EISSN 2588-2333 ﴿التـواصل الأدبي﴾ ISSN 1112-7597
العدد التسلسلي: 20 - جانفي 2023 المجلد: 12/ العدد: 01

تجلّيات القناع في "تغريبة خالد أبو خالد
-اجتياز اللّيالي الألف يبدأ بخطوة واحدة-"

The manifestations of the mask in "The alienation of Khaled Abu Khaled
-Passing the thousand nights begins with a single step-"

أ.د. سامية عليوي

جامعة باجي مختار / عنّابة

(**allioui.samia620@gmail.com**)

تاريخ الإرسال: 25-04-2022 تاريخ القبول: 03-09-2022 تاريخ النّشر: 01-01-2023

الملخّص:

لجأ الشّاعر المعاصر إلى أساليب وتقنيّات -سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة- يترجم من خلالها مواقفه وقضاياه وقضايا الإنسانية عامّة، ومن بين هذه الظّواهر والتّقنيات تقنية القناع الذي يُعدّ ظاهرة فنّية حديثة. فقد فرضت القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، على مبدعها، أسلوبا مميّزا للتّعامل مع العالم المحيط به، فوجد في تقنية القناع ستارا يختبئ وراءه ليعبّر عن موقف يريده أو ليحاكم -من خلاله- نقائص العصر الحديث. فما هي الأقنعة التي اختارها الشّاعر الفلسطيني "خالد أبو خالد" للتّعبير من خلالها؟

الكلمات المفتاحية: القناع، خالد أبو خالد، التّغريبة، اللّيالي الألف، التّاريخ، الأسطورة.

Résumé:

Le poète contemporain a eu recours à des méthodes et techniques - directes ou indirectes - à travers lesquelles il traduit ses positions, enjeux et enjeux de l'humanité en général. Parmi ces phénomènes et techniques figure la technique du masque, qui est un phénomène artistique moderne. Le poème arabe moderne et contemporain a imposé à son créateur un style distinctif de traitement du monde qui l'entoure, il a donc trouvé dans la technique du masque une couverture qui lui permet s'exprimer librement et juger les lacunes de l'ère moderne. Alors, quels sont les masques que le poète palestinien « Khaled Abu Khaled » a choisi pour s'exprimer ?

Mots-clés: le masque, Khaled Abu Khaled, Ettaghriba, les mille nuits, histoire, mythe.

Abstract:

The contemporary poet has resorted to methods and techniques -direct or indirect- through which he translates his positions, issues and issues of humanity in general. Among these phenomena and techniques is the technique of the mask, which is a modern artistic phenomenon. The modern and contemporary Arabic poem imposed on its creator a distinctive style of treatment of the world around him, so he found in the technique of the mask a cover that allows him to express himself freely and judge the shortcomings of the modern era.

So, what are the masks that the Palestinian poet "Khaled Abu Khaled" has chosen to express himself?

Keywords: the mask, Khaled Abu Khaled, Ettaghriba, the thousand nights, history, myth.

كان لظهور الحداثة في الأدب تأثير كبير، إذ أخرجت الأدباء والشّعراء من عزلتهم وانطوائهم، وكانت سببا في تغيير رؤيتهم وكيفية تعاملهم مع اللّغة. فلجأ الشّعراء والكتّاب إلى أساليب ومناهج وأدوات مختلفة للتّعبير عمّا يريدون، مناهضة للتّجديد والتّغيير على مستوى إبداعهم وفنّهم وعلى مستوى مجتمعاتهم.

لقد تسنّى للشّاعر الحديث والمعاصر مناهج وتقنيات اتّكأ عليها لينهض بتجاربه الشّعرية، ويجدّد أسلوب تعامله مع القصيدة، رغبة منه في إضفاء الموضوعية والحيوية الدّرامية عليها وتخليصها من الغنائية المفرطة التي طغت على القصيدة العربية ردحا من الزّمن، وذلك لإظهار مواقفه الذّاتية الانفعالية أو لإظهار مواقفه من مجتمعه أو العالم ككلٍّ، مع تحديد الحاضر ورسم المستقبل وربط الماضي بالحاضر من خلال تغيّر نظرة الشّاعر إلى التّراث؛ فنلمح ذلك في كيفية تعامله معه وتوظيفه له.

لقد عبّر الشّاعر في فنّه بأساليب وطرائق مباشرة وغير مباشرة، ليترجم مواقفه وقضاياه وقضايا الإنسانية عامّة، ومن بين هذه الظّواهر والتّقنيات تقنية القناع.

أوّلا– القناع:

لقد فرضت القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، على مبدعيها، أسلوبا مميّزا للتّعامل معها، بحيث أصبح من الضّروري إحاطة المبدع بآخر التّقنيات ليوظّفها في إبداعه، ليعمّق الصّورة الشّعرية ويكثّفها، ومن بين هذه التّقنيات "القناع" فما هو القناع إذن ؟

أ– لغة:

لقد تحدّث قدماء اللّغويّين العرب عن القناع في مادّة [قنع] حيث ورد ذكر القناع في "لسان العرب": القناع: أوسع من المقنعة، وقنعتها: ألبستها القناع فتقنّعت به، قال عنترة:

إن تغدقي دوني القناع فإنّني * طبٌ بأخذ الفارس المستلئمي(1)

وجاء في "القاموس المحيط": القانع: الخارج من مكان إلى مكان، مقنعُ: أسنانه معكوفة إلى الدّاخل، القناع: غشاء القلب.(2)

أمّا "منجد اللّغة والأعلام" فقد ذكر: قنّع المرأة: ألبسها القناع، القنع (جمع) أقناع: السّلاح، والقناع: جمع أقناع وأقنعة ما تغطّي به المرأة رأسها.(3)

وهكذا، فالقناع لغة متعدّد المعاني ويدور في دلالات متفاوتة نسبيا.

ب– اصطلاحا:

تعتبر تقنية القناع ظاهرة فنّية حديثة وجدت على مستوى الممارسة الإبداعية قبل وجودها على مستوى التّحليل والتّنظيم، وكان تحديد مفهومها الاصطلاحي وأسلوبها عملية متأخّرة، حيث لم يشر أحد من النّقاد أو الشّعراء العرب، إلى هذا

المصطلح صراحة حتّى صدر كتاب "تجربتي الشّعرية" لعبد الوهاب البياتي. وعليه، فإنّه مصطلح تمّ استدعاؤه من النّقد الغربي.

يوضّح عبد الوهاب البياتي مفهوم "تقنية القناع" بقوله «الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشّاعر نفسه، متجرّدا عن ذاتيته، أي أنّ الشّاعر يعمد إلى خلق وجود مستقلّ عن ذاته»(4).

