مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد السادس / العدد: الثاني
(جمادى الأولى 1444هـ/ ديسمبر 2022م)، ص 90– 106

توظيف الشخصية التراثية في شعر أمل دنقل

آليات الحضور والاشتغال

Recruitment of personal heritage in the Amal dankel's poetry, the attendance and fuctionning mechanism

[1] د/ الحبيب عمّي Ammi Lahbib ، [2] د/ سعيد شيبان Chibane said

[1] جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية lahbib.ammi@univ-bejaia.dz

[2] جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية said.chibane@univ-bejaia.dz

المؤلف المرسل: **الدكتور الحبيب عمّي** Ammi Lahbib الإيميل: lahbib.ammi@univ-bejaia.dz

تاريخ الاستلام: 27 /2022/01 تاريخ القبول: 15 /2022/11

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى تقصي ملامح التوظيف التراثي في شعر أمل دنقل، وبالتحديد الشخصية التراثية. وقد توصلنا إلى أن التوظيف الفني للشخصية التراثية يتفرع إلى محورين أساسيين، هما: التوظيف العرَضي، والتوظيف الإستغراقي.

ونقصد بالتوظيف العرَضي للشخصية التراثية، الاستدعاء العابر دون أن تكون الشخصية رمزا محوريا للقصيدة، كأن يخصص لها الشاعر مقطعا شعريا تؤدي من خلاله دلالة جزئية ضمن السياق العام.

وأما التوظيف الاستغراقي فهو أن تكون الشخصية محورا للقصيدة، وتصبح معادلا فنيا لتجربة الشاعر، بحيث يستدعيها من الماضي ليسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة. ويعد هذا التوظيف الاستغراقي أهم توظيف للشخصية التراثية، وللرمز التراثي بشكل عام لأنه ينوب عن الشاعر في حمل عبء تجربته الوجودية، بينما يكون ارتباط الشاعر بالشخصية في التوظيف العرَضي ارتباطا سطحيا إلى حد ما، من منطلق عدم قدرتها على الإحاطة بالتجربة الشعرية من كل جوانبها.

الكلمات المفتاحية: الشعر المعاصر– التراث– التوظيف العرَضي– التوظيف الاستغراقي– التشكيل الشعري– الرؤية.

Abstract :

This research paper seeks to investigate the features of traditional employment in amal Dankel's poetry, specifically the personal heritage. We have found that the artistic recruitment of the heritage personality is divided into two main themes: partial recruitment and overall recruitment.

We mean the partial recruitment of the personal heritage; the transitory evocation without the character being a central symbol of the poem, the poet would assign to it a poetic passage that performs a partial significance within the general context.

The overall recruitment of the character is the focus of the poem, and became an artistic equivalent to the poet's experience, so that includes it from the past so that the dimensions of his contemporary experience. This recruitment is the most important employment of the personal heritage. the heritage symbol in general represent the poet in bearing burden of his existential experience, ruble it is somewhat superficial using, out of its inability to encompass the poetic experience in all its aspects.

Keywords: Contemporary Poetry - Heritage – partial Employment – overall employment- Poetic formulation - Vision.

1. مقدمة:

تسجل الشخصية التراثية في شعر أمل دنقل حضوراً مكثّفاً، وهو يستخلصها من أحد المصادر التراثية في ضوء القيم الحضارية التي تحملها، وفي سياق المسار الدلالي الذي يريده. وإذا كانت رموز التراث العربي والإسلامي تحظى بالنصيب الأوفر من بين الرموز الأخرى، فلأن الشاعر كان مسكوناً بالهاجس القومي، فآثر الغوص في المعين التراثي للأمة، من أجل استيلاد رؤية تمس وجدان الناس.

وأول شيء يمكن الإشارة إليه في تعامل الشاعر مع الشخصيات التراثية المستخدمة في الإبداع الشعري، هو تعدد طرائق الاستدعاء؛ وهذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على شريحة واسعة من الشعراء المعاصرين.

وتناول النقاد طرائق توظيف الشخصية التراثية، وأجملوها في الأنماط التالية:

- توظيف الشخصية عنصرا في صورة جزئية.
- توظيف الشخصية معادلاً تراثياً لبُعد من أبعاد التجربة.
- توظيف الشخصية محوراً لقصيدة.
- توظيف الشخصية عنوانا على مرحلة

غير أننا حين نعود إلى المتن الشعري لأمل دنقل، يمكن اختزال هذه الأنماط الأربعة إلى نمطين كبيرين جامعين، هما:

= التوظيف العرضي.

= التوظيف الاستغراقي.

