المجلد: 18 العدد: 02/ مارس 2023
ص: 362-374
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

استدعاء الرموز الشعبية في الشعر العربي المعاصر بين المحاذاة والتجاوز ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس" لأمل دنقل أنموذجا

THEEVOCATIONOFPOPULARSYMBOLSINCONTEMPORARY ARABICPOETRY, IN "NEWTESTIMONIESONTHEWAROFBASSOUS" BY AMAL DUNKUL

الحبيب عمي*[1]
[1] **جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية (الجزائر)**، lahbib.ammi@univ-bejaia.dz

تاريخ الإرسال: 2022/09/25	تاريخ القبول:2023/03/07	تاريخ النشر: 2023/03/28

****

ملخص:
تتميز الرموز الشعبية بحضورها الحيّ في وجدان المتلقي، فحين يوظف الشاعر تراث الأمة في شعره يكون قد نفذ إلى وجدانها بأقوى الوسائل تأثيراً، وهذا ما حدا بالقصيدة المعاصرة إلى تعقب هذه الإمكانات الجديدة من أجل الوصول إلى القدرة على استيعاب الحاضر ومعطيات العصر.
ولا تقف حدود القصيدة التي تستخدم الموروث الشعبي عند هذا المستوى، بل تتجاوزه إلى محاولة إعادة إنتاج المقولات التراثية القديمة داخل دائرة من العلاقات الفنية والرمزية من أجل توليد دلالات معاصرة ومتفجرة في عملية مركبة تتضافر فيها مصادر التراث الشعبي من جهة، والفكر الجمالي المعاصر من جهة ثانية. فكان من ثمار هذه العلاقة الجدلية بين الرموز الشعبية والقصيدة ظهور كتابة شعرية جديدة تقوم على استخدام الأدب الشعبي واستنطاق إمكاناته الفنية التي تمنحه إياها القصيدة نفسها، والدفع بالمعاني نحو ذرى تعبيرية ورمزية بعيداً عن الغنائية والذاتية وعن سلطة الرقيب.
الكلمات المفتاحية: الشعر المعاصر، التراث الشعبي، التشكيل الفني، السيرة الشعبية

ABSTRACT :
Popular symbols always tend to resuscitate the living consciousness of the receiver. The poet has often given his symbols an inspiring particularity through which he expresses his conceptions and sensations.
The ambition of the contemporary Arab poet is to enrich his experience with symbolic values and to crystallize his visions of the great inherent questions with regard to the past and present. Through the popular symbol, the poet has been able to turn poetic language into a hybrid of the languages of the past and the present. This is how poetic language takes on new positions, giving rise to a particular and transcendent poetic creativity, far from all forms of lyricism and subjectivity or censorship.
Keywords:contemporary poetry, cultural heritage, artistic creation, popular autobiographies.

1.مقدمة:

إنّ استلهام الموروث الشعبي في القصيدة الجديدة لم يكن غرضه مجرد الرغبة في التجديد الفني، أو لدواعٍ تعبيرية، بل لإدراك الشاعر ووعيه بأنّ هذا الينبوع الدافق يمثّل ذاكرته وثقافته،

* المؤلف المرسل

فيأتي التعامل معه نوعاً من أنواع التناص، وهو ما يخلق حواراً حراً وواسعاً بين النصوص ويسمح بتداخلها وتمازجها، حتى يفضي هذا الحوار النصوصي إلى نص ثالث يفتح نفسه على قراءات متعددة، ويسمح بتعدد الرؤى والمقاربات من قبل المتلقي.

ويمكن القول إنّ علاقة الشاعر بالمورث الشعبي ورموزه نابعة من دوافعه الفنية في استلهام روح التراث لإثراء تجربته الشعرية التي تتجاوز حدود الفردانية الضيقة، لتصل إلى ذرى التجربة الإنسانية الشاملة في مضامينها وأبعادها، والتي تعبّر عن هموم الإنسان وتطلعاته في جميع العصور.

2.الشعر و التراث الشعبي : آليات الاشتغال

ثمة من يقرن الأدب الشعبي أو الفلكلور بالمعرفة العلمية، لأنه محصلة تراكمية للمعارف والأنشطة والخبرات عند المجتمعات، أو هو الثقافة الشعبية في أبسط مظاهرها المضمونية والشكلية, ولذا فهي تختلف عن الثقافة العلمية. ومن هنا، فعلم الفلكلور« هو ذلك الفرع من فروع المعرفة الإنسانية، الذي يهتم بجمع وتصنيف ودراسة المواد الفولكلورية بمنهج علمي لتفسير حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور »[1].

وقد شكّل الموروث بشكل عام، والموروث الشعبي بشكل أخص، لدى الشاعر المعاصر« الينبوع الدائم للتفجر بأصل القيم، وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة »[2].

وهذا ما جعل العرب يمنحون شعرهم فخر لقب "الديوان"، أو "السجل"؛ فهو الذي يحمل بين دفتيه تراثهم عبر الحقب. ومن هنا كان الشاعر العربي عبر العصور« حريصاً على التمسك بالموروث لأن هذا التمسك يضيف إليه بُعداً مُهمّاً »[3].

