

دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، صيف ١٣٩٥، العدد الثلاثون: صص ٩٩-١٢٢

دراسة أشكال التقمص الشعري عند صلاح عبد الصبور

على نجفى إيوكى*

تاريخ الوصول: ٩٤/١٠/٤

تاريخ القبول: ٩٥/٢/٦

الملخص

تمثل تقنية التقمص أو القناع من أهم التقنيات الواردة في الشعر العربي المعاصر حيث يستعين بها الشاعر على استدعاء الشخصيات التراثية للتعبير عن تجربته المعاصرة. هذا وإن صلاح عبد الصبور (١٩٨١-١٩٣١م) شاعر متجدد يقوم التقمص بدور لا يستهان به في نصوصه الشعرية؛ لذلك تعتمد هذه الدراسة إلى معالجة القناع لغة واصطلاحاً وإلى تقصي أشكال حضوره في الشعر العربي المعاصر، ثم تتعاطى نصوص عبد الصبور الشعرية من هذا المنظور و تقوم بتحليل ثلاث قصائده المتممصة. والتحقيق يبين لنا أن الشاعر لبس في نصوصه قناع الشخصيات المختلفة كشخصية محمد(ص) الدينية، وشخصية الملك عجيب بن الخصيب الفولكلورية وشخصية بشر الحافي الصوفية. من المستنبط أن القناع أخرج شعره من الرومانسية إلى التعبير عن الواقع الإنسان العربي وأعطى تجربته الخاصة اتساعاً و شمولية مضافاً عليها ملامح جديدة وجعل الشاعر يتأرجح بين الذاتية والموضوعية. هذا وإن الفقرات الشعرية المدروسة تدعونا إلى أن الشاعر حاول عبر التقمص الشعري أن يكون فنياً في تقديم تجربته الشعرية.

الكلمات الدلالية: صلاح عبد الصبور، التقمص، الشخصية التراثية، المعادل الموضوعي، الرمزية.

* عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وأدائها بجامعة كاشان، كاشان، إيران (أستاذ مشارك).

المقدمة

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

والقناع عند المسرحيين وجه مستعار من ورق مقوّى أو نسيج أو جلد يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية فيتخذ نمطاً محدداً وصفات ثابتة أو هو شخصية تظهر غير ما تضرر وهو تاريخياً وسيلة درامية استخدمت في رقص القبائل البدائية، ثم انتقلت إلى الاحتفالات الدينيّة. فقد نجد جذوراً للقناع في التراث الأدبي وقراءة عابرة لشخصيات أبطال المقامات تبين لنا ذلك؛ "فأبوالفتح الاسكندري" بطل مقامات الهمداني يتقنّع في كل مقامة بقناع جديد ويتخذ شخصية مختلفة عن الشخصيات التي قام بها من قبل، فقد يكون في هذه المقامة متسوّلاً في تلك اميراً وفي مقامة أخرى أعمى أو شيخاً وشاباً وهو يجيد كل هذه الأدوار ويتقنّع هذه الشخصيات (موسى، ١٩٩٤م: ٢٠٩-٢١٤).

إنّ ما يطالعنا به الدارسون هو أنّ القناع أو التقمص لم يدخل عالم الشعر إلا بداية هذا القرن ليؤدّي وظيفة جديدة تختلف عن الوظيفة التي كان يؤديها في المجال المسرحي

والطقوس البدائية، بما هو ناتج عملية اسقاطية تفاعلية بين الشاعر والرمز أو الشخصية، وكيان جديد، ليس هو الشاعر وليس هو الشخصية، وهو فى الوقت نفسه الشاعر والشخصية معاً (كندى، ٢٠٠٣: ٣٧٩). فالحديث خلف القناع أسلوب جديد فى الشعر العربى المعاصر والشاعر يختار فى عمله الشعري شخصية تاريخية أو اسطورية علماً بصفاتهما ويتحدث خلف هذه الصفات عن شواغله وهمومه الاجتماعية، السياسية والنفسية. من جانب آخر فهذا المصطلح بدأ يستخدم فى النقد الأدبى الحديث بوصفة لفظاً يدل على شخصية المتكلم أو الراوى فى العمل الأدبى ويكون فى أغلب الأحيان نفسه (مجاهد، ١٩٩٨م: ٢٦٤)؛ ولا يفوتنا أن نقول إن قصيدة القناع تنطلق من المونولوج الدرامى صوتاً يحاور أصواتاً أخرى ويستثير معها مكونات رؤياه طلباً للموضوعية والإحاطة بوعى التاريخ وابتعاداً عن ذاتية وتعبيراً عن قضايا الحياة المعقدة.

هناك أسباب كثيرة داعية إلى إستعمال القناع كتقنية فنية فى الشعر؛ منها ظروف الحرب العالمية الثانية وأوضاعها وما ترتب عليها من مؤامرات ودسائس جعلت الشاعر الحديث إزاء حالات التوتر الشديد؛ لذلك حاول به للتعبير عن واقعه الجديد دون التعامل المباشر فى ترسيم الواقع والعمل على كشفه وإثبات فساده وبخاصة فى ظل الأنظمة السياسية والاجتماعية الموغلة بالإرهاب والعنف (كندى، ٢٠٠٣م: ١٣٤-١٣٣). ثم اهتمام الشعراء العرب المعاصرين بالتراث وهذا ما يشير إليه على عشرى زايد بقوله: «إن شعرنا العربى لن يستطيع أن يثبت وجوده وتحقيق إصالته إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباط بماضيه وأيقنوا أن إنبات الشعر عن تراثه» (٢٠٠٦م: ٦٠)، والواقع أن رواد الشعر العربى قاموا باستخدام التراث العربى والأجنبى فى نصوصهم الشعرية وساهموا فى تغييره ايجابياً واستلهموه مع التركيز على الانسجام بين القديم والجديد اعتقاداً بأن توظيف التراث بأشكاله المتعددة يبتعد النص عن الغنائية الذاتية ويضفى على العمل الشعري الموضوعية، متأثرين من الأفكار و المبادئ التى سادت الشعر الغربى والأوروبى ومن أهمها فكرة "المعادل الموضوعى" للشاعر والناقد الانجليزى /ليوت.