ففيم تتمثل أشكال التوظيف التراثي في شعر أمل دنقل؟ وإلى أي مدى نجح الشاعر في استدعاء الشخصية التراثية، و تطويعها وفق رؤاه الشعرية المعاصرة؟ و كيف كان تعامله مع مكونات الشخصية التراثية المستدعاة، و استكناه أبعادها الرمزية؟

2- أشكال توظيف الشخصية التراثية في شعر أمل دنقل:

1.2- التوظيف العرضي للشخصية التراثية: نقصد به الاستدعاء العرضي للشخصية، بحيث تسجّل حضورها بشكل عابر، أو عارض؛ كأن يخصص لها الشاعر فقرة أو مقطعاً في قصيدة. وفي هذا المستوى يكون توفيق الشاعر في استخدام الشخصية « مرهوناً بقوة الإيحاء وقدرته على شحن جزء من القصيدة بالدلالة التي يشع بها اسم تلك الشخصية المستخدمة كي تنطلق تلك الشحنة عبر أطراف القصيدة كلها وتُغذّيها كما يغذّي الكهرباء أجزاء الأسلاك التي يسير فيها »[1]. وهنا تتحمل التقنيات الأسلوبية والبلاغية، وحسن استغلالهما عبء نجاح هذا النمط من التوظيف، أو فشله.

وفي ديوان أمل دنقل يمكن أن نلمح هذا التوظيف – على سبيل المثال – في قصيدة "بطاقة كانت هنا". ففيها يستحضر الشاعر شخصية من الأسطورة الإغريقية، هي شخصية "بنلوب" زوجة "أوليس" التي استحقت أن تصبح نموذج الوفاء والإخلاص، بعد أن ظلت تنتظر عودة زوجها من رحلته الطويلة والميؤوس منها. فقد وفق الشاعر في مزج دلالتها التاريخية برؤيته المعاصرة، إذ لم يعمد إلى تشبيه حبيبته الغائبة ببنلبوب بشكل مباشر ومكشوف، إنما توخّى طريقة الاستعارة التصريحية، فتلاشت الحدود بين المرأتين، وانصهرتا في كينونة واحدة، أخذت من الحبيبة وجودها الحقيقي، ومن بنلوب أبعادها الرمزية (الوفاء والإخلاص وانتظار عودة الزوج الغائب).

وفي هذا المستوى نسجل حضور شخصية أخرى – رغم عدم التصريح بها – حيث اقتضاها السياق، كما اقتضاها وجود بنلوب؛ إنها شخصية أوليس الذي غيّبته عواصف البحر العاتية، أو هي بالأحرى شخصية الشاعر نفسه:

حبيبتي ملامح ابتسامة على بريقها الوهاج
"بنلوب" أين أنتِ يا حبيبتي الحزينة؟
صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج
كقبضة من العفونة..
أعود، كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب
لكنما "بنلوب".
بطاقة كانت هنا.
ووحشة غريبة، وثقب باب لم يعُدْ يضيء
وعنكبوت قد أتمّ – فوق ركنه – نسيجه الصوفي
لقد أتم العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفي[2].

وقد يتم الاستدعاء العرضي للشخصية التراثية لغاية فنية، تتمثل خصوصاً « في أنّ الشاعر يعمل على طمس آثار التمييز بين التجربة التراثية التي تعبّر عنها الشخصية الأسطورية وبين التجربة المعاصرة التي يريد إبلاغها. ولا نكون عندئذ أمام ما يمكن تسميته بالتسجيل التراثي؛ أي إعادة إنتاج التراث لغاية التذكير به، بل إنّ الاحتفاظ بمكوّنات الشخصية التراثية والفضاء التي تتحرك فيه، يعمّق الإحساس بالتجربة الواقعية المعاصرة »[3]. شريطة أن توجد أواصر قوية تمتد من زمن الشخصية المستدعاة لتمس تخوم الحاضر الدي يستهدفه الشاعر.

ففي قصيدة "لا وقت للبكاء" نلمح تشخيصاً للواقع المصري، ومن أجل ذلك يستحضر الشاعر شخصية "أبو الهول" في سياق التعبير عن الصراع العربي الإسرائيلي. وعلى الرغم من أنّ الأسطورة يونانية الأصل، فإنّ الفضاء المكاني الذي« يُقعي فيه أبو الهول »، يشعّ تجانساً بين الملمح التراثي وتجربة الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ التشابه موجود بين الاضطهاد القديم الذي مارسه "أبو الهول" على أهل "طيبة"، وبين الاضطهاد المعاصر المسلط من قبل "أمة الأعداء". والقاسم المشترك بينهما هو مصر وشعبها الذي عانى الويلات قديماً وحديثاً. يقول الشاعر:

