



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

الرقم التسلسلي:

كلية الآداب واللغات

رقم التسجيل:

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التناص في شعر أمل دنقل

ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

التخصص: أدب عربي حديث

فرع: الأدب العربي

الميدان: الآداب واللغات

إشراف الأستاذ:

إعداد الطالبة:

* طيفور شاذلي بن جديد

* سواعديّة عائشة

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

- دقي جلول رئيسا
- بحوص زكري ممتحنا
- طيفور شاذلي بن جديد مشرفا

السنة الجامعية: 2015/2014

شكر

أشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا ، والقائل في محكم تنزيل
{ إِذِ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ... } (7) سورة إبراهيم

كما أتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف : " طيفور شاذلي بن
جديد " الذي سهل لي طريق العمل ولم يبخل علي بنصائحه القيمة ،
فوجهني حين الخطأ وشجعني حين الصواب ، فكان نعم المشرف

و لا أنسى أن أتقدم بكل احترامي إلى كل من ساعدني ، من قريب أو من
بعيد في انجاز هذا البحث المتواضع.
وفي الأخير أحمد الله جلّ وعلا الذي انعم علي بإنهاء هذا العمل .

سواعدي عائشة

خطة البحث

مقدمة

الفصل التمهيدي

- 1- مفهوم الجمالية :
 - أ- ضبط مفهوم الجمالية (لغة / اصطلاحاً)
 - ب- ماهية الجمالية
- 2- مفهوم التناص
 - أ- ضبط مفهوم التناص (لغة / اصطلاحاً)
 - ب- ماهية التناص
- 3- أمل دنقل وشعره
 - أ- التعريف بالشاعر
 - ب- حياته
 - ج- خصائص شعر أمل دنقل ومكانته
 - د- آثاره (أصداراته الشعرية/ مؤلفاته الشعرية/ مؤلفات عن أمل دنقل)
- 4- ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة
 - أ- لمحة عن الديوان
 - ب- قصائد ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

الفصل الأول: نظرية التناص

- 1- استراتيجيات التناص في الدراسات النقدية
 - أ- في النقد الغربي
 - ب- في النقد العربي
- 2- مظاهر التناص ومستوياته
- 3- آليات التناص

4- مصادر التناص

5- وظائف التناص

6- أنواع التناص

الفصل الثاني: تجليات التناص في ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "

أ- التناص الديني

ب- التناص التاريخي

ج- التناص الأسطوري

د- التناص الأدبي

هـ- التناص الشعبي.

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص البحث بالعربية

ملخص البحث بالفرنسية

مقدمة:

يعتبر الأديب أو الشاعر في الحياة رائد من رواد البشرية الذين يسبقون خطاها إلى نبع الحياة ويأخذون دور الريادة والأسبقية كرسول من رسلها وقبس من قبسات النبوة، فالشاعر في هذه الحياة تجبره الضرورات والواجبات في التقصي حول بعض القضايا والتعمق فيها، خاصة إذا كانت تمس الجانب الإنساني، فهو يسعى بكل قواه وطاقته من أجل الوصول إلى هدفه لتحقيق حياة أفضل.

فلا مناص لأي شاعر كان وفي أي عصر كان ، أن يرجع ويستعين بتراثه الذي ينتمي إليه وإن تعددت مشاربه الثقافية وإبداعاته الشعرية فقد يجد نفسه مجبرا على الارتباط به في بعض الحالات، لهذا نجد الدراسات النصية تحتل حيزا متعاضم الأهمية في مجال البحث الأدبي، كونها تهدف إلى معرفة النص من منطلق علاقته بماضيه وحاضره، باتجاه الحرص على أدبيته.

وفي ظل تبلور مفهوم التناص في الدراسات الغربية الحديثة وبخاصة عند كريستيفا ومجلة *tel quel*، ثم في الدراسات العربية الحديثة، عرف الخطاب الشعري العربي المعاصر جملة من المتلاحقات الثقافية والتفاعلات النصية على المستويين التشكيلي والدلالي، فكان انفتاحه على أكثر من صعيد، انفتاح على النص الأسطوري والتاريخي، انفتاح على ذاكرة شعرية ممتدة في الزمان وتشمل متن الخطاب الشعري القديم والحديث، وحتى على أنواع الخطاب اللاشعري كالأمثال الحكم ونصوص النثر والكلام اليومي بالإضافة إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف اللذين يشكلان المرجعية البكر للشاعر العربي القديم والمعاصر على السواء.

من هنا كان توجهي نحو ظاهرة التناص باعتبارها ذات أصول عريقة من تراثنا النقدي أسهمت العديد من الاتجاهات الأدبية والمدارس النقدية المعاصرة في بلورتها كما أن ظاهرة التناص تستبعد النظرة المثالية في خلق النصوص فليس النص نسيجا لغويا فريدا من نوعه، فقد أعاد شعراؤنا المعاصرون كتابة هذه النصوص تبعا لوعي كل شاعر لقوانين الكتابة الشعرية ولقاءاته في القراءة وتوظيفه للنص المخزون في ذاكرته فجاء اختيار هذا المشروع الموسوم بـ: "جماليات التناص في شعر أمل دنقل" ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أنموذجا تلبية لعدة أسباب ذاتية وأخرى موضوعية:

ف "ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يعد فسيفساء من النصوص الغائبة التي أدمجت في نسيجه وتفاعلت معه، ومن هنا اخترت آلية التناص لقراءته، فشعر أمل دنقل بنية خصبة للدراسات المختلفة لما يمتاز

به من كفاءات متنوعة في توظيف المصادر والرموز التراثية والدينية في استخداماته اللغوية وأبنيته الموسيقية، كما أنه يفيض بالتجليات الجمالية التي تقوم على دالين رئيسيين: السلطة والمثقف، والصراع الصهيوني من جهة أخرى؛ لأن النزعة القومية عند الشاعر والتزامه بقضايا أمته جعلته يقترب من نماذج متماثلة في الأداء التاريخي، وبالتالي تتماثل تناصاتها في الإسقاط الشعري ومن هنا أردت تناول هذه الجماليات في إطار التناسل مع المصادر المستقاة (التاريخ والدين والأسطورة والأدب) التي جعلتها ميادين لدراسة التناسل، ومن بين الأسباب كذلك أن التناسل يتجلى في شعر أمل دنقل كخاصية جوهرية قوامها انتماء الشاعر وجيله إلى التراث العربي، وفي الوقت الذي اعتمد فيه الشعراء الآخرون على التراث العالمي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على رؤية واعية تركز على كشف تراث الأمة وتسلط الأضواء عليه لحل مواقف معاصرة تربطها بالتراث علاقات ظاهرة أو باطنة.

والذي دفعني إلى تناول هذا الموضوع كذلك هو ما حوته قصائد ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة في مجملها من بعد إنساني يتراءى خلفه الإنسان المعاصر المطحون بالأحداث اليومية، ومن هنا اخترته كمتن واخترت آلية التناسل لقراءته لقبولت لدي عدة تساؤلات حول التناسل وبالخصوص تناسلات أمل دنقل ولعل أهمها:

* أين يتمظهر النص الغائب في النص الحاضر، وكيف تعامل أمل دنقل مع النصوص الغائبة؟ وما هي طرق توظيفها في النصوص المقروءة؟ وهل استطاع خطابه الشعري أن يثمر بإنتاجية للمعنى؟ وبالأحرى ما هي أنواع التداخل النصي في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"؟

ويسعى البحث للإجابة عن هذه التساؤلات بهدف قراءة هذا الديوان الإبداعي في ضوء مصطلح نقدي حديث.

ومن هنا فرضت علي طبيعة الموضوع المعالج سلك المنهج الوصفي لرصد نظرية التناسل والوقوف عند مرجعية النص الحاضر، بينما المنهج التحليلي الذي هو أداة تفتح سبل الحوار بين القارئ والنص لحل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر، واستكشاف قيمه الجمالية وتوضيح غلبة نص على آخر تبعاً لمستوى تعامل النص الحاضر مع النص الغائب، واعتمدت على أدوات إجرائية مثل: مقارنة النصوص واستنباط نقاط التقاطع بينها.

كما فرضت علي طبيعة الدراسة الاعتماد على خطة بحث تشتمل على فصل تمهيدي وفصلين وخاتمة لهذا البحث.

فالفصل التمهيدي كان بمثابة مفتاح لفك شفرة العنوان حيث تناولت فيه مفهوم الجمالية وماهيتها في العنصر الأول، وعرجت في العنصر الثاني على مفهوم التناص وماهيته، انتقلا إلى العنصر الثالث الذي تناولت فيه حياة الشاعر أمل دنقل وما تخللها من أحداث وما تميزت به شخصيته وشعره من خصائص ثم مكانته وأهم آثاره، أما العنصر الرابع والأخير تطرقت فيه إلى "ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" حيث شمل التعريف بهذا الديوان والتطرق إلى قصائده.

أما الفصل الأول فعنوانه بـ "نظرية التناص" تناولت فيه استراتيجية التناص في النقد الغربي والنقد العربي وتطرقت فيه إلى مظاهر التناص ومستوياته، آلياته، مصادره، وظائفه وأنواعه.

والفصل الثاني والأخير جاء تحت عنوان "تجلي التناص في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وهو موضوع بحثي وهو دراسة تطبيقية تدعم الموضوع بالتطرق إلى أنواع التناص، الديني، التاريخي، الأسطوري، الأدبي، الشعبي، لأن هذا يساهم في إغناء التجربة الشعرية ومن خلال هاته الأنواع يتم القبض على جمالية التناص في هذا الديوان وتدوقها.

وقد أنهيت الدراسة بخاتمة تتضمن بعض الملاحظات والنتائج التي توصلت إليها رحلة البحث نظريا وتطبيقيا.

ولا أزرع أن دراستي للتناص في هذا الديوان من الدراسات الوحيدة في هذا الجانب لأن هناك دراسات كثيرة يصعب الإمام بها جميعا، ولعل أهمها: دراسة (محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ودراسة (محمد عزام: النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي)، ودراسة (سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)) ودراسة (ليديا وعد الله: التناص في شعر عز الدين المناصرة) (رسالة ماجستير)، و(الشائعة باي "تناص التراث العربي الإسلامي (رسالة ماجستير))

وقد تم إنجاز رسائل ماجستير حول شعر أمل دنقل منها: رسالة ماجستير للباحث "زيد فايز رايق المصري" حول (أمل دنقل شاعرا إنسانيا) كلية الآداب جامعة عين الشمس 1987 والثانية: حول موضوع (أمل دنقل بين التراث والحديث) لـ "عباس عبدوش" إلى جانب الكتب والمجلات منها: دراستين لعبلة الرويني هما

(الجنوبي، سفر أمل دنقل، عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر "أمل دنقل"، عبد العاطي كيوان: كتاب التناس القرائي في شعر أمل دنقل، أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، علي نجفي إيوكي: قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل، جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل بالإضافة إلى المجالات: اعتماد عبد العزيز: آخر حوار مع أمل دنقل (مجلة الإبداع)، سيد البحراوي (شعر الهزيمة والمقاومة (مجلة أوراق اشتراكية)، جهاد فاضل (الأعمال الشعرية المجهولة لأمل دنقل (جريدة الرياض وإلى غير ذلك من الدراسات الهامة في هذا المجال وينبغي الإشارة إلى صعوبة البحث في الدراسات الحديثة التي تناولت التناس لأن الباحث مطالب بالإلمام بكل الدراسات في هذا الجانب وهو أمر ليس بالهين، وهذه الدراسات أضاءت الكثير من جوانب البحث وساعدت في تحليل الكثير من النصوص وربما يعود الفضل في إنجاز جزء مهم من البحث إليها.

وقد اعتمدت في البحث على مجموعة من المصادر والمراجع ويمكن تقسيمها إلى:

أ- مصادر عربية تراثية قديمة: محمد مرتضي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ابن منظور: لسان العرب، ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب، الميداني: مجمع الأمثال، ابن الأثير: أسد الغابة في معرفة الصحابة.

ب- الدواوين والمجموعات الشعرية المطبوعة للشاعر "أمل دنقل" وما يتناص معها في دواوين الشعراء العرب قديماً وحديثاً.

أما المراجع العربية منها "كتاب تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس) لمحمد مفتاح، انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين، التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ل: علي عشري زايد، التضمين والتناس في وصف رسالة الغفران ل: منير سلطان، كما استفاد البحث من مراجع أخرى عامة: (في نقد الشعر العربي المعاصر : رمضان صباغ)، (لغة الشعر ل: رجاء عبد الله)، (البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعدني)، (الخطيئة والتكفير لعبد الله الغدامي) وغير ذلك.

بالإضافة إلى بعض المراجع الأجنبية المترجمة، (كعلم النص لجوليا كريستيفا)، (مدخل جامع النص لخيرار جينيت)، (أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، لتزفيتان تودوروف) فضلا عن العديد من المجالات والجرائد التي تناولت موضوع التناص ومستته من قريب أو بعيد.

وما تجدر الإشارة إليه هو أن، التناص من خلال تجلياته في الدراسات اتسم بسمة العمومية والشمول، وذلك راجع إلى أنه قامت مناهج كثيرة حول التناص رغبة في ضمه إلى فروعها، بيد أنه يأبى أن ينطوي تحت هذا الاتجاه أو ذاك، ولعل هذه الدينامية التي يتمتع بها هذا المصطلح ترجع إلى صعوبة تحديد مفهومه نهائيا، أو حصريا في نطاق اتجاه معين، لذلك فهدي السعي إلى الاستفادة من التناص كأداة منهجية إجرائية في مقارنة النص الحاضر بالنص الغائب، لأن موضوع البحث لا يتطلب تلك التعريفات العديدة والمتباينة للمصطلح أو البحث في جذوره بعمق، بقدر ما يتطلب التساؤل لأي شيء يستعمل التناص، وكيفية استدعاء المبدع للنصوص في نفسه وجعلها تخدم مواقفه وسياقات نصه، وقد حاولنا الاستفادة من الدراسات السابقة على اختلاف منطلقات أصحابها واختلاف تياراتهم النقدية حسب ما تقتضيه طبيعة الديوان من خصوصية شكلية ومضمونية.

وفي سبيل إنجاز هذا البحث واجهتني صعوبات لعل أهمها:

- صعوبة الحصول على بعض المراجع وتشعب التناص واختلاف مفاهيمه تبعا لاختلاف إيديولوجيات الدارين له في الحقل الغربي والعربي .

- قلة الدراسات التطبيقية في مجال التناص، وبخاصة ما تعلق منها بديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".

وفي الختام أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إكمال رحلة البحث وعلى رأسهم أستاذي المحترم "طيفور شاذلي بن جديد" الذي أنار لي الدرب بتوجيهاته وإرشاداته وإلى كل الزملاء والزميلات.

وبعد فأني أعد دراستي هذه محاولة متواضعة لمقاربة شعر أمل دنقل وفهمه، بذلت فيه 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.

والله ولي التوفيق

يعتبر العنوان أول عتبة تواجه الدارس قصد استنطاقها واستقراءها، فالعنوان يعرض نفسه للقارئ، إذ لا يمكن الولوج إلى النص دون تفقده قصد اكتشاف بنيته وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية، فهو يغري الباحث بتتبع دلالاته لذلك سأحاول فك شفرته الرمزية.

1- مفهوم الجمالية :

أ- ضبط مفهوم الجمالية (لغة / اصطلاحاً)

لغة: الجمالية مشتقة من الجمال وللجمال مفاهيم متعددة ومختلفة انطلاقاً من أصله اللغوي:

جمال الشيء: إذ جمعه بعد تفرق

أجمل: اعتدل واستقام

الجميل: طائر: قال سيبويه: الجميل البلب لا يتكلم به إلا مصغراً، فإذا جمعوها قالوا جملان وفي التهذيب يجمع الجميل على الجملان.

والجمال: الحسن يكون في الخلق والخلق، لقوله تعالى: " ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" * أي بهاء وحسن وفي الحديث: " إن الله جميل يحب الجمال" ** أي جميل الأفعال.

وقال سيبويه: الجمال رقة الحسن

وقال الراغب: الجمال الحسن الكثير

والجملاء الجميلة من النساء وقيل: " بدت الخلق جميعاً بالجمال فهي جملاء كبدر طالع"

وقال ابن عبّاد: الجملاء (التامة الجسم من كل حيوان)

وتجمل الرجل: تزين¹ / والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمله: أي زينه، والتجمل تكلف الجميل.

والجميل: المليح، البهي، الحسن الذي يسرّ حين النظر إليه، ونقول ناقة جملاء: أي ناقة حسناء.²

* سورة النحل، الآية 06.

** صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، د ط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج1، ص 93.

¹ محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس مادة جمل، د ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1، ص263، 264

² محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب مادة (جمل) د ط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج14، ص98.

وتجمع المعاجم على أن الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء.

اصطلاحاً: إن البحث في مفهوم الجمال يطرح إشكالية تراكم الآراء، وتعدد المواقف واختلاف النظريات باختلاف أصحابها، وتباين منابعم الفكرية لذا يتعذر الحصول على تعريف شامل للجمال. إن حبّ الجمال فطرة فطر الله نفوس البشر عليها، ولولاه لكانت عديمة المعنى.

فالإنسان منذ مجيئه إلى الدنيا تهديه فطرته إلى التعلق بكل ما هو جميل، والجميل هو كل ما تتراح إليه النفس، ويحس به الوجدان، ولكنه إحساس متفاوت متفاوت ملكه "الذوق" عند الأشخاص: "وبالتالي، فالجمال صفة متحققة في الأشياء، وسمّة بارزة من سمات هذا الوجود، تحسه النفوس وتدركه بداهة"¹.

والجمال يتجلى في الأشياء بنسب متباينة، بحكم حركته النشيطة وتحوله الدائم فهو "ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى"².

إذ لا يمكن أن يوحد الشعور بالجمال في ذات اللحظة فما يسر النفس الآن قد يجزئها فيما بعد، وهذا التغير والتلون من شأنه أن يجعل تعريف الجمال محور اهتمام ومركز اختلاف.

يعرّف "أفلاطون" الجمال: "بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عدّ جميلاً، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلاً، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد"³.

يستمد الجمال -حسب رأي أفلاطون- من الوحي والإلهام، فهو يربط عالم الواقع بعالم المثل، كما يشترط فيه مقاييس علمية موضوعية محضّة، "وأن الجميل يجب أن يحكم بقوانين الفن والفن تقليد للطبيعة وإبراز الأشياء المحسوسة، وهذه الأشياء المحسوسة، صور للمثل، فالفن صورة لصورة"⁴.

¹ محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط3، دار الشروق، بيروت، 1983، ص85.

² علي شلق، الفن والجمال، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1982، ص50.

³ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص68.

⁵ علي شلق: الفن والجمال، ص51.

ويفهم من هنا أن "أفلاطون" يخضع الفن للمثالية والأخلاق ويبعده عن العقل، ولكن تلميذه "أرسطو" يختلف عنه "في أنه يجعل من العقل مقياساً للجمال ويجعل من الجمال مبدأ منظماً في الفن"¹.

أما "أفلوطين" فيوحد بين الخير والجمال ويشير "أن الواحد المطلق خير قبل كل شيء وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال"².

وواضح جداً، أن أفلوطين "متأثراً بالنظرية الأفلاطونية التي تعتبر الجمال حقيقة علوية ميتافيزيقية تدركها الروح لا الحواس، غير أن الفن يمكنه أن يكمل النقص الموجود في الطبيعة أو يخلق الجديد خاصة" إذا تمتع الفنان بروح شفافة تجعله يحسن محاكاة الطبيعة وبالتالي يقترب من إدراك الجمال المطلق"³.

ويعرف اللاهوتيين، وعلى رأسهم "سنت أوغسطينوس وتوما الإكويني" الجمال على أنه "يدخل السرور والبهجة في النفس عندما يرى، وهو مظهر متغير للجمال الأعلى الخالد، الله، الذي هو مصدر كل جمال ومالطبيعة إلى وجه لفته العظيم"⁴.

ويقصد بهذا أن الجمال ذاتي يختص بالنفس، فهو موضوع ارتياح يبعث السرور والغبطة بالمصدر الإلهي "الله" الذي يعد الجمال مظهر من مظاهره، وعلى كل فإن تعاريف الجمال تبقى متعددة ومتباينة، تعدد وتباين الآراء والنظريات ولكن المتفق عليه أن "الجمال هو التناسق، أو الانسجام الذي يدركه العقل ويقدره الذوق"⁵ وهذا الانسجام والتنااسب والتناسق يتطلب التأليف "إذا لانحكم على جمال الكلمة المفردة ما لم نتعرف على موقعها في الجمل، أو في العمل الأدبي من مسرحية أو قصيدة، وفي الموقف العام، أما هي في حد ذاتها، فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح"⁶.

ب/ ماهية الجمالية:

لم تكن الجمالية وليدة اللحظة، ولم تخلق من العدم، وإنما لها جذور تأصلت في القدم، والتاريخ يشهد على ذلك، فلقد واكبت بداية ونهاية الفكر اليوناني رغم أن المصطلح بدا مختلفاً عند الكثير من الأمم،

¹ عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 37.

² المرجع نفسه، ص 39.

³ المرجع نفسه، ص 41.

⁴ علي شلق: الفن والجمال، ص 53.

⁵ شارل لالو: مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطا، د ط، دار دمشق للطباعة، 1982م، ص 65.

⁶ ميشال عاصي: الفن والأدب، ط 3، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م، ص 71.

وانتشرت في فرنسا منذ القرن الثامن عشر، وفي بريطانيا خلال القرن التاسع على يد "بيتر" ويعلق الناقد "جونسون" JHONSON بأن أعراض الجمالية كانت قد ظهرت سنة 1981م.¹

والجدير بالذكر أن الجمالية لم تكن معروفة بهذا المصطلح، بل ترجمت إلى الاستنطيق "esthetique" وهو اللفظ الأكثر انتشاراً، فقد أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر على يد "باومجارتن" boumgarten في بحثه الذي نشره بعنوان: «-moditationes philosophicae de nunnulis ad poëma pertinetisis» بعد حصوله على شهادة الدكتوراه، وقد جعل الجمالية علماً خاصاً بالمعرفة الحسية، ثم تتابع ظهورها في كتاباته الأخرى، وقصد بها دراسة المدركات الحسية أو علم المعرفة البسيطة، ونظرية الفنون الجمالية أو علم المعرفة الحسية، أو فن التفكير على نحو جميل وفن التفكير الاستدلالي.²

والمعروف أن الاغريق تحدثوا عن الجمالية، دون أن يفصحوا عن اللفظ ذاته، لأن حديثهم كان عن الجمال المطلق الذي يحتوي على الطابع الميتافيزيقي، ونادوا بالجمال، بل بالجماليات، إذ يمكن للجمال أن يكون مادياً أو مثالياً أو مفارقاً لأرض الواقع، ولكن الجمالية كما يعتقد "باومجارتن" أو الاستيطيقا كما سماها يجب ان تتخلص من الميتافيزيقيا فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسي ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن أية فكرة وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانيا للاستيطيقا.³

أضف إلى ذلك، أن "باومجارتن" قد أقام حداً فاصلاً بين المعرفة الحسية الغامضة أو الأستيطيقا، والمعرفة العقلية الواضحة أو المنطق، فالحقيقة المنطقية تختلف عن الأستيطيقا في أنّ الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حيناً في العقل عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق وحيناً فيما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون استيطيقا.⁴

¹ محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م، ص 24.

² ينظر عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 15.

³ المرجع نفسه، ص 22.

⁴ المرجع نفسه، ص 18.

ونفهم من هذا أن "باومجارتن" يحاول أن يجرر الفن من قيود البلاغة الكلاسيكية ذات المبنى المنطقي، ويؤسس علما جديدا يبحث في جوهرية الفن وفي أسس الجمالية، ومن ثم فإن المنطق عنده يهتم بالعقل والأخلاق بالأفعال وتكثر الجمالية بالوجدان والعاطفة والأحاسيس.¹

وهذا ما جعل المصطلح يختلط في اللغات الأوروبية بمصطلحات أخرى كمصطلح الشعاعية أو النظرية أو التجربة أو المنهج الجمالي.

وفي هذا الصدد يقول "علي جواد الطاهر": "لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي: شكلي، فني، جمالي، أسلوب، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتقليل أهمية المحتوى"².

ولعل هذه المصطلحات توضع أساسا الإستطقت الذي هو الفن ذاته بعيدا عن كل القيم الأخرى، وهذا ما يقول به "دولوز": "أن الأشياء في الفن تصبح منذ البداية مستقلة عن النموذج، وسينظر إلى الأثر الفني بوصفه كينونة الحساسية ولا شيء غير هذا لأنه موجود في ذاته"³.

وعلى هذا الأساس يختص الجميل بكل ما هو غامض، بالحياة الباطنية بكل ما يشد النفس لأن مفهوم الجمال في النظرة الاستطيقية خاضع لتقييم الذات، وهذا ما جعله يختلف عن المنطق لا شيء إلا لأنه تفكير صرف يقدر.

ومن هنا فإن علاقة الاستطيقا بالذاتية قوية جدا، وأن مفهوم الجمال الحق نابع من الذات، غير مرتبط بالخير والحق، ولكن الذاتية هذه تشترط مبدأ اللذة "لأن مشاعر الجمال الحرة، تلك التي لها علاقة باللذة بعيدة كل البعد عن المفاهيم الأخلاقية"⁴.

وإذا ربط هؤلاء "باومجارتن" وأتباعه، الاستطيق، باللذة والمتعة، ورغبوا عن الأخلاق والقيم الفاضلة معتبرين الشعرا لا غاية له سوى الجانب الشكلي أو الفني، فكيف نفسر الأدب الأخلاقي والنثر الاجتماعي والشعر التعليمي؟ وهل نكتفي بالشكل الجمالي للأدب (الشعر) دون مضمون؟ .

¹ شارل لالو: مبادئ علم الجمال، ص 58.

² علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص 434.

³ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 54.

⁴ المرجع نفسه، ص 56

لا شك أن العمل الأدبي - كيفما كان - هيكل أو جسد له شكل ومضمون، يتصل بالواقع، وتربطه وشائج بالحياة الأخلاقية والسياسية والجمالية (الفنية)، فهو كل متكامل وإن لم تظهر في الشكل، فإنها قائمة في المضمون - بلا شك - لأن الفن نسق رمزي يلخص تجربة إنسانية، يتفاعل فيها الشكل والمضمون، وهذا التفاعل ينتج عنه ما يسمى بالتجربة الجمالية "فالمشاهد خلال هذه التجربة لا يملك وعيا بذاته، كذات منفصلة عما يراه ويسمعه، وهنا يحدث اندماج بين الذات والموضوع كل واحد" ¹.

ولكن الغاية التي ينشدها الجماليون، هي أن يقوّم الأثر الأدبي لذاته وفي ذاته، بعيدا عن كل العلاقات الأخرى، وهذا هو محور التساؤل، ومركز اختلاف الكثير من النظريات إذ هناك من آمن بالشكل، فاعتبره معيارا للجمال، وهناك من خالف الرأي، فاهتم بالموضوع أو المضمون، كونه موضع السر الجمالي.

ومع ذلك يمكن القول أن الجمالية تقوم على الشكل والمضمون، إذ يستحيل الفصل بينهما لأن العمل الأدبي عبارة عن كائن حي لا تستطيع بتر أحد أجزائه، وإلا أصبح مشوها وناقصا، فلا الشكل يمكن أن يستقل ولا المضمون أن ينفرد، إذ لكل منهما وزن وقيمة في العمل الأدبي، فهما الوسيلة والغاية في اللحظة ذاتها.

ومن الذين رفضوا الفصل بين اللفظ والمعنى، بل يجعل منهما ثنائية تربطهما علاقة تلازمية "ابن الأثير" حيث عبر بقوله "وليس القائل مما أن يقول: لا لفظ إلا بالمعنى، فكيف فصلت أنت بين اللفظ والمعنى؟ فإن لم أفصل بينهما، وإنما خصصت اللفظ بصفة هي له، والمعنى يجيء فيه ضمنا وتبعاً" ².

