شگردهای فراخوانی شخصیت‌های سنّتی و بیان دلالت‌های آن در شعر أمل دُنقُل

دکتر علی نجفی ایوکی[1]

استادیار دانشگاه کاشان

(۱۷ - ۴۶)

تاریخ دریافت: ۹۰/۳/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۲/۷

چکیده:

حضور فعّال سنّت و چهره‌های سنّتی در شعر معاصر عربی و الهام‌گیری شاعران از آن، هر کوششی را در جهت روشن‌تر کردن آن مهم، اقدامی موجه می‌نماید، به ویژه اینکه اگر شعر آن شاعران از این زاویه مورد ارزیابی قرار نگیرد، چهرهٔ حقیقی شعرشان همچنان در سایه روشن ابهام باقی خواهد ماند. گفتار حاضر می‌کوشد شگردهای فراخوانی شخصیت-های سنّتی و دلالت‌های آن‌را در شعر أمل دنقل (۱۹۸۳ – ۱۹۴۱) - یکی از شاعران نامدار شعر معاصر عربی به وجه عام و شعر مصری به وجه خاص – مورد بررسی قرار دهد. از آن‌روی که حضور شخصیت‌های سنّتی در شعر وی از بسامد بالایی برخوردار است و شاعر نیز با هنرنمایی خاص در القای مفاهیم مورد نظر از آنها الهام می‌گیرد. در فراخوانی شخصیت‌های سنّتی، شاعر سعی کرده تا از سه تکنیک علم (اسم، کنیه، لقب) ، نقش و گفتار بهره جوید وآنها را به سه شکل جزئی، ممتد و محوری در بستر شعری خود حضور دهد. شیوه‌های فراخوانی شاعر نیز از طریق هر سه صیغهٔ غایب، مخاطب و متکلم صورت گرفته و تمرکز وی بر این بوده تا بیشتر در اصل آن چهره‌ها تغییر و تبدیل ایجاد کند، نه اینکه آنها را بصورت دست نخورده در شعرش دخالت دهد، که البته چگونگی بهره‌گیری شاعر از موارد یاد شده و سهم آنها در دلالت بخشیدن به شخصیت سنّتی، همان چیزی است که ما در اینجا به آن می‌پردازیم.

واژه‌های کلیدی: أمل دنقل، فراخوانی، شخصیت‌های سنّتی، مدلول شعری.

---

۱. پست الکترونیکی نویسنده: najafi.ivaki@ yahoo.com

مقدمه:

از جمله عوامل ماندگاری صدای یک شاعر معاصر در میان صدای صدها متشاعر، نه در وانهادن میراث گذشته، که در الهام گیری و بکارگیری هنرمندانه آن در اثر جدید ادبی است. واکاوی شعرِ شاعران نوگرای معاصر عربی همچون بدرشاکرالسیّاب، عبدالوهّاب البیاتی، صلاح عبدالصبور، خلیل حاوی و أدونیس - که ما از آنان بعنوان شاعران نوگرای نسل اول شعر معاصر عربی یاد می‌کنیم - بر چنین اصلی گواهی می‌دهد که امروزه سنّت و چهره‌های سنّتی بیش از هر زمان دیگر در دفترهای شعریِ این شاعرانِ بنام، حضور دارد و به گونه‌های مختلف، بن‌مایه و سازهٔ اصلی سروده‌های فعّال آنان را تشکیل می‌دهد. چنین اصلی ما را به پذیرفتن این امر رهنمون می‌سازد که شعر معاصر عربی، شعری است که با میراث گذشته، سخت در پیوند است و اصالت آن در گرو همان پیوند با گذشته نهفته شده است و هنر یک شاعر معاصر نیز در نحوهٔ تعامل وی با سنّت و چهره‌های سنّتی رقم می‌خورد.

شاعرانِ معاصر عربی از همان دورهٔ نهضت ادبی– که تاریخ آن با ظهور محمود سامی‌البارودی آغاز می‌شود – به سنّت و چهره‌های سنّتی با دیدهٔ احترام نگریستند و به چنین دریافتی رسیدند که «شعر معاصر عربی تنها با پیوند با سنّت و ارتباط با گذشته خواهد توانست وجود خود را تثبیت و اصالتش را تحقق بخشد.» (زاید، ۲۰۰۶، ص ۴۵) بنابراین تحت تأثیر عوامل گوناگونی از جمله عوامل هنری، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی به سنّت و چهره‌های سنّتی بها دادند و در شعر خود آنها را حضور دادند تا به نوعی با سنّت گذشته پیوند برقرار کنند.

نکته‌ای که در اینجا نباید به سادگی از کنار آن گذشت این است که آن شاعران به اصطلاح «سنّت گرا» - همچون بارودی، رصافی، احمد شوقی، حافظ ابراهیم و...- تنها به تدوین و بازنویسی میراث گذشته در آثار خود بسنده کردند و چهره‌های سنّتی را با همان مؤلفه‌ها و ویژگی‌های کهنِ‌شان، در شعر خود حضور دادند و کمتر به خود اجازه دادند تا در چهرهٔ آن شخصیت‌ها تغییر و تبدیل ایجاد نمایند. اما شاعرانِ نوگرا و پیشگام، این فرصت را یافتند تا از مرحلهٔ « فراخوانیِ» چهره‌ها به مرحلهٔ «بکارگیریِ»

آنان برسند و تنها به بازنویسی ساده اکتفا نکنند. در پی آن، چهره‌های کهن با تغییر و تبدیل هنرمندانه در شعرشان بکار گرفته می‌شدند و در کنارِ ویژگی‌های گذشتهٔ خود، ویژگی‌های معاصر و نو می‌یافتند. (همان، صص ۲۶ – ۲۴)

در این میان أمل دنقل (۱۹۸۳ – ۱۹۴۱) که در کنار شاعرانی همچون محمود درویش، ممدوح عدوان، محمد عمران، عبدالمعطی الحجازی و... در شمار شاعرانِ نوگرای نسل دوّم به حساب می‌آید، پا به عرصهٔ ادبی می‌گذارد و سروده‌هایی می‌آفریند که از مهم-ترین ویژگی‌های آنها حضور سنّت و چهره‌های سنّتی در آن است و به نوعی سرشناسیِ خود را در عرصهٔ ادبی از طریق همان میراث‌گراییِ هنرمندانه تضمین می‌بخشد.

آنچه در اینجا بیانش خالی از فایده نیست، این است که أمل دنقل به میراث گذشته نه به عنوان وقایع گذشته و شخصیت‌های از یاد رفته، که بعنوان یک ارزش و الهام بخش شعر و شاعری می‌نگرد و برآنست تا با کمک آن منبع، به ثبت رؤیاها، خواسته‌ها و پیش‌بینی‌های خود بپردازد. خوانندهٔ شعر أمل دنقل با نوعی احساس وابستگی این شاعر به سنّت کهن بر می‌خورد و با نگاهی دقیق‌تر و محققانه‌تر درخواهد یافت که بنیان شعر او بر پایهٔ سنّت و شخصیت‌های سنّتی بنا نهاده شده است، و همین امر سبب گشته تا شعر وی رنگ اصالت به خود گیرد و از او شاعری بسازد اصیل و آگاه به میراث گذشته.

اگر بخواهیم از نظرگاه سنّت و چهره‌های سنّتی به شعر این شاعر بنگریم و روند شعری او را از این زاویه مورد وارسی قرار دهیم، نتیجه چنین خواهد شد که شاعر در اوّلین دفتر شعری خود یعنی «مقتل القمر»، تنها اشاره‌های لفظی و عبارت‌های کوتاه سنّتی گنجانده و سایهٔ سنگین گرایش‌های شخصی بر آن حکمفرماست و بیانگر آنست که وی تا بهره‌گیری هنرمندانه از سنّت راهی دراز در پیش دارد. اما با گذر زمان و با شکل‌گیری شخصیت شعری أمل دنقل و مطالعهٔ کتاب‌های متعدد (ر.ک: الرویني، ۲۰۰۶، ص ۷۲) و بالا گرفتن قضایای سیاسی و اجتماعی مصر و کشورهای عربی پیوند محکمی بین او و سنّت برقرار می‌گردد که بن‌مایهٔ اصلی سروده‌های دههٔ شصت وی را تشکیل می‌دهد و مطالعهٔ دفتر شعریِ «البکاء بین یدی زرقاء الیمامة» و «تعلیق علی ما حدث»

گویای این حقیقت است که شاعر نبض کار را در دست گرفته است. ناگفته نماند که سنّت‌گرایی شاعر در این دوره همراه با اندوهی عمیق و آمیخته با بغض و کینهٔ یک شخصیت انقلابی است.

مرحلهٔ دوّم سنّت‌گرایی شاعر از سال ۱۹۷۵ – ۱۹۷۴ رقم می‌خورد که حاصل آن هشت سروده‌ای است که در دفتر شعری «العهد الآتی» گرد آمده است. وی در آن دفتر با الهام‌گیری از سنّت و چهره‌های سنّتی بر انتقادهای سیاسی و اجتماعی خود می‌افزاید و در عین کاستنِ لحن خطابی، در برابر واقعیت‌های تلخ، سرکش و ناپذیرا ظاهر می‌گردد، در همان حال که به فرداهای روشن امید بسته است. مهم‌ترین ویژگی‌های سروده‌های این دفتر آنست که شاعر به بکارگیری تاریخ قدیم عربی و اسطوره‌های آن گرایش دارد و می‌کوشد تا به بهره‌گیری از آن به تبیین مسائل سیاسی معاصر بپردازد و عرب‌ها را از پیامد نامیمون صلح با اسرائیل غاصب آگاه کند.