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد السادس / العدد: الثاني
(جمادى الأولى 1444هـ/ ديسمبر 2022م)، ص 90– 106

فها على ابوابك السبعة، يا طيبة
يا طيبة الأسماء
يقعي أبو الهول،
وتقعي أمة الأعداء
مجنونة الأنياب والرغبة..
تشرب من دماء أبنائك قربة.. قربة[4]

وقد يعمد الشاعر – في إطار هذا التوظيف العرضي – إلى استدعاء مجموعة من الشخصيات بشكل جزئي، فيوزعها بين مقاطع القصيدة الواحدة وفقراتها. وبهذا الشكل يمكن الجمع بين شخصيات من مصادر تراثية مختلفة، مثلما فعل في قصيدة "العشاء الأخير"، حيث جمع بين شخصيات أسطورية وأخرى دينية (أحمس، أوزوريس، إيزيس، المسيح، يوسف، زليخا، عزيز مصر..).

وإذا كان بعض النقاد يعُدّ هذا العمل نوعاً من "التركيم التراثي" غير المبرر، وعيباً فنياً يشوب جسد القصيدة، وخاصة حين يفتقد الروابط الدلالية بين الشخصيات الموظفة، أو عندما تكون الشخصيات مجهولة، فتحتاج إلى هوامش طويلة من الشروح، غير أنّ هذا الأمر لا ينطبق على قصيدة "العشاء الأخير" لمبررات فنية ومعنوية، أهمها أن التناص الموجود بين الأساطير الفرعونية (أحمس، أوزوريس، إيزيس)، و بين حادثة العشاء الأخير للسيد المسيح، واضح و لا يخفى على أحد. بالإضافة إلى انسجام النسق الدلالي بين هذين المصدرين (الأسطوري والديني) من جهة، وبين حادثة أسر النبي يوسف من جهة أخرى « ذلك أنّ القارئ يجد نفسه أمام "تيمة" واحدة مع تنويع في العناصر التراثية المعبّر عنها »[5]. بخلاف ما كان يحدث عند بعض الشعراء الآخرين من تكديس للشخصيات التراثية، حتى أصبحت لافتات على وجه القصائد .

كما أن الشاعير كان ميالا إلى استعمال عدة أقنعة تراثية متجانسة على مستوى القيمة التعبيرية التي تختزنها، من أجل تعزيز الطاقة الدلالية لتجربته الشعرية. فعلى مستوى هذه القصيدة، لم يميّز الشاعر بين أوزوريس والمسيح، فذابا في نسق دلالي واحد. يقول:

أنا أوزوريس، واسيت القمر

وتصفحت الوجوه..
وتنبّأت بما كان. وما سوف يكون
فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة
قلتُ: يا إخوة، هذا جسدي.. فالتهموه.
« ودمي هذا حلال.. فاجرعوه ».[6]

ورغم أنّ الشاعر أشار إلى مأدبة "أوزوريس"، فإنّ رؤيته الشعرية تبدو ملتبسة بحادثة العشاء الأخير بين المسيح وأتباعه من الحواريين، فجاءت هذه المصادر التراثية المتنوعة مترابطة ومتواشجة في نسق دلالي محدد يأتي في مستهل المقاطع الشعرية فيما يشبه اللازمة، مطيته في ذلك التشبيه البليغ، عن طريق التنويع في الأقنعة المستدعاة « أنا أوزوريس واسيتُ القمر »، «أنا يوسف محبوب زليخا ». ثم يتجاوز كل ذلك إلى التركيز على مدلول القمر عند أوزوريس ويوسف؛ فإذا كان أوزوريس يواسي القمر، فإنّ يوسف كان يحمله معه حينما زجُّ به في سجن العزيز. وعندما تركوه جائعاً أكل منه. يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

وأنا "يوسف" محبوب "زليخا"
عندما جئتُ إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلاّ.. قمراً
(قمر كان لقلبي مدفأة)
ولَكَمْ جاهدتُ كي أخفيه عن أعين الحراس
عن كل العيون الصدئة
.. كان في الليل يضيء
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعاً بضع ليالٍ
تركوني جائعاً
فتراءى القمر الشاحب – في كفي – كعكة
وإلى الآن.. بحلقي ما تزال
قطعة من حزني الأشيب.. تدميني كشوكة[7]

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد السادس / العدد: الثاني
(جمادى الأولى 1444هـ/ ديسمبر 2022م)، ص 90– 106

ومن خلال هذه المبررات المعنوية والفنية، يبدو الشاعر وقد حالفه الحظ في إحكام الربط بين الشذرات التي جمعها في هذه القصيدة، فوفّق في التحرر مما يعرف بالتركيم التراثي الذي وقع فيه عدد معتبر من الشعراء. وربما يعود ذلك إلى أنّ المساحة الزمنية التي تفصله عن جيل الرواد – وإن لم تكن طويلة – قد أكسبته نوعاً من المناعة الفنية، ما جعله يتفادى ما وقعوا فيه.

