

أنماط القناع في شعر عزالدين المناصرة

معصومة بخشعلي زادة^١، رقية رستم پور ملكي^٢

١. ماجستيرة في اللغة العربية وآدابها من جامعة الزهراء، طهران
٢. أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٦/٢/٢٧؛ تاريخ القبول: ٢٠١٦/٦/٥)

الملخص

القناع أسلوب جديد في التعبير الشعري، يعتمد فيه الشاعر إلى توظيف شخصية تراثية أو شخصية مبتدعة يتقنّ بها ويجعلها تتقمص خواطره وتجسد تجربته ليعبر من خلالها عن شواغله الفكرية. الشاعر والناقد الفلسطيني المعاصر عزالدين المناصرة (١٩٤٦-) من الشعراء الذين اهتم بالقناع في استدعائه للشخصيات اهتماماً بالغاً حيث يتمثل القناع عنصراً محورياً في تجربته الشعرية ويمنحه قدرة بارعة على المزج بين الماضي والحاضر وبين الذات والموضوع وساعده على أن يتحدي القضايا السياسية والاجتماعية للبلاد العربية وخاصة وطنه فلسطين. غير أنه إهتم بهذه الظاهرة من الناحية النظرية النقدية التي افادت البحث. لذلك حاول البحث دراسة أنماط القناع عند عزالدين المناصرة وتجلياتها في قصائد الشاعر بالإعتماد على المنهج التوصيفي- التحليلي. يصل البحث إلى أن النمط المخترع خارج من دائرة الأنماط ويُعدّ نوعاً من أنواع القناع وذلك بإلقاء الضوء على أنماط القناع عند الكاتب كندي وتعريف مصطلحي النمط والنوع إلي جانب دراسة قصيدتي من قصائد عزالدين المناصرة "كنعان صابر لن يستكر" و"قصيدة" "أبي محجن الثقفي"، ثم يعرض تقسيماً جديداً لنمط القناع المركب وفق رؤية تحليلية للمناصرة، مع معالجة قصيدتي "حصار القرطاج" و"حيزية عاشقة من رذاذ الواحات".

الكلمات الرئيسية

أنماط قصيدة القناع، الشعر العربي المعاصر، عزالدين المناصرة، القناع.

مقدمة

القناع هو اختباء الشاعر أو الكاتب وراء شخصية تأريخية أو أسطورية؛ ليعبر عن موقف ما، أو ليحكم على نقائص هذا العصر من خلالها، فيخلق بديلاً خيالياً لتلك الشخصية وبعبارة أخرى، يمكن القول إن القناع هو محاولة خلق موقف درامي مغاير ولكن من غير التحدث بضمير الأنا، فيتماهي المبدع - الأنا - مع اسم معروف في مرجعيات المتلقي ليتفاعل معه (البياتي، ١٩٧٢: ٣٦-٣٧).

ولمّا كان موضوع البحث هو "أنماط القناع في شعر عزّالدين المناصرة" كان لزاماً تعريف مفهوم النمط لتمييز أنماط القناع عن أنواع القناع إذ أن بعض النقاد مثل الناقد «محمد علي كندي» صاحب كتاب "الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر (السياب، نازك، البياتي)" حاولوا تحديد أنواع القناع وأنماطه، لكن يبدو أنهم خلطوا نوعاً من أنواع القناع بأنماطه، وهذا الخلط يوحي بأنهم لم يلتفتوا إلى الفرق بين النوع والنمط كمصطلح أدبي. يمكن القول إن الخط الفاصل بين هذين المصطلحين خط دقيق يسمح بدرجة من التداخل بين النمط والنوع.

لذا يهدف البحث إلى تحديد مفهوم دقيق لهذين المصطلحين في البداية، ثم من هذا المشوار يعرض أنواع القناع. ويقدم كذلك تقسيماً جديداً لأنماط القناع وفق نظرية الشاعر عزالدين المناصرة وتطبيقها على نماذج من قصائده. والذي هو جدير بالدراسة والاهتمام من هذه الزاوية؛ لأن على الرغم من آرائه حول القناع، وأشعاره الزاخرة بالشخصيات المقنّعة ليست هناك دراسة جادة تستكشف عنها وتدرسها إلا مقالة الدكتورة رقية رستم بور ملكي «قناع امرئ القيس في شعر عزالدين المناصرة» فقد عالجت مفهوم القناع وأنماطه دراسة كلية، ثم درست توظيف قناع امرئ القيس في قصائد الشاعر عزالدين المناصرة. وكتاب «عزّالدين المناصرة وفنّه الشعري» لسامح حسن صادق، الذي تناول مدى اهتمام الشاعر المناصرة باستخدام "التناس، القناع، الموروث الشعبي، والأسطوري..."، فيدرس تقنية الأفتعة الشعرية في فصل، لكن يقتصر توظيف هذا الفن في شعر المناصرة على توظيف قناعين "امرئ القيس، وأبي محجن الثقفي". وهذه الدراسات المسبقة أفادت البحث، ولكن لم يتناول أي منها تقنية القناع عند المناصرة كما يستهدف هذا البحث مستكشفاً عن آراء الشاعر الناقد المناصرة حول القناع وتطوره عنده، حيث يتفوق الشاعر في استخدام تقنية القناع للتعبير عن شعوره

الذاتي في المنفى وعن حياة شعبه ومعاناتهم سواء داخل وطنهم المسلوب أو خارجه في المنايا بعيداً عنه. وقد تمكن الشاعر من إبداع أقتعة ورموز تدل على إبداعه ونبوغه الفني. فيحاول البحث الإجابة عن الأسئلة التالية عبر توظيف المنهج الوصفي التحليلي:

- ما الفرق بين النمط والنوع في قصيدة القناع؟

- ما الجديد من أنماط القناع عند الشاعر عز الدين المناصرة؟

- مدى نجاح الشاعر في توظيف تقنية القناع وتطبيق آرائه فيها؟

لا يخفى على الدارسين أن مسألة تحديد المصطلحات والمفاهيم من الأولويات المعرفية الذي يمكننا من تجاوز حالة الخلط المفاهيمي. وفي هذا الإطار نهتم بعرض أنماط القناع وأنواعه من خلال تعريف مصطلح النمط والنوع.

ولاتخلو (عملية التقمص) في هذا النمط «من التصرف بأوضاع الشخصية الأصلية؛ لأن الشاعر يعتمد تلك الشخصية على ضوء متطلباته وحساباته» (السيدجاسم، ١٩٩٠: ٢٠٣)؛ لذا قد تكون الشخصية متوافقة مع المبدع، وقد تكون مخالفة له (الصكر، ١٩٩٩: ٢٢٦) بما يُعمل في مكوناتها من التعديل، أو التأويل، أو الحذف، أو الاختيار. وإن الكثير من قصائد الشاعر المناصرة يبني على هذا النمط.

بعد هذا العرض، نودّ أن ندرس قصيدة "أبو محجن الثقفي ... أثناء تجواله"، التي تُعدّ من النماذج الصالحة للتدليل على هذا النمط من أنماط القناع. يستلهم فيها المناصرة من التاريخ العربي الإسلامي شخصية "أبي محجن الثقفي"، الشاعر والفارس المسلم الذي ابتلي بشرب الخمر، فلماً أكثر منها سجنوه. ولما تداعى المسلمون للجهاد ضد الفرس في معركة القادسية، خرج معهم أبو محجن، فلما بدأت المراسلات بين الجيشين، اختبأ أبو محجن في مكان بعيد وشرب الخمر، ولما علم به "سعد بن أبي وقاص" قائد المسلمين، غضب منه وحرمه من دخول القتال، وأمر أن يقيد بالسلاسل. فلما ابتداء القتال وسمع أبو محجن صهيل الخيول وصيحات الأبطال لم يطق أن يصبر على القيد والتفت إلى زوجة القائد سعد معلناً توبته لكي تطلق سراحه، ثم قامت زوجة سعد بفك قيود أبي محجن وشارك في القتال فقاتل قتالاً عظيماً. لما توقف القتال رجع أبو محجن، ورد السلاح، وجعل رجله في القيد كما كان، فلما علم سعد بقصته، حل قيده، وقال أبو محجن: أنا والله لا أشرب الخمر أبداً (المصنف، ١٩٨٠: ٢٤٠).

ويستلهم الشاعر من تجربة أبي محجن المرحلة التي كان فيها في السجن، ويرمز بها إلى «أي إنسان يتعرض للسجن والقمع» (الكركي، ١٩٨٩: ٢١٩)، ويعبر بها عن مرحلة من مراحل

الواقع العربي الذي يعيش فيها الفلسطينيون في قسوة الغربة والمنفى في الدول العربية، كما يعيش الشاعر في المنفى بعيداً عن وطنه فلسطين (منذ نصف قرن)، حيث لم يدخل وطنه فلسطين، منذ ليلة (١٥/١٠/١٩٦٤)، حتى اليوم. إذ يبرز في هذه القصيدة «تشابه محاور المعاناة، فالمناصرة مقيدٌ أيضاً بقيود معنوية لا بقيود حديدية كما هو حال أبي محجن، فالغربة بمثابة القيد الذي يصادر فرصة التواصل مع الوطن» (الخضور، ٢٠٠٦: ٨٤)؛ وهما ناقمان وتأثران على كل من يحد من حريتهما ويمنعهما من الأنشطة التضامنية مع الثورة والتصدي للأعداء. ويتمص الشاعر تلك الشخصية التاريخية في بنية القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، بوصفها إطاراً توليدياً؛ لإحساس غامر بالألم والمحنة إزاء النفي والتشرد. ويرسم مشهداً درامياً يضع نفسه وراء شخصية أبي محجن، ويسقط عليها تجربته ويبدأ القصيدة بالحديث عن أبي محجن، (ضمير الغائب) وفق أسلوب مروى لتهيئة ذهن القارئ وجذب انتباهه لفكرة القصيدة من خلال توزيع الكلمات "يعاد، السجن، العبيد، يُمنع..." بالإضافة إلى أنه يبدأ القصيدة بفعل مبني للمجهول "يعاد"؛ ليزداد عمق الاختناق وسيطرة القهر والسلطة الغاشمة على منعه من القتال ضد الاحتلال، والمقاومة والاستشهاد من أجل الوطن وشعبه الفلسطيني. وينذر (المناصرة) من خلال قناعه الشعب الفلسطيني، بالهدف الإسرائيلي الأساسي، وهو إنكار حقوق الفلسطيني بأرضه. ويعبر عن الهاجس الإسرائيلي الذي يزعم بإنكار وجود الفلسطيني وهويته، مع أن الفلسطينيين يعيشون في فلسطين منذ (الألف العاشرة قبل الميلاد). وينتمي الشاعر (المناصرة) إلى عائلة فلسطينية خليلية كنعانية عريقة، تعود جذورها التاريخية المتسلسلة الموثقة إلى العام التاسع للهجرة (حسب كتاب الإنطاء الشريف). وهي قبل ذلك تنتمي لبلدة (بنو عام) الكنعانية قيب الميلاد. ف(عائلة المناصرة) من أقدم عائلات فلسطين (حوار الباحثة مع الشاعر).

يصور الشاعر (المناصرة) معاناة أبي محجن، الذي تعب من القيد والسجن، كما تعب الشعب الفلسطيني من الترحال والتشرد وما رافق ذلك من بؤس العيش ونكد. ويخشى أبو محجن المعاصر من اغتيال الوجود الفلسطيني بما يحاك ضد الفلسطيني من مؤامرات ودسائس؛ لترسيخ نفوذ المحتلين، لكن المناصرة يرفض هوية مزورة أحضرها الصهاينة المحتلون البغيضة ويستخف بنشاطاتهم؛ لذلك ينذر من خلال قناعه الشعب الفلسطيني من (مؤامرة العدو)، الذي ينكر حقوق الفلسطيني بأرضه؛ مع أن الفلسطينيين يعيشون (الخليل) وهم في حنين دائم وشوق عظيم لجمالها. فيطغى حزنه من شدة الألم والمعاناة، ويندمج مع أبي محجن النموذج التراثي لإنسان فلسطيني، ويتخذ منه قناعاً ويبدأ القصيدة بصوت راوٍ ضماني يسرد حالة إنسان فلسطيني متألم ويقول:

يعاد أبو محجن الثقفي إلى سجنه، كالعبيد/ ويحمل تاريخ عصيانه في الحقائق، تكتب عنه التقارير،/ يمنع من شم عطر الورد،/ نقرّ كيف اغتيال هويته في صباحٍ جيد/ يُعاد إلى كهفه بالقيود تحاصره الشائعات ويسأل عند الحدود:/ (محروقةٌ سفني... من كثرة العصيان مجبولةٌ مدني... بالقشّ والزوّان)/ ولكنهم حملوه الشظايا التي علقت في شرايينه كتباً/ صبغوها بلون الشقائق، تحمل طعم الخلود (المناصرة، ٢٠٠٥، ج١: ٣٨٥).