وهذه العلاقة بين اللفظ والمعنى أشار إليها "كروتشه" فيبين "أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بالفاظ." ³.

من كل هذا نستنتج أن الجمالية على قدر تعصبها للشكل فإنها تحترم الموضوع كذلك وتعطيه قيمته المستحقة، وتؤكد على أن الفنان الحق هو الذي يحسن استخدام أدواته وأفكاره، والألحان الموسيقية مثلا لا قيمة لها إلا إذا انتظمت في قالب محكم، يحقق الإثارة بالتوافق بين المضمون المنطقي، والشكل الفني.

¹ شكري عزيز الماضي في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، 1984م، ص70.

² ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1996م، ج1، ص82.

³ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980م، ص166.

وهذا الانسجام الذي يكون بين الشكل و المضمون يحدث ما يسمى بالتناغم الجمالي أو التجربة الجمالية حيث يستجيب الإنسان للأشكال الطبيعية الموجودة أمامه فيتأثر ويؤثر وعلى هذا الأساس أصبح علم الجمال، الذي ظهر عند انتهاء البلاغة الكلاسيكية " لايهتم بتحليل العمل الفني أو تجزئته أو نقده أو الكشف عن طبيعة بنائه بل ينفذ إلى صميم تعبيره الباطني وإدراك ما فيه من عمق " ¹.

وعلى كل فإن الجمالية تحاول أن تنفذ إلى باطن العمل الفني، فتكشف عن خصائصه الفنية، ولذلك كانت علاقتها بالنقد علاقة تكامل وتلازم كل منهما بحاجة إلى الآخر لخدمة الإبداع الأدبي.

نخلص في النهاية أن الجمالية "مطلب أساسي لهوية الفن، وهي منهج عام أو رؤية ابداعية ونقدية، تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية من شكلانية وبنوية وأسلوبية سواء في العالم العربي أو الغربي" ² وهكذا تكون الجمالية بلغت تأثيرها.

2- مفهوم التناص:

أ- ضبط مفهوم التناص لغة واصطلاحاً:

لغة: تعد اللغة من أرقى وسائل الإتصال وأنجحها في تحاور الفرد مع مجاله الاجتماعي، وما البحث في الجذور اللغوية إلا لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالتها هذا ما يدفع بنا إلى العودة والرجوع إلى المعاجم اللغوية لفحص هذا المصطلح.

ومصطلح "التناص" كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة، إلا في "تناص القوم" عند اجتماعهم أي ازدحموا والتناص لغة: من نص، نصا الشيء رفعه وأظهره وفلان نص: استقصى مسألته عن الشيء حتى استخراج ما عنده هو النص مصدر أصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور. ³

و(نصص) المتاع: جعل بعضه فوق بعض، و(نص) الحديث إلى صاحبه رفعه وأسنده إلى من أحدثه، و(نصصت) الرجل استقصى مسألته حتى استخراج ما عنده ⁴ ومنه قول الفقهاء نص القرآن ونص السنة أي

¹ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 365.

² محمد إقبال: إجمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 94.

³ أحمد رضا- معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1980م، ص 472.

⁴ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1988م، ج 6، ص 4442

ما يدل ظاهر لفظه عليه من الأحكام، وبذلك يكون التناص في اللغة: الرفع والإظهار، والمفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة والواضحة والاستقصاء.

اصطلاحاً:

يظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة محافظاً على المدلول اللغوي القديم نفسه تقريباً لكن هذه المرة يركز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزاً من بياض الورق حيث تتفاعل النصوص ببعضها البعض، وتتعلق لتخلق من النص الأول نصاً ثانياً يتشظى في نص آخر لتشكل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية.¹

وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة اجرائية لنقد النصوص واقتحام عواملها الثقافية والجمالية إذ أصبحت الانتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها "عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تصويرات لما سبقها، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة.²

ب- ماهية التناص:

التناسص مصطلح نقدي أطلق حديثاً وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث أمثال "باختين" و "كريستيفا" و "لورانت" و "ريفانير" عن جانب النقد الغربي المعاصر و "محمد بنيس" و "عبد الله الغدامي" و "محمد مفتاح" عن جانب النقد العربي الأكثر حداثة، ومفهوم التناص بدأ حديثاً مع الشكلين الروس وبالضبط مع شلوفسكي ثم أخذها عنه "باختين" الذي حولها إلى نظرية حقيقية، ثم أخذته "جوليا كريستيفا" لتمضي به أشواطاً في دراستها النقدية وقد ظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية المعاصرة تحت مصطلحات شتى، وبدأ هذا المفهوم يتضح عندما راح النقاد يدرسون علاقات التأثير للآداب العالمية ويقارنون بينها، فيما يعرف بالأدب المقارن ثم تبلور مفهومه أكثر في المدارس النقدية المعاصرة، حيث أمسكت الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري "جوليا كريستيفا" رأس الخيط لتتابع رصد هذا المصطلح علم النص، حيث أطلقت على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها مصطلح "الحوارية" وعرفت بها بأنها بين الخطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم بإسم "عبر النصوص"، ثم

¹ جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص 118.

² المرجع نفسه، ص 118-119.

"التصحفية"، ثم ظهر بمفهوم "الامتصاص" ثم يأتي بعد ذلك من العرب "محمد بنيس" الذي استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و "حادثة السؤال" حيث أطلق على مصطلح التناص "التداخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة.¹

والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص قراءته وكتابته أما في كتابه "حادثة السؤال" فقد استعاض مصطلح التناص بمصطلح "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين فهناك نص مهاجر ونص مهاجر إليه.²

3- أمل دنقل وشعره:

أ- **التعريف بالشاعر:** هو محمد أمل فهيم دنقل، ولد عام 1940م في قرية الصعيد بمصر قريبة من مدينة الأقصر كان والده يعمل مدرسا للغة العربية وكان من علماء الأزهر وكان ينظم الشعر في المناسبات الدينية، ولكنه مات في 1950م، تاركا وراءه مكتبة لغوية وشعرية فانكب أمل دنقل على قراءتها، وفي عام 1955م حاول أمل كتابة قصيدة، وقد عرض هذه المحاولة على أستاذ اللغة العربية الذي أوصاه بحفظ الشعر القديم ودراسة علم العروض، وبالفعل نفذ هذه النصيحة واستطاع أن ينظم في العام قصيدة نال بها جائزة من دائرة التعليم في المنطقة.

اتجه إلى كتابة الشعر الحديث في الأعوام التالية وفي عام 1958م نشر أولى قصائده في مجلة اسمها "صوت الشرق"، وكان قد أكمل دراسته الثانوية ودخل كلية الآداب لكنه وبعد سنتين اضطر إلى قطع دراسته -لظروف عائلية- والتحق بوظيفة صغيرة بمصلحة الجمارك عام 1960م وفي عام 1964م نشر عدة قصائد في "جريدة الأهرام" الملحق يوم الجمعة الأدبي، وفي مجلة "المجلة" التي كان يرأس تحريرها "علي الراعي" في ذلك الوقت، وفي العام التالي حصل على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب للشعراء الشباب، بقصيدة من الشعر العمودي، عمل صحفيا بمجلة الإذاعة والتلفزيون، نشر قصائده في "جرائد الأهرام"، "الجمهورية"، والمجلات الأسبوعية، "صباح الخير"، "روز اليوسف"، والمجلات الشهرية، "المجلة"، "بناء الوطن في مصر وفي العالم العربي" نشر قصائد شبه منتظمة في "مجلة الآداب" التي يرأس تحريرها الدكتور "سهيل ادريس" وكانت دار الآداب من اصدر الديوان الأول لأمل دنقل، وفي عام 1971م أصدر ديوانه الثاني، ثم عمل في عدة وظائف

¹ جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 37-38.

² محمد بنيس: حادثة السؤال، دط، دت، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ص 66-67.

مختلفة، اختير عضواً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة عام 1980م تزوج من صحفية اسمها عبلة الرويني وذلك عام 1978م.¹

أصيب بمرض السرطان ودخل المشفى كما أجرى عدة عمليات جراحية وهناك كتب ديوان "أوراق الغرفة 8" وفي صباح يوم السبت 21 مايو 1983م توفي أمل دنقل .

كان وجهه هادئاً وهم يغلقون عينيه

وكان هدوئي مستحيلاً وأنا أفتح عيني

وحده السرطان كان يصرخ

ووحده الموت كان يبكي قسوته²

ب- حياته:

مرّ "أمل دنقل" بعدة مواقف في حياته كان لها انعكاس على آدابه وشعره الذي كان خلاصة عوامل وراثية، وبيئة خاصة وعناصر ثقافية مختلفة وبناء على ذلك نورد بعض الومضات من حياة أمل دنقل.

فأمل دنقل سمي بهذا الإسم لأنه "ولد بنفس السنة التي حصل فيها والده على الإجازة العالمية فسماه بإسم أمل دنقل تيمناً بالنجاح الذي حققه، ورث أمل دنقل عن والده موهبة الشعر فقد كان يكتب الشعر العمودي وأيضاً كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي مما أثر كثيراً في أمل دنقل وساهم في تكوين اللبنة الأولى له ،فقد أمل دنقل والده وهو في العاشرة من عمره مما أثر عليه كثيراً وأكسبه مسحة من الحزن نجدها في كل أشعاره، رحل إلى القاهرة بعد أن أنهى دراسته الثانوية في "قنا"، وفي القاهرة التحق بكلية الآداب ولكنه انقطع عن الدراسة منذ العام الأول لكي يعمل، عمل موظفاً بمحكمة "قنا" وجمارك السويس والإسكندرية ثم بعد ذلك موظفاً بمنطقة التضامن الأفروآسيوية ولكنه كان دائماً ما يترك العمل وينصرف إلى كتابة الشعر كمعظم أهل الصعيد. شعر أمل دنقل بالصدمة عند نزوله إلى القاهرة أول مرة وأثر هذا عليه كثيراً في أشعاره الأولى"³.

¹ روبرت كامل اليسوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، ط 1 ، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف - بيروت - المجلد الأول، 1996، ص 605-606.

² عبلة الرويني، الجنوبي، ط1، منشورات مكتبة مديبولي، القاهرة، 1985م، ص 191.

³ المرجع نفسه، ص 189.

شاهد" أمل دنقل" بعينيه النصر وضياعه وصرخ مع كل من صرخوا ضد معاهدات السلام، ووقتها أطلق رائعته "لا تصالح" والتي عبر فيها عن كل ما حال بخاطر كل المصريين، ونجد أيضا تأثير تلك المعاهدة وأحداث شهر يناير عام 1977م واضحة في مجموعته "العهد الآتي" "كان موقف "أمل دنقل" من عملية السلام سببا في اصطدامه في الكثير من المرات بالسلطات المصرية وخاصة أن أشعاره كانت تقال في المظاهرات على ألسن الآلاف، عبّر "أمل دنقل" عن مصر وصعيدها وناسها، ونجد هذا واضحا في قصيدته "الجنوبي" في آخر مجموعة شعرية له "أوراق الغرفة 8".

أصيب "أمل دنقل" بالسرطان وعانى منه لمدة تقرب 3 سنوات وتوضح معاناته مع المرض في مجموعته "أوراق الغرفة 8" وهو رقم غرفته في المعهد القومي للأورام والذي قضى فيه ما يقارب الأربع سنوات، وقد عبّرت قصيدته "السرير" على آخر لحظاته ومعاناته، وهناك أيضا قصيدته "ضد من" التي تتناول هذا الجانب والجدير بالذكر أن آخر قصيدة كتبها دنقل هي "الجنوبي".

لم يستطع المرض أن يوقف "أمل دنقل" عن الشعر حتى قال عنه "أحمد عبد المعطى حجازي" إنه صراع بين متكافئين، "الموت والشعر" رحل أمل دنقل عن دنيانا في 21 مايو 1983 لتنتهي معاناته في دنيانا مع كل شيء كان آخر لحظاته في الحياة برفقة "جابر عصفور" وعبد الرحمان الأبنودي صديق عمره.¹

ج- خصائص شعر أمل دنقل ومكانته:

"أمل دنقل" واحد من أهم شعراء الستينيات في مصر، فالمكانة التي يحتلها في تاريخ الشعر العربي المعاصر، والتي ترتبط بالإنجاز الذي حققه على المستوى الإبداعي تجعل منه واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، ولا تحتسب المكانة في هذا السياق بالكم الشعري الذي كتبه الشاعر أو الدواوين التي أصدرها.

- أعمال أمل دنقل قليلة مثل عمره القصير ولكنها: أعمال متميزة بما تنطوي عليه من إنجاز ودلالة، ابتداء من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عام 1969، ومرورا بديوان "تعليق على ما حدث" عام 1971م الذي كان استمرارا لإنجاز الديوان الأول، وكذلك ديوان "العهد الآتي" الذي صدر عام 1975م والذي وصلت فيه تقنية الشاعر إلى ذروة إكتمالها، وديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" 1983م وأخيرا ديوان "أوراق الغرفة 8" عام 1983م، هذه الأعمال القليلة نسبيا، تنطوي على عالم شديد الخصوصية والأهمية في

¹ عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص 170.

تاريخ الشعر العربي المعاصر، فهي تقدم لنا شاعرا وصل بالمحتوى القومي للشعر إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيمة الفكرية في وقت واحد، إلى الدرجة التي يمكن أن نقول معها إن شعر أمل دنقل هو المحلي الحدائي الأخير للرؤية القومية في الشعر العربي المعاصر، هذه الرؤية القومية التي دفعته إلى اختيار رموز من التراث العربي، وصياغة أفنعة من الشخصيات الرمزية الثرية في هذا التراث، والقادرة على إثارة اللاشعور القومي للجماهير القراء العرب¹.

حيث نجد شعر أمل دنقل يتميز بالبعد السياسي الذي أكد صلة الشاعر بالجمهور وجعله حريصا على تأكيد الطابع الإنشادي للقصيدة، كأنه لا يكتب القصيدة إلا ليلقيها في محفل جمعي ومن هنا كانت قصائد "أمل" تتميز برموزها القريبة من وجدان الجماهير، وصورها الشعرية البسيطة ومقاطعها القصيرة الحادة، والإيقاعية العالية، وغير ذلك من الخصائص البلاغية التي تلازم كل شعر يتجه إلى الجماهير العربية ليدفعها إلى تغيير عالمها.

وفي هذا المجال "يتباعد شعر أمل دنقل عن الغرابة والتعقيد والإستغراق في العوالم الذاتية أو اللغة اللامنطقية التي تنفر من الوضوح، إلى آخر ما يتميز به بعض الذي يغالي في نزعتة الحدائية التي تبعده عن الجماهير، إن شعر أمل دنقل على النقيض من نزاعات الحدائة المغترية، ينطوي على المعنى الواضح، والبناء المنطقي والخطابية التي لا تفارق نسيج صياغته دون أن تقلل من شاعريته المتميزة².

وشعر أمل دنقل يلمح فيه تجاوزا لافتا بين الحدائة والتقاليد ومن المؤكد أن شعره لا يدخل في باب المناسبات بالمعنى الذي تنتهي به القصيدة بانتهااء المناسبة، إن غوص هذا الشعر في تجاربه وتجسيده اللحظات الجوهرية في الواقع، وصياغته الأفنعة النموذجية التي تتحول إلى موازيات رمزية، وخلقه شخصيات إبداعية لا يمكن نسيانها ولغة هذا الشعر المنسوجة باقتدار يجذب العين والأذن ويمتعتها في آن واحد والإحكام البنائي الذي يخلف لذة عقلية في ذهن المتلقي كلها خصائص تتجاوز المناسبة، أو المناسبات وتضع أمل دنقل في مصاف الشعراء الكبار الذين يتجاوز شعرهم اللحظة التاريخية التي أوجدته لأنه عثر على العناصر الباقية في هذه اللحظة.

¹ حسن الغربي، أمل دنقل: عن التجربة والموقف، دط، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 1985م، ص85.

² سيد البحراري شعر الهزيمة والمقاومة، مجلة أوراق اشتراكية، العدد 1505، الأحد 1 أبريل 2007م، ص25.

1- إصداراته الشعرية وآثاره:

عرف القارئ العربي شعره من خلال ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 1969" الذي جسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة 1967م وأكد ارتباطه العميق بوعي القارئ ووجدانه، صدرت له ست مجموعات شعرية هي:

- 1- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الأدب، بيروت، 1969م.
- 2- تعليق على ما حدث دار العودة، بيروت 1971م.
- 3- مقتل القمر، دار العودة، بيروت، 1974م.
- 4- العهد الآتي دار العودة، بيروت، 1975م.
- 5- أقوال عن حرب البسوس، القاهرة، 1983م.
- 6- أوراق الغرفة 8 ، الهيئة المصرية، القاهرة، 1983م¹

وقد جمعت هذه الدواوين في الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة 1983م

2- وله مؤلفات شعرية أخرى:

- وداعا ، عبد الناصر، مجموعة شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971م، إعداد أمل دنقل وآخرون.
- أحاديث في غرفة مغلقة، المنشأة العربية للتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1979م.
- بالإضافة إلى هذه المؤلفات له عدّة قصائد غير منشورة وهي:
- اختاتون فوق الكرنك/ يونيو 1960م.
- رمسيس / 1963م.
- أوجيني / 23 يوليو 1960م.
- خمس أغنيات إلى حبيتي / 4-5-1961م.
- الشرفة / 1961م.
- نجمة السراب (حكاية صغيرة) 1961م.

¹ - روبرت كامل اليسوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر، ص606.

- الآخرون دائما / 02 أكتوبر 1961م.
- كريسماس / 1963م.
- أغنية إلى الإتحاد الاشتراكي (مدرسة الكلمة) 1965م.
- الزيارة / 1965م.
- إلى صديقة دمشقية / أيلول 1966م.
- عشاء.
- البطاقة السوداء (إلى أنور المعداوي) 1966م.
- الفراق الأعمى / 1974م.
- لا أبكيه / 1973م.
- أيدوم النهار / 1980م.¹

3- مؤلفات عن أمل دنقل:

ألفت عن "أمل دنقل" عدة مؤلفات تبرز مدى اتساع جماهيرته في الحياة الثقافية المصرية والعربية ومن

بين هذه المؤلفات:

- حسن الغرني، أمل دنقل: عن التجربة والموقف، مطابع إفريقيا، الشرق، الدار البيضاء، 1985م.
- السماح عبد الله، مختارات من شعر أمل دنقل، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2005م.
- عبلة الرويني، الجنوبي، أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985م.
- جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، 1987م.
- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سلسلة "الكتاب الجديد"، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988م.
- نسيم مجلي، أمل دنقل أمير شعراء الرفض، كتاب المواهب، القاهرة، 1986م. - عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994م.

¹ جهاد فاضل، بالأعمال المجهولة لأمل دنقل، جريدة الرياض اليومية، العدد 15115، دط، مؤسسة اليمامة الصحفية، 11 نوفمبر 2009م، ص 18.

■ عم صباحا أيها الصقر المجنح، دراسة في شعر أمل، حلمي سالم.¹

4- ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة:

1- لمحة عن الديوان:

عاصر "أمل دنقل" عصر أحلام العروبة والثورة المصرية مما ساهم في تشكيل نفسيته وقد صدم ككل المصريين بانكسار مصر في 1967م وعبر عن صدمته في ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي تفجر بالحزن والغضب وخاصة في رائعته "قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" فالشاعر في هاته القصيدة لا يقدم ترجمة حرفية لواقع الذي عيش في نكسة 1967م، ولكنه يقدم لوحة فنية حية يقصد بها إلى الوصول للتأثير المنشود حول فضاعة النكسة.

أصدر "أمل دنقل" ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عام 1969م، لفت إليه أنظار الأمة العربية وعرف القارئ العربي بشعره، وجسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة 1967م وأكد ارتباطه العميق بوعي القارئ ووجدانه فهذا الديوان "أعاد إلى الأذهان مأساة زرقاء اليمامة التي حذرت قومها من الخطر القادم فلم يصدقوها، كأنها صوت الإبداع الذي كان يجذر من الخطر القادم ولم يصدقه أحد وإذا أكد "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التشابه بين الماضي والحاضر فإنه أكد الهوية القومية لشعر أمل دنقل"².

فأمل دنقل استوحى قصائده من رموز التراث العربي وقد كان السائد في هذا الوقت التأثر بالميثولوجيا الغربية عامة واليونانية خاصة فانفعال أمل دنقل بالتعامل مع التراث كان أقوى من معاصريه حيث أن أرملة الشاعر عبلة الرويني تشهد أن الشاعر في هذه الفترة كان يطالع التراث العربي أحيانا كثيرة فتقول: " .. في تلك السنوات قرأ العديد من كتب التراث والملاحم والسير الشعبية، ثم أعاد قراءتها بعد ذلك مرات عديدة، وفي طبعتها المختلفة، يحركه حس تاريخي لاكتشاف الطبقات المتراكمة وراء الحكايات والمعلومات ..."³.

ولذلك نجد "أمل دنقل" قد اختار رموزه من التراث العربي وصاغ أقنعة شعره من الشخصيات الرمزية الثرية في هذا التراث والقادرة على إثارة اللاشعور ومن هنا كان ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" علامة مؤثرة فالأقنعة التي ينطوي عليها الديوان، والأصوات الناطقة في القصائد، ذات ملامح تراثية وصلت

¹ جهاد فاضل، الاعمال المجهولة لامل دنقل، ص 20.

² سيد البحراوي، شعر الهزيمة والمقاومة، ص 27.

³ عبلة الرويني، الجنوبي، ص 91.

بينها وبين القراء وصلًا حميماً، وزاد من أهمية هذا الوصل ما تميزت به قصائد هذا الديوان من تقنية فنية عالية جعلت من الشاعر "أمل دنقل" واحداً من أهم شعراء العرب الشباب"¹.

وهكذا فإن ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لفت وشغل الشعراء والأمة العربية إليه عام 1969م وكان بمثابة احتجاج وإدانة للعالم الذي أدى إلى هزيمة يونيو 1967م، كما أن قصائده تلح على إثارة المعطيات الكامنة في وعي المتلقي ولاوعيه على السواء، واستغلال المخزون الشعوري للمتلقي كي تدخل به إلى عالم الشعر فتؤهله للإلتحاق بشخصيات الشاعر ورموزه.

ب- قصائد ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة:

كانت قصائد هذا الديوان من القصائد اللافتة بعد هزيمة العام السابع والستين، فقد جذبت الأنظار إليها وإلى شاعرها على السواء وأعدت إلى الأذهان مأساة زرقاء اليمامة. وقد اشتمل هذا الديوان على:

- دياحة: مقطع صغير افتتاحية لديوانه الأول (البداية) .
- بكائية ليلية: 1968م.
- كلمات سبارتاكوس الأخيرة: أبريل 1962م.
- الأرض ... والجرح الذي لا ينفث : مايو 1966م.
- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة: 13-06-1967م.
- أيلول : سبتمبر 1967م.
- السويس.
- يوميات كهل صغير السن: 1967م.
- إجازة فوق شاطئ البحر: 1966م.
- موت مغنية مغمورة.
- الموت في لوحات.
- بطاقة كانت هنا.
- ظمأ .. ظمأ.
- الحزن لا يعرف القراءة: 1967م.

¹ - سيد البحراوي، شعر الهزيمة والمقاومة ، ص 28.

- بكائية الليل والظهيرة: 1966م.
- أشياء تحدث في الليل.
- العشاء الأخير: ديسمبر 1963م.
- حديث خاص مع أبي موسى الأشعري: مارس 1967م.
- من مذكرات المتنبي: حزيران 1968م.¹

¹ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987م، ص: 105 إلى 190.

التناص متعدد المفاهيم، وهو نظرية حديثة ظهرت عام 1960 وهي من النظريات التي يمكن الإفادة منها في دراسة الأدب العربي ذلك أن قيمة هذه النظرية لا تنهض فيما تقدمه من قراءة جديدة للنص فحسب، بل في الدور الذي تؤديه لتلخيص بعض المناهج النقدية الحديثة من العمق الذي أضحي يهددها.

1- استراتيجيات التناص في الدراسات النقدية:

أ- التناص في النقد الغربي:

إذا جئنا إلى الحديث عن المفاهيم الغربية للتناص فإننا نجد أنه قد ازدادت أهمية التحالفات النصية في البحث عن علاقات التأثير والتأثر بين الأدب فيما يعرف بالأدب المقارن ثم اكتمل ظهوره في المدارس النقدية اللسانية المعاصرة فقد أنجز " دي سوسير " دراسة ابتدأت سنة 1906-1909م وجمعت فيما بعد سنة 1971م في كتاب بعنوان "الكلمات تحت الكلمات" وهذا الكتاب هو الذي قاد الدراسة إلى ما يمكن تسميته بـ "حفرات النص" بعد أن تبين لدى "دي سوسير" أن "سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كان مجرد كلمة مفردة"¹.

ثم بدأ هذا المفهوم يتضح مع الشكليين الروس وذلك باهتمامهم بالمبادلات الشكلية اللغوية بين الأعمال الأدبية والعلاقات بينها ومن خلال اهتمامهم بالمبادلات الشكلية اللغوية بين الأعمال الأدبية والعلاقات والنسق فقد قاربوا مفاهيم التناص فنجد "شلسوفسكي" يقول: "إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، باستثناء الترابطات التي تقدمها فيما بينها، بل أن كل عمل فني يدرك على هذا النحو"².

ضف إلى ذلك جهود باختين*، حيث "استعمل مفهوم مقارب لمفهوم التناص وهو مفهوم "حوار النصوص" وذلك ضمن بحثه في جماليات الرواية عند "دوستيفسكي" 1966³، وربما يكون باختين أسبق إلى اكتشاف الإحساس بالحالة التناصية دون أن يصرح بها مباشرة عندما راح يقارن بين حالة النص الأدبي وحالة

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979م، ص5.

² ترفتان تودورف: الشعرية: ترجمة: رجاء بن سلامة، ط1، دت، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص41.

* باختين: أحد أقطاب المدرسة الشكلية ولد عام 1998م.

³ حسن خمري: فضاء التخييل (مقاربات في الرواية)، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر 2002م، ص102.

المهرجان التي يختلط فيها كل شيء، الثقافة العليا والدنيا .. الرسمية والشعبية¹ وقد استعمل مصطلح تعددية الأصوات polyphony والحوارية dialogisme دون أن يستخدم مصطلح التناص.

لكن عدم الثقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد فهمه وتطبيقه² ومن هنا يمكن القول أن التناص كتقنية منهجية لم يحدد إلا في أواخر الستينيات على يد الناقدة "جوليا كريستيفا"، "وذلك في أبحاثها الشهيرة التي أحدثت ضجة في عالم الأدب والنقد لما فيها من جرأة وثورة على المفاهيم البنيوية والتشكيلية الروسية مازاد من تمكنها في هذه الثورة نشرها لكتابها: "roman و scomtike".³ متجاوزة في ذلك آمال الباحثين المصورة لها في علاقات التأثير والتأثر "العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا"، ثم استخدمت مصطلح عبر النصوص trantextualité ثم مصطلح التصحفية programatisme وتنشر كريستيفا أن مصطلح "التصحيف" سبقها إليه دي سوسير فأخذته عنه وعرفته بقولها: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"⁴ لتصل إلى المصطلح أو التسمية الشهيرة intertextualité والتي كما يذهب صاحب المرايا المحدبة "عبد العزيز حمودة" إلى أنه: "لم تثر كلمة جدلا نقديا شغل الحدائين جميعا قدر الجدل الذي أثاره كلمة intertextualité وربما يكون أحد أسباب الجدل في اللغة العربية هو غرابة المصطلح النقدي الذي نقل إليها، فأحيانا ترجم إلى تناص وأحيانا ترجم إلى بينصية إلتزاما بأمانة نقل المصطلح من اللغة الإنجليزية"⁵.

لكن المصطلح الأكثر انتشارا هو التناص وقد عرفته "جوليا كريستيفا" قائلة: "هو التفاعل النصي داخل النص الواحد، هو الدليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه"⁶.

