الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

بنية القصيدة عند أمل دنقل

إعـــداد
ابتسام محفوظ محمود أبو محفوظ

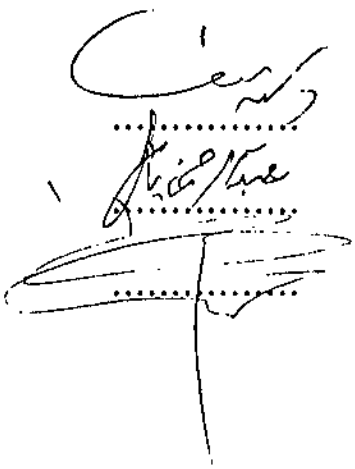
إشـــراف
الدكتور وليـد سيـف

(قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وادابها بكلية الدراسات العليا في الجامعة الاردنية)

أيلول/١٩٩٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ١٩٩٣/٩/١١ وأجيزت من قبل أعضاء لجنة المناقشة :



١. **الدكتور وليد سيف (المشرف)** (رئيساً)

٢. **الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ياغي** (عضواً)

٣. **الدكتور سمير قطامي** (عضواً)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهـــداء

إلـــى :

أولئـك الذيـن يضيئـون الطريـق بنـور كلمـاتهم ومواقفهـم النقيـة فـي زمـن التلـوّن .... يلملمـون ارتعاشاتنا وانكساراتنا في الممـرات المحتشـدة بـالفراغ والصمت والخواء ..... يقفـون فـي وجـه النواطـير والعسس ..... ولا يتأرجحون بين "لا" و "نعم" .

إلـــى :

والـدي ووالدتـي الحبيبيـن ..... وأخوتـي الأعـزاء ..... الذين منحوني من دفء مشاعرهم ما أواصل بـه دربي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكـر وتقدير

يسعدني -حقيقة- في بداية هذا البحث أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير الى أستاذي الفاضل الدكتور وليد سيف الذي أشرف على هذا البحث، فأشكر له ملاحظاته الكثيرة واقتراحاته البناءة التي أسهمت في إغناء البحث واخراجه بهذه الصورة، كما أشكر له قراءة فصول الرسالة فصلاً فصلاً، واتمنى أن ينال هذا السعي المتواضع تقديره.

كما أتقدم بجزيل الشكر لأستاذيّ الفاضلين -عضوي لجنة المناقشة- الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ياغي، والدكتور سمير قطامي على تفضلهما المشاركة في مناقشة ومحاورة هذا السعي، والى جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية.

كما أشكر كل من ساهم في تقديم المساعدة لي وأخصُّ بالذكر السيدة عبلة الرويني -زوجة الشاعر- على ما قدمته لي من مراجع ورسائل جامعية ودوريات كثيرة تخص البحث

فالشكر الشكر لهم جميعاً، وجزاهم الله كل خير.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفهـــرس

الموضوع	الصفحة
- قرار لجنة المناقشة	ب
- الإهـــــداء	ج
- الشكر والتقدير	د
- فهرس الموضوعات	هـ
- الملخص بالعربية	ز
- الفصل الأول : التجربة الشعرية	**١**
أ. مصادرهـا	**٤**
١. الأسطورة	٥
٢. الدين	١٢
٣. التاريخ	١٧
٤. التراث الشعبي	٢٥
ب. قضاياها الفكرية	**٣٠**
١. العلاقة بين السلطة والمثقف.	٣٢
٢. القضية الوطنية والقومية (الصراع العربي الصهيوني).	٣٩
٣. الاغتراب.	٤٧
٤. رحلة الموت.	٥٦
- الفصل الثاني : البنـــاء الفنـــي	**٦٣**
أ. البناء الغنائي.	٦٤
ب. البناء ذو الملامح الدرامية.	٧٠
- الفصل الثالث : الصورة الشعرية.	**٨٥**
الصورة الرمزية.	١١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **الفصل الرابع: المعجم والتراكيب.** ١٣٣

المفـــردات. ١٣٤

العبـــارات. ١٤٦

كيفية انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل. ١٥٠

- الخاتمـــة. ١٦٦

- المصادر والمراجع. ١٦٨

- الملخص بالإنجليزية. ١٧٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"بنية القصيدة عند أمل دنقل"

-ملخص-

تعتبر الدراسة النقدية الداخلية للنص الأدبي من أكثر ألوان الدراسة الفنية أصالة ودقة وقدرة على تحقيق المتعة الجمالية في عملية التذوق الفني وفي الدرس النقدي التطبيقي على وجه الخصوص.

وقد اصبحت الدراسة النقدية الحديثة تركّز على النص باعتباره وحدة واحدة لا تتجزأ، فهو وحدة حيّة لا قِوام له إلاّ باتحاد عناصره في حركة تفاعلية متشابكة، وانطلاقاً من هذا الواقع النقدي الذي أخذت الساحة النقديّة تتوجه إليه وجدت في نفسي ميلاً لأن أكتب فيه، فاخترت موضوع البنية لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها وهي جملة العلاقات التي تؤسس النص ذاته وترد في شكل كلٍّ متشابك ترصد حركة النص وايقاعه الداخلي.

وقد حاولت دراسة هذا الموضوع بصورة متكاملة عند شاعر معاصر هو أمل دنقل، ويعود سبب اختياري دراسة الموضوع عند أمل دنقل إلى مايلي:-

١. يمثل أمل دنقل علامة مميزة على خريطة الشعر العربي الحديث، فجيل أمل دنقل هو الجيل الثاني في مسيرة الشعر الحر، ويعد أمل دنقل من بين أهم الأسماء التي تحدد المعالم الرئيسية لأدب الستينيات.

٢. عبّر أمل دنقل -في ديوانه كله- عن آمال وآلام المواطن العربي، فطرح بصدق قضية المثقف العربي المعاصر الذي يعاني أزمة الكفاح العنيف للانعطاق من عقلية الإذعان والتحرر من الطمأنينة وراحة البال ويحرص على جميع ألوان التساؤل والقلق والارتياب حتى تتاح له فرصة الإيمان بأن له دوراً في حياة المجتمع ومصائر الآخرين، فسئم القناعة الهادئة والرضاء المستكين وأعلن التحدي ممجداً قيمتي التمرد والرفض، وكشف العلاقات الخطرة المتنامية خلف الشعارات البراقة في الستينيات للثورة والاشتراكية والعدالة والحرية.

٣. تعد دواوين الشاعر مجالاً خصباً لألوان من الدراسة النقدية فقد أفاد من الفنون الأدبية كالمسرحية والقصة في تشكيل قصائده درامياً، كما استخدم لغة تصويرية جديرة بالدراسة، وقد وظف التراث في بناء بنية شعرية محكمة، ومن هنا رأينا أن أمل دنقل يعد من رواد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عصره يستحق دراسةً أكاديمية متكاملة لاسيما أن معظم الدراسات التي قامت حوله تركّز على الجانب الفكري الأيدولوجي للشاعر ، أما البنية فلم تحظ -في ما أحسب- بدراسة فنية متكاملة، وقد شجعني أستاذي الدكتور وليد سيف على تبني هذا الموضوع وبين لي أهمية دراسته.

أما المنهج المستخدم في هذه الدراسة فهو منهج تاريخي اجتماعي نقدي جمالي، إذ انتفعت بالمنهج التاريخي على نحو ما سيتضح من ترتيب فصول هذا البحث وموضوعاته، كما افدت من المنهج الاجتماعي في دراسة النصوص وربطها بظروفها الاجتماعية والتاريخية التي كُتبت فيها، وهو منهج نقدي جمالي أفاد من النظرية البنيوية ما امكنه من خلال محاورة النصوص ونقدها اسلوبياً مع التركيز على عملية التوازن الموضوعي والفني.

وقد كانت الدراسات السابقة لأمل دنقل على جانب من الأهمية ولكنها لم تتخصص بدراسة البنية إذ كانت تركز -في مجملها- على الجوانب الفكرية الايدلوجية، أما أبرز الدراسات التي تناولته من جوانب أخرى غير البنية فهي :-

"القناع في شعر أمل دنقل" بحث لنيل درجة الكفاءة في اللغة العربية وآدابها، قدمه عبد العزيز الحاجبي عام ١٩٨٧، و "التراث الانساني في شعر أمل دنقل" للدكتور جابر قميحة عام ١٩٨٧، و "أمل دنقل أمير شعراء الرفض" لنسيم مجلي عام ١٩٨٨، و "صورة الدم في شعر أمل دنقل"، مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية، رسالة ماجستير قدمها منير فوزي عام ١٩٩٠.

وقد قسمت هذا البحث الى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، تناولت في الفصل الأول تجربة الشاعر الشعرية: مصادرها العامة وقضاياها الفكرية، وقفت فيه على المصادر العامة للتجربة الشعرية وهي : الأسطورة والدين والتاريخ والتراث الشعبي، وفي الجزء الثاني منه تناولت قضايا التجربة الشعرية وهي العلاقة بين السلطة والمثقف، عبّر فيها أمل دنقل عن أزمة الحرية السياسية والاجتماعية التي عاشها مع السلطة التي رفعت شعارات الثورة وابقتها كلمات جوفاء تنعقُ بها الطبول الرسمية صباح مساء، كما تناول القضية الوطنية والقومية المتمثلة في الصراع العربي الصهيوني فصوّر في شعره : الأرض العربية التي وقعت تحت الاحتلال، والانظمة العربية التي يُتطلع إليها في تحرير تلك الأرض، والعدو الذي احتل الأرض، كما رسم بشعره صورة لمستقبل الصراع العربي الصهيوني.

وقد قادته هذه الهوّة العميقة التي تفصل بين الواقع والطموحات الى الشعور بالاغتراب وهي القضية الرئيسيّة الثالثة في قضايا التجربة الشعرية، ثم تناولت موقفه من الموت: موته الشخصي منذ مرضه حتى قبيل وفاته، وموت الأحبة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي الفصل الثاني تناولت البناء الفني في القصيدة الدنقلية حاولت فيه الوقوف على العلاقات التي تربط بين أجزاء العمل الفني وكيفية تشكيلها، إذ استثمر الشاعر معطيات البناء الغنائي والدرامي لتحقيق رؤيته الجمالية، وقد تراوحت القصيدة الغنائية بين الاعترافية الذاتية والخطابية العامة التي يتبنى الشاعر فيها القضايا العامة.

وفي قصائده ذات الملامح الدراميّة لجأ الشاعر إلى وسائل عدّة تقوم في مجملها على الحوار واستخدام الأقنعة والتضمين والاستعارات التراثية، كما استخدم مجموعة من المفاعلات الدرامية التي تسهم في تفجير الصراع الدرامي مثل التبادل والتقاطع وغيرهما.

وفي الفصل الثالث تناولت الصورة الشعرية التي اصبحت تستخدم بطريقة بنائية عضوية تتدرج في لحمة العمل الفني وتحمل التجربة والرؤية مبتعدة عن الأداء المباشر للمعنى، بل تقدمه من خلال الإيحاء، ودرست كيفية تشكيل الصورة الشعرية المفردة والمركبة والكلية. وقد افردت في هذا الفصل جزءاً للصورة الرمزية لا سيما تلك القائمة على الرمز التراثي، وابرزت فيه كيفية تعامل أمل دنقل مع الرمز التراثي: الأسطوري والديني والتاريخي والشعبي.

وفي الفصل الرابع تناولت معجم أمل دنقل وتراكيبه التي تراوحت بين التراث والحياة اليومية، مما شكل لديه معجماً خاصاً اختص به وميز صوته عن بقية الأصوات الشعرية، كما تناولت فيه كيفية انتاج الدلالة في شعره القائمة على : الاستبدال والتكرار والحذف وغياب ادوات الربط.

واعتمدت في هذه الدراسة على مصادر اساسية هي أعمال الشاعر الأدبية ومراجع للباحثين والدارسين ممن كتب عن أمل دنقل في الدوريات والكتب والرسائل الجامعية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

التجربة الشعرية

- مصادرها
- قضاياهـا الفكرية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يُعنى هذا البحث بدراسة بنية القصيدة، وهي "جملة العلاقات التي تؤسس - مجتمعةً - النص ذاته، وتردُ في شكل كلّ متشابك، وبالتالي فإن دراسة البنية تعني - ضمنياً - الوقوف عند نظام الحركات (الذوات وطرائق حضورها وتفاعلها مع محيطها)، واستقراء العلاقات التي تتأسس داخل النص سواء بين الألفاظ أو الأشخاص أو بين الصور وطرائق تأسيسها، وبإيجاز رصد حركة النص وايقاعه الداخلي" (٢٦:١) ، ومن هنا فإننا ندرس النص كنسق أو نظام بحيث يبدو نسقاً من الأدلة ومجموعة قابلة لأن تدرس فيها العلاقات بين الدال والمدلول.

وللوصول الى هذه العلاقات البانية للنص الشعري لا بد من التسليم مسبقاً بأنها علاقات خفية تظهر حيناً وتختفي في أحيان أخرى، لأن القصيدة الحديثة قفزة خارج المفهومات السائدة وهي تغيير في نظام الأشياء ونظام النظر اليها، قوامها معنى خلّاق توليدي تستند اليه شعرية النص (٩:٢)، لذا يحاول الباحث -ما أمكنه- الوقوف على هذه العلاقات بأن يسبر غورها وينفذ الى دواخل النص الشعري يفككه ويعيد تركيبه، ويحافظ في كلّ ذلك على خصوصية النص باعتباره حضوراً شعرياً متميزاً.

وانطلاقاً من التعريف السابق للبنية فإن هناك مجموعة من الأدوات والقضايا تشكل في مجموعها الخطاب الشعري أهمها :-

أ. توجه الشاعر الحديث الى الاهتمام بشكل القصيدة العام، إذ إن " واقع القصيدة كحضور مشخص في هيكلٍ ما هو شكلها" (١٥:٢) دون أن تنفصل عما تقوله، والشكل الشعري أولاً هو كيفية وجود أي بناء فني، وهو ثانياً كيفية تعبير أي طريقة، والملاحظ أن القصيدة الحديثة بدأت تتطلع الى التوجه الدرامي وحاولت الارتقاء الى مصافّه، وليس من السهل تحقيق الطابع الدرامي في الشعر مالم تتمثل فيه عناصر الدراما ونعني بها الصراع والإنسان وتناقضات الحياة.

ب. صارت الصورة الشعرية تحتل مكانة بارزة في بنية القصيدة واتجهت الى الاستغناء عن المعالم المادية المحسوسة وانشغلت ببناء وجود فني يستمد وجوده من عناصر الصورة نفسها، وقد ترتقي الى الرمز توظفه - في خدمة تجربة الشاعر - بحيث تبدو مرتبطة بحاضره ورؤيته الشعرية.

ج. فطن الشاعر الحديث الى لغته الشعرية التي تحقق له الوجود الشعري في بنية معينة، إذ إن الشعر يتأسس نتيجة لعملية بناء بالكلام، أو هو ابداع داخل إطار النظام اللغوي وقوانينه التوليدية التي تؤسس حركة الجدل وتحقق التجاوز الدائم لطرائق التعبير وقواعده، وتبعاً لذلك يصبح الشعر نتاجاً لعملية توليديه تتم في نطاق اللغة وبواسطتها، وعليه تصبح شعرية النص بدورها متولدة عن اللغة، وكيفية تشابكها في شكل خطاب متفرد يتوحد فيه المبنى الخارجي والمعنى الداخلي في وحدة كلية إبان عملية الخلق الشعرية (٢٩:١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

د. استطاعت بنية القصيدة الحديثة -من خلال تلك الأدوات- أن تطرح موقف الشاعر الأيدلوجي الفكري من القضايا والمشكلات التي يواجها الشاعر العربي، ومن هنا تمثل التجربة الفكرية بعداً رئيساً من الأبعاد المكوّنة لبنية القصيدة لا يستطيع الباحث أن يتجاوزها، لأن البنية تمثل التمازج بين الرؤية البشرية والأدوات الفنية للوصول الى خطاب شعري متفرد.

وتضعنا القضايا السابقة أمام ملاحظتين هامتين :-

"١. يقوم الشعر بتأسيس الأشياء عن طريق لغته المتفردة.

٢. لا تتولد شعرية النص من الموضوع أو القضية التي فيها القول بل تكمن في شكل القول وطريقته". (٢٩:١).

ونحرص هنا على تناول هذه الأركان الأربعة التي تساهم في تشكيل بنية شعرية متفردة مبتدئين بالتجربة الشعرية: مصادرها وقضاياها الفكرية التي تلتقي فيها تلك العناصر جميعها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التجربة الشعرية : مصادرها وقضاياها الفكرية.

مصادرهـا :-

يستمد الشاعر رؤاه الشعرية من تجربته الكاملة، ومن الصعب تحديد تجربة بعينها أو حالة ما مصدراً لرؤية شعرية معينة، إذ تتفاعل التجارب التراثية والمعاصرة مع بنية الشاعر الذهنية والوجدانية وظروفه الذاتية، وينتج عن هذا التفاعل مجموعة الصور التي تعبر عن القضايا التي تؤرق الشاعر وتدفعه الى كتابة القصيدة، لكن الدارس الأكاديمي -مع هذا- يلجأ الى نوع من التقسيم الأولي الذي يمكنه من معرفة المصادر التي استقى منها الشاعر في بناء رؤاه الشعرية من أجل الوصول الى نتائج متقدمة ودقيقة، دون أن يعني ذلك تقسيماً وتجزئة لتجربة الشاعر لأن التجربة الكلية لا يمكن دراستها مجزأة.

وتنبع أهمية دراسة مصادر التجربة الشعرية عند أمل دنقل من كونها تدل على مدى ثقافة الشاعر وعمقها، إضافة الى قوة التجربة الشعرية ذاتها واصالتها واتساعها عند الشاعر، ومدى صلته بواقعه وحياته.

تنوعت المصادر التي كان أمل دنقل يمتَحُ منها لبناء قصائده وصياغة تجربته الفكرية إلاّ أننا نستطيع أن نتوقف عند المصادر – العامة – التالية :

١. الأساطير.

٢. الديـــن.

٣. التاريـــخ.

٤. التراث الشعبي.

وفي دراستنا هذه لا ندّعي الإلمام التام بمصادر أمل دنقل الشعرية، إذ إن القضايا ذاتها التي يعالجها قد تكون مصدراً للتجربة الشعرية، وهذا ما حرصنا على تناوله في الجزء التالي من هذا الفصل تحت عنوان قضايا التجربة اشعرية لأنها تشكل مصدراً ذاتياً لهذه التجربة. كما لا ندّعي الفصل التام بين هذه المصادر، إذ قد تفسر الأسطورة من وجهة نظر تاريخية ترى فيها تاريخ البشرية الأولي الذي تنوسيت ملامحه الدقيقة، وأضفى عليها الخيال الإنساني جواً فضفاضاً، وقد يلتقي التاريخ بالأسطورة فيما يسمى "التاريخسطورة" وهو مزيج من التاريخ والأساطير، وقد تلتقي الأساطير بالدين في كونها تعبّر عن عقائد القدماء وتوهمهم الآلهة في مظاهر الطبيعة، ويرى بعضهم أن هناك أصولاً تاريخية لكل ما ورد في الكتب القديمة وديانات القدماء، ومعنى هذا أننا لا نضع حدوداً فاصلة ونهائية بين هذه المصادر لأنها تتداخل في كثير من الدراسات كما تتداخل في عالم الشاعر، لكن اللجوء الى هذا التقسيم اقتضته الدراسة المنهجية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للوصول الى دراسة - اتمنى أن تكون - واضحة وشاملة وفيما يلي دراسة تفصيلية لهذه المصادر :-

١. الأسطـــورة :

لعل من الصعب ايجاد تعريف للأسطورة يجمع عليه الباحثون، إذ يثير مصطلح الأسطورة الجدل والخلاف بين الدارسين، لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر، ويكفينا هنا أن نورد تعريفاً يتبناه البحث ويسير عليه فالأسطورة: "تروي تاريخاً مقدساً، تروي حدثاً جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي هو زمن "البدايات" بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر: اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعاً من نبات أو مسلكاً يسلكه الإنسان" (١٠:٣).

والأسطورة بهذا المعنى قصة "وجود ما" فهي تروي كيف نشأ هذا الشيء أو ذاك وهي ترتبط بالواقع في أولياته، وابطالها كائنات خارقة يعرفون بما حققوا وانجزوا في عصور التكوين "وبما أن الأسطورة تحكي لنا بوادرَ الكائنات العليا وتجلّي قدرتهم تصبح عندئذٍ النموذَجَ المثالي لجميع أوجه النشاط البشري المحمّل بالمعنى". (١٠:٣) والزمن الذي تشير اليه الأسطورة هو الزمن القوي، الزمن المقدّس الذي يخلق فيه الشيء جديداً و قوياً وبكل امتلائه، وإذ يستحضر الشاعر ذلك الزمان ثانية لا يعني أن الشاعر يهرب اليه أو يعيش فيه بل يستحضره في وعيه لحاضره، وامتلاكه -بهذا الوعي- للحاضر يولد لديه الرغبة في تخطيه الى عالم أفضل وأرحب، لأن الشعر هو الحلم بتغيير الواقع والاستمرار في الحلم الى الأفضل.

وعكفت في هذا الجزء على دراسة الأسطورة باعتبارها مصدراً مهماً اعتمد عليها أمل دنقل في تشكيل رؤاه الفكرية، ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة يتشابهان في قدرة كلٍ منهما على التشخيص وتأمل الأشياء بأن يمنحاها حياة داخلية وشكلاً انسانياً ما، كما أن الموقف الذي تشير اليه الأسطورة هو موقف شعري يصور الصراع الدائم بين الإنسان والوجود، فيتشابه الشاعر وصانع الأسطورة في محاولتهما ايجاد نوع من التوافق مع المجتمع وقوانين الطبيعة. (٣٩:٤)

وتستطيع الأسطورة أن تمدّ الشاعر بمعجم خاص يُثري تجربته الشعرية ويعمّق الأحساس بها، فينقلها الى رحابة التشكيل الخيالي بمضمون تسري فيه روح عصره وهمومه.

استخدم أمل دنقل الأساطير في التعبير عن قضاياه التي يتبناها ويدافع عنها، وقد استخدم ثلاثة انواع من الأساطير هي :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ. الأساطير الفرعونية.

ب. الأساطير اليونانية

ج. الأساطير العربية.

أ. الأساطير الفرعونية :

استخدم أمل دنقل سبع اساطير فرعونية في التعبير عن قضاياه هي : أحمس(٥:١٣٢) ، واوزوريس(٥:١٣٢)، وايزيس(٥:١٣٤)، وعروس النيل(٥:١٤٢)، والأخوين باتا(٥:١٨٢)، ورع(٥:٣١٧) وعين حورس(٥:١٣٢).

استخدم أمل دنقل اسطورة ايزيس واوزوريس(٦:٨٢) حين صور العلاقة السلبية بين السلطة القمعية والمواطن الأعزل، فجعل ازوريس المواطن الاعزل الذي يثق بالآخرين، وجعل ست وأعوانه رمزاً للسلطة الغاشمة التي يغيظها كل قوة وثقافة ووعي للمواطن العربي، فيسقط ازوريس صريعاً تحت ضربات المتآمرين، وهكذا يبرز موقف الشاعر من السلطة إذ يدينها، وإن كانت في ظاهرها علاقة ودية أخوية كما تصرح بها وسائل الإعلام ، إذ يصير ست الأخ في الظاهر عدواً حقيقياً لذلك المواطن/ ازوريس فيغتاله بالحيلة، وبإغتياله تختفي الخصوبة والخضرة وحرية الفكر والتقدم التي لن تتم في ظل تلك الانظمة القمعية، يقول أمل دنقل في قصيدة "العشاء الأخير ":-

.... "أنا "أوزوريس" صافحت القمر
كنت ضيفاً ومضيفاً في الوليمة
حين أُجلست لرأس المائدة
وأحاط الحرس الأسود بي
فتطلعت الى وجه أخي .....
فتغاضت عينه ..... مرتعده !
أنا اوزوريس ، واسيت القمر
وتصفحت الوجوه ...
وتنبأت بما كان، وما سوف يكون؟ (٥:١٣٧-١٣٨)

وقد تابع أمل دنقل صورة المواطن المثقف في مواجهة السلطة -وبالأسطورة ذاتها- في قصيدته "أشياء تحدث في الليل" حين أشار الى مقتل صلاح حسين أحد رموز الحركة الفلاحية في مصر على يد الإقطاعيين في عهد الثورة، فكما مات اوزوريس في المرة الأولى نجحت ايزيس في إعادته الى الحياة وانجبت ابنه حورس -كما تذكر الأسطورة- لكن أمل دنقل في صورته هنا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا يصرّح بذكر اوزوريس وحورس، ويكتفي بالإشارة الى متعلقاتهما، فيشير الى اوزوريس ببذرة القمح -الطابع المميّز له- من خلال ارتباطه بقرص الشمس الذي يمثل في أحد جوانبه أبنه حورس :

والدم كان ساخناً يلوث القضبان!
هذا دم الشمس التي ستشرق ،الشمس التي ستغرب
الشمس التي تأكلها الديدان!
دم القتيل أحمر اللون ،
دم القتيل أخضر الشعاع
خيطٌ عليهُ تنشر الدموع ... كي تجفّ في اشعة الصبح.
(وكان مبنى الاتحاد صامتاً منطفئَ الأضواء
تسري إليه من عبير "هيلتون القريب"
أغنية طروب !)
وكان وجهه النبيل مصحفاً عليه يقسم الجياع
وكانت الذراع .....
فارعةً كأن محراثاً يشق الأرض !
كانت الذراعُ ...
ضامرة ..... كبذرة القمح. (١٣٢:٥)

ويستخدم أمل دنقل "عروس النيل" استخداماً يتفق مع الأسطورة في قصيدة "من مذكرات المتنبي" إذ تشير الى ضرورة الفدية الدموية من أجل حدوث الفيضان لأن الطريق الى الحياة لا يكون بغير هذه الفدية الدموية :

ناديتُ : يا نيل هل تجري المياه دماً.
لكي تفيض، ويصحوا الأهل إن نودوا؟
"عيدٌ بأية حال عدت يا عيد ؟ (١٥١:٥)

وتوكيداً لتحقق الإخصاب الممثل في فيضان النيل يصوّره الشاعر محباً للعذارى كما يظهر في قصيدته (ميتة عصرية):-

- النيـــل !
أين يا ترى سمعت عنه قبل اليوم؟!
أليس ذلك الذي .....
كان يضاجع العذارى !؟
ويحبُ الدم !؟ (١٧٨:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما في قصيدته "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" فيعمد الشاعر الى تصوير طقس الفداء كاملاً، ويرصد شعائر اقامته، وكيفية أدائها ،إلاّ أن الشاعر في استخدامه للأسطورة هنا لا يشير الى ضرورة التضحية من أجل الحياة والخصب والفيضان بل يبلّر الشاعر في هذه الصورة إحساسه بنفاق وكذب تلك الوجوه التي تقايض بالمبدأ من أجل مكسب وقتي زائل، فيعمد أمل دنقل الى إدانتهم ويستخدم النيل استخداماً مخالفاً للأسطورة، فهو ليس معطاءً او مطهراً او مرتبطاً بالخصب و الفيضان كما تذكر الاسطورة، وما هذه الطقوس الجنائزية التي يتم خلالها فداء البلدة كلها من فيضان النيل العاتي بإلقاء أجمل الفتيات فيه إلاّ مشهد تمثيلي يكون الحزن فيه مفتعلاً، فما أن يبتلع النهر ضحيته البريئة حتى ينصرف الجميع للبيع والشراء، فالأسطورة هنا تجعل النهر أحد الأطراف التي تكشف الخطّ الفاصل بين الحقيقة والزيف، وفي هذا يقول أمل دنقل:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر
لكي يشاهدوا عروس النيل – عند الموت في جلوتها
الأخيرة
وانخرطوا في الصلوات والبكاء
وجئت بعد أن تلاشت الفقاقيع وعادت الزوارق
الصغيره
رأيتهم في حلقات البيع والشراءْ
يقايضون الحزن بالشواءْ!
" تقول لي الأسماكْ
تقول لي عيونها الميتة القريرة :
إن طعامها الأخير .... كان لحماً بشرياً ....
قبل أن تجرفها الشباك !
يقول لي الماءُ الحبيس فى زجاج الدورق اللّماع
إن كلينا يتبادلان الابتلاع !
تقول لي تحنيطة التمساح فوق باب المنزل المقابل
إن عظام طفلةٍ كانت فراش نومه في القاع (٥:١٤٢-١٤٣)

ب. الأساطير اليونانية :

استخدم أمل دنقل خمس أساطير يونانية تراوحت بين الاستخدام الجزئي لها والالماع السريع للأعلام الأسطورية وهي : أوديب (٥:٤٥)، وسيزيف (٥:٧٤)، وادونيس(٥:٢٩٣)،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبنلوب(١١٦:٥)، وهرقل(١٩٦:٥)، ولعل أول بداية تسجل للشاعر في مجال استخدام الأسطورة بشكل عام والأسطورة اليونانية بشكل خاص هي اسطورة أوديب في ديوانه الأول "مقتل القمر" ،حين أشار الشاعر في قصيدته "العار الذي نتّقيه" الى ذلك الطفل الذي القاه والداه الى الردى ولم يعترفا به / بأوديب الذي قاده قدره الى ما جنت يداه:

" أوديب عاد باحثاً عن اللذين القياه للردى
نحن اللذان القياه للردى
وهذه المرّة لن نضيعه
ولن نتركه يتوه
ناديـــه
قولي له أنك أمُهُ التي ضنّت عليه بالدفء
وبالبسمة والحليب
قولي له إنيّ أبوه
(هل يقتلني ؟) أنا أبوه
ماعاد عاراً نتقيـــه
العار أن نموت دون ضمةٍ
من طفلنا الحبيب
من طفلنا أوديب (٤٦:٥-٤٧)

واستعان أمل دنقل بأسطورة أدونيس (١٦:٧)في قصيدته "مراثي اليمامة" في إشارة الى الامتزاج بين كليب وأدونيس الذي عشقته افروديت وقتله الخنزير المتوحش حين كان يصطاد في الجبل، ومن دمه المهدور انتشرت شقائق النعمان :

أبي ظامئ يـا رجـــال
اريقوا له الدم كي يرتوي
وصبّوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات
بين الرمال ٩٧٩ ٢٠ ٤
يعود له قطرة قطرة
فيعود له الزمن المنطوي (٢٩٣:٥)

وتذكر الأسطورة أن ادونيس كان يقضي نصف السنة على الأرض ونصفها الآخر في العالم الآخر، فهذه أسطورة الإله الممزق الذي تتمنى اليمامة أن ينهض مكتمل الظل في صورة كليب :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهل تتقبل بوابه الغيب ما شابه العيبُ،

أم أن وجه العدالة :

أن يرجع الشلو للأصل

أن يرجع البَعدّ للقَبل

أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظلّ

حتى يعود الى الله ..... متحداً في بهاه؟(٢٩٥:٥)

والشاعريُلحُ على مقتل كليب / المجد العربي السليب، فيكرر مقتل أدونيس وتحوله الى وردة:

إن التويج الذي يتطاول

يخرق هامته السقفُ

يخرط قامته السيفُ

إن التويج الذي يتطاول

يسقط في دمه المنسكب (٢٩١:٥)

وقد أشارت الدراسات الأسطورية الى أن أدونيس هو بذاته تموز الشعوب الشرقية وشعوب البحر الأبيض، فيرتبط بالموت والبعث والخصوبة والإثمار إلا أن الشاعر في استخدامه لأسطورة تموز يؤكد على حدوث الجدب بعد أن سُلب المجد العربي:-

هل ثبت الثقفيّ

قناعة المهزوزْ ؟

فقد مضى تموز

بوجهه العربي (٨١:٥)

ومن الأعلام الأسطورية اليونانية بنيلوب (٢٨:٨) ابنة ايكاروس، وزوجه اوديسيوس الذي انتظرته بنيلوب عشرين عاماً، والتف خلالها حولها الكثير من طالبي الزواج فظلت تماطلهم حتى عاد اوديسيوس، فصارت مثال الزوجة المخلصة التي يفتقدها أمل دنقل في عالمه الذي يدفعه الى الإحباط، فصارت وهما أتمّ العنكبوت ما بدأته من ذلك الانتظار :

"بنلوب".أين أنت ياحبيبتي الحزينة

صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج

كقبضة من العفونة ....

أعود ، كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب

لكنما "بنلوب"

بطاقة كانت هنا !

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ووحشة غريبةٌ ، وثقب باب لم يعد يضيء !
وعنكبوتٌ قد أتمّ -فوق ركنه- نسيجه الصوفي !
لقد أتمّ العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفي (٥:١١٦-١١٧)

ج. الأساطير العربية :

وظّف الشاعر أسطورتين عربيتين هما أسطورة الأله "ود" (٥:٢٩٧) وطائر العنقاء (٥:٢٩٧) ويشير الاله ود(٦:٢٤٢) الى اله القمر عند العرب وقد جعله أمل دنقل صورة للطمأنينة والأمان والخلاص التي لا بدّ من التضحية في سبيل الوصول إليها في قصيدته "مراثي اليمامه" إلا أنه لم يصرّح بذكره وأنما اشار الى حالةٍ من حالاته وهو الهلال الذي لن يضيء إلا بعد أن يخوض بركة الدم :

قفوا يا شباب !
لمن جاء من رحم الغيب
خاضَ بساقيه في بركة الدم
لم يتناثر عليه الرشاش
ولم تبدُ شائبةٌ في الثياب!
قفوا للهلال الذي يستدير ...
ليصبحَ هالات نور على كل وجه وباب (٥:٢٩٧)

وربط أمل دنقل بين هذا المفهوم لأسطورة "ود" واسطورة "العنقاء" الطائرالذي يتجدد من رماده ولا يموت وكذلك كليب لابدّ أن يعود :

قفوا يا شبـــاب !
كليب يعود .....
كعنقاء قد أحرقت ريشها
لتظل الحقيقة أبهى
وترجع حلّتها -في سنا الشمس .... أزهى-
وتفرد أجنحة الغدِ .....
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب !! (٥:٢٩٧)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. الديـــن

لجأ أمل دنقل الى الأديان الثلاثة يمتَحُ منها في سبيل بناء صوره المختلفة واكسابها مضامين عميقة تعبّر بصدق عن قضاياه وهمومه على مستويين :-

أ. الأحداث والشخصيات الدينية.

ب. النصوص الدينية.

أستعان أمل دنقل بالتوراة وشكلت له مصدراً هاماً استقى منه الشاعر مادته الخام في بناء تجربته الشعرية، وقد ظهر ذلك جلياً في ديوانه "العهد الآتي" وبعض قصائده الأخرى إذ استعان بأسفاره: سفر التكوين، وسفر الخروج، وشخصياته : سالومي ، ويوحنا المعمدان.

وفي قصيدته "سفر الخروج" يستعين أمل دنقل بسفر الخروج وهو أحد اسفار العهد القديم يحكي خروج بني إسرائيل من مصر، بعد المعاناة التي عانوها من فرعونها، أما سفر الخروج عند أمل دنقل فيحكي قصة المظاهرات لطلبة الجامعة عند النصب المقام أمام الباب الرئيسي لجامعة القاهرة في الفترة التي سبقت حرب أكتوبر ١٩٧٣، إذ رأى الطلبة المثقفون أن القيادة السياسية غير جادّة في الإعداد لمعركة التحرير، فتواكبت الحملات الهجومية على الثورة والاشتراكية ، فجاءت هذه القصيدة دعوة للخروج والثورة ضد النظام، لكن الملاحظ أنّ أمل دنقل لم يأخذ من هذا السفر إلاّ الاسم والمضمون العام للخروج إذ جاءت قصيدته بياناً ثورياً داعياً للثورة وممجداً لها :

ايها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح
المنازل أضرحة
والزنازن أضرحة
والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة
واتبعـــوني
أنا ندم الغدِ والبارحة
رايتي : عظمتان ... وجمجمة
وشعاري الصباح (٥:٢٣٠:٢٣١)

يلتقي السفران : سفر الخروج وسفر أمل دنقل في أن الخلاص لا يكون إلا بالدم وبالدم وحده.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يستعين الشاعر كذلك بقصة سالومي(٩:الإصحاح ١٤) أبنة أخي يوحنا المعمدان التي طلبت من هيردوس ملك القدس قتله لعدم موافقته على زواجها من هيردوس، يستعيرها الشاعر هنا لتصبح معادلاً لأولئك الذين يغتالون أصحاب المبادئ والقيم في سبيل مصالحهم الخاصة:

أغلقي المذياع
هذا زمن السكتة.
"سالومي" تغنـــي
من تُرى يحمل -رأس المعمدان ؟! (١٠٨:٥)

ومن النصوص التوراتية استعان أمل دنقل بسفر التكوين في رسم صورة الصراع الأزلي بين السلطة الذئب، والمواطن الحمل :

من يفترس الحَمَلَ الجائعْ
غير الذئب الشبعان
ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع
لكن، لم يسترح الإنسان (١١٠:٥)

ينظر فيه لقول التوراة: "وفي اليوم السابع أتمّ الله عمله الذي قام به فاستراح فيه من جميع ما عمله" (١٠:سفر التكوين)

ومن الديانة المسيحية شكّلت شخصية المسيح صورة للمثقف الذي يستشهد في مواجهة القمع والجلاّدين، وقد بدأت ملامح هذه الصورة بالتشكل منذ بدايات الشاعر في ديوانه "مقتل القمر" ، إذ ظهر المسيح المرتجى أملاً للشاعر الذي ذهبت محبوبته، ولمّا رأى طفلتها شعر في صوتها أملاً ومخلصاً للحقد الذي نما في قلبه :

غير أن الحقـــد
(يـــا طفلتـــه)
كان في صوتك شيء رقأهْ
والمسيح المرتجى قاتله
كان في عينيك عذرٌ برّأه !
والذي ضاع من العمر سدى
جسّدت فيك الليالي نبأه! (١٥:٥)

وفي قصيدته "العشاء الأخير" يبدو لنا صوت المثقف الذي يحمل بين ضلوعه قلمه من خلال صوت المسيح، يبحث عن ظلٍّ ما، عن حياة وزمن يبتسم فيه فلا يجد إلا واقعاً قاتماً. ينغرس فيه الخنجر في صدر كل لحظةٍ فيرتسم الموت شبحاً واقعاً في ظلّ الجدار، لا يسلم منه حتى الأطفال في زمن الرعب والتخلف، يبحث هذا المثقف عن أناس علّهم يستيقظون يوماً ما، ولكنه عبثاً يحاول، فيدينهم بعد أن تنبأ بما كان وما سيكون برؤيته الواعية، ولكنه يسقط بين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انياب السلطة الشرسة فيكون المسيح صورة لمن استشهد من أجل الكلمة/ المبدأ، ليطرح لنا صورة الخلاص بالدم، الصورة الكبرى التي أعطاها أمل دنقل من احساسه وقلمه ودمه، ورسم بمدادهِ المعادلة الكبرى : الدم، أو يعود كليب حياً:-

أعطني القدرة حتى أبتسم
عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح
ويدبُّ الموت ، كالقنفذ في ظلّ الجدار
حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار
أعطني القدرة حتى لا أموت
منهك قلبي من الطرق على كل البيوت
علّني في أعين الموتى أرى ظلّ ندم؟
فأرى الصمت كعصفور صغير
ينقر العينين، والقلب، ويعوي ...
في ثنايا كلّ فـــمْ !(٥:١٣٤-١٣٥)

ثم يقول :

وتصفحت الوجوهَ .....
وتنبأت بما كان، وما سوف يكون ؟
فكسرت الخبز، حين أمتلأت كأسي من الخمر القديمة
قلت : يا أخوةُ ... هذا جسدي فالتهموه
ودمي هذا حلالٌ ... فاجرعوه!
خبّأ المصباح عينيه ... بأهداب جناحيه
لكي تُخفى الجريمة
وتثنّى الضوء من حدّ الخناجر ! (٥:١٣٧-١٣٨)

وتتكرر هذه الصورة في قصيدة "بكائية الليل والظهيرة" حين يستحضر رموز السيد المسيح:- الخبز والخمر التي ترمز الى جسده ودمه ليصوّر المجتمع المتواطئ مع السلطة :

يا آخر الدقـــات
قولي لنا ..... من مات
كي نحتسي دمهُ
ونختمُ السهرات
بلحمه نقتـــات! (٥:١٢٩)

كما استعان بالنص الإنجيلي لرسم جوّ الرهبة التي كانت علامة مميّزة لرجل المباحث الذي تقترن به الرهبة والجبروت والتفرد بالعرش الذي يطغى على المحكومين فيدينون له بالملكوت:-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أبانا الذي في المباحث نحن رعاياك باقٍ
لك الجبروت. وباقٍ لنا الملكوت، وباقٍ لمن
تحـــرس الرهبـــوت (٢٢٢:٥)

إذ ينظر لقول الإنجيل : "أبانـا الـذي فـي السماوات، ليتقدس أسمك، ليـأتِ ملكوتك، لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض" (٩:الأصحاح السادس)

ومن القرآن الكريم استعان أمل دنقل بقصص بعض الأنبياء مثل قصة يوسف، وسليمان، ونوح، كما استعان بالنصوص القرآنية في قصائد كثيرة. استعان الشاعر بقصة يوسف غير مرة، إذ استخدمها في بواكيره الشعرية، في قصيدته "مقتل القمر" حين أشار الى ذلك المشـهد التمثيلي الزائف في البكاء على القيم الأصيلة التي أضاعها الناس في عالم المدينة :

يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع أخوة يوسف
وتفرقـــــوا
تركوه فوق شوارع الاسفلت والدم والضغينه
يا أخوتي هذا أبوكم مات (٢٩:٥)

ويستخدم الشاعر قصة "يوسف" في قصيدة "العشاء الأخير"عارضاً لصورة يوسف المواطن الذي لا يملك إلا المبدأ/ القمر إذ جاهد كي يخفيه في عصر الاستبداد عن أعين الحرّاس، عن العيون الصدئة، فلا يملك أن يضيء فيسجن حتى يموت ويذوي، وفي السجن تشتد معركة التحدي بين السلطة والمبدأ ، ولنا أن نتوقع سلفاً نتيجة المعركة بين من يملك الطعام ومن لا يملكه، فيصير المبدأ كعكة في كفّه :

وأنا "يوسف" محبوب "زليخا"
عندما جئت الى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا قمراً
(قمراً كان لقلبي مدفأة)
ولكمْ جاهدت كي أخفيه عن أعين الحرّاس،
عن كلّ العيون الصدئة
كان في الليل يضيء
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعاً بضع ليالٍ
تركوني جائعاً
فتراءى القمر الشاحب-في كفي-كعكةً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإلى الآن ..... بحلقي ماتزال
قطعةٌ من حزنه الأشيب – تدميني كشوكة (١٣٩:٥)

وهكذا يدين أمل دنقل السلطة التي تتبع سياسة التجويع مع المواطن الأعزل إذ إن الرأس المرفوع لا يشبع معدةً جائعةً.

أما في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" فيطالعنا يوسف صورة للفلسطيني الذي يتقلب في الجب " وحيداً في إشارة الى القصور العربي تجاه الأرض التي شاخت واشتعل رأسها شيباً لطول الانتظار :

عائدون، واصغر اخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلبُ في الجُـــبِّ
أجمل أخوتهم ..... لا يعود !
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)
تشمُّ القميص، فتبيضُّ أعينها بالبكاء (٢٣٧:٥)

أما في مجال الاستفادة من النص القرآني، فإن ذلك يظهر جلياً في قصيدة "الخيول" حين يصور الشاعر هذا الحاضر العقيم في مواجهة ذلك الماضي العظيم الذي تعجز الخيول عن إعادته وإن اعطاها بدايةً حرية الاختيار بين الركض أو الوقوف، إلاّ أن القصيدة –فيما بعد– تسحب حرية الاختيار من تحت سنابك الخيل، وتبين أنها اختارت الوقوف عندما نفت عنها أن تكون من المغيرات صبحاً أو العاديات ضبحاً، ثم عمقت القصيدة صورة هذا العجز بالأسلوب الساخر الآمر لها أن تصير تماثيل في زوايا المتاحف أو أراجيح للصغار:

الفتوحات في الأرض – مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف
حيث يميل
أركضي أو قفي الآن ... أيتها الخيل
لستِ المغيرات صبحاً
ولا العاديات – كما قيل – ضبْحا
ولا خضرةً في طريقك تُمحى (٣٣٠:٥-٣٣١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣. التاريـــخ

شكل التاريخ مصدراً مهماً استقى منه أمل دنقل في بناء رؤاه الفكرية ويلاحظ أن تعامل الشاعر مع التاريخ قد تمّ على مستويين :

أ. الشخصيات والأحداث التاريخية.

ب. الشعر والموروثات الأدبية.

أ. الشخصيات والأحداث التاريخية :

اختار أمل دنقل أحداثاً وشخوصاً من التاريخ يحققون رؤيته الخاصة، فاستخدم حدثين تاريخيين رئيسيين في التعبير عن قضاياه هما : حرب البسوس ، وموقعة حطين، واستمد من الشخصيات التاريخية صوراً لأقطاب الصراع من الحسين، وعنتره، وعبد الرحمن الداخل، وزرقاء اليمامة، وصلاح الدين، وسبار تكوس، وقطر الندى، من جهة والحجاج بن يوسف الثقفي، والحسن الأعصم، وأبي موسى الأشعري ، وأبي نواس والمتنبي، وكافور الإخشيدي وخمارويه من جهة أخرى. لقد أحس أمل دنقل ان انتماء مصر الحقيقي كان للتراث الإسلامي، بل إن هذا الإنتماء الإسلامي هو تعبير عن العروبة، ويتفق هذا مع واقعنا الذي يرى أن خالد بن الوليد والحسين بن علي يمثلانه أكثر من أحمس ورع وغيرهم وجاءت قصائد أمل دنقل خير شاهد على هذا فراح يمتح من معين التاريخ العربي رموزه التي كانت عربية الطابع إلا شخصية واحدة هي شخصية سبارتكوس الثائر الروماني في التاريخ القديم في قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة".

