إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثامنة ـ العدد الحادى والثلاثون ـ خريف ١٣٩٧ش / أيلول ٢٠١٨م
صص ١٥٨ ـ ١٣٣

تقنية الإحالة لاستدعاء أسطورة المسيح فى الشعر العربى المعاصر (من خلال نصوص لمجموعة من الشعراء الرواد العرب)

معصومة مهدوى*
سيد بابک فرزانة (مسؤول المراسلات)**
ليلا قاسمى حاجى آبادى***

الملخص

تشابک الشعر العربى المعاصر مع الأسطورة بالشكل الذى يمكن اعتبار توظيف الأسطورة أحد أهم ظواهره الفنية بروزا. وقد أضفى هذا الاتجاه الأسطورى سمة أسلوبية بارزة إلى ثراء الشعر العربى المعاصر والتعبير عن مضامينه الدلالية والقدرة فى تصوير معانيه، ما فتح آفاقا جديدة للشعراء. ولم يستعن الشعراء العرب المعاصرون بالأسطورة واقتباس الهيكل الأسطورى بهيئته الأساسية فحسب، وإنما قاموا بإحداث تغييرات فى جوانب الأسطورة المختلفة وتحويلها إلى أشكال متنوعة بغية تطبيقها مع الأوضاع الراهنة فى عصرهم لتكون متسايرة مع أفكارهم وأهدافهم. وهذا التحريف ـ إن صح التعبير ـ يشمل جميع أنواع الأسطورة. يسعى هذا البحث معتمدا منهج الوصف التحليلى، إلى تحليل أهداف وتقنيات الإحالة الأسطورية من خلال الكشف عن استدعاء الشعراء المعاصرين العرب لأسطورة المسيح ومعالجة عناصرها. واستنادا إلى نتائج البحث، تتضمن الإحالة فى أسطورة المسيح التى استدعاها الشعراء فى شعرهم، معظم الروايات الإنجيلية. كذلک سلوک المسيح ومصيره وأسطورة لعازر وأسطورة المجوس، هى ركائز تعدّ من أهم مكوّنات هذه الأسطورة التى خضعت بشكل أو آخر للإحالة. يعتبر تحويل الشخصيات واستعارة وظائفها واستضافة عناصر إلى عنصر الأسطورة وبناء أسطورة جديدة فى ظل المزج بين الأساطير ما تلائم حاجة الشاعر التعبيرية، هى من أبرز أساليب وتقنيات الإحالة الأسطورية. إضافة إلى ذلک، فإن الإحالة التى وظّفها الشعراء فى الأسطورة المسيحية، هى على الأرجح ذات دوافع سياسية واجتماعية كاليأس والقلق النابعين عن تبعات الأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية حينئذ.

الكلمات الدليلية: الشعر المعاصر، الأسطورة، الإحالة، الدوافع السياسية والاجتماعية.

---

*. طالبة دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها، فرع علوم وتحقيقات، **جامعة آزاد الإسلامية**، طهران، ايران
m57.mahdavi@yahoo.com
. أستاذ فى قسم اللغة العربية وآدابها، فرع علوم وتحقيقات، **جامعة آزاد الإسلامية، طهران، ايران
courses.drf@gmail.com
***. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة العربية وآدابها، فرع گرمسار، **جامعة آزاد الإسلامية**، گرمسار، إيران
leila03ghasemi@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٦/١/١٥ش تاريخ القبول:١٣٩٧/٧/٥ش

المقدمة

يعتبر علم الأساطير (الميثولوجيا) والتفكير الأسطورى أحد أهم الاتجاهات فى الشعر العربى المعاصر. فدراسة توظيف الأساطير فى قصائد الشعراء العرب المعاصرين، تكشف عن اتجاهين مختلفين: فى الاتجاه الأول يستخدم الشعراء الأساطير دون تصرّف أو تحريف للتعبير عن مواقفهم وأفكارهم، مقتبسين الأسطورة نفسها فى شعرهم. ولكن الاتجاه الثانى وله أبعاد فنية، هو اختلاق الأسطورة مع إحداث تغيير فى شكلها وإحالتها.

وبالتالى، فإن الشعراء المعاصرين ومن خلال دعمهم الفكرى والأدبى ومن أجل تكييف الأسطورة مع متطلبات العصر وكذلك لمسايرة أفكارهم وأهدافهم فى الحياة (لاسيما الدوافع السياسية والاجتماعية) يقومون بالانزياح (Defamiliarization) وتحريف أصل الأسطورة بطرق مختلفة. فى هذه الأثناء، فإن العناصر والأساطير المتعلقة بالمسيح ما هى إلا من مجموع الأساطير التى خضعت للتحوير والتحريف فى الشعر العربى المعاصر على نطاق واسع.

أسئلة البحث

إن دراسة تقنيات الإحالة فى أسطورة المسيح فى الشعر العربى المعاصر والتحقيق فى أسبابه وظروفه وقاعدته، ربما يفسر رؤية الشعراء المختلفة إلى هذه الأسطورة من زوايا متعددة. ومن خلال هذه الدراسة تظهر مواقفهم من الأحداث والقضايا السياسية والاجتماعية فى العصر ومحاولة محاكاة الوضع التاريخى لهذه الأحداث بصورة واضحة، كما تكشف جليا دور الأسطورة فى إحالة المضامين الدلالية فى الشعر الحديث. إن عدم وجود بحث شامل ومستقل حول إحالة الأساطير ذات الصلة بالمسيحية فى الشعر العربى المعاصر يبين الحاجة إلى بحث شامل وعلمى فى هذا الصدد، فالمقال الحاضر، والذى يركّز على دراسة قصائد الشعراء الرواد فى الأدب العربى المعاصر، يسعى إلى الإجابة على السؤالين التاليين من خلال دراسة تأثير هؤلاء الشعراء فى الأساطير والعناصر المرتبطة بالمسيح:

الف) ما هى التقنيات الرئيسة فى إحالة أسطورة المسيح لدى الشعراء العرب

المعاصرين؟

ب) ما هو غرض الشعراء العرب المعاصرين من تحريف أسطورة المسيح؟

وفقا لأهداف البحث (دراسة الأهداف الرئيسة وأساليب الشعراء فى إحالة أسطورة المسيح)، فقد اعتمد البحث المنهج الوصفى -التحليلى وبعد جمع البيانات والمعلومات من خلال موارد المكتبة، تم تصنيفها وتحليلها على النحو الذى سنتناوله خلال هذا البحث.

خلفية البحث

على الرغم من اهتمام الشعراء العرب المعاصرين بتغيير وإحالة أسطورة المسيح، إلا أن الباحثين لم يعالجوا هذه المسألة بشكل مستقل وشامل، وما جاء فى بعض الأبحاث والدراسات لا تتعدى كونها تلويحات وإشارات وجيزة ومتفرقة ليست بنفس أهمية الموضوع، لاسيما أن هذه التلويحات جاءت بتحريف أدخله خليل حاوى (١٩١٩-١٩٨٢م) فى قصة أو أسطورة لعازر. على سبيل المثال، يشير إحسان عباس فى كتاب "اتجاهات الشعر العربى المعاصر" إلى تغيير وظيفة لعازر فى شعر حاوى (عباس، ١٩٧٨: ١٣١) ولكنه لم يتطرق إلى تفاصيل التحوير الذى وظفه حاوى فى قصيدته ولا يشير إلى موقف الشاعر من ذلك. أشارت ريتا عوض فى بحث تحت عنوان "رائد القصيدة الحديثة يعيد للشعر دوره الحضارى"، إلى رفض لعازر إعادته إلى الحياة فى شعر خليل حاوى عام ١٩٦٢م (عوض، ٢٠٠١م: ١٩) ولكن على ما يبدو لم تتناول نوع التغيير الذى طرأ على طبيعة الشخصيات باعتباره أحد أساليب الأسطرة. ولكن توفيق أبو كشك قد أشار فى رسالته "الاتجاه الأسطورى فى الدراسات النقدية، الشعر العربى الحديث" إلى قصة لعازر فى شعر خليل حاوى ولكنها إيحاءات وجيزة ومحدودة وفى نفس الوقت متأثر بإيحاءات ريتا عوض. (توفيق أبوكشک، ٢٠٠٦م: ١٣٥)

وفيما يتعلق بالإشارات إلى العناصر المحولة الأخرى للمسيح، فقد أشار رجائى أيضًا فى كتابه "أساطير التحرر" إلى تغيير المفاهيم الأساسية للأسطورة، بما فى ذلک أسطورة المسيح فى قصيدة "مدينة السندباد" للسياب (١٩٢٦-١٩٦٤م). (رجائى، ١٣٨١ش:

١٢٥) وقد أشار صفائی وقاسمی أيضا إلى أسطورة المسيح بشكل محدود فی دراسة بعنوان "التحليل المقارن لقصيدتی الرجل المصلوب لأحمد شاملو والمسيح بعد الصلب لبدر شاكر السياب". (صفايی و قاسمی، ١٣٩٤ش: ٨٤) فی حين أن إحالة المسيح فی قصيدة السياب ذات نطاق أوسع للتحليل من ذلک الذی جاء فی هذه الدراسة. فی هذه الأثناء تحدّث عبدالرضا علی بإسهاب حول تغيير الأساطير فی ديوان السياب. (علی، ١٩٧٨م: ١٢٩-١٢٧) ولكنه لم يرد أی ذكر أو إشارة إلى المسيح فی المحورين الأساسيين "قلب الأسطورة" و"مزج الأساطير".

