الـمكان وأفق الاحتماء

المكان وأفق الاحتماء

يقوم المكان في الإبداع الأدبي بدور مهم في الكشف عن أبعاد الرؤية علي المستوي الرؤيوى والجمالي في آن- ويمدد سياقات متعددة تحكم حركة النصية في الخطاب عموما. وإذا كان هذا المكان قد شكل في الدراسات السردية مساحة كبيرة- بوصفه يمتلك قدرة التماسك البنيوى للنص السردي حتى إنه يقوم بدور البطل في بعض الأعمال – فإنه في– الإبداع الشعري يكتسب المكانة نفسها فهو يجسد حالات ما عند الشعراء ويبلور رؤى تتحرك عبر علامات التراث والعالم حيث إن المكان لا يتوقف حضوره علي المستوي الحسي، وإنما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني، حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءا حميما منها. وذلك لأن المكان هو الفسحة/ الحيز الذي يختص عمليات التفاعل بين الأنبا والعالم"[1]، ولذا يري علماء الاجتماع أن الإنسان ابن شرعي لبيئته، تطبعه بطابعها، وتترك بصماتها عليه، والمبدعون أكثر استجابة لهذه البيئة/المكان.

هناك بعض الشعراء المعاصرين تعرضوا في بيئاتهم الصعيدية لعوامل اجتماعية وثقافية تأثرت بالتفكير الفرعوني الموروث، "إلي جانب القيم القبلية التي حملتها القبائل العربية التي حطت هناك"[2]، ومن هذا المنعطف أصبحت الشخصية الجنوبية ذات طابع خاص في معتقداتها الفكرية وممارساتها، وأنماط حياتها علي نحو مغاير لشخصيات في أقاليم

أخري. فالصعيد بأعرافه وتقاليده المغايرة يمثل طبقة علي مستوي من السلوك الاجتماعي، وأحيانا يمثل طبقة علي مستوي السلوك الجماعي.

تبنت هذه الدراسة الكشف عن شعرية المكان وأبعاده ودوره في تشكيل وعي أمل دنقل وموقفه من خلال تجليات المدينة أو جدليتها – التي أحبها وضاق بها في آن – والقرية التي يدين لها بالفضل في عالم الفطرة والتسامح والهدوء، ومشكلة وعيه المبكر الذي حدد اتجاه علاقته بالعالم ورؤيته له.

إذا نظرنا للواقع الجغرافي الذي يتميز به صعيد مصر، تري المساحة الخضراء تضيق شيئا فشيئا كلما اتجهنا جنوبا، وينفسح المجال للصحراء الممتدة، والصحراء بكل معطياتها تخلق الإحساس المطلق، كما تضفي علي الإنسان الجنوبي طابع القسوة والعنف والحدة، وهذا ما ينطبق بالضرورة علي الشعراء الجنوبيين، كما يؤكد أمل دنقل بقوله:"ولكن الفارق الأساسي في التكوين النفسي بين الشاعر القادم من الجنوب والشاعر الذي يعيش في الدلتا أن انفساح الرقعة الخضراء في الدلتا يعطي الشاعر في الشمال نكهة من الرخاوة والليونة بينما شعراء الصعيد يتميزون بالحدة وإدراك التناقض الشديد"(٣).

وثمة اختلاف آخر يتميز به شعراء الجنوب – من خلال آليات التعبير- عن شعراء الشمال، فيري أمل دنقل أن للغة طابعها المميز لدي شعراء الجنوب، فيقول:"اللغة التي يستعملها شعراء الصعيد أشبه بالصخر، فالصعيدي الذي يعيش في ظل تقاليد متشابهة، وينشأ في ظل قيم ثابتة، أقرب إلي القيم القبلية، يكون أشد خشونة وحدة من غيره

والشعراء الجنوبيون عندما يفرون إلي العاصمة فإن الإحساس بالحذر يتملكهم جميعا"[٤]. ولكن هذه القاعدة لم تكن مطلقة، ولها استثناءات فهناك شعراء شماليون يتميزون بالحدة، مثل أحمد فؤاد فهو شاعر شرقاوي ولكن يتميز بالعنف والحدة فالحدة طابع نفسي متحرك، واستعداداتهم تسهم البيئة في تنميته.

في أكثر من موضع يؤكد أمل دنقل علي خصوصية البيئة الصعيدية وتأثيرها في صياغة تجربته ومزاجه الفني رؤاه:"أستطيع أن أقول إن نشأتي الأولي في صعيد مصر قد أثرت تأثيرا مباشرا وكبيرا وفى مزاجي الفني حيث تلتقي الخضرة والصحراء، والجبال بالسهول، حيث كل شئ حاد ينكسر علي حافة الأفق، وحيث تأخذ الأشياء تناقضاتها أمام العين المجردة"[٥].

لم يكن اعتراف أمل دنقل بتأثير البيئة الصعيدية في عالمه ورؤيته ومزاجه الفني والجمالي أمرا اعتباطيا، يخلو من الوجاهة والموضوعية، بل نستطيع أن نؤكد في هذا السياق أن أمل دنقل يعد من أكثر الشعراء المعاصرين تأثرا بالبيئة الصعيدية علي مستوي النمط في التفكير والسلوك، وعلي مستوي الأداء الفني، فقد التقت في انبنائيته سمات واضحة، حيث التقت في شخصيته خصلتان علي قدر كبير من الأهمية: سرعة الاستجابة للتحدي، وقدرة التعبير بالشعر عن هذه الاستجابة.. وشجاعة نادرة تجعله يواجه المواقف بكل ما يكتنفها من أخطار وحساسيات بلا تردد أو خوف.. ودون النظر إلي ظروفه المادية

والاجتماعية القاسية. وهذا بلاشك قد أضفي علي قصائدة مذاقا لاذعا وقويا بدرجة لا تعهدها عند غيره من كبار الشعراء"[٦].

وفي اعتراف زوجته عبلة الرويني إشارة واضحة الدلالة إلي أنظومة تمتلئ حركة، وحدة، ومواجهة، وتحديا، أنظومة تأخذ كيانها من صهد النشوء، فالعالم يبدأ وينتهي عنده- أعني الصعيد-:"كانت ملابسه وكلماته وفخره الحاد بروحه الصعيدية تجعلني أستعيد مزاجه الدائم كلما رأي صعيديا في القاهرة:

"لابد لنا من الاستقلال عن الشمال، وتكوين جمهورية الصعايدة" يبدو أن الأمر ليس مزاحا، إن الصعيد هو عنده أول الكون ومنتهاه"[٧].

رغبة التجاوز وتحطيم الثوابت، والبحث عن بديل للسكون المقيم هي سمة الكائن البرومثيوسى، الذي تتطهر خلاياه بالنار، هذه الصفات يمكن أن نخلعها علي أمل دنقل، الذي كسر حلما عائليا عندما أخفق في تحقيق آمال أسرته في بناء مجد علمي، يعود بالفخر علي هذه الأسرة الصعيدية، فلم يحقق درجات عالية في الثانوية العامة تؤهله لدخول كليات القمة التي كانت انتظارا حلميا لهم، فبدأت حالات الاصطدام بالمناخ العائلي الصارم "الذي ضاعف من إحساسه بالضيق والملل بدرجة قضت علي بقية ما كان لديه من توافق أو انسجام مع هذه البيئة المتزمتة، مما جعل الغربة تورق في أعماقه وتنبت أشواكا وحشية حادة تدفعه إلي ترك القرية النائية والمدينة المعزولة وراءه، ويرحل نحو الشمال... إلى مدينة الأضواء والشهرة إلي القاهرة"[٨].

وتبدأ الرحلة عندما تطأ قدم الشاعر القروي أرض المدينة، ويقف علي أبوابها، يريد أن يلقي أحماله وأحلامه القروية البسيطة وتشوقه للعالم الجديد الذي يتسم بالحركية، ويحقق فيه ذاته الطامحة للمجد والشهرة والأضواء.

مارست القاهرة قسوتها منذ اللحظة الأولي، فلم ترق له كثيرا، ولم تفتح ذراعيها لاستقبال الوافد القروي الجديد، وأخذ يتنقل بينها وبين السويس والإسكندرية، قضي بهما وقتا ثم استقر به الحال في القاهرة، وظل بها حتي وفاته، ويري نسيم مجلي: أن هذا التنقل أو الرحيل قد يراه البعض ناتجا عن شعوره بالغربة في هذه المدن، أو لضيقه بمناخ الحياة فيها، ولكنهم للأسف يذكرون شيئا عن الأسباب الحقيقية التي تولد مشاعر الغربة وتذكيها في نفس شاعر حساس كأمل دنقل، فشعور الغربة لا يولد مع الفرد ولكنه يتولد نتيجة لصراع خفي أو معلن بينه وبين بيئته الاجتماعية مما ينتج عنه اختلاف النظر لأمور الحياة، واختلاف التقدير لقيمة الفرد أو العمل الذي يقوم به"[٩].

إذا كانت البيئة الاجتماعية التي بلورت ملامح أمل دنقل الأولي وخلقت منه صعيديا حتي النخاع.. شديد الغيرة في كبرياء.. شديد النقاء.. شديدة العناد.. شديد الثأر علي حد تعبير عبلة الرويني فإنها خلقت في نفسه دوامة من الحذر[١٠].والاصطدام يتولد في ظله الصراع بينه وبين المدينة الجافية، التي تناسب صعلكته بوصفها قانونا يناسب مزاجه الحاد الساخر، الذي يقتص من أية رؤى ساقطة، بل تخلق الصعلكة قانونها الآني، الذي يحقق وجوده الخارجي، بل إنه "استجابة لنوازعه الداخلية

المتمردة علي كل القيود، وتهيؤ للصدام الحتمي والمتوقع دائما مع الواقع المتخلف وحراسه[١١].

المكان الذي يخلق إحساسا حركيا في نفس الإنسان سواء أكان مكان النشوء أم الارتقاء خصوصا بالإنسان/ المبدع، الذي يدخل جدلية حادة من أجل تأسيس علاقة خاصة مع المكان، ومن هنا يتضح أن "ثمة فارق بين الإنسان العادي والفنان في علاقته بالمكان، فإذا كان الإنسان يتعامل في معظم الأحيان مع مكان موجود مسبقا فالقانون يتجاوز هذا المكان الموجود منطلقا إلي خلق أمكنة تمثل حقائق تسعي إلي ترسيخها من خلال جماليات هذا الفن"[١٢].

المحور الأول:

المدينة بين القبول والرفض :

المتأمل في قصائد أمل دنقل يري بوضوح علاقة جدلية مع المكان/ المدينة تبدأ بإصراره علي المواجهة، علي الرغم من إحساسه – من خلال التجربة – بالعجز: عجز الانتصار، فيحقق المكان/ المدينة انتصاره عليه في مواضع عدة، فينسحب إلي عالم البراءة الأول/ القرية، خارجا علي معطياتها الصارمة وما فيها من سلبيات وينحاز إليها بوصفها قيمة في مواجهة الزيف والتضليل والخداع، حتي يحقق حريته وكرامته وشموخه وعناده.

