الفصل الثاني

الثــورة في سِفــر الخــروج

(أغنية الكعكة الحجرية)

obeikan.com

هذا عمل شعري آخر ، تفرد ، كما تفردت أكثر أشعار أمل دنقل وتميزت ، على المستوى الأدبي والسياسي ، ومن ثمَّ التاريخي .

إنه (**سِفر الخروج**) ، أو ما سُمّي واشتهر بـ (**أغنية الكعكة الحجرية**) ، وتكمن قيمة هذه القصيدة في أنها بمضامينها تصلح لمناسبات كثيرة ، وتُردد في مناسبات أكثر إلى الآن ، رغم أن الظرف السياسي التاريخي الذي أنتجها قد انتهى ، وكانت حرب أكتوبر (1973م) - فيما يرى كثيرون - ثأراً من إسرائيل ، وإن كان هذا الثأر لم يكتمل ، واستمر الشاعر في أداء دوره الذي لم ينته ؛ لأن الحق لم يرجع كاملاً لأصحابه ، وانتهى عمره القصير ، وبقي ديوانه الثائر (أقوال جديدة عن حرب البسوس) بعده دون أن يكتمل .

إن الثورة في هذه القصيدة ربما - في نظرنا - تتخطى حدثها ؛ لتعبر عن أحداث أخرى مماثلة في كل أزمنة الفساد والقهر وكبت الحريات ، وحال أمل دنقل في ثورته كحال كل محبٍّ لوطنه ، وحال كثيرين لا يخلو منهم أي عصر من العصور ، ومن هنا فديمومة هذه القصيدة تكمن في ديمومة الظرف ، وبقاء المحبين لأوطانهم ، رغم التضييق والطغيان .

وهكذا تبرز أهمية هذا العمل الشعري ، الذي سنحاول استجلاء آفاق الثورة فيه ، من خلال الصفحات التالية .

-1-

ديوان القصيدة

سِفر الخروج أو أغنية الكعكة الحجرية قصيدة من ديوان أمل دنقل الرابع (العهد الآتي)[1]، ونظرة في هذا العنوان ، وتفحصاً سريعاً لعناوين قصائده ، وطريقة بنائها – نشعر أن هناك موازاة بين شكلية هذا الديوان ، وشكلية الكتاب المقدس (التوراة / العهد القديم)[2].

تلك الموازاة تبدو من خلال المُسمى الأساسي ، ثمَّ في مُسمى الأسفار ، وتقسيمها إلى إصحاحات في كليهما :

[العهد الآتي // العهد القديم ، سِفْر التكوين // سِفْر التكوين ، سفر الخروج // سفر الخروج .....] .

فكأن هناك توظيفاً أولياً ، يستخدمه الشاعر بداية ، وكأنه أراد أن يوحي في طرحه الدلالي الأول من خلال العنوان بأن ما تحويه قصائده من تنبوءات جديدة هي قديمة ، فكأن ما نحن فيه جديد قديم ، أو قديم جديد ، ولكي يعطي هذا الجديد القديم تلك المصداقية وضعه في هذا القالب المقدس ؛ ليكتسب من الشكل القداسة ، ومن ثمَّ مصداقية الطرح .

يؤكد ذلك ما نراه من توظيف في مفتتح الديوان ، حينما استدعى أمل مقولتين[3]، الأولى من العهد القديم :[وقال الرب الإله هو الإنسان قد صار كواحد منا ، عارفاً الخير والشر] ، والأخرى من العهد الجديد : [مملكتي ليست من هذا العالم ، لو كانت مملكتي من هذا العالم لكان خُدَّامي يجاهدون لكي لا أسلم إلى اليهود] .

وبالتالي إذا وضعنا كل ما مضى في إطار دلالي واحد ، وجدنا أن الشاعر

---

(1) أمل دنقل ـ العهد الآتي ـ الأعمال الكاملة ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة ـ ط2 (مزيدة ومنقحة) ـ 2005م ـ ص289 : 296 .

(2) تشمل التوراة الأسفار الأولى من العهد القديم ، وهي : [التكوين ، الخروج ، اللاويون (الأخبار) ، العدد ، التثنية] ، ويطلق عليها أيضاً أسفار موسى عليه السلام ، راجع : محمد السعدي ـ حول موثوقية الأناجيل والتوراة ـ منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية ـ طرابلس ـ ليبيا ـ ط1 ـ 1986م ـ ص94 : 98 .

(3) راجع : العهد الآتي ـ ص277 .

يدفعنا منذ البداية إلى التفكير في شر اليهود ، القديم الجديد ، وعهده الآتي ، ووجوب مواجهته ، كأنه بذلك يوظف بداية مُسمى (العهد القديم) ، (العهد الجديد) ، من خلال مقولتيهما ، الدالة في أولهما على إدراك الإنسان للخير والشر ، والمشيرة في ثانيهما إلى ضرورة مجابهة شر اليهود ، الذي يجب ألا نستسلم له أبدا ، وإن كنا نرى أن المقولة الثانية بالعهد الجديد موجهة للمسيحيين ، وذلك يدل في أحد مضامينه على توحُّد مأساة المسلمين والمسيحيين في مواجهة اليهود وشرهم .

يضع أمل هذين المسميين في موازاة مسماه ومقولته بالعهد الآتي ، ومن هنا فـ (العهد الآتي) بمحتواه ـ كما قلنا ـ قديم جديد ، وحَّد بين قديمه وجديده ذات المأساة القديمة التي تسيطر على حاضرنا ، ومستمرة في تحطيم مستقبلنا .

لكننا مع ذلك نؤكد على أن الشاعر يدفعنا إلى اليهود ؛ باعتبارهم البؤرة الدلالية العامة التي تلتقي حولها أكثر مضامين الديوان ، وبالتالي فالتوظيف الأساسي هنا قائم على الموازاة بين شكلية كتاب اليهود المقدس (العهد القديم) ، ومعناه في عموميته ، خاصة ـ فيما يعنينا ـ ماهية التكوين والخروج ، وبصورة أخص فيما ركز عليه السفر الأول (التكوين) في التوراة بالعهد القديم ، من حديث عن بدء الخلق ، ووعد يهوه ، إله بني إسرائيل ، بإعطاء أرض فلسطين لإبراهيم ، وإسحق ، ويعقوب عليهم السلام ، ولنسلهم من بعدهم ، وفيما ركز عليه السفر الثاني (الخروج) من تكاثر اليهود في مصر ، وخروجهم منها ، وعصيانهم لموسى عليه السلام ، وارتدادهم ، وعبادتهم للعجل[1] .

ففي سِفر التكوين[2] حديث عن البدء ، والمفارقة بين إرادة الرب (الخير) ، وإرادة كثير من الناس (الشر) ، وصولاً للصراع بين الخير والشر ، وانتهاءً بكامل المأساة ، ثمَّ يأتي الخروج[3]؛ سبيلاً للخلاص من تلك المأساة ، ومن هنا فالشر ليس سوى شر اليهود ، الذي يدعوهم للعصيان ، واغتصاب حقوق الآخرين ، تحت زعم تاريخي ، مشكوك فيه ، ومن ثمَّ يجب على الناس (الشعب / الضحية) تجاه ظلم الداخل والخارج أن يعوا الأمور على حقيقتها ، ويخلعوا عنها نعوت الزيف والضلال !!

---

(1) راجع : موثوقية الأناجيل والتوراة ـ ص95 .
(2) راجع : العهد الآتي ـ ص281 : 287 .
(3) راجع : السابق ـ ص289 : 296 .

- 2 -

القصيدة ، وظرفها التاريخي

مضت النكسة (1967م) بكل زفراتها ، وانتظر الجميع الثأر الذي لم يؤخذ ، ومات عبدالناصر (1918 : 1970م) دونه ، وجاء السادات ، ومضت وعوده المتوالية بالحرب أدراج الرياح ، ومع كل ذلك تزداد النقمة ، ويقوى الاحتجاج لدى كثيرين ، ومنهم شاعرنا أمل دنقل ، الذي طالما عبَّر في شعره عن رفضه للاستسلام والانهزامية ، وسعى كغيره للثأر .

وقد وصل شاعرنا إبان ذلك لأقسى درجات الرفض الاجتماعي والسياسي ، خاصة في عام 1972م ، فيما عُرف بعام الضباب ، وهو العام الذي اقترب فيه أمل الشاعر من الحركة الطلابية الغاضبة ، وصاغ " بقصيدته (أغنية الكعكة الحجرية) ذروة تعبيرها الاحتجاجي الذي تمثل في الاعتصام بميدان التحرير ، حول النصب الذي كان قائماً فيه ، وهو الاعتصام الذي فضته أجهزة الأمن بالقوة ؛ خوفاً من تفاقم نتائجه ، فسقط بعض الطلاب ضحية الاصطدام ، وانطلق صوت أمل دنقل يسجل (الإصحاح الأول) من (سِفر الخروج) "[1].

وقد انتشرت هذه القصيدة انتشاراً واسعاً بعد نشرها أول مرة بمجلة (سنابل) ، التي كان يصدرها الشاعر **محمد عفيفي مطر** بمحافظة كفر الشيخ ، ذلك رغم التضييق والمنع ، وقد لاقت رواجها في المحافل الطلابية ، وصار أمل دنقل " أكثر الأصوات الشعرية المتمردة ، تجاوباً مع وجدان الطلاب الساخطين "[2].

ورغم أن حرب أكتوبر (1973م) أتت لتفقد هذه القصيدة طرفها التاريخي (1972م) ، إلا أنها ظلت تحتفظ بقيمتها ، بل بديمومتها وديمومة تعبيرها عن الثورة ضد الظلم والاستبداد ، حتى أنها لتردد - إلى الآن - كثيراً ؛ فقد رددها المتظاهرون المصريون الذين خرجوا إلى الشوارع في مصر ، فيما كانت القوات الأميركية والبريطانية تدك العراق بالصواريخ التي فاجأت بغداد ليلاً !!

لكن هذه القصيدة على أية حال تمثل بديوانها مرحلة من مراحل الرفض ، التي استمر شاعرنا في استكمال حلقاتها ، مرحلة تلو أخرى ، حتى آخر سطر شعري كتبه ، تعليقاً على الأحداث ، ورفضاً لواقع الظلم والاستسلام .

---

(1) ذكريات أمل دنقل .
(2) السابق .

- 3 -

العنـــــوان

قصيدتنا هنا حالها كحال قصائد كثيرة لأمل دنقل ، تحمل عنوانين ؛ فهي أولاً : سِفر الخروج ، وهي ثانياً : أغنية الكعكة الحجرية .

والعنـوان الأول (سِفـر الخـروج) ، والسفر هو الكتاب ، وبالتالي فهو كتاب الخروج ، وكأن الشاعر يطرح من خلاله مضمون رؤيته للخروج من المأساة ، والمطالبة بالحرية .

أمَّا العنوان الثاني (أغنية الكعكة الحجرية) ، وفي محتواه مفارقة ؛ فهي أغنية الكعكة ، وفي ذات الوقت الكعكة حجرية ، فهل يتفق المضاف (أغنية) والمضاف إليه (الكعكة) مع صفة الأخير (الحجرية) اتفاقاً دلالياً ؟ لا بالطبع ؛ لأن الشاعر قصد هذه المفارقة بكل ما تحمله من دلالات وإسقاطات !!

فكأن هناك طرفين ، ضاحك (ظالم) ، ومضحوك عليه (ضحية) ؛ فالأول يعطي الثاني كعكة ، ثمَّ ما يلبث الثاني أن يجدها حجرية ، وهذه هي إشكالية الفساد بين الراعي والرعية في دول الظلم والاستبداد !!