ولعل أول إشارة غير مباشرة إلى أسلوب القناع مصطلحاً - فى الأدب العربى - كانت تلك التى تضمنتها مقدمة «أغانى مهيار الدمشقى» عند أدونيس والإشارة الصريحة إلى القناع اصطلاحاً أسلوبياً فى الشعر المعاصر كانت لدى عبد الوهاب البياتى فى «تجربتي

الشعرية» معرّفاً به هو الإسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجّرداً من ذاتيته، أى أن الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التى تردى أكثر الشعر العربى فيها(البياتى، ١٩٩٣م: ٤٠).

صلاح عبدالصبور وتقنيّة التقمّص

محمد صلاح الدين عبدالصبور يوسف الحواتكى ولد فى إحدى قرى شرقى دلتا النيل سنة ١٩٣١، وتلقّى تعليمه فى المدارس الحكومية ثمّ درس اللغة العربية فى كلية الأدب قسم اللغة العربية وفيها تلمذ على الرائد المفكر الشيخ أمين الخولى، وتوفى الشاعر سنة ١٩٨١. كان ديوان «الناس فى بلادى» هو أول مجموعة عبدالصبور الشعرية وكان أول ديوان للشعر الحديث أنشد فى الشعر الحر وشعر التفعيلة وهزّ الحياة الأدبية المصرية فى ذلك الوقت، ثم أصدر عدة دواوين أهمها: «أقول لكم، أحلام النارس، شجر الليل، الأبحار فى الذاكرة، وتأمّلات فى زمن جريح»(أبوجبين، ٢٠٠٤م: ٨٥-٩٣).

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

تقنّع صلاح عبدالصبور بالشخصيات التراثية المتعدّدة من الشخصيات الدينية والتاريخية والأدبية والفولكلورية منها: النبىّ محمد(ص)، آدم، المسيح، يهودا، أبى تمام، المتنّبى، أحمد شوقى، روميو، بودلير، سقراط، الملك عجيب بن الخصيب، بشر الحافى، حلاج، جمال عبدالناصر، صلاح الدين، شيخ بسام الدين. والأرجح أنه كتب أولى قصائد القناع سنة ١٩٦١، وهى «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» من الديوان «أحلام الفارس القديم». تأسيساً على ما أسلف ذكره يعتمد هذا المقال إلى أن يسلّط الضوء على

ثلاث القصائد المتقنّعة عند الشاعر فهي قصيدة «الخروج» و«مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» و«مذكرات بشر الحافي».

خلفية البحث وأسئلة التحقيق

بغض النظر عن الدراسات المستقلة وغير المستقلة التي كتبت عن صلاح عبد الصبور في العالم العربي، فنحن أمام دراسات مهمة عالجت في بلدنا شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها:

١. «قناع الحلاج في مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور» من صادق فتحى دهردي و مهدي ممتحن (مجلة اللغة العربية وآدابها، رقم ١٢).
٢. «واقع گرایي اجتماعي در شعر صلاح عبدالصبور» من حسن گودرزي (مجلة انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، رقم ١٨).
٣. «بینامنتیت در شعر صلاح عبدالصبور» من حسن گودرزي (مجلة زبان پژوهی، رقم ٦).
٤. «الوجودیة فی شعر صلاح عبدالصبور» من حسن گودرزي (مجلة اللغة العربية و آدابها، رقم ١٥).
٥. «رنگ‌های نمادین در اشعار صلاح عبدالصبور» من محمد مهدي سمتی و نرجس طهماسبی نگهداری (مجلة انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، رقم ٢٠).
٦. «نگاهی به زندگی و اشعار صلاح عبدالصبور» من حمید أحمدیان (مجلة دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، رقم ٥٣).
٧. «نمادپردازی در شعر صلاح عبدالصبور» من سید حسین سیدی (مجلة زبان و ادبیات دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، رقم ٣٧).
٨. «الموت الخیامی فی شعر صلاح عبدالصبور» من فرامز میرزایی و علی پروانه (مجلة اللغة العربية و آدابها، رقم ٨).
٩. «مرگ‌اندیشی در آثار دو شاعر فارسی و عربی: صلاح عبدالصبور و نادر نادرپور» من فرامرز میرزایی، علی پروانه و مهدي شریفیان (مجلة زبان و ادبیات تطبیقی، رقم ٢).

١٠. «هنجار گریزی در شعر صلاح عبدالصبور» من على نجفی ایوکی وطاهره تازهمرد (مجلة لسان مبین، رقم ١١).

١١. «التحليل السينمائي لـ "الناس في بلادی" لصلاح عبدالصبور»، من حسن مجیدی وآسیه فولادی (مجلة دراسات الأدب المعاصر، رقم ١٦).

١٢. «تحليل زبان شناختی - ساختاری از قصيدة "الظل و الصليب" بر اساس روش ياكوبسن» من حسين ابويساني وفرشيد موسوي (مجلة نقد ادب معاصر عربي، رقم ٢).

غير أن النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خليقة أن تقنعنا بأن الذين درسوا شعر هذا الشاعر الكبير على كثرتهم، لم يفرّدوا دراسة شافية وكافية لجانب تقنيّة القناع في بنية شعره، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من الخطورة ويلعب دوراً بناءً في قصائده؛ لذلك تسعى هذه الدراسة لتسلّط الضوء على الجانب الذي يتناساه الدارسون عادةً اعتقاداً بأن الوجه الحقيقي لشعره يبقى وراء ستار الغموض والإبهام إن لا يتعرّض شعره للنقد والدراسة من هذا المجرى. تأسيساً على هذا وعلماً بأنه تقنّع بالشخصيات التراثية المتعدّدة، فنحن اخترنا ثلاثة نماذج من الشخصيات التي كان حضورها محوريّاً في نصوصه الشعريّة - تاركين الشخصيات الأخرى - كشخصية النبي (ص) للقناع الديني والملك عجيب بن الخصيب للقناع الفولكلوريّ وبشر الحافي للقناع الصوفيّ محاولين أن نبين ماهية قصيدة القناع أسلوباً ومضموناً ومدى نجاح الشاعر في توظيف هذه الشخصيات في تجربته الشعريّة.

