البَـابُ الـثـالث

الملامـح الفنيـة لصـورة الـدم فى شعـر أمـل دنقـل

obeikandl.com

obeikandl.com

تمهيـــــد

يتناول هذا الباب بالدراسة والتحليل : الملامح الفنية لصورة الدم فى شعر « أمل دنقل » ، ويتم هذا التناول عبر محورين رئيسيْن يمثل كل منها فصلاً مستقلا .

الأول : وعنوانه « التعبير بالدم عن قضيتىْ : السلطة والمثقفين ، والصراع العربىّ – الصهيونىّ ، وفيه يتم رصد التشكلات الجمالية لاستخدامات الدم بدالته المباشرة فى شعر « أمل دنقل » من خلال المصادر الأربعة لصورة الدم وهى : الأسطورة والدين والتاريخ والأدب الشعبى . ويتتبع البحث استخدام كل مصدرٍ من هذه المصادر على حدةٍ ، وكيفية تعامل الشاعر معه من خلال استخدامه فى لتعبير عن قضايا صورة الدم ، مختتمًا كلَّ مصدرٍ بدراسة التوظيف الفنىّ العام له ، ومدى تأثيره على البناء الدرامىّ واللغة والإيقاع والحركة فى القصيدة الشعرية .

والثانى : وعنوانه « رمز الدم وبناء القصيدة » ، وفيه يتم تناول الدم باعتباره « رمزاً » يتم معرفته من خلال الدوال المنتمية إليه والتى يمكن بها الاستدلال عليه . فطبقا لتصور « باشلار » حول نظرية العناصر الأربعة ، يصبح مزيج النار والماء هو الدالة الرمزية للدم ، ويتتبع القسم الأول من هذا الفصل تناول هذه الثنائية فى شعر « أمل دنقل » من خلال المفردات الدالة على المنحى المائى ، والمفردات الدالة على المنحى النارى . وفى القسم الثانى يتناول البحث رصد الدم وهيمنته على قصائد « أمل دنقل » من خلال الشكل الهندسى المتعلق به ، والذى يمثل إحدى الدوال المنتمية إليه . أما القسم الثالث فيعنى برصد العلاقة بين المنحى النارى والمنحى المائى لتحديد عنصر الحركة فى شعر « أمل دنقل » . ويرى البحث أن عنصر الحركة يتحدَّد بمحصلة حركة الماء وحركة النار معا ، أى محصلة الحركة فى الاتجاه الأفقى والاتجاه الرأسى . أما القسم الرابع والأخير فيتناول جماليات اللون فى شعر « أمل دنقل » ، ويتوقف البحث – بالتحديد – عند دراسة اللون الأحمر واللون الدموىّ بشكلٍ خاصٍ لارتباطهما بموضوع البحث .

obeikandl.com

الفصل الأول

التعبير بالدم عن قضيتى :

(أ) السلطة والمثقفين .

(ب) الصراع العربى – الصهيونى .

obeikandl.com

obeikandl.com

مقدّمة

« أتاح الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إمكانات متعددة فى هيكلها وأسلوبها ومضمونها ، وتمكّنت القصيدة الجديدة من التعبير عن واقعٍ حضاريٍّ وثقافيٍّ شديد التعقيد ، وتفرّد هذا التعبير بأداءٍ فنىّ تتعدد شكوله وتتميز وسائله ، وتتنوع صور تركيباته اللغوية ، فمنه ما يكون منظومًا فى نسجٍ فكرىٍّ يمتدّ بين أطراف القصيدة ، وهذا النسج يتمحور حول بؤرة المضمون ، ومنه ما يكوّن خيطًا ذا مرونةٍ يتمدد فى وقد مشاعر متكاثفة ، ويواكبها وفقًا للموقف الوجدانىّ المستكشف من خلال المسافات ، ومنه ما يتكئ على الدفق النفسى فيما يشبه إيقاعًا دائريًا يتزامن مع البثّ اللغوىّ فى القصيدة »[١] .

لقد تجاورت والأطر الجمالية التقليدية – كالبيان والبديع – قيمٌ جمالية مستحدثة ، تواكب متغيرات العصر وثقافته ، فأصبحت الأسطورة والرمز والقناع والمرايا والتراث الشعبى إلى جانب التعبير بالصورة ، هى أدوات التشكيل الجمالى للقصيدة الحديثة . وصار تشكيل القصيدة الجديدة « يعتمد على عناصر تصويريةٍ مرتكزةٍ على توزيعاتٍ فنيةٍ ينصهر فيها التاريخ والرمز والأسطورة ، مع قدرةٍ على استبطان التداعيات الذاتية وخلق الصور المخصبة فى أطر الإحساس بالاستلاب والاغتراب والإدانة الذاتية والجماعية ، حيث تتمكن القصيدة من تمثل مختلف الدلالات والإيحاءات والإشارات ، وصبّ ذلك كله داخل الحادثة المعاصرة عن طريق التشابك والتداخل الذى يخلّفه التشكيل اللغوى والتركيب البنائى . وبهذا التشكيل يتخلّق البناء العضوى للقصيدة الجديدة »[٢] .

وفى البحث حول التشكيلات الجمالية لاستخدام صورة الدم فى شعر « أمل دنقل » ، يتناول البحث إمكانات التشكيل الجمالى للقصيدة الجديدة ، وردّ معطياته إلى روافده الأولى التى تتحقق فى التراث الأسطورى والتاريخ والتراث الدينىّ ، وكذلك التراث الشعبىّ ، وهو ما يعنى استحضار المصادر التراثية لصورة الدم بما تعكسه من قيمٍ ثقافيةٍ وفنيةٍ ، ومضاهاة هذه الدلالات بما صاغه الشاعر فى التعبير عن قضاياه المعاصرة ، بغية الوصول إلى التوظيف الفنى للدم ، وما يضفيه على القصيدة من عناصر اللون والحركة

والبناء الدرامىّ والإيقاع . وتجدر الإشارة إلى أن هذا المبحث سيتمحور – بالضرورة – حول قضيتىْ صور الدم الرئيستيْن : قضية السلطة والمثقفين ، وقضية الصراع العربىّ – الصهيونىّ .

ويرى البحث – منعًا لتداخل القضايا – أن يقوم بدراسة التشكيل الجمالى لصورة الدم فى كل قضيةٍ منهما بمعزلٍ عن الأخرى ، ويتم ذلك فى ضوء المصادر الأربعة لصورة الدم وهى :

١ – الأسطورة .

٢ – الدين .

٣ – التاريخ .

٤ – الأدب الشعبى .

obeikandl.com

الأسطورة

توظيف الأسطورة فى إطار قضية السلطة والمثقفين :

« الأسطورة عنصر من العناصر الثقافية التى أتيح للشعراء الإفادة من معطياتها فى هذا العصر ، فتضمين العمل الفنى حدثًا أسطوريًا أو شخصية أسطورية إنما يراد به استحضار مضمونها أو دلالتها الأسطورية لتكون عنصرًا يدخل فى مكونات التجربة الشعورية والشعرية الحديثة ... لذلك فإن استخدام الأسطورة فى الشعر الحديث هو استخدام لرمز يخضع لمقاييس محددة ، شأنه فى هذا شأن سائر الوسائل الفنية الأخرى التى استحدثتها القصيدة الحديثة مثل الصور ، أو الرموز غير الأسطورية ، أو التضمينات بأسلوبها الحديث »[٣] .

وقد استخدم « أمل دنقل » أسطورة « إيزيس وأوزيريس » فى التعبير عن صراع الفرد الأعزل فى مواجهة السلطة . فأوزيريس – كما تقول الأسطورة – « ما إن استوى على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش ، فعلّمهم كيف يزرعون الحَبَّ ، وسنّ لهم القوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة وبعد ذلك (وهو الأهم) طوّف بالأرض كلها ليمدّن أهلها دونما حاجةٍ إلى استعمال السلاح ، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ، ويسحرهم بجميع ألوان الغناء والموسيقا »[٤] .

إن « أوزيريس » – كما تقدمه الأسطورة – يصلح نموذجًا مثاليًا للمثقف الذى يسعى إلى تغيير الواقع وإصلاحه ، أما « ست » ، فهو النموذج الأمثل للسلطة الباطشة فما إن عاد « أوزيريس » إلى وطنه حتى دبّر له مؤامرة غادرة ، إذ جمع شرذمة من اثنين وسبعين رجلاً ليكونوا شركاء له فى الجريمة . وكانت تؤازره ملكة حضرت من أثيوبيا كان المصريون يدعونها « أسو » . وقاس جسد « أوزيريس » خلسة ، وصنع له صندوقًا فخمًا جميل الزينة ، وأمر بإحضاره إلى الوليمة ، ولما سرّ الضيفان جميعهم لمنظر هذا الصندوق ، وأعجبوا به ، وعد « ست » مازحًا بأنه سيجعله هدية لمن يجد الصندوق مناسبًا لجسمه ، يملؤه تمامًا وهو ممتد فيه . فجربه الضيفان الواحد تلو الآخر . ولما لم يطابق أحدًا منهم نزل « أوزيريس » به وامتد فيه . فأهرع إليه المتآمرون ، ووضعوا الغطاء عليه ، وأغلقوه

من الخارج بمسامير ، وصبوا عليه قصديرًا مصهورًا ، وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى النهر ، ودفعوا به فى الفرع « الثانى » إلى البحر »[٥] .

ويعيد « أمل دنقل » صياغة هذه الأسطورة بشكلٍ عصرىٍّ ، فى قصيدته « أشياء تحدث فى الليل » ، والقصيدة مرثية لمناضلٍ مصرىّ ارتبط نضاله بالأرض وبالفلاحين فى مواجهة كبار الملاك الزراعيين وتُوِّج هذا النضال باستشهاده فى « كمشيش » ، فيجعل الشاعر « صلاح حسين » رمزًا ممتدًا لأوزيريس ويستبدل بـ « ست » كبار الملاك والأعيان ، ويصبح دم « صلاح حسين » بديلاً عن جسد « أوزيريس » . وعلى الرغم من أن الأسطورة القديمة لا تذكر شيئًا عن دم « أوزيريس » ،فموته كان نتيجة أحكام الصندوق حوله ، فإن الشاعر يحرص على ذكر الدم ، ويكسبه صفات إله الزراعة والخضرة « أوزيريس » فيصبح الدم أخضر الشعاع . وإذا كانت آداة القتل قد تم استبدالها بالرصاصة ، فإن الصندوق القديم الذى ضم جسد « أوزيريس » قد تحول إلى صندوقٍ ذهنىٍّ فى بناء القصيدة ، فصياغة القصيدة تجعل جسد القتيل منحصرًا بين صوت النشيد الوطنىّ فى المذياع من جانبٍ ، وأغنيات « الهيلتون » – دلالة على شماتة الأعيان والأغنياء – من جانبٍ آخر :

« كانتِ الليلةُ .. لا تزال مقمرةْ !
(وكان النشيد الوطنىّ يملأُ المذياع منهيًا برامج المساءْ
وكانت الأضواء تطفىء ..
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر الظلالُ روحَ القاهرة) .
والدم كان ساخنًا يلوِّث القضبان
هذا دم الشمس التى ستشرق ، الشمس التى ستغرب ،
الشمس التى تأكلها الديدان !
دم القتيل أحمر اللونِ ،
دم القتيل أخضر الشعاع
خيطٌ عليه تُنشر الدموع – كى تجفَّ فى أشعةِ الصبحِ

(وكان مبنى الاتحاد صامتًا .. منطفىء الأضواء
تسرى إليه من عبير « هيلتون » القريبْ ..
أغنيّةٌ طروب !) »[٦]

وتصطبغ ملامح « صلاح حسين » بملامح « أوزيريس » وإذا كان « أوزيريس » أول من علم المصريين الزراعة كما تقول الأساطير ، فإن صفات « صلاح حسين » لابدَّ أن ترتبط بالدوال المنتمية لربِّ الزراعة :

« كانتِ الذراعْ ..
فارعةً ، كأنَّ محراثًا يشق الأرضَ !
كانت الذراع ..
ضامرةً .. كبذرة القمح »[٧]

واستخدام « أمل دنقل » لبذرة القمح فى قصيدته ، إنما يأتى لاسترجاع الشعائر الجنزية القديمة التى تشير إلى « البذرة أوزيريس » ، وتعنى الأرض المخضلة والبذرة المصبوبة فى شكلٍ من صلصال وكان نماء البذرة يدل على المولد الأوزيرى الثانى . وقد عهد هذا المنسك فى جنازات الملوك العامة جميعا وكان يقع فى آخر أشهر موسم الفيضان حين تبدأ المياه فى الانحسار ... وتتركز هذه الشعائر حول العثور على « أوزيريس » كما فعلت الاحتفالات الأبيدية ، غير أن « أوزيريس » قد أصبح الآن يمثل البذرة « أوزيريس » حيث تتردد صيحة الفرح : « لقد وجدناه وإنا لمسرورون » عاليةً فى أنحاء البلاد حيث تختلط مياه النيل بالأرض والبذرة فى شكل الصلصال ، فإن وجد « أوزيريس » حملت « البذرة أوزيريس » فى موكب إلى المعبد . وهناك تودع فى الغرفة العليا من حجرة المعبد تلك التى تمثل قبر « أوزيريس » حيث يحل محل سلفه منذ العام الماضى »[٨] .

وحين يموت من يحمل صفات إله الخضرة ، فإن نعيه إنما يتم على يد الرموز المرتبطة به ، والمنتمية إليه ، كالقرى والمزارع ، والحقول والفراشات :

« كان فراش الحقل يبدأ النشيج
وكانت الأصوات فى القرى .. جنائزية الإيقاع »[٩]

ولأن القمح أحد رموز « أوزيريس » الركيزة ، وهو الخبز الذى يأكله الناس ، يحرص

الشاعر على التأكيد بأن قسم الجياع إنما بوجه « صلاح حسين » ، أو « أوزيريس » ، وهو القسم المقدس لديهم :

« وكان وجهه النبيل مصحفًا ..

عليه يقسم الجياع »[١٠]

وفى إطار موقف الشاعر من المثقفين ، يوحد « أمل » بين « أوزيريس » وبين « المسيح » فى قصيدته « العشاء الأخير » فـ « حين يتلاشى الأمل وتنكشف الخيبة لا يجد الشاعر مفرًا من السير فى طريق الآلام والاستشهاد الذى سار فيه المسيح ، وسار فيه أيضا « أوزيريس » حين حاصرت كلاً منهما قوى الشر ، وهو هنا يوحِّد بينهما بمهارة فائقة فى نقطة التقاء واتفاق[١١] ، فكلاهما يصلح أن يكون النموذج الأمثل للاستشهاد من أجل إعلاء الكلمة :

« .. أنا « أوزوريس » صافحتُ القمرْ

كنت ضيفًا ومضيفًا فى الوليمةْ

حين أُجلست لرأس المائدةْ

وأحاط الحرس الأسود بى

فتطلعت إلى وجه أخى ..

فتغاضت عنه .. مرتعده !

أنا أوزوريس ، واسيت القمر

وتصفحتُ الوجوه

وتنبأتُ بما كان . وما سوف يكون ؟ »[١٢]

وإذا كانت عودة « أوزيريس » للحياة مرتبطة – فى الطقس القديم – بتضحيات « إيزيس » ، فإن المثقف المعاصر لا يرتدّ للحياة مرة أخرى إلا إذا بُذِلت التضحيات من أجل إعلاء كلماته ، وما استشهد من أجله ، وهو النضال من أجل كشف الزيف وتبيان الحقيقة ، وحين لا تبذل هذه التضحيات فإن المثقف – أوزيريس المعاصر – لن يحيا فى ضمير الشعب ، ولن تحيا كلماته :

« ربما أحياك يومًا دمع « إيزيس » المقدَّسْ .

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة

لم نعدْ نُصغى إلى صوت النشيج »[١٣]

ويستخدم « أمل دنقل » أسطورة « عين حورس » ليعمق بها من دلالات قضية الصراع بين السلطة والمثقف ، فتلتحم صورة « أوزيريس » بصورة ابنه « حورس » الذى يمثل الامتداد الطبعىّ له فى قصيدة « أقوال اليمامة » ذلك الابن الذى سعى للانتقام لأبيه والثأر من عمه « ست » والذى دوت صرخته فى ربوع الوادى : « استيقظ أيها الملك وانهض واستعد رأسك ولمَّ عظامك معا ، وانفض عنك الرهج ، واجلس على عرشك الحديدى »[١٤] .

يصور « أمل » مقتل « أوزيريس » – حورس الأكبر – وقد تبدت العين ، كالشمس لتشاهد دمه وهو يترسب بين طبقات الأرض ، ليخصبها ويطهِّرها ، ثم يرتدّ إلى سطحها فاغرًا فاه على شكل زهرة الدم التى تسعى إلى حصد نفوس الأشرار :

« هى الشمسُ ، تلك التى تطلع الآن ؟

أم أنها العينُ -- عين القتيل -- التى تتأمل شاخصةً :

دمه يترسَّب شيئًا فشيئًا

ويخضرّ شيئًا فشيئًا ..

فتطلع من كل بقعةِ دمٍّ : فم قرمزىٌّ ..

وزهرةُ شرٍّ ..

وكفّان قابضتان على منجلٍ من حديدْ ؟

هى الشمس ؟ أم أنهاالتاجُ ؟

هذا الذى يتنقَّل فوق الرؤوس إلى أن يعود

إلى مفرق الفارس العربىّ الشهيد »[١٥]

وإذا كان « أوزيريس » رب الخضرة عند القدماء ، فإنه يرتبط ارتباطًا مباشرًا بأهم رموز الخصوبة فى مصر : نهر النيل . ويشير « بلوتارخ فى رسالته حول « إيزيس

وأوزيريس » إلى أنه « بين المصريين قوم يقولون إن أوزيريس هو النيل الذى يقترن بالأرض إيزيس »[١٦] بل إن الكهان الأقدمين « لا يسمون النيل وحده سيل أوزيريس ، بل يطلقون هذه التسمية على كل أنواع الرطوبة أيضا ، لذلك كان إناء الماء يحمل دائما فى ضليعة المواكب الدينية التى كانت تقام تكريمًا للإله . وفضلاً عن ذلك كانوا يصورون الملك والجزء الجنوبى من العالم على شكل قصبة ، وترمز هذه القصبة إلى « رىّ » كل شىء وإخصابه »[١٧] .

والنهر – فى شعر أمل دنقل – مرتبط بدلالته الأسطورية ، فالحياة والموت كلاهما متعلق بالنهر فأوزيريس رب الزراعة والخضرة ، وهو أيضا رب التاسوع المقدس فى عالم الموتى ، ولذلك يشير الشاعر إلى ارتباط الموت والحياة بالنهر فى قصيدته « السرير » :

« الأسرَّة دائمةٌ

والذين ينامون سرعان ما ينزلونْ

نحو نهر الحياة لكى يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكونْ »[١٨]

فماء النهر ماغ للحياة ، والذى يرتوى منه لا يموت[١٩] ، والنهر مرتبط بالإخصاب والاستقرار كما يأتى فى قصيدة « أيدوم النهر » ، فالحياة والدعة والطبيعة الرحبة إنما هى امتداد للنهر :

« أيدوم لنا بستان الزهر

والبيت الهادئ عند النهرْ »[٢٠]

كما يرتبط النهر أيضًا بالثورة وحلم التغيير ، فالتقاء المناضل والمحبوبة والوطن إنما يتم عند ضفة النهر ، حيث يفيض الحنان ويعمّ الاستقرار ، وتتحقق العلاقة بين المناضل والوطن . وتتحول هذه العلاقة إلى ثورةٍ تفجِّر طاقاتها ، وتحول كل ما حولها إلى نضال :

« وأرحل فى مدنٍ لم أزرها

شوارعها فضةٌ .

وبناياتها من خيوط الأشعةِ

ألقى التى واعدتنى على ضفة النهر واقفة !
وعلى كتفيْها يحط اليمام الغريبُ
ومن راحتيْها يغطُّ الحنانْ !
أحبكِ ، صار الكمان كعوب بنادقْ
وصار يمامُ الحدائقْ
قنابل تسقط فى كلِّ آنْ »[٢١]

وإذا كان النهر قد تمثل فى الحياة والموت والإخصاب والاستقرار والنضال وحلم التغيير ، فإنه لا يتبقى لدى البحث سوى موقف السلطة منه ، كما تعكسه قصيدة « ميتة عصرية » . فممثل السلطة جاهل بالنهر ، لا يعرفه ولا ينتمى إليه ، وكل ما يعنيه أن يقدم له هذا النيل طقوس الولاء والخضوع ، فهو يصادق الرعاع ويهبط القرى ويحمل العشاق فى الزوارق ، ومن ثم فهو خارج على السلطة وقوانينها . ويأتى صوت ممثل السلطة حادا آمرًا فى نهاية المقطع :

« لا شأن لى بنيلك المشرّد المجهولْ
أريد أن يبرز لى أوراقه الرسميةْ
شهادة الميلاد .. والتطعيم .. والتأجيل
والموطن الأصلىّ .. والجنسية
.. حتى يمارس الحرية ! »[٢٢]

توظيف الأسطورة فى إطار قضية الصراع العربى – الصهيونى :

إذا كان من الصعب إيجاد أو محاولة إيجاد تفسيرٍ رمزى واحد لأى أسطورة من الأساطير بحيث يعد هذا التفسير هو التفسير الوحيد والصحيح للأسطورة ، فإن علماء الأنثروبولوجيا يتفقون جميعًا على أنه « أيًا ما يكون الأمر من اختلاف التفسيرات ، فإن النقطة الأساسية التى يركزون عليها فى كل توجهاتهم هى : ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعى والثقافى السائد فى المجتمع الذى تنتمى هذه الأساطير إليه »[٢٣] .

« فالأسطورة رصيد ثقافى معقد ، وهى تمعن فى التعقيد كواقعٍ متغيرٍ عندما تصبح حلقة أخيرة لتاريخ مقدس وتسرد حدثا يضرب فى الزمن ويمس الشخصيات العظيمة ، حتى ليمكن أن يجعلها الأدباء عن طريق شخصيةٍ ما قصة وجود فذ . ولم يعد من الصعب ملاحظة أن الأسطورة التى يستغلها أديب العصر تعاد صياغتها تماما كما يعيد صياغتها القصاص الشعبى »[٢٤] .

ولقد استغل « أمل دنقل » هذه المزية ، شأنه شأن شعراء عصره ، فحاول من خلال استقرائه لعالم الأساطير ، وبالإفادة من معطياتها الثرة ، أن يضع عينه على الواقع ، فاستخدم أسطورة « عروس النيل » للتعبير عن حتمية افتداء الوطن بالدم ، والتضحية بالنفس من أجل تطور مسيرته واستمرار بقائه .

ورغم أنه من الثابت تاريخيًا أن « هذه العادة لم تكن متبعة لا فى العصر المسيحى ولا فى العصر الفرعونى ، فلم يُعرَف عن المصريين أنهم كانوا يضحون بالقرابين البشرية ، كما أن المؤرخين اليونان والرومان أمثال « هيرودوت » و « ديودورا » و « استرابون » الذين زاروا مصر ، وأقاموا بها مدة من الزمن وتعرضوا لعادات المصريين ونظمهم واحتفالاتهم الدينية ووصفوا الفيضان ، لم يشيروا إلى مثل هذه العادة التى لو كانت متبعة لأثارت انتباه هؤلاء المؤرخين »[٢٥] .

غير أن الشاعر « أمل دنقل » يعتمد على الأسطورة التى تذكر تضحية المصريين القدماء بفتاةٍ بكرٍ حسناء وإلقائها فى النيل بعد تهيئتها فى أفخر لباسٍ ، وأجمل زينةٍ ، فى الثانى عشر من بؤونة ، استجلابًا لرضا النيل عنهم وتوقعًا للفيضان . ففى قصيدته « ميتة عصرية » ، يُجرى الشاعر حوارًا بين ممثلٍ للسلطة وأحد المواطنين حول النيل ، وحين ترد كلمة « النيل » يتساءل ممثل السلطة :

« – النيل !
أين يا تُرى سمعت عنه قبل اليومْ ؟ !
أليس ذلك الذى ..
كان يضاجع العذارى ! ؟
ويحبُّ الدمّ ! ؟
– مولاى : قد تساقطت أسنانه فى الفمّ

ولم يَعُد يقوى على الحبِّ .. أو الفروسيَّة »[٢٦]

فالنيل لا يقترن فى قصيدة الشاعر إلا بمضاجعته للعذارى ، اللواتى يهبن أنفسهن له ، وأن محبته للدم ، والتى تتجلى فى الفيضان ، تأتى من زواجه كل عامٍ ببكرٍ ، حتى تتحقق الخصوبة ويعم الفيضان ، الذى يكون – عادةً – أحمر اللون ، وربما لهذا السبب تصور مؤلفو الأسطورة أن النهر يفيض من دم العذراوات .

ومن خلال المفارقة التى يعقدها الشاعر بين الماضى والحاضر ، تنتزع من النيل قدراته الخصوبية الخاصة ، فالنهر الذى كان – فى الماضى – فارسًا صنديدًا ، قد أصبح – اليوم – عاجزًا قعيدًا .

غير أن الشاعر فى قصيدته « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى » لا يعمد فحسب إلى استدعاء طقوس « عروس النيل » وذكرها ، وإنما يستحضر معها عن طريق ما يرمز إليه هذا الافتداء ، من حتمية التضحية بالنفس من أجل بقاء الوطن ، وبذل الدماء لأجله . فإذا كانت صورة الماضى حاضرة فى ذهن الشاعر وتتمثل فى :

« رأيتهم ينحدرون فى طريق النهرْ ..
لكى يشاهدوا عروسَ النيل – عند الموتِ – فى جلوتها
الأخيرةْ
وانخرطوا فى الصلوات والبكاءْ
وجئتُ .. بعد أن تلاشتِ الفقاقيعُ ، وعادتِ الزوارق
الصغيرة »[٢٧]

فإن صورة الحاضر ماثلة أيضًا فى ذاكرة الشاعر ، حيث يرى المصريين وقد تقاعسوا عن ممارسة طقوسهم القديمة :

« رأيتهم فى حلقات البيع والشراء
يقايضون الحزن بالشواءْ ! »[٢٨]

ويزاوج الشاعر الحلم بالواقع فى قصيدته ، حيث يستعيد طقوس « عروس النيل » ، فيرى فى حلمه العروس ، وقد صارت مهرة ، يمتطيها النيل فى هيئة الحوذى ، ويخصبها

فتصير طفلة حبلى ، وتعم الخصوبة . أما فى الواقع فإن الفتيات يمتطين الزوارق ليس لافتداء النيل وإنما للاستمتاع به :

الحلم :

« فى ليلة الوفاء ..
رأيتها – فيما يرى النائم – مُهرةً كسلى
يسرجها الحوذىُّ فى مركبة الكِراءْ
يهوى عليها بالسياط ، وهى لا تشكو .. ولا تسيرْ !
وعندما ثرتُ .. وأغلظتُ له القولا
دارت برأسها ..
دارت بعينيْها الجميلتينْ ..
رأيت فى العينيْن : زهرتيْن
تنتظران قبلةً من نحلةٍ هيض جناحُها .. فلم تعد تطيرْ
.. رأيتها – فيما يرى النائم – طفلةً .. حُبلى !
رأيتها .. ظلا ! »[٢٩]

الواقع :

« وفى الصباح : حينما شاهدتُها مشدودةً إلى الشراعْ
ابتسمتْ ، ولوَّحت لى بالذراع
لكننى عثرت فى سيرى !
رأيتنى .. غيرى ! »[٣٠]

ويصل الشاعر فى ختام قصيدته إلى حتمية افتداء الوطن بالدماء ، من خلال الدلالة المستوحاة من ممارسة طقس « عروس النيل » ، ويصور فى المشهد الختامى للقصيدة ، العروس وكيفية الاحتفاء بتقديمها إلى النيل ، وقد امتلأت عيون الناس بالدموع ، وهم يتأهبون للنضال المقدس ، فالسيوف منتصبة وأصواتهم مضطربة برحيل العروس :

« .. وستهبطين على الجموعْ
وترفرفين .. فلا تراكِ عيونُهم .. خلف الدموع
تتوقفين على السيوف الواقفه
تتسمعين الهمهمات الواجفه
وسترحلين بلا رجوع »(٣١)

أما إذا لم يتحقق هذا الطقس ، ويسارع الناس إلى افتداء الوطن ، فإنه لن تكون هناك خصوبة ولن يعم فيضان ، ولن يستثرى سوى الجدب والجوع :

« ويكون جوع ! »(٣٢)

وكذلك تأتى دعوة الشاعر لتحرير الوطن وافتدائه بالدم فى خاتمة قصيدته « من مذكرات المتنبى فى مصر » ، ففيضان النيل – رمز الخير والخصوبة – مرتهن بتحرير الأرض التى قام اليهود « بتهويدها » عقب هزيمة ١٩٦٧ :

« .. » عيدٌ بأيةِ حالٍ عدت يا عيدُ ؟
بما مضى ؟ أم لأرضىَ فيك تهويدُ ؟
« نامتْ نواطيرُ مصر » عن عساكرها
وحاربتْ بدلاً منها الأناشيدُ !
ناديتُ : يانيلُ هل تجرى المياه دمًا
لكى تفيضَ ، ويصحو الأهل إنْ نودوا ؟
« عيد بأية حال عدت يا عيد ؟ »(٣٣)

فالفيضان وصحوة أهل وادى النيل مرتهنان ببذل الدماء والاستشهاد من أجل الوطن ، وهو ما تحرص على تأكيده أيضا قصيدة « لا أبكيه » ، فهى تؤكد على الارتباط الوثيق بين فيضان النيل الذى يغمر الأرض فيخصبها ، وبين الاستشهاد من أجل بقاء الوطن ، يقول الشاعر :

« تعبر القطرةُ فى النيلِ فمنْ
حولها الرقصُ وأعيادُ الخصوبه

وكأنَّ الدمَ نيلٌ آخرًا

تستقى منه الرمالُ المستطيبه

كلّ أبنائك يا مصرُ مضوْا

شهداءَ الغدِ فى نُبْلٍ وطيبه »[٣٤]

ففيضان النيل مقترن باستشهاد أبناء الوطن من أجل بقائه ، وهو ما تحرص على ذكره الأبيات التالية فى هذه القصيدة ، التى ترصد أشكال الاستشهاد فداء الوطن ، وتعددها ، غير أنها تجتمع جميعا على محبته وافتدائه والذود عنه .

ويستعير الشاعر – أيضًا – من التراث الأسطورى ما اصطلح « فريزر » على تسميته بـ « عهود الدم » ، « فنحن نعلم ، على سبيل المثال ، أنه عندما كان أغا ممنون على وشك أن يقود الإغريق إلى طروادة ، أحضر العراف « كلخاس » خنزيرًا بريًا إلى ميدان السوق وذبحه وشطره إلى شطرين شطر جهة الشرق ، وشطر جهة الغرب ، ثم مرَّ كل رجل شاهرًا سيفه بين شطرىْ الخنزير وهو يغمس طرف سيفه فى دمه . وبهذا أقسموا على عدائهم « لبريام »[٣٥]

ويورد « فريزر » فى كتابه « الفولكلور فى العهد القديم » العديد من النماذج التى تمثل القسم بالدم ، والتعاهد بغمس الأيدى فى دم ذبيحةٍ يختلف نوعها من قبيلة لأخرى ، فقد تكون خنزيرًا أو ثورًا أو جديًا أو دجاجة أو كلبًا بحسب قوانين كل قبيلة ، غير أن هذه المعاهدات تتفق فى مجملها على « أن الذين يمرون بين أجزاء الضحية أو يقفون فوقها ، يتّحدون مع الحيوان ومع بعضهم بعضًا فى رابطة الدم ، أى أنه يعتقد فى الحقيقة أن مثل هذا العهد ليس سوى شكلٍ مختلف لعادة تنتشر على نطاقٍ واسعٍ وتُعرف بعهد الدم الذى يخلق المتعاهدون عن طريقه ، بصورةٍ صوريةٍ ، رباطًا من القرابة العصبية فيما بينهم ، وذلك بأن يمزجوا حقًا قدرًا من دمائهم بعضها ببعض . والاختلاف المادى الوحيد بين شكلىْ هذا العهد ، بناء على هذا الفرض ، هو أن دم الحيوان فى أحد الشكلين يُعدّ بديلاً لدم المتعاهدين أنفسهم فى الشكل الآخر »[٣٦]

ففى المقطع الرابع من قصيدة « لا تصالح » يُحثُّ « كليب » أخاه على ألا يقبل الصلح مع قاتليه ،حتى ولو جعلوه ملكًا عليهم ، ويتساءل مستنكرًا : كيف يوافق على قبول

المصالحة ، بينما أبناء قبيلته ، تضرجت أياديهم بالدم علامة على مبايعته حتى الموت ، هذا الدم الذى قد صار شرفًا ووسامًا يتحلّى به أبناء القبيلة :

« لا تصالح
ولو توجوكَ بتاج الإماره
كيف تخطو على جثة ابنِ أبيكَ .. ؟
وكيف تصير المليكَ ..
على أوجه البهجة المستعاره ؟
كيف تنظر فى يد من صافحوكَ ..
فلا تبصر الدمَ ..
فى كلِّ كفْ ؟
إن سهمًا أتانى من الخلفْ ..
سوف يجيئك من ألفِ خلفْ
فالدم – الآن – صار وسامًا وشاره . »[٣٧]

ويفيد « أمل دنقل » فى موضعٍ آخر ، من الدلالات الأسطورية المتعلقة « بسفك الدم » ، فعند قيام أحد الأشخاص بقتل آخر ، فإن دم المقتول « يُشكِّل خطرًا طبيعيًا على القاتل ، فقد لوَّث دم القتيل الأرض ، ومنعها من أن تفيض بخيراتها . ومن ثم كان الاعتقاد فى أن القاتل قد بثَّ السمَّ فى منابع الحياة ، ونتيجة لذلك فقد عرَّض مصدر طعامه ، وربما طعام غيره ، للخطر . ومن المسلَّم به بناء على وجهة النظر هذه ، أنه يتحتَّم معاقبة القاتل وطرده من البلد الذى يشكلُ وجوده فيه خطرًا على الدوام . إنه أصبح أشبه بمبتلى بالطاعون ، ومحاطًا بجوٍ من السموم ،ومصابًا بعدوى الموت ، وربما تلوثت الأرض بلمسة من يده »[٣٨] . ففى الأساطير القديمة يسود اعتقاد فى « أن الأرض ذات ألوهةٍ قويةٍ ، يدنِّسها ويسيء إليها دم الإنسان المسفوح ، ومن ثم يتحتم أن تقدم لها التضحيات حتى تهدأ »[٣٩] والشاعر يفيد من هذه الدلالة فى قصيدته « صفحات من كتاب الصيف والشتاء » ، فالأرض تدنَّست لأنها تشربت دماء أبنائها هى ، غير أن الشاعر يلجأ إلى تحوير الأسطورة بما يتناسب مع منطقه ، فيجعل تطهر الأرض مرهونًا

بسفك دم الأعداء ، لأن دمهم « حلال » و « شرعى » أما الدم الحرام فهو دم أبناء الوطن المستشهدين فى سبيل بقائه :

« ثم روى حكايةً عن الدم الحرام
(.. الصحراء لم تُطِقْ رشفَه
فظلَّ فيها ، يشتكى ربيعُه صيفَه ..) »[٤٠]

فالصحراء مع شدة قيظها وظمئها لا تقوى على ازدراد رشفة واحدة من هذا الدم ، لأنه ليس دم الأعداء ، الذى تخصب به وتتطهر وتثمر ، ذلك الدم الذى يعنيه الشاعر فى قصيدته « سفر الخروج » :

« قلت : فلتكن الريحُ والدمُ .. تقتلع الريحُ همهمةَ
الورقِ الذابلِ المتشبِّثِ ، يندلع الدمُ حتى
الجذور فيزهرها ويطهِّرها ، ثم يصعد فى
السوقِ .. والورقِ المتشابكِ والثمرِ المتدلِّى ،
فيعصره العاصرون نبيذًا يرغرد فى كلِّ دنْ .
قلت : فليكن الدمُ نهرًا من الشهد ينساب تحت فراديس عدنْ »[٤١]

أما دم الأبناء الذى لعقته : الكلاب والأعداء – كما يرد فى قصيدة « البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة » – فهو الدم الزكىّ الذى لا يخصب الأرض لأنه جزء منها . وحين سال غزيرًا دون أن يجرؤ أحد على وقف مسيله ، كانت الهزيمة والمهانة :

« تكلمى أيتها النبية المقدسةْ
تكلمى .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان
لا تغمضى عينيْكِ ، فالجرزان ..
تلعق من دمى حساءَها .. ولا أردُّها !
تكلمى ... لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفى عورتى ولا الجدران !
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدُّها

ولا احتمائى فى سحائبِ الدخان ! »[٤٢]

وتصبح رغبة الانتقام من الأعداء ، هى الملحة فى قصيدة « ظمأ .. ظمأ » ، فالقصيدة تعبير عن التعطش للدم ، إذ أن :

« ظمأ الناس للدم فى كل قلبٍ محبِ .. »[٤٣]

غير أن هذه الرغبة لا تتحقق ، بغياب الفعل النضالى الذى لا يكتمل عبر القصيدة ، وعندما يعجز الشاعر عن أن يروى ظمأه من دم أعدائه ، فإنه ينغمس فى احتساء الخمر بديلاً عن دمهم . أما حين تحين اللحظة ،ويتحقق حلم النضال ، بالفعل وحده ،فإنه لا بديل عن دم الأعداء :

« تصرخ فى وجه جنود الروم

بصيحة الحرب ، فتسقط العيون فى الحلقومْ

تخوض ، لا تبقى لهم إلى النجاةِ مسلكا

تهوى ، فلا غير الدماءِ والبكا »[٤٤]

وإذا كان القاتل – مصداقًا للأسطورة القديمة – يدنِّس الأرض بسفكه للدماء ، فإن الشاعر يأمر « الزير سالم » على لسان « كليب » ألا يأكل أو يشرب مع قاتلى أخيه ، لأنهم مدنِّسون للأرض التى لن تتطهر من رجسها إلا بالدم وحده ، حين تجترع كفايتها من دم أولئك الذين دنَّسوها فيأمره أن يسفك دماءهم طالما بقى على وجه الأرض حيا :

« لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام .

وارو قلبَك بالدمِ ..

وارو الترابَ المقدَّسْ ..

وارو أسلافك الراقدينَ ..

إلى أن تردَّ عليك العظام ! »[٤٥]

وكذلك يأمره فى القصيدة نفسها أن يرفض ما يسمى بـ « حقن الدماء » استنادًا إلى

منطق القرابة إذ تُنتفى هذه القرابة فى منطق القصاص العادل ، فالعدل هو عودة القتيل للحياة مرة أخرى وهو المستحيل دون شك :

« سيقولون :

جئناكَ كى تحقن الدمَ ..

جئناكَ . كن – يا أميرُ – الحَكمْ

سيقولون :

هانحن أبناءُ عمْ

قال لهم : إنهم لم يراعوا العمومةَ فيمن هلك

واغرس السيف فى جبهة الصحَراءِ ..

الى أن يجيبَ العدمْ »(٤٦)

ويفيد الشاعر كذلك من الطقوس الأسطورية المتعلقة بقبول دية القتيل ، ففى الأساطير القديمة أنه « يضع أقرباء القاتل علامة بالطباشير على جباه أقرباء القتيل ، وذلك إذا قبل أقرباء القتيل ديَّة الدم بدلاً من الأخذ بالثأر . والغرض من هذه العلامة هو : « تجنب مضايقات شبح القتيل الذى قد يخطف خنازيرهم أو يخلع أسنانهم ، لأنهم فشلوا فى الأخذ بثأرهم » ، فأقرباء القتيل هم الذين يُعلَّمون وفقًا لهذه العادة ، وليس القاتل نفسه ، ولكن الهدف واحد على أية حال ، إذ من الطبعىّ أن يحيل شبح القتيل غضبه إلى أقربائه القساة الذين لم يثأروا للدم بالدم »(٤٧) . وربما « رسمت العلامة نفسها بوضوح على جبهة القاتل لتثبت أنه دفع المبلغ المطلوب من النقود فورًا ، أو دفع ما يساوى هذا المبلغ فوريًا وفقًا لما يصطلح عليه محليًا . جزاء فعلته . ومن ثم فإن الشبح لا يطالب بشىء بعد ذلك »(٤٨) .

ويحض الشاعر على رفض قبول « دية الدم » فى المقطع السادس من قصيدته « لا تصالح » . فقبول المصالحة ولو تحت ادعاءات التحايل مرفوض تماما ، لأن تأجيل المطالبة بالثأر سوف يفقده حميته . كما أن قبول الصلح يُعدّ عارًا يتجلى فى العلامة التى يضعها القتلة فوق جباه أفراد القبيلة ، والتى تكشف عجزهم عن المطالبة بالثأر :

« لا تصالحْ ،

ولو قيلَ إن التصالحَ حيله
إنه الثأرُ
تبهت شعلتُه فى الضلوعِ ..
إذا ما توالت عليه الفصولْ ..
ثم تبقى يد العار مرسومةً (بأصابعها الخمسِ)
فوق الجباهِ الذليله ! »[٤٩]

ويوظف الشاعر الأساطير الفرعونية والبابلية والعربية فى خدمة قضية الصراع العربىّ – الصهيونىّ ، عندما يقرنها الشاعر بأسطورة الأخوين « باتا » و « أنوبو » . فكما رحل « باتا » إلى « وادى الأرز » كذلك رحل الشهيد إلى « وادى الموت » ، وإذا كانت استعادة « باتا » رهينة بعلامات الإخلاص والمثابرة ، ودلالاتها فوران كأس الجعة وتعكُّره ، وارتداء الثياب بالمقلوب ، والبحث عن قلبه واستجلابه من « وادى الأرز » ووضعه فى كوب الماء البارد لكى يعود إلى الحياة مرة أخرى . فإن الشاعر يرى أنه لزامًا علينا لكى نثلج قلوب شهدائنا ، أن ننتقم لهم ممن تسبب فى موتهم ، وأن نثأر لأرواحهم ولدمهم المهدور . وفى ظن الشاعر أن هذا هو الطريق الصحيح للعودة :

« فقلبه الذى انشطرْ
يرقد فوق زهرة اللوتس فى المنفى ،
يطالع المكتوبْ
منتظرًا حتى يفور الكوبْ
فى يدهِ ،
يُدير فوق جسمهِ رداءَ المقلوب
لكى يعود فى مواسم الحصاد
أغنيةٌ .. أو ورده
للباحثين عن طريق العوده ! »[٥٠]

وفى قصيدة « أقوال اليمامة » تحرّض « اليمامة » قومها على القتال ، فالقتيل لن يستريح

فى قبره ، حتى يؤخذ بالثأر له ، ويعقد « أمل دنقل » مقارنة بين « تمُّوز » أو « أدونيس » – إله الخصوبة الفينيقى – الذى قُتِلَ على يد خنزيرٍ برىّ ، صرعه أثناء رحلة صيدٍ له ، ومن دمه تشكَّلت أزاهير « شقائق النعمان » ، وبين « كليب » الذى يجعله الشاعر رب الخصوبة بدلاً من « تموز » :

« أبى ظامىء يا رجال
أريقوا له الدم كى يرتوى
وصبُّوا له جرعةً جرعةً فى الفؤاد الذى يكتوى
عسى دمه المتسرِّب بين عروق النباتاتِ ،
بين الرمالِ ..
يعود له قطرةً قطرةً ..
فيعود له الزمنُ المنطوى »[٥١]

بل إن « أمل دنقل » لا يكتفى فحسب بمجرد استبدال صورة « تموز » بصورة « كليب » وإنما يستعير معها الطقوس المرتبطة بإله الخصوبة البابلى ، وينسبها إلى « كليب » ، وخاصة ما يعرف باسم « جنائن تموز » ، ويذكر « فريزر » أن « جنائن تموز » هذه كانت « سلالاً أو أصصًا ، تملأ بالتراب وتزرع فيها بذور القمح والشعير والخس وألوان من الزهر ، وتُعنى النساء دون غيرهن بها لثمانية أيامٍ وهى فى الشمس ، فتنمو بسرعة : ولكنها لعدم وجود جذور لها تذبل بنفس السرعة . وفى ختام الأيام الثمانية تُحمل مع تماثيل أدونيس الميت ، ويقذف بها مع التماثيل فى البحر أو الينابيع »[٥٢] .

فـ « فى أعياد « أدونيس » التى كانت تقام فى آسيا الصغرى الغربية ، والبلاد الإغريقية ، كان الناس يندبون موت الإله كل سنة ، وينوحون عليه نواحًا مؤلمًا ، ولاسيما النساء . كانوا يحملون تماثيله فى شكل جثمانٍ ميتٍ ، ويشيعونها للدفن ، ثم يلقون بها فى البحر أو الأنهر »[٥٣] .

وينتزع « أمل » تماثيل « أدونيس » ليضع بدلاً منها تماثيل « كليب » :

« أيادى الصبايا الحنائنُ

تضمُّ على صدره نصف ثوبٍ
وتبقى عيونُ كليبٍ
مسمرةً فى شواشى الجنائنْ »[٥٤]

ويستخدم « أمل دنقل » فى قصائده « مقتل القمر » و « العشاء الأخير » و « أقوال اليمامة » أساطير الإله القمر ، غير أنه فى القصيدة الأخيرة يستعيد تحديدًا أسطوره قتل الإله « ود » – إله القمر عند العرب – وبعثه للحياة مرة أخرى – والإله « ود » – الذى عادة ما يمثل فى هيئة ثورذى صفات محددة – هو إله معروف عند الثموديين كانت تقدم له العرب النسك والعتائر « والعرف فى الذبح عندهم ، أنهم كانوا يسوقون ما يريدون تعتاره ، أى : ذبحه ، إلى النصب الخاص بالصنم أو الصنم نفسه ، ثم يذبحونه بعد التسمية باسم ذلك الصنم ، وبيان السبب فى ذبح هذه العتيرة ، ثم يلطخ رأس الصنم بشىءٍ من دم تلك العتيرة ...وكانوا يؤكدون على تلطيخ الصنم الذى يُعتر له ، أو (النصب) بشىءٍ من دم العتيرة . يفعلون ذلك على ما يظهر ، ليحسَّ الصنم بالدم فوقه . فيتقبله ويرضى به عنهم ويتقبل عتيرتهم »[٥٥] .

وتصور خاتمة قصيدة « أقوال اليمامة » عودة « كليب » للحياة بعد موته فى هيئة إله الحب « ود » ، وقد صُبَّ على رأسه وقدميْه دم العتائر ، فخاض فيها بقدميْه دون أن يتلوث ، واكتملت هيئته فى شكل الرمز الذى يدل عليه (الهلال) ، الذى استضاءت بنوره الدنيا :

« قفوا يا شباب !
لمن جاء من رحم الغيبِ ،
خاض بساقيْه فى بركة الدمِ ،
لم يتناثر عليه الرشاشُ ،
ولم تبدُ شائبةٌ فى الثيابْ !
قفوا للهلال الذى يستديرُ ..
ليصبح هالاتِ نورٍ على كلّ وجهٍ وباب ! »[٥٦]

ولعل الشاعر كان يعنى من رصده لهذه الدلالة ، أن كليبًا – رمز المجد العربى السليب

ورمز الأمن والطمأنينة والمحبة – لن يعود للحياة مرى أخرى ، إلا اذا قُدِّمت له العتائر والنسك من دم الأعداء وصبها حول تمثاله – تمثال الشهيد – حتى تتطهر الأرض وتخصب ، ويعود المجد العربى السليب إلى الحياة مرة أخرى بقوة السلاح ، فهو السبيل الوحيد لاسترداد المجد والأرض والحفاظ عليها .

التوظيف العام للأسطورة فى شعر أمل دنقل :

« تكفل – الأسطورة – نوعًا من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصورٍ واضحٍ لحركة التطور فى الحياة الإنسانية ، وهى من ناحيةٍ فنيةٍ تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضى والحاضر ، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض ، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة ، والتنويع فى أشكال التركيب والبناء »[٥٧]

لكل هذه المزايا ، لجأ الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة ، وإلى ابتعاث الطقوس المصاحبة لها من مرقدها فى حضن التاريخ البدائى ، وانعكس هذا الاستخدام فى أشكالٍ عدة ، فمنها ما يرتبط بميلاد وموت البطل الأسطورى ، ومنها ما يتمثل فى إعادة صياغة الطقوس الأسطورية المتعلقة بشتى مناحى الحياة ، بعد إكسابها دلالاتٍ معاصرة ، مما يُضفى على القصيدة روحًا درامية ، تساهم فى تطور الأحداث ، وفى تشكيل وجدان المتلقى وشحنه بروح الصراع والتحدى .

ولقد أتيح « لأمل دنقل » أن يستخدم أنواعًا مختلفة من الأساطير ، كالأساطير الفرعونية ، والأساطير اليونانية ، والأساطير العربية ، إلى جانب استخدامه لبعض الأساطير البدائية المتعلقة بالقتل ودية الدم ، والتى يصعب تحديد جنسيتها . ومن الملاحظ أن استخدام الأساطير فى شعر « أمل دنقل » لم يأتِ إلا ملتحمًا بنسيج القصيدة الكلىّ . ويعنى هذا أن الهم الأول للشاعر لم يكن الوقوف عند ابتعاث الأسطورة واكتشاف حدودها الجمالية فحسب ، وإنما جاءت الأسطورة لتسهم فى تأكيد رؤية الشاعر لقضاياه الإنسانية من خلال التحام الأسطورة بالمضمون والفكرة التى يسعى الشاعر إلى تعميقها .

وقد أدت خصوصية الدور الذى تلعبه الأسطورة فى شعر « أمل دنقل » إلى انحصارها فى نطاق تأكيد الفكرة وتدعيمها فنيًا ، حتى أننا لا نكاد نجد قصيدة واحدة ، شغلها

الأساسى إعادة صياغة أسطورةٍ ما ، وإنما ترد الأسطورة فى نطاق الصورة الجزئية للقصيدة ، منسجمة مع الإطار الكلىّ لها .

وقد تحقق هذا فى استخدام بعض الرموز الأسطورية ، كرمز « أوزيريس » – على سبيل المثال – للتعبير عن صراع الخير فى مواجهة قوى الشر ، أو صراع المثقف ضد السلطة ، كما يرد فى قصيد « أشياء تحدث فى الليل » ، فالصراع المحورى فى القصيدة ينحصر بين « صلاح حسين » وبقايا كبار الملاك الزراعيين ، وهو صراع مادى محدود ، ويسعى الشاعر لتعميق هذا الصراع عن طريق استبداله بالرموز المادية المباشرة ، رموزاً ذات دلالة أعمق فى الضمير الإنسانى ، فيتحول « صلاح حسين » إلى « أوزيريس » ، ويتحول الأعيان وكبار الملاك إلى « ست » ، ويصبح الصراع قائمًا بين الخير والشر أو بين الخصوبة وتجدد الطبيعة من ناحية وبين الجدب والموت من ناحية أخرى ، ويتحول الصراع – فى القصيدة – إلى صراع « المطلق » لا « المحدود » ، مما يسهم فى تضافر الطبيعة بالقصيدة فى تلاحمٍ جدلى ، وفى إطارٍ درامىٍّ محكم :

« الدم كان ساخنًا يلوّث القضبانْ

هذا دم الشمس التى ستشرق ، الشمس التى ستغرب ،

الشمس التى تأكلها الديدانْ !

دم القتيل أحمر اللونِ ،

دم القتيل أخضر الشعاعْ »[٥٨]

فالحياة فى مقابل الموت : « الشمس التى ستشرق / الشمس التى تأكلها الديدان » ، والشر فى مقابل الخير : « أحمر اللون / أخضر الشعاع » ، ويلتحم النطاق المادى (آلام الفقراء ودموعهم) بالمطلق والأبدى (أشعة الشمس ودورة الحياة) ، وينعكس استخدام الأسطورة على المفردات اللغوية فى القصيدة ، فلأن « أوزيريس » رب الخضرة فالدم « أخضر الشعاع » ، ولأنه رب الزراعة ، فامتداداته لـ « لقمح وللفراش وللحقول وللقرى .. ألخ » ، وينحصر نطاق اللون فى القصيدة ما بين (الأحمر والأسود) – الموت والظلام من ناحية ، و (الأخضر والأصفر والأبيض) – الخصوبة ودورة الحياة والنور – من ناحية أخرى .

وإذا كانت الفكرة الرئيسة فى قصيدة « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى » تتمحور حول افتداء الوطن ، والتضحية من أجل خلاصه ، وبقاء مسيرته ، فإن الشاعر يحرص على تأكيد هذا المعنى من خلال استخدامه لأسطورة « عروس النيل » ، فالسلام والأمن يتحققان بعودة فيضان النيل – بعد طول انقطاعٍ – لكى يخصب الأرض ويبعث الحياة فى الزروع ، وتصبح « عروس النيل » رمزاً للفدائى المصرى الذى يضحى بنفسه من أجل الذود عن الوطن ، وأداء الواجب المقدس .

وحين يتقاعس الناس عن أداء هذا الواجب ، فإن النيل لن يفيض ولن يعمَّ سوى الجدب والإملاق :

« ويكون عامٌ .. فيه تحترق السنابل والضروعْ
تنمو حوافرنا – مع اللعنات – من ظمأٍ وجوعْ
يتزاحف الأطفال فى لعق الثرى !
ينمو صديدُ الصمغِ فى الأفواهِ ،
فى هدب العيون .. فلا ترى !
تتساقط الأقراطُ من آذان عذراواتِ مصرْ !
ويموت ثديُ الأمِّ .. تنهض فى الكرى
تطهو – على نيرانِها – الطفل الرضيع ! »(٥٩)

إن الأسطورة تأتى – فى هذه القصيدة – معادلة للحلم المراد تحققه ، وهو النضال من أجل الوطن ، وليس عجيبًا إذن أن ترد كلمة « رؤيا » ، أو « رأيت فيما يرى النائم » ، أو أن ترد مقاطع كاملة تحمل إطار الحلم أو صياغة الرؤيا دون التصريح بذلك مباشرة – كما يأتى فى بداية المقطع الثانى ، وفى المقطع الرابع ، غير أن هذه الرؤيا سرعان ما تتحول – مع استشعار الشاعر المبكر بالهزيمة – إلى كابوسٍ فاجعٍ مرعب .

وقد انعكس استخدام الأسطورة – بشكلٍ عامٍ – فى شعر « أمل دنقل » على البناء الفنىّ للقصيدة ، فهو من ناحية يسهم فى اكتساب القصيدة للنزعة الدرامية بما تعكسه من صراع التناقضات : الخير فى مقابل الشر ، والحياة فى مقابل الموت ، والخصوبة فى مقابل الجدب ، والمثقفون فى مواجهة السلطة ، والعرب فى مواجهة الصهيونيين .

وأسهم هذا البناء الدرامى فى تطور مسيرة الأحداث والشخصيات فى القصيدة ، فتحولت شخصية « صلاح حسين » من مجرد مناضلٍ مصرى إلى رمزٍ إنسانى يتجاوز نطاق المكان والزمان الضيقيْن ، ويتسع للتعبير عن الهمّ الإنسانى الخالص فى رحلته عبر الصراعات المختلفة لتحقيق العدالة ، وتتطور شخصية « أبى موسى الأشعرى » ، وتتنامى عبر تداعيات الأحداث فتتحوَّل من شخصيةٍ سلبيةٍ ولا مباليةٍ (كما تقدمها لوحة المقطع الأول) إلى شخصيةٍ قلقةٍ ، تسعى للحقيقة المجردة وتربأ بنفسها عن أن تنحاز للسلطة أو للثقافة ، أو وجهىْ العملة – كما يدعوهما الشاعر :

« حاذيتُ خطو اللهِ ، لا أمامهُ .. ولا خلفَه
عرفت أن كلمتى أتفَه ..
من أن تنال سيفَهُ أو ذهبَه
(حين رأت عيناى ما تحت الثيابِ :لم يَعُدْ يثيرنى !)
قلَّبْتُ – حينًا – وجهىْ العملة
حتى إذا ما انقضتِ المهله
ألقيتها فى البئر .. دون جَلَبَه !
وهكذا .. فقدتُ حتى حِلْمَه وغضبَه »(٦٠)

من جانبٍ آخرٍ أسهم استخدام الأسطورة فى كسر رتابة القصيدة بما أضفاه عليها من الرمز والإيحاء المصحوبيْن بالحركة المتغيرة ، فالتعبير بالرمز أو الحدث الأسطورى يُحدث فى القصيدة نقلة تغير من حالة إيقاع القصيدة ، بما يتناسب مع طبيعة الرمز المستخدم ، وما يعبِّر عنه ، كما تؤثر هذه « النقلة » أيضًا على التشكيل اللونى والحركة للوحات القصيدة .

فالمقطع الثالث من قصيدة « العشاء الأخير » يعتمد على فكرة استدعاء الشخصيات التراثية ومع كل شخصيةٍ يتم استحضارها ، تتغير الألوان والحركة ، ويعتمد الشاعر – فى هذه القصيدة – على التداخل بين الشخصيات وتلاحمهم فى مسيرة التاريخ . ولنقف أمام هذا المشهد المقتطع من أسطورة « أوزيريس » ، والذى يوظف فيه الشاعر الحركة واللون بمهارةٍ فنيةٍ عالية :

« – .. أنا أوزوريس » صافحت القمرْ
كنت ضيفًا ومضيفًا فى الوليمه
حين أُجلست لرأس المائده
وأحاط الحرس الأسود بى
فتطلعتُ إلى وجه أخى ..
فتغاضت عينُه .. مرتعده !
أنا أوزوريس ، واسيتُ القمر
وتصفحت الوجوه ..
وتنبأتُ بما كان ، وما سوف يكون ؟
قلتُ : يا أخوةُ ، هذا جسدى .. فالتهموه
ودمى هذا حلالٌ .. فاجرعوه !
خبَّأ المصباحُ عينيْهِ .. بأهدابِ جناحيْهِ
لكى تخفى الجريمه
وتثنَّى الضوءُ من حدِّ الخناجر ! »[٦١]

إن اللون ينحصر هنا ما بين الأبيض – الأسود – الأبيض : لون القمر وضوء المصباح ولون الخناجر ، والأسود : لون الحرس والظلمة والموت ، وتنحصر الحركة بين مصافحة القمر ومواساته ، ملتحمة بالصراع الداخلى للقاتل « ست » : « فتغاضت عينه مرتعده ! » ، ثم يأتى المشهد الختامى حيث تنطفىء الأنوار وتلتحم عناصر الظلام بالموت ، لكى تكتمل الجريمة ، ويتحول الضيف إلى المضيف ، حيث يدعو الأشرار لتناول جسده واجتراع دمه .

ونستطيع أن نخلص – بشكلٍ عامٍ – إلى أن استخدام الأسطورة فى شعر « أمل دنقل » قد تمثل فى ثلاثة محاور رئيسة :

١ – اللغـة : اكتسبت اللغة صبغة درامية تخللتها من خلال استخدام الحوار (الديالوج) والحوار الداخلى (المنولوج) ، منفصلين أو متحدين ، كما يتحقق فى قصائد

« العشاء الأخير » و « الوصايا العشر » و « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى » ، ففى قصيدة « الوصايا العشر » يرسم « أمل دنقل » صورة الحوار الذى سيتم حول الصلح وحقن الدماء ، بين « بنى مرة » و « الزير سالم » :

« سيقولونَ :

جئناك كى تحقن الدمَ ..

جئناك . كن – يا أميرُ – الحكَمْ

سيقولون :

هانحن أبناءُ عمْ

قل لهم : أنهم لم يراعوا العمومةَ فيمن هلكْ ،

واغرسِ السيفَ فى جبهةِ الصحَراءِ ..

إلى أن يجيب العدمْ . »(٦٢)

ومن خلال استعراض هذا « الحوار » يفنّد الشاعر – على لسان كليب – مزاعم الصلح ودعوى حقن الدماء ، وينفى بالتالى مبرر المصالحة . أما فى قصيدة « العشاء الأخير » فيعتمد الشاعر فى توظيفه لأسطورة « إيزيس وأوزيريس » على الحوار الداخلى « المنولوج » ، لكن الصراع يتنامى أكثر عندما يلتحم هذا المنولوج « بالديالوج » فى ختام المقطع ، فيكتمل بصوت « القرار » صوت « الجواب » :

« – ربما أحياك يومًا دمعُ « إيزيسَ » المقدّس

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة

لم نعد نصغى إلى صوت النشيج

ثقلت آذاننا منذ غرقنا فى الضجيج

لم نعد نسمع إلا .. الطلقات ! »(٦٣)

ومن الالتحام بين « الحوار الداخلى » و « الخارجى » يتكشف لنا البعد الثالث ، وهو بعد اللحظة الراهنة أو : الآن . فالأسطورة تتجاوز نطاقها الزمنى القديم لتسيطر على

الواقع الآنىّ ، الذى تسود فيه السلطة الباطشة التى لا تجد من يقف فى وجهها ، ويخفت « صوت المثقف » أمام أسلحتها القاتلة .

وهذا الالتحام بين الحوار « الداخلى والخارجى » بين ما كان وما هو كائن ، وإبراز التناقضات التى بينهما ، هو هدف الشاعر الرئيسى ، فالأسطورة ليست إلا وعاءً لحمل أفكار الشاعر ومفاهيمه تجاه السلطة الباطشة والصراع العربىّ – الصهيونىّ

وفى رصد الشاعر للأسطورة ، تكتسب اللغة النزعة القصصية فتغلب عليها الأساليب الخبرية ، وهو ما جاء فى قصيدة « العشاء الأخير » وقصيدتىْ « الوقوف على قدمٍ واحدة » و « الهجرة إلى الداخل » ففى الأولى جاء رصد اغتيال « أوزيريس » وفى الأخيرتيْن جاء رصد قصة الأخويْن .ونتوقف عند هذا المقطع من قصيدة « الهجرة إلى الداخل » :

« فيرجع الصدى ..
كأنه أسطوانةٌ قديمه
يا إرم العماد
يا إرم العماد
ردِّى إليه :صهوةَ الجواد
وكتب السحرِ
وبعض الخبز فى زوَّادةِ السفرْ
فقلبه الذى انشطر
يرقد فوق زهرة اللوتس فى المنفى ،
يطالع المكتوبْ
منتظرًا حتى يفور الكوبْ
فى يدهِ ،
يُدير فوق جسمه رداءَه المقلوب
لكى يعود فى مواسم الحصاد

أغنيَّةٌ .. أو ورده

للباحثين عن طريق العوده ! »[٦٤]

فالملاحظ أن النزعة القصصية قد سيطرت فى ختام القصيدة ، كما سادت فيها الجمل الخبرية وهذه النزعة إحدى أنماط استخدام الأسطورة فى شعر « أمل » ، ويلحظ البحث قلة استخدام الشاعر لها فى ديوانه ، لأنها أضعف أشكال توظيف الأسطورة ، وإن حاول الشاعر أن يُضفى عليها بعضًا من الظلال المعاصرة إلا أن هذه المحاولة ما كانت لتُخفى ضعف إمكانات النزعة القصصية للأسطورة .

الإيقـاع : ترتبط الأسطورة – بحكم الطقوس المصاحبة لها – بالإيقاعات الراقصة والغنائية ، ويفيد « أمل دنقل » من هذه الإيقاعات ، خصوصًا الإيقاعات الجنزية فى بعض قصائده ، وبالتحديد فى ديوانه « أقوال جديدة عن حرب البسوس » ، فمع استخدامه لأسطورة « تموز » يستخدم الشعيرة الجنزية المتعلقة به والتى اصطُلح على تسميتها بجنائن تموز ، ويوحِّد الشاعر – بمهارةٍ – بين الطقس الجنائزى وصياغته الإيقاعية ، فيحلّ الإيقاع بديلاً عن الأغنية الأسطورية الجنائزية :

« أيادى الصبايا الحنائنْ

تضمُّ على صدرهِ نصفَ ثوبِ

وتبقى عيونُ كليبِ

مسمَّرةً فى شواشى الجنائنْ »[٦٥]

فهذه الصياغة الإيقاعية والتى تقترب من إيقاعات « العديد » ، يوظفها الشاعر بديلاً عن ممارسة الشعيرة نفسها ، وهو نفس ما يتكرر فى رصد صورة « تموز » أو « كليب » :

« أبى ظامىء يا رجال

أريقوا له الدم كى يرتوى

وصبوا له جرعةً جرعةً

فى الفؤاد الذى يكتوى

عسى دمه المتسرِّب بين عروق النباتاتِ

بين الرمالِ ،

يعود له قطرةً .. قطرةً ..

فيعود له الزمنُ المنطوى »[٦٦]

فيصبح الإيقاع معادلاً موضوعيًا للطقس الأسطورى أو بديلاً عنه ، ويلحظ البحث أن الشاعر هنا لم يستخدم تفعيلة عروضية مختلفة عن تفعيلة القصيدة الرئيسية (المتقارب « فعولن //٥/٥ ») ، وإنما قام بتوظيف ذات التفعلية مع التحكم فى القيمة النغمية ، بإيراد التفعلية كاملة فى النموذج الأول ، ثم بحذف السبب الأخير من آخر تفعيلة (علّة حذف) فى الصورة الإيقاعية الثانية . وهى مهارة تحسب للشاعر فى تمكنه من استخدام الإيقاع العروضى والتحكم فى معطياته وإمكاناته .

٣ – الحركـــة : من الطبعىّ – بحكم طقوس الأساطير – أن يصبح عنصر الحركة فى القصيدة عنصرًا فاعلاً ، ومن المهم أن نميز بين نمطيْن من أنماط الحركة فى القصيدة : نمط داخلى ، يعكس التنامى الداخلى فى بناء وتطور القصيدة معتمدًا على التشكيل الجمالى لها ، ونمط خارجى ، يعكس التبدل والتغير والانتقال ، ويتجلى هذا لنا من خلال صيغ الأفعال ، وتحول مشاهد القصيدة من موقع لآخر ، بما تعكسه من تغير فى الواقع والأحداث .

ففى قصيدة « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى » يتزايد نطاق الحركة الخارجية بممارسة طقوس « عروس النيل » :

« رأيتُهم ينحدرون فى طريق النهرْ ..
لكى يشاهدوا عروس النيل – عند الموت – فى جلوتها
الأخيـــره
وانخرطوا فى الصلوات والبكاءْ
وجئتُ .. بعد أن تلاشتِ الفقاقيعُ ،وعادتِ الزوارق
الصغيرة »[٦٧]

غير أن الحركة تأخذ نطاقًا أرحب عندما ترتبط بالكونىّ والأزلىّ ، فمع ميلاد وموت « أوزيريس » ، تشرق الشمس وتغرب ، ويحمل إشراقها امتداد « أوزيريس » ممثلاً فى

الصقر الذى يحمل على رأسه قرص الشمس فيكبر حتى يموت مع المغيب ، فيتحول من « حورس » إلى « أوزيريس » رب التاسوع المقدَّس فى العالم الآخر ، ثم يولد من جديد ، وهكذا دواليك ، وهو ما ترصده قصيدة « أشياء تحدث فى الليل » :

« هذا دم الشمس التى ستشرق ،الشمس التى ستغرب
الشمس التى تأكلها الديدان ! »(٦٨)

فحركة الأسطورة تلتحم بحركة الحياة الأزلية ، وتنسجم معها ، وهو ما يعلى من شأن البناء الدرامى للقصيدة ، عن طريق تعميق العلاقة الجدلية بين الإنسان والكون المحيط به .

أما الحركة الداخلية للقصيدة فيؤثر البحث أن يفرد لها دراسةً مستقلةً فى الفصل التالى من هذا الباب .

الدين

توظيف الدين فى إطار قضية السلطة والمثقفين :

وجد « أمل دنقل » فى التراث الإنجيلى ما يعينه على تأكيد قضية « السلطة والمثقفين » ، فصاغ نماذج شعرية مستمدة من « العهد الجديد » ، ليعبِّر بها عن الصراع بين المثقف والسلطة الباطشة من خلال توظيف الدم كمكوِّنٍ ثقافىٍّ ودينىّ .

النموذج الأول ، يتمثل فى شخصية « المسيح » المعبِّر عن استشهاد المثقف من أجل بقاء الكلمة وهو نموذج شاع استخدامه فى الشعر العربى المعاصر ، وتعددت دلالات استخدامه .

وقد جاء استخدام « أمل دنقل » لدم المسيح فى قصيدته « العشاء الأخير » حيث مزج « أوزيريس » بالمسيح ، فإذا كان « أوزيريس » النموذج الأمثل للتعبير عن المثقف الذى يسعى إلى تغيير الواقع وإصلاحه بالكلمة فحسب ، فإن المسيح قد جمع بين « الكلمة » و « الفعل » :

« « أنا أوزوريس » ، واسيت القمر
وتصفحت الوجوه
وتنبأت بما كان وما سوف يكون ؟
فكسرتُ الخبزَ ، حين امتلأتْ كأسى من الخمرِ القديمة
قلت : يا أخوةُ ، هذا جسدى .. فالتهموه
ودمى هذا حلالٌ .. فاجرعوه » !
خبَّأ المصباحُ عينيْهِ .. بأهداب جناحيْهِ ..
لكى تخفى الجريمة
وتثنّى الضوء من حد الخناجر !
– ربما أحياك يوما دمعُ « إيزيس » المقدس

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة »[٦٩]

ويستبدل « أمل » بلفظيْ (كلوا ، واشربوا) لفظيْن آخرين هما (التهموا ، واجرعوا) ، لأن السيد المسيح يخاطب تلاميذه وحواريه . أما الشاعر فهو يخاطب جلاديه من السفاحين ومصاصى الدماء ، فحوَّر الألفاظ لكى تكون أوقع فى إعطاء الدلالات الصحيحة على وحشيتهم وتعطشهم للدماء ، وهو يتوحد أو يتقمص شخصية « أوزيريس » فى تجربة الآلام ، لكنه لا يفوز بالبعث مثل أوزيريس ولا بالقيامة مثل المسيح »[٧٠] .

وتقترب قصيدة « عشاء » فى بنائها الفكرى وصياغتها الفنية من لوحة قصيدة « العشاء الأخير » التى أشرت إليها . فالشاعر (نموذج المثقف المعاصر) يزور أصدقاءه فى موعد العشاء ، فيطرق الباب ويدخل ، ملقيًا عليهم التحية ، لكنهم لا يردونها ، ولا يحفلون – أصلاً – بوجوده ، وحين يريد أن يشاركهم وليمتهم ، يكتشف أنهم يأكلون لحمه ويحسون دماءه :

« قصدتهم فى موعد العشاء
تطلعوا لى برهةً ،
ولم يردَّ واحد منهم تحية المساء !
... وعادت الأيدى تراوح الملاعق الصغيرة
فى طبق الحساء .
... ...
نظرت فى الوعاء .
هتفتُ : « ويحكم .. دمى
هذا دمى .. فانتبهوا »
.. لم يأبهوا
وظلت الشفاه تلعق الدماء ! »[٧١]

فإذا كان مسيح الماضى قد قدَّم دمه لحواريه عن طيب خاطر ، فإن مسيح العصر قد

تم استنزاف دمه ، مرة على أيدى جلادى السلطة (كما جاء فى قصيدة « العشاء الأخير ») وأخرى على أيدى أقرب أصدقائه الذين خانوه وأهدروا دمه (كما يجىء فى هذه القصيدة) .

وحين يصبح التصدّى للسلطة الباطشة صعبًا ، ويعجز الشاعر عن طرح البديل الموضوعى ، فإنه يفسح – فى أشعاره – مساحة للميتافيزيقا ولعنات القدر . فيفيد « أمل دنقل » من قراءاته لرؤيا يوحنا اللاهوتى « والتى تمثّل رؤيا كابوسية فاجعة للعالم[٧٢] ، خصوصًا ما يتعلق بتحويل نهر الفرات وماء الأنهار والبحار إلى دم نتيجة لسخط الرب . ففى الإصحاح السادس ، يرد : « ثم سكب الملاك السادس جامه على النهر الكبير الفرات فنشف ماؤه لكى يُعَدَّ طريق الملوك الذين من مشرق الشمس »[٧٣] وفى نفس الإصحاح : « ثم سكب الملاك الثانى جامه على البحر فصار دمًا كدم ميتٍ . وكل نفسٍ حيةٍ ماتت فى البحر . ثم سكب الملاك الثالث جامه على الأنهار وعلى ينابيع الماء فصارت دمًا . وسمعت ملاك المياه يقول : عادل أنت أيها الكائن والذى كان والذى يكون لأنك حكمت هكذا . لأنهم سفكوا دم قديسين وأنبياء فأعطيتهم دما ليشربوا . لأنهم مستحقون »[٧٤] .

و « نهر الفرات هو النهر الذى يروى أرض بابل . قال السيد المسيح للمرأة السامرية : (كل من يشرب من هذا الماء يعطش أيضا ولكن من يشرب من الماء الذى أعطيه أنا له ، فلن يعطش إلى الأبد والماء هنا يشير إلى نعمه وبركاته »[٧٥] .

ويفيد « أمل دنقل » من هذه الدلالة فى قصيدتيْه : « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » و « من أوراق أبى نواس » ، فيربط بين مقتل « الحسين » – الذى يرمز به الشاعر للمثقف/ الثائر – وتحول « الفرات » إلى دم ، كنوعٍ من العقاب الإلهى للسلطة الباطشة التى قتلت « الحسين » ، يقول « أمل » :

« لا النيل يغسل عارها القاسى .. ولا ماء الفرات !

حتى لزوجة نهرها الدموىُّ ،

والأمويُّ يُقعى فى طريق النبعِ :

« .. دون الماءِ رأسُكَ يا حسينُ .. »[٧٦]

فقد جسد الشاعر الغضب الإلهى فى تحول النهر إلى دمٍ ، ووقف أمام التاريخ حين

أعاد مشهد « كربلاء » ومقتل الحسين ، وكيف قطع « ابن زياد » الطريق إلى نبع الماء على « الحسين » وصحبه حتى يجعلهم يموتون عطشًا .

ويعيد « أمل دنقل » تصوير هذا المشهد فى قصيدته « من أوراق أبى نواس » ، حيث يرصد الصراع بين الحسين ، الخارج على سلطة « بنى أمية » وبين الأمويين ، وما انتهى إليه . يقول « أمل » على لسان « أبى نواس » :

« كنت فى كربلاءْ
قال لى الشيخ أن الحسينْ
مات من أجل جرعة ماءْ
وتساءلت كيف السيوف استباحتْ بنى الأكرمين
فأجاب الذى بصَّرته السماءْ
إنه الذهب المتلألئ فى كل عين »[٧٧] .

ويخلص « أمل » من هذا الحوار إلى القانون الذى يحكم علاقة المثقف بالسلطة الباطشة فى أشعاره ، فالغلبة دائمًا للسلطة ، ويرجع هذا إلى وفرة الأسلحة التى تتعامل بها السلطة وتعددها كالمال والعتاد ، فى حين أن المثقف لا يمتلك أكثر من كلماته وسيفه :

« إن تكنْ كلمات الحسينْ
وسيوف الحسينْ
وجلال الحسينْ
سقطت دون أن تنقذ الحقَّ من ذهب الأمراءْ
أفتقدر أن تُنقذَ الحقَّ ثرثرةُ الشعراءْ
والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتيْن ؟ ! »[٧٨]

ويتصور « أمل » أن مفتاح شخصية « أبى نواس » يكمن فى إدراكه التام ، بعجزه – كمثقفٍ – عن التصدى للسلطة ، ويدفعه هذا العجز إلى إدمان الخمر ، بديلاً عن الفعل النضالى الذى يعجز عن القيام به :

« مات من أجل جرعة ماءْ

فاسقنى يا غلام صباح مساءْ

اسقنى يا غلامْ

علنى بالمدامْ

أتناسى الدماءْ »(٧٩)

توظيف الدين فى إطار قضية الصراع العربى – الصهيونى :

يفيد « أمل دنقل » من معطيات الكتاب المقدس خصوصا ما يتعلق بالدم كمكوِّنٍ ثقافىٍّ ودينىٍّ ، لكى يعمِّق به من وعى المتلقى إزاء قضية الصراع العربىّ – الصهيونىّ ، وذلك عندما يعيد استخدام النصوص التوراتية ويستبدل صياغتها بما يتفق مع رؤيته للصراع .

يستدعى « أمل » التراث الدينى لليهود وعلاقتهم بالمصريين منذ عهد « فرعون » و « هامان » ، وقبل خروجهم من مصر إلى صحراء سيناء ، ويستدعى الطقوس القديمة لليهود طبقًا لما يرد فى « سفر الخروج » ، حيث يأمر الرب « موسى » و « هارون » أن يتوجها إلى فرعون ويسألاه أن يطلق يد اليهود لكى يعبدوا الرب فى البرية :

« ثم قال الرب لموسى : قلب فرعون غليظ . قد أبى أن يطلق الشعب . اذهب إلى فرعون فى الصباح . إنه يخرج إلى الماء ، وقِفْ للقائه على حافة النهر . والعصا التى تحولت حية تأخذها فى يدك وتقول له : الرب إله العبرانيين أرسلنى إليك قائلاً : أطلق شعبى ليعبدونى فى البرية . وهو ذا حتى الآن لم تسمع . هكذا يقول الرب ، بهذا تعرف أنى أنا الرب . ها أنا أضرب بالعصا التى فى يدى على الماء الذى فى النهر فيتحول دمًا . ويموت السمك الذى فى النهر وينتن النهر . فيعاف المصريون أن يشربوا ماء من النهر . ثم قال الرب لموسى : قل لهارون خذ عصاك ومدَّ يدك على مياه المصريين ، على أنهارهم وعلى سواقيهم وعلى آجامهم وعلى كل مجتمعات مياههم لتصير دمًا . فيكون دم فى كل أرض مصر فى الأخشاب وفى الأحجار . ففعل هكذا موسى وهارون كما أمر الرب . رفع العصا وضرب الماء الذى فى النهر أمام عينى فرعون وأمام عيون عبيده ، فتحول كل الماء الذى فى النهر دمًا – ومات السمك الذى فى النهر وأنتن النهر . فلم يقدر المصريون أن يشربوا ماء من النهر . وكان الدم فى كلّ أرض مصر . وفعل عرافو مصر

كذلك بسحرهم . فاشتد قلب فرعون فلم يسمع لهما كما تكلم الرب . ثم انصرف فرعون ودخل بيته ولم يوجِّه قلبه إلى هذا أيضًا . وحفر جميع المصريين حوالىَّ النهر لأجل ماءٍ ليشربوا . لأنهم لم يقدروا أن يشربوا من ماء النهر »[٨٠] .

والحق أن نصوصًا كثيرة من أشعار « أمل دنقل » تستجيب للدلالة المتعلقة بتحول النهر إلى دمٍ ، ويتوافق هذا مع رؤية الشاعر لمرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ وانتصار العدوّ الصهيونى علينا ، ويصبح « المعادل الموضوعى » لهذا الانتصار ، هو تسيُّد الطقوس المتعلقة بشعائر اليهود ففى قصيدة « فقرات من كتاب الموت » يرصد الشاعر تحول الماء إلى دم :

« كلَّ صباحٍ
أفتح الصنبور فى إرهاقْ
مغتسلاً فى مائه الرقراقْ
فيسقط الماءُ على يدى .. دَمًا ! »[٨١]

وفى المقطع الرابع والأخير من نفس القصيدة ، يلجأ الشاعر إلى استخدام « نشيد الإنشاد » على صعيد المفارقة ، بما يتوافق مع حلول الخريف فى الربيع والاكتهال المبكر ، بل إن الشاعر فى ختام القصيدة يستخدم قصة الطوفان وإرسال « نوح » للغراب ثم اليمامة بحثًا عن الاستقرار ، غير أن طائر « الشاعر » لا يعود لتستمر رحلة السفر بلا نهاية :

« فاجأنى الخريف فى نيسانْ
وطائر السَّمانْ ..
حط على شواطئ البحر الشمالية
طلبت من تحبه نفسى .. قبيل النومْ
فلم أجد .. إلا عذاب الصوم
طلبت من تحبه نفسى
(فى الظلِّ والشمسِ)
فلم أجد .. نفسى !!
... ...

وها أنا خلف النوافذ الزجاجية

أُرقب عند المغرب الشاحبْ :

طائرى الغائبْ ! »[٨٢]

وفى قصيدة « بكائية لصقر قريش » يحرص الشاعر على تأكيد أن سقيا الجنود لا يكون من الماء ، وإنما هم يشربون الدم بديلاً عنه ، فما تزال الهيمنة لليهود ، ومازلنا نجترع مرارة الكأس التى شربناها منذ هزيمتنا فى عام ١٩٦٧ :

« – « اسقنى .. »

لا يرفع الجند سوى كوب دمٍ .. مازال يسفحْ !

– « اسقنى .. »

– هاك الشراب النبوىَّ ..

اشربه عذبًا وقراحا

مثلما يشربه الباكونَ ..

والماشونَ فى أنشودة الفقر المسلَّحْ !

– « اسقنى .. »

لا يرفع الجند سوى كوب دمٍ .. مازال يسفحْ !

بينما السادة « فى بوابة الصمتِ المُلحْ

يتلقون الرياحا

ليلفوها بأطراف العباءاتِ ..

يدفئوا فى ذراعيها المسامير .. »[٨٣]

ويصبح تحول النهر إلى دمٍ رمزًا للصراع العربىّ – الصهيونىّ ، كما يرد فى قصيدة « قالت امرأة فى المدينة » ، وحين تصبح الحروب غير مجديةٍ ، فإنها تصير كالسباحة فى الدم ، بلا بدايةٍ ، وبلا نهايةٍ ، وبلا جدوى :

« نحن جيل الحروبِ ..

نحن جيل السباحةِ فى الدمِ
ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدمْ »[٨٤]

ويتم التعبير عن الهزيمة بتحول الماء وتعكره :

« .. ذات صباحٍ عاصف
كنا نشرب حين أتتنا الأنباء
.. فتعكَّر لون الماء ! »[٨٥]

ويصير الدم شاهدًا على هزيمة أمةٍ ، وعلى عجز هذه الأمة فى تحرير أراضيها المغتصبة . فالدم يسيل كل يومٍ بلا انقطاع ، ولا سبيل لإيقاف نزيفه . ويأتى هذا الاستمرار تعبيرًا عن هيمنة اليهود وتسيُّدهم على الأرض ، بينما السلطة الحاكمة فى مصر لا تفعل أكثر من تقديم المبررات العاجزة ، ساعية لتخدير وعى الناس بما تسوقه لهم من مبررات . غير أن كل هذه المحاولات تبوء بالفشل إزاء سريان الدم المتواصل :

« الدم قبل النومْ
نلبسه .. رداءَ
والدم صار ماءَ !
يراق كل يومْ
.. .. ..
الدم فى الوسائدْ
بلونه الداكنْ
واللبن الساخنْ
تبيعه الجرائدْ
.. .. ..
اللبن الفاسدْ
اللبن الفاسدْ

اللبن الفاسدْ

يخفى الدمَ – الشاهدْ »[٨٦]

ويختلط دم الشهداء بكل ما يتم اجتراعه . فالشهيد – في قصيدة الموت فى الفراش » – يهبط من صورته المعلقة فى « برواز » ، ليجلس مع أفراد أسرته ، وحين تتسيَّد الأحاديث اليومية المبتذلة التى يتناسى فيها الجميع رغبة النضال ، يصب الشهيد من دمه فى شرابهم وقهوتهم لينبههم كى يفيقوا من سباتهم ويدفعهم للسعى إلى الانتقام له :

« يهبط من صورته المقابله

يلتف حول رأسه الدامى شريط الحزنْ

يجلس قرب الركنْ

يصغى إلى ثرثرة الأفواه والملاعق المبتذله

ينشق فى وقفته .. نصفيْن

يصب فى منتصف الفنجان .. قطرتيْن

من دمهِ ،

ينكسر الفنجان .. شظيتيْن »[٨٧]

ويتحول كل ما يحيط بالشاعر من مظاهر الحياة والطبيعة إلى دمٍ ، حتى الندى يتحول هو الآخر إلى دمٍ ، لتصبح الحياة جحيمية لا تطاق :

« هل الماء يفيض الآن فى البئر ،

هل الماء يفيض الآن فى البئرِ

أماءٌ أم دمٌ ؟

(هذا الندى القاتلُ ذو الوجهين)[٨٨]

ويفيد « أمل دنقل » كذلك من نصوص « سفر الخروج » – الإصحاح الثانى عشر – والمتعلق بشعائر « ذبيحة الفصح » ، التى يأمر الرب – إله العبرانيين – بتقديمها إليه :

« وكلَّم الرب موسى وهارون فى أرض مصر قائلا . هذا الشهر يكون لكم رأس الشهور – هو لكم أول شهور السنة كلِّما كلَّ جماعة إسرائيل قائليْن فى العاشر من هذا

الشهر يأخذون لهم كل واحد شاةً بحسب بيوت الآباء شاة للبيت وإن كان البيت صغيرًا عن أن يكون كفوا لشاةٍ يأخذ هو وجاره القريب من بيته بحسب عدد النفوس – كل واحد على حسب أكله ، تحسبون للشاة . تكون لكم شاة صحيحة ذكرًا ابن سنة . تأخذونه من الخرفان أو من المواعز ويكون عندكم تحت الحفظ إلى اليوم الرابع عشر من هذا الشهر . ثم يذبحه كل جمهور جماعة إسرائيل فى العشية . ويأخذون من الدم ويجعلونه على القائمتيْن والعتبة العليا فى البيوت التى يأكلونه فيها .. ويكون لكم الدم علامةً على البيوت التى أنتم فيها . فأرى الدم وأعبر عنكم . فلا يكون عليكم ضربة للهلاك حين أضرب أرض مصر . ويكون لكم هذا اليوم تذكارًا فتعيدونه عيدًا للرب . فى أجيالكم تعيدونه فريضة أبدية »(٨٩) .

وإذا كانت حياة اليهود القدماء مرتهنة بممارسة شعيرة « الفصح » حتى ينالوا رضاء الرب وتأييده لهم ، ويتجنبوا سخطه وغضبه ، فإن الشاعر « أمل دنقل » قد جعل اليهود – فى الوقت الحاضر – يبدلون بتيس الفصح : المواطن المصرى ، ليصبح وجودهم مرتهنًا بذبح المواطن المصرى وسكب دمائه على مذبح الرب ، حتى يستطيعوا أن يبقوا وأن ينالوا رضاء الرب . كما أبدل الشاعر آداة الذبح القديمة « السكين » بنصال السونكيات وجنازير المدرعات :

« فها على أبوابكِ السبعةِ ، يا طيبةُ ..

يا طيِّبةَ الأسماء

يُقعى أبو الهولِ ،

وتقعى أمةُ الأعداء

مجنونة الأنياب والرغبة ...

تشرب من دماء أبنائك قربةُ .. قربه

تفرش أطفالك فى الأرض بساطًا ..

للمدرعاتِ والأحذيةِ الصلبه »(٩٠)

فأمة الأعداء لا تسعى سوى لاجتراع الدم ، وفى سعيها لتحقيق ذلك لا تبالى بالوسائل

التى تستخدمها ، فلا تتورع عن دفن الأطفال تحت جنازير الدبابات ، طالما أن هذا يضمن لها البقاء .

كما يفيد « أمل دنقل » من قصة « يوسف » الواردة بسفر التكوين ، فيستخدمها فى مواضع ثلاثةٍ من ديوانه الشعرى : فى قصيدة « مقتل القمر » وقصيدة « العشاء الأخير » وأخيرًا قصيدة « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » ، ويهتم البحث تحديدًا بتناول استخدام الشاعر لرمز « يوسف » فى القصيدة الأخيرة فقط .

ففى هذه القصيدة ، جعل « أمل » المناضل الفلسطينىَّ « سرحان بشارة سرحان » فى موضع النبى « يوسف » واستبدل بـ « يعقوب » القدس ، أما أخوة « يوسف » فقد استبدلهم الشاعر بالأنظمة العربية التى ألقت بالفلسطينيين فى الهوة ، ثم تركتهم وحدهم يعانون وطأة الاحتلال وإرهاب المستعمر . ولم تكتفِ بذلك بل سعت هذه الأنظمة – من جانبها – إلى إفناء ما تبقىَّ من الفلسطينيين خارج الأرض المحتلة كما تم فى مذبحة أيلول الأسود ١٩٧٠ وفى مذبحة تل الزعتر ١٩٧٦ بلبنان .

يستعير « أمل » قصة « يوسف » كما وردت فى الكتاب المقدس : « فأخذوا قميص يوسف وذبحوا تيسًا من المعزى وغمسوا القميص فى الدم . وأرسلوا القميص الملوَّن وأحضروه إلى أبيهم وقالوا : وجدنا هذا . حققْ أقميصُ ابنك أم لا ؟ فتحققه وقال قميص ابنى . وحش ردئ أكله . افترس يوسف افتراسًا فمزق يعقوب ثيابه ووضع مسحًا على حقويْه وناح على ابنه أيامًا كبيرة . فقام جميع بنيه وجميع بناته ليعزوه فأبى أن يتعزى وقال : إنى أنزل إلى ابنى نائحًا إلى الهاوية . وبكى عليه أبوه »[٩١] .

ويعيد صياغتها بالطريقة التى أشار إليها البحث ، فيتحول « يوسف » إلى « سرحان » ، ويعقوب إلى « القدس » التى تتأبى أن تخلع الحداد حتى يأتيها نبأ عن ابنها ويصير قميص « يوسف » سببًا فى انطماس رؤية القدس :

« عائدون ، وأصغر أخوتهم ذو العيون الحزينه
يتقلَّبُ فى الجُبِّ ،
أجمل أخوتهم .. لا يعود !
وعجوزٌ هى القدس (يشتعل الرأس شيبًا)

تشم القميص فتبيضُّ أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثوبَ حتى يجيء نبأ عن فتاها البعيد »[٩٢]

غير أن الرؤية تعود لها حين يطلق « سرحان » رصاصته الأولى فى وجه أعداء الوطن ، والمتحالفين معهم ، فتسترد بذلك بصرها ، وبصيرتها :

« عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)[٩٣]

ويصبح قميص « يوسف » الملوَّث بالدم إدانة للمتقاعسين من العرب عن تحرير الأرض المقدسة .

التوظيف العام للدين فى شعر أمل دنقل :

أشار البحث فى الباب الأول إلى أن توظيف الدين يمكن أن يتم – بشكلٍ عامٍ – عبر مستويَيْن : الأول : التوظيف المباشر . والثانى : التوظيف غير المباشر ، وحدد البحث حدود كل مستوى منهما ، وصولاً إلى أن تعامل « أمل دنقل » الشعرى كان فى نطاق المستوى الثانى للتوظيف .

وفى هذا الجزء سيتناول البحث التوظيف على مستوى الشخصية الدينية ، والتوظيف على مستوى اللغة .

١ – التوظيف على مستوى الشخصية الدينية : استخدام « أمل دنقل » فى التعبير عن قضاياه ، شخصيتَيْن مستمدتَيْن من الكتب السماوية وهما : « السيد المسيح » و « ابن نوح » ، ومن الملاحظ أن توظيف شخصية « السيد المسيح » قد جاء فى الإطار الجزئى للقصيدة ، على العكس من « ابن نوح » الذى أفرد الشاعر له قصيدة كاملة ، وسيتناول البحث توظيف هاتَيْن الشخصيتَيْن فى شعر « أمل دنقل » .

١ – المسيح :

استخدم « أمل دنقل » رمز المسيح فى التعبير عن المعاناة من أجل المبدأ ، كما استخدمه فى التعبير عن موقف المثقف الذى ناضل من أجل بقاء الكلمة واستشهد من أجل المبدأ .

كان المسيح يسعى إلى خلاص البشرية ، والمثقف يسعى إلى تحرير أمته من نير السلطة ويفتديها بدمه وبجسده ، وتلك نقطة التلاقى بين المثقف والمسيح .

وإذا كان المسيح قد بذل دمه وجسده من أجل الخلاص ، فإن المثقف لا يمنح جلاديه جسده ودمه ، وإنما تكون دعوته الساخرة إلى « نهش » جسده وإلى « اجتراع » دمه .

وحين يختار بعض المثقفين الانحياز للسلطة ، والتمرغ فى أحضانها فإن الشاعر يدين هؤلاء المثقفين ، خاصة ، عندما يتحول هؤلاء المثقفون إلى أدوات تخدم مصلحة السلطة .

ويتحول المثقف الذى يؤمن بالكلمة إلى مسيحٍ عصرىّ ، حيث تتم محاولة تصفيته على أيدى زملائه المنحازين للسلطة :

« نظرتُ فى الوعاء :

هتفت : « ويحكم .. دمى

هذا دمى .. فانتبهوا »

.. لم يأبهوا !

وظلت الأيدى تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاه تلعق الدماء »[٩٤]

واختيار الشاعر لرمز « المسيح » بديلاً عن المثقف ، اختيار موفق ، لارتباط رمز المسيح بالمعاناة فى أجل الكلمة والمبدأ . إن الكلمة عند « أمل دنقل » هى ضمير المثقف وقلبه :

« كنتُ لا أحمل إلا قلمًا بين ضلوعى

كنت لا أحمل إلا .. قلمى »[٩٥]

ولأن الكلمة لا تموت ، فإن المثقف أيضا لا يموت ، ويصبح البقاء ليس للجسد الفانى الذى استشهد من أجل الكلمة ، وإنما للكلمة ذاتها ، عندما يأتى آخرون يحملونها ويوقدون شعلتها للناس .

٢ – ابن نوح :

لفهم قصيدة « مقابلة خاصة مع ابن نوح » ينبغى أن يوضع فى الاعتبار عاملان

يمثلان مفتاحًا أساسيا لتناولها ، العامل الأول : عامل موضوعي ، يتمثل فى تعبير القصيدة عن الظاهرة التى بدأت مع أوائل السبعينيات وهى هجرة المثقفين والمبدعين المصريين إلى المنفى الاختيارى/ الإجبارى بسبب تعنت السلطة ، والعامل الثانى : عامل فنى ، ويتجسد فى تبنى القصيدة لبنية تجعل من المفارقة Paradox هى أساس تشكيل الملمح الموضوعى والتعبير عن رؤية مغايرة للذين تخيروا الهجرة ، وفضلوا مغادرة الوطن عن مواجهة الطوفان ومقاومته .

وعلى ضوء هذين الاعتبارين يمكن تناول الأطروحات الآتية كمفاتيح لفهم العمل :

١ – أن السلطة الجديدة فى السبعينيات (ما بعد الناصرية) هى القوة المبشرة بالانتقام والراغبة فى تصفية ما قبلها .

٢ – أن الانتقام وتصفية ما هو موجود يتمثل فى الطوفان .

٣ – أن ابن نوح هو المعارضة الصامدة الإيجابية المتمسكة بما يراد إغراقه وتكمن المفارقة فى استبدال المفهوم الدينىّ الشائع لنوح وابنه بحيث يتبادلان الأدوار . يتحول « نوح » من نبىّ إلى سلطةٍ أبوية قاهرة ، ويتحول ابنه من عاقٍ متمرد على النذير الإلهى إلى بطلٍ متمسكٍ بالوطن ومتشبثٍ به ومدافعٍ عن وجوده .

وتستمر المفارقة فى رفض « أمل دنقل » لانغلاق القصيدة وتحولها إلى الرمز المغلق . إن ما يتعرض للغرق رموز عصرية شديدة الوضوح ، وبالغة الدلالة فى عصريتها وتعبيرها عن الواقع المصرى . والصراع الذى يعقب هذه الرموز يتحقق بين عناصر ثلاثةٍ ، يشكل صراعُها دراميةَ القصيدة :

العنصر الأول : غائب حاضر ، ويتمثل فى السلطة الناجية الآمنة الغائبة عن ظاهر الصراع وإن كانت حاضرة ومسبِّبة من خلال الطوفان .

العنصر الثانى : ويتمثل فى الحكماء الفارين من وطنٍ بلا روح .

العنصر الثالث : ويتجسد فى المتشبثين بالأرض والرافضين الهروب والمهيأين للموت فى سبيل الوطن .

تبدأ القصيدة بتأكيد وقوع الطوفان ثم يتبع الشاعر هذا الوقوع بجملة من النقط :

« جاء طوفان نوح !

... ... »(٩٦)

وهذا « التنقيط » يغنى عن الوصف التفصيلى للطوفان تعجلاً للدخول فى آثاره المادية المتمثلة فى الغرق ، وردّ فعله متمثلاً فى الهروب من ناحيةٍ ، والمقاومة من ناحية أخرى .

وتتضح الرسالة المعاصرة الموجهة لمن تخيروا النزوح خارج الوطن فى مقولة « أمل » على لسان « ابن نوح » :

« قلت :

طوبى لمن طعموا خبزه ..

فى الزمانِ الحسنْ

وأداروا له الظهرَ

يوم المِحنْ ! »[٩٧]

وإذا كان « ابن نوح » قد راهن على جبلٍ مادىّ مرتفع ليقيه من الطوفان فخذله الجبل وطالتهما المياه ، فإن « ابن نوح » العصرى يراهن على جبلٍ لا تطوله المياه ولا يلحقه الموت ولا يهدده الفناء :

« ونأوى إلى جبلٍ لا يموتُ

(يسمونه الشعبَ !)[٩٨]

ولأن الواقع الموضوعى لم يقل أن المراهنين على جبل الشعب قد تحقق لهم النصر ، فإن الواقع الفنى للقصيدة لا يناقض الواقع الموضوعى . تنتهى القصيدة بموت المقاوم المتمرد مثخنًا بجروحه ومثقلاً بشروح المنظّرين الذين فروا وتخلوا عن تنظيراتهم . الموت فى نهاية قصيدة « أمل » تحقق وليس عدمًا إنه موت يوحى بالبعث لأنه يصر على صحة الرهان رغم هزيمة المراهنين عليه . فالباقى هو الوطن .

« كان قلبى الذى نسجته الجروحُ

كان قلبى الذى لعنته الشروحْ

يرقدِ – الآن – فوق بقايا المدينة

وردةً من عطنْ

هادئًا

بعد أن قال « لا » للسفينة

.. وأحبَّ الوطنْ ! »(٩٩)

ولأن درامية القصيدة تعتمد على عنصر المفارقة ، فإنها تحقق دهشة مستمرة تضفى على عالم القصيدة مزيدًا من الحيوية . تتساقط الرموز القديمة الراسخة ويعاد تفسيرها على حساب التفسير الدينى ربما ، ولكن لحساب الشعر يقينًا .

٢ – التوظيف على مستوى اللغة :

سبق للبحث الإشارة إلى أن « أمل دنقل » دائمًا ما يربط بين اليهودىّ والدم ، كما أنه يربط أيضًا بين الديانة اليهودية وطقوس الدم المرتبطة بها ، فكأن الشاعر فى استدعاءاته للديانة اليهودية إنما يستعيد الدم وطقوسه .

وفى ديوانه « العهد الآتى » يسعى « أمل دنقل » إلى جعل الدم خلفية للقصائد ، عن طريق استخدامه لنمط الصياغة التوراتية ، ومفرداتها ، وتصبح المفردات والشكل التوراتى معادلاً موضوعيا لاستحضار الدم .

ويسعى الشاعر فى قصائده التى تحمل مضامين معاصرة بشكلٍ واضحٍ ، إلى وضعها فى إطار النسق التوراتى ، ويقصد الشاعر من هذا الاستخدام التأكيد على فكرة « حصار الدم » والتى تعكس هيمنة العدو الصهيونىّ خلال الفترة التى كتب الشاعر فيها قصائد ديوانه .

فديوان « العهد الآتى » ليس كتابًا مناظرًا أو موازيًا للعهدين : القديم والجديد ، وليست قصائده ردًا عليهما ، وإنما هو محاولة للإفادة من معطيات الشكل التوراتى أو الإنجيلى فى خدمة قضايا ومضامين الشاعر من منطلق توظيفه لهذا الشكل عن طريق مشابهة الصياغة . ويقصد البحث بمشابهة الصياغة ، أن الشاعر لا يلجأ فى الاستخدام إلى استعادة لفظة أو كلمة أو آية دينية ، وإنما يستعيد – أساسًا – البناء اللغوى المتمثل فى تركيبة الجملة ، وفى الصياغة التى تعتمد على تقارب وتتابع حروف معينة ذات « فونيمات » صوتية محددة ، تميز لغة التوراة أو لغة القرآن . وخير ما يعبِّر عن هذا النمط من التوظيف قصيدة « صلاة » :

« أبانا الذى فى المباحثِ . نحن رعاياكَ . باقٍ

لك الجبروتُ . وباق لنا الملكوتُ . وباقٍ لمن
تحرس الرهبوتْ .
تفردت وحدك باليسرِ . إن اليمين لفى الخسرِ
أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يُماشونَ .
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراةِ
العيونَ .. فيعشونَ . إلا الذين يشونَ . وإلا
الذين يوشُّون ياقاتِ قمصانهم برباطِ السكوتْ !
تعاليتَ . ماذا يهمُّكَ ممن يذمُّك ؟ اليوم يومكَ
يرقى السجينُ إلى سدَّة العرشِ ..
والعرشُ يصبح سجنًا جديدًا وأنت مكانك . قد
يتبدَّل رسمك واسمك . لكن جوهرك الفردَ
لا يتحولُ . الصمت وشمكَ . والصمت وسمكَ .
والصمت – حيث التفتَ – يرين ويسمك . والصمت
بين خيوط يديك المشبكتيْن المصمغتينْ يلفُّ
الفراشةَ .. والعنكبوتْ .
أبانا الذى فى المباحثِ . كيف تموتْ
وأغنية الثورة الأبديةِ
ليست تموتْ »(١٠٠)

ويرى أحد الباحثين أن هذه القصيدة هى أشد قصائد الشاعر تأثرًا بالعهد القديم ، فهى « قريبة الشبه فى منهجها ومضمونها وأسلوبها – وخصوصًا المطلع – بأسلوب المزامير . وهى أشد شبهًا بالمزمور الثامن والذى يبدأ هكذا : « أيها الرب سيدنا ، أمجّد اسمك فى كل الأرض ، حيث جعلت جلا لك فوق السموات » .. وفى القصيدة : « تعاليت . ماذا يهمك ممن يذمك ؟ اليوم يومك » . وفى المزمور : « فمن هو الإنسان حتى تذكره ، وابن آدم ، حتى تفتقده ، وتنقصه قليلاً عن الملائكة وبمجدٍ وبهاءٍ

تكلله » .. كما يؤكد على أن « أمل » تأثر بالموسيقى الخامسة التابعة من توالى السينات فى الآيتين الثامنة والتاسعة فى المزمور وهما : « وطيور السماء ، وسمك البحر السالك فى سبل المياه ، أيها الربُّ سيدنا ما أمجد اسمك فى كل الأرض » .ويقول « أمل » : « قد يتبدل رسمك واسمك .. / الصمت وشمك / والصمت وسمك ، والصمت / حيث التفت / يرين ويسمك .. »[١٠١] .

ويرى الباحث أن أكثر قصائد ديوان « العهد الآتى » تأثرا بالعهد القديم هى قصيدة « سفر الخروج » . إن التأثر هنا يتم فى إطار مشابهة الصياغة ، غير أن رؤية الشاعر تختلف كلية عن رؤية نص التوراة المُعَنْوَن بهذا الاسم[١٠٢] .

وديوان « العهد الآتى » يحرص فيه الشاعر على جعل خلفيات قصائده دامية (من خلال استخدامه للشكل التوراتى) ، ودلالة على هيمنة اليهود بما يمارسونه من طقوس ، وعجز الأنظمة عن التصدى لهم .

ويمكن رصد هذه الهيمنة من خلال تطور دلالات قصائد الديوان[١٠٣] ، فأمل دنقل فى « سفر التكوين » يحرص - فى مواجهة فشل ثلاثية المثالية : (الحب - العدل - الحق) - على مبايعة « الثورىّ » و « الإنسانى » ، غير أن هذه الثورة تصطدم فى المستوى الأول بعائق السلطة الباطشة (أغنية الكعكة الحجرية) ، ويتم التراجع . ثم يسعى الشاعر فى المستوى الثانى إلى طرح « الثورى » مرة أخرى من أجل حل الصراع العربى - الصهيونى (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) ، غير أن « الثورى » ينكسر أمام تداعى الأنظمة ، وسقوط المناضل الفلسطينى - الرهان الأخير - فى مأزق العجز ، فيرتد الشاعر إلى الذات / الشجن (سفر أمل دنقل) ، ثم إلى مزيد من الأشجان الذاتية (مزامير) ، ليتوارى المشروع الثورى أمام تصاعد المتغيرات الجديدة (خاتمة) . ومع كل مستوى من هذه المستويات يَظلُّ الدم محاصرًا القصيدة ، من خلال الإصحاحات والأسفار والمفردات التوراتية الأخرى ، دلالة على تسيُّد اليهود ، فكل التداعيات عبر رحلة هذا الديوان ، فى مصلحة اليهود وحدهم ويصبح الشكل التوراتى إسقاطًا للدم بشكل غير مباشر .

التـــاريخ

توظيف التاريخ فى إطار قضية السلطة والمثقفين :

يمكن تقسيم الشخصيات التاريخية التى استدعاها الشاعر للتعبير عن قضية السلطة والمثقفين إلى ثلاثة أقسام :

١ – شخصيات ذات طابع دموى وإرهابى : كالحجّاج بن يوسف والحسن الأعصم .

٢ – شخصيات ارتبطت بنضالاتٍ دمويةٍ : كالحسين بن علىٍ وعبد الرحمن الداخل ، ومن النماذج المعاصرة : صلاح حسين .

٣ – شخصيات ارتبطت بموقعةٍ أو مذبحةٍ دمويةٍ : كعثمان بن عفّان وأبو موسى الأشعرىّ وزرقاء اليمامة وأبو نواس .

ويسعى البحث – من خلال إلقائه الضوء على توظيف هـذه الشخصيات فى شعر أمل دنقل – إلى الكشف عن رؤية الشاعر للصراع بين المثقف والسلطة عبر التدعيات الزمنية المختلفة .

١ – الحجاج بن يوسف الثقفى :

يستدعى « أمل دنقل » من التاريخ شخصية « الحجاج بن يوسف » بكل ما تمثله من دمويةٍ وقهرٍ حين يقول :

« من أنت يا حارسْ ؟
إنى أنا الحجّاجْ ..
عصَّبنى بالتاجْ
تشرينها القارسْ ! »(١-٤)

كأن « أمل » يبحث عن تاريخ السفاحين ، أو هى قراءة ممتدة فى سفر القهر ، فيستحضر من التراث العربى ، ذلك التاريخ الممتد لقهر السلطة العربية للمحكومين ، ويأتى على رأسهم « الحجاج بن يوسف » . إن الحجاج هو حارس الأرض إذن(١٠٥)

وهو الأمين عليها ، لكنه يعجز عن حمايتها حين يدركها أعداء الوطن ، وبدلاً من أن يسعى لاسترداد الأرض المغتصبة ، لا يفعل أكثر من أن يزيد من جبروته ودمويته :

« هل ثبّتَ الثقفيْ
قناعه المهزوزْ ؟
فقد مضى تمُّوزْ ..
بوجهه العربيْ ! »(١٠٦)

فالزمان يتبدّل ، ويذهب « تشرين » بما يحمله من وعود المطر والإخصاب والتغير ، وكذلك يمضى « تموز » بما يرتبط به من دلالات تتعلق بالثورة من ناحية ، وبإله الخصوبة القديم « تموز أو أدونيس » من ناحيةٍ أخرى ، غير أن السلطة تظلُّ فى مكانها عاجزة ، تحتمى بالتاج وببطشها حين تهب الأعاصير ، وغير ساعيةٍ لاسترداد الأرض المغتصبة .

٢ – الحسن الأعصم :

يعود « أمل دنقل » إلى طريقته الأثيرة فى استخدام وتيرة « المفارقة » ، فيقدم « الحسن الأعصم » فى نموذجٍ كاريكاتورى مضحك ، على العكس من صورته التاريخية ، والتى حدّدها أحد المستشرقين بقوله « كانت سيرة الأعصم باهرة إلا أنها كانت قصيرة المدة . لن أتوقف عندها لأننى لا أجد ما أضيفه إلى ما نشره « وستنفلد » و « دى فريمرى » عن هذا الموضوع .قاتل الحسن الفاطميين بالشجاعة نفسها التى خاض فيها القرامطة سابقًا غمار الحرب ضد جيوش العباسيين ... تمتع الحسن بمواهب عسكرية وشعرية تُذكّر بعمه »(١٠٧)

غير أن الصورة التى يقدمها له « أمل دنقل » تبدو على النقيض تمامًا من صورته الحقيقة ، وتستجيب لمعطيات « أمل » فى قلبه لحقائق الأشياء ، واكتشاف المعنى والدلالة الملائمة فى كسره للمألوف . فالحسن يعود من المشرق بعد أن منيت جيوشه بهزيمةٍ فادحة أُضاعت القدس من يده ، مرتديًا لباسه البهلوانى ذا اللون الأرجوانى ، تسبقه بطولاته المتمثلة فى تمثيله بجثث الأطفال ، وفى الدماء المتناثرة بامتداد المذابح التى قام بها جنوده ضد المواطنين العزّل فى الداخل . وتبلغ السخرية مداها عندما يصور الشاعر تمثاله المهيب ، وكيف أنه لا يقوى حتى على مقاومة الرياح :

« عادت الخيل من المشرقِ ،
عاد (الحسنُ الأعصمُ) والموتُ المغيرْ
بالرداء الأرجوانىِّ ، وبالوجه اللصوصىِّ ،
وبالسيف الأجيرْ
فانظرى تمثاله الواقف فى الميدانِ ...
(يهتز مع الريحِ !)
أنظرى من فرجة الشبَّاك :
أيدى صبيةٍ مقطوعةٌ ..
مرفوعةٌ .. فوق السنانْ
(.. مردفًا زوجته الحبلى على ظهر الحصان)
أنظرى خيط الدم القانى على الأرضِ :
« هنا مرَّ .. هنا »
فانفقأتْ تحت خطى الجندِ ..
عيونُ الماءِ ،
واستلقت على التربةِ ..قامات السنابل .
آه .. هانحن جياع الأرض نصطفُ .
لكى يُلقى لنا عهد الأمانْ
ينقش السكة باسم الملك الغالبِ ،
يُلقى خطبة الجمعة باسم الملك الغالبِ ،
يرقى منبر المسجدِ ..
بالسيف الذى يبقر أحشاء الحوامل »[١٠٨]

ويجعل « أمل دنقل » من صورة « الحسن الأعصم » إسقاطًا للسلطة الباطشة التى

تعجز جيوشها عن حماية الأرض من العدو الخارجيّ ، بينما هى فى ذات الوقت لا تكفّ عن إشهار الأسلحة فى وجه معارضيها فى الداخل وتصفية خصومها .

٣ – الحسين بن على :

ينحاز « أمل » فكريًا ووجدانيًا لأبناء « علىّ » ، ويرمز الحسين عنده للمثقف الذى سعى لمواجهة السلطة من أجل إقامة العدل ، واستشهد من أجل الدفاع عن الحق . إن الصورة التى يرصدها الشاعر للحسين تتسم بتعطشه الشديد لتحقيق العدل ، وعطشه للماء ، بعد أن قطع عليه « ابن زياد » طريق النهر :

« والأُموىُّ يُقعى فى طريق النبع :

« .. دون الماء رأسُك يا حسينُ .. »[١٠٩]

وبمقتل الحسين يصبح للسلطة الباطشة الهيمنة والسيطرة ، وتحت حد السيف تُحلُّ الحرمات وتنتهك الأعراض ، دون أن يجرؤ أحد على المقاومة :

« وبعدها يتملكون ، يضاجعون أرامل الشهداء ،

ولا يتورعون ، يؤذنون الفجرَ .. لم يتطهروا من رجسهم ،

فالحقُّ ماتْ ! »[١١٠]

ويتكرر مشهد مقتل الحسين فى كربلاء فى قصيدة « من أوراق أبى نواس » ، حيث تحرص السلطة على إبراز أسلحتها والتى تتمثل فى القتل وإغداق المال كسبًا للسكوت :

« كنتُ فى كربلاءْ

قال لى الشيخ أن الحسينْ

مات من أجل جرعة ماءْ

... ...

وتساءلت كيف السيوف استباحت بنى الأكرمينْ

فأجاب الذى بصَّرتْه السماءْ

إنه الذهب المتلألىء فى كلِّ عينْ »[١١١]

٤ – عبد الرحمن الداخل :

يحمل شعر « أمل دنقل » تقديرًا خاصًا لشخصية « الداخل » ، فهو القائد الأموى

الوحيد الذى استطاع أن يفرَّ من بطش العباسيين ، وأن يقوم بإنشاء دولةٍ عربيةٍ فى الأندلس بمفرده وهو النموذج للمثقف القادر على مزج الكلمة بالسياسة . فى قصيدة « أيلول » يتحول « الداخل » إلى المستثنى الوحيد الذى استطاع أن يجتاز أنهار الدم ويفرّ من بطش السلطة العباسية :

« لم يبقَ إلا « الداخلْ »
يعبر نهر الدمْ !
والأمراء الصمْ
ماتوا على المداخلْ »[١١٢]

غير أن هذه الصورة تتغير فى قصيدة « بكائية إلى صقر قريش » ، إذ تنجح السلطة فى تقييد حرية « صقر قريش » – رمز الداخل – فيصير عاجزاً كسيحًا ، ويتحول النهر مرة أخرى إلى دمٍ ، ليجترعه الجنود بين الحين والآخر :

« أنت ذا باقٍ على الرايات مصلوبًا .. مباحا
– « اسقنى .. »
لا يرفع الجند سوى كوبِ دمٍ .. مازال يسفح !
– « اسقنى .. »
– هاك الشراب النبوىَّ ..
اشربه عذبًا وقراحا
مثلما يشربه الباكون ..
والماشون فى أنشودة الفقر المسلَّحْ !»[١١٣]

ومصداقًا للقانون الذى يحكم علاقة المثقف بالسلطة عند « أمل دنقل » ، فإن السيطرة فى النهاية تتم لصالح السلطة الباطشة ، وحتى القيمة التاريخية الإيجابية فى رمز « صقر قريش » تتحول إلى قيمةٍ سلبيةٍ ، عاجزةٍ عن أن تصل الماضى بالحاضر ، لتحقق العلاقة الجدلية بينهما .

٥ – عثمان بن عفان :

هو صاحب « الفتنة الكبرى » ، يمثل إهدار دمه مأزقًا سياسيا ودينيا ، ويرتبط دم

« عثمان » ارتباطًا وثيقًا بمطالبة معاوية بالقصاص من قاتليه باعتباره ولىٌّ دمه يقول الطبرى : « والتقى الحكمان فقال عمرو بن العاص : يا أبا موسى ألستَ تعلم أن عثمان رضى الله عنه قُتِل مظلومًا ؟ قال : أشهد . ألست تعلم أن معاوية أولياؤه ؟ قال : بلى . قال : فإن الله عز وجل قال (ومن قُتِلَ مظلومًا فقد جعلنا لوليهِ سلطانًا فلا يُسرف فى القتل إنه كان منصورًا) فما يمنعك من معاوية ولىّ عثمان يا أبا موسى ؟ وبيته فى قريش كما قد علمت ، فإن تخوفت أن يقول الناس ولى معاوية وليست له سابقة فإن لك بذلك حجة تقول إنى ولىُّ عثمان الخليفة المظلوم والطالب بدمه الحسن السياسة الحسن التدبير »[١١٤] .

إن « أمل » يفنّد هذه المزاعم ، ويتأبى على « معاوية » التذرع بقميص عثمان طمعًا فى الخلافة فيرى أن من يخون الوطن بعدم مراعاته لحقوق مواطنيه ، فإنه أيضًا سيقابل بالخيانة من قِبَل من ولوه عليهم ، ولو أدى ذلك إلى أن يقتلوه . وادعاء معاوية فى المطالبة بدم عثمان باطل أساسًا لأنه لا يستند على دعاوى صحيحة ، فهو لا يسعى للقصاص وإنما يسعى للخلافة ويدعو الشاعر إلى الوقوف فى وجه معاوية :

« قالت امرأة فى المدينه
من ذلك الأمويُّ الذى يتباكى على دم عثمانَ !
من قال أن الخيانةَ تنجب غير الخيانةِ ؟
كونوا له يا رجال ..
أم تحبون أن يتفيأ أطفالكم تحت
سيف ابن هندْ ؟ »[١١٥]

٦ – أبى موسى الأشعرى :

يرتبط « أبو موسى الأشعرى » ارتباطًا وثيقًا بواقعة « التحكيم » التى جرت بين « على » و « معاوية » . ومن الثابت تاريخيًا أن « عليا » كان قد عزله عن ولاية الكوفة بعد أن أقره عليها « عثمان » ، وذلك لأنه حذَّر أهل الكوفة من الاشتراك فى القتال فى صف علىّ أو معاوية . فلما كان التحكيم أصر اليمانية على أن يكون « أبو موسى » حكمًا عن «علىّ» فى مواجهة « عمرو بن العاص » فاضطر « على » إلى الموافقة على كرهٍ منه .

إن « أمل » يستعيد هذه الحادثة القديمة ، فى ثوبٍ عصرىّ ، ويشحنها بالدلالات والرموز التى تكشف تورط « أبى موسى » تحت دعاوى عدم الانحياز ، وانضمامه إلى صف « عمرو بن العاص » ، و « معاوية » . يقول « أمل » فى قصيدته حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى :

« .. إطار سيارتهِ ملوثٌ بالدمْ !
سار .. ولم يهتمّ !!
كنت أنا المشاهدَ الوحيدْ
لكننى .. فرشت فوق الجسد الملقى جريدتى اليوميه
وحين أقبل الرجال من بعيد ..
مزقت هذا الرقم المكتوب فى وريقةٍ مطويه
وسرت عنهم ما فتحت الفمّ !! »(١١٦)

إن عناصر هذه اللوحة العصرية ، هى ذاتها امتداد واقعة التحكيم القديمة ، إذا ما فككنا رموزها . فصاحب السيارة هو « معاوية » ، والسيارة هى الحيلة الخاطفة التى قضى بها معاوية « على شرعية « على » فى الخلافة عن طريق « عمرو بن العاص » . والدم هو دم « على » ، والمشاهد الوحيد هو « أبو موسى » نفسه ، ولكنه حين يقبل الناس يُمزّق رقم السيارة – أو مفتاح الحيلة – حتى لا يراه الآخرون ، وبذلك يسهم عن قصدٍ فى تضليلهم وتعميتهم ، وفى مضىّ معاوية نحو الخلافة دون أن يعترضه أحد .

إن دم « علىّ » هنا هو رمز النضال الإسلامى والبحث عن المعرفة اليقينية ، وبمقتل علىّ يتوارى وجه مشرق للنضال الإسلامى القائم على تحرير الإنسان ، فى مقابل تصاعد الوجه السياسىّ (لا الدينىّ) ممثلاً فى شخص « معاوية بن أبى سفيان » .

لقد تم حسم القضية لصالح السلطة « السياسية » التى تدرك أحابيل السياسة ومكرها ، لا لصالح المثقف « الدينى » الذى لا يعرف سوى سلاح الكلمة والحقيقة والعدل .

٧ – زرقاء اليمامة :

تمثل « زرقاء اليمامة » ارتباط النبوءة بالدم أو النبوءة الدموية ، فقد رأت ما لم يره الآخرون ، وحذرت الناس منه ، غير أن قومها الغافلين ، لم يصغوا لقولها ، ولم يعوا

رؤيتها الثاقبة ولا نظرتها بعيدة المدى . إن « اليمامة » تمثل لدى « أمل » المثقف الذى كان يرى ما لا يراه الآخرون بحكم ثقافته ووعيه الحاد والمرهف بحركة الواقع ومتغيراته ، والذى كان يسعى – عن طريق تحذير السلطة – إلى تجنب عواقب المستقبل ، فالمستقبل لدى المثقف ليس حلمًا أو محض تصورٍ ذاتى ، وإنما هو رؤية موضوعية تستند إلى معطيات الواقع وإرهاصات الماضى وتتشكل مصداقًا للمعايير التى تحدد توجهات الحاضر ، فيغدو فى ضوئها المستقبل نتيجة موضوعية ، لا تصورًا ذاتيًا .

لقد أراد « أمل » أن يشير إلى أهمية دور المثقف فى مشاركة السلطة ، غير أن السلطة لم تأبه مطلقًا لهذا الدور ، وإنما حوَّلت المثقف إلى نموذج آخر لعنترة ، الذى يتم الاعتماد عليه فى فترات الشدة أما وقت المجالسات واقتسام المغانم ، فيتم الاستغناء عنه ، ونتيجة لذلك وقعت الهزيمة وحلَّت النبوءة الدموية التى تنبأت بها زرقاء اليمامة أو المثقف العربىّ :

« أيتها العرافة المقدسه :
جئتُ إليكِ .. مثخنًا بالطعنات والدماءْ
أزحف فى معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسه
منكسر السيف ، مغبَّر الجبين والأعضاءْ
أسأل يا زرقاءُ .
عن فمك الياقوتِ ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدى المقطوع .. وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكسه
عن صور الأطفال فى الخوذاتِ .. ملقاةً على الصحراء
عن جارى الذى يَهُمُّ بارتشافِ الماء ..
فيثقب الرصاص رأسه .. فى لحظة الملامسه
عن الفم المحشوِّ بالرمالِ والدماء !! »[١١٧]

٨ – أبو نواس :

القضية المحورية التى تتنازع قصيدة « من أوراق أبى نواس » هى علاقة المثقف

بالسلطة : « ملك أم كتابة ؟ » ويسعى « أمل دنقل » من خلال رصده للصراع بين السلطة والمثقف إلى تحليل سيكولوجية « أبي نواس » ، وطرح المبررات المتعلقة بمناحي سلوكه الشخصي ، وموقفه المتردد . إن « أبا نواس » – كما يقدمه أمل – نموذج سلبيّ للمثقف . فصورة بطش السلطة ماتزال عالقة في ذاكرته منذ الصغر ، إذ قتلوا أباه وسخروا بأمه وتركوه يعاني صعوبات الحياة ، وحين شب مزّق العسس أوراقه وأشعاره .

وترتبط هذه الصورة القديمة بمقتل الحسين ، النموذج الأمثل للمثقف الخارج على بطش السلطة الأموية ، فتصبح هذه الحادثة الدموية سببًا في تداعي شخصية « أبي نواس » وسلبيتها :

« مات من أجل جرعة ماءْ

فاسقني يا غلامُ صباحَ مساءْ

اسقني يا غلام ..

علِّني بالمدام ...

اتناسى الدماء ! »[١١٨]

لقد جعل « أمل دنقل » حادثة مقتل الحسين هي مفتاح سلبية « أبي نواس » وسبب نزوعه الشديد إلى الخمر ، فإذا كان بهاء وجلال الحسين وكلماته عاجزة عن أن تحقق الثورة ، فما عساه يملك الشاعر « أبو نواس » من فاعلية ؟

٩ – صـــلاح حسين :

يبرز « صلاح حسين » نموذجًا للمثقف المنتمي للفقراء والفلاحين في مواجهة سطة الأعيان وكبار الملاك الزراعيين ، وتنتهي حياته على يد عائلة « الفقي » في كمشيش ، ويصبح دمه رمزًا خالدًا للنضال ، فيختلط بدم « أوزيريس » ودم « أدهم الشرقاوي » اللذين ارتبطا في ضمير الشعب المصريّ بنضالاتهما ضد السلطة الباطشة :

« الدم كان ساخنًا يلوِّث القضبانْ

هذا دم الشمس التي ستشرق ، الشمس التي ستغرب ،

الشمس التي تأكلها الديدان !

دم القتيل أحمر اللون ،

دم القتيل أخضر الشعاعْ

خيطٌ عليه تُنشر الدموع .. كى تجفَّ فى أشعر الصبح »[١١٩]

٢ – توظيف التاريخ فى إطار قضية الصراع العربىّ – الصهيونىّ :

ارتبط الصراع العربىّ – الصهيونىّ فى شعر « أمل دنقل » بمجموعة من الشخصيات التاريخية والمعاصرة ، وكذلك ببعض الوقائع التاريخية والمعاصرة فقد استدعى « أمل دنقل » شخصية « صلاح الدين الأيوبى » وأعاد محاكمته ، بما يتوافق مع رؤى العصر ، واستخدم « أمل » رمزيْن فلسطينييْن للتعبير عن النضال العربى والمقاومة الفلسطينية وهما : الشهيد « مازن جودت أبو غزالة » و « سرحان بشارة سرحان » . كما ارتبط هذا الصراع بشخص الزعيم « جمال عبد الناصر » (والذى أورده البحث بإيجاز فى مدخل الباب الثانى) . أما الوقائع التاريخية والمعاصرة التى استعان بها الشاعر فى التعبير عن قضيته فهى « موقعة حطين » والتى أدت إلى تحرير بيت المقدس من الصليبيين على يد « صلاح الدين الأيوبى » ، ثم مذبحة « أيلول الأسود فى الأردن ١٩٧٠ ، وأخيرًا الحرب الأهلية فى لبنان والتى بدأت عام ١٩٧٥ .

١ – صـــلاح الديـــن :

يحرص « أمل دنقل » على تأكيد مقولة أن « صلاح الدين » بطل شأنه شأن كل أبطال التاريخ ، لا يزيد عنهم فى شىء . وتأتى هذه المقولة ردًا على الاتجاه الذى يُعلى من شأن « صلاح الدين » إلى درجة التقديس ، فما من مناسبة لذكر تحرير بيت المقدس إلا وارتبطت بشخص « صلاح الدين » ، وما من مناسبة لتحرير فلسطين إلا وجاء ذكره . إن صلاح الدين – كما يراه أمل دنقل – قائد تمتع بحسن التقدير وبالإخلاص للوطن ، وما أتى به ليس بمعجزةٍ خارقةٍ ، فالانتصار الذى حققه ، لم يحققه بمفرده ، وإنما بتدريبات جنده وبسالتهم ، وكثرة العتاد الحربىّ ، والتخطيط السليم للمعركة ، فما فعله إذن كان يستطيع أن يفعله شخص آخر ، غير أنه فى غمرة الحياة تُنسى هذه البدهية ، وتتأكد المقولة الأولى فيصبح تحرير فلسطين صعبًا لأنه فى حاجة إلى بطل عظيم كصلاح الدين لا يتكرر .

فى قصيدته « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » ، يُسدل« أمل دنقل » الستار على جثمان صلاح الدين ، إذ صار ملْكًا للتاريخ وحده ، أما لحظتنا الراهنة ، وصراعنا الآنى فهو فى حاجةٍ إلى الفعل النضالى المعتمد على إدراك واقع الصراع والنضال من أجل تحققه :

« نَمْ يا صلاح الدينْ
نم .. تتدلَّى فوق قبرك الورودُ ..
كالمظليينْ !
ونحن ساهرون فى نافذة الحنينْ
نقشِّر التفاح بالسكين
ونسأل الله « القروض الحسنه » !
فاتحه :
آمين »(١٢٠)

ويوجِّه « أمل دنقل » إدانته للأنظمة المتقاعسة التى لا تفعل أكثر من أن تتحسَّر على « صلاح الدين » وعلى زمن وبطولات « صلاح الدين » . وتتخذ من ذلك تكأة تستريح عليها ، دون أن تُعِدَّ جيوشها ، أو تسعى للنضال المقدس من أجل استرداد الأرض المغتصبة وتحرير فلسطين .

٢ – مازن جودت أبو غزالة :

تحرير الأرض يبدأ من انطلاقة الرصاصة الأولى ، ولكن المشكلة تكمن فى موضع إطلاق الرصاص . كانت البداية قبل الهزيمة تحتِّم أن تنطلق من الضفة المحتلة ، ولكن بعد الهزيمة صار محتمًا أن تنطلق من الضفة ومن الداخل أيضًا ، ضدَّ العدوِّ الخارجىّ من ناحية ، وضدَّ الذين أهدروا حقوق الوطن وأضاعوا أراضيه بتخاذلهم وعدم إدراكهم الحقيقى لمجريات الصراع من ناحية أخرى .

يستبسل « مازن » فى الدفاع عن تحرير أرضه ، ويستشهد ، ويختلط الدم الأحمر بقميصه الأبيض ، ويصبح العنف بديلاً عن السلام ، والنضال بديلاً عن المهادنة :

« تتسع الدائرة الحمراء فى قميصك الأبيض ، تبكى شجنا
من بعد أن تكسَّرتْ فى « النقب » رايتُكْ !
تسألنى : « أين رصاصتُكْ ؟ »
« أين رصاصتُك ؟ »
ثم تغيب : طائرًا .. جريحا
تضرب أفقك الفسيحا
تسقط فى ظلال الضفة الأخرى ، وترجو كفنا ! »[١٢١]

٣ – سرحان بشارة سرحان :

من رموز النضال الفلسطينى ، أطلق النار على « روبرت كيندى » مرشح الحزب الديمقراطى للرئاسة الأميريكية فى الخامس من يونيو ١٩٦٨ . كان إيمانه بالقومية العربية وبتحرير فلسطين هو الدافع لإطلاق الرصاص من أجل وطنه فإذا كانت المشكلة تكمن فى أنه :

« فى البيت ، فى الميدان
نُقْتَلُ ياسرحان »[١٢٢]

فالأفضل ألا نموت مثلما تموت العير ، أو على حد تعبير المتنبى :

« إذا لم يكنْ من الموتِ بدٌّ
فمن العجز أن تكون جبانا »[١٢٣]

وسرحان يسعى لتحقيق هذا الهدف ، فعبر ثلاث قصائد يجسد « أمل دنقل » صورة « سرحان » كنموذج للمناضل الفلسطينى الذى حقق بالفعل (إطلاق الرصاص) الهدف ، ولذلك يأخذ صورة الحامل للبندقية :

« اللوحة الدامية الخطوطِ ، والواهية الخيوطْ
لعاشقٍ محترقِ الأجفانْ
كان اسمه « سرحان »
يُمسك بندقيةً .. على شفا السقوط »[١٢٤]

فاللوحة دامية وبالية مهترئة ، و « سرحان » ما يزال يكابد تعبه وصمته ، إذ لا يلبّى دعوته أحد ، وتتوحد يد « القدس » بيد « سرحان » وقت إطلاق الرصاص ، فكأن يد القدس هى التى تضغط الزناد بعد طول انتظار :

« عندما أطلق النار كانت يدُ القدسِ فوق الزنادْ
(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)
ليس من أجل أن يتفجر نفط الجزيرة
ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض
من حول مائدةٍ مستديره
ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناءْ »[١٢٥]

هذه القدس التى « كيعقوب » تبكى ابنها فيشتعل الرأس شيبًا وتبيضُّ الأعين ، ولا يُرَدُّ لها بصرها إلا حين يأتى إليها نبأ فتاها ، وهو ما يعنى إطلاق رصاصةٍ جديدةٍ :

« وعجوزٌ هى القدس (يشتعل الرأس شيبًا »
تشم القميص فتبيضُّ أعينها بالبكاء
ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد »[١٢٦]

فتحرير فلسطين – عند أمل دنقل – لن يتم سوى بالسلاح وحده ، عندما يتحول كل الفلسطينيين إلى نماذج مكررةٍ من « سرحان بشارة سرحان » .

٤ – جمال عبد الناصر :

كان « أمل » واعيًا تمامًا لاختلاف موقف « عبد الناصر » و « المرحلة الناصرية » من تحرير فلسطين ، فهو على الرغم من تأييده النظرىّ لاستعادة الحقوق المشروعة للشعب الفلسطينىّ ، ومن اعتباره « أن منظمة التحرير هى أنبل ظاهرة معاصرة » فإنه لم يسعَ للصدام المباشر . خاض حربيْن من أجل موقفه ، وهما حربا ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، غير أن حسم القضية لم يتم على يديه ، وإنما ضاعت الأرض نتيجة لأخطاء القيادة التى لم تسعَ فعليًا للحفاظ على الأرض ، ولم تهتم بإعداد الجند والعتاد . إن إدانة « أمل » لعبد الناصر تأتى من منطلق مسئوليته عن بحر الدماء وذبح الجنود المصريين فى ١٩٦٧ .

ويقف « أمل دنقل صارخًا فى وجه من أقاموا سرادق العزاء للزعيم « عبد الناصر » ، فلا وقت لدينا للتباكى ، بينما الوطن ينزف من جراح غزيرة ، فى الداخل وفى الضفة الغربية ، حيث يسعى المناضلون إلى رفع علم مصر ذى الألوان الثلاثة : الأحمر والأبيض والأسود ، غير أن هذه الألوان تتحول إلى لونين فقط : الأبيض والأحمر ، الأبيض لون خيام اللاجئين ومناديل الأمهات والأحمر رمز نضال الوطن وصموده :

« لا وقت للبكاء ..
فالعلم الذى تنكسينه .. على سرادق العزاء
منكَّسٌ فى الشاطىء الآخرِ ،
والأبناءْ ...
يستشهدون كى يقيموه .. على « تبَّه » ،
العلم المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبه
خيطًا من الحب .. وخيطين من الدماء
العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء
ومن مناديل وداعِ الأمهات للجنودْ :
فى الشاطىء الآخر ..
ملقىً فى الثرى ..
ينهش فيه الدودُ .. واليهودْ »[١٢٨]

ويختلط الواقع بالحلم ويتراءى للشاعر المستقبل الجديد ، حيث يتحقق النضال المقدس ، ويتهاوى صرح اليهود ، وتهوى دولتهم ، على حين ترفرف راية الوطن عالية أبية . وتحقيق ذلك مرتهن بالنضال لا بالتباكى :

« ..وها أنا – الآن – أرى فى غدكِ المكنونْ :
صيفًا كثير الوهجْ
ومدنا ترتجّ
وسفنا لم تنجْ

ونجمةٌ تسقط – فوق حائط المبكى – إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة فى الأوج ...) »[١٢٨]

٥ – حطين :

تتحول « حطين » إلى أداة تثبيطٍ عند الشاعر ، عندما تصبح رمزًا نادر التكرار للبطولة ، إن الوعى الحقيقى الذى يسعى الشاعر إلى تعميقه وتأصيله فى إدراك المتلقى ، أن حطين ليست أكثر من موقعةٍ تاريخية ، حققتها ظروف وأطر تاريخية واجتماعية وسياسية معينة ، هذا التحقق قابل للمماثلة إذا توافرت ظروف مشابهة أو مقاربة للظروف التى خلقت « حطين » . إننا نستطيع أن نحقق ما هو أكبر من « حطين » إذا أخلصنا لدوافعنا واتجهنا للنضال الفعلىّ ، وحين نتقاعس عن تحقيق ذلك تغدو لنا حطين :

« سنةً .. بعد سنه

تميمة الطفل ، وأكسير الغدِ العنّينْ »[١٢٩]

٦ – مذبحة أيلول الأسود :

لن يتحقق النضال إلا بالمواجهة المباشرة مع العدّو الصهيونىّ ، وهذا يتطلب أن يكون النضال من إحدى دول المواجهة : مصر والأردن وسوريا وفلسطين غير أن الأنظمة العربية المتهاوية أضعف من أن تتحمل طاقة المواجهة المسلحة .

وقد أدى الصدام بين الفلسطينيين والنظام الأردنى إلى مذبحةٍ عُرفتْ باسم مذبحة أيلول الأسود عام ١٩٧٠ ، وكانت هذه المذبحة التى تم تصفية الفصائل الفلسطينية فيها ، دافعًا إلى إجهاض نضالات الفلسطينيين .

ويصور « أمل دنقل » هذه المذبحة فى لوحةٍ متكاملةٍ ، فالواجهة لصور جثث الأطفال والصبايا والأرضية من لون دمائهم ، أما الخلفية فللجنود وهم يواصلون البحث والتنقيب . ويكتمل ذلك كله بموسيقا « البيانو » :

« منظر جانبىٌّ لعمَّان عام البكاءْ

والحوائط مرشوشةٌ ببقايا دمٍ لعقته الكلابْ

ونهود الصبايا مصابيحُ فوق أعمدة الكهرباء
منظرٌ جانبيٌّ لعمّانَ ،
والحرس الملكيُّ يفتش ثوب الخليفةِ
وهو يسير إلى « إيلياءْ »
وتغيب البيوت وراء الدخان
وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرةِ
فى العلم الأجنبيّ ،
ويعلو وراء نوافذ « بسمانَ » عزف البيَانْ »[١٣٠]

٧ – الحرب الأهلية فى لبنان :

اشتركت عوامل عدة فى إيقاظ الفتنة الطائفية فى لبنان، وباشتعال الحرب الأهلية تمت محاولة إبادة الفلسطينيين فى لبنان فى مذابح عديدةٍ، وبدأ هذا التداعى ينعكس فى أسلوبٍ هجيٍّ طائفيٍّ يتخذ من الدين سلاحًا ويسعى لتفرقة وحدة الأمة وتجزئتها لمصلحة العدو .

ويرصد « أمل دنقل » أهوال هذه الحرب فى قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » حين يصور « فيروز » وهى تغنى للبنان بينما تطغى ضجة الطلقات على صوتها :

« منظر جانبى لفيروز
(وهى تُطِلُّ على البحر من شرفة الفجرِ)
لبنان فوق الخريطةْ
منظرٌ جانبيٌّ لفيروز ،
والبندقية تدخل كلَّ بيوت (الجنوبْ)
مطر النار يهطل ، يثقب قلبًا .. فقلبا
ويترك فوق الخريطة ثقبًا .. فثقبا
وفيروز فى أغنيات الرعاةِ البسيطةْ
تستعيد المراثى لمن سقطوا فى الحروبْ .
تستعيد الجنوب »[١٣١]

التوظيف العام للتاريخ فى شعر أمل دنقل :

تمر عملية استخدام الشخصية التاريخية أو التراثية بوجهٍ عام بمراحل ثلاث : « أولا : اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية . ثانيًا : تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصا يلائم طبيعة التجربة . ثالثًا : إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح ، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها »(١٣٢)

فإذا كانت الملامح التى يستعيرها الشاعر من الشخصية المستخدمة تتمثل فى استعارة صفةٍ من صفات هذه الشخصية ، أو بعض أحداث حياتها ، أو اقتباس بعض أقوالها ، فإن الشاعر « أمل دنقل » قد جمع بين هذه الأنواع جميعها فى العديد من قصائده كقصائد : « من مذكرات المتنبى فى مصر » و « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى » و « الموت فى الفراش » على سبيل المثال .

ففى قصيدة « من مذكرات المتنبى » يجمع الشاعر « أمل دنقل » بين الأنواع ، فيستعير بعض صفات المتنبى كشاعريته ، واحتقاره لكافور مع اضطراره لمدحه ، ويستعير بعض أحداث حياته كرحلته إلى مصر والتحاقه ببلاط كافور ، وأخيرا يستعير بعض أبيات المتنبى – مع بعض تحوير – ليعبرَّ من خلال ذلك كله عما تفرضه السلطة بالقهر على أصحاب الكلمة ممن تغنىَّ بأمجادها الزائفة ، وعن إحساس هؤلاء المقهورين بازدراء هذه السلطة الساقطة المهزومة التى تدارى سقوطها وهزيمتها بلون من التنمُّر على الرعية وحلم أولئك المقهورين بواقع أكثر عدالة ، فأبو الطيب يحلم – فى غفوته – بسيف الدولة الحمدانىّ رمز القائد المسلم الشجاع والمنتصر ، ورمز الرجولة الباسلة ، ولكنه يصحو من غفوته ليصطدم بالواقع الكئيب الذليل المثير للسخرية الأليمة ... ويختتم الشاعر القصيدة باستعارة بعض أبيات المتنبى فى قصيدته المشهورة « عيد بأية حال عدت ياعيد » .. بعد تحويرها لتلائم الغرض الذى يرمى إليه ، حيث يقول :

عيـدٌ بأيةِ حالٍ عدت يـا عيـدُ ... بما مضى أم لأرضى فيك تهويدُ
نامتْ نواطيرُ مصر عن عساكرها ... وحـاربت بدلاً منها الأناشـيدُ »

والبيتان كما هو واضح تحريف لبيتىْ المتنبى :

عيدُ بأيةِ حالٍ عدْت يا عيـدُ ... بمـا مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ
نامتْ نواطيرُ مصر عن ثعالبها ... حتى بشمَّنَ ، وما تفنى العناقيدُ »

وقد اتضح كيف جمع الشاعر بين أنواع ملامح الشخصية الثلاثة : الصفة ، والحدث ، والاقتباس – واستغل الأنواع الثلاثة فيما يخدم غرضه »[١٣٣]

ويتحقق هذا الجمع أيضًا فى قصيدة « حديث خاص مع أبى موسى الشعرى » فيستعير الشاعر فى قصيدته بعض صفات « أبى موسى الأشعرىّ » كالحلم والزهد فى الحياة ، ويستعير بعض أحداث حياته كوقوفه حكمًا فى قضية التحكيم بين « علىّ » و « معاوية » ، وأخيرًا يستعير بعض أقواله ، والتى يصدِّر بها قصيدته حيث يقول : « حاذيت خطو الله ، لا أمامه ، لا خلفه » .

غير أن هذا التوظيف يأخذ دلالة أعمق بإضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها . فالقصيدة تعالج – أساسًا – موضوع تعرض الوطن للخطر الداهم ، وحتمية التضحية بالنفس من أجل بقاء هذا الوطن ، وقد يمكن الخطر فى الصراعات السياسية (كما بين علىّ ومعاوية قديمًا) أو فى الانقسامات العرقية أو فى التنافس على السلطة أو التعرض للغزو الأجنبى ، ويعبر عن هذا الخطر انقطاع فيضان النيل والذى لا يأتى إلا إذا تمت التضحية بالنفوس والإخلاص للوطن .

فحين تفتقد المحبة ويندر الإخلاص ، تصبح الحياة عقيمًا ، وتصبح الرغبة فى الحياة لا مبرر لها ، وتسود الرتابة :

« خرجتُ فى الصباح .. لم أحملْ سوى سجائرى
دسستُها فى جيب سترتى الرماديه
فهى الوحيدة التى تمنحنى الحبَّ .. بلا مقابل ! »[١٣٤]

ويسعى الشاعر إلى إعلاء قيمة المحبة والإخلاص للوطن ، ففى مجتمع لا يشعر المواطن فيه بالأمن لن يستطيع هذا المواطن أن يدافع عن وطنه ، لأنه غير آمن فى بيته ، ولاحرّ ، ويدين الشاعر السلطة الباطشة التى تفرض القيود على حرية المواطن وكرامته ، وتدفعه إلى كراهية الوطن .

الاستخدام الطردى والاستخدام العكسى :

يحدد الدكتور « على عشرى زايد » الأسلوب المتبع فى استخدام الشخصية التاريخية

بأنه إما « أسلوب طردى » ويعنى به « التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردًا مع الدلالة التراثية للشخصية ، كاستخدام زرقاء اليمامة للتعبير عن القدرة على التنبؤ والكشف ، واستخدام ابن نوح للتعبير عن الرفض والتمرد ، والسندباد فى التعبير عن المغامرة والارتياد فى تجربة الإنسان المعاصر لأن هذه المعانى تتوافق مع دلالة هذه الشخصيات فى التراث »[١٢٥] وقد تحقق هذا الاستخدام لدى الشاعر « أمل دنقل » فى قصائد : « البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة » ، و « مقابلة خاصة مع ابن نوح » و « من أوراق أبى نواس » و « من مذكرات المتنبى فى مصر » و « كلمات سبارتكوس الأخيرة » .. ألخ .

أو « أسلوب عكسى » ويعنى به « استخدام الملامح التراثية للشخصية فى التعبير عن معانٍ تناقض المدلول التراثى للشخصية ، ويهدف الشاعر من استخدام هذا الأسلوب فى الغالب إلى توليد نوعٍ من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثى للشخصية ، والبعد المعاصر الذى يستخدم الشخصية فى التعبير عنه »[١٢٦]

وقد استخدم « أمل » الأسلوب العكسى فى قصائده « فى انتظار السيف » و « كلمات سبارتكوس الأخيرة » و « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » ، فجاءت صورة « الحسن الأعصم » فى قصيدته « فى انتظار السيف » مناقضة للواقع التاريخى ، وهدف الشاعر من ذلك إلى استخدام النزعة الساخرة ، التى يدين بها قادة الجيوش العسكرية ، وبطولاتهم الوهمية التى تستجلب الرثاء لهم ولقدراتهم المحدودة :

« عادتِ الخيلُ من المشرقِ ،
عاد (الحسن الأعصمُ) والموتُ المغير
بالرداء الأرجوانىِّ ، وبالوجه اللصوصىُّ ،
وبالسيف الأجيرْ
فانظرى تمثاله الواقف فى الميدانِ ..
(يهتزُّ مع الريحِ !)
انظرى من فرجة الشَّباكِ :
أيدى صبيةٍ مقطوعةٌ ...

مرفوعةٌ .. فوق السنان »[١٣٧]

كما جاءت صورة الشيطان إيجابية فى قصيدة « كلمات سبارتكوس » ومخالفة للأطروحة الدينية التى ترى فى فعل الشيطان ذنبًا لا يستحق المغفرة ، ويودى بصاحبه إلى النار ، غير أن الشاعر قد جعل من صنيع الشيطان فعلاً بطوليًا يستحق أن يُمَّجد لأجله ، أما فى قصيدة « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » ، فقد أدرك الشاعر خطورة تقديس بطولة « صلاح الدين » فى تحريره للقدس فحرص على إبراز أن هذا الصنيع لم يكن خارقًا ، ويمكن تحقيقه فى ظل عتادٍ عسكرىٍ قوىٍ وفى توافر التدريب والتمرس والإيمان بالقضية وفى ظل قيادة واعية ، وهو أمر ليس صعب التحقق .

أنماط استخدام الشخصية التراثية :

يمكن حصر أنماط استخدام الشخصية التاريخية فى شعر « أمل دنقل » فى أربعة أنماط هى :

١ – استخدام الشخصية عنصرًا فى صورةٍ جزئية : و « يعتبر هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية أبسط هذه الأنماط ، وربما أهونها شأنًا من الناحية الفنية ، حيث يظل ارتباط الشاعر – فى إطار هذا النمط – بالشخصية المستخدمة ارتباطًا هامشيًا ، ويظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربته ، أو حتى بعدًا واحدًا منها »[١٣٨]

ويتمثل هذا الاستخدام فى قصيدة « قالت امرأة فى المدينة » ، حيث يستخدم الشاعر مقتل « عثمان بن عفان » بشكلٍ عابرٍ فى بناء القصيدة ، حيث يقول :

« قالت امرأةٌ فى المدينة
من ذلك الأمويُّ الذى يتباكى على دمِ عثمانَ !
من قال أن الخيانة تُنجب غير الخيانةِ ؟
كونوا له يارجال ...
أم تحبون أن يتفيأ أطفالكم تحت
سيفِ ابن هندٍ ؟ »[١٣٩]

فالشاعر يستدعى لحظة مقتل « عثمان » ومطالبة « معاوية » بالقصاص لدمه ، غير

أن استخدام الشاعر لكلٍّ من معاوية (ابن هند) و « عثمان » جاء فى ثنايا الصورة الجزئية للوحة ، ملتحمًا بنسجها ، ومنسجما فى إطارها . بمعنى أن فهم الصورة لكلية لهذه اللوحة الشعرية لا يتم بمعزلٍ عن دلالة الشخصيات التاريخية المستخدمة .

وكذلك يأتى استخدام الشاعر « لمعاوية » فى سياق الصورة الجزئية للقصيدة فى قصيدتيْه : « رسوم فى بهوٍ عربىّ » ، حيث يقول :

« بينى وبين الناس تلك « الشعره »
لكن من يقبض فوق الثورة
يقبض فوق الجمره ! »[١٤٠]

وفى قصيدة « الموت فى الفراش » ، حيث يقول :

« أيها السادة : لم يبقَ انتظارْ
قد منعنا جزية الصمت لمملوكٍ وعبدْ
وقطعنا شعرة الوالى (ابن هند)
ليس ما نخسره الآن ...
سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى ...
ومن عارٍ .. لعارْ !! »[١٤١]

ففى هذه القصيدة « يصور الشاعر موقفه وموقف الأمة مما حدث فى عام ١٩٦٧ ، وأنه لم يعد هناك مجال للصمت فلم يعد لدى الناس ما يخسرونه سوى عارهم وضياعهم ، ومن ثم فإنهم يرفضون أن يُقَادوا من أنوفهم وأن يضللوا ويغرَّر بهم بالأساليب والطرق الملتوية ، ويستغل الشاعر شخصية معاوية بن أبى سفيان ليصور من خلاله تلك الأساليب الملتوية الماكرة التى تلجأ إليها السلطة فى ترويض الناس وتذليلهم لأغراضها ، هذه الأساليب التى يعلن الشاعر التمرد عليها ... وقد وُفِّق الشاعر توفيقًا كبيرًا فى استخدام شخصية معاوية وشعرته فى التعبير عن هذا المعنى ، ورغم أن الصورة جزئية فإنه تشع بإيحاءاتٍ ودلالاتٍ بالغة الغنى ، وقد نجح الشاعر فى دمجها فى نسيج القصيدة ، ومزجها ببقية الصور حتى تبدو كما لو كانت متولدة من الصور السابقة عليها ، وتبدو الصورة اللاحقة عليها كما لو كانت تعليلاً لها »[١٤٢]

٢ – استخدام الشخصية معادلاً تراثيًا لبعد من أبعاد تجربته :

وفى هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية ، يزداد دور الشخصية أهمية حيث ينيط الشاعر بها نقل بعدٍ متكامل من أبعاد تجربته وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التى يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزرًا ، عضويًا ، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى ، وقد تكون تكنيكات شعرية أخرى وقد تكون الأمريْن معًا ، ومن أنجح القصائد التى تمثل هذا النمط قصيدة « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »[١٤٣]

ففى هذه القصيدة يستدعى الشاعر رمزيْن تاريخييْن للتعبير عن مرارة الهزيمة التى حلّت بالجيوش العربية فى عام ١٩٦٧ وموقف السلطة من المواطنين العرب ، والشاعر « يستخدم هاتيْن الشخصيتين لتصوير بعدين من أبعاد المأساة أو مستوييْن من مستويات الذين عاشوا المأساة بعمق ، وعانوا كل ثقلها الرهيب ، المستوى الأول : هو مستوى أولئك الذين أحسوا بالخطر قبل وقوعه وحاولوا أن يلفتوا الأنظار إلى هذا الخطر المتفشى فى أعماق الأمة فلم يعبأ أحد بهم ، بل كان جزاؤهم النكال والإيذاء ، وقد وظف الشاعر شخصية زرقاء اليمامة لتصوير هذا البعد من أبعاد المأساة ، أو هذا المستوى من مستويات الذين عانوها . أما المستوى الثانى : فهو مستوى الإنسان العربى الكادح الذى عاش ذليلاً ممتهنًا ، يعيش على الفتات بينما المتحكمون فى مصير الأمة يتقلبون فى أعطاف النعيم وينهبون خيرات البلاد ، حتى إذا أحدق الخطر بالبلد تخلى السادة عنه وفروا ، ووجد الإنسان الكادح – الممثل لجماهير الشعب – نفسه وحيدًا فى الميدان ، يحمل وحده كل العبء الباهظ الذى ينوء به كاهله المهيض الذى هدّه الجوع والمهانة ، وقد وظف الشاعر شخصية عنترة للتعبير عن هذا البعد من أبعاد المأساة ، أو هذا المستوى من مستويات الذين عانوها »[١٤٤]

وقد نجح الشاعر فى توظيفه لشخصيتى : زرقاء اليامة وعنترة العبسىّ ، من خلال مزجهما بتكنيكات القصيدة الحديثة كالصورة الشعرية والفلاش باك (الاسترجاع) والمونتاج والحوار : الداخلى والخارجى ودمجهم فى الإطار الموحّد للقصيدة .

٣ – استخدام الشخصية محورًا لقصيدة :

وفى إطار هذا النمط – الذى يُعدُّ هو النمط الأساسى لاستخدام الشخصية التراثية–

تغدو الشخصية هى الإطار الكلىّ ، والمعادل الموضوعى لتجربة الشاعر ، حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة »[١٤٥]

ويتمثل هذا الاستخدام فى قصائد « من أوراق أبى نواس » و « من مذكرات المتنبى » و « الحداد يليق بقطر الندى » و « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » .. ألخ وسيتخذ البحث قصيدة « من أوراق أبى نواس » نموذجًا تطبيقيًا على استخدام الشخصية محورًا لقصيدة .

يسعى « أمل دنقل » – فى هذه القصيدة – إلى تحليل شخصية « أبى نواس » ورد التناقضات المختلفة ، المتعلقة بسلوكه وحياته الخاصة إلى بواعث نفسية ، ارتبطت به منذ الصِغَر ، وشكلت نمط حياته وحددت طموحاته الفكرية والاجتماعية ، وأودت به فى نهاية الأمر إلى داء عشق الخمر ، كبديلٍ عن الخوض فى الحياة بما تمثله من ضغوط سياسية وعرقية . إن خاتمة القصيدة تتحول إلى ما يشبه الحكمة التى تلخص جدوى الخمر عند « أبى نواس » والتى توصد الأبواب على طموحاته الفكرية والأدبية إزاء هيمنة سلطة العباسيين . إن هذه الخاتمة يجعلها الشاعر مفتاح شخصية « أبى نواس » :

« مات من أجل جرعة ماءْ
فاسقنى يا غلام صباحَ مساءْ
اسقنى يا غلام ..
علنى بالمدام ..
أتناسى الدماء ! »[١٤٦]

والقصيدة تتألف من سبعة مقاطع أو سبع ورقات ، يعالج « أمل » عبر سطورها قضية الصراع بين المثقف والسلطة . وهيمنة السلطة ، مما يترتب عليه الانحياز لها من جانب بعض المثقفين ، وهو الموقف الذى اتخذه « أبو نواس » ، رغم إيمانه بعدم أهلية هذه السلطة للقيادة .

إن « أمل » يتجاوز عن بعض التفسيرات المتعلقة بأبى نواس . كأصله الفارسى ونزعته الشعوبية . إنه لا ينفى عنه أصله ، ولكنه لا يعتبره الدافع الرئيسى الذى حدد شخصية « أبى نواس » وحكم تصرفاتها التى تتبدى لكثير من دارسى الأدب متناقضة تمامًا . ويقف « أمل » عند التحليل النفسىّ ويحاول أن يسلم شخصية « أبى نواس » للتحليل

النفسى ، والذى يحدد الصراع المعتمل فى داخل نفسية « أبى نواس » ، عبر مواقف معينة فى حياته الخاصة ، والعقدة التى تتحكم فى هذه النفسية وفى تصرفاتها المتناقضة .

ففى الورقة الأولى يعود بنا الشاعر عن طريق استخدام تكنيك الاسترجاع flash back إلى ذكريات الصبا ويتخير موقفًا يتم بين « أبى نواس » (الطفل) وأحد أصدقائه ، وهما يلعبان لعبة المراهنة بالعملة . ويعكس لنا « أمل » من خلال اختيار كل منهما موقفهما من قضية السلطة والمثقفين عن طريق البنية الأعمق Deep structure ، إن « أبا نواس » ينحاز إلى الثقافة أو الكتابة بشكلٍ عامٍ .

« ملكٌ أم كتابه ؟ »
صاح بى .. فانتبهتُ ، ورفَّتْ ذبابه
حول عينيْن لامعتيْنِ ..
فقلتُ : « الكتابه »
.. فتح اليد مبتسمًا ، كان وجه المليكِ السعيدْ
باسمًا فى مهابه ! »(١٤٧)

أما صديقة فينحاز إلى السلطة :

« ملكٌ أم كتابه ؟ »
صحتُ فيه بدورى ...
فرفرف فى مقلتيْه الصبا والنجابه
وأجاب : « الملكْ »
دون أن يتلعثم .. أو يرتبكْ
وفتحتُ يدى ..
كان نقش الكتابه
بارزًا فى صلابه ! »(١٤٨)

ويعود « أمل » فى نهاية المقطع إلى استخدام نمط المونتاج السينمائى مع دورة الزمن المتمثل فى دوران الشواديف وحركة النهر ، ليتغير الزمن ونرى « أبا نواس » وقد كبر وصار شاعر الرشيد الأول أما صديقه فقد صار حاجبًا فى بلاط الرشيد ، ليتحقق مطلب كل منهما ، وإن شاب مطلب أبى نواس شىء من التبدل ، إذ لم ينحز « أبو نواس » إلى الثقافة من أجل الثقافة وحدها بما تمثله من قيمٍ نضاليةٍ بل كان انحيازه لها من أجل إرضاء

السلطة ، فقد تحول « أبو نواس » من شاعرٍ إلى نديم ، يقتصر دوره على المسامرة والتخلص من المآزق الطريفة التى يُعدّها له الخليفة .

وهذا التغير مردُّه ثلاثة أحداث رئيسة كان لها الوقع العميق على « أبى نواس » ، كما يتصور « أمل دنقل » ، وألجأته إلى ممارسة هذا الدور الحادثة الأولى والتى تعلق بذاكرة « أبى نواس » هى حادثة اعتقال أبيه بتهمة خيانة السلطة ومحاولة الخروج عليها ، وانتزاعه من بين أحضان زوجه وبنيه حيث الذهاب إلى غير عودة :

« – اخرسوا
وتسلل فى الحلقِ خيطٌ من الدمِ
كان أبى يمسك الجرحَ ،
يمسك قامتَه .. ومهابتَه العائلية !
– يا أبى
– اخرسوا
وتواريت فى ثوب أمّى ، والطفل فى صدرها ما نبَسْ
ومضوا بأبى تاركين لنا اليتم متشحًا بالخرسْ »[١٤٩]

ويجعل « أمل دنقل » هذه الحادثة تخلِّف فى نفس « أبى نواس » مشاعر الخوف من السلطة أما الحادثة الثانية التى دفعته إلى التقرب إلى السلطة فهى حادثة موت أمه :

« نائمًا كنت جانبها ، ورأيت ملاك القدسْ
ينحنى ، ويرُبّت وجنتَها
وتراخى الذراعان عنّى قليلاً
وسارت بقلبى قشعريرةُ الصمتِ
– أمى ، وعاد لى الصوتُ
– أمى ، وجاوبنى الموتُ
– أمى ، وعانقتُها .. وبكيتُ
وغام بىَ الدمعُ حتى احتبسْ ! »[١٥٠]

أما الحادثة الثالثة والأخيرة ، والتى دفعت « أبا نواس » إلى اللامبالاة تجاه الصراعات ، فهى حادثة مقتل « الحسين » ، والحسين يمثل فى شعر « أمل دنقل » النموذج الأمثل للمثقف الذى سعى إلى محاربة السلطة والخروج عليها ، وتأتى ذكرى مقتل الحسين دافعًا إلى الإيمان ببقاء السلطة وهيمنتها وإلى الانحياز إلى ركابها :

« إن تكن كلمات الحسينْ

وسيوف الحسينْ

وجلال الحسينْ

سقطت دون أن تُنقذ الحق من ذهب الأمراءْ

أفتقدر أن تُنقذ الحقَّ ثرثرةُ الشعراء

والفرات لسانٌ من الدم لا يجد الشفتيْنْ ؟ ! »(١٥١)

وهذه الحوادث الثلاث هى التى حددت شخصية « أبى نواس » وجعلته يلجأ إلى اتخاذ موقف اللامبالاة من الأحداث ، والتى أفضت به فى النهاية إلى إدمان الخمر .

ومن الملاحظ أن محاولة استخدام التحليل النفسى لشخصية « أبى نواس » فى القصيدة ، كان له مردوده المتمثل فى محاولة « أمل » للعثور على العقدة التى تتحكم فى تصرفات « أبى نواس » ، وفى استخدامه لتعبيرات الرؤيا (نائمًا كنتُ جانبه ، وسمعتُ الحرس)، (نائمًا كنت جانبها ورأيت ملاك القدس) ، وتتحول المشاهد التى تعقب هذه التعبيرات إلى ما يشبه الكابوس الفاجع أو الحلم المأساوى وهو ما يعنى ميل « أمل دنقل » إلى استخدام الأحلام وتفسيرها كعنصرٍ فاعلٍ فى بناء القصيدة .

بقى أن نشير إلى أن سيطرة الفكرة على القصيدة جاءت على حساب الجانب الجمالى ، إذ فقدت القصيدة لعناصر الارتباط والالتحام ، فبدت أشبه بمقطوعات لارابط بينها غير شخصية القصيدة ، كما أن الارتكاز حول شخصية أبى نواس ورصد جنسيته الفارسية قد جعل القصيدة قاصرة عن تحمل دلالات معاصرة أكثر تعقيدًا من عصر « أبى نواس » ، وأدى كثرة استخدام القوافى ، بشكل غير مجدٍ إلى ترُّهل القصيدة وتكرار المعانى كما فى قول أمل : (كان وجه المليك السعيدْ / باسما فى مهابه) ، فالتصاق صفة « السعيد » بملك وجه العملة التصاق غير متناسب ، أما عن الابتسام فى مهابةٍ ، فلا يعرف الباحث

ابتسامًا وقورًا وآخر غير وقور . وفى قوله أيضا : (كان نقش الكتابة / بارزًا فى صلابة) ونتساءل : كيف يكون بارزا ؟ وما معنى فى صلابة ؟ وكذلك قوله : (أرض الغرابة) ، ولعله يقصد أرض الغربة غير أن القافية أحكمته .

٤ – استخدام الشخصية عنوانًا على مرحلة : « وفى إطار هذا النمط ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلةٍ كاملةٍ من مراحل تطوره الشعرى ، وتبسط ظلالها على رؤيا الشاعر طوال هذه المرحلة ، وتمنحه من ملامحها الفنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربة الشاعر ويعكسها »(١٥٢) .

ويتمثل هذا عند « أملٍ » فى ديوانه « أقوال جديدة عن حرب البسوس » حيث رافقت الشاعر شخصيتا كلٍّ من كليب – القتيل – والزير سالم – المنوط به الأخذ بالثأر – مرحلة كاملة فى تجربة الشاعر وحددت موقفه من قضية الصراع العربىّ – الصهيونىّ .

ولقد تناول البحث هذه القصيدة فى الباب الثانى ، وتعرض لتحليل مقاطع منها .

تأثير استخدام التراث التاريخى على بناء القصيدة :

ينحصر تأثير استخدام الشخصية التاريخية على بناء القصيدة الشعرية فى أربع نقاط رئيسة هى :

١ – اللغة : لعلَّ أكثر ما يرتبط بتوظيف الشخصية التاريخية أو الواقعة التاريخية هى مجموعة المصاحبات اللغوية المرتبطة بهذه الشخصية وبزمن وجودها ، ويتمثل هذا فى مجموعة المفردات التراثية التى تستند إلى عصرٍ محددٍ ، ويسوقها الشاعر كخلفيةٍ تراثيةٍ مصاحبةٍ لحركة وفاعلية الشخصية التاريخية التى يوظفها الشاعر فى قصيدته ، ونضرب نموذجًا على ذلك بقصيدة « الحداد يليق بقطر الندى » والتى يرصد الشاعر فيها رحلة زفاف « قطر الندى » للمعتضد الخليفة العباسى ، غير أن الرحلة لا تكتمل فى قصيدة الشاعر ، إذ يسطو اللصوص وقطاع الطرق على هودجها ، ويتم أسرها . وكأن الشاعر يرمز برحلة « قطر الندى » من مصر إلى بغداد أو الشام لرحلة التحرر العربىّ والقومىّ ، وابتعاث الوحدة العربية من جديد ، والتى بدأت فى مصر ولما تكتمل بعد ، وتصبح اللغة فى القصيدة معادلاً لزمن الأحداث التاريخية ، باستخدام الأشكال الفنية المرتبطة بذلك العصر كالأغنية الشعبية أو الموّال وصوت الراوى ؛ ومن خلال التلاحم والامتزاج بين صوت الراوى والمجموعة يقدم لنا الوجه الآخر لرحلة « قطر الندى » – والتى لم

تتحقق تاريخيا بهذا الشكل – ويتم استدعاء العصر باستدعاء المصاحبات اللغوية المرتبطة به كالأشخاص : (قطر الندى – خمارويه) والأحداث (رحلة قطر الندى للشام) والمفردات الحياتية : (بحيرة الزئبق – المغنيات – البنات الحور – المسك – الكافور – الفقراء – الدراويش – القصر – الذهب المبدور – الهودج – الفرسان – الخصيان – الخيل – مضارب البدو – الأعنة) ، وبالطبع فإن هذه المفردات ليست وحدها القائمة بالاستدعاء التاريخي للأحداث فقد ينطبق معظمها على عصورٍ أخرى تاليةٍ لها أو لاحقةٍ ، ولكن امتزاجها بالشخصيات والأحداث هو ما يجعلها مرتبطة بحقبةٍ زمانيةٍ محدَّدةٍ ، وهو ما يضفى على اللغة صبغة تاريخية ونكهة تراثية .

ويستخدم « أمل دنقل » فى قصيدته « الموت فى الفراش » قوافى صعبة بديلاً عن روح العصر الأموى ، الذى ازدهرت فيه اللغة . ففى المقطع الثانى من القصيدة والذى يصور فيه لوحة عصرية للهزيمة ، يستخدم « أمل » قافية (الواو المشدَّدة) – وهى من القوافى الصعبة – فى التعبير عن استمرارية الحالة التى يقدمها فى المقطع المعنون بـ « بيان » والمتعلق بعصر معاوية بن أبى سفيان وشعرته الشهيرة ويكون استخدام القافية الصعبة بديلاً عن استمرارية عصر البطش الأموى ، وتتضافر السيمترية بين اللوحة العصرية والقافية ذات الاستدعاء التراثى ، عن طريق التحكم فى اللغة ، لترسم لوحة فنية معبرة ومشحونة بالدلالات المعاصرة :

« على محطاتِ القُرى ..
ترسو قطاراتُ السهادْ
فتنطوى أجنحةُ الغبارِ فى استرخاءه الدنوّْ
والنسوة المتشحات بالسوادْ
تحت المصابيح ، على أرصفة الرسوّْ
ذابت عيونُهن فى التحديق والرنوّْ
علىَّ وجوه الغائبينَ منذ أعوام الحدادْ
تشرق من دائرة الأحزان والسلوّْ
... ...

ينظرن – حتى تتآكل العيونُ

تتآكل الليالى ،

تتآكل القطارات من الرواحِ والغدوّ

والغائبون فى تراب الوطن – العدوّ

لا يرجعون للبلاد ..

لا يخلعون معطف الوحشة عن مناكب الأعيادْ ! »[١٥٣]

ومن الملاحظ أن القافية (الدنوّ – الرسوّ – الرنوّ – السلوّ – الغدوّ – العدوّ) تتوافق نفسيا وإيقاعيا مع حركة القطار عند اقترابه من المحطات ، وعند استخدام « الفرملة » على مراحل متتابعة ، بنظرية « القصور الذاتى » .

٢ – البناء : يمزج « أمل دنقل » الأحداث التاريخية بالأحداث المعاصرة فى أشكال فنية متعددة ، منها التداخل كما يتم فى قصائد « البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة » و « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » و « كلمات سبارتكوس الأخيرة » و « أيلول » و « العشاء الأخير » و « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى » و « الموت فى الفراش » و « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » .. ألخ حيث يعمد فى هذه القصائد إلى تداخل الأحداث وتشابكها فى النسيج الفنىّ ، فقصيدة « البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة » مثلاً تعتمد على تداخل الأصوات ، فالصوت المعاصر الذى تبدأ به لجندى شهد الهزيمة ، ثم صوت « عنترة » ، ثم صوت « الزبّاء » ، ثم عودة إلى « زرقاء اليمامة » ثم الختام بالصوت الأول مرة أخرى ، وهذا التداخل يتم بمهارة فنية عالية لا تُنفّر القارئ ولا تشتت ذهنه ، فكل من هذه الأصوات مكمِّل للآخر ، ويمثل مرحلة من مراحل نمو وتصاعد القصيدة .

وكذلك ، فهناك أشكال فنية أخرى استخدمها « أمل » للمزج بين التاريخى والمعاصر ، كالمونتاج والاسترجاع ، كما يتحقق فى قصائد مثل « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرىّ » و « العشاء الأخير » وغيرها . ففى « العشاء الأخير » يستخدم الشاعر أسلوب المونتاج السينمائى فى استدعاءاته للشخصيات التاريخية والتراثية ، ويستخدم كاميرا السينما فى تصوير اللقطات الجانبية :

« ذَهَبُ الشمس العجوز انصهرا
وهوى فوق نفايات الثرى
...
« خبأ المصباح عينيْهِ .. بأهداب جناحيْه ..
لكى تخفى الجريمةْ
وتثنَّى الضوءُ من حدِّ الخناجر ! »(١٥٤)

كما يستخدم الشاعر أسلوب الاسترجاع فى العديد من قصائده ، ومنها « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرىّ » ويسترجع الشاعر – فى المقطع الثانى – طقوس عروس النيل وأعياد الوفاء :

« رأيتهم ينحدرون فى طريق النهر ..
لكى يشاهدوا عروسَ النيل – عند الموتِ – فى جلوتها
الأخيرة
وانخرطوا فى الصلوات والبكاءْ .
وجئتُ بعد أن تلاشتِ الفقاقيعُ ، وعادتِ الزوارق
الصغيرة »(١٥٥)

أما فى قصيدته « من أوراق أبى نواس » فيسترجع الشاعر فى (الورقة الأولى) ذكريات الصبا عند « أبى نواس » ، بل وتسيطر فكرة الاسترجاع على القصيدة كلها ، كما يتحقق فى المقاطع / الأوراق : الثالثة والخامسة والسابعة .

ويلاحظ الباحث أن « أمل دنقل » فى تعامله مع الشخصيات التاريخية يعمد إلى إكسابها صبغةً معاصرة تتلاءم مع قضايا ومتطلبات العصر ، بل إنه فى كثير من الأحيان يلجأ إلى تصوير الواقعة التاريخية بشكلٍ معاصرٍ كما يتحقق فى المقطع الأول من قصيدة « حديث خاص مع أبى موسى » :

« .. إطار سيارته ملوثٌ بالدَّمْ !
سار .. ولم يهتمّ !!

كنت أنا المشاهد الوحيدْ

لكننى .. فرشتُ فوق الجسد الملقى جريدتى اليوميةْ

وحين أقبل الرجال من بعيدْ ..

مزقت هذا الرقم المكتوب فى وريقةٍ مطويّةْ

وسرت عنهم .. ما فتحتُ الفمّ !! »(١٥٦)

وحين نفكّ رموز اللوحة المعاصرة ، نكتشف أن الشاعر قد جعل منها إسقاطًا ماهرًا لواقعة « التحكيم » وما أعقبها من قتل « علىّ » واستيلاء « معاوية » على السلطة . فالسيارة رمز للحيلة الخاطفة التى خدع بها « عمرو بن العاص » « أبا موسى » ، والدم دم « علىّ » و « أبو موسى » هو الرائى الوحيد المدرك لكل أبعاد الجريمة ، ولكنه يتجاهل الأمر تحت دعاوى محاذاة أمر الله أما ضمير الهاء فى « سيارته » فيعود على « معاوية » الذى صدم علىّ وفر للخلافة .

فأمل يعقد فى أشعاره ضفيرة تضمُّ القديم والمعاصر ، وتسعى من خلال رصد حركة التاريخ إلى فهم معطيات الواقع وتشوُّف المستقبل برؤيةٍ واضحةٍ وبوعىٍ مكتملٍ وناضج .

٣ – النزعة الدرامية : تتحدد النزعة الدرامية فى جدلية القديم والجديد ، متجاورَيْن أحيانًا ، وملتحمَيْن أحيانًا أخرى ، والحوار الناتج من تلاحم القديم والمعاصر يُفضى إلى إضافة البعد الدرامىّ لتطور الأحداث ، وإلى إكساب القصيدة بالنزعة الدرامية والحدِّ من غنائيتها . ففى قصيدة « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » يستخدم الشاعر الوقائع التاريخية كاحتلال القدس القديمة والحرب الأهلية اللبنانية وما أعقبها من محاولة تصفية فصائل المقاومة الفلسطينية والقوى التقدمية التى كانت تؤيدها ، ثم يعود الشاعر إلى الأردن ليصور لنا مذبحة الفلسطينيين فى « أيلول الأسود » على يد الجيش الأردنى ومن خلال تجاورية الأحداث يسير الخط الدرامى الأول للقصيدة متناميًا نموًا تراكميًا ، أما الخط الثانى فيرصد تحركات « سرحان بشارة سرحان » ودوافعه النفسية والوطنية ، ثم يلتحم الخطان الدراميان معًا فى المقطع / الإصحاح السادس حيث يأتى الرصد خارجيًا لتحركات « سرحان » من خلال خلفية التاريخ للأحداث المرتبطة باحتلال فلسطين ومفاوضات السلام .

فالأحداث تبدأ باحتلال فلسطين وعودة الجيوش العربية مهزومة فى حرب ١٩٤٨ :

« عائدون ، وأصغر أخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلَّب فى الجُبِّ ،
أجمل أخوتهم .. لا يعود !
وعجوزٌ هى القدس (يشتعل الرأس شيبًا)
تشم القميص فتبيضُّ أعينها بالبكاء ،
ولا تخلع الثوب حتى يجىء لها نبأ عن فتاها البعيد[١٥٧]

ثم تتنامى الأحداث ويتزايد البعد الدرامى ، بتطورات الحرب الأهلية اللبنانية ، والتى يرصدها المقطع الثالث :

« منظر جانبىٌّ لفيروزَ
(وهى تطل على البحر من شرفة الفجرِ)
لبنان فوق الخريطةْ
منظرٌ جانبىٌّ لفيروزَ ،
والبندقيةُ تدخل كلَّ بيوتِ (الجنوبْ)
مطر النار يهطل ، يثقب قلبًا .. فقلبا
ويترك فوق الخريطة ثقبًا .. فثقبا
وفيروز فى أغنياتِ الرعاةِ البسيطةْ
تستعيد المراثى لمن سقطوا فى الحروب
تستعيد الجنوب ! »[١٥٨]

وإذا كانت الحرب الأهلية اللبنانية تمثل آخر ما وصل إليه التدهور العربى (حتى وقت كتابة القصيدة) ، فإن الشاعر عن طريق الإسقاط يكشف خشية الأنظمة من التورط فى خوض الحرب المباشرة مع العدوِّ الصهيونىّ ، وأبرز ما يعكس هذا الخوف مذبحة أيلول الأسود ١٩٧٠ :

« منظرٌ جانبيٌّ لعمَّانَ عام البكاءْ
والحوائط مرشوشةٌ ببقايا دمٍ لعقتْه الكلابْ
ونهود الصبايا مصابيحُ مطفأةٌ فوق أعمدةِ الكهرباءْ
منظرٌ جانبيٌّ لعمَّانَ ،
والحرس الملكيُّ يفتش ثوبَ الخليفةِ
وهو يسير إلى « إيلياءْ »
وتغيب البيوت وراء الدخانْ
وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرة
فى العلم الأجنبيِّ ،
ويعلو وراء نوافذ « بسمانَ » عزفَ البيانْ »[١٥٩]

ثم تكتمل النزعة الدرامية باجتماع الخطّين الرئيسيّين فى المقطع السادس ، حيث الرصد التاريخى لتطورات الأحداث وتحركات « سرحان » من أجل استرداد الأرض بالسلاح :

« اشترى فى المساءْ
قهوةً ، وشطيرةً
واشترى شمعتيْن ، وغدارةً ، وذخيرةْ
وزجاجةَ ماء
... ...
عندما أطلق النار كانت يدُ القدس فوق الزنادْ
(ويد الله تخلع عن جسد القدس توب الحداد)
ليس من أجل أن يتفجَّر نفط الجزيرة
ليس من أجل أن يتفاوض من يتقاوض
من حول مائدةٍ مستديرة
ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناءْ »[١٦٠]

كما تظهر النزعة الدرامية فى شعر « أمل » فى استخدامه للمقابلات التاريخية متوازية

أو ملتحمة بنسيج المقطع الشعرى الواحد ، كما يتحقق فى قصيدة « رسوم فى بهوٍ عربىّ » ، فالتناقض الناتج عن مقابلة اللوحة الأولى بالثانية ، يخلق صراعًا دراميًا محتدمًا ، بين ما قد كان وما هو كائن ، ومن خلال هذا التناقض يكشف الشاعر زيف الواقع العربىّ واهتراء قدراته ، فاللوحة الأولى رصد لمجد الفتوحات العربية :

« اللوحة الأولى على الجدار :
ليلى (الدمشقية)
من شرفةِ « الحمراءِ » ترنو لمغيب الشمسِ ،
ترنو للخيوط البرتقالية
وكرمةٌ أندلسيّةٌ ، وفسقية
... ...
وطبقاتُ الصمتِ والغبارْ !
نقش
(مولاى ، لا غالب إلا الله !) »[١٦١]

أما واقع العرب – الأحفاد – الآن ، فيتمثل فى اللوحة الثانية والتى تشير إلى حريق المسجد الأقصى على أيدى الصهيونيين ، والعجز عن حماية المقدسات :

« اللوحة الأخرى .. بلا إطارْ :
للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرواقْ)
وقُبةِ الصخرة ، والبراقْ
وآيةٍ تآكلتْ حروفها الصغار !
نقش
(مولاىَ ، لا غالب إلا .. النار !) »[١٦٢]

ومن خلال هذا التناقض يدفع الشاعر بالمتلقى ليتخذ موقفًا تجاه ما يحدث فى هذا الواقع . غير أن النزعة الدرامية تحتدم أكثر عندما تتحقق المقابلات داخل المقطع الشعرى الواحد ، ففى اللوحة الثالثة يجعل الشاعر شخصيتها المحورية « سرحان » نموذج المناضل والثورى الذى يسعى لاسترداد المجد القديم من أيدى الصهاينة ، غير أن أرضية اللوحة

والتى يجب أن تكون داكنة ، يجعلها الشاعر لمعاوية بن أبى وسفيان ولشعرته التى تحدد علاقة السلطة بالمواطنين ، ممثلاً للأنظمة العربية كافة ، ومن خلال تناقض الثورى – السلطوى يصبح القابض على الثورة والمنادى بتحرير الأرض قابضًا على النار ، نار العدوّ الخارجى ، ونار الداخل (نار السلطات الباطشة التى لا تسعى للتحرير قدر ما تسعى لتوطيد هيمنتها على المواطنين فى الداخل) :

« اللوحة الدامية الخطوطِ ، والواهيةُ الخيوطْ :

لعاشقٍ محترق الأجفانْ

كان اسمه « سرحان »

يمسك بندقيةً .. على شفا السقوط

نقش

(بينى وبين الناس تلك « الشعرة »

لكن من يقبض فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة ! »(١٦٣)

٤ – الحركة : من الطبعىّ أن يتواكب مع الانتقالات التاريخية تغير وتبدل فى عنصر الحركة ، وكلما تزايد الصراع الدرامى ، كلما تزايدت حدّة الحركة ممثلة فى تبدّل الأفعال ، أما اللغة فتلين حدتها عندما تلتحم بنسيجٍ عصرىٍّ وتميل إلى البساطة ورصد المفردات الحياتية البسيطة ، أما عندما ترتبط بواقعةٍ تاريخيةٍ فإنها تتحول إلى تراكيب تقليدية ، ويصبح جرسها ذا رنينٍ حاد ، كما تميل إلى الجزالة والإطناب والمباشرة . أما الأفعال فمع انتقال الحركة من الماضى إلى الحاضر تتحول الأفعال أيضًا من الماضى إلى صيغ المضارع ، وهو ما يعكس الاستمرار ، ولعل مدخل قصيدة « الموت فى الفراش » الذى يستوحى روح العصر الأموى ومقارنته بسائر مقاطع القصيدة يكشف لنا صدق ما نراه من تبدل الأفعال والميل إلى استخدام الصورة الموحية بدلاً من الرصد والمباشرة . يقول « أمل » :

« أيها السادةُ : لم يبقَ اختيارْ

سقط المهرُ من الإعيـاءِ ،

وانحلَّتْ سيورُ العربة
ضاقتِ الدائرةُ السوداءِ حول الرقبةْ
صدرنا يلمسه السيفُ ،
وفى الظهرِ : الجدار !
.. ..
أيها السادة : لم يبقَ انتظارْ
قد منعنا جزية الصمتِ لمملوكٍ وعبْدْ
وقطعنا شعرةَ الوالى « ابن هندْ »
ليس ما نخسره الآن ..
سوى الرحلةِ من مقهىً إلى مقهى ..
ومن عارٍ .. لعارْ !! »(١٦٤)

ونلاحظ فى هذا المقطع الميل إلى استخدام الأفعال الماضية (سقط – انحلَّ – ضاق – منع – قطع) فى مقابل ثلاثة أفعال مضارعة (يبقى – يلمس – نخسر) ، والميل إلى الوصف والسرد واستخدام التشبيه لضرب المثل وتوضيح الصورة ، والصوت عالٍ ومباشر ، أما المقطع الذى يليه وهو يعبِّر عن واقع الهزيمة بعد يونيو ١٩٦٧ ، فتختلف الأفعال وتميل الصورة إلى التعقيد وإلى استخدام الاستعارة . أما الصوت فتخفت حدته ويكاد يكون هامسًا ، وتسود الحركة التى فى طريقها إلى السكون لارتباطها بالمحطات و (القطارات) المنتظر قدومها .

الأدب الشعبى

١ – توظيف الأدب الشعبى فى إطار قضية السلطة والمثقفين :

لا يحتل الأدب الشعبى مساحة كبيرة فى ديوان « أمل دنقل » ، فالقصيدة عنده لا تعتمد على المكونات الفولكلورية – إلا فيما يندر – ومردّ ذلك يعود إلى أن نظرة الشاعر للتراث الشعبىّ كانت مرتهنة بمقدرة هذا التراث على التعبير عن قضايا محددة حرص الشاعر على تبنيها ، وهى قضايا الدم وهذه القضايا يصعب أن نجد فى التراث الشعبى ما يتجاوب معها بشكلٍ مباشرٍ ، ولهذا فقد كان حرص الشاعر « أمل دنقل » على اختيار موضوعاته دافعًا إلى التقليل من استخدامات الأشكال الفولكلورية : كالأغنية والمثل والحكاية الشعبية والمَوال . وربما كانت « السيرة » و« الحكاية الشعبية » أقرب هذه الأشكال تجاوبًا مع مضامين الشاعر ، مما جعله يستخدم سيرة « عنترة » وحكايات « ألف ليلة وليلة » للتعبير عن قضية والمثقفين .

ففى قصيدة « البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة » يوحِّد الشاعر بين الشعب العربى وعنترة « الذى تركه الحكام فى صحراء الإهمال يسوق النوق إلى المرعى حتى إذا ما اشتدت الحرب وأعلنوا المعركة ذهبوا إليه يستصرخون فيه الحمية ويدعونه للدفاع عن قصورهم المضاءة بالمسرات وألوان الترف »[١٦٥] .

« أيتها النبيَّة المقدسه
لا تسكتى .. فقد سكتُّ سنةً .. فسنةً
لكى أنال فَضلة الأمانْ
قيل لىَ « اخرس .. »
فخرستُ .. وعميتُ .. وائتممتُ بالخصيان)
ظللتُ فى عبيد (عبسٍ) أحرس القطعان
أجترُّ صوفَها ..
أردُّ نوقَها ..

أنام فى حظائر النسيان
طعامىَ : الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض التمرات اليابسه
وها أنا فى ساعة الطعانْ
ساعة أن تخاذل الكماةُ .. والرماةُ .. والفرسانْ
دعيتُ للميدان !
أنا الذى ماذقتُ لحم الضأنْ ..
أنا الذى لا حول لى أو شأنْ ..
أنا الذى أقصيتُ عن مجالس الفتيان
أدعى إلى الموتِ .. ولم أدع إلى المجالسه »[١٦٦]

وفى غفلة السلطة الحاكمة عن الاستعداد لخوض المعارك والذود عن الوطن ، تضيع قيمة البطولة ويختلط دم الشعب بدم « عنترة » ، ويتداخل صوت التاريخ القديم ممثلاً فى تساؤل « الزبّاء » عما تحمله الجمال ، والذى كان فاتحة دخول الرومان إلى مملكة « تدمر » لتدميرها ، فكأنما التاريخ يعيد نفسه من جديد ، وكأنما الهزائم قدر متوارث ، ويصبح الدم وحده الشاهد على الهزيمة :

« تكلمى أيتها النبية المقدسه
تكلمى .. تكلمى ..
فها أنا على ترابِ سائلٌ دمى
وهو ظمىءٌ .. يطلب المزيدا .
أسائل الصمت الذى يخنقنى :
« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟ ! »
« أجندلاً يحملن أم حديدا .. ؟ ! »
فمن تُرى يصدُقنى ؟
أسائل الركّع والسجودا
أسائل القيودا :

« ما للجمالِ مشيُها وئيدا .. ؟ ! »

« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟ ! »[١٦٧]

ويستوحى « أمل دنقل » عالم « ألف ليلة وليلة » الأثيرى فى قصيدته « حكاية المدينة الفضية » – ويلحظ البحث اقتراب عنوان القصيدة من بعض عناوين قصص ألف ليلة[١٦٨] – ويسعى الشاعر (الذات المتحدثة) فى هذه القصيدة إلى دخول المدينة الفضية التى ترمز إلى عالم المثال ، وحين يعجز عن الدخول « واقعيًا » فإنه يلجأ إلى الوسائل التى تحقق له هذا الدخول « وهميًا » فحين يتعاطى « العشب الذى ينضح حمى » يتحقق له فعل الدخول ، وهناك يلتقى بالأميرة « بدر البدور » التى تأخذه إلى قصر أبيها ، ويقضيان ليلتهما فى التنعم بالزاد والخمر ، لكن حلم الشاعر لا يكتمل ، فحتى فى عالم المدينة الفضية أو المثالية ، تطارده سيوف السلطة ، وحين يُفيق من نومه ، لا يُفيق إلا على برودة سيف « مسرور » وهو موضوع على رقبته ، مطالبًا برأسه ، لأن من يقضى ليلة واحدة فى هذا القصر محكوم عليه بالموت ، لكن الشاعر (الذات المتحدثة) ينجح فى استعطاف « مسرور » وفى رشوته ويهرب من الباب الخلفى للمدينة بعد أن دخلها من أبوابها الأمامية .

فالمدينة الفضية « جاحدة » ، تنكر الضوء و « التنوير » ، وهى تعلم أنه ليس كصوت الشاعر شعاع ضوء ، وباعث تنوير . لذا فهى توصد أبوابها ، غير مستجيبة لطرقات الشاعر عليها ، وبذلك تقف – وهى المدينة – ضد المدنية »[١٦٩] :

« كنت لا أحمل إلا قلمًا بين ضلوعى ،
كنت لا أحمل إلا قلمى .
فى يدى : خمس مرايا
تعكس الضوء (الذى يسرى إليها من دمى)
.. طارقًا باب المدينه
– « افتحوا البابَ »
فمارِدُ الحرسْ
– « افتحوا البابَ .. أنا أطلب ظلاّ ... »

قيل : « كلاّ »[١٧٠]

وعندما ينغمس الشاعر فى تعاطى « العشب الذى ينضح حمى » تستجيب لطرقاته المدينة ، ويفتح له حراسها ، وتأتيه الأميرة « بدر البدور » بعربتها الملكية ، لتأخذه إلى قصر أبيها ، حتى يحكى لها ويقص عليها حكاياه العجيبة ، وحين تطلق الخمر لسانه ، يقدم لها أثمن ما يمتلك ، وهو قلمه ، المعبِّر عن ضميره كمثقف :

« سكرتْ كاساتنا من خمر بابل
ألف خيط فى دمانا .. يستبدْ
– « آهِ يا سيدتى : أنتِ مَلَكْ ..
أنا لا أحمل إلا قلمًا بين ضلوعى ..
فخذيهِ .. إنه أثمنُ ما عندى .. خذيه
ومشت راحتها فوق جبينى ،
هتفت بى « شهريار »
– « شهرزادى : أسكبى شهد الرحيق المتواصلْ
ثم قصِّى من حكاياك الجديده
من زمانٍ لم أعد أسمع أشياء جديده
أسردى .. »
– « لبيك يا مولاىَ .. قالوا .. .. »[١٧١]

ويلجأ « أمل دنقل » كدأبه فى استخدام المفارقة ، من خلال تبديل المواقع بين « شهرزاد » و « شهريار » أو بين « بدر البدور » و « الشاعر » ، فيجعل « شهرزاد » فى موضع « شهريار » ، أو السلطة الباطشة ، ويستبدل موضع « شهرزاد » بالشاعر حامل الكلمة ، وكالعادة أيضًا لابدَّ أن تنتهى العلاقة بين المثقف والسلطة بالدم :

« ليلةٌ واحدةٌ تُقضى .. بدم ؟ !
يا تُرى من كان فينا شهريار ؟ ! »[١٧٢]

وبالطبع ، فإن الدم هنا هو دم الأضعف ، الذى لا يملك سوى قلمه وكلمته .

ويستخدم « أمل دنقل » الموّال الشعبى المتعلق « بأدهم الشرقاوى » فى قصيدته « أشياء تحدث فى الليل » ، غير أن هذا الاستخدام يتوقف عند حيز استدعاء الشخصية الشعبية مصحوبة بدلالتها المباشرة ، المتعلقة بالوقوف فى وجه السلطة وتحديها ، دون أن يلجأ الشاعر إلى استخدام نص « الموال » نفسه . وقد حاول الشاعر أن يخلق بلغته هو إيقاعًا أقرب إلى إيقاعات « العديد » عن طريق استخدامه لبحر الرجز :

« دمُ القتيلِ أحمر اللونِ ،
دم القتيل أخضر الشعاعْ
...
« أدهم مقتولٌ على كل المروج »
أدهم مقتولٌ على الأرض المشاع »[١٧٣]

توظيف الأدب الشعبى فى إطار قضية الصراع العربى – الصهيونى :

« التعريف العلمى المعاصر لكلمة « سيرة » يحدد مكانها بين التاريخ والأدب فهى تاريخ من حيث تناولها لحياة فردٍ له أهميته كمُوجِّهٍ للأحداث فى عصرٍ ، أو جماعةٍ لعبت فى تاريخ الشعب أو الإنسانية دورًا ذا أثر . وهى أدب من حيث كونها انطباعات مؤلفها ، وتتلون بثقافته ووضعه الاجتماعى وموقفه من الحياة ، أى أنها ليست عملاً علميًا تاريخيًا يعتمد على الوثائق الثابتة القيمة ، المحققة الوجود ، ثم ينهج إلى مناقشتها ومقابلتها ببعضها البعض لاستخلاص الحقائق المجردة التى لا تهم من الناس إلا أصحاب العلم والدراسة العاملين فى نفس الميدان ، بل هى قد لا تُعنَى على الإطلاق بهذا التمحيص والمناقشة وقد تختار أضعف الأقوال بما يتفق دون غيره مع موقف المؤلف ووجهة نظره ، وهذا يؤكد ذاتية السيرة كعمل . وليست الذاتية من العلم فى شىء ، وإنما هى إلى الأدب أقرب وبه ألصق »[١٧٤] .

وكاتب السيرة الشعبية « استمد أبطاله من الأساطير العربية واستعان استعانةً كاملة فيما تتيحه الأسطورة من حركةٍ لا تعرف التحديد المكانى ولا الزمانى للبطل ، كما لا تعرف التحديد الذى يرتبط بالقدرات البشرية فى إمكانيات البطل . ذلك أن بطله فى الأصل بطل أسطورى ، إذ السيرة شعبية من حيث المتلقى وشعبية من حيث التعبير عن

مجاميع الشعب . فالبطل فيها يعكس آمال المجموعة وأحلامها بل إنه يمثل فى الحقيقة حلمها ، والحلم لا يتقيد بما يقيد البطل البشرى من مواضعات وقدرات محدودة فبطل السيرة الشعبية يمثل قدرة المجموعة على مواجهة القوى وهزيمتها وتحقيق كيانها والشعور بذاتها »[١٧٥] .

وقد أتيح للشاعر المعاصر أن يفيد من كل هذه الإمكانات والدلالات المتعلقة بالأدب الشعبى ومرد ذلك يعود إلى أنه « للتراث الشعبى ميزة مهمة ، لأنه تراث قريب حى ، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنه مثقل بما فى الماضى الطويل من خلافات ومشكلات »[١٧٦] . ثم إن التراث الشعبى يتميز بجاذبية تكمن « فى أنه يمثل جسرًا ممتدًا بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدى دور المسرحية – إلى حدٍ ما – فى إيقاظ الشعور القومى وإبقائه حيا »[١٧٧] ومن الملاحظ أن « حظ سيرنا الشعبية من اهتمام شعرائنا المعاصرين بالغ الضآلة إذا ما قيس بثراء هذه السير ، وامتلائها بالأبطال والشخصيات الغنية بالأبعاد النفسية والاجتماعية، والتى تصلح لحمل أدق خلجات الشاعر المعاصر »[١٧٨] . ولعلى لا أضيف جديدًا إذا قلت بأنه على وجهٍ خاص لا نكاد نجد انتشارًا لاستخدام سيرة « الزير سالم » فى شعرنا الحديث ، باستثناء ديوان « أقوال جديدة عن حرب البسوس ، لأمل دنقل » على الرغم من أن هذه السيرة تعد من أهم السير الشعبية .

ولقد استطاع « أمل دنقل » أن يوظف سيرة « الزير سالم » فى التعبير عن قضية الصراع العربى – الصهيونى ، فجعل من كليب « رمزًا للمجد العربى القتيل أو للأرض العربية السليبة التى تريد أن تعود إلى الحياة ولا سبيل لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم .. وبالدم وحده .. »[١٧٩] . ويحتوى ديوان « أقوال جديدة عن حرب البوس » على قصيدتين : الأولى : الوصايا العشر (وكتبت عقب التوقيع على اتفاقية فض الاشتباك الثانى فى عام ١٩٧٥) والثانية : أقوال اليمامة ومراثيها (كتبت ونشرت عام ١٩٨٠) . وتمثل القصيدة الأولى وصية « كليب » لأخيه الأمير « سالم الزير » والتى كتبها بدمه والرمح غارس فى ظهره والدم يقطر من جبينه ، بعد أن طعنه « جساس » من الخلف . والقصيدة تصيِّد للحظةٍ دراميةٍ ثرّة ، هذه اللحظة هى بداية مرحلةٍ ونهاية أخرى ، إنها العامل المؤثر فى تغير علائق وأنماط حياة الكثيرين ، وأولهم الأمير « سالم الزير » ، نفسه ،

الذى سيكف عن حياة المجون ويرتد إلى حياة الشدة ، ويتخذ المواقف الحاسمة التى تجعل منه رجل حربٍ وقائد قبيلة ، يسعى للانتقام لأخيه من قاتليه .

وقد حاول « أمل دنقل » فى كثيرٍ من مواضع القصيدة أن ينقل نصوصًا بعينها ، أو أحداثًا بصورتها ، ملتزمًا بالدلالة اللغوية المباشرة والتصويرية ، مما أوقعه أحيانًا فى التقريرية وإعادة اختزال المعانى الشعرية بشكلٍ نثرىّ ، غير أن أكثر ما نجح « أمل دنقل » فيه هو خلق بناء للقصيدة أكثر تماسكًا مما تقدمه وصايا السيرة الشعبية . فالترتيب الذى صاغه « أمل » لمقاطع قصيدته أو وصاياه الشعر ، ينمُّ عن فهمٍ عميقٍ لخبايا النفس البشرية ، وعن إدراك واعٍ لطبيعة التوجه ، فهناك استخدام للحجج والمنطق العقلىّ ، وهناك اللعب على أوتار المشاعر الإنسانية ، كما أن هناك حافزًا للدفع عن طريق استشراف الرؤيا المستقبلية ، هذا إلى جانب إمكانات الشعر الحر وما تتيحه للشاعر من مقدرةٍ على تحرير المقطع من رتابة الإيقاع وتورط القافية . والمقارنة بين نصىّ : السيرة الشعبية والقصيدة ، سوف يدفع إلى التحقق من صدق هذه الأقوال .

ولقد صاغ « كليب » وصاياه فى قصيدتيْن : الأولى بعد طعن جساس له وفراره ، حيث « أخذ بيده عودًا وغطّه بالدم وأنشد يقول :

يقول كليب إسمع يا مهلهل ... مُذلَّ الخيل قهَّار الأسود
على ما حلَّ من جساس فيَّا ... طعنّى طعنةً منها بعود
أيا سالم توصّى باليتامى ... صغار بعدهم وسط المهود
واسمع ما أقلك يا مهلهل ... وصايا عشر إفهم المقصود
فأول شرط أخوى : لا تصالحْ ... ولو أعطوك زيناتِ النهود
وثانى شرط أخوى لا تصالحْ ... ولو أعطوك مالاً مع عقود
وثالث شرط أخوى لا تصالح ... ولو أعطوك نوقًا مع كاعود
ورابع شرط أخوى لا تصالح ... واحفظ زمامى مع عهود
وخامس شرط أخوى لاتصالح ... وقد زادتْ نيرانى وقود
وسادس شرط أخوى لاتصالح ... فإن صالحتَ لستَ أخى أكيد
وسابع شرط أخوى لا تصالح ... واسفكْ دمَّهم فى وسْطِ بيد
وثامن شرط أخوى لا تصالح ... وأحصد جمعَهم مثل الحصيد
وتاسع شرط أخوى لا تصالح ... فإنى اليوم فى ألمٍ شديد
وعاشر شرط أخوى لا تصالح ... وإلاقدشكوتكَ للمجيد»(١٨٠)

والثانية : بعد أن قال للعبد : « بالله عليك أن تمهل علىَّ قليلاً حتى أتودَّع من دار الدنيا وأكتب لأخى وصية أخرى . فقال العبد : أكتب يا مولاى رحمك الله فأخذ كليب العود وكتب يقول :

« يقول كليب من سادة ربيعة ... ودمعى فوق خدَّى كالقناه
جفانى الدهر خلاَّنى سقينًا ... فهذا الدهرُ كم مثلى فناه
خرجتُ أنا على مهرى أسيرُ ... فليس بيدِّى أنا سوى العصاه
فإذا ابن مرة جاء خلفى ... يريد قتلى وإبليسٌ طغاه
ضربته بعصاتى فوق ظهره ... تقنطر راح من فوق الوطاه
أتى من خلفهِ عبدٌ غريبٌ ... سريعًا أركبه ووقفْ حداه
فاستعد وجانى فى حالٍ وسرعة ... ونارٌ بالحشا زادتْ لظاه
قلى دير وجهك يا بن عمى ... يريد الغدرَ منى بالففاه
فأحكم طعنةً فينا سريعًا ... وراح جساس هارب بالفلاه
هديت لك هدية يا مهلهل ... عشر أبيات تفهمها الزكاه
أول بيت أقوله استغفر الله ... إله العرش لا يُعبد سواه
وثانى بيت أقوله الملك لله ... بسط الأرض ورفع السماه
وثالث بيت توصّى باليتامى ... واحفظ العهد وإياك تنساه
ورابع بيت أقوله الله أكبر ... على الدهرِ لا تنسى أذاه
وخامس بيت جساس غدر بى ... أنظر الجرحَ يُعطيك النباه
وسادس بيت قلت الزيرُ أخى ... شديد البأس قهّار العداه
وسابع بيت سالم كون راجل ... لأخذ الثأرِ لا تعطى ونداه
وثامن بيت بالك لا تخلّى ... لا شيخ كبير .. ولا فتاه
وتاسع بيت توصّى باليتامى ... واحفظ العهد واياك تنساه
وعاشر بيت إن خالفت أمرى ... أناوإياك إلى قاضى القضاه»(١٨١)

وقد حاول « أمل دنقل » جاهدًا أن يلتزم بنصوص الوصايا كما صيغت فى السيرة الشعبية وقد جاء ذلك متحققًا فى كثيرٍ من مواضع القصيدة ، كالتزامة بالبدء بكل وصيةٍ بفعل الأمر : « لا تصالحْ » وإن جاء تعداد هذا الاستخدام سبع عشرة مرة بزيادة سبع مرات عن النص الأصلى ، وذلك لما تتطلبه مواقف القصيدة .

كما ارتكز « أمل » على بعض الوصايا ، فجاء الرصد التصويرى لها متعددًا ، كحرصه على تصوير اليتامى واليتم . يقول « أمل » فى الوصية الأولى :

« أن سيفانِ سيفكَ ..
. صوتانِ صوتكَ
أنك إن متَّ :
للبيت ربٌّ
وللطفلِ أبْ »(١٨٢)

ثم يأتى الوصية الثالثة لتصور الأطفال اليتامى ، وما يعانونه من فقدٍ ، ممثلاً فى نموذج « اليمامة » بنت كليب :

« وتذكَّرْ ..
إذا لانَ قلبُكَ للنسوةِ اللابساتِ السوادْ
ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامه
أن بنتَ أخيك « اليمامه »
زهرةٌ تتسربل – فى سنوات الصبا –
بثياب الحدادْ .
كنتُ ، إن عدتُ :
تعدو على درج القصرِ ،
تمسك ساقىَّ عند نزولى ...
فأرفعها – وهى ضاحكةٌ –
فوق ظهرِ الجوادْ .
ها هى الآن .. صامتةٌ
حرمتها يدُ الغدرِ :
من كلماتِ أبيها ،

ارتداء الثياب الجديدة ،
من أن يكون لها – ذات يوم – أخٌ !
من أبٍ يتبسَّم فى عرسها ..
وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها
وإذا زارها .. يتسابق أحفادهُ نحو أحضانهِ ،
لينالوا الهدايا ..
ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)
ويشدوا العمامه
لا تصالح !
فما ذنب تلك اليمامه
لترى العشَّ محترقًا .. فجأةً
وهى تجلس فوق الرمادْ ؟ !»[١٨٣]

وكذلك تحرص الوصية الخامسة على تأكيد عدم ضمان مستقبل الأطفال ، فى غياب الأب الراعى غير أن الأب هنا يمتد من مفهومه المادى المباشر ، إلى أب القبيلة وسيدها :

« كيف ترجو غدًا .. لوليدٍ ينامْ
– كيف تحلم أو تتغنَّى بمستقبلٍ لغلامْ
وهو يكبر – بين يديْكَ – بقلبٍ منكَّسْ ؟ »[١٨٤]

وتمتد هذه الصورة إلى القصيدة الثانية ، لتجسد صورة اليتم فى بكاء صبايا « كليب » الصغيرات :

« أسائل :
من للصغار الذين يطيرون – كالنحل – فوق التلال ؟
... ...
بنات أبى – الزهرات الصغيراتُ – يسألننى

لِمَ أبكى أبى !
ويبكين مثلى ،
ويخلدن للنوم حين أغالب دمعى
وأروى لهن الحكايا
عن الملك النسرِ
والملك الثعلبِ
فإن نِمْنَ .. جاء أبى .. ليهز الأراجيحَ .
يلمس وجناتِهنَّ ..
ويعطى لهنَّ اللعبْ
ويمضى .. وعيناه مسبلتان ..
وساقاه تشتكيان التعبْ .. »(١٨٥)

ويتحول هذا الهم الخاص الذى يؤرق « اليمامة » بفقد أبيها ، إلى همٍّ وجودىٍّ خالص ، عندما تتساءل « اليمامة » :

« هل عرف الموتُ فقدَ أبيهِ ،
هل اغترف الماءُ من جدول الدمعِ
هل لبس الموتُ ثوبَ الحداد الذى حاكه .. ورماه ؟ »(١٨٦)

ويحرص أمل دنقل – فى موضعٍ آخر – على تأكيد الوصيتيْن : الخامسة والسابعة من وصايا « كليب » ، والتى تتعلق بإشعال نيران الحرب وسفك دم القتلة ، حتى ترتوى الصحراء من دمائهم وتكاد صياغة « أمل » أن تتطابق وصياغة نص السيرة :

« قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومَة فيمن هلكْ
واغرسِ السيفَ فى جبهةِ الصحْراءِ ..
إلى أن يُجيبَ العدمْ »(١٨٧)

...

وارو قلبَك بالدمِ
وارو التراب المقدسْ
وارو أسلافك الرقدينَ
إلى أن تردَّ عليك العظامْ ! »[١٨٨]

وتتجاوب قصيدة « أمل » مع مطالب الوصية الثانية لكليب ، خاصة البيت السابع الذى يقول « كليب » فيه :

« وسابع بيت سالم كون راجلْ لأخذ الثأرِ لا تُعطى وناه »[١٨٩]

ويصوغ « أمل » هذا المطلب فى المقطع السادس من قصيدته فيقول :

« سيقولون :
ها أنت تطلب ثأرًا يطولْ
فخذِ – الآن – ما تستطيعُ
قليلاً من الحقِّ ..
فى هذه السنوات القليلةْ
إنه ليس ثأرك وحدكَ ،
لكنه ثأر جيلٍ فجيلْ
وغدًا ..
سوف يولد من يلبس الدرعَ كاملةً ،
يُوقد الحربَ شاملةً ،
بطلب الثأرَ ،
يستولد الحقَّ ،
من أضلعِ المستحيلْ
لا تصالح ،
ولو قيل إن التصالحَ حيله

إنه الثأرُ ،

تبهت شعلتُه فى الضلوعِ

إذا ما توالتْ عليه الفصول »[١٩٠]

وينقل « أمل دنقل » بمهارةٍ وبراعةٍ اللحظات الأخيرة فى حياة « كليب » . ويكسبها درامية عالية ، فعلى حين يتوقف نص السيرة عند حيز الرصد ، يتجاوز « أمل » ذلك فى تصويره باستخدام الحركة المصحوبة بإيقاعٍ بطيءٍ يتحول سريعًا شيئًا فشيئًا ، وتتناسق الأحداث وتتلاحق ، ونشعر كأن حركة « كليب » يتم رصدها لنا من خلال « كاميرا » متنقلة تتابع عدساتها الحركة ببطء .

ويرى البحث أنه من المفيد مقابلة النصين :

يقول الراوى : « .. فتحمَّس جساس ونهض ومسك له العبد فركب ثم تقدَّم نحو كليب والرمح فى يده وطعنه فى ظهره فخرج يلمع من صدره فوقع على الأرض يتخبط فى دمه فبكى كليب ملء عينيْه ودمعه يسيل على خديه فلما رآه جساس على تلك الحالة ندم وتأسف على ما فعل فتقدم إليه وقبَّله من لحيته وعارضيْه وضمه إلى صدره ووضع رأسه على ركبته وقال سلامتك يا بن عمى يا أبا اليمامة فقد حلَّت بى الندامة فوالله أنى فعلت ذلك بدون عقلٍ ولا تمييز فسامحنى على هذا الارتكاب القبيح فقال كليب من حلاوة الروح : هذا حكم الإله المتعال ما كان أملى منك أن تبادلنى بهذه الفعال وتشمت فىَّ الأعداء الأنذال وتفرِّق بينى وبين اليتامى وما بكائى على مالٍ ولا نوال وإنما بكائى على اليتامى ولكن لهم رب لا يغفل ولا ينام وأبكى أيضًا على غدرك فإنك قتلتنى بالغدر والعدوان ولست من أقرانى فى الميدان ولا فى ملتقى الفرسان ولكن سيجازيك العادل الديَّان وسوف ترى ما يحل بك من الهوان ولا تظن بأنه يصفى لك بعد الآن زمان فقم الآن وأذهب إلى الخيام وأقرى اليتامى منِّى جزيل السلام ولكن اسقنى قبل رواحك شربة ماء لأن قلبى احترق من الظمأ »[١٩١] .

ويأتى تصوير « أمل » لهذه اللحظة فى المقطع السابع من قصيدته يقول :

« لم يصح قاتلى بى : « انتبه » !

كان يمشى معى ..

ثم صافحتى ..
ثم سار قليلاً
ولكنه فى الغصون اختبأ !
فجأةً :
ثقبتنى قشعريرةٌ بين ضلعيْن ..
واهتزَّ قلبى – كفقاعةٍ – وانفثأ !
وتحاملتُ ، حتى احتملتُ على ساعدىّ
فرأيت : ابن عمى الزنيمْ
واقفًا يتشفَّى بوجه لئيمْ
لم يكن فى يدى حربةٌ ،
أو سلاحٌ قديمْ
لم يكن غيرُ غيظى الذى يتشكَّى الظمأ »(١٩٢)

إن « أمل » قد أكسب مقطعه دراميةً عاليةً ، باعتماده على عنصرىْ : الحركة ، وانتقال الرؤية ، من متابعة « جساس » إلى متابعة « كليب » ثم انتقالها لتصوير ملامح وجه « جسَّاس » ثم العودة مرة أخرى لـ « كليب » هذا الحدث الذى مهَّد له الشاعر بمقدمةٍ تكشف عن شىءٍ ما سيتمُّ حدوثه لتشويق المتلقى ، وحثِّه على المتابعة من خلال عنصر الإثارة الذى تحقق من خلال الصياغة التتابعية للأحداث ، وهذا بالطبع يُحسب لصالح « أمل دنقل » .

التوظيف العام للأدب الشعبى فى شعر أمل دنقل :

إزاء توظيف الشعراء للتراث الشعبى ، يذهب الدكتور « أحمد كمال زكى » إلى أن « الذين جعلوا الأساطير – وسائر الحكايات الشعبية – محاور أعمالهم الأدبية تورطوا فى مجموعةٍ من الأخطاء أهمها الاكتفاء بسرد الأحداث الخرافية ، أو الإشارة إلى الأعلام الأسطورية لمحًا ، أو استغلال الأسطورة نفسها على أساس كونها ميراثًا ثقافيًا يمكن أن يبدو مجرد زينة ، وبعض الأدباء يسىء الفهم الحقيقى لجوهر الأسطورة فيدَّعى أن لها

معنى شخصيًا يختاره هو ، برغم الحقيقة التى تقرر أن الأساطير مستودع لمعتقدات الجماعة ، ولها رواسب محددة فى وجدان الشعب »[١٩٣] .

وهذه المقولة تصبح مدعاة للقلق إزاء هذا التأكيد الشامل لكلٍّ الشعراء والأدباء الذين تعاملوا مع الأساطير والحكايات الشعبية ، والأحرى أن يكون الحكم على الأغلب-أو البعض ، ثم إنه ليس على المبدع الحقيقى أن يكتفى بالمستوى الدلالى المباشر للأسطورة أو الأدب الشعبى عامة ، وإنما عليه أن يضفى على هذا المستوى من رؤيته ، ويسبغ عليه من ملامحه الفنية على ألا « ينتزع الشاعر الشخصية التراثية من سياقها الخاص ليضعها فى سياق يتناقض مع تكوينها النفسىّ أو الفكرى ، أو ليجعلها تلعب دورًا يتناقض مع الدور الذى استقر لها فى وجدان القارىء . إنه قد يضيف أو يحذف من سماتها بعض الملامح التاريخية ولكن بالقدر الذى يعمّق من حضورها الدرامى والذى تحتمله طبيعة مكوناتها الأولى »[١٩٤] .

ويرى البحث أن « أمل دنقل » قد نجح فى الإفادة من معطيات التراث الشعبىّ بما يتناسب مع استخدامه فى التعبير عن قضيته الرئيستين دون أن يتورط فى مجموعة الأخطاء التى أشار إليها الدكتور « أحمد كمال زكى » ، ويمكن رصد هذا التوظيف عبر محورين :

١ – فى إطار المضمون : وظف « أمل دنقل » حكايات ألف ليلة وسيرة عنترة كما وظف موال « أدهم الشرقاوى » فى التعبير عن الصراع بين المثقف والسلطة ، فاستخدم من « ألف ليلة » شخصيتىْ : « شهريار » و « شهرزاد » غير أنه قام بتبديل دوريْهما ، ليصبح « شهريار » هو الضحية و « شهرزاد » هى الجلاد ، بما يتناسب مع منطق الشاعر الذى يرى فى « شهريار » رمزًا للمثقف حامل الكلمة ، وفى « شهرزاد » السلطة . وحرص الشاعر على استخدام هذه المفارقة ، نابع من تأكيده على ان الخلاص الفردى ليس هو الحل الأمثل ، فحلم « ألف ليلة » فى الهروب إلى مدينة الفردوس لا يتحقق إلا بتعاطى « المغيّبات » ، وحتى فى تحقق هذا الحلم الوهمىّ لا يستطيع الشاعر/ المثقف أن يفرَّ من قبضة السلطة التى تتعقبه حتى فى أحلامه . وتنتهى القصيدة بالعودة إلى نقطة البداية مرة أخرى .

وفى توظيفه لسيرة « عنترة » جعل الشاعر « عنترة » رمزًا للمثقف وجعل « سادات

القبيلة » رمزاً للسلطة ، التى فرضت على « عنترة » / المثقف أن يقدم التضحيات من أجل بقاء القبيلة ، وحين فعل لم تقابله حتى بالشكر ولا العرفان .

وفى استخدامه لموال « أدهم الشرقاوى » ، وحدَّ « أمل دنقل » بين « صلاح حسين » – نموذج المثقف المناضل – وبين « أدهم الشرقاوى » ، فكلاهما كان يبحث عن الحق والعدالة ، غير أن قوى البطش والطغيان « السلطة » تتمكن منهما وتحسم الصراع بالتصفية الجسدية .

كما وظف « أمل دنقل » سيرة « الزير سالم » ليعبِّر من خلالها عن الصراع العربىّ – الصهيونىّ فكليب رمز للمجد العربى السليب ، أو للأرض المغتصبة ، و « جسَّاس » قناع العدوِّ الذى اغتصب الأرض بدون وجه حقٍ ، والزير سالم هو رمز النضال العربىّ ضد العدوِّ وضد تمييع الهوية العربية .

ويرى الشاعر أن حدود الأرض المغتصبة تقاس بآخر قطرة دمٍ تسيل من أجسادنا أو من أجساد الأعداء .

٢ – فى إطار الشكل : ويتم رصد توظيف الشكل عبر المحاور التالية :

(أ) اللغـة :

ترتبط اللغة فى السير الشعبية بالنزعة القصصية حيث تعتمد السيرة الشعبية على رصد وتتبع تطورات الأحداث وتصاعدها فى حياة شخصية بعينها أو مجموعة من الشخصيات ويفيد « أمل دنقل » من هذه النزعة ، فنجده يلجأ إلى استخدام طريقة القص « كما فى قصيدته حكاية المدينة الفضية » ، حيث تتطور أحداث هذه القصيدة باعتمادها على عنصر الحكى .

ويلجأ الشاعر إلى استخدام عنصرىْ التشويق والإثارة اللذين يسمان السير الشعبية لجذب انتباه المتلقى ، فلا يقدم الأحداث فى قصائده دفعةً واحدة ، بل على مرات ، ليشدَّ المتلقى إليه ، ويجعله مشوقًا لمعرفة باقى الحكاية ، كما يستوحى « أمل دنقل » عن طريق المصاحبات اللغوية عالم « ألف ليلة » السحرى ، باستدعائه للشخصيات (شهر يار – شهر زاد – مسرور) ولعناوين قصص « ألف ليلة » (حكاية المدينه الفضية) ،

ولمجمل عالم السيرة (الترف – الخدم والحشم – القصور .. الخ) ويقدم من خلال ذلك رؤية معاصرة للقضية التى يعبّر عنها .

« – « أغريبٌ ؟ »

قلتُ : ماعدت غريبا

بيتنا كان على ربوة نجمه

كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرًا

قالتِ : « اهدأ ..

سوف تحكى لى هناك .. »

وأشارت نحو قصر القبة الملساءِ ،

ثم استطردتْ :

إنه ملكُ أبى ! »[١٩٥]

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى القصر ، حيث يصور زخارفه ونقوشة الثمينة ، ويضفى عليه ملمحًا أسطوريًا ، ويسدل الستار على اللوحة وقد تأبط الشاعر ذراع الأميرة بينما تعزف لهما الموسيقا .

ويلتقى الشاعر – فى الليل – بالأميرة – حيث ليالى المسامرة والوداد ، فتقص عليه الحكايا الجديدة :

« ومشت راحتُها فوق جبينى ،

هتفتْ بى : « شهريار »

– « شهر زادى : أسكبى شهد الرحيق المتواصل

ثم قصّى من حكاياك الجديده

من زمانٍ لم أعد أسمع أشياء جديده

أسردى .. »

– « لبيك يا مولاىَ .. قالوا .. »[١٩٦]

وعن طريق استخدام هذا النسق القصصى الذى يعتمد على الانتقالات المفاجئة والمتابعة ، يسعى الشاعر إلى تقديم رؤيته لقضية الصراع بين المثقف والسلطة .

(ب) البنـــاء :

تعتمد « السيرة » فى بنائها الفنى – عادةً – على خطيْن دراميْن : أولهما وهو الرئيس ويتتبع تطور الأحداث فى حياة بطلٍ أو أبطالٍ السيرة ، ويعنى برصد تطوراتهم عبر هذه الأحداث .

وثانيهما وهو الثانوى ، ويتناول مجموعة من الحكايا الهامشية ، التى تثير الدهشة لدى المتلقين وتجعلهم يلتحمون بالسيرة من خلال تقديم قصص البطولات الخارقة والمعجزات ، التى تعجب جمهور السامعين وقد تكون هذه القصص – فى أغلبها – من أجل تعضيد فكرة من أفكار السيرة ذاتها ، أو للتأكيد على قيمةٍ حياتيةٍ ترتبط أيضا بالسيرة .

كما تعمد « السيرة » أيضًا على التنويع بين السرد والغنائية ، فتارة تعتمد على النسق القصصى المتولد من السياق وتطورات الأحداث ، وأخرى تعتمد على الشعر الغنائى المرتبط بالأحداث ، وهذا التنويع يساعد على كسر رتابة السياق ، والمزج بين هذيْن المستويْن يجعل بناء السيرة أكثر تماسكًا ، كما أنه لا يصيب المتلقى بالملل .

وتلجأ السيرة إلى جعل المتلقى يندمج فى النص ، من خلال مشاركته فى الأحداث الواقعة ، والاستعانة برأيه كعنصرٍ متمِّم للأحداث ، وذلك بطرح الأسئلة (المعروف إجابتها ضمنًا) عليه ، وجعل الإجابة تُنتزع من فم المتلقى نفسه ، فتصبح مشاركته فاعلة ،وتساعد على اندماجه فى الأحداث وتحمسه لمتابعة تطوراتها .

وقد أفاد « أمل دنقل » من فكرة توظيف الخطيْن الدراميْن للسيرة ، حيث اعتمد فى استخدامه لسيرة « الزير سالم » على مستويين مستوى أول : وفيه يقدم الفكرة المحورية المرتبطة بالانتقام والأخذ بالثأر ، ومستوى ثانٍ : ويقدم فيه مجموعة من الحكايات والأحداث التى تسعى لتأكيد الفكرة الأولى مثل تصويره لمقتل كليب و « صورة اليمامة » و « مؤتمرات المصالحة » .. الخ

كما استخدم « أمل دنقل » المنطق العقلىّ والحجة والبرهان ، فى توظيفه للسيرة ، حيث جعل المتلقى مشاركًا فى الأحداث عن طريق إلقاء الأسئلة ،وجعله يُقر بالإجابات :

« لا تصالحْ !

.. ولو منحوكَ الذهبْ
أترى حين أفقأُ عَينيْكَ ،
ثم أثبِّتُ جوهرتيْن مكانهما ..
هل تَرى .. ؟

...

هل يصير دمى – بين عينيْكَ – ماءً ؟ »[١٩٧]

ويستخدم « أمل » صيغ الأسئلة بكثرة ، فى هذه القصيدة كما أنه ينتزع الإجابات التى يريدها هو من خلال طرحه للأسئلة ، وهو أحد أشكال توظيف السيرة فى شعر « أمل دنقل » هذا بالإضافة إلى العنصر الدرامى الذى أكسبه « أمل دنقل » لقصيدته والمتمثل فى تصاعد الأحداث وتطورها ،عن طريق الحوار المباشر والحوار الداخلى .

(ج) الإيقـــاع :

يلعب الإيقاع دورًا مهمًا فى السيرة الشعبية ، حتى لا تتسيد الرتابة فى الأحداث ، ويوظف « أمل دنقل » الإيقاع فى التعبير عن قضيته من خلال استخدامه للموّال ، كما فى قصيدة « أشياء تحدث فى الليل » فالشاعر يستخدم « بحر الرجز » لكى يقدّم من خلاله نموذجًا يقترب من إيقاعات العديد

« دم القتيل أحمر اللونِ ،
دم القتيل أخضر الشعاعْ
« أدهم مقتولٌ على كل المروج »
« أدهم مقتولٌ على الأرض المشاعْ »[١٩٨]

وإذا أضفنا استخدام قافية « العين » المفتوح ما قبلها إلى إيقاع القصيدة ،لشعرنا باللوعة والتحسر من خلال نطق حرف « العين » ، وهو ما يتناسب مع ما تعبر عنه القصيدة ، التى ترثى مناضلاً وشهيدًا .

أما الاستخدام الثانى للإيقاع فقد كان فى قصيدة « لا تصالح » حيث استخدم الشاعر تفعيلة المتدارك « فاعلن » ، وبالتالى تصبح كلمة « لا تصالح » فى حاجة إلى استكمال

« السبب » الخفيف حتى تكتمل التفعيلة بوتد مجموع ، وهو ما يعنى انتظار المتلقى مع كل كلمة « لا تصالح » إلى ما يكملها وبهذه الطريقة ينجح الشاعر فى الاحتفاظ بمتابعة المتلقى للقصيدة ، وهو ما جعل أمل دنقل يكرر استخدام هذه الصيغة عشرين مرة عبر القصيدة .

* * *

obeikandl.com

obeikandl.com

الهوامش :

(١) د . رجاء عيد : الأداء الفنى والقصيدة الجديدة – فصول – عدد (أكتوبر ١٩٨٦ – مارس ١٩٧٨) – ص : ٥٠ .

(٢) المرجع السابق – ص : ٦٣ .

(٣) د . على البطل : الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب – ص : ١١٧ .

(٤) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس – ص : ١٠٣١ .

(٥) المرجع السابق – ص : ٣٢ .

(٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٣٢ .

(٧) نفسه – ص : ١٣٢ .

(٨) صمويل نوح كريمر وآخرون : أساطير العالم القديم – ص : ٥٨ – ٥٩ .

(٩) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٣٣ .

(١٠) نفسه – ص : ١٣٣ .

(١١) نسيم مجلى : أمل دنقل – ص : ٨١ .

(١٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٣٧ – ١٣٨ .

(١٣) نفسه – ص : ١٣٨ .

(١٤) A.J. Spencer: Death in Ancient Egypt, P: 41.

(١٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٨٩ .

(١٦) بلوتارخوس (سبق ذكره) – ص : ٥٤ .

(١٧) المرجع السابق – ص : ٥٩ .

(١٨) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٣١٩ .

(١٩) من الملاحظ أن أغلب شخصيات « أمل دنقل » من الشهداء والمناضلين يموتون

عطاشى ، انظر قصائده : بكائية ليلية – البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة – الأرض والجرح – مقتل كليب – الضحك فى دقيقة الحداد .

(٢٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٣٧٥ .

(٢١) نفسه – ص : ٢٦١ .

(٢٢) نفسه – ص : ١٧٨ .

(٢٣) د.أحمد أبو زيد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى – عالم الفكر مج ١٦/ ٢١ .

(٢٤) د . أحمد كمال زكى : الأساطير – ص : ٢٣٧ .

(٢٥) محمد حمدى المناوى : نهر النيل فى المكتبة العربية – ص : ١٥٦ .

(٢٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٧٨ .

(٢٧) نفسه – ص : ١٤٢ .

(٢٨) نفسه – ص : ١٤٣ .

(٢٩) نفسه – ص : ١٤٣ – ١٤٤ .

(٣٠) نفسه – ص : ١٤٤ .

(٣١) نفسه – ص : ١٤٦ .

(٣٢) نفسه – ص : ١٤٦ .

(٣٣) نفسه – ص : ١٥١ .

(٣٤) نفسه – ص : ٣٦٧ .

(٣٥) جيمس فريزر :الفولكلور فى العهد القديم – جـ ١ – ص : ٢٣٥ – ٢٣٦ .

(٣٦) المرجع السابق – ص : ٢٤٨ .

(٣٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٨٠ .

(٣٨) جيمس فريزر (سبق ذكره) – ص : ٧٤ .

(٣٩) المرجع السابق – ص : ٧٨ .

(٤٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٦٩ .

(٤١) نفسه – ص : ٢٢٨ .

(٤٢) نفسه – ص : ٨٤ .
(٤٣) نفسه – ص : ١٢١ .
(٤٤) نفسه – ص : ١٥٠ .
(٤٥) نفسه – ص : ٢٧١ – ٢٨٢ .
(٤٦) نفسه – ص : ٢٧٨ .
(٤٧) جيمس فريزر (سبق ذكره) – ص : ٨٢ – ٨٣ .
(٤٨) المرجع السابق – ص : ٨٣ .
(٤٩) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٨٣ .
(٥٠) نفسه – ص : ١٩٤ .
(٥١) نفسه – ص : ٢٩٣ .
(٥٢) جيمس فريزر : أدونيس أو تموز – ص : ١٦٤ .
(٥٣) المرجع السابق – ص : ١٥٢ .
(٥٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص ٢٩٢ .
(٥٥) د . جوّاد على : المفصّل فى تاريخ العرب قبل الاسلام ٦/٢٠١ – ٢٠٢ .
(٥٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٩٧ .
(٥٧) د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر – ص : ١٦٥ .
(٥٨) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٣٢ .
(٥٩) نفسه – ص : ١٤٥ .
(٦٠) نفسه – ص : ١٤٥ .
(٦١) نفسه – ص : ١٣٧ – ١٣٨ .
(٦٢) نفسه – ص : ٢٧٨ .
(٦٣) نفسه – ص : ١٣٨ .
(٦٤) نفسه – ص : ١٩٣ – ١٩٤ .
(٦٥) نفسه – ص : ٢٩٢ .
(٦٦) نفسه – ص : ٢٩٣ .
(٦٧) نفسه – ص : ١٤٢ .

obeikandl.com

(٦٨) نفسه – ص : ١٣٢ .

(٦٩) نفسه – ص : ١٣٧ – ١٣٨ .

(٧٠) نسيم مجلى : أمل دنقل – ص : ٨٣ .

(٧١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٣٦١ .

(٧٢) يمتد تأثير هذه الرؤيا على بعض قصائد الشاعر ،على سبيل المثال انظر قصيدته : « حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى » المقطع الثالث (رؤيا) الأعمال الكاملة– ص :١٤٥ .

(٧٣) الكتاب المقدس – رؤيا يوحنا اللاهوتى إصحاح ١٦/ ١٢ ..

(٧٤) المرجع السابق – إصحاح ١٦/ ٣ – ٦ .

(٧٥) القمص عبد المسيح ثاوفيلس النخيلى :وضوح الرؤيا السماوية – ص : ٣٦٠ .

(٧٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص ٨٠ – ٨١ .

(٧٧) نفسه – ص :٢٦٦ – ٢٦٧ .

(٧٨) نفسه – ص : ٢٦٧ .

(٧٩) نفسه – ص : ٢٦٧ .

(٨٠) الكتاب المقدس – سفر الخروج إصحاح ٧/ ١٤ – ١٨ .

(٨١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص :١٥٩ .

(٨٢) نفسه – ص : ١٦١ – ١٦٢ .

(٨٣) نفسه – ص : ٣٤٣ .

(٨٤) نفسه – ص : ٩٠ .

(٨٥) نفسه – ص : ٩٠ .

(٨٦) نفسه – ص : ٢١٢ .

(٨٧) نفسه – ص : ٢١١ – ٢١٢ .

(٨٨) نفسه – ص : ٢٥٧ .

(٨٩) الكتاب المقدس – سفر الخروج إصحاح ١٢/ ١ – ١٤ .

(٩٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢١٥ .

(٩١) الكتاب المقدس – سفر التكوين إصحاح ٣٧/ ٣١ – ٣٥ .

(٩٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٣٧ – ٢٣٨ .

(٩٣) نفسه – ص : ٢٤١ .

(٩٤) نفسه – ص : ٢٦١ .

(٩٥) نفسه – ص : ١٩٥ .

(٩٦) نفسه – ص : ٢٣٥ .

(٩٧) نفسه – ص : ٢٣٧ .

(٩٨) نفسه – ص : ٢٣٧ .

(٩٩) نفسه – ص : ٢٣٨ .

(١٠٠) نفسه – ص : ٢٢٢ – ٢٢٣ .

(١٠١) د. جابر قميحة : التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل – ص: ٩٢ – ٩٣ .

(١٠٢) انظر تحليل هذه القصيدة بالتفصيل فى الفصل التالى .

(١٠٣) يهمل البحث هنا قصيدتىْ : « من أوراق أبى نواس » و « رسوم فى بهو عربى » باعتبارهما خارج إطار الشكل التوراتى .

(١٠٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٨٠ .

(١٠٥) دكتور كامل عبد الموجود الصاوى : الأرض فى الشعر الحر – ص ١٢٢ .

(١٠٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٨١ .

(١٠٧) ميكال يان دى خويه : القرامطة : نشأتهم ، دولتهم ، وعلاقتهم بالفاطميين – ص : ١٤٥ – ١٥٥ .

(١٠٨) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٥٥ – ١٥٦ .

(١٠٩) نفسه – ص : ٨١ .

(١١٠) نفسه – ص : ٨١ .

(١١١) نفسه – ص : ٢٦٦ – ٢٦٧ .

(١١٢) نفسه – ص : ٩٠ .

(١١٣) نفسه – ص : ٣٤٣ .

(١١٤) الطبرى : تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٤٩ – ٥٠ .

(١١٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٣٤٥ – ٣٤٦ .

(١١٦) نفسه – ص : ١٤١ – ١٤٢ .

(١١٧) نفسه – ص : ٨٣ – ٨٤ .

(١١٨) نفسه – ص : ٢٦٧ .

(١١٩) نفسه – ص : ١٣٢ .

(١٢٠) نفسه – ص : ٣٤١ .

(١٢١) نفسه – ص : ٧١ .

(١٢٢) نفسه – ص : ٢١١ .

(١٢٣) عبد الرحمن البرقوق : شرح ديوان المتنبى ج ٤/ ٣٧٢ .

(١٢٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص :٢٦٩ .

(١٢٥) نفسه – ص : ٢٤١ .

(١٢٦) نفسه – ص : ٢٣٧ – ٢٣٨ .

(١٢٧) نفسه – ص : ٢١٤ – ٢١٥ .

(١٢٨) نفسه – ص : ٢١٧ – ٢١٨ .

(١٢٩) نفسه – ص : ٣٤٠ .

(١٣٠) نفسه – ص : ٢٤٠ .

(١٣١) نفسه – ص : ٢٣٨ – ٢٣٩ .

(١٣٢) د . على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر – ص : ٢٤٠ .

(١٣٣) المرجع السابق – ص : ٢٥١ – ٢٥٣ .

(١٣٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٤٥ .

(١٣٥) د . على عشرى زايد (سبق ذكره) – ص : ٢٥٥ .

(١٣٦) المرجع السابق – ص : ٢٥٥ .

obeikandl.com

(١٣٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٥٥ – ١٥٦ .

(١٣٨) د . على عشرى زايد (سبق ذكره) – ص : ٢٧٧ .

(١٣٩) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٣٤٥ – ٣٤٦ .

(١٤٠) نفسه – ص : ٢٦٩ .

(١٤١) نفسه – ص : ٢٠٩ .

(١٤٢) د . على عشرى زايد (سبق ذكره) – ص : ٢٨٢ – ٢٨٤ .

(١٤٣) المرجع السابق – ص : ٢٨٥ .

(١٤٤) نفسه – ص : ٢٨٦ ، وانظر التحليل الفنى المكتمل لهذه القصيدة بالصفحات (٢٨٥ – ٢٩٤) .

(١٤٥) نفسه – ص : ٢٩٥ .

(١٤٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٦٧ .

(١٤٧) نفسه – ص : ٢٦٣ .

(١٤٨) نفسه – ص : ٢٦٣ .

(١٤٩) نفسه – ص : ٢٦٤ – ٢٦٥ .

(١٥٠) نفسه – ص : ٢٦٦ .

(١٥١) نفسه – ص : ٢٦٧ .

(١٥٢) د . على عشرى زايد (سبق ذكره) – ص ٣٠٦ .

(١٥٣) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٠٩ – ٢١٠ .

(١٥٤) نفسه – ص : ١٣٧ – ١٣٨ .

(١٥٥) نفسه – ص : ١٤٢ .

(١٥٦) نفسه – ص : ١٤١ – ١٤٢ .

(١٥٧) نفسه – ص : ٢١٢ .

(١٥٨) نفسه – ص : ٢٣٨ .

(١٥٩) نفسه – ص : ٢٤٠ .

(١٦٠) نفسه – ص : ٢٤٠ – ٢٤١ .

(١٦١) نفسه – ص : ٢٦٨ – ٢٦٩ .

(١٦٢) نفسه – ص : ٢٦٩ .

(١٦٣) نفسه – ص : ٢٦٩ .

(١٦٤) نفسه – ص : ٢٠٨ – ٢٠٩ .

(١٦٥) د. عبدالعزيز المقالح : أنشودة البساطة–إبداع عدد أكتوبر ١٩٨٣ – ص:٢٢.

(١٦٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٨٥ – ٨٦ .

(١٦٧) نفسه – ص : ٨٦ .

(١٦٨) توجد فى « ألف ليلة وليلة » قصص بعنوان : « حكاية المدينة المسخوطة » و« حكاية المدينة المسحورة » ، و « حكاية مدينة الأبنوس » ، و « حكاية القماقم السليمانية » (حكاية مدينة النحاس) – انظر ألف ليلة وليلة – طبعة دار الشعب – الصفحات : (٤٣ ، ٧٨ ، ٤٥٢ ، ٨٥٩) .

(١٦٩) د . محمود الربيعى : الشاعر والمدينة – عالم الفكر مج ١٩/ ١٧٦ .

(١٧٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٩٥ – ١٩٦ .

(١٧١) نفسه – ص : ١٩٩ – ٢٠٠ .

(١٧٢) نفسه – ص : ٢٠١ .

(١٧٣) نفسه – ص : ١٣٣ .

(١٧٤) فاروق خورشيد ومحمود ذهنى: فن كتابة السيرة الشعبية – ص:٣٣– ٣٤.

(١٧٥) المرجع السابق – ص : ٣٠ .

(١٧٦) د . إحسان عباس (سبق ذكره) – ص : ١٥٠ .

(١٧٧) المرجع السابق – ص : ١٥٠ .

(١٧٨) د . على عشرى زايد (سبق ذكره) – ص : ٢١٠ .

(١٧٩) انظر تذييل ديوان « أقوال جديدة عن حرب البسوس » – الأعمال الكاملة – ص :٣٠١ .

(١٨٠) الزير سالم : أبو ليلى المهلهل – ص : ٦١ – ٦٢ .

(١٨١) المرجع السابق – ص : ٦٢ – ٦٣ .

(١٨٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٧٧ .

(١٨٣) نفسه – ص : ٢٧٩ – ٢٨٠ .

(١٨٤) نفسه – ص : ٢٨١ .

(١٨٥) نفسه – ص : ٢٩٢ – ٢٩٣ .

(١٨٦) نفسه – ص : ٢٩٥ .

(١٨٧) نفسه – ص : ٢٧٨ .

(١٨٨) نفسه – ص : ٢٨٢ .

(١٨٩) الزير سالم (سبق ذكره) – ص : ٦٣ .

(١٩٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٨٢ – ٢٨٣ .

(١٩١) الزير سالم – ص : ٦٠ – ٦١ .

(١٩٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٨٣ – ٢٨٤ .

(١٩٣) د . أحمد كمال زكى (سبق ذكره) – ص : ٢١٩ .

(١٩٤) محمود عبد الوهاب : حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل – أدب ونقد عدد يونية / يوليو ١٩٨٥ – ص : ٨٠ .

(١٩٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٩٨ .

(١٩٦) نفسه – ص :٢٠٠ .

(١٩٧) نفسه – ص : ٢٧٦ .

(١٩٨) نفسه – ص : ١٣٢ – ١٣٣ .

obeikandl.com

الفصل الثانى

رمز الدم وبناء القصيدة

رمز الدم ونظرية العناصر الأربعة :

يرى « جاستون باشلار G.Bachlard أنه « ينبغى على كلّ شاعرٍ أن يكون لديه مخطط بيانى يتولى تعيين وجهة التناسق المجازى وتساوقه ، تمامًا كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهارى وتساوقه . فما من زهرةٍ حقيقيةٍ بدون هذا التناسب الهندسىّ . كذلك ما من ازدهارٍ شعرىّ بدون تساوقٍ معينٍ من الصور الشعرية »[١] . وعليه ، فعند دراسة شاعرٍ ما ، علينا أن نعطى جلّ اهتمامنا فى الكشف عن طبيعة « المخطط البيانى » الذى يمثل اطراد التجربة الإبداعية ونموها ، وتبيان تشكُّلاته الجمالية ، فسيكون بمثابة المفتاح الذى يُدخلنا إلى خبرة الشاعر الإبداعية وفهم تركيباتها المعقدة .

ويربط « باشلار » بين الهاجس والتحليل الموضوعى للأدب فى كتاباته « فالمجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر من تداعى الإحساسات وتناسقها حتى لتغدو الروح الشعرية فى صفاءٍ وبساطةٍ تركيبًا للمجازات »[٢] « فالقبضة التى يمسك بها الشعر وجودنا الكلىّ تحمل علاقة ظاهراتية لا تخطئها العين ، الغزارة والعمق فى القصيدة هما دائمًا ظاهرة ثنائية الرنين ورجع الصدى . فكأنَّ القصيدة بغزارتها وخصوبتها توقظ أعماقًا جديدة فى داخلنا . وللتأكد من الوظيفة السايكولوجية للقصيدة علينا تتبع المنظورين للتحليل الظاهراتى فى اتجاههما نحو تدفقات الذهن ، ونحو أعماق الروح »[٣] .

ويعمد « باشلار » – الذى سيستعير البحث منهجه النفسىّ والظاهراتىّ لتحليل الشعر فى هذا الفصل – إلى رصد موقف موضوعى قدر الإمكان فيما يتعلق بصور العناصر المادية الأربعة ، وهى المبادىء الأربعة لنظريات نشوء الكون الحدسية : الماء والهواء والتراب والنار . وهذه العناصر تمثل الهواجس الرئيسة التى تتنازع المخيلة المبدعة . فهناك واحدة تميل فى نزوعها إلى المنحى النارىّ ، بما تضفيه عليها النزعة النارية من صفات ، وهناك أخرى تميل إلى المنحى الترابى أو الهوائى أو المائى « فكل عناصر الكون وحركاته وسكناته ،

كل الطيور والحيوان والبشر ، كل المعادن ، كالذهب ، والفضة والنحاس ، كل الظواهر كالرياح والعصف والأمطار والغيوم والبروق والصواعق والفيضانات ، كل الانفعالات كالدهشة والفرح والتساؤل والحب والعشق والشبق ، كل الأفكار : التذكر – التخيل – الحلم ، اليقظة الإدراكية الواضحة ، كل الأزمنة ، الليل – النهار – الماضى – الحاضر – المستقبل ، كل هذه العناصر وغيرها ترتبط بصور العناصر الأربعة (النار – الماء – الهواء – التراب) وترتبط بأشكال حالتها : تحولها وتغيرها وصهرها (التكليس – الإحراق – التعطن – الفساد – التخثر – التخمر – التطهير – التنقية – التقطير – التصعيد – الدمج – التحليل – التصالب والوحدة الكاملة) »[٤] .

وإذا أردنا تصنيف الدم – موضوع دراستنا – بين هذه العناصر الأربعة ، لوجب علينا أن نردَّه من حيث الصفة الشكلية (اللون) إلى المنحى النارى ومن حيث الصفة الحركية (السيولة) إلى المنحى المائى « فامتزاج النار مع الماء يخلق عنصرًا خصبًا حيًا ثالثًا يوشك أن يكون هو المادة الخفية لرؤية الشاعر . وهذا العنصر هو الدم . ومن ثم فإن رؤية الشاعر يمكن أن نسميها رؤية : نارية–مائية، أونسميها رؤية «دمائية» للعالم »[٥] .

فالدم يحمل فى مكوناته طبيعتيْن متداخلتيْن متناقضتيْن ، فإلى أى مدى يمكن أن يؤثر هذا التناقض على المخيلة المبدعة ؟ وهل يمكن أن يمتد هذا التناقض إلى بناء القصيدة ذاتها ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات ، سنطرح افتراضًا مبدئيًا ، وهو تسليمنا بتسيُّد الرؤية الدموية لعالم « أمل دنقل » الشعرى ، فإذا ما سلَّمنا بصحة هذه الفرضية ، فإنه يتعين علينا أن ندرس بعض القصائد التى جمعها ديوانه ، فى ضوء التناقضات التى تتم بين النزعة النارية والنزعة المائية ، وانعكاس ذلك على شكل وبناء القصيدة .

فى قصيدته « أغنية الكعكة الحجرية » والتى تجسد انتفاضة طلبة جامعتىْ : « القاهرة » و « عين شمس » ، « والتى كانت بداية لسلسلة من الانتفاضات والمظاهرات التى عمت الجامعات المصرية فى كلٍّ من القاهرة والإسكندرية والمنصورة وطنطا وأسيوط ، فى النصف الثانى من عام ١٩٧٢ وأوائل ١٩٧٣ ، فى فترة القلق والغليان الشعبى التى سبقت حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، إذ رأى كثير من المثقفين والكتَّاب أن القيادات السياسية غير جادةٍ فى الإعداد لمعركة التحرير ... فى هذا الجو المشبع بالحيرة واليأس ، جاءت هذه القصيدة دعوة صريحة للثورة ضد النظام وملاقاة العنف بالعنف »[٦] .

ولنتأمل المقطع (الإصحاح) السادس والذى يجسّد فيه الشاعر الصدام الذى وقع بين رجال الشرطة المسلحين والشباب الثائر الأعزل ، والذى انتهى بسقوط بعضهم مستشهدين ، وكيف صاغه الشاعر بمهارةٍ عن طريق استخدام تكنيك « المونتاج » السينمائى :

« دقت الساعة الخامسةْ
ظهر الجند دائرةً من دروعٍ وخوذات حربْ
هاهم الآن يقتربون رويدًا .. رويدًا
يجيئون من كلِّ صوبْ
والمغنون – فى الكعكة الحجرية – ينقبضونَ
وينفرجونَ
كنبضة قلبْ !
يُشعلون الحناجرَ ،
يستدفئون من البردِ والظلمةِ القارسه
يرفعون الأناشيدَ فى أوجهِ الحرس المقتربْ
يشبكون أياديهم الغضة البائسه
لتصير سياجًا يصدُّ الرصاصَ !
الرصاصَ ..
الرصاصَ ..
وآهٍ ..
يغنون : « نحن فداؤكِ يا مصرُ »
« نحن فداء ... . »
وتسقط حنجرةٌ مخرسه
معها يسقط اسمك – يا مصرُ – فى الأرضِ

لا يتبقّى سوى الجسدِ المتهشّمِ والصرخاتِ
على الساحةِ الدامسه !
دقت الساعةُ الخامسه
... ...
دقت الخامسه
... ...
وتفرَّق ماؤكَ – يا نهرُ – حين بلغت المصبْ ! »[٧]

ونلحظ أن اللوحة الشعرية قد بدأت « استاتيكية » باستخدام صيغ الفعل الماضى (دقت – ظهر) ثم تميل نحو « الديناميكية » باستخدام صيغ أفعال المضارعة (يقتربون رويدًا ، رويدًا – يجيئون) والتى تعكس فى مجملها الحركة الزاحفة فى بطء . ومع الحركة الثانية يبدأ المتظاهرون فى التوهج ، وهنا نلحظ استخدام صيغ لغوية تنتمى إلى المنحى النارى (يشعلون – يستدفئون) ، وإذا كانت النار تنقسم عند « باشلار » إلى نارٍ لطيفةٍ مفيدةٍ ، كنار الموقد مثلاً ، وإلى نارٍ مدمِّرةٍ كالبراكين ، فإن ما يعكسه فعلا : الإشعال والاستدفاء ينتمى إلى النار اللطيفة ، لكى يكسب بها الشاعر تعاطفنا مع هؤلاء المتظاهرين العزّل . وعلى العكس من موقفه من عساكر النظام ، الذين – حين يحتدُّ الصدام– يطلقون النار المدمرة « طلقات الرصاص » ، ويخيم الإظلام الذى يمثل من حيث الصفة اللونية « لون التفحم » ، ويسدل الستار بحركة الماء فى وصوله إلى روافده ، رامزًا إلى تشرب الأرض للدم وانسرابه فيها . فاللوحة تبدأ فى التوهج (النارى) حتى تصل إلى ذروتها ، ثم تنحو إلى الاختفاء فالتلاشى ، عند اصطدامها برافد من روافد الماء .

ويتحقق هذا التصور أيضا فى بعض لوحات قصيدة « الموت فى لوحات » ، نتخير على سبيل المثال اللوحتيْن : الرابعة والخامسة ونتأمل بناءهما .

إن القصيدة تعبير عن رغبةٍ فى الفعل ، فى التجاوز ، إنها رغبة فى السفر ، ولكن هذا السفر لا يتحقق خارج الشاعر ، وإنما يمتدّ داخله ليصبح سفرًا إلى الداخل . فالشاعر يحاول أن يمدَّ علاقةً بينه وبين الشمس بما ترمز إليه من حريةٍ ووضوحٍ ، وعندما

لا يتحقق ذلك يدفع برغبته إلى الأرض ، متمنيًا أن يجد الراحة بين أحضانها ،ومستسلمًا للموت ولكنَّ الموت لا يأتى . فيظل فى وحدته قعيدًا ، تتابع عليه الأيام والسنون ، ولا يجد أمامه إلا الذكريات الحزينة الختام . فتتبدَّى حاضرة أمامه فى لوحاتٍ ثلاثةٍ تُفضى به إلى العجز التام فى تحقيق التواصل مع الآخرين ، وتوطيد الصلة الإنسانية بينهم وبينه وهو ما تعبّر عنه اللوحة الأخيرة .

واللوحة الرابعة رصد خارجى لمشهدٍ واحدٍ يتكرر عبر مرحلتيْن : الأولى ما قبل هزيمة ١٩٦٧ ، والثانية :بعد الهزيمة . وتعتمد اللوحة على استخدام عنصر المفارقة "paradox" من خلال التناقض الزمنى والنفسى .فالزوجة وفعلا الغسيل والنشر ، والشرفة والطبيعة ، هى الأشياء الثابتة عبر اللوحة . ولكن المفارقة تتجلى من خلال التناقض اللونى والنفسى ، التى تتشكل وفقًا للتغيرات المزاجية والحياتية التى واكبت الهزيمة ، والتى تطرأ على هذه العناصر الثابتة فى اللوحة . فالزوجة – قبل الهزيمة – كانت ممتلئة بالبهجة والسرور بعودة زوجها من الجيش لقضاء إجازته معها ومع طفليْهما ، وينعكس ذلك عليها فتغنى وهى تنشر الثياب ، ولكنها بعد الهزيمة ، وقد فقدت عائلها وزوجها إلى الأبد لا تخرج إلى الشرفة إلا لنشر ثياب الحداد :

« من شرفتى كنت أراها فى صباح العطلة الهادىءْ
تنشر فى شرفتها على خيوطِ النور والغناءْ
ثياب طفليْها ، ثياب زوجها الرسميةِ الصفراء
قمصانه المغسولةَ البيضاءْ
تنشر حولها نقاء قلبها الهانىء
وهى تروح وتجىء
... ...
والآن بعد أشهر الصيف الردىء
رأيتها .. ذابلة العينيْن والأعضاء
تنشر فى شرفتها على حبال الصمتِ والبكاء
ثيابَها السوداء ! »[٨]

فالشاعر يقدم لنا فى لوحته فعل الغسيل الذى يتعلّق بمناخ نارية (كالصباح – النور – الغناء – اللون الأصفر – لون القلب) ، حتى إذا قابل الشاعر بين زمنىْ : ما قبل الهزيمة – ما بعدها ، واكتملت عناصر اللوحة الشعرية فأجأنا الشاعر بالتغير الزمنى والموضوعى ، وختم قصيدته بمنحى مائى يتمثل فى دموع البكاء ، ونار قد انطفأت فى « اللون الأسود » للثياب .

وترصد اللوحة الخامسة علاقة الشاعر بمحبوبته والتى تتلخص فى عجز كليهما عن الالتحام بالآخر وتحقيق الصلة الإنسانية بينهما :

« حبيبتى فى لحظة الظلام ، لحظة التوهج العذبه

تصبح بين ساعدى جثة رطبه »[٩]

ويسعى الشاعر مستخدمًا كافة أشكال الاتصال الإنسانية ، من التوسل والتضرع ، فى محاولةٍ لتجاوز الفواصل التى بينهما ، ولكن دون جدوى ، فالفواصل أكبر من أن يتم تجاوزها بشكلٍ ذاتىّ ، إنها أزمة مجتمع بأسره ، كسرت الهزيمة طموحاته ونموه . وحاجة الشاعر الجنسية الملحة تعبير عن أولئك الذين لم يستطيعوا أن يتوصلوا إلى اقامة علاقات إنسانية أصيلة « فهم يلجأون إلى الجنس لجوءهم إلى الكحول أو المخدرات لينجوا من ألم العزلة . ولكن الاتصالات الجنسية التى يمارسونها ليست مبنية على علاقةٍ إنسانيةٍ أصيلةٍ ، لذا ليس بمقدورها أن تزيل قلقهم ... ومن ثم يشتد شعورهم بالعزلة مما يدفع إلى تجديد المحاولة الفاشلة وهكذا دواليك »[١٠] . يقول أمل :

« ينكسر الشوق بداخلى ، وتخفت الرغبه

أموء فوق خدها

أضرع فوق نهدها

أودُّ لو أنفذ فى مسام جلدها

لكن .. يظلُّ بيننا الزجاجُ .. والغيابُ .. والغربه »[١١]

فالصورة التى يقدمها الشاعر فى السطر الأول للوحة تحمل ملحمًا مزدوجًا يعكس رغبة منطفئة ، تتمثل فى ارتباط رمز نارى (التوهج) برمز مائى (العذوبة) . والتى

هى من صفات الماء ولذا فالتواصل لا يتحقق ، وبازدياد فاعلية الماء (الرطوبة) ،يفتر الشوق وتنطفىء الرغبة ليظلَّ (الزجاج) بشفافيته المائية[١٢] ، قائمًا بينهما .

ولا تتحقق العلاقة المائية – النارية (الاتصال الجنسى) إلا بزوال المؤثرات الخارجية المتمثلة فى حواجز الرهبة ، ليتحقق فعل الإخصاب الذى هو نتاج تجانس الماء والنار ،لتنتهى القصيدة بما يمثل اجتماعهما وهو : الدم الذى يتجلى لنا فى « جراح القلب » :

« وذات ليلةٍ ، تكسَّرت ما بيننا حواجزُ الرهبه
فاحتضنتنى .. بينما نحن نغوص فى قرارة التربه
تبعثرت فى رأسها شرائح الصورةِ والنجومْ
واختلطت فى قلبها الأزمنة الهشيمْ
لكنها وهى تناجينى
سمعتها تناديني
باسم حبيبها الذى قد حطم اللعبه
مخلفًا فى قلبها .. ندبه !! »[١٣]

ويصور المقطع العاشر من قصيدة « يوميات كهل صغير السن » تفاصيل ليلة الزفاف التى جمعت بين هذا « الكهل صغير السن » ومحبوبته – اضطراريًا ، ونجد أن تصوير هذه اللحظة الخاصة جدًا والتى تتميز بالرغبة الجنسية الخالصة ، يتم التعبير عنها باستخدام منحى مائى ، وهو ما يعبِّر عنه لفظ « تثلجت » والذى يعنى انكسار الرغبة :

« فى ليلة الزفاف ، فى التوهج المرهقْ
ظلت تدير فى الوجه وجهها المنتصر المشرق
وحين صرنا وحدنا – فى لحظة الصمت الكثيف الكلمات –
داعبت الخاتم فى أصبعها الأيسر ، ثم انكمشت خجلى !
(.. كانوا – وراء الباب – يكنسون النور والظلاَّ
وتخلع الراقصة الشقراء عريها .. وتحسب الحبات !)
قلت لها ما أجمل الخفلا »

فأطرقت باسمة الغمازتيْن والسمات
وعندما لمستُها : تثلجت أطرافها الوجلى
وانفلتت عجلى .. !
كأنها لم تذقِ الحبَّ .. ولم يثر بصدرها لمات !! »[١٤]

إن اللوحة تبدأ بمناخ نارية تعبيرًا عن توه الرغبة (الرفاف – التوهج – المشرق – الخاتم (الصفة اللونية للذهب) – النور – راء) وما يتعلق بهذه الرغبة (الحب – التنهدات) ، ولكن هذه الرغبة تنتهى « بتلاك أطراف المحبوبة ، وفرارها ، فالقانون الذى يتحكم فى مخيلة الشاعر يحتم عليه أن تفىء الرغبة النارية أمام الرافد المائى . لكى يتحقق التجانس ، حتى ولو كانت هذه غبة هى الرغبة الجنسية العارمة التى لا تفضى إلى الفتور والبرودة .

وهذا القانون يتبدَّى بوضوح فى قصيدة « ا ة إلى الداخل » وهى إحدى القصائد التى أجاد فيها الشاعر التعبير عن واقع ما بعد ا ة وانعكاساته عليه ،إن القصيدة تبدأ من هجرة الشاعر لمدينته المهزومة وعالمه الإنسـ ، ساعيًا إلى الصحراء التى شهدت هزيمته وتشربت دماء أخوته وأصدقائه ، محمّلاً نبة الدفينة فى مواجهة الموت ، وفى إعلان الرفض ضد من خذلوه من رجالات السلط الذين يعجز أمام بطشهم عن إعلان الحقيقة ، وتحتد فى داخله ثورة الانتقام ، ولكنه النهاية – ولعجزه عن تحقيق ذلك المطلب – يُمعن فى البكاء ، فتتلاشى ثورته وتهد سه ، فيرتدّ من حيث أتى عائدًا إلى مدينته التى هجرها :

« أخرج للصحراء !
أصبح كلبًا دامى المخالبْ
أنبش حتى أجد الجثةَ ،
حتى أقضم الموت الذى يدنس الترائبْ
أدسُّ فى الحفرة وجهىَ الشرهَ المحمومْ
تصبح بوقًا مصمتًا حول فمى المنكفىءِ المزمومْ
وصارخًا فى رحم الأرضِ ..

أصيحُ : يا بساطَ البلد المهزوم ..
لا تنسحب من تحت أقدامى ..
فتسقط الأشياءُ ..
من رفِّها الساكن فى خزانة التاريخ
تسقط المسمياتُ والأسماء !
أصرخ .. ليس يصل الصوتُ
أصرخ .. لا يجيب إلا عرقُ التربةِ والسكونُ والموتُ
ويستدير حول رأسى الطنينُ ،
ويدوِّم الهواء
أسقط واقفًا ..
وخائفًا ..
أن يحمل الصدى ندائى للهوائيَّاتِ ..
فوق أسطح البيوتْ
أن تفشى الرمالُ صوتَى المضىءَ ،
صوتَى المكبوتْ !
أبكى إلى أن يستديرَ الدمعُ فى الحفره
أبكى .. إلى أن تهدأ الثوره
أبكى إلى أن ترسخ الحروفُ فى ذاكرة الترابْ »[١٥]

إن القصيدة تسوق عددًا من الدوال المنتمية إلى المنحنى النارى (القنبلة – القهوة – السخونة – رمال الصحراء – قيظ الصحراء – الحمى – الإضاءة – الثورة) ، ولكن هذه الرموز بما تفضى إليه من احتدام تتحد بالماء (دموع البكاء) فتهدأ الثورة ، ويتجانس الماء مع النار ليكوِّنا الخليط الذى يمثلهما مجتمعيْن وأعنى : الدم . فالثورة لا تتلاشى تمامًا أمام الرافد المائى ، وإنما تصطبغ بنزعةٍ حركيةٍ تسعى للارتداد والعودة ، وليس غريبًا إذن أن تتداعى فى ذهن الشاعر صورة الدم :

« أعود ضالاً ..

أتبع الأسلاك ، والدم الركامَ ،

والدمَ المنسابْ »

فالدم هو المسيطر على هذه القصيدة ، دم الشهداء الذين ذهبوا ضحيةً لسوء تقدير الأمور ورغبة الانتقام لهم بسفك دم الأعداء الذين دنسوا التراب ، وإن لم يكن الدم مسيطرًا بدلالته الصريحة فهو مسيطر بما يتعلق به من الأشكال الهندسية ، كما سيتضح لنا فى الجزء الثالث من هذا الفصل .

وتعلو رغبة الانتقام فى قصيدة « ظمأ .. ظمأ » برغبة اجتراع الدم ، ويتم هذا فى إطار مستويين :

الأول : الشعور العام بتقاعس السلطة عن تحقيق هذا المطلب ، واستنادها إلى البطش والاستبداد فى الداخل ، تعبيرًا عن عجزها ، وهو ما يعكسه قول الشاعر :

« أمراء المدينة مرُّوا إلى الصيدِ عند الصباحْ

الفريسة تجرى .. ولكنَّ كلبَك يُرخى الذنَبْ

وهو يكتم فى رئتيْهِ النُباحْ ! »(١٦)

والثانى هو الرغبة فى الانتقام من العدوِّ الصهيونىّ : من أجل شهدائنا ، والذين يمثلهم ، تمثال الجندى المجهول الذى ترد سيرته فى القصيدة :

كنت أنقر عين الشهيد المجسَّم فوق النصبْ

حين مرَّ السكارى .. يدورون فى حلقات الصَّخبْ »(١٧٩)

وإزاء رغبة الشاعر فى اجتراع الدم (الانتقام) ، ولعدم استطاعته تحقيق ذلك فى الواقع المدرك ، فإنه يلجأ إلى شرب الخمر – كمعادلٍ للدم – بما تحويه من مكونات الماء النارى . فيغد على الحان ويحتسى الخمر ، ثم يسعى إلى تمثال الشهيد ليؤكد رغبته فى الانتقام لأجله ، باحتساء دم الأعداء هذه الرغبة التى تتأجج فى قلوب الناس جميعا :

« ظمىء الناس للدمِ فى كلِّ قلبٍ محبِ ...

فاسقهم يا غلام ! »(١٨)

وتأتى خاتمة القصيدة دالة على أن الخمر ليست هى البديل ، فهى الطريق إلى الموت لا الحياة ، إذ يعثر الغرباء على الشاعر (أو من يمثله من قناع) وقد أوشك على الموت ، محتقنًا بالرغبة النارية ، راغبًا فى أن تهدأ حميته ، وتستقر نفسه ، ولن يتحقق ذلك إلا فى إطار التحام النار بالماء :

أهلى الغرباء

عثروا بى مع الصبح ، أهذى بغيبوبة الموت ،

محتقن الوجه ، خاوى الوفاضْ

يتفتت حلقى لقطرة حبٍّ

غير أن الينابيعَ جفَّتْ بعينىَّ ، والبحرُ غاض ..

والشطوط العراض

تتنائى ..

ويهوى البياض »[١٩]

فالرمز النارى المهيمن على القصيدة هو « الاحتقان » « المرتبط » « بالانصهار » ، والتفتت ، والعطش هو دالة القصيدة والرغبة فى تجاوز ذلك مرتهنة بالالتحام بالرموز المائية (قطرة حب – الينابيع – دموع العين – البحر – غيض البحر – الشطوط) والتى لا تتحقق فيتهاوى اللون الأبيض ويحل الأسود بدلاً منه تعبيرًا عن التفحم .

ولأن مطلب القصيدة لا يتحقق (رغبة الانتقام لدم الشهداء المهدور) ، فإن تجانس عنصرىْ الماء والنار لا يتوافر ، إذ يكون تجانسه تحقيقا للمطلب الأساسى ، وهو اجتراع الدم ، والشاعر يعى ذلك ، فإزاء فشل السلطة ، يعمد الشاعر إلى نفى التحام النار بالماء ، والذى يرمز لدالة الدم .

وتحمل قصيدة « بكائية الليل والظهيرة » شعورًا عاليًا باللامبالاة وبفتور الرغبة ، إذ تتساوى كل الأمور وكل المقاييس ، فكل ما فى القصيدة يعكس واقعًا سيئًا ، والقصيدة تعبير عن واقعٍ مهزومٍ أو نبوءة هزيمةٍ ، ونرى أنه يمكن تفسير هذه اللامبالاة ، وهذا الفتور ، بتحليل عناصر ومكونات الصورة الشعرية عبر لوحات القصيدة . ورد هذه الرموز إلى منابعها الأصلية فى تناسق ميكانزمات الإبداع لدى الشاعر . إن هيمنة اللامبالاة

واعتيادية الحياة اليومية ، يرتدّ إلى فوضى الأشياء وفتور الرغبة الذى يعنى خمولها وانطفاءها ، وهو ما تعبر عنه ازدواجية النار والماء ، وتكشفه تعبيرات الشاعر (رشرشات الضوء – قمر النيل – لمعان القطرات) فالسمة المميزة لهذه القصيدة هى التحام رموز نارية (الضوء – النضارة – الإضاءة – القمر – اللمعان – الاستدفاء – التوهج – الرماد) برموزٍ مائيةٍ (الاستحمام – الرشاشات – الاغتسال – الندى – البلل – النيل – القطرات – النهر – الارتواء – الغيوم) ، وهذا الالتحام يجعل القصيدة استاتيكية ، لا تعتمد سوى على الرصد ، باستثناء الفقرة الثالثة التى لا تحمل غير الانتظار لوجه المستقبل والذى يتسم بالفجيعة والخِسَّة :

فى كل ليلٍ ..
تخلع الذكرى ملابسها المغبرة القديمة
تستحم برشاشات الضوء ، تغسل فيه وعثاء الطريق
وتستردُّ نضارة الألوانِ .. والمرحَ القديم .
ندياتةً – كالظلِّ ، تخلع خفَّها المبلولَ
تستلقى جوارى فى الظلامِ ، تضىء بشرتُها :
برائحةِ التوُّغلِ فى الحقول ..
برعشة القمر المؤرجحِ فى مرايا النيل
بالقطرات تلمع فى منابت شعرها المحلول ..
بالنبض الخجول .. يرف فى استدفائها ..
اللثغة الغنَّاء فى الصوت الرخيمْ
.. وذراعها يلتف : يرتعش التوهج تحت لمستهِ
وتقلع آخر السفن المقدسة المضيئةُ من مرافئها ،
تشق النهر ، تنثر ما تبقى من رمادى :
فوق أذرعة الخريف البائسات .. فتكتسى ،
فوق الشفاه اليابسات .. فترتوى ،

فوق المروج .. فتنطوى فى الليل موسيقى الجنادبِ ،
فى الحظائرِ .. يبدأ المهر الحرونُ ،
على مناقير الطيور .. فتطعم الأفراح من توت الغناء الحلو ،
فى عقم السماء فتنبض البشرى وتنعقد الغيومْ »[٢٠]

إن القصيدة تبدأ بتطهر الذكرى من أدرانها ، لكى تستعيد نقاءها ووداعتها التى تنعكس على عناصر الطبيعة والحياة – ولكن لأن الذكرى مرتبطة بالزمن الجميل ، فالشاعر يقدمها بشكلٍ إيجابى ، على العكس مما تمثله اللوحة الثانية – وأعنى الزمن الحاضر – فيرصد الشاعر فيها حياة مفتعلة عفنة تمتلئ بالنميمة والخيانات . وتتوالى ازدواجية النار والماء ، فما يمثل النار (الحمَّى – الوهج – البرق – الشمس – جهنم) وما يمثل الماء (البكاء – الندى – الموانىء) وما يمثلهما مجتمعيْن (الجراح – الإطفاء) ويجىء التصريح بالدم فى خاتمة اللوحة كتعبيرٍ عن تجانس النار والماء :

« كونى أىَّ شىء – فيه نفس خبزنا الحجرىِّ – ملتهبَ الدماءْ ! »

... .

« يا آخر الدقاتْ
قولى لنا .. من مات
كى نحتسى دَمَهُ
ونختم السهرات
بلحمه نقتات »[٢١]

وتتحد الصفة اللونية مع الدلالة الصوتية فى المقطع السابع من قصيدة « لاتصالح » فإن انطفاء الملمح النارى الذى يتشكل مع بداية القصيدة والتحامه بعنصرٍ مائى ، وهو ما يؤدى إلى الانطفاء ، سيكون مصحوبًا بملمح صوتى يعكس صوت اتصال النار بالماء وملامستها لسطحه .. نتأمل هذا المقطع :

« لا تصالح ، ولو حذرتك النجوم
ورمى لك كهانها بالنبأْ ..

كنتُ أغفر لو أننى مت ..
ما بين خيطِ الصوابِ وخيطِ الخطأْ ..
لم أكن غازيًا ،
لم أكن أتسلل قرب مضاربهم
أو أحوم وراء التخومْ
لم أمدَّ يدًا لثمارِ الكروم
أرضَ بستانهم لم أطأْ
لم يصح قاتلى بى : « انتبه » !
كان يمشى معى ... .
ثم صافحنى ...
ثم سار قليلاً
ولكنه فى الغصون اختبأْ !
فجأةً :
ثقبتنى قشعريرةٌ بين ضلعيْنِ ...
واهتز قلبى – كفقاعةٍ – وانفثأْ !
وتحاملتُ ، حتى احتملتُ على ساعدىّ
فرأيت : ابن عمى الزنيم
واقفًا يتشفَّى بوجه لئيم
لم يكن فى يدى حربةٌ
أو سلاحٌ قديم
لم يكن غير غيظى الذى يتشكَّى الظمأْ »[٢٢]

فبداية المقطع تحذّر من الإصغاء لتحذيرات الكهنة ، والاستجابة لرغبتهم فى الاستكانة ثم يترصد الشاعر لحظات مقتل « كليب » بشكلٍ دراميٍّ مكثف ، فالحدث يتصاعد من

خلال عنصر الحركة المتتابعة حتى يصل إلى ذروته مع طعن « جسامن » لـ« كليب » من الخلف بحربته . لينساب الدم منفثئًا وتظل حركته مهيمنة حتى ختام اللوحة مرتبطاً بتشكى العطش . إن صوت ارتطام حربة القاتل (الرغبة النارية – المائية) بقلب القتيل ، وما ينتج عنها ، حركة الدم وانطلاقه خارج الجسم ، يعكسها الشاعر فى صوت « الانفثاء » ، الذى يمثل صوت ارتطام النار بالماء ، وتبدو أكثر اتضاحًا فى السطر الأخير تحديدًا فى اتصال حروف (الظاء – الذال) المتتابعين بحرف « الشين » ، الذين يقتربون فى تتابعهم وتلاحمهم من القيمة الصوتية لأزيز النار حين يلامسها الماء ، والتى يصوغها الشاعر فى قوله :

« لم يكن غيرُ غيظى الذى يتشكّى الظمأْ »

ومن كل اللوحات السابقة نخلص إلى أن الدم بتكوينه المؤلف من الماء والنار ، هو المهيمن على عناصر القصيدة الشعرية عند « أمل دنقل » وأن عنصر النار ذو سيادةٍ أعلى من عنصر الماء ، ولذا فالشاعر عادة ما يبدأ به ، فالقصيدة تبدأ فى النضج والتوهج بملمح نارى ، ينحو إما للاختفاء أو التلاشى أمام العنصر « المائى » أو الاتحاد به ، وعادة ما يخلف عن الأول ملمح نارى منطفىء كالفحم أو الليل أو الحداد أو السواد ، أما فى حالة الاتحاد ، فيتبعها عنصر الدم (أو الخمر) بما يمثله من تجانس الملمحيْن .

فلعنصر الدم تأثير فى إبداع ولا وعى الشاعر ، ويمتد هذا التاثير إلى شكل القصيدة فيؤثر فى بنائها ، ويحدد اتجاهها ونموها . وليس هذا بطبيعة الحال متحققًا فى كل قصائد الشاعر ، فنعترف بأن بعضها لا تنطبق عليه هذه الشروط تمامًا ، ولكن الأعم والأغلب فى شعر « أمل دنقل » يستجيب لمعطيات هذه الدلالات .

٢ – رمز الدم وسيطرة الشكل الدائرى :

إذا كان الشكل الهندسى المتعلق ببنية الدم هو الشكل الكروىّ أو الشكل المستدير[٢٣] الذى يتجلى فى (حركة الدم من أعلى إلى أسفل ، ومن أسفل إلى أعلى/ دورة الحياة والموت/ الدورة الدموية/ كرات الدم البيضاء والحمراء/ الدورة الشهرية/ النطفة/ الرحم/ عضو التأنيث/ البويضة/ الحمل (إخصاب الدم) ، فإن هناك بالضرورة تساؤلا سيفرض نفسه علينا بإلحاح ، وهو مدى انعكاس سيطرة هذا الشكل على توجه وبناء القصيدة عند « أمل دنقل » ، وإمكانية تعميم ذلك ؟

إن قراءةً متأنيةً لديوان « أمل دنقل » الذى يضم إحدى وسبعين قصيدةً شعرية موزعةً فى ستة دواوين ، مضافًا إليها سبع قصائد متفرقة ، لم يتح لها النشر فى واحد من دواوينه الستة السابقة ، تكشف القراءة عن تسيد الشكل الدائرى فى إحدى وثلاثين قصيدة بشكلٍ يتضح ، من جملة قصائده التى تربو على ثمان وسبعين قصيدة شعرية ، وهى نسبة مرتفعة وتستحق الاهتمام مع مراعاة أن سائر القصائد الأخرى لم تخلُ من بنية الشكل الدائرى وإن لم يكن له السيطرة التامة . بالإضافة إلى أن هناك ست قصائد من جملة الإحدى والثلاثين قصيدة المسيطر عليها الشكل الدائرى ، لا تقف فحسب عند سيطرة الشكل الهندسى المستدير ، وإنما هى فى صميم بنائها ترتكز على فكرة الدائرة ، أى أن مدخل القصيدة هو نفس صياغة الخاتمة تقريبًا ، وهو ما يجعل القصيدة نفسها بناءً دائريًا .

إن الفرضية التى سنوليها العناية ترتكز على تصورٍ ذهنىّ يتمثل فى ارتباط بنية الدم فى واحدةٍ من الدلالات ، وهيمنة هذه الدلالة من حيث قيمتها الإنسانية على مضمون وتوجه القصيدة الشعرية ، وباستقرائنا لقصائد الشاعر يمكن إجمال الدلالات المتعلقة ببنية الدم فى المرتكزات التالية :

١ – الدم/ الهزيمة :

فالدم مرتبط بالجروح والصراعات والموت والحروب ، ومن ثم فإنه يمكن اعتبار الهزيمة من دوال الدم ، وسنتعامل معها بمعناها المادى والمعنوى والقصائد التى تندرج تحت ظل هذه الدالة هى (كلمات سبارتكوس الأخيرة – البكاء بين يدىّ زرقاء اليمامة – يوميات كهل صغير السن – الموت فى لوحات – بطاقة كانت هنا – ظمأ .. – ظمأ – الحزن لا يعرف القراءة – بكائية الليل والظهيرة – العشاء الأخير – بالوقوف على قدم واحدة – الهجرة إلى الداخل بكائية لصقر قريش – صلاة – إجازة فوق شاطىء البحر)

٢ – الدم/ النضال :

والقصائد التى تنتمى لهذه الدالة هى قصائد (بكائية ليلية – السويس – أشياء تحدث فى الليل – حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى – من مذكرات المتنبى فى مصر – لا تصالح) .

٣ – الدم/ الجنس :

ولدينا ثلاثة أشكالٍ مرتبطة بالجنس : شكل مرتبط بالرغبة فى الإخصاب ، أو التوحد فى الآخر ، أو الشبق الجنسىّ ويضم قصائد : (براءة – قلبى والعيون الخضر – ياوجهها – شبيهتها – شىء يحترق) ، وشكل مرتبط بالاغتصاب – وسنستخدمه أحيانًا بدلالاته المعنوية – وتمثله قصائد (الأرض والجرح الذى لا ينفتح – رباب) ، ثم الشكل الأخير المتعلق بفعلٍ مرتبط بالجنس وهو الولادة أو الإجهاض وتمثله قصائد (موت مغنية مغمورة – أغنية الكعكة الحجرية – سفر التكوين) .

وللتيقن من صدق المقولة السابقة ، ومن كشف تعددية الدالة الدائرية المتعلقة بالدم سندرس من كل دالةٍ قصيدةً أو اثنتيْن ، لتبيان وجهة النظر من ناحيةٍ ، ومن ناحيةٍ أخرى لكشف مستويات الدلالة الرمزية لبنية الدم .

* * *

أولا : الدم/ الهزيمة

أهم السمات المتعلقة بالهزيمة الشعور الدائم بالحصار والمطاردة ، ويأخذ الحصار فى شعر « أمل دنقل » شكل دالة دائرية تتجاوز نطاقها المادى لتضرب بخناقها حول الرقبة . فى شكل طوقٍ يزيد من ضغطه عليها كما فى قصيدة « الموت فى الفراش » :

أيها السادة لم يبقَ اختيارْ
سقط المهرُ من الإعياءِ ،
وانحلَّتْ سيورُ العربةْ
ضاقتِ الدائرةُ السوداء حول الرقبةْ
صدرنا يلمسه السيفُ
وفى الظهرِ الجدارْ »[٢٤]

أما فى قصيدة « الهجرة إلى الداخل » فتتجلى الدائرة : الحصار – الهزيمة ، بشكلٍ يتضح فى استمرارية سيطرة الشكل الدائرى بامتداد القصيدة : (القنبلة – الساعة – قدح القهوة – اسطوانة الغناء – فغر الفم – عين القطة – الياقوتة – النافورة – الحفرة – الوجه – البوق – الرحم – زهرة اللوتس – القلب – الكوب – الوردة) ، وسيطرة

الحركة الدائرية الممثلة فى (التدويم – العودة – المواسم) . إن الفكرة الرئيسة التى تلُح على الشاعر – فى هذه القصيدة – هى الهجرة المعبرّة عن امتداد « النبوّة » التى عبَّر عنها الشاعر فى كثيرٍ من قصائده السابقة ، والتى تجلَّت فى قصيدة « زرقاء اليمامة » على سبيل المثال .

ومشروع الهجرة هنا فاشل فشل مشروع النبوَّة . ومردُّ الفشل يعود إلى اختلاف هجرة الشاعر عن هجرة النبىّ . فبينما يتوجه الأول إلى ذاته (الداخل) ، فإن الثانى يتوجه إلى الموضوعى (الخارجى) .

إن هجرة الشاعر لاتجىء إلا كردّ فعلٍ على الهزيمة ، أما هجرة النبى فهى سعى إلى الفعل غير المهزوم .

وإذا كانت الهجرة فاشلة عند الشاعر فإن العودة – بديل الهجرة – فاشلة أيضا . إنه فشل يتوافق ويتوازى مع الهزيمة والانسحاب الذى تعرَّض له الجنود المصريون بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ . ولكن التعبير عن هذا الفشل المزدوج فى الهجرة والعودة ، لا يجعل من القصيدة تجربة فشلٍ وإحباطٍ فهى قصيدة مقاومةٍ وصمود . على الرغم مما يغلِّفها من الأسى والألم . وينبع الصمود فى القصيدة من محاولة الخروج من دائرة الحصار (الهجرة – العودة) والذى يعبُر عنه تباين الصوت والصدى :

الصوت :

يا إرم العمادْ

يا إرم العمادْ

يا بلد الأوغاد والأمجاد

ردَّى إلىَّ : صفحة الكتاب

وقدح القهوة .. واضطجاعتى الحميمةْ »[٢٥]

الصدى :

يا إرم العماد

يا إرم العماد

ردى إليه : صهوة الجوادْ

وكتب السحر ...

وبعض الخبز فى زوّادةِ السفر »[٢٦]

إن عنوان القصيدة هو « الهجرة إلى الداخل » الذى يعنى الرغبة فى التوقع والالتفاف حول الذات الشكل الأول للاحتماء – كما يشير باشلار فى ظاهراتية الاستدارة[٢٧] – ومرد هذه الرغبة يعود إلى الحصار الخارجى المؤلف من وحدتيْن رئيستيْن : الأولى دم الشهداء والموت المدنّس للترائب . إذ فتحت الأرض فاها لتشرب دماء أبنائها فتدنست ، ولكى تتطهر لابدَّ من أن تتشرب دم الأعداء ، والذى لا يتحقق إلا بالنضال . والثانية : بطش السلطة الحاكمة التى تجعل الشاعر غير قادرٍ على البوح ، أو المجاهرة بالحقيقة :

« أسقط واقفًا ..

وخائفًا

أن يحمل الصدى ندائى للهوائيات –

فوق أسطحِ البيوتْ

أن تفشى الرمال صوتى المضيءَ

صوتىَ المكبوتْ ! »[٢٨]

وينعكس هذا الحصار من خلال سيطرة دالة « الشكل الدائرى » بامتداد القصيدة كتعبيرٍ عن سيطرة الحصار بوحدتيْه على بناء القصيدة .

وتأتى قصيدة « إجازة فوق شاطىء البحر » معُبرة عن جيلٍ متعبٍ ، إن لم يكن مهزومًا فهو يتوقع الهزيمة وينتظرها . إن الإسكندرية تفتقد – منذ البدء – متعتها وصفاءها ، والعلاقة مع البحر والطبيعة تعكس الاستسلام والتعب والهزيمة . وفى الليل يجرؤ الشعر على أن يصرّح بما لم يصرّح به – جهرًا – من قبل فيتساءل : هل نحن موتى ؟ ! وإجابة السؤال هى ، بل أحياء يعانون ما هو أبشع من الموت . إن الحياة « جملة اعتراضية » من الناحية الموضوعية والفنية معا . أما الحياة التى تنفى الموت فهى :

« بقايا من الزبدِ المرِّ .. والرغبةِ الذاهبةْ »[٢٩]

ولأنه موت مؤجل ، فإنه يتحول إلى موتٍ حقيقى يفتقد أجمل ما فى الموت أن صحَّ أن فى الموت جمالاً – وهو الاستقرار ! فالبحث عن الاستقرار ينتهى إلى العودة من جديدة لنقطة البداية ! . والشاعر يترجم هذه الحيرة فى نهاية القصيدة بشكلٍ مباشرٍ :

« بدايتنا البحر ..

– حين قصدنا المقابر ! –

كيف رجعنا إليه ؟ !

وكيف الطريقُ اشتبه ؟ ! »(٣٠)

وإذا كان البحر هو الحياة والانطلاق والراحة ، والمقابر هى الموت والسكون والراحة أيضًا ، فإن هذا الجيل المهزوم الذى ينتمى إليه الشاعر لا هو بالحىِّ ولا هو بالميت !

ويعكس بناء القصيدة الدوران فى دائرة مفرغة . فنهاية القصيدة هى نفسها نقطة بدايتها . كما يعكس استخدام الأفعال المضارعة : الاستمرارية واللامبالاة (ترفع – ينخر – يمنح – نفرش – نجلس – نُمْروح – نتلمَّس – نخفض – ننقض – نجروُّ – ننشب – نحمل – نهبط – نستوقف) ، ولأن القصيدة ذاتها ذات بناءٍ دائرى ، فإن الشكل الهندسى الدائرى يقل كثيرًا عن قصائد أخرى . ويتمثل فى (الرئتيْن – الثدى – التفاحة – الشمس – الابتسامة) وتتجلى الحركة الدائرية فى (الطفولة – الشيخوخة/ الصبح – الليل/ الموت – الحياة/ البداية – النهاية/ حركات مركبات الخيل) .

* * *

ثانيا : الدم/ النضال

الحياة والموت صنوان لدورةٍ واحدةٍ ، فكلاهما نتاج للآخر ، ومكمِّل له ، ولكى تتحرر الأرض العربية المغتصبة لابدَّ من النضال لأجلها ، والزود عنها . إن ميلاد الحياة مرتبط بالموت فالحياة والموت نصفان لدورةٍ واحدة لا تكتمل إلا باتحادهما واجتماعهما .

وتأتى قصيدة « السويس » لتعبر عن اكتمال هذه الدورة . إن القصيدة – فى مجموعها – تعبِّر عن زمانيْن مختلفيْن ، ومكانيْن متباينيْن ، رغم أنهما مكان واحد . إنها أقرب إلى أن تكون قصيدتيْن لا قصيدة واحدة : السويس قبل الهزيمة ، وبعدها .

قبل الهزيمة كانت السويس معايشة ذاتية للشاعر . مدينة من المدن التى عاشرها الشاعر ، وعرف ما فيها من خيرٍ وشرٍ ، وخرج منها بذكرياتٍ سعيدةٍ وتعيسةٍ :

« عرفتُ هذه المدينه
سكرتُ فى حاناتِها ،
جُرحت فى مشاحناتِها
صاحبت موسيقارها العجوز فى (تواشيح) الغناءْ
رهنت فيها خاتمى .. لقاء وجبةِ العشاءْ »[٣١]

أما بعد الهزيمة ، فالسويس صارت همّا موضوعيًا ، فهى مختصر وطنٍ وطليعة نضالٍ ، إنها لم تعد مجرد مدينةٍ كسائر المدن ، وإنما صارت مدينة مناضلة ، لا تعرف غير الموت والفداء والنيران والرصاص ، ذهبت المدينة القديمة ، بخيرها وشرها ، وظهرت المدينة الجديدة . ويرصد « أمل » التناقض بين عالمْى : الحرب واللامبالاة . بين مدينةٍ تأكلها الحرائق ، وتموت من أجل مدينةٍ أخرى تستمر فيها الحياة دون أدنى تغيير . إنها تلك المدينة العجوز – كما يصفها الشاعر – والتى لا تتسم بشىء أكثر من كونها العاصمة التى تتمركز فيها كافة سلطات الدولة .

وهذا التناقض الفاضح هو مبرر الغضب والسخط . تناقض لا يستقيم مع الحرب والاستعداد لها :

« بين رجالها الذين ...
يقتسمون خبزها الدامى . وصمتها الحزين ..
ويفتح الرصاصُ – فى صدورهم – طريقنا إلى البقاءْ .
ويسقط الأطفال فى حاراتِها
فتقبض الأيدى على خيط « طائراتِها »
وترتخى – هامدة فى بركة الدماءْ
وتأكل الحرائقْ ..
بيوتها البيضاء والحدائقْ

ونحن ها هنا .. نعضُّ فى لجام الانتظارْ !

نصغى إلى أنبائها – ونحن نحشو فمنا – ببيضةِ الإفطارْ ! »[٣٢]

ولأن دورة النضال لا تكتمل ، إذ تصبح « السويس » وحيدةً معزولةً محاصرةً بالأعداء والنيران ، يصبح الشكل الدائرى تعبيرًا عن خفاءٍ أو مجهول : (البراقع – القواقع – الصدف – الكهوف) أو مستحيل (خاتم سليمان – قوس البحر والسماء) أو ركود (البركة) أو مجرد تعبير عن الاستمرار الآلى والعبثى للحياة من خلال استخدام أدوات الطعام (الفم – الأطباق – البيض) فى مقابل (الخبز الدامى) الذى يتعاطاه أهل السويس . والحركة التى تسيطر على مدينة « السويس » هى (الحصار – الاغتصاب) فى مقابل فعل الندم الذى ينتمى له الشاعر ، فى استخدام ضمير الجميع « نحن » وهو : العض . ورغبة الفعل المتعلق بـ (وجه وعيون) المهاجرين ، والذى لا يأتى إلا بالصيغة الفردية – وهو : العناق ، ورغبة اكتمال الدائرة .

ولكى تكتمل الدائرة ويتحقق فعل النضال ، لابد من حسم التساؤل القائم بحتمية نفى التناقض وتحويل مدينة القاهرة ، وكل المدن الأخرى إلى مدن مواجهة :

« هل تأكل الحرائقْ

بيوتها البيضاء والحدائقْ

بينما تظل هذه « القاهرة » الكبيره

آمنةً .. قريره ! ؟

تضىء فيها الواجهاتُ فى الحوانيت ، وترقص النساءْ ..

على عظام الشهداءْ ؟ ! »[٣٣]

وتعبر أيضًا قصيدة « بكائية ليلية » عن عالمين ومرحلتين : ماقبل الهزيمة ، وما بعدها ، وما قبل الموت وما بعده . هزيمة الوطن وموت « مازن جودت أبى غزالة » قبل الهزيمة كان الصديقان يبكيان ويتساءلان :

نسألها : أين خطوطُ النارْ ؟

وهل ترى الرصاصةُ الأولى هناك .. أم هنا ؟ »[٣٤]

هناك (الخارج) أم هنا (الداخل) ؟ فالهزيمة لم تكن قد حلت بعد ، وكان الأمل قائما فى أن يكون « الخارج » هو بداية إصلاح « الداخل » ، وكانت العلاقة الجدلية بين الداخل والخارج مفتقدة ثم وقعت الهزيمة ، ورحل « مازن أبو غزالة » وتغير السؤال :

« أسأل : إن كانت هنا الرصاصةُ الأولى ،

أم أنها هناكْ »[٣٥]

إن التغيير الوحيد الملحوظ هو تقديم « هنا » على « هناك » لقد وقعت الهزيمة وتبخر الأمل فى أن يكون « الخارج » هو بداية إصلاح « الداخل » . ولكن العلاقة الجدلية بينهما غائبة أيضًا . والفصل بينهما يسيطر على الشاعر ، وهو ما يكشفه فى نهاية القصيدة ، إذ لا يعنى تساؤله الأخير الفصل مرة أخرى ، وإنما هو بداية إدراكه أنهما شىء واحد لا ينفصل أبدا .

وتصبح رغبة تحقيق الفعل (الإخصاب) من الخارج والمرتبطة بـ (العيون – الشفاه – الفم – القبلة) والتحام المناضل بالأرض مغلَّفةً بـ (دائرة الموت – القتل) فى صحراء (النقب) ثم بالفشل – فى مقابل الداخل المتسم بالسهاد والقلق ، والزمن المهمل (الساعة) ، والعجز عن تحقيق الفعل النضالى ، الذى هو – دائمًا – فى شعر « أمل دنقل » غير مكتمل ، لأنه فعل مزدوج ، مرتبط بتحرير الخارج وتثوير الداخل فى آنٍ واحد .

* * *

ثالثا : الدم / الجنس

ويرتبط الجنس فى شعر « أمل دنقل » برغبة الإخصاب والشهوة . إن الالتحام بالطبيعة ، وتعميق الجدلية بين الإنسان وبينها ، سمة من سمات شعر « أمل دنقل » . إن الرغبة الخصوبية تجاه الحب والجمال ، هى فى النهاية جزء من خصوبة الطبيعة الرحبة ، لا ينفصل قط عنها ، وإنما يستمد منها استمراريته وتفاعلاته . إن الطبيعة فى قصيدة « قلبى والعيون الخضر » تبشر برغبة الإخصاب ، وتلتحم برغبة الشاعر فى الإحساس بالحب والجمال فهناك القرية ، وعيون الماء والغدران ، وميلاد جديد لقمر كاد يُخنق ،

وطفل يستشعر أولى مراحل الرجولة ، ومهرة تفر عبر الحقول ، وصبى يعدو خلفها ، وتلتحم بكل ذلك رغبة الشاعر فى الاتحاد بالمحبوبة واعتناقها :

« وقريتنا – وراء العين – توراةٌ من الصمتِ
وثرثرةٌ من الغدرانْ
وصوتُ الطبلْ
يدقُّ لينزع القمرُ القديمُ نقابَه المعتلْ
وطفل شاحبٌ ينهضْ
تزغرد نسوة لختانه المدسوس فى جلبابه الأبيضْ
وفوق الجسرْ
غلامٌ لاهثٌ يعدو
ليمسك مهرةً فرَّتْ وفى سيقانها يتعلق القيدُ »[٣٦]

ولكن هذه الرغبة سرعان ما تصطدم بعائق ، لم يحدد الشاعر طبيعته قد يكون الواقع أو المجتمع وقد يكون التفاوت الطبقى ، أو غير ذلك ، ولكن لعدم اكتمال وعى الشاعر وقتئذ ، فقد تركه بلا تحديدٍ وبانكسار رغبة الشاعر ، تعود الطبيعة مرةً أخرى لتتجاوب مع انكساراته بما تحتشد به من تعاريج ومنحدرات تُفضى إلى الموت الذى هو نقيض الخصوبة .

ورصد الأشكال الدائرية فى القصيدة سيفضى بنا إلى رصد ما هو متعلق برغبة الحب والإخصاب (الفم – العيون – البطن – الوجه – النهد – القلب) هذا ما يتعلق بالجانب الإنسانى ، وخصوبة الطبيعة تتجلى فى (ميلاد القمر – عيون الماء – الشمس) ، وكذلك ما يعكس استمرارية عجلة الحياة وتتابع دورتها (العجلات) .

والحركة الدائرية يمكن رصدها من خلال مستويين : أفعال متعلقة برغبة إخصاب (الختان – الضم) وما هو متعلق بفشل هذه الرغبة :

الارتداد والعودة – الدوران (المتعلق بدورة الموت) .

ولعل قصيدة « شىء يحترق » أكثر وضوحًا فيما يتعلق بالجانب الجنسىّ كشهوة .

والقصيدة فى مجملها رصد للحظات الحب والوداع ، ومن ثم فليس غريبًا أن تكتظ بأشكال دائريةٍ متعلقةٍ بالجنس بشكلٍ مباشرٍ (الوجه – الجفون – الشفة – الأذن) . وأفعال الجنس المتعلقة بالضمِّ والالتفاف والاندماج والانطباق ويلتحم كل هذا تحت عباءة اللون الأحمر (النبيذ – النار – الشفق) المميِّز للجنس . ثم ينطوى بحسٍ زمنىٍّ حاد ، مرتبط بانكسار نشوة القلب ودنو الغروب ودقات الساعة والرحيل المحتم بعودة القرط إلى موضعه :

ويمر الوقت فلا ندرى
ويقيم محافله الشفقُ
وتدقُّ الساعةُ معلنةً
فيهبُّ بنا صحوٌ قَلِقُ
وبحين وداعٌ
وقتىٌّ
وأراه كحلمٍ ينسحقُ
يرتدُّ الصمتُ لموضعهِ
ويعود إلى الأذنِ الحلقُ
ونمدُّ الأيدى
راغمةً
تتشاكى العنتَ
وتنزلقُ »(٣٧)

وتفقد الأرض – كطبيعةٍ مخصبةٍ – قدرتها على الإخصاب ، بعد أن تم اغتصابها على أيدى اللصوص وقطاع الطرق ، كما فى قصيدة « الأرض .. والجرح الذى لا ينفتح » ، لتصبح ظامئةً ومجروحةً تنتظر المصير المرّ . إن الأرض مليئة بخيرٍ يذهب إلى الآخرين ويبقى الظمأ مسيطرًا إنه ظمأ إلى « التجاوز » و « التغيير » و « التثوير » . وهو ظمأ « تاريخى » ليس وليد اللحظة ، بل هو امتداد لتاريخ من الظمأ منذ عهد « الحسين بن

علىّ » وحتى وقتنا الراهن ، وعلى الرغم من أن القصيدة قد كتبها الشاعر قبل وقوع الهزيمة بأكثر من سنة ، فإنها تعبير مبكر عن الخوف منها . إن وقوع الهزيمة يبدو حتميًا فى ظل هذا التمزُّق . ولأن الهزيمة تبدو حتمية فإن الشاعر يبدو جريئًا وهو يعرِّى الأنظمة العربية المتداعية ، ويكشف عن حقيقتها وإخلاصها لأسوأ ما فى التراث من قيمٍ سلبيةٍ . وتأتى خاتمة القصيدة معبِّرةً عن مزيجٍ عن الخوف واليأس :

« لم يبقَ من شيءٍ يُقالْ
يا أرضُ :
هل يلدُ الرجالْ ؟ »(٣٨)

إن العقم هو لون أرضية اللوحة ، والاغتصاب هو الفعل السائد مرةً على أيدى الحكام العرب وأخرى على أيدى المغتصبين الوافدين ، ولعلة متحقق فى وجود الاغتصابيْن معًا ، فالثانى رهين بوجود الأول ، فاغتصاب اللصوص وقطاع الطريق رهين بضعف الحكام (حراس الأرض) ، الذين لم يأبهوا بالحفاظ عليها بقدر اهتمامهم باستلاب خيراتها وغنائمها :

« زنَّارها المحلولُ يسأل عن زناة التركِ ،
والسياف يجلدها ! وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتَها ..
وصارت حاملاً فى عامها الألفىَّ من ألفيْن من عشاقِها
لا النيلُ يغسل عارَها القاسى . ولا ماءُ الفرات !
حتى لزوجة نهرها الدموىَّ ،
والأمويُّ يقعى فى طريقِ النبعِ :
« .. دون الماءِ رأسُك يا حسينُ .. »
وبعدها يتملكون ، يضاجعون أرامل الشهداءْ
ولا يتورعون ، يؤذِّنون الفجرَ .. لم يتطهروا من رجسهم ،
فالحقُّ ماتْ ! »(٣٩)

إن الأرض تقع فى دورة السقوط اللانهائية ، فكل عامٍ يتهاوى جزء منها ليدخل

ضمن ممتلكات الأعداء ، بينما العرب فى غفلتهم ينتظرون من يأخذ بأيديهم إلى طريق الحق ، وإن إدراك ذلك متعلق بتحقيق فعل الإخصاب الشرعىّ ، لأصحاب الأرض الحقيقيين ليمتدَّ اتصالهم بها عبر الأبناء والحفدة ، وهو ما يطرحه التساؤل الأخير فى القصيدة .

إن فعل الاغتصاب يظل ساريًا عبر استخدامات الشكل الدائرى (القرط – الأذن – الهودج – العيون) ، بينما العطش أو الظمأ الإخصابى الحقيقى تجاه ما ينتمى للأرض متوافر ، وهو ما يعكسه لفظ (الدلو) الفارغ المعبِّر عن ظمأ حقيقى لرغبة الاتصال والإخصاب وما يتعلق بهذا الاغتصاب (اللفائف – الوجنات – البكارة – الحمل) ، يقابل اغتصاب الداخل للشرعية الممثل فى (تاج الحكم) ، الذى هو عبر مستوى آخر – يقابل الـ « رأس » الشرعية التى ينبغى أن تتملكه ، وهو رأس العامة (الحسين بن علىّ) . ومن ثم فإنه يصبح هناك (الوجه – القناع) ، وأن يمضى الوجه العربىّ بكل ما هو مشرق ومضىء . ولا يتبقى منه إلا قناع السلطة ، التى تخفى تحته تشوهاتها وعيوبها . إن هذا « القناع » هو المسئول الأول توقف عجلة التنوير لما يسببه من فزع فى « القلوب » وهو المسئول عن توقف (ساعات) الزمن بالضرورة ، وعن تهاوى مجدنا القديم .

ويعكس فعل « التعصيب » المتعلق بالشكل الدائرى ، بطش السلطة الحاكمة فى الداخل ، فهى تتعصب بالتاج والاستبداد لكى تحمى نفسها ، ويصبح هذا « التعصيب » لثامًا يدارى العيوب التى فى الداخل . فافتقاد الخصوبة الشرعية فى قصيدة « الأرض .. » هو الشبح الذى يهدد المستقبل ويؤكد مخاوف الحاضر :

« ملثما يخطو ...
قد شوَّهتْه النارْ !
هل يُصلح العطارْ
ما أفسد النفطُ »(٤٠)

وإذا كان الاغتصاب المادى هو ما يسم قصيدة « الأرض » ، فإن الاغتصاب بمفهومه المعنوى ، هو ما يميز قصيدة « رباب » إن الاغتصاب هنا بمعنى الامتلاك ، فالشاعر

تُستَلَب منه محبوبته « رباب » مثلما استلبت منه أشياؤه الأخر ، بنفس المنطق الشرعى . إذ يتم امتلاكها لمن يملك سلطة الامتلاك . إن محبوبته تتزوج غيره ، وتمارس مع زوجها ما كانت تمارسه معه ، ويقرر الشاعر إزاء هذا الاغتصاب المشروع ألا يحب أو يعشق مرة أخرى ، ولكنه فى النهاية يجد نفسه ساقطًا فى شرك الغرام ، يعجز فؤاده إلا أن ينبض بالعشق ورغبة الحياة ، فالاستمرار والتجاوز ورغبة التفتح للحياة والإحساس بخصوبتها هو المهيمن على القصيدة . إن القافية المؤلفة من الواو واللام الساكنة ، تعكس رغبةً فى الالتفاف مصحوبة بالسكينة (الفضولْ – خجولْ – يطولْ – الذبولْ – أفولْ) ، وتتطاول رغبة التفتح للحياة من خلال (الوجه – الشفاه – العيون – العنق) ، لتقابل بانكسار (الوردة) فى (الكوب) وقد أدركها الذبول . إن مقومات الاتصال الحميم غائمةٌ وغائبةٌ ، ومن ثم فإن الحركة فى الدائرة المفرغة يكون لها الغلبة ، ففاعلية الحركة لم تستقر بعد (دوران السلم – دورة الفراش فى السقف) . ومشروعية الاكتمال والخروج عن الطوق سرعان ما تقابل بارتدادٍ للداخل ممثلا فى (خاتم الزواج) . واكتمالٍ بالمحبوبة لا يتم إذ تلتحم بالغير من خلال (أحضان) القادر على الامتلاك . وينعكس هذا الفشل على رؤية الأشياء ، فتبدو الطبيعة شاحبة (القمر) ، وتنكسر رغبة الفراش فى الالتصاق بالنور ، ورغبة الثلج فى الذوبان داخل (الأكواب) . ويأتى المقطع الأخير ليؤكد امتلاك الشاعر لعواطف الدفء والإخصاب ، غير أن هذه العواطف المحاصرة بالخوف من كل جانبٍ سرعان ما تنزوى إلى الداخل ، وتنكسر تحت الإطار الخارجى الذى يحرص الشاعر على إظهاره ففقد الإحساس بالأمان داخل الوطن سوف ينعكس – بالضرورة – عليه ، فيجابه بفشل تحقق العلاقات الإنسانية الصحيحة داخل هذا الوطن :

« كيف ضعفت فى نهايةِ المطافْ ؟

وارتحت فى عينيْك من عبئى ؟

وكلُّ شىءٍ حولنا يُملى علينا أن نخافْ ! ؟

.. لكنَّنى أنزع قلبى من نعومةِ البدءِ

ومن ليونةِ الدفءِ ...

وأحتمى – كالسلحفاةِ – بالغلافْ !! »[٤١]

تترصد قصيدة « سفر التكوين » إعادة ولادة « الأبدىّ » فالقصيدة تتحول إلى تأمل العالم من خلال نظرةٍ كونيةٍ شاملةٍ . يستعيد فيها الشاعر معطيات « العهد القديم » ويحاول أن يضفُر على نهجه رؤية خلق العالم مرة أخرى . ورؤية « أمل » تتضح بجلاءٍ عبر التصور التالى :

إن القصيدة رصد للرحلة الإنسانية من منظورٍ تقدمىّ يبدأ بتأسيس مملكة الإنسانى وينتهى بحتمية الثورة لتحقيق المملكة الحقيقة للإنسان الذى لم يحقق مملكته بعد . ففى الإصحاح الثالث يراهن الشاعر على الأطروحات الفكرية غير الثورية لتحقيق المملكة المفقودة .. غير أن :

- الرهان بالحب ← لا يتحقق ← بسبب الملكية ← الملكية الخاصة نفى للحب .
- الرهان بالعدل ← لايتحقق ← بسبب الحرب (وليدة الملكية الخاصة) ← الحرب (وليدة التملك) (نفى للعدل) .
- الرهان بالعقل ← لا يتحقق ← بسبب المصلحة (وليدة الملكية والحرب والنزعة التعصبية) ← المصلحة الذاتية نفى للعقل .

وبعد فشل الرهان بثلاثية الحب ، والعدل والحق ، ثلاثية المثالية الإنسانية ، يظهر البديل فى الثورة التى تسعى إلى التغيير الجذرى . وهذا التغيير بالثورة رهين بالفقراء الذين لا يملكون ، ولا مصلحة لهم فى الحرب ، ولا علاقة لهم بمجمل النظام غير الإنسانى السائد الذى يعبِّر عن مصلحة الأغنياء الذين يملكون ويحاربون من أجل الحفاظ على ما يملكون ، ويأتى الاصحاح الخامس ليتوحد فيه العذاب الإلهى بالإنسانى ، وتتحقق ملكية الإنسان عبر نفى « المثالى » ومبايعة « الثورى » ويمكن القول بأن قصيدة « أمل » الحقيقية تتجسد فى الإصحاحيْن الثالث والرابع . ففيهما يجسِّد فكرته المحورية الأساسية ، وهى فكرة تهدف إلى الواقع الموضوعى كما يكشف السياق العام للديوان ، وإن تدثرت بتراثٍ دينىٍّ يبدو مناقضًا للواقع الموضوعى الملتهب . إن إعادة ولادة الإلهىّ مرة أخرى لا تتحقق فى إقامة المثالى هذه المرة ، وإنما يعاد تشكيل الإلهىّ مرة أخرى فى الفقراء ، فيتوزع فيهم وفى عذاباتهم ليصبح خلاصه مقيدًا بهم ، وتبدو له كينونته وترفعه أداة موته الفعلىّ ويصير انفصاله عنها انفصالاً عن الموت لكى تتحقق حياة جديدة ، وولادة حقيقية :

حدَّقتُ فى الصخرِ ، وفى الينبوعْ
رأيتُ وجهى فى سماتِ الجوعْ
حدَّقتُ فى جبينىَ المقلوبْ
رأيتنى : الصليبَ والمصلوبْ
صرختُ – كنت خارجًا من رحمِ الهناءه
صرختُ ، أطلب البراءه
كينونتى : مشنقتى
وحبلى السرىُّ ،
حبلُها
المقطوعْ ! »(٤٢)

وإذا كانت القصيدة – أساسًا – تعبيرًا عن لحظة موتٍ ، ولحظة ميلادٍ : موت الأبدى ، وميلاد الإنسانى فإن الحركة الدائرية تغدو لها السيطرة عبر دورات (الصباح – المساء / النفى – السجن / يعيشون – يموتون) وتكتظ القصيدة بالأشكال المنتمية لدالة الدائرة (الحدقة المدورة – الزهر – البحيرة – الطاحونة – الشفاه – الوجه – التاج – العنق – الخبز – القلب – العين – البطون – الحوامل – الورود – الميزان – البئر – القنبلة – الدن – اللالئ – القرط) ؛ وكذلك ما يتعلق بالحركة الدائرية (الالتفاف – الأسوار – الشنق) .

٣ – رمز الدم وازدواجية الحركة :

إن صفات السيولة والتدفق والحركة هى الصفات التى تسم الدم ، وطبقًا لمصداقية « باشلار » التى طرحناها ، والتى ترى الدم مكونًا من « النار » و « الماء » فإن الحركة المتعلقة بالدم هى محصلة مجموع حركتىْ الماء والنار وإذا كانت حركة النار تنتمى إلى المحور الرأسى ، باعتبار أن فعاليتها تقاس بمدى ارتفاعها أو انخفاضها عن سطح الأرض ، فإن حركة الماء تنتمى للمحور الأفقى من حيث المدّ والجزر . أى أن الحركة المتعلقة بالدم هى محصلة حركتىْ الرأسى والأفقى وأن دراسة بعض العينات من شعر « أمل دنقل » سوف تبرز مصداقية هذا التصور .

والحق أن هذه النتيجة قد سبقنا إليها باحثون آخرون ، وإن كانت مرجعيتهم فى تفسير ذلك غائمةً بعض الشيء . فقد أشار الباحث الدكتور « صلاح فضل » فى مقاله حول « إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل » إلى أن القصيدة عند « أمل دنقل » تعتمد على تعانق المستويْن : الرأسى والأفقى ، أو تعانق المستويين « الاستبدالى والسياقى » — كما يسميهما . « والتعامد بين هذين الطرفيْن لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر مما يعادله أو يشبهه ، وإنما يقوم على نوعٍ من تنافى التجاور ، إذ يستحيل تقاطعهما إلى مولد الصراع الدرامىّ »[٤٣] . وهو يؤكد على أن : « أبرز المفاعلات الدرامية فى شعر أمل دنقل ما يمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة فالتبادل قد يقوم بين العناصر المائلة فى آنٍ واحدٍ أو بين الحاضر والماضى والتاريخى ، أما التقاطع فإن أحد الطرفيْن فيه لا يحلُّ محل الآخر مثل التبادل بل يتعامد عليه ويقيم معه إشكالية متشابكة وهو بدوره قد يتمثل فى جزئيات تصويرية أو فى لوحاتٍ كاملة يتم نسجها فى ضفيرة متقاطعة »[٤٤] .

ويتساءل « الدكتور فضل » : « هل يمكننا أن نقول — بعد هذا التتبع التطبيقى — إن ما وصل إليه العالم اللغوىّ الكبير : « رومان جاكوبسون » من أن وظيفة الشعر هى : « عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى » يفسر بنية هذا الشعر ، ويعنى أنه كلما تحقق فى مستوى السياق الدرامى أكبر قدر من التكثيف المجازى والاستبدالى فى الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية ، وكلما تحقق فى هذا المستوى الاستبدالى من روح التنامى والتكامل السياقى بفضل المفاعلات الدرامية ما يكاد يجعله ينبسط فى بنيةٍ سطحيةٍ ، كلما تعانق هذان المحوران واشتمل أحدهما على بعض خصائص الآخر وتحدَّدت قيمته فى ظله ، تحقق أكبر قدرٍ من الشاعرية والفاعلية الوظيفية فى الشعر »[٤٥] .

بيد أن الدكتور « صلاح فضل » فى دراسته لا يسعى لطرح تفسيرٍ مقنع لتعانق المستويات السياقية والدرامية عند « أمل دنقل » بقدر ما يتوقف عند حيز الرصد لا يتعداه ، فيكتفى بتعديل نموذج « جريماس » الذى قدمه فى تحليلاته البنيوية ، بما يتلاءم مع مادة البحث .

وإذا كان البحث يتفق مع ما تخلص إليه الباحثة « اعتدال عثمان »[٤٦] من أهمية رصد

عنصرىْ الثبات والحركة فإنه لا يرى داعيًا لما تسوقه من رصدٍ لهذه القوانين فى علوم الطبيعة والبيولوجيا للتأكيد على حتمية انعكاس ذلك فى النهاية على البنية الدلالية للشعر وأنواع الإبداعات الأخرى ، فقوانين الثبات والتغيير هى سمة حيوية وإنسانية بالدرجة الأولى ، والفن يستمد فعاليته من كل ما هو إنسانى وحيوى . ونرى أن شعر « أمل دنقل » منحصر بين الثبات والحركة حقًا ، غير أن هذه الحركة فى حقيقتها هى محصلة حركتيْن متعامدتيْن ، تسير أحداهما فى اتجاهٍ أفقىّ ، والأخرى تسير فى اتجاهٍ يتعامد على الأولى . وهاتان الحركتان تحققان فيما بينهما جدلية تفضى إلى القانون الذى يحكم شعر « أمل دنقل » ، وأن الثبات يشكل محورىْ التعامد عند لحظةٍ ما ، لا التوازى طبقًا لقوانين الرياضيات حيث إن محصلة التعامد للقوى المتكافئة تساوى صفرًا ، أى : الثبات ، وأن الثبات لا يمكن رصده إلا فى ضوء العلاقات التى تحكم حركة المحوريْن المتعامديْن ، أى حركة القصيدة – بالأساس – كما سنرى .

والمتأمل شعر « أمل » يرى أن الكثير من قصائده فى حقيقتها قصائد مزدوجة ، فالقصيدة مجموع قصيدتيْن متضافرتيْن ، كما يتبدَّى ذلك بوضوح فى قصائد : (بكائية ليلية – السويس – أيلول – السرير – الأرض .. والجرح الذى لا ينفتح – موت مغنية مغمورة – رسوم فى بهوٍ عربىّ – أغنية الكعكة الحجرية) ، والاختلاف فى القصيدة المزدوجة هو اختلاف فى مستوى الحركة – إذ بينما تسير إحدى القصيدتيْن فى اتجاهٍ أفقىّ نميزه بالميل إلى الوصفى والسردى أو ما يمكن تسميته ، بالسياق القصصى ، تسير الثانية فى اتجاه يتعامد على المستوى الأول ، ويتميز هذا الاتجاه بالديناميكية والفعالية ، فعنصر الحركة فيه متغير دائمًا ، ورصده يتم عبر لحظات التغير هذه .

وتتألف قصيدة « بكائية ليلية » من مقطعيْن يمثلان موقفيْن متباينيْن ، أحدهما تمَّ قبل وقوع هزيمة يونيو ١٩٦٧ والثانى بعدها . والقصيدة رصد لتساؤلات الشاعر وصديقه المناضل حول المكان الحقيقى الذى يتحتم أن يبدأ منه التحرير .

ويعكس الرصد اللغوى شيوع استخدام الفعل الماضى فى اللوحة الأولى (قرأت – رأيت) ، بل إن سعى الشاعر لتأكيد انتهاء زمن الفعل يتجلَّى من أول سطور القصيدة ، حيث يقرر الشاعر « موت المناضل » ،ليصبح كل ما يرد بعد ذلك منضويًا تحت فاعلية الزمن الماضى فالعلاقة بين الشاعر وصديقه المناضل انتهت بموت الثانى ، وكل ما يرد

بعد ذلك هو من قبيل الذكرى واستدعاء اللحظات الحميمية التى ربطت بينهما ، ولأن الذكرى لا تموت ، فهى حاضرة فى ذهن الشاعر ، يستخدم فى إرجاعها صيغ الفعل المضارع : (نتوه – ننسى – نفلت – تظلنا – يبكى – أبكى – نسأل) ، ولكن هذه الأفعال فى حقيقتها انتهت والشاعر يدرك ذلك فيسبِّق أفعاله المضارعة بالفعل (كان) ليؤكد على انتهاء فعاليتها .

واستخدام صيغ الفعل الماضى ، يعكس فى دلالته الميل إلى السرد والتوصيف والحكى . فالحركة تأخذ تناسقها وتتابعها بشكلٍ مترابطٍ ، ففعل التوهان مرتبط بالرغبة فى النسيان ، وهو ما يدفع إلى الانفلات من أماكن الضجيج بما تحفل به من تجمعاتٍ بشريةٍ ، وفعل التسكع مصحوب بالإنهاك والإجهاد والعودة آخر الليل ، حيث يتم استقلال المترو للعودة ، وتلح رغبة النوم المؤرقة بالتساؤل حول مكان « التثوير » الفعلى ، لتتعالى رغبة البكاء حتى الإحساس بالعجز عن إجابة السؤال .

ومع بداية المقطع الثانى والذى يبدأ بكلمة (والآن) – التى تعنى : الوقت الحاضر – تتغير صيغ الأفعال إلى المضارعة ، ويكون هذا مصحوبًا بحركةٍ انتقاليةٍ متغيِّرة ، وبتحويل ضمير الجمع (نحن – نون الجمع) إلى صيغة المفرد المتحدث ، إذ يتم فى غياب الآخر وفقد المشاركة . إن مجال الحركة هنا متذبذب ، فالشاعر لا يذوق جفنه النوم ، يحدِّق فى ساعته إلى أن تدركه سِنَةٌ من النوم ، فيتراءى له صديقه المناضل فى المنام بعد أن تخطَّى المسافات والحدود الفاصلة بينهما ، وقد تلطَّخت ملابسه بدمائه لكى يسائله عن موقفه من النضال ، وعن إدراكه الحقيقى لإجابة السؤال الملحّ ، ثم يرتحل صوب الأفق محلقًا فى السماوات البعيدة ، يرفرف بجناحيْه عائدًا إلى مستقره الأول فى صحراء النقب حين استشهد . ومع انتهاء الحلم ينهض الشاعر من رقدته ليكتشف ثقل العبء الملقى على عاتقه ، والذى يحتِّم « تثوير » الداخل قبل الخارج ، ففى هذا يتحقق حلمه فى تحرير الأرض وفى الانتقام لصديقه المناضل .

ومجال الحركة فى هذا المقطع مزيج من الحركة الأفقية والحركة فى المستوى الرأسى ، فعبور الشهيد لنقاط التفتيش والمراقبة هو امتداد حركةٍ أفقية (ونلاحظ أن هذا يتوافق مع مجال حركة الفقرة الأولى المتعلقة بالشهيد ، حيث تهيمن على المقطع الحركة فى المستوى الأفقى) ثم سرعان ما تتحول هذه الحركة الأفقية إلى حركةٍ رأسيةٍ مذبذبة ،

إذ يحلّق الطائر – الذى يمثل روح الشهيد – فى الأفق مبتعدًا ، ليسقط فى الضفة الغربية ، وكذلك حركة الستائر « أفقية » متبوعة بحركة رأسية (السقوط) .

فالقصيدة مزيج من الحركتيْن الأفقية والرأسية فى تضافرهما .

* * *

وتماثل قصيدة « السويس » فى بنائها قصيدة « بكائية ليلية » فهى تعتمد على عنصر التداخل ، والمفارقة من خلال مقطعيْن ، ينتهى الأول قبل وقوع العدوان على المدينة ، ويأتى الثانى – والذى يبدأ أيضًا بكلمة « الآن » تعبيرًا عن الحاضر – بعد وقوع العدوان عليها .

إن كل اللحظات والمشاهد التى تربط الشاعر بالمدينة ، تغدو ذات ألفةٍ وحميميةٍ ، حتى تلك التى لا تخلو من مجافاةٍ كالنوم فى محطات القطار حين لا توجد بالفنادق أماكن شاغرة ، أو الشجارات العنيفة التى تترك بصمات قد لا تندمل بمرور الزمن ، أو الاضطرار إلى ارتهان الممتلكات الخاصة من أجل الحصول على الطعام . إن هذه اللحظة القاسية تغدو بهيجة وعذبة ، فى تحقق ألفة الشاعر بالمكان ، على النقيض من « القاهرة » التى يعيش فيها الشاعر ، والتى لا تمنح ألفتها لأحد .

إن سخط الشاعر – فى المقطع الثانى على « القاهرة » يأتى من منطلق افتقاده لما يربطه بمدينة السويس : الحميمية والألفة والدفء ، تلك المدينة المناضلة التى صارت بوقوع العدوان عليها محاصرة بالنيران والموت ، بينما القاهرة » – المدينة التى تفتقر إلى الدفء والحميمية – قائمة كما هى ، تضيء واجهات الحوانيت فيها ، ويعلو صخب المراقص .

ويتألف المقطع الأول من ثلاث لوحاتٍ ، السيادة فيها للفعل الماضى (عرفت – رأيت – زرت – وجدت – نمت – انقشع – كشف) ، (عرفت – سكرت – جرحت – صاحبت – رهنت – ابتعت – سبحت – اشتهيت – سرت – بكيت) ، ومجال الحركة منتظم ومتجاور (منتهى فمنتهى – شارعًا فشارعًا) وارتباط السبب بالمسبب (نمت على حقائبى – حين وجدت الفندق مأهولاً) ، انقشع الضباب – كشف البيوت والسفن والصائدين) .

واللوحة الثانية تبدأ بالفعل الماضى : (رأيت) ، ثم يتحول مجال الرؤية إلى حضورٍ

لأنها ذكرى حاضرة فى مخيلة الشاعر ، ولذلك تنتقل صيغة الفعل الماضى إلى المضارع (يهبطون – يعتصبون – يدندنون – يصبح – يدخلون – يصطادون) ، ولكن كل هذه الأفعال تأتى مسبوقة بالفعل (رأيت) دلالة على انتهاء الزمن المعرفى بها ، إذ تم إدراكها واختزالها فى الذاكرة .

أما اللوحة الثالثة ، فترصد التآلف مع المدينة باعتبارها مجتمعا إنسانيًا ، ومعرفة جوانب الحياة والحيوية فيها ، وخبرة الأماكن . ويغلب على اللوحة الميل إلى السرد والانسجام والتعاقب .

أما المقطع الثانى فهو يتألف من لوحتين ، ويصور المذبحة بعد وقوع العدوان عليها ، وموقف الشاعر (المقيم فى الشارع) من هذا العدوان وينتهى بتساؤله حول التناقض المرير بين مدينة محاصرة بنيران العدو ، وأخرى يستمر إيقاع الحياة فيها دون أدنى تغيير ، أو أى تعاطف مع سكان المدينة المحاصرة .

إن البناء الإيقاعى فى هذا المقطع غير المتجانس ، فالفقرة التى تبدأ من كلمة (الآن) والتى تنتهى بـ(ويفتح الرصاص – فى صدورهم – طريقنا إلى البقاء) يغلب عليها البناء السداسى (أى المقطع المؤلف من ستة أسطر) ، وتتحول القافية (الفداء) مقابل (البقاء) التى يختتم بها المقطع ، (وتلين) فى المصحابة الموسيقية مع (الأربعين – الذين – الحزين) . ثم يتحول البناء إلى الثلاثى ابتداءً من (وسقط) وانتهاء بـ(حاراتها – طائراتها) ثم يتحول البناء الإيقاعى إلى ثنائيات (الحرائق – الحدائق) – (الكبيرة – قريرة) (النساء – الشهداء) ، (الانتظار – الإفطار) – (الحرائق – الحدائق) – (الكبيرة – قريرة) (النساء – الشهداء) ، (الانتظار – الإفطار) – (الذكريات – الثبات) (الحرائق – الحدائق) – (الملاعق – الشواهق) . دليلا على تصاعد حدة الإيقاعات ، واقتراب هذه الحدة من « اللهاث » .

والفعل المتسيِّد فى هذا المقطع هو الفعل المضارع (تحصرها – يقتسمون – يفتح – يسقط – تقبض – ترخى – تأكل – نعض – نحشو – تسقط – أسقط – أبصر – أعانق – تأكل – تظل – تضىء – ترقص) . ونلحظ تعانق الحركة عبر مستويىْ الأفقى والرأسى فى هذا المقطع ، فتحمل أفعال محاصرة النيران واقتسام الخبز وعض الشفاه والنواجذ ، والإصغاء وحشو الفم ، والإبصار والعناق وإضاءة واجهات المحلات أفعالاً

تنتمى حركيًا إلى المستوى الأفقى ، على حين تنتمى أفعال اتقاد النيران وتصاعدها والقتل المرتبط بالسقوط على الأرض وانقباضة الأيدى وارتخائها ، المصحوبة بسقوطها على الأرض مضافًا إلى ذلك سقوط الشاعر ذاته ، دالة المستوى الرأسى .

وتعتمد قصيدة « موت مغنية مغمورة » على « تكنيك المونتاج السينمائى » والذى لا يستخدم التتابع التراكمى للأحداث بقدرها يعتمد على الاسترجاع flash back وتكنيك التبادل والتقاطع .

إن مفتتح القصيدة (صوت ١) هو نهاية الحدث . فالقصيدة فى هذا المقطع تصوير للنهاية بشكلٍ درامى ، يستمد من عناصر الطبيعة التجاوب النفسى . فالأحزان تكبر فى داخل النفوس ، مع الشعور بالوحدة القاسية . وتُطِلُّ رغبة الاتصال بالآخرين . ثم يرصد الشاعر صورة الوحدة مجسَّمة فى شكل لوحةٍ لامرأةٍ وحيدةٍ تجلس فى بهو بيتها تحوك الصوف ، وقد أتمت زينتها فى انتظار مالا يجىء إلا فى الخيال وحده . ويهيمن على اللوحة الإحساس بافتقاد الآخرين ، ويصبح الشوق مستحيلاً بصعوبة تحققه ، لغياب الطرف الآخر .

أما التقاسيم (وهى البداية الحقيقية للقصيدة) فهى تفسير مسببات الوحدة . فهذه الراقصة التى تتأمل القصيدة حالتها الإنسانية وما تعانيه من وحدة ، عقب استعراضٍ فاشل لها . لم يتجاوب معه أحد وكانت من قبل تثير الإعجاب والتصفيق ، وتجد بانتظارها بطاقات الزهور ودعوات السهر ، ولكنها منذ ذلك الحين لم تجد أحدًا يتجاوب معها . حتى أقل من كانت ترضى به ، ويُرضى غرورها ، صار عييًا ضعيف البصر .

ويأتى الصوت المنفرد تعبيرًا عن حكمة الحياة ، وسطوة الزمن . فلا شىء يدوم ، لا الجمال ولا السعادة . والزمن لابد أن تنال أظافره الإنسان .

أما المقطع (صوت ٢) فهو ما يسبق النهاية ، فالوحدة صارت قاتلةً بعد طول انتظارٍ يائسٍ ، وتتلاحم الوحدة بشكلٍ قاسٍ مع هيمنة الصمت فى أول القصيدة . لتصبح البداية هى النهاية ، ولذا يتحتم إغلاق المذياع ، فلا شىء يعلو على الصمت والسكينة .

والمتأمل حركة نمو وتصاعد القصيدة يدرك أن هناك مسارين مختلفين ، أحدهما يسعى لتتبع ورصد حالة المغنية (أو الراقصة) بعد استعراضها الأخير ، وما ترتب عليه من اعتزالٍ وانتظارٍ يائسٍ لتهيمن الوحدة فى النهاية ، وهو الذى يضم (تقاسيم – صوت

٢ – المقطع الثانى من صوت ١) أما المسار الثانى فهو يعتمد على رصد الزمن باعتباره متغيرًا أصيلاً فى حياة الإنسان والكون ، ويضم حكمة (منفرد) مضافًا إليها نتيجة المقطع الأول من صوت (١) .

وإذا كان المسار الأول أفقيًا – وتحديده يتم باعتماده على خاصية السرد والقص – فإن المسار الثانى هو المحور الزمنى الذى يتم هذا الرصد خلاله ، والقصيدة – فى النهاية – هى محصلة تعانقهما معا .

وتعيد قصيدة « رسوم فى بهو عربى » طرح التساؤل الذى تضمنته قصيدة « بكائية ليلية » عن الموضوع الحقيقى الذى يبدأ منه فعلا « التثوير » و« التحرير » . وهل يبدأ من داخل الوطن « مصر » أم من خارجه (الضفة الغربية) ؟ بيد أن هذا التساؤل يتم حسمه فى هذه القصيدة إن لم يكن قد تم وأده أصلا !

القصيدة تتشكل فى أربع لوحات تمثل الأولى والثانية منها : الماضى والحاضر متوازيين ، فإذا كان الماضى فى اللوحة الأولى مشرقًا بأمجاد الفتوحات الإسلامية ، والتى يتواكب معها إعلاء كلمة الحق . فإن اللوحة الثانية هى حاضر هذا التراث ، حيث تعجز الأنظمة العربية الحاكمة عن حماية هذا التراث بما يحفل من ممتلكات تكتسب قداستها منه ، لتعلو كلمة الشيطان – رمز النار .

وتأتى اللوحة الثالثة طارحة الخيار الثورى لاستعادة المجد القديم ، والذى يبدأ من الضفة ، ويقوم به أصحاب الأرض الشرعيون ممثلين فى شخصية « سرحان » الذى لا يؤمن باستعادة الأرض إلا بالسلاح وحده ، بيد أن سرحان يظل وحيدًا إذ يكابد سطوة الأنظمة الرجعية أكثر مما يلاقيه على أيدى العدو المحتل .

وتعكس اللوحة الرابعة البديل الثانى : مصر . ويرصد الشاعر عجزها عن حماية أراضيها هى ، فكيف تقوى على تحرير أرض غيرها ؟ ويصل الشاعر إلى إدراك القانون الذى يحكم النضالات الثورية فى الوطن العربى ، فالأنظمة العربية متهاوية ، ولاتقوى حتى على الحفاظ على مقاعدها ، والفلسطينيون يعانون من الأعداء والأصدقاء على السواء . ويتوجه الشاعر فى ختام قصيدته – إلى مصر – سائلاً إياها ألا تبادر للنضال إلا قبل أن يتم تطهير الداخل .

وتسير اللوحتان : الأولى والثانية فى مستوى أفقى متوازٍ بينما تسعى اللوحتان الثالثة

والرابعة إلى الامتداد من الحاضر (نقطة البدء) صعودًا نحو استعادة الماضى . غير أن حركة اللوحة الثالثة تنتهى بالسقوط ، والرابعة تنتهى بالانكسار ، مما يعيدهما إلى نقطة البدء (الحاضر) مرة أخرى .

* * *

يرجع تاريخ كتابة قصيدة أيلول إلى سبتمبر ١٩٦٧ ، وهو الشهر الذى يتوسط شهريْ : أغسطس وأكتوبر ، بين شهرٍ شديد الحرارة ، وشهرٍ يحدِّد بداية الشتاء ، فأيلول هو امتداد الصيف القائظ الذى أعقب الهزيمة ، وهو البشارة للمستقبل القادم الذى يتحتم أن تصاحبه رياح البعث والتغيير ، إنه باختصار المرحلة الوسيطة بين أن نواصل السقوط أو نسعى للتحرر :

(هذا العامْ ...
أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من
الأنسامْ
وبقينا فى المهدِ المختنق المبحوحْ
لكنَّا من كلّ ضريحْ
ننتظر الريحْ !)[٤٧]

والقصيدة بناء مزدوج ، مؤلف من صوت الراوى فى مصاحبةٍ مع صوت الجوقة الخلفية ويغلب على صوت الراوى الميل إلى السرد والقص ، ورغم أن الفعل السائد مع صوت الراوى هو « الفعل المضارع » لكن هذا الفعل يصبح غير ذى جدوى ، بل إن قيمته تنحو إلى السلبية ، فالخلع مرتبط بالسجن والقتل ، والسقوط مرتبط بتلاشى الأرقام ، والسير متعلق بنبوءة دموية ، والقول مصحوب بالموت .

وتمتد هذه القيمة السلبية عبر اللوحة الثانية ، من « مصر » إلى « سوريا » ، فالفاعلية أيضًا سلبية (تهاوى الرايات ، وانتظار المخلِّص بلا جدوى) ، على المستوى الخارجى ، أما فى الداخل فتعذيب الوطنيين والداعين لتحرير الأرض وتطهير الداخل .

ويرتبط الجزء الثانى من الفقرة (٣) بذات الراوى ، فتتحول صيغة الجمع الحيادية إلى استخدام« تاء الفاعل » فالراوى يرى « أيلول » (الشاهد الوحيد على إنكسار أمة) ،

وقد تم شنقه بيد السلطات التى تتنافى مصلحتها ، مع تعريته لها وكشف عجزها عن حماية الوطن والذود عنه . بيد أن أيلول سرعان ما يرتد من عالم الموتى ليذكّر الشاعر/ الراوى وأبناء الوطن بالمستقبل الذى ينتظرهم إن هم تقاعسوا عن أداء دورهم فى استنهاض الأمة والنضال فى سبيل تحريرها .

ويأتى المقطع الأخيرة (للجوقة) مرتبطًا بحركة مقيدة ، فالمهد مميت ، والبيوت قد صارت أضرحة ، ولا يتبقى سوى لعنة الانتظار الطويل أما الصوت فيتحول فى نهاية القصيدة إلى مجرد صدى للفقرة الأخيرة من أقوال الجوقة والتى تسعى للتأكيد على انتظار الرياح بما ستفضى إليه من تغيرات . والحق أن هذه القصيدة فى بنائها الهارمونى المتضافر تقترب من السيمفونية السادسة لتشايكوفسكى المسماة بالسيمفونية المؤثرة Pathetique أو الخامسة لبيتهوفن والمعنونة باسم (القدر) ، حيث تعتمد كلتا السيمفونيتين على ازدواجيةٍ هارمونيةٍ لصوتين متباينين ، يمثّل أحدهما صوت الحياة ، بما يميزه من صفاءٍ وانسيابيةٍ وتدفقٍ وعذوبةٍ ، والآخر يمثل صوت القدر أو الموت ، وهو يتميز بأنه أجش حاد مضطرب ، يتجاوب معه « بيتهوفن » بالآلات النحاسية تعبيرًا عن قسوته وحدته . ويظل الصراع بين صوتىْ الحياة والموت ممتدًا بحركات السيمفونية ، والتلاحم مستمرًا إلى أن يتغلب أحد الصوتين على الآخر . فعند « بيتهوفن » يتغلب صوت الحياة تعبيرًا عن إرادة الإنسان فى مواجهة القدر ، وعند « تشايكوفسكى » يتغلب نداء الموت ، الذى تعبرّ عنه الترنيمة الجنائزية فى آخر السمفونية والتى تنعى للموسيقار العظيم نفسه المعذبة .

ونلحظ هذا التلاحم بين الأصوات وتداخلاته ، عند نهاية القصيدة إذ يتبدل سير القصيدة من التوازى الذى يتم بين حركتىْ الصوت والجوقة الخلفية ، إلى تداخلٍ وتقاطعٍ ، وتبادلٍ للمواقع ، فالجوقة تحل محل الصوت ، والصوت يرتد محل الجوقة . ويصبح الصوت تكرارًا لصدى نداء الجوقة ، فالصوت الذى يمثل نداء الحياة تحول فى نهاية القصيدة إلى مجرد تكرارٍ آلىٍ لصوت الجوقة (التى تمثل طبقًا لأبجديات المسرح الكلاسيكى : القدر) ، ولعجز الشاعر عن إدراك كنه القوى الفعلية التى ستحقق التغيير ، وعدم تحديد ماهيتها لديه ، فإنه تتسيد دالة الانتظار .

* * *

يستخدم الشاعر « أمل دنقل » فى المقطعيْن الثانى والرابع من قصيدة « أغنية الكعكة الحجرية » تكنيك التبادل والتقاطع . البطل الحقيقى فى المقطعيْن هو الزمن ممثلاً فى ساعة الجامعة الشهيرة ، مرةً : زمن متعب ، وأخرى زمن قاس ، والزمن يكتسب دلالته من مسار اللوحة .

فى الإصحاح الثانى يرصد أمل موقف شابٍ جامعىٍ ثائر ، يقود مظاهرة الدعوة إلى محاربة العدو الصهيونىّ تنتهى به إلى أيدى المحققين . اللوحة الأولى تسجل انتظار أمه الطيبة لعودته لها ، بينما هو فى خلفية اللوحة يتحفظ عليه رجال الأمن . ثم تسجل اللوحة الثانية قيام هذه الأم بإعادة ترتيب كتبه وأوراقه . بينما يدفع به رجال الأمن قسرًا إلى مكتب المحقق ، ثم تسجل اللوحة الثالثة ، صورة هذه الأم وهى جالسة لترتق جوارب الابن المثقوبة ، بينما هو بين أيدى المحققين يرغمونه على الاعتراف ، وبين كل لوحة من هذه اللوحات تعلو دقة الساعة منهكة مثل الشاب المتظاهر ، لكنها تعلو أكثر فى نهاية اللوحة وتطغى على كل ماعداها .

وفى الإصحاح الرابع يصبح الزمن قاسيًا ، وتتوالى الصورة الشعرية بأكثر من مستوى فى تزامنية واحدة . فالمتظاهرون يقفون فى الميادين ويهتفون بحياة الوطن ، بينما يتأملهم الطفيليون بلا مبالاةٍ وفى موضع آخر يتعالى صوت المذياع المعبرّ باسم السلطة لإدانة المتظاهرين واعتبارهم من دعاة الشغب ثم ترتد الصورة إلى المتظاهرين مرة أخرى . وبين كل لوحةٍ من هذه اللوحات والأخرى تتوالى دقات الساعة قاسيةً وعصبيةً ، ومؤذنةً ببدء ميلاد الزمن القادم .

ونحن إذا حاولنا أن نمسك بمسار الحركة فى الإصحاحيْن ، لوجدنا أن حركة القصيدة فى الإصحاح الأول ، منحصرة بين ثلاث لوحاتٍ رئيسةٍ وثلاث لوحاتٍ فرعيةٍ ، تسير فى توازٍ تامٍ ، ويربط بينها عنصر المفارقة (رفع العين مقابل رفع البنادق – مكتب الابن – مقابل مكتب المحقق – إبرة الخياطة مقابل وخز عيون المحقق للابن) ، ومع هذا التوازى يتقاطع الزمن الذى تتزايد حدته بتزايد إيقاعات الساعة ، لتغدو لها السيطرة فى النهاية ، وتصبح اللوحة هى مجموع التداخل والامتزاج بين الوصفى والزمنى .

أما الإصحاح الرابع فيتوزع عبر أربع لوحاتٍ تمثل تحركات المتظاهرين ، وموقف كلٍّ من الطفيليين والسلطة منهم . ثم العودة للمتظاهرين مرة أخرى ، والحركة متوزعة فى تنقلاتها ومسارها عبر هذه الحركات الأربع . فبين تصوير المتظاهرين والعودة لهم

حركتان مضادتان تمثلان موقف الغانيات والسلطة ، غير أن هذه اللوحات تتبلور وتلتحم بنسيج أحادى ، وما يربطها هو الزمن الذى تتعالى حدته فى مواجهة اللوحات الثلاث الأولى ، ثم تخفت أمام اشتعال المتظاهرين بالغضب . ونلحظ أن الحركة الأفقية هنا لها الغلبة على العكس من « الإصحاح الثانى » لأن المتظاهرين سيسعون إلى ملاقاة عساكر النظام ، وهو ما يعكس التحرك فى المستوى الأفقى .

* * *

تنتمى قصيدة « السرير » إلى المرحلة الشعرية الأخيرة فى حياة الشاعر ، والتى يعلو فيها حس الاستسلام للموت . إن القصيدة حوارية بين الشاعر والسرير الذى يرقد عليه . بين ثابتٍ ومتغيرٍ ، فالثابت هو « السرير » والمتغير هو « المقيم عليه » ، الذى سيرحل إلى نهر الحياة أو إلى العالم الآخر وتسير القصيدة فى مسارين متتابعين ، الأول (ويستخدم معه الشاعر بحر المتدارك) والذى يمتد بطول القصيدة – باستثناء المقطعين الموضوعين بين الأقواس – والثانى مسار المقطعين اللذين تحدُّهما الأقواس (ويستخدم معهما الشاعر بحر المتدارك التام « الخبب ») ونلحظ هنا أن المسار الرئيس هو المتغير والديناميكى ، ففيه الحركة والحوار أما المسار الثانى فهو استاتيكى وصفى ، ومن ثم فإن الأسلوب الخبرى هو الغالب عليه ، وفيه يتم التعامل مع حالة الشاعر باعتبارها حالة مرضية « خالصة » فالمريض يأخذ مسلسلاً رقميًا فى دفتر يُوضَع على عامود سريره ، وعليه عينات الدم ونوع المرض وتشخيصات العلاج وهذا المسار الاستاتيكى يتوافق مع حالة مرض الشاعر وعجزه الجسدى عن الحركة . أما المسار الأول فهو يعكس تأمل المرض فى إطار فلسفى أعم وأشمل . ولذلك فالشاعر يتعامل معه مع المنظور الفكرى الذى هو أرحب من الإطار المادى الضيق لمفهوم المرض . وتتحقق فيه سمات التغير والتحول بما تعكسه جدلية الموت والحياة . والقصيدة – فى النهاية – شأنها شأن أغلب قصائد « أمل دنقل » هى مجموع تلاحم مستويى الحركة : الأفقى والرأسى بما يحققانه من جدليةٍ بينهما ، تفضى إلى إعادة اكتشاف الواقع والسعى الدائب إلى تغييره وتثويره وجعله أكثر إنسانية وأقلَّ دمامة .

٤ – رمز الدم واللون :

تعكس قلة استخدام المفردات اللونية فى شعر « أمل دنقل » عدم اهتمام الشاعر

باللون كعنصر فعَّال فى بناء القصيدة الشعرية . ومردُّ هذه الظاهرة يعود فى تفسيرنا إلى سببيْن : أولاً أن « أمل دنقل » كان معنيًا فى الكثير من أشعاره بالأفكار . وجاء ذلك على حساب استخدامه للجانب التصويرى فى أشعاره . وثانيًا لأنه لم يكن يرى فى اللون دالة إيجابية ، فقد ارتبط استخدامه لكلمة « اللون » – والتى تكررت عبر ديوانه ثمانى عشرة مرة – بالدلالات الآتية :

١ – إيجابى : ٥ مرات فى قصائد (المطر – العينان الخضراوان – يوميات كهل صغير السن – بكائية الليل والظهيرة – إلى محمود حسن إسماعيل) .

٢ – سلبى : ٨ مرات فى قصائد (من مذكرات المتنبى – الموت فى الفراش – سفر الخروج – سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس – مزامير – أقوال اليمامة – ضد من) .

٣ – خليط ومزيج : مرتان فى (مزامير)

٤ – وصفى : مرتان فى قصيدتى (ضد من – ديسمبر)

٥ – رمز : مرة واحدة (ضد من)

وتكشف لنا هذه الدلالات ارتفاع الدالة السلبية للون فقد جاءت ثمانى مرات تتبعها الدالة الإيجابية خمس مرات ثم الدالة الوصفية والدالة المختلطة : مرتيْن ، فالدالة الرمزية : مرة واحدة .

ويبين لنا جدول الرصد التكرارى للألوان أن الشاعر « أمل دنقل » لم يستخدم اللون سوى ١٣٧ مرة عبر ٧٨ قصيدة شعرية ، وهى نسبة – كما نرى – ضئيلة للغاية .

* * *

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	القنـص	الدلالـــة	الصفحة
٦١	البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	أشياء تحدث فى الليل	أحمر	دم القتيل أحمر اللون	مـوت	١٣٢
٦٢			أخضر	دم القتيل أخضر الشعاع	أسطورة	١٣٢
٦٣			أسود	المطابع السوداء	مـوت	١٣٢
٦٤			أبيض	الصحف البيضاء	فراغ	١٣٢
٦٥		العشـــاء الأخـير	أسود	الحرس الأسود	قمـع	١٣٧
٦٦		حديث خاص مع أبى موسى	رمادى	سترتى الرمادية	تعـب	١٤٥
٦٧		من مذكرات المتنبى	لـــون	لون الخمـــر	خمـر	١٤٧
٦٨			أسـود	وجهه المســود	كراهية	١٤٨
٦٩			أشهب	جوادك الأشهب	لون واقعى	١٥٠
٧٠	تعليق على ما حدث	فى انتظار السيف	أرجوانى	بالرداء الأرجوانى	تهريج	١٥٦
٧١		صفحات من كتاب ...	أبيض	حمامة بيضاء	سلام	١٦٧
٧٢		ميتة عصرية	أزرق	الحائط الأزرق	تآمـر	١٧٦
٧٣		الوقوف على قدم واحدة	أسود	العقرب الأسود	قسوة – مـوت	١٨٠
٧٤		ربـــاب	أخضر	عيون خضر	حب – عيـون	١٨٥
٧٥			أسود	هدب أسود	حب – عيـون	١٨٦
٨٦		فصل من قصة حب	ذهبى	بلاج ذهبى	بحـر	١٨٧
٧٧			أبيض	أنامل بيضـاء	رقـة	١٨٨
٧٨		الهجرة إلى الداخل	أحمر	نافورة حمـراء	قسـوة	١٩٢
٧٩		حكاية المدينة الفضية	فضى	العنـــوان	أسطورة	١٩٥
٨٠			فضى	القبة الفضية	أسطورة	١٩٦

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	المقتبس	الدلالـــة	الصفحة
٤٠	البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	الســـويـــس	أبيض	بيوتها البيضاء	سلام	٩٥
٤١			أبيض	بيوتها البيضاء	سلام	٩٦
٤٢		يوميات كهل صغير السن	لـــون	اللون الدافىء	دفء	١٠٠
٤٣			أشقر	الراقصة الشقراء	شعر	١٠٢
٤٤		إجازة فوق شاطىء البحر	أبيض	راياتنا البيضاء	سلام	١٠٥
٤٥		موت مغتية مغمورة	أبيض	النافذة البيضاء	سكون	١٠٩
٤٦			فضى	صنبورها الفضى	ذكرى	١٠٩
٤٧			أزرق	السحب الزرقاء	انقباض / كآبة	١٠٩
٤٨		الموت فى لوحـــات	فضى	صندلها الفضى	طفولـة	١١٢
٤٩			أصفر	ثياب زوجها الرسمية الصفراء	رسمى / عمـل	١١٣
٥٠			أبيض	قمصانها المغسولة البيضاء	مدنى / حيـاة	١١٣
٥١			أسود	ثيابها الـسوداء	موت - حداد	١١٤
٥٢		بطاقة كانت هنا	أسود	الوحشـة الـسوداء	وحشـة	١١٥
٥٣		ظمـأ . . ظمـــأ	أبيض	أعرافها البيض	بحـــر	١١٩
٥٤			أزرق	مركبة الزرقة	بحر - طبيعة	١١٩
٥٥			أبيض	ويهوى البياض	موت - غرق	١٢٢
٥٦		الحزن لايعرف القراءة	أسود	سرب أوز أسود	رحيـــل	١٢٣
٥٧			أبيض	الأشرطة البيضاء	فراغ - ذكرى	١٢٤
٥٨			ذهبى	أزرار قميصها المذهبة	صنـاعى	١٢٥
٥٩		بكائية الليل والظهيرة	لـون	نضـارة الألـوان	حيوية - إيجـابى	١٢٦
٦٠		أشـياء تحدث فى الليل	أسـود	الجوارب الـسوداء	إظـــلام	١٣٢

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	المقتبس	الدلالـــة	الصفحة
٢٠	مقتل القمر	شبيهتها	أخضر	يا ظل صيف أخضر	ظل – راحة	٥٧
٢١			أخضر	عن العيون الخضر	حب – عيون	٥٧
٢٢		العينان الخضراوان	أخضر	العنـــوان	حب – عيون	٥٨
٢٣			أخضر	العينان الخضراوان	حب – عيون	٥٨
٢٤			ألوان	لأبصر فى عينيك الألوان	حضور إيجابى	٥٩
٢٥			أخضر	أهما خضراوان	حب – عيون	٥٩
٢٦			أخضر	والعينان الخضراوان	حب – عيون	٦٠
٢٧	البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	بكائية ليلية	أحمر	الدائرة الحمراء	مـــوت	٧١
٢٨			أبيض	قميصك الأبيض	حيـــاة	٧١
٢٩		كلمات سبارتكوس الأخيرة	أبيض	الشواهد البيضاء	مـــوت	٧٧
٣٠		الأرض والجرح الذى لا ينفتح	قزحى	بوجهه القزحى	تلون سلبى	٨٢
٣١			دموى	حتى لزوجة نهرها الدموى	نهر – موت	٨١
٣٢		أيلـــول	أزرق	سترته الزرقـــاء	ســـجن	٨٩
٣٣			دمـــوى	يبشر بنبوءته الدموية	نبـــوءة	٨٩
٣٤			ذهبى	الخفين الذهبيين	ملوكى	٩٠
٣٥			أحمـــر	وردتنا الصابحة الحمراء	أمـــل	٩٠
٣٦			أبيض	بيض الســـالف	شيخوخـــة	٩٠
٣٧		الســـويـــس	أســـود	اليشمك الأســـود	واقعيـــة	٩٣
٣٨			تـــرابى	المناديل الترابيـــة	تعـــب	٩٤
٣٩			أزرق	الصـــدف الأزرق	طبيعة	٩٤

جـدول الرصـد التـكرارى لـلألـوان

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	المقتبس	الدلالـــة	الصفحة
١	مقتـل القمـــر	بـــراءة	أخضر	فى عينين خضراوين	حب – عيون	٧
٢			أحمر	صبى أحمر الأظفار والماضى	شـــهوة	٨
٣		-	أخضر	فيا ذات العيون الخضر	حب – عيون	٩
٤		المطـــر	أخضر	ويثقل الغصون الخضراء	طبيعـة	١٦
٥			لـون	فتمحى الألـوان	غياب إيجابى	١٧
٦			أزرق	وترحل الطيور الزرق	طيور – طبيعة	١٨
٧		قلبى . . والعيون الخضر	أخضر	العنـوان	حب – عيون	١٩
٨			أخضر	تطل علىّ – خلف لثامه – عينان خضراوان	حب – عيون	٢٠
٩			أخضر	إلى ذات العيون الخضر	حب – عيون	٢١
١٠			أخضر	إلى ذات العيون الخضر	حب – عيون	٢١
١١			أبيض	فى جلبابه الأبيض	براءة – طفولة	٢١
١٢			أخضر	إلى ذات العيون الخضر	حب – عيون	٢١
١٣		مقتل القمـر	أسود	كالأسطورة الســوداء	انقباض سلبى	٢٨
١٤		شىء يحترق	ذهبى	ونبيذ ذهبى	خمـر	٣٢
١٥		ماريـــا	أسود	الهدب الأسـود	حب – عيون	٣٨
١٦		اســتريحى	أحمر	دمعـة حمـراء	دمـوع	٤٣
١٧		شبيهتها	أخضر	يا ذات العيون الخضر	حب – عيون	٥٥
١٨			أخضر	يا ظل صيف أخضر	ظل – راحـة	٥٦
١٩			أخضر	مرت . . ولم تخضوضر	انتعـــاش	٥٦

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	المقتبس	الدلالـــة	الصفحة
٨١	تعليق عل ما حدث	حكاية المدينة الفضية	أرجوانى	حزن أرجوانى	حزن	١٩٨
٨٢			كستنائى	شعر كستنائى	شعر	١٩٨
٨٣			أزرق	جدرانه الماسية الزرقاء	أسطورة	١٩٩
٨٤			أحمر	السيارة الحمراء	مـوت	٢٠٤
٨٥			أبيض	هزم الأبيض	انتصار	٢٠٤
٨٦			أسود	فيه أسوده	هزيمة	٢٠٤
٨٧		الموت فى الفراش	أسود	الدائرة السوداء	مـوت	٢٠٨
٨٨			أسود	المتشحات بالسواد	مـوت	٢٠٩
٨٩			أحمر	نافورة حمراء	قسوة – موت	٢١٠
٩٠			أبيض	السيارة البيضاء	موت – راحة	٢١٠
٩١			أبيض	بيض الصفحات	فراغ	٢١٠
٩٢			لـون	بلونه الداكن	قاتم	٢١٢
٩٣		لا وقت للبكاء	أبيض	طيارتها البيضاء	سلام	٢١٦
٩٤	العهد الآتى	سفر الخروج	لون	لونتى	سلبى	٢٣٣
٩٥			لون	لون الضياع	سلبى	٢٣٤
٩٦		سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس	أبيض	تبيض أعينها بالبكاء	دمـوع	٢٣٧
٩٧			لون	اللون الداكن	سلبى	٢٣٩
٩٨		سفر ألف دال	قرمزى	السترة القرمزية	تميز	٢٥٠
٩٩		مزامير	ذهبى	خصلة ذهبية	شعر	٢٥٥
١٠٠			دموى	ورأيت أظافرها الدموية	أظافر – توحش	٢٥٥
١٠١			أسود	السواد الحميم	انغـلاق	٢٥٦

obeikandl.com

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	المقتبس	الدلالـــة	الصفحة
١٠٢	العهد الآتى	مزامير	رمـادى	الضوء الرمادى	كآبـة	٢٥٦
١٠٣			رمـادى	الضوء الرمادى	كآبـة	٢٥٦
١٠٤			أسـود	النافذة المغلقة السوداء	انغلاق	٢٥٦
١٠٥			أحمر	والتفاحة الحمراء	قسوة	٢٥٦
١٠٦			أصفر	ساعة رملية صفراء	كآبة – روتين	٢٥٧
١٠٧			أبيض	والزهرة فى صدرك بيضاء	انطلاقة	٢٥٧
١٠٨			لون	لون السل والنرجس	سلبى	٢٥٧
١٠٩			لون	ولون النيل	خليط	٢٥٧
١١٠			ألوان	البرتقالى – الرمادى – السماوى	مزيج	٢٥٧
١١١			فضى	شوارعها فضة	أسطورة	٢٦١
١١٢		رمـوم فى بهو عربى	برتقالى	الخيوط البرتقالية	حلـم	٢٦٨
١١٣			أسود	لطخة سوداء	بشاعة	٢٧٠
١١٤		خاتمـــة	أحمر	الشفق المفروشة الحمراء	شـهوة	٢٧١
١١٥	أقوال جديدة	لا تصالح	أسـود	اللابسـات السواد	موت – حداد	٢٧٩
١١٦	عن حرب السويس	أقوال اليمامـة	أخضر	ويخضر شيئا فشيئا	أسـطورة	٢٨٩
١١٧			قرمـزى	فم قرمزى	جـوع	٢٨٩
١١٨			دمـوى	يشبه الطائر الدموى الشريد	مـــوت	٢٨٨
١١٩			ذهـبى	سهمه الذهبى	أسـطورة	٢٩٤
١٢٠			لـــون	الأنجم المتلونة الوجه	تغير وذبذبة	٢٩٥
١٢١	أوراق الغرفة (٨)	ضد من	أبيض	نقاب الأطباء أبيض	واقعى	٣١٣

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	المقتبس	الدلالـــة	الصفحة
١٢٢	أوراق الغرفة (٨)	ضـــد مـــن	أبيض	لون المعاطف أبيض	واقعى	٣١٣
١٢٣			أبيض	تاج الحكيمات أبيض	واقعى	٣١٣
١٢٤			لـــون	لون الأسرّة	رصـــد	٣١٣
١٢٥			أبيض	كل هذا البياض يذكّرنى بالكفن	مـــوت	٣١٤
١٢٦			أسود	هل لأن الســواد	ضد الموت	٣١٤
١٢٧			لون	بين لونين	تناقض	٣١٤
١٢٨			لون	لون الحقيقة – لون تراب الوطن	رمـــز	٣١٤
١٢٩		زهـــور	أخضر	أعناقها الخضر	طبيعة / براءة	٣١٦
١٣٠		ديـــمبر	لون	هذا التساؤل عن لون عينيه	عيـــون	٣٢٦
١٣١		بكائية لصقر قريش	أسود	الصلف الأسود	صلف	٣٤٤
١٣٢		قالت امرأة فى المدينة	أسود	أو بالسواد على صفحات الجرائد	مـــوت	٣٤٧
١٣٣			قرمزى	العلم القرمزى	ارتفاع – علم	٣٤٧
١٣٤		إلى محمود حسن إسماعيل	لون	واللون والأمن والحزن	أمن / حزن / ألفة	٣٥١
١٣٥			أسود	السواد هو الأهل والبيت	موت	٣٥١
١٣٦			أبيض	أن البياض الوحيد	موت	٣٥٢
١٣٧			أبيض	البياض الوحيد	موت	٣٥٢
١٣٨			أبيض	بياض الكفن	موت	٣٥٢
١٣٩		إلى صديقة دمشقية	أزرق	عيونك الزرق	عيون / حب	٣٥٧
١٤٠		البطاقة الســوداء	أسود	العنـــوان	موت	٣٦٢
١٤١			أسود	نظارته السوداء	غموض	٣٦٤
١٤٢			أحمر	بقعة حمـــراء	مرض / ســل	٣٦٥

م	الديـــوان	القصيدة	اللون	المقتبس	الدلالـــة	الصفحة
١٤٣		البطاقة السوداء	أسود	بطاقة سوداء	موت	٣٦٥
١٤٤		لا أبكيه	أخضر	ثوبها الأخضر	مصر – وطن	٣٦٦
١٤٥		نجمة السراب	أبيض	المنقط البياض	وصفى	٣٧٤
١٤٦		أيدوم النهر . . ؟ !	أسود	الأيدى السوداء	فراق	٣٧٥

obeikandl.com

والألوان التى يستخدمها الشاعر فى قصائد ديوانه تتسم بالوضوح ، فأمل ينزع إلى استخدام أصباغ واضحة ، إما فاتحة أو داكنة على السواء ، أما الميل إلى استخدام ما يسمى بالألوان الهامشية أو ظلال الألوان فيكاد ينعدم :

الديوان / اللون	مقتل القمر	البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	تعليق على ما حدث	العهد الآتى	أقوال جديدة عن حرب البسوس	أوراق الغرفة (٨)	قصائد متفرقة	إجمالى
أسود	٢	٨	٥	٣	١	٤	٤	٢٧
رمادى	—	١	—	١		—	—	٢
أبيض	١	١٢	٦	٢		٧	١	٢٩
إجمالى	٣	٢١	١١	٦	١	١١	٥	٥٨

ونلاحظ هنا سيادة اللون الأبيض (٢٩ مرة) ، يعقبه الأسود (٢٧ مرة) ، وهما أعلى درجتىْ لونٍ فى ديوان الشاعر ، وقد استخدمهما فى أعلى معدل لهما فى ديوان « البكاء بين يدىْ زرقاء اليمامة » أما اللون الرمادى فيكاد ينعدم (مرتان فقط) وهو ما يعكس ميل الشاعر إلى استخدام الألوان الواضحة : شديدة البياض أو شديدة الدكنة(٤٨) .

وقد ارتبط اللون الأسود بالقسوة والموت والإظلام والرحيل والفراق والوحشة والقمع والانغلاق والكراهية والحداد والصلف والغموض والواقعية والهزيمة ، كما جاء مرة واحدة باعتباره ضد الموت فى قصيدة : « ضد من » . أما اللون الأبيض فقد جاء ارتباطه بالسلام والحياة والأمن والبراءة والبحر والفراغ والانطلاقة والواقعية والرقة والانتصار والراحة والدموع والموت وارتبط اللون الرمادى بالتعب والكآبة .

ويرى « محمد يوسف همّام » فى كتابه « اللون » أن الألوان تنقسم بوجه عام إلى قسمين : دافئة وباردة . فالألوان الدافئة هى الحمراء والقريبة منها ، والألوان الباردة هى الزرقاء والقريبة منها ، وربما كان السبب فى تلك التسمية أن النار وضوء الشمس والدورة الدموية عناصر للدفء والحرارة وأنها دائما محاطة بحمرة تتدرج إلى البرتقالى فالأصفر فى بعض الأحيان . كما أن السماء والجو والمياه مصادر برودة وتميل ألوانها إلى الزرقة ،

لذلك ولأسباب أُخَر نرى الارتباط بين الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية وبين الدفء ، ثم الارتباط بين الألوان الزرقاء والخضراء المزرقة وبين البرودة »[٤٩] .

وطبقًا لهذه الأطروحة ، فإنه بحكم دراستنا حول « الدم » ، يتحتم أن تتسيَّد الألوان الدافئة لارتباطها الوثيق بالحمرة والدفء والدورة الدموية . غير أن هذا التصور لا يتحقق لما للون من دلالةٍ سلبية عند الشاعر ، وإنما تصبح الغلبة للألوان الباردة :

الديوان / اللون	مقتل القمر	البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	تعليق على ما حدث	العهد الآتى	أقوال جديدة عن حرب البسوس	أورا ق الغرفة (٨)	قصائد متفرقة	إجمالى
الأحمر	٢	٣	٣	٢	—	—	١	١١
البرتقالى	—	—	—	١	—	—	—	١
الأصفر	—	١	—	١	—	—	—	٢
الأزرق	١	٤	٢	—	—	—	١	٨
الأخضر	١٧	١	١	—	١	١	١	٢٢
البنفسيجى	—	—	—	—	—	—	—	—
إجمالى	٢٠	٩	٦	٤	١	١	٣	٤٤

• الألوان الدافئة – الساخنة : ١٤

• الألوان الباردة : ٣٠

فالألوان الدافئة يتم استخدامها ١٤ مرة ، فى مقابل ٣٠ مرة للألوان الباردة مع مراعاة أن اللون الأخضر قد تم استخدامه فى ديوان الشاعر الأول (مقتل القمر) فقط ١٧ مرة ، وهو رقم لا يتناسب مع استمرارية اللون فى سائر الدواوين ، وربما يكون مرد ذلك إلى غلبة الجس الرومانسى على قصائد الديوان وارتباطها باللون الأخضر .

ويشير رصد ظلال الألوان (الهامشية) إلى عدم إحفال الشاعر بها (تكررت ٣١ مرة فقط) ، وارتبطت دلالات « الذهبى » بـ (البحر ، ولون الشعر ، والخمر ، والأسطورى والصناعى) وارتبط « القرمزى » بالجوع والتمايز والارتفاع ، و « الفضى »

بالطفولة والذكرى والأسطورى ، و « الأرجوانى » بالحزن والسخرية ، و « الكستنائى » بلون الشعر ، و« الرمادى » بالتعب والكآبة ، و « الأصفر » بالرسمى والروتينى والكآبة أيضا ، وارتبط « البرتقالى » بالحلم ، و « الأشهب » بالواقعية ، و « الأشقر » بلون الشعر ، و « الترابى » بالتعب و « الرصاصى » بالتحديد ، و « الدموى » بالوصف ،

الديوان / اللون	مقتل القمر	البكاء بين يدى زرقاء اليمامة	تعليق على ما حدث	العهد الآتى	أقوال جديدة عن حرب البسوس	أوراق الفرقة (٨)	قصائد متفرقة	إجمالى
الذهبى	١	٢	١	١	١	—	—	٦
القرمزى	—	—	—	١	١	١	—	٣
الفضى	—	٢	٢	١	—	—	—	٥
الأرجوانى	—	—	٢	—	—	—	—	٢
القرحى	—	١	—	—	—	—	—	١
الكستنائى	—	١	—	—	—	—	—	١
الرمادى	—	١	—	١	—	—	—	٢
الأصفر	—	١	—	١	—	—	—	٢
البرتقالى	—	—	—	١	—	—	—	١
الأشهب	—	١	—	—	—	—	—	١
الترابى	—	١	—	—	—	—	—	١
الأشقر	—	١	—	—	—	—	—	١
الرصاصى	—	—	—	١	—	—	—	١
الدموى	—	٢	—	١	١	—	—	٤
إجمالى	١	١٣	٥	٨	٣	١	—	٣١

وبحكم مجال دراستنا فلن نتوقف إلا أمام لونيْن فقط يرتبطان بمادة البحث وهما : اللون الأحمر (من الألوان الرئيسة) واللون الدموىّ (من الألوان الهامشية) ، لرصد دلالاتهما عبر قصائد ديوان الشاعر « أمل دنقل » .

وقد جاء استخدام الشاعر للون الأحمر ١١ مرة فى قصائد (براءة – استريحى –

بكائية ليلية – أيلول – أشياء تحدث فى الليل – الهجرة إلى الداخل – الضحك فى دقيقة الحداد – الموت فى الفراش – مزامير – خاتمة – البطاقة السوداء) .

وارتبط اللون الأحمر بالشهوة عند « أمل دنقل » مرتين فى قصيدتىْ (براءة – خاتمة) ، وبالقسوة مرتين أيضًا فى قصيدتىْ (الهجرة إلى الداخل – مزامير) وارتبط بالقسوة والموت مجتمعيْن فى قصيدة (الموت فى الفراش) ، وارتبط بالموت ثلاث مرات فى قصائد (بكائية ليلية – أشياء تحدث فى الليل – الضحك فى دقيقة الحداد) ، وارتبط بالمرض المفضى إلى الموت مرة واحدة فى قصيدة (البطاقة السوداء) وبالدموع مرة واحدة فى قصيدة (استريحى) وارتبط مرة واحدة بالأمل فى قصيدة (أيلول) . ومن هذا الرصد يتبين لنا أن اللون الأحمر مرتبط عند الشاعر بالسلبية ، إذ لم يستخدم بدالته الإيجابية سوى مرة واحدةٍ فى التعبير عن (الأمل) فى مقابل عشر مرات سلبية .

أما اللون الدموى فقد ارتبط بالحركة الانتقالية (النهر فى قصيدة الأرض – البحر فى قصيدة مزامير) والتوحش (مزامير) ، وفى قصيدة « أيلول » ارتبط بالنبوءة السوداوية ، وارتبط بالموت فى قصيدة « أقوال اليمامة » .

الهوامش :

(١) غاستون باشلار : النار فى التحليل النفسى – ص : ٩٩ .

(٢) المرجع السابق – ص : ٩٩ .

(٣) غاستون باشلار : جماليات المكان – ص : ٢٢ .

(٤) د . شاكر عبد الحميد : الحلم والكيمياء والكتابة – فصول عدد (أكتوبر ١٩٨٦ – مارس ١٩٨٧) – ص : ١٧٧ .

(٥) المرجع السابق – ص : ١٧٦ .

(٦) نسيم مجلى : أمل دنقل – ص : ١٣٨ – ١٣٩ .

(٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٣٤ – ٢٣٥ .

(٨) نفسه – ص : ١١٣ – ١١٤ .

(٩) نفسه – ص : ١١٤ .

(١٠) كوستى بندلى : الجنس ومعناه الإنسانى – ص : ٤٢ – ٤٣ .

(١١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١١٤ .

(١٢) يدرج « باشلار » فى كتابه : « النار فى التحليل النفسى » – ص : ٦٤ – الزجاج ضمن المواد المنتمية للنار ، فهو ذو طبيعةٍ ناريةٍ ، بحكم تكوينه وتشكُّله ، ويؤثر الباحث أن يستخدم الزجاج – لا بحكم تشكله – بل بصفته اللونية وشفافيته التى تشابه شفافية الماء ، ويصبح الزجاج بذلك مائيًا .

(١٣) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١١٤ .

(١٤) نفسه – ص : ١٠٢ – ١٠٣ .

(١٥) نفسه – ص : ١٩٢ – ١٩٣ .

(١٦) نفسه – ص : ١٢٠ .

(١٧) نفسه – ص : ١٢٠ – ١٢١ .

(١٨) نفسه – ص : ١٢١ .

(١٩) نفسه – ص : ١٢١ – ١٢٢ .

(٢٠) نفسه – ص : ١٢٦ – ١٢٧ .

(٢١) نفسه – ص : ١٢٩ .

(٢٢) نفسه – ص : ٢٨٣ – ٢٨٤ .

(٢٣) نتعامل هنا مع مستويين من مستويات الاستدارة : مستوى مادى يتعلق ببنية ذات أبعاد هندسية مستديرة كالكرة مثلا ، ومستوى ذهنى يتعلق بالحركة الدائرية ، كالارتداد أو العودة أو الدورة .

(٢٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٢٠٨ .

(٢٥) نفسه – ص : ١٩٣ .

(٢٦) نفسه – ص : ١٩٣ – ١٩٤ .

(٢٧) انظر : غاستون باشلار : جماليات المكان ، فصل : ظاهراتية الاستدارة – الصفحات (٢٠٧ – ٢١٤) .

(٢٨) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ١٩٢ – ١٩٣ .

(٢٩) نفسه – ص : ١٠٦ .

(٣٠) نفسه – ص : ١٠٧ .

(٣١) نفسه – ص : ٩٤ .

(٣٢) نفسه – ص : ٩٥ .

(٣٣) نفسه – ص : ٩٥ – ٩٦ .

(٣٤) نفسه – ص : ٧١ .

(٣٥) نفسه – ص : ٧٢ .

(٣٦) نفسه – ص : ٢١ .

(٣٧) نفسه – ص : ٣٣ .

(٣٨) نفسه – ص : ٨٢ .

(٣٩) نفسه – ص : ٨٢ .

(٤٠) نفسه – ص : ٨٢ .

(٤١) نفسه – ص : ١٨٧ .

(٤٢) نفسه – ص : ٢٢٩ .

(٤٣) دكتور صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية – ص : ٤٦ .

(٤٤) المرجع السابق – ص : ٤٣ .

(٤٥) نفسه – ص : ٥٧ .

(٤٦) فى قراءتها لديوان « أوراق الغرفة (٨) » تسعى الباحثة « اعتدال عثمان » إلى محاولة تقصّى قانون الثبات والحركة الذى يحكم شعر « أمل دنقل » فترى أنه إذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات والحركة « وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائى ينتج عنه مركب جديد synthais وإنما هى علاقة ثلاثية يشكل فيها الثبات محورىْ التوازى ، فى حين ينحصر المتغير الوحيد ، وهو عنصر الحركة بين المحورين الثابتيْن . وداخل هذا الإطار السكونى يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون فى الوقت الذى يُلاحيها فيه ، وعن طريق علاقات التشابه والتضاد والتقاطع ، يتولد صراع يتحكم فيه ويغلب عليه قطبا السكون » (إضاءة النص – ص : ١٧٢) .

– وهى تخلص فى نهاية دراستها إلى أن « بنية الوعى لدى الشاعر تتأسس على أفكار ثابتة واضحة ، تحدد علاقته بالعالم ، وتقتضى الثبات فى أشكال التعبير عن هذا الوعى ، كما يظهر أن العلاقات الأساسية المشكلة لوعيه تنبنى على التجاور والتنافر فى الوقت نفسه ، وعلى الانفصال وليس الاتصال ، وتظهر فى احتدامٍ بالحركة والفعل يعقبه انكسار ، وتوقع انطلاق يُحبَط لأنه مغلول ، وفى تلاحمٍ ، موقوتٍ بأشياء الكون وموجوداته ، وملاحاتها ملاحاة عنيفة ، سرعان ما تؤوب إلى سكون – ص : ١٧٥ – ١٧٦ .

(٤٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة – ص : ٩٢ .

(٤٨) لعل هذا الوضوح فى درجات الألوان يعود إلى ثقافة أمل وتركيبته العربية ،

والتى يرى أستاذنا الدكتور « عبد الحميد إبراهيم » فى كتابه « الوسطية العربية » – حـ٢ أن « الأبيض والأسود يتجاوران داخل النفسية العربية ، وهو يقبلهما معًا ، ويوازن بينهما ... فلا يرى الدنيا بياضًا فقط ، ولا سوادًا فقط ، بل هى صورة يتجاور فيها الأبيض والأسود كما تتجاور قطع الشطرنج ، على رقعة واحدة .. ترمز إلى الليل والنهار » ص – ٢٥٤ – ٢٥٥ .

(٤٩) محمد يوسف همام : اللون – ص : ١١ – ١٢ .

obeikandl.com

خاتمـــة

كان موضوع هذا البحث هو دراسة (صورة الدم فى شعر « أمل دنقل » : مصادرها – قضاياها – ملامحها الفنية) ، وقد تمت هذه الدراسة عبر محورين أساسيين هما :

١ – قضية السلطة والمثقفين .

٢ – قضية الصراع العربى – الصهيونى .

وتوقفنا فى الباب أمام (**مصادر صورة الدم فى شعر أمل دنقل**) ، والتى أمكن حصرها فى أربعة مصادر رئيسة هى :

المصدر الأول الأسطورة : واستخدم « أمل » ثلاثة أنواع من الأساطير :

(أ) الأساطير الفرعونية : وهى أساطير : « إيزيس وأوزيريس » و « عين حورس » و « قصة الأخوين » و « عروس النيل » .

(ب) الأساطير اليونانية : وفى مجال موضوع الدراسة اقتصر الشاعر على توظيف أسطورة « تموز » أو « أدونيس » .

(جـ) الأساطير العربية : وتمثلت فى توظيف الشاعر لأسطورة « ودّ » – الإله القمر عند العرب .

ويلاحظ فى استخدام « أمل دنقل » للأسطورة كمصدرٍ من مصادر صورة الدم الشعرية ، غلبة الأساطير الفرعونية وندرة استخدام الأساطير اليونانية أو العربية ، ويعود ذلك إلى شيئين : الأول : المكان الذى نشأ وتربى فيه « أمل دنقل » (قرية القلعة – مركز قفط – محافظة قنا) وهذه المحافظة من أهم ما تشتهر به : آثارها الفرعونية الخالدة . ولاشك أن المكان قد لعب دورًا بارزًا فى مخيّلة « أمل دنقل » الشعرية . والثانى : أن الأساطير الفرعونية التى انتقاها « أمل دنقل » هى أساطير ذات طابع عالمى كالجدب والخصب والموت والحياة ، إلى جانب ارتباطها بفكرة الثأر المتوّلدة فى نفس « أمل دنقل » هذا إلى جانب فكرة الانتقام ، انتقام « حورس » من قاتل أبيه ، وانتقام « أنوبيس » من زوجه الخائنة ، وكذلك انتقام « باتا » من زوجه الخائنة أيضا . وترتبط فكرتا : الثأر

والانتقام بالدم أساسًا ، وهو ما ألجأ « أمل دنقل » إلى استخدامه بكثرةٍ للأساطير الفرعونية التى تتميز بقيمة الدم .

وقد استخدم « أمل » هذه الأساطير فى الإطار الجزئى للتوظيف ، بحيث لا يستعصى فهم القصيدة بمعزلٍ عن الأسطورة ، ولكنَّ فهم الأسطورة يُضفى أبعادًا أكثر عمقًا فى فهم القصيدة .

المصدر الثانى : الدين : ويعكس شعر « أمل دنقل » ثراء ثقافته الدينية . التى يوظفها من أجل التعبير عن قضايا مجتمعة بصفةٍ عامةٍ ، وقضية الصراع العربىّ – الصهيونىّ بصفةٍ خاصةٍ . ولأن هذا الصراع هو فى أساسه صراع مع اليهود والدولة الصهيونية ، فقد استثمر « أمل دنقل » هذا المصدر ليكشف موقفه من الشخصية اليهودية . وهو ما يبرر توسعه فى الاتكاء على « الكتاب المقدس » مقارنة « بالقرآن الكريم » .

المصدر الثالث : التاريخ : وقد وظف « أمل دنقل » التاريخ على مستويْن :

المستوى الأول : التاريخ باعتباره صراعًا متسعًا يتجاوز الأفراد ، ليعبِّر عن صدام الحضارات والأفكار مستخلصًا الدروس والرؤى المستفادة من فهم صراعات التاريخ .

المستوى الثانى : التاريخ كمنتوجٍ لأفرادٍ أبطالٍ لعبوا دورا مهمًا فى إعادة تشكيله وتكوينه ومن الملاحظ أن تعامل « أمل » مع التاريخ لم يكن فى نطاق تسجيله لأحداث ماضية ، بل كمحاولةٍ لاستشراف المستقبل وتعميق الوعى بقضايا الواقع .

المصدر الرابع :الأدب الشعبى : وهو أقل المصدار التى تعامل معها « أمل » ، فهو لا يتضح إلا من خلال إشارات ضئيلة نسبيًا تعتمد على السيرة والحكاية الشعبية والموّال . وقد أوضح الباحث سبب ندرة الأدب الشعبى فى شعر « أمل دنقل » وقلة استخدامه ، وأرجعها إلى عنصر اللغة – إلى جانب بعض العناصر الأخرى – فقد كانت اللغة التى كُتِبتْ بها أغلب النصوص الشعبية باللغة الدارجة ، وكان اهتمام « أمل » منحصرا فى توظيف اللغة الفصيحة ، ولذلك لم تجد هذه النصوص عنده اهتمامًا كافيًا .

أما الباب الثانى فقد تناول (قضايا صورة الدم فى شعر أمل دنقل) .من خلال القضيتيْن الرئيستيْن اللتيْن عنيا بدراستهما .

١ – قضية السلطة والمثقفين :وقد تناولناها من حيث علاقتها بتوظيف صورة الدم

فى شعر أمل ، وموقف الشاعر من السلطة وأدواتها ، وتوصلنا إلى أن موقف الشاعر ينطلق من ثلاثة محاور هى : الإدانة – الاستلاب – التضليل .

٢ – قضية الصراع العربى – الصهيونى : واقترنت فى البحث بقضية الأرض ، وارتباط الموقف من هذا الصراع والموقف من الوطن / مصر ، ذلك أن شعر « أمل » يعكس رؤية قوامها أن فلسطين وما يترتب عليها من صراعاتٍ هى قضية مصرية ومصيرية فى ذات الوقت .

ثم جاء الباب الثالث والذى خصصناه لدراسة (الملامح الفنية لصورة الدم فى شعر أمل دنقل) فى فصلين :

الأول : ويتناول كيفية تعبير الشاعر عن قضيتى : (السلطة والمثقفين) و (الصراع العربىّ – الصهيونىّ) من خلال توظيف صورة الدم .

والثانى : ويتناول الدم باعتباره رمزًا وأداة لبناء القصيدة وتشكيل جمالياتها .

إن هذا البحث قد توقف عند « أمل دنقل » باعتباره شاعرًا ينتمى إلى عصره وقضايا مجتمعه ، دون أن يُهمل التشكيل الجمالى للفن المراد التعبير به عن هذه الهموم . فهو إذن شاعر ملتزم على المستويين : الموضوعى والفنىّ ، وهو ما سما بشعره عن التحول إلى بوقٍ دعائى ، كما نأى به عن الغموض والانعزالية ، فسعى إلى المشاركة وتعميق الوعى .

ولا تزعم هذه الدراسة أنها قد وفّتْ بكل ما يستحق الدراسة فى إنتاج هذا الشاعر الكبير ، ولكنها تأمل فى أن تكون قد أضافت جهدًا يسيرًا يُفيد فى إثراء الفهم لهذا العالم الرحيب للشاعر أمل دنقل .

obeikandl.com

المصادر والمراجع

• أعمال أمل دنقل :

– الأعمال الكاملة : أمل دنقل – مكتبة مدبولى – القاهرة (د .ت) .

• المراجع العربية :

١ – اتجاهات الشعر العربى المصادر : د . إحسان عباس (سلسلة عالم المعرفة – الكويت ١٩٧٨) .

٢ – أدونيس أوتموز : جيمس فريزر ، ترجمة/ جبرا إبراهيم جبرا (المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان ١٩٨٢) .

٣ – الأرض فى الشعر الحر (القضية والرؤى الفنية) : دكتور كامل عبد الموجود الصاوى (دكتوراه غير منشورة بكلية الآداب – جامعة المنيا ١٩٨٧) .

٤ – الأساطير (دراسة حضارة مقارنة) : دكتور أحمد كمال زكى (مكتبة الشباب – ط ١ – القاهرة ١٩٧٥) .

٥ – أساطير العالم القديم : صمويل نوح كريمر وآخرون ، ترجمة : د . أحمد عبد الحميد يوسف (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٤) .

٦ – أساطير من الشرق : سليمان مظهر (الكتاب الماسى – القاهرة (د .ت) .

٧ – استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر :د . على عشرى زايد (الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ط ١ – طرابلس/ ج . ع . ل . ش . أ – ١٩٧٨) .

٨ – أُسْد الغابة فى معرفة الصحابة : ابن الأثير (دار الشعب – القاهرة ١٩٧٠) .

٩ – الأسطورة والفن الشعبى : د . عبد الحميد يونس (المركز الثقافى الجامعى – القاهرة ١٩٨٥) .

١٠ – الأصنام : ابن الكلبى ، تحقيق : أحمد زكى (الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٥) .

١١ – إضاءة النص : إعتدال عثمان (دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – ط ١ – بيروت – لبنان ١٩٨٨) .

١٢ – الأعلام : خير الدين الزركلى (ط ٣ – بيروت – لبنان (د .ت) .)

١٣ – الأغنية الشعبية : د . أحمد على مرسى (دار المعارف – القاهرة ١٩٨٣) .

١٤ – ألف ليلة وليلة (دار الشعب – القاهرة ١٩٦٩) .

١٥ – أمل دنقل : نسيم مجلى (كتاب المواهب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٨) .

١٦ – إنتاج الدلالة الأدبية : دكتور : صلاح فضل (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – ط ١ – القاهرة (د .ت) .)

١٧ – أيام العرب فى الجاهلية : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى (دار الفكر العربى – ط ٤ – القاهرة ١٩٧٤) .

١٨ – إيزيس وأوزيرس : بلوتارخوس ، ترجمة : د . حسن صبحى بكرى (دار القلم – القاهرة (د .ت) .)

١٩ – البداية والنهاية : ابن كثير (مطبعة السعادة – ط ١ – مصر ١٩٣٢) .

٢٠ – البطل فى الأدب والأساطير : د . شكرى محمد عياد (دار المعرفة – ط ١ – القاهرة ١٩٥٩) .

٢١ – تاريخ الطبرى : أبو جعفر الطبرى ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (دار المعارف – ط ٤ – القاهرة ١٩٧٩) .

٢٢ – تأملات فى خميس العهد : البابا شنودة الثالث (مطبعة الأنبا رويس (الأوفست) بالعباسية – ط ٣ – القاهرة ١٩٨٦) .

٢٣ – التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل : دكتور جابر قميحة (ط ١ – القاهرة ١٩٨٧) .

٢٤ – تفسير الطبرى : أبو جعفر الطبرى ، تحقيق : محمود محمد شاكر (دار المعارف – القاهرة (د .ت) .)

٢٥ – جماليات المكان : غاستون باشلار ، ترجمة : نهاد خياطه (دار الأندلس – بيروت – لبنان ١٩٨٤) .

٢٦ – الجنس ومعناه الإنسانى : كوستى بندلى (منشورات النور – ط ٣ – بيروت – لبنان ١٩٨٥) .

٢٧ – الجنوبى : عبلة الرويني (مكتبة مدبولى – القاهرة (د .ت) .)

٢٨ – دائرة المعارف الإسلامية : النسخة العربية إعداد وتحرير : إبراهيم زكى خورشيد ود . عبد الحميد يونس وحسن عثمان . (مطابع دار الشعب – القاهرة (د .ت) .)

٢٩ – دراسات فى الكتاب المقدس (سفر الخروج) : (مطبوعات كنيسة الشهيد مارجرجس باسبورتنج – مطبعة الكرنك – إسكندرية ١٩٧٣) .

٣٠ – ديانة قدماء المصريين : استيندروف ، ترجمة : سليم حسن (مطبعة المعارف – ط ١ – مصر ١٩٢٣) .

٣١ – الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب :د . على البطل (شركة الربيعان للنشر والتوزيع – صفاة / الكويت ١٩٨٢) .

٣٢ – روايات وقصص مصرية : جوستاف لوفيفر ، ترجمة الدكتور على حافظ (مكتبة مصر – القاهرة (د .ت) .)

٣٣ – روبرت كنيدى يجب أن يموت : روبرت كايزر (كتاب الجمهورية – القاهرة (؟)) .

٣٤ – الزير سالم : أبو ليلى المهلهل : (دار الكتب العلمية – ط ١ – بيروت – لبنان ١٩٨٤) .

٣٥ – شرح ديوان المتنبى : عبد الرحمن البرقوق (دار الكتاب اللبنانى – بيروت – لبنان (د .ت) .)

٣٦ – عروبة بيت المقدس : د . إسحق موسى الحسينى (منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – لبنان ١٩٦٩) .

٣٧ – عشتار ومأساة تموز : فاضل عبد الواحد على (دار الحرية – مطبعة الجمهورية – بغداد ١٩٧٣) .

٣٨ – عصر الأساطير : بلفنش ، ترجمة : رشدى السيسى (النهضة العربية – القاهرة ١٩٦٦) .

٣٩ – فلسطين : الأرض والمقاومة (منشورات دار الفتى العربى – القاهرة (د .ت) .)

٤٠ – فن كتابة السيرة الشعبية : فاروق خورشيد ومحمود ذهنى (منشورات اقرأ – ط ٢ – بيروت – لبنان ١٩٨٠) .

٤١ – فوات الوفيات والذيل عليها : محمد بن شاكر الكيتى ، تحقيق : د . إحسان عباس (دار الثقافة – بيروت – لبنان ١٩٧٣) .

٤٢ – الفولكلور فى العهد القديم : جيمس فريزر ، ترجمة : د . نبيلة إبراهيم (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٢) .

٤٣ – قاموس الكتاب المقدس (إصدار مجمع الكنائس فى الشرق الأدنى – ط ٢ – بيروت ١٩٧١) .

٤٤ – القرامطة ، نشأتهم ، دولتهم ، وعلاقتهم بالفاطميين : ميكال يان دى خويه ، ترجمة وتحقيق : حسين زينة (دار ابن خلدون – بيروت – لبنان ١٩٧٨) .

٤٥ – قصة ثورة ٢٣ يوليو : أحمد حمروش (مكتبة مدبولى – القاهرة (د .ت) .)

٤٦ – قصص الأنبياء : عبد الوهاب النجار (مكتبة دار التراث – ط ٢ – القاهرة (د .ت) .)

٤٧ – الكامل فى التاريخ : ابن الأثير (إدارة المطبعة المنيرية – ط ١ – القاهرة ١٣٠٦ هـ) .

٤٨ – الكتاب المقدس

٤٩ – اللون : محمد يوسف همام (مطبعة الاعتماد – ط ١ – مصر ١٩٣٠) .

٥٠ – معجم البلدان : ياقوت الحموى (دار إحياء التراث العربى – بيروت – لبنان (د .ت) .)

٥١ – معجم الفولكلور : د . عبد الحميد يونس (مكتبة لبنان – ط ١ – بيروت ١٩٨٣) .

٥٢ – المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام : د . جواد على (دار العلم للملايين – بيروت ، مكتبة النهضة – بغداد ، ١٩٨٠) .

٥٣ – مؤتمر كامب ديفيد (دراسة توثيقية) : (مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام – القاهرة ١٩٧٩) .

٥٤ – موسوعة الهلال الاشتراكية : إعداد إبراهيم عامر وآخرين . (دار الهلال – القاهرة ١٩٦٨) .

٥٥ – النار فى التحليل النفسى : غاستون باشلار ، ترجمة : نهاد خياطة (دار الأندلس ، بيروت – لبنان ١٩٨٤) .

٥٦ – النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة : ابن تغرى بردى (مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة ١٩٢٩) .

٥٧ – نهر النيل فى المكتبة العربية : محمد حمدى المناوى (الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٦) .

٥٨ – النيل فى الأدب الشعبى : د . نعمات أحمد فؤاد (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٣) .

٥٩ – وسائل وأساليب الاتصال فى المجالات الاجتماعية والتربوية والإدارية والإعلامية : دكتور زيدان عبد الباقى (مكتبة النهضة المصرية – ط ٢ – القاهرة ١٩٧٩) .

٦٠ – الوسطية العربية : دكتور عبد الحميد إبراهيم (دار المعارف – ط ٢ – القاهرة ١٩٨٥) .

٦١ – وضوح الرؤيا السماوية : القمص / عبد المسيح ثاوفيلس النخيلى (دار الجيل للطباعة – ط ٢ – القاهرة ١٩٧٩) .

٦٢ – وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان : ابن خلكان ، تحقيق : د . إحسان عباس (دارالثقافة – بيروت – لبنان (د .ت) .)

• الدوريـــات :

١ – مجلة إبداع – القاهرة
(العدد العاشر – أكتوبر ١٩٨٣) .

٢ – مجلة أدب ونقد – القاهرة
(العدد ١٣ – يونية / يوليو ١٩٨٥) .

٣ – مجلة الطليعة – القاهرة
(العدد الرابع – إبريل ١٩٧٢) .

٤ – مجلة عالم الفكر – الكويت
(مجلد ١٦ – العدد (٣) – أكتوبر/ ديسمبر ١٩٨٥)
(مجلد ١٩ – العدد (٣) – أكتوبر/ ديسمبر ١٩٨٨) .

٥ – مجلة فصول – القاهرة
(عدد : أكتوبر ١٩٨٦ – مارس ١٩٨٧) .

٦ – مجلة المنار – فرنسا
(عدد مايو ١٩٨٧) .

٧ – مجلة الوحدة – المغرب
(العدد (٤٠) – يناير ١٩٨٨) .

٥ المراجع الأجنبية :

1. Americana Encyclopeadia, By Americana Corporation, U.S.A. 1980.
2. International Encyclopeadia of Social Seience, Colier- Macmillan, 1972.
3. Jung, C.G, The role of the unconscious, Routldege and kegan poul, London, 1964.
4. Spencer, A.J, Death in Ancient Egypt, penguin Books, First published, London 1982.
5. Spencer, Lowis, Introduction to Mythology, George & Harrap, London, 1921.
6. The New Encyclopeadia Britannica, 1986.

obeikandl.com

الفهرست

الموضوع — الصفحة

● **الباب الأول : مصادر صورة الدم فى شعر أمل دنقل** ..... ٩ – ٧٥

تمهيد : مفهوم صورة الدم – مصادر صورة الدم فى شعر أمل دنقل

● **الفصل الأول : الأسطورة** ..... ١٥ – ٢٧

□ تعريف الأسطورة – صعوبة الوصول إلى تعريف موحّد للأسطورة – التعريف الذى ارتضاه البحث – أنواع الأساطير المستخدمة فى شعر أمل دنقل – الأساطير الفرعونية – الأساطير اليونانية – الأساطير العربية – قيمة الدم فى الأساطير المستخدمة – القيمة الصريحة والقيمة الضمنية – الأساطير فى شعر أمل دنقل – توظيف الأسطورة فى شعر أمل دنقل – مستويات توظيف الأسطورة – المستوى الكلى أو التام – المستوى الجزئى أو الناقص – استخدام أمل للأسطورة .

● **الفصل الثانى : الدين** ..... ٢٩ – ٤٣

□ استخدام أمل لبعض مصادر الأديان التوحيدية الثلاثة – توظيف الدين – التوظيف المباشر والتوظيف غير المباشر – الدين فى شعر أمل دنقل – الديانة اليهودية – قميص يوسف – سفر الخروج – موقف أمل من اليهود والديانة اليهودية – الديانة المسيحية – السيد المسيح والعشاء الأخير – يوحنا اللاهوتى وسفر الرؤيا – النصوص التى استخدم أمل دنقل فيها الديانة المسيحية – الديانة الإسلامية – ابن نوح – القيمة الدموية لابن نوح .

● **الفصل الثالث : التاريخ** ..... ٤٥ – ٦٠

□ تعريف دائرة المعارف البريطانية للتاريخ – المفهوم الذى يتبناه البحث للتاريخ – التاريخ/ الحدث والتاريخ/ البطل – أولاً : التاريخ/ الحدث : حرب البسوس – موقعة حطين – مذبحة أيلول الأسود – ثانيا التاريخ/ البطل : الحجاج بن يوسف الثقفى – الحسن الأعصم – الحسين بن علىّ – عبد الرحمن الداخل – عثمان بن عفان – أبو موسى الأشعرى – زرقاء اليمامة – أبو نواس – صلاح الدين الأيوبى – مازن جودت أبو غزالة – سرحان بشارة سرحان – صلاح حسين

الموضوع الصفحة

– ثلاثية الدم : الحاربون من الدم – الحاربون بالدم – الحاربون إلى الدم – التاريخ مصدرًا فى شعر أمل دنقل .

● **الفصل الرابع : الأدب الشعبى** ..... ٦١ –٧٥

□ تعريف معجم الفولكلور لمفهوم الأدب الشعبى – أشكال الأدب الشعبى التى تعامل معها أمل دنقل – الحكايات الشعبية والسيرة – ألف ليلة وليلة – سيرة عنترة – سيرة الزير سالم – الموال – موال أدهم الشرقاوى – القيمة الدموية المستخلصة من الأدب الشعبى – الأدب الشعبى مصدرًا فى شعر أمل دنقل .

● **الباب الثانى : قضايا صورة الدم فى شعر أمل دنقل** ..... ٧٧ –١٤٨

● **مقدمة** ٧٩

● **الفصل الأول : السلطة والمثقفون** ..... ٨١ –١٢٠

□ صورة السلطة فى شعر أمل دنقل – تأثير السلطة على الشاعر – الخوف المباشر – الخوف المقترن بالشعور بالإحباط نتيجة الفشل – الخوف وتغييب الوعى – موقف الشاعر (المثقف) من السلطة – الإدانة – إدانة أمل دنقل لقيادات الجيش – انقسام الجيش عند أمل إلى قسمين : العاملين والمجندين – الجيش والهزيمة الاستلاب – ارتباط الشرطى فى شعر أمل بالاستلاب – الاستلاب المادى والاستلاب المعنوى – صورة الشرطى واستجلاب الفزع – موقف أمل من المحققين – إدانته للسجن – التضليل – ارتباط وسائل الإعلام بالسلطة – المذياع وتغييب الوعى – إدانة أمل للمذياع – الجريدة وإخفاء الحقائق – إدانة أمل لصحافة الإثارة – الجريدة والموت – السخرية من السينما – إدانة أمل للمؤسسات التعليمية التى تخضع للسلطة – خاتمة .

● **الفصل الثانى : الصراع العربى – الصهيونى** ١٢١–١٤٨

□ الصراع العربى الصهيونى فى شعر أمل دنقل – تعاطف أمل مع القضية الفلسطينية من منطلقات التعاطف القومى – القضية الفلسطينية فى شعر أمل لم تتبلور إلا بعد النكسة – صورة الأرض – الأرض امرأة مغتصبة – ارتباط مصير مصر بمصير فلسطين – الموقف من الأنظمة العربية – إدانة بطش الأنظمة فى الداخل وعجزها عن تحرير الأرض – إدانة الحلول السلمية فى حل الصراع – ارتباط مصالح الدولة الصهيونية وقوى الاستعمار فى العالم – الأنظمة وأخوة يوسف – مستقبل الصراع – التفاوض السلمى أو الكفاح المسلح – ازدواجية الرؤية عند أمل

الموضوع — الصفحة

دنقل – الخيار النهائى – الكفاح المسلح هو السبيل الوحيد لاستعادة الأرض – تحرير الأرض لا يكون سوى بالسلاح .

● **الباب الثالث : الملامح الفنية لصورة الدم فى شعر أمل دنقل..... ١٤٩–٣٢٨**

● تمهيد ١٥١

● **الفصل الأول : التعبير بالدم عن قضيتى :**

(أ) السلطة والمثقفين (ب) الصراع العربى – الصهيونى..... ١٥٣–٢٧٠

● مقدمة ١٥٥

● **أولا : الأسطورة** ١٥٧

□ توظيف الأسطورة فى إطار قضية السلطة والمثقفين – توظيف الأسطورة فى إطار قضية الصراع العربىّ – الصهيونىّ – التوظيف العام للأسطورة فى شعر أمل دنقل : اللغة – الإيقاع – الحركة .

● **ثانيا : الدين**..... ١٨٦–٢٠٣

□ توظيف الدين فى إطار قضية السلطة والمثقفين – توظيف الدين فى إطار قضية الصراع العربى – الصهيونى – التوظيف العام للدين فى شعر أمل دنقل – التوظيف على مستوى الشخصية الدينية – المسيح – ابن نوح – التوظيف على مستوى اللغة .

● **ثالثا : التاريخ** ٢٠٤–٢٣٩

□ توظيف التاريخ فى إطار قضية السلطة والمثقفين : (الحجاج بن يوسف – الحسن الأعصم – الحسين بن على – عبد الرحمن الداخل – عثمان بن عفان – أبو موسى الأشعرى – زرقاء اليمامة – أبو نواس – صلاح حسين) – توظيف التاريخ فى إطار قضية الصراع العربى – الصهيونى : (صلاح الدين – مازن جودت أبو غزالة – سرحان بشارة سرحان – جمال عبد الناصر – حطين – مذبحة أيلول الأسود – الحرب الأهلية فى لبنان) – التوظيف العام للتاريخ فى شعر أمل دنقل – الاستخدام الطردى والاستخدام العكسى – أنماط استخدام الشخصية التراثية – استخدام الشخصية عنصرًا فى صورة جزئية – استخدام الشخصية معادلاً تراثيا لبعد من أبعاد تجربته – استخدام الشخصية محورًا لقصيدة – استخدام الشخصية عنوانا على مرحلة – تأثير استخدام التراث التاريخى على بناء القصيدة : اللغة – البناء – النزعة الدرامية – الحركة .

الموضوع — الصفحة

● رابعا : الأدب الشعبي ٢٤٠-٢٦٩
□ توظيف الأدب الشعبى فى إطار قضية السلطة والمثقفين – توظيف الأدب الشعبى فى إطار قضية الصراع العربى – الصهيونى – التوظيف العام للأدب الشعبى فى شعر أمل دنقل – فى إطار المضمون – فى إطار الشكل : اللغة – البناء – الإيقاع .
● الفصل الثانى : رمز الدم وبناء القصيدة..... ٢٧١-٣٢٨
□ رمز الدم ونظرية العناصر الأربعة – الدم مزيج النار والماء – رمز الدم وسيطرة الشكل الدائرى – الدم/ الهزيمة – الدم/ النضال – الدم/ الجنس – رمز الدم وازدواجية الحركة – حركة الدم هى محصلة حركتىْ الماء والنار – سبق بعض الباحثين إلى هذه النتيجة – ازدواجية القصيدة عند أمل دنقل تعبير عن ازدواجية فى الحركة – البناء الهارمونى للقصيدة وازدواجية الحركة – رمز الدم واللون – قلة استخدام المفردات اللونية فى شعر أمل – اللون دالة سلبية – ميل الشاعر إلى استخدام الألوان الواضحة – عدم إحفال الشاعر بالألوان الهامشية – دلالات اللونيْن : الأحمر ، والدموى .

رقم الإيداع		١٩٩٥/٧٢٩٤
الترقيم الدولى	977-02-5011-2	I.S.B.N

٣/٩٤/٥٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)