وعموماً، فإنّ توظيف الشخصية التراثية بشكل عرضي، هو أبسط أشكال التوظيف من الناحية الفنية، ويكون ارتباط الشاعر بهذا النمط من الشخصية ارتباطاً عابراً، من منطلق عدم قدرة هذه الشخصية على الإلمام بالتجربة الشعرية من كل جوانبها.

2.2 - **التوظيف الاستغراقي للشخصية التراثية:**

يُعدّ هذا التوظيف أهم توظيف للشخصية التراثية، وهو الذي يجعل من الشخصية المستخدمة « الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر؛ حيث يسقط على ملامحها التراثية أبعاد تجربته المعاصرة ».[8] ونعني بذلك أنّ الشاعر قد يستدعي شخصية تراثية، ويخصها بقصيدة كاملة، أو ديوان شعري، وتصبح حينئذ « معادلا تصويرياً لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة.. وقد يوظفها عنواناً رمزيا عاما على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ».[9]

فحين تأتي الشخصية التراثية الموظفة عنواناً للنص الشعري، يكون وزنها الدلالي أكثر ثقلاً، وتتضاعف دلالتها طردا حين تصبح عنواناً للديوان بأكمله. ولعل إلقاء نظرة على ديوان أمل دنقل تُنبئنا بأنّ الشخصيات التراثية التي تندرج ضمن هذا النمط حاضرة في عدد معتبر من القصائد.

لقد خصص قصائد كاملة لطائفة من الرموز التي ما زالت ملامحها منقوشة في الوجدان العربي والإنساني، وتقفى آثارها التاريخية، وأبعادها الدلالية، وقيمها الحضارية والنفسية، متمسكاً بالأواصر الممتدة من المنابت القديمة إلى تخوم العصر.

وأفرد أهم حيّز في القصيدة لهذه الشخصيات؛ وهو حيّز العنوان.. هكذا فعل مع "سبارتاكوس"، و"زرقاء اليمامة"، التي جعلها عنواناً للقصيدة وللديوان الذي ضم القصيدة أيضاً، و"أبي موسى الأشعري"، و"المتنبي"، و"أبي نواس"، و"قطر الندى"، و"اليمامة بنت كليب"، و"ابن نوح"، و"صلاح الدين الأيوبي"، و"صقر قريش"...

وسنحاول فيما يلي تقصي ملامح التوظيف الاستغراقي للشخصية التراثية من خلال قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر"؛ فقد اعتمد الشاعر في بناء هذه الشخصية على أسلوب "التقابل"« بين شخصية يتعارض معها المتنبي، وهي شخصية كافور الإخشيدي، وشخصية يتوافق معها المتنبي، وهي شخصية سيف الدولة ».[10]

كما يتجسد التقابل في هذه القصيدة بين الحلم والواقع، وبين الماضي والحاضر .

لقد أراد الشاعر توظيف شخصية المتنبي لأداء معان معينة يقصدها، وذلك من خلال مقارنة بين بنية الشخصية التاريخية الخام، وبنية الشخصية الإبداعية وقد تلبست برؤى الشاعر وخيالاته. فكُلنا يعرف – بدءاً – أن شخصية المتنبي التاريخية تميّزت بالانتهازية، وبمواقفها غير الواضحة من السلطة. إذ كان أبو الطيب يتصيّد الفرص لمدح الأمراء الذين يستطيعون تحقيق حلمه بولاية يتولاها، أو منصب يتقلده، ليفجر من خلاله مكبوتاته وغروره.

وإنّ إقامته في كنف "كافور الإخشيدي" تعكس لهثه المحموم وراء بلوغ غايته، لذلك جاء هجاؤه لكافور بعد ذلك، ليس للتعبير عن عدائه للسلطة بشكل عام، وإنما نوعاً من الشتيمة الشخصية، وانتقاماً من أمير لم يُوفِ بوعده.