باختصار، من أهم ما يميّز هذه الورقة البحثية هو الدراسة المتزامنة لأنواع مختلفة من الأساطير التی خضعت للإحالة حول المسيح فی أشعار عدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين، وتصنيف وتحليل دقيق عن الأساليب المتنوعة والتقنيات المميزة للإحالات بجميع أشكالها، وكذلک تقديم تحليلات وافية فيما يخص موقف الشعراء من إدخال التحوير والتحريف فی الأساطير.

الأسطورة

إن مفهوم الأسطورة ذو أوجه متعددة. قد أعطى المفكرون والباحثون تعاريف مختلفة عن الأسطورة ومفاهيمها وقام كل منهم بمعالجتها من زاوية معينة، وبصورة عامة كما يذكر كارن، يمكن تناول الأسطورة من منظرين؛ منظور عقلانی ومنظور رومانسی. فيما يخص الحالة الأولى، فإن الأسطورة عبارة عن قصة أو معتقد مزيف أو غير موثوق به. ولكن وفق الحالة الثانية، فإن الأسطورة عبارة عن إدراک قوی لعالم ماورائی بملكاته الحدسية. فالحالة الثانية هی السائدة فی الدراسات الأدبية، وفيها الأسطورة عبارة عن قصص خيالية تحمل فی طياتها حقائق عميقة ورؤی مشتركة حول الخلق والنظام الطبيعی والنظام الكونی وماهية الكائن وهی حكاية أدبية تحكی قصة الحياة والموت (Cuddon, 2013: 453) وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول فی تعريف الأسطورة إن الأسطورة رواية حول خالق واحد أو كائن واحد فی عالم الماورائی وموضوعه أحيانا إنسان يحمل صفات إلهية أو حاكم سماوی [كذلک الأسطورة] تعطيک أوصافا حول

نشأة الكون ونظامه. (مكاريک، ١٣٨٨ش: ٣٤)

الأساطير الدينية

كانت الأساطير فى الأصل ذات طقوس دينية وعقائدية، والأسطورة مكوّن أساسى من مكوّنات الدين حيث فى ظلها تشكل دين البشر قديما، بناء على هذا يمكن القول إن الأساطير القديمة والدين شيء واحد، متى ما كانت هناک أسطورة كان هناک دين، إلا أن أغلب الأساطير (مثل الأساطير اليونانية والبابلية) فقدت طابعها الدينى بعد مرور فترة من الزمن وانتفى عنصر القداسة منها وتحوّلت إلى مجرد أساطير خرافية لا قيمة لها. (انظر: فاطمى، ١٣٧٥ش: ١٨) فى هذه المقالة يتجسد الغرض فى الأساطير الدينية، وليس للأساطير الضعيفة والمحوّلة إلى الخرافة أى مكان فى هذا البحث، وكذلک الإشارات التاريخية عن الأحداث والشخصيات الدينية التى تم تصنيفها فى صياغ الأسطورة والتاريخ وكتب التوراة والإنجيل ثم أعيد تصويرها فى كتب التوراة والإنجيل. تستخدم مثل هذه الأحداث والشخصيات فى الشعر العربى المعاصر أيضاً فى سياق أسطورى تعميقاً لمحورها الإيحائى وهى من بين أكثر الرموز الأسطورية انتشارا فى قصائد الشعراء المعاصرين.

تقنية الإحالة فى الأساطير الدينية

تمتاز القصص والأساطير الدينية بالقداسة لدى عامة الناس، ولكن أغلب الشعراء العرب المعاصرين أحدثوا تغييرات فى مسار هذه القصص بشكل واسع. فى الواقع بسبب هذه القدسية يمكن اعتبار هذه التحريفات فى الأساطير الدينية من أجرأ الأساليب لدى الشعراء العرب المعاصرين فى الإحالة الأسطورية. هذه الأساليب الجريئة فى شعر بعض الشعراء تسير نحو تحويل العناصر السلبية إلى عناصر إيجابية كالشيطان وكنعان بن نوح. فى المقابل نرى الشخصيات الدينية الإيجابية كـ لعازر ونوح ويوسف والمسيح تتخلى عن أدائها الإيجابى. فى مثل هذه الحالة لا ينبغى النظر إلى هذا النهج المتبع لدى الشعراء من منظور عقائدى حتى لا توجه إليه أصابع الاتهام بالزندقة والإلحاد، لأنه

كما يذكر المساوى الحرية المطلقة تمثل أهم سمات الإبداع الحقة لدى المبدعين، بالصورة التى لا تلغيها أحكام الشريعة ولا الضوابط الأخلاقية. (المساوى، ١٩٩٤م: ١٨٧)

على الرغم من ذلک فقد شـکک بعض النقاد فى دين الشـعراء وعقائدهم معتبرين توظيـف مثل هذه الإحالات الأسـطورية طعنا فى الدين وتحريفـا فى العقيدة. فقد لقّب أمل دنقل لتوظيفه الإحالة فى الشـخصيات الدينية والنظرة المتميّزة لتلک الشـخصيات بشـاعر الرفض. وأحد دلائل اتهام أدونيـس (١٩٣٠م) بالإلحاد واتصافه بالـ"المخرب والشـعوبى والمرتد" (جحا، ١٩٩٩م: ٤٠١) من قبل بعـض النقاد، إنما يرجع إلى رؤيته المختلفـة والمتميزة لبعض الشـخصيات الدينية وتوظيف الإحالة للشـخصيات الدينية وأدائهـا وإدخال تغييرات فى تفاصيل حياتها. فى حين أنه ينبغى النظر إلى هذا الاتجاه والأسـلوب الذى سلكه الشعراء فى الإحالة من منظور فنى وأدبى. فى هذا الإطار يمكن الاسـتناد إلى قول الدوسرى الذى يعتقد بأن الشـعراء العرب المعاصرين ينظرون إلى النصـوص الدينية (التوراة والإنجيـل) على أنها جزء من التراث الأسـطورى، بعبارة أخرى إن هؤلاء الشعراء – وهو يتحدث عن أمل دنقل– لا ينظرون للتراث الدينى على أنه مجموعة تشريعات فحسب، لكن نظرة أدبية عمّقتها اللغة والحوادث الاجتماعية التى كانت سائدة بين الشعوب آنذاک. (الدوسرى، ٢٠٠٤م: ٧٩)

دوافع شعراء العصر الحديث وراء توظيف الإحالة فى الأساطير الدينية

أحد أبرز الأسـباب التى جعلت الشـعراء يلجأون إلى توظيف الإحالة فى القصص والأساطير الدينية، هو التعبير عن احتجاجهم الشديد للأوضاع السياسية والاجتماعية السـائدة آنذاک. فما تمتاز به هذه القصص من قدسية لدى الجمهور، فإن التحريف فيها والتلاعب فى أداء شـخصياتها يلفت أنظارهم بشـكل مضاعف، وبالتالى يتم نقل دوافع الشعراء إليهم بشكل أكثر وضوحا.

أحد أسباب اتسـاع دائرة التحريف فى الأساطير الدينية، هو أن هذه الأساطير قد استخدمت منذ قرون مديدة وحتى العصر الراهن فى شكلها الأصلى وتداعياتها المألوفة تلميحا فى المضامين الشعرية. ولهذا السبب أصبحت لا تتعدى كونها تلميحات وإشارات

مكررة حتى قبل توظيفها فى الشعر العربى المعاصر، حتى أخذت تتضاءل استعمالا لعدم تقبلهـا مواضيع جديدة وغير مكررة، فلجأ الشـعراء المعاصرون من المثقفين وأصحاب العقول النيّرة إلى التحريف فى أجزاء القصص والأساطير المختلفة فوظفوها فى دلالات جديدة وذلک لتجنّبهم الصورة النمطية فى الشعر ورفع مستوى مضمون القصص. ونظرا لاسـتحضار القصص الدينية فى أذهان ولغة العامة وثقافتهـم الدينية، فمن البديهى أن تؤدى التغييرات التى تطرأ عليها إلى نزع ألفة عميقة وبالنهاية تكون أكثر تأثيرا وأعمق نفوذا على نفوسهم.

الأساطير المتصلة بالمسيح (ع)

من أهم الأسـاطير الدينية التى انتشـرت على نطاق واسـع فى الشـعر العربى منذ قـرون إلى الآن وفى فترات مختلفة هى الأسـاطير والعناصر المرتبطة بالمسـيح. هناک فرقان رئيسـيان بين الشعر الكلاسيكى والشـعر العربى المعاصر: أولاً، فى الشعر العربى الكلاسـيكى، يقتصر استخدام الأسـاطير المتعلقة بالمسـيح على تلميحات وإشارات قصصية بحتة فلا تؤدى سوى وظيفة تفسيرية توضيحية، لكن الشعراء العرب المعاصرين استخدموا شـخصيات كالمسـيح ولعازر كرمز، فمنحوا قصائدهم بعدًا رمزيًا. ثم إن فى الشـعر العربى الكلاسيكى وظفت نفس الأسطورة المسـيحية – دون أى تغيير فيها، فى حين أن الشعراء العرب المعاصرين بالإضافة إلى استخدام هذه الأسطورة نفسها قاموا بالكثير من التحول والإحالة فيها. من أجل تحليل التحوير الذى وظفه الشـعراء العرب المعاصرون فى الأساطير والعناصر المتعلقة بالمسيح بشكل أكثر دقة، سيتناول البحث فى دراسـة أساطير حياة المسيح الثلاثة التالية: (الأساطير المكرسة لشخص المسيح وأدائه ومصيره)، أسطورة لعازر وأسطورة المجوس.

