الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

جماليات التناص في شعر أمل دنقل

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:
الجابري متقدم عبدالله العشي

أعضاء لجنة المناقشة:

إسماعيل زردومي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
عبدالله العشي	أ/التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
مختار حبار	أ/التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا
صالح مفقودة	أ/التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
علي بولنوار	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا
السعيد لراوي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :
1428 – 1429 هـ
2007- 2008 م

مقدمـــة:

إن لامتياح الشاعر المعاصر من المصادر المختلفة ،دينية كانت أم تراثية، مجموعة من الدوافع الثقافية والنفسية والسياسية والفنية تضافرت فيما بينها لتشكل مرجعية ثرية، تمد القصيدة بطاقات حيوية متجددة ،تخرجها من سيطرة المباشرة والتلقائية والعفوية التي طبعت بعض القصائد في تاريخ الأدب وبهذا تكسب القصيدة المعاصرة ثراء معرفيا جديدا ومتجددا يعطيها حالة من الديناميكية والتشكل,ذلك أن التحولات الحضارية الجديدة تتطلب من الشاعر أن يكون في مستوى العصر وفتوحاته الثقافية، وأن يكون مطلعا على ثقافات الشعوب وأنماط تفكيرها ورؤيتها للعالم، وألا يكتفي بالرصيد الثقافي القومي,بل لابد له في أن ينفتح على الثقافات الأجنبية ويستوعبها, ثم يأخذ منها ما يطور تجربته،وأن يطمح إلى القيام بدور فعال في إرهاف وعي القارئ بطبيعة العمل الأدبي .

وفي ظل تبلورمفهوم التناص في الدراسات الغربية الحديثة وبخاصة عند كريستيفا ومجلة **Tel quel**،ثم في الدراسات العربية الحديثة، أصبح التراث جزءا هاما يحظى بالاهتمام الكبير من قبل الدارسين، وأصبح مفهوم توظيف التراث قراءة كلاسيكية للإبداع الأدبي بصفة عامة, لأن التناص لم يتوقف عند القـــراءة السطحية والتأويلات المعتمدة على علاقة تـــراث/واقـــع, بل تعداها إلى الغوص في أعماق النص وتفجير دلالاتـــه الخفية.«إنه نقيض القراءة الخطية كما أنه طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على التدليل **Signifiance**،أما القراءة الخطية فلا تتحكم إلا في توليد المعنى .والتناص فوق ذلك كله طريقة للإدراك يمكن بواسطتها للقارئ أن يعلم بأن الكلمات داخل النتاج الأدبي لا تكون دالة باعتبارعلاقتها المرجعية بعالم غير لفظي(يقصدالواقع) إنما على العكس تكون دالة باعتبار المرجعية مع مركبات من التمثيلات منذ البداية»[1] [1]و تصبح مهمة المتلقي أو الدارس هي فك

(1) **حميد لحمداني:التناص وإنتاجية المعنى،مجلةعلامات،الجزء40المجلدالعاشر:يونيو2001،ص73،72. .**

مكونات البنية النصية والرجوع بها إلى بنياتها الأولى المعرفة الطريقة التي تمت من خلالها عملية بناء النص إنشائيا ودلاليا.

وقد كتب أمل دنقل شعره في ضوء هذا التصور الجديد للشعر، لأنه فتح عينيه على زخم شعري دشنه جيل الرواد من أمثال السياب، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم ممن تعاملوا مع التراث واستلهموه في أشعارهم,إضافة إلى مكوناته الثقافية الخاصة، كقراءاته المبكرة لكتب التراث ،وبحثه الدائب عن القيم الجوهرية التي يمكن أن تتناص مع الواقع المعيش، وتتثاقف معه ،وتستعير أرديته وأقنعتهلذلك يتعالق متنه الشعري مع نصوص مختلفة، دينية، وتاريخية وأسطورية وأدبية تشكل كلها معمارية النص الشعري عنده، تطفو على سطح النص أحيانا وتغوص إلى أعماقه أحيانا أخرى.

ويعتبر شعر أمل دنقل بنية خصبة للدراسات المختلفة، لما ينماز به من كيفيات متنوعة في توظيف المصادروالرموز التراثية والدينية وفي استخداماته اللغوية وأبنيته الموسيقية.لذا حظي شعره بدراسات متعددة، حفلت الدوريات والجرائد بالنصيب الأكبرمنها، إلى جانب الرسائل الأكاديمية والكتب وفصول من كتب.

وشعر أمل دنقل يفيض بالتجليات الجمالية، سواء على مستوى الذاكرة الشعرية أوجمالية تكثيف التجربة الشعرية ،أو إنتاج الدلالة الشعرية ،أوجمالية الإحالة والإيجاز.وقد راودتني فكرة دراسة شعره من خلال هذه المنطلقات ،لكنني وجدت أن تماثل المصادر التراثية والدينية المختلفة المتناصة تقوم على دالين أساسين: هما السلطة والمثقف، والصراع العربي الصهيوني من جهةأخرى،ومن ثم تتماثلت التجليات الجمالية المعبرة عن هذين الدالين، لأن النزعة القومية عند الشاعر، والتزامه بقضايا أمته جعلته يقترب من نماذج متماثلة في الأداء التاريخي، وبالتالي تتماثل تناصاتها في الإسقاط الشعري.ومن هنا ارتأيتُ أن أتناول هذه الجماليات في إطار التناص مع المصادر المستقاة؛ التاريخ والدين والأسطورة والأدب التي جعلتها ميادين لدراسة التناص.

ويمكن أن أجمل الاسباب التي دفعتني إلى اختيار متن أمل دنقل الشعري موضوعا للدراسة،واختيار التناص طريقة :

السبب الأول :أن شعره يعد شاهدا حيا على عقدين من الزمن، تكسرت فيها النصال على النصال في جسد الأمة العربية، وهي فترة الستينيات والسبعينيات ؛سنوات التفسخ والإهتراء السياسي والإجتماعي ،ومن ثم جاء شعره صرخة مدوية تقض مضاجع المتخاذلين والمتآمرين ،وصوتا يرفض التدجين السياسي والخصاء الفكري، ويحاول تلمس طريق الحرية والإنعتاق من دياجي القمع الفكري والحصار الثقافي.و لم يخرج شعره في مجمله عن القضايا القومية والإنسانية ،بل راح ينتصر للقيم الإنسانية والحرية؛ حتى تذوب الذات في الوطن ويذوب الوطن في المجتمع الإنساني العام.كمأأن قراءتي لكتاب عبلة الرويني (الجنوبي)الذي يعتبر سيرة ذاتية له، قدأتاح لي الوقوف على ماساته كإنسان يعيش بكل وجدانه قضايا أمته ،وشاعر يرى الشعر بديلا للإنتحارحتى في أشد أيام مرضه،مات لا يملك ثمن الدواء، لأن ه عف وعلا عن الهبوط إلى مشاركة جوقات الاستجداء والاستثمار وإحناء الرؤوس وإراقة ماء الحنايا والوجوه كما ذكر الدكتور جابر قميحة في مقدمة كتابه: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل.

السبب الثاني : أن اهتمامه بالقضايا القومية انسحب على متنه الشعري، حيث تكثفت لديه الرموز التراثية، والدينية ،والأسطورية،و التي تدور في مجملها حول قضيتين أساسيتين ــ كمأأشرناسابقا ــ ، وقد حاولت الكثير من الدراسات الوقوف على جماليات توظيفها الفني متخذة من المناهج المختلفة طريقة للدراسة ،ولكن أغلبها كان لا يغوص إلى أعماق النص الشعري، ليفجر الدلالات الكامنة فيه يفك مكونات البنية النصية، يقف على جماليات التناص في الأداء الأسلوبي، أواللغوي ،أوالموسيقي، أو التصويري.وقد أغرتني قراءتي لبعض الدراسات حول التناص ــ بين تنظير وتطبيقات ــ أن أستفيد من تقنياته في اكتشاف المكونات الجمالية لتفاعل النصوص، وأن أستفيد من المنهجين الأسلوبي والسيميائي في تحليل النصوص، ماأسعفتني الوسيلة وما مكنتني المنهجية.على الرغم من صعوبة القبض على

المصطلح والوقوف على مفهوم واضح له ييسر لي محاصرة النص،الشيء الذي يؤدي ــ أحياناــ إلى انفلات النص إلى قراءات تتملص مني دلالاتها.

الإطار المنهجي:أحيانا يجد الباحث صعوبة في تحديد منهج واضح للدراسة ،لأنه في كثير من الأحيان يفرض النص الواحد طرقا مختلفة للدراسة ، وأحيانا تتداخل المناهج في تحليل نص شعري واحد. وأحيانا أخرى تتكامل ،فيجد الباحث صعوبة في الاستقرار على منهج واحد .وقد حاولت في هذا البحث أن أستفيد من عدة مناهج وجدتها مكملة لبعضها، كالمنهج السيميائي الذي يفك رموز النص ويستنطق إشاراته، وذلك باللجوء إلى الفهم التأويلي لها ، إلى جانب التأويل الذي يسهم في الكشف عن التداخلات النصية المشكلة لبنية النص السطحي،وهي نصوص مترسبة في قاع كل نص بمستويات مختلفة، تضع النص في إطاره الحواري مع السياق الثقافي السابق والمتزامن معه. كما استفاد البحث من التحليل الأسلوبي في الوقوف على طرق التعبير والتصوير، وكذلك رصد الظواهر الأسلوبية والخصائص اللغوية والفنية،سواء على مستوى الجملة أو على مستوى تركيب النص.

وقد فرضت علي طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى أربعة فصول تتفاوت فيما بينها بحسب حضورها في المتن الشعري، متبوعة بخاتمة لخصت أهم النتائج المتوصل إليها.

الفصل الأول :وجاء بعنوان "المقاربات النقدية لظاهرة التناص": وهو فصل نظري قسمته إلى عنصرين:العنصر الأول تناول ظاهرة التناص في النقد الغربي، وفيه تتبعت هذا المصطلح منذ ظهوره على يد الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا في نهاية الستينيات وتعريفها له أنه(فسيفساء من نصوص مختلفة)، وهو المفهوم الذي استوحته من الناقد الروسي ميخائيل باختين في درا سته لشعرية ديستو يفسكي تحت مسمى الحوارية .وقد تناولت أهم الأعلام التي ساهمت في بلورة هذا المصطلح ابتداء من باختين ومبدأ الحوارية الذي يقر بتحاور الخطابات،ثم تناولته عند جوليا كريستيفا التي اطلقت مصطلح التناص لأول مرة في مجلة تال كال .وتعددت مفاهيم التناص بعد ذلك وتطورت على أيدي النقاد ، ومن أهم الأعلام الذين

ساهموا في بلورة هذا المصطلح: رولان بارت، ولوران جيني ،وميكائيل ريفاتير،وجيرار جينيت، وقد لخصت أهم إسهاماتهم في تطوير

هذا المصطلح وأهم الدراسات التي قاموا به في هذا المجال.

وفي العنصر الثاني تناولت المقاربات التناصية في النقد العربي القديم، وتناولت فيه أهم القضايا التي شغلت بال النقاد العرب القدامى، بدءا بالمعنى اللغوي للمصطلح، إلى القضايا التي أثيرت حول موضوع السرقات والانتحال ،وكيف تناولها النقاد القدامى، بالدرس والتمحيص، وأهم الآراء التي دارت حول هذا الموضوع عند أعلام النقد كالقاضي الجرجاني وابن خلدون وغيرهم.كما تناولت إسهامات النقاد المحدثين في درس التناص مستفيدين في ذلك من النظريات والآراء الغربية ،طارحا تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصة، ومركزا على أهم النقاد في هذا المجال وهم: محمد بنيس، ومحمد مفتاح، وسعيد يقطين و،ملخصا مجهوداتهم في هذا المجال.

الفصل الثاني:وعنوانه التناص مع التاريخ :وقد تتبعت فيه الترتيب الزمني، بدءا بالتناص مع تاريخ ماقبل الإسلام ،ثم التناص مع التاريخ الإسلامي ،ثم التناص مع التاريخ الأجنبي.

تناولت في العنصر الأول أهم القصائد التي تناولت هذه المرحلة التاريخية وهي (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، إلى جانب قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)،وانصبت الدراسة التناصية على الطريقة التي استدعى بها الشاعر حرب البسوس من النصوص التاريخية ،ونصوص السيرة الشعبية المختلفة؛هذه الحرب التي شكلت حدثا تاريخيا بارزا في هذه المرحلة، ودور الشخصيات المشكلة لها، وحركتها في النص التاريخي الذي توزع بين السيرة الشعبية، والتاريخ، والأسطورة أحيانا.وقد قام التناص فيها ما بين المعطى التاريخي والمعطى الواقعي في قضية الصلح. فمثلما يرفض كليب الصلح، ويطالب بالثأر ممن غدروا به، فكذلك كليب العصر(الشرف العربي المغدور) يرفض الصلح مع اليهود الذين غدروا

به.كماوقفت عند قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وطريقة استدعاء الشاعر لها من بعدها التاريخي وطريقة حضورها في النص الراهن .

أما العنصر الثاني فتناولت فيه التناص مع التاريخ الإسلامي، سواء من خلال تعامله مع الأحداث أو من خلال استدعائه للشخصيات التاريخية.وقد قام البحث بالكشف عن الطرائق المتعددة التي استخدمها الشاعر في استدعاء الشخصيات التاريخية، وطريقة حضورها في النص الشعري ، ورسم الدلالات التي تحققها داخل النص ، وبينت تناصاتها مع تجربة الشاعر وانسحابها على النص الشعري.وقد تناولت هذه الشخصيات بحسب ترتيبها الزمني، لا على تجليات حضورها في النص الشعري الحاضن لها، والدلالة التي ترسمها في استدعائها من التاريخ .

أما العنصر الثالث فتناولت فيه التناص مع التاريخ الأجنبي، وهو قليل بالقياس إلى التاريخ العربي .وانصبت الدراسة حول شخصية سبارتاكوس ،هذه الشخصية التي حجزت لها مساحة في متن أمل دنقل، لما تعبر عنه من تجربة إنسانية أعطت لنصه الشعري أبعادا متعددة .

الفصل الثالث :التناص مع الدين ،وقد قسمته إلى قسمين :التناص مع القرآن والتناص مع الكتاب المقدس.

تناول التناص مع القرآن الطريقة التي استحضر بها الشاعر النصوص القرآنية التي تساهم في إغناء التجربة الشعرية، وتكثيف السياق الشعري لما تمنحه من قداسة للخطاب الشعري، ولصدق التجربة التي عايشتها الشخصيات الدينية.وتوظيف النص القرآني يحضر بأشكال مختلفة ؛فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة وعلى مستوى الجملة، والآية، وأحيانا يتجاوز ذلك إلى جو القصص القرآني.

وأما التناص مع الكتاب المقدس فشغل حيزا كبيرا في شعر أمل دنقل. إذ أفرد له ديوانا سماه (العهد الآتي) تتبعت فيه طريقة توظيف النصوص الدينية، سواء من العهد القديم ،أوالعهد

الجديد، ودرجات تعالق هذه النصوص مع المتن الشعري،وإنتاج الدلالات المختلفة من التناص القائم بين النص الديني والنص الشعري .

الفصل الرابع : التناص الثقافي،وأجملت فيه المصادر المختلفة ،على الرغم من أنه منهجيا يفرد كل مصدر لوحده ،ولكن بماأن حضورها في الديوان قليل، رأيت أن أدرسها تحت عنوان التناص الثقافي، وتناولت فيه التناص مع الأسطورة، والتناص مع الأدب الشعبي، والتناص مع الأدب والنثر .ففي الجزء الخاص بالتناص مع الاسطورة تناول البحث الأساطير المختلفة المبثوثة في ديوان أمل دنقل، واستخدام أمل دنقل للأسطورة الفرعونية ،والأسطورة اليونانية ،والأسطورة العربية .وتناول البحث الدلالات التي تتولد من خلال التناص مع الأسطورة، للتعبير عن القضايا المعاصرة ،كما تم رصد التعالقات التي حدثت بين النص الشعري وبين النصوص الاسطورية.

أماالأدب الشعبي فتمت فيه دراسة التعالقات النصية الحاصلة بين السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والأغنية الشعبية، والمثل،ــ وهي العناصر المشكلة للأدب الشعبي في شعر أمل دنقل ــ،وهي تعالقات أسهمت في إكساب القصيدة بعدا دلاليا في تصويرها للواقع المسقط عليه .وعلى الرغم من قلة المصادر الشعبية بالقياس إلى المصادر الأخرى، إلا أنها وظفت بطريقة فنية أعطت النص الشعري دلالات ساهمت في إضاءة المعنى وأحدثت تجاوبا مع مضامين الشاعر.

أما الجزء الخاص بالتناص مع الأدب العربي شعرا و نثرا، فإن لجوء الشاعر إليه كان قليلا على الرغم من أهمية هذه النصوص في التعبير عن القضايا المختلفة .وقد تناول البحث جميع التناصات مع الأدب، فوجد أنه يرد أحيانا في شكل تضمين، أو اقتباس مع تحوير بسيط تتطلبه بنية النص، وأحيانا يأتي ملتحما مع النص بشكل تغيب فيه ملامح النص المستدعى، وتذوب في بنية النص المستقبل.وعلى الرغم من أن الشاعر قد استدعى شخصيات أدبية، إلا أنه ركز على بعدها التاريخي دون حضورها الأدبي كما فعل مع المتنبي وأبي نواس .

وقد أنهيت الدراسة بخاتمة تتضمن المحاور الأساسية التي تناولتها الدراسة والخطوط العامة لنتائجها.

هذا وقد سبقت هذه المحاولة في دراسة شعر أمل دنقل دراسات أخرى، أضاءت الكثير من جوانب البحث، وساعدت الباحث في تحليل الكثير من النصوص، وربما يعود الفضل في إنجاز جزء مهم من البحث إليها، فقد تم إنجاز رسائل ماجستير حول شعرأمل دنقل، منها رسالة ماجستير للباحث "زياد فايز رايق المصري" حول(أمل دنقل شاعرا إنسانيا)كلية الآداب جامعة عين شمس 1987 والثانية:حول موضوع "أمل دنقل بين التراث والتجديد" تقدم بها الباحث" العباس عبدوش" (كلية الآداب جامعة الإسكندرية)1988إلى جانب الدراسات المتعددة في الكتب والمجلات منها :دراستان لعبلة الرويني–زوجة الشاعر– وهما(الجنوبي) وهي سيرة ذاتية أكثر منها دراسة لشعره ،و (سفر أمل دنقل)و هو كتاب يضم مجموعة من المقالات كتبت عن الشاعر وشعره، جمعت فيه ما كتب عن أمل دنقل، ويغني الباحثين عن كثير من المراجع ،ونجد كذلك دراسة قيمة لعبد السلام المساوي تتمثل في كتابه:(البنيات الدالة في شعر أمل دنقل)، ودراسة سيد البحراوي في كتابه: البحث عن لؤلؤة المستحيل ،وهو تحليل لقصيدة :(مقابلة خاصة مع ابن نوح)و دراسة منير فوزي في كتابه: (صورة الدم في شعر أمل دنقل)، وهي دراسة تحليلية لمضامين أمل دنقل بشكل عام وقد أفادتني كثيرا في المصادر المختلفة التي يعتمد عليها البحث، ودراسة جابر قميحة (التراث الإنساني في شعر أمل دنقل) وكتاب(التناص القرآني في شعر أمل دنقل) لعبد العاطي كيوان، و (أشكال التناص الشعري) لأحمد مجاهد .إلى جانب بعض المقالات التي تناولت بعض جوانب شعره.

الصعوبات :لا يشكو بحث من وقع الصعوبات، فهي التي تمنحه الدفع للوصول إلى الأهداف المرجوة ويمكن إجمالها فيما يلي:

1. قلة الدراسات التطبيقية في مجال التناص في المرحلة التي بدأت فيها بإنجاز الرسالة، وبخاصة ما تعلق منها بشعر أمل دنقل

2. صعوبة تحديد مجال التناص، وتشعبه ،وتعدد طرائق تطبيقه في الدراسات المعاصرة مما أوجد صعوبة للباحث في تطبيقه على شعر أمل دنقل .

وأخيرا لا يسعني إلا أن أشكر أستاذي الدكتور عبدالله العشي، الذي لم يأل جهدا في مساعدتي وتوجيهي طوال فترة الدراسة ،فأفدت من ملاحظاته القيمة ،مما كان له أثر بين في إنجاز هذه الدراسة على صورتها الحالية .

كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة ثناء أنس الوجود ربيع، لما قدمتلي من مساعدة علمية ورعاية للبحث أثناء إقامتي في جمهورية مصر العربية.

ولا يفوتني كذلك أن أتقدم بالشكر والعرفان لكل الأساتذة الزملاء الذين ساعدوني من قريب أوبعيد في إنجاز هذا العمل ،كما أثني الشكر إلى إدارة قسم اللغة العربية وآدابها على ما قدمته لي من تسهيلات .

وبعد فإنني أعد دراستي هذه محاولة متواضعة لمقاربة شعر أمل دنقل وفهمه، بذلت فيها جهدا متواصلا في البحث واستقراء النصوص ما أسعفتني الوسيلة وانتهى بي الفهم، فإن أحسنت فمن فضل الله ونعمه ،وأما إن كان دون ذلك فعزائي أني أخلصت الجهد وحاولت.

الباحث .

الفصل الأول:

المقاربات النقدية لظاهرة التناص

أ –في النقد الغربي

ب –في النقد العربي

التناص intertextualité مصطلح حديث ظهرت جذوره الأولى فينهاية الستينيات من القرن الماضي، حين استخدمته الناقدة اللسانية جوليا كريستيفا(Julia krestéva)واستوحته من باختين bakhtine في دراسته لدوستويفيسكي حين وضع تعددية الأصوات (poliphonique) والحوارية(dialogue) دون أن يستخدم مصطلح التناص، وعرفته بقولها:«إنه أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أومعاصرة لها»[1]أو هو:«ذلك التفاعل النصي داخل النص الواحد، وهو الدليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه»[2]

فتعريف كريستيفا للتناص يضع المتلقي أمام تعريف مختصر جامع، فالنص الجديد بهذا المنظور تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة تسكن الذاكرة الشعرية، ويغدو النص الراهن وعاء لعدد من النصوص التي امحت الحدود بينها، نتذكر بعضها ولا نتذكر بعضها الآخر،وهي نصوص شكلت هذا النص الجديد.فالنص المتناص من هذا المنطلق منفتح بلا حدود، لأنه نص تتحاشد فيه كتابات سابقة ومعاصرة،وتترافد عليه أنساق وبنيات تتزاحم من بقايا نصوص عالقة في ذاكرة الإنسانلتشكل معمارية النص الجديد.فالكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكل نص هو حتما نص متناص، والتناص قانون النصوص كلهاولذلك ذهبت كريستيفاإلى أن«كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائيةمن الاستشهادات،وكل نص هو امتصاص وتحويل لكثيرمن نصوص أخرى » [3] فلا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخر ماعدا كلمة آدم كما يرى باختين:«آدم فقط هوالوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع

([1])سعيدعلوش:معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط1،1985 ،ص215.

([2]) نهلة فيصل الأحمد:التفاعل النصي-التناصية(النظرية والمنهج)،كتاب الرياض104 مكتبة اليمامة الصحفية1423 ه ص121 .

([3]) أحمد الزعبي:التناص نظريا وتطبيقا،مؤسسة عمون للنشروالتوزيع،الأردن،ط2 2000 ،ص12 .

في الطريق إلى موضوعه لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الآخر»[1].

المقاربات النقدية الأولى لظاهرة التناص :

1- البدايات الغربية :

يؤرخ تودوروف todorov لبدايات التناص مع حركة الشكلانيين الروس، هذه الحركة التي سعت إلى تأسيس علم أدبي مستقل هو البويطيقا(La poetique) وهو علم يهتم باللغة الأدبية شعرا كانت أو نثرا، ويحاول تلمس هذه الأدبية في اللغة التي تتميز بها عن سائر فنون القول الأخرى،ومن خلال اهتمام الشكلانيين الروس بالعلاقة أو بفكرة العلاقة والنظام والنسق قاربوا كذلك مفاهيم التناص فنجد شلوفسكي cheklovesky يقول: «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس في النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن أي عمل فني يبدع على هذا النحو» [2].

إن حديث شكلوفسكي إشارة مهمة إلى أن إبداع النص يتم من خلال معارضة نص آخر، وهذا يتأتي من خلال مبدأ المحاكاة الساخرة، هذا المفهوم الذي سيلقى صداه في دعم أرضية التناص في الدراسات النقدية اللاحقة، كما نجده يجعل من مفاهيم النسق والعلاقة وسيلة لإدراك العمل الفني، من خلال ما يقيمه من ترابطات مع أعمال فنية أخرى، وهذا ما يظهر فيما بعد من خلال مفهوم وتفاعل النص الأدبي، كبنية صغرى مع البنية النصية الكبرى في سياق الأعمال التي ينتمي إليها النص ويقيم علاقات معها.

و من النقاد من يؤرخ لبدايت التناص من مجلة " تال كال " الفرنسية التي ساهمت فيها أقلام نقدية بارزة أمثال: رولان بارت(Roland Barthes) جوليا كريستيفا Julia Kristeva))جاك دريدا (Jacques derrida)حيث مهد هؤلاء لفكرة التناص متجاوزين ما

([1]) **تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين :المبدأ الحواري،(تر) فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط2 ، 1996،ص125.**

([2]) **مد بنيس:الشعر العربي الحديث-الشعر المعاصر،دارتوبقال،المغرب،ط3 ،2001 ،ج3 ،ص185 .**

وصل إليهم مترجما من طرف تزفيتان تودوروف عن الشكلانيين الروس ، إذ رفعت مجموعة تال كال شعار الكتابة في مقابل كلمة الأدب وعلى الأولى أن تقوم بتفكيك الثانية وذلك باسم فرويد وماركس[1] Freud et Marx، لم توظف هذه المجموعة ــ شأنها في ذلك شأن الشكلانيين الروس ــ مصطلح التناص وإنما اعتمدت على مضمونه بصفته منتجا للنص من خلال الحديث عن صوت الفاعل حيث يتلاشى مصدر الكتابة .

ويتجلى مفهومه كما تلاحظ ذلك كريستيفا فيصبح صلة وصل بين معرفة وممارسة[2] هذه الفكرة التي قدمتها كريستيفا تم استيعابها والتعبير عنها بصور وأشكال مختلفة فيقول فيليب سولرس philippe sollers « يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها،وتكثيف لها وانتقال منها »[3]. وواضح أن تصور "سولرس" هذا عام نظري بالنسبة لمفهوم التناص ،غير أنه أكثر قربا من جوهره، ويعلن الباحث ستاروبنكسي Starobinski في موضع آخر– بالاعتماد على جناسات " سوسير– «أن كل نص هو إنتاج منتج»[4]، بمعنى آخر أن كل كتابة هي إعادة إنتاج كتابة أخرى ولا مجال لان يكون المنتج هو الفاعل وحده.

لقد تمكنت جهود الشكلانيين الروس المتمثلة في طرحها لتصورات نقدية حول النسق والتزامن والعلاقة من مقاربة مقولات التناص، وذلك باهتمامهم بالمبادلات الشكلية واللغوية بين الأعمال الأدبية والعلاقات بينها. ثم جهود مجموعة " تال كال " التي أخذت بمفهوم الكتابة، واعتبار النص هو نسيج منتج ،والإنتاجية«ترحال للنصوص وتداخل نصي،ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» [5] ،وغير ذلك من المفاهيم التي تنصب في صميم نظرية التناص. غير أن كل هذه التصورات لم

---

(1) **محمدخير البقاعي:آفاق التناصية،المفهوم والمنظور،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص97 .**

(2) **المرجع السابق ص69.**

(3) **نفسه،ص ن**

(4) **نفسه ص ن.**

(5) **جوليا كريستيفا:علم النص ،ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال،المغرب ط2 ،1997 ص21**

توظف مصطلح التناص ولم تتبلور كنظرية متكاملة إلا بعد أن تم استثمارها من طرف نقاد آخرين ،تركوا بصماتهم في الساحة النقدية الغربية والعالمية.

في حين نجد أن البدايات الغربية لجماعة " تال كال " في تحديد مفاهيم التناص، قد سارت في اتجاه تخليص النص الأدبي عموما من أي وظيفة تواصلية عادية أوتعيينية كالتي تقوم بها اللغة في الاستعمال اليومي وارتبطت بإنتاجية النص اللاحق مقارنة بالنصوص السابقة عليه ،والمتزامنة معه ،والتي يدخل معها في علاقات مختلفة هذا إضافة إلى الإعلان عن الفاعل أو المؤلف الذي لا يعدو أن يكون سوى صلة وصل بين معرفة وممارسة العمل الإبداعي. فالنص هو إنتاج منتج، وليس المنتج هنا هو الفاعل وإنما جملة النصوص الغائبة.

وبهذا غدت الكتابة عملا منتجا أي أن العلاقة بين النصوص القائمة على الإنتاجية والتوالد تقوم بتكسير أبوة هذا النص الذي يأتي كملتقى للنصوص المتنوعة إذ يقوم بإعادة قراءتها وتكثيفها ليعيد إنتاجها في النص الجديد وهو تأكيد لطابع الإنتاجية.

والنقد الغربي لم ينتج مفهوما واحدا للتناص.فمنذ ظهر المصطلح للمرة الأولى على يد الباحثة جولياكريستيفا، ومحاولات استخدامه وتطويره لم تتوقف،وقد رصد مارك أنجينوسنة 1983 أكثر من أربعة عشر مفهوما راسخا للتناص[1]

وسأحاول في هذا المدخل عرض أهم الآراء التي تناولت التناص في النقد الغربي الحديث مركزا على أهم الشخصيات الأدبية التي ساهمت مساهمة مباشرة في تطور المصطلح وبلورته، ومساهمات بعض النقاد العرب في بلورة مفهومه، والمجهودات التي بذلها هؤلاء النقاد في إلقاء الضوء على ملابسات هذا المصطلح.

ميخائيل باختين mikhail bakhtine(الحوارية):

لقد استفاد باختين من جهود الشكلانيين الروس ثم أعلن القطعية معها ليثمر تأمله بتأليف كتاب شعرية ديستوفيسكي 1929[1] وأعلن فيه عن إرساء ما يعرف بمبدأ الحوارية، هذا الأرث المعرفي الذي تتبناه جوليا كريستيفا فيما بعد وتستثمره في ضوء مصطلح التناص.

([1]) أنظر:مارك أنجينو:مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد–ضمن كتاب(في أصول الخطاب النقدي).تقديم تزيفان تودوروف،ترجمة أحمدالمديني،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد1987 ص99 –114

ينطلق باختين في تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي ــ حسب تودوروف في مقدمة كتابه عن باختين ــ من مسمى الملفوظ أو التلفظutterance. ولعل أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل الأكثر إجمالا؛هو حواريته أي ذلك البعد التناصي فيه[2] وفي فصل خاص يشرح تودوروف المبدأ الحواري من مفهوم التناص عند باختين«يمكن قياس هذه العلاقات (التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التي تحددعمليات تبادل الحوار (رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة)يدخل فعلان لفظيان تعبيريان اثنان ، متجاوران في لفظ خاص من العلاقات الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية والعلاقة الحوارية هي (دلالية) بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي»[3]، وعليه فإن باختين يركز على الطبيعة التواصلية للفظ الذي يكون قاموسيا، ولا يكون حياديا، لأنه يحمل في أحشائه أيديولوجيا متكاملة بين المرسل والمتلقي فكل لفظ مسكون بصوت آخر،والأديب يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين،مؤلفة من دلائل لسانية حطم باختين مطلقيتها، ونفى عنها كونها نسقا نحويا مجردا مفرغا من محتوا ها الأيدولوجي« لأن الكاتب أوالقائل عندما يكتب أو يتكلم ،فهويتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبل هذا النشاط الموجه من خلال التفاعل الكلامي أو الخطابي يمكن اختصاره ضمن الحوارية،إنه لا يتناول فقط الكلام أو الخطاب الموجود سابقا ،بل يمثل أيضا كل إنتاج لغوي محتمل وآت»[4]

فالخطاب/ النص محاصر بخطابات أخرى يتحاور معها صوتيا وأسلوبيا ولغويا.فقد لاحظ باختين أن كل خطاب يتكون على الأقل من خطابين مما يشكل حوارا إذ يقول : «الأسلوب هوالرجل ،لكن باستطاعتنا القول :إن الأسلوب هو رجلان ،على الأقل أو بدقة أكثر؛الرجل ومجموعته الإجتماعية» [5]

([1]) ميخائيل باختين:شعرية دوستويفيسكي،ترجمة:جميل نصيف التكريتي،منشورات توبقال،المغرب،ودار الشؤونالثقافية العامة–بغداد–ط1 1986 .

([2]) أنظرتزفيتان تودوروف:ميخائيل باختين:المبدأ الحواري،ص16.

([3]) المرجع السابق،ص121 ،122

([4]) عبد الوهاب ترو:تفسير وتطبيق مفهوم(التناص) في الخطاب النقدي المعاصر،مجلة الفكر العربي المعاصر،لبنان،عدد2 ،1989، ص77

([5]) تزفيتان تودوروف:ميخائيل باختين:المبدأ الحواري،ص124

وباختين هو الذي صاغ نظرية في تعدد القيم النصية المتداخلة ،وهو الذي جزم بأن وعي المبدع يعيش في عالم يزدحم بملفوظات الآخرين الحاملة لوجهات نوعية حول العالم وأشكال تأويله اللفظي فيبحث وعيه في خضم هذا العالم عن طريقه معيدا تشكيله و مؤسلبا لأساليب الآخرين، لينتج بعد ذلك خطابا أدبيا لا يحمل صوته ونظرته للعالم فحسب وإنما المنظورات الغيرية الدلالية والخلافية التي تتجاوز وتتحاور مكملة بعضها البعض[1]

إن الخطاب الأدبي الوحيد الذي يتمتع بالصوغ الحواري في نظر باختين هوالرواية «حيث لا ينفي الراوي خطاباته من نواياه ومن نبرات الآخرين، ولا يقبل فيها أجنة التعديد اللساني الاجتماعي ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءي في شفافية خلف كلمات لغته وأشكاله وبعدها يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ولمركز نواياه الشخصية..»[2]

يعتبر باختين من النقاد الأوائل الذين أشاروا إلى وضعية الذات المبدعة في كل من الجنس الروائي والجنس الشعري. وحديث باختين عن الشعر هو حديث وحدة الشاعر مع لغته حيث تزول الوسائط والمسافات«. فيغرق الشاعر في لغته كلية ولا يمكن فصله عنها إنه يفيد من كل كلمات وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود (دون أن يستخدم علامات اقتباس) إنها(أي اللغة)ذلك التعبير الصافي غير الموسط لقصد الشاعر الخاص، ينبغي أن تعتبر كل كلمة بطريقة مباشرة وغير موسطة عن مخطط المؤلف» [3]

وهذا خلافا للناثر الذي يأخذ لغة مشبعة بالنوايا والأصوات ،مشكلة خطاباتها التي يتخذ منها الناثر موقعه:«وأما بالنسبة لكاتب النثر،فإنه لا يتكلم بلغة معطاة يباعد هو تفسه عنها بدرجة أصغر أوأكبر،بل إنه يتكلم من خلال اللغة،وهي لغة أكسبته كثافة،وأصبحت

([1]) أنظرتزفيتان تودوروف:الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشرنالمغرب،ط1، 1987 ،ص41 .

([2]) ميخائيل باختين:الخطاب الروائي،ترجمة محمد برادة،دارالأمان،الرباط،ط2 ،1987 ص59 .

([3]) منيرسلطان:التضمين والتناص،منشأة المعارف ،الإسكندرية،2004، ص50 .

موضوعية ،وتحركت مبتعدة عن فمه»[1]وأما الشاعر– بالمقابل –يكون مسؤولا عن لغة عمله وكأنها لغته، يجب أن تغرق كل نبرة، وعنصر ،ولفظة ،في وعي لسان واحد ولغة واحدة تعبر عن المشاريع الخاصة بالشاعرإ.نها لغة مكتفية بذاتها، لغة أكيدة لا تحتمل الشك أو التناقض، تعبر عن نية وحيدة هي نية الشاعر، ومن الواضح أن باختين يقول بمقصدية الشاعر في كل كلمة ينظمها. ويشير باختين إلى أن الحوارية الدائمة موجودة في الشعر إلا أنها مهملة مادامت في ظل لغة واحدة، بخلاف الرواية التي تقوم عليها أساسا ،ويكون التعدد اللساني مجسدا داخل وجوه بشرية بينها اختلافات وتناقضات.« إن الحوارية الداخلية للخطاب في أغلب الأجناس الشعرية (بالمعنى الحصري للكلمة) ليست مستغلة فنيا، وهي لا تدخل في الموضوع الجمالي للعمل فتنطفئ بطريقة اعتيادية في الخطاب الشعري، وتصبح عوض ذلك في الرواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثري، وتخضع لبلورة فنية نوعية، وإذا كان على الشعر أن يحاول الانتفاع من هذا المورد سوف يدفع في الحال باتجاه حقل الكتابة الروائية» [2]

ومن هنا نصل إلى أن باختين يقر بأن الشعر ليس تناصيا حتى وإن توفرت له الإمكانات ليكون تناصيا فإنه لا يستغلها لأن ذلك يفقده هويته ويجعله ينجذب نحو الرواية.

إن الأجناس الشعرية التي يتحدث عنها، باختين هي أجناس صافية خالية من أي نبرة أو صوت أو أي تداخل مع أجناس أخرى، إلا أن الشعر قد أخذ منعرجا آخر وكف عن أن نسمع فيه صوت الشاعر الواحد، فقد اجتاحت الدراما الشعر بكل ما توفره من إمكانات السرد القصصي.

لقد انهارت الفوارق بين الأجناس الأدبية في عرف الكتابة التي جاءت بها مجموعة "تال كال" "Tel quel"، ولم يعد المبدأ الحواري يقتصر على الرواية فحسب وإنما استفاد منه الشعر دون أن يفقد خصوصيته.

([1]) نفسه، ص 50.

([2]) ميخائيل باختين:الخطاب الروائي ص60.

جوليا كريستيفا julia krestiva (الإنتاجية النصية):

استفادت جوليا كريستيفا من جهود باختين الذي اعتمد على مفاهيم كالتفاعلية اللفظية والتفاعلية السيميائية ،وغيرها من التصورات التي تصب بشكل أو بآخر في مفهوم التناص كما صاغته كريستيفا.

ترى كريستيفا أن النص هو« جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان langue بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلىالإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية» [1] ،وإذا كان فهم مصطلح التناص عند كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية، فإنه يتحدد أكثر من خلال حديثها عن الأيديولوجيم «الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا، وعلى مختلف مستويات بناء كل نص، تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية،إن إيديولوجيم نص ماهو إلا البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانيةالعارفة،وتحول الملفوظات التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا إلى كل جامع(النص)وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والإجتماعي» [2]

ولهذا كانت كريستيفا مدينة للعديد من تصورات ومفاهيم لباختين سواء عن النص أو التناص فهل سايرته كذلك في موقفه بإبعاد الشعر من حقل التناص؟ لقد استفادت كريستيفا من جهود سوسيرفي التصحيفات التي استنتجت منها ثلاث قضايا كبرى حددتها كالتالي[3]:

أ- اللغة الشعرية هي اللغة اللانهائية الوحيدة للشفرة .

ب –النص الأدبي مزدوج فهو كتابة وقراءة

ج–النص الأدبي شبكة من الترابطات.

([1]) جوليا كريستيفا:علم النص،ص21

([2]) نفسه ص23 .

([3]) خالد بلقاسم:أدونيس والخطاب الصوفي ،دار توبقال للنشر،المغرب،ط3 ،2000 ،ص26 .

وانطلاقا من سوسير تمكنت كريستيفا من الوصول إلى خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية (التصحيفية) التي تعرفها بأنها« امتصاص نصوص (معاني) متعددة من داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسهاو من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين» [1]

ومن هنا فإن المدلول الشعري عند كريستيفا يحيل على مدلولات شعرية تحقق في مجموعها فضاء متداخلا نصيا، نلمح تمظهره في النص الشعري، وهي تقول في هذا المجال :« من هذا المنظور يكون من الواضح أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعا من سنن معين إنه مجال لتقاطع عدة شفرات على الأقل اثنتين تجد نفسها في علاقات متبادلة.» [2]

وتتخذ كريستيفا من أشعارلوتريامون[3] نموذجا لهذا الفضاء المتداخل نصيا، وتحدد علاقات أشعاره من أشعار شعراء سابقين وفق أنماط ثلاثة من الترابطات هي:

1. النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية،ومعنى النص المرجعي مقلوبا
2. النفي المتوازي:وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه
3. النفي الجزئي:وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا.

ترى كريستيفا أن ظاهرة التناص لها جذور في التاريخ الأدبي، تمتد على النصوص الشعرية الحديثة، بل أصبحت قانونا جوهريا فيها«إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[4]

وترى كريستيفا أن كلا من (إدغارآلان بو) و(بودلير) و(مالارميه) أمثلة حداثية ومتميزة في الممارسة الشعرية إذ قام كل من هؤلاء الشعراء بترجمة أو دراسة نصوص وكتابات

([1]) **نفسه،ص ن.**

([2]) **جوليا كريستيفا:علم النص،ص26 .**

([3]) **أنظر كاظم جهاد:أدونيس منتحلا،دراسة في الاستحواذ وارتجالية الترجمة،مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993ص27 ومابعدها.**

([4]) **جوليا كريستيفا:علم النص، ص78 ،79 .**

الآخر،كما أن تداخل نصوص الشاعر لوتريامون مع شعراء آخرين هو إقررا بأن ألفاظ الشاعر ليست خالية من صوت الآخر وإنها ليست مكتفية بذاتها، وإنما تحيل إلى أشياء خارجة سياقها الشعري ،فيتحاور صوت الشاعر مع صوت الآخر مند مجا معه في إنتاج عمل شعري يقوم على ثنائية الامتصاص والهدم.[1]

والذي يهمنا من استعراض موقف كريستيفا في مجال الشعر هو إقرارها بوجود التناص الشعري خلافا لباختين الذي يركز على النص الروائي في إطار مايسمى بالرواية المتعددة الأصوات.

إن ماأنتجته كريستيفا من إصدارات وآراء منذ مجلة (تال كال) وبعد ذلك ،قد هيأ الأرضية للتناص ، وجعل منه مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخرومن قطر إلى غيره من الأقطار، وهذا مالم يلقه المفهوم الأساس الذي هو الإيديولوجيم . بل إن مصطلح التناص شكل البوتقة التي انفجرت منها مصطلحات عديدة تدور حول النص مثل (خارج النص) extra texte (النص الوصفي) Meta texte ،(النص الموازي) para texte بعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح التناص، وما صاحبته من فرضيات وانشغالات.ولقد نشرت مجلة الشعرية1976 poétique عددا خاصا عن التناص بإشراف لوران جيني، الذي عمد إلى مناقشة الآراء النقدية السابقة، وطرح تصوره الجديد، حيث يعيد فيها تعريف التناص بأنه«عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص و تمثيلها بتحفظ بريادة المعنى».[2]

رولان بارت Roland Barthes (موت المؤلف):

إذا كانت حوارية باختين ترى ضرورة قراءة خطاب الآخروخطاب الأنا، وتشيرإلى مفهوم التفاعل النصي وتعددية الاصوات، وإذا كانت كريستيفا ترى النص إنتاجية وترحال للنصوص ،وتداخل نصي بواسطة الإمتصاص والتحويل عبراللغة التي هي مادة اللسان، فإن رولان بارت استطاع أن يطور هذا المصطلح ويعمقه ،وينقله من محور النص إلى

([1]) **أنظر المرجع نفسه ص79 .**

([2]) **محمد خير البقاعي: آفاق التناصية، ص75 .**

محور النص/ القارئ، لانفتاحه على آفاق وحقول ثقافية ومصادر لا نهائية فهو يرى أن النص « جيولوجيا كتابات»[1] ،أي أنه يتكون من كتابات كثيرة، يتراكم بعضها فوق بعض،وهذه الكتابات ذات مصادر متنوعة تحتضن ثقافات متنوعة ومتداخلة ،لايكون المؤلف فيها سوى ناسخ يعيد كتابة نص كان حاضرا بطريقة ما،وأي نص هو نسيج من الاقتباسات تختزنها ذاكرة المبدع.« فالنص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء :لغات ثقافية (وأي لغة ليست كذلك) سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخرفي تجسيمة واسعة ،إن التناصl´intertextuel الذي يجد نفسه فيه كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بأي أ صل للنص البحث عن ينابيع عمل ما أو عما أثر فيه،هو استجابة لأسطورة النسب ، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة، عديمة السمة ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوسين »[2]

ودعوة بارت إلى فاعلية القراءة هو انتقال مصطلح التناص من ذاكرة النص وبنيته، إلى ذاكرة القارئ، أي انتقال التناص من حالة المفرد إلى حالة التعدد ،أي يصبح المنتج متعددا بتعدد القراء لايرتهن لثقافة محددة أوذاكرة محددة« فالأنا لدى القارئ هي أيضا مجموعةمن النصوص،غير محددة وغير معروفة الأصول، فالذاتية–الأنا، يفهم منها أنها الكمال في فهم النص ،ولكن الحقيقةأن هذا الكمال الزائف هو مجرد غسل–تنكر للإشارات، العلاقات code التي تصنع الأنا–الذات، ولذلك فإن الذاتية عموما هي مجرد كليشيه»[3]

فبارت لا يقف في طرحه للتناص عند حدود إشكالية الكتابة كما فعلت كريستيفا، بل يتجاوزه إلى إطار جمالية التلقي. فالنص المتناص يتطلب وجود قارئ فطن، قادر على استحضار البنيات النصية الغائبة بما يملك من رصيد معرفي، ومهارة ثقافية تؤهله للتمييزبين النصوص الأصلية عند قراءة نص معين، فدور القارئ حاسم في استكناه مجاهل النص والوقوف على تخومه وذلك باستحضار النصوص الغائبة وإضاءة العلاقة بينها وبين النص المتن.« القارئ هوالفضاء الذي ترتسم فيه كل الإقتباسات التي تتألف منها الكتابة

([1]) **نهلة فيصل الأحمد:التناصية،ص128 .**

([2]) **محمد خير البقاعي :آفاق التناصية، ص 17،18 .**

([3]) **رولان بارت:درس السيميولوجيا،ترجمة عبد السلام بن عبد العالي،دار توبقال،المغرب ط3، 1993ص110.**

دون أن بضيع أيا منها أو يلحقه التلف ،فليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما هي في مقصده واتجاهه »[1] ويتفق بارث مع كريستيفا في أن النص يعيد توزيع اللغة،والتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه. « إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبرمركزا، وفي النهاية تتحد معه ،هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء: كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالقة والحالية : فكل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة»[2]

كما يرى أن النص جهاز عبر لساني؛ وعلامة مفتوحة على غيرها.لذا فهو يتعجب من الذين يريدون نصا لا ظل له.فالنص الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل اعتبره رولان بارث(نصا بلا ظل) لأنه مقطوع الصلة بالإيديولوجيا السائدة حتى وإن توفرت أسطورة(المرأة التي لا ظل لها)كنص مؤسس(subtexte)فإنه ينفي ذلك بالنسبة للنص الأدبي ،لأن هذا النص في حاجة دائما إلى ظله وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا[3].

وفي دراسته لرواية الكاتب الفرنسي مرسيل بروست(البحث عن الزمن المفقود)يستخدم بارت لأول مرة كلمةالتناص وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق ،مستشهدا بالمثال الدال، وكاشفا عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللاوعي.وقد استطاع أن يرصد جملة من النصوص للكاتب الفرنسي (فلوبير)حاورها (بروست) بكيفيات ومستويات مختلفة ،ليخلص إلى أن مثل هذه القراءة التناصية فعالة في دراسة الفن الروائي، بل اعتبرها الوحيدة التي يمكن من خلالها الوصول إلى هدف حقيقي «لأنه لا يوجد نص ينسج أساليبه من ذاته ،ومن ثم يقر باستقلالهاعن نصوص أخرى، لأن التناص :استحالة العيش خارج النص اللامتناهي سواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية،أو شاشة التلفزيون ؛الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة[4]»

([1]) **نفسه،ص87 .**

([2]) **محمد خبر البقاعي:آفاق التناصية،ص42 .**

([3]) **أنظر: رولان بارت،لذة النص،ترجمة فؤاد صفاوحسين سبحان،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 ،1988 ص37.**

([4]) **نفسه،ص40 .**

وفي سنة1968 كتب بارت مقالته المشهورة(موت المؤلف)وهي من صميم النقد الألسني .فهو يربط الصلة بينها وبين مفهوم التناص،ويرى أن الصلة بين هذين المصطلحين هي صلة حتمية،فمن خلال مفهومه عن التناص ينظر إلى النص الأدبي على أنه أمشاج من هنا وهناك ؛مصنوع من مجموعة نصوص كثيرة، ،إنه مزيج من تراكمات اختزنت في عقل الكاتب ثم تفاعلت وخضعت لعملية الانتقاء،ثم التأليف على نحومعين جديد. وينحصر دور الكاتب في استثمار المعارف المختزنة لديه ليعيد إنتاج نص جديد منسوج من كتابات سابقة لديه، تداخلت في عقله، وتحاورت فيما بينها بشكل شعوري أوغير شعوري ،ويتحول المؤلف على حد تعبير رولان بارت– صاحب فكرة موت المؤلف– إلى ناسخ أومقلد لا دور له سوى القدرة على خلط أوتركيب جديد لكتابات قديمة موجودة بالفعل، وهو بهذه المقولة يريد قطع الصلة بين المؤلف والنص ؛لأن الخطاب الأدبي تتكلم فيه اللغة وليس المؤلف الذي يعتبر معيد كتابات ،فالكتابة وحدها هي التي تنتج الكتابة ،وهو– بهذا المفهوم– يعطي السلطة للقارئ الذي يمتلك ذائقة جمالية ويجمع في بوتقة الذات كل المكونات التي تتألف الكتابة منها لأن«الكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الأحداث أومجالا للتعبير ،أو انعكاسا وجدانيا ،لقد أصبحت الكتابة حالة تمثل ذاتي قوامه من الركام الهائل المخزون من الإشارات والإقتباسات التي تعددت مصادرها حيث يتحول التاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة»[1].

لوران جينيlaurent jenny:

بعدعشر سنوات من إطلاق كريستيفالمصطلح التناص وماصاحبه من فرضيات وانشغالات نشرت مجلة الشعريةpoetique عددا خاصا عن التناص بإشراف لوران جيني 1976الذي عمد إلى مناقشة الآرا النقدية السابقة وطرح تصوره الجديد حيث يعيد فيهاتعريف التناص:«عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلهاو يحتفظ بريادة المعنى»[2]

([1]) **مصطفى السعدني:المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية) منشأة المعارف،الإسكندرية(د.ت)،ص19.**

([2]) **محمد خير البقاعي:آفاق التناصية،ص75 .**

إن النص الأدبي وفق جيني لا يمكن إدراكه خارج التناص، فلا يمكن القبض على بنيته إلا من خلال علاقته بالبنى الأصلية السالفة التي يدخل معها النص الأدبي في علاقة تتوزع على ثلاثة أنماط أو وجوه هي : تحقيق أو إنجاز(تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدا)وعلاقة تحويل (تحويل معنى قائم أوشكل متوفر والذهاب بهما أبعد)أو علاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أوشكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللامساس فيقلبهماأو يطرح ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما)[1].

إن الطرح الذي يسعى لوران جيني إلى بلورته فيما بعد، يتعلق بمعرفة مدى الاتساع الذي يجب أن نمنحه للحقل التناصي نفسه. هل ينبغي الالتزام فيه بحدود البحث الأدبي؟ ثم إن هذا التوسع في الحقل التناصي يفترض مراهنة أخرى هي توسيع مفهوم النص ذاته و من خلال هذا الفهم يصل إلى تقديم ثلاثة قواعد للتناص هي:

(- **التحرير**:بمعنى التحرير الكتابي لماليس كتابا بالأصل verbalisation ،وينطبق هذا على حالة التناص بين الأنواع أو الأجناس المختلفة: الأدبي والتشكيلي مثلا؛ إذتمنح الكتابة بعدا لفظيا أوترجمة تحريرية لمرجع صوري، تجد الكتابة مرجعها في الصورة، وبالعكس لا تجد الصورة من مرجع لها داخل النص.

- **الخطية**:**linéarisation:** الكتابة ظاهرة خطية محكومة باستمراريةالسطور،أ فقيا كما في أغلب اللغات،أوعموديا كما في الصينية واليابانية ، تدريجيا يتقدم النص للكاتب وتدريجيا يكتسب تعدديته ،لا نقدر في الكتابة أن نحافظ على عناصرمتعددة وندفعها إلى العمل على نحو متزامن كما في الرسم أو الموسيقى فيعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه هو أو يناصصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية (الخلاف الطباعي).

3-الترصيع: enchâssement:يعمد الكاتب العامل بالتناص إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصه هو وإلى المجهود السابق وصفه ،المتمثل في تأمين التماسك الطباعي أو التسوية الخطية في فضاء الصفحة، ينضاف هنامجهود لاختزال التعارضات التركيبية

([1]) **أنظر جهاد كاظم :أدونيس منتحلا،ص38 ،39 .**

بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة، يربط الكاتب بين العناصر إماداخل عبارة تضمن بتماسكهاالنحوي تماسك الكل أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة ،ينشأهنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد ؛والتنافذ أنواع:**تنافذ كنائي أو تناظري، وتنافذ استعاري ،ومونتاج لا تنافذ فيه** وهنا يعجز القارئ عن العثور علىترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناص.

وفي مجال تفاعل النصوص أشار **أريفيArrivé** إلىضرورة دراستها من وجهة نظر بلاغية أو أسلوبية لرؤية ما يطرأ على السياق التناصي ، وهذا ما سعى إليه جيني ألى تخصيصه أيضا في دراسته ،ووجد أن في الإمكان التركيز على ستة أنماط هي:

1 _ التشويش:paranomase يعمد الكاتب إلى أخذ فقرة من نص مكرس،يتدخل هو فيه ويتلاعب به مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعابة أو فطاسية.

2 _الإضمار أو القطعl'éllipse: هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يحدث حرفا للنص عن وجهته الإصلية ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ ليتوقعها .

3 _التضخيم أو التوسعl'amplification: وهنا يعمل الكاتب بمعكوس الإجراء الذي سبق ،يحول النص ويحرفه بأن ينمي فيه ، في الإتجاه الذي يريد عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه ،ولعلها كانت كامنة في النص.

4 _ المبالغةl'hyperbole:وهوإجراء شديد الشبه بما سبقه ، لكن لا يقوم على تضخيم الكلام كميا بالضرورة لزحزحة أثره ، بل في مبالغة معناه والمغالاة فيه نوعيا؛تقود مفاقمة الكلام هذه إما إلى تعميق الاثر إيجابيا أو ضخه بفلسفة أو أدائية غير متضمنة فيه.

5 _القلب أو العكسl'interversion:وهوالصيغة الأكثر شيوعا في التناص، وخصوصا في المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطاب الأصلي المستدخل في علاقة تناصية، وهو بدوره يتضمن صنوفا عديدة منها**قلب موقف العبارة أو أطرافها ،قلب القيمة،قلب الوضع الدرامي ،قلب القيم الرمزية.**

6_تغيير مستوى المعنىويتم هذا بنقل المعنى إلى صعيد آخر،وتحويل المجاز إلىالحرفية أو العكس).[1]

رغم أن لوران جيني يأخذ بمفهوم التناص باعتباره تفاعلات تحدث بين النصوص المتزامنة أو السابقة، فيشير إلى حضور وحدة نصية مجردة عن سياقها و مقحمة كما هي في مركب نصي جديد،إلا أنه يتجاوز الشفرة اللسانية أو اللغوية مستغلا في ذلك الشفرة السيميوطيقية بمختلف أنظمتها الدلائلية: المسموعة، المرئية، الحركية، والإيديولوجية، للدلالة عل التوسع الذي حققه مجال البحث في التناص. ومن الأقلام النقدية التي أثرت حقل البحث في التناص نجد مساهمات الناقد الأمريكي ميكائيل ريفاتير من خلال كتابه "إنتاج النص 1979" و "دلائليات الشعر 1982" حيث تبنى مفهوم التناص كمستوى من التأويل الذي يرتبط بآرائه عن الصور البلاغية و المقروئية الأدبية.

ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre.

يرى ريفاتير أن النص مكتف بذاته، و لا يرجع إلى خارج و إن كان له مرجع فهو نص آخر حيث يقول:«... إن النص لا يدل و بالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي و إنما يدل و يفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة و إلى نصوص أخرى من جهة ثانية»[2].

إن فهم النص حسب ريفاتير لا يتم وفق نظرة عمودية أي في علاقة النص مع الواقع و إنما في نظرة أفقية أي علاقة كلمات النص ونصآخر بل يذهب إلى أن التناص هو أساس النصية حتى يقول :«إن التناص هو عامل النصية بالذات.»[3]و لما كانت الظاهرة الأدبية هي جدلية بين النص و القارئ فإن دور هذا الأخير في العلمية التناصية يتحدد من خلال إدراكه« للعلاقات التي توجد بين عمل أدبي وغيره من النصوص التي سبقه أو تلته.

([1]) **المرجع السابق ص51 –57**

([2]) **ميكائيل ريفاتير:دلائليات الشعر،ترجمة ودراسة محمد معتصم،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،الرباط،ط1، 1997،ص70 .**

([3]) **نفسه ص176 .**

إن هذه الأعمال الأخرى تكون تناص العمل الأدبي الأول، إن إدراك هذه العلاقات هي أحد المكونات الأساسية الأدبية للعمل الأدبي»[1]

يتحقق الإدراك للعلاقات النصية من خلال مستويين من القراء ة الأولى: و هي استكشافية تتطلب كفاءة لغوية لاستفسار القصيدة عند قراءتها من البداية إلى النهاية، أما المستوى الثاني للقراءة حيث تتحقق الدلالة الشعرية التناصية فإنه يتطلب الكفاءة الأدبية «إذ تقوم عليه معرفة القارئ بالأنساق الوصفية، و بالموضوعات ،و الأساطير مجتمعة و بنصوص أخرى قبل كل شيئ، حيث تقوم هذه الكفاءة الأدبية ووفقا للمتناص معه بتغطية الثغرات أو التكثيفات في النص كالأوصاف الناقصة أو التلميحات لتتحقق الاستجابة عند القارئ». [2]

يتضح من كل ما سبق ،الاختلاف في تحديد المتناص عن كل من ريفاتير و لوران جيني، فإذا كان المتناص عند ريفاتير هو«مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين،وليس الضروري الوعي بالمتناص فقط»[3] ، فإننا نجد لوران جيني يأخذ بهذا الفهم للمتناص، إلا أنه يوسع من نطاق النصي بتفاعل المسموع و المرئي مع النص الأدبي.على الرغم من الاتساع المبدئي الذي أخذ به ريفاتير عندما جعل التناص في هدفه مطابقا للنصية إلا أن اهتمامه بالعلاقات المدروسة كان منصبا على البني الصغرى السيميائية و الأسلوبية على مستوى الجملة، لقطعة أو لنص صغير و شعري عموما«إذ أن الأثر التناصي شأنه شأن الإلماع ينتمي على الأرجح و حسب ريفاتير إلى نسق المجاز المحكم أكثرمما ينتمي إلى نسق العمل الذي يعد في بنيته الكلية حقلا تطرد فيه العلاقات»[4] .

جيرارجينيت:Gérard Genette

([1]) **أنور المرتجى:سيميائية النص الأدبي،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،المغرب،1987 ،ص59 .**

([2]) **ميكائيل ريفاتير:دلائلية الشعر،ص11 ،12 .**

([3]) **سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص95 .**

([4]) **محمد خير البقاعي:آفاق التناصية،ص135 .**

ومن النظريات و الآراء النقدية المعاصرة التي سعت إلى تقديم مفاهيم و إجراءات أكثر شمولية في العلاقات النصية، نظرية جيرار جينيت الذي سعى إلى تجاوز البنى الصغرى عند ريفاتير و الاستفادة من نظريات كريستيفا و غيرها من النقاد لبلورة نظريته في ميدان الشعرية من ظهور كتابيه (مدخل لجامع النص) 1979 و(أطراس) 1982 .

يرى جيرار جينيت أن الشعرية لا ترى النص في حالته الانفرادية، و إنما في تعدد العلائق المستنبطة منه سواء كانت علائق داخلية أم خارجية و قد رصد هذه العلائق، بمصطلح التعالي النصي ،فهو يبين« أن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية transtextualité أو الإستعلاء النصي للنص .textuelle du texte transcendance (..)إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى »[1]

ويحدد أشكال التعالي في خمسة أنواع هي:

1- التناص:l'intertextualité وهو مصطلح كريستيفا الذي استفاد منه جينيت و يعرفه بأنه:«إنها علاقة حضور مشترك بين نصين و عدد من النصوص بطريقة استحضارية، و هي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر.إن أكثرأشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية هي الممارسةالعادية للإقتباسcitation (بين قوسين ،مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد)وإن أقل أشكالها وضوحاوشرعية هي السرقة. plagiat وهي اقتراض غير معلن ولكنه حرفي،

وإن أقل أشكالها وضوحا وحرفية هو الإلماع (allusion) وهوأن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما enonce ملاحظة العلاقة بين مؤدى تحيل إليه بالضرورةهذه أوتلك من تبدلاته ،وهوبغير ذلك لايمكن فهمه »[2].

2- **الملحق النصي:أو المصاحب النصي paratexte** ويتكون من إشارات تكميلية مثل العنوان الصغير، العناوين المشتركة، الملحق، التنبيه، الهوامش في أسفل الصفحة، التزيينات و الرسوم... و غيرها من الإشارات التي تمثل وسطا متنوعا للنص[3]

([1]) **نفسه، ص132 .**

([2]) **المرجع السابق132 ،133 .**

([3]) **نفسه 135 .**

3- **الماورائية النصية: métatextualité** وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه. [1]

4- **الجامع النصي: architextualité** و المقصود منه ومعناه علاقة خرساء تماما، و لا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي (مثبت) كما في شعر، محاولات، رواية الوردة ...إلخ أوهوفي غالب الأحيان مثبت جزئيا :كما في التسميات :رواية،قص،قصائد،الخ ...،التي ترافق العنوان على الغلاف و إن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص.[2]

5- **الاتساعية النصية: hypertextualité** و يقصد بها العلاقة الموجودة بين النص (ب) و يسميه النص المتسع و النص السابق (أ) و يسميه النص المنحسر و النص المتسع ينشب أظافره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح[3].

ويرى جينيت أن أشكال التعالى النصي الخمسة لا ترد بهذا التقسيم الحاسم و إنما تتداخل فيما بينها و تتبادل العلاقات.

إذا كان جينيت قد طرح تصورا أكثر شمولية لعلاقات النصوص فيما بينها بتجاوزه مفهوم التناص كما قدمه سابقوه (كريستيفا، ريفاتير)، فإنه كذلك تغاضى عن خصوصية الجنس الأدبي في ضوء أشكال التعالي النصي.

إن مجموع هذه الجهود النقدية الغربية التي تعرضنا لها آنفا، سمحت بتطوير المبحث التناصي، و جعلته أداة مفهومية، بل رواقا معرفيا يدل على حقل مرجعي شأنه في ذلك شأن البنيوية و السيميائية.إلا أن توجهات معرفية و نظرية تبنته فاختلفت مفاهيمه و آلياته من باحث إلى آخر، موازيا في ذلك الفهم الذي يمتلكه الباحث عن النص نفسه، كما طرح مفهوم التناص مراهنات عديدة أشرنا إلى بعضها في استقرائنا لهذه التنظيرات النقدية الغربية.

ومن المراهنات التي طرحها حقل البحث التناصي كذلك ما يتعلق بقضية حصر هذا الحقل في المجال الأدبي أو توسيعه إلى خارجه اللاأدبي، هذا ما استوجب إعادة ترتيب العلاقات بين داخل النص و خارجه و إعادة النظر في مفهوم النص نفسه.

([1]) **نفسه ص137 .**

([2]) **نفسه 138.**

([3]) **نفسه 139 .**

2-المقاربات العربية لمفهوم التناص:

أــ في النقد العربي القديم.

إن الأساس الذي يجعل أي مصطلح نقدي جديرا بالبحث والدراسة والتطبيق على النصوص الإبداعية، هو أن يكون هذا المصطلح قد كتب له الذيوع والانتشار، وأقر بصلاحيته كأداة إجرائية نقدية للتعامل مع النصوص الأدبية ،ومن ثم يحق للباحث التعرف على ماهيته،وتبين ملامحه، بدءا بالغوص في جذوره الأولى.ومن هذه المصطلحات النقدية مصطلح التناص الذي أصبح في الدراسات النقدية المعاصرة أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم[1].

وإذا ماتتبعنا الجذور اللغوية الأولى لمصطلح التناص في المعاجم اللغوية القديمة نجدها تعود إلى مادة(**نصص**)التي لها معان تختلف عن المعنى المتداول في الثقافة الغربيةفالتناص من نصص: نص الحديث ينصه نصا رفعه وكل ما أظهر فقد نص وقال عمرو بين دينار:«ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسنه»[2]:فالنص مصدر وأصله أقصى الشيء الدال على غايته.

فالنص إذن : هو الرفع أو الشدة أو المنتهى ومنه قيل : نص فلانا إذا استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده[3] نقول أيضا : ازدحام القوم،مضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق. وتدافعهم في حلقة تجميعية واحدة. ونصصت المتاع: جعل بعضه على بعض[4]وهو مصدر للفعل " تناص " على وزن " تفاعل " بمعنى المفاعلة والمشاركة ،ومنه قول الفقهاء: نص القرآن،ونص السنة، أي ما دل ظاهر لفضها عليه من الأحكام[5].وبذلك يكون التناص في اللغة : الرفع والإظهار، والمفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقصاء .

([1]) أنظر:محمد عبدالمطلب،قضاياالحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ،الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)ط1 ،1995 ،ص 136 .

([2]) إبن منظور:لسان العرب،دار إحياء التراث العربي،بيروت،ط1 ،1988 ،مادة نصص ،مج 14 ،ص162 .

([3]) محمد رضا:معجم متن اللغة،منشورات دار الحياة،بيروت،1960 ج 5 ،ص621 .

([4]) نفسه ،ص ن.

([5]) ابن منظور:لسان العرب ،ص 163 .

إن المتفحص للأدب العربي القديم في مصدره الأصلي، يجد قضية تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض، قد تنبه إليها النقاد القدامى لكن تحت مسميات مختلفة وبأشكال تقترب إلى حد كبير من المصطلح الحديث، كما نجد ذلك في إدراك الشعراء منذ الجاهلية ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاغتراف منه واقتفاء آثار السلف،وما استفهام عنترة بن شداد في مطلع معلقته:

هل غادر الشعراء من متردم * أم هل عرفت الدار بعد توهم[1]

إلاإبراز لتقليد البداية الذي ينبغي الأخذ به في كل نص شعري لتحقيق شاعريته. فهو هنا يصرح أن كل الأشعار التي تناولت الطلل قد تطرق إليهاشعراء قبله، فالشعراء لم يتركوا مجالا إلا سبقوه إليه فالمعرفة ليست حكرا على شخص معين، إنما هي ملك مشاع لكل من يسعى إليها.ويؤكد ذلك قول كعب بن زهير:

ماأرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا[2]

من هذا المنطلق أصبح الأديب، ومن بعده النص الأدبي بناء متعدد القيم و الأصوات، وتتوارى خلف كل نص ذوات غير ذات المبدع، دون حدود أو فواصل. ومن ثمة فالنص الجديد هو إعادة سابقة للنصوص القديمة، وبذلك تتأتى صناعة الشعر للشاعر واحترافه ب:«الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير من الأساليب... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ»[3].

وتعد رواية زهير بن أبي سلمى عن أوس بن حجر، ثم رواية الحطيئة عن زهير،ورواية كعب بن زهير عن الحطيئة دليلا صادقا على ذلك« وهذا معناه أن الشعراء يعون مشكل الرواية الشفوية ويخافون منه ،وأنهم يخشون على شعرهم من التبديل والنسيان ،وهومشكل ظرفي وبشري تحسس منه الشاعر وسعى لتلافيه حرصا منه على نصه،وعلى ثبات النص وفرديته وحصانته ضد الظروف الطبيعية والبشرية. »[4]

---

(1) معلقة عنترة:شرح المعلقات السبع للزوزني،دار بيروت،ص137 .

(2) كعب بن زهير:الديوان،تقديم محمد يوسف نجم،دار صادر بيروت،ط1 ،1995 ،ص31 .

(3) ابن خلدون:المقدمة،مطبعة دار البيان،بيروت(د،ت) ص 574 .

(4) عبد الله الغذامي:القصيدة والنص المضاد،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1 ،1994 ،ص20 .

وإذا كان هذا الشاعر راوية فإنه يعتمد على مخزونه من النصوص السابقة حتى يكون له بمثابة الخلفية النصية التى تساهم في تفتيق ملكة الإبداع عنده وتربي ذائقته الفنية،ومن هنا جاءت دعوة النقاد إلى ضرورة شحذ حافظة الشاعربمختلف العلوم السائدة في عصره ومن علوم السابقين،حتى إذااكتملت عنده شروط الإبداع تجاوز ذلك إلى ممارسة الفن الذي يرغب فيه «بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل الشاعرعلى النظم بالإكثار منه فتحكم وترسخ وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بما انتقش الأسلوب فيها كأنه منواله يأخذ بالنسج على أمثالها من كلمات أخرى »[1]

إن فكرة الامتلاء بالنصوص لم ينتبه إليها العرب فقط كوسيلة من وسائل تدريب الذاكرة الشعرية على الصقل والتهذيب،بل تنبه إليها ت،س إليوت وماثيو أرنولد اللذان يشترطان على الشاعر «أن يعي أفضل ما كتب من شعر في عدد من اللغات الأوروبية من هوميروس حتى الوقت الحاضر،أي أن يكون مطلعا على خمسة وعشرين قرنا من التراث الشعري الأوروبي إضافة إلى تراث أمته»[2]

والشاعر بعد امتلائه بالنصوص وانطباع ملكته بما حفظه يكون مطالبا بالنسيان أي نسيان النصوص التي تم احتزانها،ومن هنا تظهر قيمة النسيان في الشعرية العربية القديمة وتمجيده لأنه « الطريقة الأنجع للتذكر. وما دام التذكر رهينا بالنسيان فإنه على الشاعر أن ينسى لتصبح الكتابة لديه إحياء للمنسي وبعثا له»[3]، والنسيان وفق هذا المعنى هو أن تبقى هذه النصوص في الخلفية تتفاعل مع بعضها في لاوعي للشاعر.حتى إذا ماستوى هذا النص الجديد يكون قد طمست فيه معالم النصوص المهضومة

لقد تفطن النقاد العرب القدامى لظاهرة التناص، التي ارتبطت عندهم بالسرقات الأدبية الشعرية ومنهم من اعتبراها ظاهرة متعالية لأنها« متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه وفيه أشياء غامضة لا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخرى

([1]) **نفسه ص476 .**

([2]) **عبد الواحد لؤلؤة:من قضايا الشعر العربي المعاصر(التناص مع الشعر العربي)مجلة الوحدة،المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط،المغرب،السنة السادسة،عدد 82 ،83 يوليو،أغسطس1991 ،ص14 .**

([3]) **خالد بلقاسم:أدونيس والخطاب الصوفي،دارتوبقال للنشر،المغرب،ط3، 2000 ،ص14 ،15 .**

فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل»[1]إ فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري فإنه يحمل نفحات من نصوص غيره ومن هذه النفحات ما هو واضح جلي ومنها ما يتطلب براعة الناقد وحصافتة للكشف عنها.

وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو أن النقاد العرب القدامى قد اختلفوا في تشغيلهم لمصطلح السرقة بين الرفض والاستهجان والقبول ،فابن رشيق يذهب إلى أن « اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل ولكن المختار عندي أوساط الحالات»[2] أما ابن الأثير فنجده أحيانا يقول : « ذلك من أحسن السرقات»[3]، وفي موضوع آخر «ليس في السرقات الشعرية أقبح من هذه السرقـــــة»[4] ولعل عدم دقة مصطلح السرقة وارتباطه بدلالات أخلاقية يعود أساسا إلى « افتقار الشعرية العربية القديمة لتصوير دقيق عن الماضي يؤهلها أن تنبيه بعيدا عن التقديس الذي علق به وفرض عليها تمجيد السابق مع تولد الرغبة في خيانته، إنه الوعي الشقي للشعرية العربية القديمة الذي تعمق مع جديد الشعر المحدث الذي لم يعد ممكنا نسيانه أو تجاهله»[5].

بالإضافة إلى ذلك يمكن القول إن ما جنى على هذه الظاهرة التي تعد قانونا طبيعيا بين النصوص هومصطلح السرقة نفسه، وما ارتبط به من أوصاف مذمومة كالانتحال والإغارة والمسخ«.فهو تعبير قاصرلأنه إلصاق صفة معيبة على أعمال منها ماهومعيب كالأخذ والإدعاء، ومنها ما هوغيرمعيب كالمحاكاة في النهج العام والتضمين والتحوير في المعاني الأولى ،أو التعبير أحيانا عن نقيضها، فثمة ألوان من تواصل الشاعر مع تراثه ومع نتاج معاصريه، لا تدخل دائرة المعيب والمحضو، ولكنها قد تدخل أحيانا دائرة" الضرورة»[6].

([1]) ابن رشيق:العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل للنشر والتوزيع،بيروت،ط5 ،1981 ،ج2 ،ص280 .

([2]) المرجع السابق ،ج2 ،ص386 .

([3]) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،المطبعة العصرية ،بيروت،1990 ج2 ،ص386 .

([4]) نفسه ،ص386.

([5]) خالد بلقاسم:أدونيس والخطاب الصوفي،ص15 .

([6]) أنس داود:في التراث العربي نقدا وإبداعا،دار هجرللطباعةوالنشروالتوزيع والإعلان،القاهرة،ط1 1987 ،ص108،107 .

توجد بعض المواقف النقدية الأخرى لنقاد كانوا أكثر اعتدالا في تقديم تصوراتهم حول هذه العلاقات النصوصية، وكذا إخراج السرقة من دائرة الاتهام باستخدام مصطلحات أخرى كتوارد الخواطر والاحتذاء والاقتباس، ومن هؤلاء النقاد عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري وعبد العزيز الجرجاني هذا الأخير الذي يرى أنه لا يدخل في باب السرقة المعاني العامة أو المشتركة بين الناس.« ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة،وأبعد عن الذمة لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها،وأتى على معظمها، ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا،ثم توضح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له منالا يغض من حسنه، ولهذا السبب أحضر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بسرقة» [1] .

إن هذا القول ينفي بكارة النص الإبداعي كما ينفي عنه السرقة في المعنى، لأن الشعراء الأوائل قد طرقوا جميع المعاني، وتفننوا في قولها، ولهذا فإن كان النص يتراءى جديدا مبتكرا فإن معناه قد طرق بشكل أو بآخر في الدواوين الشعرية السابقة، وفي ذلك تقاطع مع مقولات التناص في انتقال الموضوعات أو السمات عبر الأزمنة، هذا فضلا عن اشتكا ك الناس فيه كتشبيه « الجواد بالغيث والبحر،والبليد البطيء بالحجر والحمار والشجاع الماضي بالسيف والنار والصب المستهام بالمخبول في حيرته »[2].

إن الاختلاف والاضطراب في مواقف النقاد القدامى حول " السرقات الشعرية" وحول تصوراتهم للعلاقات النصية بصفة عامة، جعل النقاد المعاصرين يختلفون في علاقة التناص مع هذه المفاهيم،فقد ظل النظر إلى هذه السرقات الأدبية وماشابهها من مصطلحات ــ شغلت النقاد القدامى ــ هاجسا للنقاد المحدثين الذين انقسموا بين من يرى أن التراث العربي القديم يحتوي على العديد من المفاهيم والقضايا التي تعد في صلب النظرية التناصيةومنهم عبدالله الغذامي الذي اعتبر التناصية« نظرة جديدة نصحح بها ماكان الأقدمون يسمونه بالسرقات،أووقع الحافرعلى الحافر بلغة بعضهم وما ذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وما

([1]) علي بن عبد العزيز الجرجاني:الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق وشرح محمدأبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،منشورات المكتبة العصرية،بيروت(د،ت)ص214 ،215 .

([2]) نفسه ص183 .

جلبته معها من سياقاتها».[1] وفي نفس السياق نجد دراسة لعبدالمالك مرتاض يحاول أن يثبت فيها أن النقد العربي القديم عرف مفهوم التناص من خلال السرقات الشعريةفيقول في نهاية الدراسة:«إن التناصية كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه،هي تبادل التأثروالعلاقات بين نص أدبي ما ،ونصوص أدبيةأخرى،وهذه الفكرةكان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية»[2]وكذلك نجد محمد مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية يرىأنه« مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد مايكاد يطابقهافي لثقافة العربية ففيها المعارضة..المناقضة..السرقة»[3] وهناك من يرفض العلاقة المزعومة بين المعرفة النقدية العربية لقديمة ومفاهيم التناص الحديثة وعلى رأسهم أنور المرتجىإذ يرى أن:« هدف القدماء كان يكتفي بتسمية النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها دون الاهتمام (كما يفعل المبحث التناصي) بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها».[4] مما يلاحظ على قوله أنه يحاكم مفاهيم قديمة بمنظور معاصر، وعليه من الطبيعي أن لا يجد علاقة بين المفاهيم العربية النقدية للعلاقات بين النصوص والتناص، فالنص لم يعد فسيفساء من النصوص المتجاورة، إلا بعد مجيء كريستيفا التي سبقتها جهود جماعة تال كال (Tel quel) وحركة الشكلانيين الروس وجهود باختين وكذلك الحال بالنسبة لمفهوم التأثير التحويلي فيما بين النصوص .حيث عرف تبلوره الكلي مع جيرار جينات (Gerard Gennette) وخلافا لموقف أنور المرتجي نجد سعيد يقطين يقف ضد القطيعة بين المفاهيم النقدية القديمة، ومفهوم التناص حديثا، فهو وإن كان يعترف بأن القدامى قد اقتصروا في معالجتهم لتفاعل النصوص على تثبيت قيم نصية دون الخروج عنهاأو الانفلات من دائرتها بمنظور بلاغي بحت، كما اقتصرواعلى رصد الجزئيات في علاقات النصوص ولم يتم تأطير مختلف أوجه العلاقات في ضوابطه محددة ولذلك« فإنه ينبغي علينا الآن أن نفكر

([1]) عبدالله الغذامي:الخطيئة والتكفير،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4 ،1998 ،ص58 .

([2]) عبد المالك مرتاض،فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص،علامات،عدد1 ،مايو،1991 ،ص91 .

([3]) أنظر محمد مفتاح:(تحليل الخطاب الشعري :استراتيجية التناص)المركز الثقافي العربي،بيروت،ط3 ، 1992،ص121 ،122 .

([4]) سيميائية النص الأدبي،ص59 .

في تأطير تصوراتهم واختزالها بهدف تدقيقها والإقلال من التسميات والاصطلاحات، إن نظم مختلف الأبواب واختصار اللوائح الطويلة في إطارات محدودة ومعدودة من مستلزمات الدرس المجدد للأبحاث البلاغية والنقدية القديمة لجعلها أكثر قربا من الاستعمال الجاري وأكثر وضوحا على الصعيد النظري»[1].

لقد كان اهتمام العرب القدامى بالعلاقات بين النصوص اهتماما قاصرا رغم تمكنهم من رصد بعض العلاقات التي تصب في صميم نظرية التناص، إلا أن تلك البذور والإرهاصات لم تجد من يستثمرها ويبلورها في نظرية متكاملة، وهي لا تزال بحاجة إلى قراءات جادة وعلمية لتبويبها واختزالها وإعادة إنتاجها بصورة تكون فيها أكثر فعالية في الساحة النقدية العربية وأكثر ارتباطا بمفاهيم التناص الحديثة.

ب ــ الجهود العربية الحديثة:

إذا كان التفكير النقدي الغربي قد عرف البداية المنهجية لممارسة مفهوم التناص في منتصف الستينات مع جماعة(تال كال)وكريستيفا،فإن الخطاب النقدي العربي لم يعرف هذا المفهوم إلا في أواخر السبعينيات، رغم أسبقية الاهتمام عند النقاد العرب القدامى –كما أسلفنا الذكر– على الغرب ونشير في هذا المجال إلى بعض النقاد العرب الذين تصدوا لمفهوم التناص، مستفيدين في ذلك من النظريات والآراء الغربية، ومحاولين طرح تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصة والمختلفة التي يكشف عنها منذ البداية تعدد المصطلح.

محمد بنيس:

تعتبر دراسة محمد بنيس حول (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ــ مقاربة بنيوية تكوينية) سنة 1979 من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي،استخدم فيه لأول مرة مصطلح(التداخل النصي) بدل (التناص)،وعاود تفضيل ذلك في كتابه الثاني (الشعر العربي الحديث)«كان تناولنا لمفهوم التداخل النصي في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب جديدا على المتداول في الخطاب النقدي،وهوترجمة لمصطلح l'intertextualité وبعد هذا العمل

([1]) سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،(من أجل وعي جديد بالتراث)المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،ط1 ،1992 ،ص21 .

ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيص النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح ب:التناص الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي.. ومن ثم فإن الطابع العفوي لترجمة التناص لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي تستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أومن جهاز مفاهيمي إلى غير»[1]

وسعي بنيس إلى إيجاد تقعيد منهجي يربط العلاقات التي تحكم تفاعل النصوص جعله يهتدي إلى مصطلح النص الغائب الذي أثراه بمصطلح آخر في كتابه(حداثة السؤال)وهو (هجرة النص)، إذ يسمي النص الغائب بالنص المهاجر إليه، والنص الحاضر بالنص المهاجر ،وهو بذلك يرصد هجرة النص المشرقي إلى النص المغربي ،كما انتهى إلى تحديد بعض سمات القانون العام لهجرة النص[2]

ويستعيرمحمد بنيس ثلاثة معايير من كريستيفا وهودبين يعتبرها قوانين يقيس بهادرجة الوعي التي تتحكم في قراءة الشعراء المغاربة للنص الغائب في نصوصهم الشعرية، فاعتمد مفهوم التناص كأداة نقدية لقراءة المتن وحدد ثلاث آليات لإنتاج النصوص الغائبة والمتمثلة في: (الاجترار) ، والثانية (الامتصاص) والطريقة الأخيرة (الحوار).

« **الإجترار:**وهو الذي ساد في عصر الانحطاط،حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني ،وأصبح النص الغائب نموذجاجامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابتة بوعي سكوني.

الامتصاص:وهوالذي يعيد فيه الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها النص الغائب في المرحلة التي كتب فيها، وهذا يمثل مرحلة أعلى من مرحلة النص الغائب ،وهو القانون الذي ينطلق أساسامن الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لاينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد.

([1]) محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر،دار توبقال للنشر،المغرب،ط3 ،2001 ،ص183 .

([2]) أنظرخالد بلقاسم:أدونيس والخطاب الصوفي،ص،ص40 ،41.

الحوار: وهو أعلى مرحلة من مرحلة النص الغائب،إذيعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة،تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه،لامجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار،فالشاعر لا يتأمل النص،بل يغيره وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية.

ويبدأ بنيس في عرض الذخيرة الثقافية التي استفاد الشعر منها في موضوع التناص في المجالات التالية:

1ــ الذاكرة الشعرية: ويقصدبها جميع الشعري الإنساني سواء أكان قديما أم حديثا عربيا أم أجنبيا،باللغة الفصحى أم الدارجة.ويحدد المتون الشعرية الكامنة في الشعر العربي المغربي المعاصر كنصوص غائبة في:1.المتن الشعري العربي المعاصر2 .المتن الشعري العربي القديم3 .المتن الشعري الأوروبي4 .المتن الشعري المغربي.

2 ــ الحضارة العربية: القرآن- النص التاريخي-الموروث الأسطوري والخرافي والقصصي،والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية.

3 ــ وجوه الحضارة المغربية: النص المغربي الموروث-التاريخ المغربي-النص الصوفي والفقهي-الخرافة-المرويات والمقيدات.

4 ــ الثقافة الأوروبية: قراءة الفكر(الفكر الوجودي-النص الأدبي الاشتراكي)

5ــ الكلام اليومي: إدماج الكلام اليومي في نسيج النص الشعري المغربي المعاصر.»[1]

أما في كتابة (الشعر العربي المعاصر) فقد قام برصد النصية والتعقيد المنهجي لها بمقاربته مفهوم النص الغائب من خلال مفهومين هما(التداخل النصي وهجرة النص) [2]. يرى بنيس أن التداخل النصي ينسحب على كل نص شعري أو نثري قديما كان أو حديثا

([1]) **محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)دار العودة بيروت،ط1 ،1979 ص253 ،254 .**

([2]) **محمد بنيس:الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالاتها) الشعر المعاصر،ص183 وص198 .**

ويتجلى في غياب خطابات أو نصوص تمثل النواة المركزية لنص القصيدة وهذه الخطابات قد تكون (دينية، ثقافية، تاريخية) وعن طريق الحوار معها يتم تحويلها إلى بناء شعري وهذا ما حاول بنيس إظهاره في تحليله لنماذج شعرية لكل من السياب وأدونيس ومحمود درويش، وهجرة النص تتفرع عن القراءة ،هجرة لا تبصرها العين المجردة على الدوام ،وإذاكانت قراءة البنية النصية تصدر عن معرفة بتاريخ البنية فإنها تتضمن أن تكون عليمة بالتداخل النصي،والهجرة النصية مهما كان العلم نسبيا وقاصرا.إن النص لايكتب إلا مع نص آخرأوضده،بذلك تخبرنا الحداثة الشعرية عموما،في العالم العربي وغيره،فالنص المضمر يعني بكل بساطة أن النص لا يبوح ولايصرح بالضرورة.وهكذا فإن الكتابة مع نص من النصوص والصدور عنه هو ما نقصده من الهجرة .وفي مجال الاهتمامات بالتناص في الشعر نجد جهود محمد مفتاح من خلال كتابه (ديناميكية النص تنظير وإنجاز)،(تحليل الخطاب الشعري).

محمد مفتاح:

يتبنى محمد مفتاح كأداة منهجية الدلائلية باعتبارها«أشمل نظرية لتحليل الخطاب الإنساني»[1] ويمكن اعتباركتاب "تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص " من الدراسات التي راهنت على الدلائلية،وقد وصلها بمفاهيم التداولية كالمنتج والمتلقي والتداول والمقصدية ،مركزا في تحليله للشعر على البعد التواصلي يقول «مهما أعرنا الإهتمام إلى التعبيرفإن المضمون يبقى قطب العملية التواصلية»[2]وهذا مايجعل التناص لديه« وسيلة تواصل لايمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه»[3] ويقدم تصوره لمفهوم النص والتناص بوضع جملة من المقومات الجوهرية لكل منها يشتقها من تعاريف مختلفة تكشف عن توجهات معرفية ونظرية ومنهجية موجودة في الساحة النقدية الغربية، فالنص الأدبي عنده «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعدد»[4]

([1]) **محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص،المركزالثقافي العربي،ط3 ،1992 ،ص9 .**

([2]) **نفسه ص27 .**

([3]) **نفسه ص134 ،135 .**

([4]) **نفسه ص120 .**

ويرى مفتاح أن الباحثين أمثال كريستيفيا، ريفاتير، جيني... لم يتمكنوا من وضع تعريف جامع ومانع لمفهوم التناص ومن ثم اقترح تعريفه الخاص:

-فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

-ممتص لها بجعلها من أولوياته ويصيرها منسجمة مع فضاء بناءه ومع مقاصده.

-محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[1]:

وكان الباحث قد أشارإلى التداخل بين المصطلحات المختلفة التي شكلت ميادين الدراسات النقدية المعاصرة كالأدب المقارن،والمثاقفة ،ودراسة المصادر،والسرقات وهو يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية:

(1-المعارضة:وتعنى أن عملا أدبيا أوفنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة"معلم" فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أولرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما.

2-المعارضة الساخرة:أي التقليد الهزلي أوقلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا،والهزلي جديا....والمدح ذما والذم مدحا.

3-السرقة :وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة..."مع إخفاء المسروق" ومع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية، فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها:

1-المعارضة:التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير ولكن هذا معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع وأي فعل وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سوغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة.

2-المناقضة:غيرأن المعارضة-لغويا واصطلاحا- تعنى أحيانا المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقة سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة ،وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الإصطلاحي وهو النقيضة.

([1]) **نفسه ص121** .

3-السرقة:وقد عرفها ابن رشيق:هذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه ،وفيه أشياء غامضةإلا عن البصير الحاذق بالصناعة ،وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل.

ويرى مفتاح أن هناك نوعين من التناص هما:

-المحاكاة الساخرة(النقيضة)التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

-المحاكاة المقتدية(المعارضة)التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص.)[1]

ثم يتحدث محمد مفتاح عن آليات التناص وهي بالنسبة له:

(أ ــ التمطيط: وهو يحدث بأشكال مختلفة أهمها:

1-(الجناس بالقلب وبالتصحيف)،و(الكلمة -المحور) فالقلب مثل(قول-لوق)(عسل-لسع)والتصحيف مثل(نخل-نحل)(الزهر-السهر)أما الكلمة المحور فنجدهاإما مشتة داخل القصيدة وإما حاضرة فيه ككلمة (الدهر) في قصيدة ابن عبدون:

الدهريفجع بعد العين بالأثر---- فما البكاء على الأشباح والصور

2-الشرح:وهوأساس كل خطاب فالبيت الذي سبق هو النواة المعنويةالأساسية وكل ما تلاه،شرح وتوضيح له.

3-الاستعارة:تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما الشعربما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص.

4- التكرار:يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، متجليا في التراكم أو في التباين.

5- الشكل الدرامي:إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين عناصربنية القصيدة،ظهرت في التقابل وتكرار صيغ الأفعال.

([1]) **المرجع السابق ص121 ،122 .**

6-أيقونة الكتابة:أن الآليات التمطيطية التي ذكرنا تؤدي إلى مايمكن تسميته بأيقونة الكتابة(أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي)

ب ــ الإيجاز: نركز هنا على الإحالات التاريخية في القصيدة،وقد اشترط حازم القرطاجني في الإحالة التاريخية ما يلي :أن يعتمد الشاعرعلى المشهور منها والمأثور،ثم استقصاء أجزاء الخبر المحاكى،وقد قسمها إلى "إحالة تذكرة، أوإحالة محاكاة، أومفاضلة، أوإضراب أوإضافة" ويرى مفتاح أن الإحالة لاتخرج- برغم تعدد الأسماء- عن الترغيب والترهيب والتعجيب.)[1]

ويلخص مفتاح قراءته للشعر والتناص؛أن الشعرله خصائص بنيوية كالموسيقى وكثرة المجاز، وكثافة المعنى«أما التناص فهو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين،إذيعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على لترجيح»[2].كما أن التناص« إماأن يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي،وإما أن يكون واجبا،يوجه المتلقي نحو مظانه»[3]

ويختتم بخلاصة تقول« ان التناص محكوم بالتطور التاريخي..... ،فالتناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من خطاب لغوي بدونه إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب لمرا ميه»[4]

ويطبق مفاهيم –**التناص**–**التشاكل والتباين- التفاعل- الاستعارة** ....الخ ،على قصيدة **ابن عبدون (الدهريفجع)** على طول الكتاب مازجا في ذلك بين التحليل النظري والتطبيق انطلاقا من السيميائيات واللسانيات.

---

(1) **المرجع السابق، ص125 -128 .**

(2) **المرجع السابق ص131 .**

(3) **نفسه ص نفسها.**

(4) **نفسه ص134 ،135 .**

على الرغم مراهنة محمد مفتاح في كتاباته على الدلائلية كأداة منهجية،إلا أنه هو الآخر مثل بنيس ينبه إلى منزلق الدلائلية المتمثل في صوغها مبادئ كلية للنص الأدبي دون مراعاة خصوصية الأجناس الأدبية.

وإذا كان محمد مفتاح قد راهن على الدلائلية في مقارنته للنص الشعري،فإننا نجد سعيد يقطين في كتاباته النقدية التي خص بها الجنس الروائي يعتمد على الشعرية مستثمرا في ذلك تنظيرات جيرار جينيت حول المتعاليات النصية، ليؤسس بعد ذلك مفهومه الخاص للتفاعل النصي الذي اتخذه كتسمية بدل التناص الذي أصبح نوعا من أنواعه.

وفي تعريفه للنص يقول «.بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[1].

فالبنية النصية التي سبق إنتاجها هي التي يتفاعل معها النص الجديد تضمينا أو تحويلا أو خرقا وقد عالج هذه العلاقات في ضوء مصطلحات في المناصة –التناص– الميتناص:

(1–المناصة:paratextualité فهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلةوهذه البنية النصية قد تكون شعرا أونثرا، وقد تنتمي إلى خطابات متعددة، والمناصة تستعمل كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، ومنها خارجية تتعلق بالذيول والملاحق وكلمات الناشر والمقدمة.

2–التناص:intertextualité يؤخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية ،وتبدوكأنها جزء منها،لكنها تدخل معها في علاقة.

3–الميتناصية: métatextualitéوهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.[2]

بالإضافة إلى هذه العلاقات السابقة، يجد سعيد يقطين علاقة أخرى يصطلح عليها تعليق النصي، و تتجسد من خلال نصين محددين: أولهما سابق والثاني لاحق، تجمع بينهما علاقة

([1]) سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي(النص والسياق) المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء،المغرب،ط1 1992،ص32 .

([2]) المرجع السابق، ص 99 .

تعلق. لذلك فالنص اللاحق "متعلق" والنص السابق "متعلق به" هذا الأخير الذي تتم محاكاته والسير على منواله، أو تحويله، أو نقده ومعارضته بسلبه كل مميزاته وقيمه. لقد استفاد النقاد العرب من التنظيرات الغربية في قراءة موروثهم النقدي القديم من جهة، وصياغة آرائهم وتوجهاتهم الخاصة لمفهوم التناص من جهة ثانية. ومن أهم المقاربات التي أشرنا إليها مقاربة محمد بنيس و محمد مفتاح من خلال مصطلح التداخل النصي وهجرة النص ، وقد حذر كل من الباحثين من الدلائلية ومنزلقه المتمثل في طمس خصوصية الجنس الأدبي في حين استفاد سعيد يقطين من جهود جيرار جينيت ومن نظريات غربية أخرى في وضع تصوره الخاص عن التفاعل النصي، الذي قارب به النص الروائي.

لقد استعرضنا أهم الجهود العربية والغربية في الساحة النقدية المعاصرة .هذه الجهود التي سعت إلى بلورة وتطوير البحث التناصي من مجرد ظاهرة أو مصطلح ليصبح منهجا إجرائيا، له آلياته ووسائله التحليلي التي تساعد الناقد أو القارئ في كشف النصوص الغائبة وآليات تفاعلها مع النص الجديد.

(ومما يمكن ملاحظته حول تلك الجهود النقدية أن أغلبها قد حصرت أنماط العلاقات بين النصوص المتفاعلة في تقسيمات ثلاثية متمثلة في:(الاجترار أو المحاكاة)؛ وهو التعامل بوعي سكوني مع النص الغائب الذي يحتفظ بهيمنته على النص الجديد.فيظل النص الجديد أسير مرجعه،فيعيد النص الثاني مقولات النص الأول أو بعضها دون حوار معها.

ثم نجد (التحويل) الذي يتم بامتصاص النص الغائب وإعادة إنتاجه وفق حاضر النص الجديد.فيسعى إلى احتوائه وتذويبه في النص الجديد للاستفادة من مكوناته ومعطياته،فيقوم بامتصاصه وإعادة إنتاجه وتشكيله وفق رؤى جديدة وتجربة جديدة.

أما العلاقة الأخيرة فتتمثل في المعارضات والسخرية،و الخرق أو الحوار وفي هذه العلاقة يهدم النص الغائب وتتم تعريته وسلبه جميع قيمة كما تغيب ملامحه في نسيج النص الحاضر) [1]

([1]) أنظر:خليل الموسى،التناص ومرجعياته،مجلة المعرفة ،ص 105 ،106 .