وسنحاول التعرف على أهم الرموز التاريخية والأدبية التي تعامل أمل دنقل معها في شعره ونعني بها تلك الشخصيات التي جعل منها معادلاً لقيم أساسية أراد أمل دنقل ابرازها وتكثيفها، وهذا يعني تلك الشخصيات التي برزت أصواتها بوضوح في فضاء القصيدة، أما تلك الشخصيات السياقية التي ترد في سياق القصيدة متحدثاً عنها الشاعر بشكل الماعي سريع فإننا سنشير إليها إشارات سريعة موجزة، ويمكن تقسيم هذه الرموز المحورية الرئيسية الى :

أ. رموز السلطة

ب. رموز الرفض والثورة والتمرد

ج. رموز قلقة.

سنتناول هنا هذه الرموز بالدراسة والتحليل ونبين فيما بعد كيف وظّف هذه الرموز في بنية القصيدة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ. رموز السلطة

برز في شعر أمل دنقل مجموعة من الرموز التاريخية تشير الى السلطة التي بعثت الآمال في قلوب الناس حين أوهمتهم بحياة ديمقراطية وعيش كريم، إلا أن الواقع دمّر هذه الآمال وخلق طبقة من النفعيين والوصوليين والانتهازيين حتى أصيب المواطن بالاحباط والقنوط، يضاف الى ذلك أن حالة الركود وعدم السعي الفعلي لإشراك الجماهير وتجسير العلاقة بين التكوينات الشعبية والقيادة العليا قد أوجد هوة عميقة بين المواطن والسلطة(١١)، وهكذا عاش المواطن العربي في ظل ظروف الشعارات الديمقراطية التي نادت بها -كثيراً- وسائل الإعلام الرسمية وحوّلت الهزيمة الى نصر بالتلاعب واخفاء المعالم الحقيقية لأحداث ومشاريع كبيرة، حتى الاشتراكية ذاتها -آنذاك- لم تتمكن من تحقيق المطلوب بالصورة الجماهيرية الحقيقية، لأن هذه الاتجاهات الاشتراكية ذاتها كانت تستند الى مساندة الدولة، والاشتراكيون أنفسهم لم يدركوا أن انشاء تنظيم طليعي يعني أن يسبق العمل السياسي والحزبي عمل الدولة والسلطة. في هذا الواقع الذي يعاني من الشعارات الجوفاء ظهرت في شعر أمل دنقل مجموعة من الرموز التاريخية تشير الى السلطة وتدينها فظهرت شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي ، وكافور الاخشيدي، والحسن الأعصم القرمطي، ومعاوية بن أبي سفيان، ورموز عامة لم يسمها الشاعر باسمها كالسلطان، والقيصر وكسرى ولعلنا هنا نتناول أمثلة دالة على رموز السلطة :-

١. **الحجاج بن يوسف الثقفي:** حارس ملك بني أمية والمدافع عن مصالحهم ضد خصومهم السياسيين، الذي أخمد ثورات العراق وحكمها بالسيف عشرين عاماً، وتأتي صورة الحجاج عند أمل دنقل رمزاً للسلطة القاهرة وأداتها فيكون حارساً عاجزاً عن حماية الأرض وأهلها فلا يسعى لاسترداد الأرض المغتصبة بل يسعى لتمكين حكمه بمزيد من الإرهاب والضغط لتثبيت قناعه المهزوز بعد أن مضت الثورة ولم تحقق أهدافها، فتموز/ الثورة أو إله الخضرة يمضي وتبقى السلطة العاجزة خائفة على سلطانها ساعية الى فرضه بجبروت الحجاج :

من أنت يا حارس
إني أنا الحجاجْ .....
عصبتني بالتاج .....
تشرينها القارس ! (٨٠:٥)

٢. **كافور الأخشيدي** : جاء رمزاً للخزي والعار، يطلب من المتنبي أن يمدحه وهو عاجز لايستحقه اذ ينقطع الى لهوه ومجونه في الوقت الذي تنتظره فيه رعيته خارج القصر لترفع اليه مظالمها، وبدل أن تسعى السلطة/كافور لفعل حقيقي يسترد الأرض / خولة البدوية الشموس تقعد السلطة عاجزة. وامعاناً في تصوير هذا العجز يجعل الشاعر كافور يعيش تجربة المعتصم العباسي الذي فتح عموريّة لكن كافور لا يرقى لمنزلة المعتصم الذي يستغل مبدأ العين بالعين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسن بالسن بصورة تدعو الى السخرية إذ يأمر بأن تُشترى جارية رومية تجلد لكي تصيح بدورها : وارومـاه مثلما صاحت خوله: واكافوراه :-

ساءلني كافور عن حزني
فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدة ... كالقطة
تصيح كافوراه .... كافوراه ..
فصاح في غلامه ان يشتري جارية رومية
تجلد كي تصيح "وارومـاه ... وارومـاه"
لكي يكون العين بالعين
والسن بالسن !(١٤٩:٥)

٣. **الحسن الأعصم القرمطي:** انقلب على الدولة الفاطمية، واستولى على الشام سنة ٣٥٧هـ (١٧٩:١٢) واحتل دمشق وقتل أهلها واستباح أموالهم وسبى نساءهم (٢٩٨:١٣) وتأتي صورة الحسن الأعصم القرمطي في شعر أمل دنقل موافقة لصورته الحقيقية بل يجعلها رمزاً للسلطة التي هزمت خارجياً فأضاعت القدس وارادت ان تحقق الانتصار على شعوبها فتمثل بجثث الأطفال والنساء والصبايا فتسقط خصومها من شعبها ثم ترتقي المنابر تخطب بالوطنية والعدل بالسيف الذي يبقر أحشاء الحوامل :

" عادت الخيل من المشرق
عاد "الحسن الأعصم" والموت المُغير
بالرداء الأرجواني وبالوجه اللصوصي
وبالسيف الأجير
فانظري تمثاله الواقف في الميدان
(يهتز مع الريح)
انظري من فرجة الشباك
أيدي صبية مقطوعة
مرفوعة فوق السنان
مردفاً زوجته الحُبلى على ظهر الحصان
انظري خيط الدم القاني على الأرض :
"هنا مر" هنا
فأنفقات تحت خطى الجند

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عيون الماء

واستلقت على التربة ... قامات السنابل (٥:١٥٥-١٥٦)

٤. **خمارويه بن أحمد ابن طولون** : تولى الحكم بعد أبيه وتزوج قطر الندى ابنة المعتضد وكان صداقها ألف ألف درهم وشرط عليه المعتضد أن يحمل إليه كل سنة مائتي ألف دينار فأقام على ذلك حتى قتله غلمانه في دمشق سنة ٢٨٢هـ (١٤:٢٤٩) وقد اتخذه أمل دنقل رمزاً للسلطة المنصرفة الى لهوها ورفاهيتها دون أن تحرك ساكناً حيث تؤسر قطر الندى/ الأرض العربية، والفقراء والدراويش ينتظرون الذهب أمام قصره المغلق، فلا هو قادر على مواجهة العدو وتخليص قطر الندى، ولا هو يمدّ الجسور بينه وبين شعبه إذ يغلق بابه دونهم:-

كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبق
في نومة القيلولة
فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة
من ياترى ينقذها ؟
من ياترى ينقذها ؟
بالسيف ...
أو بالحيلة ؟ .... (٥:١٦٦)

ب. رموز الرفض والثورة :-

لقد سئم أمل دنقل القناعة الهادئة والرضاء المستكين وأعلن التحدي فمجّد قيمتي التمرد والرفض، وجاهد في رفع صوت الثورة وممثليها، وتصدّر صوته ميلاد تيار ساخط يحمل لواء الحسين بن علي الثائر الأعظم في سبيل المبدأ، وعنترة وسبارتكوس، وعبد الرحمن الداخل بعد أن قدمت زرقاء اليمامة نبوءتها المقدسة ولم يستمع لها أحد فقامت ألوية الثورة وعناصرها بعد أن أدركت أن لا خلاص من هذا الواقع السلبي إلا بالتمرد والثورة والفعل الفردي فذهب مازن جودت أبو غزالة وسقط شهيداً في الضفة الأخرى من النهر وتبعه سرحان بشارة سرحان معلناً المواجهة الفردية في سبيل الخلاص، وقبله سقط صلاح حسين على ساحة الصراع الطبقي في صعيد مصر.

ومن هذه الرموز :-

١. **سبارتكوس** : قاد ثورة الأرقاء في ايطاليا واستطاع أن يُنزل بالرومان هزائم نكراء لتحرير العبيد في إيطاليا، وظل يقاتل الرومان بشجاعة فائقة ولما أصابته طعنة ألقت به على الأرض واعجزته عن النهوض ظل يقاتل وهو راكع على ركبتيه الى أن مات وتمزق جسده وهلك معه معظم اتباعه. (١٥:٢٨٣)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يأتي صوت سبارتكوس عبر القصيدة بحيث يرغم انفعالاتنا على أن تستثار :-

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله ... غداً
وقبّلوا زوجاتكم ... هنا على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا ... غدا
فالإنحناء مرّ ....
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى.
فقبلوا زوجاتكم، اني تركت زوجتي بلا وداع
وإن رأيتُمُ طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلّموه الانحناء
علموه الانحناء
الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا
والودعاء الطيبون
هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون (٧٤:٥-٧٥)

فسبارتكوس ليس وحده المعلّق على المشانق، فالجميع بجانبه معلقون على مشانق القيصر، أنها مأساة الجيل كاملاً، لمن ثار ولمن لم يثر فالجميع مشنوقون ثاروا أم لم يثوروا ، فالأنحناء مر، والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى، وما دام الحال هكذا فلتكن الثورة إلا أننا نفاجأ بقول الشاعر: علموه الانحناء، إذ كيف يتحول من النقيض للنقيض مقراً بعبثية الرفض والثورة، والواقع أن الشاعر يسخر من هذا الواقع المرير ويستفز المشاعر للتمرد والثورة في دعوة للتغيير الشامل.

٢. **الحسين بن علي :**

يأخذ الحسين بن علي موقعاً متميزاً في مسيرة الشهداء، ويمثّل النموذج الأعلى في التضحية في سبيل المبدأ والدفاع عن الحق والعطش له منذ مقتله في كربلاء حين تخلّف عن مبايعة يزيد بالخلافة، ولم يذكر التاريخ رجلاً ألقى بنفسه وأبنائه في مهاوي الردى إحياءً لدولة سلبت منه إلا الحسين، ذلك الرجل الكبير الذي عرف كيف يزلزل ملك الأمويين الواسع ويقلقل أركان سلطانهم.

وتبرز صورة الحسين عند أمل دنقل بتعطشها الشديد للدفاع عن الحق بعد أن قطع عنه الأموي الطريق الى الماء:

" والأموي يُقعى في طريق النبع :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" دون الماء . رأسك يا حسين"

وبعدها يتملكون، يضاجعون أرامل الشهداء،

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

فالحق ماتْ (٨١:٥)

ولكن الحسين الثائر تناله السلطة الباطشة التي لا تتورع عن انتهاك الحرمات بعد مقتل رمز الثورة والمقاومة الحسين.

وفي قصيدة "من أوراق أبي نواس" يتكرر مشهد مقتل الحسين، اغتالته الأيدي التي اشترتها السلطة بمالها وذهبها الذي يعمي العيون:-

كنت في كربلاء

قال لي الشيخ أن الحسينْ

ماتَ من أجل جرعة ماءْ

....

وتساءلت كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصّرته السماء

انه الذهب المتلألأ في كل عينْ (٢٦٦:٥-٢٦٧)

٣. **زرقاء اليمامة** : التي يضرب بها المثل في قوة البصر، حين رأت جيش حسان تبع قادماً لقتال قبيلتها، وكانوا يستترون بالشجر على رؤوسهم، فلم يصدقها قومها، فحلت بهم الكارثة(١٤٠:١٦)، فالزرقاء رمز الوعي والرؤية الصادقة، تشير الى تلك الفئة التي أحست بوعيها وعمق رؤيتها فأنذرت الأمة من النكبة قبل وقوعها ولم يسمع لها أحد :

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة

قلت لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ ...

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوارْ ... (٨٦:٥)

ج. شخصيات قلقة :

ونعني بها تلك الشخصيات التي عاشت زمن الحيرة والقلق وتأرجحت بين "لا ونعم" وادركت مأزقها ولم تستطع الانفكاك من الدائرة ويمثل هؤلاء أبو موسى الأشعري، في حادثة التحكيم، والمتنبي في مصر، وأبو نواس.

أبو موسى الأشعري : يرتبط أسمه بواقعة التحكيم في "صفين" (٤٩٩:١٧) حين خلع علياً ومعاوية وترك الأمر شورى بين المسلمين يختارون لأنفسهم من أرادوا، ونتج عن هذه السياسة الداعية الى حقن الدماء المزيد من الدماء، فيقدّم أمل دنقل صوت أبي موسى الأشعري حاملاً رؤيته

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاصة من وراء هذا الحياد وعدم اتخاذ قرار حازم بأحد الاتجاهين، إذ يدين أمل دنقل هذا الحياد بلسان الشعب الذي لم يدرك الخدعة فحلّت الفتنة :

حاربت في حربهما
وعندما رأيت كلاً منهما ... متهماً
خلعت كُلاً منهما
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة
... لكنهم لم يدركوا الخدعة ؟ (١٤٢:٥)

أما أبو الطيب فهو قلق لمأزقه في مصر في ظل السلطة العقيمة والحاكم الغافل الطارئ على الحكم فلازمته الحمى، وادمن الخمر، وصار ببغاء القصر، إنه صورة الإبداع المقيد بين يدي السلطة فتأرجح بين "لا ونعم" ولم يستطع الخروج الى سيف الدولة / الحلم فيعيش مؤرقاً قلقاً :

أكره لون الخمر في القنينة
لكنني ادمنتها استشفاءا
لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصرت في القصر ببغاءا
عرفت فيها الداءا (١٤٧:٥)

وابو نواس نموذج سلبي للمثقف الذي يجعل كلمته تفقد معناها حين يؤثر الغيبوبة / الخمر عن رؤية الواقع والانخراط فيه :

كنت في كربلاء
قال لي الشيخ أن الحسينْ
مات من أجل جرعة ماءْ
وتساءلت كيف السيوف استباحت بني الأكرمين
فأجاب الذي بصَّرتَه السماءْ
إنه الذهب المتلالئ في كل عينْ
إن تكن كلمات الحسين ٭
وسيوف الحسينْ
وجلال الحسينْ
سقطت دون أن تنقذ الحقّ من ذهب الأمراء
أفتقدر أن تنقذ الحقّ ثرثرة الشعراء
والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* * *

مات من أجل جرعة ماء
فأسقني يا غلام صباح مساء
اسقني يا غلام
علني بالمدام
أتناسى الدمـــاء (٥:٢٦٦-٢٦٧)

ب- الشعر والموروثات الأدبية

استعان أمل دنقل بالشعر العربي والموروثات الأدبية في التعبير عن قضاياه وقد بدأ تأثره بالشعر والموروثات الأدبية منذ مراحله الشعرية الأولى إلا أن هذا التأثير قد بلغ مداه في ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" فها هو يعبر عن حالة الانتظار المضني التي تمر بها هذه الأمة للخلاص، بعد أن كاد الصمت أن يخنقها، ببيت الزباء الشهير حين رأت القافلة المحمّلة جنداً وحديداً تسير ببطء إلا أن الشاعر لم تشغله قضية الحمل بل شغله المشيء الوئيد إلى الخلاص عبّر عنه الجندي ـ الجريح بتكرار صدر البيت :

تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي .... تكلمي ..
فها أنا على التراب سائلٌ دمي
وهو ظمئ يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذي يخنقني :
.... "ما للجمال مشيها وئيداً ... ؟
.... أجندلاً يحملن أم حديداً ... ؟
فمن ترى يصدقني ؟
أسائلُ الركع والسجودا
أسائل القيودا
"ما للجمال مشيها وئيداً .... ؟
"ما للجمال مشيها وئيداً" (٥:٨٦)

إلا أن هذا التطلع الملهوف الى الخلاص يصطدم بالواقع المهزوز الذي تتكالب عليه كل قوى الطغيان الداخلية والخارجية، إذ نام الشعب وترك لهذه السلطة/ الثعلب أن تأكل وتشرب حتى يدركها البشم والتخمة :

" عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ ؟
بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"نامت نواطير مصر عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد
ناديت: يانيل هل تجري المياه دماً
لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا ؟
"عيدٌ بأية حال عدت يا عيد؟ (١٥١:٥)

وقد يستعين الشاعر بالأقوال المأثورة من الحديث النبوي الشريف وأقوال القادة المشهورين فتطل علينا صورة الناس الذين عمّهم الذلّ حتى غدوا فيه كأسنان المشط :

الناس سواسية -في الذلّ- كأسنان المشط
ينكسرون - كأسنان المشط
في لحية شيخ النفط (٢٧٠:٥)

إذ ينظر لقول الرسول -صلى الله عليه وسلم- "الناس سواسية كأسنان المشط" بمفارقة واضحة بين المعنى الإيجابي في حديث الرسول وانقلاب المفهوم في الواقع السلبي الى التساوي في الذل والهزيمة.

٤. التراث الشعبي :-

يشتمل التراث الشعبي على الأغاني والأمثال والحكايات الشعبية، ولكن الملاحظ أن استخدام الأدب الشعبي ضئيل اذا ماقورن بالمصادر الأخرى، وقد تعامل أمل دنقل مع ثلاثة أشكال من الأدب الشعبي هي :

أ. الحكايات.
ب. الأغاني الشعبية.
ج. الأمثال.

أ. الحكايات :

استخدم امل دنقل حكايتين شعبتين هما :

١. حكاية الزير سالم : وهي الحكاية التي وظّفها أمل دنقل في ديوانه، "أقوال جديدة عن حرب البسوس " التي استمرت اربعين سنة بين بكر وتغلب حين نجحت البسوس شقيقة الملك تبّع اليماني من الثأر له من كليب بعد أن أثارت الفتن بين قبيلتي بكر وتغلب بأن أمرت عبيدها أن يطلقوا ناقتها ترعى في بستان كليب حتى إذا رآها كليب أمر بقتلها فاستجارت البسوس بجسّاس بن مُرّة مضيفها فما كان من جسّاس إلا أن تقدم نحو كليب وطعنه في ظهره وتركه يتخبط في دمائه، ، حتى صادف كليب عبد تلك العجوز (البسوس) وطلب إليه قبل أن يجهز عليه أن يسحبه الي بلاطةٍ بقرية ففعل، وكتب كليب لأخيه الزير سالم وصاياه العشر الشهيرة التي تبدأ كل واحدة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منها بـ "لا تصالح"، وقد قدّم أمل دنقل -من خلالها- رؤية معاصرة لموقفه من الصراع العربي-الصهيوني، إذ تقول الملحمة على لسان كليب والدم يقطر من جبينه :-

يقول كليب أسمع يا مهلهل — مُذِلّ الخيل قهّار الأســـود
على ما حلّ من جسّاس فيا — طعني طعنة منها بعـــــود
أيا سالم توصّى باليتامى — صغار بعدهم وسط المهـــود
واسمع ما اقلك يا مهلهل — وصايا عشرا افهم المقصود
فأول شرط أخوي لا تصالح — ولو اعطوك زينات النهـود
وثاني شرط أخوي لا تصالح — ولو اعطوك مالاً مع عقـود
وثالث شرط أخوي لا تصالح — ولو أعطوك نوقاً مع قاعود
ورابع شرط أخَوّي لا تصالح — واحفظ زمامي مع عهـــود
وخامس شرط أخوي لا تصالح — وقد زادت نيراني وقـــود
وسادس شرط أخوي لا تصالح — فإن صالحت لست أخي أكيد
وسابع شرط أخوي لا تصالح — واسفك دمهم وسط بيـــد
وثامن شرط أخوي لا تصالح — واحصد جمعهم مثل الحصيد
وتاسع شرط اخوي لا تصالح — فإني اليوم في ألم شديـــد
وعاشر شرط أخوي لا تصالح — وإلا قد شكوتك للمجيـــد (٦٦:١٨)

وقد حاول أمل دنقل أن يلتزم بالوصايا في شكلها العام الذي جاءت فيه السيرة الشعبية التي تكررت فيها "لا تصالح" عشر مرات، وحرص أمل دنقل أن يبدأ كل وصية من وصاياه بالنهي "لا تصالح" وإن تكرر عنده تسع عشرة مرّة أي بزيادة تسع مرات على النص الأصلي ومردّ ذلك الى موقف أمل من الصراع ودعوته الى الحرب بشكل يضاعف من رغبته في استعادة الأرض العربية والثأر. وقد ارتكز أمل دنقل في بعض وصاياه على وصايا كليب كحرصه على تصوير اليتم واليتامى واتخاذ صورتهم حافزاً لإثارة الحقد والضغينة على جسّاس/ العدو كي - يأخذ المهلهل بثأر كليب، يقول دنقل في الوصية الثالثة :-

وتذكّر
(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين
تخاصمهم الابتسامة)
ان بنت اخيك "اليمامة"
زهرة تتسربل -في سنوات الصبا- بثياب الحداد (٢٧٩:٥)

وهو ينظر هنا لقول كليب في وصيته الأولى :-

أيا سالم توصى باليتامى — صغار بعدهم وسط المهود (٦٦:١٨)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما يحرص أمل دنقل على الدعوة الى الأخذ بالثأر واشعال نيران الحرب حتى ترتوي الصحراء من دمائهم ، في قوله :-

قل لهم إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك
واغرس السيف في جبهة الصحراء -
الى أن يجيب العدمْ (٢٧٨:٥)

وقولـــــــه :-

وارو قلبك بالدمْ .....
وارو الترابَ المقدسْ
وارو اسلافك الراقدينَ ...
الى أن ترد عليك العظام! (٢٨٢:٥)

وهذا يتفق مع الشرط السابع في وصية كليب :-

وسابع شرط أخوي لا تصالح واسفك دمهم في وسط بيد (٦٦:١٨)

ويتفق هذا مع رؤية دنقل الذي يطلب حقه كاملاً، فكما تكون الحرية كاملةً غير مجزأة لا بدّ أن يعود الوطن كاملاً غير مُجزأ :-

لا تصالح
ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن " الجليلة"
أن تسوق الدهاء
وتبدي -لمن قصدوك- القبول

سيقولون :-

ها أنت تطلب ثأراً يطولْ
فخذْ -الآن- ما تستطيعُ
قليلاً من الحق ...
في هذه السنوات القليلة
أنه ليس ثأرك وحدك
لكنه ثأر جيل فجيل
وغداً
سوف يولد من يلبسُ الدرعَ كاملةً
يوقد النار شاملة
يطلب الثأر
يستولد الحقّ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من أضلع المستحيل (٥:٢٨٢-٢٨٣)

٢. **حكايات ألف ليلة وليلة:-** وهي من الحكايات الشعبية التي لا يُعرف مؤلفها، وهي أهمّ المدوّنات لتراث الحكايات الخرافية والنوادر وقصص الأسفار والمخاطر وخوارق الشطّار عرفتها البشرية، وقد استوحى أمل دنقل قصيدته "حكاية المدينة الفضية" من عالمّ ألف ليلة وليلة ويسعى الشاعر المثقف الذي لا يملك إلاّ قلمه إلى دخول عالم المدينة الفضية للمشاركة في الحياة العامه الحياة الحلم، وممارسة التعبير عن رأيه بحرية، واتخاذ موقف علني فيها يؤهله لاحتلال مكانه الفاعل في هذا المجتمع، إلا أن سياسة القمع المفروضة تردّه خائباً :-

" افتحوا الباب "

فمـــا ردَّ الحرس

"افتحوا الباب" أنا أطلب ظلاً " .....

قيل : "كلا" (٥:١٩٥-١٩٦)

وحين يعجز عن الدخول فعلياً الى عالم المدينة يلجأ هذا المثقف الى العشب الذي ينضح حمى أي الحلم، وتعاطي هذا العشب يوهمه بدخول عالم المدينة فيدخلها ويلتقي بالأميرة بـــدر البدور التي تأخذه الى قصر ابيها ويقص عليها حكاياه، وحين يتمكن الخمرُ منه / الغيبوبة يقدم لها أغلى ما يملك قلمه الذي يحمله بين الضلوع:-

سكرت كاساتنا من خمر بابل

ألف خيط في دمانا يستبدْ

" أه ياسيدتي : أنت ملَكْ ...

أنا لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي ...

فخذيه .. إنه أثمن ما عندي ... خذيه (٥:١٩٩)

لكن أمل دنقل يلجأ – هنا– الى استبدال مواقع شهريار وشهرزاد المعروفتين في "ألف ليلة وليلة" فيجعل من شهريار الضحية / المواطن المثقف، ويجعل من شهرزاد الجلاد والسلطة القمعية التي ترصد الكلمة فتلاحقها وتتمكن منها لتنتهي العلاقة بين المثقف والسلطة بالدم :-

ليلةٌ واحدةٌ تُقضي ... بدمْ ؟!

يا ترى من كان فينا شهريار ؟!

أنا يا مسرورْ ..... (٥:٢٠١)

ب. **الأغاني الشعبية :** وقد عرّفها معجم الفلكلور بأنها " الشعر الشعبي والموسيقي المصاحبة له اللذان ترددهما الجماعات التي ينتشر أدبها بالرواية الشفوية لا بواسطة التدوين والطباعة، وخير تحديد للأغنية الشعبية هو أنها الأغاني المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي" (١٩:٣٩) ، وقد استخدم أمل دنقل الموّال وهو ضرب من الأغاني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعبية (١٩٦:١٩) في قصيدته "أشياء تحدث في الليل" إذ استخدم موّال أدهم الشرقاوي في تصوير قضية صلاح حسين رمز الحركة الفلاحية الذي اغتالته طبقات الإقطاع بمصر، فصار حديث المجتمع، وثارت التساؤلات عن اغتيال رمز الفلاحين في عهد الثورة وعلى مرأى الإتحاد الاشتراكي دون أن يتحرك لها ساكن بل استمرت الدولة ببثّ مظاهر الوطنية الزائفة في وسائل الإعلام بإذاعتها التي تبثُ النشيد الوطني صباح مساء، وصحفها البيضاء الخالية من الحقيقة، واتحاداتها الاشتراكية التي غرقت في الهلتون القريب في الأغنية الطروب، وفي كل هذا إدانة للثورة والاشتراكية، فيستشهد بموال أدهم الشرقاوي أحد الذين حفظت الذاكرة المصرية قصصهم في مجال الخلاص بالدم :-

وفي الصباح والنشيد الوطني يملأ الأسماع
كان فراش الحقل يبدأ النشيج
وكانت الأصوات في القرى - جنائزية الإيقاع
ورحلة الموّال في الضلوع تفرد القلوع
" أدهم مقتول على كل المروجْ "
" أدهم مقتول على الأرض المشاع "
....
وكان وجهه النبيل مصحفاً ....
عليه يقسم الجياع !؟ (١٣٣:٥)

وفي قصيدته "إجازة فوق شاطئ البحر" يكون الجوع هو السمة المميّزة لأسنان رفيقه الذي مضى ولم تبق منه إلا أسنانه يحتفظ بها الشاعر ويقذف بها الشمس سناً سناً، باعتبار هذه المحاولة معادلاً موضوعياً لرغبته في ردّ الحياة اليه ليروي الحكمة الصائبة لكنها ردّته خائباً، فيوظّف الأغنية الشعبية :-

ياشمس يا شموسة
خذي سن الجاموسة
وهاتي سن العروسة

إذ يقول الشاعر :-

صديقي الذي غاص في البحر ... ماتْ
فحنّطتّـــــه
(..... واحتفظت بإسنانه ....
كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدةً ....
أقذفُ الشمسَ ذات المحيّا الجميل بها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأردُ يا شمس ، اعطيك سنّته اللؤلؤية
ليس بها من غبار .... سوى نكهة الجوع
ردّيه ، ردّيه -يروِ لنا الحكمة الصائبة ....
ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة !) (٥:١٠٦-١٠٧)

جـ. الأمثال :-

أستخدم أمل دنقل مثلاً واحداً من التراث الشعبي هو "هل يصلح العطار ما افسد الدهر" بعد أن أضفى عليه رؤيته المعاصرة في قصيدته " الأرض والجرح الذي لا ينفتح" مصوّراً هذا الوطن الكبير بعد أن شوهته الحروب والفساد النفطي الداخلي :-

ملثماً يخطو
قد شوّهته النارْ !
هل يصلح العطارْ
ما افسد النفط ؟ (٥:٨٢)

قضايا التجربة الفكرية :

لا نستطيع أن نتجاهل الحديث عن التجربة المكوّنة للبنية الشعرية إذ تفرض نفسها بعداً اساسياً من أبعاد رحلة المعاناة الكبرى التي يعانيها الشاعر لتكوين رؤية للعالم، وتقديمها في بناء شعري محكم، وبمقدار وضوح الرؤية وتكاملها في الشعر يرتفع الشاعر ليحمل قضية الإنسان المعاصر في شرطة التاريخي الراهن، إذ إن الشعر ليس كائناً منفصلاً عن حركة المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر، إنه حلم بتغيير واقع هذا المجتمع وتجاوزه برؤية فنية جمالية لأن الفكرة التي نأخذها من القصيدة إنما "نعرفها في القصيدة أي ضمنها، إنها ليست معرفة يمكن استخلاصها وفرزها عن القصيدة ثم حملها معنا .... إنها شيء تعنيه القصيدة، شيء يتلاشى عندما تنتهي القصيدة ولا يمكن استرجاعه إلا بالعودة الى كلمات الشاعر لا الى كلمات الشاعر مستقلة بل إلى كلماته ضمن القصيدة" (٢٠:٢٠) لأن الفكرة التي يطرحها الشاعر اجتماعية أو سياسية أو حتى ذاتية لا تصبح مجرد خبرٍ أو نظرية أو عقيدة، وإنما تمتزج بوعي الشاعر وثقافته وخبراته الجمالية في استخدام أدوات التعبير ثم تتحول بعد هذا الامتزاج الحاد الى تجربة شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية أو سياسية أو ذاتية فحسب.

وقد كان أمل دنقل من أولئك الشعراء أصحاب المواقف التي تنبع من احساسهم الذاتي بالقضايا الاجتماعية والإنسانية الكبرى، فالشاعر عند أمل دنقل مطالب بدورين : دور فني ، أن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يكون شاعراً ، ودور وطني أن يكون موظفاً لخدمة القضة الوطنية وخدمة التقدم فيكون شاعراً ومفكراً في الوقت ذاته (٢١).

وسنتناول هنا الأفكار والقضايا التي يتمحور حولها موقف الشاعر في تجربته الشعرية التي تشكل في الوقت ذاته مصادر ذاتية لها ساهمت بشكل مباشر في تكوين الموقف الشعري.

وأبرز هذه القضايا الفكرية عند أمل دنقل هي :-

١. العلاقة بين السلطة والمثقف.

٢. القضية الوطنية والقومية (الصراع العربي الصهيوني)

٣. الاغتراب.

٤. الموت.

وفيما يلي دراسة تفصيلية لها :-

١. العلاقة بين السلطة والمثقف :-

عاش أمل دنقل أزمة حرية سياسية واجتماعية وديمقرطية مع السلطة وتبنّى موقفاً معارضاً لها، وفي هذا يقول " كان هناك مجموعة كبيرة جداً من المثقفين والشعراء والكتاب والمعتقلين في السجن، وكان تقديري أن هذا المناخ الذي يعتقل كاتباً ومفكراً لا يصحّ أن انتمي إليه أو أن أدافع عنه كان ذلك في سنة ١٩٥٩ حتى سنة ١٩٦٥" (٢١) فانحاز لتلك الطبقة التي داستها السلطة وأخذت قوتها واودعتها في حظائر النسيان محرومة من الحياة الديمقراطية، فإذا حان النزال قايض الساسة بهم، والتمسوا النجاة، هذه هي المعادلة الكبرى التي تحكم علاقة المواطن بالسلطة في شعر أمل دنقل، السلطة التي اعتادت مطاردة الحريات ثم رفعت شعارات الثورة وابقتها كلمات صدئة جوفاء تتعق بها الطبول الرسمية ووسائل الإعلام صباح مساء.

وسنحرص في دراستنا هذه على ابراز صورة السلطة وأدواتها وموقف دنقل منها ثم صورة المواطن نفسه في شعر دنقل.

صورة السلطة :-

يصور أمل دنقل الصراع بين المواطن والسلطة صراعاً أزلياً لا يمكن له أن ينتهي أو يلتقي عند نقطة معينة كوجهي العملة اللذين لن يلتقيا أبداً لاختلاف التصورات والمبادئ لكليهما :-

"ملكٌ أم كتابة "

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء

ثم يلقفه

(خارجين من الدرس كنّا وحبر الطفولة فوق الرداء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والعصافير تمرق عبر البيوت

وتهبط فوق النخيل البعيد

....

"ملك أم كتابة ؟ ...

صاح بي ... فانتبهت، ورفت ذبابةٌ

حول عينين لامعتين

فقلت الكتابة

فتح اليد مبتسماً، كان وجه المليك السعيدْ

باسماً في مهابة! (٥:٢٦٢-٢٦٣)

ويصور أمل دنقل السلطة المستبدة المنفردة بالحكم، فتقف هذه السلطة في مواجهة أصحاب المواقف على اختلاف اتجاهاتهم من أهل اليمين أو اليسار :-

أبانا الذي في المباحث، نحن رعاياك. باقٍ

لك الجبروتُ. وباقٍ لنا الملكوت، وباق لمن

تحرس الرهبوتْ

تفردت وحدك باليسر ، إن اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسرْ إلا الذين يماشون

إلا الذي يعيشون، يحشون بالصحف المشتراة

العيون، فيعشون، إلاّ الذين يشون، وإلاّ

الذين يوشّون ياقات قمصانهم برباط السكوت!(٥:٢٢٢-٢٢٣)

هذه السلطة المستبدة لا تتورع عن انتزاع الاعتراف بشرعيتها بالسيف من خلال هذه المحاكمة العادلة ؟!

(لم أكُ أعمى

ولكنهم ارفقوا مقلتي ويدي بملفّ اعترافي

لتنظره السلطات

فتعرف أني راجعته كلمة كلمة

ثم وقعته بيدي.....

- ربما دسّ هذا المحقق لي جملة تنتهي بي الى الموت !

لكنهم وعدوا أن يعيدوا اليّ يديّ وعينيّ بعد

انتهاء المحاكمة (العادلة) ! (٥:٢٤٦)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والشاعر في تصوير موقفه من السلطة يدينها ويدين عناصرها وأدواتها فيدين السلطة التي ارتضت أن تكون تابعة للأنظمة الخارجية مع ادّعاء الوطنية الزائفة:-

"وسيوف ثلمتْ ...

فقد استأجرها النخّاس ... تحمي هودجه !

وسيوف قنعت أن تتدلى عند الاستعراض زينة !

وحمائل (١٣٦:٥)

كما يدين رموزها التي أشرنا إليها سابقاً ممثلة بالحجاج بن يوسف الثقفي وكافور الإخشيدي والحسن الأعصم وخمارويه وغيرهم،

ويدين أمل دنقل عناصرها ، فيدين الجيش والشرطة وهو في إدانته هذه يبين أن الجندي في عالمنا الثالث يبرمج من أجل الحفاظ على الكرسي لمن يمنحه راتبه الشهري بل أنه يستديير للخلف حين يحين النزال ويحاصر السلطان :-

قلت لكم في السنة البعيدة

عن خطر الجندي

عن قلبه الأعمى، وعن همته القعيدة

يحرس من يمنحه راتبه الشهري

وزيّه الرسمي

ليرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء

والقعقعة الشديدة

لكنه إنْ يحن الموتُ ....

فداء الوطن المقهور والعقيدة :

فرّ من الميدان

وحاصر السلطان

واغتصب الكرسيّ

وأعلن الثورة في المذياع والجريدة (١٧٣:٥)

أو يستدير للشعب يأكل قوته وتعبه حتى يصاب بالبشم :-

عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ

بما مضى؟ أم لا رضي فيك تهويدُ ؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد ! (١٥١:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد ارتبطت صورة السلطة بالرعب والفزع والخوف الدائم منها منذ الولادة حتى الممات :-

لم نعدْ نسمعُ إلا الطلقات !
(يفرض الرعبُ الطمأنينة في ظل المسدس ...)
- الطمأنينة في طلّ الحداد ؟!
- سيدي ..... نحن انزلقنا من ظهور الأمهات
بيدٍ تضغط ثقب الجرح
والأخرى على حرف الزناد (١٣٨:٥)

وقد حرص أمل دنقل على إبراز أدوات السلطة وموقفه منها، فصوّر موقفه من وسائل الإعلام ودورها في تضليل الرأي العام وعدم نشر الحقائق والمعلومات، فهي بوق تابع للسلطة تروّج لما تريده حتى يعتاده الناس مستخدمة اسلوب التدجين :-

تُقفر الأسواق يومين ....
وتعتاد على النقد الجديد ...
تشتكي الأضلاع يومين ..
وتعتاد على السوط الجديد
يسكت المذياع يومين ...
ويعتاد على الصوت الجديد (١٥٨:٥)

وتصرُّ وسائل الاعلام على استلاب المواطنين من التفاعل مع مجريات الحياة من خلال الأغاني العاطفية التي تبثها في زمن الهزيمة؟!

وكنت في الشارع
أرى شتاء (الغضب الساطع)
يكتسح الأوراق والمعاطفا
وكانت الأحجار في سكونها الناصع
مغسولة بالمطر الذي توقفا
وكان في المذياع
أغنية حزينة الإيقاع
عن (ظالم لا قيت منه ماكفى)
(قد علموه
كيف يجفو ... فجفا) (١٧٠:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبرامج الإذاعة لا تحرك في المستمعين ساكناً بل تفقدهم روح التفاعل مع الحياة ومجرياتها :

ظلّ في مقعده
سار الترام
وهو في مقعده
كلّت يداً بائعة الخبز
وهو في مقعده
كفّ فحيح الصمت في المذياع
وانساب السلام
وهو في مقعده
(موجز انباء الصباح)
وهو في مقعده (٥:١٧٦-١٧٧)

وقد ارتبطت صورة الصحف في شعر أمل دنقل بالإخفاء والتغطية بدل ارتباطها بكشف الحقائق وتعريتها (٢٢:٩٨) ففي قصيدته "حديث خاص مع ابي موسى الأشعري" كانت وسيلة لإخفاء الجريمة والجثة :

إطار سيارته ملوّث بالدم
ساروا لم يهتم !!
كنت أنا المشاهد الوحيد
لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية
وحين أقبل الرجال من بعيد .....
مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية
وسرت عنهم ما فتحت الفم (٥:١٤٢)

وإذا لم تخف الحقيقة فإنها تهوّن من أخبار الهزائم فلا تحرّك في القرّاء عزيمة أو حافزاً للمضي :-

ونحن جيلاً بعد جيل في ميادين المراهنة
نموت تحت الأحصنة
وانت في المذياع في جرائد التهوين
تستوقف الفارين
تخطب فيهم صائحاً "حطين" (٥:٣٤٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبلغ هذه الإدانة الذروة حين يجعلها بوقاً للسلطة الخائنة التي تلوّث بعناوينها المواطنين العُزّل :-

أذكريني فقد لوّثتني العناوين في الصحف الخائنة
لو ثتني ..... لأنني منذ الهزيمة لا لون لي
غير لون الضياع (٥:٢٣٣-٢٣٤)

وكما ساهم المذياع في استلاب المواطنين من التفاعل مع الحياة كذلك فعلت الصحف بملصقاتها التي تدعو لمشاهدة الأفلام في زمن الثورة المنتصرة !!

الصحف الدامية العنوان ... بيض الصفحات
حوائط وملصقات .....
تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)
والثورة المنتصرة! (٥:٢١٠)

إلا أن أمل دنقل ابرز صورة مشرقة واحدة لوسائل الإعلام حين جعلها رمزاً من رموز الحياة الإنسانية التي زفت اليه بشرى استشهاد رفيقه مازن جودت أبي غزاله في الضفة الغربية،

وحين يأتي الصبح -في المذياعَ - بالبشائر
أزيح عن نافذتي الستائر،
فلا أراك ..... !
اسقط في عاري بلا حراك (٥:٧٢)

ومن أدوات السلطة ومراكزها التي أشار اليها أمل دنقل المدارس التي استبدلت بدورها الريادي المشرق في نشر الوعي إكمال لعبة التضليل ونشر الحقائق المغلوطة :-

ويلقي المعلم مقطوعة الدرس في نصف ساعة!
(ستبقى السنابل ...
وتبقى البلابل
تغردُ في أرضنا في وداعه ...
ويكتب كل الصغار بصدق وطاعة ،-
(ستبقى القنابل .....
وتبقى الرسائل نبلّغها أهلنا في بريد الإذاعة (٥:١٧٩)

وعلى الطرف الآخر من هذه المعادلة يقف المواطن المثقف فكيف صوّره أمل دنقل ؟؟ تعددت النماذج التي عرضها أمل دنقل للمثقف العربي فعرض لصورة المثقف المتنبئ بالمستقبل الواعي بحاضره، والمثقف حامل الكلمة، والمبدأ والموقف الذي يعي دوره تماماً في المعركة الداخلية والخار[illegible] السواء فيقف في وجه السلطة ولا يقايض بمبدئه أو يساوم عليه، وقد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعددت الأسماء التي تحمل لواء هذا المثقف وكثرت وامتدت في جل دواوين الشاعر كان المثقف فيها زرقاء اليمامة وعنترة والمسيح، وأوزوريس ويوسف، وسرحان بشاره سرحان ومازن جودت أبا غزالة وغيرهم، كما عرض لصورة المثقف القلق الذي يتأرجح بين السلطه والوطن فيتواطأ معها وينخرط في صفوفها ولا يستطيع الإنفكاك من دوائرها كما لاحظنا في الرموز: المتنبي وأبي نواس، وابي موسى الأشعري وسنتناول هنا الرموز الخاصة للمثقف العربي بعد أن تناولنا العامة منها في مصادر التجربة الشعرية.

لقد كانت رؤية حزيران ١٩٦٧ نبوءة وجدانية من نبوءات الحدس الذي بلغ حداً من الشفافية عرض فيه أمل دنقل رؤيته ورؤية المثقف المتنبئ بالمستقبل في ضوء الواقع الذي يحياه:-

أكلّ عام نجمة عربية تهوي .....
وتدخل نجمة برج البرامك !؟ (٨٢:٥)

وقد كانت قصيدة "الأرض والجرح الذي لا ينفتح" التي استشهدنا بالمقطع السابق منها رؤية فاجعة ونبوءة صادقة انتهت بكارثة حزيران ٦٧ كتب أمل دنقل على أثرها "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وعرض فيها لتلك الفئة المثقفة التي كانت تمتلك رؤية خاصة لأبعاد الموقف لكن قومها استخفوا بها ومضوا غير آبهين بما تقول حتى حلت الكارثة.

ويتبنى أمل دنقل قضية المثقف الذي يناضل بشعره ويحمل لواء الكلمة ويقف في وجه القمع الفكري رافضاً له :

كنتُ لا احمل إلا قلماً بين ضلوعي
كنت لا أحمل إلا قلمي
في يدي: خمس مرايا
تعكس الضوء (الذي يسري اليها من دمي)
"طارقاً باب المدينة
"افتحوا الباب"
فما ردّ الحرسْ
" افتحوا الباب ... أنا أطلب ظلاً ...
قيل : " كلا " (١٩٥:٥-١٩٦)

وهكذا تعلن السلطة الحرب على المثقفين ، فيصادر عسسها الحريات العامة، وتصادر كل ما يكتبون ، لأنها تريد كل شيء يصب في مجراها :

أيها الشعر ..... يا أيها الفرح المختلس
....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس (٢٦٥:٥)

لكن المعركة لم تتوقف لأن المثقف الذي حمل قلمه ومضى لن يساوم على مبدئه وقلمه:-

فاشهد لنا يا قلم

أننا لم ننمْ

أننا لم نقف بين "لا" و "نعم"

ما أقل الحروف التي يتألف منها اسم ما ضاع من وطن

واسم من مات من اجله

من أخٍ أو حبيب ! (٣٤٦:٥-٣٤٧)

والحرب بين الكلمة والسلطة سجال فقد يصل الصوت، وقد ترصده النواطير فيصل اليه الموت قبل أن يحقق رسالته :-

هل يصل الصوتُ ؟

والعصافير مرصودة بالنواطير !