أمّا بالنّسبة إلى "إحسان عبّاس"، فالقناع عنده «يمثّل شخصية تاريخية –في الغالب– يختبئ الشّاعر وراءها ليعبّر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها» (5).

والقناع عند "جابر عصفور" هو رمز يتّخذه الشّاعر ليذوب فيه، ويتوارى في أعماقه، معتمدا عملية تفاعلية بينه وبين الشّخصية، فتظهر الشّخصية ظهورا واضحا عندما يتّخذ اسمها عنوانا للعمل الشّعري، أو يعتمد على بعض أقوالها وأفعالها، والقناع عنده لا يلغي دور الشّاعر ولا يقوم على غيابه أو إهمال رؤيته وموقفه، بل يسعى إلى نوع من الموضوعية والاستقلالية دون أن يخفي المنظور الذي يحدّد موقف الشّاعر من عصره؛ ويعتبر القناع بصفة عامّة رمزا «يتّخذه الشّاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التّدفّق المباشر».(6)

كما يوضّح "علي عشري زايد" دوافع شعراء الحداثة العربية إلى الاتّكاء على "تقنية القناع"، معتبرا ذلك نزعة ينزع إليها الشّاعر المعاصر لإضفاء «نوع من الموضوعية والدّرامية على عاطفته الغنائية»(7)، ويكتفي في طرحه لتعريف القناع بالمفهوم الذي طرحه "عبد الوهاب البياتي".

وهكذا، فالقناع في الاصطلاح الأدبي: تقنية مستعارة من الأداء الدّرامي تقوم على استعارة شخصية يتّحد معها الشّاعر لتكون ناطقة بلسانه، ومعبّرة عن حاله

وحاملة لمواقفه. ويختلف النّقاد في ماهية الشّخصية التي تُتّخذ قناعا، فبعضهم يضيّقها لتكون الشّخصيات الإنسانية ذات البعد التاريخي فقط، وبعضهم يوسعها لتشمل أيّ شخصية، لكنّهم يتّفقون على البعد المحسوس لهذا القناع.

والقناع أحد أشكال الرّمز الذي يعتبر أسلوبا من أساليب التّصوير ووسيلة إيحائية تعتمد على الرّمز والصّورة معا، وعلاقتي التّشبيه والجزء بالكلّ، كما يشترط فيه التحاما بالمبدع، فالأديب يرمز في شعره إلى الذّات وإلى الموضوع، فقد يقصد بالرّمز ذاتَه، وقد يقصد الموجودات والأحداث والكائنات حوله، أمّا القناع فهو وسيلة فنّية للتّعبير عن الذّات فقط، ومثلما هو المعنى الحسّي للقناع الذي يتستر خلفه الوجه الحقيقي للإنسان، فكذلك القناع الأدبي صورة ظاهرة تتخفّى تحتها ذات الشّاعر.(8)

وهكذا، يلجأ المبدع إلى "تقنية القناع" ليعبّر عن مدركاته المعنوية بلغة وكلمات ذات دلالات مادّية، فيصل تعبيره إلى عظمة تناسب حالته الشّعورية وتجربته الشّعرية.

ولم ينل موضوع القناع –على أهميته– حقّه من الدّراسات والتّحليل بشكل دقيق متخصّص؛ وقد كان اهتمام بعض الدّراسات التي تعرّضت لهذه الظاهرة الفنية –مع التّقدير الكبير لأهمية تلك الدّراسات– منصبّا على موضوع القناع بوصفه جزئية محدودة من ظاهرة فنّية أخرى، مما جعل تلك الدّراسات تتّسم بالتّعميم –على حدّ قول مُحَمَّد علي كندي–.(9)

أمّا عن البدايات الأولى لاستعمال كلمة القناع، فيجمع الباحثون على أنّ استخدام القناع كان في المسرح عند الإغريق، ليتيح للممثّل تقمّص بعض الشّخصيات التي ينبغي له القيام بأدوارها. فالقناع "هو أداة التلبس، ولابس القناع ممثل يتلبّس الشّخصية التي يلعب دورها في المسرح"(10)، وبخاصّة إذا تعلق الدّور

بشخصية أسطورية خيالية من شخوص الآلهة أو أنصاف الآلهة، إذ يحرص الممثل على الظّهور بمظهر يناسب المهمّة التي يؤديها لتلك الشّخصية. كما قد يستخدم القناع ليتسنى لممثل واحد القيام بأكثر من دور في العمل المسرحي الواحد.

لكنّ استخدام القناع بمعناه الحرفي، ظهر في الأعمال المسرحية اليونانية ليؤدّي أغراضا مختلفة، حمل بعضها المبادئ الأولية للإيحاء والرمز للتأثير في المتلقّين، وكان الممثل عند ارتدائه القناع يسعى إلى إزاحة ملامحه الشّخصية لتحلّ محلها ملامح أخرى يحملها القناع، ويقوم بتجسيدها، "ذلك أنّ القناع بالإضافة إلى مكانته كجزء موروث من المسرحيات الدّينية القديمة التي انطلق منها المسرح اليوناني، كان يتجاوب مع الاحتياجات الفنية لتقديم الشّخصيات البطولية أو الخارقة للعادة... كما كان يتجاوب مع ضرورات تكوين الشّخصيات الضّاحكة المسلية "[11].

وبهذا، تكون ظاهرة القناع موغلة في القدم، حيث شاع في الفكر الأسطوري تقنيع الشّخص أو الشّخصية، أي انتقاله من حال إلى حال أو من هيئة إلى أخرى، سواء إنسانية أو حيوانية أو نباتية ناطقة أو صامتة، ويفيد الصّمت سكون الكائن الجديد وثبوته على هيئة حجر أو جماد. ويشير كتاب "مسخ الكائنات" لأوفيد Ovide[12]، إلى عشرات الانسلاخات، تكون فيها الشّخصية متداخلة مع أشكال القناع، على أنه ليس إطارا أو لباسا، بل هو لبوسٌ فكريّ وعقلي عميق يخوض تجارب المصير الإنساني. فقد كانت فكرة المسرح بالأساس لصيقة بالطّقوس والشّعائر الدّالة عن مغامرات العقل الأولى، ثم ارتقت إلى رموز أو تمثيلات رمزية. وقد حصر باحثو المسرح حالات تطوّر القناع في تفاعله مع وظائفه المتعدّدة سواء في الإدهاش أو الإخافة، أو سيماء الوجوه، أو اللّعب لتغيير الشّخصية من أجل إخفاء التّعابير والمشاعر، أو وسيلة للإيهام بالشّخصية والتّمثيل أو التّرميز بالقناع.