آخرین مرحله از سنّت گرایی شاعر را در دفتر «أوراق الغرفة» می‌یابیم، آن‌هم در سروده‌هایی همچون «الـخیول»، «مقابلة خاصة مع ابن نوح»، «خطاب غیر تاریخی علی قبر صلاح الدین» و «بکائیة لصقر قریش»، بقیهٔ سروده‌ها بازگشت به همان گرایش‌های نخستین شخصی و ترسیم احساس کودکانه است. شاعر در این سروده‌ها تلاش می‌کند تا با الهام گیری از سنّت و چهره‌های عربی – اسلامی و با بهره‌گیری از فن «متناقض نما» و «نماد پردازی» تراژدی انسان شکست خوردهٔ عربی را برای مخاطب ترسیم نماید و او را در عزایِ «تمدن از دست رفته» به مویه وادارد. (ر. ک: قمیحه، ۱۹۸۷، صص ۱۷۷ – ۱۷۴ و مجلی، ۱۹۹۴، صص ۲۱۲- ۲۱۱)

آنچه را که در اینجا نباید از یاد برد این است که أمل دنقل قبل از هر چیز در رویکرد خود نسبت به سنّت، یک شاعر کاملاً سیاسی- اجتماعی است؛ تم و درون مایهٔ اصلی بیشتر سروده‌های وی همگی به نحوی به موضوعات سیاسی و اجتماعی گره خورده است و نگاه وی به این مسائل نگاهی است ژرف و تیزبینانه، و تمام القابی که منتقدان شعر وی بر وی نهاده‌اند- از جمله «شاعراً علی خطوط النار»، «عازفاً علی أوتار الغضب»، «أمیر شعراء الرفض»، «شاعر الرؤیة الـموجعة» و...(المسّاوی، ۱۹۹۴، ص ۱۱۴) –

همگی گواه بر این است که شعر او پیوند ناگسستنی با سیاست و جامعه دارد و شاعر نیز از درک سیاسی و اجتماعی بالایی برخوردار است. با برخورداری از همین درک بالای سیاسی و اجتماعی بوده که از او بعنوان نخستین شاعری یاد می‌کنند که شکست تلخ اعراب از اسرائیل را یکسال قبل از وقوع آن در شعرش پیش بینی کرده و از آن در سرودهٔ «الأرض.... والجرح الّذی لاینفتح» سخن گفته است. (مجلی، ۱۹۹۴، ص ۱۱) از طرف دیگر أمل دنقل را باید شاعر دوران نابسامانی‌ها دانست؛ از آن جهت که شعرش بازتاب دهندهٔ نابسامانی و ناهمگونی‌های مصر و دیگر کشورهای عربی، در دههٔ شصت و هفتاد است. به جرأت می‌توان گفت که او تنها شاعری است که در سروده‌هایش از مصیبت‌ها و مشکلات فرهنگی و سیاسی و اجتماعی آن دو دهه به خوبی سخن گفته و در برابر وضع آشفتهٔ آن دوره کاملاً ناپذیرا و سرکش ظاهر گشته است، لذا باید به منتقدان شعر وی حق داد که أمل دنقل را «سلطان شاعرانِ ناپذیرا» لقب داده‌اند.

آنچه برای ما در این نوشتار مهم است و قصد تشریح آن را داریم نه بهره گیری شاعر از سنّت، که بهره‌گیری وی از چهره‌های سنّتی و شگردهای دخالت دادن آن چهره‌ها و همچنین بیان دلالت‌های آنهاست. پیش از پرداخت به این مسأله تذکر چند نکته ضرورت دارد. نخست آنکه شاعر در کارهای نخستین خود تحت تأثیر شاعران نوگرای نسل اوّل به شخصیت‌های کهن غربی و از جمله شخصیت‌های اسطوره‌ایِ یونانی، رومی و فرعونی گرایش نشان داده و آنها را در شعر خود فراخوانده و سعی می‌نمود تا همچون دیگر شاعران، شعر خود را با سنّت غربی پیوند زند، امّا پس از چندی دست از آن آبشخور برداشته و به چهره‌های سنّتی عربی – اسلامی روی آورد (المساوی، ۱۹۹۴، ص ۱۵۳) با این استدلال که سنّت غربی در میان عرب‌ها هنوز آنچنان ریشه ندوانیده تا بتواند عهده دار القای مفاهیم گوناگون باشد، از طرف دیگر عرب‌ها با سنّت عربی– اسلامی‌سرشته شده‌اند و قهرمانشان امام حسین (ع) و خالد بن ولید هستند و نه شخصیت‌هایی همچون «أحمس » یا «أوزوریس». (الروینی، ۲۰۰۶، ص ۷۳) البته پذیرفتن این نکته لزوماً بدین معنا نیست که شاعر تماماً از سنّت غیرعربی و

غیراسلامی رویگردان شد، بلکه مراد این است که وی احساس وابستگی به سنّت عربی و اسلامی دارد و کمتر می‌کوشد تا از شخصیت‌های غربی در شعرش الهام بگیرد.

دیگر اینکه شخصیت‌های سنّتی شعر او عموماً چهره‌هایی هستند که از قرآن کریم، تورات و انجیل، تاریخ عربی– اسلامی، تاریخ اروپایی و سنّت مردمی برخاسته‌اند و دارای ابعاد دینی، ادبی، تاریخی، اسطوره‌ای و فولکلوریک‌اند. شخصیت‌های فراخوانده شدهٔ دینی شعر شاعر عبارتند از: مسیح، یهودا، مریم، یوسف، سلیمان، یوحنّا، زلیخا، عزیز، نوح، ابن نوح، امام حسین (ع) و جعفر بن أبی طالب (ع). شخصیت‌های ادبی حضور یافته در شعر او نیز عبارتند از متنبی، عنتره، زبّاء، خنساء، ابونواس. مهم‌ترین شخصیت‌های تاریخی شعر او که به وجهی چهرهٔ سیاسی نیز دارند عبارتند از: خالد بن ولید، صلاح الدین ایوبی، هانیبال، اسکندر، حجاج، ابن زیاد، عبدالرحمن الداخل، زیاد بن ابیه، عثمان بن عفّان، معاویه، کافور، سیف الدوله، و هارون الرشید. مهم‌ترین شخصیت‌های اسطوری وفولکلوریک شعر او نیز در مواردی همچون زرقاء **الیمامة**، أوزوریس، اسپارتاکوس، هرکول، و ادهم الشرقاوی خلاصه می‌گردند.

ناگفته پیداست که أمل دنقل حتی برای یکبار هم چهرهٔ مبارک حضرت محمّد (ص) را بصورت مستقیم یا غیر مستقیم در دفترهای شعری خود حضور نداده است! علاوه بر آن هیچ چهرهٔ ادبیِ غربی نیز در میان چهره‌های ادبی شعر وی به چشم نمی‌آید، چنین امری ما را به پذیرفتن این مسأله نزدیک می‌کند که شاعر شناختی به زبان غربی نداشته و در فرایند فراخوانی تنها به فراخوانی ادبای عربی و اسلامی اکتفا نموده است.

هر چه که باشد هر چهره‌ای از آن چهره‌ها، در شعر شاعر با شگرد و ترفندی خاص فراخوانده شده و عهده دار تجربه‌ای ویژه است. تلاش ما نیز در این راستا این است که هنر شاعر را در این مجال برای مخاطب ترسیم نماییم و دلالت‌های آنها را فرا دیدشان قرار دهیم؛ البته با در نظر گرفتن این اصل که دلالت یک شخصیت از یک سروده تا سرودهٔ دیگر متفاوت می‌نماید و تنها معیار تشخیص دلالت یا دلالت‌های یک شخصیت همان «سیاق شعری» است.

۱-تکنیک‌های فراخوانی شخصیت‌های سنّتی:

أمل دنقل از سه طریق یک شخصیت سنّتی را در شعرش حضور می‌دهد: عَلَم، نقش و گفتار، که در زیر به تشریح هریک از آنها می‌پردازیم.

۱-۱- عَلَم: نحویان عَلَم را به سه دستهٔ اسم، کنیه و لقب تقسیم کرده و گفته‌اند: «مراد از اسم آنست که کنیه و لقب نباشد، مانند زید و عمرو، و مراد از کنیه چیزی است که بر سرش واژهٔ (أب) یا (أمّ) درآید مانند: أبو عبدالله و أمّ الخیر، امّا مراد از لقب آنست که مفید معنای مدح یا ذم باشد مانند زین العابدین و أنف **الناقة**». (ابن‌عقیل، ۱۳۷۳، ج ۱، ص ۱۱۹)

شعر معاصر عربی سرشار از اسامی، کنیه‌ها و لقب‌های کهنی است که به نحوی از حافظهٔ تاریخی برخورداند، ولی این لزوماً بدان معنی نیست که چون مخاطب آنها را می‌شناسد، دلالتشان را نیز در شعر جدید می‌داند! بلکه این سیاق است که مشخص می‌کند اسم، یا کنیه و یا لقب مشتمل بر چه مفهوم یا مفاهیمی است؛ لذا باید سیاق را معیار مهمی در تشخیص دلالت شخصیت مورد نظر به حساب آورد. این مسأله در جایی اهمیت بیشتر می‌یابد که یک شخصیت سنّتی با تمام ویژگی‌ها و مؤلفه‌های پیشین خود دو دلالت کاملاً مختلف و گاه متناقض به خود بگیرد.

۱-۱-۱- اسم: أمل دنقل در سروده‌های خود از هر سه نوعِ عَلَم بهره می‌گیرد که «اسم» یکی از انواع مهم و پرکاربرد آنست. بعنوان مثال در جایی می‌گوید:

«و إن رأيتم في الطريق «هانيبال»/ فأخبروه أنني انتظرته مدىً على أبواب «روما» الـمجهدة/ و أنتظرت شيوخ روما – تَحت قوس النصر – قاهر الأبطال / ونسوة الرومان بين الزينة الـمعربدة/ ظَللنَ ينتظرنَ مقدم الـجنود. . / ذوى الرؤوس الأطلسية الـمجعّدة/ لكنّ «هانيبال» ماجاءت جنوده الـمجنّدة/ فأخبروه أنني انتظرته. . انتظرته. . / لكنّه لم يأت!» (دنقل، ص ۱۵۲)

شاعر با قرار دادن نام «هانیبال» در داخل گیومه و با در پی آوردنِ «روما»، «قوس النصر»، «الجنود **الـمجنّدة**» و اعطای صفتِ «قاهر الأبطال» به او و نیز به انتظار نشستن

شیوخ و زنان رومی برای وی، توجه مخاطب را نسبت به این نام بر می‌انگیزد و سعی دارد با این بسترسازی به او بفهماند که هانیبال در نظرش نماد منجیِ رهایی‌بخشی است که به فریاد بیچارگان و ستمدیدگان می‌رسد؛ هموکه در تاریخ در برابر ظلم و تجاوز رومی‌ها ایستادگی کرد و قرطاجه را فتح نمود و به تجاوزهای رومی‌ها پاسخ سختی داد و به اسطورهٔ پایداری و فتوحات زیاد در تاریخ شهره گشته است. (ر.ک: العبادی، صص ۱۲۱ – ۱۱۲) امّا این یک روی سکه است، چرا که شاعر قصد بازنویسی تاریخ را ندارد بلکه بر آنست تا بصورت غیر مستقیم با فراخوانی این شخصیت از وضعیت نابسامان مصر و کشورهای عربی پرده بردارد که چگونه مردمان تیره بخت، سالیانِ سال چشم در راه یک منجی بوده‌اند تا آنان را از بدبختی‌هایی که دامنگیرشان شده نجات دهد و دشمن غاصب را سرجایش بنشاند، اما راه به جایی نبردند و هانیبالی از راه نرسید، گذشته از آن، هیچ دموکراسی ای از درون، توسط صاحب نفوذان (شیوخ روم) به وقوع نپیوست. (بنی عامر، ۲۰۰۵، ص ۱۵۴)

بنابراین شاعر با فراخوانی چهرهٔ سنّتی هانیبال و آنهم از طریق نام وی، برآنست که بر چهرهٔ سنّتی خود، تجربه معاصر حمل نماید و از طریقِ نام او و با بستر سازی مناسب دلشوریدگی انسان عربی را به تصویر بکشاند و به مخاطب چنین القا کند که آنان در کارشان شکست خورده و دچار سرخوردگی شده اند.

