تمثيلات البطل وتحولاتها

«دراسة سيميائية في ثلاثة نماذج إنسانية من شعر أمل دنقل»

إعداد

د. محمد إبراهيم عبد العال

(كلية الآداب - جامعة المنوفية)

إصدار إبريل لسنة ٢٠٢٥م

شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

ملخص:

تتناول هذه الدراسة تمثيلات البطل وتحولاتها في ثلاثة نماذج إنسانية من شعر أمل دنقل، وهي سبارتاكوس، وعنترة، وابن نوح؛ وتعتمد الدراسة في منهجيتها على النموذج السيميائي في تحليل النصوص الأدبية. وترصد الدراسة التحولات التي فرضها النص الشعري على تمثيلات البطل في خطابها قبل النصي، وذلك لإسقاطها على الواقع السياسي والاجتماعي من خلال القصائد التي يوظّف فيها أمل دنقل هذه النماذج الإنسانية؛ حيث يمتلك نموذجان من هذه النماذج سمات البطل بفضل وضعيته الرمزية في خطابه قبل الأدبي، وهما: سبارتاكوس وعنترة، أما ثالثها (ابن نوح) فإنه يمتلك هذه السمات بفضل وضعيته الرمزية الشعرية داخل النص بسبب التحويلات التي أجراها الشاعر عليه... في هذه القصائد يشتبك أمل دنقل ليس فقط مع خطابات أبطاله (التاريخ الإنساني – العربي القومي – الديني المقدس)، وإنما يشتبك أيضًا مع خطاب الميثولوجيا (إغريقيًا وعربيًّا)؛ فيما يستهدف نصه، كما المعتاد، الواقعي السياسي الذي يوظف هذه النماذج ليس للإسقاط عليه وحسب، بل لتعريته والتحريض على اتخاذ موقف منه. تمثل مدونة الدراسة نموذجًا شعريًا لحضور البطل في النص الشعري الحديث، كما تمثل نموذجًا دالاً على الانحيازين الشعري والسياسي - الاجتماعي للشاعر المصري أمل دنقل.

الكلمات المفتاحية:

البطل، السيمياء، أمل دنقل، تمثيلات البطل، التحليل السيميائي.

Representations of the Hero and Their Transformations:
A Semiotic Study in Three Human Models from the Poetry of Amal Dunqul

Abstract:

This study examines the representations of the hero and its transformations in three human models from the poetry of Amal Dunqul: Spartacus, Antarah, and Noah's son. The study adopts a semiotic approach in analyzing literary texts, tracing the shifts imposed by the poetic text on the hero's representations in its pre-textual discourse to project it onto the political and social reality. Through these poems, Dunqul employs these human models—two of which (Spartacus and Antarah) embody heroic traits due to their symbolic status in pre-literary discourse, while the third (Noah's son) acquires these traits through poetic symbolism within the text, shaped by the poet's modifications.

In these poems, Amal Dunqul engages not only with the discourses of his heroes (human history, Arab nationalist ideology, and sacred religious narratives) but also with mythological discourse (both Greek and Arab). As usual, his text targets the political reality, using these models not merely for projection but to expose and incite action against it. The study's corpus represents a poetic model of the hero's presence in modern poetry, as well as a significant example of the poetic and socio-political commitments of the Egyptian poet Amal Dunqul.

Keywords:

Hero, Semiotics, Amal Dunqul, Hero's Representations, Semiotic Analysis.

مقدمة: في مفهوم البطل وتحولاته «من الميثولوجي إلى الشعري».

شخصية «البطل» شخصية مفارقة عمَّا سواها على مستويات عدة؛ إنها مفارقة للذوات كافة سواء في ذلك جماعتها الاجتماعية أو الجماعات الاجتماعية الأخرى، ومفارقة كذلك لكل التقاليد والأعراف الاجتماعية في أي مجتمع، والأهم أنها تمتلك رؤية خاصة جدا للعالم تجعلها على النقيض في فعلها وعلاقاتها المعقدة والمتناقضة مع مجتمعها ورؤيته للعالم، وأخيرا مصيرها الذي غالبا ما يكون مأساويًا. هذه السمات المغايرة التي تتمتع بها شخصية البطل جعل لحضورها في أي خطاب وضعية عاملية مميزة ومغايرة، أيًّا كان وصف الشخصية/ البطل: أسطوري – ملحمي - تاريخي – اجتماعي – عسكري، وحتى الأدبي؛ الأمر الذي أسبغ على تمثيلات «البطل» في الخطاب الأدبي رمزية خاصة. فحضور شخصية البطل في النص الأدبي لا يكون حضورًا بريئًا بوصفها شخصية تلعب دورًا سرديًا كان أو شعريًا -وإن كان دورًا أساسيًا- وإنما يتميز حضورها بكونها شخصية لها محمول خطابي تحدِّد وحداته مجموعة من الخصائص المميزة لهذه الشخصية؛ وتتوزع هذه الخصائص ما بين **خصائص ذاتية**، تنفرد بها شخصية البطل وتحددها ملابسات تكوينها وتشكّلها الأوليّ، **وخصائص موقفية** تخص موقفها من الظروف الاجتماعية المحيطة به التي نشأت فيها وانتمت إليها، وأخيرا خصائص تعود إلى طموحاتها الذاتية ورؤيتها لمستقبل الجماعة الاجتماعية التي تنتمي إليها، وفعلها لتجسيد هذه الرؤية واقعًا، بشكل يحدد **مصيرها النوعي** وفقًا لاستجابة الجماعة لموقفها؛ ومن ثم فإن هذه الوضعية الرمزية الخاصة لشخصية البطل جعل حضورها في النص الأدبي -شعرًا أو سردًا- دالاً شديد التكثيف على موقف الأدبي من الاجتماعي. من ناحية أخرى فإن حضور شخصية البطل في النص الأدبي -وعلى الرغم من دلالاتها المستقرة قبلًا- يخضعها لشروط الأدبي، سواءٌ على مستوى فعل الشخصية/ البطل أو على مستوى صيرورتها، بشكل يجعل من خطابها -في كليته- إمكانًا أدبيًا على محور الاختيار؛ أي يؤطرها تحت شرط الوظيفة الجمالية، دون أن تفقد دلالاتها الاجتماعية... ويمكن القول بأن شخصية البطل شخصية شعرية بالقوة نظرا لخروجها على سائد مجتمعها (النظام) ومن ثم فتوظيفها في النص الأدبي ينقلها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وفقا لشروط النص عليها وتصرف النص بها.

لا ينفصل مفهوم «البطل» في نظرية الدراما والنظرية السردية عن محموله المفاهيمي في تجليه الأول في الميثولوجيا الإغريقية؛ حيث تُميز الميثولوجيا

الإغريقية في تصوّرها لنشأة الكون بين عصور عدة: عصر الآلهة، وعصر الآلهة والبشر، ثم عصر الأبطال؛ وهذا الأخير هو عصر المرحلة ما قبل الكلاسيكية في الدراما الإغريقية، حيث تصوَّرَ الإغريقُ «الأبطالَ» بوصفهم شخصيات من أنصاف الآلهة في الأساطير الملحمية، وهم ليسوا خالدين ولكنهم مختلفين عن البشر بفضل قدراتهم الخارقة، ومن أشهر أبطال الميثولوجيا الإغريقية: هيراكليس، وأخيل، وأوديسيوس، وأورفيوس. أما في الدراما الكلاسيكية فإن البطل «هو الشخصية التي تتمتع بقدرات خارجة عن المألوف، وقدراته وصفاته فوق تلك التي تعود لعامة الناس. وإذا لم ينفِّذ البطل أعمالاً استثنائية، ولم يستدع إعجاب المشاهد من خلال أحداث تطهيرية لديه، يبقى معروفًا على أنه الشخصية التي تتلقى الطابع الانفعالي الأقوى والأكثر لفتًا للأنظار»[1]؛ يميز هذا المفهوم بين سِمَتين من سمات البطل بوصفه شخصية تنتمي إلى العالم البشري:

السمة الأولى: ذاتية كامنة في شخصية البطل، نظرًا لقدرته على أداء دورٍ استثنائي (مغاير) في محيطه، لما يتمتع به من قدرات غير نمطية أو مألوفة.

السمة الثانية: أثر هذا الدور على كلٍّ من محيطه الاجتماعي، وعلى المتلقي.

من ناحية أخرى، يميز هذا المفهوم بين نمطين من الأدوار التي يمكن للبطل أن يقوم بها في النص الدرامي؛ **النمط الأول**: هو الفعل المادي ويتمثل في الأعمال الاستثنائية، وغالبًا ما يبدو -وفقًا للنزعة الكلاسيكية- أعمالاً بدنية أو عسكرية يعقبها تغيير اجتماعي بارز، **والنمط الثاني**: هو ما يمكن أن نطلق عليه الفعل الشعوري، أو الأثر الإيجابي الذي يتركه فعل البطل -بفضل سماته البطولية- في المتلقي، إما بإثارة عاطفتي الشفقة والتطهير، حسب غايات الدراما الكلاسيكية، وإما بغيرها، حسب غايات ما سواها من مذاهب أدبية توظِّف نصوصُها شخصيةَ البطل.

يقدّم المعجم العربي مفهومًا للبطل وفعله (البطولة) لافتًا للنظر إذا ما قاربناه أدبيًا، يقول ابن منظور: «والبطلُ: الشجاعُ. وفي الحديث: شاكي السلاح بطلٌ مُجَرَّب. ورجلٌ بطلٌ بَيِّنُ البطالةِ والبطولةِ: شُجاعٌ تبطُلُ جراحَتُهُ فلا يكترثُ لها ولا تَبْطُلُ نجادَتُه؛ وقيل: إنما سُمِّي بطلاً لأنه يُبطلُ العظائمَ بسيفه فيبهرجُها؛

١- باتريس بافي: **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥م، ص٢٦٧.

وقيل: سُمِّي بطلاً لأن الأشدَّاءَ يبْطُلُون عنده؛ وقيل: هو الذي تبطُلُ عنده دماءُ الأقرانِ فلا يُدْرَكُ عنده ثأرٌ»[٢]. وبغض النظر عن خطاب السيف الذي يخترق المفهوم اللغوي للبطل، وبغض النظر أيضا عن دلالاته الاجتماعية والثقافية؛ فإن المعجم العربي يقرن البطل بفعلين: البطالة والبطولة، أما الأولى فهي إبطال أفعال الآخر ببسالته، وأما الأخرى فإنها سمة قارة في شخص ذي فعلٍ حاسم وقاطع ومغاير للمعتاد، ومغيّر له أيضًا؛ فهو لا يكترث لمعوقات أو عقبات، ولا يتوقف فعله الإيجابي تجاه الآخر، وقادرٌ على أن يوقف فعلُه أفعالَ أقرانه، حتى أنه يُكفُّ طلبُ الصراع معه، ويُكف طلب الثأر منه لصعوبته التي تكاد تصل إلى درجة المحال. وهذه كلها سمات تجعل هذا الشخص متميزًا في محيطه الاجتماعي؛ ولأن تميز الفعل يرتبط، بالضرورة، بتميز الخُلُق والموقف، فإن اكتمال تميّز هذا الشخص بطلاً لا يكون إلا بوسم خلقي جامع إيجابي (الشجاعة)، التي ابتدأ بها ابن منظور مفهومه اللغوي للبطل، كما لا يكتمل سمت البطولة إلا برسوخه في رؤيته وثباته على موقفه.

تناولت النظرية السردية -على الرغم من منهجياتها المتنوعة- «شخصية البطل» وأنماطها وفقًا لتصوّر مفهومي يجمع سمات الشخصية (البطل) الذاتية المفارقة للمألوف، وسماتها الاجتماعية من كونها حاملةً لقيمةٍ اجتماعية إيجابية مغايرة عما هو سائد، ودورها السردي في النص؛ حيث يعرّف جيرالد برنس Gerald Prince البطل بوصفه حاملاً لقيم إيجابية تثير إعجاب المتلقي[٣]؛ وعلى الرغم من نسبية المحمول (القيم الإيجابية) الذي يثير إشكاليات العامل الأخلاقي في التصور المفهومي للبطل، فإن مردوده على المتلقي (الإعجاب) يؤسس لعلاقة خاصة بين تمثيل «البطل» ومتلقيها، بشكل يجعل من هذه العلاقة العامل المهيمن على توصيف البطل، فإذا كان السرد يؤسس لعلاقة «الإعجاب» فإننا نكون بصدد «البطل» المطلق من أي وصف، وإذا أسس لعلاقة «الاشمئزاز» أو الكراهية فنكون بصدد «البطل» الموصوف بـ «الضد». وهذا كله يؤشر على الأثر الفني ومردوده الشعوري لحضور البطل في النص الأدبي ومدى تأثيره على المتلقي، بالضبط كما الأثر الاجتماعي للبطل ومدى تأثيره على محيطه.