أسطورة حياة المسيح

كان الشـعراء العرب المعاصرون كثير الالتفات إلى أسـطورة حياة المسيح لاسيما رواية الإنجيل فى صلب المسـيح وبعثه من جديد، حتى أن المسـيح أصبح رمزاً للتعبير عن العذاب والآلام التى يواجهها الإنسـان المعاصر ورمزاً للتعبير عن البعث والتجدد.

(عبّاس، ١٩٧٨م: ١٣١) لابد من الإشارة إلى الفرق بين الروايتين الإسلامية والمسيحية حول مصير المسيح (ع). طبقا للروايات الإسلامية، فإن المسيح لا يصلب وإنما يصعد إلى السماء (انظر: النساء: ١٥٨-١٥٧) بينما تروى الروايات فى الإنجيل أن المسيح يصلب ويدفن ثم يعود للحياة (قيامة المسيح) بعد ثلاثة أيام، يظهر للتلاميذ (الحواريين) ويتحدث إليهم ويباركهم وبينما هو يباركهم ينفصل عنهم ويرفع إلى السماء. (إنجيل لوقا، ٥٦/٢٣-٣٢ و ٥٣/٢٤-١)[١]

نظراً لكون معظم الشعراء العرب المعاصرين مسلمين، فكان من المتوقع أن يستندوا فى استخدامهم الأسطورة المسيحية وفقا للروايات الإسلامية، ولكن نرى خلاف ذلك، فمصير المسيح ونهايته جاءت وفقا للروايات المسيحية فى أشعارهم. وهذا ما يكشف عن الخلاف الشائع بين كيفية معالجة الشعراء المسلمين العرب لهذه الأساطير وبين معتقدهم الدينى. يعتقد البياتى أن أحد أسباب اتجاه الشعراء العرب المعاصرين إلى الروايات المسيحية فى موضوع المسيح، هى المرونة التى وجدوها فى شخصية مسيح الإنجيل وبالتالى حريتهم فى الأداء لتفسير الأبعاد المختلفة فى شخصية هذا النبى وكذلك تجربة المعاناة والآلام المصحوبة بالتفاؤل فى البعث وهى من الوجوه المشتركة بين المسيح والشاعر. (البياتى، ١٩٩٣م: ٤٠)

تقنية الإحالة فى أسطورة حياة المسيح

بعض الشعراء العرب المعاصرين كالسياب ونازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٧م) وأمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣م) وأدونيس، لم يكتفوا بأخذ أسطورة حياة المسيح على حالها وبتداعيتها، وإنما أحدثوا تغييرات فى مجرى هذه الأسطورة لأسباب مختلفة. هذه التغييرات والتحولات جرت فى ثلاثة مجالات؛ إضافة عناصر جديدة إلى أسطورة حياة المسيح، التوظيف السلبى المعاكس لأداء المسيح، بناء أسطورة حياة المسيح فى ظل عملية المزج بين الأساطير.

١. فى الإشارة إلى المرجع (الإنجيل)، يمثل العدد فى اليمين رقم الأبواب والعدد فى اليسار رقم الآية.

الف) إضافة عناصر جديدة إلى أسطورة حياة المسيح

تعدّ إضافة عناصر جديدة إلى عناصر الأسطورة الأساسية، احد أساليب الإحالة الأسطورية لدى الشعراء العرب المعاصرين. هذا يعنى أن الشاعر فى معالجته للأسطورة يقوم بإدخال عناصر وأجزاء جديدة لم تكن لها وجود فى أصل الأسطورة وهى نابعة عن خيال الشاعر وعن الصور التى يخلقها. فقد استخدم السياب هذا الأسلوب فى قصيدته "المسيح بعد الصلب" الذى عمد فيها إلى بناء القصيدة كلها على الرمز الواحد. (انظر: السيّاب، ٢٠٠٥م: ١١٠/٢-١٠٦) وبناء على هذا يمكن القول إن التأثير الأساسى فى أسطورة المسيح وميزة الشاعر الحقيقية تكمن فى التفصيلات والصور التى يخلقها الشاعر. فالسياب بتجديده وإحيائه للأسطورة وتوظيف رموزها لشرح القضايا، ازدادت سيطرة البعث لديه قوة لإضفاء أبعاد وصور جديدة على القصيدة.

وفقا للرواية الإنجيلية، فإن المسيح مات على الصليب قبل إنزاله ولكن فى قصيدة السياب لم يكن قد مات بعد، فإن المسيح وكان قادرا على الإدراک والحس للأحداث المحيطة به ويسمع صوت بكاء ونحيب الطبيعة والناس من حوله:

بَعدَما أنزَلُونى، سَمِعتُ الرِّياح/ فِى نُواحٍ طَويلٍ تَسُفُّ النَّخيل،/ وَالخُطى وهىَ تَنأى. إذَن فَالجِراحُ/ والصَّليبُ الَّذى سَمَّرُونى عَلَيهِ طُوالَ الأصِيل/ لَم تُمِتنى. وَأنصَتُّ: كانَ العَوِيل/ يَعبرُ السَّهلَ بَينى وَ بَينَ المَدينة (المصدرنفسه: ١٠٦/٢)

كذلک وفقا للرواية الإنجيلية، فإن يهوذا شنق نفسه ندما على خيانته للمسيح قبل صلبه (إنجيل متى، ٥/٢٧)، ولكن فى قصيدة السياب، فالمسيح بعد عودته من القبر (صورة المعاناة التى يتكبّها الشاعر مع المناضلين لبعث الأمة) يراه يهوذا حياً ويندهش لعودته ويتحدّث المسيح إليه حول الانبعاث (انظر: السياب، ٢٠٠٥م: ١٠٨/٢-١٠٧). إضافة إلى ذلک، فإن المسيح يتحدّث مع نفسه وهو فى القبر فيسمع صوت رفاق يهوذا وهم يريدون أن يسمّروه من جديد. (انظر: المصدرنفسه: ١٠٩/٢-١٠٨) الصورة التى يرسمها السياب فى المقطع الأخير من قصيدته المسيح وهو فوق الصليب، أى نظراته إلى المدينة، وظهور السهول المزهرة إلى أبعد الحدود، والأم الحزينة (مريم) والصليب فى كل زاوية، هى صور أضافها الشاعر إلى أصل الأسطورة ومن تأثيراته فيها:

بَعدَ أن سَمَّرُونى وَألقَيتُ عَينَيَّ نَحوَ المَدينة/ كِدتُ لا أعرِفُ السَّـهلَ وَالسُّورَ والمَقبَرَة:/ كانَ شـيءٌ، مَـدى ما تَـرى العَينُ،/ كَالغابة المُزهِـرة،/ كانَ، فِي كُلِّ مَرمـى، صَلِيبٌ وأمٌّ حَزِينه./ قُدِّسَ الرَّبُّ!/ هَذا مَخاضُ المَدينة (المصدرنفسه: ١١٠/٢)

رغم أن السياب فى قصيدته "المسيح بعد الصلب" يضاعف من معاناة هذا النبى، إلا أن إضافة عناصر جديدة إلى أسطورة المسيح بما فى ذلک جهود رفاق يهوذا لصلب المسيح ثانية ولكن يبدو أن هذا التأثير والتحريف فى نهاية المطاف يخدم الأغراض الرئيسة من القصيدة ألا وهو إيقاظ الأمة وخلاصهم، ما يستلزم هذا الأمر تقبّل المناضلين الفدائيين شتى أنواع العذاب والمعاناة.

ب) التوظيف السلبى المعاكس لأداء المسيح

فى مثل هذا الأسـلوب من الإحالة الذى نابع إلى حـد كبير عن حالة اليأس لدى الشـعراء من حدوث تطورات نموذجية فى ظل الظروف السياسية والاجتماعية القاسية وأحيانـا يرجـع إلـى معاناتهم، ما يقودهم ذلک إلى التشـكيک فى إنجازات المسـيح ومعجزاته وأدائه المتمثل بالتضحية والانبعاث، فيظهر ذلک جليا فى أشعار بعض الشعراء كالسياب ونازک الملايكة وأمل دنقل.