ويندرج التناص عندها في إشكالية الإنتاجية النصية التي تبلور ك: "عمل النص" ولا تعرف إلا بإدماج

كلمة أخرى هي: ideologie.

¹ ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، دط، دت، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ص59.

² عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، مكتبة المهيم المصرية، القاهرة، 1998م، ص16.

³ حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دط، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م، ص45.

⁴ جوليا كريستيفا - علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دط، دار توفيق للنشر، المغرب، 1991م، ص78-79.

⁵ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، نحو نظرية نقدية عربية، دط، مطابع الكويت، الكويت 2001م، ص361.

⁶ منير سلطان: التضمين والتناص في وصف رسالة الغفران العالم الآخر نموذجاً، دط، دت، ص113.

وهي لديها عينة تركيبية: "تجمع تنظيم نص معطى بالتغيير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه"¹، والقارئ عندها هو الذي يتكرر معاني جديدة حتى ولو كانت غير مقصودة من المنتج تقول: "... فالماركسية النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابية علمية ما ..، إنما تقوم بزعة ذات الخطاب عن مركزها لتبني هي"²، إلا أننا نجد "مارك انجينوك" يرى أن مفهوم التناص عند "جوليا كريستيفا" وعند "باحثين" لا يظهر إلا في سياقات نظرية فنية فهو وإن لم يستعمل كلمة تناص في دراسته ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية ولكنه ذكر مصطلح تداخل في كتابه "الماركسين وفلسفة اللغة"³.

وبعد مضي عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح التناص أي في حدود سنة 1976م نشرت "مجلة بيوتك" عددا خاصا في التناص بإشراف "لوران جيني" الذي عمد إلى مناقشة الآراء النقدية السابقة، وطرح تصوره الجديد في إعادة تعريفه له قائلا: "التناص هو عمل تحويل وتشرب (استعادة وتمثل) لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى"⁴، وفتحت عنوان la strategie de la formation عالج التناص من المنظور البوطيقي، فينتقل من أن العمل الأدبي خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك لأننا لا ندرك المعنى في عمل إلا في علاقته بأنماط عليا"⁵.

ومن الأقلام النقدية التي أثرت حقل البحث في التناص نجد مساهمات "ميخائيل ريفانيز" من خلال كتابه "إنتاج النص" 1979م و "دلالات الشعر" 1982م، ويرى أن النص مكثف بذاته فيقول: "... ان النص لا يدل بالتالي لا يفهم عبر الارجاع إلى واقع حقيقي غنما يدل ويفهم عبر الارجاع إلى ذاته وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية"⁶.

وقد أشرف "ريفاتير" على ندوة علمية عن التناص أقيمت في جامعة كولومبيا عام 1981م، على الرغم من أن كريستيفا قد تخلت عن مصطلح التناص عام 1985م، أثرت عليه مصطلح آخر هو التنقلية إذ تقول: "إن مصطلح التناصية، الذي يفهم غالبا، بمعنى مبتذل لنقد الينايع في نص ما نفصل عليه مصطلح

¹ مارك انجينوك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ترجمة/ أحمد المدني، ط1، دت، لمغرب، ص 102.

² جوليا كريستيفا: علم النص، ص 13.

³ ترفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد لمفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني، دط، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1987م، ص 109.

⁴ محمد سالم سعد الله، مملكة نص التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجاً، ط1، 2007م، ص 124.

⁵ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، دط، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989م، ص 94.

⁶ ليديا وعد الله، التناص في شعر عز الدين المناصرة. رسالة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2002/2003م، ص 15.

التنقلية"¹، ولكن كل هذه الأنماط تدور في فلك نظرية التناص التي نقلها "جينيت" إلى مفهوم أكثر شمولية في الدرس النقدي وهي نظرية التفاعل النصي والمتعاليات النصية التي لا تخرج عن علاقة التأثير بين النصوص.

ب- التناص في النقد العربي:

إن هذا الفيض من الدراسات حول نظرية التناص انتقل من النقد الغربي إلى النقد العربي، وقد تأثر به نقادنا خاصة من الناحية النظرية، حيث لا نلمس فروق ذات شأن عما جاءت به الدراسات الغربية حول مفهوم التناص هذا المفهوم الذي لم يعرف في الخطاب النقدي العربي الحديث إلا في أواخر السبعينيات مع أن بداية المنهجية لممارسة مفهومه في الغرب.

ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى بعض النقاد العرب الذين تصدروا مفهوم التناص مستفيدين في ذلك من النظريات والآراء الغربية وتعتبر دراسة "محمد بنيس" حول الشعر المعاصر في الغرب، من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي وأنشد في تصوره إلى كريستيفا وتودوروف، إلا أنه استبدلها بمصطلحات جديدة مثل: التداخل النصي الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة"².

إنه في كتابه "الشعر العربي الحديث" اعترف بأن هذه الترجمة لم تلق رواجاً كبيراً داخل الخطاب النقدي العربي، ولكنه رغم ذلك مازال متشبثاً بمصطلحه ويرى "محمد بنيس" أن التداخل النصي ينسحب على كل نص شعري أو نثري قديماً كان أو حديثاً، "ويتجلى في غياب خطابات أو نصوص تمثل النواة المركزية لنص القصيدة وهذه الخطابات قد تكون دينية ثقافية أو تاريخية وعن طريق الحوار معها يتم تحويلها إلى بناء شعري وهذا ما حاول "بنيس" إظهاره في تحليله لنماذج شعرية من السياب وأدونيس ومحمود درويش"³.

كما وصف "بنيس" مصطلح هجرة النص الذي شطره إلى شطرين "نص مهاجر ونص مهاجر إليه"⁴، وقد اهتدى إلى هذا المفهوم نتيجة تأمله لهذا الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب واعتبره هجرة النص شرطاً رئيسياً لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتداً في الزمان

¹ محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ط1، منشورات اتحاد المغرب، دمشق، 2001م، ص 10.

² محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 179.

³ ليديا وعد الله: التناص في شعر عز الدين مناصرة، ص 20.

⁴ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 96-97.

والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتم له الفعالية وتوهج من خلال القراءة لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء.

وقد عرف "سعيد يقطين" النص أنه: "بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو اجتماعية، ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"¹.

فالبنية النصية التي يبقى انتاجها هي التي يتفاعل معها النص الجديد تضمينا أو تحويلا أو خرقا لها، وقد عالج هذه العلاقات في مصطلحات هي: "المناسبة para textualité" التناس inter textualité"². فالملاحظ مما سبق أن "محمد بنيس وسعيد يقطين" متأثران في شطريهما بمصطلح التناس، ووضع تصنيفات محددة له بالفرنسي "جيرار جينيت" الذي وضع تصنيفات تبدأ بالتعالى النصي الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية النقدية التي يوظفها المبدع في خطابه الأدبي.³

ومن مختلف التعريفات السائدة يحاول "محمد مفتاح" أن يستخلص مقومات التناس:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.⁴

- يمتصها المبدع ويجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.⁵

يجولها بتمطيطها أو تطبيقها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضدها.

معنى هذا أن التناس هو تعالق "الدخول في علاقة" نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.

فالتناس حدث لغوي يتولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية وتتناسل فيه أحداث لغوية أخرى لاحقة عليه، لذلك هذا المصطلح شفرة تقنية لتحليل الخطاب الأدبي بل يمثل النظرية الشعرية الحديثة التي تنظر إلى النص على أنه جيولوجيا ترقد في صمت الوهمي العديد من العلوم والفنون والتخصصات.

إلا أننا نلاحظ على "محمد مفتاح" هو اشتراكه مع "محمد بنيس" في صياغته للمبادئ الكلية دون مراعاة خصوصية الأجناس الأدبية على عكس "سعيد يقطين" الذي خصص اهتمامه بالجنس الروائي، وقد

¹ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص32.

² المرجع نفسه، ص 98-99.

³ ينظر الشائعة باي: تناس التراث العربي الإسلامي في القصيدة الشعبية رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2005م، ص 41.

⁴ رابع بوحوشة، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دط، دت، دار العلوم للنشر والتوزيع، ص 250.

⁵ جمال مباركي، التناس وجمالياته، ص47.

اهتم الباحث "عمر أوكان" بظاهرة التناص عند "رولان بارت" في كتابه "النص أو مغامرة الكناية" لدى بارت فهو يقول: "ويمثل التناص تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت إنه اثبات ونفي وتركيب"¹، ومن هنا فالتناص ليس سرقة وإنما هو قراءة جديدة أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول.

2- مظاهر التناص ومستوياته:

أ- مظاهر التناص: هو أن للتناص مظاهر عدة يتمظهر بها للباحث التناصي من بينها:

أ-1- النص الغائب: ويقصد به النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر فيتفاعل معه وقد يكون هذا النص خطاباً أدبياً أو فلسفياً أو سياسياً أو علمياً.. ذلك أن التناص الحاضر المقروء كما يرى الناقد الفرنسي جيرار جينيت يقرأ هو نفسه نصاً آخر وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى ما لانهاية "وقد تأتي هذه النصوص متمازجة داخل النص الحاضر ويكون حضورها جزئياً، وقد يأخذ طابع الشمولية الانتشار في النص المقروء ولعل أبرز دليل على تمظهر التناص من خلال النصوص الغائبة هو ذلك المثال الذي أورده "صبري حافظ" ومفاده أنه إطلع على كثير من كتب النقد القديمة والحديثة التي تتناول فن الشعر بالتحليل والدراسة وحيثما وقع في يده كتاب "فن الشعر" لأرسطو لم يجد أفكار جديدة تستدعي انتباهه"².

ونفهم من ذلك أن كتاب أرسطو يعتبر النص الغائب للكثير من الأعمال النقدية حيث يقول "صبري حافظ": "أدهشتني هذه الظاهرة التناصية دون أن أدري، فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها والنص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استنفاذه منها أو فصله عنها وعزل خيوطه عن سدى أفكاره ولحمتها: لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعاً من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها"³.

¹ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دط، دار هومة للطبع، الجزائر، ج2، ص 97.

² جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص 149.

³ صبري حافظ: (التناص وإشارات العمل الأدبي) مجلة عيون المقالات، ع2، المغرب، 1986م، ص 79.

فالباحث اتضح له التناص بعد اطلاعه على النص الغائب ولنتيجة مجهوده القرائي استطاع أن يتسلل إلى النصوص الحاضرة، فالحقيقة التي تقر بها معظم الدراسات النقدية هي أنه لا يمكن أن نتصور نصاً من غير علاقة تربطه مع نصوص سابقة له فلا بد للباحث أن يكون على دراية بهذه النصوص الغائبة وعلاقتها بالنصوص الحاضرة التي لا تعيد إنتاج ما أنتج " وإنما تتفاعل معها وفي الآن ذاته تتعالى عليها بالإيجاب أو السلب أو القبول أو الرفض " ¹.

وفي كلام "محمد بنيس" عن النص الغائب: " .. وقولنا أن النص الشعري بنية لغوية متميزة لا يعني هذا النص ينسح تميزه من تركيبه الداخلي منفصلاً من ذلك عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وإنما القصد من ذلك هو اعتبار النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص " ².

أ-2- السياق:

إن المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص للقارئ ولا تكون هذه القراءة كذلك إلا إذا كانت منطلقة منه، لأنها عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير، أو الحضارة أو تاريخ... " وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص والتي تمثل السياق الذهني بالنسبة للقارئ أي المخزون النصي لتأريخ سياقات الكلمة" ³.

فالنص المتداخل بحاجة إلى قارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع، وهذا السياق الشمولي هو ما قصده "جيرار جينيت" عندما صرّح قائلاً: " موضوع الشعرية .. ليس النص وإنما جامع النص " ⁴ غير أن لجامع النص على حد تعبير أحد الباحثين المعاصرين غيرة جمالية تفوق غيرة كل بنات حواء، فهو لا يسلم قياداته إلا للملخص له الذي يدرك قيمته.

¹ سعيد يقطين، انفتاح الروائي، ص34.

² مصطفى السعفي: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنوية)، دط، دت، منشأة هارف الإسكندرية، ص27.

³ جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص 150.

⁴ جيرار جينيت: مدخل جامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أبوب، ط2، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1986م، ص94.

وفي هذا السياق يشبه أحد الباحثين المعاصرين "النص بالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية أن يمتطيها فتلقي به أرضا على صهوتها"¹.

فالسباق يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص والتي تمثل السياق الذهني بالنسبة للقارئ.

أ-3- المتلقي: يعتبر المتلقي عنصرا من العناصر التي ينكشف بها التناص وذلك بالتعويل على ذاكرته أو أعلى بناء على ما تتضمنه الرسالة من شواهد نصية مدججة في النص الحاضر.

فالمتلقي المقصود هنا هو الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة الكتابة عن طريق الفهم التأويلي لها فالمتلقي عنصر حاسم في الكشف عن التناص وفي غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص الحاضرة، وكأنها إبداع مثالي أو وحي يوحى على صفة من البشر، وإذا كان النص بهذه الكيفية التناصية فإن المتلقي يجب أن يكون عملا لهذه الخلفية النصية التي تشكل منها النص بعد تفاعلها معها مدركا أن هذا التفاعل النصي من أصول النص وثوابته ولكنه طريقة توظيفية خاصة إبداعية فردية ومتحولة، "فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أمام القدرة الضعيفة عند المبدع الذي يريد إنتاج المقول يكون مدعاة للإبداع والتجاوز عن المبدع ذي القدرة الهائلة على قول أبداع مما قيل"².

فلم يعد القارئ تلك الذات السلبية أو الثابتة المدعوة سلفا وببساطة المرسل إليه أو مفعول به وقع عليه فعل الكتابة فقط بل أضحي فاعلا يؤثر في النص فيصنع دلالاته وهكذا أصبحت صيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب.

أ-4- شهادة المبدع: يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة المبدع الذي يشير أو يصرح بمرجعياته الفكرية والإنشائية، فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها، ومع ذلك يبقى النص المقروء يجمع بين عدة النصوص لا نهائية يستمدّها من هذه الثقافة التي ينتمي إليها وكما تقول "جوليا كريستيفا": "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"³، غير أن الباحث لا يعول كثيرا على هذه الشهادة التي تصرح بالمرجعية الفكرية والإنشائية خاصة إذا تعلق الأمر برصد التداخل النصي داخل الخطاب الشعري

¹ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، دط، دت، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ص 79.

² جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص 151.

³ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 261.

المعاصر الذي تتعدد فيه الأصوات نظرا لما يحتويه من عزم ثقافي يضم تاريخ الموروث الإنساني بشتى أشكاله، حتى يبدو النص الحاضر كأنه فسيفساء من نصوص ولا يمكن تحديد النصوص الغائبة في النص الحاضر إلا قارئ يتحمل أعباء البحث عن الجمال بالترفع عن المظاهر السطحية للتعبير (مستوى البنية السطحية)، ليلا مس جوهر الحقائق العميقة ل (البنية العميقة للنص).

ب- مستويات التناص:

إن قراءة النصوص السابقة وإعادة كتابتها تخضع إلى عدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص لأن كتابة النص هي عبارة عن "قراءة نوعية بوعي خاص تتحكم في نسق النص"¹.

لذلك فإن قراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص وستقف عند علمين من أعلام النقد المعاصر حددا مستويات التناص هما: "جوليا كريستيفا" في النقد الغربي و "محمد بنيس" في النقد العربي.

* عند جوليا كريستيفا:

أ- النفي الكلي:

في هذا المستوى يقوم المبدع بنفي النصوص نفيا كلياً دلالياً ويكون فيها معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاور لهذه النصوص المستقرة وهنا لا بد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة ويعيدها إلى منابعها الأصلية.

ب- النفي المتوازي: هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي "التضمين والإقتباس" المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة "حيث يظل فيها المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة بالإضافة إلى التشكيل الخارجي"².

ج- النفي الجزئي: لقد غير امتصاص المبدع للنص المرجعي حيث يقوم بتوظيف المقاطع أو السياقات مع نفي جزئي أو بعض الأجزاء منه.

¹ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر، ص 261.

² جمال مباركي: التناص وجمالياته، ص 155 - 158.

* عند محمد بنيس:

أ- التناص الاجتراري: وهو التعامل مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نمائيا، وقد ساد هذا النوع من التناص في عصور الإنحطاط أين تعامل الشعراء مع النصوص الغائبة بوعي خال من التوهج وروح الإبداع، وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها على البنية العامة للنص كحركة وصيرورة¹.

ب- التناص الامتصاصي:

وفيه يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا وهذا "يمثل مرحلة أعلى قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطبق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد"².

فمحمد بنيس يرى أن التناص الامتصاصي "هو قبول سابق للنص الغائب أي أن الشاعر ينطلق فيه من قناعة راسخة، فهو غير قابل للنقد ولا الحوار مما يجعله يستمر في الحياة والتفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلا، وأورد جمال مباركي مثلا عن ذلك قول الشاعر المغربي المعاصر "السرغيني":

كان يوم الآخرة.

يضيع فيه الوجه واليدان واللسان

يضيع فيه ضباية الإنسان

وهنا نرى السرغيني يعيد كتابة بيت المتنبي بطريقة الإمتصاص نحو:

ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان³

ج- التناص الحواري:

تعد طريقة الحوار أرقى مستويات التعامل في النص المتعالي والغائب حيث يفجر الشاعر فيه مكبوتاته وذواته ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، ذلك لأن التناص الحواري هو أعلى مرحلة من قراءة النص

¹ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر، ص 253.

² المرجع نفسه، ص 253.

³ جمال مباركي: التناص وجمالياته، ص 152.

الغائب الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، "فالتناص الحوارى لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره"¹.

3- آليات التناص:

التناص للشاعر أو الكاتب بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه فإنه من الأجدى أنه يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام، وقد حاول "محمد مفتاح" أن يضع يده على بعض آلياته ويحددها و أهم هذه الآليات التي تظهر موقف المؤلف من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له هي: آلية القلب، آلية التفاعل، آلية التحرر، آلية التمطيط.

3-1- آلية القلب: مما لا شك فيه أن أي شاعر متمكن في شاعريته "تكون له دراية بالشعر القديم والجديد، استظهار وقراءة ودراية بقواعد الشعر الضمنية والصريحة"².

هذا الإطلاع والدراية هي التي تمكنه من قبول الأشعار التي تستوفي تلك القواعد ويدمجها ضمن بنيته وفق ما تسمح به، ويضرب "محمد مفتاح" مثلا على ذلك بأشعار "علال الفاسي"، إذ يقول: "ومن يطلع على أشعاره يجد حضورا لشعراء العربية المجيدين من القدماء ومن شعراء البعث ومن شعراء التجديد"³ لأن هذا الحضور يكسب قدرة الشاعر على استيعاب وتطوير النصوص الأخرى مما يخدم تجربته الشخصية ويجعله فاهما للعالم وللحياة وللواقع الذي يعيش فيه.

3-2- آلية التفاعل: والمقصود بالتفاعل هو أن يتفاعل المؤلف بين ما هو قديم وما هو جديد ويحاول أن يجد طريقة في خضم الزخم التقليدي الإحيائي ويجعل توظيفه للموروث القديم أو الإنتاج المعاصر له من أجل الخروج برؤية جديدة تواكب روح العصر وتعكس قضايا جوهرية لدى الإنسانية المعاصرة له، فمثلا في العصر الحديث على المؤلف أن يعالج مواضيع العصر برؤية عصرية مكيفة، وهذا من خلال إعجاب المؤلف بعيون انتاجهم، ولا يبقى حبسها ورهين الماضي مثلما يقول "علال الفاسي": "أما أدبنا فقد ظل محصورا في الشعب

¹ جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص 157-158.

² محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم / النقد المعرفي والثقافة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص 171.

³ المرجع نفسه، ص 171.

الذي أورث لنا عهد الانحطاط من رثاء وغزل وما إلى ذلك من الأبواب التي لا نحكي فيها إلا صوراً معوجة لما نطق به الشعراء والكتاب والأقدمون¹.

3-3- آلية التحرر:

إن المفكر أو المبدع يجب أن يكون لديه حصانة فكرية تقيه من تشويش المواضيع الهامشية على تخصيص شعره لقضايا جوهرية وحيوية وأن يحتز كل الاحتراز من النصوص التي لا تسمن ولا تغني من جوع، فمثلاً الشاعر أو الكاتب المفكر الإسلامي تكون لديه قضايا حساسة ومهمة جداً مثل: قضية الأرض والعرض والحرية والإستقلال والوحدة وعليه أن يكتب وفق هذه القضايا وأن "لا ينجر وراء القضايا الهامشية مثل العبث على الطريقة الوجودية"².

3-4- آلية التمطيط: ونعني به الإطناب والإسهاب في اللفظ والمعنى ولا نقصد به الإطناب الممل وقد يحصل بأشكال مختلفة منها:

الشرح: وهو أساس كل خطاب وخصوصاً الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، قد يجعل البيت الأول محورياً ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولاً معروفاً ليحمله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه يتقلب به في صياغ مختلف.

الجناس: بالقلب والتصحيف، فالقلب مثلاً: قول لوق والتصحيف مثل: نخل - نخل، فقد لجأ الشاعر إلى وسائل متعددة تنتمي إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورياً ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد لا يستعير قولاً معروفاً ليحمله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه يتقلب به في صياغ مختلف.

الإستعارة: بكل أنواعها مجردة، مطلقة فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب بما تنبه في الجمادات من الحياة وتشخيص.

التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلباً في التراكم أو في التباين.

الكلمة المحور: فقد تكون أصواتها مشتتة طول النص مكونة تراكماً يثير انتباه القارئ، الحصين.

الشكل الدرامي: إن جوهر القصيدة الصراعي يولد توترات عديدة مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائياً وزمنياً.

¹ محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم / النقد المعرفي والثقافة، ص 172

² المرجع نفسه، ص 173.

أيقونة الكتابة: إن هذه الآليات التي ذكرت تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة* وعلى هذا الأساس فإن تقارب الكلمات المتشابهة أو تباعد دلالتها في الخطاب الشعري.

وهذه الآليات هي أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة، فإذا قصد الاقتداء فإنه يمططه وإذا أراد السخرية قلب مدحه ذما بالكيفية نفسها.

4- مصادر تناص: إن عملية تناص المعترف بها من قبل لا تأتي من فراغ وإنما هي بحاجة إلى مصادر متنوعة يضمنها المتناص في نصه وقد صنّفها "رمضان الصباغ" في ثلاثة أصناف وهي كما يلي:

4-1- المصادر الضرورية: "وتسمى بالضرورة لأن التأثير فيها يكون طبيعياً وتلقائياً مفروضاً ومختاراً في آن واحد.¹

وهي تتجسد في كتابات بعض المؤلفين في صبغة الأعمال المستقاة من الذاكرة، حيث أن معرفتهم مختزلة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة يستقي منها عند الاحتياج إليها لتلائم مع الأوضاع الجديدة التي تواجههم، فالخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه مهمة جداً وذلك لأن الذاكرة تقوم بدور مهم في العمل معاً، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب كلها في تراكم وتتابع، وإنما تعيد بنائها وتنظيمها تبعاً لقصدية المنتج أو المتلقي معاً.

4-2- المصادر اللازمة:

إن الشاعر في العملية الإنتاجية التأليفية قد يحاكي أو يحاور أو يعارض أو يناقض ما كتبه، فعندما يتم كتابة نص ما يجد أنه بطريقة أو بأخرى قد استحضرت النصوص السابقة له في نصه الجديد وهذا لا يعد ابتداءً ولا عيباً وإنما هو أمر مشروع بقدر ما تسمح به الحرية الإبداعية وهذا ما يؤكد "رمضان الصباغ" حيث يقول: "إن الشاعر ليس إلا معيداً للإنتاج سابق في حدود الحرية سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ومؤدى ذلك أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعض أو تضمن الإنسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه إذا ما غير رأيه"².

* أيقونة الكتابة: علاقة متشابهة مع واقع العالم الخارجي

¹ رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، 2002، ص341.

² المرجع نفسه، ص 341.

4-3- المصادر الطوعية:

وهي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص متزامنة أو سابقة له في ثقافته أو خارجها، وهي أساسية في الشعر الحديث، بل تذهب إلى القول بأنه لا يمكن دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها: فمثلا: أشعار "أدونيس" أو "بدر شاكر السياب" لا يمكن فهمها إلا بالإطلاع على تلك الخلفيات الثقافية المتشعبة بما قصائدهما نظرا لتوظيفهما للأسطورة بشكل¹.

وهذه المصادر المتنوعة والمتعددة تدرج ضمنها مصادر قومية وأجنبية مختلفة كالتراث القومي من أشعار وروايات وقصص وأمثال وحكم وتراث عالمي إنساني كالأساطير والملاحم والمذاهب الأدبية المختلفة.

5- وظائف التناس:

إن الوظيفة الأساسية للتناس تتمثل في لجوء الكاتب إلى استحضار النصوص الأخرى السابقة عليه والمتزامنة معه وامتصاصها وإدماجها في نصوصه وإدماج هذا الموروث الثقافي وإعادة صياغته إنما هو إحياء ووعي به يكون هذا الإحياء بالترميز والإشارة ويمكننا تحديث وظائف التناس كما يلي:

5-1- الوظيفة الجمالية: تعتبر عملية التناس من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر ليعث تراثه الحضاري من جديد وإغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية التي تحدث في نفس القارئ وعليه فإن جماليات الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة لتعطيها قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي تعد في صميم الأدب، وتنحصر أهم الجوانب فيما يلي:

أ- الإحالة *la référence*:

وهي الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي وهذا المرجع قد يكون إنسانا، مجتمعا، تاريخا، ثقافة، وللنص امتداده العميق داخل السياقات الخارجية، وهذا ما أكده الناقد الروسي "لوري لوتمان" حيث يرى أن الهدف من الشعر ليس الصور بل العالم والعلاقات التي تربط بين الناس ويؤكد أن مطلب الشعر يتفق مع مطلب الثقافة.

¹- جمال مباركي، التناس وجمالياته، ص 159.

لأن هذه الثقافة أساس الاتصال والتقدم ويستطيع القارئ أن يكشف على التناص من خلال إشارته إلى الجنس التعبيري الذي يشير إليه النص، والقارئ حال تلقيه النص الشعري يقوم بعملية رد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يشخصها النص، فالإحالة إذ يحددها الكاتب أولاً ثم القارئ ثانياً:

ب- الإختصار:

وهو من أهم وظائف التناص والشعر قد يلخص حين سرده الأحداث الماضية فهو قد يذكر أحداثاً أو نماذجاً بشرية أو حضارات أو نصوصاً... وهو في ذلك ينتقي و ينفى ويظهر ويضمّر يذكر ويحذف، فهو لا يقوم باجترارها كما هي.

ج- استخلاص العبرة:

ويقصد بها أن الأديب يحاول الإستفادة من تجارب سابقيه ونقصه بالعبرة إخلص استيعابه لنص من هذه النصوص وهي تأخذ عدة أشكال منها:

- مجرد موقف لاستخلاص العبرة.¹

وهذا ما نجده في معارضات رواد النهضة الذين استقوا معانيهم من جواهر الأدب، حيث استخلصوا العبرة من تجاربهم الحياتية.

- تسوية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة.²

5-2- إنتاج الدلالة الجديدة:

يقوم التناص بوظيفة إنتاج دلالات وإجاءات جديدة على أنه أساس لعملية إبداعية لإنتاج نص جديد هذا الأخير الذي يقوم على إنقاض النص الغائب فالمبدع عندما يلجأ إلى الحوار مع النصوص الأخرى لا ليعيد كتابتها على نحو صامت وإنما يستحضر النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص الحاضر منفتحاً على امتداد زاخر بالإجاء، فيعيد النص القلم حيويته وصيرورته من جديد، وبالتالي تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر.

¹ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دط، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1992، ص 132.

² المرجع نفسه، ص 130.