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

التقمّص في قصيدة الخروج

استخدم عبدالصبور شخصية النبي (ص) في قصائد مختلفة منها: "الحلم والأغنية"، "الموت بينها"، والنموذج المختار لتناولنا هو "الخروج" من ديوانه الثلاث «أحلام الفارس القديم» حيث تكلم الشاعر في كتابه عنها: «في ديواني «أحلام الفارس القديم» قصيدة الخروج استخدمت فيها كخط مناظر لتجربتي، إذ أخرج من واقع حياتي المرير إلى واقع

رجوت أن يكون أكثر نوراً وصفاء، استخدمت خطوط هجرة الرسول (ص) من مكة إلى المدينة، فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة، بحيث يضل للقصيدة مستويان: مستوى مباشر هو التجربة الشخصية، ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة، هي توق الإنسان إلى التحرر والحياة في مدينة النور. غير أن هذه القصيدة قصيدة ذاتية وبتعبير آخر اختلطت فيها الذاتية والموضوعية نحو ذاتية تعبّر عن واقع حياتي المرير من ظرفه الشخصي وعلى التجربة الإنسانية فهي صورة لتوق الإنسان نحو التحرير و الأصل بمدينة الفاضلة» (عبدالصبور، ١٩٨٨م: ١٤٤).

إنّ عبدالصبور يستفيد من آلية «الدور» في استدعاء شخصيّة الرسول (ص) حيث يركّز على هجرة النبي ويستخدمها في القصيدة، غير أن هذا الاستخدام جزئي لأنه لا يمتد إلا على جزء من بنية القصيدة. فعنوان القصيدة (الخروج) يلعب دوراً محورياً لفهم النص، وهو يعنى الخروج والانتقال من الحياة المؤلمة للعصر الحاضر ومن نتاجاتها إلى ما قصده الشاعر وهو الدعوة إلى الأصل والحياة المثالية والإخلاص من مدينة حيث يقول:

أخرج من مدينتي
من موطني القديم
مطرحاً أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

(عبدالصبور، ١٩٨٦م: ٢٣٥)

كما يبدو من النص فالشاعر أخذ يتكلم وراء القناع عن خروجه من المدينة التي جاءت كرمز تعبيري؛ رمز لزوجّة الشاعر الأولى التي قد خسر الشاعر في علاقته بها، والتي عذبه أشدّ عذاب، ويمكن أن تكون رمزاً لمدينة تعجّ بالمفاسد التي اضطرت الشاعر بالخروج. فالقصيدة تعكس للمتلقّي معاناة تجربة العاطفية والاجتماعية. ثم يواصل الشاعر حديثه وراء القناع وبأسلوب المونولوج قائلاً:

أنسلّ تحت بابها بليل
لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت علىّ طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم

أخرج كاليتيم
لم أتخّر واحداً من الصحاب
لكى يفدينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبي يظلل الطّلاب
فليس من يطلبنى سوى "أنا" القديم

(المصدر نفسه: ٢٣٦-٢٣٥)

النص الشعريّ هذا يطالعنا بأنّ الشاعر يستدعى القرائن الإشارية التي تعبّر عن الواقع الشهير في الماضي، وهو هجرة الرسول(ص) من مكّة إلى المدينة وقد رأى عبدالصبور في هذه الهجرة إطاراً تاريخياً مناسباً ليتحرّك داخل معالمه. لذلك نحن أمام شاعر قام بالتنصّص الدينيّ- التاريخي في شعره و أخذ بالهجرة من مكان إلى آخر كالنبيّ اليتيم المهاجر.

والملاحظة الهامة هي أنّ الشاعر ولو كان لبس قناع الرسول وجعل الهجرة النبويّة خلفيّة لقصيدته، غير أنّه بنى نصّه الشعري على المفارقة؛ إذ أنّ الرسول(ص) لا يخرج بل يهاجر مع أصحابه إلى المدينة، أو إلى مكان سيصبح "المدينة"، بينما الشاعر يخرج من مدينته منفرداً، والنبيّ أوصى أحد الأدلاء أن يكون هادياً لهم على الطريق، أمّا الشاعر فلم يأمن دليلاً خشية أن يضلّه(داود، لا تا: ٣٢٦) والنبيّ لا يطرح أثقاله وإنّما يحملها معه وهي "الرسالة"، ولا يدفن سرّه وإنّما يمشى ويعلنه، والرسول يطلب البقاء طريقاً للجهاد وينهض لمستقبله ويقبل على النصر، في حين أنّ الشاعر يطلب قتل نفسه ويهرب من ماضيه، مضافاً إلى ذلك فالنبيّ غادر "ليلة المبيت" في فراشه ابن عمّه على بن أبي طالب(ع) الذي افتداه بنفسه ونام منامه لتظليل من كانوا يطلبونه بغية قتله، غير أنّ الشاعر لا يتخّر واحداً من أصدقائه، ثمّ إنّ ساحة الصراع في مكّة كانت بين النبيّ وأصحابه المؤمنين من جهة، والأعداء الذين انكروا رسالته من جهة أخرى، والحال ما في القصيدة هو الصراع في ذات الشاعر، أي صراع داخلي بين ذاته القديمة وذاته الجديدة المتحفّزة للوثوب والتخلّص من جلدها القديم، لذلك الرسول(ص) يمثّل الحقيقة ويظلّ الشاعر ظل الحقيقة(حلاوي، ١٩٩٤م: ٨٥ والغدامي، ٢٠٠٦م: ١٥٦ - ١٥٥).

والأسئلة التي تطرح نفسها هنا هي لماذا يخرج الشاعر من مدينته منفرداً ولا يؤمن بالدليل، ثم لم لا يتخبر من أصدقائه كي يفديه وينام منامه على النقيض من الرسول الأعظم؟ ... هذه الأسئلة تحمل إجابتها في ذاتها ولا تحتاج الإجابة عنها إلى اجتهاد؛ إذ أن الشاعر صرّح في نصّه: كل ما يريد هو قتل نفسه الثقيلة المذنبة، وليس له عدو يطلبه سوى «أنا القديم». بتعبير آخر يحاول الشاعر لفتح صفحة جديدة من الحياة بالتخلص من أزدان النفس الثقيلة والوصول إلى تطهيرها، غير أن هذا العمل لا يمكن أن يتم عن طريق الغير ولا تجدى فيه أية معونة، لذلك لم يلاحق الشاعر أحد ولم يطلبه أحد، فهذا يعنى أن أعداء الشاعر في الداخل وليسوا في الخارج. إذ نحن أمام شاعر قام بقتل نفسه ولهذا القتل مفارقة يؤدى إلى حياة لا تنتهى (مجاهد، ١٩٩٨م: ١٢١).

