بنية الشخصية في الشعر الحديث: السياب والبياتي وأمل دنقل نماذج؛

إعداد:
د. ابراهيم بن أحمد البوعبدلاوي
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين درعة تافيلالت/ المغرب

الاستلام: 19.5.2025 القبول: 13.6.2025

المستخلص:

تحاول هذا الدراسة تتبع عنصر مهمّ من عناصر البناء الشعري الحديث ألا وهو عنصر الشخصية، وذلك في أشعار ثلاثة من أعمدة الشعر الحديث؛ حيث سنتتبع بنية الصراع بين الشرق والغرب انطلاقا من نصوص الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، والذي ركّز كثيرا على توظيف الشخصية الأسطورية أكثر من غيرها من الشخصيات. ننتقل، بعد ذلك، إلى تجلية مظاهر الاستعانة بالتراث سواء أكان عربيا أم غربيا من قِبَل عبد الوهاب البياتي؛ هذا الشاعر الذي وظّف شخصيات من بيئات متعددة، وذلك بهدف التعبير عن تجارب متنوعة. وأخيرا، نعرّج على نماذج من شعر أمل دنقل لتوضيح أشكال استثماره للشخصيات التراثية العربية في عوالمه الشعرية التي عبّرت كثيرا عن الأزمة والصراع الموجود بين الأنا والآخر.

الكلمات المفتاحية: السياب، الشخصية العربية، الشعر الحديث، الشعر العربي.

Study Abstract:

This study attempts to trace an essential element of modern poetic structure, namely the element of character, by examining the works of three prominent figures in modern Arabic poetry. It begins by exploring the structure of the conflict between East and West in the poetry of the Iraqi poet Badr Shakir al-Sayyab, who notably focused on employing mythological characters more than any other type. The study then moves on to highlight the manifestations of engaging with heritage both Arab and Western in the works of Abdul Wahhab al-Bayyati, a poet who utilized characters from diverse cultural backgrounds to express a wide range of experiences. Finally, the study examines selected poems by Amal Dunqul to clarify how he invested in Arab traditional characters to shape poetic worlds that powerfully conveyed the crisis and tension between the self and the other.

Kids: Al-Sayyab, Al-Bayyati, and Amal Dunqul

مقدمة:

تعدّ مقولة الشخصية إحدى أعقد وأصعب المقولات في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية والفنية بصفة عامة؛ إذ نجدها حاضرة في النص الديني، والتاريخي، والعجائبي، والأسطوري، وغيرها من النصوص. إن هذه السطوة، في نظر فيليب هامون، أدت إلى ردّ فعل عنيف من

لدن النقاد والكتاب، إذ أهملوا الحديث عنها، واستفاضوا في غيرها من مسائل النص الأدبي والفني.[1] إن هذا الإهمال، عندنا، لا يرجع لهذا السبب فقط، وإنما إلى كون الكُتّاب نظروا إليها كمسلمة من المسلمات التي لا ضرورة تدعو للحديث عنها؛ وهذا الأمر نجده متكررا بشكل كبير في الدراسات الأدبية والنقدية، فقد أهمل النقاد عنصر «القارئ»، رغم أهميته التاريخية، وذلك لأنهم كانوا يرون فيه إحدى المسلمات التي يفترضها كل عمل أدبي؛ إذ لا يمكن أن يكتب أي كاتب نصا، دون أن يكون في ذهنه متلق يوجّه إليه خطابه.

إشكالية الدراسة:

وظّف الشعر العربي الحديث عنصر الشخصية بشكل ملفت للنظر؛ إذ نجد الشعراء استعانوا بهذا العنصر للتعبير عن مكنونات نفوسهم، وإبراز التناقضات المجتمعية، وإظهار شكل العلاقة التي تربط العالم العربي بالغرب، وغيرها من الغايات التي يسعى الشاعر لتحقيقها في نصه. وسنعمد، هنا، إلى بيان ملامح الشخصيات التي استثمرها شعراء الحداثة، انطلاقا من نصوص ثلاثة نماذج مركزية في الشعر العربي الحديث: السياب، والبياتي، وأمل دنقل. فإذا كان عدد من النقاد والدارسين لأشعار هؤلاء تناولوا عناصر متعددة، دون أن يفردوا عنصر الشخصية ببحث مستقل، فإننا نرى أن هناك ضرورة ملحة لتجلية ملامح هذه الشخصيات وإبراز بنياتها، وذلك باعتبارها مدخلا رئيسيا للفهم والتأويل.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة لتحقيق غايات وأهداف عديدة:

- إعادة التفكير في منجز شعراء كانت لهم بصمتهم الخاصة في عالم الشعر العربي الحديث.
- إبراز ملامح الشخصيات التي استند إليها شعراء الحداثة، وإظهار التنوع الذي ميّز أشكال استثمارهم لهذه الشخصيات.
- التركيز على عنصر الشخصية باعتباره عنصرا بنائيا في القصيدة الحديثة، وباعتباره مفتاحا من مفاتيح الفهم والتأويل.

فرضيات الدراسة:

تنطلق هذه الدراسة من فرضيات أساسية من بينها:

- شعراء الحداثة استندوا بشكل مركزي على عنصر الشخصية أكثر من أي عنصر سردي آخر.
- استثمار الشخصيات في الشعر ليس ترفا فكريا أو تقليدا لنماذج شعرية آتية من الآخر؛ وإنما هو تكثيف لتجارب وأفكار، وإضفاء لجمالية أسلوبية ورمزية خاصتين.
- فهم الشخصية في أبعادها المختلفة مفتاح من مفاتيح فهم القصيدة، بل والمنجز الشعري الحديث ككل.
- التنوع في الشخصيات هو تنوع في التجارب والمحطات الشعرية، كما أنه تنوع في الروافد التي استقى منها الشعراء ثقافتهم وأبنيتهم الشعرية.

(1) فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع- سورية، ط: 1- 2013، ص: 29.

أسئلة الدراسة:

سنعمد في هذه الدراسة إلى الإجابة عن أسئلة عديدة، من أبرزها:

- **ما ملامح الشخصيات التي استند إليها شعراء الحداثة؟**
- **كيف وظّف شعراء الحداثة، موضوع الدراسة، شخصياتهم للتعبير عن تنوع القضايا والأفكار والمواقف؟**
- **لماذا استثمر الشعراء شخصيات من عوالم متعددة: عالم الأسطورة، عالم التراث، عالم الواقع؟**

منهج الدراسة:

تستثمر هذه الدراسة المنهج التحليلي بشكل أساسي؛ ذلك أنها لا تركز على تتبع مسيرة الشعر الحديث، ولا تتحدث عن حياة الشعراء، ولا تصف الجوانب التي ركّز عليها شعراء الحداثة بشكل نظري. إن هذه الدراسة تعمد إلى تحليل عدد من قصائد شعراء الحداثة، وذلك بناء على خلفيات معرفية وفلسفية ونقدية تؤمن بضرورة تفكيك عناصر البناء الشعري، والانفتاح على عدد من القضايا التي ظلت حبيسة العوالم السردية من قبيل عنصر الشخصية.

1. الشخصية الأسطورية عند السياب: بنية الصراع بين الشرق والغرب؛

انفتح الشاعر العربي على الثقافة الغربية، فاطلع على آدابها، وأساطيرها، ومختلف أشكال التعبير عندها. شكّلت الميثولوجيا الإغريقية واحدة من المصادر التي استعان بها الشعراء لتكثيف التجربة، وللتعبير عن مختلف القضايا التي يموج بها الشارع العربي والذات الشاعرة.

مثّلت تجربة بدر شاكر السياب واحدة من التجارب المبكرة التي تفاعلت بشكل إيجابي مع تراث الآخر الغربي. حيث استغلّ عددا من الأساطير التي حفل بها المجتمع الإغريقي، فوظفها في قصائده. لقد استعاد شخصيات الأساطير، كما استعاد أحداثها؛ إن مختلف الشخصيات الأسطورية الفاعلة في قصيدة «سارپروس في بابل»، مثلا، تمثّل نموذجا يعيد مساءلة مفهوم الشخصية الذي كان محصورا في الذوات الإنسانية. حيث نرى هنا الآلهة بمثابة شخصيات، وكذا الحيوانات، مثل الكلب، تقوم بأدوار أساسية في تحريك أحداث القصيدة وبناء حبكتها.

إن الصراع القائم بين سربروس وتموز ليس صراعا بسيطا يمكن اختزاله في القصيدة بشكل عابر، وإنما هو صراع بان لسير القصة، ومحرّك لأحداثها. وإذا استعرنا مصطلحية فيليب هامون، فإننا سندرج هاتين الشخصيتين ضمن الشخصيات المرجعية. وهذه الشخصيات تحيل إلى «معنى ممتلئ وثابت حددته الثقافة، كما تحيل إلى أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة.»[2] وعليه، فإن السياب، حينما انتقى سربروس لم يختر خاصية مخالفة لما جاء في الأسطورة؛ وإنما اختار، بل وتماهى مع ما عرفته الثقافة اليونانية، حيث تصوّره هذه الثقافة كحيوان مخيف، يمتلك ثلاثة رؤوس وذيل تنين. إن عمله يتمثّل في حراسة هاديس (مملكة الجحيم)، فإذا كان شبح ما داخلا لهذه المملكة، فإنه لا يتعرّض له. ولكن، إذا أراد الخروج منها هاجمه بكل شراسة.[3]

لقد حافظ السياب على مختلف مظاهر الرعب التي يمتلكها سربروس، فهو حارس للعالم

(2) نفسه، ص: 35-36.
(3) أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي- 2021، ص: 75.

السفلي، وهو شخصية بثلاثة رؤوس، وكذلك ينتشي بما يفعله بالأطفال ومختلف الأشباح المتواجدة في عالم الجحيم.. يقول السياب:

«ليعو سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمة
يمزّق الصغار بالنيوب، يقضم العظام
ويشرب القلوب
عيناه نيزكان في الظلام
وشدقه الرهيب موجتان من مدى
تخبّئ الرّدى
أشداقه الثلاثة احتراق
يؤجّ في العراق.»[4]

نجد الشاعر هنا قد حافظ على ملامح شخصية سربروس، لكنه غيّر الكثير من الأشياء التي تشير لهذا الكلب؛ إذ لم يعد يتواجد في الجحيم الأسطوري الأول، وانتقل إلى بابل والتي هي كناية عن العراق بلده الذي لم يعد كما كان، إذ صار مهدّما كما هي حال العالم العربي الذي لم يقدر على اللحاق بركب التقدم الذي يعيشه العالم في تلك الأثناء.

لم يكتف السياب باستدعاء شخصية أسطورية يونانية، وإنما خلق لها صراعا مع شخصية أخرى؛ إذ لا بد لهذا الحارس لدروب الجحيم أن يُسلّط غضبه على شخصية ما، فكانت هذه الشخصية هي الإله «تموز».

إن الإله تموز يقف هنا في القصيدة موقف الذي لا يجد حيلة مما هو فيه؛ ذلك أن الموت يُكبّله، وأنياب سربروس التي تبحث عنه تتلذّذ بمص دمه وتفتيت عظامه:

«ليعو سربروس في الدروب
وينبش التراب عن إلهنا الدفين
تموزنا الطعين
يأكله يمص عينيه إلى القرار
يقصم صلبه القوي، يحطم الجرار.»[5]

نتساءل، ونحن هنا أمام شخصيتين أسطوريتين من عالمين مختلفين؛ عالم غربي/ يوناني، وعالم شرقي/ سومري، لماذا هذا التقابل؟ إن السياب كان بإمكانه أن يستدعي عفاريت العالم السفلي المعروفة باسم «جلا» لتعذيب الإله تموز، ولإبراز المحنة التي يعيشها هذا الإله. كما كان بإمكانه أن يستدعي حارس هذا العالم عند السومريين، فيجعله يبدو بمنظر سربروس. لكنه يختار مقابلة بين عالمين مختلفين. إن هذا الاختيار دال في هذا السياق، فنحن أمام صراع

(4) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة- بيروت، 1969، ص: 151.
(5) نفسه، ص: 151-152.

عالمين: العالم الغربي، والممثل بصورة كلب موحش، من جهة، والعالم الشرقي، والذي مُثّل في صورة إله للخصب والحياة.

إن اللجوء إلى اختيار هذين العالمين، وما يمثلهما من شخصيات، هو لجوء ثقافي بالدرجة الأولى. وعليه، فحين نضيف إلى ثبات المحتويات المتعلقة بهذين الاختيارين، مختلف التصورات التي يمكن أن تكون لدينا عن العالم السفلي وما فيه من شخصيات، وذلك في مقابلة مع آلهة الخصب والحياة، فإننا نحصّل على صراع بين قيمتين: قيمة سلبية، وأخرى إيجابية.

يتم الاحتفاء عادة بآلهة الحياة والخصب من قبل كل الثقافات، إنها مصدر لكل خير، بل ومصدر لكلّ نظرة جميلة في هذا الكون. بينما يتم تثمين آلهة العالم السفلي، وما فيه من شياطين، تثمينا سلبيا.. إننا أمام قيم كونية؛ فلا وجود لثقافة تعلي من شأن الشياطين، وتحط من قيمة آلهة السماء. وهذا ما سبق ليوري لوتمان أن أشار إليه حين بنائه لمنهجه في التحليل السيميائي الثقافي، خاصة في صياغته لمفهومه المركزي «الكون السيميائي». إن يوري لوتمان بَيَّنَ نوعين من القيم: قيما تخص ثقافة معينة، وهي عبارة عن مفاهيم محصورة ومحدودة ضمن فضاء معين، وقيما ثقافية كونية، وهي التي تمتاز بالتثمين نفسه من قبل الجميع.[6]

إن اختيار السياب للشخصية الأسطورية «سربروس» اختيار ثقافي، ذلك أن مختلف الثقافات لا يمكن أن تنكر التثمين السلبي الذي تعطيه لآلهة العالم السفلي، في مقابل التثمين الإيجابي الذي تهبه للكائنات التي تعيش في العالم العلوي.. إننا أمام تقابل بين قيمتين: «الأعلى» و«الأسفل»، وهاتين القيمتين يمكن أن نقول عنهما: إنهما تمتازان بدلالة قارة وثابتة:

«مهما كانت المسافة المكانية- الزمانية كبيرة بين كامي ويان فيسكاتيا، الذي قاد خلال القرن الحادي عشر بعثة عقابية ضد البايان في روسيا، فإن القيمة الدلالية «للأعلى» و«الأسفل»، هي نفسها بالنسبة لكل واحد منهما. حسب الراهب-كاتب الحوليات- قبل إعدام سحرة من البايان «شمانيون» استفسرهم يان عن إلههم، وحصل على الجواب بأن الإله يقطن في أعماق البحار. وقدّم لهم يان، محتجا بسلطته، التعليق التالي: ما نوع الآلهة، إذن، الذي يقيم بأعماق البحار؟ يتعلق الأمر بالشيطان، لأن الإله يعيش في السماوات.»[7]

لقد استطاع السياب من خلال انتقائه شخصيتين أسطوريتين من عالمين مختلفين إبراز الصراع الموجود بين «العالم الغربي»، و«العالم العربي»، وهو صراع غير متكافئ، إذ يجد «تموز» نفسه مكبّلا بمختلف القيود التي سلّطها عليه سربروس. ذلك أن هذا الكلب، وجد إله الخصب ميتا، مدفونا تحت التراب.. وإذن فقد وجده لقمة سهلة، دون أن تكلّفه أي مجهود. لهذا، أنشب في جثته أنيابه، وتلذّذ بتقطيع أوصاله.. هل سيتوقف الأمر هنا؟ هل سيبقى تموز دائما مكبّلا وميتا؟ نرى في الأسطورة السومرية تموز يعيش في العالم السفلي مرة في السنة، فيكون هناك جذب في الكون، ويعيش مرة في العالم العلوي، فيكون هناك خصب. إن ميزة أن يعيش هذا الإله في العالم العلوي، لم ينلها إلا بمساعدة أخته التي لم يكن قلبها يطاوعها في أن يعيش أخوها في ذلك العالم الموحش والمخيف دائما، فآثرت التضحية بنفسها، واللحاق بأخيها والبكاء بين يدي إلهة ذاك العالم. لم تكن إلهة هذا العالم بالقسوة المعهودة فيها إزاء الأخوين، فقررت منح تموز هبة الخروج مرة في العام، وفيها يكون خصب الحياة وضياؤها.[8]

(6) يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط: 1، 2011، ص: 35.
(7) نفسه، ص: 38-39.
(8) الحسيني الحسيني معدي، الأساطير السومرية، كنوز للنشر والتوزيع- القاهرة، ط: 1- 2012، ص: 183-184.

نجد صدى هذا الإنقاذ، وهذه المساعدة، في قصيدة السياب، حيث نجد أن سربروس قد فعل أفعاله القبيحة بالعراق؛ فحوّله إلى «دم ينزّ أو حبال، فيه، أو حفر»،[9] لكن عشتار تنتفض لتعيد للحياة رونقها وجمالها السابقين.. يقول الشاعر:

«وأقبلت إلهة الحصاد،
رفيقة الزهور والمياه والطيوب،
عشتار ربة الشمال والجنوب،
تسير في السهول والواد
تسير في الدروب
تلتقط منها لحم تموز إذ انتثر،
تلمّه في سلّة كأنه الثمر.»[10]

إن صنيع عشتار هو صنيع مقاومة؛ إذ لا يمكن التخلي عن الحياة، عن الأرض، وعن الدماء التي تنثر في الحقول... لقد ظلت المقاومة إحساسا يطبع الوجود، إذ كلّ شيء يقاوم من أجل البقاء، والصمود في وجه من يريد أن يحرمه من حقّه في الحياة. وهكذا كان فعل عشتار فعل مقاومة، كما كان فعل سربروس فعل سلب للحياة. وسيستمر هذا النفس الأخير، هذا الصراع إلى آخر القصيدة.. إنه صراع بين عالمين، بين اتجاهين: الغرب والشرق.

إننا أمام استعارتين اتجاهيتين، بتعبير جورج لايكوف ومارك جونسون، حيث يعطي الإنسان «للتصورات توجها فضائيا، كما في التصوّر التالي: السعادة فوق. فكون تصوّر السعادة موجّها إلى أعلى هو الذي يبرّر وجود تعابير من قبيل: أحس أنني في القمّة اليوم.»[11] إن هذا النوع من الاستعارات يأخذ مبرره من التجربتين الثقافية والفيزيائية؛ ففي قصيدة السياب نرى سربروس في الأسفل، بينما تموز وعشتار في الأعلى؛ نجد سربروس ممثلا للأسطورة الغربية، بينما تموز وعشتار يمثلان الأساطير الشرقية.. إننا أمام بناء دقيق للقصيدة، حيث كل شخصية وُضعت في المكان الذي يناسبها، وحيث تقوم بالعمل الذي لا يمكنها أن تعمل غيره. وهكذا، فنحن أمام استعارات اتجاهية جعلت من الشرق علامة على الخير، بينما وضعت الغرب موضعا سلبيا وقبيحا.

2. البياتي والاستعانة بالتراث: بين الأنا والآخر؛

يجد قارئ شعر البياتي مزيجا من الشخصيات الأسطورية؛ بعضها ينتمي للبيئة العربية/ الشرقية، والبعض الآخر يندرج ضمن البيئة الغربية/ اليونانية. إن هذا الأمر لا يقتصر على هذا الشاعر، إذ نجد آخرين قد استندوا إلى كثير من تلك الشخصيات مثلما هو الأمر عند السياب الذي وظّف شخصية «محمد النبي»، و«السندباد»، و«قابيل»، و«المسيح»، و«أدونيس»، وغيرهم من الشخصيات، فقط في قصيدة واحدة.[12]

يعدّ ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» للبياتي منجما للشخصيات الأسطورية، إذ منذ القصيدة

(9) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مرجع مذكور، ص: 152.
(10) نفسه، ص: 153.
(11) جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، 2018، ص: 33.
(12) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مرجع مذكور، ص: 133 (مدينة السندباد).

الأولى نجد «القيصر»، كما نرى سلسلة من الشخصيات في النشيد الحادي عشر، من قبيل «سندباد» و«سليمان» و «الخيّام».. ما الذي يطبع عالم هاته الشخصيات؟ وكيف صوّرها البياتي؟

لئن كانت شخصيات السياب تعيش وضعيات مأساوية، ثم تستطيع بفضل طاقاتها الخارقة الخروج من المآزق، وإرسال ريح طيبة على الأرض والأماكن الخربة التي كانت توجد فيها، فإننا نجد في هذا النشيد مختلف الشخصيات تعيش وضعا مأزوما لا فكاك منه:

«جنّية البحر على الصخرة تبكي: مات سندباد

وها أنا أراه

بورق الجرائد الصفراء، مدفونا، ولا أراه

مركبه يباع في المزاد.»[13]

نجد في «ألف ليلة وليلة» سندبادين: بحريا وبريا، كلاهما عانى الأمرين للوصول إلى ما وصل إليه.. لكنّ سندباد البحر، الذي يشتغل تاجرا، قاسى الويلات من أجل أن يصير ثريا، مالكا لقصر وجد فيه سندباد البرّ «بستانا عظيما ونظر فيه غلمانا وعبيدا وحشما وشيئا لا يوجد إلا عند الملوك والسلاطين»[14].. يتتبع عبد الفتاح كيليطو قصة السندبادين كما وردت في الليالي، فيعلق عليها بالقول: «كلا السندبادين وصل إلى هذا المكان (القصر بالنسبة لسندباد البحر، وعتبة القصر بالنسبة لسندباد البرّ) بعد تعب ونصب، ولكن شتان بين ما قاساه السندباد البحري وما قاساه السندباد البري. «السعادة» تقاس بالمشاق التي كوبدت من أجلها. من هذا المنظور، كل واحد ينال من النعيم بحسب الأهوال والأخطار التي لقيها.»[15]

استطاع السندباد البحري خوض الكثير من الأهوال، وركوب العديد من الأخطار، والتجول في مدن وبلاد شتى؛ وذاك ما ساعده على تكوين ثروة هائلة تعادل ثروة الملوك والسلاطين. نلاحظ، هنا، أن المشقة لم تذهب سدى، وأن المآل كان راحة ونعيما. لكن بالنسبة لسندباد البياتي نجده قد تنصّل من عدد من المرجعيات التي ألصقت به تاريخيا. وهذا ما يجعل من الدال «سندباد» داخل القصيدة، بعيدا عن الدال «سندباد» في الليالي؛ ذلك أن مدلولهما ليس واحدا. إننا أمام استعارة تميل إلى إظهار مجموعة من التصورات، وإخفاء أخرى. فقد بأرت استعارة شخصية السندباد، عند البياتي، على السفر، وعلى التجارة في البحار، وركوب الأخطار، ولكنها أخفت عنصر النجاة من كل ما يحيق بالبطل من أزمات.. فصارت القصة التي في الليالي بمثابة خلفية أسطورية، لكن بشكل محوّر:

«جنية البحر تبكي: مات سندباد

وها أنا أراه

بورق الجرائد الصفراء، مدفونا، ولا أراه

مركبه يباع في المزاد

وسيفه يكسّره الحدّاد.»[16]

(13) عبد الوهاب البياتي، الذي يأتي ولا يأتي، دار الشروق- القاهرة، ط: 4- 1985، ص: 38.
(14) ألف ليلة وليلة، ج: 3، المطبعة العامرة العثمانية، ط: 3- 1311، ص: 3.
(15) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط: 3- 2006، ص: 109.
(16) عبد الوهاب البياتي، الذي يأتي ولا يأتي، مرجع مذكور، ص: 38.

إن الاستعارة هنا ليست شبيهة بمختلف الاستعارات التقليدية؛ حيث نستبدل كلمة بكلمة أخرى، وإنما استعار الشاعر شخصية أسطورية لتكثيف الدلالة، وللربط بين اللحظة الراهنة والزمن الماضي. لكنّ شاعرنا استطاع أن ينأى بنفسه عن تكرار التصورات ذاتها حول السندباد؛ إذ نراه هنا في وضعية مأساوية، محزنة...

وللزيادة في تكثيف الدلالة المأساوية، عمد السياب إلى الاستعانة بشخصية النبي سليمان.. وهذا النبي منحه الله ملكا عظيما، كما ورد في القرآن، بحيث كان يسخّر الجنّ والشياطين لخدمته ولفعل كلّ ما يأمرهم به.. وقد منحه الله ملكا لا ينبغي لأحد بعده ولا قبله.[17]

إن المُلك الذي منحه الله لهذا النبي لم يغن عنه من الموت شيئا؛ إذ نخرت الأرضة عصاه، فهوى على الأرض.. نجد البياتي، هنا، يعمد إلى استعادة ذكرى هذا النبي، لكن بشيء من المأساوية؛ فكأنه لم يسبق له أن وظّف جيوشا من الجنّ والشياطين، أو استطاع أن يأتي بعرش ملكة سبأ نحو مملكته في أقلّ من رمشة عين... لقد تناسى البياتي كل ذلك، فركّز على الحالة الأخيرة؛ تلك الحالة التي ضَعُفَ فيها هذا الملك، وخارت قواه، وفارق الحياة الدنيا.. فاستطاعت حشرة صغيرة جدا أن تكشف لكل من هم تحت إمرته أنه غادر الدنيا، وأنهم تخلصوا من كلّ الأعمال التي كُلّفوا بها:

عصا سليمان على بلاطة الزمان

وهو عليها نائم، متكئ، يقظان،

ينخرها السوس، فيهوي ميتا رميم

تفسّخ الجديد والقديم

تعفّن الماء، وجفّت الآبار

تعرّت الأشجار

ونثر الخريف فوق الغابة الرماد.»[18]

لم تعد الأشجار صامدة كما كانت في عهد سليمان، لم تعد أوراقها تلبّي الاحتياجات ذاتها التي كانت تلبيها قبل موته.. كلّ ما كان في السابق، تنكّر لنفسه وللدور الذي كان يلعبه.. نحن هنا أمام جدلية إظهار وإخفاء مستمرة طوال القصيدة.. وهذه الجدلية سبق لمختلف الذين تناولوا الاستعارة أن تحدّثوا عنها أثناء التأويل؛ بدءا من أرسطو، قديما، ووصولا إلى أمبيرتو إيكو، بول ريكور، ومارك جونسون وجورج لايكوف، حديثا.

يمكننا أن نصطلح على هذه الجدلية نظرية «التناسب»؛ حيث نخدّر كلّ الصفات التي لا دور لها في بناء الخطاب، ونفعّل كل ما يبدو لنا مناسبا.[19] وعليه، فقد عمد البياتي إلى تناسي كلّ التاريخ الذي بناه سليمان لنفسه، والتركيز على اللحظات الأخيرة من سيرته. لكن، هل سيكون القارئ الممتلك لموسوعة تاريخية/ دينية قادرا على تناسي كل هذه الجوانب؟

إن القارئ، وهو يبحث عن تأويل مناسب لمجريات القصيدة/ القصة، سيضع أمامه كل هاته

(17) إسماعيل ابن كثير، قصص الأنبياء، تح: مصطفى عبد الواحد، مكتبة الطالب الجامعي- المملكة العربية السعودية، ط: 3- 1988، ص: 594.

(18) عبد الوهاب البياتي، الذي يأتي ولا يأتي، مرجع مذكور، ص: 38-39.

(19) أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط: 1- 2005، ص: 251.

المعطيات، ويبدأ في صوغ فرضياته وتساؤلاته حول بنية القصيدة. حيث سيعيد النصُّ بناءَ موسوعة جديدة، بديلة للموسوعة القديمة التي كان قد تملّكها؛ وتلك هي وظيفة الاستعارة الأساسية: «إن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة.»[20] ما يعني أننا إزاء بناء لما لم يكن قد رآه الآخرون، وهذا ما ركّز عليه بول ريكور حين قال: «ما يراهن عليه التعبير الاستعاري(..) هو إظهار قرابة ما، حيث لا ترى النظرة الاعتيادية أية قرابة.»[21]

إن هذه القرابة، في نظرنا، تتجلى في بناء تأويل جديد، واختراع سياق بديل للسياق السابق.. وذلك ما يقتضي من القارئ تكييف معارفه القديمة/ التقليدية مع ما يسعى النص لبنائه. لكنّ هذا البناء الجديد، يستدعي دائما الخلفية التاريخية السالفة، ويسائل النص عن مبررات اللجوء إلى توليد عالم جديد.

إن الاستعارة الجديدة- تتجلى هنا في: «سليمان ضعيف/ سليمان ميّت...- هي تعويض للبناء الثقافي الذي كان يتملّكه القارئ بخصوص شخصية النبي سليمان. إن قبول هذه الاستعارة رهن بتقاطعها مع نماذج تناصية وسيناريوهات.. وانطلاقا من ذلك يتم تحديد ما يمكن القبول به وما يمكن رفضه. وفي هذا السياق، يحدد أرسطو طبيعة المجازات التي يمكن قبولها وتلك التي سترفض، ثم يحدّد القانون الذي يتم الاستناد إليه في ذلك، والأسباب الكامنة وراء الرفض أو القبول: «إن الذين يستخدمون اللغة المجازية، بسبب افتقارهم للذوق، يجعلون الأسلوب باردا مضحكا، ومثل هذا الهذر يحدث الغموض.»[22]

ولعل المقصود بالذوق هنا مختلف القيم الاجتماعية والثقافية والفنية، وكذا مختلف الأشكال التناصية، التي بموجبها يحكم على استعارة ما، وهذا ما يجعل «سيميائية الاستعارة تمر أيضا عبر سيميائية الثقافة.»[23]

إن الحكم على استعارات البياتي، في هذا النشيد، لا يمكن أن يتمّ بمعزل عن ثقافة المتلقي؛ ذلك أن استساغة أن يكون النبي سليمان في وضعية ضعف من لدن القارئ الذي تشرّب قصص الأنبياء يعدّ أمرا صعبا، والأمر ذاته يحصل مع من تعود أن يرى شخصية السندباد، في ألف ليلة وليلة، تعاني وتقاسي، لكنها تنتصر في الأخير؛ حيث سيجدها، هنا، في وضعية مجانبة لما ألفه. لكنّ القارئ الذي تعوّد تلمس الجوانب الجمالية في الشعر العربي الحديث، وتمكّن من الاطلاع على مختلف المؤثرات التي أثرت فيه، سيدرك لا محالة أن مثل هذه الاستعارات داخلة في البناء الجمالي للنصوص، وفي إحداث الفجوة بين أفق توقع القارئ وما يريد النص البوح به.. وهذا ما تحدث عنه هانس روبيرت ياوس في بنائه لنظريته التاريخية في التلقي، حيث يؤكد أن تطابق أفق التوقع بين القارئ والنص، يجعل هذا الأخير شبيها بفنّ الطبخ، وبذلك لا يحقّق أي متعة جمالية. وعليه، فالغاية هنا قد تتجلى في تخييب أفق انتظار القارئ أكثر من أي شيء آخر.

لقد استدعينا هنا مفهوم «تخييب أفق التوقع»، كما جاء عند ياوس، وهذا المفهوم يقوم على

(20) أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، 1982، ص: 190.
(21)- بول ريكور، نظرية التأويل؛ الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط:2- 2006، ص: 92.
(22) أرسطو، الخطابية، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر- العراق، 1980، ص: 202.
(23) أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع مذكور، ص: 242.

«التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات – الموسوعة الفنية والثقافية، وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات وتلك التوقعات»؛[24] بمعنى أن النص الأدبي يخيب آفاق انتظار قرائه حين لا يستجيب للمعايير الجمالية التي «تسوغ مجمل الوسائل التي يتسلح بها القارئ إزاء فهمه وتأويله وإزاء الخصائص الفنية والجمالية الكامنة في المستويات التركيبية للنص»؛[25] أي إن النص الفني يخترق النموذج المألوف لدى المتلقي، «ويبتكر لنفسه نمطا جديدا في الصياغة والأسلوب.»[26] إن القارئ في هذه اللحظة يكون ملزما بإعادة تشكيل أفق انتظار مرسوم بدقة يحاول فيه الإجابة عن أسئلة النص الكامنة وراء أفقه.

إن قيمة العمل الفني تكمن في مدى تخييبه آفاق توقعات جمهوره، ذلك أنه كلما امتدت المسافة الجمالية بين النص والقارئ كان النص محققا لوظيفته الجمالية. وانزياح النص عن أفق انتظار متلقيه يشكل معيارا فنيا دقيقا تقاس به الطبيعة الجمالية للعمل الأدبي.

وإذا كان النشيد الحادي عشر قد وظّف شخصيات أسطورية لها علاقة وثيقة بالثقافة العربية بشكل أو بآخر، فإننا نرى عند هذا الشاعر توظيفا لعدد من الشخصيات الأسطورية، سواء تلك التي تعبّر عن البيئة الشرقية قبل الإسلام، أو تلك التي تحمل الكثير من ثقافة الآخر الغربي.

نجد في نشيد «الصورة والظل» عددا من الشخصيات الأسطورية؛ من قبيل: عشتار، أوزيريس، بلقيس... إن كلّ هاته الشخصيات جاء بها الشاعر للتعبير عن خطّ الأمل الذي يملأ قلبه، وهو خطّ مخالف لليأس القاتل الذي كان موجودا في النشيد السابق. إن النص تعبير صريح عن الأمل في حياة سعيدة، حياة أفضل. يقول الشاعر:

«لو جمعت أجزاء هذي الصور الممزقه

إذن لقامت بابل المحترقه

تنفض عن أسمالها الرماد

ورفّ في الجنائن المعلّقه

فراشة وزنبقه

وابتسمت عشتار

وهي على سريرها تداعب القيثار

وعاد أوزيريس..»[27]

نلفي أنفسنا هنا إزاء عالم يملأه الأمل؛ أمل في عودة حدائق بابل إلى سابق عهدها، وفي انتشاء عشتار وهي تداعب القيثار... غير أن هذا النفس يصطدم بكونه تمنيّا لا غير؛ لذلك جاء عنوان النشيد: «الصورة والظل». ومعلوم أن الصورة ليست إلا نسخة من الشيء، وهذا ما يجعلها بعيدة عن الحقيقة. إن عددا من الفلاسفة نظروا إلى مفهوم الصورة نظرة احتقارية،

(24) أحمد بوحسن، «نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث»، ضمن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- الرباط، ص: 30.
(25) أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، منشورات زوايا- الرباط، ط: 1- 2007، ص: 26.
(26) محمد إقبال عروي، «مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي»، ضمن مجلة عالم الفكر، ع: 3، المجلد 37، يناير- مارس 2014، ص: 47.
(27) عبد الوهاب البياتي، الذي يأتي ولا يأتي، مرجع مذكور، ص: 55.

لكونه يحيل إلى الوهم؛ ولعلّ من أبرز هؤلاء الفلاسفة نجد أفلاطون، والذي يتضح رأيه بجلاء انطلاقا من كتاب «السفسطائي»، حيث يعالج مفهوم الصورة والخيال تحت عنوان: «فنون الإيهام والإيماء.»[28] ومعلوم أن وضعا مثل هذا يظهر مكانة الصورة بوصفها نسخة عن المثال وليست المثال عينه، حيث إنها مندرجة ضمن الإيهام؛ إنها ليست الشيء أو الحدث، ولكنها توهم بأنها هو، ولذلك جاءت نظرته إليها هكذا.

إن وضع الصورة إلى جانب المخيلة عمل دال في هذا السياق؛ إذ يوضّح العلاقة الجامعة بينهما؛ حتى إنه يمكننا القول إن الصورة، في مرحلة من مراحلها، تنصهر في المخيلة وتندمج بها. وعليه، نجد أنفسنا، في إطار النشيد، أمام بناء لعالم فيه كثير من التطلعات، لكنّها تطلعات تصطدم ببنية وهمية مضاعفة.. وتأتي هذه المضاعفة من كون الشخصيات الأسطورية داخل القصيدة ليست سوى جزء من الصورة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية؛ كون هذه الصورة أصابها تمزّق وتشتت: «لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقه.»[29]

وعليه، فالوضعية المأساوية للشخصيات وضعية لا فكاك منها؛ وإذن، فنحن أمام استمرارية لمختلف العوالم السلبية التي تعيشها شخصيات هذه الأناشيد.. ذلك أننا رأينا القيصر يعيش وضعا كارثيا (النشيد الأول)، وكذلك الأمر مع شخصيات السندباد والنبي سليمان (النشيد الحادي عشر)، وهنا نرى شخصيات عشتار وأوزريس وبلقيس تتطلع لعيش أدوار إيجابية؛ لكنها أدوار وهمية لا غير.

3. بنية الصراع في الشخصية التراثية العربية عند أمل دنقل:

إذا كنا نجد أنفسنا مع شعراء الحداثة إزاء سلسلة من الشخصيات التي تشير إلى البيئة الغربية، أو عالم الشرق بصفة عامة؛ فإننا نرى الشاعر أمل دنقل قد تنبّه إلى ضرورة استثمار الشخصية التراثية العربية في قصائده/ محكياته. وهذا ما منح أسلوبه تفرّدا عن بقية الأساليب الأخرى. إذ تنبه إلى الإمكانات الدلالية المهمة التي يمكن أن تبوح بها هذه الشخصيات وتمنحها للشاعر والقارئ معا.

إن قراءة قصيدتي «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» و «لا تصالح» تمنحنا نظرة عن طبيعة الشخصيات التي يتنخّلها أمل دنقل لبناء حبكته. ذلك أن الحدث في هاتين القصيدتين يتميز بصراع محموم، واعتداد شديد بالنفس، ونبوءات وتحذيرات شتى... وهكذا، نجد في القصيدة الأولى شخصيتين من شخصيات البيئة العربية قبل الإسلام؛ الشخصية الأولى كانت عنترة بن شدّاد الذي لا يرد اسمه بشكل صريح؛ وإنما هناك آثار مقولية تدلّ على ذلك، يقول عنترة القصيدة متحدّثا عن نفسه:

«ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتزّ صوفها
أردّ نوقها (..)
وها أنا في ساعة الطعان

(28) أفلاطون، السفسطائي، تحقيق: أوغست دييس، ترجمة: الأب فؤاد جرجي بربارة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط:2- 2014، ص: 100.
(29) عبد الوهاب البياتي، الذي يأتي ولا يأتي، مرجع مذكور، ص: 55.

ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان

دعيت للميدان!»[30]

إن عنترة بن شدّد يتحدث هنا عن نفسه وعن بطولاته في الميدان، وذلك بعد أن كان عبدا لا يأبه به أحد؛ لقد تحوّل من وضعية إلى أخرى: من وضعية الاحتقار والهوان، إلى الاحتفاء والاعتداد بالنفس.

أُلّفت حول شخصية عنترة حكايات وأساطير شتى، تغنّى بشجاعته الصبيان والشبان؛ ذاعت أخباره، وتطايرت في الآفاق سيرته.. نقرأ في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني أن عنترة وُلد لأمة حبشية تدعى زبيبة، «وكانت العرب في الجاهلية إذا كان لهم ولد من أمة استعبدوه. وكان سبب ادعاء أبي عنترة إياه أن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس واستاقوا منهم إبلا، فتبعهم العبسيون فلحقوهم وقتلوهم عما معهم وعنترة يومئذ فيهم؛ فقال له أبوه: كرّ يا عنترة. فقال عنترة: العبد لا يحسن الكرّ، وإنما يحسن الحلاب والصرّ. فقال: كرّ وأنت حر. فكرّ عنترة.»[31]

استطاع عنترة أن ينحت لنفسه مكانة مميزة في الذاكرة الشعبية العربية، ليس فقط بسبب شجاعته، وإنما بشعره أيضا؛ ذلك أنه واحد من فحول الشعراء العرب، ومن أصحاب المعلقات السبع (العشر عند آخرين). وهذا ما جعل أمل دنقل يستعين به للتعبير عن تذمّره من الوضعية الراهنة التي تعيشها الحضارة العربية، وللتنبيه على أن مجمل التحذيرات التي تطلقها بعض الأصوات هنا وهناك، في العالم العربي، يجب أن تُؤخذ على محمل الجد. إن الذين دوّنوا سيرة عنترة أضفوا عليه هالة من القدسية ومن الشجاعة لم يمنحا لأحد قبله ولا بعده في البيئة العربية؛ حتى إذا ذكروا رموز العرب، ذُكر عنترة رمزا للشجاعة وافتداء القبيلة بالنفس.. لكنّ هؤلاء الذين رووا سيرته ركّزوا على سمات التفرد وعلامات التميّز، دون الالتفات لما كان يوقعه به الخصوم من جراح، وما يسومونه به من طعان.. لقد صوّر عنترة نفسه في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» فارسا؛ لكنه فارس مثخن بالجراح، مثخن بالأزمات، ومليء بالشكوى مما يعانيه:

«أيتها العرّافة المقدسة..

جئت إليك.. مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى.. وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف.. مغبر الجبين والأعضاء.

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت.. عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكا

بالراية المنكّسة.»[32]

(30) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق- مصر، ط:2- 2012، ص: 97-98.
(31) الخطيب التبريزي، شرح ديوان التبريزي، دار الكتاب العربي- بيروت، ط: 1- 1992، ص: 224-225. (ملحق ترجمة عنترة من كتاب الأغاني)
(32) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مرجع مذكور، ص: 95.

تناسى أمل دنقل عنترة باعتباره شاعرا يفتخر بنفسه في معلقته؛ يفتخر بكرمه، يفتخر بعفته، يفتخر بشجاعته.. ذلك أننا عندما نقرأ معلّقة هذا الشاعر نجد اعتدادا كبيرا بالنفس، والشرف، والقدرة على قهر الأعداء. إن سياق القصيدة التاريخي لا يترك مجالا لكل العنتريات؛ فليس هناك ما يمكن الافتخار به، إذ تتهاوى كل الرمزيات، وتتهاوى كل الأساطير التي تمّ بناؤها قرونا وقرونا.. وهذا ما يجعل إعادة بناء الذات، بما فيها من جراح وأزمات، أمرا محتوما.

وإذا كان البياتي في نشيده الحادي عشر قد تعمّد إيقاف الزمن عند لحظات المأساة بالنسبة لمختلف شخصيات قصيدته، فإن أمل دنقل نهج السبيل ذاته؛ فمنذ اللحظة الأولى يتحدث عنترة عن وضعيته التي تستحق الرثاء؛ دون أن يشير أية إشارة إلى الحب والعلاقة بين الذكر والأنثى؛ لأن الزمن زمن حرب، ولا مكان لمثل هذه الاستيهامات والتخيلات التي لا تنفع في حالة الخطوب.

إن الشاعر (عنترة) قد خاطب زرقاء اليمامة خطابا يظهر فيه ضعفه وانكساره، كما يظهر فيه الحالة المأساوية التي آل إليها جسده؛ هذا الجسد الذي هو مجاز مرسل علاقته الكلية، بتعريف أرسطو: حيث نشير إلى جزء ونريد به الكلّ. إن الشاعر أمل دنقل حين انتقى هذه الشخصية التي صارت أسطورة، عبّر من خلالها عن وضعية الجسد العربي المليء بالجراح والأزمات، وهي جراح آتية من صم الآذان عن مختلف النبوءات التي تطالب بالتصدّي للعدو والإغارة عليه، واتخاذ الحذر الشديد منه. وذاك ما ظهر في نبوءة النبية المقدسة زرقاء اليمامة.

إن شخصية عنترة داخل القصيدة هنا لا تعترف بالعديد من العنتريات العربية الموروثة؛ من قبيل الافتخار بالذات، وبالقبيلة، والتغزّل بالحبيبة، وقرض الشعر.. وعليه، فنحن أمام إعادة بناء لشخصية جديدة بناء على مخلّفات شخصية أسطورية. ومن ثمة، إعادة بناء لما يجب أن تكون عليه البنية الذهنية العربية الجديدة في التعامل مع الخصوم، والاحتياط من الأعداء وما إلى ذلك.

وتستمر التحذيرات والنبوءات «الدنقلية» في قصيدته ذائعة الصيت «لا تصالح»؛ حيث يستعيد شخصية الزير سالم الشاعر الجاهلي المعروف، وما وقع لأخيه وائل (كليب) مع جساس. ذلك أن كتب الأخبار تحكي عن تولي وائل قيادة جيش بكر وتغلب زمنا، حتى دخله زهو وعجب كبيران.. فصار يبغي على الآخرين، وكان جساس أصغر أبناء مُرّة، ومع ذلك أشدّهم حمية.. وقد قتل وائل ناقة لخالة جساس التي تدعى البسوس، فخرج جساس لقتل فحل من فحول وائل؛ غير أنه أحجم عن ذلك، وقتل وائلا نفسه.[33]

تأتي قصيدة أمل دنقل هنا على لسان كليب وهو يصارع الموت؛ إذ يوصي أخاه سالما بعدم قبول أي شرط من شروط الصلح مهما كانت الإغراءات كبيرة:

نأاااأنه

«لا تصالح

.. ولو منحوك الذهب.»[34]

ثم يبدأ كليب بسرد ما كان بينه وبين أخيه في طفولتهما من محبة ومودة؛ وفي هذا محاولة

(33) حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية- لبنان، ط: 2- 1953، ص: 73.
(34) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مرجع مذكور، ص: 327.

للربط على قلبه، وللتدليل على وجوب الثأر دون أي شفقة أو رحمة، ودون تنازل:

«ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسكما- فجأة- بالرجولة..

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقه

الصمت- مبتسمين- لتأنيب أمكما..

وكأنكما

ما تزالان طفلين!

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

أن سيفان سيفك..

صوتان صوتك..»[35]

ويسترسل كليب، في هذه القصيدة، في ذكر الأسباب التي بموجبها لا يمكن قبول التصالح؛ وهذا الاستدعاء للحرب التي درات رحاها بين بكر وتغلب، والتي دامت أكثر من أربعين سنة، إنما هو على سبيل المماثلة بين الحروب التي تخوضها الأمة العربية ضدّ أعدائها في الأزمنة الحديثة، وتلك التي خاضتها في أزمنة غابرة.

إن الاستنجاد بحرب داحس والغبراء، وحرب البسوس، إنما هو استنجاد بماض تاريخي يمكن من خلاله التعبير عن الصراع الدائم والمحموم الذي يوجد بين الإنسان وأخيه الإنسان؛ والتعبير عن مختلف القيم التي وجب على الفرد العربي الامتثال إليها في ظل ظروف سياسية واجتماعية صعبة ولا تعترف إلا بقانون «الغلبة للأقوى».. وهذا الاستنجاد بمثل هاته الشخصيات لم يأت بصورة ميكانيكية بسيطة وساذجة، وإنما يتماشى مع مختلف المستجدات التي تعيشها الساحة العربية والدولية، وفي ظل موازين قوى ليست في صالح الأمة العربية.

خاتمة الدراسة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة إبراز أشكال استثمار شعراء الحداثة -السياب والبياتي وأمل دنقل- لعنصر مهم ضمن البناء السردي والمتمثل في عنصر الشخصية. إن استدعاء الشخصية في بناء النص الشعري عند هؤلاء لم يتم بشكل واحد، وإنما بصور مختلفة ومتعددة، وذاك ما كشف لنا عددا من الجوانب المتصلة بأشعار هؤلاء.

ولقد خلصنا في النهاية إلى عدد من النتائج، نوردها على الشكل الآتي:

- الشعر الحديث وظّف عنصر الشخصية بشكل أساسي ومركزي؛ وذاك ما رأيناه مع الشعراء الثلاثة موضوع الدراسة؛
- الشخصية عند السياب تميل إلى التعبير عن الصراع الموجود بين الأنا والآخر؛ وهي شخصية أسطورية أكثر من كونها تاريخية أو واقعية..
- الشخصية عند السياب ركّزت على التقابل الموجود بين الشرق والغرب؛ وهو تقابل ثقافي وفكري.. وقد مثلت الأنا دوما في مظهر حامل لواء الخير؛ في حين كان الآخر في شكل بشع،

(35) نفسه، ص: 327-328.

ومصدرا لكل الشرور.

- الشخصية عند البياتي جاءت بأشكال متعددة، وقد استثمرت النماذج التاريخية الشرقية والغربية. إن هذا الاستثمار ليس ترفا فكريا، وإنما من أجل التعبير عن الوضع المأزوم للأمة العربية، والحال الصعبة التي صارت ترزح تحت وطأتها.
- الشخصية عند البياتي لم تكن أسطورية فقط، ولم تكن تاريخية لا غير، وإنما وظّف شخصيات تخييلية أيضا من قبيل شخصية السندباد. بل إنه نظر نظرات مختلفة لقصص عدد من الشخصيات الواقعية من قبيل النبي سليمان.
- شخصيات أمل دنقل كانت، في أغلبها، من صلب البيئة العربية؛ من قبيل شخصية كليب وشخصية اليمامة وعنترة..
- إن الشخصيات الموظفة من قِبَل أمل دنقل لامست بشكل أساسي العلاقة المتوترة بين الأنا والآخر، وهي علاقة لا تؤمن إلا بالسيف والحرب، بعيدا عن كلّ القيم الأخرى.

المصادر والمراجع:

المتن المدروس:

- البياتي عبد الوهاب، الذي يأتي ولا يأتي، دار الشروق- القاهرة، ط: 4- 1985.
- دنقل أمل، الأعمال الكاملة، دار الشروق- مصر، ط:2- 2012.
- السياب بدر شاكر، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة- بيروت، 1969.

الكتب:

- ابن كثير إسماعيل، قصص الأنبياء، تح: مصطفى عبد الواحد، مكتبة الطالب الجامعي- المملكة العربية السعودية، ط: 3- 1988.
- أرسطو، الخطابية، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر- العراق، 1980.
- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، 1982.
- أفلاطون، السفسطائي، تحقيق: أوغست دييس، ترجمة: الأب فؤاد جرجي بربارة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط:2- 2014.
- إيكو أمبيرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط: 1- 2005.
- بوحسن أحمد، «نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث»، ضمن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- الرباط.
- التبريزي الخطيب، شرح ديوان التبريزي، دار الكتاب العربي- بيروت، ط: 1- 1992.
- ريكور بول، نظرية التأويل؛ الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط:2- 2006.
- سلامة أمين، الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي- 2021.
- طايعي أحمد، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، منشورات زوايا- الرباط، ط: 1- 2007.
- الفاخوري حنّا، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية- لبنان، ط: 2- 1953.

- كيليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط: 3- 2006.
- لايكوف جورج وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، 2018.
- لوتمان يوري، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط: 1، 2011.
- مجهول، ألف ليلة وليلة، ج: 3، المطبعة العامرة العثمانية، ط: 3- 1311.
- معدي الحسيني الحسيني، الأساطير السومرية، كنوز للنشر والتوزيع- القاهرة، ط: 1- 2012.
- هامون فيليب، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع- سورية، ط: 1- 2013.

المجلات:

- عروي محمد إقبال، «مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي»، ضمن مجلة عالم الفكر، ع: 3، المجلد 37، يناير- مارس 2014.