مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة التاسعة، العدد الأوّل، ربيع ١٤٣٤هـ
صفحة ٥٩ – ٨٢

التناص في شعر الشاعر المصري أمل دنقل

علي نجفي ايوكي[1]*، فاطمه يگانه[2]

١. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

٢. ماجستير في اللغة العربية وآدابها، من جامعة كاشان

(تاريخ الاستلام: ١٤٣٣/٥/٢٠ ؛ تاريخ القبول: ١٤٣٣/٩/٢٥)

ملخّص المقال

إن التناص كمصطلح حديث نشأ في دراسات البنيويين، قد أصبح ذا أبعاد مهمة في مجال النقد الأدبي الحديث، ولو اعتمد على الجذور التراثية في مجاليها النقدي والبلاغي، حيث تناوله النقاد الأقدمون في حديثهم عن التضمين والاقتباس والاستشهاد والسرقة و... فهو يعد ظاهرة جديدة في آثار كثير من الأدباء وله دور هام في إنتاجاتهم الأدبية العظيمة، ومن جملة هؤلاء الأدباء هو الشاعر المصري أمل دنقل الذي يشكل التناص في شعره عنصراً أساسياً ومؤثراً، إذ إنه يوظف التناص في قضية الوطن التي تتردد في معظم أشعاره، انطلاقاً من التزامه بقضايا أمته ومجتمعه، سعياً إلى تغيير الواقع وتبديله. واللافت للنظر أنّ التناص ظاهرة شائعة في ديوان الشاعر ويبرز من خلال توظيفه التراث تحت ألوان الشخصيات التراثية والأسطورية والمأثورات الدينية والأدبية والشعبية، بعد أن أضفى عليه أردية عصرية واقعية، وجعله يعيش العالم الحديث، ويتحرك فيه بحرية وموضوعية. لذلك تحاول هذه المقالة أن تقوم بدراسة تقنية التناص وفاعليته في شعر الشاعر والكشف عن مدى نجاحه في توظيف النصوص الأخرى في نصه الشعري.

الكلمات الرئيسة

التناص، الشعر العربي، أمل دنقل، التراث الإنساني، الانزياح.

---

* الكاتب المسؤول الهاتف: ٠٩١٢٢٤٩٨٦٩٨

Email: najafi.ivaki@yahoo.com

مقدمة

الحق أنّ "التناص"[1] هو بمعنى «تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلّا ذو الخبرة والمران» (عزام، ٢٠٠١، ص٢٩). وجوليا كريستيفا كانت أول من استخدم مصطلح "التناص". فهي اعتمدت على الناقد الروسي المعروف "ميخائيل باختين" واستبصاراته النقدية، إذ يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرّر خطاباً آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطاباً، والكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النص والكاتب والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر "التناص" الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة. والتناص حوار بين النص وكاتبه وما يحمل الكاتب من خبرات سابقة. كما هو حوار بين النص ومتلقيه وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة. (عزام، ٢٠٠١، ص٣٨) فهي نظرية الحوارية التي يدعوها باختين بـ"البوليفونيّة" أو الصوت المتعدد (جهاد، ١٩٩٣، ص٣٥) فاستخدمه بدلاً من مصطلح التناص.

من الملاحظ أنّ التناص انتقل إلى الأدب العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مواجهاً باهتمام كبير من جانب النقاد العرب المعاصرين. فيرى "محمد مفتاح" التناص «نصوصاً جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء واستنباط» (مفتاح، ١٩٩٩، ص٤١). ثم حاول في كتابه الآخر (تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص) دراسة العلاقات النصية فيقول: «إن الدارسين ماعدا بعض الاتجاهات المثالية، يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً» (مفتاح، ١٩٨٥، ص١٢١).

وهناك الذين حاولوا كثيراً في دراساتهم حول العلاقات النصية تحليلاً ونقداً، متأثراً بالمدارس النقدية الغربية معتمداً على طروحات أعلام هذه المدارس، غير أن أكثرهم راحوا يقتفون أثر

1. Intertextuality, Intertextua

التناص في الأدب العربي القديم وحاولوا أن يربطوا بين مصطلح التناص الحداثي وبين مصطلحات نقدية قديمة كالتضمين، التلميح، الاقتباس، السرقة، المعارضة و...، مضافاً إلى ذلك حاول بعضهم أن يربط التناص ببعض المفاهيم الموروثة ولاسيما نظريات عبدالقاهر الجرجاني في البلاغة النقدية و«خاصة فيما يتعلق بمفهوم الأخذ وشدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث؛ إذ رفض الجرجاني استعمال السرقة كما شاعت قبله وبعده. (الغذامي، ١٩٩٨، ص٣٢١)

فهكذا حاول النقاد المعاصرون أن يكشفوا الستار عن التواصل الفكري بين القديم والحديث، وعن تقدم النقاد العرب القدامى في هذا المجال بالنسبة إلى النقاد الغربيين، مقتصرين على عرض آراء القدماء حول فكرة التناص، مفصلين جهودهم للكشف عن جماليات النص، ووجدوا أنّ التناص مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة، إذ يشير الكتب النقدية العربية القديمة إلى وجود مبادئ لقضية التناص فيها. منها ما جاء في كتاب (العمدة) قول علي بن أبي طالب عليه السلام: «لولا الكلام يعاد لنفد» (القيرواني، ١٩٦٣، ص٥٧). تأكيداً لحقيقة فنية رددها عنترة في معلقته: «هل غادر الشعراء من متردم» ثم ذكرها أبو تمام في قوله: «كم ترك الأول للآخر» (القيرواني، ١٩٦٣، ص٥٨). ثم قال أبوه لآل العسكري: «بأن المعاني شيء يتداوله الأدباء، لا غنى للاحقين عن تناولها ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم» (العسكري، ١٩٨٦، ص١٩٦). أو قول ابن رشيق القيرواني ـ في شأن السرقات الأدبية ـ «هذا باب متسع جدّاً لا يقدر أحد الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلّا عن البصير الحاذق بالصناعة، وآخر فاضحة لا تخفي على الجاهل المغفل» (القيرواني، ١٩٦٣، ص٢٨٠). وهو باب كما ذكره الآمدي «ما تعري منه متقدم ولا متأخر» (الآمدي، ١٩٩٥، ص٢٧٣). فقضية السرقات الأدبية أخذت حيّزاً كبيراً من جهود النقاد القدامى، فاستمر حتى عصور متأخرة، حيث أثارت جدالات كثيرة ونقاشات كبيرة في عالم النقد والأدب وأخذ النقاد يميلون إلى التغاضي عن بعض السرقات أو تداخلات النصوص ولم يعد ينظرون إليها بعين السخط، بل سعوا كثيراً في تغيير النظر إلى هذه الإشكالية وتقريبها إلى المنهج العلمي الصحيح من ناحية والتمييز بين السرقة القبيحة كالإغارة والسلخ وبين بقية أنواعها المباحة من ناحية أخرى.

ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناص، تحدد علاقة النص الغائب بالنص الحاضر، وهي: الاجترار، وهو أن يعيد الأديب النص الغائب دون تحوير أو تغيير، حيث يكتفي بإعادته كما هو، أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس بجوهره بسوء بسبب من نظرة التقديس والاحترام

لبعض النصوص والمرجعيات. (ناهم، ٢٠٠٣، ص٥٠) الامتصاص، وهو أعلى درجة من الاجترار. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، ويتعامل معه تعاملاً حركيّاً تحويلياً لا ينفى الأصل بل يسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد، حيث لا يجمد النص الغائب في الامتصاص ولا يغيّر تماماً، بل يعيد صياغته من جديد على وفق متطلبات تأريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحو بدأ أن يموت. (بنيس، ١٩٨٥، ص٢٥٣) والحوار، وهو أعلى مرحلة في قرارة النص الغائب، إذ يعتمد النص المؤسس على أرضيته عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار.فإن الأديب لا يتأمل النص الغائب ويغيّر أسسه اللاهوتية ويحوله في عدم محدودية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوماً عقلانياً خالصاً. (بنيس، ١٩٨٥، ص٢٥٣)

خلفية البحث

كتب في العالم العربي عن أمل دنقل وشعره دراسات مستقلّة منها «لغة التضاد في شعر أمل دنقل» لعاصم محمد أمين بني عامر، و«أمل دنقل شاعر على خطوط النار» لأحمد الدوسري، و«البنيّات الدالة في شعر أمل دنقل» لعبدالسّلام المساوي، و«أمير شعراء الرفض» لنسيم مجلي، و«التراث الإنساني في شعر أمل دنقل» لجابر قميحه، و«استلهام القرآن في شعر أمل دنقل» لعمارة فخري، ودراسات غير مستقلّة ك «أشكال التناص الشعري» لأحمد مجاهد، و«بنيّة القصيدة العربيّة المعاصرة» لخليل موسى، و«استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر» لعلي عشري زائد. ثم لا يمكن الإغماض عن المقالة الوحيدة التي كتبت عن أمل دنقل في بلدنا بيد الدكتور على سليمي وأكرم چقازردي المعنونة بـ «نمادهاي پايداري در شعر معاصر مصر» المطبوعة في المجلد الأوّل من «نشريه ادبيات پايداري».

غير أنّ النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خليقة أن تقنعنا بأنّ جميعها ركز على معالجة موضوع المفارقة والرفض والمقاومة والرموز الموظّفة في شعر الشاعر، أو عالج شعر الشاعر لغةً وأسلوباً، وما اهتمّ اهتماماً بالغاً بالتناص في شعره، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من الخطورة ويلعب دوراً بنّاءاً في قصائده. لذلك تسعى هذه الدراسة لتسلّط الضوء على الجانب الّذي يتناساه الدارسون عادةً.

أمل دنقل وتعامله مع التراث

كان أمل دنقل (١٩٨٣-١٩٤١م) شاعراً مصرياً كبيراً له صوت متفرد يميزه عن كل أبناء جيله من الشعراء الذين ظهروا في الستينات بمصر، فهو شاعر عرف بشعره وحقق له شعبية كبيرة بين الناس، لم يحرز مثلها إلا قلة من الشعراء الروّاد. فيعتقد أن هناك للشعر وظيفة اجتماعية والتزام إنساني ثم وظيفة الشاعر أن يكون صوت الحرية دون أن ينتمي إلى حزب أو جماعة سياسية. وشعره ينتصر للقيم الإنسانية وللحرية، حيث يمتد كيان الفرد إلى الوطن ويمتد كيان الوطن إلى المجتمع الإنساني العام. لذلك شعره شعر "التراث العربي والإسلامي" بل "التراث الإنساني"، حيث استرفده الشاعر وجعل منه عصارة حية تسري في أعطاف قصيدة بمفاهيم جديدة، ودلالات عصرية متوهجة، ليحق لقارئ شعره أن يقبله "شاعر التراث الإنساني". (قميحة، ١٩٩٨، ص٥-٦)

والتراث إذاً هو المصدر الأساسي لشعر أمل وربما كان جنوحه لتوظيف التراث بسبب نمو شخصيته الأدبية واتساع قراءته مع حرارة الواقع السياسي والاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر والأمة العربية. فهو كان من أكثر الشعراء توظيفاً للتراث العربي والإسلامي الذي يتمثل في المأثورات الدينية بما فيها من أحداث وشخصيّات ومذاهب فكرية، والتراث الشعبي الذي يمثل ثروة غنية بالشخصيات الأسطورية والتأريخية والتراث الأدبي الذي ينطوي على مادة نثرية وشعرية غنية.

فيتنامى دور التناص في شعره إلى حدّ كثير ويبرز خلال موضوعاته المتباينة سواء أكان ذلك من حيث التماثل، أم التقابل أم التخالف. ولعلّنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأنّ التناص في شعر أمل دنقل يشكل عنصراً أساسياً ومؤثراً، يفتح نافذة شاسعة في التراث الإنساني، متعددة الأبعاد، مختلفة الاتجاهات، استلهمها الشاعر بعد أن أضفى عليها أردية عصرية واقعية. فهو مع أنواعه المختلفة كالتناص الديني والأسطوري والشعبي والشعري ينتقل بنا عبر محاور متعددة، تتبلور خلالها شخصيته ورؤيته لأحداث عصره، فمنها ما تكون بالجملة المركبة، ومنها ما تكون باللفظة المفردة وقد تكون بالرمز والإشارة أو الإيماء الخاطفة. لذلك تتعاطى هذه المقالة أشكال التناص في شعر الشاعر وتحاول أن تجيب على الأسئلة التالية وهي ما يدفع الشاعر أن يوظّف التراث في نصوصه الشعريّة؟ ما هو الغرض الذي يهدف إليه الشاعر من تناصاته؟ كيف يقوم دنقل بتناسق النصوص السابقة مع نصه

الجديد؟ هل يميل الشاعر إلى انزياح النص السابق أو يستخدمه دون تحوير وتغيير؟ و...

والمفروض أنّ الواقع السياسي والاجتماعي دفع الشاعر إلى استلهام التراث، حيث يرمي من تناصاته أن يتحدّى القضايا السياسيّة والاجتماعيّة الراهنة في البلاد العربيّة عامّة ومصر خاصة، ويحاول أن ينهال على الحكام باللوم والطعن. وأكبر الظنّ أنّه حريص على التغيير والتبديل في النص الخفي بدلاً من التكرار والاجترار. مضافاً إلى ذلك يبدو أنّ المتلقي بإمكانه أن يحكم على التزام الشاعر من جرّاء تناصاته.

التناص القرآني

ما من شك أن القرآن الكريم مصدر أساسي بين المصادر التراثية الأخرى، ومنبع سخي لإلهام الشعري، حيث عكف عليه الشعراء العرب المعاصرون واستمدوا منه كثيراً، من الآيات، الأسماء، الشخصيات والقصص، استلهموها فتناصوا معها ليعبّروا من خلالها عن بعض أبعاد تجاربهم المعاصرة. كما تأثر بها أمل دنقل ونهل من هذا المصدر العظيم وقد اقتبس منه في كثير من القصائد. غير أن اقتباسه متنوع ويمكن أن يكون بالكلمة المفردة أو بالجملة أو الآية وأحياناً تتجاوز ذلك إلى إعادة جو القصص القرآنية. ومن النماذج القرآنية في ديوان الشاعر، عندما استلهم الآيات الأولى من سورة التين في قصيدته المشهورة "لا وقت للبكاء"، وقد رثى بها الزعيم "جمال عبدالناصر"، إذ يقول:

والتين والزيتون
وطور سينين... وهذا البلد المحزون
لقد رأيت يومها سفائن الإفرنج
تغوص تحت الموج
وملك الإفرنج يغوص تحت السرج.
وراية الإفرنج
تغوص، والأقدام تفري وجهها المعوجّ،
.. وها أنا ـ الآن ـ أرى في غدك المكنون:
صيفاً كثيف الوهج
ومدناً ترتجّ

