مستويات التناص عند شعراء الستينيات في مصر

رشا حسين زغلول محمود (*)

الملخص

لقد أصبح مصطلح التناص ذا دور مؤثر في مجال الدراسات النقدية المعاصرة لما له من الذيوع و الانتشار ، وبخاصة في المرحلة الأخيرة التي تبوأ فيها بوضوح مكانه بين المصطلحات والمناهج النقدية الحديثة ، وذلك انطلاقًا من أن لكل نص أدبي علاقة تفاعلية بعدد آخر من النصوص المكتوبة قبله أو المتخيلة القائمة في ذاكرة المؤلف وتجاربه وثقافته ، ونصوص أخرى من حياة كل قارئ و ثقافته تستدعها إلى الوعي (وإلى اللاوعي أيضًا) كل قراءة جديدة، وبهذا الشكل يكون المعنى المتولد في ذهن كل من المؤلف ثم في ذهن القارئ هو نتاج جماعي (اجتماعي) من ناحية وفردي (ذاتي) أيضًا من ناحية أخرى.

وللتناص استراتيجيات متشعبة وتقنيات متنوعة يصعب تتبعها بكليتها في نص شعري واحد؛ ذلك لأن هذه التقنيات لها مستويات من الحضور والغياب بحيث يظهر بعضها ليختفي البعض الآخر، ثم ما يلبث أن يظهر ما اختفى في تجربة أخرى، وهكذا تظل هذه الآليات مراوغة تتأبى على الظهور مجتمعة في نص واحد مهما بلغ ثراء هذا النص.

ومن ثم فإنني سأتوقف في هذا البحث عند تقنية من تقنيات التناص في قصائد شعراء الستينيات، ألا وهي آلية الاستدعاء بأنواعها الآتية:-آلية الاستدعاء بذكر الاسم (العلم) ، وآلية الاستدعاء بالقول ، وآلية الاستدعاء بالدور.

*مدرس مساعد بقسم اللغة العربية – كلية الآداب

Intertextuality Levels in the Poetry of the Egyptian Writers of the Sixties

Rasha Hussein Zaghlol Mahmoud

Abstract

Intertextuality term had had influence role at the contemporary critical studies for its spreading specialy in the last stage that clearly it held a status among the terms and the recent critical curriculums that because every text has relation to another number of texts that had been written before, or the thoughts in the author's mind and his experiences and culture, other texts from every reader's life and his culture that attract each new reading to the consciousness and unconsciousness .After all that the meaning in every author's mind and reader's mind is collective result (Community) on the other hand singular (personal).

Intertextuality has branching strategies and various techniques that it's difficult to follow all of them in one poetic text . Because these techniques have standrds of the attendance and the absence so as to appear some to disappear the other. And appear that disappear in another experience .

Recall mechanism is one of the intertextuality techniques which used in the poet's poems of the sixties , therefore I will explain it in this search .

تعددت المصطلحات النقدية التي اقتربت أو شابهت مصطلح التناص في النقد العربي القديم، مثل:- المعارضة، والتضمين، والاقتباس، والعكس، والإغارة، والغصب، والمسخ، والتورية ، والانتحال ، والموازدة والالتقاط ، والتلفيق ، والمناقضة، والتمثيل ، والاسترفاد ، والاستدعاء[1]، ولكن انطلاق مصطلح التناص Intertextuality بحدوده النقدية السائدة اليوم كانت من خلال النقد الغربي الحديث ، حيث بدأت بمحاولات"ميخائيل باختين" (Bakhtine) حول التأثيرات إلا أنه لم يحدد المصطلح بصورة دقيقة[2]، وجاءت بعده " جوليا كريستيفا " (Julia Kristva) التي تعد منشئة هذا المصطلح في النقد الحديث من خلال تأطيرها للتناص في عدة أبحاث لها كتبت بين عامي 1966م و1967م ، وكانت تعني به أن لكل نص أدبي – أو لغوي عمومًا – علاقة تفاعلية بعدد آخر من النصوص المكتوبة قبله أو المتخيلة القائمة في ذاكرة المؤلف وتجاربه وثقافته ، ونصوص أخرى من حياة كل قارئ و ثقافته تستدعها إلى الوعي (وإلى اللاوعي أيضًا) كل قراءة جديدة، وبهذا الشكل يكون المعنى المتولد في ذهن كل من المؤلف ثم في ذهن القارئ هو نتاج جماعي (اجتماعي) من ناحية وفردي (ذاتي) أيضًا من ناحية أخرى[3].

وإذا كانت " كريستيفا " أول من بلور مفهوم التناص في النقد الأدبي الحديث فإن المفهوم ما لبث أن تناوله بعدها عدد كبير من الكتاب بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه؛ فقد استعمل " ميشيل ريفاتير" هذا المفهوم:"مرجعية" (Preferentiality) الأعمال الأدبية وطبيعتها، ويكشف عن أن الإحالات التي ينطوي عليها النص ليست إلا إلماحات إلى نصوص أخرى وإلى أنظمة وصفية داخل ثقافة ما ناتجة عن تكرارية العلاقات والتداعيات في النصوص[4].

أما " رولان بارت" فقد كتب يقول عن التناص " إن النص نتاج كتابات وثقافات متعددة تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية"[5]، وبهذا المعنى فإن النص عند " بارت " (التفكيكي) مجال منهجي لا يكاد يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات بل لا يخضع أبدًا لسلطة التسلسلات الهرمية، إنه إشارة مفتوحة على عدد لا حصر له من الدلالات.

ويأتي مفهوم التناص لدى التفكيكيين بوصفه مفهومًا مضادًا للنصية التي نظر البنيويون من خلالها إلى النص الأدبي بوصفه منتجًا مغلقًا أو نسقًا يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته – فيم يطلقون عليه: النسق الأصغر (النص) – ببعضها وفي ضوء علاقته مع النسق الأكبر أو نظام النوع المنتمي إليه الذي له قواعده التشكيلية، وبذلك يكون تحليل النص نابعًا من داخله، أما التناص فهو على

النقيض من ذلك، فالنص عند التفكيكيين ليس تشكيلاً مغلقًا أو نهائيًا، إذ إنه يحمل آثارًا من نصوص كثيرة سابقة عليه، وبتعبير آخر فإنه يحمل نوعًا من الرماد الثقافي إن جاز القول[6].

وللتناص أبعاد ومفاهيم جد متباينة بحيث يصعب علينا أن نجد تعريفًا أو مفهومًا يستوعب التناص كليًا بوصفه مصطلحًا معرفيًا متشعب الدلالات، ولكننا نستطيع أن نحصر المعنى العام له مستخلصين أهم مقوماته في مختلف التعريفات على النحو الآتي:-

- التناص عبارة عن فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص بتقنيات مختلفة.
- التناص ممتص للنصوص فيخلع عليها ما يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده.
- التناص محول للنصوص بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها[7].

ودراسة التناص ليست بأية حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة فهذا مجال الأدب المقارن، لكنها دراسة تمتد لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية ، والمواضعات التي فقدت أصولها ، وغير ذلك من العناصر التي لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب، ولكنها تؤدي إلى أفقه الدلالي والرمزي أيضًا[8].

وللتناص استراتيجيات متشعبة وتقنيات متنوعة يصعب تتبعها بكليتها في نص شعري واحد؛ ذلك لأن هذه التقنيات لها مستويات من الحضور والغياب بحيث يظهر بعضها ليختفي البعض الآخر، ثم ما يلبث أن يظهر ما اختفى في تجربة أخرى، وهكذا تظل هذه الآليات مراوغة تتأبى على الظهور مجتمعة في نص واحد مهما بلغ ثراء هذا النص.

وبناء على ما سبق أتوقف عند تقنية من تقنيات التناص في قصائد شعراء الستينيات، ألا وهي آلية الاستدعاء بأنواعها الآتية:-

- آلية الاستدعاء بذكر الاسم (العلم).
- آلية الاستدعاء بالقول.
- آلية الاستدعاء بالدور[9].

1- آلية الاستدعاء بالعلم:-

إن اعتماد التناص على آليات استدعائية ظاهرة في النص مثل الاسم أو

اللقب أو الكنية لا ينبغي النظر إليها على أنها مجرد ألفاظ جاءت مبتورة من سياقاتها التاريخية والأسطورية لمجرد التوشية والتزيين، بل ينبغي أن ننظر إليها في إطار تفهمنا الواعي بعمل المبدع حين يلتقط مثل هذه الألفاظ واضعًا إياها – بعد أن يفككها من سياقاتها المختلفة – في سياقه الشعري الخاص، بحيث تكتسب مثل هذه الألفاظ آفاقًا دلالية ورمزية جديدة تتناسب وطبيعة البناء الفني الخاص بالتجربة الوليدة التي يشكلها المبدع(10).

ولقد استطاع شعراء الستينيات أن يوظفوا عبر آلية الاستدعاء بالعلم العديد من الشخصيات والرموز المتنوعة، مما يعكس بداية مدى اتساع رؤيتهم في محيطها المعرفي والثقافي، وفي الوقت نفسه ينم عن عمق وعيهم وقدرتهم على توظيف هذه الاستدعاءات توظيفًا فنيًا ورمزيًا.

وإذا كان الأسلوب الشائع عند شعراء الستينيات في توظيف آلية الاستدعاء بالعلم هو التوظيف الطردي بمعنى التعبير بها عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردًا مع الدلالة التراثية للشخصية المستدعاة، فإن هناك أسلوبًا آخر لتوظيف الشخصية يمكن تسميته التوظيف العكسي، ويتمثل هذا الأسلوب في توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معانٍ تناقض المدلول التراثي لها، ويهدف الشاعر من استخدامه هذا الأسلوب – في الغالب – إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر الذي يوظف الشخصية في التعبير عنه(11).

وحين نقرأ قصائد شعراء الستينيات نجد أن توظيفهم لآلية الاستدعاء بالعلم يتمثل في المستويات الآتية:-

أ- المستوى الأسطوري:-

الأسطورة – كما يقول معجم فونك – " حكاية مقدسة يلعب دور البطولة فيها الآلهة وأنصاف الآلهة، فهي من هذه الناحية نمط قصصي يعنى بحكايات الآلهة وأنصاف الآلهة بوصفها أحداثًا وقعت في زمن مقدس موغل في القدم. وتفسر – على الأقل في مراحلها الأولى – بمنطق الإنسان البدائي أو بخياله ظواهر الحياة والموت والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وذلك في عالم موحش يثير السؤال من أجل المعرفة ، ويقترح الجواب لتصور هذا الواقع وإن كان تصورًا خارقًا"(12).

وقد ظلت الأسطورة موردًا سخيًا للشعراء في كل عصر يستغلون طاقاتها الإيحائية وخيالها الطليق الذي لا تحده حدود، وذلك عن طريق بعث أبطالها لتسهم في تأكيد رؤية الشاعر لقضاياه الإنسانية من خلال التحام الأسطورة بالمضمون والفكرة التي يسعى الشاعر إلى تعميقها، فالأسطورة إذن ليست مجرد

إطار بسيط تأتي أفكار الشاعر الجاهزة لتملأه، وإنما إذا وجدت أسطورة ما صدى خاصًا في نفسية الشاعر أو إذا وجدت بعض الومضات الغائمة في لاوعي الشاعر في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور، عندئذٍ فقط يتم الاعتماد على الأسطورة وتتحقق الصلة بينها وبين التجربة الشعرية.
وعلى هذا فلكي يستطيع الشاعر أن يستخدم شخصية من شخصيات أسطورة ما فلا بد أن يستوعب أبعادها ويتمثلها جيدًا، حيث إن إمكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح لها الشاعر الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها[13]، وكذلك لا بد أن يشعر بأن استخدام هذه الأسطورة حاجة فنية ملحة، أما محاولة التلفيق المصطنع بين التجربة وأية أسطورة لا توائم حاجتها التعبيرية فهي جناية على الأسطورة والتجربة الشعرية كلتيهما.

و" أوزوريس" من الشخصيات الأسطورية التي استدعاها الشاعر "حسن فتح الباب" في قصيدته التي يحمل عنوانها اسم هذه الشخصية الأسطورية للتعبير عن معاني الفداء والصبر والتحدي بوصفها وسائل للتغلب على أسباب المعاناة والشقاء والقهر، وتحقيق الأمنيات والأحلام المنتظرة، إذ تعد هذه الشخصية الأسطورية رمزًا للبعث والحياة بعد الموت، حيث تروي الأسطورة أن " أوزوريس " علم المصريين القدماء فنون الزراعة والأشغال المعدنية، وساعدهم ليحيوا حياة منظمة متحضرة، وزوجته هي " إيزيس" التي شاركته حكم مصر وعاونته في نشاطاته الخيرة.

