



قناع النص
قراءة في تجليات الرفض وجوهر
الإبداع
عند أمل دنقل

في معنى الرفض

- ١ -

في لسان العرب، الرفض : ترك الشيء. تقول: رفضني فرفضته، رفضت الشيء أرفضه وأرفضه رفضاً: تركته وفرقته. الجوهري: الرفض الترك.

أما في علم النفس فيستعمل مصطلح الرفض (Rejectionism) بمعنى نوعي: فهو : أسلوب دفاعي يتخذ شكل رفض اعتراف الشخص بواقعية إدراك ذي تأثير صدمي. ويرى فرويد (S.Freud) في الرفض، وإلى الحد الذي ينصب فيه على الواقع الخارجي، المرحلة الأولى من الذهان، وذلك على عكس الكبت؛ فبينما يبدأ العصاى بكبت متطلبات الهو، يبدأ الذهاني بالتنكر للواقع^(١).

ويستتج من رأي فرويد أن الرفض عملية دفاعية أصيلة تجاه الواقع الخارجي من خلال انشطار الأنا في عملية دفاعية تختلف عن الانقسام الذي يرسى الكبت العصاى من طريقتين:

الأول: إننا هنا بصدد نمطين مختلفين من دفاع الأنا، وليس بصدد صراع ما بين الأنا والهو.

الثاني: إن أحد هذين الدفاعين الخاصين ينصب على الواقع الخارجي^(٢).

ومن هنا فالرفض ليس عملاً منكرًا ولا مستهجنًا؛ لأن أعظم الأعمال وأعظم السير تكونت من نطفة الرفض ومن طاقاته. فالأنبياء رفضوا أوضاعاً فاسدة أو ضارة، وأرسوا مكانها قيماً خالدة صالحة للبشر، والمخترعون والعلماء رفضوا نظريات جامدة أو ناقصة فأكملوها أو طوروها، ومشاهير الكتاب والأدباء المبدعين

رفضوا بعض الأساليب المكررة الخاملة، والمصلحون في كل زمان ومكان رفضوا النظم السياسية والاجتماعية التي كانت تُذل الإنسان وتستعبده، وأحلّوا محلها نظماً ديمقراطية واجتماعية وثقافية تخدم الإنسان^(٣). كل هذا وغيره رفض مشروع ومنتج أسهم في البناء الحضاري للمجتمعات الإنسانية.

ويشير الرفض إلى عدم استسلام الراض لقيم المجتمع السائدة أو لبعضها على الأقل، وهو بالتالي يرفض أن يتنازل عن نفسه. يرى عالم النفس المعاصر إريك فروم أن الإنسان يتنازل عن نفسه إزاء استسلامه لقيم المجتمع السائدة، بخاصة في المجتمع الصناعي الحديث، فيقول:

"إن الفرد يكف عن أن يصبح نفسه، إنه يعتقد تماماً، نوع الشخصية المقدّمة له من جانب النماذج الحضارية؛ ولهذا فإنه يصبح تماماً شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون... وعلى أية حال فإن الثمن الذي يدفعه غال. إنه فقدان نفسه"^(٤).

والرفض غير الاغتراب وغير التشيؤ^(٥)، وإن يكن الرفض والاغتراب والتشيؤ من ملامح الوجود الإنساني، وآية ذلك أن المغترب يشعر بالانفصال عن مجتمعه، والتشيؤ ينزع عن شخصيته ويعامل كشيء، فيفقد حرّيته^(٦). أما الراض فليس بهارب من الواقع، وإنما هو يواجهه، ولو ترتب على هذه المواجهة التضحية بالذات. إن الرفض ظاهرة جدلية جوهره الانفصال وباطنه سؤال مهم في أي اتجاه يجب أن نسير؟.

وحين يجيب الراض عن هذا السؤال يكون أكثر اقتراباً من الحرّية. يقول أدونيس "الراض، بحد ذاته، عنصر هدم. لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي، دون أن يتقدمها الراض ويمهد لها، كالرعد الذي يسبق المطر... فإذا نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف لا يعني أننا نتخلّى عنها، بل يعني أننا نتخطّى هذا الحضور إلى حضور لائق غني"^(٧).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الرفض غير "اللامتمي"، الذي تحدث عنه كولون ولسون؛ إذ الأول إيجابي، والثاني سلبي. فاللامتمي، وفق ولسون، هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه، ويرى أن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام، فيلجأ إلى غرفته في الفندق، ويغلق بابها، ويعيش ليرقب الآخرين من ثقب في الحائط^(٨). وإذا كان "اللامتمي" يرفض الحياة ويعاديها، فإن الرفض مقبل عليها، ولكن ليس بأي ثمن. إنه يريد حياة أجمل وأكمل وأعدل.

ومن هنا فإن مهمة الرفض تكمن في إرادة التغيير وليس استجداء الراحة والسلام. وبهذا الفهم لا يكون الرفض هرباً أو نفيًا، بل هو مواجهة للواقع ودفاع عن الحرية، يتيح لنا أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف، وبالشمس التي تشرق وراء خطواته^(٩). وفي هذا السياق الذي شرحتة يمكن النظر إلى قصيدة الرفض العربية الجديدة بشكل عام، وإلى قصيدة الرفض عند أمل دنقل بشكل خاص. إنها قصيدة تفضح الواقع المتخلف، وتعرّبه تماماً، لترسم واقعاً أكثر إشراقاً، وعدلاً، وإنسانية.

- ٢ -

ويتجلى الرفض لدى أمل دنقل في منحيين:

الأول: الرفض المباشر: ويمكن أن نسميه "الرفض المواجهي" أو: الصريح الذي اتضحت معالمه عبر مجموعة من "اللاءات النافرة"، في ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة". الصادر سنة (١٩٦٩)، وبالذات في قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة"، التي نظمها عام (١٩٦٢م) ويمثل هذا المنحى، أيضاً، ديوان "العهد الآتي" (١٩٧٥م)، وبخاصة قصيدته "من أوراق أبي نواس". وقد ترسّخ هذا المنحى وأخذت معالمه تتضح في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" (١٩٧٦م)، التي يستوحى فيها مقتل كليب على يد جساس، ويجعل منه رمزاً للحق المغتصب، وبخاصة في قصيدته "لا تصالح".

الثاني: الرفض الابهالي: وهو رفض عدل فيه عن النموذج الأول، ولجأ إلى صيغة هي أقرب إلى الابهال والشفافية والعمق والتأمل منها إلى الرفض المباشر^(١٠).

- ١٤٧ -

وقد برز هذا الرفض بعد أن أصيب أمل بمرض السرطان وكان في مواجهة الموت ، فكان هذا المرض من أسباب دخول أمل إلى منطقة وجدانية ، أخرى ، وتجربة جمالية جديدة غير التي تبلورت في الرفض المباشر. وتتمثل هذه المرحلة في ديوانه "أوراق الغرفة ٨" أو ما أطلق عليها "قصائد الموت" ^(١١) وهي: "الجنوبي" ، و"ضد من" ، و"زهور" ، و"السريـر" و"لعبة النهاية" ، و"الطيور" ، و"الخـيول" ، وغيرها. وسنقف على كل ذلك بالدرس والتحليل.

أولاً- الرفض المباشر

وقد تجلّى هذا الرفض عبر "أقنعة متعددة" ، بل لعل أهم ما يميز هذا الرفض أن أمل دنقل ولج بابه بمجموعة من الأقنعة التراثية ، فأخذ يستلهم رموز التراث كأبي نواس ، وزرقاء اليمامة ، والأشعري ، وصلاح الدين ، وخالد بن الوليد ، والوزير سالم ، وقطر الندى ، والمتنبي ، وغيرهم. وكل هؤلاء يوظفهم أمل من أجل خدمة قضيته الفنية والفكرية بدلاً من أورفيوس ، وأدونيس ، وطائر الفينيق ، وذلك أن العرب ، وفق أمل ، هم أصحاب كل تراث المنطقة السامي الذي انتهبه اليهود وأودعوه كتابهم ، وادّعوا أنه تاريخهم. ^(١٢)

ونفهم القناع ، هنا ، ليس على أنه صنو التنكّر والتغطية والتمويه ، وإن تكن هذه بعض سمات القناع وإنما نفهمه على وجهه البلاغي الأوسع حين يقوم بمهمتين ، هما: الاحتواء والتحويل. فهو يحتوي الوجه المقنّع ، لكنه يحوِّله أيضاً ، يتقمصه ويهرب منه ، يحتضنه دون أن يكون هو هو ^(١٣).

ويأخذ الرفض "المقنّع" شكلاً واضحاً منذ قصيدته الأولى "كلمات سبارتكوس الأخيرة" . وسبارتكوس هو محرر العبيد الذي تمرد على أوامر قيصر الإمبراطورية الرومانية ، فشاد جيشاً من العبيد ، لكن الظروف تضافرت عليه ، لُيْهَزَمَ ويصلب على أبواب روما. وقد جعله أمل رمزاً للخلاص الإنساني بقوله: " لا " يإزاء من قالوا " نعم " :

المجدُّ للشيطان معبود الرياح

من قال : " لا " في وجه من قالوا : " نعم "

من عَلَّمَ الإنسان تمزيق العَدَم
من قال "لا" .. فلم يَمُتْ ،
وظلَّ روحاً أبديّة الألم^(١٤)!

وقد أثارَت هذه القصيدة كما قصيدته "مقابلة خاصة مع ابن نوح" ضجة نقدية تراوحت بين نقد أمل، لمخالفته المفهوم القرآني للشيطان، والدفاع عنه وتسويغ عمله فنياً. فقد رأى جابر قميحة أن أمل، على توفيقاته الكثيرة، لم يكن موفقاً في استخدام هذا الرمز؛ لأن الشيطان كان رمز الرفض في مواجهة الله الحق العدل، أي في مواجهة القيم العليا^(١٥). كما أنكر باحث آخر على أمل هذه الصورة، لأن الشاعر يضع فيها الذات الإلهية في صف واحد مع الطغاة والجبابرة والمتسلطين، فهي صورة تتناقض مع الحس الديني والحس الفني معا^(١٦).

ودافع عن هذه القصيدة عبد العزيز المقالح، فرأى أنها تدعو إلى التمرد على الطغيان؛ لأن المجد، هنا، ليس للشيطان الحقيقي إبليس، ولكنه للشيطان "سبارتكوس" ذلك العبد الذي اشتاقت نفسه للحرية، فقال: "لا" في وجه القيصر". وكانت النتيجة أن اسمه ظل على كل لسان، وظلت روحه الأبديّة الألم، تزرع الشجاعة في نفوس العبيد، وتدفع بهم في الصفوف الأولى في المواجهة^(١٧).

وإلى مثل هذا الرأي، تقريباً، ذهب باحث آخر، إذ رأى أن روح التمرد والثورة في القصيدة ليست ضد الله، وإنما هي ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان في مصر... إنها ثورة ضد أنصاف الآلهة، وما للشيطان إلا معادل موضوعي للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في أعماق الشاعر^(١٨).

وعلى أنني ألتبس تخريجاً لنقطة أمل في مناقضته الحس الديني، وأحبد أن يتعد الشاعر عن الرموز التي لها ميسيس مباشر بالله جل جلاله، إلا أن لدي تفسيراً ينبع من فهمي للقناع ليس إلا. وملخص هذا الفهم أن للقناع وجهين، إذ هو لا يعطي ويموه فقط. "بل يكون قناعاً حين يتصف بصفتين: الاحتواء والتحويل. فهو يحتوي الوجه المقنّع لكنه يحوِّله بتقمصه، ويهرب منه، محتضنه دون أن يكون هو هو"^(١٩) ..

فالقناع، وفق هذا الفهم، متضمن في الشاعر لكونه معبراً عن فكره، وهو مستقل عنه، في شخصيته الحقيقية سواء أكانت شخصية دينية أم تاريخية، أو ما شابه ذلك. أو بمعنى آخر كأن الشاعر يتبنى قيمة تهمة في القناع، وهو هنا الشيطان بما يرمز إليه من رفض، وهو في الوقت نفسه يتغاضى أو يتخلى عن القيم السلبية للشيطان في مواجهة الله الحق العدل. إنه يقوم بعملية تحويل، وهذا سر من أسرار الإيحاء في القناع. وصحيح أن تمجيد الشيطان يتناقض في الظاهر أو في بنيته السطحية، مع ما توارثناه من أن الشيطان ملعون، إلا أنه في بنيته الشعرية العميقة (والشعر لا يخضع لمنطق خارج الشعر) يمجّد الحرية. ومن هنا، قلنا: إن الشاعر يقرب من القناع في شيء، وينسلخ عنه في أشياء. ويرى أحد الباحثين في محاولة فنية لتسوية هذه القصيدة، أن إحدى سمات أمل - أنه يحدد للقارئ كيفية تلقي القصيدة، وطريق الدخول إليها، إنه يسوق قولاً له دلالة أولى واضحة وجليّة، ولكن هذه الدلالة رغم تحطيمها للنية الميتافيزيقية السائدة - لا يقصدها أمل، وإنما يقصد معاني أخرى يهتدي إليها عن طريق المفارقة^(٢٠).

وفي ضوء هذا الفهم نستطيع أن نمضي في قراءة القصيدة التي تحرّض على الرفض، وعلى الثورة، ولو كانت العاقبة أن يعلّق جميعُ الراضين على مدخل المدينة:

معلّق أنا على مشانق الصبّاح

وجبهتي بالموت محنية

لأنني لم أحنها حيّة. (٢١)

إن التباين أو التناقض بين حالة الشاعر الذي رفض أن يحني هامته حياً، وبين إجباره على أن يحنيها ميتاً، أمر يثير المفارقة، و " السخرية "، ويخلق نوعاً من التحريض ضد الظلم. ويتضح هذا " البناء المفارقة " أو " بناء التضاد " أو " بناء التناقض " كما (سماه إحسان عباس) (٢٢). أكثر فأكثر في قوله:

فالانحناء مر...

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسجُ الردى
فقبلوا زوجاتكم إنني تركت زوجتي بلا وداع
وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلّموه الانحناء! علّموه الانحناء^(٢٣)!

فالخطاب الشعري في بنيته السطحية يدعو للاستسلام: "علّموه الانحناء"،
ولكنه في بنيته العميقة يدعو إلى الرفض، والتمرد والثورة.^(٢٤)

وفي قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يتخذ أمل من قصة زرقاء اليمامة مع قومها، وما تحمله من حس تنبؤي ونفاذ بصيرة، مستفيداً من الواقع المعيش قبل هزيمة (١٩٦٧م) - قناعاً يدخل منه إلى غرضه الذي يتمثل في رفض " السكوت " والخنوع... "، والتحريض على المطالبة بالحرية !.

أيتها النبية المقدسة..

لا تسكتي.. فقد سكت سنة فسنة

لكي أنال فضله الأمان

قيل لي " احرص "

فخرست ... وعميت ... واثممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرص القطعان

أجتزُ صوفها... أردُ نوقها أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة.

وها أنا في ساعة الطعانُ

ساعة أن تحاذل

الكمة... والرماة.. والفرسانُ

دُعيت للميدان^(٢٥)!

فالشاعر لا يكتفي بزرقاء اليمامة، وإنما يستحضر شخصية تراثية أخرى هي شخصية "عنتر العبسي"، ويجعله معادلاً موضوعياً لأفراد الشعب العربي الذين غُيِّبوا تماماً عن المشاركة في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وعندما وقعت المعركة دُعوا للمشاركة فيها بعد أن تخاذل المستفيدون منها. وإذا كان عنتر العبسي قد استطاع أن يرد أسلاب قومه فإن الشعب العربي، هنا، لم يكن له حول ولا طول، فكانت النتيجة كما يقول أمل:

فها أنا على التراب سائلٌ دمي

وهو ظميء.. يطلب المزيد

أسائل الصمت الذي يخنقني

" ما للجمال مشيها وثيدا...؟! "

" أجنடلاً يحملن أم حديدا...؟! " (٢٦)

ويستمر أمل على هذا النهج من "الرفض المواجهي"، بل يزيده تأصيلاً في ديوانه "العهد الآتي" (٢٧).. ففي قصيدة له بعنوان "صلاة"، وهي أوّل قصيدة تصدرت الديوان، يقول أمل:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك..

باقٍ لك الجبروتُ وياقٍ لمن تحرس الرهبوت.

تفردت وحدك باليسر. إنَّ اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر. إلّا الذين يماشون

إلّا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون.. فيعيشون. إلّا الذين يشون. وإلا

الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

أبانا الذي في المباحث كيف تموت

وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت (٢٨).؟!.

إن أمل، هنا، يسخر، ويلذع، ويتهكم، ويعرّي، إنه يخلق مفارقة كلية وشاملة تقوم على الثورية، ولكنها تتعدها بكثير في محاولة منه لخلخلة القيم السائدة التي عشنا عليها زمناً طويلاً، وقلّبها رأساً على عقب، فهو يستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، ولكنها تحمل في داخلها قولاً مغايراً أشبه بسلاح هجومي فعّال، هو سلاح الضحك الذي يولد التوتر، والضغط، ومن ثم التحريض على الرفض والتمرد^(٢٩).

وفي قصيدته "من أوراق أبي نواس" يتضح ذلك النفس الراض عبر الصراع بين المثقف والسلطة. فأمل يطرح إشكالية هذا الصراع بين المثقف والسلطة. ويتضح من خلال القصيدة أن المثقف مثقفان: مُدّجن يظل في صف السلطة، ورافض ينحاز إلى الكتابة. أما القناع التراثي الذي يتمترس الشاعر خلفه فهو "أبو نواس" الشاعر العباسي الذي عرف بثورته على تقاليد المجتمع الذي يحد من حرية الفرد، وعلى تقاليد القصيدة العربية القديمة، والذي كان قريباً من السلطة؛ إذ عرف بقربه من الرشيد.

يستهل أمل قصيدته بحوار بسيط بين صديقين خارجين من الدرس يجريان قرعة بسيطة، بوساطة وجهي العملة الواحدة التي تحمل على وجه منها صورة الملك، وعلى الوجه الآخر صورة الكتابة، وهكذا تبدأ القصيدة:

"ملك أم كتابة؟"

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء.

ثم يلقيه

(خارجين من الدرس كنا ... وحبر

الطفولة فوق الرداء

والعصافير تمرق عبر البيوت،

وتهبط فوق النخيل البعيد!)

.....

"ملك أم كتابة ١؟"

صاح بي ... فانتبهت ورفّت ذبابة

حول عينين لامعتين

فقلت: "الكتابة"

فتح اليد مبتسماً، كان وجه المليك السعيد

باسما في مهابة!

"ملك أم كتابة؟"

صحت فيه بدوري..

فرفر في مقلتيه الصبا والنجابة

وأجاب: "الملك". دون أن يتلعثم... أو يرتبك

وفتحت يدي..

كان نقش الكتابة

بارزاً في صلابة! (٣٠)

وإذا فقد اختار كل واحد ما جاد به "لا وعيه"، فأمل انحاز إلى الثقافة والفكر
فاختار الكتابة، وصاحبه انحاز إلى السلطة فاختار "الملك"، دون أن يتلعثم أو
يرتبك. وعلى الرغم من أن أبا نواس (قناع أمل) يُساق إلى منادمة الرشيد، إلا أن
هذا اللقاء لا يتم إلا على المستوى الخارجي، وتبقى ملامح الرفض واضحة في
إحساس أبي نواس بالأسى والحزن في أرض الغرابة (الخلافة العباسية)، وفي رفضه
أن يخضع حتى درهم اللعب، في إطاره الفني، إلى قانون المصادفة. وهكذا يتحول
الدّهرم إلى أداة ضغط وقوة على المثقف:

من يملك العملة يمسك بالوجهين

والفقراء بين بين.

إن هذا المقطع الشعري يحمل في بنيته العميقة رفضاً طافحاً بالتحريض من خلال فعل الفقراء الجماعي أو المطحونين بين رحي السلطة وأشياعها. وينتقل أمل ، بعد أن طرح قضية الفقراء أو عامة الشعب ، نقله فنية ذكية لي طرح قضية "الخارجين على السلطة" عبر حوار فني ساخن بين (الحرس) أشياع السلطة ووالد أبي نواس المتهم بالخروج على السلطة.

نائماً كنت جانبه ، وسمعت الحرس

يوقظون أبي!

- خارجي!

- أنا...!

- مارق!

- من؟ أنا!

.....

وتواريت في ثوب أمي ، والطفل في صدرها ما نبسُ

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتيم متشحاً بالحرس^(٣١).

وهكذا تضيق الدائرة وتضيق ، حتى تنحكم وتغلق على الشعراء الرافضين ، فتقف السلطة للشعراء بالمرصاد ، لتلغي فاعليتهم في المجتمع بما هم مصدر وعي دائم ينشدون الحرية ، إذ في قلب الرفض تعيش الحرية:

أيها الشعر... يا أيها الفرخ المختلسُ

.....

كل ما اكتبه في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس^(٣٢) ..

.....

ويزداد الرفض تأصيلاً وتأثيلاً متخذاً صوراً كثيرة، ومرتدياً أقنعة متعددة في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" (١٩٧٦م). ويتخذ أمل من مقتل كليب والوصايا العشر التي كتبها لأخيه الزبير سالم - قناعاً آخر للوصول إلى غرضه بعدم التفريط في الحق العربي وعدم القبول بأخذه مجزئاً، حتى ولو سُدَّت في وجه طالب الحق كُلُّ الرؤى:

لا تصالح!

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقاً عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟

هي أشياء لا تُشترى^(٣٣).

وتتشكل حركة القصيدة من الجملة الشعرية (لا تصالح)، التي تتكرر على مدى جسد القصيدة تسع عشرة مرة، ممهدة لنشوء بنية دلالية مكتملة، تقوم على تلك الجدلية بين الماضي والحاضر:

هل يصير دمي - بين عينيك - ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ

تلبس - فوق دمائي - ثياباً مطرزة بالقصب؟

إنها الحربُ

قد تثقل القلبُ

لكنَّ خلفك عارَ العرب^(٣٤)

إن التصالح ، هنا معناه قتل الخير وإبقاء جذوة الشر مشتعلة. وصحيح أن في التصالح بعض مكاسب تظهر في مثل قوله: " ولو توجوك بتاج الإمارة"، ولكنها مكاسب آنية ومرحلية؛ لأن الهدف من وراء هذا التصالح مبني على المصلحة وليس

على نية حقيقية للصلح. وعندما يتم التصالح بين الشر والخير، فإن الطرف الثاني سينسى الماضي بإيجابياته وسلبياته، وسيتركك عن الأخذ بالثأر (الدم / الحق)، بينما يقوم الطرف الأول (الشر، مُسيل الدم) بتجاهل الماضي؛ أي ما أحدثه من قتل وظلم، دون أن ينزع فكرة الشر من رأسه، ويسوء نية مبيته^(٣٥).

ولا يقف الأمر عند حد نسيان الأرض، وإنما يتعداه إلى إحداث ظلم آخر يتمثل في قوله:

إن سهماً أتاني من الخلف....

سوف يجيئك من ألف خلف^(٣٦).

وإذا فالمصالحة في مثل هذا الموقف ترسخ الظلم، وتغتال الماضي، في حين أن عدم المصالحة يؤكد على مسيرة العدل، وهو عين ما يؤكد عليه رفض أمل الذي رمز له بالسيف في قوله:

لا تصالح،

ولو توجوك بتاج الإمارة

إن عرشك سيف

وسيفك: زيف

إذا لم تزن - بذؤابته - لحظات الشرف

واستطبت - الترف^(٣٧).

إنه لرفض قاطع كحد السيف، وهو رفض له ما يبرره نفسياً وثقافياً وحضارياً؛ إذ هو تعبير عن هم الجماعة وليس عن الذات. فالماضي والحاضر يتواصلان عند أمل في جدلية عجيبة، آية ذلك أن التراث الذي يستحضره أمل ممثلاً قصة كليب في حرب البسوس، يوظف عبر رؤية معاصرة؛ إذ لا يمكن أن نعيش حاضراً مشرفاً في ظل تجاهلنا لماضيها، بل لابد من التعبير عن الماضي بالحاضر^(٣٨). وكليب، هنا، هو

الماضي، وهو المجد العربي القليل، وهو الأرض العربية السليبية، وهو رمز كل
المظلومين والمقهورين، إلى أن يعاد الحق المغتصب لأهله وأصحابه:

لا تصالح

فما الصلحُ إلاّ معاهدة بين ندين

(في شرف القلب) لا تُتَقَصُّ

والذي اغتالني محض لص

سرق الأرض من بين عينيّ

والصمت يطلق ضحكته الساخرة !^(٣٩)

فأي صمت هذا الذي يطلق ضحكته الساخرة؟؟ إن الشاعر ، هنا، يعرف موقعه
جيداً، وإن موقفه واضح ثابت لا يقبل المساومة حتى من أقرب المقربين:

سيقولون:

ها أنت تطلبُ ثأراً يطول

فخذ - الآن - ما تستطيع:

قليلاً من الحق...

في هذه السنوات القليلة

إنه ليس ثأرك وحدك

لكنه ثأر جيل فجيل

وغداً..