وسفناً لم تنج

ونجمة تسقط ـ فوق حائط المبكي ـ إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة في الأوج.. (دنقل، ١٩٨٥، ص٢٥٨)

والنظرة الفاحصة للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن الشاعر أقام تناصاً مع قوله تعالى: ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الأَمِينِ﴾ (سورة تين، الآيات ١-٣) فاقتبس ثلاثة آيات من سورة التين تحت قانون الامتصاص، حيث أورد الآية الأولى والثانية بالنص ثم غير كلمة الأمين إلى المحزون، وهو تغيير مناسب موفق لأن مصر كانت يومها محزونة، باكية، فجعت بموت زعيمها وباعث نهضتها، بل زعيم العرب كلهم ورائد الثائرين من اجل الحرية والكرامة في العالم الثالث، جمال عبدالناصر حسب رأي الشاعر. (فخري عمارة، ١٩٩٧، ص٧٥)

وبما أن حزن الشاعر بالنسبة إلى هذه الواقعة حزن صادق وعميق فإنه يوفّق في انتقال هذا الحزن الصادق إلى القارئ باستلهام النص القرآني ولاسيما كلمة المحزون. إضافة إلى ذلك إنه استخدم القسم القرآني ليوضح أهمية ما يقول. فيقسم بما أقسم به الله تعالى (طور سينين) وهو جزء من أرض مصر الذي اغتصبه العدو. فهكذا يستمد الشاعر من قوة القسم وأثره الشديد لكي يزيد في قوة أسلوبه فينجح أن يبعث روح الحماسة والثورة في القارئ ويحقق ما أراد من تأثير، فلا ريب أن استلهام القرآن والاقتباس منه لون بلاغي له قيمته الفنية والجمالية، وله تأثيره في النص الشعري. وما يترتب على هذا التناص هو أن الشاعر استلهم النص الديني للغرض السياسي، وهذا التحول في اتجاه الشاعر يمكن أن يفسّر لنا التزامه الشديد أمام الوطن.

هذا وإنّ أمل دنقل قد قام بالتناص مع قصة يوسف عليه السلام في كثير من قصائده وجعلها تشكل مكوّناً هامّاً من مكونات أشعاره حيث يمكن القول بأنّ هذا التناص يلعب دوراً بنّاءاً عند الشاعر، فنراه يقول في قصيدة «مقتل القمر»:

يا أبناء قريّتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا دموع إخوة يوسف

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة

يا إخوتي: هذا أبوكم مات! (دنقل، ١٩٨٥، ص٣٦)

من الملاحظ أنّ تناص الشاعر يماثل الموقف الذي صوّره الله تعالى في قصة يوسف عليه السلام، حين تآمر الإخوة على التخلص من يوسف، فاستأذنوا أباهم كي يصحبهم حتى يرتع ويلعب ـ كما ادّعوا ـ ثم ألقوه في البئر ﴿وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ ۞ قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (سورة يوسف، ١٦-١٧) أنّ التقصّي في النموذج الشعريّ والآيات الكريمة يدعنا نوقن أنّ مغزى الموقفين واحد: موقف إخوة يوسف في القصة القرآنيّة وموقف أبناء المدينة في قصيدة الشاعر؛ إنّه ادّعاء البراءة وإظهار الحزن الزائف بدموع كاذبة، في حين أنّهم الجناة المرتكبون للإثم. (فخري عمارة، ١٩٩٧، ص١٤٣) فأمل دنقل حاول بالتناص مع القرآن أن يرسم كراهيّته من المدينة وأهلها؛ لأنّها ترمز عنده إلى النفاق والزور والحقد والكذب وسائر المفاسد الاجتماعيّة الخطيرة، لذلك يعادل بين أبناء المدينة وإخوة هذا النبي. على أيّة حال قد وفّق الشاعر في تناصه مع القرآن واستلهامه لأنّه موجز ودقيق التعبير.

واتّجه أمل دنقل ثانيّة إلى التناص مع قصة يوسف في قصيدة «العشاء الأخير»، فقد كتبها في فترة حرجة من تاريخ مصر حين اشتدّ ضغط مراكز القوى وازداد عنف الاستبداد. والشاعر حاول بتقنيّة التناص أن تصوّر هذا الواقع المخيف، فتراه يقول:

وأنا «يوسف» محبوب «زليخا»

عندما جئتُ إلى قصر العزيز

لم أكن أملك إلا.. قمرا

(قمراً كان لقلبي مدفأة)

ولكم جاهدتُ كي أخفيَه عن أعين الحرّاس..

عن كلّ عيون الصدئة

.. كان في الليل يضيء!

حملوني معه للسجن حتى أطفئه

تركوني جائعاً بضع ليال..

تركوني جائعا.. (دنقل، ١٩٨٥، ص ١٦٣)

إنّ ما يمكن أن نستشفّه من المقطع السابق هو أنّ القصيدة كلّها تصور واقع مخيف مظلم للمجتمع الّذي يتحكم فيه الحاكم الدكتاتور وهو من جعل الحياة سجناً للمظلومين وملأ المجتمع الإنساني بالحرّاس وقام بكبت الحريّة وإرهاب الناس وإرعابهم. والكلمات المستعملة كـ أعين الحرّاس، عيون الصدئة، الليل، السجن، الإطفاء، الترك، الجوع و...خير دليل على ذلك. فالتناص القرآني أتاح الفرصة للشاعر أن يصوّر من خلاله مأساة الإنسان العربيّ واغترابه، لذلك يمكن القول بأنّ الواقع السياسي والاجتماعي المؤسف في الوطن العربي دفع الشاعر أن يستخدم النص القرآني ويعبّر عن أوضاع الإنسان العربيّ.

والشاعر عاد إلى هذه الشخصية الدينيّة في قصيدة «حديث خاص مع أبي موسى الأشعريّ» حيث نقرأ:

ويكون عامٌ.. فيه تحترقُ السنابلُ والضروع

تنمو حوافرُنا ـ مع اللعنات ـ من ظمأٍ وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!

ينمو صديدُ الصّمغ في الأفواه

في هُدب العيون.. فلا ترى!

تتساقط الأقراطُ من آذان عذروات مصر!

ويموت ثديُ الأمّ... تنهضُ في الكرى

تطهو ـ على نيرانها ـ الطفل الرضيع!! (دنقل، ١٩٨٥، ص١٦٩-١٧٠)

إنّ المنعم في الفقرة الشعريّة السابقة يكشف عن التناص الديني الّذي قام به الشاعر فيها، لأنّ النص يتناص مع الموقف القرآني الذي استلهمه الشاعر من قصة يوسف، إذ إنّه رؤيا فرعون الّتي حكاه الله تعالى: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (يوسف، الآية ٤٣) ثم يأتي تفسير يوسف ﴿قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنْبُلِهِ إِلا قَلِيلا مِمَّا تَأْكُلُونَ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلا قَلِيلا مِمَّا تُحْصِنُونَ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ﴾ (يوسف، الآيات ٤٧-٤٩).

ويلوح لنا أنّ الشاعر يتناص مع فكرة الجوع والقحط الّذي يعمّ مصر، ولكنّه لم يلتزم بنص القرآن، فقد حدّد المجاعة زمنيّاً بالعام في حين أنّها في القرآن سبع سنوات (سبع شداد) ولعلّه لم يقصد المجاعة حرفيّاً، بل قصد الكارثة عموماً والتي تمثّلت في الهزيمة إثر حرب الأيام الستّة في ١٩٦٧. وربّما كان هناك تشابهاً في واقع الحياة أيام الفرعون الّذي عاصر يوسف وبين واقع الحياة في مصر وقت كتابة القصيدة، وذلك ما حفز الشاعر للتناص مع موقف المجاعة من القرآن الكريم رامزاً بها للكارثة التي يترقبها ويراها في الأفق. (فخري عمارة، ١٩٩٧، ص١٤٧-١٤٨)

وإنّ مثل هذا النص الشعريّ الّذي بين أيدينا يشهد أن الشاعر ركز تركيزاً خاصاً على الفعل المضارع، فلا وجود لفعلٍ غيره كـ «يكون، تحترق، تنمو، يتزاحف، ينمو، ترى، تتساقط، يموت، تنهض، تطهو»، ليظهر من خلال استمراريته وحركته الدّائبة، وموسيقاه التوافقة واقعاً قوميّاً مؤلماً، وقد أتى بصورة المرأة لما لصورتها من وقعٍ على النّفس العربيّة. (سليمان، ٢٠٠٧، ص٤٣) مضافاً إلى ذلك فقد قام الشاعر في نصه المتناص الانزياحات الشعريّة التي تخدم الهمّ القومي حيث جاءت في نمطين هما الانزياحات الإسناديّة والانزياحات التركيبيّة. وتمثّل النمط الأوّل في قوله (تحترق السّنابل والضروع)؛ فالضروع قد تجفّ أو تنضب، أمّا أن تحترق فهذا خروج عن المألوف اللغويّ يجسّد حالة أم عربيّة لا ترى في يومها إلا القهر. ومن هذه الانزياحات أيضاً (ينمو صديد الصمغ في الأفواه) و(يموت ثدي الأم). فيما كانت الإضافة طريقاً للإسناد التركيبيّ في (يتزاحف الأطفال في لعق الثُّرى) لأنّ اللعق يكون (للعسل) وما شابهه، ولعق الثرى هو علاقة انتماء بين هؤلاء الأطفال وترب الوطن. (سليمان، ٢٠٠٧، ص٤٤) فالشاعر استعملها استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة.

التناص مع الكتاب المقدس

الذي يقرأ شعر أمل دنقل يستطيع أن يدرك أثر الكتاب المقدس بعهديه الجديد والقديم واضح في الشكل والمضمون. لاسيّما في ديوانه الرائع "العهد الآتي" فنجد تأثره بالكتاب المقدس وقد أعطى قصائده اسم "الأسفار" كسفر التكوين، سفر الخروج، سفر الف دالّ. (دنقل، ١٩٨٥، ص٢٦٣، ٢٧١ و٢٨٥) وكلمة "السفر" جاء في الكتاب المقدس، منها "الأسفار التأريخية، والأسفار الحكمية والأسفار النبوية". ثم قسم تلك الأسفار إلى "إصحاحات" شأن العهدين القديم والجديد وكل

إصحاح يتضمن فقرة شعرية. غير أنه عنون بعض قصائده بالمزامير وقسمها إلى ثماني فقرات، كل فقرة تسمى مزموراً. ومزامير التوراة كلها مناجاة وأدعية لذات الله، تتحدث عن فضله وجمال خلقه. ولكن أمل لم يستخدم المزامير كثيراً ما وليس له ما يمكن أن يدور في فلك المزامير إلا قصيدته الأولى "صلاة". وهي أشد شبهاً بالمزمور الثامن منها بالمزامير الأخرى...، إذ قال:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك

باقٍ لك الجبروتُ

وباقٍ لك الملكوتُ

وباقٍ لمن تحرس الرَّهبوت (دنقل، ١٩٨٥، ص٢٦٥)

ويبدأ المزمور الثامن هكذا:

أيها الرب سيدنا، أمجد اسمك في كل الأرض

حيث جعلت جلالك فوق السماوات...

فإنه يبدو أن تأثّر الشاعر في هذا المقطع من القصيدة بالنص الانجيلي أكثر وأوضح من التأثر بالنص التوراتي، فقد جاء في إنجيل لوقا: "فقال لهم المسيح: متى صليتم فقولوا: أبانا الذي في السموات: ليتقدس اسمك. ليأت ملكوتك. لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك في الأرض... (إنجيل لوقا، الإصحاح ١١، العدد ٢)

فهذا النص يدلّنا بوضوح تأثر الشاعر بالنص الإنجيلي، والشاعر لا يتأثر باللفظ والموسيقى فحسب بل تأثر بالأسلوب والصياغة التعبيرية أيضاً، حيث استخدم التناص في النص الشعري متبعاً أسلوب "الاستبدال"، إذ كان عليه أن يقول أبانا الذي في السماوات، ولكنه يحل محلها "المباحث" الذي يكون رمزاً للقوة الغاشمة والمكر والنفاق في كل عصر. فإنه استبدل بذلك لفظةً، تصور ملامح القهر في عصره، وتعبر عن الهموم والأحزان في ذلك الزمن. غير أنه يسوقه على سبيل التهكم والسخرية ولكنها سخريته مصحوبة بالمرارة. وقد تثير الضحك بقدر ما تثير الألم العميق وهكذا يؤثر على القارئ تأثيراً عميقاً.

إذاً ينجح أمل أن يأتي بالدلالات الجديدة باستبدال العناصر الدينية المقدسة وإحلال عناصر أخرى محلها حيث يستغل قدسية النص الديني ويسحبها على قوله الشعري. ويبدأ القصيدة ويختمها ببيتين، يؤكد أزلية الصراع بين الخير والشر حين يقول: أبانا... ومن هنا

يدخل الشاعر مرحلة جديدة هي مرحلة التعبير عن الحالة البشرية عموماً أو الوضع الإنساني.

وأخيراً نرى أن الشاعر يضمن إحدى قصائده عنواناً انجيلياً وهي قصيدة "العشاء الأخير" ثم يستخدم بعض الكلمات الانجيلية مثل كلمة "العماد":

كل من تعشقه أمي: أب لي في العماد (دنقل، ١٩٨٥، ص١٧٥)

وهي من أقوى الأبيات في التعبير عن غربة الشاعر واغترابه في واقع القهر المفروض على وطنه وناسه والذي قضى على حرية الفرد، بحيث لم يعد الإنسان يملك حتى أن يموت، واستسلم للقهر وأصبح الكل يردد هذا المثل المشهور "اللي يجوّز أمي أقول له يا عمي" والذي حوّره الشاعر بصورة أكثر مدعاة للسخرية والحزن والألم. فقال:

كل من تعشقه أمي: أب لي في العماد (مجلى، ١٩٩٤، ص٧٩)

ثم يقول في نفس القصيدة:

وتنبأت بما كان، وما سوف يكون

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلت: يا إخوة، هذا جسدي فالتهموه

ودمي هذا حلال... فاجرعوه (دنقل، ١٩٨٥، ص١٧٦)

الوارد في العهد الجديد هو أن السيد المسيح جلس على رأس المائدة ثم أخذ الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدي وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا. (إنجيل متى، إصحاح ٢٦، العدد ٢٦-٢٩) فيستبدل أمل بلفظي " كلوا واشربوا" لفظين آخرين هما "التهموا واجرعوا" لان السيد المسيح يخاطب تلاميذه وحوارييه، أما الشاعر فهو يخاطب جلاديه من السفاحين ومصاصي الدماء. «فحور الألفاظ لكي تكون أوقع في إعطاء الدلالة الصحيحة على وحشيتهم وتعطشهم للدماء» (مجلى، ١٩٩٤، ص٨٣). إذاً استطاع الشاعر أن يستعير قناع السيد المسيح فيعمل على امتصاص وتذويب النص الانجيلي في نصه الشعري موفقاً.

