تجلياتُ المَوْت
في شِعْر أمل دنقل

جابر القصاص

إهداء:-

- إلى روح والـدي..

الذي طالما رآني حلمًا.. ورحل قبل أن يتحقق!!

- إلى والدتي..

التي طالما أمطرتني بدعواتها ودموعها في أفراحي وأتراحي..

- إلى أستاذي الدكتور/ مُحَمَّد أبو الفتوح..

ذي العيون التي تترقرق بالطيبة!!

- إلى الصديقين العزيزين/ خـالد جيلاني – مصطفى كامل القاضي..

اللذين لولاهما لما بلغت هذا الذي بلغته بإذن ربي!!

- إلى أبنائي الغوالي..

نبت العمر اليانع، وشموس الأفق الواعد!!

- وأولًا وآخـرًا: إلى من تحملتني في هزائمي..

فكانت أكبر انتصاراتي!!

أهديهم جميعًا هذه الدراسة!!

مقدمة

لا شك أن اسم (أمل دنقل) فرض نفسه على الدوائر الثقافية العربية ابتداءً من عقد الستينيات، وما زال ساطعًا إلى اليوم، كعلم لواحد من أبرز شعراء العربية خلال القرن العشرين، ولا نغالي لو قلنا: من أبرز شعراء العربية على مدار عصورها!

لقد التصق اسم أمل بالقضايا الوطنية والقومية، فكانت قصائده مرآة للواقع العربي في انكساراته، وكان يمثل لسان حال الأمة العربية فيما تمر به من نوازل وكبوات، فاستحق مكانة رفيعة بين أبناء جيله، حتى أطلق عليه الناقد والشاعر فاروق شوشة لقب (شاعر اليقين القومي)[١]، كما لقبه الناقد نسيم مجلي بـ (أمير شعراء الرفض)[٢].

وبالرجوع إلى الحركة النقدية حول نتاج أمل دنقل الشعري: نجد أنهم يقسمون شعره إلى أربعة محاور، أو أبعاد، هي: الحب، المدينة، الثورة، الموت. وهناك من يقسمها إلى: الرفض – القومية – المرأة – الموت[٣].

أي أن الموت هو البعد الرابع والأخير في إبداع أمل دنقل، ويتشكل في ديوانه الأخير (أوراق الغرفة ٨)، الذي كتبه في مراحل عمره الأخيرة، وهو يكابد داء السرطان، وصدر بعد وفاته مجسدًا أعتى حالات الوهن، والمرض، ومستحضرًا الموت بصورة مجسدة، فيقول:-

أمسِ فاجأته بجوار سريري
ممسكًا – بيدٍ – كوب ماء
ويدٍ– بحبوب الدواء
فتناولتها..!
كان مبتسمًا

---

(١) عنوان مقالة نشرت في مجلة (إبداع)، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م.

(٢) أصدر كتابًا يحمل الاسم نفسه، ضمن إصدارات (مكتبة الأسرة)، سنة ٢٠٠٠م.

(٣) عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة ١٩٩٤م

وأنا كنت مستسلمًا
لمصيري[١]

لكن من يمعن النظر في نتاج أمل دنقل الشعري كاملًا سينتبه لحضور الموت بقوة خلال جميع دواوينه وقصائده، حتى المبكرة منها، بشكل يثير الدهشة والتساؤل، ويغري بالبحث والاستقصاء، فمثلاً ديوانه (مقتل القمر) – وهو الديوان الأول له من حيث إبداعه، والثالث من حيث صدوره – يحمل عنوانًا دالاً على الموت!

فإذا طالعنا ديوانه الثاني (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) نجد من بين عناوين القصائد: (موت مغنية مغمورة)، (الموت في لوحات)، (العشاء الأخير). وكلها عناوين تتضمن مفردات الموت! علمًا بأن الديوان صدر في أعقاب نكبة ١٩٦٧م، تحديدًا سنة ١٩٦٩م، أي في مرحلة مبكرة من حياته.

وفي ديوان (تعليق على ما حدث) – الذي صدر سنة ١٩٧١م – نجد من بين عناوين قصائده: (في انتظار السيف)، (فقرات من كتاب الموت)، (الحداد يليق بقطر الندى)، (ميتة عصرية)، (الضحك في دقيقة الحداد)، (الموت في الفراش). وهي أيضًا كلمات تنضح بالموت!

وديوانه – الذي لم يكتمل – (أقوال جديدة عن حرب البسوس) – صدر سنة ١٩٨٣م، لكن كتابته سابقة لذلك – يتألف من قصيدتين فقط: (مقتل كليب)[٢]، و(أقوال اليمامة ومراثيها)، أي أن الموت هو فحوى الديوان ككل.

فهذه مجرد عناوين لقصائده في دواوينه الأولى، بعيدًا عن ديوانه الأخير، تؤكد بما لا يدع مجالًا للشك أن للموت حضورًا قويًا ونافذًا في إبداع أمل دنقل، ونتاجه الشعري كاملًا، وليس الديوان الأخير فحسب! وحين نتتبع مفردات قصائده سنجد الأمر أكثر حضورًا بكثير[٣]، وهو ما تنبه له قبلنا د. صابر عبد الدايم فقال: "ولا تكاد قصيدة لأمل تخلو من إيقاع الموت: مفردة شعرية،

---

(١) من قصيدة (لعبة النهاية)، ديوان (أوراق الغرفة ٨)، مؤرخة بتاريخ يونيو ١٩٨٢م، الأعمال الكاملة، الناشر دار الشروق، القاهرة، ط١ سنة ٢٠١٠م، ط٢ سنة ٢٠١٢م، ص ٣٨٢.

(٢) وتعرف أيضًا باسمين آخرين: (الوصايا العشر)، و(لا تصالح)، وهي أشهر قصائده على الإطلاق.

(٣) وهو ما قمت به فعليًا في الفصل الثاني بعون الله تعالى.

أو تركيبًا أسلوبيًا، أو صورة فنية، أو بناء دراميًا"[1]، وعلينا أن نبحث عن جذور وأسباب هذا الحضور، ونتساءل عن مصادر إلهامه في هذا الجانب، فلا نبالغ لو قلنا إن كل أبعاد ومحاور شعر أمل دنقل الأخرى: الحب – المدينة – الثورة، منبثقة من فكرة الموت ذاتها، وهو ما سأسعى لإثباته وبيانه من خلال فصول ومباحث هذه الرسالة، والله الموفق.

*** أهمية الموضوع:**

إن استحضار الشعراء (الموت) في أشعارهم ليس بالشيء الجديد، فقد تعرض كثير من الشعراء لفكرة الموت بوجه عام، وبعضهم صاغ له فلسفة خاصة، كطرفة بن العبد، وأبي العلاء المعري، وأضرابهما، لكن يلاحظ على هؤلاء الآتي:-

١- أنهم ينتمون إلى حقب زمنية قديمة جدًا، ولا نكاد نجد شاعرًا عربيًا حديثًا تناول نفس الصدد مثلما فعل أمل دنقل في نتاجه الشعري.

٢- كان الوازع الديني العقدي أو الأخلاقي هو المحرك – أو الباعث – للفكرة لديهم، إما على سبيل الاعتقاد، أو على سبيل التمرد على الاعتقاد السائد، بينما لم يكن الأمر كذلك في حالة أمل دنقل، بل كان للأمر بواعث شخصية وفكرية تتعلق بحس الشاعر ونشأته، ورؤيته للواقع السياسي والاجتماعي من حوله، على النحو الذي سأبينه في الدراسة بإذن الله.

٣-كان تناول هؤلاء الشعراء لفلسفة الموت تناولًا مباشرًا، وينطوي على الحكمة الصريحة، بينما تناول أمل دنقل للغرض كان متشعبًا ومتنوعًا، يجمع بين المباشرة، وعدمها، وبين الوضوح والإبهام، وبين الواقع والتصوير، وقد أضاف إليه الشاعر تصورات وانعكاسات مبتكرة، لم يُسبق إليها، كما سنعرض في هذه الدراسة بإذن الله.

---

(١) من مقالة بعنوان: ثنائية الموت والحياة، منشورة بمجلة اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، مصر، العدد (١١)، سنة ١٩٩١م، ص ٢٠٢. وللأمانة لم أكن قد وقفت على هذه المقالة وقت اختياري هذا الموضوع.. لكنني كنت قد كتبت مقالة بعنوان: (مادة الموت في قاموس أمل دنقل) نشرت بمجلة دورية محلية يصدرها نادي الشعب الرياضي بمدينة قوص، في العدد الرابع، الصادر في شهر يونية ٢٠٠٥م، قلت فيها نصًا: "ولعل هذا – أي ديوان الغرفة (٨) – ما دفع كثيرًا من النقاد للإيمان بأن إدراك أمل للموت بدأ باكتشافه المرض، وهذه نظرية خاطئة تمامًا، وفيها قصور واضح، فالمتتبع لنتاج أمل الشعري سيجد مادة الموت شائعة شيوعًا غريبًا حتى في الدواوين المبكرة مثل (مقتل القمر) وبقية دواوينه .....".

إن فكرة الموت نفسها فكرة لها قيمتها في التراث البشري، نظرًا لتعلقها بالفطرة، والاعتقاد، والروابط العاطفية والإنسانية، فضلًا عن تأثيرها القوي في الواقع الذي نحياه، والآثار النفسية المرتبطة بوقوعها في المحيط الأسري والبيئي، وما تحظى به من قدسية ومهابة، وبالتالي فإن تناول هذه الفكرة بشكل ينطوي على العمق والحكمة، مع الابتكار في التناول يجعلها أكثر أهمية، وأكثر جذبًا واستثارة للنفوس والأذهان، وهو ما نجح شاعرنا أمل دنقل أيما نجاح في بلوغه، على النحو الذي سنطرحه بإذن الله من خلال هذه الدراسة.

ومن خلال أهمية تلك الفكرة – فكرة الموت – وقدسيتها، وأيضًا من خلال أهمية ما خلفه الشاعر أمل دنقل من نتاج شعري غزير وعميق، نال تقدير جميع المهتمين بالشعر خاصة، وبالأدب عامة..

وهذه الدراسة تتكون من مقدمة – وهي التي عرضتها الآن – وفصل تمهيدي، وفصلين رئيسين، على النحو التالي:

* **الفصل التمهيدي**: وهو يشتمل على مبحثين:

- الموت في التراث الإنساني وثقافات الشعوب.
- والموت في الشعر العربي القديم.

أستعرض في هذا الفصل النظرة البشرية لماهية الموت وحتميته، عبر الطوائف والفئات المختلفة، ابتداءً برؤى فلاسفة الإغريق في عصور النهضة، وانتهاء باعتقاد الدين الإسلامي، حيث تباينت نظرة الفئات والطوائف لماهية الموت، وما يليه، وبعض تلك الرؤى كان فرديًا تم التوصل إليه بالتأمل والقياسات الذهنية، والبعض الآخر كان جماعيًا تبنى المجتمع تزويد عقول ووجدان أفراده به.

كما أستعرض أيضًا نظرة الشعراء العرب للموت في العصر الجاهلي، ثم العصور الإسلامية الأولى، وكيف صاغوا رؤيتهم للموت في اشعارهم، وذلك كتوطئة قبل التوصل إلى رؤية شاعرنا للموت في نهاية الدراسة، ومقارنتها بتلك الرؤى العتيقة، واستنتاج مناحي تأثره بها إن لوحظ هذا التأثر..

*** الفصل الأول: أمل دنقل.. حياته وشعره ومصادر إلهامه:**

وهذا الفصل يشتمل على ثلاثة مباحث، هي:

١- الحياة والنشأة:

استعرضت فيه سيرة الشاعر الشخصية، وأبرز مكوناتها وتجاربها الذاتية، وعلاقة ذلك بشعره وتأثيره عليه، للوقوف على التجربة الشعورية لما نظمه وأبدعه شاعرنا من قصائد ودواوين، ومدى تأثير حياته ورؤيته الذاتية على شعره. والتوصل إلى جذور إبداعه، وبواعث موهبته.

٢- النتاج الشعري لأمل دنقل وخصائصه الفنية:

استعرضت فيه جميع ما نشر للشاعر من قصائد ودواوين مطبوعة، وملابسات نشرها، مع التنويه إلى بعض القصائد التي نظمها الشاعر ولم ينشرها لأسباب ذكرتها، وما احتوته تلك القصائد من رؤى وبنى دلالية، وسلطت الضوء على بعض المناسبات الشعرية التي عاشها، وأثرها عليه، ومدى تأثير حياته ورؤيته الشخصية على شعره.

٣- مصادر إلهامه:

لكل أديب ومبدع مصادر يستلهم منها عناصر ومفردات إبداعه، ويصوغ منها ما ينظمه من أعمال أدبية، ومؤثرات تشكل وجدانه الشعري، ووعيه الذاتي ورؤيته للواقع والمناخ من حوله، فقد تعرضت لمصادر إلهام شاعرنا أمل دنقل، ومدى تأثيرها في وجدانه ووعيه وقلمه.

*** الفصل الثاني: حضور الموت في شعر أمل دنقل:-**

وهو الفصل الذي يشتمل على مادة البحث الرئيسة، ويتناول فلسفة الموت في إبداع شاعرنا وصور التعبير عنه، وجذور تلك الرؤية، ويشتمل على ثلاثة مباحث هي:

١- مفردات الموت في شعر أمل دنقل:

حاولت في هذا المبحث إبراز الحضور المكثف والطاغي على قصائد أمل دنقل، منذ المرحلة المبكرة من حياته، مما انعكس على المفردات الشعرية التي استخدمها في كافة قصائده المنشورة، ودواوينه المطبوعة، وغيرها، وقمت بعمل حصر إحصائي لورود المفردات الدالة على الموت في جميع قصائده، لتأكيد كثافة حضور الموت في وعيه ووجدانه، ومن ثم في شعره وإبداعه.

٢- صور الموت في شعر أمل دنقل:

استعرضت فيها صور وأنماط الموت التي استدعاها الشاعر في قصائده، ودلالاتها، ومدى ارتباطها برؤيته الذاتية والوطنية، مع تناول الصور التعبيرية التي وظفها الشاعر لخدمة تلك الرؤية.

٣- فلسفة الموت عند أمل دنقل:

في هذا المبحث – الأخير – أبرزت مؤدَّى ذلك الحضور الكثيف للموت في نتاج شاعرنا، مع استكشاف فلسفة الموت الخاصة بالشاعر، وكيفية صياغته لها، والبنيات اللغوية والدلالية التي استخدمها.

هذا وبالله التوفيق.

جابر القصاص

يوليو ٢٠١٩م

***

– فصل تمهيدي –

١– الموت في التراث الإنساني وثقافات الشعوب

القطارات ترحل بين قضيبين: ما كان – ما سيكون!

والسماء رماد.. به صنع الموت قهوته..

ثم ذرّاه كي تتنشقه الكائنات

فينسلّ بين الشرايين والأفئدة

..

[سفر ألف دال – ديوان: العهد الآتي]

***

إن فكرة (الموت) لها من الأهمية والضرورة ما جعلها تحتل مكانًا بارزًا في أذهان وعقائد الأمم المختلفة.. فثنائية (الحياة/ الموت) مقترنة ومتصلة منذ بدء التاريخ البشري، وحتى قيام الساعة، فحيثما وجدت الحياة يوجد الموت، والموت لا يكون إلا في وجود حياة ما، وهذا يعني رسوخ فكرة الموت في نفوس البشر بشكل يقيني، وإذا كان هناك من أظهر الاستخفاف بفكرة الموت، أو دعا لإهمالها، مثل الفيلسوف اليوناني القديم أبيقور (٣٤١ – ٢٧٠ ق. م) الذي رأى أن الخوف من الموت هو العقبة الكبرى في سبيل السلام العقلي، وكانت فلسفته تدور حول مبدأ: (الموت لا يعنينا في شيء!)[١].

وهو ما ذهب إليه أيضًا الفيلسوف الهولندي الحديث – نوعًا ما – باروخ سبينوزا (١٦٣٢ – ١٦٧٧م) حين قال: "الإنسان الحر لا يفكر في الموت إلا أقل القليل، لأن حكمته هي تأمل الحياة لا الموت"[٢]..

---

(١) انظر: جاك شورون: (الموت في الفكر الغربي)، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة – الكويت، ١٩٨٤م، ص ٦٧ – ٧٠.

(٢) نفسه: ص ١٤١

إلا أن الأمر في الواقع سار – ويسير – إلى عكس ما اتجهت تلك الطائفة إليه، ففكرة الموت أثارت هلع وفضول البشرية منذ نشأتها، وحتى تقوم الساعة، وتنوعت رؤى فئات البشر إلى ماهية الموت وحقيقته، كما تنوعت الفلسفات والنظريات المصاغة حوله، وذلك لأسباب عديدة:

منها: إدراك البشر حتمية وقوع الموت لكل فرد منهم، وسواء كان هذا الإدراك نابع من الحدس والفطرة، كما ادعى مكسر شيلر (١٨٧٤ – ١٩٢٨م)، الذي أكد على إن الإنسان يعرف على نحو حدسي أنه يتعين عليه أن يموت، وأن الموت أمر قبلي سابق على أية ملاحظة، أو أية تجربة استقصائية. أم كان نابعًا من التجربة كما ادعى (لاند سبيرج) أن الإنسان يصل إلى معرفة الموت من خلال تجربة خاصة بالموت، وساق أمثلة لتلك التجربة: حالات الإغماء – السبات العميق – المعايشة الحية للموت في الحوادث الخطيرة – موت الرفقاء ..... إلخ[١]..

وهو ما نجد له شاهدًا في الدين الإسلامي، في تفسير قوله تعالى: {أَوَلَمْ نُعَمِّرْكُمْ مَا يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَنْ تَذَكَّرَ وَجَاءَكُمُ النَّذِيرُ} [فاطر: ٣٧] قال القرطبي: "{وَجَاءَكُمُ النَّذِيرُ} – وقرئ: {وَجَاءَتْكُمُ النُّذُرُ} واختلف فيه، فقيل: القرآن، وقيل: الرسول، قاله زيد بن علي وابن زيد، وقال ابن عباس وعكرمة وسفيان ووكيع والحسين بن الفضل والفراء والطبري: هو الشيب، وقيل: النذير: الحمى، وقيل: موت الأهل والأقارب، وقيل: كمال العقل"[٢].

ومن تلك الأسباب أيضًا: أن ظاهرة الموت على الرغم من وقوعها أمامنا كل لحظة إلا أنها تحظى بغموض كبير فيما يتعلق بماهيتها، وذلك لأننا لا نمارسها بأنفسنا، بل نراها في الآخرين من حولنا، ومن يمارسها لا يعود ليخبرنا، وهو ما عبر عنه الفيلسوف اليوناني أبيقور بقوله: "إذا كنا لا يكون الموت، وإذا كان الموت لا نكون"[٣]. وهو أيضًا ما صاغه الشاعر العربي أبو الطيب المتنبي بقوله:

فالموت تُعرف بالصفات طباعه لم تلق خلقًا ذاق موتًا آئبًا[٤]

---

(١) جاك شورون: ص ١٨ – ٢٠

(٢) شمس الدين القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط٢ سنة ١٩٦٤م، جـ ١٤، ص ٣٥٣.

(٣) جيمس ب. كارس: الموت والوجود، ترجمة: بدر الديب، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ١٩٩٨م.

(٤) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، ط١ سنة ١٩٨٣م، ص ١١٠.

أي: أن الموت يعرف بالوصف فقط، إذ لم يرجع أحد من الممات ليخبرنا عن حقيقته.

إن هذا الغموض المصاحب لظاهرة الموت كان سببًا رئيسًا في تباين التصورات والفلسفات المعبرة عنه، مع تباين ثقافات البشر ومراحل الزمان.

وثمة سبب ثالث له أثره أيضًا: أن المجتمع هو المتحكم في تشكيل التصورات عن الموت، بما يمده لأفراده من ثقافات وأفكار، ولهذا تجد كل مجتمع يتبنى تصورًا ما عن الموت من خلال ما يسوده من دين وثقافة وتراث، على نحو يخالف ما يسود المجتمعات الأخرى، أما التصورات الفردية للموت فقد تتلاقى مع تصور المجتمع في بعض الوجوه دون بعض، وقد تتعارض معه من كل الوجوه، وفي الحالتين تجد معارضة مجتمعية كبيرة، لمخالفتها اعتقاد المجموع!

ومن ثم سنجد للموت عشرات التصورات، وربما أكثر، وقد تتلاقى تلك التصورات، وقد تتصادم، لكن المؤكد أن كل فلسفة وتصور تداعياته على حياة الأفراد والمجتمعات.

إن فكرة (الموت) قديمة قدم البشرية ذاتها، بل ربما أقدم من البشرية أيضًا، فقد قص لنا القرآن الكريم – وهو أصدق وأحسن القصص – كيف كانت البداية الأولية للعنصر البشري، حين قال الله تعالى لملائكته: {إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً} [البقرة: ٣٠]، فكان رد الملائكة على هذا الأمر في صورة تساؤل: {قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء}.. ولا شك أن سفك الدماء صورة – أو سبب – من صور – أو أسباب – (الموت)..

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن: من أين علمت الملائكة بوقوع ذلك من العنصر البشري مستقبلاً؟ ولعلماء التفسير في جواب هذا السؤال قولان:

أحدهما: أن الله تعالى خلق الجن قبل الإنس، وأسكنهم الأرض، ففسدوا فيها وسفكوا الدماء، فأرسل الله تعالى إليهم الملائكة فقاتلتهم، وطردتهم إلى جزائر البحور، وأطراف الجبال، فلما أخبرهم المولى عز وجل بأنه سيخلق خلقًا جديدًا يخلف هؤلاء في الأرض، ظنت الملائكة أن هذا الخلق الجديد سيفعل ذات الشيء، أي أن الملائكة طرحت ذاك التساؤل بالظن والقياس..

والقول الثاني: أن يكون الله تعالى أعلمهم بصفة هذا الخلق الجديد، أنه سيكون من ذريتهم من يعصي ويفسد ويسفك الدماء، فتساءلت الملائكة عن الحكمة من ذلك، بالعلم اليقيني الناجم عن إخبار الله تعالى إياهم بصفات ذلك الخلق.

وقد ذكر ابن جرير الطبري – إمام أهل التفسير – هذين القولين في تفسيره، ومال إلى ترجيح القول الثاني، وساق الروايات المسندة التي ترجح ذلك، قائلاً: "وأما وصفُ الملائكة مَن وصفت – في استخبارها ربَّها عنه – بالفساد في الأرض وسفك الدماء، فغير مستحيلٍ فيه ما رُوي عن ابن عباس وابن مسعود من القول الذي رواه السُّدّيّ، ووافقهما عليه قتادة من التأويل: وهو أن الله جل ثناؤه أخبرهم أنه جاعلٌ في الأرض خليفة تكون له ذرية يفعلون كذا وكذا، فقالوا: {أتجعل فيها من يفسد فيها}، على ما وصفت من الاستخبار."[1]اهـ، وقد سار على هذا القول – تبعًا للطبري – جمهور المفسرين، والله تعالى أعلم.

والمقصود: أن فكرة الموت سبقت فكرة حياة البشر، ثم استقرت في وجدانهم منذ بدء الخليقة، فالقرآن الكريم يقص لنا في سورة أيضًا من خبر سيدنا آدم عليه السلام مع إبليس حين أراد إغواءه وإغراءه على معصية الله عز وجل بالأكل من الشجرة المحرمة، فقال له: {هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ} [طه: ١٢٠].. والخلد: نقيض الفناء والموت، مما يعني أن فكرة الموت كانت مستقرة في نفس آدم وحواء – عليهما السلام – على الرغم من عدم وقوعه فعليًا في جنسهما حتى وقتذاك، ومن ثم انطلت عليهما الحيلة، حيث استغل إبليس – لعنه الله – فكرة الموت نفسها، والرغبة الفطرية عندهما في الحياة، وذلك قبل وقوع أول حادثة موت فعلية في نسلهما، وهي التي قصها القرآن الكريم في سورة المائدة، من أول قوله تعالى: {وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ ....} حتى قوله: {فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِين} [المائدة: ٢٧ – ٣١] ونفس القصة موجودة في العهد القديم بسياق قريب من هذا[2].

وما يسترعي انتباهنا في القصة، أن الابن القاتل قال لأخيه:{لَأَقْتُلَنَّكَ}، فهو إذن يعرف معنى القتل والموت مسبقًا، من قبل حدوثه، وهذا يقوي اتجاه (شيلر) إلى أن الموت أمر حدسي فطري، ليس بحاجة إلى تجربة مشاهدة لمعرفته.

---

(١) مُحَمَّد بن جرير الطبري: جامع البيان في تأويل آي القرآن، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ط١، سنة ١٤٢٠هـ، جـ١٨، ص ٤٧١.

(٢) سفر التكوين: الإصحاح الرابع، العدد (١ – ١٦)

كانت تلك أول تجربة واقعية لجنس البشر مع الموت، الذي أصبح بمرور الوقت أحق الحقائق لدى البشر باختلاف ألوانهم وألسنتهم وطوائفهم ومللهم، فهو الحقيقة المشهودة المعاينة على مر العصور، مع تعدد أسبابه، وتوالي حدوثه، حتى لا تكاد تمر ثانية واحدة دون أن يموت فيها بعض البشر بأسباب متعددة، أو بدون سبب على الإطلاق، وظهر لعامتهم أن الموت هو نقيض الحياة، وعلامات الموت مضادة لعلامات الحياة، فإذا كانت علامات الحياة البيولوجية المعروفة حتى لعامة الناس هي: الحركة، والتنفس، والكلام، والنبض ..... إلخ، فإن علامات الموت هي توقف وانسحاب ذلك كله، ومن هنا كان تعريف لفظة (الموت) في المعاجم اللغوية هو: ضد الحياة.. وإلى هذا ذهب ابن منظور إلى تعريف الموت بأنه: "ضد الحياة."[(١)]، ومثله صاحب القاموس المحيط فسر الموت والميت بأنه: "ضد حيّ"[(٢)]، ونفس الشيء فعله زين الدين الحنفي في معجمه إذ يقول: "الموت ضد الحياة"[(٣)].

***

* حتمية الموت في التراث الإنساني:

إذن فثنائية (الموت/ الحياة) هذه تقودنا إلى حتمية وقوع الموت، فكما أن حياتنا التي نحياها مؤكدة وحتمية، فكذلك الموت مؤكد وحتمي، لأنه يكمل الثنائية الحتمية، وتلك الحتمية مستقرة في أذهان ووجدان

الأمم كافة. لكن بعض المفكرين اعترضوا على ذلك، زاعمين أن الأمم البدائية لم تعرف حتمية الموت، وإنما هذه الحتمية استقرت بتحضر البشرية وتمدنها بعد ذلك[(٤)]، وادعوا أن الأمم البدائية كانت تنظر إلى الموت باعتباره حدثاً طارئاً يصيب البعض كنتاج عمل عدو، أو تأثير قوى شريرة، بشرية ظاهرة كانت أو روحانية خفية، بالإضافة لأسباب أخرى كالمرض والشيخوخة وتداعي قوى الجسد.

---

(١) مُحَمَّد بن منظور: لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط٣، سنة ١٤١٤هـ، جـ٢، ص (٩٠ – ٩٥).

(٢) مُحَمَّد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م، جـ١، ص: ١٦٠.

(٣) ابن عبد القادر الحنفي الرازي: مختار الصحاح، المكتبة العصرية/ الدار النموذجية، بيروت – صيدا، ط٥، ١٩٩٩م، جـ١، ص ٣٠١.

(٤) جاك شورون: ص ١٥، ١٦.

لكن هذه الدعوى فيها من الفساد ما لا يخفى، وتقوم على افتراضات لا وقائع، فلا توجد – في حدود علمنا – آثار أو وثائق تنص على اعتقاد الأمم البدائية بالخلود "الدنيوي"، كما أن تلك الافتراضات تبدو واهية، لأمور عدة، منها:

– فرض أن تلك الأمم لم تعرف موت الصغار – دون الشيخوخة – بشكل فجائي دون علة، والبديهة تحيل ذلك.

– ومنها: اعتبار الشيخوخة والمرض أحد أسباب الموت الطارئ، وكلاهما أمر حتمي للبشر، فمن لم يمت في طفولته وشبابه وكهولته، حتمًا سيبلغ الشيخوخة، على النحو الذي ذكره الشاعر العربي الجاهلي زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تُصب تُمِتْه ومن تخطئ يُعمّر فيهرمِ[1]

وكذلك المرض يصيب البشر كافة، لا سيما تلك العصور البدائية التي لم تعرف سوى العلاج التقليدي، وإذا كانت الشيخوخة والمرض أمرين حتميين، فالموت الناتج عنهما حتمي كذلك، فلا شك لدينا في أن الأمم البدائية أيقنت بحتمية الموت، سواء عن طريق الحدس أو التجربة.

ونضيف إلى ذلك العامل الديني الذي يجعلنا نجزم بأن تلك الأمم لم تكن بمعزل عن الرسالات السماوية والنبوات في مرحلة ما، {وَإِنْ مِنْ أُمَّةٍ إِلَّا خَلَا فِيهَا نَذِيرٌ} [فاطر: ٢٤]، ثم طرأت عليها الوثنية بعد ذلك، كما جاء في الحديث القدسي: "وَإِنِّي خَلَقْتُ عِبَادِي كُلَّهُمْ حُنَفَاءَ، فأَتَتْهُمُ الشَّيَاطِينُ فَاجْتَالَتْهُمْ عَنْ دِينِهِمْ، وَحَرَّمَتْ عَلَيْهِمْ مَا أَحْلَلْتُ، وَأَمَرَتْهُمْ أَنْ يُشْرِكُوا بِي مَا لَمْ أُنَزِّلْ بِهِ سُلْطَانًا ....." الحديث[2].

قال النووي: "(وإني خلقت عبادي حنفاء كلهم) أي: مسلمين، وقيل: طاهرين من المعاصي، وقيل: مستقيمين منيبين لقبول الهداية، وقيل: المراد: حين أخذ عليهم العهد في الذر، وقال: {ألست بربكم قالوا بلى}، قوله تعالى: (وإنهم أتتهم الشياطين فاجتالتهم عن دينهم)، هكذا هو في نسخ بلادنا، فاجتالتهم بالجيم، وكذا نقله القاضي عن رواية الأكثرين، وعن رواية الحافظ أبي

---

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى: دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ سنة ١٩٨٨م، ص ١١٠.

(٢) رواه مسلم في صحيحه برقم (٢٨٦٥)، وأحمد في مسنده (١٧٤٨٤) ومواضع، وابن حبان (٦٥٣) ومواضع، والبزار في مسنده (٣٤٩١)، والنسائي في السنن الكبرى (٨٠١٦)، كلهم عن عياض بن حمار المجاشعي ﷺ مرفوعًا.

على الغسانى (فاختالتهم) بالخاء المعجمة، قال: والأول أصح وأوضح، أي: استخفوهم فذهبوا بهم وأزالوهم عما كانوا عليه، وجالوا معهم في الباطل"[1]اهـ

أي أن حتمية الموت لا شك فيها، وعرفتها جميع الأمم البدائية والمتحضرة، والتي تدين بدين سماوي، وكذلك الوثنية، والأمم التي آمنت بالبعث وكذلك التي لم تؤمن به، فمن ذلك ما يحكى عن جواتما بوذا (٥٦٣ – ٤٨٠ ق. م) مع المرأة التي مات طفل لها، وجاءت تستغيث بـ (بوذا) كي يعطيه دواءً يرده إلى الحياة، فطلب منها (بوذا) أن تأتي البلدة، وتطوف على ديارها، وتطلب من كل بيت حبة خردل، بشرط ألا يكون وقع في هذا البيت حالة وفاة، وبعد أن جابت المرأة كل بيوت وشوارع البلدة رجعت بلا خردل، لأنها لم تجد بيتًا واحدًا لم يحدث فيه موت لأحد أفراده، وبذلك أيقنت بأنها ليست وحدها من فقدت عزيزًا لها، فالموت حتم على كل الناس[2]..

إن وقوع الموت أمر يقيني لكافة البشر، على اختلاف معتقداتهم وثقافاتهم، لكن ماهية الموت هي المجهولة، وكذلك توقيته، وما يلي وقوعه، وهذا ما اتفقت عليه كلمة المفكرين قديمًا وحديثًا، فسقراط نفسه (٤٦٩ – ٣٩٩ ق. م) الذي يعد المعلم الأكبر للفلاسفة يعترف بجهله بالموت وما يليه، ويقول: "إنني لا أملك أية معرفة حقيقية بما يأتي بعد الموت، وإنني على وعي بأنني لا أملك تلك المعرفة"[3]

وقال أيضًا: "ألم تعلموا جميعًا أن الطبيعة حكمت عليّ بالموت منذ لحظة ميلادي؟"[4]

ومن قبله يقول هيرقليطس (٥٤٠ – ٤٨٠ ق. م) الفيلسوف في شذراته: "هناك ينتظر البشر – حين يموتون – أشياء لم ترها عيونهم، ولم يحلموا بها"[5]

وقال سوفوكليس (٤٩٦ – ٤٠٥ ق. م): "الموت وحده هو الذي لا يجد الإنسان شفاء له"[6]

---

(١) يحيي بن شرف النووي: شرح صحيح مسلم بن الحجاج، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٣٩٢هـ، جـ١٧، ص ١٩٧.

(٢) الموت والوجود: ص ٢٠١.

(٣) الموت والوجود: ص ٥١.

(٤) الموت في الفكر الغربي: ص ٥١.

(٥) الموت في الفكر الغربي: ص ٣٩.

(٦) الموت في الفكر الغربي: ص ٤٨.

ومن المفكرين المحدثين نجد باسكال (١٦٢٣ – ١٦٦٢م) يقول: "إنني في حالة جهل تام بكل شيء، فكل ما أعرفه هو أنني لا بد أن أموت يومًا ما، ولكنني أجهل كل الجهل هذا الموت الذي لا أستطيع تجنبه"(١)

وقال تولستوي (١٨٢٨ – ١٩١٠م): "إن حياتك تمر في حضرة الموت، فإذا كنت تعمل من أجل مستقبلك الخاص فإنك تعرف أن الشيء الوحيد الذي ينتظرك هو الموت"(٢)

ومما سبق نتوصل إلى أن حتمية الموت أمر لا خلاف فيه بين فئات البشر وطوائفهم، على تباين معتقداتهم وثقافاتهم، لأن ثنائية (الحياة/ الموت) قد تشكلت منذ نشأة البشرية في فجرها الأول، لا حياة بلا موت، أو كما قال (هيرقليطس): "ما يوجد فينا شيء واحد: حياة وموت، يقظة ونوم، شباب وشيخوخة، صغر وكبر، وكل ضد منهما يتحول إلى الآخر"(٣)

وبمرور الزمان تشكلت لماهية الموت – في أذهان ووجدان البشر – صور شتى، وفلسفات متباينة، لدى الطوائف والفئات المختلفة من البشر، وانعكست تلك التصورات والفلسفات على السلوك والمعاملات، وتبلورت لها طقوس متقاربة ومتباعدة، مما جعل فكرة الموت نفسها – وإن كانت حقيقة معاينة – إلا أنها تحظى بغموض كبير ومثير.

***

*** ماهية الموت في عقائد وثقافات البشر:**

على الرغم من أن الموت حقيقة حتمية الوقوع، إلا أنه لا يزال يكتسي بالغموض، وما زالت البشرية منذ الأزل تنظر إليه برهبة وجهالة، وذلك لأن الموت تجربة يشاهدها الأحياء ولا يمارسونها، ومن يمارسها لا يعود إلى الأحياء ليتحدث عنها، كما قدمنا من كلام الفيلسوف أبيقور بقوله: "إذا كنا لا يكون الموت، وإذا كان الموت لا نكون".

وقد قدمنا – أيضًا – اعترافات بعض أباطرة الفكر بجهلهم التام بماهية الموت، وما يلي وقوعه، ولذلك كانت ثقافة المجتمع هي من تصوغ فكرة الموت، وفق اعتقاداتها الدينية

---

(١) أمل مبروك: فلسفة الموت، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١١م، ص ٤٤/ ٤٥.

(٢) نفسه: ص ٩٣/ ٩٤

(٣) نفسه: ص ٥٤، وجاك شورون: ص ٣٧.

والأيدلوجية، ومع اختلاف المجتمعات وثقافاتها وأيدلوجياتها تباينت تصورات البشرية للموت، وظهرت عشرات – وربما مئات أو آلاف – النظريات التي تصوغ ماهية الموت وحقيقته، ولكن كل تلك التصورات لا تخرج عن ثلاثة وجوه:

– الأول: أن الموت فناء تام، ونهاية محققة وتامة، لا يليها شيء سوى العدم المحض.

– الثاني: أن الموت نهاية نسبية، ومتكررة، بتكرار مرات الولادة.. بمعنى أن الإنسان يعود إلى الحياة مرات عديدة، ويموت في كل مرة، ثم يولد من جديد.

– الثالث: أن الموت عملية انتقال إلى عالم آخر يتسم بالخلود.

فأما الوجه الأول: أن الموت فناء تام: فهي العقيدة التي كان يدين بها كفار العرب قبل الإسلام، ويشاركهم فيها الملاحدة، والدهرية الطبائعية، والشيوعيون، وبعض الفلاسفة لا سيما مرحلة ما قبل (سقراط).. حيث أنكروا البعث بكل الوجوه، بالروح أو البدن، وكانت دوافع وبواعث ذاك الإنكار، كما يلي:

– العامل العقلي: وهو ما يتمثل في استبعاد حدوث ذلك البعث، واستحالته عقلًا، مثلما نجد في قولهم: {هَلْ نَدُلُّكُمْ عَلَى رَجُلٍ يُنَبِّئُكُمْ إِذَا مُزِّقْتُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّكُمْ لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ * أَفْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جِنَّةٌ} [سبأ: ٧ – ٨] وكذلك في قوله جل وعلا:{أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُمْ مُخْرَجُونَ * هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ * إِنْ هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِين} [المؤمنون: ٣٥ – ٣٧]. ولفظة (هيهات) تعني: بعُدَ واستحال، قال أبو المظفر السمعاني: "قوله تعالى: {هيهات هيهات لما توعدون} قال ابن عباس معناه: بعيد بعيد ما توعدون، أي: لا يكون ذلك أبدًا، (هيهات) و(أيهات) بمعنى واحد"[1]

– التقليد: حيث ورثوا عقيدة الإنكار عن الآباء والأجداد، والإرث العقدي له مكانة كبيرة في نفوسهم، ولهذا قالوا: {أَإِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَإِنَّا لَمَبْعُوثُونَ * لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا هَذَا مِنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِين} [المؤمنون: ٨٢، ٨٣]

بالإضافة إلى عوامل أخرى، مثل:–

– العامل الاقتصادي، ذلك بأنهم كانوا يتجرون بالمحرمات، كالخمر وغيرها، والاعتقاد بالبعث وما يترتب عليه من جزاء يبطل تجارتهم ومكاسبها.

– والعامل السياسي، فهم كانوا يتولون الزعامة بين العرب لإشرافهم على البيت الحرام، وكانت القبائل الأخرى تشاركهم إنكار البعث، فهدم هذه العقيدة يترتب عليه نزع زعامتهم.

– والعامل الاجتماعي المتمثل في الطبقية، فقد كانوا يأنفون أن تكون هناك سلطة عليا فوقهم تحاسبهم على أعمالهم، وتسوي بينهم وبين عبيدهم وضعفائهم.

أما غير مشركي العرب من الملاحدة فلا شك أن جهلهم بالرسالات السماوية من جهة، وإيمانهم بمحض العلوم الطبيعية من جهة أخرى، واعتمادهم على المشاهدات وحدها، هو ما جعلهم يجحدون الغيبيات برمتها، فهم لا يؤمنون بوجود صانع للكون من الأصل، وبالتالي يجحدون عملية البعث، التي لن يقوم بها سوى الصانع غير الموجود في اعتقادهم.

وقد سلك القرآن الكريم في الرد على مشركي العرب مسلكًا عقليًا، نظرًا لكونهم لا يؤمنون بالوحي وما يجيء به من آيات، وكان القياس هو الوسيلة الرئيسة في سوق الحجة، على النحو التالي:

– قياس البعث على الخلق الأول، من حيث القدرة، فمن قدر على إيجاد الموجودات في الابتداء قادر على إعادتها للحياة مرة أخرى، من بعد الموت، كما نجد في قوله تعالى: {وَهُوَ الَّذِي يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ وَهُوَ أَهْوَنُ عَلَيْه} [الروم: ٢٧]، وفي قوله جل شأنه: {وَيَقُولُ الْإِنْسَانُ أَإِذَا مَا مِتُّ لَسَوْفَ أُخْرَجُ حَيًّا * أَوَلَا يَذْكُرُ الْإِنْسَانُ أَنَّا خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ يَكُ شَيْئًا} [مريم: ٦٦، ٦٧]، {وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِ الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ * قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيم} [يس: ٧٨، ٧٩].

– قياس البعث على الميلاد من حيث مراحل التحول، فكما بدأ أمر الإنسان من نطفة، ثم تحول من حال إلى حال حتى صار إنساناً تام الخلق، ثم يتحول إلى الضعف والشيخوخة، ثم الموت، فكذلك يمكن حدوث التحول من الموت إلى الحياة مرة أخرى، وهو ما نجده في الآيات: {وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ * ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَكِينٍ * ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ

---

(١) منصور بن محمد السمعاني: تفسير القرآن، دار الوطن- الرياض، ط١، سنة ١٤١٨هـ، جـ٣، ص: ٣٧٤ – ٤٧٥.

فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ * ثُمَّ إِنَّكُمْ بَعْدَ ذَلِكَ لَمَيِّتُونَ * ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ} [المؤمنون: ١٢ - ١٦]

- قياس البعث على المشاهدات المرئية في الطبيعة، مثل خروج البيضة من الطائر، وخروج الثمر من الشجر، فكذلك يكون خروج الموتى أحياء من القبور، قال تعالى: {يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ} [الروم: ١٩]

- قياس البعث على عملية الإنبات بالأرض، عقب سقوط المطر، فكما تدب الحياة في الأرض فيخرج منها النبات، فكذلك تدب الحياة في الموتى فيخرجون، {وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُبَارَكًا فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ * وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ * رِزْقًا لِلْعِبَادِ وَأَحْيَيْنَا بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا كَذَلِكَ الْخُرُوجُ} [ق: ٩ - ١١]، وقوله: {وَالَّذِي نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً بِقَدَرٍ فَأَنْشَرْنَا بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا كَذَلِكَ تُخْرَجُونَ} [الزخرف: ١١]

لكن الملاحظ في سياق الآيات التي نقلت لنا عقيدة مشركي العرب أن إنكارهم كان متوجهًا إلى (بعث الأبدان)، كما نجد في الآيات: {وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا هَلْ نَدُلُّكُمْ عَلَى رَجُلٍ يُنَبِّئُكُمْ إِذَا مُزِّقْتُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّكُمْ لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ} [سبأ: ٧]، {وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ} [يس: ٧٨]، ونحوها..

فهل هذا يعني: أنهم كانوا يؤمنون بنوع آخر من الخلود، كخلود الروح الذي ذهب إليه سقراط وأفلاطون، أو خلود العقل الذي ذهب إليه أرسطو؟

في الواقع نحن لا نجد في القرآن الكريم إشارة إلى ذلك، بالرغم من نقله بعض أقوالهم، ولا شك لو أنهم صدر منهم شيء من تلك الفلسفات أو الأقوال فهي بالأهمية التي تستدعي نقلها، كما أننا حين نمعن النظر فيما وصل إلى أيدينا من الشعر والخطابة الجاهليين لا نجد أثرًا للاعتقاد بأي خلود، من أي نوع، مما يقوي فكرة كونهم جحدوا البعث والخلود بكل صوره وأشكاله، وأن نظرتهم إلى الموت كانت باعتباره فناءً تامًا، لا يعقبه أي حدث سوى العدم، والخلود الوحيد الذي شغل تفكيرهم (خلود الذكر)، بمعنى بقاء الصيت والشهرة في الأزمان القادمة.

وقد انعكس ذلك التصور على سلوكياتهم بوجوه عدة:

– منها: الانغماس في اللهو وتحصيل المتع والملذات، قبل نفاد العمر، مما أشاع أنواعًا من الفساد الأخلاقي والاجتماعي في مجتمعاتهم. كما قال امرؤ القيس:

تمتع من الدنيا فإنك فانٍ من النشوات والظباء الحسانِ[1]

– ومنها: السعي وراء الشهرة، من أجل تحصيل الخلود الوحيد الذي يقرون به: خلود الذكر والصيت.

– ومنها في مقابل ذلك: إعلاء قيمة الشجاعة والكرم والإباء، وتفضيل الموت على العيش الذليل، كنوع من المقابلة والتمرد على ما تنتجه تلك العقيدة من الحرص على الحياة، والجبن والتخاذل، وهو ما نجده في صياغة عنترة بن شداد:–

لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل[2]

***

وأما الوجه الثاني: أن الموت نهاية نسبية، ومتكررة، بتكرار مرات الولادة.. وهو ما يطلق عليه (تناسخ الأرواح)، بمعنى: رجوع الروح إلى الحياة مرات عديدة في أجساد أخرى غير الجسد الأول، وهي عقيدة منتشرة في كثير من الطوائف، مثل: الهندوكية، والسيخية، والبوذية، وغيرها، وموجودة أيضًا في الفلسفة اليونانية القديمة، وتسللت إلى بعض الطوائف التي تدين بالديانات السماوية.

وقد عرف علماء المسلمين هذه العقيدة، وتكلموا عنها من حيث حكم الشرع الإسلامي فيها، فقال أبو مُحَمَّد بن حزم: "افترق القائلون بتناسخ الأرواح على فرقتين فذهبت الفرقة الواحدة إلى: أن الأرواح تنتقل بعد مفارقتها الأجساد إلى أجساد أُخَر، وإن لم تكن من نوع الأجساد التي فارقت، وهذا قول أحمد بن حابط، وأحمد بن نانوس تلميذه، وأبي مسلم الخراساني، ومُحَمَّد بن زكريا الرازي الطبيب، صرح بذلك في كتابه الموسوم بالعلم الإلهي، وهو قول القرامطة..." وأضاف: "وذهبت الفرقة الثانية إلى أن منعت من انتقال الأرواح إلى غير أنواع أجسادها التي فارقت، وليس من هذه الفرقة أحد يقول بشيء من الشرائع، وهم من الدهرية، وحجتهم هي

---

(١) من القصيدة التي مطلعها: (لمن طلل أبصرته فشجاني .....) ديوان امرئ القيس وملحقاته، بشرح أبي سعيد السكري، الناشر: مركز زايد للتراث والتاريخ، ط١، سنة ٢٠٠٠م، ص ٥٠٥.

(٢) الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة بن شداد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١ سنة ١٩٩٢م، ص ١٣٥.

حجة الطائفة التي ذكرنا قبلها القائلة: أنه لا تناهي للعالم فوجب أن تتردد النفس في الأجساد أبدًا، قالوا: ولا يجوز أن تنتقل إلى غير النوع الذي أوجب لها طبعها الإشراف عليه، وتعلقها به ..."[1] اهـ.

وقال في موضع آخر: "وأما من زعم أن الأرواح تنقل إلى أجساد أخر، فهو قول أصحاب التناسخ، وهو كفر عند جميع أهل الإسلام. وبالله تعالى التوفيق."[2]

وقال الشهرستاني: "ولقد كان التناسخ مقالة لفرقة في كل ملة، تلقوها من المجوس المزدكية، والهند البرهمية، ومن الفلاسفة، والصابئة"[3]اهـ

وقال القاضي عياض: "وكذلك نقطع على كفر من قال بقدم العالم أو بقائه، أو شك في ذلك على مذهب بعض الفلاسفة والدهرية، أو قال بتناسخ الأرواح وانتقالها أبد الآباد في الأشخاص، وتعذيبها أو تنعمها فيها بحسب زكائها وخبثها"[4]

والمقصود: أن هذه العقيدة قديمة ومنتشرة، ومتوغلة حتى بعض الطوائف المنتسبة لليهودية، والمسيحية، والإسلام، وإن كان أصلها الديانات الهندية القديمة[5].

***

وأما الوجه الثالث: أن الموت هو انتقال إلى عالم الخلود، فهو اعتقاد الديانات السماوية، وبعض الديانات الوثنية، وطوائف من الفلاسفة ابتداءً بسقراط، وتلميذه أفلاطون، لكن على خلاف بين هؤلاء في ماهية وكيفية هذا الانتقال، فقد ذهب سقراط إلى أن الموت يصيب البدن وحده، أما الروح – أو النفس – فإنها خالدة، مع اعترافه بجهله التام بذاك العالم الآخر، وأفلاطون هو الذي صاغ فلسفة سقراط في الخلود، في نقله محاورات سقراط مع أصدقائه:

---

(١) مُحَمَّد بن حزم الأندلسي: الفصل في الملل والأهواء والنحل، وبهامشه: الملل والنحل للشهرستاني، مطبعة مُحَمَّد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ط١، سنة ١٣٤٧هـ، جـ١، ص: ٧٦ – ٧٧.

(٢) ابن حزم: المحلى بالآثار، دار الفكر، بيروت، جـ١، ص: ٤٥.

(٣) أبو الفتح الشهرستاني: الملل والنحل، مؤسسة الحلبي، القاهرة، ط١ سنة ١٣٨٧هـ، جـ١، ص: ١٧٥.

(٤) ابن عياض اليحصبي: الشفا بتعريف حقوق المصطفى، (مذيلاً بحاشية الشمني)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٩هـ، جـ٢ / ٢٨٣.

(٥) انظر: الموت والوجود: ص ١٤٨ – ١٤٩.

(سيمياس)، (سيبيس)، (أقريطون)، قبيل تنفيذ حكم الإعدام الموقع على سقراط، فحاول هذا الأخير إقناع الحاضرين بأن الروح لا تفنى، بل تبقى بعد موت البدن، وأن الموت ما هو إلا: انفصال الروح عن البدن، والتحرر من عالم اللذة الجسدية، ومن سلطة الحواس التي لا تصل إلا إلى مدى قريب لا يحقق المعرفة، مع العلم بأن سقراط نفسه يعترف بجهله بما بعد الموت[1].

أما أرسطو فقد ذهب إلى أن الخلود من نصيب العقل لا الروح، وذلك لأن الفرق بين الإنسان وسائر الحيوان يكمن في العقل، فهو العنصر الإلهي في الإنسان، وبالتالي فهو خالد خلود الآلهة[2]، وإن كان سقراط لم يقدم تصورًا كافيًا لماهية هذا الخلود.

وأما الأديان السماوية فتنظر للأمر نظرة مختلفة، حيث يؤمنون بوجود حياة أخرى بعد الموت، لكن الديانات أضافت إلى تلك الحياة الأخرى مسألة الحساب والجزاء، فالناس يحاسبون على ما بدر منهم في الدنيا، ويلقون جزاءهم، فيكون جزاء الطائعين النعيم، وجزاء العاصين العذاب.

وهذه العقيدة ليست فقط في الأديان السماوية، بل عرفتها بعض الديانات الوثنية، فمن ينظر إلى تراث الحضارة المصرية القديمة سيجد للموت حضورًا كبيرًا فيما خلفوه من آثار وأدوات وثقافة، ويظهر في تعاملهم المتميز مع الموتى، من أول التحنيط والمومياوات، حتى بناء المعابد والصلوات الجنائزية، بل إن الأهرامات نفسها بكل ضخامتها ما هي إلا مقابر ضخمة لحفظ جثث الملوك وأسرهم. أي أن الموت كان مفتاح الحضارة الفرعونية، وبؤرة ثقافتها ومعارفها، وقد وصل لدينا الكثير من معارفهم عن البعث والحساب، على الرغم من وثنيتهم، ولعل تلك الأفكار مصدرها الديانات السماوية نفسها، فنبي الله إبراهيم – أبو الأنبياء – جاء إلى مصر برفقة زوجته سارة، وأهداه ملكها هاجر أم إسماعيل عليهم جميعًا السلام، وسيدنا يوسف عليه السلام عاش بمصر وتقلد فيها أعلى المناصب، وجاء بأسرته إليها، وسيدنا موسى عليه السلام ولد ونشأ بمصر، والقرآن الكريم قص علينا قصص هؤلاء الأنبياء مفصلة، فلذلك لا نستبعد أن تكون فكرة المصريين القدماء عن الموت وطقوسه مستقاة من الرسالات السماوية.

---

(١) انظر: زكي نجيب محمود: محاورات أفلاطون، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠١م، ص: ١٤١ وما بعدها، والموت والوجود: ص ١٨.

(٢) انظر: الموت في الفكر الغربي: ص (٦٢ – ٦٥).

لكن نظرة الديانات السماوية نفسها اختلفت فيما بينها، فمع اتفاقهم على أن الموت عملية انتقال للروح إلى عالم آخر، إلا أن اليهود نظروا للموت على أنه عقاب للإنسان جزاء عصيانه، وقد بدأت المعصية بخطيئة آدم عليه السلام يوم أكل من الشجر، فكان عقابه الفناء له ولذريته، فنجد في سياق القصة في العهد القديم الآتي: [وَأَوْصَى الرَّبُّ الإِلهُ آدَمَ قَائِلاً: «مِنْ جَمِيعِ شَجَرِ الْجَنَّةِ تَأْكُلُ أَكْلاً * وَأَمَّا شَجَرَةُ مَعْرِفَةِ الْخَيْرِ وَالشَّرِّ فَلاَ تَأْكُلْ مِنْهَا، لأَنَّكَ يَوْمَ تَأْكُلُ مِنْهَا مَوْتًا تَمُوتُ»[(١)]]

أي أن المولى عز وجل جعل الموت عقوبة في حال مخالفة آدم عليه السلام النهي، فلما وقعت المخالفة أصبح الإنسان فانيًا، وأصبح الموت عقابًا للمخطئين، حيث نجد في سفر حزقيال: «هَا كُلُّ النُفُوسِ هِيَ لِي، نَفْسُ الْأَبِ كَنَفْسِ الابْنِ، كِلاَهُمَا لِي، النَّفْسُ الَّتِي تُخْطِئُ هِيَ تَمُوت»[(٢)].

وفيه أيضًا: «وظلم الفقير والمسكين، واغتصب اغتصابًا، ولم يرد الرهن، وقد رفع عينيه إلى الأصنام وفعل الرجس * وأعطى بالربا وأخذ المرابحة أفيحيا. لا يحيا. قد عمل كل هذه الرجاسات فموتًا يموت. دمه يكون على نفسه»[(٣)].

ومن ثم أصبحت نظرة اليهود للموت شديدة القتامة، ولا نجد عندهم كلامًا عن النعيم في الآخرة بقدر ما نجد كلامًا عن العذاب والهاوية التي يسمونها (شئول)، وترجمتها (مكان الموتى)، يعتقدون أنها تحت الأرض، وهي مكان مظلم، تذهب إليه جميع أرواح الموتى، وفيها يجري الثواب والعقاب، ففي التكوين: [فَمَزَّقَ يَعْقُوبُ ثِيَابَهُ، وَوَضَعَ مِسْحًا عَلَى حَقَوَيْهِ، وَنَاحَ عَلَى ابْنِهِ أَيَّامًا كَثِيرَةً. * فَقَامَ جَمِيعُ بَنِيهِ وَجَمِيعُ بَنَاتِهِ لِيُعَزُّوهُ، فَأَبَى أَنْ يَتَعَزَّى وَقَالَ: «إِنِّي أَنْزِلُ إِلَى ابْنِي نَائِحًا إِلَى الْهَاوِيَةِ». وَبَكَى عَلَيْهِ أَبُوهُ.][(٤)]

وفي حزقيال: [لأَنَّهَا قَدْ أُسْلِمَتْ جَمِيعًا إِلَى الْمَوْتِ، إِلَى الأَرْضِ السُّفْلَى، فِي وَسْطِ بَنِي آدَمَ مَعَ الْهَابِطِينَ فِي الْجُبِّ. *هكَذَا قَالَ السَّيِّدُ الرَّبُّ: فِي يَوْمِ نُزُولِهِ إِلَى الْهَاوِيَةِ أَقَمْتُ نَوْحًا. كَسَوْتُ عَلَيْهِ الْغَمْرَ، وَمَنَعْتُ أَنْهَارَهُ، وَفَنِيَتِ الْمِيَاهُ الْكَثِيرَةُ، وَأَحْزَنْتُ لُبْنَانَ عَلَيْهِ، وَكُلُّ أَشْجَارِ الْحَقْلِ ذَبُلَتْ

---

(١) سفر التكوين: الإصحاح الثاني: العدد (١٦، ١٧)
(٢) حزقيال: الإصحاح (١٨)، العدد: (٤)
(٣) نفسه: العدد (١٢، ١٣)
(٤) التكوين: الإصحاح (٣٧)، العدد: (٣٤، ٣٥)

عَلَيْهِ. * مِنْ صَوْتِ سُقُوطِهِ أَرْجَفْتُ الأُمَمَ عِنْدَ إِنْزَالِي إِيَّاهُ إِلَى الْهَاوِيَةِ مَعَ الْهَابِطِينَ فِي الْجُبِّ، فَتَتَعَزَّى فِي الأَرْضِ السُّفْلَى كُلُّ أَشْجَارِ عَدْنٍ، مُخْتَارُ لُبْنَانَ وَخِيَارُهُ كُلُّ شَارِبَةِ مَاءٍ. * هُمْ أَيْضًا نَزَلُوا إِلَى الْهَاوِيَةِ مَعَهُ، إِلَى الْقَتْلَى بِالسَّيْفِ، وَزَرْعُهُ السَّاكِنُونَ تَحْتَ ظِلِّهِ فِي وَسْطِ الأُمَمِ.][1]

وفي صمويل: [لأَنَّ أَمْوَاجَ الْمَوْتِ اكْتَنَفَتْنِي. سُيُولُ الْهَلاَكِ أَفْزَعَتْنِي.* حِبَالُ الْهَاوِيَةِ أَحَاطَتْ بِي. شُرُكُ الْمَوْتِ أَصَابَتْنِي.][2]

وخلاصة القول: إن فكرة اليهود عن الموت مخيفة جدًا، وقاتمة، فالموت عقاب، والهاوية تجمع أرواح الأبرار مع الأشرار، ومن ثم كان حرص اليهود على الحياة أشد من غيرهم، كما صرح بذلك القرآن الكريم في موضع، وتحداهم في موضعين، قال تعالى: {وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ} [البقرة: ٩٦]، والتحدي في قوله تعالى: {قُلْ إِنْ كَانَتْ لَكُمُ الدَّارُ الْآخِرَةُ عِنْدَ اللَّهِ خَالِصَةً مِنْ دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُا الْمَوْتَ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ * وَلَنْ يَتَمَنَّوْهُ أَبَدًا بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ} [البقرة: ٩٤، ٩٥]، وفي قوله جل شأنه: {قُلْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ هَادُوا إِنْ زَعَمْتُمْ أَنَّكُمْ أَوْلِيَاءُ لِلَّهِ مِنْ دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُا الْمَوْتَ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ} [الجمعة: ٦].

أما في المسيحية فالأمر يختلف، فبالرغم من أن نظرتهم إلى الموت أكثر مأساوية لأنها ترتبط بموت المسيح عليه السلام وفق اعتقادهم، وما عاناه من التعذيب قبل الموت، إلا أنها في ذات الوقت أقل قتامة، لأن المسيح – وفق اعتقادهم – مات فداء للبشرية كلها، ومن أجل تخليصها من خطيئة آدم عليه السلام الأولى، يوم أكل من الشجرة المحرمة، ففي موت المسيح خلاص البشرية ونقاءها وطهارتها.

إن طبيعة الإنسان – وفق اعتقادهم – سقطت يوم ضعف آدم وأكل من الشجرة، وتسيد الموت عليه بسبب تلك الخطيئة، فكل ذرية آدم تشترك في تلك الخطيئة، حتى جاء المسيح عليه السلام وقبل أن يتحمل الآلام والتعذيب، والصلب والموت، ليفتدي البشرية بدمه، مثلما جاء في بعض

---

(١) حزقيال: الإصحاح (٣١): العدد (١٥ – ١٧)

(٢) صمويل الثاني: الإصحاح (٢٢): العدد (٥، ٦)

أسفارهم: [وَفِي الْغَدِ نَظَرَ يُوحَنَّا يَسُوعَ مُقْبِلاً إِلَيْهِ، فَقَالَ: «هُوَذَا حَمَلُ اللهِ الَّذِي يَرْفَعُ خَطِيَّةَ الْعَالَمِ!][1]

ولديهم أيضًا نبوءة عن ذلك – قبل حدوثه – في سفر أشعياء تتحدث عن ذلك الذي سيصلب ويهان ليخلص البشرية من الخطيئة: [لكِنَّ أَحْزَانَنَا حَمَلَهَا، وَأَوْجَاعَنَا تَحَمَّلَهَا. وَنَحْنُ حَسِبْنَاهُ مُصَابًا مَضْرُوبًا مِنَ اللهِ وَمَذْلُولاً. * وَهُوَ مَجْرُوحٌ لأَجْلِ مَعَاصِينَا، مَسْحُوقٌ لأَجْلِ آثَامِنَا. تَأْدِيبُ سَلاَمِنَا عَلَيْهِ، وَبِحُبُرِهِ شُفِينَا.* كُلُّنَا كَغَنَمٍ ضَلَلْنَا. مِلْنَا كُلُّ وَاحِدٍ إِلَى طَرِيقِهِ، وَالرَّبُّ وَضَعَ عَلَيْهِ إِثْمَ جَمِيعِنَا.* ظُلِمَ أَمَّا هُوَ فَتَذَلَّلَ وَلَمْ يَفْتَحْ فَاهُ. كَشَاةٍ تُسَاقُ إِلَى الذَّبْحِ، وَكَنَعْجَةٍ صَامِتَةٍ أَمَامَ جَازِّيهَا فَلَمْ يَفْتَحْ فَاهُ..][2]

إذن فالموت في المسيحية يحمل مأساوية التنكيل الذي تعرض له المسيح عليه السلام، لكنه يحمل أيضًا معاني الفداء والتطهير، فقد حمل المسيح عنهم الخطيئة، وافتداهم بنفسه، وبالتالي منحهم البراءة والنقاء في استقبال موتهم: [لأَنَّ الْمَسِيحَ، إِذْ كُنَّا بَعْدُ ضُعَفَاءَ، مَاتَ فِي الْوَقْتِ الْمُعَيَّنِ لأَجْلِ الْفُجَّارِ. * فَإِنَّهُ بِالْجَهْدِ يَمُوتُ أَحَدٌ لأَجْلِ بَارّ. رُبَّمَا لأَجْلِ الصَّالِحِ يَجْسُرُ أَحَدٌ أَيْضًا أَنْ يَمُوتَ.* وَلكِنَّ اللهَ بَيَّنَ مَحَبَّتَهُ لَنَا، لأَنَّهُ وَنَحْنُ بَعْدُ خُطَاةٌ مَاتَ الْمَسِيحُ لأَجْلِنَا.* فَبِالأَوْلَى كَثِيرًا وَنَحْنُ مُتَبَرِّرُونَ الآنَ بِدَمِهِ نَخْلُصُ بِهِ مِنَ الْغَضَبِ!* لأَنَّهُ إِنْ كُنَّا وَنَحْنُ أَعْدَاءٌ قَدْ صُولِحْنَا مَعَ اللهِ بِمَوْتِ ابْنِهِ، فَبِالأَوْلَى كَثِيرًا وَنَحْنُ مُصَالَحُونَ نَخْلُصُ بِحَيَاتِهِ![3]

وخلال عصور الاضطهاد التي توالت عليهم كان كلٌّ منهم يرى موت المسيح أسوة له، وموت أبدانهم هو موت المسيح يعاد ويتكرر، مع إيمانهم بأن المسيح قام من بعد الموت منتصرًا على من قتلوه، ومنتصرًا على الموت ذاته، وهو ما عبر عنه القس بيورتاني بقوله: "موت الموت في موت يسوع!"[4]، وكذلك أصبح الصليب رمزًا للانتصار على الموت.

وإذا كانت اليهودية لم تفصل بين الأبرار والفجار بعد الموت، ونصت على أن جميعهم ينتقلون إلى الهاوية (شئول)، حتى الأنبياء، فإننا نجد في المسيحية انفصالاً بينهما، فأرواح الأبرار تذهب

---

(١) يوحنا: الإصحاح الأول: العدد (٢٩)

(٢) أشعياء: الإصحاح (٥٣)، العدد (٤ – ٧)

(٣) رسالة بولس إلى أهل رومية: الإصحاح الخامس، العدد (٦ – ١٠)

(٤) انظر: الموت والوجود: ص ٣١٣.

إلى (الفردوس)، وأرواح الفجار تذهب إلى الجحيم، وذلك بفضل تضحية المسيح نفسه، فهو بتضحيته تلك أخرج أرواح المؤمنين إلى الجنة، التي يسمونها الفردوس، ونجد هذا في موقف الصلب نفسه، حيث قال المسيح للص صُلب معه: [«الْحَقَّ أَقُولُ لَكَ: إِنَّكَ الْيَوْمَ تَكُونُ مَعِي فِي الْفِرْدَوْسِ».][(١)]

والفردوس في المسيحية مرحلة انتقالية، فيوم القيامة – يسمونه يوم الدينونة – تنتقل أرواح المؤمنين إلى الملكوت مع الله، وتبقى أرواح الكفار في الجحيم.

أما في الدين الإسلامي فالموت ليس عقابًا، ولم يترتب على خطيئة آدم عليه السلام، بل القرآن الكريم صرح بغفران هذه الخطيئة، قال تعالى: {فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ} [البقرة: ٣٧]، وقال جل شأنه في موضع آخر: {وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى * ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى} [طه: ١٢١، ١٢٢]، وبالتالي لا توجد خطيئة في أعناق ذريته، وإنما كانت حتمية الموت لحساب الإنسان على أفعاله، {الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا} [الملك: ٢]، والموت مرحلة انتقالية للحياة الأبدية في الآخرة. وتتشكل فلسفة الموت في الإسلام من الآتي:

– تهوين أمر الدنيا، وتعظيم أمر الآخرة، فالدنيا دار فناء، والآخرة دار بقاء، قال تعالى: {وَمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ} [العنكبوت: ٦٤]، وقال النبي ﷺ: «اللهم لا عيش إلا عيش الآخره ...» الحديث[(٢)].

– الموت حتم على جميع الكائنات، {كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ} [آل عمران: ١٨٥]، {كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ * وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ} [الرحمن: ٢٦، ٢٧]، وعلى الإنسان الاستعداد له بعمل الطاعات، واجتناب المعاصي.

– هناك ملك موكّل بالموت[(٣)]، ومعه ملائكة آخرون يساعدونه، حسب حال الميت من الإيمان والطاعة، فإن كان الميت مؤمنًا طائعًا فيكون موته سهلاً يسيرًا، {كَذَلِكَ يَجْزِي اللَّهُ

---

(١) لوقا: الإصحاح (٢٣): العدد (٤٣)

(٢) متفق عليه: رواه البخاري برقم (٢٩٦١) ومواضع، ومسلم برقم (١٨٠٥)

(٣) لم يرد اسم ملك الموت صراحة في المصادر الإسلامية، وإنما أخذ اسم (عزرائيل) من أهل الكتاب.

الْمُتَّقِينَ * الَّذِينَ تَتَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ طَيِّبِينَ يَقُولُونَ سَلَامٌ عَلَيْكُمُ ادْخُلُوا الْجَنَّةَ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ} [النحل: ٣١، ٣٢]، وأما إن كان غير ذلك فيلقى التنكيل والتقريع في الموت: {وَلَوْ تَرَى إِذِ الظَّالِمُونَ فِي غَمَرَاتِ الْمَوْتِ وَالْمَلَائِكَةُ بَاسِطُو أَيْدِيهِمْ أَخْرِجُوا أَنْفُسَكُمُ الْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذَابَ الْهُونِ بِمَا كُنْتُمْ تَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ غَيْرَ الْحَقِّ} [الأنعام: ٩٣] قال ابن كثير: "أي: بالضرب لهم حتى تخرج أنفسهم من أجسادهم؛ ولهذا يقولون لهم: {أَخْرِجُوا أَنْفُسَكُمُ} وذلك أن الكافر إذا احتضر بشرته الملائكة بالعذاب والنكال، والأغلال والسلاسل، والجحيم والحميم، وغضب الرحمن الرحيم، فتتفرق روحه في جسده، وتعصى وتأبى الخروج، فتضربهم الملائكة حتى تخرج أرواحهم من أجسادهم، قائلين لهم:{ الْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذَابَ الْهُونِ .....}"[(١)].

- وبالموت تبدأ الحياة الآخرة، وتنقسم إلى مرحلتين:

الأولى: مرحلة البرزخ، وفيها يتحلل البدن بالقبر، بينما تذهب الأرواح إلى مواقع تختلف بحسب حال الميت، قال ابن أبي العز الحنفي: "الأرواح في البرزخ متفاوتة أعظم تفاوت، فمنها: أرواح في أعلى عليين، في الملأ الأعلى، وهي أرواح الأنبياء صلوات الله عليهم وسلامه، وهم متفاوتون في منازلهم، ومنها أرواح في حواصل طير خضر، تسرح في الجنة حيث شاءت، وهي أرواح بعض الشهداء، لا كلهم، بل من الشهداء من تحبس روحه عن دخول الجنة لدين عليه .....، ومن الأرواح من يكون محبوسًا على باب الجنة، ..... ومنهم من يكون محبوسًا في قبره، ومنهم من يكون في الأرض، ومنها أرواح في تنور الزناة والزواني، وأرواح في نهر الدم تسبح فيه وتلقم الحجارة، كل ذلك تشهد له السنة، والله أعلم"[(٢)]

والمرحلة الثانية: تبدأ يوم القيامة ببعث الأرواح والأجساد معًا، ويبدأ معها العرض والحساب، ثم مصير الخلائق إلى الجنة أو النار، نسأل الله العظيم رضاه والجنة، ونعوذ به من سخطه والنار.

أي أن الموت في الإسلام حد فاصل بين عالمين: عالم الدنيا الفاني، وعالم الآخرة الأبدي الباقي، فالأول دار عمل، والثاني دار جزاء.

---

(١) إسماعيل بن كثير الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢، سنة ١٤٢٠هـ، جـ٣، ص: ٣٠٢.

(٢) انظر: ابن أبي العز الحنفي: شرح الطحاوية، دار السلام، ط١ سنة ١٤٢٦هـ، ص: ٤٠٢، "بتصرف".

المحصلة:

– لقد احتلت فكرة الموت حيزًا كبيرًا من اهتمام البشر وتأملاتهم، على اختلاف دياناتهم وثقافاتهم وأيدلوجياتهم.. وذلك نظرًا لما تتسم به من "الغموض" و"الحتمية" المؤكدة..