وفي السنة الثامنة والعشرين من حكمه دبر له شقيقه "ست" مكيدة ، فحبسه في صندوق وألقى به في النيل، فصارت " إيزيس" تضرب في الأرض بحثًا عنه حتى عثرت عليه بعد أن ألقى به البحر في مكان بإحدى شواطئ الشام، وعادت به إلى مصر نائحة حزينة وأخفته ريثما تعد طقوس الدفن، فعثر عليه " ست " مرة أخرى ومزقه إربًا إربًا ونثر أشلاءه في أرض مصر كلها، وعادت الحبيبة المخلصة مرة أخرى تجمع أوصاله الممزقة، ثم جلست تبكي وتستعطف الآلهة، فرقت الآلهة لحالها وقامت بإحياء رميم عظامه، فقام من بين الأموات وساعتها حملت منه " إيزيس" بوحيدها "حورس" ، ثم رفعت الآلهة " أوزوريس" من بين الموتى إلى السماء جسدًا حيًا ليصبح إلهًا لمملكة الغرب (مملكة الموتى) تعويضًا عما لحقه في الدنيا من أذى، ثم تروي الأسطورة كيف ربت " إيزيس" ابنها في الخفاء بين أعشاب مستنقعات الوجه البحري على أن يثأر لأبيه، فلما بلغ الرشد قاتل عمه "ست" قتالاً شديدًا انتهى بانتصاره واعتلائه عرش أبيه[14].

يقول " حسن فتح الباب ":-

[من الرَّمل]

ليس منزوف الصدى في الشرق إلا
شدو شادوف وترتيل يمام
والذي في الغرب مجلى (أوزوريس)
هائمًا فوق سماوات النخيل
بين (حوريس) و (إيزيس) البتول[15]

فقد استعان الشاعر بشخصية " أوزوريس" لإبراز فكرة البعث بعد الموت وضرورة المثابرة والكفاح والمعاناة والبذل كي ينتصر الإنسان المعاصر على قوى الشر والفساد والظلم، فتستمر الحياة أكثر عطاءً وأعز نفرًا. وقد اعتمد الشاعر في بناء هذا المقطع على جملة اسمية واحدة نستطيع ردها إلى نسقها الأساسي الذي انحرف عنه التركيب الشعري على النحو الآتي: " ليس منزوف الصدى في الشرق إلا شدو شادوف وترتيل يمام ومجلى أوزوريس الذي في الغرب .."، فقد أخبر عن المركب الإضافي "منزوف الصدى" الدال على قرب التلاشي والإشراف على الموت بشدو شادوف وترتيل يمام اللذين يرمزان إلى تدفق الحياة مرة أخرى في الشرق، وبمجلى " أوزوريس" الدال على البعث من جديد من خلال (حوريس) / النصر و (إيزيس) / الوطن وذلك في الغرب، وقد كثف الشاعر من استخدام أصوات الصفير (السين والشين) لإبراز وحدة الصورة الدالة على تضافر الوجود والعدم وتعايشهما جنبًا إلى جنب، مما يشير إلى تفاؤل الشاعر وعدم استسلامه لفقدان الرجاء – عبر توظيف هذا الرمز من خلال التناص – في استحضار الخلاص لتعاود الأمة حياتها مرة أخرى[16].

وفي المقابل قد يأتي توظيف الشخصية الأسطورية عند شعراء الستينيات توظيفًا عكسيًا، ومن ذلك قصيدة " بطاقة كانت هنا " للشاعر " أمل دنقل " التي يوظف فيها شخصية " بنلوب" توظيفًا ضديًا، تلك الشخصية التي جذبت الشعراء إليها بصبرها ووفائها، وتحكي عنها الأسطورة أنها كانت " زوجة أوديسيوس الوفية التي حافظت على عهد زوجها عندما كان غائبًا في حرب طروادة ، وقاومت بإخلاص إلحاح الراغبين فيها، فلجأت إلى حيلة لتصرفهم عنها وهي أنها عكفت على نسج ملاءة (عباءة) لتجعلها كفنًا يلف جثة " لاتيرنس" والد " أوديسيوس" عند موته وأعلنت للطامعين فيها أنها لن تتزوج قبل أن تكتمل العباءة، وهكذا تزرعت بهذه الحيلة البارعة ثلاث سنوات دون أن تفرغ من نسج العباءة، إذ إنها كانت تنقض بالليل ما تحوكه بالنهار، ومن هنا كان المثل القائل "ملاءة بنلوب" إشارة إلى العمل المستمر الذي لا ينتهي، وأخيرًا عاد زوجها فامتلأت فرحة وابتهاجًا "[17].

وقد كانت هذه الشخصية الأسطورية إطارًا عامًا لقصيدته التي بدأها بتقنية سينمائية أو قصصية وهي وصف مكان الحدث، فيقول:-

[من الرَّجز]

المنزل الثالث بعد المنحنى
الطابق الأخير
بطاقة صغيرة كانت هنا
وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير!
الطابق الأخير ..
الوحشة السوداء في الأعصاب تنغرس
يدي على الجرس:
سدى .. سدى !! [18]

وقبل أن نبدأ الحديث عن استدعاء شخصية " بنلوب " في هذه القصيدة علينا أن نقف برهة أمام العنوان" بطاقة كانت هنا "، وما علاقة هذه البطاقة بالموروث "بنلوب"؟ فعندما نقرأ " بطاقة كانت هنا " نشعر بأننا بصدد الحديث عن هوية فقدها إنسان أو أضاعتها منه الأيام، وهذه البطاقة أو الهوية تمثل الأمان بالنسبة له فإذا فقدها فقد معها نفسه وشخصيته، ولأهمية هذه البطاقة يكرر الشاعر جملة العنوان في متن الدفقة الأولى فيقول: " بطاقة صغيرة كانت هنا "، ويفصل بين المبتدأ والخبر بصفة (صغيرة) ليؤكد بذلك الفكرة السابقة وأن المقصود بالبطاقة هنا هي هوية الإنسان.

ثم يعرض لنا الشاعر حالتين؛ حالة امتلاكه لهذه الهوية، وحالة فقده لها، ففي أثناء وجود هذه البطاقة يوجد خيط ضوء ينير، وفي أثناء فقدها يشعر بوحشة سوداء، فتتغير وتتبدل حالته نتيجة امتلاكه أو فقده لهذه البطاقة.

وتمثل هذه البطاقة المفقودة الوطن الضائع الذي رمز له الشاعر بشخصية " بنلوب "، وهو ما يتضح في قوله:-

[من الرَّجز]

" كانت هنا حبيبتي "[19]

ثم يقول:-

" بنلوب " أين أنتِ يا حبيبتي الحزينة؟[20]

فقد بدأ الشاعر الجملة بالفعل الماضي " كانت "، وكان من المتوقع أن يقول "حبيبتي كانت هنا " لتتناسب مع جملة " بطاقة كانت هنا "، وبخاصة أنه يربط – كما سنرى في الأسطر الشعرية الآتية – بين مفردة بطاقة ومفردة محبوبة، ولكن الإلحاح هنا على الفعل أو الزمن الماضي هو الذي جعل الشاعر يبدأ به لنشعر بعملية الفقد، ثم ينتقل من الزمن الماضي إلى الزمن المضارع حينما يصف حالته بعد فقد محبوبته، فيقول:-

[من الرَّجز]

" ها أنذا ..
يد تساندت على الجدار
وخطوة تهبط للقرار!
حانوت خمار كئيب
يرسم في كئوسه عرائس الأحلام، في الزجاج
توهجت عند امتلائها ..
وبعد برهة.. عاودها الشحوب!
حبيبتي ملامح ابتسامة على بريقها الوهاج
" بنلوب " أين أنتِ يا حبيبتي الحزينة؟
صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج
كقبضة من العفونة ..
أعود، كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب
لكنما " بنلوب "
بطاقة كانت هنا!
ووحشة غريبة ، وثقب باب لم يعد يضيء! (21)

وإذا نظرنا إلى توظيف "بنلوب" في هذه القصيدة فسنجد أن الشاعر قد وظفها بصورة عكسية ؛ فالأسطورة تحكي أن " بنلوب " هي المنتظرة لعودة زوجها ، ولكن " بنلوب " محبوبة الشاعر هي الضائعة وهو من يبحث عنها " بنلوب أين أنتِ يا حبيبتي الحزينة؟ ".

فبنلوب هنا رمز للوطن الضائع الذي يبحث عنه الشاعر، وبفقد هذا الوطن أو " بنلوب " يفقد الشاعر كل شيء جميل، ويشعر بالحزن والضياع اللذين ينعكسان على لغته ومفرداته، مثل: (كئيب / شحوب/ ملحدان / مخاطر / العفونة / بحيرة اللهيب / وحشة غريبة) ، فكل شيء بعد فقده هذه المحبوبة فقد دلالته ومعناه.

كما أنه يشير إلى فكرة " نسج العباءة " الموجودة في الأسطورة ولكن بأسلوب مختلف، فبنلوب لم تنسج ولكن الذي نسج هو العنكبوت، حيث يقول:-

[من الرَّجز]

وعنكبوت قد أتم – فوق ركنه – نسيجه الصوفي!
لقد أتم العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفي! (22)

فبنلوب قبل أن تتم نسج العباءة – في الأسطورة – حضر زوجها ومنقذها، أما هنا فالذي أتم النسيج هو العنكبوت الذي يرمز لطول الانتظار، فالعنكبوت لا ينسج خيوطه إلا على المكان المهجور، فإذا كانت " بنلوب " وجدت من أنقذها فهذا الوطن الضائع لا يجد من ينقذه.

ب- المستوى التاريخي:-

الشخصيات التاريخية ليست مجرد شخصيات عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، وإنما لها إلى جانب ذلك دلالتها الباقية والصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف وأحداث جديدة، إذ " إن التاريخ ليس وصفًا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من فترات التاريخ ، وإنما تظل الأجيال المتعاقبة تحمل تأويلات جديدة ومختلفة لهذا التاريخ "[23].

وهذه الدلالة الكلية للشخصية التاريخية هي التي يستغلها الشاعر المعاصر في التعبير عن بعض جوانب تجربته ليكسب هذه التجربة نوعًا من الشمول، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري الذي يمنحها لونًا من جلال العراقة.

وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق الأفكار والقضايا التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، والهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها، وإحباط الكثير من أحلامها، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها..انعكس كل ذلك على اختيار الشخصيات التاريخية التي استمدها شاعرنا المعاصر[24].

فالشاعر " أحمد سويلم " يوظف في قصيدته " الفتنة " شخصية " أبي موسى الأشعري " الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بواقعة التحكيم التي جرت بين علي ومعاوية، والذي اتخذ فيها موقف الحياد من الصراعات الدائرة بينهما، وأمر أهل الكوفة بالقعود وعدم الاشتراك في الفتنة حقنًا لدماء المسلمين، ولكن أدت سياسته إلى المزيد من أنهار الدماء[25]. وهنا يستدعي الشاعر هذه الشخصية التاريخية في التعبير عما يخشاه من انتشار حالة التداعي والانهيار العربي الناتجة عن الهرولة نحو السلام مع العدو الصهيوني ، وما قد يترتب عليها من إراقة المزيد من الدماء العربية، فيقول:-

[من الرَّمل]

جاءني وعد عَدُوِّي .. أن أسالم
زوَّق الأوراق .. والأشواق
- حرَّى – والمزاعم
يا أبا موسى احترس ...
أنت أسلمت سلاحي .. وابن هاشم

للذي أغراك بالوعد
وباع الدم في سوق الغنائم
وأتى يهدي التمائم ..
لا يفيد اليوم أن تُرْفعَ بالسيفِ العمائمْ
يا أبا موسى اتئد[26]

هذا التركيز على السلام الذي يأتي عن طريق الوعد المزوق الأوراق والأشواق والمزاعم لا وجود له، فهو سلام يقوم على الشكل دون الجوهر، ولذلك نرى الشاعر يخاطب المفاوض العربي في شخصية أبي موسى الأشعري الذي لم يفطن إلى طبيعة المفاوض الذي يواجهه، ومنحه صكوك الانتصار عليه بمحض إرادته. فالشاعر بذلك يحاول أن يكون العين المبصرة التي تستشرف الأحداث وتحاول أن تثني المفاوض العربي عما يحدث، هذا المفاوض الذي سلم الأرض والتاريخ للذي أغراه بالوعد، وباع الدم في سوق الغنائم، إذن هي عملية المتاجرة بالقضية وخضوعها لعملية البيع والشراء التي تصل إلى بيع أغلى ما يملك الإنسان العربي، وهي روابط المحبة والإخاء والقرابة. إن ما يحدث يصعب على الجميع تعويضه أو استرجاعه، وما وقع في يد المفاوض العربي هو مجموعة الغنائم المتمثلة في الوهم الذي لا يسترجع الأرض وما ضاع منها.