وأما على المستوى الشعري، فقد استطاع أمل دنقل أن يعيد تشكيل شخصية المتنبي، ويجعلها مناوئة للسلطة، ورافضة لممارساتها « لنجد أنفسنا أمام شخصية متخيلة انزاحت عن ملامحها التراثية القديمة، وتلبّست ببُعْد أسطوري يمكّنها من تملّك صوت جديد وموقف مغاير لسابق مواقفها ».[11] يقول الشاعر :

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئنّ قلبه؛ فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير
أُبصِرُ تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودّ، والرجولة المسلوبة
.. أبكي على العروبة.[12]

إنّ هذه التفاصيل التراثية التي يستحضرها الشاعر تعكس التفاصيل المعاصرة، وتدل عليها، دون الوقوع في التسجيل أو التقرير، لمُبرّر فني، وآخر ذاتي يتعلق بحساسية المرحلة، والخوف من سلطة الرقيب.

فالشاعر يؤسس لرؤيته الفنية، انطلاقاً من أسلوب التقابل، وهو ما يتمثل في تعارضه مع شخصية كافور التي لا يتوسم فيها ملامح القائد القادر على تحقيق أحلام الأمة.

وقد اعتمد الشاعر في رسمه لهذه الصورة الشعرية على التناص مع أشهر قصائد المتنبي في هجاء كافور؛ فملامح الشفة المثقوبة، والوجه المسود، والرجولة المسلوبة التي ذكرها، مستوحاة من أبيات المتنبي التالية:

وأن ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد

من كل رخو وكاء البطن منفتق لا في الرجال ولا النسوان معدود

مَنْ علّم الأسود المخصي مكرمة آباؤه البيض أم أجداده الصيد.[13]

ثم ينتقل النص من جديد إلى الكلام عن علاقة المثقف بالسلطة، حيث نجد كافوراً يأمر الشاعر – بإيماءة منه – ويستنشده مُكرهاً، فينشد في حضرته قصيدة "زائفة" تتعارض مع صورته الحقيقية:

يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الصدأ.[14]

وواضح أنّ القصيدة في هذا المستوى تشير إلى مدى الأثر الذي تخلفه هذه المدائح الزائفة في وعي الشعب، حيث تتسبب في تضليله وإيهامه.

ثم يقابل الشاعر بين هذه الصورة الكاذبة، وما تسببت في خلقه من وعي زائف، وبين صورة مغايرة تنمّ عن الوعي الحقيقي بالقدرات المحدودة لكافور، عبر هذا الحوار بين المتنبي (قناع الشاعر) وجاريته. يقول أمل دنقل:

جاريتي من حلب، تسألني:« متى تعود؟»

قلتُ: الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت: سئمتُ من مصر، ومن رخاوة الركود

فقلتُ: قد سئمتُ – مثلكِ – القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله

لعنتُ كافورا

ونمتُ مقهورا.."[15]

وإذا قارنا بداية المقطع « أنشده عن سيفه الشجاع » بنهايته « لعنتُ كافورا ونمتُ مقهورا »، نكتشف عمق المفارقة الدلالية بين المعاني التي يصرّح بها الشاعر لإرضاء السلطة، والمعاني التي يكتمها لاتّقاء شرها.

بعد ذلك، ينتقل الشاعر إلى الكلام عن "خولة" أخت سيف الدولة، ويستدعيها في سياق المقابلة بين الماضي المجيد والحاضر المهترئ. وخولة تمثل رمزاً من رموز هذا الماضي. يقول:

"خولة" تلك البدوية الشموس
لقيتها بالقرب من "أريحا"
سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كل مساء في خواطري تجوس
بفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس
أشمّ وجهها الصبوحا
أضمّ صدرها الجموحا.[16]

وبعد أن يُمدّنا الشاعر بصورة عابرة عن "خولة"، ينتقل إلى المقابلة بين الصورة البهية لـ (خولة/ الحلم) التي تزوره في خواطره كل مساء، وترمز إلى الماضي العربي الزاهر، وبين الصورة الأليمة لـ (خولة/ الواقع) التي ترمز إلى الراهن العربي الموبوء. يقول:

سألت عنها القادمين في القوافل
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل
في الليل تجار الرقيق عن خبائها
حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والأب عاجزاً كسيحا.[17]

إنّ هذه الصورة التي يقدّمها الشاعر تقود القارئ مباشرة إلى قصيدة المتنبي في رثاء "خولة"، والتي أشار في مصلعها إلى عزة أخيها الذي ألفيناه ذبيحاً في الرؤية المعاصرة لشاعرنا، ومجد أبيها الذي صار عاجزاً كسيحاً. يقول المتنبي:

يا أختَ خير أخٍ يا بنت خير أبٍ كناية بها عن أشرف النسب.[18]

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد السادس / العدد: الثاني
(جمادى الأولى 1444هـ/ ديسمبر 2022م)، ص 90– 106