قد تأخذ هذه العلاقة طابعا جزئيا عند تفاعل النصوص فيما بينها تفاعلا جزئيا ، ولكنها تصبح أكثر شمولا عند تفاعل نصين محددين أحدهما سابق والآخر لاحق. وأيا كانت العلاقة بينهما أو العلاقات ــ محاكاة ، تحويل ، معارضة ــ فإن النص اللاحق يختارالنص السابق ويتعلق به لمميزات وخصائص فيه يستثمرها في تشكيله الإبداعي الجديد ، وقد فصل القول في هذا النوع من التفاعل الخاص الذي يأخذ طابعا كليا أو شموليا كما سبق وأشرنا عند كل من جيرار جينيت وسعيد يقطين. ورغم مااستعرضناه من مفاهيم مختلفة حول التناص وآلياته عند العديد من النقاد العرب والغرب إلا أنه ربما لن نكون مستوفين كل الدراسات التناصية حقها.

تجليات التناص:

1- التناص الظاهروهوتناص سهل الا كتشاف على القارئ العادي،وهو يتمثل في اللفظ الصريح أو المعنى القريب ،ويكون في هذه الحالة المرجع (النص الغائب) واضحا في التناص،وهناك إشارات صريحة مختلفة تدل على هذا النص ،وتكون الدلالة الأولية متجلية في القراءة الأولى،وأقرب الأمثلة على ذلك النقائض والمعارضات .

2- التناص الخفيوهو التناص الذي يكون فيه النص الغائب في قعر النص،ولهذا كان النص جيولوجيا كتابات،والنصطبقات فوق طبقات ،ويحتاج مثل هذا التناص إلى قارئ خبيرللكشف عنه لأن النص النص الغائب مذوب في النص الراهن بحيث لا يبدو منه إشارات بعيدة عميقة هاربة .

أشكال التناص:

1-تناص الموافقة أو الاقتداءويكون فيه النص الراهن متوافقا إلى حد مع سير حركة النص الغائب ودلالاته ،وقد يتسع هذا التوافق أحيانا وقد يضيق،وهذا يعود إلى طبيعة حركة كل قصيدة.

2-تناص المخالفة أو المعاكسةويكون فيه النص الراهن مختلفا إلى حد ما مع سير حركة النص الغائب ودلالاته ،وقد يتسع هذا التخالف فيكون في المضمون والأسلوب ،وقد يضيق كأن يكون في المعنى دون المبنى أوالعكس، ويأتي عادة للتعبير عن المفارقات أوالمعرضة الساخرة.

أنواع التناص :

يتوقف الدارسون عند نوعين من أنواع التناص حسب المجالات التناصية والعلاقات التي تحققها النصوص المتداخلة مع بعضها فهناك:

1-**التناص الذاتي(الداخلي):** هوالعلاقة التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع البعض الآخر، والتي تكشف -بدورها- عن الخلفية التي يتعامل معها الكاتب أي أن نصوص الشاعر تتداخل مع بعضهالأن استقلال الشاعر عن سواه لايكون إلا إن اختط لنفسه طريقة وأسلوبا جديدين،فتتفاعل صوره وألفاظه وثقافته،ويلد بعضها بعضا.

2-**التناص الخارجي أو المفتوح:**وهو تناص عام ،فالشاعر يستفيد في تشكيل نصه من ثقافته ومن ذاكرته ،ولذلك تمتد ذاكرته إلى آلاف النصوص والمرجعيات من أسطورية ودينية وأدبية الخ..، كما تمتد إلى النصوص الشعرية التي يختزنها في الذاكرة ليصوغ من هذه وتلك نصه الجديد.ونظرا لتعدد أنواع التناص فإن الأكثر شيوعا هو التناص الداخلي، الذي يمتص فيه المبدع نصوصه السابقة ويعيد إنتاجها بطريقة جديدة، حيث يتفاعل ويتحاور معها والتناص الخارجي الذي يحاور المبدع نصوص غير السابقة، والمتزامنة معه، دون التركيز على جنس معين بذاته وترك المجال مفتوح على مختلف الأجناس أو غير الأدبية والفنون الأخرى.

مجالاتـــــــــه:

قد يشمل التناص مواد القصيدة كلها، أو يقع في مواد معينة، فقد يلجأ الشاعر إلى أخذ صورة شعرية ما أو معنى ما، وقد يكون التناص في القافية أو الموضوع كما هو معرف في المعارضات في الشعر العربي القديم، وقد يحدث التناص في الشعر العربي الحديث في القضايا والموضوعات والمناخات، فالتناص وسيلة لا يمكن الاستغناء عنه، وقد شمل مجالات عديدة منها:

التناص مع التاريخ:

إن الأحداث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة, تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي,بل إن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد على امتداد التاريخ فالمتفاعلات النصية التاريخية تتقدم إلينا كنصوص للقراءة والتأويلات التي يستغلها الشاعر المعاصر, من خلال تجربته, أو الإشارة إلى وقائع أو شخصيات أو أحداث من خلال طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي ، وإذا ما حاول الشعراء المعاصرون توظيف الشخصيات التاريخيةفإنه يضعها تحت أنواع ثلاثة ورئيسية منها : أبطال الثورات والدعوات النبيلة,وشخصيات الحكام والأمراء والقواد من أجل تحقيق العدل إلى جانب هذه الشخصيات هناك شخصية أخرى ومن ذلك شخصية الشهداء الذين استشهدوا من أجل القيم والمبادئ والقضاء على المستعمر.

التناص مع الدين:

تعتبر الكتب السماويةمصدرا سخيا، يستمد منه الأدباء موضوعات ونماذج تثري نصوصهم الإبداعية بدلالات تضيئ مقاصدهم الفنية والفكرية،ويسقطون تجاربهم على التجارب الإنسانية المختلفة التي يستحضرونها في أشعارهم فإذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية, فإن عددا كبيرا منهم قد تأثر ببعض المصادر الإسلامية وفي مقدمتها القرآن الكريم,كما استلهم الشعراء العرب المعاصرون–إلى جانب القرآن الكريم– الكثير من الشخصيات والمواقف والأحداث التي جاء ذكرها في الكتاب المقدسو كانت محورا لأعمالهم الإبداعية، وأهمها شخصية المسيح التي لمس الشعراء العرب المعاصرون إزاءها أنهم أكثر حرية في تأويل ملامحها وانتحالها لأنفسهم. ومعظم ملامح المسيح في شعرنا المعاصر مستمدة من الموروث المسيحي وخاصة الصلب والفداء، بالإضافة إلىماورد في القرآن الكريم من معجزات ارتبطت بها:﴿**وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوتَى بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنكَ إِذْ جِئْتَهُمْ**

بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ مِنْهُمْ إِنْ هَـــذَا إِلاَّ سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾[1]. ومن الشخصيات المقدسة أيضا شخصية مريم العذراء–عليها السلام– والتي عبر خلالها الشعراء عن حادث هز ا للنخلة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها للمسيح، وقد استخدم الشعراء شخصية مريم – عليها السلام– للتعبير عن تجارب إنسانية مختلفة عانت من الاضطهاد والظلم والبهتان ، إلى جانب القصص الكثيرة التى جاء ذكرها في العهد القديم حول شخصية موسى (عليه السلام) أو بطقوس الدم التي ارتبطت ببني إسرائيل ،هذه أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر،ولا يعنى هذا أن الشعراء لم يستدعوا غيرها في قصائدهم، إذ أنهم استدعوا شخصيات أخرى كشخضية نوح ويوسف وأيوب واحتلت مساحة واسعة في متنهم الشعري.

التناص مع الأدب:

يقصد به التعالق الذي يحدث بين النص الأدبي وبين مجموعة من النصوص التراثية الشعرية والنثرية،وتدخل في التفاعلات النصية الأدبية كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشعري أو النثري سواء كان واقعيا أو متخيلا،فالموروث الأدبي يعتبر من أهم المرجعيات التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين،كما أن الشخصيات الشعريةهي من ألصق الشخصيات بوجدان الشعراء المعاصرين،لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية, فاستطاعت بذلك التعبير عن تجارب الشعراء في كل عصر. «فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر, وفي ذات الوقت من أكثرها طوعية للشاعر المعاصر وقدرته على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة »[2].

والملاحظ أن الشخصيات التي حضيت باهتمام شعرائنا المعاصرين هي تلك التي ارتبطت بقضايا ومواقف تاريخية أصبحت رمزا لها تفرض حضورها في كل النصوص الإبداعية التي تتناول تلك القضايا.كما يعتبر الأدب الشعبي من أهم الأنواع الأدبية التي يمتاح الشاعر المعاصر من مصادرها ،فقد استفادت القصيدة العربية من مقومات الأشكال التعبيرية الشعبية المختلفة ،وساهمت إلى حد كبير في تحقيق الوحدة المفقودة بين الفرد والجماعة،فحاجة الإنسان إلى التواصل الحضاري دفعه إلى اكتشاف هذا الموروث الشعبي

---

(1) سورة المائدة,آية110.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي،القاهرة،1997 ،ص138.

من أغاني وأمثال وحكايات وسير بما يتوافق مع ميول الشاعرونوازعه الفنية،والشخصيات الشعبية من أكثر الشخصيات حضورا في الذاكرة الجماعية للناس وأكثرها تأثيرا في نفوسهم لما تتمتع به من صفات البطولة والتحدي والوفاء.

التناص مع الأسطورة :

الأسطورة هي اللبنة الأولى للشعر، لذا فقد أجمع نقاد الشعر، وعلماء الأساطير كلاهما على«أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، لا باعتباره قصة خرافية مسلية، وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة والتاريخ، وللروح وأسرارها، ومعنى تفسيرنا للأساطير هو أن نكشف فيها رموز للأشياء، والأساطير ليست سوى أفكار متنكرة في شكل شعري» [1]. فهي أكثر الغوامض إثارة، يلجأ إليها الشعراء لتحقيق أحلامهم، والتعبير عن تطلعاتهم، وآمالهم الفنية والفكرية، لذلك فقد ظلت الأسطورة موردا سخيا للشعراء في كل عصر، حيث يقع التعالق النصي بين المتن الشعري والأسطورة فتثري النص الشعري وتمده بطاقات إيحائية خلاقة،وذلك لتناصها مع الحقول المعرفية الأخرى؛التاريخية والميثولوجية والسحرية والخرافية.

الفصل الثاني:

التناص مع التاريخ

([1]) نفسه،ص174

أولا:-التناص مع التاريخ العربي قبل الإسلام

ثانيا:-التناص مع التاريخ العربي الإسلامي.

ثالثا:-التناص مع التاريخ الأجنبي.

التاريخ هو تجربة ماضي الإنسانية,وبتحديد أكثر دقة«هو ذاكرة تلك التجربة السالفة كما حفظت لنا بإسهاب في مدونات مكتوبة,وطبيعي أن التاريخ نتاج عمل المؤرخين والمتمثل في إعادة تشكيل مجرى الأحداث وفقا للأصول المدونة بأسلوب قصصي فعن طريق هذه المدونات أمكن تمييز المراحل التاريخية المختلفة منذ عصرماقبل التاريخ والتي لم تكن معروفة فقط إلا من خلال أبحاث علم الآثار»[1].

لقد لعب التاريخ دورا مهما في حياة الأمم والشعوب, فهو الإطار الذي تتحدد من خلاله ملامح شخصيتها كما تستقرأ من خلاله الأوضاع السياسية، والاجتماعية، والثقافية والفكرية، التي طبعت تاريخ هذه الأمم لأنه يعبر عن شخصيتها التي تشكلت عبر أزمنة

([1]) **منيرفوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,دار المعارف ،القاهرة،ط1 ،1995 ،ص45.**

متعاقبة «فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة,تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي,فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية,والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى.فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف وتفسيرات جديدة»[1].

فالتاريخ بهذه الصورة ليس نسخا فوتوغرافيا للأحداث وليس وصفا لها,إنما هو الوعي بطبيعة هذه الأحداث ومدى قدرتها على إعادة تشكيل الوعي الجماعي من خلال استيعاب المؤثرات التي ساهمت في صياغتها,والتأثيرات التي يمكن أن تعيد ترتيب المجتمع والأمة في ظل التغيرات الجديدة,كما أن الأشخاص المساهمين في هذه الأحداث لا ينتهي دورهم بمـــوتهم إنما يتجددون في الأجيال اللاحقة من خلال المواقف والبطولات التي حققوها في حياتهم,ويصبحون نماذج عليا في وجدان الناس,تستمد منها المجتمعات مقومـــات تجددها ومسببات ثباتهاوانطلاقها,وحافزا قويا لبناء حضارة قوية ومجتمع متحضر,ولايعني هذا أن نجعل الموروث التاريخي بأحداثه وشخصياته سجنا لنا لا نتحرك إلا في حدوده ولا نتنفس إلا هواءه,وأن نصبح مستعبدين بسلطته,بل يكون التاريخ مرجعية لنا نستفيد من تجارب أهله ونستحضر أمجادنا لبث إرادة التغيير وتجاوز الراهن.وقد سعى الشعراء المعاصرون إلى تمثل التاريخ واستحضاره سواء بأشخاصه أوأحداثه بطرائق فنية مختلفة في أشعارهم, فكل شاعر يختار من الأحداث والأشخاص مايتناسب مع طبيعة الموضوع الذي يريد التعبير عنه أو تصديره إلى المتلقي.فقد كانت للنكسات والانكسارات التي عاشتها الأمة العربية في الحقبة الأخيرة أثرها البالغ في نفسيات هؤلاء المبدعين خاصة مع استغلاق الواقع العربي, وانكفائه على ذاته المنهارة يلملم أوصالها,ويحاول على وهن وهوان ترميم أجزائها وإعادة رسم ملامح ذاته المحبطة في ضوء المتغيرات الجديدة.

([1]) **علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا العربي المعاصر,ص 120.**

ونظرا للصراع الذي يعيشه هؤلاء الشعراء بين إحساسهم بمسؤولياتهم تجاه قضايا أمتهم,وبين الرقابة المسلطة عليهم من طرف الأنظمة التي ساهمت إلى حد بعيد في تردي هذه الأوضاع,فإنهم وجدوا ضالتهم في استلهام التراث واستدعاء التاريخ بأحداثه وشخصياته للتعبير عن واقعهم بكل ملابساته« فالشاعر في العالم العربي وفي ظل الظروف السياسيةوالاجتماعية السائدة مطالب بدورين؛ دور فـــني أن يكون شاعرا, ودور وطني أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم ليس عن طريق الشعارات السياسية.....وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة وايقاظ احساسها بالانتماء وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها»[1].

ويعد أمل دنقل من أبرز الشعراء المعاصرين الذين تعاملوا مع التاريخ الإنساني بصفة عامة والتاريخ العربي بصفة خاصة نظرا لوعيه بدور هذا التاريخ في استنهاض الهمم واستحضار الأمجاد في تجديد الشعور بالإنتماء, فقد لاحظ أن تربية الحس القومي لدى الناس يجب أن تمر بمراحل تنجح فنيا في استلهام التراث القومي والديني خصوصا لدى أفراد يتميزون بجهلهم لتاريخهم وعدم مساهمتهم في استجلاء المحطات المضيئة في هذا التاريخ:«إنني أعتبر أن الحس التاريخي عند أفراد شعبنا ضعيف وواهن, وكثير من الناس لايعرفون تاريخهم جيدا,وإن إثارة اهتمامهم بالتاريخ عن طريق الفن هو وظيفة من وظائف توسيع دائرة الوعي بين الأفراد بالمجتمع, من جهة أخرى فإن استخدام التراث يتيح إمكانيات تساعد على الإيصال»[2].

وقد نهج أمل دنقل في تعامله مع التراث التاريخي نهجا يختلف عن سابقيه ومعاصريه من الشعراء في طريقة تعاملهم مع هذا التراث, فهو يرى بأن جيل الخمسينات قد استهوته الأساطير الأجنبية القديمة خاصة بعد احتكاكهم بالشعر الأوروبي,فوجدوا فيها ملاذا فنيا يتجاوزون به مفهوم الشعر العربي آنذاك,فتعاملوا مع هذه الأساطير كقيمة فنية أكثر مما

([1]) **نسيم مجلي:أمل دنقل,الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1988,ص60.**

([2]) **حسن الغرفي:النشيد الأبدي:المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة 2003,ص39.**

هي إعادة تشكيل للوعي القومي، وإعادة بعث الذات العربية« لقد غرقت هذه القصيدة في عقدي الخمسينات والستينات في الرمز الإغريقي والسومري وأخذت أسطورة الخصب بأشكالها القديمة مساحة واسعة من مدى القصائد العربية الحديثة»[1].

لكن أمل دنقل تعامل مع التراث التاريخي عن وعي وإحساس بمدى مسؤولية المبدع والفنان تجاه وطنه وقضاياه« فأنا أستخدم الأساطير والتراث الفني ليس فقط كرموز لإيصال العمل الفني, وإنما أيضا لاستنهاض أو لإيقاظ هذه القيم التراثية والتاريخية في نفوس الناس»[2],كما أن طريقة التوظيف عنده لم تكن اعتباطية وإنما تعتمد على وعي بأهمية الشخصيات التاريخية المستدعاة ودورها في زمنها التاريخي,وكذلك بخلودها في الوجدان العربي,ولما تجسده هذه الشخصيات والأحداث من مواقف مشرقة كانت أم قاتمة من تاريخ الأمة العربية,واستطاع أن يمنح تلك الشخصيات القديمة أبعادا معاصرة تجعلها قادرة على الحياة في الحاضر والمستقبل«والتاريخ عند أمل دنقل بأساطيره ووقائعه وشخصياته وأيامه قطع من الشطرنج يجيد تحريكها على رقعة الواقع ويصنع بذكاء ووعي شديدين من عالمه الشعري كونا مليئا بالحياة والحركة يختار له الحروف والكلمات,كما يختار له المواقف والشخوص,والبدايات والنهايات, بكثير من التوفيق والبراعة المقدرة»[3].

كما أن التزامه الشديد بقضايا أمته وتسخير طاقاته الإبداعية من أجل الدفاع عنها,جعل تجربته الشعرية تجربة جيل عربي بكامله ،هدته الكوارث والهزائم,واستغلقت أمامه السبل«ومن ثم لم يجد مناصا من اللجوء إلى التراث , فاستحضر حالات التاريخ التي عبرت فيها خيول العرب الفاتحين باتجاه ممالكهم المستباحة, وهي عادة غريزية عند

---

(1) **خالد الكركي:الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث،دار الجيل بيروت,ط1-1989,ص16.**

(2) **حسن الغرفي:النشيد الأبدي,ص60.**

(3) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعرأمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب ط1-1994,ص143.**

الشاعر العربي الذي التصقت روحه بعذابات قبيلته فراح يستفز همتها من خلال استدعاء ماضيها القوي»[1].

ويقوم التاريخ عند أمل دنقل على مستويين؛مستوى المراحل الزمنية,ومستوى الشخصيات والأحداث.فعلى مستوى المراحل الزمنية نجده يتعامل مع التاريخ العربي ما قبل الإسلام والتاريخ العربي الإسلامي,إذ نجده يشغل مساحة كبيرة في دواوينه الشعرية,إضافة إلى اتكائه على التاريخ الإنساني بصفة عامة كالتاريخ الروماني والإغريقي,ولكنه يشغل مساحة محدودة في شعره وهذا كما أسلفنا راجع إلى قناعته وإيمانه بأن التراث العربي يستوعب جميع العناصر الفنية والموضوعية التي تتطلبها المرحلة الراهنة,إضافة إلى أن التاريخ العربي هو الذي يعيش في وجدان الناس« إن انتماء مصر الحقيقي هو انتماء عربي إسلامي بالأساس,فالبطل الوجداني المصري هو الحسين وخالد بن الوليد وليس أحمس وأوزوريس»[2], واستحضار الأزمنة والشخصيات التراثية العربية للقصيدة يحقق الدلالة المقصودة,لأن الإطار التاريخي العربي بماضيه وحاضره يشكل في مجمله بنية الشخصية العربية, ويستطيع المتلقي أن يتماهى مع هذا التراث لأنه محفور في وجدانه, ويشكل سمة أساسية من سمات شخصيته الفردية أو الجماعية.أما المستوى الثاني فهو مستوى الشخصيات والأحداث, واستدعاء أمل دنقل للشخصيات التاريخية يشكل سمة بارزة في أعماله كلها,إذ تتعدد الشخصيات المستعارة وتتنوع,فضلا عن تعدد المصادر المستقاة منها حيث تشمل التراث العربي والفرعوني والإغريقي والروماني,كما أن هذه الشخصيات التاريخية بتنوع مصادرها وانتماءاتها تمثل أهم مرتكز في دواوين أمل دنقل بالقياس إلى الأحداث التي وظفها الشاعر في شعره.

وقد تعامل أمل دنقل مع الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية ؛ فالرئيسية وردت أسماؤها عناوين لبعض القصائد كما وردت مع صقر قريش,وأبي موسى

([1]) **حسن النجار:الجنوبي آخر الشعراء الراحلين,مجلة القاهرة عدد16(21ماي1985),ص17**

([2]) **عبلة الرويني:الجنوبي منشورات مكتبة مدبولي،القاهرة(دت)ط1,ص92.**

الأشعري,وصلاح الدين الأيوبي, والمتنبي, وأبي نواس, وزرقاء اليمامة, وخمارويه, والثانوية ترد أسماؤها في ثنايا القصائد وتشكل بعدا من أبعاد القصيدة, ترد أحيانا بالإسم أو بالقول أو بالدور كشخصية الحجاج, والحسين, ويزيد بن معاوية, ومعاوية, وأسماء بنت أبي بكر, والخنساء, وخالد بن الوليد.إلخ...

أما الأحداث التاريخية فعادة ما تأتي مقترنة بأسماء الشخصيات أو تشكل الشخصيات لبناتها التي تتوزعها الأحداث,منها ماهو في الجاهلية كأيام العرب والمواقع,والبعض يعود إلى الإسلام كقضية التحكيم بين علي ومعاوية ومقتل الحسين,ومعركة حطين,وهناك أحداث تاريخية معاصرة لها ارتباط بالصراع العربي الصهيوني كمذبحة أيلول الأسود.ولأن الشخصيات والأحداث تتداخل فيما بينها لتشكل رؤية تاريخية عامة فإن دراستنا للتناص التاريخي تعتمد على التقييم الزمني, أي: تاريخ عربي ما قبل الإسلام، و تاريخ عربي اسلامي، و تاريخ أجنبي

أولا:التـــناص مع التـــاريخ العـــربي قبل الإسلام:

من أهم القصائد التي تناولت التاريخ العربي ماقبل الإسلام قصائد "لا تصالح" و "مراثي اليمامة" و "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة",حيث نجد التناص فيها تاما مع المعطى التاريخي لهذه القصص أو السير. واختلف الباحثون في تصنيف هذه الأحداث

التاريخية,فمنهم من أدخلها في دائرة التاريخوأسطورية[1] أي أن القصة مزيج بين التاريخ والأسطورة، ومنهم من أدخلها في دائرة السير الشعبية[2].

وتعد حرب البسوس من أشد الحروب ضراوة في التاريخ الجاهلي و أطولها مدة«(**494–534** م) قامت بين بكر وتغلب ابني وائل ويقال أنها استمرت أربعين سنة.وترجع أسباب هذه الحرب إلى أن كليبا قتل ناقة للبسوس خالة جساس بن مرة لأنها كانت ترعى في حمى كليب،فأغضب ذلك جساسا وانتهى به الغضب إلى أن قتل كليبا...وقد نهض المهلهل بن ربيعة(الزير سالم) للأخذ بثأر أخيه ولكنه مات قبل أن يدرك ثأره وكان مصرع جساس كما يقال على يد الهجرس بن كليب,وكان جساس آخر قتيل مات من بني بكر بن وائل»[3].

وقد خلفت حرب البسوس وسيرة بطلها الزير بن سالم (المهلهل بن ربيعة) صدى واسعا في التراث الأدبي القديم، والحديث، والمعاصر,فكانت مادة لكتاب التراث الشعبي وكتاب المسرحية والشعراء.وقد تراوح توظيف الشعراء لهذه الحادثة التاريخية بين المستوى الإشاري أوالجزئي,لكن أمل دنقل أعاد تشكيل(الوصايا) في قصيدة استوعبت ما جاء في الوصايا العشر التي جاء ذكرها في الكتب التي تناولتسيرة الزيرسالم (المهلهل بن ربيعة)[4], وقد كان مشروع أمل دنقل في ديوانه "أقوال جديدة في حرب البسوس" هو استحضار شخصيات الحادثة التاريخية« لتدلي بشهادتها التاريخية حول رؤيتها الخاصة ومن الطبيعي أن يكون لكل هذه الشخصيات شهادتها المختلفة عن شهادة الأخرى»[5].

([1]) أنظر جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دارهجرللطباعة والنشر، القاهرة، ط1–1987 ص126,ولويس عوض:أسطورة أوريست والملاحم العربية–دار الكتاب للطباعة والنشر.فرع مصر 1968,ص135،136.

([2]) خالد الكركي:الرموز التراثية العربية،دار الجيل،بيروت،مكتبة الرائد العلمية،عمان،ط1–1989،ص88.

([3]) أنظر القصة الكاملة في:قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير)مجهولة المؤلف,مكتبة الجمهورية العربية.القاهرة(دت),وأنظر عمر أبو النصر:الزير أبو ليلى المهلهل بن ربيعة,مؤسسة المعارف,بيروت 1983.

([4]) قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير),ص58،59.

([5]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،دار العودة بيروت،مطبعة مدبولي القاهرة,ط2–1985 تذييل,ص354.

وتاريخيا ــ بناء على السيرة ــ نجد أن الشخصيات المشكلة لها هي: البسوس، وكليب بن ربيعة ، وجليلة بنت مرة، واليمامة بنت كليب، وجساس بن مرة ، والمهلهل بن ربيعة الملقب بالزير أو أبو ليلى المهلهل الكبير.

وقد استحضر أمل دنقل الملك "كليب" نفسه في ساعاته الأخيرة,وأدلت "اليمامة" التي كانت ترفض الصلح بشهادتها,أما بقية الشخصيات فلم تدل بشهادتها وأقوالها, كما وعد أمل دنقل..ومات قبل أن تكتمل شهاداته(قصائده) في ذهنه المبدع,وقبل أن يقنع ذهنه المبدع بصيغة ابداعية أخيرة وقبل أن ينتقم الزير لمقتل أخيه كليب, وقبل أن تضع الحروب أوزارها,لتظل الرؤيا باحثة عن حل يكتمل في الإبداع,أو يتحقق في الواقع[1].

تعتبر" أقوال جديدة في حرب البسوس" شهادة تاريخية لشاعر ظل متنبها للحقيقة إذ يلجأ أمل دنقل عبر الوصايا والأقوال والمراثي إلى قناعين تراثيين هما كليب بن ربيعة واليمامة بنت كليب إذ لايتم التناص مع التاريخ عبر الحدث والفكرة فقط, بل تتماهى ذات الشاعر مع الشخصيتين التراثيتين كليب واليمامة ليصبح صوتها صوته وشهادتها شهادته«حيث يتجاوب صوت النموذج التراثي المستعار وصوت الأنا الضمنية للشاعر فيخلف هذا التجاوب محورا موازيا لمحور التفاعل الأصلي بين قطبي الحركة التاريخية (الحاضر/الماضي),مما يشي بموقف الشاعر السياسي ,وينم عن طبيعة رؤيته الآنية للواقع,بل يتجاوزها في تشوف مستقبلي ليعلن عن إرهاص القادم»[2].

وتعتبر قصيدة "لا تصالح"[3],أو "الوصايا العشر",وهي أولى قصائد ديوانه من أهم القصائد في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس", فلغة القصيدة هي أقرب إلى روح السيرة الشعبية (الزير سالم) التي يستوحيها النص مسقطا عليها الدلالة المعاصرة,أي أنها أقرب إلى لغة الملاحم الشعبية العربية القديمة بما تحمله من نشيد جماعي، وحماس للزير سالم البطل الذي لايقبل المساومة والمدافع عن الحق والعدل,كما أن التناص يتنوع بين

([1]) **نفسه,ص356.**

([2]) **وليد منير:قراءة في حرب البسوس,مجلة القاهرة,العدد السابع عشر الثلاثاء 28 مايو 1985,ص36.**

([3]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص324.**

ماهو متعلق بالعناوين والشروح والذيول,وبين ماهو متعلق بالمتن وبخاصة تكرار اللازمة "لا تصالح" عبر مقاطع القصيدة.وعلى الرغم من« أن القصيدة كتبت سنة 1975 بعد توقيع اتفاقية فصل القوات الثانية بين اسرائيل وحكومة مصر,ونشرت القصيدة عدة مرات في الصحافة العربية بدءا من عام1976»[1],وهي وثيقة رفض للصلح وتحرض الشعوب العربية عليه,إلا أنه من الجانب الفني نجد الشاعر قد حصر نفسه في دائرة ضيقة وهي شخصية كليب وراح يدعو إلى الثأروحده بمعناه الجاهلي« وهنا نفهم أن الشاعر لا يوظف عناصر التراث ليقدم من خلالها رؤية عصرية,كما فعل في قصائده الأخرى، وإنما يحي قيما تراثية عريقة كالثأر وبملامحه الجاهلية كما نقرأها في كتب التراث»[2],على الرغم من قيمتها الفنية وبنائها المحكم إلا أن القارئ يرى« طغيان الجانب التراثي عليها,حيث لا يوجد بها رمز حداثي واحد,أو صورة عصرية واحدة ،حتى أن القارئ لايكاد يستطيع تحديد مواضع الإسقاط المعاصر وسط تفاصيل القصة التراثية,مما يتفق مع مغزى القصيدة،المتمثل في محاولة اقناع المتلقي بأن فكرة رفض الصلح والإصرار على أخذ الحق بالقوة ميثاق عربي قديم يمتد من العصر الجاهلي ويجب ألا نحيد عنه»[3].

والتناص يبدأ من عنوان القصيدة أو مايسميه جيرار جنيت (المصاحب النصي paratexte) وهي تناص العنوان والعنوانات المشتركة والمداخل والملحقات...،فكلمة الوصايا العشر التي جاءت في التذييل الأول[4] تتناص مع ماجاء في الوصايا العشر التي وصى بها كليب أخاه المهلهل بعدم قبول الصلح مهما كان الثمن جاء في النص الأصلي:

واسمع ما أقول لك يا مهلهل وصايا عشر أفهم المقصود
فأول شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك زينات النهود
وثاني شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك مالا مع عقود
وثالث شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك نوقا مع عهود

([1]) **أنظر نسيم مجلي:أمل دنقل,ص166.**

([2]) **نفسه,ص168،169.**

([3]) **أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1998,ص356.**

([4]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة تذييل,ص354.**

ورابع شرط أخوي لا تصالح واحفظ لي ذمامي مع عهود
وخامس شرط أخوي لا تصالح فإن صالحت فلست أخى أكيد
وسادس شرط أخوي لا تصالح وقد زادت نيراني وقـــود
وسابع شرط أخوي لا تصالح واسفك دمهم في وسط بيد
وثامن شرط أخوي لا تصالح واحصد جمعهم مثل حصيد
وتاسع شرط أخوي لا تصالح فإني اليوم في ألم شديـــد
وعاشر شرط أخوي لا تصالح وإلا قد شكوتك للـــودود [1].

فالوصايا العشر في السيرة الشعبية جاءت كلها لنهي(المهلهل) على قبول الصلح ممن قتلوا كليبا غدرا، حتى ولولم يبق أحد في القبيلة قادر على حمل السيف,ووصايا أمل دنقل صوت (كليب العصر) موجهة إلى نظام السادات (المهلهل) بعدم قبول الصلح مهما كانت المغريات,وقد ذكر الشاعر في التذييل أنه حاول أن« يجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل, أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا ترى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وبالدم وحده»[2].

وتتكئ قصيدة " لاتصالح" اتكاء مباشرا على وصية كليب بن وائل لأخيه, تلك الوصية التي قدم لها الشاعر لقصيدته:« فنظر كليب حواليه وتحسر, وذرف دمعة وتعبر ورأى عبدا واقفا فقال له: أريد منك يا عبد الخير قبل أن تسلبني, أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير لأكتب وصيتي إلى أخي سالم الزير, فأوصيه بأولادي ومهجة كبدي...., فسحبه العبد إلى قرب البلاطة والرمح غارس في ظهره, والدم يقطر من جنبه, فغمس كليب أصبعه في الدم وخط على البلاطة وأنشأ يقول.»[3].

والسيرة الشعبية تنطلق من وصايا عشر تكمل وصية كليب وتبدأبالقول: (فأول شرط أخوي لا تصالح)[4],وهي اللازمة التي تشكل قصيدة أمل دنقل وتمثل البؤرة الأساسية في المقاطع العشرة.فالشاعر يحاول إقناع القارئ بضرورة رفض الصلح معتمدا على المنطق

([1]) قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير),ص58،59.
([2]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة تذييل,ص354.
([3]) نفسه تذييل,ص354.
([4]) قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير),ص58.

والجدل,وتأتي اللازمة "لا تصالح" إمعانا في تأكيد هذه الفكرة وترسيخها, إذ يحاول في مقاطع القصيدة من خلال تكرار اللازمة أن يعمق هذه الفكرة ويكشف المزيد من أبعادها حتى يحبطها تماما, كما يلجأ إلى رمز تراثي محوري (كليب) في ساعته الأخيرة, حيث يلقي بوصاياه إلى شقيقه,ويتداخل صوت هذا الرمز مع صوت (الشاعر) فتارة يطغى صوت الشخصية وتارة يبرز أنا الشاعر بوضوح مشيرا إلى الإسقاط الآني, كما يشكل تقاطعا لصوتين في مقاطع القصيدة تناميا دراميا,حيث تلقي(المأساة/الماضي) بظلالها على (المأساة/الحاضر) في الدعوة إلى الحرب, وعدم قبول الصلح وإعادة المجد العربي المغتال, فالمهلهل في السيرة الشعبية نفذ وصية أخيه بالثأر ورفض الصلح فجز شعره وقصر ثوبه, وهجر النساء وترك الغزل,وحرم القمار والشراب.ونهض للحرب وقال لنساء قومه الباكيات:« استبقين للبكاء عيونا إلى آخر الأبد »[1], وأمل دنقل هو صوت كليب وصوت كل الرافضين للصلح ولكل مساومة عن شرف الأمة:

لا تصالح!

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى...؟

بهذا التحذير الحاسم يقيم النص حاجزا يصعب تجاوزه,حيث يلجأ إلى الصورة التشبيهية بين:(كليب والعينين) من ناحية ،وبين الإغراءات التي قد تدفع الشقيق إلى قبول الصلح من ناحية أخرى,إنه بهذه المعادلة التي ترك لنا مهمة استخراج نتيجتها, يضع الطرف الآخر الذي يقول "لا تصالح"أمام حالة منطقية لعله يعي ما سوف يترتب من آثار هذا الصلح,ولمزيد من الحرص يلجأ إلى وسيلةأخرى للتأثير وهي الرجوع إلى الوراء (الفلاش باك)حيث يستحضر الذكريات:

هي أشياء لا تشترى...!

([1]) **جرجي زيدان:تاريخ آداب اللغة العربية–منشورات دار مكتبة الحياة.بيروت المجلد1 الجزء الأول,ص120.**

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك

حسكما فجأة بالرجولة

هذا الحياء الذي يكبت الشوق...حين تعانقه,

الصمت–مبتسمين–لتأنيب أمكما

وكأنكما

ماتزالان طفلين!

والشاعر يعتمد على شكل سياقي يقوم بإنماء الحدث القصصي، مع اشباعه على نحو درامي فاعل ،ينكشف بوضوح حين يتقاطع صوت الرمز(كليب)مع صوت أنا الشاعر بشكل جلي,في ضرورة عدم الصلح رغم أن قبول الصلح وإن لم يرد في السياق إلا أنها تظهر في خلفية المشهد, ولذلك فإن هذا التوجس من قبول الصلح و من الرغبة في رفض الصلح يدفع النص إلى مزيد من التوتر والحدة ، ويفجر الصراع بين الإمكانية وعدمها,كما أن سرعة الإيقاع في المقاطع الأولى التي يتوجه فيها الشاعر إلى أخيه بضرورة الثأر ترتخي، وتطول الأسطر في المقاطع الثانية حيث العودة إلى زمن الطفولة ,وما فيه من براءة وعمق اتصال ثم ترتفع حدة التوتر في المقطع الموالي بجمل استفهامية متلاحقة:

هل يصير دمي بين عينيك ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ... ؟

.....

تلبس ــ فوق دمائي ــ ثيابا مطرزة بالقصب!

إنها الحرب!

قد تثقل القلب

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح

ولا تتوخ الهرب.

إن تساوق الدم والماء في شعر أمل دنقل يعتبر من أهم مكونات شعره,كما أن صورة الدم تلقي بظلالها على شعره خاصة ما تعلق بالصراع العربي الصهيوني.وإذا كان الدم مرتبط بالثأر عند الجاهليين فإن الشاعر استحضر هذه الصورة وأسقطها على الواقع المعاصر لتضيئ الدلالة التي يريد توجيه النص إليها,بحيث يصبح الثأر هنا ثأرا جاهليا لايعترف بالصلح وإنما بالقصاص, فالدم أصبح هو المكوّن الأساسي في حسم الصراع.ولعل هذا مايفسر قرب الشاعر المستمر من الشخصية التراثية وكأنه صوتها كما نجد العبارة(هل يصير–دمي–بين عينيك ماء) تتناص مع المثل الشعبي السائد (عمر الدم مايبقى مية) وهذا التمازج بين المفهوم القديم للدم والمفهوم السائد من خلال المثل دلالة على تبادل الأدوار في القصيدة بين صوت الشاعر وصوت الشخصية التراثية.

« وبهذا المدخل العاصف بالعواطف في الوصية الأولى يلخص الموقف كله:الثأر من أجل كل الأشياء الإنسانية التي يعيش الإنسان لها,الأخوة الراحلة ويتم الأبناء,والعار الذي يلحق بمن يستسلمون »[1].

أما في الوصية الثانية:

لا تصالح على الدم حتى بدم

لا تصالح!ولو قيل رأسا برأس

أكل الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك

أعيناه عينا أخيك

تتدرج هذه الوصية من العام إلى الخاص من قيمة الدم كمعطى. لا يمكن التفريط فيه أو مقايضته لارتباطه بالشرف.

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى ** حتى يراق على جوانبه الدم

([1]) **خالد الكركي:الرموز التراثية في الشعر العربي المعاصر,ص92.**

إلى الخاص (الرأس–القلب–اليد–العين) إذ أن هذه البدائل تطرح كفدية غير أنها جميعا غير مقبولة,فلا دم يعادل دم الأخ,ولا جسدا يعادل جسد أخيه« وإذا كان كليب هو الشهيد فهو رمز كل شهداء الأمة العربية وعلى هدا يصبح سالم الزير(المهلهل) رمز القوى الحية في هذه الأمة والتي يقع عليها تبعية مواصلة النضال لإستخلاص الحق وصيانة العرض ومحو العار عار هزيمتنا 1948،1967 وعلى هذه القوى ألاّ تقبل بالتصالح حتى ولوكان دما بدم أو رأسا برأس فما كل الرؤوس سواء وعليه ألا يقبل دعوى السلام بحجة حقن الدماء بين أبناء العمومة»[1].

ولقد لجأ الشاعر لإستخدام هذا الأسلوب (أسلوب المحاججة) لإقناع الناس بعدم جدوى الصلح مع اليهود, عندما همّ السادات بزيارة القدس, وجاء حديثه موّجها إلى المهلهل:

سيقولون

جئناك كي تحقن الدم

جئناك كن ياأمير الحكم سيقولون

ها نحن أبناءهم

قل لهم:أنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

ينبني النص هنا على تواز بين المعطى التراثي في علاقة كليب بجساس. فكلاهما أبناء عمومة مع الدعوى المعاصرة التي ترى بأن اليهود والعرب أبناء عم وهنا يغلب صوت الشاعر صوت كليب(القناع) حينما يحذر من الإنسياق لهذه الدعاوى المعاصرة التي كان يروج لها اليهود,لأن اليهود لا عهد لهم ولا ذمة,فهم ينقضون العهود ويغدرون(إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك) فقاتل كليب غريب مهما كانت درجة القرابة.ثم تأتي الوصية الرابعة وفيها غلب البعد التراثي على الواقع المعاصر من خلال استغراق الشاعر في

([1]) **نسيم مجلي:أمل دنقل,ص173.**

وصف حال الباكيات من النسوة اللاتي لبسن السواد حزنا على القتلى من الجانبين,وحال اليمامة التي تسربلت بالسواد منذ صغرها,فقد حرمت من عطف الأب وحمايته,وحرمت من أن يكون لها أخ يدفع عنها صروف الدهر و يكون لها سندا في الحياة,والمقاطع التالية تحمل توترا وصراعا بين مطلب العطف الإنساني ومطلب استمرار الحرب...والشاعر يحاول جاهدا أن يقلب هذا التوازن لصالح الحرب:

لا تصالح...

ولو حرمتك الرقاد

.....

صرخات الندامة

وتذكر

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين

تخاصمهم الابتسامة)

إن بنت أخيك اليمامة

زهرة تتسربل-في سنوات الصبا-

بثياب الحداد.

.....

من أن يكون لها - ذات يوم-أخ

من أب يبتسم في عرسها.

فالصوت هنا صوت كليب يحذر أخاه المهلهل من أن يلين قلبه لمنظر النساء الباكيات حدادا على قتلاهن,لأن اليمامة ابنة أخيه قد تسربلت في ثياب الحداد وهي صغيرة,فلا تأخذه الرأفة,فكأنما الشاعر قد نزع قناع كليب وأعار صوته لكليب الرمز ليفضي بأحزان اليمامة التي لم تكن إلا صوت الأجيال العربية التي كسرتها الهزائم والخسارات المتلاحقة,وهي صوت الذين قهرهم الظلم, فلا مساومة عل دمائهم,وقد قدم بدائل أخرى

للتخلي عن الثأر مثل الملك, وهنا تشتد لغة القصيدة بجمل استفهامية متلاحقة تعبيرا عن الرفض القاطع للصلح في الوصيـــة الرابعة:

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك ؟

وكيف تصير المليك

على أوجه البهجة المستعارة ؟

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تبصر الدم

في كل كف؟.

هنا يتداخل الماضي مع الحاضر، أي يتوحد صوت الشاعر الشاهد على عصره بصوت كليب, فكلاهما يحذر من إغراءات الملك والإمارة على جثث الشهداء وبمباركة الأيادي الملطخة بالدماء, فالشاعر هنا يستشرف المستقبل أو يلقي بنبوءته في وجه العصر,وكأنما يضعنا أمام مشهد معاهدة السلام(كيف تنظر في يد من صافحوك, فلا تبصر الدم...في كل كف), كما تحمل الوصية الرابعة شكيلين مكانيين:التاج/السيف, وتوازي العناصر من هذين الشكيلين يأتي على أساس تماثل الحد الأول مع الثاني:

إن عرشك سيف

وسيفك زيف

إذا لم تزن-بذؤابته-لحظات الشرف

واستطبت-الترف

فالتاج مقرون بالسيف,والسيف هو العرش الذي يحمي شرف الأمة, ويسترد ما سلب منها,ولهذا يجب أن يسترد التاج بالسيف,ويبقى السيف وحده حارسا له،وهنا يكمن الشرف والمستقبل,وإذا استكان للترف فقد أضاع التاج والملك والشرف والمهلهل إذا لم يخضع لإغراء التاج والملك, فالخوف عليه من حجة عدم الإستعداد لأعباء الحرب, فالحجةإذا

حجة الوهن أمام الآخر,فتتحول المأساة إلى مأساتين:مأساة الضعف التي تعني طغيان الآخر ,ومأساة القتيل(الأرض المغتصبة) الذي مازال دمه يسفح , ولما كان كليب مدركا هذا حذر أخاه وحثه على الحرب مؤكدا أن إحساس الإنسان بعدالة قضيته هو الدافع إلى الإنتصار في كل مواجهة:

لا تصالح ولو قال من قال عند الصدام

«...ما بنا طاقة لامتشاق الحسام»

عندما يملأ الحق قلبك:

تندلع النار عن تنفس

ولسان الخيانة يخرس.

فالقول بالضعف هو تبرير(الخونة),وهي لفظة تستمد إيحاءاتها الثرية من خلال الحس الإنساني بدلالتها, فالضعف الذي يبرره هؤلاء مرفوض لأنه ليس تبريرا نابعا من ذات تنتفي عنها صفة الخيانة,فصفة الخيانة ملتصقة باليهود,هم الذين تقاعسوا عن نصرة أنبيائهم وتقاعسوا عن حمل السلاح وهنا يستحضر الشاعر الآية القرآنية التي نزلت في تخاذل اليهود عن نصرة ملكهم طالوت، قال تعالى﴿ **فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللّهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَن شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلاَّ مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُواْ مِنْهُ إِلاَّ قَلِيلاً مِّنْهُمْ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُواْ مَعَهُ قَالُواْ لاَ طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنودِهِ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلاَقُو اللّهِ كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللّهِ وَاللّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ**﴾ [1]

فكأنما يريد الشاعر ضمنيا الإيحاء أن الذين يخافون المواجهة هم اليهود وليس الذين يدافعون عن الحق,فالحق هو الذي يدفع فيك حمية الثأر(تندلع النار أن تتنفس)وهذه الرؤية تنبني على وعي حاسم بأن استخلاص الحق لا يكون إلا بالقوة, وهو ما ترادفه هنا إثارة الحرب كمعطى ضروري لابديل عنه,وعند هذا المستوى الدلالي وبعد القرب من المعاينة

([1]) سورة البقرة:آية 249.

للشخصية التراثية تتبدى الدلالة واضحة على الإسقاط المعاصر في رفض الصلح ورفض السلام المزيف المدنس.

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تبصر الدم...في كل كف ؟

لا تصالح ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس.

ثم يحاول الشاعر بعث الحس الأخلاقي العربي بكل بكارته القديمة,وبكل فطرته الأولى وزخمه الحاد حين تعود تقاليد الفروسية والحب التي اشتهر بها فرسان العرب- عنترة مثلا-إلى سابق عهدها من جديد,فالشاعر« يسعى في دأب حثيث إلى إبراز الصفات التي تميز- دون غيرها- إنسانية الإنسان وتشكل في أنبل جزئياتها شبكة وجدانه ومشاعره وذكرياته وأحلامه»[1].

كيف تنظر في عيني امرأة

أنت تعرف أنك لاتستطيع حمايتها ؟

كيف تصبح فارسها في الغرام ؟

الشاعر يضع الآخر في مواجهة مع النفس,وتكون المواجهة عنيفة جدا,وبخاصة أنه يستثير فيه كل قيم الرجولة والشهامة المرتبطة بالفارس العربي القديم,في حماية المظلوم,والذود عن الشرف,وكل هذا يبعث ضرورة الحرب وأهميتها لأنها المعادل الموضوعي للشرف والحياة والحب والأرض والملك(فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة).

لا تصالح

ولاتقتسم مع من قتلوك الطعام

وارو التراب المقدس

وارو أسلافك الراقدين

([1]) **وليد منير:قراءة في حرب البسوس،مجلة الفاهرة،ع17, 28مايو1985 ، ص37.**

إلى أن ترد عليك العظام

في هذا المقطع استحضار للأساطير القديمة يخاطب من خلالها الشاعر منطقة موغلة في العقل الجمعي,حيث تكمن ذكرى الأساطير المرتبطة بتخصيب الأرض بدماء الآلـــهة من أجل البعث والنماء[1],فيغدو إرواء الأرض بالدم هو الوسيلة المقدسة لتطهيرها وغسل الشرور التي تخلقت باغتيال كليب,كما يستحضر الأسطورة العربية القديمة "الهامة" «وهي من أغنى الأساطير في العصر الأسطوري العربي,وذلك لارتباطها بتفسيرهم للنفس ثم الموت,وهي الطائر الذي يظل يصيح عند قبر القتيل(أسقوني) حتى يؤخذ بثأره وفيها قال الشاعر ذو الأصبع العدواني:

ياعمرو أن لا تدع شتمي ومنقصتي ** أضربك حتى تقول الهامة اسقوني[2].

وقضية الثأر هذه تسيطر على ذهن أمل دنقل,فكأنما الحرب لا غاية لها إلا الإنتقام وارتضاء الأسلاف«وهي نغمة مسيطرة ومرتبطة بالرغبة الجامحة للثأر...وهي فكرة تسيطر على أمل دنقل وتدل على تشبعه بروح الثأر المتأصلة عند أبناء الصعيد، وهي البيئة التي نشأ فيها الشاعر في قرية القلعة بمحافظة قنا بصعيد مصر,وقد يصعب على الكثيرين رؤية الحرب كفاية في حد ذاتها أو لاغاية إلا الثأر وشفاء الأحقاد كما نراه في هذه القصيدة»[3].

فالدم هو وسيلة التطهير مثلما جاء في الأساطير القديمة,وفي هذا تجاوب مع الوصية الثانية:

واغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

([1]) تشترك أسطورتا الخصب(أدونيس)و(آتيس)في مقتلهما وتخصيب الأرض بدمائهما المقدسة التي تبعث الخصب كل عام..إلخ...أنظر اتيين ديورتون :المسرح المصري القديم–ترجمة ثروت عكاشة مراجعة عبد المنعم أبو بكر،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة 1967,ص31،44.

([2]) أنظر خالد الكركي:الرموز التراثية,ص103،104.

([3]) نسيم مجلي:أمل دنقل,ص176،177.

في هذين المستويين الدلاليين دعوة للحرب إلى مالانهاية(إلى أن يعود كليب حيا) فكأنما هي دعوة إلى المستحيل,« فهي تجعل من القتل قدرا دمويا مفروضا أو ميراثا شريرا كتب لنا أن نتمسك به دون غاية مستقبلية أو هدف نبيل»[1].

وقد أدرك الكثير من الدارسين لشعر أمل دنقل هذا الجانب، ففي آخرحوار له في مجلة ابداع سألته اعتماد عبد العزيز:«قلت في إحدى قصائدك وأنت تتحدث عن أمنية استعادة سيناء ترى من يرجعك بالسيف أو بالحيلة, ثم عدت تقول في واحدة أخرى لا تصالح ألا يعد هذا في موقفك تناقضا أو ازدواجية ؟

فكان جوابه: بالسيف أو بالحيلة...آه أي بالقوة أو بالسياسة:نعم أنا لست ضد استعادة الأرض بالسياسة أو ما يطلق عليه بالمفاوضات,والطرق السلمية,ولا أحد من العرب الآن حتى أشد العرب تشددا يرفض هذه الفكرة,ولكن "لا تصالح" الفكرة الأساسية فيها,أنه لا يريد أن يصالح أخاه على دمه هو,أن يرضى بالحياة ويرضى بالملك في سبيل أن يستمر هو بمعنى آخر ألا أقايض أرضي بأحلام شعب آخر»[2].

فالثأر أصبح عند أمل دنقل مفتوحا لا تحكمه أعراف ولا معاهدات,والمواجهة مع العدو مفتوحة مهما كانت دعوات السلم ويطغى صوت الشاعر هنا على صوت كليب «فالقناع أقرب إلى صوت الشاعر منه إلى صوت كليب أو اليمامة ومن ثم فهو أقرب إلى صوت الحاضر وإن مثل الماضي بكل عناصره الجزئية (السيف, الجواد, القبيلة, الصحراء) »[3] ,ولكن صوت الشاعر يبدو صريحا وواضح القصد فلا نملك إلا أن نتماهى معه:

سيقولون:

ها أنت تطلب ثأرا يطول

فخذ-الآن-ما تستطيع

قليلا من الحق

([1]) **المرجع السابق,ص177.**

([2]) **آخر حوار مع أمل دنقل، مجلة ابداع,العدد العاشر,السنة الأولى أكتوبر1983,ص119.**

([3]) **وليد منير:قراءة في حرب البسوس,ص36.**

في هذه السنوات القليلة

أنه ليس ثأرك وحدك

لكنه ثأر جيل فجيل

فالثأر ثأر أجيال متعاقبة:فإذا لم تتوفر القدرة على الحرب فيكفي رفض الصلح,وهي مرحلة لابد منها حتى تتهيأ للأجيال القادمة الفرصة الملائمة لمواجهة العدو واسترداد الحق:

وغدا

سوف يولد من يلبس الدرع كاملة

يوقد النار شاملة

يطلب الثأر

يتولد الحق,

من أضلع المستحيل

وفي الوصية السابعة يستدعي الشاعر صوت أبي تمام من خلال قصيدته المشهورة التي يلقيها في وجه كهنة المعتصم ومستطلعي الغيب في زمنه[1], ويتخذ من رفضه لعبث هؤلاء المنجمين,وميله إلى السيف ونبذ الخرافات,خلفية تاريخية تتوازى مع رفض (المهلهل) لكل الأعذار:

فالمهلهل في السيرة ــ بعدما سمع بمقتل أخيه "كليب"ــ وكان ميالا إلى اللهو متهالكا على اللذات قال:« إنني لا أصالح إلى الأبد ما دامت روحي في هذا الجسد»[2],وكأنما يردد مقولة امرئ القيس بعدما تناهى إلى مسامعه مقتل أبيه غدرا « اليوم خمر وغدا أمر», فالحرب المقدسة يجب أن ينقطع صاحبها للطهارة,وأن لا تطيب له الحياة إلا بعد أن يحقق الهدف النبيل الذي يسعى لأجله,وربما يقصد الشاعر بالمنجمين أصحاب القراءات السياسية والمستشارين الذين يحذرون من تبعات الحرب خوفا على أنفسهم لا على الوطن:

([1]) جاء في القصيدة: السيف أصدق إنباء من الكــتب في حده الحد بين الجد واللــعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريــب

([2]) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية,ص120.

لا تصالح–ولوحذرتك النجوم

ورمى لك كهانها بالنبأ

كنت أغفر لو أنني مت..

مابين خيط الصواب وخيط الخطأ

وهذا الإسقاط للواقع الراهن يتجلى في المقاطع الأخيرة من الوصية,في تصاعد درامي طرفاه الواقع الآني المتهالك والمعطى التراثي بحيثياته وتماثله مع الراهن, فالأرض المغتصبة هي أرض فلسطين وسيناء غدرا:

لم يصح قاتلي بي"انتبه"

كان يمشي معي

ثم صافحني

ثم سار قليلا

ولكنه في الغصون اختبأ

فجأة

ثقبتني قشعريرة بين ضلوعي

واهتز قلبي–كفقاعة– وانفثأ!

في هذا المقطع يلتقي المستويان؛الرمزي والواقعي(مقتل كليب وضياع فلسطين وسيناء) في إثراء الدلالة التي تبنى عليها القصيدة في كون "كليب" رمزا للمجد العربي الغابر أو الأرض المغتصبة (فلسطين وسيناء) وكلاهما متلازمتان,فالمجد هو استرجاع الأرض وضياع الأرض هو ضياع المجد,وعلى المستوى الدرامي نجد الشاعر قد جعل من كليب ضحية للغدر، على الرغم من أنه كان مسالما وحريصا على حفظ الجوار,فكذلك العرب لم يسرقوا أرض أحد ولم يعتدوا على أحد, وتتجلى هذه العلاقة على مستوى بناء النص في أداة النص "لم" التي تنفي على "كليب" كل مظاهر الخديعة والغدر:

لم أكن غازيا

لم أكن أتسلل قرب مضاربهم

أو أحوم وراء التخوم

لم أمد يدا لثمار الكروم

أرض بستانهم لم أطأ .

وفي الوصية الثامنة يعمد الشاعر إلى شكل من أشكال الحركة السياقية يجمع في نسيجه بين إنماء الحدث القصصي وإشباعه على نحو درامي, وبين التقاط الأحداث الجزئية وتأليفها بشكل يسهم في إثراء الدلالة, وتشكل التحاما فنيا بين البعد التراثي والواقع المعاصر من خلال تمثله للواقع التراثي بكل عناصره الجزئية:

كل شيئ تحطم في لحظة عابرة

الصبا ــ بهجة الأهل ــ صوت الحصان ــ التعرف بالضيف ــ همهمة

القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي ــ الصلاة لكي ينزل المطر

الموسمي ــ مراوغة القلب حين يرى طائر الموت

وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة

كل شيئ تحطم في نــزوة فاجرة

الشاعر في هذا المقطع لا يلجأ إلى أسلوب المفارقة كما يطغى على كثير من شعره، حيث تتعامد المشاهد أو تتباعد فتشف العلاقة بينهما,ولكنه يلجأ إلى سياق "التداعي الشامل" حيث تتدفق المشاعر الإنسانية لتبوح بحزن الشاعر على الكبرياء العربي القتيل من خلال تداعي الذكريات التي تحطمت في لحظة عابرة« وهو يراوح في هذا السياق بين(الوقف) و(التدوير) وكأنه يشي من خلال هذا القانون الإيقاعي الداخلي للقصيدة بعلاقة زمنية هامة تتبني في جوهرها على ثنائية (الإتصال/الإنفصال) معا بين الماضي والحاضر »[1],ولا يشكل من ثم هذا التداعي للأحداث والأشياء الواقعية خروجا على السياق العام للنص, ولكنه يؤدي إلى الإحساس بدرامية ومأساوية الحياة, فالأشياء التي تحطمت في النزوة

([1])وليد منير:قراءة في حرب البسوس,ص36.

الفاجرة تعني أنها كانت مبعث السعادة قبلا,وهذا التقابل هو مايساهم في درامية النص وحدته بين "الأنا" المغدور و "الآخر" الغادر,مما يجعل القتل غدرا خروجا على شريعة الحياة واغتصابا لحق الله سبحانه وتعالى:

والذي اغتالني ليس ربا

ليقتلني بمشيئته

ليس أنبل مني...ليقتلني بسكينته,

ليس أمهر مني...ليقتلني باستدارته الماكرة

ثم إن الصلح لا يكون إلا بين ندين,وليس بين غالب يفرض إرادته ومغلوب خاضع للهزيمة كما أن الصلح بين اليهود والعرب مرفوض، لأن الأول سارق للأرض والثاني أرضه مسروقةفكيف يتساوى السارق والمسروق,وهنا يتبدى الإسقاط السياسي على المعطى التراثي .فالمعروف تاريخيا أن المشكلة لم تكن مشكلة "أرض" ولكنها مشكلة "دم" يطالب أخاه بالثأر له, فالأرض تأتي في الإسقاط السياسي "معادلا موضوعيا" للدم« وهو قطب الرحى من التراثية, وذلك يرفع من قيمة أرضنا العربية المنهوبة من جهة,ويشبع الجرم الصهيوني بنهب هذه الأرض العزيزة من جهة أخرى ومع هذا التفسير وذاك الفهم يبقى الرمز رمز القناع قناعا, لأن(المقولة) بوجهها التراثي والإسقاطي المعاصر لم تخرج الشخصية أو الشخصيات التراثية عن جذورها وأبعادها الوجودية الأصلية, وهذا التلبس غير المفتعل بين "التراثي" و "المعاصر" يقوي من طبيعة هذا الحكم المفرز في شكل إسقاط سياسي »[1].

لا تصالح

فالصلح إلا معاهدة من ندين

(في شرف القلب)

لا تنتقص

والذي اغتالني محض لص

([1])عبلة الرويني:جابر قميحة–سفر أمل دنقل ،الهيئة المصرية العامة للكتاب1999,ص505.

سرق الأرض من بين عيني

والصمت يطلق ضحكته الساخرة!

أما الوصية التاسعة فهي إدانة للمتقاعسين عن الحرب من شيوخ كليب(شيوخ الزمن العربي المعاصر) فهم الذين لاترى أعينهم سوى طرف العمامة,ورسم الصورة الواقعية لهذه الشخصيات هو الذي يبين الإسقاط المعاصر بشكل يكاد يكون مباشرا لا غموض فيه (سيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ) ,إضافة إلى ذلك فإن الصور التي يعبر بها عن هذه الشخصيات تدل على أنها لا تنفصل عن السياق التاريخي والإجتماعي الذي أنجبها,حيث أضحت رمزا للخنوع والإستسلام وقبول الصلح,وبالمقابل يستدعي الشاعر في هذا السياق, الشخصية الثورية التي تبرز كضرورة غير منفصلة عن السياق التاريخي والإجتماعي الراهن,فكلاهما ماثلتان في النص؛ الأولى من خلال الصفات التي تحملها,ومن خلال دورها التاريخي:

لا تصالح

ولو وقفت ضدك كل الشيوخ

والرجال التي ملأتها الشروخ

هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد

وامتطاء العبيد

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ

والشخصية الأخرى التي يحاول النص فرضها,والتي ترفض الصلح والإستسلام هي القوى الحية التي تدرك خطورة الإنخراط في الصلح وبقيت صامدة تستنهض الأمة وتحذر من تبعات السلام المزعوم:

لا تصالح

فليس سوى أن تريد

أنت فارس هذا الزمان الوحيد

وسواك...المسوخ.

« إن بعث الماضي الذهبي هو في الحقيقة محاولة الشاعر خلق واقع فني يهدف من خلاله إلى إنجاح عملية التوصيل الشعري, وإلى تعميق الحس القومي, خصوصا عندما يربط بين الحاضر والماضي,ويضفي على ذلك الرباط نفحات من السخرية المريرة,باستحضار "السيوف" بدل "الفرسان" في مجال يتجاوز التوظيف الجمالي للكلمة(الصورة الشعرية الناشئة عن المجاز المرسل)إلى تعميق الدلالة الزمنية لها»[1].

هذه القصيدة تجربة شعرية كاملة من خلال استدعاء التراث,وإسقاطه على الواقع المعاصر محاولة من الشاعر لربط الدلالات التراثية بكل ملابساتها التاريخية بالواقع السياسي الراهن, وإيجاد وشائج فنية وموضوعية تنبئ عن تكرار التجربة الإنسانية وإن اختلفت الأزمنة والشخصيات وظلت كلمة "لا تصالح"« لازمة تتردد في بداية كل مقطع كاشفة عن تجل جديد من تجليات تجربة الشاعر في إصراره على رفض الصلح, كما تعمل على تنامي بنية القصيدة, وتلاحم أجزائها وشحنها بالدفق الإيقاعي المخصب, ويلاحظ كذلك أن اللازمة تلعب الدور الأكبر في إنتاج دلالة النص الجوهرية التي تتبلورحول رفض الصلح»[2], وهذا ما يبرر الإلحاح المتواصل بتكرار الجملة الناهية(لا تصالح) ومحاولة تفنيد كل الثوابت التي تبدو داعية للصلح, وتشكل هذه الجملة كذلك الوصية العاشرة والأخيرة بحيث يقتصر عليها المقطع, فتومئ بهذا الإلحاح إلى حضور نسق إيديولوجي ينحاز للشخصية الثورية أو الرافضة, كذلك فإن تكرار هذه الجملة واتكائها على الشخصية التراثية يشكل« صياغة لنشيد جماعي باسم رفض التخلي عن الثأر والحرب من أجل الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم من خلالها على موقفه»[3].

كما أن اللازمة الشعرية تؤدي وظائف عديدة، بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي الذي يثري وجدان المتلقي من خلال تكرار اللازمة لتصبح نشيدا فهي«تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة,وتحمل الحركة عندما تصير بحكم تراكم

---

(1) عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص294-295.

(2) فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية،عالم الكتب الحديث الأردن، 2003,ص122.

(3) أنظر خالد الكركي:الرموز التراثية,ص97.

الأفعال,صاخبة عنيفة,إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة,فيبرز جانبها النبري الرؤياوي»[1].

لقد استطاع أمل دنقل أن يجعل من القصيدة نشيدا جماهيريا يتجاوب مع وجدان المتلقي,ويقترب من السيرة الشعبية التي ورثتها هذه الجماهير,والتي تحمل تعاطفا مع الزير سالم (المهلهل) الذي يمثل رمزا لكل مقاتل شريف يسعى إلى استرداد الحق, وأن يظل مقاتلا في سبيل القيم والمبادئ التي تشكل إطارا للشخصية العربية, كما أن تلقائية النص الشعري وحرارة التجربة منحت الخلود لهذه القصيدة التي أصبحت وثيقة سياسية بعد صدورها تدين الواقع العربي وتحذر من الوقوع في شرك الصلح,لأن الصلح لايكون إلا بين ندين,ولكن طرفي المعادلة هنا,شعب اغتصبت أرضه,وشعب سرق الأرض,ووصايا كليب لأخيه المهلهل ماهي إلا وصايا أراد الشاعر أن تعكس رؤيته المعاصرة لطبيعة الصلح مع اسرائيل, ويرى أن الأرض العربية السليبة لن تعود إلا بالدم.

أما قصيدة "أقوال اليمامة[2] فيعود المصاحب النصي فيها ــ أي التقديم النثري الذي يلي عنوان القصيدة ــ ليفصح عن الالتحام مع العنوان الرئيسي للديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ليشكل رؤية متكاملة تفصح عن الدلالة التي يقوم عليها تبئير الديوان "لا تصالح" أو ترث اليمامة صوت "كليب" أبيها في قراره الحاسم برفض الصلح,ولذلك فإن صوت"اليمامة" يتلبس بصوت "كليب" ,فيلتقط الشاعر من السيرة الشعبية واقعة جوهرية يقيم عليها الصلة بين القصيدة والنص المرجعي (التراثي) ,بين القول كرؤية مستخلصة,وبين الواقعة كتجربة مقروءة أو « بين حضورين نصين لليمامة أولهما:حضورها في القصيدة كحضور قائم على تماه ديالكتيكي بينها وبين أنا الشاعر,باعتبارها بطلا ملحميا موسوما ببسالة الموقف والسلوك, وإعتبار الشاعر ضميرا

([1]) **محمد لطفي اليوسفي:في بنية الشعر العربي المعاصر,سراس للنشر،تونس، ط2 ،1992,ص133.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص337.**

لأمته يعكس وعيها الممكن, ورؤيتها الكاملة للعالم وثانيهما حضورها المؤسس في الملحمة, على اجتيافها كبطل ملحمي تطلعات وأشواقا شعبية عارمة, ومكبوتة»[1].

يقول المصاحب النصي:« فلما جاءته الوفود ساعية إلى الصلح قال لهم الأمير سالم,أصالح إذا صالحت اليمامة, فقصدت إلى اليمامة أمها الجليلة ومن معها من نساء سادات القبيلة, فدخلن إليها, وسلمن جميعا عليها, وقبلت الجليلة بنتها وقالت: أماكفى؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا, وماتت فرساننا وأبطالنا, فأجابتها اليمامة, أنا لاأصالح, ولولم يبق منا أحد يقدر أن يكافح, وإن كان عمي(الزير) عجز عن قتالكم فأنا أنوب عنه وألتقي بأبطالكم ثم أنشدت أبياتا ختمتها بقولها:

أنا لا أصالح حتى يعيش أبونا * ونراه راكب يريد لقـــاكم**[2]

هذا المصاحب النصي يضع المتلقي أمام قراءة جديدة لأقوال سابقة, مبنية على وصايا "كليب",وتقدم للقصيدة(أقوال اليمامة) لتتأسس علاقة التناص بين نصين قديم وجديد تحتضن في داخلها حركة التماهي بين أنا الشاعر وأنا اليمامة ففي بداية القصيدة يتوارى صوت الشاعر مفسحا المجال لصوت اليمامة:

أبي...لا مزيد

أريد أبي,عند بوابة القصر,

فوق حصان الحقيقة

منتصبا...من جديد

تتناص هذه المقطوعة مع ما جاء في المصاحب النصي(أنا لا أصالح حتى يقوم والدي ونراه راكبا يريد لقاكم) ،فلم يعد رفض الصلح هو المطلب الذي تأسست عليه قصيدة"لا تصالح"،وإنما أن تعود الحياة إلى كليب في أقوال اليمامة وهذا ما تومئ إليه البنية السطحية للعبارات السابقة,أما خلفية النص فهي رفض الصلح مهما كانت المغريات,وهو

([1]) **عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر:رسالة دكتوراه،مخطوطة،جامعة القاهرة 1996,ص353.**

([2]) **أنظر التذييل في الديوان,ص337 وقصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير)ص 112،113.**

الموقف الذي يريد الشاعر تصديره إلى الأجيال المعاصرة متماهيا مع صوت اليمامة إذ في المقطع الثاني العلاقة بين عودة الأب وبين العدل مؤكدة أن هذه العودة ليست مستحيلة (لا أطلب المستحيل) لأنها مطلب عادل (هو العدل) فإنها ترسخ الحضور الرمزي للأب (المجد العربي القتيل), فيما هي ترسخ حضورها كقناع:

ولا أطلب المستحيل,ولكنه العدل:

هل يرث الأرض إلا بنوها؟

وهل تتنامى البساتين من سكونها.؟

وهل تتنكر أغصانها للجذور ؟

(لأن الجذور تهاجر في الإتجاه المعاكس؟!

في هذه المقطوعة تهيمن البنية الاستفهامية على النص,وهو مايعد كسرا للنسق الإخباري الذي ساد مقدمة النص, ومن ثم يومئ إلى نسق معين يجعل من التساؤل عن جوهر العدل بديلا للسؤال عن الصلح. ولذلك تتحول الأسماء (البساتين ,الأرض, الأغصان,الجذور) وهي عناصر طبيعية إلى قرائن للثبات والتجذر في الأرض وهي ذلك التشبث بحتمية رجوع الأرض إلى أصحابها,وتتبدى هذه الدلالة في اقتران عودة الأرض في وعي الشاعر,بعودة المجد العربي القديم, أما في المقطع الثالث فيتحول الأب القتيل إلى إله شمس أو يصير موازيا لإله الشمس:وهنا يستحضر الشاعر الأسطورة الفرعونية عين حورس إذ تلتحم صورة أوزوريس بصورة ابنه "حورس" الذي يمثل الامتداد الطبيعي له ذلك الإبن الذي يسعى للإنتقام لأبيه من عمه,ويصور أمل دنقل مقتل "أوزوريس"(حورس الأكبر) وقد تبدت العين كالشمس تشاهد دمه وهو يتسرب بين طبقات الأرض,ليخصبها ويطهرها,ثم يرتد إلى سطحها فاغرا فاه على شكل زهرة الدم التي تسعى إلى حصد نفوس الأشرار,فالخضرة ومنجل الحصاد هي رموز "أوزوريس" الأساسية[1].

هل الشمس التي تطلع الآن ؟

أم أنها العين-عين القتيل-التي تتأمل شاخصة:

([1]) **أنظر:منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص22وصفحة161.**

دمه يتسرب شيئا فشيئا...

ويخضر شيئا فشيئ ا

فتطلع من كل بقعة دم:فم قرمزي

وزهرة شر

وكفان قابضتان على منجل من حديد ؟

إن قتل كليب هنا هو قتل كل شيئ جميل,ودمه المسفوك هو دم الإنسان الذي لايكف عن استعادة اخضراره,وهنا يستحضر الشاعر أساطير الخصب والنماء فكأنما اخضرار دم كليب ــرمز الأب المغتال ــ هونفسه دم تموز الذي بانبعاثه تخضر الحياة,مثلما يفتح احمرار الدم الرمز نفسه على التواصل مع الآلهة المنتقمة عشتار,فهذا التماهي بين كليب واليمامة في دعوة اليمامة إلى الثأر لأبيها حتى تستعيد الحياة دورتها,هذا نفسه سعي عشتار وايزيس التي تكافح من أجل استعادة الإبن والزوج من قبضة آلهة الموت حتى يعود الخصب والنماء إلى الأرض« ذلك أن بقعة الدم التي تتأملها العين السكونية الشمس ــ عين القتيل ــ تصعد في لحظة واحدة فما قرمزيا وزهرة شر,وإذ يصلنا الفم القرمزي بدم تموز.وقد تحول إلى أزهار حمراء قانية,أو شقائق نعمان تشبه الفم,أو لها شكل فم ينسكب على أطرافه دم يذكرنا بالثور القاتل, أو بتنين الموت الذي غرس أنيابه في جسد إله الخصب والحب فأهرق دمه كي يحول بقتله دون خصوبة الحياة...فإن اليمامة المتطلعة إلى استعادة هويتها المستلبة تتحول إلى آلهة منتقمة تصعد من دم القتيل,وقد قبضت كفاها "على منجل من حديد"تجز به أزهار الشر لتفسح المجال أمام اخضرار الحياة»[1].

وتتوسع دلالة الأب المغتال كليب فلا يصبح معادلا موضوعيا للأرض العربية المغتصبة أو المجد العربي القتيل ولكنه يصبح رمزا لكل القيم الإنسانية بموته تموت القيم وبانبعاثه تنبعث هذه القيم وتسود. فهو إله خصب اختطفته آلهة الموت ويتحرق إلى تجديد نفسه بالنار وإلى الانبثاق في جمرات الرماد,ليعود العدل إلى كل شيء في الكون,ويتوحد

([1]) **عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع فى الشعر العربي المعاصر،ص258.**

صوت كليب الأب المغتال مع صوت (اليمامة) الإبنة ويصبحان هوية واحدة,وكينونة ملتحمة,فهي ترى في قتل أبيها قتلا لها,وفي انبعاثه انبعاثا لها ولإخوتها,ففي داخلها يكمن الأب الميت,ومن داخلها وبحرصها على الإنتقام له,يعود من جديد كقيمة عليا للعدل الذي يجب أن يتحقق,فهي رمز للأجيال التي كسرتها الهزيمة ــ كما أسلفنا ــ وقد تقمص الشاعر أصواتهم متماهيا مع صوت اليمامة ليعلن رؤيتهم إلى الصلح الحقيقي وإلى السلام المنسجم مع قوانين الحياة,ومنطق التاريخ,ويختار معمدانية النار(الثورة)على معمدانية الماء (الإستسلام) التي تنطوي التنازل على الأب القتيل(المجد العربي القتيل).

وتفتتح المقطوعة الثالثة بمقولة "أقول لكم" وهي اللازمة التي كان يكررها المسيح عندما يخاطب حواريه[1],إذ يذهب الشاعر إلى استعارة لغة المسيح في مواعظه للناس وبخاصة موعظةالجبل[2] ليفرغها من مضمونها الديني ويصلها بمضمون مناقض تماما,فتتحول معمدائية الماء[3]عند المسيحيين إلى معمدانية النار, فإذا كانت الحقيقة الدينية لمعمدانية الماء قد رسخها المسيح وهي التطهير والدخول في حياة جديدة, فإن صوت الشاعر من وراء قناع اليمامة ينطق بمعمدانية النار التي رسختها التجربة الإنسانية التي ستظل تواجه قوى الشر, وهي الفعل الثوري البديل للدعاء العاجز, فالنار هي أداة التطهير وهي "الحقيقة المطلقة" التي تطهر الكون من الشر وتأتي الأدلة التي تخرج رؤيته من دائرة الإلتباس إلى دائرة الوضوح والشاعر يستعمل المعمودية هنا رمزا للحياة الجديدة, ويرى أنه لن تتجدد حياة العرب إلابدخولهم إلى معمودية النار وهي الحرب لتطهرهم من كل السلبيات وتهيئهم لحياة حرة كريمة:

أقول لكم:أيها الناس كونوا أناسا

هي النار,وهي اللسان الذي يتكلم بالحق!

([1]) هناك ديوان شعري لصلاح عبد الصبور عنوانه:"أقول لكم".

([2]) الكتاب المقدس:العهد الجديد:انجيل متى الإصحاحات5/6/7.

([3]) المعمودية: رمز مسيحي ورد كثيرا فى حديث المسيح ويوحنا المعمدان،ويقصد بها فى العقيدة المسيحية تغطيس الطفل في الماء بعد أربعين يوما من مولده،كرمز للتطهير والدخول فى حياة جديدة من الإيمان ..إلخ: أنظر:محمد أبوزهرة:محاضرات فى النصرانية،دار الفكر العربي القاهرة،1979,ص143.

إن الجروح يطهرها الكي,

والسيف يصقله الكير,

والخبز ينضجه الوهج,

لا تدخلوا معمدائية الماء...

بل معمدانية النار...

كونوا لها الحطب المشتهي والقلوب الحجارة,

كونوا...إلى أن تعود السماوات زرقاء,

والصحراء بتولا

تسير عليها النجوم محملة بسلال الورود .

إن تناقض معمدانية النار مع معمدانية الماء هي ضرورة الفعل الثوري في مواجهة الإستسلام لتحقيق العدل,واستعادة الحق وتجديد الذات والحياة بالنار,وهنا تبدأ أسطورة الفينيق في التنامي ليصبح الانبعاث من النار والخروج من جمر الرماد هو التجربة المتجددة لكل الذين (كانوا الحطب المشتهي والقلوب الحجارة) « إن تواصل اليمامة مع الفينيق وتجربته الأسطورية الخالدة,هو تواصل للشاعر,عبر به وهو الأمر الذي يعني أن القناع قد انفتح على التماهي بأنماط أصلية,ورموز وأنات مغايرة أخرى,بحيث يصير صوته صوتا للتجربة الإنسانية الخلاقة,في ماضيها البعيد,والقريب,وفي حاضرها الذي يتطلع فيه,الإنسان إلى تواصلها فيه,وإلى استمرار عبورها صوب مستقبل يجيئ»[1].

فاليمامة تطلب عودة الأب (فوق حصان الحقيقة منتصبا من جديد) وهي تراه فينيقا آخر،تراه في نفسها وترى نفسها فيه,وصوتها استمرار لصوت كليب, وهي تدعو الناس أن يكونوا(للنار الحطب المشتهي) لأنها ترى في كل واحد منهم: « إمكان أن يتحول إلى فينيق يتجدد بالتجربة,يحترق بالنار ليولد من جمر الرماد,حيث بذلك وحده,أي بمعمدانية

([1]) عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع فى الشعر العربي المعاصر،ص360.

النار,يمكن للسماوات أن تسترد زرقتها السماوية وللصحارى أن تسترد بتولتها التي كانت لها قبل أن يدنس القتلة الغزاة طهارتها بغدرهم وشرهم»[1].

وفي المقطع الأخيرمن القصيدة يكشف الشاعر عن خلفية القصيدة التي غطى فيها المعطى التراثي المساحة الأكبر,وتوارى المعطى الواقعي بذلك فاسحا المجال إلى الأصوات التراثية(كليب/اليمامة)لتدلي بشهادتها التاريخية, حين يكشف عن واقع الصراع العربي/الصهيوني الذي غيبته القصيدة في قرارها ويطفو صوت الشاعر شيئا فشيئا ليسيطر على مساحة النص, ويفصح عن رؤيته التي ظلت مكبوتة خلال القصيدة:

فكيف أقدم رأس أبي ثمنا ؟

من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمنا...لتمر القوافل آمنة,

وتبيع بسوق دمشق حريرا من الهند,

أسلحة من بخارى,

وتبتاع من بيت جالا العبيد.

فذكر بيت "جالا" وهي قرية فلسطينية تحيل القارئ إلى فلسطين,وإلى حالة شعبها تحت الإحتلال الإسرائيلي,وذلك على اعتبار أن هذه البلدة رمز على فلسطين كلها,وأن شعبها إن لم ينتصر لنفسه أو ينتصر له العرب سيصبح يباع في و سوق النخاسة أي يتاجر بقضيته ويرتهن أرضه,وأن الأرض العربية تصبح في ظل معمدانية الماء (الإستسلام) آمنة للأعداء يتحركون فيها دون خوف وبالتخلي عن "معمدائية النار" تضيع الأرض والكرامة ويباع "كليب" "المجد العربي القتيل" في سوق المساومات.

ومن هنا نرى أن قصيدة "أقوال اليمامة" اعتمدت على ديالتكتيك التناص القائم على الإمتصاص والتحويل, بحيث غابت النصوص التراثية في النص ولم تظهر على سطحه إلا نادرا, فقد لاحظنا أن مطلع النص قائم على إمتصاص وتحويل بيت شعري مأخوذ من السيرة الشعبية مباشرة، وهو البذرة التي تولدت من الدلالات الظاهرة والخفية للقصيدة لتشكل في النهاية موقف الشاعر ورؤيته التي أراد الإيهماء إليها أحيانا والتصريح أحيانا

([1]) **المرجع السابق,ص361.**

أخرى,كما يظهر الإمتصاص والتحويل من خلال وصايا المسيح في موعظة الجبل وقلب دلالاتها الدينية في سياق تناص ضدي حكم حركة النص في المقطع الرابع. ومن هنا فإن دلالة "أقوال اليمامة" تتماثل مع دلالة "الوصايا العشر" في الإشارة إلى ضرورة الحرب ونبذ نقيضها.

أما المراثي "مراثي اليمامة"[1],فإن بناءها يكسر النسق الإخباري الذي يتضمن خطابا موجها إلى الآخر ويقوم بالأساس على"المونولوج", فهي أقرب في بنائها إلى المكاشفة الداخلية,وهي تتناول واقع ما بعد الاغتيال وما قبل الثأر,أي مرحلة مابعد حرب 1973 والصلح مع اليهود,وهو الواقع الذي يقف فيه المتحد الإجتماعي عند مفترق الطرق,وعلى هذا فإن المحاورة في "مراثي اليمامة" يغشاها الحزن تعبيرا عن الواقع الأسيان ،على الرغم من نغمة التفاؤل في نهاية النص,وكما أن القصيدة كسرت النسق الإخباري إلى المكاشفة الداخلية ،فإنها خرجت في افتتاحية القصيدة من النسق التراثي الذي تأسس عليه النص (حرب البسوس) إلى نسق ديني (الكتاب المقدس) ،على الرغم من محاولة النص تطويع المعطى الديني لتماثل القصة العربية ودلالتها المعاصرة في آن , فالحديث يستحضر أيام المـــجد في ظل كليب وماآلت إليه القبيلة بعده، لكن لغة المراثي وكيفية توليد الدلالات والمفارقات التصويرية تدل على استحياء الشاعر للعهد القديم

وبخاصة(نبوءة أرميا ومراثيه) وأول سطر في القصيدة هو جملة قالها (أرميا):«صار ميراثنا إلى الغرباء, وبيوتنا إلى الأجانب, صرنا يتامى لا أب لنا وأمهاتنا كأرامل, بالفضة شربنا ماءنا وبالثمن نأخذ حطبنا...إلخ»[2].

وتقول القصيدة:

صار ميراثنا في يد الغرباء

وصارت سيوف العدو:سقوف منازلنا

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص341.**

([2]) **أنظر:زياد فايق رايق المصري:أمل دنقل شاعرا إنسانيا,رسالة ماجستير–مخطوطة ,1987 جامعة عين شمس,ص365،366.**

نحن عباد شمس يشير بأوراقه نحو أروقة الظل

إن التويج الذي يتطاول:

يخرق هامته السقف،

يخرط قامته السيف

يسقط في دمه المنسكب

.....

بالعيون الحفيضة نستقبل الضيف

أبكارنا ثيبات

وأولادنا للفراش.

فهذا التماهي بين "نبوءة أرميا ومراثيه" والنص الشعري يكشف عن مأساة الإنسان العربي بعد ضياع "كليب" "المجد العربي القتيل" ويقدم صورة كئيبة لواقع مختلف تماما عن الماضي, وهذا الإختلاف بين الماضي المجيد والحاضر الكئيب هو الذي يزيد من حدة المأساة, ويلغي الحزن بظلاله على كل شيئ, فالتحول عن المجد والعزة إلى العبودية هو مكمن الإحساس بالحزن والمرارة وهذا ما يتماهى فيه النصان "الشعري" و"التوراتي", فالواقع المذل جاء بعد ماضي مجيد.

ونقطة التحول في النص الشعري هي اغتيال "كليب" ،أي احتلال فلسطين وانقطاع زمن المجد العربي في الواقع المعاصر,كما أن الصورة في هذا المقطع « ذات ايحاء عميق وتدل على مدى الهيمنة الذليلة التي يعانيها المتحد الاجتماعي الذي يخاطبه النص,وتتبدى مأساوية التحول في اللغة التي تثير اللوعة والحزن,فضلا عن استخدام النص ل:(نا الفاعلين),وهو مايعني تعميم الكارثة وتظهر في ضمير المتكلمين الجمع (نحن),وتتكثف الدلالة في حذف أداة التشبيه(صارت سيوف العدو سقوف منازلنا)»[1] لتتعمق المأساة فكل الصور التي تنضوي تحتها ترسيخ مدى الهوان الذي حل بالواقع العربي,كما تتنامى المفارقات في النص وتلبس الأشياء أضدادها وتفقد المخلوقات كينونتها

([1]) المرجع السابق,ص267،268.

فعباد الشمس الذي يتجه نحو الشمس في طبيعته يصبح ميالا إلى الظل وكأن الشمس احتجبت عنه وهي رمز الحرية,كما أن سيوف الأعداء أصبحت هي سقوف المنازل كناية على استحكام العدو في مصيرنا ويقطع أي تويج مستطيل« أي أنه يمنع أي مظهر من مظاهر التجدد أو الحياة, تأكيدا على ضراوة وإرهاب الطرف الثاني, وبهذا فإن البنية الدلالية لهذا الإستهلال وما تكشفه العبارات من البؤس والضياع حتى غدونا نستقي من أبارنا بعد خيل الأجانب ونستقبل ضيوفنا بالعيون الخفيضة.

هذا الاستهلال يشكل في مستوى أعمق,تحريضا على هذا الواقع, والشاعر ليس محايدا وإنما هو يرصد هذه الوقائع من منظور الشاهد ومن منظور الضحية وبالذات في إيحاءات الضمير(نا)»[1],وهذا التحريض على الحرب ورفض الصلح يخالف ماجاء في النص التوراتي الذي يكتفي بالشكوى,بينما يتضمن موقف أمل التمسك بالحرب وعدم تعليق الكوارث على المقادير,وهو مايعني البديل النقيض للصلح أو السلام, ومن خلال هذا التقابل بين كلا الطرحين يصعد نشيد الشرف والكبرياء والرد على الغدر,وذلك ما يقود في جانب آخر إلى الإسقاط المعاصر:

أسائل:ما للصغار الذين يطيرون-كالنحل-فوق التلال ؟

ومن للعذارى اللواتي جعلن القلوب:

قوارير تحفظ رائحة البرتقال ؟

وهي إشارة واضحة إلى فلسطين التي تمثل الأرض السليبة من أبرز فواجعها حيث أورد "رائحة البرتقال" وهي الفاكهة التي تشتهر بزراعتها فلسطين وهي كناية على الأرض التي تشبثت بهويتها الموروثة.

ومن للرجال

اذا قيل "ما نسب القوم" ؟....

فانسكبت في خدود الرجال دموع السؤال ؟

([1]) **المرجع السابق,ص268.**

كل هذه الأسئلة التي تصور قيمة الرمز المغتال "كليب" وفداحة الفقد إنما تعمد إلى استنارة كل فئات القبيلة وتذكيرهم بضياع المجد والعزة,ضياع الهوية القومية والإنتماء حتى تثير فيهم مشاعر النخوة والكبرياء ليندفعوا إلى التضحية بالدماء كي يعود المجد المنطوي ويبعث من جديد:

أبي ضامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي

وصبوا له جرعة-جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات,

بين الرجال

يعود له قطرة قطرة

فيعود له الزمن المنطوي .

هنا يمتص النص محور الأسطورة الفرعونية إيزيس وأوزوريس, فقوى الشر المتمثلة في "ست" هي قوى الشر المتمثلة في "جساس". فكما غدر "ست" بأخيه أوزوريس وألقى به في النهربعد أن مزق جسده حتى لا يعود إلى الحياة, فكذلك جساس غدر بابن عمه "كليب" وقتله غيلة دون أن يقول له "احترس". وإيزيس هي التي جمعت أشلاء زوجها وبثت فيه الروح ليعود من جديد, فكذلك اليمامة تطلب من كل الرافضين للصلح أن يجمعوا قطرات كليب حتى يعود فيه (الزمن المنطوي) فأسقط رمز "إيزيس" على كل قوى الخير التي يجب أن تناضل من أجل سيادة الحق وتحقق العدل.ويستثمر الشاعر قصة "جساس بن مرة" حيث فرض نفسه ملكا على قبيلتي(بكر وتغلب) بعد مقتل كليب مما أدخل الحزن إلى قلب اليمامة,فهي تعلم أن لاأحد غير أبيها يستحق الملك, فهوالذي ورث الملك وحافظ عليه حتى احتل تلك المكانة بين قومه, ليأتي لص في غفلة من الزمن ويرث الملك غدرا واحتيالا, ويعيش مطمئنا,وهنا يتماهى صوت الشاعر بصوت اليمامة من خلال خلفية النص التي تومئ إلى الصراع العربي الصهيوني, فاليهود اغتصبوا الأرض العربية بغير وجه حق وادعـــوا أنهم أصحاب الأرض الشرعيين:

خصومة قلبي مع الله–ليس سواه

أبي أخذ الملك سيفا لسيف,فهل يؤخذ الملك

منه اغتيالا,

وقد كللته يد الله بالتاج ؟!

هل تنـــزع التاج إلا اليدان المباركتان,

وهل هان ناموسه في البرية

حتى يتوج لص بما سرقته يداه ؟

فهي تؤكد على أن اغتيال أبيها, وانتزاع الملك منه,يعد اغتصابا للحق,وخرقا لناموس الله,وهي تستكثر أن يسمح الله للص بامتلاك تاج الملك وتعلن رفضها بحـــزم قاطع:

فأنا أرفض الموت غدرا

فهل نزل الله عن سهمه الذهبي لمن يستهين به

هل تكون مكان أصابعه..بصمات الخطاه ؟

فالموت يكون بمشيئة الله,وإذا كان "جساسا" قد قتل أباها غدرا فإنه بذلك تعدى حدود الله وسرق سهم القدر الذهبي, فكيف يسمح الله بذلك ويترك كليبا يموت ككلب تصادفه في الفلاة,ثم تعود إلى طلب الميراث وتأكيد الحق الشرعي في ميراث أبيها:

خصومة قلبي مع الله

أين وريث أبي ؟

ذهب الملك

لكن لاسم أبي حق أن يتناقله ابنه عنه

فكيف يموت أبي مرتين ؟

أيتها الأنجم المتلونة الوجه:

ابق حياة

ورد حياة

فكأنما هذا الصوت هو صوت أمل دنقل في توحد مع اليمامة, فكلاهما عاش محنة اليتم وذاق مرارة الظلم في صغره, فالشاعر فقد أباه في مرحلة الصبا وعاش هذه التجربة حتى أصبحت كلماته عن فقد الأب وظلم الأعمام زفرات تذوي جسده, وتحيله إلى بقايا إنسان.

خصومة قلبي مع الله-

قلبي كفستقةالحزن...لكنه في الموازين

أثقل من كفة الموت

هل عرف الموت فقد أبيه

هل اغترف الماء من جدول الدمع,

هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه..ورماه ؟

وفي المقطع الثالث تسود نغمة الأمل في عودة الأمور إلى مضاربها وتظهر بشائـــر الثأر من خلال قدوم "الأخ" الذي يمثل الإمتداد الطبيعي "لكليب" مثلما يمثل "حورس" الإمتداد الطبيعي "لأوزوريس" فكلاهما ينتقم لأبيه ويعيد قيم الحب والعدل التي غيبت بمقتل أصحابها, ففي السيرة أن اليمامة تكتشف أن "الهجرس" هو أخوها باختبار التفاحات الثلاث الذي تلقته من أبيها قبل موته, وتقول اليمامة لعمها متحدثة عن هذا الاختبار:

ضربته بواحدة يا عم راحت بضرب ركابه راحت طحينـــا

وثاني واحدة شالها برمحه وثالثـــهم خطفـــها باليمينـــا

غدا أنزل وأضربه ثلاثـــــة كفعل أبي أيا عمي الحنـــونا

يكون أخي إذا سوى نظيره وإن خالف يكون غريبا فينا[1]

وفي النص:

يجيئ أخي

هل عباءته الريح ؟

هل سيفه الـبرق ؟

([1]) **الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير),ص135.**

هل يتمنطق فوق جواد السحاب ؟

.....

يجيئ أخي

(كان يعرفه القلب !)

أقذف تفاحة

يتصدى لها وهو يطحنها بالركاب !

(هو الخطأ البشري الذي حرم النفس فردوسها

الأول المستطاب)

أثنى فأقذف تفاحة

تستقر على رأس حربته !

(أيها الوطن المستدير...الذي تثقب الحرب عذرته بالحراب

وتفاحة تتلقفها يده !

هي جوهرة الملك,

جوهرة العدل,

فالحب آب !)

تتحول التفاحات إلى قيم جديدة تعيد للكون نضارته وللمياه بكارتها ويتحول الرثاء والبكاء إلى أمل وضئ « حيث يتمكن الهجرس من سحق كل معاني الضعف والضياع, والخطأ, بعد أن يوقظ قومه بحربته وبطولته, ويحي موتاهم بالعدل والحب بعد أن يمسك بناصية الآمرفي يده»[1].

وهنا تبرز المراوحة بين الشخصية التراثية وبين صوت(أنا الشاعر) لتخدم مسار أهمية الحرب في هذه القصيدة, وهو ما ينبئ عن موقف الشاعر من المعطى التراثي والإسقاط السياسي (الواقع) حيث يتماهى صوته مع الأصوات التراثية(كليب واليمامة), ويتبنى موقفهما الذي يرتكز على عدم المساومة على الحق ضرورتها والدم, بمعنى آخر

([1]) **جابر قميحة:التراث الإنساني في شعرأمل دنقل,ص138.**

عدم مشروعية الصلح مع (اليهود) ,وأن الحرب هي الفيصل في حسم المعركة واستعادة الأرض السليبة, وتنتهي "مراثي اليمامة" بنشيد أبدي مفاده أن الدم هو ثمن المستقبل, وهوشارة التضحية لخلق بديل مواز للماضي المجيد, فالكف عن البكاء والحزن لا يمكن أن يتحقق إلا بمجيئ القلوب الثلاثة(الملك ــ العدل ــ الحب) , والشاعر يرفض الإستجابة إلا لهذا الزمن القادم من رحم التضحيات,والذي يحمل الرايات الثلاث[1].

قلوب ثلاثية شارة الزمن القادم المستجاب

قفوا يا شباب

لمن جاء من رحم الغيب

خاض بساقيه في بركة الدم,

لم يتناثر عليه الرشاش

ولم تبد شائبة في الثياب !

.....

قفوا يا شباب

كليب يعود

كعنقاء قد أحرقت ريشها

لتظل الحقيقة أبهى..

وترجع–حلتها–في سنا الشمس..أزهى

وتفرد أجنحة الغد

فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب !!

يبرز من هنا الإيمان بالغد الآتي,الذي يحمل تحولا عن الراهن المرفوض,ويتجلى هذا الإيمان على المستوى اللغوي مرتبطا بالبناء الواعي فالفعلان(تفرد) و(تنهض) لهما دلالتا الحركة والإنطلاق, فالفرد شرط الطيران والنهوض شرط التجدد والحركة, فعودة كليب

([1]) محي الدين عثمان:قيثارة الغد الإلهي,صحيفة اليوم(أبو ظبي)عدد 3795 ,18 شعبان 1403هـ,ص8 نقلا عن:زياد فايق رايق المصري:أمل دنقل شاعرا إنسانيا,ص372.

أشبه ماتكون بانبعاث العنقاء بعد احتراقها في الأسطورة القديمة و "كليب" رمز المجد العربي القتيل,ولا يتحقق الإنبعاث إلا عن طريق المعاناة(الإحراق–القتل), فالأمم هي التي تصنع أمجادها وتحترق بلظى النار(الحرب) ليبعث جيل جديد,هذه شهادة "كليب" وهي شهادة عن الواقع المعاصر,ولكن الموت لم يمهل أمل دنقل من إيراد شهادات الآخريين إذ كان عمله هذا–كما قال بنفسه–مجموعة من الشهادات التاريخية التي قدمها في "رؤيا معاصرة" ولم يتح لأمل أن يصل قبل وفاته إلى صيغة ابداعية أخيرة لشهادات "المهلهل بن ربيعة" و "جساس بن مرة" و "جليلة بنت مرة" فلم تصل إلى أيدينا سوى شهادة "كليب" وشهادة "اليمامة" ويبقى ما هو أهم من ذلك كله,تبقى شهادة"أمل دنقل" على أحداث عصره شاعرا وإنسانا.

أما قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[1] فهي من القصائد التي تمثل إضاءة شعرية في المتن الشعري لأمل دنقل، ومن القصائد التي تزامنت معها–بعد النكسة–نظرا لطبيعة الموضوع الذي تناولته ولطبيعة المرحلة التي كتبت فيها,وهي مرحلة الإحتقان السياسي والإجتماعي في ظل الصراع العربي الصهيوني,ولأثر نكسة 1967 على الواقع العربي,فالشاعر فيها يحاول أن يصور بعض أبعاد مأساة1967،واستحضر"زرقاء اليمامة" كرمز في إطار رؤية معينة,إذ يرمزبه إلى الفئة التي أحست بالخطر قبل وقوعه,وحذرت قومها من مغبة الواقع الفاسد, وزرقاء اليمامة من أوفر الشخصيات حظا في اهتمام شعرائنا,حيث استخدمت في أكثر من قصيدة, والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ,واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخريين,وعدم إصغائهم إلى التحذير[2],وقد جاء ذكر زرقاء اليمامة في الشعر العربي القديم[3]عند النابغة والمتنبي وغيرهم من الشعراء الآخريين,إذ جاء ذكرها في التاريخ رمزا للنظر البعيد والحكمة والذكاء وصدق الإنتماء

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص121.**

([2]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص170.**

([3]) **أنظر:جابر قميحة:التراث الإنساني في شعرأمل دنقل,ص107،109.**

والرأي والرؤية,وفي الإسقاط الشعري تأتي رمزا للطليعة الواعية التي رفضت الواقع والقهر,وشخصية زرقاء اليمامة هي شخصية تاريخية عرفت بالذكاء الخارق وبعد النظر إلى جانب قدرتها على الإبصار من مسافات بعيدة يقال :" أبصر من زرقاء اليمامة", إلا أن الحكايات التي نسجت حولها أدخلتها إلى دائرة التاريخوأسطورية بدافع الإعجاب أو لأن عدم وجود التدوين في تلك المرحلة يدفع الناس إلى التزويد في الأحداث ويسبغون عليها من هوياتهم الثقافية والإجتماعية عبر الأجيال, مـــما يخرج الشخصية أو الحدث من إطاره الواقعي إلى إطار خرافي أسطوري يساهم في تشكيله خيال الناس بالتزويد والمبالغة,وزرقاء اليمامة هي فتاة من جديس عرفت بحدة بصرها وقدرتها الفائقةعلى الإبصار من مسافات بعيدة,وهي من أهل اليمامة "جو"(و جو هو اسم اليمامة) يقال أن حسان تبع سار من اليمن بجيشه لقتال قبيلتها فلما صاروا في جو على مسيرة ثلاث ليال,صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستترون بها ليلبسوا عليها, فقالت يا قوم لقد أتتكم الشجرأو أتتكم حمير, فلم يصدقوها,حتى داهمهم جيش حسان فأبادهم وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها[1].

وتتأسس القصيدة على مجموعة من الشخصيات التراثية مشكلة مجموعة من الأصوات، تتمازج فيما بينها لتفصح عن رؤية الشاعر في التعبير عن النكسة وآثارها في وجدان الشعب العربي، وتصور شخوصها وأحداثها تصويرا حسيا,حيث تحتل مساحة القصيدة ثلاثة شخصيات رئيسية "الجندي العربي المهزوم" وشخصية "عنترة" وشخصية "زرقاء اليمامة", إضافة إلى عدد من الشخوص الثانوية التي تضيئ جوانب محددة من النص كشخصية "الزباء" و "ابنة الجندي العربي" وتختلف آليات استدعائها باللقب(زرقاء اليمامة) بالدور(عنترة) و بالقول (الزباء), ولأن القصيدة أتيح لها من الدراسات الكثيرة والتفسيرات المختلفة نظرا لأنها تعبر عن آثار النكسة بطريقة فنية تمازجت فيها مجموعة

([1]) أنظر القصة كاملة في: أبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري(الميداني):مجمع الأمثال,منشورات دار مكتبة الحياة,بيروت-1961, ج1,ص155،156.

من الأصوات التي أدلت بشهادتها من موقعها التاريخي مخترقة دائرة الصمت التي توارثته الأجيال ما بين محذر من المأساة التي رانت على الواقع العربي, وبين صوت يجتر مرارة الهزيمة وينوء بثقل عارها ومخازيها وصوت تركه الحكام في صحراء الضياع يجتر أحلام الخصيان حتى إذا ماشتد أوار الحرب دعى للقتال مستصرخين فيه الحمية والشرف للدفاع عن قصورهم الورقية فإن هذه الدراسات جعلت صوت الشاعر من ضمن هذه الأصوات الشاهدة على عصرها مـمثلا في الجندي المهزوم, وذلك من خلال تعدد الأصوات التي غطت مساحة القصيدة واستحضاررجعيتها التراثية في هذه الدراسات[1].

والقصيدة في نظري هي صوت واحد هو صوت الشاعر يتقمص أدوار هذه الشخصيات ويستعير أرديتها التراثية لتتنوع الشهادة على العصر وعلى النكسة, أما شخصية "زرقاء اليمامة" فلم تدل بشهادتها وإنما توحدت مع صوت الشاعر في العرافة,أوالنبوءة,نبوءة الشعر واستشراف المستقبل في المعرفة الشعرية,وبعد النظر وقراءة الأحداث عند زرقاء اليمامة, فكلاهما يرى ما يراه الآخرون, وكلاهما حذر من الهزيمة وكلاهما كذب واستهين به, أما الشاعر فهو:

1-الجندي الذي قاسى أهوال الحرب وعاد يشكو للزرقاء ثقل العار والهزيمة.

2-هو عنترة الذي يشكو إهماله في حضيرة النسيان ووقت الشدة يدعى للنزال.

3-هو الملكة زنوبيا التي عرفت الخديعة بعد فوات الأوان.

4-هو الجندي الذي عاد لمخاطبة الزرقاء وإخبارها بمصيرها.

5-هو الجندي الذي يتحدث عن مأساة الزرقاء(العمى والوحدة).

فصوت الشاعر(الجندي المهزوم) هو حلقة التواصل بين هذه الأصوات التراثية وهو الذي يلم شتات هذه الأحداث عن طريق رواية الأحداث ومخاطبة الزرقاء,وتقمصه لشخصيتي عنترة وزنوبيا,وبما أن هذا الجندي ليست له ملامح تميزه فهو يحمل دلالة

([1]) فتحي يوسف أبو مراد:شعرأمل دنقل دراسة أسلوبية,ص 282 ,وعلي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية,ص226 وما بعدها,وأحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص359 ومابعدها.

عامة إذ يرمز إلى الفئة التي ضحت بدمائها ساعة هروب الآخرين وتحملت لوحدها وقع الهزيمة,وسجنت لصدعها بالحق,وقد أعاد الشاعر إنتاج نصوصه وتشكيل شخصياته, بعد هدمه للمخزون المعرفي حول هذهالشخصيات ثم أعاد بناءها لإعطاء نص جديد "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" فكل نص كماترى كريستيفا يتشكل في تركيبه من« نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص ،وفي نفس الوقت عبر إعادة هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا »[1].

وتعددت التفسيرات حول شخصية "زرقاء اليمامة" في القصيدة فمنهم من اعتبرها هي مصر«العرافة الخالدة التي ذهبت تخبر قومها من ذلك اليوم المشؤوم,ولكن قومها استخفوا بها,ومضوا في لهوهم وقصفهم وخيلائهم المغرورة حتى وقعت الواقعة وضاع كل شيئ »[2],ومنهم من اعتبرها« رمزا إلى "الصفوة" من بني مصر كتابا وشعراء ودعاة,هؤلاء الذين رصدوا أنفسهم لدق أجراس الخطر وتنبيه حكام مصر إلى تدارك الكارثة»[3].

وبغض النظر عن تعدد التفسيرات والتأويلات لهذه القصيدة وشخصية زرقاء اليمامة فهي تدور حول نكسة مصر في حرب1967 إذ يحاول الشاعر تصوير أبعاد المأساة حين تنبأ بنكسة 1967 وبخاصة في قصيدته "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري[4] التي يتـنبأ فيها بالنكسة تنبؤا حقيقيا مدعما بالأدلة التاريخية ذلك أن تاريخ كتابة هذه القصيدة هو مارس 1967 أي قبل وقوع النكسة بثلاثة شهور فقط,ولذلك جاءت القصيدة محل الدراسة أول قصيدة عبرت عن الهزيمة, فكأنـــما كان يعيش الهزيمة قبل وقوعها.

ويبدأ التناص من العنوان من خلال استدعاء شخصية "زرقاء اليمامة" بالإسم وما تستدعيه في ذهن المتلقي من دلالات متعددة عبر علاقة الحضور والغياب, ومن خلال دلالات الشخصيات الأخرى المستدعاة ومؤازرتها للدلالة الكلية للقصيدة من خلال تنامي

---

(1) **جوليا كريستيفا:علم النص،ترجمة: فريد الزاهي،دار توبقال الدار البيضاء،ط1-1991,ص79.**

(2) **عبلة الرويني:لويس عوض:سفر أمل دنقل,ص41.**

(3) **جابر قميحة:التراث الإنساني في شعرأمل دنقل,ص109.**

(4) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص180.**

الأحداث وبسط كل شخصية لهويتها التاريخية وشهادتها في بعدها التاريخي وهويتها المعاصرة والتناص هنا يعتمد على الإمتصاص وإعادة الإنتاج وهي السمة الغالبة في شعره مع تضمين أبيات أو مقولات تشي بصاحبها إن لم يرد بالإسم كما نرى في شخصية "الزباء",كماأن الرابط الدلالي بين الشخصيات المستدعاة هو "العرافة","أنا الشاعر","زرقاء اليمامة","الزباء" و يمكن للقارئ أن يرصد هذه الإضاءات الدلالية من خلال:

(1-النبوءة:فالشاعر تنبأ بنكسة1967 وزرقاء اليمامة تنبأت بقدوم جيش الأعداء والزباء تنبأت بخدعة عدوها عمرو...

2-إنكار الناس لنبوءة هؤلاء العرافين واستهتارهم بها حتى وقعت الكارثة.

3-مطالبة العرافين بتحمل نتيجة تكذيب المجتمع لهم ومعاقبتهم والتنكيل بهم[1].

وتبدأ القصيدة بمواجهة بين"زرقاء اليمامة"الطليعة الواعية و بين أنا الشاعر كأحد الفارين من هول المأساة,ومن خلال هذه المواجهة تتبدى مأساة كلا الطرفين,و يطغى الجانب الآخر على المشهد مجسدا رحلته المأساوية عقب المعركة,و يبدأ الشاعر برسم شخصية الجندي العربي الخارج من المعركة,تاركا له المجال لتصوير أجواء الحرب بعد الهزيمة,وكأنما يصف مشهدا سينمائيا:

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك...مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى,و فوق الجثث المكدسة

منكسر السيف,مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت,عن,نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع,و هوما يزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخوذات ملقاة ..على الصحراء

([1]) أنظر:أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص374.

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه,في لحظة الملامسة

عن الفم المحشو بالرمال والدماء !!

أسأل يا زرقاء.

عن وقعتي العزلاء بين السيف والجدار!

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار!

كيف حملت العار

ثم مشيت ؟ دون أن أقتل نفسي ؟ دون أن أنهار ؟!

ودون أن يسقط لحمي, من غبار التربة المدنسة.

النص هنا يوظف تكنيكات بنائية لتصوير فداحة المأساة, وهوالحالة التي يعانيها البطل, في صور وجمل وأشباه جمل تتلاحق دون أدوات ربط لتضخيم هول المأساة كما يبرز الإيقاع المأساوي من خلال تراسل الصور المفزعة لهول الهزيمة وما تركته من آثار مدمرة في قلوب الناس,من خلال استخدام أسلوب المونتاج الذي يركز فيه على المناظر التي تعمق درامية الحدث,إذ يقتصر على المشاهد ذات الدلالات المأساوية لتتجاوب مع مأساوية الحدث,فثمة ساعده المبتور وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة,وصور الأطفال التي أخذها الآباء معهم وهي ملقاة على الصحراء في خوذاتهم, وثمة جاره الشهيد (الذي يهم بارتشاف الماء فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة) وثمة فم شهيد محشو بالرمال والدماء,ويتصاعد الإحساس بالضياع عند الشاعر ويصبح مهانا يلاحقه الذل والإنكسار لايقوى حتى على رد الجرذان التي تلعق دماءه عاريا لا يستره الليل ولا الجدران, فهو مطارد بظل الهزيمة, تطبق عليه الأحزان,وثمة معطى معاصر يعمل على مد "زرقاء اليمامة" إلى تخوم الحاضر, متمثلا في الصحيفة(سحائب دخان "التبغ") يحاول الشاعر الإختباء وراءها وهي كناية على الضياع الذي يعيشه الشاعر وهنا نجد أنفسنا أمام دوامة عنيفة تتلاشى فيها المعايير وتنسجم الأضداد:

تكلمي بالله...باللعنة بالشيطان

لا تغمض عينيك,فالجرذان

تلعق من دمي حساءها–ولا أردها !

تكلمي لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي ولاالجدران

ولا اختبائي في سحائب الدخان.

وتتعمق هذه المأساة بوسيلة درامية أخرى وذلك عن طريق استخدام القطع المفاجئ, أو الإرتداد **Flash Back** إذ يأتي بين قوسين بأسلوب قصصي يستخدمه الشاعر كوسيلة بناء درامية تعمق الحدث وتنميه, لإيراده صورة إنسانية بالغة التأثير حيث يتحدث عن طفلة حلوة "واسعة العينين" هي ابنة أحد رفاقه الذين استشهدوا:

تقفز حولي طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة

(كان يقص عنك يا صغيرتي ونحن في الخنادق

فتفتح الأزرار في ستراتنا كعوب البنادق

وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة:

رطب باسمك الشفاه اليابسة

وارتخت العينان)

فأين أخفي وجهي المتهم المدان؛

والضحكة الطروب,ضحكته

والوجه والغمازتان.

إلى هنا يبدو المشهد منبت الصلة بالموقف السابق,ولكننا لا نلبث أن ندرك مدى الإرتباط الوثيق بين الموقفين حين نكتشف أن الشاعر ما ساق لنا هذا المشهد المؤثر إلا ليجسد من خلاله إحساس هذا الجندي الفار بالعار, ويزيد من عمق مأساته هذا الوجه الضاحك البرئ الذي يدينه بالهرب, ويذكره برفيق سلاحه الذي آثر الشهادة بينما نجا هو حيث يتساءل في أسى مدمر:

فأين أخفي وجهي المتهم المدان ؟

والضحكة الطروب:ضحكته

والوجه والغمازتان !؟

هذه المأساوية التي يغرق فيها المقطع من خلال سرد تفاصيل الأحداث ورصد لأدق التفاصيل,سواء من خلال وصف الشخصيات المشكلة للأحداث أو من خلال تداعي هذه الصور المفزعة, دلالة على عمق الجرح وعلى إحساس الشاعر بالقهر والعجز، وإذا كانت "زرقاء اليمامة" هي المرأة التي يجتليها كي يعرف عمق المأساة ويكشف عن أسبابها«لكنها المرأة التي يتبادل الشاعر وإياها الوضع والدلالة من عالم لايعترف بهما, ولاينصت إليهما,لأنه عالم لايقبل فيه السادة سوى الإضعان والطاعة والإتباع والرضا,وكل مايبقي الرعية خاملين في حظائر النسيان»[1].

ولذلك يستدعي الشاعر شخصية من عمق التاريخ لينسج من ملابساتها التاريخية صورة أخرى لمايعانيه المواطن العربي في هذه المرحلة, إذ يتعانق صوت الجندي العربي مع صوت عنترة,فيتخطى الشاعر الزمن ويعود قرونا إلى الوراء ليعيد رسم ملامح هذه الشخصية ويؤسس دورها في بناء القصيدة, وقد استدعى هذه الشخصية من خلال آلية الدور وذلك بذكر بعض الصفات المحددة لها مثل العبودية والإنتماء لقبيلة "عبس", وتأتي هذه الشخصية رمزا لبعد أخر من أبعاد تجربة الشاعر المعاصرة فهو صورة للمواطن العربي الذي ظل هامشيا، مبعدا عن الحياة العامة مركونا في زوايا النسيان لكي ينال فضلة الأمان، ولكن ذلك لم يجده شيئا شأنه شأن الجندي العربي, أوهوالمثقف الذي أقصي من دائرة الحياة العامة وحكم عليه بالصمت,أو هوالشاعر الذي أخرس حتى لا يبوح بمالا يرضي الآخرين,وكلا الصوتين صوت الجندي المهزوم أو صوت عنترة لم يكونا مسؤلين عن المأساة. فالجندي المهزوم لم يكن مسؤولا عن هزيمة 1967 وعنترة العبسي لم يكن مسؤولا عما آلت إليه حالته, فقد حكم عليه بالموت قبل أن يدعى للقتال والشاعر في كل مقطع يكرر اللازمة التي افتتح بها القصيدة موجها خطابه إلى "زرقاء اليمامة" وهي القوى

([1]) **عبلة الرويني:جابر عصفور:سفر أمل دنقل,ص351.**

التي تنبأت بالهزيمة ألاتسكت عما حدث, لأن السكوت هو الذي جر الخراب والدمار, ويكرر النص هذا الطلب بصيغة مختلفة وبنفس الدلالة.

أيتها النبـــية المقدسة

لا تسكتي...فقد سكت سنة فسنة

بالهدايا,فلما بدت

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي "أخرس"

فخرست..وعميت..وأئتممت بالخصيان !

ظللت في عبيد (عبس,أحرس القطعان

أجتز صوفها

أرد نوقها

أنام في حظيرة النسيان

طعامي الكسرى..والماء..وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة..والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي اق صيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت..ولم أدع إلى المجالسة!!

يستثمر الشاعر هنا شخصية "عنترة" في تناقضها الوجودي الذي قامت عليه "الفارس" و "العبد" كما يستثمر المعطى التاريخي والشعبي لهذه الشخصية وذلك لحضورها في وجدان الناس باعتباره بطلا ملحميا وقد رأى بعض الدارسين أن الحضور في إطار السيرة الشعبية كان أكثر إلحاحا على بنية النص« ويبدو الشاعر يعتمد المرجع الشعبي أكثر من اعتماده على المرجع التاريخي في تشكيل صوت "عنترة" وذلك لأن

المرجع الشعبي وحده هو القادر على كسر حدود النص لمفاجأة سياقه الخارجي التاريخي والإجتماعي بمعادلها المؤول له »[1], كما أن اختيار البطل القومي من الذاكرة الشعبية يكون أكثر تغلغلا في الوجدان الجماعي,لما يمـثله من نموذج قادر على استيعاب تجارب الناس ويشغل حيزا هاما في الذاكرة الشعبية, وعنترة هو نموذج هذا البطل الذي ركنته قبيلته في حظائر النسيان, ولمـا هاجمها الأعداء دفعت به إلى الحرب, إنه خذلان يجد دلالته في انحسار الشعور القومي الذي اكتسبته الأمة في ماضيها, وضيعته في حاضرها.

والنص يقيم مفارقة تكشف مأساة المقهورين واتخاذهم تبريرا لكل الأحوال,وهذا القهروالظلم والضياع,ويظهر تكرار الجمل الطلبية:(تكلمي,تكلمي,لاتسكتي) دالا على الدعوة للتغيير لثبوت الإدانة,إدانة مفعمة بالمشاهد المأساوية التي تجعل الإلحاح على التكلم ونبذ السكوت أمرا ضروريا« ولذلك يبدو إلحاح السؤال في القصيدة إصرارا على معرفة الأسرار,وتعرية للمسكوت عنه من الكلام المحظور, تكرار نطقه من حيث هو دال؛ علامة على رغبة الكشف ةالإظهار والفضح والإعلان وإلحاح داله على مدلول الكلام إلحاح على نقيض الصمت الذي هو تغطية على الحقيقة بإخفائها عن العيون وإبعادها عن الألسنة »[2].وإذا كانت شخصية "زرقاء اليمامة" وشخصية "عنترة" قد أمدت القصيدة بطاقات إيحائية وبدلالات أضاءت عواتم النص وتواصلت مع تجربة الشاعر المعاصرة, إذ شكل الإمداد التراثي للشخصين في النص عناصر فنية أخصبت التجربة المعاصرة وأيقظت وعي المتلقي وأشركته في صياغة الرؤية الشعرية باعتباره منتجا ثان للنص يتفاعل مع تجربة الشاعر, فإن الشاعر يستدعي شخصية أخرى تمثل رافدا تاريخيا أمد القصيدة بدلالات ساهمت في تخصيب دلالات الشخصيات الأخرى (زرقاء اليمامة وعنترة), وهذه الشخصية هي الزباء ملكة تدمر,و "الزباء" هي ملكة تدمر أرسل إليها عدوها "عمرو" جاسوسا يخبرها بأنه سوف يأتيها محملا بالهدايا, فلما بدت قافلة عمرو في الأفق البعيد كثيرة الجمال بطيئة الحركة ارتابت "الزباء" في أمر هذه المصالحة وتساءلت مستنكرة:

ما للجمال مشيها وئيدا ؟

([1]) **محمد فكري الجزار:استراتيجية الشعرية في قصيدة أمل دنقل,مجلة فصول-عدد64 -صيف 2004,ص258.**

([2]) **عبلة الرويني:جابر عصفور:سفر أمل دنقل,ص353.**

أجندلا يحملن أم حديد ا ؟

فبرر لها الجاسوس تثاقل الجمال بكثرة الهدايا,وحين وصلت القافلة تيقنت الزباء من صحة نبوءتها, حيث خرج من داخل الصناديق مجموعة كبيرة من الجنود فأجابها عمرو: "بل الرجال قبضا قعودا".

فلما هم عمرو بقتلها طعنت نفسها وهي تقول: "بيدي لا بيد عمرو"[1].

وقد استدعى الشاعر شخصية "الزباء" بشكل مباشر من خلال آلية الدور أو الموقف وذلك حينما قام بذكر أحد أفعالها الدالة في النص,وهوقتلها لنفسها,ومن خلال آلية القول وذلك من خلال إيراد الأبيات التي أثرت عنها.

واستدعاء شخصية "الزباء" هنا لتبادل الدور مع شخصية "عنترة" فعنترة هو موقف الشعب الذي كان يتحمل أقسى المشقات,على حين ينعم السادة بكل الخيرات والنعم, حتى إذا ما هدد الخطر الوطن, كان هو الذي يتحمل كل العبء وكل التبعة وكل التضحيات, بينما الذين ينقطعون للسيادة والتحكم يفرون من الميدان تاركينه وحيدا في مواجهة الخطر يستحثونه على الدفاع عن شرف الوطن, وهم الذين أغمضوا العيون وأخرسوا الألسنة وألقوا بالعارفين من أشباه الزرقاء في المعتقلات ونكل بهم وأكرهوا على الصمت, والزباء هي الوجه الثاني لهذا الشعب المغدور, فقد أحست بقدوم الخطر في توجسها من مشي الجمال وإحساسها بأن كارثة ستحل بها وبقومها,وبأن خديعة دبرت بليل:

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي...تكلمي..

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمئ..يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني:

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»

([1]) أنظر الميداني:مجمع الأمثال ج1,ص325،329.

«أجندلا يحملن أم حديدا..؟!»

فمن يا ترى يصدقني ؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا:

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟! »

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟! ».

الشاعر يتوسل بهذه الشخصية التراثية للنبوءة الكامنة خلفها,فإحساسها بالخـــطر وتوجسها مما تحمله الجمال هو نفسه توجس الشاعر ونبوءته مما تحمله الأيام من خلال المؤشرات والدلائل التي كانت كلها تصنع حدثا مأساويا يلوح في الأفق, وتضمين الأبيات الدالة على ذلك ليس مقصودا لذاته وإنـــما المقصود هو الإستدعاء الكامل لقصة صاحبته وللمناسبة التي قيل فيها[1] فحينما كرر البيت في نهاية الحركة لم يكرره كاملا بل إهتم فقط بتكرار الشطر الأول الذي تكمن فيه النبوءة حيث قال:

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟ !»

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟ !»

وهذا التكرار تحذير للطبقة الحاكمة من الخطر الذي يهدد الوطن ولكنهم سخروا منه كما سخر قوم زرقاء اليمامة منها وأتهموها بالخبل, وكما سخرت قبيلة عنترة منه وركنته مع العبيد والخصيان,وكما لم يصدق قوم الزباء ما توجست منه,هذه المقطوعة إدانة ونشدان للحقيقة الضائعة إزاء الخديعة التي انطلت والمأساة التي تحققت,وكل هذا مرتبط بالقهر والترويع الذي أخرس الألسنة كما أخرست في الماضي لسان عنترة والزرقاء,وليضيف النص إلى الهزيمة دلالة أخرى بهذا القول المأثور.

بعد هذه الرؤية للحدث,المتضمن إدانة للواقع خلال شرح فصول المأساة,وإلحاح الشاعرعلى "زرقاء اليمامة" بعدم السكوت, يعود مرة أخرى على لسان الجندي الذي يكتشف أن مأساة "زرقاء اليمامة" ليست بأقل من مأساته لأن الزرقاء حين تكلمت(عن

([1]) **أنظر أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص372.**

قوافل الغبار,و مسيرة الأشجار) اتهموها بالجنون ودفعت حياتها ثمنا لنبوءتها, أما هو فقد سخروا منه ورموه في حظيرة النسيان:

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة!

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..

فاتهموا عينيك,يا زرقاء,بالبوار!

قلت لهم ما قلت من مسيرة الأشجار..

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!

وحين فوجئوا بحد السيف:قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار!

ونحن جرحى القلب,

جرحى الروح والفم

لم يبق إلا الموت..

والحطام..

والدمار..

هنا تتوحد مأساة أنا الشاعر مع مأساة العرافة الرمز,فأحدهما دفع ثمن صمته والآخر دفع ثمن كلامه,فالمقهورون لا يجنون سوى الموت أو يرثون الدمار,وهذا ما أدركه الشاعر في ختام قصيدته عندما أقر بأنه لم يعد أمامه "هو" و "الزباء"و "زرقاء اليمامة" سوى خيار وحيد« هو خيار الموت الذي تعمد الشاعر التركيز عليه في سياق القصيدة,على الرغم من أن الصياغة الشعرية للنص لم تمكنه من تسكين الموت بوصفها نقطة الوقف الدلالي التي تكتمل عندها المعنى,نظرا لعدم تطابقها مع نقطة الوقف العروض التي تتمثل في اكتمال الوزن....فقد عزل الشاعر الكلمتين التاليتين لكلمة "الموت" في السطر الشعري, ووضعها في سطرين منفصلين بأقصى الطرف الأيسر من الصفحة,حتى

يصل بالقارئ إلى الدلالة المرجوة »[1] فالذين صنعوا الهزيمة وفروا من وقت الشدة وزجوا بالصامتين والمتكلمين معا في أتون الحرب تغطية لعجزهم وقصر نظرهم,هم الذين قايضوا بهم (حين فوجئوا بحد السيف) ليلتمسوا لأنفسهم النجاة تاركين أشباه الزرقاء على حالهم لا يكفون عن منازلة الصمت الذي كان يخنقهم والآخرون مازالوا في لهوهم وقصفهم فاقدين الإحساس بمدى فداحة المأساة تاركين "زرقاء اليمامة" و "الجندي العائد من الحرب" يجترون مرارتها و يتشحون بالخرس.

ها أنت يا زرقاء

وحيدة...عمياء !

وما تزال أغنيات الحب...والأضواء

والعربات الفارهات والأزياء !

فأين أخفي وجهي المشوها

كي لا أعكر الصفاء..الأبله..المموها

في أعين الرجال والنساء !؟

وأنت يا زرقاء..

وحيدة عمياء !

وحيدة عمياء !

هنا يغلق الشاعر دائرة المأساة,لم يتبق سوى اليأس، لاأمل من تغيير أي شيئ, إذ يدرك مهانته على الرغم من صمته الطويل, فقد أفقدته الهزيمة الإحساس بالأمان وأدخلته في دائرة الضياع « وتتبادل "الزباء" و "الزرقاء" الموضع والمحل في سياق عالم تفجعه الهزيمة,عالم يعاني وطأة الحرس الذي أطلقه سادة عبس كي يبقوا الزرقاء وحيدة عمياء, ويبقوا على الشاعر مثلها وحيدا,أعزل, لا الليل يخفي مأساته ولا سحائب الدخان, ولا الصحيفة التي تستبقي الصفاء الأبله المموه في أعين الرجال والنساء»[2].

([1]) **المرجع السابق ,ص377،378.**

([2]) **عبلة الرويني:جابر عصفور:سفر أمل دنقل,ص354.**

لقد أمدت شخصية "زرقاء اليمامة" ــ باعتبارها تناصا تاريخياــ القصيدة العربية المعاصرة بطاقة إبداعية ثرية,بحسب طبيعة المتناص الشعري الذي يطبع هوية الرؤية الشعرية لكل شاعر,وقدرة كل نص على استيعاب ملامح الشخصية المستدعاة والتواصل معها لإنتاج دلالات جديدة تثري القصيدة وتشحنها بطاقات متجددة تمنح النص تأويلات جديدة تستوعب كل حدث جديد,وقصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" تنبض بأشد هموم الإنسان العربي المعاصر رغم ما يعتري الشاعر من يأس قاتم,والشاعر لا يقدم لنا ترجمة حرفية للدافع الذي عشناه في نكسة1967 لــكنه يقدم لنا التأثير المنشود حول فظاعة النكسة وأسبابها التي كانت كامنة في نفوسنا و واقعنا متخذا من الزرقاء مثالا حيا للمثقفين الذين حذروا من أسباب النكسة قبل أن تقع ولتكون شاهدة وحاكمة على سنوات الإنكسار والهوان.

وقد استطاع أمل دنقل أن يوفق في جعلها عنوانا على مرحلة الهزيمة« و لم يكن ليتحقق له ذلك النجاح لولا حركية البناء الملحمي التي عمل على تخصيبها بمكونات فنية تتراوح بين السرد والمونولوج والتقطيع السينمائي والمشهد المسرحي وتم ذلك كله في إطار استغراق كلي لشخصية الزرقاء, واستحضار لشخوص أخرى تتعاون معها في صياغة صرفة الإدانة والتوبيخ في وجه باعة الوطن»[1].

ثانيا:-التــــناص مع التاريخ العربي الإسلامي:

إن تعامل أمل دنفل مع التاريخ العربي الإسلامي ينم عن قراءة متأنية لهذا التراث التاريخي سواء من خلال تعامله مع الأحداث أو من خلال استدعائه للشخصيات التاريخية,والقارئ لشعر أمل دنقل يجد أن التاريخ العربي الإسلامي قد شغل مساحة كبيرة في شعره لوعيه بأهمية التاريخ في حياة الأمم وكذلك لإيمانه بأن التاريخ العربي الإسلامي هو الذي يعيش في وجدان الناس إن« ظل اهتمامه بالتراث وبأيام العرب والتاريخ الإسلامي يرجع بالأساس إلى محاولته الدائمة للبحث عن هوية كما أكد دائما وإنطلاقا من حس عربي وإيمان بأن مصر عربية الروح عربية الإنتماء»[2]ومرد ذلك أن أمل دنقل

([1]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص173.**

([2]) **عبلة الرويني:الجنوبي,ص91.**

حاول في كتاباته الأولى استخدام الأساطير الفرعونية, فكتب قصيدة استخدم فيها أسطورة "الأخوين"(باتا) ولما قرأ هذه القصيدة على لويس عوض وكان من أشد المتحمسين للتراث الفرعوني سأله لويس عوض عما يريد قوله داخل المقطع الخاص بالقصة الفرعونية, وعندما ذكر أمل الخلفية الفرعونية المستخدمة داخل القصيدة, تنبه الدكتور عندئذ فقط.

كانت هذه الواقعة كثيرا مايشير إليها أمل دنقل في معرض حديثه عن توقفه عن استخدام التراث الفرعوني في شعره, لقد تيقن بأنه تراث لا يحيا في وجدان الناس وأنه ليس له أرضية,بل إن انتماء المصري الحقيقي هو انتماء عربي واسلامي بالأساس, فالبطل الوجداني المصري هو الحسين وخالد بن الوليد وليس أحمس وأوزوريس..وقد كان في تقديره دائما أن هذا التراث الإسلامي,أو هذا الإنتماء الإسلامي لدى المصريين هو في الحقيقة الأمر إحساس بالعروبة, متخذا شكلا دينيا»[1].

ويمثل التراث العربي الإسلامي المصدر الأساسي لشعر أمل دنقل يمتاح منه ما يعينه على إعادة قراءة الواقع في ضوء ملامح الشخصية المستدعاة أو من خلال الأحداث التاريخية التي يتم اسقاطها على الأحداث المعاصرة, ليعيد تشكيل الواقع في نسيج فني يضئ الدلالات التي يريدها الشاعر أو تتطلبها التجربة الشعرية من خلال التناص القائم بين النصوص المستدعاة والمتن الشعري.ولذلك نجد ديوان أمل دنقل يضج بالشخصيات التاريخية الإسلامية والأحداث الطابعة لهذه الشخصيات,محاولة منه لربط تجارب هؤلاء في موقعهم الزمني مع التجارب المعاصرة لأنه يرى أن عودة الشاعر إلى تراثه تستند إلى حقيقة موضوعية هامة هي أن من لايعرف القديم ليس بوسعه أن يأتي بجديد»[2].

واستدعاء الشاعر للشخصيات التاريخية أو الأحداث إنما يأتي لأهمية الشخصية المستدعاة، وموقعها التاريخي في وجدان الناس، وقدرتها كذلك على استيعاب التجربة المعاصرة من خلال ملابساتها التاريخية ,ولذلك نجد الشخصيات التاريخية المبثوثة في ديوان أمل دنقل تتقاطع مع تجربة الشاعر المعاصرة بما يتوافق مع طبيعة الأفكار

([1]) **نفسه,ص92.**

([2]) **حسن طلب:أمل دنقل حياته وأدبه ومأساته,مجلة الدوحة عدد 91 يوليو 1983,ص23.**

والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي, والشخصيات التاريخية في متن أمل دنقل الشعري متعددة,ومتباينة في حجزها مساحة نصية حسب موقعها التاريخي ودورها فيه,وبحسب ما يتطلبه المعطى الفني من حضورها داخل النص,وتتنوع الشخصيات الموظفة في شعر أمل دنقل بين شخصيات محورية وشخصيات مساعدة,من الشخصيات المحورية شخصية "أبي نواس" و "المتنبي" و "صلاح الدين الأيوبي" و "قطر الندى",ومن الشخصيات التي جاءت محورا مساعدا شخصية "أبو موسى الأشعري" و "عبد الرحمن الداخل" صقر قريش وهناك شخصيات تاريخية كثيرة يتفاوت حضورها بين الجزئي والإلماحي حسب أهميتها في البناء الشعري مثل شخصية "الحسين" و "الحجاج بن يوسف" و "معاوية بن أبي سفيان" و"عثمان بن عفان" و "الحسن الأعصم" ومن الشخصيات المعاصرة "مازن جودت أبو غزالة" و "سرحان بشارة سرحان" و "صلاح حسين" وكما أسلفنا فإن دراستنا للتناص التاريخي عند أمل دنقل يعتمد على التسلسل الزمني لهذه الشخصيات,أي أننا نتناولها حسب ترتيبها الزمني,كما تعتمد الدراسة على الشخصيات التي تشكل محورا في القصيدة, و أهم هذه الشخصيات حسب الترتيب الزمني شخصية "أبوموسى الأشعري" ثم شخصية "عبد الرحمن الداخل" صقر قريش ثم شخصية "المتنبي" و "أبو نواس" ثم شخصية "صلاح الدين الأيوبي" و "قطر الندى",و أول شخصية تطالعنا في صدر الإسلام هي شخصية "أبو موسى الأشعري" وقد وظفها الشاعر في قصيدته "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"[1]وترتبط شخصية "أبي موسى الأشعري" ارتباطا وثيقا بواقعة التحكيم التي جرت بين علي ومعاوية بعد الفتنة الكبرى وانقسام المسلمين إلى فريقين فريق مع علي وفريق مع معاوية,والثابت تاريخيا أن عليا قد عزل أبي موسى الأشعري عن ولاية الكوفة بعد ما أقره عليها عثمان بن عفان لأنه حذر أهل الكوفة من الإشتراك في القتال في صف علي أو معاوية وأمرهم بالقعود عن الفتنة

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص180.**

حقنا لدماء المسلمين, وقد أدت سياسته الداعية إلى حقن الدماء إلى المزيد من إراقة الدماء[1].

ويستغل أمل دنقل هذه الحادثة التاريخية ليبني عليها قصيدته في تعبير سافر عن سلبية الإنسان المثقف، وانسحابه من المشاركة في صناعة الواقع وبقائه حياديا مسلما واقعه للأقدار,يرى أفراد المجتمع(فاعلين ومستقبلين) يسيرون إلى الهاوية دون أن يكون هناك صوت ينبههم إلى الخطر المحدق بهم. ولعل في موقف أبي موسى اللأشعري الذي يتحاور معه النص حين خرج على "علي" و "معاوية" ليرد الأمر إلى جماعة المسلمين ما يدل على هذا المعنى,ويبدو موقف لشاعر الحيادي أو السلبي من خلال تصديره للقصيدة بمقولة أبي موسى الأشعري:(حاذيت خطو الله, لا أمامه, ولا خلفه)هذا المصاحب النصي**(paratexte)** يشبه كلمة السر أو الشفرة**(code)** التي من خلالها يستطيع القارئ التوسل إلى النص لفتح مغاليقه والوقوف على عتباته, ومن ثم تتحكفي دلالات النص وتضع المتلقي في الطريق الذي يستطيع من خلاله العبور إلى الدلالة الجوهرية للنص,إذ يستعيد أمل دنقل هذه الحادثة التاريخية و يشحنها بالدلالات المعاصرة ليضع شخصية "أبي موسى الأشعري" موضع اتهام بحياديته و وقوعه في خديعة عمرو بن العاص(إن حدثت فعلا بملابساتها التاريخية) وقوله بعد التحكيم ــ حينما رفض فريق علي المحاكمة وقالوا«لاحكم إلا الله»ــ قولته المشهورة(حاذيت خطو الله , لا أمامه, ولا خلفه) , فحركة النص الأولى تصور موقفا مشابها لواقعة التحكيم حين يتلبس الشاعر فيها بشخصية "أبي موسى الأشعري"، و يقف شاهدا على قضية عصرية أبطالها معاصرون مساهما في محو أدلة الإتهام وتشير النقط المبدوء به النص ان هذا الحادث جاء استكمالا لحوادث مشابهة سابقة:

..إطار سيارته ملوث بالدم !

سار ولم يهتم !!

([1]) ابن الأثير:أسد الغابة في معرفة الصحابة دارالشعب القاهرة, 1970–ج3,ص367،369 وأيضا ج 6 من ص306،307.

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني..فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد..

مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية

وسرت عنهم..ما فتحت الفم.

فالتناص قائم بين قصة التحكيم كمعطى تاريخي وبين الواقع ويعتمد على تقنيات التبادل؛تبادل الأحداث والأدوار.فإذا ما حاولنا فك رموز هذه اللوحة الشعرية نجد أنها إعادة تركيب للقصة التاريخية،« فالمشاهد كما حدث هو الشاعر الذي يتقمص شخصية أبي موسى الأشعري الذي كان شاهدا على حادثة التحكيم وصاحب السيارة هو معاوية بن أبي سفيان والسيارة هي الحيلة التي من خلالها آلت الخلافة إلى معاوية عن طريق عمرو بن العاص,والدم هو دم علي الرامز إلى الحق الضائع من جراء الحادثة»[1], وإذا كان الشاهد في التحكيم "أبي موسى الأشعري"قد ألغى معاذيره لما آلت إليه الظروف وحاول تبرير الأحداث بمقولته المشهورة, فإن المشاهد المعاصر(الشاعر) هو الذي يمزق رقم السيارة أو مفتاح الحيلة حينما يقبل الناس حتى لا يروه وبالتالي يكون قد ساهم في تضليلهم وتعميتهم عن الحقيقة, فأبو موسى الأشعري آثر الحياد تجاه الفتنة ،واستكان إلى حتمية الأقدار التي صنعت هذا الحدث التاريخي والمثقف المشاهد آثر الصمت تجاه ما يحدث في وطنه من قمع واستهانة بأرواح الناس فالسائق رمز السلطة المستهترة بأرواح الناس, تقتلهم بأعصاب باردة حاملة معها آثار الجريمة دون اعتبار للمواطنين,والمواطن العادي منشغل بهمومه الخاصة يتملكه الخوف مؤثراالسلامة،أما المواطن المثقف(أنا الشاعر) فقد رمزله بأبي موسى الأشعري, فهو أيضا مدان بمفهوم الشاعر, لأنه يتخذ موقف الحياد من هذا الظلم والإستبداد بحجة حقن الدماء, والنتيجة تؤدي إلى مزيد من سفك الدماء والظلم والقهر, فالشاعر هنا يتصرف كما تصرف أبو موسى الأشعري الذي كان في جريمة/حرب صفين فماذا فعل ؟!

([1]) **أنظر:منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص210.**

(حاربت في حربهما

وعندما رأيت كلا منهما..متهما

خلعت كلا منهما..

كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة

لكنهم لم يدركوا الخدعة).

فالحياد جريمة كبرى إذا كان الوطن في حاجة إلى مواقف وبخاصة من المثقفين العرب الذين هم مطالبون بأن يضطلعوا بدورهم وينبهوا إلى مكامن الأخطار بالكلمة أو حتى بالتحذير,لكن الكل انخرط في اللامبالاة, فالمثقف آثر الصمت والمواطن منشغل بهمومه الخاصة، يتملكه الخوف من كل شيئ,استشرت فيه الأمراض الإجتماعية، يقايض على موقفه بالمال ، فهذا النادل/الشاهد كان مقطب الجبين حين رأى الشاعر، لكن ما إن أخذ القروش حتى تغير موقفه وانبسطت أساريره:

حين دلفت داخل المقهى

جردني النادل من ثيابي

جردته بنظرة ارتياب

بادلته الكرها !

لكنني منحته القرش فزين الوجها..

ببسمة..كلبية..بلها..

ثم رسمت وجهه الجديد..فوق علبة الثقاب !

إن التقريرية التي اصطبغ بها هذا المقطع الشعري,وهذا الرسم الكاريكاتوري لشخصية النادل في تعابير وجهه التي تنتقل من التجهم إلى الانبساط ,هي صورة المواطن البسيط الذي يعيش تفاهة الحياة, فبدلا من أن يعرف الذي يقف وراء بؤسه وذله نراه مستسلما لهذه الحالة,مستمرئا حياة الذل والهوان التي أفقدته كرامته جاعلا "القرش" مقياسا لمراتب الناس وأهميتهم وإذ ينزل الشاعر بمستوى هذه اللغة التقريرية الواصفة لتعرية الواقع ورصده رصدا فوتوغرافيا يعبر عن تفاهة الواقع وترديه,ثم يستحضر الشاعر

الأسطورة المصرية "عروس النيل" في إطارها التراثي ليرسم صورة مفزعة للنفاق الإجتماعي وفقدان الإنسان الإحساس بكل شيئ,فهم يقدمون بناتهم للنيل طعاما للأسماك ثم ينخرطون في الصلاة والبكاء, ونلاحظ أن القوة الصوتية والدلالية للفعل "انخرطوا" لحظة الصوت,ماهو إلا مشهد تمثيلي ونفاق صريح, لأنهم بعد ذلك ينصرفون إلى مزاولة أعمالهم دون أن يتخذوا موقفا ضد هذا الظلم الذي تأسرهم فيه التقاليد والعقائد الموروثة:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر

لكي يشاهدوا عروس النيل-عند الموت-في جلوتها الأخيرة

وانخرطوا في الصلوات والبكاء

وجئت بعد أن تلاشت الفقاقيع,وعاودت الزوارق

الصغيرة

رأيتهم في حلقات البيع والشراء

يقايضون الحزن بالشواء !

تقول لي الأسماك

تقول لي عيونها الميتة القريرة

إن طعامها الأخير...كان لحما بشريا...

قبل أن تجرفها الشباك!

يقول لي الماء الحبيس في زجاج الدورق اللماع

أن كلينا...يتبادلان الإبتلاع !

تقول لي تحنيطة التمساح قرب باب المنزل المقابل

أن عظام طفلة...كانت فراش نومه في القاع !!.

إن استخدام الشاعر هنا للفعل "رأيت"(رأيتهم ينحدرون,رأيتهم في حلقات) والفعل المرادف له(يشاهدوا) إلى جانب أفعال أخرى تشي بالقرب وملازمة ما يحدث (جئت,تقول لي أربع مرات) يضفي المعاصرة على القصة القديمة ويأتي مدعما بالإقناع الشعري لهذه المعاصرة« حيث تتلاحق جزئيات اللوحة الشعرية كحقائق معاصرة مؤكدة

وغير مفتعلة,وتنتهي الدلالة على كشف الخط الفاصل بين الحقيقة والزيف,فيغدو النهر رمز العطاء المتدفق بالخير-باللجوء إلى هذه القصة-مقابلا صريحا للتوحد مع الموت حين تلقى فيه أجمل الفتيات »[1]ويتجاوب الموت هنا مع بداية القصيدة(إطار سيارته ملوث بالدم)، فدلالة الموت تلقي بظلالها على القصيدة بلفظها أو بما يشير إليها، وهو موت موضوعي إشارة إلى موت الإحساس وتبلد المشاعر,فبمجرد أن ينكشف الحدث حتى ينصرفون إلى حلقات اللهو (يقايضون الحزن بالشواء) ولفظة "الشواء" إشارة إلى الزنا والبغاء,وهي قمة الإستهتار والعبثية واللامبالاة أي أن الإنسان ينتقل فيها من احساسين متناقضين,من البكاء والصلوات في حضرة الموت إلى مبادلة الحزن بالشواء(الإنغماس في اللذة), فهو ليس هروبا من واقع آسن وإنما استغراق فيه ونجد هذه الصورة في قصيدة (الضحك في دقيقة الحداد)[2].

كنا عراة...خلفنا يصطك باب المصيدة

...والشفاه المرخيات ال

تتبارى في الهتافات,

تدق المنضدة

ثم تنسل إذا انفض البكاء

تتلهى بالصدور الناهدة

في حوانيت الشواء,

.....

إن هذا التلون في مقايضة المبدأ لأجل متعة وقتية هي إحدى ملامح السقوط والتوتر التي تتوازى مع عصر الفتنة والحرب الدائرة بين علي ومعاوية,وهنا تصل درجة التوتر عند الشاعر مداها حيث يخلع كل شيئ يربطه بالوطن والناس وهنا يستحضر حادثة خلع "أبي موسى الأشعري" لعلي ومعاوية مسقطا عليها واقعه:

([1]) **زياد فايق المصري:أمل دنقل شاعرا إنسانيا,ص203،204.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص241.**

(خلعت خاتمي...وسيدي

فهل ترى أحصي لك الشامات في يدي

لتعرفين حين تقبلين في غد

وتغسلين جسدي

من رغوات الزبد ؟!

إن انسحاب الشـــاعر(المواطن) من الحياة ترك الفرصة للمتسلطين أن يمارسوا قهرهم على المواطن والوطن, فمصر هذه "المهرة الكسلى" تئن تحت وطأة التزييف يعتورها الضعف الإنكسار في انتظار المصير المجهول:

في ليلة الوفاء

رأيتها-فيما يرى النائم-مهرة كسلى

يسرجها الحوذي في مركبة الكراء

يهوى عليها بالسياط وهي لا تشكو,ولا تسير !

إن هذا الانسحاب والاعتزال ينبئ عن مصيرمعتم بالوقوف موقف المتفرج على الأحداث,وانعدام إرادة التغيير, فلا يستطيع الشاعرالراغب في التغيير عمل أي شيئ إزاء هذا الواقع, ولم يتبق أمامه إلا توقع المأساة وترقب الأحداث فالإرهاصات كلها تدل على الهزيمة.

خرجت في الصباح لم أحمل سوى سجائري

دسستها في جيب سترتي الرمادية

فهي الوحيدة التي تمنحني الحب بلا مقابل

وينتقل النص إلى الرؤيا التي تحسم قلق الشاعر واستشرافه للأحداث. فكل المؤشرات تدل على قرب وقوع الكارثة,فاللامبالاة والحياد القاتل وغرق الإنسان في تفاهة الحياة واستكانته للواقع المتردي كلها تدفع به إلى جرف هار,لأن الشاعر لديه إحساس بدرامية الواقع وتناقضه, وإذا تأملنا هذه القصيدة وجدنا أنها كتبت في مارس1967 أي قبل النكسة

بثلاثة أشهر,وهي بذلك استشراف للنكسة أو هي نبوءة شعرية حذرت من الهزيمة قبل وقوعها مثلما حذرت "زرقاء اليمامة" قومها من الخطر المهدد.

ويعتبر أمل دنقل قدرة الشاعر على الإستشراف بأنه« درجة من الوعي بالواقع والإلتصاق به ما يمكنه بأن يحس باتجاه الأشياء والأحداث»[1].

(ويكون عام..فيه تحترق السنابل والضروع

تنمو حوافرنا–مع اللعنات–من ظمأ وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى !

ينمو صديد الصمغ في الأفواه

في هدب العيون...فلا ترى !

تتساقط الأقراط في آذان عذراوات مصر !

ويموت ثدي الأم..تنهض في الكرى

تطهو–على نيرانها–الطفل الرضيع !!).

إن النص منذ البداية يتحرك بضمير المتكلم المفرد. أما في مقطع الرؤيا فإن النص يسير بضمير الجمع، إيماء إلى عمومية التجربة ،وقوة الحدث وشموله,فسلبية المواطن واستمراؤه لواقعه الموبوء، وإحجامه عن مقاومة قوى الظلم في القديم(المصريين) وفي العصر الحديث(الشاهد) ,فإن النتيجة الطبيعية هي هذه الفاجعة,التي تفيض بكل دلالات الموت والفقر والجوع والظمأ.

هذه الصورة المأساوية جراء سلبية المواطن وقعوده عن دفع الظلم ومواجهته وركونه إلى الحياد سيدفعه إلى مزيد من القهر والخنوع.

وستهبطين على الجموع

وترفرفين..فلا تراك عيونهم...خلف الدموع

تتوقفين على السيوف الواقفة

تتسمعين الهمهمات الواجفة

([1]) اعتماد عبد العزيز:آخر حوار مع أمل دنقل,مجلة إبداع,ص120.

وسترحلين بلا رجوع !

.....

ويكون جوع !

ويكون جوع !

« وهكذا نلحظ أن القصيدة تشكلت من مقاطع متعددة,غير أنها قدمت في النهاية تجربة شعرية متكاملة,وإذا طرحت قضية السلطة والشعب,وكشفت كيف تكون سلبية المواطن الطريق الواسع لتمادي السلطة,والنتيجة مزيد من الظلم والقهر والجوع, وحثت على ضرورة المقاومة والتحدي »[1].

وتأتي قصيدة "بكائية لصقر قريش"[2] وهي من ديوانه الأخير "أوراق الغرفة 8" مؤسسة لمفارقات حادة تستوعب القصيدة بكاملها مستحضرا فيها شخصية عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" بالصفة التي اشتهر بها في التاريخ "الصقر" ليبني مفارقة بين الماضي ممثلا في عبد الرحمن الداخل وبين الحاضر ممثلا في الواقع المعيش وبخاصة وأن القصيدة كتبت مباشرة عقب تحول شعار الجمهورية من(النسر)إلى(صقر قريش)[3] المرتبط بالشموخ العربي,كما يدين من خلالها سيطرة الشعارات في وقت يتطلب الحذر والحزم في مواجهة العدو, وعن القمع ومصادرة الأصوات التي مازالت آثار النكسة تشج حلوقها, فيتحول"الصقر"من بعده التاريخي رمزا للرفعة والمجد، وبناء التاريخ، إلى رسم"على الرايات مباحا", وإذ يحتفظ النص بملامح الشخصية التراثية بكل ايحاءاتـــهاالقارة في وجدان المتلقي العربي وفي الذاكرة الشعرية المرتبطة بالأمجاد والفتوحات العربية في الأندلس, ويجعل الشاعر منصورة الصقر في الواقع المعاش وسيلة لكشف الإنقطاع التاريخي ينتج عنه تصدع في كينونة المجتمع واستباحة لكل آماله في الإنطلاق.

---

(1) **فتحي يوسف أبو مراد:أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص35.**

(2) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص400.**

(3) **أنظر منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص132.**

والتناص يبدأ من العنوان، أي من خلال المصاحب النصي "صقر قريش" وهو لايستدعيه باللقب وإنما بالكنية التي أطلقها عليه الخليفة العباسي المنصور[1], ليبني عليها المفارقة التصورية بين الصقر المنطلق الهاتك لكل مفردات العجز والوهن بين صقر "على الرايات مصلوبا مستباحا" ولأن استخدام الرمز جاء مناقضا لما يثرمز إليه فقد جاءت القصيدة رثاء لهذا الصقر المستباح بلغة مفعمة بالتهكم والسخرية, تنضح بالألم والمرارة:

عم صباحا...أيها الصقر المجنح

عم صباحا...

هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا

ثم تلهو بكرات الثلج,

تستلقي على التربة,

تستلقي...وتلفح !

هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس...لتفرح

وتسد الأفق للشرق جناحا !

أنت ذا باق على الرايات...مصلوبا...مباحا

تصر الريح:وأضلاعك كالروض المصوح

تشتهي لدغة الشمس التي تنسج للدفء وشاحا !

من مفتتح القصيدة يسرح الشاعر بوجدانه في الأجواء التاريخية التي صنعت شخصية عبد الرحمن الداخل لينزع الشاعر عن نفسه أسر الحاضر بكل ثقله المأساوي وتبتعث الماضي بكل بكارته(عم صباحا),وتلعب المفارقة دورا أساسيا في التعبير عن اختلال الواقع بين الأنا الذي يرفض حاضره,وبين ملامح الشخصية التراثية ذات الاستشراف

([1]) أنظر أحمد عطية:القاموس الإسلامي,مكتبة النهضة المصرية,القاهرة 1970-المجلد الثاني,ص316، 317 والمجلد الرابع ص229.

التاريخي,ويستدعي الشاعر شخصية عبد الرحمن الداخل من خلال ما ترسب في وعي المتلقي عنها دون أن يدلي بصفاتها التاريخية, مسبغا عليها ملامح تجربته المعاصرة التي لاتحتكم إلى الملامح الحقيقية القارة في وجدان المتلقي العربي للصقر« وهنا تتراءى المفارقة الفاجعة بين الماضي والحاضر,فهذا الصقر الذي كان في الماضي رمزا لبناء دولة الأندلس,أصبح الآن مصلوبا على الرايات لايملك حريته...إن الشاعر يجري المفارقة على مستوى آخر للصقر,إذ يستوحي صورة مفارقة للصقر الحقيقي فبعد أن كان هذا الصقر يمتلك الحرية والأجواء والرياح والشمس في الماضي,يأتي الشاعر بالوجه المقابل لهذه الصورة,عندما أصبح الصقر شعارا مصلوبا على راية الدولة»[1].

فلم يعد الصقر قادرا على الإنطلاق مثلما كان عليه في الماضي، فهو أسير الرايات (شعار) لا يستطيع أن يعيش حريته مثل بقية الطيور, فاشتهاؤه للحرية والنور والإنطلاق سرعان ما يصطدم بجمود الواقع وزيفه, فهو ليس فاقدا للحرية فقط وإنما عاجز على تجاوزه كونه مجرد رمز أو شعار مقيد براية الوطن,غير قادر علىفرد جناحيه مع الريح,ولا الشمس يسري دفئها في أوصاله, ومن ثم فإن التقابل بين شخصية الصقر في الماضي وبين وضعيته في الحاضر يولد درامية مفعمة بالأسى ويبرز حدة التناقضات في تحول الصقر من كينونته في الماضي الصقر الطبيعي والصقر عبد الرحمن الداخل إلى الصقر المصلوب على الرايات.

وفي المقطع الثاني من القصيدة يعمق الشاعر من حدة التناقضات بين طرفي المفارقة من خلال اسباغه لصفات وملامح معاصرة على شخصية عبد الرحمن الداخل.إذ يتحول هذا الصقر من قوة التاريخ وإشراقه فاتحا ومؤسسا لدولة عظيمة إلى منكسر مستجد للسقيا ولايجد سقياه إلابالدماء المسفوحة التي يشربها الجند:

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا...مباحا

-"اسقني..."

لا يرفع الجند سوى كوب دم ...ما زال يسفح !

([1]) **فتحي يوسف أبو مراد:أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص294،295.**

-"اسقني..."

هاك الشراب النبوي...

اشربه عذبا و قراحا

مثلما يشربه الباكون...

والماشون في أنشودة الفقر المسلح !

-"اسقني..."

لا يرفع الجند سوى كوب دم ما زال يسفح !

بينما "السادة" في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا

ليلفوها بأطراف العباءات...

يدفوا في ذراعيها المسامير...

وتبقى أنت

(ما بين خيوط الوشي)

زرا ذهبيا

يتأرجح !

يبدأ الخطاب هنا بفعل الأمر "اسقني" بما يتبعه من دلالات الرغبة العارمة في السقيا والإرتواء وتجدد الماضي, ويتوجه الخطاب إلى الجند عن الشخصية التاريخية التي تتوحد معها الشخصية الشعرية,« ويتوجه الخطاب إلى الصقر,الذي تحول من رمز تاريخي حيوي إلى دلالة هامشية, لهذا السبب يصبح طلب السقيا والإرتواء وماتحملهما من دلالات التخصيب والتجدد و ابتعاث الحياة, أمر يصعب تحققه,ويقيم الشاعر ارتباطا بين الأنا العاجزة عن ابتعاث الماضي, والجماعة في الوقت نفسه,فتلبي طلبه, بدلا من الصقر, ولكن بصيغة النفي "لا يرفع الجند" يؤكد تلاشي إمكانيات التفاعل بين الماضي و الحاضر, لكون

المستثنى منه "الجند"لا يرفعون سوى كوب دم مازال يسفح, ومن ثم لابد أن يقيم فاصلا نفسيا وماديا يستحيل التغاضي عنه مثلما يستحيل التجاوز عن بحار الدم المهدر»[1].

إذا لقد أصبح الدم هو السمة البارزة والمسيطرة على الحياة يشربه الباكون والماشون في ظل الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة ، ويصبح الفقر المسلح هو الدائرة الآسرة لإرادتهم بدلا من الكفاح المسلح لأن سادة هذا العصر يلوذون بالصمت المملح، ويصادرون كل حركة تغيير نحو النضال والتحرر,ويدقون المسامير في ذراعيها لمحاصرة أية رغبة في الانعتاق. وتكرار فعل الأمر "اسقني" مرة أخرى يدفع إلى تحديد طبيعة المواجهة بين محورين يشكل منهما المقطع محور(الصقر–الجند) ومحور(السادة– الأغراب) ولكن هذه المواجهة ليست بين ندين متماثلين في القوة والسيطرة ولكن بين تواقين إلى الحرية والإنعتاق (الصقر–الجند) وبين مصادرين لإرادة التغيير (السادة– الأغراب) « وهما حركتان متضادتان في الإتجاه,أولاهما حركة اجتياح الرياح (يتلقون الرياحا) تقابلها حركة مصادرة والتفاف وحصار(ليلفوها بأطراف العبايات), وبينما يظهر العنصر الطبيعي الرمزي الجياش بالحركة مرة واحدة في صيغة مفعول به(الرياحا) فإن الأفعال الثلاثة في الصورة(يتلقون– يلفوها– يدقوا) ترجع إلى فاعل وحيد (السادة) وتفضي هذه الأفعال إلى إجهاض حركة الرياح,كما توحي عبارة (يدقوا في ذراعيها المسامير) بصلب هذا التاريخ مثلما صلب المسيح »[2]وهذا يتجاوب مع صلبه على الرايات في جملة (أنت باق على الرايات مصلوبا مباحا)والتلميح إلى الصلب يدل على مدى سلبية هؤلاء السادة, فلم يكتفوا بالتواري خلف بوابات االأحداث يعانقون صمتهم, عاجزين على بعث أمجاد الماضي(صقر قريش) بل هم يصلبون ماضيهم المجيد(الصقر) ويحاصرون من يحاول معانقة هذا الماضي أوبعثه,ويتم الصلب والكبح والمصادرة في حيز مكاني محدد هو(بوابة الصمت المملح) فيتجاوب لفظ (الصمت) مع الحركة المقيدة التي انتهت إليها رياح الماضي (حركة الصقر) وبوابة الصمت هذه هي بوابة السادة,وهي

---

(1) عبلة الرويني:اعتدال عثمان:سفر أمل دنقل,ص451.

(2) المرجع نفسه،ص،ن

الأنظمة العربية التي يستخدم الشاعر في التعبير عنها دالة"العباءات" وصمتهم ليس طارئا,بل هو صمت مملح محفوظ من التلف والتفسخ, فهم يعيشون واقعين متكاملين فاعلين واقعا وتأثيرا(فعل الصمت وتكريس الصمت)غائبين تاريخيا وأحداثا(الهروب من الماضي والإنسحاب من الحاضر), فالصمت أصبح هو موقفهم من الأحداث وهو القوة التي يستمدون منها مقومات بقائهم وديمومتهم,وهذا يشي باستمرارية المحاصرة والمصادرة للرياح مادام الصمت باقيا,وهو باق لأنه مملح, وإذا ثمة اغتيال لصقر قريش يدل عليه عجز الجند والفقراء في انبعاثه واعتناقه, ودور السادة في صلبه واغتيال رمزه,وسجنه في ذاكرة التاريخ مما يساعد على بقاء الصقر في وضع هامشي محاصرا (مابين خيوط الوشي) أو(زرا ذهبيا يتأرجح) فاقدا القدرة تماما على إعادة بعث التاريخ.

وإذا كانت (بوابات الصمت المملح) تمنع كل بادرة تغيير،وتقف في وجه (الرياح الحرية) ويبقى حلم التغيير بعيد التحقق،فإن محور(السادة–الأغراب) هو الذي يفرض صياغته للتاريخ،ويصبح طرفي المعادلة(السادة–الأغراب) متماثلين من خلال وقوف كل منهما في (بوابات الصمت المملح).ويتأكد هذا بنائيا في تناظر الحركات الممدودة والإيقاع والموسيقى في (الرياحا–سلاحا–الرواحا) ،كما يتمثل في التجاوب الدلالي بين الأفعال الموزعة على طرفي المحور(السادة: يتلقون الرياحا– يلفوها– يدقوا) (الأغراب: يشهرون الصلف– ينقلون الأرض) كما يتبدى التماثل أخيرا في التقابل بين حركة (الرياح)المحاصرة،وبين مجيئ (الأغراب) المنفلتة، وهما حركتان متعاكستان تظهر الغلبة فيها للحركة الثانية حيث ترتبط ب (سلاحا–الرواحا) في حين ترتبط الأولى ب: (يلفوها – يدقوا في ذراعيها المسامير) وهذا يعني تماثل موقف السادة والأغراب في تقييد ومحاصرة الرياح، ولا يعني تماثل موقفيهما إحداث توازن بين الحركتين، بل الغلبة للحركة الخارجية (الأغراب) ويتبدى ذلك من خلال تنامي اتساعها فتبدأ بالفعل (وقف) ومايوحيه من صلافة وتسمر في(بوابة الصمت) تزداد حدة في الفعل (يشهرون) ثم تصل

إلى عنفها المطلق وعدوانها السافر في(ينقلون الأرض) وتتكرر مرتين دلالة على حالة الإستيلاب وتعطل الإرادة التي يعيشها الحكام العرب[1].

ويصبح الوطن مستباحا،يخرج من دلالته المكانية إلى الدلالة الحضارية الشاملة للتاريخ والثقافة والموارد الإقتصادية،التي تشكل هويته،فاللصوص يسرقون الوطن(ينقلونه أكداسا من الرحل والظل) (على ظهر الجواد العربي المترنح وهذا الجواد الذي يكمن دوره الحضاري في حماية الوطن لكنه أصبح مكرسا للخيانة.

وقف الأغراب في بوابة الصمت المملح

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا

ينقلون الأرض:أكياسا من الرمل

وأكداسا من الظل

على ظهر الجواد العربي المترنح!

ينقلون الأرض

نحو الناقلات الراسيات–الآن–في البحر

التي تنوي الرواحا

دون أن تطلق في رأس الحصان

طلقة الرحمة،

أو تمنحه بعض امتنان!

إن الجواد العربي المترنح هو صورة للأنظمة الحاكمة المتداعية التي تتحالف مع (الأغراب) من أجل بقائها في السلطة،و(الأغراب) يدافعون على بقائها لانها تحقق وجودهم،فحالة الاستيلاب التي تعيشها هذه الأنظمة تجعل من بشارة المستقبل بعيدة التحقق،وتجعل من الأمجاد التاريخية مجرد شعارات يخفون بها عجزهم واستباحتهم ولهذا تبرز كلمة (مستباحا) في نهاية النص لتفضي بدلالة جوهرية،فالوطن العربي مستباح من القوى الخارجية بالتواطؤ مع الأنظمة وهذا يشكل بدوره استباحة للماضي، فهو يقف على

([1]) أنظر المرجع السابق:ص452.

طرفي نقيض من التداعيات التي يستثيرها الرمز التراثي، ويؤدي كلاهما إلى الإنتظار المفعم بالمرارة(فمتى يقبل موتي).

عم صباحا أيها الصقر المجنح

عم صباحا

سنة تمضي،وسنة سوف تأتي،

فمتى يقبل موتي

قبل أن أصبح-مثل الصقر-

صقرا مستباحا !؟

لقد استكمل الشاعر رسم صورة هذا الصقر في العصر الحديث (مصلوبا على الرايات) (مستباحا) (مابين خيوط الوشي) (زرا ذهبيا يتأرجح) ليقابلهابصورتها التراثية الممثلة في صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) بكل ملامحها التراثية التي طبعت شخصيته في التاريخ من قوة العزيمة ورجاحة العقل وشجاعة نادرة،ومن خلال التفاعل بين ملامح الشخصية التاريخية وملامحها في الواقع المعاصر تتبدى المفارقة المفجعة، إذ تحولت كل القيم المثالية والنضالية لصقر قريش إلى قيم إنهزامية تخاذلية.

ويمكن أن تكون شخصية "صقر قريش" هي الصورة المضمرة لشخصية الشاعر عندما يصبح الصقر رمزا للشاعر نفسه في المرحلتين الحاسمتين في حياته؛مرحلة القوة والاندفاع عندما كان شابا ثوريا رافضا لكل تدجين، والمرحلة الثانية عندما أصبح أسير المرض والفقر والضعف عندما لم يجد ثمن علاجه[1]، وبالتالي فإن رثاءه لصقر قريش هو رثاء لنفسه، ويشي المقطع الأخير بذلك عندما تتوحد الشخصيتان في انتظار الموت؛ الموت الحقيقي للشاعر بعدما استشرى فيه المرض وأنهكه الألم والموت المعنوي لصقر قريش حينما يصلب في ذاكرة التاريخ:

سنة تمضي وأخرى سوف تأتي

فمتى يقبل موتي

([1]) **عبلة الرويني:الجنوبي،ص164،165.**

قبل أن أصبح-مثل الصقر-

صقرا مستباحا !؟

وإذا كانت شخصية "صقر قريش" تمثل الانقطاع التاريخي والخصومة مع أبعادها القومية في بعدها الفني ــ من خلال إسقاطها على الواقع المعاصر، وذلك بصلبها على الرايات والأوسمة،فيصبح "الصقر" مستباحاــ فإن شخصية "المتنبي" تحتل بعدا آخر من أبعاد التجربة الشعرية للشاعر أمل دنقل ففي قصيدة"من مذكرات المتنبي" [1]يستدعي الشاعر هذه الشخصية بكنيتها التي عرفت به في التاريخ الأدبي العام ليسقط عليها ملامح تجربته الشعرية المعاصرة بكل أبعادها، ويجعل هذه الشخصية بؤرة الإيحاء في القصيدة قادرة على حمل الأبعاد الفنية والدلالية المتوخاة،ومحملا إياها مواقف تطلبتها المرحلة التي أبدع فيها القصيدة تتمازج فيها الشخصيات التراثية والمعاصرة بشكل يثري الدلالات والأبعاد التي تخصب الرؤية الشعرية من خلال تبادل الملامح والصفات في إطار علاقة حيوية مخصبة للطرفين فهي:« إعادة صياغة لبعض مواقف المتنبي وقصائده دون أن نخسر رؤية أمل عن الواقع في مصر،إن هذه القصيدة إضافة مهمة للتعامل مع الرمز الداخل في تجربة العصر التي تشبه عصره الأول، دون أن تكون الإعادةتكرارا، بل تحمل معها روح الشاعر المعاصر»[2].

فشخصية المتنبي ثرية الدلالات أخذت حيزا فنيا كبيرا في مساحة الشعر العربي المعاصر لتنوع اشعاعاتها الفكرية والأدبية والتاريخية، على الرغم من أنها لاتصلح ــ كمعطى تراثي ــ صوتا لإدانة الأوضاع السياسية والإجتماعية في مصر، لأسباب تجسدها حياة المتنبي الواقعية ومواقفه من السلطة على عهده، فمانعرفه عن هذا الشاعر يؤكد أنه كان يتقرب إلى الأمراء والملوك مادحا إياهم طمعا في إمارة أو ملك يحقق من خلاله

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص186.**

([2]) **خالد الكركي:الرموز التراثية في الشعر العربي المعاصر,ص230-231.**

طموحاته السلطوية،وماهجرته إلى مصر ومدحه لكافور إلا إلحاحا على بلوغ غايته،ومن ثم يعتبر هجاءه له نوعا من الإنتقام من أمير لم يف بوعوده إزاء مادحه[1].

وتذهب ملك عبد العزيز إلى ما ذهب إليه عبد السلام المساوي في رصد ملامح هذه الشخصية وبعدها التاريخي بقولها« المتنبي لم يكن يمثل فكرة عامة،ولم يكن تمرده أو ثورته سوى تمرد فردي لغرض هو مجده الذاتي، لقد كان طامعا في السلطان»[2].

وقد استطاع أمل دنقل أن ينزاح بهذه الشخصية التراثية من واقعها التاريخي كشخصية مادحة متملقة للأمراء والملوك طمعا في الملك، معتزة بشخصيتها وشاعريتها وطموحها اللامحدود إلى شخصية مناوئة للسلطة منتقدة لمواقفها وممارساتها،مع احتفاظه بملامحها التراثية التي تطبع شخصيتها التاريخية.

وتعتبر شخصية المتنبي وشخصية أبي نواس من أهم الشخصيات الموظفة في شعر أمل دنقل تجاوبا مع وجدان الشاعر،فهما وجهان أو قناعان وحضورهما ليس تسجيليا،بل هو لحمة السياق الدرامي في القصيدة,وربما كان لنمط الشخصيتين دور في تمثيلهما بشكل جيد لأنهما شاعران مثله،ولأنهما يمثلان فكرة الصراع القائم بين الفنان أو المثقف وما يحمله من هم إنساني في مواجهة السلطة الزمنية وما تملكه من أساليب البطش ومصادرة للحريات،وقد اعتمد أمل دنقل في القصيدتين أصواتا متعددة تؤازر الشخصية المحورية في استجلاء الدلالات والإفصاح عن خبايا النص، وتضع المتلقي على عتبات التجربة الشعرية التي يريد الشاعر تصديرها،كمايعتمد فيهما على الحوار الخارجي(الديالوج) والحوار الداخلي (المونولوج) وإن كان لكل قصيدة نظامها البنائي الخاص« وشخصية المتنبي تعتبر رافدا فنيا للشاعر في إطار بسطه للحاضر المهزوم،لذلك فهو يحل فيه ويتحدث على لسانه،إيمانا منه بأن مسألة الحلول في شخصية أدبية ثرية من شأنه أن يحقق عمق الدلالة ووضوح الإبلاغ »[3].

([1]) أنظر عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعرأمل دنقل،ص174-175.

([2]) مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي,الدار المصرية للطباعة والنشر-1966،ص257.

([3]) عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص288.

والتناص يبدأ من العنوان كما في أغلب قصائده التي تتكئ على الشخصيات التاريخية من خلال "المصاحب النصي" "من مذكرات المتنبي"لتسري إشعاعات هذه الشخصية في ثنايا النص الشعري مشكلة نسيجا دلائليا لأبعاد هذه الشخصية في محاورتها للواقع المعاصر، أو الشخصيات المعاصرة بين الحضور الكلي والتواري خلف إشارات تومئ إلى مكونات هذه الشخصية في النص,ويبدأ التناص من بداية القصيدة عن طريق الإمتصاص للمعنى الشعري لبيت"أبي نواس" المشهور:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء * وداوني بالتي كانت هي الداء**[1]

حين يقول:

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها..استشفاء

وصرت في القصور ببغاء:

عرفت فيها الداء !

فالشاعر قد أدمن الخمرة التي كان يكره لونها ،لأنه اكتشف مأزقه منذ أن وصل إلى بلاط كافور,حيث أصبح دوره ينحصر في ترديد الأشعار كالببغاء ويمجد سلطة فقدت كل أسباب الوجود,فالخمرة تعني الغياب والغياب هروب من الوعي من آثار الهزيمة, فالخمرة هي الوسيلة الوحيدة التي يمكنها أن تحقق له التوازن النفسي لأن معايشة الواقع هي معايشة للألم,فصورة المتنبي هنا هي صورة الإبداع المقيد بين يدي(كافور/السلطة) فقد كان ينعم بالحرية والمجد أما الآن فهو طير مأسور,ويدلل تاريخ كتابة هذه القصيدة حزيران 1967 أي بعد عام من الهزيمة والشعب العربي مثقل بالهزيمة والإنكسار,أن الشاعر يتخذ من كافور معادلا موضوعيا للسلطة المتخاذلة التي تواري سوأة الهزيمة

فتوظيف شخصية "المتنبي" و "كافور" ومواقفهما من شأنه أن يعري حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة التي تحاول أن تحجب ضعفها أمام العدو بممارسة القهر على

([1]) أبو نواس(الديوان):تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي:دار الكتاب العربي,بيروت 1984 ج1,ص6.

رعاياها في الداخل لإخفاقها في صنع أمجاد حقيقية واختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء,وللإحاطة بعذه الدلالات ذات الأبعاد المتعددة,فإن النص يستعير بعض صفات المتنبي كشاعريته,واحتقاره لكافور مع اضطراره لمدحه,ويستعير بعض أبيات المتنبي مع بعض التحوير ليعبر من خلال ذلك كله عن هذه الدلالة[1].

والتناص في هذه القصيدة مبني على أسلوب"التقابل"بين شخصية يتعارض معها المتنبي وهي شخصية "كافور الأخشيدي"وشخصية يتوافق معها المتنبي وهي شخصية "سيف الدولة" كما تعتمد كذلك على التقابل بين الحلم والواقع والتقابل بين الماضي والحاضر.

وفي المقطع الثاني ينتقل الشاعر إلى التقابل بين شخصيتي(أنا الشاعر/المتنبي) و(رمز السلطة/كافور) ليقيم علاقة تضاد بين مكونات الشخصية التراثية والشخصية المعاصرة موضع الإسقاط,ليعبر من خلال هذا التضاد عن مأساة المثقف في ظل الأنظمة التي تطالبه بالتطبيل لأمجادها الزائفة وبين سلبيته في مواجهة هذا الواقع وعجزه على مجاوزته,فالشاعر أصبح مجرد حالم وخاضع للسلطة مع وعيه بفسادها وجبنها,فهو كالطير الأسير الذي يريد الإنطلاق إلى رحاب الحرية ولكنه لايملك القدرة على فك أسره:

..أمثل ساعة الضحى,بين يدي كافور

ليطمئن قلبه؛فمايزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولايطير !

أبصر تلك الشفة المثقوبة

و وجهه المسود,والرجولة المسلوبة

أبكي على العروبة !

يومئ؛يستنشدني:أنشده عن سيفه الشجاع

و سيفه في غمده..يأكله الصدأ !

وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛وينكفئ

([1]) أنظر علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية,ص 199 ،200.

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه..ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع !

تعتبر قصيدة المتنبي المشهورة في هجاء كافور الأخشيدي التي مطلعها "عيد بأية حال عدت يا عيد" متكأ فنيا يستند عليه أمل دنقل كلما دعت الحاجة إلى ذلك,لأن هذه القصيدة الهجائية تعتبر وثيقة سياسية رصدت الأحداث التي عايشها المتنبي أثناء إقامته في مصر في عصركافور, لذلك فإن الشاعر أمل دنقل في رسمه لصورة كافور اعتمد على التناص مع هذه القصيدة في وصف ملامحه فالشفة المثقوبة والوجه المسود والرجولة المسلوبة كلها صفات وردت في قصيدته التي جاء فيها:

وإن الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد

من كل رخو وكاء البطن منفتق لا في الرجال ولاالنسوان معدود

من علم الأسود المخصي مكرمة آباؤه البيض أم أجداده الصيد[1].

إن إيراد هذه الصفات والملامح التي تمثل شخصية كافور في قصيدة المشي التي هجا بها كافور قصد بها الشاعر التعمية عن الشخصية الواقعية المقصودة, لأن هذه الصفات لاتنطبق على شخص معين بذاته إلا في موضع الرجولة المسلوبة التي تنسحب على المتسببين في الهزيمة « فالهجاء ينصب على كافور– الرمز,بطريقة تذكرنا بفحش شعراء النقائض في العصر الأموي(الشفة المثقوبة–الوجه المسود–الرجولة المسلوبة) وبايقاع متواتر يعكس ذروة السخط والغضب,والشعور بالمرارة, فتكون النهاية الطبيعية لهذا التوتر الوجداني الوصول إلى مرحلة الإجهاش بالبكاء« أبكي على العروبة»[2].

فالشاعر يتخذ من المتنبي رمزا للمثقف العربي المعاصر الذي يجد نفسه أسير إرادة السلطة يسوغ أفعالها ويمجد زيفها ويكون رهن إشارتها في تعمية الرعية عن الحقيقة المؤلمة, فهذا المثقف أضحى مغلوبا على أمره حيث بأمرالملك ــ بإيماءة منه ــ مستشدا

([1]) **المتنبي:الديوان:شرح.عبد الرحمن البرقوقي:دار الكتاب العربي,بيروت ج1,القصيدة من ص139 إلى ص145.**

([2]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص289.**

إياه عن البطولة الزائفة, والشاعر يدين كلا من كافور/السلطة والمتنبي/المثقف العربي.لأن كافور/السلطة استمرأ الكذب والبطولات الزائفة يجد رغبة في الإستماع إلى الشعر الذي يمجد سيفه الشجاع (وسيفه في غمده يأكله الصدأ) والشاعر/المثقف العربي الذي يمارس هذا الزيف من خلال القصائد التي يغالط بها وعي الشعب حين تسهم في تضليله وإيهامه, فإن كافور هو نموذج البطل الذي لاينام عن حماية الأرض فتسابقوا إليه بالمظلمات والرقاع «فهذا الحاكم الغافل رمزالطارئ على الحكم وأزمة المتنبي/أمل هي التعامل مع حالة الهزيمة والركود لذلك يلح الرحيل عليهما, فحالة السأم هذه لاتطاق(القصيدة مؤرخة سنة 1968) إنها حالة القهر الذي يمس الفنان الذي يرى رؤاه محطمة, ويرى السيد الحاكم عاجزا عن الصعود إلى ذرى جديدة بالرؤى والسيف معه»[1].

جاريتي من حلب,تسألني« متى نعود ؟»

قلت الجنود يملؤون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت:سئمت من مصر,ومن رخاوة الركود

فقلت:قد سئمت-مثلك-القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله

لعنت كافورا

ونمت مقهورا..

إن الشاعر أكثر الناس التصاقا بالحياة وأقدر على قراءة الواقع لذا فإحساسه بالواقع الأسيان مفعم بالمرارة وما تمجيده للبطولات الزائفة وما تنتجه من وعي زائف إلا الخوف من بطش السلطة وقمعها,لذا فهو مجبر على قول مالا يؤمن بصدقه,فالمقارنة بين بداية الحركة« أنشده عن سيفه الشجاع » وبين نهاية هذا المقطع لعنت كافورا,ونمت مقهورا » نقف عند المعاني الحقيقية التي يعلنها الشاعر إرضاء للسلطة وبين الموقف الحقيقي من السلطة من خلال المعاني التي يخفيهاخوفا من بطشها,كما يومض سيف الدولة رمز الإباء

([1]) **خالد الكركي:الرموز التراثية في الشعر العربي المعاصر,ص231.**

من خلال عتمة الواقع لكن الجنود يملأون الحدود بينه وبين سيف الدولة,وتبرز كذلك "خولة" التي تمثل مع سيف الدولة في النص إشراقات الماضي العربي الجميل»ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن كل الشخصيات التراثية التي تعد رموزا للماضي العربي الجميل في هذا النص,ترتبط في المستوى التعبيري ارتباطا وثيقا بصيغة المونولوج,وعالم"الأحلام" كما ترتبط في المستوى المكاني بالوجود خارج مصر»[1].

"خولة" تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من أريحا

سويعة,ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا !

.....

ساءلت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل..

في الليل تجار الرقيق عن خ ها

حين أغاروا,ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا

واختطفوها,بينما الجيران يرنون في المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا !

.....

([1]) أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص277.

إذا كانت "خولة" هي أخت "سيف الدولة" ومحبوبة "المتنبي" في التاريخ فإنها تمثل الحكم الجميل والعزة في ذاكرة المتنبي أثناء إقامته في مصر وارتباطه بها داخل النص ارتباطا يتجاوز البعد العاطفي إلى البعد القومي,لذلك كانت العلاقة بهاقاصرة على دائرة الأحلام فقط, حتى لايشوه الإبتذال الحسي صورتها الأبية التي تتناسب مع دلالتها الرمزية , وتمثل رمز فلسطين المغتصبة في ذاكرة الشاعر أمل دنقل, فقد أسرها النخاسون أمام أب عاجز لايملك أن يدافع عن نفسه وعنها, وعن أخ ذبيح هو "سيف الدولة" رمز المجد والكرامة في حين أن جيرانها (الدول العربية) اكتفوا بالرنو من المنازل وهم (يرتعدون جسدا وروحا ولايجرأون أن يغيثوا سيفها الطريح) , والنص يضفي بعدا دراميا حين يستخدم المفارقة التصويرية؛ يتجسد أحد طرفيها في شخصية كافور الذي يرمز إلى سلطة ضعيفة عاجزة, ويقابل بينها وبين شخصيتين يمثلان القوة والإحترام هما سيف الدولة والمعتصم, (فالمتنبي/أمل دنقل) يعيش صراعا داخليا بين الحلم والواقع انعكس في رؤيته الشعرية حين استدعى شخصية "خولة",(فالمقطعين السابقين يتراوحان بين المونولوج حيث يستسلم الشاعر للحكم الجميل الذي يمثل الماضي العربي المزدهر حين تجوس في خواطره كل مساء (خولة/الحكم),وبين الصورة المحزنة (خولة/الواقع) التي تمثل الحاضر العربي المؤلم فيأتي المقطع الثاني في صيغة ديالوج سألت عنها القادمين, فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل)[1].

وتمثل شخصية "المعتصم" طرف المفارقة الآخر مع كافور,إذ يسلك النص بهذه الشخصية مسلكا أكثر درامية,حين يضع موقفه التاريخي من المرأة التي استنجدت به ونصرته لهافي مقابل موقف كافور، فهو لا يصرح بشخصية المعتصم ولا بالمرأة التي استنجدت به,بل يضمر كل هذا مضفيا على كافور بدلالته الرمزية التاريخية قصة مشابهة لقصة المعتصم وامرأة مستجدة هي "خولة"رمز فلسطين فيكون الإلتجاء إلى السخرية لإقامة توازن نفسي في ظروف سياسية تفشت فيها روح المفارقات المضحكة,فالوسيلة

([1]) أنظر المرجع السابق:ص288.

التي ينتهجها الحكام في استرداد الأرض السليبة تستدعي خطابا موازيا ينتهجه الشاعر الذي يحل في شخصية المتنبي:

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة..كالقطة

تصيح«كافوراه..كافوراه..»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح«واروماه..واروماه..»

لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن !)

يضعنا الشاعر من خلال المحاكاة الساخرة[1] أمام موقفين متباينين:موقف المعتصم من المرأة التي استنجدت به وأنجدها بجيش كبير, وموقف كافور حين هم بأن يحقق مبدأ (العين بالعين والسن بالسن) استنجادا "لخولة" فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية لكي تجلد,وتصل السخرية مداها حين تتكشف الصورة"الكاريكاتورية"لشخصية كافورفي المقابلة بينه وبين تجار الرقيق, فإذا كان تجارالرقيق اختطفوا خولة البدوية الشموس رمزالمجد والشرف بعد أن دافعت عن خبائها, فإن كافور أمر بجارية تشترى تجلد فتصرخ، ويصف ابن خلدون أمثال هؤلاء الحكام المستبدين مع الرعية وهو يتظاهرون بالقوة والجبروت بلباسهم وركوبهم الخيل« هم في الأكثر أجبن من النسوان على ظهورها فإذا جاء المطالب لهم لم يقاوموامدافعته»[2] ولذلك هم المتسببون في زوال عظمة الدول وسلطانها, فرد الفعل السلبي الذي اتخذه كافور لنصرة"خولة" يختلف تماما عن رد فعل "المعتصم" إنها صورة تفيض بالسخرية المريرة لما آلت إليه أحوال الأمة العربية الحالية,إذ تتكشف صعوبة الواقع, وتراجع الشاعر إلى مجرد الحلم فيجد أن كافور يمثل

([1]) يعرفها مجدي وهبة:إعادة أداء فني أو أدبي جاد بطريقة ساخرة مثيرة للضحك أو الدعابة,معجم مصطلحات الأدب,مكتبة لبنان بيروت 1984,ص376.

([2]) ابن خلدون:المقدمة, ,ص303.

الواقع الآني أو القيادة التي يعيش الشاعر زمانها, حين حرص على وسم موقفه المتخاذل بالآنية والمعاصرة حيث قال:

فقلت أنها تعيش "الآن" في بيزنطة.

إن مراوحة الشاعر بين الحلم الذي يعانق فيه رموز المجد العربي الغابر (سيف الدولة)(المعتصم) والواقع الذي يمثله كافور وحالة اليأس والإحباط التي تنتابه, لاتغلق باب الحلم عن رمز مضاد لها, هو سيف الدولة الذي ينتمي إلى دائرة الماضي ويعبر عنه من خلال الحلم والمونولوج محاولة منه الخروج من لحظة الإضطهاد التي يفرزها الحاضر المنهزم,إلى لحظة إنتشاء مؤقت يؤسس زمنيتها الحلم بمشهد البطل القومي"سيف الدولة" « ولحظة الإنتشاء المؤقت تبقى رهينة اللحظة التراثية, إذ أن أي خروج للذاكرة عن إطارها المفكر فيه,قد يقلب الحالة الشعورية إلى نقيضها,لذلك يمعن الشاعر في القبض على زمن بطله المنتصر,وتتداعى صور النص:فالأطفال مستبشرون ويهتفون بسيف الدولة الذي يعود"باسما..ومنهكا من تعب المعركة»[1].

في الليل ؟في حضرة كافور ؟أصابني السأم

في جلستي نمت..ولم أنم

حلمت لحظة بك

وجندك الشجعان يهتفون:سيف الدولة.

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب,شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب,فتسقط العيون في الحلقوم !

تخوص,ولا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا

تهوى,فلا غيرالدماء والبكا

ثم تعود باسما..ومنهكا

([1]) عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص308.

والصبية الصغار يهتفون في حلب:

"يا منقذ العرب"

"يا منقذ العرب"

حين تعود..باسما..ومنهكا.

لقد حرص الشاعر على إبراز حدة المفارقة بين صورة كافور(الحاضر/الواقع) التي تحدث عنها في الفقرة السابقة وبين صورة سيف الدولة(الماضي/الحلم) الذي يستدعيه ويناجيه مرددا صورة بطولاته الفذة , في حين أن الطرف الأول لايعدو أن يكون سياقا حلميا بشيئ مركون في ذاكرة التاريخ أو مغيب عن الواقع وتؤكد بنية النص هذا, حين يتصدر المقطع السابق لفظ(حلمت) , فرؤية الحرب والقائد المنقذ يبقى حلما في حين المشهد الآتي يأتي بأداة الإستدراك إيماء إلى انقطاع هذا الحلم فتبدو الحقيقة المرة, لأن اليقظة تعلن أن« السيد الرخوا » صاحب السيف الذي علاه الصدأ مازال موجودا:

حلمت لحظة بك

حين غفوت

لكني حين صحوت:

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ !

وعندما يسقط جفناه الثقيلان,وينكفئ..

يبتسم الخادم.. !

يلجأ الشاعر أحيانا إلى استنطاق الشخصية التاريخية المستدعاة بالوقوف عند التفاصيل التراثية التي تصبح مرآة عاكسة للوقائع والتفاصيل المعاصرة, دون اللجوء إلى التسجيل التقريري لها انطلاقا من قناعات فنية وأخرى ذاتية، مرتبطة بحساسية الموقف الذي يكون فيه الشاعر بإثارة النفوس وتأجيج الغضب في مواجهة السلطة الحاكمة, وخوفا

من سلطة الرقيب حين يضع القارئ في مواجهة عورات هذه السلطة,ففي الحوار الذي يدور بين المتنبي وجاريته يمعن الشاعر في تكثيف النزعة الدرامية بتصويره لحالة الأمة وما آلت إليه من حالة اللاستقرار وطغيان اللصوص بلا رادع في بنية لغوية شديدة الإختزال تمتاح من المصدرالتراثي مايطعم الحدث المعاصر ويقوي الدلالة عليه وهذه «من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة إذ يحتوي أداؤها على معطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجا وتخلف تداخلا بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة»[1].

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر..بلا رادع

قلت:هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب..متراسا !

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا ؟

إن عبارة "طغيان اللصوص بلا رادع" هي التي تشكل البؤرة الدلاليةلهذا المقطع وتوجه هذا المنحى الدلالي متجاوزة به الزمن التراثي إلى الزمن الحاضر أين يأخذ اللصوص فيه دورا أكثر خطورة من السطو والسرقة إلى مصادرة الحريات وإغلاق دائرة التبرم ، فلصوص العصر سرقوا إرادة الشعب المصري في الدفاع عن شرفه, وهم يسطون على كل من يجدونه متلبسا بالثورة والرفض، وإذا كانت المرحلة التي كتبت فيها القصيدة ألمعت إلى الشاعر استمداد هذه الشخصيات الأدبية لما تملكه من طاقات إيحائية قادرة على التماهي مع المعطيات المعاصرة بأحداثها وشخوصها,ولها الفاعلية في تقمص الأدوار المسندة إليها واستيعابها قد دفعت أمل دنقل إلى استخدام شخصية المتنبي إطارا يحاور فيه جميع مكونات هذه الشخصية من اعتماده رمزا يعبر من خلاله عن صوت

([1]) رجاء عيد:دراسة في لغة الشعر:رؤية نقدية.منشأة المعارف الإسكندرية(د ت),ص137.

أصحاب الكلمة الذين يحاصرهم القهر في مواجهة السلطة التي تجبرهم على التغني بإنجازاتها الزائفة,إلى الإلتفات إلى أهم مكون من مكونات هذه الشخصية وهي موروثه الشعري إرادة منه في استقصاء جميع الجوانب المحيطة بشخصيتهو تعتبر قصيدته التي هجا فيها كافور قبل أن يرحل عن مصر ومطلعها"عيد بأية حال عدت ياعيد"القصيدة الوحيدة التي استرفد منها أمل دنقل جميع التناصات مع الشخصيات والوقائع التاريخية والمعاصرة كما أن الإلتحام بين الشخصيتين من بداية القصيدة يبدأ بالتراخيفي نهايتها ليبدأ صوت الشاعر بالتنامي معلنا عن رؤيته السياسية:«...وينتهي الإلتحام الدرامي العميق بين شخصية أمل دنقل وشخصية المتنبي المتحقق عن طريق"القناع"حيث يتحول هذا الإلتحام في الجزء الباقي من النص إلى رابط شكلي يعتمد على التناص الذي يسيطر عليه صوت الشاعرالمعاصر»[1] فقد عمد الشاعر إلى تضمين بيتين من أبيات القصيدة مع إجراء تغيير على بعض جملها محافظا على هوية الأثر الفني وجعله مسايرا للدلالة المعاصرة ومتماشيا مع السياق العام للقصيدة:

"عيد بأية حال عدت ياعيد ؟

بما مضى ؟أم لأرض فيك تهويد ؟

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد !

ناديت:يا نيل هل تجري المياه دما

لكي تفيض,ويصحو الأهل إن نودوا ؟

"عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

إن التحوير الذي قام به أمل دنقل في الأبيات السابقة هو تحويل الدلالة فيها من الهم الذاتي إلى الهم الإجتماعي القومي« تلك كانت مشكلة أمل أو قضيته الإنسانية الكبرى..لم يكن لديه مشكلة خاصة,لم يكن يسعى لأن يصبح محافظا على واحدة من محافظات

([1]) **أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص281.**

مصر,كما كان الحال لدى المتنبي,ولم يكن يسعى لمال أوفر مما لديه,كما كان يسعى المتنبي أيضا»[1].

كما أن أسلوب الإستبدال الذي مارسه على الأبيات وتطعيمه بعبارات تخدم السياق العام للقصيدة مرتبط بذكرى الهزيمة لأن تارخ كتابتها(حزيران1968) أي بعد سنة من هزيمة 1967 فعيد المتنبي لم يأت بجديد فقد خاب أمله في وعود "كافور الأخشيدي" الكاذبة وعيد أمل دنقل يخيم بظلاله الحزينة, وتفوح منه رائحة الدم الذي مازال ينزف بعد ضياع الأراضي العربية واحتلال اليهود لها« أم لأرض فيك تهويد »وبيت المتنبي:

عيد بأية حال عدت ياعيد ** بما مضى أم لأمر فيك تجديد[2]**

إن هذا التحوير يهدف كذلك إلى إزاحة النص الغائب من بؤرة الإهتمام وإحلال نسق آخر من العلاقات في قصيدة أمل دنقل يستهدف إقامة التوازي بين شخصية كافوربكل اهتراءاتها,وبين ضياع الأرض وتهويدها, لأن بقاء نموذج هذه الشخصية في استمرائها للهزيمة وإدمانها للزيف سيطيل من عذابات الأمة ويدفع إلى المزيد من ضياع الأرض وتهويدها ولأن العساكرقد أدمنت الأناشيد بدلا من حمل السلاح لمواجهة العدو« وحاربت بدلا منها الأناشيد » وبيت المتنبي:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها * فقد بشمن وماتغنى العناقيـــد[3]**

وينتهي النص بالتساؤل عن الزمن الذي سيصحوا الناس فيه لمجاوزة النكسة فلاسبيل للتغيير إلا بالثورة والدم,ولا بقاء لأمة تمتهن الصمت وتدفع عنها الخطر بترديد الشعارات,إن صوت الرافض لكل أساليب التدجين والإخصاء الثوري,لذلك فإن مساحة التمرد على الواقع تسيطر على أغلب قصائده« إن قصائده في المواجهة والتصدي– هي في حقيقتها– امتداد عصري لتقاليد الهجاء السياسي في الشعر العربي, يوم كان الشاعر – بحكم الإنتماء القومي والغيرة القومية – يصطنع لنفسه موقفا يعبر من خلاله عن

---

(1) شاكر النابلسي:رغيف النار والحنطة,المؤسسة العربية للدراسات والنشر,بيروت ط1 ،1986,ص81.

(2) المتنبي:ديوان المتنبي,ص139.

(3) المرجع نفسه ج2,ص144.

الجماعة,ويدعوا إلى الإستنفار في مواجهة العدوان والمذلة, ويستنهض ويستصرخ خشية الوقوع في الدونية»[1].

ناديت:يا نيل هل تجري المياه دما * لكي تفيض ويصحوا الأهل إن نودوا**

ربما استطاع الشاعر إيصال رؤيته السياسية بشكل مباشر في المقطع الأخير من النص,لكن يبقى الوقوع في الخطابية والمباشرة أحيانا في قصائده من الظواهر الفنية اللافتة,ربما لأن التأزم الذي يعيشه الشاعر يدفعه إلى تجاوز سلطة الرقيب الفني ليصرح بموقفه, أو لتعدد الأقنعة التراثية التي تستنفذ مخزون الشاعر من التوظيفات الفنية التي تتناسب مع الشخصيات والأحداث المستدعاة, لأن الوظيفة الفنية التي استدعيت لها تدور حول دالين أساسيين؛ دال صراع المثقف مع السلطة ودال الصراع العربي الصهيوني, وهذا ما يجعل هذه الشخصيات والأحداث تتبادل الأدوار الفنية في نطاق هذين الدالين متقمصة أدوارها التاريخية التي تحدد ملامحها من خلال عملية الإسقاط الفني,لعل هذا ما عبر عنه ريفاتير حيث قال:« إن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها:فكلما تكررت نفس الخاصية من نص ما,ضعفت شحنتها التأثيرية تدريجيا»[2], وإذا كانت قصيدة "من مذكرات المتنبي"قد اعتمدت في بنائها على نظام"التقابل"بين الشخصيات الواردة في القصيدة تشيع داخلها علاقات التخالف فإن قصيدة "من أوراق أبي نواس"[3] تعتمد أسلوب التوازي بين الشخصيات محققة علاقات التآلف, على الرغم من أن القصيدتين تشتركان في عدة قضايا فنية كاعتمادهما على "الديالوج"و "المونولوج"وتعدد الشخصيات المحاورة للشخصية المحورية, كما أنهما يسألان علاقة الشاعر بالسلطة,ورسالة الشعر في تحقيقها للقيم المفقودة ولو على المستوى التعبيري, إلا أن قصيدة"من أوراق أبي نواس"تمعن في تقصي هذه الحقيقة بطريقة تحقق التوازي البنائي عن طريق المزاوجة بين نمطين من الحركات التي تحكم مسار القصيدة في أوراقها السبعة التي تتراوح بين طول المقاطع وتعتمد على الديالوج وقصر المقاطع التي

---

(1) فاروق شوشة:شاعر اليقين القومي,مجلة إبداع(القاهرة) العدد-10-السنة الأولى,أكتوبر 1983,ص15.

(2) عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب,دار سعاد الصباح,الكويت ط4-1993,ص86.

(3) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص308.

تعتمد على المونولوج« وعلى الرغم من هذه المخالفة النوعية بين الحركات, فإن منطق التآلف المهيمن على النص يربط بينهما في المستولى الموضوعي, حيث يعد كل مونولوج تعليقا ذاتيا على الموقف الدرامي المعروض في الديالوج الذي يسبقه»[1].

كما أن العلائق والوشائج الفنية والموضوعية التي يتقاطعان فيها ــ كما سبقت الإشارة ــ تهدف إلى الإسهام في بلورة رؤية الشاعر من خلال هذين الصوتين اللذين تربطهما به قرابة الشعر, فخواء العالم وانقسامه يجعل الشخصية المعاصرة(صوت الشاعر) أعجز عن التواصل والتفاعل الخلاق مع الماضي, كما أن العجز الذي يبن على إرادة الشاعر في مواجهة السلطة المهيمنة ينتهي به إلى إستمراء الواقع والإستسلام له, بل والخضوع لشروطه,فلا يملك الشاعر حينئذ إلا أن يدمن الهروب من واقعه ومن ذاته متجردا من رفضه وتمرده, وقد حاول أمل دنقل في قصيدة"من أوراق أبي نواس" أن يثبت أن الشخصية الهروبية التي تفارق فعاليتها الإنسانية هي جزء من هذه المنظومة الفاسدة, لأنها تجعل من الخمرة ملاذا تعاقر فيه أحزانها, وتنسحب من الواقع لعجزها عن إدارة الصراع المحتدم بينها(المثقفين مع السلطة), والصراع النفسي الذي يعانيه المثقف(أبو نواس), كما يلجأ الشاعر إلى تحليل نفسية أبي نواس واستغوار مطاويها الخبيئة لتبرير سلبيته واستكانته[2] لها رغم علمه بفسادها وبطشها,فخواء البطل وسلبيته فيه هذه القصيدة هو نتاج واقع مقهور,واقع تسود فيه الطبقات وتنحدر القيم, ويفتقد فيه الإنسان الأمن والحرية,و ينقل أمل دنقل شخصية"أبونواس"من ملامحها التاريخية التي طبعت هذه الشخصية بما اشتهرت به من مجون ومخالفة لكل القيم السائدة.وانخلاع من الفعالية ويقدمها بصورة مختلفة حيث يكشف عن تماثل رؤيته معها, فتبدو السمات التي تميزت بها الشخصية

([1]) أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص284.

([2]) تعتبر شخصية أبي نواس من الشخصيات التي تعددت طرق استدعائها في طيات التاريخ فقد ارتبط اسمه بقضية فنية حيث رفض الوقوف على الأطلال واستبدل بهاالمطالع الخمرية كدعوة إلى ربط الشعر بعصره,وقد استخدم الشعراء المعاصرون هذا التأويل في شخصية أبي نواس كما فعل أدونيس في "مرثية أبي نواس"فمن خلال رثائه له يعبر عن احساسه بالغربة وسط هذه الدمن التي تحيط به,ويهفوا إلى ميلاد "زمن جديد" أنظر القصيدة في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي",ص 233,والشاعر "محمد أحمد العزب" في"الحاكمة"على لسان أبي نواس عما أصبح يسود شعرنا الحديث من سأم وملل وحزن عبثي ثقيل,يدل أن يفيض بالحديث عن بهجة الحياة وملاذها.أنظر هذه التوظيفات في كتاب:«استدعاء الشخصيات التراثية»مرجع سابق,ص148.

التراثية سمات ظاهرية فحسب,تخفي تحتها تاريخا للشخصية ثم للمجتمع,ويتجاوز أمل دنقل بعض مكونات شخصية أبي نواس التي حددت مساره الفكري والأدبي كأصله الفارسي ونزعته الشعوبية باعتبارها قيما تجتاح القصيدة، بل هما عاملان مساعدان في رسم ملامحهما التاريخية,استبطانا لأغوارها الخبيئة,وعلى غرار جميع القصائد التي تناولت الشخصيات التاريخية يبدأ التناص من العنوان من"المصاحب النصي"من "أوراق أبي نواس" وقد استدعاه بالكنية التي عرف بها واشتهر لأن ظلال هذه الشخصية تغطي أغلب مساحات القصيدة، إن لم تكن محور القصيدة,وهذه الشخصية المتناقضة كانت عينة للكثير من الدارسين ؟ الذين درسوا شعره من الناحية النفسية وإدمانه الخمر وردوها إلى أصله الفارسي ونزعته الشعبوية[1],وقد قسم الشاعر القصيدة إلى أوراق أو مذكرات ترصد المراحل التي نسجت هذه الشخصية داخل المتن الشعـري. وبتهض الورقة الأولى على البراءة والتجرد الملازمين للطفولة,مع اقترانهما لما يمكن أن يكون عليه المستقبل, وذلك من خلال الحوار الضمني بين شخصية"أبي نواس" الطفل و أحد أصدقائه وهما يلعبان بالعملة لعبة المراهنة وذلك عن طريق تكنيك الإسترجاع **Flash Back**.

(الورقة الأولى)

"ملك أم كتابة ؟"

صاح بي صاحبي ؟وهو يلقي بدرهمه في الهواء

ثم يلقفه..

(خارجين من الدرس كنا..وحبر الطفولة فوق الرداء

والعصافير تمرق عبر البيوت

وتهبط فوق النخيل البعيد !)

.....

(1) أنظر:منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص226.

يشد الشاعر المتلقي بالسؤال الذي يحدد مسار القصيدة ويجعله شاهدا على لعبة المراهنة بين الشاعر وصديقه حيثيتحدد موقف كل منهما قبل بداية اللعبة من قضية السلطة والمثقفين فيضع صاحبه في دائرة الوجه الثاني للعملة ممثلا في صورة الملك,ثم يضع المتلقي بطريقة ذكية أمام النزعة السلطوية التي تطبع سلوك صاحبه من البداية في فعل "صاح" التي تشير إلى هيمنة الصوت على الموقف ووضع الطرف الثاني في حالة انتباه,ثم بداية الصوت بذكر "الملك" دلالة على إضمار الصديق الإنحياز للسلطة,وملكيته للدرهم قرين الملك,بينما هو ينحاز إلى الكلمة إلى الوجه الثاني من الحقيقة, فيبرز نفسه في صورة الإنسان الحالم المنحاز للكتابة متمثلة في رموز(االدرس–الحبر), والنقاط التي تفصل بين المقطعين هي مساحة الحلم الذي كان الشاعر مستغرقا فيه والذي وضعه بين قوسين لم ينتبه منه إلا على صوت صديقه الذي أعاد عليه السؤال.

"ملك أم كتابة ؟"

صاح بي..فانتبهت ورفت ذبابه

حول عينين لامعتين..

فقلت "الكتابة"

...فتح اليد مبتسما كان وجه المليك السعيد

باسما في مهابه !

إن منطق التآلف في الخطاب يمنح للشخصيتين حق إصدار قناعاتهما الراسخة من خلال تمسك كل طرف بالقيمة التي يؤمن بها ويسعى إلى تكريسها. فليس غريبا أن يختار الطفل ذو النزعة السلطوية وجه الملك في اعتزاز وثبات وأن يختار صاحب الكلمة وجه الكتابة في تحد لهيمنة السلطة, ثم هذا التطابق بين ابتسامة صاحب الشاعر مع ابتسامة الملك في مهابة حين انتهت المرحلة الأولى من المراهنة على وجه الملك,لكن المرحلة الثانية من اللعبة مازالت لم تتكشف بعد, فمنطق"التواري" الذي ذكرناه يحكم بناء النص يعطي للطرف الثاني "صاحب الكلمة"فرصة مماثلة لتصدر الموقف:

"ملك أم كتابة "؟

صحت فيه بدوري..

فرفرف في مقلتيه الصبا والنجابة

وأجاب "الملك"

دون أن يتلعثم..أو يرتبك

وفتحت يدي..

كان نقش الكتابة

بارزا في صلابه !

إن هاجس السلطة عند أمل دنقليرين على أغلب قصائده الشعرية, ويجعله متوثبا في جميع الأزمات معلنا رفضه ومقاومته لما تروج له هذه السلطة من تبرير لإنتكاساتها ومديرا معركته معها بسلاح الكلمة, ولكنها معركة غير متكافئة تنتهي دائما بانحسار الشاعر إلى عالمه الذاتي معيدا ترتيب أوراقه للجولة القادمة, فطبيعة الصراع تحكمها معادلة غير متوازنة,طرفها القوي هو السلطة التي تفرض رؤيتها في النهاية بما تملكه من قوة وسلطان. فينكفئ الشاعر على ذاته يعاقر إحساسه بالقهر, ولذلك فإن ظلال هذا الإحساس يتلبس هذا المقطع من خلال أسلوب تصويره للشخصيات التي تتآلف مع منطقها الخاص في الإختيار,فإذا كان الطفل ذو النزعة السلطوية قد أجاب« دون أن يتلعثم أو يرتبك» فإنه يعبر بذلك عن هيبة السلطة وجلالها,أما الطفل «صاحب الكلمة» فإنه قد بدا حالما شاردا «صاح بي فانتبهت,ورفت ذبابه» فإنه يعبر عن حال المثقف الذي يحلم بانتصار الكلمة وفعالية الكتابة في ظل الحصار والقمع الذي يعيشه, فيروغ أحيانا ويستكين أحيانا أخرى,ويتحقق منطق التآلف كذلك في هذا المقطع من خلال حرص الشاعر على إبراز تساوي كلا الحلمين في الرفعة حتى على المستوى الصوتي,فإذا كان وجه (الملك/القوة) باسما في مهابه, فإن نقش (الكتابة/الفكر) بارزا في صلابة أيضا, فليس هناك وجه أفضل من الآخر, ثم تبدأ توقيعات الرحلة برحلة الغربة من أرض المنشأ إلى أرض أخرى هي أرض الغرابة مستخدما نمط المونتاج السينمائي مع دورة الزمن المتمثل في دوران الشواديف وحركة النهر:

دارت الأرض دورتها..

حملتنا الشواديف من هدأة النهر

ألقت بنا في جداول أرض الغرابة

نتفرق بين حقول الأسى..وحقول الصبابة

قطرتين التقينا على سلم القصر..

ذات مساء وحيد

كنت فيه:نديم الرشيد

بينما صاحبي..يتولى الحجابة

دار الزمن دورته وحملتهما (الشواديف) إلى أرض الغرابة، إنها رحلة الزمن الإنساني,فالزمن الجديد (زمن الشباب) ألقى بهما على سلم القصر, دلالة على العتبات الأولى لولوج الحلم,فواحد أصبح نديما للرشيد والآخر حاجبا له ولكنهما يعيشان غربة, هذه الغربة نقلتهما من براءة الطفولة وإشراقات الحلم(هدأة النهر) ,فالنهر يومئ إلى الزمن,إلى رحلة يتقلبان فيها بين الحب والأسى وهي رحلة العمر(نتفرق بين حقول الأسى وحقول الصبابة) ليلتقيا على بوابة الطموح,والشاعر يحرص على وضعهما في نفس مستوى التجربة الزمنية التي ألقت بهما على سلم القصر من خلال إبرازالتساوي بينهما في رحلة الشقاء حين جاء بصيغة الجمع (حملتنا/ألقت بنا/نتفرق) وكذلك من خلال وصفهما ب "قطرتين" دلالة على ضآلة شأنهما وقلة حظهما,كما أنه أغفل الطبيعة الصدامية بين الشاعر والسلطة, فهو يعمل الآن في قصر الرشيد كأحد الملتحقين بخدمة البلاط,لم يعد الشعرهو القيمة النضالية التي لا تقبل المساومة, بل أصبح وسيلة للتسرية والمسامرة إرضاء للسلطان,فالشاعر أصبح نديما أي أنه تخلى عن رسالته الثورية وأصبح يقتصر دوره على المسامرة والتخلص من المآزق الطريفة التي يعدها له الخليفة, وحرصا من الشاعر على مخالفة المألوف وإمعانا في تصوير المآل الذي اصبحا عليه,فقد وضع علامتي تعجب في نهاية المقطع؛وكأن الأولى تتعجب من حاله هو,والثانية من حال صديقه,حين تحطمت أحلامهم على سلم القصر, وكما أسلفنا في حديثنا عن بناء القصيدة

إلى أوراق تتراوح بين الديالوج والمونولوج« أي المراوحة بين البناء القصصي والبناء الغنائي,والبناء الثاني يتميز بكثافة الدلالة لأنه يعقب كل مقطع قصصي فهو بمثابة تعليق ذاتي على فترة تاريخية من حياة البطل,مما يسهم في توجيه الدلالة التي تبدت في المقطع السابق عليه,وجهة تخدم الغاية الرئيسية من توظيف الشخصية,وبذلك فإن المقاطع الغنائية تومئ إلى موقف الشاعر المعاصر من أحداث عصره,ويتقاطع صوت الشخصية التراثية مع صوت الشخصية المعاصرة في بعض مقاطع القصيدة مما يسهم في تفجير الظلال الآنية للخطاب»[1].

وأول حقيقة تتكشف من خلال لالمونولوج الذاتي الذي يلخص الورقة الأولى:

من يملك العملة يمسك بالوجهين

والفقراء بين بين !

إن هذين السطرين ينبآن بأن أنا المتكلم يحيا في مدينة صاخبة واضحة الإنقسام والتراتب الإجتماعي,من يملك المال فيها تستحكم قبضته على جميع مظاهر الحياة؛السلطة والعلم,وقد جعل الشاعر من التراسل الصوتي للفعلين(يملك) و(يمسك) مايعزز الدلالة التي لاتتحقق إلا بالجناس الناقص ليقنع القارئ بحتمية النتيجة التي لايمكن تصور غيرها, «فمن (يملك) العملة لابد أن (يمسك) بالوجهين,فهو ناقص لأن أحد الفعلين سبب والآخر نتيجة,فكيف يكون الجناس بينهماكاملا في هذا السياق....,فتتولد في ذهن القارئ كذلك معادلة سالبة موازية(من لا يملك لا يمسك) يستغلها الشاعر في تبرير سبب إخفاق الطفلين في تحقيق ذاتهما....فالرشيد صاحب السلطة المادية يتمكن من استغلال الموهبة الشعرية للطفل الأول ويجعله نديما له,كما يتمكن أيضا من استغلال الموهبة القيادية للطفل الثاني ويجعله حاجبا على بابه»[2].

إن هذا المونولوج المقتضب لايقف بالقارئ عند الحكمة المستخلصة من الديالوج السابق ولايكتفي بالتعليق على أحداثه بل يصعد من درامية الموقف ويطبع التجربتين

([1]) **زياد فايز رايق المصري:أمل دنقل شاعرا إنسانيا,ص393.**

([2]) **أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص288.**

(الوجهين) تحت سلطة من يملك العملة,ويصبح التقابل الذي يحدد طبيعة العلاقة بين الطفلين في بداية النص (ملك/كتابة) إلى تقابل يحدد طبيعة العلاقة الشاملة بين الطفلين (الوجهين) مع الملك فتستحيل العلاقة (ملك/رعية),إذ تتوحد التجربتان في (الرعية) ،لأن المقاطع التالية أو الأوراق في بنائها الفني (ديالوج/مونولوج) تختصر طبيعة العلاقة التقابلية في إطار من التآلف بين الموضوع والمحمول,فيأتي الديالوج بأصواته المتعددة محددا طبيعة المنحى الدلالي للعلاقة الأولى(ملك/رعية) بينما يصبح المونولوج هو صوت الشاعر الذي توحد مع شخصية أبي نواس ليحقق المنحى الدلالي للعلاقة الثانية (ملك/كتابة) ,ومن خلال عرضنا للأوراق التالية تتضح معالم هذه العلاقات والتقابلات حين يبدأ مؤشر العلاقة مع السلطة عند الشاعر في الحركة نحو التأزم من خلال القمع الذي تعرض له والد (أبي نواس) على يد رجل المباحث الذي يمثل أداة القمع والمصادرة في يد (الملك/السلطة) ويبدأ الديالوج:

نائما كنت جانبه؛وسمعت الحرس

يوقظون أبي !

-خارجي

-أنا.. !

- مارق

- من ؟أنا !

صرخ الطفل في صدر أمي

(وأمي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)

- اخرسوا

- واختبأنا وراء الجدار

- اخرسوا

وتسلل في الحلق خيط من الدم

كان أبي يمسك الجرح,

يمسك قامته في ..ومهابته العائلية !

- أبي

- اخرسوا

وتواريت في ثوب أمي,والطفل في صدرها مانبس

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم متشحا بالخرس

إن هذا الموقف الدرامي هو بداية الصراع بين أبي نواس/الشاعر وبين السلطة,هذه السلطة بأدواتها(المباحث) تداهم ليلا بيت والد أبي نواس,موزعة عليه مجموعة من التهم الجاهزة ولم تشفع صرخة الطفل ولاصورة الأم في ثيابها المنزلية محلولة الشعر من إبداء الطبيعة الفظة لهذا النموذج(المباحث) في فعل الأمر(اخرسوا) ,ومما يزيد في درامية الموقف أن الإقتحام كان بالليل وقت السكينة والهدوء,مما أفزع الأبناء الصغار,وموقف الأب من التهم الموجهة إليه حين أبدى دهشته عند سماعه(أنا....) (من؟ أنا!) ومضوا به تاركين لذويه اليتم متشحا بالخرس,ومما يلاحظ من هذا المقطع أنه يضج بالحركة وتسارع الأحداث بما يتناسب مع حركية الموقف وحيويته,تبقى التهمة الموجهة للأب مجهولة ،ولكن تراكم مجموعة من الدوال وحضورها المكثف تحيل ذهن القارئ إلى بؤرة المعنى الغائب في النص(اخرسوا/اخرسوا/مانبس/الخرس)فالجريمة إذا هي الكلام الذي لم يستسغه أعوان الملك,وينمو الصراع ويتطور مع نمو القصيدة فالمواجهة بين الشاعر والسلطة بدأت منذ الصغر وظلت تلاحقه كبيرا,فهي لاتكتفي بالبطش المادي بل تتعداه إلى البطش المعنوي متمثلا في مصادرة أفكاره وأشعاره حيث يبرز النسق الغنائي مرة أخرى بعد فعل القص من رحلة مقتل الأب ويومئ إلى بداية التحولات الهروبية لأنا المتكلم, واللامبالاة بكل القيم السائدة:

(الورقة الرابعة)

أيها الشعر..ياأيها الفرح المختلس

.....

كل ماكنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس

.....

يظهر طرف آخر في معادلة (الملك/الكتابة) هو العسس وهم الذين يؤدون دور المراقب على الكتابة,ويصادرون الشعر الذي يظهر طرفا في المعادلة الثانية (العسس/الشعر) والعسس والشاعر كلاهما ينتمي إلى (الرعية) ولكن المفارقة تكمن في أن الثاني يتكلم باسم الرعية والأول يصادر باسم الملك,وتصبح المعادلة (الملك/العسس) يصارع (الكتابة/الشعر) ,وقد حرص الشاعر على تأكيد هذه المصادرة من خلال الفراغ الذي يتخلل الأشطرحيث يشعر القارئ من انتشار النقاط السوداء في هذه الفراغات البيضاء,بأنه كلام مصادر فالفراغات الطباعية أو البياض ليس بياضا محايدا في شعر أمل دنقل,بل يشكل تشكيلا جماليا في القصيدة,يضطلع بمهمة فنيةإيحائية دالة على كينونة الغياب«وهكذا فإذا كان هذا البياض صمتا ليس محايدا ولايدل على مطاقيته,إنه صمت وارد في سياق شعري سواء أكان هذا البياضمؤكدا بنقط أو مفروضا من خلال تموقع النص في الصفحة»[1]ولذلك فإن خرق الكتابة التقليدية عن طريق التشكيل البصري يدفع المتلقي إلى اسكناه كينونة الغياب في المساحة النصية للبياض,ويدفعه إلى فك رموزه وفك شفرة الكلام المسكوت عنه في الخطاب الشعري.

إن مقتل الأب الذي يمثل سندا ماديا ومعنويا للشاعر,ومصادرة شعره الذي يعبر من خلاله عن همومه لا يدفع الشاعر إلى التمرد والثورة على هذه السلطة,بل يسوغ لنفسه تخاذل المثقف صاحب الكلمة أمامها,ويوحي بأن الخروج عليها لا يجدي شيئا,وإذا كان الشاعر يفر من وطأة الحصار وما خلفه مقتل الأب,فإن الواقع يقوم بحسم الصراع نهائيا,وهو لا يبرز على المستوى السطحي للنص ولكن يستشف من شقوق الورقة الرابعة, فتبدوهذه الشخصية هروبية, طيعة الكسر, غير مؤهلة لإدارة الصراع والصبر على الفواجع,فينمو ضعفها في كل واقعة يستقصيها النص, ثم ينتقل الشاعر إلى عرض صورة درامية جديدة في الورقة الخامسة من النص:

([1]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص40.**

(الورقة الخامسة):

...وأمي خادمة فارسية

يتناقل سادتها قهوة الجنس وهي تدير الحطب

يتبادل سادتها النظرات لأردافها..

عندما تنحني لتضيئ اللهب

يتندر سادتها الطيبون بلهجتها الأعجمية !

.....

نائما كنت جانبها,ورأيت ملاك القدس

ينحني,ويربت وجنتها

وتراخى الذراعان عني قليلا

وسارت بقلبي قشعريرة الصمت

أمي ؟وعاد لي الصوت

أمي ؟وجاوبني الموت

أمي ؟وعانقتها..وبكيت..

و غام مني الدمع حتى احتبس!

هذه الورقة تتحدث عن موت الأم, ويبدو من خلال بناء المقطع أنه موت إنسان مقهور,حين تصبح هذه الأم الفارسية غريبة تعمل على أسيادها السلاطين,وهم يتبادلون النظر إلى أردافها ويتغامزون, يتناقلون قهوة الجنس بينما هي تدير الحطب, يهزأون بلهجتها الأعجمية, إنه موت ناتج عن تمايز طبقي فتستحيل العلاقة من (ملك/رعية) إلى (سادة/خدم) ونلاحظ تكرار كلمة(سادتها) ثلاث مرات دلالة على هيمنة الطرف الأول (السادة) واستغلاله لضعف الطرف الثاني وليتحقق للمفردة سيادة لفظية توازي قيمتها الدلالية.

وفي المقطع الثاني من الورقة الخامسة تتصاعد درامية الحدث القصصي ليتدخل (مالك الملك) في صورة (ملاك القدس) الذي يقبض روح الخادمة ليخلصها من عذاب الأيام

وقهر السادة وعبوديتهم لها,ونلحظ تجاوبا دلاليا بين الألفاظ الدالة على الاستسلام في المقطعين الذين تتألف منهما الورقة الخامسة,حتى كأن القارئ يجد نفسه أمام شريط سينمائي يعرض رحلة الموت مذ طوف ملاك الموت (نائما/ملاك الموت/ينحني/يرتب/تراخى الذراعان/الصمت/الموت/بكيت/الدمع) ونلاحظ كذلك أن علاقات النص حريصة على جعل الشاعر أبو نواس شاهذا لكلا الموتين (موت الأب وموت الأم) ومن شأن هذا الحرص أن يجعل القرار من خلال الإحساس بوطأة الحياة مستساغا,ثم ينتقل الشاعر في الورقة السادسة إلى طرح المشكلة الحقيقية التي تؤرقه من خلال المونولوج التالي:

(الورقة السادسة)

لا تسألني إن كان القرآن

مخلوقا أو أزلي

بل سلني إن كان السلطان

لصا..أو نصف نبي

يطرح الشاعر هنا مشكلة المثقفين، الذين يخوضون في قضايا فلسفية، وفكرية تبتعد عن القضايا الحقيقية التي يعاني منها المجتمع,ويطرح قضية شائكة استنزفت الأق لام والعقول في العصر العباسي كان الملوك يشغلون بها الرعية عن النظر في أحوال الملك والدولة وهو ما عرف بقضية "محنة القرآن"[1].ويحذو بعض الحكام حذوهم باستخدام بعض الأقلام لإثارة قضايا تصرف الناس عن النظر في مشاكلهم الحقيقية, وقد طرح الشاعر هذه القضية في إطار التقابل (ملك/كتابة) وذلك بإيراد دال يتعلق بالكتابة وهو(خلق القرآن) ودال يتعلق بالملك وهو(أمانة السلطان) ,فالقضية الأولى تفيد السلطان والقضية الثانية تفيد الرعية وهو بذلك يضع القارئ أمام المشكلة الحقيقية التي يجب الخوض فيها دون الإلتفات إلى غيرها,وذلك من خلال استخدامه لأداة العطف(بل) التي تقرر حكم

---

(1) - تعرف هذه القضية الكلامية وما تسببت فيه من مشكلات باسم«محنة خلق القرآن»ولمزيد من التفاصيل راجع د.عز الدين اسماعيل الفصل الخاص ب«الصراع الديني والفكري»ضمن كتاب«من الشعر العباسي–الرؤية والفن»دار المعارف المصرية–ط2–1988,ص(175–240).

ماقبلها وتثبت نقيضه لما بعدها,والورقة الأخيرة من النص تختلف عما سبقها من ناحية التقسيم الشكلي مع ارتباطها بالنسق العام للبقصيدة حيث تبدأ بالديالوج ثم المونولوج ثم بعد ذلك تتناص مع أبيات أبي نواس:

كنت في كربلاء

قال لي الشيخ أن الحسين

مات من أجل جرعة ماء

.....

وتساءلت كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء

إنه الذهب المتلألئ في كل عين

يمثل الحسين في شعر أمل دنقل النموذج الأمثل للخروج على السلطة ومحاربتها. ولذلك فحضوره في النص لما لهذه الشخصية من قيمة قارة في وجدان الناس ولما تثيره من إيحاءات في ذهن المتلقي حول هذه الشخصية نظرا للنهاية المأساوية التي انتهى إليها هو ومن معه.فالحسين صاحب حق خرج من أجل استعادته ممن اغتصبوه ولذلك جاء حضوره مكثفا في النص (إن الحسين/كلمات الحسين/سيوف الحسين/جلال الحسين),و بوصفه صاحب الشرعية في تولي الخلافة(بني الأكرمين) ,ولكن السلطة اغتالته ليس دفاعا عن شرعية,ولكنه الملك وإغراءات المال,ويغيب الشاعر اسم يزيد لأنه ملك غير شرعي انتزع السلطة (بالسيف) و(الذهب المتلألئ) ولم تستطع كلمات الحسين أن تنقذ الحق,بل على العكس فقد قتل الحسين ومن معه حتى غيرت دماؤهم لون نهر الفرات:

إن تكن كلمات الحسين

و سيوف الحسين

و جلال الحسين

سقطت دون ان تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء

والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين ؟!

إن كل شئ يسقط تحت إغراء المال,والملوك هم من يملكون المال وهذا يتجاوب مع قوله في الورقة الثانية (من يملك العملة يمسك بالوجهين) ,فإذا كان الحسين وما يملكه من شرعية ورفعة ونسب لم يستطع أن ينقذ نفسه ومن معه من بطش سلطة المال,فماذا يمكن للشاعر أن يفعل أمام هذه السلطة المتجبرة,وهل تستطيع الكتابة(الشعر) أن تعيد الحق لأصحابه ؟

لذا لا يجد إلا الخمر سبيلا للخلاص من هذا الصراع النفسي بسبب إرادته المعطلة:

مات من أجل جرعة ماء

فاسقني يا غلام صباح مساء

اسقني ياغلام...

علني بالمدام...

أتناسى الدماء !

لقد أصبح دم الحسين نموذجا أعلى لدماء المقهورين والمظلومين الذين ماتوا من أجل نصرة الحق,مثله مثل المسيح الذي ينزل دمه خمرا من أجل خلاص البشرية,فكأنما هناك إيحاء من الشاعر إلى قصة المسيح وذلك لتساوق الدم والخمر في هذا المقطع, فالحسين بذل دمه لأجل كلمة حق أمام سلطان جائر والخمر أصبحت ملاذا للشاعر يدمنها هروبا من واقعه الأسيان ولينسى دماء المقهورين,ونرى أن التناص بين هذا المقطع وبين بيت أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ** وداوني بالتي كانت هي الداء**

ولكن هل أدمن الشاعر أمل دنقل الخمر هروبا من الواقع مثلما حدث لأبي نواس, وتخلى عن رسالة الشعر ؟ الواقع أن الشعر بالنسبة له هو الذي يحول هذا السعي الحتمي نحو الموت إلى مقاومة وتحد,و من هنا يكتسب مفهوم الشعر لدى أمل ــ كبديل

للإنتحارــ معنى الثورة»[1]ولذلك فإنه يستعين على الواقع بمزيد من الشعر حيث لايملك وسيلة أخرى يحقق بها ذاته,على الرغم مماعرف عنه من تعاطيه للخمر[2].

لقد حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة تحليل شخصية أبي نواس وسبر مطاويها الخبيئة للوقوف على الأحداث والأزمات التي كان لها دور كبير في رسم ملامح هذه الشخصية المضطربة,ويقدم المسوغات التي دفعت بهذه الشخصية المثقفة إلى التخاذل والتردد ونزوعها الشديد للخمر,لخصها منير فوزي في ثلاث أحداث رئيسية؛الأولى حادثة اعتقال أبيه بتهمة خيانة السلطة, والثانية حادثة موت أمه والثالثة والأساسية هي حادثة مقتل الحسين[3]وبذلك كسر أمل دنقل ذلك المعتقد السائد حول شخصية أبي نواس في سلوكها الشاذ، وإدمانها للخمرة، إضافة إلى أصله الفارسي ونزعته الشعوبية التي درج الدارسون على ربطها بشخصيته.

ولكن لماذا اختار أمل دنقل هذه الشخصية المتهمة القلقة ليسقط عليها رؤيته المعاصرة ،ويرسم من ملامحها صورة المثقف المعاصر عامة وقضيته الذاتية خاصة ؟ إن تفسير الاختيار مبدأ مهم في التحليل الأسلوبي,لأن الاختيار يكشف عن رؤية الشاعر ويستطيع القارئ أن يضع يده على الملامح المشتركة بين الشخصية المستدعاة وصاحب النص.فعندما شرح أمل دنقل شخصية أبي نواس وبحث عن أسباب سلبيتها ووصمتها, إنما كان في حقيقة الأمر يبحث في أغوار نفسه ومطاوي شخصيته عن العوامل المشتركة التي تدفع بالشاعر المعاصر إلى الهروبية والسلبية في مواجهته للسلطة, والإغراق في الخمرة لتجاوز واقعه المتردي, فلا يختلف واقع أبي نواس وواقعه في هيمنة السلطة المادية وطغيانها على الجانب الثقافي وجعل الصراع أبديا بين السلطة والكتابة.

ومن منطق التآلف الذي هيمن على القصيدة السابقة تأتي قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"[4] ،ليؤسس فيها الشاعر نظرته على مبدأ التخالف بين الشخصية التاريخية المستدعاة والشخصية الحديثة معتمدا على مبدا المفارقة, الذي يعتبر

([1]) عبلة الرويني:الجنوبي,ص7.

([2]) نفسه,ص79،80.

([3]) أنظر:صورة الدم في شعر أمل دنقل ,ص228،229.

([4]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص397.

من أهم العناصر المستثيرة لبؤر الصراع الكامنة في العمل الأدبي, إذ يقوم بناؤها الكلي على ثنائية تضادية حادة بين ماضي صلاح الدين المشرف وحاضره المهزوم متمثلا في الحكام الذين ساوموا بكراسيهم على القدس التي حررها صلاح الدين من الصليبين.

وتعتمد القصيدة منذ بدايتها على المفارقة التي تكسر الثوابت المترسخة في العقول,ففي العنوان يتهكم الشاعر على الوصف الصحفي السائد لخطب الزعماء بأنها خطاب تاريخي، ليضعنا أمام المفارقة من خلال جعله للخطاب غير تاريخي, وقد نبهت هذه المفارقة اللغوية البسيطة قارئ النص بأنه سوف يقتحم عالما من المفارقات المعقدة.[1]

فالتناص يبدأ من عنوان القصيدة من خلال ذكر اسم الشخصية التاريخية لما تحمله هذه الشخصية من اكتناز دلالي عميق يطرح من ذكره العلاقة الإشكالية بين الماضي والحاضر.فالشاعر يتكئ على المخزون الجماعي للأمة لاستدعاء ماضي صلاح الدين الحافل بالانتصارات وأهمها تحرير القدس, ويجعل هذا الماضي خلفية مغايرة للحاضر المعيش.فإذا كانت هذه الصورة المخزونة في الذاكرة العربية لصلاح الدين, فإن الشاعر يطرح الصورة المغايرة لها تماما,إذ يصبح صلاح الدين في العصر الحديث رمزا للتخاذل والإنهزامية, ومن خلال المصاحب النصي "العنوان" نقف عند الدلالات المتوالدة عن النص الذي يقوم بتفكيك العنوان وبسطه من خلال العناصر التراثية والحديثة المشكلة للشخصية التراثية المستدعاة والشخصية الحديثة موضوع التناص:

ها أنت تسترخي أخيرا..

فوداعا

يا صلاح الدين

يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى

على ايقاعه المجنون

يا قارب الفلين

للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة

([1]) أنظرأحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري،ص327 .

وأدركتهم لعنة الفراعنة

وسنة..بعد سنة..

صارت لهم "حطين"

تميمة الطفل,وإكسير الغد العنين

(جبل التوباد حياك الحيا)

(وسقى الله ثرانا الأجنبي)

إن أول مايلفت انتباه القارئ ــ من خلال قراءته لهذا النص ــ هو هوية الشخصية التي يتكلم عنها؛هل هو صلاح الدين الأيوبي ؟هل هي شخصية معاصرة يضللنا الشاعر عن هويتها بإيراد دلالات للشخصية التاريخية؟ فالمقدمة تقترب من الشخصية التراثية من خلال ذكر الإسم, واللازمة التي تقترن به وتصنع تاريخه(حطين), ويقيم ذلك تقابلا مع الدلالات المتحولة التي طرأت عليه في الزمن الحاضر,وهو مايتبدى سريعا في بنية المقدمة,حيث يسترخي(صلاح الدين),وصف الشاعر لصلاح الدين بأنه "يسترخي أخيرا" وإشارة إلى "لعنة الفراعنة" تضعان القارئ أمام شخصية مصرية ربما توفيت حديثا.

فمقابلة الشاعر بين انتصار "حطين" الذي تحررت فيه القدس من الصليبيين, وبين مكوث جيش الإحتلال الإسرائيلي في الأراضي العربية(وسقى الله ثرانا الأجنبي)من خلال تضمين بيت قيس بن الملوح الذي حرف الشاعر شطره الثاني:

(جبل التوباد حياك الحيا * وسقى الله صبانا ورعى)**

تدفعنا إلى التساؤل هل يقصد الشاعر شخصية مصرية محددة أم أنه يضع مقارنة للواقع العربي الراهن بكل تناقضاته ؟

إن التحريف الذي لحق ببيت قيس بن الملوح هو تحريف لبنية الشخصية التراثية,فهو يشكل تحطيما للدلالة المتوقعة عن طريق بناء صيغة ساخرة تتداح وتتناقض مع دلالة البيت الأصلي,فشخصية "صلاح الدين الأيوبي" ارتبطت في وجدان الأمة الإسلامية بالرفعة والمجد وتحرير القدس من الصليبيين, فهي شخصية نموذجية لكل طالب للعزة

والشرف, ولكن ملامحها من خلال المقطع السابق تشير إلى النقيض مما استقر في وجدان الناس عن ملامح هذه الشخصية فهي :

طبل بلدي تراقص الموتى على إيقاعه المجنون

قارب الفلين للعرب الغرقى المشتتين

حطين تميمة طفل وإكسير الغد العنين

إن الشاعر يضلل القارئ بإسباغ هذه الصفات الدالة على الموت والضياع على الشخصية التراثية,في حيث هو يكمل رسم ملامح الشخصية المقصودة من خلال خلفيات النص التي تشيركل الدلائل إلى أنها شخصية حديثة لها دور كبير لما آلت إليه الأمة من هزيمة وانكسار.

مرت خيول الترك

مرت خيول الشرك

مرت خيول الملك–النسر

مرت خيول التتر الباقين

ونحن–جيلا بعد جيل–في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحصنة !

من خلال هذا المقطع تبدأ ملامح هذه الشخصية في الظهور,فهي من المراهنين على مصير الأمة,وقضية الرهان لسنا طرفا فيها,لأنها تقوم على مكسب وخسارة أما هنا فهي تفاوت بين خسارتين, فإن عشنا فنحن مهزومون وإن متنا فنحن تحت الأحصنة. ويساهم التكرار في تأكيد دلالة الإنكسار التي تعيشه الأمة بتعدد مرور الخيول المختلفة للأمم المختلفة(الترك, الشرك,الملك,النسر) وتتشكل بؤرة هذه الدلالات اللغوية إلى وحدة جوهرية هي الغزو أو الاستعمار,وعلى الرغم من مرور هذه الجيوش المختلفة في الأزمنة المتعاقبة إلا أن الأمة مازالت منشغلة بتوافه الأمور ولم تأخذ حيطتها للدفاع عن نفسها ومن توالي الغزاة على أرضها ويسهم التكرار كذلك في تعميق الدلالة, وإخصاب طاقتها الإبداعية إذ«أن للتكرار خفة وجمال لا يخفيان, ولا يغفل أثرهما في النفس,حيث تشيع الفقرات الإيقاعية المتناسقة في النص الشعري بلمسات وجدانية؛يفرغها إيقاع المفردات أو الجمل

المكررة»[1], ومن هنا تتبدى المأساة, وتظهر شراسة وطغيان القوى الإستعمارية القديمة والحديثة(هم) وضعف وهوان الطرف المقابل(نحن).

وأنت في المذياع,في جرائد التهوين

تستوقف الفارين

تخطب فيهم صائحا:«حطين»

وترتدي العقال تارة,

وترتدي ملابس الفدائيين

وتشرب الشاي مع الجنود

في المعسكرات الخشنة

وترفع الراية,

حتى تسترد المدن المرتهنة

وتطلق النار على جوادك المسكين

حتى سقطت-أيها الزعيم

واغتالتك أيدي الكهنة !

(وطني لو شغلت بالخلد عنه.)

(نازعتني-لمجلس الأمن-نفسي)

في هذا المقطع تسيطر تاء المخاطبة على مساحة النص, فالخطاب هنا يتوجه إلى شخصية معاصرة "تتحدث في المذياع" ويكتب عنها في "جرائد التهوين" تستثير في الناس موقعة "حطين", لا يربطها بشخصية صلاح الدين سوى أنها أصبحت تمثل الزعامة في العصر الحديث من خلال طلب ود الشرائح الإجتماعية بمشاركتها أدوارها في الحياة وتتحقق المفارقة من خلال ملامح شخصية صلاح الدين في بعدها التراثي المضيئ وملامحها الباهتة في العصر الحديث, وهذا ما يؤكد أن شخصية صلاح الدين غير مقصودة في ذاتها وإنما جاء استدعاؤها فقط لتعميق المفارقة مع الشخصية المعاصرة التي

([1]) أحمد قاسم الزمر:ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن,مركز عبادي للدراسات والنشر,صنعاء ط1،1996,ص256.

أطلق عليها الناس لقب "صلاح الدين" لدعوتها إلى تحرير القدس من اليهود,ومشروعها القومي,وقد أكدت عبلة الرويني أن الشخصية المقصودة هي عبد الناصر« في سنة 1976 في فندق وندسور أخرج أمل دنقل قصيدة من جيبه كان قد انتهى من كتابتها(خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) وراح يقرؤها لي أعجبتني القصيدة فنيا على الرغم من رفضي لمنطق هجومها على عبد الناصر والذي شكل بالنسبة لي انتماء فكريا ووجدانيا.

قلت له:لا أستطيع ان أعجب بقصيدة تدين عبد الناصر.

قال:إنني لا أكره عبد الناصر,ولكن في تقديري دائما أن المناخ الذي يعتقل فيه كاتبا أو مفكرا لايصح أن أنتمي إليه أو أن أدافع عنه..إن قضيتي ليست عبد الناصر حتى لو أحببته ولكن قضيتي دائما هي الحرية»[1].

ومما يعزز ذلك قصيدة "لا وقت للبكاء" التي كتبها أمل دنقل بعد وفاة جمال عبد الناصر حيث استنكر خلالها حزن الناس على وفاته وهتافاتهم بفقدهم "صلاح الدين" مع أن كل واحد فيهم هو صلاح الدين.

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

جندك.. يا حطين

يبكون

لا يدرون..

أن كل واحد من الماشين

فيه ...صلاح الدين ![2]

ويذهب أحمد مجاهد إلى القول« ويبدو واضحا للقارئ الآن أن الشخص المقصود في هذا النص هو عبد الناصر, الذي يرى الشاعر أنه رفع راية استرداد المدن العربية المرتهنة وقدم « جواده المسكين » عبد الحكيم عامر ضحية لهزيمة 1967 واحتلال

([1]) **الجنوبي,ص139.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص260.**

سيناء, وظل يستثمر القضية في تحقيق زعامة شخصية شغلته عن الدفاع الفعلي عن الوطن, وجعلته يكتفي بالخطب التاريخية في ساحة مجلس الأمن[1].

إن فشل الشخصية المعاصرة في إعادة خلق الشخصية التراثية مرده إلى أن الشخصية المعاصرة هي التي تنشد الزعامة لذاتها,لا أن يصنع منها التاريخ والأحداث زعامة تفرضها حركيته في التاريخ,فمعركة(حطين) هي التي صنعت تاريخ هاته الفترة وأبرزت عبقرية صلاح الدين الأيوبي,أما اليوم فإن وسائل الإعلام هي التي تستثمر(حطين) للإعلاء من شأن النضال والتحرر,ولكن حقيقة الأمر أن خيار النضال منحى جانبا من أولويات الأمرة العربية,وان الممارسة الفعلية لها هي طريقة المفاوضات عبر مجلس الأمن,ويأتي دور الكهنة من الزعماء الآخرين العاجزين والمتواطئين مع الإستعمار وهم في إهاب البراءة والمسكنة,وهو مايعني تنكرهم للماضي وخوفهم من ميلاد آخر لصلاح الدين,ويؤدي هذا الوضع إلى اغتياله أو جعله شعارا وهو مايتبدى في مقدمة النص,بتحوله إلى(تميمة طفل)كما تحول صقر قريش إلى(زر ذهبي يتأرجح) وهو ماتضفيه الجملة التنصيصية التالية:

(وطني لو شغلت بالخلد عنه.)

(نازعتني ــ لمجلس الأمن ــ نفسي)

إن التضمين الوارد هنا في بيت أحمد شوقي[2] ،ينهض على المفارقة الساخرة ويتشابه مع البيت الأول في تشتيت عنصر التوقع عن طريق هذه الصيغة الساخرة,فعوض أن يكون تحرير الأوطان بالنضال والدم أصبح مجلس الأمن هو الحكم في استرجاع الأرض المغتصبة,والحكام يعلمون أن مجلس الأمن هو هذه الدول المستعمرة التي تحمي مصالحها وتحل النزاعات بما يمليه موقعها التاريخي والإيديولوجي من هذه الدول التي تحمل إليها تظلماتها,وبذلك فإن الصيغة الساخرة في كلا البيتين تعادل الواقع المعيش,ويظهر ذلك بوضوح في المقطع الأخير حيث يبرز التضاد بين صيغة الأمر الموجه إلى الشخصية التراثية والمعاصرة (نم يا صلاح الدين) تأكيد الإنقطاع التاريخي وعدم إمكانية بعثه مرة

([1]) أشكال التناص الشعري,ص329،330.

([2]) أنظر أحمد شوقي: الشوقيات دار الكتاب العربي،بيروت(د.ت)ج2,ص45. أصل البيت:
وطني لو شغلت بالخلد عنه** نازعتني إليه في الخلد نفسي.**

أخرى وبين صيغة الجملة الإسمية المعبرة عن الواقع الراهن ومن ثم يكون تمجيد البطل الميت بوضع الورود على قبره,مما يدل على تحنيطه وإخماد أي امتداد له في الزمن الحاضر,وهذه حالة مسحوبة على كل الرموز البطولية المستحضرة في المتن الدنقلي,للتأكيد على الشعور القومي المحبط,وتقديم القومية العربية كحال مرثية[1].

نم يا صلاح الذين

نم..تتدللى فوق قبرك الورود..

كالمظليين !

ونحن ساهرون في نافذة الحنين

نقشر التفاح بالسكين

ونسأل الله«القروض الحسنة» !

فاتحة:

آمـــين.

يعود الشاعر إلى التعبير بسخرية عن الواقه المهين,إذ تتقابل دلالة الخاتمة مع الأرض المسلوبة والمدن المرتهنة, وعبور خيول الترك والتتر الباقين,مما يشكل مفارقة حادة مع ما تحمله من دلالات الرمز التراثي,فبعدما كانت الأرض تسترد بالسيف والساعد أصبح البعض قابع ينظر إلى (مجلس الأمن) ينتظر المنح والقروض, وهو ما يعبر عنه (بالقروض الحسنة) ,فالإسترخاء في تقشير التفاح تتناص مع الآية القرآنية: ﴿**فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّيناً وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَـــذَا بَشَراً إِنْ هَـــذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ** ﴾[2].

وهو تعبير عن السلبية والعجز وإنتظار الحل من السماء لإعفاء النفس من الفعل وما يترتب عليه,ويقود كلا المستويين إلى الإنقطاع التاريخي واغتيال الشخصية التراثية وهو

([1]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص309.**

([2]) **سورة يوسف:آية31.**

مايشير إلى التضاد والتخالف بين ماض مشرق وحاضر مأساوي,وعلى الرغم من ان شخصية صلاح الدين تسيطر ظاهريا على مساحة القصيدة إلا أنها تخفي ملامح جمال عبد الناصر,وعلى الرغم من المفارقة الساخرة بين الشخصيتين إلا أنها مفارقة حادة بالنظر إلى واقع الشخصيتين و واقع الأمة في كلا الزمنين بين مايكتنزه التاريخ من دلالات العزة والمجد، ومايقدمه الواقع في ضعف وهوان,فإنها تبقى من الجانب الفني بسيطة وغير معمقة تفقد رمزيتها بمجرد أن يقوم القارئ بتعديل الأسماء.

إن هذه الشخصية التي كتبت محنة1967 جعلت من شخصية جمال عبد الناصر شخصية سلبية مستعبدة بالسلطة, فاقدة لوهجها الثوري, هي في رؤيتها تتناقض مع ما كانت تمثله هذه الشخصية من بشير للوحدة وتحرير الوطن عند أمل دنقل, ولعل قصيدة "لا وقت للبكاء" التي ألقاها أمل دنقل في حفل التأبين الذي أقيم في القاعة الكبرى للاتحاد الإشتراكي مايؤكد ذلك حيث كانت دموعه تختلط بالكلمات وهو يلقيها[1] .ولسنا ندري ماالذي دفع أمل دنقل إلى الإنقلاب على شخصية عبد الناصر بعد موته بست سنوات رغم أن هذه الشخصية لها من المواقف مايضعها في مصاف الشخصيات المضيئة في التاريخ العربي الإسلامي, ولكن تبقى علاقة الشاعر بالسلطة علاقة جدلية تحكمها حركة تجاذب وتنافر دائما,فالسلطة مرتهنة بوجود المثقف الذي يسعى إلى مواجهة تسلطها وقهرها,والمثقف مرتهن بوجود السلطة التي تسعى إلى فرض هيمنتها ومحاصرة معارضيها, فالمثقف والسلطة وجهين لعملة واحدة لا يمكن لهما أن يلتقيا كما جاء في قصيدة "من أوراق أبي نواس",ولعل مرد ذلك كذلك إلى شخصية أمل دنقل المجبولة على التمرد والرفض بحيث استوعبت كل رموز الرفض من التاريخ من سبارتاكوس إلى ابن نوح إلى الحسين إلى المتنبي إلى أبي نواس, فالشاعر مناوئ لأي سلطة تقوم، ومنحاز لكل معارض لها. وقد جاء في بعض أحاديثه تأكيدا على ذلك« فللشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية,يجب أن يؤدياها؛ وهي وظيفة معارضة فالشاعر يجب أن يكون رافضا للواقع دائما حتى ولو كان هذا الواقع جيدا لأنه يحلم بواقع أفضل منه»[2] فقد كان يشير في كثير

([1]) **أنظر: مقدمةالديوان التي كتبها عبد العزيز المقالح ص 20،21**

([2]) **اعتماد عبد العزيز:آخر حوارمع أمل دنقل، مجلة إبداع،,ص118.**

من أحاديثه المنشورة عن رؤيته لهوية الأنظمة الحاكمة المتسلطة,ويدين أساليبها وممارساتها التي تفرض قيمها بالقهر والإذلال,وقد جعله موقفه هذا في تصادم دائم مع السلطة,فضلا عن طبيعة الشعر الذي يمثل شكلا من أشكال الوعي في مواجهة أشكال القمع والمصادرة, ولذلك كان حضور الشخصيات التاريخية في متنه الشعري على تنوعها للخروج من لحظة الإضطهاد التي يفرزها الحاضر المنهزم, لأن طبيعة المرحلة التي استدعى فيها أمل دنقل شخصيات أبطاله القومية اتسمت بالإحباط في ظل الهزائم المتتالية,وتحت وطأة هذه الإحباطات القومية كان لابد من أن يستدعي من عمق التاريخ أبطالا يقدرون على التكيف مع هذه الأوضاع.

وتتركز قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى"[1] حول ضياع الأرض وأسرها من ناحية,والسلطة اللاهية التي تغط في ترف ذليل ومظهرية جوفاء من ناحية أخرى, وتتناص القصيدة شكلا مع المسرحية في وجود الجوقة والأصوات, وربما يحيلنا ذلك إلى مسرحية "الحداد يليق بالكترا" ليوجين أونيل حيث يتناص عنوان القصيدة مع عنوان المسرحية, كما إستفادت القصيدة من الشكل المسرحي إلا أن البناء الموضوعي للقصيدة يختلف عن المسرحية.

القصيدة تستدعي شخصية تراثية عربية هي شخصية قطر الندى « وهي أسماء بنت خمارويه بن أحمد بن طولون(..-287 هـ). تولى خمارويه الحكم بعد أبيه أحمد بن طولون,أقره الخليفة المعتضد على عمله, وتزوج ابنته قطر الندى وكان صداقها ألف ألف درهم, وكانت موصوفة بفرط الجمال والعقل, ويقال أن المعتضد أراد بنكاحها احتقار الطولونية,وكذا كان, فإن أباها جهزها بجهاز لم يعمل مثله,حتى قيل كان لها ألف هاون ذهبا, وشرط عليه المعتضد أن يحمل كل سنة بعد القيام بجميع وظائف مصر وأرزاق أجنادهامائتي ألف دينار فأقام على ذلك إلى أن قتله غلمانه بدمشق على فراشه 282هـ»[2].

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص201.

([2]) ابن خلكان:وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان,تحقيق إحسان عباس,دار صادر بيروت 1977 ج2, من ص249 إلى 251.

ويرى علي عشري زايد أن الشاعر أمل دنقل في قصيدته "الحداد يليق بقطر الندى"« يستخدم شخصيتي قطر الندى بنت خمارويه وأبيها خمارويه بن أحمد بن طولون, بعد أن يجردهما من دلالتهما التراثية ويضفي عليهما دلالة معاصرة, فيرمز بخمارويه إلى المسؤولين العرب الغارقين في بحار الترف والخمول, وبقطر الندى إلى الأرض العربية المسلوبة»[1].

تتنوع أساليب استدعاء الشخصيات التراثية عند أمل دنقل انطلاقا من دورها التاريخي وحضورها في وجدان الناس,وكذلك لما تعكسه من دلالات معاصرة تساهم في ربط الماضي بالحاضر,وتعيد تشكيل الوعي الجماعي بما يوقظ في الأمة إحساسها تجاه التاريخ وقضايا الوطن.

وتتميز قصيدة أمل دنقل بتعدد الشخصيات وتباين مستوياتها؛ بين شخصيات الواقع بمختلف طبقاتهاالإجتماعية وتوجهاتها الإيديولوجية وبين شخصيات التاريخ بمختلف مراحلها الزمنية وأدوارها التاريخية ومما يميز استدعاء أمل دنقل لهذه الشخصيات هذا التفاعل الحيوي فيما بينها من جهة, وبين الشاعر نفسه من جهة أخرى,وبخاصة الشخصيات التي استعار أمل دنقل أقنعتها التراثية.

وقد لجأ أمل دنقل إلى هذا البناء المسرحي في قصيدته "الحداد يليق بقطر الندى" وقصيدة "أيلول"[2] ،موزعا رؤيته الشعرية بين الجوقة والأصوات ليحدث بذلك تفاعلا بين الرؤية الشعرية في قراءتها للواقع ، ومن حيث فاعلية الشعر في النفاذ إلى أعماق الحقائق وتجليتها وإعادة ترتيب الواقع في ظل التغيرات الطارئة, وبين الرؤية العامة للقضايا المرتبطة بحياة الناس, فيصبح الشاعر هاجس الأمة الذي يستقرأ الوقائع ويلقي بها في وجدان الناس ليحدث التجاوب المطلوب,مثلما يتحاور الممثل المسرحي مع الجمهور ليحدث تواصلا بينه وبينهم, وإذا كان أمل دنقل قد جعل الجوقة في قصيدة "أيلول" تمثل الجماعة العربية الغافلة حينما وضعها الشاعر بشكل مقابل للصوت المتنبه على الخطر, فإنه في هذه القصيدة جعل الجوقة هنا هي الجماعة الواعية التي ترى الخطر وتنبه

([1]) **استدعاء الشخصيات التراثية,ص216.**

([2]) **أنظر:الأعمال الشعرية الكاملة ,ص127.**

عليه,وتلح على ضرورة التشبث بالأرض, والصوت هنا متيقظ ومدرك لخطر السلطان الغارق في ملذاته وأهوائه, كما يقوم التبادل بين الماضي والحاضر والتاريخي, على أساس من التعادل الرمزي, إذ تقيم القصيدة« تعادلا تبادليا بين خمارويه الحاكم المترف الذي قتله غلمانه وهو في فراشه وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوي وبين الحكام الذين ضيعوا مصر في النكسة, وتجعل من الزفاف والإلتحام العضوي رمزالعالم العربي وهوالخليفة,كما يؤدي الأسر إلى الحيلولة دون إتمام هذا الإلتحام, ويصبح فك الأسر مرهونا بتغيير الواقع اللاهي الغافل, ويفجر هذا التبادل بين الماضي والحاضر دراما النكسة الموجعة على مستوى الشعر»[1],ويتوزع القصيدة صوتان,فيكتفي الشاعر في أحدهما بكلمة (صوت) للدلالة عليه,والأرجح أنه صوت الشاعر المتنبه للخطر المحدق بالأمة وتقاعس الحكام عن أداء أدوارهم في حماية الأرض والناس, والصوت الآخر هو صوت الجوقة وهو صوت يوحي بدلالات ثرية عندما يذكرنا بصوت الجوقة في المسرحيات التراجيدية, والأرجح انه الضمير الجماعي الراصد للأحداث دون أن يستطيع الإنتفاض على الواقع, ويستمد منه الشاعر درامية الشكل والموضوع.

جوقة:

قطر الندى ...ياخال

مهر بلا خيال

.....

قطر الندى...ياعين

أميرة الوجهين

.....

صوت:

كان (خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

---

(1) صلاح فضل:انتاج الدلالة الأدبية،مركز الحضارة العربية،القاهرة ط2-2002,ص32 .

والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق

ينتظرون الذهب المبدور

ينتظرون حفنة صغيرة..من نور

يبدأ النص بصوت الجوقة واصفا قطر الندى بأميرة الوجهين وأغلب الظن أن الشاعر يقصد بهما(الوجه القبلي والوجه البحري) وهما منطقتان تسمى بهما مصر القديمة في عهد الفراعنة يوحدهما شعار واحد يضعه الملك على رأسه وعلى الرغم مما تحتله في النص من رقعة ومكانة, إلا أنها تفتقد إلى خيال يحميها(أميرة الوجهين:مهر بلا خيال) ويختار الشاعر كلمة خيّال لما تمثله هذه الكلمة في دلالاتها التراثية من استحضار لقيم الشجاعة والشرف المقترنة بالفارس الذي يحمي أهله ويذود عنهم,لكن مصر هذه الأميرة الشريفة لاتجد من الرجال من يحميها,و يمكن أن ينسحب هذا المعنى على القائمين على حكم مصر ،الذين فقدوا فاعليتهم في الدفاع عن الوطن, ويتضافر هذا المستوى البنائي مع هذه الدلالة,حيث تسود السمة الإنشادية المشوبة بمأساوية مما يتطابق مع صوت الجوقة في المسرحيات.وقد ساهم في خلق هذه السمة الإنشادية البطء الموسيقي في حروف المد(يا, خال ,خيّال ,يا) أو في ألف الإسم المقصور (الندى,الندى) وكذلك في القافيتين المتتاليتين(خال,خيّال–عين,وجهين) وكان صوت الجوقة من خلال حروف المد هذه يعبر عن التواصل الوجداني مع قطر الندى(مصر) ويضع محاذيره من شر سيحيق بها.

كما أن مساحة البياض أو الفراغات التي تتخلل المقاطع الشعرية وتحديدا صوت الجوقة قد عمد الشاعر إلى حذف أفكاره الخاصةبهذا الموضوع,وترك للمتلقي حريةالإختيار,واستدعاء الغياب في ضوء عناصر الحضور,كما يقوم هذا البياض بإنتاج الدلالة الهاربة, تاركا لأفق توقع المتلقي استحضارها, ويرى بعض النقاد أن شعرية النص الشعري الحديث تتجه في منطقة الغياب أكثر من تحركها في منطقة الحضور[1]بوصف الشعر موحيا–لا مقررا, أو محددا للرؤية الشعرية, مما يخصب دور المتلقي في اقتناص هذه الإيحاءات العائمة, وملء عناصر الغياب في النص وفق رؤيته الخاصة وهذا يتسق تماما مع الرؤية الجمالية الحديثة, فالإحساس بالجمال أمر نسبي وفردي, و بذلك فكل متلق

([1]) أنظر محمد عبد المطلب:قراءة أسلوبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1995,ص48.

يملأ الفراغات بالعناصر المؤثرة فيه, وما الجمال في الأدب إلا ذلك الإحساس بتأثير النص على المتلقي[1].

ويذهب تزيفتان تودوروف إلى تأكيد ذلك حين يؤكد أن« ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية, لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية»[2].

ويبدأ الصوت في المقطع الثاني بالفعل الناقص تعبيرا على استغراق الحاكم في اللهو والقصف,وبذلك يقدم التضاد بين الصوتين, كاشفا عن عدم تماثل السلطان مع ابنته, فالإبنة بلا خيّال في حين أنه يرقد فوق بحيرة الزئبق تطوف حوله المغنيات والبنات الحور مستغرقا في ملذاته في مشهد أسطوري يوحي بطقوس ألف ليلة وليلة, ويضعنا الشاعر كذلك أمام مفارقة في حياة هذا الحاكم ففي الجو الأسطوري الذي يحياه غارقا في صفائه الأبله وبذخه المجنون يقف على بابه الفقراء والمساكين يأملون العطايا والهبات وبهذه المقابلة يتضح عدم إحساس هذا الحاكم بالخطر الذي يترصده,غائبا عن شعبه وهمومه, تاركا قطر الندى بلا خيّال عرضة للأسر تحت أرجل الغرباء:

جوقة:

قطر الندى...ياعين

أميرة الوجهين

.....

قطر الندى

قطر الندى

صوت:

هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

([1]) **أنظر جان كوهين:بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشرالدار البيضاء(د،ت),ص19.**

([2]) **تزيفتان تودوروف:الشعرية, ص30.**

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعبر في سيناء

في هذا المقطع يبدأ التصاعد الدرامي للأحداث من خلال تكرار الجوقة لقطر الندى ثلاث مرات وكأنهم بذلك يضعون القارئ في تأهب لما ستسفر عنه رحلة قطر الندى في سيناء,فهذا الموكب الضخم الذي يتقدمه ألف ألف من الفرسان ويتخلفه(ألف ألف) من الخصيان لم يخرجوا للحرب وإنما لزفة الأميرة، والفرسان والخصيان هم أدوات الحاكم,ومن ثم يتماثل الجو الذي يثيرونه مع نمط الحياة الذي يحياه بين جواريه، وقد حرص الشاعرعلى تصوير جهاز قطر الندى «أميرة الوجهين» الذي لم ير مثله تآلفا مع القصة التاريخية، وليضفي على سقوطها في الأسر مزيدا من المأساوية, ففكرة النص تقوم على تحويل حكاية قطر الندى من نموذج أعلى للحزن المقيم,حيث تقع في الأسر قبل وصولها إلى زوجها:

قطر الندى..يا ليل

تسقط تحت الخيل

....

قطر الندى يامصر

قطر الندى في الأسر

.....

(استمرار)

تعبر في سيناء

تعبر في مضارب البدو,وفي نضوب الماء

عند انتصاف الصيف

تحلم بالوصول للأردن..

ترخى أعنة الخيول حول مائه

تغسل وجه الحزن.

على الرغم من وجود هؤلاء الفرسان فإن(قطر الندى) تسقط تحت الخيل وتأسر, ولا يتسنى لهامن ثم الوصول إلى الأردن لتغسل وجه الحزن, ومن هنا يبرز من خلال المفارقة انفتاح بنية النص على الواقع المعاصر حيث أصبحت سيناء أسيرة عند اليهود « و يلاحظ أن حرص الشاعر على تعيين "سيناء" بوصفها المكان الذي تعرضت فيه قطر الندى لأسر الأعداء, يرتفع بمستوى الصراع القائم داخل النص من إنقاذ الإبنة الأسيرة إلى استرداد الأرض المغتصبة، حيث ينكر الشاعر تعلق الإبنة/الوطن, بالوالد/ القائد. لأنه زعيم ضعيف لا يقوى على تحرير الأرض العربية من الإحتلال اليهودي[1].

وعلى مستوى القصيدة كلها تنهض المفارقة بين وضع الحاكم و وضع(قطر الندى) لكشف العلة الكامنة وراء هذا السقوط الدرامي فبينما:

كان(خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

كانت:

قطر الندى..ياليل

تسقط تحت الخيل

قطر الندى..يامصر

قطر الندى.في الأسر

فيكون السقوط نتيجة حتمية للوضع الذي يعيشه الحاكم,بانقطاعه إلى اللهو والترف وترك الرعية لمقاديرها,وفي مثل هذه الحالة تسقط كل الأقنعة, وتنهار كل البدائل التي كانت السلطة تلهي بها المجتمع عن واقع القهر المفروض, وفي المقطع الأخير يتحد صوت الجوقة مع صوت الشاعرفي التعبير عن نهاية المشهد على نحو يتقارب مع حل المشاهد في المسرحيات, وذلك ترسيخ بسقوط الأرض,حيث تصبح صورة السلطة ومسؤوليتها عن ضياع الأرض قائمة بشكل قاطع فضلا عن إحساس الرعية بالقهر والضياع:

([1]) أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص404.

الصوت والجوقة:

كان (خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟

من يا ترى ينقذها ؟

من يا ترى ينقذها ؟

بالسيف...

أو...بالحيلة ؟ !

إن الخلاص الذي يدعو إليه الشاعر فيه نبرة نم لم نألفها في قصائده, التي سبقت النكسة أو التي كتبت بعدها في ديوانيه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"1969 وتعليقا على ما حدث1971, فهذه القصيدة مؤرخة بسنة1969 وهي ليست بعيدة عن النكسة وكأن الشاعر تيقن من عجز السلطة في استرداد الأرض بالقوة(السيف) فهو يطرح حلا آخر وهو الحيلة أو السياسة, وإذا ما استقرأنا قصائد الديوان الأول نجدها تعري بقسوة سوءات المجتمع بكل طبقاته, وتكشف العلل والأسباب التي ساهمت في وقوع النكسة, فقد جاء استخدام (السيف) في هذه القصائد مقرونا بالضعف والوهن على نحو ما تبدى في قصيدة "العشاء الأخير":

وسيوف تثلمت

فقد استأجرها النخاس تحمي هودجه!

وسيوف قنعت أن تتدلى عند الإستعراض زينة[1].

فهنا تفقد فعاليتها التي صنعت من أجلها وهي القتال فتحولت إلى حراسة ركب السلطان,وعند وقوع الهزيمة تصبح هذه السيوف قطعا من الحديد تزيد من عذاب حاملها

الذي لا تدفع عنه خطر الأعداء كما في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[2].

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص173،174.**

([2]) **المرجع السابق,ص121-125.**

أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف.....

وحين فوجئوا بحد السيف:قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار

وكذلك ما ورد في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر[1].

يومئ يستنشدني:أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده..يأكله الصدأ...إلخ.

فدلالة السيف في هذه المقاطع من الديوان الأول مرتبطة بالضعف والإنكسار تتماشى مع الكون الدلالي الطاغي على القصائد,أما في هذه القصيدة فإنه يصبح وسيلة لإنقاذ الأرض من الأسر, ويتحرك دال السيف من السلبية والسكون على الفعالية التي تبلغ دروتها في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس". فالحيلة جاءت هنا معطوفة على السيف أي أن إمكانية تخليص الأرض من الأسر هي الأساس باستخدام جميع الوسائل المتاحة, فأداة العطف "أو" تجعل من الحيلة مشاركة للسيف في الحكم والفعالية لإسترداد الأرض, وهذا إيماء إلى الإحساس بالعجز أمام الآخر والشك في إمكانية تخليص الأرض بالسيف وحده.

ويطرح النص كذلك قضية الثابت(خمارويه) والمتغير(قطر الندى) للتدليل على ثبات نظرة الحكام للأحداث وسلبيتهم في التعامل معها.

فقطر الندى (مصر) تحولت من أميرة إلى أسيرة في يد الأعداء في حين بقي(خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق على الرغم من وقوع ابنته في الأسر.

([1]) **نفسه,ص186.**

ثالثا:-التـــناص مع التاريخ الأجنبي:

يقصد به كل تاريخ خارج عن الإطار العربي الإسلامي,ويلاحظ القارئ لشعر أمل دنقل,أن التاريخ الأجنبي لايمثل إلا نسبة ضئيلة في متنه الشعري في مقابل الحضور المكثف للتاريخ العربي الإسلامي الذي يغطي المساحة الأكبر إلى جانب بعض القصائد الغنائية التي تعبر عن تجربته الذاتية وقد أفرد لها ديوانا سماه"مقتل القمر" إلى جانب بعض قصائد الديوانين الأخيرين"أوراق الغرفة8" و "قصائد متفرقة"وذلك إيمانا منه كما أسلفنا بأن التاريخ الذي يعيش في وجدان الناس هو التاريخ العربي الإسلامي أما التراث الأجنبي والتاريخ بصفة خاصة فيظل بعيدا عن الوعي العربي وقضاياه الراهنة,حتى عند المختصين من الدارسين.

ويجمع الدارسون للتراث الأجنبي في شعر أمل دنقل على أن البدايات الأولى للتعامل مع التراث الأجنبي بتاريخه وأساطيره الفرعونية واليونانية والرومانية, يظهر بشكل واضح في مرحلة البدايات, أي انه سابق عن مرحلة التراث العربي الإسلامي,وهذا يوحي بأن الشاعر في هذه الأثناء كان مايزال خاضعا تحت تأثير جيل الرواد من أمثال السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس الذين أكثروا من استفاد الأساطير اليونانية والبابلية[1].

والملاحظ أن هذه التوظيفات على قلتها لم ينجح الشاعر في توظيف تلك الأعلام والرموز الأجنبية,إذ لم تستطع هذه اللمحات التراثية المختلفة الذوبان في هيكل القصيدة لتقوم بمهمة الإيحاء بتجربة الشاعر[2] باستثناء شخصية سبارتاكوس التي كانت محورا لقصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"[3] وقد نجح الشاعر في توظيف هذه الشخصية التاريخية,إذ اتحدت التجربة المعيشة للشاعر مع تجربة هذه الشخصية التراثية اتحادا فاعلا تبادلت كلا التجربتين الملامح والتأثير, وقد استطاع الشاعر أن يعطي لتجربته المعاصرة

---

(1) أنظرعبدالسلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص 153 وجابر قميحة:التراث الإنساني في شعرأمل دنقل,ص,154 وفتحي يوسف أبو مراد:أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص233.

(2) عبلة الرويني:جابر عصفور:شعر أمل دنقل,ص337.

(3) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص 110.

ملامح جمالية عبر هذا المعادل الموضوعي التراثي على غرار توظيفه للتراث العربي الإسلامي.

«وسبارتاكوس–كما جاء في المراجع التاريخية–شخصية رومانية من أهل تراقيه قال فيه أفلوطرخس: أنه لم يكن رجلا شهما شجاعا وحسب.بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذي كان فيه ذكاء في العقل ودماثة في الأخلاق...وكان لنتوس بتياتس قد أنشأ في"كبو"مدرسة للمصارعين رجالها من الأرقاء والمجرمين المحكوم عليهم,وكان يسقط منهم كثير من الضحايا ونجح ثمانية وسبعون منهم في الهرب وتسلحوا واختاروا اسبارتاكوس قائدا عليهم,واحتلو أحد سفوح بركان فيزوف,وأصدر اسبارتاكوس نداء إلى الأرقاء في إيطاليا يدعوهم إلى الثورة,فانضم إليه من العبيد مائة وعشرون ألفا,وغرضه أن يعود كل عبد إلى وطنه,وكانت هناك جيوش رومانية أخرى تقف في وجهه وتسد عليه المسالك فولى وجهه شطر الجنوب وزحف على روما, ولكنه واصل السير حتى بلغ "توراي" thurii مخترقا إيطاليا كلها من شماليها إلى جنوبيها لعله يستطيع نقل رجاله إلى صقلية,أو في إفريقية إذ لم يكن له هدف إلا "تحرير العبيد" بيد أن أصحابهلم يكونوا على مستوى هذا الهدف فانشق كثير منهم عليه وأخذوا ينهبون القرى ويدمرونها.

وتصدى سبارتاكوس ومن بقي معه من أصحابه للقائدين الرومانيين(كراسس)و(بمبي) وظل يقاتل بشجاعة فائقة وتمكن من قتل ضابطين كبيرين بيده,ولما أصابته طعنة ألقته على الأرض وأعجزته عن النهوض,ظل يقاتل وهو راكع على ركبتيه إلى أن مات,وتمزق جسمه,ولم يكن من المستطاع أن يتعرف إليه أحد,وهلك معه معظم أتباعه,وفر بعضهم إلى الغابات,وظل الرومان يطاردونهم فيها,وصلب ستة آلاف من الأسرى في الطريق الممتد من "كبوا" إلى "روما"(سنة71ق.م) وتركت أجسامهم المتعفنة على هذه الحال عدة شهور تطمينا لجميع السادة وإرهابا لجميع العبيد»[1].

([1]) أنظر ول ديورانت:قصة الحضارة,ترجمة محمد بدران(الجزء الأول من المجلد الثالث)لجنة التأليف والترجمة والنشر,القاهرة(د ت),من ص283إلى286.

وتعتبر قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"[1] باكورة التجربة الشعرية عند أمل دنقل، من حيث قيمتها الفنية ،وبنيتها الدلالية التي عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل التاريخ في مصر.فهي تمثل منطلقا واعدا لحس مرهف في التعبير الشعري.

كتبت هذه القصيدة سنة1962 بالإسكندرية أين كان أمل دنقل يشتغل في مصلحة الجمارك, يتبنى فيها مشهدا سينمائيا لفيلم عالمي مشهور,وينصب فيها كلماته المشحونة بإيديولوجيا الحرية المخنوقة بالواقع المكمم لها في الحياة المصرية إبان ذروة المد الناصري العام,فقد ظل عبد الناصر حضورايختزل معنى السلطة في وعي أمل,مقترنا بجدلية النفور والقرب,وعبد الناصر يمثل نموذجا للثوري الذي حقق آمال الشعوب العريضة بطرده للإستعمار وتحريره للأرض,وقام بتأميم قناة السويس,وحقق الإستقلال الوطني,ووعد الجماهير بتحقيق أحلامها في الحرية السياسية والوحدة القومية والعدل الإجتماعي,وذلك بالقدر الذي كان أمل مخالفا أشد المخالفة لعبد الناصر الذي قامت دولته التسلطية بإلقاء المثقفين في السجون والمعتقلات,وقد سبق ذكرنا لهذه القضية في دراستنا لقصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين".

وفي هذا الجو المشحون كتب أمل دنقل قصيدته "كلمات اسبارتاكوس الأخيرة" خصوصا بعد أن بدأ حركته الفعلية في الواقع الثقافي بمشاهدة المفكرين والمثقفين والشعراء في المعتقلات سنة1959, ومعاناة الوحدة بعد سجن أصدقائه فضلا عن الخوف من احتمالات الإعتقال المفاجئ,وذلك موازي مع ما رآه من بداية انهيار المد القومي بالإنفصال المصري السوري سنة1961...وهكذا أصبح عبد الناصر أقرب في وعي أمل دنقل إلى القياصرة الذين يقمعون العبيد.ولم يعد الشاعر واحدا من الجموع الهادرة بالتأييد للزعيم الملهم, وإنما أصبح الشاعر واحدا من القلة القليلة التي تقول "لا" في وجه من يقولون "نعم",وهذا التعارض يمتد إلى التعارض بين الحاكم الذي يغدو شبيها بالقيصر,في

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص110.**

علاقته بالمحكومين,والشاعر الذي يغدو شبيها بنموذج سبارتاكوس أو مرتديا قناعه,في علاقته بأحلام المحرومين من العدل الإجتماعي الحقيقي والحرية السياسية الكاملة[1].

إن هذه القصيدة نتيجة حتمية لتصدع الواقع والأحلام الثورية التي شكلت وعاء جماهيريا إلتف حول القيم الثورية وأمدته بطاقات ساهمت إلى حد كبير في بلورة الوعي القومي,وأخرجته من دائرة السلبية والاستكانة إلى فعالية الثورة والنضال من أجل تحقيق قيم الحق والعدل المفقودة, وقد تشكلت هذه القصيدة في ظل هذا التوتر الإجتماعي,واحتجاجا على مصادرة الحريات وتمردا على واقع يرفض كل صوت مناوش لصوت السلطة, والقصيدة تستوحي الأوضاع السائدة في مصر فترة الستينات,ولا سيما حادثة الاستفتاء على استمرارية عبد الناصر في الحكم التي جاءت نتيجتها 99 ٪ للمؤيدين لبقائه[2] فالشاعر يستنكر مثل هذا الإنسياق وراء السلطة والتأييد الأعمى لها,ومن هنا فإنه يمجد قيمة الرفض بالخروج عن المسلمات السائدة والقيم الآسرة لإرادة التغيير في ظل التغيرات العالمية,والقيم الجديدة الممجدة للديمراطية وحقوق الإنسان.

ونظرا للتوترات التي صنعت تاريخ هذه المرحلة بين القيم المصادرة والخطاب السلطوي الأحادي الرافض لكل انتقاد,تشكلت لدى أمل حساسية الرفض والتمرد على كل ما هو سائد, وإلتفت إلى التراث الإنساني يسترفد منه كل الوقائع والشخصيات التي اتصفت بالقلق والتمرد ليسقط عليها تجربته الشعرية.

فالقارئ لشعر أمل دنقل يلاحظ أنه اختار من التاريخ فقرات تمتاز بالحرج والصراعات الدامية, أو بتعبير آخر فترات تتسع رقعتها للجدلية التي تحكم علاقته مع هذا التراث[3]ولم يختر فترات الهدوء والإستقرار,فكانت جميع شخصياته المستدعاة إما مناوئة للسلطة,رافضة لواقعها متمردة عليه, أو شخصيات تعيش في وجدان الناس نماذج عليا بما انطبع في وجدان الناس ووعيهم عن ماضيها المشرق,ولكنها تعيش اغترابا اعجز الأنظمة عن تحقيق أهدافها النبيلة ولذلك فإن تمرد هذه الشخصيات القلقة كان تمردا فرديا تمليه

([1]) **أنظر:عبلة الرويني:جابر عصفور:سفر أمل دنقل,ص343،344.**

([2]) **أنظر:في ذلك المرجع نفسه,ص344، وفتحي يوسف أبو مراد,شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص282.**

([3]) **أنظر:جابر قميحة:التراث الإنساني في شعرأمل دنقل,ص 168.**

نوازع أيديولوجية أو سياسية أو سلطوية لم يصل إلى حد الثورة الجماعية العارمة إلا في فترات معينة.

وبالعودة إلى المصادر التي اتكأ عليها أمل دنقل في تشكيله لهذه القصيدة نجدها متنوعة بحسب رأي جابر عصفور.فالمصدر الأول مستمد من أفكار طه حسين في دراسته الشهيرة "ثورتان" التي قارن فيها بين ثورة العبيد في روما وثورة الزنج في البصرة,ومن شخصية سبارتاكوس في الرواية العالمية الشهيرة التي كتبها الروائي الأمريكي "هوارد فاست"[1],والمصدر الثالث هو الفيلم المأخوذ عن رواية سبارتاكوس لفاست التي أصبحت أكثر شهرة بسبب السينما,تم عرضه في القاهرة في ديسمبر 1960,وأتصور أن أمل دنقل شاهد ذلك الفيلم شأنه شأن أبناء جيله,وأعجب بأداء كيرك دوجلاس لشخصية سبارتاكوس الثائر على العبودية ومحرر العبيد,وأداء جين لشخصية فارينيا حبيبة سبارتاكوس التي هربت بطفله إلى الجبال بعد أن إنكسرت ثورته وصلب مع أقرانه على أبواب روما[2].

وهناك معطيات فنية وموضوعية في القصيدة تشير إلى أن أمل دنقل تأثر بفيلم سبارتاكوس وذلك من خلال استخدامه لتقنية الميكساج "المزج" في بناء قصيدة التي تقدم على أربعة مقاطع,كل مقطع سماه "مزج" يقدم مشهدا دالا من المشاهد لسبارتاكوس ينطق بها مصلوبا على أبواب روما زيادة على شخصية الزوجة التي تركها بلا وداع وإلى طفله الذي حملته الزوجة على ذراعها فارة به,وهذا ما يسمى بالتناص مع السينما,أي أن يكون الشريط السينمائي خلفية للنص ومرجعية له يمد النص بطاقات إيحائية وأدوات فنية تتظافر لتعطي للنص هويته المطلوبة,وهناك حقيقة أخرى نبه إليها جابر قميحة حول شخصية سبارتاكوس, فالمصادر التاريخية لم تشر إلى صلبه وإنما مات مقتولا في معركة, وهذا ما يؤكد أن أمل دنقل لم يعد إلى المصادر التاريخية لرسم ملامح هذذ الشخصية

([1]) هوارد فاست:سبارتاكوس(ثورة العبيد)ترجمة أنور المشري سلسلة الألف كتاب(314)المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية,القاهرة ط1-1961 والجزء الثاني ترجمة أنور المشري راجعه:علي أدهم ط1-1962.

([2]) عبلة الرويني:جابر عصفور:سفر أمل دنقل,ص 346.

وإنما كان الفيلم السينمائي مصدره في ذلك« أما الحقيقة الثانية فهي أن أمل دنقل خالف الواقع التاريخي الذي يقرر أن سبارتاكوس قد قتل في آخر معاركه ضد الرومان سنة 71 ق م وأن أحد لم يتعرف على جثته التي مزقتها السيوف والرماح,وجعله أمل مصلوبا حيا شأنه شأن الأسرى الآخرين »[1].

وإذا ما عدنا إلى عنوان القصيدة أو المصاحب النصي فإن بنيته تنقسم إلى قسمين:الأول: هو الشخصية المستدعاة من التاريخ الروماني وهي سبارتاكوس قائد إحدى ثورات العبيد في الأزمنة الرومانية القديمة وعلاقته بصوت الشاعر هل هو متلبس به فيصبح سبارتاكوس قناع الشاعر الذي يتخفى خلفه لتأسيس بنية الرفض والتغاير وتحدي قوى الظلم والطغيان ؟والثاني:هو سبارتاكوس,هل ثبت تاريخيا أنه ألقى بهذه الكلمات الأخيرة قبل موته ؟وقام الشاعر بإعادة توظيف هذه الكلمات في قصيدته مسقطا عليها قراءته للواقع ومولدا من خلالها بنية دلالية جديدة تؤسس لرؤية مغايرة.

إن كتب التاريخ والنصوص المصدرية القديمة لم تحمل إلينا كلمات قالها سبارتاكوس مباشرة أو نقلت عنه على ألسنة رواة ومؤرخين بحيث يمكن للشاعر أن يستدعيها,أو يبني قصيدته على الحوار معها, ثم إن شخصية سبارتاكوس كمعطى تاريخي لم تكن بالشخصية الفاعلة ورمزا ذائعا من رموز مقاومة الطغيان وتحقيق العدل, فالذي كتب لها الإنتشار وأعاد لثورة العبيد وهجها وأمدها بطاقات متجددة طبيعة القرن العشرين الذي يعتبر قرن الأممية وثورات التحرير التي تبنت سبارتاكوس وأشباهه وأخرجتهم من ضآلة الدور التاريخي إلى حركية الواقع,كما أضفى المبدعون على شخصيته التاريخية من الإبداعات الفنية والأدبية ما عمل بقوة على(أسطرته) من وجهات نظر متباينة ورؤى مختلفة[2].

إذا فقصيدة أمل دنقل ليست تجربة فردية ورؤية ذاتية لواقع هذه الشخصية التاريخي وتجليها في البناء الشعري فقط, وإنما تجربة الشاعر مع هذه القصيدة نتاج رؤى فنية متعددة، ساهمت في إثراء دلالات هذه الشخصية في ملابساتها التاريخية وأكسبتها

([1]) **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص157.**

([2]) **أنظر:عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر,ص603.**

مدلولات جديدة طارئة عليها خاصة رواية "هواردفاست" مبدع رواية سبارتاكوس.وفي غياب نص مأثور عن سبارتاكوس يؤسس لرؤية شعرية, ويفتح فضاءات للتجربة الشعرية المتعددة فإن كل شاعر يحمل متنه الشعري علامات تدل على انتمائها إلى عالمه الإبداعي وإلى الحقبة الزمنية التي استدعتها,وإلى الواقع الذي أنتجت في ظل شروطه,واختيار أمل دنقل لشخصية سبارتاكوس محورا لقصيدته لم يكن مجرد فضول فني, وإنما اختيار محكوم بجدلية الذات/الواقع عبر الإطلال على الواقع الذي عاشه سبارتاكوس وتمرد عليه.

وعلى الرغم من أن العنوان لا يحدد هوية صاحب الصوت إلا أنه من خلال المعطيات التي ذكرناها سابقا؛من أن هذه الكلمات لم تصدرعن شخصية سبارتاكوس تاريخيا, فإنه يضع احتمال أن يكون هذا الإنسان المتمرد قناعا للشاعر أمل دنقل,ومن خلال دراستنا للقصيدة يمكن لنا أن نتعرف على طبيعة حضور كل من سبارتاكوس,والشاعر,وصلة أي منهما بالصوت الذي ينطقها.

ابتدع أمل دنقل في قصيدته مصطلحا جديدا جعله عناوين للمقاطع الشعرية التي تتكون منها القصيدة وهو كلمة "مزج" تأثرا بتقنية السينما,باحتمال أن تكون مشاهدة الشاعر الشريط السينمائي المؤسس على رواية هوارد فاست هي التي أوحت إليه بفكرة القصيدة.وكل مزج يشير إلى الصوت الناطق في القصيدة,غير أن القصيدة يغلب عليها صوت واحد هو صوت سبارتاكوس,ما عدا المقطع الأول الذي لا يشي بهوية الصوت المنطوق,«ونظرا لأن المزج هو التقنية المعتمدة في جميع المقاطع, فإن في ذلك تأكيدا لوعي الشاعر بمبدأ التناص,بإعتباره مبدأ جوهريا في الإبداع,وفي الشعر الحداثي بخاصة,بحيث يمكن أن نفترض أن غياب الحضور النصي لسبارتاكوس لاسيما في المصادر التاريخية القديمة قد دفع الشاعر إلى توظيف هذا المبدأ وذلك بإبداع نصي يرسخ حضوره من قديم الثقافة العربية وجديدها وفي الثقافة الإنسانية التي تحتضن تفاعل الثقافات والإبداعات»[1].

([1]) **المرجع السابق,ص 605.**

وبناء على ذلك عمد الشاعر إلى اختزال هذه الإبداعات الفنية التي تجسد تجربة سبارتاكوس التاريخية وتوظيفاتها الفنية,وليمتص منها عناصر,ومكونات,وكلمات يصهرها في بوتقة تجربته الشعرية ويسقط عليها رؤيته لذاته والعالم ,إذا فنص أمل دنقل هو اختراق لنصوص إبداعية إرتوت تجارب أصحابها من منابع النصوص التاريخية المصدرية,ويلجأ أمل في المقطع الأول إلى مسلمات دينية قابعة في وجدان المتلقي حاول قلبها فنيا لإحداث الدهشة والأثر الجمالي في المتلقي,عسى أن يقتل فيه الخنوع ويوقظ في نفسه الإحساس بالرفض والثورة,ولذلك جاء مفتتح القصيدة استهلالا صادما للجميع ولا يزال إلى اليوم.

(مزج أول):

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" ...فلم يمت,

وظل روحا أبدية الألم!

الشاعريفجؤ متلقيه من الوهلة الأولى بكسر مألوفه الديني, فالجملة الأولى تعمل على كسرتوقع القارئ وتفجؤه بتركيب لغوي لم يألفه من قبل,إذ اعتاد القارئ على التركيب اللغوي (المجد لله في الأعالي) التي هبطت مع السيد المسيح ويقدم صورة مغايرة لهذا المألوف«تشكل بنيتها اللغوية مفارقة ذات مستويين؛المستوى الأول ظاهر,ومفاده تمجيد الشيطان بصورة حقيقية,وهذا بطبيعة الحال وجه غير مقصود,أما المستوى الآخر من المفارقة فهو المستوى الباطن الموحي به,وهو تمجيد الشيطان سبارتاكوس الذي يمثل قيمة رفض كبرى أمام إرادة القيصر,يلجأ الشاعر من خلالها إلى تأسيس بنية الرفض والثورة على المسلمات السائدة»[1].

فمنذ البداية نلاحظ المفارقة التي تخترق النمط اللغوي التقليدي, فعلى الرغم من أن الدلالة العميقة تمثل تمجيدا للثائر سبارتاكوس وتضعه زعيم المتمردين الرافضين لهيمنة

([1]) **فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص282.**

القيصر,إلا أن الدلالة السطحية تمثل انتهاكا لقدسية النص الديني ولتركيب مسكوك هو "اللعنة على الشيطان".وهذا الإنحراق الأسلوبي يعتبر ظاهرة فنية في شعر أمل دنقل وبخاصة ما تعلق بالمستوى الديني كما يلحظ في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" فهي لا تشكل خروجا عن المستوى الديني فحسب بل« تعديلا وتثويرا لطبيعته, حيث يظل ابن نوح فيه متمردا عصريا, خارجا من فكرة العقوق السلفي إلى الثورة»[1].

وقد واجهت هذه القصيدة منذ كتابتها إلى العصر الحديث عاصفة من النقد وأتهم أمل دنقل بالكفر والإلحاد وحاول كثير من المعارضين لتوجهه الإيديولوجي مساءلته عن هذه القصيدة والدفع بأولي الأمر إلى محاكمته[2]وذلك بإجترائه على المقدسات الدينينة والطعن في المسلمات الدينية كما رأى بعض الدارسين الذين تناولو القصيدة أن الخطاب الشعري خطابا أيديولوجيا يعبر عن فلسفة أمل دنقل ونظرته الدونية إلى الدين,فلم يجدوا مبررا فنيا أو منطقيا لإستغلال القصة القرآنية بهذا الشكل المعتمد على استفزاز مشاعر الناس وجعل الله في صف الجبابرة والطغاة« إن الشاعر يضع الذات الإلهية في صف واحد مع الطغاة والجبابرة,والمتسلطين الذين تستقر عروشهم على قوائم الرضوخ لهم,والخضوع لإرادته،لذا يهزها ويقلقها إعلان التمرد والإعتراض,وهي صورة تتناقض مع الحس الديني والحس الفني معا»[3] كما رأى بعضهم في هذه الإفتتاحية الصادمة وطريقة توظيف شخصية الشيطان في مواجهة الله خروجا عن الدين« وللحق لم يكن أمل دنقل ــ على توفيقاته الكثيرة ــ موفقا فالشيطان حقيقة رمز للرفض والتمرد لكن في مواجهة من ؟ في مواجهة الله الحق العدل ؟ أي في مواجهة القيم العليا,وليس رفض السجود لآدم من قبيل رفض الذل ولكنه مخالفة للخالق من ناحية ورفض للإقرار بتعظيم من آتاه الله فضلا يستحق الإجلال والتعظيم»[4].

([1]) **عبلة الرويني:الجنوبي,ص81.**

([2]) **أنظر:عبد العزيز المقا لح :مقدمة الديوان,ص36،37.**

([3]) **محمود عبد الوهاب:«حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل»مجلة أدب ونقد عدد 13جوان/جويلية 1985,ص82.**

([4]) **جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص229.**

بينما يرى الطرف الآخر أن هذه القصيدة لا تشكل خروجا عن الدين ولا تطاولا عن ذات الله ،لأنه لا يجوز أن نحكم على النص الديني من خلال اندماجه في النص الشعري,لأنه يتحول هنا من طبيعته المقدسة إلى طبيعة شعرية انسانية ذاتية للشاعر[1].

ويرى جابر عصفور أن هذا الإستهلال الذي اعتبره البعض خروجا عن الدين وصدمة للمتلقي لم يكن ممجدا للشيطان من موقعه الزمني ودوره الديني, ولكنه استهلال ليس المقصود« بالمجد للشيطان فيه المعنى الديني كما يحب الذين يسارعون إلى التغيير الحرفي,وإنما المعنى المجازي البشري الذي قصد قصدا إلى خدش جدار القداسة البشرية المخيفة للزعيم الواحد الأحد الذي فرض على الجميع أن يقولوا نعم, وفي الوقت نفسه,استفزاز الخاضعين لهذه القداسة خضوعا اتباعيا بما يعدى بهم إلى فعل أو إنفعال يدفع بهم إلى إعادة النظر في واقع خضوعهم ومحاولة تغيير»[2].

ولا يفهم من هذا أن أمل دنقل كان خارجا عن الدين حقيقةـ على الرغم من كمون الوازع الديني لديه ــ،وإنما كان ــ كما اعتاد من خلال انتقائه للشخصيات المتمردة في المتن الديني ــ يسعى إلى قلب المسلمات والدعوة إلى تحريك الراكد والتخلص من الإنسياق الأعمى للخطاب الإيديولوجي السلطوي الذي يخفي الواقع الحقيقي للأمة,ويدفع إلى الإستسلام له والخضوع لشروطه,وهذه الهيمنة السلطوية هي ما يسميها هشام شرابي بالبطركية« فهو يرى في دراسته عن المجتمع العربي المعاصر أن السبب الرئيسي في خسارة هذا الجيل العربي لمعاركه مع (العدو/التخلف/الرجعية) يتمثل في التركيب الإجتماعي البطركي والعلاقات المهيمنة فيه»[3]وإذا كان رأي الدكتور شرابي قد تبلور بعد نكسة 1967,فإن الوعي الشعري عند أمل دنقل كان يدرك منذ البداية أن السلطة الأبوية,والهيمنة البطريكية الزائفة هي التي أدت إلأى انهيار المجتمعات العربية بحيث استطاع أن يرى عيوبها ويتنبأ بنتائجها منذ عام1962 بداية بهذه القصيدة.

([1]) أنظرمحمد عبد المطلب:قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة1995,ص163.

([2]) عبلة الرويني:سفر أمل دنقل,ص345.

([3]) أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص404.

من هنا جاءت معظم شخصياته الدينية في سياق الرفض والتمرد,والتحريض على خلق حالة الصمت والسلبية« فكان اختياره للإنحرافات الدينية بوصفها وسيلة لغوية تخلق البروزات اللغوية البراقة في النص,وتخصب الإحساس باللغة بشكل جمالي مؤثر»[1].

فالقصيدة لا تحدث تصادما مع النص الديني ولكن الشاعر استثمر تمرد الشيطان على أوامر الله ليسقطها على الحكام المتألهين الذين يرون في عصيانهم عصيانا لله,وكل متمرد عنهم شيطانا تحل به اللعنة,فيصبح مطاردا بتمرده منبوذا بفعله,والقصيدة كذلك لا تثير الدلالة القارة في وجدان الناس والنصوص الدينية عن عصيان الشيطان لله ورفض السجود لآدم كما أمر,«بل تحفر في ذاكرة الإنسان فعل التمرد الأول لإبليس وعصيانه للرب,لتجعله بداية الرفض للسلطة القاهرة والتحريض على سلوك طريق الحرية الأليم,فيتسع إسم الشيطان ليشمل "سبارتاكوس" بمقدار ما يتأله القيصر,كما يتسع فيتضمن صوت الشعر ذاته,إذ يحتضن منظوره الرجيم ويتبناه في العصر الحديث نشدانا للحرية بكل ثمن»[2].

فالشيطان في تمرده على القوة الأعظم الخالقة للكون والشيطان والإنسان يوحي بدوره بجسامة الفعل المطلوب من سبارتاكوس في التمرد على قوة عظمى تتمثل في السلطة,« فالشاعر يريد أن يوحي بعظمة هذا الفعل وجسارة الخروج على إرادة السلطة,ولهذا فإنه يمجد هذا الرفض والخروج»[3].

وهذا المقطع الأول من القصيدة حافل بالتناصات مع نصوص مختلفة,ساهمت جميعا في إثراء الدلالات وتفجير المكونات الإبداعية التي تشكل لحمة القصيدة مما أغنى الشبكة الدلالية للنسيج النصي,فهو يستلهم من النص الأسطوري فكرة الربط بين الأرواح والرياح,ويلمح إلى عبادة هذه الأخيرة باعتبارها أرواحا مقدسة هائلة القوة[4], ويستلهم من

([1]) فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص 132.

([2]) صلاح فضل:،دراسات نقدية في أعمال السياب،حاوي،دنقل،جبرا،تحرير وتقديم فخري صالح ،المؤسسةالعربيةللدراسات والنشر –بيروت ط1، 1996,ص101.

([3]) فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص282.

([4]) هوارد فاست:الرواية,الجزء الأول,ص136.

النص الديني قصة الرفض والتمرد على أمر الله بالسجود لآدم,وقصة اللعنة الأبدية التي سلطت على إبليس كما ورد في الآية القرآنية﴿ **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ، فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ ، فَسَجَدَ الْمَلآئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى أَن يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلاَّ تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ، قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ**﴾[1], كما أن هناك مصادر أخرى استقى منها أمل دنقل مادته الشعرية إضافة إلى المصادر السالفة لخصها عبد الرحمن بسيسو في فلسفة نيتشه والفلسفات الإشراقية« فالأمر يتحقق عبر تناص مباشر وغير مباشر مع النص الفاوستي المشبع برؤية نيتشوية ترتبط بفكرتي: الإنسان المتفوق وإرادة القوة, ومع الفلسفات الإشراقية التي رأت أن(الألم هو أصل الموهبة) وأن في النضال من أجل الموهبة أملا كامنا بالولادة للمرة الثانية»[2].

كل هذه العناصر الجمالية جعلت من مطلع القصيدة ذروة درامية شعرية تكثف الخصائص العميقة التي تكتنزها هوية سبارتاكوس، لينتقل بنا من الحكمة المستخلصة من التجربة إلى التجربة في حد ذاتها,ومن الكثافة الشعرية الدرامية إلى السرد القصصي المشبع باللغة الدرامية,فبداية من المزج الثاني نلحظ نوعا من التداخل بين صوت سبارتاكوس وصوت الشاعر:

(مزج ثان):

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي–بالموت–محنية

لأني لم أحنها ..حية!

.....

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

---

(1) **سورة الحجر:آية28،35.**

(2) **عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر،ص609 ،610 .**

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر:

لا تخجلوا..ولترفعوا عيونكم إلي

لأنكم معلقون جانبي..على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إلي

.....

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله..غدا

وقبلوا زوجاتكم..هنا..على قارعة الطريق

فسوف تنتهون ها هنا غدا

فالإنحناء مر..

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبلوا زوجاتكم..إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا وداع

فعلموه الإنحناء !

علموه الإنحناء !

يتوارى هنا صوت الشاعر خلف قناع سبارتاكوس,أو يصبح صوت الشاعر هو صوت سبارتاكوس,فلا نجد إشارة تدل على حضور الشاعر في نصه,فالصوت المهيمن هو صوت سبارتاكوس,والمخاطبون هم المشنوقون مثله بحبال الصمت والخنوع,والخلفية التي ترسم ملامح الشخصية التي يوجه الصوت إليها هي القيصر أو السلطة,وإن كان الشاعر في المزج الأول قد تماهى مع رمزية التمرد المطلقة اللامتناهية في شخصية سبارتاكوس وهي البوتقة التي تنصهر فيها كل معاني الثورة والتمرد والعصيان وتقبع بداخلها كل رموز الرفض والمروق, فإنه في افتتاحية المزج الثاني قد بدأ بتحديد ملامح الشخصية التاريخية وذلك بانحسار الصفات المطلقة اللامتناهية باعتبارها نمطا أصليا

للتمرد والرفض,وللبحث الأبدي عن الحرية, إلى ملامح تضعنا أمام شخصية سبارتاكوس التاريخية التي جاء ذكرها في المصادر التاريخية وفي الأعمال الإبداعية من رواية وسينما.

فسبارتاكوس التاريخي مشنوق في مرجعية النص الشعري,سواء من خلال رواية هوارد فاست، أو من خلال الفيلم السينمائي,ولكن صوت الشاعر يستعير صوت الثائر المشنوق ليلقي بكلماته الأخيرة إلى المارين,وهو معلق يصف مشهد الشنق وكأنه إزاء ذات تتأمل ذاتها, تبث آلام اللحظة الدرامية التي تعيشها, فيصبح فعل الشنق عند سبارتاكوس التاريخي شنقا رمزيا عند الشاعر« يتحول إلى شنق رمزي:نفسي,واجتماعي, وفكري إلخ..,يعانيه الشاعر,وأن كلا الشنقين,على أنماطهما,هما الشنق الكلي الذي يعانيه القناع,وبناء عليه فإننا نستطيع إن نحن تتبعنا ومضات الصورة الشعرية,أن نكشف كمون تجربتي سبارتاكوس التاريخي/الإبداعي,و الشاعر المعاصر أمل دنقل,في قاعها العميق»[1].

كما أن بداية المزج الثاني يتناص مع الرواية والنص السينمائي,في المصير الذي آلت إليه شخصية سبارتاكوس أي بداية من نهايتها على المشنقة, فكما تبدأ الرواية ويبدأ الفيلم السينمائي بمنظر سبارتاكوس مشنوقا هو وأتباعه وهي بداية النهاية من حياة هذا البطل الثائر,فكذلك يبدأ المزج الثاني بصورة سبارتاكوس مشنوقا على مشانق الصباح,وهذا ما يؤكد كذلك مرجعية النص الشعري, والخلفية التي تحكم مشاهد النص وتؤطره,كما أن دلالة الصباح هنا يخصب الدلالة الكلية للمقطع ذلك أن المشانق فيما هي تشنق سبارتاكوس المقترن بالصباح إنما هي تشنق الآمال بالحياة المتجددة والحرية, فاقتران لحظة الشنق بلحظة الصباح,هو شنق للآمال التي يكتنزها الصباح وسقوط الأمل في قاع اليأس والإحباط من التغيير.

ثم يخاطب جموع الماشين في شارع الإسكندر الأكبر ان يرفعوا عيونهم إليه ليروه,وأن يخلعوا عليهم الخوف والخنوع,فهم يمشون مطرقين خجلين, يرى في انحدارهم

([1]) **المرجع السابق,ص 514 .**

أنهم يمشون نحو النهاية الملازمة لهم,وهي الموت في الحياة,فهم خاضعون لسطوة المستبد (الحاكم/القيصر) خجلين من عجزهم عن خلع حالة السلبية على الرغم مما يحملونه من طاقات خلاقة حولها الإستبداد إلى إرادة معطلة لا يستطيعون توجيهها للثورة على الواقع والتمرد عليه,فإذا ماكان تمرد سبارتاكوس ورفضه للواقع إيمانا بضرورة التحول نحو الحرية مبني على الوعي العميق بالذات والواقع قد قاد إلى الشرق,فإن حالة الخضوع والإنحدار في طريق الموت الذي رسمه القيصر رمز الطغيان والسلطة المستبدة تجعل الشعوب تواجه المصير ذاته,وهذا يتجاوب مع قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" فقد رأينا أن نتيجة الصمت كانت المهانة والذل,فكذلك رفع الصوت كان من نتيجته المهانة والقتل, فالصامتون المطرقون الذين يحنون رؤوسهم هم بذلهم معلقون على مشانق القيصر (فالإنحناء مر) وكذلك من رفع صوته كسبارتاكوس, لم يجد في النهاية سوى المهانة والقتل, ولذلك فإن التمرد الفردي على نبله وسمو غايته,لا يستطيع أن يغير الواقع مثله مثل سيزيف الذي يظل يرفع الصخرة وهي تهوي عليه وتحطمه في داوئة عبثية, ليأتي متمردا آخر يكرر العمل نفسه فيلقى المصير نفسه,بينما إذا انتفضت جموع الخاضعين فإن التغيير سيكون شاملا ويتخلص الثائر من الاستمرار في تجربة سيزيف,وتتخلص الجموع من حتمية الموت في الحياة,ويصبح موت المتمرد هو الفينيق الذي ينبعث من رماده ليقيم جسرا للعبور من العدم إلى الوجود, وإذ يطلب منهم سبارتاكوس أن يرفعوا أعينهم إليه ليقلبوا في دواخلهم عن كل ثائر قابع في أعماقهم قادر على امتلاك إرادة الحياة, حتى يكونوا بشرا قادرين على استعادة الحياة التي فطروا عليها,لأن مرارة الألم التي تمتلك الثائر المعزول عن الجماعة تكمن في عجزه عن تحقيق عالم الحرية لهنشود في ظل ع الم مستبد ظالم,لذلك لا يكون أمام الإنسان إلا أن يختار بين موت في الحياة, وحياة في الموت.

فلا التمرد الفردي,ولا الخضوع الجماعي الذليل يوصلان إلى تحقيق الحلم الثوري وتغيير الواقع,وتصل المفارقة الساخرة حدتها في نهاية المقطع حينما يوصيهم بتعليم ابنه الإنحناء لأن لا يشنق مثله,في حين أن المزجين الأول والثاني دعوة إلى الثورة والتمرد,«وذلك لأن الإيحاءات التي يلقيها المزج الأول على النص بأسره إلى حمل الدلالة

الظاهرة للدعوة إلى الإنحناء على محمل الحسم والقطع,وإنما يعمل على قلب دلالتها عبر تحويلها إلى دال ينطوي على مفارقة ساخرة تذكرنا بحالة النبي أيوب,فهو إن رفض واقعه,وتمرد عليه,اعتبر خاطئا وهو إن قبل وصمت وإستكان,ترك ليموت على حوافي النفايات !..وهكذا تتحول الدلالة الظاهرة إلى دال ينطوي على دلالة ضمنية مناقضة لها,ومتجاوبة,تماما مع الرفض القطعي للقبول بالعبودية والإستبداد ومع الدعوة الحاسمة إلى الثورة الجماعية القادرة وحدها على التغيير»[1].

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا

والودعاء الطيبون..

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى

لأنهم..لا يشنقون !

فعلموه الإنحناء..

وليس ثمة من مفر

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت:قيصر جديد!

وخلف كل ثائر يموت:أحزان بلا جدوى..

ودمعة سدى!

إن هذا المقطع في ظاهره استسلام وخضوع ولكنه يحمل مفارقة ساخرة عن واقع الإنسان المستسلم لحياة الذل, إذ يستحضر من جديد قصة إبليس ورفضه السجود لله,فلم يغفر الله خطيئته وهي كلمة "لا" فكذلك القياصرة(الحكام المستبدون) لا يغفرون من يواجه إرادتهم فيدخلونه في دائرة الملعونين, ويستحضر كذلك الآية القرآنية﴿**وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِن بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ**﴾[2].على سبيل المفارقة الساخرة, فالصالحون الذين جاء ذكرهم في القرآن هم الذين يسعون في الأرض من أجل إصلاحها

([1]) **المرجع السابق,ص،620.**

([2]) **سورة الأنبياء:آية 105.**

ووتحقيق العدل عليها ,فالله يورثهم الأرض, أما الودعاء الطيبون عند أمل دنقل فهم الذين لا يملكون إرادة التغيير ولا يملكون معارضة أوامر القيصر(السلطة الحاكمة) لأنهم جبلوا على الطاعة وتنفيذ الرغبات,لذلك فهم لا يشنقون أي لا يتعرضون لعقاب القيصر,ويقصد بهم الشاعر كذلك المثقفين الممجدين لكل ما يصدر عنه ,ولذلك يصل الشاعر إلى قمة الإحباط واليأس من تغير الأوضاع لأن القياصرة (الحكام) يتوارثون السلطة ويتوارثون أساليبها في القمع والمصادرة,ومن هنا تفصح رؤيته للعالم وقد تحولت دون أن تفقد جوهرها,من الجدية الصارمة إلى السخرية المأساوية.

أما المزج الثالث فيأتي بصوت سبارتاكوس القناع موجها كلماته إلى عدوه وقاتله القيصر, مغيبا فيه صوت الشاعر أمل دنقل,جاعلا من كلماته ومن تج ربته المحمولة عليها,معادلا رمزيا موضوعيا لتجربة الشاعر وإذا كان المزجين الأولين متناصين مع رواية "هوارد فاست",والفيلم السينمائي, فإن الشاعر ينزاح في هذا المزج بالخطاب الموجه إلى القيصر من نصه الروائي إلى خطاب يتجاوب مع الطابع المأساوي الساخر,ويحدث تعارضا بين سبارتاكوس الرواية وسبارتاكوس القصيدة,لأنه كما جاء في الرواية فإن الجندي الروماني الذي أبقى سبارتاكوس على حياته هو الذي حمل أخبار النطلى مجلس الشيوخ[1],بينما القصيدة تصوره في لحظة انكسار وموت يرفع خطابه إلى القيصر,فنحن إزاء نقيضين منتصر ومهزوم,متمرد ثائر ينتابه الزهو في لحظة نصر ومتمرد وصل إلى مصره المأساوي الخير.

(مزج ثالث):

يا قيصر العظيم:قد أخطأت..إني أعترف

دعني-على مشنقتي-ألثم يدك

ها آنذا أقبل الحبل الذي في عنقي يلتف

فهو يداك.وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفر عن خطيئتي

([1]) هوارد فاست:سبارتاكوس(ثورة العبيد)ج1,ص125.

أمنحك-بعد ميتتي-جمجمتي

تصوغ منها لك كأسا لشرابك القوي

..فإن فعلت ما أريد:

إن يسألوك مرة عن دمي الشهيد

وهل ترى منحتني "الوجود" كي تسلبني "الوجود"

فقل لهم:قد ملت غير حاقد علي

وهذه الكأس-التي كانت عظامها جمجمة

وثيقة الغفران لي.

تضع الدلالات المشكلة لهذا المزج صوت القناع في موقف المنكسر, من خلال اعترافاته بخطيئته التي تستوجب القصاص, وأن ما يلاقيه من مصير مؤلم هو جزاء أفعاله,لكن النغمة المأساوية الساخرة تحمل في داخلها تضادا ضمنيا,بين الهوية المتأصلة المكتسبة عبر صيرورة التجربة وبين الهوية المفروضة بالقهر,ويسند هذه السخرية استخدام الشاعر لحرف النداء "يا" الدالة على القريب والبعيد,فهي تجعل سبارتاكوس في مواجهة القيصر,وجملة النداء "يا قيصر العظيم" تحمل دلالات السخرية والتهكم بالمنادى وبالعالم وبالمصير الذي آل إليه, وتجعل من الكلمات الموجهة للقيصر تمهيدا لتداعي الإعترافات التي تدل في ظاهرها على الإستسلام والخنوع لكنها في الواقع تدل على المرارة والحسرة من الوضع الذي آل إليه سبارتاكوس, فهو لا يعترف بإرادة حرة وإنما عن إرغام وقهر,ويلجأ إلى السخرية المضمنة وتشفير الكلام ليبلغ رسالته إلى أتباعه مفصحا عن أواصر الشخصية الحقيقية الملجومة بقول الحقيقة.

ومن مظاهر التناص مع الرواية والشريط السينمائي عبارة "شرابك القوي" التي جاءت على لسان القائد الروماني الذي أجهض ثورة العبيد وقناعته بأن قضاءه على سبارتاكوس لم يحقق له المجد الذى كان يأمله، وبأن سبارتاكوس يعيش في وجدان الناس ما جاء على

لسانه في الرواية:«وبعد تناول الطعام جلس إلى زجاجة شراب سرفيوس,وهو شراب قوي من البلح كانوا يقطرونه في مصر»[1].

وإذا كان سبارتاكوس في ظاهر كلامه كذلك يطلب التكفير عما اقترفه، فإنه بذلك يسخر من الذين يجعلون منه الجلاد وهو الضحية, من الذين يطلبون منه التكفير عن طلب الحق,ولا يكتفون بذلك بل يحملونه آلام الناس الضعفاء ومآسيهم, وإذ هو يطلب من القيصر أن يجعل من جمجمته كأسا لشرابه إنما يدين بذلك الذين يجعلون من جماجم البشر جسور لمجدهم,ويصنعون من الهزائم انتصارا لهم, ومن صمت الماس وخوفهم رضى عنهم وتزكية لهم.

يا قاتلي:إني صفحت عنك
في اللحظة التي استرحت بعدها مني:
استرحت منك
لكنني أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر !
لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا
لا تقطع الجذوع
فربما يأتي الربيع
"والعام عام جوع"
فلن تشم في الفروع..نكهة الثمر!
وربما يمر في بلادنا الصيف الخطر
فتقطع الصحراء باحثا عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال
والظمأ الناري في الضلوع!
يا سيد الشواهد البيضاء في الدجى..

([1]) المرجع السابق ج2,ص206.

يا قيصر الصقيع!

يصل الإحباط مداه عند صوت القناع,وتصل السخرية من الواقع أقصاها عندما يصفح المقتول عن القاتل,بل ويحمله وصايا تضمن له ديمومة الاستبداد ما دام الخنوع والخضوع قد ران على قلوب الناس ،ورضوا بالشقاء الذي تستنسخه آلة السلطة,ولكن رغبة الحياة الكامنة في صوت القناع تشع نبوءة يلقيها في وجه القياصرة الذين يتبادلون الأدوارعلى مسرح الحياة,مثلما ألقاها سبارتاكوس التاريخي/الإبداعي في وجه مجلس الشيوخ وأسي اد روما,ومثلما ألقاها الشاعر من خلف القناع في وجوه الحكام المستبدين الذين ينهض حكمهم على المقدس(التابو) الذي لا يرقى إليه النقد ولا حتى إضمار الرفض.فهذه النبوءة رغم سوداويتها إلا أنها تدعو إلى التشبث بالحياة, فهو يوصي بأن لا يقطع الشجر وينصب من جذوعه مشانق لأن بقاء الاخضراراستمرار للحياة, والحياة لا تقوم على الاستعباد وإنما على العدل,فإن القهر المسلط على الرعية يرتد إلى القاهر لأنه لا يجد متعة في حكم شعب ميت «وإذا كان لنا أن نقيم الصلة بين النص والواقع الذي استدعاه,وأحاط بإبداعه؛فإننا نستطيع أن نقرأ في شبكة دلالات الوصية/النبوءة استكناها عميقا للشروط الضارية التي حكمت الإنسان العربي,وواقعه,والتي دفعت بهما معا وبالبلاد إلى صحراء صيف خطر هو ذاك الذي يجتاحنا منذ يونيو/حزيران1967»[1].

أما المزج الرابع فيعج بالتناص الداخلي وبخاصة المقطع الأول الذي يتناص مع المزج الثاني مع استبدال كلمة "مطرقين" ب "في انحناء".

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

كما يتكرر الشطر التالي نفسه في المزج الرابع كما جاء في المزج الثاني بتمام نصه.

منحدرين في نهاية المساء

وكذلك بالنسبة للشطر الثالث والرابع من المزج الرابع الذي يأتي بالصيغة نفسها التي وردت في نهاية المزج الثاني:

لا تحلموا بعالم سعيد

([1]) **عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر,ص 626.**

فخلف كل قيصر يموت:قيصر جديد.

والتناص نفسه الذي يقع بين نهاية المزج الرابع مع وسط المزج الثاني حينما يأتي بالأشطر نفسها بتمام نصها كذلك.

فقبلوا زوجاتكم..إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا وداع

فعلموه الإنحناء !

علموه الإنحناء !

إن التناص الذي أقامه الشاعر بين المزجين الثاني والرابع دلالة على انغلاق الدائرة ووقوع الشاعر أسير اليأس والإحباط,« فإذا كانت علامات التعجب التي اجتاحت المزج الثاني قد انتفت في المزج الرابع فحذفها يفضي إلى استبدال اليقين والوضوح بالشك والإستنكار,وإلى بث دلالات الإحباط واليأس التي تنسجم مع الدلالات الضمنية التي تنتجها السخرية»[1].

كما أن المزج الثاني كان بداية النهاية لسبارتاكوس/الرواية/القناع,فهو قد انتهى إلى المشنقة,وانتهت بشنقه كل الأحلام والطموحات التي دفعته إلى الثورة على القيصر,وكان صوته محبطا حينما كان يوجه خطابه إلى المقهورين مثله ليرفعوا عيونهم إليه دون جدوى,فقد نسج العنكبوت الردى على أعناقهم دلالة على استمرائهم الذل والعبودية,فكذلك في متتالية المزج الرابع القائمة على تناص داخلي متجاوب يكرس دلالات المزج الثاني. إذ نجد فيه نبرات أليمة تنعى انهيار الحلم,وانحسار الأمل,لأن القياصرة يرثون بعضهم وينسحب هذا على الحكام العرب الذين يرثون بعضهم في الحكم لأن دائرة السلطة مغلقة(الداخل فيها موجود والخارج منها مفقود),ولكن خطابه في المزج الرابع ــ من خلال استحضار شخصية "هانيبال"ــ على الرغم مما يشوبه من يأس واستسلام فيه دعوة ضمنية إلأى اعتناق الحلم واستعادته من وراء الرقابة القيصرية والسعي من أجل تحقيقه:

وإن رأيتم في الطريق«هانيبال»

([1]) **المرجع السابق,ص627.**

فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب«روما»المجهدة

وانتظرت شيوخ روما_ تحت قوس النصر_ قاهر الأبطال

ونسوة الرومان,بين الزينة المعربدة

ظللن ينتظرن مقدم الجنود..

ذوي الرؤوس الأطلسية المجعدة

لكن«هانيبال» ما جاءت جنوده المجندة

فأخبروه أنني انتظرته..انتظرته..

لكنه لم يأت !

وأنني انتظرته..حتى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى:«قرطاجة»بالنار تحترق

«قرطاجة»كانت ضمير الشمس:قد تعلمت معنى الركوع

والعنكبوت فوق أعناق الرجال

والكلمات تختنق

يا إخوتي: :قرطاجة العذراء تحترق.

إن استحضار الشاعر لتاريخ الصراع بين"روما" و "قرطاجة" إنما هو تعبير عن الصراع الذي يعيشه الشاعر بين الحلم والواقع, بين روما رمز الجحيم الأرضي وممالك العبودية ،وقرطاجة فردوس الثوار، وأرض الحرية وهانيبال هو الوجه الثاني لسبارتاكوس؛هو الثائر الذي وقف في وجه الإمبراطورية الرومانية,وهو حلم التغيير بالنسبة للشاعر ولكن انتظار الحلم يصطدم بالانتظار العاجز(الشيوخ)والعابث (نسوة) الرومان بين الزينة المعربدة؛لذا فإنه ينهار,لأن تحقيق الحلم يأتي بالمكابدة وشرف الموقف فهانيبال/الحلم لن يأتي أبدا لا لأنه حلم مستحيل التحقق ولكن لأن انتظار المنقذ يطيل الإنتظار وربما لا ينتهي,لذا يجب تصعيده من داخل الذات,وتصبح روما قرطاجة إذا كان

أهلها يحملون حلم سبارتاكوس وهانيبال الكامنان فيهما ويستبدلونهما بالقيصر الطاغية المستبد بدواخلهم[1].

وحين تحترق قرطاجة/الحرية فإن روما/الإستبداد هي التي تبسط رؤيتها على العالم؛القائمة على خنق الحرية وتكميم الأفواه واستعباد الإنسان,لذلك فهو يشفر خطابه إلى الناس بصوت منبه إلى الواقع المؤلم,وإنقاذ(قرطاجة) من الحرق (يا إخوتي:قرطاجة العذراء تحترق) على الرغم مما يشوب المقطع الأخير من الإستسلام والخضوع من خلال نبرة الإنكسار والسخرية حين يكرر دعوته الملحاحة لإخوته أن يعلموا طفله الإنحناء:

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها..بلا وداع

فعلموه الإنحناء..

ففي ظاهر المقطع استسلام ولكن مضمره يدل على استنكار موقف اخوته الخاضعين للذل,الراضين بانتهاك انسانيتهم,وبانتزاع أطفالهم من حجورهم لإلقائهم في مخادع العبيد يتوارثون الذل والمهانة عن آبائهم« فتكرار اللازمة يفضي إلى تدوير القصيدة؛بحيث تلتحم نهايتها المفترضة ببدايتها,وبحيث يكون المزج الأول الذي هو الحكمة المستخلصة,والتطويب الأول والأخير هو آخر كلمات قالها سبارتاكوس,الإنسان الحر,في لحظة الرؤيا الصافية التي سبقت موته,وذلك بالإضافة إلى أن تدوير القصيدة يجعل من مطلعها خاتمة لها,ويجعل من لحظة الوصول–المصير,لحظة بدء آخر,وهو الأمر الذي يفتح تجربة سبارتاكوس الإبن على تجربة سبارتاكوس الأب,لا ليكررها بل ليتابع الأمل الذي شيده وليستخلص حكمتها,فلا يكون متمردا فردا,بل ثائرا ضمن ثورةجماعية تحرق روما,وتعلي صروح قرطاجة,تبنى الحياة على الحرية والحق والجمال,وتعطي الإنسان حرية أن يكون مايستطيع أن يكون»[2].

إن القصيدة تنهض على رؤيا داخلية تجعل من التناص الحواري وجها ظاهرا لدياليكتيك التماهي،إذ نجده شديد الكثافة مع الرواية والشريط السينمائي ، إلى جانب

([1]) **أنظر المرجع السابق،ص628.**

([2]) **نفسه, ص629،630.**

النصوص الوامضة الأخرى (أسطورية ،دينية ،تاريخية ،فلسفية إشراقية)،كما أن نهوض القصيدة على تجربةرؤيا داخلية تجمع أنا الشاعر بأنا المغاير (سبارتاكوس)التاريخي/ الإبداعي وعلى تناص حواري يشكل فيه سبارتاكوس النص الغائب المهيمن على نسيج القصيدة ،قد تكفل بفتح إمكانات البنى الثلاث ؛الموضوعية والدرامية والرمزية ،كماأن هيمنة الصوت المتكلم المفرد الذي يتيح إمكانية تعرف التجربة من الداخل قد تداخل فيه صوت الشخصية التاريخية وصوت الشاعر على نحو أكسب سبارتاكوس /القصيدة توترات درامية من تداخل الصوتين في قرارات صوته الذي هو صوت شخصية ثالثة تشكلت من تمازج الصوتين؛ تؤكد حضورها الموضوعي وكينونتها وتجربتها الخاصة.

الفصل الثالث:

التناص مع الدين

أولا:-التناص مع القرآن

ثانيا:-التناص مع الكتاب المقدس

يعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الشعراء المعاصرون مواضيعهم الشعرية وأسقطوها في أعمالهم الإبداعية لارتباطه الوثيق بوجدان الناس،

ولتأثيره الكبير في نفوسهم لما له من قدسية، ولصق تجارب شخصياته كالأنبياء بحسب اعتقاد أصحابها,« فمن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل,وذلك لخاصية جوهرية في أن هذه النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه,وهي إنما مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره, فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا,وهي لاتمسك به حرصا على ما يقول فحسب, وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا, من هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر- خاصة ما يتصل منه بالصيغ- تعزيزا قويا لشاعريته, ودعما لإستمراره في حافظة الإنسان»[1].

من هنا نرى أن الموروث الديني أصبح يشكل منحى هاما من مناحي القصيدة المعاصرة وأصبح الشعراء يتعاملون معه كل حسب قراءاته للتراث وقدرته على استيعاب هذا الموروث وطريقة كل واحد في التعاطي معه, ويعتبر أمل دنقل من ضمن الشعراء الذين تفاعلوا مع التراث الديني واستلهمه في كثير من قصائده.

ولعل التناص الديني عنده يعبر عن ثقافة واسعة وقراءة متأنية من خلال طرائق التعامل معه ومن خلال إعادة إنتاج الدلالات الجديدة.

أولا:التنـــاص مع القـــــرآن:

يشكل القــرآن مصدرا أساسيا بين المصادر التراثية الأخرى في شعرأمل دنقل, ويحضرمجال توظيفه بأشكال مختلفة، فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة، وعلى

([1]) صلاح فضل:إنتاج الدلالة الأدبية,ص،43.

مستوى الجملة والآية، وأحيانا يتجاوز ذلك إلى إنتاج جو القصص القرآني ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي والدلالة التي ترمي إليها في كل توظيف ،وإذا كان التناص القرآني في ديوانه يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تجربته الشعرية إلا أنه يعد قليلا بالقياس إلى المصادر التراثية الأخرى المبثوثة في ديوانه« فظاهرة التناص القرآني في شعره قليلة إذا قيست بجوانبه التناصية الأخرى التي تتوسل بالشخصيات التراثية أو التاريخية أو الأسطورية التي يحفل بها ديوانه,وتفتح نافذة شاسعة في تراثنا الإنساني متعددة الأبعاد مختلفة الاتجاهات استلهمها الشاعر بعد أن أضفى عليها عصرية واقعية جعلتها تعيش عالمنا الحديث وتتحرك فيه بحرية وموضوعية معلنة عن صدامها واضطرابها في اسقاطات بالغة الأثر,وإن كان أغلبها اسقاطات تنم عن إدراكه واستشراقه لواقع عصره»[1].

ويتأرجح التناص القرآني عند أمل دنقل بين ثلاث مستويات:

1-مستوى الكلمة:وهو اقتباس كلمة مفردة من ألفاظ القران الكريم

2-مستوى العبارة:وهو اقتباس جملة أو عبارة كاملة قد تكون آية أوترد عبارة في شعره تستدعي آية أو آيات قرآنية.

3-قد يتجاوز مجال الاقتباس حدود الكلمة أو العبارة ليشمل القصة القرآنية من حيث سرد الحدث أو الاكتفاء باستلهام أجواء القصة.

ففي المجال الأول نجد ورود كلمات من القران الكريم تأتي عرضا دون أن تلقي بظلالها على النص الشعري وكلمات ترد مضيئة بعض المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها.

ففي قصيدة "براءة"[2]من ديوان(مقتل القمر) نجدعدة كلمات من القرآن الكريم(آثام),(فردوسين),(الله),(الغفران),(جنة),(المأوى),(النبي)،(الخطيئة)،وهذ القصيدة

([1]) **عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر أمل دنقل-مكتبة النهضة المصرية.القاهرة. ط1،1998,ص42.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص48 وما بعدها.**

يخاطب فيها الشاعر فتاة ذات عينين خضراوين توحيان بالطهر والفضيلة مما جعله يحس بالندم على ماضيه ويقع في صراع مع رغباته

تقول القصيدة:

أحس حيال عينيك

بشيء داخلي يبكي

أحس خطيئة الماضي تعرت بين كفيك

وعنقودا من التفاح في عينين خضراوين

أأنسى رحلة الآثام في عينين فردوسين

أحدق في خطوط الصيف في شفتيك

.....

يعوي داخلي الحرمان

لهب ادمي الشوق مصباحان يرتعشان

وأهرب نحو عينيك:

يطالعني الله والنبي والغفران.

.....

وأسند رأسي الملفوح في صدرك

فقد تترمد الأفكار في جمر

وأحرق جنة المأوى.

فالكلمة **الأولى** وردت في قوله تعالى:

﴿الَّذِينَ لَا يَدْعُونَ مَعَ اللَّهِ إِلَهاً آخَرَ وَلَا يَقْتُلُونَ النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَلَا يَزْنُونَ وَمَن يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَ أَثَاما﴾[1].

والكلمة **الثانية** وردت في قوله تعالى:

﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ كَانَتْ لَهُمْ جَنَّاتُ الْفِرْدَوْسِ نُزُلاً﴾[2].

---

(1) **سورة الفرقان –آية68.**

(2) **سورة الكهف–آية107.**

وكلمة الله كثيرة الورود في القران الكريم وهي صفة لله سبحانه وتعالى لا يتصف بها أحد غيره.

والكلمة **الثالثة** وردت في قوله:﴿ **وَقَالُواْ سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ**﴾[1].

والكلمة **لرابعة** فقد وردت في آيات متعددة أهمها قوله تعالى:

﴿**وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى**﴾[2].

فهذه الكلمات التي وردت في القصيدة تشكل في نسيجها بعدا من أبعاد الصراع القائم بين الإثم والفضيلة الذي يعيشه الإنسان في حياته ولذلك أورد أمل دنقل هذه الكلمات المسقطةعلى نفسه التي تعيش صراعا بين الإثم والفضيلة، فالإخضرار رمز للحياة، للعذرية،لكل شيء جميل، فهو الجنة التي دفع آدم ثمن خطيئته بحرمانه منها،لذلك آدم (أمل دنقل) يبكي بداخله عن هذه الخطيئة،وعن التفاحة التي كانت سببا في خطيئته،و هنا نرى تداخلا،بين ماورد في القرآن الكريم عن إغواء الشيطان لآدم وزوجه وما أعقبها من أكلهم من الشجرة(شجرة الخلد) دون ذكرها بالإسم مع العهد القديم الذي ذكر شجرة التفاحة وأنها الشجرة التي أكل منها آدم وزوجه ليحاول أن يغتسل من آثامه في العينين الفردوسين ويطفئ (لهيب آدمي الشوق)هربا منه نحوهما ليجد الدفء والأمان(الندى) والله الذي يمنحه الغفران لذلك جاء اسم الله سابقا للغفران،فهو يتفق مع السياق القرآني في أن القرآن تطفئ آثام المذنب وتنسيه خطيئته ويتمنى أن ينسى في هاتين الجنتين ما ارتكبه من ذنوب وآثام ويتطهر فيهما, ولكن الرغبة المستعرة في داخله(آدميته) تحول دون تحقيق حلم الطهارة فيسقط بين نهديها لتشوى رغبته شيا, وتصبح(جنة المأوى) التي هي أعلى الجنان عند سدرة المنتهى ومطلب المؤمنين ومنتهى آمالهم جحيما بالنسبة إليه يحترق فيها بآثامه(الرغبة).

قال تعالى:﴿ **وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِندَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى** ﴾[3].

([1]) **سورة البقرة-آية285.**

([2]) **سورة النازعات-آية40،41.**

([3]) **سورة النجم:آية 13،14،15.**

ومن هنا نرى أن التناص بين قصة آدم عليه السلام وبين آدم أمل دنقل في حرمانهما الإثنين من الجنة نتيجة خطيئتهما.أما آدم عليه السلام فقد تاب الله عليه،وإنما آدم (أمل دنقل) مازال يدفع ثمن خطيئته ويبحث عن الفردوس المفقود لأنه لم يستطع أن ينهى نفسه عن الهوى ،ومازال يحترق برغبتها المتأججة ولم يستطع أن يهيئ نفسه لطلب الغفران فكأنما يريد أن يهرب من ذاته الغارقة في الآثام، ولذلك فإن ورود جنة المأوى هنا لم تأت عرضا، وإنما هي مرتبطة بأعلى المنازل من الجنان التي تهفو إليها قلوب المؤمنين، فمادام لم يستطع أن يطلب جنة المأوى بتطهره من الآثام وعدم قدرته على كبح جماح نفسه فقد طلب من ذات (العيون الخضر) أن تبقي عينيها مغمضتين حتى لايتعذب بطهرهما وبراءتهما, ويصبح حرا حالما بالطهارة والبراءة مالم يستطع تحقيقهما في الواقع,ومن هنا فإن هذه المفردات القرآنية المتناصة مع تجربة الشاعـــر أضاءت المعنى العام الذي تدور فيه القصيدة مشكلة رؤية عامة لها التي هي تجربة الشاعر وتجربة آدم عليه السلام.

وفي قصيدة "مقتل القمر"[1] تناص مع قصة يوسف عليه السلام واخوته حيث يقول:

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس.

في كل المدينة.

قتل القمر.

شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر.

.....

يا أبناء قريتنا أبوكم مات.

قد قتلته أبناء المدينة.

ذرفوا عليه دموع أخوة يوسف.

وتفرقوا.

تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة.

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص68.

وهذه المقاطع تناص مع الآيات القرآنية قال الله تعالى:

﴿وَجَاؤُواْ أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ،وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[1].

إن استخدام الشاعر هنا لقصة يوسف تم بشكل مباشر فقد قابله(بالقمر)الذي قتله أهل المدينة ورموه على الإسفلت ،بينما رمى إخوة يوسف يوسف في غيابات الجب.فأهل المدينة قتلوا القمر وتباكوا عليه بدموع كاذبة,مثل إخوة يوسف الذين ألقوا به في الجب وذهبوا إلى أبيهم شاكين,والقمر هنا يمكن أن يكون كل شيء جميل في حياة الناس,يمكن أن يكون القيم التي يؤمن بها أهل الريف قتلت في زخم المدينة,لأن المدينة عكس الريف,ففي الريف مازال الناس على براءتهم وعفتهم يؤمنون بالتكافل الاجتماعي ومراعاة قيم المجتمع,بينما المدينة أصبحت وحشا يبتلع كل القيم لأن الإنسان فيها لا يؤمن إلا بذاتيته ويمارس في ذلك كل أنواع السلوك الذي يؤمن له حياته بغض النظر عن اصطدامه بالقيم الاجتماعية والأخلاقية« وهذا يوحي بأن الشاعر قد وظف القمر توظيفا رمزيا للإيحاء برؤيته للمدينة وللقرية,فهو يرى أن في المدينة قتلا لكل القيم الإيجابية والعلاقات الإنسانية على عكس القرية التي تظل تتمسك بهذه القيم والعلاقات وتحرص على ديمومتها،من هنا لجأ الشاعر لاختيار القمر رمزا لهذه القيم والعلاقات بوصفه قاسما مشتركا بين المدينة والقرية,ولكن الرؤية هي التي تختلف»[2].

واستخلاصا من ذلك جاءت كلمة القمر إسقاطا لشخصية الشاعر الذي ينتمي إلى الريف وينتصرله دائما,فربما معاناته في زخم المدينة (القاهرة) هو الذي أوحى له بهذه القصيدة ولذلك استوحى الآية الكريمة قال تعالى: ﴿وَإِذَا الْمَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ،بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ ﴾[3],في قوله فبأي ذنب يقتلونه وهو البريء الذي لا يحمل قسوة المدينة ولا وحشيتها.

([1]) سورة يوسف:آية16 ،17، 18.

([2]) فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص155.

([3]) سورة التكوير:آية8،9.

وفي قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"[1]،ينقلنا أمل دنقل إلى ثراء التجربة الشعرية من خلال التناص القائم بين شخصية يوسف ويعقوب وبين القدس وسرحان في تقابلية تنم عن رؤية عميقة للقصة القرآنية وعملية الإسقاط على قصة سرحان,وهو المتهم بقتل السيناتور الأمريكي روبرت كيندي شقيق الرئيس الأمريكي جون كينيدي.فعلى الرغم من تأثر الشاعر المباشر بالعهد القديم من حيث الإطار الخارجي في استخدام المضامين "الإصحاح الأول" و "الإصحاح الثاني" إلا أننا نجد الأسلوب القرآني قد ألقى بظلاله على مساحة القصيدةحيث يقول:

عائدون وأصغر اخوتهم ذو العيون الحزينة

ينقلب في الجب

أجمل إخوتهم لا يعو د!

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشتم القميص فتبيض أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

أرض كنعان إن لم تكن أنت فيها مراع من الشوك

يورثها الله من يشاء من أمم .

ففي المقاطع الأولى نجد هذه الدفقة الشعورية المخلصة للموقف العام الذي يريد الشاعر الإفصاح عنه من خلال دالين من نفس الجذر اللغوي(عاد) لا تنتهي إلا بالوقوف على الدال الساكنة(يعود),ففي بداية القصيدة يعلن الشاعر أن الذين رموا أخاهم في الجب (عائدون) بعد فعلتهم وهي الدال الأولى وهي إسقاط على الذينرموا سرحان في السجن بتهمة القتل, وأن (أجمل اخوتهم) لن يعود فكذلك سرحان (لن يعود) وهي الدال الثانية, وإذا كان الجب منجاة ليوسف من غدر إخوته فإن السجن لا منجاة منه بالنسبة لسرحان والتناص القائم بين هذه المقطوعة والآيات القرآنية المستدعاة.

عائدون وأصغر اخوتهم(ذو العيون الجريئة)ينقلب في الجب

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص281.**

﴿فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ﴾[1].

أجمل اخوتهم لا يعود

﴿ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَـــذَا بَشَراً إِنْ هَـــذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾[2].

وقد أدى هذا التناص بين هذه المقاطع والآيات القرآنية إلى تكثيف الدلالة نحو الشخصية المستدعاة,حيث تتنامى صورتها في ذهن المتلقي لتتضح ملامحها دون لبس على الرغم من عدم ذكرها بشخصها في النص وهي شخصية يوسف عليه السلام.

كما أننا نتفق على آية استدعاها الشاعر تحمل دلالات رامزة إلى طول الانتظارتتعلق بسيدنا زكريا الذي كان يدعوا الله أن يرزقه وليا بعد أن بلغ من الكبر عتيا وهي إسقاط للقدس التي شاب شعرها من طول انتظار عودة سرحان واشتعال رأسها شيبا دلالة على الضعف والوهن الذي آلت إليه القدس.

وعجوز هي القدس(يشتعل الرأس شيبا).

﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً﴾[3].

وفي المقطع الثاني يتحول المنحى الدلالي للنص تحولا جوهريا« فبدلا من أن يصور لناالشاعر حزن يعقوب على فقده لابنه (يوسف) وفقا(للتآلف التاريخي) مع أحداث القصة، نفاجأ به يستبدل(القدس) ب (يعقوب) ويحول توجه إلى المؤنث(تشم/ تبيض/ أعينها/ تخلع / لها/ فتاها) »[4].ثم تأتي عملية امتصاص الآيات القرآنية في الخطاب الشعري لتعيد تشكيل الرؤية الشعرية من جديد في تناص يلقي بظلاله على مساحة القصيدة من خلال الآيات المستدعاة.

تشتم القميص.

([1]) **سورة يوسف:آية15.**

([2]) **سورة يوسف:آية31.**

([3]) **سورة مريم:آية4.**

([4]) **أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص91.**

﴿اذْهَبُواْ بِقَمِيصِي هَـــذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيراً وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ﴾[1].

تبيض أعينها بالبكاء

﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾[2].

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد.

﴿قَالُواْ تَاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضاً أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ.﴾[3].

ففي هذه المقارنة بين يعقوب الذي ينتظر ابنه الغائب والعجوز(القدس) التي تنتظر ابنها الذي لن يعود تأتي عملية الانزياح وهي الإتيان بملابسات الحادثة واستبدال شخوصها« فالإنزياح في الشعر هو خطأ مقصود ومتعمد ويكون من وراء هذا الخطأ هو خلق صورة تحمل معنى (رؤية) يتم عن طريقها كشف وإعادة اكتشاف الشيء (العالم) من جديد وإعادة بنائه بعد عملية الخلخلة,أي إعادة إنتاج الواقع وهو ما أسماه أوجدن **Ogden** وريتشاردز ب :(معنى المعنى)»[4].

هذا التحول باستبداله القدس (المكان) بيعقوب (الإنسان) أضفى على القدس صفة الإنـــسان العجوز(يشتعل الرأس شيبا) ليعطي للمدينة (القدس) تبرير الانتظار لأن المدينة كمكان لاتنتظر الإنسان، وإنما الذين ينتظرونه هم أهلها وهذا التمازج بين المكان والإنسان دلالة على التوحد بينهما، وعلى عدم قدرة أحدهما الاستغناء عن الآخر,وكذلك إسقاط صفة الإنسان على القدس له دلالة أخرى تنم عن الواقع الحزين الذي تعيشه المدينة تحت عسف اليهود، فالحزن صفة ملازمة للإنسان لا للمكان ،وإنما ظلال الحزن في المكان يقرأها الإنسان من خلال توحد ذاتـــه مع المكان الذي يستنطقه كإنسان ليعبر عن حبه له كما كان الواقع لشعراء الجاهلية في مخاطبتهم للأطلال، فهم لا يكلمون الحجارة والآثار التي خلفها أهلها، وإنما يخاطبون الذين كانوا يسكنون هذه الأماكن,فعـــلاقة الإنسان بالمكانشعور يكنه الإنســـان للمكان ولكن الشاعر هنا قلب العلاقة فأصبح المكان له صفة الإنسان الانتظار والحب والترقب والحزن والشيب وغيرها...

([1]) سورة يوسف:آية93.

([2]) سورة يوسف:آية84.

([3]) سورة يوسف:آية85.

([4]) عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر أمل دنقل،ص54.

فهناك علاقة قوية بين القدس وسرحان الذي لا يستطيع أن يستلم مفاتيحها « وإذا كانت العلاقة بين(يعقوب) و(يوسف)هي علاقة أبوة مشوبة بالحزن لغياب الإبن المفضل فالعلاقة بين(القدس) و(سرحان) لا تخرج عن هذا الإطار,حيث أنها تمثل علاقة أمومة – على سبيل المجاز-مشوبة بالحزن لغياب الابن المفضل أيضا,وقد قام الشاعر باستبدال (القدس) ب (يعقوب) بشكل مباشر داخل النص حتى ينبه القارئ من خلال هذا المؤشر الإستعاري إلى إمكان استبدال(يوسف) ب (سرحان) في ذهنه حال عندئذ يكون أجمل الأبناء الذي لا يعود هو(سرحان بشارة)»[1],وهناك مخالفة للسياق القرآني في قضية يعقوب حينما أتاه البشير وألقى بقميص يوسف على وجهه ليرتد بصيرا، وهي نهاية حزن يعقوب عليه السلام وعودة ابنه الغائب,لكنما الخطاب الشعري يجعل من القميص الذي شمه العجوز(القدس)مدعاة إلى الحزن الشديد والبكاء.

تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء

وهي دلالة على الحزن المستديم، وعلى يأسها من عودته لأنها تدرك أنه لا يعود,وهي تمثّل للواقع القائم الذي يجعل من سرحان بشارة وغيره من أبناء فلسطين المسجونين الذين يوقـــنون ألا أمل في عودتهم إلى بلدهم،ولا يرثونها وهي الحقيقة المرة التي يعلن عنها الشاعـــر على لسان القدس:

أرض كنعان–إن لم تكن أنت فيها–مراع من الشوك

يورثها الله من شاء من أمم

وهنا يتناص الخطاب الشعريمع الآية القرآنية قال تعالى:

﴿**إِنَّ الأَرْضَ لِلّهِ يُورِثُهَا مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ**﴾[2].

وإن اختلف الخطاب الشعري هنا مع الآية فإننا نعرف الوارثين للأرض وهم اليهود مادام الأبطال والشرفاء يساوم عليهم على الموائد المستديرة ويقايضون بالمساعـــدات والسلام الهش,من أجل العيش الرغد الآمن,فالرصاصة التي أطلقـــها سرحان من أجل أن تحرر فلسطين وتعود للفلسطينيين ويعود المجد العربي ليس من:

([1])**أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص92.**

([2]) **سورة الأعراف:آية128.**

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول مائدة مستديرة .

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء.

ثم يصب أمل دنقل جام غضبه على كيسنجر وزير الخارجية الأمريكي آنذاك الذي كان يسعى من أجل إيجاد سلام يخدم اليهود ممتصا الآية القرآنية:

قال تعالى:﴿ لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ﴾[1].

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر

ليغفر الرصاص ياكسنجر.

وكأنها صرخة يأس من الهزائم المتكررة، والهوان الذي حل بالمسلمين,وبالحكام الذين كانوا يبيعون الأوهام لشعوبهم حتى تكشفت المأساة بعد هزيمة**1967**وما لحقها من ذل وهوان,فهو يتمنى القتل لكيسنجر برصاصة كرصاصة سرحان.

أما على مستوى العبارة فنجد قصيدة "لا وقت للبكاء[2]التي كتبها أمل دنقل بعد موت جمال عبد الناصر، وما يمثله هذا الرمز من قيمة في نفوس العرب والمصريين، لأن اسمه ارتبط بثورة **23** يوليو1952، وبخلاص مصر من الاحتلال الإنجليزي، ومن تآمر القصر الملكي.ولكن هذه القصيدة ليست رثاء ولا تأبينا لجمال عبد الناصر كما فعل غيره من الشعراء في حفلة التأبين، على الرغم من صوته المتهدج ونبرة الحزن وهو يلقي القصيدة [3]، وإنما هي صرخة متحشرجة تحث الناس أن لا يتباكوا على ما مضى وأن يعدوا العدة لما هو قادم من كوارث ربما تكون أكبر من موت جمال عبد الناصر، فهي رغبة متطلعة إلى عالم جديد يعيد القدس للمسلمين ويستعيدوا أمجادهم مثلما فعلت شجرة الدر حينما كتمت خبر موت الملك الصالح "نجم الدين" حتى لايتخاتى الجند الذين يقاتلون

([1]) **سورة الفتح:آية1.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص255.**

([3]) **أنظر عبد العزيزالمقالح:مقدمة العنوان ص21.**

الصليبين,وفعلا انتصرت في هذه المعركة وأسرت "لويس التاسع" في دار "بن لقمان" بالمنصورة.

والقصيدة تتضمن القسم القرآني في نهاية المقطع الثاني:

والتين والزيتون

وطور سينين وهذا البلد المحزون

لقد رأيت يومها :سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

وملك الإفرنج

يغوص تحت السرج.

وراية الإفرنج.

تغوص,والأقدام تفري وجهها المعوج.

والتين والزيتون

وطور سينين,وهذا البلد المحزون

لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين..

من سبتمبر الحزين:

رأيت في هتاف شعبي الجريح

(رأيت خلف الصورة

وجهك يا منصورة،

وجه لويس التاسع المأسور في يدي صبيح.

ففي المقطع الأول تناص مع الآية القرآنية قال تعالى:

﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ ﴾[1]،وهو تناص تام ماعدا الكلمةالأخيرة التي أزاح كلمة الأمين واستبدلها بالمحزون وهي بؤرة القصيدة وما يستدعيه السياق الشعري,لأن البلد أصبح في حزن على موت جمال عبد الناصر فينسحب الحزن

([1]) سورة التين:آية1،2،3.

على كل شيء,والحزن ليس على شخص جمال عبد الناصر ولكن عند الشاعر حزن على ضياع الأرض والكرامة والقومية،واستلهامه لهذا القسم القرآني وفي هذه السورة بالذات له دلالة فنية، فالتين والزيتون من أهم ما يشتهر بزراعتهما الشام من قديم الأزمان فهما رمزان لفلسطين ولبنان وسوريا,كما جاء في تفسير القرطبي«إنما أراد بالتين دمشق وبالزيتون بيت المقدس,فأقسم الله بجبل دمشق لأنه مأوى عيسى عليه السلام وبجبل بيت المقدس لأنه مقام الأنبياء عليهم السلام وبمكة لأنها أثرإبراهيم ودار (محمد صلى الله عليه وسلم)»[1],ثم طور سيناء,وقد ذكرت بصيغتين مختلفتين في الآية القرآنية قال تعالى: ﴿ وَشَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَاء تَنبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِّلْآكِلِينَ﴾[2] « يريد بها شجرة الزيتون,وأفردها الله لعظيم منافعها في أرض الشام والحجاز...طور سيناء أي أنبتهاالله في الأصل من هذا الجبل الذي بارك الله فيه وطور سيناء من أرض الشام وهو الجبل الذي كلم الله عليه موسى عليه السلام وقال ابن زيد:(هو جبل بيت المقدس ممدود من مصرإلى آيلة)»[3]،وأيا كانت اختلافات المفسرين حول هذه الأماكنإلا أن ذكرها في القرآن الكريم مسبوقة بالقسم الذي يعبر عن التأكيد على قدسيتها له دلالة فنية عند الشاعر أمل دنقل ذلك أن هذه الأماكن كلها التي آوت الأنبياء والرسل أصبحت موطئا لأقدام اليهود من سيناء الى جبل الطور الى الجولان الى بيروت الى بحيرة طبرية, فإستلهام الشاعر لهذه الآيات القرآنية ,هو تعبير عن الحزن على هذه الأماكن المقدسة والرغبة العارمة في تحريرها من دنس اليهود ولذلك فإنه كان يسترجع شريط الأمجاد الذي كان عليه المسلمون في دعوة معلنة إلى الإقتداء واللحاق بهم وإلحاق الهزيمة بالأعداء مثلما فعلت شجرة الدر وهي إستحضار بالدور دون ذكر إسم الشخصية.

لقد رأيت يومها سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

ملك الإفرنج

([1]) الجامع لأحكام القرآن.تحقيق أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب. القاهرة ط2-1972 جزء30,ص113.

([2]) سورة المؤمنون:آية20.

([3]) الجامع لأحكام القرآن.جزء12,ص114.

يغوص تحت السرج

وراية الإفرنج...تغوص والأقدام تفري وجهها المعوج .

ولأن ما يذكره هو حقائق تاريخية وقعت بالفعل,ولإستهدائه بالقسم القرآني الذي يحوي هذه الأمكنة يغتصبها العدو,وأضفى عليها حرارة الصدق وعمق التأثير,وحين يعيد القسم في المقـطع الثاني:

والتين والزيتون

وطور سنين ,وهذا البلد المحزون

لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين

من سبتمبر الحزين

رأيت هتاف شعبي الجريح

رأيت (خلف الصورة)

(وجهك يا منصورة)،

وجه لويس التاسع المأسور في يدي صبيح

هنا يتفاعل الماضي بأمجاده والحاضر بهزائمه مشكلا الماضي المجيد معادلا موضوعيا للواقع المذل والذات المنكسرة عبر استدعائه للشخصيات التاريخية الصانعة للأمجاد وما فعلته بأعدائها حينما هزم جيش شجرة الدر جند لويس التاسع وأسروه في المنصورة وهي دعوة الناس إلى ترك البكاء عمن ذهبوا والتأسي بأمجادهم وانتصاراتهم وتحفبزهم إلى العزم والإرادة كي يستمدوا من حزنهم قوة ومن ماضيهم دفعة,ومن انتصاراتهم التاريخية تجديدا للإصرار وشحذا للإرادة,ولذلك فإنه يرى في كل مصري يبكي على عبد الناصر هو عبد الناصر كما كان كل جندي في جيش صلاح الدين هو صلاح الدين نفسه.

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

جندك يا حطين

يبكون ...لا يدرون

أن كل واحد من الماشين

فيه صلاح الدين

و "قصيدة الخيول"[1]التي كتبها وهو في سنوات المرض وفي المرحلة السياسية الحاسمة التي كانت تمر بها مصر,فإلى جانب المرض الخبيث الذي كان ينهش جسده كان يعاني من تصدع نفسي وروحي بعد توقيع اتفاقية السلام مع اسرائيل,ودخول مصر مرحلة التطبيع,ولذلك تغير في نظره كل شيئ وانقلبت الموازين والقيم وتعطلت الأزمنة,حتى الخيول فقدت سماتها الأولى من الجرأة والقوة والعدو السريع والوثب المنطلق. فإذا كان الشاعر استحضر في قصيدة "لا وقت للبكاء" أمجاد الماضي برموزها التاريخية لشحذ الهمم وتقوية العزائم لموجهة الحاضر والتطلع إلى المستقبل,و تحرير الأرض والإنسان,ففي هذه القصيدة يستحضر رمزا آخر لحيوان ارتبط ارتباطا وثيقا بالأمجاد والقوة والعراقة والأصالةوهي (الخيل) وقد أقسم الله بها في القرآن الكريم قال تعـــالى: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحاً، فَالْمُورِيَاتِ قَدْحاً، فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحاً ،فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً ، فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعا﴾[2]. فقد جاء ذكر الخيل في القرآن الكريم مقرونا دائما بالقوة والمراس والحرب.قال تعالى: ﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ ﴾[3]. وكذلك قوله تعالى:﴿وَمَا أَفَاء اللَّهُ عَلَى رَسُولِهِ مِنْهُمْ فَمَا أَوْجَفْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ خَيْلٍ وَلَا رِكَابٍ ﴾[4]

وقوله تعالى:﴿وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ﴾[5].

وقوله تعـــالى: ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاء وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ ﴾[6].

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص387.

([2]) سورة العاديات:آية1،5.

([3]) سورة الأنفال:آية60.

([4]) سورة الحشر:آية6.

([5]) سورة الإسراء:آية64.

([6]) سورة آل عمران:آية14.

ولكن استحضاره للخيل لم يعد كما كانت تؤديه من مهام وإنما جاء بها للتعبير عن مفارقات الزمن الذي تعيشه الأمة العربية التي كانت كالخيول في ماضيها المجيد أثناء الفتوحات الإسلامية.

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان ميزان عدل يميل مع السيف

حيث يميل .

ولكن أصبحت مدجنة خائرة مشينة,فعملية الإسقاط جاءت من خلال التحولات الدلالية التي تبرز دور الخيول العربية ,بوصفها عدة للحرب ووسيلة للفتوحات ولكنها لم تعد كذلك:

أركضي أو قفي الآن أيتها الخيل:

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات – كما قيل ــ ضبحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مرت به ...يتنحى.

فالمفارقة تبرز من خلال هذين الوضعين المتناقضين للخيل بين الماضي الحافل بالفتح والجهاد,والحاضر المسكون برعب الصمت والتراجع,والعبارة الواقعة بين معترضتين تبرز حدة المفارقة بين الماضي والحاضر في تاريخ هذه الخيل لدرجة تدخل الشاعر في دوامة الإنكار والشك لمـــاضي هذه الخيول ودورها الجهادي المشرف ومجدها القديم وينعكس ذلك في طبيعة البناء الأسلوبي المبني على مفارقة التعريف والتنكير«فتنهض مفارقة التعريف والتنكير بمهمة الإيحاء بحالتين مرت بهما هذه الخيول؛ حالة التعريف, وتشمل الماضي ذلك الزمن الذهبي النبيل,وحالة التنكير,وتشمل الحاضر

المجهول المنفتح على كل احتمالات الضياع والتيه، لهذا جعله الشاعر حاضرا منكرا مجهولا مقابل ماضي معرف قار بالمجد والفتح لهذه الخيول»[1].

ففي التعريف المتمثل في الماضي:

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والإنكار المتمثل في الحاضر المجهول (صيري تماثيل–صيري أراجيح–صيري فوارس حلوى ــ حصانا من الطين ــ صيري رسوما ووشما), وهنا تبرز براعة الشاعر في طريقة الإستدعاء الذي ساهم إلى حد كبير في تجلي الدلالة الشعرية للواقع,في تجريد الخيول من مهماتها النبــيلة في التاريخ العربي المجيد.

ويعزز هذا المنحى طبيعة استخدامات الأزمنة المستخدمة في القصيدة التي تتراوح بين الماضي والمضارع والمطلق « وأهمية الزمن في القصيدة يعكسها أمران:الأول؛معنوي يرجع الى أن صورة الزمن في القصيدة تعتمد على التداخل النفسي,وليس على التــتابع التاريخي,فمن هنا نجد في القصيدة تكتيكا أسلوبيا يشبه طريقة الارتداد **Flash back** في القصة,حيث نجد الشاعر زاوج بين ماضي الخيول وحاضرها ليحدث نوعا من التقابل أو التضاد,ليصور بوضوح ما يمكن أن نسميه(جدل الظاهرة)، فتبدو المفارقة في شيئ من الحدة بين ماضي عظيم وحاضر عقيم في تاريخ الخيول(الرموز) وبالتالي في تاريخ الإنسان العربي(المرموز)الذي يقف في الزمن(الحاضر) موقف ضعف وتخاذل,لا يتناسب مع قوة الماضي وعظمته»[2].

وإذا كان التناص القائم بين المتن الشعري والآيات القرآنية المستدعاة تبدو للوهلة الأولى فيها من التعارض بإيراد الشاعر عبارة(كما قيل) بين معترضتين لينفي صفة للخيل في القرآن فإنه يريد من خلال التعارض التأكيد على التفريق بين خيل المسلمين في

([1]) **فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص286.**

([2]) **عبلة الرويني، طه وادي:سفر أمل دنقل.:,ص518.**

الماضي المجيد(المسلم الأول) وبين خيل المسلمين في الحاضر المهين« فهو لا يصطدم مع النص المقدس ذاته بقدر ما يتفق ويتلاقى معه,فالشاعر يومئ إلى الدلالة القرآنية ويؤكدهاغير أنه ينفيها-مؤقتا-من واقعنا,لأنها أصبحت لا ترقى إلى الماضي أوتمثله[1].

ويتضح ذلك من خلال المقطع التالي:

ماذا تبقى لك الآن؛

ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هواه سلالاتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحيةالمستهاة

وفي المتعة المشتراة

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت

ظلال أبي الهول

(هذا الذي كسرت أنفه

لعنة الإنتظار).

هكذا تتأكد المفارقة لوظيفة الخيول التي كانت رمزا للمجد، والرفعة ،وأصبحت حلوى يأكلها الأطفال، وتماثيل حجرية وطينية في زوايا المتاحف أو للاستعراض في المواكب، ومطية للسواح الأجانب،ووسيلة للمراهنات في حلبات السباق الدائرية،وهنا يصل رفض الشاعر لهذا التدجين المهين لهذه الحيوان الذي أقسم الله به في القرآن الكريم« ولعل أكثر هذه الصور الشائعة مرارة بالنسبة لحاضر الخيول هي الصورة الأخيرة :فبعد أن كانت ظهور الخيول معدة للفوارس الفاتحين/المدافعين صارت موطأة للمرأة الأجنبية ،هكذا يتبوأ مكان الفارس العربي امرأة سائحة تختال بالخيل تحت ظلال أبي الهول،كذلك يأخذ الشاعر

([1]) **عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر امل دنقل,ص67.**

واقعة ليقدمها على سبيل الإستعارة المكنية ــ إمعانا في السخرية والتشاؤم ــ إذ من المعروف أن عوامل التعرية كسرت أنف أبي الهول، ولكن الشاعر يقدم الفكرة على أساس أنها صورة مجازية(كسرت أنفه لعنة الإنتظار الطويل)فالشاعر هنا قد نقل اللغة من الحقيقة الى المجاز وصوّر الواقع بدرجة تسمح بالسخرية منه،والسخط على الراضين به»[1].

أما على مستوى استلهام أجواء القصص القرآني نجده في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة"[2] ،يصدم المتلقي بعبارة يمجد فيها الشيطان الذي رفض السجود لآدم مخالفا لأمر الله،ويفرغ النص الديني (القرآن) أو التوراة والإنجيل من محتواه،«ذلك أن الشيطان كما تفصح عنه الكتب الديني رمز للعصيان ورفض للأوامر الإلاهية،ولعل الشاعر لم يجد مثيلا له يستطيع أن يضاهي سبارتاكوس في رفضه للخضوع، ومن ثم حاول أن يحدث نوعا من الإلتحام المعنوي بينهما فيغدو سبارتاكوس هو الشيطان نفسه بما يحمله من رموز الرفض والرفض في أبعد حدوديهما»[3]. فالقارئ اعتاد على التركيب اللغوي الذي جاء في العهد القديم "المجد لله في الأعالي" حتى يتفاجأ بالمجد للشيطان.

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا نعم

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" فلم يمت

وظل روحا أبدية الألم.

وشخصية الشيطان هنا متلبسة بشخصية سبارتكوس مفصحة عن قلب مارسه الشاعر على القصة الدينية،وهو قلب فني يساعده في إعادة تشكيل القصة وفق منظور معاصر ودلالة جديدة تعكس القصة كما وردت في الكتب الدينية، وهذه الشخصية (شخصية الشيطان)من ضمن الشخصيات التي لاقت تعاطفا من الأدباء في العصر الحديث

([1]) عبلة الرويني:سفر أمل دنقل.طه وادي:الزمن الشعري في قصيدة الخيول,ص522.

([2]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص110.

([3]) عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر امل دنقل,ص168.

وخصوصا الأدباء الرومنسيين حيث إستثمروا هذا التمرد كتعبير عن النزعة إلى الحرية»[1]، فالشيطان ارتكب خطيئة كبرى برفضه أمر الله السجود لآدم وبالتالي حلت عليه اللعنة ولأصبح رمزا للعصيان، بينما إتخذه المبدعون والفنانون رمزا للتمرد على السلطة لأنه الوحيد الذي قال لا في وجه من قالوا نعم, وإذ يمتص الشاعر قصة الشيطان ورفضه للسجود من القرآن الكريم.من الآيات: ﷲ تعالى:﴿**وَ إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ،فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ، فَسَجَدَ الْمَلآئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى أَن يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلاَّ تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ، قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ**﴾[2].

فالمزج هنا في هذه القصيدة، بين الأنا الشاعر وأسبارتاكوس قائد ثورة العبيد والشيطان،وهو ليس مزجا بين الشخصيات في أبعادها المتعددة وإنما في قضية واحدة هي الرفض والتمرد والشاعر« يمجد الشيطان رمز التمرد الخالد ونموذج العصيان القاطع في وجه جمهرة الخائفين والخاضعين...ويرى أن عصيانه كان سببا في تمزيق العدم والظلام وبداية مسيرة التطور،فعصيانه كان بداية ظهور الإرادو الإنسانية منذ تلك اللّحظة،أخد يتضح معنى الخير والشر وللعقاد عبارة جميلة من كتابه(إبليس) تقول أن معرفة إبليس كانت فاتحة خير على الإنسان»[3].

فشخصية سبارتاكوس هي قناع الشاعر الذي يخاطب من خلالها الجماهير العربية للتمرد على التعسف والظلم حتى وإن كان الشيطان قدوة لهم في التمرد :

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حيث قال لا.

والودعاء الطيبون .

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى.

لأنهم لا يشنقون.

([1]) **محمد غنيمي هلال:الأدب المقارن, دار العودةودارالثقافة،بيروت ،ط5(د.ت) ص214 .**

([2]) **سورة الحجر:آية35-28.**

([3]) **نسيم مجلي:أمل دنقل, ص65.**

.....

لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا .

في هذا السياق الشعري نرى الشاعر قد أفرغ النص القرآني من دلالته الأصلية فإذا كان هناك تقاطعا في الشطر الأول مع النص القرآني في أن الله لم يغفر للشيطان عصيانه وعاقبه بالحرمان من الجنة وكتب عليه اللّعنة إلى الأبد،فإن الشطر الثاني يتعارض مع النص القرآني،في وراثة الأرض، فالأرض لا يرثها إلا الصالحون الذين يؤدون ما عليهم من التزامات تجاه الدين والناس بما استطاعوا عليه من مجاهدة للنفس والنهوض بالدين وما استطاعوا من بذل للنفس والمال،فإن الذين يرثون الأرض في نظر الشاعـــر هم الطيبون لأنهم (لا يشنقون) والطيبـــة هنا لا يقصد بها الدلالة المباشرة للكلمة وإنما يستعمل الشاعر طريقة القلب أي قلب المعنى،فهو يسخر من هؤلاء الذين يستمرأون الذّل والخنوع ولا بد من رفضه أو يتمردون على الظلم المسلّط عليهم ويقصد الشاعر بهم أولئك المثقفين المأجورين الذين تستخدمهم الأنظمة الحاكمة أبواقا لها وقت الحاجة إليها,بينما المثقفون المدافعون عن الحرية والعدالة يصلبون على مشانق الكلمة مثلهم مثل الذين رفضوا طغيان الفرعـــون وآمنوا بإله موسى فكان جزاؤهم الصلب وهو يمتص المعنى الآية القرآنيـــة: ﴿**قَالَ آمَنتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُم مِّنْ خِلَافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَلَتَعْلَمُنَّ أَيُّنَا أَشَدُّ عَذَاباً وَأَبْقَى**﴾[1].

ومن هنا تتبدى المفارقة في استخدام الشخصيات المشكلة لقصة الخلق ورفض الشيطان السجود لآدم،فعدم امتثاله لأمر الله بالسجود لآدم إنما هو رفض السجود لمخلوق أقل منه شأنا في نظره كما ورد في الآيات القرآنية:قال تعالى﴿**قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ**﴾[2].

فالتناص الحاصل مع القصة القرآنية في قضية الرفض لا غير ولم تتعد إلى فلسفة يريد الشاعر الإفصاح عنهامن خلال رصد الأحداث وإعادة صياغتها مع الواقع المـــعاش

([1]) **سورة طه:آية71.**

([2]) **سورة الأعراف:آية12.**

« وهذه طريقة شعراء الرفض إذا في التعبير عن إحتجاجهم على الواقع المرفوض،هم يؤلبون الطغاة بتمجيد الطغيان وهم يؤلبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية وهذه بلاغة الأضداد»[1].

وأسلوب المفارقة والقلب يوظفه الشاعـــر كذلك في قصيـــدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"[2]،التي استلهم الشاعر منها قصة الطوفان الذي قضى على كل كائن على الأرض إلا الذين ركبوا مع نوح،وقصة الطوفان جاء ذكرها في الكتب الدينية وفي الأساطير،وهي تشكل في المتن الديني رؤية دالة تضيئ المعنى العام من تسليط الطوفان على الأرض لما طغى أهلها وتجبروا وأعرضوا عن دعوة نبيهم نوح لهم إلى الإيمان والنجاة،وإذا كان النص الديني (القرآن،التوراة) يورد ملابسات الطوفان القائمة على تطهير الأرض مما تراكم عليها من ذنوب البشر وخطاياهم،فإن المتناص الشعري يكتفي بأخذ حدث الطوفان والعمل على قلب مدلوله ومواقف شخصياته،وفق الرؤية المعاصرة التي ينوي الشاعر تقديمها،فتتراءى شخصيات الطوفان كأقنعة فنية تلبسها الشخصيات المعاصرة لتعبر من خلالهاعن موقفها،فهناك سيد الفلك(نوح)،وشباب المدينة والفارون من الغرق وغيرهم والشاعر أسس قصيدته على مفارقة تستغرق القصيدة كاملة:إذ يجعل أحد طرفيها(نوح) الذي يتخذ بدوره صورة مفارقة لحقيقته الدينية« فيتحول من نبي مبشر بالسلام والأمان إلى رمز للظلم والقهر من خلال أفعاله المدمرة المتمثلة في الطوفان،كما يصبح في الوقت ذاته رمزا للتخاذل والرحيل عن الوطن ساعة المحن،بعد أن نهب خيراته،وذلك من خلال ما أضفاه الشاعر عليه من دلالات رمزية تشع بهذه الملامح المعاصرة،فيقابل بينه بدلالاته التراثية الحقيقية المضمرة ودلالاته الرمزية،وبين ابنه الذي يتخذ هو الآخر صورة مفارقة لواقعه الديني الحقيقي المضمر،فيتحول من رمز للعقوق و العصيان والتمرد إلى رمز للبطولة وتحدي الطوفان والتشبث بالوطن والدفاع عنه ساعة المحن،بفضل ما خلعه عليه الشاعر من دلالات رمزية موحية بهذه الملامح المعاصرة»[3].

---

(1) عبلة الرويني:سفر أمل دنقل.لويس عوض:شعراء الرفض,ص47.

(2) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص393.

(3) فتحي يوسف أبومراد:شعر أمل دنقل.دراسة أسلوبية,ص297،298.

جاء طوفان نوح

المدينة تغرق شيئا فشيئا

تفر العصافير

والماء يعلو

على درجات البيوت.الحوانيت مبنى البريد.البنوك

التماثيل (لأجدادنا الخالدين)المعابد.أجولة القمح

مستشفيات الولادة.بوابة السجن.دار الولاية

أروقة الثكنات الحصينة

العصافير تجلو

رويدا...

رويدا...

ويطفوا الأوز على الماء

يطفوا الأثاث

ولعبة طفل...

وشهقة أم حزينة.

والصبايا يلوحن فوق السطوح !

جاء طوفان نوح.

وإذا كان المدلول الشعري في هذه المقطوعة يمثل واقعا رمزيا معاصرا فإن الإشارات الواردة فيه من قصيدة الطوفان وما حدث لقوم نوح فيه من الإشارات القرآنية الدالة على فعل (الغرق) الذي استخدمه الشاعر لإسقاطه على واقعه المعاصر ويتجلى التناص مع الآيات القرآنية الواردة حول قصة نوح مع قومه وكيفية حدوث الطوفان:

﴿وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌوَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينقَالَ سَآوِي

إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾[1].

وقصة الطوفان في الآيات الكريمة تسرد حقائق وقعت في عهد نوح من تمرد الناس عليه وعصيانهم له إذ بقي بينهم دهرا يدعوهم إلى التوحيد بالله,ولكنهم كانوا عنه معرضين فدعى الله عليهم ألا يبقي أحدا منهم على الأرض عقابا لهم على أفعالهم وعلى كفرهم وجحودهم:﴿وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً، إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِراً كَفَّارا﴾[2] وقد عاقبهم الله بالغرق وإذا كان الغرق عند قوم نوح غرقا حقيقيا فإنه عند أمل دنقل غرقا معنويا فهو يتعامل مع حقائق عصره ويجعل نفسه شاهدا عليها،وهذه القصيدة كما جاء في المراجع المتعددة تعبر عن مرحلة ما بعد الناصرية وللوقوف على ملابساتها يجب علينا أن نضع في اعتبارنا عاملين أساسين الأول عامل موضوعي والثاني فني« فالعامل الموضوعي يتمثل في تعبير القصيدة عن الظاهرة التي بدأت مع أوائل السبعينات وهي هجرة المثقفين والمبدعين المصريين إلى المنفى الاختياري الاجباري بسبب تعنت السلطة،والعامل الثاني عامل فني،ويتجسد في تبني القصيدة لبنية تجعل من المفارقة **Paradox** هي أساس تشكيل الملمح الموضوعي والتعبير عن رؤية مغايرة للذين تخيروا الهجرة وفضلوا مغادرة الوطن عن مواجهة الطوفان ومقاومته»[3].

وعلى ضوء هذين العاملين يمكننا أن نقف على الدوال الأساسية التي يشكل صراعها درامية القصيدة وهذه الدوال متجاذبة نتج عن تجاذبها الفعل وردة الفعل،فالدال الأول هو السلطة الجديدة وما تمثله من رؤية جديدة وانفتاح إقتصادي ومن تبني أطروحة السلام مع اسرائيل ومن تنكيل بالمثقفين وتكبيل للحريات،وهي الحاضر الغائب في هذه المعادلة،الغائبة عن ظاهر الصراع،الحاضرة من خلال ممارساتها ورؤيتها(الطوفان)،والدال الثاني وهو الحكماء والمغنون والمرابون وغيرهم..وهم الفارون

([1]) **سورة هود:آية 41 ،42 ،43.**

([2]) **سورة نوح،آية 26 ،27.**

([3]) **منير فوزي:صورة الدم في شعرأمل دنقل،ص199.**

من وطن بلا روح،ويمثلهم أصحاب السفينة الذين هربوا من الطوفان والدال الثالث وهم المتشبثون بالأرض والرافضون للهروب والمهيؤون للموت في سبيل الوطن ويمثلهم ابن نوح وهو الذي يمثل المعارضة الإيجابية المتمسكة بما يراد إغراقه،وتكمن المفارقة في استبدال المفهوم الديني الشائع لنوح و ابنه،بحيث يتبادلان الأدوار،يتحول نوح من نبي مبشر بالخير والمحبة إلى سلطة أبوية قاهرة،ويتحول ابنه من عاق متمرد على أبيه وعلى النذير الإلهي إلى بطل متمسك بالوطن ومتشبث به ومدافع عنه.

جاء طوفان نوح

هاهم «الحكماء» يفرّون نحو السفينة

المغنون–سائس الأمير–المرابون– قاضي القضاة (..ومملوكه)

حامل السيف–راقصة المعبد

جباة الضرائب–مستوردوا شحنات السلاح

عشيق الأميرة من سمته الأنثوي الصبوح !

جاء طوفان نوح

هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة

بينما كنت

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون الوطن !

في هذا المقطع نقف عند دورالفئتين في التعامل مع الطوفان،بأسلوب فيه من السخرية، والمفارقة، والتناقض، ما يحقق تبادل الأدوار الذي ذكرناه سالفا .فإذا كان أهل

السفينة في النص القرآني هم صفوة الناس والمؤمنون الذين استجابوا لأمر الله بركوبهم السفينة طاعة لـــه وللنبي نوح الذي يمثل النجاة لهم من عقاب الله(الطوفان) وابن نوح هو نموذج العقوق والجحود والكفر والعصيان«أصبح ابن نوح في مقام المناضل المدافع عن الوطن،ويضع الناجين بعقيدتهم من مجتمعات الظلم والفجور في مقام الهاربين الجبناء ناهبي الوطن في أزمنة الرخاء،وخاذليه في أوقات المحن»[1].

فهؤلاء الفارين إلى السفينة هم مدعو الحكمة والمغنون وسائسوا خيل الأمير والمرابون وقاضي القضاة وراقصة المعبد،وهم أكثر الناس استفادة من خيرات الوطن،وهم الأجدر بمواجهة العدو(الطوفان) لكنهم خذلوه من أول امتحان لهم في وطنيتهم وأكثر من ذلك هم يشجعون الآخرين على الهروب من وطن لا أمل للنجاة له ولا أمل فيه,ثم إن سفينة نوح بعد أن كانت تحمل فئة الضعفاء المؤمنين المسلمين أمرهم لله تحولت إلى سفينة تحمل السادة والنافذين والأغنياء والجبناء والفجار والراقصات وهم الفئات التي تعيش على حساب الضعفاء وعلى حساب خيرات الوطن و وقت إستشعار الخطر تكون أول هارب من المواجهة وهذا مايحدث في كل الأوطان التي تتعرض للهزات وبعد إنجلاء المحنة يعودون فاتحين ليعيدوا ترتيب حياتهم على إيقاع الحياة الجديدة« وهذه صورة تغاير المألوف الديني لإبن نوح وتقدم دلالات جديدة له توحي بأبعاد التجربة الواقعية المعيشة للشاعر,إذ أن الشاعر بات يشعر أن السلطة في بلاده في أعقاب انتهاء الناصرية في مصر تعمل على تهجير المثقفين والمبدعين ترغيبا وترهيبا وتمعن في تدمير بنى الوطن وحضارته من خلال استغلالها لخيراته،وعندما يتعرض هذاالوطن للعدوان تكون هذه السلطة وحاشيتها أول الفارين،وهذا هو الطرف الأول من المفارقة في الوقت الذي يصر البسطاء والشباب المخلصون على الصمود في الوطن،وتحدي كل أشكال القهر والتدمير ممثلين ابن نوح وشباب المدينة،وهذا يشكل الطرف الآخر من المفارقة»[2]،ثم يتصاعد إيقاع الحدث بالحوار الذي يدور بين سيد السفينة وابنه المتمرد،على نحو يلغي القيمة

([1]) **محمود عبد الوهاب:حول إستلهام التراث وقصائد لأمل دنقل،مجلة أدب و نقد العدد 13 جوان/جويلية 1985،ص82.**

([2]) **فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل.دراسة أسلوبية,ص299،300.**

المقصودة في النص القرآني الأصلي لتكسب في التوظيف الجديد من خلال الإسقاط قيمة فنية مغايرة،فإذا كان الطرف الأول في النص القرآني موجبا: (نوح–العقيدة–الكافرون),والطرف الثاني سالبا:(ابن نوح–التمرد والعقوق–الكافرون) فإن التوظيف الفني في النص الشعري يقلب هذه الحقيقة ويصبح ابن نوح وشباب المدينة رمزا للرجال الذين وقفوا إلى جانب الوطن في محنته(الطوفان) وأما نوح وأتباعه فرمز للذين أغرقوا بأفعالهم كل ملامح الحياة الإنسانية والطبيعة المعاصرة.

صاح بي سيد الفلك-قبل حلول السكينة

أنج من بلد...لم تعد فيه روح !

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه..

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن

وأنا المجد–نحن الذين وقفنا

وقد طمس الله أسماءنا

نتحدى الدمار

ونأوي إلى جبل لا يموت

يسمونه الشعب.

ولأن ضمير الشاعر هو ضمير الشعب، فإنه رفض الهرب وقت المحن وواجه مصيره بكل شجاعة ورفض أن يدير ظهره للوطن الذي آواه وقت الرخاء وإذاكان ابن نوح في النص القرآني رفض الركوب في السفينة وآوى إلى جبل يعصمه من الماء فخذله الجبل وطالته المياه فإن(ابن نوح) العصر يراهن على جبل لاتطويه المياه ولا يلحقه الفناء هو الشعب الطاقة المتجددة التي لاتخبو ولا تنطفئ، ولأن الواقع لم يحقق رهان الآوين إلى جبل الشعب بالنصر فإن الواقع الفني في القصيدة يستسلم لمصير(ابن نوح)غرقا ولم يحمه

الجبل،فالقصـــيدة تنتهي لذلك بموت المقاوم الثائر المتمرد مثخنا بجراح الخيانة والغدر ينوء بثقل المنظرين الذين فروا وتخلوا عن تنظيراتهم التي لا تصلح إلا للديباجة وملء الفراغ،فالموت في النهاية بداية لحياة جديـــدة تزرع الأمل في نفوس المتهورين رغم خسارة الرهان لأن الذي يبقى دائما هوالوطن« فابن نوح(المعاصر)لا يبالي بالنتائج لأنه يعتقد أو شاء له الشاعر أن يعتقد أنه صاحب قضية عادلة لابد أن يدافع عنها حتى في الخطر الماحق الذي يهدد كل شيئ هي التمسك بالوطن وخصوصا ساعة المحنة،لأن الغدر كل الغدر أن يتمسك الإنسان بوطنه ساعة اليسر والرخاء ويتخلى عنه ساعة العسر والشدة والضراء،فمنطق الوفاء والنخوة والشهامة يستلزم أن يقولى لا للسفينة ويحب الوطن»[1].

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد–الآن–فوق بقايا المدينة

وردة من عطش

هادئا

بعد أن قال لا للسفينة

....وأحب الوطن.

وإذ اكان أمل دنقل في قصيدته "مقابلة خاصة مع ابن نوح" قد وظف أسلوب المفارقة في استدعائه للشخصيات الواردة في قصة الطوفان،وهو أسلوب يعبر عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردا مع أدوار الشخصيات المستدعاة يهدف الشاعر من ورائها إلىتوليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة لأن الزمن الذي يعيش فيه الشاعر يعج بالمفارقات ،فإنه في قصيدة "أيلول"[2] ،يستدعي شخصية النبي سليمان بكل ملابسات وفاتها كما وردت في القرآن الكريم ليعيد تشكيل الحادثة من رؤية معاصرة بطلها جمال عبد الناصروالأنظمة العربية،فالقصيدة كتبت في أيلول/سبتمبر1967 أي بعد النكسة بشهرين

([1]) **جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص187.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص127.**

وهي الفترة الأحرج في تاريخ الأمة العربية في صراعها مع اليهود،حيث الجراح مازالت لم تندمل والشعوب لم تنتبه من دهشتها مما حدث ومن هشاشة الأنظمة وخورها في مواجهة قضايـــاها والشاعر أمل دنقل عاش النكسة واجتر مرارتها وبكى حزنا مثل الذين بكوا،وعبر عن هذه الأحداث في كثير من قصائده:وفي قصيدة أيلول نلاحظ انحرافا في البنية الدلالية للقصيدة ،فيفرغ الشاعر أيلول من دلالته المعنوية كشهر من شهور السنة يمثل دورة زمنية من بين شهور السنة ليصبح انسانا شاهدا على النكبة ويتقمص ضمير الأمة يتعذب بعذاباتها،ويعاني الحنق والتغيب من قبل الأنظمة حتى لا يفضح زيفهم ويكشف المسكوت عنه«من هنا يشخص أيلول رجلا عربيا محكوما عليه بالإعدام،كي لا يتحدث،ويكشف عن المسكوت عنه لذا يكمم،وتفقأ عيناه،وتسرق أشياؤه البسيطة،ويحشر في أروقة الأشباح،وذلك إيحاء بقسوة السلطة العربية،غير أن هذا الشاهد أيلول قبل أن يعدم يقف ميشرا بنبوءته الدموية،إذا لم ينتبه العرب على الخطر ويتحللوا من صمتهم وسلبيتهم»[1].

أيلول الباكي في هذا العام ها نحن يا أيلول

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام لم ندرك الطعنة

تسقط من سترته الزرقاء ...الأرقام فحلت اللعنة

يمشي في الأسواق يبشر بنبوءته الدموية في جيلنا المخبول

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية .....

ليقول لنا:إن سليمان الجالس منكفئا

فوق عصاه قد حلت اللعنة

قد مات،ولكن نحسبه يغفو حين نراه في جيلنا المخبول.

أواه فنحن يا أيلول

قال...فكمناه،وفقأنا عينه الذاهلتين لم ندرك الطعنة

([1]) فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل,دراسة أسلوبية,ص136.

وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين .....

وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة.

تتصاعد القصيدة في بنيتها الفنية تصاعدا دراميا يعبر عن مأساة الإنسان العربي الذي عايش نكسة 1967 كفعل أحدث شرخا في نفسيته وأفقدته الثقة وفي حكامه الذين أوهموه بالإنتصار في حين لم تتتكشف الهزيمة إلا على هياكل من ورق تطايرت مع أول ريح للمواجهة وقد قسم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة مقاطع كل مقطع يتكون من لوحتين صوت/وجوقة فنية،الصوت هو الواقع المتردي للأمة بعد الهزيمة والجوقة الفنية تجسد الإدانة الساخرة لهذا الواقع ،وفي ظل هذا الزمن المتردي يستدعي الشاعر شخصية النبي سليمان واللحظات الأخيرة قبل وفاته مع الإنحراف بالحادثة كما وردت في القرآن الكريم،حيث جعل نبوءة موت سليمان تصدر عن لسان أيلول وجعل الشعب وليس الجن هو الذي ينخدع بمظهره ويظن أنه مازال حيا،وموت سليمان في القصة القرآنية هو صورة للموت المعاصر.

وتتناص القصيدة في مقطعها الأول مع الآيات القرآنية التي وردت في موت سيدنا سليمان وهي:﴿**فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ**﴾[1].

وقد نجح الشاعر في إستدعائه لهذه الشخصية،لأن التناص القائم في هذه القصيدة يستفيد من القصة القرآنية في دلالتها الدينية كما وردت في القرآن الكريم، ليعيد تشكيلها في رؤية معاصرة تنحرف في دلالتها عن قصة سيدنا سليمان. ذلك أن طاعة الجن لسليمان لم تكن جبروتا منه واستبدادا،بل كانت تسخيرا من الله لكل الكائنات له,كما أن شخصية النبي سليمان في سياقها القرآني وميراثها في الوجدان الإنساني لها موحياتها التي تختلف مع موحيات وظلال الشخصيةالتي شكلها الشاعر لرمز سليمان في القصيدة، وهي شخصية عبد الناصر. الذي أثبتت نكسة الخامس من أيلول للشعب أن مظهره القوي لا يعبر عن قوته الحقيقية، وأنه لم يعد يرهب أحدا،فهو واقف على عصاه رمز الحكم والزمر

([1]) **سورة سبأ:آية14.**

المحيطة به تسنده وهو ميت، وتمارس القهر والإضطهاد على الشعوب باسم الحاكم,والمفارقة الثانية أو الإنحراف الثاني في القصيدة وخاصة في المقطع الذي يتناول قصة سليمان في الإيحاء والدلالة بين واقع القصة في القرآن والعبرة من ذلك،وبين دلالية الإستدعاء التي وظفها الشاعر من وراء التناص القائم بينهما، فالعبرة من القصة القرآنية كانت موجهة للجن الذي كان يدعي بعضهم بما حباهم الله من صفات تختلف عن صفات الإنسان أنهم قادرون على قراءة الغيب، وأنهم أقوياء بما يؤهلهم أن يكونوا مختلفين عن غيرهم من المخلوقات، فامتحنهم الله بموت سيدنا سليمان،فكانوا يمارسون عملهم ونشاطهم ــ وسليمان ميت ــ بالعمل والنشاط نفسه الذي كانوا عليه وهو حي،حتى إذا ماأكلت دابة الأرض منساته ،وتكشف لهم موته،فطنوا إلى عجزهم وضعفهم:قال تعالى﴿فلما خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ﴾.

ولكن الدلالة القائمة من التناص في القصيدة تعري الأنظمة الحاكمة التي تحكم شعوبها بالقهر والإستبداد بمساعدة العصا التي تمثل الحكم ودواليب النظام،وإذا كان الله هو الــذي أخضع الجن لخدمة سيدنا سليمان،فإن الحاكم والعصا هما اللذان أخضعا الشعب لخدمة الحاكم،وكان الشعب يعتقد في قوة النظام بالدفاع عن قضايا الأمة بنفس القوة التي يمارس فيها الحكم عليه ولذلك كانوا يعتقدونه غافيا حتى جاءت الهزيمة واتضح أنه كان ميتا مسنودا فقط بالعصا التي كانت توهم الناس بحياته وبثباته«وهكذا حال سليمان المعاصر إذ يقف بين شعبه ميتا،غير أن الشاعر لم يأخذ من هيبته ومكانته إذ جعله واقفا على عصاه بوصفه رمزا لشعبه وأمته،على الرغم من حالة السقوط والتردي التي تعيشها الذات القومية»[1].

ومن هنا يشي أسلوب أمل دنقل بغزارة الدلالات الشعرية،وبثقافة الشاعــر وقدرته على توليد الدلالات الجديدة التي تلقي بظلالها على النص الشعري وتثريه بألوان فنية وقرارات متعددة،تضيئ إلى حد كبير النص الشعري وتجعله متجدد القراءة متجدد

([1]) **عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر أمل دنقل,ص123.**

الدلالات عارضا قضايا الوطن وصراع المثقف مع السلطة من أجل بناء مجتمع حر يتطلع إلى مستقبل حر.

وتأتي قصيدة "الهجرة إلى الداخل[1] ،لتلقي بظلالها على المواجهة المستديمة بين السلطة، والمثقف، وعلى التخاذل الذي تمارسه السلطة على نفسها وتمارسه على شعوبها بالقهر والمصادرة،وهي إحدى القصائد التي أجاد فيها الشاعر التعبير عن واقع النكسة وانعكاسه عليها،وجعل من المدينة إطارا للاغتراب وفقدان التوازن,و يشي عنوان القصيدة بذلك الهجرة إلى الداخل فهو يعيش في المدينة الهيكل، الفاقدة لكل نبض الحياة تضم أشباحا تستمرئ ليل الهزيمة، وألقت بمقاديرها إلى المجهول,فالقصيدة تبدأ من هجرة الشاعر لمدينته المهزومة ميمما وجهه الصحراء التي شهدت هزيمته وتشربت دماء إخوته وأصدقائه تدفعه رغبة حميمة إلى مواجهة الموت ،وإعلان الرفض فيمن خذلوه من رجالات السلطة،ويظل الشاعر مسكونا بالبحث عن مدينته التي ألفها،والمدينة هنا هي الإطار العام الذي كان الشاعر يحيا فيه قتل الهزيمة ولكن معالمها هربت منه،فلم تعد كما كانت أما رؤوما تحتويه وتمنع عنه الإحساس باليتم.

أبحث عن مدينتي التي هجرتها فلا أراها

أبحث عن مدينتي:

يا إرم العماد

يا إرم العماد

يا بلد الأوغاد والأمجاد

ردي إلي:صفحة الكتاب.

وقدح القهوة...واضطجاعتي الحميمة

فيرجع الصدى...

كأنه اسطوانة قديمة:

ياإرم العماد

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص231،232.

يا إرم العماد

ردي إليه:صهوة الجواد

وكتب السحر

وبعض الخبز من زوادة السفر

فقلبه الذي انشطر

يرقد فوق زهرة اللوتس في المنفى

يطالع المكتوب

منتظرا حتى يفور الكوب

من يده.

وإذا كان التناص مع القرآن هنا يتجلى من خلال إستدعاء الشاعر للمدينة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم مقرونة بالقوة والمجد والثبات حيث لم يبن مثلها في تاريخ البشرية بشهادة القرآن الكريم﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ**﴾[1].

فقصة إرم ذات العماد مرتبطة بقوم عاد في القرآن الكريم فهم عصوا ربهم وقد فتح الله عليهم من العلم والخير ماجعلهم مقصد الأمم ومضرب الأمثال لكنهم بغوا فأرسل عليهم سوط عذاب[2].

لكن المدينة التي أسقط عليها أمل دنقل إرم ذات العماد هي القاهرة أو مصر ولكنه حذف كلمة ذات لإلغاء الخصوصية التي تميزها فقد أضاعوا مدينتهم بعصيانهم وطغيانهم،فالعصيان في القصة القرآنية جاء من قوم عاد شعوبا وحكاما لكن العصيان الذي حل بإرم ذات العماد(القاهرة)كان من قبل الحكام الذين استمرأوا الهزيمة واستكانوا لها،واضطهدوا من باحوا بها وعرضوا لها من وطنيين وثائريين،فأصبحوا يعيشون هزيمة

([1]) **سورة الفجر:آية6،7،8.**

([2]) **أنظر خالد الكركي:الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث.دار الجيل بيروت 1989.ط1,ص31،32.**

بنفس حادة وضياعا من مدينة بلا هوية أهلها تائهون في الصحراء يعوون كالكلاب الضالة.

أخرج للصحراء

أصيح كلبا دامي المخالب

أنبش حتى أجد الجنة

حتى أقضم الموت الذي يدنس الترائب

ثم إن عنوان القصيدة متناص مع قصة الهجرة عند النبي صلى الله عليه وسلم عندما اضطهده قومه فهاجر بدين من مكة إلى المدينة،وهي هجرة نحو الخارج نحو تفعيل المهمة التي أرسل من أجلها فهي هجرة ايجابية لتحقيق مشروع كبير لبناء مجتمع إسلامي كبير,أما هجرة الشاعر فهي إلى الداخل أي الإنكفاء على الذات،جاءت كرد فعل على الهزيمة« وإذا كانت الهجرة فاشلة عند الشاعر فـــإن العودة بديل الهجرة فاشلة أيضا،إنه فشل يتوافق ويتوازن مع الهـــزيمة والإنسحاب الذي تعرض لـــه الجنود المصريون بعد هزيمة يونيو1967 ولكن التعبير عن الفشـــل المزدوج في الهجرة والعودة،لايجعل القصيدة تجربة فشل وإحباط فهي قصيدة مقاومة وصمود،على الرغم مما يغلفها من الأسى والألم،وينبع الصمود في القصيدة من محاولة الخروج من دائرة الحصار(الهجرة–العودة) والذي يعبر عنه تباين الصوت والصدى.

الصوت:

يا إرم العماد

يا إرم العماد

يا بلد الأوغاد والأمجاد

.....

.....

.....

الصدى:

ياإرم العماد

ياإرم العماد

ردي إليه:صهوة الجواد »[1]

.....

.....

والانكفاء الذي تترجمه الهجرة إلى الداخل، يخضع لعاملين أساسيين؛فعل الهزيمة وما ترتب عنه من دماء الشهداءوالموت الذي يدنس الترائب ،فالأرض فغرت فاها لتشرب دماء الشهداء فتدنست ولا تتطهر إلا بدماء الأعداء ولا يتأتى ذلك إلا بالنضال والمقاومة التي هي إفشاء الثورة والصدع بها،والعامل الثاني هو قمع السلطة وخنقها لكل منتقد لها،بالسجن والتشريد حتى أصبح الشاعر وغيره من الثائرين غير قادرين حتى على البوح بالهزيمة أو المجاهرة بالحقيقة.

أسقط واقفا

وخائفا

أن يحمل الصدى ندائي للهوائيات

وفوق اسطح البيوت

أن تفشي الرمال صوتي المضيئ

صوتي المكبوت.

وفي أول قصائد ديوانه العهد الآتي،وهي بعنوان "صلاة"[2] نجد نمطا جديدا من التناص مع القرآن يجمع بين استخدام مفردات كما وردت في القرآن الكريم،ومفردات أخرى حورها بما يناسب المعنى والسياق الذي تدور فيه القصيدة:

أبانا الذي من المباحث نحن رعاياك باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

([1]) **أنظر منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص288.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص265.**

وباق لمن تحرس الرهبوت

تفردت وحدك باليسر.إن اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر،إلا الذين يماشون

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون،فيعيشون إلا الذين يشون وإلا

الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت.

وهذه المقطوعة تتناص مع القرآن والكتاب المقدس،ففي مطلعها نجد الشاعر يستخدم أسلوب الاستبدال(أبانا الذي في السماوات) إلى أبانا الذي في المبـــاحث كما وردت في الكتاب المقدس الذي سوف نتناوله في دراستنا للتناص مع الإنجيل والتوراة أو العهد القديم والعهد الجديد تعبيرا عن السخرية اللاذعة ووصفا لرجال المباحث الذين يمثلون أسوأ النماذج البشرية لما يتصفون به من مكر وخداع وانعدام للضمير فهم عيون الحكام على الرعيـــة،وهم الذين يستخدمون أحـــط الوســـائل للإيقاع بضحاياهم من الناس ويتجلى استخدام الشاعر للأسلوب القرآني في اقتباسه من سورتين هما سورة العصر وآخر سورة الشرح كما يظهر في المقطع الثاني:

تفردت وحدك باليسر إن اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون

والآيات القرآنية هي قوله تعالى:«﴿**وَالْعَصْرِ، إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ، إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ**﴾»[1] وكذلك قوله تعالى:«﴿**فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا**﴾»[2].

إن أسلوب الإستبدال الذي يعمده الشاعر هنا من خلال قلب الدلالات الدينية سواءا في القرآن أو في الكتاب المقدس،واستبدالها بقضايا معاصرة يحاول من خلالها إحداث عنصر المفاجأة لدى المتلقي الذي لم يتعود خطابا يصدمه بهذه الطريقة، وخاصة بالنسبة

([1]) **سورة العصر:آية 1،2،3.**

([2]) **سورة الشرح:آية 5،6.**

للنصوص المقدسة،والشاعر إذ جنح إلى هذا الأسلوب ليعبر عن طبيعة الصراع القائم بين شرائح المثقفين والسلطة،فعملية المد والجزر بينهما قائمة باستمرار،السلطة تبسط سلطانها على الناس وتفرض نظرتها في الحكم بالوجه الذي تراه،سواء كان هذا المثقف يساريا أو يمينيا وهي الحركات التي كانت في صراع مستديم مع السلطة ،فأصحاب اليمين في القرآن الكريم هم أهل الجنة الذين يعطون كتبهم بأيمانهم وأصحاب الشمال اليسار هم أهل النار الذين يعطون كتبهم من وراء ظهورهم،لكن الشاعر انحرف بالمعنى القرآني إلى طبيعة الإتجاهات الايديولوجية الفاعلة في المجتمعات العربية،من اليمينيين إلى اليساريين وهما أقطاب الصراع فيما بينهما لتباين المرجعية الإيديولوجية وهما في صراع مستمر مع السلطة التي مارست كل أنواع التنكيل بهما، وزجت بهما في السجون والمعتقلات لأنهما يعارضان طريقتها في الحكم،« وتشكل هذه الظاهرة اللغوية في شعر أمل دنقل خطا أساسيا من إنتاج المعنى،وتجسيد رؤية الشاعر،وذلك لترددها اللافت،وانتظام حضورها فالشاعر قد درج على توليد إيحاءات السخرية،والتهكم الشديد بواقعه،عن طريق قلب الدلالات التراثية وتحويرها وشحنها بالبث الإيحائي الساخر،ويشكل هذا الإطراد في حضور هذه الظاهرة ملمحا أسلوبيا،أما إذا كانت الظاهرة اللغوية–أية ظاهرة–ذات كثافة إيحائية عالية،وتمتلك سلطان العبارة (وشموسها) لا تسجل اطرادا واضحا،فمن الأفضل عدها نوعا من التعالي على اللغة،ظاهرة أسلوبية»[1].

كما وظف الشاعرتعبير(إلا الذين) في سورة العصر،فالذين استثناهم القرآن الكريم من الخسارة في الآخرة هم أولئك الذين آمنوا بالله وعملوا الصالحات أي الذين أطاعوا الله،وهي طاعة عن إيمان عميق بعظمة الله وسلطانه،لكن الشاعر ينحرف بهذه الفئة في قصيدته إلى أناس وشائين منافقين، يمارون السلطة من خلال كتاباتهم الممجدة لأفعالها ويتوشون بالصمت حيال ما تفعله حفاظا على مناصبهم ومكاسبهم،فالإستثناء في القرآن للناجين من العذاب والخسارة أما المستثنون في القصيدة فهم الخاسرون وليسوا الناجون؛ الخاسرون لقيمهم وانسانيتهم، الناجون من السلطة.

([1]) **محمد عبد المطلب:قراءة أسلوبية في الشعر الحديث.الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة 1995,ص25.**

من هنا نرى أن استلهام القرآن الكريم في الجملة الشعريةــ بوصفها طريقة من طرق التناص ــ على الرغم من قلته بالقياس إلى المجالات الثقافية الأخرى ،إلا أنه أضاف إلى التجربة الشعرية المعاصـــرة أبعادا جديدة، أسهمت إلى حد كبير في إثراء النص الشعري وأمدته بوسائط تشـــعر المتلقي من خلالها ثـــراء التجربة الشعرية وتربطه بالموروث الحضاري الذي ينتمي إليه.وإذا كان أمل دنقل مقـــلا في استلهامه للنصوص القرآنية فإن ذلك يعود في إعتقادي إلى ايديولوجية الشاعر اليسارية التي تعتمد على القراءات المتعددة لجميع الموروثات المختلفة،وتستفيد من قراءة الموروث الإنساني بصفة عامة،كما انها استغرقت كثيرا في النماذج الثورية الإنسانية عبر التاريخ وأفسحت لها قصائد طويلة لأنها تتقاطع مع قضايا الإنسان في كل عصر،وتستطيع استيعاب الضعف البشري وأخطائه.

ثانيا:التناص مع الكتاب المقدس(العهد القديم والعهد الجديد):

تعتبر الكتب المقدسة من أهم المصادر التي إستقى منها الشعراء المعاصرون موضوعاتهم الشعرية للتعبير عن قضاياهم الذاتية أو القومية كل حسب فهمه للنصوص الدينية ومدى ماتلقيه من ظلال على النص الأدبي وطبيعة المتناص الديني ومدى ما يستفيد منه الشاعر في تشكيل نصه الشعري بما ينتجه من دلالات جديدة تساهم في إثراء التجربة الشعرية للشاعر.

وقد استفاد الشعراء العرب المعاصرون من هذه الوسيلة الفنية في أشعارهم كل حسب إستقرائه للموروث الديني وطريقة إسقاطه على القضايا التي يريدالتعبير عنها،كما إختلفوا في تعاملهم مع المتناص الديني في طريقة الإستدعاء أو المساحة التي تحتلها في القصيدة فإذا كان الشاعر الأوروبي قد وجد مساحة من الحرية والجرأة في التعامل مع جميع الشخصيات الدينية(الأنبياء) أو المواقف المختلفة والقصص الدينية وعبر عنها في أشعاره دون حرج فإن الشاعر العربي المعاصر كان يتعامل معها بحذر وخاصة ما تعلق

منها بالدين الإسلامي وشخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم،فكل الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية تعاملوا معها على مستوى الظلال،ظلال هذه الشخصية في المساحة الزمنية التي عاشها دون التطرق إلى ملامحها الشخصية تحرجا من الإتصاف «ومن ثم فإن شعراءنا كانوا يحسون بنوع من التحرج من توظيف شخصية الرسول في(إطارصيغة التعبير ب) من أن يتناولوافي شخصية الرسول الكريم أو أن ينسبوا لأنفسهم بعض صفاته وهم من هذا التأثم يصدرون نظرة الإسلام إلى الرسل»[1]،ولم يمنع هذا التحرج بعض الشعراء المحدثين والمعاصرين من الإستفادة من مواقف الرسول(ص) وبعض الأحداث التي عاشتها هذه الشخصية للتعبير ــ من خلالها ــ عن قضايا وتجارب مر بها الشعــراء كالسياب في قصيدته "في المغرب العربي" وصلاح عبد الصبور في قصيدته "الخروج" وأدونيس في قصيدته "رحيل من مدائن الغزالي"،وقد إستطاع هؤلاء الشعراء أن يستضيئوا بشخصية الرسول(ص) وإسقاطها على ما يتلاءم مع الدلالة المعاصرة دون أن يتخذوها قناعا يسقطون من خلالها تجاربهم الخاصة، فكانت دلالتها عامة لا نعثر من خلالها على دلالة خاصة بشاعر معين كما وجد الشــعراء أنفسهم أكثر حرية في التعامل معــها وإستلهام ملامحها الشخصية ومواقفها في التعبير عن تجربتهم الشعرية« ومن ثم فلم يتحرج شعراؤنا من التوسع في إستخدام شخصية المسيح نظرا لغناها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر المعاصر ونتيجة لذلك فقد أصبحت شخصية المسيح عليه السلام هي الأكثر شيوعا»[2] ولقدأحس الشاعربأن هناك تقاطعا بين تجربته وتجربة الرسل ،على اعتبار أن كليهما صاحب رسالة . فرسالة الرسل سماوية تحملوا من أجل تبليغها العنت والظلم والتهجير،و رسالة الشعراء رسالة إجتماعية تحملوا من أجلها السجن والقهر والإغتراب،يعيشون غرباء في أوطانهم كما عاش الأنبياء غرباء عن أهلهم وذويهم.

([1]) **علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية,ص77.**

([2]) **المرجع السابق,ص78.**

ويعتبر الشاعر أمل دنقل من الشعراء المعاصرين الذين استفادوا من الكتاب المقدس "بعهديه القديم والجديد" في إثراء تجربته الشعرية والتعبير من خلالها عن قضايا أمته،والمتصفح لديوانه الشعري يجد تأثره بالكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد وبخاصة ديوانه "العهد الآتي" الذي يعتبر من أثرى الدواوين نضجا فنيا بإتفاق الكثير من النقـّاد « كان ديوان العهد الآتي ومازال برأيي هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكرا ولغة ووجدانا وبناء،إنه يجدد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم ويجدد أكثر مفـــهوم ومنطلقات الثورة لديه،إن عملية الهدم للعهد القديم والجديد وإعادة بناء عهد آت جديد يشكل في هذا الديوان رؤية ثورية كلية،كما أن قصيدة سفر التكوين يالتحديد هي كتاب العهد الآتي،فهي ليست استحضارا للرب أوارتداء أقنعة الآلهة القديمة،ولكنها إكتشاف إله جديد في ثوب إنسان»[1]،كما يورد أمل دنقل نفسه الأسباب التي دفعته إلى كتابة ديوانه"العهد الآتي"بهذا الشكل والتقسيم التوراتي بقوله« واتجهت لإستبطان جوهر التاريخ ذاته دون إشارة صريحة إلى تسميات أو أحداث في ديوانه الأخير"العهد الآتي" كان التاريخ خلفية لكل الديوان،فتقسيم الديوان إلى إصحاحات هو شكل مستعار من التوراة،أردت به أن أوجد صلة مابين التصور الديني للكون،والصراع الإنساني،وبين التصور الثوري للصراع المعاصر,بالإضافة إلى أنني أردت أن أؤكد صدق الثورة وحقها الذي لاينازع باستخدامه كلمة"الإصحاح"التي تعني كلاما لايأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه»[2].

والمتصفح لديوان "العهد الآتي" يجد الشاعر قد أخذ عناوين الكتاب المقدس وتقسيماته من الناحية الشكلية،وعنوان هذا الديوان في حد ذاته تصور جديد للعهدين القديم والجديد إذ لا وجود للعهد الآتي في الكتاب المقدس وكان الشاعر يبشر بعهد جديد ينتصر فيه الحق وينتـــصر فيه الإنسان.فإذا كان المسيح قد قدم نفسه فداءاً للبشرية وخلاصا لها فـــإن الشاعـــر سيكون فداءا لشعبه وخلاصا لهم من سلطة القمع والترهيب،وقد عنون الشاعر قصائده بإسم الأسفار وهي بالترتيب"سفر التكوين" و "سفر الخروج" و "سفر ألف

([1]) عبلة الرويني:الجنوبي,ص28.

([2]) أنس دنقل:أحاديث أمل دنقل,ص53.

دال".«وكلمة السفر واردة في الكتاب المقدس منها الأسفار التاريخيةومنها مجموعة التوراة أي أسفار موسى الخمسة وهي:سفر التكوين وفيه أصل العالم والأباء القدماء وسفر الخروج وفيه خروج بني إسرائيل من أرض مصر وسيناء وسفر الأخبار وسفر العدد وسفرالتثنية والأسفار الحكمية كسفر أيوب والمزامير و الزبور وفيه مائة وخمسون نشيدا أو ترنيما روحيا والأسفار النبوية»[1]، ثم سمى عناوين القصائد إصحاحات وكل إصحاح يتضمن فقرة شعرية، كما عنون بعض قصائده بالمزامير "ثمانية مزامير" على غرار مزامير داوود، وديوان "العهد الآتي" كما رأينا يتناص شكليا مع الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ،وهو ليس كتابا مناظـــرا له وليست قصائده تمثلا له، وإنما هو محاولة للإفادة من معطيات الشكل التوراتي أو الإنجيلي في خدمة قضايا ومضامين الشاعر،لينفث فيها من روحه ويأتي الخلاص.

ومن الملاحظات التي نقف عندها في هذا الديوان هو أن الشاعر لم يأخذ من أسماء الأسفار إلا سفر التكوين، وسفر الخروج ،وهما أهم الأسفار وأغناهما بالأحداث والشخصيات،وفـــضلا على هذا المضمون نرى للكلمتين من الإيحاء اللغوي ما يشد الفكر والمشاعر فلا يخفى ما توحيان به من البناء والإبداع وهي صفات مرتبطة برسالة الشاعرالذي يكابد في سبيل الإبداع والخلق الفني ويعاني الظلم والقهر مثله مثل الأنبياء ليشع شعره طريق المناضلين ويهديهم إلى أعماق الحقائق,كما يتجلى التناص الشكلي بين الديوان والكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد من خلال تصدير الشاعر ديوانه بآية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد:« (وقال الرب الإله هم ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا الخير والشر) العهد القديم, (مملكتي ليست من هذا العالم لوكانت مملكتي من هذا العالم لكان خدامي يجاهدون لكي لا أسلم لليهود)» العهد الجديد[2],ونرى من هذين التصديرين للديوان أن الشاعر يقدم لفكرة الديوان"العهد الآتي" ذلك أن الإنسان قد أخذ من نفحات الألوهية ما يفرق به بين الخير والشر،أي أن العالم يجب أن يقوم على العدل (أي

([1]) **أنظر جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل(الهامش),ص91.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص263.**

مقارعة الخير للشر),ثم يأتي التقديم الثاني من العهد الجديد ليقر بالواقع الراهن الذي تعيشه الأمة العربية التي تأتي على لسان المسيح،الذي أسلمه خدامه لليهود ليصلب،فكذلك الحكام(الخدام) أسلموا فلسطين لليهود،والمسيح مقترن دائما بالتضحية والفداء فيمكن أن يكون الشعراء والمثقفون (الوطنيون) ،أو يكون الأرض السليبة لإقترانه كذلك بفلسطين،ويأتي العهد الآتي ليغير موازين المعادلة بالتطلع إلى الثورة.

وإذا كان التناص الشكلي في هذا الديوان من حيث العناوين (الأسفار) والتقسيم (الإصحاحات)،فإن للمضمون كذلك دوره في التعبير عن قضايا المجتمع،ذلك أن القصائد تدور كلها حول هاجس الحرية الذي يسيطر على رؤية الشاعر سواءا تجلى ذلك بدال المثقف/السلطة أو دال الصراع العربي/الصهيوني، وتعامل أمل دنقل مع"الكتاب المقدس" تم على مستويين؛مستوى التعاليم المسيحية التي جاءت في شكل أقوال ووصايا ووصف أحداث، ومستوى الشخصيات التي تتناول الأنبياء والرسل والحواريين والقديسيين،وسنبدأ دراسة الديوان "العهد الآتي" بإعتباره أهم الدواوين التي تناصت في شكلها ومضامينها مع الكتاب المقدس ثم تأتي دراسة الشخصيات التي يسقط الشاعر من خلال أدوارها التاريخية معاناة الأنسان المعاصر في ظل صراعه الدائم من أجل الحرية والدفاع عن قضاياه الإنسانية.

وقصيدة "صلاة"[1] ،وهي أولى قصائد ديوان "العهد الآتي" تعتبر من أكثر القصائد تأثرا بالتوراة والإنجيل من حيث الشكل والدلالات« فقد إستفاد الشاعر من الشكل الخارجي للتوراة والإنجيل عن طريق ما يسمى بمشابهة الصياغة المتمثلة في تركيب الجملة من حيث اعتمادها على تقارب أو تتابع حروف معينة ذات صوتية،تميز لغة التوراة أو لغة القرآن و تشبه في أسلوبها أسلوب المزامير وخاصة المزمور الثامن»[2].

ومن خلال عرض القصيدة يمكن الوقوف على التناص الشكلي للقصيدة مع المزمور الثامن,تبدأ القصيدة:

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص265.**

([2]) **فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص223،224.**

أبانا الذي في المباحث نحن رعاياك باق[1]

لك الجبروت،وباق لنا الملكوت،وباق لمن

تحرس الرهبوت.

ويبدأ المزمور الثامن هكذا.

أيها الرب سيدنا،أمجد اسمك في كل الأرض

حيث جعلت جلالك فوق السماوات .

وفي القصيدة:

تعاليت ماذا يهمك ممن يذمك؟اليوم يومك

يرقي السجين إلى سدة العرش.

وفي المزمور:

فمن هو الإنسان حتى تذكره وابن آدم حتى تفتقده.

وتنقصه قليلا عن الملائكة،وبمجد وبهاء تكلله

وفي القصيدة:

قد يتبدل رسمك واسمك،لكن جوهرك الفرد

لا يتحول الصمت وشمك، والصمت وسمك.

والصمت ــ حيث ألتفت ــ ويسمك والصمت

بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين

الفراشة ــ والعنكبوت.

وفي المزمور:

وطيور السماء وسمك البحر السالك في سبل المياه،أيها الرب سيدنا،ما أمجد اسمك في كل الأرض[2].

([1]) جاء في انجيل متى: 6/9-11«فصلوا أنتم هكذا:أبانا الذي في السماوات ليقدس اسمك،ليأت ملكوتك،لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك في الأرض».

([2]) أنظر جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص92،93 ،وانظر المزمور الثامن،الكتاب المقدس،ص624 .

في المقطع الأول يستوحي الشاعر الصلاة المسيحية مع إستبدال كلمة السماوات بكلمة مباحث « فالقارئ أو المتلقي لهذه القصيدة لا يستطيع أن يطرد من ذهنه الجملة الأصلية التي حاورتها هذه الإفتتاحية،وهي(أبانا الذي في السماوات) التي نسختها هذه الجملة بالمباحث،فوضعت(المباحث) مكان(السماوات) فكأن المباحث هي سماوات هذا الأب المؤله المنادى،وأصبحت(أبانا الذي في ا...)تأليها لهذا المتعالي المحتمي بالمباحث الذي يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه من مباحثه-سماواته-ولذلك حقت له الصلوات»[1].

يعمد الشاعر في هذه القصيدة وخاصة في المقطع الأول إلى قلب الدلالات الدينية،ويستبدل بها دلالات معاصرة،تعبر عن السخرية اللاذعة لواقع الشاعر والإحباط الذي يعيشه المثقف في مجتمعه في ظل منظومة سياسية ليس لها من هم إلا مطاردة الرافضين لهذا الواقع المهين وكبت حرياته« وهذه الدلالات الجديدة لم يألفها المتلقي من قبل ولم يتوقعها وهذا مايسميه **ريفاتير** بفكرة المفاجأة، الأمر الذي من شأنه أن يثير المتلقي ويخرق أفق توقعه، ويحبط إنتظاره، وبالتالي يقع المتلقي تحت سلطة تأثير النص فيغريه ذلك باستكناهه،وافتضاض أسراره وملاحقة رؤية الشاعر المتكتمة على نفسها غاية التكتم فتتراءى ولا ترى»[2].

إن أهم ما يميز شعر أمل دنقل وبخاصة ما تعلق بتعامله مع النصوص الدينية هو إستبدال العناصر الدينية المقدسة بعناصر فنية أخرى محافظا على السياق الشكلي للنصوص القديمة،حيث يصبح توازي الموقع كما يقول صلاح فضل[3] المصدر الرئيسي في توليد الدلالة الجديدة,ولذلك فإنه في إفتتاحية القصيدة التي تبدأ بصلاة المسيحيين(أبانا الذي في السماوات)يعمد إلى استبدال السماوات بالمباحث. فإذا كانت صلوات المسيحيين تتسم بالقداسة لهذا الأب من خلال صياغة العبارة الدينية(أبانا الذي في السماوات) إذ ان حذف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعاليه وتألهه،وأن الذين يصلون له خاضعون

---

(1) **محمد حماسة عبد اللطيف:الإبداع الموازي,دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة.2001،ص49.**

(2) **فتحي يوسف أبومراد:شعر أمل دنقل- دراسة أسلوبية،ص82.**

(3) **أنظر إنتاج الدلالة الأدبية:ص42.**

لسلطانه وعظمته مقرين بجلاله ومجده(أيها الرب سيدنا،أمجد اسمك في كل الأرض،حيث جعلت جلالك فوق السماوات).

واختيار أمل دنقل "صلاة" عنوانا للقصيدة, فإنه بذلك يستحضر أكثف لحظات التجربة الدينية،لأن الصلاة مهما اختلفت طرق تأديتها بحسب معتقدات أصحابهاهي أجلى لحظة اتصال بين العابد والمعبود،لكن الشاعر حين يشرع في صلاته نجدها من السطر الأول تعبيرا لاذعا عن انتهاك للقدسية، فهو يوجه صلاته إلى رجل المباحث (البوليس السري) رمز الظلم والمكر والخداع والنفاق.

أبانا الذي في المباحث نحن رعاياك،باق

لك الجبروت.وباق لنا الملكوت.وباق لمن

تحرس الرهبوت

فرجل المباحث وإن كان الجميع تحت سيطرته وسطوته "نحن رعاياك" وله "الجبروت" ولمن يحرسهم "الرهبوت" فإن "الملكوت" باق لهؤلاء الضعفاء برغم القهر والرهبة المسيطرة،لأن هؤلاء المقهورين المستضعفين هم الذين ينشدون أغنية الثورة الأبدية (الحرية) التي ليست تموت على حيث تتوجه القصيدة في آخرها إلى هذا القاهر المتجبر المستعلي بهذا السؤال "كيف تموت" ؟

أبانا الذي في المباحث.كيف تموت

وأغنية الثورة الأبدية

ليست تموت !؟

«فالمقطع وتوزيع الجمل وبنية الكلمات،التائية تنتمي لعالم الصلوات المسيحية،لكن المصلى له لا يقيم في السماء كما تعودنا،وإنما في المباحث...!وينبغي ألا نغفل عنصرا مميزا في هذا الإستبدال،وهو الناجم عن دهشة المتلقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع، فعندما يقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئنا إلى أن تكملتها ستأتي من بقية المصاحبات (في السماء) لكنه إذ يجد في (المباحث) وهي لم تخطر له على ذهن.....والمفارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفي نقيض فيما تمثلان من قيم،وحتى اختيار كلمة المباحث

العامية التي قد تشير إلى المكان أو المؤسسة أو المخلوق الغريب الذي يصنع المكائد بداخلها،كل ذلك يفضي إلى سقوط القارئ في بؤرة الإستبدال وفاعليته»[1].

ومن خلال ما سبق نرى أن التناص القائم بين قصيدة "صلاة" والكتاب المقدس تم على مستويين؛مستوى بنية الجمل في مشابهة الصياغة من حيث طريقة الصلاة المسيحية،ومن حيث اختيار العبارات المتساوق في دلالتها وأجراس حروفها كما في المقطع الاخير حيث يلحظ القارئ تكرار حرف السين وكأن الشاعر متأثر بالموسيقى الهامسة النابعة من توالي السينات في المزمور الثامن[2].

وعلى مستوى الدلالة نجد أن الشاعر أسقط على رجل المباحث رمز المكر والقهر والخداع صفة الأب عند المسيحيين وهوالراعي لعباده الرؤوف بهم، وموضـــوع التناص هنا يعتمد على المفارقة وعلى قلب الدلالات وعلى صدمة المتلقي، وذلك بزعزعة المسلمات لديه وهي صفة غالبة في شعره تعبر عن إهتراء المجتمع وهشاشة قيمه،كما تعبر عن السخط والمرارة التي يعيشها المثقفون، كما أن أسلوبه يحمل طابع السخرية اللاذعة للواقع الموبوء، ويعمل على تعرية النماذج البشرية المؤلفة لهذا الواقع؛ فالمفارقات التي صنعت شخصية أمل دنقل وشكلت حياته هي التي جعلت هذه السمة ملازمة لإبداعه,كما كان لحضور النص القرآني في هذه القصيدة دورا بارزا في تنويع الدلالات التي يتظافـــر نسيجها مع نسيج النص التوراتي والإنجيلي من أجل إضفاء المصداقية على رؤية الشاعر لقضايا أمته.ونجد للأسلوب القرآني حضورا قويا في القصيدة وذلك في الإقتباس من سورتين هما سورة العصر وسورة الشرح وقد سبقت دراسته في التناص مع القرآن، كما نجد كذلك ظاهرة توازي الصيغ مع النص الشعري «ويدرك بتوازي الصيغ أن انتهاك العدالة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعدل أسلوبي جارح »[3].

تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر

([1]) **المرجع السابق،ص44.**

([2]) **أنظر الكتاب المقدس:المزامير/المزمور الثامن.**

([3]) **صلاح فضل:انتاج الدلالة الأدبية،ص44.**

أما اليسار ففي العسر. إلا الذين يماشون

إلا الذين يعيشون. .....

وبذلك تكتمل رؤية الشاعر في طرح المعادلات الإيديولوجية وصراعها مع السلطة ممثلة في رجال المباحث الذين يطاردون جميع المعارضين باختلاف توجهاتهم الإيديولوجية، يساريين كانوا أو يمينيين، فهم في صراع مع السلطة،و رجال المباحث، ولكنهم يأملون بغد يشع وقــوده الثوار وعنوانه الثورة لأن أغنية الثورة الأبدية لا تموت بموتهم.

أما قصيدة "سفر التكوين"[1] فهي من القصائد التي تتناص شكلا مع الكتاب المقدس ابتداء من عنوان القصيدة وفي تقسيمها إلى إصحاحات،وكل إصحاح يوحي بدلالة تتناص في رؤيتها مع ماجاء في سفر التكوين،فهو أول أسفار العهد القديم يتحدث عن عملية الخلق ويورد قصة آدم وقصة نوح والطوفان وقصة ابراهيم ويعقوب وغيرهم، وهي تطرح قضايا فلسفية تعبر عن ثقافة أمل دنقل وتنبيه لبعض القضايا الفلسفية التي تتقاطع مع رؤيته للعالم وللدين،وتتحول إلى تأمل العالم من خلال معطيات العهد القديم في نظرة كونية شاملة وإعادة تأسيس لهذه الرؤية من خلال تجربته الشعرية,والقارئ لهذه القصيدة يستكشف ملامح فلسفة نيتشه الذي نقل المحور الأساسي للقيم والمعرفة من(الغيب)إلى(الإنسان)« ومن المؤكد في تصوري، أن هذه القصيدة الطويلة، تعكس إعجابا خفيا لدى أمل دنقل بأفكار نيتشه»[2],ومن هنا نرى أن التناص تم مع مرجعيتين:

المرجعية الأولى:وهي الكتاب المقدس من حيث الشكل والتقسيم وإستعارة الصيغ التركيبية للجمل من العهد القديم والجديد في افتتاحية القصيدة وخاتمتها.

المرجعية الثانية:فلسفية من حيث الرؤية في الديوان الرابع للشاعر أمل دنقل "العهد الآتي"الصادرسنة1975 يطل هذا التحرك الواسع من العالم (الأبوي المقدس)إلى

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص267.

([2]) عبلة الرويني:الجنوبي،ص28.

عالم(الإبن) أو (الإنسان التاريخي) كنوع من التحول المعرفي،يعنى بزعزعة السلطة (المجرد)، (المطلق)، (الإلهي) لصالح (المشخص العيني)، (الإنسان)، (تجربته)،(حريته)»[1].

فالقصيدة تتأرجح بين مستويين من التفكير،الميتافيزيقي أحيانا والمباشر الطبيعي أحيانا أخرى،فهي رصد للرحلة الإنسانية من منظور إيديولوجي، يبدأ بتكويـــن المشروع الإنساني وينتهي بحتمية الثورة. وعندما تصبح الثورة تمردا بمفهوم السلطة الحاكمة ينكفئ الإنسان على ذاته معيدا ترتيب أفكاره ومستفيدا من التجارب السابقة ،وهذا في سفر(ألف دال)الذي يشير إلى اسمه باعتباره مبشرا بالثورة على من يملكون مصير الطبقة الفقيرة (وقود الثورة).

والدراسة تنصب في هذه القصيدة أساسا على التناص مع الكتاب المقدس حيث نجد تناصات متنامية مع كثير منه معتمدا فيها على التماهي إذ يقول في الإصحاح الأول.

في البدء كنت رجلا...وامرأة...وشجرة

كنت أبا...وابنا...وروحا قدسا

كنت الصباح...والمسا

والحدقة الثابتة المدورة

وكان عرشي حجرا على ضفاف النهر .

وهنا يستدعي الأصحاح الأول من العهد القديم فقد جاء «**في البدء خلق الله السماوات والأرض وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه**»[2].

وفي العهد الجديد«**في البدء كان الكلمة،والكلمة كان عند الله،وكان الكلمة الله،هذا كان في البدء عند الله،كل شيئ به كان...فيه كانت الحياة والحياة كانت نور الناس**»[3].

من هنا تبدأ المغامرة،مغامرة الإنسان الأعلى الذي يتفيأ بظلال الله ويلبس ثوب الألوهية في مطلقه،ثم يتجه نحو الحياة نحو التغيير والحركة أو نحو نموذج السوبرمان

([1]) **عبلة الرويني:الشعراء الخوارج الدار العصرية اللبنانية ط1,2004،ص24.**

([2]) **سفر التكوين:إصحاح1/1-2**

([3]) **انجيل يوحنا:إصحاح1/1-5.**

الذي بشر به نيتشه،والديمومة والثبات هي من صفات الأنظمة العربية،لذلك كان التعبير عنها في المقطع الأول بصيغة الماضي وبالعناصر المشكلة لبدء الخليقة(رجلا،امرأة،شجرة)وهي تعبير عن آدم وحواء وقصة الشجرة التي أكلا منها.وهما أصل الإنسان ومنهما أخرج الله الأمم المختلفة. (أبا وابنا وروحا قدسا)وهي الثالوث المقدس عند المسيحيين،ثم(الصباح، المسا، الحدقة المدورة) ،وهي تعبير عن ثبات الزمن ودورانه، فالحدقة الثابتة المدورة ماهي إلا حدقة الميت الدالة على الجمود والثبات، وتخضع هذه المعادلات المختلفة إلى ثبات السلطة المهيمنة وتتجلى في(كان عرشي حجرا على ضفاف النهر)مخالفا بذلك النص القرآني الدال على الحركة بورود لفظة "الماء" [1]:﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ﴾[2]

وهذا الثالوث الذي ورد في شعر أمل دنقل هو عنصر أساسي من عناصر بناء الأساطير القديمة التي تناولت قصة الخلق وبخاصة الأسطورة البابلية الإينوماإليش عندما كان في الأعالي)وهي الثالوث الإله(أبسو)وهو الماء المالح و (تعامة) وهي المياه العذبة(ممو) وهو إله الضباب وقد كانوا يعيشون هم كذلك في سكون أبدي دفعهم إلى إيجاد حركة في الكون ،فتمازجوا وولدوا آلهة أحدثت صخبا في الكون[3], والحركة هي سمة المخلوقات التي أودع الله فيها غريزة الإنقسام والتجدد والتغير، ودلالات الثبات والسكون هي مايميز الإصحاح الأول وهي تعبر عن هيمنة السلطة وثباتها وتماهيها مع واقعها.

(الأوز يطفو على بحيرة السكون)

(الحدقة الثابتة المدورة)

كان عرشي حجرا)

(شجرة).

([1]) أنظر عبلة الرويني:الشعراء الخوارج،ص29،28،27.

([2]) سورة هود: آية7

([3]) أنظر:فراس السواح:مغامرة العقل الأولى،دار الكلمةللنشر،دمشق ،1981.ص40 ومابعدها.

وحين يصبح السكون أبديا يدفع بالإله نفسه إلى الملل وبعد حركة في السكون تكون بداية التوالد والإنقسام والحركة ويعزز ذلك

حين رأيت أن كل ما أراه

لا ينقذ القلب من الملل

وكان أمل دنقل دائما ضد اليقين والثبات« فالأحزاب لديه كانت تعني دائما اليقين والثابت،وهو الذي ظل طوال حياته ضد اليقين والثابت،والأفكار والعقائد الساكنة،كماأن الشعر في داخله يدفعه إلى تجاوز كل يقين مؤقت إلى عوالم جديدة،ولهذا وقف دائما مع (الحلم) ضد (الواقع) ومع (الآتي) ضد (الحاضر)»[1].

تنتقل بعد ذلك إلى الطبيعة الإنسانية المجبولة على التجدد والتوالد والإنقسام،وهي تعبير عن الإختلاف في الرؤية والتصور.

قلت لنفسي:لو نزلت الماء...واغتسلت لانقسمت.

لوانقسمت لازدوجت وابتسمت.

فهو انتقال من الثبات والسكون والركون إلى القيم الثابتة(المقدسة)إلى فاعلية الصراع والبحث عن التغيير،(أي تغيير صورة الأب الحاكم(المقدس) ويكشف استخدام الأب المقدس كاستخدام تراثي عن دلالة اجتماعية وسياسية تحيل إلى كل ماهو سلطوي فوقي في الكيان الاجتماعي فمازلنا محكومين داخل إطار المجتمع الأبوي،بل إن صورة عبد الناصر والتي تنتمي القصيدة إلى زمنه التاريخي كانت دائما في أذهان المصريين هي صورة الأب بل والأب المقدس»[2].

ويستشعر أمل دنقل من الكتاب المقدس في الإصحاح الثالث والرابع صوت الله في خلقه للأكوان،فإذا كان الحديث عن الله في الإصحاح الأول من التوراة قد جاء بضمير الغائب (في البدء خلق الله) (وقال الله ليكن) (وقال الله لتكن) ،فإن أمل دنقل يعمد إلى مخالفة العهد القديم في سفر التكوين إذ يأتي كلامه بصيغة المتكلم الآمر على لسان القوة الخالقة القادرة على كل شيء:

([1]) **عبلة الرويني:الجنوبي،ص84.**

([2]) **عبلة الرويني:الشعراء الخوارج،ص30.**

قلت فليكن الحب في الأرض

قلت فليكن العدل في الأرض

قلت فليكن العقل في الأرض

قلت فلتكن الريح

وجاء في العهد القديم:

و قال الله ليكن جلد وسط المياه

و قال الله لتجتمع المياه

و قال الله لتكن أنوار في جلد السماء

و قال الله لتفض المياه [1].

فقدرة الله نافذة في خلقه،وهو بذلك يحقق الإرادة الإلهية في الخلق والتكوين،إلا أن أمل دنقل يتقمصه الضعف البشري ويستعيد دعوات الأنبياء والرسل على أقوامهم حيث لايحققون شريعة الله في الأرض ولا ينتهون كما دعا نوح على قومه بالعذاب(الطوفان) حيث يدعوا بالريح (الثورة) التي تكنس العفن ﴿**وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً**﴾.[2]

كما أن فعل الأمر(فليكن) يعبر عن النزعة التغييرية ويسير في اتجاه الحلم نحو تأطير المستقبل مستشرفا الحرية الإنسانية ومؤمنا بحتمية الثورة.

كما يخالف أمل دنقل ما جاء في العهد القديم عند نهاية كل فاصل حيث يختتم بعبارة "ورأى الله ذلك أنه حسن"،فإنه يختتم كل سفر بعبارة "ورأى الله ذلك غير حسن" تعبيرا عن رفضه للواقع والقيم المهترئة وهيمنة الرأي الواحد الذي تمثـــله السلطة والمنتفعين منها في التملك وتسخير الفقراء لمصالحهم العمياء,كما أن الأسفار التوراتية التي جاءت عن قصة الخلق جاءت بصيغةالماضي لأنها تعبر عن وقائع وأحداث وشخصيات تاريخية مضت،وهوبصدد إنجاز عهد جديد يحلم بالثورة والتغـــيير وقلب

---

(1) **سفر التكوين:إصحاح1/1-21.**

(2) **سورة نوح:آية 26.**

المفاهيم السائدة ،عهد تصبح القوة فيه للإنسان الذي يسعى إلى بناء مملكته في الأرض التي يعيش فيها ويحقق فيها أحلامه،فضمير المتكلم(قلت) يحمل دلالة إنسانية متشوقة إلى القيم الحقيقية المفقودة في المجتمعات العربية، قيمة الحب والعدل والعقل وإلى الرغبة العارمة في حرية الإنسان من ظلم أخيه الإنسان.

ففي الإصحاح الثاني من الديوان يراهن الشاعر على الحب كأسمى قيمة في الإنسان وهي مرتكز العهد الجديد(الله محبة):

قلت:فليكن الحب في الأرض.لكنه لم يكن

قلت:فليذب النهر في البحر.والبحر في السحب

.....

قلت فليكن الحب في الأرض،لكنه لميكن

أصبح الحب ملكا لمن يملكون الثمن

.....

ورأى الرب ذلك غير حسن.

لكنه لا يجد إلا الكره والمقت. فالإنسان فقد إنسانيته في ظل الواقع المتعفن وأصبح الجشع الخلق الملازم له:

ورأيت ابن آدم–ينصب أسواره حول مزرعة

الله يبتاع من حوله حرسا.ويبيع لإخوته

الخبز والماء.يحتلب البقرات العجاف لتعطي اللبن

لكن الحب لا يتحقق(فيرى الرب ذلك غير حسن)

وعند انهيار قيمة الحب في المجتمع ينشد الشاعر العدل لأنه أساس الملك ولأن العدل هو صفة الله الخالق ولأنه يرتبط بالحق والحقيقة.

قلت:فليكن العدل في الأرض.عين بعين وسن بسن

قلت:هل يأكل الذئب ذئبا.أو الشاة شاة ؟

ولا تضع السيف في عنق اثنين وشيخ مسن.

لكن العدل لا يتحقق لأن الإنسان بأنانيته وجبروته يحمي مملكته بكل ما أوتي بقوة حتى على حساب أخيه الإنسان.

ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم يشعل في
المدن النار.يغرس خنجره في بطون الحوامل
يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول يقص الشفاه
ورودا تزين مائدة النصر.وهي تئن.

.....

قلت فليكن العدل في الأرض لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكا ممن جلسوا فوق عرش الجماجم
بالطيلسان

.....

ورأى الرب ذلك غير حسن.

وحينما لا يتحقق الحب والعدل ينشد الشاعر الخلاص بالعقل لأن العقل يرتبط بالخير الذي يعم الكون ويحدث التوازن:

قلت:فليكن العقل في الأرض.لكنه لم يكن
سقط العقل في دورة النفي والسجن...حتى يجف

.....

ورأى الرب ذلك غير حسن.

وقيمة العدل كذلك لاتتحقق، وعند فشل الرهان على ثلاثية الحب والعدل والعقل وهي القيم الإنسانية التي تحقق الحرية والحق، يظهر البديل في الثورة التي تسعى إلى التغييير الكلي.

وهذا التغيير لايحققه الذين غيبوا الحب والعدل والحق(الذين يملكون) وإنما(الذين لا يملكون)،والذين لم يكونوا طرفا في إنهيار هذه القيم,ففي الإصحاح الرابع يفصح الشاعـــر

عن موقفه الإيديولوجي المتلبس بالثورة، ويعلن عن التغيير الجذري لما هو سائد بحيث تصبح الثورة بديلا عن الواقع المتعفن، وتطهر الأرض من وباء التسلط لغرس جديد.

قلت:فلتكن الريح في الأرض؛تكنس هذا العفن

قلت:فلتكن الريح والدم...تقتلع الريح هسهسة

الورق الذابل المتشبث،يندلع الدم حتى

الجذور فيزهرها ويطهرها،ثم يصعد في

الشوق..والورق المتشابك..والتمر المتدلي؛

فيعصره العاصرون نبيذا يزغرد في كل دن

فالثورة هي التي تكنس العفن، لأنها ترتبط بتحقيق الغايات الإنسانية (الحب /العدل/العقل)لذلك يجب أن تكون من أجل المقهورين في الأرض.

هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء.لهم تتطيب

يعطونها الحب.تعطيهم النسل والكبرياء

قلت:لا يسكن الأغنياء بها..الأغنياء الذين يصوغون

من عرق الأجراء نقود زنا..ولآلئ تاج وأقراط عاج

ومسبحة للرياء

فإذا كان ملكوت السماء لايدخله الأغنياء كما جاء في الكتاب المقدس« **إن دخول جمل من ثقب إبرة أيسر من دخول غني إلى ملكوت السماء**»[1]،فإن الأرض كذلك يجب أن تطهر منهم لأنها ملكوت الفقراء؛حتى هويتهم وكينونتهم فهم يزرعونها ويحافظون على خصوبتها(يعطونها الحب فتعطيهم النسل والكبرياء,أما الأغنياء كما جاء في الكتاب المقدس«**قد كنزتم أجرة الفعلة الذين حصدوا حقولهم المبْخوسة**»[2]وهوما يعبر عنه بقوله:(الأغنياء الذين يصوغون من عرق الأجراء نقود زنا وأقراط عاج ومسبحة للرياء

([1]) **نسيم مجلي:أمل دنقل,ص161.**

([2]) **يعقوب الرسول:إصحاح4/5.**

«إن النسق الراديكالي يكشف عن رؤية ثورية يحدد فيها أمل دنقل صراحة صعود الطبقة التي تعلق انتماءه إليها فالممارسة=العنف،والفقراء أن ينتسبوا للعنف فيحطموا كليا الطبقة المعادية،إن الصراع الطبقي هنا هو حرب ضد الأحكام الجاهزة وضد المحرمات والمقدسات،الشيء الذي يترتب عنه الإقرار بإيديولوجية نقيض القيم الإجتماعية السائدة»[1].

إنني أول الفقراء الذين يعيشون مغتربين

يموتون محتسين لدى العزاء

قلت:فلتكن الأرض لي..ولهم

(و أنا بينهم)

حين أخلع عني ثياب السماء

فأنا أتقدس-في صرخة الجوع-فوق الفراش الخشن .

وهو تعبير عن صوت الطبقة الإجتماعية التي ينتمي إليها الشاعر والتي عانت من القهر والإستيلاب وتناضل منأجل الحرية،لكن الحرية لم تتحقق لأنها نتيجة حتمية لتحقيق قيم (الحب والعدل والعقل) لذلك نجده في الأصحاح الخامس والأخيريصرخ بتصدع كينونته وتلاشي المشروع الثوري بفعل الحصار والقمع الذي يعيش فيه هو والطبقة المسحوقة(أداة الثورة).

صرخت

صرخت أطلب البراءة

كينونتي مشنقتي

وحبلي السرّي:

حبلها المقطوع !

ومن هنا نرى أن أمل دنقل متأثر بالكتاب المقدس في بناء القصيدة من حيث تقسيمها إلى إصحاحات(تعبيرا عن صدق الثورة وحقها الذي لا ينازع) فكذلك بنى ثالوثه

([1]) عبلة الرويني:الشعراء الخوارج,ص35.

المقدس(الحـــب والعدل والعقل) على قدسية الثالوث المقدس(الأب، الإبن ،الروح القدس) فقدسيته مشـــروعة لاتختلف عن قدسية الثالوث المسيحي،لذلك استعار من الكتاب المقدس بناءه الشكلي وقدسية أصحاحاتها المتماهية مع قدسية المشروع الثوري وتحقيق أسمى قيمة إنسانية هي قيمة الحرية.

أما قصيدة "سفر الخروج"[1]أو "أغنية الكعكة الحجرية" فإن تسميتها لها دلالة ترتبط بسفر الخروج التوراتي فسفر الخروج هو سفر الفداء أو الخلاص بالدم كتبه موسى النبي في سيناء،واشتمل هذا السفر على حقائق روحية أهمها أنه ليس للإنسان خلاص بدون سفك دم، ويرى اللاهوتيون أن ذبيحة الفصح التي يرد ذكرها في هذا السفر بوجه عام إلى قسمين:يتناول أولهما فكرة الخلاص،حيث الشعور بالحاجة لمخلص ثم انتقالا إلى مرحلة الخلاص أو الحاجة إلى سفك دم كما يشار إلى ذلك، ثم تدريب الشعب في البرية على طاعة وصايا الله استعدادا لتلقي الشريعة والوصايا العشر»[2].

فسفر الخروج هنا يؤرخ لخروج اليهود من مصر متجهين إلى فلسطين هربا من بطش الفراعنة،ومن قهرهم وظلمهم، وقد كان لموسى عليه السلام دور كبير في تخليصهم منهم،وإذا كان موسى في سفر الخروج هو مخلص بني اسرائيل من ظلم الفراعنة، فإن أمل دنقل في قصيدة "سفر الخروج" قد جعل الخلاص بالثورة والدم، مثلما كان خلاص بني اسرائيل بالدم وبذبيحة الفصح[3].

وقد كتب أمل دنقل قصيدة "سفر الخروج" أو "أغنية الكعكة الحجرية" إبان انتـــفاضة الطلبة عام 1972« والتي كانت سلسلة من الإنتفاضات والمظاهرات التي عمت الجامعات المصرية في كل من القاهرة والإسكندرية والمنصورة وطنطا وأسيوط، في النصف الثاني من عام 1972 وأوائل 1973 من فترة القلق والغليان الشعبي التي سبقت حرب أكتوبر 1973 ،إذ رأى كثير من المثقفين والكتاب أن القيادة السياسية غير

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص274.

([2]) دراسات في الكتاب المقدس(سفر الخروج):مطبوعات كنيسة الشهيد مارجرجس باسبوتنج.مطبعة الكرنك الإسكندرية 1973,ص239.

([3]) أنظر ذلك بالتفصيل في سفر الخروج:إصحاح12/1-4.

جادة في الإعداد لمعركة التحرير،خصوصا بعد إخراج الخبراء السوفيات...وفي هذا الجو المشبع بالحيرة واليأس جاءت هذه القصيدة دعـــوة صريحة للثورة ضد النظام وملاقاة العنف بالعنف»[1].

وقد أورد أمل دنقل الأسباب التي دفعتـــه إلى كتابة هذه القصيدة مارآه من معاناة الطلبـــة وصمودهم في مواجهة العنف والجبروت الذي واجهت به قوات الأمن هؤلاء الطلبةالثوريـــن« أثناء مظاهرة الطلبة سنة 1972 ذهبت بدافع الفضول إلى ميدان التحرير الذي احتله الطلاب،ما هزني في ذلك اليوم هو أن الطلاب ظلوا طيلة الليل يرتجفون من البرد ومع ذلك بقوا في الميدان حتى حضرت قوات الأمن ومزقتهم، كان منظرا يمثل خروج الجيل الجديد الذي تربى ونشأ في ظل ثورة 52 من أجل مصر عندما عدت إلى بيتي في ذلك الصباح كتبت قصيدة "أغنية الكعكة الحجرية»[2].

ومهما تعددت تفسيرات تسمية "الكعكة الحجرية" بأنـــها النصب المقام أمام جامعة القاهرة[3] أو هي" كعكة بسيول الأسطورية"[4] إلا أن أغلب الـــظن هي النصب الذي يتوسط ميدان التحرير لأن الأحداث التي دارت بين الطلبة ورجال الأمن كانت بميدان التحرير[5].

وإذا كان بعض الدارسين يرى أن التأثر بالكتاب المقدس في هذه القصيدة مقصور على العنوان وتقسيم القصيدة إلى إصحاحات[6] إلا أننا نجد التناص القائم هنا ليس من خلال العبارات المقتبسة أو من خلال الشخصيات المؤلفة للكتاب المقدس لكن من خلال الرؤية العامة لمدلول "الخروج" الذي كان لبني اسرائيل،فإذا كان موسى هو مُخلص بني اسرائيل من عنت الفراعنة، ثم انتقالا إلى مرحلة الخلاص أو(الحاجة إلى سفك دم كما يشار إلى ذلك) فـــإن الخروج الذي يعنيه الشاعر هو الخروج للنضال والكفاح المسلح

([1]) نسيم مجلي:أمل دنقل,ص138،139.

([2]) أنس دنقل:أحاديث أمل دنقل,مطابع نيويورك،القاهرة،1992 ،ص12.

([3]) نسيم مجلي:أمل دنقل,ص137.

([4]) أنظر عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر أمل دنقل,ص99.

([5]) أنظر جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص99.

([6]) نفسه,ص100.

والمواجهة ضد الظلم والموت والظلام والقهر والضياع،والخلاص الذي ينشده هو الخلاص بدم،فلا حـــرية بدون دم كما قال: الشاعر أحمد شوقي:

وللحرية الحمراء باب * بكل يد مضـــرجة يدق**

فدلالة الدم في القصيدة نجدها في أكثر من موقع, ففي الأصحاح الأول الذي يعتبر تحريضا على الخروج وإلى ملاقاة العنف بالعنف:

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة

سقط الموت وانفرط القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة

والزنازن أضرحة

والمدى...أضرحة

.....

رايتي عظمتان...وجمجمة

وشعاري الصباح.

كما يعمد الشاعر إلى استخدام قافية تشي بدلالة الموت،وهو استخدام مقصود يبين مدى سيطرة هاجس الموت على نفسيتة ويسهم في انتاج خط الدلالة في النص،فالـــقافية هنا لها دلالة تعبيرية تعمل على إخصاب الطاقة الإيحائية« إن القافية ونحن نبدأبها هي دال إذ أن المشترك اللفظي حسب مبدأ الموازاة الصوتية الدلالية،يعني أن هناك ترادفا،فالكلمات التي تشابه من جهة الصوت ينبغي أن تشابه من جهة المعنى»[1].

فدوال القافية هي(المذبحة الأسلحة المسبحة الأضرحة)توحي بالفجيعة وتعبر عن الحس المأساوي الذي تمثل ذات الشاعر انعكاسا له. فممارسات القمع والتنكيل ضد الطلبة

([1]) جان كوهين:بنية اللغة الشعرية.,ص209.

أحالت كل مفردات الحياة إلى ظلال للموت،وقد جاءت دوال القافية بدورها مجسدة لهذا المعنى وموحية به. لأن حرف الحاء والهاء(حه) هي تمظهرات للمذبحة أي الموت.

وفي الإصحاح الثاني ينقلنا الشاعر إلى صورة أخرى لطالب جامعي يقود مظاهرة لمواجهة العدو الصهيوني، فتنتهي به إلى أيدي المحققين بطريقة التناص السيميائي. حين ينقلنا في صور متــقابلة بين أمه في البيت، وبين ما يفعله به المحققون ،ننتهي إلى تفجر الدم من جلده من شدة التعذيب والاستنطاق. في رصد دقات الساعة التي تعبر عن الزمن المرهق,وهي صورة لحالة الشاب الثائر:

دقت الساعة المتعبة

.....

دفعته البنادق في المركبة

.....

دقت الساعة المتعبة

.....

أدخلته يد الله في التجربة

.....

دقت الساعة المتعبة

.....

وخزته عيون المحقق

حتى تفجر في دمه الدم والأجوبة

ويتم رصد الأحداث عبر الإصحاحات في تعبير عن مأساة الشعب المصري وما يعانيه من قهر وظلم وكبت للحريات ومن ردة على المبادئ الثورية والمقاومة،ومن ظهور الطفيليين الذين لم يعد همهم إلا جمع المال وبيع المبادئ موجها خطابه إلى مصر الأم:

عندما تهبطين على ساحة القوم:لاتبدئي بالسلام

فهم الآن يقسمون صغارك فوق صحاف الطعام

بعد ان أشعلوا النار في العش

والقش والسنبلة

وغدا يذبحونك بحثا عن الكنز في الحوصلة.

وينهي في الإصحاح السادس إلى تصوير الصدام بين رجال الأمن والطلبة المتظاهرين حيث تنطلق الرصاصات ويسقط الضحايا وهم يغنون نشيد الثورة؛

يشعلون الحناجر

.....

يشبكون أياديهم الغضة البائسة

لتصير سيلجا يصد الرصاص

.....

يغنون "تحن فداؤك يامصر"

"تحن فداؤ..."

و تسقط حنجرة مخرسة

مهما يسقط اسمك يا مصر في الأرض

لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات

من هنا نرى أن دلالة الدم هي المسيطرة على مساحة القصيدة تعبيرا عن الخلاص بالدم،فـــدم المصري أصبح مستباحا من النظام ومن اليهود،وما سفك دم المصريين من أجل الحرية على أيدي رجال الأمن إلا حقنا لدمائهم من اليهود الذين استبدلوا تيس الفصح بالمواطن المصري ويعيد أمل دنقل كذلك من نصوص "سفر الخروج" الإصحاح الثاني عشر والمتعلق بشعائر"ذبيحة عيد الفصح" التي يأمر فيها الرب إله العبرانيين بتقديمها إليه،« وإذا كانت حياة القدماء مرتهنة بممارسة شعيرة "الفصح" حتى ينالوا رضا الرب وتأييده لهم،ويتجنبوا سخطه وغضبه فإن الشاعر أمل دنقل قد جعل اليهود في الوقت الحاضر يبدلون بتيس الفصح المواطن المصري ليصبح وجودهم مرتـــهنا بذبح المواطن

المصري وسكب دمائه على مذبح الرب حتى يستطيعوا أن يبقوا وأن ينالوا رضاء الرب»[1].

على أبوابك السبعة،يا طيبة

يا طيبة الأسماء

أبو الهول

ونقصي أمة الأعداء

مجنونة الأنياب والرغبة

تشرب من دماء أبنائك قربة...قربة[2].

« ويستعير الشاعر من قصيدة "لوركا" اللازمة التي تتكرر في الساعة الخامسة من قصيدة الشاعر الاسباني "فريدريكو غارسيا ماركيو" في رثاء صديق عمره وهي إشارة إلى الميقات الذي قتل فيه صديقه في حلبة مصارعة الثيران، وأمل دنقل يستعير تلك الدقات الرهيبة للساعة الخامسة لتوثيق المظاهر البطولية التي قام طلاب الجامعة سنة 1972 بالقاهرة بعد أن واجهتها قوى القمع»[3].

في هذه القصيدة نخلص إلى أن أمل دنقل قد استعمل تكنيكا خاصا في طريقة التناص،فالتناص عادة مايكون على مستوى عبارتين أو شخصين أودورين بماتحمله الدلالة لكن التناص القائم هنا تناص يقوم الفعل فيه مقام الشخصية، ويقصد بالفعل هنا "الثورة".ففي سفر الخروج في الكتاب المقدس نجد أن المحور الأساسي هو شخصية موسى عليه السلام الذي كان خلاص بني اسرائيل على يديهوهو خلاص من العبودية إلى الحرية إلى ممارسة هذه الحرية من خلال العبادة، بينما الخلاص عند أمل دنقل كان بالثورة، والثورة فعل قد يكون القائم به شخص أو جماعة، وهنا تم التناص مع الكتاب المقدس ومع سفر الخروج بالتحديد.

([1]) منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص195.

([2]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة.قصيدة "لاوقت للبكاء",ص256.

([3]) عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل.اتحاد الكتاب العرب دمشق .ط1194.1,ص194.

فقصيدة "سفر التكوين" كانت تكوينا للثورة وقصيدة "سفر الخروج" كانت خروجا للمواجهة،وكلها تعبير عن تغيير الواقع المهترئ والراكد،وإذا كانت قضية الصراع العربي الصهيوني هي القاسم المشترك بين دواوينه فإن صراع المثقف مع السلطة هو صورة للوجه الثاني من الثورة،والحرية هي المبدأ والمنتهى بالنسبة إليه,كما أن دلالة الدم عنده مرتبطة بالصراع العربي الصهيوني ولاخلاص إلا بالدم فالمواجهة هي الحاسم في هذا الصراع،فإذا كانت طقوس اليهود مرتبطة بدم الفصح والدم هو العنصر المكون لثقافتهم ودينهم ونظرتهم إلى الآخريين فيجب أن تكون المواجهة بالدم.

« والحق أن نصوصا كثيرة من أشعار أمل دنقل تستجيب للدلالة المتعلقة بتحول النهر إلى دم،ويتوافق هذا مع رؤية الشاعر لمرحلة مابعد هزيمة1967 وانتصار العدو الصهيوني علينا،ويصبح "المعادل الموضوعي" لهذا الإنتصارهو تسييد الطقوس المتعلقة بشعائر اليهود »[1].

أما قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"[2] وهي رابع قصيدة في ديوان "العهد الآتي" مقسمة إلى سبعة إصحاحات متناصة شكلا مع الكتاب المقدس إلا أنها تختلف عن القصائد السابقة في الديوان في العنوان الذي جاء بذكر شخصية "سرحان" الفلسطيني المتهم بقتل السيناتور الأمريكي روبرت كينيدي وهو شقيق الرئيس الأمريكي جون كينيدي،و ورود الإسم هنا له دلالة على عمق القضية الفلسطينية في وجدان المسلمين ووجدان الشاعر كذلك لأنها بؤرة الصراع العربي الصهيوني،وهي القضية التي ألقت بظلالها على صراع المثقف مع السلطة،ومصيرها هو مصير الأمة العربية،وتداعياتها تحكم طبيعة المواجهة مع الأنظمة العربية الحاكمة،وعذاباتها هي عذابات كل عربي يهفو إلى الحرية.

وإذا كان البحث قد تناول هذه القصيدة في موضوع التناص مع القرآن إلا أن ورودها هنا في ديوان "العهد الآتي" له دلالة على استحضار الصراع العربي

([1]) **منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص191.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص281.**

الصهيوني,فهي قصيدة ثرية بالدلالات الدينية سواء مع القرآن الكريم، أومع الكتاب المقدس،فإذا كان القرآن الكريم قد تناول قصة يوسف وإخوته في سورة يوسف بكل ملابساتها وأحداثها، فإن الكتاب المقدس قد تناول هذه القصة في سفر التكوين برؤيته الدينية التي تتقاطع إلى حد كبير مع النص القرآني، وإذا كانت منهجية البحث قد حددت أطر الدراسة في التناص مع الكتاب المقدس بتناول الشخصيات الدينية في دراسة مستقلة فإن شخصية يوسف تستثنى من هذه الدراسة لأن ديوان "العهد الآتي" الذي جاءت القصيدة ضمنه مبني على رؤية متكاملة يهدف الشاعر من خلالها طرح مشروعه الإنساني الثوري (العهد الآتي) فأضفى عليها من رؤيته الشعرية وتجربته الإبداعية بما يتلاءم مع القضايا التي يريد طرحها.

ويستعير أمل دنقل قصة يوسف في الكتاب المقدس كما وردت في سفر التكوين **«فأخذوا قميص يوسف وذبحوا تيسا من المعزي وغمسوا القميص في الدم،وأرسلوا القميص الملوث وأحضروه إلى أبيهم وقالوا:وجدنا هذاحقق أقميص ابنك هو أم لا ؟ فتحققه وقال:قميص ابني وحش ردئ أكله،افترس يوسف افتراسا فمزق يعقوب ثيابه ووضع مسحا على حقوقه وناح على ابنه أياما كثيرة،فقام جميع بنيه وجميع بناته ليعزوه فأبى أن يتعزى وقال:إنني أنزل إلى ابني نائحا إلى الهاوية وبكى عليه أبوه»**[1].

والقصيدة إدانة صارخة لتقاعس الحكام العرب على نصرة فلسطين وتركها لمصيرها المجهول مثلما ترك إخوة يوسف يوسف للمصير المجهول الذي ينتظره.

عائدون وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلب في الجب
أجمل إخوتهم...لايعود !
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)
تشتم القميص،فتبيض أعينها بالبكاء
ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

([1]) سفر التكوين:إصحاح 37/31-35.

أرض كنعان إن لم تكن أنت فيها مراع من الشوك

يورثها الله من شاء من أمم [1].

في هذه القصيدة يقوم الشاعر باستبدال أحداث وشخصيات القصة كما وردت في الكتاب المقدس بأحداث وشخصيات معاصرة تلقي بظلالها على الواقع وتضيئ دلالتها الرؤية التي يريد الشاعر تقديمها للمتلقي،معتمدا على الشخصيات الفاعلة في الأحداث،ومستعيرا لها أرديتها الدينية والتراثية التي تضفي عليها أدوارا تتناسب مع دلالاتها الجديدة « فجعل المناضل الفلسطيني"سرحان بشارة سرحان" في موضع النبي "يوسف" واستبدل "يعقوب" بالقدس أما إخوة يوسف فهي الأنظمة العربية المتخاذلة التي تخلت عن واجبها الديني والقومي في نصرة الفلسطينيين، وألقت بهم إلى المصير المجهول،مثلما ألقى إخوة يوسف يوسف في غيابات الجب، ولم يكتفوا بذلك بل سعوا إلى تصفيتهم في المخيمات كما حدث في مذبحة أيلول الأسود **1970** و مذبحة تل الزعتر **1976** بلبنان »[2].

وإذا كان استحضار شخصية "يوسف" بالدور وجاء ذكر "سرحان" بالإسم وإستحضارشخصية "يعقوب" بالدور وذكر "القدس" بالإسم، فإن له دلالة فنية يريد الشاعر من خلالها تكثيف الإشارة إلى القضية الفلسطينية التي هي بؤرة القصيدة متمثلة في شخص "سرحان" و "القدس" فهما يمثلان تراكما دلاليا يفسح المجال أمام ذهن المتلقي ليتفاعل مع القضية الفلسطينية (سرحان/القدس) وتصبح الشخصيات المستدعاة خلفية للقارئ يستضيئ بها في فهم دلالة النص الراهن« وقد كانت آلية الاستدعاء مواكبة لغرض الشاعر الدلالي في هذا النص،حيث قام باستدعاء شخصية "يوسف" من خلال الدور فقط ،بوصفه خلفية تراثية مصاحبة،في حين أنه قد صرح باسم "سرحان" المباشر، حتى يكون في بؤرة اهتمام القارئ، بوصفه عنصرا يهيمن على دلالة القصيدة، بداية من الكلمة الأولى في العنوان»[3].

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص281.**

([2]) **أنظر منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص196.**

([3]) **أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص92.**

ويعتبر الإصحاح الثالث والخامس من القصيدة إدانة صريحة لما حدث للفلسطينيين في لبنان والأردن، ويعبر عن مأساة الشعب الفلسطيني مما يلاقيه من قهر وتشريد من الأنظمة العربية,ففي الإصحاح الثالث يومئ الشاعر إلى ماحدث في تل الزعتر بلبنان حيث يقول:

لبنان فوق الخريطة:

منظر جانبي لفيروز

والبندقية تدخل كل بيوت (الجنوب)

مطر النار يهطل يثقب قلبا فقلبا

ويترك فوق الخريطة ثقبا..ثقبا

وفي الإصحاح الخامس يومئ إلى ماحدث للفلسطينيين في الأردن في المذبحة التاريخية (أيلول الأسود).

منظر جانبي لعمان عام البكاء

والحوائط مرشوشة ببقايا دم لعقته الكلاب

ونهود الصبايا مصابيح مطفأة فوق أعمدة الكهرباء

منظر جانبي لعمان والحرس الملكي يفتش ثوب الخليفة

وهو يسير إلى "إلياء"

وتغيب البيوت وراء الدخان

وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرة

في العلم الأجنبي

وإذا كان يعقوب في النص التوراتي رفض العزاء بعد ضياع ابنه، وانخرط في البكاء حزنا عليه فإن (القدس) ــ بوصفها متناصا شعريا في الإصحاح الأول ــ قد آلت على نفسها ألا تخلع ثوب الحداد حتى يجيئ فتاها البعيد والإنتظار هنا مفتوح لأن "سرحان" قد زج به في غياهب السجون الأمريكية، لكن الشاعر يقطع الإنتظار ويخلع عن القدس ثياب الحداد بعدما أطلق سرحان النار على السيناتور الأمريكي كينيدي مخالفا بذلك

السياق التاريخي لقصة يعقوب الذي يبصر بعد أن يلقى عليه ثوب يوسف حين يعود، فإذا كانت العودة في قصة يوسف فعلية فإنها في القصيدة بداية الإغتراب.

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد

أما قصيدة "سفر ألف دال"[1] وهي القصيدة الخاصة في الديوان فلا تتناص مع الكتاب المقدس إلا في تقسيم القصيدة إلى إصحاحات،و "سفر ألف دال" هو رمز لإسم أمل دنقل،يدين فيه الواقع،فكل إصحاح من الإصحاحات إتهام صارخ للمجتمع متناقضاته «وسفر ألف دال أو سفر أمل دنقل يقدم فيه نماذج إنسانية قد تبدو غريبة شاذة،ولكنها في حقيقة أمرها واقعية ولها وجودها العجيب،ولها دبيبها ومكانها في مجتمعنا المصري،وما كان هذا السفر إلا انعكاسا ورؤية أمينة لما مر به أمل دنقل من صور رآها رأي العين،ولم يغير في رسم معالمها إلا بقدرما تقتضيه متطلبات الفن»[2].

وإذا كانت الأسفار في الكتاب المقدس لها دلالاتـــها الدينية كحقائق تؤرخ للأحداث والشخصيات، فإن أسفار أمل دنقل رصد لتناقضات المجتمع بعد الهزيمة فكل سفر من الأسفار يؤرخ للوقائع والأحداث التي يعايشها الشاعر في مجتمعه، فإذا كان التناص يقوم على استدعاء النصوص والشخصيات الدينية، فإن التناص في هذه القصيدة بين ذات الشاعر والمجتمع الذي يحيا فيه،ذلك أن الصورالتي يلتقطها الشاعر من الواقع ويعيد طبعها فنيا ووجدانيا من خلال تجربته الشعرية ورؤيته الإبداعية، فكأنما القصيدة كتابه المقدس الذي يعبر فيه عن تجربته في الكون والحياة، ويقر فيها بعده الإنساني.

ولعل القصة التي توردها زوجته عبلة الرويني عن فتاة فقيرة دفعتها ظروف الحياة القاسية أن تجعل جسدها سبيلا للعيش، مما يؤكد هذا المنحى الإنساني والإحساس العميق بمأساة الإنسان« في شقة بشارع الإنتكخانة بعد منتصف الليل دق جرس الباب، فإذا بفتاة صغيرة فقيرة المظهر كانت تظن أن ساكني الشقة طلاب عرب، ففوجئت بنا،ولتداري

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص286.**

([2]) **جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص100.**

الموقف وقفت تشرح لأمل كيف اعتدى عليها الطلاب الذين كانوا يسكنون قبلنا، وكيف لم يدفعوا لها أجرها كاملا, كان أمل يستمع جيدا وبقدر كبير من التوحد الإنساني مع الفتاة بينما وقفت أنظر إليها بعدوانية،في هذه اللحظة كان أمل يمارس دور الشاعر عندما يلتقي بنموذجه الإنساني وجها لوجه، بل كدت أرى قصيدته "سفر ألف دال" الإصحاح السادس رأي العين»[1].

كان يجلس في هذه الزاوية

كان يكتب،والمرأة العارية

تتجول بين الموائد:تعرض فتنتها بالثمن

عندما سألته عن الحرب قال لها

لا تخافي على الثروة الغالية

.....

ودعاها فقالت له لأنها لن تطيل القعود

فهي منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود

عن أخيها المحاصر في الضفة الثانية

(عادت الأرض لكنه لا يعود!)

وحكت كيف تحتمل العبء طيلة غربته القاسية

وحكت كيف تلبس حين يجيئ ملابسها الضافية

وأرته له صورة بين أطفاله..ذات عيد

وبكت !![2].

ولعل التناص الوحيد مع الكتاب المقدس نجده في الإصحاح الرابع:

يأبانا الذي صار في الصيدليات والعلب العازلة

نجنا من يد القابلة

نجنا حين نقضم في جنة البؤس تفاحة العربات

([1]) عبلة الرويني:الجنوبي،ص106-107.

([2]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص291-292.

وثياب الخروج.

التناص هنا في لفظة "يا أبانا الذي" وهي افتتاحية الصلوات المسيحية كما سبق ذكرها في البحث،وفي ذكر التفاحة وهي التي كانت سببا في خروج آدم من الجنة كماورد في الكتاب المقدس« وإذا كانت التفاحة تحمل دلالة التحريم وتسبب الطرد من الجنة، فإنها تأتي من سياق هذا التوظيف محتفظة بتلك الدلالة، إلا أن الإختلاف يحصل في تعيين الشخصيات التي تقوم بفعل القضم داخل جنة البؤس وهي هنا الأجنة التي ترفض التكوين داخل الرحم وترفض الخروج»[1].

فرفض الواقع بما فيه من تناقضات يجعل الأجنة ترفض الخروج إلى جنة البؤس لأنها لاتريد أن تعيد التجربة التي يحياها الشاعر، فكأنما الشاعر يتمنى أنه لم يكن ليوجد. « ويمضي "ألف دال" يعبر تعبيرا مأساويا عن هذه الصورة الإنسانية الفاجعة، وهي في مجموعها تدين بشدة الأوضاع الإجتماعية والسياسية المختلفة المتناقضة، وكل إصحاح من الإصحاحات العشرة تعتبر قرار اتهام صارخ لشريحة من شرائح المجتمع مصحوبا بحيثياته وأسانيده، وهو يعرض ويدين ويحسم بلسانه هو، وهذا يفسر تسمية السفر بألف دال أو أمل دنقل»[2].

أما القصيدة السادسة في هذا الديوان التي اختار لها الشاعر عنوان "مزامير" [3] فهي تحيل القارئ إلى مزاميرداوود في الكتاب المقدس. ومزامير التوراة التي جاءت على لسان داوود تنقسم إلى مائة وخمسين مزمورا[4] جاءت كلها في الأدعية ومناجاة الله،تتحدث عن عظمة الله في خلقه وجمال مخلوقاته، وهي تصور أجمل لحظات الصفاء الإنساني، تتحدث عن فضله ونعيمه وجماله وجمال خلقه، وما أسدى الله من نعم على.الإنسان, و هي ألحان شجية فيها من قدسية الكلمة والنغم ما تستكين لها الروح وتنعم بالإطمئنان.، إلا أن مزامير أمل دنقل الثمانية لا نجد فيها تأثرا بمزامير الكتاب المقدس إلا من خلال العنوان الذي يتكررعبر كامل القصيدة، ولعل إستعارة المزامير في القصيدة لما

---

(1) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل،ص188.**

(2) **جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل،ص101.**

(3) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص298**

(4) **الكتاب المقدس:المزامير,ص622.**

تحتويه من مناجاة وأدعية في إنكسار الذات،ذات الشاعر التي تحطمت رؤاها على صخور الواقع المؤلم، وفشل المشروع الثوري الذي كان يحلم به، فالإنسان حين يعجز عن مقارعة الواقع وتحقيق أحلامه فيه يرتد إلى الماضي عله يجد فيه العزاء، أو يبحث في ثنايا ذكرياته في طفولته وشبابه عن الطهر والبراءة.

وهذه المزامير يعيد من خلالها ذكرياته في الإسكندرية التي عاش فيها أول حب،وعاش فيها أحلى ذكرياته.

أعشق اسكندرية

واسكندرية تعشق رائحة البحر

والبحر يعشق فاتنة في الضفاف البعيدة .

إن ديوان "العهد الآتي" هو رؤية مستقبلية وتبشير بعهد جديد، عهد يجعل من الإنكسارات والهزائم دافعا لبناء مستقبل تكون فيه الغلبة لقيمة الحق والعدل والحب، وعلى الرغم من أن خلفية الديوان تجسد صراع المثقف مع السلطة فإنها كذلك خلفية للصراع العربي الصهيوني، واستلهامه للكتاب المقدس وبخاصة "العهد القديم" هو تأكيد على هيمنة اليهود وعجز الأنظمة العربية عن التصدي لهم, ويمكن رصد هذه الهيمنة من خلال تطور دلالات قصائد الديوان، فأمل دنقل في "سفرالتكوين" يحرص في مواجهة فشل ثلاثية المثالية (الحب– العدل– الحق) على مبايعة الثوري والإنساني غير أن هذه الثورة تصطدم قي المستوى الأول بعائق السلطة الباطشة(أغنية الكعكة الحجرية) ويتم التراجع، ثم يسعى الشاعر في المستوى الثاني إلى طرح الثوري مرة أخرى من أجل حل الصراع العربي الصهيوني (سرحان لايسلم مفاتيح القدس) غير أن الثوري ينكسر أمام تداعي الأنظمة العربية، وسقوط المناضل الفلسطيني الرهان الأخير في مأزق العجز، فيرتد الشاعر إلى الذات/الشجن (سفر أمل دنقل) ثم إل مزيد من الأشجان الذاتية (مزامير) ليتوارى المشروع أمام تصاعد المتغيرات الجديدة»[1].

([1]) **منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص203.**

ولعل قصيدة "خاتمة" التي ختم بها "العهد الآتي" صدمة للوجدان العربي، وتعبير فاجع عن الواقع المتردي، وصرخة متحشرجة في وجه الذين كانوا سببا في هذه الهزائم والإنكسارات.

آه من يوقف من رأسي الطواحين ؟
ومن ين ــزع من قلبي السكاكين ؟
ومن يقتل أطفالي المساكين
لئلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء
خدامين
مأبونين
قوادين
من يقتل أطفالي المساكين
لكيلا يصبحوا في الغد شحاذين
يستجدون أصحاب الدكاكين
وأبواب المرابين
يبيعون لسيارات أصحاب الملايين الرياحين
وفي المترو يبيعون الدبابيس ويس
وينسلون في الليل يبيعون الجعارين
لأفواج الغزاة السائحين !

ومن الدارسين من يرى بأن هذه النهاية المفجعة ليست استسلاما وقبولا بالهزيمة وإنما هي صدمة للوجدان حتى يستفيق ويثور في وجه الواقع الآسن ليبني مستقبلا يحقق فيه حريته « فبعث الأصوات والأشكال والتضمينات والإيقاعات من(العهد القديم) و(العهد الآتي) يستثمر بذكاء لإضاءة وفضح العهد القديم والعهد الجيد في مصر العربية تبشيرا بالعهد الآتي»[1].

([1]) **عبد الجبار عباس:مرايا جديدة دار الرشيد للنشر بغداد 1981،ص68.**

ومن هنا نرى أن "العهد الآتي" في تناصه مع الكتاب المقدس قد ركز على العهد القديم لطبيعة الصراع العربي الصهيوني، ولأن المرحلة التي كتب فيها الديوان تأتي بعد هزيمة 1967 وهي حرب الإستنزاف وكانت أجزاء من الأراضي العربية محتلة من طرف اليهود، لذلك كان التركيز في استحضار العهد القديم لتجسيد طبيعة هذا الصراع، ولتأكيد مشروعية الثورة والمقاومة.

أما الشخصيات التي وردت في شعر"أمل دنقل" من الكتاب المقدس فإن أغلبها ورد في القرآن الكريم، كشخصية"سليمان" و "يوسف" و "ابن نوح" و "لوط" و "المسيح" ، ما عدا يوحنا اللاهوتي الذي وظف فيه سفر الرؤيا، وأغلب الشخصيات الواردة في الكتاب المقدس قد تم تناولها في موضوع التناص مع القرآن كشخصية "سليمان" و "يوسف" و "ابن نوح" ،لأن الشاعر اعتمد على النص القرآني في استحضار هذه الشخصيات، أو من خلال إيراد الأحداث التي تناولت هذه الشخصيات، وتبقى شخصية"المسيح"من أهم الشخصيات التي استلهمها الشاعر في ديوانه ويخاصة في قصيدتي"العشاء الأخير" و "عشاء" وقصيدة "الجنوبي"،ففي قصيدة "الجنوبي" يستعير الشاعر ملامح شخصية المسيح مسقطا إياها على شخصية القاص يحي الطاهر عبدالله وهو من أقرب الأصدقاء على قلبه« كان القاص يحي الطاهر عبد الله واحدا من أصحاب تلك العلاقة المركبة، بل واحدا من أقرب الأصدقاء إلى قلب أمل ووجدانه»[1]، ولما مات في حادث سيارة رثاه أمل دنقل بوجه من وجوه قصيدته "الجنوبي" موجها الخطاب إلى ابنته أسماء مذكرا إياها أنه لم يمت وإنما هو مرفوع في قلوب الناس كما رفع المسيح إلى السماء« مات يحي في حادث سيارة من العالم التالي، ورفض أمل دنقل الاشتراك في كل مراسيم غيابه، لم يسأل عن الأسباب، لم يتكلم في تفصيلات الموت(إن يحي خاص بي وحدي) قالها وبكى) »[2].

ليت "أسماء" تعرف أن أباها صعد

ولم يمت

---

(1) **عبلة الرويني:الجنوبي،ص44.**

(2) **نفسه,ص45.**

هل يموت الذي كان يحيا

كأن الحياة أبدا !

لقد قام الشاعر هنا باستدعاء شخصية المسيح من خلال دورين، الدور الأول يتعلق بالنص القرآني الذي وردت فيه قصة رفع المسيح إلى السماء﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناًبَل رَّفَعَهُ اللّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللّهُ عَزِيزاً حَكِيماً**﴾[1].

و الأخرى تنتمي إلى وجهة نظر المسيحية في قيامة المسيح بعد صلبه

« لاتندهشن أنتن تطلبن يسوع الناصري المصلوب،قد قام!ليس هو ،هو ذا الموضع الذي وضعوه فيه،لكن اذهبن وقلن لتلاميذه ولبطرس إنه يسبقكم إلى الجليل،هناك ترونه كما قال لكم»[2]وذلك من خلال قوله:

ليت "أسماء" تعرف أن البنات الجميلات

خبأنه بين أوراقهن

وعلمنه أن يسير

ولا يلتقي بأحد.

وإذا كان الشاعر هنا لم يذكر المسيح باسمه،وإنما اكتفى بإيراد ملامح شخصيته كما وردت في القرآن والإنجيل، لأن هذه الملامح قارة في أذهان الناس وتحيل إلى شخصية المسيح مباشرة، ولأن الشخصية المحورية المستدعى لها هنا هي شخصية(يحي الطاهر عبدالله) قد استـــعار لها هذه الملامح لتحيل المتلقي إلى الدور الذي يؤديه المبدع في نضاله من أجل الكلمة ومقاومةالفناء، وقد استخدم الشاعر التورية بين كلمتين "يحي" "يحيا" ليضع القارئ أمام الشخصية المستدعى لها وهي(يحي الطاهر عبدالله)، واستعمال الشاعر « التورية القائمةعلى المماثلة الصوتية في نطق كل من الفعل يحيا والإسم يحي

([1]) **سورة النساء:آية157،158.**

([2]) **انجيل مرقس:إصحاح16/7-8.**

تعد وشاية صريحة من الشاعر باسم الشخصية التي يضعها في بؤرة النص محاولا حفر ملامح المسيح على وجهها»[1]وإذا كانت دلالة رفع المسيح في القرآن وقيامة المسيح بعد الصلب في الإنجيل تحيل ذهن المتلقي إلى الديمومة واختراق الفناء، فإن الشاعر يريد إلصاق هذه الصفة بإبداع القاص(يحي الطاهر عبدالله) وذلك في قولـه:

ليت "أسماء" تعرف أن البنات الجميلات

خبأنه بين أوراقهن.

وهي إشارة واضحة إلى أعماله القصصية التي ستظل خالدة في أذهان الناس وتكتب لاسمه الخلود،والتناص القائم بين الشخصيتين هو ديمومة الحياة تتحقق للمسيح عن طريق المعجزات التي أسبغها الله عليه، لأن الرفع والقيامة بعد الصلب تنفي صفة الفناء عليه،وللقاص(يحي الطاهر عبدالله) عن طريق ابداعه الذي يظل محفورا في وجدان الناس خالدا في أذهانهم.

أما قصيدة "عشاء"[2] فقد قام فيها الشاعر باستدعاء شخصية "المسيح" من خلال أقواله المأثورة في قصة "العشاء الأخير" ولكنه عمد إلى قلب الدلالة التي جاء بها قول المسيح« **وأخذ الكأس وأعطاهم قائلا اشربوا منها كلكم،لأن هذا هو دمي الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا»**[3].فإذا كان المسيح قد بذل دمه من أجل خلاص البشرية، فإن الشاعر جعل من المسيح رمزا للمثقف الذي يناضل من أجل بقاء الكلمة وصوت الحق في مواجهة الطغيان. وإذا كان المسيح قد قدم نفسه فداءا للبشرية، فإن المثقف يسعى إلى تحرير أمته من الظلم والقهر، وهي النقطة التي يلتقي فيها المثقف والمسيح, وإذا كان المسيح قد قدم دمه طواعية لخلاص البشرية بقوله: "اشربوا" فإن المثقف الذي يعاني من الظلم والمطاردة من السلطة الحاكمة ومن المثقفين المأجورين الذين يتآمرون على الشعب، لايمنح دمه لهم وإنما هم الذين يلعقوا دمه لأنه مسفوك، وحين يختار بعض المثقفين

([1]) **أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص141.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص422.**

([3]) **انجيل متى:الإصحاح26/28-29.**

الانحياز للسلطة والتمرغ في أحضانها فإنه يدين هؤلاء، ويتحول إلى مسيح معاصر يؤمن بالكلمة ويدافع عنها حين تتم تصفيته على أيديهم.

قصدتهم في موعد العشاء

تطلعوا لي برهة

ولم يرد واحد منهم تحية المساء

..وعادت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

في طبق الحساء

نظرت في الوعاء:

هتفت« ويحكم...دمي

هذا دمي فانتبهوا»

لم يأبهوا !

وظلت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاه تلعق الدماء !

واختار الشاعر "المسيح" رمزا للمثقف لارتباط "المسيح" بالمعاناة من أجل الكلمة، و لأن الكلمة لا تموت فإن المثقف كذلك لايموت، لأن الخلود ليس للجسد الفاني وانما للكلمة،لأن الكلمة لا تسجن ولا يحجر عليها،فهي في وجدان الناس وقلوبهم يهبونها حريتهم لتبقى، وفي كل مرة يأتي آخرون لحملها و يوقدون شعلتها للناس.

أما قصيدة "العشاء الأخير"[1] فهي من القصائد التي استدعى فيها أمل دنقل الكثير من الشخصيات التاريخية والأسطورية والدينية للتعبير عن معاناة الإنسان في ظل المحاصرة والقمع، ومايلاقيه المثقفون من اضطهاد.وقد مزج الشاعر في هذه القصيدة بين شخصية "المسيح" و "أوزوريس" لتشابه الموقف ، ولأن الشاعر أراد أن يعيد القصة إلى أصولها الفرعونية وهي وليمة "ست" التي أقامها لأخيه "أوزوريس" .« بينما يحتل التاريخ الفرعوني مساحة كبيرة من قصيدة "العشاء الأخير" الذي حاولت فيه أن أعيد قصة

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص172.**

العشاء الأخير للمسيح إلى أصولها الأولى وهي العشاء الأخير لأوزوريس عندما دعاه "ست" إلى الوليمة التي قتل فيها»[1].

وتمثل شخصية "أوزوريس" في التراث المصري رمزا للحب والتسامح ولكنه غدر به من طرف أخيه "ست" مثلما غدر "بالمسيح" من طرف بعض تلاميذه[2]والمزج بين شخصية أوزوريس وشخصية المسيح في هذه القصيدة يصل إلى حد التشابه الكامل نظرا لتشابه الأحداث والموقف،ثم إن الشاعركما سبق وأن صرح في حواراته الكثيرة يريد أن يعطي التراث الفرعوني مساحة كبيرة في شعره ولكنه اصطدم بجهل المصريين أنفسهم بهذا التراث،فهو لايعيش في وجدانهم كما يعيش التراث العربي الإسلامي[3],لذلك لا نجد إلا إشارات لأسماء فرعونية في قصائده تفتقر في كثير من الأحيان إلى الترابط الدلالي والفني الذي يعطي للتجربةالشعرية أبعادا معاصرة وتستنير وجدان المتلقي،وأسطورة "أوزوريس" هي الأسطورة الوحيدة التي نجد لها هــذه الدلالات والظلال في قصيدة "العشاء الأخير" لأنها تتقاطع إلى حد كبير مع قصة "العشاء الأخير" للمسيح, فالقارئ لهذه القصيدة يجد ظلال شخصية المسيح تغطي أغلب أحداثها سواء من حيث المقولات أو الأدوار،حيث أن شخصية أوزوريس تتلبس بشخصية المسيح فلا يستطيع القارئ التفريق بينهما إلا العودة إلى أصول هاتين القصتين من مصادرهما,كما أن توظيف الشخصيات الأخرى في القصيدة وبخاصة شخصية "يوسف" تساعد في تحقيق الترابط الدلالي وتعزز المنحى العام لها ،ذلــك أن تجــربة الإنسان المعاصر تتقاطع إلى حد كبير مع تجارب الشخصيات الواردة في القصيدة ،فالتناص هنا بين شخصية المسيح وشخصية أوزوريس وشخصية يوسف في أبعادها التاريخية ثم التناص مع ذات الشاعر الذي يجعل من هذه الشخصيات أصواتا يدين من خلالها واقعه،ويعبر عن آلام الإنسان المعاصر وغدر الأنظمة به,وقد تعمد الشاعر التناص مع الإصحاح السادس والعشرين من انجيل متى على

([1]) أنس دنقل:أحاديث أمل دنقل،ص52.

([2]) أنظر:مارغريت ديفين:حكايات وأساطير من مصر القديمة ترجمة:فاطمة عابدين، ط 1,منشورات دار علاء الدين,دمشق2005،ص39 وما بعدها.

([3]) أنظر أنس دنقل:أحاديث أمل دنقل،ص89.

اعتبار أنه الإصحاح الخاص بحادثة العشاء الأخير،حتى يضع المتلقي من البداية أمام شخصية المسيح:

أعطني القدرة حتى أبتسم

عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح

.....

أعطني القدرة حتى لا أموت

منهك قلبي من الطرق على كل البيوت.

وهذه الإفتتاحية هي صوت المسيح حينما اشتد عليه الحزن بعدما باعه تلميذه إلى أعدائه،مزج فيها الشاعر بين الخطاب الذي وجهه المسيح إلى تلاميذه وبين الخطاب الذي وجهه المسيح إلى ربه حيث ينجيه من غدرهم،وطالبا منه القدرة على تخطي هذه المحنة **« يا أبتاه،أن أمكن فلتعبر عني هذه الكأس،ولكن ليس كما أريد أنا بل كما تريد أنت...يا أبتاه إن لم يمكن أن نعبر عني هذه الكأس إلاّ أشربها،فلتكن مشيئتك**[1].

فمسيح العصر يعيش الخيانة والغدر حتى فقد القدرة على أن يبتسم في ظل الهزائم، محاصرا بالقمع والكبت،يعيش صراعا مع كينونته ومع المجتمع فكينونته مهددة من طرف الأعداء المتربصين وحريته مهددة من طرف الأنظمة التي استمرأت الهزيمة ورضيت بالأمر الواقع وتبطش بمن يعارضها فهو ينتظر صلبه كالمسيح.

وإذا كان ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي صدر قبل هزيمة 1967 صرخة تحذير للأنظمة على ماسيكون،كما حذرت زرقاء اليمامة قومها من قدوم الأعداء،فإن أوزوريس أطلق نبوءته على لسان المسيح حين وقف على غدر أخيه "ست".

أنا أوزوريس صافحت القمر

كنت ضيفا ومضيفا في الوليمة

حين جلست لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

([1]) **انجيل متى:إصحاح26/39.42.**

فتطلعت إلى وجه أخي...

فتغاضت عينه...مرتعدة !

أنا أوزوريس،واسيت القمر

وتصفحت الوجوه...

وتنبأت بما كان وما سيكون؟

فكسرت الخبز،حين إمتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلت ياإخوة هذا جسدي...فالتهموه

ودمي هذا حلال...فاجرعوه !.

فمحور النبوءة هنا يشير إلى نبوءات المسيح الثلاث التي تتعلق بموته«**:المعلم يقول إن وقتي قريب،عندك أصنع الفصح مع تلاميذي الحق أقول لكم،إن واحدا منكم يسلمني الذي يغمس يده في الصفحة هو يسلمني**»[1]. فالخطاب الشعري هنا لم يميز بين أسطورة "أوزوريس" وقصة "المسيح" فوردا في نسق كلامي واحد«فقد مزج الشاعر في هذا المقطع بين عشاء المسيح الأخير،قبل أن يسلمه يهوذا ليقتل،وبين عشاء "أوزوريس" الأخير الذي أعده له أخوه "ست" قبل أن يقتله ...فالشاعر من خلال تقمصه لدور" أوزوريس" الحاكم العادل الخير الذي غدر به أخوه "ست" وقتله طمعا في الملك،ولدور" المسيح" النبي المتسامح الذي غدر به تلميذه يهوذا وأسلمه طمعا في المال،يحرص أن يمنح القارئ إحساسا سرمديا بالخيانة القائمة على الحقد والطمع، والتي تكمن في النفس الإنسانية منذ الأزل وإلى الأبد»[2].

وإذا كان استدعاء شخصية "المسيح" هنا من خلال حادثة العشاء الأخير وتحديدا من الإصحاح السادس والعشرين من انجيل متى مع عدم ذكراسمه مباشرة،فإنه صرح باسم "أوزوريس نظرا لأن حادثة العشاء الأخير ذائعة ومشهورة لدى القراء أو المبدعين،أما وليمة أوزوريس فهي أقل ذيوعا لأنها غير معروفة للكثير من الناس، وبالتالي جاء ذكرها

([1]) **المصدر السابق :اصحاح26/18-21-23.**

([2]) **أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري،ص147.**

بالاسم حتى لاتفقد الإشارة دلالتها بجهل القارئ بها،ثم إن الشاعر هنا في جعله شخصية "المسيح" متناصا مع شخصية"أوزوريس"ليحدث تجاوبا وجدانيا لدى القارئ المصري مع تراثه حتى يكون أكثر تفاعلا معها،لأنها تمثل جزءا منتراثه القومي ولتقاطع التجربة القديمة مع التجربة المعاصرة،ولأن شخصية الشاعر متلبسة بشخصية "أوزوريس" وصوته متمثلا في ضمير"أنا أوزوريس".

وإذا كان استدعاء شخصية "المسيح" للتعبير عن الصراع بين السلطة والمثقف واستشهاده من أجل الكلمة في مواجهة السلطة المستبدة فإن شخصية "أوزوريس" هي رمزللخير والمحبة تناضل من أجل السلام، وكلاهما تعبير عن معاناة أصحاب الكلمة من المثقفين الذين دفعوا حياتهم ثمنا للحرية، وقد قام الشاعر في القصيدة بتغيير أقوال المسيح في خطابه لتلاميذه لتتناسب مع رؤيته، فالمسيح خاطب تلاميذه:خذوا كلوا هذا هو جسدي،وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا:اشربوا منها كلكم،لأن هذا هودمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا.ولكن المسيح المعاصر لايتوجه بخطابه إلى تلاميذه بل إلى أعدائه ولذلك استبدل الأفعال الإختيارية(كلوا...اشربوا) إلى أفعال قسرية (التهموا...اجرعوا) « لأن السيد المسيح يخاطب تلاميذه وحوارييه، أما الشاعر فهو يخاطب جلاديه من السفاحيين ومصاصي الدماء، فمحور الألفاظ لكي تكون أوقع في إعطاء الدلالات الصحيحة على وحشيتهم وتعطشهم للدماء،وهو يتوحد ويتقمص شخصية "أوزوريس" في تجربة الآلام،لكنه لايفوز بالبعث مثل أوزوريس ولا بالقيامة مثل المسيح»[1], وإذا كان الله قد رفع "المسيح" إليه وخلصه من أعدائه وألقى الشبه على الذي باعه فصلب بدله،وإذا كانت "إيزيس" قد سعت في الأرض من أجل استرجاع تابوت زوجها وإعادة الحياة إليه بدموعها،فإن أوزوريس العصر لايجدمن يعيد إليه الحياة لأن رائحة الموت في كل مكان،ولأن مصر عقمت أن تنجب مثل "إيزيس" منقذا لها.

ربما أحياك يوما دمع "إيزيس" المقدس

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة

([1]) **نسيم مجلي:أمل دنقل،ص83.**

فالإحباط أصبح الإحساس الملازم للمثقف الذي ناضل من أجل الحرية ولكنه يصطدم بعائق السلطة الذي أجهض كل أحلام الثوريين في تغيير الواقع، وأصبح الموت والتشريد هو مصيرهم،ولذا كانت "إيزيس" رمز مصر قد أعادت الحياة إلى أوزوريس رمز الشعب المصري، وأنجبا "حورس" رمز الحرية فإن مصر المعاصرة مازالت محكومة ب "ست" رمز السلطة ولذلك ففكرة الموت نجدها عنصرا مهيمنا على المسار الدلالي للقصيدة منذ البداية حيث تكررت داخله إحدى عشر مرة مع الحقل الدلالي التابع لفكرة الموت خمسة عشر مرة ولا نجد للحقل الدلالي الدال على الحياة إلا مرتين(أحياك/أبقى) لذلك نجد الشاعر يؤكد ذلك:

أعطني القدرة حتى أبتسم

.....

عفن الموتى وأطياب الحنوط

نكهة تكسو فناء البيت،تسري في دمي عرقا عرقا

والشاعر يستلهم قول المسيح عن السيدة التي سكبت عليه العطر الثمين ليلة العشاء الأخير «**فإنها إذا سكبت هذا الطيب على جسدي إنما فعلت ذلك لأجل تكفيني**»[1].

أما شخصية ابن نوح التي وردت في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"[2]،فقد جاء ذكرها في القرآن الكريم والكتاب المقدس وقد سبق تناول هذه القصيدة في موضوع (التناص مع القرآن الكريم)، لأن القيمة الأساسية للقصيدة ترتبط بالنص القرآني في ورود الكثير من التناصات مع القرآن مثل(وتأوي إلى جبل لا يموت)ومثل (صاح به سيد الفلك) مقابل (و نادى نوح ابنه).

وقد أشار سيد البحراوي إلى ذلك[« كذلك يمكننا أن نجد في النص إشارات نصيةإلى بعض العناصر التي وردت في تفاسير القرآن،ففي تفسير القرطبي مثلا نجد رواية عن ابن عباس أنه قال وأول ما حمل نوح من البهائم في الفلك حمل الأوزة،وحكى أنه لما كثر

([1]) **انجيل متى:إصحاح12/26.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملةص393.**

الماء في السكك خشيت أم صبي عليه، وكانت تحبه حبا شديدا،فخرجت به إلى الجبل حتى بلغت ثلثه فلما بلغها الماء خرجت حتى بلغت ثلثيه،فلما بلغها الماء استوت على الجبل،فلما بلغ الماء رقبتها رفعت يديها بابنها حتى ذهب بها الماء فلو رحم الله منهم أحدا لرحم أم الصبي،وقد وردت في النص عبارة(يطفو الأوز على الماء)وشهقة أم حزينة،ومن المحتمل أن يكون تأثيرا مما يحكى حول النص في تفسيراته أو اطاراته الشعبية[1].

غير أن القصيدة في جزئها الأول ترصد حركة الطوفان وحركة البشر وماأحدثه الطوفان من هلع في قلوب الناس وتداعياته على بقية الكائنات،وهذه الأحداث لانجدها في القــرآن الكريم لأنه يصف مباشرة مجتمع السفينة في اللحظات الأخيرة بعد دخول المخلوقات ومناداة نوح ابنه أن اركب معنا ولاتكن من الكافرين بينما نجد النص التوراتي يشير إلى حركة المياه وغرق الكائنات وغمر المياه لكل شيء[2].

جاء طوفان نوح

.....

المدينة تغرق شيئا فشيئا

تفر العصافير،

والماء يعلو

على درجات البيوت-الحوانيت-مبنى البريد-

البنوك ــ التماثيل (أجدادنا الخالدين) ــ المعابد ــ أجولة القمح ــ

مستشفيات الولادة ــ بوابة السجن ــ دار الولاية

أروقة الثكنات الحصينة

العصافير تجلو

ويطفو الأوز على الماء،

يطفو الأثاث...

---

(1) أنظر:في البحث عن لؤلؤة المستحيل،دار الفكر الجديد،بيروت،ط1 ،1988 ،ص147 ،148 .

(2) انظر سفر التكوين إصحاح 7.

ولعبة طفل

وشهقة أم حزينة.

وإذا كان الطوفان كما جاء في القصيدة يشير إلى سياسة الإنفتاح التي اعتمدها السادات وظهور الطفيليين الذين كانوا يكتنزون الأموال في الحروب، ويتاجرون بدماء الشهداء،ثم ركبوا سفينة الإنفتاح، واستثمروا أموالهم في الشركات الأجنبية التي دخلت مصر،فإن الشاعر باتكائه على النص التوراتي ليعبر من خلاله على الغزو الأجنبي وحركة المجتمع إزاء هذا الإنفتاح وتعاطيه مع الوضع الجديد،وعلى النص القرآني في التعبير عن الصراع الداخلي وهو مايمثله "ابن نوح" الذي رفض هذه السياسة وآوى إلى الشعب.

نتحدى الدمار

ونأوي إلى جبل لايموت

(يسمونه الشعب).

الشاعر من خلال اتكائه على النص التوراتي، والنص القرآني، يبرز طبيعة الصراع القائم بين طبقات المجتمع المصري، بين الذين فروا إلى سفينة الانفتاح وبين الذين تمردوا على هذا الواقع نستطيع القول إذن بأن الشاعر يعتمد على النص التوراتي في جزء القصيدة الذي يصور حركة الصراع الخارجي كما أسميناه، أي طغيان الطوفان وحركة المجتمع (بشقيه الطبقيين) إزاء هذا الطوفان، بينما اعتمد على النص القرآني في الجزء الذي يصور موقف ابن نوح (الذي يـــماثل معه الشاعر تماما)على المستوى الخارجي(برفض النزوح)وعلى المستوى الداخلي(بالصراع حول صحة هذا الموقف الرافض)»[1].

ومن هنا نقف عند جدلية الصراع بين الذات والواقع، فقد تلاشت المعايير التي من خلالها يستطيع الشاعر أن يحدد موقعه في المجتمع،فالطوفان قد أتى على كل شيئ وكان

([1]) **سيد البحراوي:البحث عن لؤلؤة المستحيل،ص149.**

أول الفارين "العصافير"،وهي عناصر بشرية ترمز إلى السلطة التي اختارت صاحب السفينة(صاحب الطوفان/الإنفتاح) وتركت المدينة تغرق في المصير المجهول.

واختار الشاعر(ابن نوح/التمرد) الوقوف إلى جانب الرافضين لكنه غرق معهم،وهذا الغرق المعنوي. هو تعبير عن عجز الشاعر في مواجهة الطوفان،على الرغم من إصرار أبناء المدينة على رده ببناء الحجارة.

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويسبقون الزمن

يبنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهد الصبا والحضارة

علهم ينقذون...الوطن.

من هنا نقف عند طبيعة الصراع بين الذات والواقع، والذي يتجلى في التناص بين النص القرآني والنص التوراتي؛ففي النص القرآني يتخذ الشاعر من شخصية(ابن نوح) قـــناعا للتعبير عن التمرد على السائد حتى وإن خالف النص القرآني في كون(ابن نوح) عـــاقا لأبيه،لأنه رفض الركوب في السفينة أما النص التوراتي فهو تناص مع الواقع في حركة الطوفان وفناء المخلوقات وهو يمثل الثقافة الوافدة التي تهدد الحضارة والوطن.

أما شخصية "لوط" فلم يأت ذكرها إلا في "قصيدة الموت في لوحات"[1] ولم تأت بذكر الإسم المباشر، وإنما جاءت من خلال ملابسات القصة في الكتاب المقدس, والقصيدة مقسمة إلى لوحات كل لوحة تحمل إحساسا عميقا وفاجعا بمأساة الإنسان منها ماهو متعلق بشخصية الشاعر كاللوحة الثانية التي تتكلم عن أخته رجاء التي ماتت وهي دون الثالثة من عمرها, فهي بمثابةرثاء لها أما اللوحةالثالثة فهي لفتاة في عامها الخامس والعشرين رمت بها صروف الدهر إلى التنقل بين الرجال الخشنين هروبا من عقمها وإصرارا على استمرار نسلها.

([1]) **أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة,ص149.**

عرفتها في عامها الخامس والعشرين

والزمن العنين...

ينشب في أحشائها أظفاره الملوية

صلت إلى العذراء,طوفت بكل صيدلية

تقلبت بين الرجال الخشنين

.. ما تزال تشتري اللفائف القطنية!

.....

وحين ضاجعت أباها ليلة الرعد

تفجرت بالخصب والوعد

واختلجت في طينها بشارة التكوين!

لكنها نادت أباها في الصباح

فظل صامتا!

هزته..كان ميتا!!

فهذا المقطع يتناص مع ماورد في التوراة حول قصة لوط ،عندما آوى هو وابنتيه إلى مغارة صوغر بعدما قضى الله على قومهم، فخشيت البنات من انقطاع نسلهما وليس هناك رجل يدخل عليهما, فسقتا أباهما خمر« **ودخلت البكر واضطجعت مع أبيها,ولم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها...فسقتا أباهما خمرا في تلك الليلة أيضا,وقامت الصغيرة واضطجعت معه ولم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها,فحملت ابنتا لوط من أبيهما**»[1].

فبؤرة القصيدة هنا هي"المضاجعة المحرمة"والدوال الرمزية توحي إلى مضاجعة المرأة لرجل محرم عليها, فقد عاشت هذه المرأة عمرها راجية أن تحمل بطرق بعيدة عن الخطيئة, فلم تتمكن رغم صلاتها للعذراء، وتطوافها بين الصيدليات، وتقلبها بين الرجال الخشنين من المشعوذين ومستطلعي الغيب، وعندما ضاجعت رجلا محرما عليها حملت منه، وتأتي المصطلحات مليئة بالسخرية حين يستخدم بشارة التكوين أو التفجر بالخصب

([1]) **سفر التكوين:إصحاح 37/30/19.**

والوعد إشارة إلى الحمل المحرم، وكل هذا أن الإحساس بالإحباط وثقل الزمن على الشاعر انعكس على كل النماذج البشرية التي تصادف معها أو عايش مآسيها, فهو يبدو مثقلا بالألم الإنساني الذي يمنعهم من تقبل الحياة بفرحة وانشراح, وبروز هذه العوامل المحبطة يعني تلاشي أو تضاؤل البديل, ومن هنا نرى أن النص يصور شخصيات متباينة, ويكشف ردود أفعالها إزاء الواقع ومعاندة الأقدار لها, فلا تتحقق أمانيها حين تكون في أشد الحاجة إلى تحقيقها, ولكن حين تنصرف عنها تأتيها طائعة.

الفصل الرابع:

التناص مع الثقافة

أولا:ــ التناص مع الأسطورة

ثانيا:ــ التناص مع الأدب الشعبي

ثالثا:ــ التناص مع الأدب (الشعر والنثر)

أولا-التناص مع الأسطورة:

تشكل الأسطورة نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر وتمده بطاقات ايحائية خلاقة وذلك لتناصها مع الحقول المعرفية الأخرى التاريخية والميثولوجية والسحرية والخرافية، كما تعتبر من أكثر الغوامض إثارة يلجأ إليها الشعراء لتفريج أحلامهم والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية المختلفة، وتساهم إلى حد كبير في إثراء تجاربهم الشعرية« فالشاعر يلجأ إلى الينابيع الأسطورية كأساس يساعده على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بعدا شموليا،وضرورة موضوعية تستطيع النهوض بما تملك من طاقات متجددة،وبذلك ينتقل من المستوى الذاتي أو الفردي في الأسطورة إلىهضمون

إنساني يستطيع أن يعبر عن نفسه »[1] ،فالأسطورة هي الملاذ الأول للإنسان للإنتصارعلى خيباته ولتخطي فواجعه وسياسيا كانت محاولة لخلق بديل جديد أكثر إشراقا وجمالا، فهي بالنسبة للشاعر العربي الطاقة التي ينفذ من خلالها النور لأنها تشكل له حالة تواز نفسي مع محيطه ومجتمعه، فعن طريقها تتم عملية الحلم والتخيل والاستذكار.فالتوظيف الأسطوري يجعل النص حافلا بالانفتاح والإيحاء، لأن الأسطورة كما يعرفها (كامبيل) هي الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لاتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي، والإكتشافات الكبرى في العالم والصناعة وحتى في الأحلام التي تتناثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطور»[2].

وإذا كان من العسير اعتماد تعريف للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون، ذلك أن الأسطورة واقع معرفي ممعن في التشعب تختلف حوله وجهات النظر، فإننا نعتمد على ما جاء في في معجم الفلكلور،وهو« أن الأسطورة تروي تاريخا مقدسا وتسود حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم،عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة،أو بعبارة أخرى، الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة..قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات أو ضرب من السلوك الإنساني أو كيف نشأ هذا الشيئ أو ذلك،وهي ترتبط بالواقع من أولياته، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين»[3].

فالأسطورة بهذا منتوج إنساني، ينتسب إلى الأسرة البشرية بأكملها، إذ هي تؤرخ للفكر البشري وتطوره للنشأة الدينية ومراحل تشكل الفكر الديني ،ولذلك فإن أساطير العالم القديم « إنما تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية، وهو الخلق الملهم

([1]) محسن أطميش:دير الملاك.الجمهورية الجزائرية.وزارة الثقافة 1972,ص122.

([2]) السعيد الورقي:لغة الشعر العربي الحديث.مطبعة الجزيرة.الإسكندرية ط1 1979,ص184،185.

([3]) عبد الحميد يونس:معجم الفلكلور,مكتبة لبنان–بيروت.ط1–1983،ص34.

لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة،لم يفسدها تيار الفحص العلمي، ولا العقلية التحليلية»[1].

والأسطورة ليست خيالا بدائيا واهما، يرتبط بالحقب التاريخية القديمة وبنشأة الفكر البشري وتفسيره للعوالم الخفية، ومن ثم لايستجيب لحاجاتنا النفسية والفنية المختلفة بل« هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر،وفي إطار أرقى الحضارات الصناعية والمادية الراهنة،مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطاتها وحيويتها ومازالت كما كانت مصدر إلهام الفنان والشاعر»[2].

كما أن الأسطورة من حيث كونها فكرا وفنا وتاريخا، فإنها تشكل خطابا يمكن أن يقال عنه إنه أدبي يتناص مع التاريخ والميثولوجيا، وما يجعل الأسطورة خطابا أدبيا قدرتها على توسيع آفاق المخيلة عن طريق الحلم والتخيل، فالأدب في جوهره نظام رمزي قادر على الإيحاء والتأويل كما أن اللجوء إلى الأسطورة عند الأدباء والشعراء هو في كثير من الأحيان استحضار للبطولة الغائبة وإعادة بعث النماذج العليا في ذاكرة الشعوب، فاستدعاء البطل الأسطوري والتاريخي في القصيدة يكون أحيانا توقا إلى عالمه البطولي ، وبثا لمكنونات يحملها الشاعر علىشخصيته ليحدث انفراجا نفسيا وفنيا في عالمه الداخلي المضطرب، فإعادة تشكيل الأسطورة وفق منظور فكري وفني تحدده رؤية الشاعر،هو عملية جمالية تهدف للبحث عن عالم فسيح جميل لم تقتله بعد الشعارات الإيديولوجية،« فعن طريق الأسطورة ومما تتضمن من عطاء تاريخي تكون اسقاطات الشاعر الرامزة يتجاوز بذلك آفة السرد أوسطحية التجريد المطلق ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة، وبين الدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته ليفلت من شباك القص والحكاية والتاريخ بصورة مطلقة ويتيح له إذا أحسن

([1]) علي عبد الرضا:الأسطورة في شعر السياب,دار الرائد العربي–بيروت.ط2–1984،ص14.

([2]) عز الدين اسماعيل:الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الفكر العربي القاهرة.ط3–1978،ص222.

استيعابها إشباع مناخ القصيدة برموز فنية تثريها شريطة ألا تكون مجرد نسخ يستعار للزينة أو حشو يزحم به فراغها الفني»[1].

وقبل أن يكون توظيف الأسطورة عودة إلى التاريخ أو الميثولوجيا، فإنه رؤية تستمد مكوناتها من الواقع واتجاهات هذا الواقع، فالشعراء العرب عانوا من مصادرة أفكارهم واغتيال الواقع لأحلامهم، فكان اللجوء إلى الأسطورة رفضا لهذا الواقع؛ وكأن استخدام الرمز الأسطوري المكثف الدلالة بعيد الإيحاء هروبا وخوفا من سلطة الواقع وتنويعا للطرائق الفنية التي تستوعب تجربة الشعر المعاصر في مواجهة الواقع واسترضاء الشخوص المستدعاة من مطاوي التاريخ.كما أن استخدام الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر نوع من التجريب الجمالي قبل أن يكون استرضاء من التراث، والرغبة على حضوره وهذا التجريب في بنيته العميقة ينبغي أن يؤكد مكانة الإنسان ودوره الحضاري، ويستحضر أدق مشاعره الإنسانية, ولقد ظلت الأسطورة موردا سخيا للشعراء يستمدون منها مقومات إبداعهم مستغلين ما في لغتها من طاقات إيحائية خارقة قادرة على التشكل والتمثل مع كل المواقف والإسقاطاتللتي تتطلبها التجربة الشعرية والعملية الإبداعية« إن اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تـــأثيرها وتشجب نظارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري أو الأسطورة الرامزة بمثابة منجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها»[2].

وعلاقة الشاعر العربي بالأساطير علاقة قديمة ترجع إلى العصر الجاهلي، فهناك إشارات أسطورية جاهلية كأسطورة عبقر والهامة وأسطورة شخصية زرقاء اليمامة وسيف بن ذي يزن وغيرهما من الشخصيات والأحداث التي أخرجها الخيال الشعبي عبر العصور من دائرة التاريخ إلى دائرة التاريخوسطورية ولكن بقي تعاطي الشعراء العرب

([1]) **رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر،منشأة المعارف،الإسكندرية(د.ت)،ص203.**

([2]) **المرجع السابق،ص203.**

معها في إطار محدود يصل حد الإشارة فقط في كثير من التوظيفات الأسطورية العربية ولم يرق إلى مستوى التعامل مع الأساطير اليونانية والفينيقية والبابلية وغيرها.

ويعود توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى التأثر بالشعراء الأوروبيين وبخاصة الشاعر الإنجليزي ت.س.إليوت صاحب مصطلح المنهج الأسطوري, وقد تأثر الشعراء المعاصرون العرب بالخطاب الشعري الإليوتي ذي التوجه الأسطوري وبخاصة في قصيدته"الأرض الخراب" the waste land وقد كان اعتماد إليوت في هذه القصيدة على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا archetypal image أي ذات العلاقة باللاشعور الجماعي، كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث، كما تجلت في كتاب(الغصن الذهبي) بمثابة محرض خطير لكل من السياب والخال والحاوي وأدونيس وعبد الصبور على إلتماس الرمز الأسطوري[1].

ويعتبر أمل دنقل من الشعراء المعاصرين الذين قل في متنهم الشعري توظيف الأسطورة عكس معاصريه من الشعراء الكبار الذين حفلت أشعارهم بالأساطير المختلفة اليونانية والفينيقية والبابلية كالسياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وخليل حاوي وأدونيس وغيرهم، فقد كانت له رؤيته الخاصة في التعامل مع التراث الإنساني، فهو لاتستهويه هذه الأساطير الأجنبية بتنوعها لأنها لاتعبر عن الوجدان العربي ولاتعيش فيه، فالتراث الأسطوري يحضر بشكل قليل في شعر أمل دنقل في مقابل الحضور المكثف للتراث العربي الإسلامي والديانات السماوية، وذلك إيمانا منه بأن التراث العربي هو الذي يعيش في وجدان الناس أما التراث الأجنبي فيظل بعيدا عن الوعي العربي حتى عند المختصين[2].

وعلى الرغم من تأثره بشعر الرواد الذين فتنتهم الأساطير اليونانية والفينيقية متأثرين هم كذلك بما كتبه ت.س إليوت وبخاصة قصيدته"الأرض الخراب" و "الرجال الجوف" من دخول عناصر جديدة إلى القصيدة كالأساطير إلا أن محاولاته الأولى في

([1]) أنظر خلدون الشمعة:المثاقفة الإليوتية.مجلة فصول،مجلد15ع3خريف1996،ص69.

([2]) أنظر:قصة لويس عوض وأمل دنقل حول هذه القضية عند أنس دنقل:أحاديث أمل دنقل،ص51 وعبلة الرويني في الجنوبي،ص92.

استخدام الإشارات والشخصيات ــ التي حسب أنها تعطي قصيدته امتدادا أوسع في التاريخ الإنساني ــ اصطدمت بعدم امتدادها في الوجدان العربي زيادة على اقتناعه التام بكون هذه الأساطير حتى وإن كانت مرتبطة بالتاريخ والثقافة القومية بعيدة عن الوجدان الجمعي، وقد أشرنا إلى أسطورة الأخوين وردة فعل لويس عوض حولها، واستيضاحه من أمل دنقل عن مغزاها، كل ذلك دفع به إلى وضع هذه الأساطير موضع المساءلة سواء من ناحية تأثيرها في الوجدان الجمعي أو إمكانيات تأثيرها في الجماهير متفاوتة الثقافة كما أن رسالية الشعر عنده تحتكم إلى بناء وعي جماهيري بقضاياه« إن غربة القناع الأجنبي عن الوجدان الجمعي هي الوجه الآخر من غموض الإشارة التاريخية أوالأسطورية التي تحول بين القصيدة وتوسيع دوائر المتلقي العام وترتب عن ذلك انسحاب الشخصيات الأجنبية إلى علاقات الغياب في شعر أمل دنقل وتصدر الشخصيات القومية في علاقات الحضور على نحو متصاعد ابتداء من ابن نوح الذي يأبى الفرار أو النزوح مرورا بزرقاء اليمامة والجندي العبسي وأبي موسى الأشعري وأبي نواس والمتنبي وانتهاء بكليب بن ربيعة واليمامة كبرى بنات كليب وكلها شخصيات تحولت إلى أقنعة لها ترابطاتها المختزنة في الشعور الجمعي وثيقة الصلة بغيرها من الرموز القومية التي شملت خالد بن الوليد والحسين وصقر قريش وسيف الدولة وصلاح الدين»[1].

والقارئ لديوان أمل دنقل يجد توظيفه للأساطير على قلتها تتراوح بين ثلاثة أنواع تشكل المادة الأساسية التي استقى منها هذه الأساطير.

1-الأساطير الفرعونية:

وهي الأساطير الغالبة في متنه الشعري،إذ يعبر من خلالها عن قضاياه ومضامينه الإبداعية، وقد استخدم الشاعر أربع أساطير فرعونية هي:أسطورة إزيس وأوزوريس وعين حورس وقصة الأخوين وعروس النيل.

2-الأساطير اليونانية:

([1]) **عبلة الرويني:جابر عصفور.سفر أمل دنقل،ص337.**

لم يكن توظيفها في شعره بالقيمة التي نجدها في شعر معاصريه الذين شكلت لديهم معينا يثري تجربتهم الإبداعية، وإنما جاءت في أغلبها إشارات أو ورود أسماء واحتشادها بطريقة تفتقد أحيانا إلى الرابط الدلالي بينها ومن هذه الرموز الأسطورية نجد أبو الهول وأوديب و سيزيف وبينيلوب.

3-الأساطير العربية:

ولم يستخدم الشاعر منها إلا ود إله القمر عند العرب وطقوس الدم التي وردت في الأساطير القديمة وضمنها ديوانه أقوال جديدة في حرب البسوس إضافة إلى أسطورة شخصية زرقاء اليمامة وحرب البسوس.

ويقع التناص بين النصوص الشعرية لأمل دنقل والنصوص الأسطورية المستدعاة على مستويين:

1-تناص جزئي، يتعالق مع فقرات من القصائد وذلك بإيراد بعض أحداث الأسطورة أوبعض رموزها وشخصياتها، ويتحقق من خلال ارتباطه بالسياق الذي يوظف من خلاله.

2-تركيب مزجي يتم بين متناصين في سبيل إضاءة الدلالة الشكلية للنص الشعري كما جاء في مزج شخصية المسيح وأسطورة أوزوريس.

وإذا كان تعامل أمل دنقل مع الأساطير المختلفة جاء مع بداياته الشعرية وتأثره ــ كما أسلفنا ــ بشعر الرواد فإنها تبقى على قلتها سمة فنية حاول من خلالها الإفادة منها في التعبير عن قضايا المجتمع وتصدير تجربته الإبداعية، ولكن مآخذه عليه بعض الدارسين في توظيفه للأسطورة أنه أحيانا يقوم بتكثيف الرموز الأسطورية بشكل لاتستطيع معه الذوبان في جسد القصيدة للنهوض بمهمة الإيحاء بتجربة الشاعر، من هنا طغى عليها التراكم والإحتشاد وانعدام الإنسجام الدلالي فيها[1] كما جاء في "قصيدة العشاء الأخير"[2]،غير أن عبد السلام المساوي في دراسته عن أمل دنقل يرى في هذا التراكم والإحتشاد نجاحا فنيا حققه الشاعر يقول« يتبين لنا أن أمل دنقل قد نجح في إحكام الربط

([1]) **أنظر جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص155.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص172.**

بين الشحنات التي جمعها في قصيدته العشاء الأخير وأفلت مما سقط فيه بعض الشعراء من أمثال بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي»[1]،وربما يقصد عبد السلام المساوي أن جيل الرواد استهوته الأساطير المختلفة فأخذ يغرف منها ما استطاع كنوع من الديباجة الفنية، لاتتعدى في كثير من الأحيان الدلالات المباشرة لهذه الأساطير، فكانوا يرصعون قصائدهم بها للتعبير عن قدراتهم الواسعة في تنويع التجربة الشعرية ومدى اطلاعهم على التراث الإنساني، بينما أمل دنقل على الرغم من اطلاعه الواسع على التراث الإنساني، فإن هذه الأساطير لم تأت إلا لما تتطلبه طبيعة التجربة الشعرية، وتراكمها في هذه القصيدة هو تماهي تجربته الشعرية مع التجربة الإنسانية ومحاولة تكثيف هذه الرموز هو استحضار التجارب الإنسانية ومعاناتها التي هي معاناته، فأراد أن يختصر ألامهم في آلامه فكانت الدفقة الشعورية العارمة التي توزعتها الرموز المشكلة للقصيدة من شخصيات دينية(المسيح) وشخصيات أسطورية(أوزوريس) و(أحمس) وغيرهم.

وتتنوع التناصات بتنوع الأجناس الأدبية ويختلف التناص في التعامل مع النصوص المختلفة، فهو« إما أن يكون اعتباطيايعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي إلى مظانه»[2].

فأحيانا تكون ذاكرة المتلقي مرجعية تمد النص بالقيم الجوهرية التي تشد أوصاله الفنية فلا يكون القارئ حينئذ بحاجة إلى الإحالة على أصل النص المرجع لحضوره الدائم في ذهنه، دونما ذكر اسم العلم أو الزمان أو المكان، وفي بعض الأحيان تكون إضاءة المرجعية ضرورية لقيمة خاصة يمثلها الدال، فتكون الإحالة على اسم العلم أو المكان أو الزمان أو الحدث ما يبرره.

وتعتبر أسطورة "إيزيس وأوزوريس" من أهم الأساطير التي وظفها أمل دنقل في شعره. ونظرا لثراء هذه الأسطورة وتجذرها في اللاشعور الجمعي المصري فقد تعددت

([1]) **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل،ص163-164.**

([2]) **محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط3، 1992،ص131.**

دلالاتها عنده في قضية صراع المثقف مع السلطة أو صراع الخير والشر.ففي إطار موقف الشاعر من السلطة يوحد الشاعر بين "أوزوريس" وبين "المسيح" في قصيدته "العشاء الأخير" ف« حين يتلاشى الأمل وتنكشف الخيبة لا يجد الشاعر مفرا من السير في طريق الآلام والاستشهاد الذي سار فيه المسيح، وسار فيه أيضا"أوزوريس " حين حاصرت كلاهما قوى الشر، وهو هنا يوحد بينهما بمهارة فائقة في نقطة التقاء واتفاق»[1]فكلاهما يصبح نموذجا مثاليا للإستشهاد من أجل الكلمة في مواجهة السلطة الباطشة،فقد جاء في الأسطورة أن أوزوريس« ما إن استوى على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش فعلمهم كيف يزرعون الحب، وسن لهم القوانين، وعلمهم تبجيل الآلهة، وبعد ذلك طوف بالأرض كلها ليمدن أهلها دونما حاجة إلى استعمال السلاح، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ويسحرهم بجميع ألوان الغناء والموسيقى»[2] فهو نموذج للمثقف الذي يسعى إلى تغيير الواقع وإصلاحه أما ست فيمثل السلطة التي تبطش بالمثقفين وتقف حائلا دون تحقيق أحلامهم الثورية«فما أن عاد أوزوريس حتى دبر له مؤامرة غادرة، إذ جمع اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء له في الجريمة، وكانت تؤازره ملكة حضرت من أثيوبيا كان المصريون يدعونها "أسو " وقاس جسد أوزوريس حين عاد من رحلته في تعليم الأمم بعد أن احتضنه مرحبا به ولكنه كان يقيس جسده ليضع له الصندوق، وكان صندوقا فخما جميل الزينة، وأمر بإحضاره إلى الوليمة، ولما سر الضيوف جميعهم لمنظر هذا الصندوق، وأعجبوا به، وعد"ست " مازحا بأنه سيجعله هدية لم يجد الصندوق مناسبا لجسمه يملؤه تماما، وهو ممتد فيه، فجربه الضيوف الواحد تلو الواحد، ولما لم يطابق أحدا منهم فنـــزل"أوزوريس" به وامتد فيه فهرع إليه المتآمرون ووضعوا الغطاء عليه، وأغلقوه من الخارج بمسامير وصبوا عليه قصديرا مصهورا، وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى النهر ودفعوا به في الفرع الثاني إلى البحر»[3].

([1]) **نسيم مجلي:أمل دنقل،ص81.**

([2]) **مارغريت ديفين:حكايات وأساطيرمن مصر القديمة،ص44-45.**

([3]) **نفسه،ص46،47.**

ففي "قصيدة العشاء الأخير"[1] استدعى أمل دنقل كثيرا من الشخصيات الأسطورية منها والدينية فوظف حدثين تراثيين تعبيرا عن تلاشي معايير الزمن ودخول الإنسان في دائرة اللامبالاة وانعدام التوازن أولهما يتمحور حول رمز مصري يشير به إلى توقف الزمن وانفصال الماضي تماما عن الحاضر.

(ساعة الحائط في معبد "هاتوز" انتتهت دقاتها)

والثاني يوناني إشارة إلى مصر الحاضر:

(وإنتهت طروادة البكر على وهم الحصان)

والملاحظ أن الشاعر يوظفها بدلالتها التاريخية[2] ويتجاوب كلاهما للتعبير عن الماضي المتهاوي والحاضر الذي فقد حركيته، وهذا ما يومئ إلى انقسام الشاعر وتذبذبه بين الماضي والحاضر، فيصبح الوعي بالتناقض جحيما لافكاك منه. كما مزج بين شخصية المسيح وأسطورة أوزوريس للتعبير عن معاناة المثقفين وما يلاقونه من اضطهاد في سبيل الكلمة، فشخصية المسيح وشخصية أوزوريس تتشابهان في الموقف والمصير إلى حد التطابق فكلاهما غدر به من أقرب الناس إليه،وغلبت على أعدائهما نوازع الشر والإنتقام رغم أنهما كانا داعيا خير ومحبة وسلام،وحياتهما سعي متواصل من أجل التخفيف من معاناة الناس، وقد استخدم أمل دنقل أسطورة "إيزيس وأوزوريس" في التعبير عن موقف المثقف الأعزل في مواجهة السلطة المسيدة، فرمز على المثقف بأوزوريس وللسلطة برمز "ست" وأعوانه، ومن خلال الصراع الدائر بين "أوزوريس " و "ست " يمرر الشاعر موقفه من السلطة وصراعها الدائم مع المثقف الذي يفضح زيفها وأساليبها في معاملة الرعية:

..أنا أوزوريس صافحت القمر

كنت ضيفا ومضيفا في الوليمة

---

(1) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة،ص172.

(2) كان المصريون القدامى يعرفون الوقت عن طريق انكسار ظل الشمس على بعض الأعمدة في المعابد داخل حجرة خاصة،كما أن طروادة من الأساطير اليونانية القديمة هي موضوع إلياذة هوميروس:أنظر:علي عبد الواحد وافي:الأدب اليوناني القديم.دار نهضة مصر-القاهرة(د.ت)،ص66 ومابعدها.

حين أجلست لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت إلى وجه أخي

فتغاضت عينه..مرتعدة:

أنا أوزوريس واسيت القمر

وتصفحت الوجوه

وتنبأت بما كان وما سيكون ؟

فكسرت الخير حين امتلأت كأس من الخمر القديمة

قلت:يا أخو هذا جسدي فالتهموه

ودمي هذا حلال فاجرعوه

إن الخطاب هنا بصوت الشاعر متحد بصوت "أوزوريس" وهو إشارة لموقف الإنسان المناضل من أجل الكلمة، المحاصر من طرف المتربصين به، وقوله: "صافحت القمر، واسيت القمر" إشارة إلى ما حف بمولده[1]،والنص يستغل تطابق شخصية أوزوريس الذي غدر به شقيقه (ست) مع شخصية المسيح الذي غدر به أحد حواريه (يهوذا) لتكثيف درامية اغتيال الإنسان الخير الذي يسعى لخير وطنه، وهذا يتجاوب دلاليا مع الموت الذي يتبدى في بنية النص، فأوزوريس إشارة إلى الجماعة الرافضة أو ضحايا السلطة،و "ست" و "يهوذا" إشارة إلى السلطة وأذنابها، وهي الدلالة التي رأينا النص يعبر عنها برموز متعددة في مقولات المسيح التي جاءت على لسان أوزوريس وقد جاء ذكر ذلك في التناص مع الكتاب المقدس.

([1]) أول مراحل هذه الأسطورة يتمثل في أن آلهة السماء توت خانت زوجها إله الشمس رع مع إله الأرض سبا وحين علم الزوج غضب غضبا شديدا وقضى بألا تتخلص توت من حملها في أي شهر من شهور السنة.....عندها توسل سبا لإنقاذ حبيبته توت بالحيلة فاستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثاني والسبعين من كل يوم،فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة...وكانت تضع في هذه الأيام مولودها ومنهم أوزوريس...إلخ أنظر القصة كاملة في مارغريت ديفين:حكايات وأساطير من مصر القديمة،ص41 وما بعدها.

وإذا كانت عودة أوزوريس إلى الحياة في الأسطورة مرتبط ومرتهن بتضحيات إيزيس وهي التي تمثل رمز الحب والوفاء والتضحية عند المصريين القدامى [1]، فإن المثقف المعاصر مطالب بالتضحية حتى يعيش في وجدان الناس، ومن أجل إعلاء كلمة الحق وكشف الزيف وإجلاء الحقيقة، وحين لاتبذل التضحيات فإن المثقف (أوزوريس المعاصر) لن يحيا في ضمير الشعب، ولن تحيا كلماته.

ربما أحيا مع "إيزيس" المقدس

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة

لم نعد نصغي إلى صوت النشيج

كما نجد قصيدة "أشياء تحدث في الليل"[2] تتناص مع أسطورة "إيزيس وأوزوريس" فقد صاغ هذه الأسطورة بشكل عصري في التعبير عن صراع الخير مع الشر فهذه القصيدة كما جاء في المصاحب النصي(عنوان القصيدة) مهداة إلى صلاح حسين وهو مناضل مصري ارتبط اسمه ونضاله بالأرض والفلاحين في مواجهة كبار الملاك الزراعيين، وكان نتيجة هذا الصراع استشهاده في كمشيش فيجعل الشاعر صلاح حسين رمزا ممتدا لأوزوريس ويستبدل "بست" كبار الملاك والأعيان، ويصبح دم "صلاح حسين" بديلا عن جسد "أوزوريس" « ويسعى الشاعر لتعميق هذا الصراع عن طريق استبداله بالرموز المادية المباشرة رموزا ذات دلالة أعمق في الضمير الإنساني، فيتحول "صلاح حسين" إلى "أوزوريس" ويتحول الأعيان وكبار الملاك إلى "ست " ويصبح الصراع قائما بين الخير والشر أو بين الخصوبة وتجدد الطبيعة من ناحية وبين الجدب والموت من ناحية أخرى، ويتحول الصراع–في القصيدة–إلى صراع "المطلق " "لا" "المحدود" بما يسهم في تضافر الطبيعة بالقصيدة في تلاحم جدلي، وفي إطار درامي محكم»[3].

([1]) **أنظر مارغريت ديفين:حكايات وأساطير من مصر القديمة،ص47–49.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص169.**

([3]) **منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل،ص177.**

وإذا كان موت أوزوريس بعد أن أحكم عليه الصندوق وأذيب فوقه الرصاص ورمي به في النيل، فالشاعر يكسب دم صلاح حسين صفات إله الخضرة والزراعة أوزوريس فيصبح الدم أخضر الشعاع وإذا كان الشاعر قد استخدم شخصية "أوزوريس" بدالتها الصريحة في قصيدة "العشاء الأخير" وذلك بذكر الإسم فإنه في قصائد أخرى أتى بدالته الرامزة (الخضرة) أو بذرة القمح أوزوريس وهي شعيرة جاء ذكرها في كتاب أساطير العالم القديم[1] وإذا كانت أداة القتل قد تم استبدالها بالرصاصة، فإن الصندوق القديم الذي ضم جسد أوزوريس« قد تحول إلى صندوق ذهني في بناء القصيدة، فصياغة القصيدة تجعل جسد القتيل منحصرا بين صوت النشيد الوطني في المذياع من جانب، وأغنيات"الهيلتون"–دلالة على شماتة الأعيان الأغنياء–من جانب آخر »[2] فوصف الشاعر لمبنى الاتحاد الاشتراكي بأنه(صامت/منطفئ الأضواء)يدل على سلبية السلطة التي لا ترى ما يحدث،فهي غارقة في اللهو بينما الثوار يقتلون بالرصاص لدفاعهم عن حقوق المظلومين.

وكانت الليلة... لاتزال مقمرة !

كان النشيد الوطني يملأ المذياع منهيا برامج المساء

وكانت الأضواء تنطفئ

والطرقات تلبس الجوارب السوداء–

وتغمر الظلال روح القاهــرة

والدم كان ساخنا يلوث القضبان

هنا دم الشمس التي ستشرق،الشمس التي ستغرب،

الشمس التي تأكلها الديدان!

دم القتيل أحمر اللون،

([1]) أنظر:صموئيل نوح كريم وآخرون:أساطير العالم القديم،ترجمةأحمد عبد الحميد يوسف.الهيئة المصرية للكتاب–القاهرة 1974،ص58،59.

([2]) منير فوزي:صورة الدم في شعر امل دنقل،ص158.

دم القتيل أخضر الشعاع

خيط عليه تنشر الدموع..كي تجف في أشعة الصبح

(وكان مبنى الإتحاد صامتا..منطفئ الأضواء

تسري إليه من عبير هيلتون القريب..

أغنية طروب !)

إن ثنائية الموت والحياة تسيطر على مساحة القصيدة، فالشمس التي تشرق هي الحياة والشمس التي تأكلها الديدان هي الموت كما أن الشر في مقابل الخير"الدم أحمر اللون" و "الدم أخضر الشعاع"، وينعكس استخدام الأسطورة على المفردات اللغوية في القصييدة فلأن أوزوريس رمز الخصوبة والإخضرار فالدم أخضر الشعاع ولأنه رب الزراعة فامتداداته للقمح وللفراش وللحقول وللقرى، وبهذا تتوالد الآمال من الآلام والسعادة من رحم المعاناة،كما أن إشارة الشاعر إلى النشيد الوطني الذي كان يملأ المذياع يخفي تهكما على الثورة التي تملأ بأبواقها الأسماع بالقضاء على الإقطاع، بينما هي غافلة عن أعوانه الذين قتلوا "صلاح حسين"،لقد حول الشاعر صلاح حسين إلى نبي يحمل رسالة نصرة الفلاحين الجياع فإذا كانت« الذاكرة الشعبية تعيد للشخص التاريخي في الأزمنة الحديثة قيمته من حيث هو مقلد للنموذج الأصلي للأفعال النموذجية»[1]، فالشاعر قد وحد بين شخصية صلاح حسين وبين شخصية أوزوريس الذي كان يعلم الناس تبجيل الآلهة وزراعة الحب ونشدان الخير، وتصطبغ ملامح "صلاح حسين " بملامح "أوزوريس"،فإذا كان "أوزوريس" أول من علم المصريين الزراعة كما جاء في الأساطير فإن صفات "صلاح حسين" ترتبط بالدوال المنتمية لرب الزراعة، فمثلما دافع عن الفلاحين ضد الإقطاع ودفع حياته ثمنا لذلك فكذلك أوزوريس دفع حياته ثمنا لمحبة الناس وتعليمهم:

وكان وجهه النبيل مصحفا عليه يقسم الجياع

وكانت الذراع

([1]) مرسيا إلياد:أسطورة العود الأبدي:ترجمة نهاد خياطة،دار طلاس-سوريا.ط1-1987،ص87.

فارعة،كأن محراثا يشق الأرض!

كانت الذراع..

ضامرة...كبذرة القمح

هناك شعائر قديمة تشير إلى"البذرة أوزوريس" وتعني الأرض المخضلة والبذرة المصبوبة في شكل من صلصال وكان نماء البذرة يدل على المولد الأوزيري الثاني، وقد عهد هذا المنسك في جنازات الملوك العامة جميعا وكان يقع في آخر أشهر موسم الفيضان حتى تبدأ المياه في الإنحسار...وتتركز هذه الشعائر حول العثور على"أوزوريس" كما فعلت الإحتفالات الأبدية, غير أن"أوزوريس" قد أصبح الآن يمثل البذرة "أوزوريس " حيث تردد صيحة الفرح "لقد وجدناه وإنا لمسرورون" عالية في أنحاء البلاد حيث تختلط فيه النيل بالأرض والبذرة في شكل الصلصال، فإن وجد"أوزوريس " حملت "البذرة أوزوريس" في موكب إلى المعبد وهناك تودع في الغرفة العليا من حجرة المعبد تلك التي تمثل قبر "أوزوريس" حيث يحل محل سلفه منذ العام الماضي[1].

وحين يموت رب الخضرة والخصب فإن نعيه إنما يتم بالرموز المرتبطة به والمنتمية إليه، فالأصوات في القرى جنائزية الإيقاع والفراش في الحقل يبدأ النحيب:

كان فراش الحقل يبدأ النشيج

وكانت الأصوات في القرى جنائزية الإيقاع

وكما جاء في أسطورة"إيزيس وأوزوريس" من أن أوزوريس يرمز له ببذرة القمح الذي يصنع منها الخبز الذي يقدم في الأعياد والمواسم ابتهاجا بذكرى عودة أوزوريس إلى الحياة،وأهم دلالاته المتعلقة بتعليمه الزراعة للمصريين وتفريقهم بين القمح والشعير، فالشاعر يحرص على قدسية هذا الرمز حيث يجعل الناس يقسمون عليه.

وكان وجهه النيل مصحفا عليه يقسم الجياع

([1]) **أنظر صموئيل نوح كريم وآخرون:أساطير العالم القديم،ص58-59.**

ويستخدم أمل دنقل أسطورة "عين حورس"[1]في قصيدة "أقوال اليمامة"[2]إذ يتحول الأب القتيل" كليب" إلى إله الشمس(رع) أو يصبح موازيا له.فقتل "كليب" هو قتل لكل قيمة عليا، ودمه المسفوك هو دم الإنسان الذي يسعى دائما إلى استعادة اخضراره وهو عودة الخصب والنماء أو عودة الحياة في كل شيئ، فكأنما دم "كليب "هو نفسه دم" تموز" أو دم" أوزوريس" الذي بانبعاثه تخضر الحياة وتعود النضارة إلى الأرض والنباتات، فمثلما انتقمت "عشتار" لحبيبها "تموزط فكذلك انتقمت "اليمامة" لأبيها "كليب" وكذلك انتقم حورس لأبيه أوزوريس ."فحورس" يمثل الإمتداد الطبيعي لأبيه، فقد سعى للإنتقام لأبيه من عمه "ست" والملاحظ أن توظيف هذه الأسطورة يأتي تتمة لأسطورة "إيزيس أوزوريس " فأوزوريس هو"حورس الأكبر" وحورس هو "حورس الإبن"، وتسيطر دلالة الدم على قصيدة مراثي اليمامة كمطلب لتحقيق العدل وإقرار السلام، فمقتل "كليب"وسفك دمه هو اختفاء للخصوبة والخضرة والإنتقام له هو عودة الحياة، فكذلك يمثل الدم الجدب والموت في أسطورة "إيزيس" و "أوزوريس" فاختفاء "أوزوريس" هو اختفاء للخصوبة والخضرة، ومن هذه المقارنة يتقابل الضدان اللون الأحمر لون الدم؛ وهو الموت،واللون الأخضر لون طابع "أوزوريس" (الخضرة) وهو الحياة،فاليمامة انتقمت لأبيها من جساس عن طريق أخيها الهجرس، وحورس انتقم لأبيه أوزيرس من عمه ست فصعود حورس واعتلائه عرش مصر وتبوأه مكان أبيه فد تم بتصفية "ست" وتبوأ اليمامة مكان أبيها قد تم بتصفية "جساس".

ويصور أمل دنقل مقتل أوزيرس ومشهد عينه كالشمس التي اتسع قرصها الذي تسرب دمه في الأرض ليطهرها ويعيد إليها بكارتها ثم تطلع من كل نقطة دم فم قرمزي فاغرا فاه كأزهار من الشر لتحصد نفوس الأشرار« ذلك أن بقعة الدم التي تتأملها العين الكونية الشمس–عين القتيل تصعد في لحظة واحدة فما قرمزيا وزهرة شر،.فإن اليمامة المتطلعة إلى استعادة هويتها المستلبة تتحول إلى آلهة منتقمة تصعد من دم القتيل وقد

([1]) **أنظر إيزابيل فرانكو:أساطير وآلهة.ترجمة حليم طوسون.المجلس الأعلى للثقافة.ط1–2004،ص 144،145.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص337.**

قبضت كفاها على منجل من حديد تجز به أزهار الشر لتفسح المجال أمام اخضرار الحياة»[1].

هي الشمس،تلك التي تطلع الآن ؟

أم أنها العين-عين القتيل-التي تتأمل شاخصة:

دمه يتسرب شيئا فشيئا

ويخضر شيئا فشيئا

فتطلع من كل بقعة دم،فم قرمزي

وزهرة شر

وكفان قابضتان على منجل من حديد ؟

فكليب لا يصبح رمزا للأرض المغتصبة فحسب، بل تتوسع دلالة موته لتصبح رمزا لكل الشهداء الذين اخضرت الأرض بدمائهم، بل إنه إله خصب أسرته قوى الموت، ءو فينيق يتحرق إلى تجديد نفسه بالنار والانبثاق من جمرات الرماد، فالتناص بين شخصية كليب وشخصية أوزوريس وشخصية تموز يتم في فعل التجدد والانبعاث من الدم المسفوك، ومن دمهم تعود الحياة إلى دورتها والخصوبة إلى الأرض ويتحقق العدل الذي غيبته قوى الشر المتمثلة في "ست" بالنسبة "لأوزوريس" وجساس بالنسبة لكليب وتنين الموت أو الثور القاتل أو الخنزير البري بالنسبة لتموز أو أدونيس، ولذا غدا الثأر لهم مطلبا مقدسا لامساومة فيه.

أما أسطورة الأخوين[2] فقد وظفها الشاعر في قصيدتين فقط هما:"الوقوف على قدم واحدة"[3]و"الهجرة إلى الداخل"[4]وهي من الأساطير المصرية القديمة التي تدور بين أخوين هما "أنوبو" و "باتا" فقد اتهمت زوجة " أنوبو" "باتا" بمراودتها وهي التي راودته،

([1]) **عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر،ص258.**

([2]) **أنظر القصة كاملة في:روبرت آرموار:آلهة مصر القديمة وأساطيرها ترجمة مروة الفقي.المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة ط1-2005،ص125ومابعدها.**

([3]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة،ص218.**

([4]) **نفسه،ص229**

فغضب أخوه وأراد الإنتقام منه فحال بينهما نهر وقضى "باتا" على ذكورته، وقال لأخيه أنه سيترك الأرض ويرحل إلى وادي الأرز(لبنان) وخاطب أخاه قائلا:(هناك سأقتلع قلبي وأعلقه في أعلى شجرة أرز فإذا قطعت الشجرة سأموت، لكن إذا قضيت سبع سنوات تبحث عن الشجرة ووجدتها فضع قلبي في الماء مثل البذور فأحيا مرة أخرى، وستعرف أنني أحتاجك عندما تجد إناء جعتك تفور.)،ثم تزوج "باتا" امرأة أهدتها له الآلهة فأحبها ولكنها خانته مع ملك فرعوني وأرشدته إلى قلب"باتا" المعلق فوق شجرة الأرز فعمد إلى قطعها فمات "باتا" وحينئذ فار كأس الجعة بين يدي أخيه "أنوبو" فبحث عنه سنوات ثم عاد بقطعة من الشجرة وضعها في كأس ماء مثلج فعادت إليه الحياة وعاد"باتا" إلى الحياة من جديد وعاشا في حب ووئام.

الشاعر وظف هذه الأسطورة في قضية الصراع العربي الصهيوني،فكما رحل "باتا" إلى وادي الأرز كذلك رحل الشهيد إلى وادي الموت.وإذا كانت استعادة "باتا " رهينية بعلامة الإخلاص والمثابرة والبحث عن قلبه واستجلابه من وادي الأرز ووضعه في كوب الماء البارد لكي يعود إلى الحياة مرة أخرى، فالشاعر يرى لزاما علينا لكي نثلج قلوب شهدائنا أن ننتقم لهم ممن تسببوا في قتلهم وأن نثأر لأرواحهم ولدمهم المهدور، وفي ظن الشاعر أن هذا هو الطريق الصحيح لاستعادة الحق وحفظ كرامة الشهداء وتقديس ذكراهم في قلوبنا،وباتا ــ عند الشاعر ــ رمز الشهيد الذي انتقل إلى العالم الآخر بديلا عن وادي الأرز ورده للحياة يتم ــ معنويا ــ باثلاج قلبه بالإنتقام ممن تسببوا في قتله وقد أضفى الشاعر على الأسطورة من بعدها التراثي تحويرا فنيا أو انزياحا حيث جعل« قلب باتا الذي وضع على شجرة الأرز تحول موضعه لزهرة اللوتس، وفوران الجعة مرتبط بارتداء الثياب بالمقلوب وهو مالم يرد أصلا في الأسطورة وعودة باتا مرتبطة بمواسم الحصاد،في صورة أغنية أو وردة،وهي إضافة جديدة لنص الأسطورة مثل تحويل "باتا" إلى المثل الأعلى للراغبين في العودة وتحويل باتا إلى وردة في مواسم الحصاد قريب الشبه بأسطورة تموز أو أدونيس»[1].

([1]) **منير فوزي:صورة الدم في شعر امل دنقل,ص23.**

يقول في قصيدة"هجرة إلى الداخل" :

فقلبه الذي انشطر

يرقد فوق زهرة اللوتس في المنفى،

يطالع المكتوب

منتظرا حتى يفور الكوب

في يده،

يدير فوق جسمه رداءه المقلوب

لكي يعود في مواسم الحصاد

أغنية أو وردة

للباحثين عن طريق العودة.

وعلى صعيد الإشارة إلى بعض أحداث الأسطورة يستخدم أمل دنقل دلالة فوران الجعة في قرب الإنتقام أو لمواجهة الخطر الذي يتربص بالأرض والوطن.

ويأتي ذكر الأخوين صريحا في قصيدة"الوقوف على قدم واحدة".

تبقين أنت:شبحا يفصل بين الأخوين

وعندما يفور كأس الجعة المملوء..

في يد الكبير:

يقتلك المقتول مرتين!

فهذه الإشارة مرتبطة بالجزء الثاني من الأسطورة، حين توعز زوج "باتا " للفرعون بأن يقتلع شجرة الأرز حتى يموت زوجها، فاقتلع الشجرة طاعة لها وكان يعلق به قلب زوجها فسقط فمات"باتا"،غير أن الأسطورة لا يأتي فيها قتل زوجة باتا مرتين، لكنه يظهر لها في صورتين مختلفتين في صورة ثور وفي صورة شجرة على باب القصر ثم يتوحد بها عندما يدخل رحمها، وفي الصورتينينتاب زوجته الرعب فتحاول القضاء عليه، ولعل المعنى في أنه يقتلها رعبا ويتركها تعيش هاجس الإنتقام، وهذا ما يريده الشاعر من الحكام والشعوب العربية أن تبقى متيقظة، وفية لدماء شهدائها تعيش أعدائها

هاجس الإنتقام« وإذا كانت الأسطورة رصيد ثقافي معقد،وهي تمعن في التعقيد كواقع متغير عندما تصبح حلقة أخيرة لتاريخ مقدس وتسرد حدثا يضرب في الزمن ويمس الشخصيات العظيمة، حتى ليمكن أن يجعلها الأدباء عن طريق شخصية ماقصة وجود فذ،ولم يعد من الصعب ملاحظة أن الأسطورة التي يستغلها أديب العصر تعاد صياغتها تماما كمايعيد صياغتها القصاص الشعبي»[1].

وقد استفاد أمل دنقل من هذا المعطى الفني في توظيف الأساطير، فحاول من خلال استقرائه للأساطير القديمة المختلفة، والوقوف على دلالاتها المتعددة أن يعيد صياغتها في إطار القضايا الإجتماعية ومعطيات الواقع المعيش، فاستخدام أسطورة"عروس النيل" [2] للتعبير عن حتمية افتداء الوطن والتضحية بالنفس من أجل استمرارية بقائه، وقد أشارت بعض الدراسات التي تناولت الأساطير والحكايات الشعبية المصرية القديمة أن طقوس عروس النيل هذه لم تكن معروفة في تاريخ مصر ولم تعرف الحقب التاريخية المختلفة هذه العادة« فهذه العادة لم تكن متبعة لافي العصر المسيحي ولا في العصر الفرعوني، فلم يعرف عن المصريين أنهم كانوا يضحون بالقرابين البشرية، كما أن المؤرخين اليونان والرومان أمثال "هيروديت" و"ديودورا" و "استرابون" الذين زاروامصر، وأقاموا بها مدة من الزمن وتعرضوا لعادات المصريين ونظمهم واحتفالاتهم الدينية ووصفوا الفيضان، لم يشيروا إلى مثل هذه العادات التي لو كانت متبعة لأثارت انتباه هؤلاء المؤرخين»[3]

وبقرد" نعمات فؤاد" الآراء المختلفة حول هذه الأسطورة, ورأت أنها موضع شك من قبل أغلب الدارسين رغم أنها تورد نصا لأبي تغزى بردى في كتابة" النجوم الزاهرة" بذكر قصة عروس النيل وكيف راسل عمروبن العاص عمر بن الخطاب في هذا الشأن بعدما أتاه أهلها حين دخل(بؤونه) من أشهر القبط فحكوا له عن قصة العروس وفيضان النيل فبعث إليه عمر بن الخطاب بكتاب رماه في النيل جاء فيه« من عبد الله عمر أمير

([1]) أحمد كمال زكي:الأساطير،دراسة حضارية مقارنة،مكتبة الشباب-القاهرة.ط1-1975،ص237.

([2]) محمد حمدي المناوي:نهر النيل في المكتبة العربية,الدار القومية للطباعة والنشر,القاهرة1966,ص154،156.

([3]) المرجع السابق,ص156.

المؤمنين إلى نيل مصر أما بعد فإن كنت تجري من قبلك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار الذي يجريك فنسأل الله الواحد القهار أن يجريك إلخ »[1].

ففي قصيدة "ميتة عصرية"[2]يستحضر الشاعر طقوس عروس النيل وذلك من خلال اعتماده على مغزى هذه الأسطورة التي تذكر تضحية المصريين القدامى بفتاة جميلة تنتقى من أحسن العائلات، حسناءبكر يهبونها للنيل بعد تهيئتها في أحسن لباس وأجمل زينة استجلابا لرضا النيل عنهم أو بالأحرى لإله النيل "أوزوريس"حتى يرضى عنهم ويعمهم الخير,ويستمر فيضان النيل في دورته السنوية،والشاعر يجري حوارا بين رمز السلطة و أحد المواطنين حول النيل، وبما أن النيل رمز التضحية والفداء فهو رمز الوطن المرتبط بالخصب والتجدد والعطاء, فالسلطة تكاد تنسى نهر النيل(الوطن) ويصبح:

النيل !

أين يا ترى سمعت عنه قبل اليوم ؟

فهو لا يقترن عند السلطة إلابمضاجعة العذارى اللواتي يهبن أنفسهن له ،وأن محبته للدم تأتي من زواجه كل عام ببكر حتى تتحقق الخصوبة، ويعم الفيضان الذي يكون أحمرا وهو الطمي الذي يجلبه معه في فيضاناته، فيظن الناس أنه دم العذراوات اللواتي يخصبن النهر, فحتمية افتداء الوطن لايشكل هاجسا للسلطة.

أليس ذلك الذي

كان يضاجع العذارى !؟

ويحب الدم!؟

ومن خلال المفارقة التي يعقدها الشاعر بين الماضي والحاضر يصبح النيل غير قادر على الإخصاب لأنه لم تعد هناك تضحية, حتى يأتي الفيضان, فالنيل رمز الخير وبفيضانه تتغير الأرض وتتخصب, ولذلك فإن الحرية لاتتأتى إلا بالتضحية والدم,لكن النهر الذي كان في الماضي فارسا صنديدا أصبح اليوم عاجزا قعيدا.

([1]) **أنظر:النيل في الأدب المصري:مكتبة الدراسات الأدبية,دار المعارف القاهرة 1962,ص141،142.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص213.**

مولاي:قد تساقطت أسنانه في

ولم يعد يقوى على الحب أو الفروسية .

فرمز السلطة جاهل بالنهر لايعرفه ولاينتمي إليه, وكل ما يعنيه أن يقدم له هذا النيل طقوس الولاء والخضوع, فهو يصادق الرعاع ويهبط القرى ويحمل العشاق في الزوارق, فهو خارج عن السلطة وقوانينها, ويأتي صوت رمز السلطة حادا آمرا في نهاية المقطع.

لا بد أن يبرز لي أوراقه الشخصية

فهو

يصادق الرعاع

يهبط القرى..

ويدخل البيوت

ويحمل العشاق في الزوارق الليلية

لا شأن لي بنيلك المشرد المجهول

أريد أن يبرز لي أوراقه الرسمية

شهادة الميلاد..والتطعيم..والتأجيل

والموطن الأصلي..والجنسية

حتى يمارس الحرية.

غير أن قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" يستحضر فيها الشاعر طقوس عروس النيل ليرسم صورة مفزعة عن الواقع الاجتماعي, ومدى ما وصل إليه الناس من فقدان الإحساس بكل شيء بحيث أصبح الإنسان يعيش حالتين متناقضتين في موقف واحد الحزن واللهو, و يغدو النهر رمز العطاء وفيضان الخير مقابلا صريحا للتوحد مع الموت حين تلقى فيه أجمل الفتيات, وتصبح رمزا للفدائي المصري الذي يضحي بنفسه من أجل الذود عن الوطن وأداء الواجب المقدس, لكن ظلال الموت إشارة إلى موت الإحساس, فهو موت موضوعي إذ يبكون على هؤلاء

الشهداء المضحين بأنفسهم في سبيل الوطن, ثم ينصرفون إلى مجالس اللهو يمارسون نفاقهم:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر

لكي يشاهدوا عروس النيل–عند الموت–في جلوتها الأخيرة

وانخرطوا في الصلوات والبكاء

وجئت بعد أن تلاشت الفقاقيع , وعادت الزوارق الصغيرة

.....

رأيتهم في حلقات البيع والشواء

يقايضون الحزن بالشواء

فهم ينتقلون بين إحساسين متناقضين من البكاء والنشيج في حضرة الموت(انخرطوا في الصلوات والبكاء) إلى الإنغماس في اللذة وهي قمة العبثية واللامبالاة (يقايضون الحزن بالشواء).

ويصل الشاعر في نهاية القصيدة إلى حتمية افتداء الوطن من خلال الدلالة المستوحاة من ممارسة طقوس عروس النيل ويصور الشاعر في نهاية القصيدة المشهد الختامي للعروس وهي تزف إلى النهر والناس يبكون فراقها متأهبين للنضال المقدس, فالسيوف منتصبة وأصواتهم مضطربة برحيل العروس:

وستهبطين على الجموع

وترفرفين,فلاتراك عيونهم خلف الدموع

تتوقفين على السيوف الواقفة

تسمعين الهمهمات الواجفة

وسترحلين بلا رجوع

وحين يتقاعس الناس عن افتداء الوطن والدفاع عنه, فلن تكون هناك خصوبة ويستشري الجدب والجوع, ويمتنع النيل عن أن يفيض:

ويكون جوع!

إن الأسطورة تأتي في هذه القصيدة معادلة للحلم المراد تحققه, وهو النضال من أجل الوطن.وليس عجيبا إذن أن ترد كلمة رؤيا أو رأيت فيما يرى القائم أو أن ترد مقاطع كاملة تحمل إطار الحلم أو صياغة الرؤيا دون التصريح بذلك مباشرة...غير أن الرؤيا سرعان ما تتحول مع استشعار الشاعر المبكر بالهزيمة إلى كابوس فاجع مرعب[1].

وفيما يتعلق بالتناص مع الأساطير اليونانية فنجده قليلا إذا ما قيس بالأساطير المصرية، إلا أن ما يميز هذه الإحالات عموما أنها ترد بشكل مقتضب داخل القصيدة ، وتكتفي بالإشارة إلى الرمز الأسطوري في أغلب التناصات دون الاستغراق في الدلالات المتعددة التي يمكن لهذا الرمز أن يثري النص به. ومن بين الأساطير الموظفة نجد أسطورة أوديب وسيزيف وبنلوب، وربما يرجع الإقلال من التوظيفات الأسطورية الأجنبية إلى كون هذه الأساطير قد استهلكتها التجارب الشعرية لجيل الرواد ، بحيث خرجت من الإطار الدلالي الذي يخصب النص بهذه الأساطير إلى ترصيعات توشي بها القصيدة، ولإيمان أمل دنقل ــ بعد تجربته في توظيف الأسطورة الفرعونية ــ أن هذه الأساطير لاتعيش في وجدان الناس ولاتنفذ في طبقات الترسبات الثقافية, ولا تحدث التجاوب المطلوب لدى المتلقي العربي , ومن ضمن هذه الأساطير التي وردت في شعر أمل دنقل شخصية " بنلوب "[2] وهي من الأساطير الإغريقية التي وظفها الشاعر في قصيدة "بطاقة كانت هنا"[3] إذ يتمكن الشاعر في توظيفه لهذه الأسطورة من دمجها في النص بطريقة أحدثت تماهيا مع الشخصية المسقطة عليها، فلم يعتمد في تعبيره الفني إلى إحداث قطيعة فزيائية بين حبيبته الغائبة و"بنلوب"عن طريق التشبيه- مثلا- وإنما اعتمد أسلوب الاستعارة التصريحية, فلمحت الحدود بين المرأتين واندمجتا في كائن واحد يأخذ من الحبيبة جسدها الواقعي ومن"بنلوب" القيمة المثالية التي تعبر عنها والمتمثلة في الوفاء

([1]) **منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص178.**

([2]) **خطبها "أودوسيوس" من أبيها ليكاريوس تزوجها وأنجبت له إبنا. ذهب أودوسيوس إلى حرب طروادة ولم يعد إلا بعد عشرين سنة عانت فيها بينيلوب من الطامعين فيها,فكانوا يبددون ثروتها حتى تتزوج واحدا منهم، ولكنها بقيت تستمهلهم,ولجأت إلى حيلة نسج كفن والد زوجها,فإذا فرغت منه تزوجت واحدا منهم وبقيت تنقض بالليل ما تنسجه بالنهار مدة ثلاث سنوات، حتى عاد زوجها من رحلته الطويلة.أنظر:علي البطل:الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب شركة الربيعان للنشر والتوزيع,الكويت ط1-1982,ص74.**

([3]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص153.**

والإخلاص أثناء غيبة الزوج»[1]ومن هنا نحس بشخصية أخرى لا نجد حضورها داخل النص وإنما تتوحد مع صوت الشاعر, فالشاعر لم يصرح أنه"أوليس" المنتظر ل "بنلوب" وإنما استعار صوته ودوره في التعبير عن إحساسه بطول الفراق ورغبته في العودة للمحبوبة.

حبيبتي ملامح ابتسامة على بريقها الوهاج

"بنلوب" أين أنت يا حبيبتي الحزينة ؟

ملحدان في مخاطر الأمواج

كقبضة من العفونة

أعود,كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب

لكنها"بنلوب"..

بطاقة كانت هنا

ووحشة غريبة,وثقب باب لم يعد يضيئ

وعنكبوت قد أتم–فوق ركنه–نسيجه الصوفي

لقد ?أتم العنكبوت مابدأت في انتظارك الوفي!

وتجليات النص هنا نجدها في قضية الإنتظار فكما انتظرت بينيلوب عودة زوجها أوليس من رحلته الطويلة وبقيت تنسج الثوب حتى يعود ورفضت كل من تقدموا لها فكذلك الشاعر ينتظر محبوبته, وهنا نرى أن الشاعر قد وظف هذه الأسطورة بصورة عكسية, فالأسطورة تحكي أن بينيلوب هي المنتظرة لعودة زوجها, ولكن بينيلوب محبوبة الشاعر هي الضائعة وهو من يبحث عنها(بينيلوب أين أنت ياحبيبتي الحزينة؟).

فبينلوب يمكن أن تكون كذلك رمزا للوطن الضائع الذي يبحث عنه الشاعر, وبفقد هذا الوطن أو بنلوب يفقد معه الشاعر كل شيئ جميل ويشعر بالحزن والضياع ويتجلى ذلك من خلال المفردات:(كئيب/شحوب/مخاطر/عفونة/ملحدان/اللهيب/الوحشة)فكل شيئ بعد فقده محبوبتهفقد دلالته, و معناه.

([1]) عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص159.

كما أن فكرة نسج العباءة الموجودة في الأسطورة قد أخذت معنى مختلفا عند الشاعر فبنلوب لم تنسج ولكن الذي نسج هو العنكبوت الذي قد يكون رمزا لطول الإنتظار, فالعنكبوت لاينسج إلا على المكان المهجور, فإذا كانت بنلوب وجدت من أنقذها فهذا الوطن الضائع لا يجد من ينقذه كما يشير الشاعر إلى فكرة الإنتظار انتظار بنلوب لزوجها أو مخلصها فبنلوب قبل أن تتم نسج العباءة, حضر زوجها ومنقذها ويبقى الوطن بلا منقذ.

ويلجأ الشاعر أحيانا في توظيفه للأسطورة إلى طمس آثار التمييز بين المعطى التراثي الذي تعبر عنه الإسطورة والتجربة المعاصرة التي يريد تبليغها, وذلك حتى تندمج الدلالة الأسطورية مع التجربة الواقعية المعاصرة بعلائق فنية تضيئ دلالة النص وتمنحه تجاوزات دلالية توسع آفاق المتلقي وتمده بعناصر ثقافية جديدة تساهم في تشكيل وعيه وتعيد بناء الثابت لديه,وهذا ماتحقق في قصيدة "لا وقت للبكاء"[1] ،التي وظف الشاعر فيها أسطورة "أبي الهول"[2] تعبيرا عن ما تتعرض له مصر من تربص الأعداء بها فمصر هي طيبة المدينة المسالمة وأبي الهول هم الأعداء المتربصين بها, فكلمة "يقعى" دلالة على استهدافها في الماضي والحاضر« وبالرغم من أن أصل الأسطورة هنا يوناني فإن الحيز المكاني هو الذي "يقعى فيه أبو الهول" يخلق حرارة التجانس,بين المعطى التراثي والتجربة المعاصرة المستهدفة من جهة,ومن جهة أخرى وجود شبه بين الفتك القديم المسلط من قبل أبو "الهول"على أهل طيبة,وبين الفتك المعاصر المسلط من قبل أمة الأعداء»[3].

فعلى أبوابك السبعة يا طيبة..

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص255.**

([2]) **أبو الهول:يعرفه الإغريق باسم سفينكس,كانت الهولة(تسمية عربية)ابنة التنين«نوفون»من«أخذيني» ,وقد جاءت من أعماق أثيوبيا واستقرت فوق قمة جبل"فيكيوم"الذي يشرف على مدينة طيبة,رأسها رأس أنثى ذات وجه حلو الملامح,لها صدر أنثى,وجسدها جسد لبؤة مكسوة بشعر غزير,ربضت الهولة المخيفة فوق جبل فيكيوم وأطلت برأسها على السهل الفسيح,وكانت تستوقف الرائح والغادي,وتلقي أحجية ثم تطلب أن يجد لها حلا,فإذا ما فشل خنقته والتهمته في التو واللحظة,أنظر:عبد المعطي الشعراوي:أساطير إغريقية(أساطير البشر),الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة ط1-1982,ص247.**

([3]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص 160.**

ياطيبة الأسماء

يقعى أبو الهول,

وتقعى أمة الأعداء

مجنونة الأنياب والرغبة.

أما أسطورة أوديب[1] فهي من الأساطير اليونانية الشائعة, وقد حضيت هذه الأسطورة باهتمام الشعراء العرب المعاصرين وشكلت مادة ثرية في تجاربهم الإبداعية لما لها من دلالات متعددة تتجاوب مع كثير من القضايا المعاصرة التي شكلت هاجسإبداعيا عند الشعراء المعاصرين,ويحدث التناص بين قصيدة (العار الذي تتقيه)[2] وبين أسطورة أوديب عن طريق مايسمى بالإختراق ذلك أن المعطى الأسطوري المرجعي يخترق المتناص,ويمده بالطاقات الرمزية المعنوية المطلوبة, فتصبح ملامح أوديب المعاصر جزءا من ملامح الشخصيات النمطية التي يفرزها الواقع الإجتماعي المعاصر ضمن السمات التي تحدد أخلاقيات وشروط هذا المجتمع في تحديد أنماطها وسلوكياتها, وماتؤديه من دور في صناعة هذا الواقع, وإذا كان التناص مع أسطورة أوديب في المقطع الأولالايأتي بذكر الإسم وإنما بالدور الذي يحيلنا على أصل الأسطورة والأحداث التي صنعت شخصية أوديب.

هذا الذي يجادلون فيه

قولي لهم من أمه,ومن أبوه

أنا وأنت

حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كي يموت .

([1]) ابن ملك طيبة تنبأ العراف بأنه سيقتل أباه الملك ويتزوج أمه,فأوعزا إلى راع بقتله ورميه في الجبل,فأشفق عليه ورباه ملك آخر,وحدث أن خرج يوما فلقي في طريقه ملك طيبة,فقتله خطأ,ولقي(الهولة)سفينكس التي كانت تقبع على مشارف طيبة,وكانوا يعدون قاتل(الهولة)بالزواج من الملكة(يوكستا)ويحكم طيبة فأجاب "أوديب" على أسئلتها وقتلها,وظفر بالوعد,فعاش أوديب ويوكوستا عيشة الأزواج وأنجبا أربعة أبناء ولكن الآلهة كانت لهم بالمرصاد وتحققت نبوءة تريسياس وفقأ أوديب عينيه,أنظر:عبد المعطي الشعراوي:أساطير إغريقية(أساطير البشر),ص239,وأنظر:علي البطل:الرمز الأسطوري في شعر السياب,ص76.

([2]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص85.

فإذا كان أوديب الأسطورة عاد إلى أبويه حيا ليقترف ملحذر منه كاهن طيبة و يقتل أباه و يتزوج أمه فإن أوديب العصر يفضل أن يعود في صورة أكثر مأساوية عاد عنفوان ذكريات لم يستطع والداه أن يرفعا عيونهما إليه لأنه عارهما الذي تخلصا منه.

لكنه مات

عاد إلينا عنفوان ذكريات

لم نجترئ أن نرفع العيون

نحو عارنا المميت.

وفي المقطع الثالث من القصيدة يأتي ذكر أوديب بالإسم بعد أن تغيرت النظرة إليه,وكأنما عدم ذكر اسمه في المقطع الأول دلالة على الرغبة الدفينة في التخلص من عاره,أما في هذا المقطع فجاء ذكره دلالة على تغير الموقف,كما أسلفنا فتأنيب الضمير وتوبيخ النفس من ذكريات التفريط في الإبن حتى ولو كان غير شرعي قد آلمت والديه,ويخرج النص هنا من السرد التسجيلي للنص الأسطوري الموظف,حيث أصبح بإمكان المتلقي التعاطف مع أوديب الجديد المعاصر, لأنه لم يعد كأوديب الأسطورة لقتل أبيه وتزوج أمه,ولكنه عاد باحثا عن حنان أبويه الظالمين.

"أوديب" عاد باحثا عن اللذين ألقياه للردى

نحن اللذان ألقياه للردى

وهذه المرة لن نضيعه

ولن نتركه يتوه

ناديه

قولي إنك أمه التي ضنت عليه بالدفء

وبالبسمة والحليب

قولي له أني أبوه

هل يقتلني أنا أ بوه

ما عاد عار تتقيه

العار:أن نموت دون ضمة

من طفلنا الحبيب

من طفلنا أوديب .

نجد أن النص الشعري هنا يختلف عن مناصه الأسطوري,بما هيأ له الشاعر من نفس درامي يقوم على نفي الجبروت عنه, وإلباسه ثوب المسكنة ليستدر شفقة المجتمع الشرس.

أما أسطورة "سيزيف"[1]فهي من أكثر الرموز الأسطورية توظيفا في الشعر المعاصر,لأنها ترمز إلى العذاب الأبدي الذي يعانيه الإنسان, من أجل الوصول إلى الهدف الذي ينشده لكنه يصطدم في كل مرة بعائق يحول دون تحقيق الهدف, ويبقىالإنسان في سعي دائب للوصول إلى الهدف, فهذه الأسطورة تصور قصة العذاب الأبدي وكفاح الإنسان اليائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته, فهو يعرف أن الحياة عبث لكنه يعمل حتى النهاية .[2]وقد وظف الشعراء المعاصرون هذا الرمز الأسطوري تعبيرا عن معاناة الإنسان وعبثية الحياة, فالإنسان العربي شأنه شأن سيزيف يظل يدحرج همخوم الحياة ليدفعها عته ولكنها تغالبه وتعيده إلى نقطة البداية, في ظل الحصار الذي يعانيه فكريا واجتماعيا, ولاترد هذه الأسطورة إلا مرة واحدة في شعر أمل دنقل في قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة[3] و ورودها يأتي مخالفا للنص الأسطوري بصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية الأسطورية, فسيزيف أمل دنقل لايحمل الصخرة كما جاء في الأسطورة وإنما يضعها جانبا ليحملها غيره من الذين يولدن في مخادع الرقيق, فعناصر الأسطورة لم يطرأ عليها تغيير(سيزيف–الصخرة) ولكن الذي طرأ على المتناص الشعري هو سقوط العذاب الإلاهي على سيزيف, فقد وضع الصخرة جانبا وحملها أبناء الرقيق

([1]) **سيزيف هو"سيسيفيوس" بعد أن ألقي عليه القبض لأعماله الشريرة والماكرة,تم تنفيذ الحكم فيه بحمل الصخرة إلى قمة جبل في العالم السفلي,حملها سيسيفوس وتسلق جانب الجبل الوعر المنحدر,وصل إلى القمة لكنها اندفعت بقوة هائلة إلى السفح,وأعاد سيسيفوس الكرة,بين ذرات الغبار وحبات العرق ليحملها من جديد,فاندفعت ثانية إلى سفح الجبل وما زال يدفع الصخرة إلى القمة وهي تتدحرج ثانية إلى السفح دون جدوى.أنظر:عبد المعطي الشعراوي:أساطير إغريقية(أساطير البشر),ص129.**

([2]) **نفسه,ص141.**

([3]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص 111.**

المنذرون للأعمال الشاقة, فسيزيف العصر لم تعاقبه الآلهة عندما تمرد عليها, ولكن السلطة هي التي عاقبته بأن جعلته مسخرا لخدمتها لأنه تجرأ على معارضتها, وهذا تماشيا مع النسق الذي جاءت فيه هذه الأسطورة مع دلالة شخصية سبارتاكوس في القصيدة وملابسات هذه القصيدة التي سبق شرحها.

سيزيف..لم تعد على أكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون من مخادع الرقيق

ومن الأساطير الفينيقية التي وظفها أمل دنقل في قصائده أسطورة "أدونيس أو تموز" [1]وأن كانت تتداخل مع شخصية أسطورة عين حورس في قصيدة أقوال اليمامة كما سبقت الإشارة إليه حين أشار إلى رمز أدونيس الشهيد زهرة شقائق النعمان أو زهرة الدم.

فتطلع من كل بقعة دم:فم قرمزي

وزهرة شر

وكفان قابضتان على منجل من حديد .

فالفم القرمزي يصلنا بدم تموز وقد تحول إلى أزهار حمراء أو شقائق نعمان تشبه الفم,أو لها شكل فم ينسكب على أطرافه دم يذكرنا بالخنزير البري,الذي غرس أنيابه في جسد الراعي الشاب إله الخصب، لكي يحول دون خصوبة الحياة.وزهرة الشر تذكر بدوافع القتل كاشفة عن الشر المتأصل في أعماق القاتل ويتطلب استئصالا يستدعي صورة الآلهة المنتقمة ابنة القتيل، أوأمه، أو أخته ،أو زوجته, لتنعكس صورتها على هوية القناع/اليمامة كإلهة الخصب وتحاول استعادة الأب بالإنتقام من القاتل, وبالتالي تعود الخصوبة إلى الأرض ويتحقق الخير والعدل.

وفي قصيدة "مراثي اليمامة" تحرض اليمامة قومهاعلى القتال, فالقتيل لن يستريح في قبره حتى يؤخذ بثأره, ويعقد أمل دنقل مقارنة بين تموز أو أدونيس إله الخصوبة

([1]) كان راعيا شابا,كما كان مولعا بصيد الوحوش ولا سيما الخنازير البرية,وقد تمنع على حب عشتار في البداية,وانطلق وراء صيده,حتى قتله خنزير شرس,ونزلت روحه إلى عالم الموتى وتقرر عشتار الهبوط إلى العالم السفلي لتستعيد روح أدونيس,فحل الجدب وتتعطل مظاهر الخصوبة على الأرض,ففزع الآلهة لذلك فقضوا باطلاق سراح تموز وعشتار فعادت الخصوبة إلى الأرض إلا أنها لا تدوم إلا نصف العام ثم يعود الجدب في ذكرى غياب عشتار وهكذا يتعاقب الخصب والجدب في الطبيعة كل عام,أنظر:علي البطل:الرمز الأسطوري في شعر السياب,ص70،71.

الفينيقي الذي قتل على يد خنزير بري ومن دمه تشكلت أزهار وشقائق النعمان« و الرمز المقدس لتموز أوأدونيس هو زهرة شقائق النعمان..إذ كانت بيضاء فلما لقي مصرعه بجوارها احمرت من دمائه,أو أنه تحول إليها بعد موته»[1]وبين كليب الذي يجعل الشاعر منه رمزا للخصوبة وعودة الحياة إلى دورتها.

أبي ظامئ يارجال

أريقوا له الدم كي يرتوي

وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات,

بين الرمال

يعود له قطرة قطرة

فيدور له الزمن المنطوي .

ولا يكتفي أمل دنقل بمجرد استبدال صورة "تموز" بصورة "كليب"وإنما يستعير كذلك الطقوس المرتبطة بإله الخصوبة ويلبسها شخص"كليب" مستفيدا مما جاء في الكتب التي تناولت هذه الأسطورة حول ما يعرف بجنائن "تموز"« إذا كانت هذه الجنائن سلالا وأصصا تملأ بالتراب وتزرع فيها بذور القمح والشعيروأنواع من الزهر, وتعنى النساء دون غيرهن بها لثمانية أيام وهي في الشمس, فتنمو بسرعة, ولكنها لعدم وجود جذور لها تذبل بنفس السرعة وفي ختام الأيام الثمانية تحمل مع تماثيل أدونيس الميت, ويقذف بها مع التماثيل في البحر أو الينابيع»[2] فهذه الطقوس التي كانت تؤدى في مواسم الزراعة عندما يحمل المتعبدون هذه التماثيل وتدفن في التربة إشارة إلى موت الإله الذي سيعقبه بعثه وذلك ضمانا لنجاح المحاصيل,و "كليب" مثل "أدونيس" تقيم الصبايا له الطقوس ليبعث من جديد:

أيادي الصبايا الحنائن

تضم على صدره نصف ثوب

([1]) **المرجع السابق,ص72.**

([2]) **جيمس فريزر:أدونيس أو تموز(من كتابه الغصن الذهبي)ترجمة جبرا ابراهيم جبرا,المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.لبنان 1982,ص164.**

وتبقى عيون كليب

مسمرة في شوا شي الجنائن.

ويتكرر مشهد مقتل تموز(أدونيس) في القصيدة نفسها إذ يتحول دم كليب إلى شقائق النعمان مثلما تحول دم أدونيس إلى زهرة النعمان, وهي تذكر دائما بضرورة الإنتقام والتضحية لمقتل كليب حتى يعود المجد العربي السليب:

إن التويج الذي يتطاول:

يخرق هامته السقف

يخر هامته السقف

إن التويج الذي يتطاول:

يسقط في دمه المنسكب !

ويستخدم أمل دنقل من الأساطير العربية أسطورة الإله "ود"« وود عند المعنيين من ودد أو تمنى أو أحب كما كان له من الأسماء سين في حضر موت وعم في قتبان و"كهلن" أي الكهل وإليه تنتمي ربما قبائل عرب الجنوب التي تنتسب إلى كهلان»[1].

كما ورد في بعض المصادر أوصاف هذا الإله ككتاب الأصنام لإبن الكلبي يقول« فقلت لمالك بن حارثة صف لي ودا حتى كأني أنظر إليه.قال:كان تمثال كأعظم مايكون من الرجال قد ذير عليه حلتان متزر بحلة مرتد بأخرى عليه سيف قد تقلده وتنكب قوسا وبين يديه حربة فيها لواء ووفضة(أي جعبة) فيها نبل»[2].

ويوظف أمل دنقل شخصية الإله "ود" في قصيدة مراثي اليمامة وبخاصة من خلال استعادة أسطورة قتل الإله "ود"(إله القمر عند العرب) وبعثه للحياة مرة أخرى وقد صور الشاعر كليبا في صورة الإله"ود" فهو يصورعودة كليب للحياة بعد موته في هيئة إله الحب "ود" ويعني الأب والودود والحنون...« وأيضا فيها طقس التضحية وهو تكرار لحدث استشهاد الأب الأول دفاعا عن أبنائه في معركة مع ضار شرس,ثم تحول الأب بعد

([1]) **محمد عجينة:موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها,دار الفارابي,بيروت ط1 1994,ص196.**

([2]) **ابن الكلبي:كتاب الأصنام,تحقيق أحمد زكي,الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1965,ص10 وص55.**

موته ليحل في طوطم حيواني (خروف أو تيس أو ثور) وبعدها ارتفع- في نظر أبنائه وأحفاده- ليتلبس بالقمر لتشابه بين قرني الطوطم الأرض وبين الهلال[1].

فكليب ذلك الأب أو الإله "ود" لن يعود إلى الحياة إلا إذا بذلت له التضحيات من دم الأعداء حتى يعود المجد العربي السليب من يد هؤلاء المغتصبين وهو السبيل الوحيد لإسترداد الكرامة العربية والمجد والأرض المسلوبة وتصور خاتمة القصيدة عودة كليب للحياة بعد موته وقد صب على رأسه وقدميه دم الأضاحي فخاض فيها دون أن يتلوث,واكتـــملت هيئته في شكل الرمز الذي يدل عليه(الهلال) الذي يمثل رمز الإله ود فأضاءت بنوره الأرض:

قفوا ياشباب

لمن جاء من رحم الغيب,

خاض بساقيه في بركة الدم,

لم يتناثر عليه الرشاش,

ولم تبد شائبة في الثياب

قفوا للهلال الذي يستدير

ليصيح هالات نور على كل وجه وباب

قفوا ياشباب

كليب يعود..

فقد جاءت الأسطورة لتؤكد رؤية الشاعر للقضايا المعاصرة, فالأرض المسلوبة لابد من التضحية والفداء لأجل خلاصها, وكليب رمز المجد العربي السليب ورمز السلام والمحبة, لن يعود إلى الحياة مرة أخرى إلا إذا قدمت له التضحيات(القرابين) والنسك من دم الأعداء وسفكها على أقدامه وحول(تمثال الشهيد) حتى تتطهر الأرض وتخصب, وتعود الأمجاد العربية إلى الحياة مرة أخرىبقوة السلاح, فهو السبيل الوحيد لإسترجاع الأرض والكرامة والحريةوالحفاظ عليها, كما أن الشاعر لم يصرح بإسم اللإله"ود" من

([1]) سيد محمود القميني:الأسطورة والتراث,سينا للنشر,القاهرة,ط2-1993,ص116.

خلال الإستدعاء ولكنه اختراق للأسطورة أو امتصاص لمضمون الأسطوري وإعادة تشكيلها من منظور الإسقاط الفني المعاصر, فهو امتصاص وإعادة الإنتاج يلتحم المتناص بالمناص في صورة تكادتكون واحدة لإثراء الدلالات وتفجير المعاني المختلفة حتى يلتحم المتلقي كذلك بالنص وتتوحد الرؤية.

ثانيا-التناص مع الأدب الشعبي:

الأدب الشعبي,أسلوبه ومحتواه,حصيلة لحياة عريقة عاشها الشعب وحضارات مختلفة درجت فيها ثقافاته وتبلورت معتقداته وأساطيره فشكلت مأثورات شعبية اصطبغت بها هويته الثقافية.

ومازال تحديد الأدب الشعبي أمرا يختلف عليه النقاد ودارسوا الأدب.فمنهم من يرى(أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي الشفاهي,م جه ول المؤلف المتوارث جيلا عن جيل ويسقطون بذلك أدب العامية الذي طبعته وسائل النشر الحديثة, ومنهم من يرى أن الأدب الشعبي هو أدب العامية سواء كان شفاهيا أو مكتوبا أو مطبوعا,وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه, متوارثا عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون معلومون لنا.

والرأي الثالث يعتمد محتوى الأدب لاشكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لااللغة التي يستخدمها أصحابه.فهو عندهم ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب المستهدف تقدمه الحضاري, الراسم لمصالحه,يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية,وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة,والأثر المجهول المؤلف,والأثر المعروف المؤلف[1].

كما ارتبط الأدب الشعبي بعلم الفلكلور والمعنى الحرفي لهذا المصطلح **Folklore** حكمة الشعب وأصبح يدل في الأوساط المختلفة على مدلولين:الأول العلم الخاص بالمأثورات الشعبية من حيث أشكالها ومضامينها ووظائفها,والثاني المادة الباقية والحية التي تتوسل بالكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة...

والأدب الشعبي أو الفلكلور **Folklore** يرادف عند بعض العلماء المعرفة الدارجة, وهو حصيلة ما تراكم من الخبرات والمعارف والممارسات عبر الأجيال,مما يعد من قبيل الثقافة الشعبية التقليدية, وهي تختلف عن المعرفة العلمية, وهكذا يمكن أن يقال إن علم الفولكلور هو ذلك الفرع من فروع المعرفة الإنسانية,الذي بجمع وتصنيف ودراسة المواد الفولكلورية بمنهج علمي لتفسير حياة الشعوب وثقافاتها عبر العصور[2].

([1]) **أنظر:أحمد رشدي صالح:الأدب الشعبي,مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط3 1971,ص14،15.**

([2]) **أنظر:عبد الحميد يونس:معجم الفولكلور,مكتبة لبنان بيروت ط1 1983,ص173.**

وقد ساهمت عوامل متعددة في تعامل الشعراء العرب المعاصرين مع موروثهم الشعبي منها عوامل سياسية اجتماعية ومنها عوامل ثقافية ومنها عوامل فنية.

-العوامل السياسية والإجتماعية:

الشعوب تعيش حوادث عصر ما,وتعبر عن مواقفها تجاه تلك الحوادث, فتتفاعل مع بعضها وتتجاوز بعضها الآخر بما يتفق أو يتعارض مع نظرتها السياسية والفكرية, فأي مجتمع من المجتمعات مر بتغيرات سياسية واجتماعية أثرت بشكل مباشر أو غير مباشر في بنيته الاجتماعية والسياسية. فهناك نكسات مر بها الوطن العربي كنكسة1948 ونكسة 1967 والحركات التحررية التي ساهمت في تحرر كثير من الدول العربية سواء من الإستعمار كالجزائر أو من الحماية والأنظمة الموالية لها كمصر والعراق وغيرها, وهذه الأحداث شكلت مادة غنية للشعراء يستلهمون موروثهم الشعبي للتعبير عنها لأن الموروث الشعبي هو ألصق الفنون بوجدان الشعوب لأنه يعبر عن تجاربهم الحميمية الصادقة.

-العوامل الثقافية:

لقد ساعدت العوامل الثقافية أيضا على اهتمام الشعراء العرب بتراثهم فبدأوا ينفتحون على تراثهم الشعبي بقراءته أو سماعه أو كتابته سواء كان هذا التراث عربيا أو انسانيا ثم عكفوا على دراسته ليكتشفوا مافيه من كنوز فنية وليناسبوا بينه وبين واقعنا, كما تأثر الشعراء العرب بالإتجاهات الأوروبية الداعية إلى ارتباط الموروث الإنساني بصفة عامة والموروث العربي بصفة خاصة في التعبير عن أفكارهم وتصوير أحلامهم.

-عوامل فنية:

فقد استفادت القصيدة العربية الكلاسيكية والحرة من مقومات الأشكال التعبيرية الشعبية المختلفة, فتحقيق الوحدة المفقودة بين الفرد والجماعة, وإحساس الفرد بالغربة وجهه إلى إعادة اكتشاف هذا الموروث الشعبي من أغان وأمثال وحكايات وسير وأساطير بما يتفق مع ميول الشاعر ونوازعه الفنية,كما أن الأدب الشعبي فيه من الشخصيات التي تعيش من الذاكرة الجماعية للناس كالزير سالم، وعنترة، وأبي زيد الهلالي ، وسيف بن ذي يزن، وجحا،وغيرهم الكثير بالإضافة إلى الحكايات والأساطير التي لها في أذهان الناس حضور

دائم, ولها تأثير في نفوسهم ثابت, لما يتمتع به من صفات البطولة والتحدي والوفاء, وهي صفات يتمناها الشعب في زعمائه وقواده وعندما يستحضرها الشاعر فإنهبذلك يعبر عن الوجدان الجماعي للشعوب العربية.

وعلى الرغم من القيمة الموضوعية والجمالية للأدب الشعبي في إثراء القصيدة المعاصرة ومدها بطاقات إيحائية متعددة تساهم إلى حد كبير في تنويع الدلالات حتى تستوعب التجربة الشعرية والإبداعية, فلا نجد لها حضورا كبيرا في شعر أمل دنقل إذا ما قيس بالمصادر الأخرى,وربما يعود هذا الإقلال في الإستخدام إلى اهتمام الشاعر بقضايا محددة لم تكن دلالات الأدب الشعبي تتوالف مع منطق هذه القضايا التي حرص الشاعر على تبنيها إذا ما استثنينا بعض الشخصيات التي تدخل في إطار السير الشعبيةوترتبط بالبعد التاريخي كأحداث وأزمنة، ولكن الخيال الشعبي أضفى عليها من الصفات ما أخرجها من إطارها التاريخي إلى الإطار الأسطوري أحيانا أو الخرافي أحيانا أخرى، كشخصية الزير سالم وزرقاء اليمامة وعنترة وغيرهم من الشخصيات الكثيرة التي جاء ذكرها في كتب التراث و وظفها الشعراء العرب المعاصرون.ولهذا فقد كان حرص أمل دنقل على اختيار موضوعاته دافعا إلى التقليل من توظيفه للأشكال تجاوبا مع مضامين الشاعر مما جعله يستخدم سيرة الزير سالم وسيرة عنترة.

1-السيرة الشعبية:

تطلق في تراثنا على أعمال كثيرة تتفاوت من حيث دلالاتها الإجتماعية, كما تتفاوت من حيث لغتها التي تتراوح بين العربية الفصيحة مرة وإلى العامية مرات,وهي مزيج بينهما في أحيان كثيرة,« وهي من أنسب الأشكال الأدبية الموروثة للقيام بدور همزة وصل بين الماضي والحاضر لما تحمله في تكوينها الأصيل في سمات المزاوجة بين الخيال الشعبي في مرحلة متقدمة ومايحتاج إليه الإنسان الحديث من معنى محدد للبطولة الفردية البعيدة عن أهوال البطولة الأسطورية »[1], وقد ساهم المتلقي إلى حد كبير في إثراء هذه السير التي كانت تلقى على مسامعه فجعل من تلك الأعمال الأدبية ــالتي سميت سيرا ــ متعة شعبية يحظى بها غير القارئين عن طريق المنشد أو الشاعر.

([1]) **غالي شكري:أدب المقاومة مكتب الدراسات الأدبية دار المعارف القاهرة 1970,ص52.**

« والتعريف العلمي المعاصر لكلمة "سيرة" يحدد مكانها بين التاريخ والأدب فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجه للأحداث في عصره, أو جماعة لعبت في تاريخ الشعب أو الإنسانية دورا ذا أثر..وهي أدب من حيث انطباعات مؤلفها, وتتلون بثقافته ووضعه الإجتماعي وموقفه من الحياة, أي أنها ليست عملا علميا تاريخيا يعتمد على الوثائق الثابتة القيمة,المحققة الوجود, ثم ينهج إلى مناقشتها ومقابلتها ببعضها البعض لاستخلاص الحقائق المجردة التي لاتهم من الناس إلا أصحاب العلم والدراسة العاملين في نفس الميدان , بل هي قد لاتعني على الإطلاق بهذا التمحيص والمناقشة وقد تختار أضعف الأقوال بما يتفق دون غيره من موقف المؤلف ووجهة نظره, وهذا يؤكد ذاتية السيرة كعمل, وليست الذاتية من العلم في شيئ , وإنما هي إلى الأدب أقرب به وألصق»[1].

ومن السيرة الشعبية غالبا مايكون الإهتمام منصبا على شخصية تاريخية تمتاز بمواصفات يحبها الناس ويقدسونها لأنها تمثل بالنسبة إليهم المثال الذي يتطلعون إليه في مرحلة من المراحل التاريخية, ويسبغون من أحداثها التاريخية بطولات مانحين فيه بين الواقع التاريخي لهذه الشخصية، وبين سمات أخرى يضفيها الخيال الشعبي على البطل لكي يبدو كما هو لاكماهوعليه في بعده التاريخي، فالشعوب تبحث دائما عن النماذج العليا لتؤطر بها واقعها وتسقط عليها همومها، وتستمد منها مقومات البطولة، فإذا لم تجد مايصنع تاريخها الحديث ويختزل طموحها من أبطال، توغلت في عمق تاريخها القديم لتبحث عنه« فليس هناك مايثير عقول الناس ويغذي أخيلتهم أكثر من سير الأبطال فهم يدينون بما يسميه الأوروبيون(عبادة الأبطال)»[2].

وإذا كانت السيرة الشعبية تروي شفاها قبل تدوينها, فإن صورة البطل فيها قد اكتملت قبل تدوينها, لأن أهم مايميز الرواية الشفهية قابليتها للتطوير والتطور والنمو, ولذلك نجد أبطال هذه السير يأخذون صفاتا وملامح من ثقافات الشعوب وملامحها التي تنتشر بينهم

([1]) فاروق خورشيد ومحمود ذهني:فن كتابة السيرة الشعبية,منشورات اقرأ بيروت 1980,ص33،34.

([2]) عبد الحميد يونس:الظاهر بيبرس في القصص الشعبي,مطابع دار القلم القاهرة(د ت),ص98،99.

إذ تتلاءم شخصية البطل الذي عاش تاريخا قبل الزمن التاريخي الذي تحكي عنه السيرة مع أحداث جديدة لم يعشها قط,ذلك أن الشعوب تريد أن تجعله بطلا لأحداث عصره لا بطلا لعصر قديم لم يعشه.

ويضع بعض الدارسين فروقا بين السيرة الشعبية والقصص الشعبي أو الحكاية الشعبية. فالسيرة الشعبيةتاريخية في المقام الأول تعكف على التاريخ لتستخلص منه مادتها, سواء من تاريخ اليمن كسيرة الزير سالم أو تاريخ الأدب الجاهلي كعنترة أو تاريخ القبائل العربية كسيرة بني هلال...و السير الشعبية تحرص على البعد التاريخي ولاتتحول عنه حتى نهاية السيرة وأبطالها يتحولون إلى أبطال قوميين كسيرة عنترة.

أما القصص الشعبي فهو قصص يصور في أغلبه الصراع من أجل استمرار الخير من نماذج بشرية أكثر موافقة للواقع المعيشي تستقي قصصها من الحياة اليومية بطلها إنسان عادي بسيط, وهوقصص يجد آذانا مصغية على كافة المستويات كآذان الشباب والشيوخ والنساءوالبنات..بينما تجتذب السير جمهور الرجال في حلقات تثير الحماسة والحمية,وهي عادة ماتحمل تضمين حال العصر أكثر من غيرها[1].

وإذا كانت السيرة تعتمد في بنائها الفني عادة على مستويين فنيين: أولهما يتبع تطور الأحداث التي تمر بها الشخصية الرئيسية (بطل السيرة أو الملحمة) ورصد المواقف والأحداث التي تشكل مفاصل السيرة الأساسية وثانيهما وهو مجموعة الشخصيات الثانوية التي تقوم بإستثناء الشخصية الرئيسية وتسقط عليها مجموعة من الحكايات الهامشية التي تثير الدهشة لدى المتلقين وتجعلهم يلتحمون بالسيرة كما تعضد الفكرة الرئيسية للسيرة.

وقد أفاد أمل دنقل في توظيفه لهذه المعطيات في سيرة"الزير سالم" حيث اعتمد على بنيتين أساسيتين:الأولى وفيها قدم الفكرة المحورية المرتبطة بالإنتقام والأخذ بالثأر والثانية مجموعة الحكايات والأحداث التي ساهمت في تأكيد الفكرة المحورية كحادثة مقتل كليب وأقوال اليمامة ومحاولات الصلح, كما اعتمد أمل دنقل في هذه السيرة على المنطق العقلي والحجة والبرهان لإقناع المتلقي بالفكرة التي يريد تبليغها له.

([1]) أنظر حلمي بدير:أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث,دار المعارف,القاهرة ط1 1986,ص53.

وقد تمت دراسة هذه القصيدة في مجال التناص التاريخي على اعتبار أن السيرة كما يحددها التعريف العلمي المعاصر هي بين التاريخ والأدب كما سبقت الإشارة إليه في تعريف السيرة وسنقف عند الإشارات المرتبطة بالسيرة من حيث هي سيرة في هذا المقام دون إعادة لما سبق شرحه, وهناك ــ إضافة إلى القصيدة التي تناولت وصايا"كليب" في رفض الصلح ــ وصايا أخرى في قصيدة ثانية تسند الوصايا الأولى أو تؤكدها وإن داخلتها بعض الألفاظ الإسلامية التي تحكم هوية القصيدة أنها كتبت في وقت متأخر طبع مرحلة من مراحل التاريخ الإسلامي, كما أن لغتها تميل إلى التراكيب العامية التي تدل على شعبيتها وجاء في السيرة« فلما فرغ كليب من شعره ونظامه بكى العبد عليه ورثى لحاله, ثم تنفس كليب الصعداء وهو مطروح وجعل يقول من حلاوة الروح أين الأحباب والحجاب أين جـندي ودولتي أين مـلكي وصولتي تبا لحكم مصيره الزوال فيا ويل الذين يتجبرون على الإله المتعال, ثم قال للعبد بالله عليك أن تمهل علي قليلا حتى أتودع عن الدنيا وأكتب لأخي أيضا هذه الوصية فقال العبد أكتب يا مولاي رحمك الله ثم أخذ العود وكتب يقول من فؤاد مبتول:

هديت لك هدية يا مهلهل عشر أبيات تفهمه ا الذكاه

أول بيت أقوله استغفر الله إله العرش لايعبد سواه

وثاني بيت أقول الملك لله بسط الأرض ورفع السماه

وثالث بيت توصى باليتامى واحفظ العهد ولا تنسى سواه

ورابع بيت أول الله أكبر على الغـدار لا تنسى أذاه

وخامس بيت جساس غدرن أنظر الجرح يعطيك النساه

وسادس بيت قلت الزير أخي شديد البأس قهار الع ــداه

وسابع بيت سالم كون راجل لأخذ الثأر لاتعطي ون ــاه

وثامن بيت بالك لا تخـلي لا ش ــيخ كـبير ولا فـتاه

وتاسع بيت بالك لا تصالح وإن صالحت شكوتك للإله

وعاشر بيت إن خالفت أمري أنا وإياك إلى قاض القضاه»[1].

([1]) قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير),ص 60.

هذه القصيدة هي إعادة تذكير لما جاء في القصيدة الأولى[1] من وصايا لكنها تشتمل على ألفاظ إسلامية أضفاها الرواة المتأخرون, لأن السير الشعبية كانت تروي شفاها ومن طابعها المرونة, لذلك فإن بطل السيرة دائما يحمل قيم الشعوب التي تنتشر بينهم هذه السير فيجعلونه بطلهم الذي يعيش أحداث عصرهم, ونموذجهم الخارق الذي يواجهون به أعداءهم, فلذلك يكتسب صفاتهم ويعبر عن أحلامهم ويختصر أمجادهم.

كما أن هذه القصيدة هي تأكيد لطلب الثأر الذي جاء في القصيدة الأولى التي يحذر فيها "كليب" أخاه "الزير سالم" من الصلح ويلح عليه في طلب الثأر, وقد اعتمد أمل دنقل في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ،[2] على القصيدة الأولى في رفض الصلح مع اليهود, وقد نجح في خلق بناء للقصيدة لأكثر تماسكا مما تقدمه وصايا السيرة الشعبية «فالترتيب الذي صاغه أمل دنقل ينم عن فهم عميق لخبايا النفس البشرية, وعن إدراك واع لطبيعة التوجه. فهناك استخدام للحجج والمنطق العقلي, وهناك اللعب على أوتار المشاعر الإنسانية, كما أن هناك حافزا للدفع عن طريق استشراف الرؤيا المستقبلية هذا إلى جانب امكانيات الشعر الحر وما تتيحه للشاعر من مقدرة على تحرير المقطع من رتابة الإيقاع وتوتر القافية »[3].

وقد وفق الشاعر في اختياره سيرة الزير سالم ومقتل كليب في التعبير عن قضية الصراع العربي الصهيوني ورفض الصلح مع اليهود, فجميع شخصيات السيرة تتناسب مواقفها وأدوارها مع الشخصيات المعاصرة التي أسقط عليها الشاعر أحداث السيرة, فكما يقول أمل دنقل نفسه:« حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى, ولاترى سبيلا لعودته إلا أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وبالدم وحده»[4], أما الزير سالم فيمثل القادة العرب المطالبين بأخذ الثأر من اليهود واستعادة الأراض السليبة, واليمامة رمز لليتامى والأرامل الذي ن خلفتهم الحرب, ويطالبون بالثأر من كل القتلة الذين أذاقوهم مرارة اليتم.

---

(1) أنظر: نص هذه القصيدة وشرحها في الصفحة 55 ومابعدها من هذا البحث.

(2) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة تذييل, ص321.

(3) منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل, ص246.

(4) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة تذييل, ص354.

وتبدأ القصيدة بالتحذير "لا تصالح"

لا تصالح ولو منحوك الذهب

ففكرة المال وردت في الوصية الثانية والثالثة من وصايا كليب(لا تصالح ولو أعطوك مالا مع عقود,لا تصالح ولو أعطوك نوقا مع كاعود). ويظهر حس الشاعر الشعبي في تضمينه لبعض الأفكار والمعتقدات الشعبية, فنجد تناصا مع المثل الشعبي القائل (عمر الدم مايبقى مية) حينما يقول:

هل يجري دمي بين عينيك ماء ؟

ويحدث الانزياح عن السيرة الشعبية فيخرج الشاعر عن جو القبيلة والثأر,فلم تعد قضية قبيلة أو مقتل زعيمها, ولكنها قضية لكل العرب فحمل الشاعر كليب العصر عار العرب وضرورة الثأر:

إنها الحرب

قد تثقل القلب

لكن خلفك عار العرب,

وتتناص السيرة الشعبية مع القصيدة في علاقة"جساس" ب "كليب" فهما أبناء عمومة والعرب واليهود أبناء عمومة, لكن الثأر للأخ القريب حتى من ابن العم:

سيقولون:

ها نحن أبناء عم

قل لهم:إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.

كما يتكئ الشاعر على الفكرة الشعبية المتمثلة في بيت الأب والأخ الذي يظل سندا للبنت بعد وفاة أبيها, وينقل كذلك مداعبة الجد لأحفاده وكيف حرم منها, فالضحية هنا ليس كليب ولكن أولاده وأحفاده من بعده, كما نلاحظ أن السردية الحكائية تطغى على دفقات القصيدة تأثرا بأسلوب السردفي السيرة الشعبية:

إن بنت أخيك اليمامة

زهرة تتس ربل في سنوات الصبا

بثياب الحداد

حرمتها يد الغدر

من أن يكون لها–ذات يوم–أخ

من أب يبتسم في عرسها

وتعود إليه إذا الزوج أغضبها

.....

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العش محترقا فجأة

وهي تجلس فوق الرماد

وفي القصيدة الثالثة يتناول فكرة الغدر أو الخيانة فكما قتل جساس كليبا غدرا وهو ابن عمه,فكذلك اليهود طعنوا العرب غدرا, مثلما غدروا بأنبيائهم:

إن سهما أتاني من الخلف

سوف يجيئك من ألف خلف

وهذا يتناص مع ماجاء في السيرة في القصيدة الثانية حين قال:(وخامس بيت جساس غدر بي أنظر الجرح يعطلك النساء).كما تتفق الوصية الخامسة في قصيدة أمل دنقل مع السيرة الشعبية في البيت السادس والسابع حيث يقول:

لا تصالح

ولا تقسم مع من قتلوك الطعام

وارو التراب المقدس

وارو أسلافك الراقدين

إلى أن ترد عليك العظام

وجاء في نص السيرة في القصيدة الأولى: (أخوي لا تصالح واسفك دمهم في وسط بيد وأخوي لا تصالح واحصد حمهم مثل الحصيد)فكما حرص أمل دنقل على فكرة الثأر حرص على الفكرة نفسها في المسقط المعاصر, كما يأتي رفض الصلح مهما كانت

الأسباب في الوصية السادسة من قصيدة أمل دنقل لتتناص مع ماجاء في وصايا "كليب " في السيرة الشعبية حين يقول:

لا تصالح

ولو ناشدتك القبيلة

باسم حزن الجليلة

أن تسوق الدهاء

وتبدي-لمن قصدوك-القبول

وجاء في السيرة:(أخوي لاتصالح وإن صالحت فلست أخي أكيد)كما جاء كذلك في هذه الوصية من قصيدة أمل دنقل:

إنه ليس ثأرك وحدك

لكنه ثأر جيل فجيل

وجاء في السيرة في القصيدة الثانية(**كون راجل لأخذ الثأر ولاتعطي وناه**).

وينقل أمل دنقل اللحظات الأخيرة من حياة كليب ويكسبها درامية عالية حين يصوره بطريقة هي أقرب إلى التصوير السينمائي منها إلى الوصف الخارجي.وذلك باستخدام الحركة المصحوبة بايقاع بطئ يتحول شيئا فشيئا إلى إيقاع سريع, وكأننا أمام م ش هد سينمائي يسقط فيه البطل ببطءوكبرياء ليثير عطف الجمهور المتفرج ويتعاطف معه, وهذه الحركة يرصدها من خلال استخدام الشاعر للأفعال المضارعة (يصح,يمشي,تحاملت(واقفا), يكبو مرتين, يتشفى, يتشكى)وحتى تتضح الرؤية نعرض نص السيرة:

يقول الراوي:« فتحمس جساس ونهض ومسك له العبد, فركب ثم تقدم نحو كليب والرمح في يده وطعنه في ظهرهفخرج يلمع من صدرهفوقع على الأرض يتخبط في دمه فبكى كليب ملء عينيه ودمعه يسيل على خديه فلما رآه جساس على تلك الحالة ندم وتأسف على ما فعل فتقدم إليه وقبله من جبته وعارضيه وضمه إلى صدره ووضع رأسه على ركبته وقال سلامتك يا بن عمي يا أبا اليمامة فقد حلت في النطة فوالله أني فعلت

ذلك بدون عقل ولاتمييز فسامحني على هذا الإرتكاب القبيح فقال كليب من حلاوة الروح:هذا حكم الإله المتعال ماكان أملي منك أن تبادلنيبهذه الفعال وتشمت في الأعداء الأنذال وتفرق بيني وبين اليتامى وما بكائي على مال ولا نوال وإنما بكائي على اليتامى ولكن لهم رب لا يغفل ولا ينام وأبكي أيضا على غدرك فإنك قتلتني بالغدر والعد وان ولست من أقراني في الميدان ولا في ملتقى الفرسان ولكنسيجازيك العادل الديان وسوف ترى ما يحل بك من الهوان ولا تظن بأنه يصفى لك بعد الآن زمان فقم الآن واذهب إلى الخيام واقري اليتامى من جزيل السلام ولكن اسقني قبل رواحك شربة ماء لأن قلبي احترق من الظمأ»[1].

ويصور أمل دنقل هذه اللحظة الدرامية في المقطع السابع منقصيدته يقول:

لم يصح قاتلي بي:انتبه

كان يمشي معي..

ثم صافحني..

ثم سار قليلا

ولكنه في الغصون اختبأ

فجأة:

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..

واهتز قلبي ــ لفقاعة ــ وانفثأ

وتحاملت,حتى احتملت على ساعدي

فرأيت:ابن عمي الزنيم

واقفا يتشفى بوجه لئيم

لم يكن في يدي حربة

أو سلاح قديم

لم يكن غير غيضي الذي يتشكى الضمأ.

([1]) قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير),ص57.

فالتناص قائم بين نص السيرة والمقطع الشعري من الوصية السابعة في قصيدةأمل دنقل باعتماده على عنصري الحركة وانتقال الرؤيةمن متابعة جساس إلى متابعة كليب، ثم الانتقال للتركيز على ملامح وجه جساس وهو يتشفى في حالة كليب والرمح غارس في ظهره ثم يعود مرةثانية إلى كليب وكأننا أمام كاميرا تصور الأحداث بطريقة التناص السينمائي, ومما يزيد في إثارة انتباه المتلقي وشده إلى الأحداث وجعله طرفي الموقف.

وتستمر قصيدة أمل دنقل في رصد أحداث السيرة وإعادة صياغتها في قالب فني يدخل النص أحيانا إلى دائرة التقريرية لتكرار الأحداثوتبأير النص على قضيتي الثأر ورفض الصلح, وتأتي شخصية اليمامة لتدلي بشهادتها في هذا الصلحفهي الإبنة الكبرى لكليب وكان لها دور مهم في السيرة الشعبيةوهو الدور نفسه في قصيدة أمل دنقل "أقوال اليمامة" و "مراثي اليمامة"فقد جاء في السيرة:

عندما ذهبت الوفود لطلب الصلح من الزير سالم, وكان على رأسهم سلطان أخو جساس قال لهم:« إني لا أكف الحرب والقتال ولاأرفع عنكم السيوف الصقال إلى يوم القيامة,أو أن تننعني اليمامة ,فاذهب إليها وخاطبها به أمام هؤلاء الأعيان فعساها تجيب ياسلطان.

قصد سلطان اليمامة مع أخته الجليلة ومن حضر معه من نساء سادات القبيلة فدخلوا جميعا اليها وسلموا عليها وقبلت الجليلة بناتها وقالت لهن:أما كفى يابنات الأكارم والوقار, فقد قتلت رجالنا وهلكت فرساننا وأبطالنا وساءت أحوالنا وصرنا عبرة لمن اعتبر ومثلا بين البشر.فأجابتها اليمامة..أنا لاأصالح حتى لايبقى منا أحد يقدر أن يكافح إن كان عمي عجز عن قتالكم فأنا أنوب عنه وألتقي بأبطالكم ثم ختمت كلامها وقالت:

قالت يمامة من ضمير صادق يا جليلة اقصري عنا عناكم
أنت وأخوالي وكل عشيرتي لا تزيدوا لفظكم ولالغاكم
قتلتم الماجد كليب والهدي غدرا وماله ذنب معاكم
جساس.طعنه من قفاه بحربة ودعاه علىالغبرا حداكم
أنا وأختي بقينا بذلة نمسي ونص بح ولا ننسى بلاكم

أنا لا أصالح حتى يعيش أبونا ونـــراه راكب يريـــد لق ـــاكم»[1]

وجاء في قصيدة "أقوال اليمامة" لأمل دنقل:

أبي..لا مزيد!

أريد أبي عند بوابة القصر

فوق حصان الحقيقة

منتصبا.....من جديد

ولا أطلب المستحيل,ولكنه العدل:

هل يرث الأرض إلا بنوها ؟

وهل تتناسى البساتين من سكنوها ؟

وهل تتنكر أغصانها للجذور.

فكما علق الزير سالم الصلح بيد اليمامة في السيرة الشعبية, كذلك علقه الشاعر برموز اليمامة وهم أبناء الشهداء والأرامل وكل الذين عانوا ويلات الحرب وذاقوا مرارتها فحق الصلح مكفول لديهم ولاسبيل للتصالح إلا بعودة كل شيئ إلى طبيعته وشرط الصلح واحد في السيرة وهو عودة كليب أو الأراضي العربية السليبة ويكرر ذلك في قصيدة "مراثي اليمامة" حيث يمزج بين شخصية كليب وبعض الأساطير القديمة وتصبح عودة كليب هي عودة الحياة مثلما تعود الخصوبة إلى الأرض بعودة تموز أو أوزوريس:

أبي ظامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي

وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

عس دمه المتسرب,بين عروق النباتات

بين الرمال

يعود له قطرة قطرة

فيعود له الزمن المنطوي.

([1]) قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير),ص 112،113.

والتناص الحاصل بين سيرة "الزير سالم" وقصيدة "أقوال جديدة عن حرب البسوس" تناص تآلف فقد وظف أمل دنقل سيرة "الزير سالم" ليعبر من خلالها عن الصراع العربي الصهيوني, فكليب رمز للمجد العربي السليب أو للأرض المغتصبة, و"جساس" قناع العدو الذي اغتصب الأرض بدون وجه حق, و"الزير سالم" هو رمز النضال العربي ضد العدو وضد تمييع الهوية العربية, ويرى الشاعر أن حدود الأرض المغتصبة تقاس بآخر قطرة دم تسيل من أجسادنا أو من أجساد الأعداء, كما لجأ الشاعر إلى استخدام عنصري التشويق والإثارة اللذين يطبعان السير الشعبية لجذب انتباه المتلقي ولا يقدم الأحداث دفعة واحدة ولكن على مراحل حتى يشد المتلقي إليه ويتركه يخمن صيرورة باقي الأحداث.

أما سيرة "عنترة" فتعتبر من الأعمال التي عرفها تراثنا الأدبي وأطلق عليها اسم السيرة وبطلها عنترة بن شداد شخصية تاريخية معروفة ارتبطت بالشعر الجاهلي وارتبطت في ذاكرة الأجيال بالبطولة والشجاعة والمغامرة، وهي من أكثر السير الشعبية شيوعا في شعرنا المعاصر, وأكبرها حظا من اهتمام شعرائنا, ولكن شعراءنا يستعيرون ملامحها من المصدر الأدبي كشاعر حمل قضية معينة أو من المصدر التاريخي كفارس له وجوده التاريخي القوي، أما الملامح الملحمية التي أضفتها سيرتنا الشعبية على عنترة فلم يحاول شعرنا الحديث بعد أن يستغلها, وربما كان ذلك راجعا إلى أن الوجود الأدبي والتاريخي أكثر بروزا من وجوده الملحمي, بينما الأمر على العكس في بقية أبطال السيرة الشعبية»[1].

وسيرة عنترة هي سيرة عبد صارع من أجل التحرر من موقف المجتمع المتخلف منه بحكم كونه عبدا ابن أمة ورجلا أسود في مجتمع البيض, ورغم رفعة شأنه إلا أن أباه ركنه إلى عالم العبيد لأن أمه أمة ولا يجب ان ينتسب ابن الأمة إلى مجتمع البيض ذوي الرفعة والنسب, واستطاع عنترة أن يفرض نفسه في قبيلته لقوته ولشجاعته ولدفع الأذى عن قبيلته والتغلب على أقوى الفرسان من القبائل الأخرى ولكنه في كل مرة ينقذ فيها عنترة القبيلة ويقتل أعداءها وهم من أشهر فرسان الجزيرة يصر أبوه وتصر القبيلة على

([1]) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية, ص170.

الزامه مكان العبيد.واستغل أمل دنقل هذه المحطة من سيرة عنترة ليوظفها في قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[1] إذ يوحد الشاعر بين الشعب العربيوعنترة الذي ركنه الحكام في حظائر النسيان حتى إذا ماإشتدت الحرب وعجزت حيلهم هرعوا إليه يستصرخون فيه الحمية العربية ويطلبون منه الدفاع عنهم حتى إذا ماانكشفت الحرب ركنوه من جديد في حظائر النسيان تاركينه للمعاناة والتهميش, وتقترن صورة عنترة بصورة "زرقاء اليمامة"فكلاهما ضحية السلطة الحاكمة واستخفافها بمقومات المجتمع ومثقفيه فزرقاء اليمامة رمز المثقف الذي يستشرف الأحداث, ويستشعر الخطر قبل حدوثه ورغم ذلك لا يؤخذ برأيه ولا بمشورته, وعنترة رمز الشعب الذي تقع عليه تبعات إخطاء الحكام وسوء تقديرهم للأمور حتى إذا ماحل الخطر بهم استنجدوا به ووضعوا مسؤولية إنقاذ الوطن في عنقه,حتى إذا ما انكشفت الأمور نسوه وتغاضوا عن تضحياته ولايلقى الشعب منهم شكرا ولاعرفانا,بل مزيدا من السخط عليه:

أيتها النبـــية المقدسة

لا تسكتي..فقد سكت سنة..فسنة

بالهدايا,فلما بدت

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي "اخرس"

فخرست..وعميت..وأئتممت بالخصيان !

ظللت في عبيد (عبس,أحرس القطعان

أجتز صوفها ..

أرد نوقها

أنام في حظ ائرة النسيان

طعامي :الكسرة..والماء..وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص121.

ساعة أن تخاذل الكماة..والرماة..والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ماذقت لحم الضان

أنا الذي اق صيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت..ولم أدع إلى المجالسة !!

وفي غفلة السلطة الحاكمة عن الإستعداد لخوض المعارك والدفاع عن الوطن,تضيع قيم البطولة ويختلط دم عنترة بدم الشعب, ويطل التاريخ متمثلا في شخصية "الزباء" التي يتوسل بها الشاعر للنبوءة الكامنة خلفها,فإحساسها بالخطر وتوجسها منه هو الذي دفعها إلى التساؤل عما تحمله الجمال (الأيام) من الخطر المحدق الذي تؤكد المؤشرات والدلائل أن كارثة تلوح في الأفق لكنهم لم يصدقوها فحلت الكارثة:

أسائل الصمت الذي يخنقني:

«ماللجمال مشيها وئيدا..؟!»

«أجندلا يحملن أم حديدا..؟!»

فمن يا ترى يصدقني ؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا:

«ماللجمال مشيها وئيدا..؟! »

«ماللجمال مشيها وئيدا..؟! »

والتناص الحاصل بين "سيرة عنترة" والنص الشعري تناص تآلف ذلك أن الشاعر جعل عنترة رمزا للمثقف الذي يعاني الذل والإحتقار في ظل الأمن والسلام حتى إذا ما تعكرت الأمور لجأوا إليه للدفاع عن الوطن,وجعل "سادات القبيلة" رمزا للسلطة التي فرضت على عنترة/المثقف أن يقدم التضحيات من أجل بقاء القبيلة, وحين يفعل لاتقابله لا بالشكر ولا حتى بالعرفان.

2-الحكاية الشعبية:

ومن الحكايات الشعبية يستوحي أمل دنقل عالم "عالم ألف ليلة وليلة" في قصيدته "حكاية المدينة الفضية"[1] ويبدأ المصاحب النصي في العنوان حيث يقترب عنوان القصيدة من عناوين ألف ليلة وليلة, فالمتصفح لحكايات"ألف ليلة وليلة"[2] يجد قصصا بعنوان "حكاية المدينة المسحورة" و"حكاية الأبنوس" و"حكاية الطائر وقمر الزمان" وعالم ألف ليلة وليلة مزيج من الحكايات الواقعية والخرافية كانت مثار خيالات المبدعين في أعمالهم الإبداعية لما فيها من حكايات شيقة ومتنوعة تحمل الكثير من الدلالات والرموز التي أثرت الساحة الأدبية العربية والعالمية وأثرت إبداعاتهم بخيالات فنية ساهمت إلى حد كبير في التعبير عن قضاياهم الذاتية والقضايا الإجتماعية, بحيث أصبح نصا يمكن أن يعين على فهم حركة المجتمع العربي أحيانا, ويعين عللا تمثل صور الحياة المختلفة في بعض المدن العربية من خلال مراحل تاريخها أحيانا أخرى.

ويمكن حصر الظواهر المؤثرة من الليالي في الآداب المختلفة في:

1-الحكايات الواقعية التي تتمثل فيها صور المجتمع العربي في مدن بغداد والقاهرة ودمشق التي تستمد عناصرها من الواقع مباشرة, وتمثل شخصيات التاجر والصياد والأمير والخليفة والسياف والحطاب والصور النسائية المختلفة.

2-الحكايات الخيالية التي نسجت من واقع المجتمع لمحاولة تفسير النزعات الإنسانية السابقة كقصص السندباد, وعلاء الدين ومصباحه السحري, وحديث الجن والخرافة ومداعبة خيال المتلقين من خلال ذلك.

3-أسلوب الحكاية من حيث بدئهاومن حيث الختام وعناصر حبكتها ولغتها ومميزات مفرداتها في الصور الأخيرة لها بطبيعة الحال[3].

وعلى الرغم من ثراءحكايات ألف ليلة وليلة« إلا أن شاعرنا المعاصر لم يستطع بعد لأن يفيد من إمكانيات هذا المصدر على النحو الأكمل, فعلى الرغم من العدد الضخم

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص233.**

([2]) **رشدي صالح:ألف ليلة وليلة,دار و مطابع الشعب القاهرة 1969،ص43،451،452 وغيرها.**

([3]) **أنظر حلمي بدير:أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث,ص107،108.**

من الشخصيات التي تمتلك طاقات إيحائية قوية في ألف ليلة وليلة فإن شعراءنا لم يستخدموا منها سوى عدد يكاد يعد على أصابع اليد الواحدة,وإن كانوا قد أحسنوا الإستفادة من الشخصيات القليلة التي إستخدموها»[1].

بحيث تشكل عند الكثير منهم رافدا مهما من روافد ابداعاتهم الفنية ووظفوها توظيفات فنية مختلفة تآلفت إلى حد كبير مع التجربة الشعرية وأعطت للنص الشعري أبعادا جمالية بالغة الثراء والتنوع,إلا أن أمل دنقل كان مقلا في توظيفه لشخصيات وحكايات ألف ليلة وليلة,إذ تعتبر قصيدة حكاية المدينة الفضية القصيدة الوحيدة التي نجد فيها إشارات من عالم ألف ليلة وليلة, حيث يسعى الشاعر إلى دخول المدينة الفضية التي ترمز إلى السلطة والمال لكنه يجد الباب مقفلا ولا يفتح له ولا يجيب الحراس على ندائه لأنه مشبوه ومتهم بالكلمة التي تغضب منه الحكام فلا يجد الحماية منهم ويصبح منبوذا:

كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلا قلمي

في يدي:خمس مرايا

تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)

طارقا باب المدينة

"افتحوا الباب"

فما رد الحرس

افتحوا الباب.أنا أطلب ظلا..»

قيل "كلا".

وحين يعجز عن الدخول فإنه يلجأ إلى الوسائل التي تحقق له هذا الدخول فحين يتعاطى العشب الذي ينضح حمى، وهو تعبير عن تغير في السلوك والتعاطي مع السلطة, إذ يلغي الشاعر عن نفسه صفة التمرد والمشاكسة وينخرط في ركب الموالين حتلا يتحقق

([1]) **علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية,ص152.**

له فعل الدخول، وتفتح له أبواب المدينة التي تطل من خلال أسوارها القبة الملساء. وهي قصر القبة الذي يرمز إلى السلطة وهو المقر الذي تصنع فيها قرارات مصر:

أيها العشب الذي ينضح حمى

إنني أنشد في جنبيك حلما

.....

يا طريق التل حين القبة الملساء تبدو..

صنما ضخما تحدى المستحيلا

يا طريق التل:

مازالت على جنبيك آلاف النفايات

لسكان القباب المصمتة

من قمامات البقايا الميتة.

في خضم الرغبة العارمة التي تنتابه لدخول القصر تأتي في هذه اللحظة بدر البدور وهي تمثل السلطة التي تدخله إلى قصر أبيها ليحكي لها حكايات المعاناة التي يعيشها ويفضي لها برغبته المقهورة والحلم الذي كان يراوده في رؤيتها والحديث معها, وتشيرنحو القصر الذي يجلس فيه أبوها الحاكم ذا المليون باب، الذي لم يملكه سليمان النبي, ويقضيان ليلهما في التنعم بالزاد والخمر, فيحكي لها حكاياته العجيبة وحين تطلق الخمر لسانه يقدم لها أثمن مايمتلك وهو قلمه المعبر عن ضميره كمثقف:

قرقعت في الصمت حولي عجلات المركبة

"أوقف الخيل"

أطلت:

"من ترى أنت" ؟

فأومأت مجيبا

قالت "اصعد"

و أشارت نحو قصر القبة الملساء

ثم استطردت:

إنه ملك أبي» !

عندما كان(سليمان) وليا

لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب

قيل مكتوب علىجدرانه الماسية الزرقاء

أحلام شباب

.....

سكرت كاساتنا من خمر بابل

ألف خيط من دمانا يستبد.

أنا لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي...

فخذيه.. إنه لأثمن ماعندي..خذيه».

لكن حلم الشاعرلا يكتمل .فحتى في عالم المدينة الفضية الذي من بداخله آمن,لا يأمن الشاعر على نفسه لأنه اطلع على أسراره ودهاليزه وبالتالي لا يخرج حيا, فسيوف السلطة تطارده إذ يفيق من نومه على برودة سيف مسرور ــ وهو من أعوان السلطة والمتصلين بها ــ وهو موضوع على رقبته مطالبا برأسه, لأن من يقضي ليلة واحدة في هذا القصر محكوم عليه بالموت, لكن الشاعر يستعطف مسرور بأن لايقتله لأنه لم يعش في هذه الدنيا يوما سعيدا فحياته كلها مآس متتالية, و يعرض رشوة على مسرور مراياه المثيرة وهي كل ماكتبه وما عبر به عن همومه تعكس الضوء الذي يسري إليها من دمي فيخرجه من الباب الخلفي للمدينة بعد أن دخلها من أبوابها الأمامية, فالمدينة الفضية جاحدة تنكر الضوء والتنوير وهي تعلم أنه ليس كصوت الشاعر؛ شعاع ضوء وباعث تنوير, ولذلك فهي تقف ضد الحرية والفكر:« إن شهريار هنا شهريار عصري يمثل حامل الكلمة أما شهرزاد فتمثل السلطة/السيف وبين الكلمة والسيف حاجز كثيف, لايتوارى, بل يظل مهيمنا إلى أن تتكشف العلاقةبينهما, ويسود السيف/السلطة»[1].

([1]) **منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص65،66.**

وما أن يأتي الصباح حين تتكشف الحقيقة التي تربط العلاقة بين السلطة ورعاياها حتى تنقلب الأمور وتتسيد قاعدة الصراع الأبدي السلطة/المثقف إلى السلطة/السيف:

شفة ثلجية في جبهتي تسري..ملحة

قد أتى الصبح..فقم

شدني السياف من أشهى حلم

حاملا أمر الأميرة

أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تقضي..بدم

يا ترى من كان فينا شهريار

أنا يا مسرور

مسرور على الباب:رخام

أنا يا مسرور لم أسعد من الدنيا بفرحة

أنا لم أبلغ سوى عشرين عام

خذ ثيابي..خذ مراياي المنيرة..

حسنا,فاهرب من الباب الذي في آخر الممشى

ولا ترجع هنا.

في هذه القصيدة يقوم التناص على التخالف,فالحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة كلها تقوم على سلطة شهريار رمز الملك الدموي الذي يقوم بقتل النساء في كل ليلة وليلة, وتمثل شهرزاد رمز المرأة التي تسعى إلى إرضاء شهريار ومده بالحكايات حتى ينقطع عن عادته السيئة ويمتنع عن قتل النساء, إلا ان الشاعر هنا قلب بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة من خلال تبديل المواقع بين شهرزاد وشهريار أو بين بدر البدور والشاعر فجعل شهرزاد في موضع شهريار أو السلطة المهيمنة المستبدة, ويستبدل موضع شهرزاد بدلا من شهريار فيتحول شهريار إلى الضحية أو المثقف الذي تمارس عليه السلطة القهر والحصار.

أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تقضي..بدم

ياترى من كان فينا شهريار.

والتناص مع أسلوب الحكي نجده كذلك في قصيدة "طفلتها[1] من ديوانه "مقتل القمر" إذ تبدأ القصيدة بديالوج بين الشاعر والطفلة يشبه إلى حد كبير ماكان يفعله الأطفال الصغار في ليالي الشتاء حين يطلبون من ذويهم أو من كبار السن أن يحكوا لهم حكايات قديمة تشبع فضولهم الطفولي أو أحجية يستمتعون بها, ويتقمص الشاعر دور الراوي الشعبي ويبدأ في سرد الحكاية:

كان يا ما كان

أنه كان فتى

لم يكن يملك إلا مبدأه

وفتاة ذات ثغر يشتهي قبلة الشمس

ليوروي ظمأه

خفق الحب بها فاستسلمت

وسرى الحب به فاستمرأه.

هنا يستخدم الشاعر أسلوب الحكاية الشعبية وهي "كان ياما كان" كما يفعل الراوي الشعبي في الحكايات الشعبية القديمة ليشد انتباه المستمع إلى استقبال الحكاية.ثم بدأ الشاعر بذكر أوصاف البطل والمرأة كعادة الحكايات الشعبية حتى يدخل المستمع في أحداث الحكاية, ثم يبدأ في سرد صفات البطل وإن كانت هنا صفات معنوية كالصدق والمبدأ حتى تتناسب مع قصة الحب التي يحكيها, ثم يصف جمال الفتاة التي عادة ماتكون خارقة الجمال في الحكايات الشعبية(فتاة ذات ثغر يشتهي قبلة الشمس)ثم يستمر الشاعر في رصد الأحداث وبدايات الحب بينهما وكأننا نستمع إلى قصص الحب الشعبية مثل حسن ونعيمة أو ياسين وبهية,ويصور الشاعر بدايات الحب بينهما:

([1]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص50.

وهو في شرفته مرتقب

وهي في شباكها متكئة

ووسط العالم الذي لايعترف إلا بالماديات, وعلى عادة قصص الحب التي غالبا ما تنتهي بالدموع والأحزان بظهور طرف ثالث يعكر صفو هذه العلاقة ويغري أهلها بالمال فتساق إليه مقهورة و ينتصر المال على الحب, ولا يملك المحب إزاء ذلك إلا التمني لها بحياة سعيدة لأنه لا يملك مايقاوم به إلا مبدأه:

ذات يوم

كان أن شاهدها

من له أن يشتري نصف امرأة

مبتسما

فأشاحت عنه

كالمستهزئة

اشتراها في الدجى

صاغرة

زفت السبعة عشر..للمئة

لم يكن شاعرها فارسها

لم يكن يملك إلا

التهنئة

لم يكن يملك إلا مبدأه

ليس إلا

كلمات مطفأة.

فكأنما الشاعر هنا يعقد مفارقة بين المحب القديم والمحب العصري, فالمحب العصري في غالب الأحيان يستكين للظروف ولا يقدم لمحبوبته إلا كلمات مطفأة ، لا تغير من الأمر شيئا على عكس المحب القديم الذي يغامر ويتحدى للوصول إلى تحقيق

حلمه والفوز بمحبوبته, ويأخذ الشاعر من الحكايات الشعبية شخصية "النخاس" و "سوق النخاسة" والوشم الذي توشم به الفتيات, ولكن نخاس العصر يختلف عن النخاس الذي جاء ذكره في ألف ليلة وليلة:

ومن النخاس ؟

هل تدرينه ؟

وهو ملاح تناسى مرفأه

فالنخاس المعاصر هو الرجل الذي اشترى نصف امرأة والوشم الذي وشمت به هو وشم الزواج, وقد جاء تأثر الشاعر بأسلوب الحكي الشعبي من خلال المفردات التي وردت في القصيدة مثل: (كان ياما كان /أحك/ أحجية/ جعبتي/ الحكايا/ النخاس/ الوشم/ الملاح/ فارسها/ طهرها) فهذه المفردات تتكرر كثيرا في الحكاية الشعبيةوحكايا ألف ليلة وليلة, وهي مفردات أسهمت إلى حد كبير في إضفاء جو الحكاية الشعبية على القصيدة فكأنما أصبح الشاعر حكواتي يتقمص شخصية الراوي لينقلنا إلى جو الحكاية الشعبية مستخدما عناصر التشويق التي تتوافر عليها.

3-الأغنية الشعبية:

تختلف الأغنية الشعبية عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي كونها تؤدي بالكلمة واللحن لاعن طريق الكلمة لوحدها وإلا اعتبرت شعرا شعبيا, ورغم كثرة التعريفات للأغنية الشعبية إلا أنها تلتقي في كونها تعبر عن كل أشكال وأنواع الممارسات الإبداعية المصحوبة بالموسيقى المنتشرة بين الطبقات الشعبية تدور حول موضوع يتصف بالشعبية كما أنها لحنت بشكل يحمل الخصائص التي تتسم بها الأغنية الشعبية من البساطة والسلاسة والإيقاع المتماثل المكرور.« فهي الأغنية التي يؤلفها ويلحنها ويرددها الشعب نفسه, ولا ترتبط بمبدع بعينه, كما تتناقلها الذاكرة الشعبية من جيل إلى جيل شفهيا دون حاجة لتدوين أو تسجيل, وهو يغنونها غالبا بشكل جماعي وانفرادي, وذلك بغرض التسلية أو الترفيه أو لأنها ترتبط بوظيفة اجتماعية معينة, أو طقوس ومناسبات محددة كاغاني العمل والأفراح والأطفال »[1].

([1]) **فتحي عبد الهادي الصنفاوي:التراث الغنائي المصري(الفولكلور)سلسلة كتابك,دار المعارف القاهرة,ص8.**

ويعتبر أمل دنقل من الشعراء المقلين كذلك في توظيفه للأغاني الشعبية إلا بعض التوظيفات التي جاءت عرضا في بعض قصائده ومن ضمن هذه التوظيفات أغنية كان يرددها الأطفال عندما يخلع أحدهم سنا فبلقي بها إلى جهة الشمس طالبا منها أن تعطيه سنا أجمل من التي خلعها قائلا:

يا شمس ياشموسة

خذي سنة الجاموسة

وهاتي سنة العروسة[1]

« وهي كلمات ضارعة بأن تعوضه الشمس عن سنته المخروبة بسنة جديدة بيضاء جميلة مثل سنة العروسة, وربما كان قصد الشمس لرابطة البياض بينها وبين"السنو المنشودة" وقد يكون ذلك من المواريث المصرية القديمة أيام عبادة الإله رع الذي يرمز إليه بالشمس.

ونجد مضمون هذه الأغنية,المتوارثة من العادات القديمة في قصيدته"إجازة فوق سطح البحر"[2]« حيث يقطع الشاعر النسق العام للقصيدة بواسطة الأقواس ليفاجأ المتلقي بالحس الشعبي العام الهاجع في الإنسان, فيفجؤه بالحقيقة الكامنة فيه, فمايلبث أن ينتبه وعيه ويتيقظ إحساسه عبر هذا البروز الذي يحدثه الحس الشعبي في القصيدة»[3].

صديقي الذي غاص في البحر ..مات

فحنطته..

(..واحتفظت بأسنانه..

كل يوم إذا طلع الصبح:آخذ واحدة..

أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها..

وأردد: ((ياشمس:أعطيك سنته اللؤلؤية..

ليس بها من غبار..سوى نكهة الجوع !!

([1]) **أنظر جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص161.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص 143.**

([3]) **فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية,ص58.**

رديه,رديه –يرو لنا الحكمة الصائبة)

ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة !)

الشاعر هنا يصور لحظة موت صديقه الذي عان التشرد والفقر, ولم يجد مكانا ليدفن فيه, فغاص في البحر, واحتفظ الشاعر بأسنانه(معنويا) وهي كتاباته التي خلفها ليرمي كل يوم سنا إلى الشمس التي تمثل الخلاص والحرية علها تعيد صاحبه في انبعاث جديد وحياة أفضل تتحرر من حياة البؤس التي عاشها سابقا في حياته.

كما استخدم الأغنية الشعبية المتوارثة عن العصر المملوكي في قصيدته "الحداد يليق بقطر الندى"[1] للتعبير عن ضياع الأرض العربية التي رمز لها بقطر الندى التي ضيعها الحكام:

قطر الندى..ياخال

مهر بلا خيال

.....

قطر الندى يا عين

أميرة الوجهين.

كما يعتبر "الموال"لون آخر من ألوان الغناء الشعبي اختلفت الآراء حول نشأته وعرفه عبد الحميد يونس:« ضرب من الأغاني الشعبية,سمي بالموال من المواليا, وهو أغنية من وزن البسيط, آخر مصراع البيت فيه هوفلعلن أو فعلن او فعلان, والموال في شكله البدائي يتكون من موشحات كل منها يتألف من أربعة أشطر لها قافية واحدة وقد تغير هذا الشكل فيما بعد..والموال الأحمر تناول موضوعات الحرب, أما الموال الأخضر فيتناول موضوعات الحب, وفي جميع الحالاتيجب أن يكون الموال باللهجة العامية الدارجة, ويمتاز فن الموال بإستعمال الإمالة وإلتزامها في القوافي بصفة خاصة,وتكرار الفظة الخفيفة في القوافي وإلتزام الحرف السابق على الروي ليكون ردفا »[2].

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص201.**

([2]) **معجم الفولكلور,ص196.**

فالموال فن غنائي شائع ومنتشر في جميع البلدان العربية يختلف باختلاف الموروث الشعبي الذي نشا فيه والطبوع التي يحددها الموروث الموسيقي والألحان الشعبية التي تحكم هذه المناطق وقد وظفه الشعراء المعاصرون كأمل دنقل ونجيب سرور وأحمد سويلم وغيرهم. « وقد استغل الفنان الشعبي الموال في حكاية أحداث قصصية حدثت أو من الممكن ان تحدث في بيئته الإجتماعية, والغرض من رواية هذه المواويل القصصية هو بعينه الغرض من رواية المواويل غير القصصية, وهوالنعي على ما أصاب الحياة من تخلخل في القيمة الأخلاقية من ناحية والإشادة بالسلوك الذي يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى»[1].

ففي قصيدة "أشياء تحدث في الليل" يستغل أمل دنقل موال "أدهم الشرقاوي" [2] وهي شخصية مصرية شعبية ترسخت في أذهان الناس بفضل مواقفها النضالية من سلطة الإنجليز واستبداد الباشوات الذين حكموا قرى الصعيد, عاش مطاردا من طرف السلطان آنذاك بعد أن انتقم لعمه المقتول وهرب من السجن وعاش مع الخارجين عن القانون وذاع صيته وتحول إلى زعيم عصابة يتفنن في السخرية من مطارديه حتى انتهى أمره بخيانة صديقه له إذ قتله بأربع رصاصات حتى حفر دمه الأرض لغزارته.

والشاعر يختار موالا عن "أدهم الشرقاوي" ليؤبن به زعيم العمال "صلاح حسين" الذي اغتيل بقرية كمشيش بمصر فصلاح حسين قتله الأعيان وكبار الملاك وأدهم الشرقاوي قتلته الحكومة بمساعدة الخائن بدران صديق أدهم,وكلاهما يبحث عن الحق والعدالة, غير أن قوى البطش والطغيان تتمكن منهما, ويتحول صلاح حسين إلى نموذج مكرور من أدهم الشرقاوي ولأن قيمتهما لا تنحسر فالموال يخلدهما في ضمير الناس وهذا الإستخدام يقف عند استدعاء الشخصية الشعبية مصحوبة بدلالتها المباشرة المتعلقة في وجه السلطة وتحديها دون أن يلجأ الشاعر إلى استخدام نص الموال نفسه[3].

([1]) **نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي,دار المعارف القاهرة ط3(د ت),ص277،278.**

([2]) **أنظر القصة كاملة في:محمد حسنين هلال:أدهم الشرقاوي بين الواقع التاريخي والموال,مجلة ابداع عدد 12 ديسمبر1983 من ص45 ومابعدها.**

([3]) **منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل,ص244.**

و كانت الليلة..لاتزال مقمرة,

كان النشيد الوطني يملأ المذياع منهيا برامج المساء

وكانت الأضواء تنطفئ..

والطرقات تلبس الجوارب السوداء

وتغمر الظلال روح القاهرة,

والدم كان ساخنا يلوت القضبان

هذا دم الشمس التي تشرق,الشمس التي ستغرب,

الشمس التي تأكلها الديدان !

دم القتيل أحمر اللون

دم القتيل أخضر الشعاع.

أما موسيقى القصيدة فنجدها من بحر الرجز وهي موسيقى أقرب إلى التعديد لتتناسب مع هذا الموال الحزين,وهي موسيقى جنائزية الإيقاع تسيطر حالة الحزن والكآبة على لغة القصيدة وموسيقاها, وتندمج الشخصيتان معا لأن القتل طالهما معا بالطريقة نفسها (الغدر والخيانة) « فالشاعر قد وحد بين أدهم الشرقاوي الذي كان يمنح الفقراء ويحارب الاستعمار وبين شخصية صلاح حسين الذي كان يناصر الجياع ويحارب الإقطاع حتى يثبت للقارئ أهمية الدور الذي قام به صلاح حسين, ويقنعه بتقبل تحويله إلى بطل شعبي»[1].

وفي الصباح والنشيد الوطني يملأ الأسماع

كان فراش الحقل يبدأ النشيج

وكانت الأصوات في القرى..جنائزية الإيقاع

ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع:

أدهم مقتول على كل المروج

أدهم مقتول على الأرض المشاع

([1]) أنظر:أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري,ص465.

وكان وجهه النبيل مصحفا

عليه يقسم الجياع.

من هنا نرى أن التناص بين النص الشعري وبين موال أدهم الشرقاوي تم عن طريق آلية الإستدعاء بالعلم وبالدور, فقد جاء ذكر الشخصيتين التاريخية والمعاصرة موضوع التناص كما جاء ذكر دوريهما من خلال الحداث التي طبعت شخصية كل منهما ودور كل ولاحد في الدفاع عن المظلومين وطلب العدل, ولكننا لانجد تناصا بين النص الشعري ونص الموال ماعدا اسم أدهم الذي اختصر الشاعر فيه كل الأحداث.

4- المثل:

تعتبر الأمثال الشعبية خلاصة تجارب الشعب يعبر بها عن أحاسيسه وهي جزء من شخصيته, يستخدمها في حياته اليومية وأحاديثه العادية في كافة المناسبات لتأكيد المعاني التي يقصدها وليصل عن طريقها إلى الإقناع أو الإقتناع, ويعرفه عبد الحميد يونس« أنه مصطلح يدل على جنس أدبي شائع يوجد في تراث الأمم والشعوب على اختلاف عصورها ومراحلها, والمثل اصطلاحا في مجال الأدبله جنسات, فهو يطلق على الحكاية التي ترمز إلى مغزاها بحيوان أو أكثر, وأشهر هذا الجنس في الأدب العربي هو حكايات كليلة ودمنة, أما الجنس الثاني فهو حكمة كثيرة الذيوع, وتتضمن ملاحظة عامة أو درسا مستعارا أو صورة من اليسير أن تحفر لها مكانا في ذاكرة الإنسان.

والمثل السائد يوجد في الأدب الخاص وفي الأدب الشعبي ويتسم بالإيجاز والشيوع في وقت واحد..والمثل الشعبييتوسل باللهجة العامية التي تختلف بين البيئات الثقافية ومع ذلك فإن المثل قد يترجم من اللهجة العامية إلى الفصحى وقد يردده العامة مثلا فصيحا بصيغة أو بتحريف يسير»[1].

وتوظيف المثل في شعر أمل دنقل نادر جدا رغم ثرائهوتعدد دلالاته, وقدرته على عطاء القصيدة بعدا فنيا وجماليا يساهم في إنتاج الدلالة, وإبراز القضايا الذاتية والموضوعية التي يريد الشاعر التعبير عنها.

([1]) **معجم الفولكلور:ص192.**

ومن أهم الأمثال التي نصادفها في شعر أمل دنقل ماجاء في قصيدة العشاء الأخير.

منذ أن مات أبي

كل من تعشقه أمي الثرية

كل من تعشقه أمي:أب لي في العماد

إن قول أمل دنقل كل من تعشقه أمي أب لي في العماد تحوير للقالب التراثي الذي يبلغ حد المثل(الي يتجوز أمي أقول له ياعمي) والعلاقة التناصية في القالبين تأتي في سياق حركة تحويلية للقالب التراثي, وتطويعه ليلائم الدلالة العامة في النص المعاصر, وليومئ إلى عدم إمكانية خروج أحد من عالم اليتم الذي صنعته السلطة وأعوانها ليخلص الجماعة من دافع القهر, والمثل الثاني الذي جاء في شعر أمل دنقل ورد في قصيدة "لا تصالح" تأكيدا على ضرورة الثأر ممن قتلوا كليبا,وهومثل سائر في المجتمع المصري وخاصة في منطقة الصعيد المعروفة بقضية الثأر, فلايغسل الدم إلا بالدم, وأمل دنقل ترسبت في لاشعوره قضية الثأر لأنه تربى في الصعيد وتطبع بطباعهم, لذلك فهو يلح على لسان كليب بأن لايتسامح الزير سالم في دمه؛ والمثل الذي تتناص معه هذه المقطوعة هو(عمر الدم مايبقى مية).

هل يصير–دمي–بين عينيك ماء ؟

أتنسى ردائي الملطخ بالدم ؟

من هنا نرى أن التناص مع الأدب الشعبي لايشغل مساحة كبيرة من شعر أمل دنقل على الرغم من قراءاته المتعددة لهذا التراث, ولم تحتفظ ذاكرته إلابما علق من الأمثال السائدة والحكايات الشعبية والقيم الشعبية المتوارثة والتي تفرض حضورها في النص الشعري بحسب ما تتطلبه التجربة الشعرية وماستدعاه المخزون الشعبي ماعدا السيرتين الشعبيتين؛ سيرة الزير سالم وسيرة عنترة التي يقع الإشكال في تصنيفها في دائرة التاريخ على اعتبار أن السيرة الشعبية هي في أصلها قصة تاريخية صيغت بطريقة فنية, أم في دائرة السيرة الشعبية التي تعتبر من الفنون الشعبية المتوارثة والتي هي أقرب إلى الملاحم اليونانية والهندية والفارسية وغيرها, وقد حسم البحث تصنيفها في دائرة التاريخ على

اعتبار أن الشخصيات المحورية شخصيات تاريخية عاشت هذه الأحداث وتناولتها كتب التراث المتعددة بطرق هي أقرب إلى التحقيق التاريخي منها إلى الإبداع الفني وقد أضفى الخيال الشعبي عليها من الأحداث والمواقف ملجعلها تصطبغ بصبغة السيرة.

ثالثا-التناص مع الأدب:

يقصد به التعالق الذي يحدث بين النص الشعري وبين مجموعة من النصوص التراثية الشعرية والنثرية,وقد تدخل في التفاعلات النصية الأدبية كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشعري أو النثري سواء كان واقعيا أو متخيلا, ففي الجانب الشعري منه نجد متفاعلات نصية عربية وأخرى غربية ولاغرابة أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر, وفي ذات الوقت من أكثرها طوعية للشاعر المعاصر وقدرته على استيعاب أبعاد تجرب المختلفة[1].

وهذا التناص نجده يرد في شعر أمل دنقل أحيانا في شكل تضمين أو اقتباس مع تحوير بسيط تتطلبه بنية النص وأحيانا يأتي ملتحما مع النص بشكل تغيب فيه ملامح النص المستدعى ويذوب بنية النص المستقبل.

أ-التناص مع الشعر:

يعتبر الشعر من أكثر الفنون التصاقا بوجدان الشعراء المبدعين منهم والمتلقين لأشعار غيرهم, لأنهم عايشوا التجربة الشعرية وعبروا عنها وكانت أشعارهم شهادة على عصرهم تتداخل فيها الأبعاد الموضوعية مع الأبعاد الفنية الجمالية ، مما أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجارب الشعراء في كل عصر، على أنه من الملحوظ أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين، هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة, وأصبحت في التراث رمزا لتلك القضايا وعناوين عليها, سواء كانت تلك القضايا سياسية ،أو اجتماعية، أو فكرية, أو حضارية, أوعاطفية, أو فنية, ولقد كان الشعراء يتناولون بعض جوانب حياة الشخصية التراثية لتصلح عنوانا على القضية التي يريدون أن يحملوها عليها[2].

([1]) **علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية,ص138 .**

([2]) **نفسه والصفحة نفسها.**

ويعد أمل دنقل من الشعراء الذين تواصلوا مع شعر الشعراء القدامى منهم والمحدثين بتوظيفه لأبيات شعرية تركت آثارها في نفوس الناس وتداولتها الألسنة لما تحمله من دلالات متجددة في كل عصر ولما فيها من طاقات ايحائية وأبعاد جمالية تعطي للنص الشعري المتناصة معه اشعاعات فنية وموضوعية تساهم في ثراء القصيدة بتجليات نفسية واجتماعية وجمالية, وأغلب الأبيات المتناصة مع المتن الدنقلي هي أبيات ذائعة ارتبطت بوجدان الناس وشكلت لديهم إطارا حكميا يفرض حضوره في كل مناسبة كما يمكنه من توصيل رؤيته الإبداعية عبر قنوات تراثية مضمونة الذيوع بين القراء« وينبني هذا التناص على قانوني المشابهة والحكمية, بمعنى مشابهة الأبيات المضمنة منحيث معانيها مع المعاني المراد توصيلها في النص الشعري, أما الحكمية, فالمقصود بها اتسام بعض الأبيات المضمنة بالطابع الحكمي الذي يجعلها منفتح وممتدة زمنيا,ومن ثم صلاحيتها لكل توظيف فني جديد, حيث تعمل على شحن المتناص بطاقة هائلة من الدلالات والإيحاءات وعندئذ يصبح موضع التناص من القصيدة هو المولد للمعاني التي تنداح منه باتجاه باقي الأجزاء»[1].

والتناص مع الموروث الشعري عند أمل دنقل تم على مستويين:

المستوى الأول:وهو التضمين:

والتضمين يتم بين نصين شعريين, فيشار إلى النص الغائب باقتطاع جزء في البيت الشعري أو البيت بكامله أو أكثر من بيت فيردد كاملا دون إلحاق تغيير بألفاظه وهذا يتجلى عند أمل دنقل في موضعين الأول:في قصيدة"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" حيث يقول:

تكلمي..تكلمي..

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمي‌ء..يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني:

([1]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص189.**

«ما للجمال مشيها وئيدا ؟»

«أجندلا يحملن أم حديدا ؟!»[1]

وهنا يتناص مع الأبيات التي تروي عن زنوبيا ملكة تدمر حين ارتابت في مشي الجمال وتثاقلها حتى تفاجئت بالرجال يخرجون من داخل الصناديق بعد خدعة عمرو لها وزرع الجاسوس قصير في بلاطها:

ما للجمال مشيها وئيدا أجندلا يحملن أم حديد ا

أم صرفانا تارزا شديدا

فقال قصير في نفسه**بل الرجال قبضا قعودا**[2].

وهو تضمين يرمز إلى فداحة الهزيمة ووطأتها على قلوب الناس, وشدة الشعور بآثارها وما خلفته من آلام نفسية, كما يرمز هذا التضمين إلى الخطر المحدق بالأمة العربية قبل هزيمة1967، والخوف الذي يسيطر على قلوب الناس مما يعد لهم, وأسقط الشاعر إحساس الزباء بالخطر وتوجسها منه حين تساءلت عما تحمله الجمال(الأيام) على إحساس المثقفين الذين استشعروا الهزيمة ونبهوا السلطة الحاكمة إلى ذلك ولكنها استخفت بهم ولم تعبأ بتحذيراتهم فكانت الكارثة« وإذا ما جردنا هذا التضمين من دلالته التاريخية كان له ايحاؤه الذاتي بالتطلع الملهوف إلى الإنقاذ السريع,والتخلص من عوامل الهزيمة وأسباب الإنكسار, والملهوف يستبطئ كل إنقاذ وإسعاف»[3].

ويأتي التضمين الحرفي من التراث كذلك في قصيدة "رسوم في بهو عربي" حين يضمن الشاعر بيت دعبل الخزاعي:

إني لأفتح عيني حين أفتحها ــ على كثير ولكن لا أرى أحدا[4].

والتناص يقوم هنا على فكرة الكثرة الواهية التي لاتجدي, وقد جاء هذا البيت في سياق القصيدة التي تضع القارئ أمام مأساة الوطن العربي.فكل اللوحات التي تمثل أماكن محتلة

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص124.**

([2]) **الميداني:مجمع الأمثال ج1,ص329.**

([3]) **جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل,ص142.**

([4]) **دعبل بن علي الخزاعي,الديوان تحقيق عبد الصاحب الدجيلي الخزرجي مطبعة الآداب النجف 1962,ص142.**

من الوطن العربي قد أصبحت مشوهة يعلوها الغبار دلالة على دخولها في دائرة النسيان, وأن الناس على الرغم من كثرتهم فهم واهنون وعاجزون عن رد الأذى عن أنفسهم.

كتابة في دفتر الإستقبال:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي أبدا

إني لأفتح عيني(حين أفتحها)

على كثير..ولكن لاأرى أحدا!!

المستوى الثاني من التضمينهو قيام الشاعر بتحوير جزئي ينصب على بعض الألفاظ في الأبيات الشعرية, فيقوم باستبدالها بألفاظ أخرى يحملها الأبعاد المعاصرة والدلالات التي يريد إضاءتها, والشاعر في التناص مع الشعر يعمد إلى الأبيات الذائعة بين الناس ليحملها شحنات معنوية قادرة على ربط الماضي بالحاضر وإعادة صياغة الحاضر بالإستفادم من تجارب الماضي ولتصل إلى وجدان المتلقي وتلتحم مع مخزونه المعرفي مشكلة رؤية جديدة للواقع, وكأنه يستحضر في هذه التوظيفات طريقة الإشهارالتي تلح على ذهن المتلقي بعرضها لمنتوجها مستخدمة الأغاني الذائعة لبلوغ هدفها, وهذا مايلجأ إليه من خلال أبيات المتنبي المشهورةمن داليته التي يهجو فيها كافور الأخشيدي, يقول أمل دنقل فيقصيدة من مذكرات المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

بما مضى ؟أم الأرض فيك تهويد ؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت يانيل هل تجري دما

لكي تفيض,ويصحو الأهل إن نودوا ؟

عيد بأية حالاعدت ياعيد ؟

وهذه الأبيات تتناص مع أبيات المتنبي:[1]

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص190.**

عيد بأيـــة حـــال عدت ياعيـــد ** بما مضى أم لأمر فيك تجديد**

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ** فقد بشمن وما تفنى العناقيد**[1]

فهو هنا قام بتغيير عبارة أم لأمر فيك تجديد بعبارة أم لأرض فيك تهويد ولفظة ثعالبها بعساكرها وعجز البيت الثاني فقد بشمن وماتفنى العناقيد ب : حاربت بدلا منها الأناشيد .وقد أدى هذا التحوير في البيتين استنادا على قيمتهما التراثية أن يفجرا دلالات جديدة ساهمت في إيصال التأثير المطلوب في المتلقي, وذلك بنقل الأوضاع المزرية التي كانت تعيشها وانصراف المؤسسة العسكريةوالسلطة الحاكمة إلى مصالحها تاركة الشعب يعاني الإحباط وهاجس الهزيمة سلاحها في ذلك الأناشيد الحماسية:

وفي قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" نجده يوظف بيتين لإبن الملوح وبيتا آخر لأحمد شوقي يقول أمل دنقل:

(جبل التوبد حياك الحيا)[2]

(وسقى الله ثرانا الأجنبي)

ويقول أحمد شوقي على لسان قيس بن الملوح:

جبل التوبد حياك الحيا ** وسقى الله صبانا ورعى** [3]

ويقول أمل دنقل:

(وطني لو شغلت بالخلد عنه) ** (نازعتني-لمجلس الأمن-نفسي)** [4]

وبيت أحمد شوقي:

وطني لو شغلت بالخلد عنه ** نازعتني إليه في الخلد نفسي**[5]

([1]) المتنبي:الديوان 2/139،144.

([2]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص.398

([3]) أحمد شوقي:مجنون ليلى,دار مصر للطباعة(د ت),ص105.

([4]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص399.

([5]) أحمد شوقي:الشوقيات,ج2,ص46.

وهذا التحريف في الأبيات ينم عن سخرية لاذعة من الأوضاع القائمة ومن شخصية عبد الناصر بالذات الذي يستحضر الشاعر شخصية صلاح الدين ليقابله به فيتخذ من شخصية صلاح الدين رمزا لجمال عبد الناصر, لكن من منظور عكسي.فإذا كان صلاح الدين التاريخ رمز للنصر والفتوحات يعتمد على سيفه وحنكته في مواجهة العدو فإن عبد الناصر ينتظر من مجلس الأمن أن يعيد إليه الأرض المغتصبة(نازعتني لمجلس الأمن نفسي!)فهو في نظره رمز للتخاذل والنكوص والتفريط بالأرض والحقوق, كما أن هذه المفارقة الساخرة توحي بإدانة السلطة وتعرية تصرفاتها, وكشف العفن والاهتراء الذي ينخر الأمة العربية فالأرض قد أصبحت أجنبية بعدما احتلت(و سقى الله ثرانا الأجنبي) والشاعر يعمد كذلك« إلى هز المخزون التراثي الراسخ في أذهان الناس, ويقوم بقلب الدلالات التراثية الحميمية, فالمتلقي عندما يقرأ الشطر الأول من البيت تقفز فيمخيلته دلالات الشطر الآخر, لكن الشاعر يفاجئ متلقيه بالإنتظار الخائب, ويدفعه لإعادة التأمل في هذه الدلالات الجديدة, وما تثيره في وعيه من إيحاءات»[1].

كما يوظف الشاعر بيت أحمد شوقي:

علموه كيف يجفو فجفا ** ظالم لا قيت منه ماكفى**[2].

من قصيدة "صفحات من كتاب الصيف والشتاء"تعبيرا عن المفارقة الساخرة من طبيعة الحياة, فالشاعر ينتقل في هذه القصيدة من حالة انسانية إلى حالة بطريقة الوصف الساخر لمفارقات الحياة وكيف يعش الناس أحيانا بلا هدف في الحياة.تتقاذفهم الأيام بعد أن قد موا نضارة حياتهم في سبيل الوطن, ثم يجد المرء نفسه بلا واقع أسير الأحداث والظروف التي تطلع عليه في كل يوم جديد بمجهول جديد, فكل شيئ من حوله يبعث على الضياع والتيه , ففي لحظة التيه هذه يطلع صوت حزين من المذياع يغني عن ظلم الحبيب, وهوتعبير ساخر عن الفرق بين معاناة الناس, فواحد يبحث عن ذاته وسط زحام

([1]) **فتحي يوسف أبومراد:شعرأمل دنقل دراسة أسلوبية،ص81 .**

([2]) **أحمد شوقي:الشوقيات,ج2,ص 46.**

الحياة وواحد يشكو جفاء محبوبه وظلمه له وكأنها قضية كبرى ينبني عليها مصير الناس والوطن.

وكان في المذياع

أغنية حزينة الإيقاع

عن(ظالم لاقيت منه ماكفى.)

قد(علموه كيف يجفو..فجفا).

ومن التناصات الشعرية التي وردت في شعرأمل دنقل بطريقة تختلف عن تضمين أبيات من الشعر كاملة أو مجتزأة طريقة اقتناص عبارة واحدة من قصائد مشهورة لتكون هي البؤرة الأساسية في عمله الشعري وغالبا ماتكون العبارة المقتنصة بمثابة اللازمة التي تتكرر في القصائد المتناصة, وهذه الظاهرة الفنية نجدها في قصيدتين"لا تصالح" وقصيدة "أغنية الكعكة الحجرية", ففي القصيدة الأولى نجده يكرر كلمة"لا تصالح" التي وردت في سيرة الزير سالم على لسان كليب الذي كتبها بدمه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة يوصي بها أخاه "المهلهل "حتى لايقبل الصلح مع الذين قتلوه, وتكررت هذه العبارة عشر مرات في السيرة الشعبية إلا أنها وردت عند أمل دنقل ثمانية عشر مرة تأكيدا منه على رفض الصلح مع اسرائيل حينما وجه خطابه للسادات جاء في وصية كليب:

فأول شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك زينات النهود

وثاني شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك مالا مع عقود

وثالث شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك نوقا مع عهود

....

ونجد قصيدة أمل دنقل كذلك تقوم على رفض الصلح, وتكاد تتقاطع الموضوعات نفسها التي وردت في وصايا كليب مع التي وردت في قصيدة "لا تصالح" مع اختلاف الشروط الإجتماعية والفكرية التي ساهمت في صياغة هذه القصائد, فهذه اللازمة تتكرر كذلك عند أمل دنقل بطريقة توحي بالرغبة الدفينة في الثأر والإنتقام:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

.....

لا تصالح

ولا تتوخ الهرب

.....

لا تصالح

ولو حرمتك الرقاد

.....

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة

أما اللازمة الثانية فنجدها تتكرر في قصيدة"أغنية الكعكوة الحجرية"ويستعير فيها أمل دنقل الدقات الرهيبة للسلعة الخامسة من قصيدة الشاعر الإسباني الكبير"فريديريكو غارسيا ماركيز" المعنونة ب: بكائية "أغناثيو سانشيت ميخياس" وهي عبارة عن مرثية الشاعر في صديق عمره ومايلفت النظر في قصيدة "لوركا"هو تكراره لعبارة في الساعة الخامسة وهي إشارة إلى الميقات الذي قتل فيه صديقه في حلبة مصارعة الثيران[1]يستعيرها لتوثيق المظاهرة البطولية التي قام بها طلاب الجامعة عام 1972 بالقاهرة فواجهتها قوى القمع بالرصاص يقول أمل دنقل:

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب

هاهم الآن يقتربون رويدا...رويدا

.....

دقت الساعة الخامسة

.....

([1]) **أنظر:عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعرأمل دنقل,ص194.**

دقت الساعة الخامسة

.....

دقت الساعة الخامسة

.....

وتفرق ماؤك-يانهر-حين بلغت المصب[1].

ب-التناص مع النثر:

وهو دخول النص الشعري مع نصوص نثرية متنوعة في تعالقات تعطي للنص الشعري نفسا فنيا يساهم في انفتاح النص على دلالات جديدة يتجاوز فيها النص النثري مع النص الشعري, وأغلب النصوص النثرية في شعر أمل دنقل نصوص دينية سواء من القرآن أو الكتاب المقدس وبعض الأقوال المأثورة التي وصلتنا عن شخصيات تاريخية معروفة« ولعل أرقى درجات التناص النثري,تلك التي يكتفي فيها الشاعر بتوظيف بعض المعطيات البلاغية والموسيقية المرتبطة بالنثر القديم توظيفا جديدا يساهم في إثراء الجانب الموسيقي في القصيدة »[2],وهذا مانجده في قصيدة "صلاة" إذ يستغل فيها عنصرا بديعيا هو الجناس:

تفردت وحدك باليسر.إن اليمين لفي الخسر
أما اليسار ففي العسر.إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون.فيعيشون إلا الذين يشون وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت!
تعاليت.ماذا يهمك ممن يذمك ؟اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدة العرش..

إضافة إلى عنصر البديع في القصيدة نجد أن هذه المقطوعة من خلال إيقاعها وبنية أسلوبها إلى جانب تراكيبها تحيل على آيات قرآنية تمثلها الشاعر وهي:﴿ **وَالْعَصْرِ** ، **إِنَّ**

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص279،280.**

([2]) **عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعرأمل دنقل,ص195.**

الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ، إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ ﴾[1]وسورة "الشرح":﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ، وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ، الَّذِي أَنقَضَ ظَهْرَكَ ، وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ، فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً، فَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ، وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ ﴾»[2].

وهوهنا يعبر عن الصراع القائم بين السلطة وبين المثقفين وعن هؤلاء الذين يمارون السلطة من خلال كتاباتهم الممجدة لأفعالها, ويتوشون بالصمت حيال ماتمارسه السلطة من أفعال تتعارض مع الشعارات التي ترفعها.عناوين لحكمها, أما المثقفون من اليمين ومن اليسار فكلاهما يعاني العسر والخسران أي الإضطهاد والمصادرة لوقوفهما في وجه السياسات المتبعة, ومعارضتها لأساليب الحكم والنظرة الدونية لهم, وهذا الاستخدام الفني للنص القرآني نجده كذلك في"قصيدة سرحان لايتسلم مفاتيح القدس".

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر

ليغفر الرصاص..ياكيسنجر[3].

وهو هنا يستلهم الآية القرآنية«﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحاً مُّبِيناً، لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطاً مُّسْتَقِيماً﴾»[4]وقد عمد الشاعر إلى تحوير بعض الكلمات لتتناسب مع الدلالة المعاصرة التي يريد إبلاغها (الرصاص – كيسنجر) فيتحول الدعاء القرآني بالفتح على الرسول وأصحابه إلى خطاب موغل في التهكم والسخرية من ممارسات كيسنجر العدوانية ودوره الخطير في الحرب العربية الإسرائيلية.

ويستعير كذلك من الكتاب المقدس بعض التراكيب والبنيات الأسلوبية التي شكلت مفتتحا لأقسامه, وأخذت شكل عناوين ثابتة تحيل القارئ إلى النصوص الدينيةأو المقولات المشهورة التي تتردد على ألسنة الناس وتشكل بعدا دينيا؛ حكميا وفلسفيا لأصحاب

([1]) سورة العصر:آية1-3

([2]) سورة الشرح:آية1-8.

([3]) أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص285.

([4]) سورة الفتح:آية1.

المعتقدات وكذلك للمبدعين الذين يستثمرون هذه النصوص والمقولات لجعلها خلفية لنصوصهم الإبداعية تمدها بطاقات إيحائية قادرة على إخصاب التجربة الفنية.

ومن مظاهر هذا التناص عند أمل دنقل التجاؤه إلى الشكل الذي كتب به الكتاب المقدس في تصنيفاته وتقسيماته, وهي تقنية دينية عرفت باسم المزامير psaumes وهي نصوص مقدسة كل فقرة تحمل رقم مزمورها وقد استعار أمل دنقل الشكل الخارجي لهذا التقسيم مقسما مزاميره إلى ثماني فقرات كل فقرة تسمى(مزمورا) في ديوانه "العهد الآتي", قصيدة "مزامير"[1] وذلك لغاية فنية وأخرى موضوعية؛ الفنية تتمثل في القيمة الموسيقية للمزمور وتجاوبها مع إيقاع الشعر لإحداث الأثر في نفس المتلقي لما للقيمة الموسيقية من دور في إثارة الأحاسيس وشفافية التلقي.

أما الغاية الموضوعية فهي سحب النص الديني على النص الشعري حتى يكتسب القول الشعري قدسية النص الديني, ويضع تجربة الشخصيات الدينية إطارا تتحقق من خلالها الرؤية الشعرية والمعاناة الإنسانية.

ومن مظاهر التناص كذلك استعارة تقسيمات الكتاب المقدس وسحبها على عناوين النص الشعري إذ يستدعي لفظة دينية أخرى,هي "الإصحاح" ويجعلها عناوين لقصائده "سفر التكوين"[2] و "سفر الخروج"[3] و "سفر ألف دال"[4],ولفظة الإصحاح وردت في ديوان العهد الآتي الذي يقول عنه« هو شكل مستعار من التوراة أردت به أن أوجد صلة مابين التصور الثوري للصراع المعاصر, بالإضافة إلى أنني أردت أن أؤكد حدث الثورة وحقها الذي لاينازع باستخدام كلمة(الإصحاح) التي تعني كلاما لايأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه»[5] ويتجاوز استعارة اللفظة إلى احتذاء أسلوب الكتاب المقدس في تصويره لبدء الخليقة بنمط تركيبي مشابه:

([1]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص298.**

([2]) **نفسه,ص267.**

([3]) **نفسه,ص274.**

([4]) **نفسه,ص286.**

([5]) **أنس دنقل:أحاديث أمل دنقل,ص53.**

(الإصحاح الأول):

في البدء كنت رجلا..وامرأة..وشجرة

كنت أبا..وابنا..وروحا قدسا

كنت الصباح والمسا..

جاء في الكتاب المقدس« **في البدء خلق الله السماوات والأرض وكانت الأرض خربة وخالية وجه القمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه**»[1].

كذلك يستعير العبارة التي ينتهي بها كل إصحاح كما ورد في الكتاب المقدس"**ورأى الرب ذلك حسن**" ويقوم بمخالفته حين يقول« و رأى الرب ذلك غير حسن » تعبيرا عن رفضه لمنطق الرأي الواحد وغياب العدل وانقلاب المفاهيم كما يضمن عبارة وردت في الكتاب المقدس من قصيدة"موت مغنية مغمورة"[2]معيدا صياغتها في قالب شعري منفرد:

من يفترس الحمل الجائع

غير الذئب الشبعان ؟

ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع

لكن لم يسترح الإنسان

وجاء في الكتاب المقدس في سفر التكوين« **وفرغ الله في اليوم السادس من عمله الذي عمل، فاستراح في اليوم السابع من جميع عمله الذي عمل**»[3].

إن التوظيف هنا على الرغم من صدمته للمتلقي الذي لم يألف هذا اللون من الخطاب إلا أنه يمثل بعدا إيديولوجيا عند الشاعر الذي ألف التمرد على كل شيئ حتى الذات الإلاهية[4]والتمرد هنا يكمن في إثبات الراحة لله ونفيها عن الإنسان ذلك أن ماخلقه الرب في ستة أيام جعل البشر يعانون منه طوال القرون و التوظيف جاء للتعبير عن معاناة الإنسان على الأرض وعذاباته من القهر والظلم على الرغم من ضعفه ومحدودية

([1]) **سفر التكوين:إصحاح1/1-2.**

([2]) **أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة,ص146.**

([3]) **سفر التكوين :إصحاح2 /3**

([4]) **أنظر:عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعر أمل دنقل,ص250 ومابعدها.**

قدراته, فهو في شقاء أبدي إلى نهاية العالم وانحدار الكون بينما الرب خلد إلى الراحة الأبدية بعد خلق العالم في ستة أيام« ومبرر هذا التوظيف الدلالي متعلق بالكلام الذي سبق(من يفترس الحمل الجائع غير الذئب الشبعان) وهي إشارة إلى أوجه الإستغلال التي يصادفها ضعاف الناس من قبل المالكين لوسائل العيش, والعبارة على مستوى النوع تتقاطع مع عبارة التوظيف, وتتواشج عناصرها بوشيجة التشابه وتماثل الحالات»[1].

ومن المأثورات التي تدخل في علاقة تناص مع شعرأمل دنقل تلك المقولة الشهيرة التي أوردتها كتب التراث على لسان معاوية بن أبي سفيان يختصر فيها علاقة الراعي بالرعية (لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت, لأنهم إذا شدوا أرخيت وإن أرخوا شددت) وهي تعبر عن دهاء معاوية, وسياسته القائمة على الخداع والمماطلة, وقد اقتنص الشاعر منها رمز الشعرة وما تحققه من دلالات في علاقة الحاكم بالمحكوم لأنها السياسة وطريقة الحكم التي تتأسس عليها هذه العلاقة, وتقوم على جدلية الجذب والإرخاء حتى تستمر الدولة ويتحقق الأمن, وقد اختزل الشاعر هذه المقولة في عبارة واحدة (شعرة الوالي ابن هند)ودلاليا تقوم هذه العبارة على استيقاظ وعي الناس بسياسة المراوغة والتعتيم والإنتفاض من أجل قطع هذه(الشعرة) الإنقلاب على هذه السياسة:

أيها السادة:لم يبق انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي"ابن هند"

ليس ما نخسره الآن

سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى..

ومن عار..لعار !!

([1]) **المرجع السابق,ص198**

خاتمة:

إذا كان ثمة جديد في هذا البحث فإنه حاول أن يدرس جماليات التناص في شعر أمل دنقل في ضوء الدراسات النقدية المعاصرة وفي ظل انتشار مفهوم التناص ويمكن لنا أن نجمل أهم النتائج فيما يلي :

في الفصل الأول الذي تناول مقاربات التناص في الدراسات النقدية الغربية والعربية خلص البحث إلى ما يلي :

1 ــ أنه يصعب على الباحث إيجاد تعريف جامع لمصطلح التناص يعول عليه في تطبيقه على النصوص،وإنما يستطيع استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف ويوجه التطبيق تبعا لثقافته الخاصة ، فالتناص على رأي مفتاح :"إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي وإما ان يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه " ومرد هذا الإختلاف هو عدم اتفاق الدارسين حول مفهوم التناص الذي تتوزعه اتجاهات أدبية متعددة ومدارس نقدية مختلفة, فهناك التعريف السوسيونصي وهناك التعريف البنيوي ، والتعريف النفسي الدلالي .

2 ــ أن مصطلح التناص كأداة إجرائية نقدية حديث النشأة وتعد الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري (جوليا كريستيفةJulia kristiva) أول من بلور هذا المفهوم وصاحبة التحديد المنهجي له، وقد اعتمدت في تحديدها لهذا المصطلح على الإرث النقدي الذي تركه الناقد الروسي (باختينbakhtine) والناقد الألسني(فرديناند دي سوسير) في حديثه عن التصحيفات في اللغة .

3 ــ لقدأصبح التناص في النقد الحديث ممارسة لغوية وفكرية تبرز قدرة الشاعر على الإنفتاح والتفاعل مع نصوص غيره من الكتاب والشعراء ومن ثم لا يفهم النص إلا بوضعه في إطار تلك النصوص التي تحاور معها الشاعر وأنتج نصا جديدا مشحونا بتهدجات روحه،حاملا لبصماته الخاصة .

4 ــ كما سجل البحث في هذا الفصل أن لفكرة التناص جذورا في التراث النقدي، فالإحساس بالتداخل النصي شعر به المبدعون أولا ثم تناوله النقاد بالدرس، وأفاضوا الحديث حوله، وتوغلوا في كل الأشكال التي يمكن أن تحصل بها هذه العملية .

أما الفصل الثاني :التناص التاريخي فقد وظف فيه الشاعر التاريخ على مستويين :

المستوى الأول :التاريخ باعتباره صراعا متسعا يتجاوز الأفراد ليعبر عن صدام الحضارات والأفكار مستخلصا الدروس والرؤى المستقاة من فهم صراعات التاريخ .

المستوى الثاني : التاريخ كمنتوج لأفراد أبطال لعبوا دورا مهما في إعادة تشكيله وتكوينه ومن الملاحظ أن تعامل أمل دنقل مع التاريخ لم يكن في نطاق تسجيله لأحداث ماضية،بل كمحاولة لإستشراف المستقبل وتعميق الوعي بقضايا المجتمع .

كما أن تعامل أمل دنقل مع التاريخ لم يكن من قبل الترصيع الفني الذي يوشي به قصائده أونوع من الاستعراض الثقافي، إنما لوعيه بدور هذا التاريخ في استنهاض الهمم واستحضار الأمجاد في تجديد الشعور بالإنتماء .فقد لاحظ أن تربية الحس القومي لابد أن يمر عبر بوابة التاريخ (إني اعتبر أن الحس التاريخي عند أفراد شعبنا ضعيف وواهن وكثير من الناس لايعرفون تاريخهم وإن إثارة اهتمامهم بالتاريخ عن طريق الفن هووظيفة من وظائف توسيع دائرة الوعي بين الأفراد والمجتمع .) ولم يكن توظيفه لهذه الشخصيات اعتباطيا وإنما يعتمد على وعي بأهمية الشخصيات التاريخية المستدعاة ودورها في زمنها التاريخي ، وكذلك لخلودها في الوجدان الجمعي .لأن الشخصيات المنتقاة في شعره تمثل إضاءة في التاريخ، ولها دورها التاريخي الذي يتناص مع الأزمنة كلها ،فهي قطع من الشطرنج يجيد تحريكها بكثير من التوفيق والبراعة ، كما نلاحظ أن التاريخ العربي الإسلامي يشغل مساحة كبيرة في شعره لإيمانه بأن التاريخ العربي الإسلامي هو الذي يعيش في وجدان الناس(لقد ظل اهتمامه بالتراث وبأيام العرب والتاريخ الإسلامي يرجع بالأساس إلى محاولته الدائمة للبحث عن هوية –كما أكد دائما –انطلاقا من حس عربي وإيمان بأن مصرعربية الروح عربية الإنتماء).

كماأن استدعاءه للشخصيات التاريخية والأحداث يأتي لأهمية الشخصية وموقعها التاريخي ولعلوقها بوجدان الناس ،وقدرتها على استيعاب التجربة المعاصرة من خلال ملابساتها التاريخية.

أما الفصل الثالث :التناص الديني فوجدت فيه أن شعر أمل دنقل يعكس ثراء ثقافته الدينية رغم توجهه اليساري فقد وظفه في التعبير عن قضايا مجتمعه بصفة عامة وقضية الصراع العربي الصهيوني بصفة خاصة ،ولأن هذا الصراع في أساسه صراع مع اليهود والدولة الصهيونية فقد استثمر أمل دنقل هذا المصدر ليكشف موقفه من الشخصية اليهودية، وهو ما يبرر توسعه في الإتكاء على الكتاب المقدس مقارنة بالقرآن الكريم .

فالقرآن الكريم يشكل مصدرا أساسيا بين المصادر الأخرى في المتن الشعري له ، ذلك أن مجال توظيفه يحضر بأشكال مختلفة، فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة وعلى مستوى الجملة والآية ، وأحيانا يتجاوز ذلك إلى إنتاج جو القصص القرآني ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي والدلالة التي يرمي إليها في كل توظيف، فنجد الكلمة القرآنية المفردة مثل (الترائب)،التضمين للعبارة القرآنية حرفيا مثل(والتين والزيتون وطور سينين) وإنتاج جو القصص القرآني كما حدث مع شخصية يوسف وشخصية نوح ، ونلاحظ لجوء الشاعر إلى قلب الدلالات الدينية وبخاصة الشخصيات ، وهوقلب فني يساعده في إعادة تشكيل القصة وفق منظور معاصر ودلالة جديدة تعكس القصة كما وردت في الكتب الدينية، إلا أن هذا الأسلوب قد جرعلى الشاعر انتقادات لاذعة لتجرؤه على المساس بقدسية النصوص الدينية كتمجيده للشيطان في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) وتمجيده لشخصية(ابن نوح) واعتبارهما ثائرين على السائد .إلا أن استلهامه للنصوص القرءانية قد أضاف إلى التجربة الشعرية المعاصرة أبعادا جديدة أسهمت إلى حد كبير في إثراء النصالشعري وأمدته بوسائط يلمس المتلقي من خلالها ثراء التجربة الشعرية ، وإذا كان أمل دنقل مقلا في استلهامه للنصوص القرءانية ، فإن ذلك يعود في اعتقادي إلى إيديولوجية الشاعر اليسارية التي تستفيد من ثراء الموروث الإنساني بصفة عامة ، وتعتمد بالأساس على النماذج الثورية الإنسانية عبر التاريخ لأنها تتقاطع مع قضايا الإنسان في كل عصر.

وإذا كان التناص القرآني في ديوانه يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تجربته الشعرية إلا أنه يعد قليلا بالقياس إلى المصادر الأخرى المبثوثة في ديوانه التي تتوسل بالشخصيات التراثية التاريخية والأسطورية .

ويعتبر الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد كذلك من أهم المصادر التي استفاد منها في إثراء تجربته الشعرية والتعبير عن قضايا أمته ،والقارئ لشعر أمل دنقل يجد تأثره الكبير بالكتاب المقدس وبخاصة في ديوانه العهد الآتي الذي يعتبر من أثرى الدواوين نضجا فنيا فهو يحدد رؤية أمل دنقل لهذا العالم ويحدد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه كما جاء في كتاب عبلة الرويني(الجنوبي).

وقد استعار أمل دنقل من الكتاب المقدس تقسيماته (الإصحاحات) وهو شكل مستعار من التوراة أراد به أن يجد صلة بين التصور الديني للكون والصراع الإنساني ، وبين التصور الثوري للصراع المعاصر، كما أن العهد الآتي عهد مستحدث عند أمل دنقل ، فلا وجود له في الكتاب المقدس أراد من خلاله هدم العهدين القديم والجديد لأنهما يمثلان الثبات والسكون وإعادة بناء عهد جديد يشكل رؤية ثورية كلية (فهو ليس استحضارا للرب وارتداء أقنعة الآلهة القديمة، ولكنها اكتشاف اله جديد في ثوب إنسان) وقد تقاطعت فيه شخصية المسيح بشخصية الشاعر، فإذا كان المسيح قد قدم نفسه فداء للبشرية وخلاصا لهم ، فإن الشاعر سيكون فداء لشعبه وخلاصا لهم من القمع والترهيب، كما أن الشاعر لم يأخذ من الاسفار إلا سفر التكوين وسفر الخروج وهما أهم الأسفار وأغناها بالأحداث والشخصيات إضافة لما لهذين الكلمتين (التكوين والخروج) من الإيحاء اللغوي ما يشد الفكر والمشاعر،فلا يخفى ما توحيان به من البناء والإبداع ،وهي صفات مرتبطة برسالة الشاعر الذي يكابد في سبيل الإبداع والخلق الفني ،ويعاني الظلم والقهر مثله مثل الأنبياء لينير شعره طريق المناضلين ويهديهم إلى أعماق الحقائق.

أما الفصل الرابع التناص الثقافي: فيلاحظ في توظيفه للأساطير غلبة الاساطير الفرعونية وقلة استخدامه للأساطير اليونانية أو العربية على الرغم من أنه وجدها لا تعيش في وجدان الناس كالنماذج العربية الإسلامية، ولكن يبقى استخدامها رهين بالقضايا التي توظف

من أجلها ، ويلاحظ أنه انتقى منها مايدور حول الجدب والخصب والموت والحياة ،إلى جانب ارتباطها بفكرة الثأر المتولدة في نفسه ، هذا إلى جانب فكرة الإنتقام ؛ انتقام حورس من قاتل أبيه وانتقام أنوبيس من زوجته الخائنة أيضا. وقد استخدم أمل دنقل هذه الأساطير في الإطار الجزئي للتوظيف ، بحيث لايستعصي فهم القصيدة بمعزل عن الأسطورة ، ولكن فهم الأسطورة يضفي أبعادا أكثرعمقافي فهم القصيدة .

أما الأدب الشعبي فكذلك استخدامه قليل لا يتضح إلا من خلال إشارات تعتمد على السيرة والحكاية الشعبية والموال ومرد ذلك يعود إلى أن نظرة الشاعر للتراث الشعبي كانت مرتهنة بمقدرة هذا التراث على التعبير عن قضايا محددة حرص الشاعر على تبنيها .وهي قضايا الصراع العربي الصهيوني وقضية المثقف والسلطة ، وهذه القضايا يصعب أن نجد في التراث الشعبي ما يتجاوب معها بشكل مباشر ، ولهذا كان حرص الشاعر أمل دنقل على اختيار موضوعاته دافعا إلى التقليل من استخدامات الأشكال الفولكلورية :كالأغنية والمثل والحكاية الشعبية والموال ، وربما كانت السيرة والحكاية الشعبية أقرب هذه الاشكال تجاوبا مع مضامين الشاعر مما جعله يستخدم سيرة عنترة وحكايات ألف ليلة وليلة للتعبير عن قضية السلطة والمثقفين .

أما التناص مع الأدب :ويقصد به التعالق الذي يحدث بين النص الشعري وبين مجموعة من النصوص التراثية الشعرية، والنثرية، فنجد حضوره قليل رغم أهمية التراث الأدبي بالنسبة للشاعر وقد تواصل أمل دنقل مع بعض الشعراء القدامى والمحدثين بتوظيفه أبياتا شعرية تركت آثارها في نفوس الناس وتداولتها الألسنة لما تحمله من دلالات متجددة في كل عصر، ولما فيها من طاقات إيحائية وأبعاد جمالية تعطي للنص الشعري المتناصة معه إشعاعات فنية وموضوعية ، وأغلب الأبيات المتناصة مع المتن الدنقلي هي أبيات ذائعة ارتبطت بوجدان الناس، وشكلت لديهم إطارا حكميا يفرض حضوره في كل مناسبة عبر قنوات تراثية مضمونة الذيوع بين القراء.

ولله الحمد أولا وآخرا.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم:رواية حفص عن عاصم

المصادر:

1. ابن الأثير:أسد الغابة في معرفة الصحابة دارالشعب القاهرة1970.
2. إبن الأثير:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،المطبعة العصرية، بيروت،1990،ج2.
3. ابن الكلبي:كتاب الأصنام, تحقيق أحمد زكي, الدار القومية للطباعة والنشر, القاهرة 1965.
4. ابن خلدون(عبد الرحمن المغربي):المقدمة، مطبعة دار البيان، بيروت(د،ت).
5. ابن خلكان:وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان,تحقيق إحسان عباس, دار صادر بيروت 1977 ج2.
6. ابن رشيق(أبو الحسن القيرواني الأزدي):العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع ،بيروت ، ط5،1981,ج2.
7. أبونواس(الديوان):تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي:دار الكتاب العربي, بيروت 1984.
8. أحمد شوقي: الشوقيات دار الكتاب العربي، بيروت(د.ت).
9. أحمد شوقي:مجنون ليلى, دار مصر للطباعة(د ت).
10. أمل دنقل:الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، مطبعة مدبولي القاهرة، ط2-1985.
11. دعبل بن علي الخزاعي,الديوان تحقيق عبد الصاحب الدجيلي الخزرجي، مطبعة الآداب ،النجف ،1962.
12. علي بن عبد العزيز الجرجاني:الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت(د،ت).

13. القرطبي :الجامع لأحكام القرآن.تحقيق أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب. القاهرة ط2، 1972م.
14. الكتاب المقدس:دار الكتاب المقدس ، مصر، الإصدار الثالث، ط6، 2006.
15. كعب بن زهير:الديوان، تقديم محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، ط 1، 1995م.
16. المتنبي:الديوان:شرح:عبد الرحمن البرقوقي, دارالكتاب العربي, بيروت ج1.
17. معلقة عنترة: شرح المعلقات السبع للزوزني، دار بيروت، (د،ت).
18. الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري):مجمع الأمثال, منشورات دار مكتبة الحياة, بيروت 1961.
19. هوارد فاست:سبارتاكوس(ثورة العبيد) ترجمة:أنور المشري سلسلة الألف كتاب(314) المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية, القاهرة ط1-1961, والجزء الثاني ترجمة أنور المشري راجعه:علي أدهم,ط1-1962.

المراجع:

1. اتيين ديورتون :المسرح المصري القديم ،ترجمة ثروت عكاشة مراجعة عبد المنعم أبو بكر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.القاهرة 1967.
2. أحمد رشدي صالح:الأدب الشعبي, مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط3 1971,
3. أحمد الزعبي:التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمون للنشروالتوزيع، الأردن، ط 2 2000.
4. أحمد قاسم الزمر:ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن, مركز عبادي للدراسات والنشر,صنعاء ط1، 1996.
5. أحمد كمال زكي:الأساطير، دراسة حضارية مقارنة،مكتبة الشباب،القاهرة،ط1،1975.
6. أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998
7. أنس داود:في التراث العربي نقدا وإبداعا، دار هجرللطباعةوالنشروالتوزيع والإعلان،القاهرة، ط1 1987 .

8. أنس دنقل:أحاديث أمل دنقل، مطابع نيويورك، القاهرة،1992 .
9. أنور المرتجى:سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،1987.
10. إيزابيل فرانكو:أساطير وآلهة.ترجمة حليم طوسون.المجلس الأعلى للثقافة.ط 1- 2004.
11. تزيفتان تودوروف:الشعرية, ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر.الدار البيضاء,ط1،1987.
12. تزفيتان تودوروف:ميخائيل باختين:المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط2 ،1996 .
13. تزفيتان تودوروف:في أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد-1987 .
14. جابر قميحة:التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دارهجرللطباعة و النشر، القاهرة، ط1-1987.
15. جان كوهين:بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء(د،ت).
16. جرجي زيدان:تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، .بيروت(د،ت).
17. جوليا كريستيفا:علم النص، ترجمة: فريد الزاهي ، دار توبقال الدار البيضاء ط1-1991.
18. جيمس فريزر: (الغصن الذهبي)ترجمة جبرا ابراهيم جبرا,المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت, لبنان1982.
19. حسن الغرفي:النشيد الأبدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 .
20. حلمي بدير:أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث, دار المعارف, القاهرة ط 1 1986
21. خالد بلقاسم:أدونيس والخطاب الصوفي، دارتوبقال للنشر، المغرب،ط3 ،2000.

22. خالد الكركي:الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث.دار الجيل بيروت ط 1، 1989.
23. دراسات في الكتاب المقدس(سفر الخروج) مطبوعاتكنيسة الشهيد مارجرجس باسبورتينج، مطبعة الكرنك، الإسكندرية، 1973 .
24. رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر:رؤية نقدية.،منشأة المعارف الإسكندرية(د ت).
25. رشدي صالح:ألف ليلة وليلة, دار ومطابع الشعب القاهرة، 1969.
26. روبرت آرموار:آلهة مصر القديمة وأساطيرها ترجمة مروة الفقي،.المجلس الأعلى للثقافة، القاهرةط1، 2005 .
27. رولان بارت:ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، دارتوبقال،المغرب، ط3 ،1993 .
28. السعيد الورقي:لغة الشعر العربي الحديث, مطبعة الجزيرة, الإسكندرية ط 1، 1979.
29. سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،(من أجل وعي جديد بالتراث)المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،ط1 ،1992.
30. سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي(النص والسياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،1992 .
31. سيد البحراوي:البحث عن لؤلؤة المستحيل.دار الفكر الجديد بيروت,ط1، 1988.
32. سيد محمود القميني: الأسطورة والتراث, سينا للنشر, القاهرة ط2 1993,.
33. شاكر النابلسي:رغيف النار والحنطة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 ، 1986.
34. صلاح فضل:إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط2، 2002.
35. صلاح فضل: دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير وتقديم: فخري صالح ، المؤسسةالعربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1996.
36. صموئيل نوح كريم وآخرون:أساطير العالم القديم، ترجمةأحمد عبدالحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1974 .

37. عبد الجبار عباس:مرايا جديدة، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981.
38. عبد الحميد يونس:الظاهر بيبرس في القصص الشعبي, مطابع دار القلم، القاهرة(د ت).
39. عبد السلام المساوي:البنيات الدالة في شعرأمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب ط 1، 1994.
40. عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب, دار سعاد الصباح,الكويت ط4-1993.
41. عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية.القاهرة ط1،1998.
42. عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4 ،1998
43. عبد الله الغذامي:القصيدة والنص المضاد،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1994.
44. عبد المعطي الشعراوي:أساطير إغريقية(أساطير البشر), الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1،.1982.
45. عبلة الرويني:الجنوبي,منشورات مكتبة مدبولي,القاهرة(دت),ط1.
46. عبلة الرويني: سفر أمل دنقل.الهيئة المصرية العامة للكتاب،1999 .
47. عبلة الرويني:الشعراء الخوارج، الدار المصرية اللبنانية ط1-2004.
48. عز الدين اسماعيل: الشعر العباسي- الرؤية والفن ،دار المعارف المصرية، ط2-1988.
49. عز الدين اسماعيل:الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي القاهرة ط3، 1978.
50. علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع,الكويت ط1-1982.
51. علي عبد الرضا:الأسطورة في شعر السياب,دار الرائد العربي-بيروت ط2-1984.

52. علي عبد الواحد وافي:الأدب اليوناني القديم دار نهضة مصر،القاهرة(د.ت)
53. علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي،القاهرة،1997 .
54. عمر أبو النصر: الزير سالم أبو ليلى المهلهل بن ربيعة، مؤسسة المعارف، بيروت، 1983 .
55. غالي شكري:أدب المقاومة، مكتب الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة 1970.
56. فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية, منشورات اقرأ، بيروت 1980.
57. فتحي عبد الهادي الصنفاوي:التراث الغنائي المصري(الفولكلور) ،سلسلة كتابك,دار المعارف، القاهرة(د.ت).
58. فتحي يوسف أبو مراد:شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث الأردن، 2003.
59. قصة الزير سالم(أبو ليلى المهلهل الكبير) مجهولة المؤلف، مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة،(د.ت).
60. كاظم جهاد:أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة،مكتبة مدبولي ،القاهرة،1993 .
61. لويس عوض:أسطورة أوريست والملاحم العربية،دار الكتاب للطباعة والنشر، فرع مصر،1968 .
62. مارغريت ديفين:حكايات وأساطير من مصر القديمة ترجمة فاطمة عابدين ط 1 منشورات دار علاء الدين دمشق2005.
63. محسن أطميش: دير الملاك، الجزائر، وزارة الثقافة ،1972.
64. محمد أبو زهرة:محاضرات فى النصرانية، دار الفكر العربي القاهرة،1979 .

65. محمد بنيس:الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3 ،2001 .

66. محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية) دار العودة بيروت، ط1، 1979.

67. محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة2001.

68. محمد حمدي المناوي: نهر النيل في المكتبة العربية, الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1966.

69. محمد خير البقاعي: آفاق التناصية(المفهوم والمنظور) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

70. محمد عبد المطلب:قراءة أسلوبية في الشعر الحديث, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1995.

71. محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان) ط1 ،1995.

72. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها, دار الفارابي, بيروت ط1 ،1994.

73. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ،دار العودة ودار الثقافة ،بيروت ط 5، (د.ت) .

74. محمد لطفي اليوسفي:في بنية الشعر العربي المعاصر, سراس للنشر،تونس ط2، 1992 .

75. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992.

76. مرسيا إلياد:أسطورة العود الأبدي:ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس، سوريا .ط 1، 1987.

77. مصطفى السعدني:المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية) منشأة المعارف، الإسكندرية(د.ت).
78. ملك عبد العزيز وآخرون : مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي , الدار المصرية للطباعة والنشر،1966.
79. منير سلطان:التضمين والتناص، منشأةالمعارف، الإسكندرية، 2004 .
80. منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل دنقل.دار المعارف، ط1، 1995 .
81. ميخائيل باختين:الخطاب الروائي، ترجمة محمدبرادة، دار الأمان، الرباط، ط 2، 1987 .
82. ميخائيل باختين:شعرية دوستويفسكي، ترجمة نصيف التكريتي، منشورات توبقال، المغرب، ودارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ،1986 .
83. ميكائيل ريفاتير:دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1 ،1997.
84. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي, دار المعارف القاهرة ، ط3 (د ت)
85. نسيم مجلي: أمل دنقل, الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1988.
86. نعمات أحمد فؤاد :النيل في الأدب المصري:مكتبة الدراسات الأدبية, دار المعارف ، القاهرة 1962 .
87. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي–التناصية (النظرية والمنهج) ،كتاب الرياض104، مكتبة اليمامة الصحفية،1423.
88. ول ديورانت: قصة الحضارة, ترجمة محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة(د ت).

الدوريات:

1. أحمد حسنين هلال:أدهم الشرقاوي بين الواقع التاريخي والموال, مجلة ابداع عدد 12 ديسمبر1983.

2. اعتماد عبد العزيز:آخر حوار مع أمل دنقل, مجلة إبداع.العدد العاشر، السنة الأولى، أكتوبر1983 .

3. حسن النجار:الجنوبي آخر الشعراء الراحلين, مجلة القاهرة عدد16(21ماي1985).

4. حسن طلب:أمل دنقل حياته وأدبه ومأساته, مجلة الدوحة عدد 91 يوليو1983.

5. حميد لحمداني:التناص وانتاجية المعني، مجلة علامات، الجزء 40، المجلد 10، يونيو2001.

6. خلدون الشمعة:المثاقفة الإليوتية.مجلة فصول، مجلد15ع3 خريف1996

7. خليل الموسى،التناص ومرجعياته، مجلة المعرفة تصدرها وزارة الثقافة السورية،عدد476 ،أيار2003.

8. عبد المالك مرتاض،فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص،علامات،عدد 1 ، مايو،1991.

9. عبد الواحد لؤلؤة:من قضايا الشعر العربي المعاصر(التناص مع الشعر العربي) مجلة الوحدة،المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، السنة السادسة، عدد 82 ،83 يوليو،أغسطس1991.

10. عبد الوهاب ترو:تفسيروتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، عدد2 ،1989 .

11. فاروق شوشة:شاعر اليقين القومي، مجلة إبداع(القاهرة) العدد 10 السنة الأولى،أكتوبر 1983.

12. محمد فكري الجزار:استراتيجية الشعرية في قصيدة أمل دنقل, مجلة فصول عدد 64 صيف 2004.

13. محمود عبد الوهاب: « حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل» مجلة أدب ونقد عدد 13 جوان/جويلية 1985.

14. وليد منير: قراءة في حرب البسوس, مجلة القاهرة, العدد السابع عشر، الثلاثاء 28 مايو1985.

الرسائل الجامعية:

1. عبد الرحمن بسيسو:قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة1996.

2. زياد فايق رايق المصري:أمل دنقل شاعرا إنسانيا, رسالة ماجستير مخطوطة 1987 جامعة عين شمس.

المعاجم والقواميس:

1. إبن منظور:لسان العرب، دارإحياء التراث العربي، بيروت،ط1 ،1998 .

2. أحمد رضا:معجم متن اللغة، منشورات دار الحياة، بيروت،1960.

3. أحمد عطية:القاموس الإسلامي, مكتبة النهضة المصرية, القاهرة1970.

4. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دارالكتاب اللبناني، بيروت، ط1،1985 .

5. عبد الحميد يونس:معجم الفلكلور، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 ،1983 .

6. مجدي وهبه :معجم مصطلحات الأدب, مكتبة لبنان، بيروت ،1984.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**أ–ط**
الفصل الأول:المقاربات النقدية لظاهرة التناص	**38–1**
1–في النقد الغربي	19 –1
2– في النقد العربي	38–19
الفصل الثاني :التناص مع التاريخ	**181–39**
1– التناص مع التاريخ العربي قبل الإسلام	94–45
2–التناص مع التاريخ العربي الإسلامي	157–95
3–التناص مع التاريخ الأجنبي	181–158
الفصل الثالث:التناص مع الدين	**266–182**
1–التناص مع القرآن	220–184
2– التناص مع الكتاب المقدس	266–221
الفصل الرابع :التناص مع الثقافة	**343–267**
1– التناص مع الأسطورة	300–268
2– التناص مع الأدب الشعبي	330–301
3– التناص مع الأدب(الشعر والنثر)	433–331
خاتمة	**348–344**
فهرس المصادر والمراجع	**358–349**
فهرس الموضوعات	**359**