ويصور الشاعر " أمل دنقل " في قصيدته " الموت في الفراش " موقف الأمة مما حدث في عام 1967م، وأنه لم يعد هناك مجال للصمت حيث لم يعد لدى الناس ما يخسرونه سوى عارهم وضياعهم، ومن ثم فإنهم يرفضون أن يقادوا من أنوفهم وأن يضللوا ويغرر بهم بالأساليب والطرق الملتوية. ويوظف الشاعر شخصية " معاوية بن أبي سفيان " رمزًا للمكر والخديعة ليصور من خلالها تلك الأساليب الملتوية التي تلجأ إليها السلطة في ترويض الناس وتذليلهم لأغراضها، فيقول:-

[من الرَّمل]

أيها السادة لم يبقَ انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي " ابن هند "
ليس ما نخسره الآن
سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى ..
ومن عارٍ .. لعار !! [27]

و" ابن هند " هو معاوية بن أبي سفيان نسبة إلى أمه " هند بنت عتبة " آكلة الكبد، وشعرته يشير بها الشاعر إلى عبارته الشهيرة " لو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت أبدًا، فقيل له : كيف ذلك؟ قال : كنت إذا مدوها أرخيتها ، وإذا أرخوها

مددتها "[28]، ومعاوية يلخص بدهاء في هذه العبارة أسلوبه في معاملة الرعية وهو اللجوء إلى الملاينة إذا ما لحظ في الرعية تمردًا، والاستبداد بهم إذا ما لحظ فيهم رخاوة وتهاونًا، والشاعر يعلن رفض هذا الأسلوب، وأن الأمة لن تستكين بعد الآن لتسمح لأية سلطة بأن تستبد بها وتظلمها، وهو يعبر عن هذا المعنى من خلال استخدام الفعل الباتر " قطع " في التعبير عن رفض هذا الأسلوب الماكر في معاملة الرعية الذي ترمز إليه شعرة معاوية، إن الرعية لن تترك لمعاوية فرصة ليشد الشعرة من جديد، بل ستشد هي من جانبها وتشد حتى تقطع الشعرة وتقطع معها صلة الخضوع المستكين التي تربطها بالسلطة[29].

وقد وفق الشاعر توفيقًا كبيرًا في استدعاء شخصية "معاوية" من خلال كنيته؛ إذ إن استخدام كنية " ابن هند " في هذا السياق يتسق صوتيًا ودلاليًا مع البنية الكلية للنص، حيث تقوم بدور في تقوية المعنى وتوضيحه ما كانت لتقوم به كلمة معاوية أو غيرها، فكما يقول " بارت ": " تفرز الكلمات نوعًا من المد الشكلي ينبثق عنه تدريجيًا تكثيف انفعالي وذهني من المحال إفرازه بغير تلك الكلمات "[30]، فقول الشاعر " ابن هند " يحتوي على موقف نفسي ودلالي، حيث يعرفه بأنه " ابن فلان " وكأنه ليس كيانًا مستقلاً قادرًا على الإعلام بذاته، هذا بالإضافة إلى الدلالة القاسية التي يطرحها نسبه إلى الأم بدلاً من الأب، فضلاً عن الدلالة التي يطرحها نسبه إلى هذه الأم بالذات المعروفة بقسوتها وشراستها " آكلة الأكباد "[31].

وفي مقابل ذلك قد يوظف شعراء الستينيات الشخصيات التاريخية من خلال الاستيحاء العكسي لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره، فالشاعر " أمل دنقل " – مثلاً – يقدم في قصيدته " في انتظار السيف" شخصية " الحسن الأعصم"[*] في صورة ساخرة تبدو على النقيض تمامًا من صورته التاريخية التي تتمثل في كونه قائدًا منتصرًا؛ فهو يعود من المشرق بعد أن منيت جيوشه بهزيمة فادحة أضاعت القدس من يديه، مرتديًا لباسه البهلواني ذا اللون الأرجواني، تسبقه بطولاته المتمثلة في تمثيله بجثث الأطفال، وفي الدماء المتناثرة بامتداد المذابح التي قام بها جنوده ضد المواطنين العزل في الداخل. وتبلغ السخرية مداها عندما يصور الشاعر تمثاله المهيب وكيف أنه لا يقوى حتى على مقاومة الرياح:

دت الخيل من المشرق،
عاد (الحسن الأعصم) والموت المغير
بالرداء الأرجواني، وبالوجه اللصوصي،
وبالسيف الأجير

فانظري تمثال[من الرَّمل]

عا ه الواقف في الميدان...
(يهتز مع الريح!)
انظري من فرجة الشباك:
أيدي صبية مقطوعة ..
مرفوعة .. فوق السنان
(.. مردفًا زوجته الحبلى على ظهر الحصان)
انظري خيط الدم القاني على الأرض:
" هنا مر .. هنا "[32]

لقد جعل " أمل دنقل " من صورة " الحسن الأعصم " إسقاطًا للسلطة العربية الباطشة التي تعجز جيوشها عن حماية الأرض من العدو الخارجي، بينما هي لا تكف عن إشهار الأسلحة في وجه معارضيها في الداخل وتصفية خصومها، ومن ثم فقد هدف الشاعر من استخدام النزعة الساخرة لهذه الشخصية التاريخية أن يدين قادة الجيوش العربية المعاصرة وبطولاتهم الوهمية التي تستجلب الرثاء لهم ولقدراتهم المحدودة[33].

حـ - المستوى الأدبي:-

من الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس شعراء الستينيات ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست

التعبير عنها، وكانت ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر.

واللافت للنظر أن الشعراء الذين حظوا بالقدر الأكبر من اهتمام شعراء الستينيات هم الذين ارتبطوا بقضايا معينة، وأصبحوا رمزًا لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء كانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو عاطفية.

وتعد شخصية " عنترة " من أبرز شخصيات الشعراء التي تتميز بتنوع الدلالات وتعدد الأبعاد، فهو الفارس المغوار والعبد الذليل والعاشق المبعد ، وقد اتخذ الشاعر " حسن فتح الباب " من تناقض هذه الصفات محورًا لرؤيته الشعرية ليبرز تناقضات الواقع والظلم الطبقي والاجتماعي الذي يعيش تحت وطأته الأغلبية العظمى من أفراد الشعب، وذلك في قصيدته " عنترة العبسي 1977م " التي تحمل روحًا نقدية حادة تجاه عوامل القهر والاستلاب للحرية السياسية والاجتماعية، ويطالعنا ذلك منذ العنوان الذي يمثل الإشارة الأولى التي يبعث بها المبدع إلى المتلقي، فقد وضع عنوانًا وثيق الصلة بالنص؛ فلم ينسب "عنترة" لوالده " شداد " لما يحظى به هذا النسب من الشرف والرفعة، بل نسبه إلى قبيلته " عبس " وفي ذلك

إشعار بالتبعية والتملك مما يتناسب مع جو الذل والعبودية الذي يلح الشاعر على تصويره على مدار القصيدة، كما ألحق به سنة 1977م ليعلن عن معايشته لمشاهد القصيدة وأحداثها ومواقفها، وأن الماضي والحاضر وجهان لعملة واحدة ما دامت الحرية والعدالة قسمة غير عادلة بين البشر، فيقول:-

[من المتقارب]

إن الليالي تدور رحاها
وعنترة المارد العبد يبقون حيًّا
ليشهد يوم الطعان الجديد يؤم الضحايا:
(لم أكن من جناتها علم الله
وإني بحرِّها اليوم صالي)
وحراس عبس يصيحون تحت الدروع
وحجابهم في المقاصير
إن المهرج أصباغه اختلطت بدموع القيان
(كتب الحرب والقتال علينا
وعلى الغانيات جر الذيول) (34)

يطالعنا الشاعر في هذا الجزء من النص بالوجه السياسي والاجتماعي للمأساة، فعنترة هو أحد أفراد القبيلة المكلف بالدفاع عنها وحمايتها، وعلى الرغم من ذلك فهو أول من يصطلي بلهيب نيرانها بحكم وضعه الطبقي، وقد جاء التحديد الوصفي" عنترة المارد العبد " موحيًا بذلك التناقض، كما آثر الشاعر العدول عن التركيب الأصلي في قوله:" وعنترة المارد العبد يبقون حيًا " حيث قدم المفعول به "عنترة " على الفعل والفاعل؛ لأنه بؤرة الاهتمام، فهو الموضوع المتحدث عنه، ومجيئه مفعولاً به في التركيب يتناسب مع صفة العبودية. وقد وظف على لسانه بيت " الحارث بن عباد البكري ":-

[من الخفيف]

لم أكن من جناتها علم الله وإني بحرها اليوم صالِ(35)

ليبرز شجنه النفسي وما يعانيه من تمزقات داخلية، كما أتى الشاعر بمجموعة من الفئات المرتبطة بشكل مصيري بالفئة الحاكمة (حراس عبس – حجابهم – المهرج – القيان) ليبرز استغلال الطبقة الحاكمة للطبقات الكادحة وتحكمها في أرزاقها، ويوظف الشاعر على ألسنة هذه الفئات المستضعفة قول " عمر بن أبي ربيعة ":-

[من الخفيف]

كتب القتل والقتال علينا وعلى الغانيات جر الذيول(36)

ليعبر عن صراعاتها الداخلية تجاه هذه الأوضاع الجائرة، فعليهم وحدهم تقع مسئولية الحروب، فهم – لا الحكام – الذين يدافعون عن الأوطان.

ويخاطب الشاعر " فاروق شوشة " في قصيدته " أصوات من تاريخ قديم" أبا العلاء المعري شاعر الحكمة ليقول له إننا فقدنا حكمته الأثيرة وهي تفضيله للحياة الحقيقية بعد الموت على حياتنا الدنيوية المليئة بالأوهام:-

[من الرَّجز]

أبا العلاء
الليل في " معرة النعمان" جاثم عنيد
تلاصقت ألواحه كحائط صفيق
.....
وأنتَ في ذهولك الكوني مثقل شريد
ترود بالخيال عالم الصراع والأضداد
تمد للسماء
عقلاً طليق اللمح، واري الزناد
يقدح باللهيب والشرر
مشيعًا في دورة الزمان والفلك
حقيقة الأحياء والموتى وجوهر الصفات والأشياء
منفتحًا على صفاء النفس والسريرة (37)

فالشاعر يستلهم البعد الروحي في شخصية أبي العلاء المعري لتبرز المفارقة بين ما كانت عليه تلك الشخصية من قيمة روحية وبين قيم العصر وما آل إليه أبناؤه من الضياع، إذ يستدعي – في الشق الأول من المفارقة – أبا العلاء المعري في جو صوفي متحررًا من قيود الحياة ومنطلقًا في آفاق الوجود الروحي، فلم تعد معاناته بحثًا عن مشاكل الحياة اليومية بل تحولت إلى معاناة روحية يكابد فيها مشقة الوصول إلى حقيقة الوجود.

أما الشق الآخر من المفارقة فيصور فيه الشاعر معاناة جيله من حقيقة الوجود الأرضي الذي قيدهم بواقع أليم لم يعد الفكاك منه أمرًا سهلاً:-

[من الرَّجز]

يا شيخنا، يا شيخنا الضرير:
ماذا رأيت من وجوهنا فاخترت راحة البصر
ويقظة البصيرة!
ماذا سمعت من حديثنا العبوس، فاعتزلت
منقبًا صحيفة الزمان عن أثر
.....
يا شيخنا، يا شيخنا الضرير
هل آن للإنسان أن يطاول السماء

بنبض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام!
بقبضة لم تتسع للمسة السلام
لكنها تغوص في ذبائح الدمار والحطام
هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرًا من عالم الملال والسآمة
إلى صفاء " المحبسين"
وعالم النقاء ... والكرامة! (38)

فهذا المقطع يفيض بالألم والمرارة، يتمنى الشاعر فيه أن يهجر عصره، عصر " الملال والسآمة " مهاجرًا إلى عالم النقاء، عالم أبي العلاء المعري، ولذلك فإنه على الرغم من أن الشاعر يتحدث عن واقعه فإن المعجم الصوفي يظل باقيًا من خلال: " يقظة البصيرة – اعتزلت – السماء – صفاء المحبسين – عالم النقاء "، ويلاحظ أن الشاعر كرر كلمة " الضرير" مرتين، وليس قصد الشاعر من هذا التكرار أن يصف أبا العلاء بالعمى – فنحن نعلم ذلك – وإنما يريد أن يستدعي نقيضها "المبصر" الذي يرى من حقائق الوجود ما لا نراه نحن، فهو " شيخ " والكلمة لها من الظلال الهامشية ما يفيد معنى الحكمة، ولهذا كررها الشاعر أربع مرات، وهنا تتولد مفارقة أخرى حيث يستطيع الضرير ببصيرته أن يعانق سر الحياة، بينما يضل المبصرون ويتيهون ويتمنون لو استطاعوا أن يصلوا إلى صفاء المحبسين بما فيه من ضياء البصيرة(39).

