الموت انهياراً سياسيًا

الموت فى هذه الوجهة أداة يسلطها الطاغية على الشعب، وتنعكس صورته فى وجهين: الأول: وهو الموت الظلم الذى يصبه الطاغية على الشعب، والثانى هو الموت الذى يتجلى فى واقع الشعب. ويتقاطع كلا الوجهين ليرسما معًا صورة الثورة التى تحفر مجراها فى جثث الضحايا. إنها جدلية الموت والحياة من خلال العملية الثورية التى يتزايد تعبيرها عن نفسها كلما تزايد الظلم والاستغلال والقهر»[٢٩].

تكشف حركة التاريخ عن نفسها فى ثنايا الخطاب الشعرى المعاصر فترسم ملامح الصراع بين قوى الوجود الإنسانى: الفردى والسلطوى، وتظهر أبعاد هذا الواقع فى ظل انهيارات أو انكسارات أو مراحل مأزومة أو سلب إرادة أو ضياع هوية أو فناء وطنى.

.. لقد عاش بدر شاكر السياب مراحل سياسية متغيرة أكدت نفسها فى قصائده، بدأت بالانكسار الذى شاهده فى فترات يقظة من سنى عمره حيث كان فى الخمسة عشر ربيعًا، حين اجتاحت القوات البريطانية وطنه/العراق وبدأت بإعدام قادة الثورة، ثم اشتد لهيب الحرب العالمية الثانية وكان العراق يعانى من ويلاتها مثله مثل الأقطار العربية الأخرى. تفاعل السياب مع هذه الأحداث التى خلقت منه شابًا وطنيًا.

شارك بدر شاكر السياب فى أحداث وطنه السياسية، وأصبحت له أيديولوجية سياسية فبدأت علاقته بالنشاط الشيوعى وهو طالب فى الجامعة ١٩٤٥، ويؤكد انتماءه للحزب الشيوعى فيقول عن نفسه: «وصرنا نبث الدعاية لروسيا وللشيوعية جنبًا إلى جنب مع الدعاية للنازيين، سوف ينتصر المحور على الحلفاء وسوف تنتصر روسيا معه وستعم الشيوعية العراق فبشرى للفقراء، بشرى للفلاحين الجائعين»[٣٠].

كما عاش السياب تجربة السجن وعانى من ويلاته، وشارك فى المظاهرات الوطنية بوصفه مبدعًا تقع على كاهله قيادة الجماهير قيادة تنويرية.

فى ظل الظروف السياسية المتأزمة التى يمر بها وطنه وأمته العربية تحولت رؤى الأشياء إلى موت، بل إن الموت هو الرؤية الخاصة التى تفسر وجوده فى رحاب الصراع، وفى ظل مرحلة جديدة من مراحل حياته «كان الموت - فى المرحلة السابقة - حادثة، وكان الجوع ظاهرة، وكان النضال رجولة، أما فى هذه المرحلة فقد تحول الموت إلى أسطورة... أصبح نداء أسطوريًا، يمثله تموز أو المسيح. إن تحول الموت إلى أسطورة، ليس تصورًا شعريًا فقط، إنه ذو مضمون أيديولوجى أيضًا... فالسياب عندما كان يناضل كان يرى الخلاص فى النضال... فى الدم الحقيقى الذى يسيل»[٣١].

يمارس الموت سطوته بوصفه انهيارًا سياسيًا، وينشر أشرعته فى كل حدب، ففى قصيدة «المعبد الغريق» لبدر شاكر السياب يمد الطاغية الأخطبوط يده ليسحق براعم الوجود الحقيقى، وينكسر الإنسان فى سرعة خاطفة تزوى به الأقدار إلى الفناء:

وارسى الأخطبوط فتار موت يرصد البابا،
سجا في عينه العوراء صبحٌ كان فيّ الأزل...
تهزأ بالزمان، يمر ليل يعقبه ليل وهو ما غابا
ففيم غرور هذا الهالك الإنسان، هذا الحاضر المشدود
بالأجل؟
أعمر ألف عام ليته شهد الخلائق وهي تعبر شرفة الأزل!
ألا يا ليته شهد الملاحف تسحق الدنيا
قياصرها، ويمنع درعها سلصوبٌ الزمن
إليها من سهام الموت!
لكن الذي يحيا
بقلب يعبر الآباد يكسر حدة الوهن
عمره أزلٌ يمس حدوده أبدٌ من الأكوان
في دنيا
هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى
ستشبع ألف طفل جائع وتقيل آلافاً من الداء
وتنقذ ألف شعب من يد الجلاد لو ترقى
إلى فلك الضمير![٣٢].

ويكشف السياب أوراق الموت من خلال مفردات الانهيار الذي خلق إطاراً صورياً واقعاً عالمياً، تسود في أرضه الكآبة، ويغطي الدم سطح الحقول فيتبرعم الصيار، وتتراءى العصور التي تزحر بالأجساد لتضع العراق فريسة لسياسة القهر والتآمر تتناثر أشلاء الأحياء، وتسود رؤية العالم من خلال منظور الدم كما في قصيدة «ابن الشهيد»:

وتراجع الطوفان، لملم كل أذيال المياه
تكشفت قمم التلال، سفوحها، وقرى السهول
أكواخها وبيوتها خرب تناثر فى قلاه.
عركت نيوب الماء كل سقوفها ومشى الذبول
فيما يحيط بهن من شجر... فآه
آه على بلدى، عراقى: أثمر الدم فى الحقول
حسكًا، وخلف جرحه التترىُّ ندبًا فى ثراه.
يا للقبور كأن عاليها غداً سفلا وغار إلى الظلام
مثل البذور تنام فى ظُلَمِ الثمار ولا تفيق
يتنفس الأحياء فيها كل وسوسة الرغام،
حتى يموتوا فى دجاها مثلما اختنق الغريق.
جثث هنا، ودم هناك..
وفى بيوت النمل مدّ من جنون
سقف تعريده الجميع، وفى الزوايا
صفر العظام من الحنايا
ماذا تخلف فى العراق سوى الكآبة والجنون![٣٣].

يستطيع القارئ أن يرى السياب وهو يرصد الصورة الكلية لواقعه السياسى من خلال مفردات دالة تؤكد صورة الكآبة والانهيار والتهدم والسقوط وما آل إليه وطنه الذبيح، وقد آثرنا ألا نجتزئ من المقطع حتى تتضح رؤية الانهيار، يرجع أحد النقاد[٣٤] ازدحام رؤى الشاعر بخليط الانهيارات وسوداوية رؤيته للعالم إلى تركيبه الطبقى الذى ينتمى إليه، وتأجج انفعاله الذاتى تجاه قضايا أمته «فلعل الشاعر كان يفزع من خلو حياته من مُثل عُليا بعد أن

انهارت الانتماءات التى هوى كل عالٍ منها على أعتاب الأملس الفظ، الذى يذل الرقاب والحياة. ومع ذلك فإنه يمثل نزوع الطبقة الوسطى الصغيرة فى مجتمعنا خلال مراحل اليأس والنكوص حين تبدو طاقاتها فى الشكوى وتوهم نفسها أن لا خلاص، وتتشبث بأذيال العظة القديمة المندثرة مع أمجاد الماضى كبديل عن العجز عن تغيير الواقع»[٣٥].