على أية حال ينطلق الشاعر في الصحراء ويبذل جهد استطاعته أن لا يتراجع عن رأيه ويواصل طريقه، حيث بقدر ما كان حريصاً على الخروج يتراءى للمتلقى معنياً بالمواصلة. لكن هذه الرحلة لا تتم بسهولة لأنه بين المدّ والجزر؛ فالماضى يشده بحبال قويّة إلى الورا، والرمال المتحرّكة تكاد توقع به، ومع أن ماضيه مؤلم وعيشه قاس، إلا أنه شديد الاغراء و يشده إلى العودة، مضافاً إلى ذلك فإن ذاته أدمنت على تعاطى الرذيلة وصعب له اقتلاعها. لكن الشاعر لا يدع الندم يتسرب إلى نفسه، وأخذ يتحدثها على طريق المونولوج ويحدّثها من أية التفاتة إلى الورا، لأنه على علم كامل بالنسبة ما حدث لأسطورة أورفيوس والنبي لوط، لذلك نراه قائلاً:

حجارةً أكون لو نظرتُ للورا

حجارةً أصبح أو رجوم

سوخى إذن فى الرمل، سيقان الندم

لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم

وانطفئى مصابح السماء

كى لا ترى سوانح الألم

ثيابى السوداء ...

إنّ مثل هذا النص الشعري الذي بين أيدينا يشهد أنّ الشاعر قام بالتناسل الأسطوري والديني والتاريخي والشعبي معاً ليؤكّد خلاله ما أراد. وتفصيل التناسل الأسطوري أنّ أورفيوس ابن ملك موهوب يستطيع أن ينوّم الطبيعة والإنسان على أصوات قيثارته ويوقظهما. فإنّه استطاع أن يربح قلب حبيبته يوريديس ويتزوّج منها بمواهبه الفنيّة والموسيقيّة، إلى أن تلدغ المعشوقة أفعى فتسقط ميتة. يحاول أورفيوس الذي مارس سيطرته على الطبيعة من خلال مواهبه الموسيقيّة أن يوقظها، لكنّه لا يفلح ويقف عاجزاً أمام الموت فيستسلم للكآبة والحزن. وحبّ أورفيوس على يوريديس دفعه أن يلجأ إلى «بلوتو» و«برسفون» إلهي عالم الموت وتوسّل إليهما أن يسترّداً حبيبته إلى عالم البشر. فوافقا على طلب أورفيوس شرطاً ألا يلتفت وراءه قبل أن يصل إلى عالم البشر، ووافق على ذلك. وأورفيوس أخذ يصعد من العالم الأسفل وحبيبته تتبعه دون أن ينظر إليها. لكنّه حين خرج إلى عالم الضوء من عالم الموت نسي ما وافق عليه والتفت إلى يوريديس التي تحوّلت إلى حجارة لإلتفاته هذا! فعاد أورفيوس صفر اليدين من هبوطه إلى العالم الأسفل مستسلماً إلى قدره وحزنه (بيرلين، ١٣٨٦ش: ٢٩٦-٢٩٧ وديكسون كندی، ١٣٨٥ش: ١١٦-١١٧).

وتفصيل التناسل الديني هو ما ورد في التورات عن لوط وامرأته، عندما أراد الله تعالى أن يدمّر «سدوم» فحضر الملاكين يعجلان لوطاً قائلين: قم خذ امرأتك وابنتيك لئلا تهلك بياثم المدينة، وكان لما أخرجاهم إلى خارج أنّه قال: اهرب لحياتك، لا تنظر إلى ورائك، ولا تقف في كل الدائرة... فأمطر الرب على سدوم كبريتاً و ناراً وقلب تلك المدينة وكل الدائرة وجميع سكان المدن، ونظرت امرأته من ورائه فصارت عمود ملح (الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح التاسع عشر، ٢٦-١) مضافاً إلى ذلك نعثر على هذه القصة في القرآن الكريم، حيث قال الله لنبيّه لوط:

﴿فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيها ما أصابهم أنّ موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب﴾ ﴿فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود﴾ ﴿مسومة من ربك وماهي من الظالمين بعيد﴾ (هود / ٨١-٨٣)

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

والشاعر يكرّر المعنى الدينى ويوكّده ليعمّق الصورة فى نفسه ونفس قارئه، على نحو يشدّ من عزمه، كى لا يعود إلى ما خلفه وراءه. ولقد بلغت براعة الشاعر فى تمثّل قصة لوط مبلغاً جعل الحدث يتحرّك فى النفس، حتى إنّ القارئ ليكاد ينطلق كلمة "سدوم" وهو يقرأ هذه الفقرة الشعرية، فإنّه قد استحضرها فى نفس القارئ وفرضها عليه دون أن يكتبها، وذلك لتطابق وزنها ونغمها مع كلمة "رجوم"، ثم لتمثّل الحدث فى تضاعيف الكلمات (الغدامى، ٢٠٠٦م: ١٥٨).

«وما جاء فى التاريخ هو لما هاجر النبي (ص) هو وصاحبه أبوبكر فى قصة الهجرة المشهورة وتبعتهم قريش بفرسانها، أدركهم سراقه بن مالك المدلجى وكاد يمسك بهم، فلما رآه أبوبكر قال أتينا يا رسول الله فقال له النبي (ص): «لا تحزن إن الله معنا»، فدعا النبي على سراقه فساخت يدا فرسه فى الرمل، فقال سراقه: «إنى أراكما قد دعوتما علىّ، فادعوا لى، فالله لكما أن أرد عنكما الطلب، فدعا له النبي صلى الله عليه» (صحيح البخارى كتاب المناقب - باب علامات النبوة ٣٤١٩؛ كنز العمال ٣٥٧٥٢). لذلك يستعير الشاعر من متابعة سراقه النبي (ص) وما جاء فى الأثر من سوخ فرسه فى الرمل مخاطباً رجله: سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم... لئلا تعود إلى ما كانت.