فكأنّ أمل دنقل عبر هذا التشكيل الرؤيوي الخاص، يريد أن يستنفر القارئ من خلال تصريحه بمصرع سيف الدولة؛ رمز المجد العربي التليد، وخاصة حين يتضح له التقابل الحاد بين الصورة التي رسمها له دنقل (ذبيحا – طريحا)، وبين الصورة التي رسمها له المتنبي في قصيدته عن خولة؛ حين وصفه بواهب الموت للأعداء. يقول المتنبي:

غدرت يا موت كم أفنيت من عدد بمن أخذت وكم أفنيت من نُجب
وكم صحبت أخاها في منـــــازلة وكم سألت، فلم يبخل، ولم تخب.[19]

لقد جاءت هذه المفارقة منسجمة مع منطق القصيدة، لأنه « إذا كان المتنبي في قصيدته التي تعبّر عن الماضي يرثي خولة، فإنّ دنقل في قصيدته التي تعبّر عن الحاضر يرثي المجد العربي القديم. لهذا كان لا بدّ من اتحاد كل من خولة وسيف الدولة في المصير المظلم الذي يتنوع بين السبي والذبح، بوصفهما رمزين للمجد العربي الزائل»[20].

ثم ينتقل الشاعر مُؤْثراً تقنية اللعب على وتر المفارقة بين الزمنين: زمن المتنبي وزمنه هو، مستحضراً تباين رد فعل كل من كافور وسيف الدولة تجاه الموقف نفسه، وهو التباين الذي يفصل بين زمن الأمجاد وزمن الانكسارات. يقول:

(ساءلني كافور عن حزني
فقلتُ إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدة.. كالقطة
تصيح:« كافوراه.. كافوراه »
فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تُجلَد كي تصيح:« واروماه.. واروماه..»
.. لكي يكون العين بالعين
والسن بالسن).[21]

ولا شك في أنّ رد الفعل السلبي الذي ميّز موقف كافور من الفتاة العربية التي استنجدت به من سبي الروم، يختلف عن رد فعل سيف الدولة؛ فكافور – رمز الحاكم العربي السفيه – لم يكن في مستوى

الحدث، ولا في مستوى تطلعات الأمة، بل إنه اختزل المقولة العربية (العين بالعين والسن بالسن)*، وميّعها، وحدّ من رمزيتها وطاقتها الثورية، وكأنّ القضية كلها تزول بمجرد شراء جارية رومية وجلدها حتى تصيح:« واروماه.. واروماه..»، معتقداً أنه بمثل هذا الصنيع يعيد العرب هيبتهم، ويأخذ بثأرهم.

وفي خضم هذا الحلم العربي المنشود الذي تتطلع إليه الشعوب، ينتقل الشاعر في المقطع الموالي للقصيدة إلى تصوير ردّ فعل سيف الدولة الإيجابي، والمختلف عن ردّ فعل كافور؛ فسيف الدولة هو رمز الخلاص العربي المنتظر.. هذا ما رآه أمل دنقل في حلمه:

في الليل، في حضرة كافور، أصابني السأم
في جلستي نمتُ.. ولم أنمْ
حلمتُ لحظة بكا
وجندك الشجعان يهتفون.. سيف الدولة
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة
ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المهلكا
تصرخ في وجه جند الروم
بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم
.....
ثم تعود باسماً، ومنهكاً
والصبية الصغار يهتفون في حلب
« يا منقذ العرب »
« يا منقذ العرب »[22].

وقد حرص الشاعر على إبراز حدّة المفارقة بين صورة كافور (الحاضر/ الواقع) وصورة سيف الدولة (الماضي/ الحلم)، فيما يلي من هذا المقطع:

حلمتُ لحظة بِكا
حين غفوتُ
لكنني حين صحوتُ:
وجدتُ هذا السيد الرخوا

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830
المجلد السادس / العدد: الثاني
(جمادى الأولى 1444هـ/ ديسمبر 2022م)، ص 90– 106

تصدّر البهوا[23]

في ضوء المفارقة بين الواقع والحلم، يتحوّل الأمر إلى مشهد مضحك بين الصورة الحقيقية للأمة، وصورتها المزيّفة التي يختلقها شاعر البلاط في قصائده. نلمح ذلك في الحوار التالي:

.. تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حُرّاساً
فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع
فقلتُ: هذا سيفي القاطع
ضَعِيه خلف الباب متراساً
(ما حاجتي للسيف مشهورا
ما دمت قد جاورتُ كافورا؟).[24]