۱-۱-۲- لقب: أمل دنقل بنا به نیّتی گاه در فراخوانی شخصیت سنّتی بجای اسم از «لقب» بهره گرفته البته با شناخت به این اصل که «اسم تنها بر ذات دلالت دارد و لقب، هم بر ذات دلالت می‌کند و هم بر صفت مدح و ذم» (ابن عقیل،۱۳۷۳، ج۱، ص ۱۲۰) ما نیز می‌پذیریم که «لقب» نسبت به «اسم» واضح‌تر است و توصیف و تعیین را همزمان در یکجا جمع می‌کند. با عنایت به همین اصل است که می‌بینیم نامِ برخی از شخصیت‌های مهم، بدون ذکر لقب برای مخاطب گنگ و ناآشنا خواهد بود به عنوان مثال «خنساء» برای مخاطب بسی آشناتر از «تماضر بنت عمرو بن الحارث بن شرید» است و یا «صلاح الدین» بسی آشناتر و آشکارتر از «یوسف بن أیوب بن شادی» است و یا «سیف الدوله» بسی واضح تر از «علی بن عبدالله بن حمدان التغلبی الربیعی» است.

با توجه به همین اصل است که أمل دنقل در سروده‌های خویش بجای فراخوانی آن شخصیت‌ها از طریق «نام» از لقبِ خنساء در سرودهٔ «لا وقت للبکاء» و لقبِ صلاح الدین در سرودهٔ «خطاب غیر تاریخی علی قبر صلاح الدین» و لقبِ سیف الدوله در سرودهٔ «من مذکرات المتنبی» کمک می‌گیرد. گذشته از در نظر گرفتنِ مسألهٔ آشنایی و ناآشنایی در این مجال، اغراض دیگری نیز ممکن است مورد توجه باشد. بعنوان مثال شاعر، بجای اینکه از نام «عبدالرحمن بن **معاویة** بن هشام بن عبدالملک بن مروان» استفاده کند از لقب «الداخل» بهره گرفته است:

الأمراء الصمّ/ ماتوا علی الـمداخل/ لم یبق الاّ «الداخل»/ یعبر نهر الدم !/...لم یبق الاّ «الداخل»/ یعبر نهر الدم!/ والأمراء الصمّ/ ماتوا علی الـمداخل /...ماتوا علی الـمداخل/ لم یبق إلاّ «الداخل » (دنقل، صص ۱۶۸ – ۱۶۷)

تا اولاً بین واژهٔ «مداخل» و «داخل» هماهنگی ایجاد کرده باشد و ثانیاً اینکه با آوردن این لقب به مخاطب القا کند که او از تاریخ پر عزت مسلمانان با خبر است و می‌داند که «او نخستین شخصیتی است که از میان پادشاهان اموی وارد اندلس شده است» (ر. ک: ضیف، ص ۲۳) و در پی آن به مخاطب بفهماند که او شاعری است که در حسرت گذشته مانده و عزّت خود را از دست داده و دچار نوعی ذلّت شده است، و از این طریق از نوعی «نوستالژی» یا «گذشته‌گرایی» پرده بردارد که البته اگر بجایِ لقب، از نامِ «عبدالرحمن بن معاویه» استفاده می‌کرد چنین غرضی حاصل نمی‌گشت و یا دیر حاصل می‌شد.

۱-۱-۳ کنیه: أمل دنقل در فرایند فراخوانی شخصیت‌های سنّتی از تکنیک «کنیه» نیز بهره گرفته است. توضیح اینکه نحویان در تعریف کنیه گفته اند: «کنیه آنست که بر سرش واژهٔ (أب) یا (أم) بیاید مانند أبو عبدالله، أم الخیر». (ابن عقیل، ۱۳۷۳، ج۱، ص ۱۱۹) علاوه بر آن نحویان اسم‌هایی را که بر سر آن واژه‌هایی همچون ابن، بنت، أخ، أخت، عم، **عمّة**، خال و **خالة** در آمده در شمار کنیه به حساب آورده‌اند، مانند: ابن المطلب. (ر. ک: یعقوب، ۱۳۸۳، ص ۵۵۵)

شاعر در دفترهای شعری خود بنا به اغراض هنری و سیاسی از نوع دوّم کنیه در جهت فراخوانی شخصیت‌های سنّتی بهره گرفته است. بعنوان مثال وی برای فراخوانی شخصیت (**معاوية** بن أبی سفیان) از عنصر کنیه بهره می‌گیرد و می‌گوید: «**أيها السادة: لم يبقَ انتظار/ قد منعنا جزية الصمت لِمملوک و عبد/ وقطعنا شعرة الوالي «ابن هند» / ليس ما نَخسره الآن../ سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى../ و من عار لعار!**» (دنقل، صص ۳۰۹ – ۳۰۸)

دنقل با پیش اندیشی از بکارگیری واژهٔ «معاویه» سربازده و از کنیه «ابن هند» بهره گرفته، از آنروی که می‌خواهد «خوارشدگی عاطفی» و بر باد رفتگی عزت عرب‌ها را به تصویر بکشد، لذا دخالت دادن این واژه را در این بستر شعری مناسب می‌بیند. او با «ابن هند» خواندنِ معاویه بر آن است تا بگوید: «گویا آن شخصیت، وجود مستقلی برای خود ندارد تا بتواند برخود نامی‌نهد[و هنوز هم فرزند کسی است]. افزون بر آن، این واژه دلالت گزنده‌تر دیگر نیز در خود نهفته دارد و آن اینکه شخصیت مورد نظر بجای نسبت دادن به پدر، به مادر نسبت داده شده تا از این طریق «غیر شرعی» بودنِ نسبت وی و همچنین غیر شرعی بودن خلافت وی را که با مکر و حیله آنرا به چنگ خویش در آورده برای مخاطب ترسیم نماید، در همان حال که منسوب کردن وی به یک زنِ سنگدل و جگرخوار یعنی «هند»، دلالت دیگری نیز دارد. » (مجاهد، ۱۹۹۸، ص ۵۱) نکتهٔ دیگری که شاعر در بستر شعری خود گنجانده این است که با ذکر «وقطعنا **شعرة** الوالی «ابن هند» با گفتار تاریخیِ معاویه یعنی «**لوأن بيني و بين الناس شعرة ما انقطعت أبداً، لأنّهم إن شَدّوا أرخيتُ، و ان أرخوا شددتُ**» (ابن عبدربه، ۱۹۴۰، ج۱، ص۲۵) بینامتنی برقرار کرده و از این طریق بر آن است تا شخصیت رهبران خیانت‌پیشهٔ عرب را با شخصیت معاویه منطبق سازد؛ همان شخصیتی که نماد فریب و نفاق بوده و سیاستش در مملکت داری اینگونه بوده که در تمرّد و ناسازگاریِ مردم، به مدارا متوسل می‌شود و به هنگام سستی و ضعف مردم، استبداد پیشه می‌کرد و این سیاستی است که امروزه رهبران بزدل عرب در پیش گرفته‌اند!

نکتهٔ دیگری که نباید به سادگی از کنار آن گذشت این است که واژهٔ «ابن هند» همخوانِ خیشومی یعنی «نون » در خود گنجانده و این واج، جزو اصواتی است که به هنگام تلفظ آنها، هوا از راه بینی خارج می‌شود. بنابراین این واج، غالباً صدایی شبیه به نق نقِ آهسته، یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را برای مخاطب تداعی می‌کند، و شاعر نیز با زیرکی خواسته از این طریق ناخشنودی خود را از«ابن هند»های زمانهٔ خود اعلان دارد، که البته همهٔ این اغراض هنری و سیاسی تنها با بکارگیری «کنیه» میسّر گشته است.

۱-۲- رفتار: یکی دیگر از تکنیک‌های بکار گرفته شده در فرایند فراخوانی شخصیت‌های سنّتی از سوی أمل دنقل تکنیک «رفتار» یا «کردارِ» شخصیت‌های سنّتی است. پژوهش نشان از آن دارد که شاعر زمانی می‌تواند از این فن بهره گیرد که آن شخصیت، معروف و در حافظهٔ مردم از صفت ماندگاری برخوردار باشد، وگرنه شعر شاعر برای مخاطبان مبهم و پیچیده جلوه خواهد نمود و شاعر نیز از هدف خود در این فرایند باز خواهد ماند. أمل دنقل گاه بجای تصریح به نام شخصیت سنّتی از این فن بهره گرفته و از این طریق کوشیده تا مخاطب شعری خود را به بازنگری و ژرفنگری وا دارد و در پی آن، او را در هر اثر خود دخالت دهد تا به فهم قابل قبولی از شعر وی دست یابد. بعنوان نمونه او بجای تصریح به نام حضرت «یوسف» و «یعقوب» این‌گونه گفته:

«عائدون؛/ و أصغر إخوتهم (ذوالعيون الحزينة) / يتقلب في الجب!/ أجمل إخوتهم... لايعود! و عجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا) / تشم القميص. فتبيض أعينها بالبكاء، / ولا تَخلع الثوب حتى يَجيء لها نبأ عن فتاها البعيد/ أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها- مراع من الشوک!» (دنقل، ص ۳۴۲)

در این نمونه عدم بازگشت برادر زیباروی، صاحب عزا بودن یک کهنسال، بوییدن پیراهن، سفید گشتن چشم، چشم در راهِ فرزند بودن و...همه و همه رفتار و کردارهایی است که متعلق به حضرت یوسف و پدر وی حضرت یعقوب علیهما السلام است

(ر.ک: قرآن کریم، سورهٔ یوسف) که شاعر بدون تصریح به نام و بصورت غیر مستقیم آنها را برای مخاطب فراخوانی کرده است. هنر دیگری که شاعر در این بستر شعری از خود نشان داده این است که بجای به تصویر کشیدن اندوه حضرت یعقوب بر از دست رفتن فرزندش – آنچنانکه در قرآن آمده – و تأکید بر جنبهٔ عاطفی آن قضیه، با یک جابجایی «قدس» را در این متن دخالت می‌دهد و آنرا بجای نامِ حضرت یوسف می‌نشاند. لذا قضیهٔ کاملاً عاطفی به قضیهٔ سیاسی مبّدل می‌گردد؛ گمگشته در آنجا یوسف و در اینجا قدس است، ستم پیشگان در آنجا برادران یوسف و در اینجا سیاستمداران عرب هستند، دلشکسته در آنجا حضرت یعقوب و در اینجا شاعر است. می‌خواهیم بگوییم: أمل دنقل بی آنکه در اینجا تصریح به اسم شخصیت‌های موردنظر خود نماید، آنان را با کمک تکنیک «رفتار» در شعرش دخالت داده و با یک آشنایی زدایی و حمل تجربهٔ جدید، به کنایی بودن و هنری بودن اثر خود افزوده و در پی برداشت جدید از سنّت، سبب پویایی آن گردیده است.

