زرقاء اليمامة في الشعر العربي الحديث: قراءة مقارنة (بحث مترجم)

بحث مقدَّم من:[1] جريس خوري (جامعة تل أبيب) - مجلة الدراسات السَّامِيَّة

ترجمة*: د. عبير عبدالله العبَّاسي

أستاذ مشارك - الأدب العربي الوسيط

قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الملك عبد العزيز

جدة - المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني: aalaabbasi@kau.edu.sa

الاستلام	٢٠١٩/١٢/٥	المراجعة	٢٠٢٠/٢/١٥	النشر	٢٠٢٠/٤/٣٠

مستخلص:

منذ بداية خمسينات القرن الماضي، أظهر الشعراء العرب ميلا واضحا، بل مفرطا أحياناً، لشخوص وأحداث أسطورية تراثية في كتاباتهم،[2] بشكل تسبَّب في إبهام مقاصدهم الشعريّة أحياناً. هذه النزعة لتوظيف الأسطورة في الشعر ساعدت على رفع مستوى التعبير الدرامي في الشعر، لكنها جاءت على حساب الموسيقى والوزن. وبمرور الوقت أصبحت الطبيعة السرديّة للكتابة الشعرية هي أبرز السمات التي ميّزت ملامح تطور الشعر العربي، مصحوبة بتغييرات هامة طرأت على مستواه الأسلوبي، الفني والشكلي. بالتزامن مع هذه التغييرات، نَمَا عند الشعراء توجُّه واضح إلى توظيف التراث الأدبي بأنواعه المختلفة، وخاصة قصص التراث الشعبي التي فرضت نفسها كأحد أكثر منابع الإلهام حيوية و أهميّة لينهل منها الشعر العربي. في الحقيقة، لقد مثلّت تلك الحكايا وشخوصها لبعض من الشعراء مصدراً خصباً للإلهام، بحيث قاموا بتوظيفها كأدوات للتعبير الفني في شعرهم. ومن البارزين في هذا المضمار نذكر أمل دُنقل وعز الدين المناصرة. الدراسة التي بين أيدينا هي قراءة مقارنة لبعض الأشعار التي كتبها هذان الشاعران، بغرض الكشف عن العناصر التراثية المتضمَّنة فيهما. فهي تضع بين يدي القارئ تحليلاً للسمات الفنيّة لتلك الأشعار؛ بحيث تجعلنا نتتبع من ثنايا النص الشعري وخطوطه الداخلية كيف تشابكت الحكاية الشعبية وتقنياتها مع البنية الفنيّة الكليّة للقصيدة. التَّقصي الدقيق الذي قامت به هذه الدراسة أظهر أنَّ المناصرة هو الرائد في التوظيف الأدبي لشخصية زرقاء اليمامة كعنصر محوري في النص، وهو ما لم يفعله أيُّ من شعراء الحداثة العرب، تبِعه في ذلك أمل دُنقل بقصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي أخذت نصيبا من الشهرة جعل لها صدًى أكبر من قصيدة المناصرة.

الكلمات المفتاحية:

زرقاء اليمامة، الشعر العربي، المناصرة، دنقل، التراث الشعبي.

Zarqāʿ al-Yamāma in the Modern Arabic Poetry

A Comparative Reading (Translated research)

Translated by: Dr. Abeer Abdullah Al-Abbasi

Associate Professor - Intermediate Arabic Literature

Department of Arabic Language and Literature

King Abdulaziz University – Jeddah - KSA

Email: aalaabbasi@kau.edu.sa

Received	5/12/2019	Revised	15/2/2020	Published	30/4/2020

Abstract

Since the beginning of the 1950s Arabic poets have demonstrated a clear, sometimes even excessive, predilection for legendary characters and events in their writings, occasionally resulting in obscurity. This tendency helped to raise the level of dramatic expression in poetry, at the expense of musicality and rhythm. With time the narrative nature of poetic writing became ever more clearly a salient feature in the evolution of Arabic poetry, accompanied by important stylistic, artistic and formal changes as well. Simultaneously with these changes interest grew in folk literature, various aspects of which, especially folktales, imposed themselves as one of the most vital and significant sources of Arabic poetry. A number of poets took inspiration from these tales, or from some of their characters, and turned them into instruments of artistic expression. Among the most prominent of these poets we may count Amal Dunqul and ʿIzz al-Dīn al-Manāṣra. The present study presents a comparative reading of poems written by these two writers, with a focus on uncovering the folk elements in them, providing an analysis of the artistic features of each poem, and inquiring into the extent to which folktale and folktale techniques entered into their overall artistic structure. A thorough investigation has revealed that al- Manāṣra pioneered the literary use of the character of Zarqāʿ al-Yamāma as a pivotal element in the text, something which no modern Arab poet did before him. He was followed in this by Amal Dunqul with his poem ‘Crying before Zarqāʿ al-Yamāma’ (al-Bukāʿ bayna yaday Zarqāʿ al-Yamāma), which became better-known than the poem of his predecessor.

Keywords:

Zarqāʿ al-Yamāma, Arabic poetry, al-Manāṣra, Dunqul, folk literature.

مقدمة: الأدب الشعبي وصلته بالأدب المقنَّن

ملاحظات تمهيدية:

من المتفق عليه اليوم أن الأدب الشعبي شكّل أحد أهم مصادر الإلهام للشعر العربي الحديث، بخاصة منذ منتصف خمسينات القرن التاسع عشر. العديد من الدراسات التي تناولت الصلة بين الأدب الشعبي والشعر أظهرت أن الأول كان له أثر واضح، وربما بشكل مفرط أحياناً، على الشعر، باعتبار كلٍ من المحتوى والأسلوب؛ حيث أضفى لمسة فلكلورية على كلٍ منهما. على أساس هذا الفهم، تكون دراسة الأنماط المتعددة للصلات النصيَّة الأدبية، باعتبارها منبثقة عن نظام واحد (a single system)، على درجة كبيرة من الأهمية في تعريفنا بتطور الأدب، على مختلف أوجهه، و بالتغيرات الدائمة الحاصلة على نطاق النظام التعددي الأدبي (the literary polysystem).[٣]

الدراسة التي بين أيدينا:

هذه الورقة تقدم نموذجا لدراسة أثر الأدب الشعبي على الشعر الحديث. فيها نستكشف الطريق الذي من خلاله تسلل الأدب الشعبي إلى الشعر الحديث، وذلك من خلال تسليط الضوء على الأسلوب الذي وظّف به كلٌّ من الشاعرين أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣) وعزالدين المناصرة (ت. ١٩٤٦) زرقاء اليمامة في قصيدتيهما. علماً أن هناك عدة اعتبارات حكمت اختيارنا لهذين الشاعرين على وجه الخصوص، أوَّلهما: أنَّ هذين الشاعرين يزودانا بقصيدتين تمثِّلان نموذجاً صالحاً للدراسة؛ لأنهما الأكثر نضجاً من بين التجارب الشعريّة الحديثة المستخدم فيها حكاية زرقاء اليمامة، وبالتالي كانت محمِّسة لدراستها لدرجة استفزازية، ثانيهما: أنّه يتضح فيهما تأثُّر أحد الشاعرين بالآخر فيما يتعلق بتوظيف الرموز المتضمنة في قصة الزرقاء في الشعر. لذا فالدراسة الحالية ذات بُعدين: فبالإضافة إلى محاولتها فهم الصلة "النصّية" الحاصلة بين الأنماط الأدبية من الموروث الشعبي والشعر المقنّن، هي أيضاً تدرس صلة من نوع آخر، بالتحديد هي تلك الحاصلة بين النصوص الشعريّة ذاتها، بعضها مع بعض.

زرقاء اليمامة في شعر المناصرة ودُنقل

مقدمة: زرقاء اليمامة كما وردت في التراث:

قصة زرقاء اليمامة قصة قديمة، تعود جذورها إلى العصر الجاهلي، إلاّ أنها ما تزال عالقة في الذاكرة الشعبية، بعد ما يزيد عن خمسة عشر قرنا من الزمان.

في نسخة الطبري (ت. ٩٢٣ هـ)، هي قصة امرأة تدعى زرقاء اليمامة اشتهرت بصدق حَدْسِها، حدة بصرها، وقدرتها على التنبؤ ورؤية أحداث مستقبلية قبل وقوعها. تزوجت رجلا من قبيلة جديس، ثم حدث أن أغارت هذه القبيلة على طسم، وهي قبيلة رباح بن مرّة، وهو [أخو[٤]]* الزرقاء وأفنتهم عن بكرة أبيهم تقريباً، فاستغاث رباح برجل يدعى حسَّان الحُميري، فخرج حسان ومعه رجالٌ من حمير، فلما كان من اليمامة على بعد ثلاث ليالٍ حذّرهم رباح من حدة بصر [أخته]* وخوفهم من أنها قد تدلُّ عليهم بقوله: "أبيْتَ اللَّعن، إنَّ لي [أختا]* متزوجة في جديس يقال لها 'اليمامة' ليس على وجه الأرض أبصر منها، إنها لتبصر الراكب من مسيرة ثلاث، وإني أخاف أن تنذر القوم بك، فمر أصحابك فليقطع كل رجل منهم شجرة، فليجعلها أمامه ويسير وهي في يده،" فأمرهم حسَّان بذلك ففعلوا ثم ساروا. فنظرت اليمامة فأبصرتهم، فقالت لجديس قبلة زوجها: "لقد سارت حمير،" فقالوا: "وما الذى ترين؟" قالت: "أرى رجلا في شجرة، معه كتفٌ يتعرّقُها أو نعلٌ يخصِفُها"، فكذبوها وظنوا أنها تهذي، ثم تقدم حسّان وجماعته و كان من أمرهم كما قالت الزرقاء، وفاجأوا جديسا فقتلوهم وأبادهم وأخربوا بلادهم وهدموا قصورهم وحصونهم، وأتى حسان باليمامة ابنة مرة فأمر بها ففقئت عيناها، ومن ثمَّ صلبوها [على باب جوا، اسم القرية، التي سميّت بعد تلك الحادثة باليمامة].[٥]

الخيال الثري المتضمَّن في هذه القصة استدعي مقارنات مع الأحداث السياسية التي يشهدها العالم العربي في الوقت الحاضر. كل الأحداث التي روتها القصة - بخاصة تلك التي تلت تحذير زرقاء اليمامة لقومها، ورفضهم الإصغاء لها حتى النهاية التي نرى فيها زرقاء وقد اقتُلعت عيناها، تحمل في طيّاتها قوة إيحائية عالية التأثير، وتنطوي على معنى عميق. وهذا ما استثار العديد من الشعراء العرب، منذ العصر الجاهلي، إلى توظيف هذه القصة في أعمالهم الشعرية.[٦]

من له الأسبقية: المناصرة أم دنقل؟

في العصر الحديث قصة زرقاء اليمامة شكَّلت مصدر إلهام لعدد من الشعراء العرب. ومن بين الأعمال الأكثر أهمية التي وُظِّفت فيها زرقاء اليمامة كرمز تأتي قصيدتا الشاعرين عزّ الذين المناصرة وأمل دُنقل في المقدمة. قصيدة أوَّلهما المعنونة بـ"زرقاء اليمامة،" هي الأقدم؛ حيث نجدها مطبوعة في مجلة الآداب الصادرة من بيروت، بتاريخ ديسمبر ١٩٦٦ (أي قبل ما يُقارب نصف عام من حرب الأيام الستة).