يبرز المناصرة ندامته الشديدة على خروجه من الوطن - لتعليمه الجامعي في مصر - وعدم تمكنه من العودة إليه، ويرجو أن يرجع إلى بلده حتى لا يفقد هويته وذاته في المنفى العربية والأجنبية التي أُجبر على العيش فيها، فهو يعترف بأخطائه ونقائصه "هذي عيوبي"، وصمم أن يتطهر منها في سبيل الإلتحاق بركب الثورة والمقاومة والبناء الوطني "اقبليني"، كما تاب أبو محجن التراثي عن شرب الخمر وأعطى له "سعد بن أبي وقاص"، حياة جديدة؛ ليقابل ويبدل جهده في قتال الطغيان. من هنا تطبع القصيدة بطوابع درامية بإجترار الذات وتوهج شعري، ويبدأ إتحاد المناصرة مع أبي محجن فيخلق (أبو محجن المعاصر) الذي ينطق بضمير المتكلم، ويدغم فيه معاناته وهمومه الشخصية (الذاتية)، ومعاناة أبي محجن (الموضوعية) إدغاماً تاماً يسيطر على القصيدة سيطرة تامة، والشاعر يعبر به عن الشعور الجماعي ومعاناة أمته في المنفى، وتلاحم شعبه وتعاضده في تحمل المصائب، وأمله بالنجاة، والخلاص حين يقول:

أتيت إليك اقبليني، وهذي عيوبي، وهذي سلاسلهم في الزنود/ أتيتك هذي كراريسهم، سأبول عليها، وأرمي بها في المياه/ كطفلٍ غريبٍ (المناصرة، ٢٠٠٥، ج١: ٣٨٥)

ثم يصرخ أن حياته مثقلة بالغرابة والتشردّ (... وحيداً هنا في البعيد، بعيد، بعيد، بعيد/ هنا زمن صارخ كالأفاعي...) إذ طُرد من بلاده حتى صار بلا انتماء إلى الوطن مشرداً ومنفياً قد حرم من كامل حقوقه المشروعة (صرت خليعاً...)، حيث يقول:

تدحرجتُ من رمل وادي الغضا، وطُردتُ من السفح/ صرتُ خليعاً، أطارد أذئاب شيخ القبيلة،/ تجارها العائدين/ تدحرجتُ في واحة، همتُ يوماً بغزلائها النافرات من الصائدين/ إذ جُعتُ أكلُ رأس سميري/ أود اشتقتُ للكأس، أذبح صاحب حانتنا المقفرة/ أجوب البلاد، أسامر فيها، مغاورها، وحقول الذرة (المناصرة، ٢٠٠٥، ج١: ٣٨٦)

يخيم القهر والحرمان على وطن أبي محجن المعاصر الذي يعيش في شدة الحزن، والهم، وقد ذاب وجوده بالهموم والمعاناة، إذ يكرر ماقاله مرة أخرى:

محروقةٌ سفني... لأنني بركان/ مجبولةٌ مُدني... بالقهر والحرمان (المناصرة،

٢٠٠٥، ج: ١، ٢٨٦)

هكذا، يعتمد الشاعر على (قتاع خالص وشفاف) يستعرض واقع حياته عرضاً واضحاً، فيستمر اتحاده مع قناع أبي محجن ويختار الشق الثاني من الدراما؛ لتكسب القصيدة (حركية درامية مفايرة) تكشف عن رؤيته لواقعه المعيش، الواقع المحزن الاغترابي الذي ألم بذاته، إذ يتجلى في إقامة حوار مع النساء التي يرمز بها إلى الجماهير العربية التي ترغب في دعم الشعب الفلسطيني، والدفاع عن الحق العربي المسلوب، فيطلب منهم المساعدة لإطلاق سراحه وقيده؛ ليحارب مع العدو الغاشم، وفتح باب الجهاد لكل ناثر من أبناء العروبة من أجل تحرير الأرض. من خلال هذا الحوار الذي طرحه المناصرة في قالب السؤال والجواب، يتضح من علاقة قناع أبي محجن بموقف تجربة الفلسطيني أكثر فأكثر، ويبرز عنصر المفارقة الواضحة بين إسراع للنجدة ولإغاثة التي نراها في ملف الإرث الإنساني، وعدم الاستجابة وتعاون الجماهير، للتصدي للعدو الغاشم والمكافحة وعدم دعمهم لحقوق الإنسان الضائعة في عصرنا الراهن. باختيار هذا أسلوب الحوار تصل درامية القصيدة إلى ذروتها الفنية والتأثير البالغ على المتلقي. فعندما يرى المناصرة نفسه وشعبه وحيداً في مأساته يعزم على أن يأخذ زمام الأمور للنهوض مستعيناً بالدول العربية الأخرى، ويشي - في الوقت نفسه - بالأمل الذي ظل يحمله، حيث يقول:

سمعتُ النساء يقلن لها: أطلققيه،/ فني وجهه توبةً كصلاة الرسول/ رأيت

وحوش البراري تصيح: إذا تاب فلتطلقيه،/ فني صدره عنبٌ من جبال الخليل...

(المناصرة، ٢٠٠٥، ج: ١، ٢٨٧)

وفي المقطع الأخير، تتضح المفارقة بين الموقف التراثي والموقف المعاصر في دعم الحق الإنساني وضوحاً تاماً، فعندما يعود أبو محجن المعاصر للبحث عن سيوف العشيبة (العرب) والاستعانة بإخوانه في الدول العربية لدعم الأمة العربية الفلسطينية، يجدهم قرب ينابيع الصدا أي دون استجابة. وينتج عن هذا أن كل الشعارات والجمعيات محصورة في كلام الشعراء الذين يحثون الآخرين على رعاية الشعب الفلسطيني (سمعت الرصاص على ورق الطاولة)؛ فيدرك أن الحل بيده...، ومرة أخرى يعلن نفسه مستعداً للتطهير من العيوب لينال شرف الجهاد وعز المقاومة على ثرى أرض فلسطين الطاهرة... فيتوسل قائلاً: (فكي وثاقي، ولم أذق الخمر، فكي وثاقي، اقبليني)، حيث يقول:

وأبقى هنا لاهتاً، باحثاً عن سيوف العشيرة / في غبش الليل قرب ينابيع وادي
الصدأ / تدفق سيل الخطاب على منبر الشعراء، فقالوا: نعم / كلاب العشيرة
قالت: لعم / سمعت الرصاص على ورق الطاولة / سمعتُ اللابل تشدو، بلا وتّر أو
نعم / ففكي وثاقي، ولم أذق الخمر، فكي وثاقي، قبليني / رصاص العقارب فوق
جبيني / حراب الأقارب، مغروزة في عيوني (المناصرة، ٢٠٠٥، ج١: ٣٨٨)

ثم يأخذ الشاعر على عاتقه أن يعود إلى القيود كما عاد أبو محجن إلى سجنه و«يقطع
عهداً على نفسه أمام الأقارب، بالعودة إلى القيود، إذ سُمح له بمواصلة النضال» (الخضور،
٢٠٠٦: ٨٥)؛ وعندما يعاهد الدول التي تحمي شعب فلسطين، فتستمر المحاولة لتحرير وطنه،
فإنه يفرح ويفرح الآخرون.. (زينت خصرها)، ولكنه سوف يركن للهدوء مرة أخرى، كما
كانت نهاية قصة أبي محجن، حيث يقول:

وحين تقولين: رمل البلاد، جبال البلاد، مدائنها / زينت خصرها ... وأضاءت
وجودي / أعود لسجني - أعاهدك الله - فكي قيودي!!! (المناصرة، ٢٠٠٥، ج١: ٣٨٨)

تجدد الإشارة إلى أن قناع أبي محجن الثقافي رمز شخصي للمناصرة، «ذلك الرمز
الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً، أو يقتلعه من حائطه الأول، أو منبته الأساس، ليفرغه
جزئياً أو كلياً، من شحنته الأولى، أو ميراثه الأصلي من الدلالة، ثم يشحنه بشحنة شخصية،
أو مدلول ذاتي» (العلاق، ٢٠٠٠: ٧٥).

هكذا يوظف الشاعر في تلك القصيدة قناعاً خالصاً أو بسيطاً؛ لأنه لا يعتمد فيها على
قناع شخصية إلا شخصية أبي محجن الثقافي، بما يجد من أوجه التشابه بين سيرته وحال
الفلسطينيين، فيرتديه الشاعر ليختفي وراءه، ويتفاعل معه تفاعلاً درامياً بأسلوب قصصي
للتعبير عن الواقع الذي قد عاناه، ويعاني منه في منفاه الإجماري.

علاوة على تلك النماذج، يتخذ الشاعر القناع البسيط في الكثير من قصائد سنعالجها
في المبحث الآتي؛ قصائد تكون فيها الشخصية المقنعة شخصية وحيدة، يسقط الشاعر عليها
ملامحه الذاتية، وهي جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة، وعنصر أساسي من عناصرها
البنائية التي يتحد الشاعر معها اتحاداً تاماً، وينطق بلسانها الوقائع المعاصرة.

وإما النمط الثاني هو نمط القناع المركب فيحدث هذا عندما يلجأ الشاعر (إلى ظاهرة
تعدد الأقنعة في قصيدة واحدة)، ويغلف قناعه بأغلفة إضافية بتسخير شخصيات أخرى،
يُسند لها أدواراً محددة، وينسج عن طريقها حركات فرعية، تصب جميعها في العقد الرئيسية

للنص. وهذا ما يسمى بتقنية القناع المركب (كندي، ٢٠٠٣: ١٨٠)؛ لأن «الشاعر لا يكتفي فيها بوجود صوته بعيداً عن صوت قناعه، كما في قصائد القناع البسيط، بل يقتنع بصوت آخر، ولا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة بالقناع زمنياً أو تاريخياً ليصل من خلاله إلى قناعه المقصود» (الصكر، ١٩٩٩: ٢٣٠). ويجد الشاعر نفسه مضطراً إلى صياغات متراكبة تتسجم مع تجربته الشعرية، الأمر الذي يؤدي إلى الغموض في النص الشعري. والناقد والشاعر عزالدين المناصرة يكشف تفاصيل جديدة عن هذا النمط ويقسمه إلى طبقتين شعريتين:

الطبقة الأولى- تسمى بالقناع المركب الظاهري وتقوم أساساً على تلاحق وتمازج الشاعر مع الشخصيات الظاهرية في القصيدة الواحدة؛ أي قصيدة تمتلئ بأقنعة مفردة/بسيطة، لا تتمازج مع بعضها. كما في قصيدة "حصار قرطاج"، يستحضر الشاعر شخصيتي "هانيبال" و"امرئ القيس"، ويستغل من هذه الشخصيات للتعبير عن رؤيته للواقع الحاضر دون امتزاجهما معاً كما سنرى. في هذه القصيدة، لخص الشاعر رؤيته الشعرية والوطنية حول حصار المقاومة الفلسطينية في بيروت عام ١٩٨٢، التي وصفها النقاد بأنها (قصيدة نقد ذاتي) للقيادة الفلسطينية، ونقد لتجربة خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت (الأرض الكنعانية) إلى تونس (قرطاج) الكنعانية أيضاً. إذ يقوم «بالملاءمة بين تجربة الحادثة التاريخية القديمة في قرطاج، وهذا الحدث السياسي المعاصر الذي زلزل الشاعر ورفقاء دربه بلظى مستمر» (صادق، ٢٠٠٥: ١٢٤). وإن (منذبة مخيم بيروت): صبرا وشاتيلا، وضغط (حصار بيروت) تثيران مشاعر الغربة والشتات في نفس الشاعر وتسيطر عليه عاطفة الحنين والشوق إلى وطنه والسخط والثورة على الاستعمار، التي يعبر عنها الشاعر من خلال تركيزه على الاستدعاء والاتحاد مع شخصيتين "هاني بعل" و"امرئ القيس". في بداية القصيدة، يستدعي الشاعر الشخصية "هاني بعل" الذي قد عرف في التاريخ هانيبال القرطاجي، القائد الشجاع والأسطوري الذي وقف بجيشه ضد روما، ولم يستطع القائد الروماني أن يتغلب عليه (النياوي، ٢٠١٠: ٦٨ وما بعدها)؛ لذا يتأثر بقدرة هذه الشخصية ويتخذ قناعاً منها، ويحمل عليها معاناة وخواطر الانسان الفلسطيني، وينقل الراوي الضمني هذه هواجس الشاعر/هانيبال ويقول:

وحشة في ضجيج الصهيل/ قال هاني لبعل الذؤابات في الفجر/ هل غربتي قد
تطول/ ومتى يبدأ الصقر قرع الطبول/ رشف كأس ثم ارتجف/ حاصرته طيور
الذهول/ فجأة فجأة أومضت في الخليل/ كان قلبي حجر/ صار كفي حجر
(المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٢٩٨)

فقد إتحد مع شخصية هاني، ويتخذ من اسمه اله بعل الهاً كنعانياً ؛ أي، الإله المحارب والمدافع عن البشر، ويتحاور معه باحثاً عن الخلاص لفلسطين وشعبها من الظروف الضائقة والخائفة التي يعيشونها في المنفى. هذا القناع يتطابق مع الشاعر بعد خروجه من (حصار بيروت عام ١٩٨٢) فقد كان فدائياً مقاتلاً في الثورة، بل هو (الشاعر الفلسطيني الوحيد) الذي حمل السلاح دفاعاً عن المخيمات الفلسطينية والجنوب اللبناني، وقد خرج من بيروت على ظهر سفينة يونانية، تدعى (شمس المتوسط)، إلى سوريا ثم إلى تونس؛ حيث عاش الشاعر مع عائلته في (فندق سلوى في تونس) الذي أقامت فيه قيادة الثورة الفلسطينية بعد الخروج من بيروت، فالشاعر يجسد هذه المعاناة من خلال شخصية هانيبال، فيتحدث الشاعر من خلال شخصية هانيبال ويقول:

أنا مثل هاني الذي / ما حنا البعل يوماً عليه / وناطح روما وحيداً / ومات
وحيداً على حجر الجلجلة / إنني فوق صدرك قرطاج، وردتك المهملة / فانثري في
عظامي نذاك الحنون (المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٢٠٣)

ومن خلال هذا الاندماج، يدعو الشاعر فلسطين عامة إلى التخلص من الخوف؛ لاستنهاض الهمم واسترداد الوطن المسلوب، ثم يورد الشاعر شخصية أخرى في جوار شخصية "هانيبال"، هو شخصية "امرؤ القيس"، ومن هنا يتخذ القصيدة لون القناع المركب المبني على حضور شخصيتين في القصيدة الواحدة، لكن لم يدمجها معاً بل يستدعي شخصية "امرؤ القيس"، التي يرى الشاعر مصير حياته أكثر مشابهة بمصير الانسان الفلسطيني، لذلك يلون ويتنوع هذه القصيدة بإندماج صوته مع صوت "امرؤ القيس"، لتعبير أقوى من هواجسه وآلامه. فيتقمص "امرؤ القيس"، ويستوحي عناصر من حياته، مثل البحث عن ملكه الضائع بعد مقتل أبيه، وعبر هذا الإلتباس يقرن رحيل امرؤ القيس إلى الروم للاستنجد لبيثأر لأبيه، باحثاً مع أبناء شعبه عن ملجأ جديد بعد طردهم من بيروت، ورحلتهم إلى تونس (قرطاج). ويتخذ من (الروم) رمزاً للاستعمار الذي خيم على المجتمعات العربية بشكل مباشر في كل جوانب الحياة اليومية المختلفة من الثوب، والشاي، والصحافة، والكتب، وفي أسرة الزوجات، فيحذر الشعوب العربية من السيطرة الاستعمارية التي تهدد هويتهم ومصيرهم وبقاءهم باستغلال (تأمر قيصر الروم ضد امرؤ القيس)، إذ أهدى امرؤ القيس حلة مسمومة فلما لبسها امرؤ القيس سرى في جسمه السم وأدركه الأجل في أنقرة (الاصفهان، ١٩٨٦، ج٩: ٩٩)، فيقول المناصرة:

نحاول مُلكاً ... وقد لانموتَ / بثوب السُموم الذي أرسلته لنا الرومَ / خلفك رومٌ،
حواليك رومٌ، وفي الماء رومٌ، / وفي الشاي رومٌ / في الصحافة رومٌ، وفي كتب الجامعات /
في أسرة زوجاتنا في البيوت / نحاول مُلكاً وقد لانموتَ (المناصرة، ٢٠٠٦، ج: ٢: ٣٠٠)

يلجأ الشاعر إلى قناع امرئ القيس، ويجعل قرطاج وطنه وملكه الذي هجم عليها الروم،
ليصور أن مهمة استرداد الملك ليست سهلة، بل تحتاج إلى صدق العزم والقوة وحمل أخطار
الطريق، وليست خطاباً رثائياً وشعارات فارغة وبراقة، بل تحتاج إلى التوحد والنصرة، فيقول:
يا امرأ القيس / مالي أراك حزيناً صموتَ / البلاغة ذمّتها واسعة / يا امرأ
القيس إن شئت قرطاج، لأبد من شوكةها / ولأبد أن تتعفّر قبل الوصول (المناصرة،
٢٠٠٦، ج: ٢: ٣٠١)

وقد ظل المناصرة مختفياً خلف قناع امرئ القيس، وينطق بصوته ويتمازج معه، ثم من
خلاله يستحضر شخصية السمّوال التاجر اليهودي، ويوظفها توظيفاً عكسياً، ويحمل عليها
دلالة المكر والخيانة، وهو الذي وضع امرؤ القيس عنده أسلحته، وأمنه عليها، لكنه باع الأسلحة
(الاصفهاني، ١٩٨٦، ج: ٩: ٩٩). من خلال هذا الاستحضار يجسد صورة الصديق الخائن الغدار
الذي يرمز به إلى لبنان في زمن الحرب الأهلية حين رفضت المقاومة الفلسطينية في أرضها،
وطردت الشاعر وإخوته وشعبه، فيقول:

يا امرأ القيس إنَّ السَمَوَّالَ تاجرُ أسلحةٍ / واسمه صَمُوئِيلُ / والبلاغةُ
سيفٌ عتيقٌ كسولٌ / ودمها خَدْرٌ من كحولٍ / ودمي من جراح الخليل / البلاغة
ذمّتها واسعة (المناصرة، ٢٠٠٦، ج: ٢: ٣٠١)

فمن خلال توظيف قناع امرئ القيس، يكتف معاني الغدر والخيانة عن الروم، وهو معادل
للمحتلين والدول الغربية المساندة لهم، والذين قد أدى حصارهم إلى تدمير قرطاج
(فلسطين) وإزالتها، والتخلص من قوى المقاومة؛ إذ يقول الشاعر:

ما أشبه اليوم بالبارحة / تُباع بيازار روما العتيقُ / جملة كالرقيقُ / طفحت في
المدى الرائحة / لهذا ولأبدٍ من لطمةٍ جارحةٍ / على باب قرطاج، حتى نفيقُ
(المناصرة، ٢٠٠٦، ج: ٢: ٣٠٦)

يوظف الشاعر المناصرة لفظة "البيازار" توظيفاً تهكمياً لاذعاً؛ لأنها تدل على الفوضى
الاحتلالية الهدامة والسيطرة الاستعمارية على الوطن العربي ونهب ثرواته خاصة في
فلسطين مما أدى إلى محاولة تصفية القضية الفلسطينية. لذلك، يدعو الدول العربية إلى

اغتنام الفرصة نحو التعبئة العامة والنفير العام لخوض معركة التحرير بالقضاء على المحتلين، دون أي اعتماد على الغرب والشرق أي (أمريكا والاتحاد السوفياتي)، وإنما دعا إلى الوقوف صفاً واحداً في وجه المتآمرين؛ لكي يعود البلد السليب إلى أحضان العرب قبل أن تفوت الفرصة ويقول:

على باب قرطاج كان الضجرُ / وكان الرذاذ الخفيفُ / رذاذٌ من الشرق يأتي،
ويملاً نصف الحقولُ / رذاذ من الغرب يأتي، ويملاً نصف الحقولُ / عليك
سيلتقيانُ / إذا اجتمع المَلْكانُ / إذا اتَّفَق المَلْكانُ / ما الذي ستقولُ (المناصرة،
٢٠٠٦، ج٢: ٣٠٧)

وفي ختام القصيدة، يخاطب الشاعر قناعه إمرأ القيس مباشرة، ليخاطب نفسه وشعبه الفلسطيني، ويدعو إلى التنبه واليقظة من مؤامرات صهيونية، ويحذر من قبول هداياهم المسمومة؛ إشارةً إلى المشاريع التي أحدثت النكبة، وأدت إلى طرد أبناء شعبه من وطنهم وأراضيهم، وصاروا يعيشون في الشتات حياة البؤس والشقاء، فيقول:

يا امرأ القيس، إحدِرْ قميصك، قد سَمَمُوهُ، / وحاذِرْ خيوط مؤامرة العنكبوتِ /
إنَّها في قميصك، فأنفدِ بجلدك، / رُدُّ الهدايا لأصحابها، لاتكن خائفاً / لاتكن
كومةً من سكوتٍ / لئلا تموت، لئلا تموت، لئلا نموتُ (المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٣٠٨)

نلاحظ، أن القصيدة "حصار قرطاج" (مركبة من القناعين) المفردتين؛ أي: القناعين المنفصلين (هانبيال وامرؤ القيس)، دون التقاط والتقاء صوتهما معاً كما نرى في الشكل الآتي:



فهذه القصيدة بنيت على نمط القناع المركب الظاهري، كما سنرى نموذجاً آخر من هذا النمط في المبحث الآتي في قصيدة "أضاعوني" التي يستدعي فيها شخصيتي "العرجي"

و"امرئ القيس". والشاعر في بداية القصيدة يرتدي قناع الشاعر الأموي "العرجي"، ثم يخلعه ويتقمص شخصية "امرئ القيس" حتى نهاية القصيدة دون مزج هاتين الشخصيتين معاً.

- بعد الخروج من (حصار بيروت عام ١٩٨٢) إلى تونس، وجّه (ياسر عرفات، قائد الثورة الفلسطينية) دعوة خطية لعدد من الشعراء من بينهم (محمود درويش، وعزالدين المناصرة) لإنشاد قصائدهم أمام المجلس الوطني الفلسطيني (البرلمان) في الجزائر في (فبراير ١٩٨٣). لكن جمهور المجلس فوجئ بمنع (المناصرة) من إنشاد قصيدته (حصار قرطاج)، بينما سُمح لدرويش بإنشاد قصيدته (مديح الظل العالي) بعد أن كتب أحد مستشاري عرفات السياسيين تقريراً قال فيه بأن قصيدة المناصرة توجه نقداً لاذعاً للقيادة الفلسطينية، بسبب موافقتها في حصار بيروت (موقع لبنان المقاوم، ٢٠٠٢). وقد أشار عدد من النقاد إلى (ضرورة الموازنة بين قصيدة المناصرة، وقصيدة درويش)، لكن أحداً لم يجرؤ على عقد هذه الموازنة حتى اليوم.

١-٢- أما الطبقة الثانية التي يسميها الشاعر المناصرة تقنية "قناع القناع": ويعرفها بتقنية يتقمص بها الشاعر قناع شخصية رئيسية ظاهرة قد جعل فيها شخصيات شبه مخفية، أو نواة مخفية تدل عليها قرائن موجودة في نص القصيدة، حتى يظهر للمتلقي أن الشاعر قد تقمص (الأقنعة المختلفة) وهذا ما يسميه الشاعر المناصرة تقنية "قناع القناع". (حوار الباحثة مع الشاعر)

من أهم القصائد التي يوظف فيها الشاعر (تقنية "قناع القناع")، هي القصيدة الموسومة ب(حيزية عاشقة من رذاذ الواحات). التي تعتبر مساجلة للشاعر مع قصة شعبية جزائرية سردها (الشاعر الشعبي "محمد بن قيطون")، في القرن التاسع عشر عن قصة الحب "حيزية وسعيد" في بلد "سيدي خالد". وتقول القصة أنهما تحاببا إلى درجة العشق، ثم تزوجها، لكن الموت فرّق بينهما، حيث مرضت حيزية مرضاً خطيراً وتوفيت بعده مباشرة (وعدالله، ٢٠٠٥: ٧٦). لكن المناصرة، يقول عنها إنها «عاشقة قُتلت من باب الخطأ بيد حبيبها، عندما خرجت لملاقاته، فاعتقد أنها واش، فاطلق عليها النار، فسقطت ميتة في أحضان الواحة» (وعد الله، ٢٠٠٥: ٧٧)، فتأثر بها تأثراً شديداً وتذكّر حبيبته ("جفرا" التي استشهدت بغيران طائرة إسرائيلية في بيروت عام ١٩٧٦)، وكانت على علاقة عاطفية بالشاعر، كادت تصل إلى مرحلة الزواج (حوار الباحثة مع الشاعر)، ثم أبدع هذه القصيدة.

في نظرة أولى يتقمص الشاعر المناصرة قناع شخصية رئيسية القصيدة "حيزية"، منذ عنوان القصيدة حتى نهايتها، ووجد حيزية عاشقةً قدمت نموذج الحب والخلاص، حين تموت وفاءً لحبيبها؛ لكن من يدقق النظر يجد أن وفاء حيزية لحبيبها معادلٌ لحب الفلسطيني إلى وطنه ومأساته في سبيل العودة إليه وبالتالي، إن (حيزية الجزائرية معادلٌ لجفرا الفلسطينية الشهيدة)؛ لذلك ندرك أن الشاعر قد جعل تجربة جفرا نواة مخفية في القصيدة، يعني أن الشاعر في هذه القصيدة يتقمص قناع شخصيتين حيزية، وجفرا في آن واحد؛ ويوظف تقنية قناع القناع، وبهذا ترتفع حيزية، وجفرا عن المستوى الشعبي إلى المستوى الأسطوري، ليدلا على الحيوية والخلود. وباختيار هذا العنوان الشعري "حيزية عاشقة من رذاذ الواحات" يقرن الأنتى بالطبيعة بالتماهي مع رذاذ السماء واخضرار الطبيعة (الوطن)؛ ليمحو بها كل مأساة الموت (وعداالله، ٢٠٠٥: ٧٢-٧٣)، ليبعث حياة جديدة عند حيزية/ جفرا/ الشاعر. ويمكن تشريح تقنية قناع القناع في هذه القصيدة بالشكل الآتي:



الشاعر
 (نواة شخصية) معادل الإنسان الفلسطيني/ الشاعر = جفرا الشهيدة
 (الشخصية الظاهرية) معادل جفرا الفلسطيني/ الشاعر = حيزية الشعبية

فيمتزج صوت المناصرة وجفرا بصوت حيزية على عكس المركب الظاهري الذي يعتمد فيها الشاعر على عدد من الأقتعة دون اندماجها معاً، فيتناغمان ويتحدان في التجربة الشعرية التي تجسد موقف الشاعر النفسي العميق، فيسمع صوت القناع مبتدئاً بالفعل المضارع "أحسد"، وهي كلمة تكثر ترددها أكثر من أربعين مرة في القصيدة، وقد يعني بها حب حيزية (الشاعر) لوطنها والأيام التي عاشتها فيه. وفي الواقع، فإن قناع حيزية «يترجم رغبة الأنا في الخروج من الفضاء النفسي المأزوم، فضاء سلبي (passive) وجامد، امتلأت أجواؤه باليأس والإحباط والغربة والتساؤل، وأنا المتكلم تعيش أزمة نفسية حادة تفصح عن مستواها ودرجاتها؛ الصرخات اللامتناهية للماضي بكل أبعاده ومكوناته عبر حيزية» (رضوان، ١٩٩٩: ١٣٤)، حيث يقول:

أحسدُ الواحةَ الدمويةَ هذا المساءُ/ أحسدُ الأصدقاءُ/ أحسدُ المتفرِّجَ والطاولات
 العتاقِ الإماءُ/ الأكفُ التي صفقت راعفة/ القواريرَ أحسدُها/ والخلاليلَ ذاهبةً
 آيبةُ/ أحسدُ العاصفةَ في حنايا الفضاء (المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٢٢٢)

هكذا، تهيمن الصرخات المكررة "أحسد"، في رباعيات (١ - ٦٩) لتعبر عن حنين الثلاثي المتوحد بالحيزية، وجفرا، والشاعر إلى المحبوب إلى الوطن الغائب في أمكنته، والحاضر بكل جزئياته في ذاكرته (القوارير، حنايا، الخلاخيل، القيظ، الخيل،...) وقد أورد الشاعر أسماء الأماكن الجزائرية من الشرق إلى الغرب، ومن الشمال إلى الجنوب (سَطِيف، سيدي خالد، بسكرة، القُل، جيغل، تلمسان،...): لأنها مرتبطة بقناعه الأصلي "حيزية الجزائرية"، وينشد بها الشاعر عبر جفرا حنينه وشوقه إلى فلسطين، وكل أُنحائها ومدنها برمتها، كما يقول:

(سَطِيف): حقول الشعير، الأعالي، ينابيعها / (سيدي خالد): عَرَبًا وخيامًا
ونخلًا، هوى، أحسد التمر في (بِسْكَرَة) / الجفاف الذي جفَّ حزنًا عليها (المناصرة،
٢٠٠٦، ج٢: ٢٢٣)

ثم تشتد علاقة أنا المتكلم بقناعه حيزية/ وجفرا، إذ راح الشاعر يتخذ من نقوش "الطَسِيلِي" الجزائرية، (الدولة الكنعانية) رمزاً متجذراً لفلسطين، ومعادلاً موضوعياً لها ويبحث عن هويته المفقودة في آثار "الطَسِيلِي" الجزائرية؛ ليثبت التاريخ المشترك مع فلسطين (نقوش الطسيلي والدولة الكنعانية)، على مرأى ومسمع من الرعاة والشياه (رزوقة، ٢٠٠٨: ١٣٩). وإن البحث عن هذه الدولة الكنعانية هو الدافع الذي يربط الشاعر بقناعه حيزية، ووطنها الجزائر، حتى يجدها قادرة على حمل همومه، وهواجسه المعاصرة ويقول:

رَبِّمَا قِيلَ إِنِّي أَعَارُ وَفِي الْقَلْبِ مَنِّي حَسَدٌ / أَيْشِبْهَنِي أَحَدٌ: كُنْتُ غَازِلْتُهَا فِي
الطَّرِيقِ / وَنَدَهْتُ عَمُومَ الْبَلَدِ / إِلَى سَاحَةِ وَشَلَفْتُ مَنَادِيهَا، / وَهَمَّ يَنْظُرُونَ /
النَّقُوشُ الَّتِي حُفِرَتْ فِي (الطَسِيلِي) رَأْتَنِي / رَأْتَنِي جَمُوعُ الرِّعَاءِ / أُمَصِّصُهَا
قِطْعَةً قِطْعَةً، وَرَأْتَنِي الشِّيَاهُ (المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٢٣٠)

ومن جانب آخر، فإن الشاعر دأب على ذكر أسماء الأماكن ورحلات الشاعر والانتقال من موضع إلى آخر وهذا يدل على تشريد الشاعر، كما أن ألفاظ (الظعائن، الهودج، ...) تدل على صورة أنا المتكلم المتشردة، حين يقول:

أحسد الجبلين... ظعائنُها شَقَّتْ القَنْطَرَةَ / أحسد الشعراء الرواة الذين
رأوها/ على هودج الكهرياء (المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٢٢٣)

ثم يسرد الشاعر واقفاً وراء القناعين بأسلوب قصصي قصة حيزية وجفرا التي تختتم أحزانه في المساء ويعود مرة أخرى في الفجر ويقول:

واحة للمطر/ عرَّجَتْ صَوَّيْهَا الفارسة/ حيث كان دمٌ ينتظرُ/ أحمرَ الشفتين
بلون القمر (المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٢٢٦)

فتأتي حيزية وجفرا العاشقة مع الفجر، «ملثمة كفارس للقاء عاشقها، فتخطى عينه، وتتناثر رائحة الشك، ليطلق طلقته الواحدة في جبينها» (وعد الله، ٢٠٠٥: ٩٥)؛ فالشاعر يختار لقاء حيزية زمن الفجر عاشقةً ملثمةً، ليعبر بهذه الصورة عن شدة حالة خوف شعبه وترقبهم أمام المتآمرين مع العدو الصهيوني، ويعبر بزمن الفجر عن «القتل الذي وقع، ويقع خطأ في حق قضية أنا المتكلم» (وعد الله، ٢٠٠٥: ٩٧)؛ أي في حق جفرا الفلسطينية الشهيدة، حين يقول:

رأى كومةً من عتيق قلاقتها، / ورأى خطأ في عيون السواد/ يا ملفعة الفجر
إن الهوى البدوي، / هوى الأرجوان/ كان متفقا أن تبادره بنشيد/ فلم تستطع...
واعتراها الدهول/ ورأى الظل في الماء مثل العذول/ يتباطأ نرجسةً داميةً/ تتناثر
في الماء رائحةُ الشكِّ والحسرة الآتية. / فأطلق طلقته الواحدة/ في جبين الندى
وغزال الحقول/ غير أن حديث الرواة يطول (المناصرة، ٢٠٠٦، ج٢: ٢٧)

فتقتل حيزية الشعبية لوفائها لعاشقها، وتستشهد في نص المناصرة كجفرا الفلسطينية في سبيل وطنها، عندما حاول ملاقاته حبيبته والأرض الفلسطينية، فاستشهدت دون أن تحمل إثماً أو خطأ.

من جانب آخر، إن هذا القتل أو الموت، يتجاوز الموت فينادي ببزوغ الفجر، كما وردت في النص الشعبي، ويسرع في بزوغ الفجر وميلاد حيزية من الجديد. (وعد الله، ٢٠٠٥: ٩٧)
هكذا، يجمع المناصرة قناع حيزية إلى قناع جفرا التي استشهدت في سبيل وطنها ويخرج حيزية الشعبية عن نطاق الدلالة الأولية، ويلبسها دلالات جديدة عصرية لتتناسب مع معنى الظلم، والمأساة، وقتل شعبه الفلسطيني دون ذنب. وفي المقطع الأخير يظهر مقاصد المتكلم حين يقول:

القتيلة زيتونة، / أم رماحُ المقابر قد غُرست في السؤال/ القتيلة رملٌ على
البحر، / أم ذهبُ الأضرحة/ ليس نسمع غير صدى النائحة (المناصرة، ٢٠٠٦: ٢٣١)

المناصرة يأتي بكلمة "القتيلة"، بأل العهدية (رزوقة، ٢٠٠٨: ١٤٧)، ويقدم دليلاً على أن القتيلة التي قُتلت في النص مرتين هي جفرا الفلسطينية، التي ترمز إلى فلسطين الشهيدة أو كل من استشهد في سبيل وطنه.

هكذا، يلجأ الشاعر المناصرة عبر توظيف (تقنية قناع القناع)، واندماج قناع حيزية مع

جفرا، إلى جعل القصة الشعبية في جدلية بين الموت والحياة. ويرفض الموت والفناء، وينشد أنشودة التاريخ والعشق والبقاء والخلود. وكذلك يتجاوز قناع حيزية وجفرا، ويغور في أعماق المأساة الإنسانية، ويصل قاع قصيدته إلى قاع الحزن الإنساني.

علاوة على ما ورد في هذه القصيدة، يوظف الشاعر هذا النمط من أنماط القناع في قصائد أخرى، مثل قصيدة "زرقاء اليمامة". يتقمص فيها الشاعر قناع شخصية ظاهرية "جفرا"، ويجعل فيها النواة المخفية من تجربة "زرقاء اليمامة"؛ بعبارة أخرى يجعل من شخصية زرقاء الأسطورية قناعاً لجفرا، ويتبأ بمصير القضية الفلسطينية، كما نجد في قصيدة "كيف رقصت أم على النصراوية" التي احتوت على قناع جفرا الشعبية، وجفرا الفلكورية وزرقاء اليمامة. وكذلك في قصيدة "مدينة، تدعى سنتياجو" يجعل الشاعر شخصية "فيكتور جارا"، قناعاً رئيسياً، ثم يتخذ قناع "جفرا"، ويندغم صوته مع صوت جفرا وفيكتور، ويتخذ منهما قناعاً في آن واحد.

النتائج

من النتائج التي توصلت إليها المقالة:

- يقصد بنمط قصيدة القناع كيفية مبنى القصيدة، بعبارة أخرى كيف تظهر الشخصية المقنعة في مجمل مخطط قصيدة القناع، أما نوع قصيدة القناع فهو يتميز بنوع مصدر الشخصية المقنعة إما التاريخية أو الأسطورية أو الشعبية أو الطبيعة أو المعاصرة أو مخترعة ومصدرة من خيال الشاعر وقدرته الإبداعية.

- القناع المخترع تصنيف نوعي أكثر مما يكون تصنيفاً نمطياً؛ إنه قناع تتضافر عناصره من التاريخ والحاضر أو منهما جميعاً ويوظفها الشاعر باعتباره موروثاً سلفياً يتركز على صفة معينة يثبتها عند جماعة معينة. بعبارة أخرى إذا كانت مصادر القناع التراثي التاريخ، أو الأسطورة، أو الطبيعة... فإن مصدر القناع المخترع هو خيال الشاعر وافكاره التي قد توجد فيها عناصر تراثية. وبذلك يمكننا أن نستنتج القناع المخترع يضافى على أنواع القناع أبعاداً ورؤى أخرى ويخرج من مجموعة أنماط القناع؛ لأنه نسيج وحده ويمكن أن يكون على نمط القناع البسيط أو المركب. كما عالجه البحث عبر دراسة قصيدتي "كنعان صابر لن يستنكر" وقصيدة "أبي محجن الثقفي".

- يضاف نوع جديد على نمط القناع المركب معتمداً على رأي الشاعر الناقد (عزالدين المناصرة) خلال معالجة قصيدتي "حصار القرطاج" و"حيزية عاشقة من رذاذ الواحات". فيقسم نمط القناع المركب على قسمين: أولاً: القناع المركب من شخصيتين ظاهرتين. ثانياً: قناع القناع؛ أي، قناع شخصية ظاهرية تجد فيها نواة مخفية من شخصيات أخرى.
- وفي نهاية المطاف نجد أن الشاعر الناقد عز الدين المناصرة ناقد وشاعر ذو قدرة نقدية وآراء بديعة عرض، فقد عرض تقسيماً جديداً من نمط القناع المركب (قناع المركب الظاهري، وقناع القناع) كما وجدناه من خلال تحليلنا لبعض قصائده شاعراً مسلحاً بوعي علمي ورؤية تقدمية وثورية ونظرة تفاؤلية تستشرف المستقبل من خلال الاتحاد والامتزاج مع الشخصيات التاريخية والأدبية والدينية أو الأسطورية والشعبية، مؤكداً على ضرورة الصحة واليقظة، والانتباه لمؤامرات ودسائس العدوان الصهيوني ونجده إلى جانب ما ذكرنا حاملاً لواء النضال ومشعل الشعر السياسي الكفاحي والمقاوم.

المصادر والمراجع

١. البياتي، عبد الوهاب (١٩٧٢م). تجرّبتني الشعرية. ج٢، بيروت: دار العودة.
٢. الإصفهاني، ابوالفرج (١٩٨٦م). الأغاني. بيروت: دار الفكر.
٣. الخضور، عيسى صادق (٢٠٠٧م). التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة. عمان: دار المجدلاوي.
٤. رزوقة، يوسف (٢٠٠٨م). عزالدين المناصرة شاعر المكان الفلسطيني الأول. عمان: دار المجدلاوي.
٥. رضوان، عبد الله (١٩٩٩م). امرؤ القيس الكنعاني قراءات في شعر عزالدين المناصرة. عمان: دارالفارس.
٦. السيد جاسم، عزيز (١٩٩٠م). الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٧. صادق، سامح حسن (٢٠٠٥م). عزالدين المناصرة، وفنه الشعري. القاهرة: كلية دار العلوم.
٨. الصكر، حاتم (١٩٩٩م). مرايا نرسييس. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٩. عبيد الله، محمد (٢٠٠٦م). شعرية الجذور قراءات في شعر عزالدين المناصرة. عمان: دار مجدلاوي.
١٠. العلاق، علي جعفر (١٩٨٧م). البنية الدرامية في الصقيرة الحديثة (دراسة في قصيدة الحرب). مجلة الفصول، المجلد السابع، العدد ١ و٢.
١١. علوش، سعيد (١٩٨٥م). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
١٢. الكركي، خالد (١٩٨٩م). الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث. بيروت: دار الجيل.
١٣. كندي، محمد علي (٢٠٠٣م). الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي). ليبيا: دار الكتب الوطنية.
١٤. المناصرة، عزّ الدين (٢٠٠٦م). الأعمال الشعرية. ج ١ و٢، عمان: دار مجدلاوي.
١٥. المنياوي، رمزي (٢٠١٠م). هانيبال أعظم قائد وعليسة إمبراطورية قرطاج. القاهرة: دار الكتاب العربي.

١٦. وعد الله، ليديا (٢٠٠٥م). التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة. عمان: دار مجدلاوي.
١٧. وهبة، مجدي (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢، بيروت: مكتبة لبنان.
١٨. ويلك، رينيه (١٩٨٧م). مفاهيم نقدية. ترجمة محمد عصفور، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
١٩. حوار الباحثة مع الشاعر (٢٠١٤م). البريد الإلكتروني.