۱-۳- گفتار: یکی دیگر از تکنیک‌های مورد استفادهٔ أمل دنقل در فرایند فراخوانی شخصیت‌های سنّتی تکنیک «گفتار» است. بدین گونه که شاعر گفتار مهم و ماندگار چهره‌ای را به‌صورت بینامتنی در متن شعری خود جای می‌دهد بی آنکه تصریح به نام چهرهٔ سنّتی نماید. البته به اصرار باید گفت: هر بینامتنی با گفتار، لزوماً به فراخوانده شدنِ صاحب آن گفتار نمی‌انجامد، و اساساً «اینگونه نیست که هر گفتار بکار رفته در داخل یک سروده وسیله ای برای فراخوانی شخصیت صاحب آن باشد... بلکه این مسأله بسته به نیاز متن به آن شخصیت و همچنین بسته به میزان دخالت آن شخصیت در شکل گیری دلالت متن دارد. » (مجاهد، ۱۹۹۸، ص ۱۶۰) به هر تقدیر أمل دنقل در فرایند فراخوانی شخصیت‌های سنّتی از این تکنیک نیز بهره جسته و با جای دادن گفتار شخصیت‌های کهن سبب فراخوانی آن چهره‌ها در اثر ادبی خود گشته است. به عنوان نمونه در جایی از زبان مبارز فلسطینی «سرحان بشارة» – هموکه سناتور آمریکایی روبرت کندی را ترور کرد – چنین می‌گوید:

«أيها السادة: لم يبق إختيار/ سقط المهر من الإعياء، / وانحلّت سيور العربة / ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة/ صدرنا يلمسه السيف، / و في الظهر: الجدار!/...«أموت في الفراشِ. . مثلما تَموت العير»/ أموت، والنفير. . / يدقّ في دمشق. . / أموت في الشارع: في العطور والأزياء /أموت، والأعداء/ تدوس وجه الحق.؟ «و ما بِجسمي موضع إلاّ و فيه طعنة برمح»/. . إلاّ و فيه جرح، / إذن / «فلا نامت عيون الجبناء». (دنقل،ص ۳۰۸ و ۳۱۴)

عبارتِ «صدرنا يلمسه السيف، و في الظهر: الجدار» شکل تغییر یافته کلام «طارق بن زیاد» است آنجا که گفته: «أيها الناس! أين المفر؟ البحر من ورائكم و العدوّ أمامكم، فليس لكم واللّهِ إلاّ الصدق و الصبر.» (ضیف، ص ۱۷) و عبارت‌های «أموت في الفراش. . مثلما تَموت العير»، «ما بِجسمي موضع إلاّ و فيه طعنة برمح» و «فلا نامت عيون الجبناء» با گفتار معروف «خالد بن الوليد» بینامتنی دارد آنجا که گفته: «لقد لقيتُ كذا و كذا زحفاً، و ما بِجسمی‌موضع شبر إلاّ و فيه ضربة أو طعنة أو رمية، ثمَّ ها أنا ذا أموت على فراشي كما يَموت العير، فلا نامت عيون الجبناء» (ابن عبدربه، ۱۹۴۰، ج ۱، ص ۱۳۹) می‌خواهیم بگوییم که شاعر بصورت غیر مستقیم و بدون تصریح به اسم (خالد بن الولید) با بهره گیری از تکنیک «گفتار» این چهرهٔ سنّتی را در شعرش فراخوانده تا تناقض موجود بین گذشتهٔ عرب‌ها و زمان حاضرشان را ترسیم نماید؛ اینکه اکنون حق، لگدکوب می‌شود، هرگونه اختیار از انسان عربی سلب می‌گردد و او در کوچه و بازار به بیهودگی می‌پردازد و در اوج ذلت تن به مرگ و نیستی می‌دهد! حال آنکه روزگاری پر عزّت بوده و برای دفاع از حقوق خود و دیگران در میدان نبرد حضور می‌یافت گرچه این حضور، به از دست دادن جانش می‌انجامید! (قمیحة، ۱۹۸۷، صص ۲۰۳ – ۲۰۲) هر چه که باشد زبان شاعر در اینجا زبان طعنه آمیز است و فراخوانی این‌دو شخصیتِ سنّتی این فرصت را به او داده تا او به روزگار نابسامان خود با دیده تمسخر نگاه کند و در همان حال از حسرت خود نسبت به گذشته پرده بردارد.

۲- میزان حضور شخصیت‌های سنّتی:

در یک نگاه کلّی میزان حضور یک شخصیت سنّتی در شعر أمل دنقل به سه گونهٔ مختلف ترسیم می‌شود: جزئی، ممتد و محوری، که در اینجا به بیان هریک از آنها می-پردازیم.

۲-۱- حضور جزئی: دربارهٔ حضور جزئی یک چهره سنّتی باید گفت که آن چهره، در یک سرودهٔ چند بخشی، تنها در یک بخش حضور داده می‌شود و به بخش‌های دیگر راه نمی‌یابد و در ادامهٔ سروده به نحوی به فراموشی سپرده می‌شود. به دیگر تعبیر«بکارگیری شخصیت سنّتی به شکل جزئی از یک اشاره گذرا به آن اسم، یا در بهترین حالت اختصاص دادن یک بند از سروده به آن فراتر نخواهد رفت. » (المسّاوی، ۱۹۹۴، ۱۵۸) به عنوان مثال دنقل سرودهٔ «**بطاقة** كانت هنا. . » را به سه بخش تقسم نموده و در یک بخش آن گفته: «بنلوب » أين أنتِ يا حبيبتي الـحزينة ؟/ صيفان ملحدان في مـخاطر الأمواج/ كقبضة من العفونة. . / أعود، كي يغتسل الـحنين في بُحيرة اللهيب. / لكنّما «بنلوب». . / بطاقة كانت هنا/ و وحشية غريبة، و ثقب باب لم يعد يضيء! و عنكبوت قد أتمّ – فوق ركنه – نسيجه الصوفيّ!» (دنقل، صص ۱۹۹ – ۱۹۸)

چهرهٔ اسطوریِ «پنه لوپه»[۱] تنها در یک جزء از اجزاء سه گانهٔ این سروده حضور یافته و در قسمت‌های بعدی دیگر نشانی از آن نیست، و این خود حکایت از آن دارد که این چهره در این بستر شعری عهده دار پیغامی مهم نبوده و نقش آن در رساندن اغراض شاعر کم رنگ و سطحی است.

۲-۲- حضور ممتد: نوع دیگر حضور شخصیت سنّتی در شعر شاعر، حضوریست ممتد، و آن بدین شکل است که چهرهٔ مورد نظر در یک سروده در خلال بیش از یک حرکت امتداد می‌یابد ولی اینگونه نیست که در تمامی بخش‌های سروده حضور داشته باشد و کانون توجه شاعر قرار گیرد. عموماً این نوع فراخوانی از این ویژگی برخوردار است که محور کمک کننده برای شخصیتی یا رویدادی و یا اندیشه‌ای قرار می‌گیرد. (مجاهد، ۱۹۹۸، ص ۲۵۵) بسامد این نوع حضور در شعر أمل دنقل بسیار زیاد است،

بعنوان مثال در سرودهٔ «حديث خاص مع أبی موسی الأشعری» حضور ابو موسی الأشعری از همین نمونه است. شاعر در سراسر این سروده، بر آنست تا این اندیشه را به مخاطب القا کند که انسان در امور جاری از خود اختیاری ندارد و هر کاری که از او ناشی می‌شود تنها از روی اجبار است،از همین رو وی اسیر امور از پیش تعیین شده است.

مناسب‌ترین چهره‌ای که می‌توانست این اندیشه را تقویت کند و برهانی برای اثبات آن باشد چهرهٔ سنّتی «ابو موسی اشعری» است، از آنروی که وی در اعتراض به یاران امام علی (ع) نسبت به داوری در قضیهٔ حکمّیت گفته بوده «حاذيتُ خطو اللهِ لا أمامه و لا خلفه» (ابن عبدربه،۱۹۴۰، ج ۲، ص ۳۳۸) و از این طریق توانسته خود را تبرئه کند. در همین راستا شاعر عنوان سرودهٔ خود را «حديث خاص مع أبی موسی الأشعری» نامید و در آغاز سرودهٔ خود همین سخن وی را بدون هیچ تغییری تکرار نمود، و آن شخصیت را به گونه‌ای حضور داد که تقویت کنندهٔ اندیشهٔ حاکم بر سروده باشد، گرچه خودِ شخصیت برای شاعر اهمیت چندانی ندارد و تنها در خدمت آن اندیشه در آمده است، بعنوان نمونه می‌گوید:

«... إطار سيارته ملوّث بالدّم !/ سار. . و لم يهتمّ!!/ كنت أنا الـمشاهد الوحيد/ لكنني... فرشت فوق الـجسد الـملقى جريدتي اليوميّة/ و حين أقبل الرجال من بعيد... / مزقت هذا الرقم الـمكتوب في وريقة مطوية/ و سرت عنهم... ما فتحت الفم!!»

باری، شاعر در پی توجیه بخشی به عملکرد خود، به کار ابوموسی استدلال می‌کند و می‌گوید:

«حاربت في حربِهما/ و عندما رأيت كلاً منهما. . متّهماً/ خلعت كلاً منهما/ كي يستردّ الـمؤمنون الرأي و البيعة/. . لكنّهم لم يدركوا الـخدعة!» (دنقل، صص ۲۳۶ – ۲۲۹)

و به همین منوال شاعر در بخش‌های دیگر این سروده با دخالت دادن چهرهٔ سنّتی ابو موسی و امتداد بخشی به آن، کارهای روزمرهٔ خود را توجیه می‌کند که البته آوردن همهٔ آن بخش‌ها در اینجا ممکن نیست.