هذه الإشكالية التي يوجدها الظالم تُنبت التمرد ، وتُشعل الثورة لدى الضحية ، خاصة إذا كانت هذه الإشكالية تكررت كثيراً ، حتى شعر الضحية أنه ليس لـه قيمة لدى الآخر ، ومن ثمَّ فالنتيجة المتوقعة منطقياً للخروج من هذا الواقع المظلم المتردي – رابطة تجمع بين العنوانين ؛ إجمالاً (سِفر الخروج) ، أو بإحدى تفصيلاتها (أغنية الكعكة الحجرية) .

إنها ثورة الشعب الضحية ، حان وقتها ، وسُطِّرَ كتاب الخروج منها ، وها هم المتظاهرون ـ في ثبات ـ يتحركون ، يبدؤون شرارتها الأولى ، ينشدون أغنيتها الثائرة ؛ تحميساً لهم ولغيرهم ؛ ليتواصلوا معهم ؛ حتى لا تستمر بواعثها أكثر من ذلك ، فتكتسب صفة الديمومة والثبات !!

- 4 -

الإيقـــــــاع

- أ -

هذه القصيدة تنتمي في بنائها الإيقاعي لتيار شعر التفعيلة ، كما تحدثنا عنه في غير موضع من هذا الكتاب .

وقد استخدم الشاعر تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن /0//0) ، مجرياً عليها ما هو متاح من زحاف الخبن (/0//0 ← ///0) ، وهو كثير ، ومن علل ، وكانت علتين : التذييل (/0//00) ، والترفيل (/0//0/0) ، وكانت بآخر الأسطر الشعرية التالية ؛ التذييل في قوله بالإصحاح الأول :

4 - والدَّمُ انسابَ فوقَ **الوشَاحْ !**
12 - وشعَاري : **الصَّبَاحْ !**

وفي الإصحاح الثالث :

1 - عندمَا تهبطينَ على سَاحَةِ القومِ ؛ لا تبدَئِي **بالسَّلامْ .**
2 - فهمُ الآنَ يقتسِمُونَ صِغَارِكِ فوقَ صِحَافِ **الطعَامْ**
8 - وغداً تغتدِي مُدُنُ الألفِ **عَامْ !**
9 - مُدُناً.. **للخيامْ !**

وفي الإصحاح الخامس :

4 - (غيرَ لونِ **الضِّيَاعْ !**)
7 - الرَّمْلُ أصْبَحَ : أبْسِطَةً .. تحتَ أقدَامِ جيشِ **الدِّفَاعْ)**
14 - **الوَدَاعْ !**

والإصحاح السادس :

2 - ظهرَ الجُندُ دَائرَةً منْ دروعٍ وخوذاتِ **حَرْبْ**
4 - يجيئونَ منْ كلِّ **صَوْبْ**
7 - كنبضةِ **قلبْ !**

والترفيل في قوله بالإصحاح الرابع :

7 - (بلادِي **البَعِيدَهْ!**)
23 - يتغنَّى لأعيَادِ ميلادِ مِصرَ **الجَدِيدَهْ !**

وذلك على طول مائة وتسعة أسطر ، موزعة على ستة إصحاحات ، هي ما احتوته القصيدة ، منها ثمانية أسطر استبدلت - فيما نرى - بالنقاط ، كقوله في الإصحاح الثاني :

دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتعَبَهْ
رفعَتْ أمُّهُ الطيِّبَهْ
عينهَا.. !
(دفعتْهُ كعُوبُ البنادقِ فِي المَرْكبة !)
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتعَبَهْ
نهضتْ ؛ نسَّقتْ مَكتبَهْ ..
(صَفعَتْهُ يَدٌ..
- أدخلتْهُ يَدُ اللهِ في التجربَهْ !)
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتعَبَهْ
جَلسَتْ أمُّهُ ؛ رتَّقتْ جَوْرَبَهْ..
(وَخَزَتْهُ عُيونُ المُحَقِّقِ..
حتى تفجَّرَ مِنْ جلدهِ الدَّمُ والأجْوبَهْ !)
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتعَبَهْ !
دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتعَبَهْ !

فهذه النقاط المتروكة ليست فصلاً بين مقاطع جزئية بقدر ما هي كلاما كثيرا ، يربط بين الأحداث المتتابعة ، تركه الشاعر للقارئ ، يربط كيفما شاء بين تلك الأحداث المتوازية المتفارقة !

وعلى نفس النهج سار بالإصحاحين ، الرابع والسادس ، وهي ما تشكل - ثلاثتها - الحدث الأساسي بالنص (المظاهرة) ، فكأن هناك الكثير ما لم يقله ، تركه

للمتلقي ؛ ليُعْمِل خياله ، ويبني في النهاية الحدث كاملاً ، بمجرياته ، وتفصيلاته.

ومع أنه ليس من ثوابت منهجنا ربط الإيقاع بمعان خاصة ، إلا أننا نرى ما يراه البعض في الربط ما بين العاطفة والإيقاع ؛ **فريتشاردز** يرى أنه من الاستحالة بمكان فصل الإيقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية[1]، ويقرر **إبراهيم أنيس** مطمئناً أن " الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع ، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه ، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي ، وتطلب بحراً قصيراً ، يتلاءم وسرعة التنفس ، وازدياد النبضات القلبية .....

أمَّا في الحماسة والفخر فقد تثور النفس الأبية لكرامتها ، ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني ، يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة ، .... ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات ، أو في الدعوة إلى شن قتال "[2].

وانطلاقاً من ذلك وجدنا بحر المتدارك من البحور الأثيرة لدى أمل دنقل ، خاصة في قصائده التي تزداد فيها حدة الثورة والتمرد ، مثلما نجد في قصيدة (لا تصالح) بديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس) .

وقد كانت الثورة حاضرة في قصيدتنا (سِفر الخروج / أغنية الكعكة الحجرية) في صورتها المُعلنة ، دون مواربة أو ترميز ، ومن ثمَّ وجدنا المتدارك ، الذي يُقال عنه إنه " لا يصلح لشيء ..... إلا للحركة الراقصة الجنونية ، وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشد لتخلق نوعاً من الهستريا "[3]، ولاشك أن الثورة أحياناً شكل من أشكال جنون البحث عن الحرية المفقودة ، وبازدياد الظلم قد ينفجر المظلوم ، لتتحول ثورته إلى نوع من الهستريا الواعية !

وقد يكون في اختيار المتدارك أخيراً - إضافة إلى ما مضي - أنه أليق بالأدب الشعبي ؛ لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة[4]، ولأن الشاعر يخاطب الجماهير ، فقد اختار وزناً قريباً من آذانهم ، محبباً إليهم ، يغرس من خلاله معانيه غرساً ؛ يحقق به ما يريد من وراء خطابه الشعري .

---

(1) راجع : أ . أ ريتشاردز - مبادئ النقد الأدبي - ترجمة الدكتور. مصطفى بدوي - المؤسسة العامة للترجمة والطباعة والنشر - القاهرة - 1963م - ص197 .

(2) د. إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية - ط6 - 1988م - ص177 .

(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج1 (في النظم العربي) - ص83 .

(4) راجع : موسيقى الشعر - ص106 .

- ب -

لم يفت أمل - كعادته - أن يدعم الإيقاع الخارجي بنوع من الالتزام التقفوي ؛ لإيمانه بما للقافية من دور كبير في تعزيز موسيقية القصيدة ، فوجدناه يلتزم قافية ، أو يبادل بين قافيتين داخل كل مجموعة من السطر الشعرية ، وهو كثير ، ودائماً ما يكون بين قافية الهاء وقوافٍ أخرى ، تتفق أو تختلف داخل كل إصحاح ، ومثال ذلك في الإصحاح الثالث :

عندمَا تهبطينَ على سَاحَةِ القومِ ؛ لا تبدَئِي بالسَّلامْ .
فهمُ الآنَ يقتسِمُونَ صِغَارَكِ فوقَ صِحَافِ الطعَامْ
بعدَ أنْ أشعَلوا النارَ فِي العُشِّ ..
والقشِّ ..
والسُّنبُلهْ !
وغداً يذبحُونكِ ..
بحثاً عن الكنزِ فِي الحَوْصَلهْ !
وغداً تغتدِي مُدْنُ الألفِ عَامْ !
مُدُناً.. للخيامْ !
مُدُناً ترتقِي دَرَجَ المقصَلهْ !

فقد بادل بين قافيتي الميم مقيدة [4 مرات] ، والهاء مقيدة [3 مرات] .

وعلى نفس النهج نجد الحاء مقيدة [مرتان] بالإصحاح الأول ، والباء مقيدة [6 مرات] بالإصحاح الرابع ، والعين مقيدة [3 مرات] بالإصحاح الخامس ، والباء مرة أخرى مقيدة [5 مرات] بالإصحاح السادس .

هذه القوافي يبادل بينها وبين قافية الهاء المقيدة أيضاً ، المسيطرة على كامل الإصحاحين ، الأول [6 مرات] ، والثاني [11 مرات] ، والمنتشرة بباقي الإصحاحات ، الثالث [3 مرات] ، والرابع [9 مرات ، على قافيتين (7) مردفة بالياء ، (2) غير مردفة] ، والخامس [3 مرات] ، والسادس [10 مرات] .

ومن ثمَّ بدت لنا قافية الهاء نغمة محورية ، تدور حولها كل النغمات الأخرى ، توقظ وتنبه وتحمس الثائرين ، وتؤجج ثورتهم من الداخل ، لتعلن عن نفسها في صخب وثورية ، هذا الالتزام التقفوي يمنح قيمتين آدائيتين للقافية ، الأولى من التزامها ، والثانية من تقييدها .

فمن خلال الأولى يبعد شبح النثرية ، الذي يُظن في مثل هذه القصائد ، ويحقق بالتضافر مع التفعيلة الملتزمة ما يُرجى عادة من الشعر ، ألا وهو التطريب .

يؤكد هذا الدور قلة التدوير بين قوافي القصيدة ؛ لاتكائها قي أكثرها على القيمة الأدائية الثانية ، وهي التقييد ، الذي نجد من خلاله إيحاءً بضيق وتبرم ، فاضت بهما نفوس الثائرين ، المتمردة على الواقع ، نظن أن هذا الضيق والتبرم لم تكفهما الثورة بشعاراتها الكلامية لتعبّر عنهما ، فبدت القافية في تقييدها كمن ينتظر الفعل ؛ تحقيقاً للهدف الذي لا يتحقق بالكلام وحده !!

هذه القيمة الثانية للقافية بساندها ـ من وجهة نظرنا ـ دور القافية في حالة كونها مردفة بالألف :

[(الوشاح / الصباح) ، (السلام / الطعام / عام / خيام) ، (الضياع / الدفاع / الوداع)] .

أو الياء :

[(القاسية / الخاوية / الدانية / القاسية / غانية / الثانية / القاسية / البالية / الباقية)] .

هذا الردف في حالتيه ، يظهر جانباً لاشك في وجوده كأحد أسباب تلك الثورة ولوازمها ، إنه الحزن الذي عبَّرت عنه حروف المد (الألف / الياء) في حالة كونها ردفاً ، أو ما ناظرها من حروف المد الأخرى (الألف / الواو / الياء) المستخدمة بكثرة ببنية الكلمات داخل القصيدة ، ومعلوم ما لحروف المد من قيمة إيحائية تنتج عن مساحتها التصوتية الممتدة حين النطق بها ، تلك المساحة تجعلها أقدر ما يكون على حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة ، لاسيما الممتزجة منها بتنويعات الحزن المختلفة .

ـ ج ـ

هذه الإيقاعية الماضية بشقيها ، الوزني والتقفوي ، يقف معها في آداء دورها ما توافر من عناصر إيقاعية داخلية ، انتشرت بالقصيدة ، وتعتمد في ماهيتها على ترديد الأصوات بصورة توجد إيقاعاً داخلياً ، يدعم في بنائه الإطار الخارجي للإيقاع ، وقد برز منها عنصران ، هما : التكرار ، والجناس .

والتكرار ظاهرة لغوية ، ووسيلة إيقاعية ، لها مزيتان ، الأولى سمعية ،

والأخرى فكرية ، " الأولى ترجع إلى موسيقاها ، والثانية إلى معناها "[1]، وقد انتشر التكرار بكل الإصحاحات ، من هذا قول الشاعر بالإصحاح الأول :

[(أشهروا الأسلحة / ارفعوا الأسلحة) ، (أضرحة / أضرحة / أضرحة)] .

وبالإصحاح الثاني :

[(دقت الساعة المتعبة / دقت الساعة المتعبة / دقت الساعة المتعبة / دقت الساعة المتعبة / دقت الساعة المتعبة)] .

وبالإصحاح الثالث :

[(وغداً / وغداً) ، (مدن / مدناً / مدناً)] .

وبالإصحاح الرابع :

[(دقت الساعة القاسية / دقت الساعة القاسية / دقت الساعة القاسية) ، (بلادي / بلادي / بلادي)] .

وبالإصحاح الخامس :

[(لونتي / لونتي ، لون ، لون) ، (الرمل / الرمل / الرمل) ، (الوداع / الوداع)] .

وبالإصحاح السادس :

[(دقت الساعة الخامسة / دقت الساعة الخامسة) ، (دقت الخامسة / دقت الخامسة) ، (رويداً / رويداً) ، (الرصاص / الرصاص / الرصاص) ، (نحن فداؤك / نحن فداؤ ..) ، (أضرحة / أضرحة / أضرحة) ، (ارفعوا الأسلحة / ارفعوا الأسلحة)] .

هذا التكرار ـ كما نراه ـ بسيطاً ، متمثلاً في تكرار كلمة ، أو مركباً ، وجدناه في تكرار جملة بكاملها – أدى دوره في تدعيم الإيقاع الخارجي للقصيدة ، خاصة في صورته المركبة المتكررة بصورة واضحة إيقاعاً بالإصحاح الثاني والرابع والسادس ، وفي ذات الوقت أدى هذا التكرار في سياقاته المختلفة دوراً معنوياً ،

(1) د. عزالدين علي السيد ـ التكرير بين المثير والتأثير ـ دار الطباعة المحمدية بالأزهر ـ القاهرة ـ 1978م ـ ص9 .

انفرد بكل سياق ، لكنه في النهاية يدعم ما في القصيدة من غضب وتمرد وثورية ومعاناة ، وألم !!

أمَّا الجناس فهو أيضاً نمط تكراري ، وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ ، وإذا كان التكرار يعتمد في ماهيته على اصطحاب الدال والمدلول ، فالجناس يعتمد على اصطحاب الدال دون المدلول ؛ إذ إن حد الجناس هو " اتفاق اللفظ ، واختلاف المعنى"[1]، وهذا هو الجناس في صورته التامة ، وهو ما لم نجده في القصيدة ، لكننا وجدنا الجناس غير التام ، وهو في قيمته " يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين ، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر "[2].

وقد تواجد هذا اللون من الجناس بكثرة واضحة بين الكلمات الواقعة في مقام القافية ، لكن من أبرز أمثلته التي نود أن نشير إليها في غير مقام القافية مجموعة الثنائيات التجنيسية التالية :

[(العش / القش) ، (لوتتي / لونتي) ، (المهرب / المطرب) ، (العيان / البرلمان) ، (ينقبضون / ينفرجون) ، (الساحة الدامسة / الساعة الخامسة)] .

فإضافة إلى العطاء الإيقاعي لتلك الثنائيات ، نجد إنتاجاً دلالياً ، بالتوازي أو بالاختلاف بين المتجانسين ، كلٌّ يؤكد مضمون سياقه ، داعماً الخطاب الشعري العام .

فالعش بناؤه من القش ، والتلوث مجازاً تغيير اللون ، علامة على اختلاط الصواب (لونتي) بالخطأ (لوتتي) ، والمطرب في دوره الدلالي بسياقه وجه آخر للمهرب ، والبرلمان في مصداقية تقييده للأحداث (نبض الشعب وقضاياه) كشهود العيان ، والانقباض حركة مغايرة للانفراج ؛ دليل الحركة وعدم السكون ، والساحة الدامسة (ساحة التظاهر) كانت على تلك الحالة الساعة الخامسة .

---

(1) ضياء الدين بن الأثير ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ تحقيق الدكتور. أحمد الحوفي ، والدكتور. بدوي طبانة ـ مطبعة نهضة مصر ـ 1959م ـ ص107 .

(2) د. منير سلطان ـ البديع ، تأصيل وتجديد ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ 1986م ـ ص82 .

- 5 -

ثـورية الخطـاب الشعـري

- أ -

الإصحاح الأول

يبدأ الشاعر إصحاحه الأول بسفر خروجه من المأساة ، والمكون من اثنا عشر سطراً شعرياً ، بهذه الخطابية الواضحة ، وكأنه خطيب ثائر ، يخطب بين الناس (الضحايا المظلومين) :

أيُّهَا الواقفونَ على حَافةِ المَذبَحَهْ
أشهرُوا الأسلحَهْ !

إنه تقرير للواقع بصورة صريحة ، ليس فيها زيف ولا مواراة ، حتى يدرك هؤلاء ما هم فيه ، وما هم سائرون إليه ؛ كي يتخذوا موقفاً حاسماً ، ومن ثمَّ فهو يدعوهم للثورة على قدر ولاتهم الذي أذهبهم لحافة المذبحة ، ذلك قبل أن يقعوا فيها ، فليثورا ، وليعلنوا غضبهم ، ويشهروا أسلحتهم ، ويستردوا حقهم المسلوب ، ولماذا السكوت ، وقد :

سَقطَ الموتُ ، وانفرطَ القلبُ كالمِسْبَحَهْ .

نعم لماذا السكوت ، وقد كُشفت الحقائق (سَقطَ المَوتُ) ، وتحرك القلب الجامد ، الذي ظل زمناً صامتاً لا يشعر بشيء ، وكأنه وقف بمشاعره عند مرحلة وحقائق لا يتعداهما ؛ خوفاً أو صبراً ، ها هو يخرج عن صمته ، منفجراً ثائراً ، ولتأكيد هذه الانفجارية صوَّرها بانفراط حبات المسحة .

إنه يعلن في صخب عمَّا ضاق به صدره ، من مشاعر متعددة ، متفقة أو متناقضة ، لكنها في كل الأحوال ثائرة متمردة ، ضاقت ذرعاً بزيف الحقائق ، وخداع الساسة !!

ولتأكيد هذا الكشف ، وهذه الصحوة ، يعلن أن دماء الضحايا برهان يقهر أي زيف دونها ، ومن ثمَّ فالثورة بدأت ، وبدأت تضحياتها :

والدَّمُ انسَابَ فوقَ الوشَاحْ !

ولكي تحقق الدعوة الخطابية للثورة أثرها ، وتقع موقعها الحماسي بقلوب الجميع – كان لابد من استقراء الواقع بصورة موجزة ، مفادها أننا نعيش حالة من الموت (الظلم) ، ولابد من الإفاقة منها ، قبل أن تستبد بنا ، فلا نستطيع الفكاك منها إلا إليها ، ومن ثمَّ يقول :

المَنَـازِلُ أضْـرِحَةٌ ،
والزَّنَازِنُ أضْرِحَةٌ ،
والمدَى .. أضْرِحَهْ

تلك هي الحقيقة المُرَّة التي فرض الواقع إعلانها ؛ فالموت بأضرحته يحاصرنا ، في (المنازل) حيث الضحايا المخدوعين بالشعارات ، وفي (الزنازن) حيث المعتقلين المتهمين بحبهم للوطن ، وفي (المدى) - إن سكتنا - حيث المستقبل .

ومن هنا فالنتيجة الطبيعية لبشر ذوي عقول بصيرة ، تجاه ذلك الواقع المرير هو الدفاع عن النفس ، وحق الحياة ، ومستقبل الأجيال القادمة ، لهذا يطلب صراحة :

فارفعُوا الأسلحَهْ

لكن هذا الخطيب الثائر هو بعينه ذلك المثقف الذي رمزت له زرقاء اليمامة في قصيدة **(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)** .

إنه بصيرة المجتمع ، وعقله الواعي ، وقلبه النابض ، الذي يرى بعين الحقيقة ما وراء الواقع من حقائق ، وما وراء حقائق الغير من زيف وضلال ، ومن ثمَّ فهو يمتلك القدرة على الكشف ، ومطالعة الأمور بنواياها الحقيقية (هكذا أو كيفما ادَّعى) ، لذلك فهو يفهم الأمور الماضية بما فيها من ظلم تحقق ، ويرى الغد بما ينطوي عليه من مآسي وعذابات ، وهكذا رأيناه يثور حتى لا يتحقق الغد كصورة معادة من الأمس ، ولأنه يعي - وربما وحده الذي يعي - نراه يأخذ على عاتقه تبصير الناس بما خفي ، أو أخفي عنهم ، ومن ثمَّ على الجميع أن يتبعه :

واتبَعُونِي !
أنا ندمُ الغدِ والبَارِحَهْ
رايتي : عظمتان .. وجمجمةٌ ،
وشعَاري : الصَّبَاحْ !

تناقض كبير بين الرَّاية (عظمتان + جمجمة) ، وهي راية القراصنة ، والشعار

المُعلن (الصباح) !!

يؤكد ما مضى الدلالة الزمنية بهذا الإصحاح ؛ فلا يوجد سوى ستة أفعال ، ثلاثة للماضي ، وثلاثة للأمر ، فالأفعال الماضية (سقط / انفرط / انساب) ، يحاول الشاعر من خلالها تأكيد كشف الزيف ، ومعرفة الحقائق كما هي ، لا كما يراها الآخرون ، وذلك كي ينزع الرهبة والخوف من قلوب الجميع ؛ تشجيعاً للثورة ، وإرساءً لمبادئ الحرية ، والعدل ، وحق الحياة .

وفي ذات الوقت لا يوجد أثر للمستقبل بزمنه المضارع ، وإن كان المستقبل هنا ظاهر بأدوات دعمه من أفعال الأمر ، التي هي وسيلة لاستشرافه (أشهروا / ارفعوا / اتبعوني) ، إنها أدوات صنع المستقبل الزاهر ، مراحل متوالية ، إشهار السلاح لإعلام الآخر بقوتك ، ثمَّ رفعه في وجهه حتى يرتعد أو يرتدع ؛ خوفاً أو قتلاً ، ثمَّ السير في طريق، بدايته التضحية ، ومنتهاه الحرية .....

ـ ب ـ

الإصحاح الثاني

يتكون هذا الإصحاح من أربعة مقاطع جزئية ، أسطرها على النحو التالي : (4 + 4 + 4 + 2) ، وقد فصلت بينها أربعة أسطر شعرية ، استبدلها الشاعر كما قلنا قبلاً بالنقاط .....

وهو يقوم على أساس الموازاة الآتية بين فعلين ، يحدثان في ذات الوقت ، هما فعل الأم الطيبة في موازاة ما يحدث لابنها الثائر ، الذي يمثل صورة ، أو لنقل نموذجاً لهؤلاء الثائرين (الضحايا) ، الذين خرجوا عن صمتهم ، وأعلنوا ثورتهم .

لكن هذا التوازي الزمني بين الحدثين لا ينفي أن المفارقة التصويرية هي العنصر الأساسي الذي قام عليه هذا الإصحاح ، هذا التفارق بين الفعل الطيب (الأم) ، والفعل الظالم (أجهزة الداخلية) .

ونشير بداية إلى أن كل حزمة متوازية زمنياً ، ومتفارقة دلالياً بين الفعلين ، تبدأ دائماً بقوله :

دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتْعَبَة

ونلاحظ أن الساعة وُصِفت بذلك ، والوصف ليس خالصاً لها ، وإنما بما يجري

فيها لهؤلاء الطلاب المتظاهرين ، يقول الشاعر في أول حزمة دلالية بهذا الإصحاح :

دَقّتِ السّاعَةُ المُتَعَبَة
رفعَتْ أمُّهُ الطيِّبَةْ
عينهَا.. !
(دفعتْهُ كعُوبُ البنادقِ فِي المَرْكبة !)
... ...

فحينما تدق الساعة مُعلنة اقتراب مجيء الابن ، ترفع الأم عينها ؛ انتظاراً للابن القادم ـ كعادته ـ كل يوم ، في هذا التوقيت الذي وصفت ساعته بـ (المتعبة) ؛ لأنها ساعة يحدث فيها ما يؤلم الأم والابن معاً ، فكلاهما لا يستحق ما يجري له من عذابات ؛ فهي طيبة ـ ربما لا تعرف شيئاً عن السياسة ، ولا عن أي شيء سوى حياتها وابنها ، وقد أفاد ذلك الوصف : الطيبة ، بما يحمله من دلالات ، تعبر عن بساطة وفطرة نقيه ـ ترفع عينها للسماء في انتظار ابنها ، وتدعو له بالسلامة والتوفيق والنجاح ، أمّا هو فلم يكن يطلب سوى العزة والكرامة لبلاده !!

لكن في موازاة هذا الانتظار كان الابن يُدفع بكعوب بنادق جنود الداخلية ، داخل مركبة الاعتقال ، بعد فضّ المظاهرة ، واعتقال المتظاهرين .

ونلاحظ هنا أن الشاعر يتناول الحدث من نهايته ، بينما سيتحدث عن بعض تفاصيل بدايته في الإصحاحين الرابع والسادس ؛ وصولاً لاكتماله بالإصحاح الثاني فالثالث فالخامس ، فكأن هناك ترتيب ضمني آخر لإصحاحات سِفر الخروج ، تظهره معاني القصيدة ، إذا أردنا أن نعيد ترتيبها ، حسب منطقية وقوعها ، لا كما أثبتها الشاعر ، وما يوحي به هذا الإثبات من دلالات .

ثمّ تأتي الحزمة الدلالية الثانية ، بتوازٍ آخر ، وتفارقٍ جديد :

دَقّتِ السّاعَةُ المُتَعَبَة
نهضتْ ؛ نسّقتْ مكتبهْ..
(صَفَعَتْهُ يَدٌ ..
ـ أدخلتْهُ يَدُ اللهِ في التجربَهْ !)
... ...

فالساعة مازالت تدق ، والأم نهضت من انتظارها لتقوم ببعض الأعمال

الأخرى ، ربما لتشغل نفسها لحين عودة الابن ، فنسَّقت مكتبه ، ورتبت ما عليه من أشياء ؛ ليكون جاهزاً كي يستذكر عليه دروسه ، ثمَّ قامت ببعض الأعمال البسيطة التي عبرت عنها النقاط المتروكة فارغة في آخر السطر الشعري .

وفي ذات الوقت يتوازى مع ما مضى ويفارقه في آن واحد ، صفع الابن على يدي معتقليه ، لكن الصفع ليس وحده كل ما تعرض له الابن ، بل هو دليلٌ لما يمكن أن يكون قد تعرض لـه من إهانات ، لم يسردها الشاعر ، واكتفى بالصفع ، واعتاض عن غيره بالنقاط .

لكننا نلمح في السطر الشعري الأخير ، تدخلاً صريحاً من الشاعر :

[أدخلتُهُ يَدُ اللهِ في التجربَهْ !]

وهو تدخل في صالح حركة النص ؛ فالابن وهو يخوض تلك التجربة لأول مرة ، لا يعترض على قدره ، إيماناً منه بأنه قدر الله ، ولأن العذاب في سبيل الهدف النبيل متعة في نظره ، وإن كان عذاباً من وجهة نظر الآخرين !!

ثمَّ تأتي حزمة دلالية ثالثة :

دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتْعَبَهْ
جلَسَتْ أمُّهُ ؛ رتَّقتْ جَوْرَبَهْ..
- (وَخَزَتْهُ عُيونُ المُحَقِّق..
حتى تفجَّرَ مِنْ جلدهِ الدَّمُ والأجْوِبَهْ !)
... ...

مازالت الساعة تدق ، وما زال الابن لم يأتِ ، ومازالت الأم تشغل نفسها بفعل جديد ؛ انتظاراً للعودة التي تأخرت ، وبعد ذهاب وإياب جلست ترتق جوربه ، وغيره من ثيابه البالية .....

وينبغي أن ندرك الإنتاج الدلالي لهذه الصورة البسيطة ، بالسطر الشعري الثاني ، فقد أرادها الشاعر ، وقصدها قصداً ؛ بياناً لواقع هذا الفقير ، الذي يلبس ثياباً مرتقة ، وإن كان قد ذكر الجورب فقط ، وهو دليل على ما دونه ، الذي ترك النقاط بعده فارغة لتعبر عنه ، فهو يبين بقصد واقع المأساة التي لم يشعر بها إلا الضحايا ، الذين عبَّر عنهم من قبل في **(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)** ، في مقابل المرفهين ، الذين لم يشعروا بأي وجه من أوجه هزيمة 1967م ، ومن ثمَّ فهؤلاء الضحايا هناك ، هم من سيتمردون على التضحية الدائمة بهم ، وسيعلنون ثورتهم ،

مضحين الآن ، مثلما ضحوا بالأمس ، ولربما إن سكتوا سَيُضَحى بهم في الغد (كما أشار لذلك بالإصحاح الأول) .

وبالتوازي مع فعل الأم ، كان الابن قد وصل إلى محققي الداخلية ، ليُسأل عمَّا فعل ، وليقر بكثير ممَّا لم يفعل ، لكنه ما بين مد وجذر ، وتمرد ورفض ، وتحت وطأة التعذيب ، يقر بكل شيءٍ يجعل من اعتقاله أمراً واجباً ، وتعذيبه فداءً للوطن !!

وهنا أيضاً تظهر القيمة التعبيرية للصورة :

[وَخَزَتهُ عُيونُ المُحَقِّق..]

وما توحي به من عدائية مفرطة لمحققي الداخلية تجاه الطلاب المعتقلين ، حتى أن نظرتهم أثناء عملية الاستجواب لتتحوّل إلى ما يشبه الطعن بالسلاح ، لكن تلك النظرة العدائية لم تكن وحدها كل ما ينتظر المعتقلين ، بل هي فاتحة لأفعال أخرى كثيرة ، اعتاض عنها الشاعر بالنقاط المتروكة فارغة في آخر السطر الشعري ، وأخذ على عاتقه ، من خلال تدخله ، عبء شرح نتائجها ، بإعلانه عن الموازاة بين انسياب الأجوبة التي يقرُّ بها مُرغماً ، والدم الذي ينساب إثر التعذيب أثناء الاستجواب !!

إن ذلك جزء من المأساة ، ولأنها على تلك الشاكلة تعبر عن جزء من إطار مأساوي عام ، نرى الساعة استمرت في دقها ، بذات وصفها (متعبة) ، متكررة مرتين بآخر الإصحاح :

دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتعَبَهْ !
دَقَّتِ السَّاعَةُ المُتعَبَهْ !

إنه تقرير للواقع المرير ، وحالة الانهزامية التي ظنها القساة انتصاراً لهم !

يؤيد ما مضى استقراؤنا للدلالة الزمنية بهذا الإصحاح ؛ فقد وجدنا الشاعر يستخدم الزمن الماضي فقط (15 فعلاً) ، ولا يوجد أثر لما عداه من أزمنة ، وذلك يُفسر لنا ما قلناه من أن شاعرنا بدأ حديثه من حيث انتهى ، وبالتالي غلبت الدلالة الماضية ؛ نظراً لأنه يخبرنا بما انتهى فعله ، وقد أخذ هو دور الراوي الذي يقص حقائقه وتفاصيله .

يؤكد ذلك من ناحية أخرى خبرية كل الأساليب المستخدمة في هذا الإصحاح ، فكأنه يقرر حقائق ، لا يتسرب إليها أدنى شك ، ولا تقبل جدلية الصدق أو الكذب .

- ج -

الإصحاح الثالث

يتكون هذا الإصحاح من عشرة أسطر شعرية ، وهو في أساسه خطاب لتلك الأم (الطيبة) في المقطع السابق ، التي لم يأتِ ابنها كمعتاده ، في الساعة الخامسة ، ومن ثمَّ لابد أن تسأل عنه ، يخاطبها الشاعر ، ناصحاً ، موجّهاً لفعلها الطيب ، الذي ينبغي أن يلغي طيبته مع من لا يستحقها .

إن الأم هنا على دراية بمكان ابنها ؛ ربما لأنها تعلم قبلاً ثورته ، وربما لأنها تدرك أن الوطنية التي يتحلى بها ابنها آنذاك تهمة وجريمة ، ومن هنا فهي تسرع ، ولتصوير هذه السرعة في السؤال عن وحيدها ، وفلذة كبدها ، يقول (تهبطين) ، وكأنها طارت فزعا وخوفاً ، لتطمئن علي ابنها الغائب :

عندمَا تهبطينَ على سَاحَةِ القومِ ؛ لا تبدَئِي بالسَّلامْ .

قد تتساءل الأم الطيبة ، لماذا لا ألقي السلام ؟ فيجيبها الشاعر الثائر الموجّه بدليل قاطع ؛ وهو أن السلام لمن منحك الأمن والطمأنينة ، أمَّا من أنكر عليك حريتك وأمنك وعذبك ، فلا يستحق منك السلام :

فهمُ الآنَ يقتسِمُونَ صِغَارَكِ فوقَ صِحَافِ الطعَامْ

إذا كانوا يفعلون ذلك بأبنائك ، فلا يستحقون سلاماً منك !!

إننا في هذا الإصحاح ، وبداية من السطر الشعري السابق ، نرى الأم ـ من خلال هذا النموذج الاجتماعي السياسي ـ تتحوّل من كيفها بالإصحاح السابق إلى كيف آخر ، ربما تحوُّل دلالي ، نرى فيه امتزاج بين اثنين ، كلاهما يتصف بالأمومة ، هما : الأم التي أخذ الأمن أبنها ، ومصر (الوطن الأم) ، هذا التحوُّل الدلالي وجَّهنا إليه استبدال الابن (المفرد) بالأبناء (صغارك) .

إنه أسلوب المفارقة التصويرية **(imagical paradox)** المحبب الاستعمال لدى أمل دنقل ، ومقارناته المعهودة بين الضحايا الفقراء الذين يتحملون دائما كامل المأساة ، والقساة الظالمين ، الذين يسعدون في كل الأحوال ....

ولأن الأم حنونة بطبعها ، ولأنها ترى أبناءها مهما كبروا صغاراً ، نرى هذه الصورة البسيطة في تقنيتها ، المنتجة دلالياً في سياقيها العام والخاص ، تتحوّل

إلى منحى تصويري جديد ، فيه من المجاز ما يمنحه بُعْدَ المأساة ، ودلالاتها التي أراد الشاعر أن يعبر عنها .

إنها صورة الطائر وصغاره ، وقد حرص على رعايتهم ، وفجأة جاءهم الصائدون الأشرار ، فاقتنصوا الصغار ، وجعلوا منهم مأدبة ، يتشاركون طعامها !

ولم يكتفِ بذلك ، بل إنه قبلها أشعل النار :

بعدَ أنْ أشعَلوا النارَ فِي العُشِّ ..
والقشِّ ..
والسُّنبُلة !

فلماذا العُش ، والقش ، والسنبلة ؟ لأنه أراد الهلاك الدائم ، ومن ثمَّ أحرق البيت (العش الذي يصنع من القش) ، والطعام (السنبلة) .

إن تلك الصورة استمرار للمفارقة الماضية ، وهي - في كيفها - ترمز لواقع الفقراء ، الذين ربما يطمحون ، ولكنهم أبداً لا يطمعون إلا بمكان ينامون فيه ، ولقمة تسد جوعهم ، ذلك في مقابل مطامح ومطامع الآخرين (الظالمين) .

ولأن الظالم لا يرضى إلا بالهلاك الأبدي ، ولا يرى حياة ولا نعيماً إلا له ، سنراه يُلفق الأسباب لكي يقضي على تلك الأم ، التي ربما كافحت لتبني عُشها ونسلها من جديد ، ومن ثمَّ فليكن المبرر هنا خرافة الكنز (خاتم سليمان) ، لكنه ليس هنا في بطن السمكة ، إنه في حوصلة الطائر الأم :

وغداً يذبحُونكِ ..
بحثاً عن الكنزِ فِي الحَوْصَلة !

إنه استقراء للمستقبل ، وتوظيف مغاير لتلك الخرافة ، لكنه يؤدي على أية حال معنى التضحية بالضعيف ، في مقابل الحفاظ على الآخر ، الظالم المستبد . إذن فلتنبح الأم كما ذبح أبناؤها ؛ بحثاً عن الكنز في حوصلتها !

إن ذلك استكمال للفصل الأخير لمأساة تلك الأسرة ، إنه القضاء على الأم مثلما قضي على الابن (ذلك في حالة الأم وابنها) ، أو القضاء على مصر (الوطن الأم) ، مثلما قضي على أبنائها قهراً ، دلالتان تصحان ، وإن كنا نرى النص هنا يسير بموازاة الدلالة الثانية ، فلقد بدا التحوُّل الدلالي واضحاً ، وأصبحت الأم هنا هي مصر ، والكنز ليس سوى المكافأة والمجد الذي يسعى إليه المعذبون القساة ، الذين

يرون في هؤلاء الضحايا أعداءً للوطن ، والقضاء عليهم يُعَدُّ إبرازاً لوطنيتهم ، ربما يرون ذلك ، وربما شاء لهم غيرهم أن يروا ذلك في سبيل الوطن !!

فإذا كان ذلك واقعاً منتظراً في الغد ، فمعناه أن الخراب غداً سيعم الوطن :

وغداً تغتدِي مُذْنُ الألفِ عَامْ !
مُدُنَاً.. للخِيَامْ !

إن الألف عام ليس إلا الألف مئذنة ، دليل القاهرة الكبرى ، ورمزها المُعلن ، والألف وحده ليس إلا إيحاءً بالحضارة ، ومن هنا يشع الرمز بدلالته التاريخية الحضارية ، لكن القاهرة التي قهرت أعداءها قهرها أبناؤها ، وخرَّبوها ، لكنها ليست القاهرة وحدها ، وإن كانت العاصمة ، إنها كل مدينة في الوطن ، الذي سيتحوَّل إلى خراب ، وكل مدينة تموت تسلم الموت لمن بعدها ، وكأنها جميعاً تُساق للمقصلة ، وقد حُكِمَ عليها بالإعدام قطعاً للرقاب :

مُدُنَاً ترتقِي دَرَجَ المقصلَهْ !

إنه تصوير للمأساة في فصلها الأخير ، خراب يعم ، وموت محقق !!!!

يدعم الدلالات الماضية بزاويةٍ ما الدلالة الزمنية في هذا الإصحاح ، تلك التي اختلفت عمَّا كانت عليه بالإصحاح السابق ؛ فقد غلبت دلالة المستقبل ، بفعلها المضارع (6 أفعال) ، وقلت دلالة الماضي (1 / أشعلوا) ، وفي ذات الوقت بقيت الخبرية مسيطرة ، إلا في حالة واحدة ، بأسلوب النهي (لا تبدئي) .

والأفعال المضارعة الستة (تهبطين / تبدئي / يقتسمون / يذبحونك / تغتدي / ترتقي) كلها توحي بالمثول والشخوص ، وفي ذات الوقت الاستمرارية ، وكأن الأحداث المؤلمة في سياق هذه الأفعال حيَّة شاخصة ، دائمة متجددة ، رشَّح لها جميعاً الفعل الماضي (أشعلوا) ، الذي يحمل في دلالته الماضي ، المطل بخرابه على المستقبل .

بينما ظلت الخبرية ؛ لأن الشاعر في إطار إعلان حقائق لاشك فيها ، وكأن أسلوب الإنشاء الوحيد (لا تبدئي) ، يهدف إلى تنبيه الضحايا بمآلهم الوخيم ، ومصيرهم المشؤوم .

ـ د ـ

الإصحاح الرابع

دَقّتِ السَّاعَةُ القاسِيَهْ

عادت الساعة مرة أخرى لتدق بالإصحاح الرابع ، المحتوي على ثلاثة مقاطع جزئية (7 + 5 + 9) ، يفصل بينها سطران شعريان ، استبدلا بنقاط ، وهي ذاتها الساعة التي كانت بالإصحاح الثاني ، ولكنها في وصفها ليست امتداداً لها .

إنها هناك ساعة مُتعبة (اسم مفعول) ، وهي في تعبها مرآة تعكس تعب الأم انتظاراً لابنها ، وتعب الابن نتيجة لما يتعرض له ، بينما هي هنا ساعة قاسية ، وقسوتها ليست فيها (اسم فاعل) ، وإنما فيما يقع من الجلادين على المتظاهرين من قسوة ، أوجدت التعب ، فكأن الساعة واحدة ، يجمع بين وصفيها ما يجمع بين النتيجة وسببها ، اللذين احتلا ذات المساحة الزمنية ، بحدث واحد ، فيه الفاعل (جنود ومحققو الداخلية / قاسية) ، والمفعول (الضحايا / مُتعبة) .

إن الشاعر بسبيل تصوير المظاهرة الطلابية ، والساعة القاسية تقع قسوتها مباشرة على هؤلاء المتظاهرين ، الذين جعلهم الشاعر في ثورتهم أشبه ما يكونون بانتفاضة شعبية ، ضد وضع يرونه في ساعتها امتداداً لهزيمة 1967م ، وإيقاءً للوضع على ما هو عليه :

وقفوا فِي مياديِنِهَا الجَهْمَةِ الخَاوِيَهْ
واستداروا على دَرَجَاتِ النصبْ
شَجَرَاً مِنْ لهَبْ
تعصِفُ الرِّيحُ بينَ وريقاتِهِ الغَضَّةِ الدَّانِيَهْ
فيَنِنُّ : " بلادِي .. بلادِي "
(بلادِي البَعِيدَهْ !)
... ...

إنها انتفاضة طلابية ، ملأت ميادين العاصمة ، وصولاً لميدان التحرير ، وما حوله ، ذلك الميدان الذي لم يسعد بحرية مرتاديه منذ زمن ، لذلك فهو وغيره من ميادين وصفوا بالحزن والبؤس (الجهمة) ، ولأن الشباب وحده يمتلك المستقبل ، وهم عُدَّته ، كانوا وحدهم المتظاهرين ، بينما خلت من غيرهم الميادين ، التي وصفت دونهم بـ (الخاوية) .

خرجوا متظاهرين ، واتجهوا حتى وصلوا لميدان التحرير ، ثمَّ استداروا وولوا وجوههم صوب النصب التذكاري الذي كان موجوداً آنذاك ، ووقفوا على درجاته المتصاعدة ، فبدا الجميع في حماسهم كأنهم شجر من لهب ، والشجر في ظاهر الصورة التشبيهية لهؤلاء الوقوف ، بينما اللهب في ذلك الحماس المتصاعد ، الذي يبدو في حدته أشبه ما يكون بالنار المتأججة ، وهي نار معنوية ، لا يدل عليها إلا البديل الاستعاري المعبَّر به (لهب) .

ولا تنتهي الصورة عند هذا الحد ، بل تمتد في أجزائها ، مكونة إطاراً تصويرياً كلياً ، تمتد أجزاؤه ، لتبرز لنا المظاهرة في لوحة دقيقة التفاصيل ، واضحة المعالم ، ومن هنا فالطلاب وقوفاً كالشجر ، يستمر الشاعر في استدعاء جزئياته ، فتبدو الوريقات ، وقد كانت على تلك الصيغة مناسبة لـ (الغضة / الدانية) ، وهما صفتان للشباب المتظاهر ، والجميع يدل ـ فيما نرى ـ على حالة الضعف .

وهنا يمتزج عنصرا الصورة ، فنخال الشجر شباباً ، والشباب شجراً ، تعصف الريح بينهم ، فلا تهتز فيهم برغم ضعفهم (وريقات / غضة / دانية) إلا حناجرهم ، معلنة ثورتهم ، لا يتأوَّهون حتى حينما تتحدى الريح ضعفهم ، بل :

فينِنُّ : " بلادِي .. بلادِي "
(بلادِي البَعِيدَهْ !)

إنه أنين لا يعبر عن قسوة ما يعانون ، بقدر ما هو يعبر عمَّا يعانيه الوطن ، القريب إليهم أكثر من ذواتهم [لاحظ حذف أداة النداء (يا / بلادي ..... بلادي .....بلادي البعيدة)] ، ومن ثمَّ فهم يبحثون عن وطن ضاع في طيات الهزيمة ، لذا فهو وطن بعيد معنوياً ، رغم قربه الحسي ، وبالتالي فالحسرة تغلف السياق ، وقد بدت من كل المفردات ، وأطلت معلنة عن نفسها من خلال الإنشاء الطلبي ، محذوف الأداة .....

وبهذا تكتمل إحدى اللوحات التصويرية الجزئية المكوِّنة للوحة الكلية (المظاهرة الطلابية) ، لكنه يترك استعارة الصور ، ويعود للواقع ، يمثله كما هو ، دون بحث عن بديل تصويري ، من ثمَّ تعود الساعة مرة أخرى لتدق بالمقطع الجزئي الثاني ، معلنة عن واقع مفارق للواقع الراهن للمظاهرة :

دَقَّتِ السَّاعَةُ القاسِيَهْ
" انظروا .."؛ هَتَفتْ غانِيَهْ
تتلوَّى بسيَارةِ الرَّقمِ الجُمْرُكِي ؛

وهو واقع يذكرنا بما تضمنه المقطع الأخير في قصيدة (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**) :

هَا أنتِ يَا زرقاءْ
وحيدةٌ .. عَمياءْ !
وما تزال أغنيَاتُ الحُبِّ .. والأضواءْ
والعرَبَاتُ .. الفارهاتُ .. والأزيَاءْ

إنها المفارقة التصويرية بين واقع المطحون الذي اعتاد التضحية ، واعتاد غيره أن يضحي به ، وواقع المرفهين الذين لا يصيبهم أذى ما يصيب الوطن ؛ لأن أزمات الوطن لا تنعكس آثارها إلا على سواهم ..... ، بل ربما لا يعني مفهوم الوطنية لهم شيئاً ذا بال .

هذه المفارقة يُعلن الشاعر في هذا المقطع الجزئي عن قطبها المغاير لقطبها الظاهر بالمقطع الجزئي السابق ...

يقف المتظاهرون في هذه الظروف الطبيعية القاسية ، ريح وبرد وتألم ، بينما تمر سيارة ، بها امرأة من تلك الطائفة المنعمة المرفهة ، التي لا تشعر بمآسي الناس ولا الوطن ؛ لأنها لم تعش ما يعيشونه ، ربما لأنها تعيش خارج الوطن ، تدل على ذلك السيارة التي تحمل الرقم الجمركي ، فتقول : انظروا لهؤلاء ! في لهجة تحمل من السخرية والاستهزاء ما يحمله الفعل المُعلِن عن تلك السخرية ، بصيغته الإنشائية (انظروا) .

وقد وصفها الشاعر بـ (غانية) ، وهو وصف - بعيداً عن دلالته اللغوية ، واقتراباً من دلالته التاريخية الاجتماعية - يدل على التحقير والازدراء ، وقد أكد على ذلك حينما وصفها بـ (تتلوى) ، ربما هو تدخل منه ؛ ليرد على سخريتها بسخرية ، تحمل دلالة الرد ، والتعرية عن الفهم السليم ، ونفي الانتماء والوطنية .

وإذا كانت هذه الغانية أعلنت في وضوح (هتفت) عن موقفها الذي دلَّ على تفاهتها وتفاهة عقلها ، فهناك فئة أخرى على شاكلتها ، لكنها لا تحمل صفاتها ، ووقاحة الإعلان عن رأيها :

وتمتمتِ الثانيَهْ :
سَوفَ ينصرفونَ إذا البَرْدُ حَلَّ .. ورَانَ التعَبْ.
... ...

فالأولى (هتفت) ، والثانية (تمتمت) ، الأولى سخرت ، والثانية قللت ، لكنهما متفقتان على عدم استيعابهما لجدوى المظاهرة ، ربما لعدم إدراكهما لما يعانيه الوطن ، ومن ثمَّ عرَّضت الأولى بهؤلاء العابثين المجانين (الطلاب) ، وأشارت الثانية إلى أن هؤلاء الصغار سوف يعودون لبيوتهم حينما يستبد بهم البرد ، ويزدادون إرهاقاً وتعباً .

بعد تلك المفارقة تدق الساعة في مقطعها الجزئي الثالث والأخير بهذا الإصحاح ، وهي ما تزال بوصفها (قاسية) :

دَقَّتِ السَّاعَةُ القَاسِيَةْ

ولكنها دقت لتعلن عن مفارقة جديدة ، بطلها هذه المرة السلطة الحاكمة ، التي هي الأخرى تُسَفِّه من مظاهرات الطلاب ، وتراها شغباً ، وهنا يتدخل الشاعر ليبين هذه المفارقة :

كانَ مِذْيَاعُ مَقْهَى يذيعُ أحَادِيثَهِ البَالِيَهْ
عن دُعَاةِ الشغبْ
وهُمْ يَسْتديرونَ ؛
يشتعلونَ - على الكَعْكَةِ الحَجَرِيَّةِ - حَوْلَ النُّصبْ
شمْعِدَانَ غَضَبْ
يتوَهَّجُ في الليلِ ..
والصَّوتُ يَكتسِحُ العَتَمَةَ البَاقِيَهْ
يتغنَّى لليلةِ ميلادِ مِصرَ الجَدِيدَهْ !

فالمقهى بمذياعه المعتاد ، ومن يجلسون فيه - بآذانهم المعتادة - يسمعون للمستجدات السياسية على الساحة ، وينصتون لأبواق السلطة الحاكمة ، وهي تذيع نفس الأحاديث التي اعتاد عليها الناس ، فصارت كما وصفها الشاعر (البالية) ، لكنها هذه المرة تذيع حدثاً جديداً ، ولكن في وصف السلطة الحاكمة له يُعَدُّ اعتيادياً ، قديماً قِدَمَ الحديث عن الحرب واللاحرب ، وينبغي أن نشير إلى الظن الذي ساد آنذاك عن الحرب التي تُعلن ، ثمَّ لا تكون ؛ لأسباب ، أشهرها آنذاك الضباب الذي حال دونها ، حتى ظن الجميع أن السلطة الحاكمة تتهرب من الحرب ، ولو بادّعاء الأسباب التافهة .

ظن الشاعر ، وظن الطلاب أنه لن تكون هناك حرب ، فثاروا ، وظن الشاعر أن وصف انتفاضة الطلاب بالشغب يُعَدُّ استمراراً لتلك الحالة من اليأس ، فوصف

أحاديثهم بـ (البالية) ، وممَّا زاد حدة المفارقة لدى الشاعر أن صوت المذياع الذي أعلن عن تسفيه السلطة للمظاهرة هو ذاته الذي يتغنى احتفالاً بعيد ميلاد مصر الجديدة ، تلك التي تنتمي إليها هاتان الفتاتان ، اللتان ظهرتا بالمقطع السابق .

ونشير إلى أن الأسطر (4 ، 5 ، 6 ، 7) من هذا المقطع تعد تكراراً بصورة أخرى لواقع المظاهرة بالمقطع الجزئي الأول بهذا الإصحاح ، باعتبار أن المذياع يقص ما كان ، لكن الشجر هناك تحوَّل إلى شمعدان هنا ، واللهب تحوَّل إلى غضب ، وكلاهما يوازي الآخر :

[شجراً من لهب // شمعدان غضبِ]

ربما لأن المظاهرة استعرت (يشتعلون على الكعكة الحجرية حول النصب) ، وازدادت حدة ثورة وغضب المتظاهرين من واقعهم المأساوي ، وما فيه من مفارقة ، دلَّ عليها وصف الكعكة بـ (الحجرية) كما ذكرنا في أول هذه الدراسة ، لذا تحول شجر اللهب في تجاوره وتقاربه إلى وحدة واحدة ، يجمعها شمعدان يوحِّد بينها ، ويظهر قوتها ؛ تأكيداً على دلالة التحوُّل .

هذا وإن كنا نرى مفارقة ضمنية أخرى ، بين (شمعدان غضب × العتمة الباقية) ؛ فالأول يدل على الوعي ، والثاني يدل على الجهل ، ومن ثمَّ فما زال المذياع في هذه العتمة يتغنى ـ كما قلنا ـ بعيد ميلاد مصر الجديدة ، وانتشاء قاطنيها بهذا العيد السعيد ، في الوقت الذي يعاني فيه الوطن ما يعاني من حزن وألم .

هذا التناقض يؤيده تأملنا للزمن بهذا الإصحاح ؛ فقد وجدنا تعادلية بين الماضي (10 أفعال) ، والمضارع (10 أفعال) ، وهي في دلالتها العامة تدل على الصراع بين الماضي من ناحية ، والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى ، ذلك الصراع الذي وقف عند حد المواجهة ، لكن فعل الأمر الوحيد (انظروا) من خلال إنشائيته يدفعنا إلى تلك النظرة الحزينة للمستقبل في مواجهة الماضي ، وكأن ذلك انتصار للماضي بمآسيه على الحاضر بتمرده ، وقد أقر بذلك واقع النص ؛ فقد انفضت المظاهرة ، واقتيد الثائرون إلى مراكز الاعتقال !

وقد وقف في صف تأييد ذلك ما تواجد من أساليب إنشائية بهذا الإصحاح ، الذي غلب فيه الإنشاء [(النداء محذوف الأداة : بلادي ..... بلادي ..... بلادي البعيدة ، بالإضافة إلى فعل الأمر : انظروا)] ؛ ليعمق من هذا الحزن الذي ربما ـ فيما نرى ـ يمتد ليكون يأساً من واقع يفرض سطوته على الجميع .

ـ هـ ـ

الإصحاح الخامس

إن الأم التي انتظرت ابنها الذي لم يعد في موعده اليومي بالإصحاح الثاني ، وذهبت مسرعة لتسأل عنه الأمن بالإصحاح الثالث ، فلم تره ، ولم تظفر بأية إجابة تطمئنها عليه ، بل وتنبأ لها الشاعر أيضاً بمصيرها المشؤوم في ظل واقع الاستبداد والقهر ، هذه الأم يرسل لها ابنها نداءً بذكره إن لم يَعُدْ ، فيما يشبه الوصية ، بالإصحاح الخامس ، المكوَّن من أربعة عشر سطراً شعرياً ، وكأنه يتنبأ بمستقبل مظلم ، فرضه الواقع الزائف :

اذكريني !

لماذا تذكره ؟ لأنه ربما لن يريا بعضهما مستقبلاً ، لكن هذا الابن امتزج صراحة في هذا الإصحاح بالشاعر ، وصار كل منهما انعكاس للآخر ؛ ليعبِّرا عن الضحية ، وتتحوَّل معهما الأم إلى الوطن .

يتوجه الشاعر (الابن / الضحية) ، لأمه (الوطن) بهذا الرجاء الذي اشتمل عليه فعل الأمر (اذكريني) ، يُمَهِّدُ به لأسبابٍ ، يعددها ؛ ليعلن أنها أسباب ثورته ، ومسببات مأساته ، كان أوَّلها ذلك الإعلام الحكومي الزائف ، الذي حوَّل الهزيمة لنكسة ، والخونة لعظماء :

فقدْ لوَّثتني العَناوينُ فِي الصُّحُفِ الخَائِنهْ !

ولوَّثته ؛ لأنه كان بسيطاً ، فطرياً ، طاهراً نقياً ، يسمع ما يُقال فيصدقه ، فكأن قلبه الأبيض في لونه قد لوَّثته تلك الصحف (الإعلام) بكذب ما تدَّعي .

وخانته ؛ لأنها لم تؤدي أمانتها التي أؤتمنت عليها ، وبدلاً من أن تكشف الحقائق ، طمستها ، وزادتها زيفاً ، وأنبأتنا زوراً وبهتاناً ، وزادتنا تضليلاً ، فلمَّا أدرك الحقيقة ، وكُشِفَ القناع ، عَلِمَ أنه لوَّث بهذه الأكاذيب ، فتلوَّن بها :

لوَّنتني .. لأنيَ ـ مُنْذ الهَزيمَةِ ـ لا لونَ لِي ..
(غيرَ لونِ الضَيَاعْ !)

وهنا توازي بين الفعلين (لوَّثتني // لوَّنتني) ، فكأن التلوين ما هو إلا تلويث لقلبه الطاهر ، فحال لونه إلى نقيضه .

لكن الشاعر بعد هذا الإعلان : لوَّنتني (لوثتني) ، يذكر السبب وراء ذلك ، وهو أنه لا لون لـه ، وهنا يتحوَّل قلبه الأبيض ـ في طهره ـ إلى الماء الذي لا لون لـه ، لكنه في هذه الحالة أيضاً يدل على نقاء الماء ، ومن ثمَّ فتلوينه يُعَدُّ تلويثاً لـه ، فمتى كان ذلك ؟

إن الاعتراض (منذ الهزيمة) أفاد أن افتقاد اللون كان منذ إدراكه للهزيمة ، ونلاحظ أنه قال هزيمة ، ولم يقل نكسة ، تلك التي أفقدته ، وأفقدت الجميع أحلامهم ، وحاصرهم الضياع الذي كان هو اللون ، فجاء الإعلام بزيفه ، ولوَّن هذا الضياع ، فكان ضياعاً مشوباً بزيف وضلال وبهتان .

هذا التحوُّل من النقيض إلى نقيضه ، يؤكد عليه الشاعر من خلال عقد المقارنة ، بين حالته بعد (لوَّنتني / لوَّثتني) ، وحالته قبل :

قبلهَا ؛ كنتُ أقرَأ فِي صَفحَةِ الرَّمْلِ..

إنه تأكيد على الفطرة النقية والبساطة والطهر والبراءة ، وصورة منتجة دلالياً لإنسان بسيط ، يحلم بغدٍ أفضل ، ويخط أحلامه على صفحة الرمل ، ولكن جاءت الجملة الاعتراضية ؛ لتبين مآله :

(والرَّمْلُ أصْبَحَ كالعُمْلةِ الصَّعْبَةِ ،
الرَّمْلُ أصْبَحَ : أبْسِطَةً .. تحتَ أقْدَامِ جيشِ الدِّفَاع)

إن الرمل صعب المنال ، وقد أكد الشاعر على تلك الصعوبة من خلال عقد تلك المشابهة بين الرمل والعملة الصعبة ، وهو أسلوب شعبي في تأكيد ندرة الشيء ، وعدم وجوده ، فيُقال عن كذا (شيء من الأشياء) كالعملة الصعبة ؛ بياناً لندرته ، وعزته ، وصعوبة الحصول عليه .

فلماذا صار الرمل الذي كان يخط الشاعر عليه أحلامه – كالعملة الصعبة ؟ لأنه صار بساطاً تحت أقدام جيش الدفاع ؛ انتظاراً للحرب التي يُقال ستكون غداً ، ولا يأتي هذا الغد أبداً ، فلم تمحَ الهزيمة ، ولم تعد صفحة الرمل شاغرة ليعود البسطاء يخطون عليها ، ويرسمون آمالهم وأحلامهم .

وبالتالي مع ضياع الأحلام يضيع الإنسان ، هزيمة أو يأساً أو اعتقالاً ، والكل في النهاية يؤدي إلى نتيجة وحيدة ، هي الموت ، لذا يتوجه الشاعر (الابن / الضحية) إلى أمه مرة أخرى برجاء تذكره :

فاذكريني ؛ .. كمَا تذكرينَ المُهَرِّبَ .. والمُطربَ العَاطِفِيَّ .
وكابَ العَقيدِ .. وزينَةَ رأسِ السَّنَة .

إن الأم هنا ليست سوى الوطن ، الذي يطلب منه الضحية أن يتذكره ، ولكنه في ذات الوقت يوجد له بديلاً تشبيهياً ، يتمنى إن لم يكن يرجو أن يتذكره مثله ، هذا المشبه به تعدد (المهرب ، المطرب العاطفي ، كاب العقيد ، زينة رأس السنة) .

فما السمة التي تجمع بين هذه البدائل التشبيهية ، ولماذا طلب هذا التذكر ، وما قيمته لكي يتمناه ؟

إذا أردنا أن نجيب عن هذه التساؤلات الثلاثة ، نجد أنه بالمقطع الماضي تتراءى لنا دلالتان ، الأولى تعمق للثانية ، وكلاهما ينطلق من أن السمة التي تجمع بين هذه البدائل التشبيهية هي واقع الهزيمة ، وما سبقه وأعقبه من فساد ، ذلك الواقع الذي جعل الوطن - في الرؤية الدلالية الأولى - ينسى أبناءه الذين يضحون لأجله ، ويتذكر أبداً المهرب ، الذي يتاجر بالناس وأقواتهم في السلم والحرب ، ويخلد المطرب العاطفي ، الذي يُغني للحب والغرام ، ويمجد كاب العقيد ، ويتغنى بتضحيته ، وينسى ذويه وأطفاله ، الذين يعانون من بعده ، وكأن الوطن - وينبغي أن ندرك أن الوطن هنا يخايلنا من خلال السلطة الحاكمة ، بحقبتها الزمنية - يهتم بالمظهر الخارجي ، وينسى حقائق المأساة ، ومن هنا يهتم بزينة رأس السنة ، وينسى الذين لا يمتلكون القابلية للاحتفال بعام ينقضي ، وآخر سيأتي ، تزداد فيه معاناتهم .

وقد طلب هذا التذكر ؛ عتاباً منه على الوطن ، الذي ينسى الشرفاء من أبنائه ، ويمجد الفاسدين ، ويفتخر بمن لا فخر فيه ، أمَّا قيمة هذا التذكر فتكمن في تعريته للواقع صراحة ؛ ليراه الجميع دون زيف أو تزيين .

أمَّا في الرؤية الدلالية الثانية فنرى الهزيمة ، وقد أتى ببعض نتائجها الصريحة (المهرب ، كاب العقيد) ، وبعض توابعها التي ترسخ لها (المطرب العاطفي ، زينة رأس السنة) ؛ فالمهرب نمط تفشى كأثر معتاد للهزائم ، وكاب العقيد هو ما تبقى من هذا الذي ضحَّى بنفسه في صحراء سيناء 67 ، أمَّا المطرب العاطفي ، وزينة رأس السنة ، فكلاهما يحتال على الناس ، ويخدعهم بالصوت العذب ، والكلمات المرهفة ، والعواطف الملتاعة للأحبة والعاشقين ، أو بادّعاء الفرحة ، زوراً وبهتاناً ، ومن ثمَّ فهما يرسخان لواقع الهزيمة ، بنسيانها دون ثأر !!

ويأتي هذا التذكر إصراراً منه على تذكر الهزيمة ، وعدم نسيانها ، صراحة أو

ادعاءً ، وتكمن قيمة ذلك في أن ذكر الهزيمة يدفعنا إلى أن نتخلص منها ، ويحفزنا إلى محو عارها ، وتحقيق النصر ، واستعادة السليب ، والثأر للضحايا !!

وفي كلتا الرؤيتين نرى إصرار الشاعر (الابن / الضحية) على أن تذكره أمه (وطنه) ، كما تذكر هزائم الوطن ؛ لأن ما يجري له أو عليه هو امتداد لواقع المعاناة والظلم !!

ولا ينتهي ذلك ، بل يستمر إصرار الابن على رجائه لأمه بتذكره ، ولكنه هنا يظهر جانباً آخر ، متصلاً بما مضى من جوانب وأطروحات الهزيمة ، إنه الواقع الفاسد بإصراره على ما هو عليه :

اذكريني إذا نسيتني شُهُودُ العَيَانِ
ومَضْبَطةُ البَرلمَانِ
وقائمةُ التُّهَمِ المُعْلنهْ

إن رجاء التذكر هنا (اذكريني) مرتبط ـ كرد فعل ـ بنقيضه (نسيتني) ، تلك الحالة من النسيان التي يعتقدها الشاعر (الابن / الضحية) في كل من :

[شهود العيان / مضبطة البرلمان / قائمة التهم المعلنة]

فلماذا ارتبط النسيان بها ؟

إن ثلاثتها ترتبط بحالة الخداع والتضليل ، تلك التي تجعل الناس الذين رأوا المتظاهرين ، وكانوا شهود عيان لتظاهرهم ، وما حلَّ بهم – ينسونهم ، وينسون مأساتهم ، وكذلك مضبطة البرلمان ، التي لم تسجل أن هؤلاء قاموا دفاعاً عن الوطن وحريته ، ثمَّ قائمة التهم المُعْلنة الكاذبة ، التي سُجنوا دونها ، وأعلنت على الناس ، وقيل فيها : إن هؤلاء مشاغبون و .....

هذا النسيان يعني من ناحية أخرى التغييب في مجاهل المعتقلات ، دون ذكر من الناس ، أو البرلمان ، أو حتى التُّهم التي نسيتهم ؛ لأنها بعيدة الصلة عنهم ، ومن هنا كانت النتيجة الطبيعية الحتمية التي يؤكد عليها من خلال التكرار التالي :

والوَدَاعَ !
الوَدَاعْ !

إنه تكرار يحمل من التقرير ما يؤكد سيطرة الفساد ، وفقدان الأمل ، الذي أدى لمرحلة الضياع ، تلك الحالة التي أكدتها الدلالة الزمنية بهذا الإصحاح ، وسيطرة

الفعل الماضي (7 أفعال) بأحداثه (لوَّنتني / لوَّنتني / كنت / أقرأ / أصبح / أصبح / نسيتني) ، على الأمر (اذكريني / فاذكريني / اذكريني) ، والمضارع (تذكرين) ، ممَّا يعني انكسار الحاضر بمستقبله القريب على الأقل أمام الماضي ، المنتصر بفساده وسطوته وجبروته ، خاصة أن أفعال الأمر الماضية بتكرارها وإنشائيتها تدفع باتجاه دلالة الضياع والانهزامية ، وأن الأسلوب الخبري ما يزال مُسيطراً ، يُعلمنا بحقائق لاشك فيها ، تعبر عن واقع ، فساده قضية محسومة النزاع .

- و -

الإصحاح السادس

تعود الساعة مرة ثالثة لتدق بالإصحاح السادس والأخير ، المكوَّن من مقطعين (28 + 6) ، وقد استعاض عن ثلاثة أسطر بالمقطع الأول بالنقاط ، وهي في دقّها هنا تُكمِلُ مع الإصحاحين (الثاني ، الرابع) الوصف المباشر للمظاهرة الطلابية ، ما يجري فيها ، وما يجري على من فيها .

ونلاحظ من خلال ما مضي التبادلية بين إصحاحات القصيدة ، بين إصحاح يرشّح ويشرح أمراً ما ، يتعلق بالحدث ، بعيداً عن ساحته ، هذا الأمر قد يكون متعلقاً بالماضي (الإصحاح الأول) ، أو المستقبل (الإصحاح الثالث / الخامس) ، ثمَّ تدق الساعة بإصحاح يعقبه ، يتسم بالوصف المباشر للحدث ، ذلك بنسبة (1 : 1) ، وكأنها سيمترية ارتضاها الشاعر في هذا النص ، الذي رُتبت إصحاحاته بطريقة لا تتفق مع واقع حدوثها .

وهكذا يعود دق الساعة ، ولكنها هنا ليست الساعة المُتعبة بالإصحاح الثاني ، ولا الساعة القاسية بالإصحاح الرابع ، إنها ساعة محددة بتوقيتها ، لا بوصفها ، مُكملة المفعولية في الإصحاح الثاني (مُتعبة) ، والفاعلية في الإصحاح الرابع (قاسية) :

دَقّتِ السَّاعَةُ الخامِسَهْ

إنه التوقيت الذي شاء فيه الأمن أن ينهي تلك المظاهرة ، ومن ثمَّ بدأ يتحرك الجنود لإنهائها ، فأحاطوا بالمتظاهرين ، مُدَعَّمين بوسائل الوقاية ، كأنهم على شفا حرب أعلنوها ، خلال لوحة تصويرية كلية ، تبين الفعل ورد الفعل ، يبرع الشاعر في رسمها ، وإبراز تفاصيلها ، عبر كامل الإصحاح السادس ، من خلال

الاستعانة بالمفارقة التصويرية :

ظهرَ الجُنْدُ دَائرَةً مِنْ دروعٍ وخُوذاتِ حَرْبْ
هَا هُمُ الآنَ يقتربونَ رُويداً .. رُويداً ..
يجيئونَ مِنْ كلِّ صَوْبْ

إنه تأكيد على تصميم هؤلاء على إنهاء المظاهرة ، يبدو ذلك من خلال العوامل المتاحة لإنهائها ، من حيث الإحاطة (دائرة) ، أو التجهيزات (دروع / خوذات حرب) ، أو الحذر (رويداً رويداً) ، أو الكثرة (من كل صوب) .

وكوصف للطرف الآخر ، المُعْلِن ثورته في القصيدة ، وكرد فعل لتحرك الجنود ، ضيوف القصيدة الجدد ، والفاعل الأول في هذا الإصحاح ، وكصورة مفارقة للصورة الماضية :

والمُغْنونَ ـ فِي الكَعْكَةِ الحَجَرِيَّةِ ـ ينقبضُونَ
وينفرجُونَ
كنبضةِ قلبْ !
يُشعِلونَ الحَنَاجِرَ ،
يستدفئونَ مِن البَرْدِ والظلمَةِ القارسَهْ
يَرفعونَ الأناشِيدَ فِي أوجهِ الحَرَسِ المُقتربْ
يشبكونَ أياديهمُ الغَضَّةَ البائسَهْ
لتصيرَ سِيَاجاً يَصُدُّ الرَّصَاصَ ! ..
الرَّصَاصَ ..
الرَّصَاصَ ..

وصف جديد للمتظاهرين (المغنون) ، نعم مغنون ينشدون شعارات وأناشيد في حب الوطن ، هذا الغناء صاحبته الحركة المتقابلة (ينقبضون / ينفرجون) ، هذه الحركة في انفراجها مثل (نبضة قلب) ، وفي هذا التشبيه ما يؤكد العاطفة ، ويبرز مصداقية الشاعر ، لكن هذه الحركة من انقباض وانفراج ، وما صاحبها من إنشاد وغناء ، تعلو نبرته وحِدَّته (يشعلون الحناجر) – تعدُّ وسيلة مزدوجة الفائدة ؛ للإعلان عن المظاهرة من ناحية ، وللوقاية من الطقس ، قارس البرد وظلمته القاسية ، من ناحية أخرى :

[يستدفئونَ مِن البَرْدِ والظلمَةِ القارسَهْ]

ومع ملاحظة الطلاب للجند القادمين يُعْلون من نبرة إنشادهم ، وفي ذات الوقت يحرصون على ألا يفترقون عن بعضهم البعض ، ومن ثَمَّ :

(يشبكونَ أياديهمُ الغَضَّةَ البائِسَهْ)

و(أياديهم الغضة) تتوازى دلالياً مع (وريقاته الغضة الدانية) ، ووُصِفت بـ (البائسة) ؛ لبؤس طبقتها ، وبؤس مصيرها الذي حاولت عبثاً أن تجعل من تشابك الأيدي سياجاً ، يمنع ما يُطلق :

(الرَّصَاصَ ـ الرَّصَاصَ ـ الرَّصَاصَ)

تكرار لمفردة واحدة ، ثلاث مرات متوالية ، يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك كيف تكبت الحريات ، وكيف يُعاقب كل من يُعْلِن رأيه ، وهذا هو الحال دائماً في الأنظمة الفاسدة التي تكتسب شرعيتها من الحرص على كبت ووأد شرعية الشعب في حريته ، لذلك كان التأوُّه الذي نراه يخرج عن مجرد الوجع إلى الحسرة من الواقع الرديء في أزمنة البؤس والظلم والفساد :

وآهٍ ..
يغنونَ ، " نحنُ فداوْكِ يَا مِصْرُ "
" نحنُ فداوْ .. "
وتسقطُ حَنْجَرَةٌ مُخْرَسَهْ

إنه واقع يذكرنا بمظاهرات الشعب المصري ضد الإنجليز والفرنسيين ، وكيف كانت تقابل تلك المظاهرات ، وكيف كانوا يموتون وعلى شفاههم (نحن فداوك يا مصر) ، وكيف يموت البعض منهم دون أن يكملها (نحن فداوْ....) ، وتسقط حنجرته العالية التي اشتعلت بالإنشاد منذ قليل ، فتتحوَّل إلى (حنجرة مخرسة) ، لتعلن صراحة عن واقع اجتهد الشاعر في إبرازه ، ليس في هذه القصيدة فحسب ، وإنما في كامل قصائده السياسية ، لماذا ؟

لأن موت من يعلن رأيه هو موت لحريته ، وحريته هي حرية الوطن ، وبالتالي بسقوط تلك الحنجرة تسقط كنتيجة حتمية أشياء أخرى ، أقلها الحنجرة وصاحبها ، وأعلاها الوطن :

مَعَهَا يَسقطُ اسمُكِ ـ يَا مِصْرُ ـ فِي الأرضِ !

و(في الأرض) يوحي بالعار والهزيمة ، كأنه كان هناك صراع أو حرب

ـ كما قلنا ـ بين الجنود ، الذين أخذوا على عاتقهم المحافظة على النظام وأمنه ، وبين المتظاهرين ، الذين كانوا يدافعون عن مصر ، وفي النهاية سقطت مصر بسقوط المتظاهرين ، فما الذي تبقّى :

لا يتبقّى سِوَى الجَسَدِ المُتَهَشِّمِ.. والصَّرَخاتِ
على السَّاحَةِ الدَّامِسَهْ !

نعم الذي تبقى أمران : جسد متهشم للحنجرة المخرسة ، أو صرخات حنجرة لجسدٍ لم يتهشم بعد .

وهكذا انتهت المظاهرة ، وعاد الليل إلى ظلمته الهادئة ، فوصفت الساحة بالدامسة ، ومن ثمَّ عادت الساعة لدقتها الأخيرة :

دَقَّتِ السَّاعَةُ الخامِسَهْ

ثمَّ يتكرر دقها فيما يشبه الخفقان ، الذي أصاب قلب الشاعر ، وسيطر على حنجرته ، حتى إنه لم يعد قادراً على الإعلان عن جملة الدق كاملة ، فتكرر عنصران منها ، وكأنهما صوت خفيض ، غير قادر على نطق الكلمات الثلاث :

(دقت / الساعة / الخامسة)

فبدا هذا الصوت من خلال النقاط المتواجدة كفاصل بين جمل الدق ، كأنه خفقات لحنجرة تسقط في هوة ساحقة :

دَقَّتِ السَّاعَةُ الخامِسَهْ

... ...

دَقَّتِ الخامِسَهْ

... ...

دَقَّتِ الخامِسَهْ

... ...

فكانت النقاط الأخيرة تعبيراً عن التلاشي بعد مرحلتين من النطق والتلاشي ، وهنا نجد نهر المحبة والوطنية الذي اجتمع حباً للوطن ، تفرق ماؤه ، لمَّا بلغ المصب (النهاية) :

وتفرَّقَ مَاؤكَ ـ يَا نَهْرُ ـ حِينَ بلغتَ المَصَبْ !

* * *

والنهر هنا يوحي بالعطاء ، لكنه في ذات الوقت يوحي بالتجدد ، حتى إن كان قد وصل إلى مصبه .

إنه نهر يشبه - فيما نرى - نهر النيل ، دائم التجدد والعطاء ، وبالتالي فنهر الوطنية سيجدد نفسه ، ولن يفنى أبداً ، كيف ذلك ؟ برفض الظلم ، والتنكر لأبجدياته ، والمطالبة بحرية الناس والوطن ، وإعلان الحرب على العدو الذي لم يلبث مُلِحًّا على إذلالنا ، هذا هو الحل ، ودونه خيبة الأمل ، وتخاذل يورث الجبن والوهن ، لهذا جاء المقطع الجزئي الأخير بالإصحاح الأخير تكراراً للواقع الذي أعلنه الشاعر في إصحاحه الأول ، والذي رشَّح من خلاله لحدث المظاهرة في باقي الإصحاحات :

المَنَـازِلُ أضْـرِحَةٌ ،
والزَّنَازِنُ أضْرِحَةٌ ،
والمدَى .. أضْرِحَهْ
فارفعُوا الأسلحَهْ

ولأنه آخر نداء للشاعر ، الذي ترك ارتباطه بالضحية ، وعاد شاعراً ، يقوم بدوره المنوط به في أزمات الوطن ، نراه يُلِحُّ على تكرار الجملة الأخيرة ، بما تحمله من صيغة إنشائية أمرية ، تلهب الجماهير ، وتحمسهم لرفع السلاح ؛ طلباً للثأر ، في نبرة خطابية ، تمسُّ عاطفة الباحث عن حقه ، وسط واقع لا يفتأ يظلمه :

فارفعُوا الأسلحَهْ
فارفعُوا
الأسلحَهْ

وبتأملنا للدلالة الزمنية هنا نجد أن الأفعال المضارعة (14 فعلاً) تتغلب على الماضي (7 أفعال) ، والأمر (فعلان) ؛ وذلك لتحقيق المثول والشخوص لمأساة المتظاهرين ، حتى تكون حيَّة شاخصة ، مكتسبة الاستمرارية للأجيال التالية ؛ ليستفيدوا منها درساً وتجربة ، تتضاف إلى تاريخنا الوطني الكبير .

وقد أكد ذلك - بصورةٍ ما - بقاء الأسلوب الخبري مسيطراً ، إلا في أربعة أساليب فقط ، هي : اثنان للنداء (يا مصر / يا نهر) ، واثنان للأمر (فارفعوا / فارفعوا) .

والنداء يعبر عن حزن وانهزامية ، بينما الأمر بصيغته وتكراره يُعَدُّ معالجة لتلك الانهزامية ، وذلك بتحميس الأجيال التالية على رفع السلاح في وجه الظلم ، مع ملاحظة أن السلاح هنا ليس شرطاً أن يكون مسدساً أو بندقية أو ما سواهما ؛ فالشاعر لم يقل ذلك ، بل ترك السلاح يعبر عن أية أداة للدفاع عن النفس ، بدءاً من اللسان ، وانتهاءً بالسلاح المعتاد ، وربما كان سلاح الكلمة أقوى تسديداً ممَّا سواه ، وبالتالي فرفع السلاح قد يكون في إحدى حالاته رفع الحنجرة ، هاتفة بالظلم ، داعمة للحرية !!

obeikan.com

وهكذا تحققت معاني الثورة بسفر الخروج ، ووضحت ثورية الخطاب الشعري لدى أمل دنقل ، تلك الحالة التي لازمته كثيراً في قصائده السياسية ، مع تفاوت في الكم والكيف ، إلا أنها في كل حالاتها تعبِّر عن وطنية مبدعة ، أرادت كما أراد غيرها – حرية الفرد ، وعزة الوطن ، بعدما اتضحت حجرية الكعكة ، وحزن الأغنية .

إن أمل دنقل مثال للشاعر السياسي ، الذي نقش شاعريته ظرف تاريخي ، له خصوصيته التاريخية الثقافية ، فتركت بصماتها واضحة إبداعاً على جدار الزمن ، وتاريخ الوطنية .

ومع أن الثورة في هذه القصيدة لم تؤت ثمارها في حينها ، وانتهت هزيمة واعتقالاً ، ومع أن ظرفها التاريخي انتهى بحرب أكتوبر (1973م) ، إلا أن قيمتها تكمن في دورها الثوري المستقبلي ، ذلك الدور الذي جعلها في بنائها المعنوي الدلالي تصلح للتعبير عن الظلم والقهر في أية مرحلة ، تضيع فيها الهيبة ، وتُفتقد الحرية ، ويسود القهر ، ويعمُّ الفساد .

ورغم المباشرة الواضحة في هذه القصيدة ، إلا أنها مباشرة تصب في منحى الإنتاج الدلالي ، إيقاعاً ولغة وتصويراً ، بحيث من الممكن اعتبارها جزءاً أساسياً في بنائها ، بكيفها الثوري ، الذي أراده الشاعر ، تحميساً ، أو تحقيقاً لثورة ، لم يكن سوى هذا البناء الأدبي ليحققها .