سوف يولد من يلبس الدرع كاملةً

يوقد النار شاملةً،

يطلب الثأر،

يستولدُ الحق،

من أضلع المستحيل^(٤٠)

وأمل صادق برؤيته ونبوءته، لأنه واع تماماً لواقع الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية، وواع على التاريخ ماضياً وحاضراً: إذ "لا يضيع حق وراءه مطالب".

لا تصالح،

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ،

والرجال التي ملأتها الشروخ،

هؤلاء الذين يحبون طعم الشريد،

وامتطاء العبيد،

هؤلاء الذين تدلّت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ.^(٤١)

فالشاعر ثابت على موقفه، واع بكل ما يدور حوله في هذا الواقع، بل هو يستبق الزمن في وعيه، ويجسد في شعره الفاعلية الثورية، بما هي فاعلية كلية، بما هي رفض لصورة العالم وطموح إلى تغييره^(٤٢).

يقول توني بني (T. Bennett):

"إن الشعر يقول: "لا" بصورة شمولية وجذرية في آن واحد: بما هو إنشاء وبما هو رؤيا لا بما هو موقف ذهني مجرد وحسب"^(٤٣).

ثانياً: الرفض الابتهالي:

وهو رفض لا يقل ضراوة عن الأول وإن أخذ شكلاً ابتهالياً ونحاً نحو الشفافية، وامتد فيه نفس صوفي يشع حكمةً وشفافية. وربما كان السبب في ذلك واضحاً، إذ بدأ هذا المنحنى من الرفض الابتهالي وأمل يستعد للموت على أثر مرض السرطان الذي ألمّ به، وجعله نزيل السرير في غرفة "٨". إن لحظات انتظار الموت التي عاشها أمل في المعهد القومي للأورام جعلته أكثر تأملاً في الحياة والوجود، ومنحته بعض

الشفافية، وسلبته تلك الحدة المعهودة في شعره، مما جعله ينأى عن (ذات الجماعة) التي استغرقتة جل سنوات عمره، ليكتب عن (جماعة الذات) ^(٤٤)، أو كما قال أحد الباحثين مصوراً لغة "العهد الآتي"، .. فقد خفت نبرة الحدة الوجدانية والنزعة الخطابية.. بل نشعر "بهيمنة الوقار العقلي" على أغلب هذه القصائد. أمل هنا.. هو أمل هناك.. هو أمل الرفض والتمرد.. ولكن رفضه هناك كان رفض الشاعر المتمشق السلاح... أما هنا... فرفض الحكيم الموجه ^(٤٥).

في هذا المنحنى نلاحظ اختفاء أدوات الرفض المباشر التي عهدناها في "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، واقتراب الشاعر من التأمل في الكون تأملاً داخلياً، ليعقد بينه وبين كل الموجودات علاقة حميمة، فنجدته يخاطب الزهور، والأسرة، والطيور، والخيول، باعتبارها ذوات عاقلة لا يفصلها عن الإنسان إلا الهيئة الخارجية ^(٤٦). ولعل هذا التأمل العميق في الموت هو الذي كان وراء الغياب الظاهري للعنصر البشري ليحل محله - ولو ظاهرياً - عالم الطيور والخيول والزهور، التي لم تكن إلا بدائل موضوعية للشاعر نفسه. لقد كان أمل جواداً جموحاً وطائراً محلّقاً في السماء، قبل أن يصيبه المرض السرطاني الخبيث، ولكنه الآن جواد مكبلٌ وطائرٌ في القفص.

إن المفارقة بكل معانيها تشكل مفتاحاً للدخول إلى عالم "الرفض الابهالي" عند أمل، إذ لم تعد الأتعة ذات جدوى وهو يواجه الحقيقة المرة، فكان لا بد له أن يتعامل مع الموت في محاولة منه للإقرار بوجوده، أو لتجاوزه في تجربة وجدانية تختلف عما سبق:

الطيور التي تحتوي الأرض جثمانها:

في السقوط الأخير

والطيور التي لا تطير

طوت الريش واستسلمت

هل تُرى

علمت أن عمر الجناح قصير ... قصير؟^(٤٧)

ونلاحظ في هذا الرفض قدرة أمل على خلق التضاد بين طرفين متناقضين أحدهما يمثل الحياة المتدفقة المنطلقة حيوية وحرية، في حين يمثل ثانيهما الذبول والموت والهمود^(٤٨). فالخيلول والطيور والزهور التي يصورها أمل لا تأتي على حالة واحدة وإنما يقارن بينها في حالتين كما يلي:

- | | |
|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| - طيور محلقة في السماء | - طيور التقطتها أيدي الناس وهي لا تأبه بشيء |
| - خيول جامحة كتبت بدمائها | - خيول تحولت إلى تماثيل في الميادين أو قطع من الحلوى تقدم في المواسم |
| - زهور جالسة على عرشها في البساتين قبل أن تواجه لحظة القصف والقطف | - زهور تنزلت عن عرشها وأصبحت سلعة رخيصة تباع في كل مكان وتحمل اسم قاتلها في بطاقة العدل |

وفي هذا المنحى يبدو الرفض نابعا من مستويين: نفسي ودلالي. فإذا كانت المرحلة الأولى من (الرفض المواجهي) تمثل حياة أمل ونفسيته الراضة والقوية، فإن المرحلة الثانية تمثل نفسية أمل الراضة والتأملية. ولكل مرحلة أدواتها الفنية ووسائلها التعبيرية الخاصة بها، فهو في المرحلة الأولى طائر محلّق، وجواد جموح، وزهرة يانعة في مملكتها، ولكنّه في المرحلة الثانية طائر في القفص، وجواد مكبل، وزهرة أنزلت عن عرشها لتجود بأخر أنفاسها العطرة. إنه يجسد مأساته بشكل خاص، ومأساة البشر جميعاً، وإن بدا أنه يتحدث عن مآسي الخيول والطيور والزهور؛ لأن الصفات الإنسانية تطفئ على كل هذه الأشياء لتحقيق الاندماج الكامل بين هذه الأشياء والمتحدث؛ لأن مصيرهما واحد^(٤٩).

