التناص القرآني والانجيلي والتوراتي في شعر أمل دنقل

د. نادر قاسم*

* رئيس قسم اللغة العربية / جامعة الخليل.

ملخص

تبحث هذه الدراسة في تواصل أمل دنقل مع النص الديني (القرآني والانجيلي والتوراة) وقد استدعى الشاعر النص الديني ليكون رمزاً لتجربة الشاعر المعاصر وذلك من خلال التناص الديني عائا قائما على التحوير واستبدالا قائماً على التوازي بين النص الديني النص الابداعي ناهيك من الاستدراك والتضمين وذلك من خلال النص القرآني الذي يشكل جزءاً اساسياً من المخزون الجمعي للقارئ والنص الانجيلي الذي يزخر بصور الفداء والعذاب والمخلص والصلب ويوحنا العمدان، والنص التوراتي من خلال سفر الخروج وسفر التكوين، وهكذا جاءت مساحة التواصل بالنص الديني مرتبة الاكثر فالأقل (القرآن الكريم فالانجيل فالتوراة) وذلك جزء من معركة الاحساس والانتماء القومي لأن رؤية الشاعر الجمالية لا ينفصل عن رؤيته الدينية.

Abstract

This study examines the interaction of religious texts of Quran, Old Testament, and New Testament with modern poetic texts particularly in the poetry of Amal Dongol. Sometimes this interaction is manifested through direct quotes, sometimes through circumlocution, and sometimes through intertextuality. This occurs either by using the symbol partially or wholly in the poem .

مقدمّة:

يُعّد الدين مصدراً خصباً من مصادر الإلهام الأدبي، لأنه يشكل ملاذاً روحياً يلجأ إليه الشعراء والمبدعون ويساهم في تشكيل وجدانهم التراثي، ويهدف الشاعر في تناصه مع الدين إلى إقامة واقع مختلف، هو الواقع الفني الذي يستمد عناصره من الواقع الفعلي ولكنه بنسب جديدة تختلف عن النسب الموجودة في الواقع الفعلي، ولكن ما يحتم العودة إلى الدين هو أن الإنسان لكي يدرك أن هذه النسب الجديدة جديدة فعلاً لا بد له أن يدرك أيضاً النسب القديمة [١] وهذا الواقع الفني يقوم على أمرين هما: التوفيق بين المعاصر والأصيل. والعودة إلى التراث عمل لا بد منه لاكتشاف شخصية الشعب نفسه، وتلك هي الأصالة أما المعاصرة أو الحداثة فهي إعادة اكتشاف علاقات جديدة بين هذه الأشياء، وهي علاقات تختلف عن العلاقات القديمة التي كانت سائدة فيما بينها في الزمن الغابر [٢] والتناص بالنسبة للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا حياة له خارجهما (٣).

هذه الدراسة المتواضعة ستبحث في تواصل الشاعر أمل دنقل مع النص الديني الذي يمتلك أبعاداً رمزية في مجال التعبير عن قضاياه، وقد استدعى الشاعر النص الديني ليكون رمزاً لتجربة الشاعر المعاصر في محاور ثلاثة هي:

(١) التناص القرآني.

(٢) التناص الإنجيلي.

(٣) التناص التوراتي.

وذلك من خلال الرمز الديني – التناص – في نسيج الجملة الشعرية استدعاءً قائماً على التحوير، واستبدالاً قائماً على التوازي بين النص الديني والوجه المعاصر، ونفياً للدلالة القديمة للنص واستدراكاً وتضميناً وغير ذلك.

ولم يهمل البحث المصادر الأصلية التي تواصل بها الشاعر، فقام بتوثيق النص الأصيل من مصدره، ثم الدخول في حوار مع النص الحديث تحليلاً ونقداً، ولهذا اعتمد البحث المنهج التحليلي النقدي في هذه الدراسة وذلك بالتركيز على النص الشعري أولاً، وعلى النص المتواصل به ثانياً، في حوار ضمن شبكة العلاقات الفنية والاجتماعية.

(توطئة في التناص)

لما كان النص الأدبي ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوي الخاص بلغة ما، الذي يكتسب عادة عن طريق استيعاب نصوص أخرى أنشئت في هذه اللغة، فإنه يقوم أساساً على عملية إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة له، التي خبرها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل تكوينه الثقافي.

إن مقدرة الأديب تتبدى أساساً في تشكيله من هذه النصوص، التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو - إذا ما رأينا استخدام لغة المجاز - حياكته من تلك الخيوط التي رمزها له تكوينه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام يصعب إلا على القارئ المتمعن والمدقق والخبير، تمييز خيوطه المكونة له.

ولهذا فإن النص في بنيته الإنشائية Discursive Structure هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص أو التناصات Intertexualities التي تجري فيه. وهكذا فإنه ما دام النص، أي نص، في بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه، قطعة موزاييك من المقبوسات استيعاباً وتحوّلاً لنص آخر، أو لنصوص أخرى، فإن الطريقة الأكثر جدوى هي فك هذه البنية - النسيج، وإعادتها إلى مكوناتها الأولى، وتبين الطريقة التي تمت من خلالها عملية إنتاج الممارسة الدالة الجديدة.

لنتذكر بادئ ذي بدء أن منتج النص الأدبي الحديث هو قارئ قبل أن يكون كاتباً والغالب في الكاتب ألا يكون قارئاً عادياً، وسبب ذلك هو وعيه السامي بأداة فنه سواء أكان ذلك في نصه، أم في نصوص الآخرين، ومعنى هذا أنه قبل أن ينتج نصه الخاص به يكون قد قرأ واستوعب وتمثل الكثير من النصوص السابقة التي تتجاوز وتتحاور وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دالة متماسكة في نصه بعد أن تجاوزت وتحاورت وتصارعت وتفاعلت في نفسه (٤).

وبسبب تركيز التناص على دراسة النصوص السابقة للنص الجديد بوصفها إسهامات في نظام ترميزي يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة، فإن الدراسة التناصية ليست كما يؤكد (كولر) تفحصاً للمصادر والمؤثرات كما تتصور تقليدياً، إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الإنشائية والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التي تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة " . (٥)

أولاً: ((التناص القرآني))

إن الشاعر أمل دنقل يدرك أن الدين جزءٌ من التكوين النفسي والاجتماعي للإنسان، لذا فالصورة الدينية والأساليب والاقتباسات والمضامين الدينية أعطت شعره تطوراً وتنوعاً وعمقاً في التعبير عن المعنى الـذي يقصده والذي يقرأ شعر أمل دنقل يستطيع بسهولة أن يدرك أثر القرآن الكريم الواضح في أسلوبه وتصوراته، وترى زوجته أن القرآن الكريم والعهدين القديم والجديد من أهم الكتب في ثقافته. (٦)

لقد استطاع دنقل أن يوظف النص القرآني الذي يشكل جزءاً أساسياً من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها، ولكن في اتجاه مخالف تماماً لتوقعات القارئ، أي أنه استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئة على نحو مثير، فهو من ناحية حطم رتابة الصورة المألوفة وشحنها من ناحية أخرى من خلال علاقات التناص الجديدة التي أقامها في قصيدته بطاقة تعبيرية هائلة – لقد أطلقت هذه العلاقات النص الجديد في اتجاه معاكس تماماً لمساراته الممكنة في آفاق توقعات القارئ، وبعبارة أخرى لقد راكم دنقل باستحضاره للنص القرآني جملة من التوقعات، ثم ما لبث أن انعطف انعطافاً هيأ له بالموقف الذي خلقه بإحكام الصانع الخبير، وهكذا كان تنامي القصيدة على هذا النمو المباين جداً لتوقعات القارئ المسكون بالنص القرآني، جد حتمي، فرضه منطق القصيدة.