5-3 الوظيفة التعبيرية: يقوم التناص باعتباره أساس الإبداعية بوظيفة تعبيرية فيظل النص مفتوحاً على بقية النصوص الأخرى، وهذا يجعل النص في اتصال مع عدة ملفوظات وأصوات متداخلة عن طريق الكلام، في إطار اجتماعي يستند عليه النص، وهنا تظهر وظيفة القاص / الشاعر التي تكمن في استقطاب تلك المعارف وتوظيفها ليعبر عن فكرته سواء كانت بالسلب أو بالإيجاب، وبهذا تتجلى لنا صورة النص القديم في قالب جديد يعيد بواسطتها حيويته وسيورته بطريقة جديدة، ومن هنا يمكن لنا أن نستنتج أن الوظيفة التعبيرية للتناص تتطلب من القاص / الشاعر أن يوظف دلالات النص الغائب ليعبر بها عما يجري في الواقع، وهذه الوظيفة تعد من الوظائف الفعالة للتناص بحيث يقوم الشاعر باستحضار كل ما تحتزنه الذات، وذلك من أجل إثراء الموضوع وإعطائه دلالات وإيحاءات وهذا ما يسمى بالمعنى الإيحائي ويدخل هذا الإطار في الوظيفة الجمالية للنص وهذا ما أطلق عليه الباحث "دوبكراند" اسم "إيحاء النص" ويعرفه: "بأنه الطريقة التي يستعمل بها ويحيل بها إلى نصوص معروفة"¹.

ومن هنا يمكن لنا أن نلخص وظائف التناص بالشكل الجمالي الذي تلحقه اللغة عندما تعطي لها دلالات جديدة وفي الإحالة على السياق الذي يعد المرجعية التناصية، كما يتلخص في اختصار النصوص إلى مدلولات معرفية تحيل القارئ على التراث، بالإضافة إلى أن للتناص دور رمزي يكمن في تنصيب التجارب الإنسانية واعتباره عبراً في حياة الإنسان، وله وظيفة على المستوى التعبيري والإنفعالي العاطفي، فالكاتب يختار نصوصه المتداخلة فوق حالته النفسية التي يعيشها.

6- أنواع التناص:

يقسم التناص حسب توظيف المبدع للمقروء الثقافي المخزن سواء كانت أساطير أو أحداث تاريخية أو مناسبات أو أحداث دينية أو مسائل إيديولوجية وتراثية شعبية، فتكون أنواعه بحسب المضامين المقتبسة فيقسم التناص إلى:

6-1- التناص الديني:

هو تداخل نصوص دينية تكون مختارة عن طريق الإقتباس أو التضمين من القرآن والحديث الشريف أو من الكتب السماوية المختلفة كالإنجيل والتوراة أو من أحكام الإسلام والشخصيات الإسلامية حيث تنسجم

¹القرطاجي الحازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دط، المكتبة العصرية، بيروت، 1966م، ص 128.

هذه النصوص مع السياق ويعتبر "القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللاحدود للحياة والإنسان"¹.

أ- **التنصص القرآني:** ومن النماذج التي استغلت النص القرآني استغلالاً فنياً نورد المقطع التالي: ل(محمد ناصر) وهو من أبرز الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين تفاعلوا مع النص القرآني ووظفوه على شكل اقتباس وذلك بتوظيفه لسورة المسد:

تبت يد أبا لهب ولقيت أسوء منقلب

يا مشعل النيران كم فتي أردت ولم تصب

والقرمطي* النيران كم أعدار ولا عجب

أتحترق القرآن من غيظ أو عمال غضب؟

فشكل الوليد* وعن الجبا بر تحت أناة الوصب²

نلاحظ أن "محمد ناصر" اقتبس الآية الكريمة "تبت يد أبي لهب" مع إحداث تغيير في إضافة المخاطب "تبت يداك" وذلك لنفي الخطاب عن أبي لهب التاريخي وفي هذا المقطع إشارة أيضاً إلى بعض الأحداث التاريخية التي مست الأمة العربية الإسلامية وهي (حرق القرامطة لبغداد وحرق الوليد بن يزيد للقرآن) وقد قال بيته المشهور:

إذا ما جئت ربك يوم حشر فقل يا رب مرقني الوليد

ب- **التنصص الحديثي:**

يعتبر الحديث النبوي الشريف الكتاب الثاني المقدس بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول لقوله تعالى: "وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى"³، فتوظيف الحديث

¹ مصطفى السعدني، البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط، دت، دار المعارف، القاهرة، ص 237 و 238.

* القرمطي: نسبة القرامطة الذي حرقوا بغداد.

* الوليد: الوليد بن يزيد الذي حرق القرآن

² محمد ناصر اغنيات النخيل، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981م، ص 86.

³ سورة النجم الآيتان: 3-4.

النبوي الشريف جاء بشكل فعال بحيث انصهر في السياق الشعري واتحد بمضمونه متوقفا على براعة الشاعر وقدرته على استحضر النص، ودججه ليضفي بأبعاده الثقافية والمعنوية الراسبة في أعماق الشاعر والمتلقي معا، فيجعل منه أفقا للتواصل والإندماج، ويزيد بذلك في النشاط الإيجابي للتراكيب والصور لهذه المسوغات في نصوص شعرائنا المعاصرين.

وبالرجوع إلى أعمال الشاعر "مفدي زكرياء" نسجل حضورا بارزا لنص الحديث مثلما هو الشأن مع النص القرآني، فمن الملاحظ أن توارد الأحاديث مضبوط بسياق خاص يحكمه ذكاء الشاعر في ربط الصلة بين النصين الغائب والحاضر ومنه قوله:

محمد أبقى لنا عبرة من الذئب والغنم القاصية¹

فلاستمداد واضح من نص الحديث النبوي الشهير.

"فعلیکم بالجماعة فإنما يأكل الذئب من الغنم القاصية"².

هنا نجد أن الشاعر استطاع ببراعة تامة تضمين شعره من الموروث الديني ليجعله متناسبا مع المعنى المراد تبليغه للمتلقي بكل ما يحمله من ثقل التأثير والفاعلية، وصولا للفكرة المنشودة، وهي تفعيل الحس الثوري.

5-2- التناس التاريخي: هو تداخل النص الأصلي الذي بين أعيننا مع نصوص تاريخية مختارة حيث تبدو منسجمة لدى المبدع مع السياق الروائي وتؤدي عرضا فكريا وفنيا، والدارس للحطاب الشعري المعاصر يبدو له أن هذا الخطاب مسكونا بذاكرة التاريخ والنصوص القديمة التي تأثر بها الشعراء ووظفوها في نصوصهم المقروءة وهذا دليل على أن الشاعر ينطلق من الفراغ عند كتابته لنصه، وهو يكتب يسترجع التاريخ العربي الضخم، ويأخذ منه ما يشاء وما يلائم ويناسب رؤاه وفي ذلك إعادة لإحياء التراث والنصوص القديمة والقارئ للنصوص الشعرية يجدها تتفاعل مع المادة التاريخية والشعرية " لكنه لا يؤسس نموذج بديل وإنما يفتح آفاق جديدة لتناس توالدي يمتزج فيه القديم والجديد ليقدم التناس الإشباع النفسي للقارئ"³.

¹ مفدي زكرياء، اللهب المقدس، (ديوان) ط1، الجزائر، ص 153.

² سنن أبي داود، ج1، ص150.

³ جمال مباركي: التناس وجمالياته، ص 232.

ومن النماذج الشعرية التي وظفت التاريخ العربي توظيفاً تناصياً نجد "أدونيس" الذي يوظف حادثة تاريخية "للحجاج بن يوسف" حيث يقول: واستطرد الراوي

... وصعد المنبر في يديه

قوس وفوق وجهه لثام

وقال السهام والقناع لا بالصوت والكلام

"أنا ابن جلا وطلاع الشايا ..."

أن هو السؤال والنبراس

أنا هو الفراس

ويل لمن يكون من فراشي ...¹

وهنا نجد أدونيس استظهر هذه الحادثة التي صاحبها خطبة سياسية شهيرة وحاول أن يضيفي صنعة تاريخية واقعية على صورة الحجاج ومقطوعته ذلك البيت المشهور "أنا ابن جلا وطلاع الشايا".

6-3- التناص التراثي: من الظواهر اللافتة للانتباه في استخدامات اللغة العربية الشعرية المعاصرة، احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجا وتخلق تداخلا بين الحركة الزمانية بحيث ينسكب الماضي بكل إشارته وتوافراته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة.

إن هذا التوظيف للشاعر يكون: "كصمت الكظيم لفقدانه العزاء وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصرة، فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب وشعور بالإستلاب، مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني"²، فلا مناص لأي شاعر كان، وفي أي عصر من أن يرجع ويستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، حتى وإن تعددت مشاربه الثقافية وإبداعاته الشعرية فقد يجد نفسه مجبرا على الارتباط بتراثه في بعض الحالات في زاوية من زواياه المتعددة.

ويرى الأستاذ "حجاب عبد اللطيف": "أن علاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر بالتراث قوية جدا إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة حيث رافقه هذا التراث منذ بدء النهضة ولم يخف التشابك بينها بل

¹ عدنان حسن قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، دط، دار عدنان للطباعة، ص 2019.

² عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة، الماجستير، الجزائر، 1994/1995م، ص 220.

ازدادت وقويت لحمته حتى انتهى إلى الإتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة¹.

ويمكننا حصر التناس التراثي في ثلاث مجالات وهي: النصوص الشعرية العربية القديمة، التراث الشعبي بما فيه (الحكايات الشعبية والإغاني والأمثال، وكذا بعض الشخصيات التراثية التي يتراوح وجودها بين الحقيقة والخيال، "وهذا التفاعل مع التراث العربي يأتي عن طريق إطلاع شعرائنا المعاصرين على نصوص التراث وإعجابهم بالعديد من أعماله، مثل المتنبي، أبو فراس، والمعري، وابن زيدون .. الخ"².

6-4- التناس الأسطوري:

يعود استخدام الشاعر العربي للأساطير إلى العصر الجاهلي إذ استخدم بعض الشعراء الجاهليين بعض الإشارات الأسطورية كأسطورة الهامة..، إلا أنها "كانت عبارة لا تمثل منهجا في توظيف الأسطورة"³.

وتعتبر الأسطورة أو الخرافة من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فلقد تفتن إليها الشعراء المعاصرون.

وقد يلجأ إليها الشعراء لتحقيق أحلامهم والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية وإثراء تجاربهم الشعرية لأن "اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالصورة تأثيرها وتشحبه نظارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري بمثابة مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها"⁴.

ويكثر استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر خاصة في التجارب الشعرية عند جيل الثمانينات، "ولعل ذلك راجع إلى عجز اللغة التقليدية من أداء وظيفتها التواصلية، وقصورها في كثير من الأحيان عن التعبير عن تطلعات الفنان الفكرية والفنية التي لا تقف عند حد ما"⁵.

¹ حجاب عبد اللطيف: تقنيات توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، عدد خاص، أصدر مجموعة من الأساتذة، إحياء يوم العلم 16 أبريل 2006م، ص 10.

² جمال مباركي: التناس وجمالياته، ص 135.

³ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دط، دت، المنشأة الشعبية للنشر، ص 179.

⁴ رجاء عبد الله، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، دط، منشأة المعارف، مصر، 1985م، ص 295.

⁵ عبد الحميد هيمة، البنية الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دط، مطبعة هومة، الجزائر، 1998م، ص 81.

6-5- التناص الإيديولوجي:

وهو تداخل النص مع تيارات إيديولوجية معاصرة له، فيوظفها المبدع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

6-6- التناص الأدبي:

هو تداخل النص مع نصوص أدبية سواء كانت للكاتب نفسه أو لآدباء آخرين مزامنين له أو سابقين به ينتمون إلى ثقافته أو لا ينتمون لهذه الثقافة، ويجدر الإشارة هنا إلى أن "استحضار شعراء المعاصرين لنصوص الشعر العربي الحديث حقيقة مؤكدة تناولتها العديد من الدراسات للتجربة الشعرية المعاصرة"¹.

حيث أن الشعراء تعاملوا مع النصوص الغائبة، تعامل المقلدين المعجبين بحيث راحوا يكررون التراكيب نفسها التي تشكل منها النص السابق ومن ثم جاء تناصهم يغلب عليه الإحترار، وكنموذج لهذا النوع، قول "عبد العالي رزاقى" في قصيدة "رسالة خاصة إلى الشاعر الإسباني لوركا" * التي تتمدد في قصيدة "نزار قباني" (رسالة تحت الماء) بقول رزاقى:

لوركا علمني كيف تموت الكلمات على شفتي بطل مهزوم

كيف تكون نهاية مأساة اليوم

عانقني فشبابي لا يعزيني

علمني شيئاً يجديني

علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع

كيف أحارب في صف الإنسان الجائع

أدركني فإني أغرق حق الرأس بئر القرن السابع

اسمعي نغمة الحرب

لا تتركني وحدي²

ويقول (نزار قباني) - النص المشتغل عليه-:

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ص 400.

* لوركا غارسي، (فدريكو) شاعر إسباني ثوري، (1898-1936م)

² جمال مباركي، التناص وجمالياته : 262 / نقلا عن: عبد العالي رزاقى، الحب في درجة الصفر، ص 95.

اشتقت إليك فعلمي ألا أشتاق
علمني كيف أقص جذور هواك من الأعماق
علمني كيف تموت الدمعة في الأحداق
علمني كيف يموت الحب وتنتحر الأشواق
إن كنت أعز عليك فخذ بيدي
فأنا مفتون من رأسي إلى قدمي
... إنني أتنفس تحت الماء إنني أغرق . أغرق . أغرق .¹

وهناك من قسم التناس إلى نوعين:

- أ- التناس الظاهر: يدخل ضمنه الإقتباس والتضمين ويكون المؤلف على علم به لأنه تعمد ذلك.
ب- التناس اللاشعوري: أو تناس الخفاء، وفيه يكون "المؤلف غير واع بحضور النصوص الأخرى في نصه الجديد ويقوم على الإمتصاص والتحويل والتفاعل"².

إذن يمكن القول أن التناس يعد منهجا نقديا حديثا له جذور في الآداب الغربية والعربية، وهو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي عن الضبط والتقنين، إذ تعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح وقد اختلف العلماء في تحديد مفهوم التناس، فتعددت مفاهيمه وتعريفاته ومستوياته، أنواعه وآلياته.

ومن المعروف أنه لا يخلو نص أدبي إلا وفيه نوع من التناس، فلا يوجد شيء من فراغ، سواء كان أدبيا أو دينيا أو تاريخيا...، فمعظم الأدباء والكتاب والشعراء يتخلل التناس إبداعاتهم ومن الشعراء الذين احتوت إبداعاتهم هذا المصطلح نجد في أدبنا العربي الحديث: "أمل دنقل" الذي أخذت نموذجا من شعره يتمثل في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" كون التناس يتجلى في شعر أمل دنقل كخاصية جوهرية ولكن السؤال المطروح، كيف تعامل أمل دنقل مع النصوص الغائبة؟ وما هي مواضع ونقاط الإلتقاء بينهما؟.

¹ نزار قباني، الأعمال الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1979م، ج1، ص675

² محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، ص125.

إن كل عمل أدبي لا يبدأ بطبيعة الحال كاملاً يرقى إلى درجة الكمال ، فكل كتابة تبدأ من أرضية تكون المنبت الذي تبنى عليه، فديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " كغيره من النصوص الشعرية لم ينتج في عزلة، أو في دائرة مغلقة على ذاتها، لا يبصر فيها أشعة النور المنبعثة من النصوص الأخرى.

بل تكوّن من مكونات عديدة ساهمت في بنائه كنص شعري مستقل بذاته، وأهم هذه المكونات، تلك الشبكة من النصوص التي تقاطعت في نسجه وتفاعلت فيما بينها وبينه خدمة لبنيته الكلية، فيلاحظ عند قراءة الديوان وجود انفتاح واستحضار لنصوص الشعر العربي ونصوص القرآن الكريم والتاريخ والأساطير والتراث ، ولكن أخذ تواجد هذه النصوص أشكالاً مختلفة فقد جاءت في شكل اقتباس وأحياناً في شكل تضمين وأحياناً في شكل إشارات وإحالات، والبداية ستكون مع التناص الديني كون النصوص الدينية نصوصاً مقدسة، تأتي في مقدمة كل النصوص الأخرى من حيث أهميتها وحضورها.

أ- التناص الديني :

يعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الشعراء المعاصرون مواضيعهم الشعرية وأسقطوها في أعمالهم الإبداعية لارتباطه الوثيق بوجودان 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 دينياً أو شعرياً ، وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر - خاصة ما يتصل منه بالصيغ- تعزيراً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظته الإنسان"¹.

ومن هنا يظهر أن الموروث الديني أصبح يشكل منحى هاماً 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 فقد استلهمه في كثير من قصائده.

¹ - صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ط2، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2002، ص 43.

ولعل التناص الديني عنده يعبر عن ثقافة واسعة وقراءة متأنية من خلال طرائق التعامل معه ومن خلال إعادة إنتاج الدلالات الجديدة.

1- التناص مع القرآن:

يعتبر القرآن الكريم المرجع الأول والنص السامي المقدس الذي يلجأ إليه الشعراء، فهو يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، ويصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، فصوره تغني عن أي تعبير آخر فتوظيفه أو الاقتباس منه يتفاعل مع إبداع الشاعر ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسقا تطرب له الأسماع وتطمئن له القلوب.

فالقرآن يشكل مصدرا أساسيا بين المصادر التراثية الأخرى في شعر "أمل دنقل"، ويحضر مجال توظيفه 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 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 الموثوقة في ديوانه " فظاهرة التناص القرآني في شعره قليلة إذا قيس بجوانبه التناسية الأخرى التي تتوسل بالشخصيات التراثية أو التاريخية أو الأسطورية التي يحفل بها ديوانه، وتفتح نافذة شاسعة في تراثنا الإنساني متعدد الأبعاد مختلفة الاتجاهات استلهمها الشاعر بعد أن أضفى عليها عصرية واقعية جعلتها تعيش عالمنا الحديث وتتحرك فيه بحرية وموضوعية معلنة عن صدامها واضطرابها في إسقاطات بالغة الأثر، وإن كان أغلبها إسقاطات تنم عن إدراكه واستشراقه لواقع عصره"¹.

وبالعودة إلى ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " نجد التناص القرآني يتأرجح بين ثلاث مستويات:

1- مستوى الكلمة: وهو اقتباس كلمة مفردة من ألفاظ القرآن الكريم.

2- مستوى العبارة: وهو اقتباس جملة أو عبارة تستدعي آية أو آيات قرآنية.

¹ - عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص 42.

3- قد يتجاوز مجال الاقتباس حدود الكلمة أو العبارة ليشمل القصة القرآنية من حيث سرد الحدث أو الاكتفاء باستلهاهم أجواء القصة.

ففي المجال الأول نجد ورود كلمات من القرآن الكريم تأتي عرضاً دون أن تلقى بظلالها على النص الشعري ، وكلمات ترد مضيئة بعض المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها.

ففي قصيدة " الأرض..والجرح الذي لا يفتح"¹ ، وهي إحدى قصائد الديوان أما " الأرض" فهي الأرض العربية كلها " والجرح الذي لا يفتح" هو الجرح الذي ينغلق على قيحه فيظل غير قابل للبرء، ويتسبب في تسميم البدن كله ، والبدن هو الأرض العربية التي سمم المغول الجدد كالمغول القدامى نهرها، فجدبت الأرض، وعيونها خبت من الإعياء تنتظر المصير المر، بعد أن هيمن عليها الطغاة من كل صوب وحدب.

في هذه القصيدة وردت كلمات من القرآن الكريم: (المؤمنين) ، (قريش) (الأنصار).

تقول القصيدة:

وأراك ... و " ابن هلول " بين المؤمنين بوجهه القرحيّ....

يسري بالوقية فيك،

والأنصار واجمة ...

وكل قريش واجمة ...

فمن يهديه للرأي الصواب؟²

فالكلمة الأولى " المؤمنين" كثيرة الورد في القرآن الكريم فقد جاءت في مواضع عديدة نظراً لم لهم من منزلة عند الله تعالى وقد سميت سورة في القرآن باسمهم سورة " المؤمنون " والتي مطلعها قوله تعالى " قد أفلح المؤمنون ، الذين هم في صلاتهم خاشعون"³.

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،(ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ، ص 117-120.

² - المصدر نفسه ، ص120.

³ - سورة المؤمنون ، الآية 2.

والكلمة الثانية (الأنصار) وردت في قوله تعالى : " لقد تاب الله على النبي والمهاجرين والانصار الذين اتبعوه في ساعة العسرة ومن بعدما كاد يزيغ قلوب فريق منهم ثم تاب عليهم إنه بهم رؤوف رحيم " ¹.

والكلمة الثالثة (قريش) وردت في القرآن الكريم كثيرا كما أن هناك سورة تسمى " سورة قريش " في القرآن.

فهذه الكلمات التي وردت في القصيدة تشكل في نسيجها بعدا من أبعاد الصراع القائم الذي يعيشه الإنسان في حياته، ولذلك أورد "أمل دنقل" هذه الكلمات المسقطه على نفسه التي تعيش صراعا ولم تتحدى للرأي الصواب ، وكأن الأنصار وقريش رمزا للصراع.

وفي قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " ² ترد كلمة " الله " حيث تقول :

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي ... بالله ³

فكلمة الله كثيرة الورد في القرآن الكريم وهي صفة الله سبحانه وتعالى لا يتصف بها أحد غيره .

وفي قصيدة " حديث خاص مع أبي موسى الأشعري " ⁴، توجد كلمة "البيعة" في قول الشاعر:

(حاربت في حربهما

وعندما رأيت كلاً منهما ... متّهما

خلعت كلاً منهما

كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة ⁵

¹ - سورة التوبة ، الآية 117.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص 121 - 126.

³ - المصدر نفسه، ص 122.

⁴ - المصدر نفسه، ص 180 - 185.

⁵ - المصدر نفسه، ص 480.

فكلمة البيعة تستدعي الآية الكريمة في قوله تعالى: " إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله يد الله فوق أيديهم فمن نكث فإنما ينكث على نفسه ومن أوفى بما عهد عليه الله فسيؤتيه أجرا عظيما"¹.

فالشاعر هنا يدعو العرب إلى المبايعة على الاتحاد وعدم الفرار حتى يكونوا يدا واحدة وجسدا واحدا كما كانوا في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، أما على مستوى العبارة توجد في قصيدة " يوميات كهل صغير السن"² عبارة " يخاف الله " في قول الشاعر:

أفهمته أن القوانين تسنّ دائما.لكي تخرق

أن الضمير الوطني فيه يملئ أن يقلّ النسل

أن الأثاث صار غاليا لأن الجذب أهلك الأشجار

لكنه ... كان يخاف الله ..والشرطة ... والتجّار³

فهذه العبارة -يخاف الله- تستدعي قوله تعالى: "وأما من خاف مقام ربه ونهى النفس عن الهوى"⁴.

في هذا المقطع الذي ذكرت فيه العبارة نجد الشاعر يدعو فيه إلى رفض القوانين والخروج عنها، فقد اتعبت كاهل الشعب الذي يخاف الخروج من تحت سلطتها، وحتى الإنسان المثقف يخاف صناعة الواقع ويبقى حيادي ونجد أيضا تناصا مع سورة المائدة في قول الشاعر:

فصاح في غلامه أن يشتري جاريه رومية

تجلد كي تصبح "واروماه .. واروماه ..."

.. لكي يكون العين بالعين

والسنّ بالسنّ!⁵

¹ - سورة الفتح: الآية 10.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 135 - 142.

³ - المصدر نفسه ، ص 140.

⁴ -سورة النازعات، الآية 40.

⁵ -أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 188.

في هذا المقطع تداخل نصي بين النص القرآني والنص الشعري حيث نجد وجودا لغويا نسبيا للنص القرآني وذلك من خلال اشتغال النص الحاضر على نص قرآني سابق في قوله تعالى: " وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس والعين بالعين والأنف بالأنف والأذن بالأذن والسن بالسن والجروح قصاص"¹.

أما على مستوى استلهم أجواء القصص القرآني نجده في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"²، "وسبارتاكوس - كما جاء في المراجع التاريخية- شخصية رومانية من أهل تراقية قال فيه أفلوطرخس: أنه لم يكن رجلا شهما شجاعا وحسب، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذي كان فيه ذكاء 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 "لسبارتاكوس" قائدا عليهم، واحتلوا أحد سفوح بركان فيزوف، وأصدر "سبارتاكوس" نداء إل 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 وتسدد 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 أصحابه لم 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) ويظل يقاتل بشجاعة فائقة وتمكن من قتل ضابطين كبيرين بيده، ولما أصابته طعنة ألقته على الأرض وأعجزته عن النهوض، ظل يقاتل وهو راعع على ركبتيه إلى أن مات، وتمزق جسمه، ولم يكن من المستطاع أن يتعرف إليه أحد، وهلك معه معظم أتباعه، وفرّ بعضهم إلى الغابات، وظل الرومان يطاردونهم فيها، وصلب ستة آلاف من الأسرى في الطريق الممتد من "كبو" إلى "روما" (سنة 71 ق.م) وتركت أجسامهم المتعفنة على هذه الحال عدة شهور تطمينا لجميع السادة وإرهابا بالجميع العبيد"³.

وفي هذه القصيدة يصدم المتلقي بعبارة يمجده فيها الشيطان الذي رفض السجود لآدم مخالفا لأمر الله، ويفرغ النص الديني (القرآن) أو التوراة أو الإنجيل من محتواه، "ذلك أن الشيطان كما تفصح عنه الكتب الدينية

¹ سورة المائدة، الآية 45.

² أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 110 إلى 116.

³ ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، د.ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، م3، ج1، ص من 283 إلى 286.

رمز للعصيان ورفض للأوامر الإلهية، ولعل الشعر لم يجد مثيلاً له يستطيع أن يضاهي سبارتاكوس في رفضه للخضوع، ومن ثم حاول أن يحدث نوعاً من الالتحام المعنوي بينهما فيغدو سبارتاكوس هو الشيطان نفسه بما يحمله من رموز الرفض والرفض في أبعد حدوديهما¹، فالقارئ اعتاد على التركيب اللغوي "المجد لله في الأعالي" حتى يتفاجأ بالمجد للشيطان.

المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالو "نعم"

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" .. فلم يمت،

وظل روحاً أبدية الألم!²

وشخصية الشيطان هنا متلبسة بشخصية سبارتاكوس 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 تعاطفاً من الأدباء في العصر الحديث وخصوصاً الأدباء الرومنسيين حيث استثمروا هذا التمرد كتعبير عن النزعة إلى الحرية"³، فالشيطان ارتكب خطيئة كبرى برفضه أمر الله المتمثل في السجود لآدم وبالتالي حلت عليه اللعنة وأصبح رمزاً للعصيان، بينما اتخذ المبدعون والفنانون رمزاً للتمرد على السلطة لأنه الوحيد الذي قال "لا" في وجه من قالو "نعم"، وإذ يمتص الشاعر قصة الشيطان ورفضه للسجود من القرآن الكريم من قوله تعالى: "وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّنْ صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ، فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ، فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى أَنْ يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّا تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ لَمْ أَكُنْ لَأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ قَالَ فَأَخْرِجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ"⁴.

¹ -عبد السلام المساوي، البنات الدالة في شعر أمل دنقل، ط1، إتحاد الكتاب العرب، 1994، ص 168.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص 110.

³ -محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط5، (د ت) دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص 214.

⁴ - سورة الحجر، الآية 28-35.

فالمزج هنا في هذه القصيدة بين الأنا الشاعر وسبارتاكوس 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 الإرادة الإنسانية منذ تلك اللحظة، أخذ يتضح معنى الخير والشر، وللعقاد عبارة جميلة من كتابه (إبليس) تقول أن معرفة إبليس كانت فاتحة خير على الإنسان"¹.

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 حين قال لا !

والودعاء الطيبون..

