إشكالية "قول ما يفهم" و"فهم ما يقال"
بحث في تلقي القصيدة المعاصرة وتأويلها *

The problem of “saying what is understood” and “understanding what is being said”
An investigation into the reception and interpretation of contemporary poetry

د. الحبيب عمي
جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية
مخبر التأويل وتحليل الخطاب
lahbib.ammi@univ-bejaia.dz

ملخص

إشكالية "قول ما يفهم" و"فهم ما يقال" بحث في تلقي القصيدة المعاصرة وتأويلها. إذا كان تجانس العناصر الدلالية وائتلافها داخل النص الشعري يحمل دلالة، فإن تنافرها واختلافها يحمل دلالة أيضا، ولذا، فإن قراءة القصيدة تركز على المؤتلف والمختلف، أو الظاهر والمضمر من شبكة المعاني.

ويضطلع التأويل بكشف هذا الانسجام الغائب – في الظاهر- والكامن في الأقاصي البعيدة للإبداع الشعري، والبحث عن الملامح الخفية للتجانس وتتبع مقاصدها المضمرة، وهذا من منطلق أن الأدب – والشعر خاصة – لا تشكله الصدفة، فليس على القارئ سوى السعي إلى ملاحقة العلاقات الخفية التي تنتظم عوالم النص الشعري، والبحث عما سماه بعض النقاد بـ: "القرابة السرية"parenté secrète / ، وهي تهدف إلى رصد دلالات المعجم المستخدم وتتبع أبعاده الحقيقية حتى تغدو العملية التأويلية بمثابة سبر أغوار النص عبر انثيال اللغة و تداعيها. وتتحول القصيدة إلى رمز.

تاريخ استلام البحث: 2022/11/15	تاريخ قبول البحث: 29/ 03/ 2023	تاريخ النشر:15 /2023/05

إن المعنى في الشعر موجود، ولكنه غاف، وعلى القارئ فقط أن يوقظه من سباته. فالهاجس الأول عند قارئ الشعر يتمثل في محاولة تأويل "اللغة التحتية"، وتتبع المقاصد المضمرة للنص، ورصد مناطق الضوء في غياهب العمل الذي قد يتميز بالتنافر واللامنطق، بسبب تحرر الألفاظ من سياقاتها التداولية، أو ما عبر عنه عبد السلام المسدي بـ: "الاصطلاح"، ويقصد به تكرار الرموز المستخدمة ومعاودتها بشكل يجعل منها دوائر تعبيرية محدودة الدلالة؛ فتوظيف الرموز بهذه الطريقة الاصطلاحية المستهلكة، يفرغها من محمولها الشعري والجمالي، ويجعلها متوقعة، وغير مفاجئة.

الكلمات المفاتيح: الشعر المعاصر، التجانس، التنافر، القارئ، التأويل.

Abstract

The problem of "saying what is understood" and "understanding what is said" is an examination of the reception and interpretation of the contemporary poem. Therefore, the reading of the poem focuses on the recombined and the different, or the apparent and the implicit from the network of meanings.

Interpretation undertakes to reveal this harmony that is absent - in appearance - and that lies in the far reaches of poetic creativity, and to search for hidden features of homogeneity and trace its hidden intentions. To pursue the hidden relationships that organize the worlds of the poetic text, and to search for what some critics have called: "secret kinship / parenté secrete". It aims to control the semantics of the lexicon used and to trace its real dimensions so that the interpretative process becomes like probing the depths of the text through the anthropomorphism of the language and its repercussions.... and the poem becomes a symbol. The first obsession of the reader of poetry is represented in the attempt to interpret the “underlying language”, to trace the underlying intentions of the text, and to monitor areas of light in the absence of work that may be characterized by dissonance and illogicality, due to the emancipation of words from their deliberative contexts, or what Abdel Salam Al-Masdi expressed as: "Convention", which means the repetition of the symbols used and their return in a way that makes them expressive circles of limited significance. The use of symbols in an idiomatic way empties them of their poetic and aesthetic meaning and makes them predictable and not surprising.

Keywords: Contemporary poetry, homogeneity, dissonance, reader, interpretation.

مقدمة

تعتقد طائفة من النقاد أنّ المعنى في النص الشعري مستويان: المعنى السطحي أو الظاهر، والمعنى العميق أو الخفي؛ فإذا كان الشعر عند المبدع "يكشف المعنى الخفي للوجود"، فإنّ النقد عند النقاد "يكشف المعنى الخفي للشعر". إنّ المعنى موجود (ولكنه ضمني، وعلى الناقد أن يزحف به نحو الضوء. إنه حاضر، ولكنه غاف، وعلى الناقد أن يوقظه من سباته العميق)[1]. ومن ثمَ يتعين على ناقد الشعر أن يتجاوز ما في السطور إلى ما وراء السطور. وكلما ازداد منسوب الغموض في النص الشعري، ازدادت رغبة الناقد في الغوص بحثاً عن الدرر المكنونة، لأن (النصوص المغرقة في الرمز – والتي يسفر انغلاقها الظاهري عن تعبير عميق – لا يمكن أن تنفتح بحق إلاّ من خلال عمق يخلّ معه ظلها إلى ضياء)[2].