التناص الأسطوري

يبدو أن الأسطورة من المصادر الهامة للشعراء التي تقدم لهم آفاق بعيدة المدى للخلق والنظم وتستخدم للتعبير عن الحياة وهي لا تموت، حيث تتبدل وتتغير، ولكنها لا تتلاشى؛

لأنها جزء من حياة الإنسان ومن تصوراته وذاكرته. فإنها ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بعصور التأريخ القديمة في حياة الإنسان، بل هو دائماً عامل فاعل في حياة الإنسان في كل عصر وفي إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة ومازالت الأسطورة تعيش بكل حيويتها كمصدر لإلهام الشعراء. (إسماعيل، ١٩٨٨، ص٢٢٢) وهي وسيلة فعالة توسع إطار خيال الشاعر وتساعده للتعبير عن الأحاسيس والعواطف الاجتماعية والسياسية ولبيان المشاكل المعلقة بالعالم الجديد من خلال توظيف شخصية أسطورية أو باستخدام تقنية القناع[١] في استدعائه للشخصية التراثية التي تحتل محور النص. فأصبح للأسطورة دور هام في الشعر المعاصر، حيث التجأ الشعراء العرب المعاصرون إليها في قصائدهم وتمتعوا من جاذبتها وشهرتها ليضفوا الجمالة والأصالة على شعرهم. غير أنهم وجدوا «أن المشكلات الروحية التي يعانيها الشاعر في المجتمع المعاصر تنشأ في جزء منها من الحاجة إلى الأساطير يشعر بها بحرارة ويتخيّلها في صورة حسّية معاصرة، يشترك معهم في الإحساس بها جمهور واسع من القراء النابهين» (الجيوسي، ٢٠٠١، ص٧٩٦-٧٩٧). هي روح الشعر التي تربط بين الإنسان والطبيعة وبين الماضي والحاضر وبين الواقع والخيال وتمنح الشعر حيوية وجاذبية خاصة. إذاً استلهموا الأساطير وأعطوا آثارهم روحاً قصصياً وجرّدوها من الغنائية المفرطة، فاستعملوا أسلوباً جديداً وانزياحاً رائعاً في إنتاجاتهم الشعرية المعاصرة.

---

١. "القناع" مصطلح مسرحي، دخل عالم الشعر في بدايات القرن ليؤدي وظيفة جديدة مختلفة عن وظيفته في مجال المسرحي وليعبّر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات. والشاعر يندمج بالشخصية "القناع" ويتفاعل مع مكوناتها، لتنصهر تجربته الذاتية في مقومات تلك الشخصية. فيتحد الشاعر بها ويتحدث بلسانها أو يجعلها هي تتحدث بلسانه، مضيفاً عليها من ملامحه، ومستعيراً لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً، ليس هو الشاعر وليس هو الشخصية، وهو الشاعر والشخصية معاً. (كندي، ٢٠٠٣، ص٦٦-٦٨) كما يعرف البياتي "القناع" بأنه «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً عن ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته بذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها. (البياتي، ١٩٩٣، ص٤٠) ثم توسّع الناقد إحسان عباس في مفهوم "القناع" ودلالته، حيث يقول: إن "القناع" «يمثل شخصية تأريخية ـ في الغالب ـ (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريد، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسيلة» (عباس، ٢٠٠١، ص١٢١). إذاً اتجه الشعراء إلى تقنية القناع في قصائدهم الشعرية فتقنعوا بشخصيات التراثية والتأريخية والأسطورية أو الشخصيات المعاصرة، أو رموز أخرى، من عناصر الطبيعة ومشخصاتها، التي قادرة على حمل أعباء تجربتهم ودلالاتهم الشعرية لأجل عملية الإسقاط.

وأما الشاعر أمل دنقل من الشعراء الذين التجأوا إلى توظيف الأسطورة في الشعر. ولكنه لم يكن يستخدم الأسطورة كشعراء الآخرين معاصرين له، ولاسيما الأسطورة الأجنبية. وإذا استثنينا بعض الإشارات إلى أعلام أسطورية مثل "سيزيف" و"بنلوب" لم يوظف أمل دنقل في شعره الأسطورة الخالصة. وأما في إطار الأساطير العربية وظّف أسطورة "زرقاء اليمامة"[١] وهي من أوفر الشخصيات حظاً في اهتمام شعراءنا، حيث لم يعرض لها أمل دنقل فقط، إنما حفل الشعر العربي بذكرها.

وقد عرفت زرقاء اليمامة في التأريخ بحدة بصرها وقدرتها على الرؤية من بعيد. وفي قصيدة "البكاء بين زرقاء اليمامة" التي تكاد تعد من أشهر قصائد عربية يصف أمل الزرقاء بأنها "عرافة مقدسة" و"نبية مقدسة". فينطلق الشاعر في هذه القصيدة من التجربة الحزيرانيّة ويوجّه إلى العرّافة (زرقاء اليمامة) بالحوار على لسان عنترة (الجندي المعاصر أو الشعب العربي)، فيسرد ما حدث معه وما لاقاه في أهوال وما شاهدته عيناه من مآسٍ وانهزام وتضحيات، وقد يستشيرها في حلّ المشكلة، فهو يسألها عن سرّ مواجهته العدو من دون سلاح ويسألها عن سر الخوف الذي يعتري المرأة العربيّة التي لا تجد معتصماً يحميها أو يدافع عن عرضها وهي بين السبي والفرار، وهو يسألها عن السرّ الذي جعله قادراً على تحمل كل هذا العار (الموسى، ١٩٩١، ص١١٨) فتراه قائلاً:

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك.. مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء..
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء

---

١. زرقاء اليمامة «امرأة كانت باليمامة تبصر الشعرة البيضاء في اللبن، وتنظر الراكب على مسيرة ثلاثة أيام، وكانت تنذر قومها الجيوش إذا غزتهم، فلا يأتيهم جيش إلا وقد استعدّوا له، حتى احتال لها بعض من غزاهم، فأمر أصحابه فقطعوا شجراً وأمسكوه أمامهم بأيديهم، ونظرت الزرقاء، فقالت: إني أرى الشجر قد أقبل إليكم؛ قالوا لها: قد خرفت ورقّ عقلك وذهب بصرك، فكذبوها، وصبّحتهم الخيل، وأغارت عليهم، وقتلت الزرقاء. قال: فقوّروا عينيها فوجدوا عروق عينيها قد غرقت في الإثمد من كثرة ما كانت تكتحل به». (ابن عبد ربّه، ١٩٩١، ج٣، ص٧٣-٧٤)

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسّكاً

بالراية المنكسة (دنقل، ١٩٨٥، ص١٢١)

إن الشاعر في هذه القصيدة صور مأساة ١٩٦٧ كأبرز ما يكون التصوير، ووجدانه مازال مثقلاً بمشاعر الهزيمة والانكسار، حيث يلجأ إلى توظيف الشخصيات البارزة هم: زرقاء اليمامة وعنترة وزباء ثم يظل يسرد أحداث المأساة خلال هذه الشخصيات يخاطبهم تارة ويتقمّص شخصيتهم تارة أخرى. ومن أهم هذه الشخصيات زرقاء اليمامة التي يرمز بها إلى مصر، تلك العرافة الخالدة التي ذهبت تحذر قومها من ذلك اليوم المشئوم ولكن قومها استخفّوا بها ومضوا في لهوهم وقصفهم وخيلائهم المغرورة حتى وقعت الواقعة وضاع كل شيء. (مجلى، ١٩٩٤، ص١٠٧-١٠٨)

ويكشف النص الشعري اتصال الشاعر بالتراث العربي من ناحية واهتمامه السياسي والاجتماعي من ناحية أخرى. إذ جاء بتناص مع شخصية "زرقاء" التراثية ثم عبّر من خلال توظيفها عن التجارب الحزيرانية. فاستعمل أسطورة الزرقاء وأعطاها دلالة جديدة حيث يختارها للبكاء بين يديها، ولتكون شاهدة على سنوات الانكسار والهوان. ولم يكن بكاء الشاعر بكاء الاستسلام ولكنه بكاء الرثاء للدماء البريئة التي سفكت، وبكاء الحر الذي رأى كرامة وطنه تنتهك، وأرضه تتقطع. فنجح الشاعر في اختيار شخصية الزرقاء في هذه القصيدة التي غارقة في التناص من بدايتها حتى النهاية مع تعدد رموزه وشخصياته المستدعاة، إذ منحها دلالة معاصرة وأغنى بها تجربته الشعرية.

ثم نصل إلى الأسطورة الأجنبية، فنرى أن أمل وظّف خلال أشعاره أسطورة "أوديب" و"سيزيف" و"شهرزاد" و"أوزوريس". ولكنها ترد بشكل سريع داخل القصيدة ولم يقف الشاعر عند هذه الأعلام طويلاً. ومن أمثلتها أسطورة أوديب[١] الذي وظفها الشاعر في قصيدة "العار الذي

---

١. خلاصة الأسطورة هي أن "أوديب" ابن الملك "طيبة" وزوجته "يوكستا". تنبأ العراف قبل ميلاده بأنه سيقتل أباه الملك وسيتزوج من أمه. فأوعزا إلى راع بقتله ورميه في الجبل. لكن الراعي أشفق عليه وتركه في الجبل فلقيه ملك لمدينة مجاورة لطيبة، وكانت زوجته عاقراً فربياه حتى بلغ مبلغ الرجال، وحدث أن خرج يوماً فلقي في طريقه ملك طيبة، فقتله خطأً لما اعترض الحراس طريقه، ولقي "الهولة" بالزواج من الملكة "يوكستا" وحكم مدينة طيبة. فاستطاع أوديب أن يجيب على لغز "الهولة" وظفر بالوعد، فعاشت يوكستا وأوديب عيشة الأزواج. هكذا شاءت الأقدار لم يكن منهما يعلم حقيقة أمره. إلى متى أصابت المدينة بالطاعون. فقال العراف إلى أوديب "الطاعون هو عقوبة عمليك، قتل أبيك والزناء مع المحارم. فحزن على الحادثة ثم أعمى عينيه وقتلت يوكستا نفسها أيضاً. (فروم، ١٩٩١، ص٢٧١-٢٣٢)

نتّقيه" ولكنه يخالف أصل الأسطورة ويغيرها فيمنحها ملامح جديدة بدرجة تخلق من "أوديب" شخصية نمطية يفرزها المجتمع ضمن شروط أخلاقية معينة. وعلى النقيض من أصل الأسطورة، لم يعد أوديب ليقتل أباه أو يتزوج أمه، إنما عاد باحثاً عن حنان أبويه الظالمين:

"أوديب" عاد باحثاً عن اللذَين ألقياه للردى

نحن اللذان ألقياه للردى

وهذه المرة لن نضيعه

ولن نتركه يتوه

ناديهِ

قولي إنك أمه التي ضنت عليه بالدفء

بالبسمة والحليب

قولي له إني أبوه

(هل يقتلني؟) أنا أبوه

ما عاد عاراً نتقيه

العار: أن نموت دون ضمة

من طفلنا الحبيب

من طفلنا "أوديب" (دنقل، ١٩٨٥، ص٨٦)

انطلاقاً من نص القصيدة يمكن القول بأنّ أمل دنقل شكّل قصيدته الأسطورية من خلال أسلوب "المفارقة"، فكل اعترافات الأب يساعد على تعميق هذه المفارقة. بعبارة أخرى تعتمد هذه القصيدة في بناءها على التقابل بين صورتها التراثية وصورتها المعاصرة كما يراها الشاعر؛ إذ تغيّر موقف الوالد تجاه الولد، فكان قسيّ القلب، ظالماً على ولده، تاركاً إيّاه ليموت وحيداً بينما الآن عاد يشعر بالندم والأسف من عمله الماضي. لذلك إن الشاعر اتجه في هذه الفقرة الشعرية إلى تحوير الأسطورة وتغييرها وفقاً لرؤيته المعاصرة فأتى بانزياح واضح في شخصية "أوديب" المعاصر حيث يشير إلى ندامة أبويه من ظلمهما ومحبتهما إليه ويحاول على نفي الجبروت عنه وإلباسه ثوب المسكنة ليجلب شفقة المجتمع الشرس. على ضوء هذا التفسير يمكن لنا القول بأنّ أوديب النص يختلف عن مناصّه الأسطوري بما هيّأ له الشاعر من عناصر جديدة وتركيزه على البعد العاطفي. وبذلك لقد جانبه التوفيق في توظيف التناص العكسي لأوديب إذ يعطي

القارئ تصوراً جديداً بصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية الأسطورية، وبطريقة فنّية تخدم بعمق الأبعاد المعنوية التي قصد إليها.

التناص الشعبي

هناك بعض الشعراء ينحدرون من بيئة ريفية، فعندما جاؤوا إلى المدينة حملوا معهم تراثهم الشعبي فاستغلوه استغلالاً تاماً؛ إذ هو حلقة وصل الشاعر بالشعب وقضاياه القديمة. فلديه ثراء وغنى لا ينكر، إضافة إلى طاقاته الإيحائية القوية تظهر بوضوح حينما يُستخدم في الشعر المعاصر. فإنه «بوصفه معطى حضارياً وشكلاً فنياً في بناء العملية الشعرية، لم يعرفه الشاعر العربي إلا بعد الخمسينات من هذا القرن بظهور جيل جديد، احتك بثقافة الغربية وتأثروا بها تأثراً قوياً وعميقاً» (بلحاج، ٢٠٠٤، ص٢٢). واتجهوا نحو التراث الشعبي وتناصوا معه فاستلهموا ذاكرتهم الشعبية ولسانهم الاجتماعي. وقد حاولوا عبر قصائدهم أن يوظفوا هذا اللسان من خلال الأمثال والحكم أو الشعر الشعبي والأغاني الشعبية التي تضرب بجذورها البعيدة في أعماق التأريخ والتي لا مؤلف لها، وتتناولها الأجيال جيلاً بعد آخر، حسب المناطق والفئات القومية، واللغات واللهجات أيضاً.

ولعلنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأن هذا اللون قليل بل نادر جداً في شعر أمل دنقل بالنسبة إلى المصادر التراثية الأخرى التي استرفدها في أشعاره. ومن ذلك الإشارة إلى شخصية "أدهم الشرقاوي"[١] الذي يشغل كثيراً من الأغاني والمواويل الشعبية، والمعروف عند عامة الناس بوقوفه في وجه السلطة. والشاعر يختار موالاً عن "الشرقاوي" ليؤبّن به زعيم العمال "صلاح حسين" الذي اغتيل بقرية في مصر، وكأنه بذلك ينزله منزلة "أدهم الشرقاوي":

وكانت الأصوات في القرى جنائزية الإيقاع
ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع
"أدهم مقتول على كل المروج
أدهم مقتول على الأرض المشاع"

---

١. أدهم الشرقاوي بطل شعبي من قرية مصرية تسمى "إيتاء البارود" عاش بداية القرن العشرين، واشتهر برفضه للقمع الذي تمارسه أجهزة الحكومة، وكان يساعد الضعفاء والمظلومين، فعاش مطارداً من الجبال مأوى له حتى اغتيل غدراً. وقد نظمت مواويل شعبية كثيرة حول شخصيته وبطولته.

وكان وجهه النبيل مصحفاً..

عليه يقسم الجياع! (دنقل، ١٩٨٥، ص١٧١)

نلاحظ أن الشاعر في هذه الفقرة الشعرية أقام تناصاً مع "أدهم الشرقاوي" من خلال استحضار بعض مواويل الشعب له، حيث يكشف هذا التناص عن محاولة الشاعر لرفض القمع والاستسلام وتكريم منزلة البطل الشعبي "أدهم الشرقاوي" الذي لا يزال ذكره خالداً على كل لسان ودمه نافزاً على المروج. فتوظيف التناص هنا بصورة تضمين الكلي للموال، الذي أشار إليه بوضعه ضمن قوسين محددين.

كما يكشف شعره عن بعض كلمات "طفولية" مرتبطة بعادة مصرية قديمة خلاصتها: أن الطفل الصغير إذا خلع له "ضرس" أو سنّة كان يمسك بها، ويقذف بها في وجه الشمس وهو ينشد:

يا شمس يا شموسة

خذي سنة الجاموسة

وهاتي سنة العروسة

وهي كلمات ضارعة بأن تعوضه الشمس عن سنّته المخروبة بسنّة جديدة بيضاء جميلة مثل سنة العروسة، و«ربما كان قصد الشمس لرابطة البياض بينها وبين "السنة المنشودة" وقد يكون ذلك من "المواريث" المصرية القديمة أيام عبادة الإله "رع" الذي يرمز إليه بالشمس» (قميحة، ١٩٨٧، ص١٦١-١٦٢). فاستخدم أمل هذه الأغنية وجاء بتناص معها في نصه الشعري، إذ يقول:

صديقي الذي غاصَ في البحر.. مات!

فحَنطتُه..

(.. واحتفظتُ بأسنانه..

كل يوم إذا طلع الصبح: آخذُ واحدةً..

أقذفُ الشمس ذات المُحيا الجميل بها..

وأُردِّدُ: "يا شمس؛ أعطيك سنته اللؤلؤية..

ليس بها من غبار.. سوى نكهة الجوع!!

ردّيه، ردّيه.. يرو لنا الحكمةَ الصائبةَ"

ولكنها ابتسمت بسمةً شاحبةً!) (دنقل، ١٩٨٥، ص١٤٤)

ومن الجلي أن الشاعر في القصيدة أقام تناصاً مع الأغنية الشعبية من خلال دمج لغة التراث الشعبي مع لغته الخاصة، ومع إقامة نوع من التعارض بين مضمون التجربتين. فاستعمل التناص العكسي وعملية القلب من أجل أن يعبر عن الأوضاع الاجتماعية ولكي ينتقد مظاهر السياسة الداخلية.

التناص الشعري

إن التناص الشعري في النص الدنقلي نوعان: تناص مع الشعر العربي وتناص مع الشعر الغربي. وقد يكون التناص مع الشعر العربي عبارة عن تضمين بيت أو أبيات من الشعر العربي القديم أو الحديث، حيث يورد التضمين كاملاً دون تغيير بألفاظه، وهذا ما يسمى "بالاجترار" كما فعل دنقل في قصيدته: "رسوم بهو عربي"، فيختم قصيدته بالمقطوعة التالية التي تنتهي ببيت من التراث:

كتابه في دفتر الاستقبال:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي أبداً

(إني لأفتح عيني حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا) (دنقل، ١٩٨٥، ص٣١٧)

من المؤكّد أن الشاعر هنا أقام تناصه مع بيت دعبل الخزاعي الشاعر العباسي، حينما يقول:

ما أكثر الناس بل ما أقلهم — والله يعلم أني لم أقل فندا

إني لأفتح عيني حين أفتحها — على كثير ولكن لا أرى أحدا

(دعبل الخزاعي، ١٤١٧، ص٥٧)

فيبدو لنا من قراءة القصيدة كلها أنه لخّص مضمون القصيدة في هذا البيت الأخير من القصيدة التي أخذها من التراث خاصة أن النّقاد يؤكّدون على أن «الكثرة الواهية لا قيمة لها، والعبرة بالكيف لا بالكم، والقلة مع العزيمة والصبر والتصميم قوة لا يشق لها غبار» (قميحة، ١٩٨٧، ص١٤٣).

وقد يمكن أن يأتي الشاعر بتضمين أبيات وفيها تحوير جزئي حيث يمزج بين الجديد والقديم في البيت الواحد أو البيتين وهذا التحوير في نص قديم يجيء تعبيراً عن الواقع

الجديد عادةً. وهذا ما نجده فعل أمل بأبيات المتنبي الواردة في مطلع الدالية الشهيرة التي هجا بها كافور الأخشيدي، حاكم مصر، حيث يقول:

...

سألني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة.. كالقطة

تصيح "كافوراه.. كافوراه.."

...

"عيد بأية حال عُدتَ يا عيدُ؟ "

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويدُ؟

"نامت نواطيرُ مصر" عن عساكرها

وحاربتَ بدلاً منها الاناشيد!

ناديتَ: يا نيلُ هل تجري المياه دماً

لكي تفيضَ، ويصحو الأهل إن نودوا

"عيد بأية حال عدت يا عيد؟" (دنقل، ١٩٨٥، ص١٩٠)

كما يلاحظ أن أمل وظف البيتين من المتنبي وأقام تناصاً معهما:

عيد بأية حال عدتَ يا عيدُ بما مضى أم الأمر فيك تجديدُ

(المتنبي، دون تا، ص٤٤٢)

نامت نواطيرُ مصر عن ثعالبها فقد بَشِمن وما تفنىَ العناقيدُ

(المتنبي، دون تا، ص٤٤٦)

وقام الشاعر بتذويبهما في نصه الذي أعطاه مضموناً جديداً يعبر عن الأوضاع المضطربة في مصر بسبب من هجمة الصهاينة وتخاذل المؤسسة العسكرية عن حماية البلاد. وهكذا هجا حاكم مصر، الذي أوصل أهلها إلى هذه الدرجة من الحزن والاستسلام بعد نكسة السابع والستين.