وبنهاية هذا الحوار، ينتهي الذوبان الدرامي العميق بين شخصية أمل دنقل، وشخصية المتنبي التي اتخذ منها قناعاً. وتقنية القناع تُعدّ « من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة؛ إذ يحتوي أداؤها على معطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجاً، وتخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة ».[25]

إنّ الخلية الرئيسية الإشعاع الدلالي في هذا المقطع تأتي من عبارة «طغى اللصوص في مصر بلا رادع »، وهي تجتاز الأزمنة والحقب لتصل إلى الزمن الحاضر – زمن الشاعر – الذي يتخذ فيه اللصوص والانتهازيون أشكالاً مختلفة ، مستخدمين أساليب جديدة ومتطورة تمكّنهم من الاستيلاء على خيرات الشعب ومصادرة حريته.

وإذا كان الشاعر قد اختار المتنبي برمزيته « للدلالة على القهر الذي يتعرض له أصحاب الكلمة في مواجهة السلطة التي تجبرهم على التغني بأمجادها الزائفة، فإنه قد التفت إلى عنصر جوهري من عناصر هذه الشخصية، وهو تراثه الشعري ».[26] ذلك أنه لم يكتف بمذكراته وملامحه، بل ركّز على أهم مكوّن في شخصية المتنبي، والمتمثل في شاعريته، وكأنه أراد الإحاطة بكل التفاصيل التي تميّزه.

لقد عمد إلى تضمين بيتين من أبيات المتنبي مع تعديل طفيف لا يفقد المضمن هويته، بل يجعله منسجماً مع الدلالة المعاصرة. كما أنّ اختيار البيتين في حد ذاته كان منسجماً مع مقاصد القصيدة

بشكل عام. وهذان البيتان من دالية المتنبي في هجاء كافور غداة رحيله عن مصر، أوردهما أمل دنقل في إطار إدانة سياسة تهويد الأرض العربية، عن طريق فرض الأمر الواقع، وتقاعس قادة العسكر عن حماية البلاد. يقول:

.. عيد بأيّة حال عُدتَ يا عيد؟
بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد
نامت "نواطير مصر" عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد.[27]

وبالعودة إلى زمن كتابة هذه القصيدة (جوان 1967)، وإذا سلّمنا مع مكائيل ريفاتير بأنّ« القصيدة تتولّد من تحوّل جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطوّل ومعقد وغير حرفي »[28]، فإنه يمكننا القول إنّ قصيدة« من مذكرات المتنبي في مصر » قد انبثقت من خلال عملية "تمطيط" قام بها أمل دنقل للبيت الذي يتناص مع مطلع دالية المتنبي في هجاء كافور وهو:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد[29]

فمناسبة كتابة هذه القصيدة هي نكسة حزيران(جوان) 1967، واستيلاء اليهود على أجزاء واسعة من الأرض المصرية والعربية. كما تقاطعت قصيدة دنقل في هذا الجزء أيضا مع بيت للمتنبي يقول فيه:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد

حيث قال دنقل:

نامت نواطير مصر عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد

ففي هذا البيت يومئ الشاعر إلى وضعية السلطة الضعيفة المتهاونة التي كانت أشبه بالحارس النائم، ولم تدعم القدرات القتالية للجيش، بل اكتفت بمواجهة العدوّ المغتصب بواسطة الخطب والأناشيد البراقة الجوفاء.

ويأتي اقتناع الشاعر بجدوى استحضار شخصيات من الموروث العربي والإسلامي، يقينا منه بأنّ هذا الموروث يعيش في وجدان القارئ العربي، ناهيك عن الهاجس القومي الذي استوطن في نفسه من جراء الهزائم والانكسارات التي توالت على الأمة العربية، وقد نوّه إلى ذلك في قوله:« إنّ استلهام التراث في رأيي ليس فقط ضرورة فنية، ولكنه تربية للوجدان القومي، فإنني عندما أستخدم أو ألقي الضوء على التراث

العربي والإسلامي الذي يشمل منطقة الشرق الأوسط بكاملها، فإنني أنمّي في المتلقي روح الانتماء القومي، وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة عريقة لا تقل إن لم تزد عن الحضارات اليونانية والرومانية »[30].