هل يصل الصوت؟

أم يصل الموت؟ (٣٥٠:٥)

وكما عرض للمثقف الذي يناضل بالكلمة عرض صورة المناضل بسخطه وغضبه وتمرده فعرض صورة التيار الساخط الذي لم تنطل عليه شعارات الثورة التي احتمت خلفها في الستينات، فهذا مازن جودت أبو غزالة وجد الخلاص بالمبادرة الفردية والفعل الثوري فحمل جرحه ومضى شهيداً في الضفة الأخرى بعد أن أدرك عجز السلطات عن تنفيذ احلامه وخلاصه :

والآن ... ها أنا

أظلُّ طول الليل لا يذوق جفني وسنا

انظر في ساعتي الملقاة في جواري

حتى تجئ عابراً من نقط التفتيش والحصار

تتسع الدائرة الحمراء في قميصك الأبيض، تبكي شجناً

من بعد أن تكسّرت في النقب رايتك

تسألني ... أين رصاصتك ؟

أين رصاصتك ؟

ثم تغيب : طائراً جريحاً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تضرب أفقك الفسيحا
تسقط في ظلال الضفة الأخرى وترجو كفناً (٥:٧١)

وهذا سرحان بشارة قد آثر الخروج من دائرة العجز العربي الى الفعل الثوري الفردي فانطلق :

عندما اطلق النار كانت يدُ القدس فوق الزناد
(ويدُ الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد
ليس من أجل أن يتفجر نفط الجزيرة
ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوضُ
من حول مائدة مستديرة
ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء (٥:٢٤١)

٢. القضية الوطنية والقومية:(الصراع العربي-الصهيوني)-

صوّر امل دنقل في شعره ابعاد الصراع العربي - الصهيوني ومتعلقاتهما فقد صور الارض العربية التي وقعت تحت الاحتلال، والأنظمة العربية التي يتطلع اليها في تحرير تلك الارض، والعدو الذي احتل الارض، كما رسم بشعره صورة لمستقبل الصراع العربي الصهيوني.

صور امل دنقل الارض العربية وقد وقعت تحت الاحتلال في قصيدته "الارض والجرح الذي لا ينفتح" فتاة تئن من نزع قرطها منها بعد ان ساقها اللصوص الاعداء وتركوها عطشى على الرمال، تنادي ابناءها فتضيع صرختها، ويطحنها الذبول:-

الارض مازالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع،
قهقهة اللصوص تسوق هودجها، وتتركها بلا زاد
تشد اصابع العطش المميت على الرمال،
تضيع صرختها بحمحمة الخيول.
الارض ملقاة على الصحراء ظامئة،
وتلقي الدلو مرات وتخرجه بلا ماء!
وتزحف في لهيب القيظ..
تسأل عن عذوبة نهرها..
والنهر سممه المغول..
وعيونها تخبو من الإعياء.. تستسقي جذور الشوك،
تنتظر المصير المرّ.. يطحنها الذبول.(٥:٧٩-٨٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وصورة الارض/ الفتاة تأخذ شكلا مباشرا في شعر امل دنقل فقطر الندى هي الارض التي وقعت في الاسر/ الاحتلال:-

قطر الندى.. يا ليل
تسقط تحت الخيل
قطر الندى يا مصر
قطر الندى في الاسر(١٦٥:٥)

وفي قصيدة "من مذكرات المتنبي" تبرز خولة /الارض العربية التي قاتلت وحيدة، وخانتها الشوارع فطوقت ضلوعها بالغبار، واطاحت بها على صدر المدينة، وغادرها الجيران/ الاشقاء العرب/ على المذبح يرتعدون جسدا وروحا:-

"خولة" تلك البدوية الشموس
لقيتها بالقرب من "اريحا"
سويعة ثم افترقنا دون ان نبوحا
لكنها كل مساء في خواطري تجوس
يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس
اشمّ وجهها الصبوحا
اضم صدرها الجموحا
... ...
سألت عنها القادمين في القوافلْ
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتلْ..
في الليل تجار الرقيق عن خبائها
حين اغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والاب عاجزا كسيحاً
واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسدا وروحا(١٤٨:٥-١٤٩)

والارض الظمأى تلحّ على الشاعر بظمئها وحزنها، فيشربها شارعا فشارعا، يحمل ازقتها تحت جلده، اذ يراها منكسرة تجول في دوائر العتمة، يرهقها الانتظار المضني الذي تؤرخ بين دفّتيه ملامح حزنها، تتطلع بلهفة الى الخلاص:-

تكلمي ايتها النبية المقدسة
تكلمي.. تكلمي..
فها انا على التراب سائل دمي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو ظمئ.. يطلب المزيدا(٨٦:٥)

ينظر الشاعر الى الخريطة العربية، يحاول ان يحتويها، فيطمئن على ان غربته ما زالت بخير، اذ ان الآهات اتسعت لها الامداء، فيمتد وجعه على الخريطة، من رمل الى رمل، ومن جدب الى جدب، واليباس ينتشر في حلوق الخيل فما عادت تقوى على الصهيل، وانّى ألتفت ترى الارض المحاصرة، المحتلة، فالضفة الاخرى قد انطفأت شمسها وسيناء قد صارت عبرية الاسماء:-

الشمس (هذه التي تأتي من الشرق بلا استحياء
كيف ترى تمر فوق الضفة الاخرى..
ولا تجيء مطفأة؟
والنسمة التي تمر في هبوبها على مخيم الاعداء
كيف ترى نشمّها.. فلا تسدُّ الانف؟
او تحترق الرئة؟
وهذه الخرائط التي صارت بها سيناء
عبرية الاسماء
كيف نراها.. دون ان يصيبنا العمى؟
والعار من امتنا المجزأة؟(٢١٦:٥)

والجنوب الحزين في لبنان يقف وحيدا، نبيا خذلته القبائل يبحث عن لحظات فرح مشروخ في صوت فيروز الذي يستعيد الجنوب ويرثي موت خطى العروبة:-

لبنان فوق الخريطة:
منظر جانبي لفيروز،
والبندقية تدخل كل بيوت (الجنوب)
مطر النار يهطل، يثقب قلباً.. فقلباً
ويترك فوق الخريطة ثقبا.. فثقبا
وفيروز في اغنيات الرعاة البسيطة
تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروب
تستعيد الجنوب.(٢٣٨:٥-٢٣٩)

وفي مقابل هذه الارض التي هرمت ضفائر قلبها حزنا وظمأ تقف صورة الأنظمة العاجزة ترنو من النوافذ عيونهم الى الأرض السليبة، لا يجرؤون ان يغيثوا سيفها الطريح.

سألت عنها القادمين في القوافل
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الليل تجار الرقيق عن خبائها
حين اغاروا ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والأب عاجزا كسيحا
واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسدا وروحا
لا يجرؤون ان يغيثوا سيفها الطريحا ! (٥:١٤٩)

والشاعر يدين تلك الانظمة ، ويحملها مسؤولية ضياع الارض :-

عائدون ، واصغر اخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلب في الجُبِّ
اجمل اخوتهم لا يعود ! (٥:٢٣٧)

وتبلغ هذه الادانة ذروتها حين يتهم هذه الأنظمة بالعمالة ، اذ تساعد الأغراب في نقل الأرض نحو الناقلات التي تنوي الرواحا ، دون ان تحصل على كلمة امتنان منها:-

وقف " الأغراب " في بوابة الصمت المملّح.
يشهرون الصلف الاسود في الوجه سلاحا
ينقلون الارض : اكياسا من الرمل .
واكداسا من الظل
على ظهر الجواد العربي المترنح !
ينقلون الارض ..
نحو الناقلات الراسيات الآن .. في البحر
التي تنوي الرواحا
دون ان تطلق في رأس الحصان
طلقة الرحمة
او تمنحه بعض امتنان !(٥:٣٤٤)

ولما ضاعت الارض استداروا عن أصحابها وتركوهم وحيدين في الميدان ، فيأخذ الجرح مداه :-

عام تحت الصفر .. صفر اليد جاء
حين كنا في ضمير الليل روحا مجهدة
طرق الباب ونادى في حياء
فاستدرنا في فراش النوم ،
احكمنا الغطاء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتركناه لهبات الرياح الباردة .(٢٠٣،٥)

وازاء هذا التنكر من ابناء العمومة بل والتشفي لم يكن في وسع الفلسطيني الذي وقف يدفع العدو وحيدا الاّ الاحتمال للغيظ الذي يتشكى الظمأ:-

وتحاملت ، حتى احتملت على ساعدي
فرأيت: ابن عمي الزنيم
واقفا يتشفى بوجه لئيم
لم يكن في يدي حربة
او سلاحٌ قديم
لم يكن غير غيظي الذي يتشكى الظمأ (٢٨٤:٥)

وذهب الفلسطيني في ظل الانظمة العاجزة ، الى البحث عن الحل والمبادرة الفردية بالنضال ، فها هو مازن جودت ابو غزالة يسقط في الضفة الأخرى شهيدا ، وها هو سرحان بشارة سرحان يمسك بندقية ويمضي :-

اللوحة الدامية الخطوط ، والواهية الخيوط:
لعاشق محترق الأجفان
كان اسمه سرحان
يمسك بندقية...على شفاالسقوط(٢٦٩:٥)

أكد الشاعر هذا العجز العربي الذي لا يبحث الا عن النفط والمال والمفاوضات في الاصحاح السادس من قصيدة "سرحان لايتسلم مفاتيح القدس" مما دفع سرحان بشارة سرحان الى البحث عن ذلك الخلاص الثوري المتمثل في اغتيال العدو / كنيدي

عندما اطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد
(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)
ليس من أجل ان يتفجر نفط الجزيرة
ليس من اجل ان يتفاوض من يتفاوض
من حول مائدة مستديرة
ليس من اجل ان ياكل السادة الكستناء! (٢٤١:٥)

وفي هذا المجال (الصراع العربي-الصهيوني) صور الشاعر العدو في شعره ينهش الارض بأنيابه المجنونة الكاسرة، ويدوس بدباباته ومدرعاته واحذية ضباطه وجنوده اطفالنا وبلادنا:-

العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء
ومن مناديل وداع الامهات للجنود

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الشاطيء الآخر..
ملقىً في الثرى..
ينهش فيه الدود
ينهش فيه الدود واليهود
فانخلعي من قلبك المفئود
فها على ابوابك السبعة، يا طيبة..
يا طيبة الأسماء:
يقعى أبوالهول،
وتقعى أمة الأعداء
مجنونة الأنياب والرغبة
تشرب من دماء ابنائك قربة..قربة
تفرش اطفالك في الأرض بساطا..
للمدرعات والأحذية الصلبة.(٢١٥:٥)

مستقبل الصراع:-

لم يبحث امل دنقل عن صيغة جديدة لمستقبل الصراع العربي/الصهيوني لأن الصيغة موجودة ومعروفة، لكن الجديد فيها هو التصميم الذي وسمها بالمستحيل، فجعلها صيغة للاشتعال، صيغة تدفع الى توهج الأشياء في دمنا المستباح، معادلة رسمها بالدم في "لاتصالح" و"اقوال اليمامة" .. قصائد حملت صورة لمستقبل الصراع، تنادي بحرقة الثكلى حفنة من رجالها، كي يلملموا ازقتها ومدنها، ويضيئوا ليلها الطويل فيغيروا بـ"لا تصالح" مجرى الأحزان، ويردّوا لخولة الشموس، التي قاتلت بسيفها في أريحا، شيئاً من الكرامة تنبض في قلبها المحاصر بالتعب.

لقد كانت "صرخة لا تصالح" صرخة يتعمد بها ما تبقى من القوى الحية من هذه الأمة، وتعلن الطريق الى الخلاص بالسيف بعد ان تبلسم الجراح، وتتلوا سورة الولاء بين الأخوة، اذ يستنكر كليب /الشهداء الصلح والمفاوضات مع العدو لاسترجاع جزء من الارض ونسيان بقيتها ونسيان حقوق شعبها في العودة اليها، اذ كانت القصيدة موجهة لنظام السادات عام ١٩٧٥ بعد توقيع اتفاقية فصل القوات الثانية بين اسرائيل وحكومة مصر عندما فاوض السادات لعودة سيناء وارتضى السكوت عن حقوق الشعب الفلسطيني وحقه في العودة الى ارضه وتقرير مصيره، فيجيء صوت كليب قويا يزلزل كالرعد بـ"لا تصالح" يقدم رؤية واضحة لحقه في عدم التنازل والتصالح مع العدو بتكرار لا تصالح تسع عشرة مرة مقترنة بمبررات عدم الصلح حتى تكون

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مسألة الاقناع اكثر تـأثيرا على صـاحب الارض فـلا تهون الارض فـي عينيـه، وعلـى الطـرف الآخر /العدو فيخضع له بحقه:-

سيقولون

ها نحن ابناء عم

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

وأغرس السيف في جبهة الصحراء

الى ان يجيب العدم (٢٧٨:٥)

هذه هي الرؤية الصارمة التي ارادها امل دنقل، وبثها الى كل من يهمه الامر، حيث العودة الى الارض كل الارض، بالسيف او السياسة، وليست المقايضة بأحلام الشعب الفلسطيني لعودة سيناء، واغتيال وحدة الصف العربي بالمعاهدات الفردية بحثا عن المصالح الاقليمية الضيقة، ولاتعارض هذه الرؤية ما قاله في قصيدته "الحداد يليق بقطرة الندى:-

"..كان (خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة.

فمن ترى ينقذ هذه الاميرة المعلولة؟

من يا ترى ينقذها؟

من يا ترى ينقذها؟

بالسيف..

أو..بالحيلة؟!(١٦٦:٥)

سُئل امل دنقل عن هذا فأجاب:- "بالسيف او بالحيلة..أي بالقوة او بالسياسة، نعم أنا لست ضد استعادة الأرض بالسياسة، أو ما يطلق عليه اسم المفاوضات والطرق السلميّة ولا احد من العرب الآن، حتى اشد العرب تشددا يرفض هذه الفكرة، ولكن "لا تصالح" الفكرة الأساسية فيها، انه لا يريد ان يصالح اخاه على دمه هو، ان يرضى بالحياة، ويرضى بالملك في سبيل ان يستمر هو، بمعنى اوضح ألا اقايض ارضي باحلام شعب آخر"(١١٩:٢٣)

رفض امل دنقل الصلح الذي يحمل في طياته التنازل والهوان لأن الصلح في نظره معاهدة بين ندين، ومعادلة القوة والحجة ليست متكافئة في مجال هذه المفاوضات:-

لا تصالح

فما الصلح الا معاهدة بينَ ندين

(في شرف القلب)

لا تنتقص

والذي اغتالني محض لصّ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سرق الارض من بين عينيّ

والصمت يطلق ضحكته الساخرة!(٥:٢٨٥)

وهذا التأكيد على ضرورة عودة الارض يبرز بوضوح تام في اقوال اليمامة:

أبي..لا مزيدا!

اريد أبي، عند بوابة القصر،

فوق حصان الحقيقة

منتصبا من جديد

...

ولا اطلب المستحيل، ولكنه العدل:

هل يرث الارض الا بنوها؟

وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟

وهل تتنكر اغصانها للجذور..(٥:٢٨٨)

اذن هذه هي الصورة التي طرحها امل دنقل لمستقبل الصراع العربي الصهيوني، ولكن الى اي مدى كان امل دنقل متفائلا في تحقيق هذه الصورة؟

كانت نظرة امل دنقل لهذا المستقبل نظرة قاتمة في ظل هذا الواقع المسيطر، ولقد امتلأ شعره بالنماذج الدالة على هذا نذكر منها:-

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!

وخلف كل ثائر يموت: احزان بلا جدوى..

ودمعة سدى!(٥:٧٥)

ولكن هذا لا يعني ان يخلو شعره من لمحات امل يرسمها للمستقبل الآتي، لحظات فرح تعزف لحن الرجوع، وتحلم بالصهيل يحمحم من جديد، ويفرش القلب بالأغاني، فيحتوي شعره رعشة مخاضه:-

"ها انا الآن - ارى في غدك المكنون:

صيفا كثيف الوهج

ومدنا ترتجّ

وسفنا لم تنجْ

ونجمة تسقط - فوق حائط المبكى- إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة في الأفق -(٥:٢١٧-٢١٨)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعل هذا التفاؤل النسبي نوع من المشاركة في انتكاسة الوجدان الجماعي الذي يعوض الهزيمة بذلك النوع من التفاؤل، ولكن هذا لا ينفي رغبة الشاعر بالتغيير والخلاص من الواقع الكابوس الذي يحياه، وبايجاز شديد ان الرؤية الجميلة للمستقبل ممكنة التحقق اذا اقترنت بالثورة التي لن تمر دون تضحيات تبشر بدنو الفجر العظيم كالإشارة إلى الجرحى والأضرحة والاسلحة، لتعودَ الحقيقةُ أبهى وتنهضَ فوق مدنِ الخراب:-

ايها الواقفون على حافة المذبحة
اشهروا الاسلحة
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح!
المنازل اضرحة
والمدى اضرحة
فارفعوا الاسلحة
واتبعوني(٥:٢٣٠-٢٣١)

٣. "الاغتـــراب"

رأينا امل دنقل – فيما سبق – كيف ارتبط بقضايا النضال الوطني والقومي، وانحاز لآلام الجماهير العريضة فعبر عنها مبينا موقفه من حصيلة النظام الاجتماعي – السياسي القائم، فأدرك بوعيه وحدسه حقيقة التناقض بين الطموحات من جهة وحقيقة الواقع من جهة اخرى، فأحس بهوة فسيحة تفصل بين الاوضاع القائمة والاوضاع التي يتمناها، فازداد رفضه للمنطلقات والاتجاهات السائدة في المجتمع واوجد لديه نوعا من الاغتراب عن الاوضاع السائدة، ولم يكن هذا الشعور مفاجئا او ظاهراً في فترة متأخرة من حياته بل بدأت معه منذ صباه، ولابد لنا هنا من التعرف على بداية هذا الشعور الذي قاده الى التمرد، والبحث عن بداية الصدام في حياة شاعرنا الكبير، ولعلنا هنا نعود لما كتب عن طفولة امل دنقل وصباه، نلملم اوراق طفولته ونقرأ فيها علنا نجد لمحات كاشفة تعيننا في فهم شخصيته وشعره.

كتب امل دنقل الشعر على مقاعد الدراسة الثانوية، في تلك البيئة الصعيدية، بعد وفاة والده، وهو في العاشرة من عمره عام ١٩٥٠م، ثم تابع دراسته في اقليم قنا، وانكب على مكتبة والده، مدرس العربية مبكرا، يلتهمها ويقرأ ما فيها من دواوين وكتب ادبية ودينية، وفي المدرسة التقى اصدقاء يحاولون كتابة الشعر، ويسيطر عليهم هوس القراءة، وتبادل الكتب، من بينهم الدكتور سلامة آدم، فقرأ أمل دنقل: الشوقيات، وديوان حافظ ابراهيم، ونهج البلاغة، ورسائل بديع الزمان الهمذاني، وديوان الشريف الرضي، واز هار الشر لبود لير، وغيرها، والتقى في تلك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المرحلة الشاعر عبدالرحيم الأبنودي، والقاص يحيى الطاهر عبدالله، وفي هذه المرحلة كتب الشعر العمودي(٨:٢٤) فانفلت الصبي من عقاله، ولم يعد احد قادراً على ان يعيده الى مكانه، ولعل هذا التفوق في تلك البيئة القاسية، ذات التقاليد المقيدة قد جعلته يشعر بنوع من عدم الانسجام مع البيئة التي يعيش فيها، اذ يكتب شعرا في تلك المنطقة الصعيدية التي لا تقدر الشعر او تشجعه وكان امل دنقل يشعر بالتفاوت بينه وبين اقرانه بالموهبة، والمقدرة على كتابة الشعر، فأحسّ بنوع من البعد والانفصال عن مجتمعه، وجماعته وما يشيع فيها من آراء ومعتقدات، قادته الى نوع بسيط من التمرد، فلم يعد يأبه بدراسته كما كان، ولم يحصل على معدل عال في الثانوية العامة يؤهله للدراسة في احدى الكليات العلمية، اذ قبل للدراسة في كلية الآداب، فحمل الفتى الصعيدي اغترابه، وملامحه الفرعونية الشامخة، وشاعريته الآخذة في التعرف على ذاتها، وانطلق الى الشمال، الى القاهرة، ثم ترك الجامعة بعد سنة واحدة في قسم اللغة العربية، وقد عاش امل دنقل في القاهرة زمنا، انتقل بعدها الى السويس، ثم الى الاسكندرية الى ان قرّ به القرار في العاصمة، وكان عليه ان يواجه صدمة المدينة: حياتها الصاخبة، وايقاعها السريع، وناسها الملونين، ورأى ان العذاب في المدينة اكثر تعقيدا من عذاب القرية حيث العذاب الواضح المباشر حتى البساطة.

في المدينة بدأ الصراع على درجة من التعقيد الى الحد الذي يتطلب قوة اسطورية لدى الشاعر لكي يعبر الجحيم، يحترق فيه دون ان يتلاشى، لقد أصبحت المدينة في نظره غابة للموت، للقضاء على الروح التي تشكل جوهر الانسان وجوهر القيم الاخلاقية، وجوهر التعامل الافضل بين البشر، وهي وكر للآفات الاجتماعية، ضاع فيها الانسان وتحجر قلبه، فالناس في المدينة الآت لا تربطهم أية اواصر من المحبة والمعونة والجيرة، انهم مجرد غرباء يلتقون بالأجساد ولا يلتقون بالعواطف:-

الناس هنا – في المدن الكبرى – ساعات
لا تتخلف
لا تتوقف
لا تتصرف
آلات، آلات، آلات(٣٨:٢٥)

لقد كانت المدينة في نظر امل دنقل رمزا للوحدة والتفرد جعلته يفرق بين الاسكندرية والصعيد، حتى يجعل الاسكندرية غربة وموطنا آخر، ويجعل العودة الى القرية / الجنوب عودة من وطن آخر بعيد يصفه بشمال الشمال، فيتخذ قراراً فنياً بالعودة الى الجنوب:-

هي اسكندرية بعد المساء
شتائية القلب والمحضن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شوارعها خاويات المدى

سوى حارس بي لا يعتني

ودورة كلبين كي ينسلا

ورائحة الشبق المزمن

ملاكي..ملاكي..تساءل عنك

اغتراب التفرد في مسكني.(٥:٤٩-٥٠)

ثم يقول:-

انا قادم من شمال الشمال

لعينين - في موطني - موطني(٥:٥٢)

ولقد سلبت المدنية في جوها الصاخب، واضوائها الباهرة كل تطلع روحي يحمل الى قلب الانسان شعورا بالهدوء والسكينة، شعورا يطلق الفكر ويجعله يسرح في ابعاد الخلق والتأمل، وقد رمز الشاعر للقيم التي بدأت تنحسر شيئا فشيئا بسبب تلك الماديةالتي تسلب الانسان جوهره بـ القمر الذي قتل في قصيدته "مقتل القمر":-

يا ابناء قريتنا ابوكم مات

قد قتلته ابناء المدينة

ذرفوا عليه دموع اخوة يوسف

وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الاسفلت والدم والضغينة(٥:٢٩)

لقد قست القلوب وغابت العواطف واذا ما اقتضى الامر من انسان مديني ان يظهر عاطفته في مشهد من المشاهد المؤثرة، فانه لا يتمالك الا ان يدير ظهره موليا وكأن الامر لا يعنيه، فيدينه امل دنقل:-

.. اطار سيارته ملوث بالدم

سار.. ولم يهتم

كنت انا المشاهد الوحيد

لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين اقبل الرجال من بعيد..

مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية

وسرت عنهم.. ما فتحت الفم (٥:١٤١-١٤٢)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالرغم من هذا، فإن حياة الريف لم تكن اوفر حظا من المدينة حيث يسود الاقطاع الذي لا تستطيع الدولة مواجهته، فيشكل دولة في داخل الدولة، فيقتل احد رموز الحركة الفلاحية دون ان تحرك الدولة ساكنا:-

وفي الصباح، والنشيد الوطني يملأ الاسماع
كان فراش الحقل يبدأ النشيج
وكانت الاصوات في القرى ، جنائزية الايقاع
ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع:
ادهم مقتول على كل المروج..
ادهم مقتول على الأرض المشاع
وكان وجهه النبيل مصحفا
عليه يقسم الجياع(١٣٣:٥)

وهذا يعني ان الشقاء مفروض على حياة الشعب بشقيه المدني والقروي، ولكن النقائض الاجتماعية التي تنسحب على حياة المدنية هي التي تستحوذ على رؤية الشاعر لأن حدة النفور المتبادل بين النظام والشعب، والواقع والطموحات والاحلام اكثر بروزا من القرية بالاضافة الى التصادم اليومي المباشر مع المؤسسات البيروقراطية ووجه البرجوازية المكشوف في عالم المدينة، يكشف النظام الطبقي بصورة اكثر وضوحا بسبب توافر وسائل التعبير والاتصال: من صحافة، وكتب، ولقاءات ونشاطات ثقافية وغيرها، فكان عذابها اشد وطأة عليه من القرية، فعبّر عن اغترابه في واقع القهر المديني المفروض عليه:-

اعطني القدرة حتى ابتسم
عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح
ويدب الموت كالقنفذ في ظل الجدار
حاملا مبخرة الرعب لاحداق الصغار(١٣٤:٥)

لقد كانت المدينة صورة لاحتراقاته وعذاباته الاجتماعية والسياسية والنفسية، تنظر في عيونه ثم تضحك هازئة، وعلى مرأى من وجعه تستمر في هديرها اليومي الموبوء.. تضحك وتترك لآلاف السيارات والمتسولين والوجوه الباردة ان تهز ما تبقى من ضلوعه، فيمتشق شراهة الحزن ويبكي وطنا يقاتل بالياسمين والدحنون واحداق الصغار وذاكرة الكبار، ويعجن من نزيف روحه سؤالا عن خطوط النار اين هي؟؟!!:-

نتوه في القاهرة العجوز، ننسى الزمنا
نفلت من ضجيج سياراتها، واغنيات المتسولين
تظلنا محطة المترو ... متعبين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان يبكي وطنا..وكنت ابكي وطنا

نبكي الى ان تنضب الاشعار

نسألها اين خطوط النار؟

وهل ترى الرصاصة الاولى هناك..ام هنا؟(٧١:٥)

لقد قاده الصدام "بين الاوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية السائدة من ناحية، والتكوين الفكري والوجداني والموقف الاجتماعي للفرد المبدع من ناحية ثانية ليس بوصفه ذاتا فردية، ولكن بوصفه ذاتا جماعية"،(٧٧:٢٥) الى الشعور بالاغتراب، فالنظام السياسي والاجتماعي والثقافي نظام لا يقوم على اسس متينة، اثبت عجزه وضعفه في مواقف كثيرة بدءا من هزيمة حزيران وانتهاءً بكامب ديفيد ومرورا بشعارات الثورة الزائفة، كل ذلك جعل الشاعر يحسُّ انه معلق في الهواء، ومهدد حتى الجذور، بل احس انه مفصول عن جذوره، فرفض القيادة السياسية لانه لا يمكن ان يتبنى الدفاع عن نظام يملأ السجون والمعتقلات بالكتاب والادباء والمفكرين، ورفض بعض القواعد الاساسية التي ترتكز عليها السياسة كالمفاوضات والصلح مع اسرائيل، والنضام الطبقي الذي تتناساه السلطة رافعة شعارات الثورة.

وحين تأكد له ان "ازمته كفرد تكمن اسبابُها الحقيقيةُ في تراكماتٍ تاريخيةٍ من التخلف الفكريِّ والسياسيِّ والاجتماعي، وليس هناك مخرج حقيقي منها الا بخروج الوطن كله من ازمته".(٢١٣:٢٦) انهمك في بناء ايدلوجية مضادة للثقافة المركزية، فانخرط في معاناة الشعب ومعاناة المثقفين، وهذا يعني ان اغترابه لم يكن اغترابا سلبيا بوهيميا، اذ لم ينفصل عن حركة المجتمع بل انخرط فيها يبحث عما يكسر حاجز الغربة، لكي يعودَ من اغترابه ويستردَ كينونته وانسانيتهِ المسلوبةِ:-

حدقت في الصخرة وفي الينبوع

رأيت وجهي في سمات الجوع!

حدّقت في جبيني المقلوب

رأيتني الصليب والمصلوب

صرخت - كنت خارجا من رحم الهناءة

صرخت، اطلب البراءة

كينونتي: مشنقتي

وحبلي السريُّ:

حبلها

المقطوع!(٢٢٩:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم تصدرَ ميلادَ تيارٍ رافض كشف القناع عن وجه التعفن، وبحث عن اجابات للأسئلة الظمأى مدركا الخطب بعد ان مضى تموز بوجهه العربي فحمل لواء الرفض والتمرد ودعا الى الثورة، بعد ان حمل قضية المثقف في وجه العدو الداخلي والخارجي على السواء، في ظل ذلك الواقع الاجتماعي والثقافي المحروم من اجواء العدل والحرية، كما اوضحته في ازمة الحرية الآنفة الذكر، فربط نفسه باقوى اواصر الانتماء الاخلاقي والانساني لقيم الحرية والعدل والتقدم لكشف القصور والسلبيات من اجل تغييرها دون ان ينتمي الى تيارات معينة يحمل ألوية الدفاع عنها والتهليل لها اذ يقول امل دنقل:"انا ضد ان يكون الشاعر منتميا الى حزب او جماعة سياسية، لأن الشاعر ليس بوقا لأحد، الشاعر يجب ان يملك حرية مطلقة، كاملة، والتزام الشاعر انما ينبع من ضميره وفكره(١٢٠:٢٣)

ومن هنا فإن اغتراب امل دنقل قد ولّد في نفسه حاجة نابعة من ضميره وفكره هو، الى البحث عن ماهية جديدة تمثلت في التمرد الثوري وارتضى مغبة المقاومة والضغط والاضطهاد والصمود والتمسك بالمبادىء التي رآها ضرورية لتغيير الواقع وتجاوزه، اذ:-

لا وقت للبكاء
فالعلم الذي تنكسينه.. على سرادق العزاء
منكس في الشاطىء الآخر،
والابناء..
يُستشهدون كي يقيموه.. على تبّة(٥:٢١٤)

فالتمرد برفضه للواقع السلبي، هو مرحلة متطورة في الوعي لأنه بمثابة التحدي المشحون بإرادة الفعل الثوري، اذ لا قيمة للتمرد دون ثورة.

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة!
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح!
المنازل اضرحة،
والزنازن اضرحة،
والمدى..اضرحة،
فارفعوا الاسلحة
واتبعوني.(٥:٢٣٠-٢٣١)

وهي القصيدة التي كتبها ابان انتفاضة الطلبة عام ١٩٧٢ التي انتشرت وعمت الجامعات المصرية في فترة الغضب والغليان الشعبي الذي سبق حرب اكتوبر ١٩٧٣م، وتواكبت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحملات على النظام الناصري وثورة يوليو وشعاراتها، الامر الذي اعطى انطباعا قويا، ان نظام السادات سيبقي الوضع على ما هو عليه، وجاءت انتفاضة الطلبة، وجاءت هذه القصيدة دعوة صريحة ضد النظام وملاقاة العنف بالعنف، وبذلك التقى الشعر بالثورة، وتجاوز امل دنقل المسافة بين التمرد والثورة بإعلان فعل الثورة: (اشهروا وارفعوا الاسلحة واتبعوني) وتحققها في انتفاضة الطلبة، اذ لم يبقَ هناك شيء يضاف لما خسروه الا القيد فليخسروه هو ايضا..

دقت الساعة القاسية
وقفوا في ميادينها الجهمة الخاوية
واستداروا على درجات النصب
شجرا من لهب
تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية
فيئن:"بلادي..بلادي"
(بلادي البعيدة)
دقت الساعة القاسية
"انظروا" هتفت غانية
تتمطى بسيارة الرقم الجمركي،
وتمتمت الثانية
سوف ينصرفون اذا البرد حل، وران التعب.
دقت الساعة القاسية
كان مذياع مقهى يذيع احاديثه البالية
عن دعاة الشغب
وهم يستديرون،
يشتعلون – على الكعكة الحجرية – حول النصب
شمعدان غضب
يتوهج في الليل
والصوت يكتسح العتمة الباقية
يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة.(٥:٢٣٢-٢٣٣)

انها صورة الموت الواقف كالشجر الذي يشتعل فيموت واقفا بعد ان تنشر الريح اللهب/ الثورة في كل مكان، فيئن الصوت من بين الانقاض بلادي.. بلادي.. بلادي البعيدة.. نوع من الاغتراب الحاد الذي يجعل الانسان يشعر بالنفي في بلاده عندما تسلب حريته في الوقت الذي تتمتع به الفئات الانتهازية/ الغانية التي تتمطى بسيارة الرقم الجمركي بقوت الشعب على مرأى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السلطة التي تعلن الرفض والوعيد للثائرين حين تجعلهم من دعاة الشغب، وتغضُّ الطرف عن الانتهازيين الطفيليين الذين يمتصون اقتصاد الوطن، والثائرون يشتعلون عند الكعكة الحجرية - النصب المقام على باب الجامعة ليكون اشتعالهم حول النصب معادلا لاشتعال الثورة حول الوضع الساكن الجامد، "فالكعكة الحجرية هي الجمود والعقم الذي سيطر على الاوضاع في تلك الايام، والانتفاضة على هذا الوضع المفلس العقيم كانت هي طريق الخروج الى اجواء التحرير والحرية"(١٤٦:٢٦)

وينطلق الصوت الداعي الى الثورة كي يعود كليب/ الارض العربية فيروي ظمأها بالدم، ويعود لها الزمن المنطوي:-

أبي ظامىء يا رجال
أريقوا له الدم كي يرتوي
وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات
بين الرمال
يعود له قطرةً قطرةً
فيعود له الزمن المنطوي.(٢٩٣،٥)

٤. الورقة الاخيرة: المرض والموت

بعد ان حسم الصراع لصالح الموت/ الحقيقة الخالدة، تناثرت اوراق الغرفة رقم ٨، وهي الغرفة التي اقام بها امل دنقل منذ اصابته بالسرطان بالمعهد القومي للسرطان منذ فبراير ١٩٨٢ حتى اللحظة التي توقف فيها قلب دنقل عن الخفقان، فانغرست مخالب الرخ في اعماقه ومضى، ثم جُمعت تلك الأوراق وصدرت في ديوان يحمل اسم الغرفة التي كُتب فيها، وحملت في معظم قصائده وقصائد اخرى متفرقة في دواوينه الاخرى صورة الموت ينقلها إلينا امل دنقل بصوت الحكيم او المشاهد المحايد الذي دفعه هاجس الموت الى التأمل الجواني في الكون اللامحدود والتجربة الحياتية التي عاشها فتتداعى الى مخيلته صورة الرحلة/ الحياة، فتأتي صورة الطفولة:-

هل انا كنت طفلا..
ام أن الذي كان طفلا سواي؟
هذه الصور العائلية..
كان ابي جالسا، وانا واقف.. تتدلى يداي!
رفسة من فرس
تركت في جبيني شجا، وعلّمت القلب ان يحترس..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أتذكرْ..

سال دمي

أتذكرُ..

مات ابي نازفا

أتذكرُ..

هذا الطريقَ الى قبره

أتذكرُ..

اختي الصغيرة ذات الربيعين.

لا اتذكر حتى الطريق الى قبرها

المنطمس

أوَ كان الصبيُّ الصغير انا؟

ام ترى كان غيري؟

أحدقُ..(٣٠٦:٥-٣٠٧)

ثم تتداعى الى مخيلته صورة ذلك الجنوبي الصعيدي الذي أتى عاملا يصعد السقالة، يبحث عن القوت وسط صخور الحياة الجهمة وصولا الى المثقف الذي يضيع في زحام المدينة العجوز:-

من اقاصي الجنوب اتى، عاملا

للبنـــــاء

كان يصعد "سقالة" ويغني لهذا الفضاء

كنت اجلس خارجَ مقهى قريب،

وبالأعين الشاردة..

كنت اقرأ نصف الصحيفة،

والنصفَ اخفي به وسخ المائدة،

لم أجد غير عينين لا تبصران...

وخيطَ الدماء.

وانحنيت عليه.. أحس يده

قال آخر: لا فائدة

صار نصف الصحيفة كلَّ الغطاء

وانا.. في العراء(٣٠٩:٥-٣١٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم يبرز الموت ويتصدى لذلك الجنوبي ولأصدقائه، فالذي ينجو من الموت في المعركة يتسلل اليه ذلك الموت في حقنة المخدر لينتصر في النهاية:-

خاض حربين بين جنود المظلات..
لم ينخدش
واستراح من الحرب..
عاد ليسكن بيتا جديدا
ويكسب قوتا جديدا
يدخن علبة تبغ بكاملها
ويجادل اصحابه حول ابخرة الشاي..
لكنه لا يطيل الزيارة
عندما احتقنت لوزتاه، استشار الطبيب،
وفي غرفة العمليات..
لم يضطجب احدا غير خفٍ..
وانبوبة لقياس الحرارة
فجأة مات!
لم يحتمل قلبهُ سريانَ المخدر،
وانسحبت من على وجه سنوات العذابات،(٥:٣٠٨-٣٠٩)

ثم صور امل دنقل تجربة الموت، وهي من اعمق التجارب في الحياة الانسانية، اذ كيف يكون المرء وهو على بعد خطوات، من الموت؟ كيف ينظر لموته الشخصي؟ لقد صور امل دنقل موته في شعره، ثم صور موت الآخر/ الأحبة: القيم، والاخت، والصديق، والقائد والعالم وغيرهم، والحقيقة ان تأمل الموت العام والخاص يأخذ حجم الظاهرة في شعر امل دنقل، ولعلنا نتناول الصورتين بالتفصيل.

أ. موت الأنا:-

كانت قصيدة امل دنقل "ضد من" التفاتا عميقا الى التأمل الجواني، مبنياً على المزاوجة بين الموت والنجاة، أو الأبيض والأسود، اللونين الذين يتأرجح الشاعر بينهما، اذ يرى الشاعر ان اللون الابيض يسيطر على بقية الألوان فيطغى عليها، اذ ينتخب الشاعر الأشياء البيضاء دون سواها، بدءاً من نقاب الأطباء، وانتهاء بكوب اللبن، بحيث تتماسك تفاصيله، وتبدو قوية الحضور في ذاتها، وهي تمهد وتسوّغ الانتقال بعد ذلك الى التساؤلات والتأملات:-

في غرف العمليات،
كان نقاب الاطباء ابيض،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لون المعاطف ابيض،
تاج الحكيمات ابيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لون الأسرة، اربطة الشاش والقطن،
قرص المنوّم، انبوبة المصل،
كوب اللبن.
كل هذا يشيع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن!(٥:٣١٣-٣١٤)

كل ذلك البياض يصير اشارة الى الموت/ الكفن ثم يأتي التساؤل حول اللون الاسود الذي يرتديه المعزون عند الموت، هل لأن الابيض رمز الكفن والموت صار نقيضه الاسود شارة النجاة؟؟ أيكون الأسود اذن هو الحرز الذي يقي الانسان ويحصنه ضد المخاطر، وضد الزمن؟

فلماذا إذا مت
يأتي المعزّون متشحين..
بشارات لون الحداد؟
هل لأن السواد..
هو لون النجاة من الموت،
لون التميمة ضد الزمن،(٥:٣١٤)

"تستنكر القصيدة ان يكون هناك تميمة على الاطلاق تقف ضد الزمن، اذ الزمن غلاّب قاهر يطوي الاحياء، الواحد تلو الآخر":-(٢٧:٤٩)

ضد من..؟
ومتى القلب – في الخفقان – اطمأن؟!(٥:٣١٤)

اذ يستسلم الشاعر لمصيره دون تزييف، ويتقبل الحقيقة التي تقرّر النبوءة الراسخة في وجدان الناس، القائلة بخلود التراب، تراب الوطن.

وهكذا فإن الشاعر يتأمل موته الشخصي، بتقبله والايمان به بحزن هادىء مشوب بالاستسلام لمصيره الصائر الى تراب الوطن الذي يجمع بين الابيض والاسود، ويجمع في خاتمة المطاف بين الميت والناجي.

لقد دفعه هاجس الموت الى التأمل في الكون اللامحدود تأملا جوانيا حفزه الى ان يعقد بينه وبين مفردات هذا الكون صلة صوفية، فيرى الزهور والاسرة، والطيور والخيول والالوان رؤية صوفية تجعلها ذواتاً عاقلة يبثها همّه وتبثه اشجانها، فتتجلى في الجميع حقيقة ازلية وشاملة، لتصير فيها رحلة الزهور من لحظة سقوطها عن العرش (قطفها) الى لحظة الموت،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهي تذوي في سلّة جميلة تقبع فيها في احدى غرف المستشفى رحلة الشاعر، رحلة فيها كبرياء، ولكن فيها استسلام المرغم في النهاية:-

تتحدث لي..
انها سقطت من على عرشها في البساتين
ثم افاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، او بين ايدي المنادين،
حتّى اشترتها اليد المتفضلة العابرة
تتحدّث لي..
كيف جاءت اليّ..
(واحزانها الملكية ترفع اعناقها الخضر)
كي تتمنى ليّ العمرَ!
وهي تجود بأنفاسها الآخرة!!.(٣١٦،٥)

وتوحي علامتا التعجب في نهاية المقطع السابق بإيقاع حزين، فيه مشاعر مودّع يفتح عينيه على سعتهما، قبل ان يغلقها تماما، ان هذه المقارنة التي يعقدها الشاعر بينه وبين الزهور ليست مقارنة عادية، انها استشراف للأشياء المشتركة بين امور لا يكاد يبدو للوهلة الأولى بينها شيء مشترك.

ب. موت الآخر:-

رأينا كيف نظر امل دنقل الى موته الشخصي، فكيف نظر الى موت الآخر، ومن هو هذا الآخر الذي نظر امل دنقل الى موته؟

نظر امل دنقل حوله فوجد الموت له بالمرصاد منذ بداية حياته اذ توفي ابوه وهو في العاشرة، ولقد اشار الى موت ابيه نازفا في قصيدة "الجنوبي":

مات ابي نازفا
أتذكر..
هذا الطريق الى قبره.(٣٠٧:٥)

ثم توفيت اخته وهي دون الثالثة، فشعر بالأسى واستبان الكارثة:-

شقيقتي "رجاء" ماتت وهي دون الثالثة
ماتت وما يزال في دولاب امي السريّ
صندلها الفضيّ!
صدارها المشغول، قرطها،غطاء رأسها الصوفيّ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أرنبها القطنيّ!
وعندما أدخل بهو بيتنا الصامت
فلا أراها تمسك الحائط.. علّها تقف!
أنسى بأنها ماتت..
أقول، ربما نامت..
أدور في الغرف.
وعندما تسألني أمي بصوتها الخافت
أرى الأسى في وجهها المنتقع الباهت
واستبين الكارثة!(١١٢:٥)

ثم مات اصدقاؤه: مازن جودت ابو غزالة الذي عرفه في سنوات التساؤل ثم رحل مع قوات العاصفة واستشهد في الضفة الغربية تاركا الشاعر في حزن عميق، لا لموته الذي رآه واجبا عليه- بل لاحساسه بعقدة الذنب والاتهام الذاتي لعدم قدرته على تحقيق الحلم/ الشهادة.

أزيح عن نافذتي الستائر،
فلا أراك..!
اسقط في عاري بلا حراك
اسأل ان كانت هنا الرصاصة الأولى
أم أنها هناك؟!(٧٢:٥)

فالموت في سبيل الوطن وفدائه بالدم، تضحية يمجّدها امل دنقل ويعلي من شأنها، دون ان يشير الى شيء من الحزن والأسى الناشيء عن فقدانه وموته.

اما اصدقاؤه الذين يموتون امامه، فقد حزن امل دنقل عليهم حزنا شديداً، تمنى معه ان يعود الأصدقاء مرّة اخرى للحياة، وما قذف الشمس بأسنان الصديق جرياً على عادة الصغار إلا معادلاً لرغبة الشاعر بعودة صديقه الى الحياة:-

صديقي الذي غاص في البحر.. ماتْ
فحنّطته
(.. واحتفظت بأسنانه..
كلَّ يوم اذا طلع الصبح: آخذ واحدةً..
أقذف الشمس ذات المحيّا الجميل بها..
وأردد: "يا شمس؟ اعطيك سنّته اللؤلؤية
ليس بها من غبا .. سوى نكهة الجوع!!
ردّيه، ردّيه.. "الحكمة الصائبة"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة!)(٥:١٠٦-١٠٧)

واتفقت رؤيته لموته مع رؤيته لموت الآخرين/ الأحبة فقد صوّر موت صديقه يحيى الطاهر عبدالله نوعا من الصعود في قصيدته "الجنوبي" حين نفى عنه الموت والحزن المتعلق بالفقد، اذ لا فقد بالموت لبقاء الروح التي يتصل معها:-

ليت اسماء تعرف ان اباها صعد
لم يمت
هل يموت الذي كان يحيا
كأن الحياة أبد
وكأن الشراب نفدْ
وكأن البنات الجميلات يمشين فوق الزبد!
عاش منتصباً، بينما
ينحني القلب يبحث عما فقد.(٥:٣١٠)

ثم جاءت صورة القائد/ جمال عبدالناصر الذي يموت في قصيدته "لا وقت للبكاء" فيطلب من الأمة الارتقاء عن البكاء، الذي يشير الى الهزيمة والانكفاء على الذات، فيلتقط دهشة الناس وحزنهم المشع من عيونهم ليعطيهم حافزا للاستمرار والبقاء، لأن موت القائد لا يعني النهاية، فلابد من الاستمرار من اجل تلك العيون التي امضّها التعب والفقر، والأحلام، من أجل تلك الدموع التي تحمل الأحزان والغربة، فكيف ينكّس العلم على سرادق العزاء؟، هذا العلم الذي يرتفع بدماء الابناء، وينسج من خيام اللاجئين للعراء، كيف ينكّس على سرادق العزاء؟، لابد من الاستمرار، لأن كل واحد من الماشين فيه عبدالناصر، فيه صلاح الدين:-

لاوقت للبكاء.
فالعلم الذي تنكسينه.. على سرادق العزاء
منكّس في الشاطيء الآخر،
والأبناء..
يستشهدون كي يقيموه.. على تبّة
العلم المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبة
خيطًا من الحب، وخيطين من الدماء
العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء
ومن مناديل وداع الأمهات للجنود
في الشاطيء الآخر..
ملقى في الثرى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينهش فيه الدود،

ينهش فيه الدود واليهود.(٥:٢١٤-٢١٥)

ثم يقول:-

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

جندك.. يا حطين

يبكون،

لا يدرون..

أن كل واحد من الماشين

فيه.. صلاح الدين! (٥:٢١٨)

وهكذا يكون امل دنقل اكبر من الموت الذي يقف له بالمرصاد فيقبل عليه وهو ممتلىء باليقين والاستسلام والقبول بالنهاية المحتومة والترقب انتظارا لوقوعها فيتأملها تأملا عميقا يصل في نهايته الى الحقيقة الخالدة القائلة بحتمية الموت للجميع والصيرورة الى تراب الوطن.

وترافقه هذه النظرة في موت الأحبة الذين تعلق امل دنقل بهم وحزن لموتهم وقد رحلوا الواحد تلو الآخر بدءاً من الوالد فالأخت فالصديق فالقائد لتؤكد حقيقة خالدة هي الموت:-

- هل تريد قليلاً من الصبر

- لا..

فالجنوبي ياسيدي يشتهي ان يكون الذي لم يكنه

يشتهي ان يلاقي اثنتين!

الحقيقة والاوجه الغائبة.(٥:٢١٢)

وهكذا كانت الحياة في ثرائها العريض هي النبع الذي يروي التجربة الشعرية فيجدد شبابها وتوثبها فالحياة بالنسبة الى امل دنقل هي غاية للسعي الإنساني للوصول الى الحقيقة ولا سبيل الى الحقيقة الاّ بالمعاناة الشاقة والرفض فطرح امل دنقل بصدق قضية المثقف العربي المعاصر الذي يعاني ازمة الكفاح العنيف للانعتاق من عقلية الإذعان والتحرر من الطمأنينة وراحة البال ويحرص على جميع ألوان التساؤل والقلق والارتياب حتى يتاح له فرصة للإيمان بأن له دورا في حياة المجتمع ومصائر الآخرين. وهكذا تجرد امل دنقل من كل عاطفة متخاذلة، وتجاوزت تجربته الشعرية الفكرية عوالم الحزن والألم معتزّة بصلابة الكبرياء والإيمان بإمكانية التغيير، تقبل امل دنقل ذاته بلا حدود ورفض الحياة كما هي كائنة وسعى الى تحقيق المستحيل بالفعل او بالكلمة، اذ انّه على خريطة الصراع لا يبقى لنا الاّ نقبل بنتائجه وان كانت احياناً نتائج حاسمة: نَقتُلَ او نُقتَل هذا هو الخيار الصعب الذي طرحه امل دنقل المثقف العربي ومازال

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

"البناء الفني للقصيدة"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البنـــاء الفنـــي

ندرس في هذا الفصل البناء الفني للقصيدة عند أمل دنقل، ونأمل -من خلاله- أن نقف على جدلية العلاقات التي تربط بين أجزاء العمل الفني مجتمعة، وهذا يعني التكوين الكلي للقصيدة الشعرية وكيفية تشكيلها. والمتتبع لقصائد أمل دنقل يلحظ البنائين الفنيين التاليين :-

١. البناء الغنائي.
٢. البناء ذو الملامح الدرامية.

وفيما يلي دراسة مفصّلة لهذين البنائين :-

١. البناء الغنائي :-

أشار عز الدين اسماعيل الى القصيدة الغنائية في حديثه عن معمارية القصيدة الحديثة وسمّاها القصيدة القصيرة، وعرّفها بقوله "إنها قصيدة تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، هي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو الهام غير منقطع"(٢٤٦:٢٨) ، وحدّد مقياس القصر بوصفه "وحدة مفردة، أي يؤخذ منذ البداية الى النهاية في توتّر ذهني واحد" (٢٤٦:٢٨)، ومن السمات المميّزة لبناء القصيدة الغنائية : وحدة الصوت ووحدة العاطفة، وتطوّرها في اتجاه واحد إذ ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ في الوضوح شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس (٢٨)، ويلاحظ وجود نوعين من القصائد الغنائية عند أمل دنقل هما :-

أ. البناء الغنائي الاعترافي.
ب. البناء الغنائي الخطابي.

أ. **البناء الغنائي الاعترافي:** ويسود في القصائد الغنائية الرومانسية التي يعبّر الشاعر من خلالها عن مشاعره الذاتية البحته وهي مرحلة الطفولة الشعرية عند أمل دنقل، إذ غلب على شعره -فيها- طابع التعبير عن الذات، تتناول تلك القصائد حياته الذاتية ونوازعه النفسية، ويظهر هذا في ديوانه "مقتل القمر" وبعض قصائده المتفرقة، وفي هذا النوع من القصائد نلتقي بصوت الشاعر منفرداً يعبر عن قضيته بأسلوب اعترافي مباشر يمتاز بوحدة العاطفة وبساطتها وتتابعها، وفي قصيدته "براءة" يصور الشاعر فكرة البحث عن الطمأنينة وافتقاد الحب كما تصور عاطفة الشوق والحنين الى محبوبته، وتسير هذه العاطفة في اتجاه واحد دون أن نلمس ملامح للصراع والتناقضات، إذ لا وجود لغير صوت الشاعر وعواطفه:

وحتى أين
تعذبني خطيئاتي بعيداً عن مواعيدك
وتحرقني اشتهاءاتي قريباً من عناقيدك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي صدري .
صبيٌّ احمر الأظفار والماضي
يخطط في تراب الروح
وفي انقاض انقاضي
وانظر نحو عينيك
فترعشني طهارة حبك
وتغرقني اختلاجة هدبك
وألمحُ -من خلال الموج- وجه الرب
يؤنبني
على نيران انفاسي يقلّبني
وأطرق
والصراع المرُّ في جوفي يعذبني (٨:٥)

ويظهر صوت الشاعر منفرداً في توجهه من خلال تكراره ياء المتكلم العائدة اليه : داخلي، صدري، انقاضي، تعذبني، تحرقني، ترعشني، تمزقني، يؤنبني .... والضمير المستتر/ أنا في الأفعال المضارعة:-

أحسن ، أنسى ، ألمح ، أطرق ، أحدّق ، أهرب ، اسقط ....

وتقف كاف الخطاب باعتبارها أحد طرفي الخطاب في مواجهة أنا / الشاعر فيجعلها قريبة منه، وقربها هذا هو الذي أحدث هذه المراجعة الذاتية في نفس الشاعر دون أن يظهر صوتها في فضاء القصيدة.

وهكذا فإن البناء الغنائي الاعترافي هنا يمتاز بالبساطة في رصد موقفٍ ولحظةٍ واحدة يسودها زمن واحد من خلال الافعال المضارعة التي تسيطر على القصيدة إذ تحتوي على واحد وثلاثين فعلاً مضارعاً هي مجموعة الأفعال في القصيدة.

ب- **البناء الغنائي الخطابي** :- ويسود في القصائد الغنائية التي تجعل من القضية العامة قضية شخصية يتبناها الشاعر بصوته المنفرد، وفي هذه القصائد يتناول الشاعر "قضايا خاصة بوضع الإنسان في المجتمع، أو الكون بأسره، ولكن الشاعر يصوغ هذه القضية العامة من خلال تجربة شخصية" (١٨٧:٢٨)، ومن هنا فإن الشاعر ينقل القضية من مستواها السياسي أو الاجتماعي أو الإنساني العام ويجعل منها قضيته الشخصية والشعرية، فتبرز الأنا الجماعية المعبّره عن وجدان الأمة، وتتحول "الأيدلوجية السياسية والاجتماعية اثناء عملية الخلق الشعري الى ايدلوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة" (١٧٥:٢٩) ، تندمج فيهاالأنا الفردية بالأنا الجماعية ،وقد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ارتبط أمل دنقل بقضايا النضال الوطني والقومي وانحاز لآلام الجماهير العريضة المتمردة الواقفة في وجه الاستبداد، والمتمثلة بروح الثورة والتحدي، فعبّر عن مرحلةالانكسار الوطني والقومي بصوته الذي حمل مأساة الإنسان العامة، والإنسان العربي في أزمته الثقافية في زمن الاستلاب والقمع وافتقاد الرؤية الصحيحة.

كما استطاعت هذه الأنا الجماعية أن تعبر عن هموم الإنسان عامة في نظرته الى موته الشخصي وشعوره بالاغتراب في قصائده الغنائية في "أوراق الغرفة رقم ٨".

إن دخول أمل دنقل مرحلة التعبير عن الوجدان الجماعي تؤكد أن "أزمته كفرد تكمن اسبابها الحقيقية في تراكمات تاريخية من التخلف الفكري والسياسي والاجتماعي"(٢١٢:٢٦) ، ومن هنا كان قبوله بالوظيفة الاجتماعية للشعر لأن الكتابة عند أمل دنقل "موقف متصل أن تكون أو لا تكون، تكتب أو لا تكتب" (٣٠) لذا حمل أمل دنقل قضية الإنسان المعاصر في شرطه التاريخي الراهن، ونأخذ هنا قصيدته "خطاب غير تاريخي علىقبر صلاح الدين" نموذجاً على هذا النوع من القصائد الغنائية التي ترتبط بالأنا الجماعية:-

يا صلاح الدين
يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى
على ايقاعه المجنون
يا قارب الفلين
للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة
وادركتهم لعنة الفراعنة
وسنةٌ بعد سنةْ .
صارت لهم "حطين"
تميمة الطفل وأكسير الغدِ العنين (٣٣٩:٥ - ٣٤٠)

يسود القصيدة بناء غنائي تتحدث فيه الأنا الجماعية/ ضمير الأمة، إنه صوت الشاعر الذي يتحد بالأمة فيعبر عن قضاياها، وها هو يتناول قضية اجتماعية سياسية خطيرة تتمثل في الاستلاب للماضي بالانمحاء فيه والاكتفاء بتمجيده وتضخيمه حتى غدا اسطورة لا يمكن إعادة تحقيقها في ظل الظروف العقيمة التي نحياها، فصارتميمة نحملها لردّ الأعداء الذين تتالوا عليها من الأتراك والتتار والكفار :-

مرت خيول الترك
مرت خيول الشرك
مرت خيول الملك - النسرْ
مرت خيول التتر الباقين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونحن – جيلاً بعد جيل– في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحصنة (٣٤٠:٥)

ولم يستطع هذا الماضي العريق أن يدفع هذه الأمة الى البحث عن خلاصها وحريتها :-

وأنت في المذياع ، في جرائد التهوين

تستوقف الفارين

تخطب فيهم صائحاً : "حطين"

وترتدي العقال تارة

وترتدي ملابس الفدائيين

وتشرب الشاي مع الجنود

في المعسكرات الخشنة

وترفع الراية

حتى تسترد المدن المرتهنة

وتطلق النار على جوادك المسكين

حتى سقطت أيها الزعيم

واغتالتك أيدي الكهنة (٣٤٠:٥)

وهكذا فقد الماضي قدرته على الكشف وصار -في ظل هذه الظروف العقيمة- عاملاً مثبطاً للعزائم بدل أن يكون مساعداً في معرفة الذات ودافعاً للأمام.

ونتناول نموذجاً آخر من هذه القصائد تتحدث فيها أنا / الإنسان عامة في قصيدة "ضدّ من" قصيدة الإنسان الذي يحدّق في موته ويتأمله تأملاً جوانياً داخلياً مبنياً على المزاوجة بين الموت والنجاة منه، أو الأبيض والأسود، وهما اللونان اللذان يتأرجح الشاعر بينهما:-

في غرف العمليات

كان نقاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات

الملاءات

لون الأسرّة، ، اربطة الشاش والقطن

قرص المنوّم، انبوبة المصل

كوب اللبن

كلّ هذا يشيع بقلبي الوهن

كلّ هذا البياض يذكّرني بالكفن"(٣١٣:٥-٣١٤)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونحن – جيلاً بعد جيل– في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحصنة (٣٤٠:٥)

ولم يستطع هذا الماضي العريق أن يدفع هذه الأمة الى البحث عن خلاصها وحريتها :-

وأنت في المذياع ، في جرائد التهوين

تستوقف الفارين

تخطب فيهم صائحاً : "حطين"

وترتدي العقال تارة

وترتدي ملابس الفدائيين

وتشرب الشاي مع الجنود

في المعسكرات الخشنة

وترفع الراية

حتى تسترد المدن المرتهنة

وتطلق النار على جوادك المسكين

حتى سقطت أيها الزعيم

واغتالتك أيدي الكهنة (٣٤٠:٥)

وهكذا فقد الماضي قدرته على الكشف وصار –في ظل هذه الظروف العقيمة– عاملاً مثبطاً للعزائم بدل أن يكون مساعداً في معرفة الذات ودافعاً للأمام.

ونتناول نموذجاً آخر من هذه القصائد تتحدث فيها أنا / الإنسان عامة في قصيدة "ضدّ من" قصيدة الإنسان الذي يحدّق في موته ويتأمله تأملاً جوانياً داخلياً مبنياً على المزاوجة بين الموت والنجاة منه، أو الأبيض والأسود، وهما اللونان اللذان يتأرجح الشاعر بينهما:-

في غرف العمليات

كان نقاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات

الملاءات

لون الأسرّة، ، اربطة الشاش والقطن

قرص المنوّم، انبوبة المصل

كوب اللبن

كلّ هذا يشيع بقلبي الوهن

كلّ هذا البياض يذكّرني بالكفن"(٣١٣:٥-٣١٤)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالشاعر يرى أن اللون الأبيض هو الذي يطغى في المستشفى مع أن هناك ألواناً أخرى، إلا أن "هذا الانتخاب للأشياء البيضاء تتماسك تفاصيله وتبدو قوية الحضور في ذاتها وهي تمهّد وتسوّغ الانتقال بعد ذلك الى التساؤلات والتأملات" (٤٩:٢٧) فالبياض رمز الكفن/الموت ثم يأتي التساؤل عن أولئك المعزين المتشحين بالثياب السوداء :-

فلماذا إذا متُّ
يأتي المعزون متشحين
بشارات لون الحداد
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت
لون التميمة ضد ... الزمن (٣١٤:٥)

هل يعني أن الأبيض رمز الكفن والموت وأن نقيضه الأسود شارة النجاة منه ؟؟ تستنكر الأبيات أن يكون هناك تميمة أو حرز يقي من الموت ويقف في وجه الزمن القاهر الذي يطوي الأحياء جميعاً، أما تمنيات الأصدقاء فتعني أن يمتد عمره دهراً، لكن الشاعر يدرك أنه صائر الى تراب الوطن: الحقيقة الخالدة التي تجمع بين الأبيض والأسود :-

وأرى في العيون العميقة
لون الحقيقة
لون تراب الوطن (٣١٤:٥)

فالقصيدة بناء غنائي موجز محكم يشير الى صوت منفرد يتحدث فيها أنا المتكلم التي تظهر في : قلبي، يذكرني ، سريري، حياتي، او الأفعال المسندة الى ضمير المتكلم:- متُّ، استقبلُ، أرى، لكن هذه الأنا تصلح لأن تنتقل من كونها أنا/ الشاعرالى أنا/ الأنسان عامة, والقصيدة انطباعات تقريرية في بدايتها ثم تساؤلات عن المعزين واتشاحهم بالسواد، والنجاة من الموت ثم الوصول الى الحقيقة: حقيقة أن الجميع صائر الى تراب الوطن، وتحضر هذه العناصر في القصيدة مرتبطة ارتباطاً يحقق وحدة النص من خلال ملاحظة حركة الوعي حين نتابع تدرّج القصيدة من الأبيض الى الأسود ثم المفارقة بينهما ثم الى تركيب اللونين ليدلا على حقيقة تراب الوطن الحقيقة التي تمثّل مآل الإنسان في النهاية.

ولا بد من الإشارة الى سمة مميزة للقصائد الغنائية عند أمل دنقل وهي أن معظمها يتميز باستخدام خيط قصصي بسيط فيها باعتباره أداة تعبيرية وعنصراً بنائياً مساعداً.

إلا أن هذه القصة المستخدمة في البناء الغنائي تمتاز بوحدة الصوت أي أن الشاعر بصوته المنفرد هو الذي يتولى روايتها إذ يلجأ الى حكاية القول، وبذلك يبقى الصوت المنفرد هو السمة المميّزة لهذه القصائد الغنائية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي قصيدته "مقتل القمر" يلجأ الشاعر الى استخدام نبرة القص في تصوير اغتيال القيم وافتقادها في عالم المدينة المتزاحم المتداخل:-

" وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينة!
"قتل القمر" !
شهدوه مصلوباً تدلى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة
من صدره
وتركوه في الأعواد
كالأسطورة السوداء في عيني ضرير
ويقول جاري :
"كان قديماً، 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!؟!
....
وتدلّت الدمعات من كل العيون
كأنها الأيتام - أطفال القمر
وترحموا .....
وتفرقو .....
فكما يموت الناس ..... مات! (٥:٢٧-٢٨)

إلا أنه تخلى عن هذا الخيط القصصي في بعضها الآخر إذ يرصد بها لحظة تمثّل قمة التجربة التي تتألف من جملة خطوط رأسية أو جملة لحظات متعمقة يتناولها في توتر ذهني واحد.

وفي قصيدته "تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات" تقرأ :-

قلت لكم مراراً
إن الطوابير التي تمرّ .....
في استعراض عيد الفطر والجلاء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(فتهتف النساء في النوافذ انبهاراً)
(لا تصنع انتصارا
إن المدافع التي تصطف على الحدود في الصحارى
لا تطلق النيران ... إلا حين تستدير للوراء
إن الرصاصة التي ندفع فيها ... ثمن الكسرة والدواء:
لا تقتل الأعداء
لكنها تقتلنا.... إذا رفعنا صوتنا جهارا
تقتلنا، وتقتل الصغارا! (٥:١٧٢-١٧٣)

فالشاعر في المقطوعة السابقة يدين الجيش والشرطي الذي يبرمج في عالمنا لخدمة السلطة والالتفات الى الشعب الأعزل في غنائية خطابية واضحة، فنجد أنفسنا أمام طوابير تمر في عيد الفطر والجلاء، لكنها -بطبيعة الحال- لا تصنع انتصاراً بل تستدير للشعب المطالب بحريته.

ب- البناء ذو الملامح الدرامية :-

لجأت القصيدة الحديثة الى البحث عن مواقف درامية تكسب مواقفها وعوطفها غيرية تصرفها عن التمحور حول الذات وتمنحها قواماً انسانياًفلم يعد الشاعر يكتب مستخدماً ضمير المتكلم الخاص بالشاعر بل اختار اصواتاً اخرى بعيدة عن تجربته الذاتية المباشرة وعبّر من خلال استنطاقها عن مواقفه ومواقف العصر الذي يحياه بحيث تعبر هذه الأصوات عن الصراع الذي تحياه في ظل الظروف المتناقضة في هذه الحياة فينتقل الشاعر من "موقف الى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور الى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة الى وجه آخر للفكرة"(٢٨:٢٧٩) لأنها انعكاس لمشهد من مشاهد الحياة التي تقوم على الصراع بين الانسان وتناقضات الحياة. ويكاد يكون تعدد الأصوات صفة بارزة في البناء الدرامي، إذ توجد في القصيدة الدرامية عدة شخصيات تفرض على الشاعر أن يكون لكل منها نصيب في الصراع الدرامي، مما يدفع الشاعر الى استنطاق تلك الشخصيات للتعبير عن مواقفها وآرائها بحيث يصعب تمييز صوت الشاعر من بين تلك الأصوات التي تعتبر معادلاً موضوعياً لتجربة الشاعر، وكما يقول إليوت "مركز القيمة قائم في النموذج الذي نصنعه من مشاعرنا وليس في مشاعرنا نفسها" (٣١:١٣٢) وكما يعكس البناء الدرامي قدرة الشاعر في بناء قصيدته، فإنه يعكس قدرته في بناء الحياة والتفاعل معها، من هنا تنهج القصيدة الدرامية أسلوباً يضعنا أمام الفعل، فلا تصفه أو ترويه وانما تضعنا في قلب الصراع، وتقفنا وجهاً لوجه مع الشخصيات والأحداث وهي تتحدث وتعرض مواقفها، وفي هذا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول ماتسين "العنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن يبلّغنا الاحساس بحياة واقعية، الاحساس بالراهن القائم أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس بها المرء احساساً فعلياً" (١٤٧:٣١)

وقد استطاع أمل دنقل أن يقيم حواراً وجسر اتصال مع العالم الذي يحيط به من خلال إغناء شعره بالأصوات الخارجية التي تكسب تجربته غيرية تبعدها عن الاستقطاب والتمحور حول الذات، فتعددت أصواته دون أن يفقد صوته، إن المنطلق الفكري عند أمل دنقل يقوم على فكرة الصراع والإنسان وتناقضات الحياة وهذه الأبعاد تشكل التفكير الدرامي، وقد أدرك أمل دنقل أن الحياه وقائع متصارعة تسقط "التفرقة الثنائية المألوفة بين الذات والموضوع أو بين الأنا والآخر لتحل محلها مجموعة من العلاقات الديالكتيكية التي تدخل في صنع نسيج الحياة" (٧٥:٣٢)، وقد أدرك أمل دنقل تلك الأصوات التي تتجاوب اتفاقاً أو سلباً أصداؤها عبر التاريخ في الماضي والحاضر والمستقبل، التي تصنع بدورها نسيج الحياة، وقاده هذه الإدراك الى اختيار فترات الصراع الدرامي في التاريخ الإنساني معادلاً موضوعياً لتجربته المعاصرة فاختار قصة زرقاء اليمامة، وحرب البسوس، وقصة عنترة من التاريخ الجاهلي، ومن العصر الإسلامي استحضر أمل دنقل الأصوات والشخصيات والمواقف الدرامية التي شهدت صراعاً متميزاً في التاريخ الإسلامي على امتداده فاستحضر تجربة الحسين بن علي وصراعه مع بني أمية، متمثلاً الفتنة بين علي ومعاوية التي انتهت بقتل الحسين، الثائر الأعظم في سبيل المبدأ في التاريخ العربي وقضية التحكيم في معركة صفين، كما استحضر الأصوات التي تحمل تجربة ثقافية أدبية كالمتنبي وأبي نواس، وغيرهم، واستحضر صوراً من التراث الإنساني والديني محاولاً الابتعاد عن الذاتية -لاعن ذاته- في طرح رؤاه وقضاياه.

ومن أجل تشكيل هذا الصراع في القصيدة درامياً يلجأ الشاعر الى وسائل عدة تقوم في مجملها على :-

١. الحوار
٢. استخدام الأقنعة.
٣. التضمين والاستعارات التراثية.

كما يستخدم مجموعة من المفاعلات الدرامية التي تسهم في تفجير الصراع الدرامي مثل التبادل والتقاطع وغيرهما.

على أن هذا التقسيم ليس تقسيماً حدياً فاصلاً إذ من الممكن أن تتداخل هذه الوسائل معاً في بناء درامي واحد لكننا آثرنا هذا التقسيم لغايات البحث الأكاديمي للوصول الى دراسة دقيقة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١. الحوار :

يقوم اسلوب الحوار على ظهور اصوات أو صوتين على أقل تقدير لأشخاص مختلفين بحيث يشير كل صوت الى بعد من أبعاد الموقف، وينبغي أن نفرّق هنا بين الحوار المستخدم في القصيده الغنائية والحوار الدرامي اذ يلجأ الشاعر في القصيدة الغنائية الى طريقة حكاية القول واستخدام الحوار، إلا أن هذا الحوار يعكس وجهة نظر واحدة أراد الشاعر أبرازها، أما الحوار الدرامي فيتلاحق كأنه جزء من المسرحية، فيعكس الصراع بين الأصوات المختلفة التي تشير الى تفاعل الشاعر مع العالم الخارجي بانتقاله من صوته الى اصوات المشهد في القصيدة أو بعض أجزائها، ومن هنا فان أهم ما يميز الحوار الدرامي أن كل كلام يستدعى من سابقه بما يمكن أن يكون نوعا من الصراع بينهما(٣٣٢،٣٣)، فيساهم هذا الحوار بإيجاد وضع اكثر تعقيداً، إذ يعطي القارئ شعوراً بأن الفكرة لا تتكون إلا إذا تكلمت الشخصية أو الصوت بشكل عام تحت ضغط الموقف الذي تجد نفسها فيه.

وهكذا يتضح لنا أن الحوار وسيلة درامية تمكّن أطراف الصراع من عرض رؤاهم المتجاذبة أو المتعارضة بشكل موضوعي، وقد يطول أو يقصر حسب ارتباطه بالموقف وطبيعته من ناحية وحاجة الشاعر ورغبته بالانتقال من صوته الى الأصوات الأخرى التي تشكل مشهداً دراميا بشكل يصوّر المواقف الحسية والنفسية للمتحاورين.

ويلجأ أمل دنقل في قصائده الدرامية الى الحوار الذي يعمل على ابراز مواقف الشخصيات والأصوات التي تنطلق في شعره، والملاحظ أن الشاعر يلجأ الى شكلين من الحوار :

أ. الحوار الداخلي : يكون فيه الصوتان لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام الذي يتوجه به الى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره. وهذا الصوت الداخلي يصور لنا الخواطر المقابلة لوجه الموقف من الخارج.

ب. الحوار الخارجي: يكون بين صوتين أو أكثر لاشخاص مختلفين وقد يلجأ الشاعر اليهما معاً،

في قصيدة "ميته عصرية" أرتقى أمل دنقل في توظيف عنصر الحوار الدرامي بشكل بارز، يمثل المقطع الأول منها حواراً مقطوعاً بين الصوت الأول/ صوت المواطن الذي يفقد التفاعل مع مجريات الحياة والصوت الثاني/ صوت المذياع الذي ساهم في خلق هذه الحالة :-

ظلّ في مقعده ...
سار الترام ....
وهو في مقعده
كلّت يدا بائعة الخبز الصغيرة
وهو في مقعده ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كفّ فحيح الصمت في المذياع،
وانساب "السلام"
وهو في مقعده ...
(موجز أنباء الصباح)
وهو في مقعده ...
... ...
في يده سيجارة ملتصقة
وعلى الحائط صورة !! (٥:١٧٦-١٧٧)

ثم يأتي الحوار في الجزء الثاني لتجسيد موقف درامي يسوده عالم القهر والتسلط بأسلوب ساخر لاذع بين السلطة وبين من يمثّل الوطن/ الشاعر، ومن خلال هذا الحوار الخارجي تظهر صورة السلطة التي تحاول نسيان النيل/الوطن بل تناسيه بقهرها وتسلطها :-

من ذلك الهائم في البرية
ينام تحت الشجر الملتف والقناطر الخيرية ؟
- مولاي هذا النيل
نيلنا القديم
- أين يا ترى يعملُ ... أو يقيم
- مولاي
كنا صبية نندس في ثيابه الصيفية فكيف لا تذكره
وهو الذي يذكر في المذياع والقصائد الشعرية؟
هل كان قائداً
- مولاي ليس قائداً (٥:١٧٧)

ولعل هذه الأسئلة المتلاحقة من السلطة تجسّد بعدها عن الوطن فكانت النتيجة اصابة المواطن بالأحباط وفقدان التفاعل مع مجريات الحياة التي ظهرت لنا في المشهد الأول من القصيدة، وهذا النسيان المتعمد يعبّر عن حجم معاناة الوطن، وإذا انتبهت اليه انهالت عليه بالتهم بحجة الدفاع عنه في وجه العدو الخارجي :-

- لكنما السياح في مطالع الأعوام
يأتون كي يروه
- آه ويصورونه لكي يشهروا بنا
بوجهه الباكي وكوفيته القطنية (٥:١٧٧)

ثم تحاول هذه السلطة إلغاء دور ة كاتة ، التغييب الفعلي له :-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعال كي نودعه في ملجأ الأيتام (١٧٧:٥)

وحين يؤكد المواطن المثقف أن الجميع متعلق به لا تجد السلطة مفراً من تذكره، ولكنها تتذكره بصورة سلبية :-

مولاي
هكذا تحبه الصبايا ... والرعاة - والأغنام
وأم كلثوم تغني له ...
في وصلتها الشهرية
النيل!
أين يا تُرى سمعت عنه قبل اليوم
أليس ذلك الذي ....
كان يضاجع العذارى !؟
ويحبُّ الدمْ !؟ (١٧٨:٥)

ثم يتطور النسق الدرامي الى الذروة حين يطلب السلطان أوراقه الثبوتية وفي ذلك إشارة الى خوفه منه، كي يسمح له بممارسة الحرية المرهونة بمصادرة كل شيء :-

أريد أن يبرز لي أوراقه الرسمية!
شهادة الميلاد .... والتطعيم .... والتأجيل
والموطن الأصلي .... والجنسية
... حتى يمارس الحرية ! (١٧٨:٥)

وفي المقطع الثالث والأخير نرى المفارقة الكبيرة بين ما يُلقى وما يمثل الحقيقة، ولعل هذا الانفصام هو الذي يتكرر في مقاطع القصيدة الثلاث إذ يتولى المذياع في المقطع الأول رسم الصورة المغايرة للواقع، ويتولى السلطان تغييب الوطن في المقطع الثاني في حين يتولى المعلم تغييب الحقيقة في المقطع الثالث :-

" ويلقي المعلم مقطوعة الدرس،
في نصف ساعة :
(ستبقى السنابل ...
وتبقى البلابل
تغرّد في أرضنا في وداعة)
ويكتب كلُّ الصغار بصدق وطاعة
ستبقى القنابل
وتبقى الرسائل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نبلّغها أهلنا في بريد الإذاعة (١٧٩:٥)

لقد استطاع الشاعر هنا أن يوظّف الأفعال المختلفة في تشكيل قصيدة ذات ايقاع حدثي تعمل على تصعيد الحدث الدرامي وايجاد بنية قصصية تربط بين اجزائها المختلفة.

وفي قصيدته "بكائية ليلية" يوظف الشاعر الحوار الداخلي والخارجي في خلق بنية درامية حية، إذ يقيم الشاعر حواراً خارجياً مع صوت الشهيد في صراع درامي يشكل بؤرة الرصد في البكائية :-

وكان يبكي وطناً .... وكنت أبكي وطناً
نبكي إلى أن تنضب الأشعار
نسألها: أين خطوط النار ؟
وهل ترى الرصاصة الأولى هناك ... أم هنا (٧١:٥)

وينتهي المشهد باستشهاد الصوت الثاني (مازن جودت) :-

ثم تغيب طائراً جريحاً
تضرب أفقك الفسيحا
تسقط في ظلال الضفة الأخرى، وترجو كفنا! (٧١:٥)

وباستشهاد الصوت الثاني ينتقل الصراع الى داخل الشاعر، فيعبّر عن الاتهام الذاتي والشعور بالذنب إزاء ذلك التساؤل القديم :-

أسقط في عاري بلا حراك
اسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى
أم أنها هناك (٧٢:٥)

وبسقوط مازن جودت أبي غزالة يبرهن على حتمية الفعل الثوري ويبقى الشاعر في صراعه الداخلي، وهكذا يتولد التناقض رغم وحدة الهدف.

ويلجأ الشاعر الى استخدام الكورس أو الجوقة مستعيراً لها من المسرح إذ أن الكورس في الأصل هو تلك الجماعة "التي تحيط بالشخصية التمثيلية الأساسية وتكون صدىً لها في تراتيلها وانشاداتها الغنائية ونزعتها العميقة وأهوائها، وهكذا تعتمد على الكورس كمرجع يكون الشاهد الرسمي للجمهور ولسان حال له، إن العنصر الأساسي في تراتيل الكورس ليست معاني الكلمات بقدر ما هي اتجاه الفكرة وتدفقها والتعبير العاطفي عنها" (١٧٠:٣٤) ، وقد لجأ أمل دنقل إلى الكورس في إقامة حوار بينها وبين بعض الأصوات المنفردة، ففي قصيدة "أيلول" يتبادل الحوار الصوت مع الجوقة الخلفية إذ يمضي الصوت على المتدارك بينما تهتف الجوقة بمجزوء السريع وينتهي الحوار باتحادهما في المتدارك، ونحن في مثل هذه القصائد أمام نصين وأمام

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صوتين يتخذ الصوت الأول يمين الصفحة معبّراً عن الوضع العام ويأتي صوت الجوقة على يسار الصفحة معبّراً عن آراء الشاعر ومن يمثلهم. فيقوم شاهداً على ما يحدث.

يبدأ الصوت الأول بالتعليق على أحداث الواقع المفجع، فأيلول الصوت الحرّ الذي أُعفي من الاعدام مرة ليعدم بشكل آخر يمشي في الأسواق يبشر بنبوءته الدموية، ويرصد هذا الصوت الحاضر المتخلف باستخدام الأفعال المضارعة المتتالية : يخلع ، يسقط، يمشي، يبشر، واسم الفاعل : الباكي، وترتبط هذه كلها بسياقاتها ارتباطاً يشير الى سلبية الواقع الراهن، فايلول شاهد العصر، تسجنه السلطات لأنه عرّى زيفها، ثم يُعفى ليعدم بشكل آخر، ويأتي صوت الجوقة تعليقاً على هذه النبوءة الدموية ليؤكد أن سلبية هذا الجيل سبب لعنتهم :

صوت	جوقة
ايلول الباكي في هذا العام	ها نحن يا أيلول
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء ... الارقام	فحلّت اللعنة
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية	في جيلنا المخبول
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	....
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئاً فوق عصاه	قد حلت اللعنة
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!!	في جيلنا المخبول
أوّاه	فنحن يا أيلول
قال..فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين	لم ندرك الطعنة
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين	.....
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة	(٥:٨٩-٩٠)

ويستمر الصوت بالتعليق على هذا الواقع السلبي الذي تنتشر عباءته على بقاع كثيرة من الوطن الكبير، ويأتي تعليق الجوقة مؤكداً حقيقة وسائل الإعلام التي يخفتّ فيها صوت الحق ويكثر فيها تشويه الحقائق :-

لو زرت دمشق	في ضجة المذياع
لوقفت على ابواب "المزة" ولتابعت	يخفتُ صوت الحق !
الطـــرق	
ودلفت الى غرفات التعذيب	فمن يقول الصدق(٥:٩١)

وفي المقطع الأخير يتحد صوت الجوقة مع الصوت العام في المتدارك وهذا يشير الى اتفاق الشاعر مع الرأي العام معبراً عن لعنة الانتظار الطويل ويتداخلان، ثم يتبادلان المواقع، ويصبح الصوت توكيداً للجوقة :-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجوقة	(صوت)
هذا العام	ننتظر الريح
اعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام	من كل ضريح
وبقينا في المهد المختنق المحبوح	.....
لكنّا من كل ضريح	من كل ضريح
ننتظر الريح	ننتظر الريح (٩٢:٥)

٢- القناع :-

وهو " الأسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته" (٣٤:٣٥)، يعبّر من خلاله عن آرائه وموقفه من العصر، فيصل الشاعر بين ما مضى وما سيأتي ويتخذه الشاعر المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تبتعد به عن التدفق المباشر للذات (٣٦) وهو محاولة لخلق موقف درامي بعيداً عن التحدث بضمير المتكلم حتى يظن أن الشخصية هي التي تتحدث الينا إلا أننا ندرك شيئاً فشيئاً أننا نستمع الى صوت الشاعر الضمني مع صوت الشخصية المباشر بحيث ينتج صوت القناع الذي هو محصلة لتفاعل كلا الصوتين.

وقد أدرك الشاعر أنه صوت من الأصوات التي تمثل الحياة بصراعها وتناقضها الماضي والحاضر والمستقبل التي تصنع بمجموعها الحياة فأدرك المحنة الاجتماعية التي واجهها هؤلاء - الذين اتخذهم اقنعة - ويواجهها هو، "فأراد أن يستبطن مشاعر هذه الشخصيات في أعمق حالات وجودها وتجاربها وأن يعبّر عن النهائي واللانهائي، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون" (٣٦:٣٥).

وقد لجأ أمل دنقل الى استخدام القناع باعتباره وسيله درامية ملائمة للتعبير عن التناقضات والصراع الذي أحسّه وعاشه. وقد استخدم أمل دنقل -في شعره- ثمانية أقنعة هي -حسب ورودها في الديوان:- سبارتكوس، عنترة العبسي، المتنبي، شهريار، الثالوث المقدس، أبو نواس، كليب ، اليمامة.

وقد تناول جابر قميحة أقنعة أمل دنقل في جزء من دراسته عن "التراث الإنساني في شعر أمل دنقل" (٢١٨:٣٧) وقصرها على أربعة أقنعة هي سبارتكوس، المتنبي، أبو نواس، كليب واغفل بقيتها.

كما تناول أحد الباحثين (٣٨) القناع في شعر أمل دنقل واعتبر كل صوت جلّبه الشاعر الى القصيدة هو قناع، ولعلنا نأخذ على الباحث خلطه بين القناع والشخصية الموظفة في سياق القصيدة، ومن ذلك أنه اعتبر أوديب قناعاً ارتداه الشاعر في قصيدته "العار الذي نتقيه" في الوقت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي لم يتحدث فيه الشاعر بصوت أوديب وكل ما هنالك أن الشاعر عبّر عن احساسه بالذنب والخطيئة تجاه ابنه/ عاره الذي رمز اليه باوديب واعتبره لا جرم له فيما جنت يداه، وكذلك كانت شخصيات الاسكندر وسيزيف والشيطان والحسن الاعصم وغيرها سياقية وردت في سياق القصيدة وحملت جزءاً من تجربة الشاعر دون أن تكون أقنعة يتحدث الشاعر من خلالها.

كما أن الباحث أغفل شرط القناع الذي يسود جوّ القصيدة كلّها فجعل كل صوت جزئي في القصيدة هو قناع. يضاف الى ذلك أنه ردّ سبب اختفاء الأقنعة في ديوانه الأخير "أوراق الغرفة رقم ٨" الى المرض دون أن يثبت ذلك.

ونأخذ هنا قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" نموذجاً للقصائد المقنّعة عند أمل دنقل ارتدى فيها قناع عنترة العبسي للتعبير عن المحنة التي مرّ بها الوطن غداة هزيمة حزيران، واستلهم الشاعر فيها قصة زرقاء اليمامة التي تشارك بالصمت بعد أن أغفل السادة رأيها وقدرتها على التنبؤ، وتبدأ القصيدة بالحوار بين عنترة/ الشاعر وزرقاء اليمامة التي لا تملك إلا الصمت في زمن الانكسار لكنه صمت درامي واعٍ يجسّد مرحلة من مراحل الصراع الدرامي :

أيتها العرّافة المقدسة
جئت إليك ... مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء ...
عم فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكّسة
عن صور الأطفال في الخوذات .. ملقاة على الصحراء
عن جاري الذي يهمُّ بارتشاف الماء ...
فيثقب الرصاص رأسه ... في لحظة الملامسة (٥:٨٣-٨٤)

لقد نجح الشاعر بوضعنا في قلب الحدث الدرامي من خلال توالي الأفعال التي تساعد في تصعيد الحدث الدرامي، وتحفز الزرقاء على الكلام لتنتقل من حالة الصمت الى المشاركة في هذا الصراع، ثم يلجأ الشاعر لاستخدام التراكيب الاستفهامية التي تعبّر عن الرغبة الملحّة في مشاركة الزرقاء في الصراع :-

أسأل يا زرقاء
عن وقفتي العزلاء بين السيف ... والجدار!
عن صرخة المرأة بين السبي ... والفرار!
كيف حملت العار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم مشيت ؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن انهار؟!

ودون أن يسقط لحمي ... من غبار التربة المدنسة ؟!(٨٤:٥)

ونلاحظ كيف يتداخل معجم الشاعر مع معجم الشخصية التي يتخذها قناعاً فيزاوج الشاعر بين اللغة اليومية والقديمة: السبي والفرار.

ثم يلجأ القناع الى تكرار الفعل تكلمي عينه في القصيدة ليؤكد الحاحه الشديد على البحث عن الخلاص

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي بالله، باللعنة ..... بالشيطان

لا تغمضي عينيك فالجرذان ...

تلعق من دمي حساءها .... ولا أردّها! (٨٤:٥)

والشاعر -من خلال القناع- يدين نفسه باعتباره نموذجاً درامياً عاماً فيعترف بالهزيمة وضياع جيله وعدم قدرته على المواجهة، وفشل وسائل الإعلام في تغطية انباء الهزيمة كما اعتادت دائماً:-

تكلمي لشدّ ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي .... ولا الجدران!

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها ...

ولا احتمائي في سحائب الدخان (٨٤:٥)

وفي المرحلة التالية من القصيدة يوظّف الشاعر أسلوب الاسترجاع (فلاش باك) لنقل صورة من مأساة عنترة إذ تمتزج الأزمنة وتتشابه التجارب التاريخية التي تجتذب القناع فعنترة احد قطبي الصراع، يشير إلى الكادحين او المثقفين وأهمية دورهم في الحياة العامة غير أن السلطة لم تأبه به، حوّلت المثقف المعاصر الى نموذج آخر لعنترة، الذي حُرِم من المشاركة الديمقراطية في جوّ من الظلم الاجتماعي والعنصرية، ويبلغ الحدث الدرامي ذروته حين تحلُّ الكارثة ويتخاذل الكماة والفرسان ويدعى عنترة الى الميدان!!

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة ... والرماة والفرسان

دعيتُ للميدان !

أنا الذي ما ضقت طعم الضان .....

أنا الذي لا حول لي أو شأن .....

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أُدعى الى الموت " ولم أُدعَ الى المجالسة !! (٨٥:٥-٨٦)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلجأ الشاعر الى أسلوب القطع -كمفاعل درامي لتجاوز حالة الصمت التي يمرّ بها الوطن فيجلب بيت الزباء الشهير :-

ما للجمال مشيها وئيداً أجندلاً يحملن أم حديدا

للتعبير عن حالة الانتظار المضني التي تعيشها الأمة بالتركيز على الشطر الأول للبيت بتكراره.

أسائل الصمت الذي يخنقني :

"ما للجمال مشيها وئيداً .... ؟

"اجندلاً يحملن أم حديدا ....؟

فمن ترى يصدقني ؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا

" ما للجمال مشيها وئيداً ... ؟!

" ما للجمال مشيهاً وئيداً ... ؟! (٨٦:٥)

ثم يعود القناع لمحاورة الزرقاء ليبين لها أن حلّ الصراع لا يكمن بتجاوز الصمت الى القول فقط بل لابدّ من الفعل إذ لم يبق إلاّ الموت اذا لم يكن هناك الفعل الإرادي الثوري:-

ماذا تفيد الكلمات البائسة

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبارْ

فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوارْ

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ...

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!

وحين فوجئوا بحدّ السيف قايضوا بنا ..

والتمسوا النجاة والفرار

ونحن جرحى القلب،،

جرحى الروح والفم

لم يبق إلا الموت

والحطام

والدمار (٨٦:٥-٨٧)

والملاحظ على أقنعة أمل دنقل أنها :-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ. أقنعة عربية باستثناء سبارتكوس حيث احتل التاريخ الروماني حيّزاً رئيسياً في القصيدة، ولعل التركيز على الأقنعة العربية هو جزء من معركة الاحساس والانتماء القومين اللذين يركز عليهما الشعر في كفاحه من أجل خلق أمة عربية ناهضة.

ب. تتراوح أقنعة أمل دنقل بين الأقنعة التاريخية والدينية والشعبية فاختار من التاريخ : سبارتكوس، وعنترة، والمتنبي وأبي نواس، ومن التراث الديني اختار الثالوث المقدس/ الأب والأبن والروح القدس في قصيدته "سفر التكوين" ، ومن التراث الشعبي اختار كليب واليمامة وشهريار.