۲-۳-حضور محوری: گونهٔ دیگری از حضور دادن شخصیت‌های سنّتی در شعر أمل دنقل، حضور محوریست. در حضور محوری، شخصیت سنّتی در تمام بخش‌ها حضوری فعّال دارد و کانون توجه شاعر است به گونه‌ای که آن شخصیت، محوری قرار می‌گیرد که کل سروده به دور آن می‌چرخد. (ر.ک: زاید، ۲۰۰۶، ص ۲۳۳ و مجاهد، ۱۹۹۸،ص ۲۵۵) البته نباید فراموش کنیم که ممکن است شاعر به نیّت پربار کردن تجربهٔ شعری خود، شخصیت‌های دیگری را نیز در کنار شخصیت اصلی سروده دخالت دهد که بی شک آن شخصیت‌ها در حاشیه قرار می‌گیرند و نقش کمک کننده به شخصیت اصلی را دارند. شاعر در دفترهای شعری‌اش برخی از چهره‌ها را اساس و محور چند سروده معروف خود قرار داده که متنبی در سرودهٔ «من مذکّرات المتنبی فی مصر»، اسپارتاکوس در سرودهٔ «کلمات سبارتکوس الأخیرة» و ابونواس در سرودهٔ «من أوراق أبی‌نواس» از آن جمله است که هر یک بنا به اغراضی در شعر شاعر فراخوانده شدند.

به عنوان مثال شاعر در «من مذکرات المتنبّی فی مصر» با فراخوانی متنبّی و محور قرار دادن وی «بر آن است تا از حقیقت برخی از دولت‌های ضعیف و شکست خورده-ای پرده بردارد که می‌کوشند با اعمال سلطه بر مردم در داخل و ناکام گذاشتن تلاش و مقاومت آنان در جهت ایجاد عظمت‌های حقیقی و همچنین با متوسل شدن به جعل عظمت‌های دروغین از زبان شاعران، بر ضعف و ناتوانی خود در برابر دشمن سرپوش بگذارند». (زاید، ۲۰۰۶، ص ۱۳۹) به تعبیر دقیق تر، شاعر بر آن است تا با فراخوانی «متنبی» و برجسته کردن سفر اجباری او به مصر، ستایش ناخواستهٔ وی از کافور، دل بستن بیهودهٔ وی به بخشش کافور و...به زبان رمزی به مخاطب القا کند که دل خوش کردن به حاکم وقت مصر (جمال عبدالناصر) و ستایش از بزرگی‌ها و عظمت‌های دروغین وی کاری است بس بیهوده! از آنروی که این حاکم پوشالین صفت، توان دفاع از خود را ندارد و بی سبب از دور با سروده‌های ناکارآمد در قبال دشمن حماسه سرایی می‌کند، از این رو شکست ۱۹۶۷ نتیجهٔ طبیعی آن سیاست‌های نادرست وی و دیگر دولتمردان عربی بوده است (ر.ک: المسّاوی، ۱۹۹۴، صص ۱۷۸- ۱۷۴ و مجاهد، ۱۹۹۸، صص ۲۸۳- ۲۷۴) که البته این مفاهیم بصورت سمبولیک و تنها با محور قرار دادن شخصیت

متنبی و بینامتنی با ابیاتی از او و همچنین دخالت دادن شخصیت کافور و سیف الدوله حاصل گشته است، آنجا که از زبان متنبی می‌گوید:

«أكره لون الـخمر في القنّينة/ لكنني أدمَنتها... استشفاء!. / لأنني منذ أتيت هذه الـمدينة/ و صرت في القصور ببغاء!: / عرفت فيها الداء!!/ أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئن قلبه؛ فمايزال طيره الـمأسور/ لايترک السجن و لا يطير! / أبصر تلک الشفة الـمثقوبة/ و وجهه الـمسودّ و الرجولة الـمسلوبة/... أبكي على العروبة!/ يومئ؛ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع / و سيفه في غمده... يأكله الصدأ!...»(دنقل، صص ۲۳۸ – ۲۳۷)

شاعر برای اینکه بتواند چهرهٔ متنبی را تا پایان سرودهٔ نسبتاً طولانی خود در ذهن مخاطب حاضر نگه دارد شعرش را با بینامتنی با دو بیتی از «متنبی» به پایان می‌رساند و اینچنین می‌گوید که:

«... عيد بأية حال عدت يا عيد/ بما مضى؟ أم لأرضي فيک تهويد؟/ «نامت نواطير مصر» عن عساكرها/ و حاربت بدلاً منها الأناشيد!/ ناديت يا نيل هل تَجري الـمياه دماً/ لكي تفيض، و يصحو الأهل إن نودوا؟/ «عيدٌ بأية حال عدت يا عيد؟ (همان، ص ۲۴۲)

که متن شعری پیشین شکل تغییر یافته‌ای از این دو بیت متنبی است:

عيدٌ بِأَيَّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ بِما مَضى أَم بِأَمرٍ فيكَ تَجديدُ

(الـمتنبي، ج۱، ص ۳۹۳)

نامَت نَواطيرُ مِصرٍ عَن ثَعالِبِها فَقَد بَشِمنَ وَما تَفنى العَناقيدُ

(همان، ج۱، ص ۳۹۶)

آنچه سبب شده تا شخصیت متنبی در این سروده محوریت داشته باشد، این است که شاعر از ابتدا تا انتهای سرودهٔ خود، از زبان متنبی صحبت می‌کند و خاطرات تلخ وی را مرور می‌نماید. دیگر اینکه شخصیت‌هایی را در کنار او حضور می‌دهد که همگی به گونه‌ای با وی در ارتباط بوده اند، افزون اینکه بهره‌گیری از بینامتنی در محوریت یافتن آن چهره بی تأثیر نبوده است.

هر چه که باشد چهرهٔ سنّتی «متنبی» در اینجا در دو موقعیت کاملاً متفاوت دخالت داده شده: یکی در نزد کافور أخشیدی «که رمزی است از حکومت شکست خورده و واپس زده در برابر دشمنان» (مجلی، ۱۹۹۴، ص ۱۲۳) و دیگری در نزد «سیف الدوله» که رمزی است از مجد و بزرگی دوران شکوهمند عرب ها! که البته اینک تنها خاطره ای از آن بجای مانده و خبری از آن بزرگی‌ها نیست. اکنون دوران حکومت حاکمان نالایق و پوشالین است همان‌هایی که در برابر سیاست «یهودی سازی» سکوت اختیار کرده‌اند و در برابر اسرائیل نابکار درمانده اند، از این روست که باید گفت:

عید بأیة حال عدتَ یا عید؟ بِما مضی؟ أم لأرضي فیک تَهوید؟

۳- شیوه‌های فراخوانی شخصیت‌های سنّتی:

أمل دنقل در دفترهای شعری خود به سه شیوه، شخصیت‌های سنّتی را حضور داده و سعی کرده از همان سه شیوه، تجربه‌های معاصر خود را بر آنان حمل کند و آن شیوه‌ها عبارتند از بکارگیری صیغه‌های «غایب»، «مخاطب» و «متکلّم».

۳-۱- غایب: شاعر زمانی در فرایند فراخوانی شخصیت کهن از صیغهٔ «غایب» بهره می‌گیرد که دربارهٔ آن شخصیت در شعر خود سخن بگوید. در این نوع فراخوانی عموماً شاعر بصورت تک گویی(monologe) از آن شخصیت سخن می‌گوید و مخاطب نیز در شعر او تنها صدای شاعر را به گوش می‌شنود و نه صدای شخصیت سنّتی را.

بکارگیری این شیوه در شعر این شاعر از بسامد بالایی برخوردار است. بعنوان نمونه او در سرودهٔ «الحدّاد یلیق بقطر الندی» با کمک صیغه غایب چهرهٔ سنّتی «خمارویة بن أحمد بن طولون» را فرا می‌خواند – همان که در تاریخ از او بعنوان یکی از پادشاهان طولونی یاد می‌کنند و چنین می‌گویند که او دلیر مردی بوده که هیچگاه دست از خوشگذرانی بر نمی‌داشت یعنی هم اهل رزم بوده و هم اهل بزم. گفتنی است که وی دخترش «قطر الندی» را به عقد «معتضد عباسی» در آورد و سرانجام در دمشق در بستر خواب توسط غلام خود کشته شد و تابوتش به مصر انتقال داده شد (ر. ک: ابن خلّکان، ۱۹۷۷، ج۲، صص ۲۵۱-۲۴۹) – و این‌گونه می‌گوید که:

كان «خمارویة» راقداً على بُحيرة الزئبق/ و كانت الـمغنّيات و البنات الـحور/ يطأن فوق الـمسلك و الكافور/ و الفقراء والدراويش أمام قصره الـمغلق/ ينتظرون الذّهب الـمبدور/ ينتظرون حفنة صغيرة... من نور (دنقل، صص ۲۵۵ – ۲۵۴)

همچنان که از نمونهٔ شعری بر می‌آید، شاعر به صورت داستان وار دربارهٔ شخصیت «خمارویة» سخن می‌گوید و فاصلهٔ بین خود و آن شخصیت را رعایت می‌کند و با او به مرز یکی شدن نمی‌رسد. بهره گیری از این شخصیت سنّتی و آن‌هم در این بستر شعری این فرصت را به او داده است تا از«خمارویة» رمزی قرار دهد برای مسؤولان و سیاستمداران عرب که غرق در مستی و خوشگذرانی‌اند و هیچ توجهی به از دست رفتن «قطرالندیِ» زمانه (سرزمین مصر) ندارند. به دیگر بیان، أمل دنقل مصر را معادل «قطرالندایِ» کهن قرار داده، که به علّت بی‌لیاقتی حاکمان به تاراج رفته است، و همچنان که بی‌لیاقتی، بی‌غیرتی وخوشگذرانیِ پدر موجبِ از دست رفتن این دختر در تاریخ شده، از دست رفتن این کشور نیز به دنبال بی لیاقتی حاکمان به وقوع پیوست.

۳-۲- صیغهٔ مخاطب: شیوهٔ دیگری که أمل دنقل در فراخوانی شخصیت‌های سنّتی برگزیده، بهره‌گیری از صیغهٔ «مخاطب» است. بدین شکل که شاعر با چهرهٔ سنّتی خود به سخن می‌نشیند و با خطاب قرار دادن وی از آرزو و آمال خود می‌گوید. به عنوان نمونه در سرودهٔ «خطاب غیر تاریخی علی قبر صلاح الدین» با فراخوانی «صلاح الدین» چنین گفته:

أنت تسترخي أخيراً. . / فوداعاً. . / يا صلاح الدين. / يا أيّها البطل البدائيّ الذي تراقص الـموتى/ على إيقاعه الـمجنون. / يا قارب الفلّين/ للعرب الغرقى الّذين شتّتتهم سفن القراصنة/ و أدركتهم لعنة الفراعنة/ و سنة... بعد سنة... / صارت لهم «حطين»/ تَميمة الطفل، و إكسير الغد العنين / (جبل التوباد حياك الـحيا) / وسقى الله ثرانا الأجنبي!) (دنقل، ص ۴۷۰)

شاعر با بکارگیری چهرهٔ کهن صلاح الدین، این امکان را یافته تا از حسرت خود نسبت به گذشته و روزگار پر عزّت خود پرده بردارد و به مخاطب بفهماند که او دارای

«نوستالژی» است و از ذلت و زبونی امروزه در عذاب است. صلاح الدین در نزد شاعر نمادی است از عظمت و عزّت گذشته، که اکنون وداع با او یعنی وداع با تمام مجد و بزرگی و در همان حال تن دادن به خفت و خواری! و چون چنین است نابجا نخواهد بود که آرزو کنیم تا خداوند سرزمین بیگانهٔ ما را سیراب کند!