3- خاتمة:

نخلص في ختام هذه الورقة البحثية إلى القول إنه ليس هناك ما هو أشد تعقيداً وصعوبة في العملية الشعرية من استحضار الرموز التراثية، ثم استخلاص معالم طريقة فنية مناسبة يستطيع الشاعر من خلالها توظيف هذه الرموز في سياقها الصحيح دونما تشويه لملامحها، مع الحفاظ على قابلية الانفتاح على دلالات غير محدودة تمنح التجربة الشعرية كَمّاً معتبرا من الإيحاء والتعبير. وعموما يمكن تلخيص أهم النتائج التي أفضى إليها البحث في النقاط التالية:

– إ ذا هم الشاعر بتوظيف إحدى الشخصيات التاريخية، فإنه لا يستعير من مكوّناتها إلاّ ما يتلاءم مع طبيعة التجربة التي يخوضها، وهو يؤوّل هذه المكوّنات التأويل الذي ينسجم مع هذه التجربة، قبل أن يشكلها وفق الأبعاد المعاصرة.

– تجسّد الشخصيات التراثية المستقاة من لدن الشاعر، جدلية الماضي والحاضر، فالماضي قد يعكس فترة بطولية تكون نماذجها الإيجابية بمثابة المثال الذي يحفّز إلى الاستلهام والاقتداء، كما يمكن أن يعكس فترة مأساوية تمتزج فيها زوايا البطولة بزوايا الانكسار فيقوم تجسيدها بوظيفة التنبيه والتحذير، ما دام العمل الأدبي لا يخلو من محاكاة الظواهر التراثية السلبية بشكل هجائي ساخر.

– إنّ توظيف الشخصية التراثية في شعر أمل دنقل، لم يتوقف عند المعالم المعرفية الأولى لهذه الشخصية من حيث هي مادة تاريخية جامدة، أو قالب جاهز ينبغي احتذاؤه، بل يتجاوز ذلك إلى كونه مستوى من مستويات التشكيل الفني القائم على الكشف والرؤيا المنبثقين من الحس الجمالي لدى الشاعر، فيأتي هذا التوظيف نابضاً بالحياة، مشعاً ومتألقاً، ويصير "ما كان" بمثابة "نبوءة" بما يكون، فيصبح التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر بديلاً للصدام بينهما في وضعهما السكوني الجامد، وينهض "حلول" أحدهما في الآخر عوضاً عن الثنائية التي تنبني على المواجهة والاختلاف.

– تمثل هذه الثنائيات الحميمية بين الماضي الموؤود والحاضر الموجود أساس تشكل الصورة الشعرية والتلاحم بين طرفيها، ولا يمكن أن يتجسد هذا الحلول والذوبان إلاّ بفرط خيال شعري خلاّق قادر على

"هدم" الصورة الجاهزة، و"إعادة البناء والتشكيل"، من أجل استيلاد عالم شعري متآلف مع طبيعة التجربة.

ومن هذا المنطلق ،توخى الشاعر مجموعة من الآليات والأنماط في توظيف الشخصية التراثية، وهي مجموعة من الصور الفنية يتبلور فيها هذا التوظيف بأشكال مختلفة تفرضها الأنساق الجمالية للتجربة الشعرية. ومن ثمّ فإنّ مستويات التوظيف الفني تأتي حسب حاجة الشعر من جهة، وحسب الطاقات الدلالية التي يكتنزها الرمز من جهة ثانية.

4- الهوامش:

1 عبد السلام المساوي، البنيات الدلالية في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، ط1، 1994، ص 158.

2 أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، 1995، ص 198،199.

3 عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص.160

4 أمل دنقل، مرجع سابق، ص .316

5 علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2006، ص 364

6 أمل دنقل، مرجع سابق، ص .224

7 المرجع نفسه، ص 226 - 227

8 علي عشري زايد، مرجع سابق، ص 233

9 - علي عشري زايد، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، مج1، ص 280

10 أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998، ص 274

11 عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص .175

12 أمل دنقل، مرجع سابق، ص .237

13 أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983، ج2، ص 139-145

14 أمل دنقل، مرجع سابق، ص 238.

15 المرجع نفسه، ص .238

16 المرجع نفسه، ص 238 – 239

17 المرجع نفسه، ص .239

18 ديوان المتنبي، ج1، ص 215.

19 المرجع نفسه، ج1، ص .216

20 أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص .279

21 أمل دنقل، مرجع سابق، ص 240.

* وهي آية قرآنية أيضاً؛ قال تعالى:﴿**وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ**﴾(المائدة: 45).

22 أمل دنقل، مرجع سابق، ص .241

24 نفسه.

24 المرجع نفسه، ص .242

25 رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص 137

26 عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص .177

27 أمل دنقل، مرجع سابق، ص .242

28 – ميكائيل ريفاتير، مدخل إلى السيميوطيقا، مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس المصرية، القاهرة، 1978، ص 232

29 ديوان المتنبي، ج2، ص 139

30 حسن غرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1985، ص 33 .