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى

لأنهم لا يشنقون !²

في هذا السياق الشعري نرى الشاعر قد أفرغ النص القرآني من دلالاته الأصلية فإذا كان هناك تقاطعا في الشطر الأول مع النص القرآني في أن الله لم يغفر للشيطان عصيانه وعاقبه بالحرمان من الجنة وكتب عليه اللعنة إلى الأبد، فإن الشطر الثاني يتعارض مع النص القرآني في وراثته الأرض، فالأرض لا يرثها إلا الصالحون الذين يؤدون ما عليهم من إلتزامات اتجاه الدين والناس بما استطاعوا عليه من مجاهدة للنفس والنهوض بالدين وما استطاعوا من بذل للنفس والمال، فإن الذين يرثون الأرض في نظر الشاعر هم الطيبون لأنهم (لا يشنقون)

ومن هنا يمكن القول أن رفض الشيطان السجود لآدم وعدم امتثاله لأمر الله بالسجود لآدم إنما هو رفض السجود لمخلوق أقل منه شأنًا في نظره كما ورد في: الآيات القرآنية: قال تعالى: " قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين"³.

فالتناسل الحاصل مع القصة القرآنية في قضية الرفض لا غير ولم تتعد إلى فلسفة يريد الشاعر الإفصاح عنها من خلال رصد الأحداث وإعادة صياغتها مع الواقع المعاش "وهذه طريقة شعراء الرفض إذا في التعبير عن

¹ - نسيم مجلي: أمل دنقل، د ط، د ت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 65.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 112.

³ - سورة الأعراف، الآية 12.

احتجاجهم على الواقع المرفوض، هم يؤلبون الطغاة بتمجيد الطغيان وهم يؤلبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية وهذه بلاغة الأضداد"¹.

وعلى مستوى استلهاهم أجواء القصص القرآني يتجلى هذا المستوى كذلك: في قصيدة أيلول"² حيث يستدعي الشاعر شخصية النبي سليمان بكل ملابساتها كما وردت في القرآن الكريم ليعيد تشكيل الحادثة من رؤية معاصرة بطلها"جمال عبد الناصر" والأنظمة العربية، فالقصيدة كتبت في أيلول / سبتمبر 1967م، أي بعد النكسة بشهرين: وهي الفترة الأحرى في تاريخ الأمة العربية في صراعها مع اليهود حيث الجراح ما زالت لم تشف والشعوب لم تنتبه من دهشتها مما حدث ومن هشاشة الأنظمة وغورها في مواجهة قضاياها والشاعر أمل دنقل عاش النكسة واجتر مرارتها وبكى حزنا مثل الذين بكوا وعبر عن هذه الأحداث في كثير من قصائده، وفي قصيدة أيلول نلاحظ انحراف في البنية الدلالية للقصيدة، فيفرغ الشاعر أيلول من دلالاته المعنوية كشهري من شهور السنة يمثل دورة زمنية من بين شهور السنة ليصبح أنسانا شاهدا على النكبة ويتقمص ضمير الأمة يتعذب بعذاباتها، ويعاني الخنق 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 يكتم، وتفقا عيناه، وتسرق أشياؤه البسيطة، ويحشر في أروقة الأشباح، وذلك إجماء بقسوة السلطة العربية، غير أن الشاهد أيلول قبل أن يعدم يقف مبشرا بنبوءته الدموية إذ لم ينتبه العرب على الخطر وتحللوا من صمتهم وسلبيتهم"³.

(جوفة خلفية)

(صوت)

ها نحن يا أيلول

أيلول الباكي في هذا العام

لم ندرك الطعنة

يخلع عنه في السجن قنسوة الإعدام

فحلت اللعنة

تسقط من سترته الزرقاء ... الأرقام

في جيلنا المنحول !

يمشي في الأسواق، يبشر بنبوءته الدموية

... ..

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية

¹ عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 47.² أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص من 127 إلى 130.³ فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، د ط، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003، ص 136.

ليقول لنا: أن سليمان الجالس منكفئاً قد حلت اللعنة

فوق عصاه

قدمات ! ولكننا نحسبه يغفو حين نراه!! في جيلنا المخبول

أواه. فنحن يا أيلول

قال .. فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين لم ندرك الطعنة

وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيتين

وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة.¹

يعبر الشاعر عن مأساة الإنسان العربي الذي عايش نكسة 1967م التي أفقدته الثقة في حكامه الذين أوهموه بالانتصار، وقد قسم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة مقاطع كل مقطع يتكون من لوحتين (صوت) و (جوقة خلفية)، الصوت: هو الواقع المتزدي للأمة بعد الهزيمة والجوقة الخلفية تجسد الإدانة الساخرة لهذا الواقع، وفي هذه القصيدة يستدعي الشاعر شخصيته 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 ما زال حيا، وموت سليمان في القصة القرآنية هو صورة للموت المعاصر، وتنص القصيدة في مقطعها الأول مع الآية القرآنية التي وردت في موت سيدنا سليمان وهي: "فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين"².

وقد نجح الشاعر في استدعائه 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 الشخصية التي شكلها الشاعر لرمز سليمان في القصيدة، وهي شخصية عبد الناصر، الذي أثبت نكسة الخامس من أيلول للشعب أن مظهره القوي لا يعبر عن قوته الحقيقية، وأنه لم يعد

¹ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 127.

² سورة سبأ: آية 14.

يرهب أحداً، فهو واقف على عصاه رمز الحكم والزمر المحيطة به تسنده وهو ميت، وتمارس القهر والاضطهاد 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 دلالة الاستدعاء 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 - وسليمان ميت - بالعمل والنشاط نفسه الذي كانوا عليه وهو حي حتى إذا ما أكلت دابة الأرض منساته وتكشف لهم موته، ففطنوا إلى عجزهم وضعفهم: قال تعالى " فلما خرّ تبين الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين ".

ولكن الدلالة القائمة من التناص في القصيدة تعري الأنظمة الحاكمة التي تحكم شعوبها بالقهر والاستبداد بمساعدة العصا التي تمثل الحكم ودواليب النظام، وإذا كان الله هو الذي 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 " وهكذا حال سليمان المعاصر إذ يقف بين شعبه ميتا، غير أن الشاعر لم يأخذ من هيئته ومكانته إذ جعله واقفا على عصاه بوصفه رمز لشعبه وأمته، على الرغم من حالة السقوط والتردي التي تعيشها الذات القومية"¹.

ومن هنا يتبين أن النص الشعري لدى "أمل دنقل" متجدد القراءة متجددا للدلالات عارضا قضايا الوطن وصراع المثقف مع السلطة من أجل بناء مجتمع حر يتطلع إلى مستقبل حر.

2- التناص مع الإنجيل والتوراة:

بعد الإشارة إلى التأثير القرآني بأشكاله المختلفة على نصوص أمل دنقل الشعرية، ينبغي التحدث عن أثر التراث التوراتي والإنجيلي على بعض قصائده حيث أن الشاعر رصد مواقف وشخصيات متعلقة بهذا التراث كذكره ل "المسيح" في "العشاء الأخير"² من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" حيث ارتدى الشاعر قناع المسيح نفسه وأخفى وجهه وتحدث بلسانه حيث يخيل إلى القارئ أن المتكلم هو المسيح نفسه والحال أن المتكلم هو الشاعر. ومزج الشاعر أيضا في هذه القصيدة بين شخصية المسيح و"أوزوريس" لتشابه الموقف ولأن

¹ عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص 123.

² أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ص: من 172 إلى 179.

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 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 رمز للحب والتسامح ولكنه غدر به من طرف أخيه "ست" مثلما غدر "بالمسيح" من طرف بعض تلاميذه والمزج بين شخصية "أوزوريس" وشخصية "المسيح" في هذه القصيدة يصل إلى حد التشابه الكامل نظرا لتشابه الأحداث والموقف، 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 بالعودة إلى أصول هاتين القصيتين من مصادرهما، كما أن توظيف الشخصيات الأخرى في القصيدة وبخاصة شخصية "يوسف" تساعد في تحقيق الترابط الدلالي وتعزز المنحى العام لها، ذلك أن تجربة الإنسان المعاصر تتقاطع إلى حد كبير مع تجارب الشخصيات الواردة في القصيدة، فالتنصص هنا بين شخصية المسيح وشخصية أوزوريس وشخصية يوسف في أبعادها التاريخية ثم التنصص مع ذات الشاعر الذي يجعل من هذه الشخصية أصواتا يدين من خلالها واقعه، ويعبر عن آلام الإنسان المعاصر وغدر الأنظمة به، وقد تعمد الشاعر التنصص مع الإصحاح السادس والعشرين من "انجيل متى" على 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

ويدب الموت، كالقنفذ، في ظل الجدار

حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار.

أعطني القدرة .. حتى لا أموت .

منهك قلبي من الطرف على كل البيوت.²

¹ أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، د ط، مطابع نيويورك، القاهرة، 1992، ص 52.

² أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص 27.

وهذه الافتتاحية 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 تعبر عني هذه الكأس إلا أشربها، فلتكن مشيئتك"¹.

فمسيح العصر يعيش الخيانة والغدر حتى فقد القدرة على أن يبتسم في ظل الهزائم معاصرا بالجمع والكبت، يعيش صراعا مع كينونته ومع المجتمع فكينونته مهددة من طرف الأعداء المتربصين وحرته 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 1967م صرخة تحذير للأنظمة على ما سيكون، 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 أجلس لראس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت إلى وجه أخي ..

فتغاضت عينه ... مرتعدة !

أنا أوزوريس واسيت القمر

وتصفحت الوجوه ..

وتنبأت بما كان. وما سوف يكون ؟

¹ علي نجفي أيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، ع13، 1392/2013 هـ، ص 114، نقلا عن: إنجيل متى: إصحاح 26 / 39 - 42.

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسى من الخمر القديمة

قلت: يا أخوة، هذا جسدي، فالتهموه

ودمي هذا حلال .. فاجرعه¹

فمحور النبوة هنا يشير إلى نبوءات المسيح الثلاث التي تتعلق بموته: " المعلم يقول إن وقتي قريب، عندك أصنع الفصح مع تلاميذي الحق أقول لكم، إن واحد منكم يسلمني الذي يغمس يده في الصفحة هو يسلمني"²، 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"³.

وإذا كان استدعاء شخصية "المسيح" هنا من خلال حادثة العشاء الأخير وتحديدًا من الإصحاح السادس والعشرين من إنجيل متى مع عدم ذكر اسمه مباشرة، فإنه صرح باسم "أوزوريس" نظرا لأن حادثة العشاء الأخير ذائعة ومشهورة لدى القراء والمبدعين، أما وليمة أوزوريس فهي أقل ذيوعا لأنها غير معروفة للكثير من الناس وبالتالي فإن الشاعر جعل شخصية المسيح متناسبا مع شخصية "أوزوريس" ليحدث تجاوبا وجدانيا لدى القارئ المصري مع تراثه.

وإذا كان استدعاء شخصية "المسيح" للتعبير عن الصراع بين السلطة والمثقف واستشهاده من أجل الكلمة في مواجهة السلطة المستبدة فإن شخصية "أوزوريس" هي رمز للخير والمحبة ونضال 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 لتناسب مع رؤيته "لأن السيد المسيح يخاطب تلاميذه وحواريه، أما الشاعر فهو يخاطب جلاديه من السفاحين ومصاصي الدماء، فمحور الألفاظ لكي تكون أوقع

¹ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 175، 176.

² علي نجفي أيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، ص 115، نقلا عن: إنجيل متى، إصحاح 26/18 - 21-23.

³ أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 147.

في إعطاء الدلالات الصحيحة على وحشيتهم وتعطشهم للدماء، وهو يتوحد ويتقمص شخصية "أوزوريس" في تجربة الآلام، لكنه لا يفوز بالبحث مثل أوزوريس ولا بالقيامة مثل المسيح¹.

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 لا يجد من يعيد إليه الحياة لأن رائحة الموت في كل مكان، ولأن مصر عقت أن تنجب مثل "إيزيس" منقذا لها.

ربما أحياءك يوما دمع "إيزيس" المقدس

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة²

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.

أما شخصية "لوط" فلم يأت ذكرها إلا في قصيدة "الموت في لوحات"³، ولم تأت بذكر الاسم المباشر، وإنما جاءت من خلال ملابسات القصة في الكتاب المقدس والقصيدة مقسمة إلى لوحات كل لوحة تحمل إحساسا عميقا وفاجعا بمأساة الإنسان منها ما هو متعلق بشخصية الشاعر كاللوحات الثانية التي تتكلم عن أخته رجاء التي ماتت وهي دون الثالثة من عمرها، وهي بمثابة رثاء لها أما اللوحة الثالثة فهي لفتاة في عامها الخامس والعشرين رمت بها صروف الدهر إلى التنقل بين الرجال الخشين هروبا من عمقها وإصرار على استمرار نسلها.

عرفتها في عامها الخامس والعشرين

والزمن العنين ..

ينشب في أحشائها أظفاره الملوية.

صلت إلى العذراء . طوفت بكل صيدلية

¹ نسيم مجلي، أمل دنقل، ص 83

² أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 176.

³ المصدر نفسه، ص من 149 إلى 152.

تقلبت بين الرجال الخشنيين !

... وما تزال تشتري اللفائف القطنية !

... وما تزال تشتري اللفائف القطنية !

.....

وحين ضاجعت أباهما ليلة الرعد

تفجرت بالخصب والوعد

واختلجت في طينها بشارة التكوين !

لكنها نادت أباهما في الصباح ..

فظل صامتا !

هزته .. كان ميتا !¹

فهذا المقطع يتناص مع ما ورد في التوراة حول قصة لوط عندما آوى هو وابنتيه إلى مغارة "صوغر" بعدما قضى الله على قومهم فخشيتا البنتان من انقطاع نسلهما وليس هناك رجل يدخل عليهما، فسقتا أباهما خمر "ودخلت البكر واضطجعت مع أبيها، ولم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها .. فسقتا أباهما خمرًا في تلك الليلة أيضا، وقامت الصغيرة واضطجعت معه ولم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها، فحملت ابنتا لوط من أبيهما"².

فيؤرة القصيدة هنا هي "المضاجعة الغير مشروعة" فهذه المرأة عاشت عمرها راجية أن تحمل بطرق بعيدة عن الخطيئة، فلم تتمكن رغم صلاحها للعدراء، ورغم طوافها بين الصيدليات، وتقلبها بين الرجال الخشنيين من المشعوذين ومستطليعي الغيب، وعندما ضاجعت رجلا محرما عليها حملت منه، وتأتي المصطلحات مليئة بالسخرية حتى يستخدم بشارة التكوين أو التفجّر بالخصب، والوعد إشارة إلى الحمل المحرم.

¹ أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 151.

² علي نجفي إيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، ص 116، نقلا عن سفر التكوين، إصحاح 19 / 30 / 37.

وكل هذا يبين أن الشاعر يهدف إلى استمداد القوة من ذلك البناء الإلهي لينفث فيه معانيه وأبعاده المعاصرة ويعبر عن إحساسه بالخيبة والألم إزاء الواقع ومعاناة الأقدار له.

ب- التناص التاريخي:

من أهم سمات القصيدة العربية الحديثة من بداية تشكلاتها الأولى وانعطافها عن الشكل الشعري التقليدي الاعتماد المكثف على الرموز التاريخية التي اكتشفها الشاعر، ولذا فقد كانت أولى اهتماماته خلق رموز تاريخية استمدتها من التاريخ ويجعلها تستقطب جميع مفاصل النص الشعري وحركاته وتصهرها في قالب وحدة متناغمة.

ويهدف الشاعر من خلال استدعائه للتاريخ إلى تعرية واقع الخيبة والسواد الذي يخيم على الذات العربية والبحث في أغوار هذه الذات للدلالة والإشارة إلى البؤر القائمة التي لا تزال تنحر من مكونات هذه الذات لذلك يصبح التاريخ منطلق جميع الحركات وتظل تعود إليه مازجة بين الذاتي والموضوعي، معرية الواقع بكل مأسويته وترديده، ويصبح بذلك صوت الشاعر ملتمقى ذلك الحشد الهائل من الحركات يتدخل أحيانا ليسهم في دفعها نحو الذروة التي تصبو إلى بلوغها.

ويعد "أمل دنقل" من أبرز الشعراء المحدثين 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 حيث يقول: "لكي يحس كل فرد بالإنتماء، عليك أن تذكره بأساطيره وتاريخه، وتراثه بطريقة فنية، فأنا استخدم الأساطير والتراث الفني ليس فقط كرموز لإيصال العمل الفني وإنما أيضا لاستنهاض، أو لإيقاظ هذه القيم التراثية التاريخية في نفوس الناس."¹

فاهتمام "أمل دنقل" بالتاريخ صار مصدرا ثريا هاما في توظيفه وإبداعه الشعري إذ جعل شعره يزخر بالتراث القومي العربي والإسلامي بحيث تقل الرموز الأسطورية اليونانية والرومانية والفرعونية في شعره "فأمل دنقل" يختلف عن شعراء الجيل الأول أمثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس والبياتي الذين يكتفون من هذه الرموز والسبب في الاستخدام القليل من الرموز الأجنبية وميل الشاعر إلى الرموز العربية والتراث القومي هو أن القارئ العربي ليس لديه خلفية ثقافية للميثولوجيا والتاريخ الأجنبي مع أن التراث العربي يعيش في وجدان الأمة العربية، فهو يبحث عن أرضية مشتركة بينه وبين متلقى شعره.

¹ عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 175.

إن " أمل دنقل " كان يهدف وراء استخدامه للتراث خاصة التراث القومي تربية الحس القومي لدى الناس عامة ولدى أفراد يتميزون بجهلهم لتاريخهم وبضعف الشعور القومي عندهم لهذا استدعى في أشعاره حجما كبيرا من الشخصيات التاريخية والإسلامية والملاحم التي تجسد بذكرها البطولات والأعجاب والشهامة والتضحية، وذلك لإزالة الغشاوة عن عيون الأمة العربية وعن قلوبها التي نفذ فيها اليأس والقنوط، ومن أجل أن يعطي تلك الشخصيات التاريخية أبعادا معاصرة تجعلها قادرة على الحياة في الحاضر والماضي معا لأن "شعر أمل دنقل من النماذج التي تتعامل مع التراث في محاولة توظيفه عند رؤية معاصرة"¹.

ويقوم التاريخ عند "أمل دنقل" وخاصة في ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" على مستويين، مستوى المراحل الزمنية ومستوى الشخصيات والأحداث، فعلى مستوى المراحل الزمنية نجده يتعامل مع التاريخ العربي ما قبل الإسلام والتاريخ العربي الإسلامي إضافة إلى إتكائه على التاريخ الإنساني بصفة عامة كالتاريخ الروماني والإغريقي، ولكنه يشغل مساحة محدودة في شعره لأن التاريخ العربي هو الذي يعيش في وجدان الناس.

أما المستوى الثاني فهو مستوى الشخصيات والأحداث فاستدعاء "أمل دنقل" للشخصيات التاريخية يشكل سمة بارزة في أعماله كلها إذ تعدد الشخصيات تبعا لتعدد المصادر المستقاة منها، حيث شمل التراث العربي والفرعوني والإغريقي والروماني، أما الأحداث التاريخية فعادة ما تأتي مقترنة بأسماء الشخصيات أو تشكل الشخصيات جوهرها.

ولأن الشخصيات والأحداث تتداخل فيما بينها لتشكل رؤية تاريخية عامة فإن دراسة التناص التاريخي تعتمد على التقييم الزمني أي: تاريخ عربي ما قبل الإسلام، تاريخ عربي إسلامي، وتاريخ أجنبي.

1- تاريخ عربي ما قبل الإسلام:

من أهم قصائد ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"² التي تناولت التاريخ العربي ما قبل الإسلام قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وقد اختلف الباحثون في تصنيفها، فمنهم من أدخلها في دائرة التاريخ والأسطورة أي أن القصة مزيج بين التاريخ والأسطورة ومنهم من أدخلها في دائرة السير الشعبية.

وقصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" هي من القصائد التي تمثل إضاءة شعرية في المتن الشعري "لأمل دنقل"، كتبت في مرحلة الإحتقان السياسي والاجتماعي في ظل الصراع العربي الصهيوني، فالشاعر من خلالها

¹ نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، دراسة في النظر والإبداع، د ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984م، ص 169.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 121-126.

لا يقدم ترجمة حرفية للواقع الذي عيش في نكسة 1967م، ولكنه يقدم لوحة فنية حية يقصد بها الوصول للتأثير المنشود حول فضاعة النكسة وأسبابها التي كانت كاهنة في النفوس والواقع، متخذاً من "زرقاء اليمامة" رمزاً حياً للمثقفين والمفكرين الأحرار الذين حذروا من أسباب النكسة قبل أن تقع، فلم يستمع إليهم أحد والحقيقة أن هاته القصيدة قد تم نشرها بعد النكسة مباشرة في مصر والعالم العربي ففهمها الناس وتجاوبوا معها.

وزرقاء اليمامة من أوفى الشخصيات حظاً في اهتمام شعرائنا المعاصرين، حيث استخدمت في أكثر من قصيدة لكون رؤية زرقاء اليمامة لا تقف عند المحسوس بل تتجاوز إلى ما وراءه من كشف للمخبوء، وهتك للأستار مما هو أدخل في عالم العرافين، وهذا ما جعل الشعراء المعاصرين يتلبسون بها ويسترفدون لها ليكشفوا واقعنا ويطلقوا صيحات التحذير مما يجتبه الزمن القادم.

وزرقاء اليمامة هي ابنة رباح بن مرة الطمسي وكانت متزوجة في جديس، وعندما جاء حسان ابن تبع ملك حمير ليهاجم قومها، رأت جيشه على مسيرة ثلاثة أيام، وأنذرت قومها فلم يصدقوها، وكان حسان قد عرف قدرة الزرقاء على الرؤية من بعد، فأمر جنوده أن يقطع كل منهم شجرة ويحملها على كتفه تضليلاً للزرقاء ففعلوا وعادت الزرقاء تخبر قومها بمسيرة الأشجار القادمة عليهم، فكذبوها حتى داهمهم جيش حسان فأبادهم وأتى بالزرقاء ففقاً عينيها.¹

وتحمل هذه القصة معطيات بارزة هي:

1- قدرة الزرقاء على التنبؤ

2- هذه القدرة جعلت بينها وبين قومها مسافة كبيرة من اللامبالاة والإهمال.

3- أنها تحملت وحدها نتيجة هذا الإغفال وما ترتب عليه.

4- سلبها العدو قدرتها على الرؤية من بعد بفقئة عينيها، فغابت الدلالة الإستشراافية للمستقبل.

وأمل دنقل من الشعراء الذين استدعوا شخصية زرقاء اليمامة فقد جعلها عنواناً على مرحلة انكسر فيها الشعب العربي أمام إسرائيل عام 1967م، في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، حيث وظف أحد الجنود الذين شاركوا في المعركة لبيكي بين يدي زرقاء اليمامة -العرافة المقدسة- وهي رمز القوى التي تنبأت الخطر ونهت إليه قبل وقوعه يقول:

¹ - ينظر تفاصيل القصة في: محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك، د ط، نسخة المطبعة الحسينية، ج 2، ص 38-39.

أبتها العرافة المقدسة ...

جئت إليك ... متخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

متكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء.¹

فزرقاء اليمامة التي تجمع بين التاريخ والأسطورة هي بؤرة الشخصية والحدث والقول في بناء القصيدة، وهي عرافة بما منحها الله من نعمة البصر الثاقب والعرفان المقدس، وهي في نص القصيدة تستحق أن يلجأ إليها بتبلا، أو دعاء مباركا للخلاص جاء الشاعر يسألها عن صور الدماء:

أسأل يا زرقاء ..

عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء.

عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخوذات .. ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاص رأسه .. في لحظة الملامسة !

عن الفم المحشو بالرمال والدماء !.

أسأل يا زرقاء ..

عن وقفتي العزلاء بين السيف .. والجدار !

عن صرخة المرأة بين السبي .. والفرار؟²

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص121.

² - المصدر نفسه، ص121.

والزرقاء من هول المأساة لا تنطق ببنت شفة، وربما كان صمتها سيميوطيقا دالة على إغماض عينيها عجزاً أمام هذه الحالة العربية، لكن الشاعر لا ينهار ولا يسقط لحمه من غبار الأتربة المدنسة، ورغم الإعياء العاجز فإن زرقاء اليمامة، تلك النبية المقدسة تدفع صمتها ثمناً لما بقي من أمان بعد أن فقأ عينيها:

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي .. تكلمي ..

فها أنا على التراب سائل دمي¹

ويستعير الشاعر ما قالته الزرقاء من نصائح لقومها عن قوافل الغبار ومسيرة الأشجار فاتهموها بالثرثرة ولم يصدقوا رؤيتها حتى وقعت الواقعة فحلت الهزيمة:

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار ..

فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبور!

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ..

فاستضحكوا من وهمك الثرثار²!

لكن الإستعارة كانت رمزية، إذ يوظف الشاعر هذا الحدث القديم للتعبير بالمفارقة عن الحدث الجديد، حيث فرار المسؤولين عن النكسة مخلفين الموت والحطام والدماء والتهجير والتشرد وأصوات الشكالي واليتامي:

وحين فوجئوا بحد السيف ، قايضوا بنا ..

والتمسوا النجاة والفرار!

ونحن جرحى القلب،

جرحى الروح والفم.

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص124.

² - المصدر نفسه، ص 125.

لم يبق إلا الموت ..

والحطام

والدمار..¹

هنا تتوحد مأساة 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 وزرقاء 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 يكتمل 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"²، فالذين صنعوا الهزيمة وفروا وقت الشدائد وزجوا بالصامتين والمتكلمين معا تغطية لعجزهم وقصر نظرهم، هم الذين قايسوا بهم (حين فوجئوا بجد السيف) ليلتمسوا لأنفسهم النجاة تاركين أشباه الزرقاء على حالهم لا يكفون عن منازلة الصمت الذي كان يخنقهم والآخرين ما زالوا في لهُومهم وقصفهم فاقدين الإحساس بمدى فاجعة المأساة تاركين "زرقاء اليمامة" والجندي العائد من الحرب يجتزون مزارتها ويتشحنون بالخرس.

ها أنت يا زرقاء

وحيدة .. عمياء !

وما تزال أغنيات الحب .. والأضواء

والعريات الفارحات .. والأزياء

فأين أخفي وجهي المشوها

كي لا أعكر الصفاء ... الأبله .. المموها

في أعين الرجال والنساء !؟

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 125.

² - أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 377-378.

وأنت يا زرقاء

وحيدة .. عمياء

وحيدة .. عمياء!¹

هنا يغلق الشاعر دائرة المأساة، لم يتبق سوى اليأس، لا أمل من تغيير أي شيء إذ يدرك مهانته على الرغم من صمته الطويل، فقد أفقدته الهزيمة الإحساس بالأمان وأدخلته في دائرة الضياع، فهاهي " زرقاء " في النص الشعري وفي التاريخ يعانين من الإهمال واللامبالاة وتواجهان مصيرا واحدا. كما استدعى أمل دنقل شخصية "الزباء" في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وهي ملكة تدمر والشاعر يتوسل بهذه الشخصية للنبوءة الكامنة خلفها، فإحساسها بالخطر 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.

والزباء 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؟

أجند لا يحملن أم حديدا؟

فبرر لها الجاسوس تناقل 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"².

وقد استدعى الشاعر شخصية "الزباء" بشكل مباشر من خلال آلية الدور أوالموقف وذلك حينما قام بذكر أحد أفعالها الدالة في النص، وهو قتلها لنفسها ومن خلال آلية القول وذلك بإيراد الأبيات التي أثرت عنها، وتعد الزباء الوجه الثاني للشعب المغدور، فقد أحست بقدوم الخطر في توجسها من مشي الجمال، وإحساسها بأن كارثة ستحل بها وبقومها وبأن خديعة دبرت لها.

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 126.

² - ينظر:الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري)، مجمع الأمثال، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1، 1961م، ص325-

أسائل القيودا

"ما للجمال مشيها وئيدا ؟.."