٣- التضمين والاستعارات التراثية :-

تحتوي هذه القصائد تضميناً يشتمل قولاً أو حدثاً يمثل صوتاً من أصوات القصيدة بحيث تحمل عنصراً من عناصر الصراع الدرامي، لكن هذا لا يعني أن كل تضمين أو استعارة تراثية هي صوت مستقل في القصيدة، إذ إن المقصود هنا التضمين والاستعارة التراثية لموقف يقوم معادلاً لتجربة درامية يعيشها الشاعر ويحمل صوتاً يبتعد عن ذاتية الشاعر وقد استعار أمل دنقل أحداثاً ومواقف من التراث تعبّر عن تجربته المعاصرة وتسير ببناء القصيدة درامياً، وفي قصيدته "الأرض والجرح الذي لا ينفتح" يستعير أمل دنقل صوت الحجاج للتعبير عن طرف الصراع الآخر الذي يقف لأصحاب المبادئ بالمرصاد، فالحجاج الذي شارك بالثورة التي أوصلته الى مركزه القيادي أنحرف عن مسارها الصحيح بالتاج والصولجان ويكون ذلك معادلاً لرأي الشاعر في ثورة يوليو التي انحرفت عن مبادئها وشعاراتها التي قامت لها ثم تصدت لكل من يعلن المعارضة من أصحاب المبادئ:-

من أنت يا حارسْ ؟
إني أنا الحجاجْ ...
عصبني بالتاجْ ...
تشرينها القارسْ (٨٠:٥)

وفي هذه القصائد التي يضمنها الشاعر أصواتاً جزئية تحتل حيّزاً في بنية القصيدة يلجأ الشاعر الى تقسيمها الى مجموعة من الأصوات أو اللوحات بحيث يحمل كل صوت بعداً من ابعاد التجربة، ويعمد الى التلوين الموسيقي عند الانتقال من صوت لآخر، وفي قصيدة "موت مغنية مغمورة" تطالعنا مجموعة من الأصوات التي تتحدث في القصيدة فنسمع صوتها لتطرح ابعاداً أخرى للصراع، فيستعير الشاعر صوت سالومي (ابنة أخي يوحنا المعمدان) التي كانت ترغب بالزواج من هيرودس حاكم فلسطين وعارض يوحنا هذا الزواج فما كان من سالومي إلا أن طلبت من هيرودس رأس المعمدان:-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صوت (١)

أغلقي المذياع

هذا زمن السكتة

"سالومي" تغني

من ترى يحمل رأس "المعمدان"؟! (١٠٨:٥)

فصوت سالومي "من ترى يحمل رأس العمدان"؟؟ المتسائل يحرك الصراع الدرامي في القصيدة ليقف معادلاً لأغتيال اصحاب المبادئ في سبيل المصالح الذاتية، ويسود هذا المقطع بحر الرمل وإذا انتقل الشاعر الى الصوت المنفرد انتقل الى بحر المتدارك ليؤكد اختلاف الصوت :

صوت منفرد:- من يفترس الحَمَل الجائع

غير الذئب الشبعان؟

ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع

لكن لم يسترح الإنسان؟

ليؤكد هذا الصوت الجديد مرة أخرى الصراع الأزلي بين السلطة/ الذئب والمواطن/الحَمَل الجائع.

لابدّ من الإشارة الى أن التقسيمات السابقة ليست تقسيمات حديّة صارمة في البناء الفني للقصيدة عند أمل دنقل اذ قد نجد بعض القصائد تقوم على ضفيرة مجدولة تستثمر معطيات البناء الغنائي وبعض المفاعلات الدرامية.

" ولعل أبرز المفاعلات الدرامية في شعر أمل دنقل ما يمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد أو بين الحاضر والماضي التاريخي. أما التقاطع فإن أحد الطرفين فيه لا يحلُّ محل الآخر بل يتعامد عليه ويقييم معه إشكالية متشابكة " (٢٢٥:٣٩) وفي قصيدته "فقرات من كتاب الموت" يقول :-

كل صباح ...أفتح الصنبور في ارهاق

مغتسلاً في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدي .... دماً

....

وعندما

أجلس للطعام ... مرغماً

أبصر في دوائر الأطباق

جماجماً

جماجماً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مغفورة الأفواه والأحداق!! (٥:١٥٩-١٦٠)

إذ تم التبادل بين الدم الماثل في الجملة والعنصر الغائب عنها والمتوقع/ الماء واستبدل الجماجم بالطعام لتصوير مأساة الجيل المحبط الذي تبدلت مظاهر حياته وحلّ النقيض العدمي ١١محلها.

وفي قصيدته "سفر الخروج" يلجأ الشاعر الى استخدام اسلوب التقاطع في بناء مقطوعته الشعرية الغنائية لتحريكها على محور سياقي درامي :-

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها ...
(دفعته كعوب البنادق في المركبة!)
....
دقت الساعة المتعبة
نهضت، نسقت مكتبه ...
(صفعته يدٌ .....
- أدخلته يد الله في التجربة...)
....
دقت الساعة المتعبة
جلست أمّه، رتقت جوربه
(وخزته عيون المحقّق ...
حتى تفجر من جلده الدمُ والأجوبة!)
....
دقت الساعة المتعبة!
دقة الساعة المتعبة! (٥:٢٣١-٢٣٢)

هناك صورتان متقابلتان يلجأ الشاعر الى تفتيت كل صورة الى مجموعة من المشاهد الجزئية ويعيد ترتيبها على نحو يظهر المفارقة بين واقعين للمثقف ويعكس من خلال ذلك صورة السلطة وكيفية حصولها على الاعتراف من المثقفين الذين شاركوا في التعبير عن رأيهم.

وقد يلجأ الشاعر إلى النسق القصصي الذي يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته المختلفة والمكثفة بشكل متداخل بارز كمفاعل درامي في قصائد غنائية، ففي قصيدة "الحزن لا يعرف القراءة" يواجه الشاعر حالة الحزن العام ويجعلها قضيته الخاصة مبرزاً المفارقة بين الثبات الموهوم والحركة السالبة فدوائر الغبار تتحرك لتأكله، والصمت بما يحمله من ركود

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصبح طاحونته الدائرة فتلفّه دوامة التغيّر المؤلم الذي يجعله يبحث عن بديل لكل شيء، فينبثق الحزن من هذه المبادلة ذاتها :-

تأكلني دوائر الغبار
أدور في طاحونة الصمت، أذوب في مكاني
المختار
شيئاً فشيئاً ... يختفي وجهي وراء الأقنعة
أعمدة البرق التي تطلّ من نوافذ القطار
كأنها سرب أوزٍ أسود الأعناق
يطلق في سكينتي صرخته المروّعة
ويختفي ... متابعاً رحلته مع التيار.! (١٢٣:٥)

وتستمر الإيقاعات الغنائية والتصويرية في المشهدين التاليين حتى نصل الى المشهد الرابع الذي يستخدم العنصر القصصي الذي يحمل شيئاً من التوتر حين يقصّ علينا قصة الجوارب المرتخية معادل الفقر للمرأة التي تحاول شدّها في محاولتها للارتقاء إلاّ أن محاولتها تبوء بالفشل إذ تتمزق لتسقط في شباك الصياد/ الفقر المدمر حتى تنتهي القصة بالبسمات الباكية التي أشرقت أو شرقت بها المرأة :-

جوارب السيدة المرتخية
ظلّت تثير السخرية
وهي تسير في الطريق ...
وحين شدتها تمزقت ..
فانفجر الضحك ... ووارت وجهها مستخذية
وهكذا اسقطها الصائد في شباك سيارته
المفتوحة
فارتبكت وهي تسوي شعرها الطليق
واشرقت بالبسمات الباكية (١٢٤:٥-١٢٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

الصـــورة الشعريـــة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"الصورة الشعرية"

يحاول هذا الجزء من الدراسة النفاذ في نسيج العمل الشعري ودراسته باعتباره بنية حية من العلاقات يكشف تفاعلها عن جوهر القصيدة، ومن هنا تبرز أهمية دراسة الأسلوب الشعري وكيفية نقل الأفكار والعواطف، إذ يتميز الأسلوب الشعري باستخدام التعبير الإيحائي والاستغناء عن التعبير المباشر باستخدام الصورة الشعرية.

ويمكن تعريف الصورة الشعرية بأنها "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين، يمكن تصويرهما بأساليب عدة: أما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل" (٣١:٤٠)، ولا بدّ من التأكيد هنا على ان الصورة أصبحت تستخدم بطريقة بنائية عضوية تندرج في لحمة العمل الفني فتحمل التجربة والرؤية مبتعدة عن الأداء المباشر للمعنى بل تقدم الفكرة من خلال الإيحاء والتركيز لإحداث تأثير أكبر، لا يلاحظ فيها "الأشياء في ذواتها المفردة المستقلة القابعة في الخارج وانما يلاحظ العلاقات الحقيقية التي تهمل الصلات الزمانية والمكانية غير الضرورية فيما بينها" (٢٧١:٤١)، إذ يتجه الشاعر الى إعادة تنسيق العلاقات الخارجية على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه.

كما أن غزارة الأبعاد النفسية الداخلية التي توحي بها الصورة تعطيها ثراءً ينقلها الى رحابة الرمز وهذا ما سنشير اليه في الجزء التالي من هذا الفصل تحت عنوان "الصورة الرمزية".

والآن لنتأمل هذه الصورة من قصيدة "العشاء الأخير" :-

اعطني القدرة حتى ابتسم
عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح
ويدب الموت، كالقنفذ، في ظل الجدار
حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار
أعطني القدرة حتى لا أموت
منهك قلبي من الطرقِ على كلّ البيوت
علّني في أعين الموتى، أرى ظلّ ندم (١٣٤:٥)

إن اول ما نلحظه هو أننا "أمام تركيبة وجدانية تنتمي الى عالم الداخل اكثر من انتمائها الى الواقع، إنها صورة داخلية تتجه الى تنسيق الوجود الخارجي وفقاً للمشاعر الذاتية الداخلية"(١٦٤:٤٢) ولا يمكننا النظر الى الصورة بمعزل عن نفسية الشاعر إذ تسيطر "الرؤية الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فتجعلها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية(١٦٥:٤٢)، فنحن في المقطع السابق أمام مجموعة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الصور تعكس لنا رؤية الشاعر الداخلية وموقفه من الأمور :- فالمرح يطعن في صدره حيث القلب تماماً، ليكون هذا تعبيراً عن موت الحياة وقتل لحظات الفرح في مواجهة الواقع في صورة تجسيدية، ثم يدبُّ الموت الذي يغلّف نفسه من الخارج بتلك الصورة المخيفة دون أن يجرؤ أحد على الاقتراب منه لا سيما وانه يختبئ في ظل الجدار ليغتال الحياة حيث يشخص الموت انساناً حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار التي تتسع اندهاشاً لهول ما ترى من الرعب والمباخر إشارة الى اقتران الرعب بالتخلف، اذ إن المباخر والبخور وغيرها من مستلزمات ومتعلقات السحر والشعوذة والتخلف، وهكذا تتضح لنا الآن صورة الواقع الذي يسيطر عليه الاستبداد والتخلف فيقتل برعبه وتخلّفه مظاهر الحياة: الأطفال والطمأنينة والبراءة في زمن المباخر، انها صورة الموت المغلّف بغموض السحر والخرافة وايحاءاتهما في الوعي المشحون بالخرافة الموروثة.

ونحن في هذه القصيدة لم نقف على ابعادها النفسيةالداخلية الحقيقية الا بعد الوقوف على السياق كاملاً الأمر الذي يقودنا الى القول بأن الصورة لم تخلق لذاتها وانما لتكون جزءاً من التجربة وتحتل جزءاً من البنيان العضوي للقصيدة، فلا بدّ من ربط الصورة بوعي الشاعر لأبعاد تجربته التي تصنع القصيدة "إذ تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرق الأساسي الذي ينبغي أن تتبع منه الدراسة" (٤٥:٤٣) لأن الصورة بدونه تكون وجوداً مسطحاً وليس بنية متشابكة العلاقات.

وقد درس كمال أبو ديب الصورة على مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، وبين أن حيوية الصورة ترتبط بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة (٤٣)، وقد حاول البحث الإفادة من هذين المستويين مجتمعين مضافاً إليهما المستوى البنائي الذي يدرس كيفية تشكيل الصورة الشعرية.

أساليب بناء الصورة الشعرية

إن القصيدة الحديثة تنمو وتتطور من خلال الصور التي تموج بها، فتقدم مجموعة من الصور المترابطة، تبدأ بصورة مفردة، تعدّ ابسط جزيئات التصوير إلى أن تصل الى صورة مركبة تقوم على مجموعة متفاعلة من الصور تعجز الصورة المفردة البسيطة على القيام بها، وتستهدف في خاتمة المطاف تقديم صورة كلية عامة هي في جوهرها القصيدة.

أشرنا في الفقرة السابقة الى أقسام ثلاثة للصورة هي :-

أ. الصورة المفردة.

ب. الصورة المركبة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج. الصورة الكلية.

نتناول هنا هذه الصور بالتفصيل وأساليب بنائها:-

أ. الصور المفردة :-

تعد ابسط مكونات التصوير، إذ تشتمل على تصوير جزئي محدّد يقدم ما نسمية الصورة المفردة التي يمكن أن تدخل في تركيب صورة مركبة تطرح فكرة أشمل وأكثر تعقيداً من خلال علاقات خاصة معنوية ونفسية.

وتنبع أهمية دراسة الصورة المفردة من كونها تعبّر عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، إلا أن هذا لا يعني انعزالها عن السياق الذي توجد فيه بل إن السياق هو الذي يمنحها بعداً معنوياً ونفسياً يمكّننا من الوقوف على جوهر القصيدة فهي "تقدم مضموناً نفسياً متفاعلاً مع الصور الأخرى"(٤٣:٤٠) داخل السياق العام للقصيدة، بحيث تتحول فاعلية الصورة الى "عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها"(٤٥:٤٣)، ويمكننا أن نثبت هنا تعريف عزرا باوند للصورة المفردة بأنها "ما ينقل عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن" (٢٧٠:٤٤) تظهر قدرة الشاعر في اختيار المادة المنتقاة وبثها لتتفاعل مع بقية اجزاء القصيدة.

وقبل أن ندرس اساليب بناء الصورة المفردة لابدّ أن نشير الى أن الصورة المفردة هي نتاج خرق العلاقات الدلالية البنيوية المألوفة بين المفردات وخلق علاقات جديدة. وفي هذا السياق يمكن تمييز نوعين من الصورة المفردة:

أ. الصورة البسيطة : وهي تلك الصورة التي تقوم على خرق واحد للعلاقات الدلالية المألوفة مثل قول الشاعر:-

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينة
"قتل القمر"
شهدوه مصلوباً تدلى رأسه فوق الشجر (٢٧:٥)

ففي صورة مثل "قتل القمر" انعطاف دلالي واحد بسيط يقوم على التشخيص.

ب. الصورة المعقدة : وهي تلك التي تشتمل على انحرافين فأكثر في العلاقات الدلالية السياقية المألوفة في العبارة الشعرية الواحدة مثل قول الشاعر :-

ندم الغبار يلحُّ فوق وجوهنا،
ونلوذ بالجدران نحفر فوقها أسماءنا .... لكنها تتفتت!
الجدران وهمٌ .....
والرجال الملصقون على مساحة صفحة الإعلان،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والصور الثمينة في المعارض، والنقوش على المعابد،
والوسام العسكري لأنبل الشهداء
والزهو الذي يندسُّ في رحم النساء
(.... تلك المرارة:
سممت جلسات شاي العصر .....
سممت انتعاشتنا بلسع الماء في حمّامنا الصيفي
سممت البراءة في تساؤل طفلنا من أين جاء !) (١٢٩:٥)

في هذا المقطع نحن أمام مجموعة من الصور المفردة التي تصوّر خيبة الشاعر في هذه الأمة التي ارتضت الصمت ونفت امكانية التغيير واكتفت بالاحتفاء وتمجيد مامضى برفع الصور والنقوش والأوسمة للماضي، ففي الصورة (ندم الغبار ، يلحّ فوق وجوهنا) صورة مفردة معقدة لأنها تشتمل علىانحرافين :-

١. ندم الغبار
٢. ندم الغبار يلح

فالغبار علامة الزمن الذي مضى ... الزمن الذي ران عليه الصمت والسكوت فتراكم بعد أن مات الناس والاحساس حتى صار نفسه يلحّ على الوجوه كي تسعى الى الحياة وبدلاً من السعي الى الحياة والتغيير كان الاحتماء بالجدران، وما حفر الأسماء على الجدران إلا معادلاً للرغبة في الاحتماء خلف الحواجز والموت خلف شعارات توحي بالحياة، لكن الشعارات نفسها لا تطيق احتماءنا بها فتفتت ، لأنها وهم نحن صغناه واحتمينا خلفه.

وهذه الصورة المفردة البسيطة والمعقدة تبنى بعدة أساليب يمكن بواسطتها تحقيق الكيان الفني للصورة وأهمها :-

١. بناء الصورة عن طريق تبادل المدركات.
٢. بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس.
٣. بناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر.

١. بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات:-

وتتم من خلال تبادل صفات الماديات للمعنويات أو المعنويات للماديات بأحد الأساليب الآتية :-

أ. التجسيد : من خلال إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسّدة.

ب. التشخيص : أي بخلع الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات والمعنويات.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج. التجريد : باضفاء صفات معنوية على المحسوسات، حيث تنهارالفوارق فيها بين ماهو حسي وما هو معنوي.

يقول أمل دنقل في قصيدته "موت مغنية مغمورة" :

في انكسارات الظلال ...
تبدأ الأحزان في أعماقنا ايقاعها الهادئ.
تصحو الرغبة المرتعشة
تتوالى قطرات الصمت من صنبورها الفضي
كي ترسم في صفحة ماضينا ... الدوائر.
صورة لا مرأة تجلس في البهو -تحوك الصوف-
في منزرها البيتي، لفّاء الضفائر
نقرات المطر العذبة في النافذة البيضاء،
دفق الدفء من تمتمة القطة
موسيقى السكون الموحشة
مركبات الغدِ تدنو في الخيال ...
تصهل الأفراس عند الباب:
- "أين القادمون؟"
- الليل ..... الوحدة .... والشوق المحال"(٥:١٠٨-١٠٩)

يقدم الشاعر مجموعة من الصور المفردة: تعزف الأحزان ايقاعها الهادئ، تتوالى قطرات الصمت كي ترسم الدوائر، مركبات الغد تدنو في الخيال، ترسم صورة لحاضر يتأرجح بين الماضي والمستقبل يصوّر فيها نظرة قاتمة لذلك الغد. وفي ظل هذا الحاضر الحزين الذي مضى في الظل المنكسر مبتعداً عن التوهج والشروق وباعثاً الأحزان في أعماقنا بايقاعها الهادئ لعدم قدرته على دفع الحزن الهادر ليكون دافعاً ومحركاً للتغيير بل يكتفي بايقاظ الرغبة الخائفة المرتعشة ثم تأتي الصورة الثانية لهذا الحاضر الذي يسيطر عليه الصمت الذي تتوالى قطراته من الواقع الجامد/ الفضي لرسم دوائرعلى صفحة الماء تكون معادلاً نفسياً لرغبة مرتعشة تحرّك هذا الصمت المطبق الذي تجسّد في صورة قطرات تتوالى لكنها لا تتراكم بل تسعى لرسم دوائر في صفحة الماضي فهي مشحونة بإرادة الفعل إذ شخّصها الشاعر بجعلها رساماً يرسم الدوائر في صفحة الماضي، لكن الإرادة المشحونة للفعل المنبثق من الصمت ترتد للماضي الجميل في صورة أمرأة تحوك الصوف في بيتها وهي تستمتع بمنظر المطر وصوته العذب على زجاج النوافذ وحين تتحرك للأمام فإنها تدنو في الخيال حين يجسد الغد/ المستقبل بمركبات تدنو في الخيال.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لجأ الشاعر في المقطوعة السابقة الى التجسيد -في معظمها- لرسم صورة الحاضر التائه بين الماضي الجميل والمستقبل الذي تدنو مركباته في الخيال، فلا بشائر تشير اليه الا الأحلام فقد جسّد الشاعر الأحزان حين جعل أثرها في النفس ايقاعاً يساهم في ايقاظ الرغبة المرتعشة، وجسّد الصمت فجعله قطرات تتوالى في هذا الواقع الجامد الذي يحاول تغييره فيرتد للماضي أما نظرته للمستقبل فيجسّدها بجعل المستقبل يأتي في مركبات من الوهم في إشارة الى عدم إمكانية إطلالة المستقبل في ظل الواقع القائم إلا في الأحلام.

كما يلجأ الشاعر -بكثرة- الى التشخيص، ففي قصيدته "الأرض والجرح الذي لا ينفتح" يقول الشاعر :-

الأرض مازالت، بأذنيها دمّ من قرطها المنزوع،
قهقهة اللصوص تسوق هو دجها ... وتتركها بلا زاد،
تشد اصابع العطش المميت على الرمال
تضيع صرختها بحمحمة الخيول
الأرض ملقاة على الصحراء " ظامئة
وتلقي الدلو مرات ... وتخرجه بلا ماء ! (٧٩:٥)

يشخص الشاعر صورة الأرض العطشى التي سقطت تحت الاحتلال دون أن يدافع عنها أحد، ولا شك أن هذا النوع من التصوير التشخيصي الذي يقدم الأرض والوطن امرأة يستهدف استحضار المعنى الإنساني لهذه الأرض وقدرتها على العطاء فالأرض - كل الأرض- قد نزفت حين احتل المحتلون هذا الجزء منها فمن يوقف النزيف؟ وتقف جائعة فمن يطعمها؟ تشدّ أصابع العطش المميت على الرمال فمن يروي ظمأها؟؟ تنادي فمن يجيب نداءها؟ أين أبناؤها الذين غابوا فلم يذكرهم الشاعر في الصورة، لعلّ هذا التغييب المتعمد لأصحاب الأرض يشير الى خيبة أمل الشاعر في عدم وجود المخلّص لها، ولعل الحال الذي تعانيه الأرض واستمراريته من خلال الأفعال المضارعة: تسوق ، تترك، تشد، تضيع تلقي والفعل مازال تعطي صورة واضحة لغياب ابنائها، إذ لو وجدوا لما استمر الحال على ما هو عليه.

وقد يلجأ الشاعر - في نماذج معدودة- الى التجريد ومن ذلك قوله :-

المنازل اضرحة
والزنازن اضرحة
والمدى اضرحة
فارفعوا الأسلحة
واتبعوني !
أنا ندم الغد و البارحة (٢٣١:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالصورة "أنا ندم الغد والبارحة" تقوم على التجريد بعد أن يدعو الى الثورة والخروج إذ لم يعد هناك ما يمكن خسارته.

٢- "بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس"

وهي وسيلة من وسائل تشكيل الصورة المفردة عند أمل دنقل، تشير الى وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي يدركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات الواناً، مثلاً، والطعوم عطوراً.

إلاّ أن هذه الصور القائمة على تراسل الحواس قليلة في شعر أمل دنقل تكاد تكون معدودة ومنها قوله : - ماذا ياماريا

الناس هنا كالناس هنالك في اليونان

بسطاء العيشة محبوبون

- لا يا ماريا

الناس هنا - في المدن الكبرى- ساعات

لا تتخلف

لا تتوقف

لا تتصرف

الآت - الآت - الآت

كُفّي يا ماريا

نحن نريد حديثاً نرشف منه النسيان (٣٨:٥)

فجعل الشاعر الحديث الذي هو مدرك بحاسة السمع ذا صفة تدرك بحاسة الذوق حين جعله يُرشف فيتذوقه، فينسى عالم المدينة الصاخب، وماديته التي تسيطر عليه.

ومن الملاحظ أن معظم الصور التي قامت على تراسل الحواس قد جاءت في ديوان الشاعر الذي سيطرت عليه النزعة الرومانسية.(٣٢:٥،٤١،١٠٠،١٢٩،٢٠٥)

٣. بناء الصورة المفردة عن طريق التشبيه والوصف المباشر.

إن استغلال التشبيه والوصف المباشر في بناء الصورة الشعرية يعد من ابسط الأساليب الفنية في التصوير، وكلّما تعمّق الشاعر في المعاني النفسية التي تربط بين الأشياء كانت الصورة أعمق وأقدر على الإيحاء.

يشمل التشبيه الأشكال المعروفة منه وهي :- التشبيه المفرد والتمثيلي والضمني.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول أمل دنقل في وصف صلاح حسين في قصيدته "أشياء تحدث في الليل":-

وكان وجهه النبيل مصحفاً ...

عليه يقسم الجياع (٥:١٣٢)

في هذه الصورة استخدم الشاعر التشبيه حين جعل وجه صلاح حسين الرمز الذي يحمل المبادئ التي يعتنقها الفلاحون الجياع، ويكافحون من أجلها. ولما كان القسم بالله، فإن ارتقاء الوجه النبيل إلى منزلة المقسم به فإن ذلك يشير الى المنزلة الكبرى التي يتمتع بها صلاح حسين تجعله رمزاً يُقسم عليه الفلاحون الجياع يلتفون حوله، ويؤمنون بمبادئه.

وقول الشاعر : - (الناس سواسية - في الذل- كأسنان المشط

ينكسرون - كأسنان المشط

في لحية شيخ النفط (٥:٢٧٠)

الذل: المقياس الوحيد الذي يستوي فيه الناس فيكونون كاسنان المشط.

وقد يلجأ الشاعر الى الوصف المباشر في بناء صوره، ومن الأمثلة على ذلك وصف المستشفى في قصيدته" ضد من ":

في غرف العمليات،

كان نقاب الاطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،

الملاءات،

لونُ الأسرّة، أربطة الشاش والقطن

قرصُ المنوّم، أنبوبة المصل

كوب اللبن،

كل هذا يشيع بقلبي الوهن (٥:٣١٣-٣١٤)

إذ ينتخب الشاعر الأشياء ذات اللون الأبيض ليكون ذلك ممهداً لاستدعاء اللون الأسود رمز النجاة من الموت في مقابل الأبيض /الكفن الذي يشير الى الموت.

ومن الوصف المباشر كذلك وصفه للطوفان الذي عم المدينة، اذ انطلق يصف المدينة مستمدا صورها من الحياة اليومية ومفرداتها:-

جاء طوفان نوح !

المدينة تغرق شيئاً ... فشيئاً

تفرُ العصافير،

والماء يعلو

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على درجات البيوت – الحوانيت – مبنى البريد – البنوك – التماثيل (اجدادنا الخالدين) – المعابد – أجولة القمح – مستشفيات الولادة – بوابة السجن – دار الولاية – أروقة الثكنات الحصينة.(٥:٣٣٥-٣٣٦)

٢. الصورة المركبة :-

هي مجموعة من الصور المفردة التي تأتلف مع بعضها البعض بهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبرمن أن تستوعبه صورة بسيطة فيلجأ الشاعر آنئذٍ الى الصورة المركبة لتلك الفكرة أو العاطفة (٤٠).

وقد لجأ أمل دنقل الى الصور المركبة لتقديم الأفكار والمواقف والعواطف المتداخلة التي يصعب على الشاعر تقديمها بصورة مفردة بسيطة فقصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، – مثلاً– تقدّم مجموعة من الأفكار والمواقف والعواطف ليس من السهل أن تقدمها الصورة المفردة، فكل فكرة في القصيدة تتضمن أكثر من فكرة جزئية، ولنأخذ صورة أو موقفاً من مواقفها :-

حاربت في حربهما
وعندما رأيت كلا منهما ....متهماً
خلعت كلاً منهما !
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة
.... لكنهم لم يدركوا الخدعة ! (٥:١٤٢)

فالشاعر يبرز صورة المثقف / أبي موسى الأشعري، الذي كان له دور في صراع التناقضات الذي يشهده هذا الواقع، ثم انسحب منه دون أن يستلم زمام االمبادرة حين اتيحت له الفرصة / خلع كلاً منهما، وكانت حجته في ذلك ترك الفرصة للمجتمع أن يتخذ قراراً حازماً في حل الصراع، إلا أن الشعب الذي اعتاد الخضوع لزعمائه وقادته لم يدرك الخدعة.

هذه مجموعة الأفكار والمواقف الجزئية التي عرضتها هذه الصورة للمثقف المحايد، فهل تستطيع الصورة المفردة اختزال هذه الصورة والأفكارلتعرضها في صورة بسيطة؟. عندما نقول إن الصورة المركبة تقدّم فكرة أو موقفاً أو عاطفة لا يمكن أن تستوعبها الصورة المفردة، فإننا نقصد المعاني البعيدة والقريبة التي تنطوي عليها الفكرة وليست الفكرة ذاتها، لقد كان بإمكان الشاعر أن يقدّم لنا الفكرة بصورة مفردة، ولكن ليس بإمكانه أن يقدّم المعاني التي وردت في الصورة المركبة بصورة مفردة واحدة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا فالصورة المركبة هي نتيجة الصلة بين صورتين مفردتين أو أكثر وهذه العلاقة توجد معنى منبثقاً من طبيعة تلك العلاقة.

ما هي الأساليب التي اعتمدها أمل دنقل في بناء صوره المركبة؟

يتم انتاج الصور المركبة في شعر أمل دنقل بأحد الأساليب التالية :-

١. المفارقة التصويرية وتقسم الى قسمين:-

أ. المفارقة التصويرية القائمة على التقاطع حين يعرض طرفي المفارقة بشكل متعامد ليقيما اشكالية متشابكة تولد الصراع الدرامي وتزيده.

ب. المفارقة التصويرية القائمة على التبادل إذ يحل أحد طرفي المفارقة محل الآخر.

٢. التوليد : وهو أن يولّد الشاعر تشبيهاً من آخر حتى يصل الى الأثر الجزئي الذي يقصده.

٣. التراكم.

وتقوم الصورة المركبة هنا على حشد مجموعة من الصور المفردة المتتابعة وتقدم مجموعة صور متتالية ترتبط بموضوع واحد تنقل بعداً من أبعاده تجربة الشاعر.

نتناول فيما يلي تفصيلاً لهذه الأنماط البنائية :-

١. المفارقة التصويرية

(أ) حشد الصور المفردة عن طريق المفارقة التصويرية القائمة على التقاطع.

تقوم المفارقة التصويرية على ابراز التناقض بين وضعين متقابلين متقاطعين هما طرفا المفارقة، فترتب الصور على نحو معين يبرز التناقض بينهما، ويكثر هذا النوع من المفارقة في شعر أمل دنقل حتى ليكاد شعره كله يقوم عليه.

ولبناء المفارقة القائمة على التقاطع في شعر أمل دنقل، شكلان أساسيان هما:

١. الشكل الذي يستمد الشاعر فيه طرفي المفارقة من الواقع المعاصر.

٢. الشكل الذي يستمد الشاعر فيه أحد الطرفين أو كليهما من التراث.

نتناول هنا دراسة تفصيلية لهذين الشكلين البنائيين :-

١. المفارقة ذات الطرفين المعاصرين :-

تقوم هذه المفارقة على ابراز التناقض بين صورتين معاصرتين لبناء صورة مركبة تحمل في تضاعيفها كثيراً من الخطوط والألوان المتقابلة لإحداث أثرٍ أكبر، ونجد قصيدة "السويس" خير مثال على ذلك إذ يقول الشاعر :-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والآن وهي في ثياب الموت والفداءْ
تحصرها النيران ..... وهي لا تلينْ
أذكر مجلسي اللاهي ... على مقاهي ... الأربعين..
بين رجالها الذين ..
يقتسمون خبزها الدامي ,, وصمتها الحزين ..
ويفتح الرصاص -في صدورهم- طريقنا الى البقاء.
ويسقط الاطفال في حاراتها
فتقبض الأيدي على خيوط "طائراتها ...
وترتخي - هامدة- في بركة الدماء.
وتأكل الحرائق ...
بيوتها البيضاء والحدائق ....
ونحن ها هنا ..... نعضُّ في لجام الانتظار!
نصغي الى أنبائها ... ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار!
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعقْ.
أسقط من طوابق القاهرة الشواهق
أبصر في الشارع أو جه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم .... والذكرياتْ
أعانق المحنة والثباتْ (٩٥:٥)

يقدم الشاعر صورة لمدينة السويس وأهلها في زمن الحرب في مواجهة التخاذل والتقاعس إزاء هذه المدينة الصامدة التي تفتح طريقنا الى البقاء، والملاحظ أن الشاعر قد قدّم الطرف الأول مكتملاً وبكل عناصره في مقابلة الطرف الثاني مكتملا ايضا، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة تاثيرها، فيبرز التناقض بين الطرفين واضحاً وفادحاً ايضاً، اذ ترتدي السويس ملابس الحرب والفداء، وحيدة بموتها وصمتها في مواجهة الرصاص الذي يفتح في صدورهم طريق الوطن كله الى الحياة، فتحترق لتحرس بهاء الوطن، وفي مقابل ذلك تأتي صورة الـ"هناك" حيث التخاذل والتقاعس عن نجدة السويس وأهلها، حيث المشاركة الصوتية من خلال السماع الى انبائها اثناء تناول الطعام دون أن تدفعهم هذه الأنباء الى أقل مشاركة معهم.

وقد يلجأ الشاعر في بناء صوره التي تقوم على المفارقة التصويرية ذات الطرفين المعاصرين المتقاطعين الى تفتيت كل صورة الى مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية ثم يضع كل عنصر منها في مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، بحيث تنحل المفارقة في النهاية الى مجموعة من المفارقات الجزئية، وبذلك يتم ابراز التناقض على مستويين: مستوى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جزيئات كل من الطرفين، ومستوى الصورتين المركبتين معاً، ومن ذلك قصيدة "فقرات من كتاب الموت"

أعود مخموراً الى بيتي ....
في الليل الأخير
يوقفني الشرطيُ في الشارع .... للشبهة
يوقفني .... برهة!
وبعد أن أرشوه .... أواصل المسير!
....
توقفني المرأة ....
في استنادها المثير
على عمود الضوء!
(كانت ملصقاتُ "الفتح" و "الجبهة" ...
تملأ خلف ظهرها العمودا!)
تسألني لفافةً :
(لم يترك الشرطيّ ....
واحدة من تبغها الليليّ
تسألني إن كنت أمضي ليلتي ... وحيداً
وعندما أرفع وجهي نحوها
سعيداً
أبصرُ خلف ظهرها شهيداً
معلّقاً على الحائط، ناصع الجبهة
تغوص عيناه ... كنصلين رصاصيين
أصرخ من رهافة الحدّين
.. أمضي بلا وجهة!!(٥:١٦٠-١٦١)

نجح الشاعر في اختيار عناصر الصورة ووضع بعضها بشكل متعامد متقاطع مع بعضها الآخر استطاع من خلالها ان يبرز المفارقة الفادحة بين واقعين تعيشهما الأمة العربية: واقع عقيم فاسد مهترئ وآخر مضيء مشرق.

عرض الشاعر جزيئات الصورتين ووضعهما في مقابلة متعامدة حادة بين الواقع الفاسد الذي يتمثل في الشرطي/ حارس الأمن الذي يفجؤنا بقبول الرشوة من الشاعر ويسمح له بمواصلة المسير مخموراً في الشارع، ثم يسلب فتاة الليل/ مظهر آخر لهذا الواقع الفاسد،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سجائرها اذ يلتقيها الشاعر ويساومها وفي هذا الواقع الموبوء ينبثق الواقع المضيء من خلال العمل الفدائي الذي يشير إليه الشاعر بملصقات "فتح" و "الجبهة" منظمتي العمل الفدائي الفلسطيني، التي تظهر خلف فتاة الليل حين تدير ظهرها عن عمود النور، وهنا تظهر فداحة المفارقة بين واقعين: واقع متفسخ مسكون بالانحلال/ صورة فتاة الليل مضاف إليها صورة الشرطي والشاعر/ المثقف الذي يساوم فتاة الليل، والواقع المضيء بملصقات العمل الفدائي، وعمود النور حائر في الانتماء لواحد من الواقعين، ثم يبدأ الصراع بين هذين الواقعين إذ تنفذ عينا الشهيد كنصلين رصاصيين في الشاعر فتمنعاه من اتمام الصفقة مع فتاة الليل، وينتصر الواقع المشرق بإتمام الصفقة، إلا أنه ليس انتصاراً نهائياً إذ مضى الشاب المخمور بلا وجهة فيتحول الى ضحية من ضحايا التناقض بين الواقعين اللذين كان الشباب المثقفون يتمزقون بينهما.

ومن النماذج الأخرى الدالّة على استخدام المفارقة القائمة على التقاطع ذلك المقطع من قصيدة "سفر الخروج" الذي يصوّر انتزاع المحقق الاعتراف من أحد الطلبة في مظاهرات الجامعة في الوقت الذي تنتظره الأم في البيت حيث الاطمئنان والأمان :-

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيّبة
عينها.....
(دفعته كعوب البنادق في المركبة)
....
دقت الساعة المتعبة
نهضت؛ نسقت مكتبة ...
(صفعته يدٌ .....
- (أدخلته يدُ الله في التجربة
....
دقت الساعة المتعبة
جلست أمُهُ ؛ رتقتْ جوربهْ
(وخزته عيون المحقق ....
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة)
....
دقت الساعة المتعبة
دقت الساعة المتعبة (٥:٢٣١-٢٣٢)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. المفارقة ذات المعطيات التراثية :-

شاع في شعر أمل دنقل بناء المفارقة التصويرية عن طريق استخدام بعض معطيات التراث لإبراز التناقض بينها وبين بعض الأوضاع المعاصرة وقد تقوم هذه المفارقة على عنصر تراثي في طرف واحد يكون في مواجهة طرفٍ معاصر، وقد تقوم على طرفين تراثيين،

المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد :-

وفي هذا النمط من المفارقة يقابل الشاعر بين طرف تراثي وآخر معاصر يتعامدان ليبرزا المفارقة بينهما بحيث يستدعي الشاعر الطرف التراثي الى وعي القارئ دون أن يصرّح بملامحه التراثية التي يعتمد على أنها مضمرة في وعي القارئ، وبدلاً من التصريح بهذه الملامح يضيف الشاعر على هذا الطرف التراثي الملامح الخاصة بالطرف المعاصر، والتي تناقض الملامح الحقيقية المضمرة للطرف التراثي، فتكون المفارقة الحادة بين الملامح الحقيقية المضمرة والملامح المعاصرة، ومن ذلك قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" :-

ها أنت تسترخي أخيراً ...
فوداعاً ...
يا صلاح الدين
يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى
على إيقاعه المجنون
يا قارب الفلين
للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة
وادركتهم لعنة الفراعنة
وسنة بعد سنة
صارت لهم حطين
تميمة الطفل واكسير الغد العنين (٥:٣٣٩-٣٤٠)

فالشاعر يستدعي "حطين" دون أن يشير إلى ملامحها وأهميتها باعتبارها الموقعة الفاصلة بين العرب والفرنج، التي انتهت بانتصار صلاح الدين الأيوبي فيها، وباستدعائها دون ملامحها التراثية، فإنه يضفي عليها الملامح المعاصرة فبدلاً من أن تكون "حطين" دافعاً وحافزاً للتقدم وتجاوز هذا الواقع المهزوم صارت حطين مثبطاً للغد، إذا اصيب العرب بحالة جعلتهم ينظرون الى تلك الإنجازات التي تحققت في التاريخ العربي المجيد على أنها اسطورة لا يمكن اعادتها وتحقيقها على أرض الواقع، فآثروا الانسحاب على إثر ذلك من مسرح الصراع وصارت لهم حطين تميمة يعلقونها دون أن تدفعهم أو تحركهم لفعل ما مشحون بالإرادة إذ واجهت تلك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإرادة حاجزاً ممثلاً في الظن بعدم القدرة على إعادة ذلك التاريخ الذي مضى، فكانت النتيجة الانسحاب والشتات والفرقة والضعف:-

نمْ يا صلاح الدين
نمْ ... تتدلى فوق قبرك الورودْ ...
كالمظليين
ونحن ساهرون في نافذة الحنين
نُقشّر التفاح بالسكين
ونسأل الله "القروض الحسنة
فاتحة
آمين (٣٤١:٥)

كما لجأ أمل دنقل الى المفارقة ذات الطرفين التراثيين في تشكيل صوره المركبة ، وهي اسلوب بنائي أكثر تعقيداً من المفارقة السابقة، إذ تحمل دلالة تراثية وأخرى معاصرة في مقابلها.

في قصيدة "من مذكرات المتنبي" يستخدم الشاعر مفارقة تصويرية أحد طرفيها كافور الأخشيدي من جهة وسيف الدولة والمعتصم العباسي من جهة ثانية :-

لنأخذ المفارقة بين الأخشيدي وسيف الدولة أولاً :

في الليل في حضرة كافور أصابني السأم
في جلستي نمت ..... ولم أنم
حلمت لحظة بك
وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة
ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المهند
تصرخ في وجه جنود الروم
بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم
تخوض، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكاً
تهوي، فلا غير الدماء والبكا
ثم تعود باسماً .... ومنهكا
والصبية الصغار يهتفون في حلب :
" يا منقذ العرب"
" يامنقذ العرب"
حين تعود باسماً .... ومنهكاً

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حلمت لحظة بكا

حين غفوتُ

لكنني حين صحوتُ

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقصُّ في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ (٥:١٤٩-١٥٠)

حدثت المفارقة بين شخصية كافور/ السلطة المهزومة الضعيفة التي تغطي ضعفها بمظاهر القوة الوهمية والشعارات، وشخصية سيف الدولة/ الحلم/ المخلّص والمنقذ التي يستدعيها في رؤيا المتنبي/ المثقف صاحب الكلمة الذي أدرك العقم الفكري في ظل هذه السلطة.

المقابلة الثانية بين شخصية كافور وشخصية المعتصم العباسي حين يضفي على الصورة ملامح تستدعي موقف المعتصم مع المرأة المسلمة في عموريّة حين ذكر قصة مشابهة هي قصة خولة البدوية التي تركها الشاعر تقاتل في اريحا :-

ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة .... كالقطة

تصيح ... كافوراه ..... كافوراه .....

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تُجلد كي تصيح "وا روماه .... وا روماه .....

.... لكي يكون العين بالعين

والسنُّ بالسنّ) (٥:١٤٩)

فالمفارقة بين موقف كافور و المعتصم الذي اغاث المرأة العربية وقاتل الروم في عمورية في الوقت الذي ترك فيه كافور خولة البدوية الشموس تقاتل عن خبائها وحيدة ... وعجز الجيران عن اغاثتها، وإزاء هذا المشهد يطلب كافور أن تشترى جارية رومية تُجلد كي تصيح:- واروماه، واروماه، واروماه" لكي يكون العين بالعين والسن بالسن في موقف مثير للسخرية والاستهزاء.

ب. المفارقة التصويرية القائمة على التبادل :

وهي المفارقة الناشئة عن "علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ماً (٣٩:٢٢٣) وهي بدورها - كالمفارقة المتقاطعة - تتخذ شكلين في شعر أمل دنقل :-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١. أن يكون طرفا المفارقة الحاضر والغائب من الواقع المعاصر.

٢. أن يكون طرف المفارقة الغائب من التراث.

في قصيدة "فقرات من كتاب الموت" نقرأ تمثيلاً للشكل الأول :-

كل صباح .....
افتح الصنبور في ارهاق
مغتسلاً في مائة الرقراق
فيسقط الماء على يدي ... دما
.....
وعندما
اجلس للطعام مرغماً
أبصر في دوائر الأطباق
جماجماً ....
جماجماً
مغفورة الأفواه والأحداق (٥:١٥٩-١٦٠)

نشئت المفارقة عن تبدل مظاهر الحياة وحلول نقائضها السلبية محلها دون أن يشير الى طرفي المفارقة المعاصرين، بل يكتفي بالطرف الثاني وهو الدم، مقابل الماء الذي اختفى في الصورة، والجماجم بدل الطعام في صورة مركبة تعرض جانباً من مأساة الحياة لهذا الجيل المحبط.

ونقرأ في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" تمثيلاً للشكل الثاني:-

(وطني لو شغلت بالخلد عنه .....)

نازعتني – لمجلس الأمن نفسي) (٥:٣٤١)

إذا تستدعي هذه الصورة صورة أخرى هي النص التراثي الأصلي

"وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي"

وينشأ عن هذه الاستدعاء المفارقة التي اكتفت بالتصريح بالطرف المعاصر واستبدال الطرف التراثي الغائب في صورة يجثم فيها الحاضر على صدر الشاعر، فيغيب الطرف التراثي ليحل محله الواقع المتردي الذي يسيطر فيه مجلس الأمن بل صار بين الشاعر ونفسه، وبين الشاعر ومشاعره.

ومن الأمثلة الأخرى على المفارقة القائمة على التبادل بين الواقع المعاصر والتراث :-

(١) مولاي لا غالب ..... إلا النار" (٥:٢٦٩)

(٢) ("جبل التوباد حيّاك الحيا)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(وسقى الله ثرانا الأجنبي) (٥:٣٤٠)

٢. التـــــوليد

وهو أن يولّد الشاعر تشبيهاً من آخر حتى يصل الى الأثر الجزئي الذي يقصده، حيث يكون التشبيه الثاني قائم على الأول، والثالث على الثاني، وترتبط هذه التشبيهات بوحدة عضوية ونفسية ومعنوية وثيقة.

يقول أمل دنقل في قصيدته "بكائية الليل والظهيرة"

في كل ليلٍ.....
تخلع الذكرى ملابسها المغبرة القديمة
تستحم برشرشات الضوء، تغسل فيه وعثاء الطريق
وتسترد نضارة الألوان والمرح القديم
نديانة .... كالظلّ، تخلع خفها المبلول
تستلقي جواري في الظلام؛ تضيئ بشرتها؛
برائحة التوغل في الحقول ....
برعشة القمر المؤرجح في مرايا النيل ...
بالقطرات تلمع في منابت شعرها المحلول ...
بالنبض الخجول .... يرف في استدفائها ....
باللثغة الغنّاء في الصوت الرخيم
... وذراعها يلتفُّ : يرتعش التوهج تحت لمسته
وتقلع آخر السفن المقدسة المضيئة من مرافئها؟
تشقّ النهر، تنثر ما تبقى من رمادي
فوق أذرعة الخريف البائسات ... فتكتسي،
فوق الشفاه اليابسات، فترتوي،
فوق المروج ... فتنطوي في الليل موسيقى الجنادب
في الحظائر ..... يهدأ المهر الحرون،
على مناقير الطيور ... فتطعم الأفراخ من توت الغناء الحلو
في عقم السماء .... فتنبض البشرى، وتنعقد الغيوم (٥:١٢٦-١٢٧)

في الصورة السابقة صورة مركبة تقوم على حشد الصور المفردة باسلوب التوليد، اذ تبدأ الصور بالتنامي بلا توقف منذ السطر الاول منها حتى تكتمل في السطر العشرين، لتبرز لنا صورة الليل/الحلم في مقابل النهار/ الواقع الذي يكشفه المقطع الثاني من القصيدة، اذ تصور الصورة حلما يختفي فيه كل اثر للآلام الواقعية فتغتسل الذكرى، وتستحم برشرشات الضوء حتى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تسترد نضارة الالوان فتصير نديانة كالظل، ثم تنمو الصورة في هذا الاتجاه حتى تنعقد الغيوم.

ومن الامثلة الاخرى على هذا النمط للصور المركبة:

ويمر الوقت فلا ندري
ويقيم محافله الشفق
وتدق الساعة معلنة
فيهب بنا صحو قلق
ويحين وداع
وقتيّ
واراه كحلم ينسحق
يرتد الصمت لموضعه
ويعود الى الاذن الحلق
ونمدُّ الايدي
راغمة
نتشاكى العتب
وتنزلق
واحس بشيء في صدري
شيء كالفرحة
يحترق (٥:٣٣-٣٤)

٣. التراكم

وتقوم الصورة المركبة هنا على حشد مجموعة من الصور المفردة المتتابعة فتقدم مجموعة من الصور المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد، وتحدث في مجموعها تأثيرا معينا يؤلف في مجموعه اطارا عاما لرؤيته الشعرية وفي قصيدة "الموت في افراش" يقول :

نافورة حمراء
طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحكّ انفه على عمود النور
مقهى، ومذياع، ونرد صاخب، وطاولات
ألوية ملوية الاعناق فوق الساريات
اندية ليلية
كتابة ضوئية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصحف الدامية العنوان ... بيض الصفحات

حوائط وملصقات

تدعو لرؤية (الاب الجالس فوق الشجرة)

والثورة المنتصرة! (٢١٠:٥)

يقدم الشاعر مجموعة من الصور المفردة القائمة على الوصف تؤلف في مجموعها صورة مركبة تعرض إدانة الشاعر للواقع الذي يحياه باطفاله الذين تركوا مقاعد الدراسة وانطلقوا بين السيارات، وانتشار القتل فيه والتسكع في المقاهي، ووسائل الإعلام بصحفها الجوفاء الخالية من الحقائق وملصقاتها التي تروّج للافلام الساقطة (ابي فوق الشجرة) وتزيف الحقائق فترسم صورة للثورة المنتصرة في زمن الموت والهزيمة.

وفي "مراثي اليمامة" تقول:

ابي لا مزيد!

اريد ابي، عند بوابة القصر

فوق حصان الحقيقة،

منتصبا من جديد

ولا اطلب المستحيل، ولكنه العدل:

هل يرث الارض الا بنوها؟

وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟

وهل تتنكر اغصانها للجذور..

(لان الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس؟!)

هل تترنم قيثارة الصمت..

الا اذا عادت القوسُ تذرع اوتارها العصبية؟

والصدر! حتى متى يتحمل أن يحبس القلب..

قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد؟ (٢٨٨:٥)

تتراكم الصور المفردة هنا لتبين التصميم على عودة كليب/الارض العربية وتقدم الحجج من خلال الصور المفردة لتؤكد حق العودة العادل، فالارض، منطقيا، يرثها ابناؤها، والبساتين يشخصها الشاعر اناساً لا تنسى او تتناسى من سكنوها، والاغصان لا تتنكر للجذور وان ذهبت في الاتجاه المعاكس، كل ذلك يؤكد حق العودة، فكيف يطلب من اليمامة/ ان تنسى كليباً اباها،هل هذا هو العدل؟ ... العدل أن يعود كليب منتصبا فوق حصان الحقيقة، والعدل انها صاحبة حق تاريخي تطالب به، قد تكون معادلة موسومة بالمستحيل لكنها المعادلة الوحيدة العادلة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والملاحظ أن الصور المفردة هنا تتراكم للالحاح على فكرة العودة وتوضيحها حتى غدا هذا التراكم اشبه بتقليب الفكرة الواحدة بعدة معان.

وقد تكّون مجموعة الصور المفردة صورة مركبة تضاف اليها صورة مركبة بالطريقة ذاتها لتكونا بالتراكم الرأسي صورة مركبة واحدة، ومن الامثلة على ذلك قول أمل دنقل في قصيدته "الارض والجرح الذي لا ينفتح".

احببت فيك المجد والشعراء...
لكن الذي سرواله من عنكبوت الوهم:
يمشي في مدائنك المليئة بالذباب
يسقي القلوب عصارة الخدر المنمق،
والطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط،
اوقفت ساعاتها،
وتجشأت بموائد السفراء
تنتظر النياشين التي يسخو بها السلطان...
فوق اكابر الاغوات منهم! (٨١:٥)

الصورة المركبة الاولى التي تقوم على التراكم هي صورة التخلف الفكري الذي يسيطر على الامة، يشير اليه عنكبوت الوهم الذي ينسج خيوطه الوهمية، ويتخذها ستارا يحتمي خلفها، فيمد اصولها وخيوطها في كل مكان، فيمشي في المدائن الموبوءة المسكونة بالذباب/ الظلم والشر والاذى فيعرش فيها، يمدّ اصولها فيها، حتى يصير الأمر الناهي، بعد أن يستلب العقول ويسقيها عصارة الحذر المنمق/ الكلام البارع الخالي من الفكر والمضمون الروحي، فيمتلكها، فالصورة المركبة هنا تتكون من صورتين مفردتين متراكمتين صورة العنكبوت يمشي في المدائن وصورة العنكبوت يسقي القلوب عصارة الخدر المنمق للوصول إلى نتيجة الصورتين معا وهي الاستلاب الفكري الذي يعانيه الناس.

أما الصورة التراكمية الثانية فهي صورة الطواويس/ اصحاب المظاهر الجوفاء الخالية من المضامين الفكرية الجادة، اثبت لها الشاعر العطالة الفكرية، ونفى عنها امكانية العطاء حين جعلها تنزع تقاويم الحوائط/ الزمن، وتوقف الساعات فتخرج من دائرته وحساباته، وتكتفي بالتبعية المطلقة، للحصول على مصالحها الخاصة فلاهم لها الا الأكل/ امتصاص الاقتصاد وانتظار النياشين التي يسخو بها السلطان مكافئة لتبعيتها، هذه الصورة المركبة تضاف باسلوب التراكم الى الصورة المركبة السابقة لتعطي صورة مركبة لهذا التخلف الفكري الروحي للامة بالكلمات الجوفاء والشعارات والتبعية والخضوع.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج. الصورة الكلية

درسنا سابقا الصورة المفردة والصورة المركبة واشرنا الى ضرورة ارتباطهما معا لتقديم جوهر القصيدة، بحيث تتخلى هذه الصور عن دلالتها التي تحملها قبل دخولها العمل الفني وتنصهر باحساس واحد، وشعور واحد يهيمن على القصيدة.

ويقودنا هذا الى الوحدة العضوية في القصيدة، التي تشير الى وحدة الصور وتماسكها، لتقدم لنا تلك الصورة الكلية، لان الوحدة العضوية هي وحدة الاحساس والصورة تتحقق عندما "تستطيع صورة معينة او احساس واحد ان يهيمن على عدة صور او احاسيس جزئية "(٢٩٦:٤٥) في القصيدة، تنصهر معا بعاطفة تهب للقصيدة تماسكها ووحدتها، لان "ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هي ارتباط حيّ ناشيء عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين" (٣٠٢:٤٥) فيتداخلان بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة هي الصورة المحسوس بها.

نخلص الى القول: ان الصورة الكلية او الوحدة العضوية هي "وحدة الشعور او الاحساس الذي ينتشر في سائر اجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسي يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني" (٤٥:٣٠٣)

كيف يمكن ان نصل الى الصورة الكلية او الاحساس العام الذي يهيمن على قصيدة ما؟؟؟ لا بد، من دراسة صور القصيدة مجتمعة، وتتبع العلاقات الحية التي تربطها معا، من خلال الغوص وراء القوى الايحائية للقصيدة، وعدم الاكتفاء بالوقوف على المعنى الظاهري لها.

ان هذه الوحدة يمكنها ان تعبر عن اكثر من تجربة في القصيدة الواحدة بشرط ان تكون متجانسة المغزى، هادفة الى وحدة في موقف النفس البشرية منه، وهذا ينفي وجود صور غير جوهرية او زائدة عن بناء القصيدة.

لا تتخذ الصورة الكلية (الوحدة العضوية) شكلا او اشكالا محددة، ومن هنا، يصعب على الدارس – حقيقة – ان يضع مقاييس محددة لاشكال الصورة الكلية او انواعها، أما تلك الانواع التي وضعها الدكتور صالح ابو اصبع في كتابه "الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة" فانها لا تصلح لدراسة انواع الصورة الكلية واشكالها بشكل دقيق، اذ أشار الدكتور ابو اصبع الى الاساليب التالية في بناء الصورة الكلية:

١. البناء الدرامي (القصصي، الحواري) فتعتمد الصورة الكلية على عناصر التعبير الدرامي من حوار داخلي وخارجي وسرد قصصي.

٢. البناء المقطعي، اذ تتشكل القصيدة في وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل يرتبط بعضها ببعض في وحدة نفسية او منطقية او عضوية لبناء صورة كلية.

٣. البناء الدائري، وهو ابتداء القصيدة بموقف معين ثم العودة إليه في نهاية القصيدة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤. البناء التوقيعي: وهو بناء الصورة الكلية للقصيدة في صورة واحدة موجزة كالتوقيعات يحاول فيه الشاعر احداث تأثير جمالي مركز

٥. البناء اللولبي: وتقوم الصورة الكلية في هذا البناء على تداخل صور القصيدة وافكارها، فتتداخل الاصوات وتمتزج، ويلجأ الشاعر في الغالب، الى اسلوب تيار التداعي لنقل الافكار الباطنية والتنقل من فكرة لاخرى.

والملاحظ على هذه التقسيمات ما يلي :

١. الخلط الواضح بين التقسيمات التي تعنى بالشكل الخارجي للقصيدة كالمقطعي والدائري وتلك التي تعنى ببنيتها الداخلية كالبناء الدرامي.

٢. لا يوجد حدود فاصلة بين هذه التقسيمات اذ ان البناء المقطعي قد يكون بناء دراميا، او غنائيا، دائرياً، والعكس صحيح فيها.

٣. أهمل هذا التقسيم اشكالا اخرى للصورة الكلية، فاين تصنف القصائد ذات المقطع الواحد مثلا من غير الدائرية واللولبية.

٤. لماذا لم يضع البناء الغنائي في مقابل البناء الدرامي الذي اشار اليه؟

لذا يمكن دراسة اشكال الصورة الكلية بصورة اخرى تؤكد على ضرورة الوحدة العضوية/ الصورة الكلية، باعتبارها تمثل جوهر القصيدة، ويمكن القول ان امل دنقل لجأ الى شكلين بنائيين في تشكيل صورة الكلية هما:

أ. البناء المتصل المتنامي

ب. البناء المتصل المتراكم

أ. البناء المتصل المتنامي: تتنامى فيه الصورة الكلية تناميا تصاعديا يتشكل فيه النص تدريجيا بشكل متصل، اذ تأتي اجزاؤها مرتبة بنائيا، تبدو فيه القصيدة متماسكة بوحدة عضوية ظاهرة للقارىء.

ب. البناء المنفصل المتراكم: ليس هناك ترابط ظاهري بين المقاطع المشكلة للنص اذ يبدو للقارىء ان كل مقطوعة فيه تقوم بنفسها لا يجمعها مع غيرها في كثير من الاحيان الا خيط نفسي بسيط، فتبدو الصور مستقلة عن بعضها بعضا، ولعل هذا البناء يتيح للشاعر مجالا واسعا في التطرق الى قضايا ونماذج وصور متعددة في القصيدة الواحدة.

ولتوضيح البنائين المتنامي والمتراكم نثبت هنا دراسة لقصيدة متنامية هي "سفر التكوين وقصيدة تراكمية هي "الحزن لا يعرف القراءة".

البناء المتنامي في قصيدة "سفر التكوين" :-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تقع القصيدة في خمسة اصحاحات تنمو فيها القصيدة تصاعديا لتصور تحرك محور القداسة من (الهوية الساكنة) الى (الهوية المتغيرة) لتصحيح وضعية الاستلاب واعادة الاعتبار للانسان وحريته(٤٦).

يصور الاصحاح الاول في القصيدة محور القداسة المثلث القناع/ الاب والابن والروح القدس الذي يشير الى السلطة المطلقة/الساكنة التي تستلب الابن/ الانسان ويندمج في هذا الثالوث المقدس المطلق والساكن من خلال علاقات ثابتة رتيبة ثلاثية الابعاد كالثالوث المقدس في اشارة منها الى اثبات هيمنة الثالوث المقدس/ السلطة على طبيعة العلاقات القائمة بين الاشياء اذ يحيلها الى انساق مشابهة لنسقه وثلاثيته.

في البدء كنت رجلا/ وامرأة/ وشجرة/
كنت ابا/ وابنا/ وروحا قدسا/
كنت الصباح .../ والمسا .../
والحدقة الثابتة/ المدورة (٢٢٤:٥)

في هذا تغيب واضح لارادة الكون/ الانسان وتفريغ تام للفكر والعقل بشكل يدفع هذا الثالوث نفسه الى الملل:

والحياة ...
تنبض كالطاحونة البعيدة
حين رأيت ان كل ما أراه/لا ينقذ القلب من الملل(٢٢٥:٥)

وهذا الملل يدفع هذه الوحدة بين الابن/الانسان، والاب والروح القدس/السلطة المشكلة لهذا الثالوث ان لا تبقى ثابتة ساكنة بل يحدث انقسام واضح فيه اذ يتحول الى مصدر ساع للحركة والتجربة والصراع في الاصحاح الثاني

قلت لنفسي: لو نزلت الماء .. واغتسلت ... لا نقسمت
(لو انقسمت .. لازدوجت .. وابتسمت)
وبعدما استحممت..
تناسج الزهر وشاحا من حرارة الشفاه
لففت فيه جسدي المصطك
(وكان عرشي طافيا ... كالفلك) (٢٢٥:٥)

فالانقسام والازدواج، والابتسام، وطوفان العرش كالفلك بعد أن كان في الاصحاح الاول حجرا ثابتا على ضفاف النهر يراقب، دليلا على السعي الى الحركة والصراع، ولكن لمصلحة من؟؟؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينحل هذا الثالوث المقدس، ويبدأ الصراع الفعلي بين الذات العليا وتحولها الانساني في الاصحاح الثالث:

قلت: فليكن الحب في الارض، لكنه لم يكن!
قلت: فليذب النهر في البحر، والبحر في السحب،
والسحب في الجدب، والجدب في الخصب، ينبت
خبزا ليسند قلب الجياع، وعشباً لماشية
الارض، ظلا لمن يتغرب في صحراء الشجن (٢٢٦:٥)

وحين يبدأ الصراع بين الذات العليا والانسان في ظل واقع متفسخ لا تنزاح صورة العالم القديم، ولا يحقق الصراع نتيجة ايجابية، اذ يبرز من داخل هذا الواقع المستلب سلطة قاهرة هي السلطة الطبقية التي امتلكت الحب:

قلت: فليكن الحب في الارض، لكنه لم يكن
اصبح الحب ملكا لمن يملكون الثمن (٢٢٦:٥)

وامتلكت العدل:

قلت فليكن العدل في الارض، لكنه لم يكن
اصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان
الكفن (٢٢٧:٥)

واسقطت العقل في دورة النفي والسجن:

قلت: فليكن العقل في الارض، لكنه لم يكن
سقط العقل في دورة النفي والسجن، حتى يجن (٢٢٨:٥)

وهكذا تتجسد هذه السلطة القاهرة حين تسقط الحب والعدل والعقل وتسقط الثوابت والاقانيم والمقدسات التي تفشل في فرض ارادتها وتصوراتها.

ورأى الرب ذلك غير حسن (٢٢٩:٥)

أمام هذا الواقع يظهر الاصحاح الرابع الذي يطالب فيه الانسان المسحوق طبقيا بالثورة لتكنس هذا العفن، يطالب بالدم ليطهر الجذور والسوق والورق والثمر:

قلت فلتكن الريح في الارض، تكنس هذا العفن
قلت: فلتكن الريح والدم ... تقتلع الريح هسهسة
الورق الذابل المتشبث، يندلع الدم حتى
الجذور فيزهرها ويطهرها، ثم يصعد في
السوق ... والورق المتشابك، والثمر المتدلي،
فيعصره العاصرون نبيذا يزغرد في كل دن (٢٢٨:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وينخرط الابن/ النبي/ الانسان في صفوف الفقراء الذين يموتون محتسبين لدى العزاء .. لانه يتقدس في صرخة الجوع:

انني اول الفقراء الذين يعيشون مغتربين
يموتون محتسبين لدى العزاء
قلت: فلتكن الارض لي .. ولهم!
(وأنا بينهم)
حين اخلع عني ثياب السماء
فأنا اتقدس في صرخة الجوع، فوق الفراش الخشن (٢٢٩:٥)

انه انتماء للطبقة المسحوقة، يخلع ثياب السماء المقدسة ويعلن انتمائه للعالم الانساني الجديد في الطبقة الفقيرة الصاعدة الى الحرية

وفي الاصحاح الخامس يقف مقابل الاصحاح الاول الذي كان فيه الثالوث المقدس:

الله والابن والروح القدس على حجر على ضفة النهر ليصير الابن/الانسان منسحبا من هذا الثالوث ومندغماً في الطبقة الفقيرة حين يخرج من رحم الثالوث ويندغم في مظاهر الحياة في الصخر ... والينبوع ... والطبقة الفقيرة:-

حدقت في الصخر، وفي الينبوع
رأيت وجهي في سمات الجوع (٢٢٩:٥)

لكن جدلية الصراع ما زالت مستمرة:

حدقت في جبيني المقلوب
رأيتني الصليب والمصلوب
صرخت كنت خارجا من رحم الهناءة
صرخت ، اطلب البراءة
كينونتي، مشنقتي
وحبلي السري
حبلها
المقطوع! (٢٢٩:٥)

*** البناء التراكمي في "الحزن لا يعرف القراءة"**

تعرض القصيدة صورا متعددة من آثار حرب حزيران ومظاهرها، فالمقطع الاول يمثل المأساة التي عاشها جيل الهزيمة التي خلفتها حرب لا دور للمواطن فيها فلا يبقى له حرية شيء، حتى يفقد حركته اذ يدور في حلقة مفرغة، يذوب في مكانه المختار له، يختفي وراء الاقنعة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والشعارات الزائفة، واذا ما هبت نسمة امل تدعو للتغيير سرعان ما تختفي وتتابع رحلتها مع التيار المهزوم، بعد أن أسرته الكلمات الرنانة وشبكت قلبه خاتما بين يديها:

تأكلني دوائر الغبار
ادور في طاحونة الصمت، اذوب في مكاني المختار
شيئا فشيئا، يختفي وجهي وراء الاقنعة
اعمدة البرق التي تطل من نوافذ القطار
كأنها سرب اوز اسود الاعناق
يطلق في سكينتي صرخته المروعة
ويختفي...متابعا رحلته مع التيار! (١٢٣:٥)

وفي المقطع الثاني من القصيدة صورة لانعدام ثقة المواطن العربي بإعلامه، صارت اشرطة الاعلام البيضاء تحجب الرؤية الحقيقية عن المواطن العربي، حتى حول هذا الاعلام الاذن العربية الى سلة مهملات تلقي بها نفاياتها واخبارها الهزيلة:

توقفي ايتها الاشرطة البيضاء
فقد نرى الخيط الذي خلّفه الثعبان فوق الصحراء
وقد نرى عظام من ماتوا من الظمأ
وقد نرى ... وقد نرى ...
لكنّما الاشياء
يدب فيها نبضها الوحشي ... نبضها المكبوت
تذرو على وجهي دقيق دفئها.
ومزقاً من ورقات التوت
تشرع في العيون صولجانها المكسو بالصدأ
وفي المقاهي ترفع الصوت وتحكي عن فضائح البيوت
في آخر العمر ... تصير الاذن عادة
سلة مهملات (١٢٤:٥)

أما المقطع الثالث فيها فهو صورة من صور السقوط الاجتماعي للطبقة المسحوقة الفقيرة، اذ ارتخاء جوارب السيدة اشارة واضحة الى فقرها الذي كان الطريق الى سقوطها، حين اسقطها الصائد في شباك سيارته المفتوحة واشرقت بالبسمات الباكية بمفارقة دالة:

جوارب السيدة المرتخية
ظلت تثير السخرية
وهي تسير في الطريق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحين شدتها تمزقت

فانفجر الضحك، ووارت وجهها مستخذية

وهكذا اسقطها الصائد في شباك سيارته المفتوحة

فارتبكت وهي تسوي شعرها الطليق

واشرقت بالبسمات الباكية! (٥: ١٢٤-١٢٥)

تتجلى صورة المواطن المحبط في المقطع الرابع فلم تعد لديه رغبة في مواصلة الحياة، واصبح كل شيء يرتخي في لحظة التأهب المرتقبة، وما عاد للاشياء والاحداث بريقها ونشوتها الاولى، لم يعد هناك شيء يثيره ابدا:

لقد فقدت مقعدي ... قبيل ان يرتفع الستار

وانكسرت في داخلي الرغبة في استرداده، الرغبة في الشجار،

فكل شيء يرتخي في لحظة التأهب المرتقبة

وتعبث الايدي بأزرار قميصها المذهبة

وتنطفي فقاعة السخط ... ببسمة اعتذار!

شيئا فشيئا ... غاب عن قلبي خيط الضوء!

واللحظة الملتهبة

والنشوة الاولى التي تشد الظهر ...

حين يدق سمعنا ايقاع خطو امرأة مقتربة!

وضحكة العذراء عندما يرشها رذاذ البحر! (٥:١٢٥)

ويكون المقطع الاخير اعلانا للسقوط والخوف، اذ لا تستند الرؤوس الا لحواف الياقة المنتصبة:

رؤوسنا تسقط ... لا يسندها ...

الاحواف الياقة المنتصبة!

فارحم عذابي ايها الالم ...

واسند حطامي المنهار (٥:١٢٥)

لكن القارئ يتمكن من التماس الخيط الناسج لهذا الشتات في حالة الحزن التي يعانيها الشاعر في مرحلة السقوط السياسي والاجتماعي والفكري.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصورة الرمزية

ان علاقة الصورة بالرمز تتحدد من خلال تدرج الصورة من واقع ملموس الى واقع حسي ثم الى واقع مجرد غير ملموس تصبح فيه رمزا، والرمز "شيء حسي معتبر كاشارة الى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين شيئين احست بها مخيلة الرامز" (٤٠:٤٧) وعلاقة المشابهة الواردة في التعريف السابق لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها من السمات التي تتشابه في وقعها النفسي لان الرمز ايحائي بجوهره لا يقف على قدم الاشياء المادية ليصورها بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس، فهو اذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الاجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى اعماق الذات المتفرعة المتباعدة الاطراف والاصول" (١٢:٤٨)، فالصورة الرمزية اذن لا تصف الاشياء كاشياء بل تنقل ما احدثه مرآها في ذات الشاعر عندما يجعل الصورة توحي بما توحي به نفسه بالتركيز على اثرها العميق في تلك المناطق اللاشعورية الغائرة في النفس ولا تستطيع اللغة التعبير عنها الا عن طريق الايحاء والرمز،ذ لنتأمل المقطع التالي من "قصيدة الطيور":-

الطيور معلقة في السموات
ما بين انسجة العنكبوت الفضائي:للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئة
للشمس
(رفرف ..
فليس امامك ...
والبشر المستبيحون والمستباحون صاحون ..
ليس امامك غير الفرار..
الفرار الذي يتجدد كل صباح! (٣٢٨:٥)

فحيثما يرمز الشاعر للانسان بالطيور فان هذا الرمز لم يتشكل لوجود علاقة مشابهة حسية بينهما بل من المعاني النفسية التي يتركها الرمز بقدرته على الايحاء، فهي صورة الطيور التي لا تمتلك من امرها شيئا، وحين تبدي محاولة للنزول والاستقرار كي تستريح دقائق تفزعها نبله الطفل ونقلة الرجل والصياح فتعاود الطيران لتعيش معلقة قابلة للسقوط في اية لحظة بامتداد السهام المضيئة للشمس/ القدر الذي يطالها وقت يشاء، واضح ان هناك دلالة رمزية تقف وراء هذا المعنى الظاهري للصورة ترصد الانسان الذي يعيش مستسلما لنهايته المحتومة المتمثلة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالموت/ امتداد السهام المضيئة للشمس، ولكن هذا لا يعني ان الدلالة تنصب على المعنى الرمزي فقط مع اهمال المعنى الظاهري بالكلية بل لا بد من اعتبارهما معا، وفي هذا يقول، احسان عباس في تعريفه للرمز بأنه "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا ايضا" (٢٣٨:٤٩) ويشير هذا بوضوح الى وجود مستويين للدلالة في الصورة الرمزية : الدلالة المباشرة التي يدل عليها المعنى الظاهر، والدلالة الموحية التي اوحى بها ذلك المعنى الظاهري ودل عليه مراعيا عدم تسخير المعنى الظاهر بطريقة مصطنعة للتعبير عن تلك الدلالة الموحية التي ارادها الشاعر، ويؤكد. مصطفى ناصف هذا الرأي بقوله: "ان المستوى الحرفي او الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر، المعنى الثاني ينمو نموا باطنيا من المعنى الاول ونستطيع أن نلخص الموقف فنقول ان عملية تكوين المعنى او الرمز ليست هي عملية الانابة يجب ان نشعر أن المستوى الاول هام وضروري وانه احسن طريقة للتعبير عن المستوى الثاني (٩١:٥٠).

ومادام الرمز على هذه الكيفية فان خبرتنا بسيكلوجية الشاعر وطبيعة بئيته لن تقفنا تماما على كل ما في الرمز من سر وايحاء ولكنها سوف تضيء امامنا الطريق الذي نسلكه لان الشاعر "لا يرسم الواقع، بل يرده الى الذات وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على انقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر" (١٤:٤٧) مستقاة من عالمه الباطني واغوار نفسه، الامر الذي يجعل الوقوف على دلالة موحية واحدة امرا عسيرا يصعب الحصول عليه بتعدد الدراسات واختلاف الاذواق والقدرات ومواجهة معاناة الحقائق الخارجية لان تجميع الالفاظ في الصورة الرمزية لا يتم حسب المنطق لتحقيق معنى يفهمه الجميع ولكن وفق الحس الشخصي لاظهار انفعالات نفس الشاعر وحده (٢:٥١).

لا يدرس الرمز بمعزل عن السياق فهو ابن السياق وابوه معا، والرمز الفني هو البنية الحية التي يصح التوقف عندها وتأملها لذاتها، (١٥٨:٥٢) وهو سمة القصيدة كلها وليس سمة عبارة مفردة قد يوجد خارج نطاقها القريب المنشود الذي يجعل الصورة من باب الاستعارة او التجسيم.(١٥٨:٥٢)

ويؤدي امل دنقل دورا مهما في نقل الصورة من وضعها المادي المجسم الى وضع معنوي مجرد لا سيما انه يمتلك قدرة على تمثيل افكاره ومشاعره في صور قادرة على الايحاء، وقد تنوعت المصادر التي استمد منها دنقل رموزه من مصادر ذاتية واخرى تراثية.

الرموز الذاتية:- تنوعت رموزه الذاتية وقد استمدها من الطبيعة والطيور والحيوان والواقع الذي عاشه، فاستمد من الطبيعة الرموز: القمر(٢٧:٥)، والرياح(١٣٥:٥)، والطوفان(٣٣٥:٥)، وغيرها، ومن الطيور استمد الحمامة(٢١٧:٥)، طائر الرخ(٣٢٥:٥)، والببغاء(٢٠٣:٥)، ومن الحيوان استمد الرموز، القردة(٢٠٣:٥)، الحمل والذئب(١١٠:٥)، والافعى(٣٢٣:٥)، والخيول(٣٣١:٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن واقعة المباشر استمدّ الرموز: القطار، (٢٤٢:٥) والعملة النقدية (٢٦٥:٥) وغيرها ومن قصيدة "العشاء الاخير" يقول امل دنقل:

"الرياح" اختبأت في القبو ، حتى تستريح
.. فيه من ارجحة الاجساد فوق المشنقة
ووقفنا نحرس الباب، ونحمي الاروقة
بينما خيل المماليك تدق الارض بالخطو الجموح
يقتفون الاثرا
يسألون الدرب عن خطوة ريح فيه، عن اية ريح!
فنغض البصرا!
ومضوا، والسنبك المجنون يهوي، فيصب الشررا
وتواروا في الحواري الضيقة
..نحن عدنا نحمل البشرى لها
وهتفنا باسمها
وهززنا كتفيها ، عبثا..
وتدلت رأسها في راحتينا .. ميتة!
نحن كنا نحرس الباب، ونحمي .. اللافتة
وهي -تعويذتنا- لم نحمها! (١٣٥:٥)

الريح رمز القوة والبعث والتجدد والانطلاق لكننا نفاجأ باختباء الريح هنا لتستريح في اشارة الى الحرية المقموعة وتعبير عن الاحباط والرفض الذي واجهته مع السلطة/ المماليك الذين يبحثون عنها كي يصادروها وبدلا من الفعل والانطلاق بهذه الريح اكتفت الجماهير بتقنينها ورفع شعارها دون ان تقدم لها شيئا ملموسا فكانت النتيجة ان ماتت الحرية على ايدي المطالبين بها والمدافعين عنها بصمتهم.

الرموز التراثية:- وقد شكّلت هذه الرموز عالم دنقل الشعري ولا بد من الوقوف المتأني عندها لنتبين كيفية تعامله مع الرمز التراثي: إذ ان العودة للتراث لا تعني السكن فيه بل هو اختراق لذاك الماضي والوصول به الى الحاضر لتعميق وعيناه، ومحاولة الخروج برؤية واضحة تدفعنا للتغيير.

وقبل ان نمضي في دراسة كيفية تعامله مع الرمز التراثي نود أن نبين موقفه النظري من التعامل مع الرمز التراثي، فما ذا يقول في المقابلات واللقاءات التي اجريت معه وتحدث فيها عن هذا الموضوع؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يواجه امل دنقل مشكلة كونه شاعرا قوميا -كما يقول- يؤصل قيما قومية داخل الانسان العربي، من بينها الانتماء التاريخي الذي يؤصله بتذكير هذا الانسان بتراثه بطريقة فنية لايقاظ هذه القيم التراثية والتاريخية في نفوس الناس(٥٣) لان "استلهام التراث هو جزء من معركة الاحساس والانتماء القومي التي يركز عليها الشعر في كفاحة من اجل خلق امة عربية ناهضة"(٣٠) ومن هنا يرى امل دنقل ان الشاعر مطالب بدورين "دور فني، ان يكون شاعرا، ودور وطني، ان يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية، وخدمة التقدم عن طريق كشف تراثها، وايقاظ احساسها بالانتماء فيكون شاعرا ومفكرا في الوقت ذاته"(٢٠) والتعبير عن القضية الاجتماعية لا يعني تراجع الرؤية الجمالية لأن رؤية الشاعر الجمالية لا تنفصل عن رؤيته الاجتماعية (٢٣)، وقد حرص امل دنقل غير مرة في حواراته المختلفة على التأكيد على استخدام التراث العربي، لانه التراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس، ويقول في هذا المجال: "حاولت استخدام الاساطير الفرعونية واذكر فيما يتعلق بذلك انني كتبت قصيدة استخدمت فيها قصة الاخوين باتا وهي قصة مشهورة في الادب الفرعوني، وكان استخدامي لهذه القصة يتسم بطابع الاستلهام وليس المباشرة ولما قرأت هذه القصيدة على الدكتور لويس عوض وهو من اكثر المتحمسين لفرعونية مصر استوقفني عند المقطع الذي استلهمت فيه القصة الفرعونية، وسألني عما اريد ان اقول وعندما فسرت له خلفية القصة، عندئذ تنبه لاستخدامي للقصة الفرعونية، ومن هنا تولد عندي يقين بأن التراث الفرعوني لا يعيش في وجدان الناس، لقد انتبهت فجأة الى ان الشخصيات الاسلامية او التراث الاسلامي هو الذي يعيش اكثر في وجدان الناس، وكان تقريري ان هذا التراث الاسلامي هو في حقيقة الامر احساس بالعروبة ولكنه يتخذ شكلا دينيا" (٥٤)، لكن امل دنقل -عمليا- بقي يستخدم الاساطير الفرعونية واليونانية وان كان بشكل اقل من التراث العربي الذي بدأ يسود شعره من قصيدة "الارض والجرح الذي لا ينفتح" و "حديث خاص مع ابي موسى الاشعري" ثم اتجه لاستبطان جوهر التاريخ دون اشارة واضحة الى مسميات واحداث في ديوانه "العهد الآتي"

"ويهدف الشاعر من خلال اللجوء الفعلي للتراث الى اقامة واقع مختلف هو الواقع الفني الذي يستمد الشاعر كل عناصره من الواقع الفعلي ولكن بنسب جديدة يختلف عن النسب الموجودة في الواقع الفعلي، ولكن ما يحتم العودة الى التراث هو ان الانسان لكي يدرك ان هذه النسب الجديدة جديدة فعلا لا بد له ان يدرك ايضا النسب القديمة" (٥٥)، وهذا الواقع الفني يقوم على جناحين هما: التوفيق بين المعاصر والاصيل "والعودة الىالتراث عمل لا بد منه لاكتشاف شخصية الشعب نفسه وتلك هي الاصالة، اما المعاصرة او الحداثة فهي اعادة اكتشاف علاقات جديدة بين هذه الاشياء، وهي علاقات تختلف عن العلاقات القديمة التي كانت سائدة فيما بينها في الزمن الغابر"(٥٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعمد الشاعر الى التراث "وهو مجموع التاريخ المادي والمعنوي للامة منذ اقدم العصور حتى الآن" (٥٧) مستخدما عناصره من شخصيات واحداث وغيرها متخذا منها رموزه التي يوظفها في بنية قصيدته، ويمكن تقسيم هذه الرموز التراثية الى:

١. رموز اسطورية
٢. رموز دينية
٣. رموز تاريخية وأدبية
٤. رموز شعبية

١. الرمز الاسطوري:

لجأ أمل دنقل الى عالم الاساطير مستمدا منها رموزه للتعبير عن قضاياه وبناء صوره اذ إن وظيفة الاسطورة "ليست تفسير الرؤية الشعرية تفسيرا مجازيا بسيطا حتى تكون مجرد تشبيه حذف احد طرفيه بل ان وظيفتها بنائية اذا صح التعبير فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والاماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا واجوائه وثقافاته، ثم هي من جهة اخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية" (٤٧:٢٩٩)، وبذلك تكون الاسطورة رمزية بنائية تمتزج بجسم القصيدة وتصبح احدى لبناتها العضوية.

ويهمنا هنا أن نبين كيف وظّف امل دنقل الاسطورة في بناء صوره الرمزية؟ وكيف التحمت في النسيج الكلي لبنية القصيدة؟

وظف أمل دنقل الاسطورة في شعره على مستويين:

أ. مستوى جزئي: يتم فيه توظيف بعض احداث الاساطير او بعض رموزها وشخصياتها في الصورة.

ب. مستوى الماعي سريع للاعلام والشخصيات الاسطورية دون استحضار احداث الاسطورة او شخصياتها الاخرى.

وقد تراوح الاستخدام الجزئي للاسطورة بين الاستيحاء والاستخدام المباشر لها.

١. استلهام الاسطورة واستيحاؤها:

اذ ينتشر جو الاسطورة في بنية الصورة بامتزاج تام بها، بعد ان يلجأ الشاعر الى تحطيم الاطار المعروف للاسطورة بما يتواءم مع محتواها العصري الجديد.

استخدم امل دنقل اسطورة ايزيس وازوريس(٦:٨٢) في التعبير عن دور المثقف في المجتمع وصراعه مع السلطة، فازوريس الاسطوري يصلح نموذجا للمثقف كما يريده أمل دنقل في سعيه وحلمه لاصلاح الواقع الذي يحياه فينشر الحضارة وينتشل المصريين من حياة الحرمان والفقر ويمدن اهلها، اما ست فانه خير نموذج السلطة الباطشة "اذ صار اوزوريس ضحية مؤامرة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دبرها اخوه ست الذي اغاظته قوة اخيه، ويسقط اوزوريس صريعا تحت ضربات المتآمرين يوم السابع عشر من شهر أثير في السنة الثامنة والعشرين من حكمه حين استغل ست الاحتفالات الكبرى التي اقيمت في ممفيس بمناسبة عودة اوزوريس المنتصر الى مملكته"(٨٢:٦) وقد وظف امل دنقل هذه الاسطورة في قصيدة "اشياء تحدث في الليل" حين رمز لصلاح حسين المناضل المصري الذي ارتبط اسمه بالارض والفلاحين، وسقط شهيدا على ساحة الصراع الطبقي في صعيد مصر بـ اوزوريس.

كانت الذراع
فارعة كأنه محراثا يشق الارض
كانت الذراع
ضامرة كبذرة القمح(١٣٢:٥)

وحين يموت صلاح حسين/ اوزوريس تنعاه الحقول والقرى والمزارع التي ترتبط به:

كان فراش الحقل يبدأ النشيج
وكانت الاصوات في القرى جنائزية الايقاع(١٣٣:٥)

وتتكرر هذه الصورة للمثقف في قصيدة "العشاء الاخير" اذ يكون اوزوريس فيها رمزا للمثقف الذي يستشهد في سبيل الكلمة/المبدأ، ويبحث الشاعر عن سبيل لاحياء كلماته من جديد:

... ربما احياك يوما دمع ايزيس المقدس
غير انا لم نعد ننجب ايزيس جديدة
لم نعد نصغي الى صوت النشيج(١٣٨:٥)

وحين يعجز الشاعر عن كشف الحقيقة، ويعلن اليأس من عودة الدور الحقيقي لازوريس/ المثقف في المجتمع، وايقاظ ضمائر الشعب فانه يجعل ابنه حورس(١١٥:١٩) امتدادا له في قصيدة "مراثي اليمامة" فيطلع من جديد زمن ذهبي تتلألأ به الشمس، زهرة تخضّر من دمه شيئا فشيئا:

"هي الشمس تلك التي تطلع الان؟
أم انها العين، عين القتيل، التي تتأمل شاخصة
دمه يترسب شيئا فشيئا
ويخضر شيئا فشيئا
فتطلع من كل بقعة دم .. فم قرمزي
وزهرة شر
وكفان قابضتان على منجل من حديد
هي الشمس؟ أم انها التاج
هذا الذي ينتقل فوق الرؤوس الى ان يعود

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الى مفرق الفارس العربي الشهيد؟ (٥:٢٨٨-٢٨٩)

فنلاحظ كيف التحمت اوزوريس وعين حورس بملامح صلاح حسين/المثقف وتداخلت في السياق العام للقصيدة بحيث لا يمكن فصلها عن هيكل الصورة وبنائها "ولئن بدا هيكل الاسطورة بهذا الشكل منافيا من بعض الوجوه لهيكلها الحقيقي فانه اكثر صلاحية للتعبير عن واقع الشاعر"(٤٧:٢٩٤)

وفي قصيدة "مراثي اليمامه" تتداخل شخصية ادونيس(٥٨) الاسطورية بشخصية كليب، اذ يتسرب دمه بين عروق النباتات بعد أن يصرعه الخنزير البري وينبت من دمه شقائق النعمان فيعود الزمن المنطوي:

أبي ظامىء يا رجال
اريقوا له الدم كي يرتوي
وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات،
بين الرمال
يعود له قطرة قطرة..
فيعود له الزمن المنطوي(٥:٢٩٣)

٢. الاستخدام المباشر للاسطورة:

ومن القصائد التي ميزت الاسطورة عن بنيةالقصيدة واستخدمتها بشكل مباشر قصيدة "حديث خاص مع ابي موسى الاشعري" فاشارت الى اسطورة عروس النيل(٥٩) الذي كان المصريون يترقبون فيضانه، فيروي ظمأ الارض وظمأ الناس وكان على المصريين ان يظهروا بدورهم وفاءهم للنهر فيقيموا الاحتفالات ويلقوا اليه كل عام بعروس بكر جميلة، مزدانة بأفخر الحلي والثياب ويزفونها اليه بالقائها حية فيه لتبتلعها مياه النهر، وصورت القصيدة طقس الفداء كاملا في اشارة منها الى ادانة المقايضة بالمبدأ في سبيل المصلحة الخاصة حين يصطاد الصيادون السمك الذي يقتات اللحم البشري صيدا يبيعونه ويفرحون به بعد ان كانوا يبكونه قبل قليل:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر
لكي يشاهدوا عروس النيل -عند الموت- في جلوتها
الاخيرة
وانخرطوا في الصلوات والبكاء
وجئت بعد أن تلاشت الفقاقيع، وعادت الزوارق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصغيرة

رأيتهم في حلقات البيع والشراء

يقايضون الحزن بالشواء!

تقول لي الاسماك

تقول لي عيونها الميتة القريرة

ان طعامها الاخير كان لحما بشريا

قبل ان تجرفها الشباك!(٥:١٤٢-١٤٣)

اذن: اجاد الشاعر في استيحاء الاسطورة لا سيما الفرعونية التي تعامل معها بشكل يفوق بقية الاساطير اليونانية والعربية ومزجها ببنية القصيدة العامة بشكل ينسجم مع الاطار الكلي لها، وغلب هذا الاستخدام على استخدام الاسطورة بالشكل المباشر الذي لم يظهر إلاّ في قصيدتي "حديث خاص مع أبي موسى الاشعري" و "العشاء الاخير" حين اشار الى اغتيال ازوريس على يد اخيه ست.

وقد ساهم هذا الاستخدام الاسطوري في اكساب القصيدة نزعة درامية بما تعكسه من اشكال الصراع والتناقضات المختلفة: الخير والشر، الحياة والموت، المثقف والسلطة، كما انها ادخلت اصواتا جديدة تضاف لصوت الشاعر وتعمق تجربته.

ب. التوظيف الالماعي للاعلام الاسطورية في صور مفردة:

وردت بعض الاعلام الاسطورية في شعر امل دنقل غير انه لا يقف عندها طويلا بل يكتفي بالالماع السريع لها في صور بسيطة:

ربما "احمس" ربته امرأة (٥:١٣٧)

في اشارة الى نضال احمس في طرد الهكسوس نهائيا وتطهير جميع الاراضي المصرية من الاحتلال الاجنبي.

وقد يقدم في مشهد جزئي بسيط كما في قصيدته "السرير"

او همومي بأن السرير سريري

ان قارب رع

سوف يحملني عبر نهر الافاعي

لا ولد في الصبح ثانية.. ان سطع (٥:٣١٧)

في اشارة الى رع الاله الذي يواصل رحلاته عبر قاربه السماوي في النهار من الشرق الى الغرب عبر مملكته الكونية الخالد فيها، ورحلته الليلية ليرعى الموتى في عالمهم الغربي المتوافق مع غروب الشمس اذ يدرك الشاعر ان هذه الرغبة في البقاء والحياة ما هي الا وهم وان الموت هو الحقيقة الوحيدة الخالدة التي لا مراء فيها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. الرموز الدينية:

وجد امل دنقل في التراث الديني مجموعة من الرموز التي تعينه على بناء رؤاه الشعرية ويهمنا هنا ان نبين كيف تعامل امل دنقل مع الرمز الديني؟

تعامل أمل دنقل مع الصور الرمزية القائمة على الرمز الديني في مستويين:

أ. الشخصيات الدينية

ب. النصوص الدينية

وفيما يلي تفصيل لهذين المستويين:

أ. الشخصيات الدينية

استخدم امل دنقل خمسة رموز دينية هي: ابن نوح(٣٣٥:٥)، وسليمان(٨٩:٥)، ويوسف(١٣٩:٥)، ويوحنا(١٠٨:٥) والمسيح(١٣٨:٥؛ ٣٦١) وقد تراوح استخدام هذه الرموز بين:

١. استعمال الرمز في الاطار الجزئي للقصيدة معادلاً موضوعيا لتجربة الشاعر، المسيح ويوسف وسليمان، ويوحنا المعمدان.

٢. استعمال الرمز في الاطار الكلي للقصيدة بحيث يقوم عليها بناء القصيدة فتمتد الشخصية في كل اجزاء القصيدة، ابن نوح، والمسيح.

وسندرس هنا مثالا للرمز الديني في الإطار الجزئي للقصيدة من قصيدة "ايلول" التي يوظف فيها الشاعر الرمز الديني سليمان:

ايلول الباكي في هذا العام
يخلع عنه في السجن قلنسوة الاعدام
تسقط من سترته الزرقاء .. الارقام!
يمشي في الاسواق، يبشر بنبوءته الدموية
ليلة ان وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا ان سليمان الجالس منكفئا
فوق عصاه
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!!
اواه
قال.. فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه في اروقة الاشباح المزدحمة.(٨٩:٥-٩٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يأتي صوت ايلول الباكي/ الصوت الحر الذي اعفى من الاعدام والموت مرة ليعدم بشكل آخر ... ليعلن موت سليمان/ السلطة القاهرة والرعب المكروه، لكن هول رعبه والصورة التي ارتسمت في الاذهان عنه لا يصدق موته اذ يحسبونه يغفو وهو متكيء ميت على كرسيه، وقد اعلن ايلول باصراره ووقوفه على ابواب القصر/ اختيار المواجهة التي كممت السلطة، وحشرتها في اروقة الاشباح المزدحمة.

ويرافق هذا الصوت صوت الجوقه التي تمثل الرأي العام الذي يأخذ على عاتقه التعليق على الوضع القائم:

ها نحن يا ايلول

لم ندرك الطعنة

فحلّت اللعنة في جيلنا المخبول (٨٩:٥)

فالجيل لفرط ما رأى محبط لا يعرف ماذا يفعل، فلم يستفد من طعنة ايلول، ولعل اختيار الشاعر لشخصية سليمان النبي بطريقة تخالف المعهود والمعروف لإقامة مفارقة بين الدلالة الحقيقية الشخصية والدلالة الجديدة التي أرادها أمل دنقل للسلطة المعاصرة، فسليمان الذي حُشر له جنوده من الجن والانس والطير في الآية القرآنية (وحشر لسليمان جنوده من الجن و الانس والطير فهم يوزعون) (٦٠:سورة النمل١٦) قد امتلك قوة حقيقية لا يمكن الوقوف في وجهها في مقابل سلطة سليمان/ المعاصرة التي تقهقرت وفقئت عيونها امام ايلول الذي وقف متصدياً لها على ابواب القصر المتحجر بأفكاره واستبداده.

وفي قصيدة "العشاء الاخير" جاءت صورة يوسف وسجنه عند ملك مصر العزيز صورة من صور القصيدة التي تعرض نماذج متعددة للمثقف المضطهد:

وأنا "يوسف" محبوب "زليخا"

عندما جئت الى قصر العزيز

لم اكن املك الا ... قمرا

(قمراً كان لقلبي مدفأة)

ولكم جاهدت كي اخفيه عن اعين الحراس

عن كل العيون الصدئة

كان في الليل يضيء!

حملوني معه للسجن حتى اطفئه

تركوني جائعا بضع ليال

تركوني جائعا

[illegible] الشاحب -في كفي- كعكة!

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والى الآن ... بحلقي ما تزال...

قطعة من حزنه الاشيب ... تدميني كشوكة! (٥:١٣٩)

فالشاعر يوظف قصة يوسف النبي في مصر حين اتهم ظلما بمراودة امرأة العزيز عن نفسها ليكون معادلا للمثقف الذي تبطش به السلطة ظلما وغدرا فيفضل السجن لانه احب اليه من التخلي عن مبدأه والرضوخ لمطلب امرأة العزيز/ السلطة "قال رب السجن احبُّ الي مما يدعونني اليه، والا تصرف عني كيدهن اصبو اليهن واكن من الجاهلين" (سورة يوسف،٣٢:٦٠).

وفي القصيدة ذاتها يوظف الشاعر قصة العشاء الاخير للسيد المسيح مع تلاميذه الاثنى عشر الذي تنبأ فيه ان واحدا منهم هو يهوذا الاسخريوطي يسلمه الى رؤساء الكهنة :-

وتنبأت بما كان وما سوف يكون

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلت: يا اخوة، هذا جسدي .. فالتهموه

ودمي هذا حلال ... فاجرعوه..! (٥:١٣٨)

فالمسيح معادلا للمثقف المعاصر الذي تناله السلطة، فيسفك دمه وحال لسانه يقول: "خذوا، كلوا هذا هو جسدي ... هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من اجل كثيرين لمغفرة الخطايا" (٩:الاصحاح السادس والعشرون)

كما يشير في قصيدة "موت مغنية مغمورة" الى موت يوحنا المعمدان الذي قيل انه نبي ارسل قبل عيسى عليه السلام في زمن الملك هيردوس حين طلبت (سالومي)(هيروديا ابنة اخي يوحنا) رأسه على طبق، لانه رفض زواجها من هيردوس(٩:الاصحاح الرابع عشر) ليصبح قتله معادلا لملاحقة المثقف الذي ان نجا مرة لن ينجو مرة اخرى فيوحنا الذي وقف في وجه هيردوس ومنعه من الزواج من سالومي ينجو في المرة الاولى لان هيرودس خاف من الشعب، لانه كان عندهم مثل بني، الا انه ناله وتمكن منه في محاولة اخرى وهذا هو حال المثقف مع السلطة:

اغلقي المذياع

هذا زمن السكتة

"سالومي" تغني

من ترى يحمل رأس "المعمدان"!؟ (٥:١٠٨)

وقد يوظف الشاعر الرمز الديني بحيث يكون محورا يمتد في القصيدة كلها فيقوم بناء القصيدة عليها كما هو الحال في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح " وقصيدة "عشاء"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح " يوظف امل دنقل طوفان نوح/ الانفتاح الاقتصادي في زمن القصيدة، وموقف الشاعر/القناع ابن نوح الذي رفض الفرار واصر على مقاومة الطوفان

صاح بي سيد الفلك قبل حلول
السكينة
انج من بلد ... لم تعد فيه روح!
قلت: طوبى لمن طعموا خبزه..
في الزمان الحسن
واداروا له الظهر يوم المحن.
ولنا المجد - نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله اسماءنا!) (٣٣٧:٥)

باضافة تناقض شخصية ابن نوح كما وردت في القرآن الكريم الذي صوره متمردا على الحق، اذ يصير عند امل دنقل رمزا للتمرد الايجابي في مصلحة الوطن ويكون تمرده ورفضه الصعود الى سفينة النجاة قرارا بمواجهة الطوفان ويتوسع هذا الرفض ليشمل شباب المدينة الذين يقررون البقاء للدفاع عن الوطن في وجه هذا المد الطاغي لكل ما هو اجنبي:

كان شباب المدينة
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبنون سدود الحجارة
علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علهم ينقذون الوطن! (٣٣٧:٥)

انه صراع مركب يصور الصراع بين الطوفان والمجتمع اولا ثم يصير بين الفارين والصامدين (الصراع الطبقي) ... اذ يدين امل دنقل هؤلاء الفارين من معركة المواجهة مع سياسة الانفتاح، وان كانت الخسارة أو الموت هي النتيجة، لا بد من رفض الاذعان، لا بد من كلمة لا للسفينة لكل من يحب الوطن:

كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح
يرقد -الآن- فوق بقايا المدنية
وردة من عطن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هادئا

بعد ان قال "لا" للسفينة

واحب الوطن.(٣٣٨:٥)

ب. النصوص الدينية:

وظف امل دنقل النصوص الدينية التي تمتلك ابعادا رمزية في مجال التعبير عن قضاياه، وقد استدعى الشاعر النص الديني وتنوع استخدامه له بين التضمين والتحوير في النص ليكون رمزا لتجربة الشاعر المعاصرة.

١. التضمين: وهو اقل الاساليب انتشارا في التعامل مع النص الديني ولم يلجأ الشاعر اليه الا مرة واحدة في قصيدته "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" التي يقول فيها :

عائدون، واصغر اخوتهم ذو العيون الحزينة

يتقلب في الجُبِّ

اجمل اخوتهم لا يعود!

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص فتبيض اعينها بالبكاء، (٢٣٧:٥)

فالنص يستدعي قصة يوسف حين اتفق اخوته علىالتخلص منه والقائه في غيابت الجب وعادوا وبقي هو وحيدا، وهنا تبرز الآية القرآنية بالتضمين "يشتعل الرأس شيبا"(٦٠سورة مريم،٣)ويكون ذلك رمزا لأثر التخاذل والنكوص عن تقديم العون للشعب الفلسطيني الذي ظل يصطلي بنار المواجهة وحيدا.

٢. الاستدعاء القائم على التحوير: وفيه يلجأ الشاعر الى تحوير وتغيير النص بشكل يرمز الى تجربته ورؤيته الشعرية، وقد اتخذ هذا التحوير اشكالا عدة نذكر ابرزها:

أ. الاستبدال القائم على التوازي بين النص الديني والوجه المعاصر اذ يستبدل بعض العناصر الدينية ويحل محلها عناصر اخرى تمثل واقعه

ب. نفي الدلالة القديمة للنص باستخدام ادوات النفي.

ففي الاستبدال يعمد امل دنقل الى استبدال العناصر الدينية المقدسة واحلال عناصر اخرى تمثل واقعه بحيث يصبح توازي الموقع بين المصدر والنص الجديد المصدر الرئيسي في توليد المعنى الرمزي وتعميق دهشة المتلقي، يقول في قصيدته "صلاة":

أبانا الذي في المباحث، نحن رعاياك باقٍ

لك الجبروت، وباقٍ لنا الملكوت، وباق لمن

تحرس الرهبوت (٢٢٢:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

استبدل الشاعر بالسماء المباحث اذ ان النص الاصلي هو أبانا الذي في السموات(٩: الاصحاح السادس) باعتبارهما طرفي نقيض فيما يمثلان من قيم، اذ تمثل السماء العدل والرحمة المفتقدتين عند رجل المباحث بشكل يعتمد على توازي الموقع بين الكلمات.

ويقد يقوم التوظيف على توازي الصيغ بين النص الحديث والنص الديني ومن القصيدة السابقة نتابع:-

تفردت وحدك باليسر، ان اليمين لفي الخسر

اما اليسار ففي العسر، الا، الذين يماشون (٥:٢٢٢-٢٢٣)

استبدل الشاعر بالآية "ان الانسان لفي خسر" (٦٠: صورة العصر،٢) قوله ان اليمين لفي الخسر كما ان هناك توازيا ملحوظاً بين قوله اما اليسار ففي العسر مع قوله تعالى: "فان مع العسر يسرا"(٦٠:سورة الشرح، ٥) ويشير هذا الاستبدال الى انتهاك العدالة السمة المميزة لهذه المؤسسة/الدولة.

ب. تحوير النص الاصلي بالنفي: وقد يلجأ الشاعر الى تحوير دلالة النص الاصلي بنفيه تارة او الاستدراك عليه تارة اخرى مما يولد دلالة رمزية يمكن للمتلقي ان يستشرفها من النص، ومن ذلك نقرأ في قصيدة الخيول:

اركضي او قفي الآن ايتها الخيل

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات -كما قيل- ضبحاً

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل اضحى اذا ما مررت به يتنحى(٥:٣٣١)

يتحول بالنصّ القرآني: "والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا"(٦٠: سورة العاديات(١-٣)) في ايجاد دلالة تنفي عن هذه الخيول/ رمز الفتوحات التي تمت في ذلك الزمن الذهبي النبيل القدرة علىالمواصلة، وعقد العزم على انجاز افعال تحضيرية تساهم في احتلال مكانة فاعلة في الحياة، ينفي قدرتها بادوات النفي: لست، ولا النافيتين.

وقد يلجأ الشاعر الى الاستدراك على النص الديني لتوليد مفارقة تحمل المعنى الرمزي تبين استمرار الصراع وتناقضات الحياة بجدلية درامية دائمة:

من يفترس الحمل الجائع

غير الذئب الشبعان

ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع

لكن لم يسترح الانسان (٥:١١٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واضح ان الشاعر يستدرك على النص التوراتي في سفر التكوين: "وهكذا اكتملت السموات والارض بكل ما فيها، وفي اليوم السابع اتم الله عمله الذي قام به فاستراح فيه من جميع ما عمله، وبارك الله اليوم السابع وقدسه لانه استراح فيه من جميع اعمال الخلق(١٠سفر التكوين)، فالشاعر يستدرك عليه بقوله "لكن لم يسترح الانسان" في محاولة لتصوير جدلية الصراع والتناقضات التي تحكم حياة الانسان/ الحمل الجائع الذي لا حول له ولا قوة في مواجهة السلطة/ الذئب الشبعان.

٣. الرمز التاريخي : استخدم أمل دنقل الرمز التاريخي في ثلاثة مستويات

أ. الشخصيات التاريخية.

ب. الأحداث.

ج. المأثورات والأقوال الأدبية.

أنماط استخدام الرموز التاريخية:

أ. الشخصيات :-

استخدم امل دنقل الرموز التاريخية في اربعة انماط هي:

١. **استخدام الشخصية عنصرا في صورة جزئية:** ويلجأ الشاعر الى هذا النمط من انماط استخدام الشخصية التراثية في اشارته الى الشخصيات السياقية التي تحتل جزءا صغيرا من سياق القصيدة بشكل صورة مفردة جزئية او مركبة جزئية، بحيث توظف هذه الصورة في خدمة السياق العام للقصيدة بحيث لا يشعر القارىء بأنها مفروضة على سياق القصيدة من الخارج بل تندغم في القصيدة حتى تبدو جزءاً رئيسا من بنيتها، فحين يقول الشاعر في قصيدة "الموت في الفراش":

ايها السادة: لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي (ابن هند)
ليس ما نخسره الآن...
سوى الرحلة من مقهى الى مقهى
ومن عار لعار!!!(٢٠٩:٥)

وقول الشاعر في قصيدة "رسوم في بهو عربي":

بيني وبين الناس تلك الشعرة
لكن من يقبض فوق الثورة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقبض فوق الجمرة! (٢٦٩:٥)

فلم يعد هناك ما يخسره الناس الا العار والقيد والخيمة عليهم ان يرفضوا التمويه الذي تمارسه السلطة/ معاوية بن ابي سفيان وعليهم ان يرفضوا اساليب التدجين التي تدفن قلوبهم كي يصيروا بلا قلوب انها دعوة للتمرد وقطع الشعرة التي كان معاوية يحرص بتمويهه وترويضه على وجودها بينه وبين الناس، ليقطعوا الشعرة في صورة جزئية تلتحم وتندغم في نسيج القصيدة وصورها الاخرى.

٢. **استخدام الشخصية محورا لقصيدة كاملة:** والفرق بين هذا النمط والنمط السابق ان الشخصية في النمط السابق تنقل بعدا من ابعاد تجربة الشاعر دون ان تكون ممتدة في القصيدة كلها، أما في هذا النمط من استخدام الشخصية التراثية فانها (الشخصية) تمتد في القصيدة كلها فتكون معادلا لتجربة الشاعر حيث يسقط عليها ابعاد تجربته المعاصرة في اطار القصيدة كلها ويتمثل هذا في الشخصيات التاريخية التي استخدمها امل دنقل قناعا يتحدث من خلالها في قصائده "كلمات سبارتكوس الاخيرة" و "من مذكرات المتنبي" و "من اوراق ابي نواس"، كما يتمثل في القصائد التي يتحدث الشاعر فيها عن الشخصية التاريخية التي تنقل تجربة متكاملة كما هو الحال في قصائد "الحداد يليق بقطر الندى" و "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين الايوبي".

٣. **استخدام الشخصية عنوانا على مرحلة:** ترافق فيها الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة بحيث تمنحه من ملامحها الغنية بالقدرات الايحائية ما يستوعب تجربة الشاعر.(٣٠٦:١٦)

ومن الامثلة على ذلك في شعر امل دنقل "ديوان" اقوال جديدة عن حرب البسوس. الذي تمتد فيه شخصية كليب والزير سالم عبر الديوان كاملا، وقد تناولنا سابقا تحليل مقاطع عدة منها.

ب. الاحداث:

استخدم امل دنقل مجموعة من الاحداث التاريخية في التعبير الرمزي عن قضاياه المعاصرة، ومنها حرب البسوس التي وظفها في قصيدته "لا تصالح" لتنقل موقف امل دنقل من الصراع العربي الصهيوني وانتقل فيها من مفهوم الحرب الجاهلية للثأر الى مفهوم نبيل للحرب تكون فيه وسيلة لاقامة العدل:

انها الحرب قد تثقل القلب
لكن خلفك عار العرب
لا تصالح...
ولا تتوخَ الهرب..! (٢٧٧:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما وظف حطين/ المعركة الشهيرة في تاريخ الصراع العربي/ الصليبي في قصيدته "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" اراد الشاعر ان يؤكد ان العودة للتراث ينبغي ان تكون حافزا للمضي قدما في الحياة، الا ان الواقع المتردي سلب هذه القيمة الايجابية للتراث حتى صار مثبطاً للهمم يتكىء عليه المتقاعسون من الامة يرون في حطين شيئا عظيما يندر تحقق معجزته مرة جديدة، وكأن هذا الانتصار هو الانتصار النهائي:

وسنة بعد سنة
صارت لهم حطين
تميمة الطفل، واكسير الغد العنين (٣٤٠:٥)

لكن الشاعر يرى ان الامة التي استطاعت ان تحقق النصر في حطين قادرةمرة اخرى على اعادة النصر وتحقيق حطين جديدة ونماذج جديدة لصلاح الدين:

رأيت في صبيحة الاول من تشرين
جندك يا حطين
يبكون،
لا يدرون..
ان كل واحد من الماشين
فيه صلاح الدين!!. (٢١٨:٥)

ج. المأثورات والاقوال الادبية:

لجأ امل دنقل الى الموروثات الادبية للشعراء الذين حملت تجاربهم الشعرية تجارب فكرية قريبة الشبه بقضايا الشاعر، وقد تراوح هذا الاستخدام بين التضمين الكامل للنص والتحوير والتناص:

١. **التضمين:** يستخدم امل دنقل عنصر التضمين استخداما جيدا بحيث تصبح الابيات المضمنة اكثر التحاما وتداخلا في بناء القصيدة بحيث يشير الى بعد رمزي يمكن التوصل اليه بعد دراسة وتدبر ومن الامثلة على ذلك يطالعنا بيت دعبل الخزاعي في قصيده امل دنقل "رسوم في بهو عربي"

يقول فيها:

لا تسألي النيل ان يعطي وان يلدا
لا تسألي ابدا
(اني لافتح عيني حين افتحها
على كثير ولكن لا ارى احدا)(٢٦٩:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وذلك في تصوير حالة اليأس وعبثية الرجاء من هذه الملايين المنتشرة في ارجاء الوطن الكبير دون ان تمتلك ارادة الفعل التي ترتقي بها.

٢. التحوير:

يلجأ امل دنقل الى تحوير النص الذي يقتبس منه ليتفق مع الدلالة المعاصرة التي يريدها الشاعر ومن الامثلة على ذلك قوله في قصيدته "من مذكرات المتنبي":

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى ام لارضي فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الاناشيد. (١٥١:٥)

ينظر فيها لابيات المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد　　بما مضى ام لامر فيك تجديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها　　فقد بشمن وما تفنى العناقيد(٣٩:٦٢)

في تصوير ادانته للجيش الذي استدار للشعب يأكل قوته، وادانة للشعب كذلك الذي نام عن السلطة التي اتخمت على حساب جوعه وحرمانه.

٣. التناص

وقد لجأ الشاعر في هذا المجال الى التناص وهو الاعتماد على نص آخر دون ان يقتبس منه شيئا، ففي قصيدته "لا تصالح" يقول امل دنقل:

لا تصالح ولو حذرتك النجوم

ورمى لك كهانها بالنبأ (٢٨٣:٥)

ينظر لقول ابي تمام في فتح عمورية:-

السيف اصدق انباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب(٤٥:٦٣)

فالصوتان يرفضان الاحتكام الى المنجمين للظفر بالحق المسلوب، الذي لا يعود الا بالدم وبالدم وحده والحرب العادلة.

٤. الرمز التراثي الشعبي:

وظف امل دنقل الموال الشعبي في بناء القصائد، وتمتلك الاغاني الشعبية ابعادا رمزية في قصيدته "اشياء تحدث في الليل" من خلال موال ادهم الشرقاوي في التعبير عن موقف دنقل من ثورة يوليو التي نادت بشعارات الوطنية والاشتراكية دون التطبيق الفعلي لها في صورة جزئية في القصيدة:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت الاصوات في القرى جنائزية الايقاع

ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع

ادهم مقتول على كل المروج

ادهم مقتول على الارض المشاع (١٣٣:٥)

كما وظف الشاعر الشخصية التراثية التي استمدها من الحكايات فاستمد شخصية شـهريار/ المثقف الضحية الذي حاول المشاركة في الحياة العامة ويأخذ مكانه الفاعل فيها لكنه لم يستطع بسبب سياسة القمع المفروضة ليكون الرمز محورا لقصيدة كاملة هي "حكاية المدينة الفضية"

افتحوا الباب

فما ردَّ الحرس

افتحوا الباب انا اطلب ظلا

قيل: "كلا" (١٩٥:٥-١٩٦)

وفي قصيدته لا تصالح يوظف الشاعر شخصية كليب من حكاية "الزير سالم" رمـزا للمجد العربي السليب الذي يحاول ايقاف استمرار نقل الارض للعدو الصهيونـي من خلال صيحته "لا تصالح" ودعوته المستمرة للثأر ليكون الرمز محورا لديوان بأكمله:

وارو قلبك بالدم

وارو التراب المقدس

وارو اسلافك الراقدين

الى ان ترد عليك العظام! (٢٨٢:٥)

كما يوظف الشاعر الامثال ويعطيها بعدا رمزيا من ذلك قوله في قصيدة "الارض والجرح الذي لا ينفتح"

هل يصلح العطار

ما افسد النفط؟ (٨٢:٥)

بعد ان يحور في المثل بحيث تتفق دلالته الرمزية مع واقع الشاعر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

"المعجم والتراكيب"

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تفترق لغة الشعر عن لغة النثر بامتلاكها خصائص تنظيمية وتنسيقية تفتقدها لغة النثر، ولا بدّ لنا من تمييز الظاهرة ووعي أبعادها الوظيفية، من هنا نحرص على تحديد المفهوم وتوظيفه بحيث يصبحان عنصرين فاعلين في نقد النص الشعري، وتتحدد اللغة الشعرية "بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"(٣٢:٦٤) فنبحث عما يتميز به الخطاب الشعري عن بقية مستويات الخطاب، على أن هذه المميزات والخصائص ليست صيغاً تالية يؤتى بها للزخرفة والتزيين بل هي جوهرية في صميم البناء الشعري، تقوم على اختيار واعٍ يسلّطه الشاعر على ما توفّره اللغة من سعة وطاقات، إذ يتميز الشعر بلغة خاصة تنزاح عن النمط التعبيري المتواضع عليه وتكوّن لغة خاصة بالشاعر هي لغة أثره الفني.

ونحرص هنا على دراسة المعجم والتراكيب على مستوى المفردة والعبارة الشعرية وفيما يلي دراسة تفصيلية لذلك :-

١. المفـــــردات :-

حين يستخدم الشاعر الكلمة المفردة في شعره فإنه-في الغالب- لا يتقيد بدلالتها المركزية القاموسية، بل يحوّلها في شعره إلى خلق آخر تختفي فيه حدود المفردة القاموسية الضامرة لتنحرف إلى دلالة جديدة يفرضها السياق الشعري الجديد الذي أصبحت الكلمة تنتمي إليه.

مفردات دنقل بين التراث والحياة اليومية المعاصرة :-

إن القول بقدرة السياق على إلغاء وتخليص الكلمة من دلالاتها الماضية يثير تساؤلاً حول استخدام اللغة المشبعة بالدلالات التراثية لا سيما عند شاعر مثل أمل دنقل الذي تواصل بالتراث على اختلاف اشكاله لتقديم رؤاه، إذ يعمل الرمز التراثي على شدّ الشاعر إلى اللغة المشبعة بدلالات عصر الرمز التراثي وقيمه وارتباطاته، وقد وصف الناقد الفرنسي رولان بارت هذه الحالة بقوله: "هناك تاريخ للكتابة ولكن هذا التاريخ مزدوج: ففي اللحظة نفسها التي يقترح فيها التاريخ العام أو يُملي أشكالية جديدة للسان الأدبي تبقى الكتابة باستمرار مليئة بذكرى استعمالاتها السابقة لأن اللسان ليس أبداً بريئاً فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بشكل سري الى قلب الدلالات الجديدة، الكتابة هي بالضبط هذه التسوية بين حرية وذكرى ما، هي هذه الحرية المتذكرة التي ليست حرية الا في حركة الاختيار ولكنها ليست كذلك في ديمومتها" (٣٨:٦٥).

نلاحظ أن الرأي النقدي السابق يشير بوضوح الى أن الشاعر لا يستطيع أن يفرّغ الكلمات من دلالاتها التراثية كلياً ويمنحها دلالات معاصرة بل يسوّي بينهما وينحرف بها الى دلالة خاصة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

برؤية الشاعر. ويشير فاقنار " إلى أن مفهوم الخلق في عملية الإبداع الانشائي مرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبّلها بها الاستعمال وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها، وفي إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعاشة في الذات والزمن" (١١٣:٦٤)، وهكذا كلما استطاع الشاعر أن ينحرف بدلالة الكلمة الى دلالة خاصة برؤيته استطاع أن يولّد مفاجئة أسلوبية غير منتظرة من خلال ما هو منتظر بعد أن يستثمر كل ايحاءات الألفاظ التي اختزنتها عبر تاريخها الطويل ويستنزف كلّ ما تحويه من قدرات على التصوير.

أما مفردات شاعرنا أمل دنقل فقد كانت مفردات واضحة ولدت من لحمه ودمه وماضيه وحاضره وأصبحت أدواته التي شكّلت له أسلوباً مستقلاً بذاته يغوص في ذاكرة المتلقي ويعبّر عن رؤاه الفكرية التي قدّمنا صورة كلية عنها في الفصل الأول، ويكوّن معجماً شعرياً متميزاً، والمعجم الشعري هنا معجم استعمال وليس معجم ابتكار، بمعنى أن الشاعر لم يبتكر كلمات جديدة وانما يكمن ابداعه وابتكاره في استعمال الكلمة في سياقات تعبيرية شعرية تشحنها بدلالات إضافية أو جديدة وليس اختراعاً أو توليداً اشتقاقياً لكلمات جديدة غير قاموسية، وقد استعمل شاعرنا الكلمات القديمة وبثّ فيها الحياة من جديد حين حمّلها افكاره وهمومه وقضاياه، فأمل دنقل حين يشير الى (العسس) المفردة ذات الدلالة التراثية القديمة يبدو استخدامه لها موقفاً حين يقول :-

أيها الشعر ..... يا أيها الفرح المختلس

....

كل ما كنت اكتب في هذه الصفحة الورقية.

صادرته العسس (٢٦٥:٥)

فلم يستخدم كلمة معاصره مثل الشرطة والمخابرات والاستخبارات والأمن التي تعجز جميعها عن نقل الايحاءات الخاصة بالجو القمعي السائد الموبوء بالمراقبة، والبحث مع بثّ الرعب والخوف المقترن بالليل والظلمة والمصادرة واصطياد المواطن/ الفريسة في كلمة العسس، ليؤكد الاتصال التاريخي للقمع وأجوائه، مما يوحي كذلك بالثبات والتخلف.

وقد استطاع أمل دنقل أن يزاوج بين مفردات الحياه اليومية والمفردات ذات الدلالة التراثية، فقد استقى من الحياة اليومية المباشرة الكثير من المفردات التي عبر- من خلالها - عن همومه وقضاياه التي درسناها في التجربة الشعرية، وفيما يلي أمثلة دالة على مفرداته اليومية المباشرة:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المذياع	(٥:٧٩،١٠٣)
الوظائف الشاغره	(٥:١٠٠)
أقراص منع الحمل	(٥:١٠١،١١٠)
قوانين العقوبات	(٥:١٠٢)
الضمير الوطني	(٥:١٠٢)
الصحيفة	(٥:١٠٣)
الترام	(٥:١٠٦)
الاجهاض	(٥:١١١)
النصب الحجري	(٥:١٢١)
النشيد الوطني	(٥:١٣٢)
المطابع السوداء	(٥:١٣٢)
نتائج الكرة	(٥:١٣٢)
ملصقات فتح والجبهة	(٥:١٦١)
تمثال نهضة مصر	(٥:١٦٨)
قبة الجامعة النحاس	(٥:١٦٨)
المخيمات	(٥:١٦٨)
الخوذات والمدرعات	(٥:١٧٤)
بريد الإذاعة	(٥:١٧٩)
المعلم والدرس	(٥:١٧٩)
مجلس الأمن	(٥:٢٠٤)
خيام اللاجئين	(٥:٢١٥)
المباحث	(٥:٢٢٢)
كعوب البنادق	(٥:٢٣١)
الرقم الجمركي	(٥:٢٣٣)
دعاة الشغب	(٥:٢٣٣)
جيش الدفاع	(٥:٢٣٤)
كاب العقيد	(٥:٢٣٤)
مضبطة البرلمان	(٥:٢٣٤)
قناع النفط	(٥:٢٣٨)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحرس الملكي (٢٤٠:٥)

القنبلة (٢٤٦:٥)

المحاكمة العادلة (٢٤٦:٥)

الكمان (٢٦٠:٥)

القيثارة (٢٨٨:٥)

جنود المظلات (٣٠٨:٥)

نقاب الأطباء ورابطة الشاش والقطن (٣١٣:٥)

أعمدة الكهرباء (٣٢٨:٥)

المتاحف (٣٣١:٥)

الحوانيت ومبنى البريد والبنوك (٣٣٥:٥)

معارض الأزياء (٣٧٣:٥)

ومن القصائد المحمّلة بالمفردات اليومية قصيدته "فقرات من كتاب الموت" التي تصوّر ضبابية الرؤية/ المأساة عند هذا الجيل :-

كلَّ صباح .....
أفتح الصنبور في إرهاق
مغتسلاً في مائة الرقراق
فيسقط الماء على يدي دماً
وعندما
أجلس للطعام مرغماً
أبصر في دوائر الأطباق
جماجماً
جماجماً
مغفورة الأفواه والأحداق
-٢-
أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية
وعندما أبدأ رحلتي النهارية
أحمل في مكانها مذياعاً
(أنشر حولي البيانات الحماسية ... والصداعا
وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية أحمل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في مكان رأسي الحقيقية قنينة الخمر الزجاجية) (٥:١٥٩-١٦٠)

يستمد الشاعر مفرداته من اللغة اليومية: فالصنبور والماء الرقراق، والأطباق، والخزائن الحديدية، والمذياع، والبيانات الحماسية والجولة المسائية، وقنينة الخمر الزجاجية، مفردات ينهلها الشاعر من معين اللغة اليومية لكنه يبعث فيها الجدّة والحياة باقترانها بمصاحبات لفظية تشير إلى العلاقات الدلالية بين المفردات وترتقي الى مستوى لغة الشعر، لتصوّر مأساة هذا الجيل في حياة تبدلت معطياتها وحلّ نقيضها العدمي مكانها، فالدم يسقط بدل الماء، والجماجم تملأ الأطباق بدل الطعام، والرأس يحلّ محله المذياع أو قنينة الخمر باعتبار أن كليهما يدجّن الإنسان ويستلبه دون أن يقدّم له حلاً جذرياً يُذكر.

كما استخدم الشاعر مفردات ذات دلالة تراثية ومن ذلك :

النخاس (٥:١٤،٣٦،١٥٧)

العطار (٥:٨٢)

العرافة (٥:٨٣)

السبي (٥:٨٤)

المسك والكافور (٥:١٦٤)

الجزية (٥:٢٠٨، ٢٩٢)

المملوك والعبد (٥:٢٠٨)

الطيلسان (٥:٢٣٧)

الجُبُّ (٥:٢٤٠)

نديم الرشيد (٥:٢٦٤)

الحجابة (٥:٢٦٤)

العسس (٥:٢٦٥)

المضارب (٥:٢٨٢)

كما استخدم مفردات تتصل بظواهر تراثية مثل الفتوحات (٥:٣٣٠) والشعراء والصعاليك(٥:٣٥٠). وفي قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" نرى كيف زاوج الشاعر بين لغة الحياة اليومية ومفرداتها من جهة والمفردات ذات الدلالة التراثية من جهة اخرى :

أسأل يا زرقاء .....

عن وقفتي العزلاء بين السيف .... والجدار !

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار

كيف حملت العار .....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي دون أن أنهار (٨٤:٥)

ويتابع بقوله :-

قيل لي أخرسْ .....

فخرست ..... وعميت، وأتممت بالخصيان

ظللتُ في عبيد (عبسٍ) احرس القطعان

اجتزّ صوفها

أردُ نوقها

أنام في خظائر النسيان

طعامي : الكسرة ..... والماء ..... وبعض الثمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسانْ

دعيت للميدان !

أنا الذي ما ذقت لحم الضان ...

أنا الذي لا حول لي أو شأن ....

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أدعى الى الموت ... ولم أدعَ إلى المجالسة (٨٥:٥-٨٦)

فقد زاوج الشاعر بين القديم: السبي والفرار والطعان والكماة والحديث : الجدار والفرار والرصاص في صورة عصرية تحمل مأساة المواطن العربي الذي تجسّده المفارقة في الصورة.

الحقول الدلالية التي ينتمي إليها معجم أمل دنقل الشعري :-

ينبثق معجم الشاعر من مصادر رؤيته الشعرية العامة والخاصة على السواء، ويمكننا الوقوف على معظم الحقول الدلالية التي تنتمي إليها مفردات أمل دنقل من خلال النظر الى مصادر تجربته الشعرية وقضاياها الفكرية التي شغلته وأرقته طويلاً.

تنتمي الكثير من مفردات أمل دنقل الى عالم القهر والرفض وأشكاله والقمع وأدواته والحرية ونقيضها العبودية، والموت، والاحباط، الذي عاشه ويعيشه الجيل، وفيما يلي دراسة توضيحية لهذه الحقول :-

يستخدم الشاعر أمل دنقل ألفاظاً دالّة على القمع وأدواته ممثلة بالسلطة والسلطان وأدواته ومؤسساته المختلفة وهي :-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القيصر (٧٥:٥)

قيصر العظيم (٧٧:٥)

قيصر الصقيع (٨٠:٥)

الحجاج (٨١:٥)

الأموي (٨١:٥)

عنكبوت الوهم (٨١:٥)

الطواويس (٨١:٥)

السلطان (١٧٣،٨١:٥)

الأمراء الصم (٩٠:٥)

الشرطة (١٠٢:٥)

الذئب الشبعان (١٠٢:٥)

المباحث (٢٢٢:٥)

المحقق (٢٣١:٥)

الحرس (٢٦٤:٥)

العسس (٢٦٥:٥)

الأمراء (٢٦٧:٥)

مولاي (٢٦٩:٥)

شيخ النفط (٢٧٠:٥)

الشيوخ (٢٨٥:٥)

الملك المغتصب (٢٩٢:٥)

الحرس الملكي (٣٣١:٥)

سائس خيل الأمير والمرابون وجباة الضرائب وعشيق الأميرة (٣٣٦:٥) أما أدوات السلطة فقد أشار الى :-

مشانق الصباح (٧٣:٥)

مشانق القيصر (٧٤:٥)

حبال الموت (٧٦:٥)

النياشين (٨١:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غرفات التعذيب (٩١:٥)

قوانين العقوبات (١٠٢:٥)

الصحيفة (١٠٢:٥)

المذياع (١٠٢:٥)

النشيد الوطني (١٣٢:٥)

المطابع السوداء (١٣٢:٥)

أضلاع المقاصل (١٣٤:٥)

المسدس (١٣٨:٥)

حرف الزناد (١٣٨:٥)

كعوب البنادق (١٣٨:٥)

السجن (١٣٩:٥)

الموت المغير (١٥٥:٥)

السيف الأجير (١٥٥:٥)

المدافع والنيران والرصاص (١٧٣:٥)

مخافر الحدود (١٧٤:٥)

المسدس والنار والجثث والخوذات والمدرعات (١٧٩:٥)

القنابل (١٧٩:٥)

الخنجر (١٨١:٥)

درج المقصلة (٢٣٢:٥)

الصحف الخائنة (٢٣٢:٥)

جرائد التهوين (٣٤٠:٥)

سياط القهر (٣٧٥:٥)

ومن الألفاظ ما يدل على العبودية الناتجة عن قمع السلطة وأدواتها مثل :

الانحناء (٧٤:٥، ٧٥، ٧٨)

مخادع الرقيق (٧٤:٥)

وثيقة الغفران (٧٦:٥)

الركوع (٧٨:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منكسر السيف (٨٣:٥)

مغبر الجبين والأعضاء (٨٣:٥)

السبي (٨٤:٥)

الركع والسجود (٨٦:٥)

عبيد عبس (٨٦:٥)

سلاسل الأسر (٨٧:٥)

مطاطئات الرأس (٨٧:٥)

طابور الأسرى المهزوم (٩٠:٥)

النخاس (١٤٠:٥)

الخطف (١٤٩:٥)

المملوك (١٥٧:٥)

العبد (٢٠٩:٥)

السجين (٢٢٢:٥)

العالم المستكين (٢٤٨:٥)

السارِيات الكسيرة (٢٤٨:٥)

مستسلم (٣٢٢:٥)

العبودية (٣٢٤:٥)

المستباحون (٣٢٨:٥)

الذلّ (٣٦٧:٥)

وفي مقابل تلك السلطة القمعية ومفرداتها الدالّة عليها وأساليبها التي تفرض العبودية على المواطنين العزّل تبرز مجموعة من الألفاظ التي تضاد السلطة وتعلن الرفض لها والتمرد والثورة عليها :-

الثائر (٧٤:٥)

قاهر الأبطال (٧٧:٥)

الثورة (٢٢٣:٥)

الطوفان (٣٣٥:٥)

وهناك الألفاظ التي تشير الى تبرّمه وضيقه وشعوره بالإحباط مثل :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العمر المتشرد (٣٧:٥)

الحزن المقعد (٣٨:٥)

دمعه سدى (٧٥:٥)

احزان بلا جدوى (٧٥:٥)

المصير المرّ (٨٠:٥)

كهل صغير السن (٩٧:٥)

مقعدي القائط (١١٢:٥)

دوائر الغبار (١٢٣:٥)

طاحونة الصمت (١٢٣:٥)

سأم المصاعد (١٢٨:٥)

سوق الرياء (١٤٠:٥)

رخاوة الركود (١٤٨:٥)

الإرهاق (١٥٩:٥)

الصداع (١٦٠:٥)

الصراع اليائس (١٧١:٥)

أما الموت والمفردات ذات الصلة به فقد شكّلت جزءاً كبيراً من معجم دنقل الشعري، كما ارتبط بمعانٍ عدة، فقط ارتبط الموت بالقمع :-

الثائر المشنوق (٧٤:٥)

الردى (٧٤:٥)

الشنق (٧٦:٥)

حبال الموت (٧٧:٥)

العطش المميت (٧٩:٥)

الجثث المكدّسة (٨٣:٥)

الإعدام (٨٩:٥)

رأس المعمدان (٩١:٥)

دم القتيل (١٣٢:٥)

المقتول (١٣٣:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذبيح (١٤٩:٥)

الموت المغير (١٥٥:٥)

الأيتام (١٧٧:٥)

قنبلة الموت (٢٢٧:٥)

الأضرحة (٢٣٠:٥)

زمن الموت (٢٤٦:٥)

كما ارتبط الموت بالإحباط مثل :-

مجلس الأموات (١٢٧:٥)

صك الوفاة (١٣٠:٥)

الدم (١٥٩:٥)

الجماجم (١٦٠:٥)

الأحياء الموتى (٢٤٠:٥)

السكوت المميت (٢٥٢:٥)

وارتبط بمواجهة العدو:

الشهيد (١٦١:٥)

عظام الشهداء (٢٧٠:٥)

الحداد (٢٧٩:٥)

الغدر (٢٧٩:٥)

المقاتل (٢٨٢:٥)

مصلوب (٣٤٣:٥)

كما أشار الشاعر للموت بـ

الصعود (٣١٠:٥)

القصف (٣١٦:٥)

القطف (٣١٦:٥)

السقوط (٣٢٣:٥)

الردى (٣٢٩:٥)

الاسترخاء (٣٢٩:٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأشار الى متعلقاته :-

النزف	(٣٠٦:٥)
القبر	(٣٠٦:٥)
أعمدة النعي	(٣٠٨:٥)
الكفن	(٣١٤:٥)
التوابيت	(٣٢٥:٥)

سندرس فيما يلي قصيدة "صلاة" من ديوان العهد الآتي في محاولة إبراز الحقول التي تنتمي اليها مفردات القصيدة التي سنثبتها كلّها هنا :-

أبانا الذي في المباحث نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروتُ. وباقٍ لنا الملكوت. وباقٍ لمن
تحرس الرهبوتْ .

* * *

تفردت وحدك باليسر إن اليمين لفي الخسر
أما اليسار ففي العُسْرِ. إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون .... فيعشون. إلاّ الذين يشون .. وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت !
تعاليت ماذا يهمّك ممن يذمّك ؟ اليوم يومك
يرقى السجين الى سُدّة العرش .....
والعرش يصبح سجناً جديداً وأنت مكانك، قد
يتبدلُ رسمك واسُمك لكن جوهرك الفرد
لا يتحوّل. الصمت وشمكِ والصمت وسْمُك
والصمت -حيث التفتّ- يرين ويْسمُك والصمت
بين خيوط يديك المصمغتين يلفُّ
الفراشة والعنكبوت

* * *

أبانا الذي في المباحث، كيف تموت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأغنية الثورة الأبدية

ليست تموت !؟ (٥:٢٢٢-٢٢٣)

تنتمي مفردات القصيدة الى عالم السلطة المتصفة بالطغيان والتجبر والاستبداد من خلال :-

أ. المفردات المباشرة الدالة عليها : المباحث ، والجبروت ، واليسر ، والعرش، والجوهر الفرد.

ب. المفردات المتصلة بكافة الخطاب العائدة على السلطة: رعاياك، لك، وحدك، يهمك، يذمك، يومك، مكانك، رسمك، اسمك، جوهرك، وشمك، صمتك، يسمك، يديك إذ تشير المفردات إلى تفردها بالسيادة في إعلان الانتماء المطلق لها دون أن يجرؤ على مخالفتها أحد.

ج. المفردات المتصلة بتاء المخاطب العائدة على السلطة :- تفردت، تعاليت، انت التفت، إذ لا مجال في جو الاستبداد والتفرد بالحكم السائد لغير هذه السلطة الظالمة المستبدة المتفردة باليسر.

والملاحظ أن المفردات في النقطتين السابقتين لا تنتمي في ذواتها المستقلة الى حقل السلطة القمعية ولكنها أصبحت كذلك من خلال بنية القصيدة التي جعلتها تتقابل مع حقل آخر هو الاستسلام المطلق لهذه السلطة التي تنشر جوّ الرعب والرهبة حولها الأمر الذي يصل الى طلب التأليه من المواطنين العزّل في جوّ يسيطر عليه الجبروت والرهبوت، فيسود الصمت العلامة المميزة لرجل المباحث/ الجوهر الفرد الذي لا يتبدل ولا يتحول في مقابل أهل اليمين أو اليسار الذين يتحدد مصيرهم بالخسر والعسر، ليؤكد العجز المطلق لطوائف الشعب في مقابل التفرد بالقوة لرجل المباحث الذي لا ينال رضاه إلا المنتهزون الذين أشارت اليهم المفردات : يماشون ، يعيشون ، يحشون ، يوشون.

٢- العبارات :-

كما نهل أمل دنقل في مفرداته من معين الحياة اليومية والتراث فقد نهل منها في تراكيبه الشعرية، فبدا شعره في مجمله يصوّر لغة تمتد من التراث الى الحاضر متجاوزة التاريخي الى الحاضر، إذ استعان بعبارات وأمثال وأشعار ونصوص توراتية وانجيلية وقرآنية مختلفة وظّفها في نصّه الشعري لنقل رؤاه وابداعه، وسنتناول هنا وصفاً عاماً لهذه العبارات ثم نتناول في الجزء التالي من هذا الفصل، كيفية بناء وتشكيل العبارات الشعرية لإنتاج الدلالة في شعره.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عبارات أمل دنقل بين التراث والحياة المعاصرة :-

لا يمكن لنا في هذا المجال أن نذكر جميع العبارات التي استمدّها من الحياة اليومية والأحداث المعاصرة فهو شاعر الشارع العربي يشعر بوجعه وألمه ويشير إليه، فقد آمن أمل دنقل بلغة الحديث اليومي بكل حرارتها وتوترها وجعلها لغة شعره ورفع الحاجز بين العبارة الشعرية وغير الشعرية حين استخدم العبارات التي تعيش بيننا وعلى ألسنتنا ووظّفها لتحمل معاناته، معاناة الإنسان الكادح، معبّراً عنه ومخاطباً إياه بلغة بسيطة مشحونة بالغضب الساطع على الواقع :-

أفهمته أن القوانين تسنُّ دائماً لكي تُخرق
أن الضمير الوطنيّ فيه يُملي أن يقلّ النسل
أن الأثاث صار غالياً لأن الجدب أهلك الأشجار (١٠٢:٥)

وقد برزت هذه اللغة في معظم شعر أمل دنقل حتى صار ميزة خاصة ميّزت صوته من بين الأصوات الشعرية الأخرى :-

أعود مخموراً الى بيتي ....
في الليل الأخير
يوقفني الشرطي في الشارع .... للشبهة
يوقفني برهة !
وبعد أن أرشوه أواصل المسير ! (١٦٠:٥)

أما التراكيب التراثية في شعره فهي على الترتيب كما وردت في شعره :-

التركيب التراثي	الصفحة
١. كان يا مكان	-١٢-
٢. كي يفوق بقية الأقران	-١٩-
فلما اشتد ساعده	
٣. المجد للشيطان	-٧٣-
٤. والعام عام جوع	-٧٦-
٥. هل يصلح العطار	-٨٢-
ما افسد النفط	
٦. ما للجمال مشيها وئيداً	-٨٦-
اجندلاً يحملن أم حديداً	
٧. ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع	-١١٠-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن ..... لم يسترح الإنسان

٨. أدهم مقتول على كل المروج -١٣٣-

ادهم مقتول على الارض المشاع

٩. قلت: يا أخوة، هذا جسدي ... فالتهموه -١٣٨-

ودمي هذا حلال "فاجرعوه"!

١٠. حاذيت خطو الله، لا أمامه، لا خلفه ...] -١٤١-

١١. حاربت في حربهما -١٤٢-

وعندما رأيت كلاً منهما متهماً

خلعت كلاً منهما!

كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة

.... لكنهم لم يدركوا الخدعة!)

١٢. فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية -١٤٩-

تجلدُ كي تصيح "واروماه .... واروماه...."

لكي يكون العين بالعين

والسنُ بالسنّ !

١٣. "عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ؟ -١٥١-

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد!

١٤. وكان في المذياع -١٧٠-

اغنية حزينة الايقاع

عن (ظالم لا قيت منه ما كفى ...

قد (علّموه كيف يجفو .. فجفا)

١٥. أموت في الفراش ... مثلما تموت العير) -٢١٣-

أمون والنفير ....

يدق في دمشق ....

أموت في الشارع : في العطور والأزياء

أموت والأعداء ....

تدوس وجه الحق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح

الا وفيه جرح

إذن

"فلا نامت عيون الجبناء"

١٦. والتين والزيتون -٢١٧-

وطور سنين، وهذا البلد المحزون

١٧. أبانا الذي في المباحث -٢٢٢-

١٨. تفردت وحدك باليسر أن اليمين لفي الخسر -٢٢٣-

أما اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون

١٩. في البدء كنت رجلاً وأمرأة وشجرة -٢٢٤-

٢٠. ورأى الرب ذلك غير حسن -٢٢٦-

٢١. سفر التكوين -٢٢٤-

٢٢. سفر الخروج -٢٢٥-

٢٣. نحن فداؤك يا مصر -٢٣٠-

٢٤. عائدون ... واصغر اخوتهم ذو العيون الحزينة -٢٣٧-

يتقلب في الجُبِّ

أجمل اخوتهم لا يعود

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)

تشمُّ القميص فتبيض اعنيها بالبكاء،

٢٥. مولاي لا غالب إلا الله -٢٦٩-

٢٦. مولاي لا غالب إلا النار -٢٦٩-

٢٧. بيني وبين الناس تلك "الشعرة"

لكن من يقبض فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة

٢٨. الناس سواسية -في الذل- كأسنان المشط -٢٧٠-

٢٩. أني لأفتح عينيّ (حين افتحها!) -٢٧٠-

على كثير ولكن لا أرى أحداً

٣٠. لا تصالح -٢٧٦-

٣١. لا تصالح، ولو حذرتك النجوم -٢٨٣-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ورمى لك كهانها بالنبأ

٣٢. هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟ -٢٨٨-

أم انها العين -عين القتيل- التي تتأمل شاخصة

دمه يترسب شيئاً فشيئاً

٣٣. لست المغيرات صبحا -٣٣١-

ولا العاديات -كماقيل- ضبحا

٣٤. جبل التوباد حيّاك الحيا -٣٤٠-

وسقى الله ثرانا الأجنبي

٣٥. وطني لو شُغلت بالخلد عنه ...) -٣٤١-

(ناز عتني - لمجلس الأمن- نفسي!)

٣٦. قالت أمرأة في المدينة -٣٤٥-

٣٧. الشعراء الصعاليك -٣٥٠-

٣٨. نظرت في الوعاء -٣٦٠-

هتفتُ :"ويحكم ... دمي

هذا دمي فانتبهوا

وهكذا نلاحظ أن أكثر عناصر اللغة التراثية حضوراً في شعر أمل دنقل هو ما نسميه بالعبارات من أمثال واشعار ونصوص دينية، وعبارات تشير الى ظواهر تراثية يوظّفها في نصه الشعري، وهذه الطريقة في استخدام لغة التراث ليست غريبة على الشعر العربي، وهي طريقة جائزة بما أن الشاعر يأخذ من التراث حتى يصير جزءاً من تجربته الخاصة.

كيفية انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل :-

تحاول الدراسات اللغوية اكتشاف النموذج اللغوي الذي ينتظم العبارة الشعرية، إذ أن طريقة القول في الشعر تُعدُ عنصراً رئيسياً في القول ذاته، من هنا يلتحم القول والطريقة التي قيل بها لأن الشعر يحمل قارئه الى محاولة إعادة تكوينه في ذاكرته بنفس الطريقة التي نظم بها تقريباً وهذا يشير بوضوح الى اهمية العبارة الشعرية وكيفية تكوينها من هنا نحاول إبراز الخصائص المميّزة لأنماط الصيغ الشعرية لوصفها بدقة علمية، والملاحظ أنها تقوم على :-

١. الاستبدال

٢. التكرار

٣. الحذف

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤. غياب أدوات الربط.

وفيما يلي دراسة تفصيلية لها :-

١. الاستبدال:- "مصطلح يدخل في عملية الكلام ذاتها، ويقصد به مجموعة الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم والتي لها طواعية الاستبدال فيما بينها، تسمى العلاقات الاستبدالية، ولذلك أطلق عليها محور الاختيار، فإذا قال الإنسان " تناولت أكلة شهية فإنه في مرحلة أولى اختار فعل تناول من بين مجموعة من الأفعال كان يمكنه أن يختار أحدها فيقول مثلاً :أخذت، أكلت ، طعمت، افطرت .... وفي مرحلة ثانية -بعد تاء المتكلم- اختار كلمة اكلة من بين مجموعة ألفاظ هي على سبيل المثال: طعاماً، فطوراً، غداء ... وغيرها وفي مرحلة ثالثة اختار لفظة شهية وكان يمكن أن ترد لذيذة، مرة حلوة ... فكل مجموعة من تلك الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية اذ تتنزل على محور واحد من محاور الاختيار، وإذا اختير احدها انعزلت البقية ولذلك قيل في هذه العلاقات إنها روابط غيبية أي يتحدد الحاضر منها بالغائب ويتحدد الغائب انطلاقاً من الحاضر" (٦٤:١٣٤-١٣٦).

كما أن المختزنات اللفظية الجمعية في أذهان الناس ترتبط فيها بعض الألفاظ بألفاظ أخرى تقترن في العبارات اللغوية المألوفة فإذا قلنا رجع بخفيّ - تبادر الى الذهن كلمة حنين، وقد تستدعي كلمة الصبح بقية أوقات النهار وهكذا، لكن الشاعر الحديث يتحدى هذه المخزونات الجاهزة في أذهان الناس ويستبدلها بمصاحبات لغوية أخرى بعيدة عنها أو تقف على خطٍ مقابل لها تماماً، مما يبطل فاعلية الخبرة اللغوية التي يمتلكها المتلقي(٦٦) إذ يأتي الشاعر بمصاحبات لغوية غير عادية، حين يجعل الكلمات تتجاور بشكل غريب مما يؤدي الى تكوين لغة ذات دلالات وارتباطات مغايره للغة التي نستخدمها وان استمدت بعض عناصرها من الحياة اليومية او استمدت بعضها الآخر من اللغة الموروثة.

من هنا حرص الشاعر على إقامة علاقات جديدة غريبة بين مفردات اللغة بعيدة عن التوقع والاستدعاء في عملية استقبال الحدث اللغوي، لتكييف الوجود الخارجي وفقاً لمجموعة الشاعر والانفعالات التي تنتجها التجارب الشعورية من خلال واحدة مما يلي :-

أ. استبدال الكلمة المتجاورة مع غيرها بكلمة أخرى من نسق مختلف غير متوقع فيفجأ المتلقي ويصدمه، إذ تأتي الكلمة مخالفة للاحتمالات الطبيعية التي يتوقعها المتلقي، فيفجأ المتلقي، لأنه نوع من ضمّ المخالف وكسر المتصاحب :- ومن ذلك يقول أمل دنقل :

يا دقة الساعات

هل فاتنا ما فات

ونحن ما زلنا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اشباح امنيات

في مجلس الأموات (١٢٧:٥)

فالشاعر يستبدل بالأمن الأموات في إدانة لجوء العرب الى الهيئات الدولية كمجلس الأمن والأمم المتحدة إذ يرى أن إحالة القضايا المصيرية الى هذه الهيئات الدولية يعني موتها وإلقائها في سلة المهملات، وما تطلعنا الى الحصول على حلول سلمية عن طريقها إلا امنيات وهمية لا يكتب لها النجاح والتحقق.

ويبرز الاستبدال بالنقيض في التراكيب التراثية -لا سيما الدينية- التي أشرنا لبعضها سابقاً، يقول أمل دنقل :-

المجد للشيطان معبود الرياح (٧٣:٥)

اذ يستبدل بعبارة الانجيل "المجد لله في أعالي السماوات" قوله " المجد للشيطان" في محاولة لتمجيد رمز التمرد والثورة على اطلاقه ويكاد يتكرر هذا الاسلوب في ديوان العهد الآتي بأكمله اذ يستبدل عنصراً آخر محله بحيث يصبح توازي الموقع المصدر الرئيسي في توليد الدلالة الجديدة.

وهكذا يخرج الشاعر -في احيان كثيرة- عن التوقعات المألوفة في المصاحبات اللغوية فيأتي بكلمة من غير سياقها المعياريّ الدلالي مما يولد لغةً المفاجأة الشعرية.

ب. نبذ المستوى العادي في التعبير والانتقال الى التعبير المجازي عن طريق :

١. تجسيد المعنويات:- بخلع الصفات المحسوسة على المعنويات، ومن ذلك قوله :-

اسقط في أنياب اللحظات الدنسة
اتشاغل بالرشفة من كوب الصمت المكسور
بمطاردة فراش الوهم المخمور
اتلاشى في الخيط الواهن
ما بين شروع الخنجر ..... والرقبةْ
ما بين القدم العارية وبين الصحراء الملتهبة.
ما بين الطلقة .... والعصفور (١٨١:٥)

فالشاعر يجسد اللحظات والصمت ليبين احساسه بوطأة الزمن الذي يراه معاديا له بعادياته ومصائبه فيسقط بين انيابه ، ثم يجسد الصمت فيجعله كوبا مكسورا ليشرب منه فيجرحه ، وهكذا يجرحه الزمن والصمت لكنه لا يتسطيع ان يتبنى قرارا حاسما ، ثم يقتله التردد بين الانطلاق والخوف من الانطلاق .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢ . تشخيص المحسوسات والمعنويات : بخلع الصفات الانسانية على المحسوسات والمعنويات ، من ذلك قوله :

صبياً كان
شددت على يديه القوس
اعمله الرماية
(كي يفوق بقية الأقران
"فلما اشتد ساعده..
ثلا ث سنين
أبارز قلبي المفتون (٥ : ١٩-٢٠)

يشخص الشاعر قلبه الذي كان صبياً بحبه وبعد أن قوي ونضج وقوي عوده هصر صاحبه بنفس الخبرات التي اعطاها اياه .

٢ . التكرار :

يلعب التكرار دورا رئيسا في بنية التراكيب الدنقلية وانتاجها ، ويقع هذا التكرار على مستويات عدة تشمل :

أ . تكرار الدواخل مثل حروف الجر والظروف ، وحروف النفي وأدوات النداء وغيرها.

ب . تكرار العبارات بتكرار الجمل الفعلية أو الاستفهامية وغيرها.

أ . تكرار الدواخل :

يكثر ورود حروف الجر : في، والباء، وعن، في التراكيب الدنقلية ، ويقول أمل دنقل في قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"

أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكّسة
عن صور الاطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء
عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء ..
فيثقب الرصاص رأسه .. في لحظة الملامسة
عن الفم المحشو بالرمال والدماء
أسأل يا زرقاء
عن وقفتي العزلاء بين السيف والجدار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار

كيف حملت العار (٥:٨٣-٨٤)

الشاعر يعبّر عن أهوال النكسة غداة الهزيمة وما صاحبها من اختلاط الأمور ، فراح يسأل عما حدث ، وكأنه يحاول أن يتقصى بالسؤال عنهم كل أحوالهم التي جاءت بها النكسة ، غير مصدق بل أنه يعبر بالتكرار عن عنصر الاستقصاء المدفوع بشعور الفجيعة الحاد في سياق مأساوي يخلق ايقاعا تراجيدياً مأساويا .

وفي قصيدته "الخيول" يكرر الشاعر حرف الجر "في" :

ماذا تبقى لك الآن

ماذا

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هواة سلالاتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

وفي المتعة المشتراة

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت

ظلال أبي الهول

(هذا الذي كسرت انفه

لعنة الانتظار الطويل (٥: ٣٣٤)

فالشاعر يحاول أن يستقصي المجالات التي بقيت للخيول العربية التي غابت عن ميدانها الحقيقي / الفتوحات وبقيت في ميادين المسابقات والنزهات والمتعة المشتراة والمرأة الأجنبية التي تعلوها تحت ظلال أبي الهول .

وقد يوظف الشاعر حروف النفي يكررها في افتتاحيات التراكيب ومن ذلك قوله :

نحن جيل الألم

لم نر القدس الا تصاوير

لم نتكلم سوى لغة العرب الفاتحين

لم نتسلم سوى راية العرب النازحين

ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مفاتيح باب فلسطين (٥: ٣٤٦)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يلعب حرف النفي "لم" دورا دلاليا بارزا على مستوى المفارقات التي تحياها الأمة وتثير الألم في نفيها لرؤيتنا للقدس التي تعيش في الوجدان ولم نبذل لها الا البطولات الكلامية والعجز الفعلي أمام الخبرة المكتسبة من التجارب العامة التي تؤكد أن لا حل الا بفوهات البنادق .

كما يلجأ الى تكرار أدوات النداء ، ومن ذلك قوله :

ها أنت تسترخي أخيرا
فوداعا يا صلاح الدين
يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى
على ايقاعه المجنون
يا قارب الفلين
للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة
وأدركتم لعنة الفراعنة
وسنة بعد سنة
صارت لهم "خطين"
تميمة الطفل ، واكسير الغدِ العنين (٥: ٣٣٩ - ٣٤٠)

يدين أمل دنقل الاستلاب للماضي بالانمحاء فيه بدل مساءلته والخروج منه بمعرفة الذات ، من خلال الالحاح على صلاح الدين/ الماضي الذي صار تميمة واسطورة يصعب الوصول اليها، وفي قصيدته "حكاية المدينة الفضية" يقول:-

أيها العشب الذي ينضح حمى
انني انشد في جنبيك.. حلما
(.. واستكانت شفة الوهج على وجهي طويلا..)
ربما يفتح هذا الباب يوماً
أيها العشب الذي ينضح حمى
شمسنا مطفأة العينين .. دوماً
يا طريق التل (حيث القبة الملساء تبدو ..
صنماً ضخما تحدى المستحيلا)
يا طريق التل
مازالت على جنبيك الآف النفايات
لسكان القباب المصمتة (٥ :١٩٦-١٩٧)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا التتابع في تكرار أداة النداء يشير الى إلحاح الشاعر ورغبته الشديدة في دخول عالم المدنية/ المشاركة في الحياة العامة بل انها استجداء خفي لعل أبواب المدنية تفتح له .

ب . تكرار العبارات :

١ . تكرار الجمل الفعلية :

تتميز تراكيب أمل دنقل بتكرار الأفعال فيها للالحاح على الحدث والزمن بصوت الفعل نفسه وتراكمه ويأخذ هذا التكرار شكلين يتمثل الأول منهما بتكرار الفعل عينه وتراكمه ، ويتمثل الثاني بتكرار الأفعال التي تنتمي الى زمن واحد وتراكمها ولعلنا نوضح الشكلين فيما يلي :

يلجأ الشاعر في قصيدته "في انتظار السيف" إلى تكرار الفعل" أنظري" . ست مرات في حديثه عن السلطة/ الحسن الأعصم :

١ . فانظري تمثاله الواقف في الميدان .

(يهتز مع الريح)

انظري من فرجة الشباك

ايدي صبيه مقطوعة

مرفوعة فوق السنان

مردفا زوجته الحبلى على ظهر الحصان)

انظري خيط الدم القاني على الأرض :

"هنا مر : هنا"

فانفقأت تحت خطى الجند..

عيون الماء ، (٥ : ١٥٦)

وفي بقية المقطع يقول :

انظري أمتك الأولى العظيمة

اصبحت شرذمة من جثث القتلى

وشحاذين يستجدون عطف السيف ،

والمال الذي ينثره الغازي .

فيهوي ما تبقى من رجال

وأرومة

أنظري

لا تفزعي من جرعة الخزي

أنظري

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حتى تقيئي ما بأحشائك

من دفء الامومة (٥ : ١٥٧)

ان تكرار الفعل والالحاح عليه يعدُّ محاولة لتقصي صورة هذه السلطة كاملة التي فشلت خارجيا وبعد أن قوض الخوف أركانها التفتت للشعب الاعزل بالقتل وسفك الدماء واشاعة التفرقة والخزي الذي يدفع للتقيوء، وفي قصيدته "لا وقت للبكاء" يتكرر الفعل رأيت أربع مرات في قوله :

والتين والزيتون

وطور سنين وهذا البلد المحزون

لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين

من سبتمبر الحزين

رأيت في هتاف شعبي الجريح

(رأيت خلف الصورة)

وجهك يا منصورة

وجه لويس التاسع الماسور في يدي صبيح

... ...

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

جندك يا حطين

يبكون

لا يدرون

ان كل واحد من الماشين

فيه صلاح الدين (٥ : ٢١٨)

فالشاعر يؤكد تفاؤله بالمستقبل باثبات الرؤية وتكرارها أربع مرات لتأكيد النصر الذي سيشق طريقه من بين الاحزان والآلام التي تملأ القلوب لفقدان القائد/ جمال عبد الناصر

وفي قصيدة "الخيول" يتكرر فعل الأمر "صيري" في خطابه للخيول رمز الفتوحات العربية:

اركضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

صيري تماثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار – الرياحين

صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وللصبية الفقراء حصانا من الطين

صيري رسوما ووشما

تجفُّ الخطوط به

مثلما جفَّ في رئتيك الصهيل (٥ : ٣٣١)

ان تكرار فعل الأمر هنا وما تتضمنه من سخرية مؤلمة تشير الى المفارقة الحادة بين ما كانت عليه هذه الخيول وما آلت اليه في ظل الواقع العقيم الذي اكتفت فيه الخيول بكل ما هو بعيد عن جوهرها فتحولت بأفعال الصيرورة الى تماثيل وأراجيح وفوارس حلوى !!

وقد يلجأ الشاعر الى تكرار الجمل الفعلية التي تتنوع أفعالها ولكنها تنتمي الى زمن واحد، ومن ذلك تراكم الأفعال التي تنتمي الى الزمن الماضي في القسم الأول من قصيدة "السويس " :

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 "الكبانون" سبحت

واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء !

وسرت فوق الشُعب الصخرية المدببة

ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا

وفي سكون الليل ، في طريق "بورتوفيق"

بكيت حاجتي الى صديق

وفي أثير الشوق " كدت أن أصير ذبذبة (٥ : ٩٤)

تتكرر ثلاث وحدات تخضع لنمط متكرر : من فعل ماض يتكرر في كل جملة وفاعل ومتعلقات من النواصب والمجرورات ، وتراكم هذه الأفعال : عرفت ، سكرت ، جرحت ، صاحبت، رهنت ، ابتعت ، اشتهيت ، سرت ، بكيت ، كدت التي تشير الى استحضار الزمن الماضي/ ماضي السويس الهادئ الآمن يوظفها الشاعر لاضفاء روح المعرفة الشعرية الأكيدة على كلماته وتراكيبه .

أما القسم الثاني من القصيدة فتتراكم فيه الأفعال المضارعة التي يستحضر الشاعر بها الزمن الحاضر ويمهد لها بالظرف الآن :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والآن ، وهي في ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران – وهي لا تلين
اذكر مجلسي اللاهي .. على مقاهي "الأربعين"
بين رجالها الذين ..
يقتسمون خبزها الدامي .. وصمتها الحزين
ويفتح الرصاص في صدورهم طريقنا الى البقاء
ويسقط الأطفال في حاراتها
فتقبض الأيدي على خيوط طائراتها
ترتخي هامدة – في بركة الدماء
وتأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
ونحن ها هنا .. نعض في لجام الانتظار
نصغي الى انبائها .. ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار!
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم والذكريات
أعانق المحنة والثبات(٩٥:٥)

تتوالى الأفعال المضارعة ، يقتسمون ، يفتح ، يسقط ، تقبض ، ترتخي ، تأكل ، نصغي، تسقط ، أبصر ، أعانق لترسم صورة ، الحاضر الذي يحاصر السويس بالموت والنيران .

ان تراكم الأفعال هذه تشير الى الحاح الشاعر على الحدث في مستواه الزمني وتأكيد لابعاد الحدث ، ويكاد يشيع هذا الأسلوب في معظم تراكيب الشاعر .

وهذا الاحساس القوي بالحدث والزمن في صيرورته وابعاده يمكّن الشاعر من رسم صورة متنامية قائمة على التقابل في بنية القصيدة بين زمنين للأفعال كما رأينا في قصيدة "السويس" السابقة.

كما أن طريقة أمل دنقل في استثمار الأفعال وأزمانها في اطار القصيدة ذات الايقاع الحدثي تدفع البنية الشعرية الى بنية ذات ملامح درامية فتساعد في التصعيد والتنامي وعنصر القص ونقل الحركة في بنيتها ، ويكاد هذا التراكم يسيطر على معظم قصائده ذات الملامح الدرامية ، ومن ذلك قوله في قصيدته "من مذكرات المتنبي":

أمثّل ساعة الضحى بين يدي كافور

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير !
أُبصرُ تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود والرجولة المسلوبة
.. أبكي على العروبة
.. يومئ ، يستنشدني ، انشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ !
وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفئ
اسير مثقل الخطى في ردهات القصر
أُبصر أهل مصر ..
ينتظرونه .. ليرفعوا اليه المظلمات والرقاع !
.. جاريتي من حلب ، تسالني "متى نعود؟"
قلت: الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة
قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود
فقلت : قد سئمت - مثلك القيام والقعود
بين يدي اميرها الأبله
لعنت كافورا
ونمت مقهوراً .. (٥: ١٤٧ ، ١٤٨)

ان الحدث الدرامي هو صراع بين ارادتين ، وهو هنا صراع بين الرغبة في المشاركة في الحياة الفكرية المشتهاة عند المتنبي والسلطة القمعية عند كافور وهذا الحدث الدرامي يتصاعد بتوالي الأفعال ليصل الى ذروة تعقيده الدرامي حين يستنشده عن سيفه الشجاع ، وسيفه في غمده يأكله الصدأ ، في هذا التصاعد الدرامي يلجأ الشاعر الى الأفعال التي تساعد في تكوين جو حواري قصصي يخدم البنية الدرامية .

والملاحظة الأخيرة التي نسوقها في مجال دراسة تكرار الأفعال وتراكمها هي سيطرة أفعال الأمر على تراكيب أمل دنقل، وهذا يدفعنا الى محاولة ايجاد تفسيرما لها في ضوء تجربة الشاعر والهموم التي تلح عليه ، لعلها الرغبة الكامنة في الدعوة الجادة الى التغيير والبحث عن الخلاص لا سيما وأن الشاعر يرى في شعره حلما لتغيير هذا الواقع والاستمرار في هذا الحلم الى الأفضل :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة
سقط الموت ؟ وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح
المنازل اضرحة
والزنازن اضرحة
والمدى .. أضرحه
فأرفعوا الاسلحة
واتبعوني ! (٥:٢٣٠ ، ٢٣١)

ولعلها السخرية الممزوجة بالاحساس بالمرارة الحادة من هذا الواقع علها تحرك في النفوس ساكنا :

"والبحر.. كالصحراء .. لا يروي العطش
لأن من يقول "لا" لا يرتوي الا من الدموع !
.. فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله .. غدا
وقبلوا زوجاتكم .. هنا .. على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا... غدا
فالانحناء .. مُرّ ..
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
فقبلوا زوجاتكم .. اني تركت زوجتي بلا وداع
وان رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء !
علموه الانحناء ! (٥ : ٧٤ ، ٧٥)

٢ . تكرار الجمل الاستفهامية :

يلجأ الشاعر – بكثرة – الى تكرار الجمل الاستفهامية ، فالشاعر كثير السؤال عن هذا الواقع ، فيبحث عن معادلة للخروج منه الى زمن جديد :

ولا أطلب المستحيل ، ولكنه العدل
هل يرث الأرض الا بنوها ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهل تتناسى البساتين من سكنوها ؟
وهل تتنكر أغصانها للجذور ..
(لأن الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس ؟!)
هل تترنم قيثارة الصمت ..
الا اذا عادت القوس تذرع اوتارها العصبية؟
والصدر ! حتى متى يتحمل أن يحبس القلب
قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريدْ ؟ (٥ : ٢٨٨)

ويكثر الشاعر من جمل الاستفهام ليستثير مشاعر السامع ويدفعه الى الرفض والتمرد فيقول :

كيف تخطو على جثة ابن ابيك
وكيف تصير المليك
على أوجه البهجة المستعارة
كيف تنظر في يدٍّ من صافحوك
فلا تبصر الدم ..
في كل كف(٥:٢٨٠)

ثم يقول:-

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنّس؟
كيف تنظر في عينيّ امرأة
انت تعرف انك لا تستطيع حمايتها في الظلام
كيف تصبح فارسها في الغرام
كيف ترجو غدا .. لوليد ينام
كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام (٥: ٢٨٠)

فالسؤال بالفعل يحمل معنى الاستنكار التراجيدي المرير لمفاوضات السلام مع اسرائيل ويحمل على الرفض والتمرد واستثارة مشاعر السامع .

وهناك انماط أخرى للتكرار لا تندرج تحت شكل معين وتكثر في تكرار جمل تشكل نهايات القصائد كما نلاحظ في قصائده:- "يا وجهها"، (٥ : ٢٤) , "مقتل القمر" (٥: ٢٧) ، "كلمات سبارتكوس الأخيرة".(٥ : ٧٣) "أيلول (٥: ٨٩) و " صفحات من كتاب الصيف والشتاء " (٥: ١٦٧) و "سفر الخروج" (٥: ٢٣) و "لا تصالح" (٥ : ٢٧٦) وغيرها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وخلاصة القول أن الشاعر يلجأ الى التكرار للالحاح على معنى شعوري يشعر الشاعر بتميزه عن بقية العناصر الشعرية فيكرره ، يضاف الى هذا أن التكرار يحقق نوعا من الايقاع الداخلي الذي يغني موسيقيه القصيدة ، كما يساهم في الربط العضوي لاجزاء القصيدة من خلال تكرار صيغ شكلية معينة .

٣ . الحذف :

لجأ أمل ونقل الى الحذف استغلالا لامكانياته الايجابية فهو ينشّط عنصر الايحاء ويقويه كما ينشط خيال المتلقي ويحثّه على استحضار العنصر المحذوف

وقد استغل الشاعر الحذف على مستوى المفردة والعبارة ، ومن الأمثلة على حذف المفردة الواحدة قوله :

صبيا كان
شددت على يديه القوس
(كي يفوق بقية الأقران
"فلما أشتد ساعده .. (٥ : ١٩)

فحذف الشاعر جواب الشرط من التضمين التراثي "رماني" ، اذ جاء التضمين معادلا لتجربته مع الحب الذي هزمه ولم يستطع ان يحتمل هذه الهزيمة فلم يجرؤ على ان يبوح ببقية المأساة: رماني ، وهذا الحذف ينشط خيال المتلقي ويحثه على استحضار جواب شرط ملائم للجملة وربما كان هذا الحذف تغييباً لابعاد المأساة التي لم يحتملها الشاعر .

ويلجأ الشاعر الى حذف العبارة ومن ذلك قوله في قصيدة "ضد من"

ضد من ..؟
ومتى القلب – في الخفقان – أطمأن ؟!
بين لونين : استقبل الاصدقاء ..
الذين يرون سريري قبرا
وحياتي .. دهراً
وأرى في العيون العميقة
لون الحقيقة
لون تراب الوطن ! (٥ : ٣١٤)

فالشاعر يحذف بقية العبارة ضد من ... وتقديرها ضد من يرتدي المعزون ثياب الحداد السوداء، في محاولة تنفي أن تكون هناك تميمة ضد الموت أو الزمن .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤ . غياب أدوات الربط :

ان غياب أدوات الربط في شعر أمل دنقل يكاد يأخذ حجم الظاهرة الا أنها لم تظهر فجأة كما لم تسيطر على شعره كله منذ بداياته اذ بدأ الشاعر بداية تقليدية في ديوانه "مقتل القمر" حين استخدم أدوات الربط في معظم قصائد الديوان – لا سيما الواو والفاء في الربط بين جملة الشعرية ومن ذلك قوله :

ويرحل المطر
ويذبل الشجر
ويغمر الغبار والنقوش والصور
وتهبط الاحزان
فتمحى الألوان
والقلب
والخطوط العرجاء
والاسمان
وينخر السوس القديم في العيدان
وترحل الطيور الزرق بلا عنوان (٥ : ١٧)

الا أننا نلحظ بداية غياب أدوات الربط في بعض مقاطعه الشعرية التي اتجهت الى تصوير مشاعر الاغتراب في عالم المدينة المفكك:-

الناس هنا – في المدن الكبرى – ساعات
لا تتخلف
لا تتوقف
لا تتصرف
الات – الآت ، الآت (٥ : ٣٨)

لكن هذه الظاهرة تتجلى بوضوح في ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ودواوينه التالية، ومن ذلك قوله :

نافورة حمراء
طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك انفه على عمود النور

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مقهى ، ومذياع ، ونرد صاخب وطاولات
ألوية ملوية الاعناق فوق السواريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية
الصحف الدامية العنوان .. بيض الصفحات (٥ : ٢١٠)

فالشاعر ينقل مجموعة من الصور المشتتة في ظاهرها ولكنها في النهاية تقدم صورة عامة متكاملة تمثل معادلا موضوعيا لعالم الشاعر الداخلي المثقل .

وقد يصور الشاعر لمحات صورية متنوعة متدفقة وقصيرة مثل اشعاعات خاطفة تقتضي التخلي عن أدوات الربط مع ملاحظة التدوير العروضي ومن ذلك قوله في قصيدته "مقابلة خاصة مع ابن نوح" :

والماء يعلو
على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد - البنوك
التماثيل (أجدادنا الخالدين - المعابد - اجولة القمح
مستشفيات الولادة -بوابة السجن- دار الولاية أروقة الثكنات الحصينة.
العصافير تجلو ..
رويداً رويداً (٥ : ٢٣٥ ، ٢٣٦)

فالشاعر يحاول استقصاء انتشار الفعل "يعلو" في محاولاته المختلفة لطغيان الطوفان وشموله مناحي الحياة ، ويشيع هذا الأسلوب في شعر أمل دنقل بشكل يقترب من لغة الحياة اليومية المباشرة في تعدادها وملاحقتها الحدث في مجالاته المختلفة ، ومن ذلك قوله :

كل شيء تحطم في لحظة عابرة
الصبا - بهجة الأهل - صوت الحصان ، التعرف بالضيف ، همهمة القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي، الصلاة لكي ينزل المطر الموسميّ مراوغة القلب حين يرى طائر الموت .
وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة (٥ : ٢٨٤ ، ٢٨٥)

وغاية القول هنا أن اختفاء أدوات الربط يعكس التدفق الشعوري ويكسر الرتابة الشكلية لنقل تجربة قوية متتابعة الموجات .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"خاتمـــة"

يُعد موضوع البنية من الموضوعات النقدية الحديثة التي بدأت تبرز فـي السـاحة النقديـة، وقد تناول هذا البحث موضوع البنية الشعرية عند أمل دنقل فـي دراسـة نقديـة تحـاول أن تكشـف عن جزء من الحقيقة لا عن الحقيقة كلّها وتبيّن كيفية ارتباط أدوات الشاعر المختلفة وتفاعلها فـي بنية شعرية متميزة.

وقد ركّز البحث في دراسته على تلك الأدوات التي تشكّل في مجموعها الخطـاب الشعري، فأبرز تجربة الشاعر الشعرية، مصادرها العامة مثل :- الأسطورة والدين والتاريخ والتراث الشعبي التي تدل على عمق تجربة الشاعر وأصالتها ودقتها، ثم تناول البحث قضايا التجربة الشعرية التي أرّقت الشاعر وأهمتّه كثيراً فقد التصق بالام الجماهير العريضة، وعبّر بصدق عن آمال وآلام المواطن العربي في الحياة والحرية والعدالة فطرح قضايا المثقف العربي مع السلطة، وموقفه من الصراع العربي الصهيوني، ومشاعر الاغتراب التي ولّدتها أزمة الحرية التي عاشها ويعيشها المثقف العربي، فأحسّ بهوّة عميقة بين الواقع والطموحات أوجدت لديه نوعاً من الاغتراب، إلاّ أن اغتراب أمل دنقل لم يكن اغتراباً سلبياً بل قاده اغترابه الى الرفض والتمرد وجعلهما طريقه الى الثورة فاختصر المسافة بين التمرد والثورة، واختصر المسافة بين الحبو والعدو باعلان الثورة.

وتناول البحث البناء الفني للقصيدة الدنقلية ورأينا أن البنائين الغنائي والدرامي يتحققان في شعره بصورة متفاوتة، وتنهضان وسيلتين مناسبتين للتعبير عن رؤيته الشعرية، وقد اتخذ البناء الغنائي شكلين رئيسيين الأول منهما : الشكل الاعترافي في القصائد التي عبّر فيها نوازعه وقضاياه الذاتية والثاني : الشكل الخطابي في القصائد التي عبّر فيها عن قضايا المواطن العربي والإنسان عامة. ورأينا كيف لجأ الشاعر الى الحوار والقناع والاستعارات التراثية لتحريك قصائده نحو بناء درامي يبعد القصيدة عن الاستقطاب والتمحور حول الذات ويكسبها قواماً انسانياً عاماً بتعدد الأصوات التي عبّر الشاعر -من خلال استنطاقها- عن مواقفه ومواقف العصر الذي يحياه.

وفي الصورة الشعرية استخدم الشاعر الصورة بطريقة بنائية عضوية تندرج في لحمة العمل الفني وقد تناولنا الصورة المفردة ووسائل بنائها من خلال تبادل المدركات، وتراسل الحواس، والتشبيه والوصف المباشر.

والصورة المركبة ووسائل بناءها عن طريق المفارقة التصويرية والتوليد والتراكم، أما الصورة الكلية فقد اتخذت عنده شكلين رئيسيين هما :- البناء المتصل المتنامي الذي تتنامي فيه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصورة الكلية تنامياً تصاعدياً يتشكل فيه النص تدريجياً بشكل متصل، والبناء المنفصل المتراكم الذي تأتي فيه القصائد في مقطوعات ليس هناك ترابط ظاهري بينهما.

ثم ارتقى الشاعر بالصورة من واقعها الملموس الى الواقع المجرد الذي تصبح فيه الصورة رمزاً فتعامل مع الرموز الاسطورية والدينية والتاريخية والشعبية، وبينا كيف كانت نظرة دنقل للتراث إذ يحاول أن يلغي هذه الصنمية التي اتخذتها الأمة العربية للتراث فدان الاستلاب للماضي بالانمحاء فيه وطالب بمساءلته بدل السكن فيه والهرب اليه بهدف معرفة الذات والخروج الى دائرة الفعل الحقيقي لاتخاذ الدور الفاعل على الساحة الكونية.

أما في مجال اللغة فقد زاوج أمل دنقل بين لغة الحياة اليومية وتلك التراثية في المفردات والعبارات ودرسنا كيفية انتاج الدلالة في شعره عن طريق العلاقات الاستبدالية ، والرمزية ، والتكرار ، والحذف وغياب أدوات الربط.

وأخيراً أرجو أن تكون هذه الدراسة قد وفقّت في مراميها أو بعض أهدافها فهذا أملها في منح الدراسة حقها وإفادة القارئ والدارس على السواء ما استطاعت الى ذلك سبيلاً.

والله من وراء القصد

ابتسام أبو محفوظ

الجامعة الأردنية

أيلول ١٩٩٣م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المصادر والمراجع

١ . محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ط ٢ ، دار سيراس للنشر ، تونس ، ١٩٩٢م .

٢ . علي أحمد سعيد ، زمن الشعر ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ .

٣ . مرسيا الياد ، مظاهر الأسطورة ، ترجمة نهاد خياطة ، ط ١ ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ١٩٩١ م

٤ . أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، مكتبة عين شمس ، مصر .

٥ . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، المطبعة الفنية ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٦ . لطفي الخوري ، معجم الأساطير ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٧ . شوقي عبد الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، ط ١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢.

٨ . أمين سلامة ، معجم الأعلام والأساطير اليونانية والرومانية ، ط ١ ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٥.

٩ . الانجيل المقدس ، كتاب العهد الجديد ، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط ، انجيل متى.

١٠ . الكتاب المقدس ، كتاب الحياة ، ط ١ ، ١٩٨٨.

١١ . أحمد حمروش ، ثورة يوليو وعقل مصر ، ط ١ ، مكتبة مدبولي ، ميدان طلعت حرب بالقاهرة ، ١٩٨٥ .

١٢ . خير الدين الزركلي ، الأعلام ، ط ٤ ، دار العلم للملايين ، بيروت، ١٩٧٩، مجلد ٢.

١٣ . طه الولي ، القرامطة أول حركة اشتراكية في الاسلام ، ط ١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨١ .

١٤ . ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء ابناء الزمان ، تحقيق احسان عباس ، دار صادر ، بيروت، ١٩٧٠ ، مجلد ٢ .

١٥ . ول ديورانت ، قصة الحضارة ، ترجمة محمد بدران، الإدارة الثقافية، جامعة الدول العربية، القاهرة، مجلد ٣ - ج ١ .

١٦ . المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٥ ، دار الفكر ، ١٩٧٣ ، ج ٢ ، ص ١٣٦ - ١٤١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٧ . نصر بن مزاحم المنقري ، وقعة صفين ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، ط ٢ ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ١٩٨٢ م .

١٨ . قصة الزير سالم أبو ليلى المهلهل ، المكتبة الثقافية بيروت ، لبنان .

١٩ . عبد الحميد يونس ، معجم الفلكلور ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٣ .

٢٠ . ارشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣ .

٢١ . جهاد فاضل ، الحوادث تلتقي أمل دنقل في القاهرة ، مجلة الحوادث ، ع ١٣٧٤ ، ١٩٨٣.

٢٢ . منير فوزي ، صورة الدم في شعر أمل دنقل مصادرها ، قضاياها ، ملامحها الفنية ، رسالة ماجستير ، جامعة المينا ، مصر ، ١٩٩٠.

٢٣ . اعتماد عبد العزيز ، آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل ، مجلة ابداع ، ع ١٠ ، السنة الأولى، ١٩٨٣.

٢٤ . سلامة آدم ، أوراق من الطفولة والصبا ، مجلة ابداع ع ١٠ ، السنة الأولى ، ١٩٨٣.

٢٥ . اعتدال عثمان ، جماليات المكان ، مجلة الاقلام ، ع ٢ ، السنة ٢١ ، ١٩٨٦.

٢٦ . نسيم مجلي ، أمل دنقل امير شعراء الرفض ، المركز القومي للآداب ، ١٩٨٨ .

٢٧ . أديب نايف ، التحديق في الموت ، المجلة الثقافية ، الجامعة الأردنية ، ع ٤ ، ١٩٨٤.

٢٨ . عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط ٣ ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨.

٢٩ . غالي شكري ، شعرنا الحديث الى أين ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ م .

٣٠ . عبد الوهاب قتاية ، آخر حوار مع أمل دنقل ، مجلة الأوراق ، ع ٤ ، ١٩٨٣ .

٣١ . ف . أ . ماثيسن ، ت . س اليوت الشاعر الناقد ، ترجمة احسان عباس ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٥ .

٣٢ . جلال العشري ، أزمة الشعر الجديد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مجلة الفكر المعاصر ، ع ١٥٣ ، يوليو ١٩٦٩ .

٣٣ . دبليو دوسن ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٣ ، مجلد ٣ .

٣٤ . ليون شانصوريل ، تاريخ المسرح ، نقله الى العربية خليل شرف الدين ونعمان اباظة ، ط ١ ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٠ .

٣٥ . عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية ، ط ١ ، منشورات نزار قباني ، ١٩٦٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٦ . جابر عصفور ، اقنعة الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، ع ٤ ، م ١ ١٩٨١ م .

٣٧ . جابر قميحة ، التراث الانساني في شعر أمل دنقل ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٨ . عبد العزيز الحاجبي ، القناع في شعر أمل دنقل ، بحث لنيل شهادة الكفاءة في اللغة العربية وآدابها ، تونس ، ١٩٨٧ م .

٣٩ . صلاح فضل ، انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل ، مجلة فصول ، ع ١ ، م ١ ، ١٩٨٠.

٤٠ . صالح أبواصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

٤١ . نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٤٢ . السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الأبداعية ، ط ١، ١٩٧٩ .

٤٣ . كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ط ١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

٤٤ . رينيه ويلك واوستين دارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، ط ٣ ، ١٩٦٢.

٤٥ . محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٨٣ م .

٤٦ . عبله الرويني ، من الالهي الى البشري في قصيدة "سفر التكوين" مجلة أدب ونقد ، ع ٢٣٩ السنة الخامسة ، ١٩٨٨ .

٤٧ . محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٤٨ . أنطون غطاس كرم ، الرمزية والأدب العربي الحديث ، دار الكتاب ، بيروت .

٤٩ . احسان عباس ، فن الشعر ، ط ٣ ، دار الثقافة بيروت .

٥٠ . مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مطبعة الرسالة القاهرة ، ١٩٧٠ .

٥١ . اسماعيل رسلان ، الرمزية في الأدب والفن ، القاهرة .

٥٢ . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ط ٣ ، دار الأندلس ، ١٩٨٣ .

٥٣ . سيد البحراوي ، حوار الدم أو يعود كليب حيًا مع الشاعر أمل دنقل ، مجلة خطوة ، ع٥ ، ١٩٨٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٤ . ابراهيم منصور ، حوار الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة في مصر ، مع أمل دنقل، جريدة السفير ، الأحد ١٤/٦/١٩٨١.

٥٥ . أحمد بدوي ، ندوة قضايا الشعر المعاصر ، مجلة فصول، مجلد ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١ .

٥٦ . اللقاء الأخير مع أمل دنقل اجراه محرر الشؤون الثقافية، مجلة اليمامة ، ع ٧٥٥ ، ١٩٨٣.

٥٧ . ضياء عزاوي ، كيف نعيد قراءة التاريخ قراءة معاصرة ، مجلة المعرفة ، ع ١٦١ ، ١٩٧٥.

٥٨ . جيمس فريزر ، أدونيس ، أو تموز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات ، ١٩٧٩ .

٥٩ . مختار السويفي ، مصر والنيل في أربعة كتب عالمية ، ط ١ ، الدرا المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٦٠ . القرآن الكريم.

٦١ . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ط ٢ ، منشورات المؤسسة العامة ، طرابلس ، ١٩٧٨.

٦٢ . أبو الطيب المتنبي ، ديوان المتنبي ، بشرح أبي البقاء العكبري ، ضبطة وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا ، وابراهيم الأبياري ، وعبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى البابي وأولاده ١٩٣٦ . ج ٢ .

٦٢ . ابو تمّام حبيب بن أوس الطائي ، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف سع ، ١٩٦٥ ، ج ١ .

٦٤ . عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل السني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا وتونس ، ١٩٧٧ .

٦٥ . رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م.

٦٦ . عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي في مواجهة التفجين، ط ١،١٩٨١، ص٤٣-٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

The Poetry Structure in Amal Dunkul Poet
- ABSTRACT -

The modern critc study concentrates on the text being an intergral part. It is a living structure with no stature except with the unity of its elements in a mixed inter-action. On the basis of such awareness of the ciritic reality to which the criticism circles are moving to, I had a self tendency to write on and selected the subject of structure for my Masters Degree in the Arabic Language & Literature. I have attempted to study this subject in an intergral manner with a contemporary peot namely Amal Dunkul.

I have divided this thesis to an Introduction, Four Chapters and a Conclusion. I have tackled in the First Chapter the Peot's experience in peotry with sources and thought issues. I went through the general sources of poetic experience namely lenged, religion, history and popular heritage. In the Second Part, I emphasized the prominent issues on wich the peotry experience has revolved namely the relationship between the authority, culture, national and regional issues as represented in the Arab-Zionism Struggle, immigration and death.

I tackled in the Second Chapter the technical build-up in Dunkul's Peom where I studied the development of the technical build-up of the Peom v.v. song i.e. the dramatic formation with which the Peot had used such as the theatrical techniques and investigative story.

In the Third Chapter, I tackled the peotic picture and the method of building up the individual, complex and total image. I have allocated to the heritage symbol a special part in view of its importance in the Peom's build-up.

In the Fourth Chapter. I reviewed Amal Dunkul's glossary, his constructions and method of production by methodical study which shows the general characteristics to the structures in his peotry.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

In the Conclusion, I have tackled the most importance results reached in this study.

However, the methodology utilized in this study was the critic beautiful and historic one as I was concentrating on the study and dialogue with the texts and criticizing same methodwise as well as tieing them with the social and historic and circumstances in which they were written.

In this study, I relied on basic sources viz the Peot's literary works, Researchers and laymen refrences who wrote on Amal Dunkul in the Periodical, Books and University thesis.

Finally, I wish to express my deep thanks to my esteemed Tutor Dr. Waleed Saif who supervised this thesis. I also wish to extend my thanks to my esteemed Professors Dr. Abdul Rahaman Yaghi and Dr. Sameer Qatami for their Participation in the discussion of this thesis.

I am ever gratful for all what they extended to this thesis.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit