التّناص الدّيني في شعر أمل دنقل

د. تهاني عبد الفتاح شاكر*[1]

E.mail: tahany_shakir@yahoo.com

د. مهى محمود عتوم*[2]

E.mail: maha.autoom@uob.edu.bh

*[1] قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية

*[2] قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية

التّناص الدّيني في شعر أمل دنقل

د. تهاني عبد الفتاح شاكر
د. مهى محمود عتوم

الملخص:

يتّضح من قراءة شعر أمل دنقل اعتماده على التّناص الدّيني بشكل بيّن، وقد كانت النّصوص الدّينيّة التي اتخذها نصوصاً مرجعيّة لشعره مأخوذة من القرآن الكريم، والكتاب المقدّس، والدّيانات المصريّة القديمة.

ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن آليّات الدَّمج التّناصي التي استخدمها أمل دنقل في شعره، وبيان قدرته على إعادة تشكيل ما استوحاه من النّصوص الغائبة في صور جديدة، فالبحث هو دراسة تطبيقيّة تحليليّة لنماذج من التّناص الدّيني في شعره.

ويقوم منهج البحث على استحضار التّناص من موضعه في الأعمال الشّعريّة لأمل دنقل، ومن ثمّ بيان دوره في تشكيل دلالة النّص.

مصطلحات أساسية: شعر أمل دنقل، التّناص الدّيني، آليّات الدَّمج التّناصي، النّصوص الغائبة، دلالة النّص.

Intertextuality in

Amal Donkol's Peotry

Dr. Tahani Abdel Fattah Shaker

Dr. Maha Mahmood Autoom

Abstract:

It is obvious that Amal Donkols' poetry clearly depends on religious intertextuality, and those religious versions which he had used were taken from the holy Quran, the Bible and the ancient Egyptian religions.

This paper aims at explaining the techniques of intertextual integration which Amal Donkol used in his poetry. Also, the paper shows his ability to reform the inspiration drawn from the absent versions in new images.

This research is an analytical and applied study for models of the religious intertextuality in his poetry.

This paper is based on recalling the religious intertextuality in Amal Donkols' poetry and showing its role in forming the text's significance.

Keywords: Amal Donkols' poetry, religious intertextuality, techniques of intertextual integration, inspiration.

المقدّمة :

التّناص "inter textuality" هو مصطلح «صاغته جوليا كرستيفا للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين نصّ معين ونصوص أخرى، تجسيداً لأفكار أستاذها باختين...»[1]. وهو «بحكم معناه العام الذي استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكرستيفا يتعلّق بالصّلات التي تربط نصّاً بآخر، وبالعلاقات أو التّفاعلات الحاصلة بين النّصوص مباشرة أو ضمناً، عن قصد أو عن غير قصد»[2]. وهو كما ترى كرستيفا ظاهرة معتادة على طول التّاريخ الأدبي لكنّه أصبح قانوناً جوهريّاً للشّعر الحديث إذ تقول: «فإنّه ظاهرة معتادة على طول التّاريخ الأدبيّ. أمّا بالنسبة للنّصوص الشعريّة الحداثية فإنّنا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنّه قانون جوهريّ، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النّصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً»[3].

ومفهوم التّناص لم يبق كما حدّدته جوليا كرستيفا واستعمله ميخائيل باختين، إذ إنّه منذ ظهوره وهو يتحرّك بحريّة عبر المناهج النقديّة المختلفة فاشتغل «به البويطيقي والسّيميوطيقي والأسلوبيّ والتّداوليّ والتّفكيكيّ، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات»[4] حتى أصبح مصطلحاً يستعصي على الإجماع بين الدّارسين فهو «ينتمي عند بعضهم لشعريّة توليديّة وعند الآخرين إلى جماليّة التلقّي، وإنّه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعيّة التّاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وإنه يحتل عند بعضهم موقعاً بدهياً كل البداهة في أساس مفاهيم النّظرية، في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجيّ لا يلعب إلاّ دوراً عارضاً»[5].

وبينما وسّعت جوليا كرستيفا مفهوم التّناص ليكون بين الفنون المختلفة حتّى قالت عبارتها الشّهيرة وهي أنّ «كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[6]، جاء من قيد مفهوم التّناص مثل بارت وعلى أثره جيني إذ استخدما «مصطلح كرستيفا نفسه بعد إعطائه حصريّة أكثر وتقييده بالتّحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته فيصار إلى الحديث عن تناص شعريّ، وآخر روائيّ، وآخر نقديّ...» [7].

وقبل الحديث عن التّناص الدّيني في شعر أمل دنقل لا بدّ من تحديد مفهوم التّناص الذي سيؤخذ به في هذه الدّراسة، فهذه الدّراسة ستأخذ بمفهوم التّناص «باعتبار أنّه خاصيّة نصّ بعينه أو طبقات نصيّة محدّدة، أي باعتباره تقييداً للقراءة وتوجيهاً للاستقبال من خلال مفاتيح يتركها المؤلف للقارىء الذي تعاقد معه بميثاق الخلفية النصيّة المختزنة لدى كلّ منهما، بحيث يصبح النّص الغائب، أو العنصر ما قبل النّصي السّابق، رديفاً جماليّاً للنّص الحاضر، وجزءاً من تشكّل معناه، ومؤشّراً لاستقبال دلالته، فالتّناص بهذا المفهوم إذن هو أحد تقنيات حفريات النّص المسيطر عليها بشكل منهجي»[8] ويكون له بذلك ضرورته وأهميّته كما يرى ميخائيل ريفاتير «لأنّ الأمر يتعلّق بتوجيه قراءة النّص والتّحكم في تأويله»[9].

والحديث عن التّناص الدّيني يقتضي الأخذ بالمفهوم الواسع للتّناص، الذي يقع فيه التّناص أو التحوّل النّصّي بين فنون مختلفة، فالنّصوص المرجعيّة الدّينيّة التي اتكأ عليها أمل دنقل في شعره

كانت من القرآن الكريم والكتاب المقدّس والدّيانات المصريّة القديمة ولم تكن نصوصاً شعريّة.

وقد كان القرآن الكريم والكتاب المقدّس أهم مصادر أمل دنقل الثّقافيّة حسب رأي زوجته عبلة الرّويني إذ تقول: «ويظل برأيي كتاب القرآن الكريم، والكتاب المقدّس (العهد القديم. العهد الجديد) هم أهم ثلاثة كتب في ثقافته، تلقي الكثير من الضوء على إبداعه ولغته»[10].

وأمل دنقل كان جريئاً في تعامله مع النّص الدّيني في شعره، لأنّه كي يكون في العمل الأدبيّ تناصّ حقيقيّ يجب العمل على نسف نوعين من الحدود: الحدود الخطابية (أو التّجنيسية) والحدود النّصية[11]. والحدود الخطابيّة في التّناص الدّيني هي التي تفصل بين الخطاب الدّيني والخطاب الفنّي. أمّا الحدود النصيّة فهي التي تتعلّق بملكيّة النّص «ولن يكون التّناص تناصاً حقيقيّاً إلاّ إذا سقط الجداران، وهذا يفترض سقوط جدارات واسعة جدّاً أكثر من تلك المتعلّقة بالأدب»[12].

والاقتراب من الحدود الدّينيّة أمر لا يجرؤ عليه كثير من الأدباء، لكنّه لم يكن صعباً على أمل دنقل الذي كان بطبيعته قلقاً «لا يحمل يقيناً... تاريخ معتقداته حافل بالعصيان، لكنّه غير ملحد»[13]. وكانت الحريّة هي الملمح المميّز لشخصيته حتى أنّه «كسر قانون الصّعيد الصّارم حين خرج على اللغة السّائدة والتّقاليد الموروثة والعرف العام، خرج حتّى على المسلّمات الدّينيّة وإيمان العوام والمقدّسات الثّابتة»[14] .

1- التّناص مع القرآن الكريم:

لقد كان القرآن الكريم مصدراً أساسيّاً نهل منه أمل دنقل، واتّخذه نصّاً مرجعيّاً لنصوصه التي عبّر فيها عن مواقفه السّياسيّة والاجتماعيّة. وهو في إدخاله للنّصّ القرآني إلى نصّه كان يصل أحياناً حدّ النّفي الكليّ لمعنى النّص المرجعيّ مما يغري بالقول للوهلة الأولى بأنّه كان يُلَبس الشّرّ ثوب الخير ويلبس الخير ثوب الشرّ، ومثال ذلك توظيفه لشخصيّة الشّيطان فالشّيطان في القرآن الكريم ملعون لأنّه عصى الله عزّ وجلّ حين أمر الملائكة أن يسجدوا لآدم فسجدوا إلاّ إبليس أبى واستكبر وقد كان من الجنّ، قال تعالى: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلاّ إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين﴾[15] وقال: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلاّ إبليس كان من الجنّ ففسق عن أمر ربّه﴾[16] وقال ﴿ولقد خلقناكم ثمّ صورناكم ثمّ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلاّ إبليس لم يكن من السّاجدين× قال ما منعك ألاّ تسجد إذ أمرتك قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين× قال فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبّر فيها فاخرج إنّك من الصّاغرين﴾[17].

وحين اتكأ أمل دنقل على شخصيّة الشّيطان في شعره جعله ممجّداً بدل أن يكون صاغراً، وجعل رفضه للسّجود لآدم عليه السّلام موقفاً بطوليّاً يجب الاحتذاء به إذ يقول في قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة»[18]:

المجد للشّيطان مبعود الرّياح
من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»
من علّم الإنسان تمزيق العدمْ
من قال «لا» فلم يمت
وظلّ روحاً أبديّة الألم!

وهو بذلك يكون قد استلهم «من النّص الدّينيّ مباشرة، قصّة الرّفض والتّمرّد، واختراق التّابو...

في سياق إلغاء فكرة الخطيئة، وتجريد الشَّيطان من اللعنة، ومن أيَّة دلالة دينيّة ما ورائيّة، وهو الأمر الذي يتحقق عبر تناصّ مباشر»[19].

والنّص في ظاهره قد يبدو أنّه يعبّر عن تمرّد «سبارتكوس» أو أمل دنقل الذي اتّخذ «سبارتكوس» قناعاً له على الذّات الإلهيّة، لكن التّعمّق في دراسة التّناص يظهر أنَّ الشّاعر قد اتّكأ على النّص الدّينيّ ليعبّر عن فكره السّياسيّ، فهو لا يمجّد الشَّيطان حقيقة، لكنّه يمجّد كلّ ثائر استطاع أن يقول «لا» في وجه سلطة سياسيّة ظالمة. و «سبارتكوس» الذي اتخذه قناعاً له هو قائد إحدى ثورات العبيد في الأزمنة الرّومانيّة القديمة، استطاع أن يقول لسيّده «لا» فشنقه، ليصبح رمزاً للثّورة والتَّمرّد على العبوديّة.

فتمرّد «سبارتكوس» أو أمل دنقل إذاً هو تمرّد على السّلطة السّياسيّة وليس على الذّات الإلهيّة، فأمل دنقل الشّاعر المصري الذي عاش رحلة حياة قصيرة امتدّت من عام (1940) إلى عام (1983) لم يكن يوماً راضياً عن السُّلطة السّياسية الحاكمة في بلاده، وحتى نظام جمال عبد النّاصر الذي حظي بتأييد شريحة كبيرة من المصريين كان الشّاعر يرفضه ويتمنّى أن يكون أكثر جذريّة[20] ، ولأنّه لم يكن قادراً على التّعبير عن آرائه السّياسيّة تعبيراً صريحاً لجأ إلى التّناص الذي يجعل النّص مفتوحاً على احتمالات عديدة للقراءة والتّأويل، فكلّ قارىء سيوجّه قراءته للنّص حسب إدراكه للتّناص الموجود فيه، والقارىء العادي قد لا يدرك التّناص فيفهم النّص بدلالته السّطحيّة المباشرة.

وأبرز آليات الدّمج التّناصي التي تظهر في تعلّق شعر أمل دنقل بالقرآن الكريم هي: الإذابة والامتصاص، والتَّضمين.

أ- الإذابة والامتصاص:

تتمثّل الإذابة والامتصاص في ترك المؤلّف لمؤشّر سريع فقط على النّصوص الغائبة، لا يلحظه أيّ قارىء، فهو يقوم بتذويب عناصر النّص السَّابق وإعادة إنتاجها في صورة جديدة توظّف الفضاء التَّخييلي للنّص الغائب، مع إكسابها دلالات جديدة في سياق جديد، وذلك يمنح النّص انفتاحاً على مستويات أكثر تعدّداً من إمكانات التَّأويل والاستقبال[21].

ومن الآيات القرآنية التي اتكأ عليها أمل دنقل وأصبح إدراك تعلّق بعض نصوصه بها يمثّل مفتاحاً أساسيّاً لتأويل تلك النّصوص، قوله تعالى عن فرعون: ﴿اذهب إلى فرعون إنّه طغى× فقل هل لك إلى أن تزكّى× وأهديك إلى ربّك فتخشى× فأراه الله الآية الكبرى× فكذّب وعصى× ثمّ أدبر يسعى× فحشر فنادى× فقال أنا ربّكم الأعلى﴾[22] فصورة فرعون الطّاغية، الذي ادّعى الألوهيّة، وأجبر النّاس على عبادته، قد ترسّخت في ذهن الشّاعر الذي صار يرى فيها صورة كلّ حاكم ظالم، مما دفعه إلى رفض العبوديّة والطّاعة، وتمجيد الرّفض والتَّمرّد ممثّلاً بشخصيّة الشّيطان. ومن النّصوص التي جسَّد الشّاعر فيها الحاكم بصورة فرعون قصيدة رمسيس التي قال فيها[23]:

من أين ترفع السّنابل الخضراء في القرى أعناقها
والجند يسحقونها في زحفهم للشّام
كي يدخل الفرعون في المركبة الحربيّة
ليخطب الوعّاظ باسمه
وتدفع الجزية
وتعول النّساء في قرانا.. قرية.. قرية
وتملأ البيوت بالأيتام والأيتام!

ومن المفارقة عند الشّاعر أنَّ الحاكم يظلم ولا يقدّم للنّاس إلاّ الجوع والألم والموت ومع ذلك يخطب الوعّاظ باسمه، ويبررون جميع أفعاله ليصبحوا رموز شرّ مثله، ويصبح كلّ متمرّد وثائر شيطان رجيم حسب رأيهم ورأي الحاكم (فرعون).

وأمل دنقل يجعل ادّعاء فرعون للألوهيّة نصّاً غائباً أساسيّاً لفهم التّناص الدّيني في شعره، لأنّ هذا النّص يتقاطع مع نصوص قرآنيّة أخرى نجد لها مؤشرات في قصائده، ولفهم هذه المؤشرات لا بدّ من إدراك أنّ كلمة (الله) غالباً لا تدلّ على الذّات الإلهيّة عنده بل تدلّ على فرعون أي على الحاكم الظّالم فهو يستخدمها على سبيل المحاكاة السَّاخرة. والمحاكاة السَّاخرة أو (الباروديا) تعني في الأصل «الغناء على هامش الجوقة أو معها وبصوت مختلف»[24] وهي آليّة من آليّات الدّمج التّناصي.

وللمحاكاة السَّاخرة أشكال مختلفة منها تحويل الكلام عن معناه الذي وضع له، وهذا ما فعله أمل دنقل ففرعون قال: «أنا ربّكم الأعلى» والشّاعر كرّر كلامه وسمّاه «الله» ليسخر منه إذ لم يجد فيه شيئاً من صفات الله عزّ وجلّ، لأنَّ الله خلق الإنسان في أحسن تقويم، وكرّمه وفضّله على كثير ممّن خلق لذلك وجب على الإنسان عبادته عزّ وجلّ، أمّا فرعون فإنّه يذلّ النّاس ويهينهم ومع ذلك يطلب منهم أن يعبدوه، ويدّعي أنّه الله لأنـّه حسب اعتقاده صاحب السّلطة المطلقة في الدّنيا.