"ما للجمال مشيها وئيدا ؟.."¹

واستدعاء الشطر الذي قالته الزباء وتكراره ليس مقصودا لذاته، وإنما هو تجسيد لقصة صاحبه التي كانت تشكك في أحمال الجمال التي تمشي ببطئ، فهو يكرر الشطر الذي تكمن فيه النبوءة، وهذا التكرار تحذير للطبقة الحاكمة من الخطر الذي يهدد الوطن ولكن سخروا منه كما سخر قوم زرقاء اليمامة منها واتهموها بالخبل، وكما لم يصدق قوم الزباء ما توجست منه هذه المقطوعة إدانة ونشدان للحقيقة الضائعة إزاء الخديعة والمأساة التي تحققت، وكل هذا مرتبط بالقهر والترويع الذي أحرس الألسنة كما أحرست الزرقاء، وليضيف النص إلى الهزيمة دلالة أخرى بهذا القول المأثور.

وكما انتهت قصة الزرقاء بالوحدة والعمى ختمت قصة الزباء بالانتحار بدلا من العار الذي كان ينتظرها وهي عزلاء بين السيف والجدار، ومثلهما بقي الشاعر "وحيدا أعزل، لا الليل يخفي مأساته ولا سحائب الدخان، ولا الصحيفة التي تستبقي الصفاء الأبله المموه في أعين الرجال والنساء".²

ويمكن القول هنا أن شخصية "زرقاء اليمامة" باعتبارها تناصا تاريخيا أمدت القصيدة العربية المعاصرة بطاقة إبداعية ثرية تثري القصيدة وتشحنها بطاقات متعددة تمنح التناص 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 للواقع الذي عشناه في نكسة 1967م، لكنه يقدم لنا التأثير المنشود حول فظاعة النكسة وأسبابها التي كانت كامنة في نفوسنا وواقعا متخذا من الزرقاء مثالا، فالشخصية التراثية بوقائعها القديمة أصبحت عنوانا مناسباً لحقبة من التاريخ المعاصر والشاعر "يوردها في نسق ملحمي تتأزر فيه العناصر والبنيات والشخوص المساعدة ليخلق كل ذلك نموذجا لحدث درامي يتجاوز فيها الخطابي إلى السردي، والخاص إلى العام حتى إن الوجه التراثي للأسطورة بشكل عام ولشخصية الزرقاء بشكل

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 124.

² - عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 354.

خاص ينقلب إلى معادل موضوعي للدلالة المعاصرة التي تكمن في صححات التحذير التي أطلقها المثقفون من الكتاب والمبدعين في وجه المسؤولين عن أمن البلاد فلم تلق إلا التجاهل واللامبالاة، فحلت الهزيمة والدمار"¹.

ويأتي التاريخ في "قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" مؤسطراً، واللافت أن تصوير الأسطورة التاريخية مرموزاً تكوينياً في شعرية هذا الجسد الكلامي وليس التشابه في الوقائع هو ما يناط الإستدعاء هنا - فحسب-، وإنما الجدل التاريخي هو الذي يجعل الحدث فاعلاً شعرياً، فغياب الاستشراق العربي يجعل زمن النبوة خارج الوعي والتصور، حتى غياب زمن الاسترجاع نفسه يجعل الذاكرة في حكم الموات.

2- التناص مع التاريخ العربي الإسلامي:

إن تعامل "أمل دنقل" مع التاريخ العربي الإسلامي ينم عن قراءة متأنية لهذا التراث التاريخي سواء من خلال تعامله مع الأحداث أو من خلال استدعائه للشخصيات التاريخية والقارئ لشعره يجد أن التاريخ العربي الإسلامي قد شغل مساحة كبيرة منه لوعيه بأهمية التاريخ في حياة الأمم وكذلك لإيمانه بأن التاريخ العربي الإسلامي هو الذي يعيش في وجدان الإنسان إذ "ظل اهتمامه بالتراث وبأيام العرب والتاريخ الإسلامي يرجع بالأساس إلى محاولته الدائمة للبحث عن هوية كما أكد دائماً وانطلاقاً من حس عربي وإيمان بأن مصر عربية الروح عربية الانتماء"².

ويمثل التراث العربي الإسلامي المصدر الأساسي لشعره، يمتاح منه ما يعينه على إعادة قراءة الواقع في ضوء ملامح الشخصية المستدعاة، أو من خلال الأحداث التاريخية التي يتم إسقاطها على الأحداث المعاصرة ليعيد تشكيل الواقع في نسيج في يضيء بالدلالات التي يريدها الشاعر أو تتطلبها التجربة الشعرية، ولذلك فديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يلم بالشخصيات التاريخية الإسلامية والأحداث الطابعة لهذه الشخصيات محاولة منه لربط تجارب هؤلاء في موقعهم الزمني مع التجارب المعاصرة بما تتوافق مع طبيعة الأفكار والقضايا والمهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي وتتنوع الشخصيات الموظفة في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" بين شخصيات محورية وشخصيات مساعدة، وشخصيات معاصرة.

ومن الشخصيات المحورية: شخصية المتنبي، ومن الشخصيات المساعدة: شخصية أبو موسى الأشعري، ومن الشخصيات المعاصرة "مازن جوده أبو غزالة".

¹ - عبد السلام المساوي، البنات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 171.

² - عبلة الرويني، الجنوبي، ص 91.

وسيكون الاعتماد في تناول الشخصيات على التسلسل الزمني أي حسب ترتيبها الزمني، و أول شخصية تطالعنا في الإسلام هي شخصية "أبو موسى الأشعري" وقد وظفها الشاعر في قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"¹.

وترتبط هذه الشخصية بواقعية التحكيم، التي جرت بين "علي" و "معاوية" بعد الفتنة الكبرى، وانقسام المسلمين إلى فريقين، فريق مع علي وفريق مع معاوية، والثابت تاريخياً أن علياً قد عزل أبي موسى الأشعري عن ولاية الكوفة بعدما أقره عليها "عثمان بن عفان" لأنه حذر أهل الكوفة من الإشتراك في القتال في صف علي أو معاوية وأمرهم بالقعود عن الفتنة حقناً لدماء المسلمين وقد أدت سياسته الداعية إلى حقن الدماء إلى المزيد من إراقة الدماء.²

ويستغل أمل دنقل الحادثة التاريخية ليبني عليها قصيدته في تعبير سافل عن سلبية الإنسان المثقف وانسحابه من المشاركة في صناعة الواقع وبقائه حيادياً، يرى أفراد المجتمع (فاعلين ومستقبلين)، يسرون إلى الهاوية دون أن يكون هناك صوت ينبههم إلى الخطر المحدق بهم، ولعل في موقف الأشعري الذي يتحاور معه النص حين خرج إلى علي ومعاوية ليرد الأمر على جماعة المسلمين ما يدل على هذا المعنى ويبدو موقف الشاعر الحيادي أو السليبي من خلال تصديره للقصيدة بمقولة "أبي موسى الأشعري" (حاذيت خطو الله لا أمامه ولا خلفه) هذه الجملة تشبه كلمة السر والتي من خلالها يستطيع القارئ التوصل على النص لفتح مغاليقه والوقوف على عتباته ومن ثم يتحكم في رموز النص ودلالته وتضع المتلقي في الطريق الذي يستطيع من خلاله العبور إلى الدلالة الجوهرية للنص، إذ يستعيد الشاعر هذه الحادثة التاريخية ويشحنها بالدلالة المعاصرة ليضع خديعة "عمر بن العاص" وقوله بعد التحكيم، حين رفض فريق "علي" المحاكمة وقالوا لا حكم إلا الله، قولته المشهورة (حاذيت خطو الله لا أمامه ولا خلفه).

يقول أمل دنقل:

... إظار سيارته ملوث بالدم

سار .. ولم يهتم !!

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكني .. فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 180-185.

² - ابن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار الشعب، القاهرة، ج3، 1970م، ص 367-369 وأيضاً ج6، ص 306-307.

وحين أقبل الرجال من بعيد..

مزقت هذا الرقم المكتوب في ورقة مطوية

وسرت عنهم .. ما فتحت الفم !!¹

فإذا ما حاولنا فك رموز هذه اللوحة الشعرية نجد أنها إعادة إحياء وتركيب للقصة التاريخية: "فالمشاهد كما حدث هو الشاعر الذي يتقمص شخصية أبي موسى الذي كان شاهداً 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"².

فأبو موسى الأشعري الرمز آثر الحياد تجاه الفتنة واستكان إلى حتمية الأقدار التي صنعت هذا الحدث التاريخي والمتقف المشاهد آثر الصمت تجاه ما يحدث في وطنه من قمع واستهانة بأرواح الناس ، فالسائق رمز السلطة المستهترّة بالناس، تقتلهم بأعصاب باردة حاملة معها آثار الجريمة دون اعتبار للمواطنين والمواطن العادي منشغل بجمومه الخاصة، يتملكه الخوف، أما المواطن المثقف فقد رمز له بأبي موسى لأنه اتخذ موقف الحياد بحجة حقن الدماء، والنتيجة تؤدي إلى مزيد من سفك الدماء والظلم والقهر، فالشاعر هنا قال:

(حاربت في حربهما

وعندما رأيت كلا منهما .. متّهما

خلعت كلا منهما

كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة

.. لكنهم لم يدركوا الخدعة!³)

والحياد جريمة كبرى إذا كان الوطن في حاجة إلى مواقف وبخاصة عند المثقفين العرب، وهذا الحياد القاتل وغرق الإنسان في تفاهة الحياة والواقع المتردي كلها تدفع به إلى جرفها، ولأن الشاعر لديه إحساس بدرامية الواقع وتناقضه، وإذا تأملنا هذه القصيدة وجدنا أنها كتبت في مارس 1967م، أي قبل النكسة بثلاثة أشهر،

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 180.

² - ينظر: منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ط1، دار المعارف ، 1995، ص 210.

³ - أمل دنقل ، المصدر السابق ، ص 180.

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 الاستشراف بأنه "درجة الوعي بالواقع والإلتصاق به ما يمكنه بأن يحس باتجاه الأشياء والأحداث"¹.

(ويكون عام .. فيه تحترق السنابل والضرع

تنمو حوافزنا - مع اللعنات - من ظمًا وجوع

يتزاحف الأطفال في لحق الثرى

ينمو صديد الصمغ في الأفواه،

في هدب العيون .. فلا ترى !

تتساقط الأقرط من آذان عذروات مصر !

ويموت ثدي الأم .. تنهض في الكرى

تطهو - على نيرانها - الطفل الرضيع (!).²

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

.. وستهبطين على الجموع

وتترفين .. فلا تراك عيونهم .. خلف الدموع

تتوقفين على السيوف الواقفة

تتسمعين الهمهمات الواجفة

¹ - اعتماد عبد العزيز، آخر حوار مع أمل دنقل، مجلة الإبداع، العدد 10، السنة الأولى، أكتوبر 1983 م، ص120.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 184.

وسترحلين بلا رجوع !

.....

ويكون جوع !

ويكون جوع¹!

"وهكذا نلاحظ أن القصيدة تشكلت في 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، وحث على ضرورة المقاومة والتحدي"².

وتأتي قصيدة "من مذكرات المتنبي" يستحضر فيها شخصية المتنبي وهي شخصية ثرية الدلالات أخذت حيزاً فنياً كبيراً من مساحة الشعر العربي المعاصر لتنوع إشعاعاتها الفكرية والأدبية والتاريخية على الرغم من أنها لا تصلح - كمعطى تراثي - صوتاً لإدانة الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر لأسباب تجسدها حياة المتنبي الواقعية ومواقفه من السلطة على عهده، فما يعرف عن هذا الشاعر يؤكد أنه كان يتقرب إلى الأمراء والملوك مادحاً إياهم طمعاً في إمارة أو ملك يحقق من خلاله طموحاته السلطوية وما هجرته إلى مصر ومدحه لكافور إلا إلحاحاً على بلوغ غايته، ومن ثم يعتبر هجاءه له نوعاً من الانتقام من أمير لم يف بوعوده إزاء مادحه.³

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

والتناص يبدأ من العنوان "من مذكرات المتنبي" لتسري إشعاعات هذه الشخصية في ثنايا النص الشعري مشكلة نسيجاً دلاليّاً لأبعاد هذه الشخصية في محاورتها للواقع المعاش أو الشخصيات المعاصرة بين الحضور الكلي والتواري خلف إشارات تومئ إلى مكونات هذه الشخصية في النص.

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 185.

² - فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل -دراسة أسلوبية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003، ص 35.

³ - عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 174-175.

فالشاعر قد استدعى شخصية المتنبي وحاول أن يعبر من خلاله عن تجربة سياسية معاصرة وهذا يعني أن البعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبي، استخدم الشاعر شخصية تراثية كقناع أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء المنشودة في إطار الاستغراق الكلي، لذلك جعل هذه الشخصية عنواناً على مرحلة تمر بها مصر والبلاد العربية في الستينيات وتحديدًا بعد نكسة 1967م.

غير أن المتنبي عند الشاعر يجرب حياة ذهبية مملوءة بالخير والعطاء، جنب سيف الدولة، (رمز المجد العربي الأصيل والفروسية العربية المنتصرة) بل يعيش عند كافور الإخشيدي الحبشي (رمز الخزي والعار والكسل الذي كان يكيل له الوعود ويماطله دون أن يعطيه شيئاً) وهذا ما جعل أمل دنقل يستفيد من رحلة المتنبي إلى مصر والتحاقه ببلاد الكافور واحتقاره مع اضطراره لمدحه، مع استعارة حبس كافور المتنبي في سياق شعري جميل وبأسلوب قصصي ناجح مع الاستعانة بتقنية القناع من بداية قصيدته حتى نهايتها حيث يقول على لسان المتنبي:

.. أكره لون الخمر في القنية

لكنني أدمنتها .. استشفاء

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغايا:

عرفت فيها الداء

.. أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه: فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودّ والرجولة المسلوية

.. أبكي على العروبة¹!

من خلال هذه الأسطر يبدو أن أمل دنقل أخذ يتحدث من خلال قناع المتنبي عن دوره الذليل في بلاط كافور وكرهيته لهذا الدور وقهره عليه، يرى أن دوره ينحصر من أن أصبح شاعر للقصر في كونه "ببغاء" يردد ما تطلبه السلطة، فهو -كشاعر- مقهور ومجبر على التغمي ببطولات كافور الموهومة، والحال أنه يعلم أن هذا الحاكم لا يستحق مدحا، إذ يرى فيه ملامح البطل القادر على تحقيق آمال العرب، فيبكي على العروبة.

فيما أن الشاعر أمل دنقل متنقل بمشاعر الهزيمة والانكسار إثر نكسة 1967، فيسقط هذه المشاعر الأليمة على شخصية المتنبي الفنان الأسير الذي تجبره السلطة الغاشمة التي تتمثل في "كافور الإخشيدى" على أن ينشد فيه المدائح

.. يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده .. يأكله الصدا !

وعندما يسقط جفناه الثقيل: وينكفي.

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر ..

ينتظرونه .. ليرفعوا إليه الظلمات والرقاع.²

وهذه الأسطر تبين أن الشاعر استخدم في هذا الجزء نوعا من المفارقة، إذ أن كافور يمثل النموذج الأعلى للحاكم القوي الشجاع، فتعلقت آمال الشعب به، وتقدم إليه بالمظلمات والرقاع، والحال أنه يمثل السلطة الضعيفة العاجزة المهزومة، التي تحاول تغطية ضعفها وعجزها بلون من الدعاية الزائفة، ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك للحديث عن الفتاة البدوية "خولة" التي أحبها المتنبي:

خولة" تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من "أريحا"

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص186.

² - المصدر نفسه، ص186-187.

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا"

لكنها كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس¹

وعندما سأل المتنبي عنها القادمين مع القوافل التجارية إلى مصر أخبروه أن تجار الرقيق قد اختطفوا
"خولة":

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل ..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حيث أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجز كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا !²

وعندما سأل كافور المتنبي عن سبب حزنه أخبره المتنبي بقصة اختطاف " خولة":

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت أنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 187.

² - المصدر نفسه، ص 188.

تصبح "كافوراه .. كافوراه"

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصبح "واروما .. واروماه .."

... لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن¹!

"خولة" حبيبة المتنبي التي اختطفها تجار الرقيق الروم وذهبوا بها إلى بيزنطة لتكون جارية ترمز في هذه القصيدة للأراضي العربية المحتلة وروح المقاومة والاستقلال التي سلبها تجار الرقيق " الكيان الصهيوني والولايات المتحدة الأمريكية وحلفائها في الغرب"، فقد ظلت " خولة" في مدينة أريحا الفلسطينية تدافع بسيفها عن حريتها قبل أن يأسرها تجار الرقيق الذين قتلوا أباها وتركوا أباها كسيحا، اختطفها تجار الرقيق وجيرانها " العرب" شاهدوا الواقعة ولم يفعلوا شيئا ، وعندما استحث المتنبي كافور وقال له أن " خولة" الآن أسيرة تطلب مساعدتك وتصرخ قائلة " واكافوراه" مثلما صرخت المرأة العربية التي اختطفها الروم فصرخت ونادت " وامعتصماه" ولما وصل الخبر" للخليفة المعتصم " جهز جيشا لمحاربة الروم من أجل تحرير هذه المرأة ، فكان رد فعل كافور مثيرا للسخرية السوداء فبدلا من أن يفعل ما فعله المعتصم طلب من خادمه أن يشتري جارية رومية يجلدتها كل يوم لتصرخ وتقول " واروماه" لتكون العين بالعين والسن بالسن، موقف يجسد ذروة الاضطراب الفكري والنفسي والسلوكي للحكام العرب الذين يلوون عنق الحقيقة ويزيفونها ليخدعوا أنفسهم ويخدعوا شعوبهم.

فالمتنبي المعاصر (أمل دنقل) يطلب من كافور (الحاكم العربي الزائف) أن يفني بمواعيده وأن يسترد ما احتل من أراضيه ولا يتقاعس عن المسؤولية التي فوضت إليه، لكن كافور مواعيده للمتني (أمل دنقل أو الإنسان المعاصر) مواعيد زائفة، لذلك جاءت هذه القصيدة كتعبير عن انتقاد واضح للسلطة السياسية وعدم تحملها المسؤولية، فأراد فيها الشاعر أن " يعري من خلال توظيفه هذا الموقف حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة التي تحاول أن تغطي ضعفها أمام العدو بممارسة السلطة على رعاياها من الداخل، وإخفاؤها في صنع أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها باختلاف أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء"².

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 188.

² - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، ص 139.

وخلاصة القول : أن "أمل دنقل" يكره كل الكره تجر السلطة المهزومة على الرغبة ويتحدى في نصه الشعري القضايا السياسية ويدين تقاعس الحكام العرب مع الاستعانة بشخصية المتنبي والتكلم من خلالها.

ثالثا: التناص مع التاريخ الأجنبي:

يقصد به كل تاريخ خارج عن الإطار العربي الإسلامي ، ويلاحظ القارئ لشعر "أمل دنقل"، أن التاريخ الأجنبي لا يمثل إلا نسبة ضئيلة في متنه الشعري في مقابل الحضور المكثف للتاريخ العربي الإسلامي، حيث يرى "أمل دنقل" أن أول فارق يميز جيله عن جيل الشعراء السابقين أمثال صلاح عبد الصبور في استخدام الأسطورة والتاريخ والتراث هو أن جيله يعتبر الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي هو المهمة الأولى بخلاف الجيل السابق الذي كان يعتمد التراث اليوناني والتراث الإغريقي ، ويعتبر الانتماء إلى التراث العالمي واجبا عالميا، ولكن هذا لا يعني أن أمل دنقل لم يهتم بهذا التراث اهتماما لافتا للانتباه، بل هناك استخدامات ناجحة للتاريخ الأجنبي في دواوينه ومن بين هذه الدواوين " ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي استدعى فيه شخصية " سبارتكوس" في قصيدته المسماة " كلمات سبارتكوس الأخيرة" وهي إحدى النماذج في هذا المضمار حيث أن "أمل دنقل" تناص مع شخصية سبارتكوس كقناع وتحرك من خلال هذا التأثير الروماني في كل مساحات قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" وقام بناؤها عليه، فهي شخصية رئيسية تتمحور قصيدة الشاعر حولها، فاتحد معها ولم يتكلم " عنها" بل تكلم "بها" في نصه الشعري ، "فسبارتكوس" عند الشاعر رمز تجتمع فيه الدلالات والإيحاءات المتعددة أكثر من مستوى الدلالة والإيحاء سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة أم على مستوى التجربة الإنسانية بوجه عام، ومن طريق أن "سبارتكوس" هو الرمز الأجنبي الوحيد الذي نجح أمل دنقل في أن يتحد معه، ويتحدث بصوته نتيجة لتوافر الأبعاد الإنسانية الكبيرة في شخص الشاعر سبارتكوس التي لاقت هوى في نفس الشاعر ولمست أعماقه"¹.

ومن جزاء ذلك فإن الشاعر يتقمص صوته وتجربته ترميزا شاملا فيبدأ بتحقيق وحدة القصيدة العضوية بأفضل ما يكون متماهيا مع فكرة الناقد على طغيان السادة والتأثر من أجل تصحيح الأوضاع الخاطئة، لهذا يبدأ قصيدته بضمير "المتكلم" النحوي المونولوجي يقول:

المجد للشيطان.. معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علم الإنسان تمزيق العدم

¹ - أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004 م، ص: 132

من قال "لا..، فلم يمت،

وظل روحاً أبدية الألم!¹

والشاعر يفاجئ المتلقي بعبارة لم يألفها وهي " المجد للشيطان" لأنها تقف على طرف نقيض للأصل "المجد لله" وهذا يعود بنا إلى القول بأن الشاعر يكره تشبث العوام بالمسلمات وخضوعهم للمقدس دون السماح لأنفسهم بالتفكير في كل ذلك " فالشاعر لم ير مجتمعه إلا خانعا ذليلا مسلوب الحرية مملي عليه إرادته من قوى عليا، فحاول أن يستفزهم بقلب المقدس، وتحويله إلى ضده، ورفع الشيطان إلى مصادف المقدسات، وكل ذلك لتحفيز العقل العربي على التفكير، وتدبر ما حوله، وبالتالي الوصول إلى الحقيقة من طرف رفض الواقع والثورة عليه"².

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربما من المسلم به أن "سبارتاكوس" (أمل دنقل) أراد أن يقول: المجد لكل إنسان رافض متمرّد طامح إلى مصير أفضل وحياة أكرم ولو يعلم أن الهلاك محتوم عليه، لهذا صورة الشيطان هنا انزياحية رمزية تنطبق على كل من يرفض إرادة المستبدين والسلطة الغاشمة، ويدافع بالتحريض على الحق، على نقيض ما كانت عليه صورته في الدلالة الدينية، وهو يستحق التمجيد لأنه المعلم الأول للرفض.

ثم يواصل الشاعر كلماته الأخيرة مرتديا شخصيته التراثية ومخفيا وجهه ومتحدًا به ومتحدثًا بلسان هذه الشخصية التاريخية ويقول:

معلّق أنا مشانق الصباح

وجبهتي بالموت - محنية

لأنني لم أحنها حية !

يا اخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرّين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الاسكندر الأكبر:

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 110.

² - عاصم محمد أمين بن عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2005م، ص 137.

لا تخجلوا. ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنكم معلقون جانبي... على مشانق القيصر.¹

والنظرة الفاحصة للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن "سبارتاكوس" (أمل دنقل) يخاطب الجماهير محاولاً بث روح التمرد والثورة فيهم اعتقاداً بأن المجد والعظمة يرتبطان بمنطق الرفض و التمرد، فلتكن الثورة وليكن التحدي شرفاً للإنسان وطريقاً إلى الأمل الأبدى، كما يكشف النص الشعري عن الكره الشديد للشاعر لذلك الصمت القاتل والإحساس المमित المسيطر على تلك الجموع الغفيرة من أبناء جلدته، فهو يحشد الصورة تلو الأخرى لتأكيد فكرته التحريضية الراضية على لسان العبد "سبارتاكوس".

ثم يلاحظ أن "سبارتاكوس" (أمل دنقل) يخاطب القيصر أي الديكتاتور الذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطية² وبقوله له:

يا قيصر العظيم: قد أخطأت ... إنني أعترف

دعني - على مشنقتي - ألثم بد

ها أنذا أقبل الحبل الذي في عنقي يلتف

فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفر عن خطيئتي

أمنحك - بعد ميتتي - جمجمتي

تصوغ منها كأساً لشرابك القوي³

واللافت للنظر أن خطاب سبارتاكوس (أمل دنقل) موجه إلى القيصر (الحاكم العربي) على أساس التعبير بالمفارقة، أي أن الكلمات الصادرة عنه يقصد منها عكس المنطوق به، فإن سبارتاكوس (أمل دنقل) يسخر من جبروت هذا القيصر الحاكم العظيم المستبد الذي بنى مجده على الظلم والجبروت وهو الذي يدمر

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 110-111.

² - نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص 73.

³ - أمل دنقل ، المصدر السابق، ص 112-113.

كل العالم في سبيل الحفاظ على ذلك المجد المزيف وبالأحرى أن في القصيدة هذه نوعا من التهكم والسخرية والمفارقة حيث قيل عنها " إنها أشحن قصائد القناع بعناصر المفارقة"¹ فجاء الخطاب للقيصر بصورة يحاول فيها المتحدث التماس الرحمة والمغفرة، بينما لم تكن هذه التذلات إلا سخرية من القيصر وبالتالي فهي تليب للجماهير على الظالم المستبد ولهذا أراد المتحدث عكس المنطوق به، وهذه طريقة الشعراء الراضين في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض.

هذا من جانب، ومن جانب آخر يلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة، قام بالتحوير في واقعة تاريخية تتعلق بسبارتاكوس، فالتاريخ يدلنا بأنه مات قتيلا في آخر معركة، ولم يتعرف أحد على جثته، لكن الشاعر جعل حياته تنتهي على حبل المشنقة، ومن غير شك أن هذه المخالفة والانزياح مقتضى فنيا فالموت البطيء على الصليب يزيد من تعميق مأساة هذا العبد المتمرّد على الطغيان، ويعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة²، إضافة إلى أن "سبارتاكوس" المتقنع به يختلف عن "سبارتاكوس" التاريخي في موضوع آخر، لأنه في التاريخ امتاز بموقفه الراض لحكم القيصر، لكن الشاعر صوّره طالب الاعتذار من القيصر ويخضع له ويدرف دموع الندم أمامه، ويوجه الناس إلى الخصوع والاستسلام والخنوع والرضى بعيش الذل حيث ينتهي التمرد والصمود والثورة إلى لا شيء، والسبب واضح للعيان لأن أسلوب الشاعر يقوم على المفارقة والسخرية المرة والتهكم.

فكل ما يطلقه سبارتاكوس من اعتراف واذعان يتحول ضده³.

وبناء على ما أسلفناه يمكن القول بأن الشاعر استلهم وجه "سبارتاكوس" وحاول من خلاله أن يث أفكاره التحريضية ويسعى، أن يعبر عن تجربة الإنسان العربي الراض لكل ما تقوم به سلطاته العاشمة والتلاعب بمصيره فالصوت الذي يهيمن على القصيدة هو صوت القناع (سبارتاكوس) ولذلك يتوسل الشاعر بضمير المتكلم وحده "أنا" الذي يتيح له أن يتعرف على التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية.

ج- التناص الأسطوري:

يستخدم "أمل دنقل" الأساطير غالبا ما تعبيرا عن المهوم الاجتماعية والوطنية والإنسانية الساخنة التي عاشها، والتحويلات الكبرى في مصر والوطن العربي وهو ينطق عموما من موقف فكري وسياسي نقدي راض لمجريات الأحداث والوقائع

¹ - جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، د ط ، جامعة عين شمس، القاهرة، 1987، ص 220.

² - المرجع نفسه، ص 234.

³ - عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 13.

تعامل الشاعر "أمل دنقل" مع الشخصيات الأسطورية إما أن يكون بشكل جزئي لا يتعدى الإشارة إلى اسمها، أو تخصيص فقرة لها من القصيدة في أحسن الأحوال، وإما تخصيص محور أو عنوان لقصيدة.