فبناء على الرواية المسـيحية، يعود المسيح بعد ثلاثة أيام من دفنه إلى الحياة مزيحاً الحجـر عن مدخل القبر الذى كان يشـبه الكهف فيقوم مـن مدفنه وبعد خطاب وجهه إلى أصحابه يصعد إلى السماء (إنجيل مرقس، ٢٠/١٦-١). كذلک قيام الموتى والبعث (إنجيل يوحنا، ٤٤/١١-١؛ إنجيل مرقس، ٤٣/٥-٣٨) وعلاج المكفوفين (إنجيل مرقس، ٢٦/٨-٢٢ و٥٢/١٠-٤٦) والمرضى المصابين بالبرص، هى من معجزات المسـيح (ع) ولكن السياب فى قصيدته "مدينة السندباد" التى يصف فيها حالة اليأس والظلام فى فترة عبد الكريم قاسـم فى العراق، عمد إلى إخلاء المسـيح عن أدائه فى البعث كسائر رموز البعث والتجديد المتمثلين بتموز ولعازر، مدعياً أن قيام المسيح من القبر وإحيائه الموتى وعلاجه للمرضى ما هى إلا خيّل الجياع:

خُيِّـلَ لِلجِياعِ أنَّ كاهِلَ المَسـيح/ أزاحَ عَـن مَدفَنِهِ الحَجَر/ فَسـارَ يَبعَثُ الحَياة فِي

الضَّرِيح/ ويُبرِىءُ الأبرَصَ أو يُجَدِّدُ البَصَر (السيّاب، ٢٠٠٥م: ١١٥/٢)

هذه الرؤية الإنكارية المغايرة لوظائف الرموز الأسطورية إزاء معجزات المسيح وانبعاثه من جديد، تسيطر على شعر السياب فى أيامه الأخيرة وهى عبارة عن تصوير حالات المعاناة واليأس من المرض من جهة وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية من جهة أخرى، فلا يرى علاجا لنفسه ولا حلا للأوضاع بعده، على سبيل المثال يصور السياب فى قصيدته "النفس والقبر" وهو فى الغربة (الكويت-مستشفى الأميرى) يصور المسيح الذى يمثل رمز شفاء المرضى عاجزا عن الشفاء وهو توظيف معاكس فرضه موقفه الشعورى لقواه المستنزفة:

صُلِبَ المَسِيحُ فَأىُّ مُعجز تَأتِى؟ وأى دُعاء مَلهُوفٍ

(المصدرنفسه: /٤٣٧)

كما تظهر حالات اليأس هذه وخيبته لمعجزات المسيح فى قصيدة "سفر أيوب" (٩)» (١٩٦٣م) وهى كـ"مدينة السندباد" يصور فيها المسيح على خلاف الرواية المسيحية مصلوباً وهو ميت فلا أمل لعودته إلى الحياة حيث لا قيام ولا بعث ولا ظهور لمعجزاته:

وامتدَّ نحوَ القبرِ دَربٌ، بابٌ/ مِن خشبِ الصليبِ:/ فالمسيحُ/ ماتَ (المصدرنفسه: ٣١٤/٢)

ما الَّذى رامَهُ المَسيحُ لِكى يج زى بِما كانَ؟ ما الَّذى كانَ مِنهُ

(نازک الملائكة، ١٩٩٧م: ٤٨/١)

فى قصيدة "الحرب العالمية الثانية" لنازک الملايكة نلمس عجز المسيح فى إنجاز المعجزات وحل المشاكل، فوظيفة الإنقاذ انتزعت من المسيح. تصف نازک فى هذه القصيدة الدمار والمجازر والمصائب الناتجة عن الحرب العالمية الثانية، ثم تشير فى المقطع الأخير من القصيدة إلى الشر المتأصل فى الطبيعة البشرية. يبدو أن هذه المآسى والأشرار لا تجد طريقا للحل، حتى المسيح نفسه الذى يرمز إلى النجاة والخلاص يقف عاجزاً أمامها ولا يمكن أن ينقذ البشرية منها:

تخلى المسيح عن روح التضحية والفداء فى سبيل إنقاذ البشر، إنما يمثل جانبا من التحريفات والتغييرات الجلية التى أدخلها الشاعر فى قصة المسيح (ع). جاءت إحدى

الروايات المسيحية حول العشاء الأخير مع الحواريين «أن يسوع كسّر خبزا وأعطى تلاميذه وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدى وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم. لأن هذا هو دمى الذى للعهد الجديد يُسفک من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا.» (إنجيل متى، ٢٦/٢٨-٢٦)

فى هذه الرواية، يشبه المسيح الخمر بالدم ثم يدعو الحواريين لشربه، فيتحدث عن سفک دمه وهو مستسلم لهذا الأمر لغفران خطايا الناس ، فيعبّر عن استسلامه ورضاه من أجل التضحية فى سبيل نجاة الآخرين. ولكن أمل دنقل فى قصيدته "العشاء الأخير" التى تعبق بأريج أسطورى تدلّ عليها إشارة أسطورية عن العشاء الأخير للمسيح فنلمس تصويرا يرسمه الشاعر تجسيدا لتجربته الذاتية من خلاله، وهو خلافا للرواية المسيحية التى جاءت على لسان المسيح فى عبارة «وَيحَكُم .. دَمِى/ هَذا دَمِى .. فَانتَبِهُوا»، يحذر الناس من امتصاص دمه، معبّرا بصورة غير مباشرة أن المسيح لم يعد قادرا على التضحية من أجل الآخرين ولا هو إنقاذ البشر. وهكذا من خلال التصرف فى مبدأ سرد الرواية والاستمداد من واقعها المعاكس، جعل المسيح رمزا للإنسان المعاصر منفصلا عن التضحية والفداء. (فتحى وقوامى، ١٣٩٠ش: ٩١)

أنشأت هذه القصيدة القصيرة على بنية التجديد لواقعة العشاء الأخير للمسيح حيث يصيرها مادة قابلة للتعاطى مع الأوضاع السياسية والاجتماعية آنذاک. وما يضفى على هذه القصيدة من الجمال الفنى، هى البداية المباغتة من غير انتظار أو توقع فى قوله "قصدتهم فى موعد العشاء" غير مكتشف عن هوية المدعوين لاحتساء دم المسيح، مكتفيا بذكر ضمير "هم"، ما أضاف من أبعاد القصيدة الدلالية وأشكالها التأويلية المختلفة:

قَصَدتُهُم فِى مَوعدِ العِشاء/ تطلَعُوا لِى بُرهَة،/ وَ لَم يَرِد واحِدٌ مِنهُم تَحِية المساءِ![1]/

١. هذه الطاقة التعبيرية لتصوير حالة المعاناة فى المجتمع تذكرنا بالصورة الجمالية فى قصيدة "الشتاء" لأخوان ثالث، لاسيما المقاطع الأولى من القصيدة:

إنهم لا يريدون ردّ تحيتى/ خفضت رؤوسهم وسقطت أذقانهم فى صدورهم/ لا هم ينغضون رؤوسهم ردّاً لتحية ولا للقاء الحبيب هم ينهضون/ نظراتهم محدودة فى خطواتهم/ فالطريق مظلم كله عثار/ ولو مددت يد المحبة لأحدهم تراه مترددا متحيراً مرتاب/ ما أشدّ القر [...] أيها المسيح/ أيها النبيل! أيها الراهب ذا الرداء الدرن/ البرد قاس، القرّ قارس/ شكر وامتنان وحظ سعيد / أنت من يردّ تحيتى/ ها أنا ذا، فافتح الباب. (أخوان ثالث، ١٣٦٩ش: ٩٨)

... وَ عادَتِ الأيدى تُراوحُ المَلاعِقَ الصَغيرَة/ فِي طَبَقِ الحِســاءِ/ ... .../ نَظَرتُ فِي الوِعــاءِ:/ هَتَفتُ: «وَيحَكُم.. دَمِي/ هَذا دَمِي .. فَانتَبِهُــوا»/ .. لَم يَأبَهُوا!/ وَظَلَّتِ الأيدِى تُراوِحُ المَلاعِقَ الصَغيرَة/ وَظَلَّت الشّفاهُ تَلعَقُ الدِّماءَ! (دنقل، ١٩٨٧م: ٤٢٣-٤٢٢)

عدم التفات رفاق المسيح إليه/ الشاعر، وعدم ردّ التحية وعدم انتباههم إلى خطابه، هــو فى الأصل تحريف فى الروايــة الإنجيلية أو بعبارة أخرى تغيير فى ملامح أســطورة المسيح فى عشائه الأخير والتى صوّرت الحواريين وهم مميّزون بالطاعة والانقياد. فيخلق الشاعر صورة جامدة ومرعبة لمجتمعه فى ظل التحليق إلى ما هو جمالى أسطورى خارق وغــير مألوف والذى يتمثل هنــا فى "عدم ردّ التحية" و"لعق الــدم من قبل الحواريين" خاصة تكرار عبارة "وظلّت" (المصدرنفســه: ٤٢٣) وهى تدلّ على عملهم المســتمر فى لعق الدم.

ج) البناء الأسطورى فى ظل عملية مزج الأساطير

إحدى الأساليب الفنية الرائعة فى إحالة الأساطير تتمثل فى بناء أسطورة من خلال عملية المزج بين الأساطير. فى هذا الأسلوب يقوم الشاعر بمزج أسطورتين مختلفتين تماما متباعدين بُعد المشرق والمغرب، راصداً منهما أجزاءً وعناصر رصداً فنياً يتراءى للقارئ كأنها عناصر وأجزاء لأســطورة واحدة. وهذا ما نراه فى "العشــاء الأخير" لأمل دنقل، حيث يقوم بمزج عناصر لأســطورتى المســيح وأوزيريس المصرية، فتتشكل لديه إحدى النماذج الفنية الرائعة لهذا النوع من الإحالة فى الأســاطير. فهو فى بنائه الأســطورى الذى يتمخض من خلال عملية المزج، يعزو وقائع العشــاء الأخير وأحداثه إلى قضية أوزيريس.