غير أنّ الشاعر قام بالتناص الشعبى فى نصّه عندما قال "كى لاترى سوانح الألم ثيابى السوداء"، فعبارة سوانح الألم تشير إلى السانح والسنّيح من الوحوش والطيير، وهو ما مرّ عن يمين الناظر، أمّا البارح فهو الذى يمرّ عن يساره، وكان الشعب العربى يؤمنون بخرافة مفادها أنّهم إذا خرجوا لأمر ما ينتظرون حتّى يمرّ بهم طير أو وحش، فاذا مرّ عن اليمين تفاءلوا، أمّا إذا مرّ عن اليسار تشاءموا (الثعالبي، ٢٠٠٤م: ٢٢٧).

والشاعر على علم كامل بأن لا سبيل إلى التحرّر إلاّ بالألم والمعاناة الشديدة، وليس إلى ذلك من سبيل إلاّ فى أن يطهّره عذاب هذه الرحلة بما فيه من آلام، لذلك يقدم نفسه للعذاب كى يسلم ولا يكون من الظالمين الذين وُعدوا بالنار فى القرآن الكريم:

﴿وإن منكم إلاّ واردها كان على ربك حتماً مقضياً﴾ ثم ننبئ الذين اتقوا ونذر الظالمين

فيها جثياً﴾ (مريم / ٧١-٧٢)

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

تحجّرى كقلبك الخبيء يا صحراء
ولتُنسنى آلامُ رحلتك
تذكّارَ ما أطّرحتُ من آلام
حتّى يشفّ جسمى السقيم
إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء، بعثى المقيم

(عبدالصبور، ١٩٨٦م: ٢٣٦)

ولعلّ فى الفقرة الشعرية ما يذكرنا بالمسيح(ع) الذى صُلب على مذبح الألم من أجل
الإخلاص ونشّم هنا كذلك رائحة التصفّو؛ فالمتصفّو لا يمكنه الوصول إلى الاتّحاد بالله
إلا بعد تطهير النفس تماماً. والأصح أنّ الشاعر يريد موت التجربة السابقة العاطفية موتاً
تماماً وموته هو السبيل الوحيد لحياته المقيمة.

لو متّ عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لتفارق الظهيرة
أواه يا مدينتى المنيرة

(المصدر نفسه: ٢٣٧)

إنّ الشاعر يريد الموت والبعث المقيم فى المدينة المنيرة والضوء بمعنى الأمل حيث
يرمز إلى زوجة الثانية التى يأمل فى استقرار حياته معها بالمدينة المنيرة فى سياق يعجّ
بالمفردات التى تنتهى إلى الحقل الدلالى للضوء مثل المنيرة، الصحو، الأضواء، الشمس،
الظهيرة(مجاهد، ١٩٩٨م: ١٢٢). المدينة الفاضلة أنّها مدينة الأشعاع الدائم، والظلام لا
يمكن أن يحل فيها لأنّ شمسها لا تفارق الظهيرة بناءً على نتدكّر المدينة المنوّرة التى
وصل إليها الرسول(ص) وكانت منطلقاً فى رسالته وعبد/صبور يصبو إلى مدينته المثالية
لعلّها فردوسه المفقود الذى لم يشر عليه فى الأرض الواقع(حلاوى، ١٩٩٤م: ٨٨). إنّ

الخروج والرحلة وقع بتفاؤل في المدينة المثاليّة ولكن الشاعر يشكّك في حقيقة هذه
الأمنيّة في ختام القصيدة:
هل أنت وهمٌ وهمٌ تقطعت به السُّبُل
أم أنت حق؟

(عبد الصبور، ١٩٨٦م: ٢٣٧)

يواجه صلاح عبد الصبور تجربة عاطفية حزينة والقصيدة كما رأينا تجسّد إحساسات
الشاعر كرجلٍ حزينٍ وحيدٍ دون الإرشاد والخروج والتغيير على الصعيد الفردي طريق
النجاة والتحرّر من الذكريّات المؤلمة القديمة؛ فالشاعر يدعونا أن نقتفى أثره في هذه
الهجرة ويرسم لنا تصوير الحياة الأبدية والقيّم الإنسانية والمدينة الفاضلة لا يوجد فيها
الموت بل هو العيش والبعث الحقيقي ويريد للواقع العربي أن يتغيّر ويخرج من الواقع
الراهن ولا يتكلّم عن الثورة ويعتمد على الإتجاه الصوفي فقط، ولكن هل يتمّ صلاح العصر
الحاضر بهذا التحوّل الداخلي فقط؟ هذا السؤال جديرٌ حقاً بالمتابعة ويمكن القول إن
قصيدة الخروج هي التعبير الشعري عن هذا التغيير في حياة الشاعر.

والذي يهتمنا هنا هو الهجرة النبوية التي تنطلق منها القصيدة تثبت بطلان رؤيا
الشاعر، فالنبي(ص) خلال عمله التطهير النفسي قد اضطرّ لخوض معركة على أرض
الواقع(حلاوى، ١٩٩٤م: ٩٠) وتعليقنا على هذا القول هو أنّ لا مفرّ من الصراع الاجتماعي
والسياسي والثقافي وأكبر الظنّ أنّ الشاعر نفسه قد شكّك في الخلاص بهذه الطريقة. في
قصيدة الخروج يقودنا الشاعر إلى عوالم ثانية إلى الممكن وما وراء خارج الحياة اليومية
وهذا يفسّر اتّصال الشاعر بالصوفية ويخيّل القارى خلال قراءة القصيدة أنّ الهرب من
الواقع الحاضر هو الحل الحقيقي، هذا يوصلنا إلى هذا القول إنّ الشاعر لا يشير إلى الداء
الواقعي في طريق تحرّر الإنسان من نير الظلم والعبودية والأصح أنّ مصاب الإنسان لا
يمكن أن تحلّ خارج عالم الواقع في المجتمع.

التقمص في قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الخصيب

مال الشاعر صلاح عبد الصبور إلى التقمص الشعري في قصيدة «مذكرات الملك عجيب
بن الخصيب» في ديوانه المعنون بـ«أحلام الفارس القديم» متّخذاً إحدى الشخصيات في

كتاب «ألف ليلة وليلة» على حد قوله: «أتحدّث من وراءه عن بعض شواغلي وهمومي الفكرية وهو أحد ملوك ألف ليلة وليلة، ويرد ذكره في حكاية "الحمال مع البنات" حيث نشهده صعلوكاً خرج عن ملكه إذا أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد وقد حاولت أن أذكر ما فات في القصة وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التي حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك» (عبدالصبور، ١٩٨٨م: ١٤١).