حيث يوظف "أمل دنقل" في ديوانه أعلام الأسطورة مثل: بنلوب، واوزوريس وسيزيف، ولكنها ترد بشكل سريع داخل القصيدة ولم يقف الشاعر عند تلك الأعلام طويلاً.

1- استلهام جزئي والاستدعاء العرضي:

من بين الأساطير الموظفة من قبل "أمل دنقل" في ديوانه نجد أسطورة بنلوب وأزوريس وسيزيف إلا ما يميز هذه التوظيفات عموماً، هو أنها ترد بشكل سريع داخل القصيدة، ولعل هذا السلوك الفني يغدو أن يكون تقليد لممارسات شعراء الخمسينات الذي دشنوا هذا المجال لأول مرة في الشعر العربي الحديث مثل: السياب، والبياتي، وأودونيس وغيرهم.

ففي قصيدة "بطاقة كانت هنا"¹ يستدعي الشاعر أمل دنقل شخصية بنلوب* من الأسطورة الإغريقية، ويتمكن من دمج القيمة التي تمثلها في الدلالة التي يريد التعبير عنها، ذلك أنه وهو يعالج موضوعاً غزلياً، لم يعمد في تعبيره الفني إلى إحداث قطيعة فيزيائية بين حبيبته الغائبة وبنلوب، عن طريق التشبيه - مثلاً- وإنما اعتمد أسلوب الاستعارة التصريحية، فامحت الحدود بين المرأتين، واندجمتا في كائن واحد يأخذ من الحبيبة جسدها الواقعي ومن بنلوب القيمة المثالية التي تعبر عنها، والمتمثلة في الوفاء والإخلاص أثناء غيبة الزوج، ومن هنا نحس حضور شخصية أخرى لم يتم التصريح باسمها، لكونها متحدة بصوت الشاعر، والمتكلم لا يصرح باسمه إنه "أوليس"، الذي ضمته الرحلة حيث يقول:

بنلوب أين يا حبيبتي الحزينة؟

ضيفان ملحدان في مخاطر الأمواج

كقبضة من العفونة..

أعود كي يغتسل الحنين في بحيرة الذهب.

لكنها "بنلوب" ..

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 153-156.

* بنلوب زوجة أوليس، في الأسطورة اليونانية ظلت تنتظر عودته من رحلته الطويلة، فاستحقت مثال الوفاء والإخلاص.

بطاقة كانت هنا

ووحشة غريبة، وثقب باب لم يعد يضيء !

وعنكبوت قد أتم -فوق ركنه- نسيجه الصوفي !

لقد أتم العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفي !

ما كان كان ..

لكنها ملامح الزجاج

لا تعرف النسيان !¹

يعتقد "عبد السلام المساوي" حول هذا التناص ويقول: "قد يتم النجاح في هذا الاستدعاء الجزئي للشخصية، لمبرر في يكمن أن الشاعر يعمل على طمس آثار التمييز، بين التجربة التراثية التي تعبر عنها الشخصية الأسطورية، وبين التجربة المعاصرة التي يريد إبلاغها، ولا تكون عندئذ أمام ما يمكن تسميته بالتسجيل التراثي، أي إعادة إنتاج التراث لغاية التذكير به، بل إن الاحتفاظ بمكونات الشخصية التراثية والفضاء الذي تتحرك فيه، يعمق الإحساس بالتجربة الواقعية المعاصرة، شرط أن يوجد بين التجريبتين خيوط متشابكة تمتد من الماضي السحيق -زمن الشخصية التراثية- إلى تخوم الحاضر للبكاء التي تشمل فضاءاتها على تشخيص لواقع مصر -البقعة الساخنة في قلب الأمة العربية"².

وقد يعمد الشاعر إلى التوظيف الجزئي لمجموعة من الشخصيات فيما بينها في فقرات القصيدة، ويتم عن ذلك الجمع بين الشخصيات من تراثات متنوعة، ومتباينة من حيث أصولها وهذا ما يحدث في قصيدة العشاء الأخير، إذ يوظف الشاعر شخصيات من التراث المصري القديم (أوزريس، أيزيس، أحمس) و "قد اعتبر النقاد هذا النوع من تكديس الشخصيات في قصيدة واحدة عيباً"³ لأن في هذه الحالة يفقد الرابط الدلالي بين الشخصيات.

ولكن "عبد السلام المساوي" في كتابه "البنيات الدالة في شعر أمل دنقل"، يعتقد أن هذا الأمر لا ينطبق على قصيدة "أمل دنقل" لمبررات فنية ومعنوية ومنها "التناس الحاصل بين الأسطورة المتضمنة

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 145-146.

² - عبد السلام المساوي ، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 14.

³ - جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 35.

لشخصيات (أحمس، أوزريس، ايزيس) وبين أسطورة المسيح التي تتحدث عن العشاء الأخير، إذ هناك تقاطع بينهما إلى حد التشابه الكامل.

- تحقق الرابط الدلالي بين هاتين الأسطورتين (المصرية والمسيحية) من جهة وبين قصة أسر يوسف، من جهة أخرى، ذلك أن القارئ يجد نفسه أمام ثيمة واحدة مع تنوع العناصر التراثية معبرة عنها، بخلاف ما حدث في تركيبات السياب للشخصيات الأسطورية، إذا كان الهدف منها استعراض عضلات معرفته بالتراث وليس ضرورة فنية يتطلبها الإبلاغ الفني.

- جنوح الشاعر نحو التعبير بعدة أفنعة تراثية تتجانس فيما بينها فيما يخص القيمة المعنوية التي تكمن فيها لعلة يقوي بذلك الشحنة الدلالية لمستحضر يختار عناصره الفاعلة من ثلاث شخصيات (أوزوريس، المسيح، يوسف)، كونه لم يميز على مستوى الخطاب الشعري بين أسطورة أوزوريس، وبين أسطورة المسيح¹.

فأوردهما في نسق كلامي واحد:

أنا أوزوريس واسيت القمر

وتصفحت الوجوه

وتنبأت بما كان وما سوف يكون؟

فكسرت الخبز. حين امتلأت كأسى من الخمر القديمة

قلت: يا إخوة هذا جسدي... فالتهموه

ودمي هذا حلال... فاجرعوه!²

كما نجد قصيدة "أشياء تحدث في الليل"³ 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 لعنوان القصيدة، مهداة إلى صلاح حسين وهو مناضل مصري ارتبط اسمه ونضاله بالأرض

¹ - عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 141.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 176.

³ - المصدر نفسه، ص 169-171.

والفلاحيين في مواجهة كبار الملاك والزراعيين، وكان نتيجة هذا الصراع استشهاده، فيجعل الشاعر صلاح حسين رمزا ممتد، 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، فيحول "صلاح حسين" إلى "أوزوريس" ويتحول الأعيان وكبار الملاك إلى "ست" ويصبح الصراع قائما بين الخير والشر و بين الخصوبة وتجدد الطبيعة من ناحية وبين الجذب والموت من ناحية أخرى، فيتحول الصراع في القصيدة إلى صراع "المطلق" "لا" "المحدود" بما يسهم في تضافر الطبيعة بالقصيدة في تلاحم جدلي، وفي إطار درامي محكم¹.

وإذا كان موت "أوزوريس" بعد أن أحكم عليه الصندوق وأذيب فوقه الرصاص ورمي به في النيل، فالشاعر يكسب دم "صلاح حسين" صفات إله الخضر والزراعة "أوزوريس" فيصبح الدم أخضر الشعاع وإذا كان الشاعر قد استخدم شخصية "أوزوريس" بذاتها الصريحة في قصيدة "العشاء الأخير" وذلك بذكر الاسم فإنه في قصائد أخرى أتى بدالته الرامزة (الخضرة) أو بذرة القمح، وإذا كانت أداة القتل قد تم استبدالها بالرصاص، فإن صندوق القديس الذي صم جسد "أوزوريس" قد تحول إلى صندوق ذهني في بناء القصيدة فصياغة القصيدة تجعل جسد القتل منحصر بين صوت النشيد الوطني في المدياع من جانب، وأغنيات "الهيلتون" -دلالة على شماتة الأعيان الأغنياء - من جانب آخر² 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.. لا تزال مقمرة

كان النشيد الوطني يملأ المدياع منهيا برامج المساء

وكانت الأضواء تنطفئ :

والطرقات تلبس الجوارب السوداء

وتغمر الظلال روح القاهرة.)

¹ - منير فوزي صور الدم في شعر أمل دنقل، ص 171-177.

² - المرجع نفسه، ص 158.

والدم كان ساخنا بلون القضبان

هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب،

الشمس التي تأكلها الديدان !

دم القتل أحمر اللون ،

دم القتل أخضر الشعاع

خيوط عليه تنشر الدموع .. كي تجف في أشعة الصبح

(وكان مبنى الاتحاد صامتا.. منطفى الأضواء

تسري إليه من عبير هيلتون القريب..

أغنية الطروب)¹

إن ثنائية الموت والحياة تسيطر على مساحة القصيدة، فالشمس التي تشرق هي الحياة والشمس التي تأكلها الديدان هي الموت كما أن الشر مقابل الخير "الدم أحمر اللون" و"الدم أخضر الشعاع" وينعكس استخدام الأسطورة على المفردات اللغوية في القصيدة فلأن أوزوريس رمز الخصوبة والاختراع فالدم أخضر الشعاع ولأنه رب الزراعة، فامتداداته للقمح وللغشا وللحقول وللقرى، وبهذا تتوالد الآمال والسعادة من رحم المعاناة، كما أن إشارة الشاعر إلى النشيد الوطني الذي كان يملأ المديع يخفي تهكما على الثورة التي تملأ بأبواقها الأسماع بالقضاء على الإقطاع بينما هي غافلة عن أعوانه الذين قتلوا "صلاح حسين" فقد حول الشاعر صلاح حسين إلى نبي يحمل رسالة نصر الفلاحين الجياع، فالشاعر قد وحد بين شخصية صلاح حسين وبين شخصية أوزوريس الذي كان يعلم الناس تبجيل الآلهة وزراعة الحب ونشيدان الخير، وتصطبغ ملامح "صلاح حسين" بملامح "أوزوريس" فإذا كان "أوزوريس" أول من علم المصريين الزراعة كما جاء في الأساطير فإن صفات "صلاح حسين" ترتبط بالدول المنتمية لرب الزراعة، فمثلما دافع عن الفلاحين ضد لإقطاع ودفع حياته ثمنا لذلك فكذلك أوزوريس دفع حياته ثمنا لمحبة الناس وتعليمهم.

وكان وجهة النبيل مصحفا عليه يقسم الجياع

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 169-170.

وكانت الذراع..

فارغة، كأن محراثا يشق الأرض !

كانت الذراع

ضامرة.. كبدرة القمح¹

كما نجد أن الشاعر "أمل دنقل" قد استخدم أسطورة "عروس النيل" في قصيدته "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" (تذكر الأسطورة تضحية المصريين القدامى بفتاة جميلة تنتقي من أحسن العائلات، حسناء بكر يهبونها للنيل بعد تهيئتها في احسن لباس وأجمل زينة استجلابا لرضا النيل عنهم أو بالأحرى لإله النيل "أوزوريس" حتى يرضى عنهم ويعمهم الخير، ويستمر فيضان النيل في دورته السنوية) - حيث حاول إعادة صياغتها في إطار القضايا الاجتماعية ومعطيات الواقع المعيش، فاستخدم أسطورة عروس النيل² للتعبير عن حتمية افتداء الوطن والتضحية بالنفس من أجل استمرارية بقائه، حيث استحضّر الشاعر في القصيدة 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، ويغدو النهر رمز العطاء وفيضان الخير مقابلا صريحا للتوحد مع الموت حين تلقي فيه أجمل الفتيات، وتصبح رمز للغدائي المصري الذي يضحى بنفسه من أجل الذود عن الوطن وأدا الواجب المقدس، لكن ظلال الموت إشارة إلى موت الإحساس، فهو موت موضوعي، إذ يكون 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 الصلات والبكاء وجئت.. بعد أن تلاشت الفقاع وعادت الزوارق الصغيرة

رأيتهم في حلقات البيع والشراء

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 170 .

² - محمد حمدي المناوي، نهر النيل في المكتبة العربية، د ط، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966م، ص 154-156.

يقايضون الحزن بالشواء¹

فهم ينتقلون بين إحساسهم متناقضين من البكاء في حضرة الموت (انخرطوا في الصلوات والبكاء) إلى الانغماس قمة 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 سيكون فراقها متأهبين للنضال المقدس، فالسيوف منتصبه وأصواتهم مضطربة برحيل العروس:

..وستهبطين على الجموع

وترفرفين.. فلا تراك عيونهم.. خلف الدموع

تتوقفين إلى السيوف الواقفة

تسمعين الهمهمات الواجفة

وسترحلين بلا رجوع²

وحين يتقاعس الناس عن افتداء الوطن والدفاع عنه، فلن تكون هناك ويستشري الجذب والجوع، ويمتنع النيل عن أن يفيض:

ويكون جوع³

والأسطورة هنا معادلة للحلم المراد تحقيقه، وهو النضال من أجل الوطن.

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 181.

² - المصدر نفسه، ص 185.

³ - المصدر نفسه، ص 185.

2- الاستعراض الكلي الأسطوري

ونعني بذلك: "أن يستدعي الشاعر الشخصية الأسطورية، ويخصها بقصيدة كاملة أو بديوان وتكون حينئذ معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة... وقد يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري"¹.

ولعل إطلاقة إحصائية على الشخصيات التراثية تأتي في شعر أمل دنقل على هذا المنوال، فهو يفرد قصائد كاملة لمجموعة كثيرة من الشخصيات التي ما تزال ملاحظها محفورة في الوجدان العربي والإنساني بشكل عام، حيث يتبع مواقفها التاريخية أو الأسطورية والقيم الاجتماعية، والنفسية والحضارية بل يلاحظ أنه أكثر من ذلك فهو يعمد إلى التنصيص على أسماء الشخصيات في حيز حميمي من القصيدة أو الديوان هو حيز العنوان مثلما حدث مع زرقاء اليمامة في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) وهي من أوفر الشخصيات حظا في اهتمام شعراءنا، حيث لم يعرض لها أمل دنقل فقط، إنما حفل الشعر العربي بذكرها.

* زرقاء اليمامة عينان على النكبة المعاصرة:

في إطار الأساطير العربية وظف "أمل" أسطورة زرقاء اليمامة وهي القصيدة التي يحمل اسمها الديوان الذي وردت فيه، وهذا مؤشر على حضور الشخصية التراثية عنوانا على مرحلة كاملة اتسمت بتوجه الشاعر نحو تراث أمته وانتقاء منه ما يوائم حاضرها، وزرقاء اليمامة وكما قد سبق عرضه من أوفر الشخصيات حظا في اهتمام شعراءنا حيث لم يعرض لها "أمل دنقل" فقط، إنما حفل الشعر العربي بذكرها حيث استخدمت في أكثر من قصيدة، والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبه إليه، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين، وعدم إصغائهم إلى التحذير، وهي ذات الدلالة التي يوحى بها حضورها في هذه القصيدة لدرجة أن الشاعر يطلق عليها لقب (العرافة المقدسة).

حيث يعد التوظيف الفني لشخصية الزرقاء في القصيدة يتجاوز الاستلهام الجزئي -الذي يكتفي بإيراد الشخصية - إلى استيعاب لكل التفاصيل المحيطة بها في أصلها التراثي، بمعنى أن الشاعر يوردها في نسق ملحمي تتأزر فيه العناصر والبنيات والشخوص المساعدة ليخلق كل ذلك نموذجا لحدث درامي يتجاوز فيه الخطاب إلى السرد، والخاص إلى العام، حتى أن الوجه التراثي للأسطورة بشكل عام، ولشخصية الزرقاء بشكل خاص، ينقلب إلى معادل موضوعي للدلالة المعاصرة التي تكمن في صيحات التحذير التي أطلقها

¹ - عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 280.

المثقفون من الكتاب والمبدعين في وجه المسؤولين عن أمن البلاد، فلم تلق إلا التجاهل واللامبالاة فحلت الهزيمة والدمار.¹

وهكذا يتأسس بناء هذه التراثية من العناصر التالية:

- تدخل صوت الشاعر بصوت جندي قاسى أهوال الحرب، وعاد يشكو للزرقاء ثقل العار الذي صار يحمله.
- توحد الجندي بشخصية عنتره، وهذا التوحد يدعوه إلى استدعاء جزء من حياة الحرمان التي ضاقها عنتره أيام العبودية في قبيلة عبس.
- توحد الجندي بشخصية أسطورية، هي الملكة زباء (ملكة تدمر)، قصتها معروفة مع "عمرو بن عدي" الذي أراد أن ينتقم لابن اخته منها، بعد أن دبر لها حيلة يحتال بها عليها.
- عودة الجندي لمخاطبة الزرقاء وإخبارها بمصيرها مع ومصير الناس والحرب .
- حديث الجندي عن مأساة الزرقاء (العمى والوحدة) وبالنظر إلى هذه العناصر يتبدى لنا الخيط الرابط بين أعضاء هذه التراثية، وهو صوت الجندي الذي يلهم شتات الأحداث عن طريق رواية الأحداث، ومخاطبة الزرقاء، زتقمصه لشخصيتين تراثيتين هما "زباء" و"عنتره".
- وبما أن الجندي لا تميزه ملامح معينة بالإضافة إلى تلبسه بشخصيات أسطورية فهو يحمل دلالة عامة إذ يرمز إلى الفئة التي ضحت بدمائها لحماية البلاد.

ويكشف النص الشعري إتصال الشاعر بالتراث العربي من ناحية واهتمامه السياسي والاجتماعي من ناحية أخرى، إذ تناص مع شخصية زرقاء التراثية ثم عبر من خلال توظيفها عن التجارب الحزيرية، فاستعمل أسطورة الزرقاء وأعطاهها دلالة جديدة حيث يختارها للبكاء بين يديها، وتكون شاهدة على سنوات الانكسار و الهوان، ولم يكن بكاء الشاعر بكاء استسلام، ولكنه بكاء الرثاء للدماء البريئة التي سفكت، وبكاء الحر الذي رأى كرامة وطنه تنتهك وأرضه تنقطع، فنجح الشاعر في اختيار شخصية الزرقاء في القصيدة..

* سيزيف لا يحمل الصخرة:

ثم نصل إلى أسطورة أخرى أقام الشاعر تناصا معها، وهي شخصية "سيزيف" وربما كان سيزيف أكثر الشخصيات الأسطورية حظا في توظيف الشعر الحديث للعناصر التراثية، وذلك راجع إلى أنه يرمز إلى قصة

¹ - المرجع السابق ، ص 280.

العذاب الأبدي، وكفاح الإنسان اليائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته، فهو يعرف أن الحياة عبث لكنه يواصل حتى النهاية ولذلك ورد بهذا التفسير في أعمال الشعراء الرواد و "سيزيف هو "سيسفوس"، بعد أن ألقى القبض عليه بعد أعماله الشريرة والماكرة، تم تنفيذ الحكم في اللحظة، حمل سيسفوس الصخرة الهائلة على كتفه وتسلق -في عناء ومشقة-، جانب الجبل الوعر المنحدر، ووصل إلى القمة، لكنها اندفعت بقوة رهيبية، تدرجت حتى وصلت إلى سفح الجبل، هبط سيسفوس إلى سفح الجبل - بين ذرات الغبار وجبات العرق- ليحمل الصخرة على كتفه ويصعد بها من جديد، ما زال سيسفوس حتى الآن يحاول أن يضع الصخرة الضخمة وتندفع بقوة رهيبية من القمة حتى تصل إلى سفح الجبل".¹

وفي قصائد "أمل دنقل" نجد سيزيف، يرد مرة واحدة في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) وبصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية الأسطورية، ذلك أن سيزيف (أمل دنقل) يتبدى لنا وقد طرح صخرته جانبا ليحملها غيره أي أقام تناسل العكس، حيث يقول:

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة

يحملها اللذين يولدون في مخادع الرقيق.²

وعند التمعن جليا في هذه الالتفافة الفنية: نجد أن سيزيف المستدعي هنا، لم يطرأ عليه تغيير كبير، فهو نفسه الذي تعود على حمل الصخرة إلى قمة الجبل لتتدرج مرة أخرى إلى السفح، لكن حصل لما جعل سيزيف يتخلص من عقاب الآلهة الأبدي، وولد من يتحمل عنه هذا العبء إنهم أبناء الرقيق المندرون للأعمال الشاقة، ومن هنا يظهر لنا أن الشاعر بتوظيفه هذا، لم يزد على أن قدم تفسير للأسطورة باعتبار أن الأسطورة في المنهج المجازي هي قصة مجازية، الهدف منها إخفاء معنى عميق مليء بالثقافة، أخفاه الحكماء القدامى في هذه الصورة حتى يمنعوا تسرب حقائق عظيمة إلى أيدي أفراد جاهلين.

فسيزيف العصر لم تعاقبه الآلهة عندما تمرد عليها، ولكن السلطة هي التي عاقبتة بأن جعلته مسخر لخدمتها لأنه تجرأ على معارضتها، وهذا تماشيا مع النسق الذي جاءت فيه هذه الأسطورة مع دلالة شخصية سبارتاكوس في القصيدة وملابسات هذه القصيدة التي تم شرحها.

ويتضح مما سبق عرضه أن الأسطورة من المصادر الهامة في شعر "أمل دنقل"، ولكن أمل لم يستخدم في شعره الأسطورة الخالصة، وليست الأسطورة في شعره مجرد نتاج بدائي يرتبط بالعصور التاريخية القديمة، بل

¹ - عبد المعطي الشعراوي، أساطير إغريقية (أساطير البشر)، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م، ص 129.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص111.

هي وسيلة فعالة توسع إطار خيال الشاعر وتساعدته للتعبير عن الأحاسيس، والعواطف الاجتماعية، والسياسية، ولبيان المشاكل العالقة بالعالم الجديد.

د- التناص الأدبي:

إن "أمل دنقل" كأبي شاعر آخر يعتمد بعض الأحيان على نص أو نصوص الآخر في بيان غرضه الشعري، بعبارة أخرى يضمن الشاعر بيت أو مجموعة من الأبيات الشعرية أو عبارات نثرية في قصائده بدقة بارزة، بحيث يقيم "تناسا" وتلاحما تماما بينها وبين أشعاره، فالشاعر الحديث يمارس في هذا المضمار أحد الشكلين التاليين:

إما أن يجعل النصوص التراثية طبيعية تقبل الدخول دون أي مقاومة وتصل إلى درجة الذوبان في شعره، فيمده بالقيم الجوهرية التي تمثلها دونما إحالة على أصلها بذكر اسم العلم أو المكان، وإما في بعض الأحيان تكون الإضاءة المرجعية التاريخية ضرورية لقيمة يمثلها، فيكون للإحالة على اسم العلم أو المكان تبرير فني وعندئذ يكون الحدث التاريخي أو الأسطوري هو مركز الحيوية داخل نص الشاعر، هذا هو ما يسميه بعض النقاد الامتصاص وإعادة الإنتاج¹، وينطبق تماما على الشعر الدنقلي.

هذا وإن الشاعر أمل دنقل يرجع إلى الكثرة الهائلة من مأثورات الشعرية والنثرية القديمة والحديثة، وينتقي منها أبيات وعبارات تساعد في رفق قصيدته بأبعاد نفسية إجتماعية وجمالية ملحوظة.

ففي ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يورد "أمل دنقل" النصوص الغائبة أحيانا في شكل تضمين أو اقتباس مع تحوير بسيط تتطلبه بنية النص وأحيانا يأتي ملتحما مع النص بشكل تغيب فيه ملامح النص المستدعي وتذوب بنية النص المستقبل.

1- التناص مع الشعر:

يعد "أمل دنقل" من الشعراء الذين تواصلوا مع شعر الشعراء القدامى منهم والمحدثين بتوظيفه لأبيات شعرية تداولتها الألسنة لما تحمله من دلالات متجددة في كل عصر، وأغلب الأبيات المتنوعة مع المتن الدنقلي هي أبيات ذائعة ارتبطت بوجود الناس وشكلت لديهم إطارا حكيميا يفرض حضوره في كل مناسبة كما يمكنه من توصيل رؤيته الإبداعية عبر قنوات تراثية مضمونة الذبوع بين القراء.

¹ - عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 178-179.

ففي بعض الأحيان يورد الشاعر النصوص الشعرية الغائبة دون تحوير أو تغيير أساسي في الأصل مثل ما ورد في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" حيث يقول "أمل دنقل":

تكلمي.. تكلمي..

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظميء... يطلب المزيداً-

أسائل الصمت الذي يخنقني:

"ما للجمال مشيها وئيدا...؟"

"أجندلا يحملن أم جديدا..؟"¹

وهنا يتناص مع الأبيات التي تروى عن "زنوبيا" ملكة تدمر حيث ارتابت في مشي الجمال وتناقلها حتى تفاجأت بالرجال يخرجون من داخل الصناديق بعد خدعة "عمرو" لها وإرسال الجاسوس "قيصر" إلى بلاطها:

ما للجمال مشيها وئيدا أجندلا يحملن أم جديدا

أم صرفانا تارزا شديدا

فقال قيصر في نفسه بل الرجال قبضا قعوداً²

والتناص في هذا الموضوع يعد تضمين فالشاعر يضمن الأبيات التي تروى عن "زنوبيا" 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 هزيمة 1967م، والخوف الذي يسيطر على قلوب الناس مما يعد لهم، وأسقط الشاعر إحساس "الزباء" بالخطر وتوجسها منه حيث تساءلت عما تحمله الجمال (الأيام) على إحساس المثقفين الذين استشعروا الهزيمة ونبهوا السلطة الحاكمة إلى ذلك لكنها استخفت بهم ولم تعبأ بتحذيراتهم فكانت الكارثة .

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 124.

² - الميداني، مجمع الأمثال، ج 1، ص 329.

وفي قصيدة "من مذكرات المتنبي" يلجأ "أمل دنقل" إلى تضمين أبيات "المتنبي" المشهورة من داليتها التي يهجو فيها كافور الأحشيدي ولكن مع تحوير جزئي ينصب على بعض ألفاظ هذه الدالية واستبدالها بألفاظ أخرى يحمّلها الأبعاد المعاصرة والدلالات التي يريد إضائها .

يقول "أمل دنقل" في قصيدة "من مذكرات المتنبي":

.. " عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد !

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

لكن تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

"عيد بأية حال عدت يا عيد؟¹

وهذه الأبيات تتناص مع أبيات المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد: بما مضى أم لأمر فيك تجديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها: فقد يشمن وما تفنى العناقيد²

فهو هنا قام بتغيير عبارة (أم لأمر فيك تجديد) بعبارة (أم لأرض فيك تهويد)، ولفظة (ثعالبها) ب(عساكرها) وعجز البيت الثاني (فقد يشمن وما تفنى العناقيد ب (حاربت بدلا منها الأناشيد)، وقد أدى هذا التحوير في البيتين استنادا على قيمتها التراثية أن يفجرا دلالات جديدة ساهمت في إيصال التأثير المطلوب في المتلقي، وذلك بنقل الأوضاع المزرية التي كان الشعب يعيشها وانصراف المؤسسة العسكرية والسلطة الحاكمة إلى مصالحها تاركة الشعب يعاني الإحباط.

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 190 .

² - المتنبي، الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، د ط، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ص 139-144.

ومن التناصات الشعرية التي وردت في شعر "أمل" بطريقة تختلف عن تضمين أبيات من الشعر كاملة أو مجتزأة طريقة اقتناص كلمة واحدة، ففي قصيدة، "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" يقول "أمل دنقل": (عيناك: لحظتنا شروق

أرشف قهوة الصباحية من بنهما المحروق

وأقرأ الطالع

وفي سكون المغرب الوداع

عيناك، يا حبيبتى شجيرتا برقوق)¹

ففي هاته الأسطر نجد كلمة (عيناك) ترد مرتين وهي واردة كذلك في قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب حيث يقول "السياب":

عيناك غابتنا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر²

وهنا يلاحظ أن كلمة (عيناك) قد استعملها "أمل دنقل" كذلك ولكنه غير (غابتنا نخيل) بـ (شجيرتا برقوق) وغير (ساعة السحر) بـ(لحظتنا الشروق) ولكن الحقل الدلالي واحد فـ: (غابتنا نخيل، شجيرتا برقوق) من حقل: الطبيعة و(ساعة السحر، لحظتنا شروق) من حقل الزمن والوقت، فالسحر: قبل الصبح، وشروق يكون في الصبح فالمعنى واحد .

والشاعر "أمل دنقل" يتخيل مصر ويتذكر شجيرات البرقوق في سكون المغرب الوداع والوداع يرمز إلى الانتهاء والانفصال، وهو دلالة على الاحباط واليأس.

2- التناص مع النشر:

أغلب النصوص النثرية في شعر "أمل دنقل" نصوص دينية وبعض الأقوال المأثورة التي وصلتنا عن شخصيات تاريخية معروفة.

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 185.

² - بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، الديوان " أنشودة المطر" دار العودة، بيروت، مج 1، 1997م، ص 474.

وفي ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" نجد قصيدة "من مذكرات المتنبي" فيها أسطر تحيلنا إلى آيات قرآنية مثلها الشاعر حيث يقول "أمل دنقل":

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصبح "واروماه.. واروماه.."

.. لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن"¹

فهاته الأسطر الأخيرة تستدعي قوله تعالى: "وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس والعين بالعين والأنف بالأنف والأذن بالأذن والجروح قصاص"².

ولعل أرقى درجات التناص النثري، تلك التي يكتفي فيها الشاعر بتوظيف بعض المعطيات البلاغية والموسيقية المرتبطة بالثر القديم توظيفا جديدا يساهم في إثراء الجانب الموسيقي في القصيدة، وهذا ما نجده في قصيدة "الموت في لوحات" إذ يستغل فيها عنصرا بديعيا هو الجناس:

أموء فوق خدها

أضرع فوق نهدها

أود لو أنفذ في مسام جلدتها³

حيث يظهر الجناس في هاته الكلمات (خدها، نخدها، جلدتها) والجناس من التوظيفات الموسيقية المرتبطة بالثر القديم.

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 188.

² - سورة المائدة، الآية 45.

³ - أمل دنقل، المصدر السابق، ص 152.

هـ-التناصر الشعبي:

فيما يخص توظيف التراث الشعبي في شعر "أمل دنقل" فإنه قليل الحضور إذا ما قيس بالمصادر الأخرى وربما يعود هذا الإقلال في الاستخدام إلى اهتمام الشاعر بقضايا محددة لم تكن دلالات الأدب الشعبي تتلائم مع منطق هذه القضايا التي حرص الشاعر على تبنيها.

وقد أخذ الموروث الشعبي في شعر "أمل دنقل" عدة أشكال السيرة الشعبية، الحكاية الشعبية، المثل، الأغاني الشعبية.. الخ.

ولكن ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لا نجد فيه سوى السيرة الشعبية والأغاني الشعبية، ففي مجال الأغاني الشعبية يستخدم "أمل دنقل" أغنية من الأغنيات الشعبية التي يرددونها الأطفال عندما يخلع ضرس لأحدهم، فيلقي به إلى جهة الشمس صائحا:

"يا شمس يا شموسة

خذي سنة الجاموسة

وهاتي سنة العروسة"¹

فيستغل "أمل دنقل" من هذه الأغنية في قصيدة "إجازة فوق الشاطئ"² ويقول:

صديقي الذي غاص في البحر... مات

فحنته..

(.. واحتفظت بأسنانه..

كل يوم إذا طلع الصبح آخذ واحدة..

أقذف الشمس ذات المحيّا الجميل بها..

وأردد: "يا شمس، اعطيك سنة اللؤلؤية..

¹ - جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 161.

² - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 143-145.

ليس بها غبار .. سوى نكهة الجوع !!¹

وبهذا الاستخدام البارع رسم الشاعر لنا صورة عن تفشي الجوع بين أبناء مجتمعه وهو يحنّط صورة حياة مجتمعه المتمردية ويحتفظ بمعاناة شعبه منددا بها.

وفي مجال السير الشعبية تقمص الشاعر شخصية "عنترة" عبر تقنية القناع المركب في قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ومما لا يدع مجال للشك أن "عنترة" شخصية شعبية ثرية حافلة، بل جامعة للمتناقضات فهو الفارس المغوار والعبد الذليل، والعاشق المعبد والحبيب الفائز.

وسيرة عنترة هي سيرة عبد مصارع من أجل التحرر من موقف المجتمع المتخلف منه بحكم كونه عبد ابن أمة ورجلا أسود في مجتمع البيض، 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 إلزامه مكان العبيد، واستغل "أمل دنقل" هذه المحطة من سيرة عنترة ليوظفها في قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"²، إذ يوحد الشاعر بين الشعب العربي وعنترة الذي ركنه الحكام في حظائر النسيان حتى إذا ما انسدت الحروب وعجزت حيلهم هرعوا إليه يستصرخون فيه الحمية العربية ويطلبون منه الدفاع عنهم حتى إذا ما انكشفت الحرب ركنوه من جديد في حظائر النسيان تاركينه للمعاناة والتهميش، وتفتن صورة عنترة بصوت "زرقاء اليمامة" فكلاهما ضحية السلطة الحاكمة واستخفافها بمقومات المجتمع ومثقفيه فزرقاء اليمامة رمز المثقف الذي يستشرف الحدث قبل وقوعه ورغم ذلك لا يؤخذ برأيه ولا بمشورته، وعنترة رمز الشعب الذي تقع عليه أخطاء الحكام وسوء تقديريهم للأمور حتى إذا ما حل الخطر بهم استنجدوا به ووضعوا مسؤولية إنقاذ الوطن في عنقه، حتى إذا ما انكشفت الأمور نسوه وتغاضوا عن تضحياته ولا يلقى الشعب منهم شكرا ولا عرفانا بل مزيدا من السخط عليه:

قيل لي (أخرس..)

فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان !

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

¹ - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 144.

² - المصدر نفسه، 121-126.

أجتر صوفها..

أرد نوقها

أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة و .. الماء .. وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان..

أنا الذي لا حول لي ولا شأن

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أدعي إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!!¹

والتناص الحاضر بين "سيرة عنتره" والنص الشعري تناص تآلف، ذلك أن الشاعر جعل عنتره رمزا للمثقف الذي يعاني الذل والاحتقار في ظل الأمن والسلام حتى إذا ما تعكرت الأمور لجأوا إليه للدفاع عن الوطن وجعلوا على عنتره (المثقف أن يقدم التضحيات من أجل بقاء القبيلة، وحين يفعل لا تقابله لا بالشكر ولا بالعرفان).

ومما سبق يمكن القول أن "أمل دنقل" في استخدامه للتراث يشدد على توظيف التراث العربي الإسلامي واستمداد الشخصيات والرموز التراثية منه هادفا الى إيقاظ وترية الحس القومي والوطني وهذه الشخصيات تتأزر جميعا في بيان موقف الشاعر، كما أن معظم الشخصيات والرموز والوقائع والأحداث المستدعاة في الديوان تنتمي إلى شخصية المتمردين والرافضين منها: شخصيات سبارتاكوس، شيطان، سيزيف... وهذا كله دلالة على رفض الواقع المعاش والدعوة إلى تغييره.

¹ - أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 123-124.

خاتمة:

ما يمكن قوله في الأخير هو أن رحلة البحث ممتعة لكن لكل بداية نهاية حتى وإن كانت مفتوحة فأحمد الله الذي وفقني على إتمامه.

وحوصلة ما توصلت إليه في هذا البحث هو جملة من الملاحظات والنتائج النظرية والتطبيقية، ففي الفصل التمهيدي تناولت مفهوم الجمالية والتناسق، كذلك قدمت لمحة عن حياة أمل دنقل وشعره وتطرق إلى ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" حيث توصلت إلى ما يلي:

1- إن ظهور الجمال يرتبط بوجود الإنسان وتطوره مرهون بتطور الذات الإنسانية، فهو ظاهرة تنبع من أعماق الفنان، ولكنه حقيقة موضوعية كائنة في العالم الخارجي، وبهذا يصبح الجمال معرفة يتقاسمها جانبي الذاتية والموضوعية، وإن كانت نسبتين، إذ يدرك الجمال بالعقل والوجدان معا.

ولعل وجود الجمال يستدعي وجود نقيضه "القبح" الذي لا بد منه في الدراسة الجمالية، فقد يكون العامل الرئيسي في نجاح العمل الأدبي، ها هنا يبرز الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ويتجلى دور الفنان وغايته في التعبير الراقى، وفي تسخير الطبيعة والإضافة عليها، حيث يكون التكامل والانسجام لا الفرق والانفصال، فالإنسان ظاهرة طبيعية أن يكون ذاتا فنانا، والجمال كما سبق تعريفه هو نوع من الارتياح والسرور، يراه البعض مرتبطا بالنفس مستقلا عن أي غاية أخرى ويضعه البعض الآخر في مجموعة من القيم، ولكنه في الحقيقة انسجام وتناسق أو تآلف قائم على أسس أخلاقية وقواعد سلوكية، وبالتالي أصبح الجمال ميدانا للجمالية، ذلك آنذاك مطلب أساسي لهوية الفن، تهتم بالقوانين العامة للعمل الفني وتعطي قيمة للشكل والمضمون الذي ينتج عن اجتماعهما (التناغم الاستطقي)، ولا بد من الاعتراف بأن الصورة الجمالية توضحت عند العرب والغرب على السواء من خلال النظريتين (الحسية والميتافيزيقية)، حيث جعلها الجمال الفني غاية مفضلة في الشعر.

2- أن التناسق متعدد المفاهيم وهو نظرية من النظريات الحديثة التي يمكن الاستفادة منها في دراسة الأدب العربي، فهو ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منها لأي شاعر أو أديب، فالنص الأدبي هو عملية استيعاب وتمثل وتفاعل لكثير من النصوص السابقة، يتناسق الشعراء معها بطرق مختلفة ومستويات متفاوتة.

وتعريف المصطلح اختلف من ناقد عربي إلى آخر فهذا "محمد مفتاح" يطلق عليه تعالق (الدخول في علاقة النصوص)، وهذا "محمد بنيس" (التداخل النصي) ثم يطلق عليه مصطلح (هجرة النص) ونجد "سعيد يقطين" يفضل استعمال مصطلح (التعالق النصي) بدل التناص ثم مصطلح (التفاعل النصي) في كتابه: انفتاح النص الروائي (النص والسياق).

أما فيما يخص أمل دنقل وشعره توصلت إلى :

1- أن أمل دنقل واحد من أهم شعراء الستينات في مصر فالمكانة التي يحتلها في تاريخ الشعر العربي المعاصر، والتي ترتبط بالإنجاز الذي حققه على المستوى الإبداعي، تجعل منه واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، ولا نحتسب المكانة في هذا السياق بالكم الشعري الذي كتبه الشاعر أو الدواوين التي أصدرها فأعمال أمل دنقل قليلة مثل عمره القصير ولكنها أعمال متميزة بما تنطوي عليه من إنجاز ودلالة.

2- أن شعر أمل دنقل يتميز بالبعد السياسي الذي أكد صلة الشاعر بالجمهور وجعله حريصا على تأكيد الطابع الإنشادي للقصيدة.

3- أن شعر أمل دنقل يتباعد عن الغرابة والتعقيد الاستغراق في العوالم الذاتية.

4- شعر أمل دنقل يلمح فيه تجاورا لافتا بين الحداثة والتقليد .

5- يضع أمل دنقل في مصاف الشعراء الكبار الذين يتجاوز شعرهم اللحظة التاريخية التي أوجدته لأنه عثر على العناصر الباقية في هذه اللحظة.

أما العنصر الأخير من الفصل التمهيدي والمعنون بـ "ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" توصلت فيه إلى:

1- أن ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" هو أول ديوان للشاعر "أمل دنقل" من خلاله عرف القارئ العربي شعره، ولفت وشغل الشعراء والأمة العربية إليه عام 1969م، وجسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة 1967م وأكد ارتباطه العميق بوعي القارئ ووجدانه، فكان بمثابة احتجاج وإدانة للعالم الذي أدى إلى هذه النكسة، كما أن قصائد الديوان تلح على إثارة المعطيات التراثية الكامنة في وعي المتلقي ولا وعيه

على السواء، واستغلال المخزون اللاشعوري للمتلقي كي تدخل به إلى عالم الشاعر فنؤمله للإتحاد بشخصيات الشاعر ورموزه.

أما الفصل الأول من هذا البحث تناولت فيه "نظرية التناص" وخرجت بالنتائج التالية:

1- فيما يخص عنصر استراتيجية التناص في الدراسات النقدية يمكن القول: أن التناص تبلور كمفهوم في ثنايا حديث "باختين" عن حوارية الرواية، لكن اكتشافه تم على يد الباحثة "جوليا كريستيفا" وأطلقت عليه مصطلح التناص، ثم تناوله بالدراسة في الحقل السيميائي كل من "رولان بارت" و "جيرار جينيت" هذا الأخير الذي طور المبحث التناصي بتصنيف شامل لأنواع بالعلاقات التناصية وكيفية اشتغال كل شيء منها في النص، لكن مفهوم التناص يختلف من ناقد إلى آخر ولم يجمع هؤلاء على مفهوم واحد للتناص، كما توصلت من خلال التناص عند النقاد العرب المحدثين إلى أنه يعسر على الدارس الإمام بتعريف جامع مانع للتناص لتطبيقه في نصه المدروس، وإنما يستطيع الباحث استخلاص مقوماته من مختلف المفاهيم الأخرى، ويطبقه تبعاً لثقافته الخاصة، وذلك راجع إلى اختلاف التيارات النقدية التي تناولته وبالتالي اختلاف الرؤى النقدية حوله.

2- وتوصلت في هذا الفصل كذلك إلى أن للتناص مظاهر يتمظهر فيها النص الغائب في النص الحاضر وله مستويات يتعامل بها الأديب أو الشاعر مع النصوص الغائبة، وله طرق توظيف مختلفة لهذه النصوص فقد تكون دينية، أدبية، تاريخية، أسطورية، تراثية، أمثال وحكم.

أما الفصل الثاني الذي تناولت فيه " تجلي التناص في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" خلص

البحث فيه إلى:

1- أن النصوص المتداخلة معه شكلت عنصراً بارزاً في تكوينه وطريقة تأليفه.

2- أن أمل دنقل استلهم القرآن الكريم في عديد من المفردات والعبارات وفي كثير من القصص والمواقف وبعض الشخصيات، وبالتالي حفل شعره بكلمات وعبارات قرآنية، كما استلهم من التوراة والإنجيل ما يخدم موقفه وفكره.

3- أن أمل دنقل يتخذ من الشخصيات والوقائع التاريخية، التي يستدعيها في شعره أقتعة يتراءى من خلفها الإنسان المعاصر المنسي المهان وهو في اعتماده الدائم على تلك الشحنة التاريخية التي ينهل منها شخوصه وتيمات ورؤيته للحاضر المدان، يحول شعره في مجمله إلى حكايات تحكى عن الحاضر من خلال الاستحضار

الكثيف للماضي ، فلا حضور للماضي على هيئته التاريخية في شعر أمل دنقل بل إن ذلك الحضور يتحقق في ثياب الحاضر وعلى هيئته، ولعل في ذلك تجريدا للأفئدة التي يرتديها الشاعر من وظائفها وإدراجها للماضي في لحم الحاضر.

4- أخلص إلى أن الأسطورة من المصادر الهامة في شعر أمل دنقل ولكنه لم يستخدم في شعره الأسطورة الخالصة وليست الأسطورة في شعره مجرد نتاج بدائي يرتبط بالعصور التاريخية القديمة ، بل هي وسيلة فعالة توسع إطار خيال الشاعر ، تساعده للتعبير عن الأحاسيس والعواطف الاجتماعية، والسياسية ولبيان المشاكل العالقة بالعالم الجديد.

5- أما فيما يخص التناص الأدبي يلحظ أن أمل دنقل كأبي شاعر معاصر آخر يعتمد بعض الأحيان على نص أو نصوص للآخر في بيان غرضه الشعري، ولكن حضوره قليل عنده إذا قيس بالتناصات الأخرى، وأغلب الأبيات المتناصّة مع شعر أمل دنقل هي أبيات ذائعة ارتبطت بوجودان الناس لما تحمله من دلالات متجددة في كل عصر.

6- فيما يخص توظيف التراث الشعبي في شعر أمل دنقل أستطيع أن أقول أن كمية هذا التراث بأنواعه الواردة في الديوان (الأغنية الشعبية ، السيرة الشعبية) تقل عن المصادر التراثية الواردة في الديوان .

فالتوظيف التراثي في شعر أمل دنقل يقوم على تأمل ذلك التفاعل الجدلي بين طرفين هما النص الحاضر والنص الغائب في شبكة العلاقات الممتدة في فضاء النص دون الاقتصار على القشرة الخارجية، وتنوع مظاهر هذا التفاعل في شعر "أمل دنقل" بين التوظيف الديني ، التوظيف التاريخي والتوظيف الأسطوري والتوظيف الشعبي استحضارا وربطاً للماضي بالحاضر

فالتناص يقضي على فكرة العمل الأدبي خلق خالص لمؤلفه من خلال هذا الديوان الذي تتقاطع وتتعلق فيه الكثير من الأفكار والإشارات والأصداء من النصوص الأخرى.

وفي الختام أتمنى أنني وفقت إلى حد ما ، وأعطيت صورة واضحة عن أمل دنقل وديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وكذا التناص والتداخلات النصية المختلفة خاصة داخل الديوان ، فهذه خلاصة ما جمعته في بحثي هذا المتواضع والذي كنت فيه مجرد باحثة ومركبة لا مؤلفة ومبدعة.

يقول الأصفهاني: " إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو كان غير هذا لكان أحسن، ولو ترك هذا لكان أجمل وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

فإن أصبت فمن الله وحده وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان والحمد لله.

بفضل الله تم

سوا عدية عائشة

المسيلة في 2015/05/04

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم.

1. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1996م، ج1.
- : أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار الشعب، القاهرة، ج3، 1970، ص 367-369 وأيضاً ج6.
2. أحمد الدوسري: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004م.
3. أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1980م.
4. أحمد مجاهد: أشكال التناسل الشعري، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
5. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987م.
6. أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، د ط، مطابع نيويورك، القاهرة، 1992م.
7. بدر شاكر السياب: المجموعة الكاملة، الديوان "أنشودة المطر" دار العودة، بيروت، مج1، 1997م.
8. جابر قمبيحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، د ط، جامعة عين شمس، القاهرة، 1987م.
9. جمال مباركي: التناسل وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر.
10. حسن الغربي: أمل دنقل: عن التجربة والموقف، د ط، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 1985م.
11. حسن خمري: فضاء التخييل (مقاربات في الرواية)، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر 2002م.
12. حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، د ط، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م.
13. رايح بوحوشة: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، د ط، دت، دار العلوم للنشر والتوزيع .

14. رجاء عبد الله: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، دط، منشأة المعارف، مصر، 1985م.
15. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2002م.
16. روبرت كامل اليسوعي: أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، ط1، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف - بيروت - المجلد الأول، 1996م.
17. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، دط، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989م.
18. سنن أبي داوود، ج1.
19. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، 1984م.
20. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ط2، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2002م.
21. عاصم محمد أمين بن عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
22. عبد الحميد هيمة: البنية الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دط، مطبعة هومة، الجزائر، 1998م.
23. عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ط1، إتحاد الكتاب العرب.
24. عبد العاطي كيوان: التناسق القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، مكتبة الهيثم المصرية، القاهرة، 1998م.
25. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، نحو نظرية نقدية عربية، دط، مطابع الكويت، الكويت، 2001م.
26. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، دط، دت، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية.
27. عبد المعطي الشعراوي: أساطير إغريقية (أساطير البشر)، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م.
28. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، دط، دت، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة.

29. عبلة الرويني: الجنوي، ط1، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985م.
- :سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
30. عدنان حسن قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، دط، دار عدنان للطباعة.
31. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974م.
32. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
33. علي شلق: الفن والجمال، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1982م.
34. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دط، دت، المنشأة الشعبية للنشر.
35. فتحى يوسف أبو مراد: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، د ط ، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003م.
36. القرطاجي الحازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دط، المكتبة العصرية، بيروت، 1966م.
37. المتنبي: الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، د ط، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1.
38. محمد إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.
39. محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، د ط، نسخة المطبعة الحسينية، ج2.
40. محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب مادة (جمل) د ط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج14.
41. محمد بنيس: حادثة السؤال، دط، دت، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب.
- :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979م.
42. محمد حمدي المناوي: نهر النيل في المكتبة العربية، د ط، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966م.
43. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980م.

44. محمد سالم سعد الله: مملكة نص التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجاً، ط1، 2007م.
45. محمد عزام: النص الغائب تجليات التناس في الشعر العربي، ط1، منشورات اتحاد المغرب، دمشق، 2001م.
46. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط5، (د ت) دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
47. محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ط3، دار الشروق، بيروت، 1983م.
- محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م.
48. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس مادة جمل، د ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1.
49. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم / النقد المعرفي والمثاقفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، دط، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1992م
50. محمد ناصر: اغنيات النخيل، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981م.
- الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت.
51. مسلم: تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، د ط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج1.
52. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط، دت، دار المعارف، القاهرة.
53. مصطفى السعفي: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دط، دت، منشأة هارف الإسكندرية.
54. مفدي زكرياء: اللهب المقدس، (ديوان) ط1، الجزائر.
55. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1988م، ج6.

56. منير سلطان: التضمين والتناص في وصف رسالة الغفران العالم الآخر نموذجاً، دط، دت.
57. منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل، ط1، دار المعارف، 1995م.
58. الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري): مجمع الأمثال، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1، 1961م.
59. ميشال عاصي: الفن والأدب، ط3، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م.
60. نزار قباني: الأعمال الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1979م، ج1.
61. نسيم مجلي: أمل دنقل، د ط، د ت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.
- :أمير شعراء الرفض، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994 م.
62. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دط، دار هومة للطبع، الجزائر، ج2.
63. نور الدين صدوق: حدود النص الأدبي، دراسة في النظر والإبداع، د ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984م.

الكتب المترجمة:

1. ترفتان تودورف: الشعرية: ترجمة: رجاء بن سلامة، ط1، دت، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- :في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة أحمد المدني، دط، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1987م.
2. جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دط، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1991م.
3. جيرار جينيت: مدخل جامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أبوب، ط2، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1986م.
4. شارل لالو: مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطا، د ط، دار دمشق للطباعة، 1982م.
5. مارك انجينوك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ترجمة/ أحمد المدني، ط1، دت، المغرب.
6. ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، د.ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، م3، ج1.

المجلات والدوريات:

1. اعتماد عبد العزيز: آخر حوار مع أمل دنقل، مجلة الإبداع، العدد 10، السنة الأولى، أكتوبر 1983م.
2. جهاد فاضل: الأعمال المجهولة لأمل دنقل، جريدة الرياض اليومية، العدد 15115، دط، مؤسسة اليمامة الصحفية، 11 نوفمبر 2009م.
3. حجاب عبد اللطيف: تقنيات توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، عدد خاص، أصدر مجموعة من الأساتذة، إحياء يوم العلم 16 أبريل 2006م.
4. سيد البحراوي: شعر الهزيمة والمقاومة، مجلة أوراق اشتراكية، العدد 1505، الأحد 1 أبريل 2007م.
5. صبري حافظ: (التناص وإشارات العمل الأدبي) مجلة عيون المقالات، ع2، المغرب، 1986م.
6. علي نجفي أبوكي: قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، ع13، 1392/2013 هـ .

الرسائل الجامعية:

1. الشائعة باي: تناص التراث العربي الإسلامي في القصيدة الشعبية رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2005م.
2. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة، الماجستير، الجزائر، 1994/1995م.
3. ليديا وعد الله: التناص في شعر عز الدين المناصرة. رسالة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2003/2002م.

فهرس الموضوعات

	شكر
	خطة البحث
	مقدمة
	الفصل التمهيدي
07	1- مفهوم الجمالية
07	أ- ضبط مفهوم الجمالية (لغة / اصطلاحاً)
09	ب- ماهية الجمالية
13	2- مفهوم التناص
13	أ- ضبط مفهوم التناص (لغة / اصطلاحاً)
14	ب- ماهية التناص
15	3- أمل دنقل وشعره
15	أ- التعريف بالشاعر
16	ب- حياته
17	ج- خصائص شعر أمل دنقل ومكانته
20-19	د- آثاره (أصداراته الشعرية/ مؤلفاته الشعرية/ مؤلفات عن أمل دنقل)
21	4- ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"
21	أ- لمحة عن الديوان
22	ب- قصائد ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة
	الفصل الأول: نظرية التناص
25	1- استراتيجية التناص في الدراسات النقدية
25	أ- في النقد الغربي
28	ب- في النقد العربي

30	2- مظاهر التناص ومستوياته
35	3- آليات التناص
37	4- مصادر التناص
38	5- وظائف التناص
40	6- أنواع التناص
	الفصل الثاني: تجليات التناص في ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "
48	أ- التناص الديني
64	ب- التناص التاريخي
84	ج- التناص الأسطوري
95	د- التناص الأدبي
100	هـ- التناص الشعبي.
104	الخاتمة
	قائمة المصادر والمراجع
	فهرس الموضوعات ملخص البحث بالعربية ملخص البحث بالفرنسية

الملخص بالعربية:

يعد الجمال ميدانا للجمالية، فالجمالية مطلب أساسي لهوية الفن، تهتم بالقوانين العامة للعمل الفني وتعطي قيمة للشكل والمضمون، والعمل الفني ليس خلق خالص لمؤلفه، بل تتقاطع وتتعلق فيه الكثير من الأفكار والإشارات والأساليب والأصدا من النصوص الأخرى وهذا ما يطلق عليه بالتناسل.

والتناسل متعدد المفاهيم وهو نظرية من النظريات الحديثة التي يمكن الاستفادة منها في دراسة الأدب العربي، فهو ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منها لأي شاعر أو أديب، فالنص الأدبي هو عملية استيعاب وتمثل وتفاعل الكثير من النصوص السابقة، يتناسل الشعراء معها بطرق مختلفة ومستويات متفاوتة،

وأمل دنقل من الشعراء الذين تعاملوا مع النصوص الغائبة بمستويات وطرق مختلفة، حيث يمثل " أمل دنقل " علامة مميزة على خارطة الشعر العربي المعاصر وتتسم أعماله أنها تتمحور حول موقف محدد هو الدفاع عن قضايا الوطن والأمة العربية، إذ كان عبوره على المشهد العربي الحديث أشبه بمرور أحاديث، لأنه اتجه بشعره إلى الجماهير العريضة، فاستدرجها إلى عالمه الشعري الملمع بأفكاره الثورية، ابتداء من ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " وهو أول ديوان للشاعر " أمل دنقل " من خلاله عرف القارئ العربي شعره ولفته وشغل الشعراء والأمة العربية إليه، وجسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة يونيو 1967م، كما أن قصائد الديوان " تلح على إثارة المعطيات التراثية الكامنة في وعي المتلقي ولا وعيه على السواء، حيث ركز أمل دنقل في ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " على التوظيف التراثي والذي ترتكز دراسته على تأمل ذلك التفاعل الجدلي بين طرفي النص الحاضر والنص الغائب في شبكة العلاقات الممتدة في فضاء النص وتتنوع مظاهر هذا التفاعل في الديوان بين : التوظيف الديني والتوظيف التاريخي والتوظيف الأسطوري والتوظيف الأدبي والتوظيف الشعبي، فالتناسل يتجلى في ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " كخاصية جوهرية قوامها انتماء الشاعر وجيله إلى التراث العربي وهذا التناسل أعطى قيمة جمالية لها وقع على ذوق المتلقي ووجدانه.