۳- ۳- صیغهٔ متکلم: در این سبک شاعر در سرودهٔ خود، بجایِ شخصیت سنّتی و از زبان وی سخن می‌گوید. البته نباید فراموش کرد که چنین امری تنها از طریق بهره-گیری از تکنیک «نقاب» ممکن می‌گردد. تکنیک یادشده به شاعر این امکان را می‌دهد تا ضمن حلول در شخصیت سنّتی و پنهان شدن در پسِ چهرهٔ او، از زبان وی به نقل ایده و افکار و تجربه‌های معاصر خود بپردازد، بی‌آنکه بخواهد چهرهٔ اصلی‌اش را برای مخاطب بنمایاند. با این ترفند شاعر توانسته از غنائی‌گری و صراحت در گفتار و ابراز مستقیم ایده‌های خود پرهیز کند و به اثرش بعد سمبولیک و رمزی اعطا نماید در همان حال که با آن شخصیت سنّتی به مرز یکی شدن می‌رسد. (ر.ک: کندی، ۲۰۰۳، صص ۹۷-۶۳)

گفتنی است که أمل دنقل در دفترهای شعری خود از این شیوه بسیار بهره می‌گیرد و بر چهره‌هایی همچون اسپارتاکوس، متنبی، ابونواس، عنتره، زبّاء، حضرت مسیح (ع) ، حضرت یوسف (ع) و کلیب نقاب زده و از زبان آنان سخن گفته و از کانالِ آن شخصیت ها، بصورت غیر مستقیم تجربه‌های معاصر خود را به مخاطب انتقال داده است. بعنوان مثال وی در سرودهٔ «عشاء» نقاب حضرت مسیح (ع) را بر چهرهٔ خود می‌زند و از زبان او می‌گوید:

قصدتهم في موعد العشاء/ تطالعوا لي برهة،/ و لم يرد واحد منهم تَحية الـمساء !/...و عادت الأيدي تراوح الـملاعق الصغيرة/ في طبق الـحساء/...نظرت في الوعاء: هتفت: «و يَحكم... دمي/ هذا دمي... فانتبهوا»/... لم يأبهوا!/ و ظلّت الأيدي تراوح الـملاعق الصغيرة/ و ظلت الشفاه تعلق الدماء! (دنقل، ص ۵۹)

فراخوانی شخصیت سنّتی به شاعر این فرصت را داده تا هم زمان از چند فن در این سروده بهره گیرد. نخست اینکه او با کمک تکنیک «نقاب» توانسته بجای حضرت

مسیح (ع) و از زبان او سخن بگوید بی آنکه مخاطب متوجه شود کسی که سخن می‌گوید شاعر معاصر است یا چهرهٔ سنّتی. در نتیجه این فن، به سمبولیک بودن اثر کمک کرده و آنرا از گزارشی و خطابی بودن دور نگه داشته است. دوم اینکه شاعر در فرایند فراخوانی از «بینامتنی» بهره گرفته و گفتار حضرت مسیح (ع) را در اثر خود جای داده؛ آنجایی که حضرت پیاله را بر گرفت و شکر خدای نمود و سپس آن‌را به شاگردان خود داد و گفت: «همهٔ شما از این بنوشید؛ زیرا که این است خون من در عهد جدید که در راه بسیاری به جهت آمرزش گناهان ریخته می‌شود» (انجیل متی، ۲۸ – ۲۷) چنین فرایندی ما را وا می‌دارد تا همچون منتقدان ادبی به این حقیقت تن در دهیم که: به هنگام فراخوانی شخصیت سنّتی و بهره‌گیری از تکنیک نقاب وجود بینامتنی نیز در آن اثر دور از انتظار نیست، زیرا به ناچار آن شخصیت سنّتی واژگان و زبان خاص خود را بر صاحب اثر تحمیل می‌کند و وی نیز چاره ای جز بینامتنی با گفتار و کردار و اندیشه‌های او ندارد. (کندی، ۲۰۰۳، ص ۳۶۶ و ۳۷۰) سومین هنر شاعر در این است که او در این بستر شعری، معنای مشترک و عمومی را به معنای خاص و ویژه تبدیل کرده و دست به نوعی «آشنایی زدایی» زده است؛ از آن‌روی که با استناد به متن انجیل متی (۲۸ – ۲۷) حضرت مسیح (ع) ، شخصی را که حضرت را تسلیم دشمن کرده و نیز کسانی که او را انکار نموده بخشیده و از گناهشان در گذشته و با رضایت کامل خونش را به آنها داده است، ولی آنچه در اینجا شاهدیم این است که شاعر آن جانفشانی را نپذیرفته و نسبت به خیانت یارانش به شدت از خود کراهت نشان داده که کلمات «و یحکم، فانتبهوا، لم یأبهوا» و بکارگیری پیاپیِ علامت تعجب در متن گواه بر صحت این ادعاست.

۴- نسبت تغییر و تبدیل در چهره‌های سنّتی:

چهره‌های کهنی که در شعر أمل دنقل حضور دارند، نسبت به اصل تاریخی یا اسطوره‌ای خود از سه حالت خارج نیستند؛ یا آن چهره نسبت به اصل خود همسوست، یا اندکی در آن چهره نسبت به اصل خود تغییر و تبدیل ایجاد شده و یا اینکه آن چهره نسبت به اصل خود کاملاً معکوس و وارونه شده است.

۴- ۱- شخصیت همسو: دربارهٔ شخصیت‌های همسویِ شعر أمل دنقل باید بگوییم که شاعر گرایش چندانی به بکارگیری این چهره ندارد، با شناخت به این مسأله که چهره‌هایی که نسبت به اصل خود هیچ تغییری نکرده‌اند، مدلول آن بدون هیچ درنگی برای مخاطب آشکار می‌شود و نمی‌تواند عهده دار رمز بخشی به اثر باشد و شاعر تنها آن را در شعر «فراخوانی» می‌کند، از این رو بسامد حضور این چهره‌ها در شعر وی بسیار اندک است. بعنوان مثال در جایی از زبان حضرت یوسف (ع) می‌گوید:

و أنا «یوسف» مَحبوب «زلیخا»/ عندما جئت إلی قصر العزیز/ لم أکن أملک الاّ. . قمرا/ (قمراً کان لقلبي مدفأه) / ولکم جاهدت کي أخفیه عن أعین الـحرّاس. / عن کلّ العیون الصدئة/... کان في اللیل یضيء!/ حملوني معه للسجن حتی أطفئه/ ترکوني جائعاً بضع لیال... / ترکوني جائعاً... (دنقل، ص ۲۲۶)

همچنانکه از این متن شعری بر می‌آید چهرهٔ اصلی حضرت یوسف (ع) بدون هیچ تغییری در اینجا رخ برآورده است؛ چرا که محبوب زلیخا بودن، به قصر عزیز مصر راه یافتن، چهره درخشان داشتن، دچار عذاب و سختی شدن، به زندان افتادن و...، همه و همه در اصل تاریخی آن وجود داشته و گمان نمی‌بریم که صرف بازنویسی سرگذشت آن چهره برای شاعر توفیقی به همراه داشته است، گرچه باز به اصرار باید گفت: این نوع حضور دهی در نزد شاعر بسیار اندک است.

۴- ۲- شخصیت متغیّر: أمل دنقل در فرایند فراخوانی چهره‌های کهن، گرایش ویژه‌ای به تغییر و تبدیل در اصل آنها دارد. بدین نحو که در کنار مدلول‌های کهنِ تاریخی و یا اسطوری یک چهره، مدلول‌های جدید دیگری نیز به آن می‌افزاید که البته این مدلول جدید یا در راستای همان ویژگی قبلی یک چهره است و یا متفاوت با آن. بعنوان مثال وی در سرودهٔ «العار الّذی نتّقیه» با دخالت دادن چهرهٔ اسطوریِ «اودیپ»[۲] چنین می‌گوید:

هذا الّذي یُجادلون فیه/ قولي لهم من أمّه، و من أبوه/ أنا و أنت. . / حین أنـجبناه ألقیناه فوق قمم الـجبال کي یَموت!/ لکنّه ما مات/ عاد إلینا عنفوان ذکریات/ لم نَجترئ أن

نرفع العيون نَحوه/ لم نَجترىء أن نرفع العيون/ نَحو عارنا الـمميت/ ها طفلنا أمامنا غريب/ ترشقه العيون و الظنون بازدرائها/ و نَحن لانُجيب/ «أوديب» عاد باحثا عن اللّذينِ ألقياه للردى/ نَحن اللّذانِ ألقياه للردى/ و هذه الـمرة لن نضيعه/ و لن نتركه يتوه/ ناديه/ قولي إنک أمّه التي ضنت عليه بالدف/ و بالبسمة و الـحليب/ قولي له إني أبوه/ (هل يقتلنى؟)/ أنا أبوه/ ما عاد عاراً نتقيه/ العار: أن نَموت دون ضمه/ من طفلنا الـحبيب/ من طفلنا «أوديب» (دنقل، صص ۱۱۸ – ۱۱۶)

دقت در این نمونهٔ شعری ما را به این مسأله می‌رساند که شاعر در چهرهٔ اسطوریِ «اودیپ» تغییر ایجاد کرده و به اصل آن، مدلول‌های جدیدی نیز افزوده است. به دیگر تعبیر، شاعر در عین اینکه چهرهٔ کهن اودیپ را به فراموشی نسپرده و در اثر دخالت داده، بعد معاصر نیز به آن بخشیده که از لحاظ ادبی قابل توجه می‌نماید. (ر. ک: المسّاوی، ۱۹۹۴، صص ۱۸۱ – ۱۸۰) آنچه متعلق به چهرهٔ کهن و سنّتی اوست از این قرار است: سنگدل بودن پدر و مادر وی، مطرود بودن فرزند از سوی پدر و مادر، احساس وجود شر داشتن برای آندو، رها گشتن بر بالای کوه به قصد نیستی و نابودی. اما در این بستر شعری علاوه بر ویژگی‌های گذشته و کهن، ویژگی‌های جدید نیز به خود می‌گیرد از جمله احساس پشیمانی و شرمساری پدر و مادر به سبب سعی در قتل فرزند خود، ترحّم بر فرزند سرگردان و حیران خود، و دیگر تأکید بر بینوایی و شوربختی این فرزند. تلفیق مدلول‌های جدید با مدلول‌های قدیم و بدست دادن چهرهٔ متفاوت از یک شخصیت سنّتی کاری است که زبدگی می‌طلبد و سبب پویایی میراث و برداشت جدید از آن می‌گردد که ما در اینجا از شاعر دیده ایم.