فالقناع إذا، مصطلح مسرحي أساسا، لم يدخل عالم الشّعر إلاّ مع بدايات الحداثة الشّعرية ليؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبيا عن الوظيفة التي كان يؤدّيها في المجال المسرحي والطّقوس البدائية، فكان التّنكر مقاربًا للقناع Disguising في المسرح، ثم انتقل إلى ترميز في الدّراما الشّعرية، ولا سيما المشحونة بالأسطورة والرمز.(13)

لقد انتقل القناع إلى الشّعر الحديث والمعاصر، ليعبر عن لون متقدّم من التوظيف الشّعري للرّموز والشّخصيات، ليُفصح أيضا عن علاقة جديدة للشّاعر بتراثه، "وليكون خطوة متقدّمة في الفنّ الشّعري باتجاه الاغتناء من أساليب الفنون الإبداعية الأخرى"(14)، ولهذا اعتبر بعض الباحثين أنّ قصيدة القناع قد وُجدت منذ ظهور الشّعر الدّرامي، وأنّ بداياتها الأولى خُلقت في رحم النصوص الشّعرية المسرحية، لأنّ الشّاعر يستطيع أن يقول فيها كلّ شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذّاتي بشكل مباشر، كما يندمج معها ويتفاعل مع مكنوناتها لتنصهر تجربته الذّاتية في مقومات تلك الشّخصية.

ومن هنا، يتّضح القناع في الشّعر والقناع في المسرح، لأنّ الممثل وهو يؤدّي دور شخصية معينة، يحتفظ بكيان مستقلّ عن المبدع، بحيث يظلّ كلّ من المبدع والشّخصية متقابليْن، يمكن الإشارة إلى كل منهما على حده، فالعلاقة بينهما علاقة تمثيل في المقام الأوّل، على عكس شخصية القناع في الشّعر التي "يتّحد بها ويتحدّث بلسانها أو يجعلها هي تتحدّث بلسانه، مضفيا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها بحيث يصبح الشّاعر والشخصية كيانًا جديدًا، ليس هو الشاعر وليس هو الشّخصية، وهو الشاعر والشخصية معا"(15)، وعليه يكون الشّعر الناتج هنا معبرًّا عن الشّاعر وشخصية القناع في الوقت نفسه.

وهكذا، ظهرت "تقنية القناع" في الشّعر، فأصبح الشّاعر أمام عملية تماهٍ يتمّ بمقتضاها تحويل "الأنا" الشّاعر "في الأنت" شخصية القناع "وتحويل الأنا للشّاعر المحتجب خلف تلك الأنت، فتتداخلان وتتطابقان[16]، أو بتعبير آخر يصبح الشّاعر أمام عملية استبدال استعارية يتمّ خلالها استبدال شخصية القناع بالشّاعر، استبدالا يعتمد المشابهة من جهة، وينهض على مستوى بنية النّص الكلية من جهة ثانية، بحيث يصبح النّص كله استبدالا استعاريا متين الحبك إلى درجة أنّ البعد المعجمي المستعار له في هذه الحالة يصعب تفريقه.

وقد تجلّت تقنية القناع في الشّعر على مستوى عملية اختيار الأقنعة، أو على مستوى طريقة استخدامها والتّفاعل معها، أو على مستوى الغاية النّهائية من استخدامها حيث يمكن القول على مستوى الاختيار، أنّ الشّاعر يختار أقنعته ورموزه في تجربة هذا التيار، محكوما بتطوّرات الواقع التاريخي من جهة، وبتطوّر الوعي النّاجم عن تلك التّطورات من جهة ثانية، بمعنى أنها عملية متطوّرة تطوّرًا ظلّ يستجيب في حركته واتّساقه لتطوّرات الواقع وحركته، الأمر الذي أكسب هذه التّجربة بُعد المواجهة المستمرّة مع أحداث الواقع ومشكلاته، هذا البعد الذي ظلّ يستدعي من الشّاعر تطوير وسائله أو معطيات استراتيجية في المواجهة[17].

هكذا سعى رواد الشّعر الحديث والمعاصر إلى إضفاء الموضوعية على أعمالهم الشّعرية باتخاذ طرق وأساليب جديدة تحقّق أغراضهم، وكان لتقنية القناع حظّ في ذلك التّجديد، ويرجع تسرب هذه التّقنية إلى الأدب العربي أو بالأحرى إلى الشّعر العربي الحديث والمعاصر إلى تأثير بعض الأفكار والمبادئ التي سادت الشّعر الغربي والأوروبي منه خاصّة، وأهم هذه الأفكار "المعادل الموضوعي" للشّاعر والناقد الانجليزي إليوت Eliot، فكان لها دور في توجيه اهتمام المبدعين العرب إلى أهمية التّراث وضرورة الاستفادة منه في الارتقاء بالقصيدة العربية الحديثة، ويعتبر "البياتي"

أوّل من أدخل هذه التّقنية إلى الشّعر العربي متأثرًا بنظرية "إليوت" التي تحدّث عنها صراحة في كتابه "تجربتي الشعرية"؛ ويُفترض أن تكون قصيدته "المسيح بعد الصّلب" هي أولى القصائد التي تم فيها توظيف القناع بشكل ناضج وفاعل في الشّعر العربي.

وبعدما تتالت الدّراسات في هذه الظّاهرة، وخاصّة الفصل الذي يحمل عنوان "أقنعة الشّعر المعاصر"، وأيضا ما جاء بشأن القناع في كتاب "الرّؤيا في شعر البياتي" لمحي الدين صبحي[18] وغيرهم، كصلاح عبد الصبور وخلدون شمعة، وكذلك مُحَمَّد جميل شلش الذي وجد أنّ نقادًا قد خلطوا بين مفهوم قصيدة القناع وتقنياتها فعدّوا قصيدة القناع نوعا من أنواع الاقتباس والتناص والقص، مثلما خلطوا "بين قصيدة القناع وبين الكثير من القصائد المحمّلة بأسماء أسطورية أو تراثية أو رمزية لمجرد أنها تثري القصيدة الحديثة وتهجس بمعاني الانبعاث، ولكنها تظلّ بعيدة عن تقنيات القناع"[19]؛ كما أشار خليل موسى إلى هذه الظّاهرة في كتابه "بنية القصيدة العربية المعاصرة"، في محاولة منه لتعريف قصيدة القناع، والإحاطة بعناصرها، ولا سيما التّخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة والتوكيد على الوسيط الدّرامي واستلزام التّماهي بين الشّاعر والشّخصية أو بين القناع والشّخصية.[20]

لقد أفصحت نتائج دراسة "تقنية القناع" عن تأصيل المصطلح وإجراءاته النّقدية فيما يلي:

– استفادة الشّعراء المعاصرين من هذه التّقنية في العودة إلى التّراث للتّعبير عن تجارب العصر.