ومن النّصوص الشّعريّة التي نجد فيها مؤشراً يدلّ على آية قرآنيّة أخرى، إلى جانب وجود مؤشر يدلّ على قوله تعالى على لسان فرعون ﴿أنا ربّكم الأعلى﴾ قول أمل دنقل[25]:

هل كرّم الله إنسانه

مات من مات كلباً.. فأين إذن ذهب الآدمي الذي قد براه؟

ففي هذا النّص إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ولقد كرّمنا بني آدم وحملناهم في البرّ والبحر ورزقناهم من الطّيبات وفضّلناهم على كثير ممّن خلقنا تفضيلا﴾[26] إلى جانب ارتباطه بقوله تعالى على لسان فرعون ﴿أنا ربّكم الأعلى﴾ فالذي لم يكرّم الإنسان عند أمل دنقل ليس الله عزّ وجلّ بل الحاكم.

وهذا المقطع الشّعريّ هو من قصيدة «مراثي اليمامة» التي كتبها الشّاعر على لسان اليمامة ابنة كليب التي كانت تطالب بالثّأر لأبيها المقتول غدراً، فقد أقام الشّاعر تعلّقاً نصيّاً بين قصيدته والسّيرة الشّعبيّة التي تحدثت عن مقتل الملك كليب، وعن إصرار ابنته اليمامة وأخيه الزّير سالم على الثّأر له حتّى صارا رمزاً للثّأر ليعبّر من خلال هذا التعلّق النصّي عن موقفه من اتفاقية «كامب ديفيد» التي تفرّد فيها الرّئيس المصري أنور السّادات بإقامة اتّفاقيّة سلام مع اليهود دون كلّ العرب، فالشّاعر رأى في هذه الاتفاقيّة إهانة للعرب، وتحقيراً لدم الشّهداء من العرب والمصريين، الذين ماتوا في الصّراع مع اليهود، ولم يكن قادراً على الجهر بمعارضته لقرارات رئيس دولته، فلجأ إلى التّراث ليعبّر عن آرائه السّياسيّة وهذا جعل التّناص مكوّناً أساسيّاً في بناء هذه القصيدة، فمن ناحية نجد فيها التّعلق النّصي[27] مع السّيرة الشّعبيّة، ومن ناحية أخرى نجد الإذابة والامتصاص لنصوص قرآنيّة.

وفي هذه القصيدة يقول الشّاعر أيضاً[28]:

خصومه قلبي مع الله

قلبي صغير كفستقة الحزن.. لكنّه في الموازين

أثقل من كفّة الموت

ويقول[29]:

خصومه قلبي مع الله
هذا الكمال الذي خلق الله هيئته،
فكسا العظم باللحم،
هاهو: جسما – يعود له – دون رأس

وفي هذين القولين مؤشرات تدلّ على قوله تعالى:

﴿فأمّأ من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية﴾[30] وقوله تعالى: ﴿ثمّ خلقنا النّطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاماً فكسونا العظام لحماً ثمّ أنشأناه خلقاً آخر فتبارك الله أحسن الخالقين﴾[31] والشّاعر قد نقل النّصين من سياقهما إلى سياق آخر، فالآية الأولى تدلّ على عدالة الله عزّ وجلّ في حسابه للإنسان، والثّانية تدلّ على عظمة الخالق عزّ وجلّ في خلقه للإنسان في أحسن صورة، لكنّ الشّاعر جعل الآيتين نصيّن مرجعيين له ليعبّر بهما عن ظلم الحاكم وتشويهه للخلق.

وصاحب السّلطة عند أمل دنقل مهما تغيّر اسمه وشكله له دائماً الصّفات نفسها، فهو وحده الذي يتمتّع بالرّفاهية واليسر، ولا يكترث بضيق من حوله، باستثناء الأشخاص الذين ينافقون له ويشون له بالآخرين فإنّه يقدم لهم أسباب العيش، لذلك فإنّه يقول لصاحب السّلطة في قصيدة صلاة[32]:

تفرّدت وحدك باليسر: إنَّ اليمين لفي الخسر
أمّا اليسار ففي العسر. إلاّ. الذين يماشون
إلاّ الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون. فيعشون إلاّ الذين يشون. وإلاّ
الذين يوشّون ياقات قمصانهم برباط السّكوت!
تعاليت. ماذا يهمّك ممن يذمّك؟ اليوم يومك
يرقى السّجين إلى سدّة العرش
والعرش يصبح سجناً جديداً. وأنت مكانك: قد
يتبدّل رسمك واسمك. لكنّ جوهرك الفرد
لا يتحوّل.

وفي هذا القول مؤشرات تدلّ على نصوص مرجعيّة غائبة من سورة العصر، وسورة الحاقّة، وسورة الأنعام، ففي قافية الرّاء في أوّل سطرين شعريين واستخدام كلمة «الخسر» وبعدها أداة الاستثناء «إلاّ» مؤشّر يدلّ على سورة العصر ﴿والعصر× إنَّ الإنسان لفي خسر× إلاّ الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحقّ وتواصوا بالصّبر﴾[33]. وفي ذكر «اليمين» «واليسار» مؤشّر يدلّ على قوله تعالى: فأمّا من أوتي كتابه بيمينه فيقول ﴿هاؤم اقرءوا كتابيه× إنّي ظننت أنّي ملاق حسابيه× فهو في عيشة راضية× في جنّة عالية﴾[34] وقوله تعالى: ﴿أمّا من أوتي كتابه بشماله فيقول يا ليتني لم أوت كتابيه× ولم أدر ما حسابيه× يا ليتها كانت القاضيه× ما أغنى عنّي ماليه× هلك عنّي سلطانيه× خذوه فغلّوه× ثمَّ الجحيم صلّوه﴾[35] وفي كلمة تعاليت مؤشّر يدلّ على قوله تعالى: ﴿وجعلوا لله شركاء الجنّ وخلقهم وخرقوا له بنين وبنات بغير علم، سبحانه وتعالى عمّا يصفون﴾[36].

ومن البيّن أنَّ الشّاعر نقل الآيات القرآنيّة من سياقها الذي يرتبط بعلاقة الإنسان بالله عزّ وجلّ، ليعبّر بها عن علاقة أفراد الشّعب بصاحب السّلطة، وبينما كانت الآيات تعبّر عن عدالة الله في حسابه للنّاس، وترفّعه عن ادّعاءات المشركين وأكاذيبهم، جاء الشّعر ليعبّر عن ظلم صاحب السّلطة لشعبه، ويسخر من أسلوبه في التّعامل مع أصحاب الآراء المعارضة له وزجّه لهم في السّجون.

وأمل دنقل كان يستنكر من قومه الخضوع للذّلّ

والعبوديّة، لكنّه في النّهاية لم يكن قادراً على تغيير الواقع دون مساعدة الآخرين، لذلك لاذ بالصّمت، وسخر من نفسه ومن قومه حين قال في قصيدة العرّاف الأعمى[37]:

أحمل في صدري صمت الطّاعة
وبلا. ساعة
ما جدوى السّاعة في قوم قد فقدوا الوقت؟
ورجعت بدون كتاب غير كتاب الموت،
وضجيج النّاس
أغنية.. كغطيط نعاس:
«لم نولد لنهزّ الدّنيا»
« لم نخلق لنخوض معارك!»
«نحن ولدنا...
للإلهام...
للأحلام...
للصلوات...»

وفي قوله «نحن ولدنا... للصّلوات» مؤشّر يدلّ على قوله تعالى: ﴿وما خلقت الجنّ والإنس إلاّ ليعبدون﴾[38] لكنّ ما كان يرفضه ليس عبوديّة الإنسان لخالقه، بل عبوديّة الإنسان للإنسان، فهو يؤمن بقيمة النّضال من أجل الحريّة إذ إنَّ «الصّراع والإنسان وتناقضات الحياة.. هي الأبعاد الرّئيسة الثّلاثة التي يتشكّل منها التفكير الدّرامي عند هذا الشّاعر»[39].

وإذا كانت عبوديّة الإنسان لخالقه تمنحه الأجر والطّمأنينة فعبوديّة الإنسان للإنسان لا تمنح إلاّ الذّل والهوان و الموت، لذلك لا يوجد سبب عند الشّاعر لأن يصمت الإنسان أمام ظلم الآخرين واستعبادهم، لأنَّ عبوديّته ستوصله في النّهاية إلى الموت، وأقصى ما يمكن أن يؤدي إليه تمرّده هو الموت فعليه إذن ألاّ يقبل بالعبوديّة وألاّ يصمت، فهو يقول في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة[40]:

أيّها النبيّة المقدّسة..
لا تسكتي.. فقد سكتّ سنة فسنة
لكي أنال فضلة الأمان
... ...
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
... ...
وها أنا في ساعة الطّعان
ساعة أن تخاذل الكماة.. والرّماة.. والفرسان
دعيت للميدان!
أنا الذي ما ذقت لحم الضّأن
أنا الذي لا حول لي أو شان
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،
أُدعى إلى الموت. ولم أدع إلى المجالسة!!
تكلمي أيتها النبيّة المقدّسة
تكلمي.. تكلمي
فها أنا على التّراب سائل دمي
... ...
أسائل الصّمت الذي يخنقني
... ...
فمن ترى يصدقني؟
أسائل الرّكع السُّجودا
أسائل القيودا

والرّكع السّجود لهم دلالة سلبيّة عند الشّاعر لأنّهم رمز الذّل والخنوع، أمّا في القرآن الكريم وهو النّص المرجعيّ للشّاعر فقد كان للرّكع السّجود

مكانة عالية جدّاً حتّى أنّ الله أمر إبراهيم وإسماعيل عليهما السّلام أن يطهّرا البيت الحرام لهم في قوله تعالى: ﴿وعهدنا إلى إبراهيم وإسماعيل أن طهّرا بيتي للطّائفين والعاكفين والرّكع السّجود﴾[41] وسيّدنا محمد عليه السّلام كان منهم إذ يقول تعالى: ﴿محمد رسول الله والذين معه أشدّاء على الكفّار رحماء بينهم تراهم ركّعاً سجّداً يبتغون فضلاً من الله ورضوانا﴾[42].

وهذا التّغيير لدلالة الرّكوع والسّجود ولدلالة العبوديّة، جاء بسبب اختلاف السّياق الذي وضع فيه الشّاعر هذه المعاني. وتغيير معنى الشيء ليدلّ على نقيضه يندرج تحت ما سمّته «جوليا كرستيفا» بالنفي الكلي عند حديثها عن أنماط التّناص، ووصفته بقولها: «وفيه يكون المقطع الدّخيل منفيّاً كلية، ومعنى النّص المرجعيّ مقلوباً»[43].

ب- التّضمين:

والمقصود بالتّضمين ما عرّفه ابن رشيق القيرواني بقوله: «فأمّا التّضمين فهو قصدك إلى البيت من الشّعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل»[44]، والنّصّ المضمَّن لا يكون من الشّعر فقط، بل قد يكون من القرآن الكريم أو الأخبار. وقد رأى ابن الأثير جواز أن تدرج آيات القرآن الكريم في غضون الكلام من غير تبيين لأنَّ القرآن الكريم أبين من أن يحتاج إلى بيان[45].

والتّضمين في النَّقد الأدبيّ الحديث صار يعدّ شكلاً من أشكال التّناص[46]، وقد اتكأ عليه أمل دنقل، في تضمينه لآيات وقصص من القرآن الكريم في شعره.

ومن الأمثلة على التّضمين في شعره قوله في قصيدة «لا وقت للبكاء»[47]:

والتّين والزّيتون
وطور سنين، وهذا البلد المحزون

وقوله في قصيدة «الخيول»[48]:

اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيل:
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات – كما قيل – ضبحا

وفي قصيدة «سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس»[49]:

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

وهو لم يكتف بتضمين هذه القصيدة آية من القرآن الكريم، بل ضمّنها أيضاً قصّة سيّدنا يوسف حين ألقاه إخوته في الجبّ، وادّعوا أنَّ الذّئب أكله، فبكى عليه والده يعقوب عليه السّلام حتّى ابيضت عيناه وفقد البصر.

ومن الملاحظ في هذه الأمثلة أنَّ الشّاعر كان يتصرّف ببعض الكلمات، ويغيّرها عمّا كانت عليه في النّص المرجعيّ، وقد ساعده ذلك على وضع النّص المرجعيّ أو (المضمّن) في سياق جديد، وإعطائه دلالات جديدة، بالإضافة إلى الحفاظ على ظلاله وإيحاءاته الأولى، مما يشعر القارىء بالمفارقة بين ماضي العرب والمسلمين المجيد وحاضرهم المهزوم، ففي سورة التين قال تعالى: ﴿والتين والزيتون× وطور سنين× وهذا البلد الأمين﴾[50] فاستبدل الشّاعر كلمة المحزون بالأمين وغيّر سياق النّص، فربّ العالمين يقسم بشجر التّين وهو شجر مبارك يكثر في دمشق، وبشجر الزّيتون وهو شجر مبارك يكثر في القدس، وبجبل طور سيناء المبارك الذي كلّم عليه موسى عليه السّلام، وبمكة المكرّمة التي يأمن فيها

من دخلها على نفسه وماله بأنّه خلق الإنسان في أحسن شكل[51].

وقد أخذ أمل دنقل هذا القَسم، ووضعه في سياق آخر وهو صراع العرب مع اليهود، فصار البلد الأمين محزوناً، لأنَّ خسائر العرب أمام اليهود كانت كبيرة جدّاً، ومنها خسارة المصريين لسيناء إذ يقول[52]:

وهذه الخرائط التي صارت بها سيناء
عبريّة الأسماء
كيف نراها.. دون أن يصيبنا العمى؟
والعار... من أمتنا المجزّأة؟

وفي سورة العاديات، قال تعالى: ﴿والعاديات ضبحا× فالموريات قدحا× فالمغيرات صبحا﴾[53] فأقسم بخيل الغزاة المجاهدين في سبيل الله إظهاراً لشرفها وفضلها عنده عزّ وجل، ولمّا رأى الشّاعر أنَّ الجهاد فقد معناه عند العرب وصارت بعض أراضيهم مباحة ولا يستطيعون حمايتها، فقدت الخيل دلالتها الرّمزيّة عنده، وصار لا فرق بين ركضها أو وقوفها، لأنّها لم تعد تلك الخيل التي تكرّ على الأعداء فيُسمع لأنفاسها صوت جهير هو الضَّبح، ولم تعد تخرج شرر النَّار بوقع حوافرها أو تغير على الأعداء، فعبّر عن ذلك في قصيدة الخيول[54].

وفي سورة مريم قال تعالى: ﴿ذكر رحمت ربّك عبده زكريا× إذ نادى ربّه نداء خفيّا× قال ربّ إنّي وهن العظم منّي واشتعل الرّأس شيبا ولم أكن بدعائك ربّ شقيّا﴾[55] فكانت دلالة اشتعال الرأس بالشّيب تَقَدُّم السّنّ، فزكريّا عليه السّلام بعد أن تقدّم به العمر دعا الله أن يرزقه بغلام يحافظ من بعده على العلم والدّين، أمّا عند أمل دنقل فقد صار لاشتعال الرّأس بالشّيب دلالة أخرى وهي الحزن، فقد تصوّر الشّاعر أنّ القدس حزينة على فقد أبنائها الفلسطينيين كحزن يعقوب على فقد ابنه يوسف، لذلك اشتعل رأسها شيباً وابيضت عيناها من البكاء.