٢- ابن منظور: **لسان العرب**، ترتيب وتحقيق: عبدالله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، مادة (بطل)، ص٣٠٢.

٣- جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٨٦

من جهة أخرى، يميز فلاديمير بروب Vladimir Propp في إطار تصنيفه للوظائف السردية بين نمطين من الشخصيات: «البطل» و«البطل الزائف» تبعًا لدور كلٍّ منهما في الحكاية الخرافية[٤]؛ فالبطل يحمل قيمًا إيجابية تتمحور حول الخير والحب والجمال يعززها فعله، أما البطل الزائف فهو على النقيض يحمل قيمًا سلبية تجسد نموذجًا للشر المطلق والكراهية والقبح، وهذا التمييز يتكئ كذلك على مرتكزات أخلاقية (إيجابي – سلبي)[٥].

أما في التحليل السيميائي فإن شخصية البطل «إحدى شخصيتين: ذات فاعلية مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، أو ذات منفعلة يصنع منها العالم كائنًا جديدًا»[٦]. وقد تبعه أ.ج. غريماس A. J. Greimas في تمييزه بين «البطل» و«البطل المضاد» في سيميائياته السردية تبعًا لمفهوم الدور العاملي الذي اقترحه في خطاطته السردية؛ فيما يشير فيليب هامون Philip Hamon إلى أن مفهوم «البطل» السردي يتميز بالغموض وعدم الدقة في التحديد، نظرًا للدور الذي تلعبه القواعد الجمالية والأيديولوجية (القيمية) في النصوص السردية، إذ يرى أن توظيف القيم الأيديولوجية وتمييزها إلى (إيجابية - سلبية) لتحديد مفهوم «البطل» تتعلق بمتغيرات تاريخية وثقافية، ما يعني أن ثمة مشكلة تتعلق بتحديد الشخصية/ البطل تتوقف على آليات تلقي النص وأيديولوجيا قارئه ورؤيته للعالم وتأويله للنص[٧]؛ وعلى هذا الأساس يقدم هامون تصوره لشخصية البطل بوصفها بناءً عقليًا يؤلفه القارئ استنادًا إلى مجموعة من الدوال القائمة في النص، وتقوم هذه الدوال على ثلاثة معطيات أساسية: معلومات صريحة، واستنتاجات، وأحكام قيمية[٨]؛ ما يعني أن إجراءات قراءة النص وتأويله في ضوء علاقته بالمتلقي، ومن ثم الواقع الاجتماعي، هي العامل الحاسم في تحديد السمات الخاصة للبطل، وذلك من خلال عملية مطابقة قرائية بين البطل وفضاءٍ أخلاقي يتعرف عليه القارئ، ويقبله في مجتمع ما وفي فترة زمنية محددة. إن بطلاً في الميثولوجيا

٤- يُنظر، فلاديمير بروب: **مورفولوجيا القصة**، ترجمة: عبدالكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٦م، ص٤٧ وما بعدها، وص٦٦ وما بعدها.

٥- يُنظر، أ.ج. غريماس: **في المعنى «دراسات سيميائية»**، ترجمة: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، ١٩٩٩م، ص١٠٤ وما بعدها.

ويُنظر أيضا، أ.ج. غريماس: **سيميائيات السرد**، ترجمة: عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٨م، ص١٧٧ وما بعدها.

٦- لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان «ناشرون» - دار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٣٤.

٧- يُنظر، فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٣م، ص٦٧، ٦٨.

٨- لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مرجع سابق، ص٣٥.

الإغريقية، له مجموعة من السمات الذاتية والأخلاقية والموقفية، قد لا يظل كذلك بالنسبة لمتلقي النص في عصر ما بعد الحداثة، ذلك أن المتلقي يحكمه -حسب هامون- نسق أخلاقي معياري في تلقيه لشخصية البطل ونسقها الأخلاقي، وبالمثل فإن البطل الضد في خطاب مقدس قد يتحول إلى بطل إيجابي في خطاب مغاير، وفقا للعامل السياقي؛ ما يعني أن قارئ النص له أن يكيّف تصنيفه للبطل (إيجابيا كان أو سلبيًا) على ضوء هذا النسق الاخلاقي الذي يتبناه في عصره، ووفقًا لمعطيات ثقافته.

يحدد فيليب هامون ستة عناصر أساسية تحدد شخصية البطل، وهي:

١- **الوصف المميز**: وذلك حين يتم تمييز شخصية ما في النص السردي بصفات البطولة، حيث لا تتمتع الشخصيات السردية الأخرى بمثل هذا القدر من الصفات الإيجابية، أو لعلها توجد بنسبة أقل، أو موزعة على عدد كبير من الشخصيات.

٢- **التوزيع المميز**: أو ما يتعلق بالمعيار الكمّي لظهور البطل في النص، وكذلك معيار الدور السردي الذي يلعبه حين ظهوره، مثل الحضور في الأوقات المهمة كبدايات الفصول ونهايتها أو القيام بالحوادث الرئيسة.

٣- **الاستقلال المميز**: حيث تتميز شخصية البطل بإمكانية الظهور وحدها أو مصحوبة بأي شخصية من الشخصيات السردية، بينما تظهر باقي الشخصيات برفقة شخصيات أخرى لا تتبدل أو ضمن مجموعة ثابتة؛ ويعود السبب في ذلك إلى أن البطل يملك الحق في نمطين من الحوار: المونولوج (الحوار مع الذات)، والديالوج (الحوار مع الآخر)، بينما الشخصيات الأخرى لا تظهر «حواريًا» إلا من خلال الديالوج (الحوار مع الآخر).

٤- **الوظيفة المميزة:** وهذه الوظيفة يكتسبها البطل من مجمل الحكاية، أو من دوره المميز في النسق السردي ككل، وهي تمثل محصلة مجموعة من الأفعال التي تمحورت حوله.

٥- **التحديد المسبق**: وذلك حين يحدد النص مسبقًا الشخصية البطل، وفي هذه الوظيفة من الممكن أن يلعب النوع الأدبي دور الشفرة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، حيث تمثل خصائص النوع الأدبي عقدًا ضمنيًا بينهما؛ ومن ثم تتعين من خلال الخصائص النوعية بعض الإشارات الدالة على البطل.

٦- **التعليقات الصريحة**: قد يتعين البطل من خلال التعليقات الصريحة التي يتضمنها السرد، أو الأحكام القيمية التي تسبغ على شخصية البطل، مثل الوصف الذي يمكن أن يأتي على لسان الراوي.[٩]

من البدهي أن يختلف حضور «البطل» في النص الشعري عنه في النص السردي؛ فحين تُوظَّف شخصية «البطل» في نصٍ شعري يكون ذلك بوصفها علامة شعرية، أي بوصفها علامة تقع على القدر نفسه من القيمة «الجمالية» مع علاماتٍ شعرية أخرى؛ بمعنى أنها لا تؤدي نفس دورها العاملي في النص السردي، بالضرورة، وإنما يختلف دورها أولاً، شعريًا وسرديًا، تبعًا للكيفية التي يتم توظيفها في النص، ويختلف دورها العاملي، ثانيًا، بمقدار ما يختار الشاعر من خطابها القبْلي من علامات، ويختلف دورها التأويلي، ثالثًا، تبعًا للعلاقات الممكنة التي قد تنشأ بينها وبين العلامات النصية (الشعرية) الأخرى، وهي علاقات شعرية بالضرورة، نظرًا لشعرية النص؛ ومن ثم شعرية علاماته. وبكلمة، فإن تجلي هذه الوظائف السابقة في حضور «البطل» في النص الشعري يكون مشروطًا بجنس النص ولا بد.

في هذه الدراسة نتوقف أمام ثلاثة نماذج للبطل وفعله في شعر أمل دنقل، هي: [سبارتاكوس – عنترة – ابن نوح]، من خلال القصائد التي يوظّف فيها أمل دنقل هذه النماذج الإنسانية؛ حيث يمتلك نموذجان من هذه النماذج سمات البطل بفضل وضعيته الرمزية في خطابه قبل الأدبي، وهما: سبارتاكوس وعنترة، أما ثالثها (ابن نوح) فإنه يمتلك هذه السمات بفضل وضعيته الرمزية الشعرية داخل النص بسبب التحويلات التي أجراها الشاعر عليه... في هذه القصائد يشتبك أمل دنقل ليس فقط مع خطابات أبطاله (التاريخ الإنساني – العربي القومي – الديني المقدس)، وإنما يشتبك أيضًا مع خطاب الميثولوجيا (إغريقيًا وعربيًّا)؛ فيما يستهدف نصه، كما المعتاد، الواقعي السياسي الذي يوظف هذه النماذج ليس للإسقاط عليه وحسب، بل لتعريته والتحريض على اتخاذ موقف منه... وفي نصوص الدراسة ثمة شخصيات يمكن وسمها بوسم البطل أو البطل الضد، وثمة شخصيات لها سمات الأبطال ولكنها ليست مركز النص ومحوره، بيد أن كل نص من هذه النصوص الثلاثة يحدد بطله وفقًا لمحددات عدة، يمكن أن نجملها فيما يلي:

٩- المرجع السابق، ص٣٥، ٣٦.

١- **الوضعية القبلية للشخصية**، حيث يلعب خطاب الشخصية (قبل النصي) دورًا في تحديد مجموعة من السمات الخاصة بالشخصية، وهذه السمات تسمح بإدراج الشخصية تحت تصنيف «البطل» أو «البطل الضد»، أو «اللابطل».

٢- **النسق العلاماتي للنص**، ذلك أن كل نصٍّ أدبي هو في جوهره بنية علاماتية تتسم بالتماسك النسقي والانضباط العلائقي والانسجام الدلالي، وهذا التماسك النسقي للنص كفيل بإدراج أية شخصية تحت مظلته الدلالية، وإذا وُسم نصٌ ما بالشعرية فإن شخصية «البطل» بوصفها علامة نصية تصبح خاضعة بالضرورة لنسقية النص الشعري ودلالاته، وبشكل قد يزيح دور البطل عن وضعيته في خطابه قبل النصي، ليلعب دورًا شعريًا في نسقية النص الشعري.

٣- **الدلالة الكلية للنص الشعري**، وهي دلالة شعرية بالضرورة، بمعنى أنها دلالة تأويلية ينتجها متلقي النص، حيث تؤسس الدلالة الكلية للنص، المشتبكة مع الواقعي، دورًا في إزاحة تصنيف الشخصية من «البطل الضد» لتكون بطلاً، أو العكس.

(تمثل مدونة الدراسة نموذجًا شعريًا لحضور البطل في النص الشعري الحديث، كما تمثل نموذجًا دالاً على الانحيازين الشعري والسياسي - الاجتماعي للشاعر المصري أمل دنقل؛ تتألف هذه المدونة من ثلاثة نصوص شعرية هي، حسب ترتيب كتابتها: كلمات سبارتاكوس الأخيرة (أبريل ١٩٦٢م) – البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (يونيه ١٩٦٧) – مقابلة خاصة مع ابن نوح (١٩٧٥)، وهو ترتيب نحافظ عليه في تناولنا لهذه النصوص لأغراض تخص الناتج الدلالي النهائي للتحليل).

* * * *

١- سيمياء الاستسلام في قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة».

ما دمنا بصدد موقف شعري من الواقع السياسي من خلال شخصية البطل، فإن تاريخ النص له دلالته. وقصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»[١٠] تمثل مرحلة مفصلية في التجربة الشعرية لأمل دنقل، حيث تقع، زمنيًا، في نهاية

١٠ - أمل دنقل: **ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» - الأعمال الكاملة**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٢م، ص٨٣-٨٩.