ومن الجدير بالذكر أنّ التراث الشعبي ميزة هامة ومصدر حيّ وتكمن الجاذبية فيه لأنه يمثّل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدّي دور المسرحية في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيّاً، ولهذا لا غرابة أن نجد الإقبال على هذا اللون التراثي عند البعض الشعراء ويعطى استخدام التراث الشعبي للقصيدة لونا قومياً محلياً ويتجاوب به الشعر حدود الإقليم الواحد وهذا مدخل ضروري لربط التواصل والتفاهم بين ألوان التراث الشعبي في الأقطار العربية (عباس، ١٩٧٨م: ١١٨-١٢٠). هذا الكتاب موضع دراسة أدبية من اهتمام الأدباء والشعراء في إطار الموروث القومي. جرّب صلاح عبدالصبور امتلاك السلطة وعظمة الثروة والجاه من خلال قناع الملك قائلاً:

لم آخذ الملك بحد السيف

بل ورثته عن جدّي السابع والعشرين، إن كان الزنا

لم يتخلّل في جذورنا

لكنني أشبهه في صورة أبداعها رسامه

رسامه... كان عشيق لملكة

(عبدالصبور، ١٩٨٦م: ٢٥٣)

تلفتنا بداية القصيدة التخبّط والعشوائية، فهو لم يصل إلى العرش نتيجة لجدارة تخوّله أن يشغل هذا المكان بل محض صدفة، مع أن منصبه هو أعلى سلطة، يترّبع فيها فوق الرؤوس البشر، وما يزيد الطين بلّة هو الشك في الحقيقة نسبه لأنه قد يكون ابناً غير شرعي، بل هذا هو الأرجح مادام الرسام كان عشيق الملكة، إن الدعارة كانت تذرق في ذلك البلاط الفاسق فلا يستطيع أحد أن يعرف الحقيقة (حلاوي، ١٩٩٤م: ٩١). من خلال الوصف الظاهري يلعب فيه الملك دور الراوي المحايد يتحدّث فيها عن الظروف البيئية

استجابة لهموم سياسية يعانيتها في حياته اليومية. يتحدث المَلِك عن المُلِك والخيانة وما في القصر:

قصر أبي في غابة التنين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين
من بينهم مؤدبي الأمين "جورجياس"
وكان لوطياً مسيحياً

(عبد الصبور، ١٩٨٦م: ٢٥٣-٢٥٤)

فالقصر الملكي مشيد في غابة التنين التي توحى بالفساد بل أن القصر يعوم على غابة الصراع والنفاق والتدجيل (حلاوي، ١٩٩٤م: ٩٢) وجورجياس هو لوطى مسيحياً فاسق كان مؤدب المُلِك قبل إعتلائه العرش وهو رمز لأصحاب الفلسفة والفكر اللذين يعانون حالة من التمزق بين إرضاء الضمير ومداهنة السلطة الحاكمة في حال كونهم غير راضين عنها. ثم أخذ الشاعر يواصل كلامه:

هل ماء النهر هو النهر؟
سقراط ... مُحقّ حين تجرّع كأس الموت وما فر؟
... لا تأمنها، حق لو جعلت فرش منامك
نهديتها أو فخذيتها

(عبد الصبور، ١٩٨٦م: ٢٥٤)

قد أدار هذا القسم على فكرة الوصفات الرثة التي تقدم جاهزة بشكل المواعظ تبين عقم التقاليد ورثها ملوك هذا البلاط من مؤدبيهم (على، ١٩٩٥م: ٢٩) ويعطينا بعض الأمثلة من الأفكار والفسفسطة التي لا يخلو البلاط منها وقد تخرّج وتتلذذ المُلِك في تلك التعاليم المتداعية والمناقضة. كيف تربى المُلِك في غابة التنين؟ هل أثرت فيه التعاليم الظاهرية والمزورة من جانب مؤدبه الفاسق؟

قد عرفت النساء
إماء أبي كنّ حين يجئنّ المساء
يجئنّ إلى، يضاععني ويلاعبني ويفضحن لي ما يسر أبي
إليهن، حين تثور الدماء، وتهمد ظمأى

فيسحب ثوبه

يموت أبوه،

فيعتلى الملك العرش،

مات الملك الغازى...

تبكى الملك الطاهر حتى فى الموت...

(عبد الصبور، ٩٨٦م: ٢٥٤- ٢٥٥)

فلم يصغ الملك تحذير مربيه له من النساء واقترف الذنب والجريمة ورغم تعاليمه دخل الشر. يقف الشعراء فى صفوف طويلة إمام باب الملك الراحل وينشدون أبيات فيه، ويسخر الشاعر والشعراء على لسان الملك ولا يخفى أنهم يراوغون عن الحقيقة ويتاجرون بماء الوجه وشاعرنا فى موقفه من الشعراء هنا يذكرنا بالموقف خليل حاوى المشابه فى القصيدة «عودة إلى سدوم» تجاه الشعراء الذين باعوا كراماتهم وعاشوا أذلاء فى البلاط، فى حقب عديدة من التاريخ يزيفون الحقائق، فتحوّلون الطغاة الجائرون إلى الحكام العادلين فى أشعارهم (حلاوى، ١٩٩٤م: ٩٣).

لو قلت كل ما تسره الظنون

لقلتموه المجنون "الملك المجنون"

لكننى أبحث عن يقين

فى مجلس الصبح أنا تاج وصولجان،

تقطيب عينين وبسمتان

(عبد الصبور، ١٩٨٦م: ٢٥٧)

والملاحظة الهامة هى أن استخدام قناع الملك معبّر عن المجتمع الراهن وألامه الخفية والجهل المطبق، نستطيع أن نشير إلى الحيرة وضالة الملك على رغم من حياة البذخ والثروة، ضالته هى الحقيقة التى لا بدّ أن يبحث فى كل المواضع عنها ولا نبعد حين نقول أن موقف الشاعر يشبه موقف بوذا الذى كان ابن الملك ويحكم مدينة فى شمال الهند. هذا وإن الحقيقة عنده هى الحبيبة التى يتعشّقها ويحاول الإهداء إليها:

أفرعى من المساء إذا أطل

أفرعى من حيرة الأفكار فى السبل

أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعة

(المصدر نفسه: ٢٥٨)

يتساءل الشاعر عن الحقيقة في الجسد أو في غيابة الكؤوس والأفيون فما وجدها في
الواقع، يلجأ إلى الحلم:
رأيت في المنام أنني أقود عربية تجرّها ستّ من المهاري
تجوب بي الوديان و الصحارى
وفجأة خيولها قاطا...