– تباينت نظرات ورؤى البشر عن الموت تباينًا عظيمًا، كما تلاقى بعضها في بعض الوجوه دون بعض، وكان أكثر هذه التصورات مجتمعية، يمد بها المجتمع أفراده من خلال الاعتقاد السائد، والثقافة الرائجة به، وجاء بعضها فرديًّا، توصل إليه آحاد البشر بالتفكير والتأمل، وفي كل الحالات كان لتلك التصورات آثارها على حياة تلك الأمم، وانعاكاساتها على أفكارهم وسلوكياتهم.

– كما يلاحظ أن فكرة الموت وفلسفته لم تكن حكرًا على رجال الدين فحسب، فقد كان للفلاسفة والأدباء والمفكرين – وكذلك علماء الطبيعة والرياضيات – دور في صياغة تلك الرؤى، ووجدت رواجًا عند بعض الفئات المؤمنة بهم.

***

٢- الموت في الشعر العربي القديم

انتظرنا أن يمر الشعراء

ربما يمنحنا دفء الغناء

ربما.. ليلة حب واحدة

وتنصّتنا لوقع الخطو.. غربلنا الهواء

لم يكن إلا.. سكون الصحراء

وطنين الأفئدة!

..

[الضحك في دقيقة الحداد – د: تعليق على ما حدث]

======

إن قضية – أو ظاهرة – الموت – لا شك – شغلت البشرية كلها، فالجنس البشري – كما يقول فولتير (١٦٩٤ – ١٧٧٨م) – هو "الجنس الوحيد الذي يعرف أنه سيموت، وهو يعرف ذلك من خلال التجربة"(١)، وهو شيء لا يوجد عند الحيوان، فالحيوان ليس لديه ذلك الإحساس الغامض بقرب نهايته.

وظاهرة الموت رغم تكرار وقوعها باستمرار في الجنس البشري، إلا أنها ما زلت تحظى بغموض وإبهام كبير، وإذا كان رجال الدين – من كل الطوائف – حاولوا أن يحتكروا تصور ماهية الموت وما يحدث بعده نظرًا لما يتمتعون به من نفوذ روحي عند الأمم الكافة، إلا أن هذا لم يمنع غيرهم من الفئات من الخوض فيها، ومزاحمة – بل معارضة – رجال الدين في تصوراتهم للموت، والعالم الآخر بعده، وعلى رأس تلك الفئات المزاحمة: الفلاسفة والشعراء.

والشعر العربي تحديدًا اقترن بالموت منذ نشأته، حتى أن أقدم ما وصلنا من الشعر العربي أبيات منسوبة إلى سيدنا آدم عليه السلام، في رثاء ولده القتيل، يقول فيها:

---

(١) الموت في الفكر الغربي: ص ١١.

تغيرت البلاد ومن عليها ... فوجه الأرض مغبر قبيح
تغير كل ذي طعم ولون ... وقل بشاشة الوجه المليح[1]

وإن كانت هذه النسبة غير صحيحة إلى سيدنا آدم عليه السلام، كما ذهب ابن سلام الجمحي وغيره[2]، إلا أن ثمة قولًا آخر يذهب إلى أن أول من قصّد القصائد الطويلة مهلهل بن ربيعة التغلبي في رثاء أخيه كليب[3].

لكن المؤكد أن بداية الشعر العربي كانت على ارتباط وثيق بالموت، وذلك لعوامل عدة، أهمها:

– الطبيعة الصحراوية الجافة، وما تحمله من القسوة والوعورة، وقلة الموارد الضرورية للحياة، وتعدد مصادر الخطر، مما جعل العربي القديم يخشى الهلاك أغلب الوقت.

– كثرة الحروب والنزاعات بين القبائل، وكانت تقوم لأتفه الأسباب، وتستمر دهرًا طويلًا بسبب حدة العربي وأنفته، ومن أشهر حروب الجاهلية: البسوس، وداحس والغبراء، وكلتاهما استمرت زمنًا طويلًا، وسقط فيها كثير من القتلى.

– الرحلة: فقد كان أكثر قبائل العرب من الرُّحَّل، خلف الماء والكلأ، وكانت الرحلة تقترن بفراق الأحبة، ومخاطر الطريق، مما غرس في وجدانه الشعور بدنوّ الموت في كل لحظة[4].

ومن ثمّ اقترن الشعر العربي منذ نشأته بالحديث عن الموت، في أغراض متعددة، أهمها: الرثاء، والحكمة..

والرثاء هو: التفجع على الميت، وذكر مناقبه وخصاله الحميدة، وقد شاع في الشعر العربي عبر عصوره المختلفة، واقترن به أسماء عدد من الشعراء على مر العصور: كالخنساء، ومتمم بن نويرة، وأبي ذؤيب الهذلي، ومالك بن الريب، وغيرهم.

---

(١) انظر: تاريخ الرسل والملوك: (١ / ١٤٥).

(٢) انظر: مُحَمَّد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، الناشر: دار المدني، جدة، جـ١، ص: ٨.

(٣) ابن حمدون البغدادي: التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت، ط١ سنة ١٤١٧هـ، جـ٧، ص: ٣٧١.

(٤) انظر للأهمية: حسن أحمد عبد الحميد: الموت في الشعر الجاهلي، مطبعة الحسين الإسلامية، القاهرة، ط١ سنة ١٩٩١م، ص: ٩، وما بعدها.

والرثاء قد يكون عن النفس، وقد يكون عن الآخرين، وإن كان رثاء النفس قليلًا في العصر الجاهلي.. إلا أن الرثاء لا يعبر عن الموت حقيقة، لأنه يتجه إلى ذات "الميت"، لا إلى ذات "الموت"، ولهذا عدّه بعض النقاد – قديمًا وحديثًا – فرعًا من المدح، فقال بعضهم: "الشعر كله نوعان: مدح، وهجاء؛ فإلى المدح يرجع الرثاء، والافتخار، والتشبيب، وما تعلق بذلك من محمود الوصف: كصفات الطول والآثار، والتشبيهات الحسان، وكذلك تحسين الأخلاق: كالأمثال، والحكم، والمواعظ، والزهد في الدنيا، والقناعة، والهجاء ضد ذلك كله"[(١)].

وقالوا أيضًا: "وليس بين الرثاء والمدح فرق؛ إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل (كان)، أو (عدمنا به كيت وكيت)، وما يشاكل هذا، وليعلم أنه ميت"[(٢)].

لكن مع ذلك نجد في الشعر العربي – على مدار عصوره – كلامًا عن حتمية الموت، حتى عند الجاهليين، وانعكاس ذلك على حياتهم، فمن ذلك قول امرئ القيس:

أرى طول الحياة وإن تأنّى ... تصيّره الدهور إلى انقلابِ
وأن الموسعين وما أفادوا ... وغير الموسعين إلى ذهابِ
أرانا موضعين لحتم غيب ... ونسحر بالطعام وبالشرابِ

عصافيرٌ وذِبّانٌ ودودٌ ... وأجرأ من مجلحة الذئابِ
فبعض اللوم عاذلتي فإني ... سيكفيني التجارب وانتسابي
إلى عرق الثرى وشجت عروقي ... وهذا الموت يسلبني شبابي[(٣)]

يقول: إن الحياة مهما طالت فسوف تنتهي بالموت، وأن الموت مصير الأغنياء وغير الأغنياء، وأننا نسرع نحو حتفنا، ونتلهى بالطعام والشراب، وأن الدنيا أمرها هين حقير، ومع ذلك نحن نتعاطاها ونتقاتل عليها كالذئاب، ويقول: قد علمت أني سأموت حتمًا لأن آبائي الذين أنتسب إليهم جميعهم ماتوا، وسوف يتلاشى جسدي في الثرى مثلهم، وينتهي شبابي وعمري. وبالرغم

---

(١) العمدة: (١ / ١٢١).

(٢) نفسه: (٢/ ١٤٧).

(٣) ديوان امرئ القيس: ص ٥٣٩- ٥٤١.

من هذا الإقرار الذي يقره، اتجهت دعوته إلى المجون والاستزادة من ملذات الحياة قبل الموت والفناء، فقال في قصيدة أخرى:

تمتع من الدنيا فإنك فانِ من النشوات والظباء الحسانِ[1]

فهو هنا يتبنى فلسفة جماهير الجاهلية، التي رأت أن الموت حتم، فقادهم هذا إلى الانخراط في متاع الدنيا ولذاتها، قبل حلول الممات.

ونفس الفكرة يتبناها شاعر معاصر له، هو: طرفة بن العبد الذي مات شابًا، وعدّه ابن سلام الجمحي في الطبقة الرابعة من شعراء الجاهلية، منبّهًا على أن قلة شعره هي التي أخلت به[2]، أي نزلت به إلى الطبقة الرابعة، بينما هو جدير بأعلى منها لجودة شعره، يقول طرفة في معلقته:

وما زال تشرابي الخمـــور ولذتي وبيعي وإنفاقي طـــريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشـــيرة كلها وأفردت إفراد البـــعير المعـــبدِ
رأيت بني غبراء لا ينكـــرونني ولا أهل هذاك الطـــراف الممددِ
ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكـت يدي[3]

يقول طرفة: ما زلت أشرب الخمر، وأتعاطى اللذات، وأنفق عليها كل مالي الذي اكتسبته قديمًا وحديثًا، حتى اعتزلتني عشيرتي كالبعير المطلي بالقطران. ثم يقول لمن يلومه على خلاعته: ما دمت لا تستطيع أن تدفع عني الموت، فدعني أتجه أنا إليه بما أحصّله من اللذات. ويقول بعدها:

أرى قبر نحّام بخيل بمـــــــاله كقبر غوي في البطالة مفسد
ترى جثوتين من تراب عليـــهما صفائح صم من صفيح منضد
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مال الفاحش المتشدد
أرى العيش كنزًا ناقصًا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد[4]

---

(١) امرؤ القيس: ص ٥٠٥. (٢) انظر: طبقات فحول الشعراء: (١/ ١٣٧).
(٣) ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، سنة ٢٠٠٢م، ص ٢٥.
(٤) نفسه: ص ٢٦.

يقول: إن الموت مصير جميع الأحياء، البخيل منهم والجواد، كلاهما يستويان في القبر، فالموت كالحبل في عنق كل إنسان، فقد يرخى لبعض الناس حينًا، فيتيح لهم الحركة والعيش إلى حد ما، لكنهم يقادون بنفس الحبل إلى حتفهم. إذن فطرفة يعتنق نفس فلسفة امرئ القيس: إذا لم يكن من الموت بدٌ، فلننخرط في اللذات، ونحصل على أكبر قدر منها في حياتنا. وهي فلسفة الجماهير في ذلك العصر.

لكن على الجانب الآخر يقف شاعر معاصر لهما، وهو زهير بن أبي سلمى، الذي يؤكد على حتمية الموت بقوله:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو رام أسباب السماء بسُلّمِ[1]

يقول: إن الموت لا مفر منه، ولو عرج المرء إلى السماء فرارًا منه، ويضيف في بيت آخر: أنه لا شيء يقي من الموت، لا الشباب ولا القوة ولا المنعة، فالموت يختار الأفراد بعشوائية، فقد يقتنص شابًا في ريعانه، ويتراخى عن آخر فيدركه حين يبلغ أرذل العمر، يقول:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تُمِتْه ومن تخطئ يعمّر فيهرمِ[2]

وأمام هذه الحتمية يسوق لنا طائفة من الحكم الأخلاقية السامية، التي تدعو إلى الكرم والعفاف وصيانة النفس، منها قوله:

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفِرْهُ، ومن لا يتق الشتم يشتمِ[3]

وفي نفس هذا الجانب يقف عنترة بن شداد، المعروف بالفروسية والنبل، فيقول في إحدى قصائده:

بكرت تخوفني الحتوف كأنني أصبحت عن غرض الحتوف بمعزلِ
فأجبتها: إن المنية منهل لا بد أن أسقَى بكأس المنهلِ
فاقنَيْ حياءك، لا أبا لك واعلمي أني امرؤ سأموت إن لم أقتلِ[4]

---

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ سنة ١٩٨٨م، ص ١١١.

(٢)، (٣) ديوان زهير: ص ١١٠.

(٤) ديوان عنترة بن شداد، ص ١٢٨، الناشر: دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

يقول عنترة: إن حبيبته ذهبت تخوفه القتال في المعارك، كي لا يلقى الموت، وكأنه إذا اعتزل المعارك سيصير مخلدًا لن يموت، وهذا غير صحيح، فالمنية كالماء الذي لا غنى عن وروده، والموت لا مفر منه، فهو إن لم يقتل في المعارك سيموت في جميع الأحوال، أي أنه يقر بحتمية الموت كالآخرين، لكنه لا يجنح إلى فلسفة "اللذة" التي جنح إليها امرؤ القيس وطرفة بن العبد، بل إلى فلسفة العزة والكرامة، والترفع عن الدنايا والنقائص، حيث قال في قصيدة أخرى:

واختر لنفسك منزلًا تعلو به ... أو مُتْ كريمًا تحت ظل القسطلِ

فالموت لا ينجيك من آفاته ... حصن ولو شيّدته بالجـــندلِ

موت الفتى في عزة خير له ... من أن يبيت أسير طرف أكحلِ[1]

يقول عنترة: إن الإنسان يجب أن يسعى للمعالي في حياته، وإلى الكرامة في موته في غبار الحرب، فالموت لا مفر من أسبابه، ولو احتمى الإنسان بحصن منيع، لذا يجب أن يسعى الإنسان لأن يموت عزيزًا كريمًا، من أن يعيش في ترف كالجبناء، ثم يرسخ المعنى في ختام القصيدة قائلاً:

لا تسقني ماء الحياة بذلة ... بل فاسقني بالعز كأس الحنظلِ

مـاء الحياة بذلة كجهنم ... وجهـــنمٌ بالعز أطيب منزلِ[2]

وهكذا قادت حتمية الموت عنترة إلى السعي للرفعة والكرامة والشرف، فالموت ليس مخيفًا بالنسبة له، وإنما الهوان هو ما يحذره.

إذن فنحن إزاء فلسفتين جاهليتين ناتجتين عن الاعتقاد بحتمية الموت: "فلسفة الجماهير" التي تدعو إلى الخلاعة وتحصيل أكبر قدر من اللذات قبل الموت المحتم، وما يمكن أن نسميها بـ"فلسفة الصفوة" التي تدعو إلى المكارم، والترفع عن النقائص.

لكن الملاحظ أن شعراء العصر الجاهلي لم يقدموا لنا تصورات لما بعد الموت، لرسوخ عقيدة الفناء الشامل عندهم، اللهم إلا ما قال زهير:

---

(١) ديوان عنترة: ص ١٣٤.

(٢) نفسه: ص ١٣٥.

ألا أبلغ الأحلاف عني رسالة وذبيان: هل أقسمتمُ كل مقسمِ
فلا تكتمن الله ما في صدوركم ليخفى، ومهما يُكتم الله يعلمِ
يؤجل فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب، أو يُعجل فينقمِ(١)

فإن صحت نسبة هذين البيتين إليه، فلعله استقاهما من الأحناف أو اليهود الذين كانوا بجزيرة العرب، أو من رحلاته إلى الشام أو اليمن حيث رهبان النصارى، لكن لا نستطيع أن نقول أن زهير كان من الأحناف، لأنه يقسم في بعض أبيات القصيدة باللات والعزى! كما أن عنترة ذكر جهنم في البيت – الذي ذكرناه آنفًا –كموطن العذاب، وهذا – إن صحت النسبة إليه – يقال فيه ما قلناه في زهير: لعله استقاه من أصحاب العقائد السماوية، لكننا لا نجد أية تفاصيل عندهما عن العالم الآخر، مما يوحي بجهلهم التام بذاك العالم.

وعندما جاء الإسلام وظهر على العرب اختفت "فلسفة اللذة" التي دانت بها جماهير الجاهلية، وبقيت "فلسفة الكرامة والعفاف" التي دانت بها الصفوة، مع استقرار الاعتقاد بحتمية الموت الذي أقره القرآن الكريم والسنة والنبوية في مواضع عدة، حتى أن قوله تعالى: {كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْت} تكرر في ثلاثة مواضع من القرآن الكريم: [آل عمران: ١٨٥]، و[الأنبياء: ٣٥]، و[العنكبوت: ٥٧]، مع آيات أخرى تفيد حتمية الموت والفناء على جميع الكائنات، نحو: {كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ * وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَام} [الرحمن: ٢٦، ٢٧].

وقد تأثر شعراء الإسلام بالقرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة: في الألفاظ والمعاني والأساليب، وأصبحت النظرة الدينية للموت هي المسيطرة، فنشأ شعر الزهد الذي يرغب في الآخرة، وينفر من الدنيا، ويدعو للتقلل منها، ويدعو للتقوى والمثل العليا، ويذكر النعيم الذي ينتظر الطائعين في الآخرة، والعذاب الذي ينال سواهم.

وأكثر الشعر الذي ذاع في هذا الغرض مجهول المصدر، ونُسب بعضه إلى الأئمة الفضلاء كعلي بن أبي طالب، وعلي زين العابدين، والحسن البصري، ومُحَمَّد بن إدريس الشافعي، ونحوهم، لكن ألمع الشعراء الذي برزوا في هذا الغرض هو أبو العتاهية، الذي يجسد شعره الزهد والاعتبار

---

(١) ديوان زهير: ص ١٠٧

بالموت في أروع وأجل عباراته ومفرداته، فنجد معظم قصائده خرجت كمواعظ رقيقة تؤكد على حتمية الموت، وتدعو للاستعداد له بالطاعات، فمن ذلك قوله:

فيا عجبًا تموت وأنت تبني ... وتتخذ المصانع والقبابا
أراك وكلما فتّحت بابًا ... من الدنيا، فتحت عليك نابا
ألم تر أن غدوةً كل يوم ... تزيدك من منيتك اقترابا
وحق لموقن بالموت أن لا ... يسوّغه الطعام، ولا الشرابا[1]

ويقول في موضع آخر:

يهرب المرء من الموت، وهل ... ينفع المرءَ من الموت هربْ
كل نفس ستقاسي مرة ... كرب الموت فللموت كرب
أيها ذا الناس ما حل بكم؟ ... عجبًا من سهوكم كل العجب
وسقام، ثم موت نازل، ... ثم قبر، ونزول وجلب
وحساب، وكتاب حافظ، ... وموازين، ونار تلتهب
وصراط من يقع عن حده ... فإلى خزي طويل ونصب[2]

بل إننا نجد مثل هذه المعاني عند شعراء عرفوا بالمجون والخلاعة، فالفرزدق الذي كان يعترف بفسوقه، يقول في إحدى قصائده:

أطعتك يا إبليس تسعين حجةً ... فلما انقضى عمري وتم تمامي
رجعت إلى ربي وأيقنت أنني ... ملاقٍ لأيام المنون حمامي[3]

ويقول في قصيدة أخرى:

أرى كل حي لا يزال طليعة ... عليه المنايا من فروج المخارم
وما أحد كان المنايا وراءه ... ولو عاش أيامًا طوالًا، بسالمِ[4]

---

(١) ديوان أبي العتاهية ص ٣٣، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م (٢) نفسه: ص ٤٣.

(٣) ديوان الفرزدق: ص ٥٤٠، دار الكتب العلمية، بيروت، الأولى ١٩٨٧م. واعترافه بفسقه نجده في قوله عن جرير: "ما أحوجه مع عفافه إلى خشونة شعري، وما أحوجني مع فسوقي إلى رقة شعره" الكامل (٢/ ١٩٤)، العقد الفريد (٧/ ٢٧)، الشعر والشعراء (١/ ٩٥)

(٤) ديوان الفرزدق: ص (٥٣٤).

يقول: أرى كل حي لا يزال الموت يتطلع إليه، ولو من منافذ الجبال، وأي إنسان ينتظره الموت المحتم لن يسلم منه مهما عاش وعمّر في الدنيا.

وحتى أبو نواس – وهو أشهر من عرف بالمجون والخلاعة عبر العصور – له شعر من هذا القبيل، يؤكد فيه على حتمية الموت، ويدعو للعمل لما بعده، فيقول:

الموت منا قريب ... وليس عنا بنازحْ
في كل يومٍ نعِيٌّ ... تصيح منه الصوائح
حتى متى أنت تلهو ... في غفلة وتمازح
والموت في كل يوم ... في زند عيشك قادح
فاعمل ليومٍ عبوس ... من شدة الهول كالح
ولا يغرنك دنيا ... نعيمها عنك نازح[1]

وبجانب هذه النظرة (الوعظية) للموت، ظهرت فرقة الخوارج، وعرف عنهم الإقدام والبسالة، وكان أصحاب عقيدة قتالية قوية جدًا، وجاء شعر هذه الطائفة يعبر عن عدم الخوف من الموت، بل الشوق إليه، والإقبال عليه، بحماسة منقطعة النظير، ودعوا في شعرهم إلى بذل النفس في الجهاد في سبيل الله، ومن أشهر شعرائهم ومنظريهم قطري بن الفجاءة، يقول في إحدى قصائده:

أقول لها وقد طارت شعاعًا ... من الأبطال ويحك لن تراعي
فإنك لو سألت بقاء يوم ... على الأجل الذي لك لن تطاعي
فصبرًا في مجال الموت صبرًا ... فما نيل الخلود بمستطاع
ولا ثوب البقاء بثوب عز ... فيطوى عن أخي الخنع اليراع
سبيل الموت غاية كل حي ... فداعيه لأهل الأرض داعي[2]

ولم يكن هذا الاعتقاد والمسلك حكرًا على الخوارج، حيث تبناه أيضًا بعض الشعراء الفرسان، كأبي فراس الحمداني، ومما قاله في هذا الصدد:

---

(١) ديوان أبي نواس، ص ١٧٤.

(٢) التذكرة الحمدونية: (٢/ ٤٠٥) – يحيى بن علي التبريزي: شرح ديوان الحماسة، دار القلم، بيروت، ص: ٢٤.

ألامُ على التعرض للمنايا ولي سمعٌ أصمّ عن الكلامِ
ولو أني رجوتُ به بـــقاء لمكّنت العواذل من زمامي
ولو كانوا وكنت إلى حمام لقيت بمهجتي حر الحمام
بنو الدنيا إذا ماتوا سواء ولو عمَرَ المعمرُ ألف عامِ[1]

يقول: يلومني البعض على اندفاعي إلى الموت في المعارك، لكني لا أستمع لهذا اللوم، ولو كنت أبغي الحياة لأطعت اللائمين، بل سأمضي للموت بصدري، فلست أخشى الموت، لأنه لا مفر منه، مهما عاش الإنسان وعمّر. ويقول في أشهر قصائده على الإطلاق:

يقولون لي: بعت السلامة بالردى فقلتُ: أما والله ما نالني خسرُ
وهل يتجـــافى الموت عني ساعة إذا ما تجافى عــني الأسر والضرُّ
هو الموت فاختر ما علا لك ذكره فلم يمت الإنسان ما حيي الذكرُ
ولا خير في دفع الـــردى بمذلة كما ردّها يـــومًا بسوءته عمرو[2]

فأبو فراس يشترك مع الخوارج في مبدأ الاندفاع إلى الموت ببسالة، وإن كان هذا الإقدام ليس من منطلق عقدي وديني كما هو شأن الخوارج، بل هو من منطلق الفروسية والافتخار، والرغبة في الصيت وعلوّ الذكر. كما أن فلسفة "الكرامة والعفاف" ظلت موجودة في العصور الإسلامية، التي تفضل الموت في عزة على هوان العيش، فالموت ليس مخيفًا لهم، بل الذل والهوان، فنجد جرير بن عطية الخطفي يقول:

قل للجبان إذا تأخّر سرجه هل أنت من شرك المنيّة ناج؟[3]

ويصوغ أبو الطيب المتنبي تلك الفلسفة ببراعة أكبر إذ يقول:

غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات ولا يـــلاقي الهوانا
ولو أن الحياة تبقى لحي لعـــــددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا[4]

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني: ص ٣١٩، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢ سنة ١٩٩٤م.
(٢) نفسه: ص ١٦٥.
(٣) ديوان جرير: ص ٧٤، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.
(٤) ديوان المتنبي: ص ٤٧٤.

وبالجملة يمكن القول: إن الشعراء العرب عنوا عناية بالغة بفكرة الموت، وقد دارت هذه الفكرة حول المدارات التالية:

– لقد آمنوا جميعًا – سواء في الجاهلية أو الإسلام – بحتمية الموت على كل حي، وإن كانوا في الجاهلية عرفوا ذلك بالتجربة وفناء الأسلاف، أما في الإسلام فقد عرفوا ذلك بالنص الشرعي بجانب التجربة.

– شعراء الجاهلية تعاملوا مع الموت باعتباره فناءً تامًا، ليس يعقبه حياة، إلا قليلًا منهم ممن اطلعوا على الديانات السماوية الأخرى، كأمية بن أبي الصلت، وزهير، فتطرقوا لذكر الحساب، أما الغالبية منهم الموت عندهم نهاية تامة ومطلقة، ولذلك انقسموا ما بين فريق: يتبنى فلسفة اللذة الجماهيرية، التي تحضهم على تحصيل أكبر قدر من اللذات قبل الفناء، وفريق: يرى أن الكرامة والعزة هي الغاية من الحياة، والموت خير من الهوان والذل.

– شعراء الإسلام أيقنوا بما وراء الموت من بعث وحساب، فتخلوا عن فلسفة اللذة الجاهلية، ودعوا إلى الزهد والتقلل من متاع الدنيا، والعمل لما بعد الموت، مع الاحتفاظ بفلسفة الكرامة والعزة الجالية.

– بعض شعراء الإسلام احتفظوا بفكرة الجزع من الموت، والرهبة منه، فمالك بن الريب يرثي نفسه في قصيدة بديعة تنضح بالجزع والأنين، و"يقف وجهًا لوجه أمام هذا القادم غير المرغوب فيه، والزائر المرعب يبكي نفسه، مصورًا طبيعة الموت، موصيًا أصحابه بما يُفعل به بعد صعود الروح إلى بارئها، عارضًا من خواطر الثكلى صورًا حزينة من ذلك الجزع الضاري الذي يتملك بعض النفوس المرهفة في مثل حاله هذه"[(١)]، فنراه يقول باكيًا ومبكيًا:

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد ... سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وأشقر محبـــــــوكًا يجر عنانه ... إلى المـــاء لم يترك له الموت ساقيا
صريع على أيدي الرجال بقـفرة ... يسـوون لحدي حيث حُمّ قضائيا[(٢)]

---

(١) مُحَمَّد عبد الرحيم الزيني: حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة– مصر، ط١، ٢٠١١م، ص: ٤٩.

(٢) ديوان مالك بن الريب، ص ٩٠– ٩١، مستل من مجلة "معهد المخطوطات العربية" مجلد (١٥) جـ١.

ونفس الأمر نجده عند الحطيئة، حين حضره الموت، فقال لجلسائه: "احملوني على حمار، فإنه لم يمت عليه كريم، لعلي أنجو، ثم تمثل:

لكل جديد لذة غير أنني رأيت جديد الموت غير لذيذِ[1]

إلا أن الخوارج جاء شعرهم على النقيض من ذلك، فيه إقبال على الموت، ورغبة في لقائه.

– اشتملت بعض القصائد في العصور الإسلامية على ذكر عالم الآخرة، من باب الترغيب والترهيب.

– في الجاهلية يغلب المنحى الفلسفي الحكمي على فكرة الموت، أما في الإسلام فيمتزج المنحى الفلسفي بالمنحى الديني العقدي.

***

والآن بعد أن استعرضنا رؤية الموت في التراث الإنساني وثقافات الشعوب، ثم في نصوص الشعر العربي القديم، نتوجه تلقاء شاعرنا (أمل دنقل) ونتاجه الشعري ونحن نطرح هذا السؤال: هل كان شاعرنا على اطلاع بذلك الجانب من التراث الإنساني؟ وإلى مدى أثر فيه وفي إبداعه إن كان الإجابة بنعم؟

نعرف أن شاعرنا (أمل دنقل) كان ملمًا بشريحة كبيرة من التراث الإنساني بوجه عام، وبنفائس الشعر العربي كذلك، كما كانت له تجاربه الخاصة مع الموت في حياته الشخصية، في محيط الأسرة والأصدقاء، وقد تسللت إلى شعره في مواضع مختلفة، ونستطيع من خلال قصائده تكوين فكرة عامة عن تصوره للموت، والإلمام بجذور ذلك التصور.

وهذا هو مضمون دراستي، وهو ما سأستعرضه مفصلاً خلال هذه الصفحات، والله الموفق والمستعان..

***

(١) الخبر أورده ابن قتيبة الدينوري في: الشعر والشعراء (١/ ٣١١)، وعيون الأخبار (٢/ ٦٩)، وأبو هلال العسكري في ديوان المعاني (١/ ٤٠)، وشهاب الدين النويري في نهاية الأرب (٣/ ٢٩٧).

الفصل الأول

أمل دنقل.. حياته وشعره

ومصادر إلهامه

١- النشأة والحياة

أحدق..

لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمي الآن لي

والعيون التي تترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمي لي

صرت عني غريبًا

ولم يتبق من السنوات الغريبة

إلا صدى اسمي..

..

[الجنوبي – أوراق الغرفة (٨)]

========

الزمان: ليس معروفًا على التعيين، لكن أغلب المصادر تشير إلى أنه: الرابع والعشرون من شهر يونيو سنة ١٩٤٠م[١]. المكان: قرية (القلعة) – مركز (قفط) – محافظة (قنا).

الحدث: مولد آخر الشعراء الصعاليك، وأمير شعراء الرفض، وشاعر اليقين القومي، الجنوبي: (مُحَمَّد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل).

---

(١) ثمة خلاف في سنة ميلاد الشاعر أمل دنقل، فبعض المصادر أشارت إلى أنه ولد سنة ١٩٤٠م، وهو ما نصت عليه زوجته الأستاذة عبلة الرويني في كتابها (الجنوبي)، وكذلك نص عليه الدكتور جابر عصفور في افتتاحية كتابه (قصيدة الرفض) – الهيئة العامة للكتاب، ص ١١، وهو أيضًا ما جاء في مقدمة أعماله الكاملة التي أصدرتها دار الصفوة ص ٧، وأيضًا نصت عليه الصحافية والناقدة اعتماد عبد العزيز في آخر حوار أجرته مع شاعرنا قبيل رحيله، ونشر بمجلة (إبداع) المصرية في عددها العاشر سنة ١٩٨٣م وغيرهما..

في حين ذهب آخرون إلى أنه ولد عام ١٩٤١م، منهم الناقد نسيم مجلي في كتابه: (أمير شعراء الرفض) ص ١٣ – مكتبة الأسرة، وتابعه آخرون.. بينما ذهبت الصحافية أماني السيد إلى أنه ولد سنة ١٩٤٢م في حوارها مع الشاعر المنشور بمجلة (اليقظة) الكويتية في أكتوبر ١٩٧٧م. والتاريخ الأول هو الذي عليه الأكثرون، وتنتظم به التواريخ الأخرى التي سنذكرها... والله أعلم.

قد يبدو الاسم غريبًا ومعقدًا، لكن يكفي أن نجتزئ منه الاسم الشخصي لشاعرنا: (مُحَمَّد أمل)، واللقب العائلي: (دنقل)، ليصير لدينا اسم مبسط هو: (مُحَمَّد أمل دنقل). وبما أن (مُحَمَّد أمل) اسم مركب، يخص ذات الشخص، فسنكتفي بما عرف به في عالم الأدب والحياة ككل: (أمل دنقل).

لماذا سُمي باسم (أمل) الذي شاع في مجتمعنا إطلاقه على الإناث، لا سيما في قرى الجنوب؟

الإجابة نجدها عند أرملة شاعرنا الصحافية عبلة الرويني، إذ تقول: "كان والده عالمًا من علماء الأزهر، كان الوحيد في العائلة – بل في القرية كلها – الذي حصل على إجازة العالمية من الأزهر سنة ١٩٤٠م، ولهذا سمى ابنه الأول (أمل) – الذي ولد في هذا العام – تيمنًا بنجاحه"(١)

وتعطينا فكرة عن الوالد أكثر فتقول: "كان والده يكتب الشعر العمودي"، وهو ما أكده الدكتور سلامة آدم – زميل دراسة أمل في المرحلة الثانوية – بقوله: "لم يكن والد أمل مدرّسًا عاديًا للغة العربية، لكنه كان كذلك فقيهًا، وعالمًا وأديبًا ومثقفًا، ولقد وجد أمل في بيته مكتبة وكتبًا ضخمة، ذات أوراق بيضاء تارة، وصفراء تارة أخرى، وظهرت هذه الكتب بين يدي أمل.."(٢)

أما شاعرنا نفسه فيعطينا فكرة أخرى عن والده، فيقول: "كان والدي رجل دين، وكان متزمتًا، ومن هنا اكتسبت نشأتي الأولى بعض الصلابة، وربما بعض الخشونة والجفاف، لم يكن يسمح لي بأي تهاون في أداء واجباتي، أو في المطالبة بحقوقي في الوقت نفسه، لقد كان والدي رجلًا مثاليًا في حياته العامة والخاصة.."(٣)

إذن نعرف من هذا: أن شاعرنا ورث عن أبيه موهبة الشعر، وحب الأدب والقراءة والمعرفة، وأفاد من مكتبة والده الضخمة في تحصيل ثقافته في مطلع حياته، كما ورث عنه الصلابة والحدة.

---

(١) عبلة الرويني: سيرة أمل دنقل (الجنوبي)، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص: ٥٥.

(٢) د. سلامة آدم: أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع – مصر، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م، ص: ٩.

(٣) أنس دنقل: حوارات أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣م، ص: ١٣. أجرته عبلة الرويني بجريدة الأخبار في ١١ ديسمبر ١٩٧٥م.

ونعرف أيضًا أن هذا الوالد مات في طفولة أمل، سنة ١٩٥٠م، وكان عمر أمل حينئذ عشر سنوات، لكنا لا نجد ذكرًا لسبب وفاة الوالد في ريعان الشباب، إلا أن أمل نفسه تكلم في قصيدته الأخيرة عن تلك الحادثة، فقال:

أتذكر
مات أبي نازفًا
أتذكرُ
هذا الطريق إلى قبره..[١]

وهذا أيضًا لا يكشف سبب الوفاة: هل هو المرض، أم حادثة؟

على كل حال لا يعنينا سبب الوفاة، بقدر ما يعنينا تبعاتها على نفس هذا الصبي الصغير مرهف الحس، وأهمها: أن الأم القروية البسيطة حملت عبء تربية أبنائها وحيدة، وفي ظروف اجتماعية قاسية جدًا، بالرغم من أن عائلة الشاعر ذات نفوذ وثراء في قريته، حيث استولى بعض أعمامه على ميراث الأسرة المادي، وترك للأسرة الفقر المدقع، وكان أمل لم يزل صبيًا في العاشرة، أصغر من أن يواجه الأمر، أو يتعاهد أسرته، وفي نفس الوقت كان الابن الأكبر للأسرة، مما جعله يتذوق مرارة العجز والظلم في مرحلة مبكرة من حياته.

وقد أشارت أرملته إلى هذه الواقعة في كتابها عنه، فقالت: "عرف أمل فقد أبيه في العاشرة من عمره، فصار – بحق – رجل البيت، في هذه السن الصغيرة، بعد ما صار الأهل غرباء [يسرقون الأرض من بين عينيه، والصمت يطلق ضحكته الساخرة]، صار اليتم والعائلة الصغيرة، بعدما تخلى الجميع عنهم، سلعة لمن يملكون الثمن!"[٢]اهـ.

ولا شك أن هذه المرارة تركت أثرًا كبيرًا في نفس شاعرنا، تتبدى في مواضع كثيرة من شعره، حتى وهو يصوغ موضوعات يفترض أنها تخص الشأن العام، فإذا به يمزج العام بالخاص – كما تنبهت زوجته الكاتبة – في قالب واحد، فالسيدة عبلة الرويني ضمنت كلامها مقطعين من

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٥/ ٣٦٦: قصيدة (الجنوبي)، ديوان (أوراق الغرفة ٨).

(٢) الجنوبي: ص ٥٥.

قصيدتين مختلفتين، الأولى: (لا تصالح) أو (الوصايا العشر)، التي تعبر بصورة رمزية عن الصراع العربي/ الصهيوني، وهو يطالب السلطة بمواصلة الحرب على العدو، ورفض التصالح معه، فيقول:

والذي اغتالني محض لص
سرق الأرض من بين عينيّ
والصمت يطلق ضحكته الساخرة![1]

والمقطع الثاني: نجده في قصيدة (سفر التكوين) التي تناول بها الشأن الإنساني ككل، في تعبيره عن حالة الهزيمة والانكسار السياسي والاجتماعي، فيقول:

ورأيت ابن آدم ينصب أسواره حول مزرعة
الله، يبتاع من حوله حرسًا.. ويبيع لإخوته
الخبز والماء.. يحتلب البقرات العجاف لتعطي اللبن.
قلت: فليكن الحب في الأرض. لكنه لم يكن
أصبح الحب ملكًا لمن يملكون الثمن![2]

كما نجدها في مواضع أخرى لم تشر إليها الكاتبة، مثل قوله لـ (زرقاء اليمامة):

لا تغمضي عينيك، فالجرذان
تلعق من دمي حساءها.. ولا أردها[3]

وفي قوله على لسان (اليمامة بنت كليب):

هل عرف الموت فقد أبيه؟
هل اغترف الماء [من] جدول الدمع،
هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه ورماه؟[4]

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٣٩، قصيدة (لا تصالح)، ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٢٦٥ – ٢٦٦، قصيدة سفر التكوين، ديوان العهد الآتي.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٩٦، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، الديوان بالاسم نفسه.

(٤) الأعمال الكاملة ص ٣٥٠ – ٣٥١، قصيدة (مراثي اليمامة)، ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، وقد سقط الحرف (من) من سياق الكلام في طبعة دار الشروق، وأثبته من طبعة دار الصفوة: ص ٣٤٣.

كان من آثار تلك الواقعة أن غرست في نفس شاعرنا الإحساس باليتم والضياع، والظلم والعجز، لكنها علمته أن يكون رجلًا منذ صغره، كما علمته أن يكره الظلم بكل أنواعه، وأن يرفض أي جور، وأي قبح، وأي زيف في مجتمعه وعالمه، وأن ينحاز دائمًا لصفوف الفقراء والمظلومين، والمطحونين. لكننا نلمح بجانب هذا معالم الصلابة والقوة في نفس الصغير، فيما يحكيه بدر توفيق عنه – ولم نجده في مصدر آخر – أنه: "بدأت رؤيته الكوميدية لحياة الإنسان وموته واضحة في إقدامه على الاقتراب من جسد أبيه المسجى على فراش الموت، فيفتح عينيه المغلقتين بالموت ثم يقفلهما، ويخرج من غرفة الميت بلا دموع تسح على الخدين، ليقول للواقفين خارج الباب: لقد مات أبي!"[(١)]اهـ

كان أمل الأكبر بين إخوته، تصغره شقيقة له، ثم شقيقه (أنس) الذي جمع له حواراته وأحاديثه مؤخرًا[(٢)]، وهناك أيضًا شقيقة ثالثة، لا ندري هل سابقة لأنس في الولادة، أم ولدت بعده، لكنها ماتت بعد عامين من مولدها، وقد ذكر أمل وفاتها في رائعته (الجنوبي) عقب وفاة الأب، إلا أنها في الواقع ماتت قبل الأب، قال أمل:

أتذكر
مات أبي نازفًا..
أتذكر
هذا الطريق إلى قبره..
أتذكر
أختي الصغيرة ذات الربيعين
لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس[(٣)]

---

(١) بدر توفيق: كوميديا القلب المعتم، مجلة الآداب اللبنانية، العدد (١٢)، ديسمبر ١٩٦٩م، ص: ٣٩، وهذه المقالة كتبت في حياة شاعرنا، فلعله اطلع عليها، خاصة أن كاتب المقالة كان على صلة به، وساعد في نشر بعض قصائده ودواوينه.

(٢) بعنوان: (حوارات أمل دنقل)، إعداد: أنس دنقل، لها عدة إصدارات، وقد اعتمدت قي بحثي هذا على إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٣٦٦، قصيدة (الجنوبي)، ديوان أوراق الغرفة (٨).

ويمكننا أن نرجح أن ذكره إياها عقب الأب لأنه في حالة استرجاع للذاكرة، وموت الأب كان أكثر رسوخًا في ذاكرته، وأعمق أثرًا، لذا بدأ به أولًا، فقد ماتت هذه الأخت وعمر أمل وقتها سبع سنوات[1]، قبل وفاة الأب بثلاثة أعوام، إلا أن أمل تكلم عن موتها باستفاضة أكثر في قصيدة مبكرة من حياته، وهي (الموت في لوحات)، وهي قصيدة غير مؤرخة، لكنها صدرت ضمن ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) سنة ١٩٦٩م، قال فيها:

شقيقتي رجاء ماتت وهي دون الثالثة
ماتت، وما يزال في دولاب أمي السري
صندلها الفضي!
صدارها المشغول.. قرطها.. غطاء رأسها الصوفيّ
أرنبها القطني!
وعندما أدخل بهو بيتنا الصامت
فلا أراها تمسك الحائط.. علها تقف!
أنسى بأنها ماتت..
أقول: ربما نامت..
أدور في الغرف..
وعندما تسألني أمي بصوتها الخافت
أرى الأسى في وجهها الممتقع الباهت
وأستبين الكارثة![2]

وقصيدة (الموت في لوحات) تشبه في مضمونها قصيدة (الجنوبي) في استدعاء الأحباء الموتى، لكن الأولى كتبها في أواخر الستينات، في ريعان شبابه وعنفوانه، والثانية كانت آخر ما سطره قبل وفاته، وهو يعاين اقتراب الموت منه، مما يعني أن إحساس أمل بالموت نشأ مبكرًا في وجدانه،

---

(١) انظر: الجنوبي: ص ١٦.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٣٠- ١٣١، قصيدة (الموت في لوحات)، ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

وعلق في ذهنه في مرحلة مبكرة من حياته، قبل إصابته بالداء الخبيث، الذي قضى عليه بسنوات طوال، والسبب في ذلك هو مروره بحادثتي وفاة داخل محيط الأسرة، في فترة متقاربة: الأخت ثم الأب! أي أن الموت عبر بجواره مرتين، والتقطته حاسة الصبي مرهف الحس، ليترك هذا المرور أثره عليه ما تبقى من حياته، "لقد ظل الموت دائمًا هو الحقيقة، وثمن الطريق، وظلت حياته دائمًا هي الصراع، والمقاومة المستمرة حتى النهاية"(١)

وبالطبع تحملت الأم العبء الأكبر في هذا الواقع المرير، وقد قامت بواجبات الأمومة والأبوة معًا – على النحو الذي يؤكده الدكتور سلامة آدم صديق طفولة شاعرنا – خير قيام، فقد "كانت الأم بالغة العناية بأولادها، الملابس نظيفة دائمًا، كذلك الأيدي والوجوه"(٢).

***

*** النشأة والدراسة:**

نشأ أمل في قرية القلعة جنوب مصر، حيث تقع جنوب مدينة قنا، وقد تركت القرية بصمتها عليه، فقد كان جنوبيًا حتى النخاع، له سمات وخصائص أهل الجنوب (الصعيد)، التي يعزوها الشاعر عبد الناصر هلال إلى تأثير البيئة الجغرافية، فيقول: "إذا نظرنا للواقع الجغرافي الذي يتميز به صعيد مصر، ترى المساحة الخضراء تضيق شيئًا فشيئًا كلما اتجهنا جنوبًا، وينفسح المجال للصحراء الممتدة، والصحراء بكل معطياتها تخلق الإحساس المطلق، كما تضفي على الإنسان الجنوبي طابع القسوة والعنف والحدة، وهذا ما ينطبق بالضرورة على الشعراء الجنوبيين"(٣).

ويؤكد شاعرنا أمل دنقل على هذا المعنى بقوله: "الفارق الأساسي في التكوين النفسي بين الشاعر القادم من الجنوب، والشاعر الذي يعيش في الدلتا: أن انفساح الرقعة الخضراء في الدلتا يعطي الشاعر في الشمال نكهة من الرخاوة والليونة، بينما شعراء الصعيد يتميزون بالحدة، وإدراك التناقض الشديد"(٤).

---

(١) الجنوبي: ص ١٦.

(٢) أوراق من الطفولة والصبا: ص ٨.

(٣) عبد الناصر هلال: الاتصال والانفصال، ثنائية المدينة والثأر، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص: ١١.

(٤) حوارات أمل دنقل: ص ٢٢.

وقد نشأ أمل نشأة متدينة، ويحدثنا هو عن هذه النشأة فيقول: "كنت في ذلك السن المبكر متدينًا جدًا، وكنت أؤدي الصلاة في أوقاتها المنتظمة، كما كنت منتسبًا إلى إحدى الفرق الصوفية.."[(١)].

قلت: وقد ذكر في موضع آخر أنها الطريقة البرهامية، طريقة إبراهيم الدسوقي[(٢)].

وقد التحق أمل –كشأن كل أطفال الجنوب – بكُتّاب القرية، وحفظ أجزاء من القرآن الكريم، وكان شيخه معجبًا بنبوغه أيما إعجاب، كما قال صديقه ورفيق طفولته مصطفى الضمراني شاهدًا على تلك الفترة من حياته: "وكان (سيدنا) – يعني الشيخ – يجد في أمل ما لا يجده في أطفال القرية، فهو ينطق حروف القرآن نطقًا صحيحًا وسليمًا، كما يقولها (سيدنا)، وكان إعجاب (سيدنا) بأمل لا يفوقه إعجاب، فيكتشف في حفظه للقرآن القدرة على النطق السليم لمخارج الحروف، والإيقاع السليم الحلو لآيات القرآن، وكان يرتلها ترتيلًا بالرغم من صغر سنه، واستمر أمل في الكتاب إلى أن التحق بالمدرسة الابتدائية في قريته، وحصل فيها على الشهادة الابتدائية"[(٣)]اهـ

وقد ظل التدين – على منهج التصوف – وحسن الخلق والانطوائية سمتًا ملازمًا لأمل حين انتقل إلى المدرسة الإعدادية بمدينة قفط، قبل أن ينتقل إلى المدرسة الثانوية بمدينة قنا، التي تبعد عن قريته حوالي عشرين كيلومترًا فقط، وهناك التقى بزملاء الإبداع، وعلى رأسهم عبد الرحمن الأبنودي، ثم يحيي الطاهر عبد الله بعد ذلك.

ويضيف الدكتور سلامة آدم شاهدًا على تلك الفترة: "حتى دخول المدرسة الثانوية كان أمل التلميذ الهادئ، النابه، المجد في دراسته، المنتظم والمستقر في حياته"[(٤)].

بينما يواصل مصطفى الضمراني شهادته قائلًا: "اكتسب أمل في القرية سمعة طيبة من ناحية التدين، والمواظبة على الصلاة في مواعيدها، والصوم في رمضان وهو صغير، وفي نفس الوقت يكاد يكون التلميذ الوحيد الذي يحفظ معظم القرآن بالقياس إلى سنه وزملائه من أبناء القرية،

---

(١) نفسه: ص ١٤.
(٢) حوارات أمل دنقل: ص ٢٤.
(٣) مصطفى الضمراني: أمل دنقل زميل الصبا والشباب، مجلة الهلال – مصر، العدد (٧)، يوليو ١٩٨٣م، ص: ٥٦.
(٤) أوراق من الطفولة والصبا: ص ٩.

ولذلك فقد طالبه الناس في الكثير من الأحوال أن يؤمهم في الصلاة بمسجد القرية، وكان أمل أصغر إمام يصلي بالناس في محافظة قنا"[1]اهـ

ونعرف من شهادات أصدقائه أيضًا أنه التحق بالشعبة العلمية بالثانوية، لا الأدبية، وأنه تأثر جدًا بمعلم اللغة العربية: السيد (كامل سعفان)، لكن على الرغم من نبوغه وتفوقه لم يوفق في تحصيل مجموع كبير بالثانوية العامة، يؤهله لدخول كليات القمة، كما كان هو – وكذا أسرته – يطمحون، ولعل السبب في ذلك هو الشعر! لكن مجموعه ساعده على الالتحاق بكلية الآداب، واختار هو أن تكون كليته بالقاهرة، إلا أنه لم يستمر فيها، وانتقل منها إلى كلية دار العلوم، ولم يتم دراسته بها هي الأخرى، حيث ترك الدراسة نهائيًا، وتفرغ للشعر وحده!

***

*** بداياته مع الشعر:**

كانت أول قصيدة منشورة لأمل دنقل في مجلة (صوت الشرق) بعنوان: "راحلة" في يونية سنة ١٩٥٨م، وهي قصيدة لم يتضمنها أي ديوان من دواوينه التي أصدرها فيما بعد، ويقول فيها:-

أحقًا رحلتِ؟
إلى أين.. يا فتنتي الخالدة؟
إلى أين.. يا زهرتي الناهدة؟
إلى عالمٍ زاخر بالضباب..
يلفكِ في عمقه الحالم؟
فلا تسمعين أنين العتاب
ولا زفرة القلق الواجمِ؟[2]

لكن المؤكد أن موهبة أمل الشعرية قد تفجرت قبل ذلك، ومن خلال شهادات زملاء الدراسة، وأصدقاء الصبا، نستطيع أن نتوصل إلى أن بداية ظهور شاعرية أمل دنقل للعلن كانت

---

(١) أمل دنقل زميل الصبا والشباب: ص ٧.

(٢) انظر: جابر عصفور: قصيدة الرفض، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط١ سنة ٢٠١٧م، ص: ٢٤- ٢٥.

في المرحلة الثانوية، حيث يطلعنا الدكتور سلامة آدم على أقدم قصيدتين معروفتين له، ألقاهما في المدرسة الثانوية، كانت الأولى عن مدينة بورسعيد، وانتصارها على العدوان الثلاثي، يقول فيها:

يا معقلًا ذابت على أسـواره كل الجنود
حشد العدو جيـوشه بالنار والدم والحديد
يبغيكِ نصرًا سـائغًا لبغاته يا بورسعيد
مادت قواهم، والقوى في عزم جندك لا تميد
ظمئ الحديد فراح ينهل من دم الباغي العنيد
قصص البطولة والكفاح عرفتها يا بورسعيد[1]

تلك كانت إحدى قصيدتين لأمل في مرحلة الصبا، وتبدو فيها شاعريته الفذة بوضوح، وإلمامه بعلم العروض وموسيقى الشعر، فالقصيدة على وزن الكامل، وقافيتها مضبوطة بشكل جيد، لولا تكرار (بورسعيد) مرتين في أقل من خمسة أبيات، لكنها بلا شك تنبئ عن مقدرته الشعرية الكبيرة، كما تنبئ عن حسه الوطني المبكر، والتصاقه بقضايا وطنه في مرحلة مبكرة جدًا.

القصيدة الأخرى كانت أطول وأكثر تعبيرًا عن شاعريته، حيث كانت قصيدة عمودية، على وزن المتقارب، تحت عنوان: (عيد الأمومة)، نجتزئ منها الأبيات التالية:-

أريج من الخلد عذب عطر وصـوت من القلب فيه الظفر
وعـيد له يهـتف الشاطئان وإكـــــليله من عيـون الزهر
وألحـانه من نشـــيد الخلود وقـيثـــــــــاره فيه رق الـوتر
رياحينه غـطـــــت العالمين وروض الهـوى قد زها وازدهر[2]

وهي تتألف من نيف وعشرين بيتًا، وتظهر فيها شاعريته بشكل أكبر نظرًا لطولها النسبي، كما يتبدى فيها حسه القومي بوضوح، فعلى الرغم من أن القصيدة صيغت من أجل الاحتفال بعيد الأم، وهي مناسبة اجتماعية، إلا أننا نراه يقول فيها:

---

(١) أمل دنقل زميل الصبا والشباب: ص ١١.

(٢) نفسه: ص ١١.

ومصر العلا.. أم كل طموح إلى المجد شدت رحال السفر
وأمي فلسطين بنت الجـــراح ونبت دماء الشهيد الخـضـر
يؤجج تحـنانها في القلـــــوب ضرامًا على ثـأرها المنتـــصر
وأمي الجزائر شعـــلة نـار الـ ـكفـاح ترد العدا للحـــفـر
وأمي كينيا.. بنـــار الحـراب تشب لهيب الردى المستعـر
وأمي كل بـــــــلاد تثـــور أضالـعها باللـظى المستعـر

وهكذا نجد هذا الربط المثير بين الوجدان الفردي الذي يحتفي بعيد الأم، والوجدان الجمعي الذي يتغنى بالقومية، ويدعو إلى النضال والثورة من أجل التحرر، هذا وعمره لم يتعد الستة عشر عامًا فقط.. "وكأن هذا الصبي – ابن السادسة عشر – يريد أن يؤكد أنه ابن حركة التحرر الوطني، في اندفاع تلهبها في كل العواصم.."[(١)].

كما لا نغفل عن تلك الثروة اللغوية الغنية، ولا تلك المقدرة الفذة في توظيف مفردات اللغة لطرح فكرته، حتى وصلت إلى حد ابتكار صيغة جمع جديدة: (أضالع)، بدلًا من "أضلع" و"أضلاع"، حتى إن كان ألجأه لهذا الابتكار الضرورة العروضية، مع استعمال صيغة مصدر عربية قديمة، لم تعد مستعملة في الشعر الحديث إلا نادرًا وهي: "تحنان" علي وزن "تفعال"!!

وثمة قصائد أخرى ألقاها في مناسبات أخرى، على نفس النمط، "مثل: قصيدة (لقاء) التي كتبها سنة ١٩٥٦م، و(قبل الرحيل) سنة ١٩٥٧م، و(قالت) سنة ١٩٥٨م، وكلها قصائد كتبها في مدينة قنا في الجنوب، قبل أن يرتحل إلى القاهرة.."[(٢)]، وأغلب هذه القصائد لم تنشر في دواوينه المطبوعة، ولكنه ظل محتفظًا بها في أوراقه المخطوطة حتى وفاته، قبل أن يتولى شقيقه أنس دنقل نشر بعضها مؤخرًا تحت عنوان: "أمل دنقل: قصائد لم تنشر"[(٣)].

وبالرغم من تلك النشأة المتدينة إلا أن هذا لم يمنعه من انتقاد أئمة المساجد، الذين كانوا بمعزل تام عن معاناة الناس، وعن تكوين واقعهم، فتجدهم ينقلون الخطب الجوفاء من كتب

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٢٠.

(٢) نفسه: ص ٢٢.

(٣) إصدار الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٤م.

الخطابة المنبرية، ويتحدثون عن حرمة الذهب والحرير، والناس أمامهم يعانون الفقر والجوع والحرمان، فيسطر قصيدة مبكرة اختار لها عنوان "المنبر"، وهي أيضًا قصيدة لم تنشر في دواوينه المطبوعة، يقول فيها:

ما الذي يذكره الوُعّاظ عن لبس الحرير؟!
عن وجوه سوف تُكوَى بالجنيه المكتنَز؟!
بين قوم لم تذق أجنابهم إلا الحصير
وجيوب لم تزرها غير أنصاف القروش
وفصوص الخاتم المزرقّ في الوسطى.. خرز
وبطون يستحيل العيش فيها.. وتعيش
ثم يأتيهم بآيات.. وفتوى.. وحديث
عن نساء كاسيات عاريات
يتخطرن بتابير، وتزيين خبيث!!
والخطيب المتحذلق
يتغنى بين قومي بالعذاب
وهم وزوجاتهم خلف الحجاب
لم تر المرأة إلا زوجها بعد "الكتاب"[(١)]

وهكذا نلمح في بدايات أمل المبكرة: الالتصاق بالواقع، ورفض الانفصال عنه، وجرأته على النقد، وميله إلى السخرية، بخلاف ما نلاحظه من إتقانه نظم الشعر عروضيًا، باستخدامه تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن). ويتحدث شاعرنا عن تلك المرحلة قائلًا: "فكتبت قصيدة في نقد ما سميته بانقسام الوعظ الديني عن حياة الناس الحقيقية، ثم استهواني هذا الاتجاه، فكتبت قصائد عن الموالد، والزار، وعادات الختان، وعندما حضرت إلى القاهرة تابعت هذه السلسلة بقصائد تهاجم بوليس الآداب، والسينما، والزحام في شارع فؤاد، لكنني لم أنشر شيئًا من هذه القصائد."[(٢)]اهـ

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٣٥.

(٢) حوارات أمل دنقل: ص ٢٥.

قلت: ومن الطبيعي في تلك الحال أن يُتّهم أمل من قبل زملائه بالسرقة، وأن يدعي بعضهم أن القصائد لوالده، وهو انتحلها، نظرًا لجودة القصائد، وبراعة شاعريته فيها، مع صغر سنه، "فالمعاني التي يتناولها في قصائده دقيقة، والألفاظ صعبة، والتراكيب معقدة"[1]، وإن كان هذا الاتهام لا معنى له، فالقصيدة الأولى مثلاً نشرت في مجلة مدرسة قنا الثانوية في العام الدراسي ١٩٥٦/ ١٩٥٧م، في نفس عام العدوان الثلاثي على مصر، ووالد أمل توفي سنة ١٩٥٠م، أي قبل العدوان بست سنوات، فلا شك أن يكون أمل نفسه – الذي عاصر الحدث –كتبها، ولا يمكن أن يكون انتحلها من والده على الأقل..

لكن الفتى لم يتقبل تلك الاتهامات من زملائه، وثار لكرامته وكبريائه، وأظهر جانبًا كان خفيًا من شخصيته، فانقض على المتهمين له بالهجوم بسلاح الشعر، و"أخذ ينظم قصائد من نوع مختلف، استخدم فيها اللغة العامية أحيانًا، والفصحى أحيانًا أخرى، وكلها هجاء مقذع في هؤلاء الذين رددوا هذه التهمة، وحفلت هذه القصائد بتشنيعات وأوصاف جارحة، وألفاظ خارجة، بصورة ربما لا يجرؤ على الإتيان بمثلها كبير ولا صغير، فأيقن الجميع أنهم أمام شاعر حقيقي، لا شاعر كذاب"[2]اهـ.

إذن لقد ولى ذلك الفتى الانطوائي الخجول، وظهر فتى جديد شديد الجرأة، شديد الكبرياء، شديد الاعتزاز بنفسه وموهبته.

وانتقل أمل إلى القاهرة، والإسكندرية، والسويس، حيث عمل في وظائف مختلفة، بدأها: بالعمل في شركة أتوبيس الصعيد التي كان يملكها عمه (أبو الوفا دنقل)، ثم العودة إلى قنا للعمل بوظيفة "كاتب" بمحكمة قنا، برفقة زميله وصديقه الشاعر (عبد الرحمن الأبنودي)، قبل أن يتوجه إلى الإسكندرية للعمل بمصلحة الجمارك، ثم انتقل إلى السويس بنفس الوظيفة، قبل أن يضيق بالوظائف كلها، ويتفرغ للصعلكة في شوارع القاهرة، "فلم يمتلك سكنًا، أو يعرف منزلًا دائمًا، ولم يؤثث بيتًا، ولم يستعبد نفسه بوظيفة تفرض عليه تنازلًا أو مهادنة، ولم يسعَ وراء المال الذي لم يكن يتحصل منه إلا على ما يقيم الأود، ولم يكن يخجل من الاقتراض من أصدقائه

---

(١)، (٢) أمل دنقل زميل الصبا والشباب: ص ٩.

القريبين، مع علمه وعلمهم أن القرض لن يرد.."[1] هذا ما حكاه عنه صديقه الدكتور جابر عصفور، وهذا ما أكده أيضًا صديقه أحمد إسماعيل، قائلًا: "عاش – أمل – حياة البسطاء، وظل عنوانه مقهى (ريش) – ميدان سليمان باشا، لا يحمل أوراقًا، ولا يحلم بغير الشعر، ولا يمتلك بيتًا حتى بعد زواجه في عام ١٩٧٨م، وظل يتنقل بين الفنادق والحجرات المفروشة، حتى استقر على سريره الأبيض في معهد السرطان.."[2]

وكان خلال هذه الفترة ينشر قصائده في بعض المجلات، أهمها جريدة الأهرام، ونجد له فيها ثاني أقدم قصيدة منشورة له سنة ١٩٦١م تحت عنوان: (بطاقة كانت هنا)، التي ضمّنها فيما بعد ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) سنة ١٩٦٩م، وهي قصيدة تعبر عن الضياع، والقلق، والحيرة، حيث يقول فيها:

امض هناك حيث لا مكان
حيث البيوت دونما عنوان
أوغل بنا في رحلة السراب
قافلة الغناء تستعد للمسير خلف دورة الهضاب
لا تسأل الحادين عن وجهتها.. عن المآب
فهم هناك يرقبون أصبع النجوم
ضاعت معالم الطريق في الضباب[3]

ولم يكتف أمل بالجرائد والمجلات، بل انضم إلى الصالونات والمنتديات الأدبية، التي كانت تعج بها القاهرة في ذاك الوقت، لا سيما مقهى (ريش)، والأتيليه، وفيها كبار الشعراء، وقد بزغ نجم أمل في أحد تلك الصالونات، بقصيدته: (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي كتبها ونشرها سنة ١٩٦٢م، حيث يحكي الدكتور صبري حافظ عنها قائلًا: "في بداية عام ١٩٦٢، وكان الكثيرون من أبناء جيلنا – شبان عديدون في العشرين من العمر – يترددون على عدد من

(١) د. جابر عصفور: ذاكرة للشعر، إصدارات مكتبة الأسرة، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م، ص: ٤٦٠.

(٢) كيف كتب أمل دنقل قصائده، مجلة أدب ونقد- مصر، العدد (١)، مجلد (١)، يناير ٢٠٠٤م، ص: ١٥.

(٣) الأعمال الكاملة ص ١٣٧، قصيدة: (بطاقة كانت هنا)، من ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

المجتمعات الأدبية التي كانت تزخر بها القاهرة في ذلك الوقت، وكنت قد ألفت الوجوه من كثرة ترددي على هذه التجمعات، وذات يوم ظهر (أمل دنقل) في إحدى هذه التجمعات، لم يكن كوجه إضافي للوجوه العديدة التي تزيد أو تنقص كل أسبوع، وإنما ظهر كالإعصار القادم من البحر، كان قادمًا بالفعل من الإسكندرية، وقرأ علينا قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)". ويستطرد: "منذ كلماتها الأولى مست الجميع تلك الكهرباء الفريدة النادرة، كهرباء اكتشاف شاعر من جيلنا استطاع أن يصوغ باقتدار، وبساطة، ومباشرة، كل رؤانا المبهمة"[١]

إذن كانت قصيدة (سبارتاكوس) هي شهادة ميلاد أمل دنقل في عالم الشعر، ومفتاح دخوله مدينة (الفرح المختلس)[٢]، لتضمنها البعد العميق، والقدرة الفائقة على تصوير الواقع باستخدام الرمز، كما أثبت براعة مذهلة في توظيف التراث التاريخي والإنساني في شعره، على نحو غير معهود بهذه البراعة، على صغر سنه، فقد كان وقتها في الثانية والعشرين من عمره فقط!

وهذه القصيدة فتحت له أبواب عالم الأدب، وأصبح اسمه معروفًا في الأوساط الأدبية، لكن المفاجأة أنه توقف عن الشعر بعدها عدة سنوات، شغل نفسه فيها بالقراءة والاطلاع على التراث البشري، والمعارف المختلفة، لينمي ثقافته، ويصقل موهبته. ثم عاد عودة قوية قبيل نكبة ١٩٦٧م، وبعدها، وكان صوته أعلى الأصوات، وأعمقها في رصد تلك المأساة، من خلال رائعته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، التي لم يكتف فيها بالبكاء والرثاء كالآخرين، بل قام فيها بتشريح وتحليل هذا الحدث، والكشف عن جذور الكارثة، فكانت أصدق وأعمق ما كتب عن الهزيمة الموجعة، والأكثر تعبيرًا عن مشاعر الجماهير العربية المكلومة، "وفيما تبقى من عام ٦٧، وإلى أوائل السبعينات، كانت القصيدة على كل لسان، فليس قبلها قصيدة، وليس بعدها قصيدة"[٣].

ثم توالت كتاباته، وتدفق إبداعه خلال عقد السبعينيات، وسطع نجمه أكثر حين كتب قصيدته (سفر الخروج) أو (أغنية الكعكة الحجرية)، التي أعلن فيها تضامنه مع مظاهرات الطلبة

---

(١) عبده جبير: أمل دنقل: رحيل الشاعر إلى الصباح ، مجلة الثقافة الجديدة، العدد (٧)، ديسمبر ١٩٨٣م، ص: ٧٩.

(٢) (الفرح المختلس) هو الشعر، وهو التعبير الذي استخدمه أمل نفسه في قصيدته (من أوراق أبي نواس).

(٣) د. عبد العزيز المقالح: أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة إبداع – مصر، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م، ص: ٢١.

التي اندلعت عام ١٩٧٢م، لمطالبة السلطة بالحرب من أجل استرداد الأرض المحتلة، وبسبب هذه القصيدة مُنع أمل من التعامل مع وسائل الإعلام الرسمية حتى وفاته، لكنه حفر اسمه بحروف من نور بين الجماهير العربية، كشاعر منحاز للجماهير الحالمة بالحرية، منتمٍ لجموع الشعوب العربية!

ومن هذا المنطلق جاءت قصيدته (لا تصالح) أو (الوصايا العشر) لتبلغ به ذروة السطوع، حيث أصبحت لسان حال الشعوب العربية الرافضة للتصالح مع العدو، وقد نشرت مرات عديدة خلال الأعوام – بل العقود – التالية، ثم جاء المرض في النهاية لينهي مسيرة ذاك الشاعر المناضل، لينضم – على حد قول د. صابر عبد الدايم – "إلى هذه الكوكبة من الشعراء الذين داهمهم الموت في سن مبكرة، وأحسب أنه رحل وقد بلغت موهبته ذروة نضجها الفني، واكتملت أبعاد تجربته"(١).

من خلال هذه المسيرة الحافلة بالرغم من قصرها، نستطيع أن نستنبط رؤية أمل دنقل للشعر كفن ووظيفة، ودور الشاعر المطالب به في توظيف فنه، واستثمار موهبته، فيقول في أحد أحاديثه الصحفية: "الشاعر في العالم العربي، وفي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مطالب بدورين، دور فني: أن يكون شاعرًا، ودور وطني: أن يكون موظفًا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية، وليس عن طريق الصياح والصراخ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة، وإيقاظ إحساسها بالانتماء، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها.."(٢)

ويقول في حديث آخر: "إن الشاعر هو ثورة في حد ذاته، يحلم بواقع لا يتحقق، وعندما يتحقق هذا الواقع يحلم بواقع أجمل، الشعر ثورة دائنة.."(٣)

أي أن أمل دنقل كان ضد انغلاق وتقوقع الشاعر على نفسه، وانعزاله عن قضايا وطنه ومجتمعه، وضد انفصال الشاعر عن هويته الوطنية، وجذوره الثقافية، والشعر عنده يقترن بالحلم، أو ينبثق عنه، الحلم بواقع أفضل، وغد أجمل.. الحلم حتى بما يراه الآخرون مستحيلاً.. الشعر هو الرفض للواقع مهما كان، والثورة على كل شيء يقف في وجه الإنسانية.

---

(١) ثنائية الموت والحياة: ص ١٩٩.

(٢) حوارات أمل دنقل: ص ٣٥.

(٣) حوارات أمل دنقل: ص ١٢٣.

* **الحب.. والزواج:**

لقد خرجت القصائد المبكرة لشاعرنا أمل دنقل تميل إلى الطابع الرومانسي، ومعبرة عن الوجدان الفردي، وقد نشر بعض هذه القصائد في ديوانه (مقتل القمر)، بينما ظل البعض الآخر – وهو ما يمثل النسبة الكبرى – حبيسًا في أوراقه الخاصة بناء على رغبته، ويفسر لنا صديقه الدكتور جابر عصفور السبب في ذلك بقوله: "وأغلب القصائد التي كتبها في هذه المرحلة لم ينشر منها في دواوينه إلا ما رضي عنه، أما ما لم يرض عنه فلم ينشره وتركه مخطوطًا، أو منشورًا في الجرائد والمجلات المتناثرة.."[(١)]

وقد خصص شاعرنا أغلب – وربما جميع – شعره العاطفي إلى حبيبة واحدة، هي تلك الحبيبة ذات العيون الخضراء، التي احتلت عناوين بعض قصائده وسطورها، في ديوانه (مقتل القمر)، وهو ديوانه الأول من جهة الإبداع، والثالث من حيث الطبع والإصدار، بالإضافة إلى ديوان كامل غير منشور، ظل حبيسًا في أوراقه وأدراجه حتى هذه اللحظة، عنونه هو بـ (العيون الخضر)[(٢)]، واحتل وصف هذه المحبوبة أغلب عناوين تلك القصائد المبكرة، مثل قصيدة "إلى ذات العيون الخضر" التي كتبها في مدينة قنا سنة ١٩٥٩م، وكتب في نفس العام قصيدة "قلبي والعيون الخضر"، وقصيدة "العينان الخضراوان" سنة ١٩٦١م.

وحين نطالع قصائد الديوان المطبوع (مقتل القمر) من الداخل سنجد قصائد أخرى موجهة إلى تلك المحبوبة، ومقاطع عدة تتناولها، مثل قوله:-

أحس حيال عينيكِ
بشيء داخلي يبكي
أحس خطيئة الماضي تعرّت بين كفيكِ
وعنقودًا من التفاح في عينين خضراوين
أأنسى رحلة الآثام في عينين فردوسين؟![(٣)]

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٢٢.

(٢) نفسه: ص ٨٠.

(٣) الأعمال الكاملة ص ١٣، قصيدة (براءة)، ديوان: مقتل القمر.

ويقول في قصيدة أخرى:

يا ظل صيف أخضرِ

تصوري

كم أشهرٍ وأشهرِ

مغتربًا عن العيون الخضر، والشعر الثري[١]

وهذا يدل بشكل مؤكد على وجود حبيبة تعلق قلبه بها في مرحلة مبكرة من حياته، عيناها خضراوان كغصن سلام، رأى فيها فتاة أحلامه الموعودة؟..

وإذا كان صديقه الدكتور جابر عصفور نحا منحى الشك في وجود هذه الحبيبة حقيقة، بقوله: "هذه العيون الخضر قد تكون فتاة فعلية انجذب إليها أمل دنقل، ورأى فيها فتاة أحلامه حين كان في قنا.."[٢]

إلا أن شقيقه أنس دنقل يؤكد لنا وجودها حقيقة، وأنها كانت في مدينة قنا في نهاية عقد الخمسينيات، حين كانت مدينة قنا أكثر انفتاحًا مما هي عليه الآن، نظرًا لأنها كانت موطن الموظفين المغتربين من أهالي الشمال، الذين قدموا إليها في ظروف مختلفة.. ويعطينا فكرة عن هذه المحبوبة قائلاً: "كانت جارتنا، ووالدها مدرس موسيقى بمدرسة المعلمين الموسيقيين أيامها، كانت صبية ملائكية، ملامحها طفولية، شبهها أمل في قصيدة (العينان الخضراوان) بالسيدة مريم العذراء المسبلة بالأجفان[٣]، حيث أنها كانت شديدة الرقة والجمال، وكانت شقتها مجاورة لشقتنا.."[٤].