وإحالة الشّاعر أو إشارته إلى قصّة يوسف عليه السّلام هي أيضاً شكل من أشكال التّضمين، فقد قال ابن رشيق: «ومن التّضمين ما يحيل الشّاعر فيه إحالة، ويشير به إشارة، فيأتي به كأنّه نظم الأخبار أو شبيه به»[56].

وقد ضمَّن الشّاعر قصيدته قصّة سيّدنا يوسف حين قال[57]:

وعجوز هي القدس (يشتعل الرّأس شيباً)
تشمّ القميص. فتبيضّ أعينها بالبكاء،
ولا تخلع الثّوب حتّى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

وهو قد ضمَّن قصّة يوسف كما وردت في القرآن الكريم في سورة يوسف في أكثر من قصيدة، فهو يقول في قصيدة العشاء الأخير[58]:

وأنا «يوسف» محبوب «زليخا»
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلاّ قمراً

وفي ذلك إشارة إلى قصّة امرأة العزيز مع يوسف حين راودته عن نفسه.

وفي قصيدة «حديث خاص مع أبي موسى الأشعري» استعار الشّاعر من قصّة يوسف عليه السّلام موضوع الرؤيا وتأويلها فقال[59]:

رؤيا:

(ويكون عام.. فيه تحترق السّنابل والضّروع..)

فهذه الرؤيا تذكرنا بتأويل يوسف لرؤيا الملك الذي ورد في قوله تعالى: ﴿ثمّ يأتي من بعد ذلك عام فيه يغاث النّاس وفيه يعصرون﴾[60].

وليس قصّة يوسف وحدها هي ما ضمّنه أمل دنقل في شعره، فقد تضمن شعره غيرها من قصص الأنبياء مثل قصّة نوح عليه السّلام التي نجدها في قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»[61] ، وقصة سيدنا سليمان التي نجدها في قصيدة «أيلول»[62] وفي قصيدة «حكاية المدينة الفضية»[63].

2- التّناص مع الكتاب المقدّس:

يعدّ الكتاب المقدّس (العهد القديم، والعهد الجديد) مصدراً أساسيّاً للنّصوص المرجعيّة التي ارتبط بها شعر أمل دنقل، فهو إلى جانب القرآن الكريم من أهمّ مصادره الثّقافيّة. وأبرز آليّات الدّمج التّناصي التي تظهر في تعلّق شعره بالكتاب المقدّس هي: التعلّق النصّيّ، والإذابة والامتصاص، والتّضمين.

أ – التعلّق النّصي:

والتعلّق النّصيّ هو أن يتمّ تحويل نصّ سابق إلى نصّ لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة[64] ويتّسم التعلّق النّصي بطبيعته الكليّة، إذ تتمّ العلاقة فيه بين نصّين محدّدين حين يختار النّصّ اللاحق النّصّ السَّابق الذي يراه يستحقّ أن يكون موضوعاً للتعلّق به لمواصفات خاصّة مميّزة[65].

وبسبب الطّبيعة الكليّة للتعلّق النّصي فإنّه من الممكن أن يستوعب آليات الدّمج التّناصي الأخرى التي تتّسم بطبيعتها الجزئيّة كالتّضمين والإذابة والامتصاص.

ومن الأمثلة على التعلّق النصّي في شعر أمل دنقل ديوان «العهد الآتي» الذي تعلّق في شكله وتقسيماته «بالعهد القديم» من الكتاب المقدّس، فالتّناص كما يكون في المضمون يكون في الشّكل أيضاً «إذ إنّه لا مضمون خارج الشّكل، بل إنَّ الشّكل هو المتحكّم في المتناص والموجّه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النّوع الأدبي ولإدراك التّناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك»[66]. وقد قسّم أمل دنقل ديوانه «العهد الآتي» إلى أسفار كالكتاب المقدّس، وجعل السّفر الأوّل هو سفر التّكوين الذي قسّمه إلى أصحاحات محتذياً حذو الكتاب المقدّس. والسّفر الثّاني هو سفر الخروج، وهذه العناوين مأخوذة من الكتاب المقدّس (العهد القديم) وفي السّفر الثّالث يبدأ الشّاعر بصياغة عناوينه الخاصّة التي لا تبتعد كثيراً عن إطار الكتاب المقدّس، فالسّفر الثّالث: سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس، والرّابع سفر ألف دال.. وهكذا.

وداخل هذا التّعلّق النّصي بين ديوان «العهد الآتي» و «العهد القديم» من الكتاب المقدّس يوجد علاقات تناصيّة أخرى مع الكتاب المقدّس، منها التعلّق النصّي بين قصيدة «صلاة» والصّلاة كما وردت في إنجيل «متّى»، فالشّاعر قد اتّخذ من نصّ الصّلاة في الإنجيل نصّاً مرجعيّاً أقام عليه قصيدته وحوّله من نصّ دينيّ إلى قصيدة، فقد ورد في الإنجيل «فصلّوا أنتم هذه الصّلاة: أبانا الذي في السّماوات، ليتقدّس اسمك. ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك، في الأرض كما في السَّماء. أعطنا خبزنا اليوميّ، واغفر لنا ذنوبنا، كما غفرنا نحن للمذنبين إلينا، ولا تدخلنا في التجربة، لكن نجّنا من الشّرير»[67] فأخذ أمل دنقل هذا النصّ وحوّله إلى قصيدة إذ يقول[68]:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باق لك الجبروت
وباق لنا الملكوت
وباق لمن تحرس الرّهبوت

وقد أراد من هذا التعلّق النصّي السّخرية من

رجال الأمن، الذين اعتقدوا أنّهم يملكون السّلطة المطلقة التي لا يملكها إلاّ الله، فتجبّروا بمن لا يقدّم لهم فروض الطّاعة ليقوموا حسب اعتقادهم بحماية نظام الحكم.

ومن العلاقات التّناصيّة في ديوان «العهد الآتي» الاقتباس الّذي أورده الشّاعر في بداية الدّيوان، فهو قد اقتبس من العهد القديم «وقال الرّبّ الإله، هو ذا الإنسان قد صار كواحد منّا عارفاً الخير والشّرّ»[69] واقتبس من العهد الجديد على لسان يسوع قوله: «مملكتي ليست من هذا العالم. لو كانت مملكتي من هذا العالم لكان خدّامي يدافعون عنّي لكي لا أسلّم إلى اليهود»[70] ويدلّ هذا الاقتباس على أنَّ الشّاعر يؤمن أنَّ الإنسان يميّز بين الخير والشرّ، لكنّه مع ذلك اختار طريق الشّر، إلى الحدّ الذي جعل يسوع نفسه رمز المحبّة والتّسامح يشعر بالاغتراب عن هذا العالم، ولا يجد فيه مملكته.

وإذا كان سفر التّكوين في الكتاب المقدّس يدلّ على عظمة صنع الخالق للأرض والسّماء والإنسان والنّبات والحيوان فترد فيه عبارة «ورأىالله أنّ هذا حسن»[71] أو عبارة «ونظر الله إلى كلّ ما صنعه، فرأى أنّه حسن جدّاً»[72] فإنَّ قصيدة سفر التّكوين المتعلّقة بهذا النّص تدلّ على سوء سلوك الإنسان، وعدم التزامه بأوامر الله عزّ وجلّ لذلك تكررت فيها عبارة «ورأى الربّ ذلك غير حسن!» [73].

ب- الإذابة والامتصاص:

يكثر في شعر أمل دنقل وجود مؤشّرات تدلّ على نصوص غائبة من الكتاب المقدّس ومثال ذلك قوله في قصيدة «بطاقة كانت هنا»[74]:

حبيبتي: لقد نجوت من «سدوم»
طفلك آت من مدينة الخراب
الموت ما يزال مقعياً على الأبواب
الخاطئون
هم الذين يرحلون
في هذه القافلة المسدودة الدّروب.

ففي هذا القول إذابة لقصّة لوط عليه السّلام كما وردت في الكتاب المقدّس وكلمة «سدوم» هي التي دلّت على ذلك، فقوم لوط كانوا ظالمين، وكانوا يعيشون في مدينتي «سدوم» و «عمورة»، لذلك «أمطر الربّ على سدوم وعمورة كبريتاً وناراً من السّماء، فدمّرها مع الوادي وجميع سكّان المدن ونبات الأرض. والتفتت امرأة لوط إلى الوراء فصارت عمود ملح»[75] ودخل لوط مع ابنتيه إلى مدينة صوغر ونجوا من الهلاك، وقد اتكأ الشّاعر على هذه القصّة حين شعر بالخراب الشّامل حوله وظنّ أنه نجا منه وكأنّه «لوط» حين نجا من خراب «سدوم».

وقوله في قصيدة «فقرات من كتاب الموت»[76]):

كلّ صباح..
أفتح الصنبور في إرهاق
مغتسلاً في مائه الرّقراق
فيسقط الماء على يدي.. دما!

وفي قصيدة «الموت في الفراش»[77]:

نافورة حمراء
طفل يبيع الفلّ بين العربات

ففكرة تحوّل الماء إلى دمّ مأخوذة من الكتاب المقدّس، وهي تأتي «ضمن الضربات الإلهيّة العشر، التي ألحقها إله اليهود بالمصريين وبفرعون وهي تتمثّل في تحويل النّهر إلى دم. وتحويل النّهر إلى دم – في العصر الحديث – يعكس في إبداع الشّاعر

هيمنة طقوس اليهـود واستمرارهـا، الذي يأتي في مـوازاة مع هيمنة اليهود على الأراضي العربيّة»[78].

وتحوّل ماء النّهر إلى دمّ جاء في سفر الخروج، إذ ورد فيه «وقال الربّ لموسى: قل لهرون أن يأخذ عصاك ويمدّ يده على مياه المصريين وأنهارهم وسواقيهم وبركهم وأحواض مياههم فتصير دماً، ويكون دم في جميع أرض مصر وما فيها من أوعية خشب وحجارة»[79].

وإذا كان تحوّل الماء إلى دمّ في الكتاب المقدّس (العهد القديم) يمثل العقاب الإلهيّ والانتقام، فإنَّ للدّم دلالة أخرى مختلفة تماماً في العهد الجديد، فهو رمز للفداء ووسيلة للتّطهر من الخطايا، فقد ورد في رسالة يوحنا الأولى أنّ دم يسوع يطهر أتباعه من كلّ خطيئة[80]. وتأثّر أمل دنقل بهذه الدّلالة للدّم وظهر أثر ذلك في شعره إذ يقول[81]:

قلت: فلتكن الرّيح والدّم.. تقتلع الريح هسهسة؟
الورق الذّابل المتشبث، يندلع الدّم حتّى
الجذور فيزهرها ويطهّرها، ثمّ يصعد في
السوق.. والورق المتشابك. والثمر المتدلي،
فيعصره العاصرون نبيذاً يزغرد في كلّ دن.
قلت: فليكن الدّم نهراً من الشّهد ينساب تحت
فراديس عدن.

ج- التّضمين:

اعتمد أمل دنقل على آليّة التّضمين في أخذه لأقوال وقصص من الكتاب المقدّس، ووضعها في سياق جديد ليدلّ بها على أحداث معاصرة، ومثال ذلك أخذه لقول يوحنّا المعمدان بأنّه يعمّد الناس بالماء وسيأتي يسوع الأقوى منه بعده ويعمدهم بالنّار[82]، ووضعه في سياق جديد، وهو الحديث عن صراع العرب مع اليهود، وحثّ العرب على الثّأر من اليهود واسترداد أراضيهم إذ يقول[83]:

لا تدخلوا معمدانيّة الماء
بل معمدانيّة النّار
كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة،
كونوا.. إلى أن تعود السماوات زرقاء،
والصّحراء بتولاً..
تسير عليها النّجوم محملة بسلال الورود.

ومن قصص الكتاب المقدّس التي ضمنها لأكثر من قصيدة، قصّة العشاء الأخير الذي جلس فيه يسوع للطعام مع تلاميذه الاثني عشر في أوّل أيّام عيد الفصح «وبينما هم يأكلون أخذ يسوع خبزاً وبارك وكسّره وناول تلاميذه وقال: خذوا كلوا هذا هو جسدي. وأخذ كأساً وشكر وناولهم وقال: اشربوا منها كلكم هذا هو دمي، دم العهد الذي يسفك من أجل أناس كثيرين لغفران الخطايا»[84].

وقد أراد يسوع بذلك «أن يعطي لتلاميذه عهداً، ولأنَّ العهد لا يكون إلاّ بالدّم وبالفداء، فقد جعل السّيد المسيح العهد من دمه ومن جسده، ورمز لدمه بالخمر، ولجسده بالخبز. وبهذا أعطى السيّد المسيح للتّلاميذ عيداً جديداً وعهداً جديداً، وأعطاهم الفكرة التي تتلخّص في أنّه سيبذل جسده ودمه لمغفرة الخطايا»[85]). وقد أخذ أمل دنقل هذه القصّة ووضعها في سياق آخر هو صراعه مع السّلطة لذلك صار الأكل عنده التهاماً والشّرب تجرّعاً إذ يقول في قصيدة العشاء الأخير[86]:

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة
قلت: يا إخوة، هذا جسدي.. فالتهموه
ودمي هذا حلال.. فاجرعوه!

وإذا كان السيّد المسيح قد بذل جسده ودمه لمغفرة الخطايا وكان راضياً، فإنَّ الشّاعر قد اضطر لبذل جسده ودمه في صراعه مع السّلطة ولم يرض عن ذلك أبداً بل استنكره، إذ يقول في قصيدة «عشاء»[87]:

نظرت في الوعاء:

هتفت: ويحكم.. دمي

هذا دمي.. فانتبهوا

لم يأبهوا !

وظلّت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلّت الشّفاه تلعق الدّماء !

ويقول في قصيدة «بكائيّة الليل والظّهيرة»[88]:

يا آخر الدّقات

قولي لنا.. من مات.

كي نحتسي دَمَهْ

ونختم السّهرات

بلحمه نقتات !

والشّاعر بذلك يكون قد غيّر دلالة بذل الجسد والدّم، فبدل أن يدلّ ذلك على الفداء والتّضحية صار يدلّ على وحشيّة الآخر ولا إنسانيّته.

3- التّناص مع نصوص من الدّيانات المصريّة القديمة:

أمل دنقل شاعر مصريّ عني بالتّراث الدّيني للمصريين القدماء، وظهر أثر ذلك في شعره الّذي نجد فيه مؤشّرات تدلّ على نصوص غائبة من التّراث الدّينيّ المصريّ، ويتجلّى ذلك بشكل واضح في قصيدة «أخناتون فوق الكرنك» التي تعلّقت بنشيد أخناتون، فقد حوّل الشّاعر هذا النّشيد الدّينيّ إلى قصيدة تغنّى فيها بانتهاء الحكم الملكي في مصر، فقد عدّ الشّاعر الثّورة السّياسيّة في مصر موازية لثورة أخناتون الدّينيّة التي دعى فيها إلى التّوحيد وعبادة قرص الشّمس «آتون» بعدما ألغى وإلى الأبد عبادة «آمون»[89]. فأخناتون يقول[90]:

إنك تشرق جميلاً في أفق السّماء

يا أتون الحيّ يا بدء الحياة

إنك إذا أشرقت من جبل النّور الشرقيّ

ملأت كلّ بلد بجمالك ومحبّتك

إنّك جميل، إنّك عظيم.

والشّاعر يقول[91]:

المجد الوهميّ تولى

آمون جبين كاب

وذراع يتدلى

فلتسمع يا كرنك ما يعلنه أخناتون

لم يصبح آمون إله

ويقول[92]:

قد صاروا للربّ النيّر:

«آتون»

يطلّ عليهم كلّ صباح

يبذر وادي النّيل دنانير الخصب

يغمر كلّ الشّعب بنور الحبّ

ويقول عن الكرنك وهو معبد لقدماء المصريين الّذين لم يعرفوا التّوحيد[93]:

الكرنك مشروخ الهامة

الكرنك صندوق قمامة

وتذهب بعض الدّراسات إلى أنّ عبادة الشّمس عند المصريين لم يكن موضوعها قرص الشّمس بل القدرة الخافية التي تكمن وراءه[94]، وإلى أنَّ

سيدنا موسى عليه السّلام كان موجوداً حين قام أخناتون بثورته الدّينيّة وحين حارب السّحر ودعا إلى التّوحيد، وهذه أمور انسجمت مع الدّيانة اليهوديّة الّتي دعا إليها موسى عليه السّام فيما بعد[95]. وبما أنَّ الشّمس كان لها هذه الأهميّة الكبيرة في الدّيانة المصريّة القديمة، خاصّة بعد ثورة أخناتون، فقد استخدمها أمل دنقل في شعره ليدلّ بها على الحريّة والتخلّص من العبوديّة، فهو يقول في قصيدة «إلى صديقة دمشقيّة»[96]:

الآن.. مهما يقرع الإعصار
نوافذ البيت الزّجاجيّة،
لن ينطفي في الموقد المكدود رقص النّار
تستدفىء الأيدي على وهج العناق الحار
كي تولد الشّمس التي نختار
في وحشة الليل الشّتائيّة

ومن الآلهة المصريّة التي اشتهرت في الثّقافة المصريّة القديمة، وانتقلت إلى غيرها من الثّقافات كالإغريقيّة الآلهة الأمّ «إيزيس» والإله «أوزوريس». و «إيزيس» هي سيّدة الطبيعة التي كانت أوّل من اكتشف زراعة القمح، وأعطت باقته الأولى «لأوزوريس» الّذي علّم البشر صناعة الأدوات الزّراعيّة واستعمالها في استنبات القمح والشّعير وعلّمهم أكل الخبز وشرب النّبيذ والجعة وبناء البيوت[97].

وقد أثارت الحضارة التي نشرها «أوزوريس» غيرة أخيه الشّرير «سيت» الذي قتله ووضعه في صندوق، فظلّت «إيزيس» في حداد مقيم حتّى استردت الصّندوق، لكنّ «سيت» وجد الصّندوق وفتحه ومزّق جسد «أوزوريس» إلى أربع عشرة قطعة وزّعها في طول البلاد وعرضها[98].

وقد أخذ أمل دنقل هذه القصّة وضمّنها لقصيدته «العشاء الأخير» إلى جانب قصّة «العشاء الأخير» للسيّد المسيح إذ مزج بين قصّة «أوزوريس» وقصّة السّيّد المسيح ليعبّر بهما عن صراعه مع السّلطة، و«أوزوريس» يشبه أمل دنقل في أنّه لم يكن راضياً عن بذل دمه وجسده خلافاً للسّيّد المسيح.

وتختلف قصّة أمل دنقل عن قصّة «أوزوريس» في أنَّ دموع «إيزيس» استطاعت أن تحيي «أوزوريس» بعد قتله، لكنّ الشّاعر ليس عند «إيزيس» لتحييه من قتل السّلطة له إذ يقول[99]:

ربّما أحياك يوماً دمع «إيزيس» المقدّس
غير أنّا لم نعد ننجب إيزيس جديدة
لم نعد نصغي إلى صوت النّشيج
ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج
لم نعد نسمع إلاّ الطلقات !
يفرض الرّعب الطمأنينة في ظلّ المسدّس
الطّمأنينة في ظلّ الحداد ؟!

النتائج:

يتضح من دراسة شعر «أمل دنقل» أن التناص الديني شكل ركناً أساسياً في بناء القصيدة عنده، مما يدل على امتلاء خلفيته النصية بمخزون ضخم من الموروث الديني، تعالقت معه نصوصه فساهم في إنتاج دلالة تلك النصوص.

وقد كانت النصوص الدينية التي اتخذها نصوصاً مرجعية لشعره مأخوذة من القرآن الكريم والكتاب المقدس والديانات المصرية القديمة.

وأبرز آليات الدمج التناصي التي تظهر في تعلق شعره بالقرآن الكريم هي الإذابة والامتصاص، والتضمين. وفي الإذابة والامتصاص يقوم الشاعر بتذويب عناصر النص السابق وإعادة إنتاجها في

صور جديدة توظف الفضاء التخييلي للنص الغائب، مع إكسابها دلالات جديدة في سياق جديد، وذلك يمنح النص انفتاحاً على مستويات أكثر تعدداً من إمكانات التأويل والاستقبال.

وفي التضمين كان الشاعر غالباً يضع النص المرجعي أو (المتضمن) في سياق جديد، ويعطيه دلالات جديدة بالإضافة إلى الحفاظ على ظلاله وإيحاءاته الأولى ليشعر القارئ بالمفارقة بين الماضي والحاضر.

أما آليات الدمج التناصي التي تظهر في تعلق شعر أمل دنقل بالكتاب المقدس فهي الإذابة والامتصاص، والتضمين، والتعلق النّصي. ويختلف التعلّق النّصي عن آليات الدمج التناصي الأخرى بأنه يتسم بطبيعته الكلية، إذ تتم العلاقة فيه بين نصين محددين حيث يختار النص اللاحق النص السابق الذي يراه يستحق أن يكون موضوعاً للتعلق به لمواصفات خاصة مميزة، ومن الأمثلة على التعلق النصي في شعر أمل دنقل ديوان «العهد الآتي» الذي تعلّق في شكله وتقسيماته بالعهد القديم من الكتاب المقدس. وفي التناص مع الديانات السماوية القديمة، اعتمد الشاعر على التعلق النصي في قصيدة «أخناتون فوق الكرنك» التي تعلقت بنشيد أخناتون. بالإضافة إلى اتكائه على آلية التضمين والإذابة والامتصاص في قصائد أخرى.

الحواشي:

1- فتحي، إبراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000م، ص87.
2– يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت والدّار البيضاء، 1992م، ص10.
3- كرستيفا، جوليا، علم النّص، ترجمة فريد الزّاهي، ط2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء– المغرب، 1997م، ص79.
4- يقطين، الرّواية والتّراث السَّردي، ص10.
5- أنجينو، مارك، التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، من كتاب دراسات في النَّص والتَّناصية، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 2004م، ص73.
6- الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثّقافي، جدة– السعودية، 1405هـ/ 1985م، ص322.
7- جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 1992م، ص36.
8- أبو هشهش، إبراهيم، «المكون التّناصي في الصّورة الشعريّة عند محمود درويش»، من كتاب زيتونة المنفى، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1998م، ص170.
9- يقطين، سعيد، انفتاح النّص الرّوائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت والدّار البيضاء، 2001م، ص95.
10- الرويني، عبلة، الجنوبي، ط1، دار سعاد الصّباح، الكويت، 1992م، ص37.
11- انظر، موازي، ليلى بيرون، «التّناص النقدي»، ترجمة سعيد بن الهاني، نوافذ، عدد34، ذو القعدة 1426هـ، كانون الأول 2005م، ص63.
12- موازي، «التّناص النقدي»، ص64.
13- الرويني، الجنوبي، ص9.
14- الرويني، الجنوبي، ص65.
15- القرآن الكريم، سورة البقرة، آية 34.
16- القرآن الكريم، سورة الكهف، آية 50.
17- القرآن الكريم، سورة الأعراف، 11 -13.
18- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 1995م، ص147.
19- بسيسو، عبد الرّحمن، «قراءة في كلمات سبارتكوس الأخيرة»، من كتاب سفر أمل دنقل، ط1، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1999م، ص592.
20- انظر، البحراوي، سيّد والرّويني، عبلة، أمل دنقل كلمة تقهر الموت، ط1، كتاب الثقافة الجديدة، مصر، 1990م، ص8.
21- انظر، أبو هشهش، إبراهيم، «المكوّن التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش»، من كتاب زيتونة المنفى، ص175.
22- القرآن الكريم، النازعات، آية 17 -24.
23- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص14.
24- يقطين، الرواية والتّراث السّردي، ص24.
25- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص418.
26- القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية 70.
27- التعلّق النّصي هو آلية من آليات الدّمج التّناصي قال عنه جيرار جنيت بأنّه يوجد حيثما يتمّ تحويل نصّ سابق إلى نصّ لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة (انظر، يقطين، سعيد، الرواية والتراث السّردي، ص24).
28- دنقل، الأعمال الشعرية، ص 419-418 .
29- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 419 -420.
30- القرآن الكريم، سورة القارعة، آية– 76.

31- القرآن الكريم، سورة المؤمنون، آية 14.
32- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 326 - 327.
33- القرآن الكريم، سورة العصر، آية 1 -3.
34- القرآن الكريم، سورة الحاقّة، آية 19– 22.
35- القرآن الكريم، سورة الحاقّة، آية 25- 31.
36- القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية 100.
37- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص68.
38- القرآن الكريم، سورة الذّاريات، آية 56.
39- العشري، جلال، «أزمة الشّعر الجديد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، من كتاب سفر أمل دنقل، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م، ص 372.
40- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 163-161.
41- القرآن الكريم، سورة البقرة، آية 125.
42- القرآن الكريم، سورة الفتح، آية 29.
43- كرستيفا، جوليا، علم النّص، ترجمة فريدا الزّاهي، ص78.
44- القيرواني، ابن رشيق (ت 456هـ)، العمدة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م، ج2، ص84.
45- ابن الأثير، ضياء الدين (ت637هـ)، المثل السّائر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1990م، ج2، ص323.
46- انظر، المغيض، تركي، «التّناص في معارضات البارودي»، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 9، ع2، 1991م، ص101.
47- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص319.
48- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص459.
49- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص344.
50- القرآن الكريم، سورة التين، آية 1 -3.
51- انظر، الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، ط1، مكتبة جدة، السعودية، 1399هـ، المجلد الثالث، ص 578–577.
52- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 318-317.
53- القرآن الكريم، سورة العاديات، (3-1).
54- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 464-459.
55- القرآن الكريم، سورة مريم، آية 2 -4.
56- القيرواني، العمدة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج2، ص88.
57- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص344.
58- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص226.
59- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص233.
60- القرآن الكريم، سورة يوسف، آية 49.
61- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 469-465.
62- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص66.
63- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 297-296.
64- انظر، يقطين، الرّواية والتّراث السّردي، ص24.

65- انظر، يقطين، الرواية والتّراث السّردي، ص 28 - 29.
66- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، ط3، المركز الثّقافي العربي، بيروت والدّار البيضاء، 1992م، ص130.
67- الكتاب المقدّس، العهد الجديد، متّى 5 و 6، الصّلاة والصّوم.
68- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 326.
69- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 325.
70- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص325.
71- الكتاب المقدّس، العهد القديم، سفر التكوين 1و 2.
72 الكتاب المقدّس، العهد القديم، سفر التكوين 1و 2.
73- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص331 و ص332، و ص333.
74- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص200.
75- الكتاب المقدّس، العهد القديم، التكوين 19.
76- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص250.
77- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص310.
78- فوزي، منير، صورة الدّم في شعر أمل دنقل، مصادرها – قضاياها- ملامحها الفنيّة، ط1، دار المعارف، مصر، 1995م، ص33-32.
79- الكتاب المقدّس، العهد القديم، سفر الخروج 7.
80- الكتاب المقدّس، العهد الجديد، رسالة يوحنا الأولى، كلمة الحياة (1).
81- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 334-333.
82- انظر، الكتاب المقدس، العهد الجديد، متّى 3.
83- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 412.
84- الكتاب المقدّس، العهد الجديد، متّى 26.
85- فوزي، منير، صورة الدم في شعر أمل دنقل: مصادرها – قضاياها – ملامحها الفنيّة، ص37.
86- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 224.
87- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص59.
88- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص214.
89- انظر، المعموري، ناجح، الأسطورة والتوراة: قراءة في الخطابات الميثولوجيّة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 2002، ص137.
90- المعموري، الأسطورة والتوراة: قراءة في الخطابات الميثولوجيّة، ص139.
91- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص7.
92- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص8.
93- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص9.
94- السّوّاح، فراس، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا، والديانات المشرقيّة، ط1، دار علاء الدّين، دمشق، 1997م، ص193.
95- انظر، المعموري، الأسطورة والتوراة: قراءة في الخطابات الميثولوجيّة، ص137.
96- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 57- 58.

97- انظر ، السّوّاح، فراس، لغز عشتار: الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ط6، دار علاء الدين، دمشق، 1996م، ص 320.
98- انظر، السّوّاح، لغز عشتار، ص321.
99- دنقل، الأعمال الشّعريّة، ص 225-224.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.
الكتاب المقدّس.
- ابن الأثير، ضياء الدّين (ت637هـ)، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق محيي الدّين عبد الحميد، ط1، المكتبة العصريّة، بيروت، 1990م، ج2.
- أنجينو، مارك، التّناصيّة، ترجمة محمد خير البقاعي، من كتاب دراسات في النّص والتّناصيّة، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 2004م.
- البحراوي، سيّد والرويني، عبلة، أمل دنقل كلمة تقهر الموت، ط1، كتاب الثقافة الجديدة، مصر، 1990م.
- بسيسو، عبد الرّحمن، «قراءة في كلمات سبارتكوس الأخيرة»، من كتاب سفر أمل دنقل، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، مصر، 1999م.
- جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 1992م.
- دنقل، أمل، الأعمال الشّعريّة، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 1995م.
- الرّويني، عبلة، الجنوبي، ط1، دار سعاد الصّباح، الكويت، 1992م.
- السّوّاح، فراس، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا، والدّيانات المشرقيّة، ط1، دار علاء الدّين، دمشق، 1997م.
- السّوّاح، فراس، لغز عشتار: الألوهة والمؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ط6، دار علاء الدّين، دمشق، 1996م.
- الصّابوني، محمد علي، صفوة التّفاسير، ط1، مكتبة جدّة، السعودية، 1399هـ، المجلّد الثّالث.
- العشري، جلال، «أزمة الشّعر الجديد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، من كتاب سفر أمل دنقل، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، مصر، 1999م.
- الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتّكفير، ط1، النّادي الأدبي الثقافي، جدّة- السعودية، 1405هـ/ 1985م.
- فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبيّة، ط1، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000م.
- فوزي، منير، صورة الدّم في شعر أمل دنقل، مصادرها – قضاياها – ملامحها الفنّيّة، ط1، دار المعارف، مصر، 1995م.
- القيرواني، ابن رشيق (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، تحقيق محيي الدّين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م، ج2.
- كرستيفا، جوليا، علم النّص، ترجمة فريد الزّاهي، ط2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء- المغرب، 1997م.
- المعموري، ناجح، الأسطورة والتّوراة: قراءة في الخطابات الميثولوجيّة، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 2002م.
- المغيض، تركي، «التّناص في معارضات البارودي»، مجلّة أبحاث اليرموك، المجلّد 9، ع2، 1991م.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناص)، ط3، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت والدّار البيضاء، 1992م.
- موازي، ليلى بيرون، «التّناص النّقدي»، ترجمة سعيد بن الهاني، نوافذ، عدد34، ذو القعدة 1426هـ، كانون الأوّل 2005م.
- أبو هشهش، إبراهيم، «المكوّن التّناصي في الصّورة الشّعريّة عند محمود درويش»، من كتاب زيتونة المنفى، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1998م.

– يقطين، سعيد، انفتاح النّص الرّوائي، ط2، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت والدّار البيضاء، 2001م.
– يقطين، سعيد، الرّواية والتّراث السّردي، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت والدّار البيضاء، 1992م.