تروى الأســاطير المصرية عــن أوزيريس أنه كان إله الخصــب فى الديانة المصرية القديمــة ويمثل رمز المــوت والحياة فى التقويم الزراعى. كمــا أن موته وقيامه من جديد ارتبط ارتباطا وثيقا بخفض مياه النيل وفيضانه. فبناء على هذه الروايات، قتل أوزيريس على يد أخيه فقطعه الأخير إرباً إرباً إلى أن أفلحت زوجته فى إحيائه ووفّرت أســباب بعثــه بعد الموت. (ايونــس، ١٣٧٥ش: ٨٦-٧٣) فى الواقع إن ما قرّب الصورة فى البناء

الأسطورى المبنى على ركيزة المزج بين أسطورة المسيح وأسطورة أوزيريس فى قصيدة "العشاء الأخير"، هو التشابه الوظيفى بين المسيح وأوزيريس فى القام والبعث ما يمثل رمزاً لقيام الأمة العربية وهو تجسيد لحدث فعلى فى ظل احتدام الإشارات التاريخية بين أسطورتين مختلفتين:

.. أنا «أوزوريسُ» صافَحتُ القَمَرَ/ كُنتُ ضَيفَاً ومُضيفاً فِي الوَلِيمةِ/ حينَ أجلَسُت لِرأسِ المَائدةِ/ وَأحاطَ الحَرَسُ الأسَودُ بِي/ فَتَطَلَّعتُ إلى وَجهِ أخِي ../ فَتَغاضَت عينُه .. مُرتَعِدَةً!/ أنا أوزوريسُ، وَاسَيتُ القَمَرَ/ وتَصَفَّحتُ الوُجُوهَ ../ وتَنَبَّأتُ بِما كانَ. وَما سَوفَ يكُونُ؟/ فكَسَرتُ الخُبزَ، حينَ امتَلَأت كَأسِي مِن الخَمرِ القَدِيمَةِ/ قُلتُ: «يا إخوة، هذا جَسَدِي .. فَالتَهِمُوهُ/ وَ دَمِي هَذا حَلالٌ .. فَاجرَعُوهُ!» (دنقل، ١٩٨٧م: ١٧٦-١٧٥)

انتسبت مشاهد الجلوس على المائدة وإحاطة الجنود بها فى القصيدة المذكورة، لأوزيريس وهى أكثر تآلفا لحالات المسيح فى عشائه الأخير. ونظرة أوزيريس الساخطة لأخيه لحظة إحاطة الجنود به جاءت متناغمة مع سلوك المسيح وإلقائه اللوم على يهوذا (حين أحاط به الأعداء) لتسليمه خيانةً. (انظر. إنجيل لوقا، ٤٨/٢٢) أضف إلى ذلك العبارة التى جاءت فى المقطع العاشر حتى الثانى عشر فى القصيدة المذكورة (فكَسَرتُ الخُبزَ، حينَ امتَلَأت كَأسِي مِن الخَمرِ القَدِيمَة/ قُلتُ: «يا إخوة، هذا جَسَدِي.. فَالتَهِمُوهُ/ وَدَمِي هَذا حَلالٌ .. فَاجرَعُوهُ!») والتى انتسبت للأوزيريس هى نفسها تفوّه بها المسيح فى العشاء الأخير. (انظر. إنجيل متى، ٢٨/٢٦-٢٦) حسب ما ورد هنا فإن العمل الشعرى الذى لجأ إليه أمل دنقل فى قصيدة "العشاء الأخير" يتمثل فى مزج أجزاء وعناصر استعارها من أسطورتين مختلفتين لدى كلٍ من رموزهما الرئيسة وظائف مشتركة، ما يكشف موهبة الشاعر وإمكانياته الإبداعية فى بلورة عملية المزج بين الأساطير وتجسيد الإحالة المؤثرة، وقلّما يلتفت القارئ إلى هذا المزج لعدم الإشارة إلى المسيح بصورة مباشرة فى القصيدة، إلا إذا كان القارئ ملمّاً بأحداث العشاء الأخير للمسيح إلماما وافياً.

كما يمكن ملاحظة بناء أسطورة المسيح من خلال المزج، فى أشعار أدونيس. فعمد الشاعر فى مقطوعة "الغربة" لإحدى قصائده "البعث والرماد"، إلى المزج بين أسطورة

المسيح وأسطورة العنقاء ولإثراء المضامين الشعرية، وظّف الشاعر طائر الفينيق (العنقاء) وشخصية المسيح فى هيكل موحد وفى ترابط واقعى لهوية مشتركة (انظر.. عرب، ١٣٨٣ش: ٥٠)؛ ذلك لأنه ربط بين انبعاث الطائر الخرافى وانبعاث المسيح، ثم ألحق حالة الانبعاث من الرماد وهى من مواصفات هذا الطائر إلى المسيح وبهذا تتجسد أمام القارئ صورة جمالية لحالة المزج بين الأساطير والأسلوب المميز فى الإحالة. ولكن فى هذه القصيدة لم ترد أى إشارة للمسيح ما عدا المصرعين "وأمس ماتَ واحدٌ/ ماتَ على صليبِه/" فيشير فيهما الشاعر إلى المسيح إيماء وليس صراحةً:

لِلمَوتِ يا فنيقُ فِي شبابِنا/ لِلمَوتِ فى حَياتِنا/ بَيادِرٌ، مَنابِعٌ/ ليس رِياحٌ وَحدَه/ ولا صُدَى القُبُورِ فى خُطُورِه/ وَأمسِ مَاتَ واحدٌ/ مَاتَ عَلى صَلِيبِه/ خَبا وعَادَ وَهجُه مِن الرِمادِ والدجَى تأجُّجاً/ كانَ يرَى بحيرة مِن كَرَزٍ/ حَرِيقةً مِن الضِّياءِ، مَوعِداً (أدونيس، ٢٠٠٢م: ٧٠/٢)

وما يصفى على جمال القصيدة وبلاغتها، هو استخدام الشاعر للفظ "الكرز" باعتباره قرينة تدل على المسيح. يرمز الكرز فى الفن المسيحى إلى فاكهة الجنة، فيمكن ملاحظة الكرز فى بعض الأيقونات المسيحية من رسوم وتماثيل فى يد المسيح وهو طفل. (هال، ١٣٩٢ش: ٣٠٤ و ٣٨٥)

أسطورة لعازر

يشكل لعازر إحدى الركائز الرئيسة فى أسطورة المسيح. جاء فى الرواية الإنجيلية، أن لعازر كان أحد رفاق المسيح أقامه المسيح من قبره بعد أربعة أيام من موته ودفنه. (إنجيل يوحنا، ١١/٤٤-١) وما يشكله لعازر من بنية موضوعية فى الرواية المسيحية متمثلة بالبعث والانبعاث كتموز والمسيح وهى رموز ذات دلالة واحدة فى البعث والتجديد، أصبح محور العديد من الموضوعات والمضامين الشعرية وتحديدجا الدلالات الأسطورية فى الشعر العربى المعاصر. (انظر. عبّاس، ١٩٧٨م: ١٣١)

تقنية الإحالة فى أسطورة لعازر

خضعت أسطورة لعازر شأنها شأن سائر الأساطير المتصلة بالمسيح فى الشعرر العربى

المعاصر، لكثير من التحريفات والإحالات الجلية، وهذه الإحالة يمكن دراستها من جانبين: الطبيعة المعاكسة للعازر والتغيير فى مشاهد القيامة والبعث.

الف) الطبيعة المغايرة لطبيعة لعازر

يعدّ تحويل طبيعة الشخصيات أحد أهم الأساليب الهامّة فى إحالة الأساطير، يقوم الشاعر من خلاله بتغيير الشخصيات المسالمة ذات الطابع الإيجابى بشخصيات ذات طابع سلبى أو بالعكس (إيجابى ← سلبى أو سلبى ← إيجابى) تماشياً مع أهدافه وتحفيزا للقصيدة وتحريک أنساقها عبر نزع الألفة لتحقيق التأثير فى نفوس المتلقين.

يعرب السياب فى قصيدة "مدينة السندباد"، بأسلوب فنى يصب فى مقولة "تجاهل العارف" عن استيائه لقيامة لعازر من قبره، فبعد التأثير بالنص السردى، يعزو الشاعر إشادة السافلين والمنحطين وسفک الدماء إلى لعازر-بعد إحيائه- فى حين أن لعازر فى النص الإنجيلى رجل صالح كان المسيح مكترثاً به يكنّ له مودة. فالشاعر هنا باستحضار عناصر إبداعية للنص الأسطورى، غيّر فى شخصية لعازر وقام بمنح طبيعة مغايرة له (طبيعة ذات طابع إيجابى ← طبيعة ذات طابع سلبى):

مَن أيقَظَ العازر مِن رُقادِهِ الطَّويلِ؟/ لِيعرِفَ الصَّباحَ والأصِيلَ/ والصَّيفَ والشِّتاءَ،/ لِكَى يَجُوعَ أو يحسَّ جَمرَةَ الصَّدى،/ ويَحذرَ الرَّدى،/ ويحسَب الدَّقائِقَ الثِّقَالَ والسِّراعَ/ ويَمدَحَ الرَّعاعَ/ يسفِک الدِّماءَ! (السيّاب، ٢٠٠٥م: ١١٢/٢)[١]

المسار النصى فى السطور المذكورة يدل على أن ترجيح السياب الحياة على الموت والرقاد على الإفاقة، إنما هى دلالات أراد الشاعر أن يصف من خلالها محنة العراق، فأوضاع العراق المؤلمة كحقيقة واقعة لا يمكن أن تجد طريقاً إلى الحل حتى بعد قيامة

١. هذا النوع من الإحالة يذكرنا بإحالةٍ وظفها الشاعر أحمد شاملو مستحضراً هذه الأسطورة فى قصيدته وما يلحقه من مشهد خيالى للعازر وهو مرتبک غير مكترث لما شاهده من تكبيل المسيح وتسميره على الصليب طوال الأصيل. فى الواقع يرسم شاملو صورة وهمية إبداعية للعازر وهو أحد رفاق المسيح ويظهره شخصاً بطراً ناكرا للجميل:
من بين ضوضاء صفوف المتفرجين/ أخذ لعازر خطواته تاركاً مسرح الصلب/ (المسيح) يداه شدت إلى خلف كتفيه،/ ونفسه حرة أبية رفضت تعسف الدين البغيض:/ «- ما كان يرغب، ولكنه كان يستطيع!» (شاملو، ١٣٩٢ش: ٦١٤-٦١٣)

لعــازر وانبعاثــه من جديد، قيامه مضرّة له (خوفه من المــوت والجوع والعطش) وأذى للآخرين (سفک دمائهم من قبل لعازر).