مرحلة البدايات ذات الطابع الرومانسي التي يمثلها ديوان «مقتل القمر»؛ بالإضافة إلى أن موقعها في بداية ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» يضعها كفاتحة للمرحلة الواقعية في شعر أمل دنقل. كتب أمل قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» في أبريل ١٩٦٢م، كما هو مثبت في نهاية القصيدة، ويبدو من قراءة سريعة لتأريخ القصائد التالية أن أمل دنقل امتنع بعد كتابتها عن الشعر لمدة أربع سنوات، وهنا تحديدًا يتجلى مركزيتها في شعرية أمل دنقل؛ فضلاً عن دلالة هذا الانقطاع وبخاصة في ظل رمزية القصيدة.

يستدعي أمل دنقل في هذه القصيدة، بدءًا من عنوانها، شخصية «سبارتاكوس»[١١]، وتتأسس رمزية هذه الشخصية/ البطل في خطابها قبل النصي من خلال قيادته لمجموعة من العبيد الذين كانوا يعملون مقاتلين لتسلية قياصرة الرومان وأمرائهم؛ بيد أن أمل دنقل يفتتح قصيدته بصدمة شعرية في «المزج الأول» من القصيدة، يقول:

المجد للشيطان .. معبود الرياحْ
من قال «لا» في وجهِ من قالوا «نَعَمْ»
من عَلَّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ
من قال «لا» . فلم يَمُتْ..
وظل روُحًا أبديّة الألمْ!
(مزج ثان):
مُعَلَّقٌ أنا على مشانق الصباحْ

---

١١ - **سبارتاكوس Spartacus:** (حوالي ١١١ق.م – ٧١ ق.م) قائد أشهر ثورات العبيد وأشدها خطرًا في العصور القديمة، كان أصله من إقليم تراقيا، وقد يكون سليل أحد البيوت الملكية التراقية المعروفة باسم سبارتي Sparti، التي كانت تحكم مملكة بوسبورانوم على البحر الأسود، ويروي المؤرخ أبينوس أن سبارتاكوس حارب الرومان ووقع في أسرهم في أثناء الحروب الميثريداتية (٨٢ق.م – ٨٩ق.م)، وبيع في أسواق النخاسة واقتيد ليكون عبدًا من رقيق الأمبراطورية الرومانية، وبسبب قوته الجسدية الخارقة أُدخل مدرسة العبيد (المجالدين) في مدينة «كابوه» على خليج نابولي، حيث تعلم فيها فنون القتال والمصارعة والمبارزة للترفيه عن الطبقة الأرستقراطية الرومانية. في عام ٧٤ ق.م تمكن مع زملائه من العبيد في مدرسة المصارعين من الفرار واللجوء إلى جبل فيزوف وتحصنوا فيه، وبدأوا في تجمع العبيد الفارين والإغارة على المناطق المجاورة، تزعم سبارتاكوس هؤلاء العبيد واستطاع أن يلحق هزائم متلاحقة بالجيوش الرومانية، وكان يهدف إلى إعادة العبيد إلى أوطانهم الأصلية عبر البحر وتحريرهم من ربقة العبودية للرومان، ولكن نظرًا لخيانة القراصنة الصقليين الذين كان يعتمد عليهم سبارتاكوس لنقل العبيد خارج إيطاليا نجح النبيل الروماني كراسوس في تطويق الثائرين، واستطاع أن يهزم جيش العبيد الثوار، وقام بتعليق ستة آلاف من العبيد الثائرين على الصلبان التي نصبت على طول الطريق من كابوه إلى روما. تروي المصادر التاريخية أن سبارتاكوس قُتل في المعركة الأخيرة التي هُزم فيها جيش الثوار العبيد ولم يتم العثور على جثته، وقد أنتجت هوليود فيلمًا شهيرًا عنه عام ١٩٦٠م، ويبدو أن أمل دنقل قد تأثر بهذا الفيلم واعتمد على ما جاء فيه من أن كراسوس أسر سبارتاكوس وتعرف عليه وقام بصلبه، على عكس ما جاء في المصادر التاريخية.

- لمزيد من التفصيل يُراجع، محمد الزين: **سبارطاكوس – الموسوعة العربية**، دمشق، د. ت، المجلد العاشر، ص٦٥٦.

وجبهتي -بالموت- مَحنِيَّهْ!
لأنني لم أحنها .. حيَّه! [١٢]

يستحضر هذا المقطع الافتتاحي من القصيدة شخصية «الشيطان»، وهي شخصية استقر وسمها في السردية التاريخية والدينية بأنها مكمن الشر وسببه، ومن ثم يمكن تصنيفها بوصفها «بطلاً ضدًّا» كونها شخصية حاملة لقيم سلبية تمثل الشر المطلق، وتتمثل صدمة الافتتاحية في أن أمل دنقل -على لسان سبارتاكوس- لم يكتفِ باستحضار شخصية «الشيطان» بل قام بتمجيدها في صيغة أشبه ما تكون بالصلاة [١٣]، لكن إتْباع هذا التمجيد بالمقطع الوصفي لحال الشخصية «سبارتاكوس» يؤشر على بعض السمات التي تؤسس لحالة من التوازي بين الشخصيتين:

أولاً: على مستوى الفعل، فإن كليهما (الشيطان وسبارتاكوس) قال «لا» في مقابل من قالوا «نعم».

ثانيًا: على مستوى النتيجة، فإن كلاً منهما صار ملعونًا في سردية المخالفين.

ثالثًا: على مستوى التصنيف الفني، فإن كلاً منهما صُنف تصنيفين متناقضين: «بطلاً» و«بطلاً ضدًا»؛ فعلى الرغم من أن سبارتاكوس يُصنف في أدبيات الرفض بوصفه بطلاً، فإن تصنيفه من قبل ذوي السلطة كان في وضعية الضدية، ومن ثم تمت شيطنته.

تضع صدمة البداية المتلقي في قلب الموضوع الشعري (الرفض) ورمزيته، ومن خلال حالة الموازاة هذه بين الشخصيتين يؤسس المتلقي بعض المبادئ التي سيستند عليها تأويله للنص؛ فتمجيد «سبارتاكوس» للشيطان في مطلع القصيدة ليس سوى تمجيد للذات، وتمجيده بهذه الصيغة النسكية ليست إلا صلاةً لقيمة الرفض والثورة. يؤسس النص لانزياحاته عما هو قار حول شخصية «الشيطان» كما يؤسس لشعريته، فعلى الرغم من وحدة الفعل إلا أن وحدة المصير اختلفت، فأما أحدهما «لم يمت»، وأما الآخر «جبهته بالموت محنية»؛ هذه المغايرة التصنيفية، فضلاً عن اختلاف المصائر بين الشخصيات يؤشر على فاعلية النسق القيمي الحاكم -سواء كان أخلاقيًا إنسانيًا أو تاريخيًا أو دينيًا- في تصنيف الشخصية من حيث هي بطل أو بطل ضد. إن شخصية «سبارتاكوس» تتصنف لدى قاتليه بوصفه «بطلاً ضدًا / شيطانًا»، في حين تُصنف لدى رافضي الحكم

---

١٢ - أمل دنقل: **قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»**، مرجع سابق، ص٨٣.

١٣ - لعلنا في غنى عن التذكير بأن الشيطان في النص الشعري ليس هو الشيطان في النص الديني، فأمل يرمز به للخروج على سلطة تدعي الألوهية في انفردها بالحكم وبطشها بالمعارضين لها. فصار الشيطان الشعري رمزا لطالبي الحرية تحت شعار الرفض الأول «لا».

السلطوي القيصري المطلق بوصفه «بطلاً»؛ كما أن شخصية «الشيطان» تتصنف لدى سردية مماثليه بوصفه «بطلاً»، في حين تصنف لدى المتدينين بوصفه «بطلاً ضدًا». ومن خلال هذه العلاقة الجدلية تتبدى الدلالة الشعرية من استحضار شخصية الشيطان متواشجة مع سبارتاكوس؛ هذه العلاقة التي تدل على التشابه بينهما بالقدر نفسه الذي تدل به على التناقض. لتكون المحصلة الدلالية النهائية أن كل ثائر يرفع صوته بكلمة «لا» في وجه من يقول «نعم» تجري شيطنته وتصويره في صورة الضد الرافض، الخارج عن الجموع، المفارق لجماعته، وهي إحدى سمات البطولة.

تلعب شخصية البطل دورها الدلالي -سرديًا أو شعريًا- في ظل علاقاتها المتشابكة مع سواها من الشخصيات، سواء كانت هذه الشخصيات مساعدة للبطل، أو تابعة له، أو نقيضة، وحتى الأسطورية. وفي هذا النص يستدعي أمل دنقل كل هذه الأنماط من الشخصيات سالفة الذكر، ليؤدي كل منها دوره في بناء الدلالة الكلية للنص:

أولا: المساعد. ويتمثل في استدعاء شخصية «هانيبال»[١٤] التي تُصنف -تاريخيًا وسرديًا- بوصفها بطلاً، يقول أمل دنقل:

---

١٤ - **هانيبال Hannibal** ٢٤٧ ق.م – ١٨٢ ق.م: (حنبعل)، واحد من أبرز القادة العسكريين في التاريخ القديم، ويصنفه بعض العسكريين قبل الإسكندر المقدوني، ينتسب هانيبال إلى أسرة «برقا» وهي واحدة من أكبر الأسر الأرستقراطية في قرطاج (قرطاجنة) الكنعانية، وهي مدينة تقع على الشاطئ الشمالي لأفريقيا المطل على ساحل البحر المتوسط (تقع في تونس حاليا). وقد برز هانيبال في أسرة برقا التي حكمت قرطاج وخرج منها عدد من القادة الذين قادوا صراعها مع روما حول السيطرة العسكرية والسياسية على حول البحر المتوسط في القرون الثلاثة الأخيرة قبل الميلاد. اشتهر هانيبال بتكتيكاته العسكرية المبتكرة، حيث قاد حملة عسكرية ضخمة من قرطاجنة الجديدة في أسبانيا لمهاجمة روما على رأس جيش يقارب تعداده الأربعين ألف مقاتل بصحبة عدد من الأفيال الأفريقية، واجتاز جبال الألب وجبال الأبنين في طريقه إلى روما. وفي شتاء ٢١٦ ق.م حقق هانيبال آخر إنجازاته العسكرية وأعظمها في موقعة كاناي حين خسرت روما نحو ثلاثمئة ألف قتيل ونحو مائة ألف أسير، لكن مجلس شيوخ روما استطاع الصمود واستثمر دعم عدد من الحلفاء في الشمال والوسط الإيطالي. وفي عام ٢١١ ق.م اتخذ هانيبال قرار محاصرة روما لكنه لم يتمكن من تنفيذه بسبب هزيمة أخيه هاسدروبال في موقعة متاوروس، فقرر هانيبال بعد ستة عشر عامًا قضاها منتصرا في روما أن يعود إلى قرطاج للدفاع عنها في مواجهة الجيش الذي أرسلته روما سنة ٢٠٣ق.م، وفي السنة التالية هُزمت جيوش هانيبال المنهكة في موقعة زاما من جيش القائد الروماني أفريكانوس، واضطر هانيبال إلى عقد معاهدة سلام مع روما، ثم أعقبها قيامه بمجموعة إصلاحات دستورية لإضعاف القوى المعارضة للحرب ضد روما من جديد، مما دفع هذه القوى إلى اتهامه بالتحضير لغزو إيطاليا مرة اخرى، مستدلة على ذلك باتصالات هانيبال مع الملك السلوقي انطيوخس الثالث، وعندما وصلت بعثة رومانية إلى قرطاجة للتحقق من ذلك غادر هانيبال قرطاجة إلى سورية وقابل أنطيوخس الثالث الذي لم يتمكن من مساعدته، ما دفع هانيبال للهرب إلى جزيرة كريت، وعلى إثر ملاحقة الرومان له لم يجد هانيبال أمامه إلا تجرع السم مؤثرا الموت على الأسر.