– يشترط في بناء قصيدة القناع ترابطُ الأجزاء، فيكون الإسقاط مناسبا، لا يكون استخدام الأقنعة غاية في ذاتها، وإنما يكون وسيلة درامية لإضاءة تجربة معاصرة.

– يطوف الشّاعر في التاريخ القديم والأساطير والتراث ليتخذ منها متّكأ، ويبحث عن موقف يحمل رؤاه ويبني نصّه الجديد بعدما يفكّك النّص القديم ويحاوره، ولذلك تكون قصيدة القناع هي قصيدة التّناص والنّص الغائب بلا نقاش، فالنّص الجديد يُبنى فوق طبقات لا نهائية من النّصوص ويكون وليدًا للنّصوص القديمة ويحمل بعض ملامحها ولكنه مستقل عنها.

– تبتعد قصيدة القناع عن المباشرة، وفيها ارتباط الذّاتي بالموضوعي من خلال ربط الغنائي بالدّرامي والماضي بالحاضر.

– يجب على الشّاعر أن يختار بوعي كامل قناعه وتجربته.(21)

وبهذا، تكتسب قصيدة القناع التّعبير غير المباشر، وشيئا من الغموض فيتوسع حقل الإشارات والعلامات من خلال تقاطع الأصوات وتداخلها وتعدّد مستويات القصيدة بين الماضي والحاضر والذّاتي والموضوعي، ويغدو القناع رمزًا فنّيا، وهذا ما يفتح مجالات التأويل أمام القارئ، وتكون قصيدة القناع ناضجة قابلة لقراءات وتأويلات لا نهائية.

فالقناع إذن ظاهرة فنية استعملها الشّاعر المعاصر وسيلة فنية لينهض بتجربته الشّعرية.

ونستخلص ممّا سبق، أنّ علاقات تناصية أقيمت مع نصوص سابقة بكيفيات مختلفة، تصبّ جميعها في إثراء القصيدة العربية الحديثة وخصوبتها، وقد يسعى فيها الشّاعر إلى ارتداء القناع لتوظيف الرّموز والشّخصيات، لأنّ المبدع وحده يحمل عبء البحث المستمر عن أدوات جديدة تناسب المرحلة وتنهض بتجربته الشّعورية، فيستدعي الشّاعر شخصية تاريخية أو أسطورية أو غيرها ويبثّ فيها الحياة، فيحرّكها وينطقها لتمنح قصيدته طاقة تعبيرية لا حدود لها.

ومـن هنـا، يمكـن القـول إنّ "تقنيـة القنـاع" إحـدى تجليـات "فاعليـة التناص"[22]، مع شيء من التّوسع لأنّ المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها وأفعالها ومواقفها وأفكارها، ولكن ليس معنى ذلك أن يعتمد الشّاعر إلى التراث فيدسّه في نصه دسًّا أو يقحمه في النّص دون أن تكون له حاجة إليه، مما قد يؤدّي بالقصيدة إلى الإبهام.

ثانيا – تجلّيات القناع في التّغريبة:

لقد شحن "خالد أبو خالد" نصوصه بالموروث العربي، حيث انطلق من الشّخصيات التاريخية ليعبر عن أفكاره وتجاربه؛ وهو في استخدامه للشّخصيات التراثية إنما يستعير منها "المدلول العام، ويتّخذ من هذا المدلول إطارًا عامًا يملؤه بالملامح المعاصرة، بحيث لا ترد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصّة إلى المستعارة"[23].

لقد حاول "خالد أبو خالد" تحرير شعره من سطوة المشاعر الرومانسية والمواقف الغنائية السّائبة، وهذا ما حقّقه في هذا الدّيوان، حيث لجأ إلى الماضي واستحضر النّصوص السّابقة والغائبة إلى ثنايا قصائده القريبة من واقعه المعاش وما يعانيه؛ فنلمس تأثره بالشّخصيات التراثية التي وظّفها في شعره، كما نحسّ في أكثر من موضع أنه وظّفها دون وعي لما فيها من إيحاء، فتترسّب في جسد القصيدة دون أن تفصح عن نفسها أحيانا، حيث لا بدّ لنا من جهد دؤوب لفكّ شفرات القصيدة لأنّ نسج قصائده بعيدة عن هشاشة الإنشاء والإفراط في البوح، معالجا معاناته عن طريق استخدام الشّخصيات التراثية كأقنعة لحالته النّفسية بنبرة موضوعية بعيدة عن الذّاتية، وهذه الأقنعة عميقة بشكل استثنائي تترابط بمعاني شديدة الإيحاء، وصور مترعة بالألم الكبير، والمعاني الفياضة المتّصلة بفلسطين، لعل أبرزها

محنة الوطن /فلسطين أرضا وشعبا، والخيانة والثّورة الفلسطينية وتمجيد البطولات، وذكر معاناة الأسر والسّجن، والتّطلع إلى مستقبل يشعّ بنور الحرية وفكّ قيود الوطن. كلها تدخل في علاقة تماهٍ موجعة مع الكثير من ظواهر الواقع العربي بحاضره وماضيه.

نلمح أقنعة الشّاعر في التعبير عن معاناته في كلّ قصيدة من قصائد الدّيوان من خلال استحضار الشّخصيات التاريخية وطريقة استخدامه لها في عملية الإسناد بالضّمائر تارة، أو ذكر الاسم الصّريح للشّخصيات تارة أخرى حسب ما يفرضه السّياق عليه، وسطح القصيدة هو دائما مدخلنا لأغوارها وخلع الأقنعة عنها، كي يبدي جسدها الكثيف عن شفافيته ويفصح تاليا عن النّصوص الغائبة في ثناياها[24].

وقد عمد "خالد أبو خالد" في ديوانه، إلى تجديد الحاضر والمجيء بالماضي وإلهاب الحاضر برؤية حداثية إنسانية تطال كلّ شيء، فخاض تجربته الشّعرية بأبطال من التاريخ، تفتح النفس على أشواق الإنسان وتطلعاته فتعكس صيرورة تجاربه ومصائره، وتجلي وجوهه، وذلك أنّ "كلّ تجربة لا يتوسّطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشّعر الخالد العظيم"[25].

ففي القصيدة الأولى من قصائد الدّيوان، ومثلما هو الحال في الأعم الأغلب من قصائد القناع، تبدأ قصيدة "المهلهل" في بث نفسها من خلال صوت القناع –المهلهل– جاعلا الشاعر ينطق بضمير المتكلم المفرد:

"– توقف أيها الرّاوي

ومعذرة

فلستُ أميرها

لكنّني الصعلوكُ

من خلعته قبل الغزو عاهرة القبيلة

والأمير

وشِلّة الأمراء

من أكلوا على السّاحات من رئتي"(26)

تبدأ القصيدة هنا، منذ لحظة طرد كليب لأخيه المهلهل إلى المنفى بحيلة من الجليلة لإبعاده عن الإمارة، وجعل أخيها الجسّاس في مكانه، ونجاح خطتها، فيعيش المهلهل حياة مهمّشة مليئة بالمرارة والحقد، وهذا ما نلمحه في نبرة المتكلّم المهلهل، وهذا يحيلنا على مفارقة طرحها الشّاعر، فهو يتخفي وراء هذا القناع القديم ليقودنا إلى مهلهل جديد ومعاصر. فالمهلهل المعاصر الذي لحقته المرارة من عاهرة القبيلة –دولة الأردن على حدّ تعبير الشّاعر– ووقفت في وجهه لتبعده عن الدّفاع عن وطنه وحمايته من الغزاة الصّهاينة. أي ترك الحكم في يد اليهود، وجعل فلسطين تندثر.

ثم يسكن المهلهلَ إحساسٌ عميق بالضّآلة، فينفجر بداخله عنفوان الكرامة والقوة، كي يتطهّر من معاناته، فيقول:

"اختنقتُ

تخاطفوا شرفي

وأشلائي

ومن باعوا لبرجيس الصّليبيّ انتصاراتي

دمي

ومرارتي

وتغافلوا عني

أنا حامي الحمى

علقتُ في بيروت تحت بيارق الباشا

وهم ناموا على مجدي بأرض الشّام

فاجتاحتهم العقبانُ

ما ندموا

ولا في الذّكريات استحضروا وجهي

وتاريخي"(27)

ويواصل الشّاعر تقمص قناعه، فيتحدّث بلسانه معبرا عن المرارة التي يتكبّدها وتتجرّعها نفسه وأنفُس شعبه المظلوم الحزين لفقدان الوطن / فلسطين في أقواله (خلّوني، باعوني، يطعنني، ألعنهم، يقتلني، يسبقني الرّصاص)؛ فكلّ هذه الكلمات تدلّ على النزاع الداخلي والخارجي الذي يعيشه المهلهل المعاصر من أمل وكبرياء من انتصار وهزيمة، من غيض وحقد على العدوّ والخائنين، وحزن على شعبه الأسير.

أما في القصيدة الثّانية، فيتّخذ الشاعر قناع "سيف بن ذي يزن" متحدثا بضمير الغائب، مندّدا بالعنصرية، كون ذاك أسود أو ذاك أبيض اللون، فكل إنسان هو خلق الله عز وجلّ، حملته أمه تسعة أشهر. فعلى الرّغم من أنّ سيف بن ذي يزن كان شديد السُّمرة، إلاّ أنه حقّق البطولة وحقق المجد للخلود:

"ويولد من بينكم مثلما تولدونَ

ويكبر في رحمها تسعةً

مثلما تكبرونَ

يحبّ

ويعشقها شامةً فوق خدّ البوادي"(28)

لقد بدأت القصيدة منذ لحظة ولادة البطل "سيف بن ذي يزن" الذي يرى فيه الشّاعر ذلك الصّبي المحارب، البطل الحقيقي، الذي يهبّ لنجدته ونجدة شعبه؛ وقد استدعى الشّاعر ذلك الوجه القديم، ليضعه قناعا فوق وجهه الحقيقي ليرسم في مخيلته عبر حلمه يقظة، ذاك التّيهَ والحرمان والضّلالة للبحث عن الأم الحبيبة/فلسطين التي زفت إلى الخائنين والأعداء:

"هذا المحارب يولد قبل النّفير

وفيه

يفتّش بالسّيف عن أمّهِ

في الصّناديقِ

بين جموع السّبايا

اختفت أمه

ما تزالُ

ولا يلتقيها

حبيبته .. عرسها الدّمويُّ

تزفُّ إلى الملك الحبشي"(29)

ثم يصرّح الشّاعر بالقناع، ويجعل منه "سيف بن ذي يزن" معاصرا، يتعايش مع واقعه ويتّحد في ذاته، ويجعل سيف بن ذي يزن الجديد الثائر القادم من بعيد

ليعيد نبض الحياة للحواري، ويضيء البلاد ويشقّ دروب الخلاص ويقف في وجه المشقّات والصّعاب، ويتصدّى للغزاة والخائنين:

"هذا ابن ذي يزن بيننا
يتناسخ في جيلنا
والصّحارى التي اخضرّ فيها
ومن أجلها
احترقت مقلتاه على الشّمسِ
من أجلكم
وهو آت غدًا
فارقبوه
على طرف اللّيل يفهق صوتٌ
يضيء الجبال
الحواري
القرى
والدّروب التي قيل عنها
المشقّات فيها
نهاياتها في البعيد
البعيد"(30)

لقد قدم سيف العزة والبطولة، سيف الله أكبر، معلنا الثّورة على الأعداء فوزّع مناشير قدومه، وانتشرت أغنيات ثورته وصموده:

"وراح يمرّ كما البرق تحت الشّبابيكِ

فوق السّطوح

ليرمي المناشيرَ

والأغنياتِ

وفوق المآذن

أطلق في صوته صرخة النّصرِ

الله أكبرُ

فجَّر قنبلةً

واستراح يصنّع أخرى

ويطلق

الله أكبر

ويطلقُ

يطلقُ

يطلقُ

يطلقُ

عند النّواصي

وبين الحواكير

في شاطئ البحر

والبحرِ

كانوا يموتون بالنّارِ

كانوا يموتون رعباً

فكلّ الذي في يديْه سلاحْ"(31)

ويجعل الشّاعر هذا القناع خالدًا رغم الموت؛ يزرع الموت ويرعب الأعداء ولكنّه لا يموت، بل هو حيّ دائما، وحاضر للدفاع والذود عن المظلوم وتخليصه من العدو:

"لكنّه مثلكم

منذ يومَيْن ما ذاق زادا

ويقتلُ

يقتلُ

يقتلُ

يقتلُ

لكنّه لا يموت

حبيبته لا تموت

ولم يدخل الحبشيُّ بها

ويولد سيف بن ذي يزن فيكم

عبر هذي العصور النبيَّةِ

وعد الخلاص لكم

ولها

ولأمّه"(32)

وهكـذا، كـان اسـتعمال الشّـاعر قنـاع سـيف بـن ذي يـزن، لأنـه شخصـية تتمـاهي مـع أحوالـه النفسـية الدّاخليـة، فكلاهمـا يتكبّـد عنـاء التأمـل في مصـير الأمـة العربيـة والبحـث عـن كيفيـة الخـلاص مـن المأسـاوية والمـرارة المؤرقـة والموجعـة؛ فيـرى في قناعه ذاك الحلم والنور السّاطع في الظلمات، وبريق أمل للحرية على يد سيف بن ذي يزن معاصر.