۴-۳- شخصیت وارونه: شیوهٔ دیگری که شاعر در فرایند فراخوانی از آن بهرهٔ بسیار برده، این است که چهرهٔ برخی از شخصیت‌های سنّتی را کاملاً معکوس و وارونه جلوه می‌دهد، به میزانی که مدلول جدید آن کاملاً متناقض با مدلول گذشته است. مثلاً «ابلیس» که یک شخصیت کاملاً مطرود و رانده شده از درگاه خداوند بوده (ر.ک: بقره، ۲۶۸، ۲۷۵، ۲۰۸، ۱۰۲، ۳۶، ۱۴ و آل عمران ۱۷۵، ۱۵۵، ۳۶) و از سوی همهٔ انسان‌ها مورد لعن و

نکوهش است در سرودهٔ «کلمات سبارتکوس الأخیرة» مدلول کاملاً متناقض با مدلول پیشین خود می‌گیرد، تا جایی‌که خواننده با نوعی «وارونگی شخصیت» روبروست. آنجا که گفته:

الـمجد للشیطان. . معبود الریاح/ من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم » / من علّم الانسان تَمزیق العدم / من قال «لا» فلم یَمت؛/ و ظلّ روحاً أبدیة الألم! (دنقل، ص ۱۴۷)

مخاطب عادت کرده بود که بخواند و بگوید: «مجد و بزرگی از آن خداوند است» و یا « خدا را در اعلی علیین بزرگی و بر زمین سلامتی و در میان مردم رضامندی باد» (انجیل لوقا، اصحاح ۲، شماره ۱۴) اما آنچه در اینجا می‌بیند کاملاً بر عکس است و مجد و بزرگی از آنِ ابلیس مطرود می‌گردد، گرچه برخی از منتقدانِ شعر أمل دنقل بر این باورند که مراد شاعر از ابلیس همان «اسپارتاکوس» است و مجد و بزرگی در اینجا نه از آنِ ابلیس، که از آنِ مبارزان سرکش و آزادیخواهی همچون اسپارتاکوس است که در برابر بیدادگری‌ها «نه» می‌گویند. (بنی عامر، ۲۰۰۵، صص ۱۳۹ – ۱۳۶ و فخری ، ۱۹۹۷، ص ۱۱۷) هر چه که باشد از آنروی شخصیت ابلیس در اینجا وارونه شده و مورد ستایش قرار گرفته که نزد شاعر نماد عصیان و سرکشی در برابر شرایط موجود است. ناپذیرایی و تن در ندادن به آنچه که هست و همچنین عذاب جانکاه را به جان خریدن، اینها همه مدلول‌هایی است که شاعر در شخصیت ابلیس می‌بیند و در جهت ترسیم بخشی به ایدهٔ سیاسی خود از آن الهام می‌گیرد و برآنست تا از طریق وی به عرب‌ها و حاکمان سست بنیان زمان بگوید که تن به هر ذلت و زبونی ندهند و در برابر رژیم غاصب صهیونیستی ارادهٔ آهنین داشته باشد و سختی‌های مقاومت را به مستی و سستی نفروشند؛ چرا که عزّت در ناپذیرایی شرایط ناهمساز و ناهمگون موجود است. البته نباید از یاد برد که تداعی همهٔ این مفاهیم و معانی به ذهن محصول هنر شاعر در بکارگیری شخصیت سنّتی است.

ناگفته نماند که شاعر در بخش دیگری از همین سروده در چهرهٔ اسطوری «سیزیف» آشنایی زدایی ایجاد کرده و شخصیت وی را کاملاً وارونه نشان می‌دهد، آنجا که

می‌گوید: «سیزیف» لم تعد على أكتافه الصخرة/ يَحملها الّذين يولدون في مَخادع الرقيق/ و البحر... كالصحراء... لايروي العطش/ لأنَّ مَن يقولُ «لا» لايرتوي إلاّ من الدموع!/ فلترفعوا عيونكم الثائر الـمشنوق/ فسوف تنتهون مثله... غداً (دنقل، ص ۱۴۸)

دنقل در چهرهٔ سنّتی سیزیف – که در اسطوره‌ها به علت بی احترامی‌به خدایِ خدایان، زئوس، محکوم به مجازات حمل صخره‌ای از گودال عمیق در عالم مردگان تا قلّهٔ کوه است و این کار تا بی نهایت انجام می‌دهد تا شاید زمانی آن صخره را بر بالای کوه قرار دهد که هرگز هم نمی‌تواند و بدین خاطر همواره در عذاب است (دیکسون کندی، ۱۳۸۵، ص ۲۷۳) – آشنایی زدایی ایجاد کرده است، از آنروی که سیزیف در بستر شعری وی کاملا آزاد ترسیم شده و این کوشش بی ثمر نه متعلق به او، که متعلق به انسان‌های برده صفت می‌باشد! این آشنایی زدایی نشان از آن دارد که دنقل در عین اعتراف به شکست و عذاب انسان معاصر عربی، خواهان انقلابی است که شرافت و عزّت از دست رفته را به آنان برگرداند و بنا به قولی «اگر فرجام زندگیِ با ذلت و زبونی، مرگ و نیستی است، بسیار بجاست تا انقلاب و مبارزه طلبی، افتخاری برای انسان و راهی به سوی عذاب همیشگی وی باشد. » (مجلی، ۱۹۹۴، ص ۶۸)

شخصیت دیگری که أمل دنقل با این سبک در شعر خود حضور می‌دهد شخصیت «پسر نوح» است. آنچه از قرآن کریم دریافت می‌شود این است که وی یک شخصیت سرکش و نافرمان در برابر دستورهای پروردگار و حضرت نوح (ع) بود. کسی که فرمان پیامبر خدا را نادیده گرفت و به او کفر ورزید و حاضر نشد تا سوار بر کشتی حضرت نوح گردد، و به هنگام طوفان به بالای کوه رفت و در فرجام به سبب همین عصیان و نافرمانی در طوفان غرق گردید. (هود، ۴۶ – ۴۲) امّا آنچه را که در شعر أمل دنقل با آن روبرو می‌شویم تماماً بر عکس سیمای کهن آن شخصیت است. (ر. ک: قمیحه، ۱۹۸۷، صص ۱۸۷ – ۱۸۶ و ص ۲۳۱) آنجا که آمده:

صاح بي سيد الفلک – قبل حلول السكينة: / «انج من بلد... لم تعد فيه روح!»/ قلت: / طوبى لِمن طعموا خبزه... / في الزمان الحسن/ و أداروا له الظهر/ يوم الـمحن !/

و لنا الـمجد – نَحن الذين وقفنا/ (و قد طمس الله أسماءنا) / نتحدى الدمار/ و نأوي إلى جبل لايَموت/ (يسمونه الشعب!) نأبى الفرار... / و نأبى النزوح/ كان قلبي الّذي نسجته الـجروح/ كان قلبي الّذي لعنته الشروح/ يرقد – الآن – فوق بقايا الـمدينة/ وردة من عطن/ هادئاً. . / بعد أن قال «لا» للسفينة/... و أحب الوطن. (دنقل، صص ۴۶۹ – ۴۶۷)

آنچه در اینجا بایستهٔ امعان نظر است این است که پسر نوح در این بستر شعری شخصیتی مثبت و درستکار فرض شده است؛ او همچنان‌که به وقت آسایش در وطن مانده به هنگام سختی نیز حاضر نیست آنجا را ترک کند و بر آنست تا در همانجا بماند و از آن دفاع کند؛ زیرا ترک وطن به هنگام سختی در نزد وی خیانت پیشگی به حساب می‌آید. بنابراین منطق وفا و غیرت و شهامت حکم می‌کند تا او به کشتی «نه» بگوید و خطرات دیگر را به جان بخرد. مراد این است که پسر نوح دیگر نه شخصیتی مطرود و گناهکار، که شخصیتی با غیرت، میهن‌پرست و متعهدی است که از سر میهن خواهی و تعهد قرار را بر فرار ترجیح می‌دهد و در پی آن و بر عکس چهرهٔ کهنِ خود – که در طوفان غرق شده– به آرامش کامل می‌رسد، از این رو او را باید به سبب داشتن این صفات کریمه ستود و ستایش کرد.

از طرف دیگر شاعر با هنر نمایی بالا قضیهٔ دینی را به قضیهٔ سیاسی تبدیل کرده و تلاش می‌کند به جای بلای آسمانی، بلای زمینی را برای مخاطب ترسیم کند، اینکه طوفانِ سهمگین زمانه اینک از سوی صهیونیست‌ها، سرزمینشان را نشانه گرفته و قصد هلاکت آنها را دارد؛ اما در برابر این طوفان نباید پا به فرار گذاشت بلکه باید ایستادگی و مقاومت نمود، می‌خواهیم بگوییم: پسر نوح در این بستر شعری، نماد مبارز میهن خواهی است که حاضر است جانش را در راه وطن خود فدا کند ولی ننگ ترک وطن برایش باقی نماند.

نتیجه:

از آنچه گفته شد می‌توان به این نتیجه رسید که شخصیت‌های سنّتی، حضور چشمگیری در شعر أمل دنقل دارند و ما با رستاخیر انبوهی از آن چهره‌ها در اشعار وی

رویا رو می‌شویم که البته همان‌ها، سازهٔ اصلی سروده‌های وی را تشکیل می‌دهند. شاعر در دفترهای شعری خود با پیش‌اندیشی بالا تلاش نموده تا از تمامی قابلیت‌های زبانی در جهت فراخوانی شخصیت‌های کهن بهره گیرد؛ دخالت دادن آن شخصیت‌ها با سه تکنیک علَم (اسم، کنیه، لقب) نقش و گفتار و حضور دادن آنها به سه شکلِ جزئی، ممتد و محوری، و به سه صیغهٔ غایب، مخاطب و متکلم، آن هم با سه حالتِ هم‌سو، متفاوت و وارونه، نشان از آن دارد که شاعر در القایِ مفاهیم مورد نظر خود به مخاطب، برای چنین سبک و اسلوبی اهمیّت فراوان قائل شده و خواننده نیز برای فهم شعر وی نمی‌تواند آنرا نادیده بگیرد.

پژوهش بر ما می‌نمایاند که أمل دنقل در فرایند فراخوانی، اصل را بر «آشنایی» و «ناآشنایی» چهره‌ها گذاشته و سعی کرد تا آن‌جا که می‌تواند از چهره‌های آشنا و معروف بهره گیرد که البته حضور انواع «عَلَم» در دفترهای شعر او گواه بر صحت این ادعاست، توجه به این اصل سبب شده تا وی بهتر بتواند در متن شعریِ خود، شخصیت مورد نظر را بپروراند، و از طرف دیگر مانع از آن شده که مخاطب در پی شناسایی چهرهٔ گمنام، لذّتی از شعر وی نبردو از مقصود بازماند و دچار نوعی «سکت ادبی» گردد.

انگیزهٔ اصلی شاعر از فراخوانی چهره‌های سنّتی، انگیزهٔ هنری، سیاسی و اجتماعی است؛ از یک سو می‌خواهد با بیان غیر مستقیم، پوشیده‌تر، کنایی‌تر و در نتیجه ادبیانه‌تر و هنری تر سخن بگوید و از لحن خطابی و گزارشی به‌دور باشد و خواننده را نه یک مصرف کنندهٔ ساده که طرف فعّال و کارساز در معادلهٔ شعری خود قرار دهد، از سوی دیگر می‌کوشد با برخورداری از درک بالا، قضایای سیاسی و اجتماعی زمان خود را به چالش بکشاند و برای برون رفت از آن راه کار بدست دهد. راست آن است که شاعر در سروده‌های نخستین خود به شخصیت‌های غیر عربی و غیر اسلامی گرایش نشان داد، امّا پس از چندی به سنّت عربی – اسلامی و شخصیت‌های آن روی آورد و به نوعی بازگشت به فرهنگ خویشتن را در شعرش تجربه نمود، هر چند که به اصرار باید گفت همان اندک چهره‌های غربیِ شعر او با اهداف چهره‌های عربی – اسلامیِ شعرش همسویی دارند.

شخصیت‌های شعر أمل دنقل همگی پر حاشیه، ناآرام و بی آسایش‌اند و در برههٔ حساسی از تاریخ به سر می‌برند و به نوعی مسأله ساز و مسأله دار بوده‌اند و اکنون نیز دچار «خوارشدگی عاطفی»اند و زمان شکست و شوربختی را تجربه می‌کنند، یعنی در موقعیت کاملاً «تراژدیک» به سر می‌برند و از دردی مشترک می‌نالند. به عنوان مثال «اسپارتاکوس» آن قهرمان کهن، به دار آویخته شده و خبری از او نیست، «متنبی» آن شاعر پر غرور و مدّعیِ پیامبری، دیگر دورانِ با عزّت خود را نزد سیف الدوله تجربه نمی‌کند و در نزد کافور إخشیدی تن به ذلت و خواری داده، «عنتره» آن دلیر مرد جنگنده، از میدان نبرد می‌گریزد، «زرقاء یمامه» آن پیشگوی زیرک، اینک کور و نابینا شده و...آری، دیگر از قهرمانانی همچون هانیبال، خالد بن ولید، عبدالرحمن الداخل و صلاح الدین و...خبری نیست! اینک سایه سنگین فریبکاری ابو موسی اشعری، حسادت برادران یوسف، بی غیرتی خمارویه، خیانت پیشگی یاران مسیح و... بر همه جا حکمفرماست! اینک ابن هندها با هزاران مکر و حیله بر سر حکومتند و قطرالندی (سرزمین مادری خود) را به تاراج دادند و در فراق یوسف گمگشتهٔ خود (قدس) هیچ اقدامی انجام نمی‌دهند!

البته نباید از یاد برد که علت گزینش و برجسته سازی «لحظهٔ شکست» از سوی شاعر، ناشی از همان احساس حقارتی است که به دنبال شکست پی در پی عرب‌ها از اسرائیل به او و هم‌نسلانش دست داده، و شاعر از این طریق می‌کوشد تا در مخاطب ایجاد انگیزش کند و او را به مقاومت وا دارد. در پایان این نیز یاد کردنی است که سازش با اسرائیلِ غاصب و تسلیم در برابر خواسته‌های او از سوی حاکمان نالایق عرب، سخت بر أمل دنقل تأثیر گذاشته و او را وا داشته تا در این فرایند از شخصیت‌های تسلیم ناپذیر و سرکش به بزرگی یاد کند و زبان به ستایش آنان بگشاید، گرچه از منظر دین آن شخصیت‌ها منفور و مطرود قلمداد گردند!

پی‌نوشت‌ها:

۱ – پنه لوپه Penelope در اسطوره‌های یونان، دختر شاه ایکاروس Icarius اهل اسپارت است که به صورت دختری بسیار زیبا و شخصیتی والا و خوش رفتار تصویر شده است. هنگامی که عولیس پس

از برنده شدن در مسابقهٔ دو با اودیسئوس odysseus، موفق به ازدواج با وی می‌گردد، مجبور می‌شود به علت شرکت در جنگ تروا او را ترک کند. بازگشت از جنگ تروا برایش بیست سال به طول انجامید. پنه لوپه وفادارانه لحظه لحظه این بیست سال را به انتظار او نشست و به رغم خواستگاران زیاد، تن به ازدواج نداد تا سرانجام مسافرش از راه رسید و به مرادش دست یافت. (ر.ک. دیکسون کندی، صص ۱۷۱ – ۱۷۰)

۲ – خلاصهٔ اسطورهٔ اودیپ یا اودیپوسodeipus چنین است که لایوس، پادشاه تِب است و همسرش یوکاسته نام دارد. پیشگویی به آن‌دو گفته که اگر آنان صاحب فرزند شوند، این پسر، پدر را به قتل می‌رساند و با مادرش ازدواج می‌کند. اودیپ متولد شد، یوکاسته برای فرار از سرنوشت پسرش را به چوپانی می‌سپارد تا دست و پا بسته در دامنهٔ کوه رهایش کند که بمیرد. دلسوزی چوپان سبب می‌شود که این کودک پس از ماجراهای زیاد به دربار پادشاه کورینتوس راه یابد و پادشاه او را به فرزندی قبول کند. پیشگوی دلفی بعدها که اودیپ بزرگ می‌شود، سرنوشت او را که پدرکشی است با وی در میان می‌گذارد و اودیپ به تصور این که پادشاه کورینتوس پدر واقعی اوست تصمیم به فرار می‌گیرد تا از سرنوشت شوم خود بگریزد. در راه فرار، درگیریِ سختی میان او و پیرمردی که بر کالسکه سوار است رخ می‌دهد و اودیپ، پیرمرد و نوکرش را می‌کشد، بی آن که بداند مقتول، همان لایوس، پدر واقعی اوست. وی پس از مدتی سرگردانی به شهر تب کشیده می‌شود. در آنجا معمّای اسفینکس یا ابوالهول را که به دریدن زنان و مردان مشغول بود حل کرد، و مردم شهر را از مرگ نجات داد، چون ابوالهول بر سر دروازه شهر می‌نشست و شرط وارد شوندگان آن را حل معماهایی می‌دانست که خود طرح می‌کرد و هر کس را که از حل آن ناتوان بود می‌کشت. ابوالهول با شنیدن پاسخ‌های معمای خود از زبان اودیب، خویشتن را به اقیانوس پرتاب کرد و شهر تب از بلای او نجات می‌یابد. اودیپ به پاس این خدمت بزرگ به پادشاهی تب برگزیده می‌شود و ندانسته با مادر خود یوکاسته ازدواج می‌کند. نه مادر و نه پسر نمی‌دانستند که رابطه شان چیست. سال‌ها به خوشی سپری شد تا این که شهر دچار طاعون گشت. غیبگویی به اودیپ می‌گوید که طاعون تنبیهی است برای جنایت دو گانهٔ وی: پدرکشی و زنای با محارم! اودیپ که با تمام قوا سعی کرده بود از تحقّق این واقعه پرهیز کند وقتی خود را با آن مواجه می‌بیند چشمان خود را کور می‌کند و یوکاسته نیز دست به خودکشی می‌زند. (ر.ک: همان، صص ۱۲۳ – ۱۲۲)

منابع:

قرآن کریم.

ابن خلّکان، ابوالعباس شمس الدین، **وفیات الأعیان و أنباء أبناء الزمان**، تحقیق احسان عباس، بیروت، دارصادر، ۱۹۷۷م.

ابن عبدربه، أبوعمر أحمد بن محمد، **العقد الفريد**، القاهرة، لـجنة التأليف و الترجمة و النشر، ۱۹۴۰م.

ابن عقيل، بهاء الدين، **شرح ابن عقيل**، التحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، قم، انتشارات ناصر خسرو، الطبع العاشر، ۱۳۷۳ش.

بنى عامر، عاصم محمد أمين، **لغة التضاد فى شعر أمل دنقل**، عمان، دار الصفاء للنشر و التوزيع، الطبعة الاولى، ۲۰۰۵م.

دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت، دار العودة، د. ت.

ديكسون كندى، مايک، **دانشنامهٔ اساطير يونان و روم**، ترجمهٔ رقيه بهزادى، تهران، انتشارات طهورى، ۱۳۸۵ ش.

الروينى، عبلة، **الجنوبى**، دمشق، دارممدوح عدوان للنشر و التوزيع، الطبعة الثالثة، ۲۰۰۶م.

زايد، على عشرى، **استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعرالعربى المعاصر**، القاهرة، دارغريب، الطبعة الأولى، ۲۰۰۶م.

ضيف، شوقى، **تاريخ الأدب العربى عصر الدول و الإمارات، الأندلس**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، د. ت.

العبادى، مصطفى، **محاضرات فى التاريخ الرومانى**، بيروت، مكتبة كريدية إخوان، د. ت.

فخرى، عمارة، **استلهام القرآن الكريم فى شعر أمل دنقل**، مصر، دارالأمين، الطبعة الأولى، ۱۹۹۷م.

قميحة، جابر، **التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل**، مصر، جامعة عين شمس القاهرة، الطبعة الاولى، ۱۹۸۷م.

كتاب مقدس.

كندى، محمد على، **الرمز والقناع فى الشعر العربى الحديث**، لبنان، دارالكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، ۲۰۰۳م.

المتنبّى، ابوالطيّب، الد**يوان**، بشرح عبدالرحمن البرقوقى، بيروت، شركة دار الأرقم بن أبى الأرقم، د. ت.

مجاهد، أحمد، **اشكال التناص الشعرى**، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ۱۹۹۸م.

مجلى، نسيم، **أمير شعراء الرفض**، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الاولى، ۱۹۹۴م.

المسّاوى، عبدالسلام، **البنيّات الدالة فى شعر أمل دنقل**، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، الطبعة الأولى، ۱۹۹۴م.

يعقوب، اميل بديع، **موسوعة النحو و الصرف و الإعراب**، قم، انتشارات استقلال، الطبعة الثالثة، ۱۳۸۳ش.