فقصة يوسف عليه السلام من أكثر القصص القرآنية وروداً في شعر أمل دنقل، إذ تواصل مع القصة القرآنية في بواكيره الشعرية في قصيدة (مقتل القمر) حيث أشار إلى ذلك المشهد التمثيلي الزائف في البكاء على القيم الأصيلة التي أضاعها الناس في عالم المدينة:

" يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتله أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع أخوة يوسف
وتفرقوا
تركوه فوق شوارع الاسفلت والدم والضغينة
يا اخوتي هذا أبوكم مات " (٧)

وفي ذلك تناص مع قوله تعالى (فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعلوه في غيابات الجب، وأوحينا إليه لتنبئهم بأمرهم هذا وهم لا يشعرون، وجاءوا أباهم عشاء يبكون ((٨).

ويتواصل أمل دنقل مع قصة يوسف عليه السلام في قصيدة (العشاء الأخير) عارضاً

لصورة يوسف الإنسان الذي لا يملك إلا المبدأ – القمر – إذ جاهد كي يخفيه في عصر الاستبداد عن أعين الحراس، عن العيون الصدئة، فلا يملك أن يضيء، فيسجن حتى يموت ويذوى، وفي السجن تشتد معركة التحدي بين السلطة والمبدأ، ولنا أن نتوقع سلفاً نتيجة المعركة بين من يملك الطعام ومن لا يملكه، فيصير المبدأ كعكة في كفه.

" أنا يوسف محبوب زليخا
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا قمراً
(قمراً كان لقلبي مدفأة)
ولكم جاهدت كي أخفيه عن أعين الحراس
عن كل العيون الصدئة
كان في الليل يضيء
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعاً بضع ليال
تركوني جائعاً
فتراءى القمر الشاحب – في كفي – كعكة
وإلى الآن . . . بحلقي ما تزال
قطعة من حزنه الأشيب – تدميني كشوكة " (٩)

وهكذا يدين دنقل السلطة التي تتبع سياسة التجويع مع المواطن الأعزل، إذ أن الرأس المرفوع لا يشبع معدة جائعة، ولكن هذا التنازل يظل شوكة تدمي ضميره وتؤلمه. أما وفي قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) فيطالعنا يوسف صورة للفلسطيني الذي يتقلب في الجب وحيداً ويواجه مصيره الغامض في مواجهة عدوه الصهيوني حين تخلى عنه اخوته في إشارة إلى القصور العربي تجاه الأرض التي شاخت واشتعل رأسها شيباً لطول الانتظار وكثرة المصائب، يقول دنقل.

" عائدون
واصغر اخوتهم (ذو العيون الحزينة)
يتقلب في الجب
أجمل اخوتهم لا يعود

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)
تشم القميص فتفيض أعينها بالبكاء " (١٠)

وفي هذا تناص مع قوله تعالى (قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا ((١١)
وقوله تعالى (وابيضت عيناه من الحزن وهو كظيم ((١٢)

وإن كان يعقوب عليه السلام قد عاد إليه بصره عندما ألقي على وجهه قميص يوسف واشتم رائحته ، فإن فلسطين فقدت عيونها عندما سمعت مواقف الآخرين المتخاذلين ، حيث فقدت الأمل إلا من الله ، وفي هذه اللحظة سيظهر المتخاذلون الذين اختبأوا في ساحة المعركة ليظهروا في ساحة الخطب مفتخرين ببطولاتهم وتضحياتهم التي استطاعوا من خلالها تخليص فلسطين ، يقول دنقل .

إن الذي يحرس الأرض رب الجنود
آه من غد سوف يرفع هامته
غير من طأطأ حين آز الرصاص
ومن سوق يخطب في ساحة الشهداء
سوى الجبناء (١٣)

ولعل عنوان القصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) تحلم ظلاً لنص غائب يعبر فيه الشاعر إلى الضد ، إذ أن تسلم مفاتيح القدس يومئ إلى الانتصارات الإسلامية في القدس بالذات بل إن العنوان يشير إلى العهدة العمرية ، غير أن سرحان (عمر بن الخطاب) العصري أو الإنسان العربي في هذا الزمن لا يتسلم تلك المفاتيح ، وكأن الشاعر يُحوّر في المفهوم التراثي في تحوّله إلى العصر الحاضر ، ذلك العصر المليء بالانهزامات ، وعلى ذلك فإن صور النص تواكب صورة عنوانه وتشكل حالة من حالات الانهزام ، إذ تقوم كل المضامين في النص على هذا المحور ، وبذلك فإن الشاعر يقلب مفهوم النص التراثي ليلائم المرحلة التاريخية الحاضرة وليبرزه ضمن وظيفة تتلائم والمضمون المطروح ، فالأخ الصغير الضعيف ، صاحب العيون الحزينه – وكل تلك الأوصاف تدل على مضامين مرادفة للموت (يتقلب في الجب) ولعل الشاعر يرمز بيوسف واخوته إلى واقع عرفي معاش ، مثل سرحان الذي لا يتسلم مفاتيح القدس ، ويبقى يوسف في جبّه لا يخرج منه ، وعلى النقيض من بنية النص الغائب الفكرية ، يقيم الشاعر صورة القدس وقميص يوسف ، وذلك ليواكب المضمون المطروح في العنوان والصور المرادفة له (صور يوسف والجب) وهي صور دالة على مرادفات الموت ، وعلى ذلك

فإن القميص هو قميص لغير راجع للذي لا يعود ليبقى الموت محور الموت قائماً. (١٤)

وصورة هؤلاء المتخاذلين الذين يفرون من ساحة المعركة تلّح على ذهن الشاعر، فيتواصل مع قصة طوفان نوح عليه السلام، ويتفق طوفان نوح مع طوفان أمل دنقل في أن الخراب والدمار قد طال جميع ما على الأرض حتى المعابد والمستشفيات، يقول في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح)

" جاء طوفان نوح
المدينة تغرق شيئاً فشيئاً
تفّر العصافير
والماء يعلو
على درجات البيوت – الحوانيت – مبنى البريد – البنوك
التماثيل (أجدادنا الخالدين) – المعابد – أجوله القمح
مستشفيات الولادة – بوابة السجن – دار الولاية
أروقة الثكنات الحصينة " (١٥)