2- آلية الاستدعاء بالقول:-

مما لا شك فيه أن انفصال النص الشعري عن ماضيه يجعله نصًا عقيمًا لا خصوبة فيه أو على حد تعبير "رولان بارت" " نص بلا ظل "(40)، لذا فقد شرع شعراء الستينيات في توظيف مجموعة من النصوص التراثية في قصائدهم عبر آلية الاستدعاء بالقول، فكان لها دور كبير في إنتاج الدلالة الشعرية، وقد تنوعت مستويات التناص مع هذه النصوص التراثية ما بين المستوى الشعري، ومستوى الأمثال والأقوال المأثورة ، والمستوى القرآني:-

أ - المستوى الشعري:-

يشبه "ستيفن سبندر" شعر الماضي " بنهر هائل يروي الحياة كلها .. لذلك يجب على الشاعر الحديث ألا يسد مجرى هذا النهر الكبير، وإنما لا بد له أن يحيا مرة ثانية"(41).

ويعد التداخل النصي في هذه الحالة له خصوصيته الفنية، وذلك لأن " ما يتم التناص معه لغة جمالية تمتلك شكلاً فنيًا يجعل الناتج الدلالي غير منته "(42)،

ومن ثم سعى شعراء الستينيات إلى توظيف الموروث الشعري عبر قراءة الشعر المتأنية الواعية، ودراسة دخائله ومعرفة مضمونه، ولم تتوقف درايتهم بهذا الموروث عند عصر من العصور بعينه، وإنما امتصوا في نصهم الشعري العديد من النصوص الشعرية للشعراء من مختلف العصور، كما تعاملوا مع هذه النصوص بطرق مختلفة على النحو الآتي:-

فالشاعر " فاروق شوشة " يعالج في قصيدته " أصوات من تاريخ قديم " قضية الإبداع الشعري عبر الاستدعاء النصي للشطر الثاني من بيت للمتنبي، إذ يشكو الشاعر إلى"سيف الدولة" ضياع المجد الفني، ويعقد مقارنة بين الماضي والحاضر ليولد مفارقة ترسم أبعاد الانحدار الفني المعاصر، فيقول:-

[من المتدارك]

واصفرت أشعار كانت باسمكَ مجلوَّة
تهتز إباء وحمية
" وأبو الطيب في صدر المجلس يختال بقافية عنقاء
ويقارع غربان الشعر وأنصاف المغمورين
ويرد سهام الموتورين بنار من كلمات ..
كلمات غضبى .. عربية! "
المادح أغفى .. والممدوح
لكنَّ الخلق جميعًا سهروا يختصمون ويحتكمون(43)

فملمح المقارنة يظهر من خلال تصوير الواقع التراثي ليتم تحديد مآل الكلمة في الواقع المعاصر، فمع سيف الدولة كانت الأشعار صافية ذات بريق وضياء، وكانت الكلمة الشعرية دافقة بالحركة، تختال وتهتز بكل قوة وشموخ، لكنها في الواقع المعاصر غدت صفراء بكل ما يحمله الوصف من الموت والذبول، فقد فقدت نضارتها وبهاءها، وغدت ميتة لا روح فيها.

ويصور الشاعر المتنبي في مجلس سيف الدولة وهو يفخر بقافية عجيبة، والصورة تركز على تقدمه وتصدره وزهوه بإبداعه الفريد، ودفاعه عن الشعر ومنعه عنه أنصاف الموهوبين وطعنات الأدعياء بلهيب كلماته الموجعة الغاضبة العربية، وقد أوحت علامة التعجب بغرابة وجود كلمة عربية معاصرة غاضبة، مما يدل على أنها غدت باردة لا حرارة لها، خانعة لا عزة فيها ولا إباء ولا حمية، ومن ثم فوجود كلمة عربية غضبى يبعث على الدهشة والغرابة. وهذا وخز بالغ الحدة للإبداع المعاصر، وللجيل الذي ماتت عزته، وخمدت عاطفته، وعقمت موهبته عن الخلق الفني الثائر الملتهب، واكتفاء الإيماءة بتصوير الواقع التراثي يوحي بأن الواقع المعاصر نقيض له، وهو ما سكت عنه الشاعر لمعلوميته من دلالة السياق. والإشادة بملمح التفرد الإبداعي لدى المتنبي تتضح في بيت شعري له يقول فيه:-

[من البسيط]

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم[44]

ويلاحظ أن الاستدعاء التضميني في نص " فاروق شوشة " للشطر الثاني من بيت المتنبي يكاد يصل إلى درجة التوحد عدا ذلك التحوير الطفيف ، وهدف هذا الاستدعاء هو التنويه بالنموذج الشعري الفريد ومدى بروزه وتصدره، ودوره الفاعل في الحياة وفي الدفاع عن الكلمة.

واستهل الشاعر " حسن فتح الباب " قصيدته " الشواطئ " ببيت تراثي للشنفرى الأزدي، حيث يقول:-

[من الطويل]

[وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القلى متحول] [45]
وكيف وقد ضل الدليل ولم يزل
عدوّي يغول النجم والقوم رُحَّل[46]

لقد وظف الشاعر بيت الشنفرى الأزدي وهو دعوة إلى الرحيل والابتعاد عن المكان الذي يلحق الضرر بالإنسان، حيث يرى الشنفرى أن الأرض واسعة فيها ما يبعد العزيز عن الأذى ، وفيها متحول لمن يرغب في العزة، وكما هو ملاحظ فقد سيطرت على البيت التراثي الجملة الاسمية التي توحي بالثبات والاستقرار، فيتجاوز البيت تجربة صاحبه في زمانه ومكانه ليعبر عن تجربة الإنسان في كل زمان ومكان، لذا فقد اتخذه الشاعر "حسن فتح الباب" سبيلاً للتعبير عن مأساة اغترابه داخل الوطن، إذ استخدم ظاهرة أسلوبية أثيرة لدى الشعراء وهي " التجريد"، حيث يجرد الشاعر من نفسه شخصًا آخر يخاطبه، وذلك لإبراز مشاعره وأحاسيسه، فالخطاب هنا تبادلي بين صوتين؛ الأول: يرهص بالرحيل والابتعاد عن أرض الوطن، والآخر: يجادل هذا الصوت عن طريق أداة الاستفهام (كيف) التي تؤكد الطابع التخاطبي بين الصوتين، وتعد هذه الأسطر الشعرية حركة واحدة تجري داخل الذات الشاعرة، فتكشف ما يدور بداخلها من صراع، وقد أتى التشكيل الموسيقي دالاً نصيًا معبرًا عن وحدة هذه الحركة، إذ تمثلت هذه الوحدة في استخدام بحر الطويل واتخاذ " اللام " المضمومة رويًّا.

ومن ذلك أيضًا أن الشاعر " محمد مهران السيد " لما وجد الأمور قد ضاقت به واشتدت عليه الخطوب والأحزان ، وصار عامه في نظره أسوأ من عام الفيل، وشعر بحاجته إلى الصبر على تحمل هذه الأهوال اتجه إلى مخزونه الأدبي، فاستعار منه قول " قطري بن الفجاءة ":-

[من الوافر]

فصبرًا في مجال الموت صبرًا فما نيل الخلود بمستطاعِ[47]

فيقول "محمد مهران السيد" في قصيدته " وا.. قلماه " :-

[من المتدارك]

و .. تعالوا
يا أسباط الجوع، وسقط متاع الأزمنة الممتدة
وليتدرع كل بكتاب
يا ورثة ألواح .. الصاحب، والمختار، وأسفار
الأشعث .. والمقتول ..
هذا عام ..
أسوأ من عام الفيل
" فصبرًا في مجال الموت صبرًا
.. فما نيل الخلود بمستطاع "[48]

فقطري بن الفجاءة هو أحد الخوارج المتحمسين لمذهبه وعقيدته، وهو فارس مقدام خبر الحرب وعرفها وخاض غمارها، ووطن نفسه على تحمل ويلاتها ومواجهة صعابها حتى كان شجعان الفرسان يخافون منازلته، ولا يستحي الواحد منهم أن يفر من أمامه[49]، ومن ثم نجد أن الفكرة الأساسية في بيت قطري الذي استدعاه الشاعر " محمد مهران السيد " هي حتمية الموت واستحالة الخلود مما يدعو النفس إلى الصبر والتشجع، وترك الجبن والتردد، وإذا نظر القارئ إلى تجربة "محمد مهران السيد" في ضوء التجربة الموازية التي عبر عنها قطري وجد أن القلم عند مهران يحل محل السيف عند قطري ، فإذا كان قطري يواجه بسيفه طوائف يعتقد مروقهم عن الدين وحيدهم عن صراطه المستقيم – بغض النظر عن حقيقة ذلك أو بطلانه في الواقع – فإن مهران يواجه أيضًا بقلمه طوائف يعتقد مروقهم عن أمانة الكلمة وحيدهم عن صراطها المستقيم، فأصبحوا دعاة للزيف وأئمة للتضليل، وهو يعلم أن مواجهته معهم لا تقل ضراوة ولا شراسة عن المواجهة بين قطري وأعدائه، لذا فإن الشاعر يعمق هذه الصلات التبادلية بين تجربته وتجربة الشاعر القديم عن طريق التبادلات النصية بين نصه الحديث والنص القديم.

وكما يأتي الاستدعاء الشعري على مستوى الشطر أو البيت الواحد فإنه يأتي أيضًا في صورة كلمة أو بضع كلمات من نصوص شعرية أخرى، فيقول الشاعر "محمد إبراهيم أبو سنة ":-

[من الرَّجز]

يخيفني أن يقبل الشتاء عاريًا
ويقبل الربيع دون خضرة
والصيف دونما سماء
تخيفني المفاجأة
يخيفني التوقع المرير

يخيفني الصباح مقبلاً ومدبرًا
يخيفني المساء مقبلاً ومدبرًا[50]

الشاعر يتحدث في " صرخة الوداع " فتتفتق مشاعره عن مخاوف لا حد لها، مخاوف من المعلوم تارة ومن المجهول تارة أخرى، لكنها برغم ذلك ليست نابعة من الداخل، وإنما منصبة على الذات من العالم الذي يحيط بها، فهو خوف مربوط بأسبابه، وهي أسباب تقوم على التقابل الذي يتجسد في (الشتاء – العري) في السطر الأول، ثم (الربيع – عدم الخضرة) في السطر الثاني، ثم (المفاجأة – التوقع) في الرابع والخامس، ثم تزداد كثافة التقابل في السطرين الأخيرين (بين الإقبال والإدبار) مع ربطه بالبعد الزمني القائم على التقابل أيضًا (الصباح – المساء)، وكأننا أصبحنا بإزاء موقف كلي تتوتر فيه الصياغة فتلتقي وتفترق، وتتوتر فيه الأفكار فتقترب وتبتعد، وكل ذلك ينسج خيط الخوف، فلا يظل إحساسًا بل يتحول إلي مادة معاينة يمكن أن نلمسها وأن نراها وأن نشمها وأن نسمعها.

ولعل الشاعرية هنا تتمثل في القدرة على استخدام صيغة تراثية شهيرة هي (الإقبال والإدبار) ، وتوظيفها على نحو يجعلنا نتصور أن أبا سنة يستخدمها للمرة الأولى، وأن ثمة مغايرة بين استخدام أبي سنة واستخدام امرئ القيس قديمًا لهذه الصيغة يمكن ملاحظتها في إسقاط " معًا " التي استخدمها " امرؤ القيس" في قوله:-

[من الطويل]

مكر مفر مقبل مدبر معًا كجلمود صخر حطه السيل من علِ[51]

ولكن الملاحظ أن أبا سنة قام بعملية تعويض إذ أضاف أداة الوصل (الواو) لتصنع ما صنعته (معًا) عند امرئ القيس من التداخل والسرعة في تتابع الإصباحات والمساءات، وهما رمز واضح لتسرب العمر[52].