إن الرؤية النصية فى تفســير رقاد لعازر وإفاقته فى المقطع المذكور مقتبسة على وجه التحديد من الإنجيل حيث جاء على لســان المسيح؛ ذلک لأن المسيح عندما يسمح بأن لعازر قد مات يقول: "إن صديقنا لعازر راقد سأفيقه". (إنجيل يوحنا، ١١/١١)

فى موضــع آخر من هذه القصيدة، يشــير الشــاعر خلافا للنص الســردى فى أصل الرواية وإحالتها الجلية، يشــير إلى موت المســيح قبل قيامة لعــازر ليبقى مصراً على عدم اكتراث المسيح للعازر، ملحّاً برقاده وعدم إفاقة وقيامه من جديد، ما يشكل رؤيا ثاقبة فى التحوير النصى والخروج برؤيا عميقة متجددة لهذا النص السردى الذى سطره الإنجيل ضمن رواياته، فيبدو أن السياب كأنه لا يريد تصوير طبيعة تحمل طابعا إيجابيا لشخصية لعازر بل يحمّلها صورة سلبية ليتعمّق فى المدلول النصى الذى اتخذه فى التحوير الأسطورى رمزا مغايرا لما هو مألوف:

وَيهلَکُ المَسِيحُ قَبلَ لعازر؛/ دَعُوهُ يَرْقُد،/ دَعُوهُ فَالمَسِيحُ مَا دَعاهُ! (السيّاب، ٢٠٠٥م، ١١٦/٢)

ب) التحوير والتغيير فى مشهد قيامة لعازر وانبعاثه من جديد

وإن كان لعازر رمزا للبعث والتجديد كالمســيح، ولكن ظهر فى شعر السياب وخليل حاوى رمزا للبعث المزيف يتحــوّل قيامه إلى قيام كاذب وزائف (الضاوى، ١٣٨٤ش: ٩٥)؛ حتى أن السياب أنكر قيامة لعازر وفى شعر حاوى لا يرغب لعازر فى البعث خلافا للمشيئة الإلهية.

والسياب فى قصيدته "غابة الظلام" التى كتبها فى أيامه الأخيرة من حياته حين اشتدّ عليــه المرض بينما كان ســاهرا يفكر بحالته الحزينة وبابنه غيــلان يحلم بعودة أبيه من القبر محوّلا نفســه بلعازر، ليشــكک فى زحزحة الحجر الذى سدّ به قبره (إنجيل يوحنا، ١١/٤٤-٣٩)، وفى أمر المسيح بإخراج لعازر من القبر بعد إحيائه، فى سياق استفهامى اســتنكارى. وبالتالى يجعل موته أمراً محتوماً. وعبارته "هلمّ يا عازر" هى نفس العبارة

التى تفوّه بها المسيح عند أمره لعازر (المصدرنفسه: ٤٣/١١) للإقامة من القبر بعد أن حوّل نفسه إلى لعازر فى توظيف مقاربة سردية فى سياق شعرى. ونظرا لاستيلاء المرض على وجوده، تتغلب رؤيته الإنكارية على فضاء القصيدة:

عَيناهُ فِي الظَلامِ تَسرِبانِ كَالسَّفِينِ/ بَأى حَقلٍ تَحلِمَانِ؟ أيَا نَهَر؟/ بِعودَة الأبِ الكَسِيحِ مِن قَرارَة الضَرِيحِ؟/ (أميِّتٌ فَيهتفُ المَسيحُ/ مِن بَعدِ أن يُزَحزِحَ الحَجَرَ:/ "هلمَّ يا عازَر"؟) (السيّاب، ٢٠٠٥م: ٤٣١/٢)

يمثل خليل حاوى فى قصيدة "لعازر عام ١٩٦٢" التى عمد فى كتابتها إلى بنية أسطورية متمثلة بلعازر، دورَ من قام بتحوير رموز الأساطير، فهو كالسياب ينفى مبدأ الانبعاث بعد الموت من خلال توظيفه تقنية الإحالة فى معجزة المسيح وشخصية لعازر حيث يجعله رمزا للانبعاث الشكلى والقسرى. ذلک لأن لعازر وعلى نقيض ما ورد فى النص السردى للرواية الإنجيلية، فهو يصر على بقائه فى القبر، فلعازر حاوى ليس راغباً بالانبعاث إنه متشبث بموته هارب من الحياة يحوم للعودة إلى القبر. وبناء على هذا فإن حاوى يخاطب نفسه فى مستهل القصيدة "حفرة بلاقاع" ناجياً إياها فهو يلجأ إلى حوارٍ داخلى. فى هذا الحوار الأحادى يريد لعازر قبرا عميقا خلف مدار الشمس حيث لا أثر لنجوم رغبة/ منه فى الموت والاندثار بعيدا عن هذا العالم لا قرار له ولا نهاية:

عمّقِ الحُفْرَة يا حفّارُ/ عمّقها لِقاع لا قرارَ/ يرتمى خلفَ مدارِ الشمسِ/ ليلاً من رمادٍ/ و بقايا نجمة مدفونة خلفَ المدارِ (حاوى، ٢٠٠١م: ٣٣٩)

كذلک التكرار فى العبارة الأولى من القصيدة فى مصراع "عمّق الحفرة يا حفّار/ عمّقها لقاع لا قرار" فى نهاية الجزء الثالث وأجزاء من المقطع الأول التى ستأتى فى السطور التالية، تبيّن بوضوح رغبة لعازر لعدم الانبعاث والعودة إلى الحياة، إنها رغبة تميل أكثر إلى البقاء فى السكون وحالة الجمود التى لا تعرف الانبعاث بعد الموت وأن الموت والزوال حقيقة ثابتة، لا سيما تكرار فعل "لفّ" جاء تأكيدا للدلالة وتكثيفاً لرؤيته حول الموت:

لُفَّ جِسمِى، لُفَّهُ، حَنِّطهُ، وَاطمِرهُ/ بِكَلسٍ مالِحٍ، صخرٍ مِنَ الكبرِيتِ،/ فَحمٍ حَجرِى

(المصدرنفسه: ٣٤١)

تتغلّب حالة الرغبة المكثفة فى الموت لدى لعازر فى بقية المقاطع الشعرية فى القصيدة، حيث إن لعازر/الشاعر يجد هذه الحالة مسيطرة على كل وجوده حتى أنه يشكك فى قدرة المسيح على عمل المعجزات بما فى ذلک إحياء الموتى بأسلوب استفهامى استنكارى. يضاهى هذا النفى إلى حد بعيد حالة تشكيک السياب فى قصيدته "فى غابة الظلام" التى أشرنا إليها آنفا فى هذا البحث، ويبدو أن حاوى قد تأثر بالسياب فى هذا الجزء من القصيدة ما يمكن إقامة علاقة "البينية الدلالية" بين القصيديتين، لاسيما أن حالة الإنكار وأسلوب الإحالة فيهما اقترن بحالات مشابهة فى مقاربة الصورة الفنية أى الرؤية الإنكارية فى قدرة المسيح على زحزحة الحجر عن قبر لعازر:

صَلَوَاتُ الحُبِّ والفصح المُغنّى/ فِى دُمُوعِ النّاصِرِى/ أتَرى تَبعَثُ ميتاً/ حَجَّرَتهُ شَهوة الموتِ،/ تُرَى هَل تَستَطيعُ/ أن تُزيحَ الصَّخرَ عَنّى/ وَالظّلامَ اليابسَ المَركُومَ/ فِى القَبرِ المنيعِ [...]/ كَيفَ يُحيينى لِيَجلوَ/ عتمَةً غصَّت بِها أختِى الحَزِينَة/ دُونَ أن يمسَحَ عَن جفنِى/ حمّى الرُعبِ والرُّؤيا اللَعِينة (المصدرنفسه: ٣٤٣-٣٤١)

كما يشير خالد سليمان إلى أن التوظيف المغاير لأسطورة المسيح ينبغى البحث عن جذورها فى أحداث الأعوام ما بين ١٩٥٨وحتى ١٩٦٢م فى العالم العربى، وإن لم ترد أى إشارة مباشرة إلى فلسطين واليهود ونزاع العرب مع إسرائيل، لكنها تدل على محنة الواقع ومأساة الوطن العربى والفشل الذى لحق به خلال هذه الفترة. إن فشل الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١م ترک أثره المرير فى تبلور النزعة التشاؤمية فى نفسية الشاعر. (سليمان، ١٣٧٨ش: ١٩٩) من هنا أصبح لعازر رمزاً للأمة العربية (وعلى رأسهم الشاعر) الذى لا يرغب فى الانبعاث من جديد وبسبب النكبات والنكسات المتكررة وصل إلى حالة اليأس والخيبة.