إنّ البحث عن العمق في النص الشعري، هو بحث عن التجانس المفقود في الظاهر بين وحداته الدلالية، بحيث تأتي المعاني – مثلما يبدو – متنافرة، وفاقدة للانسجام، وفي شكل شظايا وإلماحات لا يربطها نسق دلالي واضح.

وما يبدو للقارئ – للوهلة الأولى – تنافراً، ليس في الحقيقة سوى مظهر عابر لا يلبث أن يزول عند النزول في درجات سلّم المعنى، ومحاولة الولوج إلى أغوار النص، ودهاليزه الخفية. فالانسجام المنشود لا نعثر عليه فوق السطوح، والعلاقات التي تربط بين عناصر المعنى لا تسكن إلا في الأعماق البعيدة؛ نعم هي علاقات خفية وبعيدة، ولا تبوح بأسرارها من قراءة عابرة ومتسرعة، وهذا من طبيعة الشعر ذاته.

ومن ثمّ، فإن لعبة الخفاء والتجلّي في عوالم الشعر الدلالية، تقنية يستخدمها الشاعر بقصدية ووعي؛ فإذا كان تجانس العناصر الدلالية، واتساقها يحمل دلالة، فإنّ تنافرها واختلافها يحمل معنى أيضاً. ولذا، فإن تأويل النص يتمحور حول المنسجم والمختلف.

ويضطلع النقد بمهمة كشف هذا التجانس المستتر والقابع في الأقاصي البعيدة، وإخراجه إلى النور، ورصد الملامح والأبعاد المضمرة لهذا التجانس، وملاحقة مقاصدها الخفية، من منطلق أنّ الأدب – والشعر بوجه خاص – لا تشكله الصدفة، وليس على الناقد سوى المثابرة والسعي

الحثيث، من أجل إماطة اللثام عن هذه العلاقات الخفية التي تنتظم الوحدات الدلالية لعوالم النص الشعري، أو ما سماه بعض النقاد: (القرابة السرية Parenté secrète)[3]. وقد ترجمها بعضهم بـ"الهوية السرية"، وهي تهدف إلى رصد دلالات المعجم المستخدم، وتتبع أبعاده الحقيقية. فتصبح العملية النقدية بمثابة سبر غور العمل الشعري عبر انثيال اللغة وتداعيها، فتتحول القصيدة إلى رمز.

إنّ التفحص الدؤوب لجزيئات العلاقات الرابطة بين البنى الشعرية هي الدافع الأكبر لتأويل الصور الشعرية. وهذا هو الهاجس الأكبر لناقد الشعر، إذ يعمل على تتبع المقاصد الخفية للنص، وبكل تفاصيل أحلامها وخيالاتها وإيقاعاتها، ومحاولة رصد مناطق الضوء في غياهب العمل الذي يميزه الغموض والتنافر الظاهري، بسبب تحرّر الألفاظ من سياقاتها التداولية، أو ما عبّر عنه عبد السلام المسدي بـ"الاصطلاح"، ويقصد به تكرار الرموز الموظفة، ومعاودتها بشكل يجعل منها دوائر تعبيرية محدودة الدلالة. فتوظيف الرموز بهذه الطريقة الاصطلاحية المستهلكة، يجعلها مفرغة من محتواها الشعري والجمالي، ومتوقعة، وغير مفاجئة. وهذا من شأنه أن يجرّد النص الشعري من أحد أهم مكوّنات الشعر، وهو الغموض.

إنّ الشعر والغموض صنوان متلازمان، والغموض هو روح الشعر وجوهره وفرادته، وهو ما يميّز الشعر عن النثر، باعتبار لغة الشعر هي – قبل كل شيء – لغة اللامنطق. وقد يطلق القارئ على شاعر ما صفة "**الغامض**"، وهو لا يطلق مثل هذا الحكم إلاّ لأنه منطقي، ولأنّ القصيدة لم تستجب إلى ما توقعه هذا القارئ وتطلّع إليه.

إنّ الغموض مرتبط إذن، بطبيعة الشعر ذاتها، وعند ذاك (يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أنّ هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية)[4]. وتمثل الاستعارة إحدى أهم صور التعبير الشعري وأبرزها، وهي مرتبطة في نشأتها بالأسطورة أو الخرافة (وفي الخرافة تتمثل كل الخصائص التي تركز فيما بعد في المجاز، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية. فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية أو غير المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة (...) ويمكننا لهذا أن نقول إنّ المجاز خرافة أو أسطورة لُخِّصت في عبارة موجزة شديدة الإيجاز ما زالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهي لا منطقيتها)[5].

ومن هنا يمكن التفاعل مع معنى الغموض وأبعاده في الشعر، فالألفاظ اليومية بدلالاتها الاصطلاحية المحدودة، لا تستخدم في الشعر، مما يجعل القصيدة أقرب ما تكون إلى جبل الجليد، ما يخفى منه أكثر مما يظهر، يضاف إلى ذلك أنّ النص الشعري لا يقدّم لنا تفسيراً منطقياً للأشياء بحيث يقبلها العقل، وبالتالي يوصف الشاعر بأنه غامض من قبل المتلقي الذي اعتاد أن يتعامل مع اللغة بشكل واضح.