وذكر أيضًا أنها من مدينة المنصورة، وكانت تعزف لهم على الأدوات الموسيقية التي يمتلكها والدها، وكان أمل يغني لها بصوته، ورمز لها بالحرف (ع)، وأضاف: "ثم كان مشروع زواج لم يكتمل لأسباب مادية تتعلق بالأسرة وقتها.."، إذن هذه المحبوبة موجودة بالفعل، وحقيقية، وقد احتلت الحيز الأكبر من شعر أمل دنقل العاطفي، لأنها تمثل الحب الأول، في مرحلة النقاء العذري..

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٦، قصيدة (شبيهتها)، ديوان: مقتل القمر.

(٢) قصيدة الرفض: ص ٨٠. (٣) الأعمال الكاملة: ص ٦٨، من ديوان مقتل القمر.

(٤) في حوار منشور على بوابة الأهرام المصرية، بتاريخ ٢ يونية ٢٠١١م، أجراه معه: أ. محمد الدسوقي.

لكن الشاعر بدر توفيق تحدث عن حبيبة أخرى لأمل، رمز لها بالحرفين (ن. ع)، فقال: "ثم يقع في غرام السيدة (ن. ع)، ويندهش جدًا ويصدم جدًا عندما يرفض أهل العروس زواج ابنتهم من هذا الشاعر الطويل النحيل، العابث الساخر الحزين.."[١]

ومن المؤكد أنها ليست الحبيبة الأولى لاختلاف الحرف الرامز من جهة، ومن جهة أخرى: أنه ذكرها أثناء حديثه عن حياة الصعلكة التي عاشها أمل في القاهرة، بعد أن فر من الوظائف الحكومية وتفرغ للشعر، وفقد معها الاستقرار، وكذلك ذكر أنها بعد إصدار ديوانه الأول: (زرقاء اليمامة) سنة ١٩٦٩م، والتشابه بين القصتين: في حيلولة ظروفه الاقتصادية دون الاقتران بمن أحبها..

ولعل هذه الحبيبة التي تحدث عنها بدر توفيق هي المعنية بقصيدة (رباب) المنشورة بديوانه الثاني، وهي قصيدة غير مؤرخة، لكن الديوان كله صدر عام ١٩٧١م، ومن المرجح أن قصائده كلها كتبت في أعقاب النكسة، وهذا يتفق مع كلام الأستاذ بدر توفيق من حيث ابتداء هذه القصة عقب إصداره الديوان الأول، ولعل اسم (رباب) كان اسمًا رمزيًا مستعارًا لها، أو أن لها اسمين كعادة كثير من أهل مصر، في المدن والأرياف على السواء..

وما يجعلنا نرجح أنها هي، أنه أتى على ذكر حبيبته الأولى – ذات العيون الخضراء – أثناء انخراطه في الحديث عن لقائه بحبيبته الثانية، فيقول:

جلستنا الأولى: وعيناك المليئتان بالفضول..
تفتشان عن بداية للحديث..
وابتسامة خجول..
في شفتيك العذبتين.. وارتباكنا يطول..
في لحظات الصمت والظمأ[٢]

---

(١) كوميديا القلب المعتم: ص ٤٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢١٢، قصيدة: (رباب)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

ثم ينخرط في سرد تفاصيل ذاك اللقاء المتوتر، المقيد بالخجل، إلى نهاية المقطع الأول، لكنه في المقطع الثاني ينقلنا بطريقة (الفلاش باك) السينمائية إلى مشهد قديم، يتناول حبه الأول، وذات العيون الخضر، فيقول:

(.. كنا جارين طويلاً
وخليج عيون خضر ترسو فيه
أشرعة الشوق
قلبي ما كاد يشب عن الطوق
حتى أبحر في عينيها الواسعتين..
برحلته الأولى[1]

إنه يستدعي ذكريات حبه الأول في موقف تشابهت فيه المشاعر الفياضة النقية، لكن زاحم هذا الاستدعاء الشاعري النقي، استدعاء الخوف من القادم، وكأنه توقع نهاية هذا الحب الجديد، بنفس الطريقة التي انتهى بها حبه القديم، وبين الحب والخوف يستدعي ذلك العهد الذي قطعه على نفسه بألا يقع في الحب مرة أخرى، وهو يرى حنثه بهذا العهد الآن في جلسته مع حبيبته الثانية ذات الأهداب السوداء كعينيها:

(.. بالريح المقهورة
بالأمكنة المهجورة
بسني الحب الغارب
بالقمر الشاحب
وبأعوامي الستة عشر
وبخصلة شعر:
أقسم ألا يسقط قلبي في..
شَرَك الهُدب الأسود

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢١٤.

ألا أفتح أبدًا هذا الباب الموصد![1]

لكنه ضعف في نهاية المطاف، وسقط في شرك الهدب الأسود!

ومن الواضح أن قصة الحب الأولى جرت أحداثها في نهاية عقد الخمسينيات، وكان أمل عمره أقل من عشرين عامًا، أما القصة الثانية فيبدو أنها وقعت في نهاية الستينيات، وعمره يدنو من الثلاثين..

فهل كانت هناك قصص حب أخرى في حياته؟

حين نطالع ما كتب عن أمل دنقل وحياته، نجد صديقه الأستاذ أحمد إسماعيل يشير إلى قصة أخرى في حياته، حيث يقول في مقالة له: "كان ذلك في صيف عام ١٩٧٥م، وكان أمل يعيش أشد الفصول حزنًا وكآبة، فقد غادرته صديقته البولندية، والتي قدمت إلى القاهرة لتحصل على رسالة الماجستير في أشعاره، فأحبته وأحبها، وعندما سافرت إلى وطنها شرع يكتب في قصيدته الرائعة (سفر ألف دال).."[2]

وهذه القصة اعترف بها أمل في أحد أحاديثه الصحافية، لكنه ذكر أنها (ألمانية) لا (بولندية)، قال: "أحببت حسناء ألمانية مثقفة، جاءت إلى مصر لتدرس شعري من خلال الحركة الأدبية، وهي شابة ألوفة وذات عواطف شرقية، وتزورني شهرًا في كل سنة، أحيانًا تمكث شهورًا قبل أن تقول وداعًا، ومرة سمعت بنبأ زواجها، فروّضت نفسي، وتقبلت زواجها بروح متسامحة، وأقسمت في نفسي لأدعنها تهنأ بعيدًا عني.."[3]

لكنه في نفس الحوار أشار إلى قصة حب رابعة لفتاة تصغره بعشرة أعوام، وكان هذا الفارق العمري كبير في نظره، جعله يؤمن بأنه حب غير ملائم لكليهما، يقول: "فعشر سنين فارق زمني كبير، عمرها الآن ٢٦ سنة، وعمري ٣٦، وبعد عشر سنوات هي ٣٦ وأنا ٤٦، أي هي في ذروة الشباب والفيض، وأنا في هوة التعب والاكتئاب.."[4]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢١٦.

(٢) كيف كتب أمل دنقل قصائده، ص ١٦.

(٣) حوارات أمل دنقل: ص ٧٧.

(٤) نفسه: ص ٧٨.

إذن هذه القصة وقعت عام ١٩٧٦م، حيث صار عمره ٣٦ سنة، وبعد عام واحد من انقضاء علاقته بالباحثة الألمانية أو البولندية! وهو ما يجعلنا نرجح أنه يتكلم عن السيدة (عبلة الرويني) التي صارت زوجته فيما بعد، حيث كان لقاؤه الأول بها في شهر أكتوبر عام ١٩٧٥م، حين جاءت إليه من أجل إجراء لقاء صحافي معه[١]، لتنشأ بينهما علاقة استمرت أربعة أعوام قبل أن تتوّج بالزواج عام ١٩٧٩م، وقبل ظهور مرضه بتسعة أشهر فقط.

وقد شهدت علاقتهما كثيرًا من الشد والجذب، والإقدام والإحجام، على النحو الذي سطرته في رائعتها (الجنوبي: سيرة أمل دنقل)، فكان من بين ما قالته في هذا الصدد: "ظللنا فترة طويلة نبحث عن شكل مريح للحب بيننا، ولم نجده في أغلب الأحيان، فما نكاد نلتقي إلا ونتشاجر، وكأن ما بيننا غضب وعناد ساطع، كنا أشبه بالمتنافرين دائمًا.."[٢]، ومعلوم أن الفارق بين عمريهما ١٣ سنة، وقد صرحت هي بذلك صراحة في كتابها[٣]، ولعل أمل في حواره ذكر أن الفارق عشر سنوات على سبيل التقريب، فالله تعالى أعلم.

إذن فنحن أمام ثلاث – أو أربع – قصص حب عصفت بقلب شاعرنا قبل لقائه بالسيدة عبلة الرويني التي تزوجها في آخر السبعينيات، لكن مع ذلك يبقى حبه تلك الفتاة ذات العيون الخضر هي الأعمق أثرًا في وجدانه، والأكثر ذيوعًا في شعره، وقد سبّب له فراقها جرحًا عميقًا في روحه، وربما كان هذا الجرح سببًا لحياة الصعلكة التي انخرط فيها حينها، حيث لا عمل، ولا مسكن مستقر، ليعيد عهد الشعراء الصعاليك القديم إلى الحياة الأدبية العربية المعاصرة.

لكن هذا الطائر الشارد المحلق، آن له الأوان في النهاية أن يحط على غصن الزواج، وكان لزواجهما صدى واسع في الأوساط الأدبية، فأمل نفسه كانت له تصريحات معادية لفكرة الزواج، حيث كان يعتبره "نظامًا اجتماعيًا أوجد لحفظ ميراث الذين يملكون"[٤]، و"حتى أن أحد الصحفيين في جريدة الفجر الخليجية اعتبر زواج أمل دنقل خبرًا مثيرًا يستحق التعليق عليه، فهو أمر لا يمكن حدوثه إلا في لحظة من لحظات الغيبوبة، أو السكر الشديد، أو المقامرة"[٥].

---

(١) الجنوبي: ص ١٧. (٢) نفسه: ص ٢٨. (٣) نفسه: ص ٧٠.

(٤) انظر: أحمد الدوسري: أمل دنقل: شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت ٢٠٠٤م، ص: ٥٣.

(٥) الجنوبي: ص ٦١.

وبالرغم من الزواج، والتحاقه بوظيفة في منظمة التضامن الأفروآسيوي، ليتمكن من الإنفاق على أسرته الصغيرة، لا يبدو أن أمل تخلى عن حياة الصعلكة، لكنه هذه المرة وجد له شريكًا، حيث تصف السيدة عبلة الرويني حياتهما الزوجية بقولها: "صارت القاهرة تعرفنا دائمًا متلازمين، في المقهى، في الشارع، في الأتيليه، في الندوات، وسط الأصدقاء، في المسارح، في دور السينما، بدونا صديقين أكثر من زوجين، بل خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حين صار الشارع بيتنا، نقضي فيه أكثر مما نقضيه داخل منزلنا"[(١)]اهـ

***

*** المرض والموت:**

عام ١٩٧٩م تم اكتشاف إصابة شاعرنا أمل دنقل بداء السرطان، بعد زواجه من السيدة عبلة الرويني بأشهر قليلة، ويسرد لنا الدكتور جابر عصفور بعض تفاصيل هذه المحنة قائلًا: "أجرى له الدكتور إسماعيل السباعي عملية جراحية في مستشفى العجوزة بالقاهرة، استأصل له الورم، وأبلغه أنه إذا مضت سنوات خمس من غير أن يظهر الورم مرة أخرى، فإن نجاته النهائية من المرض مضمونة ومؤكدة، وكان ذلك في سبتمبر ١٩٧٩م، بعد تسعة أشهر فقط من زواجه الذي لم ينعم به.."، ثم أضاف: "ولكن المرض اللعين لم ينتظر خمس سنوات، إذ سرعان ما أخرج ورمًا آخر فكانت الجراحة الثانية في مارس ١٩٨٠م، ومضى عامان تناسى فيهما أمل المرض عن عمد، لكن المرض لم ينسه، ولم تفلح معه حيل التجاهل، فعاد إليه بشراسة أشد في فبراير ١٩٨٢م، فكان لابد من دخول معهد السرطان – المعهد القومي للأورام، وأن يغدو نزيل الغرفة رقم (٨) التي لم يفارقها أخيرًا إلا إلى القبر.."[(٢)]

ولم يكن المرض العبء الوحيد على كاهل الأسرة الصغيرة، بل كانت الظروف الاقتصادية عبئًا ربما أكبر، لأن العلاج يتطلب نفقات باهظة، وتسرد لنا أرملته معاناتهما مع هذا العبء قائلة: "حدد الطبيب موعدًا لإجراء الجراحة، فنسينا السرطان، لم نكن نملك مليمًا واحدًا وأجر الطبيب (٣٠٠) جنيه، هذا إلى جانب حجز المستشفى، وثمن الدواء، وأشياء أخرى، لم نفكر كثيرًا في

---

(١) الجنوبي: ص ٦٨.

(٢) قصيدة الرفض: ص ٥٤٩.

هذا السرطان الذي هاجمنا فجأة قدر ما كنا نفكر في الحصول على (٥٠٠) جنيه على الأقل لإجراء الجراحة.."[١]

كان هذا إزاء العملية الجراحية الأولى سنة ١٩٧٩م، وقد حلت المشكلة مؤقتًا بالاستدانة والتبرعات التي تطوع بها الأصدقاء والمعارف، وساهم صندوق الفنانين بوزارة الثقافة في جزء من النفقات، وكم كان هذا صعبًا على نفس شاعرنا الذي عرف باعتزازه الشديد بنفسه، مع طبيعته الجنوبية حادة الكبرياء، كما أن الضائقة ظلت مستمرة باستمرار المرض، واستمرار الاحتياج إلى علاج منه، وازدادت حرجًا بعد الإقامة في معهد الأورام، حيث كان ثمن الدواء الشهري، بجانب أجر الطبيب والتمريض، والتحاليل والأشعة والعلاج الطبيعي يتخطى الألف جنيه شهريًا..

وقد صدرت خلال هذه الفترة قرارات حكومية بعلاج أمل على نفقة الدولة، لكنها قدمت نفقات هزيلة بجانب ما يتكلفه العلاج فعليًا، وقد رفض أمل خلال هذه الفترة فكرة السفر إلى الخارج من أجل العلاج، لارتباطه الشديد بوطنه، "إن قليلًا من الأمل في مصر أكثر شفاء له من الكثير من الأمل في برودة الغربة الوحيدة.."[٢]

وخلال هذه الفترة كان الشعر هو السلوى، وهو الملاذ، بل هو الدواء الحقيقي لشاعرنا، فقد كتب خلال سنوات مرضه أجمل قصائده، تناولت قضايا وطنه، وفلسفته الإنسانية حول الحياة والموت، وإحياء ذكريات بعيدة طواها الزمان.. وقد شهدت الغرفة رقم (٨)، ميلاد ست قصائد من ديوانه الأخير، الذي صدر بعد وفاته حاملًا اسم الغرفة، بالإضافة إلى قصائد أخرى عديدة لم تنشر في ذلك الديوان، وقد سئلت – مؤخرًا – السيدة عبلة الرويني عن هذا الديوان، وجاءت صيغة السؤال كالتالي: "رغم إقلاله كتب أمل في فترة مرضه ديوانًا كاملاً، هل لذلك دلالة ما؟" فكانت إجابتها: "أمل عنيد، وكان في لحظاته الأخيرة يتحدى الموت بالكتابة، فهي شكل من أشكال المقاومة، وتعامله مع الشعر لا يستهلكه، إنما يشحنه"[٣].

---

(١) الجنوبي: ص ١١٢.

(١) نفسه: ص ١١٣.

(٢) حوار على موقع (رصيف ٢٢) الإلكتروني: أ. حسام مصطفى إبراهيم ، بتاريخ ١٦ نوفمبر ٢٠١٦م.

وإذا كان أمل قد عُرف بشعر النبوءة، حيث تنبأ ببعض الأحداث قبيل وقوعها، وصاغها في شعره، ووقعت كما أخبر، إلا أن العجيب أن الشاعر والناقد (بدر توفيق) قد تنبأ بمرض وموت أمل في ديسمبر ١٩٦٩م، وهو يربط بين فكر وقضية شاعرنا أمل دنقل، وفكر وقضية جمال الدين الأفغاني، فيقول: "كل هذا يملأ قلبي بالرعب والشفقة على صديقي أمل دنقل، عندما أذكر كيف مات جمال الدين الأفغاني – هذا المفكر الشريف – مصابًا بسرطان في الفم، ثم دفن كعامة الناس، ومنعت الجرائد العثمانية من نعيه أو تأبينه....."[(١)]

رحل أمل دنقل عن عالمنا، لكنه ترك صوته فينا، يبث فينا القوة والأمل، ويقول لنا:

آه.. ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق!
ربما ننفق كل العمر.. كي ننقب ثغرة
ليمر النور للأجيال.. مرة!
... ...
ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!![(٢)]

رحل أمل دنقل عن عالمنا، مخلفًا نتاجًا شعريًا ثريًا جدًا على قلته، رحل هذا الشاعر الذي كان يمثل ضمير الأمة العربية، والناطق بلسان شعوبها، "وإذا كان الشاعر الكبير أمل دنقل قد ظل يحفر في الجدار، ورحل قبل أن يتدفق شلال النور المنتظر، فإن كلماته ستواصل الحفر والطرق على وجه الجدار الواقف في وجه الشروق، إلى أن ينهدم الجدار، ويتدفق أنهارًا من الأضواء"[(٣)].

***

(١) كوميديا القلب المعتم: ص ٤١.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٧٩، ديباجة، افتتاحية ديوان: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ونجد هذا المقطع أيضًا في قصيدته: (حكاية المدينة الفضية) ص ٢٣٣- ٢٣٤، من ديوان: (تعليق على ما حدث).

(٣) أمل دنقل وأنشودة البساطة: ص ٣٠.

٢- النتاج الشعري لأمل دنقل وخصائصه

أيها الشعر.. يا أيها الفرح المختلس!!

... ...

كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس!!

..

[من أوراق أبي نواس – ديوان: العهد الآتي]

=======

رحل أمل دنقل إلى الوجه البحري في مطلع الستينات، حيث عمل في جمرك السويس، ثم الإسكندرية لفترة ما، قبل أن يترك عمله ليستقر بالقاهرة سعيًا وراء الشعر، وبدأ ينشر قصائده في بعض الجرائد والمجلات، قبل أن تتفجر موهبته في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) عام ١٩٦٢م، التي ضمنها ديوانه: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، الذي صدر سنة ١٩٦٩م، في أجواء هزيمة ١٩٦٧م.

لكن الملاحظ أنه كانت ثمة فترة توقف عن الشعر امتدت من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٦٦م، لم ينشر فيها أمل سوى قصيدة واحدة، هي (العشاء الأخير)، التي نشرت في ديسمبر ١٩٦٣م، وقد "أرجع الشاعر سبب صمته إلى وجود كثير من التيارت الفكرية والثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت، كان لا بد له من الإلمام بها"[(١)]، وهو ما أكدته زوجته عبلة الرويني بقولها: "ولعله كان صمته متعمدًا، حيث حرص أمل فيه على تكثيف قراءته"[(٢)]. لكنها نبهت على فترات أخرى من التوقف، وإن كانت أقصر زمنًا.

---

(١) انظر: أمير شعراء الرفض: ص ٨٠.

(٢) الجنوبي: ص ٩٦

إذن فنتاج أمل دنقل الشعري المنشور يمتد من عام ١٩٦٢م، حتى وفاته عام ١٩٨٣م، وهي مدة زمنية قليلة نوعًا ما، خاصة أنها تخللتها فترات توقف تراوحت بين الشهور والأعوام، لكنها أثمرت عن ستة دواوين منشورة، وعدد من القصائد التي لم ينشرها في حياته، ولم يضمها إلى دواوينه، لكن زوجته وأخاه تطوعا بنشرها. والدواوين التي صدرت له هي:

– ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، صدر في بيروت سنة ١٩٦٩م، وتضمن (١٨) قصيدة، تتوزع من حيث تاريخ كتابتها على عقد الستينيات كله، قبل وبعد النكبة[١]، وفي بعضها نبوءة بوقوع الهزيمة.

– ديوان (تعليق على ما حدث)، صدر في بيروت سنة ١٩٧١م، ويتألف من (١٣) قصيدة، نرجح أنها كتبت كلها بعد ١٩٦٧م.

– ديوان (مقتل القمر)، صدر في بيروت سنة ١٩٧٤م، ويتألف من (١٦) قصيدة، ويضم بواكير أعماله، وإن تأخر صدوره، وتظهر فيه طفولة الشاعر – أو مراهقته – الشعرية، وللقرية حضور مكثف في حروفه.

– ديوان (العهد الآتي)، صدر في بيروت سنة ١٩٧٥م، ويتألف من (٨) قصائد، ومن الواضح أنها كتبت جميعًا في النصف الأول من عقد السبعينيات.

– ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، صدر في القاهرة سنة ١٩٨٣م، ويتألف من قصيدتين اثنتين فقط، إحداهما منقسمة إلى جزءين، (لا تصالح)، و(أقوال اليمامة ومراثيها)، وكلتاهما نشرتا في الصحف قبل ذلك، فالأولى كتبها في منتصف السبعينيات عقب اتفاقيتي فض الاشتباك بين القوات المصرية والصهيونية، أي قبل معاهدة السلام، نابعة من قراءته للأحداث، وتوقعه مسارها، والثانية عقب توقيع المعاهدة، يؤصل فيها مبدأ الرفض، وكان الشاعر ينوي إنتاج قصائد أخرى على ألسنة شخصيات حرب البسوس، لكن المرض لم يسعفه.

---

(١) قد استعملت تعبير (النكبة) عن هزيمة ١٩٦٧م تبعًا للشاعر نفسه، انظر قصيدة: (لا وقت للبكاء)، من ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الأعمال الكاملة: ص ٢٥٠.

– ديوان (أوراق الغرفة ٨)، صدر في القاهرة سنة ١٩٨٣م، عقب وفاة الشاعر، ويتألف من (١٣) قصيدة، كتبت كلها في السنوات الأخيرة من حياته، مع اكتشافه المرض، منها ست قصائد كتبت في الغرفة (٨) التي سكنها بمعهد الأورام.

أما القصائد التي لم يودعها دواوينه، ونشرت زوجته بعضها بعد وفاته، ونشر أخوه البعض الآخر منها، فلا يمكن حصرها على التحديد، وقد تم إرفاق بضع عشرة قصيدة منها في أعماله الكاملة المنشورة، موزعة على مراحل حياته كلها، فبعضها كتب في مراحل مبكرة من حياته، تضمنت طبعة دار الشروق (٧) قصائد منها، ونشرت دار الصفوة (١٣) قصيدة. ولا نستطيع أن نحدد سبب امتناعه عن نشرها في دواوينه، فأكثرها قصائد جيدة، ولكن الدكتور جابر عصفور ذكر أنه: "لم ينشر منها في دواوينه إلا ما رضي عنه، أما ما لم يرض عنه فلم ينشره وتركه مخطوطًا، أو منشورًا في الجرائد والمجلات المتناثرة" (١).

إذن فجملة ما نشر لأمل دنقل من قصائد بالكاد يبلغ سبعين قصيدة، بخلاف ما لم ينشره في دواوينه، وهو إنتاج قليل من جهة العدد، لكن الحضور القوي الذي حققته قصائده في وجدان الجماهير العربية يفوق مئات – بل آلاف – القصائد التي تناولت نفس الموضوعات، في نفس الحقبة الزمنية، فكم من القصائد كتبت عن هزيمة ١٩٦٧م، لكن تبقى (زرقاء اليمامة) هي المرثية الكبرى، التي لا تدانيها مرثية عن نفس المناسبة، وقس على ذلك كافة الحوادث والقضايا التي تناولها شعر أمل.

وبالجملة فإن الحركة النقدية التي تصدت لحياة أمل دنقل الإبداعية قامت بتقسيم نتاجه الشعري إلى مراحل إبداعية متنوعة، وصنع لها النقاد تقسيمات متباينة، فبعضهم يقسمها إلى مرحلتين اثنتين فقط: قبل هزيمة ١٩٦٧م، وبعدها، وبذلك تكون الهزيمة هي الحد الفاصل بين المرحلتين، وإليه ذهب الشاعر والناقد عبد الناصر هلال في حديثه عن تجربة أمل دنقل فقال: "مرت بمرحلتين فاعلتين:

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٢٢.

المرحلة الأولى: وهي مرحلة ما قبل سنة ٦٧: مرحلة السذاجة الجمالية، أو مرحلة الإنشاد الشعري، والتجربة التقليدية الطامحة في التحرر من وجود الآخر، وباحثة عن تفردها إزاء الأزمات الشخصية والإنسانية التي مر بها المجتمع.

المرحلة الثانية: وتعد أكثر عمقًا وثراءً، وهي مرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧م، وقد شهدت تلك المرحلة تجربتين مهمتين:

الأولى: الانكسار الوطني والقومي/ الانهيار العام، وشهد أمل دنقل تحولاتها على المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي.

والثانية: تجربة الانكسار الشخصي الداخلي، نتيجة اكتشافه المبكر لصداقة الموت عن طريق آفته القاتلة/ المرض"[(١)]اهـ

بينما يرى سامي خشبة أن تجربة أمل مرت بثلاث مراحل، سماها تحولات، وهي:-

- مرحلة: التحول من الخطاب الشعري الموروث، إلى الصياغة الشعرية الحرة الجديدة، وفيها: اكتشاف تجربة الذات، واكتشاف العلاقة الخاصة والشخصية بالتراث القومي في وقت واحد.

- ومرحلة: التحول الذي فرضته أحداث ١٩٦٧م وما تلاها.

- ومرحلة: التحول الذي فرضته المعرفة اليقينية باقتراب الموت الوشيك، البطيء، المستمر، القابع داخل جسده[(٢)].

وهذا الكلام يوافق مع ما ذهب إليه عبد الناصر هلال، سوى أن هذا الأخير جمعهم في مرحلتين اثنتين فقط، وقسم الثانية منهما على شعبتين، بينما عدها سامي خشبة ثلاث مراحل رأسًا.

أما نسيم مجلي فرأى أن شعر أمل "مر بثلاث مراحل في تطوره:-

١- المرحلة الرومانسية: حيث يغلب على شعره طابع التعبير عن الذات، وهذا ما نجده في ديوانه (مقتل القمر).

---

(١) الاتصال والانفصال: ص ٧.

(٢) انظر: سامي خشبة: مقالة بعنوان: (أمل دنقل)، مجلة إبداع، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م، ص: ٥.

٢- مرحلة الصراع بين الذات والموضوع، أو بين الخاص والعام، وتعبر عن هذه المرحلة قصائد ديوانه الثاني (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

٣- ذوبان الذات في الموضوع، أو اندماج الخاص والعام، وغلبة الطابع العام على الخاص في شعره، بالصورة التي نجدها في ديوان (العهد الآتي)"[١]اهـ.

وهذا التقسيم يتجه إلى النزعة الداخلية للشاعر، وتأثرها بالأحداث الخاصة والعامة.

أما عبد السلام المساوي فيقسم قصائد أمل من حيث البنية الموضوعية إلى ثلاث مراحل، يسميها دوائر وهي على الترتيب:

١- دائرة الذاتي.

٢- دائرة الاجتماعي

٣- دائرة الإنساني، والكوني المطلق[٢].

وأظن أن كلامهم جميعًا متقارب، وإن تنوعت العبارات، فلا شك أن المراحل الثلاثة غير منفصلة عن بعضها البعض، بل هي مراحل يغلب فيه شيء على آخر دون انفصال، فالذاتية كانت غالبة في مطلع حياته، وهو يتحدث عن الحب، وصراعه مع المدينة، ثم غلبت عليها النزعة الاجتماعية والوطنية دون أن تتخلى عن الذاتية مطلقًا، ثم تغلبت النزعة الإنسانية التي تتناول حياة الإنسان مطلقًا، مع تشبثها بالنزعة الذاتية، والوطنية، مثلما نجد في (العهد الآتي)، وفي (أوراق الغرفة ٨)، بل إن الخاص يمتزج بالعام في مواضع شتى من شعره، وقد ضربنا أمثلة وشواهد لهذا من قبل، ونضيف هنا مثالًا وشاهدًا جديدًا، ونحن نطالع قوله:

أين وريث أبي؟
ذهب الملك
لكن لاسم أبي حق أن يتناقله الابن عنه
فكيف يموت أبي مرتين؟

---

(١) أمير شعراء الرفض: ص ٢١٥- ٢١٦.

(٢) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: ص ١٢.

أيتها الأنجم المتلونة الوجه:

قولي له:

قد سلبت حياتين..

أبقِ حياة..

وردّ حياة..[1]

فهذه المقطوعة ألقاها على لسان (اليمامة بنت كليب) وهو يؤصل لدعوته لرفض التصالح مع العدو، ومواصلة الحرب عليه، بدافع تطهير الأمة من خطاياها السابقة، وهزائمها،، وإعلان ميلاد جديد لها من خلال النصر، لكن الناحية الذاتية ظهرت بوضوح في هذا المقطع، وهو ما تنبه له نسيم مجلي فقال: "ربما يتأكد وجود هذه النغمة الذاتية، حين نعرف تاريخ كتابتها الصحيح، فالقصيدة نشرتها مجلة (العربي) في يناير سنة ١٩٨٠م، أثناء فترة مرضه الأخيرة التي امتدت من أوائل سبتمبر سنة ١٩٧٩م إلى أواخر مايو ١٩٨٣. وربما كتبت القصيدة في مرحلة المرض الأولى حين أخذ المرض اللعين يهاجمه، وأخذت تلوح له الغيوم في أفق حياته، وهو يسير إلى المجهول"[2]اهـ.

وبالجملة فإن أمل نفسه يرى أن الشاعر لا ينبغي أن ينفصل عن واقعه ومجتمعه وقضاياه، "فالشاعر لكي يكتب الشعر، وليكون شاعرًا حرًا، يجب أن يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقية، ولا يمكن لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها، وظروف التداخل الثقافي التي لدينا، أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق، فلا بد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه، والذي يعيشه، وليس أن يعيش في واقع آخر يستعيره ثم يلبسه ثوبًا شعريًا جديدًا"[3]. ويرى أيضًا أن الشاعر عليه بأن يوظف فنه "لخدمة القضية الوطنية، وخدمة التقدم، لا عن طريق الشعارات السياسية والصراخ والصياح، وإنما عن طريق اكتشاف وكشف تراث هذه الأمة، وإيقاظ إحساسها بالانتماء، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها"[4]اهـ.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٥١، من قصيدة (مراثي اليمامة)، ديون: (أقوال جديدة عن حرب البسوس).

(٢) أمير شعراء الرفض: ص ٢١١.

(٣)، (٤) حوارات أمل دنقل: ص ٣٥.

ومن ثم يمكن القول: إن أهم ما تميز به أمل دنقل من الناحية الموضوعية هو:

- امتزاج الخاص والعام في شعره..
- والجمع بين الأصالة والحداثة.

وكلاهما ناتج عن اختياره السير في صفوف الجماهير، والتعبير عنهم كواحد منهم، فهو يستعيد – أو يستعير – نبرة شاعر القبيلة، وشاعر الجماعة، في تقليد أصيل من تقاليد الموروث الشعري. وهذا ما رآه جميع المتتبعين لنتاج أمل الشعري، وعلى رأسهم فاروق شوشة، الذي خلع عليه لقب: (شاعر اليقين القومي)، لأن "هذا الانتماء القومي عند أمل دنقل، هو نفسه الذي جعل منه شاعرًا عميق الانتساب للجذور الأصيلة في شجرة الشعر العربي"[(١)]اهـ.

ويضيف مزيدًا من البيان قائلًا: "يوم كان الشاعر – بحكم الانتماء القومي والغيرة القومية – يصطنع لنفسه موقفًا يعبر من خلاله عن الجماعة، ويدعو إلى الاستنفار في مواجهة العدوان والمذلة، ويستنهض ويستصرخ خشية الوقوع في الدنيّة، ويصبح تعبيره الشعري حادًّا كالسيف، ..... عبء الرسالة القومية هو الذي يثقله، والوعي بفداحة المصير هو الذي يقدحه ويفجره، والضرب على أوتار النخوة والحمية والانتماء هو ما يعنيه في المقام الأول"[(٢)]اهـ.

هذه الأصالة – المتمثلة في استدعاء الروح القبلية العريقة – قام بصياغتها في قالب عصري، مستخدمًا التقنيات المبتكرة والمستحدثة، فامتزجت عنده الأصالة بالحداثة شكلاً وموضوعًا، حيث وصل بالقصيدة الشعرية إلى درجات عالية من التقنية الفنية، والقيمة الفكرية معًا، وذلك من خلال رؤيته الخاصة للحداثة أنها: "ليست شكلًا، بل مضمونًا، وأيضًا حداثة في الرؤيا.."[(٣)]

والحداثة التي عمل عليها أمل دنقل هي الحداثة الفنية، لا الفكرية، فقد كان أمل ضد الحداثة الفكرية التي تسللت إلى الأدب العربي، على أيدي شعراء وكتاب أمثال (أدونيس)، وكان "يحمل على هذا النوع من الشعر لأنه يسير في اتجاه تضليل الإنسان العربي، وإحياء إعجابه بالصراعات والموضات التي تفد من الغرب"[(٤)]، بينما كان أمل يستخدم الحداثة الفنية لتأكيد هوية العروبة!

---

(١) شاعر اليقين القومي: ص ١٦ (٢) نفسه: ص ١٥ "بتصرف يسير"

(٣) حوارات أمل دنقل: ص ١٢٠.

(٤) جهاد فاضل: أدباء عرب معاصرون، دار الشروق – مصر، ط١ سنة ٢٠٠٠م، ص: ١٥٩.

أما من جهة الموضوع: فهو لم يقبل بدور الشاعر القديم الذي دعاه الانتماء إلى القبيلة إلى التبعية المطلقة، وإغماض العيون عن المثالب، على غرار:

وما أنا إلا من غزيّة إن غوت غويتُ وإن ترشد غزية أرشدِ[1]

بل عمد إلى مواجهة هذا الواقع وتعرية مثالبه، مناديًا بواقع أفضل، خالٍ من هذا العوار، وقام بصياغة "ضدية" أو "مقابلة" بين الماضي الذي يراه مجيدًا، وبين الواقع الذي يعاني الجمود والتخلف والانكسار.. واستعان بالتكنيكات الفنية المتطورة في صياغة تلك الضدية..

لقد اعتاد أمل أن يقوم بإعداد تصور كامل للقصيدة قبل أن يشرع فيها، ولا ينساق لخواطره وتدفقها بشكل انطباعي، بل كان يصمم نظامًا مدروسًا للقصيدة، ونجد ذلك في قوله: "القصيدة لا بد من إعادة النظر فيها بدرجة كبيرة من الوعي، حتى تأخذ شكلها النهائي، أهتم اهتمامًا خاصًا بالبناء الهندسي والمعماري للقصيدة، هذا يجعل القصيدة عندي ليست مجرد صورًا تطرأ على الخاطر، بل لابد أن تكون متجانسة ومتكاملة من جميع الجوانب.."[2]

قلت: وهذا ما اعتبره الشاعر والناقد فاروق شوشة من مزايا إبداع أمل دنقل، وذلك أنه: "يُخضع قصائده لنظام صارم مدروس، ومعاودات ومراجعات مستمرة، قبل أن يدفع بها إلى النشر والدوران، هذا النظام الصارم المحكم هو الذي جعل قصيدته – في معظم الأحيان – تنجو من الثرثرة، وتداعي الإفضاء، والبعد عن مركز التوجع، وقطب الإشعاع والتأثير، وحفظها من السقوط في برودة النثرية، أو جفاف التقرير"[3]اهـ.

وقد تميز شعر أمل دنقل بخصائص فنية مميزة، تتبعها النقاد من خلال متابعة نتاجه الشعري، فقد رأى الدكتور مصطفى رجب أن أمل دنقل استنقذ الشعر المعاصر من أهم مهاوي الانحطاط التي تردى إليها على أيدي بعض معاصريه، وتتمثل تلك المهاوي في: استعمال الصياغة الركيكة، والنثرية الدعائية، والفراغ من المعنى والمضمون، وكان عماده في ذلك: لغة سليمة إلى حد كبير، والتزام صارم بالتفعيلة على النسق الجديد للشعر المعاصر، وتنقيح قصائده مرة تلو الأخرى.[4]

---

(١) ديوان دريد بن الصمة: ص ٦٢، تحقيق: د. عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٢) حوارات أمل دنقل: ص ١٢١. (٣) شاعر اليقين القومي: ص ١٦.

(٤) انظر: د. مصطفى رجب: لغة الشعر الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط١، سنة ٢٠٠٠م، ص: ٨٥.

بينما ترى الدكتورة سهام راشد عثمان أن أهم ما يميز شعر أمل دنقل قدرته الفائقة "على تجسيد أفكاره، عن طريق الحوار الداخلي، والمناجاة والحركة، والتباين في النبرة التي تعلو وتهبط، والصور المتقابلة، والأفكار المتناقضة.." وكذلك أنه: "يولّد من الصورة عدة صور جزئية، ترتبط وتلتحم بالصورة الكلية، حيث نراه يتوسع في أطراف الصورة، ويشحنها من جميع زواياها.."[(١)]

بينما فرّق الدكتور حمدي علي بدوي بين الروافد والارتكازات الشعرية، وبين الخصائص الفنية لشعر أمل دنقل، فرأى أن الارتكازات تتمثل في: الاتكاء على التراث العربي والإسلامي، واللغة الجادة الواضحة المشخصة المعبرة، وتوظيف الرمز التراثي، واستثمار القناع التراثي، والمزج بين الطابعين السياسي والصياغة الفنية الأدبية، والاعتماد على المفارقة التصويرية، والنبرة الدرامية لتجسيد القصد، أما الخصائص الفنية في نظره فتتمثل في: بناء القصيدة على وحدة التفعيلة دون التقيد بعدد، ومراعاة الوحدة العضوية، والتجربة الشعرية الصادقة المعاشة، والبساطة اللغوية التي تتسم بالعمق الدلالي، والاضطراب النفسي مع شيوع المبادئ الإنسانية والاتجاه القيمي، والميل إلى التجديد العروضي، والسخرية والتهكم بوصفه أسلوبًا من أساليب الرفض[(٢)].

أما الأستاذ سامي خشبة فيرى أن ما يميز أمل دنقل أنه: "امتزجت في شعره مفردات قاموس اللغة التقليدي، وتركيباتها الموروثة، بمدلولات عصره الحديث الموّار بالتغيرات الهائجة والمفاجئة، وبإيقاعات هذا العصر.." وكذلك قدرته على "إعادة صياغة تجربته مع عالمه، في صورة مستمدة من أساطير أمته، ومن تاريخها، ومن حكاياتها الشعبية.."[(٣)]

وبالجملة يمكننا أن نستخلص من كلامهم جميعًا أبرز هذه السمات والخصائص الفنية لشعر أمل دنقل، وهي كما يلي:

- المطالع القوية في افتتاح قصائده.

---

(١) د. سهام راشد عثمان: الرفض العربي في شعر أمل دنقل (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس نموذجًا)، دراسة أسلوبية: مجلة كلية الآداب – جامعة أسيوط، العدد (٢١)، سنة ٢٠٠٦م، ص: ٩٨.

(٢) انظر: د. حمدي علي بدوي: البناء المقطعي الكلي للوحدات المستقلة مقطعيًا، والوحدات الغير مستقلة مقطعيًا، في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، مجلة دراسات عربية وإسلامية – مصر، العدد (١٥)، مجلد (٧)، يناير ٢٠١٦م، ص: ١٠٣.

(٣) سامي خشبة: مرجع سابق: ص ٥.

- تشكيل المفارقة الذهنية والوجدانية المتنوعة في السياقات والصور التي يستعملها.
- إدخال مشاهد الحياة اليومية في شعره.
- كثافة حضور التراث الإنساني في شعره، على سبيل الإسقاط على الواقع المعاصر.
- براعته في تقديم الكوميديا السوداء.
- إدخال نقنيات الأدب النثري: كالقصة والمسرحية، واللقطات السينمائية داخل القصيدة.
- الحرص على الإيقاع الموسيقي، وتواتر القافية.
- صناعة الصور الفنية المركبة شكلًا وموضوعًا..

هذه أبرز السمات والخصائص التي تميز نتاج أمل دنقل الشعري.

***

*** المطالع القوية في افتتاح قصائده:**

عرف النقد الأدبي القديم ما يسمى بـ "براعة الاستهلال"، الذي سماه ابن المعتز – وغيره – "حسن الابتداء"[(١)]، حتى قيل: "أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان. وقالوا: ينبغى للشاعر أن يحترز فى أشعاره، ومفتتح أقواله؛ مما يتطيّر منه، ويستجفى من الكلام..."[(٢)] وقال ابن رشيق: "حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح.."[(٣)]

وقد شهدت القصيدة الحديثة تطورًا بعيدًا على عمود الشعر القديم، على كافة المستويات المتعلقة بالشكل والمضمون، نتج عنه انقلاب كامل على شكل وجوهر القصيدة القديمة، دفع بعضهم إلى الانسلاخ التام من التقاليد الشعرية الفنية التي تميز القصيدة باعتبارها جنسًا أدبيًا عن سواها من الأجناس الأدبية الأخرى، في حين عمل البعض الآخر على الحفاظ على بعض تلك التقاليد الفنية المميزة للقصيدة[(٤)]، وصل إلى حد استعمال بعض تكنيكات وموروثات الشعر القديم، سواء الشكلية أم الموضوعية، ومن بين هؤلاء أمل دنقل.. حيث اعتنى أمل بخاصية براعة

---

(١) أبو العباس عبد الله بن مُحَمَّد المعتز بالله العباسي: البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص: ١٧٦.

(٢) أبو هلال العسكري: الصناعتين: الكتابة والشعر، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، ص: ٤٣١.

(٣) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل – بيروت، ط٥، ١٩٨١م، جـ١، ص: ٢١٧.

(٤) انظر للأهمية: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا – القاهرة، الطبعة الرابعة ٢٠٢م، ص: ٢١.

الاستهلال، أو حسن الابتداء، وتمثل ذلك في حرصه على المطالع القوية التي يفتتح بها قصائده، وغالبًا تعتمد على المفارقة الذهنية، وإثارة الدهشة أو حتى الصدمة في ذهن ووجدان المتلقي، فتراه مثلًا يفتتح إحدى قصائده افتتاحية صادمة للغاية قائلًا:

..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينة:
"قُتِل القمر"!
شهدوه مصلوبًا تدلى رأسه فوق الشجر![1]

لا شك أن مقطعًا كهذا كفيل بإثارة الدهشة والتساؤل لدى المتلقي، ويدفعه دفعًا لاستكمال القصيدة ليتبين المراد من هذا الافتتاح الصادم، أي قمر الذي قتل وصُلب، وماذا يراد به؟ كما نراه يفتتح قصيدة أخرى بمطلع أشد صدمة وإثارة، إذ يقول:

الأرض ما زالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع..
قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد..
تشد أصابع العطش المميت على الرمال..
تضيع صرختها بحمحمة الخيول
– الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة..
وتلقي الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء!
وتزحف في لهيب القيظ
تسأل عن عذوبة نهرنا
والنهر سمّمه المغول[2]

هذه الاستعارة البيانية من جهة، مع العناصر والمفردات الموضوعية كالقرط المنزوع، واللصوص، والنهر المسمّم، والمغول.... إلخ.. كل هذا لا شك أنه سيترك أثره في نفس المتلقي وهو يتلقى

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٤، قصيدة: (مقتل القمر)، وهي عنوان الديوان.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩٠، قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

القصيدة أول وهلة، وسيحرك ذهنه، ويستثير فضوله لمعرفة ما بعد هذا المطلع بما يحتويه من عناصر فنية، وما يشير إليه من مضمون ..

ونجد نفس الأمر في افتتاحيته قصيدته التالية:

واحد من جنودك يا سيدي
قطعوا يوم مؤتة مني اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين
واحتسبت لوجهك مستشهدي![1]

هذه الصياغة بما تحتويه من استدعاء أحداث غزوة مؤتة، لا شك تمثل عنصر جذب للمتلقي لمعرفة المزيد حول ما يريد توصيله من خلال هذا الاستدعاء.. وبهذا يتبين لنا حرص أمل دنقل على تلك المطالع القوية بما تحتويه من صور فنية، وعناصر موضوعية.

وتعتبر قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) صاحبة أقوى المطالع، وأكثرها إثارة للذهن وللجدل على السواء، حيث يقول في افتتاحها:

(مزج أول):
المجد للشيطان.. معبود الرياح
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال "لا".. فلم يمت..
وظل روحًا أبدية الألم![2]

يقول الناقد نسيم مجلي: "ومن بداية القصيدة تجد الجديد حقًا الذي يصدمك، ويشدك، ويدفعك إلى تقليب الذاكرة، وإعادة النظر فيما قرأت من أشعار، وما حفظت من مأثورات.."[3]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤١٣، قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه)، من ديوان أوراق الغرفة (٨).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٨٤، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

(٣) أمير شعراء الرفض: ص ٦٨.

وهو ما يؤكده الناقد أحمد طه بقوله: "الجملة الأولى – المجد للشيطان – تقوم بعملية (تنوير) لباقي النص حتى نهايته، وتؤكد هيمنة الشاعر على قارئه – وهذه إحدى سمات أمل – أنه يحدد للقارئ كيفية تلقي القصيدة، وطريق الدخول إليها"[(١)]اهـ

قلت: ولا شك أن الجدل المثار حول تقييم هذا الاستدعاء، بهذه الطريقة، لا ينفي براعة الشاعر في جذب انتباه المتلقي لمضمون قصيدته..

***

*** تشكيل المفارقة في شعر أمل دنقل:**

ربما لا يوجد تعريف محدد لمصطلح "المفارقة" على كثرة استعماله في النقد الحديث، لكنها تعرف – بوجه عام – باعتبارها "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض.."[(٢)]، ويمكن القول إن أقرب مفهوم للمفارقة هو أنها: "شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر.."[(٣)]، ومفهوم المفارقة يختلف عما عرف في الاصطلاح النقدي القديم بالطباق أو المقابلة، لأن هذين يتناولان التناقض بين مفردتين أو جملتين مذكورتين في السياق، أما المفارقة فالتضاد والتناقض فيها يكون ما بين ما هو مذكور في السياق، وما هو مستقر في الذهن، وهذا قد يمتد ليشمل القصيدة كلها، والشاعر يستغل هذا التناقض في إبراز المواقف، وصياغة القضايا التي ينادي بها، أو يريد تسويقها وتقديمها للمتلقي..

وقد تجلت براعة أمل دنقل في استعمال المفارقات ونسجها عبر نتاجه الشعري الممتد، ولا سيما قصائده الكبرى، مما دعا الناقد أحمد طه لأن يؤكد على أن "العنصر الرئيسي أو المهيمن على شعر أمل دنقل هو المفارقة. ومن الصعوبة أن تجد قصيدة لأمل دنقل لا تعتمد هذا العنصر كأساس في تكوينها البلاغي.."[(٤)]

---

(١) أحمد طه: قراءة النهاية.. مدخل إلى قصائد أمل دنقل، مجلة إبداع، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م، ص: ٣٩.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٠.

(٣) د. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف – الإسكندرية، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص: ٢١٣.

(٤) قراءة النهاية: ص ٣٨.

وإذا عدنا إلى قصيدة (سبارتاكوس) والمطلع الصادم لها، سنلاحظ المفارقة هنا واضحة، إن صورة الشيطان النفسية والذهنية لا تتفق مع هذا التمجيد، كما أن الثناء هنا على موقف يمثل النموذج الأول للكفر والعصيان في التاريخ الكوني، لا شك أن هذا المطلع كفيل بجذب الانتباه، واسترعاء الاهتمام من المتلقي.

والشيطان لم يكن له حضور سوى في هذا المطلع، كأنه يزيح الستار مقدمًا لشخصيات أخرى: (سبارتاكوس) الذي قاد ثورة العبيد ضد الإمبراطورية الرومانية، وانتهى به الأمر مصلوبًا على أبواب روما، فهو شهيد الحرية في عالم القمع والاستعباد، و(قيصر) ممثل السلطة الديكتاتورية القمعية، و(سيزيف) رمز القهر والعذاب الأبدي، و(هانيبال) المقاتل ضد تلك السلطة من الخارج، وشيوخ روما الحكماء، الذين يمثلون – على الرغم من عجزهم – صوت الحرية الداخلي في هذا المناخ المتجبر، تجتمع كل هذا الشخصيات معًا لتجسد الصراع بين الحرية والعبودية، بين الإنسانية والوحشية، بين العدل والاستبداد، وتستمر المفارقة في التضاد بين الأسطر التي تحث وتحرض على الثورة والتمرد، والأسطر التي تدعو إلى الخنوع والاستسلام، فإذا كان المقطع يمجد في الشيطان من أجل تمرده، فإننا نجد بعد ذلك عبارات تعبر عن القهر والانكسار، والخنوع:

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله غدًا
وقبلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا غدًا[1]

وكذا في قوله:

علموه الانحناء!
الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال "لا"!
والودعاء الطيبون..
هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٣، قصيدة: (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

لأنهم... لا يشنقون![1]

وفي قوله:

لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى..
ودمعة سدى![2]

ونصل إلى ذروة المفارقة وهو يستدعي شخصية (هانيبال) على عكس المعروف عنه تاريخيًا، فإن (هانيبال) نجح في خداع إمبراطورية روما، وأوشك على إيقاع الهزيمة بها، لكن أمل يطرح الواقعة على نقيض المعروف والمألوف، فهانيبال في قصيدته لم ينتصر، بل لم يقاتل من الأساس، والنتيجة هزيمة شاملة لقيم الحرية والعدل، وانتصار القهر والقمع والاستبداد، حيث يقول:

وإن رأيتم في الطريق (هانيبال)
فأخبروه أنني انتظرته مدىً على أبواب (روما) المجهدة
وانتظرت شيوخ روما – تحت قوس النصر – قاهر الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود ذوي الرءوس الأطلسية المجعدة
لكن (هانيبال) ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أنني انتظرته.. انتظرته..
لكنه لم يأت!
وأنني انتظرته.. حتى انتهيت في حبال الموت![3]

فالشاعر لا يعبر عن التاريخ، بل عن الواقع الذي تسيد فيه القهر على العدل، والاستبداد على الحرية، فكان استدعاؤه للتاريخ معكوسًا عن عمد لخدمة الفكرة، وبذلك تتشكل المفارقة في أروع صورها!

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٤.
(٢) نفسه: ص ٨٥.
(١) نفسه: ص ٨٨.

وعنصر المفارقة ماثل بقوة في شعر أمل دنقل، ابتداء من عناوين القصائد، فحين نلقي نظرة سريعة على فهرس أعماله الكاملة سنطالع عناوين عديدة تتضمن تلك المفارقة، مثل: (الوقوف على قدم واحدة)، (الضحك في دقيقة الحداد)، (يوميات كهل صغير السن) .. وما شابه ذلك..

وحين نمعن النظر داخل القصائد نفسها سنجد للمفارقة وجوهًا عديدة، ففي قصيدة مثل (ضد من؟)، يباغتنا أمل بفلسفة جديدة تناقض المعهود والمألوف والموروث في أذهاننا عن اللونين الأبيض والأسود، حيث انعقد في أذهاننا جميعًا أن الأسود هو اللون المعبر عن الموت والحزن والكدر، ونقيضه الأبيض الذي يعبر عن الحياة والصفو والبهجة، لكن أمل يؤكد عكس ما انعقد في أذهاننا ووجداننا، وهو يستعرض محتويات غرفة العمليات ذات اللون الأبيض، مثل: ثياب الأطباء والممرضات، والأسِرّة والملاءات، وأربطة الشاش والقطن، والمحاقن وأقراص الدواء، إلى آخر ذلك مما يصطبغ باللون الأبيض، وينتهي من ذلك إلى قوله:

كل هذا البياض يشيع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن!
فلماذا إذا مِتّ.. يأتي المعَزّون متشحين..
بشارات لون الحداد؟
هل لأن السواد..
هو لون النجاة من الموت؟
لون التميمة.. ضد الزمن..[1]

إنه يقدم لنا رؤية جديدة للألوان من حيث تعبيرها عن الحياة والموت، ويبرهن عليها بما يحيط به من مشاهدات ومكونات، تفيد هذا الرؤية بأن اللون الأبيض هو لون الموت، بينما اللون الأسود هو تميمة ضد الموت، أي أنه لون الحياة! وهذه مفارقة غير مسبوقة، "تتجلى في عنصر اللون الأبيض المحبب إلى النفس باعثًا للطمأنينة لارتباطه بالموت، وليس بالحياة.."[2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٧٣- ٣٧٤، قصيدة (ضد من)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

(٢) د. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر – الأردن، ١٩٩٩م، ص: ١٦.

وترتبط المفارقة عند أمل دنقل في كثير من الأحيان بالسخرية، لكنها سخرية حزينة مريرة، مثلما نلمح في هذا المقطع:

..ويلقي المعلم مقطوعة الدرس..

في نصف ساعة:

(ستبقى السنابل..

وتبقى البلابل..

تغرد في أرضنا.. في وداعة..)

ويكتب كل الصغار بصدق وطاعة:

(ستبقى القنابل..

وتبقى الرسائل..

نبلغها أهلنا.. في بريد الإذاعة..)[1]

وهذه المفارقة تقوم على التقابل والتناقض بين نظرتين: إحداهما مزيفة يجري العمل على تقريرها وإثباتها، وأخرى حقيقية يجري العمل على طمسها وإلغائها، والأولى هي التي يتبناها المعلم، ويسعى لفرضها، بينما الثانية يتبناها التلاميذ الصغار المطبوعين على الصدق، ولم يعرفوا التلون والزيف بعد.

كما تعد قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) –ككل – نموذجًا صارخ الوضوح على تلك المفارقة، من خلال توظيف الحدث والشخوص في القصيدة على نحو مغاير لما هو معروف ومقرر وثابت في الحقيقة التي نص عليها القرآن الكريم.. فقد تحول (ابن نوح) – الذي آثر الكفر على الإيمان – إلى شاب وطني مناضل يضحي بنفسه من أجل إنقاذ وطنه، ويأبى التخلى عنه والفرار من الموت في سبيل ذلك.. والذين ركبوا السفينة على النقيض، فهم الذين أداروا ظهرهم للوطن يوم المحنة، وآثروا النجاة على حساب وطنهم الذي اغترفوا خيراته في الرخاء وحدهم!!

صاح بي سيد الفلك– قبل حلول السكينة:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٠٨، قصيدة (ميتة عصرية)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

"انجُ من بلد.. لم تعد فيه روح"

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه..

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن!

ولنا المجد- نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا!)

نتحدى الدمار..

ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمونه الشعب!)

نأبى الفرار..

ونأبى النزوح![1]

ولا شك أن من يطالع القصيدة سيصدم بتلك المفارقة الموضوعية بطول القصيدة، من مبدئها إلى منتهاها، ومزيد من التقصي سيكتشف أن المفارقة مكون أساسي لشعر أمل دنقل بأكمله.

***

*** الثنائيات الضدية والمقابلات:**

كثيرًا ما كان أمل دنقل يصوغ مزاوجة بين ضدين متقابلين في عباراته الشعرية، ليضع النقيضين جنبًا إلى جنب، على النحو الذي عرفه القدماء بأسماء: (الطباق)، و(التضاد)، و(المقابلة)، واعتبروا ذلك من محسنات الكلام، وضموها إلى علم البديع، لكن بالنسبة لأمل لم يكن الأمر مجرد "محسنات"، بل إن قوام شعره كله يتألف من هذه المقابلات والمزاوجة بين الأضداد، فشعر أمل كله يدور بين: ضدية القامع والمقموع، الثورة والاستسلام، الحياة والموت،

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٠٠ – ٤٠١، قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

الأنا القومية والغازي المستعمر، الماضي والحاضر، وهكذا. علاوة على ما يتفرع منها من ثنائيات أخرى نحو: الحب والكراهية، القبول والرفض، العدل والظلم، الصمت والنطق ..... إلخ.

وهو يضع تلك الثنائيات المضادة جنبًا إلى جنب في نفس العبارة الشعرية، ليضع المتلقي لا في موضوع الشاهد، بل كطرف عالق في تلك الثنائية الضدية الحدية، وذلك لخدمة المفارقة الذهنية الكلية التي يدور حولها النص.. فنراه مثلًا يقول:

لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى
ودمعة سدى![1]

هذه مزاوجة تقابلية ضدية بين القامع والمقموع، اجتمعت معًا في نفس السياق، لخدمة المفارقة الكلية، وهي: الدعوة إلى الثورة، من خلال الدعوة إلى الخنوع والاستسلام! ونراه يقول في قصيدة أخرى:

وما تزال أغنيات الحب.. والأضواء
والعربات الفارهات.. والأزياء!
فأين أخفي وجهي المشوّها
كي لا أعكر الصفاء.. الأبله.. المموّها
في أعين الرجال والنساء؟![2]

وهذه مزاوجة بين موقف الجندي المهزوم، العائد من الحرب مشوه الوجه، مبتور الذراع، وبين الزيف الذي تم فرضه على الواقع لإخفاء آثار الهزيمة، فيزيد من معاناة الجندي، ومن إحساسه بالمرارة، كما نجد هذه المزاوجة الضدية في حديثه عن مدينة السويس في فترة الحرب، بعد تقديم مشاهد الدمار بها، فيقول:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٥، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٠٠- ١٠١، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، الديوان بنفس الاسم.

بيوتها البيضاء والحدائق
بينما تظل هذه "القاهرة" الكبيرة
آمنة قريرة؟!
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت.. وترقص النساء..
على عظام الشهداء؟![1]

وهذه المزاوجة الضدية تتجه لنفس الاتجاه السابق، لكن من خلال عنصر المكان، إنها مقابلة بين الدمار الواقع في الحقيقة، والذي لا يمكن تزييفه وإخفاؤه في مدينة كالسويس، وبين الصفاء المزيف الذي يتم فرضه في مكان آخر: القاهرة، بعيدًا عن مشاهد الدمار والموت!

ومن ذلك أيضًا قوله:-

من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان؟[2]

وهذه المزاوجات الضدية تمتلئ بها قصائد أمل دنقل، وتشكل القوام الرئيس لشعره، وترتكز عليه قصائد عدة في موضوعها وبنائها، لا سيما ديوانه الأخير: (أوراق الغرفة: ٨)، مثل قصائد: (الخيول)، و(الطيور)، و(الزهور)، وغيرها، مما دعا الدكتور جابر عصفور لأن يقول ويقرر أن: "التضاد: العنصر البنائي الأثير في شعر أمل.."[3]

***

*** إدخال مشاهد الحياة اليومية في شعره:**

حين نطالع بواكير أعمال أمل دنقل الإبداعية نجده ينقلنا إلى عالم القرية، ويرسم لنا لوحة فنية من واقعها الجميل والبسيط، وهو يقول:

وصوت الطبل
يدق لينزع القمر القديم نقابه المعتلّ

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١١٠، قصيدة (السويس)، ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٢٧، قصيدة (موت مغنية مغمورة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٣) قصيدة الرفض: ص ٣٦٦.

وطفل شاحب ينهض
تزغرد نسوة لختانه المدسوس في جلبابه الأبيض
وفوق الجسر
غلام لاهث يعدو
ليمسك مهرة فرت وفي سيقانها يتعلق القيدُ[١]

إنها لوحة شعرية من واقع عالم القرية – على الأقل – في زمن أمل دنقل، والأطفال يجوبون شوارع القرية عند خسوف القمر، يطرقون على الأواني والصفائح، محدثين إيقاعًا جميلًا، ومرددين أناشيد محفوظة لتلك المناسبة، مع لوحة لطريقة احتفاء القرية بعملية ختان الصبيان، ولوحة ثالثة في الحقول، والطفل يطارد حيوانًا له، أفلت بقيده!

إلا أن مثل هذه اللوحات التفصيلية لواقع القرية ليس له ذيوع كبير في بواكير أعماله، لكنه مع انتقاله إلى الشمال، وتنقله ما بين الإسكندرية والسويس والقاهرة، أعلن عن انتمائه إلى الشارع البسيط، والتصاقه بالناس فيه، "ولعل مفهوم الناس لديه يحتاج إلى الكثير من التوقف، فهو ملتحم شديد الالتصاق بهم، يحمل همومهم، ويدرك أدق وأصغر تفاصيل حياتهم.."[١]

كانت هذه كلمات زوجته، وتضيف في موضع آخر: "في بداية علاقته بالصديق جابر عصفور ذهب يومًا لزيارته، فرآه غارقًا وسط مجموعة من الكتب والأوراق، ضحك وقال له: لن تستطيع أن تكون ناقدًا جيدًا بهذه الكتب والأوراق، لابد لك من النزول إلى الشارع، ودخول التجربة، كي تمتلك الرؤية.."[٢]

وقد نجح أمل دنقل بالنزول بشعره إلى تفاصيل هذه الحياة اليومية للطبقات الدنيا، وراح يستعمل قلمه كعدسة تلتقط تلك التفاصيل وتسطرها في شعره، ونراه وهو ينقلنا بـ "قلمه/ عدسته" إلى داخل منازلنا، وهو يصوغ/ يصور مشهدًا من مشاهد الحياة الأسرية الرتيبة الفاترة، في تعبير عن واقع المجتمع الجامد الرتيب الذي خلف الهزيمة العسكرية الثقيلة في ١٩٦٧م، فيقول:

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٨، قصيدة: (قلبي والعيون الخضر)، من ديوان: مقتل القمر.

(٢) الجنوبي: ص ٨٠.

في جلسة الإفطار.. في الهنيهة الطفلية المبكرة
أعصّب عيني بالصحيفة التي يدسها البائع تحت الباب
وزوجتي تبدأ ثرثرتها اليومية المثابرة
وهي تصب شايها الفاتر في الأكواب
(.. تقص عن جارتها التي ارتدت..
وجارها الذي اشترى..
وعن شجارها مع الخادم والبواب والقصاب..
ثم تشد من يديّ: صفحة الكرة)![1]

كما ينقلنا إلى الشوارع، ويلتقط مشهدًا آخر بنفس التفاصيل الجزئية:

(جوارب السيدة المرتخية
ظلت تثير السخرية
وهي تسير في الطريق
وحين شدتها تمزقت..
فانفجر الضحك.. ووارت وجهها مستخزية
وهكذا أسقطها الصائد في شباك سيارته المفتوحة
فارتبكت وهي تسوي شعرها الطليق
وأشرقت بالبسمات باكية)[3]

إنه يتناول شرائح مجتمعية قد يحجم الكثيرون سواه عن التطرق إليها، ويعري الظواهر مجتمعية المسكوت عنها! كما ينقلنا إلى المقاهي والبارات، فنراه يقول:-

حين دلفت داخل المقهى
جرّدني النادل من ثيابي

---

(١) الجنوبي: ص ٨٤.

(٢) الأعمال الكاملة ص ١١٩- ١٢٠، قصيدة: (يوميات كهل صغير السن)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٣) الأعمال الكاملة: ص ١٤٥، قصيدة (الحزن لا يعرف القراءة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

جرّدته بنظرة ارتيابِ

بادلته الكرها!

لكنني منحته القرش: فزيّن الوجها..

ببسمة.. كلبية.. بلها..

ثم رسمت وجهه الجديد.. فوق علبة الثقاب![1]

وبالتأكيد لم يكن أمل يجد صعوبة، وكذلك لا يرى غضاضة في التقاط هذه المشاهد، ورصد تلك اللقطات الواقعية في شعره، فهو يعرف أنه منتمٍ إلى هذه الشرائح الدنيا من المجتمع، وبالتالي من حقه – بل من وظيفته – أن يعبر عنهم، ويعري واقعهم، ويكشف المسئول عما تعانيه تلك الطبقات، فأمل دنقل –كما يقول صديقه بدر توفيق – "ينام في لوكاندات الدرجة الثالثة، ويشارك الطلبة الفقراء مساكنهم، يجوع في ميدان التحرير المكتظ بسندويتشات الفول والطعمية، يسهر بكوب شاي من معجب بشعره في سيدنا الحسين.."[2]

وتلخص زوجته هذا المعنى كله بقولها: "يمكن القول إن الناس جميعًا كانوا مشاريع قصائد لدى أمل"[3]

***

*** التراث الإنساني في شعر أمل دنقل:**

من أهم ما يميز شعر أمل دنقل: كثافة حضور التراث الإنساني به، فقد كان حريصًا أشد الحرص على استدعاء التراث البشري في جميع أعماله، فامتزج عنده النص الديني، بالتاريخ البشري، بالأساطير الشعبية، بأحداث الحياة اليومية، في صياغة فريدة من نوعها، أجاد فيها خلق الصور الدلالية المركبة، وإنتاج المفارقات الذهنية، وكان هذا باديًا منذ بداية انطلاقته الشعرية، حيث كان من الطبيعي أن تكون (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) شهادة ميلاد له كشاعر مبدع، أقبل كالإعصار على دنيا الأدب.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٦٦، قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) كوميديا القلب المعتم: ص ٤٠.

(٣) الجنوبي: ص ٨٧.

وهذه البداية التي جنحت صوب التراث الغربي أتت كنتيجة لتأثره بجيل شعراء الخمسينيات السابق له، حيث يحدد لنا أمل دنقل – فيما بعد – أبرز الفروق بين جيل شعراء الخمسينيات، وجل شعراء الستينيات – الذي ينتمي له – في عدة نقاط، أبرزها: أن جيل الستينيات يعد الانتماء إلى التراث الإنساني هو الواجب، ومن ثم جنح شعراؤه إلى التراث اليوناني والإغريقي، بينما رأى جيله – جيل الستينيات – أن الاهتمام بالتراث العربي هو المهمة الأولى للشاعر[١].

ومن ثم تأثر أمل دنقل في بداياته باتجاه جيل الشعراء السابق له نحو التراث الإنساني الغربي، فذهب يستدعي (سبارتاكوس)، و(سيزيف)، و(هانيبال)، و(بنلوب)، وأسطورة (طروادة).. لكنه لم يلبث أن تراجع عن هذا التوجه مع بلوغه النضج الفني، فاتجه إلى التراث الفرعوني، قبل أن ينصرف بشعره كلية تجاه التراث العربي، وسبب انصرافه عن التراث الفرعوني: إدراكه أنه بلا أرضية لدى الجماهير ولا المثقفين على السواء، وكان ذلك عام ١٩٦٦م، حين كتب قصيدته التي يقول فيها:

وتبقين أنت: شبحًا يفصل بين الأخوين
وعندما يفور كأس الجعّة المملوء..
في يد الكبير:
يقتلك المقتول مرتين![٢]

وفي القصيدة إشارة إلى الأسطورة الفرعونية عن الأخوين (باتا وأنوبيس)، وقد توجه بها إلى الأستاذ لويس عوض الذي يشرف على الملحق الأدبي لجريدة الأهرام لنشرها بالملحق، يقول أمل: "ولما قرأت هذه القصيدة على الدكتور لويس عوض – وهو من أكثر المتحمسين لفرعونية مصر – استوقفني عند المقطع الذي استلهمت فيه القصة الفرعونية، وسألني عما أريد أن أقول، وعندما فسرت له خلفية القصيدة تنبه عندئذ فقط لاستخدامي للقصة الفرعونية، من هنا تولد عندي يقين بأن التراث الفرعوني لا يعيش في وجدان الناس.."[٣]

---

(١) أحاديث أمل دنقل: ص ٣٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢١١، قصيدة (الوقوف على قدم واحدة)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

(٣) حوارات أمل دنقل: ص ٩٥- ٩٦.

ومن ثم كثف أمل دنقل جهوده وركز إبداعه على استلهام التراث العربي والإسلامي، فمضي ينبش وقائعه، ويستدعي شخصياته وأحداثه، ويسقط رموزه على الواقع المعاصر، في سبيل ترسيخ هوية الأمة، واستلهام تراثها وحضارتها.. يقول أمل: "يمكننا القول إن التراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس هو التراث العربي، الذي يأخذ أحيانًا شكل التراث الإسلامي، رغم الفروق الدقيقة بين التراثين.."(١)

ويمكن القول إن التراث بوجه عام كان مادة خصبة لرؤيا أمل دنقل الشعرية، فمال إلى استدعائه بشكل مكثف، ومزج بين الأساطير والتواريخ والوقائع البشرية المختلفة، وأحيانًا كان يمزج بين الشخصيات المختلفة في شخصية واحدة، كما فعل في (العشاء الأخير) حين مزج بين شخصيتي (المسيح) عليه السلام، والشخصية الفرعونية (أوزوريس)، وفي (زرقاء اليمامة) حين مزج بين الزرقاء والزباء.. وغير ذلك..

وبالجملة: فإن أمل كان يتخذ من توظيف التراث قضية وهدفًا له، وهو: "إيقاظ وعي الشعب، وذلك عن طريق التذكير الدائم بهذا التراث، ومحاولة إعادة تفسيره، ولأن الشعر هو أحد فنون العرب القديمة، ولأن القصيدة الشعرية تستخدم اللغة استخدامًا يكاد يكون كهنوتيًا، فلابد أن يكون الشعر هو أول الأجناس الفنية التي تستفيد من التراث"(٢)

كما يشير إلى غاية أخرى، فيقول: "إن اهتمامي بالتراث يرجع أساسًا إلى محاولتي للبحث عن هوية لهذه الأمة، فأنا أعتقد أن مصر عربية، وأن روحها عربية، رغم كل المحاولات التي بُذلت وتُبذل لفصلها عن العرب.."(٣)

وهكذا كانت المهمة تهدف إلي غايتين: إيقاظ وعي الشعب، وترسيخ الهوية العربية، ومن ثم كرّس موهبته لتحقيق هاتين الغايتين، وجعل يستدعي الشخصيات والوقائع والأحداث، ويرتدي الأقنعة العربية المتباينة، حتى أنه خصّص ديوانًا كاملاً أراد منه إسقاط حرب البسوس العربية الجاهلية على الصراع العربي/ الصهيوني، ولم يسعفه العمر لاستكماله، كما أن ديوانه الأول الذي بزغ نجمه من خلاله معنون باسم ينتمي لذلك التراث العربي: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)،

---

(١)، (٢) حوارات أمل دنقل: ص ٦٣.

(٣) نفسه: ص ٩٥.

وكذلك اختار لكثير من قصائده عناوين تنتمي إلى التراث العربي والإسلامي، مثل: (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، (من مذكرات المتنبي)، (في انتظار السيف)، (الحداد يليق بقطر الندى)، (من أوراق أبي نواس)، (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، (بكائية لصقر قريش)...! وحرص على استدعاء هذا التراث في الحيز الأكبر من مضامين قصائده، حتى أمسى الفارس الأول بهذا المضمار، وصار التراث العربي والإسلامي الركيزة الأساسية التي تنطلق منها، وتستند عليها عبارته الشعرية!