في فهمنا أن الشاعر تقصى الدقة في اختيار البيتين بما يماشي سياق القصيدة كلها

فتوظيفه هذا التناص الشعري بتغيير بعض الكلمات كي يعطي معنى ودلالات جديدة ودون تكلف تجعل القارئ أن يعتقد ـ إذا يجهل قائله ـ أنه من نظم أمل. هذا وإنّ أمل دنقل لقد استفاد من الأشعار الغربية في نصوصه الشعرية أحياناً وهي قليلة جداً ومن أمثلتها:

دقت الساعةُ الخامسةُ
ظهر الجندُ دائرةً من دروعٍ وخوذات حربٍ
ها هم الآن يقتربونَ رويداً.. رويداً..
يَجيئون من كلِ صوبٍ
والمغنون ـ في الكَعكَة الحجريةِ ـ يَنقبِضون
وينفرِجُون
كنَبضةِ قلب!
...
دقت الساعةُ الخامسةُ
دقت الساعةُ الخامسةُ
وتفرق ماؤك ـ يا نهرُ ـ حين بلغَت المصب (دنقل، ١٩٨٥، ص٢٧٩-٢٨٠)

فاستعار الشاعر لازمتها التي تردد بين الفقرات، من قصيدة الشاعر الإسباني الكبير "فردريكو غارسيا ماركيز" المعنونة بـ"بكائية اغناثيو سانشيت ميخياس". وهي عبارة عن مرثية الشاعر في صديق عمره، وما يلفت النظر في قصيدة "لوركا" هو تكراره لعبارة "في الساعة الخامسة" وهي إشارة إلى الميقات الذي قتل فيه صديقه في حلبة مصارعة الثيران. وأمل دنقل استعار تلك الدقات الرهيبة للساعة الخامسة لتوثيق المظاهرة البطولية التي قام بها طلاب الجامعة عام ١٩٧٢ بالقاهرة. (مساوي، ١٩٩٤، ص١٩٤) فمن العسير أن نعثر على الأشعار الغربية في ديوان أمل وهذا يعود إلى عدم علاقته بالثقافة الغربية ولغتها خلافاً لاهتمامه بالثقافة العربية.

الخاتمة

نستنتج من كل ما مضى أنّ التناص لا يلغي التراث بقدر ما يعيده بقوانين مختلفة ويجعله حيّاً في النصوص الجديدة، فالنص المتناص يضمّن المؤثرات والمصادر والأصول. هذا وإنّ التقصي في شعر أمل دنقل يبدو لنا أنّ التناص جزء لا يتجزّأ من مهمة الشاعر وقام بدورٍ لا يستهان به في شعره حيث أكثر من استخدام التناص بأشكاله المختلفة في قصائده، معرضاً الحديث عن تجارب متعددة ولاسيما القضايا السياسية والاجتماعية، وسعى من جراء ذلك الاستخدام تحدي هذه القضايا؛ لأنه كان شاعراً ملتزماً محباً للوطن ولم يكن في مستطاعه أن يكون بمنأى عمّا كان يشهده الوطن العربي من مخاض سياسيّة واجتماعية، فهذا الالتزام جعل تجربته الشعرية تتفق مع قضايا بلده. غير أنّه كان ذا مهارة ملحوظة في استلهاماته وذا قدرة على إنتاج دلالات جديدة في سياق نص جديد تربط بحوادث العصر ويجب على القارئ أن يتخذ هذه المسألة بعين الاعتبار.

وهذه الدراسة تدعونا بالاعتقاد إلى أن دنقل نجح في توظيف أكثر التناصات في قصائده الشعرية، حيث يتوقف هذا النجاح على مدى اندماج التناصات في بنية نصه، ومدى مساهمتها في الإشارة إلى دلالاتها الكلية، بغض النظر عن اتفاق هذا التوظيفات أو اختلافها مع مرجعيتها. إذاً استخدام الشاعر للتراث في نصوصه الشعرية كان مصدر ثراء عظيم إذ حماها من الغنائيّة والانثيال العاطفي ومنحها إطاراً فنّياً جميلاً يربط بين عناصر الماضي والحاضر في رؤية عصرية تقدّمية. ومن خلال النماذج الشعريّة المدروسة يستنتج أنّ الشاعر يميل في الكثير الأكثر إلى تغيير التراث الموظّف ويركز على تبديله وتحويره بدلاً من التكرار، ولعلّنا لا نجانفي الحقيقة حين نذهب إلى القول بأنّ هذا الاتجاه فيه الجدّة والطرافة أكثر من التبعيّة والتقليد، إذ يكسر أفق التوقع للمتلقّي ويدفعه إلى القراءة الفاحصة لشعر الشاعر والوقوف المتأنّي عند نصّه الشعري.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد.

٢. الآمدي، أبو القاسم (١٩٩٥). *الموازنة بين أبي تمام والبحتري*. دمشق: وزارة الثقافة.

٣. ابن عبد ربّه (١٩٩١). *العقد الفريد*. ج ٣، بيروت: دار الكتاب العربي.

٤. إسماعيل، عز الدين (١٩٩٨). *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. ط ٥، بيروت: دار العودة.

٥. بلحاج، كاملي (٢٠٠٤). *أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٦. بنيس، محمد (١٩٨٥). *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية*. ط ٢، الدار البيضاء: دار التنوير للطباعة والنشر.

٧. البياتي، عبدالوهاب (١٩٩٣). *تجربتي الشعرية*. ط ٣، بيروت: دار العودة.

٨. جهاد، كاظم (١٩٩٣). *أدونيس منتحلاً: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها التناص*. ط ٢، القاهرة: مكتبة مدبولي.

٩. الجيّوسي، سلمى الخضراء (٢٠٠١). *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

١٠. دعبل الخزاعي (١٤١٧هـ). ديوان دعبل بن علي الخزاعي. قم: شريف الرضي.

١١. دنقل، أمل (١٩٨٥). *الأعمال الشعرية الكاملة*. ط ٢، بيروت: دار العودة.

١٢. سليمان، محمد (٢٠٠٧). *الحركة النقديّة حول تجربة أمل دنقل الشعريّة*. الأردن: دار اليازوريّ.

١٣. عباس، إحسان (٢٠٠١). *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*. ط ٣، عمّان: دار الشرق للنشر والتوزيع.

١٤. عزام، محمد (٢٠٠١). *النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٥. العسكري، أبو هلال (١٩٨٦). *الصناعتين*. تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية.

١٦. الغذامي، عبدالله (١٩٩٨). *الخطيئة والتفكير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر*. ط ٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٧. فخري عمارة، إخلاص (١٩٩٧). *استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل*. القاهرة: دار الأمين.

١٨. فروم، إريك (١٩٩١). *اللغة المنسية*. ترجمة محمود منقذ الهاشمي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١٩. قميحة، جابر (١٩٨٧). *التراث الإنساني في شعر أمل دنقل*. القاهرة: جامعة عين الشمس.

٢٠. القيرواني، ابن رشيق (١٩٦٣). *العمدة في صناعة الشعر ونقده*. ج ٢، ط ٣، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، القاهرة: [دون نا].

٢١. كندي، محمد علي (٢٠٠٣). *الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث*. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

٢٢. مجلى، نسيم (١٩٩٤). *أمير شعراء الرفض*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٣. المتنبي، أبو طيب (دون تا). *ديوان بشرح عبدالرحمن البرقوقي*. بيروت: شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم.

٢٤. المساوي، عبدالسلام (١٩٩٤). *البنيات الدالة في شعر أمل دنقل*. دمشق: إتحاد كتاب العرب.

٢٥. مفتاح، محمد (١٩٨٥). *تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص*. ط ٢، بيروت: [دون نا].

٢٦. ـــــــــــ (١٩٩٩). *المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

٢٧. الموسى، خليل (١٩٩١). *الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر*. دمشق: مطبعة الجمهوريّة.

٢٨. ناهم، أحمد (٢٠٠٣). *التناص في شعر الروّاد*. القاهرة: دار الآفاق العربية.