وهو في المرحلة الأولى، فنياً، مخلصٌ للتقاليد الفنية العربية بطابعها الإنشادي، وإيقاعيتها العالية، وصلتها بالتراث الشعري العربي، محتفظ بكل العناصر اللغوية والموسيقية المشحونة بالدلالات، مرواح في التقفية التي لم يفقدها لحظة واحدة. ولعل كل ذلك جاءه من معرفته الأصيلة بالتراث العربي والإسلامي الذي لم يغيب لحظة واحدة عن إبداع أمل. أما في المرحلة الثانية أو ما أطلقنا عليها "الرفض الابهالي"، فقد احتفظ أمل ببعض سمات المرحلة الأولى، ولكن لغته رقت وسلست ونحت نحو الشفافية، وآية ذلك أن الخطاب أصبح للذات المتأمل، في حين كان الخطاب في المرحلة الأولى للآخر أو للجماعة، وطبيعي أن الذي يتحدث للآخرين يحتاج إلى لغة أكثر قدرة على الإقناع من الحديث للنفس. ولعل ديوانه "أوراق الغرفة " ٨" هو خير ما يمثل هذه المرحلة. فهو يتحدث للزهرات، وسلال الورد التي يحضرها عائدوه. فيذكر مصيرها بمصيره، وينظر إليها بعطف وهي تتنفس بالكاد ثانية ثانية:

تحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت - دهشة

لحظة القطف،

لحظة القصف،

لحظة إعدامها في الخميلة!

... ..

تحدث لي

كيف جاءت إليّ

(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)

كي تتمنى لي العمر!

وهي تجود بأنفسها الآخرة!!

كل باقّة..

بين إغماءٍ وإفاقةٍ

تتنفس مثلي - بالكاد - ثانية .. ثانيةً

وعلى صدرها حملت راضية..

اسم قاتلها في بطاقة !^(٥٠)

ولا جرّم أن تغيب في هذه المرحلة الأقنعة التي كان يرتديها أمل ؛ لأن كل شيء انكشف أمام عينيه ، فهو ينتظر الموت الذي تعد مواجهته من أسباب التفلسف الأولى عند الإنسان ، مما جعله يتوحد مع سريره ، فيخاطبه وكأنما يخاطب إنسانا يلتقى معه في المصير نفسه ، ويسبغ عليه سمات إنسانية ، وتنمو بينه وبين السرير علاقة إنسانية توهله لأن يعاتبه في مثل قوله :

قلت يا سيدي.. لم جافيتني؟

قال : ها أنت كلمتني؟

وأنا لا أجيبُ الذين يرون فوقني

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريحُ إلى جسد دون آخر

الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما يتزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون !^(٥١)

ويعج رفض أمل هذا بالأسئلة والحوارات الذهنية التي تغوص في أعماق الأشياء ، وفي كنهها ، من خلال هذا التأمل العميق الذي يخلق في ذهن المتلقي مفارقة تحفزه إلى التأمل في أبسط الأشكال المعتادة :

في عُرفِ العملياتِ،
كان نقابُ الأطباءِ أبيضَ،
تاج الحكيماتِ أبيضَ، أرديةُ الراهباتِ،
الملاءاتُ،
لونُ الأسرةِ أريطةُ الشاشِ والقطنِ،
قرصُ المنومِ، أنبوبةُ المصلِ،
كوبُ اللبنِ
كلُّ هذا يشيعُ بقلبي الوَهْنُ
كلُّ هذا البياضُ يذكرُّني بالكفنِ
فلماذا إذا مت يأتي المعزُونُ متشحين
بشاراتِ لونِ الحدادِ؟
هل لأن السوادِ
هو لونُ النجاةِ من الموتِ
لونُ التميمةِ ضد الزمنِ
ضد مَنْ؟ (٥٢)

إنه رفض لأبسط أشكال المعتقدات، وهو رفض يأخذ عمقه من هذا التأمل العميق الذي يفلسف الأشياء، ويفتق حولها الحوارات، موظفا "المفارقة"، ومشكلاً من خلالها استراتيجية من استراتيجيات الرفض غير المباشر. "إن المفارقة" هنا، تحدث ما يُسميه كمال أبو ديب: الفجوة: مسافة التوتر، ليس على سبيل المكونات اللغوية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى العقلية^(٥٣).

فهو يجمع الشيء وضده في القصيدة وفي المقطع الشعري أحياناً، من خلال رصد جزئيات معينة في الواقع الاجتماعي، فيلتقط هذه اللحظات ويضعها في دائرة الحدث

لتخلق مع ضدها حساً مأساوياً بالفاجعة. فالخيول مثلاً، هي الخيول سواء في الماضي أم الحاضر، ولكنها لدى أمل رمز للناس. فحين ينظر إلى الخيول عبر التاريخ فإنه يستحضر فعل الخيول في الزمن الماضي يوم كانت تدك سنابكها الأرض وتمهد للفتوحات، ثم ينظر إلى ما آلت إليه اليوم، فيجدها تماثيل من حجر في الميادين، وأراجيح خشب للأطفال، وتماثيل حلوى في الأعياد، وأكثر من ذلك أصبحت، بعد أن كان لا يعلوها إلا الفاتحون، مركباً للسانحين الأجانب:

كانت الخيل - في البدء - كالناس

بريةً تتراكم عبر السهول

ولكن صورتها اليوم اختلفت ويظهر ذلك في تساؤلات أمل:

"ماذا تبقى لك الآن... ماذا؟"

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنائير من ذهب:

في جيوب سلااتك العريية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

وفي المرأة الأجنبية تعلقك تحت ظلال أبي الهول

هذا الذي كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل^(٥٤).

فالتضاد الذي يحدته أمل ليس بين كلمة وكلمة، وإنما هو يخلق التضاد بين النقيضين على مستوى دلالي منبث في الصورة الشعرية، ليقوى حس المتلقي بالمفاجأة. وفرق بين أن يكون التضاد حلية لفظية يزين بها الشاعر بيتاً أو قصيدة، وبين الاختيار الواعي لجزئيات الواقع النفسي أو الاجتماعي أو السياسي أو حتى الوجودي (الحياة / الموت)، وتوظيفها عبر رؤية فكرية وفتية، ليقارن بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، أو بين ما هو موجود وما ينبغي أن يوجد. إن أمل يوظف

التضاد عبر رؤية فكرية وفتية، ليكشف الواقع المتناقض بشتى أنواعه، أو يجري مصالحة بين المتناقضات، ليخلق حساً عظيماً بالمفارقة^(٥٥)..

وفي لحظاته الأخيرة في مواجهة الموت يصير الرفض ضمناً، وهذا يدل على رغبته في أن يبحث خطاه إلى نهايته، فلا يريد أن يحسب الأيام الباقية له من حياته حتى ليرفض قنينة "الخمر":

هل تريد قليلاً من الخمر؟

إنّ الجنوبي يا سيدي يتهيبُ شيئين

قنينة الخمر والآلة الحاسبة

ولكن حين يوجه السؤال للحياة والاستمرار في العيش، فإن أمل يرفض ذلك بملء فيه، لأنه اشتاق للقاء الحقيقة ولقاء أصدقائه الذين سبقوه:

هل تريد قليلاً من الصبر؟

لا، فالجنوبي يا سيدي

يشتهي أن يلاقي اثنتين:

الحقيقة والأوجه الغائبة^(٥٦)

ولعل هذا الموقف النهائي وهو رغبة أمل في مواجهة الحقيقة، التي شغلت الفلاسفة والمفكرين عبر العصور، هو الذي جعله يطمئن إلى الموت ويستأنس به، بل ويؤنسسه، فيتحدث عنه بسماحة في مثل قوله:

"أمس فاجأته واقفاً بجوار سريري

ممسكاً - بيد - كوب ماء

ويد، بحبوب الدواء

فتناولتها...

كان مبتسماً

وأنا كنت مستسلماً لمصيري" (٥٧)

فالشاعر، وإن بدا راضياً ومستسلماً لنهايته، يصور المفارقة الأزلية الكبرى التي تنطوي عليها معاناة البشر في كل مكان وزمان، وكأنه يقيم نوعاً من الرؤية الكونية الشاملة التي لا ترى في الكون إلا مأساة واحدة قطباها الظلام والنور، والحياة والموت، والحرية والأسر^(٥٨).

ويصل أمل إلى قناعة تامة بالموت، فيرفض حتى الركوب في "سفينة نوح" ليظل يعانق الوطن. ففي قصيدته "مقابلة خاصة مع ابن نوح" يقلب الأمور رأساً على عقب، حين يتخذ من "ابن نوح" رمزاً للرفض، ولكنه يحوّل الرمز بعد أن يحتويه. فسفينة سيدنا نوح عليه السلام كانت وسيلة لنجاة المؤمنين الصالحين للانتقال إلى حياة جديدة تخلصهم من شرور الناس الذين اختاروا الرذيلة والشر والظلم، ورفضوا الحق والعدل والخير والصلاح.

ولما كان ابن نوح قد رفض دعوة أبيه (دعوة الحق والخير)، وظن أنه قادر على النجاة من الطوفان، حين يلوذ بجبل عال لا تبلغه المياه، فقد كان غرقه تجسيدا رمزياً لفشل الاعتصام بغير الله. غير أن أمل يعكس الرمز تماماً في قصيدته، ويقوم باحتواء الرمز وتحويله إلى رمز للمتمرد العصري، فيخرجه من موقف العاق السلفي إلى الثائر المتمرد^(٥٩). ومن هنا جعل أمل السفينة تقل كل المرابين والفجّار، وجباة الضرائب، ومستوردي شحنات السلاح المهرب، وعشيق الأميرة، وناهبي الوطن في الرخاء خاذليه في المحن، ... الخ، ورفض هو الصعود إلى السفينة، ليلجأ إلى جبل آخر يعصمه من الزلل هو "الشعب". فهو يرتدي قناع "ابن نوح" على المستوى الظاهر، ولكنه يحوّل عن مساره إلى مسار آخر يخدم قضيته^(٦٠)، كما في قوله:

صاحَ بي سيّد الفلك

قبل حلول السكينة :

" انجُ من بلد... لم تعد فيه روح!"

قلت : طوبى لمن طعموا خبزه...

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر يوم المحن!

ولنا المجد - نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا!)

نأبى الفرار...

ونأبى النزوح^(٦١).

ويعمم أمل هذه الرغبة في رفض الحياة على كل شيء يصفه أو يتحدث عنه، حتى ليجعل الخيل تتساوى عندها محصلة الرفض والقبول، والركض والوقوف:

اركضي للفرار

واركضي أوقفي في طريق الفرار

تساوى محصلة الركض والرفض في الأرض^(٦٢).

إن المفارقة هنا تكمن في سقوط الخيار فمحصلة "الركض" كنقيضه، "الوقوف"، ومحصلة "الرفض" كنقيضه "القبول"، ومحصلة الحركة كنقيضها "السكون"، لأن ميزان العدل مختل، مما يؤدي إلى ضياع قيمة الحرية ليحل محلها "عبثية الوجود" و"عبثية المجهود"^(٦٣).

ويصل أمل إلى قناعة راسخة بأن رفض النجاة هو آخر الطرق إلى الراحة الأبدية التي ظل ينشدها، فيعقد صلحاً مع الموت ضد الحياة، مؤكداً رغبته في لقاء اثنتين: الحقيقة والأوجه الغائبة:

هل تريد قليلاً من الصبر؟

لا فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون

الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين: الحقيقة

والأوجه الغائبة^(٦٤).

وهكذا لم ينفى رفض أمل للحياة إلا التصالح مع الموت، ذلك الرفض الذي تجلّى
إبداعاً في القصيدة، وأصالة في الأداء الفني، حتى حق له أن يعد من شعراء الحداثة
الأكثر تميّزاً وحضوراً.

وبعد،

فما الذي يراه الشعر الآن غير حسن؟

كل شيء، كل شيء لأن دور الشعر

أساساً رفض الواقع

مهتماً كان هذا الواقع جميلاً^(٦٥).

الهوامش والتعليقات

- (١) جان لابانش و. ج. ب. بونتايس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٥م، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣.
- (٢) المرجع نفسه، ص ٢٦٣.
- (٣) انظر: فخري الدباغ، في ضمير الزمن أحاديث في الإنسان والمجتمع، العراق، دار الرشيد، ١٩٨٠م، ص ص ٩ - ١٠،
- (٤) الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢، ص ١٥٠.
- (٥) التثبيؤ: ظاهرة فلسفية تعني أن الفرد يصنع من نتاج عمله شيئاً، صنماً، ينصبه ويعبده ويركع له، فيبدأ الشيء الذي صنعه يكتسب حياة وحيوية، ويبدأ هو يفقد الحياة والحيوية، إنه يتشياً.
(انظر مجاهد عبد المنعم، الإنسان والاعتراب، دمشق، القاهرة، بيروت، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص ص ٤٥ - ٤٧)
- (٦) مجاهد عبد المنعم، الإنسان والاعتراب، ص ٤٧.
- (٧) زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ط ٢ / ١٩٧٨م، ص ١٦١.
- (٨) انظر: كولن ولسون، اللامتعمي: دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين، نقله إلى العربية أنيس زكي حسين، بيروت، دار الآداب، ط ٢ / ١٩٨٢م، ص ٥.
- (٩) انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص ١٦١.
- (١٠) انظر: وليد منير: "الشاعر المستباح، أمل دنقل نموذجاً"، مجلة الوحدة، السنة السابعة، العددان، ٨٢ - ٨٣، أغسطس، ١٩٩١، ص ٢٥٦.

- (١١) انظر: أحمد طه، قراءة النهاية: مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم "٨"، إبداع، العدد العاشر، السنة الأولى، أكتوبر، ١٩٨٣م، ص ٣٦.
- (١٢) "آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل"، أجرته اعتماد عبد العزيز، إبداع، العدد العاشر، السنة الأولى، ١٩٨٣، ص ١١٩.
- (١٣) انظر: سعيد الغانمي، أفنعة النص، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الأولى، ١٩٨٣، ص ١١٩.
- (١٤) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط ٢، ١٩٨٥م، ص ١١٠.
- (١٥) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٧م، ص ص ٢٢٧ - ٢٢٨.
- (١٦) محمود عبد الوهاب، "حول استلهام التراث وقصائد لأمل"، مجلة أدب ونقد، العدد الثالث عشر، يونيو، يوليو، ١٩٨٥م، ص ٨٢.
- (١٧) "أمل دنقل وأنشودة البساطة"، إبداع، ع ١٠، سنة أولى، أكتوبر، ١٩٨٣م، ص ٢٨، وكذلك مقدمته للأعمال الكاملة، ص ٣٦.
- (١٨) حامد يوسف، "شعراء السبعينات في مصر ما لهم وما عليهم"، مجلة أدب ونقد، العدد الثالث عشر، ١٩٨٥م، ص ٢١.
- (١٩) أفنعة النص، ص ٦.
- (٢٠) أحمد طه، السابق، ص ٣٩.
- (٢١) الأعمال الكاملة، ص ١١٠.
- (٢٢) فن الشعر، عمان، دار الشروق، ط ٤، ١٩٨٧م، ص ص ١٧٧ - ١٧٨، وقد رأى أن أحسن القصائد ما بني بناء "تناقض" كامل، وليس بناء "تكامل".
- (٢٣) الأعمال الكاملة، ص ص ١١ - ١١٢.
- (٢٤) ولعل قصيدة محمد مهدي الجواهري الميمية تنحو هذا المنحنى من الرفض، وأولها:

نامي جياح الشعب نامي حرسك آهة الطعام
نامي فإن لم تشبعي من يقظة فمن المنام

(٢٥) الأعمال الكاملة ، ص ١٢٣ .

(٢٦) الأعمال الكاملة ص ١٢٤

(٢٧) ترى عبلة الرويني أن ديوان "العهد الآتي" هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكراً ولغة ووجداناً وبناءً، لأنه يحدد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم، ويحدد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه.

(٢٨) الأعمال الكاملة، ص ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

(٢٩) انظر: سيزا قاسم "المفارقة في النص العربي المعاصر"، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الثاني، ١٩٨٢م، ص ١٤٣ .

(٣٠) الأعمال الكاملة، ص ص ١٠٨ - ٣٠٩ .

(٣١) المصدر نفسه، ص ٣١٠ .

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٢٤ .

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٣٢٤ .

(٣٤) المصدر نفسه ص ٣٢٥ .

(٣٥) انظر: صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٤م، ص ١٧١ .

(٣٦) الأعمال الكاملة، ص ٣٢٩ .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٣٢٩ .

(٣٨) حدود النص الأدبي، ص ص ١٧١ - ١٧٢ .

(٣٩) الأعمال الكاملة، ص ٣٣٥ .

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٣٣٢ .

(٤١) المصدر نفسه، ص ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .

(٤٢) انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م، ص ٧٧ .

- (٤٣) كمال أبو ديب ، المرجع نفسه ، ص ٧٧ ، نقلا عن : Bennett, T, **Formalism and Marxism**, Methuen (London, 1979), p. 55.
- (٤٤) انظر : وليد منير، "الشاعر المستباح" ، ص ٢٥٦ .
- (٤٥) جابر قميحة ، السابق ، ص ١٧٥ .
- (٤٦) انظر : أحمد طه ، السابق ، ص ٤٠ .
- (٤٧) الأعمال الكاملة ، ص ٣٨٥ .
- (٤٨) انظر : نصار عبد الله ، كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في أوراق الغرفة "٨" إبداع ، السنة الأولى ، ١٩٨٣ م ، ص ٥٤ .
- (٤٩) انظر : فدوى مالطي ، "قراءة في قصيدة زهور" ، إبداع ، السابق ، ص ٨٢ .
- (٥٠) الأعمال الكاملة ، ص ص ٣٧٠ - ٣٧١ .
- (٥١) المصدر نفسه ، ص ص ٣٧٣ - ٣٧٤ .
- (٥٢) المصدر نفسه ، ص ص ٣٦٨ - ٣٦٩ .
- (٥٣) في الشعرية ، ص ص ٤٢ - ٤٣ ، وانظر : أحمد طه ، السابق ، ص ٣٨ .
- (٥٤) الأعمال الكاملة ، ص ص ٣٨٩ - ٣٩٢ .
- (٥٥) انظر : مدحت سعد محمد الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤ م ، ص ص ٧٢ - ٧٣ .
- (٥٦) الأعمال الكاملة ، ص ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
- (٥٧) المصدر نفسه ، ص ٣٧٧ .
- (٥٨) نصار عبد الله ، السابق ، ص ٥٧ .
- (٥٩) انظر : عبلة الرويني ، السابق ، ص ٥٧ .
- (٦٠) يأخذ جابر قميحة على أمل دنقل مناقضته المفهوم القرآني في اختياره (ابن نوح) رمزاً ، ويرى أن هذه المناقضة ليس لها ما يبررها ، بل هو يضعف من كيان هذه الرموز في وضعها الجديد .
- (انظر : جابر قميحة ، السابق ، ص ص ٢٣١ - ٢٣٢) .
- (٦١) الأعمال الكاملة ، ص ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .
- (٦٢) المصدر نفسه ، ص ٣٩١ .

- (٦٣) جابر قميحة، السابق ص ١٩٧.
- (٦٤) الأعمال الكاملة، ص ٣٦٧.
- (٦٥) هذا جواب أمل دنقل للكاتبه اعتماد عبد العزيز في آخر حديث معه،
إبداع، السابق، ص ١٢٢.