وبالنسبة إلى القصيدة الثالثة، فإنّ الشاعر يتّخذ فيها قناع "عنترة"، فيتحدّث عنه بضمير الغائب، عنترة واقف... واقف رغم الجراح، صادم، حتى عندما تطبق عليه الجيوش من الأمام والخلف، جيوش الأعداء المختلفين الأقارب، والأباعد واقف في كلّ الميادين:

"واقف... واقفٌ

-أيها الراجعون-

والرمحُ ينمو جذورًا على أصول النّخيلِ

السّماءُ ذات السّماءِ

لكنما الميادين غير الميادين"(33)

وكذا عندما يقول الشّاعر:

"ههنا ... واقفٌ ... واقفٌ

عنتره

شرش الرمحُ

والسّهم في الخاصره"(34)

ولكنّ "عنترة" يعتبر نفسه مسؤولا عن المضطهدين حتى والسهم في الخاصرة، فيتذكّر العذابات والأنين، عذاب المسجونين المعذّبين في سجون الأردن وآلام الشّعب الحزين، فعنترة المعاصر، وعلى الرّغم من أنّ الموت يواجهه وأمام إعدامه المحتوم، فإنّه لا يتذكّر نفسه، وإنما يتذكر وطنه فلسطين والأمّة العربية:

"راكزا رمحه تحت فخذهِ

شامخ الرأسِ

مثلما كانَ

أو يكونُ

انهدر الدّم حول التماثيلِ

في المدن التي اجتاحها الفرسُ، والرومُ

هذا دمٌ من كتاب المزاولِ

والصوتِ

هذا دمي

أو فلسطينُ

والوطن العربيُّ

من البحرِ

للبحرِ

وقفته

فوق حدّ ختام التّساؤلِ

كلّ الإجابات فرّت

وخلّتهُ

-يا أيها الراجعون-

قتيلاً

طعينًـا

ورغم الهزائم من خلفهِ

واقف ... واقف

عنتره"(35)

وفي القصيدة الرابعة، يتحوّل القناع من ضمير المتكلم إلى الجمع، لأنّ الشّاعر تقمص شخوصَ بني هلال بأبطالها، مما يعمق شمولية الصورة، وشمولية الرمز في آن، فبنو هلال يتكلمون باسم التائهين، وهو يتكلم من واقع التّجربة لا من واقع التّصورات الذهنية المجردة، إنه يريد أن يقول - من بين أمور أخرى يقولها- فعند ذهابهم لاكتشاف مدينة الزناتي، وجدوها منفى وأسرًا لهم، وكان يُفترض أن تكون مكان ترحيب واستقبال:

"- وصلنا ...

- وكيف المدينةُ؟

- سجنٌ، وسوقُ عبيد، ومزرعة يبستْ

مصنع خامل

مدفنٌ

ساحةٌ للوطاويط

غابُ الضباعِ

وبحر دم

جبلٌ خانعٌ

ومراعٍ حرامٌ على أهلها..

ومشاعٌ على الغرباء"(36)

ويروي بنو هلال عزمهم على الانتفاضة والهبوط من الجبال والتخلي عن الاختباء والمواجهة نهارًا، ومواجهة الموت المحتوم لأنّ الظلم عمّ المدينة فطال الأطفال والبنات والشيوخ. فيُدمج الشاعر هنا قناع بني هلال مع قصة أهل الكهف الذين خرجوا بعد طول سبات من كهفهم، حيث يقول الله عز وجل "إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربّنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا، فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددًا، ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمدًا".(37)

فأهل الكهف هم معجزة الله تعالى لعباده، والثّوار أيضا هم معجزة فلسطين للعالَم، إذ خرجوا من مخابئهم، يجوبون المدينة ويطّلعون على أحوال أهلهم وذويهم. فوجدوا الحال غير الحال من جوع وعطش وفقر:

"-كيف خرجنا عليهم من الكهفِ

بعد سبات القرونِ

- وكيف انتفضنا

على قمّة الجبلِ

الموت كان نهارا

وليلا

ونارًا

وماءً

فطفل المدينةِ

والبنت

والشيخ

ماتوا من العطش

النارِ

والجوع"(38)

لقد رفع بنو هلال راية الثورة والخلاص، خلاص الوطن، وخلاص الأمة العربية ككل، لأنّ روح العروبة تكتنفهم ولا ضيْر أن يكون ذلك من الشام أو من اليمن، فالمهم هو المجد والخلود للوطن العربي، ولا فرق إن كان ذلك من السّاميّين أو الحاميّين، ولا فرق بين قبيلة وأخرى، فوحدة العروبة تكفي للدفاع عن مجد العربي، والثّورة ضد الأعداء والخائنين:

"وفي ظلّ خوذة حاييم

والبدويَّ الخليع

و"سام"

فأسقطهم

قامَ

أنهضَ حتى الموات الذي كان فينا

وإذ عشتَ يا وطني

نحن عشنا

توحدّتَ فينا

تحررتَ

– هذا هو الوطن العربيّ

انتصرنا

احترقنا مع الخارطات القديمةِ

فيه حرقنا الهوياتِ

صارت هويتنا المجدُ

للثائر العربي"(39)

فكلّ ما يهم الشّاعر في هذا المقطع هو أن يحيا الوطن العربيّ مستقلاّ مهابة حدوده، وأن يحيا الإنسان العربي حرّا موفور الكرامة دون أدنى اعتبار للفروقات أو القوميات.

أمّا القصيدة الخامسة من الديوان، فيمكن أن نعتبرها قصيدة قناع، بـ "ألف ليلة وليلة" لأنّ دافع التقنع هنا سياسي، فالقصيدة تنزاح بأفكارها والمقولات الموجودة في القصّـة الإطار ونهاية القصة في الأخير. فيتقنّع الشّـاعر بشخصية شهرزاد، ويتحدّث إليها وكأنها أمامه ويرثى لحالها، وما تعانيه:

"–... والآن تحت جفوننا

يا شهرزاد

تمدّدي

وارخي ذراعيكِ

استريحي

في شرايين الحديد الحيّ

والدمِ

والنّحاسِ

وسكبة الفولاذ"(40)

ويلبس الشاعر قناعه، ويتحدّث بلسان شهرزاد لتحقيق الخلاص؛ إذ ذهبت شهرزاد بنفسها إلى شهريار وكانت بذلك مخلّصة بنات جيلها من الموت كما فعل الثوار الذين وقفوا في وجه الموت لإحياء أمّتهم من جديد، كما يربط الشّاعر هنا بين شخصية شهرزاد/البطلة وشخصية بنيلوب التي ظلّت تنسج الثّوب وبين أرامل الوطن اللّواتي يخطن الثّياب في زمن العذاب. ويطوّع الشّاعر قصّة بنيلوب التي ظلّت تنتظر زوجها، بل جعل عوليس هو الذي ينتظر عودة المحبوبة التي تتعجّل لقاءه:

"- سأمضي إليه

اسمحوا لي

حبيبي ينتظر الآن

عند الموانئ

يبني لكم سفنا

كالتي أمس كنتم

حلمتم بها"(41)

فثورة الرجال تصنع نصر الأمة التي لا تهاب الموت؛ ذلك الموت الذي كان يترقب شهرزاد، لكنّها واجهته بذكائها وتحدّيها. وهنا يتقنّع الشاعر بقناع شهرزاد، ويتحدث بلسانها، فتتّحد مع ذاته معبرةً عن معاناته، لأنّ حاله مثل حال شهرزاد التي تقضي نهارها باحثةً عن حكايات لها تأثيرها في شهريار، وهي تحت قيوده وسجنه -رغم العزّ والجاه، إلاّ أنها تراه سجنا-. ويعبّر الشاعر -من خلال هذا القناع- عن منفاه في سورية بعيدا عن وطنه والأحباب:

"- صبرتُ على ظلام السّجن

والمنفى

حملت حقائبي

قيدي

وأوراقي

القصائدَ

والمواويل الحزينة"(42)

لقد وقفت شهرزاد قبلا، في وجه الموت لبلوغ غدٍ أفضل لها ولبنات جنسها، وكذلك وقف الشّاعر يترقّب غدًا ساطعا بنور الخلاص والحرية والسّلام وقهر الظالمين:

"وأنت تلوّن وجهي

تذكّرْ

عذاباتنا

والدّماءَ

الدّموعَ

الأنينَ

الأراملَ

والشّهداءَ

اليتامى

الثّكالى

وليلة الله أكبرْ

'الله أكبر عالظالمين'

تذكّر قساةَ البساطير

والأعينِ

الرعبَ

والحبلَ

والفأسَ

والأشرفيةَ

والبندقيةَ

والقصفَ

ليلة الله أكبرْ"(43)

وهكذا، يتوحّد خالد أبو خالد مع القضية بوجه شهرزاد وببطولتها، شأنها في ذلك شأن بقية الشخصيات الأخرى في قصائده، إنه يتنفسها ويعيشها ويرى الأمور كلها من خلالها، وهو يعيش اليأس ولا ييأس، ويرى السّقوط ولكنه يرى البطولة في الوقت نفسه ويرى النصر من خلال الهزيمة الحالكة.

وعلى سبيل الختام، نقول: لقد اتّخذ الشّاعر الشّخصيات التاريخية متكأ ليبني نصا جديدًا يعبر به عن معاناته ومعاناة شعبه، مع حفاظه على السّمات الأصلية لتلك الشّخصيات، وقد انتقل – عبر التناص– مع السير التاريخية لأبطال عرب بتعبيراته الرمزية والاستعارية والسردية، ثم ما لبثت تلك الشّخصيات أن صارت أقنعة تتوغل في عمق التجربة البشرية، انتقلت من إطارها التاريخي إلى إطارها الواقعي بكلّ ما يعتريه من آلم وحرمان وموت، وأمل وحلم، ولا يقتصر إسناد هذا إلى واقع فلسطين فقط، بل يمسّ الأمة العربية برمتها.

لقد أثرى "خالد أبو خالد" الدّلالة وعمّقها خاصة وأنه اعتمد على خمسة شخوص، كانت بالنسبة إليه حقلا غنيا بالمواضيع والرؤى والرموز، ترتبط في الذّهن

بمعان شديدة الإيحاء، وتدخل في علاقة تماهٍ موجعة مع الكثير من ظواهر الواقع الفلسطيني والعربي، وما يلج في وجدان الشّاعر وذاته، ولهذا نلمس مستويات متعدّدة في مبنى قصائده، فينتقل بنا من لغة بسيطة ذات دلالة سطحية تارة وعميقة تارة أخرى نحتاج إلى جهد لفهمها، ثم يدمج عدّة أساليب تركيبية وبلاغية لإيصال أفكاره ومعانيه. وقد تكاتف ذلك كلّه ليمتزج بآهات الشّاعر وآهات شعبه، وليُعبّر عن معاناة عاشها وشعبه، إنه الصّوت الصارخ المعبر عن وقائع إن لم يعشها هو، فقد أحسّ بها، فنلمس في شعره تألما، وتوجعا وتأوها وبكاءً.

الهوامش والإحالات:

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر – بيروت –، المجلد الثامن، من ص(300-301)

(2) مُحَمَّد يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، باب العين فصل القاف، من ص (681-682)

(3) المنجد في اللغة والأعلام: منشورات دار المشرق، ط31، ص658.

(4) مُحَمَّد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة – لبنان–، ط1، 2003، ص70.

(5) المرجع نفسه، ص78.

(6) المرجع نفسه، ص91.

(7) المرجع نفسه، ص86.

(8) منى المديهش: الرمز والقناع في قصيدة نسر لعمر أبو ريشة. جريدة الرّياض، جريدة يومية تصدر عن مؤسّسة اليمامة الصّحفية، المملكة العربية السّعودية، الخميس 12 ذي القعدة، 1428هـ- 22 نوفمبر 2007، العدد 14395.

(9) مُحَمَّد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص11.

(10) المرجع نفسه، ص65

(11) مُحَمَّد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص66.

(12) عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت-، ط1، 2004 ، ص13.

(13) المرجع نفسه، ص17.

(14) مُحَمَّد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص67.

(15) المرجع نفسه، ص 68.

(16) عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – لبنان – ط1، 1999 ، ص182.

(17) المرجع نفسه، ص178.

(18) مُحَمَّد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص11.

(19) عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص72.

(20) المرجع نفسه، ص73.

(21) عبد الله أبو هيف: تقنية القناع في النّقد الأدبي العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب – دمشق-، ع 396، 2004 ، ص50.

(22) مُحَمَّد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص366.

(23) نجاة عمار الهمالي: الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، مجلس الثقافة العام – ليبيا- د.ط، 2008 ، ص165.

(24) عبد الرحمن بسيسو: أقنعة ألف ليلة في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، ع2، 1994، ص111.

(25) المرجع نفسه، ص115.

(26) خالد أبو خالد: ديوان اجتياز اللّيالي الألف يبدأ بخطوة واحدة، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1972، ص8.

(27) المصدر نفسه، ص8-9.

(28) المصدر نفسه، ص22.

(29) المصدر نفسه، ص22-23.

(30) المصدر نفسه، ص25.

(31) المصدر نفسه، ص30- 31.

(32) المصدر نفسه، ص39- 40.

(33) المصدر نفسه، ص42.

(34) المصدر نفسه، ص65-66.

(35) المصدر نفسه، ص42-43.

(36) المصدر نفسه، ص67-68.

(37) سورة الكهف، الآية (10،11،12)، برواية حفص عن عاصم، السحار للطباعة – القاهرة–، د.ط، 2006.

(38) خالد أبو خالد: الديوان، ص72-73.

(39) المصدر نفسه، ص91-92.

(40) المصدر نفسه، ص94.

(41) المصدر نفسه، ص103.

(42) المصدر نفسه، ص(104-105).

(43) المصدر نفسه، ص(116-117).

المصادر والمراجع:

1) Brunel . P, P. (1992). *Mythocritique -théorie et parcours* (1 ère édition). France: presses universitaires de France.

2) نورثروب. ف &، ترجمة جبرا إبراهيم. ج. (1982 .(*الأسطورة والرمز*) .ط2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

3) نحلة: د/ محمود أحمد. (1990 .(*في البلاغة العربية (علم المعاني*) (ط1). بيروت– لبنان: دار العلوم العربية.

4) اليافي ، ن. (1992 .(*المغامرة النقدية* .دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

5) مطلوب، أ. (1980 .(*أساليب بلاغية*) ط 1). الكويت: وكالة المطبوعات.

6) أحمد الرّبيحات، ع (2006). *الأثر التوراتي في شعر محمود درويش*. عمّان، الأردن: دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع.

7) عيسى, ف.، & الورقي. ا. (2003.) *دراسات نقدية: نقد تطبيقي*. الإسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية.

8) سامي, س. (1999 .(*التّناص الدّيني في شعر درويش (المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات* .(عمّان، الأردن: دار الشّروق للنّشر والتّوزيع.

9) سفر ملوك أوّل، ا. 21. (2003 .(*الكتاب المقدّس* .القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

10) عبد الرحمان، ب. ن. ا & ,.تحقيق عبد الرحمان, ب. م. ا. (2009 .(*تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان* .الجزائر: دار الإمام مالك للكتاب.

11) سفر يشوع، ا. ا. (2003 .(*الكتاب المقدّس* .القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

12) العهد الجديد، إنجيل يوحنا, ا. ا.(2003). *الكتاب المقدّس*. القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

13) الإصحاح 21, س. ا. (2003 .(*الكتاب المقدّس* .القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

14) ابن كثير، ا.، تحقيق سيد, م. (2001 .(*قصص الأنبياء: عليهم الصّلاة و السّلام* . البليدة، الجزائر: دار الإمام مالك للكتاب.

15) نجم, م. (2004). محمود درويش المتحصّن بالضّوء .*مجلّة نزوى* .63–59 ,(39), , https://doi.org/ مؤسّسة عمّان للصّحافة والأنباء والنّشر والإعلان، مسقط.

16) سفر التّكوين, ا. ا. (2003 .(*الكتاب المقدّس* .القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

17) درويش, م. (2004 .(*الديوان: "لماذا تركت الحصان وحيدا؟* ".بيروت، لبنان: رياض الرّيس للكتب والنّشر.

18) سفر التّكوين، ا. 41. (2003 .(a*لكتاب المقدّس* .القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

19) سفر المزامير، ا. و. (2003 .(*الكتاب المقدّس* .القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

20) المنجد في اللّغة والأعلام, ا. ف. ا. و. (1991 .(*المنجد في اللّغة والأعلام* .بيروت، لبنان: دار المشرق.

21) أحمد فاغور، ي. (1989 .(*الثّورة في شعر محمود درويش* .سوسة، تونس: دار المعارف للطّباعة والنّشر.

22) سورة النّمل، ا. 19–20–21. (2000 .(*القرآن الكريم* .القرآن الكريم.

23) العهد الجديد، إنجيل متى, ا. 21. (2003 .(*الكتاب المقدّس* .القاهرة، مصر: دار الكتاب المقدّس.

Sources and references:

1) Brunel . P, P. (1992). *Mythocritique -théorie et parcours* (1 ère édition). France: presses universitaires de France.

2-Northrop. P &, translated by Jabra Ibrahim. c. (1982). Legend and symbol. (2nd f). Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.

3-Nahle: Dr. Mahmoud Ahmed. (1990). In Arabic Rhetoric (The Science of Meanings) (1st Edition). Beirut - Lebanon: House of Arab Sciences.

4-Al-Yafi, N.; (1992). Money adventure. Damascus: Arab Writers Union.

5-Wanted, a. (1980). rhetorical methods (1st edition). Kuwait: Publications Agency.

6-Ahmad Al-Rubaihat, p. (2006). The biblical impact on the poetry of Mahmoud Darwish. Amman, Jordan: Al-Yazuri Scientific House for publication and distribution.

7-Issa, F., & Al-Warqi. a. (2003.) Critical Studies: Applied Criticism. Alexandria, Egypt: University Knowledge House.

8-Sami, S. (1999). The Religious Intertextuality in Darwish's Poetry (The Real Different: Studies and Testimonies). Amman, Jordan: Dar Al-Shorouk for publication and distribution.

9-First Book of Kings, a. 21. (2003). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.

10-Abdel-Rahman, b. n. A., & investigation by Abdel-Rahman, B. M. a. (2009). Tayseer Al-Karim Al-Rahman in the interpretation of the words of Al-Manan. Algeria: Imam Malik Book House.

11-Book of Joshua, prof. a. (2003). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.

12-The New Testament, the Gospel of John, a. a. (2003). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.

13-Chapter 21, S. a. (2003). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.

14-Ibn Katheer, A., edited by Sayed, M. (2001). Stories of the Prophets: may blessings and peace be upon them. Blida, Algeria: Imam Malik Book House.

15-Najm, M. (2004). Mahmoud Darwish, holed up in the light. Nizwa Journal, (39), 59–63. https://doi.org/ Oman Corporation for Press, News, Publishing and Advertising, Muscat.

16-Genesis, a. a. (2003). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.

17-Darwish, M. (2004). Diwan: "Why did you leave the horse alone?" Beirut, Lebanon: Riad Al-Rayyes Books and Publishing.

18-Genesis, a. 41. (2003a). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.

19-Psalms, prof. And the. (2003). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.

20-Al-Munajjid in Language and Flags, A. F. a. And the. (1991). Upholstered in language and flags. Beirut, Lebanon: Dar Al-Mashreq.

21-Ahmed Fagour, Y. (1989). The Revolution in Mahmoud Darwish's Poetry. Sousse, Tunisia: Dar Al-Maarif for printing and publishing.

22-Surah An-Naml, a. 19-20-21. (2000). The Holy Quran. The Holy Quran.

23-The New Testament, the Gospel of Matthew, a. 21. (2003). Bible. Cairo, Egypt: House of the Bible.