وإذا كانت النماذج السابقة تمثل تناص التوافق للاستدعاء الشعري في قصائد شعراء الستينيات لتقارب الأصداء النفسية بين النص المتأثر والنص المؤثر، فإن هناك أيضًا تناص التخالف مع النص الشعري المستدعى، إذ يستخدم الشاعر النص الموروث بقصد مناقضة خصائصه ودلالاته، ففي قصيدة " الجذور" للشاعر " حسن فتح الباب " نجده يستهل أحد مقاطعها ببيتين لأبي نواس، فيقول:-

[تقول التي من بيتها خف مركبي
عزيز علينا أن نراك تسير
أما دون مصر للغنى متطلب
بلى إن أسباب الغنى لكثير!!] [53] (*)
هنا مهبط العارفين حبيبي
وموئل كل الضحايا الصحابة وابن السبيل[54]

فكما هو ملاحظ جاءت علامتان للتعجب بعد الأبيات التراثية، ولم تأتِ هاتان العلامتان في النص عبثًا، " ففي النص الفني الجيد ليس هناك إشارة دون دلالة، فكل إشارة تحمل – بالضرورة – كمًا من المعلومات Informations بالمعنى الواسع يشير إلى رؤية الكاتب أو جزئيات منها "[55] ، لذا فقد كان لهما دور في شحن الأبيات برؤية مخالفة تفيد التشكيك في دلالتها، حيث يتحرك الشاعر في فضاء دلالي مختلف عن الأبيات التراثية ويعارض دلالتها معارضة كلية، فإذا كان ما يبغيه الشاعر "أبو نواس" من السفر إلى مصر الكسب المادي، فإن الشاعر " حسن فتح الباب" يخالفه في ذلك، حيث يرى أن الرحيل إلى مصر يرجع إلى كونها ملاذًا آمنًا لمن يقصدها، ومهبطًا للعلماء والعارفين.

وقد يحور شعراء الستينيات في النص المستدعى على نحو يلائم ما يهدفون إلى التعبير عنه ، ومن ذلك أن الشاعر " أمل دنقل " اختتم قصيدته " من مذكرات المتنبي في مصر" باستعارة بعض أبيات المتنبي – بعد تحوير – في قصيدته الشهيرة " عيد بأية حال عدت يا عيد " ليشير إلى الإدانة الحقيقية للجيش في مسئوليته عن إلحاق الهزيمة بالوطن في يونيو 1967م ، وذلك عندما حلت الشعارات السياسية محل الفعل ،حيث يقول:-

[من البسيط]

.. " عيدٌ بأية حالٍ عدت يا عيد
بما مضى أم لأرضي فيك تهويد؟
" نامت نواطير مصر" عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد! "[56]

والبيتان كما هو واضح تحريف لبيتي المتنبي:-

[من البسيط]

عيدٌ بأية حالٍ عدت يا عـــــيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد؟
.....
نامت نواطير مصر عن ثعالبها حتى بشمن وما تغنى العناقيد[57]

فالنواطير هم الحراس الذين يحمون الوطن ويدفعون عنه كل سوء، ولكن الشاعر جعل عساكر الوطن من أعدائه فأصبح على النواطير أن يواجهوا عدوين؛ عدوًا داخليًا كان منوطًا به حراسة الوطن ولكنه لم يؤدِ مهمته الوطنية، وعدوًا خارجيًا لم يجد من يتصدى له من عساكر الأمة. وبذلك فإن التحوير الذي أحدثه " أمل دنقل " في بيتي المتنبي يبرز المفارقة المريرة بين السمة الأصلية للعساكر: القوة والصلابة والتصدي كما يجب أن تكون، والسمة المكتسبة كما هي كائنة: تخلٍ وضعف وكلمات جوفاء وأغانٍ وأناشيد حماسية لا تحمي أرضًا، ولا تصون دمًا، ولا تنقذ واحدًا من الذين وقعوا في أسر الأعداء[58].

وقد امتد توظيف شعراء الستينيات للنصوص الشعرية إلى العصر الحديث، ومن ذلك قصيدة " هئت لكِ " للشاعر " فاروق شوشة " التي يتضح فيها الاستدعاء الشعري لنصوص الشعراء المحدثين، وفيها يبدو إحساس الشاعر بدمامة الواقع وقبحه مرادفًا للإحساس بالخوف والرعب، ومرادفًا كذلك للإحساس بالبرودة، فكل تلك الأحاسيس تشي بها دوال لغوية انتظمها السياق، بعضها بأسلوب التشبيه، وبعضها الآخر بلغة الحقيقة المباشرة :-

[من المتدارك]

الليل المنهمر الساقط
عينا بومة
وأنا مقرور[59]

وفي أوقات المحن والشدائد كثيرًا ما ينسحب الإنسان إلى ذاته لائذًا بها، ملتمسًا عندها ما يسليه عن الهم ويبعده عن عوامل القلق والضيق، وقد حاول " فاروق شوشة " هذه المحاولة، فأخذ تحت وطأة الإحساس بالنفور من الواقع المقيت والرفض له يلم شتات نفسه، ويستجمع أطراف قواها ومظاهر حمايتها، ويدعوها بنفس صيغة امرأة العزيز ليوسف، الفتى المعشوق " هيت لكَ "[60] – مع اختلاف صيغة الضمير – معلنًا أنه قد زال عنه البرد والخوف:-

[من المتدارك]

وهتفت لنفسي: هئت لكِ
الآن أمنتُ،
الآن تدفأت[61]

وبأسلوبي التوازي والتقاطع معًا يتناص " فاروق شوشة " – في هذا الموقف – مع نص شعري للشاعر المهجري " ميخائيل نعيمة " بعنوان: " الطمأنينة " يحتمي فيه بذاته من بطش ظواهر الطبيعة وجبروتها، معبرًا بأسلوب الأمر الدال على استهانته وعدم اكتراثه بها ما دام قد توفر له الأمن والسكينة الروحية، فيقول" ميخائيل نعيمة ":-

[من المتدارك]

فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود لست أخشى خطر[62]

كذلك يمضي " فاروق شوشة " على ذات الدرب وإن كان بتفصيل أكثر، فيقول:-

[من المتدارك]

فليعصف موج البحر المتلاطم

ولتطلق كل الأحزان قذائفها الثلجية
ولتعوِ الريح،
وتنهزم الأشجار،
ويجمد في النهر التيار
وتنهدم الدنيا
ما عاد يهم!
ما دمت حبيس القلعة والأسوار
أتدفأ في ذاتي(63)

ولكن الشاعر لا يتوقف عند هذه النقطة، نقطة العزلة والانفصال عن الواقع التي تمثل – عند نعيمة – نهاية المطاف وذروة الإحساس بالأمان النفسي انسجامًا مع شخصيته وطبيعته التي فطر عليها، وهنا يكون التقاطع مع النص السابق لنعيمة، إذ يتجلى في السياق الشعري عند " فاروق شوشة " عبث المحاولة وعدم جدواها، وقد قدم ذلك في موضعين من القصيدة؛ أحدهما جاء تعقيبًا على السطر السابق، فيقول:-

[من المتدارك]

عبثًا تنشد ما ليس ينال(64)

أما الموضع الآخر فهو يمثل خاتمة القصيدة:-

عبثًا تتدفأ في ذاتك
أو تنجو يومًا بحياتك! (65)

ودلالة ذلك ارتباط الشاعر بالواقع ارتباطًا حميمًا، والتحامه بنسيجه التحامًا معنويًا وشعوريًا يتعذر معه الانفصال عما يدور فيه من أزمات(66).

ب – مستوى الأمثال والأقوال المأثورة:-

تعد الأمثال والأقوال المأثورة من أهم آليات الاستدعاء القولي في قصائد شعراء الستينيات؛ فالأمثال " وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني التي تخيرتها العرب وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها حتى قيل: أسير من مثل "(67).

وكذلك يرجع ميل شعراء الستينيات إلى توظيف الأمثال إلى اعتبارات عدة منها " صغر الجملة المثلية ووضوح أفكارها، وسهولة تداولها بين الناس في كل مكان وبين كل الفئات بحرية وطلاقة ودون عوائق، واقتناع الجماهير بجدواها، ونفاذها إلى نسيج العلاقات اليومية وارتباطها بكل طوائف المجتمع دون استثناء، فهي بحق روح الشعوب الحقيقية، وتضخ دماء الماضي القريب والبعيد في شرايين

الحاضر اجتماعيًا وسياسيًا وثقافيًا "[68].

كما استدعى شعراء الستينيات الكثير من الأقوال المأثورة في سياق نصوصهم الشعرية لما تحمله من رسائل تعبيرية تختزن في كلماتها القليلة ميراث أجيال عديدة، فهي مرآة الشعوب التي ترتسم فيها تجاربها وصفوة جزء كبير من حضارتها، وأهميتها تتجلى في أن الزمن لا يكدر صفو نقائها إلا نادرًا، فتنتقل عبر العصور حاملة معها وشم كل عصر، معبرة عنه بصدق، ناقلة آثاره إلى سواه دون تزييف أو تصنع.

ومن تناص التوافق مع الأمثال عند شعراء الستينيات قول أبي سنة في قصيدته " أنامل الجليد":-

[من الرَّجز]

ذبحت ناقتي
من قبل بدء رحلتي
فالجوع كان قد ألم بالصحاب
وشملتي فرشت نصفها على الرمال
ونصفها أظلهم
وكان في فمي موال
غنيته لهم
وقلت: كله فدا الرفاق
لو أن ذاك الزمان ضاق
فلتتسع لضيقه قلوبنا
ولنقتسم على الصفاء خبزنا
فاليد لا تجيد وحدها التصفيق
ولتأخذ الرفيق قبل أن تمر في الطريق
والشاة تلتقي بالذئب إن نأت عن القطيع
والويل للوحيد
وذات ليلة أتى الشتاء بالسياط
وجرد الأشجار من ثيابها
.....
وفجأة تفرق الصحاب
لكل واحد طريق
وأغلقوا الأبواب
الريح تلتوي ويسقط السحاب
وفوق كل مدفأة
تمددت أنامل الجليد

لكل واحد مكانه وعشه
لكل واحد نشيده
"كفى الفؤاد همه"
ولم تجد يداي مدفأة(69)

لم يكن الشاعر يعرف طبائع الناس في المدينة، فأقبل على أصحابه بحب صادق وبود خالص، وقدم لهم كل ما يملك؛ ذبح لهم ناقته ليطعموها عندما جاعوا، وبسط لهم نصف شملته وأظلهم بنصفها الآخر، حتى الموال الذي كان في فمه غناه لهم، وهو حينما فعل ذلك فإنما فعله استنادًا إلى تلك القيم الأصيلة التي تربى عليها وكان يظن أن الجميع ما زال يحترمها، ولذلك يضمن قصيدته تلك القيم الرفيعة الداعية إلى الإيثار والتعاون والوحدة والتئام الصفوف التي تضمها الأمثال الآتية:- " يد وحدها لا تصفق "، و " الرفيق قبل الطريق"، كما يضمنها أيضًا القول المأثور الطيب:- "عليكم بالجماعة، فإنما يأكل الذئب من الغنم القاصية ". وفي المقابل يجد الشاعر صورة مضادة لهذه القيم في المدينة تبدو من خلال ثنائية: الأنا / الآخر، فالناس في المدينة متفرقون منغلقون على أنفسهم غير متواصلين، وكان الشاعر يطمح في هذا التواصل، وبدأ بالعطاء والبذل، ولكن في الشدة تخلوا عنه وانكفأوا على ذواتهم، وأغلقوا أبوابهم، واهتم كل منهم بنفسه، كما تركوه وحده في موسم الشتاء دون مدفأة، حيث يتحول " الشتاء" في القصيدة إلى رمز يشير به الشاعر إلى جحود العواطف في المدينة، وفي المقابل تتحول " المدفأة " إلى رمز لحرارة العواطف في التواصل واللقاء في القرية(70).

كما يأتي الاستدعاء القولي للأمثال في إطار تناص المحاكاة الساخرة في قصائد شعراء الستينيات ليرسم صورة دقيقة لبعض العادات والتقاليد والمعتقدات السائدة التي تتحكم في المجتمع العربي، ففي قصيدة "طفلة القمر" لأبي سنة نوع من التكثيف في استدعاء أمثال تعكس استحسان التخاذل، يقول:-

[من الرَّجز]

لا تندبوا الخدود كالنساء
أو ترفعوا الأكف للسماء
لا تسألوا ما بالنا قد جفت الضروع
تنام أمهاتنا على وسائد الدموع
والريح خنجر يغتال في حقولنا الربيع
.....
وتهمسون:-
سيحدث الذي من أقدم الزمان كان
ولا جديد يستطيعه الإنسان
وإنما " السلطان من لا يعرف السلطان"

وكل شيء ها هنا يتم في أوان
فالصبر يفتح الأبواب
نسيتم:
والصبر نفسه يغلق الأبواب[71]

فأبناء وطنه – كما يقدمهم هذا المقطع من القصيدة – أحد صور الواقع الفاسد الذي أدى إلى نكسة 1967م، فهم صورة مجسدة للتواكل والسلبية إزاء ما يحيط بهم من أحداث لا يشاركون فيها، بل ويرون أن الابتعاد عن المشاركة فيها أحد مبررات الراحة والطمأنينة.