ومن الشخصيات الأخرى فى القصيدة، زوجة لعازر التى يصورها الشاعر فى المقطع الرابع من القصيدة، ويمكن عدّها رمزاً للوطن العربى (أنظر. عوض، ١٩٧٤م: ١٠٤). تظهر بروح متطلعة بزمن انبعاثى محرّض على الحياة مرهونة برؤية حقيقية ومتفائلة من جانب لعازر، غير أنها تجابه بواقع مقهور لا يقوى على تحقيق أى من هذه الآمال

المعلّقة. لأن لعازر غلبت عليه حالة السكون والجمود، وصل إلى زمن مغلوب معطل يمتصه شحوب اليأس والموت حتى وصفته زوجته بظل أسود قاتم وزورق ميت:

كان ظَلّاً أسوَداً/ يَغفُو عَلَى مِرآة صَدرِى/ زُورَقاً مَيتاً/ عَلَى زُوبَعة مِن وَهجٍ/ نَهدىّ وشعرِى (حاوى، ٢٠٠١م: ٣٤٧-٣٤٦)

كما أن قصيدة لعازر عام ١٩٦٢ تبدأ بحفر القبر وتنتهى بنفس السياق والدلالة، فبنية القصيدة دائرية مغلقة لا تمتاز بوتيرة تحول نصى (الحلاوى، ١٩٩٤م: ١٨٣)؛ بهذا المعنى أنه نظراً للصورة التى رسمها الشاعر فى عبارة "حفار القبر" فى بداية القصيدة حيث تأخذ مسارها لتتغلغل فى نفس المساق فى نهاية القصيدة، فيمكن القول بأن حركية الدلالة فى السياق أقفلت على رؤية مأساوية وعلى مشهد حفر القبر، فلا تطور فى الرؤية المأساوية ولا للشخصية الرئيسية فى القصيدة (لعازر) وتسيطر شهوة الموت وحالة الجمود والسكون ومفارقة البعث الحقيقى على الفضاء الشعرى فى القصيدة.

أسطورة المجوس

تعدّ رحلة المجوس من الشرق إلى بيت لحم للقاء مسيح الطفل، إحدى أبرز الروايات الشهيرة حول ميلاد المسيح. وردت هذه الرواية فى إنجيل متى، حتى أن الباب الثانى من إنجيله خصص بأكمله لهذا الحدث. وبناء على هذه الرواية فإنه لما ولد يسوع فى بيت لحم اليهودية، فى أيام هيرودس الملك، إذا مجوس من المشرق قد جاءوا إلى أورشليم بعد أن رأوا نجمه فى المشرق وإذا النجم الذى رأوه فى المَشرق يتقدمهم حتى جاء ووقف فوق، حيث كان الصبى. فلما رأوا النجم فرحوا فرحاً عضيماً جِداً، وأتوا إلى البيت، ورأوا الصبى مع مريم أمه، فخرّوا وسجدوا له، ثم فتحوا كنوزهم وقدموا له هدايا: ذهباً ولباناً ومراً. (انظر. إنجيل متى، ١٢/٢-١)

تقنية الإحالة فى أسطورة المجوس وتحوير الرموز الأسطورية فيها

يصور خليل حاوى حالة الضياع والفساد المستشرى فى الحضارة الأوروبية المتجددة فى قصيدته "المجوس فى أوروبا" ولمواجهة الإنسان الشرقى (لاسيما العربى)

هذه الحضارة المتحللة، يقوم الشاعر بعصرنة أسطورة المجوس والمزاوجة بينها وبين الحضارة الأوروبية مع تحوير رموزها والتغيير فى طبيعة شخصياتها، تظهر هذه الإحالة جلياً فى عنوان القصيدة أى حضور المجوس فى أوروبا، بالتحديد مدن باريس وروما ولندن، إضافة إلى العنوان والأسطورة المستحضرة فى القصيدة، فالإشارة التناصية لنصوص الإنجيل حول لقاء المجوس لمسيح الطفل التى جاءت فى مطلع القصيدة، إنما هى تصريح واضح وجلى للترابط النصى بين قصيدة حاوى من جهة وهو ما يعرف بالمستوى السطحى للنص، والنص الإنجيلى وما يعرف بالمستوى العميق للنص. (انظر. حاوى، ٢٠٠١م: ١٣٧)

إن قصيدة "المجوس فى أوروبا" تبدأ بمخاطبة المجوس وطرح أسئلة عليهم، ثم تروى من المصرع السادس وحتى آخر القصيدة على لسان المجوس، تجاربهم للحضارة الأوروبية المعاصرة. وإن كان المجوس فى قصيدة حاوى يبحثون عن المسيح باعتباره منقذ المجتمع، ولكنهم هذه المرة على نقيض القصة الأساسية فى الأسطورة فالنجم الذى هداهم للمسيح يغيب (يفول) فى ظل الحضارة الغارقة فى الفساد والضياع والشهوة الأوروبية وبهذا يفقدون أملهم فى البحث عن المسيح. يستخدم الشاعر فى هذه القصيدة ثلاث مدن أوروبية وهى باريس وروما ولندن رمزاً لأوروبا والغرب عامة:

مِن هُنا الدَّربُ، هُنا النَّجمُ/ هُنا زَادُ المُسافِر!/ سَاقَنا النَّجمُ المُغَامِرُ/ عَبرَ باريسَ .. بَلَونا صَومَعَاتِ الفكرِ،/ عِفنَا الفِكرَ فِى عِيدِ المَسَاخِرِ،/ وَبِرُومَا غَطَّتِ النَّجمَ، مَحَتهُ/ شَهوة الكُهّانِ فِى جَمرِ المَباخِرِ،/ ثُمَّ ضَيَّعناهُ فِى لندنَ، ضِعنا/ فِى ضَبابِ الفَحمِ، فى لُغزِ التِّجَارَه!/ لَيلةَ المِيلادِ، لا نَجمَ/ ولا إيمانَ أطفالٍ بِطِفلٍ ومَغارَه (المصدرنفسه: ١٤٠-١٣٩)

من خلال المقارنة بين حضارة أوروبا وحضارة الشرق أو مجوس أوروبا ومجوس الشرق بين من بحثوا عن النور ووجدوه حيث السيد المسيح وبين من ساروا فى الدنيا يحرقون العالم لتحقيق مآربهم وتجارتهم والمادة فجاؤوا بالظلام، تتضح رؤية الشاعر حول الغرب والحضاة الغربية، فنرى مجوس حاوى يضيعون فى البحث عن الحقيقة فى ظل الانشغالات التجارية والمادية، كما أن هذه الحضارة تخلو من نور الروحانية. فلا طقوس دينية فى ليلة ميلاد المسيح، وروح الإيمان والعقيدة مغيّبة عن نفوس الغربيين،

والكهف الذى ولد فيه المسيح (طفل ومغارة) لا قدسية له ولا يمثل رمزاً للمكان المقدس. هذا التشـويه ليس يطال الحضارة الغربية فحسـب، فإنه قد طال حتى ساحة المجوس الذين انحرفوا عن طريق الصواب وكان من المفترض أن يؤدى بهم إلى الكهف مسـقط رأس المسـيح رمز الموطن الذى ولد فيه المنقذ ومنهل الحقيقة والقدسـية، فيأخذهم إلى مـكان تعم فيه الإباحة، تعرف لدى أهلها بـ"جنة الأرض". تذكرنا بجنة شـداد وتهجم الغربيـين على الجنة الموعودة الـتى دعا إليها الأنبياء خلال دعوتهم للرسـالة. فى هذا المكان يعم العرى والشـهوة والملذات المادية، فلم يسـلم منهـا حتى المجوس. فى هذه الإحالة يتخلى المجوس عن هويتهم ووظائفهم ليتقمّصوا بالشـخصيات الغربية الحديثة –وكما عبّر الشاعر– يتّحدوا معهم عصباً وقلباً ودماءً. (المصدرنفسه: ١٤٤)

مجوس أسـطورة حاوى هذه المرة سـوف ينحنون للساحر الدجال بدلا من السجود للمسيح الطفل، يعبدون إلهاً متجلياً فى الكهف، بعبارة أخرى، فى الأسطورة التى اختلقها حاوى يتحوّل الكهف إلى مكان للعبث والمرح والتسلّى والمسيح إلى رجل يمتهن السحر والشعوذة والتدجيل:

ودَخَلنَا مِثلَ مَن يَدخُلُ/ فِي لَيلِ المَقابِر،/ اُوقِدَت نارٌ، واَجسَـامٌ تَلَوَّت،/ رَقصة النَّارِ عَلَى ألحَانِ سَاحِر/ فَاستَحَالَت عَتَماتُ السَّقفِ/ بَلُّوراً، ثُرَيّات، وزُرقَه/ واستَحَالَ العَفَنُ الجَارِى/ عَلى الجُدرَانِ خَمراً .. ذَهَباً وَحلُ الأزِقَّه/ وَجُسُـومٌ حَلَّ فِيهَا الخَمرُ، صَفّاهَا،/ جُسُـومٌ لَم تَعُد طِيناً وماء،/ واتَّحَدنا عَصَبَاً، قَلباً، دِماء./ «أنتُمُ فى جَنّةِ الاأرض ../ صَلاةً .. إنَّ فِي الأرضِ السَّماء»/ وَرَكَعنا خُشَّعاً لِلكِيمياء/ ولِساحِر/ كَوَّرَ الجَنّةِ مِن لَيلِ المَقابِر/ وعَبَدنَاهُ إلهاً يَتَجَلّى فى المَغارَه (المصدرنفسه: ١٤٥–١٤٣)