يبدو فى كلام الناقد شىء من التناقض ومحاولة إدانة موقف السياب ربما لاختلاف فى الانتماء السياسى أو الأيديولوجى، فالشاعر لا يرصد واقعًا خارجيًا هو مفصول عنه، فهو ابن شرعى له، غير أنه أكثر الناس وعيًا بحقيقة الواقع وإدراكه لمناطق العتمة والانهيار، فكيف يرد الناقد أسباب موقف السياب من واقعه إلى انفعاله الطاغى وتركيبه الاجتماعى فى الوقت الذى يؤكد فيه الناقد حقيقة مجتمعه الذى يمر بمراحل اليأس والنكوص؟!

وأحيانًا تتداخل معطيات تتسم بالانهيار من خلال ثلاثة أطراف هى: الطاغية، الموت، العذاب، لتخلق واقعًا إنسانيًا يتماثل مع عالم الغابة، الوجود فيه للأكثر قوة وفتكًا وبطشًا، فما الإنسان إلا هذا الكائن الضعيف الذى يسلم كل أوراقه أمام الموت وليس له من مقاومة تذكر، خصوصًا أن القائم على الموت فارس له مهارة القنص، إنه عزرائيل:

ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ
النصل، آه
منه آه، يصك أسنانه الجوعى ويرنو مهدداً.. يا إلهى
ليت أن الحياة كانت فناء

قبل هذا الفناء، هذى النهاية
ليت هذا الختام كان ابتداء[٣٦].

وفى شعر محمود درويش يمارس الموت سطوته فلم تخل قصيدة من الموت أو حقوله المفردية أو الدلالية، بل يسكن الموت فى كل سطر من أسطر تجربته فما الموت إلا إحساس بالعدم والنفى واللاوجود والتشرد والاضطهاد والذل والخنوع، والمهانة، وسلب الحريات، وضياع الهوية، وغربة الوطن، كل هذه المعانى التى تتماهى مع الموت يعيش محمود درويش فى ظلها: لذا يأتى الموت عنده انهيارًا تامًا يغطى كل شىء من حوله، ولكن موقف درويش لم يكتف بالرصد للانهيارات، فيلوذ بالركن القصى يندب حظه العاثر، ويبكى كمدًا وألمًا، ويهرب إلى الماضى يجتر الذكريات ويعيش فى كفنها، لكن درويش يصادق الموت ويندفع إلى أحضانه يتحسسه ويعلن تحديه، يوارى جرحه، بل يضع يده عليه وتسقط قطرات دمه لتكتب عشقه لهذا الوطن الضائع بين الرعونة العربية واستبداد المحتل، وقد خلقت هذه الظروف نسقًا فلسطينيًا واحدًا حيث «الضغوط وعوامل القهر السياسى والاجتماعى المسلطة عليهم جميعًا عمالا وفلاحين وموظفين قد جعلت منهم طبقة تعانى من مشاكل واحدة وتواجه ظروفًا واحدة، ونظامًا فاشيًا واحدًا»[٣٧].

حين تبدأ الذات فى اكتشاف نفسها فإنها تتجه إلى اكتشاف العالم، فهى تعى انكسارها فى ظل وجود يتسم بالغياب، وتصبح الأرض فيه منفى لمن أراد الإقامة بل تصبح حيزًا لذات مهدمة، ترصد كل معطيات الانهيارات حين الموت يسكن كل شىء، فيصبح مألوفًا وهادئًا، هذه الرؤية الانهيارية تنكشف فى قصيدة «حجرة

العناية الفائقة» حين يعلن درويش:

تدور بى الريح حين تضيق بى الأرض، لا بد لى أن أطير وأنا ألجم الريح، لكننى آدمى.. شعرت بمليون ناى يمزق صدرى تصببت ثلجًا وشاهدت قبرى على راحتى. تبعثرت فوق السرير تقيأت. غبت قليلا عن الوعى. مت وصمت قبيل الوفاة القصيرة: إنى أحبك، هل أدخل الموت من قدميك؟ ومتُّ.. ومتُّ تمامًا، فما أهدأ الموت لولا بكاؤك! ما أهدأ الموت لولا يداك اللتان تدقان صدرى لأرجع من حيث متُّ. أحبك قبل الوفاة، وبعد الوفاة، وبينهما لم أشاهد سوى وجه أمى[٣٨].

يجتاح الموت عالم درويش منذ المفتتح حيث يعلن أن الأرض على الرغم من رحابتها ضيقة، لذا تحاول الذات المروق من أسر الواقع الذى يتسم بالانهيارات والتصدع فتلوذ إلى نفسها تؤمن بقدراتها الفاعلة، وتسهم البنية الدالة فى كشف توجهها (لا بد لى أن أطير وأن ألجم الريح)، ثم تدخل محاولة اكتشاف حقيقة عجزها (لكننى آدمى..)؛ ولذا يمارس الموت قهره وسطوته وهو فى أوج حركته واكتماله، وتظهر الذات فريسة له، لا نرى فى وجودها سوى الانهيار المحيط بها والموت الذى يترصدها: (وشاهدت قبرى على راحتى).

وتعيش الذات تجربة الموت وتعانى من الانهيارات التى تؤكد موتها، والتشظى، والتبعثر الذى ألم بها. ومما يشير إلى اجتياح الانهيار تردد الموت مفردات انهيارية - تكشف صراع الذات مع العالم: تبعثرت - تقيأت - غبت - صحت - ومفردات موتية تؤكد سيطرة الموت واجتياحه، فقد تردد الموت فى الدفقة السابقة من خلال الفعل الماضى (مت) أربع مرات، ثم الاسم/الموت ثلاث مرات،

والوفاة ثلاث مرات مما يشير إلى عتمة الواقع وتفشى الانهيار، بل العدمية وفقدان الوجود وضياع الهوية والانكسار والغربة الدائمة.

ولكن الموت عند درويش يقظة وابتداء لبعث جديد يتسم بالصلابة، فهو يدخله ويتفاعل معه بوصفه تشكيلا لذات ترفض الاستسلام والخنوع والاعتراف بالهزيمة والرضا بالتشظى والانكسار، بل إن الموت تطهير وخلاص يعتمد على المواجهة لا الانسحاب على الرغم من الانهيار الذى يلاحق كل شىء فى عالم الشاعر:

فى آخر السرداب نبلغ حكمة القتلى، نساوى
بين حاضرنا وماضينا لننجو من كوابيس الغد
أيامنا شجر. وكم قمر أرادك زوجة للبحر،
كم ريح أرادت أن تهب لتأخذينى من يدى
أيامنا ورق على وشك السقوط مع المطر[٣٩].

الشعور بالتهدم والسقوط يملأ رؤية المقطع والإحساس بسيطرة الانهيار بلغ ذروته، فأصبح قانون الحياة هو الموت، فلا رهبة معه، وانتظاره يؤكد التشبع به، فالموت والحياة يتلبسان بعضهما بعضًا. لقد خلق الوعى المأزوم فى تجربة درويش أبعادًا جمالية أهمها التخلص من سيطرة الفنائى وانتشار البنى الخطابية على حساب التشكيل الجمالى، كما اتسمت المرحلة الدرويشية بالتنوع والثراء والتعدد «إن ثراء التشكيل الشعرى للمرحلة يمنح هذا الموضوع الواحد من التنوع والتعدد ما يثرى رؤية الشاعر التى سمت عن الهوية، لخصائص قارة فى شعب، إلى هوية تزلد فى حضانة الفعل الثورى وتأخذ ملمحها من قرار الموت. إن الهوية تبدأ من اللجوء..

نعم إلا أنها من خلال فعل الثورة تمتلك وجودها الفاعل ومن قرار الموت التراجيدى يتميز الفلسطينى المحكوم عليه بالبطولة»[٤٠]

وفى خطاب أمل دنقل الشعرى يستطيع القارئ أن يرى أن الوجود الفردى هو عنصر من عناصر الوجود القومى، الذى يقع بين مد وجزر، تشكل أفقه مجموعة من المتغيرات المدمرة، خصوصًا فى الفترة التى بدأ أمل يكشف عن وجوده الخاص إبان فترة الستينيات التى شهدت أكبر انهيار قومى فى حياة الوطن، هزيمة - ٦٧، اللحظة التى حطمت جسد الحلم، وقضت على المشروع الوطنى فى تأسيس كيان مصرى فى وجه العدو الدائم إسرائيل، فلم تصبح مسيرة التاريخ نابضة، بل صار الواقع مشوهًا، معتمًا، يعشش فى أرجائه الوهن والضعف.

يمثل الموت - فى مرحلته/الأولى، الخارجى/ مرحلة الانهيارات - موقفًا، حضورًا فيزيقيًا يحياه الشاعر ويمارسه فى كل لحظة، يختلط ويمتزج به، ففى خطابه المبكر يأتى الموت معادلا للحصار/العار الذى ينتسب إلى الشاعر، ومهما حاول الفكاك منه، فإنه مسلط عليه، لا يستطيع أن يتقيه كما فى قصيدته (العار الذى نتقيه):

هذا الذى يجادلون فيه

قولى لهم مَنْ أمه، ومَنْ أبوه؟

أنا وأنت..

حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال لكى يموت!

لكنه ما مات

عاد إلينا عنفوان ذكريات

لم نجترئ أن نرفع العيون

نحو عارنا المميت[٤٢].

يكشف العنوان (العار الذى نتقيه) دلالة الموت/العار، الذى يحاول الشاعر البعد عنه، ولكنه يلاحقه فى كل حركة، ومما يشير على حركته وتدميريته نسبة الحركة فى بناء الفعل المضارع: يجادلون - يموت - يجترئ - نجترئ - نرفع - فى الوقت الذى تقوم فيه بنية التكرار بالفاعلية نفسها وهى تؤكد عدم قدرة الشاعر على الإفلات من قبضة الموت/العار، فى الوقت الذى حافظ فيه الشاعر - فى بنية التكرار - على التكرار التام دون إجراء تغيير فى السياق، حتى تتجه الدلالة نحو الكشف عن العجز الذى يمارسه الشاعر.

ويتجلى الموت فى الحياة، بل فى كل مفرداتها خصوصًا فى الواقع السياسى، حين يصبح الانهيار علامة على كل شىء وتتحرك الذات وهى تحاول عبثًا الإفلات من قبضة الانهيار/الموت، راغبة فى تأسيس وجود مغاير للوجود الجمعى وهو فى شباك الموت تمارس ضده فاعلية التمزق، إنه الموت المعنوى الذى يزحف فوق رمال الصحراء وبراعم الحقول، على الأسفلت والماء، كما يمارس حضوره على واجهات العمارات الشاهقة وبوابات المنازل فى الريف. ففى قصيدته «كلمات سبارتكوس الأخيرة» يقدم أمل دنقل صورة حية للموت وهو يغطى وجوه الوجود الجمعى، يسلب قدرة مجتمع بأسره أن يفلت إلى الحياة، التى تتحقق بالتمرد والعصيان والرفض والثورة مثلما تمرد سبارتكوس «فى نهاية العالم القديم، وقبل التاريخ المسيحى بعشرات السنين، وهو بهذا الخصوص أنموذجى. فلاحظ أولا أن المسألة تمرد مصارعين، أى: تمرد عبيد نُذروا للمبارزات الفردية، ومحكوم عليهم بأن يُقتلوا فى سبيل متعة الأسياد»[٤٣].

يرى أمل - أننا جميعًا منذورون للقتل فى سبيل متعة الأسياد، ولا نجاة من التدمير إلا بالخروج والعصيان والرفض والتحريض

والثورة فتبدأ القصيدة بمزج أول، يكشف عن أولى مراحل الرفض والعصيان وهى مرحلة عصيان الشيطان حينما دعاه الله بالسجود لآدم فأبى واستكبر، فى الوقت الذى يقدم أمل صورة للشيطان - الذى لحقت به اللعنة - ذات وجه إيجابى، فهو يخلق موقفًا ويؤكد وجودًا له طعمه الخاص فى مقابل الذل والهوان:

(مزج أول)
المجد للشيطان.. معبود الرياح
من قال «لا» فى وجه من قالوا «نعم»
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال «لا» فلم يمت
وظل روحًا عبقرية الألم(٤٤).

الذات الحرة الأصيلة أو الإنسان الأصيل لا الإنسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته، وتشل الحاجة إرادته، وتختنق فى فمه الكلمات، فإن الموت كما يقول (كيركجارد): لا بد وأن يجىء ليفتح له النافذة. والموت المعنوى والانهزام والانكسار أكثر فداحة من الموت البيولوچى: مفارقة الروح للجسد، يعانيه الفرد فى لحظة خاصة، أما الانهيار وبخاصة السياسى فهو موت أشد وطأة وألمًا.

استدعاء الشخصية التراثية يتم معه استدعاء قطعة من التاريخ الخاص بالشخصية، يلتحم مع تاريخية الاستدعاء، ليسقط الشاعر على واقعه زمنين فى زمن واحد، محققًا من خلال الاستدعاء - رغبة نفسية وفنية ملحة لمواجهة الواقع المعيش، ويكون الاستدعاء بالتآلف أو التخالف، وفى استدعاء أمل دنقل لشخصية سبارتكوس

استخدم تقنية التآلف فى مظهرها الدلالى، حيث الرفض قانون، ومبدأ يحقق نوعًا من التوازن فى ظل القتل والعبودية والهوان، فسبارتكوس قد دفع ثمن موقفه الرافض فشنق على أبواب روما، لأنه قاد ثورة العبيد ضد الأسياد، ضد طغيان الأرستقراطية الرومانية، وقد عبر عن رأيه «وهو يمجد الشيطان رمز التمرد الخالد ونموذج العصيان القاطع فى وجهه جمهرة الخائفين والخاضعين.. ويرى أن عصيانه كان سببًا فى تمزيق العدم والظلام وبداية التحضر والعمران.. وهى بداية ظهور الإرادة الإنسانية.. وبداية مسيرة التطور.. فعصيانه كان بداية لعصور المعرفة الإنسانية.. منذ تلك اللحظة أخذ يتضح معنى الخير والشر»[٤٥].

وفى خطاب أمل تتجلى جدلية الحياة والموت من خلال جدلية البنية اللغوية، فالحياة تكمن فى الرفض «لا» والموت يكمن فى القبول «نعم» ثم تتجلى جدلية الذات (من قال)، التى تتبنى الرفض، وتؤكد قناعتها وتعريتها للواقع/العالم واستشرافها للمستقبل مع الآخر (من قالوا)، الذى يتبنى موقف القبول الأعمى، يرتضى الموت السائد، القانع بالهوان والذل والعبودية. وتؤسس الذات الحياة من خلال بنية الرفض (من قال «لا» فلم يمت)، لأنها تعى قدراتها على التحدى والانتصار وتبديد عتمة السلطة وجبروتها، بل إنها تفضح واقع الذات الجمعية، حين تدخل فى مقابل لها وهى تصوغ عالمًا حيًا من خلال الموت، من خلال كبريائها ورفضها:

(مزج ثان):

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتى - بالموت - محنية!

لأننى لم أحنها.. حية!

... ...

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين

منحدرين فى نهاية المساء

فى شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا.... ولترفعوا عيونكم إلىّ

لأنكم معلقون جانبى.. على مشانق القصير

فلترفعوا عيونكم إلىّ

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت فى عينى:

يبتسم الفناء داخلى.. لأنكم رفعتم رأسكم مرة![٤٦].

لا تخفى على القارئ صورة الشاعر المتماهية مع صورة المسيح، فكلاهما يتعذب برسالته، وكل منهما معلق على صليبه، وموت كل واحد منهما يكتب الحياة فى أسمى معانيها، وتتجلى ديمومة العذاب من خلال البنية التركيبية بوصفها بنية دالة، فالجملة الاسمية تعطى طابع الثبات والديمومة لفعل الصلب والتشهير بالفعل: (معلق أنا على مشانق الصباح) فى الوقت الذى تبدو فيه رغبة التدمير بجسده خارج الذات، فى الوقت الذى يعلن فيه الشاعر تحديه للواقع وجبروت السلطة، بل للموت ذاته، ولكن انتصار الموت حتمى، إذ لا يجد الإنسان أمامه إلا التسلم، فالشاعر لم يَحْنِ جبهته بالخضوع والإذلال لأحد، بل إن السلطة لم تنل منه وهو قادر على الحياة، لم يجزع من الموت، لأن «الجزع من الموت هو أقوى ما يكون عند المتبرمين بالحياة، بينما هو لا يكاد يقض مضاجع أولئك الذين يشعرون بقيمتها»[٤٧].

إن دور أمل دنقل التويرى لم يتوقف، وإدراكه للمأساة التى تعيشها أمته يتجلى فى أنساقه، فيتوجه بالخطاب - الذى يحمل قدرًا من الاستعطاف والتوبيخ، ويكشف مرارة الاستشراف - إلى إخوته «يا إخوتى» حاملا معهم خيبة الحلم، ومرارة الهزيمة والانكسار: (يعبرون فى الميدان مطرقين منحدرين فى نهاية المساء) وبنية الفعل المضارع تأتى دالة على ديمومة الواقع المتعفن والانهيار السياسى الذى يقاسى ويلاته الشعب المغلوب على أمره، لذا يبث أمل فى واقعه الرغبة فى الخروج وإعلان الرفض، بل يرغب فى الإفاقة من نوبة الغياب، فتأتى بنية الرغبة فى التخلص من عادة الاستسلام للموت محفوفة بالاستعطاف: «لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إلىَّ»، مشيرًا إليهم بحقيقة الكارثة، حتى يكونوا قانعين برغبة الحركة والتجاوز، تجاوز واقعهم المهزوم، والتخلص من الموت الذى يعانونه، لهذا يأتى الأمر فى موضعه دالا - خصوصًا بعدما استشرى الموت فى كل شىء - (ولترفعوا عيونكم إلىَّ) حتى إذا وقع الموت عنوة من السلطة الباطشة يكون أفضل من حياة الخنوع والذل والعبودية، فالموت حين يكون خروجًا على الواقع المتعفن يكون حياة سامية.

وفى المزج الثالث يمارس الموت سطوته بوصفه انهيارًا سياسيًا فى ظله تتساوى الحياة والموت، الوجود والعدم، وقد انتشرت معطيات الموت فى مفردات الحياة، ليصبح الموت موقفًا لا بديل عنه، يختاره المبدع الذى يتكشف الحياة وانهيارها فى ظل سلطة لا تمنح الحياة، لهذا «لا يكف الحضور الطاغى للموت العام عن التحول إلى حضور طاغ للموت الخاص، أو العكس فى المناقلة التى تسوى بين معانى الموت فى الحياة والحياة فى الموت، على امتداد

قصائد أمل الذى يبدو منذورًا للموت منذ البداية»[٤٨].

تبدأ الذات جدليتها مع الآخر/السلطة لتكشف من خلال هذه الجدلية بنائية الموت والحياة: الذات الطامحة الرافضة المتمردة على كل قانون طاغٍ، والآخر بوصفه رمزًا لكل طاغية/قيصر.

(مزج ثالث):

يا قيصر العظيم: قد أخطأت.. إنى أعترف
دعنى - على مشنقتى - ألثم يدك
هأنذا أقبل الحبل الذى فى عنقى يلتف
فهو يداك، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك
دعنى أكفر عن خطيئتى
أمنحك - بعد ميتتى - جمجمتى
تصوغ منها لك كأسًا لشرابك القوىّ
.. فإن فعلت ما أريد:
إن يسألوك مرة عن دمى الشهيد
وهل ترى مَنَحتنى «الوجود» كى تسلبنى «الوجود»؟!
فقل لهم: قد مات.. غير حاقد علىّ
وهذه الكأس - التى كانت عظامها جمجمته -
وثيقة الغفران لى..
يا قاتلى: إنى صفحت عنك
فى اللحظة التى استرحت بعدها منى:
استرحت منك!
لكننى.. أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانق
لا تقطع الجذوع[٤٩].

اضطررنا إلى نقل المقطع بهذا الحجم حتى يتأمل القارئ حركية الانهيار السياسى الذى استشرى فى كل شىء من خلال السلطة الباطشة الظالمة/قيصر فى حوار الذات الدنقلية، وهى تعترف برغبتها فى الموت، بل إنها تقدم الغفران والفضل لقيصر الذى سلبها الحياة، لأن الحياة والموت - فى ظل القيصر - وجهان لعملة واحدة، بل إن الموت أكثر فاعلية، تذهب إليه الذات خلاصًا من الانهيار الذى يلاحق وسائل الظلم والحماية/الشجر.

وبنية المقطع تدل دلالة واضحة على المكر الفنى إن صح التعبير - فيبدأ الشاعر حديثه بالنداء قيصر مستخدمًا (يا) التى تؤكد بُعد الشخصية عن القلب، ثم يضيف صفة (العظيم) التى تكشف رغبته فى الاستهزاء والسخرية، وهى بلا شك تتنافى مع معطيات الموصوف، الذى يتسم بالطغيان والجبروت/قيصر، وذلك فى موضع الاعتذار الذى تقدمه الذات لقيصر عن خطيئتها فى الوجود، وتتحول إلى التمسك بالموت، وتعده فضلا منه ومنة، لأنه خلاص من وجود عقيم وانهيار لا يحد، ولهذا اعتمد المقطع على تقنية المنولوج الذى يكشف انكسار الذات وهى تطرح علاقاتها بالعالم الذى تحاول أن تنسحب منه.

إن شخصية كأمل دنقل حرى بها أن تؤثر الموت على الخضوع والاستسلام لسلطة طاغية تجبره على العبودية، والحياة فى ظل التعفف، بل إنه يرى أن حياته خطيئة ينبغى أن يكفر عنها بالتسليم والشكر والعرفان، بل إن التكفير عنها منح القيصر رسائل المتعة

واللهو من رفات الشاعر:

امنحك - بعد ميتتى - جمجمتى

تصوغ منها لك كأسًا لشرابك القوى.

أى انهيار يمكن أن يمعن فيه القارئ من خلال رغبة الموت الجبرى تصنع منه الذات متعة السلطة الباطشة الزائفة، التى تحرص على ملذات الحياة، بل على وسائل الغياب التى تعطل العقل عن تدبير مجريات الأمور والحكم، السلطة التى تعيش على رفات رعاياها، إنها رغبة سادية!

لهذا لا يخاف أمل من الموت/الخلاص من الموت/الانهيار، بل يصبح حلمه الوحيد للخروج من العتمة، حيث تتساوى لديه الحياة والموت، الوجود والعدم فهو لم يعش قط فى ظل القهر والذل والهوان والظلم، فى ظل الانهيار الذى يلاحق كل شىء: (وهل ترى منحتنى «الوجود» كى تسلبنى «الوجود»).

وفى نهاية المزج الثالث يقدم الشاعر وصيته قبل أن يدخل القيصر الغياب التام، فيوصيه - وهو يمارس سطوته وجبروته، يمارس الموت/الانهيار - بل ويحذر من رغبته المستمرة فى قطع الأشجار، فهى الظل والحماية، ولا ينبغى أن تصبح لأهلها أداة قتل.

والرغبة فى الموت لم تكن هى قصد الشاعر، ولم تكن هروبًا من مواجهة الحياة، لأن «النزوع نحو الحياة نزوع إيجابى، إنتاجى، بنّاء، فى حين أن النزوع نحو الموت نزوع سلبى، تخريبى، هدّام»[٥٠].

فالشاعر رغبته فى الحياة جارفة، ولكنه يرغب فى الموت بوصفه مخلصًا من الانهيار الذى يعانيه المجتمع وتعانيه الذات، حيث الموت فى هذه الحالة يعلى من شأن الحياة، ويضفى عليها

معنى أسمى، فى الوقت الذى تؤكد فيه الذات - حين تعلن رغبة الموت حرصها على الحياة، و«الواقع أن «الموت» بمعنى من المعانى هو الذى يخلع على الحياة كل قيمتها لأنه يظهرنا على ما بين أيدينا من لحظات، يمثل كنزًا ثمينًا، لا ينبغى التفريط فيه! فالموت هو الذى يكرس الحياة: لأنه هو الذى يثبت لنا أنه ليس ثمة شىء أثمن من الحياة، وأننا لا نحيا إلا مرة واحدة، وأنه ليس من واجبنا (ولا من حقنا) أن نضيع سنى عمرنا هباء، صحيح أن استمرار الحياة كثيرًا ما ينسينا قيمة الوجود الذى نحيا ولكن حقيقة الموت هى التى تجىء فتذكرنا بما لحياتنا من قيمة لا متناهية»[٥١].

ويأتى الموت متحركًا فى المزج الرابع، محققًا رؤية الانهيار السياسى، الذى يغطى معطيات الواقع، فالطغيان والظلم والبطش، معطيات السلطة التى يستشرف الشاعر موضعها، فيرى أنها دائمة، وليس من حلم فى انقشاعها، لأن كل حاكم طاغية موجودة بالفعل والقوة، فإذا رحل قيصر تئول السلطة إلى طاغية آخر، ومن هنا تجدد الذات رؤيتها للعالم، فينتابها الحزن والإحباط ويغلف أفقها ضباب كثيف، لذا يبدأ المزج الرابع بالنداء الذى يحمل مرارة الانكسار والشعور بالهزيمة والخضوع، والمذلة لأبناء الوطن الحالمين فى ظل انهيارهم:

(مزج رابع):

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان فى انحناء

منحدرين فى نهاية المساء

لا تحلموا بعالم سعيد..

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد[٥٢].

وتلح بنية التكرار التى تؤكد جدلية الذات والعالم، الأنا/الشاعر والآخر/السلطة، من خلال بنيتها النحوية بوصفها بنية دالة، - يتأكد أن الانهيار السياسى سائد ومستمر، حركى، سوف تتواصل حلقاته: (خلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!) فحركية المضارع تقود إلى استمرار الطاغية، أما المضارع فى بنية الموقف المضاد الذى يتبناه الشاعر بوصفه ضمير أمته، يقود إلى الموت والعدم والانهيار النفسى والانهزام، حيث: (خلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى.. ودمعة سدى). وفى المقطع السابق تعود تكرارية (خلف كل قيصر يموت: قيصر جديد) لتمارس فاعليتها التدميرية على اعتبار أن الواقع يخلق وجود البطش والقسوة.. والطغيان، ويتخلص النص من بنية الثورية (خلف كل ثائر يموت...) الذى يواجه السلطة ويئول أمره إلى الانهزام وعدم التأثير، ولذا كشفت بنية النص عن تقلص دوره، بل عدميته وموته.

وإذا كان أمل فى المزج الثالث قد استخدم قيصر بوصفه رمزًا لكل طاغية فإنه يستخدم شخصية أخرى مقابلة استعاضةً عن دور التأثر الذى يتبناه الشاعر ولكنه مرتبط بالتراجع - وهى شخصية هانيبال البطل البربرى الأفريقى الذى خرج من قرطاجة ورد عدوان روما، ولم يكتف بذلك، بل زحف حتى وصل أبواب روما نفسها، واستخدمه أمل دنقل بوصفه مُخَلِّصًا من طغيان السلطة/قيصر، ويقدم أمل رؤيته الانتظارية، معلقًا آماله حتى يخرج من رحم الواقع هانيبال جديد، يقود المسيرة، ويقف فى وجه المعتدين الطغاة والغزاة:

وإن رأيتم فى الطريق «هانيبال»
فأخبروه أننى انتظرته مدى على أبواب «روما»
المجهدة
وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر
الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوى الرءوس الأطلسية المجعدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أننى انتظرته.. انتظرته..
لكنه لم يأت!
وأننى انتظرته.. حتى انتهيت فى جبال الموت
وفى الموت «قرطاجة» بالنار تحترق[٥٣].

يسود الانتظار بنية المقطع من خلال الفعل (انتظر) الذى تردد فى المقطع ست مرات مما يدل على تحرق الشاعر وحلمه بالمخلص، وحاجة الواقع لمن يبدد العتمة، فى الوقت الذى يتحرق فيه العامة لقدوم هانيبال المخلص، لكنه انتظار سلبى، لم يتحقق: (لكنه لم يأت)، وظل انتظار أمل - الذات التى تحاول أن تفك الغموض الذى يناوشها - قائمًا حتى أفضى به الانتظار إلى الهلاك والوقوع فى شرك الانهيار/الموت: (حتى انتهيت فى جبال الموت)، ووقعت قرطاجة فى النار تحترق. وتجدر الإشارة إلى موقع الموت النحوى، حيث يأتى مضافًا إليه، وهو ما يعطى دالة الموت الشامل، الذى أضيف إلى كل معطى من معطيات الواقع (جبال الموت).

ويرى نسيم مجلى فى موضع المقابلة بين قيصر وهانيبال أنه «إذا كان قيصر هو الديكتاتور الذى كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطية.. فإن شيوخ روما.. هم رموز تجسد الجانب الآخر من روما.. وهو الديمقراطية ومن ثم جاء انتظاره لشيوخ روما كما انتظر هانيبال، لكنهم لم يسرعوا لإنقاذه أو لإعلان حريته. وهذا يعنى أن الحرية أو الخلاص لم يأت من داخل روما عن طريق الشيوخ.. ولا من خارجها عن طريق هانيبال.. فشنق سبارتكوس وسقطت قرطاجة فى جوف الحريق»[٥٤].

يسيطر الموت على معظم خطاب أمل دنقل فى رؤيته الأولى، وبشكل أفقًا مفتوحًا، يدعو إلى التأمل والتألم لمواضع السقوط والانهزام الانهيار، فظل موتًا عامًا مشتبكًا - فى الوقت نفسه - بالذات التى تمارس موتها فى كل لحظة مأزومة يمر بها الوطن، إنه الموت الذى ينشب مخالبه فى كل شىء، فيصير دليلا، إنه الانهيار فى حالة تجليه مرتبطًا بالسياق السياسى فيظل «تجسيدًا لرؤية مهووسة بانحدار التاريخ القومى، وقرينة وعى تاريخى مأزوم لا يرى اللانهائية، تاركًا طعم الموت فى القصائد والتى تسكنها أشباح النهاية - تحت ظلال الهوان»[٥٥].

تأتى قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ضمن القصائد التى تجسد رؤية الموت والانهزام والهوان والسقوط والانكسار الذاتى والقومى فى آن، فالموت ينشر ظلاله على كل سطر من سطور القصيدة، بل يسكن فى كل مفردات البنية النصية، فالعنوان بوصفه منطقة ثقل دلالى يقود القارئ نحو رؤية معتمة، يحمل فى انبنائيته حقلا دالا من حقول الموت، وهو حقل تراتبى «البكاء» الذى يكشف أولى خطوات الانهيار والسقوط، ثم تتحرك البنية ويكون

الانهيار بواسطة استدعاء شخصية «زرقاء اليمامة» وهى أسطورة القدرة على النظر من مسافات طويلة وهى رمز لكل من يستطيع أن يستشرف الآتى. رمز لكل مثقف، يدرك حقيقة الواقع، ويتنبأ بمأساة الغد من خلال آليات الواقع وإمكاناته.

إنها الزرقاء التى تنبأت بوقوع الكارثة، فلم يستمع لها أحد، بل اتهمت عيناها بالبوار، الواعى/المثقف الذى استشرف وقوع الهزيمة والانكسار وأعرض عنه الجميع دون اكتراث إلى أن حلت المأساة، وتحقق الموت وانتشر الانهيار:

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك.. مثخنًا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء
عن ساعدى المقطوع.. وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال فى الخوذات.. ملقاة على الصحراء
عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء..
فيثقب الرصاص رأسه.. فى لحظة الملامسة!
عن الفم المحشو بالرمال والدماء!![٥٦].

طقس الموت يشكل بنية الزمان والمكان فى النسق المقطعى، حتى

إن القارئ يستطيع أن يشم رائحة الموت ويراه ويلمسه، وتنتشر مفرداته، التى تتسم بالتشظى وكأن الموت ينثر مفردات الضياع والانهيار نثرًا ينال القاصى والدانى على مستوى البنية وعلى مستوى الدلالة.

يبدأ الشاعر قصيدته بالحديث إلى زرقاء اليمامة، نافيًا اسمها، مستعيرًا لها صفتين دالتين هما: العرافة - التى تستشرف الآتى/ المعرفة، حتى يبرر لجوءه إليها بوصفها ملجأ أمينًا - والمقدسة كى يحفها بالسمو والطهارة، والبعد عن الدنس والزيف، بادئًا بالنداء (أيتها) ليكشف عن بعدها وقربها فى آن واحد.

تتكشف ملامح الذات لحظة انهيارها، تعانى موتًا داخليًا وخارجيًا، فترصد كنهها وهويتها: (مثخنًا بالطعنات)، وترصد واقعها التدميرى الذى يسكنه الموت، ويشكل أفقه الانهيار، وتعانى الذات لحظة احتكاكها - من العجز والانكسار والضعف والتعثر عندما تواجه الموت الخارجى، وهذا ما تطرحه البنية الدلالية للفعل (أزحف) الخارج (فى معطف القتلى)، (وفوق الجثث المكدسة). ثم تكتشف الذات موتها/انهيارها الخاص مرة أخرى: (منكسر السيف - مغبر الجبين والأعضاء). ولا تخفى الفاعلية السلبية للذات فى انكسار السيف لحظة مواجهة العالم.

وبعد رحلة الذات فى ظل الموت ومعاناتها فى الوصول إلى الزرقاء بوصفها ملاذًا، يلجأ الشاعر إلى النداء القريب مع الاسم الصريح، لتبدأ لحظة التعرية والمواجهة، من خلال تداخل المخاطب (بفتح الطاء) والمخاطب (بكسر الطاء)، (أسأل يا زرقاء).

ويسأل الشاعر الزرقاء فى ظل مساحة الموت وهو يطرح دفقة من الأسى والحزن لما يشكل واقعه الذى يمور بالموت - عن جاره

الذى يقتله الظمأ، وعندما تسنح له الفرصة لكى يروى ظمأه يثقب الرصاص رأسه، ويسلبه الحياة. لقد استدعى أمل دنقل - فى رسمه صورة جاره الذى قتل - عن طريق التشبيه حادثة مقتل الحسين بن على وهو على نهر الفرات، حين حاصره جيش يزيد بن معاوية، ينتزع منه البيعة لنفسه، ولكن الحسين رفض واستمسك بموقفه، فاشتد به البطش، فنزل الماء يرشف قطرات يبل بها ظمأه، ولكن سهام عبدالله بن سعد عاجلته لحظة الملامسة، ملامسة الماء. فكأن كل من يتمسك برأيه، ويعيش من أجله يلاقى حتفه.

لقد أراد أمل دنقل أن يمزج بين زمنين متماثلين: الماضى بمأساته وديموميته، والحاضر بانهياره ومأساته، إنه زمن الفجيعة فى ظل السقوط والانهزام والموت.

ويستمر الجندى - الذى يرصد مشاهد الموت - بكاميرا حساسة - كما يراها فى ميدان المعركة فى ظل الهزيمة والهوان - فى حواره مع الزرقاء مستشعرًا بالعار الذى لطخ واقعه، وامتد إليه بوصفه جزءًا من الوطن المهزوم، وكان عليه أن يدفع العار بالانتصار، ولكن فى ظل واقع التضليل والزيف، وعدم الاستماع إلى أهل الوعى، والرؤية لا تتحقق إيجابية مع الموت، بل إنه يؤكد عدم قدرته على الفعل والتأثير، فَقَدْ فَقَدَ أداة المواجهة، وأصبح أعزل لا يستطيع أن ينقذ المرأة الواقعة فى هوان السبى:

أسأل يا زرقاء
عن وقفتى العزلاء بين السيف.. والجدار
عن صرخة المرأة بين السبى.. والفرار
كيف حملت العار..

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسى؟! دون أن أنهار؟!
ودون أن يسقط لحمى.. من غبار التربة المدنسة؟![٥٧].

الشعور بالعار والتخاذل يمنح الذات تساؤلها فى مرارة وأسى (كيف حملت العار) وترفض الحياة ليس هروبًا أو يأسًا، ولكن لأنها تساوت مع الموت، بل إن الموت أكثر فاعلية وقبولا، وانتظارًا، ولذا يساوى أمل بين الموت والانهيار بوصفهما خلاصًا: دون أن أقتل نفسى - دون أن أنهار!

ويتحول الشاعر من تساؤلاته مع الزرقاء - لكى يكشف ملامح الواقع المعتم، ويلتقط مفردات الموت، وما تسببه الكارثة/الهزيمة - إلى حثها على الكلام - خصوصًا وأن رغبته فى البكاء بين يديها ازدادت، لأن الموت أصبح انتشارًا، فيضفى عليها صفة جديدة بجوار صفة المعرفة والقداسة وهى البنية التى تتشرف الآنى فى ظل إمكانات الحاضر، خصوصًا وأن إمكاناتها تؤهلها لذلك، والشاعر «لا يعنى النبوة بمعناها الدينى، فهو لا يخالف قاموس الكون الذى لم يجعل نبية من النساء ولكنه يعول كثيرًا على دلالة خاصة يريدها من خلال هذه الصفة إذ هو يرمى إلى القدرة على الاستشفاف من هذه الطاقة الاستبصارية عند الزرقاء، فهى ترى ما لا يراه الآخرون فى لحظتها وهى كذلك تسبق رؤية الآخرين فى الزمن إذ يرى ما هو آت وما سجل بعد مضى الوقت»[٥٨].

صمت الزرقاء لم يعد حلا، فالواقع يزداد ترديًا والانهيارات تزحف فى كل الآفاق، لذا يحثها أمل على الكلام وفضح الواقع:

تكلمى أيتها النبية المقدسة
تكلمى.. بالله.. باللعنة.. بالشيطان
لا تغمضى عينيك فالجرذان
تلعق من دمى حساءها.. ولا أردها!
تكلمى لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفى عورتى... ولا الجدران!
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدها
ولا احتمائى فى سحاب الدخان![٥٩].

لقد اختلطت الوسائل بين يدى أمل فلا فرق بين ما هو مقدس وما هو مدنس، لذا يطلب من الزرقاء الكلام مستخدمًا تقنية التكرار للفعل (تكلمى) الذى تردد فى الدفقة ثلاث مرات مما يؤكد حاجته الملحة للخروج من أسر الصمت الذى استشرى فى ظله الانهيار والهوان، والهروب لم يعد ذا قيمة، فالعادة اليومية: قراءة الجرائد والتدخين، كلها أشياء لم تستطع أن تبدد شعوره بالهزيمة والهوان والموت.

ويتحرك الموت عبر بنية القصيدة بوسائل عدة، تارة بالتساؤل عن مفردات الانهيار/الموت، وتارة بالخطاب من أجل استنطاقها، وتارة باستخدام تقنية سينمائية (الفلاش باك) وهى وسيلة تكسر تداعى الذات، وتأخذ القارئ إلى حضوره جديد فى ظل حضوره لحظة التذكر، فيستدعى أمل صورة طفلة صديقه الذى قتل فى ساحة المعركة:

.. تقفز حولى طفلة واسعة العينين.. عذبة
المشاكسة

(كان يقص عنك يا صغيرتى.. ونحن فى الخنادق
فنفتح الأزرار فى سترتنا.. ونسند البنادق
وحين مات عطشًا فى الصحراء المشمسة...
رطب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان!)
فأين أخفى وجهى المتهم المدان؟
والضحكة الطروب: ضحكته
والوجه: والغمازتان؟!(٦٠).

البنية السردية تؤكد فى انبناء الخطاب حالة التداعي والتلقائية والعفوية، فى الوقت الذى يدهش فيه القارئ بحالة التذكر الفجائى، وهى حالة تتماهى مع مناخ الخطاب القائم على الانهيار، فهى تؤكد موتًا تمارسه الذات حين تكشف موت الآخر، الذى اختلط معه فى واقع المعاناة، ويطرح عالمين متناقضين: عالم الموت الذى يحتاج ميدان المواجهة ويتجسد فى الأب القتيل، وعالم البراءة الذى تمثله الطفلة، ويدمج الشاعر العالمين المتناقضين ليعمق إحساس القارئ بالألم والفاجعة والحزن، ويجعله يرى الانهيار/الموت وهو يتحرك، حتى إنه أصبح منكسرًا مهزومًا، يحاول الهرب من وجوده إلى الموت/الخلاص، ويكتشف إحساسه بالخزى والعار والإدانة: (فأين أخفى وجهى المتهم المدان).

وتأتى النتيجة الحتمية للموت حيث يسود كل مفردات الواقع، ولم يستطع أحد أن ينتبه إلى الانهيار، ويدرك أبعاد المأساة على المستوى السياسى، سوى زرقاء اليمامة التى قدمت كلمتها/رؤيتها ولم يستمع لها أحد، واتهمتها السلطة بالبوار والخرافة، فوقعت

المأساة، ولحق الخراب والدمار كل أرجاء الوطن:

أيتها العرافة المقدسة..
ماذا تفيد الكلمات البائسة؟
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..
فاتهموا عينيك، يا زرقاء بالبوار!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار!
وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النجاة والفرار!
ونحن جرحى القلب،
جرحى الروح والفم
لم يبق إلا الموت..
والحطام..
والدمار..[٦١].

إنها لحظة المواجهة التى تكشف عرى الواقع السياسى: الواقع المتردى المهزوم، الذى يتربع على كرسى السلطة، ويقود مسيرة أجيال تتعلق بحلم جميل، حلم الخروج على العدو للتخلص منه، ولكن الرعية هى التى تدفع الثمن لحظة المواجهة، حيث تلوذ السلطة بالفرار والهروب، إنها تبغى الحياة وإن كان ثمنها موت الآخر، المعبأ بالوطنية الحقيقية، ويؤكد أمل هذه الثنائية المضادة بأن يضع ملامح الفريقين أمام القارئ، الفريق الذى لم يستمع إلى النصيحة والرأى فوقعت الكارثة، فالتمس النجاة والفرار، بل إنه

قايض بالشعب. والفريق الذى يدفع الثمن/الموت، وأصبح الواقع مسكونًا بالموت والدمار والحطام. وتقوم بنية الموت النحوية بمؤشر دلالى يؤكد قدرة الموت على التأثر والانتشار، حيث يقع فى تركيب الجملة فاعلا فى الوقت الذى يقع عليه الاختصاص والقصر.

وفى قصيدة «الحزن لا يعرف القراءة» تتراءى علامات الموت/الانهيار الجمعى، الذى يحاصر الشاعر على الرغم من عدم ذكر الموت صراحة فى عنوان القصيدة إلا أن الحزن نتيجة حتمية للموت، وحين يستعصى على القراءة يصبح موتًا:

رءوسنا تسقط.. لا يسندها
إلا حواف الياقة المنتصبة!
فارحم عذابى أيها الألم
واسند حطامى المنهار[٦٢].

فى لحظة الموت تتماهى الذات الفردانية مع الذات الجمعية: (رءوسنا تسقط) والموت يمارس سطوته واجتياحيته فتعود الذات الفردانية إلى الانفصال لترقب الانهيار، مضافة إلى موضوعها: (عذابى - حطامى) فى الوقت الذى تقوم فيه الصفة بفضح الذات وتعريتها لتقول إنها محاصرة بالموت مسكونة به.

ويبلغ الانهيار مداه فى قصيدته «العشاء الأخير» التى يستدعى فيها من خلال العنوان حادثة العشاء الأخير، حين اجتمع المسيح مع تلاميذه وأعلن خيانة أحدهم (يهوذا) الذى أشار إليه بقوله: (إن واحدًا منكم يسلمنى)، ليؤكد المعاناة فى قومه، كالتى يعيشها أمل دنقل فى واقعه الذى يسلبه الحرية، ويتآمر على حريات المفكرين

والكُتّاب والأدباء الذين امتلأت بهم السجون، فقد أمل تعاطفه مع واقعه الباطش، وأصبح كل ما فيه موتًا يحاصره، وهذا ما يشير إليه مطلع القصيدة المعنون بـ «بكائية»:

أعطنى القدرة حتى أبتسم..
عندما ينغرس الخنجر فى صدر المرح
ويدب الموت، كالقنفذ، فى ظل الجدار
حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار
أعطنى القدرة.. حتى لا أموت
منهك قلبى من الطرق على كل البيوت
علنى فى أعين الموتى أرى ظل ندم![٦٣].

يأتى الموت محتشدًا، يحتك بالأشياء، ينقض عليها، والموقع النحوى يؤكد سطوته حيث يقع فاعلا تنصب تأثيريته على معطيات الواقع المعيش، والذات تقوم بدور المواجهة لتؤكد حياة السلب فتخاطب نفسها فى الوقت الذى تعلن وجودها فى ظل الانهيار/الموت (أعطنى القدرة حتى أبتسم) حركة التدمير (أعطنى القدرة حتى لا أموت). والاستدعاء يؤكد هذا المناخ التدميرى/الموت، فالسطر الأول يشعرنا بقول المسيح:

«يا أبتاه إن أمكن فلتبعد عنى هذه الكأس»[٦٤].
«وهو يقصد كأس الموت أو الصلب»[٦٥].

وباقى أجزاء الدفقة تشير إلى واقع العتمة والانهيار «لا تبرق فيه سوى خناجر المماليك وهم يطاردون ضحاياهم، ونحن لا نرى

إلا أجساد القتلى تتأرجح فوق المشانق أو ترقد فى البيوت حتى أصبح شبح الموت يسيطر على كل شىء»[٦٦].

ومع ذلك يستمر رفض أمل دنقل للموت الذى ينتشر فى كل شىء كأنه الهواء لكنه لا يرغب فى أن يموت.

وفى القصيدة نفسها يفتح أمل أفق الموت واسعًا، حتى يشعر القارئ أن الانهيار يغطى كل شىء، والقهر يتجلى فى أبشع صوره، حتى إنه يسلب الإنسان الإرادة، فلا يملك حتى أن يموت. من خلال استخدام تقنية الحوار، التى تمنح النص حركية ودرامية تتناسب وصراع الذات مع الآخر/الواقع، وقد استخدم أمل سمة أسلوبية تتميز بالكثافة؛ فاعتمد على «الحذف» هذا البناء الذى يتماهى مع الانهيار الواقع/الموت:

- التحيات «مساء الموت، يا قلبى

فلا تلق التحية

- من ترى مات؟

- أنا...

- أنت؟

أجل

- أنت لا تملك يومًا أن تموت

- الحمامات لوت أعناقها

والتوى حتى لسانى بالرطان

- أنت لا تعرف من أنت

- أنا

- منذ أن مات أبى

كل من تعشقه أمى الثرية

كل من تعشقه أمى: أب لى فى العماد[٦٧].

الموت يمارس سطوته وقهره والذات تقع فريسة له تؤكد ضياعها وشعورها بالوحدة، يتجلى هذا الشعور فى البناء اللغوى للحوار، فحين يتساءل: (من ترى مات) تأتى الإجابة بـ (أنا ..) مع ترك مساحة منقوطة بعدها، يمنح القارئ فرصة الإدراك البصرى لهذه الأنا وما يلاحقها من عراء وفراغ يسكنه الموت وحده.

ومن خلال الحوار يتأكد الشعور بالضياع فى ظل الانهيار الاجتياحى، فلا تملك الذات أن تكشف نفسها ولا تعرف من هى، لأن وسائل القهر والضياع تفرض سطوتها على قدرة الإدراك. وفى هذا السياق الانهيارى/ الموت لا يدخل أمل دنقل رغبة الموت هربًا من عدم قدرته على الحياة فهو «لا يستطيع أن يعى ذاته إلا باعتباره حيًا، وبالتالى فإنه لا يرتضى الموت لذاته أن يكون نهبًا للفناء، وفريسة لسلطان الموت»[٦٨].

فى الوقت الذى نستطيع فيه القول أن شخصية أمل دنقل تتميز بالجدية والصلابة فلا تكون رغبة الموت لديه خلاصًا، بل إنه بقدر ما يرفض الحياة يتمسك بها ويتأملها، ويحاول أن يخلع عنها ثياب الانهيار كما يقول اسبينوزا: «إن آخر ما يفكر فيه الرجل الحر هو الموت: فإن حكمته ليست تأملا للموت بل تأملا للحياة»[٦٩].

على الرغم من أن «تمنى الموت هو البديل النفسى الذى ينسى الشاعر آلامه، ويعوضه عن فقدان الحب وفشل الأحلام، وتبدد الآمال والإحساس بالحرمان»[٧٠].