يُعلّق سيد بحراوي على عنوان هذه القصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) بقوله: ((ويبقى العنوان المنشور أمام المتلقي مثيراً فيه مجموعة من التوقعات، أولها: أنه سيشهد مقابلة (بأي معنى من المعاني؟) خاصة (يقوم بها شاعر؟) مع شخصية تراثية معروفة، وردت في الكتب المقدسة باعتبارها رمزاً للعقوق والرفض ومواجهة السلطتين الدينية والأبوية، ويدخل المتلقي إلى القصيدة بالرغبة في الاستمتاع بالقصص والاكتشافات من ناحية أخرى)). (١٦)

إن الشاعر يستلهم قصة الطوفان ليفضح الجبناء والمتخاذلين في زمن نحن بحاجة إلى من ينقذ السفينة ويبني السدود وينقذ الصبا والحضارة والوطن، فبينما تشتغل المقاومة لا دفاعاً عن الكرامة والوطن، وبينما تستعر نار المواجهة يفرّ الآخرون بحثاً عن ملذاتهم ومصالحهم يختبأون في السفينة يرقبون شباباً يستبقون الزمن لتحرير الوطن، وفي هذا التواصل ادانة ساخرة لهؤلاء الجبناء والمتخاذلين، يقول في القصيدة نفسها:

" جاء طوفان نوح
ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت، كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة
علهّم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علهّم ينقذون الوطن " (١٧)

استطاع الشاعر في هذه القصيدة أن يربط أجزاءها بواسطة الرمز الذي تدور حوله القصيدة، فقصة الطوفان تشكل العمود الأساسي الذي تعتمد عليه القصيدة، تظهر من بدايتها إلى نهايتها وتصل في بعض أبياتها إلى درجة التناص الحرفي مع القرآن الكريم من مثل قول الشاعر على لسان المدافعين عن الوطن الذين يأبون النزوح، يقول في القصيدة نفسها :

نتحدى الدمار
ونأوي إلى جبل لا يموت
يسمونه الشعب
نأبى الفرار نأبى النزوح (١٨)

وفي ذلك تناص مع الآية القرآنية (قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء ((١٩)

ويظهر التناص القرآني جلياً في قصيدة (الخيول) حيث يصور الشاعر هذا الحاضر العظيم في مواجهة ذلك الماضي العظيم الذي تعجز الخيول عن إعادته وإن أعطاها بداية حرية الاختيار بين الركض أو الوقوف، إلا أن القصيدة – فيما بعد – تسحب حرية الاختيار من تحت سنابك الخيل، وتبين أنها اختارت الوقوف عندما نفت عنها أن تكون من المغيرات صبحاً أو العاديات ضبحا، ثم عمقت القصيدة صورة هذا العجز بالأسلوب الساخر الآمر لها أن تصير تماثيل في زوايا المتاحف أو أراجيح للصغار.

" الفتوحات في الأرض – مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف
حيث يميل
اركضي أو قفي الآن . . . ايتها الخيل

لست المغيرات صبحا
ولا العاديات - كما قيل - ضبحا
ولا خضرة في طريقك تمحى (٢٠)

وفي ذلك مع قوله تعالى من سورة العاديات (والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا ((٢١) والنص الشعري السابق يبين يأس الشاعر من قدرة العرب على إحداث تغيير في وضعها المؤلم، فقد عاش الشاعر في فترة مضطربة لعلها من أشد الفترات تأزماً في تاريخ الأمة العربية (٢٢) فمن هزيمة إلى هزيمة أشد وأدهى، ومن سقوط إلى سقوط ومن فشل إلى آخر، والوطن العربي مهدد في الصميم ولا يرى بارقة أمل من بين هذا كله.

وفي قصيدة (لا وقت للبكاء) يقول أمل دنقل:

" **والتين والزيتون**
وطور سنين وهذا البلد المخزون " (٢٣)

وفي هذا تناص مع قوله تعالى (والتين والزيتون وطور سنين وهذا البلد الأمين ((٢٤) فالبلد عن أمل دنقل حزين مهموم على ما أصابه من هزائم وليس بلداً آمناً كما ورد في الآية القرآنية.

وقد عمد الشاعر إلى بناء صور مكثفة للموت من خلال حشد كثير من الصور التراثية الدالة في مضمونها عليه، وقد حوّر في الآية القرآنية بالإطار الذي يرصده والمضمون الذي يتجلى عن معاني الموت، فالقسم في القرآن الكريم كان مختلفاً (وهذا البلد الأمين) إلاّ أن الشاعر قد أحسن بالحالة التي يعانيها بلده من دمار في الحرب وحزن على الشهداء، وهذا الإحساس بكل هذه المعاني جعل الشاعر يُبدّل في توظيف نصّه الغائب، ويحوّر في ألفاظه ومعانيه ليتناسب والحالة التي يصوّرها.

ومنها أيضاً قول دنقل:

" **تفردت وحدك باليسر إن اليمين لفي الخسر**
أما اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون " (٢٥)

وفي ذلك تناص مع قوله تعالى (إنَّ الإنسان لفي خسر ((٢٦) وهذا يسير إلى انتهاك العدالة مع جميع فئات الشعب على اختلاف اتجاهاتهم وتوجهاتهم، ولم تنعم بهذه العدالة إلا الفئة المسيطرة الحاكمة.

ويأتي قول الشاعر في قصيدته (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) دلالة على الموت

إذ يقول فيها :

ويكون عام . . . فيه تحترق السنابل والضروع
تنمو حوافزنا – مع اللعنات – من ظمأ وجوع
يتزاحف الأطفال في لعق الثرى
ينمو صديد الصمغ في الأفواه
في هدب العيون فلا ترى
تتساقط الأقراط من آذان عذروات مصر
ويموت ثدي الأم . . . تنهض في الكرى
تطهو على ثيرانها – الطفل الرضيع . (٢٧)

إنّ الرؤية التي يقدّمها الشاعر في الفقرة الشعرية هذه شبيهة بالرؤيا في سورة يوسف، أعني، رؤيا الملك، وكأن السطر الأول في هذه الفقرة تتكئ في بنيتها على السورة بشكل مباشر، يقول تعالى : (ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يُغاث الناس وفيه يعصرون) (٢٨) غير أن دنقل حوّل مضمون النص القرآني إلى ضده ليتناسب والمضمون العام لنصه الحاضر، إذ يوحى من خلال هذه الصورة إلى مضمون الموت، فحوّل البعد الحي في الآية الكريمة إلى دلالات للموت تحترق السنابل فيه وكذلك الضروع دليل التجدد في الحياة، ثم يتحول الإنسان من آدميته إلى حيوان، فتنمو حوافره ويموت من الظمأ والجوع .

وهكذا وظف دنقل النص القرآني الذي يمتلك أبعاداً رمزية في مجال التعبير عن قضاياه وقد استدعى الشاعر النص القرآني وتنوع استخدامه له بين التضمين والتحوير في النص ليكون رمزاً لتجربة الشاعر المعاصرة وقد جاء ذلك على النحو الآتي :

(١) التضمين : وهو أقل الأساليب انتشاراً في شعر دنقل، ولم يلجأ إليه إلا مرة واحدة في قصيـــــدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) التي يقول فيها .

عائدون
وأصغر اخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلب في الجبّ
أجمل اخوتهم لا يعود
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)
تشم القميص فتبيّضُ أعينها بالبكاء (٢٩)

فالنص يستدعي قصة يوسف حين اتفق اخوته على التخلص منه والقائه في غيابة الجب، وعادوا وبقي هو وحيداً وهنا تبرز الآية القرآنية بالتضمين (يشتعل الرأس شيبا((٣٠) ويكون ذلك رمزاً لأثر التخاذل والنكوص عن تقديم العون للشعب الفلسطيني الذي ظل يصطلي بنار المواجهة وحيداً.

(٢) الاستدعاء القائم على التحوير، وفيه يلجأ الشاعر إلى تحوير النص وتغييره بشكل يرمز إلى تجربته وروايته الشعرية، وقد اتخذ هذا التحوير أشكالاً عدة نذكر أبرزها.

أولاً: أ- الاستبدال القائم على التوازي بين النص الديني والوجه المعاصر إذ يستبدل بعض العناصر الدينية ويحل محلها عناصر أخرى تمثل واقعه.

ففي الاستبدال يعمد أمل دنقل إلى استبدال العناصر الدينية المقدسة وإحلال عناصر أخرى تمثل واقعه بحيث يصبح توازي الموقع بين المصدر والنص الجديد المصدر الرئيسي في تولية المعنى الرمزي وتعميق دهشة المتلقي.

ب- نفي الدلالة القديمة للنص باستخدام أدوات النفي.

وقد يقوم التوظيف على توازي الصيغ بين النص الحديث والنص الديني، يقول الشاعر:

" تفردت وحدك باليسر، إنّ اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر، إلا الذين يماشون " (٣١)

استبدل الشاعر بالآية (إنّ الإنسان لفي خسر((٣٢) قوله إن اليمين لفي الخسر، كما أن هناك توازياً ملحوظاً بين قوله (أما اليسار ففي العسر) مع قوله تعالى (فان مع العسر يسرا(ويشير هذا الاستبدال إلى انتهاك العدالة المتميزة لهذه المؤسسة أو الدولة.

ثانياً: تحوير النص الأصلي بالنفي:

وقد يلجأ الشاعر إلى تحوير دلالة النص الأصلي بنفيه تارة أو الاستدراك عليه تارة أخرى مما يولد دلالة رمزية يمكن للمتلقي أن يستشرفها من النص، ومن ذلك نقرأ في قصيدة (الخيول)

" اركضي أو قفي الآن أيتها الخيل
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات - كما قيل - ضبحا
ولا خضرة في طريقك تمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به يتنحى " (٣٣)

يتحول أمل دنقل بالنص القرآني : (والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا((٣٤) في إيجاد دلالة تنفي عن هذه الخيول، رمز الفتوحات التي تمت في ذلك الزمن الذهبي، القدرة على المواصلة، وعقد العزم على إنجاز أفعال تحضيرية تساهم في اختلال مكانة فاعلة في الحياة بنفي قدرتها بأدوات النفي : (لست، لا، النافيتين).

ثانياً: ((التناص الإنجيلي))

تواصل أمل دنقل مع الرموز الإنجيلية المستقاة من الكتاب المقدس (الإنجيل) كالمسيح بصوره المختلفة من الفداء والعذاب والمخلص وقصة الصلب وشخصية سالومي ويوحنا المعمدان وغيرها.

شكلت شخصية المسيح صورة للمثقف الذي يستشهد في مواجهة القمع والجلادين، وقد بدأت ملامح هذه الصورة بالتشكل منذ بدايات الشاعر في ديوانه (مقتل القمر) إذ ظهر المسيح المرتجى أملاً للشاعر الذي ذهبت محبوبته، ولما رأى طفلتها شعر في صوتها أملاً ومخلصاً للحقد الذي نما في قلبه : يقول دنقل في قصيدته (طفلتها)

غير أن الحقد
(يا طفلته)
كان في صوتك شيء رقاه
والمسيح المرتجى قاتله
كان في عينك عذرٌ برأه
والذي ضاع من العمر سدى
جسدت فيك الليالي نبأه " (٣٥)

وفي قصيدة (العشاء الأخير) يبدو لنا صوت المثقف الذي يحمل بين ضلوعه قلمه من خلال صوت المسيح، يبحث عن ظلّ ما، عن حياة وزمن يبتسم فيه فلا يجد إلاّ واقعاً قائماً ينغرس فيه الخنجر في صدر كل لحظة فيرتسم الموت شبحاً واقفاً في ظل الجدار، لا يسلم منه حتى الأطفال في زمن الرعب والتخلف، يبحث هذا المثقف عن أناس علهم يستيقظون يوماً ما، ولكنه عبثاً يحاول، فيدينهم بعد أن تنبأ بما كان وما سيكون برؤيته الواعية ولكنه يسقط بين أنياب السلطة الشرسة فيكون المسيح صورة لمن استشهد من أجل الكلمة – المبدأ، ليطرح

لنا صورة الخلاص بالدم، الصورة الكبرى التي أعطاها أمل دنقل من إحساسه وقلمه ودمه ورسم بمداده المعادلة الكبرى:

أعطني القدرة حتى ابتسم
عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح
ويدّب الموت كالقنفذ في ظلّ الجدار
حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار
أعطني القدرة حتى لا أموت
منهك قلبي من الطرق على كل البيوت
علني في أعين الموت أرى ظلّ ندم
فأرى الصمت كعصفور صغير
ينقر العينين، والقلب، ويعوي
في ثنايا كل فم (٣٦)

ثم يقول:

وتصفحت الوجوه
وتنبأت بما كان، وما سوف يكون
فكسرت الخبز، حيث امتلأت كأسي من الخمر القديمة
قلت: يا أخوة ... . هذا جسدي فالتهموه
ودمي هذا حلالٌ .....فاجرعوه
خبأ المصباح عينيه ..... بأهداب جناحيه
خبأ المصباح عينيه ..... بأهداب جناحيه
لكي تخفي الجريمة
وتثنّى الضوء من حدّ الخناجر (٣٧)

وتتكرر هذه الصورة في قصيدة (بكائية الليل والظهيرة) حين يستحضر رموز السيد المسيح: الخبز والخمر، التي ترمز إلى جسده ودمه ليصوّر المجتمع المتواطئ مع السلطة:

يا آخر الدقّات
قولي لنا ... . من مات
كي نحتسي دمه

ونختم السهرات
بلحمه نقتات (٣٨)

كما استعان أمل دنقل بالنص الإنجيلي لرسم جو الرهبة التي كانت علامة مميزة لرجل المباحث الذي تقترن به الرهبة والجبروت والتفرد بالعرش الذي يطغى على المحكومين فيدينون له بالملكوت يقول :

أبانا الذي في المباحث نحن رعاياك باقٍ
لك الجبروت
وباق لنا الملكوت
وبان لمن
تحرس الرُّهبوت (٣٩)

وفي هذا النص تناص مع الإنجيل (أبانا الذي في السماوات ليتقدّس اسمك، ليأتِ ملكوتك، لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض) (٤٠)

وفي قصيدة (العشاء الأخير) يوظف الشاعر قصة العشاء الأخير للسيد المسيح مع تلاميذه الإثنى عشر الذي تنبأ فيه أن واحداً منهم هو يهوذا الأسخريوطي يسلّمه إلى رؤوساء الكهنة ... يقول الشاعر :

" وتنبأت بما كان وما سوف يكون
فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة
قلت : يا أخوة، هذا جسدي ... . فالتهموه
ودمي هذا حلال ... . فاجزعوه " (٤١)

فالمسيح معادلٌ للمثقف المعاصر الذي تناله السلطة، فيسفك دمه وحال لسانه يقول " خذوا كلوا هذا هو جسدي ... هذا دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا " (٤٢)

كما يشير دنقل في قصيدة (موت مغنية مغمورة) إلى موت يوحنا المعمدان الذي قيل انه نبي أرسل قبل عيسى عليه السلام في زمن الملك هيردوس حين طلبت (سالومي) (هيروديا ابنة أخي يوحنا) رأسه على طبق، لأنه رفض زواجها هيردوس (٤٣) ليصبح قتله معادلاً لملاحقة المثقف الذي نجا مرة لن ينجو مرة أخرى فيوحنا الذي وقف في وجه هيرودس ومنعه من الزواج من سالومي ينجو في المرة الأولى لأن هيرودس خاف من الشعب، لأنه كان عندهم

مثل نبي إلاّ أنه ناله وتمكن منه في محاولة أخرى وهذا هو حال المثقف مع السلطة .

وهكذا نلاحظ أن الاستبدال القائم على التوازي بين النص الديني والوجه المعاصر يظهر في استبدال أمل دنقل العناصر الدينية المقدّسة واحلال عناصر أخرى تمثّل واقعة بحيث يصبح توازي بين المصدر والنص الجديد، المصدر الرئيسي في توليد المعنى الرمزي وتعميق دهشة المتلقي يقول دنقل :

" أبانا الذي في المباحث، نحن رعاياك بأن
لك الجبروت
وباق لنا الملكوت
وباق لمن
تحرس الرهبوت " (٤٤)

استبدل الشاعر بالسماء المباحث إذ أن النص الأصلي هو (أبانا الذي في السماوات) (٤٥) باعتبارهما طرفي نقيض فيما يمثلان من قيم، إذ تمثل السماء العدل والرحمة المفتقدين عند رجل المباحث بشكل يعتمد على توازي الموقع بين الكلمات .

ويلجأ الشاعر أحياناً إلى الاستدراك على النص الديني لتوليد مفارقة تحمل المعنى الرمزي تبين استمرار الصراع وتناقضات الحياة بجدلية درامية دائمة

من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان
ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع
لكن لم يسترح الإنسان " (٤٦)

ثالثاً: ((التناص التوراتي))

استعان أمل دنقل بالتوارة وشكلت له مصدراً هاماً استقى منه مادته الخام في بناء تجربته الشعرية، وقد ظهر ذلك جلياً في ديوانه (العهد الآتي) وبعض قصائده الأخرى، إذ استعان بأسفار التكوين، والخروج، ففي قصيدته (سفر الخروج) يستعين أمل دنقل بسفر الخروج وهو أحد أسفار العهد القديم، يحكي خروج بني إسرائيل من مصر بعد المعاناة التي عانوها من فرعون، أمّا سفر الخروج عند أمل دنقل فيحكي قصة المظاهرات لطلبة الجامعة عند النصب المقام أمام الباب الرئيسي لجامعة القاهرة في الفترة التي سبقت حرب أكتوبر عام ١٩٧٣، إذ

رأى الطلبة المثقفون أن القيادة السياسية غير جادة في الإعداد لمعركة التحرير، فتواكبت الحملات الهجومية على الثورة، فجاءت هذه القصيدة دعوة للخروج والثورة ضد النظام، يضعنا عنوان الديوان (العهد الآتي) أمام علاقة مباشرة مع التراث من خلال الاستناد القوي على اللغة التراثية للكتاب المقدّس بعهديه القديم والجديد، والذي نجح الشاعر من خلال علاقات التناقض بين لغة التراث وصورة الحلم الذي ينسجه في عهده الآتي، في خلق هوية متحركة داخل الديوان.

وهنا تتساءل عبلة الرويني: ((هل العهد الآتي هو نموذج الحلم؟ هل يخلق الشاعر مدناً فاضلة موازية للواقع الاجتماعي الساحق للطبقات البسيطة وبالتالي يستبدل صورة (الاله) بذاته الجماعية)) (٤٧) يقل أمل دنقل:

أيها الواقفون على حافة المذبحة
اشهروا الأسلحة
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح
المنازل أضرحة
والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة
واتبعوني
أنا ندم الغد والبارحة
رايتي: عظمتان وجمجمة
وشعاري الصباح (٤٨)

يلتقي السفران: سفر الخروج وسفر أمل دنقل في أنّ الخلاص لا يكون إلاّ بالدم، ومن النصوص التورانية التي استعان بها دنقل (سفر التكوين) حيث صورّ الصراع الأزلي بين السلطة التي رمز لها بالذئب والمواطن الذي رمز له بالحمل يقول:

" من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان
ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع
لكن لم يسترح الإنسان " (٤٩)

وفي ذلك تناص مع التوراه " وفي اليوم السابع أتمّ الله عمله الذي قام به، فاستراح فيه من جميع ما عمله " (٥٠).

وفي النص الشعري السابق يتضح لنا أن الشاعر يستدرك على النص التوراتي في سفر التكوين " وهكذا اكتملت السموات والأرض بكل ما فيها، وفي اليوم السابع أتم الله عمله الذي قام به فاستراح فيه من جميع ما عمله، وبارك الله اليوم السابع وقدّسه لأنه استراح فيه من جميع أعمال الخلق " (٥١) فالشاعر يستدرك عليه بقوله (لكن لم يسترح الإنسان) في محاولة لتصوير جدلية الصراع والتناقضات التي تحكم حياة الإنسان، الحمل الجائع الذي لا حول ولا قوة في مواجهة السلطة – الذئب الشبعان.

ومن الرموز التوراتية التي وظفها الشاعر في قصائده رمز (سدوم) قرية لوط على البحر الميت التي أرسل الله عليها عقاباً من عنده نتيجة كفرهم وانتشار الفواحش بينهم، وإن كانت قصة عقاب قوم لوط قد وردت في القرآن والتوراة، إلاّ أنها في التوراة وردت بالاسم والتفاصيل، ونجدها واضحة في النص التوراتي " فلما أشرقت الشمس على الأرض ودخل لوط مدينة صوغر، أمطر الرب على سدوم وعمورة كبريتاً وناراً من السماء فدمرها مع الوادي وجميع سكان المدّن ونبات الأرض " (٥٢).

وقد استخدم الشاعر هذا الرمز للدلالة على ضعف الأخلاق وضياع القيم الأصيلة بين الناس، وإن كان بعضهم ما زالوا متمسكين بقيمهم وفضائلهم لذلك نجوا كما نجا لوط النبي الصالح من العذاب الذي أصاب قومه، وإن كان الشاعر متخوفاً من تخليهم عن هذه الفضائل فالخطر على الأبواب:

حبيبتي لو نجوت من سدوم
طفلك آت من مدينة الخراب
الموت ما يزال مقعياً على الأبواب (٥٣)

وفي تناصه مع التوراة يقوم أمل دنقل في قصيدته الموت في لوحات:

وحين ضاجعت أباها ليلة الرعد تفجرت بالخصب والوعد
واختلجت في طينها بشارة التكوين !
لكنها نادت أباها في الصباح
وظلّ صامتاً
هزتّه . . . كان ميتاً (٥٤)

فهذه قصة لوط عليه السلام بعد تخريب سدوم وعاموراه كما وردت في التوراة، وهكذا بدأت الإنسانية الجديدة، لقد كان القدماء يقولون إن الأرض لا تخصب إلاّ من السماء، كما أخصبت (جايا) الأرض، من أورانوس (السماء) عند اليونان وعند المصريين، إن السماء وهي (هاتور) أخصبت من خب وهو الأرض (٥٥).

فنيّة الرمز التناصي في شعر دنقل:

استخدم دنقل خمسة رموز دينية هي ابن نوح (٥٦) وسليمان (٥٧) ويوسف (٥٨) ويوحنا (٥٩) والمسيح (٦٠) وقد تراوح استخدام هذه الرموز بين:

١- استعمال الرمز في الإطار الجزئي للقصيدة معادلاً موضوعياً لتجربة الشاعر، المسيح ويوسف وسليمان ويوحنا المعمدان.

٢- استعمال الرمز في الإطار الكلي للقصيدة بحيث يقوم عليها بناء القصيدة، فتمتد الشخصية في كل أجزاء القصيدة، ابن نوح والمسيح.

وسندرس هنا مثالاً للرمز الديني التناصي في الإطار الجزئي للقصيدة من قصيدة (أيلول) التي يوظف فيها دنقل الرمز الديني (سليمان).

أيلول الباكي هذا العام
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
تسقط من سترته الزرقاء ... . الأرقام
يمشي في الأسواق، يبشر بنبوءته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا إن سليمان الجالس منكفئاً
فوق عصاه
قد مات، ولكنا نحسبه يغفو حين نراه
اواه
قال: فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة (٦١)

يأتي صوت أيلول الباكي، الصوت الحر الذي أعفى من الإعدام والموت مرة ليعدم بشكل آخر، ليعلن موت سليمان، السلطة القاهرة والرعب المكروه، لكن هول رعبه والصورة التي ارتسمت في الأذهان عنه لا يصدق موته إذ يحسبونه يغفو وهو متكئ ميت على كرسيه، وقد أعلن أيلول بإصراره ووقوفه على أبواب القصر اختيار المواجهة التي كممت السلطة وحشرتها في أروقة الأشباح المزدحمة.

ويرافق هذا الصوت صوت الجوقة التي تمثل الرأي العام الذي يأخذ على عاتقه التعليق على الوضع القائم:

ها نحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة
فحلّت اللعنة
في جيلنا المخبول (٦٢)

فالجيل لفرط ما رأى محبط لا يعرف ماذا يفعل، فلم يستفد من طعنته (أيلول)، ولعل اختيار الشاعر لشخصية سليمان النبي جاءت تخالف المعهود والمعروف لإقامة مفارقة بين الدلالة الحقيقية للشخصية والدلالة الجديدة التي أرادها أمل دنقل للسلطة المعاصرة، فسليمان الذي حشر له جنوده من الجن والانس في قوله تعالى (وحشر لسليمان جنوده من الجن والانس والطير فهم يوزعون ((٦٣) قد امتلك قوة حقيقية لا يمكن الوقوف في وجهها في مقابل سلطة سليمان المعاصرة التي تقهقرت وفقئت عيونها أمام أيلول الذي وقف متصدياً لها على أبواب القصر المتحجر بأفكاره واستبداده.

وفي قصيدة (العشاء الأخير) جاءت صورة يوسف وسجنه عند ملك مصر العزيز صورة من صور القصيدة التي تعرض نماذج متعددة للمثقف المضطهد، فالشاعر يوظف قصة يوسف النبي في مصر حين اتهمّ ظلماً بمراودة امرأة العزيز عن نفسها ليكون معادلاً للمثقف الذي تبطش به السلطة ظلماً وغدراً فيفضّل السجن لأنه أحبّ إليه من التخلي عن مبدأه والرضوخ لمطلب امرأة العزيز / السلطة / (قال رب السجن أحبّ إليّ مما يدعونني إليه، وإلا تصرف عني كيدهن أصبو إليهن واكن من الجاهلين ((٦٤) وفي القصيدة ذاتها يوظف الشاعر قصة للسيد المسيح مع تلاميذه الاثنى عشر التي تنبأ فيه أن واحداً مهم هو يهوذا الاسخريوطي يسلمه إلى رؤوساء الكهنة:

وتنبأت بما كان وما سوف يكون
فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة
قلت: يا أخوة، هذا جسدي ... . فالتهموه
ودمي هذا حلال ... . فاجرعوه (٦٥)

فالمسيح معادلٌ للمثقف المعاصر الذي تنال منه السلطة، فيسفك دمه من أجل كثيرين لمغفـــرة الخطايا (٦٦).

وقد يوظف الشاعر الرمز الديني بحيث يكون محوراً يمتد في القصيدة كلها فيقوم بناء القصيدة عليه كما هو الحال في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) وقصيدة (عشاء) ففي قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) يوظف أمل دنقل طوفان نوح / الانفتاح الاقتصادي في زمن القصيدة، وموقف الشاعر / القناع ابن نوح الذي رفض الفرار وأصرّ على مقاومة الطوفان.

صاح بي سيد الفلك قبل حلول
السكينة
انج من بلد ... لم تعد فيه روح
قلت طوبى لمن طعموا خبزه
في الزمان الحسن
وأداروا له الظهر
يوم المحن
ولنا المجد - نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا !)
نتحدى الدمار (٦٧)

بإضافة تناقض شخصية ابن نوح كما وردت في القرآن الكريم الذي صوره متمرداً على الحق، إذ يصير عند أمل دنقل رمزاً للتمرد الإيجابي في مصلحة الوطن، ويكون تمرده ورفضه الصعود إلى سفينة النجاة قراراً بمواجهة الطوفان ويتوسع هذا الرفض ليشمل شباب المدينة الذين يقررون البقاء للدفاع عن الوطن في وجه هذا المد الطاغي لكل ما هو أجنبي.

يقول دنقل:

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبنون سدود الحجارة
علهمّ ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علهمّ ينقذون الوطن (٦٨)

انه صراع مركب يصوّر الصراع بين الطوفان والمجتمع أولاً ثم يصير بين الفارين والصامدين (الصراع الطبقي) إذ يدين أمل دنقل هؤلاء الفارين من معركة المواجهة مع سياسة الانفتاح، وإن كانت الخسارة أو الموت هي النتيجة، لا بدّ من رفض الاذعان، لا بدّ من كلمة (لا) للسفينة لكل من يحب الوطن، يقول في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح):

كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح
يرقد – الان – فوق بقايا المدينة
هادئاً
بعد أن قال للسفينة
وأحب الوطن (٦٩)

تبدأ قصيدة سفر التكوين (الاصحاح الأول)

في البدء كنت رجلاً . . . . وأمرأة . . . . وشجرة
. . . . . .
كنت أباً وابناً وروحاً قدساً
. . . . . .
وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر
. . . . . .
والحياة
تنبض كالطاحونة البعيدة (٧٠)

إنها البداية الاشارة على الرغم من خضوعها الأولي لأطر المرجعية الدينية والهوية السكونية القائمة داخل البنيان الثلاثي

كنت أباً . . . . وابناً . . . . . وروحاً قدساً (٧١)

فعلى المستوى التصوري للبنية تطل العلاقة بين (الاله) و (الكون) في تقديس ثلاثي يخلق علاقات مثلثة النسق

رجل / امرأة / شجرة

أب / ابن / روح قدس

صباح / مساء / حدقة ثابتة

وبهذا يشير إلى هيكلية مسطحة مفرغة من الحركة، وتسقط في ثبات الزمن الدائري الثابت الذي ينبض كالطاحونة البعيدة، وتخضع علاقاته الساكنة المنفصلة، الدائرة في نوع من الثبات، في ملك الثالوث المقدس، الثبات والسلطة المهيمنة الراسخة.

ويكشف استخدام الأب المقدس في القصيدة كاستخدام تراثي عن دلالة اجتماعية وسياسيه تحيل إلى كل ما هو سلطوي فوقي في الكيان الاجتماعي، فما زلنا محكومين داخل إطار المجتمع الأبوي، بل إن صورة عبد الناصر التي تنتمي القصيدة إلى زمنه التاريخي كانت دائماً في أذهان المصريين في صورة الأب، بل الأب المقدس، ومن هنا تكتسب اللغة التراثية لدى دنقل بعداً سياسياً واجتماعياً معاصراً. (٧٢)

إن توظيف الأنماط التراثية الدينية في شعر أمل دنقل، يضع القارئ دائماً على حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر، فلا يستطيع أن يمضي في تلقية للنص دون أن يستحضر تداعيات نظيره في المستوى المستشار، ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين، فعندما يضع أمل دنقل لقصيدته عنوان (صلاة) فانه يستحضر بذلك أكثف لحظات التجربة الدينية التقليدية، فإذا شرعنا في قراءة صلاته وجدناها منذ السطر الأول تعبيراً لاذعاً لما يتم في العصر الحديث من انتهاك للقدسية يقول:

أبانا الذي في المباحث

باق لك الجبروت

وباق لك الملكوت

وباق لمن

تحرس الرهبوت (٧٣)

فالمقطع وتوزيع الجمل وبنية الكلمات التائية تنتمي إلى عالم الصلوات المسيحية، لكن المصلى له لا يقيم في السماء كما تعودنا، وإنما في المباحث، وينبغي أن لا نغفل عنصراً مميزاً في هذا الاستبدال، وهو الناجم عن دهشة المتلقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع، فعندما نقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئناً إلاّ أن تكملتها ستأتي من بقية المصاحبات (في السماء) وإذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على توازي الصيغ بينهما وبين آيات محددة من سورتي العصر والمؤمنون، يقول دنقل :

تفردت وحدك باليسر
إنّ اليمن لفي الخسر
أما اليسار ففي العسّر
إلاّ الذين يماشون (٧٤)

فيخضع القارئ لتوتر التذكر، ويدرك بتوازي الصيغ أن انتهاك العدالة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات، يتم التعبير عنه بمعدل أسلوبي جامع، كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة والفقرات التي تليها عن طريق القافية التائية التي تتوزع على نهايات المقاطع، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية، وإنما كقرار المركز في المقطع الأخير المقابل الختامي للمطلع مما يعطي القصيدة شكلها المنتظم ووحدتها العميقة. (٧٥)

خاتمة:

وهكذا يتبين بكل بوضوح أن خيط التراث خيط بارز ومهم في نسيج النص الأدبي عند أمل دنقل، وانه مكوّن من مكوناته وأن السبيل الأمثل لدراسة طبيعة هذا المكوّن وصلته بالكل الذي يشكلّه هذا النص ربما كان التحليل التناصي الذي يدرس تفاعل النصوص السابقة في النص الجديد بوصفها ممارسات دلالية متماسكة تتجاوز وتتصارع فيه لتكون في نهاية المطاف ممارسة دالة جديدة تنطوي على معان ودلالات ما كان لها أن تنطوي لولا تلك النصوص السابقة.

لقد ارتقى دنقل بالصورة من واقعها الملموس إلى الواقع المجرد الذي تصبح فيه رمزاً، فتفاعل مع الرموز الدينية بأشكالها القرآنية والإنجيلية والتوراتية، فكان يحاول إلغاء الصنمية التي اتخذتها الأمة للتراث فدان الاستلاب للماضي بالانمحاء فيه وطالب بمساءلته بدل السكن فيه والهرب إليه بهدف معرفة الذات والخروج إلى دائرة الفعل الحقيقي لاتخاذ الدور الفاعل على الساحة الكونية. ورأينا كيف لجأ الشاعر إلى الحوار والقناع والاستعارات التراثية لتحريك قصائده نحو بناء درامي يبعد القصيدة عن الاستقطاب والتمحور حول الذات، ويكسبها قواماً انسانياً عاماً بتعدد الأصوات التي عبرّ الشاعر – من خلال استنطاقها – عن مواقفه ومواقف العصر الذي يحياه.

وهكذا جاءت مساحة التواصل بالنص الديني مرتبة الأكثر فالأقل (القرآن الكريم فالانجيـــل فالتوراة). وذلك جزء من معركة الإحساس والانتماء القومي الذي يركز عليها الشاعر في كفاحه من أجل خلق أمة عربية ناهضة، والتعبير عن التواصل الديني لا يعني تراجع الرؤية الجمالية، لأن رؤية الشاعر الجمالية لا تنفصل عن رؤيته الدينية.

وهكذا أيضاً استطاعت بنية القصيدة عند دنقل أن تطرح موقف الشاعر الأيديولوجي من القضايا والمشكلات التي يواجهها الشاعر العربي، ومن هنا تمثل التجربة الفكرية (والدينية منها على وجـه الخصوص) بعداً رئيسياً من الأبعاد المكونة لبنية القصيدة لا يستطيع الباحث أن يتجاوزها، لأن البنية تمثل التمازج بين الرؤية البشرية والأدوات الفنية للوصول إلى خطاب شعري متفرد، ولذلك لا تتولد شعرية النص من الموضوع أو القضية التي فيها القول، بل تكمن في شكل القول وطريقته.