(المصدر نفسه: ٢٥٩)

الملك الذي يعيش في جو البلاط المشبع بالخيانة والخسة والنفاق، لا يستطيع أن
يعثر على صفاء نفسه ومتعتها سواء في مخالطة الحسان أو في الخمر والحشيش والأفيون
أو حتى أثناء النوم الذي نفرغه فيه كوابيس تربص الآخرين به خشية ضياع الحكم منه،
حتى عند ما يكون هناك، هذا الانزعاج وكان حبه العميق للسلطة وخوفه عليها قد أصابه
بنوع من الوساس القهري (مجاهد، ١٩٩٨م: ٢٤٨). لم يعثر الشاعر على التي نحن إليها
ولعلّه أدرك من خلال بحثه المتعب، أن لا حقيقة أبداً لأن الحقيقة الوحيدة القاسية عند
الملك هي أن الأنسان قد سقط.

يا خدام القصر

ويا حراس...

سقط الملك المتدلى جنب سريره

(عبد الصبور، ١٩٨٦: ٢٦٠)

إن الحقيقة التي يركّز عليها الشاعر في هذه القصيدة هي سقوط الإنسان من العالم
الأزلية إلى الكرة الأرضية، لذلك فإن الشاعر اتخذ من الشخصية قناعاً سياسياً وأراد طرح
صوراً معاصرة استدعها صورته الشعبوية؛ فالبلاط صورة للكون وليس الأب آلاً صورة لسيادة
القوى العليا على المجتمع، ها هي ذى القوى العليا تسلّم الروح تاركة الإنسان ليواجه
الكون وحده باحثاً عن الحقيقة زاده قدر من السفسطة مثل هذا الإنسان لن يجد
عند السقوط الحقيقة (على، ١٩٩٥م: ٣٢) والقصيدة تنتهي بالسقوط وكل ما في الأمر أن

السقوط ينعم فى النهاية فىصبح سقوطاً شاملاً للبشرى؛ أى الإنسان دون الوصول إلى الحقيقة والخلص وهذه الفكرة، "فكرة الخلاص والعودة" هن الأفكار التى أبح عليها شاعرنا كثيراً ويستثمرها فى الكثير من قصائده ولأن يبحث عن حلّ يودى بنا إلى الخلاص.

التقمص فى قصيدة مذكرات الصوفى بشر الحافى

الموروث الصوفى واحدٌ من أهم المصادر التراثية التى استلهمها الشعراء المعاصرون ليعبروا عن تجربتهم بشتى جوانبها الفكرية، النفسية والسياسية والاجتماعية، ولا غرو أن الصلة العميقة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية المنعكسة فى النتاجات الشعرية عند الشعراء كانت بداية الحركة الصوفية فى الشعر العربى الحديث عند رؤاد الرمزية. وبدأت صلة الشاعر المعاصر بالشخصيات الصوفية التى استدعاها الشعراء المعاصرون لا يتكافأ وهذا الاهتمام الكبير الذى أولاه الشعراء للموروث الصوفى يعبر عن مدى قوة العلاقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، التى أجهد الشعراء فى التعبير عنها فى كتاباتهم (عشرى زايد، ٢٠٠٦م: ١٠٩). ومن جملة هؤلاء الشعراء الذين اهتموا بالتراث الصوفى هو عبد الوهاب البياتى، أدونيس، صلاح عبدالصبور. حيث نرى عبدالصبور معترفاً بقوة الصلة بين شعره والموروث الصوفى، اعتقاداً بأن التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند نفس الغاية وهى العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة (عبدالصبور، ١٩٨٨م: ١١٩).

والشاعر عبد الصبور عكف على التراث الصوفى وأكثر من استخدم الشخصيات الصوفية فى العدد الأكبر من الأعمال الشعرية والشخصية/الحلاج كانت أو فى شخصيات التراث الصوفى خطأً من اهتمام الشاعر وعنايته. وما يطمح إليه الباحث فى هذه الدراسة هو البحث عن توظيف الشخصية الصوفية بشر الحافى حيث يلبس الشاعر قناعه فى التعبير عن سوء الظن بالحياة ومن فيها بعرض مجموعة من الأفكار والتعاليم المجردة:

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا ...

شيطان بعض فاسد
معانقي، شريك مضجعي، كأنما
قرونه على يدي

(عبد الصبور، ١٩٨٦م: ٢٦٤-٢٦٣)

ثم أخذ يرثي الشاعر زمانه ويعبّر عن فقدان الرضا والأمل ويتكهّن بموته يأساً ويقول:
لأنك حينما أبصر قنا لم نحل في عينيك
تعالى الله، هذا لكون موبوءً ولا براء
لو ينصفنا الرحمن عجلّ نحونا بالموت تعالى الله،
هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت، أين الموت أين الموت

(المصدر نفسه: ٢٦٧)

كما يبدو من النص السابق إنّ الشاعر لا يأمل بصلاح هذا الكون وغير راض عن هذه الحياة اليومية وهذه النظرة التشاؤمية تجاه الحياة لا تصدر إلا عن شخص يرغب في إصلاحه ويبحث عن الموت ويتمنى موت الحياة المعاصرة الجاقّة الخالية من الإيمان والرضا والحقيقة؛ لذلك الموت يرمز عنده إلى التغيير والتحوّل والحياة الجديدة المملوءة بالرضاء والهدوء.