كمـا جاء فى أصل القصة الأساسـية فى الأسـطورة، فإن المجوس ممن سـاروا من الشـرق إلى الغرب (باعتبار بيت لحم ضمن حـدود الإمبراطورية الرومانية) بحثاً عن النور فوجدوه حيث السيد المسيح ولكن المجوس فى أوروبا فلم يكن بحثهم سوى عبث ويـأس، فجاءت النتيجة على نقيض نتيجة مجـوس الإنجيل. يصرح الضاوى أن مجوس الشاعر فى هذه القصيدة يبحثون عن الحقيقة فى العصر الحديث ممن يبحثون عن ضالّتهم فى ظل الحضارة المتجددة فى الغرب. وفى الإنجيل قد وجد المجوس ضالّتهم وبلغوا راحة

الضمير وبلغوا اليقين وسكون القلب، بينما المجوس المعاصرة التى تجسدّت فى شخصية الشاعر خليل حاوى عادة متحيّرة من رحلتها بسبب اتباعها للغرب، عادت بلا جدوى، دون أن تجد مسيحها، لأنها واجهت حضارة قبيحة غارقة فى عتمة الضلال، تقهقرت فيها المبادئ وانتكست فيه الأخلاقيات والسلوكيات. (الضاوى، ١٣٨٤ش: ١٣٥ و١٣٧)

والجدير بالذكر فى القصيدة ما يستحق الإشارة إليه هو تجسيد المجوس فى شخصية الشاعر حيث إنهم أكثر من أى رمز آخر يمثلون صورة ذات الشاعر كنموذج للإنسان العربى المثقف المعاصر، وأكثر ما يتجسد هذا المعنى فى السطور المنتصفة فى القصيدة تلك التى يعتبر المجوس أنهم من بيروت كون خليل حاوى بيروتى الموطن، وهذا بحدّ ذاته يبيّن نوعاً آخر من الإحالة، لأن المعروف عن المجوس على مدى التاريخ بأنهم ينمتون إلى إيران والثقافة الإيرانية. بالطبع هنا تظهر بيروت رمزاً للوطن العربى وبمفهومه الأوسع رمزاً للشرق بصورة عامة مقابل روما وباريس ولندن التى وظفها الشاعر رمزاً للغرب فى هذه القصيدة:

نَحنُ لَم نَخلَع ولَم نَلبَس وُجُوه/ نَحنُ مِن بيروتَ، مَأسَاةً، وُلِدنَا/ بِوُجُوهٍ وعُقُولٍ مُستَعَارَة (حاوى،٢٠٠١م: ١٤٢)

النتيجة

يشكل السيد المسيح أحد أبرز الشخصيات الدينية التى تحوّلت إلى رمز فى الشعر العربى المعاصر، نظراً لما تمتاز به شخصية المسيح من الجذابية والمرونة فى الإنجيل ما أدى بالشعراء العرب المعاصرين إلى اقتباس الروايات المسيحية فى الإنجيل حول المسيح وقاموا بإحالات وإحداث تغييرات واسعة فيها. تشمل هذه الإحالات تغييرات أحدثها الشعراء فى شخصية المسيح وأدائه فى المعجزات ومصيره، إلى أن طالت أسطورتى لعازر والمجوس أيضاً.

ظهرت تقنية الإحالة بأشكالها المتنوعة فى دواوين الشعراء المعاصرين، أبرزها؛ إلحاق عناصر جديدة فى أصل أسطورة المسيح (السياب)، نفى معجزات المسيح (السياب، نازك الملايكة، خليل حاوى)، تفريغ المسيح من أدائه فى القيامة والبعث

(السياب)، التحوير والتزييف فى العشاء الأخير للمسيح، وتخلّيه عن التضحية فى سبيل إنقاذ الناس (أمل دنقل)، المزج بين أسطورة المسيح وغيرها من الأساطير (أمل دنقل وأدونيس)، تقليب طبيعة الرموز الأسطورية كشخصية لعازر وتحوّلها من الطابع الإيجابى إلى الطابع السلبى (خليل حاوى)، حيث تعدّ من أهم أسايب الشعراء العرب المعاصرين فى إحالة الأساطير المتصلة بالسيد المسيح (ع).

من بين الشعرء المعاصرين نازک الملايكة والسياب وأمل دنقل وخليل حاوى، يعدّ السياب أحد أبرز هؤلاء الشعراء الذين توسعوا بالأسطورة وأكثرهم تحويراً وتزييفا وإمالة لها.

ثم إن الدوافع السياسية والاجتماعية هى من أهم الدوافع التى جعلت الشعراء يميلون كل الميل لتوظيف الإحالة فى أسطورة المسيح. ونظراً للتكثيف فى الرؤية المعاكسة والإنكارية لمعجزات المسيح و وظائف المسيح ولعازر البعثية، يمكن عزو هذه الإحالات إلى روح التفاعل وحالة اليأس التى أخذت تتجذر فى نفوس الشعراء الذين عاصروا الأزمات السياسية والاجتماعية ويأسهم من حدوث تغيير أو تطور مثالى فى ظل الأوضاع المتردية حينئذ.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم
أخوان ثالث، مهدى. (١٣٦٩ش). مجموعة شتاء الشعر. طهران: مروارید.
أدونيس. (٢٠٠٢م). الأعمال الشعرية. المجلّد الثانى. بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.
إنجيل عيسى مسيح: ترجمة تحليلية العهد الجديد. (١٣٥٧ش). طهران: مؤسسة الترجمة التحليلية للكتاب المقدّس.
أيونس، ورونيكا. (١٣٧٥ش). أساطير مصر. ترجمة باجلان فرخى. طهران: أساطير.
البياتى، عبدالوهّاب. (١٩٩٣م). تجربتى الشعرية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
توفيق أبوكشک، زاهرة. (٢٠٠٦م). الاتجاه الأسطورى فى الدراسات النقدية، الشعر العربى الحديث. مذكرة جامعية لنيل درجة الدكتوراه فى اللغة العربية. الأردن: جامعة مؤتة.
جحا، ميشال خليل. (١٩٩٩م). الشعر العربى الحديث من أحمد شوقى إلى محمود درويش. بيروت: دار العودة.

حاوی، خلیل. (۲۰۰۱م). دیوان. بیروت: دار العودة.
الحلاوی، یوسف. (۱۹۹٤م). الأسطورة فی الشعر العربی المعاصر. بیروت: دارالآداب.
دنقل، أمل. (۱۹۸۷م). الأعمال الشعریة الکاملة. القاهرة: مکتبة مدبولی.
الدوسری، أحمد. (۲۰۰٤م). أمل دنقل شاعر علی خطوط النّار. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
رجائی، نجمة. (۱۳۸۱ش). أساطیر النجاة: تحلیل سیکولوجی للأسطورة فی الشعر العربی. مشهد: جامعة فردوسی.
سلیمان، خالد. (۱۳۷۸ش). فلسطین والشعر العربی المعاصر. ترجمة شهره باقری وعبدالحسین فرزاد. طهران: چشمه.
السیّاب، بدرشاکر. (۲۰۰۵م). دیوان. المجلّد الثانی. بیروت: دارالعودة.
شاملو، أحمد. (۱۳۹۲ش). مجموعة آثار الشعریة ، الدفتر الأول: الأشعار. طهران: نگاه.
صفایی، علی وعلیرضا قاسمی. (۱۳۹٤ش). «تحلیل مقارن لقصیدة الرجل المصلوب لأحمد شاملو و لمسیح بعد الصّلب لبدر شاکر السیّاب». دراسات أدبیة مقارنة. السنة الثالثة. العدد ۲ (متتابع ٦). صص ۹۸-۷۱.
الضاوی، احمد عرفات. (۱۳۸٤ش). کارکرد سنّت در شعر معاصر عرب. ترجمة سیّد حسین سیّدی. مشهد: جامعة فردوسی مشهد.
عبّاس، إحسان. (۱۹۷۸م). اتجاهات الشعر العربی المعاصر. الکویت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب.
عرب، عبّاس. (۱۳۸۳ش). أدونیس فی ساحة الشعر والنقد العربی المعاصر. مشهد: دار نشر جامعة فردوسی.
علی، عبدالرضا. (۱۹۷۸م). الأسطورة فی شعر السیّاب. عراق: منشورات وزارة الثقافة والفنون.
عوض، ریتا. (۲۰۰۱م). «مقدّمة: رائد القصیدة الحدیثة یعید للشعر دوره الحضاری». دیوان خلیل حاوی. بیروت: دارالعودة.
ـــــــ (۱۹۷٤م). أسطورة الموت والانبعاث فی الشعر العربی الحدیث. بیروت: الجامعة الأمریکیة.
فاطمی، سعید. (۱۳۷۵ش). أسس فلسفة الأساطیر الیونانیة والرومانیة. طهران: دار نشر جامعة طهران.
فتحی دهکردی، صادق و ژیلا قوامی. (۱۳۹۰ش). «تحلیل ونقد الرموز الدینیة فی دیوان أمل

دنقل». مجلة دراسات النقد الأدب العربی. عدد ۲. صص ۹۵-۷۷.
المساوی، عبدالسّلام. (۱۹۹٤م). البنيات الدّالة فی شعر أمل دنقل. دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العربی.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸ش). ر ســالة فی النظريات الأدبية المعاصرة. ترجمة مهران مهاجر ومحمّد نبوی. طهران: آگه.
نازک الملائكة. (۱۹۹۷م). ديوان. المجلّد الاوّل. بيروت: دارالعودة.
هال، جيمز. (۱۳۹۲ش). معجم الرموز فی فنون الشــرق والغرب. ترجمة رقيه بهزادی. طهران: فرهنگ معاصر.
Cuddon. J. A. (2013). A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Wiley Blacwell Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی