلك أكثر نفيرا ..

و واصل الحسن على هذا النهج طيلة حياته التي دامت زهاء التسعين سنة ، قضى أكثر من ثلثيها في سبيل دعوته و عقيدته الإسماعيلية ، و لما أحس بدنو أجله استدعى إلى قلعته ، رجلين من كبار الدعاة الإسماعيلية و من أشد الناس إخلاصا له و لها و هما كيابزرك حميد الذي عهد إليه بقيادة الدولة و الجيوش و معه أبو علي داعي الدعاة في قزوين الذي عهد إليه بالزعامة الروحية للدعوة الإسماعيلية..

و تذكر كتب التاريخ أن الحسن بن الصباح توفي سنة 517 هـ و هو في نحو التسعين من عمره [1] أو سنة 518 هـ (1124م) بعد أن حكم خمسة و ثلاثين عاما [2]

[1] نفسه ص 79

[2] قلعة الموت / أبو النصر عمر : ص 151

نمط قناع الحسن بن الصباح :

مما لا شك فيه أن الحسن بن الصباح شخصية تاريخية و دينية شغلت الكثير من الباحثين ، و المفكرين عربا و غربيين و فارسيين ، لما رأيناه من جوانب حياتها ، و إن كان مختصرا بل و ظلت شخصية الحسن بن الصباح محل أخذ و رد بين علماء الإسلام من أهل السنة و غيرهم على مر التاريخ ، التاريخ الذي شارك في صناعته الحسن و غيره بخيره و شره و بحلوه و مره ، التاريخ الذي أخذ الشعراء يرتدون إليه كما أشرنا في الفصل الأول ، و يستهلون بعض أحداثه و شخصياته ، في تجاربهم الشعرية ، ليحاكموه أو يحتكموا إليه ،أو ليتوكؤوا عليه و يستندوا إليه في محاولة انتقاد الواقع المعيش

و كشف تناقضه مع آرائهم من خلال الشخصية المستوحاة و الأحداث التي قامت بها، كل ذلك ربما في محاولة لإضفاء الموضوعية على آرائهم و أفكارهم كما تقدم معنا و قصد التجدّد في دلالات الشخصية التاريخية في أشكال أخرى ذلك أن : " الأحداث التاريخية و الشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة ، تنتهي بانتهاء و جودها الواقعي ، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية ، و القابلة للتجدد على امتداد التاريخ ، في صيغ و أشكال أخرى ، و صالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة و هي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات و تفسيرات جديدة [1]

و بما أن الشاعر يريد أن يكلم المتلقي انطلاقا من تجربة شخصية و خاصة به ، و قد تكون عامة ، فإنه يلجأ إلى نماذج يحسب أنها قد تشاركه نفس التجربة و نفس المصير ، أو إلى نماذج تعتبر في

[1] علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية ص 120

الضمير الجمعي للأمة نماذج تصلح أن تكون قدوة أو عبرة لغيرها ، ليستند إليها في إيصال تجربته و آرائه و أفكاره للناس و ليست كل الشخصيات التاريخية تصلح أن تكون جسرا لذلك كله ، "فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار و القضايا و العموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي " [1] و من هنا وجد بعض الشعراء صعوبة في انتقاء الشخصيات التي يستطيعون من خلالها نقل أفكارهم إلى المتلقي بدقة و من دون تحوير " لأن بعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق ، و ذلك لانعدام السمة الدالة فيها " [2]

و يكاد يجمع أغلب الدراسيين الذين تناولوا تقنية القناع على أن الشخصيات المستدعاة هي في الغالب شخصيات تاريخية * لنبيّ أو حاكم أو قائد عسكري أو فكري أو غير ذلك من أنواع الشخصيات التاريخية المعروفة ، و منه تنبغي الإشارة إلى أن الشاعر المتقنّع لابد أن يمتلك ثقافة تاريخية تؤهله إلى استدعاء بعض الشخصيات و تلبّسها ، و الحديث من خلالها و على لسانها و ربما حتى بلغتها باستعمال بعض ما شاع من أقوالها..

و كان شاعرنا عبد العالي رزاقي كما هو معلوم قد اختار من الشخصيات التاريخية شخصية متموّهة متلوّنة لفّ تاريخها الكثير من الغموض و الغرابة ، قد يراها البعض شخصية ظالمة بينما يراها آخرون شخصية مظلومة و لكن مهما قيل عن شخصية الحسن بن الصباح تبقى شخصيّته شخصية الثائر الذي يرفض الاستسلام و الناقم على الأوضاع المحيطة به و شخصية الثابت على رأيه و عقيدته و إن

---

[1] نفسه ص نفسها

[2] عبد الوهاب البياض : تجربتي الشعرية ، ص 41

* أنظر : جابر عصفور الشعر المعاصر مجلة فصول ص 123 /عبد الوهاب البياتي تجربتي الشعرية ص 40-41 /إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص 121

حاربه كل العالم و خالفه كل الناس و شخصية الذكي المراوغ ، و العالم المتبصّر الذي يبحث عن الحجة الدامغة لدحر خصومه و استمالة القلوب إليه .. و شخصية الغامض الرهيب الذي مات و دفن معه الكثير من أسراره و كتبه .. و لعل كل هذه الصفات التي اجتمعت في شخصية الحسن ابن الصباح قد وافقت أو وافق بعضها بعضا من صفات شخصية الشاعر عبد العالي رزاقي ، فلجأ إلى التلبس بها في ديوانه : يوميات الحسن بن الصباح ثورة على الأوضاع التي عايشها الشاعر في وقت من الأوقات و نقمة و سخطا عليها و على بعض ممّن عايشهم .. و تمسّكا بعقيدته و أفكاره في مواجهة المتلونين و الخائبين من الناس الذين تنكروا للشهداء و الثورة و مبادئها ، و انتموا لغيرها و بدلوا تبديلا ..

في محاولة منه لإضفاء نبرة الموضوعية على أفكاره و آرائه من جهة ، و لكي يكون القناع حاجزا حاميا يمنع عنه و عن ديوانه الأذى ..

من أجل ذلك كله ربما اتخذ شاعرنا رزاقي قناع الحسن الحميري مرجعية لأفكاره و نقل شعريّته للمتلقي ، مع أن تقنّعه بهذا القناع و تلبسه به لم يكن تقنعا كليا كما سنرى في المبحث الموالي .

المبحث الثالث :

تجليات القناع في ديوان : من يوميات الحسن بن الصباح

مقدمة : عبد العالي رزاقي قبل قناع الحسن بن الصبّاح :

قبل الغوص في تجليات قناع الحسن بن الصباح في ديوان رزاقي رأينا من الضروري جدا البدء بالتجربة و تناميها لدى رزّاقي عبر دواوينه و أعماله التي سبقت ديوانه الذي نحن بصدد دراسته ، و نستعرضها بشيء من الإيجاز غير المخل بحول الله لنرى كيف أن شاعرنا رزاقي قد لجأ إلى التقنع بقناع الحسن بن الصباح (عن وعي عامد) – على حدّ تعبير البيّاتي – ربما دفعته إلى ذلك أسباب و ظروف لعل أكبرها على الإطلاق الظرف السياسي ،فإن نحن نظرنا إلى الدواوين التي سبقت ديوانه الأخير هذا ، من ديوان الحب في درجات الصفر الذي طبع طبعة أولى سنة 1977 ثم ثانية سنة 1982 إلى ديوان : أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي الذي طبع كسابقه أولى سنة 1980 ثم ثانية سنة 1983 إلى ديوانه هموم مواطن يدعى عبد العال الذي طبع مرة واحدة و صودر بعدها سنة 1983 ، نجد أن النزعة الاشتراكية قد غلبت على أشعارها كلها ، و هيمنت على أفكاره برموزها و زعمائها و منظريها ، و الحق يقال : إنه لم يكن وحده في هذا الشأن آنذاك على مستوى الساحة الأدبية الجزائرية شعرا و نثرا و على مستوى العناوين قبل المضامين فلو أردنا استقراء بعض الرموز لتلك النزعة في دواوين رزّاقي لوجدنا كمّا معتبرا منها و نذكر على سبيل الذكر لا الحصر :

الأرض ، الفلاحّ ، الرفاق، العامل ، المعول ، المستفيد ، الثورة الزراعية .. و غير ذلك من رموز النزعة الاشتراكية و الثورة الزراعية التي كان يُنادَى بها وقتئذ ، و نلمس هذه النزعة لديه أيضا حتى في ذكر بعض الشخصيّات التاريخيّة و الأسطورية التي احتفت بها نصوصه مثل : أبي ذر الغفاري الصحابي الجليل الذي كان يعدّ رمزا من رموز البساطة و الغربة إذ شابهت حياته أفكار أصحاب النزعة الاشتراكية حتى إن بعض كان ينسبها إليه و يقول : اشتراكية أبي ذر ، و قد أكثر شاعرنا توظيف ، اسم هذا الصحابي في كل دواوينه التي سبقت ديوانه الذي نحاول دراسته ، فنراه يعلن عن (اشتراكية أبي ذر) في المقطع الرابع من قصيدة (قراءات) التي ضمنها ديوانه الأول (الحب في درجة الصفر) :

أبو ذرّ بباب الدار يطلبنا

و خلف الباب سمعتنا

يمرّ .. خطاه تترك خلفه شيئا

يُسمّى اشتراكية

و نشرب معا نخب انتصار الاشتراكية

ونشرب ظله [1]

و يدعّم ذلك بمقطع من قصيدته(كان يمشي في الجنازة) في ديوانه الثاني (أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي) جاء فيه :

الشاهد الثالث :

قوموا

---

[1] عبد العالي زراقي : الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982 ص 91

أبو ذر يناديكم

لأول شارع في ساحة الشهداء

و احتفلوا بميلاد الشهيد بقلب أول مستفيد [1]

و يعلن عن نقمة على الأوضاع التي يعيشها الناس و ثورته عليها مستعملا رمز أبي ذر في قصيدته : (طقوس دينية لهموم احتفاليه) و التي جاءت في ديوانه المصادر (هموم مواطن يدعى عبد العال) فيقول : و أبو ذر يناديا إلى (إضراب جوع أممي) [2]

و يواصل عبد العالي رزاقي استعمال تلك الرموز و تنويعها في مقاطع دواوينه كلها و نرى استعماله لشخصيات الأنبياء عليهم السلام مثل : محمد ، يوسف ، أيوب و كذلك بعض الشخصيات الأخرى التي تحمل الكثير من الدلالات الرمزية ..بحسب ما عاشتها من تجارب في عصرها مثل شخصيات : زليخة ، العزيز ، الحسين بن علي و معاوية رضي الله عنهم ، الحجّاج و شخصيات زعماء الاشتراكية : لينين ، ماركس ، و غيرهم ، و كذلك بعض الشخصيات الأسطورية مثل : السندباد و سيزيف و حتى الأماكن مثل: كربلاء، مكة ، الأوراس و غيرها "و من ثم يكثر في شعره إسقاط الماضي على الواقع إلى حد المبالغة أحيانا ، و يكثر ترديد أسماء الشخصيات العربية التاريخية و نعوتها المضيئة و المظلمة و حقائقها و أباطيلها و هو يزاوج بين هذه الشخصيات و تلك النعوت و المواقع.." [3]

---

[1] - عبد العالي زراقي : أطفال بورسعيد يهاجرون أول ماي ط 2 ن الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1983 ، ص 57-58

[2] - عبد العالي زراقي : هموم مواطن يدعى عبد العال المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية لرغاية ، الجزائر 1983 ص 67

[3] - حسن فتح الباب ، شعر الشباب في الجزائر الواقع والأفاق عبد العالي زراقي في ديوانه : أطفال بورسعيد يهاجرون أول ماي ط 2 الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1983 ، ص 108

و إن من شيء يلفت انتباه القارئ لدواوين رزاقي و يستدعي اهتمامه فتلك النبرة الساخطة الناقمة ، الرافضة لما يعانيه عامة الشعب ، من كدح و فقر و بؤس و حرمان عكس ما يتنعم به خاصتهم من غنى و ترف و مجون بالأخص القادة و الحكام الذين خانوا مبادئ الثورة التحريرية و تهج شهدائها ، لذلك " جاءت دواوينه الثلاثة متماثلة في مضامينها المتمثلة في الرفض و المقاومة" [1]

فنراه في كل قصائده ساخطا على تلك الأوضاع ، محملا المسؤولية في ذلك إلى المسؤولين بل وصل به الحد أن ينصّب نفسه محاميا مدافعا عن الشعب و طبقاته الكادحة المظلومة و اعتبر أن السكوت من قِبَل الشعراء تواطؤ و خيانة ، يقول في قصيدته التي عنون بها ديوانه(هموم مواطن يدعى عبد العال) :

" ..فاكتب آخر الأشعار عبد العال

مقتحما جدار الصمت ، إن رفاقك الشعراء خانوا

و السكوت خيانة الشعراء للفقراء .." [2]

بل ذهب إلى أبعد من ذلك إذ أعلن الثورة صراحة على الحكم و الحكام ، و أشبعهم قدحا ، وسبا و تجريما ، بعدها امتلأ فؤاده بالغيظ حتى فاض بالكلام صراحة عن إسقاط الحكم ، و استعداده لتقديم دمه الذي لم يزل أحمر قانيا في سبيل ذلك :

يا سادة الوطن الكبير

أيا سماسرة البلاد

---

[1] نفسه : ص 109

[2] هموم مواطن يدعى عبد العال : ص 104

أراكمُ تتراهنون على وراثة أمة

سقطت على أقدامها جثث الذين يراهنون عليكم

مهلا : فلون دمائنا ما زال أحمر قانيا

مهما صعدتم ، فالسقوط حليفكم .. [1]

إلى أن يقول :

سوف تنهار أساطير ملوك الروم و الفرس

و أبناء المواخير ، و تجار الكراسي الذهبية

سوف تنهار أساطير "بني البترول "

فالناس جميعا شركاء في ثلاث :

الماء و النار و الأرض

و لا شيء سوى هذا الشعار العربيّ [2]

و يبقى هكذا ينفث نيرانه المتأججة بداخله ، ليضرب بها كل من لهم علاقة بالحكم ، بالأخص عند حديثه عن ضباط الجيش ، هؤلاء الذين لم يسلموا من قدح لاذع و مباشر ، كان من أكثر مقاطع الديوان سخونة ، يقول في قصيدة (طقوس دينية لهموم احتفالية) :

قاوم

فأنت نبوءة الأطفال و الشهداء

---

[1] نفسه (من قصيدة أسماء ممنوعة من الصرف) ، ص 50

[2] نفسه ص 72

في عصر الملوك ، و موضة الأمراء و الرؤساء

ضباطنا

عفوا أيا حضارات

أشرفكم بلا نسب و لا حسب

(فرنسا) باركت لكم فصرتم "قادة " :

في القهر و " التطحين " و الفيلات ..[1]

و لم يقف شاعرنا عند هذا الحد ، بل تعداه ليصل إلى شخص رئيس الجمهورية (هواري بومدين)، و اعتبر عهده و حكمه كسحابة مرت و لم تمطر ، بما كان منتظرا منها ، وفضل أن يعتقل و يُزجّ به في السجن على موقفه هذا و مواقفه الأخرى ، و أعلن عن حبه وفخره بالسجن ذلك أن به أحبه له ، كانوا هم السابقين ، و كان بهم من اللاحقين و هم المواطنون البسطاء أمثاله :

قالوا : هواريون ؟ (نسبة إلى الرئيس الراحل هواري بومدين)

قلت : سحابة مرت و لم تمطر

قالوا : سيد في الحكم ؟

قلت : أحبه في السجن

قالوا من ؟

قلت : مواطنون ،مواطنون [2]

---

[1] نفسه ص 137

[2] نفسه ص : 97

وقد تحمل شاعرنا رزّاقي تبعات ذاك الكلام فقد تسبب له في مصادرة ديوانه هذا و استجوابه ، و كذا سحب جواز سفره مدة عامين ، و لعل هذه المترتبات على إثر صدور ديوانه هذا و مصادرته ، من أكبر ما جعله يلجأ إلى حيلة التلبس بالشخصيات و القناع ليتخذ شخصية الحسن الحميري ، يحمّلها أفكاره و مبادئه ، و ينتقد بها الحالة الاجتماعية و السياسية آنذاك بشكل غير مباشر كما سبق ،و بالتالي استطاع أن يتملّص من هموم الرقابة السلطويّة و المتابعات و التحقيقات و غيرها ، شأنه شأن الكثير ممن لجأ إلى القناع و أصوات الآخرين (حيلة الشعراء الخالدة) كما يقول علي عشري زايد (ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء و الأفكار .. و قد وجدوا ضالتهم بشكل خاصّ في تلك الأصوات التراثيّة التي ارتفعت في وجه طغيان السلطة في عصرها و التي أعلنت تمردها على هذه السلطة .." [1]

و قد كان شاعرنا ناجحا إلى حد ما في ذلك إذ استطاع أن يَنتقِد دون أن يُنتقَد و أن يُحاسِب دون أن يُحاسَب ن فأصدر ديوانه هذا دون أن يُصادَر كسابقه .

"و قد بذل جهدا من اجل إيجاد صيغة رمزية يجسد به جوهر المفارقة في الموقف بين ظاهر الخطاب الثوري الذي يردده الساسة في الجزائر المستقلة على المستوى الإعلامي الرسمي و بين واقع المخالفة بل المجافاة لقيم الثورة التحريرية الكبرى و ما فيها في تضحيات و مبادئ كبرى . و لئن عزّ على شاعرنا بلورة ذلك كله في شخصية مسرحية أو رمزية واضحة الملامح غلا أنه وُفّق إلى حدّ في التعبير عن

[1] علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثة ص 33 ، سبق تخريجه

موقفه الفني من خلال شخصية الآخر أو الآخرين الوهمية ، و هي شخصية متلونة مرائيّة و مراوغة عبر حواريات تجلّت أكثر في ديوانه الأخير "يوميات الحسن بن الصباح " [1]

تجليات القناع :

و نحن بصدد دراسة تجليات قناع الحسن بن الصباح و حضوره في ديوان رزاقي نرى أنفسنا مُجبرين على الإشارة إلى الشخصيّات المذكورة داخل الديوان و عبر مقاطعه ، و التي لم يكن لها حضور فعلي في الحدث الشعري عموما داخل هذا الديوان ، غير التواجد الرمزي الثانوي ، في أغلبه ، و كان تعداد هذه الشخصيات عشرا ، تجاورت بشكل نسبي ضئيل مع قناع الحسن بن الصباح و شخصيته داخل الديوان...

فقد ورد ذكر شخصيتين في الصفحة 18 من الديوان ، هما شخصية الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني صاحب كتاب (نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب) و الأخرى هي شخصية عقبة بن نافع رضي الله عنه بذكر المكان الذي يوجد فيه قبره، منطقة سيدي عقبة بمدينة بسكرة ، و إن كان قد ذكر عقبة بن نافع هنا بذكر تلك المنطقة ، فإنه في موضع آخر قد ذكره صراحة ، و ذلك في الصفحة 78 ، حيث التفت إليه بالخطاب :

ضاع الرفاق على ضريحك " عقبةَ الفهري " [1] .

---

[1] عثمان حشلاف : الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التبين الجاحظية ، سلسلة الدراسات ، الجزائر 2000 ص 163

و مع هذين الشخصيتين نجده يذكر شخصية من تراثنا الشعبي هي شخصية (حيزية) تلك المرأة التي تغنّى بقصّة حبها الكثير ، و قصتها مع ابن عمها تكاد تكون معروفة لدى كل الناس عندنا ... و قد حضرت كمجرد إشارة لا غير :

و من قال :

إن "لحيزية " قبرا و مقبرة

و قصيدة ؟

– حيزية معروفة بحبها لابن عمها سعد ، و قد خلد(ها) ابن قيطون في قصيدته (حيزية) [2] .

و جاء ذكر شخصيتين أخريين في صفحة أخرى إحداهما شخصية معاصرة للشاعر : مقربة منه ، و هي شخصية صحفي جزائري (باديس قدادرة) و الأخرى هي شخصية محمد بن إدريس الشافعي صاحب المذهب الفقهي المعروف ..

هذا اعترافي لـ "باديس"

قبل الكتابة

فلتحضري "الشافعي" يفسرها [3] .

و إن كانت هذه الشخصيات و التي بعدها قد جاء ذكرها لمجرد الإشارة ، و لا تربط بينها و بين الحسن بن الصباح علاقة ، و لا تقارب فكري أو زماني ، إلا شخصية واحدة هي شخصية شاعر الرباعيات ، صديق الحسن بن الصباح و زميله في الجامعة :

---

[1] عبد العالي زراقي : الديوان ص 78.

[2] نفسه ص 19.

[3] نفسه ص 32.

عمر الخيام ، يقول رزاقي :

انهض من قبرك يا ابن الصباح

وحدثني عمن عاشرت من الفقراء

و عن "عمر الخيام " يقاسمك الخبز [1] .

و إذ نراه هنا قد جاء على ذكر الشاعر عمر الخيام ، فإنه في موضع آخر قد جاء على ذكر شاعرين آخرين ، اشتهرا بمعاقرة الخمرة و مطاردة النساء و هما أبو نواس و ديك الجن (عبد السلام بن رغبان الحمصي) ، و قد جاء على ذكر هذين الشاعرين في الوقت الذي أعلن فيه ارتماءه في حضن الخمرة المنسية للهموم ..يقول :

هل جئت تسأل هذه الحانات

عن سر اختفاء أبي نواس ؟

أي سر تستحي بوحا به ؟

الكأس "ديك الجن " كسرها

و حاول أن يلملم ما تبقى من حبيبة قلبه [2] .

ثم ها هو بعد ذلك يذكر شخصيتين أخريين و هما آخر الشخصيات الواردة في الديوان شخصية (الكاهنة) و (كسيلة) و هما شخصيتان من التاريخ البربري ، لمنطقة شمال إفريقيا عموما و الجزائر خصوصا ، عرفتا بعدائهما الشديد الفتوحات الإسلامية و محاربة جيوش الفاتحين ، و إن كانت

---

[1] نفسه ص 64.

[2] نفسه ص 75.

الكاهنة تاريخيا قد ظهرت بعد وفاة كسيلة ، إلا أن شاعرنا قد جمع بينهما في سياق يوحي بأنهما كانا عشيقين ، و مهما يكن فإنه من الممكن اعتبار الكاهنة قد عشقت كسيلة انطلاقا من توافق مبدأيهما ...يقول :

أي "كاهنة " أذابت في "كسيلة"

عشقها الأبدي...؟ [1]

و قد كانت هذه الشخصيات المذكورة بشكل عام حاضرة حضورا رمزيا ثانويا لا غير ، بعضها يحيل القارئ على مرحلة تاريخية و أحداث خاصة بتلك المرحلة لا غير..

و أما الشخصية المحورية ، لهذا الحدث الدرامي و الديوان الشعري الذي ندرسه ، فهي شخصية الحسن بن الصباح ، و القناع الفني الذي اتخذه شاعرنا بدءا من عنوان ديوانه (من يوميات الحسن بن الصباح) و انطلاقا من تمهيده لأشعاره في كامل هذا الديوان بقوله في الصفحة الخامسة :

7 مقدمات ، أيام ، هوامش ، و خاتمة

سقطت من يوميات الحسن بن الصباح

و نلحظ جليا كيف نسب كل هذه المقاطع إلى الحسن بن الصباح ، و سنحاول دراسة تقنية القناع هذه عبر مقاطع هذا الديوان ، و نكشف بعضا من مدلولاتها و سماتها ومدى توفيقه في تطبيق تقنية القناع ، و تغير تشكيلاتها عبر أسطر الديوان المختلفة... و نعني بالتنويع و التغير في تشكيلاتها التقنيات المختلفة في استعمال شخصية الحسن و توظيف القناع و صوره ، فقد رأينا سابقا كيف يكون التنويع في خطوات توظيف الشخصيات التراثية بالأخص عند حديثنا عن دراسة علي عشري زايد (

[1] نفسه ص 77.

استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) ، فقد يستعير الشاعر من تلك الشخصيات المستدعاة كأقنعة صفة أو أكثر من صفاتها أو حدثا من بين أحداث حياتها أو بعضا من مواقفها و أقوالها ، أو يأتي بها كمدلول عام على مرحلة أو موقف ، كما أنه قد يتحدث بلسانها أو يتحدث إليها أو عنها ، كما أنه قد ينتقل بين كل ذلك و غيره من فنيات استخدام القناع.

و يكاد يكون شاعرنا عبد العالي رزاقي قد استخدم كل تلك الفنيات المذكورة آنفا عبر مقاطع الديوان التي تقنع فيها ، فقد كان يمارس التفاتا كبيرا و تنويعا في الانتقال من الحديث على لسان شخصية الحسن بن الصباح إلى الحديث عنها ثمّ الحديث إليها و غير ذلك..يقول في المقدمة الأولى :

أنا لن أغادر هذا البلد

سأبقى

و لو في دهاليز سجن

أدافع عن لغة

تتكاثر فيها صفات وجودي

و ذنبي

أكفّره

بالذنوب [1]

فها هو ذا يلجا إلى قناع الحسن بن الصباح كمدخل يعلن فيه رفضه و ثيابه حتى و إن لقي في سبيل ذلك من المحن و العذاب ما لقي ...و إن كان شاعرنا في هذا المقطع لم يلبس قناع الحسن و لم

[1] الديوان ص :17

يتحدث من خلاله ، إلا أنه استلهم شيئا من مواقفه و استعار بعض الأحداث من حياته ، التي كان عنوانها الرفض و الثبات على الفكرة حتى و إن تعرض للأذى ، فقد عايشنا الحسن الحميري و رأينا كيف كان رافضا لنظام الحكم ، و ثابتا على مبادئه التي اضطرته إلى أن يجوب كثيرا من البلدان في سبيل دعوته ، و طلب الدعم لما يؤمن به ، و التضحية في سبيل ذلك قبل أن يستقر به الحال في قلعة آلموت متخذا منها درعا و حصنا ، و مركز للنشاط و قيادة العمليات الفدائية ، و سجنا له و لأتباعه ، لكنه سجن مريح أشبه بجنة فوق الأرض كما جاءت بذلك الأخبار لدرجة أن أتباعه لم يكونوا يحبّون الخروج منه و من المتعة التي فيه ، و إن خرجوا فإن إيمانهم بأن أرواحهم ستعود لتلك الجنة التي أنشأها لهم الحسن بن الصباح...

ثم ها هو في المقدمة الرابعة يلتفت إلى نوع آخر من أنواع القناع ، و يستحضر شخصية الحسن بن الصباح بذكر حدث من أحداث حياته ، و لكن هذه المرة يذكره بالاسم و يتحدث عنه بعدها بضمير الغائب (هو) ، يقول :

ها أنت وحدك

تجتازه " أوراس"

و المدن الساحلية

تدخلها عاريا

تسأل الدار عن ساكنيها

فيصبح للدار قبو

فتسكت جدرانها

خشية البوح بالسر

و الحسن الحميري يُزَجّ به في السفينة

و هي "تحط " على "ألموت" [1].

فهو إذ يوجه الخطاب لنفسه ، في بداية هذا المقطع ، فإنه يتجه بعده إلى الحديث عن الحسن الحميري ، وهو يذكره صراحة ، و يشير إلى ظلم وقع عليه إذ زُجّ به في سفينة و طُرد و شُرّد ، و دُفع إلى الصعود إلى الجبل إلى قلعة ألموت ، كشكل من أشكال الثورة و الرفض و الانتقام ...

و لا يزال إلى حد اللحظة استعمال شاعرنا للقناع يأتي في صورة جزئية بسيطة أشعرنا رزاقي من خلالها بمشابهة حاله لحال قناعه (الحسن بن الصباح) من تعرضه للظلم و المعاناة و اتخاذه لنفس مواقف الرفض و الثبات...

ثم ها هو بعد ذلك يرتدي قناع الحسن بن الصباح ، عندما يصور الاستجواب الذي حصل ، معه ، ليسلط الضوء على نوع آخر من أنواع الظلم الذي وقع عليه ، يقول في مقطع يوم السبت :

الصمت لا يجدي

فحدثنا عن الأصحاب

و الأحباب

و الخلان

و الإخوان

---

[1] نفسه ص 23.

و الرفقاء....[1] .

فقد استعار لفظة (الرفقاء) من قاموس الحسن الحميري و تنظيم قلعة ألموت .

و بهذا يكون قد تقمص القناع كلية ، حيث استلمهم لفظة من قاموسه اللغوي و تنظيمه السري للدلالة عليه و على أن النظام وجه إليه تهمة الزعامة و القيادة لتنظيم ثوري متمرد مثل الذي قاده الحسن بن الصباح.

و إن كان شاعرنا هنا قد تحدث باسم الذين اتهموه بذلك ، فإنه في موضع آخر من الديوان يأتي بنفس اللفظة من قاموس القناع الذي استوحاه ، و ينسبها لنفسه ، ليتقمص القناع بشكل كلي من خلالها ، يقول في الهامش الرابع :

أنا لا أمارس في القصائد

لعبة الشطرنج

ذا قدري

و أقدار البقية من رفاقي سوف تأتي

لا رهان يسوي أنا و قصائدي ..[2] .

و يبدو جليا تلبسه للقناع في هذا المقطع ، بحديثه بلسان المتكلم عن رفاقه الذين يقاسمهم و يقاسمونه نفس المصير و نفس الأقدار ، ماداموا قد تشبعوا بفكر واحد ،و اقتنعوا بمبدأ واحد ، و ساروا في طريق واحد ، تماما كما حصل الحسن الحميري و رفاقه معه..

---

[1] ص 34.

[2] ص 73.

و مواصلة منه في استعمال قاموس الحسن الحميري و مرحلته ، نراه في مقطع آخر و هو مقطع يوم الأحد ، يستحضر المدلول العام لشخصية القناع ، فلم يستحضره كشخصية تحدث من خلالها أو عنها أو معها أو بأقوالها ..و لكنت استحضره بذكر مقامات الإسماعيلية ، فرقة الحسن الحميري و عقيدته ، و هو بذلك يحيل إلى مرحلة تاريخية و فكرية من مراحل قناعه :

يا ناطقا

باسم الخلود

أساسك المأذون ، مطلقة

فهات الحجّه...[1] .

و قد اجتهد في التعريف بهذه المقامات في هامش تلك الصفحة إجمالا ، و سيأتي البسط فيها لاحقا ، بحول الله .

و في شكل آخر من أشكال تجليات القناع في ديوان رزاقي ، نراه يتوجه بالخطاب إلى قلعة ألموت مقر القيادة ، و مركز التخطيط للعمل الفدائي الذي كان يقوم به الحسن بن الصباح و يأمر به ، و الحصن الحصين الذي حافظ على تنظيم الحسن بن الصباح و نشاطه و دعوته السنوات الطوال ، و نراه يذكر ألموت رمزا لكل ذلك، و عنوانا على مرحلة عظيمة و حساسة و مؤثرة في مراحل القناع الذي اتخذه و شخصيته الحسن الحميري ، يقول في مقطع يوم الأربعاء :

و احترسي "ألموت " من السفن المبحرات

مع الريح ، بيروت قادمة ،ذات يوم إليك [1]

---

[1] ص 38.

و إذ يخاطب ألموت ناصحا إياها و محذرا لها من الخطر الخارجي السريع سرعة الريح ، آتيا من جهة الشرق (بيروت) فإنه يحذّر الحسن بن الصباح ضمنيا بذلك،بربط العلاقة بين ألموت و زعيمها الحسن .

و يركز على الخطر الآتي لقلعة ألموت (و الحسن) من خلف الحدود في أسطر أخرى نقرأها في مقطع يوم الجمعة ، بنفس المعنى السابق تقريبا فهو يقول :

لم تستندي يا ألموت الظهر يوما

للحدود

و لا لأزمة التواجد في الحدود [2]

و إن كان شاعرنا رزاقي قد نّوع في تشكيلات القناع عبر تلك المقاطع المختلفة ، و لم يرتدِ القناع بشكل كلي عميق يوحي بالتوحد ، فإننا نجده في مقطع جديد هو مقطع يوم الخميس يتقمص قناع الحسن كلية ، و لا يأتي بمدلوله العام أو بما يدل على مرحلة من مراحله و حسب ، يقول في مطلعه :

قالوا : من ذا المتحدث ؟

قلت لهم : مدّاح قبيلتكم

الحسن بن الصباح

فصاح فدائي في وجهي لا

فإذا بالبحر يجئ إلى كفي

و إذا بالكف تفر إلى الرمل [1]

---

[1] ص 62.

[2] ص 66.

و الحدث الذي يصوره رزاقي هنا يُعدّ أفضل المقاطع تصويرا للقناع ، و تلبسه إذ يعلن صراحة عن كونه : الحسن بن الصباح ، ليدخل كلية في كنه القناع و عمقه ، و يزيد المشهد عمقا وجود فدائيّ من فدائييه أمامه ... فالمشهد على المستوى التصويري الدرامي يبدو الأوضح و الأكمل على تجليات قناع الحسن في الديوان ..و لكن المؤسف أن هذا المشهد على المستوين اللغو ي و الفني جاء فارغا من محتوى القناع و مدلوله العام إذ أنّ قناع الحسن الحميريّ قناع الثورة و الرفض و التمرد... نراه هنا مستكينا خانعا خاضعا لما يطلبه أعداؤه و يرغبون فيه منه ... فصار الفدائي التابع له يصيح في وجهه : لا للخضوع و الخنوع.

و جعل ربما الكثير من الدارسين و المتلقين يصيحون ضمنيا في وجه رازقي : لا لإفراغ القناع من محتواه و من مدلوله ..و هذه إحدى المزالق الكبرى في استعمال القناع من طرف الشاعر..

و يعد إسقاط القناع أحد المزالق أيضا ، و هو الأمر الذي فعله شاعرنا رزاقي بعد تلك السطر مباشرة ، لأننا نراه يلتفت إلى قناعه بالمخاطبة بعدما كان يتكلم من خلاله بضمير المتكلم (أنا) ليجعل من قناعه بعيدا عنه ، و يحكم عليه بالسقوط ، بل بالموت على المستوى العام للكلام ،يقول بعد ذلك في نفس المقطع :

انهض من قبرك يا ابن الصباح

و حدثني عمن عاشرت من الفقراء

و عن "عمر الخيام" يقاسمك الخبز

لعلي أكشف عن جسدي المسترخي

[1] ص 63.

في أقبية الثورات الكبرى [1].

و يبدو جليا كيف انتقل الشاعر من ضمير المتكلم (أنا) إلى ضمير المخاطب (أنت) في قناعه هذا ، و كيف جاء بشخصية عمر الخيام التي عاصرت الحسن بن الصباح و تقاسمت معه جزءا من معيشته و أفكاره.. غير أنه يبقى مزلقا ما كان ينبغي عليه السقوط فيه ليبقى القناع قائما لفترة أطول...

و نطّلع في موضع آخر على تجلٍّ آخر من تجليات قناع الحسن الحميري حيث يأتي به شاعرنا ، و يذكر اسمه ، و ينقل كلاما ينسبه إليه ، أعلن أنه قرأه في دفتر خاص للحسن الحميري ، و هو ليس كلامه حقيقة ، غير أن الحال لما تشابهت بين شاعرنا و قناعه ، رأى أن يجعل الكلام متعلقا بالحسن لا به هو ، ليعلن قناعته بالكلام و مضمونه و إبعاده ذهنيا عنه بنسبته للقناع ، و يعلن من خلاله تذمره من سياسة الظلم و الكيل بمكيالين ، و رفضه لكل ذلك ، و محبته للعدل و المساواة بين الجميع

يقول في الهامش الأول :

و في هامش ضاع دفتر الحميري قرأت :

"و حين تُصادَر دار فقير

يقولون : أوساخة كثرت

و النظافة من واجبات المواطن

و حين تباع الفنادق للوسطاء

يقولون : قد أفلست

و التجارة حق لكل مواطن... [1]

---

[1] ص 64.

و من الممكن اعتبار هذا التشكيل القناعي هنا عنوانا على مرحلة هي مرحلة الظلم المتعاقب على مرّ التاريخ..

لقد وجد شاعرنا رزاقي في قناع الحسن ضالته ، فلجأ إليه مسقطا عليه الكثير من الحالات التي يعايشها و قد رأينا هذه الحالات ، و حاولنا تحليل هذه التجليات مع الإشارة لبعض المزالق التي وقع فيها شاعرنا خلال تقنعه بقناع الحسن بن الصباح.

و على هذا الكلام نختم الفصل الثاني من هذا المبحث ، لنلج فصلا ثالثا أخيرا نتناول فيه شعرية القناع في هذه التجربة الفريدة من نوعها في الشعر الجزائري المعاصر ، و نحاول دراسة شعرية الإيقاع عبْر مقاطع الديوان ، و دراسة شعرية اللغة و شعرية الصورة فيها.

[1] ص 69.

الفصل الثالث

شعريّة القناع عند عبد العالي رزّاقي

- شعريّة الإيقاع
- شعريّة اللغة و الصورة

شعرية القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

شعريّة القناع عند عبد العالي رزّاقي :

المبحث الأوّل : شعريّة الإيقاع :

تمهيد :

في البدء لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الدارس لهذا الديوان ستلفّه الحيرة ، كون هذا الديوان يُعتبر قصيدة واحدة في معناها و أحداثها ، و في ذات الوقت يُعتبر بتقسيماته و تنويع إيقاعاته عدّة قصائد ، من الممكن دراسة البنية الإيقاعيّة العروضيّة لكلّ قصيدة منها على حدة ..

فشاعرنا عبد العالي رزّاقي قد جعل ديوانه هذا كلّه شعرا بما في ذلك الإهداء و الخاتمة ، و قد يكون هذا الأمر في حدّ ذاته سابقة ، انفرد بها عن باقي الشعراء في ديوانه هذا ، فلو أردنا إجراء عمليّة إحصائيّة للبحور المستعمَلة في هذا الديوان لألفيناها أربعة تنوّعت بين : الرمل و المتقارب و الكامل و المتدارك .

و من الجدير بالذكر هنا أيضا أنّه قد استعمل تنويعا و مزجا بين بحرَين في ثلاثة مقاطع في قصيدته الديوان هذه كما هو ملحوظ في الإهداء حيث مزج بين بحري الرمل و المتقارب دون أن فصل بينهما ، و كذلك أدخل بحر الرمل مع بحر الكامل في آخر مقطع الجمعة ، كما أدخل المتقارب مع الكامل في مقطع الهامش الأوّل .

و سنحاول في هذا الجزء من الفصل الأخير تتبّع هذه التنويعات العروضيّة عبر مقاطع الديوان كلّها ، مع الإشارة إلى الأخطاء و الكسور العروضيّة فيها ما أمكن ، مبتدئين من

الإهداء و منتهين إلى الخاتمة على اعتبار أنّهما مقاطع شعريّة تابعة للقصيدة و الديوان ككلّ -كما أسلفنا - .

قدّم عبد العالي رزّاقي إهداءه في بداية هذا الديوان على وزنَيْن و بحريْن مختلفيْن ، فقد بدأ ببحر الرمل :

سرقوا البسمة يوما من شفاه أبويه

سرقُلْبسْ / مةَ يومنْ / من شفاه / أبويه

فعلاتن فعلاتن فاعلاتُ فعلاتْ

ثمّ انتقل إلى البحر المتقارب :

لكَ الآن ما تبتغي .. [1]

لكلْـأأْ / ن ما تبْـ / تغي

فعولن فعولن فعو

و يواصل شاعرنا بعد ذلك النظم على بحر المتقارب ، لتجيء كلّ المقدّمات على هذا الوزن . فهو يقول في بداية المقدّمة الأولى :

أنا لن أغادر هذا البلد

سأبقى

و لو في دهاليز سجن .. [2]

---

[1] – ص : 11

[2] – ص : 17

فعولن / فعولُ / فعولن / فعو

فعولن

فعولن / فعولن / فعولن

و هكذا يواصل على هذا الإيقاع إلى نهاية المقدّمة الأخيرة ، مع وجود بعض الهفوات و الكسور العروضيّة التي تخلّ بالنغم الرتيب الذي من المفروض أن تحدثه إيقاعات البحور الصافية عادة كالمتقارب هذا .. فنجده يقول في المقدّمة الثانية :

و من قال : إنّ لحيزيّة قبرا و مقبرة و قصيده .. [1]

و من قا / ل إنن / لحيزيـ / ية قبـ / رن / و مقبـ / رتن و / قصيده

فعولن / فعولُ / فعولُ / فعِلن / فع / فعولُ / فعولُ / فعولن

و يبدو الكسر واضحا جليّا في هذا السطر .

ثمّ يدخل شاعرنا و يدخلنا إلى الأيّام السبعة ، مرتّبا إيّاها الترتيب المتعارف عليه عندنا – سابقا – بدأ بالسبت و انتهى إلى الجمعة ، متّخذا من البحر الكامل مركبا له في تلك الأيّام .

و الجدير بالذكر هنا ، هو كثرة الكسور العروضيّة في مقاطع و أسطر عديدة من تلك الأيّام ، بل و حتّى قبل الدخول إليها ، حيث واصل شاعرنا النظم على المتقارب كمدخل وجيز للأيّام ، و هذا المدخلُ لم يخلُ من كسر حيث يقول :

همومك أكبر من أن تكتب الآن

---

[1] – ص : 19

هذا اعترافي .. [1]

همومُ / ك أكبـ / ر من أن / تكـ / تبلـأ أ / ن هاذ ع / تراني

فعولن / فعولُ / فعولن / فع / فعولن / فعولن / فعولن

و يبدو من الواضح في هذا السطر وجود سبب خفيف لا يمتّ إلى باقي تفعيلات السطر بصلة ..

و نفس الأمر وقع فيه بعده مباشرة إذ يقول :

ما زالت اليوم في شواطئ مقلتيْك .. [2]

ـةُ ما زا / لت ليو / م في / شوا / طئ مقْ / لتيك

فعولن / فعولن / فعو / فعو / فعِلن / فعول

فلا يستقيم وزن السطر بورود تفعيلتين في وسطه دخلهما الحذف (حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) و إن صحّت هذه العلّة فإنّها تكون في آخر السطر فقط ..

كما لا تستقيم التفعيلة التي بعدهما (طئِ مقْ) (فعِلن) إلاّ إذا أشبعنا همزة شواطئِ (ي) !

و بدخولنا للأيّام مع بحر الكامل ، نجد كسورا كثيرة في أسطر مختلفة عبر الأيّام المختلفة ، فمثلا في مقطع يوم الأحد نجد كسرا في الصفحة 41 ، حيث يقول :

الشام

أوراق مبعثرة

---

[1] – ص :32

[2] – ص :32

و المحارب للمحارب

قاتل و قتيل [1]

أششام أو / راقن مبعْ / ثرتنْ و لْ / محا / رب للمحا / ربِ قاتلن / و قتيل

متْفاعلن / متْفاعلن / متَفاعلْ / X / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعل

و نلحظ في هذا السطر الشعريّ كسرين أحدهما يتمثّل في القطع على مستوى التفعيلة الثالثة (متفاعلْ) و هو غير مستساغ في وسط السطر الشعريّ ، كما نلحظ حروف (محا) من دون عنوان في هذا السطر ..

و مثله في الصفحة التي تليها ، إذ نجده يقول :

أنا لم أراهن بالملوك

و لا بأنظمة معلّقة على شطري " اليمن " [2]

أنَ لم أرا / هن بالملو / كِ و لا بأنْ / ظمتن معلْ / لقتن على / شطري ليمن

متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / X

فكلمة (اليمن) لا يستقيم وزنها مع باقي الأوزان قبله ، بأيّ حال من الأحوال إلاّ إذا حذفنا " أل " منها .

و مع انتقالنا لمقطع يوم الاثنين فإنّنا نلحظ نفس الأمر ، فهناك ثلاثة كسور عروضيّة في هذا المقطع أوّلها عندما يقول :

---

[1] – ص :41

[2] – ص : 42

كانت أغانينا الجميلة تستريح على

جبال " الونشريس "

و كنت أحفظ بسمتهم أداري .. [1]

فالسطر الأخير من هذا المقطع مكسور وزنه ، لاشتماله على تفعيلة حذّاء (الحذذ : حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة) في وسطه :

سِ و كنتُ أحْ / فظ بسمْ / متهم أدا / ري ...

متَفاعلن / متَفا / متَفاعلن / ....

و نجد كسرا مثله بعده مباشرة ، إذ يقول :

كانت بنادقهم مصوّبة نحو الحدود

و فجأة

أبصرتهم .. [2]

فالخلل و الكسر يبدو واضحا في السطر الأوّل من كلامه هذا ، إذ أنّه أدخل الحذذ على تفعيلة في وسط السطر أيضا :

كانت بنا / دقهم مصوْ / وبتن / نحو لحدو / د و فجأتن

مْتْفاعلن / متَفاعلن / متَفا / متَفاعلن / متَفاعلن

ثمّ نجد كسرا ثالثا من نفس النوع أيضا في هذا المقطع أيضا عندما يقول :

---

[1] – ص :50

[2] – ص :51

شعرية القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

كلّ الدروبِ مشيتُ بها إلى " أوراس " .. [1]

كلل ددرو / ب مشيـ / تُ بها إلى / أوراس ..

متْفاعلن / متَفا / متَفاعلن / متَفاعـ ..

و بانتقالنا إلى مقطع يوم الثلاثاء فإنّنا لا نلبث أن نجد كسورا أخرى ، من غير نوع الكسور التي وجدناها سابقا ، فيقول مثلا في :[2]

و رأيتُ طفلا

ينزوي في الرواق

فقلت ...

و بتقطيعه يظهر الخلل كالآتي :

و رأيتُ طفـ / لن ينزوي / فرْروا / قِ فقلتُ ..

متَفاعلن / متْفاعلن / فاعلن / متَفاعلن

X

فوجود تفعيلة على وزن (فاعلن) في بحر الكامل غير وارد بالمرّة ، مهما طرأ عل تفعيلاته من زحافات أو علل ..

و كذلك نجده في سطر آخر بعد هذا السطر يقول :

رأيتُ رصاصة فلتتْ من الرشّاش حين

---

[1] – ص : 54

[2] – ص 60

نظّفه المقاتل[1]

و فيه كسر أيضا ، فبتقطيعه يظهر :

تُ رصاصتن / فلتتْ من رْ / رشْشاشِ حيـ / ـن نظْ / ظفهُ لمقا /

متَفاعلن / متَفاعلن / متْفاعلن / X / متَفاعلن

فوجود وتد مجموع بلا وظيفة و بلا عنوان في هذا السطر واضح جليّ على كونه كسرا و خللا ..

و إذا ما انتقلنا إلى مقطع يوم الأربعاء ، نجد أن شاعرنا قد عاد إلى النظم على بحر المتقارب ، ونجد له فيه كسرا واحدا ، و ذلك عند قوله :

أنا رجل أنتمي

مثل كلّ رجال بلادي

إلى امرأة تتعلّم كلّ شيء سوى أن

تكون طليقه ... [2]

أنا رجلن أنْ / تمي مثْ / لكلْلِ / رجالِ / بلادي / إلمر / أتن ت / تعلّلَ /مُ كلّل / شيءٍن/ سوى أن/

تكون /

فعولُ / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعْلن / فعولن /

فعول /

---

[1] – ص : 60

[2] – ص : 62

فوجود تفعيلة على وزن (فعْلن) في بحر المتقارب أمر غير وارد ، بالإضافة إلى كونه قد ورد في وسط السطر لا آخره ..

و مع دخولنا لمقطع يوم الخميس ، نجد بأنّ شاعرنا قد انتقل بنا إلى بحر المتدارك ، و لم يخلُ هذا المقطع أيضا من كسور عروضيّة أوّلها عند قوله :

قالوا : من ذا المتحدّث ؟

قلتُ لهم : – مدّاح قبيلتكم

الحسن بن الصبّاح ... [1]

قالو / من ذلْ / متحدْ / دثُ قُلْ / تُ لهم / مدْدا / ح قبيـ / لتكم / ألحسَ /نُ بنُ صـْ / صبْباح

فعْلن / فعْلن / فعِلن / فعِلن / فعِلن / فعْلن / فعِلن / فعِلن / X / فعْلن / فعْلان

فالظاهر بعد تقطيع هذه الأسطر أنّ كلمة (الحسَن) لا يستقيم وزنها و لا ينتظم مع باقي التفعيلات ، إلاّ إذا سُكّنت سينها (الحسْن) !!

و نلحظ أيضا كسرا آخر عند قوله :

عُمَرُ الخيّام يقاسمك الخبز لعلّي ، أكشف عن جسدي المسترخي .... [2]

عمرل / خيْيا / م يقا / سمك لْ / خبـْ / ز لعلْ / لي أكـ / شفعن / جسدِ لْ / مسترْ / خي...

فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْ / فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْ ...

[1] – ص :63

[2] – ص : 64

بعد تقطيع السطرين معا ، نجد شاعرنا قد جعل تفعيلة من بين تفعيلاتها تقتصر على سبب خفيف و حسب ، و لا يمكن عدّها تفعيلة قائمة بذاتها ،كما لا يمكن أن تحسب ترفيلا (زيادة سبب خفيف لآخر التفعيلة) لأنّها في وسط السطر لا آخره ..

و بدخولنا إلى مقطع يوم الجمعة ، يعود بنا رزّاقي إلى بحر الكامل ، يقول :

سأقول إنّ البحر منحدر من الوادي .. [1]

سأقول إنْ / ن لبحر منْ / حدرن من لْ / وادي ...

متَفاعلن / متْفاعلن / متَفاعلن / .....

غير أنّه ينتقل في آخر هذا المقطع إلى بحر الرمل ، فيقول :

قال للسابق و الآتي

.. و مَن يسمو على هذا الزمن

ليس لي فيكم أيا أهلي وطن .... [2]

قال لسسا / بقِ ولآتي / تي و من يسـ / مو على ها / ذ ززمن

فاعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

و بانتهاء هذا اليوم ، ندخل إلى عالم الهوامش السبعة ، و مع دخولنا إلى الهامش الأول منها نجد أنّ رزّاقي قد بدأ النظم على بحر الكامل ، يقول :

---

[1] – ص :65

[2] – ص :66

و أدرتُ وجهي نحو بابك .. [1]

و أدرتُ وجْ / هي نحو با / بك

متَفاعلن / متْفاعلن / ...

ثمّ ما لبث بعدها بأسطر قليلة حتّى عدل عن الكامل إلى المتقارب ، من دون فصل أو إعلان بداية جديدة كما رأيناه سابقا .. يقول :

و في هامش ضاع من دفتر " الحميريّ " قرأتُ ... [2]

و في ها / مشن ضا / عمن دف / ترلحم / يريـي / قرأتُ

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعول / فعول

ثمّ يعيدنا رزّاقي في الهامش الثاني إلى نغم الكامل في ومضة قصيرة :

هذي السفينة تستبيح رجولتي

تفشي لهم في السرّ حبّك للنخيل تبيعه

قالوا : – سلاما

قلتُ : – نخبَ زيفكم اليوميّ ... [3]

و فيه نلحظ خللا و كسرا في السطر الأخير ، و تحديدا في آخر كلمتين منه ، فعند التقطيع يظهر بالشكل الآتي :

---

[1] – ص :69

[2] – ص :69

[3] – ص :70

شعرية القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

قالو سلا / من قلتُنخ / بنزيفكـ /مُ ليوميْ

متْفاعلن / متْفاعلن / متفاعل x / X

فلا يستقيم حال التفعيلتين الأخيرتين لوجود ساكنين متتاليين لا بدّ من تحريك أوّلهما (ميم : نزيفكم) و على فرض أنّ الشاعر لم يحرّك الساكن الأول لتكون التفعيلة الأخيرة مضمرة و مقطوعة معا (الإضمار : تسكين الثاني المتحرّك ، و القطع : حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فإنّ هذا الأمر لا يصحّ لغة و لا يُعدّ ضرورة شعريّة البتّة .. (نزيفكمْ ألْيوميْ) !

و مع دخولنا للهامش الثالث فإنّنا نلحظ شاعرنا قد استعمل بحر المتدارك في نظمه ، و نجد بالموازاة كسورا عدّة ، فهو يقول في مطلع الهامش الثالث :

أُرسم دائرة في شكل جبال الأوراس

و ما يبقى من زمن الطاسيلي و الهقّار

تنمو الأزهار بها ... [1]

فالظاهر في هذا المقطع خللان الأوّل عند قوله : ارسم دائرة ، فقد اعتمد فيه تفعيلتين الأولى دخلها التشعيث (التشعيث : حذف أوّل الوتد المجموع : فاعلن = فالن) و التفعيلة الثانية دخلها الخبنُ (حذف الثاني الساكن : فاعلن = فعِلن)

ارسم / دا / ئرتن

فاعل / X / فعِلن

[1] – ص :71

غير أنّنا نلحظ بين هاتين التفعيلتين سببا خفيفا زائدا ، إلاّ إذا اعتبرنا أنّ الشاعر قد بدأ المقطع بتفعيلة مرفّلة (الترفيل : زيادة سبب خفيف لآخر التفعيلة) و هذا الأمر لا ينبغي أن يكون في بداية السطر الشعريّ و لا في وسطه ..

و كذلك الشأن في آخر هذا السطر و بداية السطر الثاني أيضا :

في شكل جبال الأوراس

و ما يبقى من زمن الطاسيلي و الهقّار

في شكـ / ل جبا / ل لأو / راس و / ما يبـ / قى من / زمنط / طاسيـ / لي و لـ / هققار

فعْلن / فعِلن / فعْلن / X / فعْلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعْلن / فعْلانْ

فالكسر على مستوى نهاية السطر الأوّل و بداية السطر الثاني واضح ..

و كذلك الأمر أيضا بالنسبة لآخر السطر السابع و بداية السطر الثامن ، فنفس الكلام السابق ينطبق عليه ، فهو يقول :

لا شيء سوى تاريخ عظام الموتى في يوميّات

المقبرة الأخرى .... [1]

لا شي / ء سوى / تاريـ / خ عظا / م لمو / تى في / يوميْ / يات لْ / مقْـ / برَةِ لْـ / أخْرى

فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / X / فعِلن / فعْلن

[1] – ص:71

فوجود سبب خفيف زائد بين هذه التفعيلات أمر تكرّر في هذا المقطع للمرّة الثانية ، و مع بداية السطر و لا يمكن اعتباره ترفيلا لأنّه لا يصحّ هنا .. و لو جئنا نبحث عن مخرج لهذا الأمر هنا ، لتعيد تقطيع السطرين و نعتبر التفعيلة الأخيرة مرفّلة لوجدنا خللا أيضا :

لا شي / ء سوى / تاريـ / خ عظا / م لمو / تى في / يوميْ / يات لْ / مقْبَرَ / ةِ لْأخْـرى

فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / فعْلن / X / فالاتن

فلا يمكن بحال أن يستقيم الوزن هنا ..

و نلحظه في سطر بعده يقول :

طوبى لقتيل يبحث عن جسد عربّي يتعذّب فيه .. [1]

طوبى / لقتيـ /لن يبـ / حث عن/ جسدن / عربـي / ين يتـ / عذذب / بُ فيه

فعْلن / فعِلن / فعْلن / فعِلن / فعِلن / X / X / X / X /

و كذلك الأمر في السطر الأخير من نفس المقطع ، يقول :

من يستنشق غير عبيرك أوراسَ يفنى .. [2] *

فلا يستقيم الوزن مع كلمة (أوراس) إلاّ إذا نوّن آخرها أو أضيفت إليها ياء النسبة (أوراسٌ / أوراسي)

يستنْـ /شق غيْـ / ر عبيـ /رك أو / راس / يفنى

---

[1] – ص :72

[2] – ص :72

* (كلمة أوراس وردت منصوبة هنا ، و الأصل أن تكون بدل الفتحة ضمّة على اعتبار أنّها منادى علم مفرد مبني على الضمّ في محلّ نصب)

فعْلن / فعِلن / فعِلن / فعِلن / فعْلX / فعْلن

و ندخل بعده إلى الهوامش الأخرى المتبقّية ،و التي نلحظ فيها بأنّ الشاعر قد عاد إلى النظم على بحر الكامل ،و بالنسبة للكسور فإنّها أيضا لم تخلُ منها ، ففي هامش المقطع السادس نجده يقول :

ها أنتَ وحدك في بسكره .. [1]

ها أنتَ وحْ / دك في بسْ /كره

متفاعلن / متفاعلْ / X

فكلمة (بسكرة) المدينة المعروفة عندنا ، لا يستقيم حالها في الوزن مع هذا السطر الشعريّ الذي لا يتعلّق بالسطر الذي بعده ، و إنْ سلّمنا أنّ شاعرنا قد أدخل القطع على التفعيلة فإنّنا سنجد تفعيلة بعدها تكون في آخر السطر ، لكنّها تتكوّن من وتد مجموع فقط ، و هذا لا يصحّ ..

و لو جئنا نبحث له عن مخرج لوجدنا بأنّه لا بدّ من تغيير شكل كلمة (بسكرة) و ذلك بتحريك السين و تسكين الكاف مع تسكين التاء المربوطة في آخرها لتصير هاء وقف (بِسَكْرَه) كي يستقيم الوزن ، و نقول عندها أنّه قد أدخل الترفيل على التفعيلة الأخيرة للسطر :

ها أنتَ وحْ / دك في بسَكْره

متفاعلن / متفاعلا تن

و نلحظ بعد هذا الكسر كسرا آخر عندما يقول :

---

[1] – ص:75

ثملت على شفتي الزجاجة فاختفتْ

بقايا الكأس في كفّي فرحتُ أغنّي ... [1]

فالتقطيع يظهر وجود وتد مجموع زائد في وسط التفعيلات ، ممّا يُحدث خللا في الإيقاع تدركه الأذن في السطر الأخير من ذينك السطرين :

ثملت على / شفتِ زْزجا /جة فخْتفتْ / بقا / ي لْكأس في / كففي فرحْ / تُ أغنني

متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / X / متْفاعلن / متْفاعلن / متَفاعلْ

مع التنبيه على وجود القطع في آخر تفعيلة من السطر ، و هو أمر مستساغ هنا ..

و من الجدير بالذكر هنا أيضا أنّنا نجد في هذا الهامش مقطعين لأغنيتين تراثّيّتين ، باللهجة العامّيّة ، فلا يخضعان للأوزان الشعريّة العربية ..

و قبل أن نختم الحديث عن الهوامش السبعة ، لا بدّ من الإشارة إلى سطر في الهامش السابع يقول فيه شاعرنا :

و هل لبسكرة انتماء الصالحين بها ؟

و يصمتُ يصمتُ .. [2]

فإنّ الوزن في آخر السطر الثاني لا يستقيم إلاّ إذا أشبعنا التاء المفتوحة المضمومة في آخر كلمة (يصمتُ) الثانية (يصمتو) و هذا أمر مستغرب جدّا !

و هل لبسْ / كرت نْتما / ءُ صصالحي / ن بها و يصْ / متُ يصمتُ / ألحان مغْ / لقتن ...

---

[1] - ص :79

[2] - ص :82

.... / متَفاعلن / متْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلْ X / متْفاعلن / ...

و بانتهائنا من الهوامش السبعة ، فإنّنا نُلحق الخاتمة التي نظمها شاعرنا على بحر الكامل أيضا ، و نجد فيها هي الأخرى كسريْن واضحيْن ، الأوّل عند قوله :

– ويحك قامة النخيل

إذا تقدّمت السنون بها تطول ... [1]

و ي / حك قامة نْ / خي / ل إذا تقدْ / دمتِ سْسنو / ن بها تطولْ

.... / متَفاعلن / X / متَفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلانْ

فوجود وتد مجموع بلا عنوان بين التفعيلات كسر واضح ،و قد تكرّر هذا الأمر كثيرا في أمثلة سابقة .

و نشير أيضا إلى إدخال التذييل على آخر تفعيلة في السطر (التذييل : زيادة ساكن في آخر التفعيلة ، متفاعلن = متفاعلانْ) و هو أمر مقبول و لا بأس به هنا ، بل إنّه يضفي جمالا و نغما على السطر الشعريّ لاستطالة النفس عنده ..

و نجد كسرا آخر بعد هذا الكسر ، عندما يقول :

قالت : – أضاعوني

و مَن ضاعت أنوثتها تهون

فقلت : – و مَن ضاعت رجولته يخونْ .. [2]

---

[1] - ص : 89

[2] - ص :90

ففي السطر الأخير من هذا المقطع نجد تفعيلتيْن متتاليتيْن دخلهما الحذذ (حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة)

نُ فقل / تُ و مَن / ضاعتْ رجو / لتهو يخونْ

متفا X / متفا X / متْفاعلن / متَفاعلانْ

و هذا أمر – كما أشرنا سابقا – مستقبحٌ في بداية السطر الشعري و وسطه ، فما بالنا بتفعيلتيْن متتاليتين في بداية السطر !

و كان بإمكانه أن يتفادى هذا الكسر لو حذف حرف الواو في بداية عبارة : و من ضاعت رجولته يخون

فتصير :

فقلتُ : مَن ضاعت رجولته يخون ..

و بالتالي يستقيم الوزن و تصير التفعيلتان تفعيلة واحدة سليمة (نُ فقلتُ مَن = متفاعلن)

و نلحظ هنا أيضا إدخال التذييل أيضا على آخر التفعيلة في السطر (لتهو يخونْ = متَفاعلانْ) .

و بعد هذه الجولة العروضيّة التي قضيناها مع أسطر الديوان من البداية حتّى النهاية ، نودّ إجراء عمل إحصائي رياضيّ لاستعمالات البحور الشعرية في الديوان نختم به الحديث عن الدراسة العروضيّة عموما ..

فقد ورد استعمال شاعرنا لتلك البحور الأربعة عبر مقاطع هذا الديوان على النحو الآتي :

- الإهداء : الرمل + المتقارب .

- المقدّمات السبع : المتقارب .