فقد كان التراث الشعبي إهاباً فضفاضاً وجد فيه الشاعر المعاصر مساحة واسعة للتفجر والتعبير، وأمدادا زاخرة، وكنوزاً قيمة أثرى بها قصائده فما خذله هذا التراث يوماً، « ارتد إليه مهموماً ومسروراً، مهزوماً ومنصوراً، حرّاً ومقهوراً، فوجد فيه ما يهدهد همومه، وما يجسد سروره، وما يواسي في هزيمته، وما يتغنى في نصره، ما يمجد حريته، وما يتمرد على قهره »[4].

وتتعدد المصادر التراثية التي نهل منها الشاعر المعاصر، ودعم بها تجاربه الشعرية؛ من الموروث الأسطوري الذي يمتد إلى حياة البشر خلال الأزمنة الغابرة، إلى الأمثال والسير والملاحم الشعبية التي تمثل معيناً لا ينضب من الأحداث والشخصيات، إلى الرموز والشخصيات الدينية والتاريخية وغيرها..

غير انّ الاتجاه الحقيقي نحو استخدام هذه المصادر بشكل فني واع، بدأ بعيد الحرب العالمية الثانية، مع تيار الشعر الجديد؛ ففي حين اكتفى الشاعر الإحيائي - مثلاً - بالتعامل مع الرموز الشعبية بشكل "تسجيلي" بحيث يسجلها، أو يحكيها، أو يعبّر عنها في أحسن الأحوال، جاء الشاعر المعاصر ليتماهى مع تفاصيلها، ويذوب فيها، ويستنطقها، بمعنى أنه يعايشها ويعيش في داخلها، ويستخدمها في قصائده استخداماً وظيفياً واعياً.

ومن هنا، فإن أي شاعر - ومهما كان حداثياً - لا يستطيع أن يبدع ما لم يسند ظهره إلى أساس راسخ من التراث، لكن مع حرية مطلقة للشاعر« في الاختيار والتكييف الثقافي، فالتعامل مع الماضي ينطلق من مجموعة من المشكلات التي يعيشها الشاعر في الواقع، أو بتعبير آخر ، إنه

بالشكل الذي يرى به الحاضر يبحث في الماضي عما يتناسب مع كيفية رؤيته وتعامله مع هذا الحاضر »[5].

وهذا ما يمكّن من الحفاظ على شخصية الشاعر، وعدم إلغائها، بل إنها تظهر في ثوب جديد يتلون بألوان الرمز، أو القناع المستخدم، فيصبح فرداً يذوب في المجموعة، أو "مفرداً بصيغة الجمع" كما عبّر عن ذلك أدونيس.

إن استدعاء التراث الشعبي في الشعر لا يأتي بوصفه موقفاً شعرياً جمالياً فحسب، بل بوصفه موقفاً فكرياً وحضارياً أيضاً، يستجيب لنزوع الإنسان إلى أن يعيش زمنين – إن كان ذلك ممكناً – بدل الزمن الواحد، وتصبح علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث، بهذا المعنى، علاقة واعية تنطلق من إدراك الشعر وتعمقه، ولا تقوم على النسخ والتقليد، أو هي بشكل أدق ليست علاقة تأثر صرف ومباشر وكامل، بقدر ما هي علاقة إدراك واعٍ مُلمّ بالمعنى الإنساني الذي يزخر به التراث، « ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث سواء أكانت هذه الصفة لازمة للموقف القديم أو مضافة من قبل الشاعر »[6].

وهي - بالإضافة إلى ذلك - علاقة وسيلة بغاية عند بعضهم، فعن طريق استدعاء الرموز والأحداث من الموروث الشعبي، يستطيع الشاعر أن ينفذ إلى الأقاصي البعيدة في ذائقة المتلقي ووجدانه من جهة، كما يستطيع إسقاط ملامح معاناته وقضيته المعاصرة من خلال هذا الاستدعاء من جهة ثانية.

بيد أنّ هذه العلاقة لا تنشأ بمعزل عن وعي الشاعر وإدراكه للتراث وتأثره به، ومن هنا يأتي استدعاء الشاعر لرموزه وأحداثه وسيلة للتعبير عن حاضره. ولأنّ الفلكلور أو التراث الشعبي ثري بقيمه الإنسانية ومادته التي تنسجم مع مقتضيات القصيدة الجديدة، فإننا نلحظ حرص الشاعر على النهل من روافده التي لا تنضب؛ فهو يمتح منه ويستلهم ما يتوافق مع تجاربه ليثريها بهذا الحراك وهذا التواصل الذي يمنح التجربة الشعرية خصوبة واتساعاً، ويجعلها أكثر حيوية في احتواء مستجدات العصر وطوارئه، ويضع الشاعر المعاصر أمام مرايا أكثر وضوحاً تقتبس من الماضي أصالته وثراءه وتأخذ من الحاضر نضجه وتطوره.

وقد أحس الشاعر بمدى خصوبة هذا المنهل وثرائه بالطاقات الفنية المتجددة التي بإمكانها أن تعزز الخطاب الشعري المعاصر بآفاق تعبيرية غير محدودة، كما أدرك أنه« باستغلاله هذه الإمكانات يكون وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير »[7].

فهذه الرموز لها حضور حيّ في وجدان الأمة يبلغ درجة القداسة، وحين يوظف الشاعر موروث الأمة في شعره يكون قد نفذ إلى وجدانها بأقوى الوسائل تأثيراً، وهذا ما حدا بالقصيدة المعاصرة إلى تعقب هذه الإمكانات الجديدة من أجل الوصول إلى القدرة على استيعاب الحاضر ومعطيات العصر.

ولا تقف حدود القصيدة التي تستخدم الموروث الشعبي عند هذا المستوى، بل تتجاوزه إلى محاولة إعادة إنتاج المقولات التراثية القديمة داخل دائرة من العلاقات الفنية والرمزية من أجل إنتاج دلالات معاصرة ومتفجرة في عملية مركبة تتضافر فيها مصادر التراث الشعبي من جهة، والفكر الجمالي المعاصر من جهة ثانية. فكان من ثمار هذه العلاقة الجدلية بين الرموز الشعبية والقصيدة ظهور كتابة شعرية جديدة تقوم على استخدام الأدب الشعبي واستنطاق إمكاناته الفنية التي تمنحه إياها القصيدة نفسها، والدفع بالمعاني نحو ذرى تعبيرية ورمزية بعيداً عن الغنائية والذاتية وعن سلطة الرقيب.

إنّ ما وصلت إليه القصيدة من نضج فني، واقتراب من القارئ بمستوياتها التعبيرية المتنوعة، يعود الفضل فيه إلى استلهام الموروث بشكل عام، والموروث الشعبي بوجه خاص، وذلك لما يتوفر عليه من إمكانات التعبير الخصبة والمتجددة؛ فالشاعر المعاصر حين ينهل من هذه الينابيع، فإنه يفتح المجال واسعاً أمام تنامي القصيدة، بحيث يستقطب مادة تعبيرية تمارس دورها في تعميق رؤى الشاعر، وتفسح أمامه سبل الإبداع، بما يتيح النفاذ إلى أعماق قارئه والحفر في وجدانه بشكل فني مبدع، كما« يتيح هذا الاستلهام للشاعر الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ القصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة »[8]. ناهيك عما يُحدثه هذا الانسجام من انتقال بالقصيدة إلى السياق الموضوعي الذي يوفر للتجربة مناخات جمالية أرحب؛ فحين يوظف الشاعر هذه الأصوات القادمة من الماضي بكل توهجه« يكون قد أضفى على تجربته نوعاً من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري، وأكسبها في نفس الوقت لوناً من الكلية والشمول، بحيث تتخطى حاجز الزمن، فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة »[9]. كما أنها تكتسب قابلية المثول في الزمن، وهضم تغيراته. وبتعانق تجربة الماضي وخبراته مع تجربة الراهن وخبراته، تنشأ تجربة وليدة تحمل في ثناياها هموم الحاضر متلونة بعبق الماضي وإشراقه.

وبين هذا وذاك، فإنّ استلهام الرموز الشعبية في الشعر المعاصر، أصبح لا يتوقف عند حدوده المعرفية الأولى من حيث هي مادة تاريخية جامدة، أو قالب جاهز ينبغي احتذاؤه، أو من حيث هو تعاليم أخلاقية وأيديولوجية تكتسي طابع الوعظ والإلزام، بل يتجاوز كل ذلك إلى كونه مستوى من مستويات التشكيل الفني القائم على الكشف والرؤيا المنبثقين من الحس الجمالي لدى الشاعر، فيأتي هذا الاستلهام نابضاً بالحياة، مشعاً ومتألقا، ويصبح فيه« **"ما كان"** بمثابة نبوءة أو حدس بما يكون، كما يتجلى فيه **"ما يكون"** بمثابة **"تأويل"** إبداعي لما كان(...) ومن ثم يغدو التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر بديلاً للمواجهة بينهما في وضعهما السكوني الجامد، وينهض **"حلول"** أحدهما في الآخر عوضاً عن تلك الثنائية التي تفترض الاختلاف في الأصل »[10].

هذه الثنائيات الحميمية بين الماضي الموؤود والحاضر الموجود هي التي تبني الصورة الشعرية، وتؤلف بين طرفيها، ولا يمكن أن يتجسد هذا الحلول والذوبان إلاّ بفرط خيال ميتافيزيقي خلاق قادر على **"الهدم"** - هدم الصورة النمطية الجاهزة - و**"إعادة البناء والتشكيل"**، من أجل خلق عالم شعري ينسجم مع طبيعة التجربة ويخدم أبعادها ومضامينها. وبفضل هذا الخيال الخلاق وحده يستطيع الشاعر - كما يقول وليام بليك - « أن يرى العالم في ذرة الرمل، وأن يرى الله في الزهرة البرية »[11].

3- **توظيف سيرة "الزير سالم" في شعر أمل دنقل:**

تروي سيرة الزير سالم أن قومه كانوا يعيشون في طمأنينة، حتى هجم عليهم التبّع حسان من اليمن، فاغتصب أرضهم، وصلب أميرهم "ربيعة" والد الزير سالم. وقد انتقم "كليب" - الأخ الأكبر للزير - من التبّع حسان حين تزوج من خطيبته "جليلة بنت مرة"، وهي بنت عمه، ثم قتله وتولى الملك على بكر وتغلب.

وكان "جساس بن مرة" - أخو الجليلة - طامعاً في الملك، واتفق أن رمى كليب ناقة البسوس بسهم فقتلها، فاستنجدت صاحبتها بجساس الذي وجد في ذلك فرصة لتحقيق حلمه، فقتل ابن عمه كليباً. وطالب الزير سالم بالقصاص من جساس تحقيقاً للعدل، فرفضت بكر ذلك، فدارت حرب بين القبيلتين، إلى أن وضعت أوزارها بمقتل جساس بن مرة على يد "الهجرس" ابن كليب والجليلة.

أما على مستوى التوظيف الشعري، فقد استرفد أمل دنقل من هذه السيرة في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، ليعبّر من خلالها عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي؛ فكليب – كما صرّح الشاعر في تذييل الديوان – رمز للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة، وجساس قناع للعدو الصهيوني المغتصِب، و"الزير سالم" هو رمز النضال العربي ضد الغزاة، وضد تمييع القضية العربية *.

لقد قدم لنا الشاعر حرب البسوس التي استمرت أربعين عاماً، برؤية معاصرة لا يسعى من خلالها "الزير سالم" لمجد شخصي، بقدر ما يسعى لتحقيق العدل. فالأرض المغتصبة لا بد من استرجاعها، بيد أنّ ما أُخِذ بالقوة لا يُستردّ إلاّ بالقوة. وستظل الحرب قائمة ما لم يتحقق هذا الأمر، ولا مجال للحديث عن الصلح مع المحتل الغاصب.

وكان الشاعر قد صمم على أنّ يجعل كل شخصية تدلي بشهادتها، غير أنّ موته المبكر حال دون ذلك، وبقي هذا الديوان مقتصراً على شهادتين هما: شهادة "كليب" في "الوصايا العشر"، وشهادة "اليمامة" ابنته الكبرى في قصيدتي: "أقوال اليمامة"، و"مراثي اليمامة".

وأما وصايا "كليب" مثلما جاءت في "سيرة الزير سالم"، وسجلها الشاعر في صدر الديوان، هي التالي:« فنظر كليب حواليه وتحسر، وذرف دمعة وتعبّر، ورأى عبداً واقفاً فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي وفلذة أكبادي.. فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه.. فغمس كليب إصبعه في الدم، وأنشأ يقول »[12].

وهنا تبدأ الوصايا العشر لكليب على لسان الشاعر، وأولها:

لا تصالح!
.. ولو منحوك الذهب
أتُرى حين أفقأ عينيْك
ثم أثبت جوهرتين مكانهما
هل ترى..؟
هي أشياء لا تُشترى[13]

والديوان يعتبر عملاً فنّياً متكاملاً قبل أن يكون وثيقة سياسية؛ فقد جاء ليؤرخ ويشهد على أشد حقبة من التاريخ العربي الحديث حساسية ودقة، وهي الحقبة التي سبقت معاهدة (كامب ديفيد)، والتي تنبّأ بها الشاعر قبل وقوع الكارثة بسنتين.

كما يعتبر شهادة حية على أنّ« الشاعر العظيم.. هو مستشرف صادق، وهو رائي صادق، وهو فنان يكتب المستقبل بأصابع الماضي.. إذ كيف نفسر تنبؤ "أمل" بأن "السادات" سوف يوقع اتفاقية صلح منفرد، قبل سنتين من توقيع هذا الصلح..؟!»[14].

وقد جاءت قصيدة "الوصايا العشر" في مجملها على شكل أقنعة مستعارة من سيرة "المهلهل" أخي "كليب"، ونالت شهرة منقطعة النظير« لارتباطها بتجسيد موقف عربي قومي من الصلح مع العدو الإسرائيلي(...) وتقوم هذه القصيدة على عشر وصايا كأنها معارضة موازية للوصايا العشر التي خلفتها الديانة الموسوية »[15].

ونقرأ في هذه القصيدة وصايا "كليب" لأخيه الأمير "الزير سالم" التي خطها بيده، والرمح مغروس في ظهره. وفي هذا المستوى ترصد القصيدة« لحظة درامية ثرة، هذه اللحظة هي بداية مرحلة ونهاية أخرى، إنها العامل المؤثر في تغيّر علائق وأنماط حياة الكثيرين، وأولهم الأمير "الزير سالم" نفسه الذي سيكف عن حياة المجون ويرتد إلى حياة الشدة، ويتخذ المواقف الحاسمة التي تجعل منه رجل حرب وقائد قبيلة يسعى للانتقام لأخيه من قاتليه »[16].

وقد حاول الشاعر في مقاطع كثيرة من قصائد الديوان أن ينقل نصوصاً معينة، أو أحداثا معينة، ووُفق - إلى حد كبير - في خلق انسجام ورؤية جديدة لبناء القصيدة، أكثر لحمة وتماسكاً حتى من الأحداث التي تقدمها السيرة نفسها؛ فالترتيب الذي صاغه "دنقل" للمقاطع« ينم عن فهم عميق لخبايا النفس البشرية، وعن إدراك واع لطبيعة التوجه. فهناك استخدام الحجج والمنطق العقلي، وهناك اللعب على أوتار المشاعر الإنسانية، كما أنّ هناك حافزاً للدفع عن طريق استشراف الرؤيا المستقبلية »[17].

يضاف هذا إلى الطاقات الفنية للقصيدة الجديدة وقدرتها على إفساح المجال للشاعر لتحرير المقاطع من رتابة الإيقاع وقيد القافية. والمقارنة بين نصّيْ السيرة الشعبية والقصيدة من شأنها أن توضح ما نقول. فعلى مستوى السيرة الشعبية، جاء في قول كليب في الوصية الأولى ما يلي:

يقول كليب اسمع يا مهلهل مذل الخيل قهار الأسود
على ما حل من جساس فيا طعني طعنة منها بعود
أيا سالم توصي باليتامى صغار بعدهم وسط المهود
واسمع ما أقلك يا مهلهل وصايا عشر افهم المقصود
فأول شرط أخوي: لا تصالح ولو أعطوك زينات النهود
وثاني شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك مالاً مع عقود
وثالث شرط أخويلا تصالح ولو أعطوك نوقاً مع كاعود
ورابع شرط أخوي لا تصالح واحفظ زمامي مع عهود
وخامس شرطأخويلاتصالح وقد زادت نيراني وقود
وسادس شرط أخوي لا تصالح فإن صالحت لستَ أخي أكيد
وسابع شرط أخوي لا تصالح واسفك دمهم في وسط بيد
وثامن شرط أخوي لا تصالح واحصد جمعهم مثل الحصيد
وتاسع شرط أخوي لا تصالح فإني اليـــــوم في ألـم شديـــد
وعاشر شرط أخوي لا تصالح وإلاّ قد شكوتك للمجيد[18]

وقد حرص أمل دنقل على الالتزام بنصوص الوصايا كما جاءت على لسان كليب، وتحقق له ذلك في مواطن كثيرة من القصيدة؛ كالتزامه بالاستهلال بفعل مضارع مجزوم "لا تصالح"، غرضه النهي، في مطلع كل وصية. ولو أن استخدام هذا الفعل وصل إلى سبع عشرة مرة؛ أي بزيادة سبع مرات عن نص السيرة الشعبية، وذلك استجابة لمقتضيات المواقف في القصيدة. كما جاء تركيزه أكثر على بعض الوصايا دون غيرها، فنوّع في تصوير المواقف المتعلقة بها، مثل الوصية المتعلقة باليتم واليتامى. وقد جاء في الوصية الأولى من القصيدة.

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:
أنّ سيفان سيفك..
صوتان صوتك
إنّك إن متّ:
للبيت ربّ
وللطفل أب[19]

أما الوصية الثالثة، فهي تصور اليتم واليتامى، ومقدار الحرمان الذي يعانون منه، ويضرب مثالاً على ذلك بـ: "اليمامة" بنت كليب التي حرمت من والدها غدراً، مصوّراً حالتها النفسية:

وتذكّر
(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)
أنّ بنت أخيك "اليمامة"
زهرة تتسربل - في سنوات الصبا -
بثياب الحداد
.....
لا تصالح
فما ذنب تلك اليمامة
لترى العش محترقاً فجأة
وهي تجلس فوق الرماد[20].

وأما الوصية الخامسة، فتحرص كذلك على التأكيد بأن مستقبل هؤلاء الأيتام غير مأمون في غياب الوالد المسؤول، ويتسع مدلول الأب هنا، ليتجاوز الدلالة المباشرة الصريحة، ويأخذ دلالة حامي القبيلة أو الجماعة وقائدها، يقول:

كيف ترجو غدا.. لوليد ينام
كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام
وهو يكبر - بين يديك - بقلب منكس؟[21]

ودائماً في سياق الإسقاطات التاريخية على قضية الصراع العربي الإسرائيلي، وحرص الشاعر على التأكيد أن الصلح لا يعيد الحق لأصحابه، تطالعنا في الوصيتين الثانية والخامسة، وعلى لسان كليب، دعوته الصريحة لإعلان حرب بلا هوادة على الأعداء الذين كانوا سباقين إلى الخيانة والغدر، حتى ترتوي الأرض من دمائهم. وفي هذا المستوى تكاد الصياغة تتطابق مع صياغة السيرة الشعبية:

سيقولون:
ها نحن أبناء عمْ
قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلكْ
واغرس السيف في جبهة الصحراء
إلى أن يجيب العدمْ
وارو قلبك بالدم..
وارو التراب المقدس..
وارو أسلافك الراقدين..
إلى أن تُردّ عليك العظام[22].

وتتجاوب القصيدة مع ما ورد في الوصية الثانية * لكليب في السيرة الشعبية، لاسيما البيت السابع، حيث يقول:

وسابع بيت سالم كون راجل لأخذ الثأر لا تعطي وناه

ويتفاعل الشاعر مع هذا البيت، ويعيد تشكيل هذا المطلب في المقطع السادس من القصيدة:

سيقولون:
ها أنت تطلب ثأرا يطول
فخذ - الآن - ما تستطيع
قليلاً من الحق..
في هذه السنوات القليلة
إنه ليس ثأرك وحدك
لكنه ثأر جيل فجيل
وغداً..
سوف يولد من يلبس الدرع كاملة
يوقد النار شاملة
يطلب الثأر
يستولد الحق
من أضلع المستحيل..
لا تصالح
ولو قيل إنّ التصالح حيلة
إنه الثأر
تبهت شعلته في الضلوع
إذا ما توالت عليه الفصول..[23]

وببراعة فائقة، يصور الشاعر آخر اللحظات في حياة كليب، ويضفي عليها حسّاً دراماتياً واضحا. ففي الوقت الذي لا تتجاوز الأحداث في السيرة الشعبية سوى الرصد والتأريخ، يحاول أمل دنقل عدم الاكتفاء بهذا المستوى مستخدماً الحركة والإيقاع البطيء الذي يتنامى بالتدريج. فتتتابع الأحداث وتتطور من خلال الرؤية الفنّية، حتى كأنّ الشاعر يستخدم عدسة تصوير تلاحق حركة الأحداث بتأنّ واتزان.

وهذه مقابلة أخرى بين النصين. تقول السيرة:« فتحمس جساس ونهض ومسك له العبد فركب ثم تقدم نحو كليب والرمح في يده وطعنه في ظهره فخرج يلمع من صدره فوقع على الأرض يتخبط في دمه فبكى كليب ملء عينيه ودمعه يسيل على خدّيه فلما رآه جساس على تلك الحالة ندم وتأسف على ما فعل فتقدم منه وقبّله من لحيته وعارضيه وضمه إلى صدره ووضع رأسه على ركبتيه وقال سلامتك يا ابن عمّي يا أبا اليمامة فقد حلّت بي الندامة(...) فقال كليب من حلاوة الروح: هذا حكم الإله المتعال وما كان منك أن تبادلني بهذه الفعال(...) وما بكائي على مال ولا نوال وإنما بكائي على اليتامى ولكن لهم رب لا يغفل ولا ينام وأبكي أيضاً على غدرك فإنك قتلتني بالغدر والعدوان ولست من أقراني في الميدان ولا في ملتقى الفرسان(...) ولا تظن بأنه يصفى لك بعد الآن زمان..»[24].

ويصوّر الشاعر لحظة الاغتيال هذه في المقطع السابع من الوصايا العشر، فيقول:

لم يصح بي قاتلي:« انتبه »!
كان يمشي معي..
ثم صافحني..
ثم سار قليلاً
ولكنه في الغصون اختبأ!
فجأة
ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..
واهتز قلبي كفقاعة وانفثأ
وتحاملت حتى احتملت على ساعدي
فرأيت ابن عمّي الزنيم
واقفاً يتشفى بوجه لئيم
لم يكن في يدي حربة،
أو سلاح قديم[25].

فاستخدام عنصري الحركة وانتقال الرؤية في هذا المقطع أضفى عليه نَفَساً دراميا؛ فرافق الشاعر جساساً، ثم رافق كليباً، ثم عاد لتصوير ملامح جساس، وعاد مرة أخرى إلى كليب، متقصداً في كل ذلك إثارة المتلقي، وإعداده لشيء ما سوف يحدث، ومن ثم تحفيزه على المتابعة من خلال عنصر المفاجأة رغم الصبغة المتتالية للأحداث. ورغم أنها معلومة مسبقاً للمطلعين على أحداث السيرة، غير أن صياغتها برؤية شعرية معاصرة أكسبها أبعاداً دلالية جديدة. فالقارئ العربي ينظر إلى هذه الأحداث من خلال الراهن السياسي المعيش. وفي ضوء الواقع المليء بالخيانة العربية - العربية التي هوّنت من شأن العرب وجعلتهم غير قادرين على مجابهة العدو المشترك. فتآمر بعضهم على بعض، واستقواؤهم بالعدو هو الذي زاد هذا العدو غطرسة.

لقد كانت أمنية الشاعر أن يجعل لبقية الشخصيات الأساسية لهذه السيرة شهادة تدلي بها، وهي "الجليلة" زوجة كليب، و"جساس" وغيرها من الشخصيات« ليصوغ من هذه الحرب [حرب البسوس] موازيات رمزية للواقع العربي المعاصر، ويصوغ من شخصياتها موازيات مماثلة لاتجاهات الحاضر »[26].

لكن هذا الحلم لم يتحقق منه سوى قصيدة "الوصايا العشر" التي تستدعي كليباً في لحظاته الأخيرة، وقصيدتيْ "أقوال اليمامة" و"مراثي اليمامة" التي ترفض الصلح مع قاتل أبيها رمز المجد العربي القتيل. ولكن إذا كان هذا الحلم لم يكتمل، فإنّ ما أُنجز منه يكفي لإبراز حلم الشاعر القومي بوطن عربي يعيش فيه الإنسان تحت ظلال الحرية والعدالة. ويستعيد فيه المستقبل أمجاد الماضي:

كعنقاء قد أحرقت ريشها
لتظل الحقيقة أبهى..
وترجع حلتها في سنا الشمس.. أزهى
وتفرد أجنحة الغد..
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب[27].

هذه هي المدائن العربية التي تنهض من ذكريات الخراب، والتي ما فتئ أمل دنقل يحلم بها. وفي سبيل هذا الحلم انطبع شعره بخاصية ظلت ملازمة له، وهي خاصية« الرفض بمعانيه المتعددة، الرفض السياسي لتراجع أنظمة الحكم والهزائم المصاحبة لدكتاتورية حاكميها، والرفض

الاجتماعي لصورة النفاق التي تمزق الحياة وتعوق التقدم، والرفض الفكري لكل ما يشد العقل إلى قيود التخلف، أو التقاليد الجامدة »[28].

إنّ القيمة الفنّية لقصائد ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" لا تنبع فقط من كون الشاعر استطاع التنبؤ بوقوع الكارثة، بل كونه حذّر منها. يقول:

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!
لا تصالح! ولو قيل رأس براس
أكلّ الرؤوس سواء؟!
أقلب الغريب كقلب أخيك؟
وهل تتساوى يد.. سيفها كان لك
بيد سيفها أتكلك؟[29]

لقد تمكّن الشاعر في قصائد هذا الديوان الثلاث من توظيف الموروث الشعبي العربي توظيفاً فنّياً جيداً، بحيث استطاع هذا النفَس التراثي أن يمنح القصائد أبعاداً إنسانية جديدة، وقيماً فنية عاضدت الرؤية الشعرية المعاصرة. فهذا الانسجام بين السيرة الشعبية ومتطلبات التجربة الشعرية من حيث وحدة الموضوع ووحدة الأحداث، وحتى وحدة الشخصيات، هو الذي جعل الديوان شاهداً شعرياً على إحدى أدق المراحل في التاريخ العربي الحديث.

إن قصائد "الوصايا العشر"، و"أقوال اليمامة ومراثيها" لا تدخل ضمن شعر المناسبات، وإنما هي شعر مصير وشعر قضية لا تزول بزوال السنين. وهي ليست قضية الشعب العربي وحده، ولكنها قضية كلّ الشعوب التي سلبت حقوقها. ومن ثم جاء ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" صرخة مدوّية منطلقة من أعماق كل حرّ أبيّ لتقول "لا" للتصالح مع الذي اغتصب الأرض ونهب خيراتها، حتى يرحل عنها إلى الأبد.

وقد أطلق بعضهم على هذه الطريقة في استخدام عناصر الموروث الشعبي تسمية "النموذج التراثي"، لأنّ الرمز فيها يستغرق كافة أطوار القصيدة من بدايتها إلى نهايتها؛ فالنموذج التراثي له مفهوم أوسع من الشخصية التراثية، لأنّ الشخصية لا تتجاوز في أحيان كثيرة حدود التعبير عن الأبعاد الفردية الخاصة. ولذلك فإنها لا يمكن أن تتحول إلى نموذج إلاّ« حين تمثل العام من خلال الخاص، والكلي من خلال الجزئي، فإذا حظيت بهذا التحول تسنى للشاعر بأن يعالجها بنفس الطريقة التي يعالج بها كل مبدع رموزه؛ أي بأن يستغل جانب العمومية فيها استغلالاً إيحائياً »[30]. وبهذا الشكل تكتسب نوعاً من الحركية المعنوية المتغيرة عبر السياقات كلما تطوّر النموذج وتمظهر من خلال التجارب الشعرية المختلفة.

ولكن مهما بلغ الامتلاء الدلالي لهذا "النموذج التراثي" وقدرته على الإيحاء، فيجب أن يرافق ذلك مقدرة من الشاعر على تمثل التجربة الإبداعية وتشكيلها، لأنّ أي قصور من الشاعر في الوعي بمدى حاجة التجربة إلى الاستعانة بهذا المنهل التراثي قد ينطوي على عواقب ومحاذير فنية يمكن أن تشوّه روح القصيدة ومقاصدها. فهذه الحاجة لا بد أن تكون نابعة من داخل نسيج القصيدة ذاته.

وأما إذا كان هذا الاستدعاء مجرد استعارة يراد بها الاستعاضة ببعض الأحداث والرموز الوهمية عن أحداث ورموز واقعية دونما اقتضاء دلالي أو حاجة معنوية تلح على هذا الاستدعاء، فإنّ هذا من شأنه أن يزيّف عملية استخدام الرمز، ويختزلها في متاهات الابتذال ويفرغها من محتواها الرمزي المبني على الإيحاء والتركيز، فتدخل القصيدة في دوامة **"التلفيق الفنّي"**.

كما يتعيّن على الشاعر أن يتحاشى الوقوع في عيب فنّي آخر، وهو ما يسميه عبد السلام المسدي **"الاصطلاح"**، ويتمثل في تكرار دلالة الرموز المستخدمة، لأنّ تواتر هذه الرموز بشكل متشابه في قصائد كثيرة يفقدها ما تتميز به من عفوية وتلقائية في العطاء والتلقي« ويفضي بها إلى حيث تصبح دوائر تعبيرية محدودة الدلالة، أو قوالب مجازية يصطلح عليها كل من المبدع والمتذوق نتيجة الدوران والمعاودة، وفي هذا المقام يجدر التذكير بأنّ الصياغة الشعرية صياغة تتميز بالخصوصية والابتكار، وأنّ الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت تفس الخاصية ضعفت مقوّماتها الأسلوبية »[31].

إنّ هذا التواتر يطفئ جذوة تألقها، ويضيّق آفاق الإيحاء فيها، ومن هنا كان لزاماً أن تحدث تلك الحميمية، وذلك التماهي بين تجربة الشاعر الخاصة وبين الرمز الذي يستدعيه، فتذوب فيه ويذوب فيها، وإذا بالرمز يمنح القصيدة بقدر ما يأخذ منها.

4. خاتمة:

تحظى الرموز الشعبية بحضور حي و حيوي في ضمير الأمة العربية؛ فحين يوظف الشاعر المعاصر هذا المذخور في شعره فإنه ينفذ إلى وجدانها العميق بأشد الوسائل تأثيرا. و هذا ما حدا بالقصيدة الجديدة إلى تعقب هذه الإمكانات التعبيرية من أجل الوصول إلى القدرة على استيعاب الراهن و معطيات العصر.

و لما كان المد الحداثي جارفا برؤاه و تصوراته الجديدة، و بأدوات لم تألفها الذائقة الشعرية العربية قبل ذلك، فقد طفق الشعراء المعاصرون ينقبون في في الموروث عما يسد حاجاتهم العصرية، خاصة و أن رياح الحداثة حملت معها التأكيد على استلهام التراث بكل ما ينطوي عليه من طاقات تعبيرية لا تنضب، و جعله جزءا من عملية التشكيل الشعري.

و قد وفق أمل دنقل في استدعاء رموز التراث الشعبي العربي – ناهيك عن المناهل التراثية الأخرى – و توظيفها بطريقة فنية استنطق من خلالها الحاضر المترهل المليء بالهزائم و الإنكسارات و أدانه. فجاء استدعاؤه لسيرة الزير سالم منسجما مع مقتضيات تجربته الشعرية التي غالبا ما كانت تعبر عن قضية أو تدافع عن موقف.

و من ثم، أصبح التراث مرفأ الأمان يلقي عليه الشاعر ما ينوء به كاهله، و متكأ يستند إليه و يبحث بين جنباته عن فردوسه المفقود، فضلا عن كونه معينا لا ينضب من الطاقات الفنية و التعبيرية ذابت و انصهرت في نسيج القصيدة المعاصرة و تلونت بألوانها.

5. قائمة المراجع:

- **المؤلفات:**

1- إسماعيل ، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط4 مزيدة و منقحة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994.

2- الجيار ، مدحت، الشاعر والتراث، دراسات في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

3- الرويني، عبلة، سفر أمل دنقل، دط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999.

4- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دط،الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1977.

5- دنقل، أمل الأعمال الكاملة، دط،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مكتبة مدبولي، القاهرة.

6- سيرة الزير سالم، أبو ليلى المهلهل، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987.

7- النابلسي، شاكر، رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لعشرة شعراء محدثين، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.

8 - عشري زايد، علي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
10- عصفور، جابر، مشكلات التراث، مجلة فصول، مجلد 1، عدد 1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1980.
11- عيد، رجاء، لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي المعاصر، دط،منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003.
12- فتوح أحمد، محمد، واقع القصيدة العربية، دط،جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1984.
13- فوزي منير، صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها - قضاياها - ملامحها الفنية، ط1،دار المعارف، القاهرة، 1991.
14 - يونس، عبد الحميد، معجم الفلكلور، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1983.

- **المقالات:**

1-عصفور، جابر، مشكلات التراث، مجلة فصول، مج 1، ع 1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1980.

6. هوامش البحث:

1 - عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1983، ص 173.
2 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دط، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص 7.
3 - مدحت الجيار، الشاعر والتراث، دراسات في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2006، ، ص 194.
4 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 7.
5 - جابر عصفور، مشكلات التراث، مجلة فصول، مج 1، عدد 1، ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص 36.
6 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ط4 مزيدة و منقحة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص27.
7 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 16.
8 - رجاء عيد، لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي المعاصر، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص 311.
9 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 16.
10 - محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية،دط، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1984، ص 151.
11 - المرجع نفسه، ص 152.
*ينظر، أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس،دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، د ط، ص 427.
12 - أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص 393.
13 - المرجع نفسه، ص 394.
14 - شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لعشرة شعراء محدثين، ط1المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986، ص 82.
15 - عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، دط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999، د ط، ص 279.
16 - منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها - قضاياها - ملامحها الفنية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 248 - 249.
17 - المرجع نفسه، ص 246.

18 - الزير سالم، أبو ليلى المهلهل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ص 61 - 62
19 - الأعمال الكاملة، ص 395.
20 - الأعمال الكاملة، ص 397 - 399.
21 - الأعمال الكاملة، ص 400.
22 - الأعمال الكاملة، ص 396 - 401.
* الوصية الأولى كتبها كليب إثر طعنه من قبل جساس بن مرة بعود مغموس في الدم. وأما الوصية الثانية فكتبها لما قال للعبد:« بالله عليك أن تمهل عليّ قليلاً حتى أتودع من دار الدنيا وأكتب لأخي وصية أخرى، فقال العبد: أكتبْ يا مولاي رحمك الله ».
23 - الأعمال الكاملة، ص 402 - 403.
24 - سيرة الزير سالم، ص 60 - 61.
25 - الأعمال الكاملة، ص 404 - 405.
26 - عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 279.
27 - الأعمال الكاملة، ص 423 .
28 - عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 280.
29 - الأعمال الكاملة، ص 396 .
30 - محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ص 165.
31 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دط، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1977، ص 83.