بقراءة متمعِّنة في كتابات النقّاد العرب يتحصَّل لدى الدَّارس انطباعٌ مفاده أنّ المناصرة لم يُنصَف، أو يُعطَ حقَّه نقدياً. في الحقيقة، معظم نقّاد الأدب ركّزوا على تحليل قصيدة أمل دنقل، وما فيها من مجازات وتأويلات، واعتبروها عملا على غاية من الأهمية؛ حيث يتنبأ بخسارة العرب في الحرب المذكورة آنفاً، ويشير إلى ضعفهم، بينما أهملوا قصيدة المناصرة الأسبق للوجود، وأغفلوا الإشارة إلى تأثيرها في عمل دنقل.

في مقابلة أجريتها مع المناصرة ذكر تأثيره على دنقل، حيث قال إنَّهما كانا صديقين، وإنَّ دنقل سمعه يُلقي قصيدته في محفل وهنَّأه عليها، وقام بعد ذلك بكتابة قصيدة استخدم فيها نفس الرمزية، وكان ذلك بتأثير الأفكار التي أوحت بها قصيدة المناصرة له. المناصرة يقول إنّه أحسَّ أن النقّاد والدَّارسين -المصريين بخاصة- هم من بخسوه حقّه بتعمدٍ واضح؛ فأهملوا ذكر أسبقية عملِه في استخدام الرمز موضع البحث، بل ونسبوا لدنقل هذه الأسبقية وتطويرها أيضاً، بدون أي ذكر لقصيدته الأقدم في الوجود.[٧] ما نقوله هنا يجب ألاّ يفهم أبداً على أنه انتقاص لقصيدة دنقل، التي لا جدال في تميّزها، سواء على مستوى الشكل والمضمون أو على مستوى الإبداع الفني. لكن، إحقاقاً للحق، ينبغي التنويه هنا إلى أن قصيدته كُتبت بعد أسبوع واحد من هزيمة الـ ٦٧، و لذا فهي يجب أن تُفهم على أنها "وصف وتفسير لما كان من أحداث،" لكن في أسلوب بارع، و ليس على أنها "نبوءة لما سيكون من أحداث." بالطبع ربما أحس دنقل بالكارثة وشيكة الوقوع قبل حدوثها، لأنه كان شاعراً ذا حس مرهف، وصاحب حَدْسٍ سياسي محنّك، امتلك مشاعر وجودية صادقة، وله تفاعل قوي مع القضايا العربية، وهذه الصفات مجتمعة تجعله مؤهلاً للتنبوء بما يمكن أن يكون من أحداث.[٨] في الحقيقة، دنقل نفسه يخبرنا في قصيدته إنه أحسَّ بحتمية الهزيمة والمأساة قبل وقوعها، لكن هذا لا يغيّر شيئاً من حقيقة أنَّه كتبها بعد الهزيمة، لا قبلها.

قصيدة المناصرة، بالمقارنة، كُتبت قبل ستة أشهر من حرب الأيام الستة وتضمَّنت، على حد تقديري، وصفاً لحرب الـ٤٨، التي فقد فيها الفلسطينيون وطنهم، وأصبح كثيرون منهم مهجَّرين على إثرها. هناك العديد من الدلالات في ثنايا القصيدة تؤكد على هذا التَّصوُّر. لكن، نحن أيضاً نشعر، بخاصة مع اقترابنا من نهاية القصيدة، بشعور الخوف الذي ينتاب الشاعر من المستقبل، ومحاولته تحذير العرب بتذكيرهم بما حدث لهم في الماضي (من كارثة نتيجة تجاهلهم إنذارات الزرقاء)، تفهم حلول مصيبة مشابهة في المستقبل. لهذا السبب، في اعتقادي، المناصرة هو أول الشعراء العرب المحدثين الذي يؤسس لكيفية توظيف زرقاء اليمامة في الشعر، كرمز يتنبأ بالمستقبل. لاحقاً بعد ذلك، وتحت تأثير المناصرة، طوَّر دنقل هذا التوظيف لرمز زرقاء في الشعر، ورفعه إلى آفاق فنية جديدة.

زرقاء اليمامة كرمز فلسطيني –المناصرة

عتبات النص – المصطلح وتعريفه

تقرير المناصرة بذكر زرقاء اليمامة في عنوان قصيدته، هي المقابل لما يسميّه جيرارد جينيت Gérard Genette (١٩٣٠-٢٠١٨) "عتبات النص،" التي هي أحد فروع "متعلقات النص (أو النص الموازي)." وهذه الأخيرة بدورها، أحد أشكال "الاتصال النصي" الخمسة.[٩] وهي جميعها مصطلحات، كان المخترع لها جينيت عند وصفه لكل أنماط المحتملة للعلاقات التناصيّة. وقد يكون 'التعالق النَّصي' هو المصطلح الأكثر شمولاً وعمومية من هذه الأنواع. وعتبات (أو مداخل) النص، من جهة أخرى، تصف العلاقة بين أي نص وحواشيه، من مثل: العنوان، الملاحظات الهامشية، شكر وعرفان، وغيرها من العناصر التي يشير إليها جينيت بأن لها دوراً هاماً تلعبه في توجيه القارئ وتحديد فهمه للنص. العنوان، على سبيل المثال، ربما يفرض نفسه على أحداث وجو النص العام. فربما يحتوي، على سبيل المثال، رمزاً معيناً أو عنصراً ثقافياً يرجو الشاعر إبرازه وتسليط الضوء عليه. وهذا العنصر، بطبيعة الحال، يمكن ملاحظته متضمَّناً في بنية النص أيضاً، في كثير من الحالات.[١٠]

توظيف المناصرة لعتبات النص في قصيدته

في قصيدة المناصرة سابقة الذكر، نجد أن الرمز استحوذ على كامل العنوان، وجعله في المقدمة هكذا عزَّز من حضور العنصر التراث الشعبي، وخالق صلة قوية بين الحاضر (المتمثل في نص الشاعر) والماضي (النص المشار إليه)، في محاولة لعكس الحاضر في مرآة الماضي، وأيضاً للتنبؤ بالمستقبل، في حال أمكنه ذلك. ثم نجد أن هذا الإيحاء الرمزي يسيطر على كامل القصيدة، كما سنوضح لاحقاً، من خلال مسارين متوازين: أولهما، يتضمن الرمز والموروث الشعبي القديم؛ وثانيهما، يعرض لقصة معاصرة على أنها إنعكاس دقيق للماضي.

بهذا التَّصور، القصيدة تعرض محتواها بأسلوب الارتجاع الفني (أو الفلاش باك)، فالشاعر ينظر للأحداث التاريخية من عدسة جديدة: [فهو يبدأ بعرض آخر مشهد في العمل الدرامي، ثم يعود بالذاكرة للوراء ليستعرض بدايته؛ فيما يبدو أنه محاولة من الشاعر للتفكر في أحداث الماضي في ضوء الحاضر، أو رؤية الماضي من منظور الحاضر]. فهو يتعلم من شخصية زرقاء اليمامة أنَّ هذه الأحداث الحاضرة كان ممكناً التَّنبؤ بها؛ الكل أخبره حَدْسُه بقدومها، لكنهم لم يعيروا حَدْسَهم اهتماماً. والأدهى، أنهّ حينما أطلعتهم زرقاء اليمامة على الحقيقة، لم يصدّقها أحد:

لكنْ يا جَفْرَا الكَنْعَانية
قُلتِ لنا أنَّ الأشجارَ تسيرُ
على الطرقاتِ
كجيشٍ محتشدٍ تحتَ الأمطار
أقرأهُ سطراً سطراً رُغمَ التَّمويه
لكنْ يا زرقاءَ العينين ويا نجمةَ عتْمتِنا الحمراء
كنَّا نلهثُ في صحراءِ التِّيه
كيتامى منكسِرين على مائدةِ الأعْمام
لهذا ما صدَّقَكِ سواي، لهذا كنتُ الناجي.[١١]

هنا يصف المناصرة، بطريقة غير مباشرة، عدداً من الأحداث ذات الصلة بالمأساة الفلسطينية، وذلك من خلال تضمين القصيدة العديد من الرموز والإيحاءات. "جفرا الكنعانية" هي رمز الشاعر الخاص عن فلسطين. فبالنسبة له، جفرا هي الوطن والأرض التي ألهمت شعره، وأمدَّته بالشجاعة والقوة للمقاومة.[١٢] بذا يجمع الشاعر بين الرمز الخاص بفلسطين (جفرا)، والرمز المشترك بين كل العرب (زرقاء اليمامة)، ويجعلهما رمزا لشيء واحد، هو الوطن المغتصب، الذي أُخبر الشاعر بما سيحل به من كارثة قبل وقوعها. الشاعر يستخدم جزءاً من قصة زرقاء اليمامة، بالتحديد جزئية تحذير زرقاء لقومها من المصيبة وتكذيبهم لها، مضيفاً إلى ذلك إخباره أنه كان الوحيد الذي صدّقها، بينما بقية قومه تجاهلوا ما كان حاصلاً، واستمروا في تحزّبهم معأعمامهم؛ أعني تحديدا العرب والقوميّة العربية، متغافلين عن الخطر الواقع بهم لا محالة. وبالحتمية، كان الشاعر هو الناجي الوحيد الذي بقي ليُدلي بشهادته على ما كان من أحداث:

تخبَّأتُ في عِبِّ داليةٍ ثمَّ شاهدتُ من فتحةٍ ضيِّقة[١٣]

سَكَاكينَهم... والخِلّال

ثمَّ شاهَدْتُ مجزرةً لُطِّخَتْ بالدماء [...]

في اليومِ التالي، يا زَرقاء

قَلعوا عينَ الزَّرقاء الفَلَّاحة [...]

ومرَّ اللَّيلُ، مرَّ اللَّيل، يا زَرقاءَ

كُنَّا نرقُبُ الأسْحَار

نصوغُ قصَائدَ العِنبِ المُعرّشِ في رَوابينا [...]

ولكنَّا،

ولكنَّا،

نسِينا أنَّ عينَ الحُلوةِ الزَّرقاءِ مخْلوعَة

وأنَّ الرَّايَةَ الأُولى على الحِيطانِ ممْنوعَة!

وأنَّ الرَّاية الأُخرى على الأسوارِ مرْفوعَة![١٤]

الشاعر يبدو لنا كشاهد عيان على كل الأحداث المأساوية التي أصابت وطنه؛ نتيجة التجاهل العربي لإنذارات الخطر الداهم. في حين يشير إلى أن أولئك، أي العرب، على حد قول الشاعر، استمروا في غيّهم: يغنُّون، يأكلون، ويعيشون حياتهم كأن شيئاً لم يحدث. ومرةً أخرى، يقوم الشاعر بإلباس زرقاء اليمامة ملابس فلسطينية شعبية؛ حينما يجعل منها فلاّحة فلسطينية (البيت ٥)، وبذا يحدد معناه ويوجّه القارئ مباشرة إلى هدفه: زرقاء 'الفلَّاحة' ليست سوى رمز لأرض فلسطين؛ باعتبار 'الفِلاحة' أهم متطلبات تلك الأرض (ذات التربة الزراعية). اقتلاع عين الأرض هنا هو رمز لمحاولات طمس الحقيقة. في البيتين الأخيرين، يتطرق الشاعر للحديث عن عَلَمَين: (العَلَم الفلسطيني) المحظور، والآخر (العَلَم الإسرائيلي) المرفوع، كتعبير عن اكتمال عملية الاستيطان وأنَّه أصبح حقيقة واقعة، وعن الكارثة التي حلّت بالفلسطينين فقط، دون غيرهم من العرب. فهو يوجّه خطابه إلى العرب، ويذكرهم بالنكبة الفلسطينية بعد هزيمة الـ٤٨، برسالة استغاثة صريحة في شكل نبوءة، مضمونها أنَّ مثل تلك المصيبة قد تتكرر بسبب 'نوم' العرب. بتذكير العرب بهزيمتهم الأولى، هو إذن يحاول إيقاظهم من سباتهم وتحذيرهم من كارثة أخرى قد تكون وشيكة الوقوع إنْ هم استمروا في تجاهل المشكلة الفلسطينية. بعد حرب الأيام الستة يطالعنا

الشاعر بتصريحه الذي يعلن فيه أن قصيدته تلك كانت ذات رؤيا بعيدة، وملامح نبوئية لما يمكن أن يقع من أحداث: "وجه يونيو تلكأ في دخول شوارعنا منذ العام ١٩٦٧، لكننا لم نره [...] قلتُ لك من قبل [...] أنا كتبتُ قصيدتي "زرقاء اليمامة" قبل النَّكسة (الترجمة)."[١٥]

مما يستحق ذكره هنا، أنّ هذه القصيدة اشتملت على ثلاثة بحور شعرية، جاءت على الترتيب التالي: المتدارك (في المقطع الأول)، المتقارب (في المقطع الثاني)، ثم المتدارك مرة أخرى (في المقطع الثالث)، ثم تختم القصيدة مقطعها الأخير على وزن الوافر. البحران الشعريّان الأوليان متقاربان في تركيبتهما التفعيليّة إلى الحد الذي أصبح فيه الشعراء المعاصرون يستخدمونهما بشكل تبادلي في القصيدة الواحدة. في اعتقادي أن الاختلاف في بحور القصيدة له دلالتة ومغزاه؛ حيث إنَّ المتدارك والمتقارب (وأيضاً الرَّجز) غالباً ما تُستخدم في نصوص شعريّة ذات صياغة سردية قصصيّة، نتيجة لمرونتهم.[١٦] إذن يُفهم من ذلك أن الشاعر عمد إلى استخدام هذين البحرين على الخصوص ليوضح لنا أنه يزودنا بإعادة صياغة فنية لقصة واقعية: عن مأساة حقيقية حدثت بالفعل في قالب فني. ثمَّ هو في المقطع الأخير، بعد أن يكون التناول الدرامي للقصة قد أخذ حيّزه من شعره وانتهى منه في المقطعين السابقين، يتحول في أسلوبه إلى المتحدِّث (وليس الشاعر/القاص) الذي يناقش الوضع الراهن، بعد أن ترك الوطن الذي اقتُلعت عيناه. وهو (كمتحدِّث) يرى كيف أن جيل الحاضر يتظاهر بنسيان القصة القديمة للمأساة؛ فهم يمضون وقتهم في إنشاد قصائد ذات شعارات برّاقة، وكأنها أغانٍ رومانسية، بما يجعلهم يبدون منفصلين تماماً عن واقعهم. لهذا السبب تميّز المقطع الأخير بسمات غنائية موسيقية، من خلال توظيف بحر الوافر، في سبيل جذب انتباه العرب غير المباليين وتحذيرهم من أن مصيبة على وشك أن تحلّ بهم مرة أخرى ما بين الفينة والأخرى، في ضوء الظروف المتشابة (ما بين النكسة السابقة والأخرى المُتنبأ بحدوثها—حال استمرارهم في غفلتهم). المناصرة إذن يوظِّف الإيقاع الشعري بذكاء بحيث يجعله يتفق مع مضمون القصيدة، المتدرجّ من القصة الحزينة إلى الساذجة ثم إلى الغنائية اللامبالية. أخيراً، لابد من الإشارة إلى براعة الشاعر في المزج بين عناصر شعرية وسردية، حيث جزئية السرد (بخاصة المطلع) يعلم القارئ منها أنه على وشك أن يستمع إلى قصة الوطن قبل وبعد هزيمة الـ ٤٨، من خلال شخصية زرقاء المعادلة في موضوعها للوطن. أيضا، الأحداث الموصوفة غالباً ما تكون مقترنة بآفاق زمنية معينة (في اليوم التالي/مرَّ الليل)، وبالعديد من الجمل الفعلية (ثمانية وعشرين من مجموع أربعة وثلاثين)، بما يجعل الوصف مفعما بالحياة والحركة، وهذا من شأنه تعزيز سمة البناء الدرامي في قصيدته، وإضفاء عمق على لغة التعبير الموصوفة بها المأساة.[١٧]

زرقاء اليمامة كرمز العروبة: دُنقل

رأينا كيف استخدم المناصرة زرقاء اليمامة كعنوان لقصيدته، ومن ثمّ فرض تفصيلات تلك الحكاية التاريخية على نصِّه، مطعِّماً ومرقِّعاً له من مواد تراثية، ذات قدرة استدعائية عالية، في أحداث الحاضر. أمل دنقل، من جهة أخرى، اختار شخصية زرقاء اليمامة لتشكل جزءاً من عنوان مجموعة شعريّة كاملة له، وهي ديوانه المعنون بـ (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة). فنياً، هذا الديوان يُعتبر أحد أفضل مجموعاته الشعريّة، ونجد فيه القصة التراثية في هيئة جديدة، تتضمن ملمحا هاما من الخصائص الشعريّة التي ميّزت أشعار دنقل في تلك المرحلة، وأيضاً من مراحل التطور السياسي التي شهدها العالم العربي في تلك الفترة.

الديوان يتميّز باحتوائه على كمٍّ كبير من القصائد التي تحمل في طياتها نبرات الحزن والأسى، معاني الضياع والفقد، وأيضاً مشاعر الغضب من سياسات عربية وُصفت بأنها غير أمينة وقادت الشعب للضياع. القصائد تعبر عن تفهُّم لمعاناة الناس البسطاء؛ لأنهم أحسوا بويلات الهزيمة أكثر من غيرهم.[١٨] تتحول إذن قصتنا التراثية من كونها عنواناً لقصيدة إلى عنوان لديوان شعري كامل، مثبتة بذلك قدرتها على عكس الحالة المأساوية التي ذاقها العرب في

الستينات من القرن الماضي، ومدلِّلة أيضاً على تعاطف الشاعر الشديد مع أحداث القصة، التي استوعبها على أنها عاكسة لما حدث فعلاً في عصره، وكأنّ التاريخ يعيد نفسَه.

العنوان، كعنصر من عتبات النص، يلقي بعضاً من الضوء على طبيعة القصائد المتضمنة في المحتوى، وعلى رؤية الشاعر التي سيطرت على جو القصيدة بوجه عام. فهي توضح أن الشاعر نظر إلى الأحداث السياسية التي شهدها عصره على أنها نتيجة طبيعية ومتوقَّعة لتردي الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية في المنطقة العربية. فالشاعر يتخذ موقفا ذا حدّين من نتيجة تلك الأحداث: فهو من جهة يستهزئ من السياسيات العربية، ومن جهة أخرى يُظهر تعاطفا واضحا مع الناس البسطاء. إنّ هزيمة الـ٦٧ أثرت بشدة في أمل دنقل وجعلته يكتب قصيدة طويلة بعنوان البكاء بيد يدي زرقاء اليمامة. وهو يعبّر من خلالها عن حزنه العميق بشكل خاص، وعن آثر تلك الهزيمة على معنويّات الشعب العربي بشكل عام. ثمَّ هو بعد ذلك يقرر أن يختار عنوان تلك القصيدة ليكون عنواناً لديوانه بأكمله، الذي مثّلت مجموعة القصائد المتضمنة فيه مرحلة فاصلة وانتقالية في نوعية نتاجاته الشعرية؛ فمعظم مقطوعاته الشعريّة التي نظمها بعد تلك المرحلة جاءت مميزة بمسحة الحزن الممتزجة بالغاضب الساخر، يقول دنقل:

أيَّتُها العرَّافةُ المقدَّسةْ...
جئتُ إليك... مُثخناً بالطَّعنات والدماءْ
أزحفُ في معاطفِ القتلى، وفوقَ الجُثثِ المكدَّسة
منكسِرَ السيفِ، مغبَّرَ الجَبينِ والأعضاءْ.
أسألُ يا زرقاءْ...
عن فمكِ الياقوتي، عن نبوءةِ العذراء
عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزالُ ممسكاً بالرَّايةِ المنكَّسة[...]
أسألُ يا زرقاءْ...
عن وقفتي العزْلاء بينَ السَّيفِ... والجدارْ! [...]
كيفَ حَملتُ العار...
ثمَّ مشَيتُ؟ دونَ أنْ أقتلَ نَفسِي؟! دونَ أنْ أنْهار؟! [...]
تكلَّمي أيَّتُها النَّبِيَّةُ المُقدَّسة
تكلَّمي.. باللهِ.. باللَّعنةِ.. بالشَّيطانْ [...][١٩]

نلاحظ أن القصيدة نُظمت في أسلوب ديالوجي (حِواري)، لذا فنحن نتوقع سماع صوتين، إلاّ أنَّنا نُفاجأ بالاستماع لصوت المتكلم فقط. الطرف الآخر لا يقول أيَّ شيء، رغم توسلات المتكلم له بالإجابة. لذا تتحول أسئلته، وحديثه بشكل عام، إلى سمات المونولوج (حوار داخلي مع الذات)، فتتحول بذلك جملُه الاستفهاميّة إلى عبارات بَوْحيّة. على المستوى التفسيري للنص، السؤال الذي يطرحه الشاعر هو: من المتكلم، ومن المستمع؟ وما نوعية العلاقة التي تربطهما ببعضهما؟

على المستوى السطحي للنص، هويّة المستمع لابدّ وأن تكون معروفة بالبديهة، فهي زرقاء اليمامة، حيث أشار إليها العنوان، وتكررت الإشارة إليها بـ" العرّافة المقدّسة" في ثنايا القصيدة عدة مرات. هذا التكرار في الإشارة إليها بهذا اللقب، يدل على أن اختياره للشخصية لم يأتِ اعتباطا؛ على العكس، فهو يوضح أنَّ المتكلم ذو إيمان قوي ومتين

فيما يتعلق بثقته في نبوءات زرقاء، وهذا الإيمان منبعه صدق التجربة في حَدْسها ونبوءاتها التي كانت منها في الماضي، ووقعت على الحقيقة كما أخبرت بها.

على النقيض من هوية المستمع، هويّة المتكلم تبدو غامضة بعض الشيء على المستوى السطحي. فالشاعر لم يشِر إلى نفسه في كامل القصيدة إلاّ بصيغة ضمير المتكلم، لذا فنحن نتصور أن الشاعر هو نفسه المتكلم. لكن، حينما نقرأ أنه جُرح وقُطع ساعدُه، يتضح لنا أنَّ المتكلم هو شخصٌ حارب في معركة خسرها، ورجع منها مهزوم الجسد والروح، حتى تمنَّى في لحظة يأس لو أنَّه في عداد الأموات. فالمتكلم إذن ليس سوى ذلك الجندي الذي أُرسل لحربٍ خاسرة، وهو بذلك مُمثلٌ لشريحة كاملة من المجتمع، تحديدا هي شريحة أولئك الذين زُجَّ بهم في ساحة المعركة دون ما يلزم من تجهيزات على صعيد العتاد والمعنويات، ولذا خسروا المعركة. وهم، من بين كافة شرائح المجتمع، كانوا الشريحة الأكثر خسارة. بالطبع تفسيرنا هذا لا يعني بالضرورة الفصل بين ذات الشاعر وذات المحارب، أو أننا ننكر أن يكون الشاعر مع من حاربوا، لكن القصيدة هنا تشير إلى مجموعة كاملة و ليس إلى فردٍ بعينه.

فيما يتعلق بالعلاقة بين المتكلم والمستمع، فهي تبدو وكأنَّها بين باحث عن حقيقة ما يحدث ونبيٍّ صامت لا يجيب على أي سؤال، ربما بسبب الصدمة مما حدث، أو ربما لأن آخر مرَّة تنبأ فيها بما كان سيكون لم يُعرْ أحدٌ نبوءَته اهتماماً. لكن، وبما أنّ المستمع لا يجيب، تستمر حيرة المتكلم، وتزداد أسئلته حدة ووضوحاً، ونراه يتحدث وكأنه يدلي بشهادته على وقائع شهدها بأمِّ عينه. أسألته تنبثق من حالة إحباط شديدة وصدمة أصابته نتيجة قسوة الواقع الذي فُرض عليه، وتتحول في طبيعتها إلى ما يشبه شهادة صريحة على العصر، وليس مجرد أسئلة:

أيَّتُها النَّبِيَّة المُقدَّسة...
لا تسكُتي... فقدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً...
لكي أنالَ فضلَةَ الأمانْ
قيل لِيَ 'اخرسْ...'
فخَرَسْتُ... وَعَمِيتُ... وَائتَمَمْتُ بالخِصْيان!
ظللتُ في عبيدِ (عبسِ) أحْرس القِطْعان [...]
أنامُ في حظائرِ النِّسيان [...]
وها أنا في ساعةِ الطِّعَانْ
ساعةَ أنْ تخاذلَ الكُماةُ... والرُّماةُ... والفُرسانْ
دُعيْتُ للميَدان!
أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضَّأن..
أنا الذي لا حولَ لي أو شَأن..
أنا الذي أُقصِيْتُ عن مجالسِ الفِتيان،
أُدْعى إلى الموتِ... ولمْ أُدعَ إلى المُجَالسة!! [...] [٢٠]

هنا نجد أن هويّة المتكلم تبدأ بالانكشاف شيئا فشيئا. فنحن نعرف الآن أن المحارب هو عنترة العبسي (٥٢٥-٦١٥ ق. م.)، نموذج البطل العربي التاريخي، المشهور من خلال السيرة الشعبية التي تحمل اسمه: 'سيرة عنترة.' الشاعر هنا يجمع بين شخصيتين أسطورتين من العصر الجاهلي، لتأكيد الشعور بأن الأمة العربية والحضارة العربية تواجِه خطر الانهيار بسبب الانهزامات المتوالية. استدعاء هذين النموذجين، زرقاء اليمامة وعنترة العبسي، في نصه يستحث قوة الغضب عند القارئ العربي لرؤيته رمزَيّ العروبة النبيلين ينهاران أمام عينيه: [عنترة منهزم في ساحة القتال، وزرقاء خرساء منعزلة ومنكفئة على نفسها]. بهذه الطريقة، دنقل يجعل الحضارة العربية بكامل هويّتها وتراثها

في مواجهة مع العدو، مواجهة عانت فيها الحضارة العربية وحدها من خزيٍ وعار سببُه عدم قدرة الحاضر على حفظ الماضي كما يجب. وبذا، فالشاعر، وفي لحظة واحدة من خلال توظيفه هذين الرمزين التاريخيين، يجعل الحاضر على النقيض مع الماضي. فهو يلبس الزرقاء وعنترة (رمزي الماضي) ملابس الحاضر، ويختبر قدرتَهما على مواجهة تحديّات العصر التي لم يستطع أيٌّ منهما اجتيازها: الأول يبقى صامتا، والثاني منهك من جروحه، وهو تعبير عميق عن النكبة؛ تلك النكبة التي تسبَّبت في 'بترهم' من ماضيهم و'قطع صلتهم' من بطولات أجدادهم. عنترة في مخيّلة العامة كان الأكثر شجاعة والأقوى بين فرسان العرب، والأقرب تمثيلا لنموذج القومية العربية الأصيل. لكن شخصية هذا النموذج الآن مهزومة، منكسرة، مجردة من قوتها أمام وجه العدو. هذه هي حالة العرب الذين يبرزهم الشاعر بشكل جمعي من خلال شخصية عنترة. وحينما تعترف هذه الشخصية بهزيمتها، فهي تعترف أيضاً بهزيمة كل العرب دون استثناء، وبانهيار الحاضر العربي أمام نُبل الماضي، ماضي عنترة والزرقاء.

كما أشرنا أعلاه، المتكلم في هذه المرحلة هو عنترة. واستناداً إلى سيرته الشعبية، فعنترة هو العبد الذي عمل راعياً لإبل والده إلى أن جاء اليوم الذي أغارت فيه إحدى القبائل على قبلته، فاستُدعي عنترة لنجدة قومه، واستطاع بشجاعته وبسالته تحرير قبيلته ونفسه.[٢١] كان هذا هو عنترة الماضي، لكن عنترة الحاضر في القصيدة مختلف كثيرا عن الأصل. فهو ليس إلاّ محاكاة ساخرة عن البطل: هو الآن محارب، واهن العزيمة، ضعيف، يتمنى لو أنه ميت، لأنَّ اليد التي دافعت عن شرف القبيلة فيما مضى من زمان أضحت اليوم مبتورة.[٢٢] لذا فهو غير قادر على الدخول في معركة أخرى، رغم علمه أنَّ قومه لا يجدون من يدافع عنهم، وأنَّهم أجبروا على الفرار من عدوهم. في النسخة الأصلية، عنترة يترك عمله في سبيل الحصول على حريته، وتحقيق النصر لقومه؛ وفي النسخة الجديدة عنترة أيضا يقدِّم حياته في سبيل تحقيق الغاية ذاتها، لكنه بفشل: لقد كان عبداً وسيبقى عبداً. كان عنترة عاملاً يكدح للحصول على قوت يومه، ثم أصبح محارباً مسلوب القوة يُضطر للاستسلام، ومن ثم يصبح فاقداً لكل شيء.

لقد جلت الحرب عن عنترة الأوهام والضلالات التي كانت مسيطرة على تفكيره وجعلته يرى الأمور بوضوح، بحيث قام بالإدلاء بشهادته بين يدي العرّافة، الشخص الوحيد الذي مازال يثق فيه. اعترافاته أبانت كم كان منزعجا من كونه كان مُستَغَلاً باستمرار. فقبل الحرب لم يكن بأفضل حالاً من العبد؛ إذ لم يكن له رأي في مستقبل بلاده. فقد 'أُقصِيَ عن مجالسة الفتيان،' وعاش حياة العبيد الذليلة، ولكن عندما تعالت صيحات الحرب، كان هو أول من استُدعِي للتعبئة ضد العدو، فهو'دُعيَ إلى ميدان' وساحة معركة لا يعرف عنها شيئا. هو لم يعرف أهميتها على المستوى القومي والإنساني، لأنه أبدا لم يعرف معنى الحريّة في إبداء الرأي؛ فالكلمة التي كان يسمعها دوما هي (إخرس!). مثل هذا الفارس المعدَم، الضعيف والجاهل من الصعب تخيُّل تحقيقه لانتصار في قتال أو مبارزة، لذا فنتيجة المعركة كانت محسومة مسبقاً. هذا يُفسر سبب حُنق وغضب الفارس في ضراوة هجومه على العرب الذين استغلّوه وأساءوا معاملته ودنَّسوا شرفه الذي هو شرف العروبة جمعاء.

الآن و بعد أن أوضحنا بعضاً من سمات الشخصيّة المتكلمة (عنترة)، جاء الوقت لتحليل أكثر عمقاً لمعنى رمزية هذه الشخصية. فعنترة فقير، عانى من الطغيان والجور في مجتمع أَجَلَّ الحُكم الاستبدادي. فرغم أن واقع الأمر أثبت أنه سُلب من أي إرداة سياسية وأُقصي عن التدخل في أمور السلطة إلاّ أنه كان 'الشَّماعة' التي علَّق عليها السيّاسيون أسباب فشلهم في 'تجاربهم' الحربية. هذه السمات في الواقع تنطبق على الطبقة الكادحة في المجتمع العربي. لهذا السبب فأنا أعتقد أن عنترة هنا يرمز لفئة الفقراء والمعوزين العرب الذين ما فتئ ساستهم ينزلون بهم المصيبة تلو الأخرى بسبب خططهم غير الواقعية، وطريقة معالجتهم للمشكلات، وأيضاً بسبب رفضهم السماح باتخاذ قرارات في مثل هذه الأمور المصيرية من قِبَل من ينبغي لهم بحق اتخاذ قرار بشأنها.[٢٣]

ما تبقّى لنا الآن هو معرفة ما ترمز إليه زرقاء اليمامة، وهو ما يوضّحه بجلاء المقطع الأخير من القصيدة:

أيَّتُها العَرّافةُ المقدسة...
ماذا تفيدُ الكلماتُ البائسة؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافلِ الغبارْ...
فاتَّهَمُوا عينيكِ، يا زرقاءُ، بالبَوار!
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرةِ الأشجار...
فاستضحكوا من وهمكِ الثَّرثار!
وحين فُوجئوا بحدِّ السَّيف: قَايَضوا بنا...
والتمسوا النَّجاةَ والفِرار!
ونحنُ جرحَى القلبِ،
جرحى الرُّوحِ والفَم [...].
ها أنتِ يا زرقاءْ
وحيدةٌ... عمياءْ!
وما تزال أغنياتُ الحبِّ... والأضواءْ
والعرباتُ الفارهاتُ... والأزياءْ!
فأين أُخفي وجهيَ المُشَوَّها
كي لا أعكِّر الصفاءَ... الأبلهَ... المموَّها.
في أعينِ الرجالِ والنساءْ!؟
وأنتِ يا زرقاء...
وحيدةٌ... عمياء!
وحيدةٌ... عمياء![٢٤]

حتى نهاية القصيدة تبقى زرقاء صامتة لا تنطق ببنت شفة، وهذا أبلغ دليل على أنها كانت في حالة صدمة. الشاعر يخبرنا أنها تحدّثت قبل الحرب منذرةً بما سيكون، لكن الجميع 'اِتهموا عينيها بالبوار' و'تتضاحكوا مما اعتبروه أوهاماً ثرثارة' التاريخ، كما أُخبرنا من قبل، يُعيد نفسَه بشكل أو بآخر. لكنَّنا أيضا أُخبرنا أنَّ العرب فشلوا في قراءة تاريخهم كما ينبغي، بما كانت نتيجته الهزيمةَ تلوَ الأخرى. توظيف الأسطورة بهذه الطريقة يخلق حالة من المقارنة (بين الحاضر والماضي)، يتولَّد عنها إيحاءاتٌ (شعرية) متَّسعة الأفق، ثرية وأكثر تعبيرا في مدلولاتها، بخاصة إذا كان باعثها هو مشاعر أصيلة متأثرة بواقع مُشاهد وتضامن مخلص مع ماضيها وحاضرها. التوظيف للأسطورة بهذا الشكل يقود الشاعر لاختيار المسار المناسب لمعادلة، مقارنة، اختيار، ومن ثم اتِّخاذ استنتاجات صائبة (فيما يتعلق بقراءة المستقبل من خلال وثائق الماضي). كل هذا يمكن رؤيته في قصيدة أمل دنقل التي وظّف فيها معرفته بالتراث العربي لخلق نصٍّ جدَلي من الطراز الأول.

من وجهة نظر زمنية، فالنص يبرز تباينا واضحا بين الماضي والحاضر: فمتنُه يعرض مقارنة لبطولات الماضي بانهزامات الحاضر؛ وعلى المستوى الثقافي، فهو مقارنة للعقليّة التراثية بطريقة التفكير الرسميَّة؛ أما على المستوى الوجودي، فالمقارنة هي بين الأسطورة والحقيقية. بالإضافة لذلك، فالمشكلة، على جميع المستويات، تحسم أمرها لصالح الماضي؛ لما يبدو عليه الحاضر من دونيَّة وتقزُّم مُهين عند مقارنته به. القصص الشعبي في هذه الحالة إذن

يوظَّف لتسليط الضوء على المشكلة بكل أبعادها، مبرزاً لها على أنها عنيفة، حاسمة وكليَّة، وعليه جاءت نتيجتها حاسمة بالمثل. لذا، فالخسارة وَجَب بالضرورة أن تكون بائسة وساحقة في طبيعتها.

من وجهة نظر لويس عوّاد (١٩١٥-١٩٩٠)، "زرقاء" في هذه القصيدة ترمز لمصر التي عانت حينها من وطأة الاستبداد، الاضطهاد وتهديدات كلٍ من المخاطر الداخلية والخارجية التي كانت محدقةً بها نتيجة الهزيمة، على الرغم من عدم ملاحظة أحدٍ لهذا المخاطر.[٢٥] عصفور، في رؤية مغايرة، يذهب إلى أن "زرقاء" ترمز للقصيدة، أو الشعر؛ الذي يلجأ إليه الشاعر بعد حالة الإحباط التي أصابته مسائلاً له عما حدث؛ حيث مثّل الشعر له النَّبي الذي لن يخيِّب أمله.[٢٦] لكن نقّاد آخرون رفضوا وجهتي النظر السابقتين، وفسروا "الزرقاء" على أنها رمز لشريحة المثقَّفين في مصر والعالم العربي، بخاصة الفنانين والشعراء، الذين قادهم حسُّهم المرهف وانشغالهم الصادق بقضايا الوطن إلى التَّنبُّؤ بالكارثة وشيكة الوقوع، وهي ما سمَّاها العرب لاحقا بـ'النَّكسة،' في إشارتهم إلى 'حرب الأيام الستة.'[٢٧] هؤلاء النَّقَّاد، في اعتقادي، قاربوا الحقيقة. في ضوء هذا الفهم، يمكننا تفسير "عنترة،" إذن، على أنه فئة البسطاء من الناس الذين التجؤوا إلى "الزَّرقاء،" الممثِلة للفئة المثقَّفة، باعتبارهم الشريحة الوحيدة من بين شرائح المجتمع الممكن الوثوق بها وبآرائها. في الوقت ذاته، هو أيضاً نداءٌ للمثقَّفين لجعل قضيتهم مشتركة مع العامة، لتعزيز تضامنهم مع هموم ومعاناة البسطاء، وللنأي بأنفسهم تماماً عن طبقة السياسيين التي لاتزال تعيش بين 'أغنياتُ الحبِّ... والأضواءُ، والعرباتُ الفارهاتُ... والأزياءُ!' كما يقول دنقل في قصيدته، وكأن شيئاً لم يحدث.

قصائد دنقل مفعمة بالعديد من المعاني العميقة والمرجعيّات التي تُظهر دقة حسِّه ومهارته في توظيف القوى الفنيَّة الإيحائية، المتأصِّلة في الرموز، لشحن نصِّه بالطاقة والحيوية وملئه بإيحاءات تستحث القارئ على القراءة والتفكير معاً. لهذا السبب بقدر محاولتي التزام الإيجاز في تحليل رمزية النص ومحتواه، كان توسُّعي في موضوعه. ذلك أنَّ كلَّ رمز يقود القارئ إلى عالمٍ أكثرَ اتساعاً من المعاني والرموز، فيصبح من الظلم تجاهله؛ لما له من أهميَّة في كشف مغزى العنصر التراثي-الشعبي و أبعاده الرمزية. هنا نجد أن القصص التراثية تلعب دوراً مفصليا في تشكيل النص: ابتداءً من العنوان وحتى آخر كلمة في القصيدة، ذلك أنَّها تُغلِّف الحقائق المؤلمة التي تعالجها بورقِ الأسطورة، مجنِّبةً الشاعر مأزق وشَرَك التقرير المباشر، خاصة في ضوء معرفتنا بالفترة التي نُظِمت فيها القصيدة (بعد هزيمة الـ٦٧)؛ الكارثة الأكثر مأساوية مما لم يشهد العرب مثيلا لها على مدى قرون، في حرب استمرت فقط أياماً قلائل. في وجه هكذا فاجعة، هدمت منابع إلهامه وهزّت إيمانه في تراثه، كان سيكون من العسير على الشاعر أن يكبح جماح ثورته وهياجه ويوجِّهه في قنواته الشعريّة. لكن لأن ["الإبداع يُخلق من رحم الأزمات،"] فكما هزَّته الفاجعة فقد غذَّت، في ذات الوقت، غضبه وحزنه العميق. من هنا يأتي توظيفه العنصر التراثي، 'المعادل الموضوعي' الذي يتيح له التعبير عن ثورة هياجه دون مقاومة، من خلال رمز متعارف عليه، لا يسيئ لعقل ولا لفطنة القارئ. بهذه الطريقة يظل هياجه يحترق دون أن يفقد النص جودته الفنية وسماته الشعرية. في الحقيقة، النَّص، موضوع الدراسة هنا، يحوي القليل نسبيا من التعبيرات الإيحائية واللُّمَح، ولغته قريبة نوعا ما من لغة النثر المباشرة التي تعكس صرامتها واقعا خشنا خالٍ من الخصب. بالنتيجة، توظيف هذه الشخصيات الأسطورية/التراثية حوَّل اللغة العادية إلى لغة إيحائية عميقة. النقَّاد الذين عالجوا شعر دنقل لاحظوا هذه الحقيقة، ولاحظوا أيضا حقيقة أنَّ لغته، رغم قربها من النثر، لا تشبه اللغة البلاغية، لكنها تعتمد على التعبيرات الشعبية ولغة العامة التي يترجمها إلى العربية الفصحى مزودا إيَّاها بالرمزية والإشارات الإيحائية.

على جانبٍ آخر، رأينا كيف ساعدت القصة التراثية في ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض في خيط واحد من نسيج سلس؛ بحيث يؤدي سقوط أحد أبيات القصيدة إلى انسلال كامل أجزائها المنظومة وتفككِّها. القصة التراثية تعطي النص الشعري طابع التصاعد الدراماتيكي المتدرّج، المتزامن مع الحدث الدرامي. وبهذا الأسلوب في العرض،

فالقارئ يصبح عضوا مشاركا في تلك الأحداث، إلى جانب كلٍ من: عنترة، الشاعر، وكل فرد من أمة العرب. وفيما يخص البحر الشعري المُختار للقصيدة، فالرجز، باحتمالاته الكثيرة وإيقاعاته، يجعله أكثر انقيادا وطواعية لأمنيات الشاعر عن غيره من البحور، لذا فقد أتاح له نظم نصٍ يُقارب عن كثب لغة النثر والأسلوب البلاغي (لغة الإقناع)، وذلك من خلال كسر الإيقاعات الرتيبة المفروض التزامها في كثير من بحور الشعر العربية الأخرى.[٢٨] في الحقيقة، دُنقل، من وجهة نظري، نجح في كتابة نص هو أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، لكن دون فقدان رمزيته الأسطورية، إذا جاز لنا التعبير، وهذا ما يُعطي لغته قوتها الإيحائية العظيمة.

المصادر والمراجع العربية:

- إطيمش، محسن، دير الملاك، دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- البحراوي، سيد، "الحداثة العربية في شعر أمل دنقل،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- البرغوثي، عبداللطيف، الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، بيرزيت: مكتب الوثائق والأبحاث، ١٩٧٩.
- بن ذيبا، إ.، "إقترابات بنيوية من قصيدة جفرا،" في عبدالله رضوان (مح.) امرؤ القيس الكنعاني: قراءة في شعر عزّ الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- جبران، سليمان، المبنى واللّغة في شعر عبدالوهاب الوهاب البيّاتي، دراسة أسلوبية، عكا: دار الأسوار، ١٩٨٩.
- الجيَّار، مدحت، "أقانيم الشعر عند أمل دنقل،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- حدَّاد، قاسم، "أمل دنقل: سيف في الصدر،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- حديدي، صبحي، "من خسر برحيله؟ من ربح؟ وأيُّ جدليّة وراء هذه المعادلة؟،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- خوري، جريس، الأغنية الشعبية الفلسطينية في الجليل، أطروحة ماجستير (غير منشورة)، جامعة حيفا، ١٩٩٩.
- دنقل، أمل، الأعمال الشعريّة، لقاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٥.
- دوغان، أ.، "قراءة سياسية في ديوان جفرا،" في عبدالله رضوان (مح.) امرؤ القيس الكنعاني: قراءة في شعر عزّ الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- الرويلي، ميجان وَالبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.
- زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧.
- ----------، قراءات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨.
-

- سرحان، نمر، موسوعة الفلكلور الفلسطيني، عمّان: دائرة الثقافة-منظمة التحرير الفلسطينية، ٣ أجزاء، ١٩٨٩.
- سوميخ، ساسون، "العلاقات النصيّة في النظام الأدبي الواحد"، الكرمل: أبحاث في اللغة والأدب، ٧ (١٩٨٦): ١١٥-١٦.
- ----------، ملامح أسلوبية جديدة *في الأدب العربي الحديث*، حيفا: مجمع اللغة العربية، ٢٠١٢.
- شبلول، أحمد، "الخيول من الغرفة رقم ٨،" في عبلة الرويني (مح.)، *سفر أمل دنقل*، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- شكري، غالي، "تعليقات زرقاء اليمامة على جبين العصر،" في عبلة الرويني (مح.)، *سفر أمل دنقل*، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- شميط، وليد، "متى اكتشفتُ الشعر؟،" في عبلة الرويني (مح.)، *سفر أمل دنقل*، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- شهيد، إ.، "زرقاء اليمامة،" في *E.I.* (*الموسوعة الإسلامية الأجنبية*)، (٢٠٠٢) ج. ١١، ص.ص.: ٤٦٠-١.
- الطبري، محمد بن جرير، *تاريخ الرسل والملوك*، القاهرة: دار المعارف، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٠ أجزاء، ١٩٦٠.
- الطويل، رضا، "فن العزف على أوتار القصب، تنويعات حول التجربة الشعريّة لأمل دنقل،" في عبلة الرويني (مح.)، *سفر أمل دنقل*، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- الطيب، ابن رجب، "قراءات سياسية لمجموعة جفرا،" في عبدالله رضوان (مح.) امرؤ القيس الكنعاني: قراءة في شعر عزّ الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- عثمان، اعتدال، "الشعر والموت في زمان الاستلاب: قراءة في "أوراق الغرفة رقم ٨" للشاعر أمل دُنقل،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩؛ وفي مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، ٤ (١٩٨٣):1، ٢٢١-٧.
- عصفور، جابر، "أمل دنقل: الشاعر القومي،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- عوّاد، لويس، "شعراء الرفض،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- علوان، ك.، "تأثيرات هوميروس في كنعانياذة وأراجون في جفرا عزالدين المناصرة يؤسس وطن في اللغة،" في عبدالله رضوان (مح.) امرؤ القيس الكنعاني: قراءة في شعر عزّ الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- العلي، غالي،"عزّالدين المناصرة: شاعر الضِّد، قراءة في ديوانه جفرا،" في عبدالله رضوان (مح.) امرؤ القيس الكنعاني: قراءة في شعر عزّ الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- فتحي، إبراهيم، "حول ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، لقاهر:دار هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٧.
- ----------، "الوصايا العشرين الولاء التراثي والإسقاط السياسي،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.

- الكركي، خالد، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٩.
- المناصرة، عز الدين، "شهادة ذاتية: على هامش النص، ضوء طازج كطفولات التاريخ، أمكنة فاتنة حتى الفتنة،" في عبدالله رضوان (مح.) امرؤ القيس الكنعاني: قراءة في شعر عزّ الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- ----------، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عزِ الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠.
- النابلسي، شاكر، رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء محدَثين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦.
- نازكاظم، صافي، "أمل دنقل: شاعر الرؤية الموجعة،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- النقّاش، رجاء، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢.
- ----------،"بين كفافي وأمل دنقل،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.
- النويهي، محمد، قضايا الشعر الجديد، القاهرة: دار الفكر، ١٩٧١.
- وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ٢٠٠٠.
- يحياوي، رشيد، الشعر العربي الحديث: دراسة في المُنجز النّصي، بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٨.
- يقطين، سعيد، إنفتاح النص الروائي: النص السياقي، بيروت:، المركز الثقافي الغربي، ١٩٨٩.

المراجع الأجنبية:

- Allen, Graham, Intertextuality, London: Routledge, 2000.
- Even-Zohar, Itamar, “The 'Literary System,” in Poetics Today,11,1 (1990): 27-44.
- Genette, Gérard, The Architext – An Introduction, trans: Jane Lewin, intro: Robert Scholes, Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of Californian Press, 1992.
- Khoury, Jeries, “Polysystem: A Theoretical Inquiry into Some General Concepts,” Journal of Arabic Literature (JAL), 37,1 (2006): 109-4437.
- Macksey, R., “Foreword,” in Genette, G., Paratext: Thresholds of Interpretation, Cambridge: Cambridge University Press, ١٩٩٧.
- Plett, Heinrich.F. (ed.), Intertextuality, New York: Walter de Gruyter, 1991.

الهوامش:

[١] **حقوق النشر محفوظة: المقالة ترجمة من الإنكليزية للعربية، بإذن من الناشر**. هذه النسخة المترجمة متوفرة في المطالعة المجانية فقط بإذن من مطبعة جامعة أكسفورد نيابة عن جامعة مانشيستر. للمراجعة والاستشهاد من المرجع الأصلي انظر التالي:

Jeries Khoury, “Zarqāʾ al-Yamāma in the Modern Arabic Poetry J, A Comparative Reading”, in Journal of Semitic Studies 2008; 53 (2): 311-328, doi:10.1093/jss/fgn006.please visit:

http://academic.oup.com/jss/article/53/2/311/1711652

Published by Oxford University Press on behalf of the University of Manchester. All rights reserved.

© المؤلف(ون) ٢٠٠٨. كل الحقوق محفوظة؛ لا جزء من هذا المنشور ينبغي أن يعاد إنتاجه أو يحفظ في نظام استرجاع أو يتم نقله بأي شكل أو وسيلة؛ سواءً كانت إلكترونية، تشغيلية، تصويرية، تسجيلية، أو غيرها من دون إذنٍ مسبقٍ من مطبعة جامعة أكسفورد و/ أو

مطبعة أكسفورد المحدودة (Oxford Publishing Limited-OUP) فيما يخص الحقوق الموضَّحة، أو كما هو مصرَّح به في النصوص القانونية.

* **باعث الترجمة**: دافعي للترجمة كان اللَّغط المستمر تداوله بين فئة من مثقفي العرب، ناهيك عن العامة، بشأن أول من وظَّف أسطورة زرقاء اليمامة، ذات الأصول الجاهلية، في الشعر العربي الحديث. فهي غالبا ما يُنسب الفضل فيها للشاعر الراحل أمل دُنقل، بينما يُثبت الباحث جريس خوري، الذي أترجم لمقالته، بالتواريخ الموثَّقة أن الشاعر عز الدين المناصرة هو من له الأسبقية. ورغبة مني في إيصال هذه المعلومة للمعنين من شريحة القرَّاء العرب فقد قمت بترجمة البحث إلى العربية؛ لما وجدتُه من قيمة هامة تتعلق بإرجاع الفضل للمستحقين من أهله فيما يخص الأسبق فعليا في توظيف أسطورة زرقاء اليمامة في الشعر العربي المعاصر.

[٢] نعلم أن هناك فرقا بين ما هو تراثي شعبي وما هو أسطوري، وهنا نقصد أنّه الموروث العربي القديم الذي مخّضته التجربة الإنسانية وأضفت عليه مفاهيم سامية، بلورها وصقلها على مدى زمني طويل حتى "تعالى" إلى مرتبة الأسطورة. (المترجمة).

[٣] المقصود بتعدد الأنظمة الأدبية كما هو الفهم لها هنا هي أنها "شبكة من العلاقات التي يمكن افتراضها لمجموعة معينة من من مرصودات (أشياء قابلة للملاحظة وللرصد) مفترَضة)." المرجع لتالي:

I. Itamar Even-Zohar, "The 'Literary System," in Poetics Today (11: no. 1 (1990): 27-44), p. 27, cf.: Jeries Khoury, 'Polysystem: A Theoretical Inquiry into Some General Concepts,' Journal of Arabic Literature (JAL) (37, no. 1 (2006): 109-44), p. 37.

[في النطاق الأدبي: فهي تعني إعتبار النص الأدبي جزء من منظومة متكاملة ذات أبعاد تاريخية، ثقافية، اجتماعية وأدبية، تتشكّل وتتحوَّر باستمرار، من أثر تداخل عناصرها، في عملية دائمة ومستمرة؛ فهي تشبه انشطارات الخلايا بهذا المفهوم.] (المترجمة).

[٤] المؤلف يعرِّف برباح بن مُرَّة على أنه والد الزَّرقاء، بينما المصادر التاريخية تذكر أنَّه أخوها.

***ملحوظة**: من الآن فصاعداً، كل ما يقع بين قوسين معقوفين [...] هو تصحيح أو استكمال لنص مقطوع في الأصل المُترجَم عنه أو إضافات توضيحية من المترجمة.

[٥] انظر: محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك (القاهرة: دار المعارف، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٠ أجزاء، ١٩٦٠)، ج. ١، ٦٢٩-٣١؛ إ. شهيد، "زرقاء اليمامة،" في E.I. (الموسوعة الإسلامية الأجنبية) (٢٠٠٢) ج. ١١، ص.ص.: ٤٦٠-١؛ جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل (القاهر:دار هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٧)، ١٠٧؛ خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٩)، ١٠٧؛ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧)، ٢٢٦؛ صافي نازكاظم، "أمل دنقل: شاعر الرؤية الموجعة،" في عبلة الرويني (مح.)، سفر أمل دنقل (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩)، ٢٣؛ لويس عوّاد، "شعراء الرفض،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٤٠-١؛ رجاء النقّاش، "بين كفافي وأمل دنقل،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٢٦٥؛ جابر عصفور، "أمل دنقل: الشاعر القومي،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٣٥؛ جابر قميحة، "الوصايا العشرين الولاء التراثي والإسقاط السياسي،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٥٠٧.

[٦] انظر الطبري، تاريخ الرسل، ج. ١، ٦٣٠-١.

[٧] المقابلة تمت في عمّان بتاريخ ٢٩ مايو ٢٠٠٤. أيضاً، المناصرة في شهادة ذاتية أكَّد بشدة على أنه كان أول من استلهم تلك القصة واستخدمها في شعره (انظر: عز الدين المناصرة، "شهادة ذاتية: على هامش النص، ضوء طازج كطفولات التاريخ، أمكنة فاتنة حتى الفتنة،" في عبدالله رضوان (مح.) امرؤ القيس الكنعاني: قراءة في شعر عزّ الدين المناصرة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩)، ٤٢٩، مأخوذ من عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عزِّ الدين المناصرة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠)، ٢٨٠. بالإضافة إلى ذلك، نجد الشاعر في نهاية قصيدته "زرقاء اليمامة" يشير إلى سنة النشر على أنها (١٩٦٦)، وفي ملاحظاته التالية على هذه المعلومة يذكر الشاعر أنَّ قصيدته نُشرت في مجلة الآداب (الصادرة من بيروت)، وأنها أُلقيت في محفل 'المؤسسة الأدبية المصريّة' في العام ١٩٦٧، في حضور اثنين من الشعراء المصريين وهما صلاح عبدالصبور (١٩٣١-٨١) و أمل دنقل. من جهة أخرى، دنقل يذكر أنَّ قصيدته نُشرت بعد أيام قلائل من هزيمة الـ٦٧ (انظر وليد شميط، "متى اكتشفتُ الشعر؟،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٦٣٦؛ نازكاظم، "أمل دنقل..." ٢٠. و مع ذلك نجد أن كثيراً من الباحثين أظهروا إعجاباً واضحاً بقصيدة دنقل عن تلك التي كتبها المناصرة، وأيضاً العديد من الدراسات، التعليقات والملاحظات تناولت قصيدة دنقل وتغاضت عن قصيدة المناصرة السابقه عليها، وهنا ذكر لبعضٍ منها فقط: شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء محدَثين (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦)، ٤٩، ٦٧؛ قميحة، التراث الإنساني...، ١٠٩-١٣؛ رجاء النقّاش، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ٢٣٧-٩؛ زايد، استدعاء الشخصيّات...، ٢٢٧-٣٣؛ رشيد يحياوي، الشعر

العربي الحديث: دراسة في المُنجز النّصي (بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٨) ١٢٢-٣، رضا الطويل، "فن العزف على أوتار القصب، تنويعات حول التجربة الشعريّة لأمل دنقل،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٨٤؛ قاسم حدّاد، "أمل دنقل: سيف في الصدر،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ١٦١-٦؛ النقّاش، "بين كفافي...،" ٢٦٥-٧؛ عصفور، "أمل دنقل...،" ٢٧٥-٧؛ صبحي حديدي، "من خسر برحيله؟ من ربح؟ وأيُّ جدليّة وراء هذه المعادلة؟،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٢٨٧؛ إبراهيم فتحي،" حول ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٣٦١-٣؛ غالي شكري، "تعليقات زرقاء اليمامة على جبين العصر،" في الرويني (مح.)، المصدر السابق، ٣٩٠؛ قميحة، "الوصايا العشر...،" ٥٠٧.

[٨] انظر: النابلسي، رغيف النار...، ٤٢، ٤٩، ٥٥-٧٤؛ قميحة، التراث الإنساني...، ١١٣؛ الكركي، الرموز التراثية...، ٨٨-٩٠؛ شكري، "تعليقات زرقاء...،" ٣٩٠.

[٩] هو ما يطلق عليه في لغة بعض النقّاد العرب 'التعالي النصي ' أو التناص الموسَّع' و أيضا 'الاتصال النّصي' عند ترجمته، ويجعل جينيت فروعه الخمسة على النحو التالي:

(١) التناص (Intertextuality) (يُطلق عليه المناصَّة أيضاً) وهو النصوص داخل المتن التي تستخدم أفكاراً، عبارات، أحداثاً أو شخوص من نصوص أخرى بشكل غير مباشر لتحقيق غايات وخلق دلالات أدبية خاصة بالؤلف. ويدخل في دائرة التناص أحد التعريفين التاليين:

أ- التنصيص أو الاقتباس (Quotations) وهو نقل حرفي من نصٍ لآخر، مع التوثيق لمصدره،

ب- التَّلاص أو السرقة (Plagiarism): وهو نقل حرفي، أو بتغير بسيط، عن نصٍ آخر، لا يُشار لمصدره.

(٢) متعلقات/ متجاورات النص (أو النص الموازي) (Paratextuality): وهي ما يحيط بالنص من خارجه من مثل: مقدمة، تمهيد، حواشي، هوامش، شكر، رسومات، و غيرها مما هو ليس جزءاً من متن النص، وبعض هذه الأجزاء يشار له تحديدا أنَّه عتبات النص (Peritextuality)؛ أما ما يلزم النص من مقابلات واستبيانات وغيرها فيُسمى مُرفقات أو لواحق النص (Epitextuality). (انظر الهامش فقرة ١١).

(٣) التناص الإطاري (: Archtextuality)وهو الجنس الأدبي الذي ينحدر منه النص: أسطورة، رواية، شعر غنائي، ملحمة إلخ.

(٤) التعلُّق (أو التعالق) النصي (Hyprtextuality): هو إعادة اقتباس نصوص قديمة وتحويرها في شكل جديد ذي آفاق فنيّة أكثر حبكة وبراعة على مستوى الشكل والمضمون.

(٥) التناص العكسي (Meta-textuality)، وهي ما تنشأ من قدرة النصوص على ربطها بنصوص أخرى فيما يشبه نتاجات الاتصال عن بعد أو Telepathy، بمعنى أن فكرة ما يطرحها أديبان بشكل متشابه دون أن يكون هناك اقتباس أو تأثر من أحدهما بالآخر في واقع الأمر. [المعلومات الواردة في هذه الفقرة من الهامش من إضافات المترجمة لغرض التوضيح.]

[١٠] متعلقات النص أو(Paratextuality) هو أحد أنواع الاتصال النصي (التعَّالي النصي) أو (transtextualiy)، التي تشير إلى عناصر في حاشية النص وخارجه وأيضا حوَّافه المحيطه به، أو العناصر ذات الصلة بحياة الكاتب أو أي عنصر آخر خارج إطار المتن وله دور في توجيه القارئ ومساعدته على التحكم في علاقته بالنص وفهمه. أهم تفريعاته هي: أ- عتبات النص (peritext): التي تتضمن العنوان، عناوين جانبية للفصول أو مجموعة الأعمال، المقدمة، الهوامش و الفهرست، الإهداء، الشكر، التوقيعات؛ ب- لواحق أو مرفقات النص (epitext): و يتضمن المقابلات، بيانات عامة، تحقيقات نقدية، عناوينهم، أو أي شيء له صلة بالكاتب والناشر، الغلاف، وصورة الغلاف، التعليقات على الغلاف، أو حتى حجم الكتاب، إلخ. ورغم أنها عناصر خارجية إلاّ أنها تحكم النص بكونها تفرش أساس للكتاب، وتكون الفاترينة أو نافذة العرض التي يُعاينه من خلالها الجمهور، وبالتالي تساهم في خلق معنى له في ذهن القارئ.

Gérard Genette, The Architext – An Introduction, trans: Jane Lewin, intro: Robert Scholes (Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of Californian Press, 1992), 82; cf. Graham Allen, Intertextuality (London: Routledge, 2000), 103-7; Plett, Heinrich.F. (ed.), Intertextuality (New York: Walter de Gruyter, 1991), 22;

سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي: النص السياقي (بيروت:، المركز الثقافي الغربي، ١٩٨٩)، ٩٧، ٩٩، ١٠١ [ويقطين يسميه المناصّة]. فيما يخص أهمية العنوان في تحديد معنى النص، انظر يحياوي، الشعر العربي الحديث...، ١١٠-٧.

[١١] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١)، ٤٧.

[١٢] جفرا، في أصل التسمية، هي أغنية شعبية فلسطينية تنشد في الأفراح، ذات تركيبة وموسيقى خاصة، و غالباً ما تتناول مشاعر الحب و الغرام (عن هذا النوع من الغناء انظر: جريس خوري، الأغنية الشعبية الفلسطينية في الجليل (أطروحة ماجستير (غير منشورة)، جامعة حيفا، ١٩٩٩)١٦٦-٧١؛ من المصدر عبداللطيف البرغوثي، الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن (بيرزيت: مكتب الوثائق والأبحاث، ١٩٧٩)؛ نمر سرحان، موسوعة الفلكلور الفلسطيني (عمّان: دائرة الثقافة-منظمة التحرير الفلسطينية،٣ أجزاء، ١٩٨٩)، ج. ١، ٧٣؛ ك. علوان، "تأثيرات هوميروس في كنعانياذة وأراجون في جفرا عزالدين المناصرة يؤسس وطن في اللغة،" في رضوان (مح.)، امرؤ القيس الكنعاني...، ١٥٩).

عُرف المناصرة بأنه شاعر الجفرا، لأنه الشاعر الوحيد الذي أبدى إعجاباً واضحاً بمثل هذا اللون من الغناء واستخدمه بكثرة في شعره. لقد استخدم مسمى الأغنية، بشكل عام، كنوع من الكناية التي ترمز إلى الهوية الفلسطينية: ملامحها، أرضها، تاريخها و غيرها من سمات الهُويّة. أيضاً، هذا الرمز تُعنون به العديد من عناوين قصائده و ليس فقط القصيدة موضوع النقاش هنا. وهو أيضاً يختار هذا المسمى ليُعَنون به أحد أفضل دواوينه الشعرية، وهو جفرا الذي نشر في العام ١٩٨١ (في مقابلتي التي أُجريتها معه في عمّان بتاريخ ٢٩ ماير ٢٠٠٤، أكّد المناصرة بقوة الصلة التي تربطه بجفرا كرمز أسطوري للشخصية الفلسطينية التي تحمل ملامح وطنه. وأوضح أنه حاول معرفة أصول الأغنية وخرج باكتشافات غاية في الأهمية، ومن أكثرها 'إثارة،' على حد قوله، كان معرفته أنَّ جفرا كان لقباً لإحدى السيدات الفلسطينيات التي تركت الوطن بعد هزيمة الـ٤٨ وعاشت في لبنان. وأضاف المناصرة، أنّه قابل تلك المرأة في لبنان في العام ١٩٨٢، وأنَّ أحد أقاربها أخبره بأن كل الأغاني عن جفرا كتبها حبيبها الذي مُنع الزواج منها) (نُقل عن إ. بن ذيبا، "إقترابات بنيوية من قصيدة جفرا،" في رضوان (مح.)، امرؤ القيس...، ٢٢٤، ابن رجب الطيب، "قراءات سياسية لمجموعة جفرا،" في رضوان (مح.)، المصدر السابق، ٢٨٦؛ أ. دوغان، "قراءة سياسية في ديوان جفرا،" في رضوان (مح.)، المصدر السابق، ٢٠٨؛ علوان، "تأثيرات هوميروس...،" في رضوان (مح.)، المصدر السابق، ١٠٦-٢؛ غالي العلي، "عزّالدين المناصرة: شاعر الضِّد، قراءة في ديوانه جفرا،" في رضوان (مح.)، المصدر السابق، ٣٣٨؛ المناصرة، شاعرية التاريخ... ١٥٣، ٢٢٧، ٤٠٧، ٤٤١.

[١٣] عبِّ دالية: دالية العنب.

[١٤] المناصرة، الأعمال الشعرية...، ٤٨-٩.

[١٥] المناصرة، شاعرية التاريخ...، ٥؛ منقول من المصدر السابق، ٥١.

[١٦] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ٢٠٠٠)، ٢٤٦-٧، نقلا عن: علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨)، ٦٤؛ إطيمش يقوم بتحليل القافية والأوجه الفنيّة لعدد من أبرز الشعراء العراقيين في العصر الحديث، ورصَّ في ختام كتابه جدولاً لأكثر أنواع القوافي شيوعا في قصائدهم في ثلاث مراحل زمنية: ابتداءً من بدايات مرحلة ظهور الشعر الحر حتى العام ١٩٥٨، ثمّ من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٨، والأخيرة من ١٩٦٩ حتى ١٩٧٨.

بالنظر في الجداول، يتضح أن استخدام الرَّجز في المرحلة الأولى كان بنسبة ٢١,٥٤% (الثاني بعد الكامل)، واستخدام المتدارك كان بنسبة ٧,٣٨% (في المرتبة الخامسة). في المرحلة الثانية، استخدام الرجز ارتفع لنسبة ٣٠,٢١% (ليحل بذلك في المركز الأول)، والمتدارك يستخدم بنسبة ١٢,٥٤% (ليأتي في المركز الرابع)، بينما في المرحلة الثالثة تكون نسبة استخدام الرجز ٢٠,٦٩% (في المركز الثاني)، وبنسبة ٣٢,٧٧% للمتدارك (مرتفعاً إلى لمركز الأول) (محسن إطيمش، دير الملاك، دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ٣٦٣-٥؛ قارن ذلك بالاستخدام المفرط للمتدارك في أشعار البيّاتي الأولى. للمزيد من الشرح حول هذا الموضوع و تفريعاته إلى الرجز ومن بعده الخَبَب، انظر: سليمان جبران، المبنى واللّغة في شعر عبدالوهاب الوهاب البيّاتي، دراسة أسلوبية (عكا: دار الأسوار، ١٩٨٩)، ١١٤-٢٣، ١٦٠-٧٠، ٢٣٠-٧. أما تلك التي جمعت بين الرجز والمتدارك فقاربت ٥٣% من مجموع الشعر العراقي العربي في السنوات الحالية. ونحن نأمل في بحث مشابه على الشعر العربي في بلدان عربية أخرى بحيث يمكن وصف هذه الظاهرة بشكل أدق لأنها، كما يبدو، ظاهرة تُنبئ بظهور جنس أدبي فريد من نوعه ذي سمات تجمع بين الشعر والنثر. وهو نوع يهدد بمحو الحواجز التقليدية الصارمة بين فنيّ القول السابقين. دراسة إحصائية أخرى على الأعمال الشعرية لأمل دنقل، قام بها البحراوي، أظهرت أن الرجز سيطر على معظم قصائد دنقل بنسبة ٣٥% إلى ٣٢%، من ذلك المنظوم على وزن المتدارك. النسبة الكليّة للوزنين معاً بلغت ٦٧%، وهي نسبة عالية جداً (انظر: سيد البحراوي، "الحداثة العربية في شعر أمل دنقل،" في الرويني (مح.)، سبق ذكره، ٣٠٣؛ نقلا عن: أحمد شبلول، "الخيول من الغرفة رقم ٨،" في الرويني (مح.)، سبق ذكره، ٥٦١).

[١٧] أحبَّ المناصرة القصصة الشعبية التي اعتاد قراءتها أو سماعها منذ كان طفلاً، وعلى حد قوله: 'فقد خلقت لي خلفية روحية ثقافية شبه-أسطورية، أثَّرت في وقربتني أكثر من الشعر (الترجمة)" (انظر المناصرة، شعريّة التاريخ...،٢٠)؛ وحينما سألته عن المرجع الذي أخذ عنه القصص الشعبية التي وظّفها في شعره صرّح بأنه سمع معظمها من جدّته، ومنذ ذلك الحين سيطرت تلك القصص على فكره وسلوكه، فيقول: "كنت مفرط النشاط، لكن عندما تبدأ جدَّتي حكايتها كنت ألغي كل 'نشاطاتي' و'انشغالاتي' وأجلس خلفها أستمع إلى حكاياتها بحرص (الترجمة)." المصدر السابق.

[١٨] انظر النابلسي، رغيف النار...، ٤٥، ٥٦، ٦١؛ قميحة، التراث الإنساني...، ٧١؛ مدحت الجيَّار، "أقانيم الشعر عند أمل دنقل"، في الرويني (مح.)، ذُكر سابقاً، ١٩٦.

[١٩] أمل دنقل، الأعمال الشعريّة (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٥)، ١٥٩-٦٠.

[٢٠] المصدر السابق.

[٢١] انظر د. م.، سيرة فارس فرسان الحجاز، أبي الفوارس، عنترة بن شداد (بيروت: المكتبة الثقافية، ١٩٧٩).

[٢٢] عن المحاكاة الساخرة (هزلية)، انظر ساسون سوميخ، "العلاقات النصيّة في النظام الأدبي الواحد"، الكرمل: أبحاث في اللغة والأدب ٧ (١٩٨٦): ١١٥-١٦، منقول من م. النويهي، قضايا الشعر الجديد (القاهرة: دار الفكر، ١٩٧١)، ٣٧٠ (يُطلق سوميخ عليه "المفارقة الأيرونية (تهكمية/ ساخرة)/ ironic imitation" [أيضا يمكن مطالعته من مصدره في س. سوميخ، ملامح أسلوبية جديدة في الأدب العربي الحديث (حيفا: مجمع اللغة العربية، ٢٠١٢)، ٢٢٢-٣])؛ قميحة، التراث الإنساني...،١٩٣-٤؛ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ١٢١-٢ (مفتاح يطلق عليه "المعارضة الساخرة (النقيضة)/ ironic mimesis")؛ اعتدال عثمان، "الشعر والموت في زمان الاستلاب: قراءة في "أوراق الغرفة رقم ٨" للشاعر أمل دُنقل،" في ع. الرّويني (محرر)، ذُكر سابقاً، ٤٤٩ [المقالة منشورة أيضا في في مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي ٤ (١٩٨٣):1، ٢٢١-٧، ٢٢٤] (تُطلق عثمان عليه "المفارقة الساخرة/ the discrepancy and ironic parody")؛ ميجان الرويلي وَسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، (١٧٩؟) (الصفحة بحسب المراجعة هي ٢٠٦) (يُطلق الكاتبان عليه "المعارضة وفن التَّهكم/ parody and ironic pastiche"). جينيت يُطلق هذا النَّوع من الاستعمال فيما يسميّه "التعالق النَّصي/ hypertextuality،" وهو أحد أنواع التناص الخمسة (انظر المرجع التالي:

R. Macksey, "Foreword," in G. Genette, Paratext: Thresholds of Interpretation (Cambridge: Cambridge University Press, ١٩٩٧), xix; Graham Allen, Intertextuality, 107-9 (٩٧) (منقول في يقطين، إنفتاح النَّص...، ٩٧).

ونحن هنا نختار أن نطلق مصطلح "محاكاة مضادة" بدلا من المفارقة الساخرة/ ironic imitation؛ لأن الأخير، في رأيي، ليس صحيحا، وذلك في ضوء حقيقة أن ليس كل محاكاة، مضادة للمعنى الأصلي، هي هزلية بالضرورة.

[٢٣] انظر الطويل، "فن العزف..." ٨٤؛ حدّاد، "أمل دنقل: سيف..." ١٦١.

[٢٤] دنقل، الأعمال...، ١٦٣-٥.

[٢٥] انظر عوّاد، 'شعراء الرَّفض...'، ٤١؛ منقول عن قميحة، التراث الإنساني...، ١٠٩؛ قميحة، 'الوصايا العشر...'، ٥٠٧.

[٢٦] انظر جابر عصفور، 'أمل دنقل الشاعر...' ٢٧٧. يحياوي، من جانب آخر، يذهب في ظنه إلى أن 'اليمامة' هنا رمز 'الحقيقة' (يحياوي، الشعر العربي...، ١٢٣).

[٢٧] انظر النابلسي، رغيف النار...، ٦٧ (النابلسي يظن أن عنترة هو رمز للشاعر نفسه)؛ قميحة، التراث الإنساني...، ١٠٩-١٠؛ النقّاش، ثلاثون عاماً...، ٢٣٩؛ زايد، استدعاء الشخصيّات...، ٦٩؛ نازكاظم، 'أمل دنقل: شاعر...'، ٢٤؛ النقّاش، 'بين كفاف...'، ٢٦٧؛ قميحة، 'الوصايا العشر...'، ٥٠٧.

[٢٨] فيما يخص سمات بحر الرَّجز، انظر جبران، المبنى واللغة...، ١٦١-٢؛ والراوابط الإلكترونية التالية:

http://alsahafa.info/news/index.php?ty=3&id=2147489911; http://www.hajr.us/forum/archive/index.php/t-30902.html

[الرَّابطان أعلاه مقررَّان من قِبل الباحث،لكنهما بالبحث وُجدا معطّلين (المترجمة)].