الهوامش:

(١) أحمد بدوي، ندوة في قضايا الشعر المعاصر، مجلة فصول، م١، ع٤، ١٩٨١.
(٢) اللقاء الأخير مع أمل دنقل أجراه محرر الشؤون الثقافية، مجلة فصول، م١، ع٤، ١٩٨١.
(٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢، ص١٢٥.
(٤) عبد النبي اصطيف، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث (مدخل تناصي) مجلة فصول، م١٥، ع٢، ١٩٩٦، ص١٨٦.
(٥) المراجع السابق نفسه، ص ١٨٦.
(٦) جابر قمحية، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٨٥.
(٧) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، المطبعة الفنية، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٢٩.
(٨) سورة يوسف آية ١٥-١٦.
(٩) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ١٣٩.
(١٠) المصدر نفسه، ص٢٣٧.
(١١) سورة مريم، آية ٤.
(١٢) المرجع نفسه، آية ٨٤.
(١٣) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٣٤٥.
(١٤) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل (مقابلة خاصة مع ابن نوح) دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٦م، ص ١١٤ - ١١٥.
(١٥) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٤٦٥.
(١٦) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سابق، ص ١١٤/ ١١٥.
(١٧) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٤٦٦ - ٤٦٧.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٤٦٨.
(١٩) سورة هود، آية ٤٣.
(٢٠) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٣٣.
(٢١) سورة العاديات، آية ١-٣.
(٢٢) ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص ٢٤٥.
(٢٣) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص٣٢٠.
(٢٤) سورة التين، آية ١-٣.
(٢٥) أمل دنقل، الأعمال، الكاملة، ص٣٢٦.
(٢٦) سورة العصر، آية ٣.
(٢٧) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٢٣٣/ ٢٣٤.
(٢٨) سورة يوسف، آية ٤٩.

(٢٩) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٢٣٧ .
(٣٠) سورة مريم، آية ٣ .
(٣١) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .
(٣٢) سورة العصر، أية ٢ .
(٣٣) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص٣٣١ .
(٣٤) سورة العصر، آية ٢ .
(٣٥) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص١٥ .
(٣٦) المصدر نفسه، ص١٣٣-١٣٤ .
(٣٧) المصدر نفسه، ص ١٣٧ .
(٣٨) المصدر نفسه، ص ١٢٩ .
(٣٩) المصدر نفسه، ص ٢٢٢ .
(٤٠) الإنجيل المقدّس، كتاب العهد الجديد، دار الكتاب المقدّس في الشرق الأوسط، إنجيل متىّ .
(٤١) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ١٣٨ .
(٤٢) الإنجيل المقدّس، الاصحاح السادس والعشرون .
(٤٣) المصدر نفسه، الاصحاح الرابع والعشرون .
(٤٤) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٢٢٢ .
(٤٥) الإنجيل المقدّس، الاصحاح السادس .
(٤٦) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص١١٠ .
(٤٧) عبله الرويني، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م، ص٥٦٩ .
(٤٨) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٢٣٠-٢٣١ .
(٤٩) المصدر نفسه، ص ١١٠ .
(٥٠) الكتاب المقدّس، كتاب الحياة، ط١ , ١٩٨٨، سفر التكوين .
(٥١) المرجع نفسه، ص٤ .
(٥٢) المرجع نفسه، ص٢٧ .
(٥٣) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص٢٠٠ .
(٥٤) المصدر نفسه، ص١٩٤ .
(٥٥) عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، سابق، ص٤٨-٤٩ .
(٥٦) المصدر نفسه، ص ٣٣٥ .
(٥٧) المصدر نفسه، ص٨٩ .
(٥٨) المصدر نفسه، ص١٣٩
(٥٩) المصدر نفسه، ص١٠٨ .
(٦٠) المصدر نفسه، ص ٣٦١ .

(٦١) المصدر نفسه، ص ٨٩ - ٩٠ .
(٦٢) المصدر نفسه، ص ٨٩ .
(٦٣) سورة النمل، أية ١٦ .
(٦٤) سورة يوسف، آية ٣٢ .
(٦٥) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ١٣٨ .
(٦٦) الكتاب المقدس، الاصحاح السادس والعشرون .
(٦٧) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص ٣٣٧ .
(٦٨) المصدر نفسه، ص ٣٣٧ .
(٦٩) المصدر نفسه، ص ٣٣٨ .
(٧٠) المصدر نفسه، ص ٣٢٨ .
(٧١) المصدر نفسه، ص ٣٢٨ .
(٧٢) عبله الرويني، سفر أمل دنقل، سابق، ص٥٧٢-٥٧٤ .
(٧٣) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص٢٢٢ .
(٧٤) المصدر نفسه، ص٣٢٦ .
(٧٥) صلاح فضل، انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، ع(١)، ١٩٨٠ .

*** ملاحظة: استفاد الباحث بشكل عام من المراجع الأجنبية التالية:**

1) Julia Kristeva, Semiotike (paris, Seuil, 1969) , p. 257. Cited by Jainnavhan culler ibid, p.103.
2) Julia Kristeva , The Kristeva Reader, Edited by Toril Mo (Basil Blackwell, Oxford, 1986) p.37 .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

(١) اصطيف، عبد النبي: خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث (مدخل تناصي) مجلة فصول، م(١٥)، ع (٢)، ١٩٩٦م

(٢) الإنجيل المقدس، العهد الجديد والعهد القديم، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

(٣) إسماعيل، أحمد: كيف كتب أمل دنقل قصائده، مجلة أدب ونقد، ع (١)، ١٩٨٤.

(٤) البحراوي، سيد: الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦.

(٥) البحراوي، سيد: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة القصيدة أمل دنقل (مقابلة خاصة مع ابن نوح) دار شرقيات للنشر واالتوزيع، ١٩٩٦.

(٦) بدوي أحمد، أحمد: ندوة في قضايا الشعر المعاصر، مجلة فصول، م١, ٤٤, ١٩٨١م.

(٧) حاوي، ايليا: نقد قصيدة حديث خاص مع أبي موسى الأشعري، مجلة الآداب، ٤١, ١٩٦٩.

(٨) دنقل، أمل: الأعمال الكاملة، المطبعة الفنية، القاهرة، ١٩٨٠م.

(٩) الرويني، عبلة: سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٩.

(١٠) الرويني، عبلة: الجنوبي أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٥.

(١١) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨.

(١٢) فضل، صلاح: انتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

(١٣) القاسم، بنيه: المثقف العربي في مواجهة الواقع، دار المشرق، شفا عمرو، ١٩٩٤.

(١٤) قمحية، جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧.

(١٥) الكركي، خالد: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد، عمان، ١٩٨٩.

(١٦) كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظمه، دار توبقال، المغرب، ط١, ١٩٩١م.

(١٧) مجلي، نسيم: أمل دنقل أمير شعراء الرفض، المركز القومي للآداب، القاهرة، ١٩٨٨م.

(١٨) مراشدة، عبد الباسط: التناص في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠م.

(١٩) المساوي، عبد السلام: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكُتّاب، دمشق، ١٩٩٤م.

(٢٠) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣, ١٩٩٢م.

(٢١) النقاش، رجاء: ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م.