أما الشاعر، فهو يدرك الأشياء من حوله بشكل مختلف؛ يدركها إدراكاً أعمق مما يفعل الإنسان العادي. ومن ثمّ (فهو لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان. وهو من هنا يذهب إلى الاختراع؛ اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير. والاختراع كما قلنا خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع، وعند ذاك يلعب المجاز الدور الأول)[6].

وكما أنه ليس من الوجاهة أن ننثر القصيدة لكي نفهمها، لأننا بذلك نجردها من أهم صفة لها وهي شعريتها، فليس من الوجاهة أيضاً مطالبة الشاعر بشرح شعره ليُخرجه من دائرة السر والغموض، لأنّ هذه طريقة مضللة في التعامل مع الشعر.(فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة، لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومنطقه، وإنما ينبغي أن نستقبل القصيدة جملة، فلا يحق لنا أن نفتّت وحدتها – وهذا لا يسمح لنا به إلا في مجال الدراسة فحسب – وأن نترجمها إلى لغة أخرى منطقية ومعقولة، وإلا فقد كان الأولى بالشاعر عندئذ أن يكتب ما كتب نثراً منطقياً مفهوماً على نحو ما نصنع نحن بقصيدته)[7].

وما يقال عن الغموض، يقال كذلك عن المفارقة باعتبارها إحدى المقومات الفنية للقصيدة الجديدة، ومظهراً آخر من مظاهر الغموض في الخطاب الشعري. فلغة المفارقة كما تقول سيزا قاسم، تشتمل على علامة (توجّه انتباه المخاطَب نحو التفسير السليم للقول، وهي بذلك تختلف عن الاستعارة أنها تشتمل على رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة، وحلّ شفرة هذه المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية يشترك فيها المتكلم والمخاطَب)[8].

وبالتالي، فإنّ الكشف عن المعنى الخفي الذي يسوقه المبدع، انطلاقاً من استخدام المفارقة، لا يلغي قوة المعنى الظاهر. ففي مقطع من قصيدة بعنوان "صلاة" للشاعر أمل دنقل، استدعى

الشاعر عناصر دينية مقدسة، ليستبدلها بعناصر أخرى؛ فحين وضع مفردة "صلاة" لهذه القصيدة، فإنه بذلك يستحضر أشد لحظات التجربة الدينية التقليدية كثافة وامتلاء. وإذا شرعنا في قراءة "صلاته" وجدناها تعريضاً واضحاً بما يحدث في الزمن الحديث من انتهاك للقدسية، يقول في هذا المقطع:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن تحرس الرهبوت[9].

فهندسة الجمل داخل المقطع، وإيقاع الكلمات التائية، تنتمي إلى عالم الصلوات المسيحية، غير أن الذي يُصلّى له ليس في السماء كما تعوّدنا دائماً، وإنما... في المباحث. وهذا هو أسلوب المفارقة الأثير لدى الشاعر. وفي هذا المستوى لا ينبغي أن نغفل عنصراً مهمّاً والمتمثل في صدمة المتلقي نتيجة خيبة التوقع (فعندما يقرأ مطلع الجملة يكون مطمئناً إلى أن تكملتها ستأتي من بقية المصاحبات "في السماء" لكنه إذ يجد "في المباحث" وهي لم تخطر له على ذهن، فإن كمية المعلومات أو الإفادة الناجمة في ذلك تربو بكثير على كمية الإفادة في الحالة العادية)[10]. وهذا ما يتجاوز مجرد لفت النظر، ويصل إلى استيلاد المفارقة، ومضاعفة الدلالة للتوصل إلى التأثير الجمالي المنشود. فالمفارقة، هنا، تقوم بين "السماء" و"المباحث" بوصفهما طرفيْ نقيض في كل ما تمثلانه من قيم، ومن ثمّ جاءت للتعبير عن موقف نفسي وثقافي معيّن، كما جاءت (للتعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على الثورية، وهي طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فهي تستخدم على السطح قولاً للنظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له)[11].

ومن النقاد العرب الذين اشتهروا بالبحث في البنيات الخفية للنص الشعري، كمال أبو ديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر"، الصادر سنة 1979. ففي الصفحات الأولى من هذا الكتاب، قدّم الناقد لمنهجه البنيوي، موضحاً بأنه (يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي، وأسرار البنية العميقة وتحوّلاتها، ويطمح إلى تحديد المكوّنات الرئيسية للظواهر، واقتناص شبكة العلاقات التي تشعّ منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم البحث عن التحوّلات

الجوهرية للبنية التي تنشأ عبر تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطيْ البنى: السطحية والعميقة)[12].

كما سعى عبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية" الصادر سنة 1985، إلى البحث في مفهوم الشعرية عند (ياكوبسون) و(تودوروف) و(بارط) و(دريدا) وغيرهم. فياكوبسون يرى أن الموضوع الرئيسي للشاعرية يتمثل في خصوصية الفن اللغوي وتمايزه عن غيره من الفنون الأخرى، والشاعرية عنده (تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر أغوار ما هو خفي وضمني)[13].

وسنحاول في هذا المستوى أن نتتبع فعالية الخفاء والتجلي عند الشاعر أمل دنقل، من خلال مقاطع من قصيدتيْ "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، و"من مذكرات المتنبي في مصر"، مستخدماً المفارقة حيناً، والقناع حيناً آخر. ففي قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، يستحضر شخصية الثائر الأسطوري "سبارتاكوس" ليستخدمها انطلاقاً من تقنية التعبير بالمفارقة، مسقطاً دلالتها على عصره؛ بمعنى أن الكلمات الصادرة عن "سبارتاكوس" في القصيدة، لا ينبغي أن تؤوّل على ظاهرها، بل على أساس معناها الخفي. وتساند شخصية سبارتاكوس في القصيدة، طائفة من الشخصيات التاريخية والدينية والأسطورية، منها: الشيطان، وسيزيف، وهانيبال، وغيرها. وتجتمع هذه الشخصيات لتغذي السياق الدلالي العام الذي يتقصده الشاعر.

إن توظيف الشاعر لشخصية "سبارتاكوس" لم يتوقف عند الأبعاد التاريخية الحقيقية لها، بل منحها رؤية جديدة، وتصوّراً جديداً من خلال توالد المعاني وانثيالها، وتقسيم المشاهد على عدد من اللوحات، أو المقاطع الشعرية التي أطلق عليها تسمية:"مزج". كما أن العدول عن توظيف "سبارتاكوس" – المقولة، (أي مثلما ورد في النصوص التاريخية)، يتمثل في بعث هذه الشخصية الحية، واستحضارها كلمات قالتها بعد موتها! وهو ما ينجم عنه أننا أمام رؤية جديدة للحادثة التاريخية مبنية على الخيال الخلاّق.

خصص الشاعر (المزج الأول) من القصيدة لتمجيد الشيطان. ونعتقد أن هذا المقطع هو البؤرة الدلالية الرئيسية في القصيدة، ذلك أنّ الشيطان – كما جاء في كل الشرائع السماوية – رمز

العصيان والتمرد على الإرادة الإلهية. ولعل الشاعر لم يجد أفضل منه لمضاهاة "سبارتاكوس" في رفضه وتمرده، محاولاً خلق نوع من التماهي المعنوي بينهما، يصبح بمقتضاها "سبارتاكوس" والشيطان متوحديْن في الدلالة على الرفض والثورة في أقصى حدودهما. يقول:

المجد للشيطان.. معبود الرياح
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم".
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال "لا".. فلم يمت؛
وظلّ روحاً أبدية الألم(14)

فشخصية الشيطان المتماهية بشخصية "سبارتاكوس"، سعى الشاعر من خلالها أن يلعب لعبة الانزياح عن دلالة القصة الدينية، وهو انزياح فنّي بإمكانه ضخ روح جديدة وقوية تغذي المعنى المراد. بالإضافة إلى أنّ هذه الشخصية تدخل في دائرة (الشخصيات التي ارتكبت خطيئة فحلّت عليها اللعنة، فوجدت لوّنا من تعاطف الأدباء في العصر الحديث(...)، حيث احتضنوا تمرّدها كتعبير عن النزعة إلى الحرية)(15).

وفي سائر مقاطع القصيدة، نلمح نوعاً من التداخل بين صوت "سبارتاكوس" وصوت الشاعر. ولكي يستوفي أسلوب القناع شرطه الفني، استخدم ضمير المتكلم، لأنّ (القناع هو الشاعر، والقناع مستقل عن الشاعر: فالقناع هو الشاعر يعبّر عن آرائه وأفكاره، ولكن على لسان شخصية تاريخية. والقناع مستقل عن الشاعر لأنه لا يصرح ولو للحظة بأنه هو المتكلم. كما لا يشير بطريقة غير مباشرة إلى ما يكشف شخصيته الحقيقية، وإلاّ فقد القناع قيمته وقدراته على العطاء الرمزي)(16).

فعلى المستوى الرمزي، نجد أنفسنا أمام شخصية تنضح بالدلالات الأسطورية، وهي مهيأة تماماً لإمداد الرؤية المعاصرة بما تحتاجه من أبعاد، وإيماءات، وعلى المستوى الشعري (نرى الشاعر يستغل تلك المعطيات المرجعية استغلالاً ناجحاً في توزيع المشاهد المتخيّلة ورسم عوالم ثائر انتهى به موقفه إلى حبل المشنقة)(17).

لقد أفلح الشاعر في تجريد الشيطان من الصورة النمطية، فهو بحسه المرهف ورفضه الأوضاع السائدة التي حوّلت الناس إلى عبيد وخدم، وجد في الشيطان ملمحاً إيجابياً متمثلاً في أنه استطاع

أن يقول "لا" في وجه من قالوا: "نعم". (إنها روح التمرد وروح الثورة على الأوضاع البالية وامتهان كرامة الإنسان، وهي ليست ثورة ضد الله وإنما ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان في مصر، وأوقعوا به الهزائم، واسقطوه في هوة الضياع. إنها ثورة ضد أنصاف الآلهة، وما الشيطان إلاّ معادل موضوعي للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في أعماق الشاعر)[18].

فالمعني بالتمجيد هنا ليس الشيطان إبليس الملعون في الكتب المقدسة والشرائع السماوية، ولكنه "الشيطان" "سبارتاكوس" ذلك العبد الشجاع الذي اشتاقت نفسه للحرية فقال "لا" في وجه القيصر، وكانت النتيجة أن اسمه ظل على كل لسان، وظلت روحه الأبدية الألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد، وتدفع بهم إلى الصفوف الأولى من المواجهة)[19].

إن هذا المطلع يعتبر تجسيداً لميزة فنية ميّزت شعر أمل دنقل، وهي أسلوب المفارقة، ومن مقتضياتها (أن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الشاعر لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر. وتتضح هذه الخاصية الأخيرة من خلال جملة: (المجد للشيطان)، فرغم أنّ معناها الباطن يحتمل تمجيد الثائر وحضا على الثورة، إلاّ أن معناها الظاهر لا يقل قوة عن المعنى الباطن، وهو تحطيم النموذج التراثي المقدس للنص الآخر للجملة وهو اللعنة على الشيطان)[20].

ويستمر اللعب على وتر المفارقة في (المزج الثاني) الذي يبدأ بهذا الشكل:

معلّق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنية

لأنني لم أحنها.. حيّة![21].

"فسبارتاكوس" المتخيّل هنا، يختلف عن "سبارتاكوس" التاريخي الذي تكلمت عنه الكتب، وأشادت بموقفه المتمرد على قيصر روما. ويتأسس هذا الاختلاف في ضوء الكلام الذي أجراه الشاعر على لسان هذه الشخصية من عبارات الخضوع والمهانة والذل، والتصريح باستسلامه لسلطة القيصر الجائرة، والتأسف على ما بدر منه من تمرد وعصيان. هذا ما نلمحه في (المزج الثالث).

يا قيصر العظيم: قد أخطأت.. إنني أعترف

دعني – على مشنقتي – ألثم يدك

ها أنا اقبل الحبل الذي في عنقي يلتف

فهو يدك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك– بعد ميتتي – جمجمتي

تصوغ منها لك كأساً لشرابك القوي[22].

فهذا المقطع ينبني بدوره على أسلوب المفارقة، وقد جاءت هنا كنوع من التوظيف الفني الذي يتأسس على السخرية المريرة والتهكم الأليم؛ فكل ما يصرح به سبارتاكوس من خضوع واعتراف بالخطيئة، ينبغي أن يؤوّل إلى ضده، وبدرجات مضاعفة، وهذا ما يميّز بين "سبارتاكوس" الحقيقي، و"سبارتاكوس" المتخيّل وقد ذاب في رؤى الشاعر وعوالمه الشعرية، فمارست عليه ألاعيبها الفنية، وأمدّته بملامح جديدة قادرة على الحفر في وجدان القارئ وإثارته.

وأما قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر"، فقد اعتمد الشاعر في بنائها على أسلوب "التقابل" (بين شخصية يتعارض معها المتنبي، وهي شخصية "كافور الإخشيدي"، وشخصية يتوافق معها المتنبي، وهي شخصية "سيف الدولة")[23]. كما أنّ التقابل نعثر عليه في هذه القصيدة بين الحلم والواقع، وكذلك بين الماضي والحاضر.

إنّ الإمكانات الدلالية التي تزخر بها هذه الشخصية جعلتها قابلة للتحوّل، واكتساب أبعاد جديدة أرادها لها الشاعر، وذلك من خلال مقارنة بين الشخصية التاريخية الحام، والشخصية الشعرية وقد تلبست برؤى الشاعر وخيالاته. فالكل يعلم – بدءاً – أن شخصية المتنبي التاريخية تميزت بالانتهازية والوصولية وبمواقفها غير الواضحة من السلطة. فقد كان يتحيّن الفرص لمدح الأمراء الذين باستطاعتهم تحقيق حلمه في ولاية يتولاها، أو منصب يتقلّده ليفجّر من خلاله مكبوتاته وغروره. وإقامته في كنف "كافور الإخشيدي" تعكس لهثه المحموم وراء غايته، لذلك جاء هجاؤه لكافور بعد ذلك، ليس للتعبير عن امتعاضه من السلطة بشكل عام، وإنما نوعا من الشتيمة الشخصية، وانتقاماً من أمير لم يَفِ بوعده.

وأما على مستوى التوظيف الشعري، فقد استطاع أمل دنقل أن يحوّل المتنبي إلى شخصية مناوئة للسلطة ورافضة لمواقفها، وممارساتها، "لنجد أنفسنا أمام شخصية متخيلة قد انزاحت عن

ملامحها التراثية القديمة وتلبست ببعد أسطوري يمكنها من تملّك صوت جديد وموقف مغاير لسابق مواقفها"

يقول في أحد المقاطع:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير!

أُبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودّ، والرجولة المسلوبة

..أبكي على العروبة[24]

فهذه التفاصيل التراثية التي يستحضرها الشاعر تعكس التفاصيل المعاصرة، وتدل عليها دون الوقوع في التسجيل السطحي، أو التقرير المباشر، لمبرر فني، وآخر ذاتي يتعلق بحساسية المرحلة والخوف من سلطة الرقيب. فالشاعر يؤسس لرؤيته الفنية انطلاقاً من أسلوب التقابل، وهو ما يتمثل في تعارضه مع شخصية كافور التي لا يتوسم فيها ملامح القائد القادر على تحقيق أحلام الأمة.

وقد اعتمد في رسمه لهذه الصورة الشعرية على التناص مع أشهر قصائد المتنبي في هجاء كافور؛ فملامح الشفة المثقوبة والوجه المسودّ، والرجولة المسلوبة التي ذكرها الشاعر، مستوحاة من أبيات المتنبي التالية:

وأنّ ذاالأسود المثقوب مشفره	تطيعه ذي العضاريط الرعاديد
من كل رخو وكاء البطن منتفخ	لا في الرجال ولا النسوان معدود
من علّم الأسود المخصي مكرمة	أباؤه البيض أم أجداده الصيد[25]

ثم ينتقل النص إلى الكلام عن علاقة المثقف بالسلطة، حيث يأمر كافور الشاعر – بإيماءة منه – ويستنشده مكرِهاً، فيُنشد في حضرته قصيدة "زائفة" تتعارض مع صورته الحقيقية:

يومىء، يستنشدني: أُنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ
أسير مثقل الخطى في ردهات القصر
أبصر أهل مصر
ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع[26].

ويبدو أن القصيدة في هذا المستوى، تشير إلى مدى الأثر الذي تخلفه هذه المدائح الزائفة في وعي الشعب، حيث تتسبب في تضليله وإيهامه بأنّ هذا الحاكم هو النموذج الأكمل للقائد الشجاع والعادل، فتتعلق به آمال الأمة الطامحة إلى أن ترفع عنها المظالم. بعد ذلك يقابل الشاعر بين هذه الصورة الكاذبة، وما تسببت في خلقه من وعي زائف، وبين صورة مغايرة تنمّ عن الوعي الحقيقي بقدرات كافور الضعيف عبر هذا الحوار بين المتنبي وجاريته:

.. جاريتي من حلب، تسألني "متى تعود؟"
قلت: الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة
قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود
قلت: قد سئمتُ – مثلك – القيام والقعود
بين يدي أميرها الأبله
لعنتُ كافورا
ونمت مقهورا..[27]

وحين نقارن بين بداية الحركة "أنشده عن سيفه الشجاع"، وبين نهايتها "لعنت كافورا – ونمت مقهورا"، نكتشف عمق المفارقة الدلالية بين المعاني التي "يصرّح" بها الشاعر لإرضاء السلطة، وبين المعاني التي "يكتمها" لاتقاء شرها.

وفي مقطع موالٍ، ينتقل الشاعر للكلام عن "خولة" أخت سيف الدولة، في سياق المقابلة بين الماضي المجيد والحاضر المهترئ. وخولة هي أحد رموز هذا الماضي المجيد:

"خولة" تلك البدوية الشموس
لقيتها بالقرب من "أريحا"

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كل مساء في خواطري تجوس
يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس
أشمّ وجهها الصبوحا
أضم صدرها الجموحا[28]

وبعد أن يمدّنا بصورة عابرة عن "خولة" ينتقل إلى المقابلة بين هذه الصورة البهية لـ(خولة/الحلم) التي تزوره في خواطره كل مساء، وترمز إلى الماضي العربي الزاهر، وبين الصورة الأليمة لـ(خولة/الواقع) التي ترمز إلى الراهن العربي الأليم:

سألت عنها القادمين في القوافل
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل
في الليل تجار الرقيق عن خبائها
حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والأب عاجزاً كسيحا
واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسدا وروحا
لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا![29]

فكأن أمل دنقل من خلال هذا البناء اللغوي الخاص، يريد أن يستنفر المتلقي من خلال تصريحه بمصرع سيف الدولة رمز المجد العربي التليد، خاصة حين يتضح له التقابل الحاد بين الصورة التي رسمها له دنقل في المقطع السابق (ذبيحا - طريحا)، وبين الصورة التي رسمها المتنبي له في قصيدته عن خولة، حين وصفه بواهب الموت للأعداء. يقول المتنبي في هذه القصيدة:

غدرت يا موت كم أفنيت من عدد بمن أخذت وكم أفنيت من نُجب
وكم صحبت أخاها في منازله وكم سألت، فلم يبخل، ولم تَخب[30]

لقد جاءت هذه المفارقة منسجمة مع منطق القصيدة، لأنه (إذا كان المتنبي في قصيدته التي تعبّر عن الماضي يرثي خولة، فإن أمل دنقل في قصيدته التي تعبّر عن الحاضر يرثي المجد العربي

القديم. لهذا كان لا بد من اتحاد كل من خولة وسيف الدولة في المصير المظلم الذي يتنوّع بين السبي والذبح، بوصفهما رمزين للمجد العربي الزائل)[31].

وفي المقطع الموالي، يبرز الشاعر حدة المفارقة بين الزمنين: زمن المتنبي وزمنه هو، مستحضراً رد فعل كل من كافور وسيف الدولة تجاه الموقف نفسه، وهو التباين الذي يفصل بين زمن الأمجاد وزمن الانكسارات.

(ساءلني كافور عن حزني
فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدة.. كالقطة
تصيح: "كافوراه.. كافوراه"
فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تجلد كي تصيح "واروماه.. وروماه.."
..لكي يكون العين بالعين
والسن بالسن!)[32]

ولا شك في أنّ ردّ الفعل السلبي الذي ميّز موقف كافور من الفتاة العربية التي استنجدت به لينقذها من سبي الروم، يختلف عن رد فعل سيف الدولة. فكافور – رمز الحاكم العربي السفيه – لم يكن في مستوى الحدث، بل إنه اختزل المقولة العربية: (العين بالعين والسن وبالسن)، وميّعها، وحدّ من رمزيتها وطاقتها الثورية، وكأن القضية كلها تزول بمجرد شراء جارية رومية، وجلدها حتى تصيح (كافوراه.. كافوراه)، معتقداً لغبائه أنه بمثل هذا الصنيع يعيد للعرب هيبتهم، ويأخذ بثأرهم.

وفي خضم هذا الحلم العربي المنشود الذي تتطلع إليه الشعوب، ينتقل الشاعر في المقطع الموالي إلى تصوير ردّ فعل سيف الدولة الإيجابي والمختلف عن رد فعل كافور؛ فسيف الدولة هو رمز الخلاص العربي المنتظر... هذا ما رآه الشاعر في حلمه:

في الليل، في حضرة كافور، أصابني السأم
في جلستي نمتُ.. ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون.. سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جند الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم

.....

ثم تعود باسما ومنهكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب:

"يا منقذ العرب"

"يا منقذ العرب"[33]

وقد حرص الشاعر على تصوير المفارقة الضارية بين صورة كافور (الحاضر/الواقع)، وصورة سيف الدولة (الماضي/الحلم) فيما يلي من هذا المقطع:

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكنني حين صحوت:

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدّر البهوا

يقص في ندمائه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ

يبتسم الخادم..![34]

وفي ضوء هذه المفارقة الحادة بين الواقع والحلم، يتحوّل الأمر إلى مشهد مضحك بين الصورة الحقيقية للأمة، وصورتها الزائفة التي يختلقها شاعر البلاط في قصائده، نلمح ذلك في هذا المونولوج:

.. تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب متراسا !

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا!؟) (35)

وبنهاية الحوار ينتهي الذوبان الدرامي العميق بين شخصية أمل دنقل وشخصية المتنبي التي اتخذ منها قناعاً يقول من خلاله ما استعصى على القول المباشر، في ظل الأوضاع السياسية التي ميّزت مصر والعالم العربي في سبعينات القرن الماضي، فكان الشاعر من هؤلاء يستخدم القناع – غالباً – لتمرير رسائل وإشارات تتوخى الإيماء والإضمار. وكان القناع تقنية يتخفى وراءها الشاعر حتى لا تصل إليه عيون العسس وآذانهم، إذ تحتوي (على معطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجاً، وتخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة) (36).

إنّ الخلية الرئيسية للإشعاع الدلالي في هذا المقطع تأتي من عبارة (طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع)، وهي تجتاز الأزمنة والحقب لتصل إلى الزمن الحاضر – زمن الشاعر – الذي يتخذ فيه اللصوص والانتهازيون أشكالاً مختلفة، مستخدمين أساليب جديدة ومتطورة تمكّنهم من الاستيلاء على خيرات الشعب و مصادرة حريته، وهذا هو المعنى الحقيقي الذي أراده الشاعر ولم يصرّح به، بل ترك ذلك للسياق العام للقصيدة الذي أومأ إلى ذلك من خلال استخدام القناع.

إنّ الشاعر في الحقيقة ليس معنياً بالتأريخ لعلاقة المتنبي بكافور وملابساتها، فهذا بعيد عن دائرة مقاصده، بل هو يسقط هذه الحادثة على الراهن العربي، ويصبح بالتالي كافور العصر، هو كلّ حاكم عربي لم يرتق إلى مستوى تطلعات الأمة وخذلها أو تآمر عليها.

ونظراً لمنسوب الضغط والرقابة اللذين كانا مسلّطين على الشاعر العربي في الثلث الأخير من القرن الماضي، كان الحل متمثلاً في انتهاج سُبل وحيل فنية تجنّبه الوقوع في التصريح المباشر لكيلا يقع في أشراك السلطة وحبائلها، فكان القناع إحدى هذه الحيل التي تعتمد الإيحاء والإيماء بدلاً من

التصريح. فزمن كتابة هذه القصيدة هو شهر جوان 1968، وإذا سلّمنا مع "ميكائيل ريفاتير" بأنّ (القصيدة تتولد من تحوّل جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطوّل ومعقّد وغير حرفي)[37]، فإنه يمكننا القول بأنّ قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" قد انبثقت من خلال عملية "تمطيط" قام بها أمل دنقل للبيت الذي يتناصّ مع مطلع دالية المتنبي في هجاء كافور، وهو:

عيد بأيّة حال عُدتَ يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد[38]

فمناسبة كتابة هذه القصيدة هي مرور عام على ذكرى نكسة حزيران (جوان) 1967، واستيلاء اليهود على أجزاء واسعة من الأراضي المصرية والعربية. كما تقاطعت قصيدة أمل دنقل في هذا الجزء أيضاً مع بيت للمتنبي يقول فيه:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد[39]

حيث قال:

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد[40]

ففي هذا البيت، يشير إلى حالة السلطة الضعيفة والمتهاونة التي كانت أشبه ما تكون بالحارس النائم، ولم تمارس دورها في تدعيم القدرات القتالية للجيش، بل اكتفت بمواجهة العدوّ والمغتصب بواسطة الخُطب والأناشيد الجوفاء.