وتعتبر قصيدته (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) هي مقدمة انطلاقه في هذا المضمار، التي استدعى فيها شخصيات: (الحسين بن علي بن أبي طالب) رضي الله عنهما، و(الحجاج بن يوسف الثقفي)، و(عبد الله بن سلول)، بجانب الأمويين، والمغول، وقريش، والبرامك، والترك.. ومن الوقائع: مثل استشهاد الحسين ﷺ، وفتن ابن سلول، وبطش المغول، واستبداد الأمويين..... إلخ.. كل ذلك لخدمة الفكرة الأساسية: تعرية المناخ السياسي والاجتماعي السابق لنكبة ١٩٦٧م، وإرجاع كل مثالبه إلى جذورها العتيقة!

يقول د. جابر عصفور: "أما الأرض فهي الأرض العربية كلها، والجرح الذي لا ينفتح هو الجرح الذي ينغلق على قيحه فيظل غير قابل للبرء، ويتسبب في تسميم البدن كله، والبدن هو الأرض العربية التي سمم المغول الجدد –كالمغول القدامى – نهرها، فجدبت الأرض، وعيونها خبت من الإعياء تنتظر المصير المر، بعد أن هيمن عليها الطغاة من كل صوب وحدب.."[1]

وسوف نأتي على توظيف أمل دنقل لهذا التراث في موضع آخر إن شاء الله.

***

*** الكوميديا السوداء:**

تميز أمل دنقل تميزًا كبيرًا بالسخرية من الواقع المرير بطريقة لافتة، وأجاد صياغة الكوميديا السوداء في مواضع متفرقة من شعره، وظهرت قدرته على هذه الصياغة في مرحلة مبكرة جدًا من حياته، فقد كتب قصيدة – غير منشورة – بعنوان (أوجيني)، وهي مؤرخة في المخطوطة بتاريخ

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٢٦٥.

(قنا – ٢٣ يوليو ١٩٦٠م)، وهو ما يوافق ذكرى ثورة يوليو ١٩٥٢م، وكتب لها إهداء إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر..

والقصيدة تحمل اسم الإمبراطورة (أوجيني دي مونيتو) زوجة الإمبراطور الفرنسي نابليون الثالث عنوانًا لها، وهي الإمبراطورة التي جاءت إلى مصر لحضور حفل افتتاح القناة سنة ١٨٦٩م، وبالغ الخديو إسماعيل في الاحتفاء بها، والقصيدة تتكون من قسمين، كل منهما يحمل اسم "نشيد"، وتحكي عن معاناة المصريين البسطاء في شق القناة، وما سُلب منهم من دم وعرق ومال من أجل شقها، ثم الاحتفال بافتتاحها، ودعوة كبار الملوك والزعماء لحفل التدشين.. فيختم النشيد الأول بمقطع يصف فيه كيف تم استغلال الدين وشيوخه للترحيب بالغزاة الذين جاءوا تحت صفة ضيوف، ليسلبوا المصريين البسطاء ثروات وطنهم، فيقول في النشيد الأول:

وتزاحم قوم حول فقيه القرية
من أوجيني.. يا سيدنا؟
فتحمحم.. ثم أجاب:
أوجيني فخر الكاثوليك!
قوم الإسكندر ذي القرنين
عليه سلام الله!
أوجيني تاج النصرانية
أوصانا بالنصرانيين رسول الله
ويرد الناس:
صلى الله عليه وسلم
صلى الله عليه وسلم[١]

ولا شك أن هذه السخرية في غاية القتامة والمرارة، ويعود ليكرر ذات الشيء في ختام النشيد الثاني دون ذكر الفقيه، فيقول:

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٩٢.

أوجيني فخر الكاثوليك

قوم الإسكندر ذي القرنين

ويرد الناس:

الإسكندر ذو القرنين

نصير الخضر القطب الأكبر؟

سبحان الله!

ما شاء الله!

حمدًا لله على ما قدّر

فالخيرة فيما اختار الله[1]

والتكرار مناسب لتكرار المناسبة، فالنشيد الأول يحكي عن معاناة المصريين في السخرة التي أجبر عليها الشعب المصري، فروى أرض القناة بدمائه، والنشيد الثاني يحكي عن البذخ الذي صاحب افتتاح القناة، وفي كلتا المناسبتين يتم استغلال الدين لإخضاع الناس من جهة، وصرفهم عن الواقع بالدروشة السلبية العاجزة، التي تنتهي بقبول أي شيء، والرضا بكل ظلم وقهر!!

ويا لها من طريقة استعملها شاعر لم يزل في بداية حياته الإبداعية للسخرية من واقع مؤلم، وتاريخ في غاية القسوة! وهذا ما يسمى بالكوميديا السوداء، إنها السخرية التي يكون مبناها الحزن والألم!!

وعندما يتقدم أمل في رحلة الإبداع يواصل صياغة تلك الكوميديا الحزينة، بصورة أكثر إتقانًا وحنكة، فنجده في أعقاب هزيمة ١٩٦٧م يسخر من السلطة المتسببة في الهزيمة بشكل لاذع، وهو يستدعي تجربة الشاعر العربي القدير أبي الطيب المتنبي في مصر، ويوجه من خلال نقده الحاد للمسئولين عن تلك النكبة، ولشرائح المثقفين والأدباء الذين انخرطوا في زمرتهم وتخلوا عن رسالتهم السامية، فيقدم لنا شخصية (كافور الإخشيدي) – رمز السلطة المهزومة – بصورة كاريكتيرية هزلية، مليئة بالقبح والعجز، فيقول:

---

(١) نفسه: ص ٩٧.

أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودّ.. والرجولة المسلوبة
أبكي على العروبة!
***
يومئ.. يستنشدني.. أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده يأكله الصدأ![1]

إنها كوميديا في غاية السوداوية، تعبر عن الواقع الأليم في صورة رمزية، وتصل الكوميديا إلى ذروتها في هذا المقطع، إذ يقول:-

(ساءلني كافور عن حزني
فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدة.. كالقطة
تصيح: "كافوراه.. كافوراه.."
فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تجلد كي تصيح "واروماه.. واروماه.."
لكي يكون العين بالعين
والسن بالسن!)[2]

وهذه المفارقة الساخرة التي ترتكز على التناقض بين الموقف الهزلي لكافور، والموقف التاريخي المعروف للخليفة العباسي المعتصم، لا شك بأن المتلقي سيتلقاها بابتسامة، لكنها ابتسامة مريرة.. وهذه الكوميديا السوداء ذائعة في كثير من قصائد أمل دنقل، بصورة جعلت ناقدًا مثل (بدر توفيق) يقرن بينه وبين فنان الأربعينيات (نجيب الريحاني)، فيقول: "فنرى روح الفنان الكوميدي العظيم (نجيب الريحاني) تتخذ من رؤية أمل دنقل الشعرية مسرحًا جديدًا، ينبئ عن

(١) الأعمال الكاملة ص ١٧٢- ١٧٣، قصيدة: (من مذكرات المتنبي في مصر)، من ديوان (زرقاء اليمامة).
(٢) الأعمال الكاملة ص ١٧٥.

ميلاد الشاعر الوحيد بيننا الذي يمكنه أن يملأ عروق المسرح الكوميدي بدماء الكوميديا الأصيلة..."..ثم يضيف: "ولو أن معاصرة تمت بين الريحاني العظيم وأمل لحدثت معجزة في الكوميديا المصرية."[١]

***

*** إدخال تكنيكات الأدب النثري، واللقطات السينمائية داخل القصيدة:**

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي.."[٢]

وهو يعني بالأنواع الأدبية: الفنون القولية، كالشعر، والقَص بكل ضروبه، والمسرحية شعرية كانت أو نثرية، ويقصد بالدراما: الصراع في أي شكل من أشكاله، ويضيف قائلًا: "والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائمًا في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابًا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات.."[٣]، ويذكر من خصائص وسمات الدرامية: الحركة، والموضوعية، والتجسيد، أي تأثير الحركة والموضوعية في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة.

ويشاركه في هذا الاتجاه الدكتور علي عشري زايد، فيقول مركزًا كلامه على فن الشعر: "تتجه القصيدة العربية الحديثة اتجاهًا واضحًا نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني.."[٤]

وشارك أيضًا د. عز الدين إسماعيل في اتصال الفنون الأدبية بعضها ببعض في الشعر العربي المعاصر، حيث قام أرباب هذا اللون الجديد من الشعر بمزج القصيدة بالفنون الأدبية الأخرى، ولم يكتفوا بهذا بل اتجهوا إلى إدخال العناصر السينمائية في القصيدة الشعرية، على الرغم من تباين

---

(١) كوميديا القلب المعتم: ص ٣٩.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره، دار الفكر العربي – القاهرة، ص ٢٧٨.

(٣) الشعر العربي المعاصر: ص ٢٧٩.

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٨٩.

اللونين، فالشعر هو فن قولي مكتوب، بينما السينما فن تصويري مرئي، ولكن استطاع عدد منهم إزالة هذا التباين بما امتلكوا من مقدرة شعرية فنية على تصوير المشاهد بالكلمات، وصياغة عناصر الصورة في كلمات مكتوبة، ولا شك أن أمل واحد من هؤلاء الذين نجحوا في هذا المزج باقتدار..

وأهم التكنيكات النثرية والسينمائية التي استعملها أمل في شعره: تعدد الأصوات والأشخاص، الحوار (الديالوج)، الكورس (الجوقة)، الارتداد (فلاش باك)، الحوار الداخلي (المونولوج)، السيناريو..

فأما تعدد الأصوات والأشخاص داخل القصيدة فخير مثال نسوقه للتدليل والتمثيل: رائعته الأخيرة (الجنوبي)، وهو يستدعي من ذاكرته الأشخاص الذين رحلوا قبله من عائلته ومحيط معارفه وأصدقائه، حتى يصل إلى المقطع الأخير الذي يقول فيه:

مرآة

– هل تريد قليلًا من البحر؟

– إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي:

البحر– والمرأة الكاذبة.

– سوف آتيك بالرمل منه

... وتلاشى به الظل شيئًا فشيئًا..

فلم أستبنه

– هل تريد قليلًا من الخمر؟

– إن الجنوبي يا سيدي يتهيّب شيئين:

قنينة الخمر — والآلة الحاسبة

– سوف آتيك بالثلج منه

.. وتلاشى به الظل شيئًا فشيئًا..

فلم أستبنه

بعدها لم أجد صاحبيّ

لم يعد واحد منهما لي بشي

– هل تريد قليلًا من الصبر؟

– لا..

إن الجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه[١]

والمقطع كله يبدو أشبه بهذيان مريض يفارق الحياة، والأشخاص الماثلون به أشبه بالظلال غير المعينة، التي يناجيها المريض في هلوساته، والمقطع مثال أيضًا لبراعة أمل دنقل في سبك الحوار الشعري بين الشخصيات، وهو أيضًا من تكنيكات فنون الأدب النثرية.

وتعدد الشخصيات في القصيدة سمة غالبة على كثير من قصائد أمل، ومثال آخر على ذلك قصيدة (من أوراق أبي نواس) في ديوان (العهد الآتي)، التي تبدو أشبه بفصول قصصية، أو مشاهد مسرحية، يظهر فيها من الشخصيات: صديق الطفولة وهو يشارك البطل لعبة (ملك أو كتابة)، ثم شخصية الأب بين أفراد الأسرة، والحرس يقتادونه إلى السجن حيث ينتظره الموت، وشخصية الأم الخادمة الفارسية، والسادة الذين يمتهنونها، وأخيرًا شخصية الشيخ المستسلم الذي يتحدث عن تسلط الباطل على الحق، دون أدنى محاولة لنصرة هذا الحق![٢]

وفي قصيدة (سفر ألف دال) من نفس الديوان نطالع شخصيات: السجين الذين ينتهي به الأمر إلى المقصلة، والمحقق الذي يكيل الاتهام ظلمًا، والحبيبة التي تعانق البطل قبيل إعدامه ويخاطبها كأنها ابنته، ثم شخصيات المرأة التي تتجول بين الموائد تعرض فتنتها بالثمن، والكاتب الذي يحاورها، وتحكي له معاناتها..[٣]

وفي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) نطالع شخصيات: الجندي العائد من الحرب مهزومًا مبتور الذراع، وشخصية عنترة بن شداد الفارس العربي الشهير، وزرقاء اليمامة، والزباء، وجندي آخر يموت بالرصاص وهو يهم بارتشاف الماء، وطفلته التي يراها الجندي بعد عودته من الحرب..!![٤]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٧١، قصيدة (الجنوبي)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣١٠ وما بعدها.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٥ وما بعدها.

(٤) الأعمال الكاملة: ص ٩٥ وما بعدها.

والمتتبع لشعر أمل دنقل سيجد من هذا الشيء الكثير..

وأما الحوار فنجده في كثير من قصائد أمل، ويستعمله أمل في توظيف الفكرة بشكل جيد، وأحيانًا يستعمل عباراته مصدرًا إياها بأفعال القول: قالوا – قلت – قال – قالت... إلخ. وفي أغلب الأحيان يسوق الحوار بدون أفعال القول، مستعملًا الأداة (–) في أول كل عبارة، وقد يجمع بين الاثنين، ومن أمثلة ذلك الحوار الذي أورده في (مقتل القمر)، وهو يسرد النقاش الدائر بينه وبين أبناء القرية، فيقول:

يا إخوتي: هذا أبوكم مات!
– ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقص لنا حكايته الحزينة!
– يا إخوتي بيديّ هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!
قالوا: كفاك.. اصمت
فإنك لست تدري ما تقول!
قلت: الحقيقة ما أقول
قالوا: انتظر
لم تبق إلا بضع ساعات...
ويأتي[1]

وواضح طبعًا أسلوب القص النثري المصاحب للحوار، ويتضح هذا التكنيك بشكل أكبر في قصيدة (أوراق أبي نواس)، مشهد اعتقال الأب أمام أسرته، الذي يقول فيه:–

نائمًا كنت جانبه.. وسمعت الحرس
يوقظون أبي

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦– ٣٧، قصيدة (مقتل القمر)، الديوان بالاسم نفسه.

- خارجيّ

- أنا..؟!

- مارقٌ

- من؟ أنا؟[1]

وأما الكورس و (الجوقة)، فهو تكنيك مسرحي غنائي، يعتمد على صوت رئيس هو الذي يطرح المضمون الأساسي بإسهاب، وصوت فرعي ينشده مجموعة من المغنين يردد خلف الصوت الرئيس عبارات مقتضبة محددة، توافق وتعضد ما يردده الصوت الأول، وقد استعمل أمل دنقل هذا التكنيك في قصيدتين كتبهما بعد هزيمة ١٩٦٧م، الأولى: قصيدة (أيلول) على هذا النحو:

(صوت)	(جوقة خلفية)
أيلول الباكي هذا العام	ها نحن يا أيلول
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام!	فحلت اللعنة
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية	في جيلنا المخبول!
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	... ...
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئًا	
فوق عصاه	قد حلت اللعنة
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه	في جيلنا المخبول[2]

هكذا نستمع إلى صوتين، ومن الملاحظ أن الصوتين ينطقان – أو بالأحرى يغنيان – معًا في نفس اللحظة، لكن كلمات مختلفة، فصوت الجوقة الخلفية ما هو إلا نغمة صوتية خلفية للصوت الرئيس، لذا كانت كلماته قليلة مقتضبة، لأن دورها موسيقي أكثر منه أداء غنائي..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٢، قصيدة (من أوراق أبي نواس)، ديوان (العهد الآتي).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٠٢، قصيدة (أيلول)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

والقصيدة الثانية: (الحداد يليق بقطر الندى)، نلاحظ انفصال الجوقة عن الصوت الرئيس، حيث يقومان بالغناء بشكل تبادلي، تبدأ الجوقة، ثم تتوقف لينطلق الصوت الرئيس، حتى يتوقف هذا الصوت لتدخل الجوقة، وهكذا بالتبادل.. يقول:

جوقة:

قطر الندى يا خال

مُهرٌ بلا خيّال

... ...

قطر الندى يا عين

أميرة الوجهين

... ...

صوت:

كان (خمارويه) راقدًا على بحيرة الزئبق

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق

ينتظرون الذهب المبدور

ينتظرون حفنة صغيرة.. من نور[1]

وهكذا يستمر التبادل إلى نهاية القصيدة..

والفرق بين الحالتين لا يكمن فقط في التزامن أو التبادل بين الصوت الرئيس والجوقة، بل يمتد إلى التوظيف، ففي (أيلول) كان الصوت الرئيس والجوقة متوافقين في نغمة الإحباط والهزيمة، وإن كانت الجوقة تعبر عن هذا بعبارات مباشرة، بخلاف الصوت الرئيس، ومن ثم كان التزامن بين الصوتين هو الأوفق للقصيدة.. أما في حالة (قطر الندى) فثمة انفصال في الحالة الشعورية بين

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٩٠، قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى)، ديوان (تعليق على ما حدث).

الصوت الرئيس والجوقة، فالصوت الرئيس يصف حالة الرخاء والترف التي يعيشها (خمارويه) رمز السلطة، بينما الجوقة تصف حال (قطر الندى) الأسيرة رمز الأرض العربية السليبة! ولذا كان التبادل أوفق من التزامن، للتعبير عن الانفصال الشعوري بين الطرفين، وهذه بلا شك براعة تحسب للشاعر..

وأما الارتداد أو (فلاش باك) فهو تكنيك قصصي/ سينمائي، وهو عبارة عن "قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي، وقد يتم هذا الارتداد على لسان الراوي، أو من خلال وعي أحد الأبطال لأغراض فنية مقصودة.."[(١)]

وقد استخدم أمل تكنيك الارتداد مرارًا في قصائده، وقد قدمنا مثالًا له في المبحث السابق، من قصيدة (رباب)، والشاعر في اللحظة الآنية يصف لقاءه الأول بحبيبته، لكنه فجأة يترك هذه اللحظة الحاضرة، ويرتد بذاكرته ووعيه إلى حبه الأول للفتاة ذات العيون الخضراء، يقول:

(.. كنا جارين طويلًا
وخليج عيون خضر ترسو فيه
أشرعة الشوق
قلبي ما كاد يشبّ عن الطوق
حتى أبحر في عينيها الواسعتين..
برحلته الأولى
لكي أشهدها – الليلة – تتكئ عليه
كما كانت تتكئ عليّ
يشبّك في إصبعها خاتمه الذهبيّ
وتمرّ على جبهته بأناملها الرخصة[(٢)]

---

(١) عن بناء القصيدة العربية المعاصرة: ص ٢٠٩، ٢١٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢١٤، قصيدة (رباب)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

ونضيف مثالًا آخر أكثر شهرة وأعلى قيمة فنية، نجده في رائعته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، والجندي الجريح المهزوم، يشكو ما عاناه وكابده، وعند رؤيته ابنة زميل له استشهد بالحرب، يرتد بوعيه إلى مشهد سابق يتعلق بهذا الجندي الشهيد:

.. تقفز حولي طفلة واسعة العينين.. عذبة المشاكسة
(- كان يقص عنك يا صغيرتي.. ونحن في الخنادق
فنفتح الأزرار في ستراتنا.. ونسند البنادق
وحين مات عطشًا في الصحراء المشمِسة..
رطّب باسمك الشفاه اليابسة..
وارتخت العينان!)[1]

وهذا الارتداد من المؤكد أنه يحمل إضافة لمحتوى القصيدة، فالشاعر "ما ساق لنا هذا المشهد المؤثر إلا ليجسد من خلاله إحساس الراوية الذي سبق التعبير عنه بالعار ويزيده عمقًا، فهذا الوجه الضاحك يدينه بالهرب، ويذكره برفيق سلاحه الذي آثر الشهادة بينما نجا هو، حيث يتساءل في أسى مدمر بعد أن انتهى مونولوجه:

فأين أخفي وجهي المتهم المدان؟
والضحكة الطروب ضحكته
والوجه.. والغمازتان"[2]، [3]

إذن هذا الاستخدام زاد من تعميق المأساة، فلم تعد الهزيمة وحدها، ولا الجراح التي خرج بها، ولا المشاهد المريعة التي رآها للضحايا في طريق هروبه، هي كل معاناته، ومصدر شقائه، بل زاد عليها الشعور بالذنب تجاه رفيقه، وكل هذا يعمق من تأثير المشهد، ويزيد من معالم المأساة عمقًا وكثافة.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩٧، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، الديوان بنفس الاسم.

(٢) عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي- القاهرة، ط١ سنة ١٩٩٧م، ص: ٢٢٩- ٢٣٠.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٩٧.

كما أننا نلمح بجانب تكنيك الارتداد تكنيكًا آخر من تكنيك الأدب النثري، وهو: المونولوج الداخلي، أي الحوار النفسي الذي يجريه أحد الأشخاص داخليًا، دون أن يتكلم به جهرًا، "وهو من أبرز تكنيكات اتجاه تيار الوعي في الرواية الحديثة.."[١]

وهذا التكنيك ذائع في شعر أمل، وعادة يستعمل القوسين لإبرازه من بين المقطع المسرود، كما رأينا في مقطع سابق من (زرقاء اليمامة)، وكما نجده في هذا المقطع من قصيدة أخرى:

جاءت إليّ وهي تشكو الغثيان والدوار
(.. أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل!)
ترفع نحوي وجهها المبتلّ..
تسألني عن حل![٢]

وهذه الجملة الاعتراضية المحصورة بين القوسين هي المونولوج الداخلي، الذي يحدث به المتكلم نفسه، وفيه ما يشبه الدهشة والتساؤل عن كيفية حدوث ما جاءت تخبره به المرأة! وأمل يستخدم المونولوج الداخلي ليس فقط في التعبير عن الدهشة والتساؤل، بل يستعمله أحيانًا في إضافة تفصيلة ما إلى اللقطة أو المشهد، ينتبه إليها الراوي نفسيًا، وينقلها الشاعر إلى المتلقي في حالة انفصال وتميز عن السياق، مثلما نراه في هذا المقطع:

توقفني المرأة..
في استنادها المثير
على عمود الضوء:
(كانت ملصقات "الفتح" و"الجبهة"..
تملأ خلف ظهرها العمودا!)
تسألني لفافة:
(لم يترك الشرطي..

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٢١١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١١٧، قصيدة (يوميات كهل صغير السن)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

واحدة من تبغها الليلي)

تسألني إن كنت أمضي ليلتي وحيدًا[1]

فالمونولوج الداخلي أضاف تفصيلتين: إحداهما مرئية (الملصقات خلف ظهر المرأة التي نعرف مهنتها)، والأخرى ذهنية، أدركها من خلال وعيه بما يدور في الشارع، وكأنه بالتفصيلة الأولى يربط بين الأحداث السياسية التي تعصف بواقع الأمة العربية، وانعكاساته على فئات الطبقة الدنيا من المجتمع، وفي التفصيلة الثانية يعري واقع الفساد التي ينخر كالسوس في قاعدة المجتمع.. خاصة إذا علمنا أن القصيدة كلها مكتوبة في أجواء هزيمة ١٩٦٧م.. وهكذا يلعب المونولوج دورًا حيويًا في شعر أمل دنقل.

كما نجد استخدامه لتكنيك سينمائي معروف، وشديد الضرورة والحيوية وهو: تكنيك المونتاج السينمائي، الذي يقوم على مزج اللقطات المتباعدة، والتي تبدو منفصلة، في مشهد كلي يحمل ارتباطًا بين تلك اللقطات، وهذا أيضًا كثير الذيوع في شعر أمل دنقل، وأشهر مثال له ما صاغه في (أغنية الكعكة الحجرية)، في المقطع الذي يتكون من مشهدين متداخلين يقعان في نفس التوقيت الزمني، مع تباين الشخوص، والحالة الشعورية، مشهد: الابن الثائر حين يتم اعتقاله، ومشهد: الأم الطيبة وهي تنتظر عودة ذلك الابن غير مدركة لما أصابه، يقول:-

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها..

(دفعته كعوب البنادق في المركبة!)

... ...

دقت الساعة المتعبة

نهضت.. نسّقت مكتبه..

(دفعته يد..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٨٧، قصيدة (فقرات من كتاب الموت)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

– أدخلته يد الله في التجربة –)

... ...

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه.. رتقت جوربه..

–(وخزتْه عيون المحقق..

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!)[1]

إنه هنا يستخدم تكنيك المونتاج السينمائي في المزج لقطتين متباعدتين، لكنهما متفقتان في عنصر الزمن، ويضع شخصية الأم وما تقوم به من أعمال منزلية لصالح ابنها، في مقابل معاناة الابن لتكريس عمق المأساة! وهذا ما يعرف بـ (المونتاج على أساس التوازي)، وهي بلا شك براعة مذهلة من الشاعر، وسعة رؤية غير تقليدية. كما نجد أيضًا صورة أخرى للمونتاج لكن (على أساس الترابط)، وهو يقدم لنا مشهدًا لزوجة تعود إلى بيتها لتجد خطابًا ملقى أسفل الباب يعلمها باستشهاد زوجها بالحرب، فيقدم لنا لقطات متتالية من زوايا مختلفة للمشهد:

لم يكن داخل الشقة المقفلة

غير قط وحيد

حين عادت من السوق تحمل سلتها المثقلة

عرفت أن ساعي البريد

مرّ..

(في فتحة الباب كان الخطاب طريحًا..

ككاب الشهيد!)

قفز القط في الولولة

قفزت من شبابيك جيرانها الأسئلة[2]

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٧٢– ٢٧٣، قصيدة: (سفر الخروج/ أغنية الكعكة الحجرية)، من ديوان: العهد الآتي.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٩٤– ٢٩٥، قصيدة (سفر ألف دال)، من ديوان (العهد الآتي).

إنها لقطات متباينة لمشهد واحد، مترابط في صياغة المأساة، لقطة: زوجة قادمة من السوق تحمل سلة مكتظة بالمشتريات، في إشارة إلى أن حياة الزوجة تسير بشكل طبيعي بالرغم من غياب الزوج في الجبهة، ولقطة: القط نائم في كسل داخل الشقة، في إشارة إلى هدوء البيت.. ولقطة: خطاب الإعلام بالاستشهاد ملقى على الأرض، مع استعمال تشبيه يشير إلى لقطة أخرى بعيدة عن مكان المشهد الحالي: الجندي طريح، والكاب الذي يضعه فوق رأسه ملقى على الأرض بعد سقوطه.. ولقطة: القط وهو يثب مذعورًا على صوت النواح والولولة التي أثارتها الزوجة حين رأت الخطاب، ولقطة أخيرة: الجيران وهم يطلون من النوافذ على صوت الصراخ في تساؤل مذعور! ومع توالي هذه اللقطات، يتكون المشهد ويكتسب العمق اللازم للواقعة. إن الشاعر يقدم لنا صورة بصرية شاملة للمشهد من جميع الزوايا، في شكل لقطات مترابطة، قام بالمزج بينها بطريقة المونتاج السينمائي ليضع المتلقي داخل الحدث، ويكرس عمق المأساة!

كما حمل هذا المقطع سمة أخرى لأمل دنقل، وهي براعته في صياغة الصور الفنية المركبة، التي تتألف من عناصر بصرية وبيانية متعددة، تخدم القضية الكلية التي يطرحها مع النص، وهو ما نجده ذائعًا بوضوح في ثنايا قصائده، في مختلف مراحل عمره الإبداعية، ولنطالع مثلًا هذا المشهد:

رؤيا:

(ويكون عام.. فيه تحترق السنابل والضروع
تنمو حوافرنا – مع اللعنات – من ظمأ وجوع
يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!
ينمو صديد الصمغ في الأفواه..
في هدب العيون.. فلا ترى!
تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر!
ويموت ثدي الأم.. تنهض في الكرى
تطهو على نيرانها الطفل الرضيع!![1]

(١) الأعمال الكاملة ص ١٦٩– ١٧٠، قصيدة: (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

إنه يصوغ رؤيا تحمل نبوءته عن هزيمة ١٩٦٧م قبل وقوعها بثلاثة أشهر فحسب، وهي تمثل صورة قاتمة جدًا، ومركبة من مفردات وعناصر بصرية في غاية الشناعة: السنابل والضروع المحترقة، الأطفال يلعقون الثرى من الظمأ والجوع، العيون والأفواه المغلقة من القهر كأنها مقفلة بالشمع، العذراوات في حال الامتهان، الأم تطهو رضيعها على النيران، صورة مركبة ومعقدة، تنبئ عن أمر كارثي مرير سوف يحدث، وهو ما يؤكده في المقطع الأخير، حين يقول مخاطبًا مصر:

وستهبطين على الجموع
وترفرفين.. فلا تراكِ دموعهم.. خلف الدموع
تتوقفين على السيوف الواقفة
تتسمعين الهمهات الواجفة
وسترحلين بلا رجوع!
... ...
ويكون جوع!
ويكون جوع![1]

كما نطالع صورة مركبة أخرى في هذا المشهد الدرامي:

أشعر الآن أني وحيد
وأن المدينة في الليل..
(أشباحها وبناياتها الشاهقة)
سفن غارقة
نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع منذ سنين
أسند الرأسَ ربانُها فوق حافتها..
وزجاجة خمر محطمة تحت أقدامه
وبقايا وسام ثمين

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٧١.

وتشبث بحارة الأمس فيها بأعمدة الصمت في الأروقة

يتسلل من بين أسمالهم سمك الذكريات الحزين

وخناجر صامتة

وطحالب نابتة..

وسلال من القطط النافقة[1]

حين ننظر إلى هذه الصورة الفنية المركبة، سنتخذ زاويتي نظر:

الأولى: زاوية العناصر البصرية، التي نجح في التقاطها بعدسته الشعرية، وهو يصف لنا حال المدينة المهزومة المقموعة، التي كانت بالأمس تزهو بالحضارة والعمارة، فتحولت في الحاضر إلى ما يشبه سفينة غارقة، ويستمر في رصد اللقطات البصرية التي تبين ما آلت إليه تلك السفينة/ المدينة من خراب وهزيمة، فالسفينة/ المدينة قبل غرقها نهبتها قراصنة الموت، وهم الغزاة والحكام الجبابرة، وتركوها خرابًا، والبحارة التي كانوا يملكونها عجزوا عن حمايتها، وغرقوا معها، ولا تزال رفاتهم محنطة، الربان على حافتها محنط، وقد سقطت منه رجاجة الخمر التي حاول أن يغيب بها عن الهزيمة والقهر، وبجانب زجاجة الخمر وسام ثمين ملقى، سواء هو الذي ألقاه بنفسه، أم سقط منه مثلما سقطت زجاجة الخمر، فلم يعد له معنى ولا قيمة بعد ما أصاب السفينة، وعجزه عن حمايتها، وبقية البحارة محنطون وهم مستمسكون بأعمدة الماضي الناصع، الذي لم يعد سوى ذكريات حزينة، في واقع بائس مهزوم، وتكتمل الصورة البصرية بخروج الخناجر الصامتة لعجزها، والطحالب التي نبتت مع توالي العصور في القهر والبؤس، والقطط الميتة..

هذه الزاوية من الواضح أنه تأثر فيها بفن السينما، لاعتماده العناصر البصرية المتنوعة والمتصلة.

الزاوية الأخرى: هي زاوية الصور البيانية التي صاغها وساقها، وتبدأ بتشبيه المدينة المهزمة المقموعة، بالسفن الغارقة، ثم تتولد من هذا التشبيه العديد من الاستعارات، تكمل الصورة البصرية التي يريد صياغتها.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٩٢- ٢٩٣، قصيدة (سفر ألف دال) من ديوان (العهد الآتي).

وقد تنبه الدكتور جابر عصفور إلى أن تولد الاستعارات من التشبيه الأولي هو "ظاهرة سرعان ما أصبحت ملمحًا أساسيًا في شعر أمل.."[١]، وأحيانًا يتجاوز أمل التشبيه الأول، ويعتمد على الاستعارات وحدها في رسم الصورة البصرية المركبة، مثلما نطالع في افتتاحية (الأرض والجرح):

الأرض ما زالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع..
قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد..
تشد أصابع العطش المميت على الرمال..
تضيع صرختها بحمحمة الخيول
– الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة..
وتلقي الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء!
وتزحف في لهيب القيظ
تسأل عن عذوبة نهرها
والنهر سمّمه المغول
وعيونها تخبو من الإعياء، تستسقي جذور الشوك،
تنتظر المصير المرّ.. يطحنها الذبول![٢]

فالمقطع بدأ مباشرة باستعارة مكنية، الأرض العربية ممثلة في امرأة نهبها اللصوص، وتركوها في الصحراء ظامئة جريحة، ولا تجد وسط هذا الظمأ سوى بئر يابسة، وحتى النهر البعيد مسمّم، فتموت بصورة بطيئة، شديدة القسوة، لدرجة أنها تنشد السقيا من جذور الشوك، وهكذا تمددت الاستعارة وتوسعت، واكتسبت جزئيات تفصيلية صغيرة تتألف منها الصورة الكلية، وهكذا نتوصل إلى أن "البنية الاستعارية التي تمتد بالصورة البلاغية، ويتشكل منها رمز جزئي أو كلي، هي إحدى خصائص الصورة الشعرية في قصيدة أمل دنقل.."[٣]

***

(١) قصيدة الرفض: ص ٣٩٤.
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩٠، قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).
(٣) قصيدة الرفض: ص ٤٠٧.

* **الإيقاع والقافية:**

لا شك أن عنصري "الوزن" و"القافية" يشكلان القوام الرئيس لفن الشعر، وهما الحد الفاصل بينه وبين فنون النثر، ومن ثم اتجهت أكثر عبارات الأقدمين – ابتداء بقدامة بن جعفر – في حد الشعر إلى أنه: "الموزون المقفى من الكلام.."[(١)]، وهذا التعريف جنح إليه كثير من اللغويين والعروضيين، وغيرهم. وحتى الذين اعترضوا على هذا التعريف كابن خلدون وغيره[(٢)]، لم ينكروا اعتبار الوزن والقافية سمة أساسية مميزة للشعر عن غيره من فنون القول.

وقد ظل الشعراء طيلة قرون مديدة مستمسكين بعمود الشعر القائم على الوزن والقافية، وكانت محاولات التجديد تمضي في إطار محدود، داخل الوزن والقافية، دون خروج عنهما إلا بشكل طفيف نادر، حتى جاء شعراء النصف الثاني من القرن الماضي وكسروا هذا الحاجز، وانطلقوا في آفاق جديدة خارجة عن النطاق المقيد الذي درج عليه شعراء القرون السابقة.

ولسنا هنا بصدد تقصي مراحل هذا التمرد والخروج، ولا كيفيته، ولا حتى دواعيه، فهذا خارج نطاق بحثنا، ولكن نشير إلى أن الرواد الأوائل من هؤلاء الشعراء المعاصرين المجددين عمدوا إلى التحرر من قيود الوزن والقافية، لا إلى التجرد من الوزن والقافية ذاتهما، فقد حافظوا على التفعيلة، وعلى اختتام الدفقة الشعرية بحرف رويٍّ ما، لكنهم لم يلتزموا بعدد معين من التفعيلة المعتمدة في القصيدة داخل الدفقة الواحدة، ولا السطر الشعري الواحد، وكذلك لم يلتزموا بروي واحد من مبتدأ القصيدة إلى منتهاها، يقول الدكتور علي عشري: "فالشكل الحر يلتزم التزامًا دقيقًا بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث، وهو تكرار وحدة الإيقاع، وهو يلتزم – وإن كان بشكل أكثر مرونة – بالقافية، ولكنه لا يلتزم فيها نسقًا ثابتًا.."[(٣)]

---

(١) انظر للأهمية بحث أستاذنا الدكتور عبد الحكيم عبد الراضي بعنوان: (تعدد البيئات الثقافية، وتفاوت حد الشعر) مطبوع ضمن كتابه: (بحوث في النقد والنظرية الأدبية عند العرب)، ص ١٠٣ وما بعدها، مكتبة الآداب، جامعة القاهرة، سنة ٢٠١٣م.

(٢) عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، دار الفكر– بيروت، ط٢ سنة ١٩٨٨م، ص: ٧٨٩.

(٣) عن بناء القصيدة العربية المعاصرة: ص ١٧٠.

أي أن الشاعر المعاصر تحرر من "شكل البيت" الموروث، وكذلك العدد المقيد للتفعيلات في السطر الشعري.

لكن – في المقابل – خلف هذا الجيل – من الرواد – أجيال أخرى جنحت نحو ما يعرف بالقصيدة "النثرية" التي أسقطت الإيقاع والقافية بالكلية، وصاغت لونًا من الشعر يشبه القصائد الأجنبية المترجمة، لا يتقيد بإيقاع ولا روي على الإطلاق، بل خالٍ منهما تمامًا.. والسؤال الآن: إلى أي المنهجين اتجه أمل دنقل؟

قبل أن نطالع نتاجه الشعري بحثًا عن الإجابة، لنطالع تصريحه بهذا الصدد في آخر حديث صحفي أجراه قبيل وفاته، وهو يبدي رأيه في قصيدة النثر، حيث قال: "إذا كان الإيقاع عنصرًا مهمًا جدًا من عناصر التوصيل بين الشاعر والقارئ، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر؟ خاصة إذا عرفنا أن الإيقاع في الشعر بالنسبة للأذن العربية، والمستمع العربي، مهم جدًا، وأنا أرى أن الفيصل في أي لون أدبي هو الوصول للناس، فهل استطاعت قصيدة النثر – حتى الآن – أن يكون لها جمهور حتى بين المثقفين؟ هل استطاعت أن يكون لها خصائص فنية مستقلة عن القصيدة الحديثة؟ لا أعتقد أنها فعلت ذلك."[1]اهـ.

أي أن أمل دنقل يعلن رأيه بكل وضوح في ضرورة التمسك بالإيقاع في الشعر الحديث، لأنه العنصر الأهم في الوصول إلى الأذن العربية، ويعلن فشل القصيدة النثرية في تحقيق هذا الهدف.

وهذا الذي قاله أمل دنقل حوارًا نجده ماثلًا بوضوح في شعره، وأقره كافة النقاد المتتبعين لتجربة أمل الشعرية، وعلى رأسهم الشاعر والناقد فاروق شوشة، الذي قال: "هذه الصيغة الشعرية التي حرص عليها أمل، يكملها حرصه الشديد الواضح على التقطيع الموسيقي، وعلى رنين القافية المتواتر – بالرغم من أنه يكتب في إطار الشكل الجديد المتحرر من القافية – لكن هذا الجانب الموسيقي البارز، الذي هو من صميم تقاليد القصيدة العربية، يظل سمة غالبة على كل شعر أمل"[2]اهـ.

---

(١) حوارات أمل دنقل: ص ١٣٢.

(٢) شاعر اليقين القومي: ص ١٦.

اتجه أمل دنقل في مطلع حياته الأدبية إلى الشعر العمودي القديم، وذلك لأن دائرة معارفه واطلاعه كانت تقتصر على هذا الضرب من الشعر، وحفزه على ذلك صدمته الأولى على يد أحد معلميه، حين عرض عليه بعض أشعره الأولى فلم يستحسنها، وأكد له أنه لن يكون شاعرًا أبدًا، يقول أمل: "أحسست بالتحدي، وبأن كرامتي أهينت، سألت بعض أصدقائي من المهتمين باللغة والشعر، فأخبروني بأن العرب يقولون: إن من حفظ ألف بيت صار شاعرًا، قررت أن أحفظ ألف بيت من الشعر.."[1]

وقد حفظ خلال هذه الفترة من أشعار: امرئ القيس، والمتنبي، والبحتري، وأبي نواس، من القدامي، ومن المحدثين: شوقي، وحافظ إبراهيم، ومطران، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل، وهؤلاء جميعًا كانوا يكتبون الشعر العمودي وحده باستثناء الأخير كانت له قصائد على النمط الحر..

وقد نظم أمل كثيرًا من القصائد العمودية في مقتبل حياته، لم ينشر أكثرها، وتضمن ديوانه (مقتل القمر) خمسًا منها، لكنه قام بكتابتها على طريقة الشعر الحر، لا العمودي، بالرغم من أنها في الأصل عمودية، وهذه القصائد الخمس هي:

١- قصيدة (طفلتها): وهي القصيدة التي فازت بجائزة المجلس الأعلى للآداب والثقافة، للشعراء الشبان الأقل من ثلاثين عامًا، وكان عباس العقاد هو رئيس لجنة تحكيمها، وموقف العقاد من الشعر الحر معروف، لكن القصيدة كانت عمودية، يقول أمل في مطلعها:

لا تفري من يدي مختبئة ... خبت النار بجـــوف المدفأة

أنا لو تدرين من كنتِ له ... طـفلة، لولا زمـــان فاجأه

كان في كـفيّ ما ضيعته ... في وعود الأمنيـات المرجأة

كان في جنبيّ لم أدر به ... أو يدري البحر قدر اللؤلؤة

والقصيدة على بحر الرمل، وهو من البحور البسيطة، وتفعيلته (فاعلاتن)، وهذا ما ساعد على إعادة تسطيرها بالشكل الحر، حيث نشرها في ديوانه فيما على هذا النحو:

---

(١) حوارات أمل دنقل: ص ١٤.

لا تفري من يدي مختبئة
خبت النار بجوف المدفأة
أنا..
(لو تدرين)
من كنتِ له طفلة
لولا زمان فاجأه
كان في كفيّ ما ضيعته
في وعود الأمنيات المرجأة
كان في جنبيّ
لم أدر به!
.. أوَ يدري البحر قدر اللؤلؤة؟[1]

٢- قصيدة (شيء يحترق)، على بحر (المتدارك)، وتفعيلته (فاعلن) التي تؤول إلى (فعلن)، ومطلعها:

شيء في قلبي يحترق إذ يمضي الوقت فنفترقُ
ونمد الأيدي يجمعها حب وتفـــــرقها طرقُ

وقد نشرها على النحو التالي:

شيء في قلبي يحترق
إذ يمضي الوقت.. فنفترق
ونمد الأيدي
يجمعها حب
وتفرقها طرقُ[2]

٣- قصيدة (استريحي)، وهي على بحر الرمل أيضًا، ومطلعها:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٦- ١٧.
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٨.

استريحي ليس للدور بقـــــية انتهت كل فصول المسرحية
فامسحي زيف المساحيق ولا ترتدي تلك المسوح المـريمية

وقد نشرها على النحو التالي:

استريحي
ليس للدور بقية
انتهت كل فصول المسرحية
فامسحي زيف المساحيق
ولا ترتدي تلك المسوح المريمية[1]

٤- قـصيدة (رسـالة مـن الـشمال)، وهـي علـى بحـر المتقـارب مـن البحـور البـسيطة، وتفعيلتـه (فعولن)، ومطلعها:

بعُمْر من الشوق مخشوشنِ بعرق من الصيف لم يُسكنِ
بتجــويف حب به كاهـن له زمن صامت الأرغـــنِ
أعيش هنا.. لا هنا.. إنني جهلت بكينــونتي مسكني

وقد نشرها على النحو التالي:

بعُمْر – من الشوق – مخشوشنِ
بعرق من الصيف لم يُسكنِ
بتجويف حب.. به كاهن
له زمن صامت الأرغن
أعيش هنا
لا هنا.. إنني
جهلت بكينونتي مسكني[2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٩.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٥٦.

٥- قصيدة (الملهى الصغير)، وهي أيضًا على بحر الرمل، ومطلعها:

لم يعد يذكرنا حتى المكان كيف هُنّا عنده؟ والأمس هانْ

قد دخلنا لم تُشر مائدة نحونا لم يستضفنا المقعدان

الجليسان غريبان فما بيننا إلا ظلال الشمعدان

وقد نشرها على النحو التالي:

لم يعد يذكرنا حتى المكان!

كيف هُنّا عنده؟

والأمس هان؟

قد دخلنا..

لم تشر مائدة نحونا!

لم يستضفنا المقعدان!

الجليسان غريبان

فما بيننا إلا ظلال الشمعدان![1]

ومن الواضح أن البحر الرمل كان له الغلبة على شعره العمودي..

لكنه مع ارتحاله إلى الشمال، واطلاعه على حركة الشعر الحر، واتصاله برواده، بدأ يتحرر تدريجيًا من العمودية، ويكتب هذا الشعر الجديد، الذي مالت نفسه إليه، ورآه أصدق تعبيرًا عن النفس والتجربة الشعورية بمختلف مجالاتها، لكنه ظل وفيًا لإيقاع الشعر وقافيته، لم يتخل عنهما، وبدأ يكتب معتمدًا على التفعيلة المتكررة دون قيد، ونلاحظ أن تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) كان لها الغلبة على شعره الحر.

ونلاحظ أيضًا أنه استعملها بكاملها، لم يحورها كشعراء جيله إلى (فعلن) إلا في قليل من الأحيان.. ومثال ذلك:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٧٠.

دائمًا حين أم ـشي أرى الس ـسترة الـ قرمزيـ ـيَة
/o//o/ o//o/ o//o/ o//o/ o//o/ //
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فَعِ

بيـ ـن الزحام
o/ /oo//o/
لن فاعلنن

وأرى شعرك الـ ـمتهد ـدل فو ق الكتف[1]
o/// o//o/ o/// o/// o//o/
فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

كما أنه استعمل تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) في كثير من قصائده، مثل:

ويكون عا مٌ فيه تحـ ـترق السنا بل والضروع
o//o/// o//o/o/ o//o/// oo//o///
تنمو حوا فرنا مع الـ لعنات من ظمأ وجوع
o//o/o/ o//o/// o//o/// oo//o///
يتزاحف الـ أطفال في لعق الثرى[2]
o//o/// o//o/o/ o//o/o/

واستعمل تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) في كثير من قصائده، وأشهرها:

المجد للشـ ـشيطان معـ ـبود الرياح
/o//o/o/ o//o/o/ oo//o/o/

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٩٥، قصيدة (سفر ألف دال)، من ديوان (العهد الآتي).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٦٩، قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، ديوان (زرقاء اليمامة).

من قال لا في وجه من قالوا نعم[1]

o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

وقد استعملها في أكثر القصيدة كـ (متفْعلن)، وهو ما يسمى بالخبن في علم العروض، مثل قوله في نفس القصيدة:

معلق أنا على مشانق الصـ صباح

o//o// o//o// o//o// oo//

وجبهتي بالموت محـ ـنيّة

o//o// o//o/o/ o/o/

وقد استعمل أيضًا تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) في كثير من قصائده، منها:-

كنت لا أحـ ـمل إلا قلمًا بيـ ـن ضلوعي

o/o//o/ o/o/// o/o/// o/o///

كنت لا أحـ ـمل إلا قلمي

o/o//o/ o/o/// o///

في يدي خمـ ـس مرايا

o/o//o/ o/o///

تعكس الضو ء الذي يسـ ـري إليها من دمي[2]

o/o//o/ o/o//o/ o/o//o/ o//o/

كما استعمل تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)، في مواضع، منها:

ويلقي الـ ـمعلـ ـم مقطو عة الدر سِ

o/o// /o// o/o// o/o// /

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٣، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٢٧، قصيدة (حكاية المدينة الفضية)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

في نصـ ـف ساعةْ

o/o// o/o/

ستبقى السـ ـسنابلْ

o/o// o/o//

وتبقى الـ ـبلابلْ

o/o// o/o//

تغرّ د في أرْ ضنا في وداعة[1]

o/o// o/o// o/o// /o//

وفي بعض الأحيان كان يزاوج بين التفعيلات، بمعنى: أنه يستخدم تفعيلة في بعض مقاطع القصيدة، ثم يستخدم تفعيلة ثانية في مقاطع أخرى، ومثال ذلك قصيدة (ميتة عصرية)، التي نقلنا منها المقطع السابق على تفعيلة (فعولن)، وهو المقطع الأخير بالقصيدة، بينما هو افتتح القصيدة مستخدمًا التفعيلة (فاعلاتن):

فتح المذ ياع واستـ ـقى

o/ o/o//o/ o/o///

وكان الـ ـقدح السا خن

// o/o/// o/o//

في وحـ ـدته المسـ تغرقة[2]

o//o/ o/o/// o/o/

بينما ختم القصيدة –كما بيّنا – بتفعيلة (فعولن).. وهذا متكرر في شعره..

كما نلاحظ أنه قد يقطع التفعيلة في نهاية سطر، ويستكملها في السطر التالي، وهذا كثير جدًا في شعره، وفي الشعر الحر عمومًا..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٠٨، قصيدة (ميتة عصرية)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

(٢) نفسه: ص ٢٠٣.

وبالجملة يتبين لنا حرص أمل دنقل الشديد على الإيقاع في شعره، إيمانًا منه بأنه يشكل القوام الرئيس في فن الشعر، ولا يرى التخلي عنه، وإلا فقد الشعر قوامه، وتعتبر تفعيلة (فاعلن) هي المحببة والمفضلة إليه، وعليها يقوم أغلب نتاجه الشعري.

وقد اعتنى أمل دنقل بالإيقاع في شعره عناية بالغة، نجدها بلغت حدًا مذهلًا من النظم والنسج، مثلما نرى في المقطع الذي يقول فيه:

أسائل
من للصغار الذين يطيرون – كالنحل – بين التلال!
ومن للعذارى اللواتي جعلن القلوب
قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟
ومن سيروّض مهر الخيال؟
ومن سيضمد – في آخر الصيد – جرح الغزال؟
ومن للرجال
إذا قيل "ما نسب القوم"؟
فانسكبت في خدود الرمال دموع السؤال؟[1]

إن القارئ يشعر كما لو كانت الكلمات انصهرت في بوتقة، وامتزجت على طريقة صناعة السبائك، لتصبح سبيكة متجانسة، ذات إيقاع متناغم ومتسق، وأكملت القافية حلية هذه السبيكة، وهذا كثير جدًا في شعره، بل هو سمة مميزة لشعر أمل دنقل.

كما كان أمل حريصًا أشد الحرص على القافية، ولاتنتهي أي دفقة شعرية منه إلا بها، وكان يستعمل التدوير بين الرويّ، بمعنى: أنه يبدأ المقطع برويّ ما، ثم يتحول عنه إلى رويّ آخر، قبل أن يعود إلى الرويّ الأول في نفس المقطع.. ومثال ذلك:

عندما تهبطين على ساحة القوم لا تبدئي بالسلام
فهم الآن يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٧، قصيدة (مراثي اليمامة)، من ديوان: (حرب البسوس).

بعد أن أشعلوا النار في العش..
والقش.. والسنبلة..
وغدًا يذبحونك.. بحثًا عن الكنز في الحوصلة!
وغدًا تغتدي مدن الألف عام
مدنًا.. للخيام
مدنًا ترتقي درج المقصلة![1]

لقد تحولت القافية والرويّ على هذا النحو: (السلام – الطعام)، ثم (السنبلة – الحوصلة).. ثم (عام – خيام).. ثم ختم المقطع بـ (المقصلة).. وهكذا تحول الروي بين الميم المسبوقة بألف المد، واللام المفتوحة المتبوعة بالتاء المربوطة، بالتبادل.

وفي (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ظل الروي يتبادل بين السين المفتوحة المتبوعة بتاء مربوطة، والهمزة الساكنة المتطرفة المسبوقة بألف المد، بطول القصيدة:

أيتها العرافة المقدسة..
جئت إليك.. مثخنًا بالطعنات والدماءْ
أزحف في معاطف القتلى.. وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف.. مغبر الجبين والأعضاءْ.
أسأل يا زرقاء..
عن فمك الياقوت.. عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكًا
بالراية المنكسة[2]

وهذا هو الاستعمال الدائم للقافية في شعر أمل دنقل، ولم يلتزم قافية موحدة بطول القصيدة دون تبادل إلا في القصائد عمودية الأصل التي أشرنا إليها آنفًا..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٧٣- ٢٧٤، قصيدة (سفر الخروج)، من ديوان (العهد الآتي).
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩٥.

الخلاصة: كان نتاج أمل دنقل الشعري قليلًا مع قصر عمره، لا يتعدى ستة دواوين منشورة، منها اثنان نشرا بعد وفاته، وعدد قصائده المنشورة في دواوينه بالكاد يناهز السبعين قصيدة، ومع ذلك كانت شديدة التأثير، وقوية التعبير في الواقع العربي، والحركة الإبداعية بالأدب العربي المعاصر، جعلت من اسم أمل دنقل علامة بارزة في الشعر الحديث.

وقد اتسم شعر أمل دنقل بخصائص وسمات فنية مميزة، أضفت على شعره سمتًا متفردًا بين شعراء الشعر الحديث، وجعلته بحق أحد أبرز أعلام هذا الفن الأدبي، وواحدًا من أفضل رواده، وأصدقهم تعبيرًا عن قضايا وطنه، وآلام الإنسانية كلها..

***

٣- مصادر إلهامه

كنت لا أحمل إلا قلمًا بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلا... قلمي

في يدي: خمس مرايا

تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)

..طارقًا باب المدينة:

- "افتحوا الباب"

فما رد الحرس

- "افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلا.."

قيل: "كلا"

..

[حكاية المدينة الفضية – ديوان: تعليق على ما حدث]

=========

لقد مر أمل دنقل في حياته القصيرة بمرحلتين ساهمتا في تشكيل وعيه الثقافي، وانعكس ذلك على إبداعه الشعري:

- المرحلة الأولى: كانت في صباه، عندما خلف له والده مكتبة ضخمة تضم كثيرًا من الكتب الدينية والأدبية، ويحدثنا عن هذا قائلًا: "وجدت في مكتبة والدي كتبًا كثيرة تتعلق بالشعر والقصة والأدب، وكان والدي يقرض الشعر في كثير من الأحيان.."[١].

ونفس الأمر تؤكده زوجته إذ تقول: "كانت مكتبة والده الدينية أول مصادر ثقافته، بما احتوته من كتب في الشريعة والفقه والتفسير، وما ضمته من كتب التراث، والشعر القديم.."[٢]

---

(١) حوارات أمل دنقل: ص ١٣.

(٢) الجنوبي: ص ٧١.

ويقول صديق طفولته د. سلامة آدم: "اعتاد أمل – في الإجازات الصيفية – أن يزورني في قريتي المجاورة لقريته، وأن أرد له الزيارة في قريته، وكان يصحب معه في كل زيارة كتابًا من الكتب الضخمة التي خلفها له والده الفقيه الأديب الشاعر، وكنت في الغالب أعود من زيارته حاملًا معي كتابًا من عنده، أستكمل قراءته إلى أن تحين الزيارة التالية، وأذكر أني قرأت معه الكتب التالية: (الشوقيات)، ديوان حافظ إبراهيم، (نهج البلاغة) للإمام علي بن أبي طالب، (رسائل) بديع الزمان الهمذاني، ديوان الشريف الرضي"[(١)]اهـ

وهذا لا يعني أن أمل اقتصر على ما ضمته مكتبة والده من الكتب الضخمة المتنوعة، بل كان يشتري بنفسه الكتب التي لا توجد في مكتبة والده، ليزيد من حصيلته المعرفية والثقافية، فهو "في الخامسة عشر من عمره اشترى من إحدى مكتبات مدينة قنا كتابين: (الفتوحات المكية) و (ألف ليلة وليلة)..."، حسب شهادة زوجته، التي واصلت شهادتها ورصد ذلك النهم المعرفي الذي كان عنده قائلة: "في تلك السنوات قرأ العديد من كتب التراث والملاحم والسير الشعبية، ثم أعاد قراءتها بعد ذلك مرات عديدة، وفي طبعاتها المختلفة، يحركه حس تاريخي لاكتشاف الطبقات المتراكمة وراء الحكايات والمعلومات"[(٢)]اهـ

تلك المرحلة الأولى كانت في فترة صباه ومراهقته، وقد أسهمت بقوة في تشكيل طاقته الإبداعية.

– أما المرحلة الثانية: فكانت ما بين عامي ١٩٦٢، ١٩٦٦م، تلك الفترة التي توقف فيها عن كتابة الشعر وتفرغ للقراءة، وقد نقل عنه الأستاذ جهاد فاضل سبب هذا الانقطاع، وهو "أنه انقطع عن قول الشعر بين ١٩٦٢ و١٩٦٦ مكرّسًا هذه الفترة للقراءة فقط، لأنه اكتشف في نفسه حاجة لدراسة التيارات الفكرية والثقافية التي تموج في ذلك الوقت.."[(٣)]

وفي هذه المرحلة اتسعت آفاق معرفته، لأنه لم يحصر نفسه في الإطار الإسلامي والشعبي، بل انطلق في فضاء المعارف المختلف: حيث اكتسب الثقافة التاريخية والفلسفية والدينية، كما تعرف

---

(١) أوراق من الطفولة والصبا: ص ١٠.
(٢) الجنوبي: ص ٧١.
(٣) أدباء عرب معاصرون: ص ١٦٧.

الأيدلوجيات السياسية والاقتصادية واليسارية، فقرأ (الكتاب المقدس) بعهديه القديم والجديد، وقرأ عن الماركسية والوجودية، كما قرأ عن الفلسفة اليونانية، والأساطير العربية والعالمية، وقرأ في تلك الفترة: "كل ما كتب عن سيرة الزير سالم، وكل الدراسات والإبداعات المختلفة التي تناولتها، يقرأ كل السير الشعبية العربية، وكل أساطير وأيام العرب القديمة، يقرأ كتب الأنثروبولوجيا، ويظل يبحث ويواصل البحث سنوات عديدة كجزء من الخبرة الجمالية للقصيدة.."[1]

ونخلص من ذلك إلى أن مصادر إلهام أمل دنقل تنقسم إلى قسمين:

١- ما قام بتحصيله من المعارف والثقافات المختلفة من خلال قراءاته المتنوعة.

٢- واقع الحياة اليومية، ورؤيته السياسية والاجتماعية.

وقد تناولت كليهما في المبحث السابق كـ "خصيصتين فنيتين" لدى أمل دنقل، لكني الآن أتناولهما مجددًا كمصدري إلهام له..

فأما معارفه وثقافاته فيمكن توزيعها على الشعب التالية:

أ- التراث الديني. ب- التراث التاريخي.

جـ- التراث الأسطوري والشعبي. د- الأدب العربي القديم والحديث.

وسوف أعطي نماذج لكل قسم وشعبة.

***

أ- التراث الديني:

التراث لغةً: "ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو.."[2]، وفي التنزيل: {وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا} [الفجر: ١٩].. وقيل: هو الشيء يكون لقوم، ثم يصير إلى آخرين، بنسب أو بسبب[3].

---

(١) الجنوبي: ص ٩٣- ٩٤.

(١) لسان العرب: (٢/ ٢٠١).

(٢) أبو الحسين بن فارس: معجم المقاييس اللغوية، دار الفكر، بيروت، ط١ سنة ١٩٧٩م، جـ٦، ص ١٠٥.

وأما اصطلاحًا فهو: "ما تراكم خلال الأزمنة: من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"(١)

إذن فالتراث: هو الموروث الثقافي والديني والأدبي والفني، وكل ما يتصل بالجانب الفكري والحضاري، فهو مجموع ما خلفه السابقون للاحقين من ذات الأمة، قال د. جابر قميحة: "وهكذا يكون التراث إهابًا كبيرًا لكل شيء داخل وعي الجماعة، ووعي أفرادها، ينمو ويتطور حسب نمو وتطور هذه الجماعة"(٢).

والتراث الديني أعني به: كل ما يتصل بالديانات من تعاليم وتشريعات، ومواعظ ووصايا، وأحداث وشخصيات، وكتب ورسائل، وغير ذلك..

والتراث الديني له حضور قوي في شعر أمل، فنجده قد استدعي من شخصيات الأنبياء: سيدنا يعقوب، وسيدنا يوسف، وسيدنا سليمان، والسيد المسيح عليهم – جميعاً – السلام، ومن الصحابة: الحسين، وجعفر بن أبي طالب، وأبو موسى الأشعري، وخالد بن الوليد، ومعاوية بن أبي سفيان، وأسماء بنت أبي بكر، ﭫ أجمعين، ومن غير الأنبياء والصحابة: ابن سيدنا نوح، وعبد الله بن سلول..

ومن الوقائع: طوفان سيدنا نوح ﷺ، وموت سيدنا سليمان ﷺ، ومقتل المسيح ﷺ – وفق اعتقاد المسيحية –، والفتن التي كان يبثها ابن سلول، وفتنة مقتل عثمان بن عفان ﷺ، وفتنة التحكيم بين علي ومعاوية رضي الله عنهما.. وغير ذلك.

كما كان يستعير ويعارض النصوص من القرآن والكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، معارضة أشبه بمعارضة القصائد الشعرية، التي قام بها شعراء الإحياء والبعث في القرنين الماضيين.

ولا شك أن التراث الديني يغري بالرجوع إليه، لما يتسم به من سمتين هامتين:

---

(١) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢ سنة ١٩٨٤م، ص: ٦٣.

(٢) د. جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، الناشر: دار هجر، القاهرة، ط١ سنة ١٩٧٨م، ص: ١٣.

١- الغزارة الفنية.

٢- القداسة التي تكسبه التأثير والإيحاء في أعلى درجاته، لأنه يتعلق بالجانب الوجداني للأمم.

ولهذا نجد شعراء تلك المرحلة جميعًا يركنون إليه، وهو ما اعتبره الدكتور (زايد) أهم عامل فني يميز الشعر الحديث، حيث قال: "إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث، وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها، فيما لو وصلت أسبابها بها، ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصّل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونًا خاصًا من القداسة في نفوس الأمة.."[(١)]اهـ.

ولا شك أن أمل دنقل يعد أكثر شعراء جيله تميزًا في هذا الجانب، على المستويين: الشكلي والموضوعي، فقد كان يوظف ذاك التراث توظيفًا يخدم رؤيته الشعرية للواقع السياسي والاجتماعي المعاصر، ويبرر ذلك بقوله: "الشاعر في العالم العربي مطالب بدورين: دور فني: أن يكون شاعرًا، ودور وطني: أن يكون موظفًا لخدمة القضية الوطنية، وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية، وليس عن طريق الصياح والصراخ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة، وإيقاظ إحساسها بالانتماء.."[(٢)]

قال أيضًا: "إن أحد أوجه الاتصال بالتراث هو استخدامه في تقديم قضايا معاصرة، ذلك أن الهدف من الاتصال بالتراث ليس مجرد تقديمه كما هو، بكل قيمه المتخلفة.."[(٣)]

وأضاف في موضع آخر: "أنا أعتقد أن العودة إلى التراث هي جزء مهم من تطوير القصيدة العربية، وهذا الاستلهام للتراث يلعب دورًا مهمًا في الحفاظ على انتماء الشعب وتاريخه، ولكن يجب التنبيه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي، كي نصل إلى الحاضر استشرافًا للمستقبل"[(٤)]

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ص ١٦.

(٢) حوارات أمل دنقل: ص ٣٥. (٣) نفسه: ص ٨٥.

(١) نفسه: ص ١١٣.

وأخيرًا نراه يقول في موضع آخر: "إن استخدام التراث له مهمة أساسية وهي إيقاظ وعي الشعب، وذلك عن طريق التذكير الدائم بهذا التراث، ومحاولة إعادة تفسيره.."[1]

إن أمل يستهدف من وراء استعمال التراث هدفًا فنيًا، وهو تطوير القصيدة العربية.. وهدفًا قوميًا أو فكريًا: وهو أيقاظ وعي الشعوب العربية، وتأكيد هويتها، وتأصيل انتمائها.. ولهذا ارتكز إلى التراث العربي، أكثر من غيره، والتراث الديني داخل فيه بشكل كبير، لكن ليس كليًا..

وحين نلقي نظرة على ديوان أمل دنقل سنطالع العناوين الآتية: (العشاء الأخير) – (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) وكلتاهما في ديوان (زرقاء اليمامة).

وقصيدة (الموت في الفراش) – إشارة إلى الصحابي الجليل خالد بن الوليد ﷺ – في ديوان (تعليق على ما حدث).

وقصائد: (صلاة) – (سفر التكوين) – (سفر الخروج) – (مزامير) في ديوان (العهد الآتي)..

وقصائد: (مقابلة خاصة مع ابن نوح) – (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) – (قالت امرأة في المدينة) من ديوانه الأخير (أوراق الغرفة ٨)..

وكل هذه القصائد تنتمي إلى التراث الديني، ولا يتوقف على الإسلامي فقط، بل يتعداه إلى الديانتين السماويتين الأخريين: اليهودية والمسيحية..

فإذا تجاوزنا العناوين، وتغلغلنا داخل القصائد نفسها، سنجد التراث الديني ماثلاً في الكثير من القصائد الأخرى، مثل: (طفلتها) – (استريحي) من ديوان (مقتل القمر) حيث تعرض لذكر السيد المسيح وأمه عليهما السلام، وقصائد: (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) – (أيلول) – (موت مغنية مغمورة) – (بطاقة كانت هنا) من ديوان (زرقاء اليمامة)، وقصائد: (من أوراق أبي نواس)، و(رسوم في بهو عمري) من ديوان (العهد الآتي).

إذن فالتراث الديني يشكل حيزًا كبيرًا جدًا من شعر أمل دنقل، بكل ما يحتويه من: شخصيات، ووقائع، ونصوص مقدسة، وعقائد.. وأحيانًا يكون هذا التراث هو الركيزة الأساسية والكلية للقصيدة، وأحيانًا يدخل فيها عرضًا، أو استئناسًا، في مقاطع جزئية.

---

(١) نفسه: ص ٩١.

كما أنه أحيانًا يستدعي الشخصيات كما هو معروف عنها تاريخيًا، مثل شخصيتي: المسيح عليه السلام، والحسين رضي الله عنه كشهيدين للحق، وقصيدة (العشاء الأخير) مثال لاستدعاء الشخصية الدينية (المسيح)، والوقائع الدينية (الاجتماع الأخير قبل الصلب وفق الاعتقاد المسيحي)، لكنه مزج بين شخصيتي: المسيح وأوزوريس، ليجعل منهما شخصًا واحدًا، حين يقول:

أنا (أوزوريس) واسيت القمر
وتصفحت الوجوه..
وتنبأت بما كان.. وما سوف يكون؟
فكسرت الخبز.. حين امتلأ كأسي من الخمر القديمة
قلت: يا إخوة.. هذا جسدي.. فالتهموه
ودمي هذا حلال.. فاجرعوه!"[1]

وحين نعود إلى العهد الجديد بالكتاب المقدس، نطالع هذا النص: [وَفِيمَا هُمْ يَأْكُلُونَ أَخَذَ يَسُوعُ الْخُبْزَ، وَبَارَكَ وَكَسَّرَ وَأَعْطَى التَّلاَمِيذَ وَقَالَ:«خُذُوا كُلُوا. هذَا هُوَ جَسَدِي».* وَأَخَذَ الْكَأْسَ وَشَكَرَ وَأَعْطَاهُمْ قَائِلاً:«اشْرَبُوا مِنْهَا كُلُّكُمْ،* لأَنَّ هذَا هُوَ دَمِي الَّذِي لِلْعَهْدِ الْجَدِيدِ الَّذِي يُسْفَكُ مِنْ أَجْلِ كَثِيرِينَ لِمَغْفِرَةِ الْخَطَايَا.][2]

ونلاحظ استعمال أمل لألفاظ (التهموه) بدلًا من (كلوا)، و(اجرعوه) بدلًا من (اشربوا)، لأن المسيح عليه السلام يخاطب في هذا الموقف أعداءه – عند أمل – بينما كان يخاطب حواريه في الإنجيل، والعلة من توحيد الشخصيتين معًا: هو اتحاد الموقف في تجربة الآلام والاستشهاد، وإحاطة قوى الشر بكليهما[3]. ونلاحظ أيضًا أن أمل يتبنى عقيدة "صلب المسيح وقتله" كما هي في الديانة المسيحية، كدأب شعراء جيله، وهو ما يفسره الدكتور زايد بقوله: "شخصية المسيح عليه السلام التي أحس الشعراء إزاءها أنهم أكثر حرية، ومن ثم أطلقوا لأنفسهم العنان في تأويل ملامحها، وانتحالها لأنفسهم، ومعظم ملامح السيد المسيح في شعرنا المعاصر مستمدة من

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٦١، قصيدة (العشاء الأخير)، من ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

(٢) إنجيل متى: إصحاح (٢٦)، العدد: (٢٦- ٢٨).

(٣) انظر: أمير شعراء الرفض، ص ٨٧.

الموروث المسيحي، وخصوصًا (الصلب)، و(الفداء)، و(الحياة من خلال الموت)، وثلاثتها ملامح مسيحية". ثم يشير إلى سبب آخر، فيقول: "فعلى ملمح الصلب أسقطوا كل الآلام التي يتحملها الشاعر المعاصر، والإنسان المعاصر عمومًا، سواء أكانت تلك الآلام مادية أم معنوية، وقد افتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحًا على الصلب"[(١)]اهـ. ويقول في قصيدة أخرى:

كنت في كربلاء
قال لي الشيخ: إن الحسين
مات من أجل جرعة ماء
... ...
وتساءلت: كيف السيوف استباحت بني الأكرمين
فأجاب الذي بصّرته السماء
إنه الذهب المتلألئ في كل عين
إن تكن كلمات الحسين
وسيوف الحسين
وجلال الحسين
سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء
أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟!
والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين!![(٢)]

فالقصيدة تعبر عن المناخ السياسي الذي قهر الكلمة الحرة، وعمل على أن يستبدل بها أصوات الزيف والنفاق، في سبيل تكريس السلطة القاهرة.. فهو يستدعي من التراث الديني ما يوافق الواقع، وكذلك من الشخصيات ما تعبر عن هذا الواقع. والحسين ﷺ هو أكثر الشخصيات الدينية والتاريخية شيوعًا في الشعر المعاصر، ويبرر الدكتور زايد هذا الشيوع بقوله:

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٨٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣١٥- ٣١٦، قصيدة (من أوراق أبي نواس)، من ديوان (العهد الآتي).

"فقد رأى شعراؤنا في الحسين عليه السلام الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة، الذي يعرف سلفًا أن معركته مع قوى الباطل خاسرة، لكن هذا لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها، موقنًا أن هذا الدم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأن في استشهاده انتصارًا له ولقضيته"[1]

أي أن شخصية الحسين رضي الله عنه تعبر عن الصراع بين المثقف المدافع عن قضيته، والسلطة القاهرة التي تستعمل البطش ضد هذا المثقف، وبهذا تلتقي مع شخصية المسيح عليه السلام وفق هذا الملمح..

لكننا نرى أمل يستدعي شخصية دينية أخرى وفق ذات الملمح، على نحو غير معهود في الشعر المعاصر، وهي شخصية نبي الله يوسف عليه السلام، حيث يوظفها في نفس الإطار، قائلًا:

وأنا "يوسف" محبوب "زليخا"
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا.. قمرًا
(قمرًا كان لقلبي مدفأة)
ولكم جاهدت كي أخفيه عن أعين الحراس..
عن كل العيون الصدئة
.. كان في الليل يضيء!
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعًا بضع ليال..
تركوني جائعًا..
فتراءى القمر الشاحب – في كفي – كعكة!
وإلى الآن.. بحلقي.. ما تزال..
قطعة من حزنه الأشيب.. تدميني كشوكة![2]

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ١٢١- ١٢٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٦٣، قصيدة (العشاء الأخير)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

إنه هنا يستدعي واقعة سجن سيدنا يوسف عليه السلام ظلمًا، ليسقطها على مأساة المثقف المعاصر، الذي يحكم عليه بالسجن بسبب إيمانه بقضيته التي لا تروق السلطة القاهرة، ونلاحظ أن هذا الاستدعاء في نفس القصيدة القائمة على مأساة المسيح عليه السلام (العشاء الأخير)، وبذلك يكون توظيف الشخصيتين متحدًا، لخدمة القضية الكلية التي يريد طرحها..

وقد استدعى أمل شخصية المسيح عليه السلام وفق هذا الملمح في قصائد عدة: (أيلول)، (العشاء الأخير)، (طفلتها)، (سفر التكوين)، وكذلك شخصية الحسين رضي الله عنه الإسلامية، لأنها تحمل نفس البعد تقريبًا، في قصيدتين: (أوراق أبي نواس) و(الأرض والجرح الذي لا ينفتح).

لكن أمل دنقل أحيانًا يستدعي الشخصيات بشكل مقلوب، أو مغاير لما هو معروف عنها، على سبيل "المفارقة"، مثلما فعل في قصة سيدنا نوح عليه السلام وابنه التي استدعاها في قصيدة معبرة جدًا عن الواقع السياسي والاجتماعي بالوطن العربي، وهي قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، لكنه يستعمل المفارقة في قلب السياق إلى النقيض. فإذا كان المعروف من القصة كما وردت في سورة هود، الآيات (٤١ – ٤٧)، أن الطوفان أغرق الكافرين، ونجا منه المؤمنون بالسفينة، وابن سيدنا نوح عليه السلام أبى أن يلحق بالمؤمنين بالسفينة، وأصر على كفره، فناله ما نال الكفار من الهلاك، فإن أمل يقدم لنا القصة على نحو مغاير لما هو مستقر في أذهاننا، فهو يقدم لنا رؤية وطنية سياسية، لا دينية، فالطوفان حين يجيء ليغرق الوطن، لن يتصدى له سوى أبناء الوطن المخلصين، من الطبقات الكادحة، في حين يلوذ الآخرون – الذين تنعموا بخيراته وثرواته – بالفرار، فها هي الشرائح التي فرت وتخلت عن وطنها:

المغنون – سائس خيل الأمير – المرابون
قاضي القضاة
(..ومملوكه!) –
حامل السيف – راقصة المعبد
(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)
جباة الضرائب – مستوردو شحنات السلاح –
عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح!

جاء طوفان نوح

ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة [١]

تلك الشرائح تمثل طبقة معينة من المجتمع، ومن التصق بها من الحواشي، الذين استنزفوا خيرات الوطن وقت الرخاء، ولاذوا بالفرار وقت المحنة، لهذا يصفهم أولاً بالحكماء على سبيل السخرية، ثم يعود ليصفهم بالجبناء تحقيقًا وتقريرًا. بينما أبناء الوطن المخلصون يتحملون وحدهم عبء إنقاذ الوطن، الذي لم ينالوا منه إلا الفتات:

بينما كنت

وكان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون الوطن![٢]

الآن يأتي دور الشاعر/ المواطن في الاختيار: إما النجاة مع (الجبناء) وركوب السفينة، وإما البقاء مع المخلصين، ولو كلفه حياته، فلا يتردد في الاختيار:

صاح بي سيد الفلك – قبل حلول السكينة:

"انجُ من بلد.. لم تعد فيه روح"

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه..

في الزمان الحسن

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٩٩، قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، من ديوان: أوراق الغرفة (٨).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤٠٠.

وأداروا له الظهر

يوم المحن!

ولنا المجد نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا!)

نتحدى الدمار..

ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمونه الشعب!)

نأبى الفرار..

ونأبى النزوح![1]

وينتهي الأمر بموت هذا الابن البار بوطنه، لكنه لا يرى هذا الموت هلاكًا وخسارًا، بل كان موتًا قريرًا يحفه الرضا والفخر بالخيار الذي ارتكن إليه.

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد – الآن – فوق بقايا المدينة

وردة من عطن

هادئًا..

بعد أن قال "لا" للسفينة

وأحب الوطن![2]

هذا التوظيف – بلا شك – يعد توظيفًا غير تقليدي، ربما كان صادمًا من الوهلة الأولى لما يحتويه من المفارقة القوية، لكنه ينطوي على إبداع وتحكم غير اعتيادي من الشاعر.

وديوان (العهد الآتي) يمثل تجسيدًا رائعًا لتوظيف التراث الديني في شعر أمل دنقل، ويتضح ذلك من عنوان الديوان نفسه، الذي يتقابل مع محتوى الكتاب المقدس: (العهد القديم)، و(العهد الجديد).. الذي يجسد – حسبما يرى الدكتور صلاح فضل – "طموح الشاعر إلى

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٠٠- ٤٠١.

(٢) نفسه: ص ٤٠١.

استرداد دوره، ويصبح توقه إلى أن يكون نبي عصره، وأن تتقدس كلمات، هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته، فهو بعث للنبوءة في الشعر بمنطق القرن العشرين.."، ثم يضيف: "فالشاعر يطمح إلى أن يكتب لنا إنجيل العصر الحديث الذي يقف مع العهدين: القديم والجديد، بل ينزع إلى الحلول بديلًا عنهما.."[١]

بينما تجنح أرملة الشاعر إلى اعتبار العهد الآتي "نموذج حلم"، يحاول الشاعر أن يخلق فيه مدنًا فاضلة، موازية للواقع الاجتماعي الساحق للطبقات البسيطة[٢]، أي: أن أمل يصبو من خلال هذا الديوان: التبشير بثورة الفقراء، وبالتالي تعميق روح الثورة لدى المتلقي..

وحين نطالع عناوين القصائد بالديوان سنقرأ التالي: (صلاة) – (سفر التكوين) – (سفر الخروج) – (سفر ألف دال) – (مزامير)، وكل سفر من هذه الأسفار مقسم إلى مقاطع يسميها (إصحاحات) على غرار الكتاب المقدس.. فضلًا عن الموضوعات، والعبارات الشعرية التي يستخدمها. وهذا لا يعني أنه اقتصر فيه على التراث المسيحي، بل نجد مزجًا بين تراث الأديان السماوية الثلاثة، ونطالع في افتتاحية الديوان قصيدة بعنوان (صلاة)، يزاوج فيها بين النظم القرآني، والترتيل الإنجيلي، فيقول في مطلعها:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك
باقٍ لك الجبروت
وباقٍ لنا الملكوت
وباقٍ لمن تحرس الرهبوت[٣]

وهذا الترتيل مستعار من إحدى الصلوات بالعهد الجديد: [أَبَانَا الَّذِي فِي السَّمَاوَاتِ، لِيَتَقَدَّسِ اسْمُكَ.* لِيَأْتِ مَلَكُوتُكَ. لِتَكُنْ مَشِيئَتُكَ كَمَا فِي السَّمَاءِ كَذلِكَ عَلَى الأَرْضِ][٤]

---

(١) صلاح فضل: إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول – القاهرة، العدد (١)، أكتوبر ١٩٨٠م، ص: ٢٢٩.

(٢) عبلة الرويني: سفر أمل دنقل، ص ٥٦٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٩م.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٢٦١، قصيدة: (صلاة)، من ديوان (العهد الآتي).

(٤) إنجيل متى: الإصحاح السادس، العدد (٩- ١٠)

لكنه بعد ذلك يستعير صياغة النظم القرآني، وهو يسخر من سلطة السبعينات، التي سمحت بتعددية حزبية وهمية، دون تطبيق فعلي وعادل على الأرض، فيقول:

تفردتَ وحدك باليسر. إن اليمين لفي خسر
أما اليسار ففي العسر.. إلا الذين يماشون..
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراةِ
العيون فيعشون. إلا الذين يشون.
وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت![1]

وطبعًا هذا النظم مستعار من سورتي (العصر) و(المؤمنون)، وبذلك جمع في قصيدة واحدة بين النظم القرآن والترتيل الإنجيلي فيما يعرف بـ "التناص"، الذي يقوم على استدعاء النصوص القديمة، وتعالقها بالنص الذي يبدعه الشاعر، وهذا كثير في شعر أمل، سواء مع القرآن، أو الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد.. ونضيف له مثالًا آخر:

عائدون.. وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)
يتقلب في الجب..
أجمل إخوتهم.. لا يعود!
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبًا)
تشم القميص فتبيضّ أعينها بالبكاء..
ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد[2]

إنه يستدعي مرة أخرى قصة سيدنا يوسف عليه السلام ولكن من زاوية مختلفة، لأنه يقدم بكائية للشائر الفلسطيني (سرحان بشارة)، الذي قام باغتيال (روبرت كنيدي) بالولايات المتحدة عام ١٩٦٨م، بسبب تصريحاته ومواقفه الداعمة للصهيونية ضد فلسطين المحتلة، وحكم عليه بالإعدام أولًا، ثم خفف الحكم إلا السجن المؤبد.. "والمقطع يستدعي قصة يوسف، ولكن يستبدل به

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٦١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٧٩، قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس)، من ديوان (العهد الآتي).

فلسطينيي الشتات، الذين يعودون إلى أمهم القدس، ولكن بعد أن تخلوا عن أخيهم.."[1]، فالمقطع يجمع بين: استدعاء الشخصيات – واستدعاء الوقائع – واستدعاء النصوص القرآنية (التناص القرآني)..

وهكذا كان توظيف أمل للتراث الديني غير تقليدي، بل مبتكر، وفيه نفاذ وعمق رؤيا، ومزج للتراث بالواقع المعاصر وفق تلك الرؤيا.

***

ب- **التراث التاريخي:**

كان التاريخ البشري بكل مكوناته: فرعوني – بطلمي – روماني – قبطي – عربي – إسلامي، مصدر إلهام كبير لأمل دنقل. وكان يمزج بين الأحداث التاريخية المختلفة بصورة عبقرية.. وقد درج أمل على استدعاء وقائع التاريخ المختلفة الأصول، بشكل مباشر أو غير مباشر، وبشكل كلي أو جزئي، على مدار نتاجه الشعري.

ففي قصيدة مثل (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) نطالع مزيجًا من التواريخ المتباينة، فنجده في بدايتها يستدعي ذكر (المغول) الذين سمموا النهر، ثم ينتقل إلى الحجاج الثقفي فيصفه بحارس الخراب، قبل أن ينتقل إلى ذكر الملكة (كليوباترا) البطلمية، وإن لم يذكرها صراحة، لكنه نوّه إلى حادثة مشهورة في التاريخ المصري القديم، إذ يقول:

الأرض تطوى في بساط "النفط"..
تحملها السفائن نحو "قيصر"
كي تكون إذا تفتحت اللفائف:
رقصة.. وهدية للنار في أرض الخطاة[2]

فهو في هذا المقطع "يستعيد حكاية اللفائف والرقصة من قصة (كليوباترا) ملكة مصر، حين أرادت أن تنفرد بالحكم، ذهبت إلى قيصر تستعين به ضد أخيها، ولكي تصل إلى قيصر دون أن

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٣٧٨.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩١، قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

يراها أحد من الحراس استخفت في لفافة من السجاد، حملها أبو لودورس الصقلي إلى مقر قيصر، ولم تكد تتفتح اللفائف حتى نهضت كليوباترا ترقص، وحين رأى قيصر جمالها وفتنتها أصابه الدوار، ووقع في حبها، وتحالف معها ضد أخيها الذي قتلته فيما بعد، وقيصر أيضًا هو رمز الامبريالية العالمية المتحكمة في ثروة العالم"[١].

فالشاعر من خلال هذه القصيدة يحاول تأصيل عوامل تخلف الأمة العربية في حقبة الستينيات تحديدًا، فبدلًا من أن يكون النفط عامل قوة واستقلال للدول العربية حدث العكس، وأدى إلى تبعيتها للقوى الغربية، وأصبحت الحكومات العربية تهب نفسها للمستعمر لضمان استمرارها، كما فعلت كليوباترا، نتج عن هذا مناخ مليء بالدنس، يقتل الطهارة في داخله، فينتقل أمل من التاريخ البطلمي والروماني إلى التاريخ الإسلامي، وهو يستدعي واقعة مقتل الحسين رضي الله عنه، فيقول:

والأموي يقعى في طريق النبع
"..دون الماء رأسك يا حسين.."
وبعدها يتملكون.. يضاجعون أرامل الشهداء..
لا يتورعون.. يؤذنون الفجر.. لم يتطهروا من رجسهم..
فالحق مات[٢].

هذا التزاوج بين التاريخ المصري القديم، والتاريخ الإسلامي لا شك يخدم الفكرة التي يحاول أن يؤصلها، وفيه براعة قوية في توظيف الأحداث والشخصيات التاريخية.

كما أنه ينتقي الشخصيات التاريخية الملائمة للقضية، فنراه في قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) يستدعي شخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي) كما هو معروف عنه تاريخيًا، أحد "رموز السلطة الباطشة، التي يستوجب عليها أن تقوم بحراسة الأرض من غارات الأعداء بدلاً من أن تقوم بحمايتها تسهم في التفريط فيه.."[٣]. وأمل يستدعيه كحارس للخراب في الأمة العربية:

---

(١) أمير شعراء الرفض: ص ٩٤.
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩٢.
(٣) منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل: الناشر: دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٥م، ص: ٥٣.

– من أنت يا حارس؟

– إني أنا الحجاج..

عصّبني بالتاج..

تشرينها القارس![1]

فالحجاج يرمز إلى القوى الداخلية التي تحرس الخراب، وترعى الجمود لصالح الغرب المستعمر، وتشرين أحد شهري أكتوبر ونوفمبر، وهما شهران خريفيان، والخريف يرمز إلى موات الخضرة، فكأن هذا الجمود الذي أصاب الأمة هو الذي عقد التاج لأمثال الحجاج، ولهذا كان هؤلاء حريصين على رعاية هذا الجمود والإبقاء عليه، فاستدعاء الحجاج موفق لطرح هذه الرؤية.

وفي قصيدة (كلمات سبارتاكوس) يجنح نحو التاريخ الروماني، ويستدعي حكم القياصرة، وثورة العبيد، ومن الشخصيات (سبارتاكوس) الثائر، قائد ثورة العبيد ضد حكم القياصرة، و(هانيبال) – حنبعل – القائد القرطاجي الذي نجح في خداع روما، وكاد أن يهزمها، لكنه لا يستدعي تلك الأحداث كمؤرخ أمين، ينقل الأحداث كما وقعت بتفاصيلها الدقيقة، لذلك يغالط الحدث التاريخي حول تفوق (هانيبال) على القوات الرومانية، ويقدم لنا الأمر باعتبار أن قرطاجة – رمز الحرية – هُزمت في معركتها أمام روما – رمز السلطة القمعية القاهرة –، وعجز (هانيبال) عن إنقاذ قرطاجة، وعن مواجهة روما، وفي نفس الوقت يشير إلى عجز شيوخ روما – رمز قوى الحكمة الداخلية – عن التصدي لبطش قيصر وجبروته.. أي أن الإنقاذ لم يأت لا من الداخل، ولا من الخارج:

وإن رأيتم في الطريق (هانيبال)

فأخبروه أنني انتظرته مدىً على أبواب "روما" المجهدة

وانتظرت شيوخ روما – تحت قوس النصر – قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة

ظللن ينتظر مقدم الجنود

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩١.

ذوي الرءوس الأطلسية المجعدة
لكن "هانيبال" ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أنني انتظرته.. انتظرته..
لكنه لم يأت!
وأنني انتظرته.. حتى انتهيت في حبال الموت[١]

والنتيجة الحتمية وراء هذا: سقوط قرطاجة، سقوط قيمة الحرية، سقوط ثورة (سبارتاكوس)، وانتصار روما القيصرية:

وفي المدى "قرطاجة" بالنار تحترق
"قرطاجة" كانت ضمير الشمس قد تعلمت معنى
الركوع
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق[٢]

أي أن أمل لا يكتفي باستدعاء الوقائع التاريخية، بل يعيد كتابتها بصيغة جديدة، توافق الرؤية المعاصرة التي يطرحها..

ولا شك أن التاريخ العربي والإسلامي كان له الحضور والحيز الأكبر من شعره، فهو يتنقل فيه عبر العصور المختلفة، فيستدعي شخصيات عديدة: الحسين – ابن سلول — الحجاج الثقفي – زياد بن أبيه — أبو موسى الأشعري – الخليفة العباسي المعتصم بالله – الحسن بن الأعصم – خالد بن الوليد – شجرة الدر عبد الرحمن الداخل .....! وهذا "يرجع بالأساس إلى محاولته الدائمة لتأكيد الهوية العربية الإسلامية، حيث كان يؤمن تمامًا بأن "انتماء المصري الحقيقي هو انتماء عربي وإسلامي بالأساس، فالبطل الوجداني المصري هو: الحسين، وخالد بن الوليد، وليس أحمس أو أوزوريس"[٣].

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٨، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٨٨.
(٣) الجنوبي: ص ٧٣.

ويعد ديوانه – الذي لم يكتمل – (أقوال جديدة عن حرب البسوس) خير شاهد على ذلك، وهو يحاول إسقاط الصراع العربي/ الصهيوني باستدعاء حرب البسوس العربية، التي وقعت في الجاهلية بين قبيلتي بكر وتغلب، ويستدعي بها شخصيات: كليب ابن ربيعة، والزير سالم، وغيرهما، كرموز لذلك الصراع الحديث.. فكليب بن ربيعة رمز للأرض العربية السليبة، أو المجد العربي المسلوب، وأخوه الزير سالم رمز للقوى العربية الحرة، التي يطالبها الشاعر بالثأر – أولًا – في (لا تصالح)، وبالتطهر – تاليًا – في (أقوال اليمامة).

فعلى الرغم من أن الحدث واحد، وقام باستدعاء نفس الوقائع والشخصيات، وطرح ذات الدعوة من خلال القصيدتين، وهي: مواصلة الحرب على العدو، لكن البواعث اختلفت بين القصيدتين: ففي قصيدة (لا تصالح) يطالب بالحرب من منطلق الثأر بمفهومه القبلي، حتى أن كلمة (الثأر) تكررت خمس مرات داخل القصيدة، وتكررت معها مفردات مثل: العار – الدم .... إلخ. وهذا لا شك يرجع إلى تأثره بنشأته في بيئة تتمسك بالقيم العربية القديمة، حتى الخاطئة منها، وتعتبر الثأر مناطًا للعزة والكرامة.

لكن بمزيد من التعمق نجد أن النشأة لم تكن العامل الوحيد المؤثر في تشبث أمل بفكرة الثأر، بل إن رؤيته التي اكتسبها للواقع من حوله – داخليًا وخارجيًا – عمّقت في وجدانه تلك الفكرة، ففي الداخل تسيطر الطبقية على تكوين المجتمع، وأنتجت الشعور بالظلم والقهر في نفوس قطاع عريض من الأمة، وهو القطاع الذي اختار أمل – طواعية – أن ينتمي إليه، فكانت فكرة الثأر عنده مرتبطة بإقامة العدل، حيث لا سبيل لها إلا ذلك، وفي الخارج هناك الأراضي العربية المحتلة، ومن سقط على ترابها من شهداء، مما يستدعي الاستنفار لاسترداد الأرض، وإقرار مقام شهدائها، ومن ثمّ "ارتبط الثأر في رؤية أمل بتقنيات راسخة، تكونت عبر رحلته الفكرية والاجتماعية، تعتمد هذه التقنيات على مبدأ العدالة حتى في الظلم، على اعتبار أن المساواة في الظلم عدل، ثم مبدأ الحق الذي يؤكد شعورًا بالإقبال على الحياة، ولهذا إذا تعرضت الحياة للسلب فإنه يطلب الموت بوصفه قرار حياة"[(١)] اهـ

---

(١) الاتصال والانفصال: ص ٥٣.

أما في (أقوال اليمامة ومراثيها) ففكرة العدل لم تزل قائمة، ولكن لم يعد الثأر هو السبيل إلى بلوغها، فاليمامة بنت كليب – المعادل الموضوعي للصوت الحر في الأمة – لم تطالب بالثأر والقصاص لأبيها – المعادل الموضوعي للأرض والشرف – القتيل غدرًا وظلمًا، بل تطالب بإعادته هو ذاته! فتقول:

أبي.. لا مزيد!
أريد أبي.. عند بوابة القصر..
فوق حصان الحقيقة
منتصبًا.. من جديد[1]

ثم تؤصل – أو يؤصل هو – لذلك المطلب بقوله/ ها:

ولا أطلب المستحيل ولكنه العدل

إذن لم يعد العدل يتحقق عن طريق الثأر للقتيل، بل بإعادته ثانية إلى الحياة، وهذه زاوية رؤيا جديدة، لم تكن موجودة في القصيدة السابقة، بالرغم من استخدام نفس الرموز، واستدعاء نفس الوقائع. وهو في رؤيته الجديدة يصر على رفض التصالح مع العدو، ويصر على مواصلة الحرب، لكن منطلق الدعوة هذه المرة هو الرغبة في التطهر، بمعنى: أن تتطهر الأمة من خطاياها التي أدت إلى الهزيمة، وأن تتطهر من آثار وتبعات الهزيمة نفسها، بالانخراط في بوتقة الحرب! ويستعمل هذه المرة فكرة المعمودية في الديانة المسيحية، فيقول:

إن الجروح يطهرها الكيّ..
والسيف يصقله الكير..
والخبز ينضجه الوهج..
لا تدخلوا معمدانية الماء..
بل معمدانية النار..[2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٢، قصيدة (أقوال اليمامة ومراثيها)، من ديوان: (حرب البسوس).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٣.

"والمعمودية تعني في العقيدة المسيحية تغطيس الطفل في الماء بعد أربعين يومًا من مولده، كرمز للتطهر، والدخول في حياة جديدة في الإيمان بالمسيح، والشاعر يستعمل المعمودية هنا كرمز للحياة الجديدة، وهو يرى أنه لن تتجدد حياة العرب إلا بدخولهم إلى معمودية النار، وهي الحرب، لتطهرهم من كل السلبيات، وتهيئهم لحياة كريمة"[1]اهـ.

وهكذا نجد التاريخ ملهمًا لأمل دنقل أيما إلهام، ونرى براعته في إسقاط وقائعه وشخصياته على واقعنا المعاصر.

***

جـ- التراث الأسطوري والشعبي:

إن التراث العربي والعالمي مليء بالأساطير الشعبية التي صيغت في صور حكايات وأشعار، وتلك الأساطير تنقسم ما بين:

- أساطير ترتكز على وقائع أو شخصيات تاريخية حقيقية، تمت المغالاة فيها، وتضخيمها، وإضافة الكثير من التفاصيل الخرافية إليها، كالسيرة الهلالية مثلًا.

- وأساطير لا أساس لها من الواقع، بل هي من وحي الخيال من الابتداء إلى الانتهاء.

وأمل دنقل وجد في تلك الأساطير بغيته، وكانت تمثل له مصدر إلهام ثري ساهم في توليد وتشكيل إبداعه الشعري، فتنوع استدعاؤه للأساطير العربية والأجنبية، وقام -كعادته - بمزجها بالتاريخ، وإسقاطها على الواقع المعاصر بطريقته الشائقة المبتكرة، فنراه يستدعي أسطورة (سيزيف) وحصان طروادة من التراث اليوناني، و(زرقاء اليمامة) و(الزباء)، وكذلك (شهريار وشهرزاد) من التراث العربي، و(إيزيس وأوزوريس) والأخوين (باتا) من التراث الفرعوني، ويمزج كل ذلك بالعناصر التاريخية، ويسقطها على الواقع المعاصر.

فـ (سيزيف) رمز للعذاب الأبدي في الأساطير اليونانية، وهو الرجل الذي عاقبته الآلهة بأن يحمل صخرة ثقيلة إلى قمة الجبل، وفي كل مرة تسقط منه لأسفل، ليعيد حملها إلى القمة بلا انقطاع، فيستدعي أمل تلك الأسطورة ليعمق الشعور بسطوة الاستعباد والاستبداد، لكنه يحول

---

(١) أمير شعراء الرفض: ص ١٩٧.

الصخرة من أكتاف سيزيف، ليضعها على أكتاف الخانعين الخاضعين، المستسلمين للمصير القاتم، دون أدنى محاولة منهم لتغيير هذا المصير:

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق
والبحر.. كالصحراء.. لا يروي العطش
لأن من يقول "لا" لا يرتوي إلا من الدموع![1]

وأسطورة حصان طروادة تحكي عن حيلة استخدمها الإغريق للاستيلاء على مدينة طروادة، بعد حصار عشر سنوات كاملة، عجزوا فيها عن اقتحام المدينة، فلم يجدوا بدًا من اللجوء إلى الحيلة، فتظاهروا بالرحيل، وصنعوا حصاناً ضخمًا اختبأ بداخله عدد من جنود الإغريق المسلحين، وأعلنوا أنه هدية إلى الإلهة مينيرفا Minerva، ففرح الطرواديون بهذه الهدية، وبرحيل الإغريق عن مدينتهم، وقاموا بسحب الحصان إلى الداخل، ولم يفيقوا إلا على الهجوم الكاسح من الإغريق، بفضل تلك الحيلة. أمل استدعى تلك الأسطورة في (العشاء الأخير) – التي نشرت عام ١٩٦٣م – كرمز للوهم، الذي تعيشه الأمة وسينتهي بكارثة، فهي في حقيقتها نبوءة بما سيصيب الأمة من الهزيمة والانهيار، وهو ما تحقق فعليًا عام ١٩٦٧م، قال أمل:

يفتح المخلب أجفان العيون
لترى.. لكن تُرى ماذا ترى؟
(ساعة الحائط في معبد "هاتور".. انتهت دقاتها
وانتهت طروادة البكر على وهم الحصان!)[2]

ومن الأساطير العربية التي استدعاها أمل: مزج لثلاثة أساطير معًا في موضع واحد: (زرقاء اليمامة)، و(عنترة بن شداد)، و(الزباء).. وهذه الشخصيات وإن كانت في أصلها حقيقية، لكن الفولكلور أضاف إلى ثلاثتهم الحبكة الخرافية فجعل منهم أساطير شعبية تتناقلها الأجيال.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٨٤، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) الأعمال الكاملة ص ١٦٠، قصيدة (العشاء الأخير)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

والقصيدة هي أقوى مرثية صيغت لهزيمة ١٩٦٧م على الإطلاق، فلم تكن مجرد بكائية، بل كانت تتضمن تشريحًا للواقع الاجتماعي والسياسي الذي أفضى إلى الهزيمة، فزرقاء اليمامة هي "فتاة جديس التي جاء حسان بن تبع ملك حمير يهاجم قومها، فرأت جيشه على مسيرة ثلاثة أيام، وأنذرت قومها فلم يصدقوها، وقد عرف حسان بقدرة الزرقاء على الرؤية من بُعد، فأمر جنوده بأن يقطع كل منهم شجرة ويحملها على كتفه تضليلًا للزرقاء ففعلوا، وعادت الزرقاء تخبر قومها بهذا فكذبوها، حتى داهمهم جيش حسان فأبادهم وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها"[١].

وقصة الزرقاء موجودة في كتب التراث الأدبي العربي، فقد ذكر قصتها أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني، وابن عبد ربه في العقد الفريد، وغيرهما، كما جاء ذكرها في بعض أشعار العرب، كالنابغة الذبياني، والأعشى والحارث بن حلزة، والمتنبي، وغيرهم، مما يدل على قدم الأسطورة وعراقتها.

والشاعر استخدمها هنا للتعبير عن الفئة التي رأت المأساة قبل وقوعها –كما يرى الدكتور زايد – وحاولت أن تنبه الآخرين، فتم التنكيل بها، أو هي مصر نفسها –كما يرى د. لويس عوض – ذهبت تحذر أبناءها من ذلك اليوم المشئوم، ولكن قومها استخفوا بها[٢].. يقول أمل:

أيتها العرافة المقدسة...
ماذا تفيد الكلمات البائسة؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار..
فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار!
وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النجاة والفرار![٣]

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٢٦.

(٢) أمير شعراء الرفض: ص ١١١.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٩٩، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، الديوان: بالاسم نفسه.

والشخصية الثانية هي شخصية عنترة بن شداد، فارس عبس، الذي أوثقوه بأوثاق الرق، ولم يعترفوا له حتى أبدى البسالة والإقدام في الذود عنهم، وعرّض نفسه للهلاك في سبيل حمايتهم، فعنترة ها هنا يمثل "الشعب العربي الذي تركه الحكام في صحراء الإهمال، يسوق النوق إلى المرعى، ويحتلب الأغنام، حتى إذا ما اشتدت الحرب وأعلنوا المعركة ذهبوا إليه يستصرخون فيه روح الحمية، ويدعونه للدفاع عن قصورهم المضاءة بالمسرات، وألوان الترف"[١]..

والشاعر حين يفتتح قصيدته لا يعلن عن شخصية عنترة، بل يفاجئنا بها أثناء السياق، الذي بدأ على لسان جندي عائد من المعركة، مهزومًا مصابًا مبتور الذراع، يشكو لزرقاء ما فعله به قادته حين ألقوا به إلى أتون حرب غير متكافئة، غير مستعد لها، والتمسوا هم النجاة والفرار:

أيتها العرافة المقدسة..
جئت إليكِ متخنًا بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى.. وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف.. مغبر الجبين والأعضاء[٢]

ويستمر في سرد معاناته ومأساته، حتى يصل إلى قوله:

لا تسكتي.. فقد سكتُّ سنة فسنة
لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي: "اخرس.."
فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممت بالخصيان!

-

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتز صوفها..
أردّ نوقها..
أنام في حظائر النسيان

---

(١) أنشودة البساطة: ص ٢٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩٥.

طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان
دعيت للميدان![1]

إن أمل ها هنا يفتح "صفحة القهر الاجتماعي والسياسي، خصوصًا فكرة انتشار الأسياد والعبيد، فالأسياد طبقة ضدية تمارس سطوتها وقسوتها، وتتمتع بملذات الحياة، ولكنها لا تستطيع أن تحمي نفسها من هجمات العدو، أما العبيد فهم مقهورون يصنعون الحياة لهؤلاء الأسياد، ويطلب منهم التصدي للمغيرين على الأسياد"[2].

وأثناء القصيدة تمتزج شخصية عنترة بشخصية الزباء، ملكة تدمر، التي اشتهرت بجمالها وقوة عقلها وسياستها، حتى تمكن منها عمرو بن عدي بالحيلة، حيث أرسل إليها جنوده مخبئين في صناديق تحملها الجمال، في حيلة تشبه حيلة حصان طروادة، فلما رأتها الزباء قالت: "ما للجمال مشيها وئيدًا؟ أجندلًا يحملن أم حديدًا" وقد ضمّن أمل هذه المقولة في قصيدته بنصها.. ومع ذلك انطلت الحيلة على الزباء، حتى قتلت نفسها لكي لا تسقط في أسر عمرو بن عدي، وقالت قولتها الشهيرة: "بيدي لا بيد عمرو"[3].

ولعله كان من الأوفق أن تمتزج هذه الشخصية بالزرقاء لا عنترة/ الجندي المهزوم، فكلتاهما رأت الكارثة قبل وقوعها، لكن هذا لا يقدح في براعته في توظيف الشخصيات، ونظم السياق.

وقد أشار الدكتور عشري إلى براعة أمل في استعمال "مجموعة من التكنيكات الشعرية الأخرى كالصورة الشعرية، وبعض التكنيكات الحديثة التي استعارتها القصيدة المعاصرة من الفنون الأخرى، كفن القصة وفن السينما، حيث يستخدم من هذه التكنيكات: المونتاج، والارتداد (الفلاش باك) والمونولوج الداخلي..... وغيرها، ولم يكن الشاعر في توظيفه لهذه التكنيكات بأقل مهارة منه في توظيف الشخصيتين."[3]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩٧- ٩٨.
(٢) الاتصال والانفصال: ص ٥٥.
(٣) أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، الناشر: دار الفكر، بيروت، جـ١، ص: ٢٣٥.
(٤) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٢٧.

ومثل هذه البراعة في استدعائه أسطورة (شهريار) و(شهرزاد) في تجسيد صراعه مع المدينة، فشهرزاد تمثل أضواء المدينة وبهرجها، الذي سحر ذاك الفتى القروي القادم من الجنوب:

كم قرأنا فيه عن سحر لياليكِ كثيرًا
عن جبين يهب العمر تناهيد ورحمة
ورسمنا وجهكِ المعبود فوق المنزلِ
وعلى وجه الربيع المقبلِ
وتعشقناكِ: حزنًا أرجوانيًا أميرًا
وتعشقناكِ: ثوبًا جدّلته الحور..
من زهو المطر
وعشقنا فيكِ: حتى خفك المجلوب من وادي القمر![1]

ثم يأتي التصريح والكشف عن الشخصية في هذا المقطع:

ومشت راحتها فوق جبيني..
هتفت بي: "شهريار"
- "شهرزادي: اسكبي شهد الرحيق المتواصل
ثم قصي من حكاياكِ الجديدة
من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة
اسردي.."
- "لبيك يا مولاي.. قالوا.."[2]

لكن هل المدينة بهذه الوداعة حقًا؟ هل المدينة قابلت هذا القروي الشاب بتلك الحفاوة، ومنحته الحب، والسكينة، والأمان؟ هل المدينة تعطي بلا مقابل؟

نجد جواب كل هذا في ختام القصيدة، حيث يقول:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٣١، قصيدة: (حكاية المدينة الفضية)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٣٣.

"قد أتي الصبح فقمْ"
شدني السياف من أشهى حلم
– "أنا يا مسرور معشوق الأميرة
ليلة واحدة تقضى.. بدم؟!
يا ترى من كان فينا شهريار؟![1]

هذا المفارقة المفاجئة تسبب الصدمة للمتلقي، فليس (شهريار) هو الذي يوجه السياف (مسرور) لقتل زوجته كما هو معروف من الأسطورة، لقد حدث العكس: (شهرزاد) – المدينة – هي التي وجهت السياف لقتل ذاك القروي الساذج، الآتي من الجنوب محملًا بالمشاعر والقيم النبيلة، والأصالة. وهنا يختفي سحر شهرزاد/ المدينة، ويتبدّى لنا القبح في أبشع صوره، فهي وإن لم تقتله، فقد طردته شر طردة:

– "حسنًا.. فاهرب من الباب الذي في آخر الممشى
ولا ترجع هنا"
يا طريق التل حيث القبة الملساء.. خلفي
حيث ما زالت على جنبيك آلاف النفايات..
لسكان المدينة
الكلاب الوالغة
وزجاجات الخمور الفارغة
وأنا.. أحمل أقدامي الحزينة!![2]

وهكذا "يستجيب الشاعر المتهدم – وهو يحمل خيبة ومرارة فشله – لدعوة التراجع والهرب من واقع المدينة، التي فتقت فيه جراح الاغتراب والنفي والتشرد، وهي تتراءى عبر مكونات تركيبية تفك أسرار واقعها المدنس: (الكلاب الوالغة.. وزجاجات الخمور الفارغة)، يكتفي الشاعر بإعلان الهزيمة والعجز والانكسار، في ظل مواجهة الواقع وفساده وترديه."[3]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٣٤. (٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٣٥. (٣) الاتصال والانفصال: ص ١٨.

ما يعنينا هنا هو هذا التوظيف المبتكر للأسطورة، القائم على المفارقة القوية، والهادفة لخدمة الغرض والمضمون، فشهرزاد التي تمثل "دلالة خاصة هي: ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، إذ أن شهرزاد قد هدت الملك إلى إنسانيته وردته عن غريزته، لا بواسطة العقل، بل بالعاطفة"[(١)] قام أمل بتوظيفها في هذه الصورة الشريرة، لأنها تمثل المعادل الموضوعي للمدينة ذات البهرج والسحر الخادع، الذي يخفي في طياته قسوة وفتورًا قاتلين. وشهريار الذي يمثل "رمزًا للقوة الغاشمة المستبدة"[(٢)] أصبح عند أمل هو القروي المهزوم الطريد، الذي لم يعامل بحسب ما يحمله قلبه من النبل والنقاء. وهذا جوهر المفارقة.

إذن أمل لا يقوم باستدعاء التراث كمجرد ناقل له، بل يقوم بتوظيفه وفق رؤيته توظيفًا مبتكرًا، يعتمد على المفارقة، حتى لو استدعاه بشكل مقلوب أو معكوس مثلما رأينا..

كما أن أمل لا يستدعي التراث الشعبي فقط على صعيد الشخصيات والوقائع، بل حتى العادات الشعبية الموروثة، فحين نطالع مثلًا هذا الرصد لعالم القرية:

وصوت الطبل
يدق لينزع القمر القديم نقابه المعتلّ
وطفل شاحب ينهض
تزغرد نسوة لختانه المدسوس في جلبابه الأبيض[(٣)]

إنه يشير إلى بعض العادات الشعبية الموروثة بعالم القرية، مثل: عادة الدق على الأواني والصفائح، أو أي شيء في المتناول يصلح لأن يقوم مقام الطبول، عند خسوف القمر، مع ترديد بعض الأناشيد المحفوظة نحو: "يا لطيف الطف بنا ...." وهي عادة منتشرة بالأرياف الجنوبية والشمالية على السواء.

كما أشار لعادة الاحتفال بختان الذكور، وما يصاحبها من ارتداء الصبي المختون جلبابًا أبيض، وسط أغاني وزغاريد النساء.. والغرض من هذا الاستدعاء التراثي التعبير عن مناخ البراءة

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ١٥٥. (٢) نفسه: ص ١٦٢.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٢٨، قصيدة (قلبي والعيون الخضر)، من ديوان (مقتل القمر).

بالقرية، الذي يوافق براءة مشاعره لحبيبته ذات العينين الخضراوين! كما نجده في قصيدة أخرى يستدعي عادة شعبية أخرى، يقول:

صديقي الذي غاص في البحر.. مات!
فحنّطته..
(.. واحتفظت بأسنانه..
كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة..
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها..
وأردد: "يا شمس.. أعطيك سنّته اللؤلؤية..
ليس بها من غبار.. سوى نكهة الجوع!!
رُديه.. رديه.. يروِ لنا الحكمة الصائبة"
ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة!)[1]

فهو هنا يستعمل الأغنية الشعبية التي يرددها الأطفال عند خلع سِنّ أحدهم: "يا شمس يا شموسة.. خدي سنة الجاموسة.. وهاتي سنة العروسة"[2]

وهكذا يتضح لنا أن التراث الشعبي كان مصدر إلهام قويًا لأمل دنقل، لا سيما أنه نشأ وتربى في قرية جنوبية، وعالم القرية زاخر بالتراث الشعبي المتنوع، وهو لم يكتف باستلهام هذا التراث، بل برع في توظيفه في شعره إلى حد مبهر.

***

د- الأدب العربي القديم والحديث:

أيضًا فإن الأدب العربي من مصادر إلهام أمل دنقل، سواء الأدب القديم أو الحديث، ويكفي أن نطالع استحضاره لشخصيتين من أهم شخصيات هذا الأدب: الشاعرين العظيمين: أبي الطيب المتنبي، وأبي نواس، اللذين يستحضرهما ويصوغ منهما قصيدتين من أروع قصائده.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٢٣، قصيدة (إجازة فوق شاطئ البحر)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل: ص ١٦١.

فالمتنبي اشتملت شخصية على العديد من المتناقضات: التمرد والتبعية، الحرية والالتصاق بالسلطة، لكن ظلت العروبة هي السمة البارزة له، بكل ما تحتويه من مفردات. وأمل يستدعي هذه المتناقضات كلها، من خلال استدعائه لفترة التصاق المتنبي بكافور الإخشيدي حاكم مصر، الذي يقدمه أمل في صورة بشعة جدًا:

أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودّ.. والرجولة المسلوبة
أبكي على العروبة![1]

إن أمل يقدم كافور هنا باعتباره السلطة المسئولة عن هزيمة ١٩٦٧م، فالقصيدة كتبت في الذكرى الأولى للنكبة سنة ١٩٦٨م، فمن الطبيعي أن يخرج التجسيد بهذا القبح، ولا يكتفي بذلك، بل يواصل الذم والانتقاص، فيقول ساخرًا:

يومئ.. يستنشدني.. أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ[2]

ويكرر نفس السخرية المريرة في مقطع آخر:

لكنني حين صحوت
وجدت هذا السيد الرخوَا
تصدر البهوَا
يقص في ندمانه عن سيفه الصارم
وسيفه في غمده يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان.. وينكفئ..
يبتسم الخادم![3]

وفي حواره مع جاريته يلقي الضوء على الأوضاع المجتمعية في ظل مثل تلك السلطة:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٧٢- ١٧٣، قصيدة: (من مذكرات المتنبي في مصر)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).
(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٧٣.
(٣) الأعمال الكاملة: ص ١٧٦- ١٧٧.

قالت: سئمت من مصر.. ومن رخاوة الركود

فقلت: قد سئمت – مثلكِ – القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله

لعنت كافورا

ونمت مقهورًا..[١]

هذا تجسيد للسلطة، فماذا عن المتنبي نفسه؟ إن المتنبي هنا رمز لكل "شاعر أو فنان يبيع نفسه للسلطة، ويفقد حريته، ويفقد معها أصالته، وصوته المميز"[٢]، فهو من داخله يدرك سوء موقفه، ويفر إلى الأحلام من هذا الواقع المؤسف، لهذا يصف حال المتنبي في أول القصيدة بقوله:

ليطمئن قلبه.. فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن.. ولا يطير![٣]

فهذا الالتصاق بالنسبة له سجن.. ولهذا لم يطل المتنبي – في الحقيقة – المكث عن أي ملك من الملوك الذي التصق بهم، بغض النظر عن دوافع عدم الاستمرار كما رآها النقاد قديمًا وحديثًا.

في جميع الحالات يرى أمل أن وجود مثل هذه السلطة هو سبب الهزيمة بكل مستوياتها، وفي النهاية يختم قصيدته بتضمين مطلع مشهور للمتنبي، مع التحوير فيه لخدمة الفكرة، فيقول:-

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى أم لأمر فيك تهويدُ؟

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلًا منها الأناشيد!

ناديت: يا نيل هل تجري البحار دمًا

لكي تفيض.. ويصحو الأهل إن نودوا؟

"عيد بأية حال عدت يا عيدُ"؟[٤]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٧٣- ١٧٤.

(٢) أمير شعراء الرفض: ص ١٢٧.

(٣) الأعمال الكاملة ص ١٧٢.

(٤) الأعمال الكاملة: ص ١٧٧.

أي أن شخصية (المتنبي) وحياته وشعره كانوا ملهمين لأمل دنقل، وقد نجح في الربط بينهم وبين واقعنا المعاصر. أما (أبو نواس) فقد اشتهر كرمز للمجون والخلاعة من جهة، وللتمرد من جهة أخرى، فقد "رأى الشعراء في رفضه الوقوف على الأطلال في شعره، واستبدال الحديث عن الخمر به، دعوة إلى ربط الشاعر بعصره، وتعبيره عن ضمير هذا العصر"[1]، وأمل يستدعي الجانب الأول – المجون والخلاعة – لكشف عوار المجتمع، فكأنه يريد أن يقول: إن واقع المجتمع السياسي والاقتصادي والثقافي هو الذي يقتل البراءة والنقاء، ويروج للمجون والانحدار الأخلاقي، ولهذا استدعى معها شخصية الحسين ﷺ وواقعة استشهاده. فأبو نواس هنا رمز للطهر والنقاء الذي انقلب إلى الفجور والدنس بتأثير ظلم المجتمع وقهره للقيم النبيلة، ولهذا نجد في مطلع القصيدة بداية أبي نواس في مرحلة البراءة كطالب علم نقي:

خارجين من الدرس كنا.. وحبر الطفولة فوق الرداء
والعصافير تمرق فوق عبر البيوت..
وتهبط فوق النخيل البعيد!)[2]

عناصر الصورة كلها توحي بالحرية والبراءة والنقاء، ولهذا بدأ بكلمة (خارجين) بمستوياتها: النحوية، والصرفية، والدلالية تشير إلى الانطلاق، ومع استخدام مفردات الطبيعة: (العصافير – النخل – البيوت) بما تحمله من الشعور بالاطمئنان والسكينة.

وفي استخدامه للعبة الشعبية (ملك وكتابة) بينه وبين صديقه، وكلاهما يخطئ في التخمين، إشارة منه إلى خيبة التوقع لمستقبل هذين الطفلين، الذين يفترض – وفق بدايتهما الأولى – أن يصيرا في المستقبل عالمَيْن، أو فقيهَيْن، لكن ما حدث هو أنهما:

دارت الأرض دورتها
حملتنا الشواديف من هدأة النهر
ألقت بنا في جداول أرض الغرابة

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ١٤٨

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣١٠، قصيدة: (من أوراق أبي نواس)، من ديوان: العهد الآتي.

نتفرق بين حقول الأسى.. وحقول الصبابة

قطرتين.. التقينا على سلم القصر..

ذات مساء وحيد

كنت فيه: نديم الرشيد

بينما صاحبي يتولى الحجابة!![1]

هكذا آل بهما الأمر في النهاية، أحدهما من ندمان الخليفة، مهمته تسلية الأمير والترويح عنه بشعره، والآخر حاجبًا يحول بينه وبين رعيته.. من الطهر إلى الدنس..

ثم ينغمس في شخصية أبي نواس أكثر، ساردًا بأسلوب – قصصي/ سينمائي – أسرار هذا التحول، الأب الذي يختطف من بيته – أمام أنظار زوجته وأطفاله الصغار – ويلقى به في السجن بتهم هزلية: خارجي – مارق، فقط لأنه صاحب رأي حر:

– يا أبي

– اخرسوا

وتواريت في ثوب أمي.. والطفل في صدرها ما نبس

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليُتم متشحًا بالخرسْ[2]

وجاءت أبعاد الصورة المركبة معبرة تمامًا عن قسوة المشهد وقتامته، فحتى الطفل الرضيع الذي لا يكف عن الصراخ صمت قسرًا في هذا المشهد المرعب، لحظة انتزاع الأب، والذهاب به بلا عودة.. ثم ينتقل للأم الخادمة التي تمتهن في حياتها، طبقًا لواقع هذا المجتمع الطبقي، الذي يعامل الفقيرات كأدوات لمتعة السادة، وتموت الأم وطفلها – أبو نواس – بين ذراعيها في مشهد قصصي/سينمائي مؤثر للغاية:

وتراخى الذراعان عني قليلًا قليلًا

وسارت بقلبي قشعريرة الصمت

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣١٣.

– أمي، وعاد لي الصوت

– أمي، وجاوبني الموت

– أمي، وعانقتها وبكيت

وغام بي الدمع حتى احتبس[1]

بالطبع هذه الأحداث من وحي خيال أمل، يريد منها تشكيل الصورة المركبة، دون أن يهمل أدق التفاصيل، ليقودنا في النهاية بشكل مبرر وممهد إلى مأساة استشهاد الحسين ﷺ:

كنت في كربلاء

قال لي الشيخ: إن الحسين

مات من أجل جرعة ماء

... ...

وتساءلت: كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء

إنه الذهب المتلألئ في كل عين[2]

وتأتي النهاية منطقية بعد كل هذا القبح المجتمعي، الذي يقتل الأبرياء، ويجور على الفقراء، ويغتال كل القيم النبيلة:

مات من أجل جرعة ماء

فاسقني يا غلام صباح مساء

اسقني يا غلام..

علّني بالمدام..

أتناسى الدماء![3]

إنها هزيمة للقيم النبيلة أمام الواقع الجائر، من خلال توظيف شخصية (أبي نواس) كما هو معروف عنها، لكن بصياغة مأساوية للشخصية، وهو استعمال غير تقليدي في الشعر المعاصر.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٤- ٣١٥. (٢) نفسه: ص ٣١٥- ٣١٦. (٣) نفسه: ص ٣١٦.

ولا يتوقف الأمر عند أمل على التراث الأدبي القديم فحسب، فنراه يقتبس ويضمن أبياتًا لشعراء من العصر الحديث، لا سيما أمير الشعراء: أحمد شوقي، فمن ذلك قول أمل موجهًا خطابه إلى السلطان صلاح الدين الأيوبي:

يا قارب الفلين
للعرب الغرقى الذين شتتتهم سفن القراصنة
وأدركتهم لعنة الفراعنة
وسنة.. بعد سنة..
صارت لهم "حطين"
تميمة الطفل وإكسير الغد العنين
(جبل التوباد حياك الحيا)
(وسقى الله ثرانا الأجنبي)[١]

وطبعًا هذا اقتباس "محوّر" لبيت (شوقي) الشهير:

جبل التوباد حياك الحيا وسقى الله صبانا ورعى[٢]

وهذا "التناص" غرضه واضح: السخرية من حال الأمة التي أمعنت في التشتت والانهيار. ثم يقول أمل في نفس القصيدة:

حتى سقطت – أيها الزعيم
واغتالتك أيدي الكهنة!
(وطني لو شغلت بالخلد عنه..)
(نازعتني – لمجلس الأمن – نفسي!)[٣]

وأصله عند شوقي، كما هو معروف:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي[٤]

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤٠٢– ٤٠٣، قصيدة: (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، ديوان: (أوراق الغرفة ٨)
(٢) أحمد شوقي: الأعمال الكاملة (المسرحيات)، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م، ص: ٢١٦.
(٣) الأعمال الكاملة: ص ٤٠٤. (٤) الشوقيات: (٢/ ٤٦)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.

وطبعًا جاء التناص لنفس الغرض: السخرية المريرة لواقع الأمة، وضعفها وانكسارها.

وهكذا كان التراث الأدبي العربي قديمًا وحديثًا مصدر إلهام قوي لأمل دنقل.

***

*** وقفة مع توظيف أمل دنقل التراث في شعره:**

لا شك أن أمل دنقل بلغ مرحلة عليا في الاتصال بالتراث الإنساني بوجه عام، والتراث العربي بوجه خاص، وقد رأينا كيفية توظيفه هذا التراث من حيث الشكل والموضوع، وكيف تعامل معه بحرفية عالية.. لكن هذا لا يمنع من وجود مآخذ على هذا التوظيف، تعرضت لها الحركة النقدية المتصلة بشعر أمل دنقل، ويمكن الإشارة إلى أبرزها، وهو التالي:

١- استدعاء شخصية الشيطان كرمز للتمرد والثورة في مطلع إحدى قصائده، حيث قال:

المجد للشيطان.. معبود الرياح
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال "لا".. فلم يمت..
وظل روحًا أبدية الألم![1]

فبعض النقاد لم يروا غضاضة في هذا الاستدعاء، بل برروه وعدوه امتيازًا للشاعر الذي نجح في تشكيل "مفارقة فنية"، أضاءت بقية النص، وأفادت مضمون القضية التي يطرحها، ومن ذلك ما قاله الأستاذ أحمد طه: "ياغتنا أمل بمفارقة تخترق ذاكرة القارئ، وتحفز حواسه، لتلقي رؤية مغايرة، دون محاولة التسلل إلى ذهن القارئ أو وجدانه، الجملة الأولى – المجد للشيطان – تقوم بعملية (تنوير) لباقي النص حتى نهايته، وتؤكد هيمنة الشاعر على قارئه.... إنه يسوق قولًا له دلالة أولى واضحة وجلية، ولكن هذه الدلالة – رغم تحطيمها للبنية الميتافيزيقية السائدة – لا يقصدها أمل، وإنما يقصد معاني أخرى آنية، يهتدي إليها القارئ بداية منذ قراءته للعنوان.."[2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٣، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) أحمد طه: قراءة النهاية، مجلة إبداع – القاهرة، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣، ص: ٣٩، (بتصرف يسير).

بينما قال د. جابر عصفور: "ولكنه استهلال ليس المقصود بالمجد للشيطان فيه المعنى الديني، كما يحسب الذين يسارعون إلى التفسير الحرفي، وإنما المقصود هو المعنى المجازي البشري، الذي قصد قصدًا إلى خدش جدار القداسة البشرية المخيفة للزعيم الواحد الأحد، الذي فرض رجاله على الجميع أن يقولوا (نعم)، وفي الوقت نفسه تأكيد معنى فعل الرفض وضرورته.."[١]

أما نسيم مجلي فقد جنح بقوة إلى تأييد ظاهر النص، فقال: "هو يمجد الشيطان رمز التمرد الخالد، ونموذج العصيان القاطع في وجه جمهرة الخائفين والخاضعين، ويرى أن عصيانه كان سببًا في تمزيق العدم والظلام، وبداية التحضر والعمران، وهي بداية ظهور الإرادة الإنسانية، منذ تلك اللحظة أخذ يتضح معنى الخير والشر.."[٢]

لكن في المقابل اتجه فريق آخر إلى رفض هذا الاستدعاء والتوظيف بقوة، لصدامه المباشر بالعقيدة الدينية من جهة، وما استقر وجدانيًا وذهنيًا في ثقافات كافة الأمم من جهة أخرى، وفي ذلك يقول الأستاذ محمود عبد الوهاب: "لقد تكون وجدان القارئ العربي – بل والقارئ في كل العالم منذ نشأت الحضاراتعلى ضفاف الأنهار – والشيطان عنده هو الشر والظلم والتسلط والطغيان، بل لقد كانت شعوبنا في الزمن القديم ترى الشيطان في الجدب والجفاف والظلام، كيف يفهم القارئ إذن أن يكون المجد للشيطان؟ يقول الشاعر: المجد له لأنه قال لا في وجه من قالوا نعم، لكن هل كل نعم هي دليل النفاق، أو قبول الذل، وكل لا هي عنوان المقاومة والبطولة والنضال؟".

ثم يضيف اعتراضًا آخر: "إن الشاعر يضع الذات الإلهية في صف واحد مع الطغاة والجبابرة والمتسلطين، الذين تستقر عروشهم على قوائم الرضوخ لهم، والخضوع لإرادتهم، لذا يهزها ويقلقها إعلان التمرد والاعتراض، وهي صورة تتناقض مع الحس الديني، والحس الفني معًا.."[٣]

---

(١) قصيدة الرفض: ص ١٢٨.
(٢) أمير شعراء الرفض: ص ٦٩.
(٣) محمود عبد الوهاب: حول استلهام التراث، مجلة أدب ونقد – القاهرة، العدد (١٣)، يوليو ١٩٨٥م، ص ٨٠- ٨١.

وإلى نفس الاتجاه المعارض – أو المعترض- سار د. صابر عبد الدايم[1]، ود. جابر قميحة[2]، ود. إخلاص فخري عمارة[3]. ولا شك أن ما ذهب إليه المعترضون أكثر اتساقًا مع الوجدان العربي، الذي يتوجه إليه الشاعر بالأساس..

٢- السياق الجديد لقصة ابن نوح: الذي رمز به للمواطن الوفي لوطنه، والمثقف المخلص لقضيته، والذي يذود عن وطنه بحياته، في مقابل فئة المنتفعين الذي انتهبوا خيرات الوطن، ثم تخلوا عنه عند وقوع المحنة!

وقد دافع بعض النقاد عن هذا التوظيف، باعتبار أن مقصد القصيدة سياسي لا ديني، وبالتالي هو لم يطعن في القصة الأصلية، وإنما ابتعد بها عن سياقها إلى سياق آخر لخدمة الرؤية السياسية المنفصلة التي يريد تقديمها، وفي ذلك يقول الأستاذ مُحَمَّد فكري الجزار: "إن أمل يبتعد تمامًا عن مقاصد السورة، بل عن مقاصد القصة في الكتب السماوية كلها، ويخرج قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح) موقفًا سياسيًا لا ينفي الإيمان بالقصة الدينية، تبني موقف القصيدة السياسي، إذ يتوازيان ولا يتقاطعان، فسفينة المصالح غير سفينة النبي، الفارّون إلى الأولى غير الصاعدين إلى الثانية، وجبل ابن نوح غير الشعب/ الجبل النصي، لقد أجرى أمل عددًا من التغييرات مع المتناصّ معه، جعله يحضر فضاء اختلافيًا يمد النسيج النصي فقط بما يحتاج إليه دون أن يقع في طريق إنتاجيته النصية: الدلالة"[4]اهـ

وبالطبع هذا التبرير لم يتقبله المعترضون، بل إن د. إخلاص فخري أرجعت هذه المخالفة للقصص القرآني إلى: ضعف النزعة الإيمانية، والحس الديني لدى الشاعر، مما جعله يسقط القداسة والإجلال عن النص القرآني، وإلى محدودية ثقافته الدينية، وأيضًا إلى رغبة الشاعر في المخالفة!![5]

---

(١) ثنائية الموت والحياة: ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

(٢) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل: ص ٢٢٥- ٢٢٧.

(٣) د. إخلاص فخري عمارة: استلهام القرآن في شعر أمل دنقل: دار الأمين – الجيزة، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص: ١٣١.

(٤) مُحَمَّد فكري الجزار: استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل، مجلة فصول – القاهرة، العدد (٦٤) سنة ٢٠٠٤م، ص: ٢٥٩.

(٥) استلهام القصص القرآني في شعر أمل: ص ١٥٨- ١٥٩.

وربما كانت د. إخلاص قاسية بعض الشيء في حكمها على الشاعر، ومن المؤكد أن محدودية ثقافة الشاعر غير مطروحة للنقاش أصلاً، فسعة ثقافة أمل دنقل، واطلاعه على التراث الإنساني أمر يعرفه كل المتتبعين لشعره، فضلًا عن المقربين منه. أما كلامها عن رغبة الشاعر في المخالفة فربما يكون هو الأكثر منطقية، والأقرب إلى الواقعية، وذلك لأن أمل يعتمد على عنصر المفارقة بشكل أساسي في معظم نتاجه الشعري، ومن المؤكد أن مفارقة كهذه لن تكون ذات قبول لدى المتلقين إلا القليل منهم. وبالتالي فنحن نتبنى نفس تساؤل الأستاذ مُحَمَّد عبد الوهاب في هذا الصدد: "هل يأمل الشاعر في تحقيق التواصل مع قرائه، وهو الذي يجسد في قصيدته كل ما يحرك في قلوبهم مشاعر التململ والتوجس والنفور؟!"(١)

٣- استدعائه شخصية نبي الله سليمان عليه السلام كرمز للسلطة القاهرة المستبدة، التي سقطت بهزيمة ١٩٦٧م، وذلك في قصيدته التي يقول فيها:

أيلول الباكي هذا العام
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام!
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئًا
فوق عصاه
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!!(٢)

وبالطبع هو اختار شخصية سيدنا سليمان عليه السلام لقوة سلطانه، وشدة هيمنته على ملكه وجنده، كما قال في شأنه المولى عز وجل: {وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ} [النمل: ١٧]

---

(١) حول استلهام التراث: ص ٨٣.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٠٢، قصيدة (أيلول) من ديوان (زرقاء اليمامة).

وقال أيضًا: {وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ} [سبأ: ١٢]، فهو يمثل هذه السلطة القاهرة لسليمان عليه السلام بحال السلطات القمعية القاهرة في الستينيات، وكما أن سليمان عليه السلام مات دون أن يشعروا به، وظل متسلطًا عليهم لجهلهم بموته، فو يرى أن الحكومات العربية المتسلطة سقطت بهزيمة ١٩٦٧م، ولا أحد يشعر بسقوطها، ولم تزل تمتلئ الصدور رهبة منها...

لكن هذا التمثيل بالتأكيد غير موفق، وبخلاف ما فيه من اجتراء على شخصية ذات قداسة فهو يخلط بين استناد تلك الحكومات لعصا القمع في إخضاع شعوبها، وبين خضوع الكائنات لسلطة سيدنا سليمان استنادًا لسلطان الوحي والنبوة، وإلا فقد تجرأ الهدهد على أن يقول لسيدنا سليمان: {أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ} [النمل: ٢٢]، ولم يتعرض للبطش ولا الإيذاء! فأين هذا من تلك الحكومات التي يرمز لها بسيدنا سليمان عليه السلام؟!

وإلى هذا أشار د. صابر عبد الدايم حين قال: "وقد جانب الشاعر الصواب الفني في استدعاء رمز سليمان، فطاعة الجن لسليمان لم تكن استبدادًا من سليمان، ولا طغيانًا منه، بل كانت تسخيرًا من الله لكل الكائنات له، وحين نوظف رمز سليمان لا يغيب عن وعينا وحسنا الفني والحضاري أنه نبي.."[(١)]

٤- استدعاء شخصية الصحابي الجليل أبي موسى الأشعري رضي الله عنه كنموذج للمثقف المتخاذل عن نصرة الحق، مؤثرًا الحياد السلبي، الذي يكون عونًا لاستبداد الباطل، وسببًا لتسلط السلطة الغاشمة.. وذلك في قصيدة المعنونة باسم ذلك الصحابي الجليل: (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري). وحين نطالع القصيدة لا نجد ذكرًا لأبي موسى الأشعري فيها على الإطلاق، وإنما نجد له إشارة في ذلك المقطع:

(حاربت في حربهما

وعندما رأيت كل منهما.. متهمًا

---

(١) ثنائية الموت والحياة: ص ٢١٣.

خلعت كلًا منهما!

كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة

.. لكنهم لم يدركوا الخدعة!)[1]

طبعًا هو هنا يشير إلى واقعة التحكيم المشهورة، التي تناقلها كثير من المؤرخين، وعلى رأسهم ابن جرير الطبري الذي روى خبر اجتماع أبي موسى – ممثلًا لعلي بن أبي طالب – وعمرو ابن العاص – ممثلًا لمعاوية – في دومة الجندل، واتفق الحكمان على خلع العلي ومعاوية معًا، ثم قال عمرو لأبي موسى: "يا أبا موسى، أعلمهم بأن رأينا قد اجتمع واتفق، فتكلم أبو موسى فقال: إن رأيي ورأي عمرو: قد اتفق على أمر نرجو أن يصلح الله عز وجل به أمر هذه الأمة فقال عمرو: صدق وبر، يا أبا موسى، تقدم فتكلم فتقدم أبو موسى ليتكلم، فقال له ابن عباس: ويحك! والله إني لأظنه قد خدعك إن كنتما قد اتفقتما على أمر، فقدمه فليتكلم بذلك الأمر قبلك، ثم تكلم أنت بعده، فإن عمرًا رجل غادر، ولا آمن أن يكون قد أعطاك الرضا فيما بينك وبينه، فإذا قمت في الناس خالفك – وكان أبو موسى مغفلاً – فقال له: إنا قد اتفقنا، فتقدم أبو موسى فحمد الله عز وجل وأثنى عليه ثم قال: أيها الناس، إنا قد نظرنا في أمر هذه الأمة فلم نر أصلح لأمرها، ولا ألم لشعثها من أمر قد أجمع رأيي ورأي عمرو عليه، وهو أن نخلع عليًّا ومعاوية، وتستقبل هذه الأمة هذا الأمر فيولوا منهم من أحبوا عليهم، وإني قد خلعت عليا ومعاوية، فاستقبلوا أمركم، وولوا عليكم من رأيتموه لهذا الأمر أهلا، ثم تنحى وأقبل عمرو بن العاص فقام مقامه، فحمد الله وأثنى عليه وقال: إن هذا قد قال ما سمعتم وخلع صاحبه، وأنا أخلع صاحبه كما خلعه، وأثبت صاحبي معاوية، فانه ولى عثمان بن عفان والطالب بدمه، وأحق الناس بمقامه فقال أبو موسى: مالك لا وفقك الله، غدرت وفجرت! ....."[1] ثم ذكر سبابًا بين الرجلين!!

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٦٦، قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) الطبري: تاريخ الرسل والملوك، دار التراث، بيروت، الثانية ١٣٨٧هـ، ج:٥، ص: ٧٠ – ٧١.

وقد سار جل المؤرخين على هذا السياق تبعًا لابن جرير رحمه الله.. ولكن هل هذا السياق حقًا وقع كما هو شائع؟

في الواقع إن هذا السياق باطل سندًا ومتنًا، وذلك لما يلي:

أولًا: هذا الخبر بجميع سياقاته من رواية أبي مخنف لوط بن يحيي، وهو "أخباري تالف، لا يوثق به، تركه أبو حاتم وغيره، وقال الدارقطني: ضعيف، وقال ابن معين: ليس بثقة، وقال مرة: ليس بشيء، وقال ابن عدي: شيعي محترق.."[(١)]، ومثل هذا لا يعتد بأخباره، ولا تقبل روايته.

ثانيًا: إن أبا موسى الأشعري لم يكن وحده من اعتزل تلك الفتنة من الصحابة ﷺ، وآثروا الحياد، فقد ضمت قائمة المعتزلين: سعد بن أبي وقاص، ومُحَمَّد بن سلمة، وعبد الله بن عمر، وسلمة بن الأكوع، وعمران بن الحصين، وسعيد بن العاص، وأسامة ابن زيد، وعبد الله بن عمرو بن العاص، وصهيب الرومي، وأبو أيوب الأنصاري، وأبو هريرة.....[(٢)]، وغيرهم.. وهؤلاء من خيرة الصحابة، فهل هؤلاء جميعًا كانوا مبطلين بحيادهم؟

ثالثًا: إن الصراع أساسًا بين علي بن أبي طالب، ومعاوية ﷺ لم يكن صراعًا حول الخلافة، بل كان معاوية يطالب بالقصاص لدم أمير المؤمنين عثمان بن عفان، وهو ابن عمه، وولي دمه، بينما كان أمير المؤمنين علي ﷺ يطالب معاوية بالبيعة له كخليفة للمسلمين أولًا، حتى تنتظم الأمور، وتجتمع كلمة المسلمين، وقد كان التحكيم حول هذا لا حول الخلافة[(٣)].

وقد كان معاوية ﷺ مقرًا بأحقية علي ﷺ بالخلافة، وثبت عنه أنه قال: "إني لأعلم أنه أفضل مني وأحق بالأمر، ولكن ألستم تعلمون أن عثمان قتل مظلومًا، وأنا ابن عمه ووليه أطلب بدمه، فأتوا عليًّا فقولوا له: يدفع لنا قتلة عثمان"، فأتوه فكلموه فقال: يدخل في البيعة، ويحاكمهم إليّ، فامتنع معاوية..[(٤)]

---

(١) الذهبي: ميزان الاعتدال، دار المعرفة – بيروت، ط١، سنة ١٩٦٣م، جـ٣، ص: ٤١٩.

(٢) انظر للأهمية: حقيقة الخلاف بين الصحابة في معركتي الجمل وصفين وقضية التحكيم: د. مُحَمَّد علي الصلابي، مكتبة الإيمان – المنصورة، ط١ سنة ٢٠٠٧م، ص: ٣١- ٣٩.

(٣) نفسه: ص ١٧٢- ١٨٠.

(٤) انظر: ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار المعرفة – بيروت، ط١ سنة ١٣٧٩هـ، جـ١٣، ص: ٨٦.

رابعًا: إن الأمور لم تكن بهذا الوضوح الذي عليه الآن، وقد خفي الحق على كثير من الناس، حتى كان مقتل عمار بن ياسر رضي الله عنهما، وخروج الخوارج على أمير المؤمنين عليّ ﷺ، وقتاله إياهم في النهروان، فوافق ذلك بعض نصوص السنة النبوية التي أثبتت أنه الأدنى إلى الحق.

ثم إن أبا موسى الأشعري ﷺ تخلى عن اعتزاله، وتدخل لحقن دماء المسلمين، فكيف يتهم بالسلبية؟!

إذن أمل دنقل اعتمد على الرواية المشهورة بشأن التحكيم، فاستدعى شخصية أبي موسى الأشعري ﷺ كنموذج للمثقف السلبي، الذي يلزم الحياد تقاعسًا منه عن نصرة قضيته، فيكون المستفيد من حياده السلطة الغاشمة، وهذا استدعاء فيه كثير من التجني في حق هذا الصحابي الجليل. وأشد من هذا ما قام الدكتور جابر عصفور في تحليله القصيدة حيث قال: "والقصيدة تعالج شخصية أبي موسى بوصفه نموذجًا قديمًا للمثقف المعاصر الذي يجبن عن الفعل وقول الحق، واتخاذ المواقف الجذرية خوفًا أو طمعًا.."[1]

ثم يضيف: "والحق أن صاحب الصوت (يعني أبا موسى) لم يخدع المؤمنين، بل خدع نفسه، وخادع الآخرين، فقد جبن عن اتخاذ موقف حاسم، وبرر جبنه بأن كلا المتصارعين متهم في نظره، وأن كليهما يستحق الخلع، فأسكت ضميره وأرضى الطرف الأقوى، طالبًا السلامة، كاشفًا عن طمعه وجبنه في آن.."[2]

ولنا أن نتساءل: من قال إن معاوية ﷺ كان الطرف الأقوى حينها؟ وما المكسب المادي الذي حصل عليه أبو موسى ﷺ جراء موقفه هذا، ومتى كان انتهازيًا؟!

والحق أن أمل دنقل، ود. جابر عصفور تجنيا بقسوة على الصحابي الجليل أبي موسى الأشعري ﷺ، وهو من هو في الإسلام!!

٥- استدعاء بعض الشخصيات في غير المحل المناسب للاستدعاء، مثل شخصية (زياد بن أبيه)، الذي استدعاه أمل كمنقذ ومحرر في هذا المقطع:

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٢٩٥.

(٢) نفسه: ص ٢٩٦.

لكنا في طابور الأسرى المهزوم
كنا ننتظر زياد بن أبيه
ليعود.. فينقذنا مما نتسربل فيه[1]

فهذا الاستدعاء هنا لا معنى له، فزياد بن أبيه لم يعرف في تاريخنا الإسلامي كمنقذ، ولم تكن له بطولة يتناقلها الناس إعجابًا، بل "الواقع التاريخي يخالف ذلك تمامًا، فزياد ابن أبيه شخصية طاغية، متسلقة، متلونة، تأخذ لكل زمن شكله، وتلبس ثوبه، فهو رجل كل العصور –كما نقول الآن – إنه عاصر عهودًا كثيرة في عهد عمر وعثمان وعلي، وكان من أقرب المقربين إلى عليّ، وأمام إغراء معاوية وفي قمة هذا الإغراء إلحاق نسبه إلى أبي سفيان، ويتحول زياد بن أبيه (المجهول الأب)، إلى معاوية معاديًا علي ابن أبي طالب، بعد أن أصبح (زياد بن أبي سفيان).."[2]

هذه أبرز المآخذ على توظيف أمل دنقل للتراث، لكنها بالرغم من ذلك لا تقدح في كامل نتاجه الشعري، ولا في قدرته على توظيف هذا التراث، والاستلهام منه..

***

(٢) وقائع الحياة اليومية:

تحدثنا عن استعمال أمل دنقل مفردات ووقائع الحياة اليومية كخصيصة فنية مميزة لشعره، لكن الأمر في حقيقته أكبر من أن يكون مجرد سمة أو خصيصة فنية، لقد كان واقع الحياة اليومية مصدر إلهام أصلي لإبداع أمل دنقل.. فقد كان يؤمن بأن حياة الناس هي منبع الشعر والنقد معًا، ولهذا نصح صديقه الدكتور جابر عصفور بالنزول إلى الشارع إذا أراد أن يكون ناقدًا جيدًا، كي يمتلك الرؤيا من خلال الناس، وهذه النصيحة نابعة من سلوكه هو شخصيًا، فقد "كان رد فعله الطبيعي إثر سماعه لأي حدث سياسي، أو اجتماعي، أو ثقافي، هو النزول فورًا إلى الشارع وقبل أي شيء"[3].

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٠٣، قصيدة (أيلول)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

(٢) ثنائية الموت والحياة: ص ٢١٤.

(٣) الجنوبي: ص ٨٤.

كان الناس البسطاء هم ينابيع إبداع أمل دنقل الحقيقية، فحياتهم تمثل قوام الأدب والفن بكل ألوانهما وصورهما، ومن هنا نتج "ولعه بحكايات الحياة اليومية النادرة والشائعة لرجل الشارع"[١]. وقد تناثرت تلك الحوادث والحكايات اليومية في شعره بغزارة، فالناس أنفسهم كانوا بالنسبة لأمل "مشاريع قصائد"[٢]، ولنطالع هذا المقطع من إحدى قصائده:

أتحسس ذقني النابتة.. الطافحة بثورًا وجراحا
(.. أسمع خطو الجارة فوق السقف
وهي تعد لساكن غرفتها
الحمام اليوميّ..!)
دفء الأغطية.. خرير الصنبور
خشخشة المذياع.. عذوبة جسدي المبهور
(.. والخطو المتردد فوقي ليس يكف..!)
لكني في دقة بائعة الألبان:
تتوقف في فكي.. فرشاة الأسنان![٣]

إنه ينقلنا في هذا المقطع إلى داخل البيت المصري البسيط، في قصيدة تعبر جميعها عن حالة الركود والجمود التي أصابت المجتمع على مختلف الأصعدة: السياسية والاقتصادية والثقافية، فينتقي من جزئيات الحياة اليومية ما يوافق هذا الركود!

ولنطالع مقطعًا آخر من نفس القصيدة:

هنأني الطبيب! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار
رجوته أن ينهي الأمر.. فثار (.. واستدار
يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكف القول!)

هامش:

---

(١) كوميديا القلب المعتم: ص ٣٨.

(٢) الجنوبي: ص ٨٧.

(٣) الأعمال الكاملة ص ١١٣- ١١٤، (يوميات كهل صغير السن)، ديوان: (زرقاء اليمامة).

أفهمته أن القوانين تُسن دائمًا لكي تخرق
أن الضمير الوطني فيه يملي أن يقل النسل
أن الأثاث صار غاليًا لأن الجدب أهلك الأشجار
لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطة.. والتجار![1]

وننتقل إلى قصيدة أخرى، لنرى مشهدًا من الشارع يرصده لنا أمل بكاميرا شعره، فيقول:

(جوارب السيدة المرتخية
ظلت تثير السخرية
وهي تسير في الطريق
وحين شدتها: تمزقت..
فانفجر الضحك.. ووارت وجهها مستخزية
وهكذا أسقطها الصائد في شباك سيارته المفتوحة
فارتبكت وهي تسوي شعرها الطليق
وأشرقت بالبسمات باكية)[2]

هذا المشهد يكاد يجعلنا أمل نراه بأعيننا من فرط واقعيته، ويستخدم فيه الصورة المركبة التي تحتوي التفاصيل الدقيقة، وهو ما نراه أيضًا في مشهد آخر في قصيدة أخرى:

..إطار سيارته ملوث بالدم!
سار.. ولم يهتمّ!!
كنت أنا المشاهد الوحيد
لكنني.. فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية
وحين أقبل الرجال من بعيد..
مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١١٨.

(٢) الأعمال الكاملة ص ١٤٥، قصيدة: (الحزن لا يعرف القراءة)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

وسرت عنهم.. ما فتحت الفم!![1]

إنه يحدثنا عن جريمة قتل، ارتكبها شاب ثري عابث بسيارته، دهس بها رجلًا بسيطًا في الشارع وواصل طريقه، ليس هاربًا، بل غير مكترث بجريمته، والشاهد البسيط من نفس طبقة الضحية الاجتماعية، غير أنه آثر السكوت والتفريط في قيمة العدل تجنبًا للمشاكل. إن أمل يستحضر هذا الموقف في إطار قصيدة انطوت على نبوءته بنكبة ١٩٦٧م، لرصد الطبقية المهيمنة على المجتمع، التي قامت على عبث الطبقة العليا وفسادها، واستسلام وخنوع الطبقة السفلى.

فالشاهد على الجريمة هو "المثقف الذي لا يملك إلا جريدته اليومية ليغطي بها ملامح جريمته البشعة، في الوقت الذي تبدو فيه الطبقة الفقيرة بعيدة عن الاهتمام بالقضية، نظرًا للخوف الذي يعتريهم، والقهر الذي يسيطر على واقعهم"[2].

ونطالع مشهدًا آخر في قصيدة أخرى، كتبها في أجواء الهزيمة، تعبر عن الركود والانهيار في أشنع صوره، وينقل إلينا بنفس الكاميرا الشعرية المتميزة، فيقول:

أعود مخمورًا إلى بيتيَ
في الليل الأخير
يوقفني الشرطي في الشارع.. للشبهة
يوقفني.. برهة!
وبعد أن أرشوه أواصل المسير!
... ...
توقفني المرأة في استنادها المثير
على عمود الضوء:
(كانت ملصقات "الفتح" و"الجبهة"..
تملأ خلف ظهرها العمودا!)

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٦٥، قصيدة: (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

(٢) الاتصال والانفصال: ص ٥٥.

تسألني لفافة:

(لم يترك الشرطي..

واحدة من تبغها الليلي)

تسألني: إن كنت أمضي ليلتي وحيدا

وعندما أرفع وجهي نحوها.. سعيدا

أبصر خلف ظهرها: شهيدا[١]

هذا المشهد المشحون بمفردات التردي والانحلال، كنتيجة – أو ربما سبب – للهزيمة، يستلهمه أمل من وقائع الحياة اليومية، ويقدمه لنا في صورة تكاد تكون مرئية، تؤكد على قدرته الفائقة على استلهام رؤيته من الواقع اليومي، ومن حياة البسطاء، مما دعا الشاعر والناقد بدر توفيق إلى أن يصفه بـ (الجاسوس) الذي يتلصص على تصرفات الإنسان "من خلال التأمل بقصد تصحيح المجتمع المنحرف"[٢]اهـ.

ونفس الشيء تؤكده أرملة الشاعر: "إن رحلته اليومية منذ الصباح حتى الصباح التالي، منذ استيقاظه، ثم نزوله إلى الشارع واختلاطه بالناس والأحداث العادية، كانت أشبه برحلة صيد وجدانية، رحلة صيد لقصيدة: موضوعها، رموزها، لغتها، مناخها العام، حتى يمكن القول إن الناس جميعًا كانوا مشاريع قصائد لدى أمل"[٣]اهـ.

***

(١) الأعمال الكاملة ص ١٨٦- ١٨٧، قصيدة (فقرات من كتاب الموت)، من ديوان: (تعليق على ما حدث).

(٢) كوميديا القلب المعتم: ص ٤٠.

(٣) الجنوبي: ص ٨٧.

الفصل الثاني

حُـضـور المـوت.. في شِعر

أمـل دنـقل

١- مفردات الموت في شعر أمل دنقل

العالم في قلبي مات

لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات

أخرجه من قلبي.. وأسجيه فوق سريري

أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة

لكن.. تتفتت بشرته في كفي

لا يتبقى منه سوى.. جمجمة.. وعظام!

... ... وأنام!

..

[يوميات كهل صغير السن – د: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة]

=======

لقد كان الشعر العربي أحد أهم مصادر إلهام أمل دنقل، وقد رأينا كيف كان للموت حضور كثيف في الشعر العربي بالفصل التمهيدي.

وقد أشرت سابقًا إلى أن: من أهم خصائص شعر أمل دنقل أنه يجمع بين: الأصالة والحداثة من جهة – ويجمع بين: الخاص والعام من جهة أخرى.. وهذا الحضور الكثيف للموت في الشعر العربي القديم، علاوة على حوادث الموت التي وقعت في حياته الخاصة، أثمر عنهما ذيوع مادة الموت وانتشارها في جميع نتاجه الشعري.

نعرف أن أمل فقد شقيقته الصغرى عام ١٩٤٧م، وهو في السن السابعة، ليرثيها أمل في قصيدتين: (الموت في لوحات) – (الجنوبي)، والقصيدتان غير مؤرختين، لكننا نعرف من مصادر عدة أن قصيدة (الجنوبي) هي آخر ما كتبه أمل في حياته، أي سنة ١٩٨٣م، وهو يعاين دنوّ الموت منه، فيستدعي كل أحباءه الذي سبقوه بالموت:

أتذكر

مات أبي نازفًا..

أتذكر

هذا الطريق إلى قبره..

أتذكر

أختي الصغيرة ذات الربيعين

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس[١]

أما قصيدة (الموت في لوحات) فهي سابقة لقصيدة (الجنوبي)، لكنها غير مؤرخة، وقد صدرت ضمن ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) الصادر عام ١٩٦٩م، وإذا حاولنا تحديد تاريخ كتابة هذه القصيدة، سوف نستبعد أن تكون من قصائده الأولى التي كتبت قبل عام ١٩٦٢، لأن قصائده الأولى صدرت ضمن ديوانه (مقتل القمر) الذي تأخر صدوره إلى عام ١٩٧٤م، كما سنستبعد أن تكون قد كتبت قبل ١٩٦٦م، لأن أمل توقف عن الشعر خلال الفترة ما بين (٦٢- ١٩٦٦م)، كما سنستبعد أن تكون كتبت بعد ١٩٧٠م، لأن قصائد هذه الفترة تضمنها ديوان (تعليق على ما حدث) الذي صدر سنة ١٩٧١م. ومن ثمّ نستنتج أن القصيدة كتبت خلال الأعوام (١٩٦٨ – ١٩٧٠م)، أي في أجواء هزيمة ١٩٦٧م، ولم يكن أمل وقتها يعاني مرضًا، أو يستشعر موتًا قريبًا منه، ومع ذلك فإنه يستحضر في تلك القصيدة أحباءه الذين رحلوا قبله، وأولهم أخته الصغيرة:

شقيقتي رجاء ماتت وهي دون الثالثة

ماتت، وما يزال في دولاب أمي السري

صندلها الفضي!

صدارها المشغول.. قرطها.. غطاء رأسها الصوفيّ

أرنبها القطني!

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٦٦، قصيدة (الجنوبي)، ديوان أوراق الغرفة (٨).

وعندما أدخل بهو بيتنا الصامت
فلا أراها تمسك الحائط.. علها تقف!
أنسى بأنها ماتت..
أقول: ربما نامت..
أدور في الغرف..
وعندما تسألني أمي بصوتها الخافت
أرى الأسى في وجهها الممتقع الباهت
وأستبين الكارثة![1]

وهذا الاستحضار أقوى مما هو عليه في قصيدة (الجنوبي). أما الأب فلم يستحضره أمل في شعره صراحة إلا في قصيدة واحدة: (الجنوبي)، لكنه ألمح إليه حين امتزج الخاص بالعام في قصيدته: (أقوال اليمامة ومراثيها)، لا سيما هذا المقطع:

هل عرف الموت فقد أبيه؟
هل اغترف الماء من جدول الدمع،
هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه ورماه؟
خصومة قلبي مع الله
أين وريث أبي؟
ذهب الملكُ لكن لاسم أبي حق أن يتناقله ابنه عنه
فكيف يموت أبي مرتين؟
أيتها الأنجم المتلونة الوجه: قولي له: قد سلبت حياتين..
أبقِ حياة..
وردّ حياة..[2]

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٣٠- ١٣١، قصيدة (الموت في لوحات)، ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.
(٢) الأعمال الكاملة ص ٣٥٠- ٣٥١، من قصيدة (مراثي اليمامة)، ديون: أقول جديدة عن حرب البسوس.

و(مراثي اليمامة) كتبت في فترة بدء اكتشاف مرضه القاتل، فكأنه يتضرع إلى الله ألا ينهي حياته مبكرًا كما أنهى حياة أبيه قبله! وإذا كانت قصيدته (الموت في لوحات) كتبت في أجواء هزيمة (٦٧)، فإن مراثي (اليمامة) كتبت في أجواء السلام مع العدو الصهيوني، الذي كان في نظر أمل استسلامًا للعدو، لا سلامًا، فهذه هزيمة أخرى – في نظره – لا تقل قسوة ولا بشاعة عن هزيمة (٦٧). وهذا يعني أن فكرة الموت كانت حاضرة في شعره بقوة وهو في ريعان شبابه، وقبل إصابته بالمرض بعقدين من الزمان على الأقل..

وهذه إحصائية تبرز مدى حضور الموت في مفردات وعبارات جميع قصائد أمل، ستكشف لنا الفكرة التي أسعى لبسطها وتحريرها:

م	التعبيرات الدالة على الموت	القصيدة	الديوان
١	قاتله	طفلتها	مقتل القمر
٢	قتال	قلبي والعيون الخضر	" "
٣	ينازلني.. أنازله	" " "	" "
٤	سقطت ملوث الرئتين	" " "	" "
٥	وكنت تراب	" " "	" "
٦	هوانا مات	" " "	" "
٧	قهوة الموتى	" " "	" "
٨	الدم الملتم	" " "	" "
٩	الخنجر المسموم	" " "	" "
١٠	قتل	مقتل القمر	" "
١١	مصلوبًا تدلى رأسه	" "	" "
١٢	يقتلونه	" "	" "
١٣	الأيتام	" "	" "
١٤	وترحموا	" "	" "
١٥	فكما يموت الناس مات	" "	" "

١٦	غدرت به	مقتل القمر	مقتل القمر
١٧	كان مات	" "	" "
١٨	وسحبت جفنيه على عينيه	" "	" "
١٩	أبوكم مات	" "	" "
٢٠	قد قتلته	" "	" "
٢١	لا يموت	" "	" "
٢٢	أسبلت جفنيه على عينيه	" "	" "
٢٣	تدفنوه	" "	" "
٢٤	قتلوه ثم بكوا عليه	" "	" "
٢٥	وتموت النار	شيء يحترق	" "
٢٦	قتل الغدا	قالت	" "
٢٧	المهلك	ماريا	" "
٢٨	ماتت	"	" "
٢٩	المسوح	استريحي	" "
٣٠	تحترقي	"	" "
٣١	الغرق	"	" "
٣٢	الضحية	"	" "
٣٣	يموت	العار الذي نتقيه	" "
٣٤	المميت	" " "	" "
٣٥	ألقياه للردى	" " "	" "
٣٦	يقتلني	" " "	" "
٣٧	نموت	" " "	" "
٣٨	والموت	رسالة من الشمال	" "

٣٩	بالموت	رسالة من الشمال	مقتل القمر
٤٠	تابوتًا	أوتوجراف	" "
١	يموت	بكائية ليلية	زرقاء اليمامة
٢	مقتولًا	" "	" "
٣	منكفئًا	" "	" "
٤	الرصاصة	" "	" "
٥	رصاصتك	" "	" "
٦	كفنًا	" "	" "
٧	يمت	كلمات سبارتاكوس	" "
٨	مشانق	" " "	" "
٩	بالموت	" " "	" "
١٠	الفناء	" " "	" "
١١	المشنوق	" " "	" "
١٢	تنتهون	" " "	" "
١٣	الردى	" " "	" "
١٤	يموت	" " "	" "
١٥	مشنقتي	" " "	" "
١٦	الحبل الذي في عنقي يلتف	" " "	" "
١٧	ميتتي	" " "	" "
١٨	الشهيد	" " "	" "
١٩	تسلبني الوجود	" " "	" "
٢٠	جمجمتي/ جمجمته	" " "	" "
٢١	قاتلي	" " "	" "

٢٢	شنق الجميع	كلمات سبارتاكوس	زرقاء اليمامة
٢٣	الشواهد البيضاء	" " "	" "
٢٤	حبال الموت	" " "	" "
٢٥	دم	**الأرض والجرح الذي لا ينفتح**	" "
٢٦	المميت	" " " " "	" "
٢٧	سمّمه	" " " " "	" "
٢٨	الشهداء	" " " " "	" "
٢٩	مات	" " " " "	" "
٣٠	بالطعنات والدماء	**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**	" "
٣١	معاطف القتلى	" " " " "	" "
٣٢	الجثث المكدسة	" " " " "	" "
٣٣	ملقاة على الصحراء	" " " " "	" "
٣٤	يثقب الرصاص رأسه	" " " " "	" "
٣٥	أقتل نفسي	" " " " "	" "
٣٦	مات عطشًا	" " " " "	" "
٣٧	وارتخت العينان	" " " " "	" "
٣٨	الموت	" " " " "	" "
٣٩	سائل دمي	" " " " "	" "
٤٠	الموت/ الحطام/ الدمار	" " " " "	" "
٤١	قلنسوة الإعدام	أيلول	" "
٤٢	الطعنة	"	" "
٤٣	الدموية	"	" "
٤٤	منكفئًا	"	" "

٤٥	قد مات	أيلول	زرقاء اليمامة
٤٦	ماتوا	"	" "
٤٧	نهر الدم	"	" "
٤٨	مصلوبًا تتأرجح	"	" "
٤٩	مقبرة	"	" "
٥٠	الموتى	"	" "
٥١	ضريح	"	" "
٥٢	أموت	السويس	" "
٥٣	الموت	"	" "
٥٤	بركة الدماء	"	" "
٥٥	عظام الشهداء	"	" "
٥٦	مات	يوميات كهل صغير السن	" "
٥٧	جمجمة وعظام	" " " "	" "
٥٨	ينفثئ السم	" " " "	" "
٥٩	أموت	" " " "	" "
٦٠	أهلك	" " " "	" "
٦١	الأطراف الباردة	" " " "	" "
٦٢	سمًا	إجازة فوق شاطئ البحر	" "
٦٣	موتى	" " " "	" "
٦٤	مات	" " " "	" "
٦٥	فحنطته	" " " "	" "
٦٦	جثمانه	" " " "	" "
٦٧	المدافن	" " " "	" "

٦٨	المقابر	إجازة فوق شاطئ البحر	زرقاء اليمامة
٦٩	موت	موت مغنية مغمورة	" "
٧٠	الموت والإجهاض	" " "	" "
٧١	يفترس	" " "	" "
٧٢	الموت	الموت في لوحات	" "
٧٣	ماتت	" " "	" "
٧٤	ينشب في أحشائها أظفاره	" " "	" "
٧٥	ميتًا	" " "	" "
٧٦	ثيابها السوداء	" " "	" "
٧٧	جثة	" " "	" "
٧٨	سدوم	بطاقة كانت هنا	" "
٧٩	الموت	" " "	" "
٨٠	للعزاء	ظمأ.. ظمأ	" "
٨١	الشهيد	" "	" "
٨٢	المومياء	" "	" "
٨٣	للدم	" "	" "
٨٤	الموت	" "	" "
٨٥	ماتوا	الحزن لا يعرف القراءة	" "
٨٦	الأموات	بكائية الليل والظهيرة	" "
٨٧	الموت	" " "	" "
٨٨	الدماء	" " "	" "
٨٩	الشهداء	" " "	" "
٩٠	مات	" " "	" "

٩١	نحتسي دمه	بكائية الليل والظهيرة	زرقاء اليمامة
٩٢	بلحمه نقتات	" " "	" "
٩٣	الوفاة	" " "	" "
٩٤	رصاصة	أشياء تحدث بالليل	" "
٩٥	الدم	" " "	" "
٩٦	القتيل	" " "	" "
٩٧	جنائزية الإيقاع	" " "	" "
٩٨	مقتول	" " "	" "
٩٩	الموت	العشاء الأخير	" "
١٠٠	أموت	" "	" "
١٠١	الموتى	" "	" "
١٠٢	المشنقة	" "	" "
١٠٣	ميتة	" "	" "
١٠٤	ودفنّا	" "	" "
١٠٥	الأكفان	" "	" "
١٠٦	الموت	" "	" "
١٠٧	مات	" "	" "
١٠٨	تموت	" "	" "
١٠٩	مات	" "	" "
١١٠	دمي	" "	" "
١١٢	الطلقات	" "	" "
١١٣	المسدس	" "	" "
١١٤	الحداد	" "	" "

١١٥	تموت	العشاء الأخير	زرقاء اليمامة
١١٦	الموتى	" "	" "
١١٧	الحنوط	" "	" "
١١٨	أموت	" "	" "
١١٩	ملوث بالدم	حديث خاص مع أبي موسى الأشعري	" "
١٢٠	الجسد الملقى	" " " " "	" "
١٢١	الموت	" " " " "	" "
١٢٢	الميتة	" " " " "	" "
١٢٣	عظام طفلة	" " " " "	" "
١٢٤	ويموت	" " " " "	" "
١٢٥	ذبيحًا	من مذكرات المتنبي في مصر	" "
١٢٦	الدماء	" " " " "	" "
١٢٧	دمًا	" " " " "	" "
١	تنوحين	في انتظار السيف	**تعليق على ما حدث**
٢	الموت المغير	" " "	" " " "
٣	الدم القاني	" " "	" " " "
٤	يبقر أحشاء الحوامل	" " "	" " " "
٥	جثث القتلى	" " "	" " " "
٦	الموت	فقرات من كتاب الموت	" " " "
٧	دمًا	" " " "	" " " "
٨	جماجم	" " " "	" " " "

٩	شهيدا	فقرات من كتاب الموت	**تعليق على ما حدث**
١٠	الحداد	الحداد يليق بقطر الندى	" " " "
١١	للموت	صفحات من كتاب الصيف والشتاء	" " " "
١٢	الدم	" " " " "	" " " "
١٣	الرصاصة	تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات	" " " "
١٤	تقتلنا	" " " " " " "	" " " "
١٥	وتقتل	" " " " " " "	" " " "
١٦	الموت	" " " " " " "	" " " "
١٧	الجثث	" " " " " " "	" " " "
١٨	ميتة	ميتة عصرية	" " " "
١٩	الدم	" "	" " " "
٢٠	القنابل	" "	" " " "
٢١	المقتول	الوقوف على قدم واحدة	" " " "
٢٢	الغريق	فصل من قصة حب	" " " "
٢٣	القنبلة الموقوتة	الهجرة إلى الداخل	" " " "
٢٤	الجثة	" " "	" " " "
٢٥	الموت	" " "	" " " "
٢٦	إرم ذات العماد	" " "	" " " "
٢٧	البقايا الميتة	حكاية المدينة الفضية	" " " "
٢٨	السيف	" " "	" " " "
٢٩	بدم	" " "	" " " "

٣٠	الحداد	الضحك في دقيقة الحداد	**تعليق على ما حدث**
٣١	يقتل	" " " "	" " " "
٣٢	مات	" " " "	" " " "
٣٣	قتلى	" " " "	" " " "
٣٤	ولم تحقن دماء	" " " "	" " " "
٣٥	الوباء	" " " "	" " " "
٣٦	المومياء	" " " "	" " " "
٣٧	أسبلنا العيون	" " " "	" " " "
٣٨	عظام الشهداء	" " " "	" " " "
٣٩	الطوفان	" " " "	" " " "

٤٠	الموت	الموت في الفراش	" " " "
٤١	النسوة المتشحات بالسواد	" " "	" " " "
٤٢	الحداد	" " "	" " " "
٤٣	مقتولة	" " "	" " " "
٤٤	نقتل أو نُقتَل	" " "	" " " "
٤٥	الدم	" " "	" " " "
٤٦	أموت	" " "	" " " "
٤٧	تموت	" " "	" " " "
٤٨	العزاء	لا وقت للبكاء	" " " "
٤٩	يستشهدون	" " "	" " " "
٥٠	الدماء	" " "	" " " "
٥١	بيتها المهدوم فوق الأب	" " "	" " " "
٥٢	المستشهدين	" " "	" " " "

٥٣	المقتول	لا وقت للبكاء	**تعليق على ما حدث**
٥٤	جثمان	" " "	" " " "
٥٥	الطعنة والسكين	" " "	" " " "
٥٦	يدفنوا الموتى	" " "	" " " "
١	تموت	صلاة	العهد الآتي
٢	يُردي	سفر التكوين	" "
٣	يغرس خنجره في بطون الحوامل	" "	" "
٤	موتًا	" "	" "
٥	الجماجم	" "	" "
٦	الكفن	" "	" "
٧	قنبلة الموت	" "	" "
٨	الدم	" "	" "
٩	يموتون	" "	" "
١٠	الصليب والمصلوب	" "	" "
١١	مشنقتي	" "	" "
١٢	المذبحة	سفر الخروج	" "
١٣	الموت	" "	" "
١٤	الدم	" "	" "
١٥	أضرحة	" "	" "
١٦	عظمتان وجمجمة	" "	" "
١٧	يذبحونك	" "	" "
١٨	المقصلة	" "	" "
١٩	الرصاص	" "	" "

٢٠	وتسقط حنجرة مخرسة	سفر الخروج	العهد الآتي
٢١	أز الرصاص	سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس	" "
٢٢	الشهداء	" " " " "	" "
٢٣	الأرامل	" " " " "	" "
٢٤	الموت	" " " " "	" "
٢٥	مات	" " " " "	" "
٢٦	الموتى	" " " " "	" "
٢٧	دم	" " " " "	" "
٢٨	الحداد	" " " " "	" "
٢٩	الموت	سفر ألف دال	" "
٣٠	قبر	" " "	" "
٣١	المقصلة	" " "	" "
٣٢	الأرملة	" " "	" "
٣٣	الموت	" " "	" "
٣٤	القنبلة	" " "	" "
٣٥	سفن غارقة	" " "	" "
٣٦	قراصنة الموت	" " "	" "
٣٧	القطط النافقة	" " "	" "
٣٨	كاب الشهيد	" " "	" "
٣٩	الولولة	" " "	" "
٤٠	أرامل متشحات	" " "	" "
٤١	عتبات القبور	" " "	" "

٤٢	تموت	سفر ألف دال	العهد الآتي
٤٣	عالقة في مخالبها	" " "	" "
٤٤	السم	" " "	" "
٤٥	المميت	" " "	" "
٤٦	يموت	" " "	" "
٤٧	فراشة تموت	مزامير	" "
٤٨	لفظ البحر أعضاءها	"	" "
٤٩	القاتل	"	" "
٥٠	الموت	"	" "
٥١	الميتون	"	" "
٥٢	يحملون أكفانهم	"	" "
٥٣	مات	"	" "
٥٤	قنابل	"	" "
٥٥	الدم	من أوراق أبي نواس	" "
٥٦	اليُتم	" " " "	" "
٥٧	الموت	" " " "	" "
٥٨	مات	" " " "	" "
٥٩	السيوف استباحت	" " " "	" "
٦٠	الدماء	" " " "	" "
٦١	يقتل	خاتمة	" "
٦٢	مستشهدين	"	" "
١	مِتّ	لا تصالح	حرب البسوس
٢	دمي	" "	" "

٣	الدم	لا تصالح	حرب البسوس
٤	رأس برأس	" "	" "
٥	هلك	" "	" "
٦	للنسوة اللابسات السواد	" "	" "
٧	بثياب الحداد	" "	" "
٨	حرمتها يد الغدر	" "	" "
٩	جثة	" "	" "
١٠	الدم في كل كف	" "	" "
١١	قتلوك	" "	" "
١٢	وارِ قلبك بالدم	" "	" "
١٣	أسلافك الراقدين	" "	" "
١٤	ثأر/ ثأرك	" "	" "
١٥	قاتلي	" "	" "
١٦	قلبي كفقاعة وانفثأ	" "	" "
١٧	القتيل	" "	" "
١٨	طائر الموت	" "	" "
١٩	اغتالني	" "	" "
٢٠	ليقتلني	" "	" "
٢١	القتيل	أقوال اليمامة ومراثيها	" "
٢٢	دمه يتسرب	" " "	" "
٢٣	بقعة دم	" " "	" "
٢٤	الشهيد	" " "	" "
٢٥	لا نهاية للدم	" " "	" "

٢٦	دمه المنسكب	أقوال اليمامة	حرب البسوس
٢٧	أريقوا له الدم	" " "	" "
٢٨	دمه المتسرب	" " "	" "
٢٩	اغتيالًا	" " "	" "
٣٠	يموت	" " "	" "
٣١	مات من مات	" " "	" "
٣٢	كفة الموت	" " "	" "
٣٣	فقْد أبيه	" " "	" "
٣٤	ثوب الحداد	" " "	" "
٣٥	سلبت حياتين	" " "	" "
٣٦	بركة الدم	" " "	" "
١	مات أبي نازفًا	الجنوبي	أوراق الغرفة (٨)
٢	قبره	"	" "
٣	قبرها المنطمس	"	" "
٤	أعمدة النعي	"	" "
٥	فمزق شريانه	"	" "
٦	فجأة مات	"	" "
٧	لم يحتمل قلبه سريان المخدر	"	" "
٨	وخيط دماء	"	" "
٩	أجس يده	"	" "
١٠	يمت/ يموت	"	" "
١١	بالكفن	ضد من؟	" "
١٢	المعزّون	" "	" "

١٣	الحداد	ضد من؟	أوراق الغرفة (٨)
١٤	الموت	" "	" "
١٥	قبرًا	" "	" "
١٦	إعدامها	زهور	" "
١٧	تجود بأنفاسها الآخرة	"	" "
١٨	قاتلها	"	" "
١٩	الدم	السرير	" "
٢٠	فاقد الروح	"	" "
٢١	يغوصوا بنهر السكون	"	" "
٢٢	القاتلة	لعبة النهاية	" "
٢٣	يغرس الناب في موضع القلب	" "	" "
٢٤	تسقط رأس الفتى	" "	" "
٢٥	جثة	ديسمبر	" "
٢٦	توابيت	"	" "
٢٧	جثث تتراكم	"	" "
٢٨	سكينة الذبح	الطيور	" "
٢٩	جثمانها	"	" "
٣٠	السقوط الأخير	"	" "
٣١	ردى	"	" "
٣٢	تبعث الروح	الخيول	" "
٣٣	سلخ الخوف بشرتها	"	" "
٣٤	هوة الموت	"	" "
٣٥	طوفان نوح	مقابلة خاصة مع ابن نوح	" "

٣٦	لم تعد فيه روح	مقابلة خاصة مع ابن نوح	أوراق الغرفة (٨)
٣٧	وردة من عطن	" " " " "	" "
٣٨	الموتى	خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين	" "
٣٩	العرب الغرقى	" " " " " "	" "
٤٠	نموت تحت الأحصنة	" " " " " "	" "
٤١	وتطلق النار	" " " " " "	" "
٤٢	واغتالتك أيدي الكهنة	" " " " " "	" "
٤٣	فوق قبرك	" " " " " "	" "
٤٤	فاتحة.. آمين	" " " " " "	" "
٤٥	مصلوبًا مباحا	بكائية لصقر قريش	" "
٤٦	كوب دم ما زال يُسفح	" " "	" "
٤٧	طلقة رحمة	" " "	" "
٤٨	فمتى يقبل موتي؟	" " "	" "
٤٩	دم عثمان	قالت امرأة في المدينة	" "
٥٠	السباحة في الدم	" " " "	" "
٥١	الرصاص	" " " "	" "
٥٢	مات	" " " "	" "
٥٣	بالدماء على جيفة	" " " "	" "
٥٤	صفحات الجرائد قبل الأخيرة	" " " "	" "
٥٥	بحداد الأرامل	" " " "	" "
٥٦	الشهداء	" " " "	" "
٥٧	الجماجم	" " " "	" "

٥٨	الدم الساخن المتخثر	قالت امرأة في المدينة	أوراق الغرفة (٨)
٥٩	للعظام التي ما استكانت	" " " "	" "
٦٠	مستشهدي	إلى محمود حسن إسماعيل	" "
٦١	أم يصل الموت	" " " "	" "
٦٢	حتى تيتمت	" " " "	" "
٦٣	بموتك	" " " "	" "
٦٤	كل الأحبة يرتحلون	" " " "	" "
٦٥	التأبين	" " " "	" "
٦٦	ننعى	" " " "	" "
٦٧	الصفحات قبيل الأخيرة	" " " "	" "
٦٨	بياض الكفن	" " " "	" "
٦٩	الممات	" " " "	" "
٧٠	فعلى الراحلين السلام	" " " "	" "

من خلال هذا الجدول الإحصائي يتضح لنا مدى ذيوع وانتشار مادة الموت بشتى مفرداتها، وعباراتها في ثنايا شعر أمل دنقل، عبر جميع مراحله السنية والإبداعية، وليس الأمر قاصرًا على ديوانه الأخير (أوراق الغرفة ٨) فحسب، ولا على فترة مرضه الأخيرة.. فإن مادة الموت تكررت في جميع نتاجه الشعري فيما يدنو من أربعمائة موضع، موزعة على حوالي بضع وستين قصيدة فقط!! وباستعارة مفهوم "الكثافة" أو "المعدل" سنجد أنفسنا أمام حصيلة مرتفعة جدًا للموت في شعر أمل دنقل، مع قلة إنتاجه الشعري!!

ويعد ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) الصادر عام ١٩٦٩م، هو الأعلى استحضارًا للموت، حيث تخطى هذا الحضور مائة وعشرين موضعًا، علمًا بأن قصائد هذا الديوان هي الأكثر عددًا، حيث اشتمل على ثماني عشرة قصيدة، كلها كتبت في أجواء ما قبل وبعد هزيمة ٦٧م، كما نكتشف أن الموت حاضر في جميع قصائد الديوان دون استثناء قصيدة منه.

يليه ديوان (أوراق الغرفة ٨)، الذي صدر بعد وفاته عام ١٩٨٣م، ويشتمل على ثلاث عشرة قصيدة، كلها كتبت في مرحلة اكتشاف مرضه القاتل، وكان الموت حاضرًا في سبعين موضعًا منها.

ثم يأتي ديوان (العهد الآتي) – الذي صدر عام ١٩٧٥م – في المرتبة الثالثة، وعدد قصائده ثماني قصائد فحسب، كان الموت حاضرًا فيما يربو على ستين موضعًا منها، وهو حضور كثيف بالنسبة إلى قلة عدد قصائده، مما يجعله جديرًا بالمرتبة الثانية، لا الثالثة، علمًا بأن الموت حاضر في جميع قصائده دون استثناء أيضًا.

ثم يأتي ديوان (تعليق على ما حدث) – الذي صدر عام ١٩٧١م – في المرتبة الرابعة، وقد كتبت قصائده في أجواء الهزيمة أيضًا، ويشتمل على ثلاث عشرة قصيدة، كان الموت حاضرًا فيما يزيد على خمسين موضعًا منها.

وفي المرتبة الخامسة ديوان (مقتل القمر) الذي كتب في مقتبل عمر الشاعر، وفي بداية رحلته مع الإبداع، إلا أنه صدر متأخرًا عام ١٩٧٤م، ويشتمل على ست عشرة قصيدة، كان للموت حضور في حوالي أربعين موضعًا منها.

وأما المفاجأة ففي ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، وهو ديوان لم يكتمل، ويشتمل على قصيدتين فحسب: (لا تصالح)، و(أقوال اليمامة ومراثيها)، وإن شئنا قلنا ثلاث قصائد، إذا فصلنا بين (أقوال اليمامة) و(مراثي اليمامة)، ومع ذلك فقد كان الموت حاضرًا فيما يقرب من أربعين موضعًا منها! قريبًا من حضوره في (مقتل القمر)!

وقد تغاضينا عن القصائد غير المنشورة في دواوينه، لأن الشاعر نفسه لم يرتض نشرها، وإن كنا لاحظنا أيضًا حضور مفردات الموت فيها.

***

أما القصائد الأعلى استحضارًا لمادة الموت في مفرداتها، فهي: (لا تصالح) – (العشاء الأخير) – (سفر ألف دال) – (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) .. وهي قصائد موزعة على ثلاثة دواوين مختلفة، وكتبت في مراحل تاريخية متباينة، أقدمهن تاريخيًا: (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، ثم (العشاء الأخير)، ثم (سفر ألف دال)، وآخرها (لا تصالح).

ويلي هؤلاء قصائد: (أقوال اليمامة ومراثيها) – و(مقتل القمر).. والثانية هي الأقدم تاريخيًا.

وقريب من هاتين تأتي قصائد: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) – (أيلول) – (سفر التكوين) و(سفر الخروج) – و(الجنوبي) – وقصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه)..

تلك هي القصائد الأكثر اشتمالًا على مفردات الموت والتعبيرات الدالة عليه، ونخلص من هذه الإحصائية الرقمية إلى تأكيد ما يلي:

– أن للموت حضورًا كثيفًا في شعر أمل دنقل، في جميع مراحله العمرية والإبداعية.

– أن أشد فترات هذا الحضور كان في أجواء هزيمة ٦٧م – قبل وبعد – حتى أنها تتفوق على فترة مرضه الأخيرة.

– أن ارتباط أمل دنقل بقضايا وطنه لا ينفصل عن حياته الشخصية، بل يمتزجان معًا ليشكلا قوام منابع إبداعه، بل ربما كانت القضايا الوطنية أكثر تأثيرًا في وجدانه وإبداعه، فهزيمة ٦٧، والأجواء المسببة لها، والناتجة عنها كانت أعمق أثرًا في وجدانه، وفي إبداعه من موت الوالد والأخت في طفولته!

كما نخلص أيضًا إلى نتيجة أخرى: أن تقسيمات النقاد لتجارب وأبعاد إبداع أمل دنقل ما بين: الحب/ أو المرأة – والمدينة – والثورة/ أو القومية – والموت، لم تكن بالدقة الكافية، فالموت ليس بُعدًا منفصلًا عن الأبعاد الأخرى، ولا يشكل قسمًا مستقلًا بنفسه، بل هو الركيزة الأساسية في شعره، ومنه تنبثق بقية الأبعاد، فقصيدة (مقتل القمر) مثلًا التي تجسد فلسفته عن (عالم المدينة) – وقسوته – تردد فيها ذكر الموت وحضوره في أكثر من خمسة عشر موضعًا! وقصائد الثورة والرفض مثل: (كلمات سبارتاكوس)، تحتل المرتبة الأولى في حضور الموت في مفرداتها وعباراتها!

إذن فالموت هو القاعدة والركيزة الأساسية التي تنبثق منها بقية الموضوعات، وتغذي كافة العناصر والمحاور الأخرى. بقي أن نعرف: كيف تجلى هذا الحضور – للموت – في شعر أمل دنقل؟ وكيف كانت فلسفته عن الموت؟ وما المؤثرات التي صاغت هذه الفلسفة؟ وكيف عبّر عنها في شعره؟ إجابة كل هذا في المبحثين التاليين بعون الله..

***

٣- صور الموت في شعر أمل دنقل

ورأيت ابن آدم يُردي ابن آدم.. يشعل في
المدن النار.. يغرس خنجره في بطون الحوامل
يلقي أصابع أطفاله علفًا للخيول.. يقص الشفاه
ورودًا تزين مائدة النصر.. وهي تئن
أصبح العدل موتًا.. وميزانه البندقية.. أبناؤه
صلبوا في الميادين أو شنقوا في زوايا المدن
..
[سفر التكوين، ديوان: العهد الآتي]

==========

لا شك أن الموت حقيقة حتمية أقرتها جميع الأمم والطوائف، وذلك لأنها تجربة مشاهدة في الواقع، فمن لم يعرفها بالنص الديني الجازم، أدركها بفناء أسلافه، وهلاك أقرانه، وأسباب الموت وصوره تتعدد وتتباين من حولنا، فهناك من يموت بالمرض، وهناك من يموت في حادثة، وأيضًا هناك من يموت قتيلًا، علاوة على أن هناك من يموت فجأة من غير علة على الإطلاق، وهذا كله يحدث لكافة الفئات والأعمار!

وأمل دنقل لم يكتف باستدعاء المفردات والتراكيب الدالة على الموت، بل استدعى أيضًا هذه الأسباب المتنوعة للموت، وقام بتوظيفها في شعره، وصاغ لها الصور الشعرية الملائمة، والتي تخدم القضايا والموضوعات التي يطرحها بقصائده.. والآن سنتناول هذه الصور بمزيد من البسط.

١- الموت صلبًا:

وهذه الصورة متكررة في ثنايا شعره، وقد تقترن بالشنق، أو مجردة منه، ونطالعها في قصائد عدة: (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، و(أيلول)، و(العشاء الأخير)، و(مقتل القمر)، و(سفر

ألف دال)، و(بكائية إلى صقر قريش). والملاحظ أن جميع هذه القصائد ذات مضامين سياسية، باستثناء (مقتل القمر) التي كتبها في مرحلة مبكرة في حياته، ويقول في مطلعها:

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينة:

"قُتل القمر"!

شهدوه مصلوبًا تدلى رأسه فوق الشجر!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة

من صدره!

تركوه في الأعواد..

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير[١]

وهذه القصيدة من بواكير أعماله، وكتبها في مدينة القاهرة في يوليو ١٩٦١م، وتجسد صراعه –كشاب جنوبي قروي – مع عالم المدينة المادي الجاف، والقمر هنا رمز للأصالة والقيم النقية التي يزخر بها عالم القرية في الجنوب، ويفتقر إليه عالم المدينة، أو هو "تمثيل كنائي لكل ما ترتبط به القرية في الثنائية المتعارضة بين تعقد المدينة وبساطة القرية، بكل ما فيها من براءة ووداعة، ومحبة ودفء في العلاقات الإنسانية التي لا تعرف الأثرة أو المنفعة أو المنافسة القاتلة.."[٢]

واختياره لفكرة الصلب مع القتل كصورة للموت ملائمًا لما يريد رصده بعالم المدينة من قسوة ويبوس، خاصة وقد صاحب القتل: نهب بعض المقتنيات الثمينة للقتيل، ثم إلقاء جثته في العراء في غير اكتراث، على سبيل الإمعان في الوحشية والقسوة. وقد بدأ أمل المقطع باستعارة فيها تشخيص، لكنه ختمه بتشبيه يبدو مبهمًا كثيرًا، ربما أراد به إضفاء المزيد من القتامة والظلامية على المشهد باستدعاء الضرير، ومفردة اللون الأسود، لكن لا ننسى أن القصيدة من بواكير أعمال الشاعر، قبل بلوغه النضج الإبداعي، والحنكة في التعبير ورسم الصور البيانية والتعبيرية.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٤، قصيدة (مقتل القمر)، وهو عنوان الديوان.

(٢) قصيدة الرفض: ص١١٢.

وبعد هذه القصيدة بعام واحد كتب رائعته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي كانت شهادة ميلاد له كشاعر قومي، مهتم بقضايا وطنه، ورافض للاستبداد والتسلط القاهر، ويستدعي فيه مشهد شنق الرمز التاريخي للثورة، العبد الروماني (سبارتاكوس) قائد ثورة العبيد، الذي آلت ثورته إلى الفشل بالنهاية.. فهو رمز للثورة والهزيمة معًا!

والقصيدة كلها مبنية على المشهد الختامي من الفيلم الأمريكي (Spartacus)، الذي تم إنتاجه عام ١٩٦٠م، من بطولة (كيرك دوجلاس) و(جين سيمونس)، وإخراج (ستانلي كوبريك)، ويبدو أنه عرض بالإسكندرية في عام ١٩٦٢م، وحضره أمل، وانفعل للمشهد الختامي الذي يتم فيه شنق البطل بعد إخفاق ثورته، وكتب قصيدته التي بزغ فيها نجمه كشاعر!

في هذه القصيدة يستدعي أمل هذا المشهد السينمائي الختامي، "ويصب فيه كلماته المشحونة بأيديولوجيا الحرية، والمخنوقة بالواقع المكمم لها في الحياة المصرية إبان ذروة المد الناصري العام، عقب أول انكسار فادح له بانفصال القطر السوري، وما أحدثه من تمزقات في وجدان الشباب العربي، مع تحريم التعبير المشروع عنها.."[١]

والقصيدة تتكون من أربعة مقاطع سمى أمل كل مقطع "مزجًا"، المزج الأول يعبر عن صوت راوٍ مجهول، أما المقاطع الثلاثة التالية فتعبر عن صوت (سبارتاكوس) نفسه، يخاطب فيها جموع العبيد الخانعين في المقطع الثاني والأخير، ويخاطب قيصر نفسه – رمز السلطة المستبدة – في المقطع الثالث، والمقاطع الثلاثة يلقيها هذا الثائر المهزوم على مشنقته، لتكون كلماته الأخيرة في الحياة! يقول:

معلق أنا على مشانق الصباح
وجبهتي – بالموت – محنية!
لأنني لم أحنها.. حية![٢]

إنه يكشف بشكل مباشر عن سبب شنقه: أنه أبى الاستسلام والانحناء للسلطة القاهرة..

---

(١) صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق– مصر، ط١، سنة ١٩٩٧م، ص: ٣٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٨٣، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

وفكرة الشنق مرتبطة دائمًا في التراث الإنساني، وفي الوجدان البشري بالاستبداد، والسلطة القمعية المتجبرة، وقد كرر أمل في القصيدة كلمة مشانق ثلاث مرات: "مشانق الصباح" – "على مشانق القيصر" – "كي تنصبها مشانقا".. وذكر معها مفردات تنتمي لنفس المادة: "شنق" – "مشنقتي" – "يشنقون"!

والشاعر حين يستخدم هذه المفردات بهذه الصياغة، فهو يرسم في أذهاننا، وفي وجداننا "صورة (سبارتاكوس) المعلق على الصليب، حتى نجد أنه قد رفعنا جميعًا معلقين على مشانق القيصر، أو مشانق السلطة الطاغية، وهكذا ينكشف وجه المأساة على حقيقته، فإذا هي ليست مأساة فرد تمرد، بل مأساة الغالبية المستضعفة والمضطهدة في آن واحد!"[١]

ويعود أمل لاستخدم هذه الفكرة في أعقاب هزيمة ١٩٦٧م، وهو يشير إلى معاناة الشريحة المثقفة أمام السلطة القمعية، التي عاقبت هذه الفئة المثقفة بكل قسوة لمجرد أنها حاولت تنبيهها لخطر الهزيمة والسقوط، وحذرتها من مغبة تسلطها الغاشم:

ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على
الأخشاب تدق
فلقد أبصرتك في آخر ليلة
مصلوبًا تتأرجح في باب زويلة!
ولمست أصابع قدميك هنيهات ما بين الدهشة والتكذيب
وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقودة
ولففتك في الرايات المنكودة
وحملتك حتى واريتك في مقبرة
الصمت.. وراء الشرق[٢]

---

(١) أمير شعراء الرفض: ص ٧٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٠٥، قصيدة (أيلول)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

فالدهشة والتكذيب متعلقان بهذا المصير البشع لمن لم يرتكب جرمًا سوى التحذير من الخطر القادم، وأشار إلى أسباب الهزيمة قبل وقوعها حتى تعالج، وهو شيء حقيق بالمكافأة لا بالشنق والصلب، وفي المقطع إشارة إلى تبعات الهزيمة من خلال "تراب الأرض المفقودة" التي انتمى إليها هذا المشنوق، و"الرايات المنكودة" التي شنق لمجرد رغبته في أن تظل عالية خفاقة، و"مقبرة الصمت وراء الشرق" أراد البلاد العربية نفسها، التي لم تتخذ رد فعل إزاء الهزيمة، ولم تحاول النهوض مسرعة لاستعادة كبرياءها وأرضها.. أي أن الذي حمل تبعات الهزيمة هو الذي نافح من أجل عدم وقوعها، وكان مصيره الشنق والصلب!

إذن ففكرة الصلب والشنق مستمرة في ملازمة القمع والتسلط والبطش السلطوي، على نفس طريقة القصيدة السابقة، وهو أيضًا ما نجده في قصيدة أخرى كتبها في منتصف السبعينيات:

تصرخين.. وتخترقين صفوف الجنود
نتعانق في اللحظات الأخيرة..
نتعانق في الدرجات الأخيرة.. من سلم المقصلة
أتحسس وجهك!
(هل أنت طفلتي المستحيلة أم أمي الأرملة؟)
أتحسس وجهك
(لم أكُ أعمي..
ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي بملف اعترافي
لتنظره السلطات..
فتعرف أني راجعته كلمة.. كلمة..
ثم وقعته بيدي..
ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي
إلى الموت!
لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ بعد

انتهاء المحاكمة العادلة!)[1]

هو هنا يصوغ لنا مشهدًا بصريًا يمثل ذروة القمع والسطوة، ويستغل عنصر الزمان، من خلال استعمال الأفعال المضارعة في أول المشهد: (تصرخين – تخترقين – نتعانق – أتحسس).. قبل أن ينتقل إلى الزمن الماضي على طريقة الارتداد/ فلاش باك: (أرفقوا – راجعته – وقعته – دسّ – وعدوا) فـ (الحاضر/ الشنق) مترتب على الماضي/ التحقيق غير العادل، ولا المنصف. كما يستعمل السخرية الحزينة، أو الكوميديا السوداء كعادته في الجملة الأخيرة: "لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ بعد انتهاء المحاكمة العادلة!" كما يضع الآثار المتقابلة لمفردات: طفلتي – أمي، في مقابل: الجنود – المقصلة – المحقق، ليبرز حجم المأساة من خلال هذا البون الشاسع، والمونولج الداخلي أضفى الكثير من التأثير على هذا المشهد البصري، بما يحمله من توجع وسخرية معًا!

وهكذا كانت فكرة الصلب والشنق دائمًا ماثلة في ذهنه، وحاضرة في قلمه حين يتعلق الأمر بإخماد الحرية، وانتصار القمع والتسلط، وغياب العدالة:-

أصبح العدل موتًا.. وميزانه البندقية.. أبناؤه
صلبوا في الميادين أو شنقوا في زوايا المدن[2]

***

٢- الموت ظمأً:

ونجد هذه الطريقة للموت في قصائد: (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، (ظمأ ظمأ)، (الضحك في دقيقة الحداد)، (من أوراق أبي نواس)، وهي تشير دائمًا إلى "الجدب الحضاري والأخلاقي" الذي هيمن على الأمة قبل وبعد هزيمة ١٩٦٧م.

وأقدم هذه المواضع قصيدة (الأرض والجرح)، التي كتبها قبل عام من الهزيمة، يرصد فيها هذا الجدب الأخلاقي والحضاري، والخراب الذي ترعاه الحكومات السلطوية، وجاء مطلعها كالآتي:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٩- ٢٩٠، قصيدة (سفر ألف دال)، من ديوان (العهد الآتي).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٦٦، قصيدة (سفر التكوين)، من ديوان (العهد الآتي).

الأرض ما زالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع..
قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد..
تشد أصابع العطش المميت على الرمال..
تضيع صرختها بحمحمة الخيول
– الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة..
وتلقي الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء!
وتزحف في لهيب القيظ
تسأل عن عذوبة نهرنا
والنهر سمّمه المغول[١]

إنه نسيج منتظم من الاستعارات، فالأرض العربية امرأة نهبها اللصوص، وانتزعوا قرطها، وسلبوا هودجها، وتركوها تزحف في الصحراء ظامئة جريحة، واللصوص هم الحكومات الداخلية، والمغول هم قوى الغرب الإمبريالية التي تدعم تلك الحكومات السلطوية.. ويواصل أمل نسج هذه الصورة القاتمة قائلًا:

– وعيونها تخبو من الإعياء.. تستسقي جذور الشوك..
تنتظر المصير المر.. يطحنها الذبول[٢]

فالقصيدة "رؤية فاجعة للواقع العربي، تفيض باليأس والقتامة، وإن كانت (الأرض الخراب) لإليوت رثاء للحضارة الأوروبية، ووصفًا للجدب الروحي والتدهور الأخلاقي، فإن قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) هي مرثية لحال الأمة العربية.."[٣] ونجد هذا الجدب الحضاري والفكري في المقطع التالي مباشرة:

من أنت يا حارس؟
إني أنا الحجاج..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩٠، قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، من ديوان (زرقاء اليمامة).
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩٠– ٩١.
(٣) أمير شعراء الرفض: ص ٩٠.

عصّبني بالتاج..
تشرينها القارس![1]

هو يستدعي شخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي) كرمز من "رموز السلطة الباطشة التي يستوجب عليها أن تقوم بحراسة الأرض من غارات الأعداء، بدلًا من أن تقوم بحمايتها تسهم في التفريط فيها.."[2]

فتشرين – الشهر الخريفي رمز الجدب – هو الذي عقد التاج للحجاج، الذي صار حارسًا لهذا الخراب، وسلطانه معتمد على أن تظل الأرض خرابًا!

ثم نجد هذا الجدب الأخلاقي في قوله:

والأمويّ يُقعى في طريق النبع
".. دون الماء رأسك يا حسين.."
وبعدها يتملكون.. يضاجعون أرامل الشهداء..
لا يتورعون.. يؤذنون الفجر. لم يتطهروا من رجسهم..
فالحق مات[3]

هنا يستدعي شخصية الحسين كشهيد الحق، والأمويون كرمز للسلطة الغاشمة، التي اغتصبت هذا الحق، وانتهكت حرمته، وفي ذات الوقت حاولت أن تروج لصورة أخرى مزيفة لها، كحامية للحق، ومناصرة له.. وأنها تقترف ما تقترفه من جرائم في سبيل الدين والوطن!! وقد قرن بين رجس هؤلاء والصلاة والأذان، لبيان فداحة هذا الجدب الأخلاقي الذي سلكته ورعته!

ويعود أمل ليؤكد على نفس الفكرة، بنفس الاستدعاء في المقطع الختامي من قصيدة (أوراق أبي نواس)، إذ يقول:

كنت في كربلاء
قال لي الشيخ: إن الحسين

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩١.

(٢) صورة الدم في شعر أمل دنقل: ص ٥٣.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٩٢.

مات من أجل جرعة ماء

... ...

وتساءلت: كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصّرته السماء

إنه الذهب المتلألئ في كل عين

... ...

إن تكن كلمات الحسين

وسيوف الحسين

وجلال الحسين

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟!

والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين!![1]

وهذه القصيدة كتبها في منتصف السبعينيات على الأرجح، أي بعد القصيدة السابقة بنحو عقد كامل، لكنها توجهت لنفس القضية، واتخذت من الجدب الحضاري والأخلاقي مقصدًا لها، ولهذا عمد إلى استخدام قناع الشاعر (أبي نواس)، لكنه قدمه كضحية لهذا الجدب، ثم ختمها باستدعاء واقعة استشهاد الحسين رضي الله عنه، وبالرغم من أنه استشهد باستخدام الأسلحة القديمة المعروفة، إلا أن الشاعر اتخذ من الموت ظمأ ركيزة له في طرح رؤيته، لأنه أقرب إلى تشكيل القضية الأساسية التي يصوغها.

وأما قصيدة (الضحك في دقيقة الحداد)، فلا نعرف تاريخ كتباتها على التعيين، لكن من المؤكد أنه عقب هزيمة ١٩٦٧م بسنوات قليلة، حيث صدرت ضمن ديوان (تعليق على ما حدث) الذي نشر عام ١٩٧١م، وفي الديوان ككل يستعرض أثر الهزيمة على الواقع والمناخ السياسي العربي، واستعمل صورة الموت ظمأ على شهداء تلك الهزيمة، لا على الأحياء، فقال:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٥- ٣١٦، قصيدة (من أوراق أبي نواس)، من ديوان (العهد الآتي).

وتلفّتنا.. فأبصرنا عظام الشهداء

تتلوى في رمال الصحراء

تقصد النيل.. لكي يمنحها جرعة ماء

فسقاها.. كمده![1]

وعلى الرغم من أن القصيدة مدارها على السخرية من هذا الواقع البائس، إلا أنه هذه المرة عدل عن السخرية إلى المأساة المباشرة، حيث قام بإحياء عظام الشهداء، وصورها وهي (تتلوى) ألمًا واستغاثة، وتتجه إلى النيل – نهر الحياة – لتنهل منه السكينة والأمن، لكنه لم يسقها إلا الكمد الذي يبطنه ويعانيه، لتزاد المأساة قتامة وظلامية، فالهزيمة وقعت بسبب هذا الجدب الحضاري والأخلاقي، وبدلًا من أن تكون جرس إنذار لتستفيق الأمة، وتعالج جراحها، وتتخلص من هذا الجدب، إذا بالهزيمة تكرسه، وتزيد الواقع خنقًا وجدبًا! ومن هنا كانت صورة الموت ظمأ ملائمة للقضية، وكان الشاعر موفقًا في استدعائها!

٣- القتل بالرصاص:

وهذه الصورة أيضًا ذائعة في شعره، فقد استعملها في قصائد: (بكائية ليلية)، (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، (السويس)، (أشياء تحدث بالليل)، (تعليق على ما حدث)، (سفر الخروج)، (الآخرون).. وفي جميع المواضع كان الرصاص موجهًا ضد قوى الخير والحق، سواء كان فردًا واحدًا، أم جماعة، في جميع الأحوال كان الرصاص موجهًا ضد قوى الخير، وأصحاب الحق..

وقصيدتا (بكائية ليلية) تلتقي مع (أشياء تحدث بالليل) في أن كلتيهما مرثية لشخص مناضل، دفع حياته ثمنًا لنضاله، فالأولى في رثاء الشهيد الفلسطيني (مازن جودت أبو غزالة)، الذي استشهد في اشتباك مع القوات الصهيونية في سبتمبر ١٩٦٧م، وقد وطّأ للقصيدة بعبارة نثرية قال فيها: "إلى (مازن جودت أبو غزالة)، عرفته في سنوات التساؤل، رحل مع العاصفة.."[2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٤١، قصيدة (الضحك في دقيقة الحداد)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٨٠، قصيدة (بكائية ليلية)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

والقصيدة ليست مرثية للشهيد، بقدر ما هي تأنيب للنفس على عدم مرافقته في نضاله، لا سيما في المقطع الذي يقول:

حتى تجيء.. عابرًا من نقط التفتيش والحصار
تتسع الدائرة الحمراء في قميصك الأبيض.. تبكي شجنًا
من بعد أن تكسرت في "النقب" رايتك!
تسألني: "أين رصاصتك؟"
"أين رصاصتك؟"
ثم تغيب: طائرًا.. جريحًا
تضرب أفقك الفسيحا
تسقط في ظلال الضفة الأخرى.. ترجو كفنًا![1]

إنه يتخيل الشهيد يأتيه في الليل، وبقعة الدم – موضع الرصاص – تلوح في قميصه الأبيض، لكن الشهيد يبكي الهزيمة لا الموت، ويطلب من الشاعر مرافقته، لكنه لا يملك أن يرافقه، ويعد الشاعر موقفه تخاذلًا، من قبيل العار، مثلما نلمح في هذا المقطع الختامي:

وحين يأتي الصبح – في المذياع – بالبشائر
أزيح عن نافذتي الستائر
فلا أراك...!
أسقط في عاري بلا حراك
أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى؟
أم هناك؟![2]

فالبشائر تأتي بالمذياع فقط، لا في الواقع!

أما (أشياء تحدث بالليل) فهي مرثية لمواطن بسيط اسمه (صلاح حسين)، تم اغتياله غدرًا بالرصاص في قرية (كمشيش) بمحافظة المنوفية، بعد صراع بين أهالي القرية البسطاء وعائلة

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٨٢.

إقطاعية حاولت السيطرة على بعض مصالح القرية الاقتصادية، فتصدى لها بعض رجال القرية وعلى رأسهم الشهيد (صلاح حسين)، وكانت هذه الطليعة الريفية "مستندة إلى مبادئ الثورة – ثورة يوليو ١٩٥٢م – وشعاراتها ووعودها بالحرية السياسية والعدل الاجتماعي، ولكن بسبب عدم تكافؤ القوى انكسرت الطليعة الفلاحية في سلسلة الصدامات التي وصلت إلى ذروتها باغتيال زعيم الطليعة والناطق باسمها (صلاح حسين) في مايو ١٩٦٦م.."[١]

وقد كتب أمل هذه القصيدة في نفس الأثناء، ونشرتها مجلة (الكاتب) في يونيو ١٩٦٦م، قبل أن يتضمنها ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ويفتتحها أمل بمشهد بصري أشبه بالسيناريو يتكون من لقطات بصرية وصوتية:

رخاوة النعاس تغمر المسافرين في قطار الليل
.. وفي حقول قرية بعيدة
شق السكون – فجأة – عواء ذئب
وانعقد الحليب في الضروع
وانطلقت رصاصة:
فكفت الأشياء – بعدها – عن الوجيب..
هنيهة.. ثم استعادت نبضها الرتيب..
وكانت الليلة.. لا تزال مقمرة![٢]

وهذا المشهد البصري مألوف في الأرياف، فالأمور تسير بشكل اعتيادي حتى تدوي الرصاصة، لتشق السكون، لكن صوت الرصاصة لا يدوم تأثيره إلا هنيهة، قبل أن تعود الأمور إلى وضعها الرتيب المعتاد، وبالنهار يكتشفون سقوط أحدهم صريعًا، ودمه يغمر الأرض، ولا يزال ساخنًا:

والدم كان ساخنًا يلوث القضبان

---

(١) قصيدة الرفض: ص ١٣٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٥٣، قصيدة (أشياء تحدث بالليل)، ديوان (زرقاء اليمامة).

هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب،
الشمس التي تأكلها الديدان!
دم القتيل أحمر اللون،
دم القتيل أخضر الشعاع
خيطٌ عليه تُنشر الدموع.. كي تجف في أشعة الصبح
(وكان مبنى الاتحاد صامتًا.. منطفئ الأضواء
تسري إليه من عبير (هيلتون) القريب..
أغنية طروب!)[1]

إنه ينسب دم القتيل إلى الشمس، "هذا دم الشمس"، ويشبهه بخيط – أو حبل – سوف تنشر عليه دموع الثكلى، كما تنشر الثياب المغسولة حتى تجف، وهذه استعارة مبتكرة للغاية، كما لا ينسى أن يشير إلى مبنى الاتحاد الاشتراكي – ممثل السلطة – الذي كان صامتًا كالسلطة التي تديره عن هذه الجريمة الشنعاء!

كما لا ينسى أن يستعير السيرة الشعبية المشهورة لأدهم الشرقاوي، ويسقطها على هذا الشهيد الذي دفع حياته دفاعًا عن حقوق ومصالح أهل قريته البسطاء، فودعته القرية بالبكاء الحار، وشاركت حتى حشرات الحقول في هذا البكاء:

وفي الصباح، والنشيد الوطني يملأ الأسماع
كان فراش الحقل يبدأ النشيج
وكانت الأصوات في القرى.. جنائزية الإيقاع
ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع:
"أدهم مقتول على كل المروج"
"أدهم مقتول على الأرض المشاع"
... ...

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٥٤.

وكان وجهه النبيل مصحفًا..
عليه يقسم الجياع![1]

كانت حادثة (كمشيش) جرس إنذار للسلطة يعلن عن وجود الإقطاع بوجهه القبيح، في الوقت الذي تتشدق فيه السلطة بنجاحها في القضاء عليه، وكان هذا الحدث "دالًا على درجة عالية من السخط الذي تراكم في وجدان الجيل الذي ولد أغلبه في السنوات الأولى من الأربعينات، وفتح عينيه على شعارات الثورة التي خايلت وعيه بأحلامها، ولكن للأسف لم ير سوى إرهاصات الهزيمة الكبرى حتى من قبل أن تحدث في يونية ١٩٦٧م.."[2]

وفي قصيدتي (تعليق على ما حدث)، و(سفر الخروج) نجد القتل بالرصاص لكن ضد جمع لا ضد فرد، والفرق بينهما: أن الأول كان رؤية تصورية يقدمها، أما الثاني فكان حدثًا واقعيًا يرصده، قال في الأول:

إن الرصاصة التي ندفع فيها..
ثمن الكسرة والدواء:
لا تقتل الأعداء
لكنها تقتلنا.. إذا رفعنا صوتنا جهارًا
تقتلنا وتقتل الصغارا![3]

فالمقتول هنا هو الشعوب في حال الاعتراض أو الثورة، والمفارقة: أن تكون الرصاصة من قوت هؤلاء المقتولين!

أما القصيدة الثانية فقد استعمل أمل صورة القتل بالرصاص لرصد واقعة حقيقية وقعت في صفوف الطلبة عام ١٩٧٢، وللقصيدة اسمان: (أغنية الكعكة الحجرية)، و(سفر الخروج)، والكعكة الحجرية هي: "تسمية رمزية لنصب تذكاري لم يكتمل منه سوى قاعدته، التي كانت تتوسط ميدان التحرير في قلب القاهرة، محاطة بمساحات خضراء احتلها الطلاب، واعتصموا فيها

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٥٥.

(٢) قصيدة الرفض: ص ١٣٨.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ١٩٩- ٢٠٠، من قصيدة (تعليق على ما حدث)، والديوان بالاسم نفسه.

احتجاجًا على السياسات الساداتية، مرددين الهتافات والأغاني الوطنية، وقد تعاطفت معهم مجموعات من المثقفين.."[١]

وأما (سفر الخروج) فهو أحد أسفار العهد القديم من الكتاب المقدس، وهو السفر الثاني بعد سفر التكوين، ويحكي هذا السفر قصة خروج بني إسرائيل من مصر، هروبًا من استبداد فرعون، وإذلاله لهم.."[٢]

والقصيدة جاءت تضامنًا مع الطلاب الذين قضوا نحبهم برصاص الأمن الساداتي، وهو يرصد تلك اللحظات المريرة قائلًا:

والمغنون – في الكعكة الحجرية – ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب!
يشعلون الحناجر..
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب
يشبّكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجًا يصد الرصاص!
الرصاص..
الرصاص..
وآه..
يغنون: "نحن فداؤك يا مصر"
"نحن فداؤ..."
وتسقط حنجرة مخرسة
معها يسقط اسمك يا مصر في الأرض

---

(١) قصيدة الرفض: ص ٢٢٥.

(٢) أمير شعراء الرفض: ص ١٤١.

لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات
على الساحة الدامسة[١]

هو يستعمل وصف (المغنُّون) على الطلبة المعتصمين، ليكون أدنى لرصد مشاعرهم الوطنية، كما استعمل استعارة (يشعلون الحناجر) في التعبير عن الهتاف الحار والصادق من قبلهم، وهم يواجهون حرس "الإعدام" بالأناشيد، ويواجهون الرصاص بأياديهم التي وصفها بالغضة البائسة، مع استعمل المكونات البصرية في تصوير المشهد بطريقته المعهودة، "التي يبدو معها تتابع المشهد كأنه مصور بعدسة كاميرا في فيلم تسجيلي، يشدنا تتابع صوره التي يتضافر فيها الصوت والصورة.."[٢]، واستعمال الأفعال المضارعة للتعبير عن اللحظة الآنية، ليستغرق المتلقي في المشهد كأنه يحدث أمامه الآن، وهو شاهد عيان على تلك الوقائع، بعكس ما لو كان استعمل الأفعال الماضية حيث يبدو الأمر كما لو كان قصة انتهت وقائعها!

والملاحظ: أن أمل يعد الموت بالرصاص علامة شرف وبطولة، والنجاة من الرصاص علامة جبن وتخاذل، حتى أنه قال في إحدى قصائده:

آه من في غدٍ سوف يرفع هامته
غير من طأطأوا حين أزّ الرصاص؟
ومن سوف يخطب – في ساحة الشهداء –
سوى الجبناء؟[٣]

وهذا ما أطلق عليه د. سامح الرواشدة: (مفارقة الاستحقاق)، ففي "لحظة التأزم وامتحان الصدق ينقسم الناس إلى قسمين: قسمًا ينصب جبهته في وجه الخطر ويتصدى له، وقسمًا يطأطئ رأسه ويؤثر السلامة، وينحني لأزيز الرصاص، وحين تنقشع غيوم الأزمة ويزول الخطر والخوف، تجد الشجعان قتلى وشهداء، في سبيل حماية الذات والحق، وضمان الحرية والعدل

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٧٧، قصيدة (سفر الخروج)، من ديوان (العهد الآتي).
(٢) قصيدة الرفض: ص ٢٣٤.
(٣) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٠، قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس)، من ديوان (العهد الآتي).

للآخرين، فلا يبقى إلا الجبناء الذين لاذوا بالمخابئ لحظة الخطر، ليرفعوا هاماتهم بعد انتهاء الخوف.."[1]

وهكذا نجد استعمال أمل لصورة القتل بالرصاص ذائعة في شعره، وكلها ضد الضحايا الأبرياء، وأصحاب المواقف النضالية، وهذا في الأصل تصور ذهني عن علاقة المثقف بالسلطة المستبدة، هو يواجههم بالكلمة، وهم يقابلون كلمته بالرصاص!

***

٤- الموت الطبيعي:

أعني الموت الذي لا يكون ناجمًا عن قتل، أو حادثة، وهذا النوع أيضًا ذائع في شعر أمل دنقل، ونطالعه في قصائد: (أيلول) – (يوميات كهل صغير السن) – (الموت في لوحات) – (من أوراق أبي نواس) – (السرير) – (الجنوبي).

وفي الغالب تتجه هذه الصورة من الموت إلى أشخاص حقيقيين في حياة الشاعر، من العائلة أو الأصدقاء، وأحيانًا يستعملها في الحديث عن بعض الطبقات المطحونة من الشعب، واستعملها مرة واحدة في حديثه عن السلطة في قصيدة (أيلول).

فقد ذكر موت شقيقته الصغرى – التي أسماها (رجاء) – في قصيدتين: (الموت في لوحات)، و(الجنوبي)، قال في الأولى:

شقيقتي "رجاء" ماتت وهي دون الثالثة
ماتت، وما يزال في دولاب أمي السريّ
صندلها الفضيّ!
صدارها المشغول.. قرطها.. غطاء رأسها الصوفيّ
أرنبها القطني!
وعندما أدخل بهو بيتنا الصامت
فلا أراها تمسك الحائط.. علها تقف!

---

(١) فضاءات الشعرية: ص ٢٧.

أنسى بأنها ماتت..
أقول: ربما نامت..
أدور في الغرف..
وعندما تسألني أمي بصوتها الخافت
أرى الأسى في وجهها الممتقع الباهت
وأستبين الكارثة![1]

وهذه القصيدة كتبها في مرحلة مبكرة من حياته، قبل عام ١٩٦٩م، التي صدر فيها الديوان، لكنه ذكرها المرة الثانية في آخر حياته، قبيل وفاته بقليل، قال:

أتذكر
أختي الصغيرة ذات الربيعين
لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها
المنطمس[2]

ونلاحظ أنه في القصيدة الأولى استغرق في التفاصيل النفسية والخارجية، ويصوغ مفارقة نفسية تتمركز حول نسيانه موت الأخت، ويبالغ في ذلك حتى ذكر أنه يبحث عنها في الغرف، ولا يعرف الجواب إلا في تعبير وجه أمه، للدلالة على عمق الصدمة على كليهما، وكان موفقًا في استعمال تفصيل: إمساك الصغيرة بالحائط في حال وقوفها للإمعان في الدلالة على صغرها، وهذا يخدم المأساة التي يريد طرحها.. بينما نراه اختزل ذكرها في الموضع الثاني لأنه ليس بصدد رثاء أخته، بقدر ما هو يريد رثاء نفسه، فالقصيدة كانت سابقة لوفاته بفترة وجيزة، ولم يكن لموت الأخت حيزًا كبيرًا في هذا الصدد، ولهذا بدأها بالحديث عن صورته هو، ثم انتقل للحديث عن موت الأب، ثم الأخت..

وقد ذكر موت الأب في نفس القصيدة، فقال:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٣٠- ١٣١، قصيدة (الموت في لوحات)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٦، قصيدة (الجنوبي)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

أتذكر

مات أبي نازفًا

أتذكر

هذا الطريق إلى قبره..[1]

ولم يتطرق لذكر موت والده صراحةً سوى في هذا الموضع!

ثم ذكر بعده موت صديق له – اسمه (سيد الشرنوبي)[2] –كان موته مصحوبًا بمفارقة قدرية ساخرة، فقد حاول الانتحار بقطع شريانه، ولكنه نجا من الموت، ثم خاض حربين عنيفتين: الأولى سنة ١٩٥٦م، وكان صبيًا يقطن بمدينة السويس، والثانية: سنة ١٩٧٣م، وكان مجندًا بالجيش، وقد تعرض فيهما للموت مرات، ومع ذلك نجا من الموت ومن الجراح، حتى مات أخيرًا وهو يجري عملية استئصال اللوزتين!!

كان يسكن قلبي

وأسكن غرفته

نتقاسم نصف الرغيف

ونصف اللفافة..

والكتب المستعارة

هجرته حبيبته في الصباح فمزق شريانه في المساء

لكنه بعد يومين مزّق صورتها...

واندهش

خاض حربين بين جنود المظلات

لم ينخدش

واستراح من الحرب...

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٥- ٣٦٦.

(٢) انظر: قصيدة الرفض: ص ٣٣٠، و(ذاكرة للشعر): ص ٤٨٨.

عاد ليسكن بيتًا جديدًا
ويكسب قوتًا جديدًا
يدخن علبة تبغٍ بكاملها
ويجادل أصحابه حول أبخرة الشاي
لكنه لا يطيل الزيارة
عندما احتقنت لوزتاه.. استشار الطبيب..
وفي غرفة العمليات..
لم يصطحب أحدًا غير خف
وأنبوبة لقياس الحرارة
فجأة مات!
لم يحتمل قلبه سريان المخدر..
وانسحبت من على وجهه سنوات العذابات
عاد كما كان طفلًا..
يشاركني في سريري
وفي كسرة الخبز.. والتبغ
لكنه لا يشاركني في المرارة![1]

كعادة أمل يستغرق في سرد التفاصيل الجزئية، في مختلف الاتجاهات، لصياغة الصورة الكلية، فيذكر تفاصيل علاقته بهذا الصديق التي تصل إلى مشاركة الغرفة، واقتسام الخبز والدخان والكتب المستعارة، للدلالة عن مدى تقاربهما كصديقين، ثم التفاصيل الدالة عن مدى قرب والتصاق هذا الصديق بأصدقائه الآخرين، ومع ذلك دخل غرفة العمليات بمفرده ليستقبل الموت وحيدًا دون أن يشعر به أحد، لكن المميز أن أمل لا يقدم موت هذا الصديق باعتباره مأساة، بل يقرر أن بموت هذا الصديق انسحبت من على وجهه سنوات العذابات، وانفصل عن الإحساس بالمرارة التي

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٧- ١٦٩.

انفرد بها الشاعر وهو على قيد الحياة، في إشارة منه إلى أن المرارة لا يشعر بها سوى الأحياء، وأن هذا الصديق استراح من معاناته في الحياة بالموت، ولهذا بعد تصريحه المباشر بموت هذا الصديق أضاف: "عاد كما كان طفلًا ....." لخدمة هذه الرؤية الخاصة بالموت عامة، وبموت هذا الصديق خاصة!

كما نلاحظ أن صورة الموت الطبيعي متعلقة دومًا عند أمل بالفئات المطحونة من عامة الشعب، سواء كانوا أشخاصًا حقيقيين، أو شخوصًا رمزية، كما نرى في (أوراق أبي نواس)، وهو يسرد معاناة الأم الفارسية الممتهنة من قبل أسيادها، حتى تموت وابنها الصبي في حضنها:

نائمًا كنت جانبها ورأيت ملاك القدُس
ينحني ويربّت وجنتها
وتراخى الذراعان عني قليلًا قليلا
وسارت بقلبي قشعريرة الصمت
- أمي، وعاد لي الصوت
- أمي، وجاوبني الموت
- أمي.. وعانقتها وبكيت
وغام بي الدمع حتى احتبس![1]

فالميت هنا – الأم – شخصية رمزية، تنتمي للطبقات الدنيا المطحونة، ونفس الأمر نجده في أكثر مقاطع (الموت في لوحات)، والمرة الوحيدة التي نسب فيها هذه الصورة إلى السلطة كانت في قصيدته (أيلول)، التي كتبها في أعقاب هزيمة ١٩٦٧م، واستدعى فيها واقعة موت سيدنا (سليمان) على النحو الذي عرضنا نقده والاعتراض عليه آنفًا..

***

٥- الموت في الحرب:

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٤- ٣١٥، قصيدة (من أوراق أبي نواس)، ديوان (العهد الآتي).

ونطالعها في قصائد: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) – (الموت في الفراش) – (لا وقت للبكاء) – (سفر ألف دال) – (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين).. وباستثناء القصيدة الأخيرة نجد أمل يستخدم هذه الصورة للموت في إدانة الحكومات، وإظهار معاناة البسطاء، حيث يتم الدفع بالجنود الصغار للموت لينعم القادة بالرخاء ورغد العيش، والتمتع بثروات الأوطان!

فالصوت الوحيد في (زرقاء اليمامة) هو صوت الجندي المهزوم العائد من الحرب، جريحًا مشوهًا مبتور الذراع، ويحكي هول ما لاقاه في تلك الحرب غير المتكافئة، وفي الأثناء يحكي موت زميل له وهو يهم بارتشاف الماء الذي بالكاد عثر عليه وسط جدب الصحراء القاسية:

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه.. في لحظة الملامسة![1]

وبالتأكيد اقتران الموت بلحظة ارتشاف الماء حيلة درامية لتعميق المأساة في وجدان المتلقي، مع استخدام صيغة المضارع في سرد حدث مضى، ليعيش المتلقي المشهد آنيًا، وينغمس فيه وجدانيًا..

ويسوق ذات المأساة في مواضع أخرى، لكن من منظور أهل الجندي الشهيد وذويه، وأثر موته عليهم:

كان يجلس في هذه الزاوية
عندما مرت المرأة العارية
ودعاها.. فقالت له إنها لن تطيل القعود
فهي منذ صباح تفتش مستشفيات الجنود
عن أخيها المحاصر في الضفة الثانية
عادت الأرض.. لكنه لا يعود
وحكت كيف تحتمل العبء طيلة غربته القاسية

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩٥– ٩٦، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، والديوان بالاسم نفسه.

وحكت كيف تلبس – حين يجيء – ملابسها الضافية
وأرته له صورة بين أطفاله.. ذات عيد
.. وبكت![1]

وطبعًا استخدام نموذج (المرأة العارية) تحديدًا حيلة درامية أخرى لتعميق المأساة، فهو يدين الظروف السياسية والاجتماعية التي اختطفت العائل من أسرته، ليموت في الحرب، فتضطر الأنثى إلى الانحراف كي تتحمل (عبء) الحياة بعده، دون أن تشعره بما تفعله، وهو هنا لم يصرح بموت العائل، بل ذكر أنه محاصر وفق تصورها، لكنه ألمح إلى موته بعبارة: "لكنه لا يعود" حتى مع انتهاء الحرب، وعودة الأرض المحتلة.

وفي نفس القصيدة يستعمل نموذجًا آخر، لكنه الزوجة هذه المرة:-

لم يكن داخل الشقة المقفلة
غير قط وحيد
حين عادت من السوق تحمل سلتها المثقلة
عرفت أن ساعي البريد
مرّ..
(في فتحة الباب كان الخطاب
طريحًا..
ككاب الشهيد!)
قفز القط في الولولة
قفزت من شبابيك جيرانها الأسئلة
... ...
... ...
آه.. سيدة الصمت والكلمات الشرود

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٩٢، قصيدة (سفر ألف دال)، من ديوان (العهد الآتي).

آه.. أيتها الأرملة[1]

إن الفقراء هم الضحية في السلم والحرب، هذا ما يريد الشاعر تأصيله وتقريره في مختلف المواضع، فالجنود يدفعون حياتهم، وذووهم يستقبلون المزيد من الفقر والضنك والتعاسة.

لكنه في خطابه غير التاريخي لصلاح الدين الأيوبي يقدم صورة الموت في الحرب هذه المرة عن زعيم ورمز بطولي، لا جندي بسيط، فهو يريد من خلاله إدانة الحاضر، وطرح رؤية: موت التاريخ الحربي المجيد ممثلاً في صلاح الدين، في الواقع المتردي المهزوم، المشبع بالانكسارات والتنازلات:

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[2]

إنه يستدعي شخصية صلاح الدين كمقاتل تاريخي للزمن المعاصر، حيث يرتدي العقال تارة، ويرتدي ملابس الفدائيين تارة أخرى، ويقاتل بالبندقية لا بالسيف، "وتمثل القصيدة في مجملها قيامة رمزية لصلاح الدين، يستعرض فيها الواقع المناقض للتاريخ، قبل أن يسقط مغتالًا بأيدي الكهنة.."[3]

والمفارقة تكمن في أن صلاح الدين البطل التاريخي الذي انتصر في الماضي، ينهزم في الحاضر، ويسقط مغتالاً أثناء الحرب، واغتياله لم يكن من قبل الأعداء الذين يقاتلهم، بل ممن هم في

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٩٤- ٢٩٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤٠٣- ٤٠٤.
(٢) اعتدال عثمان: الشعر والموت في زمن الاستلاب، مجلة فصول، العدد (١) مجلد (٤)، أكتوبر- ديسمبر ١٩٩٣م، ص: ٢٢٤.

جبهته، وهو يقاتل دونهم، وعبر عنهم بوصف (الكهنة) في إشارة لاحتيالهم ومخادعتهم! فسقوط صلاح الدين المقاتل ها هنا بكائية رمزية للواقع المهين، المفعم بالانكسارات الحربية.

وهكذا وظف أمل صورة الموت في الحرب لخدمة القضايا التي يقدمها من زوايا مختلفة، وبرؤية مبتكرة.

***

٦- القتل باستعمال الأسلحة القديمة:

وهذه الصورة استعملها قديمًا حين كان شعره خاضعًا للذاتية، ويجري في الأغراض الرومانسية التقليدية، وذلك في قصيدة (قلبي والعيون الخضر)، وهو يعبر عن حالة التوتر في علاقته العاطفية، وما صاحبها من شد وجذب، قبل أن تحدث طعنة الفراق في النهاية، فيصور العلاقة بينه وبين محبوبته بالمبارزة:

ثلاث سنين
أبارز قلبي المفتون
يجمع بيننا ليل.. ويفصلنا نهار قتال
تطل عليّ – خلف لثامه – عينان خضراوان[١]

والحقيقة أنه لم يكن يبارز قلبه، بل حبيبته، التي تطل عيناها الخضراوان من فوق اللثام، وتفصيلة اللثام هذه تليق بفكرة المبارزة، ثم يعود ليؤكد على هذه الفكرة:

ثلاث سنين
ينازلني.. أنازله
لهاث ساخن.. وغبار
يرف على الفم المزموم
ثم يرين فوق العشب والأسوار
وكان الفخ قرب الباب

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٦، قصيدة (قلبي والعيون الخضر)، من ديوان (مقتل القمر).

سقطت ملوّث الرئتين والأثواب

أشاحت عني العينان

وكنت تراب[1]

اختياره تفعيلة بحر الوافر (متفاعلن) أعطى سرعة وتتابعًا يلائم فكرة المنازلة أو المبارزة، مع اختياره عناصر الصورة البصرية: اللهاث، والغبار، والفم المزموم، والعشب، والفخ، والتراب، لكن مع وجود بعض الاضطراب في التركيب، بالعطف بين العشب والأسوار، والرئتين – وهي عنصر داخلي خفي – والأثواب العنصر الظاهر! لكن الاضطراب يأتي بشكل أكبر في بقية المقطع:

وكان يدير لي كتفيه باستهزاء

.. وتعرف أنت

ماذا يفعل المغلوب مثلي

حين يوليه العدو الظهر..

وفي كفي بقايا سهم[2]

يبدو أن فكرة المبارزة والمنازلة استهوته، فانخرط فيها حتى ابتعد عن الموضوع، فجعل من نفسه القاتل لا القتيل، وهذا الاضطراب قد يبدو مبررًا لأنه كتب القصيدة في مقتبل حياته الإبداعية، قبل بلوغ النضج الفكري والإبداعي.

لكن مع اتساع رؤيته، وتحرره من الذاتية، واعتناقه القضايا الوطنية والقومية، عاد ليستعمل هذه الصورة في قصيدتين تعبران عن تلك الرؤية الناضجة: (لا تصالح) و(إلى محمود حسن إسماعيل).. فالأولى استدعى فيها واقعة نشوب حرب البسوس الجاهلية، بين قبيلتي (بكر) و(تغلب)، فارتدى قناع كليب بن ربيعة زعيم تغلب، بعد أن طعنه العبد جساس غدرًا، فراح يملي وصيته الأخيرة لأخيه المهلهل (الزير سالم)، ليثأر له، وينهاه بشدة عن التصالح على حساب دمه، لهذا اكتسبت القصيدة ثلاثة أسماء: (مقتل كليب) – (الوصايا العشر) – (لا تصالح)..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٧.

(٢) نفسه: ص ٢٧– ٢٨.

وقد قام أمل بإسقاط هذه الواقعة التراثية التاريخية على الصراع العربي/ الصهيوني في واقعنا المعاصر، فقال في بعض محاوراته: "ففي تصوري أن حرب البسوس التي نشبت لمدة أربعين عامًا بين تغلب وبكر بن وائل، وهما أبناء عمومة، وكذلك الانتقام الرهيب، الذي ظل الأمير سالم الزير يسعى إليه، وهو الدم أو يعود كليب حيًا، يمثل جوهر الصراع الذي يدور منذ ربع قرن على الأرض العربية، لقد قتل كليب غدرًا بسهم جساس، ما يزال الأمير سالم حتى الآن يريد العدل، تمام العدل، أو العدل المطلق كما يقولون.."[١]

وقد أراد أمل صياغة ديوان كامل عن حرب البسوس، يستدعي فيه جميع الشخصيات المشاركة للإدلاء بشهادتها من خلاله، أو من خلال رؤيته للواقع الحاضر، لكن المرض لم يسعفه لإتمام هذا، واكتفى بقصيدتين كان لهما أثر كبير في الوجدان العربي في نهاية عقد السبعينيات، والعقود التالية، وحتى اليوم هي تعد لسان حال أكثر الجماهير العربية والقوى السياسية، وحين تمت دعوة الشاعر لمهرجان شعري نظمته وزارة الثقافة في أكتوبر ١٩٨٢م، بمناسبة مرور خمسين عامًا على وفاة الشاعرين الكبيرين: (حافظ إبراهيم وأحمد شوقي)، شارك أمل في المهرجان وهو في حالة صحية متدهورة جدًا، حيث فقد أكثر من نصف وزنه، ولم يعد يقوى على الوقوف على قدميه إلا بصعوبة، ومستندًا إلى عكازه، ومع ذلك صعد إلى المسرح، ورفض مساعدة الآخرين لإسناده على الوقوف، وألقى قصيدته: (لا تصالح)، ونالت أكبر قدر من التصفيق والحفاوة من الجماهير الحاضرة، وقد "أجمع الحاضرون على أن قصيدة أمل من أهم ما في المهرجان.."[٢]

وقد عبر هو عن رؤيته بوضوح وبشكل مباشر في تذييله الديوان غير المكتمل حين قال: "حاولت أن أقدم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزًا للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلًا لعودتها، أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم، والدم وحده"[٣]

---

(١) حوارات أمل دنقل: ص ٦٦- ٦٧.

(٢) الجنوبي: ص ١٣٥.

(٣) الأعمال الكاملة: تذييل ص ٣٥٨.

وحين نطالع القصيدة نجده ذكر (السيف) في عشرة مواضع من القصيدة، منها مرة بصيغة المثنى: (سيفان)، ومرة بصيغة الجمع: (السيوف)، ومرة بمرادفها: (الحسام)، وذكر معها مرة واحدة كلًا من: (السهم – الدرع – الحربة) وذلك لأن القصيدة متصلة بالتراث القديم..

وأمل يقدم (السيف) في القصيدة كرمز للشرف، لأنه يقتل عن قرب، ويتطلب شجاعة من حامله، أما السهم والرمح فعلى النقيض، هما سلاح الجبناء والغادرين، الذين يقتلون الآخرين غيلة من بعيد، ولهذا قال في احد المقاطع:

إن سهمًا أتاني من الخلف
سوف يجيئك من ألف خلف[1]

وفي الافتتاحية النثرية ذكر أن (كليب) قتل غدرًا بطعنة رمح جاءه من الظهر: "فسحبه العبد قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه، فغمس كليب إصبعه في الدم، وخط على البلاطة وأنشأ يقول: ...."[2]، وقد صاغ الواقعة شعرًا داخل القصيدة في هذا المقطع:

لم يصح قاتلي بي: "انتبه"!
كان يمشي معي..
ثم صافحني..
ثم سار قليلًا
ولكنه في الغصون اختبأ!
فجأة:
ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..
واهتز قلبي – كفقاعة –
وانفثأ
وتحاملت.. حتى احتملت على ساعديّ

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٣٣، قصيدة (لا تصالح)/ من ديوان (حرب البسوس).
(٢) نفسه: ص ٣٢٥.

فرأيت: ابن عمي الزنيم
واقفًا يتشفى بوجه لئيم
لم يكن في يدي حربة..
أو سلاح قديم..
لم يكن غير غيظي الذي يتشكّى الظمأ[١]

في هذا المقطع قدم المكونات الدالة على خسة وغدر القاتل، حيث بدأ بمصاحبة الضحية السير، ثم المصافحة، ثم الاختباء وراء الحوائل، قبل أن يسدد طعنته من الظهر، حتى أن القتيل لم يعرف قاتله إلا بعد أن تحامل على نفسه، واستطاع أن يستند على ساعديه ليلتفت للوراء وينظر، والشعور بالغيظ هنا طبيعي لأن القتيل يمثل الشرف، ولم يكن جزعًا لمقتله، بقدر جزعه للطريقة التي قتل بها! ولهذا قال في المقطع التالي:

والذي اغتالني: ليس ربًا ليقتلني بمشيئته
ليس أنبل مني.. ليقتلني بسكينته
ليس أمهر مني.. ليقتلني باستدارته الماكرة[٢]

أي أن أمل لا يكتفي باستدعاء الواقعة كـ "حدث وشخوص"، بل يستدعيها بكل ما يلابسها من مبادئ وطبائع فكرية ووجدانية، ويفرق بين استعمال "السيف" كوسيلة للقتل، وبين الأسلحة الأخرى التي تقتل من بعيد، وتدل على جبن القاتل وغدره.

أما في مرثيته الشاعر (مُحَمَّد حسن إسماعيل)، الذي مات بالكويت، فيستدعي استشهاد الصحابي (جعفر بن أبي طالب) في غزوة مؤتة، حين قاد المسلمين بعد استشهاد الأمير السابق له (زيد بن حارثة)، و"أخذ اللواء بيمينه فقطعت، فأخذه بشماله فقطعت، فاحتضنه بعضديه حتى قتل ﷺ"[٣]، قال أمل:

واحد من جنودك يا سيدي

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٣٧- ٣٣٨.
(٢) نفسه: ص ٣٣٩.
(٣) عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٥٥م، جـ٢، ص: ٣٧٨.

قطعوا يوم مؤتة مني اليدين

فاحتضنت لواءك بالمرفقين

واحتسبت لوجهك مستشهدي

واحد من جنودك – يا أيها الشعر –

هل يصل الصوت؟[١]

ما يفعله أمل في هذا المقطع: أنه "يصنع في فضاء الاستدعاء أفقًا تشبيهيًا بين الشعر والجهاد في معناه الديني.."[٢]، والغرض من هذا الاستدعاء كما قال د. جابر عصفور: "ينطوي على دلالة تحويل الشعر إلى معنى مقدس، يستحق التضحية التي يبذلها الشاعر الحق في سبيله"[٣] ويدل عليه ما أضافه أمل بعد ذلك:

قل لي فإني أناديك

من زمن الشعراء – الأناشيد

للشعراء – السجاجيد

من زمن الشعراء – الصعاليك

إلى زمن الشعراء – المماليك[٤]

هو يتحدث عن الشعراء الذين باعوا موهبتهم للحكومات، وتفرغوا للتمجيد والأناشيد، وهو يقف ضد هذا، ويحاول إعطاء معنى قدسي للشعر، يستحق أن يجاهد الشاعر في سبيله، ويموت من أجله، أو تقطع أطرافه، ومن ثم فإن صورة الموت ها هنا ليست متعلقة بنوعية السلاح المستخدم فيه، بقدر ما هو متعلق بالواقعة التراثية ذاتها، علاوة على مغزى التشبث بالقضية بالرغم من المعاناة التي تصل إلى بتر الأطراف.

***

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤١٣، قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه)، ديوان (الغرفة ٨).

(٢) مُحَمَّد فكري الجزار: استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل، مجلة فصول- مصر، العدد (٦٤)، سنة ٢٠٠٤م، ص ٢٧٣.

(٣) قصيدة الرفض: ص ٣٨٧.

(٤) الأعمال الكاملة: ص ٤١٤.

٧- **الموت غرقًا:**

وهذه الصورة نطالعها في ثلاث قصائد: (إجازة فوق شاطئ البحر) – (مزامير) – (مقابلة خاصة مع ابن نوح). ففي الأولى يتحدث عن غرق صديق له، قائلًا:

صديقي الذي غاص في البحر.. مات!
فحنّطته..
(.. واحتفظت بأسنانه..
كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة..
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها..
وأردد: "يا شمس.. أعطيك سنّته اللؤلؤية..
ليس بها من غبار.. سوى نكهة الجوع!!
رُدّيه.. ردّيه.. يروِ لنا الحكمة الصائبة"
ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة!)[١]

هذه الصورة الفلسفية لموت صديق يملك الحكمة الصائبة، بالرغم من الفقر والجوع الذي عاناه في حياته، لكنه مات غريقًا بالبحر، والشاعر هنا يقذف أسنانه للشمس لا لتعطيه بدلًا منها أسنانًا أجمل، كما هو معروف في التراث الشعبي، بل يريد إعادة صديقه ذاته إلى الحياة، طلبًا لما لديه من الحكمة، لكن الشمس لا تعيد شيئًا، ويستعمل الألوان البصرية لإضفاء القتامة على الصورة: فالسنة اللؤلؤية تصطبغ بغبار الجوع، وابتسامة الشمس شاحبة.. إن فكرة موت الصديق هنا رمزية فلسفية، تحمل مغزى موت الحكمة، أو موت الصواب في واقع بائس، مفعم بالجوع والحرمان، والقصيدة مؤرخة بسنة ١٩٦٦م، فهي تمثل إحدى قصائد النبوءة عند أمل دنقل، والرؤية التشاؤمية لما هو قادم بعد عام واحد!

لكنه يعود ليقدم نفس الرؤية الفلسفية للواقع لكن بعد عقد من الزمان، حيث لم يتغير من الواقع شيء، وهذه المرة كانت الغريقة حبيبة لا صديق:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٢٣، قصيدة (إجازة فوق شاطئ البحر)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

وانفلتت مبحرة في رحلة المجهول.. فوق الزبد المهتاج

ناديتُ.. ما ردتّ!

صرختُ.. ما ارتدت!

وظل صوتي يتلاشى.. في تلاشيها..

وراء الموجة الكاسره[١]

فالموت هنا موت رمزي أيضًا، ونفس الشيء في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، التي سبق أن تعرضنا لها، لكنه موت جماعي هذه المرة!

الخلاصة: إن الشاعر استخدم صورة الموت غرقًا بشكل رمزي فقط، هناك قيمة جميلة غرقت، الحكمة، أو الصواب، أو الحلم، أو ما شابه ذلك!

***

٨- الموت سقوطًا من أعلى:

وهذه الصورة استخدمها مرتين: الأولى بسياق رمزي في قصيدة (الطيور)، والثاني بشكل حقيقي في قصيدة (الجنوبي).

وقصيدة (الطيور) دعوة للتمرد والتحرر من هيمنة السلطة، وقد ذكر الأستاذ أحمد إسماعيل أنه كتبها في رثاء الشاعر الكبير الراحل (صلاح عبد الصبور)، الذي أقعدته الوظيفة الرسمية عن الشعر، ونقل عنه قوله: "لقد أعددت قصيدة الطيور في رثائه، ولن أكتب اسمه عليها، لأن حزني عليه خاص بي وحدي"[٢]، بينما ذكر الدكتور جابر عصفور أن أمل كتب هذه القصيدة له هو، حين صدرت قرارات بفصله من الجامعة ضمن أكثر من ستين أستاذًا جامعيًا في سبتمبر سنة ١٩٨١م، فأراد أمل مواساته[٣]. ولا تنافي بين السببين، ولا مانع من أن يكون كلاهما سببًا لكتابتها معًا.

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٠١، قصيدة (مزامير)، من ديوان (العهد الآتي).

(٢) كيف كتب أمل دنقل قصائده: ص ٢١.

(٣) ذاكرة للشعر: ص ٤٢٥.

وأمل في القصيدة يعقد موازنة بين الطيور الحرة التي تحلق في الآفاق، لأنها في غير حاجة للبشر لإطعامها، وبالتالي نجت من الذبح على أيديهم، وهي لا تهبط إلى الأرض إلا حين موتها، وهي تنعم بحريتها بالرغم من مطاردة البشر لها إذا هبطت إلى الأرض، وبين الطيور الداجنة التي ارتضت أن تكون أسيرة للبشر، فرحة بما يقدمونه لها من طعام، لكنهم يذبحونها في النهاية، فعن النوع الأول يقول:

الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح
ربما تتنزل...
كي تستريح دقائق..
فوق النخيل – النجيل – التماثيل –
أعمدة الكهرباء –
حواف الشبابيك والمشربيات
والأسطح الخرسانية[1]

فهذه الطيور السابحة في الفضاء ما هي إلا كناية رمزية عن الشعراء والأدباء الذين تمسكوا بقضيتهم، وتشبثوا بحريتهم، ولم تغرهم المناصب الرسمية، أو الخضوع لتلقي إملاءات الحكام، بالرغم مما يتعرضون له من ملاحقات وتضييق. وهذه الطيور "لا تزور الأرض إلا لكي تستريح قليلًا، أو لتلتقط رزقها، وما تلبث أن تعاود تشردها، لأن السلوك الإنساني المريب يفزعها، فقد اقترن الإنسان عندها بفكرة واحدة: هي تدجينها والسيطرة عليها، وتطويعها لإرادته.."[2]

أما النوع الآخر:

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس..
مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٨٨، قصيدة (الطيور)، من ديوان (الغرفة ٨).

(٢) فضاءات الشعرية: ص ٣٣.

فانتخت

وبأعينها.. فارتخت

وارتضت أن تقأقئ فوق الطعام المتاح

ما الذي يتبقى لها.. غير سكينة الذبح..

غير انتظار النهاية

إن اليد الآدمية.. واهبة القمح

تعرف كيف تسنّ السلاح![1]

وهذه أيضًا كناية رمزية عن أولئك الأدباء والمثقفين عمومًا الذين تخلوا عن حريتهم سعيًا وراء المناصب والجوائز، وارتضوا أن يتلقوا الإملاءات والتقييدات، ويتحولوا إلى مرددين لا مبدعين، ولا يعرفون أنهم معرضون للذبح في أية لحظة! لكن في النهاية كلاهما ينتظره نفس المصير، وهو الموت، إلا أن أحدهما سيموت متنعمًا بحريته، وسيكون سقوطه الأخير على الأرض لتحتوي جثمانه:

الطيور.. الطيور

تحتوي الأرض جثمانها.. في السقوط الأخير![2]

وإن كان السقوط هنا حقيقيًا، وكذلك الموت حقيقي، إلا أن الإطار والسياق كله رمزي، يعبر عن فئتين من المبدعين، وقد اختار الطيور خصيصًا لهذا الرمز لأن "الطيور في دنيا الناس رمز للتخفف من قيود الحياة الأرضية، والسباحة في جو الفضاء بكل تحرر وانطلاق"[3]، ولهذا كان فعل السقوط مناسبًا لها، دون أن تكون له دلالة موضوعية خاصة.

أما في قصيدة (الجنوبي) فهو يصوغ واقعة سقوط من أعلى، تنتهي بالموت، فيقول:

من أقاصي الجنوب أتي.. عاملًا

للبناء

كان يصعد "سقالة" ويغني لهذا الفضاء

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٩٠. (٢) نفسه: ص ٣٩٠- ٣٩١.

(٣) أحمد غريب: رهبة الموت وأثرها في الإبداع عند الشاعر أمل دنقل، مجلة الثقافة والتنمية – مصر، عدد (٨)، يناير ٢٠٠٤م، ص: ٣٩

كنت أجلس خارج مقهى قريب..
وبالأعين الشاردة..
كنت أقرأ نصف الصحيفة..
والنصف اخفي به وسخ المائدة
لم أجد غير عينين لا تبصران..
وخيط الدماء
وانحنيت عليه.. أجس يده
قال آخر: لا فائدة
صار نصف الصحيفة كل الغطاء
وأنا في العراء[1]

في هذا المقطع يحكي موت صديق، يعمل عاملًا للبناء، سقط من علٍ، وإن كان الدكتور جابر عصفور يميل إلى أن الواقعة رمزية، تحكي عن صديق للشاعر، أتى من الجنوب معه إلى القاهرة، "حاملًا الأحلام نفسها، لكنه سرعان ما تخلى عنها بفعل الذهب المتلألئ في كل عين، فمات رمزيًا في عيني أمل، كأنه أحد عمال البناء سقط من سقالة عالية، تاركًا أمل وحده في طريق الحلم نفسه.."[2]، لكني أظن أن الواقعة حقيقية، فقد ذكر أمل هذا الصديق في سياق استدعاء من رحلوا قبله من معارفه حقيقة: الأب – الأخت – صديقه (سيد شرنوبي) – وصديقه (يحيي الطاهر عبد الله)، كما أن ذكر المهنة (عامل بناء) قرينة لكونه شخصية حقيقية، فالسقوط الرمزي من أعلى لا يتطلب هذا التخصيص للمهنة!

إذن فالسقوط من علٍ لم يكن له دلالة موضوعية عند أمل، لكنها جاءت ملائمة لصياغة فكرته عن الحرية، وعن واقعة حقيقية في حياته، ولم يكثر من استخدام هذه الصورة في شعره.

***

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٩- ٣٧٠، قصيدة (الجنوبي)، ديوان (أوراق الغرفة ٨).

(٢) قصيدة الرفض: ص ٣٣١، وانظر أيضًا: ذاكرة للشعر: ص ٤٨٨.

٩- الموت في حادثة:

ولم يستخدمها إلا في قصيدة واحدة: (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري، وهي قصيدة تنتقد الطبقية، كما تنتقد الحياد السلبي لبعض فئة المثقفين، والتزامهم الصمت إزاء القضايا والمثالب المتغلغلة في الواقع، إيثارًا للسلامة، وتفاديًا لبطش السلطة القاهرة، فجاءت افتتاحيتها على النحو التالي:

.. إطار سيارته ملوث بالدم!
سار.. ولم 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!![1]

هو هنا يحكي واقعة "حياتية" عن شاب ثري عابث يصدم عابرًا ينتمي للطبقات الكادحة، ولا يقف حتى للنظر خلفه، بل واصل سيره – وإطار سيارته ملوث بدماء ضحيته – غير مكترث بأنه أزهق روح إنسان، وحتى الشاهد الذي ينتمي لطبقة الضحية ذاتها تراجع عن اتخاذ موقف إيجابي تجاه الواقعة، بعد أن دوّن رقم السيارة استعدادًا بتقديمها إلى السلطات، ومزّق الوريقة التي دون بها الرقم، وسار غير مكترث هو الآخر بالجريمة، تفاديًا لتورطه في المشكلة! إنها صورة مريعة لسلبية الطبقة الكادحة، وشريحة المثقفين المنتسبة إليها، وإن كان الشاعر لم يكن موفقًا في استعمال لفظة "ملوث" فدم الضحية لا يفترض أن يعبر عنه بالتلويث، لكنه كان موفقًا في ختام الدفقات الشعرية بـ "ولم يهتم – ما فتحت الفم".

وبالنظر إلى عنوان القصيدة نستطيع الربط بين الحادثة والواقعة التاريخية التي يستدعيها، فالشاهد هو "الشاعر الذي يتقمص شخصية أبي موسى، الذي كان شاهدًا على حادثة

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ، قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

التحكيم، وصاحب السيارة هو معاوية بن أبي سفيان، والسيارة هي الحيلة التي من خلالها آلت الخلافة إلى معاوية عن طريق عمرو بن العاص، والدم هو دم عليّ الرامز إلى الحق الضائع من جراء الحادثة"[1]

وسبق أن بيّنا أن هذا الاستدعاء لم يكن موفقًا ولا دقيقًا، ومبنيًا على روايات باطلة ومغرضة، لكن استعمال فكرة "حادث السيارة" في التعبير عن ضياع الحق كان موفقًا، لأن ضياع الحق في الوجدان الإنساني مرتبط بفكرة "الدهس"، مع علو شأن الباطل والزيف، خاصة وأن الأمر ارتبط بشاهد سلبي، وهذا أوفق للصورة التعبيرية والواقعية على السواء.

***

١٠- الهلاك الجماعي:

وهي فكرة مستقاة من الكتب السماوية، التي تحدثت عن هلاك بعض الأمم الغابرة، كقوم نوح، وعاد، وثمود، وأصحاب الأيكة، وقوم لوط ..... إلخ. وقد استعملها في ثلاث قصائد: (بطاقة كانت هنا) - (الضحك في دقيقة الحداد) - (مقابلة خاصة مع ابن نوح)..

والقصيدة الأولى ذات موضوع ذاتي رومانسي تقليدي، تتحدث عن فشل قصة حب نتيجة ظروف اجتماعية قاسية، والعاشق يقصد دار حبيبته فيجدهم قد رحلوا جميعًا، والدار خاوية، فينخرط في البكاء الملتاع على رحيل تلك الحبيبة، على النحو المعهود والمتعارف عليه في الشعر العربي القديم، فيقول:

حبيبتي: لقد نجوت من "سدوم"
طفلك آت من مدينة الخراب
الموت ما يزال مقعيًا على الأبواب[2]

وربما كان هذا الاستدعاء لواقعة هلاك قوم (لوط) عليه السلام في مثل هذا الموقف والتجربة الشعورية فيه إفراط ومغالاة، وكأنه يريد أن يقول أن المدينة هلكت بانتهاء قصة حبه، ولم ينج

---

(١) صورة الدم في شعر أمل دنقل: ص ٢١٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٣٧، قصيدة (بطاقة كانت هنا)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

منهـا إلا هـو، وقـد أتي عليهـا مخلفًـا وراءه الخـراب، والمـوت الـذي لا يـزال قابعًـا هنـاك، لكنـه في قصيدته: (الضحك في دقيقة الحداد) كـان أكثر واقعية واقترابًا من الواقع، فقد تخلص من النزعة الذاتيـة، والأغـراض الكلاسيكية المقترنـة بهـا، واتجـه نحـو قـراءة الواقـع المجتمعي، وعمـل علـى تعريـة المثالب به، وهي الرحلة التي بدأها قبل هزيمة ١٩٦٧م، وواصلها بعد وقوع الهزيمة، فعمل في هذه القـصيدة علـى تـشريح الواقـع الـسياسي والاجتمـاعي بـشكل دقيـق، مـستعملًا التعبـير الكنـائي والصريح معًا..

وقـد استعمل صـورة الهـلاك الجمـاعي علـى سـبيل النبـوءة، وذلـك في سـياق التعبـير عـن حالـة الفوضى الفكرية والوجدانية والأخلاقية التي هيمنت على المجتمع في أعقاب هزيمة ١٩٦٧م، مع سوء الأوضاع السياسية والاقتصادية، فراح يصوغ تلك الفوضى في عبارات شعرية غير مترابطة في ظاهرها، لكنها في النهاية ترسخ المضمون الذي يريد تقديمه، حيث قال:

كنت في المقهى.. وكان الببغاء
يقرأ الأنباء في فئران حقل القمح..
فوق القردة
وهي تجتر النراجيل، وترنو للنساء
... ...
(- رفع أثمان جميع الأسمدة)
... ...
النساء – القطط – الأفراس – سمان العشاء
وعيون الرغبة الفئران تبتلّ بأصوات المواء
... ...
(- رفع سعر الصوف..)
... ... ما من فائدة!
كادت السيارة الحمراء أن تقصم ظهر السيدة
والنساء – القطط – الأفراس – يخلعن الرداء

... ...[1]

ولعل هذا المقطع تطبيق شعري لما يعرف بـ "نظرية الفوضى" (Chaos theory)، التي تشير إلى أن الأمور التي نراها مختلطة وغير مترابطة قد تكون منظمة، وتسير حسب نسق محدد، بعكس ما تبدو عليه[2]، فالشاعر هنا يلقي بعبارات غير مترابطة، ومشتتة في اتجاهات متباعدة، لكنها في النهاية تقود إلى تشريح الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع في أعقاب النكسة، من تدهور على جميع الأصعدة والمستويات، فيبدأ باستعارة تصف المذيع الأخباري بالببغاء، لأنه يردد فقط ما يملى عليه، وتصف جمهوره بفئران الحقل، والقردة التي تدخن النراجيل، وتتابع النساء في شبق، في إشارة غياب الوعي من جهة، والانحطاط الأخلاقي من جهة، اللذين نجم عنهما حالة من البلادة واللا مبالاة والاستسلام التام لتلك الأوضاع السيئة، وتتداخل هذه الصورة التي تتعلق بالوعي والأخلاق، مع أنباء ارتفاع الأسمدة والصوف، الذي يتزامن مع الانحلال الأخلاقي لفئة من النساء يصفها بالقطط، والأفراس، وسمان العشاء، في إشارة إلى مزيد من المجون والانحطاط، ثم يأتي الاستعمال الرمزي لحادثة السيارة مرتبطًا بكل هذه الظواهر، وجاء مسبوقًا بعبارة (ما من فائدة)، التي تعكس تشاؤم الشاعر وقنوطه مما يراه من تلك الأوضاع..

هذه الصور المتشعبة كلها تسير في اتجاه تقديم صورة مغرقة في التشاؤم بهذا الواقع، لهذا انتقل إلى التصريح في المقاطع التالية بوصف ما يحدث بالوباء، الذي لا يجدي معه "الحك" بالأظافر، ولا الدواء، فهو (جَرَب) أوغل في جلد المجتمع وتخطى الجلد إلى الأفئدة، على حد تعبيره:

ودعونا الله أن يكشف عنا الغمة المنعقدة
أعطنا ليلة حب واحدة
أعطنا ليلة طهر واحدة
وتنسّمنا صدى الدعوة غربلنا الهواء
لم يكن إلا.. الوباء

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٣٦- ٢٣٧، قصيدة (الضحك في دقيقة الحداد)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

(٢) من أهم ما كتب حول هذه النظرية كتاب: (نظرية الفوضى – علم اللا متوقع)، تأليف: جيمس غليك، ترجمة احمد مغربي، دار الساقي – لبنان، ط١ سنة ٢٠٠٨م.

جَرَبًا تحت الجلود:

الظفر لا يُجدي..

ولا يُجدي الدواء!

جَرَبٌ أوغل حتى الأفئدة!![1]

ثم تأتي النتيجة المنطقية لكل هذا:

يا عصافير الشتاء:

لا تلوميني.. إذا الطوفان جاء

... ...[2]

فالهلاك الجماعي هنا لم يقع بعد، وإنما سيقع مستقبلاً في ظل هذه الأوضاع السلبية التي تنذر به، وسيأتي على هيئة طوفان –كطوفان نوح– ليهلك الجميع! فالهلاك الجماعي هنا مرتبط برؤية واقعية للأوضاع المجتمعية في أعقاب هزيمة ١٩٦٧م، وما اشتملت عليه من تدهور وانحدار على جميع الأصعدة...

ويبدو أن هذه الرؤية ظلت عالقة في ذهن ووجدان الشاعر لسنوات بعيدة، لأنه بعد ست سنوات – تحديدًا عام ١٩٧٦م –كتب قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، استدعى فيها الطوفان فعليًا ليهاجم الانتهازية السياسية، ويصوغها في أقبح صورها، بعد أن قام بقلب دلالة القصة الأصلية، والانحراف بها نحو الاتجاه السياسي الكاشف للمناخ المدنس في عصر الانفتاح الاقتصادي، والبراجماتية الاقتصادية والسياسية:

جاء طوفان نوح

***

المدينة تغرق شيئًا.. فشيئا

تفر العصافير

والماء يعلو

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٤٠– ٢٤١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٤٢.

على درجات البيوت- الحوانيت- مبنى البريد- البنوك- التماثيل
(أجدادنا الخالدين)- المعابد- أجولة القمح- مستشفيات الولادة
- بوابة السجن - دار الولاية-
أروقة الثكنات الحصينة
العصافير تجلو
رويدًا..
رويدًا..
ويطفو الإوز على الماء..
يطفو الأثاث..
ولعبة طفل..
وشهقة أم حزينة[1]

وطبعًا هذه الأماكن التي ذكرها تحتمل الدلالة الحقيقية والرمزية معًا، ثم الجمع بين شهقة الأم الحزينة والأثاث والإوز إسنادًا لفعل الطفو هي حيلة درامية جيدة لاستغراق المتلقي في المشهد، وتعميق حجم الكارثة في وجدانه، لكنه بعد ذلك يقوم بقلب الدلالة الراسخة في ذهن المتلقي عن طوفان نوح الأصلي، فـ "على العكس من دلالة الطوفان في القصة الدينية – وهي تطهير الأرض من الإثم والمعصية والعصاة – نجد أن الناجين في السفينة هم (الحكماء)، والمغنون، والمرابون، وجباة الضرائب، ومستوردو شحنات السلاح، وفئات أخرى هامشية مثل السماسرة والعاهرات ..... إلخ"[2]

فالبسطاء الكادحون دائمًا هم من يتحملون فاتورة الهزائم والنكبات والمحن، ومع ذلك هم من يقفون في وجه الطوفان لحماية وطن لم يعطهم إلا الفتات، بينما الذين ينعمون بثروات الأوطان وخيراتها، هم أول من يفر من الصدام:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٩٨- ٣٩٩، قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

(٢) الشعر والموت في زمن الاستلاب: ص ٢٢٥.

صاح بي سيد الفلك – قبل حلول

السكينة:

"انجُ من بلد.. لم تعد فيه روح"

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه..

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن[1]

وبناء القصيدة ككل يقوم على أسلوب المونتاج السينمائي، من خلال تركيب وترتيب اللقطات، لا سيما الجزء الأول من القصيدة، وهو يصوغ لقطات اجتياح الطوفان للأماكن المختلفة، ويصور الأمر كما لو كان يمتلك عدسة تصوير يتنقل بها من مكان لآخر ليلتقط الصور لكل مكان وهو يغرق، وبالتالي كانت عناصر الصورة "البصرية" الطاغية على المشهد، بالإضافة إلى استعماله تفعيلة (فاعلن) كاملة، فتنقلب مع السياق إلى (فعولن)، تفعيلة بحر المتقارب، التي تكسب النص السرعة في التتابع، قبل أن يصل إلى المشهد الدرامي الذي يقف فيه "البطل" موقف الاختيار بين الفرار والنجاة، أو البقاء والهلاك، فيختار البقاء على الرغم من كل شيء:

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد — الآن – فوق بقايا المدينة

وردة من عطن

هادئًا..

بعد أن قال "لا" للسفينة

وأحب الوطن![2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٠٠.

(٢) نفسه: ص ٤٠١.

في هذا المقطع الختامي ينتزع الشاعر رؤية إيجابية وسط مكونات الصورة القاتمة، وهي: الرضا والطمأنينة بقرار البقاء والموت في سبيل الوطن، حتى وإن كان أدى إلى الهلاك، لكنه لا يرى في هذا الهلاك خسارة أو هزيمة، بل أسمى انتصار!

إذن فالشاعر استعمل فكرة الهلاك الجماعي في شعره، في التعبير عن رؤيته المستقبلية للواقع السياسي والاجتماعي في عصره، وقد سئل الشاعر في آخر حوار أجراه في حياته عن قدرة بعض الشعراء – وهو منهم – على التنبؤ بما هو قادم، فنفى ذلك تمامًا، وقال: "الشاعر يملك من الوعي بالواقع والالتصاق به ما يمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث، وليس عن طريق العرافة والكهانة، كما يريد بعض الشعراء أن يضفوه على أنفسهم، ومع ذلك وإذا أردتِ أن أحدثكِ عن المستقبل القادم فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع.. بمعنى أنه مستقبل أمة فقدت – كما قلت – حلمها، ومحاطة كلها الآن بغزو ثقافي، وفكري، وتتبنى منجزات المدنية الغربية.."[1]

***

وهكذا نجد أن أمل دنقل لم يكتف باستعمال مفردات الموت وحدها في شعره، بل استوعب ألوان الموت وأسبابه – أو أكثرها – في جميع نتاجه الشعري، المبكر والمتأخر، وقد ضمّن شعره صورًا شتى للموت في مختلف الموضوعات الذاتية والغيرية، وصاغها بطريقته المعهودة التي تجمع بين فنون الأدب الشعرية والنثرية، علاوة على الأسلوب السينمائي الذي يعتمد على اللقطات والمكونات البصرية، مع إحكام المفارقات الذهنية والوجدانية، ونظم النسيج المتشابك من الصور البيانية، والرمزية..

وبذلك يتأكد حضور الموت بشكل مكثف في نتاج أمل دنقل الشعري، وأتمنى أن أكون قد وفقت في إثبات ما ذهبت عليه، وأقمت عليه بحثي هذا.. ولا يتبقى لنا سوى أن نعرف كيف كانت رؤية أمل دنقل للموت، وفلسفته.. وهو موضوع المبحث القادم والأخير بإذن الله تعالى..

***

(١) حوارات أمل دنقل: ص ١٣٥.

٣- فلسفة الموت عند أمل دنقل

هذا هو العالم المتبقي لنا: إنه الصمت
والذكريات.. السواد هو الأهل والبيت
إن البياض الوحيد الذي نرتجيه
بياض الكفن!

..

[إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه – د: أوراق الغرفة (٨)]

=======

- "لو سألتني عن الموت فأنا لا أخشاه، لكن أكثر ما يعذبني في موتي هو بكاء أمي، وعذاب (عبلة) من بعدي!"[١]

كانت تلك كلمات شاعرنا أمل دنقل التي أفضى بها إلى صديقه الشاعر عصام غازي قبل وفاته بزمن يسير..

- "حينما تريني عاجزًا تمني لي الموت، فهو رحمتي الوحيدة"[٢]

كانت تلك كلماته لزوجته قبيل النهاية بأمد قصير..

وفي رثائه لصديقه الأديب (يحيي الطاهر عبد الله)، الذي رحل قبله في أبريل ١٩٨١م قال:

ليت "أسماء" تعرف أن أباها صعد
لم يمت
هل يموت الذي كان يحيا
كأن الحياة أبد![٣]

---

(١) الجنوبي: ص ١٢١.
(٢) نفسه: ص ١٤٦.
(٣) الأعمال الكاملة: ص ٣٧٠، قصيدة (الجنوبي)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

السؤال المطروح ها هنا: هل كان أمل حقًا لا يخشى الموت؟

وإن كان الأمر كذلك فعلًا فلم كان حضور الموت بهذه الكثافة في شعره، إن لم يكن يخشاه؟

الإجابة على هذا السؤال لن تتم إلا عبر قراءة متمعنة ومتفحصة لشعر أمل، لا سيما المواطن التي قام فيها بتوظيف مفردات الموت، ومزجها بالتراث الإنساني، ووقائع الحياة اليومية، علاوة على العوالج النفسية الداخلية، وسوف نخلص من هذه القراءة المتمعنة إلى: أن نظرة أمل للموت أوسع – وأعمق، وأبعد – بكثير من تلك الحالة "البيولوجية" التي تصيب الكائنات الحية، فتنزع عنها صفة الحياة وخصائصها الحيوية.

إن الموت – في نظر أمل – ليس هو تلك الحالة البيولوجية التي تصيب البدن، أو سكون الجسد، وانسحاب علامات الحياة منه، بالمفهوم العلمي، ولا مجرد انفصال للروح عن البدن، وانتقالها إلى عالم الخلود بالمفهوم الديني والفلسفي.. بل الموت – في نظر أمل –: حالة نفسية وإنسانية تصيب مشاعر الإنسان وانفعالاته في علاقته بالمجتمع والعالم حوله، وهو على قيد الحياة البيولوجية..

ولكي نستوعب الأمر أكثر، لنطالع معًا هذا المطلع الافتتاحي من قصيدته (يوميات كهل صغير السن)، يقول أمل:

أعرف أن العالم في قلبي.. مات!
لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات:
أنبش قلبي.. أخرج هذا الجسد الشمعيّ
وأسجّيه فوق سرير الآلام
أفتح فمه.. أسقيه نبيذ الرغبة
فلعلّ شعاعًا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة
لكن.. تتفتت بشرته في كفي

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١١١، قصيدة (يوميات كهل صغير السن)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(٢) قصيدة الرفض: ص ٥٤١.

لا يتبقى منه.. سوى: جمجمة.. وعظام![1]

ولنطالع توقيت كتابة القصيدة: وهي غير مؤرخة – للأسف – لكنها تنتمي لديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) الذي صدر عام ١٩٦٩م، وكتبت بعض قصائده قبيل الهزيمة في ٦٧، مثل (كلمات سبارتاكوس – العشاء الأخير – الأرض والجرح – حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، وأغلب قصائد الديوان كتبت بعد وقوع الهزيمة.. وأغلب الظن أن (يوميات كهل صغير السن) تتبع ما بعد النكبة، لأن روح "الهزيمة" تسري فيها على جميع الأصعدة، وإن كان الدكتور جابر عصفور خمّن أنها كتبت قبل الهزيمة[2].

ثم لنطالع هذه المفردات والعبارات التي اشتمل عليها هذا المقطع الافتتاحي: (أنبش – الجسد الشمعي – سرير الآلام – الأطراف الباردة الصلبة – تتفتت بشرته – جمجمة – وعظام).. وكلها تغذي الصورة المركبة التي يقوم بصياغتها، وتنسج – مجتمعة – المدلول الذي يرمي إليه.. كما نطالع الأفعال المضارعة: (أعرف – يكف – تنغلق – أسجيه – أنبش – أخرج – أسجيه – أفتح – أسقيه – يعود – تتفتت – يتبقى) في مقابل فعل ماضٍ واحد، هو: (مات).. وهذا الفعل جاء بصيغة الماضي على سبيل التقرير.. بينما الأفعال المضارعة تفيد استمرار تبعات تقرير هذا الموت، وهذا الاستمرار يؤدي إلى تغلب الوضع الراهن واستقراره.. فهو يستخدمها لتثبيت حالة الركود والتلاشي التابعة للموت، مما يزيد من قتامة الصورة المركبة التي صاغها.

لكن من – أو ما – الذي مات؟ جاء المقطع مصرحًا بالإجابة: إنه العالم، أو – على الأصح – إحساس هذا الكهل الشاب بالعالم، وإدراكه معطيات الحياة من حوله، وهذا يعكس الإحساس المطلق بالهزيمة على جميع المستويات، فالهزيمة – في تقديره – "موت"، وجاء عنوان القصيدة بما يحمله من مفارقة معبرًا عن مضمونها (يوميات كهل صغير السن)، إنه الشاب الذي جعلت منه الهزيمة كهلًا، مشبعًا بالوهن والإحباط، ثم جاءت المقاطع التالية ترصد لنا جزئيات ووقائع الحياة اليومية لهذا الشاب المهزوم، فنجد شابًا يراقب حبيبته العابثة وهي تلهو مع الآخرين، وهو عاجز فعل شيء، ويكتفي بالمراقبة، وهذه هزيمة قاسية على الصعيد العاطفي:

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١١٢.

وفي المساء، في ضجيج الرقص والتعانق
تنزلقين من ذراع إلى ذراع!
تنتقلين في العيون.. في الدخان العصبي.. في سخونة الإيقاع
وفجأة ينسكب الشراب في تحطم الدوارق
يبل ثوبك الفراشيّ.. من الأكمام حتى الخاصرة!
وحين يفغر المغني فمه مرتبكًا
تنفجرين ضحكا!
تشتعلين ضحكًا![1]

هذه الصورة "السينمائية" بمفردات: العبث والمجون التي تحملها، ترصد لنا عمق الشعور بالهزيمة في قلب هذا العاشق الذي يراقب من بعيد، والاستسلام التام لتلك الهزيمة، والعجز عن دفعها ومقاومتها..

وفي مقطع آخر يقدم لنا مشهدًا سينمائيًا يرصد موت شاب وهو ينزف، دون أن يجد من ينقذه، وهو يطرق باب صديقه، لكن الباب لا يفتح، أي أن النجدة لم تأت حتى من الصديق المقرب:-

يتدفق من قبضتي المجروحة خيط الدم
يترقرق.. عذبًا.. منسابًا.. يتساند في المنحنيات
تغتسل الرئتان المتعبتان من اللون الدافئ
ينفثئ السم..
يتلاشى الباب المغلق.. والأعين.. والأصوات
... وأموت على الدرجات![1]

وينتقل إلى مشهد آخر يرصد هزيمة فتاة فقيرة أمام ذئب بشري يطمع في جسدها:-

(.. عينيه هاتين اللتين

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١١٥- ١١٦.

تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتين!)
وعندما ترشقه بنظرة كظيمة
فيسترد لحظة عينيه: يبتسم في نعومة
وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين
... ...
في آخر الأسبوع
كان يعد – ضاحكًا – أسنانها في كتفيه
فقرصت أذنيه
وهي تدس نفسها بين ذراعيه.. وتشكو الجوع[1]

إن أمل يستغل وقائع الحياة اليومية في رصد الهزيمة بكل صورها، ويختار منها ما يخص (الطبقة الكادحة) لأنها الطبقة التي لا تغترف من ثمار النصر، لكنها وحدها تدفع فاتورة الهزيمة إذا وقعت..

وفي هذا المقطع ينقل لنا هزيمة زوج ضعيف، بنفس العدسة السينمائية التي يستعملها:

مُذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفة
وهي تطيل الوقفة في الشرفة!
واليوم!
قالت إن حبالي الصوتية تقلقها عند النوم!
.. وانفردت بالغرفة!![2]

وهكذا تستمر وقائع الهزيمة بمفرداتها، ومنبعها الحياة اليومية، حتى يصل إلى المقطع الختامي المشابه لمطلع الافتتاح، فيقول:

..العالم في قلبي مات..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١١٦- ١١٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١١٩.

لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات
أخرجه من قلبي.. وأسجّيه فوق سريري
أسقيه نبيذ الرغبة
فلعلّ الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة
لكن.. تتفتت بشرته في كفي
لا يتبقى منه.. سوى: جمجمة.. وعظام!
... ... وأنام![1]

لقد أزال لفظة (أعرف) لأن المعرفة إدراك، وهذا الإدراك امّحى تمامًا، كما أزال لفظة (الآلام)، لنفس الغرض، فبعد الموت لا آلام، في حين أبقى على مفردات التلاشي والتفتت والانهيار، ثم ختم بكلمة (وأنام) للدلالة على استمرار هذا الموت والتلاشي يوميًا، فهو موت متكرر لا نهائي!

فالقصيدة تسير في إطار (يوميات) شخص مهزوم، وهذه اليوميات تأخذ "شكل الدائرة في تعاقبها، فهي تبدأ من نقطة تتباعد عنها، خلال مشاهد متوازية الدلالة، كأنها حركات لحن متتابع السمات، متباعدها، لكنه لا يفارق بدايته إلا ليعود إليها في النهاية مذكرًا بالبداية نفسها، ومؤكدًا دلالتها الإيقاعية.."[2]

ورأى د. صابر عبد الدايم أن القصيدة : "تشكل الموت في صورة جديدة عند أمل دنقل، إنه الموت النفسي الناشئ عن صدمة الإنسان في المجتمع من مفارقات وتناقضات، واصطدام الفطرة الإنسانية بالسلوكيات الفاسدة الغالبة على حركة المجتمع".. ويستطرد بعد ذلك: "والقصيدة تتشابه بدايتها مع نهايتها، وكأن هذا التصور حركة اجتماعية دائرية تبدأ من حيث تنتهي، وتعود مرة أخرى لنقطة البدء، فالبداية تعانق النهاية"[3]اهـ

أي أن الدكتور عبد الدايم يتفق معنا في أن الموت عند أمل يتجاوز تلك الحالة البيولوجية المناقضة للحياة، ويشير إلى الموت النفسي الذي تشبعت به قصيدة (يوميات كهل صغير السن)،

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٢٠.
(٢) قصيدة الرفض: ص ٥٤٢.
(٣) ثنائية الموت والحياة: ص ٢٢٢.

وما احتوته من مقاطع أشبه بمشاهد سينمائية ترصد واقع الحياة اليومية التي تجسد تلك الهزيمة النفسية الصارخة، والمنبثقة من هزيمة ٦٧.

ولهذا كانت رؤية أمل للقضايا الوطنية والقومية، وحتى الموضوعات الذاتية، مقترنة بحضور الموت، لأنه رأى هزيمة كل القيم الإنسانية والوطنية بعينيه في تلك الحقبة التي عاشها، فعلى الصعيد الذاتي حين نتأمل رفضه لواقع المدينة الذي تهاوت فيه قيم الأصالة، قياسًا بعالم القرية – الذي جاء منه – ولم يزل متشبعًا بتلك الأصالة، فيسطر قصيدته الرائعة: (مقتل القمر)، التي يبدأها – كعادته – بمطلع قوي صادم، فيقول:

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينة:
"قُتل القمر"!
شهدوه مصلوبًا تدلى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة
من صدره!
تركوه في الأعواد..
كالأسطورة السوداء في عيني ضرير[1]

بداية صادمة ومحيرة، أي قمر هذا الذي قتل؟ ولم يكتف القتلة بقتله، بل صلبوه، وجاء اللصوص لينهبوا مقتنياته الثمينة.. إنها طريقة قتل وحشية.. ومن المؤكد أن القارئ سينطبع في ذهنه أنه ليس ذاك القمر الذي نراه منيرًا في السماء، حتى يصل إلى هذا المقطع:

وتقول جارتنا الصبية:
– "كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يهديني قوارير العطور
فبأي ذنب يقتلونه؟

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٤، قصيدة (مقتل القمر)، الديوان بالاسم نفسه.

هل شاهدوه عند نافذتي – قبيل الفجر – يصغي للغناء؟![1]

إنه يتحدث عن القمر نفسه، الذي يطل في السماء، مما يعني أن القمر ها هنا رمز، ولكن لأي شيء يرمز؟ قبل أن نبحث عن الإجابة، لنعرف: أين وقعت هذه الجريمة؟ ومن الذي فعلها؟

دثرته بعباءته

وسحبت جفنيه على عينيه..

حتى لا يرى من فارقوه!

وخرجت من باب المدينة

للريف:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة[2]

إذن فالجريمة وقعت في المدينة، والذين ارتكبوها: هم أبناء المدينة، لكننا لم نعرف بعد ما الذي قتل تحديدًا؟ ما كينونة هذا القمر، وإن كان السطر الأخير يعطينا إشارة للمقصود: (شوارع الأسفلت والدم والضغينة): فالأسفلت يشير إلى اليبوس والقسوة، والدم: يشير إلى الألم والعنف، والضغينة معروفة: الكراهية والحقد.

ثم وصف الأبوّة للقمر بالنسبة إلى أبناء القرية: (أبوكم)، وهم يقرون بهذه النسبة في ردهم:

– "ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت

بالأمس طول الليل كان هنا

يقص لنا حكايته الحزينة![3]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٦.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٣٦.

فهم يتفقون معه في أن نسبة القمر إليهم كأب، لكنهم يؤكدون على أنه لم يزل حيًا لم يمت، ويشهدون برؤيته طوال الليل، في الوقت الذي يزعم هو فيه أنه رآه ميتًا، ويصر على رأيه، وفي المقابل هم يصرون على قولهم:

بيديّ هاتين احتضنته

أسبلتُ جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!

قالوا: كفاك.. اصمت

فإنك لست تدري ما تقول

قلت: الحقيقة ما أقول

قالوا: انتظر

لم تبق إلا بضع ساعات

ويأتي![1]

هذا هو الحل الفاصل لذاك الخلاف، الانتظار حتى الليل ليروا هل القمر ما زال حيًا كما ادعوا هم، أم مات حقًا كما زعم هو.. وكان الأمر كما قالوا هم:

حط المساء..

وأطل من فوق القمر

متألق البسمات.. ماسيّ النظر[2]

فتكون الحيرة من نصيبه هو.. فالقمر لم يزل حيًا ينشر نوره الفضي الجميل على الوجود، مما يدعوه للتساؤل:

- يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا

فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟

قالوا: غريب

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦- ٣٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٧.

ظنه الناس القمر

قتلوه.. ثم بكوا عليه

ورددوا: "قتل القمر"

لكن أبونا لا يموت

أبدًا أبونا لا يموت![1]

فالقمر هو رمز: النقاء، والأصالة، وكل القيم النبيلة التي لم تزل حية في عالم القرية الذي أتى منه شاعرنا، وافتقده في عالم المدينة المادي الصارخ، الذي لا يرحم.. كما أنه يشير إلى الزيف والبهرجة في عالم المدينة، وما ينطوي عليهما من الخداع.. ويؤكد هذا المعنى في قصيدة أخرى يصرح فيها برأيه في عالم المدينة وأهلها، في كلمات بسيطة موجزة، ومتجانسة، فيقول:

الناس هنا – في المدن الكبرى – ساعات

لا تتخلف

لا تتوقف

لا تتصرف

آلات.. آلات.. آلات[2]

إن تكرار النفي يرسخ الصفة السلبية، ويؤكد على نقيضها: القسوة وفتور المشاعر، وانعدام الروابط الإنسانية، وتكرار لفظ (آلات) تلخيص مكرر لمدلولات النفي السابق. واستخدام (الساعات) كمشبه به للدلالة على الحركة الدائبة، لكنها حركة خالية من المشاعر.. وهكذا "لا يخلو شعر أمل دنقل من نزعة رومانتيكية، بعض ملامحها قائم على رفض المدينة وقيمها، والانحياز إلى الريف وقيمه النقية.."[3]اهـ.

أي أن ما صدم أمل في عالم المدينة هو: ضعف الروابط الإنسانية بين أهلها، فضلًا عن قسوتها على الوافدين الغرباء من الأرياف المحيطة، أو من الجنوب مثل شاعرنا.. هؤلاء الوافدون

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤٥، قصيدة: (ماريا)، من ديوان: (مقتل القمر).

(٣) فضاءات الشعرية: ص ١٨.

المشبعون بقيم الأصالة والنبل والمشاعر الفياضة يصطدمون بهذا العالم المادي الفظ، وقد رأى أمل في هذه المادية الفظة موتًا للقيم النبيلة، والنقاء والأصالة، التي يتشبع بها عالم القرية الذي جاء منه.. ومن ثم رأى القمر – الأصالة والنقاء والقيم النبيلة – مقتولًا شر قتلة في المدينة، بينما هو لا يزال حيًا ساطعًا في القرية! واستخدام وصف (الأب) للقمر، في نسبته لأهل القرية موفق جدًا لتقريب النسبة بين أهل القرية وقيمهم الأصيلة، بحيث لا ينفك كلاهما عن الآخر، كرابطة النسب بين الآباء والأبناء، وفي نفس الوقت تجريد أهل المدينة من تلك القيم والأصالة، كنفي النسب العائلي عن الغرباء!

فأمل يعتقد – منذ مراحل حياته المبكرة – أن ضياع الأصالة والقيم الإنسانية النبيلة موتًا!!

***

*** الاستبداد.. موتًا:**

كان إيمان أمل دنقل بالحرية عميقًا وراسخًا لأبعد الحدود، وذلك لطبيعته المتمردة التي تبدت منذ مطلع حياته الإبداعية، قبل أن تنطلق إلى الآفاق مع ميلاد قصيدته الشهيرة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي كانت بمثابة شهادة ميلاد جديدة له في عالم الأدب.

وقد كتب هذه القصيدة سنة ١٩٦٢م في أجواء قاتمة جدًا في تاريخ الإبداع، حيث عانت طبقة المثقفين والأدباء من التضييق والخنق والتنكيل من قبل السلطة وقتذاك، وفتحت السجون أبوابها لهم على مصاريعها، في الوقت الذي كانت فيه تلك السلطة تحظى بجماهيرية ضخمة بين الجموع غير المثقفة، وما يحمله هذا التأييد الجماهيري من مباركة لمزيد من الخنق والتنكيل لطبقة المثقفين والأدباء، مما خلق مناخًا كئيبًا للفكر والإبداع، رآه أمل دنقل بوضوح، وجعله يستحضر (الموت).. إنه موت الحرية.. وموت الأمل في واقع يحترم الفكر والإبداع.. فخرجت قصيدته تحمل المفارقات المتعددة، على عدة مستويات: الديني والتاريخي والفلسفي والأدبي..

وقد قام في هذه القصيدة باستدعاء واقعتين تاريخيتين من التراث الروماني: واقعة إخماد ثورة العبيد في روما، وشنق قائدها، وواقعة الحرب بين قرطاجة وروما، التي ظهرت فيها بطولة (هانيبال) – (حنبعل) –كقائد محنك، كاد أن يوقع هزيمة ساحقة بالإمبراطورية الضخمة المترامية..

لكنه في استدعاء الواقعة الثانية قام بتغيير وقائعها، فنسب الهزيمة الساحقة لقرطاجة لا روما، وهو هنا يستخدم قرطاجة كرمز للحرية، وحكم عليها بالهزيمة وفق الواقع المعاصر، على عكس ما يقوله التاريخ:

وفي المدى: قرطاجة بالنار تحترق
قرطاجة كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق
يا إخوتي: قرطاجة العذراء تحترق![1]

والتكرار لإعلان احتراق قرطاجة جاء وفق الغرض التقليدي والعتيد للتكرار: التأكيد، مع إضفاء مزيد من اللوعة، وتعميق المأساة في وجدان المتلقي..

إن أمل يعلن من خلال هذا التأريخ الجديد موت الحرية، وانتصار الاستبداد، والتسلط السياسي، الذي يمثله بالعنكبوت الذي ينسج الموت:

فالانحناء مر..
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى[1]

وبعد هذه القصيدة بعام واحد كتب أمل قصيدة أخرى عمد فيها إلى تعرية هذا الواقع السلطوي القامع والقاهر للحرية، والخانق للكلمة، قام فيها برسم صورة مبتكرة لموت الحرية، وهو يمثلها بالريح التي اختبأت من المماليك لرفضها مواصلة القيام بأرجحة الأجساد الميتة شنقًا:

"الرياح" اختبأت في القبو.. حتى تستريح..
.. فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة..
ووقفنا نحرس الباب.. ونحمي الأروقة
بينما خيل المماليك تدق الأرض بالخطو الجموح
يقتفون الأثرا

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٨، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

يسألون الدرب عن خطوة ريح فيه.. عن أية ريح!
فنغض البصرا
ومضوا.. والسنبك المجنون يهوي.. فيصب الشررا
وتواروا في الحواري الضيقة
.. نحن عدنا نحمل البشرى لها
وهتفنا باسمها
وهززنا كتفيها.. عبثًا..
وتدلت رأسها في راحتينا.. ميتة![1]

فخيل المماليك يمثلون تلك السلطة المستبدة القاهرة، الذين يطاردون الريح لأجل تسخيرها لأرجحة الأجسام المشنوقة، وحراس الحرية – الذين ينتمي إليهم الشاعر – لم يكن بوسعهم إلا تضليل هذه السلطة، وهم يغضون البصر رهبة وخشية، لكن هل هذا كافٍ لحماية الريح/ الحرية من السلطة؟ بالتأكيد لا.. ولهذا ختم المقطع بتقرير موتها على الرغم من التدابير التي اتخذها حراسها!

إن أمل يعلن بوضوح أن فقدان الحرية موت.. وهو الإعلان الذي تكرر كثيرًا في ثنايا شعره، ونجده أوضح ما يكون في قصيدة كتبها بعقد السبعينيات، وعنون لها بحرفين اختصارًا لاسمه، كأنه يقدمها كسيرة ذاتية له، باعتباره أحد الحالمين بالحرية، والمناضلين من أجلها، ونطالع منها هذا المقطع الذي بدأه بمشهد شنق أحد المطالبين بتلك الحرية:

تصرخين.. وتخترقين صفوف الجنود
نتعانق في اللحظات الأخيرة..
في الدرجات الأخيرة.. من سلم المقصلة..
أتحسس وجهك!

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٤- ٨٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٥٧، قصيدة (العشاء الأخير)، من ديوان (زرقاء اليمامة).

(هل أنتِ طفلتي المستحيلة أم أمي الأرملة؟!)
أتحسس وجهك
(لم أكُ أعمى..
ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي بملف اعترافي
لتنظره السلطات.. فتعرف أني راجعته كلمةً.. كلمةً..
ثم وقعته بيدي..
ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي
إلى الموت!
لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ بعد
انتهاء المحاكمة العادلة!)[1]

هذه الصورة المروعة للقهر في أتعس أشكاله، والمصحوبة بكوميديا سوداء تسخر من هذا الظلم القاهر، مع المونولوج الداخلي الذي يبرز لواعج هذا القهر النفسية، تقود إلى الرؤية التي تمثل محصلة أو نتاج مفردات القهر هذه، وهي:

زمن الموت لا ينتهي يا ابنتي الثاكلة

وزمن الموت هو زمن القهر والاستبداد وغياب الحرية، فالاستبداد موت، والحرية هي "ما تمنح المرء القدرة على الفعل والحلم والتخيل، الحرية هي ما تجعل المرء قادرًا على التصالح مع نفسه، ليحقق الحياة والاستمرار والخلود، لكن فقدان الحرية هو قمع لكل شيء، للرغبات والطموح ومتع الحياة، فقدان الحرية هو زمن الموت الذي لا ينتهي، وهو فقدان للحياة والفعل والحلم.."[2]، إن الشاعر ينقلنا إلى أجواء الاستبداد بدءًا بإهدار حرية الإنسان، وحرمانه أبسط حقوقه القانونية والإنسانية، حتى في الحصول على محاكمة عادلة، هذا "الاستبداد/ الموت" الذي يتهدد حياة "المواطن/ الحمامة" حتى في بيته، موضع أمنه:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٩- ٢٩٠، قصيدة (سفر ألف دال)، من ديوان (العهد الآتي).

(٢) مصطفى بيومي عبد السلام: إشكالية الموت والحياة: قراءة في سفر ألف دال، مجلة: جسور، العدد (١)، يناير ٢٠٠٢م، ص: ١٤١.

وأنا لست أول من قال في السوق:

إن الحمامة – في العش – تحتضن القنبلة![1]

وهكذا كانت نظرة أمل دنقل للاستبداد باعتباره "موتًا"..

***

*** الطبقية.. موتًا:**

كانت لأمل تجربة مريرة مع الفقر بعد وفاة أبيه، مع فقدان ميراثه، ووقوفه عاجزًا أمام هذا الاستلاب، مما جعله يتنبه – في مرحلة مبكرة – إلى اختلال ميزان العدالة الاجتماعية بين طبقات المجتمع المختلفة، وجعله يرى المجتمع يسير بالمنطق الحيواني: القوي يأكل الضعيف، فيما يشبه السلسلة الغذائية، مما يعني حرمان بعض الطبقات من أكثر حقوقها لصالح طبقات أخرى متسلطة، وهو ما عبر عنه صياغة بقوله:-

من يلتهم الحمل الجائع

غير الذئب الشبعان؟[2]

وعندما ارتحل أمل إلى الشمال استطاع أن يرى العالم من مساحة أوسع، ليصطدم بتفشي هذه الطبقية في كل مكان، بل إنه يكتشف أن أنظمة المجتمع نفسه: السياسية والاقتصادية، ومكوناته الثقافية ترعى هذه الطبقية وترسخها عبر الأزمان.. فاندفع أمل يهاجم تلك الطبقية المتوحشة، التي اقترنت في وجدانه بـ (الموت) لسقوط المجتمع في إطار علاقة (الذئب/ الحمل)، وقد اختار أمل – طواعية – الانضمام لصفوف الجماهير الكادحة المحرومة/ الحمل، وتتوالى القصائد التي تنتقد هذه الظاهرة، وتهاجم ذاك (الذئب الشبعان).. وكان أشهرها، وأكثرها عمقًا: (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) – (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) – (سفر التكوين) – (سفر الخروج) – من أوراق أبي نواس).. وفي جميع تلك القصائد تتجسد الطبقية في صورة الموت!

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٩٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٢٧، قصيدة (موت مغنية مغمورة)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

فالقصيدة الأولى يفتتحها بمشهد معبر عن الطبقية في أكثر صورها توحشًا، حين يقوم أحد الأثرياء العابثين بدهس أحد الفقراء بسيارته، ويواصل طريقه بعدها بعدم اكتراث، وفكرة "الدهس" لها تعلق كبير بآثار الطبقية المجتمعية:

..إطار سيارته ملوث بالدم!
سار.. ولم يهتمّ!![1]

وإذا كانت افتتاحية القصيدة بهذه الشناعة، فالختام كان أكثر شناعة، حيث تشكل في رؤيا شديدة القتامة تحمل نبوءة كارثية:

(ويكون عام.. فيه تحترق السنابل والضروع
تنمو حوافرنا – مع اللعنات – من ظمأ وجوع
يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!
ينمو صديد الصمغ في الأفواه..
في هدب العيون.. فلا ترى!
تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر!
ويموت ثدي الأم.. تنهض في الكرى
تطهو على نيرانها الطفل الرضيع!![2]

وبالعودة إلى تاريخ كتابة القصيدة سنجدها مؤرخة بشهر مارس سنة ١٩٦٧م، أي أن أمل قد تنبأ بالهزيمة قبل وقوعها، ووجّه اتهامه مباشرة إلى الطبقية المهيمنة على المجتمع كسبب رئيس لتلك الهزيمة!

ولذلك فلا نعجب حينما نرى أمل يخرج عقيب وقوع الكارثة بأيام قليلة مستدعيًا شخصية (عنترة بن شداد) الفارس المنكود، أشهر ضحايا الطبقية عبر التراث العربي على الإطلاق، لينعى لنا الهزيمة المريرة، ويؤكد على اتهام الطبقية ورعاتها القائمين عليها، ويحملهم المسئولية كاملة:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٦٥، قصيدة: (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، من ديوان (زرقاء اليمامة).
(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٦٩- ١٧٠.

قيل لي: "اخرس.."
فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممت بالخصيان!
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتز صوفها..
أردّ نوقها..
أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان
دعيت للميدان!
أنا الذي ما ذقت لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شان
أدعى إلى الموت.. ولم أدعَ إلى المجالسة[١]

إن الشاعر ينقل لنا في هذا القصيدة صوت الطبقة الدنيا من المجتمع، تلك الطبقة التي لم تحصل على شيء من حقوقها إلا أقل القليل، ومع ذلك هي التي تتحمل فاتورة الشدائد وحدها، وهي التي تبادر إلى الموت والخطر في سبيل إنقاذ الوطن، وهي وحدها التي تتكبد هول الهزيمة، وتتجرع مرارتها..

وفي (أوراق أبي نواس) يبين لنا مدى هيمنة الطبقية على أركان المجتمع، ووطأتها على الفقراء في كلمات بسيطة جدًا:

من يملك العملة يمسك بالوجهين
والفقراء بينَ بينْ![٢]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩٧- ٩٨، قصيدة: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، الديوان بالاسم نفسه.
(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣١٢، قصيدة: (من أوراق أبي نواس)، من ديوان (العهد الآتي).

أما قصيدته: (سفر التكوين) فالطبقية هي محور القصيدة ككل، وموضوعها الرئيس، حيث يظهر فيها مدى قبح تلك الطبقية، ووطأتها على الفقراء، في صورة مركبة مفعمة بالقبح والقسوة، فيقول:

ورأيت ابن آدم ينصب أسواره حول مزرعة الله
يبتاع من حوله حرسًا.. ويبيع لإخوته الخبز والماء
يحتلب البقرات العجاف لتعطي اللبن
قلت: فليكن الحب في الأرض.. لكنه لم يكن
أصبح الحب ملكًا لمن يملكون الثمن(١)

فإسناد المزرعة إلى (الله) ينتزعها من أيدي البشر، وبالتالي ينفي الركيزة الأساسية للطبقية، وهي فكرة التملك، التي آلت إلى استبداد الأغنياء بثرواتهم، وطغيانهم على الفقراء، ومستند هذا الإسناد ديني نجده في قول الله تعالى: {وَآتُوهُمْ مِنْ مَالِ اللَّهِ الَّذِي آتَاكُم} [النور: ٣٣]، وكذا في قوله جل شأنه: {وَأَنْفِقُوا مِمَّا جَعَلَكُمْ مُسْتَخْلَفِينَ فِيهِ} [الحديد: ٧] واستخدام مفردات مثل (أسواره – حرسًا – يحتلب) تعزز وحشية هذه الطبقية، وكذلك (يبيع لإخوته)، والبقرات العجاف استعارة للطبقات الكادحة التي يتم انتهابها واستلابها بفعل هذه الطبقية الوحشية، وهي صورة تعبيرية قوية للغاية.

ثم تزداد الصورة قبحًا في المقطع التالي، وهو يستدعي مفردات الموت في أشنع ألفاظها:

أصبح العدل موتًا.. وميزانه البندقية..
أبناؤه صلبوا في الميادين، أو شنقوا في زوايا المدن
قلت: فليكن العدل في الأرض، لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكًا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم
بالطيلسان – الكفن
... ...

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٦٥- ٢٦٦، قصيدة: (سفر التكوين)، من ديوان (العهد الآتي).

ورأي الرب ذلك غير حسن![1]

والطيلسان: هو "ضرب من الأوشحة يلبس على الْكَتف، أَو يحيط بالْبدنِ خالٍ عن التفصل والخياطة، أَو هو ما يعرف في العامية المصرية بالشال"[2]. وقرن بينه وبين الكفن، وقبلها أسند العرش إلى "الجماجم" ليؤصل نظرته إلى الطبقية باعتبارها موتًا.. ومن ثم جاءت دعوته إلى التمرد والثورة ضد هذا الموت "المعنوي"، حتى لو آل إلى الموت "البيولوجي" الحقيقي:

قلت: فلتكن الريح في الأرض، تكنس هذا العفن
قلت: فلتكن الريح والدم.. تقتلع الريح هسهسة
الورق الذابل المتشبث.. يندلع الدم حتى الجذور
فيزهرها ويطهرها، ثم يصعد في السوق
والورق المتشابه، والثمر المتدلي..
فيعصره العاصرون نبيذًا يزغرد في كل دنْ[3]

فهو لا يعد الموت "البيولوجي" خطرًا، بل هو وسيلة للتحرر من الموت المتشكل في صورة الطبقية المقيتة، التي أخضعت وقهرت البسطاء، واغتالت أحلامهم، وحرمتهم حتى الأمل النبيل في الغد.. ومن ثم يدعو للثورة ضد هذا الواقع الدنس، فالثورة هي "الريح" الكاسحة التي تكنس عفن الظلم الاجتماعي، والقهر السياسي، وهو يضع مفردات: (تكنس)، و(تقتلع)، و(يزهرها ويطهرها)، في مقابل مفردات (العفن)، و(الورق الذابل).. كما يسوق تقابلًا ضديًا آخر في: "طبيعة المفردات: (الدم) من جهة، و(النبيذ)، و(الفراديس)، و(جنة عدن)، بل التناقض بين الأفعال المسندة له بين: (يندلع) – وحقله النار – و(ينساب) – وحقله الماء – غير أننا لو وضعنا مجموعة أساطير الموت والبعث التي عرفتها المنطقة – (أوزوريس المصري، وتموز العراقي) على سبيل المثال – لتبيّنا أن التناقض الظاهري عين قصد الشاعر، فلا فردوس بلا تضحيات.."[1] بما يعني: لا عدل ولا حرية بدون ثورة!

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٦٦.
(٢) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية: (٢ / ٥٦١)، دار الدعوة.
(٣) الأعمال الكاملة: ص ٢٦٨.

وهذه الثورة "ترتبط بهدف أصيل، وغاية إنسانية عامة، هي تحقيق العدالة والحرية، وسيادة العقل، فلا بد أن تكون الثورة من أجل المأسورين والمقهورين، والجياع في الأرض"[٢].. ومن ثم يعلن انحيازه إلى هؤلاء الفقراء المحرومين بكل فخر:

هذه الأرض حسناء.. زينتها الفقراء.. لهم تتطيب..
يعطونها الحب.. تعطيهم النسل والكبرياء
قلت: لا يسكن الأغنياء بها،
الأغنياء الذين يصوغون من عرق الأجراء نقود زنا..
ولآلئ تاج وأقراط عاج.. ومسبحة للرياء
إنني أول الفقراء الذين يعيشون مغتربين..
يموتون محتسبين لديَّ العزاء
قلت: فلتكن الأرض لي ولهم![١]

في هذا المقطع يصوب الشاعر سهامه الإبداعية تجاه الطبقة العليا المهيمنة، والمستنزفة لخيرات الوطن، وحقوق البسطاء، فينسج لهم الصورة المركبة القبح المكونة من: نقود الزنا – ومسبحة الرياء، بجانب: اللآلئ، والتيجان والأقراط..

هذه الطبقة التي لا تبالي بهموم الوطن، ولا أحلام طبقاته الأخرى، بل تقف ضد ذلك كما نرى في (سفر الخروج) في هذه اللقطة السينمائية التي رصدها بشعره:

"انظروا" هتفت غانية
تتمطى بسيارة الرقم الجمركي..
وتمتمت الثانية:
سوف ينصرفون إذا البرد حلّ.. وران التعبْ[٤]

---

(١) استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل: ص ٢٦٥.
(٢) أمير شعراء الرفض: ص ١٦٤.
(٣) الأعمال الكاملة ص ٢٦٨- ٢٦٩.
(٤) الأعمال الكاملة ص ٢٧٤، قصيدة: (سفر الخروج)، من ديوان: العهد الآتي.

في هذا المشهد تتلاقى الفئتان: فئة البسطاء ممثلة في الطلبة المتظاهرين، الذين يتحلقون معًا منادين بالحرية، وتحرير الأرض، واستعادة العزة والكرامة، والفئة الثانية: فئة الأثرياء ممثلة في فتاتين عابثتين داخل سيارة مستوردة، يحدقون في الطلبة باستخفاف، وعدم اكتراث بما ينادون به، بل يتمنون انصرافهم عن مطالبهم. هذا المشهد يجسد لنا بصورة واضحة موقف تلك الطبقة من أحلام البسطاء، وقضايا الوطن.. ثم يقدم لنا أمل النهاية الفاجعة لهيمنة تلك الطبقة العابثة على مقدرات الوطن، وأحلامه، في مشهد قاتم بمفرداته، قاتم بتركيبة صوره المتداخلة، وهو يوجه خطابه لمصر قائلًا:

عندما تهبطين على ساحة القوم لا تبدئي بالسلام
فهم الآن يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام
بعد أن أشعلوا النار في العش..
والقش..
والسنبلة..
وغدًا يذبحونك.. بحثًا عن الكنز في الحوصلة!
وغدًا تغتدي مدن الألف عام
مدنًا.. للخيام
مدنًا ترتقي درج المقصلة![1]

وهكذا يقدم لنا أمل الطبقية في صورة "الموت".. ولكنه موت بشع، ظل يؤرقه حتى وفاته، فهو الموت الذي كان يخشاه!! ليس الموت الآخر – "البيولوجي" – الذي نعرفه!

***

*** ضياع الحب.. موتًا:**

ذكرنا آنفًا أن أمل دنقل خاض عدة تجارب حب – قبل ارتباطه بالسيدة عبلة الرويني – انتهت جميعها بالفشل، بسبب ظروفه الاجتماعية والاقتصادية، وعلى الرغم من ذلك فإن الشعر

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٧٣- ٢٧٤.

الذاتي الذي يتناول هذه التجارب قليل جدًا، ويكاد يتمركز في ديوانه (مقتل القمر)، مع بعض الشذرات المتناثرة في دواوينه الأخرى، وقد فازت المحبوبة ذات العينين الخضراوين بنصيب الأسد من هذا النتاج الشعري العاطفي القليل..

وحين نطالع هذا القبس الضئيل نلاحظ أنه قرن بين ضياع هذا الحب والموت في مواضع عدة، ومن ذلك ما نجده في هذا الموضع:

قد ضاعت يا ماريَا من كنت أودّ
ماتت في حضن آخر
لكن ما فائدة الذكرى؟!
ما جدوى الحزن المقعد؟![1]

فهو أولًا يقول: (ضاعت)، قبل أن يعود ليقول: (ماتت في حضن آخر)، وكأن هذا الحضن الآخر قبر حوى جثمان هذا الحب الضائع! ويقول في قصيدة أخرى:

"هوانا مات"
بلغنا قمة القمة
لنهبط في انحدار الجانب الآخر
ومن عثرة إلى عثرة
تلقانا تراب الأرض في راحاته البرة
ودارت قهوة الموتى[2]

وفكرة "السقوط بعد بلوغ القمة" هي (تيمة) متكررة في شعره، حيث أوردها في قصيدة أخرى، بقوله:

قد بلغنا قمة القمة
هل بعدها إلا.. هبوط العنفوان[3]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٠- ٤٥، قصيدة: (ماريا)، من ديوان: (مقتل القمر).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٩- ٣٠، قصيدة: (قلبي والعيون الخضر)، من ديوان: (مقتل القمر).

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٧٤، قصيدة: (الملهى الصغير)، من ديوان: (مقتل القمر).

أما عن أسباب (موت) هذا الحب: فتارة ينسب السبب إلى نفسه كما في قصيدة (طفلتها)، وتارة يتهم به محبوبته، كما في قصيدة (استريحي)، وتارة ينسبه إلى أهلها.. ويمكن التوفيق بين الأسباب المتباينة بأن اتهامه لنفسه نابع من سخطه على عجزه وسلبيته إزاء ضياع حبه أمام عينيه، وهو لا يملك أن يدافع عنه. على النحو الذي نجده في هذا الموضع:

لم يكن شاعرها فارسها
لم يكن يملك إلا..
التهنئة
لم يكن يملك إلا مبدأه
ليس إلا..
كلمات مطفأة[1]

فهو هنا يتهم نفسه بالعجز والاستسلام عن مواجهة المصير الذي آلت إليه قصة حبه، لكنه عاد ليتهم حبيبته في مواضع أخرى، واتهامه لها كان متعلقًا باستسلامها لهذا المصير، دون أن تبذل الجهد الكافي للدفاع عن حبهما، ومواجهة أهلها:

فامسحي زيف المساحيق
ولا ترتدي تلك المسوح المريمية
واكشفي البسمة عما تحتها
من حنين.. واشتهاء.. وخطية
كنتِ يومًا فتنة قدستها
كنتِ يومًا
ظمأ القلب.. وريّه[2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢١، قصيدة (طفلتها)، من ديوان (مقتل القمر).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤٩، قصيدة: (استريحي)، من ديوان: (مقتل القمر).

واتهامه لأهل محبوبته ناتج عن موقفهم الرافض لزواجه منها بسبب فقره، كما صرّح بذلك صديقه (بدر توفيق)، حيث قال: "فأمل دنقل ينام في لوكاندات الدرجة الثالثة، ويشارك الطلبة الفقراء مساكنهم، يجوع في ميدان التحرير المكتظ بسندويتشات الفول والطعمية، يسهر بكوب شاي من معجب بشعره في سيدنا الحسين، ويوافق على إقامة مزاد لبيع أول نسخة من (زرقاء اليمامة) تصله من بيروت، ويقضي ليلة ساخرة حزينة يبدد فيها الجنيهات الستة التي قبضها ثمنًا لهذه النسخة، ثم يقع في غرام السيدة (ن. ع) ويندهش جدًا، ويصدم جدًا، عندما يرفض أهل العروس زواج ابنتهم من هذا الشاعر الطويل النحيل العابث الساخر الحزين.."[1].

لكن بغض النظر عن المتسبب في ضياع هذا الحب، لقد كان أمل يؤمن إيمانًا عميقًا بأن ضياع الحب "موت"! إنه موت لهذا الشعور الطبيعي النقي على يد "المادية" الفظة الدنسة، التي فرضت سيطرتها على المشاعر وقمعتها، ولم تترك لها مجالًا للبزوغ، بعد أن فرضت هيمنتها على تكوين المجتمع الثقافي والأخلاقي..

قلت: فليكن الحب في الأرض.. لكنه لم يكن
أصبح الحب مِلكًا لمن يملكون الثمن
... ...
ورأى الرب ذلك غير حسن![2]

وهكذا صار الشاعر على قناعة تامة بأن نهاية أي حب هي الموت، وهذه القناعة تشكلت مما عاناه في حياته على المستوى الشخصي، وما رآه من معاناة الناس حوله تحت وطأة ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية قاسية على مدار عقود متعاقبة، وها هو يقسم الزمان إلى زهور متباينة:

الشهور زهور على حافة القلب تنمو
وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأة

---

(١) كوميديا القلب المعتم: ص (٤٠).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٦٥- ٢٦٦، قصيدة (سفر التكوين)، من ديوان (العهد الآتي).

زهرة في إناء

تتوهج في أول الحب بيني وبينك

تصبح طفلًا.. وأرجوحة.. وامرأة[١]

هو يفتتح هذه الباقة بتقرير مسبق لاحتراق هذه الزهور، بفعل الشمس الشتائية المطفأة، واختيار الشتاء له فائدتان: الأولى: أن الشتاء فصل البرودة، والبرودة منافية ومناقضة لتوهج المشاعر التي يعبر عنها بالحرارة، والفائدة الثانية: وهن شمس الشتاء يقودنا إلى وهن تلك الزهور التي تحترق بها..

لكنه بعد هذا يكشف لنا عن الزهرة الأولى: إنها زهرة الحب الواعد، التي تتوهج في البدايات العذبة، واستخدام مفردة (الطفل) للدلالة على البراءة، و(الأرجوحة) للدلالة على الهناء والرخاء، و(المرأة) للدلالة على الرقة، والمفردات الثلاثة تصنع معًا صورة تعبيرية لحب هانئ، وحياة مشرقة، فالطفل "هو نتاج هذا الحب الذي تُتَوّجُه ضحكات الطفل البريئة، ولهوه على أرجوحة تحيطه أعين أمه العاشقة"[٢].

ثم يكشف عن الزهرة الثانية:

زهرة من غناء

تتورد فوق كمنجات صوتك

حين تفاجئكِ القبلة الدافئة[٣]

هذه أيضًا وردة يانعة، تتشكل وتتفتح في صوت المحبوبة، وهي تنعم بالقبلة الدافئة، فيصير صوتها عذبًا يستمد عذوبته من هذه القبلة! لكن الزهرة الثالثة هكذا:

زهرة من بكاء

تتجمد فوق شجيرة عينيك في لحظات الشجار الصغيرة

أشواكها: الحزن والكبرياء[٤]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٧، قصيدة (سفر ألف دال)، من ديوان (العهد الآتي).

(٢) قصيدة الرفض: ص ٢٧٣.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٧.

(٤) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٧- ٢٨٨.

وهذه الزهرة تشكل صورة الدمع الذي يتجمع في عيني المحبوبة، في لحظات الشجار مع حبيبها، ويمتزج فيها الحزن بالكبرياء، لكنه ينبه على قصر تلك اللحظات، ثم ينتقل إلى الزهرة الأخيرة:

زهرة فوق قبر صغير
تنحني وأنا أتحاشي التطلع نحوك..
في لحظات الوداع الأخير[١]

وهكذا يفرض الموت نفسه كنهاية اعتبارية لهذا الحب، إنها "زهرة فوق قبر الحب الذي انتهى بالفراق، ورحيل الحبيب الذي يتحاشى التطلع نحو عيني الحبيبة..[٢]، وهكذا هو يرى نهاية الحب موتًا، وذلك لأن "دوائر الموت تلوح في الأفق، وتعلن عن مداراتها الشجية، وزهرة الحب والجمال والغناء تتحول إلى زهرة من البكاء والعويل في لحظات الشجار، ثم تنقلب موتًا صغيرًا مقترنًا بلحظات الوداع، وتفضي هذه الحركة إلى الحقيقة المؤلمة المفجعة للوجود الإنساني.."[٣]

*** الهزيمة والاستسلام.. موتًا:**

كذلك كان أمل يرى الهزيمة موتًا، فيقول في ذلك:

هذا قدر المهزوم:
لا أرض.. ولا مال
ولا بيت يردُّ الباب فيه..
دون أن يطرقه جابٍ..
وجنديٌّ رأى زوجته الحسناء في البيت المقابل
انظري أمتك الأولى العظيمة
أصبحت: شرذمة من جثث القتلى..
وشحاذين يستجدون عطف السيف[٤]

---

(١) نفسه: ص ٢٨٨.
(٢) قصيدة الرفض: ص ٢٧٤.
(٣) إشكالية الموت والحياة: ص ١٤١.
(٤) الأعمال الكاملة: ص ١٨٣، قصيدة (في انتظار السيف)، من ديوان (تعليق على ما حدث).

تكرار النفي جاء لتجريد الأمة المهزومة من كل ما تستند إليه أية أمة في وقوفها في وجه عدوها، والتطرق لذكر الزوجة الحسناء للتعبير عن مدى الانتهاك والتردي الذي بلغ بالأمة حال الهزيمة، ثم ينتقل للخطابية المباشرة وهو يرسخ هذا التردي! وكان أمل دنقل يرى الاستسلام موتًا، سواء كان هذا الاستسلام لقوى الاستبداد الداخلية، أم للمستعمر الأجنبي، فنراه يقول على لسان (سبارتاكوس):

لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم معلقون جانبي.. على مشانق القيصر(١)

ويعود يؤكد على نفس المعنى بعدها قائلًا:

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله. غدا
وقبلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا غدا
فالانحناء مر..
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى(٢)

والمراد: أنه إذا كان (سبارتاكوس) الثائر انتهى أمره إلى الموت شنقًا، لأنه ثار ولم يقبل الانحناء، فإن هذه الجموع الخانعة المنحنية مآلها إلى الموت أيضًا بسبب استسلامها، فالاستسلام في حقيقته موت، وهذه دعوة منه للتمرد والثورة!

وحين يتناول الغازي المستعمر يقول:

صار ميراثنا بيدي الغرباء
وصارت سيوف العدو: سقوف منازلنا
نحن عبّاد شمس يشير بأوراقه نحو أروقة الظل

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٨٤، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان (زرقاء اليمامة).
(٢) نفسه: ص ٨٤- ٨٥.

إن التويج الذي يتطاول

يخرق هامته السقف

يخرط قامته السيف

إن التويج الذي يتطاول

يسقط في دمه المنسكب![1]

واستسلام الأمة لقوى الاستبداد الداخلية، وللغزو الأجنبي كانت نتيجته المباشرة: ترسيخ التخلف الحضاري، والجمود الفكري، والتردي الثقافي، وكان يرى هذا التخلف والجمود – أيضًا – موتًا، فيقول:

استدارت – إلى الغرب – مزولة الوقت:

صارت الخيل ناسًا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت![2]

والخيل يقصد بها الخيل العربية التي كانت تحمل الفرسان قديمًا في الغزوات والفتوحات، ويتحقق على متنها أروع وأجل الانتصارات، لكنها استكانت في الحاضر، بعد أن توجهت مزولة الوقت – الحضارة والازدهار – تجاه الغرب، "وعلى طريقته في المفارقة الساخرة يرى الشاعر أن الخيل قد أخذت من العرب صفتهم، وهم قد أخذوا منها صفتها، أما هي فقد أخذت منهم الهوان والذل، فسارعت إلى هوة الصمت، وأما هم فقد أخذوا منها جريها، فسارعوا نحو هوة الموت"[3].

والموت هنا: هو التخلف الحضاري، والخضوع السياسي والاقتصادي لقوى الغرب الإمبريالية.

وهذا ما نجده أيضًا في قصائد أخرى مثل: (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، و(بكائية صقر قريش)، وفي كلتيهما يستدعي شخصية تاريخية ذات أمجاد وبطولات، ليقدمها

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٦، قصيدة (مراثي اليمامة)، من ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٩٧، قصيدة (الخيول)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

(٣) رهبة الموت وأثرها في الإبداع عند الشاعر أمل دنقل: ص ٤٣.

مهزومة أو مغتالة أو مصلوبة! لأن الهزيمة في رؤيته موت، وهو يعلن بكل وضوح: موت الماضي العريق المجيد في الحاضر المشبع بالهزيمة والتخلف والاستسلام!

***

*** المحصلة:**

وهكذا يتضح لنا أن نظرة أمل دنقل للموت أبعد وأعمق بكثير من حصره في تلك الحالة البيولوجية المناقضة للحياة.. إن الموت – في نظر أمل – ليس مجرد سكون للأبدان، أو انفصال بين الروح والجسد، بل هو في حقيقته: انفصال بين تكوين المجتمع وبين قيمه وموروثاته الأخلاقية النبيلة.. هو: انحسار الحلم في مواجهة اليأس، وانهيار العدل في مواجهة الطغيان والظلم، وفقدان الحرية في مواجهة العبودية والرق، وانحدار الحق والحقيقة في مواجهة الباطل والزيف، والاستسلام لأذرع الشر، والخوف، والعجز.. وكل المفردات السلبية في الحياة..

إن فكرة الموت عند أمل اقترنت "بالرؤية الحياتية العربية التي ألفت الاستبداد والقهر والظلم والضياع، والتناقض بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، ويبدو أن تعبيره عن الموت ليس وليد المرحلة الأخيرة من حياته المرضية التي انتهت بموته، وعبّر عنها في ديوانه (أوراق الغرفة ٨)، لكنه وليد معايشته للواقع الحياتي قبل مرحلة مرضه.."[(١)] ومن ثم كان ديوانه (العهد الآتي) هو الديوان الأكثر تعبيرًا عن فلسفة الموت الخاصة به، لا (أوراق الغرفة ٨) كما يعتقد الأكثرون..

إن أمل يقدم في (العهد الآتي) تجسيدًا للصراع بين قيم النبل والشرف، وبين أذرع القهر والظلام، ويقدم حلمًا بحياة خالية من الشرور، (يوتوبيا) خالية من القهر والقمع والاستبداد والاستعباد، وكل المفردات العفنة التي تئن منها البشرية جمعاء.

أما ذاك الموت (البيولوجي) فلم يكن مخيفًا لأمل، بل يبدو أنه كان يتعجله، لهذا نجده يستدعي أصحابه الذين سبقوه بالموت، ويجتمع بهم في مخيلته تمهيدًا لأن يلحق بهم، في قصيدتين من إبداعه كتبهما في مرحلة مرضه: يقول في أولاهما:

---

(١) منصور محسن ضباب: صورة الموت في النص الشعري بين فيدريكو غارثيا لوركا، وأمل دنقل: دراسة مقارنة، مجلة جامعة الملك عبد العزيز – الآداب والعلوم الإنسانية – السعودية، العدد (١)، مجلد (٢٦)، سنة ٢٠١٨م، ص: ٦٥.

سرعان ما نفتح الصفحات قبيل الأخيرة..
ندخل فيها نجالس أحرفها..
فتعود لنا ألفة الأصدقاء.. وذكرى الوجوه
تعود لنا الحيوية والدهشة العرضية
واللون.. والأمن.. والحزن
هذا هو العالم المتبقي لنا: إنه الصمت
والذكريات.. السواد هو الأهل والبيت
إن البياض الوحيد الذي نرتجيه
البياض الوحيد الذي نتوحد فيه:
بياض الكفن![1]

والصفحات "قبيل الأخيرة" هي صفحات النعي، التي لا يكتفي بقراءتها، بل "يدخل فيها"، ويجالس أحرفها، ويجد الألفة في ذكريات الوجوه الماثلة بها! ويقول في القصيدة الثانية:

ولم يتبقَّ من السنوات الغريبة
إلا صدى اسمي..
وأسماء من أتذكرهم – فجأة –
بين أعمدة النعي
أولئك الغامضون: رفاق صباي
يقبلون من الصمت وجهًا فوجهًا
فيجتمع الشمل كل صباح..
لكي نأتنسْ[2]

بل إنه يرتقي في فلسفته حتى يبدي تعاطفه مع الموت ذاته، الذي يجسده في صورة طائر الرخ

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤١٦، قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٦- ٣٦٧، قصيدة: (الجنوبي)، من ديوان: (أوراق الغرفة ٨).

الأسطوري في انقضاضه على الحياة، ولكنه لا يحصل منها سوى على الجثث المتراكمة، ولا يستطيع أن ينهل شيئًا من صفوها وبهجتها، لأنه يجيء لينهيها ويقضي عليها:

ما الذي نحن نعطيك – يا أيها الرخ – منذ الأزل؟
ما الذي نحن نعطيك؟
لا شيء إلا توابيت.. لا شيء..
إلا المبادلة الخائبة
جثث تتراكم في الضفة الساكنة
بينما نحن نمتلك النور –
عشب البحيرات – صوت الكناريا –
مجالسة الورد – أنشودة المهد –
رقص البنات الصغيرات في العرس –
تمتمة القس في الصلوات – خرير الينابيع –
وهذا التساؤل عن لون عينين عاشقتين..
كنافذتين على البحر – طعم القبل..
بينما أنت من ظلمة العدم الآسنة..
تتلقى النفايات تلو النفايات دون كللْ
عاجزًا عن ملامسة الفرح العذب[1]

إنه يبدي تعاطفًا مع الموت الذي لا يحصل إلا على الحزن والفجع، ويعجز عن ملامسة مباهج الحياة وما بها من لحظات صفو وفرح.. يتعاطف مع الموت!!

ويرتقي في فلسفته أكثر ليفارق البشرية كلها التي ترى الموت باللون الأسود القاتم، بينما يراه هو باللون الأبيض الناصع:

في غرف العمليات

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٨٦، قصيدة: (ديسمبر)، من ديوان: (أوراق الغرفة ٨).

كان نقاب الأطباء أبيض..

لون المعاطف أبيض..

تاج الحكيمات أبيض.. أردية الراهبات..

الملاءات

لون الأسِرّة.. أربطة الشاش والقطن

قص المنوم.. أنبوبة المصل..

كوب اللبن

كل هذا يشيع بقلبي الوهن

كل هذا البياض يذكرني بالكفن![1]

إن أمل يستخدم أسلوب (المحاجّة) في محاولة إقناعنا بفلسفته، والمحاجة هي: "أسلوب منطقي، يهدف صاحبه إلى إقناع الآخر بصواب رأيه الذي يتبناه، وقد قسّم أهل المنطق الحجج أقسامًا مختلفة، أعلاها: مرتبة الحجة البرهانية، ثم الحجة الجدلية، فالحجة الخطابية، وأدناها الحجة الشعرية"[2].

فهو في المقطع السابق يحاول استعمال "الحجة البرهانية" من خلال سوق المشاهدات الدالة على الموت، أو المفضية إليه في غرف العمليات، وكلها تصطبغ باللون الأبيض، فيقدم هذه المشاهدات كدليل وبرهان على صحة فلسفته: أن اللون الأبيض هو لون الموت، لا الأسود، ثم ينتقل إلى "الحجة الجدلية"، التي تتألف من مقدمات مسلّم بها، تفضي إلى نتائج تحتاج إلى إثبات، فكانت المشاهدات السابقة هي المقدمات المسلم بها، ويزيد عليها مقدمة أخرى قد تبدو معارضة لها، وهي: ارتداء الناس للون الأسود في الحداد، لكنه يطوّع هذه المقدمة لخدمة النتيجة المراد إثباتها، فيعد أن ارتداء الأسود في الحداد تقرير وإثبات لبياض الموت، باعتبار أن الناس يستعملون اللباس الأسود كتميمة ضد الموت الأبيض!! يقول:

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٧٣، قصيدة: (ضد من؟)، من ديوان: (أوراق الغرفة ٨).

(٢) فضاءات الشعرية: ص ٤١.

فلماذا إذا مِتّ..

يأتي المعزّون متشحين..

بشارات لون الحداد؟

هل لأن السواد..

هو لون النجاة من الموت؟

لون التميمة ضد.. الزمن..[1]

ويلاحظ أنه يستعمل الأسلوب الإنشائي المتمثل في الاستفهام، في صياغة فلسفته المغايرة لما استقر في أذهان ووجدان البشر، لأن الأسلوب الإنشائي ليس في مرمى التصديق والتكذيب، وهو يريد تقرير فلسفته دون تكذيب!

وهكذا فان الموت "البيولوجي" لم يكن بالشيء المخيف بالنسبة لأمل دنقل، بل هو مدعاة للتعاطف معه، ويضفي عليه اللون الأبيض المحبب.. والموت الحقيقي – والمخيف – بالنسبة له: هو موت كل قيمة نبيلة وأصيلة في حياة البشر.

***

*** العوامل التي شكّلت صياغة فلسفة أمل دنقل عن الموت:**

بعد استعراض فلسفة أمل دنقل عن الموت، نصل إلى سؤال مُلحّ: كيف تشكلت هذه الفلسفة الغريبة والمبتكرة في وجدانه، وفرضت حضورها على إبداعه اللاشعوري بهذه الكثافة؟ أو بصياغة أخرى: ما العوامل التي صاغت تلك الفلسفة في وجدان أمل، وتجلت في إبداعه على مدار مراحل حياته، وتجربته الإبداعية؟ تتفرع إجابة هذا السؤال على نقاط عدة:

١- يمكن القول إن (ظروف نشأته) في الطفولة كانت عاملًا رئيسًا في صياغة تلك الفلسفة، فموت الأب في مرحلة مبكرة، نتج عنه اليتم والفقر والعجز، حيث وجد ميراثه يُسلب أمام عينيه، وهو طفل ضعيف لا يقوى على استرداده، ويطالع بعينيه حسرة الأم وتوجعها، مع عجزه عن نجدتها، ليتجرع هذه المشاعر المريرة بقية حياته، مما يعني أن الموت اقترن عنده بالجور والظلم

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٧٤.

والهوان.. فنشأ مبغضًا لتلك المفردات القاتمة.. ولنطالع مثلًا هذا المقطع – أو المشهد – من إحدى قصائده، وهوة يصور لقطة إلقاء القبض على أب بريء أمام أطفاله، فيفتتح المشهد هكذا:

نائمًا كنت جانبه.. وسمعت الحرس

يوقظون أبي!

– خارجي

– أنا..؟!

– مارق

– من؟ أنا![1]

هذا المقطع حتى هنا يبدو اتجاهه سياسيًا، أو عامًا، لكن حين نطالع الختام نرى شيئًا آخر، حيث يختمه هكذا:

– يا أبي

– اخرسوا

وتواريت في صدر أمي.. والطفل في صدرها ما نبسْ

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليُتم متّشحًا بالخرسْ[2]

في هذا المشهد يمتزج العام بالخاص، فهو في القصيدة يشرّح عيوب المجتمع، الذي سطا عليه الاستبداد، فقبِل أن يقهر الأبرياء ويدينهم ويسجنهم، لكنه في نهايته يظهر مرارة فقْد الأب، وما يترتب عليه من العجز والوهن، حتى عن التوجع، أو الشكوى، حيث أصبح "اليُتم" ملتصقًا بـ "الخرس".. أي أن الشاعر ينقل لنا تجربته ومعاناته الخاصة مع اليُتم وآثاره، ويمزجها برؤيته لما يعانيه المجتمع من قمع واستبداد..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٢، قصيدة: (من أوراق أبي نواس)، من ديوان: (العهد الآتي).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣١٣.

أي أن موت الوالد، وما أصاب الأسرة من بعده من قهر، كان سببًا مباشرًا لاعتناق تلك الفلسفة، التي جعلته يرى الموت في: طغيان الظلم، والقهر، والاستبداد، وفقدان الأمن، والحرية، والعدل.

وأيضًا يتجلى لنا هذا المزج الواضح في (أقوال اليمامة ومراثيها)، حيث اتحدت شخصيته وصوته بشخصية وصوت اليمامة بنت كليب، وهي تطالب بإعادة والدها للحياة – لا مجرد الثأر له – وخوض المواجهة مع العدو بغية التطهر من دنس الهزيمة، فكأن أمل يطالب بعودة والده هو من الموت، ليتجنب القهر الذي عاناه وأسرته بالفعل منذ طفولته، وتحصل الأسرة على مستحقاتها من الإرث وغيره، مما كانوا لن يفقدوه لو عاش الأب.. ويتبدى لنا صوت أمل جليًا وهو يقول على لسان اليمامة:

ولا أطلب المستحيل، ولكنه العدل
هل يرث الأرض إلا بنوها؟
وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟
وهل تتنكر أغصانها للجذور..[1]

يستعمل مرة أخرى طريقة "المحاجة البرهانية/ الجدلية"من خلال سوق مقدمات بدهية، ليصل إلى النتيجة التي يسعى لإثباتها، كما يمتزج الخاص بالعام، من خلال توحده بصوت وشخص اليمامة بنت كليب! وتعلو نبرة صوت أمل أكثر وهو يرثي أباه متحدًا مع اليمامة:

قلبي صغير كفستقة الحزن.. لكنه في الموازين
أثقل من كفة الموت
هل عرف الموت فقْد أبيه؟
هل اغترف الماء من جدول الدمع؟
هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه.. ورماه؟[2]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٢، قصيدة: (أقوال اليمامة)، من ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٥٠- ٣٥١.

فكما أن موت كليب – والد اليمامة – اقترن بالقهر، وسطوة قوى الشر، وتوريث الشعور بالظلم والوهن والعجز، يحدث الأمر في حياة أمل الحقيقية، ويظل يتجرع ويلات هذا الظلم والقهر بقية حياته، وهو الذي شكّل فلسفته عن الموت بهذا الشكل المتميز والمنفرد!

٢- ثقافة أمل، واطلاعه على التراث الديني والشعبي والتاريخي للأمم المختلفة: أسهم هذا في اتساع دائرة معارفه، وعمق رؤيته للحياة.. فالظلم موجود في كل مكان، والقهر والاستبداد موجود في كل أمة، والصراع مع قوى الشر لا يفتر في كل الأمكنة والأزمنة.. فكما أن لدينا (عنترة بن شداد) فهنالك (سبارتاكوس)، و(كليب)، و(سيزيف)، و(أوزوريس) ..... وهلم جرًا..

لقد رأى الشاعر تلك المعاناة في كل مكان بالعالم، وبالتالي تحول – بفضل ثقافته ومطالعاته – من نطاق القومية إلى نطاق الإنسانية، خاصة في الأعمال الأخيرة من حياته، فقال وهو يرثي حال البشرية جمعاء:

ورأيت ابن آدم يُردي ابن آدم..
يُشعل في المدن النار.. يغرس خنجره في بطون الحوامل
يلقي أصابع أطفاله علفًا للخيول..
يقص الشفاه ورودًا تزيّن مائدة النصر.. وهي تئنْ
أصبح العدل موتًا.. وميزانه البندقية..
أبناؤه صلبوا في الميادين، أو شنقوا في زوايا المدن
قلت: فليكن العدل في الأرض، لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكًا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم
بالطيلسان – الكفن[١]

هذه الصور المتعاقبة المفعمة بالقسوة والوحشية، والبطش في أقبح وأعتى صوره ودرجاته، موجودة بالفعل في الواقع البشري عبر التاريخ، وكم من شعوب أبيدت، وممالك دُمرت، وأبرياء ذبحوا وشنقوا في الأرجاء دون أي ذنب جنوه، التاريخ البشري حافل بالتدمير والتنكيل، والتراث

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٦، قصيدة: (سفر التكوين)، ديوان: (العهد الآتي).

الديني والشعبي كذلك.. وبالتالي فإن أمل رأى معاناته وأسرته ليست منفردة، بل وقع مثلها – وأشد منها وأنكى – في أسر أخرى في أرجاء العالم وعبر التاريخ، وكذلك معاناة المجتمع المصري، يوجد ما يشابهها وما يفوقها في المجتمعات الأخرى، وعبر الأزمان.. فالمأساة عالمية، والعدل مفقود في عالم البشر إلى حد بعيد، والقهر يتسيّد في أكثر الأمم.. والموت مقترن بكل ذلك، لهذا كان يتكلم بلسان الإنسانية جمعاء..

٣- واقع الأمة، والهزائم والإخفاقات التي عصفت بها: لقد اكتشف أمل في مرحلة مبكرة جدًا ما تعانيه الأمة العربية من جمود وعقم حضاري، ناتج عن هيمنة الاستبداد والطبقية، واستشراء الفساد في قواعدها، مما أدى إلى وقوع الهزائم وحدوث الإخفاقات، التي يفترض أن تنبه الأمة لبؤس وسوء موقفها، لكن هذا لم يحدث، بل كان ينحدر الحال من سيئ إلى أسوأ. لقد تنبأ أمل بالهزيمة قبل وقوعها في قصائد، أبرزها: (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) التي كتبها عام ١٩٦٦م، و(حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) التي كتبت عام ١٩٦٧م، قبل الهزيمة بأشهر قليلة.. وفي كلتيهما كشف قبح واقع الأمة، وما تقبع فيه من مناخ مدنس، وبعد وقوع الهزيمة – التي تنبأ بها – عاد ليواصل عمله على كشف هذا القبح، وتعرية هذا الدنس الذي فضحته الهزيمة، لكن لم تمحه، بل زادته قبحًا ودنسًا و..... زيفًا:

وما تزال أغنيات الحب.. والأضواء
والعربات الفارهات.. والأزياء!
فأين أخفي وجهي المشوّها
كي لا أعكر الصفاء الأبله المموّها
في أعين الرجال والنساء؟![1]

وحين نقفز بالزمن – عبر حياة الشاعر – لنصل إلى ما قبل النهاية بقليل، ونطالع آخر حوار صحفي أجراه عام ١٩٨٣م، قبيل وفاته بأشهر قليلة، وقد وجّه له سؤالًا حول قدرته على التنبؤ بالأحداث قبل وقوعها، فجاءت إجابته كالتالي: "ومع ذلك، وإذا أردت أن أحدثك عن

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٠٠- ١١، قصيدة: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

المستقبل القادم، فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع!".. ويستطرد مفصّلًا رؤيته: "نحن الآن نملك مواطنًا عربيًا تحت يده أحدث الأجهزة والسيارات، وأحدث منجزات التكنولوجيا، ولكنه لا يملك العقلية العلمية التي يستطيع بها أن يدير كل هذا، فهو مستهلك وليس منتجًا، متلقٍ وليس مبدعًا، ولذلك أعتقد أن العرب في السنوات القادمة لن يستطيعوا أن يقدموا أي إسهام حضاري!"(١)

كانت هذه آخر رؤية للشاعر في حياته، طرحها سنة ١٩٨٣م، قبل وفاته بقليل، ونستطيع أن نحكم بأنفسنا على صدق أو كذب تلك الرؤية!!

إن هذا المناخ المدنس، والواقع القبيح الذي عاشه أمل عبر مراحل حياته المختلفة، وكان ينحدر من سيئ إلى أسوأ شهد موت العديد من قيم العروبة الأصيلة، التي استقاها أمل من نشأته بقرية جنوبية، وقراءاته ومعارفه بعد أن شب، فأصبح ينظر إلى أمة مفككة مهزومة، فقدت إرثها الحضاري والأدبي، كما فقد هو إرثه المادي، وفقدت كل قيمها النبيلة التي طالما جسدت عزتها وكرامتها. كل هذا تزامن مع سقوط ضحايا أبرياء على يد العدو وأسلحته، وعلى يد قوى الداخل التي تشكل الطغيان والاستبداد، فكانت الأرض العربية بالنسبة له جثة ممزقة على صحراء الجمود والتخلف والعقم الحضاري:

الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة..
وتلقي الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء
وتزحف في لهيب القيظ..
تسأل عن عذوبة نهرها
والنهر سمّمه المغول
وعيونها تخبو من الإعياء. تستسقي جذور الشوك..
تنتظر المصير المر.. يطحنها الذبول!(٢)

---

(١) حوارات أمل دنقل: ص ١٣٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٩٠- ٩١.

صورة مركبة، من مفردات قاتمة: ملقاة – ظامئة – بلا ماء – لهيب القيظ – سمّمه – المغول – الإعياء – المر – الذبول.. صورة قاسية جدًا تعبر عن حال الأمة كما رآه بعمق نظرته، وهي تؤول – لا محالة – إلى الموت، أي الانهيار التام!

وأكثر ما أدمى قلبه هو استسلام الأمة لمصيرها المحتوم، كالطيور التي ارتضت أن تدجن في البيوت بانتظار الذبح، قانعة بما يلقى إليها من فتات، ولا تدري مصيرها وراء هذا الفتات:

مرّت طمأنينة العيش فوق مناسرها
فانتخت
وبأعينها.. فارتخت
وارتضت أن تقأقئ حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقى لها.. غير سكينة الذبح..
غير انتظار النهاية..
إن اليد الآدمية.. واهبة القمح
تعرف كيف تسنّ السلاح![1]

هكذا كان أمل يرى مستقبل الأمة: موت.. لكنه ليس الموت البيولوجي – الأبيض – الذي كان يرتجيه.. بل الموت الإنساني والحضاري الأسوأ.. الذي كان يخشاه أكثر من أي شيء آخر، وظل حاضرًا في وجدانه، وفي ذهنه حتى وفاته..

***

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٩٠، قصيدة: (الطيور)، من ديوان (أوراق الغرفة ٨).

خـاتـمــة

وهكذا انتهت رحلتي مع الشاعر المبدع أمل دنقل، تلك الرحلة التي بدأتها مستهدفًا جانبًا واحدًا من جوانب إبداع هذا الشاعر الفذ، لكني كنت على يقين بأن هذا الجانب سيكون مهيمنًا على جوانب إبداعه كلها، وهو ما أرجو أن أكون قد أثبته خلال الصفحات الماضية..

لقد ترك أمل دنقل ستة دواوين شعرية، اشتملت على نحو سبعين قصيدة، بالإضافة إلى عدد من القصائد غير منشورة بدواوينه تولى نشرها — فيما بعد — أرملته، وشقيقه الأصغر، وبعض أصدقائه في مناسبات مختلفة، أي أن نتاج أمل دنقل قليل جدًا من حيث العدد، لكنه غزير جدًا من حيث القيمة الفنية والموضوعية، وهذا ما يفسر كمّ الدراسات التي أفردت لتحليل هذا النتاج على الرغم من قلته. والدواوين التي صدرت له هي:

- ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، صدر في بيروت سنة ١٩٦٩م.
- ديوان (تعليق على ما حدث)، صدر في بيروت سنة ١٩٧١م.
- ديوان (مقتل القمر)، صدر في بيروت سنة ١٩٧٤م.
- ديوان (العهد الآتي)، صدر في بيروت سنة ١٩٧٥م.
- ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، صدر في القاهرة سنة ١٩٨٣م.
- ديوان (أوراق الغرفة ٨)، صدر في القاهرة سنة ١٩٨٣م، عقب وفاة الشاعر.

وبالنظر في هذا النتاج الشعري - الذي يتوزع على مراحل حياة الشاعر كلها - نجد أن "الموت" حاضر بقوة في جميع القصائد، وجميع المراحل، على اختلاف موضوعاتها واتجاهاتها، فهو حين يكتب عن الحب يستحضر الموت:-

"هوانا مات"

بلغنا قمة القمة

لنهبط في انحدار الجانب الآخر[١]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٩- ٣٠، قصيدة: (قلبي والعيون الخضر)، من ديوان: مقتل القمر.

وحين يكتب عن المدينة، مهاجمًا مناخها المادي، وضعف الروابط الإنسانية بها، وانحدار قيم الأصالة في محيطها، يستحضر الموت:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف
وتفرقوا
تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة[١]

وحين يكتب عن طغيان الاستبداد، وخنق حرية الأمم، وقتل أحلامها، يستحضر الموت:

وليس ثم من مفر
لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى
ودمعة سدى[٢]

وحين يتحدث عن الطبقية ووحشيتها، وهيمنتها التي تفترس الفقراء، يستحضر الموت:

وحين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا
والتمسوا النجاة والفرار
ونحن جرحى القلب
جرحى الروح والفم..
لم يبق إلا الموت..
والحطام..
والدمار..[٣]

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٦، قصيدة: (مقتل القمر).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٨٥، قصيدة: (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

(٣) الأعمال الكاملة: ص ١٠٠، قصيدة: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

وحين يتحدث عن انهيار كل قيمة حضارية وإنسانية نبيلة يستحضر الموت:

".. دون الماء رأسك يا حسين.."

وبعدها يتملكون.. يضاجعون أرامل الشهداء..

لا يتورعون.. يؤذنون الفجر.. لم يتطهروا من رجسهم..

فالحق مات..[1]

وحتى حين يستشرف نظرة مستقبلية لحال الوطن، يستحضر الموت:

وغدًا يذبحونك.. بحثًا عن الكنز في الحوصلة!

وغدًا تغتدي مدن الألف عام

مدنًا للخيام

مدنًا ترتقي درج المقصلة![2]

وهكذا كان الموت بمختلف مفرداته مهيمنًا على رؤيته للواقع من حوله، ومن ثم استطعنا أن نستخلص من إبداعه خلاصة فكرته عن الموت، الموت عند أمل دنقل: هو اندثار كل قيمة نبيلة، وهيمنة كل شيء قبيح ذميم.. أما موت بمعنى سكون الجسد، ومفارقة الروح البدن فليس هو بالشيء السيئ في حد ذاته..

ونجد هذه الفلسفة بـ "كثافة" في ديوانه (العهد الآتي)، ونجدها بـ "وضوح" و"مباشرة" في أقواله الجديدة عن (حرب البسوس)، ففي قصيدته (لا تصالح) نجده لا يرفض الموت من حيث هو موت، وإنما يرفضه من حيث حدوثه بطريق الغدر والخداع، ودون ذرة شرف:

لم أكن غازيًا..

لم أتسلل قرب مضاربهم

أو أحوم وراء التخوم

لم أمد يدًا لثمار الكروم

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩٢، قصيدة: (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، من ديوان: (زرقاء اليمامة).

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٧٣- ٢٧٤، قصيدة: (سفر الخروج)، من ديوان: العهد الآتي.

أرض بستانهم لم أطأ
لم يصح قاتلي بي: "انتبه"!
كان يمشي معي..
ثم صافحني..
ثم سار قليلًا
ولكنه في الغصون اختبأ!
فجأة ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..
واهتز قلبي –كفقاعة –
وانفثأ[1]

ونفس المنطق يصوغه في القصيدة الأخرى من الديوان، ولكن بوضوح ومباشرة أكبر حين يقول على لسان اليمامة بنت كليب:

إني أنزه سهم منيّته أن يجيء من الخلف
إن الذي يطلق السهم ليس هو القوس..
بل قلب صاحبه..
والذي يجعل النفس تستقبل الموت راضية.. نُبل واهبه..
فأنا أرفض الموت غدرًا..[2]

فالموت في حد ذاته ليس قبيحًا أو سيئًا، وإنما القبح في اقترانه بالغدر والخسة والمفردات السيئة، وافتقاره للشرف والإباء، والقيم السامية..

وكانت العوامل التي صاغت تلك الرؤية للموت تتمثل في: ظروف نشأته في الطفولة، حيث شهد موت والده وهو في العاشرة من عمره، وذاق مرارة اليُتم مبكرًا، وما تبع هذا الموت من استلاب ميراثه، ووقوعه في براثن الفقر والوهن والعجز بقية حياته..

---

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٣٧، قصيدة: (لا تصالح)، من ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٩- ٣٥٠، قصيدة: (أقوال اليمامة)، ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس.

وكذلك: قراءاته ومطالعاته للتراث الديني، والتاريخي، والشعبي، الذي حمل له رؤية أكثر اتساعًا للعالم منذ قدم، وألم بالصراع السرمدي بين قوى الخير والشر منذ نشأة الحياة البشرية، وكيف كانت سطوة قوى الشر في اغتيال كل جميل ونبيل على مدار الأزمان، وكيف انحرف البشر عن فطرة الخير التي جُبلوا عليها.. وأيضًا رؤيته للواقع المعاصر، الذي سقط تحت هيمنة: الجمود والعقم الحضاري، والطبقية والاستبداد، ما فرض عليه مناخ الهزيمة قبل وقوعها، ثم جاءت الهزيمة لتظهر هذا القبح والدنس بشكل أكثر بروزًا، قبل أن تزيده محاولات معالجة الهزيمة قبحًا ودنسًا..

وهكذا تشكلت فلسفة الشاعر ورؤيته للموت في وجدانه، وانتقلت إلى قلمه وإبداعه، فأثمرت عن بضع وثمانين قصيدة، تباينت في الجودة والعمق على مستويات متفاوتة، لكن بقي بعضها علامات بارزة –كمعلقات الجاهلية – في الأدب العربي المعاصر..

رحم الله شاعرنا.. لم يكن مجرد شاعر ذي موهبة، بل كان جنديًا من جنود الشعر، أمضى حياته مخلصًا لشعره، مؤمنًا بإنسانيته، وبقضايا وطنه، حتى آخر رمق..

واحد من جنودك يا سيدي
يركع الآن متكئًا فوق حد الحسام
ربما كان ينشد جوهرة تتخبّأ في الوحل
أو قمرًا في البحيرات..
أو فرسًا نافرًا في الغمام
ها هو الآن لا نهر يغسل فيه الجروح
وينهل من مائه شربة تمسك الروح
لا منزل لا مقام
فعلى الراحلين السلام
والسلام على من أقام[1]

***

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤١٦ – ٤١٧، قصيدة: (إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه)، من ديوان: (أوراق الغرفة ٨).

مصادر ومراجع الرسالة

(أ) مراجع دينية وتاريخية:

– السيرة النبوية: عبد الملك بن هشام (٢١٣ هـ)، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٥٥م.

– جامع البيان في تأويل آي القرآن: أبو جعفر مُحَمَّد بن جرير الطبري (ت: ٣١٠هـ)، تحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، الناشر: مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٤٢٠ هـ

– تاريخ الرسل والملوك: أبو جعفر مُحَمَّد بن جرير الطبري (ت: ٣١٠هـ)، الناشر: دار التراث – بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٣٨٧هـ

– المحلى بالآثار: أبو مُحَمَّد علي بن أحمد بن حزم الأندلسي القرطبي (ت ٤٥٦ هـ)، الناشر: دار الفكر – بيروت.

– الفصل في الملل والأهواء والنحل: مُحَمَّد بن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦ هـ)، وبهامشه: الملل والنحل للشهرستاني، مطبعة مُحَمَّد علي صبيح وأولاده، القاهرة، الطبعة الأولى ١٣٤٧هـ.

– تفسير القرآن: أبو المظفر منصور بن مُحَمَّد السمعاني التميمي (ت: ٤٨٩هـ)، تحقيق: ياسر إبراهيم – غنيم عباس غنيم، الناشر: دار الوطن – الرياض، الطبعة الأولى، سنة ١٤١٨هـ

– الشفا بتعريف حقوق المصطفى (مذيلاً بحاشية الشمني): القاضي أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي (ت: ٥٤٤هـ)، الناشر: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع– بيروت، سنة ١٤٠٩هـ

– الملل والنحل: أبو الفتح مُحَمَّد بن عبد الكريم الشهرستاني (ت: ٥٤٨هـ)، الناشر: مؤسسة الحلبي – القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٣٨٧هـ

– الجامع لأحكام القرآن: أبو عبد الله مُحَمَّد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي (ت: ٦٧١ هـ)، تحقيق: أحمد البردوني – إبراهيم أطفيش، الناشر: دار الكتب المصرية – القاهرة، الطبعة الثانية، سنة: ١٣٨٤هـ

– المنهاج، شرح صحيح مسلم ين الحجاج: أبو زكريا يحيي بن شرف النووي (ت: ٦٧٦هـ)، الناشر: دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة الثانية ١٣٩٢ هـ.

– ميزان الاعتدال: شمس الدين الذهبي (٧٤٨ هـ)، تحقيق: على مُحَمَّد البجاوي، دار المعرفة – بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٣م.

– تفسير القرآن العظيم: أبو الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: سلامة مُحَمَّد سلامة، الناشر: دار طيبة للنشر والتوزيع – الرياض، الطبعة الثانية، سنة ١٤٢٠ هـ

– شرح العقيدة الطحاوية: صدر الدين مُحَمَّد بن علي بن أبي العز الحنفي (ت: ٧٩٢هـ)، الناشر: دار السلام للطباعة والنشر التوزيع والترجمة (عن مطبوعة المكتب الإسلامي) – القاهرة، الطبعة المصرية الأولى، سنة ١٤٢٦هـ.

– المقدمة (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر): عبد الرحمن ابن خلدون الحضرمي الإشبيلي (٨٠٨ هـ)، دار الفكر- بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

– فتح الباري بشرح صحيح البخاري: ابن حجر العسقلاني (٨٥٢ هـ)، دار المعرفة – بيروت، الطبعة الأولى ١٣٧٩هـ.

– حقيقة الخلاف بين الصحابة في معركتي الجمل وصفين وقضية التحكيم: د. مُحَمَّد علي الصلابي، مكتبة الإيمان – المنصورة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.

(ب) **مراجع أدبية ولغوية**:

– ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي، وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، تحقيق: أنور عليان أبو سويلم – مُحَمَّد علي الشوابكة، الناشر: مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

– ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح: علي حسن فاعور، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٨م.

– ديوان طرفة بن العبد، بشرح: مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، الناشر: دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٢م.

– ديوان عنترة بن شداد العبسي، للخطيب التبريزي، إعداد: مجيد طراد، الناشر: دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢م.

– ديوان دريد بن الصمة، تحقيق: د. عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

– ديوان مالك بن الريب التميمي (ت ٥٧ هـ)، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة "معهد المخطوطات العربية" الجزء الأول، مجلد (١٥).

– ديوان الفرزدق همام بن غالب الدارمي (ت: ١١٤هـ)، شرح: علي فاعور، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٧م.

– ديوان جرير بن عطية الخطفي (ت: ١١٤هـ)، تقديم: كرم البستاني، الناشر: دار بيروت للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٦م.

– ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ (ت: ١٩٩هـ)، الناشر: دار صادر، بيروت.

– ديوان أبي العتاهية إسماعيل بن القاسم العنزي (ت: ٢١٠هـ)، تحقيق: كرم البستاني، الناشر: دار بيروت للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٦م

– طبقات فحول الشعراء: مُحَمَّد بن سلام الجمحي (ت: ٢٣٢هـ)، تحقيق: محمود مُحَمَّد شاكر، الناشر: دار المدني– جدة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٠م.

– الشعر والشعراء: أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت: ٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، الناشر: دار الحديث، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢م.

– عيون الأخبار: أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت: ٢٧٦هـ)، تحقيق: يوسف علي الطويل، الناشر: دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٤١٨هـ

– الكامل في اللغة والأدب: أبو العباس مُحَمَّد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي– القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٧م.

– البديع في البديع: أبو العباس عبد الله بن مُحَمَّد المعتز بالله العباسي (ت ٢٩٦ هـ)، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م.

– العقد الفريد: أبو عمر شهاب الدين أحمد بن مُحَمَّد بن عبد ربه الأندلسي (ت: ٣٢٨هـ)، تحقيق: مفيد مُحَمَّد قميحة، الناشر: دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٣م.

– ديوان المتنبي: أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي (ت: ٣٥٤هـ)، الناشر: دار بيروت للطباعة والنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣م.

– ديوان أبي فراس الحمداني (ت: ٣٥٧هـ): شرح: خليل الدويهي، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٤م.

– معجم المقاييس اللغوية: أبو الحسين بن فارس (ت ٣٩٥ هـ)، دار الفكر – بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩م.

– جمهرة الأمثال: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت: ٣٩٥هـ)، الناشر: دار الجيل– بيروت.

– ديوان المعاني: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت: ٣٩٥هـ)، الناشر: دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٨م.

– الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، تحقيق: على مُحَّد البجاوي – مُحَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.

– شرح ديوان الحماسة: أبو علي أحمد بن مُحَّد المرزوقي الأصفهاني (ت: ٤٢١هـ)، تحقيق: فريد الشيخ – إبراهيم شمس الدين، الناشر: دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٦٣ هـ)، دار الجيل – بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م.

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو زكريا يحيي بن علي الشيباني التبريزي (ت: ٥٠٢هـ)، الناشر: دار القلم- بيروت.

– التذكرة الحمدونية: أبو المعالي بهاء الدين مُحَّد بن الحسن بن حمدون البغدادي (ت: ٥٦٢هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الناشر: دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٤١٧هـ

– مختار الصحاح: أبو عبد الله زين الدين مُحَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي (ت: ٦٦٦هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ مُحَّد، الناشر: المكتبة العصرية/ الدار النموذجية، بيروت – صيدا، الطبعة الخامسة، ١٩٩٩م.

– لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين مُحَّد بن علي بن منظور الأنصاري الرويفعي (ت: ٧١١هـ)، الناشر: دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة، سنة ١٤١٤هـ

– نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري (ت: ٧٣٣هـ)، الناشر: دار الكتب والوثائق القومية- القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٤٢٣هـ

– القاموس المحيط: أبو طاهر مجد الدين مُحَّد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت: ٨١٧هـ)، بإشراف: مُحَّد نعيم العرقسوسي، الناشر: مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثامنة، سنة ٢٠٠٥م.

– التراث الإنساني في شعر أمل دنقل: جابر قميحة، الناشر: دار هجر، القاهرة، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٨م.

– إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل: د. صلاح فضل، مجلة فصول – القاهرة، العدد (١)، أكتوبر ١٩٨٠م.

– المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.

– الأعمال الكاملة (المسرحيات): أحمد شوقي، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٤م.

– البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث: د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف – الإسكندرية، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.

– ديوان أحمد شوقي (الشوقيات)، الناشر: دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٨م.

– الموت في الشعر الجاهلي: تأليف: حسن أحمد عبد الحميد، الناشر: مطبعة الحسين الإسلامية، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩١م.

– سيرة أمل دنقل: الجنوبي: عبلة الرويني، الناشر: دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢م

– البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة ١٩٩٤م.

– صورة الدم في شعر أمل دنقل: منير فوزي، الناشر: دار المعارف– القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٥م.

– قراءة الصورة وصورة القراءة: د. صلاح فضل، دار الشروق– مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

– استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، الناشر: دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

– استلهام القرآن في شعر أمل دنقل: د. إخلاص فخري عمارة، دار الأمين – الجيزة، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

– سفر أمل دنقل: إعداد: عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٩م.

– فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل: د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر– الأردن، ١٩٩٩م.

– تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

– أمل دنقل أمير شعراء الرفض: نسيم مجلي، إصدارات مكتبة الأسرة – القاهرة، ٢٠٠٠م.

– أدباء عرب معاصرون: جهاد فاضل، دار الشروق – مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

– لغة الشعر الحديث: د. مصطفى رجب، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

– عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا — القاهرة، الطبعة الرابعة ٢٠٠٢م.

– الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي – القاهرة.

– ذاكرة للشعر: د. جابر عصفور، إصدارات مكتبة الأسرة– القاهرة، سنة ٢٠٠٢م.

– الاتصال والانفصال، ثنائية المدينة والثأر: عبد الناصر هلال، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢م.

– المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، الناشر: مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، سنة ٢٠٠٤م.

– أمل دنقل شاعر على خطوط النار: أحمد الدوسري، الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٤م.

– الأعمال الكاملة: أمل دنقل، الناشر: دار الشروق – القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٠م، والثانية سنة ٢٠١٢م.

– بحوث في النقد والنظرية الأدبية عند العرب: د. عبد الحكيم عبد الراضي، مكتبة كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ٢٠١٣م.

– حوارات أمل دنقل، إعداد: أنس دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣م.

– أمل دنقل: قصائد لم تنشر: إعداد: أنس دنقل، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤م.

– قصيدة الرفض.. قراءة في شعر أمل دنقل: د. جابر عصفور، الهيئة العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٧م.

– الأعمال الكاملة: أمل دنقل، الناشر: دار الصفوة — بيروت.

(جـ) **مراجع فلسفية وعقلية**:-

– الموت في الفكر الغربي: جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين، الناشر عالم المعرفة — الكويت، ١٩٨٤م.

– الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني، في التراث الديني والفلسفي العالمي: جيمس ب. كارس، ترجمة: بدر الديب، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة، مصر، سنة ١٩٩٨م.

– محاورات أفلاطون: زكي نجيب محمود، إصدارات مكتبة الأسرة، القاهرة، سنة ٢٠٠١م

– نظرية الفوضى (علم اللا متوقع): جيمس غليك، ترجمة احمد مغربي، دار الساقي — لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.

– فلسفة الموت، دراسة تحليلية: أمل مبروك، الناشر: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١١م.
– حقيقة الموت بين الفلسفة والدين: مُحَمَّد عبد الرحيم الزيني، الناشر: دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة– مصر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١١م.

(د) مقالات وحوارات صحافية:

– كوميديا القلب المعتم: بدر توفيق، مجلة الآداب اللبنانية، العدد (١٢)، ديسمبر ١٩٦٩م
– إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل: د. صلاح فضل، مجلة فصول – القاهرة، العدد (١)، أكتوبر ١٩٨٠م.
– شاعر اليقين القومي: فاروق شوشة، مجلة (إبداع)، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م.
– أوراق من الطفولة والصبا: سلامة آدم، مجلة إبداع، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م
– أمل دنقل وأنشودة البساطة: د. عبد العزيز المقالح، مجلة إبداع، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م
– أمل دنقل: سامي خشبة، مجلة إبداع، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م.
– قراءة النهاية: مدخل إلى قصائد أمل دنقل في أوراق الغرفة رقم (٨): أحمد طه، مجلة إبداع، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م.
– أقانيم الشعر عند أمل دنقل: مدحت الجيار، مجلة إبداع، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م.
– حوار مع الشاعر أمل دنقل: اعتماد عبد العزيز، مجلة (إبداع)، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٣م.
– أمل دنقل زميل الصبا والشباب: مصطفى الضمراني، مجلة الهلال– مصر، العدد (٧)، يوليو ١٩٨٣م.
– أمل دنقل.. رحيل الشاعر إلى الصباح: عبده جبير، مجلة الثقافة الجديدة، العدد (٧)، ديسمبر ١٩٨٣م.
– حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل: محمود عبد الوهاب، مجلة (أدب ونقد)، العدد (١٣)، يوليو ١٩٨٥م.
– أمل دنقل: من الإلهي إلى البشري في قصيدة "سفر التكوين": عبلة الرويني، مجلة أدب ونقد، العدد (٣٩)، يوليو ١٩٨٨م.
– ثنائية الموت والحياة، دراسة في شعر أمل دنقل: د. صابر عبد الدايم، مجلة اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، مصر، العدد (١١)، سنة ١٩٩١م.

– الشعر والموت في زمن الاستلاب: اعتدال عثمان، مجلة فصول – مصر، العدد (١) مجلد (٤)، أكتوبر– ديسمبر ١٩٩٣م.

– إشكالية الموت والحياة: قراءة في سفر ألف دال: مصطفى بيومي عبد السلام، مجلة: جسور – مصر، العدد (١)، يناير ٢٠٠٢م.

– كيف كتب أمل دنقل قصائده: أحمد إسماعيل، مجلة أدب ونقد– مصر، العدد (١)، مجلد (١)، يناير ٢٠٠٤م.

– استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل: مُحَمَّد فكري الجزار، مجلة فصول – القاهرة، العدد (٦٤) سنة ٢٠٠٤م.

– رهبة الموت وأثرها في الإبداع عند الشاعر أمل دنقل: د. أحمد غريب، مجلة الثقافة والتنمية – مصر، عدد (٨)، يناير ٢٠٠٤م.

– الرفض العربي في شعر أمل دنقل (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس نموذجًا)، دراسة أسلوبية: د. سهام راشد عثمان، مجلة كلية الآداب – جامعة أسيوط، العدد (٢١)، سنة ٢٠٠٦م.

– حوار مع أنس دنقل: مُحَمَّد الدسوقي، بوابة الأهرام المصرية، بتاريخ ٢ يونية ٢٠١١م.

– البناء المقطعي الكلي للوحدات المستقلة مقطعيًا، والوحدات الغير مستقلة مقطعيًا، في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة): د. حمدي علي بدوي، مجلة دراسات عربية وإسلامية – مصر، العدد (١٥)، مجلد (٧)، يناير ٢٠١٦م.

– حوار مع عبلة الرويني: حسام مصطفى إبراهيم، موقع (رصيف ٢٢) الإلكتروني، بتاريخ ١٦ نوفمبر ٢٠١٦م.

– صورة الموت في النص الشعري بين فيدريكو غارثيا لوركا، وأمل دنقل: دراسة مقارنة، منصور محسن ضباب، مجلة جامعة الملك عبد العزيز – الآداب والعلوم الإنسانية – السعودية، العدد (١)، مجلد (٢٦)، سنة ٢٠١٨م.

***

فهرس الموضوعات

الفصل/ المبحث	الصفحة
إهداء	١
المقدمة	٢
* فصل تمهيدي:	
– الموت في التراث الإنساني وثقافات الشعوب	٨
– الموت في الشعر العربي القديم	٢٨
الفصل الأول: أمل دنقل.. حياته وشعره ومصادر إلهامه	٤٠
١– أمل دنقل: الحياة والنشأة	٤١
٢– النتاج الشعري لأمل دنقل وخصائصه	٦٦
٣– مصادر إلهامه	١٢٢
الفصل الثاني: حضور الموت في شعر أمل دنقل	١٧٠
١– مفردات الموت في شعر أمل دنقل	١٧١
٢– صور الموت في شعر أمل دنقل	١٩٤
٣– فلسفة الموت عند أمل دنقل	٢٣٧
خاتمة	٢٧٦
فهرس المصادر والمراجع	٢٨١
فهرس الموضوعات	٢٨٩