شيخى بسام الدين يقول: يا بشر... اصبر
دنيانا أجمل ما تذكر
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر الإنقاص السوداء

(المصدر نفسه: ٢٦٧)

الحق أنّ شيخ بسام الدين صورة جزئية في القصيدة ويحاول أن يجعل بشر الشيخ
ينظر إلى الحياة نظرة أقلّ قتامة وأكثر ثقة بالناس والحياة:
نزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى
فمشى من بينها الإنسان الثعلب

عجباً زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الثعلب
كى يفتقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس ودماغ الإنسان الأفعى

(المصدر نفسه: ٢٦٧-٢٦٨)

يأخذ بشر شيخه نحو السوق ليريه مدى استشرء الفساد والسوء، وفى السوق - الذى يرمز إلى الحياة- يجدان ميداناً للتناحر؛ يجهد فيه كل الإنسان أن يفتك بأخيه(عشرى زايد، ٢٠٠٦م:١١٨) وفى حياة العصر المادى فقد الإنسان فيها الإنسانية والحقيقة؛ لذلك الشاعر يدعو إلى البحث عنها:

الشيخ بسام الدين يؤمن بمجئ الإنسان: يا شيخى بسام الدين
قل لى...أين الإنسان...الإنسان؟
شيخى بسام الدين يقول:
أصبر...سيجىء
يسهل
على الدنيا يوماً ركبته

(عبدالصبور، ١٩٨٦م:٢٦٨)

يجرى الديالوج بين بشر المتشاؤم و شيخه المأمول؛ حيث يكشف هذا الحوار عن الواقع النفسى الذى أذى إلى فزع بشر من الناس والواقع المعاصر الذى يعانى من فقدان الإنسانية وكثرة الصمت والخفقان:

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عَبَّرَ من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر حفر الحصباء
ونام وتغطى بالآلام

(المصدر نفسه: ٢٦٨-٢٦٩)

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

نتيجة البحث

نستنتج من كل ما مضى أنّ التقمص حيلة بلاغيّة أو رمز فني تختفي به الملامح الأساسية للشاعر الذي أخذ يتحدث من وراء القناع ويمنح صوته بعداً تاريخياً وإنسانياً، وقد استطاع هذا الشكل أن يمنح القارئ الولوج في الشعر وبهذا الاستخدام يقترب القارئ من النص ويدخل في دائرة التعايش الأدبي وإذكاء التحفز لديه، وتشغيل جهازه المفاهيمي مع معطيات النص. لذلك فلا بدّ من القول بأنّ التقمص أو القناع شعر الوعي والحدائث، ووسيلة دراميّة لإضاءة تجربة معاصرة والشاعر يختاره بوعي كامل، ومن النقاط الهامة في ظهور القناع اختيار الشخصية من الحدث التاريخي، الديني، والأسطوري أن يناسب التجربة المعاصرة، وظهور الموازنة بين التجربتين- الشاعر والشخصية- ويجب أن يكون شاعر القصيدة متفقاً بالضرورة في التاريخ والتراث بحثاً عن السمات الدالة في الشخصية.

والدراسة هذه تدعونا بالاعتقاد إلى أنّ التقمص أتاح لصلاح عبد الصبور فرصة للمزج بين الحاضر والماضي وبين الجديد والقديم وبين الذات والموضوع وساعده على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية لمصر والبلاد العربية؛ إذ لم يكن في استطاع الشاعر أن يكون بعيداً عمّا كان يشهده المجتمع العربي من أزمات سياسية واجتماعية، إذاً

ظهر في عمليّة التقمص الشعري شاعراً ملتزماً يحاول تنوير الشعب وبثّ الوعي ضدّ الظلم والطغيان من خلال الشخصيات المتقنّعة.

هذا وإنّ التقمص مكّنه أن يخرج من إيسار الغنائيّة والذاتيّة والمباشرة وصوت الأحادي والسطحيّة، ووفّر له الرؤية الموضوعية والتعبير الدرامي والأسلوب الرمزي والغموض الفني. فالقناع جعل نصّه الشعري رمزياً قابلاً لتعددية القراءات النقدية؛ إذ رسالة الشاعر لا تصل إلى القارئ بصورة مباشرة بل من خلال وسيط هو شخصية القناع التي تمثّل الموضوع في التجربة القناعية. مضافاً إلى ذلك زادت هذه على درامية نص الشاعر الشعري بتعدد الأصوات وتشكيل التوتر والصراع بين صوتي القناع؛ صوت الماضي / الشخصية التراثية وصوت الحاضر / الشاعر.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أبوجيبين، عطا محمد. ٢٠٠٤م، شعراء الجيل الغاصب، ط ١، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

أبوهيف، عبدالله. ٢٠٠٤م، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ط ١، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

البياتي، عبد الوهاب. ١٩٩٣م، تجربتي الشعرية، ط ٣، بيروت: دار الفارس.

بيرلين، ج. ف. ١٣٨٦ش، أسطورة هـاى موازى، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: نشر مركز.

الثعالبي، أبو منصور. ٢٠٠٤م، فقه اللغة وأسرار العربية، تقديم ياسين الأيوبي، ط ٢، بيروت: المكتبة العصرية.

حلاوى، يوسف. ١٩٩٤م، الأسطورة في الشعر العربي، ط ٢، لا مك: دار الحدائث للطباعة.

داود، أنس. لا تا، أسطورة في الشعر العربي الحديث، ط ١، لا مك: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان.

ديكسون كندى، مايك. ١٣٨٥ش، دانشنامه اساطير يونان و روم، ترجمه رقيه بهزادى، چاپ اول، تهران: انتشارات طهورى.

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

صالحانى اليسوعى، أنطون. ١٩٩٤م، ألف ليلة وليلة، ط ٢، المجلد الخامس، بيروت: لا نا.

عباس، إحسان. ١٩٧٨م، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط ١، الكويت: عالم المعرفة.

العبد، يمينى. لا تا، فى القول الشعري، ط ١، بيروت: دار الفارابى.

عبدالصبور، صلاح. ١٩٨٨م، حياتى فى الشعر، ط ٢، بيروت: دار العودة.

عبدالصبور، صلاح. ١٩٨٦م، الديوان، ط ٣، بيروت: دار العودة.

عشرى زايد، على. ٢٠٠٦م، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربي المعاصر، ط ١، قاهرة: دار غريب.

على، عبد الرضا. ١٩٩٥م، دراسات فى الشعر العربي المعاصر، ط ١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الغذامى، عبدالله محمّد. ٢٠٠٦م، تشريح النص، ط ٢، بيروت: المركز الثقافى العربى.

كندى، محمّد على. ٢٠٠٣م، الرمز والقناع فى الشعر العربى الحديث، ط ١، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتّحدة.

- مجاهد، أحمد. ١٩٩٨م، أشكال التناص الشعري، ط ١، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
موسى، خليل. ١٩٩٤م، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ط ١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
وهبه، مجدى. ١٩٧٦م، معجم مصطلحات الأدب، ط ١، بيروت: مكتبة لبنان.