الهوامش

[1] - عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1983، ص: 103.

[2] - Jean Pierre Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, ed, Seuil, Paris 1961, p 18.

[3] - سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، مكتبة عالم الفكر، د ط، الرباط، د ت، ص: 36.

[4] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط 5، القاهرة، 1994، ص: 162.

[5] - المرجع نفسه، ص: 165.

[6] - المرجع نفسه، ص: 165.

[7] - المرجع السابق، ص: 166.

[8] - سيزا قاسم: المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985،ص: 124.

[9] - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت، مكتبة مدبولي د ط، القاهرة، 1995، ص: 326.

[10] - صلاح فضل: إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، م 2، ع 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص: 87.

[11] - سيزا قاسم: المفارقة في النص العربي المعاصر، ص: 125.

[12] - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003، ص: 76.

[13] - المرجع نفسه، ص: 116.

[14] - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: 147.

[15] - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2006، ص: 124.

[16] - جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، الجيزة، مصر، 1987، ص: 218.

[17] - عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، 1994، ص:168.

[18] - حامد يوسف: شعراء السبعينات في مصر،ما لهم ما عليهم، مجلة "أدب ونقد"، ع 3، يوليو 1985، ص: 21.

[19] - عبد العزيز المقالح: أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة "إبداع"، ع 10، السنة الأولى، كتوبر 1983، ص: 28.

[20] - محمود عبد الوهاب: حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل، مجلة"أدب ونقد"، ع 13، يوليو 1985، ص: 82.

[21] - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص147.

[22] - المرجع السابق، ص: 150.

[23] - أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1998، ص: 274.

[24] - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: 237.

[25] - أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، د ط، بيروت، 1983، ج 2، من ص: 139 إلى ص: 145.

[26] - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: 238.

[27] - المرجع السابق، ص: 238.

[28] - المرجع نفسه، ص: 238 – 239.

[29] - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: 239.

[30] - المتنبي: الديوان، ج 1، ص: 216.

[31] - أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص: 279.

[32] - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: 240.

[33] - المرجع السابق، ص: 240 – 241.

[34] - المرجع السابق، ص: 241 - 242

[35] - المرجع نفسه، ص: 242.

[36] - رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر: رؤية نقدية، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، د ت، ص: 137.

[37]- ميكائيل ريفاتير: مدخل إلى السيميوطيقا، مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، ط 1، القاهرة، 1978، ص: 232.

[38] - المتنبي: الديوان، ج 2، ص: 139.

[39] - المرجع نفسه، ص: 144.

[40] - أمل نقل: الأعمال الكاملة، ص: 242.

المراجع

* بالعربية

1- اسماعيل (عز الدين): الشعر العربي المعاصر: قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، المكتبة الأكاديمية، ط 5 ، القاهرة ، 1994.

2- حسن (عبد الكريم): المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1983.

3- دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة مكتبة مدبولي، د ط، بيروت، القاهرة، 1995.

4- ريفاتير (ميكائيل): مدخل الى السيميوطيقا، مجموعة مقالات مترجمة، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،دار إلياس العصرية، ط 1، القاهرة.

5-عبد الوهاب (محمود): حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل ، مجلة "أدب و نقد"، ع 3 ، يونيو – يوليو 1985.

6- عشري زايد (علي): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط، القاهرة، 2006.

7-علوش (سعيد): النقد الموضوعاتي، مكتبة عالم الفكر، د ط، الرباط، د ت.

8- عزام (محمد): تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2003.

9-عيد (رجاء): دراسة في لغة الشعر: رؤية نقدية، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، د ت.

10- فضل (صلاح): إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة "فصول"، م 2، ع 2، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، 1985.

11- قاسم (سيزا): المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة "فصول"، م 2، ع 2،الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، 1985.

12-قيحة (جابر): التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للنشر والتوزيع والإعلان، الجيزة، مصر، ط 1، 1987.

13-المتنبي (أبو الطيب أحمد بن حسين الكندي): ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983.

14- مجاهد (أحمد)، أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، د ط،1998.

15-المساوي (عبد السلام): البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، 1994.

16-المقالح (عبد العزيز): أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة "إبداع"، ع 10، السنة الأولى، اكتوبر 1983.

17-يوسف (حامد): شعراء السبعينات في مصر: ما لهم وما عليهم، مجلة "أدب ونقد"، ع 3، يوليو 1985.

*** بالفرنسية**

1 -(Richard)Jean Pierre, l'univers imaginaire de Malarmé, ed, Seuil, Paris 1961.