ويبدأ المقطع بتقديم صورتين لهذه السلبية والتواكل؛ الصورة الأولى تقدم أبناء وطنه وقد ندبوا خدودهم كالنساء، ولا تعكس هذه الصورة الفجيعة قدر ما تعكس السلوك السلبي والعجز، فليس هذا تصرف الرجال إزاء المحن، أما الصورة الأخرى فتقدمهم وقد رفعوا أكفهم للسماء، والصورة لا تعكس بعدًا إيمانيًا يلوذ فيه الإنسان ساعة المحن بالله التماسًا للعون، وإنما تعكس بعدًا اتكاليًا، وبذلك تقدم الصورتان أبناء وطنه وقد اكتفوا بندب الخدود ورفع الأكف للسماء، ولم يُقْدِم واحد منهم على أي عمل إيجابي ذي أهمية.

وإذا كان المقطع قد أبرز الكساد والفساد اللذين يكسوان الواقع من خلال قول الشاعر: " جفت الضروع – تنام أمهاتنا على وسائد الدموع – الريح خنجر يغتال في حقولنا الربيع "، فإنه قدم هذا الكساد والفساد للواقع على أنه نتيجة لسلوك أبناء وطنه، وهنا يقدم المقطع المنطق المغلوط الذي يتبناه أبناء وطنه، وهو الذي أدى بهم إلى أن يصبحوا صورة تفيض سلبية تجاه واقع يتطلب فعلاً حيويًا إيجابيًا، ومن معطيات هذا المنطق المغلوط :" سيحدث الذي من أقدم الزمان كان – لا جديد يستطيعه الإنسان – السلطان من لا يعرف السلطان – كل شيء يتم في أوان – الصبر يفتح الأبواب"، وقد انتقى " أبو سنة " مفردات هذا المنطق من أمثال عامية دارجة تدعو إلى السلبية والاستكانة ووأد الآمال والطموحات في المجتمع، وهو ما أكسب هذا المنطق عمقه الاجتماعي بوصفه طرحًا جماعيًا شائعًا يفضح الشاعر عيوبه، ويكشف خطورة سيادته. وإذا كانت تلك معطيات منطق فاسد يبرر به أبناء وطنه قعودهم وسلبيتهم، فإنها تعكس – في نفس الوقت – افتقادهم للثقة في أنفسهم وفي إمكاناتهم حيث يرون أنه " لا جديد يستطيعه الإنسان". نعم إن هذه الروح السلبية لها ما يبررها من أمراض الواقع مثل القهر والرعب ومصادرة الحرية والجوع والفقر، غير أنها تتحول بدورها إلى معطى جديد من معطيات فساد الواقع وسوآته.

أما عن الأقوال المأثورة فقد وظفها شعراء الستينيات لفظًا ومعنى ليصوروا

واقعًا مماثلاً يؤكد رؤيتهم الشعرية، ومن ذلك قول "أحمد سويلم" في قصيدته "بكائية":-

[من الكامل]

أحد .. أحد
ما من أحد ..
في الصور ينفخ .. أو يعيد الوجه
من لون الكمد ..
ما من أحد
آلى على جفن الدماء
وجاء ينجز ما وعد .. (72)

فالنص يوظف هذه المقولة التراثية التي تجلت في قصة بلال بن رباح – رضي الله عنه – على يد سيده أمية بن خلف من أجل أن يترك الدين الإسلامي ونور الحق، فقد فعل أمية في بلال الأفاعيل، فكان يأخذه إلى رمضاء مكة، ولا يملك بلال إلا قوله الخالد " أحد .. أحد "، إنه إسقاط ونقل لما حدث على جسد بلال بن رباح إلى الجسد العربي الذي أصابه الكمد وأزال وجهه السمح. إن الشاعر يبحث عن المخلص الذي يخلص الأمة من براثن الظالم الذي تسبب في إحداث مثل هذه المجازر، وينتظر من ينفخ في الصور ليعيد الحياة إلى الجسد الذي أصابه الموت(73).

وقد بدا ذلك أيضًا في قصيدة " حتى لا يأكلنا الضبع فرادى " للشاعرة " وفاء وجدي " ، إذ تقول:-

[من المتدارك]

هذي قولة صدق :
البحر ورائي والأعداء أمامي
والسم تقطره البسمات
من لم يدركه الموت شهيدًا في الساحات
أدركه الموت على أبواب الحانات(74)

فالشاعرة هنا تستدعي مقولة " طارق بن زياد " في خطبته التي ألقاها على جيشه بعد أن عبر بهم البحر المتوسط ليحفزهم على قتال لذريق ملك القوط الذي أقبل لمحاربته بجيش جرار.

وقد قيل: إن طارقًا خشي أن يستحوذ الرعب على جنده لقلتهم إذا رأوا جيش لذريق، فأحرق السفن التي عبروا بها البحر ليقضي على كل أمل في العودة، وقام فيهم قائلاً: " أيها الناس أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم – والله – إلا الصدق والصبر "(75).

فقد وضع طارق نفسه وجنده في هذا الأمر برغبته وإرادته، يلتمس بذلك

الصدق والصبر في مواجهة عدوه، أما " وفاء وجدي " فإنها وجدت نفسها في هذا الموقف رغمًا عنها، فإذا بالأخطار تحدق بها من كل جانب، وإذا بالغدر يطعن من الخلف:-

[من المتدارك]

يطعنه الغدر من الخلف إذا حان لهذي الطعنة
ميقات[76]

وعلى الرغم من اختلاف الأسباب التي وضعت طارقًا أو الشاعرة في هذا الموقف، فإن بغيتهما تبقى واحدة وهي التماس الصدق والصبر في مواجهة الأخطار المحدقة.

كما استعار شعراء الستينيات الأقوال المأثورة برؤيتها القديمة في مقابل نصهم الشعري الذي يمثل موقفًا مغايرًا ليحققوا بذلك نوعًا من المفارقة تعمق المعنى في نفس المتلقي، وقد تجلى ذلك في قصيدة " الموت في الفراش " لأمل دنقل، حيث يقول:-

[من الرَّجز]

"أموت في الفراش .. مثلما تموت البعير"
أموت والنفير
يدق في دمشق ..
أموت في الشارع .. في العطور والأزياء
أموت والأعداء
تدوس وجه الحق
" وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح "
.. إلا وفيه جرح ،
إذن " فلا نامت عيون الجبناء"[77]

يوظف " أمل دنقل " وهج قول " خالد بن الوليد " حينما حضرته الوفاة بكى ثم قال:" لقد حضرت كذا وكذا زاحفًا وما في جسدي شبر إلا وفيه ضربة سيف أو طعنة برمح أو رمية بسهم، وها أنا أموت على فراشي كما يموت البعير فلا نامت أعين الجبناء"[78]. إن مثل هذه الإشارة التاريخية تطرح – في المقابل – واقعنا المثقل بالانكسار والضعف، وهو واقع يعبر عنه الفعل " أموت " الذي يجسد تكراره حالة الاستسلام والصمت التي تعيشها الأمة، مما يفضي بها في النهاية إلى الموت المحقق – الموت في الفراش – إمعانًا من الشاعر في تصوير سلبيتها وعجزها عن الفعل، وبالتالي يصبح الموت السمة العامة التي تطغى على ملامحها. من هنا جاء إلحاح الشاعر على تعميق دلالة الموت وتأكيد استمراريتها حاليًا ومكانيًا؛ فقد تسلط التكرار على الفعل المضارع " أموت " الذي يفيد التجدد والاستمرار في الحال والاستقبال، وعلى حرف الجر " في " الدال على المكان (في الفراش ، في دمشق

، في الشارع) ، وعلى الواو الحالية (والنفير يدق ، والأعداء تدوس) ، وبذلك فقد أفاد التكرار تعميق الدلالة الرأسية للموت، وانتشارها الأفقي عبر امتداد المكان والزمان، وتصوير كيفيات هذا الموت وحالاته على شكل مفارقات فاجعة توحي بمدى درجة التردي التي وصلتها الأمة حتى أضحت تموت وهي في فراشها دون أن تحرك ساكنًا. وتأتي هذه الحالة من الموت والسكون في وقت تكون فيه الأمة في أشد لحظات الحاجة للنهوض والحركة والفعل، إذ تأتي في وقت تعالى فيه نفير الحرب، وتمادى فيه العدو في غيه وجرمه واعتداءاته[79].

وهكذا فقد جاء استدعاء " أمل دنقل " لهذا القول المأثور في إطار المفارقة لإبراز حدة التناقض بين ماضينا وحاضرنا، فيبرز من خلال مقابلته بين ما يمثله قول خالد بن الوليد من انتصار ومجد وعزيمة متأججة للفتح والجهاد وبين ما يمثله واقعنا من ضعف وتقاعس وهزيمة مدى عمق هذه الهوة التي تفصل بين أمسنا ويومنا واتساعها.

جـ - المستوى القرآني:

يأتي النص القرآني على قمة استدعاء الشعر للموروث؛ إذ إنه لا مراء في أن للنص القرآني قيمته البلاغية ووقعه المؤثر على القارئ والسامع، وهذا الوقع لا يرجع فقط إلى مضمونه وشكله أو معناه ونسقه الأسلوبي، وإنما يرجع كذلك إلى قداسته وهيبته بوصفه سر الأسرار، فهو يمتلك لغة مقدسة، ولا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، كما تتجلى معالم المثل الأعلى في النص القرآني من خلال تلك النظرة الإنسانية العامة لآيات الذكر الحكيم، فتجعلها تتخطى الزمان والمكان إلى الأفق الرحيب في أحسن صورة، وفي أشدها بالذوق اتصالاً والنفس ملاءمة[80].

ويعد توظيف النص القرآني في الشعر "من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية

جوهرية فيه تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنه مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيًا أو شعريًا، وهي لا تمسك به حرصًا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضًا. ومن هنا يصبح توظيف النص القرآني في الشعر تعزيزًا قويًا لشاعريته ودعمًا لاستمراره في حافظة الإنسان"[81].

وحين يسترفد الشاعر المعاصر القرآن الكريم ويصدر في ذلك عن إيمان بقداسته، وفهم لمعانيه ووعي بدلالاته، وإدراك للمواقف التي صورها على وجهها الصحيح، وتصور كامل لجوانب الشخصيات التي حدثنا عنها ولمغزى القصص التي رواها، فإن تناصه مع القرآن الكريم يضفي على شعره ما لا يمكن أن تضفيه أية اقتباسات أخرى من التراث التاريخي أو الأسطوري؛ لأن الإضفاء حينئذ يشمل تقوية الدلالة وتأكيدها بإكسابها الصدق، كما يشمل منح الصياغة اللغوية عمق التأثير

وفصاحة البيان[82].

ومن نماذج التناص مع الخطاب القرآني عند شعراء الستينيات قول الشاعر "بدر توفيق" في قصيدته " العهن المنقوش":-

[من المتدارك]

هل يضيع الدم في البحر،
وفي الأرض المدائن
وحقول القمح، والنخل، ومأوى الذكريات:
حين ترتد هذي الجيوش الغفيرة يومًا إلى الثكنات،
وتلقي السلاح،
وتخلع عنها رداء معاركها السابقات
فتستل رجعتها للقرى المجدبات،
سيوف الجدود محاريث تفلح أرض اليباب؟
فعلى الجفن نسيج يضمر اليقظة في عين الغواية
وعلى واجهة الدار من القرآن آية:
" أتريد أن تقتلني كما قتلت نفسًا بالأمس "[83]

يرى " بدر توفيق " أنه إذا كان انتهاء الحرب وعودة الجنود – كمعنى مطلق – مبرر بهجة وسعادة للإنسان، فإنها ليست كذلك بعد معاهدة السلام مع إسرائيل، بل إنها مبرر قلق وحزن وتخوف له، هذا الموقف الذي يؤكده برصده لملامح التحول في مواقع الجنود وعملهم، فبعد أن كان موقعهم " ميادين القتال " اتجهوا إلى " القرى المجدبات "، ووصف القرى المصرية بالمجدبات مع ما يعرف عنها من خصوبة يعكس إيمان الشاعر بجدب هذا التحول وعدم جدواه، وهو ما يدعمه بالصورة الآتية، إذ يرصد بعدًا آخر من أبعاد التحول يتحول فيه عمل الجنود من " الحرب " إلى " حراثة الأرض" ، وتتحول فيه آلة الحرب من " القتال " إلى " محاريث "، ومرة أخرى يشير الشاعر إلى لا جدوى هذا التحول حين يصف الأرض التي يحرثها الجنود بأنها "أرض اليباب".

وبهذا التحول يشير " بدر" إلى أن سلوك الجنود ليس إلا استسلامًا غير واع للغواية اليقظة، إذ يقارن بين سلوك الطرفين: الطرف الأول وهو الجيوش المصريةً وقد نسب إليها الشاعر عددًا من الأفعال تدعم فكرة انصرافها الكامل عن الحرب " ترتد – تلقي – تخلع – تستل رجعتها "، بينما الطرف الآخر " إسرائيل" نسب إليها " الغواية اليقظة " بما لها من مكر وخداع، وبذلك يكشف الشاعر عن سلوكين متناقضين لطرفي الصراع بعد معاهدة السلام يبدو – في ضوئهما – الطرف المصري هو الطرف الأضعف والمستسلم، بل يبدو وقد ترك أرض المعركة تمامًا للغواية اليقظة.

ويوظف "بدر توفيق" – بمهارة – قوله تعالى: " أتريد أن تقتلني كما قتلت

نفسًا بالأمس"[84]، حيث يكشف من خلاله ترصد اليهود وسوء ما يضمرونه، كما يعمق فكرة الغدر لدى اليهود، ولذلك نجد الشاعر قد جعلها على واجهة الدار: "وعلى واجهة الدار من القرآن آية" ، وهي عادة يلجأ إليها العديد من المصريين إذ يكتبون على واجهة دورهم آيات قرآنية كريمة يختارونها غالبًا حسبما يتلاءم مع مواقفهم الشعورية والفكرية والنفسية، وعندما يضع الشاعر هذه الآية على واجهة الدار فإنما يقصد إلى إبرازها ماثلة للجميع، كما يعكس من خلالها موقف المصريين تجاه اليهود[85].

ويستدعي الشاعر " محمد مهران السيد " الآية القرآنية – من قصة السيدة مريم – ﴿ وهزي إليكِ بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا ﴾ [86] ليدفع اليأس عن الجيل القادم، ويبعث فيه الأمل، وذلك في قصيدة له بعنوان " لو حدثوك!! "، فيقول:- [من الكامل]

لا تيأسوا يا أيها الأولاد..
إن طال المخاض بأمكم
ستهز يومًا جذع
نخلتها الوحيدة
تتفجر الكلمات
فوق رؤوسكم
وتفيق كل قرى خرائطكم
وكثبان الرمال[87]

لقد غدا "جذع النخلة" رمزًا للكفاح والأخذ بالأسباب التي تؤدي إلى تحقيق الأهداف المنشودة والغايات المأمولة، فقد أعطى جذع النخلة لمريم – عليها السلام – في الماضي الرطب الذي كان به قوام حياتها آنئذ ليرد إليها قواها التي تؤهلها لمواصلة طريقها وتأدية رسالتها، وكذلك فإن جذع النخلة في هذا العصر سيعطي أبناء هذا الجيل الوسيلة التي تمكنهم من بلوغ غاياتهم، إلا أن الوسيلة هذه المرة هي الكلمة الصادقة التي تحول تلك القرى الهامدة المستكينة إلى مارد لا يتقاعس أو يتوانى في سبيل تحقيق آماله

ويتخذ الشاعر "حسن فتح الباب" من الآية القرآنية: " اقتربت الساعة وانشق القمر"[88] رمزًا للثورة في قصيدته " معزوفة الحصاد الأخير"، إذ يقول:- [من الرَّمل]

حانت اللقيا فيا أختاه هيا
نتملى كيف يهوي الشجر الملعون
يستأصل حيًّا
نجتلي سر المنايا والخطايا

والعطايا
والنبوءات الأخر
نحن ما عدنا بغايا
النفايات حصاد مدخر
للهيب القاعِ
والشيطان عارٍ يحتضر
والليالي شهب لا تستقر
يا سماء النار .. يا أرض المطر
دقت الساعة وانشق القمر[89]

فالقصيدة تحمل إيقاع الثورة التي تستأصل الفساد السائد في المجتمع، وقد اختتمها الشاعر بهذه الآية وأتى بكلمة "دقت" بدلاً من " اقتربت " مراعاة لوزن الرَّمل وتأكيدًا لحتمية قيام الثورة، وقد أضفت الآية بعدًا جماليًا ودلاليًا على موسيقى القصيدة، إذ ساعدت على ضبط إيقاع النهاية وإبراز حدته المتمثل في الراء الساكنة، فمن أبرز الخصائص الصوتية لصوت الراء أنها " صوت مجهور .. من أوضح الأصوات الساكنة في السمع .. يتكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها "[90]، علاوة على مجيئها ساكنة في القصيدة مما أحدث وقفة حادة في نهاية السطور أدت إلى علو درجة الصوت ووضوحه، وهي صفات تتناسب مع دلالة الثورة التي يطرحها النص.

3- آلية الاستدعاء بالدور:-

يأتي الاستدعاء بالدور دون التصريح بالاسم أو باللقب مما يستوجب أن يشحذ القارئ ذهنه، حيث تعمل هذه الآلية على إثارة كوامن الوعي الإنساني بأحداث التاريخ، وحين يستحضر الشاعر شخصية ما دون التصريح المباشر باسمها فإنه يعمد إلى شيء من أبرز خصائصها أو أفعالها، إما بهدف تحقيق معادل موضوعي لها أو لعصرها أو لموقف تاريخي بعينه، وإما لتحقيق نوع من التماهي معها، وربما بهدف خلق حوار بين الماضي والحاضر، وربما لكل هذه الأهداف مجتمعة أو متفرقة[91].

وتجدر الإشارة إلى أن آلية الاستدعاء بالدور ليست أشبه بأحجية ينتهي دورها بمجرد تعيين المتلقي للشخصية المقصودة، فالأمر يختلف تمامًا في السياقات الشعرية، حيث يمكننا أن نتحدث في هذه الحالة عن نظام إشاري مزدوج يتحول فيه الدليل الذي يتكون من الدال والمدلول / الدور والشخصية إلى دال في نظام آخر أكثر اتساعًا، بحيث يشكل النظام الأول صعيد التقرير، ويشكل النظام الآخر صعيد الإيحاء[92].

وقد قام " أمل دنقل " باستدعاء شخصية سيدنا " يوسف " – عليه السلام – من خلال آلية الدور في قصيدته "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، حيث يقول:- [من المتدارك]

عائدون، وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)
يتقلب في الجب،
أجمل إخوتهم .. لا يعود!
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبًا)
تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء،
ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد[93]

إن السطور الثلاثة الأولى من النص تمثل دفقة شعورية وموسيقية واحدة لا تكتمل إلا بالوقوف على الدال الساكنة في كلمة "يعود"، وهي تستدعي شخصية سيدنا " يوسف " من خلال تآلف تاريخي يتمثل في ذكر الأحداث الحقيقية لقصته ، مع تدعيمها بتآلف لغوي يتمثل في التناص القرآني مع سورة يوسف:

يتقلب في الجب: ﴿ وأجمعوا أن يجعلوه في غيابت الجب ﴾[94]
أجمل إخوتهم:﴿ فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاش لله ما هذا بشرًا إن هذا إلا ملك كريم ﴾[95]

وقد أدى هذا التآلف التاريخي / اللغوي إلى تكثيف الإشارة نحو الشخصية المستدعاة، بحيث تتبلور صورتها تمامًا في ذهن المتلقي دون أدنى احتمال للبس، على الرغم من عدم ذكر اسمها المباشر داخل النص.

لكن السطر الرابع من القصيدة – الذي تمتد دفقته الشعرية والموسيقية لتكتمل في السطر السادس بالوقوف على الدال الساكنة في كلمة "البعيد" – يطرح تحولاً جوهريًا في المسار الدلالي للنص؛ فبدلاً من أن يصور لنا الشاعر حزن "يعقوب" – عليه السلام – على فقده لابنه "يوسف" وفقًا للتآلف التاريخي مع أحداث القصة نفاجأ به يذكر" القدس" ، ويحول توجه الخطاب إلى صيغة المؤنث:" تشم / تبيض/ أعينها / تخلع / لها / فتاها"، وإن كان لا يزال مستمرًا في التآلف اللغوي المتمثل في التناص القرآني:-

يشتعل الرأس شيبًا:﴿ قال رب إنى وهن العظم منى واشتعل الرأس شيبًا﴾[96]
تشم القميص: ﴿ اذهبوا بقميصى هذا فألقوه على وجه أبى يأتِ بصيرًا ﴾[97]
تبيض أعينها بالبكاء:﴿ وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم ﴾[98]
ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد:
﴿ قالوا تالله تفتؤا تذكر يوسف حتى تكون حرضًا أو تكون من الهالكين ﴾[99]

إن الشاعر يتعمد التشويش على الإشارات السابقة باستبداله يعقوب "الإنسان" بالقدس "المكان" ، ومن ثم فإن القارئ ليس أمام نص شعري ينظم تاريخ شخصية دينية معروفة، بل إنه أمام بناء فني مركب يجبره على إعادة النظر مرة أخرى في تصوره المبدئي لدلالة السطور الأولى من النص، فكلمة " القدس" هي

مفتاح الشفرة، فبالإضافة إلى أنها تمثل محور الاستبدال الرمزي في السياق، فهي أيضًا تمثل تراكمًا دلاليًا لا بد أن يكون له وظيفة فنية، حيث يتذكر القارئ أنه قد صادفها مرة سابقة في عنوان القصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، فثمة رابط قوي بين " القدس" و"سرحان" الذي لا يستطيع أن يتسلم مفاتيحها، فإذا كانت العلاقة بين " يعقوب " و " يوسف " هي علاقة أبوة مشوبة بالحزن لغياب الابن المفضل، فالعلاقة بين "القدس" و "سرحان" لا تخرج عن هذا الإطار،حيث إنها تمثل علاقة أمومة – على سبيل المجاز – مشوبة بالحزن لغياب الابن المفضل أيضًا. وقد قام الشاعر باستبدال "يعقوب" بـ" القدس" بشكل مباشر داخل النص حتى ينبه القارئ من خلال هذا المؤشر الاستعاري إلى إمكان استبدال "يوسف" بـ "سرحان" في ذهنه حال التلقي، عندئذٍ يكون أجمل الأبناء الذي لا يعود هو " سرحان بشارة" المناضل الفلسطيني الذي ضحى بحياته في سبيل وطنه[100].

كما استدعى الشاعر "حسن فتح الباب" شخصية السيدة "مريم" في قصيدته " الجذور" من خلال آلية الدور، إذ قام باستدعائها من خلال موقفها وهي تتلقى أمر ربها بأن تهز جذع النخلة لتحدث المعجزة ويتساقط الرطب الذي تحيا به [101]، فيقول:-

[من المتقارب]

فأرخي علينا سدولك آن أوان اليقين
وهزي إليك الجنين الجبين النضير
ولا تسلميه
نمد إليك السواعد
من ماردين عراة قرابين للنيل
لابن الإله غزاة ملايين
تُجمِّعُ أشلاؤهم بعضها
يبحث الفرع عن جذره
الجذر يبحث عن فرعه يا ابنة النيل
هزي إليكِ بجذع الوليد
ولا تحرمي الفرع لذة لثم الجذور[102]

يخاطب الشاعر في هذا النص المحبوبة (الوطن)، فيرسم لها طريق الخلاص المتمثل في الثورة المنشودة، وقد جاء الوليد الذي يرمز به الشاعر للثورة معادلاً للنخلة، فإذا كانت النخلة بجذعها ورطبها عونًا للسيدة مريم في مخاضها الأليم ومنعطف التحول في مصيرها، فإن الشاعر يرى في الوليد / الثورة المنتظرة عونًا للوطن في التخلص من الظلم والفساد، وانتهاء معاناته ومعاناة أمثاله من المغتربين

الباحثين عن الجذور / الوطن المنشود، وذلك بالعودة إلى الوطن والتوحد معه في طريق النضال والتضحية من أجل إعلاء القيم. وقد أسهمت أدوات التشكيل الفني في إبراز هذه الرؤية؛ إذ مزج الشاعر بين التناص مع القرآن بقوله " هزي إليك الجنين الجبين النضير" و بين التناص مع الكتاب المقدس بقوله:" لا تسلميه " ، حيث تشير هذه العبارة إلى خيانة يهوذا للسيد المسيح التي نص عليها الكتاب المقدس[103]، فاجتمع الأمر والنهي "هزي ولا تسلميه"، فأدى ذلك إلى تعدي الشاعر حدود حث المخاطبة على الفعل الإيجابي إلى تحريضها واستنفارها، كما تحدث بضمير جماعة المتكلمين (نا) ليعبر عن رغبة الجموع في هذه الثورة، وكرر فعل الأمر "هزي" للإلحاح على تحقيقها، وجاءت بنية العكس والتبديل " يبحث الفرع عن جذره / الجذر يبحث عن فرعه " تجسيدًا لمعاناة النفي والاغتراب والحنين إلى الوطن.

ويتجلى أيضًا الاستدعاء بالدور في قول الشاعر " فاروق شوشة " في قصيدته " هئت لكِ ":-

[من المتدارك]

أتدفأ في ذاتي
أسمع قعقعة، وأزيز رياح محمومة
أدرك أن عظامي عريت مني
جلدي يتساقط مسمومًا
لحمي يتناثر من حولي
يتخطفه طير جارح
وعيون تُنْشِبُ فيَّ مخالبها
والغة تنهش أحشائي
.....
يلسعني الوقت،
ويخذلني قلب مذعور
في موقف بثي وشكاتي
أسند جبهتي المهمومة
أتوارى خشية مرآتي
تتآكل ذاتي في ذاتي[104]

تشير هذه السطور الشعرية إلى تراسل وجداني مع شخصيتين من عالمين متباعدين قام الشاعر باستدعائهما عن طريق آلية الدور، وهما:" امرؤ القيس" الذي كان يبتغي ملكًا لا سبيل إليه، ويقال إنه مات مسمومًا بسبب ثياب أهداها إليه قيصر الروم، فتساقط لحمه وفاته حلمه [105]، و" بروميثيوس" الذي عاقبته الآلهة بسبب سرقته للنار بتسليط نسر جارح ينهش كبده عقابًا له على تطلعه لإنقاذ البشرية. إن وجدان الشاعر الوثيق الصلة بالتراث يرى نفسه في موضع امرئ القيس وبرومثيوس؛ فإذا كان كلاهما عوقب على طموحه – طموح امرئ القيس ذاتي

وطموح برومثيوس إنساني يتجاوز الذات إلى تحرير الإنسان وخلاص البشرية – فإن الشاعر يدرك أيضًا أنه معاقب بالوحدة والعزلة لطموحه بتلمس الأمان في مناخ عاصف وعصر تتقوض فيه القيم الإنسانية، إذ يكشف لنا عن فزع ذاته وضعفها وتراجعها أمام فيض من التوجسات الغامضة، فثمة إحساس بالخوف والعجز عن الخلاص، ومن ثم تتحصن ذاته بقلعتها وتتوسل العزلة في مواجهة عالم عدواني[106]، حيث " يفتك كل أخ بأخيه / ويعلن أن الحق غريب لا يعرف أهله / لا ندري من في فلك الشيطان / ومن في حزب الرحمن "[107].

وهكذا يتضح مما سبق أنه في إطار التناص تصبح العلاقة بين شعراء الستينيات

والتراث أكثر ثراء وعمقًا، فهي علاقة قائمة على تبادل العطاء؛ يأخذون من تراثهم ويعطونه، يسترفدونه ويرفدهم، وبهذا تغنى كل من التجربة الشعرية المعاصرة والتراث ، فإذا كان شعراء الستينيات يسترفدون تراثهم أدوات وعناصر ومعطيات يوظفونها لتجسيد رؤيتهم المعاصرة ، فإنهم يثرون هذه العناصر التراثية بما يكتشفون فيها من دلالات إيحائية وبما يفجرون فيها من قدرات تعبيرية متجددة، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجددًا وقدرة على البقاء.

الهوامش

(1) انظر: ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط 5 ، دار الجيل ، بيروت ، 1981م ، 280/2- 294، وانظر أيضًا: د. مصطفي السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر – قراءة بنيوية ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، د.ت ، ص21.

(2) د. صلاح فضل، طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثامن، 1989م، ص76.

(3) د. سامي خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م ،1/ 239 ، 240.

(4) د. صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة (ألف)، القاهرة، العدد الرابع، 1984م، ص26.

(5) Roland Barth, Death of The Author, Hill and Wang, New York, 1977, P. 148.

(6) د. عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999م، ص 58.

(7) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985م، ص 121.

(8) د. صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، ص 23.

(9) أفدت في هذا التقسيم من كتاب " نصوص شعرية ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث" للدكتور عبد الناصر حسن، القاهرة، 2004م، ص 223.

(10) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

(11) انظر التوظيف الطردي والعكسي للشخصية التراثية: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،القاهرة ،1997م، ص 203.

(12) د. محمد رجب النجار ، التراث القصصي في الأدب العربي، دار ذات السلاسل، الكويت، 1995م، 72/1.

(13) د. أحمد كمال زكي، نقد – دراسة وتطبيق، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م، ص 127.

(14) صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية – بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، د.ت، ص 54، 55.

(15) حسن فتح الباب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " سلة من محار"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م ، 2 / 560.

(16) عبير إسحق محمد، توظيف التراث في شعر حسن فتح الباب، جامعة القاهرة – كلية دار العلوم، 2001 م ، ص 122(رسالة ماجستير) .

(17) ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1992م ، ص 269.

(18) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " ، ط2 ، مكتبة

مدبولي ، القاهرة ، 2005 م، ص 143.
(19) المصدر السابق ، ص 143.
(20) المصدر السابق، ص 144.
(21) المصدر السابق، ص145،144.
(22) المصدر السابق ، ص 145 .
(23) د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 205 ، 206.
(24) د. علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.
(25) عز الدين بن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار الشعب، القاهرة ، 1970م، 3 / 367 – 369.
(26) أحمد سويلم، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " الرحيل إلى المدن الساهرة "،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1998م، 2 / 345.
(27) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " تعليق على ما حدث "، ص 261.
(28) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، شرح أحمد أمين وأحمد الزين، ط3، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1965م، 25/1.
(29) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص 223، 224.
(30) محمد عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية في نموذج معاصر، ط1، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985م،ص70.
(31) د. أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري – دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 م، ص51.
(*) هو الحسن بن أحمد بن أبي سعيد الجنابي القرمطي ، كان مولده بالإحساء ، وتوفي بالرملة سنة ست وستين وثلثمائة للهجرة. تغلب على الشام، وكان كبير القرامطة ، واستناب على دمشق " وشَّاح بن عبد الله"، وقدم إلى دمشق وكسر جيش المصريين وقتل "جعفر بن فلاح" ، ثم توجه إلى مصر وحاصرها شهورًا . وكان يظهر طاعة أمير المؤمنين الطائع، وقد ذكر عنه بعض المؤرخين أنه كان قائدًا عظيمًا . انظر: محمد بن شاكر الكتبي ، فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة ، بيروت، 1973م، 318/1، 319.
(32) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان " تعليق على ما حدث "، ص 195، 196 .
(33) د. منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل – مصادرها، قضاياها ، ملامحها الفنية ، ط1 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995م، ص 205 ، 206.
(34) حسن فتح الباب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " وردة كنت في النيل خبأتها "، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م ، 1/ 621.
(35) الأصمعي ، الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1963م، ص 66 ، 67.
(36) عمر بن أبي ربيعة ، ديوان عمر بن أبي ربيعة ، تحقيق فوزي عطوى ، دار المعارف،

بيروت، 1980م، 276/2.

(37) فاروق شوشة ، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان" العيون المحترقة "، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،2008 م، 1 / 235، 236.

(38) المصدر السابق، 1 / 237، 238.

(39) قطب عبد العزيز بسيوني، توظيف التراث الصوفي في الشعر العربي المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين، جامعة القاهرة – كلية دار العلوم، 1999م، ص 219، 220 (رسالة دكتوراه).

(40)Roland Barth, Death of The Author, P. 37.

(41) ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، راجعته د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م، ص 104.

(42) د. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، 1995م، ص 518.

(43) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " العيون المحترقة "، 1 / 232، 233.

(44) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ت، 2/ 345.

(45) أبو علي القالي، الأمالي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، 2 / 203.

(46) حسن فتح الباب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " وردة كنت في النيل خبأتها "، 1 / 580.

(47) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد،123/1.

(48) محمد مهران السيد، ديوان " زمن الرطانات "، ط1، سلسلة كتاب المواهب (18)، سلسلة أدبية يصدرها قطاع الآداب بالمركز القومي للفنون التشكيلية والآداب، القاهرة، 1986م، ص 50.

(49) ابن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، شرحه وضبطه د. يوسف الطويل، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م، 269/1، وابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، 1 /137.

(50) محمد إبراهيم أبو سنة، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان " أجراس المساء" ، ط1، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1985م، ص 267.

(51) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس ، ط3 ، دار المعارف ، القاهرة ،1969 م ، ص19.

(52) د. محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي ، ط1، دار المعارف ، القاهرة ، 1993م، ص 170، 171.

(53) أبو نواس " الحسن بن هانئ "، ديوان أبي نواس، شرحه وضبطه علي فاغور ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م، ص 272.

(*) هذه الأبيات من بحر الطويل، أما باقي القصيدة فهي من بحر المتقارب.

(54) حسن فتح الباب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " مواويل النيل المهاجر"، 30/2 ، 31.

(55) د. سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة، 1996م، ص 28.

(56) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، ص 190، 191.

(57) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، 2 / 139 ، 144.

(58) د. جابر قميحة ، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط1 ، دار هجر للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1987 م، ص 196، 197.
(59) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان "هئت لكِ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008م ،104/2.
(60) سورة يوسف، الآية رقم (23).
(61) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة، 105/2.
(62) ميخائيل نعيمة، ديوان "همس الجفون"، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981م، ص73.
(63) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة، 105/2، 106.
(64) المصدر السابق، 2 / 106.
(65) المصدر السابق، 109/2.
(66) د. شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة ، دار غريب ، القاهرة ، 2007م ، ص 108- 110.
(67) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، 185/2.
(68) د. إبراهيم أحمد شعلان، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية، دار المعارف، القاهرة، 1992م، ص 11.
(69) محمد إبراهيم أبو سنة، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان" الصراخ في الآبار القديمة "، 1 /390 -392.
(70) د. مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، 1995 م ، ص 172، 173.
(71) محمد إبراهيم أبو سنة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان " قلبي وغازلة الثوب الأزرق "، ص 558، 559.
(72) أحمد سويلم، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " شظايا "، 204/2.
(73) محمد أحمد محمد سالمان، فلسطين في الشعر المصري المعاصر 1948م – 1999م، جامعة عين شمس – كلية البنات ، 2007 م ، ص 416 (رسالة دكتوراه) .
(74) وفاء وجدي، ديوان " الحرث في البحر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2002م ، ص 68.
(75) د. أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت، ص 314.
(76) وفاء وجدي، ديوان " الحرث في البحر"، ص 68.
(77) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان " تعليق على ما حدث "، ص 266 ، 267.
(78) إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، البداية والنهاية، مكتبة المعارف ، بيروت، د.ت ، 7 /114.
(79) د. فتحي يوسف أبو مراد ، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية، ط1 ، عالم الكتب الحديثة ، إربد ، الأردن، 2003م ، ص 117.
(80) السيد تقي الدين السيد، نظرات في الأسلوب القرآني، مجلة الأزهر، القاهرة ، شهر ربيع الأول

1428هـ، ص 6.

(81) د. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية – قراءة في الشعر والقص والمسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1993م، ص 41 ، 42.

(82) د. إخلاص فخري عمارة ، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1997م، ص 54، 55.

(83) بدر توفيق، ديوان " اليمامة الخضراء "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1989، ص 165.

(84) سورة القصص، الآية (19).

(85) مشهور عبد الله الأنور، الشعر السياسي في مصر من 1967م– 1980م ، جامعة القاهرة . كلية دارالعلوم ، 1993م، ص392 – 394(رسالة ماجستير).

(86) سورة مريم، الآية (25).

(87) محمد مهران السيد، ديوان " زمن الرطانات "، ص 44.

(88) سورة القمر، الآية (1).

(89) حسن فتح الباب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " وردة كنت في النيل خبأتها "، 625/1 ، 626.

(90) د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط4، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص 58 – 60.

(91) د. عبد الناصر حسن، نصوص شعرية ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث، ص 246.

(92) د. أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري – دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص88.

(93) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " العهد الآتي"، ص 297.

(94) سورة يوسف، الآية (15).

(95) سورة يوسف، الآية (31).

(96) سورة مريم، الآية (4).

(97) سورة يوسف، الآية (93).

(98) سورة يوسف، الآية (84).

(99) سورة يوسف، الآية (85).

(100) د. عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998م، ص 54، 55.

(101) يقول الله عز وجل: " وهزي إليكِ بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا "، انظر: سورة مريم، الآية (25).

(102) حسن فتح الباب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان" مواويل النيل المهاجر"، 32/2.

(103) ورد في الكتاب المقدس عن خيانة يهوذا:" ثم إن يهوذا الإسخريوطي واحد من الاثنى عشر، مضى إلى رؤساء الكهنة ليسلمه إليهم. ولما سمعوا فرحوا ، ووعدوه أن يعطوه فضة. وكان يطلب كيف يسلمه في فرصة موافقة ". انظر: العهد الجديد، إنجيل مرقس، الإصحاح الرابع عشر، الآية (10، 11).

(104) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان " هئت لكِ "، 103/2.
(105) انظر: امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ، ص 7 (المقدمة).
(106) محمد إبراهيم أبو سنة، آفاق شعرية – دراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص 97، 98.
(107) فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة، 108/2.