- يُراجع، مفيد العابد: **هانيبال – الموسوعة العربية**، مرجع سابق، المجلد الواحد والعشرون، ص٣٤٤.

وإن رأيتم في الطريق (هانيبال)
فأخبروه أنني انتظرته مدىً على أبواب «روما» المجهدهْ
وانتظرتْ شيوخ روما -تحت قوس النصر- قاهر الأبطال
ونسوةُ الرومان بين الزينة المعربده
ظللن ينتظرن مقدمَ الجنودْ
ذوي الرءوس الأطلسية المجعده
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجنده
فأخبروه أنني انتظرتُه .. انتظرتُه..
لكنه لم يأت![١٥]

إن استحضار شخصية «هانيبال» -بوصفها تنطوي على سمات البطولة العسكرية، وبوصفها شخصية مساعدة- في النص يوجه القراءة ولا بد إلى وسم البطل (سبارتاكوس) بوصفه البطل الذي خذله مساعدوه؛ ونظرًا إلى أن «هانيبال» لم يكن معاصرًا لـ«سبارتاكوس» على المستوى التاريخي، ومن ثم تكون **النتيجة** لتفكيك العلاقة بين البطل والشخصية المساعدة في النص أن العسكري (هانيبال) خذل الثوري (سبارتاكوس)، وفي هذا التفكيك إسقاط مباشر على الواقع السياسي المساوق لتاريخ كتابة القصيدة ١٩٦٢م[١٦].

ثانيًا: التابع. ويتمثل في جموع العبيد التي كان يقودها «سبارتاكوس»، وانتهت وهي تسير في شارع الأسكندر، ويتبدى الموقف السلبي للتابع في خطاب «سبارتاكوس» إليهم:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقينْ
منحدرين في نهاية المساءْ
في شارع الإسكندر الأكبرْ
لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم معلقون جانبي .. على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إليّ
لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:

---

١٥ - أمل دنقل: **قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»**، مرجع سابق، ص٨٨.

١٦ - امتدت مرحلة الوحدة الاندماجية بين مصر وسوريا تحت اسم «الجمهورية العربية المتحدة» منذ ٢٢ فبراير ١٩٥٨ حتى ٢٨ سبتمبر ١٩٦١، وقد حدث الانفصال بعد انقلاب عسكري ضد الوحدة والحاكم العام للإقليم الشمالي (سوريا) في ذلك الوقت المشير/ عبد الحكيم عامر، الذي حملته الأدبيات السياسية في تلك المرحلة المسئولية المباشرة عن الانفصال.

يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم رأسكم .. مرّه![١٧]

في هذا المقطع يقلّص أمل دنقل شعرية خطاب البطل (سبارتاكوس) إلى أدنى دركاته، فينحسر الإيقاع، ويهيمن عليه النثرية شبه الخالصة، ربما ليتناسب الخطاب مع حال المخاطَب الاجتماعي والنفسي؛ فيما تتبدى المفارقة بين دلالات المنادى في أول المقطع (يا إخوتي)، وبين موقفهم السلبي الذي وجدهم عليه في نهاية الثورة (لأنكم رفعتم رأسكم مرة)، ومن ثم تكون **النتيجة** لتفكيك العلاقة بين البطل والتابع، أن الشعبي (التابع) قد خذل الثوري (البطل). ولعل هذا الموقف السلبي ممن يمثلون دور الشخصية التابع، مضافًا إليه موقف البطل المساعد (هانيبال) يسوّغ خطاب الشخصية البطل إلى ثالث أنماط الشخصيات في القصيدة، وهو نمط النقيض (قيصر).

ثالثًا: النقيض. ويمثله هنا شخصية «قيصر» الذي يوجه البطل خطابه إليه في المزج الثالث من القصيدة، وينقسم هذا المزج إلى وحدتين دلاليتين تحددان العلاقة بين البطل (سبارتاكوس) ونقيضه (قيصر) تؤسس الوحدة الاولى لدلالات الاستسلام أمام «قيصر» والاعتراف بالخطيئة، يقول أمل دنقل:

يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ .. إني أعترف
دعني – على مشنقتي – ألثم يدك
ها أنا ذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتفّ
فهو يداك .. وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك
دعني أكفّر عن خطيئتي
أمنحك –بعد ميتتي- جمجمتي
تصوغُ منها لك كأسًا لشرابك القوي[١٨]

يبدو ظاهر دلالات الاستسلام في خطاب «سبارتاكوس» حاملة ضمنيا لإدانة قيصر، حين يهديه جمجمته كأسا لخمره، هذا إضافة إلى ظهور العلامة الدالة على بطش قيصر والمتمثلة في حبل المشنقة، والتي تخلق سياقًا لا يقل إدانة، فهذا الحبل يد قيصر التي يطبق بها على أعدائه، وهو مجده الذي يجبر الرعية أن تعبده... إن الإخبار عن «حبل المشنقة» بوصفه «مجد قيصر» الوحيد يعني غياب المجد عن مفردات السلطة الأخرى التي يمتلكها قيصر، فلا انتصار في حرب، ولا إصلاح سياسي، ولا عدل اجتماعي، ولا نهضة اقتصادية، وإنما محض أدوات السلطة الباطشة. وفضلا عن هذه الإدانة الباطنة في الجمجمة/الكأس،

---

١٧ - السابق، ص٨٤.
١٨ - السابق، ص٨٦.

والسخرية الظاهرة في الحبل/المجد، فتحول في البطل من «ثائر» إلى «مستسلم» يصاحبه تحول آخر يؤسس له النص، وهو تحول البطل المغدور من «متهم» إلى «قاضٍ»، بما يلزم عنه تحول قيصر من «حاكم باطش» إلى «متهم» مدان بالقتل فعلًا، يقول أمل دنقل:

فإن فعلتَ ما أُريدْ
إن يسألوك مرةً عن دميَ الشهيدْ
وهل تُرى منحتني «الوجود» كي تسلبني «الوجود»؟
فقل لهم: قد ماتَ .. غيرَ حاقدٍ عليّ
وهذه الكأسُ – التي كانت عظامُها جمجمَتَهْ-
وثيقة الغفران لي
يا قاتلي: إني صفحتُ عنكْ
في اللحظة التي استرحتَ بعدها منّي
استرحتُ مِنْك![١٩]

يؤسس هذا المقطع لاستمرار دلالات «الرفض» على الرغم من عبثيته في ظل انهيار دلالات الثورة أمام دوال الاستسلام، وهو ما يكرّس حالة التوازي بين «البطل/ الثائر» و«الشيطان» بفضل خطاب السلطة نفسه الذي يشيطن كل ثائر. بالإضافة إلى هذا فإن هذا الجزء من النص يؤسس لتحول في مواقف الشخصيتين (سبارتاكوس) و(قيصر)؛ فبدلا من أن يكون «سبارتاكوس» هو المدان وهو الواقع عليه فعل الاتهام، يصبح «قيصر» هو المدان وهو الباحث عن صك البراءة والغفران، ولا يجده إلا بفضل فعل «البطل / سبارتاكوس» حين منحه جمجمته هديةً كأسًا لشرابه. ومن ثم تكون النتيجة لتفكيك علاقة «البطل» بـ«النقيض» أن حكم القيمة على الاثنين مرهون ومؤجل لحين يصبحا في ذمة التاريخ.

* * * *

٢- سيمياء الهزيمة في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة».

في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»[٢٠] ثمة شخصية محددة، بدءًا، في عتبة العنوان، وهي شخصية «زرقاء اليمامة»[٢١] التي تنتمي خطابيًا إلى

---

١٩ - السابق، ص٨٦- ٨٧.

٢٠ - أمل دنقل: **ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»** - الأعمال الكاملة، ص٩٥.

٢١- **زرقاء اليمامة أو زرقاء بني نمير**: كان يُضرب بها المثل في حدّة البصر، فيقال: أبصر من زرقاء اليمامة؛ اختلفوا في اسمها فقيل اسمها: اليمامة بنت مرة، وقيل اسمها: اليمامة بنت سهم بن طسم، وقال الجاحظ أن اسمها: عنز بنت لقمان بن عاديا؛ أُطلق عليها زرقاء لأن عينيها كانتا شديدتا الزرقة. كانت زرقاء اليمامة ترى الراكب على مسيرة ثلاثة أيام، وكانت تنذر قومها إذا غزتهم الجيوش، فلا يأتيهم جيش إلا وقد استعدوا له، حتى احتال

تاريخ العرب قبل الإسلام؛ و«زرقاء اليمامة» شخصية مؤهلة لأن تكون بطلاً، نظرًا لامتلاكها بعض سمات البطولة، فتفردها بخصائص ذاتية مغايرة ومفارقة للمألوف (حدة البصر غير العادية) يجعل لها دورًا مؤثرًا في محيطها (التحذير من الأعداء)، وكذلك مصيرها «المأساوي» المغاير (اقتلاع عينيها)؛ وبغض النظر عن الجدل حول واقعية الشخصية أو أسطوريتها، فإن رمزية حضور «زرقاء اليمامة» في العنوان تستدعي خطابها/ حكايتها، مُشَكِّلةً فضاءً سياقيًا لدلالات النص. كتب أمل دنقل قصيدته هذه بعد أسبوع واحد من نكسة يونيه ١٩٦٧م، وبعد أربعة أيام من خطاب التنحي الذي اتضحت فيه حجم الكارثة التي حلت بالجيش المصري وبالحلم القومي العربي على إثر هذه النكسة؛ واستدعاء «زرقاء اليمامة» في عنوان القصيدة يسقط كل دلالات خطابها القبلي، وبخاصة التحذير من الأعداء وتكذيب قومها لها، ومن ثم هزيمتهم، على النص، وعلى سياقه الواقعي. إن حضور شخصية «زرقاء اليمامة» في النص لا يأتي بوصفه دالاً على بطلٍ، بقدر ما تبدو دالاً على موضوع رئيس، هو موضوع «الهزيمة»، فيما يستدعي خطابها المرجعي موضوعات فرعية، مثل: البصيرة، والتنبؤ، والاستشراف، والتحذير، والتشكك، والتكذيب، والاتهام، هذه الموضوعات الفرعية التي تشكل ما يمكن اعتباره حقولا دلالية؛ بيد أن خطاب القصيدة (البكاء) يضطلع به شخصية أخرى، لا يُنصُّ عليها وإنما يدل عليها خطاب القصيدة في كليته، وذلك من خلال بعض العلامات تتوزع على مستويات عدة:

<u>أولا:</u> علامات ذات إحالة تاريخية إيحائية؛ حيث تحيل مجموعة أخرى من العلامات النصية إلى شخصية «عنترة بن شداد»[٢٢]، وتشغل هذه العلامات

بعض من غزوا قومها، فقطعوا شجرًا وأمسكوه أمامهم بأيديهم، ونظرت الزرقاء فقالت: إني أرى الشجر قد أقبل إليكم، قالوا لها: لقد خرفت ورقّ عقلك وذهب بصرك، وكذبوها، فأغار عليهم أعداؤهم وقتلوا الزرقاء، واقتلعوا عينيها، وقيل إنهم وجدوا عروق عينيها قد عرقت في الإثمد من كثرة ما كانت تكتحل به. يُراجع في ذلك:

- زينب بنت علي: **الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، القاهرة، ١٣١٢هـ، ص٢٢١، ٢٢٢.

- ابن عبد ربه الأندلسي: **العقد الفريد**، تحقيق: أحمد امين – أحمد الزين – إبراهيم الإبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ٧١/٤-٧٢.

- أبو الفرج الأصفهاني: **كتاب الأغاني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، ١٣٢/٢.

- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٩٨م، ٣١٣/١.

٢٢- **عنترة بن شداد بن معاوية العبسي**: شاعر فحل من أصحاب المعلقات، كان ابن جارية حبشية سوداء تُدعى زبيبة، وكان أبوه شداد لا يعترف به ابنًا بل عبدًا له، على عادة العرب في استعباد أبناء الإماء؛ ويروى أن قومًا أغاروا على بني عبس فأصابوا منهم، واستاقوا إبلاً فتبعهم العبسيون وعنترة معهم يومئذ، فقال له أبوه: كرّ يا عنترة! فأجابه: العبد لا يحسن الكرّ، وإنما يحسن الحلب والصرّ؛ فقال له: كرّ وأنت حرّ! فكرّ وقاتل قتالاً حسنًا، فدعاه أبوه وألحقه بنسبه؛ وقد أظهر عنترة شجاعة نادرة في حرب داحس والغبراء.

يُنظر:

مساحة أوسع من خطاب «البكاء» على طول النص. تمتلك شخصية عنترة تحديدًا بطوليًا مسبقًا، سواءٌ على مستوى الخطاب التاريخي، أو الأدبي، وحتى الشعبي؛ يقول أمل دنقل:

أيتها النبية المقدسة..
لا تسكتي .. فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً..
لكي أنال فضلة الأمانْ
قيل ليَ «اخرسْ ..»
فخرستُ .. وعميتُ .. وائتممتُ بالخصيان!
ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرس القطعان
أجتزُّ صوفها..
أردُّ نوقها..
أنام في حظائر النسيان
طعاميَ: الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض التمرات اليابسة.
وها أنا في ساعة الطعانْ
ساعة أن تخاذل الكماةُ .. والرماةُ .. والفرسانْ
دُعيت للميدان!
أنا الذي ما ذقتُ لحم الضأن..
أنا الذي لا حولَ لي أو شأن..
أنا الذي أقصيتُ عن مجالس الفتيان،
أُدعى إلى الموت .. ولم أُدعَ إلى المجالسة!!(٢٣)

يحيل الخطاب في هذا المقطع بالضرورة إلى شخصية «عنترة»، بوصفه بطلاً محددًا بشكل مسبق في التاريخ العربي؛ فيما تمتلك شخصية «عنترة» نصيًّا توزيعًا كميًا مميزًا، حيث تنفرد الشخصية/ البطل «عنترة» وحدها بالمساحة الأكبر من الخطاب في القصيدة؛ كما تمتلك استقلالاً مميزًا. تُروى عن «عنترة» سيرة شعبية أشبه ما تكون بالملاحم الأوروبية القديمة؛ ولعل هذه الخصيصة الشعبية هي ما تبرر استحضار شخصية «عنترة»، فالسيرة الشعبية بوصفها نصًا أدبيًا، وإن كان بطلها واقعيًا (تاريخيًا) كما هو الحال في سيرة عنترة، تتجاوز التاريخي لصالح الجمالي المشروط بغايات الإمتاع الفني؛ ومن ثم فإن سمات البطولة الشعبية هي الأكثر حضورًا في الأفق الدلالي للشخصية نظرًا لشعرية

- كارل بروكلمان: **تاريخ الأدب العربي**، أشرف على ترجمته: محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٩٢م، ١٤٨/١.
- محمد بن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة – القاهرة، ١٩٧٤م، ص١٥٢.
٢٣- أمل دنقل: **الأعمال الكاملة، ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**، ص٩٧، ٩٨.

النص. فالنص، بفضل كونه شعريًا، يتجاوز التاريخي لصالح الجمالي مؤسسًا لدلالته الخاصة، والتي لا تنفصل عن الواقعي في شعر أمل دنقل عامةً، وفي هذه القصيدة بصفة خاصة.

ثانيا: علامات ذات إحالة نصية مباشرة؛ حيث يستحضر أمل دنقل نموذجًا عربيًا آخر عبر خطابها، وهي شخصية «الزبّاء»[٢٤]، ويكون حضورها النصي المباشر عبر وحدة لغوية تنتمي إلى خطابها، وهي البيت الشعري الشهير:

ما للجمال مشيها وئيدًا ... أجندلاً يحملن أم حديدًا؟!

يقول أمل دنقل:

تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي .. تكلمي ..
فها أنا على التراب سائلٌ دمي
وهو ظميءٌ .. يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذي يخنقني:
«ما للجمال مشيها وئيدا ..؟!»
«أجندلاً يحملن أم حديدا؟!»[٢٥]

يستدعي أمل دنقل شخصية «الزبّاء» عبر هذا البيت الشعري الذي يجعله جزءًا من خطاب شخصية البطل «المهزوم» الذي يبكي بين يدي زرقاء اليمامة، وهو يستدعي صورته زاحفًا على التراب مضرجًا في دمائه، ويسائل الصمت الذي يخنقه «ما للجمال مشيها وئيدا؟»؛ واستدعاء هذا البيت تحديدًا من قصة «الزبّاء» يؤكد على دلالات: التشكك والتبصر والتنبؤ بالهزيمة التي استحضرتها من قبل شخصية «زرقاء اليمامة» في العنوان، والتي تشكل فضاءً دلاليًا يهيمن على النص. هذه الدلالات التي تُسْبَغ على النص بفضل استحضار شخصية «الزرقاء»، وبفضل توظيف مجموعة من العلامات التي يتوزع فعل إحالتها بين الإيحائي (عنترة)، وبين النصي المباشر (الزبّاء)، فيتبنى «البطل المهزوم» صاحب خطاب القصيدة بعضا من خطابهما ودلالاته.

٢٤- **الزبّاء**: أو زنوبيا، هي نائلة بنت عمرو بن الظرب بن حسان، أبوها ملك الجزيرة ومشارق الشام، وملكت قومها بعد مقتله على يد جزيمة، وقيل كان ملكها من الفرات إلى تدمر، وقصتها في قتل جزيمة ثم مقتلها على يد بن أخته عمرو بن عدي ثأرًا له معروفة.
يُراجع، زينب بنت علي: **الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**، مرجع سابق، ص٢١٩، ٢٢٠.

٢٥ - أمل دنقل: **الأعمال الكاملة، ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**، ص٩٩.

ثالثا: علامات ذات إحالة واقعية وسياسية مباشرة. إذ تحيل بعض العلامات النصية إلى الواقع السياسي والاجتماعي المزامن لوقت كتابة القصيدة (يونيو ١٩٦٧)، مثل: (الرصاص – البنادق – أغنيات الحب - العربات الفارهات - الأزياء)؛ حيث يؤسس النص من خلال هذه العلامات لسياق واقعيتها وانتمائها إلى الراهن، وهذه العلامات لا تنحصر كسابقتيها في جزء محدد من القصيدة، وإنما تأتي مبعثرة على طول الامتداد الخطي للنص، مثل:

- **«عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء**
  فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة»[٢٦]
- **«كان يقص عنك يا صغيرتي .. ونحن في الخنادقْ**
  فنفتح الأزرار في ستراتنا .. ونسند البنادق»[٢٧]
- **«ها أنت يا زرقاء**
  وحيدةٌ .. عمياء!
  وما تزال أغنيات الحبّ ... والأضواءْ
  والعرباتُ الفارهاتُ .. والأزياء!»[٢٨]

إن لا مركزية هذه العلامات في النص، واختراقها للنسق التراثي الذي استدعاه أمل دنقل على طول القصيدة، يجعل الواقعي عنصرًا يخترق التراثي ويقيد دلالاته ما يسقطها على السياسي الواقعي، وبخاصة في ظل تأريخ القصيدة (١٣ – ٦ – ٦٧) في السياق التاريخي لنكسة يونيو.

يلعب الاختيار دورًا مهمًا في التركيز على مجموعة من الدلالات التي تخص الشخصيات التي استدعاها النص، إذ لا يستحضر أمل دنقل شخصيات زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد والزباء بشكل كلي، وإنما ينتقي من خطاباتهم مجموعة من الدلالات التي تتساوق فيما بينها مع الواقعي السياسي؛ إذ يحدد من خطابي «زرقاء اليمامة» و«الزباء» التاريخيين دلالات التبصر والتحذير من الأعداء والهزيمة، ويختار من خطاب «عنترة» تاريخيًا وشعبيًا دلالات النبذ والتهميش والإقصاء والاستدعاء للتضحية وقتال الأعداء؛ الأمر الذي يسمح بإسقاط هذه الدلالات المختارة على الواقعي السياسي (هزيمة القومية العربية). إن دلالات حضور شخصية «عنترة» بوصفه بطلاً تاريخيًا وشعبيًا في القصيدة تنزاح عن

---

٢٦ - السابق، ص٩٥ – ٩٦.
٢٧ - السابق، ص٩٧.
٢٨ - السابق، ص١٠٠.

دلالات خطاب البطل المنتصر «عنترة» في التراث العربي -شعريًا وشعبيًا- إلى دلالات البكاء والتنبوء بالهزيمة؛ الأمر الذي نزعم معه أن خطاب القصيدة ليس على لسان «عنترة»، وإنما هو خطاب «البطل العربي المهزوم»، وهو بطل تتشكل هويته من محددات عربية عدة: أسطورية شعبية (زرقاء اليمامة) - شعرية شعبية (عنترة) – تاريخية شعبية (الزباء)، بحيث يكون الشعبي القومي قاسمًا مشتركًا بينها؛ لينتج في النهاية خطاب القصيدة الذي هو خطاب موغل في هويته التاريخية، بالقدر نفسه الذي ينتمي فيه إلى لحظة أزمته الراهنة.

في الميثولوجيا القديمة تتبلور سيرة البطل، في الغالب، من خلال رحلة طويلة يواجه فيها المشاق والأهوال، تحاربه فيها كائنات خرافية، وتساعده قوى أسطورية، وتكتمل صورته بطلاً بعودته منتصرًا من هذه الرحلة؛ فالرحلة أو الاغتراب تكاد تكون سمة ملازمة لصورة البطل في الأساطير والملاحم القديمة، فهي عنصر من عناصر تشكّله بطلاً، وكأنها تصقل ملكاته وتبلور خصائصه الذاتية، وتحدد موقفه من جماعته، ودائمًا ما تكون هذه الرحلة هي اللحظة المفصلية التي يكتمل فيها تكوين البطل -بوصفه ذاتًا مفارقة- عن محيطه لينجز مهمته أو ليتجهز لها، «وعندما يكون البطل قد قام بكل ما تطلبته منه مهمته وتوغل إلى المنبع، ووجد العون الذي ابتغاه من شخصيات ذكورية أو أنثوية، إنسانية أو حيوانية، يبقى عليه أن يتخذ طريق العودة مع رمز الانتصار الذي ينبغي أن يبدّل الحياة. ذلك أنه يجازف بالعمل الذي يتعهد بأن يجلب إلى المجال الإنساني سر الحكمة، الصوف الذهبي أو الأميرة النائمة، حيث يمكن أن يضمن النعمة في تجديد الفئة الشعب، الكوكب بكامله أو العوالم الألف، عند ذلك يغلق الدائرة مثلما يتطلبها معيار الأسطورة وحيدة الاتجاه»[٢٩]؛ وتكتمل بطولة البطل بعودته منتصرًا من الرحلة التي غالبًا ما يُدفع إليها من قبل نقيضه -سواء كان هذا النقيض فردًا أو جماعة- بهدف التخلص منه، ومن موقفه الذي يهدد القار في جماعته. وفي السيرة الشعبية العربية -وهي المعادل الفني للملاحم- نجد أيضًا أن تكوين البطل متلازم مع رحلته، أيًّا كان الهدف من ورائها، بل قد نزعم أن احتفاء الشاعر العربي القديم بطقس الوقوف على الأطلال ووصف رحلته كان محاولة لتكريس بعض سمات البطولة وملامحها في ذاته، ففروسيته (بطولته) تتحقق من خلال أدوار ووظائف عدة، الارتحال أحدها، بما يستدعيه من مخاطر وأهوال وقدرته على مجابهة كل هذا المشاق، سواء كانت مادية (أهوال الرحلة)، أو

٢٩- جوزيف كامبل: **البطل بألف وجه «البطل في الأساطير والأديان والحكايات الشعبية والتحليل النفسي والأدب»**، ترجمة: حسن صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص٢٠٣.

شعورية (قسوة الاغتراب). يبدأ أمل دنقل قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» بخطاب عودة البطل من رحلته أو اغترابه؛ ولكنها عودة مفارقة عما استقر عن شخصية «عنترة»، كما هي سمات البطل، فهي عودة المهزوم وليس المنتصر، كما هو السائد في خطابات البطولة، وكما هو معروف في خطاب شخصية «عنترة» نفسها؛ ولعل ذلك ما يبرر عودة البطل إلى «زرقاء اليمامة» تحديدًا، وليس غيرها؛ يقول أمل دنقل:

أيتها العرافة المقدسة..
جئتُ إليك .. مثخنًا بالطعنات والدماءْ
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاءْ
أسألُ يا زرقاءْ..
عن فمكِ الياقوتِ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكّسة
عن صور الأطفال في الخوذات .. ملقاةً على الصحراء
عن جاري الذي يهمُّ بارتشاف الماء..
فيثقب الرصاصُ رأسَه في لحظة الملامسة!
عن الفم المحشو بالرمال والدماء!!
أسأل يا زرقاء ..
عن وقفتي العزلاء بين السيف .. والجدارْ!
عن صرخة المرأة بين السَّبي والفرارْ؟
كيف حملتُ العار ..
ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟!
ودون أن يسقط لحمي .. من غبار التربة المدنسة؟![٣٠]

يؤسس هذا المقطع في بداية القصيدة لموضوعها، كما يؤسس لجماليات أسلوبها؛ في هذا المفتتح يوجه البطل العائد خطابه إلى «زرقاء اليمامة»، وهو يروي لها بشاعة الرحلة وأهوالها؛ أما موضوع الرحلة فهو الهزيمة، وأما أسلوبية خطابها فهو السؤال، حيث يسيطر السؤال «الاستنكاري» على هذا المقطع، ومن خلال خطاب البطل المتسائل يبني أمل دنقل تمثيله لصورة البطل المصدوم ليس من الهزيمة، ولكن من قدرته على احتمالها واحتمال مشاهدة تفاصيلها: [الساعد

---

٣٠ - أمل دنقل: **الأعمال الكاملة، ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**، ص٩٥، ٩٦.

المقطوع الممسك بالراية المنكسة – صور الأطفال الملقاة في الصحراء – الجار المغدور لحظة ارتشاف الماء – صرخة المرأة بين السبي والفرار].

تتوزع تفاصيل رحلة العودة من خلال ثلاثة نماذج، الأولى: ذات البطل وقد تبدلت صورته الاعتيادية من العودة منتصرًا إلى العودة مهزومًا، والثانية: مساعد البطل، والثالثة: المرأة.

أولًا: البطل، وهو الراوي -حسب المصطلح السردي- وصاحب الصوت الوحيد في النص، وقد تبدلت صورته البطولية من العودة منتصرًا إلى صورة «المهزوم»؛ (مثخنًا بالطعنات والدماء – يزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث – منكسر السيف – مغبر الجبين والأعضاء – مقطوع الساعد ممسكًا بالراية المنكسة – أعزل بين السيف والجدار – يحمل العار – الجرذان تلعق من دمه حساءها – مهان – متهم – مدان).

ثانيا: مساعد البطل، وهو رفيق رحلة الهزيمة، ويصوره أمل دنقل في صورة المغدور؛ (يهم بارتشاف الماء فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة – فمه محشو بالرمال والدماء – يقص عن ابنته – يرطب باسم ابنته الشفاه اليابسة – مرخى العينين موتًا).

ثالثا: المرأة، ويتوزع حضورها بين صورتين؛ صورة المرأة وصورة الطفلة؛ أما المرأة فتتجلى صورتها في أثناء معركة البطل بوصفها ممثلاً للعرض، ما يجعلها معادلاً موضوعيًا للأرض/ الوطن؛ وأما الطفلة فتتجلى صورتها بعد العودة بكونها العامل الباعث على سرد تفاصيل الهزيمة، إذ تذكره ضحتكها بحكي والدها عنها في رحلة العودة ليرطب باسمها الشفاه اليابسة عطشًا.

للسياق الاجتماعي والسياسي للنص دوره المؤسس في تمثيل البطل، فضلا عن سياق علاماته؛ ومن ثم فإن رحلة البطل وعودته نصيًا تختلف، ولا شك، عن أنماط عودة البطل في النصوص الملحمية والسيرية، ذلك أن عودة البطل (العربي المهزوم) في هذا النص تتأسس على كونه شخصية مغايرة نصيًا، مغايرة عما سواها من شخصيات نصية، ومغايرة أيضا عن خطابها التراثي أدبيًا وشعبيًا. إن تحول صورة البطل من المنتصر دومًا في السيرة الشعبية العربية (عنترة) إلى المهزوم (القومي العربي) يعني قدرة النسق الشعري على مضاعفة حالة المغايرة التي يتمتع بها نمط البطل، وهذه الغيرية المضاعفة تعيد البطل (عنترة/ العربي المهزوم) إلى صف جماعته الاجتماعية، ففعله لم يختلف عن فعلها، وبطولته لم

تكن قادرة على تغيير مصيره ومصيرها؛ فيما يؤسس النص لسياقات واقعية البطل المعاصر عبر مجموعة من العلامات التي لا تنتمي إلى صورته التراثية، وإنما إلى واقعه الاجتماعي (الرصاص – الصحيفة – البنادق – العربات الفارهات - الأزياء)، بل إن بعض هذه العلامات تلعب دورًا في محاكمة الواقعي وإدانته:

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار!
وحين فوجئوا بحدِّ السيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النجاةَ والفرار!
ونحن جرحى القلبِ..
جرحى الروحِ والفم
لم يبق إلا الموتُ..
والحطامُ..
والدمارْ..
وصبيةٌ مشرّدون يعبُرون آخر الأنهارْ
ونسوةٌ يُسَقن في سلاسل الأسرِ..
وفي ثياب العارْ
مطأطئات الرأس
لا يملكن إلا الصرخات الناعسة![٣١]

لا يتأسس استحضار التاريخي في نص أمل دنقل على توظيف التاريخ بوصفه سجلًا للوقائع والأحداث الماضية لعلةٍ أو لمقصد ما، وإنما بوصفه استحضارًا للثقافي الكامن في الواقعة التاريخية، حسب مفهوم إدوارد تايلور الواسع للثقافة بوصفها نسقًا رموزيًا يتكون من كل المركب يتضمن المعرفة والمعتقد والفن والأخلاق والقانون والعادات؛ ومن ثم فإن النظر إلى التاريخي بوصفه منظومة قيمية، تحمل قيمةً أخلاقية أكثر تجريدًا من واقعية الحادثة التاريخية - يؤشر على غاية توظيف النص للتاريخ العربي وعلاقته بكل من الواقع السياسي بوصفه نسقًا موازيًا لنسق التاريخ، والمستقبل بوصفه نتيجة حتمية لحركة التاريخ؛ «في هذا الإطار ندرك أهمية مفهوم الاستحضار، بوصفه مفهومًا حياتيًا ومنهجيًا في آن. الإنسان، بصفته فاعلاً، يستحضر (يتمثل) الماضي في كل دقيقة من حياته الواعية، وإلا كان غافلًا ساهيًا عن ذاته وعاد الماضي في حكم المنعدم»[٣٢]. وفي المقطع الشعري السابق يستحضر أمل دنقل التاريخ

---

٣١ - السابق، ص٩٩، ١٠٠.

٣٢ - عبدالله العروي: **مفهوم التاريخ «الألفاظ والمذاهب – المفاهيم والأصول»**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م، ص٣٦٢.

العربي بقصد التبئير على منظومته الأخلاقية وتوظيفها في إدانة السياسي الواقعي ونتائج فعله؛ في سياق هذه الإدانة لا يتوقف عند استحضار الواقعة التاريخية عبر التركيب الإضافي (مسيرة الأشجار) الذي يستدعي التفاصيل السردية حول «زرقاء اليمامة» وقصتها، وإنما يستدعي التراث الأخلاقي العربي من خلال مجموعة من ممارسات من دل عليهم بالضمير المتصل المبهم (لهم)، الذي لم يدل على متقدم ربما للتهوين من شأنهم، وربما للتأكيد على نسبة الفعل لهم من خلال الربط المكاني بين الفعل وواو الجماعة (استضحكوا – فوجئوا – قايضوا – التمسوا)؛ لكن المؤكد أن ما نسبه إليهم من أفعال يقع في دائرة التقييم الأخلاقي السلبي وفقًا لمنظومة القيم العربية (قايضوا بنا - التمسوا النجاة والفرار)، بما يتناقض مع أخلاقيات الفروسية العربية، ومن ثم يتجلى نتيجة فعلهم في صور الصبية المشردين، والنسوة اللاتي يسقن في سلاسل الأسر.

إن «الشعرية» بوصفها مفهومًا وصفيًا للنص تتأسس في مسافة الاختلاف بين محوري الاختيار والتوزيع، ولا تلبث أن تتحقق بشكل أكثر فداحة في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» بفضل اختيار المنظومة الأخلاقية العربية كمعيار لإدانة الواقعي السياسي، ما يجعل النص يبدو مغرقًا في جمالياته الشكلية من جهة، ومغرقًا في إحالاته الدلالية من جهة أخرى.

* * * *

٣- سيمياء المقاومة في قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح».

تتأسس شعرية قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» على استدعاء شخصية لا تُصنّف بطلاً في خطابها قبل النصي، بل على العكس يمكن تصنيفها بوصفها بطلاً ضدًا، إذ جاء في الذكر الحكيم عن ابن نوح في سورة هود:

﴿وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ (٤٢) قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ(٤٣)﴾

وجاء أيضا في السورة نفسها:

﴿وَنَادَى نُوحٌ رَّبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ (٤٥) قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلاَ تَسْأَلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنِّي أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ(٤٦)﴾

وهذه الآيات الكريمة تؤسس لعدد من الصفات التي تسم شخصية «ابن نوح» في النص القرآني، بوصفه الخطاب القبلي الوحيد الذي يؤسس لها؛ إذ لا ذكر مطلقًا لابن نوح في الكتاب المقدس.

من أهم الصفات المذكورة عن ابن نوح في النص القرآني -بوصفه الخطاب قبل النصي- أنه كان «في معزل» عن السفينة وأبيه وغيره ممن يغرقهم الطوفان، أي أنه كان فردًا وحيدًا؛ ولعل هذه الوضعية ستظل محل تساؤل في تحليلنا لشخصية «ابن نوح» في القصيدة. إذا كانت شخصية ابن نوح تمثل علامة مركزية في قصيدة أمل دنقل فإنها تستدعي بالضرورة بعض العلامات الأخرى الملازمة لها، وهي حسب ترتيب ورودها في القصيدة: «طوفان نوح» - «السفينة» - «المياه» - «الفُلك» - «الجبل»، وعلى الرغم من ابتداء أمل دنقل قصيدته بالجملة الخبرية «جاء طوفان نوح»، إضافة إلى النسق الكتابي الذي أتبع الجملة بفاصل من النجوم التي تفصل بين مقاطع القصيدة عادةً، الأمر الذي يجعلها تمثل مقطعا شعريا منفردًا ولكنه يحمل وظيفة سردية بوصفه الحدث الرئيس.

جاء طوفانُ نوحْ!

* * *
المدينةُ تغْرقُ شيئًا.. فشيئًا
تفرُّ العصافيرُ
والماءُ يعلو
على دَرَجاتِ البيوتِ – الحوانيتِ - مَبْنى البريدِ – البنوكِ - التماثيل
(أجدادنا الخالدين) – المعابدِ - أجْوِلةِ القَمْح - مستشفياتِ الولادةِ -
بوابةِ السّجنِ - دارِ الولايةِ -
أروقةِ الثّكناتِ الحَصينةْ[٣٣]

ثمة مجموعة من العلامات في المقطع تُخرج النص عن مرجعية الحدث الرئيس قبل النصية (الخطاب الديني)، ومن ثم تقطع علاقته بخطابه القَبْلِي الذي يقع في سياقه ذكر ابن نوح، وأول هذه العلامات هي مفردة «طوفان»، فهي ليست مفردة قرآنية، وإنما تستند مرجعيتها إلى نسق ثقافي شعبي، يكرس لقطع العلاقة التلازمية بين التركيب النصي «طوفان نوح» والقصة الدينية عن «نوح عليه السلام»، ويؤسس لمرجعية جديدة يمكن وصفها بأنها مرجعية ثقافية ترتكز على استدعاء مفردة «الطوفان» من المثل الشعبي المصري الذي أخرج القصة الدينية

---

٣٣ - أمل دنقل: **الأعمال الكاملة، ديوان: أوراق الغرفة (٨)**، ص٣٩٨.

أيضا عن غاياتها، واستثمرها فقط: «إن جاك النيل طوفان خد ابنك تحت رجليك»[٣٤]. إننا نزعم أن مفردة «طوفان» ومرجعيتها الشعبية توسع دائرة دلالة التركيب الإضافي «طوفان نوح»، فيتجاوز الخطاب الديني الذي يمثل مرجعية لقصة نوح عليه السلام إلى الشعبي ومن ثم إلى الكل الثقافي. إن هذه الرمزية الباطنية لشخصية «ابن نوح» تعمل على استحضار الواقع (السياسي)، وتستبعد التاريخي (الديني)؛ ومن ثم تعمل على إعادة تشكيل القصة الدينية في إطار واقعي (سياسي) باستخدام تقنيات سردية تدمج الوصف والحوار والرمز، وفي المقطع السابق لم يتحدد (يتشخص) الراوي بعد، وإن كان يبدو راويًا عليمًا يذكر الحدث الرئيس، ويصف تفاصيل المدينة بصورة بانورامية تطل من أعلى. ثمة علامات نصية أخرى تؤدي العمل نفسه، أعني توسيع مرجعية النص من الديني إلى الثقافي، ومن ثم تحيل إلى الواقعي وليس إلى (الديني)؛ وهي: «مبنى البريد – البنوك – التماثيل (أجدادنا الخالدين) – المعابد – مستشفيات الولادة – المغنون – سائس خيل الأمير – المرابون – قاضي القضاة – مملوكه – راقصة المعبد – جباة الضرائب – مستوردو شحنات السلاح – عشيق الأميرة».

جاء طوفان نوح
ها هم «الحكماء» يفرون نحو السفينة
المغنون – سائس خيل الأمير – المرابون –
قاضي القضاة
.. ومملوكه!) –
حامل السيف – راقصة المعبد
(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)
- جباة الضرائب – مستوردو شحنات السلاح –
عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح![٣٥]

تتأسس شعرية النص الشعري في الأساس على مقدار ما يحققه من انزياح عن الاستخدام المعياري للغة، غير أن لهذا الانزياح صورًا شتى، منها ما يتعلق بإزاحة الدلالة المعجمية عن الدوال لتحل محلها الدلالة المجازية أو الرمزية، ومنها ما يتعلق بإزاحة الدلالة التاريخية (قبل النصية) لتحل محلها دلالة نصية (شعرية)؛ ومن صور الانزياح (العدول) في الاستخدام اللغوي اختيار مفردات بعينها تخص حقول دلالية معينة وإعادة توزيعها في النص لإزاحة غيرها. وإذا كان هذا النص يتوسل في إنتاج شعريته بالتقنيات السردية، فيبدأ بذكر الحدث

---

٣٤ - يُضرَب للمبالغة في محبة المرء نفسه. والمراد: اجعل ولدك تحت قدميك لتعلوَ به فلا يغرقك الماء؛ أي: نفسك مفضلة على كل شيء حتى الولد. ويُروَى: «إن جاك البحر» بدل النيل. ويُرْوَى أيضًا: «إن جاك الهم طوفان حط ولدك تحت رجليك.» أي: اطرحه واهتمَّ بنفسك.
يراجع، أحمد تيمور باشا: **الأمثال العامية**، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٦م، ص١٠٠.
٣٥ - أمل دنقل: **الأعمال الكاملة، ديوان: أوراق الغرفة (٨)**، ص٣٩٩.

الرئيس «جاء طوفان نوح»، ويثنّي بوصف المكان وتفاصيله، فإنه يتوسل في إنتاج هذه الشعرية باختيار الأماكن ذات الدلالة الرمزية سواء لرمزيتها المؤسسية (مبنى البريد – البنوك)، أو لرمزيتها التاريخية (المعابد – التماثيل)، أو لرمزيتها السلطوية (بوابة السجن – دار الولاية – أروقة الثكنات الحصينة)؛ ومن ثم نكون بصدد ثالوث السلطة في أبهى صور اكتماله (المؤسسة – التاريخية - القمعية).

يُتبع أمل دنقل هذا الوصف المكاني بشخصيات الفُلك -على لسان الراوي العليم- وجلها من الشخصيات الملحقة بمؤسسة الحكم، أو المنتمية إليها بشكل ما، ويصفهم الراوي في هذا المقطع بـ «الحكماء» مع وضع الكلمة بين أقواس تنصيص تؤشر على دلالات مضمرة عن التحفظ على الكلمة، ومستثمرا التداعي الصوتي بين المفردتين (الحكام – الحكماء). وعلى الرغم من أن القصيدة تقلص شعريتها اللغوية إلى أدنى مستوياتها، فإنها هنا تؤسس لشعرية تتكئ على رمزية الشخصيات ودلالات اختيارها، فحكماء السفينة كلهم من الشخصيات المستلبة طوعا لصالح السلطة، بل إن بعض هذه الشخصيات تتخلى عن صفات الشرف والنبل والتجرد (قاضي القضاة ومملوكه – عشيق الأميرة)؛ بشكل يؤسس لدلالات مغايرة تماما لدلالات سفينة نوح عليه السلام، ونكون إذن بصدد سفينة من نوع آخر، تحمل قلة مختارة بشكل يغاير القصة الدينية، ثم لا يلبث الراوي أن يصف ركاب السفينة بوصفهم الذي يتلاءم مع وضعياتهم «الجبناء»، ولذا يتخلى عن وضع المفردة بين أقواس تنصيص:

جاء طوفان نوح
ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنتُ ..
كان شباب المدينة
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة
علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علهم ينقذون .. الوطن![٣٦]

في هذا المقطع يبدو الراوي العليم مشاركا، ويظهر من خلال ضمير المتكلم في الفعل «كنتُ»؛ ويبدو التماهي بين الفردي الذي يدل عليه الفعل «كنتُ» والجمعي

[٣٦] - السابق، ص٣٩٩، ٤٠٠.

(كان شباب المدينة) مؤسسًا لنمط البطولة في شخصية ابن نوح داخل النص، ومن ثم يؤسس لمغايرة ابن نوح النصي بوصفه بطلاً شعبيًا ينتمي إلى المجموع (الكثرة) وليس إلى الصفوة المنتقاة في السفينة. إننا هنا إزاء جماعتين: قلة (مؤمنة بالسلطة – كافرة بالوطن) ركبت السفينة، وكثرة (كافرة بالسلطة - مؤمنة بالوطن) أبت أن تركب السفينة، وانتمى ابن نوح إلى الكثرة / الشعب. يصنع أمل دنقل بداية فارقًا مهمًا يمنع تأويل الشعري بالديني، وذلك بتناقضه معه، ليصبح حرًا في اختيار رموزه من الديني وتوظيفها سياسيًا (واقعيًا)، فالقلة المؤمنة بالله في النص الديني تصبح هي القلة الحاكمة (المؤمنة بالسلطة) في النص الشعري، والطوفان الذي أتى لتطهير الأرض في القصة الدينية لينقذ ركاب السفينة أصبح في القصيدة طوفانًا ينقذ الوطن والشعب الكثرة (الكافرة بالسلطة/ المؤمنة بالوطن) من دنس ركاب سفينة السلطة؛ وهنا يستثمر أمل دنقل «الجبل» الذي ورد في النص الديني، ليجعله رمزا لهذه الكثرة: «جبل يسمونه الشعب»، وهكذا تكتمل الرمزية السياسية التي أرادها أمل دنقل من النص الديني. فيما يتبدى الفارق بين الجماعتين من خلال دلالات الخنوثة التي يؤسس لها مفردة «مملوكه» ووصف «عشيق الأميرة في سمته الأنثوي» في مقابل دلالات الفتوة والرجولة التي تؤسس لها جملة «يلجمون جواد المياه الجموح»، ليكون الناتج الدلالي كما نصت عليه القصيدة «إنقاذ الوطن».

.. صاح بي سيد الفلكِ – قبل حلول
السكينه:
«انج من بلدٍ .. لم تعد فيه روح»
قلت:
طوبى لمن طعموا خبزه ..
في الزمان الحسن
وأداروا له الظهرَ
يوم المحن
ولنا المجد – نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا!)
نتحدى الدمار ..
ونأوي إلى جبل لا يموتُ
(يسمونه الشعب!)
نأبى الفرار..

ونأبى النزوح![٣٧]

ليس هناك دال إلا ويمتلك تاريخًا تداوليًا يوسع من دائرة المدلولات التي يحيل إليها، بدءًا من الدائرة المعجمية ومرورًا بدوائر السياق النصي والإحالات الخطابية، وصولا إلى الدائرة المرجعية الأوسع التي أطلق عليها أمبرتو إيكو «الموسوعة»؛ وبساطة التركيب اللغوي الذي يدخله الدال ووضوحه يجعل تلك المدلولات أكثر إتاحة من تعقيد سيرورته التأويلية وغموض ناتجه الدلالي. إن دال «سيد الفلك» لا يحيل إلى نوح عليه السلام كما هو الحال في الخطاب الديني قبل النصي، وإنما تتمحور دلالته النصية حول مفهوم «الحاكم المتأله»، وذلك بفضل سياق من الدوال النصية التي تماثل نظائرها في الخطاب الديني إلا أنها تتجاوزها في دلالاتها، ولا نبالغ إذا قلنا أنها تقابلها؛ فالطوفان لا يهدد الأرض عامة، وإنما يهدد الوطن؛ والسفينة ليست هي الوطن الموعود للقلة المؤمنة وإنما هي المهرب من الوطن؛ وسيد الفلك ليس النبي النذير وإنما هو «الحاكم المتأله»؛ وركاب السفينة ليسوا القلة المؤمنة بالله وإنما هم الكافرون بالوطن؛ وابن نوح ليس عملا غير صالح، وإنما هو البطل قائد الشعب.

كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح
يرقد – الآن – فوق بقايا المدينة
وردةً من عطن
هادئًا..
بعد أن قال «لا» للسفينة
.. وأحب الوطن![٣٨]

يحدد هذا المقطع الختامي الدلالة الكلية والنهائية لرموز النص التي مثلت نقيضًا من القصة الدينية؛ حيث اعتمد أمل دنقل في هذه القصيدة ليس على تقييد دلالات الدوال، أو توسيعها، وإنما على قلب مدلولاتها رأسًا على عقب. فخاتمة القصيدة تؤكد على التناقض التام بين دلالات القصة الدينية ودلالات النص ويمنع تأويلها بها؛ ومن ثم لا يتبقى سوى الدوال بمدلولات جديدة تنتمي إلى القصيدة، ويتحدد سياق تأويلها بمرجعية النص الواقعية (الاجتماعية والسياسية). لقد رفض «ابن

---

[٣٧] - السابق، ٤٠٠، ٤٠١.
[٣٨] - السابق، ص٤٠١.

نوح» النصي الركوب في سفينة الهرب من الوطن، وآثر أن يلجأ إلى جبل يعصمه (الشعب)، ليقف معهم دون تمييز اسمي أو وظيفي «وقد طمس الله أسماءنا» في تجسيد لحالة التماهي بين البطل (المقاوم) وجماعته الاجتماعية المؤمنة بقيادته وبنسقه الأخلاقي الذي يقودهم إليه. وعلى هذا الأساس من حالة التناقض بين القصة الدينية وخطاب القصيدة نجد أن السفينة هي المقابل الضد للوطن، فهي وسيلة هروب الجبناء/الحكماء من وطن سلبوا منه الروح وتركوه بقايا، فهي ليست ملاذ الطاهرين وإنما هي لأصحاب النفوذ والسلطة. والطوفان ليس عقابا إلهيا وإنما هو نتاج فساد السلطة، والجبل (الشعب) ليس مأوى وحسب بل هو فضاء للمقاومة وبديل عن سفينة الجبناء. وبكلمة فإن القصيدة تقدم رمزية معكوسة للقصة الدينية، تكرّس فيها للبطل الشعبي المقاوم (ابن نوح) الذي يرفض الخلاص الفردي ويختار الموت كخلاص شعبي مقاوم؛ فيقدم قلبه وردة محبةً في هذا الوطن.

* * * *

خاتمة: تمثيلات البطل وسيميوزيس التحولات.

ارتبط التحليل السيميائي للنص الأدبي بعدد من المفاهيم عند عدد من المفكرين والنقاد، غير أن أهم هذه المفاهيم هو ما طرحه الفيلسوف الرياضي والمنطقي الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس حول مفهوم السيميوزيس semiosis أي سيرورة التدليل أو السيرورة التأويلية للعلامة، ويعني به الآلية التي تشتغل من خلالها العلامة في عملية تدليل مستمرة للموضوع[٣٩]. ويميز هذا الطرح

٣٩ - السيميوزيس وفقا لبيرس سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة. فإذا كانت هناك علامة قادرة على الإحالة على معنى ما، فإن ذلك لا يعود إلى وجود طاقة معنوية مودعة بشكل حدسي داخلها، بل يعود إلى كوننا نستطيع الإمساك داخل هذه العلامة بسلسلة من العلاقات التي تقود وحدها إلى إنتاج دلالة. وهكذا، فإن الممثل يحيل على موضوع من خلال مؤول ضمن ترابط جدلي لا يمكن المساس بعنصر من عناصره من دون الإخلال بنظام التدليل كله. لقد ارتبط مفهوم العلامة في سيميائيات بيرس بمفهوم السيميوزيس بوصفه سلسلة مستمرة من الإحالات التي لا تتوقف، ولا تنتهي إلا إجرائيًا، للوقوف عند مؤول (مدلول) نهائي دون تحويله إلى ممثل جديد. ويستند طرح بيرس حول التكوين الثلاثي للعلامة (موضوع – ممثل – مؤول) وسيرورة هذا التدليل على تصور نظري يجعل العالم بكل أبعاده علامة، ويعود من جهة ثانية إلى كون كل عنصر داخل العلامة قادرًا على الاشتغال كعلامة، أي قابلًا للتحول إلى ماثول يسقط خارجه موضوعًا عبر مؤول.
يراجع، سعيد بنكَراد: **السيميائيات «النشأة والموضوع»**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣ – المجلد ٣٣ – مارس ٢٠٠٧م، ص٣٥.

سيميائيات بيرس عن تصور دي سوسير للعلامة؛ إذ لم تتقيد سيميائيات بيرس باللسانيات كما هو الحال في طرح دي سوسير، بل إن العالم والتجربة الإنسانية كلها هي موضوع اشتغال علامة بيرس وهو ما يطلق عليه «صفة الامتداد»، كما أن فلسفة بيرس قائمة على تصور يربط الإنسان بعالمه بصورة غير مباشرة وعبر مبدأ حاكم «التوسط».

استنادا على ما سبق جاء تصورنا لتمثيلات البطل وتحولاتها في هذه النماذج الشعرية الثلاثة عند أمل دنقل، إننا ننظر إلى البطل في هذه النماذج بما هو «موضوع» شعري، أي بوصفه ممثلًا بعلامات نصية تنتمي دلاليًا وتشتغل من خلال النص أكثر من اشتغالها عبر خطابها قبل النصي، واتكاء النص الشعري على «موضوعه» يجعل من السرد وتقنياته مجالاً أمثل لاشتغال هذه الشعرية، ومن ثم نجد التشكيل اللغوي يتقلص لصالح «المجاز» في كليته (وبمفهومه الأوسع من البلاغة)، ومن ثم يكون «المجاز الكلي» هو المسئول عن وسم النص بالشعرية. وبكلمة، فإننا نكون إزاء ثلاثة موضوعات يمثلها ثلاثة أبطال:

الأول: تاريخي – إنساني، يمثله نصيًا «سبارتاكوس» بوصفه بطلاً مستسلمًا لسلطة القيصر، وممثلاً لموضوع الحرية الإنسانية.

الثاني: تاريخي – عربي، ويمثله نصيًا «عنترة» بوصفه بطلاً مهزومًا أمام قضية احتلال الأرض، وممثلاً لموضوع القومية العربية.

الثالث: مقدس – وطني، ويمثله نصيًا «ابن نوح» بوصفه بطلاً مقاومًا لطوفان يهدد الوطن، وممثلاً لموضوع الوطن.

إن اعتماد الموضوع الخارجي في دوائره المتدرجة من الأعم إلى الأخص (الإنساني – العربي – الوطني)، فرض عددًا من التحولات المهمة على صورة البطل في خطابها ما قبل النصي، ليسقط صورة البطل النصية على الواقع، بما يستتبع هذا الإسقاط من تصرف في تمثيل صورة البطل، ومن ثم يشتغل الموضوعين التاريخي والمقدس لصالح الواقعي الراهن. وإسقاط الموضوع على الواقع ليس محض توظيف بريء عن مداخلة الشعري، وإنما هو تحميل الموضوع بانحيازات الشاعر الجمالية والأيديولوجية على السواء. إن تحويل اشتغال العلامة / الموضوع هو أول درجات «شعرية الموضوع»، بينما يمثل إسقاط الموضوع على الواقع وتحميله بانحيازات الشاعر ثاني درجات «شعرية

الموضوع»، واندراج هذا وذاك ضمن بنية النص الشعري يمثل التحول الأخير للعلامة/ الموضوع لتصبح علامة شعرية (نصية) خالصة. ولعل هذه المرحلة الأخيرة من التحولات هي ما تفسر انزياح الشعري (النصي) عن التاريخي والمقدس (قبل النصي)، فأمل دنقل لم يستدع هذه الشخصيات/ الأبطال وحدها، وإنما أدرجها كعنصر بنيوي ضمن عناصره الشعرية، أو قل أخضعها إلى هيمنة الوظيفة الأدبية؛ فنجده في النموذج الأول «سبارتاكوس» يضيف إلى القصة التاريخية كلاً من: المشنقة والابن وهانيبال، وفي النموذج الثاني «عنترة» يخلط بين الأزمنة، فيبكي عنترة بين يدي زرقاء اليمامة ويستدعي الزباء شعريًا، بينما في النموذج الثالث «ابن نوح» يقلب دلالات الرمز الديني؛ لتكون المحصلة النهائية لهذه الإضافة والخلط والقلب وجود خط رابط بين هذه النماذج الشعرية الإنسانية الثلاثة يتمثل في: موضوع (حرية) الإنسان، وموقف (رفض) الهزيمة واحتلال الأرض، و عقيدة (قداسة) الوطن.

نتائج:

تتمحور نتائج هذا البحث حول عدد من النقاط، نؤثر أن نحددها بشكل مفصل فيما يلي:

١- بصفة عامة، قامت قصائد أمل دنقل على مجموعة من التقنيات السردية، وكان من أثر هذا أن اتسمت الشعرية عنده بمركزية الموضوع في القصيدة. والموضوع عند أمل ليس متخيلاً بل هو موضوع تاريخي أو واقعي أو شعبي، ومن ثم فهو مطروح شعريًا لإعادة بنائه، عبر مجموعة تحويلات (بمفهوم النحو التوزيعي)، ليمتلك النص موضوعه مختلفًا عن تاريخه السابق، وتكون الشعرية في مسافة الاختلاف بين الموضوع النصي والموضوع قبل النصي.

٢- البطولة قيمة اجتماعية، وبخاصة في صعيد مصر وفولكلوره (السيرة الشعبية مثلا)، ولعل هذه القيمة كانت وراء موقف أمل دنقل السياسي في مواجهة نظام شمولي قمعي أهدر حرية الإنسان ثم استقلال الوطن. وإذا كنا تناولنا ثلاثة نماذج للبطل، فهذه النماذج، على اختلاف ما بينها (حرية الإنسان «سبارتاكوس» - استقلال الأرض «عنترة» - حرية الوطن «ابن نوح») تمثل البنية المولدة لأغلب قصائد أمل.

٣- إن قدرة اسم العلم (سبارتاكوس – عنترة – ابن نوح) على الإحالة المباشرة إلى خطابه الأصلي قدرة فائقة، إلا أن أمل دنقل عمد إلى التشويش على هذه الإحالة، فلم يعطلها تماما، ولم يتركها حرة في عملها، فظلت متوترة بين الإحالة وعدمها، بما أغنى النص والموقف على السواء. وقد تعددت تقنيات الشاعر في ذلك التشويش، فمرة يعتمد الزيادة على قصة شخصية البطل. ومرة أخرى يخلط بين الأزمنة بما يدخل شخصيات جديدة على شخصية البطل لم تكن موجودة في زمنه. ومرة ثالثة يستخدم مفردات / دوال ذات إحالات إلى خارج ينتمي إلى واقع الشاعر وزمنه، وليس واقع الشخصية وزمنها.

٤- على الرغم من سردانية التقنيات في بناء النص الشعري، فنحن لا نكاد نخطئ مجموعة من المفردات النوعية مشحونة بالعاطفة الغاية منها التأثير في القارئ ودفعه إلى الاشتباك مع النص، سواء بتبني الموقف السياسي للنص، أو تبني نموذج البطل، مهما كانت نتائج هذه البطولة، فلا شعر سياسي لا يستقطب إليه قارئه.

٥- نجح السرد بضمير الأنا في دمج التقنية السردية بما هي وظيفة لإنجاز غنائية شعرية للنص.

٦- كان لاستخدام ضمير المتكلم (الأنا) في التعبير عن صوت البطل وموقفه دوره المهم في تحويل مرجعية خطاب البطل وإسقاطه على الواقع السياسي - الاجتماعي، بما يلفت المتلقي عن خطاب البطل قبل النصي إلى خطاب شعري يقدم تصورا "شعريا" عن الواقعي يمثل رؤية خاصة للعالم.

٧- اعتمد أمل دنقل على ثلاثة نماذج إنسانية (تاريخية - دينية) لكن اشتغال النص صنع مسافة بينها وبين مرجعياتها خارج النص، فأصبحت نماذج نصية أكثر من كونها أي شيء آخر.

٨- في مقابل منع مرجعية النص من الاشتغال فيه، اعتمد أمل دنقل مجموعة آليات نصية تحويلية أمكنه، من خلالها، إسقاط انحيازاته الجمالية والأيديولوجية على الواقع (السياسي) المتزامن معه عبر نصه الشعري.

المراجع

١. أ.ج. غريماس: **سيميائيات السرد**، ترجمة: عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٨م.

٢. أ.ج. غريماس: **في المعنى «دراسات سيميائية»**، ترجمة: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، ١٩٩٩م.

٣. ابن عبد ربه الأندلسي: **العقد الفريد**، تحقيق: أحمد امين – أحمد الزين – إبراهيم الإبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٤. ابن منظور: **لسان العرب**، ترتيب وتحقيق: عبدالله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٥. أبو الفرج الأصفهاني: **كتاب الأغاني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.

٦. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.

٧. أحمد تيمور باشا: **الأمثال العامية**، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٦م.

٨. أمل دنقل: **الأعمال الكاملة**، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠١٢م.

٩. باتريس بافي: **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥م.

١٠. جوزيف كامبل: **البطل بألف وجه «البطل في الأساطير والأديان والحكايات الشعبية والتحليل النفسي والأدب»**، ترجمة: حسن صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣م.

١١. جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٢. زينب بنت علي: **الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، القاهرة، ١٣١٢هـ.

١٣. سعيد بنكَراد: **السيميائيات «النشأة والموضوع»**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣ – المجلد ٣٣ – مارس ٢٠٠٧م.

١٤. عبدالله العروي: **مفهوم التاريخ «الألفاظ والمذاهب – المفاهيم والأصول»**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م.

١٥. فلاديمير بروب: **مورفولوجيا القصة**، ترجمة: عبدالكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٦م.
١٦. فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٣م.
١٧. كارل بروكلمان: **تاريخ الأدب العربي**، أشرف على ترجمته: محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٩٢م.
١٨. لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان «ناشرون» - دار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.
١٩. محمد الزين: **سبارطاكوس – الموسوعة العربية**، هيئة الموسوعة العربية – دار الفكر، دمشق، د. ت.
٢٠. محمد بن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة – القاهرة، ١٩٧٤م.
٢١. مفيد العابد: **هانيبال – الموسوعة العربية**، هيئة الموسوعة العربية – دار الفكر، دمشق، د. ت.