- الأيّام السبعة : غلب عليها بحر الكامل لكنّها جاءت بالتفصيل الآتي :

- السبت و الأحد و الاثنين و الثلاثاء : الكامل

- الأربعاء : المتقارب

- الخميس : المتدارك

- الجمعة : الكامل + الرمل

- و كذلك الشأن بالنسبة للهوامش :

- الهامش الأوّل : الكامل + المتقارب

- الهامش الثاني : الكامل

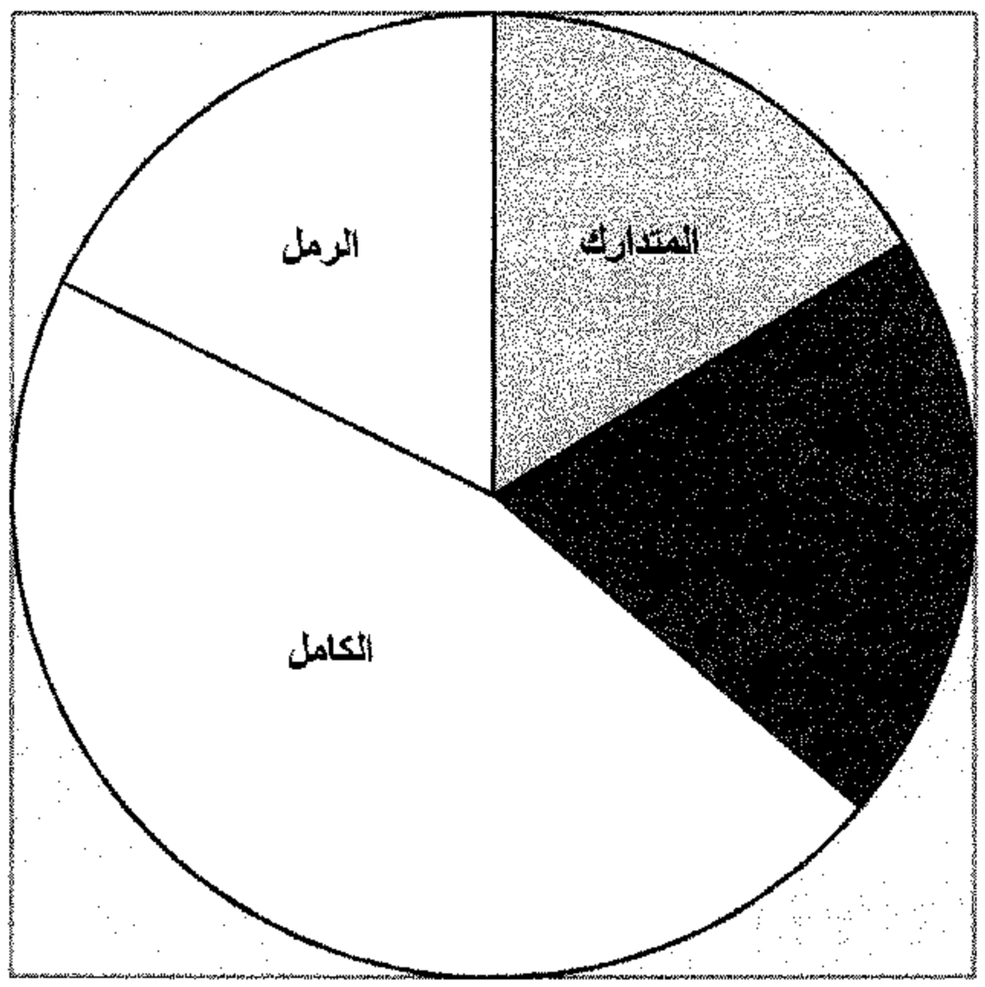
- الهامش الثالث : المتدارك

- الهوامش (4،5،6،7) : الكامل

- ثمّ جاءت الخاتمة على وزن الكامل أيضا .

و يمكننا تلخيص ذلك كلّه في هذا الجدول :

المقاطع		البحور المستعملة				
المقطع	العدد	الكامل	المتقارب	المتدارك	الرمل	
الإهداء	01	00	01	00	01	
المقدّمات	07	00	01	00	00	
الأيّام	07	05	01	01	01	
الهوامش	07	06	01	01	00	
الخاتمة	01	01	00	00	00	
المجموع	23	12	04	02	02	**20**
نسبة الاستعمال	/	% 46.15	% 08.46	% 07.69	%07.69	**% 99.99**



و يظهر بهذا اعتماد شاعرنا على بحر الكامل أكثر من غيره ، ليأتي بعده بحر المتقارب ، ثمّ بحر المتدارك فالرمل ، هذا الأخير ، و إن تساوت نسبة استعماله مع سابقه (المتدارك) ، فإنّه من الجدير بالذكر ، أنّه لم يُستعملْ مستقلاّ في مقطع أو مقاطع كما هو الشأن بالنسبة لبحر المتدارك ، بل استُعمل مزجا مع بحر آخر ، و هذه أفضليّة لبحر المتدارك عليه ..

و في آخر هذا المبحث ، و أمام هذا التنويع الإيقاعيّ و التداخل العروضيّ ، الذي رأيناه عبر أجزاء هذه القصيدة الديوان ، نجد أنفسنا مُجبَرين على أن نطلق حكما و لو بسيطا عمّا ينمّ عليه ذاك التنوّع و لو بشكل عام .

إذ أنّه قد يكون علامة عل التمرّس و الدراية و الخبرة العروضيّة أوّلا ، و ثانيا قد يكون مؤشّرا لحالة نفسيّة مزاجيّة متقلّبة رافقت شاعرنا رزّاقي عبر محطّات هذا الديوان كلّه ، فانعكست على التنويعات الإيقاعية .. و هذا الذي يغلب على الظنّ إذ أنّ الحالات الشعورية التي عايشها شاعرنا من رفض و قلق و حيرة و ثورة و حبّ و كره .. لا شكّ أنّها أثّرت على النفس الشعريّ لديه فتقلّب وفقها من بحر لآخر ..

كما لا ننكر أنّه قد يكون حالة عفويّة لا يقصد بها شاعرنا شيئا ، غير التحرّر النسبيّ من الرتابة الإيقاعيّة التي كانت ستُفرض عليه فرضا لو التزم بالنظم على بحر شعريّ واحد ..

المبحث الثاني :

شعرية اللغة و الصورة :

لخّص الكاتب حسن فتح الباب فنيات أسلوب عبد العالي رزاقي ، و سيرورته الشعرية و تطورها عبر دواوينه الثلاثة التي سبقت ديوان : من يوميات الحسن بن الصباح ، بل و أعجب كثيرا بتجربته الشعرية بالأخص في ديوانه : أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي و أكّد على أن الشاعر رزاقي قد أخذ يطور أسلوبه و شاعريته من ديوان لآخر ، و أن لغته و كلماته "ليست كلمات منظومة ، إنها شعر حقيقي يبدعه قلب شابّ جزائري ثائر استراح إلى الحروف متنفّسا له في عصر الصراع المحتدم بين النقائض ، وهو يملك أدواته ، و يحمل مرارة الحزن و روعة الثورة و الأمل ، مختزنة من ذكرى ثورة المليون و نصف مليون من الشهداء، و من إدراك لمعطيات الواقع الحي الذي تعيشه الجزائر الاشتراكية "[1]

و وفقا لهذه السيرورة ، و هذا التنامي في الأسلوب ، فإن المتفحص لدواوين رزاقي التي سبقت ، ديوانه هذا الذي ندرسه ، يتضح فيها جليا الفرق بين الأسلوب الذي كان يستعمله و الذي أضحى الآن يستعمله ، و حتى طبيعة الألفاظ قد تغيرت تبعا لتغير الأسلوب ،و تبعا كما أسلفنا لظروف المرحلة الراهنة التي كان يمر بها شاعرنا بالأخص بعد مصادرة ديوانه الذي سبق هذا الديوان ! فأخذت معانيه تتجه نحو الغموض شيئا فشيئا ...

[1] – حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ،1987 ، ص : 95 .

شعرية القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

يقول عنه في هذا الشأن محمد طمار : " و إذا تأملنا في نتاجه عامة فإننا نشاهد تطورا في الأسلوب ، كان يتميز بالسهولة في بدايته ، فإذا به يأخذ في طريق الغموض مع الأيام ، يريد أن يقتضي زملاءه فيكون في مصافهم و لا ينعت بالنقص بالنسبة إليهم" [1].

و لو تأملنا في آخر كلام محمد الطمار ، الذي أوردناه ، لوجدنا بان طريق الغموض حسبه قد أصبح سمة غالبة على كل شعراء تلك المرحلة ، و بالتالي سيكون رزاقي مجبرا على السير وفقها ، و يحذو حذوَ أقرانه في ذلك...و هذا الذي كان فعلا....

و من هذا المنطلق وجب الإعلان مبكرا قبل البدء في بعض البسط و التحليل للغة الشعرية و الصورة الفنية التي نحاول دراستها في هذا الفصل عن قصورنا عن الإطاحة بكل المعاني هذا علما و إن كان هذا الاعتراف لا يعني بالضرورة الفشل أمامها و ترك المحاولة في البحث و التنقيب ، معتمدين في هذا على بعض الدراسات التي تناولت تجربة عيد العالي رزاقي في ديوانه هذا بالأخص ، ما قدمه الدكتور عثمان حشلاف في كتابه : الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر من مقاربات و تحليلات لبعض مقاطع هذا الديوان.

و سنحاول تناول شعرية اللغة و شعرية الصورة في ذات الوقت و لكن بتداول ، نحسب أنه لن يخل بمنهج الدراسة هذه...

و إن من شيء يلفت الانتباه على المستوى اللغوي أولا بشكل عام هو (قاموس الموت) الذي استعمله شاعرنا خلال ديوانه هذا ، و أسميته (قاموس الموت) لأن الديوان قد حفل بكمّ هائل من مفردات

---

[1] – محمد الطمار : مع شعراء المدرسية الحرة بالجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 2005، ص 284.

الموت و ما في حقلها الدلالي ، مع تكرار كثير من تلك المفردات متغيرة في بنيتها الصرفية لا غير ،

و الجدول الآتي يبين لنا بوضوح ذلك القاموس وفق تسلسل صفحات الديوان و مقاطعه:

الرقم	قاموس الموت	المقطع	الصفحة
01	قاتله	الإهداء	09
02	قاتلوه	الإهداء	09
03	الموت	الإهداء	10
04	اللحد	الإهداء	10
05	الجثث	الإهداء	11
06	انتحرا	المقدمة 02	19
07	الموت	المقدمة02	19
08	قبرا	المقدمة0 2	19
09	مقبرة	المقدمة 02	19
10	مقبرة	المقدمة 02	19
11	قاتليك	المقدمة 04	24
12	تدفنني	المقدمة 05	25
13	أيدفن	المقدمة 05	25
14	الدفن	المقدمة 05	25

15	القبر	المقدمة 05	26
16	الضريح	المقدمة 07	29
17	قاتل	مقطع الأحد	41
18	قتيل	مقطع الأحد	41
19	رصاصة	مقطع الأحد	44
20	رصاصته	مقطع الأحد	46
21	جثتين	مقطع الأحد	48
22	يقتلون	مقطع الاثنين	51
23	القبر	مقطع الاثنين	55
24	رصاصة	مقطع الثلاثاء	60
25	المقاتل	مقطع الثلاثاء	60
26	الموت	مقطع الأربعاء	61
27	للموت	مقطع الأربعاء	61
28	قبرك	مقطع الخميس	64
29	القتيل	مقطع الجمعة	65
30	الموتى	الهامش 03	71
31	المقبرة	الهامش 03	71

32	لقتيل	الهامش 03	72
33	للقاتل	الهامش 03	72
34	الجثة	الهامش 03	72
35	يفنى	الهامش 03	72
36	يموت	الهامش 07	83
37	المسجّى للرحيل	الهامش 07	84

فكل هذا الكم رأيناه عبر هذا الجدول للموت و القتل و ما في معناهما ، شحن الديوان كله و صبغه بصبغة القتل و الموت..و إن كنا قد أغفلنا بعض الكلمات الأخرى مثل : الدم، النزيف ، التراب التي تفضي في سياقها العام في الديوان إلى الموت.

و من الممكن أن يكون هذا الزخم الذي حفل به الديوان من مفردات الموت و القتل و الدفن ، مؤشرا على ما عاينه و عايشه شاعرنا في تلك الفترة بالأخص على المستوى السياسي ، و الذي كان يمثل بالنسبة له موتا على عدة مستويات ، فالذين خانوا مبادئ الثورة المجيدة و الذين تحدث عنهم في ديوانه واصفا إياهم بالجمود و السكوت ، و الذين خانوا الثقة و حطموا البراءة في نفسه ، و خذلوه و خذلوا الشعب ...كل أولئك يعدّهم موتى بطريقة أو بأخرى ...بالأخص عندما يحكي عن (الجثث الكرسوية) التي ماتت بالنسبة إليه ، بابتعادها عن مبادئ الشهداء الذين قضوا نحبهم ، و ماتت كذلك ، ربما على مستوى الحضور أو القرار ، فلم يعد لوجودهم في بلاط الحكم جدوى ، و كان قد شبّههم قبل ذلك بالنفايات ، و في إشارة إلى أنهم قد استهلكوا و لم تعد لهم أية قيمة أو فائدة...

يقول :

لك الآن ما تبغي

وطن تتجمع فيه النفايات

و الجثث (الكرسويه)

فاملأ كئوسك

و اشرب معي

كيفما تشتهي [1].

و نرى عبر بعض من مقاطع الديوان في استعماله لكلمة الموت أو مرادفاتها في سياقها العام أن شاعرنا قد يجنح بالموت فيلغي صبغته المأساوية الدرامية ، و يصبغه بصبغة الخلاص و الفرج ، بالأخص عندما يحكي عن الحب الذي يموت في أرض الواقع على أمل أن يتخذ له عالما آخر غيبيّا يكون فيه أكثر حرّية و توحّدا ، يقول :

" بين رحيل عشقين

لم يجدا زمنا للتوحد ،

أو وطنا للتجلي

فانتحرا

قصد أن يتوحد في الموت روحان

في جسد واحد

---

[1] - الديوان : من يوميات الحسن بن الصباح ، ص 11

أترى الموت جاءت

توحد في النفس نفسا ؟"[1] .

و على صعيد آخر نجد بأن هذا الديوان قد حفل بلغة ناقمة ساخطة على كثير من الأمور في الوطن سواء تعلق الأمر بالنظام الحاكم و فساده و نفاقه أو بالمجتمع و تغيّره و تلوّنه و نفاقه أيضا و ظل شاعرنا طيلة مقاطع الديوان يحكي عن مواقفه بين هذين النفاقين إن جاز قول هذا و أخذ يبعث برسائل بعضها مفهوم واضح و الآخر غريب و مبهم .

و نراه قد أعلن عن الظلم المسلط قهرا على العباد بدءا بالآباء وصولا إلى الأبناء في إشارة إلى استمرار الظلم و السرقة عبر أجيال كاملة و استفحال ذلك لدرجة التشبّع به ، كل ذلك أعلنه في الأسطر الأولى من إهداء الديوان ، يقول :

سرقوا البسمة يوما من شفاه أبويه

أرضعوه من حليب القهر حتى قدميه

لم يعد يعرف من قاتله

أو قاتلوه ؟[2]

و إزاء هذا الظلم و القهر نراه يقف معلنا ، أنه سيصمد و بقى في وطنه الذي يحبه و يخدمه ، و يثور لأجله ، حتى و إن كان هذا البقاء في دهاليز السجن ، و سيبقى ثابتا على مواقفه التي اعتبرها ذنبا لا

[1] - نفسه : ص 19

[2] - نفسه : ص 09

يكفّر إلا بذنوب مشابهة و مواقف مماثلة في الرفض و الثورة يقول في المقدمة الأولى من المقدمات السبع

:

أنا لن أغادر هذا البلد

سابقى

و لو في دهاليز سجن

أدافع عن لغة

تتكاثر فيها صفات وجودي ،

و ذنبي ،أكفّره بالذنوب [1] .

و يواصل عبر باقي المقدمات إعلانه لمواقف تنوّعت بين الحب و الوفاء و الحيرة استعمل في بعضها ضمير المتكلم الذي يخاطب حبيبته ، يعدها بالوفاء و في نفس الوقت يعلن عن تعبه من البحث عن

سرها و حيرته في ذلك :

"سأرسم وجهك ، في القلب،

سنبلة

لجميع

فصول النخيل " [2]

إلى أن يصارحها بتعبه و حيرته :

---

[1] – نفسه : ص 17.

[2] – نفسه : ص 18

"تعبت من البحث عنك

أيا امرأة تورد العرس" مربوطة "* في القصيدة .

من أنت ؟

غير انتماء لغير انتماء ،و يتعبني البحث عنك " [1]

و نراه يستعمل لفظة (مربوطة) التي شرحها في هامش تلك الصفحة للتعبير عن عادة كانت تقام في الأعراس ،تدل على النهاية المفتوحة أو لنقل : على اللانهاية ، في إشارة منه إلى أن هذا الذي أتبعه في شأن تلك التي يحبها و التي في شفتيها "نشيد لأوراس يدمي القلوب" ، تذكره بالثورة و مبادئها التي ضُيّعت ، ليعلن في ألم استسلامه و انهزامه أمامها :

"و أشرب

أشرب نخب انهزامي أمامك

سيدة الموقف العربي " [2].

ثم ها هو ذا يلتفت إلى نفسه ، يخاطبها و يلومها بعدما ضاعت منه فحولته و خانه من كان معه عن يمينه و عن شماله ، لصير وحيدا ، عاريا من السند و من كل غطاء ، ذاك الغطاء الذي من الممكن أن يكون له قوة و يشكل له حصانة و دعامة ..يقول في المقدمة الرابعة:

ها أنت وحدك

تجتاز "أرواس "

---

* مربوطة : يقال عرس مربوط ،إذا قام شاعر فأنشد قصيدة و توقف عند قافية فيبقى العرس مربوط يأتي شاعر آخر و يحل العقدة

[1] – نفسه : ص 21.

[2] - ص 22

و المدن الساحلية .

تدخلها عاريا .

تسأل الدار عن ساكنيها .

فيصبح للدار قبو

فتسكت جدرانها .

خشية البوح بالسر

و الحسن الحميري يُزَجُّ به في السفينة

و هي "تحط " على "الموت "

أيا رجلا تُستباح رجولته الأنثوية

يسارك سار يمينا

يمينك صار يسارا

تراهن ضد اختيارك

أم ترهن الاختيار لدى قاتليك ؟ [1]

و نلحظ كذلك عبر هذا المقطع تكراره لذكر(الأوراس) معقل الثورة و الثوار ، ثم إنه باستعماله للفظة (القبو) يشير أيضا إلى الثورة و الثوار ، حيث كانت الأقبية مخبأ لهم و لأسرارهم...و لا زال يقرّ هنا أنه بصدد البحث عن الحقيقة التي تعد سرا لم يَبُحْ به أحد إليه...

[1] - نفسه : ص 23-24.

ليدخل بعد ذلك إلى مقطع يلقي فيه باللوم على نفسه ، و يظهر فيه إحساسه بالذنب و إحساسه بالندم على السكوت ، و على الخوف من النظام الذي ألجم الأفواه بالقتل و التعذيب و الظلم ، ليبقى يعاني من عذاب الضمير و تأنيبه إياه ، يقول :

أيدفن طفل أمامك حيا و تسكت

صونا لعرضك ، خوفا من الدفن ، علك تنجو

بنفسك ؟

أيّ المراكب تركب ؟

أين ستذهب إن سقطك قدماك ؟

و هل سوف تبقى وحيدا ؟

و هل سوف تنسى :

براءة طفل تودعه مقلتاك ؟

أيمضي إلى وحشة القبر وحده ثم تقول :

"ستوحشني"

أيّ قلب بصدرك هذا ؟

و هل جئت تحمل قلبك للرمل ممتلئا بالذنوب؟ [1]

و ليس أدل على ذاك العذاب الذي عايشه شاعرنا في تلك اللحظات من هذا الكمّ من التساؤلات التي أخذ يطرحها على نفسه متعجبا ، و لائما إياها عن ذنب شارك فيه بصمته ...و ربما ما يزيد

[1] - نفسه : ص : 25-26 .

شاعرنا إيلاما و عذابا أن هذا الذنب ضحيته طفل بريء هذا الطفل الذي جعلنا شاعرنا نعايش مآسيه ، الواحدة تلو الأخرى عبر مقاطع مختلفة في هذا الديوان ...

و هكذا ظل شاعرنا لا يراوح هاته الأحاسيس و المشاهد الدرامية ، التراجيدية ، التي انعكست كثيرا كلماتها و أوصافها على كل الديوان فحفل بمصطلحات : الموت و القتل و الخيانة و الغدر و التعب و الهمّ و الظلم و غيرها ....

يقول في مقطع يوم السبت ، بعدما تعرض للاستجواب من طرف أجهزة النظام لكونه رافضا للنظام الاشتراكي ، معارضا له ، و داعيا إلى التخلي عنه ، و هذا الذي جعله يبدو مجرما خائنا لمبادئ الشعب الفقير البسيط و أدى إلى استجوابه ليقر و يعترف لهم به و يوقع على محضر الاستجواب حتى و إن لم يقل ذاك الكلام المدوّن فيه:

قل ما تشاء....و ما نشاء

وقّعْ على كل المحاضر

أنت متهم بنظم قصيدة

ضد اختيار الشعب

ضد مكاسب الفقراء

"و الاشتراكيون أنت إمامهم" [1].

و بقي شاعرنا يروي فصل استجوابه و اتهامه بتكوين تنظيم معارض فيه الأصحاب والأحباب و الخلان و الإخوان و الرفقاء ، و تهديده بطول أيامه تحت وطأة التعذيب و سقف السجن يقول :

[1] - نفسه : ص 33.

هذا ملفّك

نحن نعرف كل شيء عنك

قل بصراحة ماذا تريد ؟

الصمت لا يجدي

فحدثنا عن الأصحاب

و الأحباب

و الخلان

و الإخوان

و الرفقاء

قل ما شئت في التحقيق

ما دامت الموقّع أسفل الصفحات

"فالسبت " أول شمعة

و شموع يومك "شمعدان" [1] .

و لكن كل هذا الظلم ، و كل هذه التهم التي نُسبت لشاعرنا ما زادته إلا إيمانا ، و صبرا و رفضا فأعلن أنه يرفض تأويلهم و نظامهم الذي أضحى قديما في نظره :

كانوا يريدون انتماء

لست أعرفه

[1] - نفسه : ص 34-35.

و كنت

أُطلّ من أعلى

على زمن

تثاءب ظله يوما

على كتفي

و نحو الأسفل انحدرت

أمانيهم

فقلت موضحا :

إن القصائد لا تفسر

لحظة مرت

و أخرى

قد تجيء "[1]

و يوغل شاعرنا بعد ذلك في الغموض ، و يغوص في أعماق التراجيديا التي يصورها مقطعا بمقطع و نراه في مقطع يوم الاثنين الذي يبدو أكثر المقاطع تصويرا للمأساة و المعاناة ، و يفتتحه بذكر مراتب الدعوة الإسماعيلية ، ليناسب هذا الذكر مقام الحسن بن الصباح الإسماعيلي .

و نجده بذكر تلك المراتب يغوص في عمق غموض فلسفيّ تخبّط فيه أصحاب الإسماعيلية أنفسهم و منظرّوهم بالأخص ، فضلا عن باقي الفلاسفة و المنظّرين و العلماء ، و نجده ليدلّل على عمق ثقافته

[1] - نفسه : ص 36-37.

و سعة اطلاعه قد همّش تحت بداية هذا المقطع بذكر شيء من تفاصيل تلك المراتب الشيعية الإسماعيلية جاعلا إياها تسع مراتب ، مستمدا معلوماته تلك من أحمد حميد الدين الكرماني و كتابه (راحة العقل) ،يقول رزاقي :

باسم الخلود،

أساسك المأذون ، مطلقة .

فهات الحجّه .[1]

فقد بدأ بالناطق الذي له رتبة التنزيل حسبه ثم الأساس الذي له رتبة التأويل ثم المأذون المطلق الذي له رتبة أخذ العهد و الميثاق إلى الحجة الذي له رتبة الحكم فيما كان حقا أو باطلا [2]

و بقراءة عكسية نراه قد أراد الحكم بالحق أو بالباطل على الذين أخذوا العهد و الميثاق ، متأوّلين الشرائع و الدساتير ..

و إن كان ينبغي الإشارة إلى أن الترتيب الوارد حسبه في المتن أو في الهامش جاء مخالفا للمصدر الذي عزانا إليه ، في الترتيب و العدد ، فأحمد حميد الدين الكرماني جعل هذه المقامات و المراتب التي سماها (قيامات) وفق ترتيب يشابه ترتيب الأنبياء و الرسل يقول :" القيامات كثيرة ، أولها المأذون المكفوف ، ثم المأذون المطلق ، ثم الداعي المحرم ، ثم الداعي المطلق ، ثم داعي البلاغ ، ثم الحجة ، و غايتها الباب

---

[1] - نفسه : ص 38.

[2] – يراجع هامش : ص 38

و إنما كانت هذه الحدود قيامات....و يتلو هذه القيامات قائم قيامة كبرى و هو المقام الذي هو الإمام عليه أفضل السلام ، فهو قائم القيامة و نهاية النهايات..."[1] .

و الجدير بالذكر أيضا أن شاعرنا قد استعمل هذا المقطع و ضمّنه ألفاظا متداولة بين مفكري المذهب الإسماعيلي و لم نجده استعمل مقطعا آخر أو كلاما آخر متصلا بذاك الكلام .

فكان ذاك المقطع بما حمل من ألفاظ و مصطلحات ، يبدو غريبا في مبناه و في معناه ، في مكان وروده !!

لينتقل بعد هذا المقطع المبهم ، إلى الحديث عن السفينة الوطن ، التي تحمل الأبرياء مركّزا على طفل و طفلة كانا يحلمان بغد أفضل ، و بالحب و الوفاء و لكنهما وجدا عكس ذلك في الوقت الذي كانت الأمواج تتلاطم حول السفينة ، و السفينة تقاوم تلك المحن متوجهة إلى الله تطلب اللطف ...

هذي السفينة في المحيط الأطلسي

تقاوم الأمواج

تسأل لطفك الباقي

و تلك مدينتي الأولى على قمصان عثمان

معلقة ، تقاتل : ضد من ؟ [2]

و في استعماله لعبارة(على قمصان عثمان معلقة) إشارة إلى الظلم المسلط عليه و براءته من كل ما يوجّه ضده ...و هو الذي يواجه كل الظلم وحده ، و يقاتل وحده...

---

[1] - راحة العقل : أحمد حميد الدين الكرماني ، تحقيق ، و تقديم ، د مصطفى غالب ،دار الأندلس ، بيروت ، ط2 ، 1983 ، ص :23-24

[2] – ص 39.

و في مقطعين لاحقين صور شاعرنا مشاهد خيبة الأمل و الخيانة لراكبَين في تلك السفينة الوطن و هما طفل وطفلة ، يمثلان أمل الغد و روح الاستمرارية و النقاء ،و لكنهما عايشا بأعينهما القساوة و الظلم و الخيبة من أقرب الناس إليهما ...

ركابها طفل

تعوّد أن يداعب والديه

فراح في ألم

يضم يديهما للبعض

حين رأى أخاه

يدير نحوهما رصاصته الأخيرة

(...)

و طفلة

كالبدر

راحت تعبر الأحياء

بحثا عن أخيها

علها يوما تراه

قادما من (مصر)

أو (بغداد) أو (طهران)

يحمل في يديه هدية

تبقى لها ذكرى

تباهي طفلة أخرى بها

فإذا به قد عاد

يهديها رصاصته الأخيرة [1]

إلى أن يقول :

ركابها طفل

يودّع والديه

جثتين

على الرصيف

و طفلة

و رسالة

في صدر عاشقة

أضاعت ، في حروب المشرقين و في عناق المغربين ، حبيبها..."[2] .

و نلحظ هنا استعماله لكلمتي : مشرقين و مغربين اقتباسا من القرآن الكريم حيث وردتا في سورة الرحمن كما هو معلوم ، و لكنه لم يستعملهما استعمالا قرآنيا بحتا بل أتى بهما فقط في معرض حديثه عن الفتنة الدائرة بين أهل الشرق مقابل الوحدة و التآلف اللذين يسودان أهل الغرب...

---

[1] - ص 4 ،45،46

[2] – ص 48.

شعرية القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

ثم بعد ذلك ها هو ذا يقدم لنا في مقطع يوم الاثنين تصويرا للثوار ، و كيف كان يحبّهم و يهوى قربهم إلى حد البكاء عند رحليهم ، و كيف كان متأثرا بهم ، مقلدا لهم ، متشبعا بأفكارهم و مؤمنا بالمسار الذي هم عليه ، و لكنه فجأة ينصدم بهم و بالعداوة التي دبّت بينهم ، و جعلتهم يصوّبون بنادقهم صوب صدور بعضهم البعض بدل العدو الخارجي الذي عبّر عنه بالحدود ، فأخذوا يقتتلون...

يقول عثمان حشلاف عند تحليله لهذا المقطع :"و قد حرص الشاعر في مطلعه على إسماعنا صوته الخاص الذي كان يرتاح للأغاني الجميلة يرددها على جبال الونشريس فيدفعه ذلك إلى تخيل ملامح ، المجاهدين الذين كانوا يتغنون بتلك المواويل في المكان ذاته ، فيسألهم الشاعر بالْتِيَاعٍ في حوار مسرحي ذي مغزى :

أحقا ترحلون ؟ "[1] .

فمن الوضاح جدا أن شاعرنا عبْر هذا المقطع قدّم عرضا تصويريا قصصيا ، مبتدئا بحالة الهدوء و السكينة ، التي تبتدئ بها القصص عادة و انتقل بعد هذه الحالة إلى حالة ثانية من الممكن أن نسميها حالة الارتداد المعروفة في البناء القصصي ، فقد أخذ يسرد وفقها كيف كان المجاهدون يحيون بتلك الأمكنة واصفا أفعالهم...

كانوا جميعا يشربون (الشاي) يرتشفون

قهوتهم ، على عجل ، و كنت أحبهم .

و أغار من حركاته

يتبادلون النوم فوق "حصيرة " أو "بردس"

---

[1] - الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر : عثمان حشلاف ، ص : 163-164.

البردس الصوفي ما زالت بقاياه على جسدي

فهل يتذكرون ؟[1] .

و نراه في هذه الأسطر يعلن عن حبه لهم صراحة ، و تعلقه بهم إلى درجة الانبهار و التقليد النابع من الغيرة المحمودة لما هم عليه (الغبطة) بلبسه للبردس .

و أغار من حركاتهم

البردس الصوفي مازالت بقاياه على جسدي

و هو بهذا يؤكد ظلم من حاسبوه و ظلموه ، و يذكرهم بولائه للثورة و الثوار ، و يتساءل إن كان تذكيره لهم قد نفع :

فهل يتذكرون ؟

ثم ما تلبث أن تحُلّ الأزمة و العقدة ، و تبدأ مرحلة الاضطراب في هذا البناء القصصي ، و ذلك باختلاف أولئك الذين كانوا قدوة له ، و تقاتلهم فيما بينهم تاركين العدو الحقيقي الذي يتربص بهم جميعا و الذي عبّر عنه بالحدود في إشارة إلى الخطر الخارجي المحدق بهم :

كانت بنادقهم مصوّبة نحو الحدود

و فجأة

أبصرتهم

في الصف يقتتلون [2].

---

[1] - من يوميات الحسن بن الصباح ، عبد العالي رزاقي ، ص 50-51.

[2] - نفسه ص 51.

شعرية القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

" لقد دبّ الشقاق و الفوضى و التباغض بين الإخوة المتحدين فجأة و تصدع الشمل الواحد دونما مقدمات ، و كان هذا إيذانا بذهاب النخوة و روح التضحية ...

و لم يعد صوت الشاعر يطمئنّ إلى أصواتهم ، و انتقل الخطاب الشعري تبعا لذلك إلى خطاب سردي و تقريرية عارية يفضح علنا ما تضمره الطوية:

قالوا : نعلّمك الكفاح

فقلت : هذا الصوت أعرفه و يعرفني

فقالوا : مخطئ

قلت : الحقيبة لا تخبئها السنون

و حب" أوراس" انتمائي [1] .

و يواصل شاعرنا هذه التقريرية الواضحة في حبه لوطنه و لإرث أجداده و لرمز وجوده ، و انتمائه الوحيد الذي يكْفر بكل انتماء سواه ، ألا هو انتماؤه للثورة و مبادئها و شهدائها ، رامزا لها بالأوراس مهد الثورة ، و رافضا للمرجعيات الوافدة من وراء البحر إلى البلد ، يقول :

و حب أوراس "انتمائي "

إذْ بأوراس انتمت للبحر

جاء البحر مستترا بظل عمامة

أعلنْت كفري بالعمائم

قلت :

---

[1] – الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر : ص 164.

هذا البحر منتمي "لغير دمي !

فقلت :

دم الشهيد

أحق بالشهداء حين تغيب معرفة

و تختلط الدماء [1]

و من الواجب التنبيه على الخطأ اللغوي الموجود في كلمة (منتمي) فالأصل أن تُحذف ياؤوها على أساس أنها اسم منقوص ورد نكرة فلا تُكتب ياؤه إلا في حالة النصب أو إذا أضيف إلى غيره .

و يبقى شاعرنا يقرّ برفضه لأية مرجعية أخرى غير الأوراس و الثورة ، و لكنه عند مواصلته لهذا الإقرار ، يدخل صوتا آخر يدعمه و يدعم موقفه ،ألا و هو صوت أبيه الشهيد الذي استحضر صورته و هو يخرج من قبره المجاور لمقام الشهيد فيضمه إليه ، في صورة توحي بالاشتياق له و لعهده كما توحي بالرضا و المواساة و المؤازرة و الدعم :

مَرّوا على جسدي

أضاعوني

فقام أبي من القبر المجاور

لـ : "المقام" فشدني للصدر

أوصاني بشيء ، لست أنساه

و أذكر أنه أوصى "بأوراس" التي في القلب

---

[1] – رزّاقي ، الديوان ص : 52 ، 53

أوصاني بألا أنتمي للبحر ، دون البر.

فهي عميقة [1] .

ثم يختم شاعرنا مقطع يوم الاثنين ، بمحاورة يبرز فيها إصرار أعدائه على ظلمه وتلفيق التهم إليه ، فيضطر إلى مداراتهم و مداهنتهم عملا بمبدأ : دارِهِم ما دمتَ في دارهم ، و أرْضِهم ما دمتَ في أرضِهم..ليعلن عن ذلك بشرب نخب الاحتفاء بالذي دار بينه و بينهم من صفقات ، و يعلن في الأخير توبته و استغفاره لربه لأن ضميره الحي يأبى عليه أن يخون أو ينافق ...

قالوا :- اعترف بالذنب

حتى لا نحقق مرة أخرى معك

قلت : الذنوب كثيرة أي الذنوب تصكّ للغفران ؟

قالوا :- سنغفر ما تقدم أو تأخر من ذنوبك.

قلت : هاتوا الكأس نشربها على نخب "القطاع العام غير المستغل".

قالوا : جميعا

لا يهمّ فنحن نغفر فانسحب

قلت : انسحابي مرة أخرى ؟

فقالوا للجيوش : تقدمي ، فتقدمت

غفرانك اللهم

إن نطق اللسان بغير ذكرك

---

[1] - من يوميات الحسن بن الصباح ، عبد العالي رزاقي ، ص 55.

فالذنوب فصيلتي [1]

و مما تجدر الإشارة إليه أيضا ،ذاك الاقتباس الجميل الذي نلحظه في قوله :"قالوا : سنغفر ما تقدم أو تأخر من ذنوبك "

و الذي استمده من أوائل سورة الفتح من قوله تعالى : " ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك و ما تأخر و يتم نعمته عليك و يهديك صراطا مستقيما "[2].

و ما من شيء تدل عليه تلك العبارة أكثر من الإيحاء بالراحة النفسية و الطمأنينة بعدها يزول عن الواحد كل تبعات (ذنوبه) السابقة و اللاحقة .

"و يوشك الشاعر على إنهاء تقريره الشعري عن اليوم ، و هو تقرير لا يكاد يختلف عما في المقاطع الشعرية الأخرى في الديوان ، و لعل ما ذكرنا هو أكثرها تمثيلا لهذا الأفق الشعري الذي يرمي إلى التعبير بالموقف و الشخصية و الأصوات الشعرية ، صوت الشاعر أولا ثم الأصوات الأخرى المؤيدة و المخالفة "[3] .

ثم يواصل شاعرنا رحلة الصراع مع الذات و الغير ، عبر باقي الأيام ، و نجده يكرر في ما تبقى الحديث عن السفينة التي يبحر فيها ، باحثا عن الحقيقة و عن الوطن المنشود و عن الرجولة و البطولة و الشجاعة و الفداء و كل القيم المفقودة ..[4] .

---

[1] - نفسه : ص 56-57

[2] – سورة الفتح ، 02

[3] - الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر : ص 166.

[4] – الديوان ، ص 59.

كما يكثر من ذكر الموت و القتل ، و من الالتفات من المتحدث عن نفسه بضمير الأنا إلى المخاطِب و إلى الراوي المحايد.. ، و لعل أبرز من خاطبه هنا هم الحسن بن الصباح ، و قلعة ألموت ...يقول عن نفسه :

أنا شاعر

لم يحافظ على شرف يرث الشعر

مهزلة الشعراء

أنا رجل منتمٍ لبلادي

أنا رجل أنتمي

مثل كل رجال بلادي....[1] .

و يقول أيضا عن نفسه وهو يرتدي قناع الحسن بن الصباح :

قالوا : من ذا المتحدث؟

قلت لهم : مداح قبيلتكم

الحسن بن الصباح..

فصاح فدائي في وجهي :لا [2]

و يلتفت محدثا قلعة ألموت :

---

[1] – ص :61-62

[2] – ص :63

و احترسي "ألموت" من السفن

المبحرات مع الريح ، بيروت قادمة

ذلك يوم إليك [1]

...لم تسندي ، يا ألموت ، الظهر يوما للحدود

و لا لأزمنة التواجد في الحدود .[2]

و يلتفت في أخرى مخاطبا الحسن بن الصباح ، بعدما كان يتكلم بلسانه :

انهض من قبرك يا ابن الصباح

و حدثني عمن عاشرت من الفقراء

و عن " عمر الخيام " يقاسمك الخبز [3]

ثم نراه في آخر تلك الأيام يلتفت إلى ضمير الغائب ، معلنا حالة من اليأس و القنوط ، بعد بحث و عناء :

قال للسابق و الآتي :

و من يسمو على هذا الزمن

ليس لي فيكم أيا أهلي وطن [4]

---

[1] – ص 62.

[2] – ص 66.

[3] – ص 64.

[4] - ص 66.

و يمضي شاعرنا بعد حالة اليأس تلك ليطلب له عونا و سندا ، و نراه يفعل ذلك مع أول سطر يخطه في الهوامش السبعة المتبقية من الديوان ، هذه الهوامش التي لم تحمل الكثير من المعاني الجديدة غير التي عايشنها في المقاطع التي سبقتها ذلك أنها جاءت مشبعة بآلام الوحدة و القهر و الانهزام ، و صور الظلم و سياسة الكيل بمكيالين ، و محاصرة الآراء و مصادرة الحق في التعبير...و كل ذلك يجعل شاعرنا دوما يهفو قلبه إلى الأوراس و عهد الأوراس ..يقول عن الوحدة في بداية الهامش الأول :

و أدرت وجهي

نحو بابك

قلت : هذا واحد مني

إذا بالواحد المهزوم يقهرني [1] .

و يبقى يحدثنا عن هذه الوحدة ، و يتكلم بضمير الأنا عبر تلك الهوامش ، يقول في الهامش الرابع :

ذا قدري

و أقدار البقية من رفاقي سوف تأتي

لا رهان سوى أنا و قصائدي [2]

و تراه لا يلبث بعدها أن يلتفت مخاطبا نفسه ، مركّزا على الوحدة أيضا ، في تصوير للضياع و التيه و الحيرة ، يقول في مطلع الهامش السادس :

ها أنت وحدك في بسكرة

---

[1] – الديوان ص 69.

[2] - ص 73

هل جئت للأحياء تسألها عن الحانات

أم جاءت بك الحانات

للأحياء تسألك انتماء ؟[1] .

و مع هذه الوحدة ، و كل ما تسببه من مشاعر كالتي رأيناها من ضياع ، و حيرة ... يبقى خطاب شاعرنا مركزا على الظلم الذي سُلّط عليه و على قصائده التي أضحت محلّ شكّ و تأويل من طرف أجهزة النظام و أتباعه ، يقول :

سألت الله: رفقا بالقصائد

من تفاسير الرواة

رأيت تقريرا يدين قصيدة...[2] .

و وسط هذا الخوف و القلق من تأويل ما لا يُؤوّل ، و حمْل أشعاره على غير محملها ، و الضراعة لله و سؤاله النجاة من كل ذلك ، نراه يردف بالحديث عن ظلم من نوع آخر ، ظلم الكيل بمكيالين ، ظلم يُسلَّط على الضعفاء و البسطاء ، في حين ينجو منه (الوسطاء) كما عبر عنهم ، يقول :

و في هامش ضاع من دفتر " الحميري " قرأت :

" و حين تُصادَر دار فقير

يقولون أوساخه كثرت

و النظافة من واجبات المواطن

---

[1] – ص 75.

[2] – ص 69 .

و حين تباع الفنادق للوسطاء

يقولون : قد أفلست

و التجارة حق لكل مواطن "[1] .

و يزيد في تصوير هذا المعنى في ومضة سريعة بليغة في الهامش الخامس الذي جعله ومضة مؤلفة من سطرين ، فيقول :

قل ما تشاء

فسيد الكلمات من مسح الحذاء ![2] .

و أمام كل هذا الذي يعانيه شاعرنا ، نجده يلوذ بالهروب من الواقع التعيس ، و لا ملجأ له سوى الذكريات الأوراسية الخالدة في ذهنه ، و العميقة في صدره ؟، و ما بقى في الأوراق الصفراء القديمة ... و ذاك ما عبّر عنه في الهامش الثالث :

أتنفس أكسيد الأوراق الصفراء

لا شيء سوى تاريخ عظام الموتى في يوميات

المقبرة الأخرى

لا شيء سوى رسم الأشكال الأكثر عمقا في قلبي ...[3] .

و إن كان عبد العالي رزاقي قد وجد في الذكريات ملجأ و ملاذا له ، يفر إليه ، و يتناسى به ما يعانيه واقعا و حاضرا ، فإننا نراه فيما تبقى من هوامش يوغل في هذا الهروب و يبدو أن الذكريات التي يحملها

---

[1] - ص 69.

[2] - ص 74.

[3] - ص 71.

لم تقدم له المتنفس القوي الذي يبحث عنه ، مما اضطره إلى اتخاذ سبيل أخرى ، أخذ يتناسى بها شيئا فشيئا قصائده التي كان يراهن عليها ،و يصدح من خلالها بمواقفه ، و كذا ذكريات الزمن الجميل التي تسكنه .

ألا و هي سبيل الحانة و الخمرة التي تأتي متنفّسا لكثير من الذين فشلوا في مواجهة الواقع المعيش ، ليتخذوا منها حضنا منسيا و مواسيا للأوجاع و الأوضاع ، و برغم الحشو الكبير الذي كان في باقي الهوامش متعلقا بالخمرة و أنواعها ، إلا أنه من الممكن جدا أن نقرأها قراءة أخرى ، ذات أبعاد صوفية لا حقيقة ، بالأخص و هو يسمي الخمر : شراب الروح ...و لكننا في النهاية نصل إلى معنى مفارقة الواقع المعيش أيضا و محاولة التخلص منه ، و دخول عالم منفصل تماما عنه ، قد يجد صاحبه فيه من الراحة النفسية و البعد عن الكدر مؤقتا ما لم يجده في واقعه ...يقول بعدما أخذ يحدد الأمكنة شيئا فشيئا مبتعدا عن الأوراس نازلا نحو الصحراء و تحديدا إلى بسكرة و الوادي :

ها أنت وحدك في بسكرة

هل جئت للأحياء تسألها عن الحانات

أم جاءت بك الحانات

للأحياء تسألك انتماء ؟[1]

و يقول بعدها :

- الحب أن تبقى الزجاجة في اليدين

تراود الشفتين تدفئ نبض قلبك حين يرتسم

---

[1] – ص 75

التجلي في العروق ، و تصعد الرغبات من أعماق صدرك

- الحب أن تبقى وحيدا

و الكؤوس رفاقك المتسكّعون على مدى الأيام [1] .

و مع ذكر أسماء و أنواع الخمرة في رحلة الوحدة التي عاشها شاعرنا و ذكر ما في الحقل الدلالي للخمرة مثل : الحانات ، أبي نواس ، الزجاجة ، الكؤوس ، ثملت ، ملهى ، النبيذ ، شراب الروح ، أقبية الرئيس (أرقى أنواع الخمور الجزائرية) ، اللاقمي (نزيف النخلة التي تذبح (تقطع) و هو شراب مفضل في الصحراء ، يتحول بسرعة إلى نوع من النبيذ) *

مع كل هذا نودّ الإشارة إلى الكمّ الهائل لمفردات البيئة الصحراوية ، و بعض العادات المتأصلة في بعض مناطقها ، فشاعرنا بعدما أشار إلى العودة للصحراء استعمل قاموسا صحراويا محضا دليلا على الاندماج ، و العودة الكلية لذاك المجتمع :

الكلمة	معناها حسب الديوان	الصفحة
الجبارة	النخلة الصغيرة	83
اللاقمي	نزيف النخلة التي تقطع (تذبح) شراب مفضل في الصحراء يحول إلى نوع من النبيذ	//
حجم النخيل	حلاقتها ، تنحيه الجريد حتى ينمو النخل مرة أخرى	//
جمار	لبّ النخلة	//
حولي	لباس أسود ترتديه المرأة الصحراوية في الفرح	//

[1] – ص 77

* تراجع الهوامش في الديوان ، ص 75 إلى ص 91

شتاية	النخلة التي تظهر في غير فصلها	87
الحاشي	الجمل الصغير	//
الكرناف	بقايا الجريد	88
الجريد	غصن النخلة (عربي)	88
الذكار	مذكر النخلة (لقاح النخيل)	//
المذوذ	ما يوضع فيه العلق أو زاد الإبل و الحيوانات	//
الخرص	خرص النخيل : التمور في النخيل	89
الغرود	قمة الكثبان الرملية	//
ماجن	الحوض الذي تستقى منه النخيل	//
العتروس	(التيس) إشارة إلى بعض العادات الموجودة في الصحراء ، المتمثلة في تربية الفقراء لـ"العتروس " و تقديمه في المناسبات مقابل الشعير أو القمح أو التمر	//

كما نلحظ استعماله لبعض العبارات الدالة على بعض العادات و التقاليد المتوارثة في بعض مناطق بلادنا يقول :

ضاع الرفاق على ضريحك " عقبة الفهري "

مرّغْ ذبيحة عيدك الأضحى على وجهي

و غنِّ معي ..."

شعرية القناع في ديوان من يوميات الحسن بن الصباح

" إشارة إلى العادات و التقاليد التي ما تزال سائدة في بلادنا و المتمثلة في دفن الوجه في جلد الذبيحة يوم العيد ، كتعبير عن مشروعية الانتقام ، و هذا ما فعله كسيلة حين أقدم على قتل عقبة بن نافع "[1]

بالإضافة إلى استعماله لبعض المقاطع الغنائية من التراث الشعبي و التي تعود إلى زمن الثورة التحريرية ، حيث يقول :

" البلّ قالت نَغْرَدْ و نزيد

عن عمري راح في التمرميد

نغرد و نردّي

الدمعة طايحة على خدّي

و قالوا لي العسكر متعدّي

يلعب في التقرسيس عبيد"

(نغرد : نبكي ، التمرميد : البؤس و الشقاء ، متعدي :م مار ، التقرسيس : التمرين) [2]

و كذلك :

"نغرد يا دايه

و مشوني من غير ثناية

و عبوني من غير عبايه

بيبان و ما دري و حديد

---

[1] - ص 78.

[2] - ص 78

نغرد ملعوطة

من شبح الرومي و حيوطه

و قالوا سلعة محطوطة

بيبان و ما دري حديد

(ثناية : جمع ثنية ، عبوني : ظهر الإبل ، عبايه : ما يوضع على ظهر الإبل أثناء حمل الأمتعة ، ملعوطة : مفجوعة ، مادري : لوحة طويلة توضع كسقف للبيوت ، حيوطه : ج حائط ، بيبان : ج باب ، محطوطة : موضوعة) [1] .

ثم ها هو ذا شاعرنا في نهاية الديوان، يغير شيئا من اليأس و القنوط و العبوس الذي أظهره طيلة باقي الصفحات ، برغم أنه لا يزال يذكر وحدته التي تجرّع معها صنوفا من العذاب و المشاعر القاسية ، إلا أنه يعود إلى زمن الطفولة و الشباب يردد الأناشيد التي كان يحفظها في تلك الأيام ،في إشارة إلى مواصلة الحياة.

و الارتداد نحو ماضٍ جميل لبناء حاضر و غد مشرقَيْن ، يقول :

و وجدتني وحدي أجوب شوارع

الوادي و في شفتي أناشيد

الطفولة و الشباب

فراح ينبئني بفرحته الكبيرة

قلت : صبرا

---

[1] - ص 80

لست من جهة الجنوب و لا الشمال

أنا واحد من ألف ألف مواطن

لا شيء غير مواطن

أدعو إلى وطن

يؤمّن لي الوطن

أدعو إلى زمن

يوحّد لي الزمن [1]

و ها هو يعلن في الأخير انتماءه للوطن كله دون تعصب لجهة من جهاته ، و أنه لن يكون غير مواطن عادي مثل باقي المواطنين ، يحلم بوطن يعيش فيه بحرية أكبر ، ينشده و يدعو إليه ..

[1] - ص 91

الخاتمة :

لقد خُضنا عبر ثلاثة فصول و ستّة مباحث مغامرة الكشف عن القناع و تقصّي تجلّياته و فنّياته ، انطلقنا فيها من تحديد مفهوم هذه التقنية التي لا تزال جديرة بالبحث و الطرْق من طرف الباحثين و الدارسين بالأخصّ على مستوى الشعر الجزائري المعاصر ، و لمَ لا على مستوى الشعر المغاربي المعاصر ، حاولنا إعطاء تحديد لمفهوم القناع انطلاقا من الحدّ اللغويّ الوارد في بعض المعاجم المتخصّصة و أصوله التاريخية .. و انتهاءً عند محاولات بعض النقّاد و الدارسين العرب في هذا الشأن .. و كيف اجتهدوا في تناول قضيّة القناع من زوايا تشابهت في أشياء و اختلفت في أشياء كثيرة ..

ثمّ دخلنا عالم قناع عبد العالي رزّاقي ، الذي اعتمده و تقنّع به ، و هو شخصيّة الحسن بن الصبّاح ، و كانت هذه مغامرة أخرى قمنا بها أيضا تعرّفنا على كثير من جوانب حياة الحسن الحميري الغامضة ، و التي كانت بالأبيض و الأسود .. ثمّ رأينا تجلّيات هذا القناع ، بفكره و معناه ، و حضوره العام في ديوان رزّاقي (من يوميات الحسن بن الصبّاح) و إن كان ديوانه هذا يُعدّ محاولة جادّة للتقنّع فقط و لا يمثّل النموذج الكامل في هذا الشأن و لكنّ شاعرنا وُفّق إلى حدّ بعيد في استخدام القناع تنويعا لتشكيلاته و إسقاطا لمواقفه و بعض آرائه ..

و ختمنا هذا البحث بإلقاء نظرة فاحصة على المستوى الإيقاعي العروضيّ لمقاطع الديوان ، ثمّ على مستوى اللغة و الصورة الشعرية المستعملة فيه ، حاولنا قدر الإمكان فهمها و تحليلها و عرضها — و لم يكن الأمر سهلا أبدا –

و قد عملنا طيلة فترة البحث التي طالت و أرهقت الأعصاب ، على التماس ما يبدو قريبا من الصواب في تحليل المقاطع الشعرية و محاولة دراسة أفكار الشاعر و ترجمتها في هذا البحث ، مع محاولة إسقاط تجربة القناع على الواقع المعيش من طرف الشاعر و تجربته ..

فالشاعر – بغضّ النظر عن الغموض الذي اتّسمت به أغلب مقاطع ديوانه هذا – وُفّق إلى حدّ كبير في اختيار القناع الذي يصوغ به آراءه و مواقفه ، فهو قناع ثوريّ لشخصيّة ثائرة غامضة و مؤثّرة .. شغلت الكثير من الناس على اختلاف طبقاتهم في عصرها و بعد موتها ، و عبد العالي رزاقي قد اختار لثورته هذا القناع دون غيره عن وعي ، فعبّر بوساطته عمّا أراد من أفكار و عارض ما أراد من مواقف سياسيّة و اجتماعيّة ، و إن بدتْ شخصيّة القناع بعيدة نسبيّا عن وعي عامّة المتلقّين – عندنا – بتاريخها و فكرها الدينيّ عموما و بتجربتها التي عاشتها و اختلافها عن تجربة الشاعر و حياته .. إلاّ أنها تتقاطع مع شخصيّة الشاعر في الكثير من السمات كالغموض و الثورة و الرفض و البحث عن عالم مناسب للأفكار التي يتشبّع بها شاعرنا رزّاقي ، تماما كما فعل الحسن بن الصبّاح في حياته ..

غير أنّنا لا نجد تقنّعا كلّيا للشاعر رزاقي في ديوانه هذا الذي نسبه بكلّ مقاطعه جملة و تفصيلا للحسن بن الصبّاح ، فالقناع المستعمل من طرفه نراه يسقط في الكثير من المواقف ، ليبقى صوتُ الشاعر و فكره واضحيْن ، بعيديْن عن القناع الذي اختاره ، و هذه إحدى أكبر المزالق التي وقع فيها شاعرنا في ديوانه هذا .. كما نراه أثناء تنويع فنّيات القناع يتنقّل مع قناعه من ضمير المتكلّم على لسانه إلى ضمير المخاطب له ، ثم ضمير المتكلّم عنه ، و هو بهذا التنويع الذي يشبه الالتفات البلاغيّ ، يُبعدُ القناع عن ذاته شيئا فشيئا ، و يُسقطه

أيضا عن شخصيّته ، ممّا شكّل شرخا بين الكلام الذي يقوله القناع و الكلام الذي يُقالُ له و كذا الذي يُقالُ عنه و بين كلام الشاعر و آرائه كذلك ..

و لا يعني هذا الكلام الانتقاص من تجربة رزّاقي في ظاهرة القناع ، فهي تظلّ تجربة رائدة و جديدة لعلّه بها يكون صاحب الريادة و الصدارة في استعمالها و إدخالها إلى الشعر الجزائريّ المعاصر (عن وعي عامد)، و دراية كافية بقناعه تقنيةً و توجّها و فكراً و استعمالاً ..

و إنّنا إذ نختم هذا البحث لا نزعم أبدا أنّنا قدّمنا شيئا فريدا من نوعه ، إلاّ أنّنا حاولنا كثيرا أن نقدّم عملا لائقا و محترما ، بحثنا فيه عن الدقّة و تحرّينا فيه الأمانة العلمية ..و الموضوعية في الطرح و التقديم ما أمكن ..

و آخر ما نودّ الإشارة إليه أنّنا اجتهدنا في مسألة الطباعة و الإخراج و التدقيق اللغوي حتى نقدّم عملا مقبولا و مرضيا شكلا و مضمونا لغويا و معرفيا .. و اجتهدنا في تصحيح الأخطاء الواردة هنا و هناك ما أمكن .. و قد يهرب منّا خطأٌ و يختبئ في موضع أو آخر دون أن تدركه الأبصار .. و يبقى الكمال لله الواحد القهّار .. و حسبنا أنّنا اجتهدنا (و لكلّ مجتهد نصيب) .. و نسأل الله التوفيق و السداد ..

عبد العالي رزّاقي في أسطر :

– من مواليد 1949/04/03 بمدينة عزابة ولاية سكيكدة شرق الجزائر .

– (بدأ يمارس الكتابة في وقت مبكّر ، نشر تجاربه الشعرية و مقالاته النقدية في العديد من الصحف الوطنيّة ، يهتمّ بقضايا الأدب الجزائريّ و مشكلات الكتابة الأدبية ، نشر بعضها في جريدة الشعب عام 1980 ، يدعو فيها إلى الاهتمام بأدب الشباب ...)

– حاصل على شهادة الليسانس في الصحافة 1974 ، وماجستير في علوم الإعلام والاتصال حول موضوع سياسة الجزائر في ميدان الكتاب. 1992

– بدأ مشواره الصحفي في عام 1970 في جريدة الشعب الجزائرية .

– واصل الكتابة في العديد من الصحف الجزائرية والعربية مثل الآداب البيروتية و منبر أكتوبر والحياة اللندنية و الجيل و الشام و الدولية.

– ترأس تحرير مجلة آمال التابعة لوزارة الإعلام و الثقافة و كذلك أسبوعية الشروق الثقافي المستقلة.

– رئيس الجمعية الجزائرية لأدب الطفل ، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1974 وأمين وطني مكلف بالشؤون الخارجية لعام 1992.

– حائز على وسام الاستحقاق للدولة الجزائرية سنة 1984. كما نال شهادة تقدير من رئيس الدولة الجزائرية بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لاستقلال الجزائر سنة 1987

– يعمل حاليّا أستاذا بكلية العلوم السياسية والإعلامية – جامعة الجزائر. و يعمل إلى جانب التدريس في الجامعة مديرا لشركة المغرب العربي للثقافة والاتصال والإعلام، وكاتب مقالات أسبوعية في ثلاث صحف جزائرية "صوت الأحرار" التابعة لجبهة التحرير الوطني، وأسبوعية السفير ذات التوجه الإسلامي، ويومية الأحداث المستقلة . و حاليا جريدة الشروق اليومية الجزائرية .

– شارك في العديد من الملتقيات الدولية والحوارات التلفزيونية مثل الاتجاه المعاكس الذي تبثه الجزيرة إلى جانب الكتابة في الجزيرة نت. و مثل الجزائر في العديد من المهرجانات الدولية.

– ورد اسمه في معجم (لاروس) للآداب الأجنبية.

– مؤلفاته : مختارات من الشعر الجزائري المعاصر . الأحزاب السياسية في الجزائر . سياسة الجزائر في ميدان الكتاب (رسالة ماجستير).

– دواوينه الشعرية: الحب في درجة الصفر 1977 . أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي 1980 . هموم مواطن يدعى عبد العال 1983 . الحسن بن الصبّاح 1985.

حاولتُ جمع المعلومات الحديثة حول الأستاذ و الشاعر عبد العالي رزّاقي و تمنّيتُ أن يقدّمها هو نفسه بقلمه ، فلم أُفلح في التواصل معه ، فاكتفيتُ بتقديم معلومات عنه في أسطر اعتمدتُ في بعضها على ما جاء في موسوعة الشعر الجزائري ، في جزئها الأوّل و تحديدا في الصفحة 426 و التي أشرف على إعدادها مجموعة من المؤلّفين من أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة قسنطينة[1].. و بعضها الآخر معلومات متناثرة في الشبكة العنكبوتية نشرتها بعض المواقع الأدبية ، و نشرها بعض الطلبة الذين يدرسون عند الأستاذ رزّاقي بجامعة الجزائر ..

---

[1] - موسوعة الشعر الجزائري ، الربعي بن سلامة ، عمار ويس ، محمد العيد تاورتة ، عزيز العكايشي ، دار الهدى ، عين مليلة ، ج 1 ، 2002 .

قائمة المصادر و المراجع :

القرآن الكريم برواية ورش .

1. أحمد حميد الدين الكرماني : **راحة العقل** ، تحقيق و تقديم ، د مصطفى غالب ،دار الأندلس ، بيروت ، ط2 ، 1983
2. إبراهيم الحاوي : **حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي المعاصر** – مؤسسة الرسالة ط 1 1984 بيروت
3. إحسان عباس : **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** . درا الشرق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط3 2001
4. ابن منظور : **لسان العرب** ، مج 8 ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت - لبنان .
5. الربعي بن سلامة ، عمار ويس ، محمد العيد تاورتة ، عزيز العكايشي : **موسوعة الشعر الجزائري** ، دار الهدى ، عين مليلة ، ج 1 ، 2002 .
6. برنارد لويس : **الحشاشون فرقة ثورية في تاريخ الإسلام** ، تعريب: محمد العزب موسى، ط2 ، مكتبة مدبولي ، ميدان طلعت حرب ، القاهرة
7. بسام العسلي : **صلاح الدين الأيوبي** (سلسلة : شاهير قادة الإسلام) دار النفائس ، بيروت ، ط 1 ، 1398 ه ، 1978
8. جابر عصفور: **أقنعة الشعر المعاصر – مهيار الدمشقي** ، مجلّة فصول (مجلّة النّقد الأدبي) المجلّد 1-العدد 4، يوليو 1981 م- رمضان 1401 هـ
9. حسن فتح الباب : **شعر الشباب في الجزائر الواقع والأفاق** ط 2 الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1983
10. خليل الموسى : **بنية القصيدة العربية** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق- سورية 2003
11. عارف تامر : **تاريخ الإسماعيلية** ، ج 4 (الدولة النزارية) ط 1 ، نوفمبر 1991 ، رياض الريس للكتب و النشر ، لندن ، قبرص
12. عبد العالي رزاقي : **من يوميات الحسن بن الصباح** ، مطبعة لافوميك ، قسنطينة 1985
13. عبد العالي رزاقي : **هموم مواطن يدعى عبد العال** المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية ، الجزائر 1983
14. عبد العالي رزاقي : **الحب في درجة الصفر** ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982

15. عبد العالي رزاقي : **أطفال بورسعيد يهاجرون أول ماي** ط 2 ن الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1983
16. عبد الرحمن بسيسو : **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1999
17. عبد الله عيسى لحيلح ، **وشم على زند قرشيّ** ، دار البعث للطباعة و النشر ، قسنطينة / الجزائر 1985
18. عبد الله أبو هيف ، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث** ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 2004
19. عبد الوهاب البيّاتي : **تجربتي الشعرية** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت – لبنان ط 3 ، 1993 .
20. عثمان حشلاف ، الرمز **و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)** منشورات التبيين / الجاحظيّة . الجزائر 2000
21. عزّ الدين إسماعيل : **الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية** ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 3 ، 1985 .
22. علي عشري زايد ، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** دار الفكر العربي – القاهرة / مصر 1997 .
23. عمر أبو النصر : **قلعة الموت : الحسن بن الصباح:** مكتب عمر أبو النصر للتأليف و الترجمة و الصحافة ، ثيابه درويش ، شارع سورية بيروت ، ط 2 ، 1970
24. ماري إلياس ، حنان قصاب حسن : **المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض** (عربي –إنجليزي – فرنسي) ، مكتبة لبنان ناشرون ط 1 : 1997
25. محمد كامل حسين : **حسين طائفة الإسماعيلية (تاريخها ، نظمها ، عقائدها)** مكتبة النهضة المصرية ، ط 1 ، 1959 القاهرة
26. محمد الطمار : **مع شعراء المدرسية الحرة بالجزائر** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 2005
27. محمد علي كندي : **الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث** .
28. نسيمة بوصلاح : **تجلّي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر** – إصدارات رابطة إبداع الثقافية – الجزائر ، ط 1 ، 2003
29. نور الدين درويش ، **مسافات** ، مطبعة جامعة منتوري قسنطينة ، ط 2 ، 2002
30. نور الدين درويش ، **البذرة و اللهب** ، دار أمواج للنشر ، سكيكدة ، ط1، 2004
31. يوسف وغليسي - **تغريبة جعفر الطيّار** ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، فرع سكيكدة 2000

فهرس البحث

الصفحة

- المقدّمة 1
- الفصل الأوّل : (قصيدة القناع : المفهوم و الدواعي)
- ماهية القناع 7
- القناع في المسرح 9
- القناع عند بعض النقّاد و الدارسين العرب 11
- القناع عند عبد الوهّاب البياتي 12
- القناع عند إحسان عباس 14
- القناع عند خلدون الشمعة 16
- القناع عند جابر عصفور 21
- القناع عند علي عشري زايد 24
- القناع عند خليل الموسى 42
- القناع عند عبد الرحمن بسيسو 51
- الفصل الثاني : تجلّيات القناع في ديوان من يوميّات الحسن بن الصبّاح
- المبحث الأوّل : لمحة عن قصيدة القناع في الشعر الجزائري المعاصر 60
- القناع في الشعر الجزائري المعاصر 63
- المبحث الثاني : قناع الحسن بن الصبّاح بين المرجعية و النمط 72
- الحسن بن الصبّاح و الحشّاشون (المولد و النشأة و الزعامة) 73
- نمط قناع الحسن بن الصبّاح 83

- المبحث الثالث : تجلّيات القناع في ديوان : من يوميّات الحسن بن الصبّاح

- مرحلة ما قبل القناع 86

- تجلّيات القناع 93

- الفصل الثالث : شعرية القناع عند عبد العالي رزّاقي

- المبحث الأوّل : شعريّة الإيقاع 107

- المبحث الثاني : شعرية اللغة و الصورة 128

- الخاتمة 163

- عبد العالي رزّاقي في أسطر 166

- قائمة المصادر و المراجع .

- الفهرس .