ومن هذا المنعطف، ظلت صورة الصعيد تملأ أفقه ومواقفه، يتضح هذا في قصيدته" حكاية المدينة الفضية"، حيث تطالعنا أولي خطوات الرفض والاصطدام، والقسوة والنفور والجفاء من جانب المدينة في وجه القروي النازح إليها بحثا عن الشهرة والمجد، بوصفه واحدا من حملة المشعل، مستشعرا بدوره التنويري تجاه مجتمعه وأمته، حاملا وعيه وعالمه الكتابي، لكنها المدينة لا تحنو علي الغرباء، فتمارس سطوتها في الوقت الذي يتطلع فيه الشاعر إلي الظل/ الحماية من لفح الهجير، وقسوة الواقع الذي يعانيه:

كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلا قلمي

في يدي: خمس مرايا

تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)

- طارقا باب المدينة

- "افتحو الباب"

فما رد الحرس

- "افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلا"

قيل: كلا

.. ..(١٣).

تأتي تقنية التكرار – في بداية القصيدة – دالة، حيث ظهور زمن القرية وابتداء الرحلة "كنت"، ثم وقوع النفي علي الامتلاك المطلق، وظهور الاستثناء الواقع علي "قلما" ليدخل- من خلال بنيته التنكيرية – في مجموع ممارسة الوعي الجمعي مثل كل مثقفي عصره ومبدعيه.

والسطر الثاني يقودنا من خلال بنية الاستبدال بين المطلق (قلما) والنسبي (قلمي)- إلي الإيمان بفاعلية الامتلاك، الذي قد يقلل من شأنه الآخرون في مواجهة الزيف والتضليل والخداع والمداهنة، في مواجهة العنف والقسوة والجبروت السلطوي: جدلية المثقف والسلطة.

والقراءة البصرية للمساحة المنطوقة الواقعة بعد أداة الاستثناء "إلا" والمستثني "قلمي" – تشير بوصفها بنية دالة إلي انعدام أدوات أخري في حوزة القروي الطموح.

وتؤدي بنية الحوار المكثف إلي كشف الصراع بين الذات الحركية المناوشة، والسكوني المتجسد في (الأبواب المغلقة) في وجهه،

والبنية النحوية لـ"طارقا" تؤكد إصرار الشاعر المتوقد، الراغب في دخول المدينة بوصفها خلاصا لعالمه- مستغلا ديمومة حضوره الإيجابي، الذي يعلنه صراحة: "افتحوا الباب"، ومستخدما علامات التنصيص حول الجملة لتنكشف دلالة الغلق والإحكام. ويأتي الجواب مخيبا آماله – بعد استتراف قدراته ومعاناة الوقوف علي الباب – من خلال صوت الشاعر المنفصل عنه والمتصل في آن واحد، وكأنه راو يعلق علي الحدث: "فما رد الحرس". واستخدام التسكين علي الحرس دون تحريك لعلامة الإعراب جاء دالا في موضعه، حيث الإشارة إلي الاطمئنان وبقاء الواقع/ الوضع ساكنا صامتا. ولكن الذات الحركية لا تستسلم فتهاجم معطيات حصارها في جدلية مع المدينة / الحرس/ السلطة، لكي تبرر فعلها/ رغبة الدخول، علي الرغم من حذفها في سياق الطلب: "افتحوا الباب"، لتقول البنية المحذوفة، أو ما يسمي بفضاء النص، ليدخل القارئ حتمية المواجهة مع نسقي الذكر والحذف، ويعيش في مناخ التردد والشك وطرح البدائل: ولماذا يقف الشاعر علي أبواب المدينة؟!.

ومحاولات الشاعر وإصراره علي اكتشاف العالم الجديد، واستشراف أفقه لم تتوقف ،وتقنية التكرار التي تتجلي مع ضيق مساحة الفصل بين الفعل والجواب/ الطلب تؤكد شعوره بالضعف الإنساني، وحاجته الملحة إلي الحماية:

"**افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلا**".

يكشف تشكيل السطر الشعري عن وعي أمل دنقل الجمالي في إنتاج دلالة، تتسق مع رؤيته، فاستخدم مساحة منقوطة بين: "افتحوا الباب"، و "أطلب ظلا"، حتي يشعر القارئ بالإرهاق، والتعجب، والضعف الإنساني، الذي انتاب الشاعر، لذا تظهر في بنية السبب جدلية الصراع بين الذات (أنا) والموضوع (ظلا)، فالذاتي الفاعل يتبلور من خلال صيغة ضمير الفرد (أنا)، علي حين يتجلى الموضوعي في المفعول به (ظلا). ومن خلال هذا التوزيع إشارة إلي دائرتين مستقلتين ومتقابلتين، في إحدهما يقع الفعل (طلب)، الذي يتجه من خلال البنية البصرية- إلي الفراغ/ البياض الاجتياحي، فيعطي شعورا بالفقد والعدم، ويهيئ مناخ الرفض والطرد:

قيل: "كلا"

وعلامات التنصيص تشير في وضوح إلي الرفض الذي لا تقبل معه محاولات أخري، كما يشير إلي غطرسة الحرس/ السلطة، وجبروتها.

غير الشاعر سياق الحديث – الذي وجهه إلي (الحرس) / السلطة (افتحوا)، بعدما خيبوا أمله، وأصابوه بصدمة قاسية، فأدرك عالمهم الذي يتسم بالجفاء- وهب إلي المعطيات التدميرية، بعدما أخذ قسطا من الوقت/ النفور والتردد، كما يشير السطر المنقوط – بوصفة بنية بصرية دالة – ليكشف زيف المدينة وجبروتها وقسوتها، وهو لا يملك حسم الصراع، فبدأ ينحاز إلي معطيات ثورية:

أمطري يا قبضة الزبد التي تدعي سحب
أمطري رغوتك الجوفاء في كوب اللهب
هذه الأسوار ما رقت لدقاتي الحزينة
وشعاع القبة الفضية الملساء يغلي..
في مراياي الثمينة
آه لو أملك سيفا للصراع
آه لو أملك خمسين ذراع:
لتسلمت – بإيماني الهرقلي– مفاتيح المدينة
آه.. لكني بلا حتي.. مؤونة![١٤].

يتجه الشاعر بالخطاب إلي قبضة الزبد، حتي تؤدي دورا أكثر فاعلية في ظل الفقد، وعدم الجدوى، وخيبة الأمل، وانكسار الشاعر، وإحساسه بالضياع، فالأسوار صلبه جوفاء، قاسية لا تستجيب لدقاته الحزينة، الواهية في حضرة الحراس الغلاظ. ثم تبدأ مرحلة إعلان الهزيمة – من خلال جدلية الصراع بين الكلمة والسيف، بين المثقف والسلطة، فيتبدل إيمانه الراسخ حول جدوى آليات مواجهته العالم/ القلم، الذي حمله بين ضلوعه، ليسهم في بناء خارطة جديدة لوطنه، الذي يحمل بين جوانحه شهوة تطهيره علي حد تعبير (شلي).

وتصرح الذات بانكسارها العميق، وعجزها الواضح من خلال بنية التكرار:"آه لو أملك"، التوجع والشعور بالألم المبرح أصبح طبيعيا في سياق الدهشة، و"آه" تكشف عن المد والجزر والشعور بين، و"لو أملك" تشير إلي امتناع وقوع الجواب وهو تسليم مفاتيح المدينة، التي

تـصر علـي الطـرد، ثـم يختـتم المقطـع بالتـألم/ "آه" فالاسـتدراك يكـشف الحقيقة الواقع الزائف، واقع الفقد والعدم:

(لكني بلا حتي.. مؤونة!)

ويصبح من الطبيعي والبدهى أن يستسلم الشاعر لأية فرصة مواتية، تمنحه النجاة والفرار، بعدما جرب مرارة الفشل، وكلت يداه من الطرق علي أبواب هذه المدينة الجافية، مصغيا لصوت الخلاص، الذي يؤكد له إيجابية الفرار، ولا ينبغي له تكرار المحاولة، والرجوع إلي المدينة:

- **"حسنا، فاهرب من الباب الذي في آخر الممشي ولا ترجع هنا"**[١٥].

يستجيب الشاعر المتهدم – وهو يحمل خيبته ومرارة فشلة- لدعوة التراجع والهرب من واقع المدينة، التي فتتت- فتقت فيه جراح الاغتراب والنفي والتشرد، وهي تتراءى عبر مكونات تركيبية تفك أسرار واقعها المدنس: "الكلاب الوالغة.. وزجاجات الخمور الفارغة"، يكتفي الشاعر بإعلان بيان الهزيمة والعجز والانسكار في ظل مواجهة الواقع وفساده تردية:

يا طريق التل حيث القبة الملساء.. خلفي
حيث ما زالت علي جبينك آلاف النفايات..
لسكان المدينة!
الكلاب الوالغة..
وزجاجات الخمور الفارغة..
وأنا أحمل أقدامي الحزينة!![١٦].

المحور الثاني:

المدينـــة بـــين الواقـــع والحلـــم والأسطورة:

الرؤية المركزية/ رؤية العالم عند أمل دنقل تنطلق – أساسا – من خلال رسوخ المكان الحركي/ النشوء/ الصعيد بكل معطياته فهو جنوبي حتي النخاع، يحمل مجموعة من القيم القروية، التي تؤكد التواصل مع الآخر/ العالم، وتكشف عن السمت الحقيقي في الإنسان، فحين انتقل إلي القاهرة، كانت دهشته الكبرى مغلفة بقدر كبير من الرهبة، والحذر، والقلق الناتج عن الاختلاف القيمي، والاختلاف الجغرافي: القاهرة بكل أدواتها الصدامية، ومعطياتها المجردة من كل شعور نبيل تجاه الناس "حيث المدينة ترغم النازح علي التخلي عن شكله القديم، وعلي أن يلبس للبيئة الجديدة لبوسها، وفي التراث العربي شواهد علي الفزع من الشكل المدني، وعلي الندوب التي خلفتها المدينة"[١٧].

لم يستطع أمل حين احتك في البداية بالمدينة أن يتواءم مع عالمها، أو أن يفر منها طلبا للجوء الإنساني، واستسلاما في أحضان القرية كما فعل الرومانتيكيون، إنه اغتراب من نوع خاص، مرغوب فيه، أدمنته الذات فيما بعد، لأنها وجدت نفسها حية في ظله، وبقيت المدن الواقعية متحجرة في وجهه تقودها آلة، وتشكل ملامحها، والناس- في

المدن الكبرى- يحملون سمات ضدية للذات الدنقلية لحظة محاولة القبض علي وجودها- مشتبكة مع نفسها – المنكسر:

الناس هنا – في المدن الكبرى – ساعات

لا تختلف

لا تتوقف

لا تتصرف

آلات، آلات، آلات[١٨].

تقوم – في هذه الدفقة – البني الإفرادية – بوصفها بني دالة – بتشكيل رؤية أمل دنقل، فتكتب النص في اعتماله الدلالي، والنص الغائب، تحيل إلي علاقتي الحضور والغياب، ففي السطر الأول (الناس هنا) بحضورهم المديني الجامد، الآلاتي يستدعي الحضور بالمقابلة الناس هنالك، الذين يعيشون علي فطرتهم أنقياء، كالبراءة، يحب بعضهم بعضا- كما تري "ماريا" في حوارها – في اليونان، وهذه الصفات التي ينقلها أمل دنقل عن المدن الكبرى/ القاهرة، إنما يثبتها بطابع التكوين في مجتمعه الصعيدي، وصارت مفقودة في المدينة:

– ماذا يا ماريا؟

– الناس هنا كالناس هنالك في اليونان

بسطاء العيشة، محبوبون

– لا يا ماريا[١٩].

وتأتي جملة الاعتراض – (في المدن الكبرى) – دالة حيث تفصل المدن الكبرى الناس عن الزمن/ ساعات، لينشأ من خلال الاشتباك

مع الزمن حضور مفارق وهو حضور الشاعر، الذي يقف في موضع الرهبة والنفور من هذه المدن الكبرى، ويعود ومتكئا علي "(هناك)/ القرية، حيث أهلها "أكثر تجانسا، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصلية للسلوك الجمعي والعرف، وهم أكثر إيمانا بالقضاء والقدر، مما قلل نسبة الأمراض العصبية والعلل النفسية في القرية عما هي عليه في الحضر.. وكل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المديني، الذي يبرر الفردية وسرعة التحرك الاجتماعي وعدم التجانس، وتمزيق العلاقات الروحية"[٢٠].

وتتضافر البنية الصوتية مع البنية النصية، لتقوم بدورها الفاعل كما في تكرار حرف الفاء، وهو حرف شفهي مضغوط، في قوله (لا تتخلف- لا تتوقف – لا تتصرف)، مما يشير إلي الكبت والاختناق والازدحام، في الوقت الذي تقوم فيه البني الرأسية بنفس القدر من الدلالة لهذه الكلمات، فلا توجد علامات ترقيم، فالسقوط والانكسار يبدآن متواترين لحظة بعد لحظة بعد أخري وفي السطر الأخير من الدفقة يأتي التكرار لـ "آلات" وهو تكرار أفقي تحكمه علامات الترقيم "الفاصلة" دالا علي الاحتواء والانتشار والسيطرة لكل ما هو مادي يفتقد الإنسانية.

أما المدينة الحلم، أو المدينة الحلمية، فيستطيع الباحث أن يؤكد في يقين تام أن المكان الحلمي/ المدينة، لا وجود له في شعر أمل دنقل، فهي ليست كالمدينة التي يعيش فيها، فهو من جانب غاضب علي مدينته، ومتمرد عليها ومن جانب آخر يريد مدينته كما يحب أن تكون عليه المدينة، وربما يكون ذلك لعجزه عن تغيير واقعة، وخوفه من السلطة،

ولهذا نراه قد شغل في كل فترة من الفترات بما سمي "المدينة الفاضلة"[٢١].

وانعدام صورة المدينة الحلمية (اليوتوبيا) في شعر أمل دنقل في تصوري يرجع إلي صرامة الطابع الصعيدي، خياله الذي يتسم بالصلابة والحيادية وعدم التجاوز، كما يرجع إلي إيمانه بالانتماء إلي الاتجاه الواقعي الذي فرضته ظروف المرحلة التي عايشها خصوصا بعد انحسار المد الرومانسي في شعر الأبولويين، فيري القارئ المكان/ المدينة بكل معطياته ينبض حركة وحيوية.

لكن المدينة الأسطورية تبدو ملامحها في شعره من خلال صفات يخلعها أمل عليها، بحيث تفارق الواقع المألوف، ويتجاوزه إلي خارج حدود القصور الفعلي، وحين تجئ المدينة الأسطورية، فإننا نستشعر مدي الرفض لها والنفور والفرار منها، فهي غريبة الملامح، عجيبة الطقوس، جافية المشاعر، تسلب الشاعر المتعة بالفن والحياة، وتأتي هذه المدينة بمعطياتها الوهمية في قصيدته "مزامير"، في "المزمور الثامن":

لماذا إذا ما تهيأت للنوم يأتي الكمان
فأصغي له آتيا من مكان بعيد
فتصمت همهمة الريح خلف الشبابيك
بنبض الوسادة في أذني
تراجع دقات قلبي
وأرحل إلي مدن لم أزرها
شوارعها فضة

وبناياتها من خيوط الأشعة

ألقي التي واعدتني علي ضفة النهر واقفة!

وعلي كتفيها يحط اليمام الغريب

ومن راحتيها يغط الحنان[٢٢].

الانفصال عن عالم المدينة الأسطورية يكشفه الاستفهام في بداية الفقرة، بوصفه بنية دالة، حيث يؤكد استحالة الاطمئنان لهذه المدينة التي تسلب الذات شعورها بالأمن والهدوء، بل تسلبها كل عوامل المتعة والألفة والشعور بالجمال، ويتحتم علي الذات الحركة والرحيل في أرجاء المدينة، التي لم تطأها قدمه من قبل، لأنها مغايرة للواقع الذي يلقي من واعدته واقفة علي ضفة النهر، تكشف سمت النفور والضياع، والشعور بالغربة والانتماء للغرباء:"علي كتفها اليمام الغريب"، ولهذا علا موقع الرفض من جانب أمل دنقل، و"يؤكد الفنان قوة رفضه بما يفرضه علي الواقع من معاملة ولكن ما يستبقي من الواقع، ينتشله الفنان من ظلام الصيرورة ليحمله إلي ضياء الخلق"[٢٣].

المحور الثالث:

جدلية القرية. المدينة:

في التجربة الشعرية الجديدة طرح مغاير للتجربة الرومانتيكية من حيث علاقة الجدل بين القرية والمدينة، فالشاعر الرومانتيكي يلوذ بالفرار والهرب، ويؤثر الأمن والسلامة والبعد عن الاصطدام، ويجد في القرية شاطئا يريح عليه جوانحه المتعبة، أما الشاعر الجديد فيواجه المدينة بأسلوب مختلف، لا يعتمد علي الانهزام والهرب، يعتمد علي الرفض والقبول في آن واحد، و"رفض المدينة لم يوقف الشاعر عن الانخراط فيها، فمن التناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يحدثنا عن تجارب خيالية، أو ارتدادية مشربه بماضيه، لا بد أن يقف الماضي عند حد، ولابد أن يعتاد الشاعر علي حياة المدينة، وأن يتقبل الواقع وإن كان فكريا، حتي لو كانت عاطفته حية في أعماقه تلونها الحقول وأصوات القرى"(٢٤).

مواجهة المدنية من معطيات المبدع الثوري، الذي يرغب في تثوير واقعه، ونقله إلي عالم أكثر رحابة وجمالا، فالشعراء المعاصرون "لم يفروا من المدينة كما صنع الرومنتيكيون، ولم يدفعهم عدم تقبلهم لوجه الحياة في المدينة إلي التغني بالقرية مثلهم، وإنما شاءوا أن يعبروا عن تجربة الحياة التي هم منخرطون فيها: وهي تجربة الحياة في المدينة ذاتها"(٢٥).

أمل دنقل تعامل مع المدينة بكل معطياتها من خلال قانونه الصعيدي الصارم، المعبأ بالتحريض والثورية، فلا يطلب القرية بوصفها خلاصا من أزمة المدينة وتدميرها، بل ينخرط في حياتها وضوضائها، يمارس في جنباتها حياة الصعلكة – التي كانت تمثل قانونه الخاص- وكلما قست عليه، وجفته، إنه لا يلجأ إلي الفرار والانسلاخ من حياتها الجافية القاسية، بل يتوق إلي عالم القرية بوصفه عالما بريئا، خاليا من الدنس والتلوث، وبوصفه قيمة متأصلة في نفسه، تكتسب وجودها وقيمتها من خلال جدلية دائمة بين الذات، التي تتوق إلى التطهير، والعالم الذي يستعصى على الترويض، فلا تستطيع الذات الحركية أن تعيش بعيدا عن الصخب والتوتر والقلق مثل ذات أمل دنقل، إنها المدينة التي تسكن دمه فيفر منها إليها، ولذا يشير أمل دنقل إلي تأثير المدينة في نفسه، فيقول: "استطاعت القاهرة أن تضيف إلي ذهني أن الحداثة ليست شكلا بل مضمونا وأيضا حداثة في الرؤيا"[٢٦].

وعندما يرتد إلي الماضي/ القرية فإنه يواجه زمنين في آن واحد، ويريد أن يعيش فيهما معا، إن رغبة استحضار الماضي تمنحه قوة دافعة للأمام، خصوصا وأن الماضي يؤكد أنه ابن سليل الحضارات، في الوقت الذي تتبلور فيه صورة الصعيد بأعرافه وتقاليده الشعبية/ التراث الشعبي، وتظل القرية تحمل قدسية في نفس أمل دنقل، وقيمه في مواجهة الانهيار القيمي:

وطفلا كنت كالأطفال

ومركبه من الكلمات تحملني لعرش الشمس،

وقلدني الهوى سيفه:

"إلي ذات العيون الخضر"

وكوكبة من الربات مصطفة

"إلي ذات العيون الخضر"

وقريتنا – وراء العين – توراة من الصمت

وثرثرة من الغدران

وصوت الطبل

يدق لينزع القمر القديم نقابه المعتل

وطفل شاحب ينهض

تزغرد نسوة لختانه المدسوس في جلبابه الأبيض

وفوق الجسر

غلام لاهث يعدو

ليمسك مهرة فرت وفي سيقانها يتعلق القيد(٢٧).

المقطع يؤكد انتماءات أمل دنقل ومكوناته الثقافية والاجتماعية فالطقس الفرعوني يشكل رؤيته من خلال بني دالة: تحملني لعرش الشمس كوكبة من الربات مصطفة، ثم يظهر وجه الموروث الشعبي، الذي تمارسه الأسر الريفية:(تزغرد نسوة لختانه المدسوس في جلبابه الأبيض).

والقرية التي يتوق إليها عن طريق التذكر لها ملامحها، التي تأخذ طابع القدسية، وستبقي كذلك كما تشير بنية الجملة الاسمية ذات الطابع الثبوتي المقيم، ويجعل الشاعر المدينة في بنية محذوفة تعتمد علي

التقابل، ولكنها متواجدة وموجود فيها آن مواجهتها بالتراث تارة، وبالقرية تارة أخري، في الوقت الذي يعطي شعورا- من خلال بنية السطر الشعري – يبعد هذه القرية حيث استخدم الجملة الاعتراضية/ الظرف والمضاف إليه لتفصل بين (قريتنا) وخبرها: (توراة الصمت).

وتشير القرية عند أمل دنقل – من خلال مفرداتها – إلي طابع الالتزام القبلي، بوصفه مرغوبا فيها، فذات الأبناء تتحقق بوجود نقيضين: صرامة السلطة القبلية، والتروع إلي التمرد. ففي قصيدة (مقتل القمر)، يكشف أمل دنقل عن جدلية بين المدينة والقرية/ تمارس الذات فيها رغبتها في تأسيس شرعية وجودها، تنتج من خلال اصطراع العلاقة الثنائية بين طرفي الجدل: القرية والمدينة، يحكم علاقات هذه الثنائية/ الجدل خيال رومانسي، يتسم بالحركية ويمارس دوره في رسم ملامح الصراع الذي ينشأ نتيجة لموت القروي النازح إلي المدينة، يحمل إمكانات فاعله وقد استغل أمل مفردة "القمر" بوصفها دالة ذات رصيد في القرويين، و"الشاعر لا ينظر إليها من خلال وجودها الثابت في الخارج، ولكن من خلال تحقيق الوجود، والقمر كظاهرة ريفية له هيأته في حياة القروي، كما أنه ظاهرة جمالية في مخيلة العشاق والشعراء، باب من أبواب المعانقة الكونية، ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفي والقمر تتفجر كارثة الضياع في انهمار المدن، هذه المدن التي تقتل الكوني في الإنسان، حين تحجبه أن يلج باب السماوات بأنوارها وعمائرها"[٢٨].

يقول أمل في قصيدته (مقتل القمر):

.. وتناقلوا النبأ الأليم علي بريد الشمس

في كل المدينة

"قتل القمر"

شهدوه مصلوبا تدلي رأسه فوق الشجرة!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة

من صدره!

تركوه في الأعواد،

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير،

ويقول جاري:

-"كان قديسا لماذا يقتلونه؟"

وتقول جارتنا الصبية:

-"كان يعجبه غنائي في المساء

وكان يهديني قوارير العطور

فبأي ذنب يقتلونه؟

هل شاهدوه عند نافذتي- قبيل الفجر - يصغي

للغناء !؟!"[٢٩].

في هذا المقطع يبدأ الاصطدام الفعلي بين عالم المدينة التدميري وعالم القرية الشفيف، وتستطيع المدينة أن تفرض سطوتها وقهرها، وتكون النتيجة الحتمية تراجع القرية البريئة عن طريق موت أهم معطياتها "القمر" ويرسم أمل دنقل لوحة رومانسية تعتمد علي تقنيات السرد في أغلبها، لينقل إلي القارئ مشهدية جنائزية، تضفي شعور

الحزن والفقد، حتي أنه ينفصل لحظة رصد الواقع المديني عن سكانها، فهو لا ينتمي بحال إلي الفئة الضالة، التي لوثت الواقع خلال استجابتها لمعطيات الحضارية، فقتلت القمر.

استخدم أمل ضمير الغائب الجمعي: (تناقلوا – شهدوه – تركوه – شاهدوه) الذي يشير إلي سكان المدينة / الحاضرين / الغائبين، ثم يتحرك الخطاب من خلال جدلية البنية النصية، حيث يتحول من بنية الغائب إلي المتكلم والغائب معا، ويتكشف موقع القمر في نفوس عشاقه، أو المنتمين إليه مثل جاره القديس، الذي يطرح تساؤلا استنكاريا، يحمل قدرا من التهكم والازدراء من سطوة الحياة المدنية، ثم يتحول القمر- عند جارته – إلي معطي رومانسي، يبادلها نزعتها الإنسانية، التي تعتمد علي الفن أساسا بوصفه حضورا خاصا، فاعلا في مواجهة الواقع:"كان يعجبه غنائي في المساء"، ويتحول إلي حضور جديد مع زمن جديد/الفجر يصغي للغناء.

وفي الحركة الثانية من القصيدة يتحول الجدل بين الذات والمدينة – من خلال تقنيات البنية النصية من سرد وحوار إلي جدلية جديدة تتبلور في ظل علاقات الذات مع المدينة والقرية، حيث الانسلاخ والخروج علي تدميرية المدينة والارتداد إلي القرية، الخروج علي الحضارة التي لوثت الفطرة إلي الطبيعة البريئة التي تمنح الإنسان الأمن والتلقائية، ويؤكد أمل دنقل إحساسه بلحظة المواجهة والانتماء ليضع باب المدينة مفتوحا علي التدمير والقرية تترقب نتيجة الجدل:

وخرجت من باب المدينة/للريف:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ظرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة

يا إخوتي هذا أبوكم مات!

– ماذا؟ لا... أبونا لا يموت

بالأمس طول الليل كان هنا

يقص لنا حكايته الحزينة!

– يا إخوتي بيدي هاتين احتضنته

أسبلت جفنيه علي عينيه حتي تدفنوه!

قالوا: كفاك اصمت

فإنك لست تدري ما تقول

قلت: الحقيقة ما أقول

قالوا: انتظر

لم تبق إلا بضع ساعات

ويأتي!(٣٠)

عكس أمل دنقل صراع الرؤية / جدلية المدينة والقرية علي تشكيل نصه، فاستخدم تقنيات تتماثل وهذه الجدلية، حيث اعتمد علي السرد لحظة تداعي الذات المنكسرة، ورغبته في البوح، ثم استخدم الحوار في مساحات أكبر، حتي يؤكد للآخر شعوره بتدمير المدينة

وجنايتها في القضاء علي البراءة والفطرية ومعطيات الطبيعة الفاعلة/ القمر – من خلال معطياتها الحضارية: العمارات الشاهقة، الضوء الصناعي، إنما وسائل التزييف لرؤية الواقع الحقيقي.

وفي تقنية الحوار يتبدى فقدان اليقين، الذي يستشعره أمل دنقل في ظل قهر المدينة وتزييفها وتأتي البنية دالة، فمثلا يستخدم أمل دنقل تقنية التكرار في قوله (أبونا لا يموت)/ (القمر)، مما يعطي شعورا ببقاء الانتماء إلي قيم القرية ومعطياتها، التي أصبح الشاعر في مواجهتها، يرصدها وهو متصل بها منفصل عنها كما يقول الحوار (أبوكم أبونا)، كما أن موضوع النفي بـ (لا) يوحي باستمرار النفي للمستقبل، والوجود الديمومي للقمر، علي الرغم من عوامل التدمير، وهذه الثقة آتية من فقدان الانتماء، أو زيفه علي الأقل "فوق شوارع المدينة والدم والضغينة"(٣١).

والقمر من خلال أبعاده الدلالية خصوصا بعده الإضائي الذي يبدد الظلام ويقضي علي الخوف والالتباس، الذي يتراءى من خلال ظلمة الليل/ التخلف والرجعية، فهو يشير إلي دور المبدع، دور المثقف عموما ومجتمعه بوصفه قائدا تنويريا يدرك أبعاد الواقع، ويستشرف بوعيه المستقبل، ولكنه عندما ترك القرية واصطدم بالمدينة، أحس بالفقد والموت، بل إنه لقي حتفه عنوة علي الإسفلت والدم والضغينة/ معطيات الحضارة، التي تتآمر علي الفاعلية الروحية، إنها رؤية العالم، وتصور له خصوصيته من خلال صراع التغيير والانتماء، المدينة والقرية، عندما ينتقل إنسان ما من الريف إلي المدينة مضطرا للعمل، ويجد نفسه

فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برودة المكاتب، فإنه لا مفر سيعاني من وضعه الجديد، فإذا عاد إلي مسكنه ليلا سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه، ويتمثله في الحياة الهادئة المسالمة التي كان يعيشها في قريته بين رفاقه وعشيرته، ولا شك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضي الأليف كل هذا يمثل رؤيته للعالم(٣٢).

لا تتوقف رغبة أمل دنقل في مواجهة الحاضر بالماضي الفاعل والحاضر المجدب التدميري، بالماضي العريق الذي يشير إلي انتماء أمل إلي خليط من الحضارات، تتبلور رؤيته للعالم من خلال استمرار جدلية القرية والمدينة في قصائد كثيرة من أعماله الشعرية، فيقول:

فأنا مثلك كنت صغيرا
أرفع عيني نحو الشمس كثيرا
لكني منذ هجرت بلادي
والأشواق
تمضغني، وعرفت الإطراق
مثلك منذ هجرت بلادك
وأنا أشتاق
أن أرجع يوما للشمس
أن يورق في جدبي فيضان الأمس(٣٣).

علي الرغم من رغبة أمل في العودة إلي حضن الأمس الدافئ/القرية، إلا أنها رغبة تكشف عن صراع قيمي في داخله، لا تكون

نتيجة الانسلاخ عن عالم المدينة، فهي حياته الحركية، ليست رغبة الغياب، فأمل يعرف أن الاغتراب الذي يعانيه الإنسان المعاصر لم يكن سببه اختلاف الأمكنة، لأن الفروق بينهما انحلت وأخذت في التلاشي، أليس في المكان الجديد/المدينة نفس معاناة المكان القديم/القرية. "فالهجرة اليومية الدائمة بين الريف والحضر جعلت المدينة تفقد بالتدرج هويتها المميزة، وبعض أحياء المدن الكبرى الآن ليس سوي قري كبيرة ومن ناحية أخري لم تتطور المدن العربية تجاريا وصناعيا في خط مطرد، لذا لم تتطور مشكلاتها، أو تطورت في خط لا يسهم في تحديد هويتها"[٣٤].

وهناك عوامل كثيرة يعود إليها الشعور بالاغتراب أهمها: اختلال المعايير الإنسانية، واختلافها كما وكيفا بالإضافة إلي تفاقم صراع الأنا مع الآخر السلطة.

وفي هذا السياق تتبلور خصوصية أمل دنقل ليبقي قائدا جماليا في العاصمة.

المحور الرابع:

جدلية المدينة/ المدينة:

أكدنا فيما سبق أن المدينة عند أمل دنقل ليست سكونية وليس لها وجه واحد بوصفه نموذجا بل مدينة متحركة متلاطمة متناقضة مع ذاتها حينا ومع القرية حينا آخر، بل إنها تدخل في جدول مع مدينة أخري، يعيش الشاعر في خضم حياتها فيعقد أشبه ما يكون بالمقارنة بين حياتين متماثلتين مختلفتين في آن، تمارس الذات في كل واحدة علي حدة حضورا إنسانيا مغايرا في لحظة مغايرة وفي قصيدته "السويس"، يعيش الشاعر تجربته في الماضي فيستولد من رحمها أجنة نابضة، ويقيم مع معطياتها ومفرداتها حياة متحركة تستقطب وجوده، وتؤسس قانونه اليومي المعيش، وهو يقبض علي زمنه الخاص: الليلي، النهاري، وأحيانا هما معا:

(١)

عرفت هذه المدينة الدخانية
مقهى فمقهى.. شارعا فشارعا
رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصية!
علي مقاعد المحطة الحديدية..
نمت علي حقائبي في الليلة الأولي

(حين وجدت الفندق الليلي مأهولا؟)
وانقشع الضباب في الفجر. فكشف البيوت
والمصانعا
والسفن التي تسير في القناة كالأوز..
والصائدين العائدين في الزوارق البخارية (٣٥).

يكشف الشاعر يقينه المديني هذه المدينة/السويس، مضيفا لها صفة الدخانية بوصفها إشارة دالة تمنحها خصوصية صناعية وحربية، ثم يعود وعيه ومعرفته بمفرداتها ومكوناتها المكانية التي تشكل عالما له جماليته الخاصة، فهي مدينة الدخان، والمقاهي والسكك الحديدية...إلخ، ويكرس الشاعر قدرته الفاحصة للأمكنة التي تزخر بحيوية خاصة في نفسه، حيث تشكل عالمه، فهو يرتاد المقاهي بها مقهى فمقهى مستخدما فاء العطف التي تشير إلي التلاحق والتلاحم والحصر، ثم ترك فراغا يتمثل في نقطتين فاصلتين بين المقهى والشارع حتى يفصل بين عالمين لكل منهما خصوصياته.

يعترف الشاعر بأنه رأي فيها اليشمك الأسود والبرقع كخصوصية للأنثى السويسية، وإشارة إلي الحياء المنعدم في المدن الأخرى أي أنها لم تزل تحتفظ بطابعها القيمي والسلوكي في الوقت الذي يشير إلي طرف خر/السقوط في متعة الليل، فيعترف بممارساته الليلية.

تبقي المدينة/السويس في نفس أمل دنقل مفجرة للناحية الإنسانية والبؤس والانكسار الذي يعيشه – في ديمومة – عمال المصانع الفقراء، المحرومون الضعفاء الذي يتشابه لديهم الموت والحياة، في ظل إمكانات المكان الذي يتعاملون معه بوصفهم عمالا، سواء أكان ذلك المكان

المتحرك/العمل، أم المكان الاستاتيكي/السكن/ الكهوف، وبين عالمي الحياة: العمل والإقامة، تتفجر ينابيع الحزن والإحباط:

(رأيت عمال السماد يهبطون من قطار المحجر العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع دربا، فزقاقا، فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية[٣٦].

لقد خلع أمل دنقل علي أمكنته صفات دالة ترسم – في النهاية – صورة كلية تكشف عن وجه الحياة في السويس، من خلال صور بصرية "قطار المحجر العتيق..، والمناديل الترابية"، وصور سمعية: "المواويل الحزينة".

ولعل الاختناق الذي يقاسيه هؤلاء العمال في حياتهم تكشفه البنية الإيقاعية في الدفقة السابقة، فاستخدم أمل – من خلال وعيه بأهمية المقطع الصوتي بوصفه بنية دالة في موضوعها – حرف القاف بعد الياء المكسورة، وهو حرف حلقي يقود إلي الشعور بالملل والاختناق والموت الذي يتحقق في كل من: المحجر، الزقاق، المضيق، وأخيرا: في كهوف الشجن العميق.

ثم ينهي الشاعر دفقته – التي تكشف حياة متحركة في موت ديمومي، بما يشبه القرار في هذه الحياة الزائفة: "وفي بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية".

وتتجلي حركية الذات من خلال جدليتها مع معطيات هذه المدينة لتكشف تحول العام/ المدينة إلي الخاص/ مدينة الشاعر لحظة الإبداع والانصهار فيها وارتيادها من الداخل، بل التوحد لحظة الممارسة. وإعلان القانون الخاص/ قانون الصعلكة الذي آمن به أمل دنقل طيلة حياته:

عرفت هذه المدينة؟
سكرت في حاناتها
جرحت في مشاحناتها
صاحبت موسيقارها العجوز في (تواشيح) الغناء
رهنت فيها خاتمي. لقاء وجبة العشاء
وابتعت من (هيلانة) السجائر المهربة
وفي "الكابانون" سبحت
واشتهيت أن أموت عند "قوس" البحر والسماء[٣٧].

وعندما تنتاب الشاعر لحظة شوق فإنه يدرك كنه الذات التي جربت أن تخدش صمت الأشياء من أجل تأسيس وجودها، وطرح تصورها للعالم، تصبح هذه الذات هينة ضعيفة، مملوءة بالهوان والانهزام والانكسار، خصوصا مع زمن الشاعر الفاعل/الليل، وصراعه مع المكان الذي يتوحد معه/ بور توفيق:

وفي سكون الليل، في طريق (بور توفيق)
بكيت حاجتي إلي صديق
وفي أثير الشوق: كدت أن أصير ذبذبة"[٣٨].

إذا كان الشاعر قد قدم ملامح المدينة/ السويس ومناوشات الذات مع معطياتها، فإنه يقدم في القصيدة المدينة المقابلة/ القاهرة، ليعقد مقارنة بين الذات – في جدليتها مع السويس – وجدليتها مع القاهرة، فتتسم العلاقة مع السويس بالثبات كما تشير بنية الأفعال في علاقتها مع معطيات المدينة، فاستخدم فعل الماضي في انبنائه، أما الانتظار فهو أهم علاقات الشاعر مع المكان/ القاهرة، إنه انتظار تدميري جمودي "إنه حين يتحرك ينتج حركات عصبية لا تغني شيئا، بل ينتج دمارا وتعلقا- عن طريق الهرب – بذكريات الماضي وعناقا (مجردا) لمحنة الحاضر"(٣٩).

يشير أمل دنقل إلي لحظة المقارنة – من خلال بنية التقابل المحذوف تارة والمذكور تارة أخرى بين عالمي المدينتين: السويس والقاهرة، معلنا انتماء الإقامة بوصفه واحدا منحازا إلي الانتظار الجمعي/ القاهرة مستخدما إشارات الحضور: (ونحن ها هنا)، حتي يترك للقارئ فرصة الانحياز أو الإعراض:

ونحن ها هنا..نعض في لجام الانتظار:
نصغي إلي أنبائها.. ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار!
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق
أسقط من طوابق القاهرة الشواهق
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم.. والذكريات
أعانق المحنة والثبات(٤٠).

يتهكم أمل من خلال وطنيته وانتمائه العربي لما يجري علي أرض السويس في اللحظة التي يضع فيها القاهرة في وجه المقارنة، يعيش زمنين في زمن واحد ومكانين في مكان واحد، مستخدما آلية حركية تكشف عن عمق الجدل بين ذاته الفردية والجمعية ومعطيات واقعة اليومي المعيش في ظل فاعلية تتسم بالانهزام والانكسار، يؤكد انحيازه للفعل المضارع رغبته الحركية وعمق الصراع بين المحتمل والواقع، إنها البطولة في مواجهة الانهزام، التضحية في مقابل الفساد، حتي في لحظة المواجهة بين المدينتين من خلال معطيات كل منها تبقي السويس الغائبة لفظا والمستدعاة عن طريق ضمير الغائب فاعلة، لدرجة أنها تحاصر الشاعر وهو يتحرك برؤيته ومشاعره علي أرض القاهرة، فهو لا يري إلا أوجه المهاجرين، الذين يحملون هذه المدينة بين ضلوعهم، ويجد الشاعر نفسه محاصرا، متوحدا معهم، يعانق الحنين في عيونهم، ويجتر شريحة من حياته النابضة التي قضاها بين مقاهي وملاهي وأزقة هذه المدينة الباسلة.

وتتحول الذات من فعلها الجمعي إلي جدلها حتي تتحقق بين طرفي نقيض: المحنة والثبات.

وقد استخدم الشاعر تقنيات بصرية تقوم بدورها الفاعل دلاليا، فترك مساحة منقوطة بين تشخيص الوجود (ونحن ها هنا)، والفعل: (نعض)، وبين (نصغي إلي أبنائها..) والممارسة "ونحن نحشو فمنا"، فهي بعيدة في غيبة حضورها، مفصولة عن عادتنا اليومية التي تتسم باللامبالاة، وكأن شيئا لم يكن، كما أن ترك الشاعر سطرا منقوطا في

موضع المقارنة بين المدينتين، يعطي القارئ فرصة التحول من الواقع المتردي السائد إلي موضع التساؤل الذي يخلخل بنية الثبات والاطمئنان:

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظل هذه "القاهرة" الكبيرة

آمنه قريرة!؟

تضئ فيها الواجهات في الحوانيت، وترقص النساء..

علي عظام الشهداء!؟(٤١).

إن بنية الاستفهام التي تشكل النهاية علي مستوي: الرؤية والقصيدة تمنح الملفات فرصة رؤية العالم، تلك الرؤية التي تعتمد علي فقدان اليقين والقلق الناتج من انتشار عوامل التصدع والتدمير في أرجاء الواقع المعيش في مدن الشاعر، سواء أكانت هذه العوامل من الداخل:- ما يحدث في القاهرة – حين تغمض عينها وتنام آمنة علي إيقاع الفساد والضياع والانحلال، والغياب الذي يمارسه أبناء هذا الوطن المزيفون في الوقت الذي يقابل فيه أمل بين هذين الانتمائين المتناقضين، انتماء – إذا صح أن نسميه انتماء – إلي فئة الخلاعة والمجون، والحياة اللاهية، حياة التسيب، والفساد الاجتياحي المتحرك تضيء فيها الواجهات في الحوانيت، (وترقص النساء) – أم مما يحدث في السويس، حيث يعيش نشره موتها، وفاعلية انتمائها الوطني الحقيقي وتتحمل عبء الهزيمة، ومرارة الواقع المعيش، وتدفع الثمن لحياة القاهرة الكبيرة، إنها تحترق لتضيء القاهرة، ففعل الاحتراق في السويس ينتج عنه إضاءة القاهرة:

فالسويس هي الشمعة التي تحترق لتضيء القاهرة، ولكن الإضاءة لا تستثمر الاستثمار الأمثل"[٤٢].

هذه الثنائية / الجدلية- التي طرحها أمل دنقل في قصيدة "السويس"- بين مدينتي السويس والقاهرة، يقابل فيها ما بين وجودين من الداخل والخارج، وجود ثنائي عاشه الشاعر واختلط بمائه وتنفس هواءه، واستشعر ألمه وموته في السويس، وكذلك وجود مماثل في القاهرة، فهو عندما يضع القاهرة في اللوحة المقابلة للسويس، فإنه يرغب في مواجهة الواقع، الذي يعتمد علي الضدية و المفارقة في بنيته حتي علي مستوي الطبقة في حياة المدينة، فأهل السويس عمال مصانع يموتون حسيا في حياة مغلقة بين المحاجر والكهوف العتيقة، أما أهل القاهرة فإنهم يعيشون الترف، يمارسون حياة الدعة والمجون واللامبالاة بوصفهم طبقات مترفة، تملك – علي حد تعبيره – الثمن، فتعيش خارج الواقع الفعلي، الذي ينتمي إليه أمل دنقل.

المحور الخامس:

جدلية المكان. الزمان:

ليس هناك زمن مجرد يتحرك خارج الوجود، وليس هناك مكان بمعزل عن زمن، هناك أزمنة خاصة لكنها واقعة في الزمن الممرور، أزمنة المبدعين والمتصوفة وجود خارج السياق، تمارس ذواتهم فيها خاصة من أجل الوصول إلي رؤية العالم.

إذا كانت الذات عند أمل دنقل قد دخلت في جدلية مع المكان من أجل تأسيس وجود- بتأبي أحيانا علي التحقيق، فتكون النتيجة: الشعور بالاغتراب وعدم التكيف من الواقع ومعطياته، وأحيانا يتحقق متخذا مسار التحدي والمواجهة – فإنها قد دخلت جدلية مع الزمان بغية القبض علي لحظة خاصة تعلن فيها عن حركتها وتصورها للعالم.

في قصيدته "إجازة فوق شاطئ البحر" تدخل الذات معتركا/جدلية مع المكان/المدينة من اللحظة التي يدخل الوقت/الزمن جدلية مع المدينة:

أغسطس

الإسكندرية

واليود ينشع في رئتين

يسد مسامها الربو. والأتربة!(٤٣).

الزمن/أغسطس يمارس جدليته مع المدينة/الإسكندرية، فيكتشف الواقع المتردي، حيث اليود ينشع في الرئتين، في الوقت الذي تعاني فيه

الرئتان من تدمير الواقع، فلا تستطيع أن تستنشقا هواء نقيا في ظل واقع المدينة المدنس، المدينة التي استجابت للتقدم التكنولوجي المتمثل في الثورة الصناعية، والإنسان في ظل حياة المدينة الملوثة/التدمير يعاني من عدم التحقق الإيجابي، فالربو والأتربة يسدان مسام الرئتين/الحياة.

تحمل الفقرة السابقة أول صور العلاقة بين الزمان والمكان، ومن خلالها يتراءى للقارئ وجه المدينة في الوقت الذي اعتمد فيه الشاعر علي بنية التشظى، التي تتلاءم مع بنية المكان/الإسكندرية. ثم ندخل إلي صورتين متداخلتين من صور العلاقة مع المدينة، حيث تسلم كل صورة نفسها بشكل تلقائي للصور الأخرى، ثم ينشأ الموقف الجدلي، الذي يتبلور من خلال تجربة المكان في نفس الشاعر، وكلما تغير الزمن في القصيدة يصحبه تغير في الرؤية واختلاف في حركة الجدل. فالصبح يفرض أقنومه علي المكان، وينشر ظلاله علي الواقع ومعطياته:

طفولة "مايو" تشيخ،
وفي الصبح: نرفع راياتنا البيض للبحر.. مستسلمين،
لينخرنا الملح، يمنح بشرتنا النمش البرصي،
ونفرش أبسطة الظهر، نجلس فوق الرمال،
نمروح في حزننا الغامض الشبقي.. لكي يتوهج!
(.. حين هممنا بإمساكه: احترقت يدنا!)
نتلمس ثدي البكارة.. كيف تجف النضارة فيه،
فيفرز سما.. ودودا يعيث بتفاحة معطبة!؟(٤٤)

الواقع يمارس ضغطه وسطوته في افتتاح الدفقة، تنكسر البراءة، وتدنس الطهارة، وتفقد الطفولة قانونها الغض، ويشعر القارئ قبل أن يلج فاعلية الوقت وحركية الذات نحو رؤية العالم، إنها لحظة البوح الموجه: (طفولة "مايو" تشيخ) إنه قانون الزمن الخاص، الذي يرسم اتجاها ويحدد علاقات ليؤكد أن "من أبرز ما يميز المدينة الإحساس فيها بعامل الزمن، وانعكاس هذا العامل علي الحياة نفسها وعلي علاقات الناس بعضهم ببعض. فالزمن عامل جوهري في حياة أولئك "الأناس" الذين يعيشون في المدينة، بل هو ميزان العلاقات بينهم، فكل فرد له زمنه الخاص، ينظم في حدوده مشاغله الخاصة وعلاقاته بالآخرين[٤٥].

هكذا يبدأ الزمن الخاص (الصبح) في بسط ظلاله علي بنية المقطع فتشيع علاقات تتسم بالعجز والانهزامية، تفرض علي الذات لحظة اكتشاف الأسى، بل إن القارئ يستطيع أن يشم رائحة العفن الذي يعتري عالم الشاعر، ويري في تجسيدية واضحة – سمت الشاعر المتهالك: (نرفع راياتنا البيض مستسلمين)، ولربما – في ظاهرة المواجهة – تتكشف حتمية الاستسلام، لأن الذات تعي قدرتها أمام تأثيرية المكان وتدميريته (البحر) بوصفه معطي من معطيات الانتصار للمدينة.

وتنتشر في الدفقة مفردات ترسم وجه المكان وهو يطرح علاقات تدميرية: ينخر- الملح- النمش – الحزن – احترقت – تجف – سما – دودا – يعبث – معطبة، و"هي محاولات لإفساد عبقرية المكان تبرز من داخل الشاعر في صراعه العنيف مع المدينة وفي صور شعرية بعيدة الغور"[٤٦].

وإذا كان الصبح بكل طاقاته الدلالية قد كشف عن انهزام الذات واستسلامها خلال اصطدامها مع معطيات المدينة التدميرية، فإن الليل يوجه الرؤية نحو صراع جديد من خلال جدلية الذات مع معطيات المدينة، التي تسلبه الحياة، وتجعله في عمق الموت يتشكك في قدرته الإدراكية، فلا يستطيع أن يفرق بين الموت والحياة:

وفي الليل نخفض راياتنا..
ننقض الهدنة الأبدية،
نجرؤ أن نتساءل"هل نحن موتي"؟!
وجولاتنا في الملاهي
اهتزازاتنا في الترام
تلاصقنا في ظلام المدخل
ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات،
مركبة الخيل حين تسير الهويني بنا،
الضحكات، النكات:-
بقايا من الزبد المر.. والرغوة الزاهبة؟!!
"تري نحن موتي.."
وننشب أنيابنا في الطيور المهاجرة المتعبة!!(٤٧).

لم يقنع الشاعر بالسلبية في ظل قهر المكان في الوقت الذي فقد فيه الزمن تحوله الإيجابي، فسيطرت بنية التناقض علي المشهد الثاني من القصيدة، حيث التحول من الصبح إلي الليل: نرفع راياتنا = نخفض راياتنا، مستسلمين = نجرؤ أن نتساءل، إن وعي الشاعر يقوده لحمل

مشعل الثورة المنطفئة، فقناعة الموت تتأكد من خلال سيطرة بنية "التكرار" في فجيعة جمعية: "هل نحن موتي" وإن اختلفت بنية السياق. إذن النهار/الصبح زمن انهزامي في عالم دنقل، والليل زمن حركي انتصاري في بعض المواضع يحقق فاعلية.

صورة المكان/ المدينة تعتمد علي التشظي، التجريد الذي يحكمه قانون الفوضى، حيث يسود التفكك الموازي لتفكك الواقع المعيش، ومن هنا يتأكد أنه "لم تكن أبدا علاقة الفنان بواقعة علاقة مسايرة جمالية لحركته الاجتماعية، أو تعبيرا مباشرا لطروحاته، أو حتي انعكاسا لتفاعلاته علي سطح بنيته الإبداعية، بقدر ما كان تفاعلا خلاقا بين الاثنين معا، وتأثيرا متبادلا بين البنية الاجتماعية والجمالية داخل سياق زمني/ مكاني محدد، فبقدر ما تنبسط أو تنعقد أو تنحل البنية الاجتماعية بقدر ما تتسطح أو تتشابك أو تتفتت البنية الجمالية / الفنية"[٤٨].

النتيجة الحتمية لحركية الزمن وجدليته مع المكان/ المدينة – في هذه القصيدة- وقوع الفاجعة/ الفقد، فبعدما طرح المقطع الأول حالة الاستسلام والانهزام، أكد المقطع الثاني حضور الذات المهزومة لتتساءل – في ظل انحيازها للجمع – "هل نحن موتي"، ثم يظهر في المقطع الثالث مشهد الفاجعة / الموت الفعلي لصديق الشاعر، الذي أعلن البحر انتصاره عليه:

صديقي الذي غاص في البحر.. مات!

فحنطته..

(واحتفظت بأسنانه..

كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة..

أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها..

وأردد "يا شمس، أعطيك سنته اللؤلؤية..

ليس بها من غبار.. سوي نكهة الجوع

رديه رديه.. يروي لنا الحكمة الصائبة

ولكنها (ابتسمت بسمة شاحبة!)[٤٩].

الشعور بالغربة أكثر فداحة من الموت خصوصا في مجتمع يمارس كل صنوف القهر حتي أن أبناءه الغرباء ميتون بالحياة، فصديق الشاعر الذي غاص في البحر ومات، كشفت أسنانه حال وجوده من خلال نكهة الجوع.

ويستدعي أمل دنقل صورة مجتمعه الصعيدي/ المكان الضمني من خلال الموروث الشعبي الذي يتجسد في الأغنية الشعبية، "يا شمس يا شموسة خدي سنة الجاموسة وهاتي سنة العروسة"، مستخدما تقنية التخالف، فواقع الأغنية الشعبية يؤكد التطلع إلي ما هو أفضل والانتظار الحلمي يقود إلي التخلص من الواقع الرديء إلي بهجة الخلاص: سنة الجاموسة سنة العروسة" أما الذي يرغب الشاعر في استبداله من خلال معطيات صديقه الذي مات "سنته اللؤلوية"، بـ "سنة الجاموسة" ليتأكد لنا من خلال مفردة "اللؤلؤية " – بوصفها دالة – قيمة الممنوح، في الوقت الذي يكتشف فيه عري الواقع المتردي، الواقع الاقتصادي من خلال:"نكهة الجوع" التي تظهر علي أسنان صديقه الذي يملك إدراك الواقع الصحيح، ومواطن التخلف والرجعية، ويستشرف عالما أكثر إشراقا وبهاء، يعتمد علي الوعي، هذا العالم الذي يتوق إليه أمل دنقل – في تعطش – من خلال خطابه إلي الشمس – باعث الحياة – "رديه" متخذا من حالته النفسية الملحة تقنية التكرار:"رديه – رديه"، لأن المجتمع في حاجة ماسة إلي وعيه وثقافته، وحكمته الصائبة في ظل الظلام والتخلف والرجعية.

جدلية الزمن والمكان في خطاب أمل دنقل الشعري ذات خصوصية، فإذا كان لكل مبدع زمنه الخاص، فإننا نقول إن زمن أمل دنقل ليلى، وذاته تدخل معترك الجدل مع معطيات الزمن الليلي، ويرتاد أمكنة ليلية: البار، الملهي، أو كار البغاء، المقهى، الصعلكة الليلية، وتكتشف الذات رؤيتها للعالم، فهو تارة يشعر بالألفة في الزمان/المكان الليلي ويتحقق وجوده، وتارة يشعر بالنفور والوحدة – الاغتراب كما يؤكد في قصيدته "سفر ألف دال"، "الإصحاح السابع":

أشعر الآن أني وحيد
وأن المدينة في الليل..
(أشباحها وبناياتها الشاهقة)
سفن غارقة
نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلي القاع منذ سنين
أسند الرأس رباها فوق حافتها
وزجاجة خمر محطمة تحت أقدامه
وبقايا وسام ثمين
وتشبث بحارة الأسى فيها بأعمدة الصمت في الأروقة
يتسلل من بين أسمالهم سمك الذكريات الحزينة
وخناجر صامتة
وطحالب نابتة
وسلال من القطط النافقة(٥٠)

المحور السادس:

المكان الفعلي – المكان الضمني:

يبقي دائما – أن "المكان الفعلي حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصا إذا كان المكان الوحيد هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض الأم، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا. ويزداد هذا الحس شحذا إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع"[٥١].

يحمل الخطاب الشعري عند أمل دنقل قدرا كبيرا من سمات القيمة المكانية/ الجنوب برائية الملامح، ذات العذوبة علي حد تعبيره، وكثيرا ما تفجر استدعائية القيم التربوية الموروثة، التي تبلورت في أحضان القرية الصعيدية، التي طبعت نفسها في قلب أمل دنقل وظل متصلا ومنفصلا عنها في آن، محافظا عليها في أثناء حياته الأولي في أحضانها خصوصا طابع الصرامة والتقاليد العائلية في العلاقات الأسرية: هيبة الأب، بوصفة سلطة ينبغي معها الالتزام. ففي قصيدة "الجنوبي" – "صورة" يقدم أمل استدعاءه لقيمة تكشف ملامح البيئة الصعيدية، حتى يقتنص حالة وجوده ضمن سياق عائلي، يقدم نفسه بوصفه قيمة، وهو مشهد ماضوي، يحمل قدرا كبيرا من الألم الفردي حيث "الألم يكون فرديا في التجربة العبثية، ولكن اعتبارا من حركة التمرد يشعر بأنه ألم جماعي، ويصبح مصيرا مشتركا بين الجميع، إن

أول خطوة يخطوها فكر تتملكه الغرابة هي أن يسلم بأنه يسهم في هذه الصنعة مع البشر جميعا، وأن الحقيقة الإنسانية في مجموعها تعاني من هذا البعد عن الذات والعالم"[٥٢].

وعندما يقوم الشاعر بفعل التذكر – على مستوي الرؤية، فإنه يستدعي المكان الضمني بوصفه مسرحا لحدث التذكر، ويعيش الشاعر جدلية المكانين: الفعلي والضمني في آن، أو المتجسد والمتخيل. وتمارس الذات في ظل هذه الثنائية التبادلية – جدلية أكثر احتدادا وصراعا لأنها تواجه الحاضر بالماضي أو العكس، وربما تختلف نسبة حضور كل منهما، فأمل دنقل يقدم شريحة أكثر تأثيرا وفاعلية من تاريخه الخاص، هذا التاريخ الذي يطبع الذات بطابع التوتر والقلق والانسجام مع الألم أحيانا، والتحدي أو الرفض أحيانا أخري:

(صورة)
هل أنا كنت طفلا
أم أن الذي كان طفلا سواي؟
هذه الصورة العائلية..
كان أبي جالسا، وأن واقف.. تتدلي يداي!
رفسة من فرس
تركت في جبيني شجا، وعلمت القلب أن يحترس
أتذكر.. ..
سال دمي
أتذكر

مات أبي نازفا[٥٣].

هذا التشكك في الوجود الماضوي يقابله تشكك في الوجود الآتي، وهذا ما تطرحه البنية الدالة للضمائر ثم الاستفهام في قوله:"هل أنا كنت طفلا" ضمير المتكلم (أنا)، والضمير المتصل: التاء (كنت)، هذه المسافة الفارقة قربا أو بعدا بين الإدراك والفقد، في الوقت الذي يقوم فيه العنوان – بوصفه منطقة ثقل دلالي وعتبة مهمة للولوج إلي عالم الخطاب – (صورة) بالإشارة إلي هذا الملمح الذي يعتمد علي الصراع بين الأصل/الآن والصورة/الماضي وربما يكون العكس.

ويحمل المكان الضمني/الصورة البدائية (طفلا) حتي في حالة نفيها عن نفسه ولكنه يثبتها للمكان/الصعيد عن طريق غيره (سواي).

ولأن مواجهة الحاضر/الأصل تتم بالماضي/الصورة، فإن أمل دنقل يتحول من صيغة الإفراد – (صورة) التي وردت في العنوان إلي صيغة الجمع (الصور)، حتي يدمر عوامل التشويش، وتستقر الملامح/القمة المفقودة.

ثم يستخدم أمل البنية الصرفية الدالة علي الهيئة/الصورة، كما في (جالسا)، ترسم هيئة الأب المطمئن، الذي يمارس هيبته حتي في الجلوس، يقابله الابن المغسول بماء القبيلة (تتدلي يداي)، والصوت في هذه البنية يشكل السكون والالتزام، والانكسار أمام سلطة الأب.

وتقوم بنية الفعل (أتذكر) – بوصفها بنية دالة من خلال وجودها المهيمن، الملح في تقنية التكرارات بكشف عمق الألم لحظة ولوج زمن الماضي / زمن الجرح: النزيف، الدم الذي يكشف الأفق الرؤياوي الذي

صاغته البيئة الصعيدية في إعادة قراءة العالم وصياغته صياغة دموية، في الوقت الذي يفسح فيه للقراءة البصرية مجالا في إنتاج الدالة حيث يستخدم مساحة منقوطة مما يشير إلي امتداد الزمن المفقود/الاستدعاء/الفردية.

أما زمن الواقع/المدينة المضاد لزمن التذكر، فتتولي المدينة صياغته بمعطياتها التدميرية/السلب، الذي يسيطر علي انبنائية الدفقة، فتبدأ بالاستدراك "لكن" التي تحمل قدرا من الضغط والفقد، الذي تكون في سياق الاكتشاف المدهش للذات لحظة جدليتها مع العالم، ومن هنا يتكشف أن "الحنين إلي الريف يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح في المدينة، وما يلقاه الشاعر – ولو في الخيال – إلي قريته بسماتها الإنسانية، وتظل القرية واحة يفئ إليها من الوهج والهجير والقحل المديني، حتي ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع".

فالمدينة الضمنية تمارس سطوتها، حتي تجعل الذات في بؤرة التعيين بتحولاتها، وانشطارها الذي لا يتجسد من خلال المواجهة، ولكن من خلال جدلية حادة بين زمن الواقع/ المدينة الضمنية، وزمن الاستدعاء القرية الضمنية:

لكن تلك الملامح ذات العذوبة
لا تنتمي الآن لي
والعيون التي تترقرق بالطيبة
الآن لا تنتمي لي
صرت عني غريبا

ولم يتبق من السنوات الغريبة إلا صدي اسمي..

وأسماء من أتذكرهم – فجأة –

بين أعمدة النعي

أولئك الغامضون:

رفاق صباي

يقبلون من الصمت وجها فوجها

فيجتمع الشمل كل صباح لكي نأتنس(٥٤).

يسود السلب انبنائية الدفقة، لتصبح بنية دالة تؤكد تحول الذات في صراعها مع العالم/ المدينة فيستخدم النفي المسلط علي الانتماء /الوجود الحقيقي (لا تنتمي) بعد الاستدراك لواقع الذات (لكن تلك الملامح ذات العذوبة). ويتغير سياق النفي ليفسح الشاعر المجال لصراع الذات مع الزمن (الآن)، ويقع بعدها النفي (الآن لا تنتمي لي).

يقوم المتغير السياقي بدور فاعل في موضعي النفي والانتماء، فيدخل الذات في اشتباك خاص، حيث تتفاقم جدلية الصراع في (لا تنتمي الآن لي)، الزمن (الآن)، يستدعي زمن المدينة الضمنية، التي تشرخ مساحة الانتماء، وتفصل بين الماضي / القرية الضمنية والذات التي اكتشفت كنهها الحقيقي.

أما في بنية الانتماء في (الآن لا تنتمي لي) فيقف الزمن علي أفق السطر ليمارس تناميه، حتي يقع السلب علي الذات فتصبح وحيدة في المواجهة الجديدة التي تؤكد غياب الفاعلة الآنوية وإحساسها بالاغتراب في السطر الذي يليه: (صرت عني غريبا).

لقد مارست المدينة الضمنية حضورها وفاعليتها التدميرية، التي خلقت من الذات عالما مشوها/ الاغتراب، نتج عن فقدان البراءة والانتماء للماضي الحيوي، والإحساس بعدم القدرة علي التكيف مع الواقع الجديد، الإحساس بالعجز عند الدخول في نوبة اعتراك يتفاقم، فيخلق عالما يتسم بالدهشة، و"الاغتراب عن النفس هو انعدام المغزى الذاتي والجوهري للعمل الذي يؤديه الإنسان وقد يكون الاغتراب في الذات مصحوبا بدوافع سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية، فكل من هذه الدوافع قد تحيل الفرد انفصاله عن ذاته"[٥٥].

وتتضافر البنية الإيقاعية/ الصوتية مع غيرها من آليات التعبير لتخلق نسقا فاعلا في إنتاج دلالة الخطاب التي تتسم بالتوتر نتيجة لصراع الذات والعالم / والزمن/ المكان، فتتجلي ما بين الغياب والحضور، فتؤكد دهشتها بوصفها بنية فاعلة في قراءة الخطاب، خصوصا و "إن موقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي"[٥٦].

وتحيل الذات المنكسرة، المحبطة – في اعتراكها مع الواقع رغبة في تأسيس مشروعية جديدة تخلصها من عجزها الآن- العالم المتشظي والمتماسك في آن واحد إلي أصوات، تكشف كنهها وحركيتها وسكونيتها وعجزها، فاستخدم التكرار لحرف السين، ممثلا "السد" الصوتي ليكون إيقاعا دالا، فتكون موضع الثبات والامتداد مع الرسم (فرس – المنطمس)، وتكرر مع التحول/ الصيرورة الحركية مع الفعل:

(يحترس – نأتنس)، والدلالة تذهب في مجملها إلي الانكسار واستلاب الطاقة.

والواقع الصوتي بهذه يؤكد أن البنية الصوتية للنص تخلق مستوي من العلاقات الفوقية، بحيث تشكل الملامح الذي تتميز به البنية الدلالية للنص كله.

فأمل دنقل كان علي وعي تام بأهمية المقطع الصوتي بوصفه وحدة بنائية لها فاعليتها واستخدامها يخضع لفلسفة جمالية خصوصا مع تجربة الشعر الحديث، الذي يهتم بآليات التشكيل في مستوي اهتمامه بالرؤية، بل إنه يعتبر أن التشكيل رؤية للعالم، ولذا يؤكد أمل إيمانه بها فيقول: "إنني اعتقد إنه يجب على الشاعر أن يستولي علي وجدان قارئة، إن الأذن العربية لم تتخل عن تقاليدها السماعية، والقافية تحقق عنصرا مهما من عناصر الموسيقا في القصيدة، وأن مهارة الشاعر الحديث تكمن في التخلي عن القافية أو الوسائل الكلاسيكية الأخرى بقدر ما تكمن في إعادة توظيفها لصالح القصيدة"[٥٧].

وفي قصيدته (مرآة) يتبلور الصراع بين الذات والعالم من خلال معطيات المكان الضمني / الجنوب بقيمه الإنسانية والسلوكية في مواجهة المدينة الضمنية.

ويأتي اختيار أمل دنقل لعنوان قصيدته (مرآة) داخل قصيدة الجنوبي إشارة واضحة إلي أهمية دوره بوصفه- وهو جنوبي- مرآة لكل وعي، في الوقت الذي يقع فيه الانشطار علي هذه الذات: المتصلة المنفصلة، المتشظية والمتماسكة "فالصورة" في المرآة هي نفسه وليست

نفسه في آن واحد، وما زال يجري تضبيبا للذات والموضوع- فقد بدا عملية إقامة مركز لذاته. وهذه الذات – كما يوحي موقف المرآة " هي ذات نرجسية أساسا فنحن نصل إلي إحساس لـ (أنا) عن طريق مصادفة تلك (الأنا) منعكسة ثانية إلينا بوساطة شئ ما أو شخص في العالم"[٥٨].

الجنوبي يأتي محملا بقضية الالتزام، الشعور برغبة الخروج علي أي طابع تأسيسي يستقطب حوله مجموعة تغيرات لتصبح تأسيسية سلطوية، وهذا ما يرفضه الجنوبي فيصبح الجنوب مرآة لوطن، والجنوبي مرآة لوعي هذا الوطن في ظل هذه العلاقة الجدلية بين الذات والآخر/ السلطة تنفجر ينابيع الرفض، ويتكشف يقين الشاعر الجنوبي من خلال تناقضية البنية النصية، أو جدلية الحوار الذي يهيمن علي بنية القصيدة في محاولة لتجسيد ملامح العالم ورؤيته:

هل تريد قليلا من البحر؟

– إن الجنوبي لا يطمئن إلي اثنين يا سيدي:

البحر – والمرأة الكاذبة

سوف آتيك بالرمل منه

...وتلاشي به الظل شيئا فشيئا،

فلم استبنه [٥٩].

تتحول الذات في قصيدة (مرآة) إلي ذات فردية / جماعية تستقطب أزمة طبقة جنوبية، تحمل كثيرا من الصفات ذات الخصوصية والتفرد في ظل اختلاط الألوان وتداخلها، فأمل دنقل يحاصر نفسه ويواجهها في مرآة واقعه، ليشعر بانفصاله وعدميته في اتصاله، فيأتي

البحر مرادفا للعالم، ليمارس قوة تدميريته وسلبه، ولذا يتحتم علي وعي الجنوبي الاعتراف بفداحة الموقف وعدم القدرة علي المواجهة، وهو ما أكدته الذات آن احتكاكها بالبحر/ العالم: (تلاشي به الظل شيئا فشيئا فلم أستبنه).

وإذا كان البحر يشير إلي الثورة فإن أمل دنقل مرتبط بها علي الرغم من كونها بناء معقدا في ظل تغير مفهوم الحداثة، فيؤكد بقوله:"الارتباط بين الجدلية والثورة والبناء الفني المركب والرؤية الفنية المعقدة كل هذا مرتبط ببعضه بسبب أن الثورة أيضا أصبحت عملية معقدة ولم تصبح عملا بسيطا لم تصبح مجرد صرخة جائع أو محروم"(٦٠).

ويقف الجنوبي في الطرف المقابل من وسائل الحضارة، التي تحل أزمة طبقة ما علي حساب طبقات أخري، فالفعل "يتهيب" يكشف مسحة البساطة والبراءة، التي تؤكد عدم المصالحة مع ما هو ضد إمكانات الوعي والوجود الفعلي، فالجنوبي يرفض قنينة الخمر والآلة الحاسبة ويتهيبهما بوصفهما أداتين من أدوات التغيب، فالخمر تذهب العقل الإنساني، والآلة الحاسبة تلغي إمكاناته:

- **هل تريد قليلا من الخمر ؟**
- **إن الجنوبي يا سيدي يتهيب شيئين:**

قنينه الخمر والآلة الحاسبة

سوف آتيك بالثلج منه.

وتتلاشى به الظل شيئا فشيئا..

فلم أستبنه

بعدها لم أجد صاحبي

لم يعد واحد منهما لي بشيء[٦١].

ويأتي الملمح الأخير من قصيدة "الجنوبي" صاحب الصرامة، ووضوح الرؤية والتوجه والطابع- ليؤكد شعوره بالفقد وإحساسه العميق بالمصير الإنساني، الذي يفك اشتباك الذات مع العالم، ويصبح الموت مطهرا وخلاصا:

- **هل تريد قليلا من الصبر ؟**
- **لا..**

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين:

الحقيقة – والأوجه الغائبة[٦٢].

استطاعت النصوص أن تكشف لنا بوضوح عن أثر المكان وفاعليته في رؤية أمل دنقل للعالم، من خلال جدلية ذاته مع المدينة، وفي الوقت نفسه استطاعت هذه الجدلية أن تكشف لنا موقفه من المدينة، وموقفه من القرية التي لم تصبح بديلا للمدينة، لكنها أداة من أدوات مواجهة المدينة الجافية، الطاردة، التي جعلته يخلق من نفسه قانونا للتعامل مع معطياتها، فأصبح كائنا ليليا يمارس طقوسه في أحيائها وأزقتها حتى الفناء، فتجمعه القرية علي حال التذكر ليعيش مكانين في وزمانين في آن كذلك.

وهذا العالم المتشظي عند أمل دنقل يأخذ في بعض نصوصه تماسكه نظرا لصلابة الرؤية ووضوحها. والتماسك هذا ناتج عن أثر البيئة ذات الطبقة الواضحة، التي لا تسمح بتداخل الألوان. الحيادية والاستقلال سمة من سمات المكان الصعيدي.

إشارات:

1- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، أكتوبر ٢٠٠٠، كتاب الرياض(٨٣)، ص ٦٠.

2- أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، القاهرة، مطابع نيويورك ١٩٩٢م، ص:١٧.

3 -السابق.

4 - السابق.

5 -السابق، ص: ١١٦.

6 -نسيم مجلي: أمل دنقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب المواهب ١٩٨٨م، ص:٣٠ - ٣١.

7 -عبلة الرويني: الجنوبي، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٢م، ص ١٠٢.

8 -نسيم مجلي: أمل دنقل، ص:٣٦-٣٧.

9 -السابق، ص:٣٧ -٣٨.

10 أنظر: عبلة الرويني: الجنوبي، ص: ١٥.

11 نسيم مجلي: أمل دنقل، ص:٢٣.

12 د/ مصطفي الضبع: إستراتيجية المكان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية/٧٩، أكتوبر ١٩٩٨م، ص: ٦٨.

13 أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة ١٩٨٥م، ص:٢٣٣.

14 أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٢٣٣، ٢٣٤.

15 السابق، ص:٢٤٠.

16 السابق.

17 د. مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة ١٩٦، أبريل ١٩٩٥م، ص:٨.

18 أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٧٧

19 السابق.

20 د. مختار أبو غالي في الشعر العربي المعاصر، ص:٣١.

21 محمد عبده بدوي: الشاعر والمدينة، عالم الفكر، مج التاسع عشر، ع الثالث، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ٩٩٨م. ص:٧٩٩.

22 أمل دنقل: ألأعمال الشعرية الكاملة، ص:٣٠٧.

23 البير كامو: الإنسان المتمرد، ص: ٣٣٣.

24 د. مختار أبو غالي : المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص:٧٥.

25 د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة. المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤م، ص:٢٨١.

26 أحاديث أمل دنقل، ص:١١٦.

27 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:٦١-٦٢.

28 د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص:٥٠.

29 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:٦٨.

30 السابق، ص:٦٩-٧٠.

31 د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص:٥٠.

32 د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص:٢٣١، ٢٣٢.

33 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:٨٠.

34 د. محمود الربيعي: الشاعر والمدينة، عالم الفكر، ص:٧١٤.

35 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:١٣١.

36 السابق، ص:١٣١ -١٣٢.

37 السابق، ص:١٣٢.

38 السابق.

39 د. محمود الربيعي: الشاعر والمدينة، ص:١٧٩.

40 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:١٣٣.

41 السابق، ص: ١٣٣ – ١٣٤.

42 د. مصطفي الضبع : تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل، د.ت، ص:٢٥.

43 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:١٤٣.

44 السابق.

45 د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ص: ٢٨٤.

46 د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص:٩٣.

47 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:١٤٤.

48 د. حسن عطية: تبادلية التجريب في البنية الدرامية في القصة القصيرة والتعليم السينمائي، عالم الفكر. مج الثامن والعشرون، ع. الرابع، أبريل/ يونيو ٢٠٠٠م، ص:١٥١.

49 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:١٤٥.

50 السابق، ص:٢٩٢ -٢٩٣.

51 اعتدال عثمان: إضاءة النص، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م/ ص:٨.

52 ألبير كامو: الإنسان المتمرد، ص:٢٩.

53 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:٣٦٠.

54 السابق، ص: ٣٦١، ٣٦٢.

55 حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، ص:٨٦.

56 يوري لوتمان:تحليل النص الشعري، ترجمة فتوح أحمد،القاهرة دار المعارف، ص:٩٢-٩٣.

57 حوار مع الشاعر: نقلا عن د.سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، القاهرة. شرقيات ١٩٩٦م، ص:٩٠ – ٩١.

58 تيري إجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ص: ١٩٨.

59 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:٣٦٦.

60 أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، ص: ١٤٥.

61 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص:٣٦٦، ٣٦٧.

62 السابق، ص: ٣٦٧.