الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة الحاج لخضر
كلية اللّغة والأدب العربي
قسم اللّغة والأدب العربي

# الرمز في ديوان أوراق الغرفة 8 للشاعر أمل دنقل

دراسة سيميائية جمالية

**رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة والأدب العربي**

تخصص: نظرية الأدب والنقد الأدبي

**إعداد الطالب:**
**لحسن عزوز**

**إشراف الأستاذ الدكتور:**
**عبد القادر دامخي**

| لجنة المناقشة: | | | |
|---|---|---|---|
| الاسم واللقب | الدرجة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
| عبد الله العشي | **أستاذ التعليم العالي** | **جامعة باتنة** | رئيسًا |
| **عبد القادر دامخي** | أستاذ التعليم العالي | **جامعة باتنة** | مشرفًا ومقرّراً |
| السعيد لروي | **أستاذ التعليم العالي** | **جامعة باتنة** | مناقشًا |
| متقدم الجابري | **أستاذ التعليم العالي** | **جامعة باتنة** | مناقشًا |
| محمد زبايدية | **أستاذ التعليم العالي** | **جامعة باتنة** | **مناقشا** |
| / | / | / | / |

السنة الجامعية: **1421/ 1422 هـ ـ 2002/2001**

*زوجتي العزيزة و رفيقة دربي ..

**دنيازاد ..**

*ولدي الغالي .. **وائل** ..رحمه الله

**أنس**...حبيبي

بنتاي ..**ميـار... يـارا ...**

إلى أستاذي العزيز.. **د .عبد القادر دامخي**
أستاذ التعليم العالي جامعة باتنة الجزائر
الذي منحني من علمه و توجيهه و إنسانيته الكثير
....تحية تقدير و اعتزاز لروحه النقية و عرفانا بذاكرته المعرفية الجميلة

إلى روح شاعرنا الكبير .. **أمل دنقل**
..

# مقدمة

من المؤكد أن الدراسات الأدبية و النقدية عبر أحقاب طويلة كانت و ما تزال تتعاطى حسب نظريات و إشكاليات و زمكانيات مختلفة مع النص أو المنتوج الأدبي الراهن و القديم بشكل يفتقر إلى الحكمة و الحقيقة و بصفة تجعلك قريبا من من الحقيقة الروحية عند هذا المعدن الأخلاقي الروحي بطبيعته السليمة في الكثير من الأوقات طبعا؛ و لكن الخيط الخفي في دائرة الصراع الأدبي النقدي الذي أشرنا إليه أيضا لا زال و سيبقى في حاجة ماسة و ملحة إلى " **عملية تفجير داخلية** "؛ بمعنى أنه كتلة عضلية و فكرية عند المبدع ، في ساعته نابضة ، بحيوية حسية غير مرئية يتسنى لعقلية مادية ثابتة الحركة ، أن تتعاطى بمرونة بين جداول و فجاج نظريات عديدة أغلبها تتخذ موقفا إلغائيا لبعضها البعض ، و ذلك في سبيل تحقيق ذاتية خاصة ، هي في الحقيقة الأولى عدائية بالمفهوم البسيط و إلغائية بالعمق الدلالي للكلمة ؛ أي أنها لا تقوم على تفجير هذه الثروة الأدبية و الفكرية و الروحية ، قدر ما تحاول من خلال النص نفسه إلغاء الآخر و إثبات الواحد ، و بهذه الصفة أو الطريقة ، يكون العمل داخل هذا الإطار يحمل شوائب عديدة ، تزيد من إسدال ضبابية أكثر على النص ، و بذلك يكون حافز الابتعاد عنه و عدم فهمه ، عنصرا فاعلا

من هنا لا أريد سرد نظريات و لا ذكر أسماء لأشخاص ، قدر ما أحاول أن أستجمع أرائي و أفكاري ، و أقترب من دراستي و تناولي إلى هذا الديوان و أحقق ما أسميته " **تفجير النص** " ؛ و هو تحقيق لأفكار كثيرة ، و يتجلى كل هذا في ذلك الوشاح من الرمز و الحدس المترى لذهنية الإنسان و المتدفق بالنور الكاشف عن حقيقة الواقع و كيانه المضطرب عبر تاريخ الإنسانية .

و الرمز بهذا يعد عنصرا هاما من عناصر التصوير و الكشف الدقيق المؤثر في الشعر العربي المعاصر ؛ و رافدا قويا من روافده المختلفة ، فضلا عن هذا فإن الرمز به تتكثف الصور و تتعمق الدلالات و تتشعب تشعب الحياة نفسها و تشحن اللغة و النص بظلال عديدة لا تكفي قراءة واحدة لاستيعابها ؛ إن أساسه الجنوح نحو الإيغال و الاستبطان و" **الحوار الخلاق** " بين النص و القارئ ، حوار من خلاله يستكشف دهاليز النصوص و يضيء عتمتها و يستشرف آفاقها .

بغض النظر عن أي مفهوم فلسفي أو افتراء أو تعصب ، و شوفينية أقول و ببساطة نقدية و أقرب إلى الموضوعية و العقلانية بطبيعة الحال و حسب المكون و المتكون الفكري ، أن القارئ منتج للغة منفتح على نصوص ذاكراتية ثقافية تتفاعل مع ذاكرة النص ذاته و لغته المتعالية و انا هنا أحاول ان أكون روحا متفاعلة متأزمة مع هاته الدراسة النقدية و التحليلية لهذا الديوان الذي اخترته ، و هو آخر ديوان عند الشاعر **أمل دنقل** و هي نهاية وقفة تأملية بالنسبة له ونقطة نهاية لحياته كإنسان من جهة و كمشروع أدبي من جهة أخرى، فالديوان يحمل عنوان " **أوراق الغرفة** 8 " و هي نقطة أريد إيضاحها ، فتسمية الديوان بهذا الاسم لم يكن من الشاعر نفسه و لكن من طرف زوجته التي قامت بجمع هذه القصائد التي تركها زوجها الشاعر و أغلبها عبر مسودات متناثرة هنا و هناك .

إذا من هذه النظرة الأحادية و المحايدة و من هذه الزاوية التي ارتأيتها كدارس و متناول لهذا الكم الإبداعي ؛ و من خلال الاتجاه العميق عند هذا الشاعر النحات بكل المقاييس بالنسبة إلي على الأقل ؛ و من خلال أسلوبه المركب و المعقد أحببت و فضلت أن أجري تجربتي ، حيث أني تفاعلت مع سيرة المبدع و سيرة نصه محاولة مني في تفجير هذا النص الديواني إذا ترجمه الاصطلاح ، و أن أتفاعل من خلاله كأدوات تحليلية برؤياي و بحدسي الخاص في ذائقة جمالية ساحرة مع نص دنقلي مثير .

و يرجع اختياري لشعر أمل دنقل موضوعا لهذه الدراسة ،كذلك إلى علاقتي الحميمة بشعر هذا الشاعر و ولعي المفرط بما فيه من خصوصية في الأداة و عبقرية في المعنى أتاحت له القدرة على الإبداع و الشمولية في النظرة ، تدعمها بصيرة و دقة في رصد الظواهر الاجتماعيةو الثقافية و السياسية ،كما أن هذا الشاعر على الرغم من تفرده بالنظرة إلى الأشياء وقدرته التخييلية البارعة لم يحظ باهتمام النقاد و الدارسين ، باستثناء بعض الدراسات السريعة التي لا تنهض في جملتها دليلا على أصالة و عبقرية الإبداع لدى هذا الشاعر ،ولبكارة هذا المجال فقد ارتأيت أن يكون موضوع الدراسة(**الميتا لغة في "ديوان الغرفة** 8" للشاعر أمل دنقل، **دراسة سيميائية جمالية** ) ، لما يتمتع به الشاعر من ثقافة واسعة في مجالات متعددة، و واقعية في الكتابة و إحساس مرهف بقضايا العصر .

إن طبيعة الرمز الذي شاع استخدامه في نقدنا العربي ، قد تبنته جل الدراسات النقدية و الجمالية المعاصرة ، في دراسة الشعر العربي قديمه و حديثه ، مما حرك في نفسي موجة من الاهتمام ، بهذا المصطلح فدأبت على دراسة الكتب المتخصصة من أجل فهمه و سبر أغواره ، و خلصت إلى نتيجة ، هي أنه بالإمكان التعامل مع المصطلح في إطار نقدي أوسع ، و بشكل أكثر شمولية . و هذه المسألة حدت بي إلى الإطلاع على ما استطعت أن تقع عليه يدي من الدراسات المتخصصة التي اتخذت الرمز عنوانا لها بالدرس و التحليل .

و من بين هذه الدراسات التي تناولت الشاعر أمل دنقل : ( البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ) للكاتب عبد السلام المساوي و كتاب ( أمل دنقل شاعر على خطى النار ) للكاتب أحمد الدوسري و كتاب ( صورة الدم في شعر أمل دنقل ) للكاتب منير فوزي و كتاب ( التراث الإنساني في شعر أمل دنقل لـ : جابر قميحة – المدينة في الشعر العربي المعاصر لـ : مختار علي أبو غالي – لغة الشعر لـ : رجاء عيد ) و مع ما تحمله الدراسات من سمة نقدية و جمالية ، أقدرها إلى أنها لم تلتفت إلى الجوانب العميقة و الدلالات المفتوحة المتعددة للرمز . و الرمز في شعر أمل دنقل كدراسة مستقلة متكاملة ؛ لم يتناولها الدارسون – في حدود علمي – لأن موضوع الرمز بتقسيماته المعاصرة قد تعددت و تفرعت جزئياته إلى اعتبار القارئ ليس بحال من الأحوال سلبيا في تعامله مع النصوص بآفاقها المفتوحة الرمزية ، بل هو خلافا للمعتقد الشائع خطأ بين الناس، يبذل حيال النص مجهودا لا يخلو في معظم الأحيان من "إرهاق" ، فالقارئ المعاصر يقيم دائما و أبدا مع النص حوار ينتهي إلى إنتاج مركب متعدد من المعاني ، فتنتج علاقة إنشاء و إبداع و صبر في القراءة و التذوق و المعايشة ؛ و هذا ما افتقدته الدراسات السابقة .

مشكلة البحث بدأت عندي منذ أمد بعيد ، حيث كانت النتيجة التي أخرج بها من كل عمل نقدي وقع في متناول يدي ، و ذلك المفهوم الذي يقود إلى حتمية واحدة ، هي أن المتناول للموضوع يفتقد إلى إنسانية الاقتراب من حقيقة الروح للرمز ، ضمن مرحلة مشروع قصيدة كانت أو ديوان ، و هي ما يسقط من بين يديه قيمة ثمينة و هامة ؛ و هي اختراقه للزمان و المكان وصولا إلى جوهر المعنى المراد عند المبدع حيث تشكله رواسب شعورية و

أخرى لا شعورية و هي سلبية خطيرة إلى أبعد الحدود في معنى البحث و الوصول إلى أقرب نقطة تلاقي بين الدارس و الناقد و المبدع و هي بذلك في نفس الوقت أجمل و أثمن ما يمكن الوقوف عليه و الوصول إليه ! في ظل كم هائل من المعلومات و المعارف هي في متناول الشاعر ؛ خصوصا الآن ... و من جهة أخرى و من حيث نمتلك عدم التوازن في العقلية الإبداعية المستقلة و في ظل الثقافة الغالبة بما تترتب عليه الشخصية الضعيفة شكلا و مضمونا عند معظم الشعراء و المبدعين بصفة قريبة إلى عموميتها و هذه في حد ذاتها تصنيف إشكالية داخل إشكالية البحث نفسه .

و من هنا تأتي دراستنا تفسيرية ، تحليلية ، و نفسية معمقة ، قدر الإمكان لدوافع الرمز عند الشاعر و أسبابه و ظروفه و درجات فضاءاته الرؤياوية والحد الأدنى والأقصى الذي بدأ منه و آب إليه و هي أسئلة عديدة و متعددة ، تجمع بين الشخصية و الثقافة و الزمان و المكان و الأماكن و المناصب التي كانت محطات في حياة المبدع و التي لها تأثيرها السلبي أو الإيجابي و الذي في حد ذاته يتولد عنه اتجاه موازي أو معاكس في تكوين خيوط البحث برمته من بدايته إلى نهايته و ما يعطينا القدرة في هذه القضية بالوقوف على تحديد مدى الثوابت و المتغيرات في وعي الشاعر السياسي ، و هذه النقطة تفرضها علينا المرحلة التي عاش فيها الشاعر و مدى أثرها على نفسه ، التي بدورها مؤثرة و بشكل مباشر على إنتاجه و لذا تتولد آفاق أخرى تحدد دلالات ربما جديدة في أساليب البحث الروحي و التحليل النفسي و هو هدف الدراسة و شغلها الشاغل من بدايتها إلى نهايتها مع قلب كل المفاهيم الكلاسيكية في تفسير بعض الأشياء التي سبق تفسيرها .

حيث كان البحث و الدراسة ، في حد مفهومها العام لا تتوقف عند نقطة و لا تكتفي بمفهوم خاص ؛ و هذا ما يدل على أن دراستنا سوف تكون ذات آفاق غير محدودة و لا مقننة و تترك مفتوحة ، تتشكل في إطارها العام ؛ هو أقصى درجة يمكننا الوصول إليها .

إن سبب تناولنا كل المفاهيم السابقة حسب المعطيات التي ذكرناها في جدوى دراستنا هذه يترتب علينا حول توضيح مغزى الدراسة و مقدار نضجه فيها ، و هي تأخذ منحى

تفسيريا لأهم شيء ضمن النص و هو – الرمز – أي تأشيرة في دروبها اللغوية و المعنوية بما تقتضيه المقاييس و قواعد النقدية الأصيلة .

و اختصصنا الرمز لأن كل الذي سبق من وجهة نظري لم يكن كمًا كافيا و لا كيفا يعتمد عليه و إن كان مرجعا لا بد أن نعود إليه و ذلك لما تقتضيه الضرورة في مثل هذا النوع من الدراسات المعقدة ، و المركبة و المحبوكة و الدالة على ما نريد منها .

و قد انفتح هذا البحث ، على أكثر من منهج نقدي ؛ على اعتبار أن اللغة الأسلوبية الشاعرية المعاصرة ؛ هي لغة علامات ذات محمولات جديدة ، و بالتالي فالنص كله يصبح علامة من العلامات الدالة من حيث الشكل في بنائه الجديد المنطوي ، على التجربة الباطنية المرتبطة بالوجود الإنساني و بالرؤية التأملية ذات الاتجاهات الفكرية و الفلسفية ، مما جعل النص المعاصر نصا توالديا لا يبدأ من بداية محددة ، و ينتهي عند نقطة محددة ؛ إنه نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة و على نصوص القراءة المتعددة ، إن النص أثر وأفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص الغائبة ، مشكلة فضاء من المدلولات و الرموز يمنحه إمكانيات قرائية لا متناهية ؛ فآثرت بهذا أن أستعين بالمنهج النفسي التحليلي ؛ فالذات معبر لفهم النص الشعري على اعتبار أن النفس هي المصدر الأساس و الرئيس في فهم التجربة الفنية . و استعنت كذلك بالمنهج السيميائي ، في تتبع بنى التوتر في النصوص و علاقتها بلغة الشاعر و رموزه و صوره و إسقاطاته و أدائه التشكيلي النحتي ؛ و هذا على اعتبار أن التحليل السيميائي ؛ هو منهج النصوص التأويلية الذي يشكل السؤال الأكثر إلحاحا في الوعي النقدي الحداثي ؛ فيلامس و يستبطن النص الشعري المعاصر ؛ محاولا اختراق حدودها ؛ لا للقبض على المعنى الواحد بل لتحقيق اختبارات الحدس والتأمل و التوقع و ذكاء القارئ ؛ فالنص هو المبدع في كينونة الذات ، و ما القارئ إلا ذات أخرى تبحث عن نص جديد آخر مما يفتح المجال الواسع أمام منهجا أسلوبي ، سيميائي تحليلي ، فيه الكثير من الانفتاح ؛ و يتبلور من خلال سؤال القلق .

و في النهاية قد قسمت البحث إلى مدخل و فصول ثلاثة . فالمدخل يتحدث عن الرجل و الشاعر محددا أبعاد طاقته الشعرية و المحاور الأساسية التي تدور حولها تجربته .

أما الفصل الأول فقد تناولت فيه : المفهوم الديني و بكائية الروح . و مع غرابة العنوان إلا أنه المعبر على أضابير الحالة النفسية التي يتكون منها مشروع الديوان و الذي يعبر على ما نفهمه و نعلم به ، حيث أن هذا الشاعر ، يعرف و عن يقين أنه محكوم عليه بالموت فبالتالي تتحول الأفكار تحولا سريعا و غريبا قد يصل بالشاعر إلى معارضة كل أفكاره السابقة ؛ فالمفهوم الديني يحدد الماضي و حوصلة الروح تحقق الحاضر .

و ينقسم هذا الفصل إلى عنوانين فرعيين :

أ. دوافع الرمز : لا أذكر قصائد هنا بعينها من الديوان و إن كنت قد حددت ذلك و لكن قد تتطور الدراسة ، و هي مفتوحة إلى أن تتشابك و تتقاطع عبر إطار الدراسة العام ، إذن فمفهوم دوافع الرمز ضمن الفصل الأول هو اتجاه نقدي داخل العمل ككل يفسر أسباب الرمز و من أين استقيت و لماذا و ما المطلوب منه و إلى أين و صل و ماذا حقق ؟ . و تبرز هاته الأسئلة وتطفو الدوافع من خلال قصائد ( ضد من – زهور – السرير – لعبة النهاية ) .

ب. روحية الرمز : و يعني مدى صلاحية الرمز و بقائه مستقبلا ، و ذلك ما يحدد أزلية الشاعر و ارتقاءه إبداعيا بمعنى آخر هلامية الرمز و مائيته حيث يأخذ شكل العصر الذي يقبل عليه دون اهتزاز و البقاء على مستوى تأدية دوره كما رسم لأجله. و تتجسد من خلال قصائد ( ديسمبر – الطيور – الخيول – مقابلة خاصة مع ابن نوح – خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين ) .

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه : المعتقد و استشراف المشروع الإنساني ، و هو ما بصمه الشاعر عبر مشوار الديوان بشكل عام حيث وصوله إلى الاقتناع الكامل به و بالوقوف عليه كمعتقد ثابت روحيا و ماديا و بالتالي هما أهم عنصرين يتم الإعلان عنهما بصراحة و بتلقائية و دون الزحزحة عنها كثابتين أساسيين يحددان في خاتمة المطاف مدى التأثر الوجداني بالعقيدة و المعتقد ، و المعتقد ينفلت من دائرة العقيدة المطلقة إلى كل ما نؤمن به من تيارات فكرية في حدود الثوابت العامة بشكل مؤكد لسلامتها الروحية .

و قد قسمت الفصل الثاني إلى عنوانين فرعيين كذلك :

أ. المخاض عند الشاعر و بزوغ الرمز :و هذا ما يوثقنا و يربطنا بطريقة مباشرة بعنوان الفصل نفسه حيث يتم في هذا الباب إعطاؤنا الفرصة و القدرة على دراسة العالم النفسي عند الشاعر من جهة خاصة ، انطلاقا من مكوناته و خلفياته السياسية بحكم المرحلة التي عاش فيها و توابعها الثقافية التي كونت هذا المفهوم لديه و المخاض الذي ينطبخ و ينصهر فيه و به و عليه الشاعر ، هو تلك الحقيقة الغائبة التي بها و من خلالها يتكون ما نسميه حالة الاستعداد عند الشاعر لاتخاذ الموقف و التي تربطنا ارتباطا كليا ببزوغ الرمز الذي بدوره يحدد الموقف ثم بزوغ الرمز ما يعطينا الفرصة على تحديد و تقييم الرمز نفسه و دراسته . و العملية مركبة جدا و مرتبطة إلى أقصى حد . و يتجلى هذا في قصيدتين ( بكائية لصقر قريش – قالت امرأة في المدينة ) .

ب. متحكمات الرمز : و تمثلت في قصيدة واحدة خصصت إلى " محمود حسن إسماعيل في ذكراه الرابعة " ، كنموذج خاص تحت غطائه العام و الذي يعني كل فصول الدراسة السابقة و التي اندرجت على مفهوم قراءة الرمز بمضامينه المختلفة و التي أخذت شكل فصول و ذلك كمحاكاة لإيحائيته قدر الإمكان متحكمات الرمز و هي تلك العلاقة الخفية بين الشاعر و الجانب التراثي و التاريخي الذي فيه انصهر بين قوسيه و لم يخرج عنهما ؛ إذ قراءة الشاعر و رؤاه الخاصة و الفلسفية و إسقاطها على واقع حاضره ، أسبابها و نتائجها.

و أما الفصل الثالث فقد تناولت فيه : " الصداع الروحي و شوائب الغموض " من خلال قصيدة ( الجنوبي ) و هي آخر ما كتب أمل داخل الغرفة 8 ، و حسب مجريات الخطة فهذا الفصل مفترق هام لأفكار التي تحدد تدريجيا تشكيل كل المعطيات التي تحقق طرحا لعقدة الدراسة بصيغة تجتمع فيها العناصر البعيدة و القريبة في آن واحد في حبك محققات شخصية المراد و حصر مفردات العمل العام في الذهنية الإبداعية المطلوبة و الضرورية لمثل هذه الدراسة.

أ. البحث عن الذات : أو عملية نزع الرمد الحراري الذي يمثل عملية الدفع أو سبيل الدفع في تفجير السؤال الخفي بالنسبة للنص أي الذي لا يؤطره و يرسم ملامحه و إنما يحققه و يتحقق فيه كغطاء سري .

ب. و جع القرار الأخير : و هو الوقفة التي لا مناص منها و لا عدول عنها أي هي الجامع و الفاصل في أطراف الدراسة من جهة خاصة و من زاوية رؤيتي كدارس و متناول للموضوع و محلل له و هي الخط الوحيد في الدراسة أيضا لانطلاق وظيفة التجميع لكل ما يتعلق بالشخصية المطلوبة في اكتمال العمل العام .

رغم استفادة البحث من مصادر و مراجع متعددة و مختلفة ، فإنه لا يخلو من صعوبات تعيق عمل الباحث و تجعل مهمته شاقة و عسيرة في بعض الأحيان ؛ و من أهم هذه الصعوبات التي واجهتني ؛ صعوبة الحصول على المصادر و المراجع الحديثة المتخصصة ، و ما ينجر عن هذا من إضاعة و هدر للوقت ،و هذا بالإضافة إلى قلة الدراسات الموجهة لأعمال الشاعر ( أمل دنقل ) ، حيث لا نكاد نجد محاولة نقدية كاملة خصصت لقصائد الشاعر ، و هو ما جعل اعتمادي ينصب على المقالات النقدية المشتتة و المتفرقة و المبثوثة في المجلات و الدوريات ، و التي بدورها لاقيت صعوبة كبيرة في الحصول عليها و ترتب على هذه الصعوبات جميعها ، صعوبة أقوى و أكبر ؛ تمثلت في الشرط الفكري و المعرفي ، إذ أن الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، موجهة إلى قراء يمتلكون موسوعة غنية جدا و متنوعة للوصول إلى عمق المعنى و أبعاده ، و هذا يتطلب جهدا و عناء في البحث عن التعبير و اللفظ المناسبين و استنباط الأفكار و الدلالات و التصورات ؛ و المغامرة كذلك بتوظيف مصطلحات نقدية حديثة في ظل التطور الثقافي المعرفي ، الأدبي ، و خاصة مع تداخل المصطلحات في أكثر من تخصص و هذا حتى تواكب التحولات المعرفية التي يشهدها عالمنا العربي على شتى الصعد . و لأن أسلوب الشاعر الكبير ( أمل دنقل ) ، صعب و غير عادي و يستدعي معرفة بالمنطق و الفلسفة و علم الاجتماع و علم النفس و التاريخ و السياسة .. وكل متفرعات الأدب .

# شكر :

حري بي و قد رأت صفحات هذا البحث النور ، أن أقدم عظيم امتناني و شكري و تقديري و عرفاني إلى أستاذي الكريم – المشرف على هذا البحث – **الدكتور عبد القادر دامخي** ؛ لما لقيته من رقيق الحنان و عظيم العطف ، فقد أمدني بعلمه و نصائحه القيمة و شاركني المشقة لإنجاز هذا البحث ، و كان بجانبي دوما ، موجها و محفزا ، مما كان له أجمل الآثار الحميدة في هذه النتيجة التي وصلت إليها ، و إنها لجهد أرجو أن يكون مبرورا و مشكورا .

و أتوجه بذلك إلى خالص الشكر و الامتنان للأساتذة الأجلاء الكرام :د/ متقدم الجابري ، د/الطيب بودربالة ، د/عبد الكريم محمد الشريف ، د/ عبد الكرم عوفي ، الذين لم يبخلوا علي بتوجيهاتهم و ملاحظاتهم التي أنارت سبيلي في هذا البحث .

و لا يسعني أيضا إلا أن أنوه و أذكر مدى الجهود و الفائدة و التسهيلات التي قدمت لي من إدارة قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة ، و موظفي مكتبة القسم ، مقدما اعتزازي و تقديري لجميع الأصدقاء الذين أبدوا تجاوبا معي و قدموا لي عونا يشكرون عليه .

و أسأل الله أن أكون قد استطعت في بحثي هذا أن أرفد الدراسات العربية المعاصرة بمرجع للدارس و متعة للمطالع ، معتذرا عن النقص ؛ و أن يتقبل هذا البحث و ما توفيقي إلا بالله ، عليه توكلت و إليه أنيب .

# إضاءة

## حياة الشاعر أمل دنقل

حياة الشاعر أمل دنقل : ( 1359هـ/1940م – 1403هـ/1983 م ) :

لا شك أننا الآن ، في حاجة ماسة إلى تناول معظم رواد الفكر و الشعر و الثقافة، على اختلاف مشاربهم ، بالبحث و الدرس ؛ تعرفا على منهجهم و الإفادة منه ؛ و إبراز دورهم الريادي ؛ و لفت أنظار الباحثين من الطلاب ، إلى هذا الدور و أهميته ؛ فلعل ذلك يرد إليهم بعض حقوقهم ، التي – ربما – غمطت في حياتهم .

و نرى أن العملية الأدبية ؛ هي " عملية إبداعية ؛ أي عملية خلق ؛ و إن المبدع – أو الخالق – هو المؤلف ، و لذا يظل العمل الأدبي منتميا لخالقه"[1] . و لعل عملية تحليل النص الأدبي و الشعري تميل إلى نظريتين ؛ الأولى تميل في تناولها للنص إلى وصفه من الداخل ، كما أشار إلى ذلك الباحث العراقي الدكتور عدنان خالد عبد الله : " نستطيع أن نتحدث عن أي نص باللجوء إلى تركيبه و العناصر المكونة له مثل السرد أو الشخوص أو المجاز..."[2]؛أما النظرة الثانية، فتميل إلى تحليل النص عن طريق وصف، للبنى الخارجية، " و تعبير الخارج يشير إلى أمور هي غير تركيب النص كحياة المؤلف ؛ أي اللجوء إلى سيرة المؤلف مثلا لتفسير حدث معين في العمل الأدبي "[3] فالبنى الخارجية تؤدي دورا هاما و كبيرا إلى جانب بنية النص ؛ " فسيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة ، و من واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية كبرى ، ليرى في كل حالة خاصة ، ماذا يمكن أن تمده به من تعاليم و شروح ؛ لكن يتحتم عليه أن لا ينسى أبدا ، عندما يتعلق الأمر ، بتحليل أكثر عمقا ، فإن السيرة ستكون ، عاملا جزئيا و ثانويا "[4].

و من كل ما تقدم ، يظهر لنا أن مقولة ( موت المؤلف ) ، ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبدا ؛ " فالنص الأدبي هو ظاهرة معقدة ، مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية ، و التاريخية ، و السيكولوجية ، و الثقافية و السياقية ؛ التي لا يمكن اختزالها

---

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 132 .

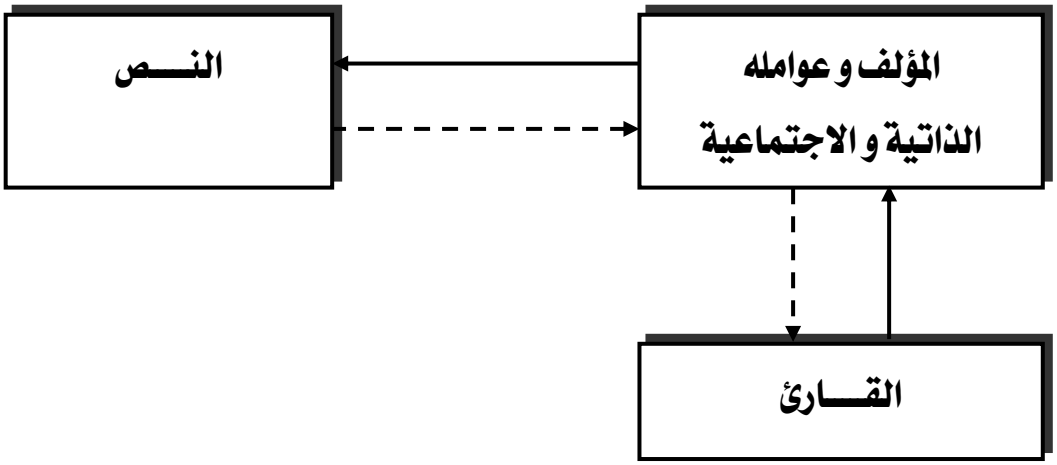
(2) عدنان خالد عبد الله،النقد التطبيقي التحليلي،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ط 1، 1986، ص15.

(3) المرجع نفسه ، ص 16 .

(4) لوسيان غولدمان ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1984 ، ص 16 .

إلى عامل واحد "[1] . إذ كيف يتسنى للناقد و القارئ ، فهم تجارب شاعر رومنسي مثل شيللي أو لوركا أو كيتس، أو علي محمود طه و نزار قباني أو حتى السياب و البياتي و صلاح عبد الصبور ؛ دون الوقوف أمام التجربة الخصبة لعوالم و سير هؤلاء الشعراء الذاتية و الاجتماعية. " فالعملية النقدية ، يجب أن تتحرك بيقظة و مرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية و عناصرها ، و بشكل خاص بين المؤلف و النص و القارئ ؛ دون أن تهمل السياق و الشفرة و قناة الاتصال ؛ من أجل استخلاص الرؤيا الإبداعية للنص و المبدع ، و أن أي معالجة مغيرة سوف تسقط لا محالة أسيرة الفهم الأحادي القاصر "[2] .

و يمكن أن نمثل لهذه الحركية الانعكاسية بين الإبداع و التلقي و أهمية السيرة لذاتية بهذا المخطط :




و الشاعر أمل دنقل ، كان أحد هؤلاء الرواد ؛ الذين جاهدوا زمنا بالكلمة، متميزا و متفردا عن غيره من الشعراء ، بمنهج في التفكير و شخصية ذات حضور قوي على الساحة الشعرية ، و الفكرية ؛ فهو يعتبر من خيرة الشعراء العرب، و من مشاهير الشعراء المصريين ، لما لإنتاجه و أعماله من تميز و جمالية، و حدس وذكاء و سيمياء حضارية ، تتجلى نفحتها ،

[1] فاضل ثامر ، اللغة الثانية ( في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ) ، ص 133 .

[2] المرجع نفسه ، ص 133 .

مخترقة الذاكرة و التاريخ و التراث الجمعيين للإنسان في الوعي ، و اللاوعي ، و تلك سمة أعماله على فرادتها الذاتية، و تعابيرها العابقة بعطور العتاقة المنسية.

فماذا كان واقع الشاعر أمل دنقل الخاص ؟ و ماذا كانت علاقته بالواقع العام المعاصر ؟ و بعبارة أدق ؛ ماذا عن العوالم الخارجية التي لفت شعر أمل دنقل، و صاغت تجربته الإبداعية ؟ .

هو ؛ (( محمد أمل فهيم محارب دُنقُل ))[1] ؛ ولد في صعيد مصر ، بقرية " القلعة "، محافظة قنا، عام ( 1359 هـ / 1940 )[2]؛ و هو نفس العام، الذي تحصل فيه أبوه ، فضيلة الشيخ ( أبو القاسم ) ، على إجازة العالمية، من جامع الأزهر الشريف ؛ و لهذا سمى ابنه الأول ( أمل ) ، تيمنا بنجاحه .

و قد كان فضيلة الشيخ ، عالما من علماء الأزهر ، " و لم يكن كغيره مدرسا عاديا للغة العربية ، لكنه كان كذلك فقيها ، و عالما و أديبا و مثقفا ، و فوق ذلك كله كان شاعرا، مرموقا ، و قد وجد أمل في بيته ، مكتبة و كتب ضخمة ، ذات أوراق بيضاء تارة و صفراء تارة أخرى ، لكن المفاجأة ، هي أن أمل ابن الرابعة عشر تقريبا ، يكتب القصائد الطوال ، و يلقيها في احتفالات المدرسة بمناسبة المولد النبوي الشريف و عيد الهجرة، و غيرها ..."[3]. و المطلع على حياة أمل دنقل ، يجد أن والده ، كان يمثل " السلطة الصارمة ، التي تصل إلى حد فرض العزلة ، على طفولة أمل دنقل ، و معاملته كرجل صغير؛ ليس من حقه ممارسة اللعب و النزول إلى الشارع،و التعامل مع الأطفال،حتى نشأ طفلا، انطوائيا ، خجولاً "[4].

---

(1) عبلة الرويني ، الجنوبي ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط 1 ، 1992 ، ص 20 .

(2) عمر رضا كحالة ، معجم المؤلفين ، ( تراجم مصنفي الكتب العربية ) ، مكتب تحقيق التراث ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 1993 ، ص 396 .

(3) آدم سلامة ، أوراق من الطفولة و الصبا ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، مصر ، ع 10 ( عدد خاص ) ، أكتوبر 1983 ، ص 8 ، 9 .

(4) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 55 .

تلقى أمل دنقل ، علومه "في مدرسة قنا الابتدائية(1947 – 1951 )، فمدرسة التحرير الإعدادية ، فمدرسة قنا ، ( 1951 – 1954 ) ، ثم مدرسة قنا الثانوية ( 1954 – 1957 ) "[1] .

إن الوقائع الشخصية لأمل ،كان المفرح منها قليلا ، بينما أكثرها محزن إذ " في السابعة من عمره فقد الأخت ( رجاء ) سنة ( 1947 ) . و في سن العاشرة ، عرف فقد الأب ( 1950 ) "[2] ، بعدها لم يعرف اللعب مع الأطفال ، و ظل أعواما طويلة ، يرفض أكل الحلوى ؛ لأنها في نظره ، لا ترتبط بالرجولة!. اشتهر بين رفاق الصبا ، بأنه الشخص الذي لا يعرف الابتسامة ، و فضلا عن هذا ، فقد"كان شديد التدين .. لا يترك فرضا ، يلقي خطب الجمعة في المساجد و يحمل عهدا و طريقة على منهاج الشيخ إبراهيم السوقي"[3]، و ظل كذلك " يرفض دخول السينما – حتى سن الرابعة عشر – لأن ذلك لا يليق به كشاب متدين و جاد ، و حتى أن أول فيلم شاهده ،كان ( مصطفى كمال ) "[4] .

هكذا و منذ النشأة الأولى ، يتحمل الشاعر ، التركة الاجتماعية ، متمثلة في المسؤولية العائلية ؛ لذلك يأتي الشعور المبكر ؛ بأهمية الجدية و الالتصاق بالحياة ؛ و يأتي الشعور ، بمسؤولية الآخر منه ؛ و تأتي الرغبة ، في تكملة المهمة التي خلفها الأب ، و خاصة مع ضياع إرث العائلة ، على أيدي الأعمام ، فعلمه حصار الظالمين و الأهل ، الانتباه الشديد للناس ،إلى حد التفرد و الانطواء على ذاته :

وَعَلَّمْتِ القلْبَ أَنْ يَحْتَرِسْ[5]

و أن يخاصم الظلم و يخاصم العدل ، الذي لم يتحقق :

خُصومَةُ قَلْبِي مَعَ اللَّه .

قَلْبي صَغيرٌ كفستُقةِ الحُزنِ .. لكِنَّه في الموازين

---

(1) روبرت ب .كامبل ، أعلام الأدب العربي المعاصر ( سير وسير ذاتية ) ، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر ، جامعة القديس يوسف ، الشركة المتحدة للتوزيع و المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996 ، مج 1 ص 605 .

(2) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 15 .

(3) المرجع نفسه ، ص 15 .

(4) المرجع نفسه ، ص 56 .

(5) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1985 ، ص 360 .

أثقَلُ من كفةِ الموت ..

هَل عَرَف الموتُ ، فَقْد أبيه[1] .

و لقد كانت البدايات الشعرية لأمل دنقل ، مثل البدايات الشعرية ، لأي شاعر في سن معينة ، في الخامسة عشر و السادسة عشر ، يجيش وجدانه بمشاعر كثيرة و متضاربة و غير مفهومة ، فيلجأ إلى الكتابة الأدبية كنوع من التنفيس عن هذه المشاعر ، بالإضافة إلى أن الشاعر ولد في جنوب مصر ، في الصعيد؛ حيث لا توجد مِتع و مباهج متوفرة ، لكي ينفق الإنسان فيها طاقته ، أو ينفس فيها عن نفسه و لا يوجد صديق هناك إلا الكتاب ، و كانت مكتبة والده أول مصادر ثقافته ، بما احتوته من كتب في الشريعة و الفقه و التفسير ، و ما تضمنته من كتب التراث و الشعر القديم . فمن هنا نشأت عادة القراءة ، من البداية ، و اللجوء إلى الكتابة ، كتعبير عن مشاعر الصبا .

لقد اعتبر أمل دنقل ، أنه مادام قد اختار هذا الفن ؛ أي الشعر ، فلا بد أن يجيده، و بالتالي ، لجأ إلى السؤال التقليدي : كيف يصير الإنسان شاعرا؟ و يتحدث الشاعر عن بداياته الشعرية فيقول : " قيل لي ، إن من حفظ ألف بيت، صار شاعرا ؛ فحفظت ما استطعت حفظه من دواوين الشعر و المسرحيات الشعرية لشوقي و عزيز أباظة، و من لف لفهما ، و استطعت في سن مبكرة الحصول على جوائز شعرية "[2]. فكان لافتا للنظر في الإقليم الذي نشأ فيه ، في أواخر الخمسينات ، ترك أمل دنقل النشاط الديني ، و بدأ يهتم بقراءة الكتب الماركسية و كتب لينين و كير جارد ، و إنجلز و بشكل خاص ، كتب سارتر و كامي، لكن القلق الميتافيزيقي ، ظل هاجسا ، يحمله الشاعر ، رافضا يقينيه الشرائع و الأفكار ، باحثا دوما عن الحقيقة و الاطمئنان الكامل . و اتجه بهذا إلى كتابة الشعر الحديث في الأعوام التالية و في عام 1958 ، نشر أولى قصائده، في مجلة اسمها ( صوت الشرق ) ، و كان قد أكمل دراسته الثانوية ، و هكذا تتضافر هذه العوامل ، في حياة الشاعر الخاصة ؛ لتدفعه إلى الشعر ، باعتباره جزءا من الميراث ، الذي تلقاه ، يضاف إلى ذلك عامل مساعد ؛ و هو الانتقال إلى القاهرة ، بعد دراسته الثانوية ؛ و هذا ما أتاح له ، فرصة الاقتراب من

---

(1) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة , ص 345 .

(2) جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1984 ، ص 352 .

المسائل ، الأكثر حساسية ، في اللحظة الراهنة ، بصفة عامة ، و من الحياة الثقافية و ما يدور فيها من صراع على الخصوص ، و قد كانت الفترة التي تم فيها الانتقال إلى العاصمة ، فترة حرجة في العالم كله و في مصر بالذات . فدرس بكلية الآداب ، لكنه بعد سنتين ، اضطر – لظروف عائلية – قطع دراسته، ليلتحق بوظيفة صغيرة في مصلحة الجمارك بالإسكندرية ، عام 1960 و واصل الكتابة ، و استطاع الحصول على جائزة المجلس الأعلى للفنون و الآداب، للشعراء الذين عمرهم أقل من ثلاثين سنة بقصيدة عمودية سنة ( 1962). و نشر عدة قصائد حينها في جريدة الأهرام ( ملحق يوم الجمعة الأدبي ) ، و في مجلة ( المجلة ) ؛ التي كان يرأس تحريرها د.علي الراعي في ذلك الوقت .

لقد اكتشف أمل دنقل ، في هذه الفترة ، " أنه لا يكفي للإنسان أن يكون شاعرا، و قادرا على كتابة الشعر ؛ فهناك كثير من التيارات الفكرية ، و الثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت ، و التي لا بد له من الإلمام بها "[1]. و هكذا انقطع عن كتابة الشعر منذ سنة 1963 إلى سنة 1966 ؛ حيث انتقل إلى القاهرة و قدم استقالته من الجمارك ، لكي يعمل صحافيا بمجلة الإذاعة و التلفزيون؛ و بدأ نشر قصائده الجديدة، في جرائد (الأهرام)،( الجمهورية ) ، و المجلات الأسبوعية ، ( صباح الخير ) ، ( روز اليوسف ) ، و المجلات الشهرية، ( المجلة ) ، ( بناء الوطن ) ، و في مصر ؛ و في العالم العربي ؛ كان ينشر قصائد شبه منتظمة في مجلة ( الآداب ) ، البيروتية ، التي يرأس تحريرها سهيل إدريس، و دار الآداب كانت السباقة إلى إصدار دواوينه و كان في ذلك الوقت، قد حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية ، لكتابة عمل شعري حول قناة السويس .

وعمل الشاعر أمل دنقل في عدة وظائف ؛ فقد شغل موظفا بمنظمة ، التضامن الآفروآسيوية ؛ إلا أن العمل لم يكن من شواغله ؛ فهمه الوحيد، و طموحه الأكبر، أن يعيش

**لحظة الإيقاع النادرة ، بين نثر الحياة ، و توتر الشعر.**

[1] جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ص 353 .

اختير الشاعر أمل دنقل عضوا في لجنة الشعر ، بالمجلس الأعلى للفنون و الثقافة عام 1980 ، و عضو جمعية الأدباء في مصر ، و عضو أتيليه القاهرة ، و عضو في اتحاد الفنانين التشكيليين و الكتاب ، و عضو في اتحاد الكتاب المصريين، و قد سافر الشاعر إلى الخارج ، سفرة واحدة فقط و هي إلى لبنان عام 1980.

تزوج أمل دنقل من ( عبلة الرويني ) ، الصحفية بجريدة الأخبار المصرية عام 1978 ، و أصيب بعد زواجه بورم سرطاني ( سبتمبر 1979 ) ، فكانت الجراحة الأولى بمستشفى العجوزة ( نوفمبر 1980 ) . " صارع أمل دنقل المرض بصلابة عجيبة و مدهشة، أربع سنوات ، حتى وافاه الأجل ، الساعة الرابعة من صباح يوم السبت 21 ماي 1983 بالقاهرة "[1] ، و نقل جثمانه إلى بلدته القلعة ، حيث وري الثرى .

للشاعر أمل دنقل ستة دواوين مشهورة ، و بعض القصائد المتفرقة ؛ و قد صدر ديوانه الأول عام 1965 ؛ بعنوان ( مقتل القمر ) ، عن دار العودة ، بيروت لبنان ، و يمثل هذا الديوان ؛ التجربة الذاتية لأمل ؛ امتد صمته بعد ذلك إلى ما يقرب من أربع سنوات متواصلة ، حيث حرص على تكثيف قراءته ، فخرج بديوان: ( البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ) ؛ و الذي صدرت طبعته الأولى عام 1969 عن دار الآداب بيروت ؛ لتعلن ميلاد شاعر حقيقي بميلاد هزيمة 1967 ، " فكانت المأساة و النكسة ، بداية الانعطاف الحقيقي نحو الشهرة ، و نحو الشعر "[2]. و كانت قصيدة ( البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ؛ تعبيرا صادقا ، عميقا عن الجرح القومي الكبير ، و أصبحت في زمن قصير على كل لسان.

يأتي بعد ذلك ديوان ( تعليق على ما حدث ) ؛ و هذان الديوانان ، يمثلان التجربة الموضوعية للشاعر ، أما التجربة الكونية ، الإنسانية أو المستقبلية ؛ فتتمثل في ديوان ( العهد الآتي ) ؛ الذي صدر عام 1975 ، عن دار العودة بيروت؛ و هو أنضج أعمال أمل الشعرية ، فكرا و لغة و بناءًا .. إنه يحدد موقف أمل و رؤيته ، لهذا العالم ، و يحدد أكثر

---

[1] جريدة ( تشرين ) ، دمشق ، سوريا ، عدد 2556 ، 23 أيار 1983 ، ص 3 .

[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 10 .

مفهوم و منطلقات الثورة لديه؛ فقد " هدم العهد القديم و الجديد ، و أعاد بناء عهد آت جديد ، برؤية ثورية كلية "[1].

بعد ذلك كان إصدار ديوان ( أقوال جديدة عن حرب البسوس ) ؛ و هو " عبارة عن مجموعة من قصائد مختلفة ، استحضرت شخصيات حرب البسوس ، و جعلت كل منها يدلي بشهادتها التاريخية حول رؤيتها الخاصة "[2].ثم كان ديوان(أوراق الغرفة 8) و يضم القصائد الأخيرة التي كتبها الشاعر ، طوال فترة مرضه ؛ و ينطوي على أوراق أمل الأخيرة ، و الغرفة رقم 8 ؛ هي آخر الغرف التي قاوم فيها الشاعر ، مرضه ، قرابة عام و نصف ، في الدور السابع من المعهد القومي للأورام ، من فيفري 1982 إلى يوم رحيله ، السبت 21 ماي 1983.

و فيما يلي نعرض أهم إنتاجه الشعري المطبوع و غير المطبوع و أهم الأعمال النقدية التي كتبت عن أمل دنقل و شعره :

1. ديوان ( مقتل القمر ) ، دار العودة ، بيروت 1965 .
2. ديوان ( البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ) ، دار الآداب ، بيروت 1969.
3. ديوان ( تعليق على ما حدث ) ، دار العودة ، بيروت 1971 .
4. ( وداعا .. عبد الناصر ) ، مجموعة شعرية ، إعداد أمل دنقل و آخرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1971 .
5. إعادة طبع ديوان ( مقتل القمر ) ، دار العودة ، بيروت 1974 .
6. ديوان ( العهد الآتي ) ، دار العودة ، بيروت 1975 .
7. ديوان ( أحاديث في غرفة مغلقة ) ، مختارات شعرية ، المنشأة العربية للتوزيع و النشر ، طرابلس ، ليبيا ، 1979 .
8. ديوان أمل دنقل ، مؤسسة ( روز اليوسف ) ، القاهرة ، 1983 .

---

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 25 .

[2] جهاد فاضل، أزمة حرية .. و ليست أزمة شعر (حوار مع الشاعر أمل دنقل )، مجلة آفاق عربية، العراق، عدد 3، السنة السابقة، 1981 ، ص 144 .

9. ديوان ( أقوال جديدة عن حرب البسوس ) ، مؤسسة ( روز اليوسف) ، القاهرة ، 1983 .
10. ديوان ( أوراق الغرفة 8 ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1983 ، " آخر قصائد الشاعر " .
11. الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة 1983 ، ( تحتوي كل المجموعات الشعرية السابقة ، بالإضافة إلى بعض القصائد الأخرى).
12. قصيدة ( الأحجار ) ، مخطوطة ، لم تنشر .
13. قصيدة ( الفارس ) ، مخطوطة ، لم تنشر .
14. قصيدة ( مع ابن زيدون و ليلته الأولى في السجن ) ، قصيدة مطولة، مخطوطة ، لم تنشر .
15. قصيدة ( الهجرة إلى الداخل ) ، مخطوطة ، لم تنشر .

**عن المبدع الشاعر** :


1. أحاديث أمل دنقل ، طبعت بمطالع نيويورك ، إعداد : أنس دنقل، 1992 .
2. عبلة الرويني ، الجنوبي ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط 1 ، 1985 ./دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط 1 ، 1992 ، ( سيرة الشاعر بقلم أرملته) .
3. مجلة ( الكفاح العربي )، 6 – 12 حزيران 1983، ص 42 ، 43،مقالة تقديرية مع قصيدة الشاعر الأخيرة ( الجنوبي ) .
4. سيد البحرواي ، البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دراسة مقارنة ، القاهرة ، 1989 .


و هذا بالإضافة إلى مقالات نقدية كثيرة نشرت حول الشاعر و قصائده، مبثوثة في مختلف المجلات و الدوريات العربية .

و المستقرئ لحياة أمل دنقل ؛ يدرك أن الظروف ، التي فرضت عليه توجها ، نحو ثقافة تراثية؛ هي نفسها التي دفعته – بما تتميز من صلابة – للبحث عن ثقافة خاصة، و شخصية متميزة ، فريدة و غريبة ، منذ الصغر ؛ " فما عاد الهدوء و لا الخجل، و لا

النظام ، و لا الاستقرار ، بضاعة رابحة ، و ما عادت الأسرة ، المستقرة ؛ بقادرة أن تحتوي هذا الآدمي ... و التقاليد الراسخة ، و المكانة الاجتماعية ؛ أصبحت فوق احتمال ، هذا الذي كأنما ولد من جديد ، ليبحث عن عالم خاص ، لا يحاسبه فيه أحد ، و لا تحده حدود "[1].

و كما تقر زوجته ، ( عبلة الرويني ) ؛ بأن محاولة العثور على مدخل حقيقي لشخصية الشاعر زوجها أمل ، تأخذ شكل الصعوبة ، حين نصطدم فيه ؛ بعالم متناقض تماما ؛ فهو " فوضوي ، يحكمه المنطق ، بسيط في تركيبية شديدة ، انفعالي متطرف ، في جرأة، و وضوح، و كتوم ؛ لا تدرك ما في داخله أبدا ، قلق، لا يحمل يقينا، لا يحب منطقة الوسط، و لا ينتمي للمناطق الرمادية ، مقاوم ، عنيد،صخري،شديد الصلابة،لا يعرف الخوف أبدًا،صامت إلى حد الشرود "[2] .هذا هو الإطار العام الذي رسمته زوجة الشاعر ، و رغم هذه التناقضات و التقلبات ، فإن " الشعر يبقى التماسك العقلي و النفسي القوي ، و الاتساق الوحيد و البناء الموضوعي ، الشديد الإحكام "[3] ، لشخصية أمل ، الذي طالما يؤكد أن الشعر قوته الحقيقية؛ و هو التوازن ، و السلاح القوي المشهر .. الزهو و الثقة و الكبرياء .و تبقى الحرية و الحق و الجمال ، سمات واضحة ، في منهج و فكر الشاعر أمل دنقل ؛ إلا أن الحرية تأخذ الأولوية ، لأن الحق مرتبط بتحقيقها ، و الجمال نتيجة لتحققها، إنها كينونته الحقيقية التي تظل دائما ، يبحث عنها ، و هي الملمح الهام و المميز لشخصيته و أشعاره ، و جزء أساسي في تكوينه الفكري و السلوكي ... إنها مطلب وجودي و حياتي و قومي ، ملح الحضور ؛ تتطلب منه نوعا من الصراع الدائم المستمر ، لتكسير كل عوائقها و ثوابتها و مسلماتها .. و هي أيضا الغد القادم و المستقبل ، و الغاية و المنتهى.

---

(1) آدم سلامة ، أوراق من الطفولة و الصبا ، ص 9 ، 10 .

(2) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 9 و 12 .

(3) المرجع نفسه، ص 10 .

# الفصل الأول

## المفهوم الديني و حوصلة الرمز

أ – دوافع الرمز :

( ضد من – زهور – السرير – لعبة النهاية ) .

ب – روحية الرمز :

( ديسمبر – الطيور – الخيول – مقابلة خاصة مع ابن نوح – خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين ) .

ليس النص حدثا ينفتح على الفور في استطلاع الإبداع ، فحسب ؛ و إنما يخزن هويات تزداد معانيها ، و تراهن على هموم العالم ، لنتوسل بهذا التأويل ، كنقطة مركزية ، تتصل بالمقاربات النقدية الجديدة، بل تنطلق منه هذه المقاربات ، و تتفرع عنه ، كقراءات لمستويات النص الشعري المعاصر ؛ ذلك لسببن ؛ أولهما : أن اللغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر ؛ فهي ممارسات نصية ، متعددة لا نهائية، بها تعددت طرق البحث عن حداثة شعرية مغايرة و متميزة ؛ لغة هذا الشعر ، تحولت إلى حقل التأمل بتصاعد الدوال ، في بناء النص ؛ إذ كلما اتسعت تجربة الشاعر المعاصر ، أخذ الدال ينقش مجراه في بناء القصيدة ، و أعاد إلى الألفاظ الذي رثت، لكثرة ما تداولتها الألسن و الأقلام، اعتبارها و خلع عليها جدة و نفخ فيها روح الشباب ، و قد أضحت اللغة اليومية ، مادة جمالية ؛ يصنع منها الشاعر المعاصر، شعره و يضيف تجربة من نوع آخر؛ " فبدءا من الواقع ، ينفتح الشعر ، على الممكن "[1] .

النص الشعري المعاصر ، أول ما واجه ، في بداية تشكله و ارتسامه – خروجا عن مألوف الشعر العربي – مسألة اللغة ، عندما اصطدم بقوانينها المتوارثة، و بتقاليدها ، الممتدة ، في مسار القول الشعري ، بدءا بالنظرة الجديدة، للغة الشعرية ، بوصفها لغة لازمة؛ وظيفتها الخلق ؛ أي أنها لغة تكتفي بذاتها و بعناصرها ، تبني عالما شعريا جديدا ، لم تعهده من قبل ، عناصره الأولية ، تمارس لعبتها اللغوية من وحدة الأضداد ، هذا من جهة،و من جهة أخرى ، وظيفتها تكمن بالدرجة الأولى ، في السحر و الإشارة ؛ فهي لغة لا تبوح و لا تصرح، لغة الغموض و التأويل ، أي أن وظيفة الشعر ؛ هي الخلق لا التعبير ، و بهذا ، " يتصل مفهوم القراءة المعاصر بالبحث ، داخل قانون الخفاء ، من أجل التوصل إلى نتاج معرفي يكشف ، عن قدرات الذات القارئة ، باعتمادها على النظام الرمزي الثانوي للأدب ، الذي يقوم على النظام اللغو ي ؛ و لكنه يتجاوزه ، لارتباط مظهره الدلالي ، بالظواهر الأخرى ، التي يتشابك النص الأدبي مع فضاءاتها "[1].

---

[1] أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 1983 ، ص 119 .

[1] وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 207 ، شوال 1416 هـ/مارس 1996 ، ص 23 ، 25 .

و إذا كانت اللغة هي ( مسكن الوجود ) ، على حد تعبير "هيدجر"، فإنها انفتاح على الكائن ، و إمكان الوجود ؛ بها يرتحل الإنسان من العجمة إلى الفصاحة ، و من المألوف إلى الجدة و الجمال ، و من الدال إلى المدلول ، " و على المتلقي أن ينشئ خبرته الخاصة"[1] ، كما عبر عن ذلك " جون ديوي " .

فاللغة بها يعدو النص الشعري ، إمكانا ينفتح على أكثر من تأويل ؛ مما ينتج التعدد و الاختلاف ، و ثانيهما : أن حقيقة النص ، تكمن في قراءته ، و هذا ما قدمته البنيوية ، و السيميائية ؛ عندما شكلت قطيعة على مستوى النظر إلى بنائية النص الأدبي، بانتقالها من الحديث ، عن ثنائية ( الشكل ، المضمون / اللفظ ، المعنى ) ؛ إلى النظر، إلى دلالات النص و العلامات التي تؤلفها بنيته ، و بدل القراءة المعيارية ، أصبح النقد الحداثي؛ قراءة تكشف مستويات الدلالة ، و تفتحها على احتمالاتها . و تكمن مساهمة البنيوية ؛ في أنها أمدت النقد بأداء منهجي ، يقف على جمالية النص ؛ و يقبض على مكوناته و علائقه الداخلية .

و من هذه المنطلقات ، اصبح ( القارئ ) ، يؤدي دورا رئيسيا ، في الكشف عن خبايا النص ، من خلال قراءته له ؛ هذه القراءة ، لم تعد قراءة واحدة، بل أصبح ثمة ، قراءات متعددة ، لها نظرياتها المختلفة ، و من أهم هذه القراءات؛ ما أسماه " تودوروف" ، ( القراءة الشاعرية ) ، و هي : " قراءة النص، من خلال شفرته ، بناء على معطيات سياقه الفني ، و النص هنا ، خلية حية، تتحرك من داخلها ، مندفعة، بقوة لا ترد ، لتكسر كل الحواجز بين النصوص ؛ و لذلك فإن القراءة الشاعرية ؛ تسعى إلى ما هو باطن في النص ، و تقرأ فيه أبعد مما هو ، في لفظه الحاضر ، و هذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية و على إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني،حضاري، قويم"[2].

و المفكر الفرنسي " لوي ألتوسير " ، استخدم في بعض قراءته ، لعدد من الأعمال الأدبية ، منهجا خاصا في القراءة ، أطلق عليه مصطلح ، ( القراءة الكشفية)؛ و في هذا

---

[1] شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، ( دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 267 ، ذو الحجة 1421 هـ/مارس 2001 ، ص 403 .

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، ( من البنيوية إلى التشريحية )، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 3، 1993 ، ص 76 .

الضرب ، من القراءة ، ينطلق " لوي ألتوسير " ، من مقولة أن النص ، لا يبوح بكل ما في باطنه ، و لا يمفصل ما بداخله مباشرة؛ بل القارئ ، هو الذي يقوم بالكشف . أما الناقد " ميشال ريفاتير " ، فيعنى عناية خاصة ، بوظيفة ( القراءة السيميائية ) ، في كتابه ؛ ( سيميوتيك الشعر ) ؛ و يرى هذا الناقد ؛ أن الظاهرة الأدبية ، هي " جدل بين النص و القارئ ، و أن على القارئ، قبل الوصول إلى الدلالة ، أن يفك شفرة النص البنيوية ، ثم بعد ذلك يقوم بقراءة ثانية استرجاعية ، و هي مرحلة تجري فيها عملية التفسير الثانية لتحقيق القراءة التأويلية الحقة "[1] .

فالنص يرتبط بواقعه الثقافي ، اللغوي ، و يخلق رموزه الخاصة ، التي يشكل منها الواقع ، و اللغة . " و يساهم ( القارئ / المتلقي ) ، في إنتاج دلالات النص، و في توليد المعاني ، بتلقي رؤية النص للعالم ؛ فهو يقوم بدور المشارك و المحاور "[2]. و هنا تضحي القراءة ، بعدا من أبعاد النص ؛ و احتمالا من احتمالاته الكثيرة ؛ " و من هنا يأتي تفسير النص ، كوصف نقدي ، لا للنص كجوهر ، و لكن لفهمنا للنص .. و لذا فإنه، لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص ، و سيظل النص ، يقبل تفسيرات مختلفة ، ومتعددة ؛ بعدد مرات قراءته "[3] . و لذلك فإن النظريات القرائية ، لا تعدو أن تكون " إشارات توجيهية، للمتعامل مع النص ؛ و القراءة الأولى للنص ، هي غالبا ، ما تحدد الأنواع الإشارية ، التي يتوقع من القارئ أن يستخدمها ، لأنها ستختلف من نص لآخر ، و في التعامل مع النص الأدبي ، لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة واحدة ، لعدد من القراء، و هذا سمح لبعض النصوص ، أن يتم تناولها مرات متعددة ، و في كل مرة ، يأتي كشف جديد ، لمعطياتها الإشارية "[1] .

و هذا ما ستحاوله هذه القراءة ، لديوان ( أوراق الغرفة رقم 8 ) ، للشاعر أمل دنقل ، أملا أن تقدم إضافة ، في حقل القراءة التحليلية ، السيميائية.

---

[1] فاضل ثامر ، اللغة الثانية ( في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث ) ، ص 53 .

[2] عبد القادر عبو ، مركزية التأويل للتواصل و محاورة النص الشعري المعاصر ( من الجرجاني إلى تودوروف و جاكبسون ) ، مجلة ، كتابات معاصرة ، بيروت ، لبنان ، عدد 41 ، آب / أيلول 2000 ، مجلد 11 ، ص 101 .

[3] عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة و التكفير ، ( من البنيوية إلى التشريحية ) ، ص 83 .

[1] عبد العزيز السبيل ، ثنائية النص ( قراءة في رثائية مالك بن الريب ) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 01 ،سبتمبر 1998 ، مجلد 27 ، ص 64 .

## أ- دوافع الرمز :

الشاعر ( أمل دنقل ) ، نموذج مبكر للمبدعين المحدثين ، الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية ، تلك المتغيرات النوعية ، في المتخيل الفني ؛ و استطاعوا أن يترجموا وعيهم بها ، إلى تقنيات، خاصة أن خبرته العميقة و معايشته الحميمة للغة التراث العربي و إيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلته " قادرا على صناعة هذا المزج بين صورة الكلام المعهودة ، و كلام الصورة الجديدة "[1] . و ظلت هذه النقطة الحادة ، تستقطب طاقته و تمثل بؤرة انصباب أسلوبه ، لقد أدى شعر ( أمل دنقل ) ، دورا بطوليا ، في تمثيل الضمير القومي ، في فترة تحولات أليمة ، جعلته يلقب بأمير الشعراء الرفض السياسي ، لما سيصبح بعد عقد واحد من السنين ، الشيء المعقول و المقبول ، في الحياة العربية ، و هو التصالح المستحيل مع العدو التاريخي ؛ و إعادة تشكيل صورة الذات ، مرة أخرى ، لكن الطابع الزماني الحميم لهذا الشعر ، يجعله وثيقة فنية ، بالغة الأهمية ، على صراع المتغيرات، بين السياسة و الثقافة ؛ و احتفاظ البيئة الثقافية ، بصلابة فائقة ، تقاوم بها ، التشكلات الهلامية لعالم السياسة المتقلب .

و يأتي الديوان الأخير للشاعر ( أمل دنقل ) ؛ يمثل منطلقا واعدا ، آخر للحس الحداثي ، في التعبير الشعري ، و ليمثل التجربة الإنسانية الروحية؛ و التي سكنت الشاعر، و أصبحت هاجسه الوحيد ؛ إنها تجربة الموت ، في رؤية منفردة ، متميزة له ، تجربة طويلة ، مريرة عايشت الشاعر و عايشها . و الشاعر ( أمل دنقل )؛ واحد من أولئك الذين شغفوا و تناولوا مسألة الحياة و الموت ، بالرغم من أنه ، لم يكن منضويا تحت أي نزعة أو أي مدرسة ، أو مذهب ، إذ كان شعره ، انعكاسا لتجربته في الحياة ، و مأساته مع المجتمع و ذاته ، خاصة معاناته من شبح المرض ؛ الذي كان سببا كافيا لبلورة التجربة ، الشعرية الروحية ؛ فكان بذلك ، ديوان ( أوراق الغرفة رقم 8 ) مرآة، صادقة ، تعكس رؤاه، و أحاسيسه ، المشحونة بنبرة القوة و التحدي ، و المقاومة أحيانا ، و نزعة الحزن و الألم ، و اليأس ، أحايين أخرى .

---

[1] صلاح فضل ، قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل ( القصيدة تمتلك أدوات السينما ) ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، عدد 448 ، مارس 1996 ، ص 108 .

إن تجربة الموت ، " ظهرت مبكرة ، على عكس ما يراه البعض ، من أن هاجس الموت، سيطر على الشاعر ، في أخريات أيامه و حياته "[1]؛ فالإحساس القوى بهذه المسألة، لم يبرز فجأة ؛ فقد بدأ مع بداية ( أمل دنقل)، ليساهم في بناية رؤيته و يحدد مسارها ، فالواقع عند أمل ، حقيقة الموضوعية، و لهذه الحقيقة وقع في النفس ، و صدى في الذات و لكن لهذه الذات رؤاها و أحلامها و مواقفها ، التي تتماشى مع الظروف الاجتماعية في الواقع ؛ و لهذا كانت نظرة أمل للحياة ، لها صلة دائمة بواقعه المعيش و المفروض عليه ، إذ تتضافر الظروف العامة ، مع الظروف الخاصة في حياته ، لتؤدي دورها في توجيه نظرته للحياة ؛ التي عبر عنها بكل واقعية وفقا للظروف التي واجهته و عاشها ، من طفولته إلى صباه إلى شبابه .

تحدث الشاعر ، عن حياته التي لم تعرف الاستقرار ، أبدا ، فكان شعره له صلة دائمة بواقعه الذي كان يراه أليما و قاسيا ، لدرجة أنه كان يذكر دوما كل تفاصيل حياته الحزينة ، " لقد قتلت ، عبر سنوات العذاب ، كل أمل ينمو بداخلي ؛ قتلت حتى الرغبات الصغيرة ، و الضحك الطيب ، لأنني كنت أدرك دائما ، أنه غير مسموح لي بأن أعيش طفولتي ؛ كما أنه من غير المسموح بأن أعيش شبابي "[2] .

و أمل دنقل ، " رجل الحب ، عنده يخترمه الموت ، و كل ضياء عنده، يخامره الظلام "[3] . لقد أحب الحياة ، و كان متفائلا بمستقبل مشرق لحياته ؛ و بالمقابل تلازمه هواجس ، تنم عن شعور بالعدمية ؛ مما تفقده كل الأشياء الجميلة في مسار حياته؛ و تتركه في قلق روحي كوني ، حيث تطغى مسألة الموت ، لتتشكل مرحلة من الغرام بالموت ، إذ يبرز صوت الموت وحده، في الساحة، وجها لوجه مع الشاعر .

و بهذا تبدأ قضية الشاعر ( أمل دنقل ) ، في البحث دائما عن التوازن الصعب، داخل هذا العالم المتواتر و المرفوض حوله ؛ و داخل هذا التناثر الحاد، في كيانه ، كان مشروعه المضاد ، يشكل هدفا حتميا ، لا بديل عنه ، في هذا الزمان المختلف؛ و هو بطبيعته و حركته الواعية ، و رغبته الأصيلة في التحول ، من الذاتية إلى الموضوعية، إلى الإنسانية الجمعية ، و في

---

(1) أحمد طه، قراءة النهاية في أوراق الغرفة رقم 8، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، عدد 10 ، 1983 ، ص 40 .

(2) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 32 .

(3) لويس عوض ، ثقافتنا بين مفترق الطرق ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1983 ، ص 56 .

سعيه الدائم للخروج من المساحات الضيقة،إلى المساحات الطلقة الرحبة ... بل و في إصراره؛ على تحويل كل مستحيل إلى ممكن ،كان لا بد له و أن يصطدم مع واقع مغلق داخل ذاته ، وكان أمل متصادما دائما مع الموت ؛ " و كان شعره إجابة ، شكلتها علائق تكوينه و الظرف الاجتماعي و التاريخي ، الذي عاشه الشاعر ؛ أو بمعنى أدق ؛كان شعره، مشروع محاورة و تفاعل و تجاوز للظرف الموضوعي، أو الواقع الراهن و محاولة للوصول إلى الواقع الممكن "[1] .

يضم ديوان ( أوراق الغرفة 8 ) ؛ القصائد الأخيرة ، التي كتبها ( أمل دنقل ) ، طوال فترة مرضه ؛ الذي صارعه أربع سنوات، من أوائل سبتمبر 1979 ، إلى أواخر ماي 1983 ؛ " و الديوان ينطوي على أوراق أمل الأخيرة ، و الغرفة رقم (8) ، هي آخر الغرف ، التي قاوم فيها مرضه ، قرابة، عام و نصف ، في الدور السابع من المعهد القومي للأورام ، من فبراير 1982 ، إلى يوم رحيله ، الساعة الرابعة من صباح السبت الحادي و العشرين من مايو 1983 "[2]. ففي سبتمبر ( 1979)، و بالتحديد بعض مضي تسعة أشهر على زواج الشاعر ( أمل دنقل ) ، من الصحفية بجريدة الأخبار المصرية ( عبلة الرويني ) ،... ورم صغير في جسد الشاعر ، يتزايد يوما بعد الآخر .. إنه السرطان ! هذا الذي كان يأخذ من جسده الناحل ، فتزداد روحه تألقا و جبروتا ، حتى كان باستطاعة زواره و عائديه ، أن يروا صراعه مع الموت، رأي العين، صراع بين الموت و الشعر .

كانت الغرفة (8) ، بالدور السابع لمعهد السرطان ، في المستشفى الأورام، على شاطئ النيل ، الممتد إلى الجنوب ، على موعد مع الشاعر ( أمل دنقل ) ، أو لعله كان هو على موعد معها ، لقد صار منذ اليوم الأول لدخوله سكنه الدائم ، بل هي أول منزل حقيقي، تمتد فيه إقامته لأكثر من سنة ، و نصف كاملين .. و للغرفة رقم (8) ، ملامحها الخاصة ، و إشعاعها الجميل ؛ فعلى الجدران صور ملونة ، و لوحات كاريكاتورية ، و قصائد شعر ، و أمام عيني أمل ،كانت صورة صديقه القاص ( يحي الطاهر عبد الله ) ، الراحل ، معلقة على الحائط ، المواجه؛ و على الجدار ،كانت بطاقة من ياسر عرفات ، تحمل تمنيات الثورة بالشفاء ، و بجوارها رسم كاريكاتوري ، للفنان ( جورج البهجوري) ، حاملا بعض باقات الزهور إلى (

---

[1] اعتدال عثمان ، إضاءة النص ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1988 ، ص 171 ، 172 .

[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 413 .

أمل ) ، فوق سريره ؛ قد أرسله خصيصا من باريس ، و على نفس الحائط ، علق الشاعر ( أمل ) ، قصيدة للشاعر الشاب ، " حسن طلب " ، ( زبرجدة إلى أمل دنقل ) ، و قصيدته ( ضد من ) ، التي نشرها آنذاك في جريدة ( الأهرام ) ؛ و هي قصيدة كتبت في الحادي عشر من شهر ماي 1982 ، و قد كانت في ذاكرة الشاعر ( أمل دنقل ) ، قبل أن يدخل معهد السرطان ؛ فذلك الصراع بين ثنائية ( الحياة و الموت ) ، و ثنائية ( الرفض و المواجهة )،كشفت عنه علبة كبريت صغيرة،كتب عليها في يناير ( 1982) ، يقول مطلعها :

في رَدْهَةِ العِيَادَات
لَونُ المقَاعِدِ ، أَبْيَض[1].

و بهذا تتجلى لدينا صعوبة الشعر عند ( أمل دنقل ) ، الذي يرى الشعر وحدة بنائية شديدة الإحكام ، صعبة التركيب ؛ لأنه يعبر عن الصراع النفسي و المعاناة و الجهد " فالشعر صعب؛ لأنه يصور صراعا كامل بين الشاعر و المؤثرات ، التي تثيره للإبداع "[2]. و في نشوة انتصار مطلع القصيدة ، راح أمل يكتب قصيدته ( ضد من ) ؛ لتأخذ التجربة شكلا مختلفا ، لتبدأ القصيدة في مطلعها الجديد :

●في غُرفِ العَمليَّاتِ ،
كَانَ نِقابُ الأَطِباءِ أبيضْ ،
لَونُ المعَاطِفِ أَبْيَضْ ،
تَاجُ الحَكِيماتِ أَبيضْ ، أَرديَةُ الرَّاهبَات ،
المِلاءَاتُ ،
لَونُ الأَسِرَّة ، أَربِطَةُ الشَّاشِ و القُطن ،
قُرصُ المنوم ، أُنبُوبَةِ المِصْل ،
كُوبُ اللَّبَنْ ،
كُل هَذَا يُشِيعُ بِقَلبي الوَهَنْ ،

---

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 128 .

[2] يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ( في ضوء النقد الحديث ) ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 2 ، 1982 ، بيروت ، لبنان ، ص 72 .

كُلُّ هذَا البيَاض يذكرن بالكَفَنْ !
فلمَاذَا إذَا مِتُّ ..
يَأتِي المعَزُّونَ مُتشِحينَ ..
بِشَاراتِ لَونِ الحِدَاد ؟
هَلْ لأِنَّ السَّوَاد ...
هُو لَونُ النجاةِ مِن المَوْت ،
لَونُ التمِيمَةِ ضِدَّ ..الزمَنْ ،
ضَدَّ مَنْ .. ؟
و مَتَى القلبُ – في الخَفَقَانِ – اطمأَن ؟!
بينَ لَوْنَينِ : أَستقبِلُ الأَصْدِقَاء ..
الذينَ يَرَوْنَ سَرِيري قَبرَا
وَ حَيَاتي دَهْرَا
وَ أَرَى في العُيونِ العَمِيقَةِ
لَونَ الحَقِيقَةِ
لَونَ ترابِ الوَطنْ ![1] .

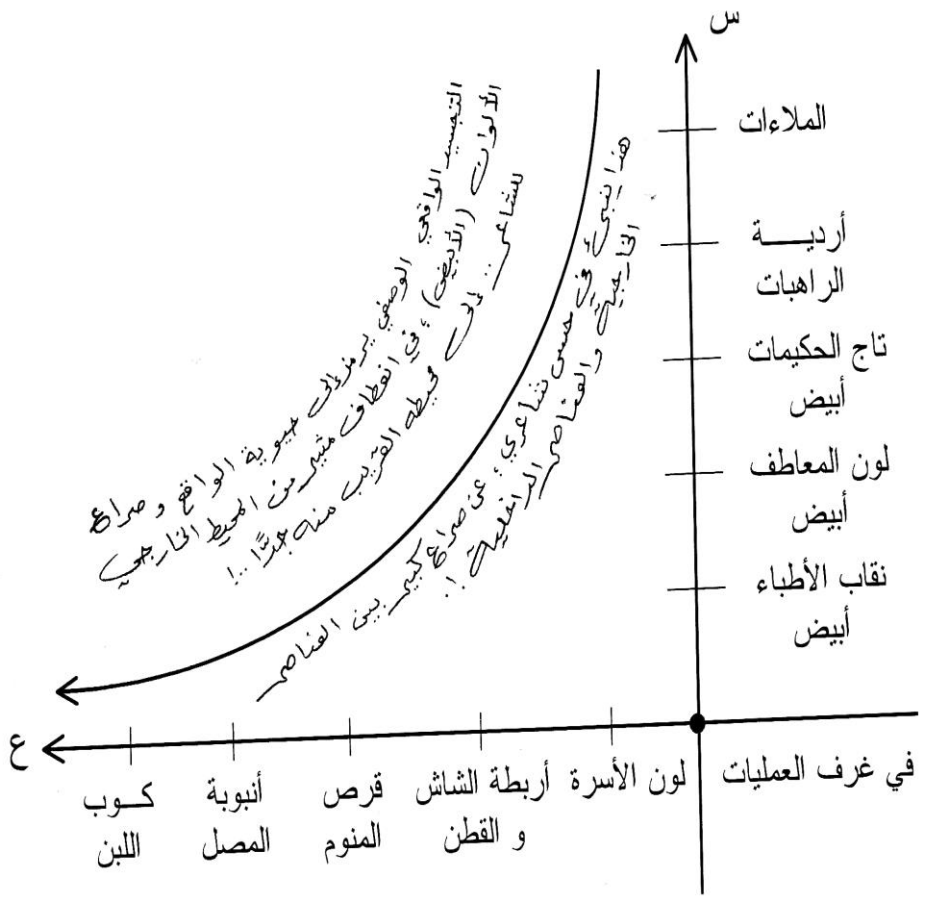
الشاعر ( أمل دنقل ) لا يزال – و هو على سرير المرض – يتابع بحثه عن لغة الواقع ، التي تغتسل بشفافية الرؤيا الدرامية ، متجاوزة إياها إلى محاولة طرح لغة القصيدة، بوصفها مدخلا إلى العالم ، تعيد توحيده ، في سياق شفافية التعامل مع الأشياء؛ التي تصبح هنا موحدة وممتلئة ، بالشعر ، ففي قصيدة ( ضد من ) ، يتابع خط بحثه الشعري ، برسم لغة شعرية من داخل عناصر الواقع، الأكثر بساطة ، إنها لغة تعبير عن رغبة إنسانية ، في تصديق ما تراه ، و ما تسمعه، و ليس أن يكون ما حدث ، قد حدث فعلا ... إنها لغة نقل للحقيقة الفنية إلى وجدان متلق مستعد لكي تسري هذه الحقيقة ، عبر روحه المحلقة في سماء أخرى ، إن شخصية الشاعر ( أمل دنقل ) ، المقدمة في إطار درامي بعينه ؛ يجب أن تحمل في كل تفاصيل

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 368 – 369 .

بنائها ، أسباب اتساقها مع هذه المسحة الدرامية الكثيفة؛و التي تجد فرصتها، في مثل هذه المواقف ؛ و نزعة الشجن الأليمة ؛ أن تتحدث بلغة التجسيد الواقعي، و الواقعية في الأدب ؛ لا تعني ذلك المفهوم الذي سعى البعض في معركتهم الإيديولوجية ضد الواقعية ، أن يشوهوه ، بإعطائه معنى الاستنساخ الآلي ، أو المرآوي للواقع ، أو التقريرية الجافة ، أو العقلانية أو الشعارية ، إلى غير ذلك؛ و الواقعية في الأدب ، لا تعني كذلك ، فرض أسلوب معين ، أو نهج محدد ، للتعبير و الإبانة ، بل تتنوع فيها الأساليب و أشكال التعبير ، تنوعا لا حد له ؛ فقد تستخدم الرموز و الأساطير و الأحلام ، إلى غير ذلك إنما " المهم في الواقعية أساسا – و هي مستويات مختلفة – هو الحس بحيوية الواقع ، و صراعيته و التعبير عنه أدبيا"[2] ، فالتجسيد الواقعي ، هو الصدق الفني الذي ينجذب إليه القارئ أو المتلقي للنص و زراعته في أرضه و نموه في أجوائه.

و لعل هذا المخطط البياني للتجسيد الواقعي لمحيط الشاعر ينبئ عن صراع و حيوية غريبة :

[2] محمود أمين العالم، لغة الشعر الحديث و قدرته على التواصل، مجلة الطريق، بيروت، لبنان ، عدد 05 ، تشرين الأول ( أكتوبر ) ، 1981 ، السنة 40 ، مجلد 40 ، ص 197 .




س = يرمز إلى المحيط الخارجي للشاعر .

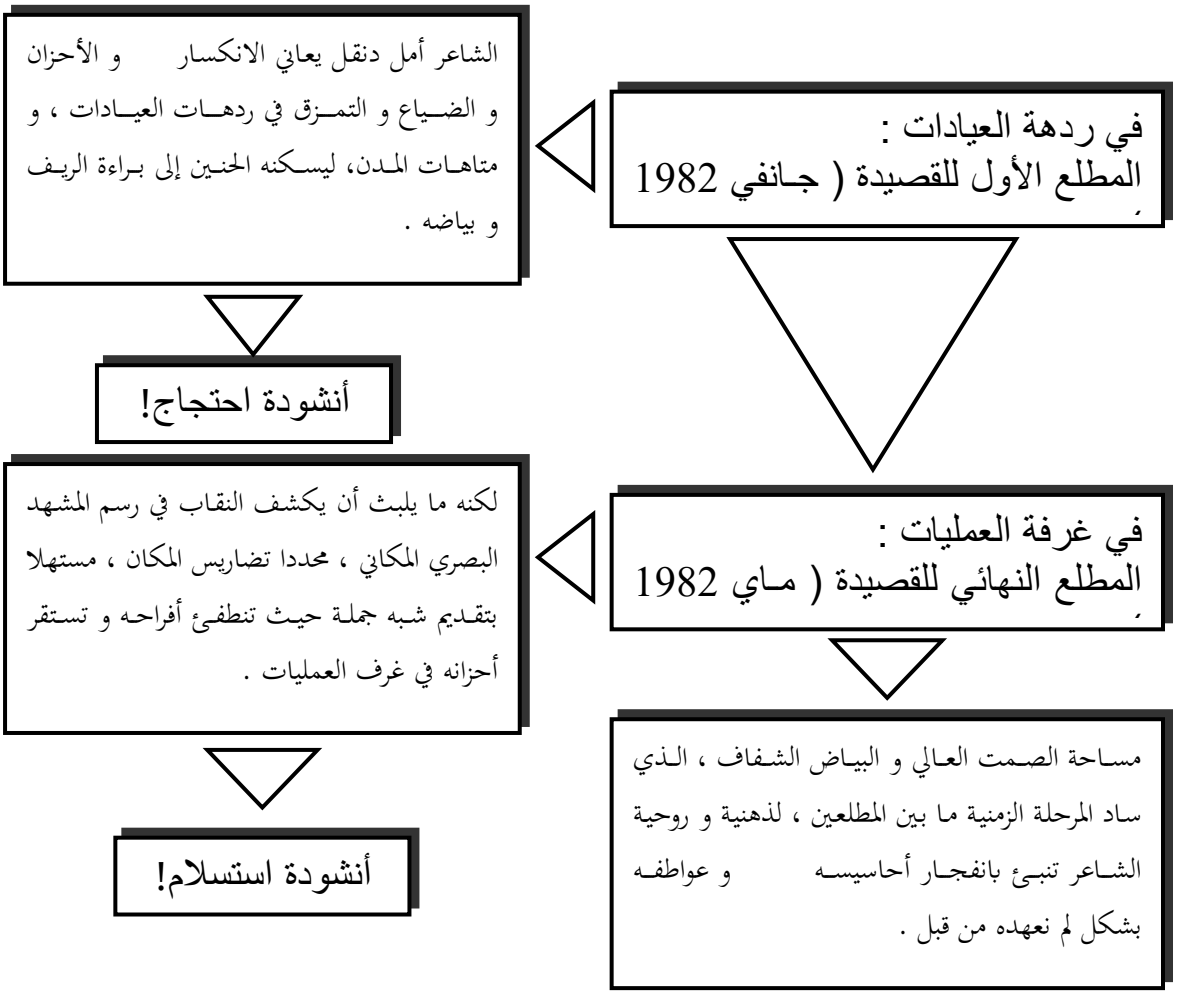
ع = يرمز إلى المحيط القريب من الشاعر و ذاته ، و الملتصق به ،و لنقل هو المحيط أو العناصر التي تهم الشاعر .

* المخطط البياني لوتيرة الانعطاف في وصف العناصر المحيطة بالشاعر ، عن طريق التصوير الواقعي الحيوي

يتضح من بداية القصيدة ، أن ( اللون الأبيض ) ، يحتل مساحة وافرة من كل سطر ، فالبياض رمز الكفن يخيم بشكل و اسع على نفس الشاعر ، و قد أراد ( أمل دنقل )

بهذا البياض ، استكمال عناصر الموت الجاثم بقوة و صمت ، في الغرفة ، و التي تعكس الحالة النفسية للشاعر ؛ و قد أتاح هذا البياض للحالات الدرامية ، أن تحاور جسد النص الشعري ، فتدخل في عمق اللغة و إيقاعاتها المضمرة ، و تثير فيها فضاءات واسعة من الصمت العالي ، لتتحول القصيدة ، في تجربة المرض الخبيث ، إلى صوت و جسد و إلى تفجيرات حواس خالصة ، و كل هذا في رسم و نسق جميل من سحر الكتابة و الإبداع .

ينطلق الشاعر من خلال شبه الجملة ؛ ( في غرف العمليات ) ، حيث يشيع البياض ؛ لنجد أنفسنا ، بصدد بنية لغوية و صورة فنية جديدة للشعر ؛ لا تعتمد على التشكيل التقليدي للنص الشعري ، بقدر ما تعتمد على قدرة ( أمل دنقل ) ، على خلق طرائق جديدة ، و غير مستهلكة ، تحاكي في شكلها ، الأولي العام ، طريقة التصوير البصري السينمائي لينبهر الشاعر بالمكان ، المتكئ على غموض الموقف و بساطته في آن واحد ، و يحاول نقل انبهاره الجميل هذا ، إلى القارئ المتلقي ، و ربما لذلك ، نجده يأتي على التفاصيل الدقيقة للغرفة ؛ بل إنه في القصيدة ، تستغرقه تفاصيل المكان ، و تشغله عن الأداء الشعري ، الحدثي، حتى لتكاد القصيدة ، في هذه الحالة ، تتحول إلى مجموعة من المشاهد الوصفية المتراكمة ، و التي لا تحتمل لفرط الروح الوصفي، السردي ، فيها ، أي تواتر أو تصاعد في الأفكار ، أو تحريك للمشاعر ، و العواطف ؛ فتبدو القصيدة لأول وهلة ؛ مفتقرة لكثير من عناصر الشعر و الإبداع ، جانحة لأن تكون ، مجرد عنصر واحد ، يمهد لقصيدة ، محتملة ؛ و لكنها غير متحققة ؛ و لنتأمل الدلالات و المضامين الأعمق لمطلع القصيدة ، عبر هذا المخطط التحليلي :


في ردهة العيادات :
المطلع الأول للقصيدة ( جانفي 1982
الشاعر أمل دنقل يعاني الانكسار و الأحزان و الضياع و التمزق في ردهات العيادات ، و متاهات المدن، ليسكنه الحنين إلى براءة الريف و بياضه .
أنشودة احتجاج!
في غرفة العمليات :
المطلع النهائي للقصيدة ( ماي 1982
مساحة الصمت العالي و البياض الشفاف ، الذي ساد المرحلة الزمنية ما بين المطلعين ، لذهنية و روحية الشاعر تنبئ بانفجار أحاسيسه و عواطفه بشكل لم نعهده من قبل .
لكنه ما يلبث أن يكشف النقاب في رسم المشهد البصري المكاني ، محددا تضاريس المكان ، مستهلا بتقديم شبه جملة حيث تنطفئ أفراحه و تستقر أحزانه في غرف العمليات .
أنشودة استسلام!

الشاعر استهل قصيدته بعبارة ( في غرف العمليات ) ،كرمز لماح ، لحالة الانفجار و التوتر و القلق و تعد " شبه الجملة ، وسيلة تعبيرية ، رمزية لأبعاد التشتت و التوزع "[1]، و قد استغل ( أمل دنقل ) ، سمة أسلوبية، جديرة بالملاحظة ، و التي تكررت في العديد من قصائده ، و تقنية لغوية ؛ هي التقديم و التأخير ، و هذه التقنية " تخرج الكلام من منطق النثر ، إلى منطق الشعر ، في خصوصية محببة "[2] .فالتقديم هنا يجسد ، أهمية دلالة العبارة عند الشاعر ، مستخدما المكان ؛ فالمكان يكتسب أهمية كبيرة في مطلع القصيدة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية ؛ أو لأنه المكان الذي تجري فيه اللحظات الأخيرة لحياة الشاعر ( أمل دنقل )، بل لأنه يتحول إلى فضاء يحتوي كل العناصر الشعرية ، بما في ذلك من حوادث و هواجس ، و أفكار و شخصيات و أشياء ، و ما بينها من علاقات ، و يمنحها المناخ الذي تنفعل فيه ، وتعبر عن وجهة نظرها ،و بهذه الحالة لا يكون المكان ؛ "كقطعة القماش ، بالنسبة إلى اللوحة التشكيلية؛ بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة "[3] .

الشاعر إذا ، يرسم مشاهد الغرفة ، محددا تضاريسها ، ليكشف النقاب عن مشهد بصري ، مباغت ، " فشعرية الحداثة ، أخذت تبحث دوما ، عن نموذج جديد ، يشبع حاجة جمالية ،أرقى من إشباع التوقع ؛ و هي دهشة المفاجأة "[4] ، بدرجاتها ، التي تذهب في البروز الحاد للعناصر اللافتة ، التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد، و انحراف ظاهر عن السنن القارة ، إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة ؛ التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة ، في شعور مبهم، بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة ، و ذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي ، الذي يعتمد كليا ، على إشباع التوقع ، في جميع مستوياته، الإيقاعية، و الدلالية ، و حتى الرمزية ، ففي شبه الجملة ( في غرف العمليات)، يمكن أن

نرصد كيف ينسج التركيب ؛ إذ يعمد الشاعر ، إلى منبه أسلوبي مفاجئ و دون مقدمات ؛ فمع المفاجأة ، تبقى المحاولة سارية المفعول، لاحتضان ما هو حقيقي ، و شفاف ؛

---

(1) مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري ( دراسة تحليلية بلاغية )، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، 1985 ، ص 224 .

(2) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، ص 207 .

(3) أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، مجلة الفيصل، الرياض ، السعودية. عدد 286 ، ربيع الآخر 1421 هـ / يوليو ، أغسطس 2000 ، السنة 24 ، ص 55 .

(4) صلاح فضل، شفرات النص، ( دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد )، دار الآداب، بيروت، لبنان ، ط 1 ، 1999 ، ص 89 .

لذا المباغتة ، استيقاظ من خيال و وهم مضى، و ولى بالشاعر ، فأضحى كل ما حاوله ، شهي ، ( نقاب الأطباء الأبيض، المعاطف البيضاء ، تاج الحكيمات ، أردية الراهبات ، الملاءات ، أربطة الشاش و القطن ، قرص المنوم ، أنبوبة المصل، كوب اللبن ) ؛ يخشى عليه من التلف و الزوال ؛ فينغمس خوفا ، حتى المغامرة ؛ مستيقظ الحواس ، رهبة في حصاد السراب ، كخيوط حسية لأثر نفسي روحي ، محصور ببحر عديم الاستقرار و الثبات ، في تناقضاته ، بمده و جزره ، أمواجه و هدوئه .

لقد انتشر المرض في جسد ( أمل دنقل ) ، في فبراير ( 1982 ) ، و تجاوز مرحلة الجراحة ، و كانت الأسابيع التالية ، أشبه بنوبات دورية ؛ يمارس فيها كل من الشاعر و زوجته ، انتقال الدور ، في تهدئة الآخر ، " و لعل الزوجة عبلة الرويني ، كانت تحقق رغبة زوجها الشاعر ، الذي حرص في شعره، كما في مرضه ، على أن يستبعد أي تخاذل ، أو نغمة استجداء ، و قد بلغ بهذا حد التطرف ، في الشعر و في السلوك معا"[1] .. حتى انفجر الشاعر يوما ، أمام الصديق الشاعر ( عصام الغازي ) : " لماذا يهاجمني الموت ، في زمن الفرح و الهدوء ؟ لماذا أصاب بالسرطان في عام زواجي ؟ "[2] ، كانت الأسابيع الأولى، شديدة القلق ، شديدة الخوف .. شديدة التوتر .. شديدة العذاب و القسوة والمباغتة، و المواجهة ، مع المرض ، في غرف العمليات ، إن هذه الحالة النفسية قد انعكست على النص الشعري ، لتفرض خصوصية الأسلوبية ، في بنية لسانية ، لها سياقها الخاص ، لتفرز دلالاتها الذاتية ، و هذا ما ذهب إليه " محمد حسن عبد الله " ، حيث اعتبر أن ؛ " الانصياع المطلق ، للتقاليد التعبيرية ، يلغي الأديب المبدع ، و ينال من قدرته ، على تنشيط المتلقي ، و إثارة انتباهه ، و اكتشاف لغة خاصة، سيكون باستطاعتها ، أن تدل ، و ليست تعبر عن المعالم الخاصة لتجربة المبدع "[1] ، و يتكون ذلك لدى القارئ ؛ " مقياس المفاجأة ، تبعا لردود الفعل

---

[1] سعاد عبد الوهاب ، قراءة نقدية في كتاب الجنوبي ( حياة شاعر مشاكس كما ترويها زوجته ) مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت، عدد 437 ، أبريل 1995 ، ص 110 .

[2] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 121 .

[1] محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1971 ص 119 .

، و معدن المفاجأة ، و مولدها ، هو اصطدام القارئ بجملة المفارقات في جملة نص الخطاب ، و مدى استجابة القارئ لمنبهات النص "[2] .

و هذه السمة الأسلوبية ، بهذا الشكل ، تفاجئ القارئ ، و تدفعه إلى ممارسة أسلوبية كثيرة و تتحدى قراءته ، بتركيبها المباغت القوي ، و دلالتها الغامضة ؛ و قد تكرر هذا في دواوين الشاعر كثيرا ، باعتماده ، دهشة المفاجأة الأسلوبية ، مرتكزة ، في إيحائيتها على الموقف الانفعالي الحاد للتجربة النفسية، متجاوزة النزعة العقلية ، تفرضها القرائن البلاغية ، على الصور ؛ ليجسد الشاعر قيم الرفض و المواجهة ، التمرد والثورة ، فهلا تأملنا توظيف ، هذه المنبهات الأسلوبية الموحية ، في كل دواوين الشاعر :

| المطلـع | القصيـدة | الديـوان |
|---|---|---|
| – لن أكتب حرفا فيه ! | أتوجراف | مقتل القمر |
| – انتظري ! | شبيهتها | // |
| – لم يعد يذكرها حتى المكان ! | الملهى الصغير | // |
| – المجد للشيطان ..معبود الرياح ! | كلمات سبارتكوس الأخيرة | البكاء بين يدي زرقاء |
| – أعرف أن العالم في قلبي..مات ! | يوميات كهل صغير السن | اليمامة |
| – أغلقي المذياع ! | موت مغنية مغمورة | // |
| – جسدي صخرة ، صهرتها الظهيرة ! | ظمأ .. ظمأ | // |
| | الحزن لا يعرف القراءة | // |
| – تأكلني دوائر الغبار ! | العشاء الأخير | // |
| – أعطني القدرة حتى أبتسم ! | حديث خاص مع أبي موسى | // |
| – ..إطار سيارته ملوث بالدم ! | الأشعرى | // |

| | | |
|---|---|---|
| – أكره لون الخمر في القنينة ! | من مذكرات المتنبي | // |
| – فتح المذياع ..و استلقى ! | ميتة عصرية | تعليق على ما حدث |
| - كادت تقول لي: "من أنت؟ " | الوقوف على قدم واحدة | // |
| – أيها السادة : لم يبق اختيار ! | الموت في ..الفراش | // |
| – لا وقت للبكاء ! | لا وقت للبكاء | // |
| – اللوحة الأولى على الجدار: | رسوم في بهو عربي | العهد الآتي |
| – لا تصالح ! | لا تصالح | أقوال جديدة |
| | | عن حرب البسوس |
| – هل أنا كنت طفلا ! | الجنوبي | أوراق الغرفة (8) |
| – في غرف العمليات ! | ضد من | // |
| – و سلال من الورد ! | زهور | // |
| – أوهموني بأن السرير سريري ! | السرير | // |
| – جاء طوفان نوح ! | مقابلة خاصة مع ابن نوح | // |
| – هاأنت تسترخي أخيرا ! | خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين | // |
| – عم صباحا أيها الصقر المجنح! | بكائية لصقر قريش | // |
| – سيف جدي على حائط البيت .. يبكي ! | قالت امرأة في المدينة | // |
| – قولي من أين ! | العراف الأعمى | قصائد متفرقة |

الشاعر ( أمل دنقل ) ، وظف سمة أسلوبية ، حيث استهل – كما سبق – المشهد بالعبارة اللافتة ، المفاجئة ، الواصفة ، هذه العبارة توصي لنا بأن الشاعر ، استعار، تقنية فنية بصرية ، روائية ( فأمل دنقل ) كان يعتمد كثيرا على طرق التعبير الحديثة ، في الصورة " كاستخدام تكنيك السينما ، و الاستفادة من تكنيكات الفنون الأخرى ، سواء في الفنون التشكيلية أو الرواية أو المسرح "[1]، و هذا سيؤثر حتما ، في البناء اللغوي ، للمشاهد التالية ، فالصياغة الروائية ، جاءت كوسيلة فعالة ، لماحة ،لما للفن الروائي السردي ، الوصفي ، من دور بارز في الخطاب الأدبي ، " فالوضع المكاني في الرواية ، يمكنه أن يصبح محورا أساسيا ، للمادة الحكائية ، و لتلاحق الأحداث و الحوافز؛ أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ، و يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور "[2]. و هكذا يدخل المكان في القصيدة ، أيضا عنصرا فعالا ، في تطورها و بنائها ، و في طبيعة شخصية الشاعر التي تتفاعل معه، و في علاقتها ببعضها البعض ؛ و لذلك يبدو الوصف ، الوسيلة الأساسية، في تصوير التجربة النفسية و هو محاولة " لتجسيد مشهد من العالم الخارجي ، في لوحة مصنوعة من الكلمات ، و الكاتب عندما يصف ، لا يصف واقعا مجردا، و لكنه واقع مشكل، تشكيلا فنيا ؛ إذ الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة"[3] ، و ( غرف العمليات ) ، هنا ليست مجرد خلفية ، أو محض مكان هندسي ، تتحرك فيها شخصية الشاعر ، أو مكانا قضى فيها أيامه الأخيرة ، و لكن المكان يظهر معبرا عن نفسية الشاعر ، و منسجما مع رؤيته للكون و للحياة ، عاملا الكثير من الأفكار ؛ و في هذه الحالة ، " يبدو المكان ، كما لو كان خزانا حقيقيا ، للأفكار، و المشاعر و الحدوس ، حيث تنشأ بين الإنسان و المكان علاقة تبادلية، يؤثر فيها كل طرف في الآخر "[4].

و هكذا يتجاوز المكان ، وظيفته الأولية ، المحددة بوصفه ، مكانا لوقوع الأحداث ، إلى فضاء يتسع لبنية القصيدة ، و يؤثر فيها ، من خلال زاوية أساسية، و هي زاوية الإنسان

---

(1) جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ص 335 .

(2) سيد البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1990 ، ص 33 .

(3) سيزا أحمد قاسم ، يناء الرواية ، دار التنوير ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص 110 .

(4) سيد البحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 31 .

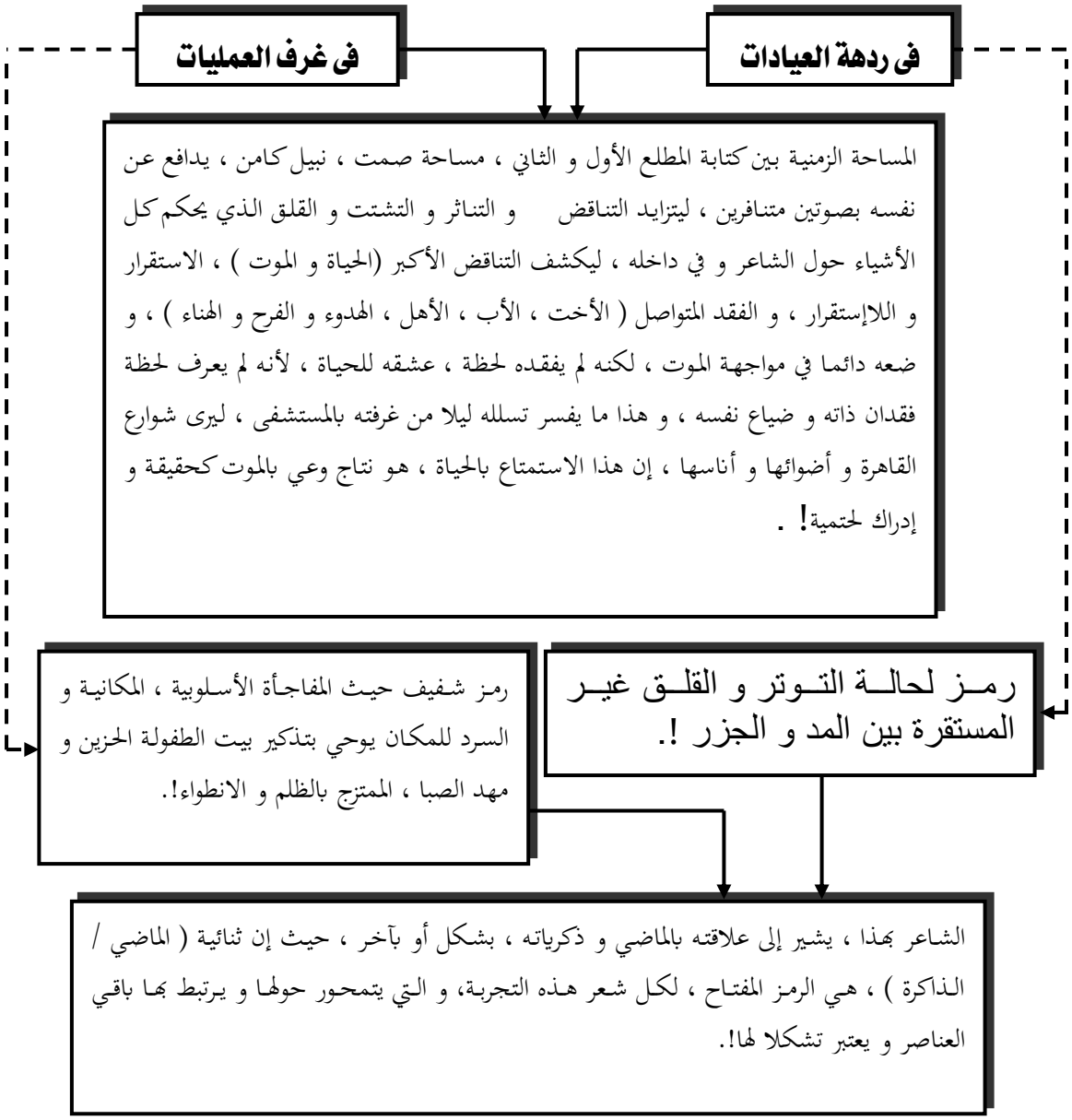
الذي ينظر إليه و يعيش فيه ، و يلح الفيلسوف " غاستون باشلار " ، على " أننا حين نقرأ مثلا ، و صفا لحجرة ، نتوقف عن القراءة ، لنتذكر حجرتنا ، أي أن قراءة المكان في الأدب ، تجعلنا نعاود تذكر، بيت الطفولة "[5].و لعل الشاعر (أمل دنقل) ، في ظل احتفائه الكبير بالمكان الذي يبدوا أنه جزء لا يتجزأ ، من هذا المكان ، و أحد عناصره الثابتة؛ إنه يتشيء ، وفقا لمعطيات واقعه الجديد الصعب ؛ و لكنه رغم ذلك يملك حضوره ، الخاص به .. إنه مشدوه و مندهش و متوحد مع بيئته الجديدة ، رغم تطلعاته المتواترة ، بين آن و آن ، للمدينة حيث "كان أمل المريض ، الوحيد الذي يتسلل، في منتصف الليل ، من غرفته ، ليسرق شوارع القاهرة ، و يمارس عشقه لها ، بالإصرار على رؤيتها بين الحين و الآخر .. "[1] ؛ إلا أن تشوفه كان للريف البعيد ، بروائحه النقية ، و ألوانه الشفافة الخالصة ، البيضاء ، الحالمة، و أصواته الهادئة ؛ إنه تشوف محكوم دائما بالعودة إلى الجذور الريفية و بيت الطفولة و مهاد الصبا ، هربا من زمان ، أفسد الناس ، خلف جدران الإسمنت و الحديد و الإسفلت و أبعدهم ، عن لذة النقاء و هالة الصفاء .

و لتوضيح المعنى نستعين بهذا المخطط ، لمختلف العلائق و الدلالات المتشابكة:

---

(5) غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1984 ، ص 07 .

(1) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 122 .


في ردهة العيادات
في غرف العمليات
المساحة الزمنية بين كتابة المطلع الأول و الثاني ، مساحة صمت ، نبيل كامن ، يدافع عن نفسه بصوتين متنافرين ، ليتزايد التناقض و التناثر و التشتت و القلق الذي يحكم كل الأشياء حول الشاعر و في داخله ، ليكشف التناقض الأكبر (الحياة و الموت ) ، الاستقرار و اللاإستقرار ، و الفقد المتواصل ( الأخت ، الأب ، الأهل ، الهدوء و الفرح و الهناء ) ، و ضعه دائما في مواجهة الموت ، لكنه لم يفقده لحظة ، عشقه للحياة ، لأنه لم يعرف لحظة فقدان ذاته و ضياع نفسه ، و هذا ما يفسر تسلله ليلا من غرفته بالمستشفى ، ليرى شوارع القاهرة و أضوائها و أناسها ، إن هذا الاستمتاع بالحياة ، هو نتاج وعي بالموت كحقيقة و إدراك لحتمية! .
رمز لحالة التوتر و القلق غير المستقرة بين المد و الجزر !.
رمز شفيف حيث المفاجأة الأسلوبية ، المكانية و السرد للمكان يوحي بتذكير بيت الطفولة الحزين و مهد الصبا ، الممتزج بالظلم و الانطواء!.
الشاعر بهذا ، يشير إلى علاقته بالماضي و ذكرياته ، بشكل أو بآخر ، حيث إن ثنائية ( الماضي / الذاكرة ) ، هي الرمز المفتاح ، لكل شعر هذه التجربة، و التي يتمحور حولها و يرتبط بها باقي العناصر و يعتبر تشكلا لها!.

الشاعر ( أمل دنقل ) ، بهذا الاستهلال ، استطاع أن يصل إلى " رؤية عميقة نفاذة ، و رهافة فنية حساسة و معرفة ناجحة بأدوات الفن و دروبه ، بمنعطفاته و خوانقه ، يجسد بصورة أو بأخرى ، جوهر اللحظة الراهنة "[1]، حيث أن الشاعر ، وظف النص الشعري ، توظيفا لغويا ، تشكيليا و بصريا ، ليصف بشكل درامي ، صدامي، " من واقع مغلق داخل ذاته "[2]، و في اللحظة التي وقع فيها الجسد ، بكامله ، بين مخالب السرطان، و في خضم هذا الصراع، كان لزاما على الشاعر ، في هذه المرحلة ، أن يعاني الانكسار و الشعور الممتزج بالإحباط و الحزن و اليأس ، التمزق و التمرد ، يتخلله شعور باختناق الصرخة، أجبرته على الصمت أحايين كثيرة ، فشبه الجملة ( في غرف العمليات ) ، في بنيتها ، تتجلى فيها ، وطأة المعاناة الكثيفة ، التي تسكن أعماق الشاعر، المشتتة، الموزعة ، القلقة ، المترددة ، فهو يلغي العصر ، الذي تنأى عنه العدالة، و يلتهم فيه ، السمك الكبير، السمك الصغير و قد ، "كبر سمك القرش ، ملتهما ، السمكة النادرة ، ليتساءل : لماذا يكون موت الشاعر ، انفجارا سرطانيا ، مدويا، ..؟ لماذا يتبدد خلية ، خلية ، شاهدا موته، لحظة ، لحظة ؟ "[3].

الشاعر ، لا يقيم أن ينبري لنا بوجه آخر – غير الذي عهدناه – يشف عن نفسه و واقعه ، عن ضياعه في متاهات المدن و انتهائه إلى غرف العمليات و ردهات العيادات ، إنه التوزع و الاعتصار و الفرح المنطفئ، " و كان أمل متصادما، دائما .. حتى الموت "[4] .

و هذا الإيحاء الرمزي ؛ الذي يعد ذروة تطور الأسلوب ، الشعري المعاصر، يجعله يتناص تناصا ذاتيا ، مع قصيدة : ( مقتل القمر ) ، من ديوان للشاعر ( أمل دنقل) ، بنفس عنوان القصيدة ، و التناص هو " استبطان نص سابق، في سياق نص لاحق ، بحيث تتولد من هذه العملية ، دلالات متجددة ، لا يمكن استكشافها ، في النص الأسبق، و قد يكون لها في النص اللاحق ، حضور دلالي متميز "[1]، " بإعادة حياة عدد من النصوص ، في النص

---

[1] صبري حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1985 ، ص 78 .

[2] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 112 .

[3] المرجع نفسه ، ص 111 .

[4] المرجع نفسه ، ص 111 .

[1] يوسف زيدان ، الشعر الصوفي المعاصر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، عدد 2 ، 1996 ، مجلد 15 ، ص 154 .

الجديد، و الالتقاء بها في أفق القصيدة الجديدة "[2] . أما التناص الذاتي ، فهو " العلاقات، التي تعقدها نصوص الكاتب ، بعضها مع البعض الآخر ، و التي تكشف – بدورها – عن الخلفية النصية ، التي يتعامل معها الكاتب "[3] ، فالتناص الذاتي مهم جدا ، في معرفة ثقافة الشاعر و مصادره ، و كيفية تناص إنتاجه، تناصا ذاتيا ، أي " معرفة مدى تطور فكر الكاتب أو جموده ، و مدى تنوع مصادره أو محدوديتها ؛ و بالتالي مدى أصالته و تميزه و اجتراره لأفكار قد تكون واحدة في جميع إنتاجه ؛ و بذلك تكون تجربة مغلقة "[4] ، كما أن " القارئ النموذجي "[5]، لا يواجه النص العيني ، " معزولا ، وحيدا ، بل يواجهه ، من خلال الأنظمة النصية ، المترسبة في لاوعيه ، و من خلال ذكرياته القرائية"[6]، فلقد أنتجت الدراسات الأسلوبية ، السيميائية ، نصا إضافيا في القراءة ، كي تعلن عن ولادة لا وعي ، قادر أن يرسل إشارات إلى لا وعي القارئ ، " لم يعد النص مغلفا بجسد البلاغة الكلاسيكية ؛ بل تنكر لكاتبه ، أمسى مُغْفَلاً (anonyme ) ، يعيش هاجس الجمع و صيغة الانتماءات "[7] ، لقد تجاوز الناقد ، عصاب العبقرية الفردية ، و تاريخ الوثائق ، المنسوبة إلى السيرة ، و أصبح شريكا للأديب، فشاركه ، " في تفكيك الأثر و الصور البيانية و الحقل المعجمي و التركيب النحوي ، من خلال الاستدلال على مقومات التكثيف (condensation ) ، و التحويل ( الانزياح déplacement ) "[1] .

و لعل التناص بهذا ، يطلعنا على المضاعفات النفسية ، التي كان ينوء تحت وطأتها الشاعر ، و يعاني تناقضاتها و بؤسها ، فقد " استغرق خيال الشاعر الرومنسي، في صورة كبيرة

---

[2] حاتم الصكر ، قصيدة النثر و الشعرية العربية الحديثة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، عدد 2 ، 1996 ، مجلد 15 ، ص 85 .

[3] حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998 ، ص 45 .

[4] المرجع نفسه ، ص 45 .

[5] إمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، ( التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ) ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996 ، ص 61 .

[6] روبرت سي هول ، نظرية الاستقبال ، ترجمة: عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر للتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ،ط1 ، 1992،ص 76.

[7] جان بلامان نويل ، التحليل النفسي و الأدب ، ترجمة : عبد الوهاب ترو ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996 ، ص 09 .

[1] جان بلامان نويل ، التحليل النفسي و الأدب ، ترجمة : عبد الوهاب ترو ، ص 09 .

لمصرع الريفي ؛ الذي ينزح إلى المدينة ؛ و القمر و لا شك مفردة ريفية ، فالشاعر لا ينظر إليها ، من خلال وجودها الثابت في الخارج ، و لكن من خلال تحقيق الوجود ، و القمر كظاهرة ريفية ، له هباته ، في حياة الفرد ، كما أنه ظاهرة جمالية ، في مخيلة العشاق و الشعراء ، باب من أبواب المعانقة الكونية "[2] . و من خلال الألفة بين الشاعر الريفي و القمر ، تنفجر كارثة الضياع في انهمار المدن و غرف الجراحة ، هذه المدن التي تقتل الكون في الإنسان ، حين تحجبه أن يلج باب السماوات ، بأنوارها و عمائرها ، و تخنقه في غرفة مغلقة ، مغلفا في شبح المرض ، و أربطة الشاش و القطن ؛ و من ثَم فزع الشاعر إلى القرية ينذر بشيء عظيم ، يقول الشاعر في قصيدة ( مقتل القمر ) :

●... و تَنَاقَلُوا النبأَ الأَليمَ علَى بَريد الشمسِ
في كُل المدِينة :
" قُتِلَ القَمر " !
شهِدُوه مصلوباً ، تَدَلَّى رَأسُه فَوقَ الشَّجَرْ !
نَهبَ اللصُوصُ قلادةَ الماسِّ الثمينَة
مِن صدره !
تركُوهُ في الأَعْواد ،
كالأسُطورةِ السودَاء في عَيني ضَرير
و يقولُ جاري :
– "كان قَدِّيسًا ، لماذا يقتُلُونَه ؟ "
و تقول جارتنَا الصبِيَّة :
– "كانَ يعجبُهُ غنائِي فِي المسَاءْ "
و كَانَ يُهدِيني قَواريرَ العُطور
فَبِأي ذَنبٍ يَقتلُونَه ؟
هل شاهَدوهُ عند نَافذتي—قُبيلَ الفَجر—يُصغي للغِناء!؟

(2) مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 196 ، ذو القعدة 1415 هـ / نيسان 1995 ، ص 50 .

.....

دَثرتُه بِعبَاءَتِه

و سَحبتُ جَفنَيْه على عَينيه..

حتى لا يَرى من فَارقُوه !

و خرجتُ من بابِ المدينَة

للريف :

يَا أَبناءَ قريتنَا أبوكُم مَاتْ

قد قتلَتهُ أبنَاء المدينَة

ذَرفُو ا عليه دُمُوع اخوة يوسُف

و تفرقُوا

تركُوهُ فوقَ شَوارع الإسفَلت و الدمِ و الضَّغِينَة

يا إخوتِي : هَذَا أبوكُم مات !

- ماذا ؟ لا .. أَبونَا لا يَمُوتْ

بالأمس طُولَ الليل كَانَ هُنا

يَقُصُّ لَنا حكايتَهُ الحزينَة !

- يا إخوتي بِيَدِيَّ هاتين احتضَنتُه

أسْبَلتُ جَفنيَه على عَينيه حتى تدفنوهُ!

قالُوا : كَفاكَ أصمُت

فإنكَ لَسْتَ تدري مَا تَقُول

قلتُ : الحقيقَةَ ما أقُول

قالُوا : انتَظِرْ

لَم تبقَ إلا بضعُ سَاعَاتٍ ..

وَ يَأتي

* * *

حَطَّ المسَاء

و أَطلَّ من فوقي القَمر

مُتَألقَ البَسَمات مَاسيّ النَظَر

– يا إخوتي هذَا أَبوكُم ما يزالُ هُنَا

فمن هو ذلكَ المُلْقى على أرضِ المدينَة ؟

قالُوا : غَريب

ظَنَّهُ النَّاسُ ، القَمَر

قَتَلُوهُ ، ثم بكَوا عَلَيه

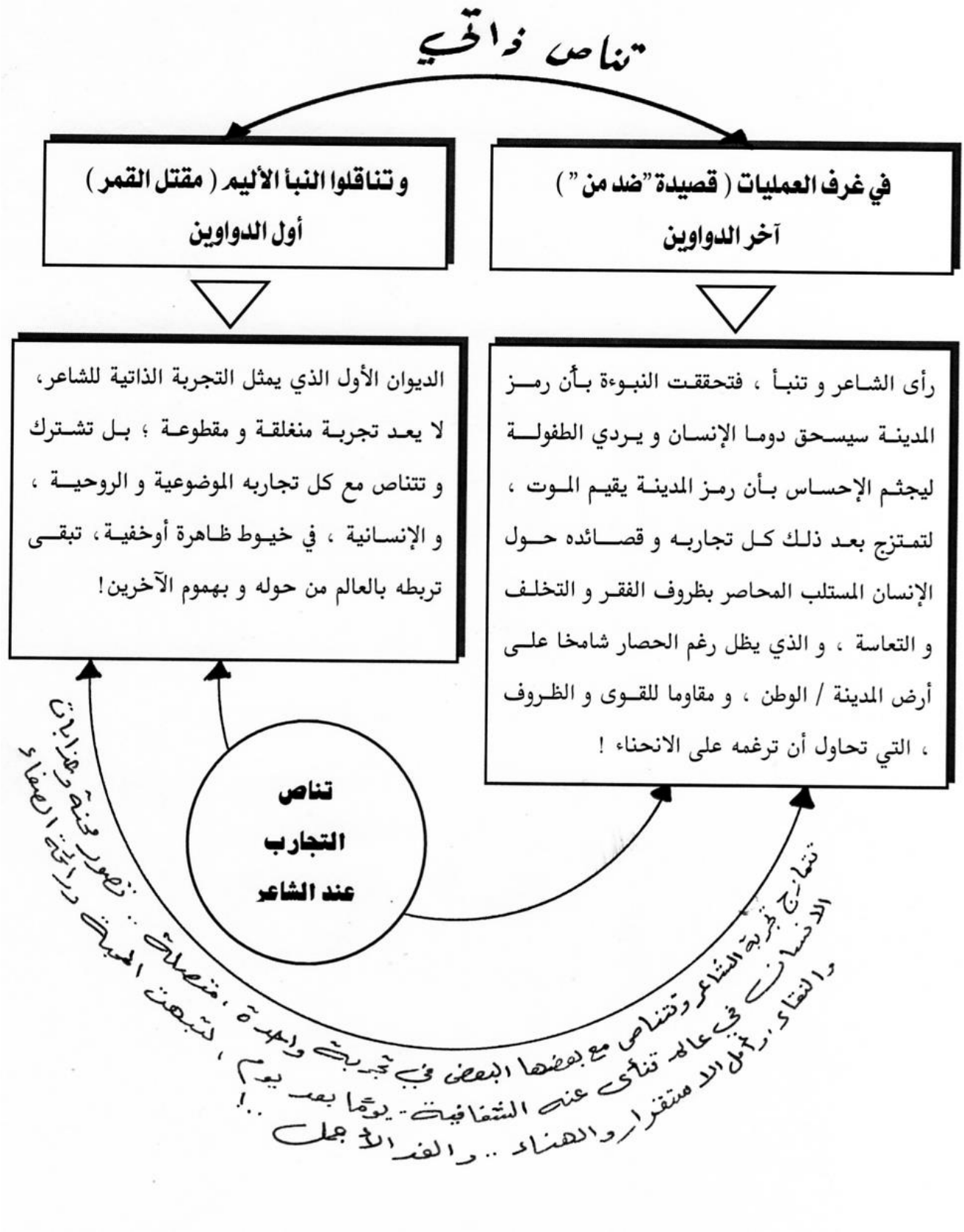
وَ رَدَّدُوا " قُتِل القَمر "

لَكنَّ أبونَا لاَ يَمُوتْ

أَبداً أبُونَا لا يَمُوتْ ![1]

و بمعاودة النظر إلى التناص ، يتكشف عن بعده الرمزي ، ذلك أن الامتزاج بين الاستهلال الأول في قصيدة ( ضد من ) ، و قصيدة ( مقتل القمر )، أول دواوينه ، يظهر لنا ( أمل ) بوجهه الواقعي ، الكابي ، الخاص في تنازعه مع الأمكنة ، فضلا عن تنازعه ، مع ذاته بتفرده عن المجتمع في المدينة :

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 68 ، 69 ، 70 ، 71 .


تناص ذاتي
في غرف العمليات ( قصيدة "ضد من" )
آخر الدواوين
و تناقلوا النبأ الأليم ( مقتل القمر )
أول الدواوين
رأى الشاعر و تنبأ ، فتحققت النبوءة بأن رمز المدينة سيسحق دوما الإنسان و يردي الطفولة ليجثم الإحساس بأن رمز المدينة يقيم الموت ، لتمتزج بعد ذلك كل تجاربه و قصائده حول الإنسان المستلب المحاصر بظروف الفقر و التخلف و التعاسة ، و الذي يظل رغم الحصار شامخا على أرض المدينة / الوطن ، و مقاوما للقوى و الظروف ، التي تحاول أن ترغمه على الانحناء !
الديوان الأول الذي يمثل التجربة الذاتية للشاعر، لا يعد تجربة منغلقة و مقطوعة ؛ بل تشترك و تتناص مع كل تجاربه الموضوعية و الروحية ، و الإنسانية ، في خيوط ظاهرة أوخفية، تبقى تربطه بالعالم من حوله و بهموم الآخرين!
تناص التجارب عند الشاعر
تتمازج تجربة الشاعر وتتناص مع بعضها البعض في تجربة واحدة ، متصلة .. تصور محنة وعذابات الإنسان في عالم تنأى عنه الشفافية - يوما بعد يوم ، لتبقى الحياة دراما الصفاء والنقاء ، رغم اللا استقرار والعناء .. والغد الأجمل ..!

و إذا لخصنا من وجهة نظرنا ، و تجاوزنا النظرة الخاصة ،إلى النظرة العامة، أي من الدارس و الناقد و المحلل للنص إلى مستهلك النص بكل مستوياته ( القارئ،المتلقي )، أي بشكل آخر ، المستمع في أمسية شعرية ، ربما أكثر ما فيها ، هو الاستمتاع بلغة و صورة و إيقاع أكثر منها ، البحث في ( ردهات ) حقيقة الحقيقة ، داخل مأساة القصيدة ؛ التي هي ليست بداية لحياة الشاعر ، و لا لنهاية للكتابة الشعرية ، و إنما هي مرحلة استثنائية في الدائرة الشعرية الأدبية ، أكثر ما تلخص القصيدة ، هي ضمادة الجرح النازف بمعانيه، التي تشكلها الرمزية و القاعدة ، و البنية التحتية للرمز ، في معناه الخاص و العام ، من هنا نتجرأ و نفجر الرمز ؛ بمعنى نريد منه إلغاء المعنى و الذي أراد به البعض أومن خلاله البعض تفسير الرمز ، فهل الرمز صيغة مجردة ؟ أم هو انعكاس شخصية الشاعر في الحقيقة ؟ ...

إذا لابد لنا من أن نرى الرمز ، على أنه فلك ، في فضاءات المسلمات و الممنوعات و الطابوهات و المتغيرات و الثوابت ، بين أطراف الحبكة الفكرية ؛ و الأهم منها، الروحية ، الدينية ؛ التي تعطينا الأرضية الثابتة ، التي مهما حاولنا أن نجد لها قراءة مكانية أو زمانية مغايرة لحوصلة الفكر ، و من هنا يكون التعبير الرمزي ، يمثل أداء مكتنزا ، بالممكن و بالمحتمل .. " إلا أن هذا التعبير نفسه لا يمكن تجميده في لوحة ذات ألوان ثابتة ، لأنه خاضع لتوفزات المشاعر و توثبات الخيال ؛ الذي يدفعه الانفعال ، مما يجعل المسافات ذات خطوط متعرجة ، أحيانا ، متكسرة أحيانا أخرى ؛ لكنها جميعا تومئ و تشير إلى أنها تعني أشياء ، و ترمز إلى معاناة داخلية تنوء بحملها الدلالات الوصفية للكلمات "[1] . و إذا لخصنا معناه الروحي ، في دائرة الرمز المغلق ، من هذه الناحية ، و المنفتح من نواحيه الأخرى ، المطَالَب هو بها .

توظيف الرموز إذا ، في الشعر منطقي و طبيعي ، لأنها جزء من تجربة الإنسان و ثقافة الشاعر ، " و لا يستطيع الشاعر أن يجزئ كفاح الإنسان و نضاله ، و أن يحصر نفسه في إطار عصر واحد ، فقط ، و في إطار ثقافة واحدة ، أو بيئة واحدة مغلقة على

[1] رجاء عيد ، لغة الشعر ، ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1985 ، ص 114 .

نفسها"[1] . إن عالم الشاعر ، متسع ، مترامي الأطراف ، و الشاعر هو مثقف عصره الأول ، إن استخدام الرموز بالنسبة إليه ، جزء لا يتجزأ من تجربته و ثقافته ؛ و ليبدو الرمز ؛ " الذي تشكله اللغة و الصورة ، و ما يفرضه هذا الشكل من إيقاع مميز ، كأنه الطاقة الدلالية، التي تشد شروخ النص و تفاصيله "[2]

و الشاعر بقراءاته المتنوعة و تجاربه المختلفة ، تتكون له بنية ذهنية و نفسية، أصبحت لا ترى الكون على أنه تشبيه أو استعارة ، بل أصبح يعقد طرفي التشبيه بوسائل أخرى ، فيها من الأبعاد النفسية و الفكرية و الاجتماعية الكثير، صارت تجربة الشاعر، هي التي تستدعي الرموز ، التي لا تنتمي بالضرورة إلى التراث العربي فقط ؛ بل و إلى التراث الإنساني الواقعي برمته .

إن الرمز يوحد بين أجزاء القصيدة ، ليصبح السمة ، الكلية لها ، لكن هذا لا يعني ، أنه قد تخلى تماما ، عن باقي الوسائل البلاغية الأخرى ، إنما هي صورة من ضمن الصور ، التي تتآزر فيما بينها ، لتشكل الرمز ، فتتعانق لتساعد في إنجاحه و إبرازه .

و بعد هذه الإلتفاتة و الإشارة ، نعود إلى بعض الجوانب و زوايا هذه الدراسة التحليلية لقصيدة ( ضد من ) . علينا إذا و بكل موضوعية و توازن ، تحقيق الأبعد و الأعمق ، في تحليل المعنى المطلوب ، و بأمانة – ربما ليست علمية تماما – ، و لكنها تاريخية ، لها تأثيرها السلبي و الإيجابي على مرحلة زمكانية إبداعية ، يعني أن ما قد نراه، من رمزية القصيدة العامة ، و تلخيصها في عزل اللونين ، ( الأبيض و الأسود ) ، و تحقيق لهما استقلالية ، نجعل منها رمزية و روحية جديدة ، لوجع القصيدة ، هل اللون الأبيض و الأسود ، يؤدي حقيقة ما أراده الشاعر ؟ ، هل كان البياض رمز الوفاة أم رمز الوفاء ؟ أم رمز النجاة ؟ أم رمز النسبية ؟ أم رمز الشيء المطلق ؟ هل هو الرفض ؟ هل هو القبول؟هل هو التمرد ؟ هل هو الاستسلام ؟ هل هي صورة غير محسوسة ، تفجرت من شفتي الشاعر ، دون علمه ، بحقيقة ما أراد الوصول إليه ؟ ، هل قال شيئا ، هو لا يعنيه ؟ أم عنى شيئا هو لا يفهمه ؟ هل كان اللون ( الأبيض ) ، طرح السؤال ؟ ، أم الجواب عن السؤال ؟ أم البحث عن السؤال ؟

---

[1] نبيل فرج ، البياتي في مملكة الشعراء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1988 ، ص 78 .

[2] آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 03 .

هل كان اللون ( الأسود ) ، بداية الحياة ؟ أم كان نهاية الحياة ؟ ، هل الحياة عند الشاعر ؛ الهواء و الماء و الناس و الوجع و السفر و البكاء و الضحك ، و السخرية ؟ ، هل كان اللون ( الأسود ) ، يعني السواد ؟ إذا كان لون القبر أبيض و الكتابة على القبر باللون الأسود ، فما سر العلاقة بين عزل (الأبيض) عن (الأسود)، و لماذا ؟ . نجرد المتجرد ، هل التجرد ، معنى لا شعوري ، يجعل منا كتلة إحساسية ، ناقصة ؟ . لماذا لا نجيب على هاته الثنائية ؟ و لماذا نجيب على هاته الثنائية ؟ ؛ ألا يعني ما نفعل ، أن نفجر النص أكثر ، و نكون منه أقرب ، و نغوص فيه أعمق ، ( غرفة العمليات ) ، بداية الرمز في قصيدة الرمز ، هل قال ( أمل ) شيئا ما ، في القصيدة ؟ ، أم أراد أن يقول شيئا في القصيدة ؟ ، و هنا المسافة و الفرق أبعد ، لا بد لنا أن نبدأ من حيث انتهى ، لكي نجمع بين بداية الرمز ، و نهاية الرمز ، في قصيدة الرمز ؛ فمن المؤسف و المخجل ، أن نرى و نقرأ قصيدة ( ضد من ) ، بذلك القصور و تلك السطحية، التي هي إن دلت ، فإنما دلت على سذاجتنا و قصور نظرنا ، و لا مبالاتنا ؛ التي تدل في حقيقة الأمر على المعنى الغائب ، لمعنى القصيدة ، ( ضد من ) ؛ كان ( أمل )، و مازالت القصيدة ، تشهد ، أنه يحاور الوطن .. قد بدأنا إذا ، من حيث انتهى ( أمل ) :

لَوْنَ الحَقِيقةِ

لَوْنَ تُرابِ الوَطَنْ!

سؤالنا ببساطة : هل كان يعني ( أمل ) في رمز التراب ، إلى التراب ؟ و ما التراب ؟ ، أليس في حقيقته ، بقايا أجسادنا ، و بعض أفكارنا و تاريخ أعمالنا ؟ ، هل كان يعني ( أمل ) ، ما عناه المفكر الكبير " مالك بن نبي " ، في معادلته الشهيرة ، ( الوقت و الإنسان و التراب ) ، كان ( أمل ) يرى في التراب ، حقيقة الجذور و حتمية الأصالة ، و بعد الانتماء ، و فعالية الحضارة؛ لم يكن شاعرًا ساذجًا ، يعني صورة و إيقاعا و هلوسة و صداعا ، لم يكن يمثل وعاءًا فارغًا ، لم تكن تعنيه شخصية الشاعر ، كان متمردا ، كان ( أمل ) يموت ليبني جسد القصيدة .. كان ( أمل ) ينتهي ، لتحيا فكرة القصيدة ، .. كان ( أمل ) يموت لتعيش القصيدة ، كان ( أمل ) ، لا يعنيه ( أمل ) ، وما معنى الأمل ؟ .. لم يكن

الأمل عند ( أمل ) ، مشوارا قصيرًا و حياة سريعة ؛ و لا عمرًا طويلاً و حياة بطيئة ؛ لم يكن يعنيه ، أن يعيش ألف سنة ؛ و لم يكن يهتم ، لو مات بعد سنة .. كان يريد شيئا ما،ربما لو عرضناه على ( أمل ) ، لرفضه في حياته ، هل يمكن،أن يكون ما أراده ( أمل ) ، يملكه شخص ، أو تملكه قاعدة سياسية ، كان ما يريده تاريخا و فلكا حضاريا ، و حرية مطلقة ، تجعلنا نرى الأمر على حقيقته ، و نرى السوء ، سوءًا ، و نرى ما يجب أن نرى ، و لا نقول إلا ما نرى ، و الرؤية هنا ليست الصورة المجردة و ليست اللغة الرنانة؛ و ليست الإيديولوجية ، التي بنى عليها الكثير ، من أصحاب المسؤولية ، تهديم الوطن ؛ إذا فالقصيدة ليست ( أمل ) ، و لكن ( أمل ) كان القصيدة :

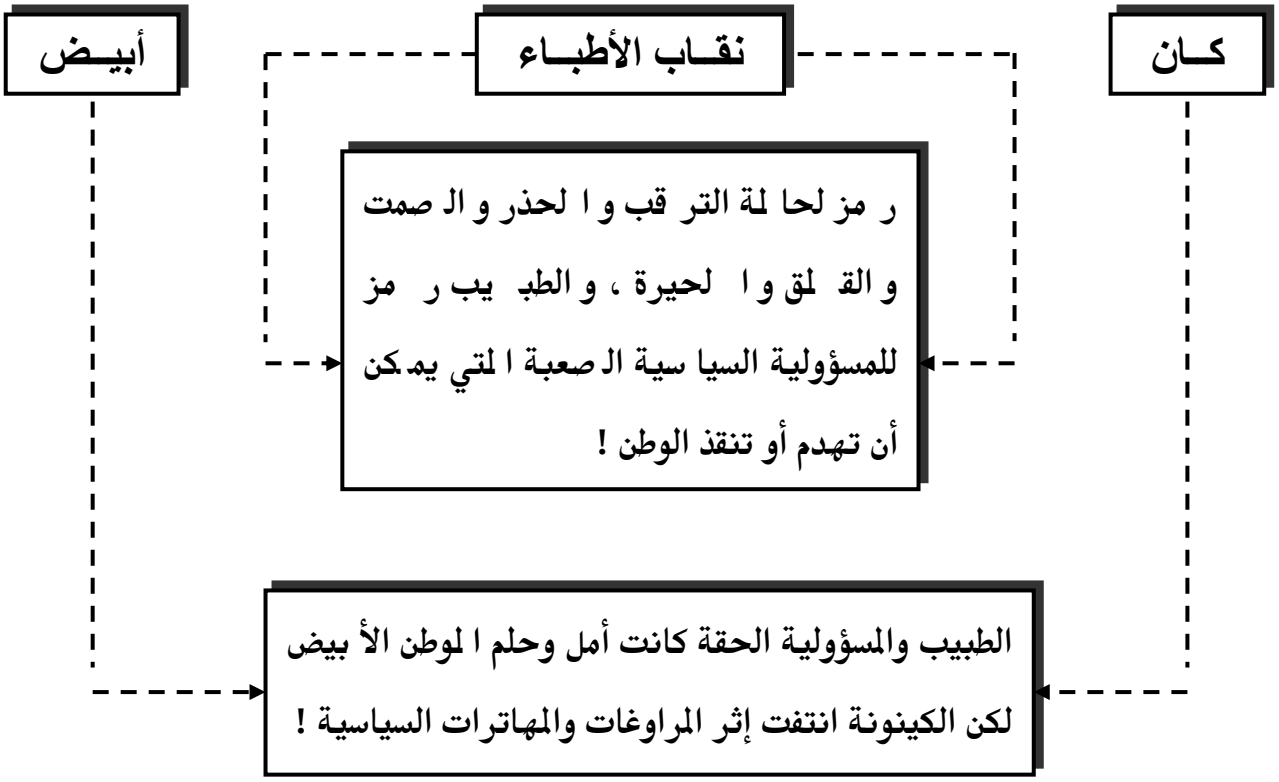
● في غُرفِ العملياتِ

كَان نِقابُ الأطِبَّاءِ أَبْيض ،

تتكشف المأساوية و تتضاعف عند ( أمل دنقل ) ؛ فهو الشاعر اتسق له أن يفتح آفاقا جديدة ، في التصوير الشعري ، و بما أضافه ، من تحليل دقيق ، يكاد يكون معجزا لخلجات النفس و الفكر ، و كصياد ماهر ، يجهد وراء لآلئ اللفظ و سحر الكلمة ، ينبجس شعره فيضا ، من الألفة والنور ، فلماذا كان الرمز، الذي أراده الشاعر ، للموت ، أن يكون أبيضا ؟ ، أليس رداء الحزن أسودا؟ ، فكيف يفصل هذا عن ذاك ، و لماذا فصل ، بمعنى أصح ، هذا عن ذاك ؟

كانت العملية مقصودة،كان يعي أن يضع رمزيته،أليس ( الطبيب ) ، هو الصورة الرمزية المجردة للمسؤول عن العملية ، للمسؤول عن علاج الجسد ، للمسؤول عن الحسية المادية ، كان ( أمل دنقل ) ، يريد من رمز الطبيب ، ( المسؤولية ) ، كان رمز الطبيب ، رمزا سياسيا عند ( أمل ) ، و لم يكن رمزا ، لمادة علمية ، كان الطبيب مسؤولا و كان أَمَلَ الوطن ، و كان ( أمل دنقل ) ، الوطن ! . في زمن بدت لوحة الوطن ترتسم في الغموض ، لحد العتمة ، و ألوانها لتبدو باهتة ، أكثر ظلامية ، ظلمة نهاية الشاعر ، لتتناثر طبقات الصمت ، التي ترمز إلى فقدان المسؤولية .. هذه المسؤولية ، التي يشترك فيها على حد السواء، الحاكم و المحكوم ، في ظل التخلي عن أداء رسالتهم في حماية الوطن و في جميع مستوياته، لتطغى مناظر فاجعة ،

صامتة ، مترقبة ، حذرة ، يتناثر عليها الغبار ، غبار الخيبة و الاستسلام ، و غبار القلق و الضياع و الحيرة ؛ هذا الذي لا يحمي وطنا أو أرضا و لا يصون عرضا و لا يحقن دما :




و ربما لو قلنا و اكتسبنا بعض الجرأة ، لتغيير السطر الأول ، ليحل محل السطر الثاني على النحو التالي :

كَانَ نِقَابُ الأطباءِ أبْيض

فِي غُرفِ العَملِيات

لكان المعنى أصح و أدق ، و لكن حياة ( أمل ) كانت ، تتحكم في قاعدته الفكرية، و كان لهيب التجربة ، التي عاشها ، تجعله صلبا و صارما ، و كان يرى ، أن كلما كان المعنى أبعد ، كان عمر القصيدة أطول ؛ فكأنه يقول بعد مخاض التجربة – تجربة حياة الشاعر ، داخله صعلوك ، أو بمعنى آخر بركان من التمرد – فكأنه يقول : كلما كان المعنى أقرب و أسهل و أفصح ، كان عمر القصيدة أقصر ، كان هينا على أمل ، أن تكون حياته قصيرة ، و لكن أبى أن يكون عمر القصيدة أقصر ، أراد أن يضيف لها عمرا أطول ، و هذا ما يفسر " اهتمامه الخاص بالبناء الهندسي ، و المعماري للقصيدة ، و لهذا كانت لحظة ، المونتاج الشعري ، أو القراءة الثانية لا تقل أهمية عن لحظة انفجار القصيدة في كتابتها الأولى ، و لم

يكن ذلك المونتاج يعني مسودة مكتوبة ، بل أحيانا كان يتبلور في صورة ذهنية ، يصعب تحديد طبيعتها "[1] .

الشاعر ( أمل دنقل ) ، لا يتوقف عند هذا الحد ، بل إنه يتعدى ذلك ، ليشمل غرف العمليات ، لتصبح كل العناصر : ( نقاب الأطباء ، المعاطف ، تاج الحكيمات ، أردية الراهبات ، الملاءات ، الأسرة ، أربطة الشاش ، القطن ، قرص المنوم ، أنبوبة المصل، كوب اللبن ) ، تحمل في ثناياها موتا مؤكدا ، و كل هذا كان يعظم من خوف الشاعر، و يزيد من قلقه و إحساسه بالنهاية :

كَان نِقابُ الأطِباءِ أبيضْ ،
لَونُ المعَاطِف أَبيضْ ،
تَاجُ الحكيماتِ أَبيضْ ، أرديَةُ الرَّاهِبَاتِ ،
الملاَءَاتُ ،
لَونُ الأسِرَّةِ ، أَرْبِطَةُ الشَّاشِ و القطنِ ،
قرصُ المنوم ، أُنبوبَة المصل ،
كُوبُ اللَّبنْ ،
كلُ هَذَا يشيعُ بقلبي الوَهَنْ ،
كُل هَذَا البيَاض ، يُذكرني بالكَفنْ! [2] .

إن اللون الأبيض ، يتنامى بسرعة مدهشة ، في غرف العمليات ، ليشمل كل عناصرها ، و لعل هذه الأسطر ، تطلعنا على المضاعفات النفسية ، التي كان ( أمل ) ، ينوء تحت وطأتها ، و يعاني تناقضها ، و بؤسها ، فيأتي التعبير هنا بحذف أحرف العطف، و استبدالها ، إما بتكرار صفة اللون ( الأبيض ) ؛ و إما بتكرار الفواصل ، دلالة على الترابط و الكثرة بين العناصر البيضاء ، لكن المفارقة هنا تكمن ، في أن ما يفترض فيه معنى الحياة ( غرف العمليات و البياض ) ، هو نفسه الباعث على إشاعة ( الوهن )، و ( تذكر الكفن) إذا فكل الصور التي توالت أو تتالت ،كانت عبارة عن رمزية مطلقة ، يجر بعضها بعضا ، و

---

[1] علبة الرويني ، الجنوبي ، ص 90 .

[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 368 .

يصنف بعضها بعضا ، حيث تكون الفكرة أعمق ، و عمق النظرة أبعد ، و تكون الحكاية مسلية ، فطابع السخرية ، يرتدي القصيدة ، و يتخذ لها نفسا، يمدها بنبض الحنين ، لكل ما سيفارقه ( أمل ) ، ربما كانت آخر أمانيه ، أن يسمع قصيدة تكون شاهدا على ولادة جيل جديد ، يحمل لواء دائرة أدبية جديدة ، تكون فيها الحرية أكبر و أوسع ، و قدرة على التأثير أكثر، كان ( أمل ) ، يرى في البياض نهاية و كانت التيجان و المعاطف و غرف العمليات ، و الأسرة و القرص المنوم و كوب اللبن ... عبارة عن خط من الحركة الاجتماعية ، السياسية ، و الاقتصادية و الفكرية ، التي عاش بها و منها و فيها هذا الشاعر ،كان بطبعه أقرب لقول الحقيقة ، ربما كان بعضا من الحقيقة .. كانت هذه الحقيقة ؛ التي تمثلت ، في شخص ( أمل ) ، تعلن صراحة، و بتواضع ، أن بها عثَّ الدمار ،كان الذي يلي الأسطر الشعرية ، التي حاولنا أن نقترب منها سابقا ، السطر الذي لخصناه آنفا : (كل هذا يشيعُ بقَلبِي الوَهَنْ ) ، إن هذا السطر ، هو الشاهد الذي لا يرقى إليه شك ، من حث مدلوله ، و رمزيته – فيما حللناه سابقا – و يربط هذا السطر ، بما يليه ، بـ (كل ) ، حيث (كل هذا البياض يذكرني بالكفن ! ) ؛ إذا فكل ما أعلنه الرمز في القصيدة، من طمس الإشعاع الحضاري الذي كانت تفلت إليه روح الشاعر ، و يتجلى في سماء فكره ، و يعانقه ،كان ينام على كاهل المسؤولية المطلقة للمسؤول الذي لا يسقط مسؤولية الزمان و لا المكان ، و لا يشفع له ذلك مرور الأجيال ؛ بل الرمز هنا ، يدل في حد ذاته الجبروت ، و التسلط في رمز الطبيب ، و الفرار و الصمت ، و الانطواء ، و التنازل عن الحقيقة ؛ إذ يفلت الشاعر ، بهذه المعاني السامية ، من دائرة المؤرخ ، لمرحلة ، ربما أكثرنا الآن ، لا يفهم عمقها ، الذي كان و مازال مؤثرا و محركا رئيسيا ، في مسيرتنا اليوم ، لو قررنا أن ندرس تاريخا قريبا من جهلنا أو من لا مسؤوليتنا ، أصبح بعيدا لفهمنا ،كل ما عاناه و ما أراد معناه ، و كل ما كان سببا في بزوغ الرمز و ليس الرمز ؛ فبزوغ الرمز عندنا معناه ، أن ( أمل ) لا يملك رمزا مجردا ، و لكنه يملك بزوغا ؛ أي يملك رمزا للرمز ؛ أي أن ذلك الشاعر الذي أراد أن يكون شاعرا ، عكس من أراد أن يكون حركة انتشارية و دائرة شعبية ، أوسع عن حياة الشعر على حساب التاريخ ، على حساب المصلحة العليا، و الأمانة العلمية ، إذا أعطينا للأدب حقه و ثَمَّنا قيمته ، و لسنا من قال

أن الشعر هو ديوان العرب ، و لكن أردنا أن نقول ، أن العرب يملكون فكرا و يملكون علما و يملكون أرضا و يملكون مالا ، و يملكون قمحا و ملحا و حطبا و كبريتا ، و لا يصنعون خبزًا!؟ ، هل نقصد ما أسماه العامة وطنا ، أم ما أراده الساسة شعبا ، لا نريد أن نضيف لوجع القصيدة ، وجعا ثالثا ، فلربما فتحنا بابا آخر ، سنتركه لدراسة أخرى ، و لأفكار أخرى، و لخطوط طول و عرض أخرى ؛ و لكن نكتفي بالقول ، أن كل ما نراه جميلا أو اكتسبنا معنى رؤيته جميلا كان أو قبيحا ، أدرك الشاعر ذلك ؛ صنفه و أشار إليه وحدده ، و حمل أطراف الحقيقة ، مسؤوليتها ، كان الطبيب مسؤولا ، كانت غرف العمليات مخبرا ، كان تاج الحكيمات أبيضا ، و كأنه يقول : سحقا فكل قرار أتى من دائرة حمق ملعون ، كل قرار بنى مصلحة خاصة ملعون ، كل امرأة تولت حكما ، لعن من حكمها ، و من حَكم و من حُكم ، كان ( التاج ) رمزا لسلطة ملعونة ، من وجهة نظر الشاعر ، كان وجع الموت أهون ، و كان فراق السرير أريح ، و كان وجه الصديق بالغ الرعونة ، كان الصمت أعمق ، فكان الرمز ليس سوى رمزا لرمز ، كانت القصيدة متحجبة، تَحَجُّب القصيدة عند ( أمل ) ذلك الجانب اللاشعوري في عقيدة الشاعر ، كان الشاعر ذا عقيدة راسخة ، و ثابتة ، و لكن الشاعر ، كان لا يتكلم عن القصيدة و لكنه لا يعمل بها ، صنع للقصيدة حجابا .. صان عرض القصيدة .. كان أمانة مؤمنة ، و كانت كلمة مسؤولة ، و كان كل الذي قالت القصيدة، أنها لم تقل شيئا ، اكتفى أمل ببزوغ رمز و حوصلة روح ، و ترك المسؤولية على من يحلل القصيدة .

و هكذا نجد أن الإطار العام لفعالية القراءة ، يتسع بشكل ، لم يسبق له مثيل، و يصبح هو البؤرة المركزية للتحليل الأدبي ، و لتوليد المعنى ؛ بعد أن كان ينظر إليه ضمن إطار محدود ؛ " سواء بوصفه عملية امتثال لشفرات النص، كما ترى البنيوية ، أو مجرد رحلة ، اعتيادية ، يقوم بها النص من الكاتب، نحو المتلقي أو القارئ "[1] ، و هذا كذلك حسب مفاهيم علم الجمال التقليدية،التي كانت تنظر إلى القارئ ضمن منظور عملية (التذوق الفني)، " و مدى اللذة الجمالية التي يحس بها القارئ ، تجاه النص المقروء"[2] ، و في ضوء هذه

(1) فاضل ثامر ، اللغة الثانية ( في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث ) ، ص 49 .

(2) جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1970 ، ص 392 .

الأفكار يتعامل القارئ مع النص الأدبي ، على أساس ؛ أن القراءة ، تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى " هانز روبرت يوس " ؛ " أنه حوار دياليكتيكي بين القارئ و النص، و بين الإجابات التي لا يقدمها النص ، و الأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص و هو القارئ ، في محاولة كتابة نص جديد "[3] ، و في ظل هذه العلاقة الدياليكتيكية ، يصبح القارئ، " مسؤولا عن النص و أمامه في نفس الوقت "[4]، و قد يظل القارئ أيضا ، في كل هذه المفاهيم و التصورات ، و " حتى في تلك التي ترى في المتذوق شريكا للفنان ، خاضعا بشكل أو بآخر لآليات النص و لنوايا الكاتب "[5] ، فالنظر إلى القارئ ، بوصفه منتجا للنص، يتوقف على طبيعة هذا القارئ ذاته ، و مستوى مؤهلاته الثقافية و الذوقية .

و في النهاية ؛ أليست ( القصيدة ) ، تساهم في صنع و عي و تشكل فكر، و زرع خصوصية ، أليس الدارس و القارئ و المحلل ، هو شحنة فكرية و قدرة ، تبحث عن من يفجرها .؟ أليس ( أمل دنقل ) ، مفجر ذلك الصراع ؟ ، أليس ( أمل ) ، ممن أرادوا أن يطوروا الفكر و يوسعوا آفاق الرؤية ، و يحللوا الواقع ، بشكل أعمق ، و أصدق ؟ ، ماذا جنى ( أمل ) ، من مشوار عمر مليء بالضغوط النفسية و الصراعات الداخلية ، و الخارجية؟، أليس ( أمل ) رمزا للعذاب و التشرد و القلق ، و النحيب و الجروح و المآسي ، و التمرد .. هو رمز للشعور بالانكسار ، و الهزيمة .. فتح في قلب الشاعر أقبية للحزن ، دفنت داخلها، كل أمل بالتغيير .. إنها خيبة الواقع و الإحساس بالمرارة و الكشف عن الحزن الكبير الذي هيمن على روح الشاعر ، ليسود الإحساس بالعقم و كأن الشاعر ( أمل دنقل )، في خطابه النصي ، يستجدي إشاعة ( البياض ) ، حتى لكأننا نسمعه يقول : – أيها اللون الأبيض ، أعد السلام و الهناء و الاطمئنان إلى صدري المضطرب ، و الحب إلى قلبي الملتهب، و أسقط عليه السكينة ، كما تسقط أنداء الليل على قيظ النهار و لفح الهاجرة ! تعالى إلي .. و أقبل على ...

---

[3] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ( من البنيوية إلى التفكيك ) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 232 ، ذو الحجة 1418 هـ / إبريل 1998 م ، ص 327 .

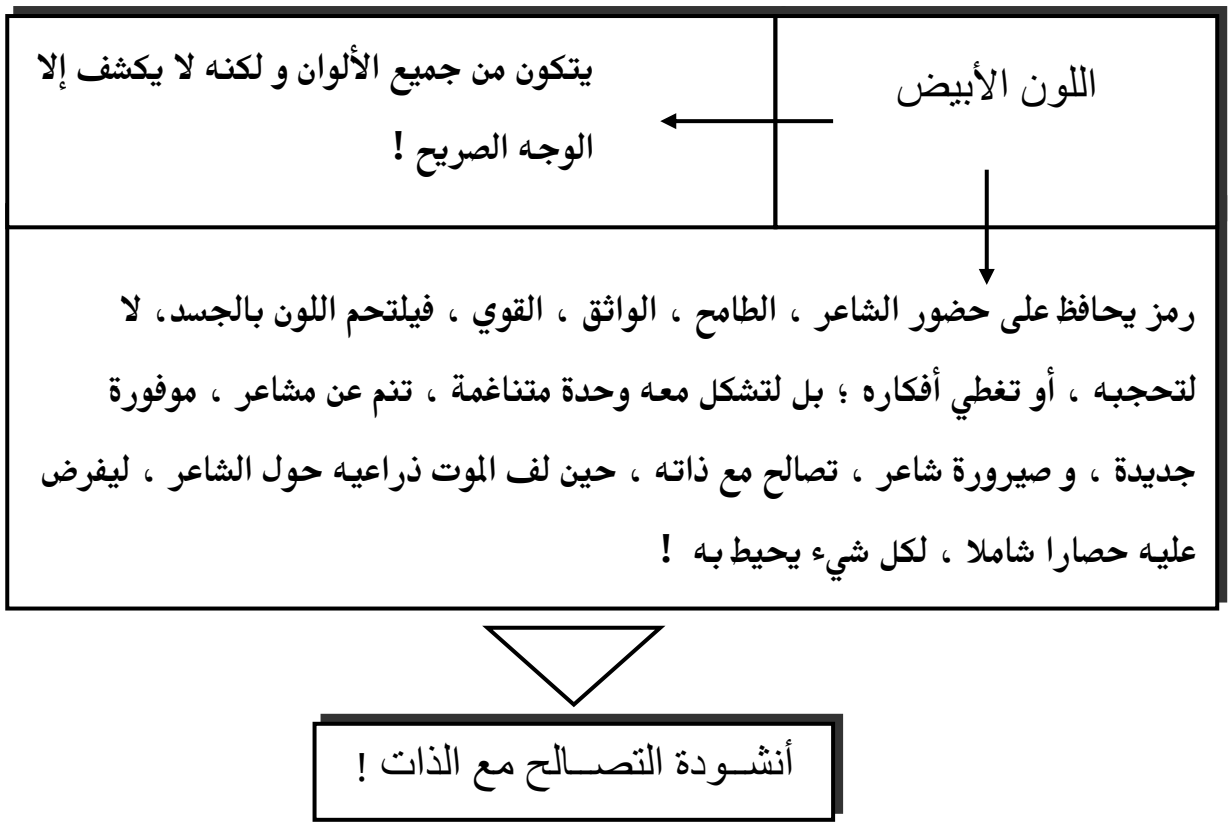
[4] المرجع نفسه ، ص 327 .

[5] كوليجوود ، مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ، دار المعارف ، القاهرة ، 1970 ، ص 382 .

و لكن وهن القلب، و أبخرة محزنة، قد تصاعدت من جنبات الغرفة (8)، يلفها شعاع من البياض، و كان على ( أمل )، أن يتعود البياض و النور، ليتخلص من زوغان البصر، الذي أصابه في المدينة و شوارعها، فانطلق في ترحال، في غرفته، إلى ذاته و روحه ، ليبحث عن النور و الصفاء و الحركة و الألوان، ..ألم يكن (أمل)، بعضا من تاريخ مرحلة ، كان (أمل) ذلك (نحن) ، هنا لا يغيب على (أمل) ، أنه كان (أمل) و لكننا يغيب على أنفسنا أننا لسنا أولئك الذين ترك لهم (أمل) ، كل هذا (الخطاب النص) ، و هذه الثورة الفكرية ، و هذا الشموخ ، و هذه الشخصية ، و هذه المعاناة .. كانت معاناة (أمل) ، معاناة الوطن ، و كان (أمل) رمز الوطن ، و لم يكن هذا الوطن يوما رمزا لأمل ؛ هي دهاليز و أضابير الحقيقة المؤسفة، المخجلة، العقيمة، ذات الرائحة الكريهة، التي حتما علينا – شئنا أم أبينا – أن نشتم رائحتها، و أن نحيا في مناخها ، و أن نتأمل في فراغها .. كان (أمل) سؤالاً غريبا عند كثيرين ، وكان (أمل) ، صورة هلوسة عند الآخرين ، تلفه عيوب كثيرة ؛ "إنه يكره إلى درجة قسوة القلب و عدم المغفرة، استعراضي ، يبحث عن لفت الأنظار إليه دائما ، يخاصم أصدقاءه، إذا دخل عليهم فلم يتهللوا واقفين جميعا في فرحة بلقائه، يقتحم الآخرين ، انفعالي، الكل يكرهه، مغرور حتى التعالي على فيلسوف مثل زكي نجيب محمود، الذي أرسل إليه يطلب دواوينه، فلم يرسلها، قائلا : لست أنا الذي يرسل كتبه إلى أحد !! حتى قال عنه أحد أصدقائه، إنه مريض بالكبرياء "[1]، محزن جدا أن نقولها، و لكن، هو الشعور بالمسؤولية، تجاه هذا الشاعر؛ لا بد أن نقف وقفة فرعية و بسيطة و ضئيلة جدا ، و نعتبرها زخة من تاريخ ( أمل ) ، كان ( أمل دنقل )، أحد رموز هذه الأمة ، نأسف أننا لا نملك من أمرنا شيئا ، في تطوير أحداث هذا التحليل ، لأننا مقيدون ببعض الأكاديمية من جهة و بخطة موضوعية مسبقة من جهة أخرى .. فقط نقول ، إننا نترك المجال مفتوحا لإنشاء دراسة أخرى ، يكون فيها العمق مختلفا ، و السطح مختلفا و اللون مختلفا ، و الطعم مختلفا ، و نحن ربما مختلفون !؟ .

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 12 ، 13 ، 14 ، 45 ، 51 .

إن فعل الموت ، الذي يرمز إليه اللون الأبيض ، يحضر بقوة ، و يبدو أطول نفسا ؛ " فاللون الأبيض ، يتكون من جميع الألوان ، و لكنه لا يكشف ، إلا الوجه الصريح ! "[1] ؛ و إن ( أمل ) ، " يتلف الألوان جميعها ، ليظل الأبيض و الأسود ، و حدهما في حياته .. يحب أو يكره ، يبارك أو يلعن ، .. هارب دائما من كل مناطق الحياد، التي تقتله "[2] .




و هذا يوحي و يرمز ، إلى أن فعل الموت ، كان بطيئا ، متثاقلا ، في إعداد أدواته، و إحكام خطته ، و ليكون فعله ، أكثر تركيزا ، و أشد تأثيرا ، في آخر لحظة من لحظات النهاية، و لكن بالرغم من أن فعل الموت كان بطيئا ، إلا أن مفعوله كان سريعا و قويا في قلب الشاعر، إنه يسبب له الوهن و الإرهاق ، و إنها لمفارقة عجيبة ، حيث تتوالى الشذرات التصويرية عند الشاعر ، في المقابلات ، و المفارقات اللفظية الخفية ، و " المفارقة اللفظية ، نمط كلامي أو

---

[1] محمد المهدي ، تجليات الفنان الكويتي ، باسل القاضي ( الإفلات من ذاكرة الزمن المفقود ) ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، عدد 502 ، سبتمبر 2000 ، ص 112 .

[2] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 12 .

طريقة من طرائق التعبير ، يكون المعنى المقصود فيها ، مخالفا للمعنى الظاهر و ينشأ هذا النمط ، من كون الدال ، يؤدي مدلولين نقيضين ، الأول ، مدلول حرفي ظاهر ، و الثاني ، مدلول سياقي خفي "[1] ، و المفارقة اللفظية هنا تكمن في لفظتي ( البياض و الكفن ) ، أو ثنائية ؛ ( الأبيض و الأسود ) ، و إن المفارقة هنا لتكمن في أن ما يفترض فيه معنى الحياة ( غرف العمليات و العناصر البيضاء المحيطة بها ) ، هو نفسه الباعث ، على إشاعة الوهن و تذكر الكفن ؛ و هما حقيقتان بارزتان ، تردان في النص الشعري ، بمنتهى المباشرة و الوضوح ، بحيث تمثلان التجربة من العالم الخارجي ( غرف العمليات ، نقاب الأطباء ، المعاطف ، تاج الحكيمات ... ) ، إلى العالم الداخلي ، في قوله : (كل هذا يشيع بقلبي الوهن !)، لتتجسد ثنائيات أخرى : ( الظاهر / الباطن ، الخارج / الداخل ) ، و هذا لتتجسد نظرية انقلاب لغة الشاعر المعاصر ، من الوضعية و الخارجي ، إلى الداخلي و الذاتي الخالص ، و بالتالي تغير استعمال اللغة ، فاكتسبت هوية جديدة حيث ، " لغة الشعر ، ليست وسيلة لحمل الأفكار ، بل هي و الأفكار في حالة هوية موحدة ، و هنا يقضي الشاعر المعاصر على التفارق بين الفكرة و جسدها الصوتي "[2] ، إنه تحول يعضد دلالة ، معايشة الشاعر لتجربة الموت، و التوحد مع الذات ، و هو في ذلك يرنو إلى تجارب مخمرة ، مقطرة، لتراكم الزمن و نضج الرؤية ، و ازدهار و تنامي المخيلة ، في إشراقات و حساسيات جمالية ، يتطارحها الشاعر ، في دخيلة نفسه ، بين دواوينه السابقة ، و ديوان : " أوراق الغرفة (8)" ، و ما يراه موائما، لطروحات روحية، جمالية ، تشكيلية ، حضارية ، فلسفية ، فكرية ، و حتى على صعيد المغامرة ، الحداثية الشعرية ، تجاه تعابير جديدة ، تبدو مشتبهة و مشتركة ، و غامضة ، لكنه سرعان ما يتفاصل فيها و يتفاصح ، حتى تصير مقروءة ، على غير دلالة و غير صعيد ، مما يرى و يتحرك فيه ، من اضطرام ، جمالي و فكري ، في تجاذبات و تنابذات ، تخلفها شقوق النص .

و في مشهد مفجع ، يكمن جانب من جوانب السحر ، في خلق الرمز السحري، عندما يتوجه القارئ ، في لا وعيه ، إلى قراءات سابقة ، في ذاكرته ، حيث يتناص الخطاب

---

(1) ميويك، د.س ، المفارقة و صفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد ، ط2 ، 1987 ، ص 106 .

(2) أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص 16 .

الشعري ( لأمل دنقل ) مع نص شعري ( لأحمد مطر ) ، في تناص داخلي تآلفي ، و التناص الداخلي ، هو التناص الذي يكشف لنا علاقة نصوص الكاتب التي نحن بصدد دراستها ، بنصوص معاصريه ، أو " حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية "[1]، فالتفاعل النصي الداخلي يساعدنا على إقامة " نمذجة ( تيبولوجيا للنصوص ) ، عندما تتوفر لدينا شروط ذلك من خلال متن واسع و قراءات جزئية لتفاعل النصوص بعضها مع بعض داخليا "[2] . أما تناص التآلف ، فهو اتفاق الموقفين ، موقف صاحب النص السابق و صاحب النص اللاحق ، و تكافؤ العنصر التراثي ، و العنصر الحداثي – تقريبا – كما يذهب إلى ذلك ، " علي عشري زايد " ، و مثاله على ذلك ، قصيدة ( البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ، لأمل دنقل ، " الذي استدعى شخصيات تراثية ليعبر عن نكبة العرب سنة ( 1967 ) ، لتشابه الموقفين ، و تشابه نبوءة شخصيات الحداثة التاريخية بنبوءة الشاعر قبل و بعد النكسة "[3] ، وتناص التآلف ، الذي تتفق فيه دلالات النص السابق ، مع دلالات النص اللاحق ، يراعى فيه أيضا ، الفروق الجمالية بين الخطاب الشعري ، و الخطاب التاريخي ، و كذلك درجة المحاكاة ، و انتخاب الحوادث، و لذا "كان النص الحديث المتناص، عبارة عن إعادة صنع المعنى"[1] .

ثمة إذا ( مسافة توتر ) قائمة ، تتجسد بين الاختيارات التي تقوم بها قصيدة ( ضد من ) و بين جميع الاختيارات المتحققة ، على المحور النسقي في نص ( الأبيض و الأسود ) ، الشعري ( لأحمد مطر ) ، و التي تصف علاقة الأبيض بالأسود ؛ يقول أحمد مطر :

(1)

---

[1] نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ( تحليل الخطاب الشعري و السردي ) ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ج 2 ، ط 1 ، 1997 ، ، ص 112 .

[2] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ( النص ، السياق ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1989 ، ص 125 .

[3] علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر و التوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ط 1 ، 1987 ، ص 125 .

[1] أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998 ، ص 360 .

● رَجُلٌ أبيضْ
يَعفُو مُبْتَرِدًا في الظِلّْ ،
رَجلٌ أسْوَدْ
يَعمَلُ مُحْتَرِقًا في الحَقلْ .
هَذا الأَسوَدْ
يَجْنِي ( القُطْنَ ) ..
و ذاكَ الأبْيَضُ
يَجْنِي عَرَقَ الأسْوَدْ !

(2)

في مَوقِدنَا .. يُحْرَقُ فَحْمٌ مُقعَدْ .
مِن مَوقدنَا .. خيطُ دُخَانٍ يَصْعَدْ .
يُحرَقُ ذاكَ .. لِيَصْعَد هذَا !
لِمَنِ السُّؤدَدْ ؟
أَلِهَذَا الأبيضْ .. أَمْ ذَاكَ الأسْوَدْ !

(3)

في رَأسِ أَبي .. كانَ يَعيشُ الشَّعْرُ الأسْوَدْ .
يوْمَ أتَاهُ الشَّعْرُ الأبْيَضُ
لَمْ يُقتَلْ أو يُطْرَدْ .
و لكن لما ازدَادَ الأبيضُ يومًا ..
طَرَدَ الأسْوَدْ ! [1]

[1] أحمد مطر ، لافتات 5 ، لندن ، ط1 ، 1995 ، ص 84 ، 85 .

يتضح من بداية النص أن الكلام كله يتكئ على ضمير المتكلم و حوله؛ و هو ما يضيف إلى القصيدة ، دلالات و إيحاءات و حدوسات ، و أمزجة و نكهات متحولة ، تجعل نحت ( أمل ) ، اللغوي طازجاً ، غضا ، طريا ، محمولا على مذاقاته الخاصة ، تعطي للمعايشة معنى جديدا

*** مخطط يوضح الثنائيات الضدية المتعددة التي برزها تجربة ( أمل دنقل ) الشعرية .**

، و يقصر المسافة بين المتكلم و تجربة الموت ، مما يجعل أجواء القلق و التوتر تتعمق ، لتسيطر على مشاعر الشاعر بحدة ، و قد كان هذا الإحساس بالموت، جزءا من ذاكرة ( أمل ) ، هذه الذاكرة ، التي كانت بدورها جزءا من التجربة الإبداعية له " فقد كانت قصيدة ( ضد من ) ، في ذاكرة أمل ، قبل أن يدخل معهد السرطان "[1] ، و لما كان الإحساس بالموت جزءا من مخزونها ، فها هي الآن تستعيد ، مرجعيتها ، لتتذكر بياض الكفن،لتختزل كل المشاهد و المشاعر ، في لفظة منتقاة ، ( الكفن )، و هذا البياض يقابله ، لون آخر في ثنائية متمازجة ، هو ( السواد ) ، يأتي هذا، ليخرج الصراع ، من دائرته الضيقة بين الشاعر و الموت ، ليصبح بين ثنائية ضدية أخرى ، ( الأبيض / الأسود ) ، أي بين ثنائية ( الحياة / الموت ) .

و يأتي التساؤل ، مفجرا الإحساس بالذاكرة المتشظية ، لشجن الحياة و حرقة المستحيل :

- فَلِمَاذَا إِذَا مِتُّ ..
يَأتِي المعَزُّونَ مُتَّشِحِينَ ..
بِشَاراتِ لَون الحِدَادْ ؟
هَلْ لأَنَّ السَّوَاد ..
هُوَ لَونُ النجاةِ مِن الموت ،
لَونُ التمِيمَةِ ضِدَّ.. الزمَنْ ،
ضِدَّ مِنْ .. ؟ .[2]

يأتي المعزون ربما أنا أحد المعزين ... ! و أنت و ذاك ، و لكن .. هل أدينا حق العزاء ؟ و ما هو العزاء عند الشاعر ؟ ، هل هو اللون الأسود ؟ ، و ما هو لون الحداد ؟ ،هل هو روح الفراق، أم روح اللقاء ، أم مساحة الصمت ؟،أليس الصمت أسودا ؟ ، أليس الليل أسودا ، و هو لباسنا و هو منامنا و هو راحتنا ؟ ، هل يعني ( أمل )،أن الحداد عرس و بهجة، و أن السواد ، راحة و اطمئنان ؟! و هل يعني سواد اللون،أم سواد المعنى؟ ، .. نراه سواد المعنى ، و ما المعنى ؟ ! ؛ هل بعض الأحجار توضع ، على قبره ؟ ، أم تشييد قصر على قبره ؟ ، أم

---

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 128 .

[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 368 ، 369 .

كتابة حرف على قبره ؟ ؛ أم ذرف دمعة على قبره ؟ ، أم نسيانه ؟ ، أم فهمه ؟ ، أم قراءة شعره ؟ ! ، أم فهم شعره ؟ . إن كانت قراءة شعره ،فقد قرأناه ، أم إن كان فهم شعره ، فما فهمناه ! .

مطالبون دائما ، في الرجوع إلى بعض جوانب ، تاريخنا ، و هل تاريخنا اسم مجرد ؟ ، أم هو ، رموز و أعلام و أسماء ، و علاقات و علامات ؟ . يبدو أن الجواب واضح؛ ( ضد من ؟ )، هو ( أمل ) يصنع الرمز ، ليحرق رمزا ، لا ليلغيه ، و لكن لينير لك – أنت – أيها القارئ ، قراءة ما يليه من رمز ، فالانصهار عند ( أمل ) ، تطهير القصيدة من شوائب كثيرة ، و إعطائها البعد الذي تستحق،حسب،ما تناولته أسباب و مسببات قدرة،و ضلاعة ( ضد من ؟ ) ، ربما ضد لون التميمة .. و ربما ضد الزمن ، و لكن (أمل )، أرادها ، ضد الجهل و اللامبالاة و اللامسؤولية ؛ هذا هو ( أمل ) ! .

و رغم مباشرة و تقريرية الصورة ، في هذا النص الشعري ، في ظاهرها التعبيري و الأسلوبي ، إلا أنها تحتفظ ببعدها الإيحائي ، المتداخل ، بين لونين ( الأبيض و الأسود ) ، ( الموت و الحياة ) ، كما أن الألفاظ ، تتسع ، حتى تشمل آفاقا جديدة ، واسعة ، من قوة التعبير ، لتتجه اتجاها سريعا ، إلى داخل النفس ، في لغة بسيطة، واضحة و شفافة و في واقعية ناتئة؛( غرف العمليات ، نقاب الأطباء أبيض ، لون المعاطف ، تاج الحكيمات ، أردية الراهبات ، الملاءات، لون الأسرة ، أربطة الشاش ، القطن ، قرص المنوم ، أنبوبة المصل ، كوب اللبن ، يشيع بقلبي الوهن ، يذكرني بالكفن ، يأتي المعزون ، لون الحداد ، لون النجاة ، لون التميمة ، ضد الموت ، ضد من ) ، لكنها تحمل دلالات متعددة، متفجرة، بكثير من الإيحاءات ؛ و هي كذلك مفردات واقعية تحمل تفاصيل و ينابيع الأجواء الجديدة للشاعر ، و جلي لدينا ، أن الشاعر ( أمل ) عبّر عن هذه الواقعية ، باقتصاد لغوي، شديد ؛ فكانت الجمل قصيرة و سريعة في إيقاعها ، لتوحي لنا بأن ( أمل دنقل ) ، يريد المرور ، مباشرة، إلى ما يكون ، و ما سيكون ، من دواخل نفسه ، و لواعج ذاته ، " لتدخل مسألة قدرة الشاعر في عملية الخلق الفني ، و مدى استطاعته ، تحقيق ، التوحيد بين اللغة و التجربة، و تحويل

اللغة المألوفة ، إلى ظاهرة شعرية ، جمالية ، و هو ما يجعله في بحث دائم عن اللغة الجديدة "[1] . و الفنان المبدع ، في عمله الشعري ، يحتاج إلى لغة خاصة به ، يعبر بها عن أفكاره و أحاسيسه ، و مجموع توجهاته، فتراه يعبر من خلالها عن الحياة ، " فالأدب تعبير عن الحياة ، و سيلته ، اللغة "[2]، و هو لا ينقل لنا الحياة ،كما هي ، إنما ينقل لنا ، نظرة هذا الأديب ، فنرى العمل الإبداعي ، خلاصة تجارب الفنان ، ليس هذا فحسب؛ بل الأدب يعمق فهمنا للحياة ، ذلك أن العمل الإبداعي ، لا ينقل لنا العالم الخارجي ، فقط ، بل يمزج هذا الأخير ، بالمشاعر و الحالات النفسية للمبدع ، فينقل بذلك عالم الحس ، و عالم اللاشعور ؛ و بما أن العمل الإبداعي تعبير عن الحياة ، أداته اللغة ،فهذا يعني أن اللغة، هي الرابط الأول ، و الصلة المباشرة بين الشاعر و القارئ ؛ هذه العلاقة القائمة ، على ما يتميز به ، فاللغة الشعرية ، ليست مجرد ألفاظ ، أو معان و لكنها مجموعة من " النواحي الموسيقية ، الوجدانية ، و الخيالية ، و تتضمن كذلك ألوانا من الإيحاء و الإيماء و الرمز "[3] ، ما يجعلها تضفي على النص ، جمالا و رونقا ، خاصة و أن من مطالب الأديب في بحثه عن الجمال ، الاستعانة به ، في صوغ الموضوعات ؛ ذلك أن الجمال في أي صورة أمر لازم ، في عمل الأديب ؛ لأنه عامل من عوامل الجذب ، و مصدر من مصادر ، التأثير، حيث أن " صور الجمال ، يعني جمال اللفظة ، و الأسلوب و الفكرة ، و جمال العرض و الوصل "[1] .

أمل دنقل ، تبدو لغته ناضجة ، تمتلك ناصية التقنيات المختلفة؛ فوظف التشكيل اللوني ، و هذا ما سمح له بالتعبير الناضج في مفردات حاضرة، قوية ، و لكن في تواضع ، و بساطة ، و مهابة ناصعة ،كبياض الغرفة و محيطها ، تتسربل في منظومة لغوية بألوان المهابة و السكينة ، لها تأثيرها، و جمالها ، متآلفة تآلفا موسيقيا ، جعل ألفاظه ، دالة على الجو الذي نسجته روح الشاعر و روح النص ، متسمة بالوضوح ، و الإبانة ، بعيدة عن التكلف و التعقيد ؛كما أن الشاعر وظف ، أسلوب الصورة المتعددة ، من ملامح الأداء التكراري ؛

---

[1] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ( قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ) ، دار العودة بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1981 ، ص 174 .

[2] عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ( دراسة و نقد ) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط 8 ، 1983 ، ص 17 .

[3] عبد الحميد حسين ، الأصول الفنية للأدب ، مكتبة الأنجلو مصرية ، مصر ، ط 2 ، 1964 ، ص 65 .

[1] طه ندا ، الأدب المقارن ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، ص 13 .

بإعادة لفظة ( الأبيض ) ، التي بدت وحدة بنائية يتكئ عليها النص ، كإشارة نصية معلنة بشكل ظاهر ، في بداية القصيدة ، ثم برموزها المختلفة في ثنايا القصيدة ، و تكرار الكلمة ، التي تنبني ، من أصوات ، يستطيع الشاعر بها ، أن يخلق جوا موسيقيا ، خاصا ، يشيع دلالة معينة ، و تقنية صوتية بارزة ، تكمن وراءها فلسفة أن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا ، و أن " معنى القصيدة ، إنما يثيره بناء الكلمات ، كأصوات ، أكثر مما يثيره بناء الكلمات ، كمعان ، و ذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به ، في أي قصيدة أصيلة ، إنما هو حصيلة ، بناء أصوات "[2] و تنويعها ، داخل البنية الإيقاعية للمفردة ، كتكرار الأحرف ( ض،ت،ن)،فهذه الرزمة الصوتية ، فضلا عن كونها ، مفتاحا للنص ، فإن التركيبة الصوتية ، في النص الشعري ، تعد محورا تمركزت عنده الدلالة ، صادرة ، منه و إليه عائدة ، حيث تشير التكرارات إلى أن " التوتر الوجداني ، الذي يفترش مساحة القصيدة ، قد وصل إلى غايته ، أو تدرج إلى قمته ، و لم يعد أمام الشاعر ، سوى الصمت الكظيم ، بعد أن فقد بواسطة توتره ، القدرة على الاستمرار أو الإبانة ، عن مشاعره الغائصة "[3] .

و نلحظ أن المعجم الشعري في القصيدة وجدناه يعتمد بشكل بارز ، على مجموعة من الثنائيات اللغوية ، التي تقوم على علاقة التضاد ، الأمر الذي يلائم ، تكنيك المفارقة التصويرية من ناحية ، و يلائم من ناحية أخرى ، الطبيعة الثنائية للرؤية الشعرية في النص، و لعل أكثر هذه الثنائيات بروزا في النص ، ثنائيات ( النور / الظلام ، الأبيض / الأسود ، الخارج / الداخل ، الجسد / الروح ، الخفاء / التجلي ، الحياة / الموت ... ) ، حيث لا يكاد مقطع في النص الشعري ، يخلو من مجموعة من المفردات المحورية ، المستمدة ، من نطاق هذه الثنائية، سواء بطريق الترادف ، أو التضاد ، أو الاشتقاق ، أو غير ذلك من العلاقات اللغوية ، و لعل الشاعر كان مدركا ، و لو بطرقة مبهمة ، دور هذه الثنائية ، بالذات ، و لعل كذلك ، الثنائيات الضدية الأساسية ، في الثقافة كلها ، تكشف عبر التاريخ العربي، و في كل شريحة من شرائحه ، " أن العلاقات بين أطراف هذه الثنائيات ، هي جوهريا علاقات

---

[2] أرشيبالد ماكليش ، الشعر و التجربة ، ترجمة : سلمى خضراء الجيوشي ، دار اليقظة العربية و مؤسسة فرنكلين ، بيروت ، لبنان ، 1963 ، ص 23 .

[3] رجاء عيد ، لغة الشعر ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ، ص 72 .

عنف و نفي سلبي ، و أن البنى التي تمثل تحولات لهذه الثنائيات ، السياسية و الاقتصادية و الثقافية .. لذلك تمتلك في جذورها فاعليات ، النفي السلبي و التضاد و النقص "[1] ، و الرفض و المواجهة ، و (أمل ) بثنائيته الضدية ، المتمازجة (الأبيض / الأسود ) ، يعبر عن أبعاد رؤيته الشعرية ، في هذا الديوان ، ليكون الشعر صرخة الملاح الأخيرة ، في مواجهة الموج العالي ، و لكنه في نفس الوقت ، كهف النجوم ، التي يدخرها الشاعر لليل ، حتى يصنع منها نهاره الجديد ، و ربما لم يستطع الشاعر في هذا الديوان – بسبب المرض – أن يصنع من نجومه نهارا جديدا ، ليبدد ظلمات الليل ، حيث ما زال إحساسه بجثوم الليل و ثقله ، أقوى من أشعة نجوم الحلم ، التي يحاول أن يبدد بها ظلماته ، و لكن يقين الشاعر ببزوغ النهار ، ظل بالمقابل يتحدى كثافة الظلام ، على امتداد مسيرة حياته ، و امتداد ديوانه الأخير بالخصوص ، " إن الشعر ، هو التماسك العقلي و النفسي القوي ، و الاتساق الوحيد ، و البناء الموضوعي ، الشديد الأحكام، الذي حقق لأمل إعادة خلق العالم المفروض حوله من جديد ، لحسابه الخاص "[1] و لقد أدرك ( أمل ) دائما أن قوته الحقيقية هو " شعره ... فهو التوازن و السلاح القوي المشهر .. الزهو و الثقة و الكبرياء "[2]. و هو يرى كذلك ، أن الشعر معارضة مستمرة ، " حتى لو تحققت ، القيم التي يحلم بها الشاعر ، لأن الشعر هو حلم بمستقبل أجمل ، و الواقع لا يكون جميلا ، إلا في عيون السذج ! "[3] .

يتبين لنا ، أن الشاعر رغم المعاناة التي اكتسبها صاحبها ، إلا أنها اكسبته ، رهافة الحس ، و زادت من إدراكه لمعاني المواقف الصعبة ، و المتناقضات الحادة ، الشاعر يتمتع بالقدرة على الوقوف على العلاقات و الثنائيات ، التي تبزغ في الواقع من حوله ، مهما كانت تلك العلاقات دقيقة ، و متخفية في بساطة الإيحاء و الرمز ، و هي ليست وليدة ، التجارب الأولى ، بل هي وليدة سنوات و سنوات من البناء الشعري ، و تعلم أبجديات التشكل الفكري ، قبل الفني ، و امتلاك نغمة الإتقان و حب المغامرة .. و الشاعر كان يعني – أيضا –

---

(1) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، ( دراسات بنيوية في الشعر ) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1981 ، ص 14 .

(1) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 10 .

(2) المرجع نفسه ، ص 11 .

(3) المرجع نفسه ، ص 11 .

بشكل كبير بانتقاء الألفاظ الجزلة ، الموحية بالمعنى العميق ، المتدفق من صميم النفس المعذبة و المناسبة لطبيعة الحالة الشعورية ، فالعبارات هنا تتضافر و تتآزر ، في النهاية ، لتخدم هدفا أساسيا ؛ هو إبراز الهم الذاتي الكامن ، في نفس الشاعر ، إبرازا واضحا ، عن طريق الرمز الشفيف ، فهو لغة الرؤيا " و إذا اتسعت الرؤيا ، ضاقت العبارة "[4] ، و في هذه القصيدة ، وفق الشاعر في انتقاء واختيار الألفاظ المناسبة ، لحالته النفسية في إحساسه بدنو الأجل و هو أسير غرفته ، في معهد السرطان ، فكانت ألفاظه واضحة ، حافلة بشجون التذكر و التأسي ، على موجات صور موسيقية ، لعناصر الغرفة البيضاء ، المرسومة ببساطة ، تحيطها هالات التأمل ، و هو بذلك يريد الغوص داخل أعماق نفسه ، و دون أن يشوب هذه الصور ، غموض أو تعقيد ، مما يبعث نوعا من التواؤم والارتياح ، في النفس ، تحس بتناغم و تجانس الألفاظ و العبارات القصيرة ، المتسابقة بخفة موسيقية جذابة ، و في طلاقة ، كطلاقة حرف (النون)، الذلقي[*] في : ( القطن ، اللبن ، الوهن ، الكفن ، الزمن ، من ، اطمأن ) ، ليعبر عن سمفونية التراجيديا ، و بكائية المرض ، في لغة رحبة ، متململة ، حتى يكون الانعطاف إلى الداخل ، دورانا في تلافيف الذات و زوايا الوجدان ، في رؤيا قاتمة ، تتشرف غدا كابيا و يختلط فيها الخاص بالعام ، و الوتر المنفرد بالأوتار المصاحبة ، و يبلغ الإيقاع ذروته ، في التكرار ، ( أبيض ) ، و عدم الاطمئنان ، ( و متى القلب في الخفقان اطمأن ) ، هي شخصية شاعر قلق ، يستحوذ عليه التوتر ، " و المرء يزداد قلقه ، كلما ألحت عليه الذات المثالية ، في التطلع إلى الأفضل في الأداء ، و كلما كان أرهف حسا، تاقت نفسه إلى تجسيم معاناته ، و معاناة الآخرين ، و هذا التوقان ، يخزه وخزا إلى الاندماج و الاستدماج ، مما يرفع من عتبة القلق "[1] ، و القلق " يقترن دائما بالحاجة المرتفعة إلى الإنجاز المتسم بالإبداع "[2] ، و لنتذكر

---

[4] عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1981 ، ص 100 .

[*] ذلقي : الذلاقة ( bilabiale ) ، و هي طلاقة اللسان و خفته عند النطق ، بحروفها ، و حروفها ستة ، منها : ثلاثة ذلق ، أي تخرج من طرف اللسان ، و هي : ر،ل،ن ، و ثلاثة شفوية ، هي : ف،ب،م .

قال ابن جني : " و فيها حروف الذلاقة و هي ستة : اللام و الراء و النون ، و الفاء و الباء و الميم ، لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان و هو صدره و طرفه " .

أبو الفتح عثمان ابن جني ، سر صناعة الأعراب ، دراسة و تحقيق : د/حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، سوريا ، ج 1 ، ط1 ، 1985 ، ص 64 .

[1] عبد العلي الجسماني ، سيكولوجية الإبداع في الحياة ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1995 ، ص 61 .

أن الشاعر الجنوبي ، ابن الصعيد كان " رافضا يقينية الشرائع و الأفكار ، باحثا دوما عن الحقيقة و الاطمئنان الكامل "[3] ، فعدم الاطمئنان في : ( ضد من ؟ ) و ( متى القلب – في الخفقان اطمأن ؟ ) ، ينطوي على اليأس و الإحباط ، حتى تبلغ المعايشة ذروتها ، حيث عدم الاطمئنان مستمر ، استمرار الحياة و الزمن ، كأنما هو جزء من عمل القلب ، الذي يتضح في الشكل التالي :

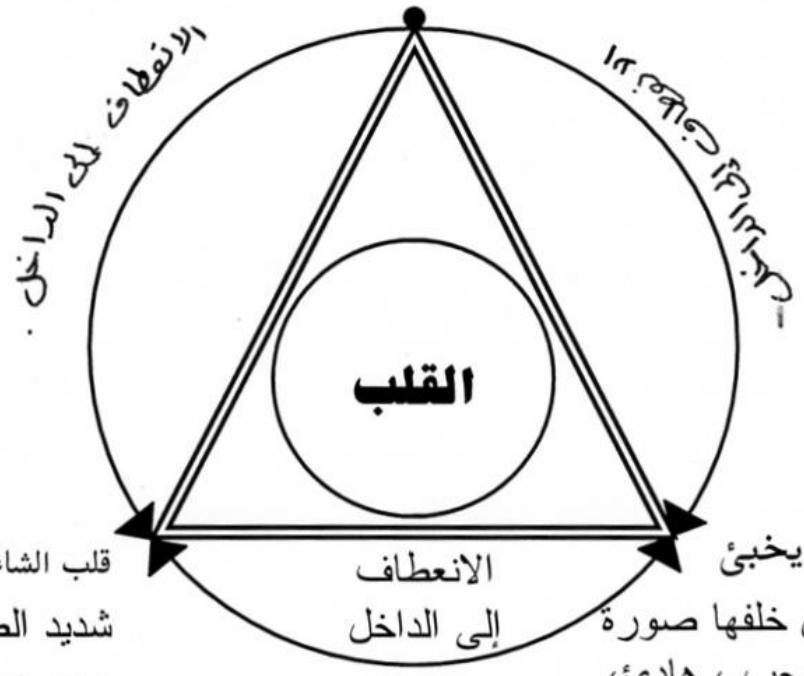
---

[2] أحمد محمد عبد الخالق ، قلق الموت ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 111 ، مارس 1987 ، ص 41 .

[3] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 15 .

قلب الشاعر قلق ، يستحوذ عليه التوتر و عدم الاطمئنان ،

( و متى " القلب " في الخفقان اطمأن ؟ )[1]




قلب الشاعر يخبئ
أقنعة تتوارى خلفها صورة
قلب نبيل ، محب ، هادئ،
حزين ، وفي ، من السهل
إيلامه و تفجيره !

قلب الشاعر ، صخري
شديد الصلابة ، لا يخشى
شيئا و لا يعرف الخوف أبدا ...
قتل فيه كل الرغبات الصغيرة

( قَلبِي صَغِيرٌ كَفُستُقَةِ الحُزنِ )[2]

( لَكِنهُ في المَوازِينِ أَثقَلَ مِن كَفَّةِ المَوتِ ! )[3]

*** مخطط يوضح مدى توجه الشاعر نحو الذات / الداخل ، الباطن / التخفي / الغموض .**

---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 369 .

[2] المصدر نفسه ، ص 345 .

[3] المصدر نفسه ،ص 345 .

يواصل ( أمل دنقل ) نصه ، و هو يبدع في رسم هذه اللوحة الشعرية ، التشكيلية ، النفسية ، المحملة بقلق الشاعر و تصاوير هواجسه و تحسسه لفراغ داخلي، روحي ، هائل ، و وحشة قاتلة ، مع المكان الأبيض :

● بَيْنَ لَوْنَين : أَسْتَقبِلُ الأَصْدِقَاء ..
الذينَ يَرَوْنَ سَريري قبَرا
و حَيَاتي .. دهرَا
و أَرَى في العُيُونِ العَمِيقَةِ
لَوْنَ الحقيقَةِ
لَوْنِ تُرابِ الوَطنْ ! [1]

ينسج النص خيوطه ، ليسترجع الشاعر الحدث الواقعي الناتئ ، في وطأة المعاناة ، التي تسكن أعماق الشاعر ، في محاولة للبحث عن فرح مفقود ، لكن المرض يذيقه مرا و عذابا ، ليعود به من بعده الرمزي ، إلى بعده الواقعي ، في شكل جدلي ، يولد تشابك عناصر النص ، و يوحد المتخيل بالواقع ، و يتوازى بعد هذا ، نسيج الصورة ، في انعكاس بين الحدث الواقعي و بعده الرمزي .

يستعيد الشاعر ، حركة الوعي ، مرتكزا على الفعل الواقعي ، و تتأرجح الرؤية مرة أخرى ، بين عالمين و ثنائيتين – حينما يفرض هذا النظام ، نفسه على القصيدة لأنها تحمل نظام الكون – ( الداخل / الخارج )،( الأبيض / الأسود )، ( الحياة / الموت )، ( التفاؤل / التشاؤم ) ، و ترتد الرؤية مرة أخرى إلى الداخل ، حيث اقتناع الشاعر و يقينه ، بحقيقة عميقة الدلالة و الرمز ؛ إن ( أمل ) لخص لنا رؤيته للواقع البائس ، في مسؤولية الفراغ و العيون العميقة .. .. إن رؤية الواقع أمرّ و أدهى ، و المتحكم فيه و به ، ( عيون عَقِيمَة ) ، تبرز لو ن حقيقة الحقيقة ؛ اللون المكشوف لتراب الوطن ، الشاعر في مأساوية ساخرة و تتحرك صوره الشعرية ، في تصويغ الحياة الجديدة و المكان الجديد و الجو الشفاف في تدرج مرحلي ، حتى يفاجئنا بعملية كشف و تعرية للواقع و منحه البعد المأساوي للوطن، في تجلياته

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 369 .

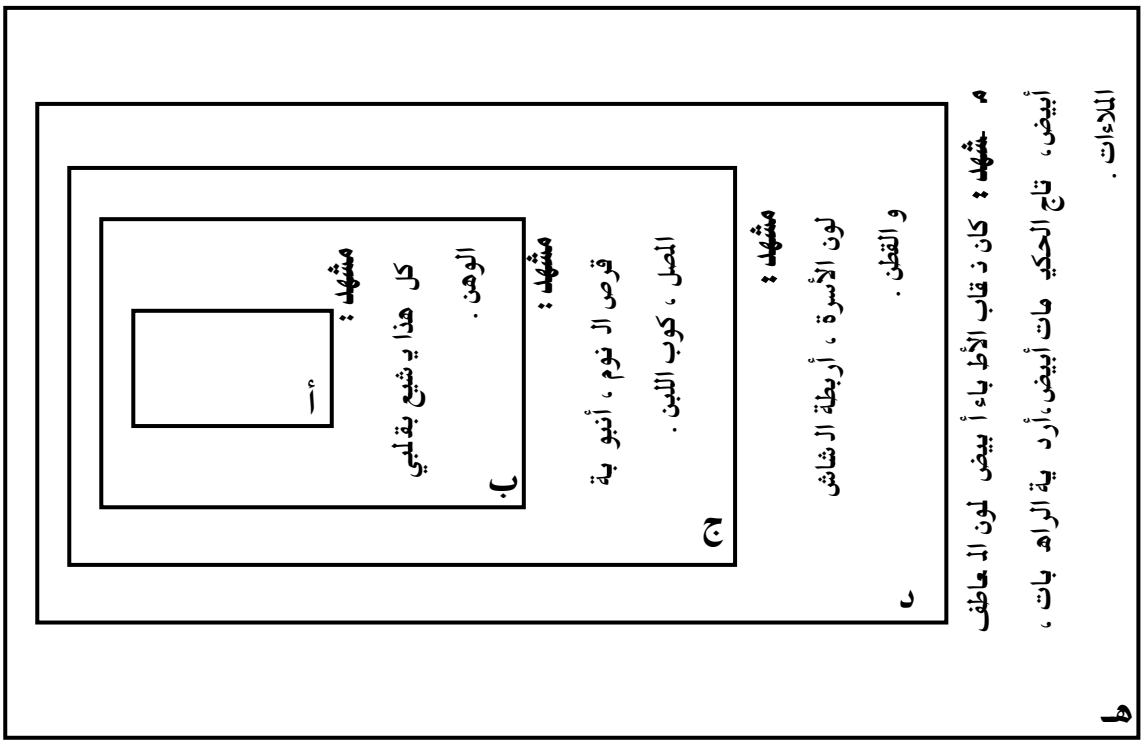
، برسم ظلال ملامح معاناته الذاتية الداخلية ، و هنا يبدأ النص في الغموض إلى حد العتمة ، و تبدو ألوان الغرفة البيضاء باهتة ، أكثر قتامة و ظلمة في نهاية المشهد و ما يعلوه من صمت ، شكله الشاعر في تنويع فني بعلامة التعجب (الوطن!) الذي يرمز إلى القصد بأن المسؤولية، يشترك فيها على حد السواء الكل ( الحاكم ، الطبيب ، الفلاح ، الأستاذ، الشاعر ، المرأة ... ) ، بتخليهم عن أداء الرسالة ، في حماية الوطن و حب الوطن .

الشاعر منذ بداية المقطع ، في صراع شامل بين المتناقضات ، يحكم النص الشعري ، صراع بين الأبيض و الأسود ، القبر و الدهر ، هي تساؤلات ، اجتمعت في نص واحد ، يجسد امتلاء الشاعر ، بقناعة عقم من تسلم زمام مقاليد تراب الوطن!.

و ( أمل دنقل) ،كما عهدناه ، يستخدم ، أدوات السينما ( L'outillage )[1] و يصبح مخرجا و كاتب سيناريو و مدير تصوير في آن واحد ، حيث ينتقل بنا إلى التفاصيل الجزئية ، محركا الكاميرا السينمائية الشعرية ، بسرعة كبيرة ، و يعطينا صورة مكبرة ، مركزة ، و مضاءة إضاءة شديدة ( للقلب الواهن ) .

[1] لو دوكا ، تقنية السينما ، ترجمة : فايزكم نقش ، مكتبة الفكر الجامعي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1972 ، ص 07 .

و نوضح كيفية التقاط الصور ( prise de vue )[1] ، في التصميم التالي :[*]




و لنلتفت إلى الإيقاع الموسيقي ، الذي يتحرك به الشاعر ، حيث لا يكف عن الدوران المتكرر ، في ثنايا حروف أجواء المكان ، بالهروب إلى السكون المنفجر في حرف الضاد في ( أبيض ) ، و هو صوت مجهور[**] ،قوي ،ثقيل ، يوحي بحداثة المرض ، و طقوسه الذاتية و العاطفية و الاجتماعية ، و ما هذا الجهر ، سوى تقوية لمناخ روحية الشاعر و انسراح فيها و مداورة و نقش ، و تنزيل لمجرياتها و حدوثاتها ، هو اصطدام بحقيقة مرة حقيقة الانفجار المدوي ، الذي نفيق عليه بتوالي حرف ( القاف ) ، المبثوث بقوة في المقطع الأخير ،

---

[1] لو دوكا ، تقنية السينما ، ترجمة : فايزكم نقش ، ص 36 .

[*] أ : مشهد الصورة الأكثر تجسيما ( PA ) .

ب : مشهد الصورة المجسمة ( GP ) .

ج : مشهد الصورة الأدنى ( PP ) .

د : مشهد الصورة الأوسط ( PM ) .

هـ : مشهد الصورة العام ( PG ) .

المرجع نفسه ، ص 37 .

[**] حروف الجهر هي : أ ، ب ، ج ، د ، ذ ، ر ، ز ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ف ، ق ، ل ، م ، ن .

في ( القلب ، الخفقان ، أستقبل ، الأصدقاء ، قبر، العميقة ، الحقيقة ) ، القارعة أسماعنا ، بعد أن تسرب صوته هامسا ، رقيقا ، في خفة و ذلق في ( القطن ، المصل ، اللبن ، الوهن ، الكفن ، متشحين ، الزمن ، من ، اطمأن ، الوطن ) ، جعل الإيقاع رخيما إلى حد محسوس و قد خفف هذا من غلواء نزعة الشجن الكثيفة .. إنها كارثة كبيرة ، و حقيقة مروعة ، رآها في عيون عميقة ، فيتحرر لسانه ، مشدوها ، مشفقا على الوطن ، من عقم أبنائه في بصرهم و بصيرتهم اللامسؤولين ، و يتلاشى صوته رويدا ، في الحرف الذلقي المهموس[*] في ( الوطن ) ، الساكن سكون أبنائه و تخلفهم عن حب ترابه !.

تتواصل العلاقة بين العالم الداخلي للشاعر و بين العالم الخارجي ، باتجاه التطور و التعمق ، فلا يصبح أحدهما ، انعكاسا للآخر فحسب بل ينشأ بينهما نوع من الجدل و الحوار ، و التعاطف التام .. في قصيدة : ( زهور ) ، يقيم الشاعر ( أمل دنقل ) علاقة بين مكونات المشهد على تباعدها و اختلاف توجهاتها ، علاقة يصبح فيها العالم الخارجي للأشياء لحمة ، بدل أن يكون غربة ، و هي الفكرة التي استحوذت باستمرار على اهتمام ( أمل دنقل ) ، الذي برع في إحاطة مشاهد العالم الخارجي الواقعي ، بالغموض الذي يزيد من درجة التوتر المخيمة ، و الناتجة عن لقاء المتناقضات و الثنائيات الضدية ، سواء كانت متناثرة أم لا .. :

● و سِلاَلٍ مِنَ الوَرْدِ ،
أَلْمَحُهَا بَيْنَ إغفَاءةٍ و إفَاقَه
و عَلَى كُل باقَه
اسمُ حَامِلِهَا في بِطَاقَه

*** *** *** ***

تتَحَدَّثُ لي الزهَراتُ الجميلةُ

---

[*] حروف الهمس : قال ابن جني : ( الهمس ، فحرف أُضعف الاعتماد من موضعه ، حتى جرى معه النفس ، و أنت تعبر ذلك بأنه قد يمكنك تكرير الحرف مع جري الصوت نحو : سَسَسَ ، كَكَكَ ، هَهَهَ ، و لو تكلفت ذلك ، مع المجهور لما أمكنك .. ) ، و الأصوات المهموسة كما ذكرها علماء العربية ، هي : " حثه شخص فسكت " .
أبو الفتح عثمان ابن جني ، سر صناعة الأعراب ، دراسة و تحقيق : د/ حسن هنداوي ، ص 61 .

أنَّ أَعيُنَها اتسَعَتْ – دهشَةً –
لحظَةِ القطفِ ،
لحظةَ القصْفِ ،
لحظَةَ إعدامِهَا في الخميلَة !
تتحدثُ لي ..
أَنها سَقَطت من عَلَى عَرشِها في البسَاتين
ثم أَفَاقَتْ عَلَى عَرضِهَا في زُجَاج الدكَاكين
أو بينَ أَيدي المنَادين ،
حَتى اشتَرتها اليدُ المتفضلة العابرة
تتحَدَّثُ لي ..
كيفَ جاءَتْ إلَيّ ..
( و أحزانَهَا الملكيةُ ، ترفع أعناقَها الخضر )
كي تتمنى ليَ العُمر !
و هي تجودُ بأنفاسهَا الآخِره ! !
كلَ بَاقة ..
بينَ إغماءةٍ و إفَاقَه
تتنفَّسُ مثليَ – بالكاد – ثانيةً .. ثانِيَه
و عَلَى صدرهَا حَملَتْ – راضيه – ..
اسمَ قاتلهَا في بِطَاقَه !(1)

قصيدة ( زهور ) ، نص آخر يستلهم منه الشاعر ( أمل دنقل ) موضوعا جديرا بالإلهام من الطبيعة ، بما تحمله من جمال و تزخر به من خبايا ، لا يصل إليها إلا من كانت نفسه رقيقة ، مرهفة ، و أحاسيسه ، نبيلة ، سامية ، لمشهد جميل ، يوحي بجلال علوي أخاذ، تجربة روحية جديدة للشاعر ، يرتعش فيها كعصفور أمام حفيف الأشجار و وقع زخات المطر، و تغاريد

(1) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 370 ، 371 .

الطيور و أريج الزهور و همسات الليل الدافئة ، إن ( أمل ) يصبح أستاذ الصور الجميلة و اللفظة المتحركة ، لتطرح القصيدة هما إنسانيا مؤرقا و أليما ، عرف ( أمل ) كيف يلقيه ، و عرف كيف يستحوذ على مشاعر المتلقي ، و كيف يخاطبه ، و يلقي في قلبه و عقله ما يريد و يبثه من مشاعر و أحاسيس ، دون أن يعتمد التهويش العاطفي و لا الزخم الانفعالي ، اللذان سريعا ما تخمد حدتهما و يفقدان أثرهما في نفس القارئ ، بعد ما يغادر القصيدة ..

و على الرغم مما تميز به ( أمل دنقل ) ، من صلابة في الطباع و حدة و عزوف عاطفي و هو الذي ظل " إلى عهد قريب ، يخجل من كونه شاعرا ، لأن الشاعر يقترن في أذهان الناس بالرقة و النعومة .. "[1] ، إلا أنه يعود إلى الطبيعة لينتقي منها اجمل ما يمكن أن تقع عليه العين و تأنس به الروح ، إنها سلال من الزهور و الورود ، يبث إليها ألمه و ينقل لها معاناته ، لتشاركه بدورها إحساسه بالظلم و الخيانة ، و هكذا الألم و الانفعال صادع ، ملتهب ، مشحون ، يصاحب الشاعر و يحيط به ، حتى يغدو جزءا لصيقا بالتجربة الشعرية ، فهو أشد و أقوى درجة – للحزن – ليتحول الرمز عند ( أمل ) من اللون إلى الزهور :

● و سِلاَلٍ مِنَ الوَرْد ،
أمْحُها بينَ إغفَاءةٍ و إفَاقَه
و عَلَى كل باقَه
اسمُ حَامِلهَا في بِطَاقَه
*** *** *** *** (2)

كانت الطاقة الشعورية و الروحية عند ( أمل ) امتدادا إلى و من الطبيعة و الفطرة ، و صفاء الجنوب و الموهبة الشعرية ، التي كانت ( أمل ) ، و كان ( أمل ) أحد ألواحها و ألوانها ، ربما ( سلال الورد ) – و الجمع "سلال" ، دلالة على سعة و انتشار هذا المعادل الخارجي – مجموعة ، هي مرحلة و كتلة من السنين مختلفة الجوهر ، موحدة القضية ، طيبة النية ، صافية السريرة ، مستمرة ، ثابتة ، على معنى يدل على حسن حاملها ، و حاملها ( أمل ) .

---

(1) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 32 .

(2) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 370 .

الشاعر يلمح هذه المرحلة النقية ، مجتمعة ليسترجعها و يراجعها و يستقي منها دوافعه و ثوابته ، سخريته و استسلامه ، ثورته ، و تمرده ، يستقي منها إنسانيته و روحيته، هكذا تبدو الزهور ، مراحل و تجارب سياسية و تاريخية ، من منظور ( أمل ) ، يستهدفها ، الخراب و الزوال و الموت ، لتشترك مع الإنسان في عامل الضعف ، تجاه قوى الدمار و التحطيم ، و هذا حين تنتقل القراءة إلى الوظائف و الدلالات الأكثر عمقا و خفاء ، فإنه بالإمكان أن نستكشف ، و نحدد كيف يؤمن كل نص جزئي ، بعدا حواريا خاصا ، في إطار النص الشعري العام ، الذي ينتمي إليه من منظور تميزه و اختلافه تحديدا ، و " الإنسان لا يحيا في عالم مادي خالص ، و إنما يحيا في عالم رمزي ، فاللغة و الأسطورة و الفن و الدين ، هي عناصر من هذا العالم ، إنها جميعا خيوط مختلفة ، تخلق نسيج الرمزية "[1] . و الرمز يركز كذلك ، على " الأساس الادراكي للعمليات النفسية و يبين المحتوى الاجتماعي للعمليات النفسية ، و يعترف بالأصل الاجتماعي للأفكار ، و المشاركة الاجتماعية فيها "[2] ، و على القارئ أن يتدرب مع نمو و اتساع قراءاته ، على نمط ذهني، تحدده و تقرره تلك القراءات ، فالقراءات نماذج تتخذ نمطها النموذجي من سلسلة المقروءات، و القراءة و التأويل حق طبيعي للقارئ ، و لا مجال للخوض فيه حسب شروط الصح و الغلط، و ليس من بطل فيه سوى النص ، الذي يملك القدرة على اللعب و المناورة ، " و ليست مهمة اللغة شعريا أن توضح الشيء و إنما هي أن تنشئ معه علاقة جديدة ، لذلك ليس الشعر طريقة في وصف العالم ، و إنما هو طريقة في تفسيره .. الشعر كمثل الحلم ليس مجالا للفهم العقلاني و إنما هو مجال للتأويل "[3] و لا شك أن ( أمل ) قد أثبت مهارة في قدرته الإبداعية ، على مشاغبة النص و القارئ و اللعب على شروط الاستقبال ، و بالتالي يمكننا تحديد سمات النصوص بأنها

---

(1) مبارك حنون ، دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987 ، ص 83 .

(2) كارل راتنر ، ثلاثة تيارات في علم النفس الثقافي ( دراسة نقدية ) ، ترجمة : كمال شاهين ، مجلة الثقافة العالمية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد 101، يوليو، أغسطس 2000 م/ربيع الآخر، جمادى الأولى، 1421 هـ ، ص 156 .

(3) أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، النظام و الكلام ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 ، ص 198 .

" متعددة الأصوات ، أو متعددة الألفاظ ، أو حتى حوارية "[4] وهي تلك " النصوص التي كتبت بشكل يجعل قراءها ، منتجين بدلا من مستهلكين "[5]

لقد بدأ هذا النص ، في هذا الديوان .. هذا المرفأ الأخير ، شديد الوطأة ، بمراسيه الثقيلة ، لربما كان كذلك ، لكن لا مفر من الغوص في أعماق مراحلنا التاريخية، لاكتشاف الذات ، فبعد مرفأ حقيقة العيون العميقة ، العقيمة لأبناء هذا الوطن و ترابه ، يقيم الشاعر مقاربة ، لمرفأ الحقيقة الإنسانية و الحقيقة الكونية :

● تتَحَدَّثُ لي الزهَراتُ الجميلةُ
أن أَعيُنَها اتسَعَتْ – دهشَةً –
لحظَةِ القطفِ ،
لحظَةَ القصْفِ ،
لحظَةَ إعدامِهَا في الخميلَة !
تتحدثُ لي ..
أَنها سَقَطت من عَلَى عَرشِها في البسَاتين [1]

يأتي الافتتاح لهذا المقطع ، ليلج بنا إلى عالم حواري ، تمتزج فيه روح الشاعر مع الزهرات الجميلة ، أو قل مع سنوات المراحل الخصبة وكأنما الشاعر ، يقول : ( تتحَدَّثُ لي السنَواتُ و التجارب السابقة ) ، هي رمز بديع لحوار ( أمل ) مع جدار الذاكرة ، و إشارة إلى أن رواسب اللاشعور عنده، ثقيلة ، كثيرة ، متزاحمة ، بذكرياتها – ربما المنسية – و الرمز عند ( أمل ) ليس وسيلة تعبيرية ، قدر ما هو وسيلة لتحريك الكتلة الشعورية و اللاشعورية عند الآخرين ، يريد ( أمل ) أن يفجر النص ، و يهدم بالرمز الرمز ، ليبني زاوية ثالثة ، تكون قادرة على أن تحتوي ، لا أن تحتوى ، لقد كانت الذاكرة تتراوح في داخله ، تكوينا و لونا و مساحة ، تتقدم أو تتأخر ، تتسع أو تضيق ، تصير بيضاء ناصعة ، أو سوداء كاتمة ، تكشف خلفها أحيانا ، أو تتيح

---

[4] رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ( ضد المتوائمين الجدد ) ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 246 ، صفر 1420 هـ / يونيو 1999، ص 104 .

[5] جون ستروك ، البنيوية و ما بعدها ( من ليفي شتراوس إلى دريدا ) ، ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 206 ، رمضان 1416 هـ / شباط 1996 ، ص 99 .

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 370.

الفرصة للعناصر الأخرى أن تجاوره و توازيه أحيانا أخرى ، و قد تتواضع الذاكرة ، لتصبح العناصر الخارجية الجديدة ، هي الأساس ، و هي مجرد واجهة مغلقة ، وسط الغرفة ، و تعال نتأمل ، كيف اتسعت أعينها دهشة!!.

لقد اتسعت دائرة الخناق و الاختناق في روح ( أمل ) ، فالمأساة أعمق من أن تكون مجرد أمسية شعرية أو قصيدة ، تكتب في لحظة عابرة ، ليست الإغفاءات و لا لحظات القطف و لا مساحة البساتين وحدها تشكل عمقها ، و لكن الرمزية وحدها التي تصنع جوهرها ، و أمام هذه الأجواء الخانقة ، مع سعة و تزايد باقات الورد ، تتزايد معها كآبة ( أمل ) ، و اختناقه في سطر يختزل الحالة النفسية ؛ ( لَحظَةَ إعدامِهَا في الخميلَه ) سطر يوحي بتعدد الزوايا الدلالية و كثافة إضاءة الرؤى الآتية ، لتتمزق ذاكرته و مراحله و تجاربه في طاقية و هالة الشقاء العقيم ، ليبوح و يصارح القارئ ، أن قصيدته – شقوق قصيدته – هي عالم روحي جديد ، بكل ما فيه من نقاط صادعة ، مظلمة ، يدل على هذا عبارات قصيرة ، تبث إحساسها بالموت النهائي ، حيث الذاكرة لم تسأم نغمة الموت و الخيبة أو تملها ، بل إنها لتزيد كلما تقدم الزمن و فقد بذلك ماهيته في التقدم ، و لم يعد له معنى الانبعاث ، فاللغة التي استعملها ( أمل دنقل ) ، لغة شفافة ، واضحة ، في شكل قصير ، تستقر فيها تجربة الشاعر على هدف محدد ، و هو تقريب دلالة الموت في ( لَحظَة القَطفِ ، لَحظةَ القَصفِ ) ، و كلما زادت تحولات الهزيمة التاريخية المميتة ، كلما " تزايدت باقات الزهور الرسمية ، فيختنق أمل و يزداد كآبة من هذا المهرجان الفجائي المزيف "[1] و أمام هذه المشاعر المزيفة و الأحاسيس الجافة ، كانت الذاكرة المليئة بالزهرات الجميلات ، تتنفس معه الغربة و اللحمة و العذاب ، و التناقض بين ثنائية ( قوة الحياة و فجاجة الموت ) ، إن الأزهار و الذاكرة و المراحل و التجارب ، تبث إحساسها بالموت النهائي ، لتتحدث له أنها سقطت من عرشها الخصب في البساتين ! :

● ثم أَفَاقَتْ عَلَى عَرضِهَا في زُجَاج الدكَاكين
أو بينَ أَيدي المنَادين ،

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 122 .

حَتى اشتَرتها اليدُ المتفضلة العابرة
تتحَدَّثُ لي ..[2]

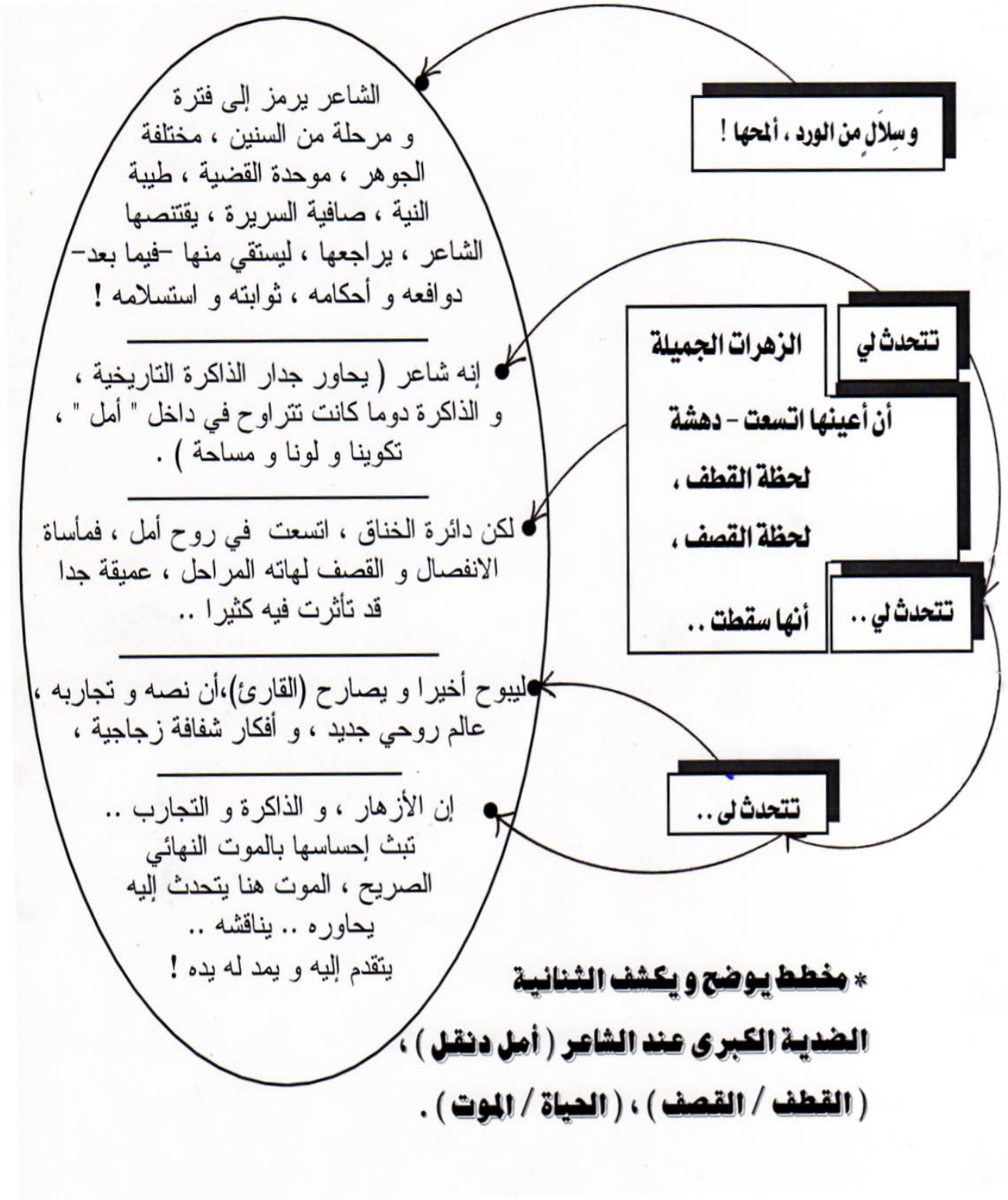
هذه الذاكرة ، أو المرحلة ، أصبحت جزئية من مسيرة ( أمل ) بكل ظروفها ، بين يدي كل قارئ و دارس ، تشهد أن الذي شكلها ما كان ليخطئها و ما كان ليهملها ، هي وحدها تعي و تدرك كيف تُوجَزُ ، و تتلخص و تتشكل ، و تشكل بعضها بعضا ، تصنع من فراغ لا شعورها و شعورها ، أملا آخر ، و بعدا ثالثا ، و زاوية قائمة بإطارها و في إطارها العام ، الشاعر كان قادرا على تشخيص المرحلة ، وحده و وحده ، استطاع أن يصغي إلى حديث الزهرات ، لكنه يعرض عصارة تجربته للقراء و المتلقين و الدارسين، إنها دلالة عميقة ، على مدى التماثل و التجاوب بين الشاعر و الزهرات و المراحل السابقة و القارئ و المتلقي ، ليحقق معادلة ، القارئ و النص ، فبالقارئ " يكون النص و به يتحقق حضوره ، و فيه تعرف هويته ، و يزول الإبهام عنه، و لكن بالنص أيضا يظهر القارئ مستجيبا لدواعي وجوده ، التي تركتها فيه مؤثرات حضارية ، كونت لا شعوره ، و تدفعه إلى الدوام إلى تأكيد تميزه من سواه و وعي ذاته "[1] .

إن دهشة الأزهار ، هي في حقيقتها دهشة القارئ و الشاعر نفسه ، من صدمة اكتشاف لون الحقيقة و لون العيون العقيمة ، إنها صدمة خاطفة ، كتيمة الصوت، سريعة ، عبر عنها الشاعر بلفظة ( لحظة ) مكررا إياها ، تأكيدا على توالي الصدمات ، و قوة التناقض بين لحظة القطف و لحظة القصف!:

---

[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 370 ، 371 .

[1] منذر عياشي ، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص 11 .




*** مخطط يوضح و يكشف الثنائية الضدية الكبرى عند الشاعر ( أمل دنقل ) ، ( القطف / القصف ) ، ( الحياة / الموت ) .**

يواصل ( أمل ) نصه :

● كيفَ جاءَتْ إلَيّ ..

( و أحزانَهَا الملكيةُ ، ترفع أعناقَها الخضر )

كي تتمنى ليَ العُمر !

و هي تجودُ بأنفاسهَا الآخِره ! ![1]

حوارية الرمز داخل الصورة ، بين سنوات القهر و الضياع ، و أنشودة الاحتجاج و التمرد و مسودة الحاضر،بكائية ساخرة ، هل يبكي ( أمل ) على فراق ( أمل ) ؟ ، ربما ليس البكاء ما أراد و لكن البكاء الذي أراد و لو مرة أخيرة ، على أن يكون رفقة لوحته العابرة ، إنها ذاتية تؤكدها ، الجملة المكررة ( تتحدث لي ) ، الموحية بتكثيف الدلالة ، فقد أضناه منظر المشاهد و المراحل التاريخية المعروضة في خزان الذاكرة العربية ؛ إن رمزية صورة القصف ، عمقت من مستوى الإيحاء و الموت الذاتي ، حيث فقدت تلك المراحل المضيئة من تاريخنا العربي ، ماهيتها و إشراقها ، لم يعدلها معنى الزهور و عبق الأريج ، حتى عرضها في دكاكين الذاكرة الصدئة ، حيث الشكوى و الألم ، بدورهما سمتان إنسانيتان .

و قد تبين لنا على ضوء المقاطع النصية السابقة ، أن النموذج الغالب على شعر ( أمل ) ، أو على مستوى النص ذاته ، هو إقامة جدلية مضفورة بانتظام تستثمر ما في المحورين الاستبدالي و السياقي من عناصر متكافئة ، و توظُّفُهما في خلق صراع حي بين البنية الدرامية ، و البنية الغنائية ، هو الذي يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره ، و يتح لها مستواها من الأداء الناجح ، و نستطيع عن طريق تتبع مفجرات النص ، بين هاتين البنيتين في شعره ، أن نكتشف طبيعة الصورة عنده ، و أن نرى تنامي قدرته الشعرية ، بمقدار ما يحقق من تزاوج ، بين هذين المحورين ، و بذلك فإن أبرز المفاعلات، الدرامية في شعر ( أمل دنقل ) ، ما يمكن أن نسميه ، " بتنكيك التبادل و التقاطع ، بأشكالها المختلفة ، فالتبادل ، قد يقوم بين العناصر الماثلة ، في آن واحد ، أو بين الحاضر و الماضي التاريخي ، أما التقاطع ، فإن أحد الطرفين فيه لا يحل محل الآخر ، مثل التبادل ، بل يتعامد عليه و يقيم معه إشكالية متشابكة ،

---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 371 .

وهو بدوره قد يتمثل في جزيئات تصويرية أو في لوحات كاملة يتم نسجها في ضفيرة متقاطعة "[1] . و يتضح التبادل بين الشاعر و الأزهار من خلال وجود الأزهار في زجاج الدكاكين ، و وجود الشاعر في غرف العمليات من جهة .

و الشاعر بعد هذا ، لا يستطيع التخلص من أوضار اليأس و القنوط و الإحساس بتضافر الهزائم و الخيبات ، حيث :

● كلَ بَاقة ..
بينَ إغماءةٍ و إفَاقَه
تتنفَّسُ مثليَ – بالكاد – ثانيةً .. ثانِيَه
و عَلَى صدرهَا حَملَتْ – راضيه – ..
اسمَ قاتلهَا في بِطَاقَه ! [2]

مسودة تلك البطاقة ، جافة رغم جروحها و رغم ظروفها ، لم تكن قادرة أن تفجر ( أمل دنقل ) ، و تكتب ( أمل ) ، كانت الخطيئة لحظة الكتابة ، لأنها لحظة الإساءة، من الاستفادة من ( أمل ) ، فجرت ( أمل ) معانيه و أحرقته رموزه ، ثانية .. ثانية ، لم يكن قادرا أن يكتب ، و لم يكن قادرا ، أن لا يكتب ، لحظة بلحظة ، إنها مآسي اجتمعت في دائرة الاحتراق ، لتشكل رمزية القصيدة العامة ، التماثل هنا يبلغ ذروته ، حين تمتزج روح الشاعر ، بفعل الكتابة و فعل التاريخ المضيء ، لتتأكد دلالة صيرورة النهاية ، إننا نلمس و نحس بدبيب الموت الرهيب ، يعم أجواء النص الشعري ، ليعم بذلك الجزع و الألم ، و نكاد نسمع الآهات و البكاء في صمت مستكين ، إن الموت يغشى أخيرا المقطع الأخير ، دون مقدمات فيمتصه ، ليسرق المرض و خيانة التجربة الحاضرة ، فرح الشاعر و ابتسامته و أحلامه و آماله ، و تقتل فيه الإحساس بالانتماء إلى الوطن ، و الإحساس بحب أهل الوطن ، و نلمس الانسجام الموسيقي للألفاظ ؛ ( إفاقة ، بطاقة ، باقة ، الجميلة ، دهشة ، القطف ، القصف ، الخميلة ، العابرة ، الآخره ، ثانية ، راضية ) ، الموحي بشدة انسجام المعاناة النفسية التي يكابدها الشاعر ، وحدة الأزمة المرضية و النكسة الاجتماعية و التاريخية ، المجسدة في حرف ( الهاء ) ، و لعلك

---

[1] صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1988 ، ص 43 .

[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 371 .

لاحظت إبلاغية التعبير عن صعوبة هذه المرحلة و هذا الفراق : هذه الغداة التي كان يجب أن تكون نيرة ، مشرقة ، جميلة البزوغ ... فإذا بها تمسي – قبل أوانها – سوداء مدلهمة .. و هذا التضاد بين واقع الغداة ، و ما يرتجى منها ، و بين جو الحزن الأسود ، الممتد المطلق ، الذي غلف الجو و الغداة و الذات بجهامته ، في فضاء من الموت و التوتر الحاد .. أقول ، هذا التضاد ، يجسده الشاعر ، كل التجسيد في هذا الجناس الناقص بين ( القطف ) و ( القصف ) ، ثم إنه ليثيرك أن دائرة الحزن و الألم في ( إعدامها، سقطت )، قد حصرت الذات و الغداة و التجارب و الأفكار ، و أحاطت بهم جميعا و أحكمت أسرهم و تقييدهم . إن قلب الشاعر هنا مساحة سوداء ، و لطخة كبيرة سوداء ، يكتب راضيا ، سطوره الأخيرة و آماله الآخره ، صورة مكثفة ، متصاعدة لنغمة الحزن ، تطغى على عالم الشاعر .

الشاعر لا يتوانى لحظة في التعبير عن أحاسيسه ، في لحظات راسخة متجذرة لا تنسى ، لأنها الأشد إيجاعا ، و مضاضة و إيلاما ، في حياته و فؤاده و تاريخه ، و يجسد الشاعر لوعته ، في تلك اللحظات ، و حرقة قلبه و اكتواء وجدانه ، في صيغ من الكلام ، شديدة الإبلاغ ، عما يشعر به ، و يريد إبانته ، و يطبق اليأس و القنوط على الأشياء ، فكل شيء رمز للموت ، و على رأس هذه الأشياء ؛ ( السرير ) ، و نستشف مبدئيا ، أن الخيط السردي المباشر ، للوقائع الحسية ، هو الذي يشكل ، قوام النص كله ، لكنه لا يلبث أن يصبح مجرد منطلق ، لاستكناه الدواخل ، التي تفعل فعلتها، في تمثيل الرؤية الشعرية و توجيه حركاتها الشعورية ، و قد استطاع ( أمل ) ، بحسه المرهف و تجربته المتجددة ، أن يتفاعل بشكل متقن مع رفاهة المكان و الألوان و احترام شروطه و أجوائه ، و كأنه بالسرير ، البليغ في تبيان الألم الكاوي الذي يثير حرارة النفس المعذبة و يلهب الأعصاب ، فيفجر علاقته بالأسرة و كل الأشياء المحيطة به، و إنه ليلفت حسك الواعي – أيها القارئ – ارتقاء هذه العلاقة إلى مستوى رفيع في التعبير و التقنية معا في حوارية جميلة ، بينه و بين السرير الذي ينام عليه :

● أَوْهَمُوني بأن السَّريرَ سَريري !
أنَّ قَاربَ " رَعْ "

سَوفَ يَحملني عَبْر نهر الأفاعِي
لأُولَدَ في الصبح ثانيةً .. إن سَطَعْ
( فَوقَ الوَرَقِ المصْقُولْ
وَضَعُوا رَقمي دُون اسمْ
وضَعُوا تذكرة الدمْ
وَ اسْمَ المرض المجْهُولْ )
أَوْهَمُوني فَصَدَّقتُ ..
( هَذا السَّريرْ
ظَنَّنِي – مثله – فاقد الروحْ
فالتصقتْ بيَ أضلاعُه
و الجمَادُ يَضُم الجمَاد ، ليحْمِيَهُ من مُوَاجهة الناسِ ! )
صِرْتُ أنا و السَّريرْ ..
جَسَدًا واحِدًا .. في انتظار المصيرْ !
( طولَ الليلاتِ الأَلْف
و الأذرعة المعدنْ
تلتَفُّ و تتمَكنْ
في جَسَدي حتى النزفْ )
صِرتُ أَقدرُ أنْ أتقلَّب في نومتي و اضطجاعي
أنْ أُحركَ نحو الطعامِ ذراعِي ..
و استبَانَ السريرُ خداعِي ..
فارتَعَشْ !
و تَدَاخل – كالقُنفُذِ الحجري – عَلَى صَمتِه و انكَمَشْ
قُلتُ : يَا سَيدي .. لِمَ جافَيتِني ؟
قالَ : هاأنتَ كلمتِني ..

و أنا لاَ أجِيبُ الذينَ .. يمرُّونَ فوقِي

سِوَى بالأنينْ

فالأَسِرَّةُ لا تَستَرِيحُ إلى جَسَدٍ دُونَ آخرْ

الأسِرةُ دَائِمةٌ

و الذينَ ينَامُونَ سُرعَانَ مَا ينزلُونْ

نَحْو نهر الحياة ، لكي يسبحوا

أَوْ يَغوصُوا بنَهر السكُونْ ! .[1]

قليلة هي الدراسات التي تناولت العناصر المحيطة بالنص الأدبي ، حيث يلاحظ ، أن معظم الكتابات النقدية ، تركز عملها على مضمون النص ، أو بعض النواحي الجمالية الفنية ، مهملة بقصد أو غير قصد ، مجموعة من المفردات المتواشجة مع النص الشعري ، باعتباره جامعا و حاملا رؤية شمولية ، متعدد الأبعاد و القراءات ، و من بين ما تم إهماله في هذا المجال ، ( عنوان النص ) كموضوع للدراسة ، أو تمهيد للدراسة و البحث ، و محاولة منا كي لا يبقى الموضوع مجرد تنظير ، حاولنا إجراء تطبيق على عنوان النص الذي بين أيدينا ، على سبيل المثال ؛ فهل يمكن أن نتصور وجود نص شعري بلا عنوان ؟ ، يبدو الأمر كأنه بمثابة سؤال ينطبق على الإنسان ، و عموم الأشياء الأخرى أيضا ، فهل هناك أحد ما ، أو مدينة ، ... بلا اسم ؟ ، من هنا تنطبق مقولة ، أن العالم كلمات . كلمات ! .

و إذا ما أراد البعض أن يكون نصه ( بلا عنوان ) ، فيكون بذلك قد أطلق عليه هذا العنوان ، : ( بلا عنوان ) ، أو ما يوازيه على محور الاستبدال ، كسطر النقاط ، و بالتالي يمكن النظر إلى العنوان ، كقرين عضوي للنص الشعري ، و ليس مجرد شيء عابر، لا يستحق التوقف عنده ، و من جهة أخرى ، فإن العنوان " بما يحمله من وظيفة التسمية ، يختزل النص نفسه "[1] في الكتابة النقدية و التأريخية ، بشكل عام ، فتاريخ النص الشعري ، هو في أحد وجوهه مسرد لعناوين النصوص ، و يتخلل هذا المسرد ، في أغلب الأحيان ، عبارات

---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 372 ، 373 ، 374 .

[1] قصي صالح الدرويش ، جماليات العنوان في السينما ( الفيلم السوري أ نموذجا ) ، مجلة السينما ، باريس ، فرنسا ، عدد 4 ، أفريل 2001 ، ص 57 .

توصيفية ، أو أخرى تحليلية ، تبعا لمرحلة و طريقة التأريخ ؛ من ذلك نستنتج ، أن موضوع دراسة العنوان ، يكتسب أهمية إضافية ، من كونه المدخل الأولي للعلاقة مع الزمن من جهة و مع المتلقي من جهة أخرى ، هي محاولة في كشف " نظرة للعالم و طريقة حضور فيه "[2] ، و لا بد في هذا الإطار الاستعانة ( التترولوجيا ، Latétralogie ) ،أو ( علم العنونة ) كمنظومة تقنية نتحاور من خلالها مع النص محاولة تفكيك بعض رموزه ، على اعتبار أن العنوان هو البوابة التي نلج بها عالم النص ، فعلم العنونة يقوم على " تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة ، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل بل يمتد حتى البنية العميقة ويستفز فواصله و يدفع السلطة الثلاثية ( المبدع – النص – المتلقي ) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص ، الانفتاح على أكثر من قراءة "[3]

السرير هو حقيقة ( أمل ) ، الذي لا يهرب منها ، بل اكثر من ذلك ، فإنه يتحد مع شجاعة الموقف ، ليذكره باسمه ، رغم تفشي الأسى ، و تمشيه في أعصاب الشاعر، و ما يصاحب هذا من تعاور لاذع الألم .. و لكنه ألم وئيد الخطى ، لطول ما كابدته الذات من عذاب و ضنك و انهيار ، يذكره باسمه دون قولبة لا شعورية ، أو فلتة لا إدراكية ، هروبا من المعنى، و من هنا يفرض علينا الشاعر،أن نحاور نصه(بشجاعة ) ،كما أراده هو ، و من وجهة نظري فإن ( أمل دنقل ) ، لم يترك لنا الخيار ، إلا إذا أردنا – نحن – غير ذلك في معاني النص و مفاتيح القصيدة ، ليكون بذلك خيانة ، لما تحدث به ( أمل ) ، إنها علاقة لطيفة تتجسد بين الشاعر و بين جزء معدني من العالم الخارجي، ممثلا في السرير :

● أَوْهَمُونِي بِأَنَّ السريرَ سَريري !
أن قاربَ " رَعْ " [*]

---

[2] إبراهيم بادي ، دلالة العنوان و أبعاده في " موتة الرجل الأخير " ، مجلة المدى ، سوريا ، عدد 6 ، 1999 ، ص 112 .

[3] محمد لطفي اليوسفي ، لحظة المكاشفة الشعرية و الإطلالة على مدار الرعب ، الدار التونسية للنشر ، ط 1 ، 1992 ، ص 18 .

[*] " رع ( Re ) ، ( Ra ) ، ( Phra ) : الإله الرئيسي للشمس في الديانة المصرية القديمة ،كثيرا ما يمتزج بالإله أمون ، فيسمى : ( آمون – رع ) . كان أول أعمال الخلق في الأساطير المصرية ، ظهور ( رع ) – قرص الشمس – فوق مياه ( نون ) ، و يقال إن الزمان بدأ مع أول ظهور ( رع ) ، و ذلك لأن المصريين كانوا يعتقدون أن الشمس خلقت من نار ، و لم يكن من الممكن أن تظهر من مياه ( نون ) ، مباشرة ، بغير وسيلة انتقال ، و لهذا فقد افترضوا أن ( رع ) يقوم برحلته اليومية في قارب يسير به وسط الماء ، و قارب الصباح يسمى (

سوفَ يَحمِلُني عَبْرَ نهر الأفاعِي

لأولَدَ في الصبح ثانيةً .. إنْ سَطَعْ[1].

مجموعة ظنون تعود ( بأمل ) إلى ماضي بعيد ، إنه لا يلبث أن يعود إلى ذاته ، و يذكر أن جمال الزهور و صفاء اللون الأبيض ، يخفي بؤسا قاهرا ... فتراه من ثمة ، يَتَفلَّت من هذا الواقع، بجوهر بؤسه و ظاهر جماله، ليرجع إلى اللحظة الأجمل .. لحظة غير حاضرة ، بل لحظة ماضية ، ولت فأدبرت ... يرجع إلى تلك اللحظة يستعيدها بشوق و حنان بالرغم مما يشوبها من عذاب و ألم .. إنها بدايات (الولادة ) ، لا نهايات (الوفاة) ؛ لم يكن ( أمل ) ، يوظف الأسطورة الفرعونية فقد حاول في كتاباته الأولى ، " استخدام الأساطير الفرعونية ، لكنه توقف بعد ذلك عن استخدام التراث الفرعوني في شعره ، لقد تيقن بأنه تراث لا يحيا في وجدان الناس و أنه ليس له أرضية و عمق .. يمكن استخدامه "[1] ، فانتماء المصري الحقيقي عنده ، هو انتماء عربي إسلامي بالأساس ، فالبطل الوجداني المصري هو الحسين و خالد بن الوليد و عثمان بن عفان و ليس أحمس و رع أو أوزوريس ، لكن توظيفه هنا لأسطورة ( رع ) ، توظيف يسخر منه .. رمز السخرية حزين جدا ، حتى أنه لا يبدو

---

بالقوي ) ، في حين يسمى قارب المساء ( بالضعيف ) ، و يقولون إن مسار ( رع ) ، قد حددته الآلهة ( ماعت ) التي هي تشخيص للقانون الطبيعي ، و في المساء و بعد أن تغرب الشمس ، يدخل ( رع ) إلى ( دوات ) العالم السفلي أو عالم الموتى ، و بمساعدة آلهة هذا العالم ، يتمكن من عبور تلك المنطقة بقاربه ، ثم يعود إلى الظهور في صبيحة اليوم التالي في السماء ، و أثناء عبوره في ( دوات ) ، يهب الهواء ، و النور ، و الطعام إلى أولئك الذين حكم عليهم بالعيش هناك ، ( عالم الموتى ) ، أما الأعداء الذين يقابلهم الإله ( رع ) في رحلته ، فهم بطبيعة الحال السحب ، غير أن ( رع ) يمزق الصواعق ، و يبعد الأمطار و يفتت البرد ، و تصاحب القارب تلك السمكة ، التي تتنبأ بما سيحدث ، و المسماة ( أبدو Abdu ) ، فتسرع بتبليغ صاحب القارب بدنو أحد الأعداء منه و تصل الشمس في السماء آمنة ، مطمئنة إلى الغرب ، فترحب بها آلهة الغرب .. عندئذ يترك إله الشمس قارب النهار و يستقل قارب الليل و ذلك لتبدأ رحلة مخترقة العالم السفلي ؛ من جديد ، و هناك يضيء ( رع ) للإله الكبير الذي يحكم هذا العالم المظلم ، كما يضيء للموتى المساكين .. و عندما يترك الإله في الصباح ، العالم السفلي فإنه يغتسل في بحيرة ( أيارو ) حتى يزيل اللون القاتم .. و يتقدم إلى باب السماء ، ليظهر في جبل ( بش ) و يهب جميع الكائنات البهجة و الحياة و السرور ."

– إمام عبد الفتاح إمام ، معجم ديانات و أساطير العالم ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر ، ط ، مجلد 3 ، ص 196 ، 170 .

" ورع في معظم حالاته إما طفل يولد لتوه ، أو شيخ مسن ، يتساقط لعاب فمه ، حتى أن الآلهة ( إيزيس ) ، أخذت ، لترا من لعابه ، أمكنها عن طريقه ، التوصل إلى اسمه السري ، ثم كيف قرر ( رع ) أن يفقأ عينه المقدسة ، و كيف حملته الآلهة ( نون ) التي سحرت نفسها ( بقرة ) ، و سرت به إلى السماء ، حيث اختلق العالم الآخر ( الموتى ) ، و هكذا تسمى فراعين الدولة القديمة ، باسمه مثل ( خفرع ، منقرع ) " .

– شوقي عبد الحكيم / موسوعة الفلكلور و الأساطير العربية ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 319 .

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ص 372 .

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 72 .

كذلك ، ربما الصورة قاتمة ، يجسد فيها الشاعر حدثان الأيام ، و نوائب الليالي و تواصل آلامه و عذابه و أساه ، إنها صورة منسحقة ، مرتعشة ، منهارة ، فاجعة !..

كان ( رع ) رمز الإبحار و ( السرير )، رمز الولادة، فأين يكون المعنى من هذا وذاك؟ . المعنى هنا، ليس ما أرادته المفردة و ما شكلته، و لكن ما دسه ( أمل )، و حملها إياه ؛ كانت بدايات ( أمل ) كشاعر ، كتابة ، و كانت نهاية ( أمل ) و شوق و حنان عند ( أمل )، نهاية إنسان، و هل يمكن أن يفرق بين هذا و ذاك؟ ، بل المطلوب منا ان نجمع بين هذا و ذاك، فالولادة فوق ( الورق المصقول )، هي الكذبة المطلقة، و وضع الرقم و تذكرة الدم، و اسم المرض المجهول، تحمي صورة الوهم، ( أوهموني )، فالحتمية، صورة ملازمة لواقعية قائمة على إدراك لا مناص منه؛ هي الفطرة التي تحاول أن تؤدي دورها داخله .. أجل هي تلك الصورة التمردية التي تحركه ، رغم كثير من المعطيات النفسية و الفكرية ، و العقائدية بوجه خاص ، كانت الذهنية السليمة ، التي ما زال يتسم بها رغم الضغوط و الرزايا و الفواجع التي يمر بها الشاعر ،متيقظةً ، تؤدي دورها على أحسن و أمكن منطقية .

و لا يفوت الحسَّ الذكي ، ابتداء هذا المشهد و انسيابه بلفظة الحزن و صورة الألم ( أوهموني ) ، قد نستشف منها دلالة أخرى ، " فالقصيدة الجيدة تكشف خلال الرحلة التي يقطعها معها القارئ الناقد ، عن قيم روحية و ذهنية بعيدة المدى ، و لكن هذه القيم جميعها تتولد من لغة القصيدة "[1] ، إن الأطباء و الزوار المتعاطفين و الأقارب المتلوعين ، و المعجبين المجهولين ، لكأنهم منجمون وعرافون ، كذابون – و لقد كذب المنجمون و إن صدقوا – هو تطييب خاطر ، مهما كان و ممن كان ، يرفضه و لا يريده ( أمل ) يعرف حقيقة مرضه ، و على يقين من المصير ، هو أمل ، حيث يرقبهم جميعا حين زوروا تلك الأسطورة و الاعتقاد ، الذي كان جاثما على عقول و مخيلة المصريين الفراعنة ، ذلك الميلاد من جديد ، في تحديد للزمكانية ، حين يقول : ( يحملني عبر نهر الأفاعي ) ، ليولد من الاعتقاد ، صورة أخرى ، و إيحاءا جديدا ، و مفهوما مختلفا ، أنه سيل العلاج الكثيف ، الذي يرى فيه أمل ، أنه تضعيف لآلامه ، و نوع من السم يحقن به بحجة العلاج .. هو ذلك السم لقتل السم ، هكذا

[1] محمود الربيعي ، قراءة الشعر ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1997 ، ص 161 .

يرى مشواره العاجز و أنينه الطاغي المفجع ، و عجزه عجز الطبيب ، و العلاج ، رمز لرحلة نهر الأفاعي ، بين الآلام و بين الصمت ، و الصمت هنا يرمز إليه الشاعر بالفحيح ، وهنا بالذات يتبرى الشاعر من أن يكون ، ذلك الزاحف ، تلك الأفعى ، ذلك الشيء السام .. هنا يعترف ( أمل ) ، أنه يرفض الزعم و يرفض التمني ، و لا يقبل إلا كرات أنفاس ، تسري في عروقه ، كرات أنفاس لموحية في إبلاغيتها الدالة على الانكسار المتواصل ، الذي تسمعه و تحس به و تشعره في انكسار ( العين )[*] الممدودة بصائت الياء في ( الأفاعِي ) ، و بصمة الموت و الحزن ، لا يوقعهما الشاعر باللفظ وحده و لا يجسدهما بالتصوير فحسب ، و إنما هو يسمعكُهما ، إذا ما أحسنت الاصاخة ، في جرس كلامه ، أي هذا التوقيع الداخلي ، الخفي المتعاقب في نسيج صوتي و نغمي محكم في ( رَعْ / سطعْ ) و سكون حرف العين القابع و المتوسط حلق الشاعر ، لكنه يسخر منه بشجاعة ، لتتواصل الإيحاءات ، تتعالى و تتخافض ، حركات يرصدها و يبوح عنها ، برد فعل طبيعي ، عند من تمرد حتى عن الحقيقة ، قصد البوح بالحقيقة ! . و يأتي المقطع المحصور بين قوسين :

● ( فَوقَ الوَرَقِ المصْقُولْ
وَضَعُوا رَقمي دُون اسمْ
وضَعُوا تذكرة الدمْ
وَ اسْمَ المرض المجْهُولْ ) [1]

و هو بمثابة ، الجملة الاعتراضية ، مفسرا و متمما لسابقه ، قبل القوسين ، تحمل لعبة الصورة الفجائية ، المتنقلة بسرعة ، عن طريق تقنية الاسترجاع السريع ( الفلاش باك ) و الخيال " ينشط ممثلا بداية بالتذكر الاسترجاعي ، و هو أن نستعيد الصور المدركات الحسية السابقة : البصرية ملونة ، و بحسب هيئتها الهندسية الطبيعية و الصناعية ، و السمعية ، من إيقاع

---

[*] العين : عند النطق بها يقترب الوتران الصوتيان ، و تنقبض فتحة المزمار ، فيؤثر الهواء في الوترين ، بالاهتزاز ثم يتخذ طريقه في الحلق ، فيحدث احتكاك خفيف في وسط الحلق الضيق المجرى حيث مخرجه و لذا كان هذا الصوت من الحروف المتوسطة عند القدماء و المائعة في اصطلاح المحدثين .

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 372 .

الكلام "[2] ، و يسترجع الشاعر ، الماضي الأكثر مأساوية ، و تصدعا و استبطانا للذات الحزينة و الوجدان المجروح ، و لقد جسّد الشاعر ذلك تجسيدا حيا نابضا بانفعالية صادقة بينة و إبلاغية فنية بالغة ، حيث يستعرض ( ولادته ) ، التي تنبئ بمصيره المجهول ، أو موته المحتوم ؛ هي أسطر تستدرك و تشرح ما قبلها ، لكنها تأخذ حيزا دلاليا أكبر ، إذ يستخدم الشاعر القوسين ، بدل علامة المطتين ، الموحيان بكثرة و كثافة دلالة الاضطراب و الجزع و القلق الوجودي ، و يزيد في ذلك تصدر الفعل الماضي ( وضعوا ) المكرر مرتين ، مبطلا فعل الولادة ، و بهذا يصبح " الزمن الماضي ، عنصرا هاما من عناصر الفعالية الشعرية "[3]و قد فعل فعلته الكاملة ! ، و قد جاء الفعل ، مثقلا بالسخرية المبطنة ، بثقل صارخ للخذلان و التراجع ، المتواصل و النهاية القاتمة ،إن توظيف ( أمل ) لرمز ( رع ) الأسطوري ، التراثي ، دورا فعالا في تكثيف التجربة الشعرية ، و تعميق الفكرة و بلورة الإحساس ، و إضفاء عنصر التشويق ، على عالم النص ، وهي السمة الغالبة على شعر أمل ، الذي أتقن ببراعة ، استخدام الرموز التراثية الحضارية ، الراقية ، في شعره كله ، مما أضفى عليها ، إبداعا ، و تساميا عن كل ما يمكن اعتباره تقليدا أو محاكاة ، و الرمز التراثي يعد ذروة تطور الأسلوب الشعري المعاصر، ليتوهج إبداع ( أمل ) الشعري ، و تتجسد رؤيته العميقة ، التي لا تكفي قراءتها قراءة واحدة، و ما تحتوي ، من ظلال و أبعاد ، تتكشف خلال كل القراءة ، فيشترك المتلقي فيها بتحريك ، دلالاتها المتعددة ، و الشعر المعاصر لم ينفصل عن قضية التراث ، بل عزز من ارتباطه و عمق الصلة به ، و التراث سجل جامع ، لكل خبرات المجتمع ، التي حققها عبر تطوره المستمر ، و هو بذلك يتضمن النصوص و الأفكار و القيم ، فالتراث هو " عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل "[1]. و قد اهتدى الشاعر العربي المعاصر ، إلى هذه الصورة من صور العلاقة بالتراث ، عبر نشاطه الدائم ، عن أنماط و وسائل تعبيرية ، تشمل أبعاد رؤيته المعاصرة ، بكل ما تحمله من غنى و تشابك ، و تعقيد تراثي ، يغرف من كنوزه و يستمد من مصادره المختلفة ، ليفجر

---

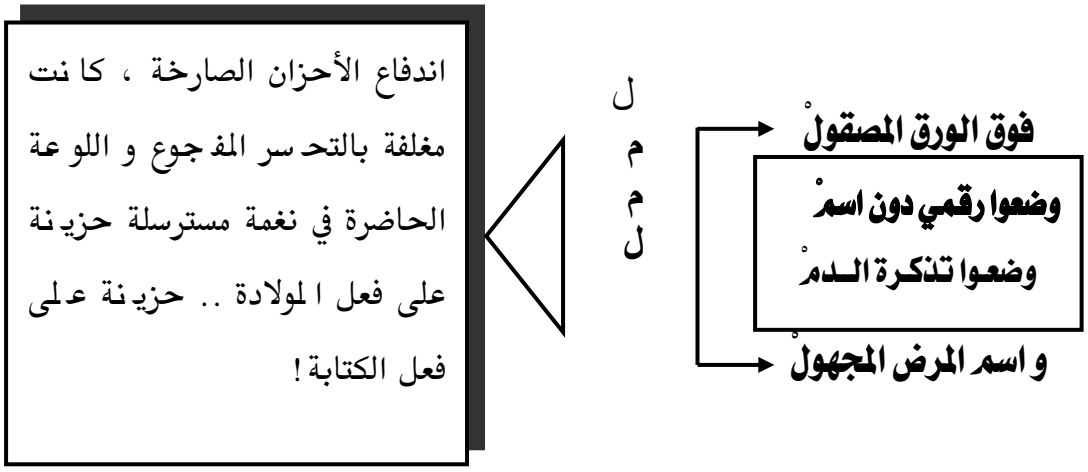
[2] فايز الداية ، جماليات الأسلوب ( الصورة الفنية في الأدب العربي ) ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط2 ، 1990 ، ص 28 .

[3] مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ( في لغة الشعر العربي الحديث ) ، ص 182 .

[1] علي الدين هلال ، التراث بين الأصالة و المعاصرة ، مجلة الدوحة ، وزارة الإعلام ، قطر ، عدد 113 ، مايو 1985 ، ص 21 .

بها طاقة الإيحاء ، و الرمز المتحدد ، " و الشاعر حين يتوسل في الوصول لوجدان أمته ، بتوظيفه لبعض مقومات تراثها ، يكون قد توسل إلى هذا الوجدان ، بأقوى الوسائل ، تأثيرا عليه "[2] .

لقد حاول ( أمل دنقل ) ، نقل مأساة الولادة ، بنغمة و تجانس موسيقي متحسر، ممتد في لفظتي ( المصقولْ ، المجهُولْ ) ، مجسدا حركة اندفاع الأحزان الصارخة المجهورة ، المتوالية ، القوية المتفشية ، توقعه الحروف في ( دُون اسمْ ، تذكرة الدَّم ) .




الشاعر يواصل تراجيديا المرض ، التي هي أقرب إلى الآهة الطويلة ، الصادرة من قلب مفعم بالأحزان ، و السوداوية المدلهمة ، يرنو إلى زمن أكثر عدلا و رحمة ، يحتج على الواقع ، بعد أن توغل في أحراشه ، و حتى يدفعنا إلى تأمله و تفكره و التحدث إليه :

● أَوْهَمُوني فَصَدَّقتُ ..

( هَذا السَّرِيرْ

ظَنَّنِي – مثله – فاقد الروحْ

فالتصقتْ بيَ أضلاعُه

و الجمَادُ يَضُم الجمَاد ، ليحْمِيَهُ من مُوَاجهة الناسِ ! )

[2] علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص 18 .

صِرْتُ أنا و السَّرِيْر ..

جَسَدًا واحِدًا .. في انتظار المصيرْ ![1]

تستمر سخرية ( أمل دنقل ) ، في اللون الذي ارتآه رمزا للموت ، شيء يثير العجب!.. حيث أن روحية الفكر و علاقة الرمز ، و مدلول اللون ، ما بين القصيدتين ( ضد من و السرير) ، إنما تدل على تواصل لموقف و فكرة مسلم بها ؛ لقد رأى ( أمل ) في البياض موتا، و لم ينس ذلك و لا مجال للشك في أن ربط المقاعد بمفاتيح و شيفرة ، أو لنقل إن طريقة تلغيم ( أمل ) لحلقات إبداعه ، مثيرة للإعجاب!، هاهنا يلتقي الشاعر و السرير ، في أنهما متوهمان معا ، فتتوحد العلاقة ، و تتطور الرابطة ، بينه و بين السرير ، كان ( أمل ) يرى أن السرير رمزا للموت ، و قد رآه رمزا للولادة ، و هنا أيضا يقيم علاقة أخرى ، فلا موت إلا بالولادة ، و كان ( أمل ) في مفهوم الرمزية ، داخل السطر ، يمثل الموت نفسه ؛ لكن السؤال: لماذا أنشأ ( أمل ) كل هذه العلاقة الحميمة ، و الوفية بينه و بين سريره ؟ .. ربما لأنه يفقد أحيانا اتصاله بالواقع الذي حوله ، و لم يشعر إلا بوجود هذا ( الجسد الحديدي)، الشديد البياض ، في وصف سابق ، الذي يشكل و يضم هذا الجسد النحيل ، هذا الجسد الموت ؛ إنه التوحد الأخير في جسد واحد ، في إقرار أخير ، لكن المفارقة العجيبة ، تكمن في المصير المنتظر : الشاعر ينتظر الحياة ، بينما السرير ينتظر نهاية ( أمل دنقل )! ، و هو انتظار يطول كثيرا ، كما توحي بذلك الصورة المحصورة بين القوسين ، كل ذلك في صراع مر بين قوى الحياة و قوى الموت ، إنه عالم يمور بالعقم و تفسخ معنى الحياة و العلاقات الإنسانية .

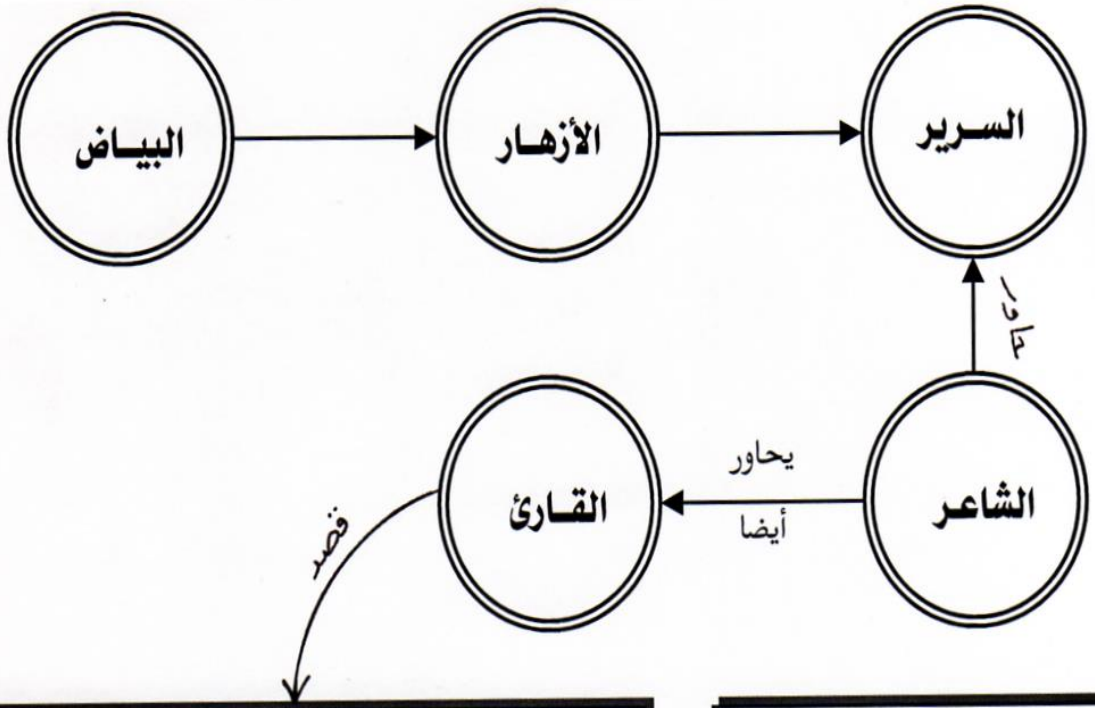
الشاعر في سرده الشعري ، كأنما يعمد إلى أسلوب ( الكولاج ) ، التلصيق ، ليكشف و يعري و يدين هشاشة الولادة و مناخها و الانتماء و سقوط الادعاءات في العيون العميقة و الماضي المزيف ، في دوامة التحول و الانحراف ، و ترتكز المقاطع ، على بنية متواترة ، قلقة ، منسجمة و مزدانة بالصور و التفاصيل الباهرة ، الدقيقة ، التي تتمحور حول أسلوب التداعي و هو " حركة الصور الحسية و المجردة تنطلق من مثيرات مادية أو لغوية ، نصادفها ، أو يلقانا بها الآخرون ممن حولنا ، فتستدعي الحادثة مباشرة .. صورا سابقة لديّ "[1]، و

---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 372 ، 373 .

[1] فايز الداية ، جماليات الأسلوب ( الصورة الفنية في الأدب العربي ) ، ص 33 .

القصيدة بهذا ، في مجمل مقاطعها عبارة عن رحلة شعرية ، تستلهم مناخات متعددة ، عبر انفعالات تومض و تشع حول عالم فكري روحي ، إنساني ، متصل، أساسه ؛ السرد و البساطة و النغمة الموسيقية و الوضوح المتألق ، و كشف الإنجازات و النجاحات و المآسي و الإخفاقات ، أمام مجهر القارئ ، هذا الذي كان الأساس ، الذي بنيت عليه القصيدة :




" الشاعر تطور في معاملتـه مـع اللغـة وفي معالجته للقضايا ، لكن الجمـهور ( القـراء ) ، ظـل مكانـه لا يتحـرك و القصيـدة الجديـدة ارتقـت فنيـا و مضمونيـا ، بينمـا اسـتمر الواقـع يراوح في مكان ثـابت إن لم يكـن قـد تراجع إلى الخلف كثيرا..."[1]

**إن الأزمـة قائمـة الآن بـين الشـاعر و القارئ !**

إيصال الحقيقة كلها دون ماكياج و لا رتوش ، للأجيال القادمـة و العهود الآتية ، علها تدرك كم قاسى أولئك الذين مشـوا علـى درب القضية ، يصطلـون بنارهـا ، مـن أجـل أن تدفـأ الأجيـال بوهـج و عطـاء تلـك النـار .. و الشـاعر بـهذا يطمـع إلى بلـورة استجابة نقدية طليعية فعالة ، مختلفة أو متسقة ، لمجموعة من التحديات النفسية ، التاريخية و الروحية حسب كل مرحلة !.

*** مخطط بياني يوضح علاقة الشاعر بالقارئ.**

**و توحده به .**

[1] عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية ( مشروع تساؤل ) ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 39 .

( هذَا السَّرير ظَنني مِثلَهُ فَاقِد الروح
و الجماد يَضُم الجمادَ ليحميَهُ من مواجهة الناس! )
تتضمن العبارة حوارية بديعة ، طرفاها الأساسيان ، الشاعر و السرير :( أمل ) يحس بالسرير و يتحدث إليه ، فهو يسعى بطريقة أو أخرى إلى بعث الحركة و الاحساس ، في هذا الجماد و العجز عن الحركة ، فالشاعر إذ يقيم هذه العلاقة فهو يعلن أخيرا عن عجزه و يأسه المفجع ، من هذه الحياة القاسية ...
ورود العبارة بين قوسين تحمل دلالة عميقة لا يقوى الشاعر تبليغها بشكل مباشر ، فهي ترمي إلى لفت الانتباه ، و الاهتمام للمعنى الخفي ، الذي تحمله العبارة ، السرير هو رمز الإحباط الشديد ، الذي يلف الشاعر بذراعيه ؛ فهو الآن طريد الحياة ، التي لم يلق منها يوما أمنا أو راحة ، بل و طريد نفسه التي هجرته و انشقت عنه .
كل هذا كان كافيا لتوليد و إشعال ذلك الصراع النفسي الحاد ، الذي يتصاعد شيئا فشيئا ليبلغ أوجه حين يخرج الشاعر من نطاق الحياة إلى دائرة الجماد ، التي يرى فيها حقيقة الحقيقة أو الحقيقة الغائبة عنه ،و هو يرمي من وراء ذلك إلى إدراك هذه الحقيقة المفقودة، المتمثلة في وحدة الكون حين ينقل صورة المعاناة الشخصية و الجزئية ،إلى مستوى المعاناة الشاملة للحياة بأسرها ،و ربما كان الهدف من ذلك توزيع المعاناة على جميع عناصر الحياة قصد التخفيف من حدة هذا الألم على الذات ، مكونا بذلك نسيجا مترابطا من الصور الشعرية التي تعطي النص كثافة دلالية هائلة و رؤية شعرية مميزة! .
فهو ينشد الراحة و الحماية من الجماد ...
* مخطط يوضح توحد الشاعر بالسرير

يعيش الشاعر ( أمل دنقل ) ، في مقطعه الموالي ، لحظة أرق و قلق ، تبعث في نفسه شتى ألوان الأحاسيس و يغرق في التأمل ، فيذهب به كل منحى ، و يظل هذا التوتر و هذه المعاناة تشدانه في كل جزئيات النص ، يزدادان و يعنفان كلما بدا لنا أن نفسه قد هدأت ، و قد اقتضى هذا ، " أن ننظر في دينامية النص و ما فيه من نمو و حوار و تناسل و صراع و حركة و انسجام "[1] ، و في قدرة الشاعر على خلق عالمه اللغوي الخاص ، المستوحى من تجربته و رؤيته و إضفاء شخصيته و طابعه على اللغة ، " فما من شيء في الفن يمس المشاعر مسا عميقا ، كليا إلا ما خرج من أعمق النفس و أخصها و أكثرها شخصية "[2]، فذات الفنان هي نقطة الانطلاق في كشف صور الحياة ، " و غاية الفن هي استبطان الشعور الحي و تجسيمه "[3] ، و أصالة الفنان " لا تكمن في التقييد بقوانين الأسلوب بل في الإلهام الذاتي الذي لا يمثل بغير صوت الذاتية الداخلية "[4] ، يقول ( أمل دنقل ) :

● ( طولَ الليلاتِ الأَلْف
و الأذرعة المعدنْ
تلتَفُّ و تتمَكنْ
في جَسَدي حتى النزفْ )
صِرتُ أَقدرُ أنْ أتقلَّب في نومتي و اضطجاعي
أنْ أُحركَ نحو الطعامِ ذراعِي ..
و استبَانَ السريرُ خداعِي ..
فارتَعَشْ !
و تَدَاخل – كالقُنفُذِ الحجري – عَلَى صَمتِه و انكَمَشْ
قُلتُ : يَا سَيدي .. لِمَ جافَيتِني ؟
قالَ : هاأنتَ كلمتِني ..

---

(1) محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1990 ، ص 07 .

(2) جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، ص 56 .

(3) محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، دار المعرفة ، الإسكندرية ، مصر ، 1964 ، ص 251 .

(4) هيجل ، فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ،لبنان ، 1978 ، ص 02 .

و أنا لاَ أجِيبُ الذينَ .. يمرُّونَ فوقِي

سِوَى بالأنينْ [1]

كانت الصرخة الأخيرة ، ضمن الوتيرة المكثفة في القصيدة ، التي اعتمد فيها الشاعر ، في بناء نصه على الترميز العميق و الإيحاء المتعدد و التداعي ، لتجسيد اللحظات الداخلية في حوارية تأملية مع السرير ، فهو النور و الضوء ، في ظلمة المدن و ظلام الاغتراب ، و هو الفرح و عناق الإنسان ( للإنسان ) ، في هذه الحياة الموحشة المزينة ، هي صرخة واعية ، مدركة للصراعات الصامتة ، في أغوار الناس ، و التي قد تكون في بعض الأحيان قنابل تفجير للاشعور أيضا عند الشاعر ، حين يمتلك قدرة حضور و استحضار و تغيير و استحداث و تسخير و تبديل ، المعنى بمعنى و الرمز برمز ، و الشيء بشيء ، و الحكاية إذن تجمع بين مناقضين ، بين ما هو جامد و ثابت و بين ما هو متغير ، متطور ، زائل ، تبقى العلاقة سيميائية و سريالية و استثنائية ساحرة ، تجمع بين اللونين الأبيض و الأسود ، دون توحيدهما ، و هذا سر قدرة الإبداع عند الشاعر ، و " تحميل الرمز قدرة جمالية و إيحائية جديرة بالاهتمام ، لخدمة مضمون آخر ، غير الذي يظهر في تكوينه الفني "[2]، و الشاعر في نصوصه ، اعتمد على رموز جزئية ، مكثفة ، شكلت روافد مشبعة بالإيحاء ، لتلتحم بالدلالة الكلية ، التي هي الإطار الشامل للتجربة الشعورية ، و الأثر الأدبي " كلٌّ مركزه روح الخالق و رؤيا في روح الإنسان و فيض تلقائي للمشاعر القوية و إفضاء بذات النفس كما هي في خواطر الشاعر ، و تفكيره "[3]، و لا يتم هذا جميعا " إذا لم يستغرقنا الشعر أولا فنعانق روحه ، ثم نلتقط ما نستطيع التقاطه عبر أحاسيسنا و وجداننا "[4] . إذا الصورة الكلية التي تبنيها الرموز الجزئية ، المرفقة بالصدى النفسي لنبض الواقع اليومي ، الذي عاناه الشاعر في أشكال الاحباط و حس الغربة و قسوة الواقع و تحطم الأحلام ، و الآمال المجهضة بالقمع و المحاطة بالعسف و محاولات التدجين ، و التنكيل بالإنسان و حقه في الحرية و الكرامة و الحياة ، إنها دواخل

---

(1) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 373 ، 374 .

(2) كمال عيد ، فلسفة الأدب و الفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1978 ، ص 153 .

(3) مايكل .هـ . ليفينس ، أصول أدب الحداثة ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1992 ، ص 200 .

(4) دريد يحي الخواجة ، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ، دار الذاكرة ، حمص ، سوريا ، ط1 ، 1990 ، ص 930 .

الشاعر ، المتدفقة حزنا هادئا ، يذيبه الأمل في الخروج من المحنة " و يمنح النص شعورا حادا بالواقع "[1] . إن تعميق الإحساس بالمأساة ، جعل الشاعر ، ( أمل دنقل ) ، يستكشف واقع ( سريره ) ، ليغوص في فضاءات ذاته ، فتشكلت من هذه التجربة ، صور تجريدية ، أكثر غموضا ، و نلمس هذا في تقاطع العناصر التصويرية و تعامدها حتى يتجسد و يتراءى لنا شيء من جوهر الحزن في مشهد توحد الشاعر بالسرير ، إنها مفارقة بين الثبات الموهوم و الحركة السالبة ، تغذيها التأملية التي تغوص ، في أغوار التجربة الروحية ، لأنها " إفضاءات بذات النفس ، و لم تصدر التجربة الشعرية العالمية الخالدة ، إلا عن تجارب عاش لها أصحابها ، و غاصوا في أعماق أنفسهم ، يتأملون و يستجلون المشاعر و الحقائق ، فجاءت صورا نفسية عميقة "[2] .

و توحد الشاعر بالسرير ، يمثل رمزا نفاذا فعالا للتفجرات الذاتية و التلقائية ، التي تنبعث منها الرؤيا في شكل تداعيات و حواريات ، " و هكذا تطفو الهموم الذاتية ، و تقحم في القصيدة في شكل ومضات أو تجليات ، و تفجرات تنبع من مخزون الذاكرة و تذوب في النسيج العام ، عندما تمتزج بالمشكلات الموضوعية "[3] ، و إنها صور توالدية ، تنتجها تفجرات الواقع المأساوي ، الذي تترجمه حركية اللغة الصاخبة المضامين ، النامية ، المتصاعدة في ( أوهموني ، أولد ، وضعوا ، صدقت ، فالتصقت ، يضم ، يحميه ، تلتف ، تتمكن ، صرت ، أقدر ، أتقلب ، أحرك ، استبان ، ارتعش ، تداخل ، انكمش ، قلت ، قال ، كلمتني ، لا أجيب ، يمرون ، جافيتني ) ، و جميع المستويات اللغوية هنا ، ( الصرفية و الصوتية و التركيبية و المعجمية ) ، تسعى لإبراز غرض الدلالة العام ، فهي " تعد أقوى الأدوات لتكوين المجتمع و إقامة الاتصال بين الناس و ترتبط بالفكر ارتباطا وثيقا، فبذلك تكون مرتبطة،بتكون الأفكار التي لا غنى عنها للاتصال العقلي بين الناس"[1]، و على هذا فإن

---

(1) أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، الثابت و المتحول ، ( صدمة الحداثة ) ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ج3 ، ط4 ، 1983 ، ص 297.

(2) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 384 .

(3) محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي ، سراس للنشر ، تونس ، ط1 ، 1985 ، ص 82 .

(1) برد يائيف نيكولاي ، العزلة و المجتمع ، ترجمة : فؤاد كامل ، بغداد ، ط1 ، 1988 ، ص 111 .

الدلالة هي " أقصى ما تسعى إليه اللغة حتى تكون أداة لنقل الفكر ، الذي يكون مجتمعا له ميزاته و شخصيته الفكرية "[2] .

و ( أمل ) يعبر عما يحس به من صراع داخلي ، فيزاوج بين الذات ، والموضوع و يسمعنا أصداء نفسه و ما تحمله به من آمال و ما تضج به من آلام :

● فالأَسِرَّةُ لا تَستَرِيحُ إلى جَسَدٍ دُونَ آخرْ

الأسِرةُ دَائِمةٌ

و الذينَ ينَامُونَ سُرعَانَ مَا ينزلُونْ

نَحْو نهر الحياة ، لكي يسبحوا

أَوْ يَغوصُوا بنَهر السكُونْ ![3]

المشهد يخلق إبداعية و صورة فرعية ، تشكلها كل مفردة ، لتشكل في نهايتها ، مجموعة من الفرعيات و الجزئيات ، تبني بدورها المعنى و الإيحاء ، لا الصورة ، و هذا لا يعني أن الصورة الحسية ضعيفة ، و لكن تطغى عليها الصورة الفكرية ، حيث هي بديل عنها في تحديد ( نهر السكون ) ، إذا فالسكونُ ، إيحاء يحتوي رمزية ربما هي أبعد رمزية داخل القصيدة ، التي كانت مجموعة أراء ، شكلتها جمالية أدبية ، أما الأدبية " فتلك التي يُتعارف عليها وفق المعنى الخاص للأدب في الشعر و النثر ، كالرسالة أو الخطبة أو المقالة أو القصيدة "[4] . و أما الوظيفة الجمالية فتلك القائمة على فنية النص الأدبي التي تثير فينا شعور الجمال و أحاسيس من نوع مختلف ، لأن الفنية في النص جزء لا يتجزأ من الأدبية التي تتوفر فيها العاطفة و الخيال و المعاني ، و هذا " ما يهدف إلى إثارة نزوع الجمال و الشعور باللذة التي تشعرنا بالحياة "[1] هذه الجمالية الأدبية ، جاءت بها عقلية و ذهنية شاعر يمتاز بخصوصية متفردة ، تميز فيه عمق التجربة و صلابة التحدي ، إلا أن الحزن و القلق المتواصل ، صورة تظللها سحابة جاثمة من التجهم ، و الألم المتمكن ! .

---

(2) يحي القاسم ، انزياح المصاحبات المعجمية ( دراسة في شعر أمل دنقل ) ، مجلة جامعة البعث ، حمص ، سوريا ، مجلد 21 ، عدد 01 ، ذو القعدة 1419 هـ / آذار 1999 ، ص 156 .

(3) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 374 .

(4) عبد القادر أبو شريفة ، حسين لا في القزق ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، دار الكتب ، الأردن ، ط1 ، 1993 ، ص 10 .

(1) أحمد أمين ، النقد الأدبي ، موفم للنشر ، الجزائر ، ط1 ، 1992 ، ص 4 .

( أمـل دنقـل ) حريص ع لى اخت يار كلما ته و ت عابيره و يدرك أن الكلمات ر موز لحالات النفس وهذا رغم انه يار و تمزق هذا الج سد النح يل فتأ خذه ن شوة الح لم و ع شق الح ياة و الت شبث ب ها و ي ستغرق في ن شوة التأمل و الحوار!

**أنشودة مقاومة!**

الـ شاعر ( أ مل دن قل ) يح مل صورة الح ياة الغائ بة داخ له ، لي قف بين ا لموت و اللا موت و بين صورة لح ياة جد يدة م شرقة بألوان ها ، و تقا سيم ملامح ها الفاج عة ، ليتأ كد ا لهاجس المنساق إليه عنوة ، في الأمل المذ ساب، دون عنان في بادئ الأمر ، تحت فعل الخجل و روح التبرير ، بم حيط المـ ناخ المر سوم للـ صورة ، يؤازره الاه تزاز و الاضطراب و الشك .. نحت و ن قش دلا لة ثاب تة ، ب كف الـ قدر ، بدعوة سابقة في اندفاع خاطر (أمل) □ للبـ قاء حتى الأزل !

و ساد إشعاع التمني في أن يظل ! !

**أنشودة حالة!**

( أمـل دنقـل ) في الو قت نف سه ، ي ضطر ب شيء من المفاجأة ،إلى الـ عودة إلى الواقعية ، حيث :

1 □ المجهول!.
2 □ انتظار المصير!.
3 □ تلتف و تتمكن!.
4 □ حتى النزف!.
5 □ ارتعش!.
6 □ انكمش!.
7 □ الأنين!.
8 □ السكونْ!.

**أنشودة استسلام!**

و الواضح في هذا النص الشعري ، توظيف الشاعر ( أمل دنقل ) ، الشكل الحواري الممتزج ، بالنزعة القصصية و المسرحية ، حيث تتداخل الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار ، و تقتحم القصيدة شخوصا ، تضيف إلى التشكيل الدرامي ، في قوله :

● قُلتُ : يَا سَيدي .. لِمَ جافَيتِني ؟

قالَ : هاأنتَ كلمتِني ..

و أنا لاَ أجِيبُ الذينَ .. يمرُّونَ فوقِي

سِوَى بالأنينْ .

و قد جاء استغلال هذا التشكيل الحواري لاقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية ، التي أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان ، النفسي و الحوار الداخلي ، و هيأت لها الخروج من جو الغنائية و الخطابية إلى جو الحكاية المسرحية و استخدام حبكات قصصية، توظف كإطار لأفكار الشاعر و عواطفه ، و من هنا كانت القصيدة الحوارية بشكلي ( الديالوج و المونولوج ) قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة .

الشاعر ( أمل دنقل ) ، يخرج من دائرته الضيقة بين ثنائية الروح و الجسد ، ليصبح صراعا وجوديا بين ثنائية الحياة و الموت ، من خلال صراع العناصر المحيطة به من ألوان ، في ثوب رمزي وجداني ، أجاد التعبير عن عواطفه وانفعالاته الذاتية في تطورها و تموجها وتناقضها ، إجادته التعبير عن حبه للجمال الكلي ، و الكلام المجنح و الجرس المطرب ، و في هذا تكمن خاصية الشاعر و تميزه عن سواه و إبداعيته الأصيلة ، " و هو الذي يشكل إضافة جديدة إلى الوجود ، و هذا التمييز في فهم الإبداع ، يتفق و تعريف قاموس ( وبستر ) ، الذي وصف الإبداع بأنه عملية صنع أو إضافة شيء إلى الوجود "[1]. و المبدع بهذه الإضافة يحاول أن يرأب الصدع بين ( الأنا و الآخر ) و يعيد العلاقة ( بينه و بين المجتمع ) ، و هذا بدوره يحدونا إلى " استبعاد علاقة الإبداع بموضوع الجنون أو الانحراف أو ما شابه ذلك من حالات المرض العقلي "[1] ، و المبدع حسب اعتقادي لا ينتج عملا إبداعيا إلا في أقصى

---

[1] رو للو ماي ، شجاعة الإبداع ، ترجمة : فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ، 1992 ، ص 46 .

[1] بنيلوبي مري ، العبقرية ( تاريخ الفكرة ) ، ترجمة : محمد عبد الواحد محمد ، مراجعة : عبد الغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، عدد 208 ، أبريل 1996 ، ص 299 .

حالات توهج النفس ضمن واقع حيوي ملموس ، و ما التوهج إلى انفعال و حساسية مرهفة و هو فاعل فيما ينتجه ، حاضر الذات ، قوي الدافع و " يشتق الدافع الإبداعي من الصحة السليمة و الجوهرية للإنسان "[2] .

ينفتح الديوان للأهاميس الوجدانية ، في صراع اللونين ، ( الأبيض و الأسود ) ، متطلعا إلى الجمال و الحب و عشق المكان ، ليتساءل عن معانيه ، و أسراره ، عند كل شيء و مع كل شيء ، و يبحث عن جوهره و هيولاه ، و مع اقتراب لحظات النهاية ، تضطرب الأحاسيس و يزداد الموت و حشية و غموضا ، هذا الموت هو " إمكانية مغلقة إذا صح التعبير، بمعنى أنه لا بد أن يقع يوما ، هذا يقيني ، لا سبيل مطلقا إلى الشك فيه ، و لكن من ناحية أخرى ، في جهل مطلق ، فيها يتعلق بالزمان الذي سيقع فيه ، فها هو إذن مطلق من ناحية ، و جهل مطلق من ناحية أخرى "[3] ، ففي قصيدة ( لعبة النهاية ) ، تتضح لنا ثنائية جديدة : ( القصد و العشوائية ) / في لفظتي ( النهاية / لعبة ) ، و باتفاقنا بأن " البنية ليست شيئا معطى في النص ؛ و إنما هي شيء متشكل ، شيء يشكله الناقد / وفق رؤية يرتئيها في النظرية و في الإجراء النقدي "[4] ، و البنية الكبرى للنص و الديوان ككل ، تتمثل في العلاقة بين الشاعر و الموت ، و هذه البنية فرضها النص ، من خلال تكثيف رؤى الحيرة و الجزع و القلق و الاضطراب ، المبثوثة بقوة ، في جسد ذاكرة الشاعر و طفولته ، فهل كان ( أمل دنقل ) ، في هذا الإسقاط ينقل ذات نفسه و يتحدث عن حرمانه من لذة الاستمتاع بالطفولة التي افتقدها في صباه أثناء وجوده في القرية ، و هو أحوج ما يكون إليها ، فترك فقدها في نفسه مرارة ، ظلت تلازمه طيلة حياته ؟ ، ربما ؛ " فالفنان العظيم إنما يجسد في أعماله الخارجية ما يحياه في داخله "[1]، و ما التعبير في العمل الفني سوى " دلالة نفسية

---

(2) ألكسندرو روشكا ، الإبداع العام و الخاص ، ترجمة : غسان عبد الحي أبو فخر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، عدد 144 ، كانون الأول / ديسمبر 1989 ، ص 27 .

(3) عبد الرحمان بدوي ، الموت و العبقرية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ص 06 .

(4) صبحي الطعان ، بنية النص الكبرى ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، مجلد 23 ، عدد 01 ، 1994، ص 444 .

(1) غينادي بوسيبلوف ، الجمالي و الفني ، ترجمة : عدنان جاموس ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1991 ، ص 13 .

تفصح عن العلاقة بين الفنان و موضوعه "[2] ، و تبقى ظلال الحزن و المرض تخيم عليه منذ الصغر ، " فالحياة و الموت بديهيان ماورائيان و لغزان قديمان "[3] ، يقول ( أمل ) في قصيدته ( لعبة النهاية ) :

● في الميَادينِ يجلسُ ،
يطلق – كالطفل – نبلَتَهُ بالحَصَى ..
فَيُصِيبُ بها مَنْ يُصيبُ من السَّابِلَه !
يَتوجهُ لِلْبَحر ،
في ساعةِ المدّ :
يطرحُ في الماء سنارةَ الصَّيد ،
ثم يَعودْ ..
ليكتبَ أسْمَاءَ من عَلَّقوا
في أحابيله القاتِلَه !
لا يحبُّ البساتينَ ..
لكنهُ يتسَلَّلُ من سورها المتآكل ،
يصنعُ تاجاً :
جواهرُهُ .. الثمرُ المتعفِّنْ ،
إكليلُهُ .. الورق المتغضِنْ ،
يلبسُهُ فوق طوق الزهور
الخريفيَّةِ
الذابلة !
يَتَحَولُ : أفعى .. ونايَا
فيرى في المرايا :
جَسَدَيْن و قلبين متحديْن ،

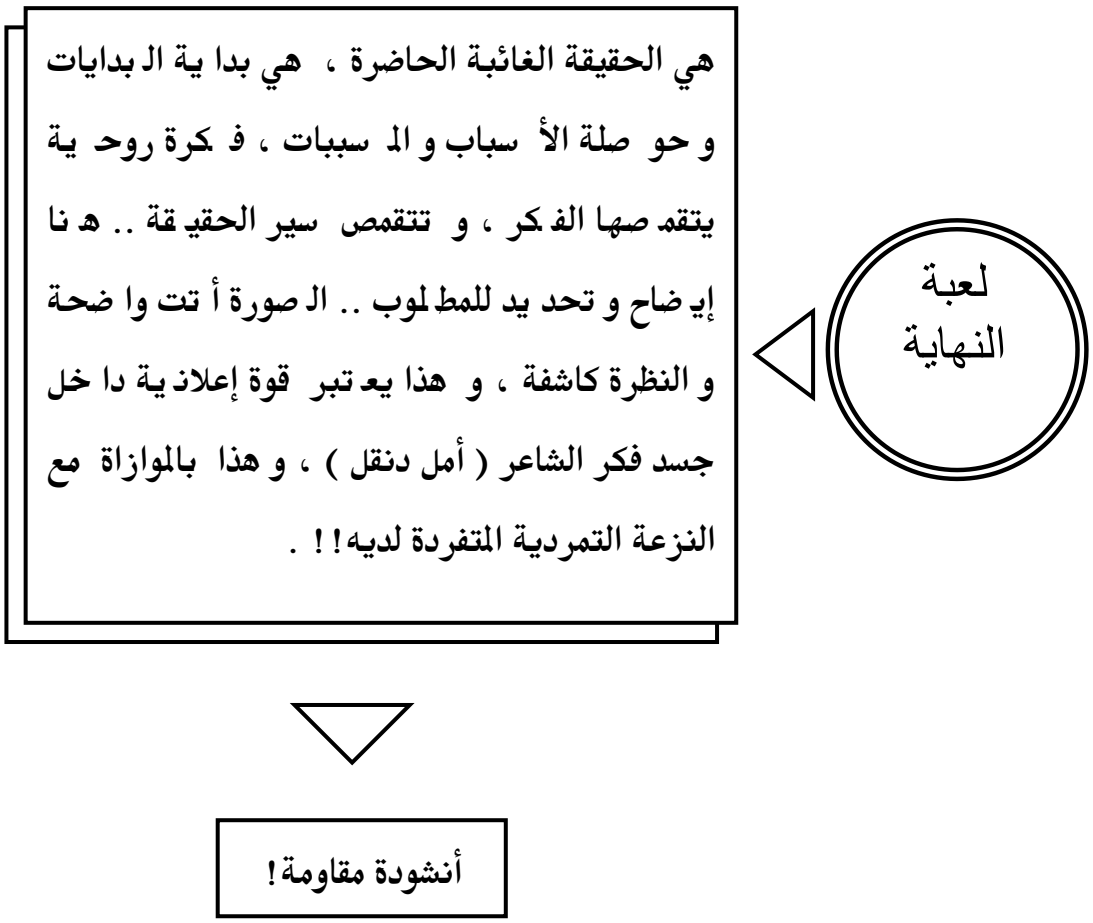
(2) محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، ص 106 .

(3) جان فونتان ، الموت و الإنبعاث عند توفيق الحكيم ، ترجمة : محمد قوبعة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1984 ، ص 07 .

( تغيمُ الزوايا
و تحكي العيونُ حكايَا )
فينسَلُّ بينهما ..
مثل خيط من العرق المتفصِّدْ ،
يَلعقُ دفء مسامهما ،
يغرسُ النابَ في موضع القلبِ :
تسقطُ رأسُ الفتَى في الغطاء ،
و تبقَى الفتاة ..
مُحدقةً
ذَاهِلَه .. !
أَمس : فاجَأْته واقفا بجوار سريري
مُمسكاً – بِيَدٍ – كوبَ ماءْ
– و يد – بحبوب الدواءْ
فتناولتها .. !
كانَ مبتسمًا
و أنا كنتُ مستسلمًا
لمصيري !! .[1]

إن الشاعر ( أمل دنقل ) ، رفض زخرف الحياة ، رفضا صريحا ، و آمن و تنبأ بالموت و جاء زهده و فقره ، التزاما عمليا ، يجسده موقفه الفكري من الوجود ، كما كان عشقه الجارف للحياة في الوقت نفسه ؛ كل هذا أجج الصراع الداخلي للشاعر ، و إن صعب عليه إخماد اشتعال تلك الجذور ، و كان المرض وحده القادر على وضع النهاية و بصماتها ، لهذا الصراع:

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 375 ، 376 ، 377 .




و تأتي بداية النص على النحو التالي :

- في الميَادينِ يجلسُ ،

يطلق – كالطفل – نبلَتَهُ بالحَصَى ..

فَيُصِيبُ بها مَنْ يُصيبُ من السَّابِلَه !

يَتوجهُ لِلْبَحر ،

في ساعةِ المدّ :

يطرحُ في الماء سنارةَ الصَّيد ،

ثم يَعودْ ..

ليكتبَ أسْمَاءَ من عُلقوا
في أحابيله القاتِلَه !
لا يحبُّ البساتينَ ..[1]

الشاعر ( أمل ) ، في أفكاره تدرج و انحدار ، و صعود و انفراج و رفض و تسليم و استسلام و قبول و تمرد ، تبقى الميادين مفتوحة الجوانب مثلها مثل أي أطروحة ، لا بد لها أن تقوم على معطيات ، أصلها روحي ، و ثوبها فكري ، كي لا نتعدى الدائرة التي تشكل القدرة البشرية و الفطرة و الغريزة ، هي أحكام و متغيرات و ثوابت ، تبقى نقاطا تفصل بين المتشكلات باعتبارها ، المشكلات ، أي تلك الهلامية ، التي يتسنى له من خلالها أن يباشر نشاطه الوجودي ، و يمارس و يجرب خياله الآخر ، الذي يمثل الحصر الوجداني ، للروح و للوجود ، و للرحيل و للبقاء و للناتج و المنتج و المستنتج ! . و لكن ( أمل ) يترك الصحب و الرفاق و يرنو نحو الميادين جالسا ليبثها شجونه ، متوجها للبحر ، يبثه أحزانه و هواه ، متسللا إلى البساتين ، متخذا من هذا ، معادلا موضوعيا لذاته ، مسقطا عليها ما يختزنه في دائرة اللاشعور ، فتمتزج الذات بالموضوع " و يشرق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء و علاقة الفنان بالطبيعة ، و يحقق قوانين الوجدان و قوانين الطبيعة "[2].

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 375 .

[2] أحمد محمد فتوح ، الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1984 ، ص 37 .

* مخطط يوضح العلاقة في تطوير ثنائية:

( قوة عشق الحياة / أسى فجاجة الموت )

(1) سامي علي ، ملاحظات على أعمال إدوار الخراط ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، عدد 02 ، مجلد 15 ، 1996 ، ص 369 .

واضح من خلال هذا المقطع ، أن الشاعر يدفع بقوة هائلة من الأفعال المضارعة ، موظفا تراكم الزمن من ناحية الكم في إضفاء روح المعرفة الشعرية الناضجة ،على مفرداته في ظل مرض تمكن من جسده المنهك ليدخل في غيبوبة الاحتضار ، حتى أن زوجته ( عبلة الرويني ) ، تختار عنوانا وجدانيا ، يمثل تجربة الديوان الأخير بحق : ( غيبوبة الموسيقى )[*] ، و هي الدلالة التي نستشفها من المقطع التالي :

لكنهُ يتسَلَّلُ من سورها المتآكل ،
يصنعُ تاجاً :
جواهرُهُ .. الثمرُ المتعفِّنْ ،
إكليلُهُ .. الورق المتغضِنْ ،
يلبسُهُ فوق طوق الزهور
الخريفيَّةِ
الذابلة ![1]

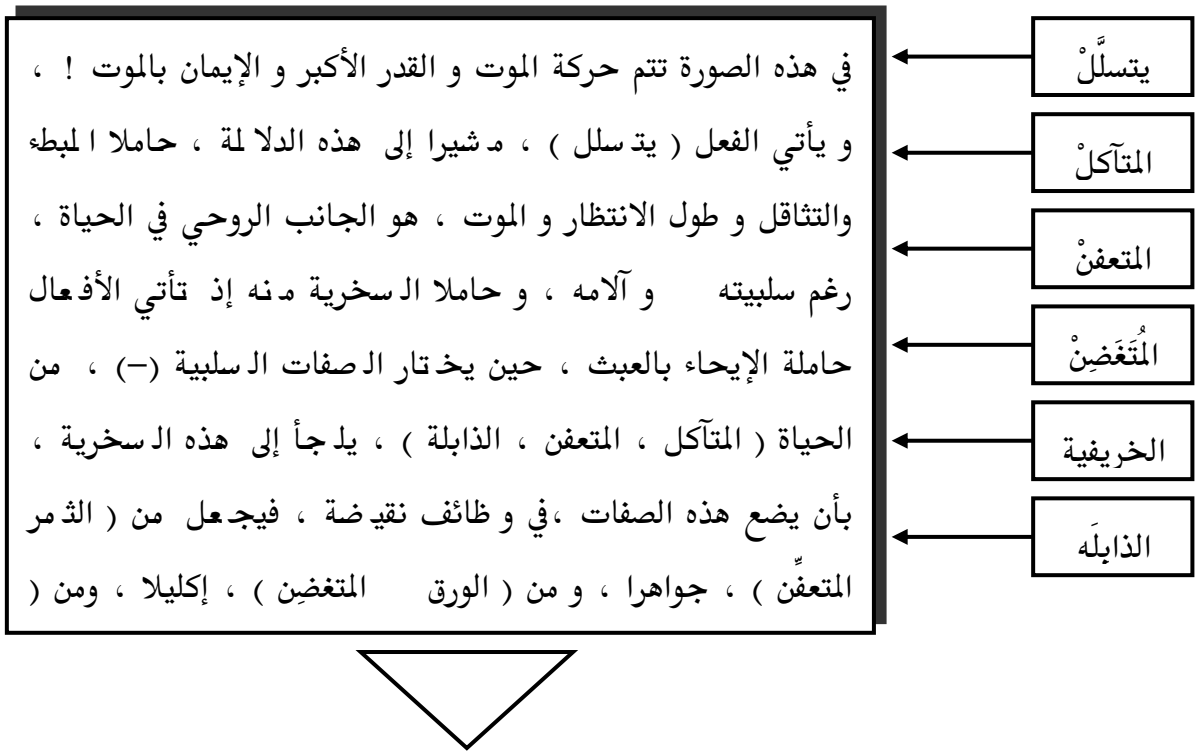
تنشط العاصفة الوجدانية ، التي يقوم عليها القدر الأكبر من الرفض في روحية غضب ، الذي يعريه من أفكاره ، رغما عنه ، و لا سبيل له و لا قدرة ، يحتويه من خلالها ، إلا أنه يبقى يحاول أن يجسد بلاغة جمالية و قدرة روحية تجمع بين ( اللا و النعم ) ، في دائرة المفهوم العام للصورة الشعرية ، كبناء حسي ، من ناحية و بصري في صورته من ناحية أخرى ، يكون مُرضِيا و راضيا على هيكله الذي يصبح الهرم الثابت و الشاهد و الموروث الذي لا يزول بزوال الاحتمالات السابقة ؛ و لعل أروع النصوص تلك التي تثيرنا إلى درجة الإرباك و توقظ مشاعرنا من مكامنها ، و تحرك نوازع القلق فينا و تحقق المتعة الفنية و الوجدانية ، لأن الفن طاقات غنية ، " يحمل في أعماقه التوتر "[2] :

---

[*] غيبوبة الموسيقى ، هو آخر عنوان لآخر فصل في كتاب الجنوبي ، يصور اللحظات الأخيرة لاحتضار الشاعر و مدى مقاومته العنيفة الهرقلية للمرض الخبيث .

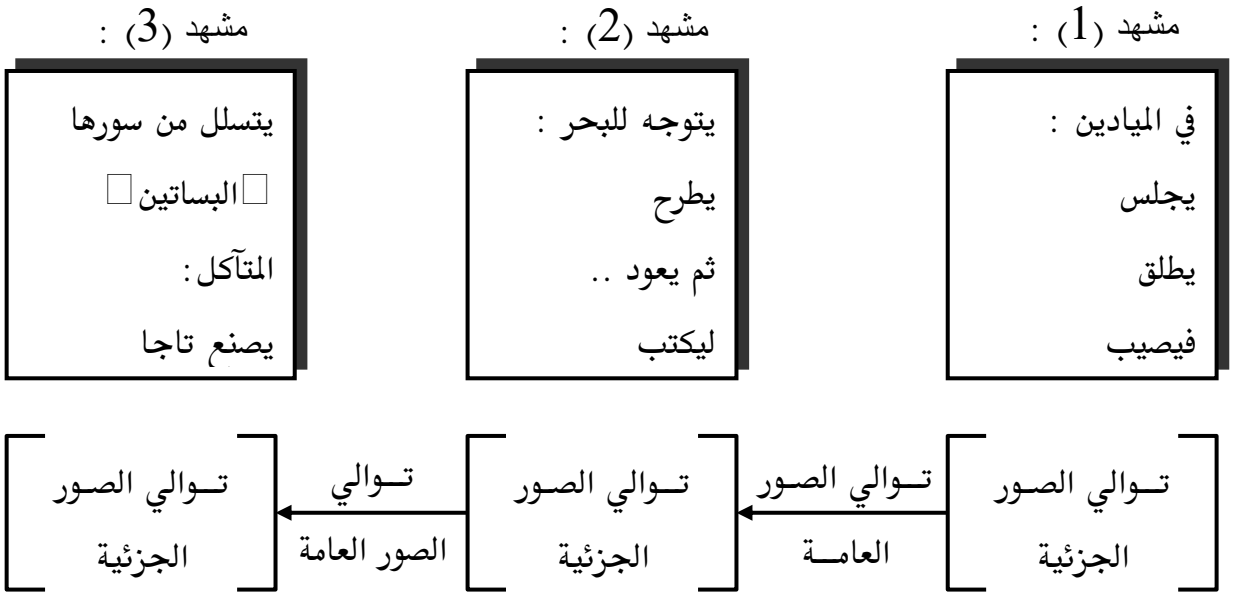
[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 376 .

[2] إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1971 ، ص 10 .




يتضمن النص ( جماليات اللقطة ) و ( جماليات اللفتة ) ، و تتمثل في نمط من التناول ، الشعري ، يحل العين محل الأنا تماما و يعتبر اللقطة البصرية تكوينا جماليا ، مكتفيا بذاته، في غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفعلة ، إن النص ينهج نهج الحضور البصري ، فقد كان الشعر دائما ( صورة الكلام ) ، و لكن مع كثافة حضور الصورة في عصرنا الحديث و تحول السينما و التليفيزيون ، إلى غذاء يومي ، احتلت العناصر المرئية ، بؤرة المتخيل الشعري ، و عززت ثقافة العين و فرضت نتائجها على التعبير الشعري بحيث أصبح الشعر ، (كلام

الصورة ) ، " المبني على أساس توالي و تتابع عدة صورة في زمن معين ليعطي إحساس الحركة الحقيقية "[1]




*** مخطط يوضح كيفية التقاط الصور و تتاليها بلغة بصرية**

من الجلي أن هذا النص يقدم نموذجا جيدا لقصيدة اللفتة ، إضافة إلى كونه نصا بصريا جميلا :

- يَتَحَولُ : أفعى .. ونايَا
  فيرى في المرايا :
  جَسَدَيْن و قلبين متحديْن ،
  ( تغيمُ الزوايا
  و تحكي العيونُ حكايَا )
  فينسَلُّ بينهما ..
  مثل خيط من العرق المتفصِّدْ ،

[1] سماء منير ( مع مجموعة من كتاب العربي ) ، التعبير بالألوان ( آفاق من الفن التشكيلي ) ، تقديم : سليمان العسكري ( سلسلة كتاب العربي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 39 ، يناير ، 2000 ، ص 19 .

يَلعقُ دفء مسامهما ،
يغرسُ النابَ في موضع القلبِ :
تسقطُ رأسُ الفتَى في الغطاء ،
و تبقَى الفتاة ..
مُحدقةً
ذَاهِلَه .. ! [1]

إن هذا المقطع يشوبه نوع من الغموض ، إذا يبدو الفاعل مجهول الهوية ، و لا تدل عليه إلا الأفعال ، التي يقوم بها ( يتحول ، يرى ، ينسل ، يلعق ، يغرس ، تسقط ) ، و هذا الغموض ، يبدو معززا بالعنوان الذي وضعه أمل للقصيدة قبل عنوانها الأخير ( لعبة النهاية ) حيث كان ( الموت ) ، ثم ( الآخر ) ، و ينجلي الجو العام للنص ، من ناحية البنية الصرفية، فنجد أن الأفعال التي وردت ، أغلبها في الزمن المضارع ، قد جاءت في سياق زمني متتابع ، الواحد تلو الآخر و التعبير ينطوي على حركة سرعة الزمن ، و هذا الشارع الزمني يثير في النفس ، نوعا من القلق و الخوف ، في إحساس باتجاه الزمن نحو الموت ، و يأتي خوف ( الأنا ) ، من الموت بتوظيف عبارة دالة ، تشير إلى حضور الموت ، تثير الرهبة و الفزع ، في نفس المتلقي : ( يتحول أفعى ، ينسل بينهما ، يغرس الناب ، تسقط رأس الفتى ، محدقة ذاهلة ) ، و كأني بالموت شخص ذكي يحكم قبضته و خطته ، و الموت لا يملك صورة واحدة فقط ، إنه ( يتحول ) كثيرا ، و هو لا يتحول في صورته من طفل إلى صائد إلى أفعى و ناي ، فحسب ، بل هو ينقل مجال صوره من الجانب العقيم إلى الجانب الموجب، من الحياة ، إلى الفرح ، و الحب و النشوة ، في هذا السطر ( فيرى جسدين و قلبين متحدين ) ، إن الموت يتحول إلى أفعى و ناي في آن واحد ، فالأفعى رمز للإنسان في لحظات الخوف و الحذر و الغدر ( غدر الزمن ) ، بينما الناي في ترنم بصري رمز للحظات الشجون و الوحدة ، لتتجسد الأفعى في دلالة أخرى رمزا للآخر ( الموت ) ، و ليتجسد الناي رمزا للحياة ؛ إنها طقوس ساحرة تنم عن احتفالية سَاخِرة ، إنه ينقسم على نفسه ، ليصبح أفعوانا قاتلا ، يرقص على أنغام الناي ، و

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 376 .

نشوة الحياة ، إنه الانفجار المتشظي ، الذي لا تملؤه سوى المفارقة التصويرية السافرة في غياهب المبهم و المرارة الواجئة و إنها تجربة الاكتناه الضدي المشبوب ، أو الرؤية الضدية ، المقترنة بجيشان انفعالي ، واجىء للعالم .. إنها تجربة ملفوفة ، كذلك ، بفضاءات حميمية لذات مرهفة ، تتأمل نفسها بالتذاذ ، قابعة في لجة أطواق ، لها ثقل ذاكرة الماضي و فداحة الحاضر ، إنها تجربة التأمل المستكين و الاكتناه الميهم و النجوى الداخلية الساجية ، فقد كانت الأسابيع الأولى لجراحة ( أمل دنقل ) ، " شديدة القلق .. شديدة الخوف .. شديدة التوتر .. شديدة العذاب و القسوة ! "[1]، لينفجر صارخا : " لماذا يهاجمني الموت في زمان الفرح و الهدوء ؟ لماذا أصاب بالسرطان في عام زواجي ؟ "[2] .. إن الموت الآن يحتفل بالعثور على صيد ثمين .. يحتفل بالعثور على جانب شيق من الحياة،و على زمن الفرح و الهدوء يغري بتدميره و التلذذ بتحطيمه..و أي انكسار ؟!

يتحول الآخر إلى المرايا ليرى ( جسدين و قلبين متحدين ) ، و الشاعر في نموذج تصويري متفوق ، يوحي و يرمز إلى أن الموت و الحياة ، ثنائية تلازمية وجودية ، لا تنتهي هذه العلاقة ، إلا بغدر الآخر : ( يغرس الناب في موضع القلب ) ، فيسقط رأس الفتى ، و أي فتى ؟! .. هذا الذي كان رمزا لبداية المشوار و الطموح و تبقى الفتاة ، محدقة ، ذاهلة، قاعدة تنزف قيح الجراح و صديدها .. صورة صادمة ، منكسرة ، وخيبة ، مترقرقة بعذوبة الألم العاجزة عن فهم لغز الموت ، هذا التيه الذي يدفعها فجأة نحو جدار الصمت ، و يثير انتباهنا – دونما شك – بلاغة أمل في تجسيد التيه و الاختناق و انفلاق رؤى الفضاء المتقلص ، المنكمش ، المنحسر ،في ذهول كبير باختيار صفة ( محدقة ) ، ففيها ملمح ذكي يدركه المتلقي ، بتداعي المعاني في الذهن فالفعل ( حدق ) يدل على عمق التأمل و الاستغراق في المشاهدة و الإحاطة بها ، و هو بذلك فعل قامع بالنسبة – مثلا – لفعل ( رأى ) أو ( لمح ) ، لتصبح أفعالا مقموعة عادية ، و ضمن هذا الاستقطاب تنشأ فجوة ؛ مسافة توتر داخلية في النص بين مكوناته الأولية ، البسيطة و أبعادها الرمزية ( أبعاد الشفرات ) ، فالتحديق ، يصبح مولدا لسلسلة من الاختيارات الأخرى ، المرتبطة و الموحية بالتأمل ، الديمومة ، الذهول .. و في ضوء

---

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 121 .

[2] المرجع نفسه ، ص 121 .

هذا الاختيار تنعدم اختيارات أخرى ( غائبة ) ، ممكنة ، ترتبط بفعل الرؤية ، هي مثلا ( و تبقى الفتاة مشاهدةً / متفرجةً / رائيةً .. ) و هو ما تكتشفه الرؤية الطبيعية .

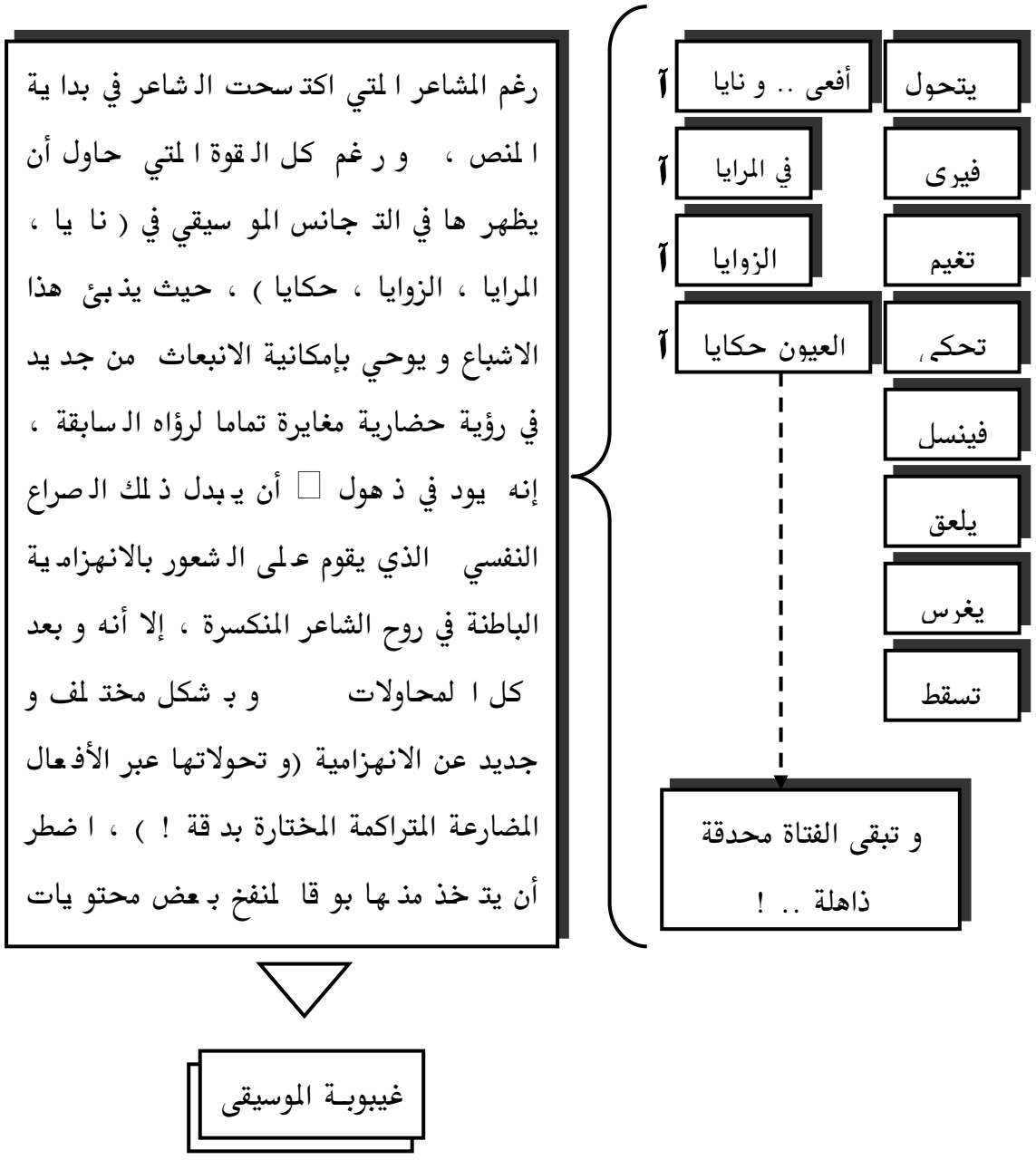
لقد تسلل الموت في غفلة و نشوة الحبيبين و لكنه يتسلل ، كأنه جزء ، من جسدها ، كخيط من العرق المتفصد .. و هو يختار من الجسد ، دفء مسامها ، و يختار من جسد الفتى موضع ( القلب ) .. فموضع ( الحب ) ... الموت ينتقي الأزمنة المبتهجة الهادئة، المنتشية ، في الحياة ، لكن المفارقة هنا ، أنه يقصد الفتى و يدع الفتاة ؟! .. إنه يدع الفتاة لكي يكون التحديق المستمر مشحونا بنبرة القلق الواجد المتصاعد و اللوعة القاهرة ، إن الشاعر ( أمل ) يجسد ، في هذا السياق التعبيري ما تحس الفتاة به ،من خواء الوجود حولها و شعور نفسها بفراغ هائل ، يلفها ، و امتداد المكان حواليها ، رحيبا ، أجرد ، قفرا من كل حركة إنسانية حية مؤنسة ، و يعمق هذا الشعور بالوحدة و الفراغ و العدم الموجع ، آخر الكلمات في كتاب ( الجنوبي ) لزوجة الشاعر ؛ و المعبر عنها بهذا الشكل :

" السبت 21 مايو :
الثامنة صباحاً
كان وجهه هادئا و هم يغلقون عينيه
و كان هدوئي مستحيلا و أنا أفتح عيني
وحده السرطان كان يصرخ
و وحده الموت كان يبكي قسوته "[1]

و يبرز تصوير الموت بهذه الطريقة ، المتحورة الآسية ، استكشاف المشاعر الدفينة و الإبانة عن دلالات داخلية في بث إيحائي ، إن الموت هنا كأنما يحب أن يستمع بنتيجة احتفاله فيمن بقي من الحبيبين ، و في هذا منتهى النزوع إلى إبراز الإيقاع الموسيقي الدرامي و السيكولوجي ، المقصود ، و لعل ( أمل ) تمكن من صياغة تجربة إبداعية ، أهلته لانتقاء الألفاظ و التراكيب الجزلة المركبة ، المميزة ، في بناء موسيقي ، مناسب لطبيعة الموضوع مما ولد انسجاما رائعًا بين الشكل و الدلالة ، وهو الجمع بين اليأس و الأسى و الموت في سياق واحد

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 146 .

، في الحب و النشوة بالحياة ، الكاملة ، التي يتم جمالها في نظر ( النص ) ، إلا باجتماع الفرح و الألم و الحركة ، و السكون فيها ، لتصل لوعة الحبيبة و آلامها الرهيبة في صدمة مرعبة ، شاحبة ممتقعة اللون على وجهها ، المتقلص من الخوف .. نظرة فزع مرتاعة، هائلة ، فزع يندغم مع الموت .. لقد كانت النظرة فيها ذلك التعبير .. ذلك الرعب ، المحير، لكأنما أطلت العينان على سر رهيب مروع من تلك الأسرار المطلسمة ، وراء الطبيعة .. إنها درجة الذهول ، تدع الفتاة في غيبوبة تامة .. تتنفس بحشرجة و تهتهة ، و قد اتسعت حدقتاها ، كأنما تعاني فزعا هائلا لا حد له ، و تشنجت أطرافها و تصلبت كأعواد من حديد ؛ ذلك لأنها كانت في غفلة ، فكأنما جزء من هوية الموت ، الاستمتاع بلحظة المباغتة و المفاجأة :




*** مخطط يوضح تجانس البنى الصوتية و الموسيقية**

**و مدى قوة تصوير المشهد الدقيق**

الموقف عند ( أمل ) يظل تمعنا شديدا في الموت و آثاره " ذلك أنه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة ، لا تصل قمتها من الإدراك و الوعي ، حتى تندغم بالموت ، و تفهمه فهما جماليا خاصا "[1] :

● أَمس : فاجَأْته واقفا بجوار سريري
مُمسكاً – بِيَدٍ – كوبَ ماءْ
– و يد – بحبوب الدواءْ
فتناولتها .. !
كانَ مبتسمًا
و أنا كنتُ مستسلمًا
لمصيري !! .[1]

و لعل كل متتبع للشعر العربي المعاصر ، يتذكر تلك الهتافة المتحشرجة التي أرسلها " أبو القاسم الشابي " ، و هو في أنين باكٍ مذيب و حنين شاك منيب :

● ثم ماذا ؟ هَذَا أنَا : صرتُ في الدنيَا
بعيدًا عَنْ لهوهَا و غناهَا
في ظلامِ الفنَاءِ ، أدفنُ أيامي
و لا أستطيعُ حتى بُكاهَا ؟
و زهورُ الحياة تهوي ، بصمتٍ
محزنٍ مضجرٍ ، على قدمَيَّا
جَف سحرُ الحياة بقلبي الباكي
فهيا ، نجرب الموتَ .. ، هَيَّا .. ![2]

---

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر العاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط6 ، 1981 ، ص 305 .

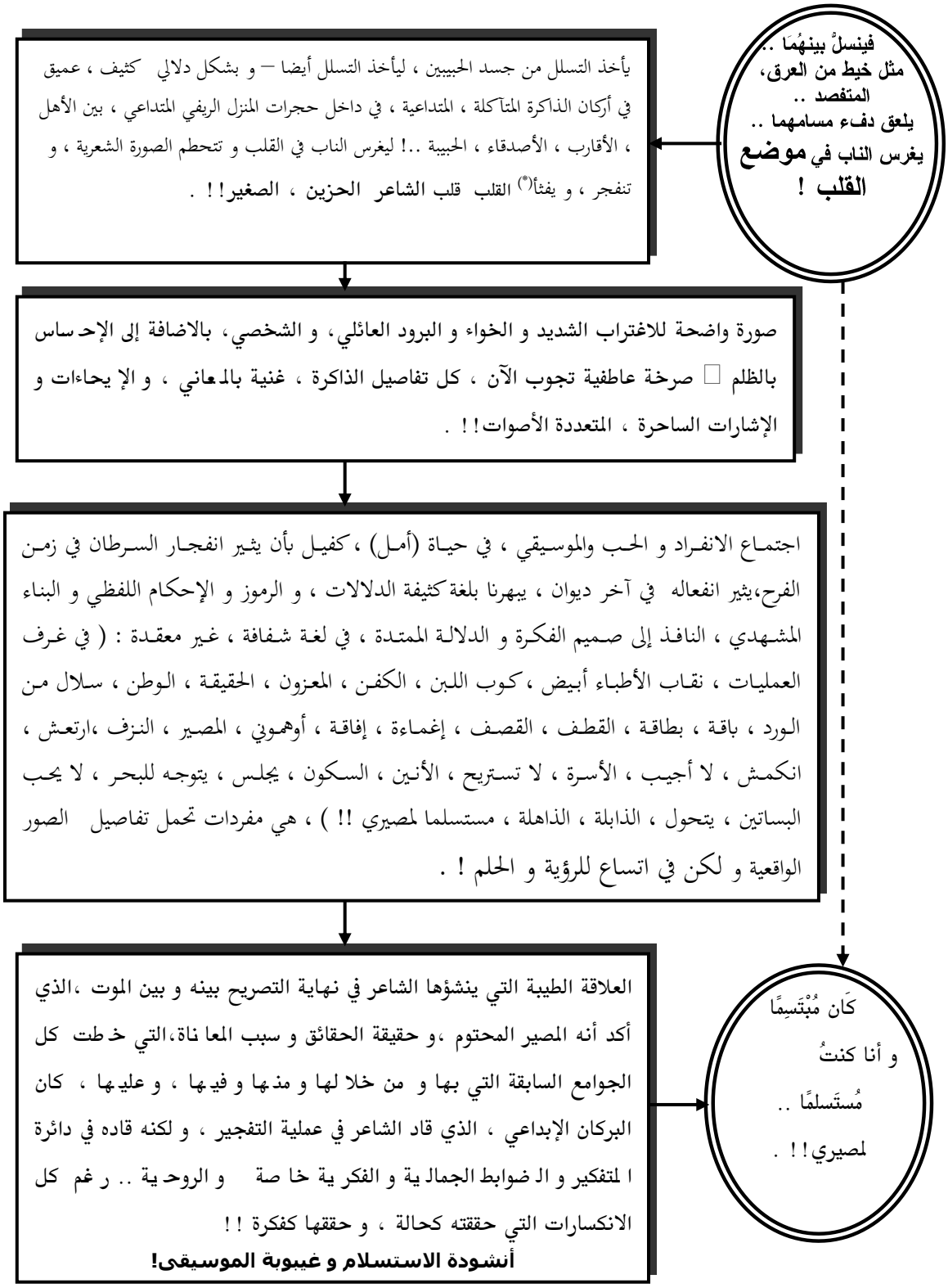
[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 377 .

[2] أبو القاسم الشابي ، الديوان ، دراسة وتقديم : عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1972 ، ص 353 ، 354 .

إنه يضيق كذلك ذرعا بالقدر الذي طالما فجعه و يتضح فزعه و خوفه من الموت ، أكثر حين يجده قدرا لا مفر منه ، لا عدول عنه ، و بالرغم من خوف الشاعر من الموت ، إلا أنه يريد أن تقبض روحه و هي خاشعة ، مطمئنة ، و ( أمل دنقل ) ، لا يكتفي في تصوير الموت بالتشخيص و التجسيم ، بل يلجأ إلى تكثيف الصورة و تنويعها ، متعرضا للتفاصيل الصغيرة، الدقيقة و مضيفا إليها جرعة كثيفة في طابع السخرية و الحزن و الألم و العبث ، إنه سلوك مثير للدهشة البالغة ، بقدر ما هو مثير للأسى و الوجد فهو ، " سلوك ضد الحياة ، يدمر الحياة ، ذاتها ، فيه يدمر الفرد ذاته بيديه ، بدلا من أن يوفر لها أسباب الحياة ، يودع العالم بما فيه ، و من فيه ، آسفا أو غير آسف "[1] .

و إذا اتضح لدينا أن الموت ينضح بالاكتئاب , يمتلئ به في جو النص العام ، شديد المأساوية ، فإنه يتضح أيضا بأن هناك إحساسا مكثفا بالمسألة لدى ( أمل ) ، و جزعا عميقا ، لا يخلو من حرارة رهيبة لعوالم خفية مسحورة ، يشتاق أن يجوبها ! و لعل المخطط التالي يكشف لنا تفاصيل دائرة الحزن الملتفة حول النص :

[1] مكرم شاكر اسكندر ، أدباء منتحرون ، ( دراسة نفسية ) ، دار الراتب الجامعية ، ، ( سلسلة سوفنير ) ، بيروت ، لبنان ، 1992 ، ص 06 .




*** مخطط يجسد صور الموت و الذاكرة و الغيبوبة الأخيرة !! .**

(*) فثأ : الرجل و فثأَ غَضَبَهُ ، يَفثَؤُهُ فثأ ، كسَر غَضَبَهُ و سَكَّنَهُ يقول أو بغيره و فثَأَ القِدر ، يَفثَؤُهُا فثأً و فُثوءًا : سَكَّن غَلَيانَها كثفأها و فثأ الشيء يَفثؤ فثأً سَكَّن بردّهُ بالتَسخين .

## ب – روحية الرمز :

لَتَتَداخل الخطوط ، في قصيدة ( ديسمبر ) ، ليصبح موت الآخر واضحا ، جليا ينبئ عن اغتراب نفسي ينتشر و يشتمل عناصر الطبيعة . إن الوله بالطبيعة و توظيف عناصرها ، شعريا ، سمة حديثة في الشعر العربي المعاصر ، مستمدة من الثقافة الغربية ، مثل أشعار "كيتس" ، "ردزورث" ، "توماس ستيزر إليوت" ، "شيلي" .. و قد اتسع لديهم، " مفهوم قوة اللمح الساخر ، فأصبح يشمل التهكم و إيهام التضاد ، و الرمزية و الغموض ، و الميثى الروائي ، حتى أصبح في الإمكان أن تعالج أي قصيدة على أنها نوع من الشعر الميتافيزيقي "[1]، و من الناحية الفنية ، فقد استخدموا قالبا فنيا ، يلائم مقاصدهم فيما يسمى، " الدراما الرومانتيكية "[2] .

في حضرة القصيدة :

(1)

● تَتَسَاقَطُ أوراقُ "ديسمبر" الباهته !

.. .. .. .. .. .. .. .. ..

هو عَمْرُ[*] من الريح

( هذا الذي بينَ أن تترك الوَرْقَةُ الغُصْنَ

حتى تُلامِسَ أطرافُها حافة الأرض

عَمْرٌ من الاضطراب

فافترشن جواري – أيتها الباحثات عن الذات –

وجه الترابْ

و تعالينَ .. نرو الأقاصيصَ ..

عَن راحة الروح

---

ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ، لبنان ، مج 1 ( أ ، ب ) ، ط1 ، 1992 ، ص 120 .

[1] ستانلي هايمن ، النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ، ترجمة : إحسان عباس ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1981، ج ( 1 ، 2 ) ص 381 .

[2] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص 381 .

[*] عَمْرٌ : العَمْرُ و العُمْرُ و العُمُرُ ؛ الحياة (ج) أعمار .

عَن لذة الاغترابْ
و عُبودية الأغصن الثابِتَه
(2)
أَخذُوا أَصدقائي للسجن ،
لكنهم في ليالي الحنينْ
يقبلون ، لنشرب كأسين ..
في البار ذي الردهة الخالية
فإذَا دقتِ الساعَةُ الثانيه
صَفق الخدمُ المتعَبُون
فاختفى أصدقائي و هم يضحكون
– نلتقي ثانية
– نلتقي الليلة التالية ...
.. .. .. .. .. .. .. .. ..
بَعْدهَا خَرجُوا : انقطعَ الخَيطُ مَا بَينَنَا
وَ استَطَالَ السكُون
كَان ما بينهم : ذكريَات .. و خُبزٌ مرير
و مَسْحة حزن
قُلتُ : ها أصبَحُوا وَرَقًا ثابتًا في شجيرة سجن
فمتى يفلتونَ
من الزمن المتوقف في ردهاتِ الجنونْ ؟
(3)
هَاهُوَ الرُخُّ ذو المخلبين يَحُوم ..
ليحمل جثة ديسمبر الساخنة
هاهو الرخ يهبط ..

و السحب تلقى على الشمس طَرْحتها الداكنه

قالت الراهباتُ :

( سلامٌ على الأرضِ !)

يا أيها الرخ : كم جثةً حَمَلَتْهَا مخالبك الأبدية خلف الجبلْ ؟؟

ما الذي نحن نعطيكَ – يا أيها الرخ – منذ الأزلْ ؟

ما الذي نحنُ نعطيكَ ؟

لا شيء إلا توابيت ، لا شيء ،

إلا المبادلة الخائبة

جثثٌ تتراكم في الضفة الساكنة

بينَما نحن – نمتلك النور –

عشب البحيرات – صَوت الكناريا –

مُجَالسة الورد – أنشودة المهد – رقصَ

البَناتِ الصغيرات في العُرس – تمتمة

القط في الصلوات – خرير الينابيع –

هَذَا التساؤل عن لون عينين عاشقتين ،

كَنافِذتين على البحر – طعم القبل ؛

بينما أنت من ظلمة العدم الآسنه ،

تتلقى النفايات تلو النفايات دون كلل ،

عَاجزًا عَن ملامَسَةِ الفَرح العذبِ ،

عَلَى أن تبلَّ جناحك في مطر القلب

أَنْ تتطهر بالرقة الفاتنة !!

( 4 )

قلتُ للورق المتساقطِ من ذكريات الشَجرْ

إنني أتركُ الآنَ – مثلك – بيتي القديمْ

حيث تلقى بيَ الريحُ أرسو –

و ليسَ معي غيرُ :

حُزْني المقيمْ

و جواز السَّفَرْ! .[1]

الطبيعة هي الآن .. ملاذ الشاعر ( أمل دنقل ) ، و عزاؤه الوحيد ، في عالم غابت فيه القيم و غلبت عليه النظرة المادية ، و الشاعر بتفكيره الصامت ، استطاع أن يجعل من الطبيعة ، صوتا للإيقاع الرومنسي الوجداني ، الحزين و الأداء الغنائي ، في اللفظ و الصورة الذاتية الحالمة في المضمون ، ليضع أمام القارئ ، لمحات و شذرات لآلام و آمال ، أحزان و أحلام و انكسار ، مازجا البعد الإنساني مع البعد الواقعي ، و في مشهد خريفي ذابل ، يتجسد في سقوط الأوراق من الأغصان ، و تزداد غربة الشاعر ، في إحساسه بالإحباط و الغموض و الاضطراب ، في هذا الجو الموحش :

● تَتَسَاقَطُ أوراقُ "ديسمبر" الباهته !

.. .. .. .. .. .. .. ..

هو عَمْرُ من الريح

( هذا الذي بينَ أن تترك الوَرْقَةُ الغُصْنَ

حتى تُلامِسَ أطرافُها حافة الأرض

عَمْرٌ من الاضطراب

فافترشن جواري – أيتها الباحثات عن الذات –

وجه الترابْ

و تعالينَ .. نرو الأقاصيصَ ..

عَن راحة الروح

عَن لذة الاغترابْ

و عُبودية الأغصن الثابِتَه[1]

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 378 ، 379 ، 380 ، 381 ، 382 .

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 378 ، 379 .

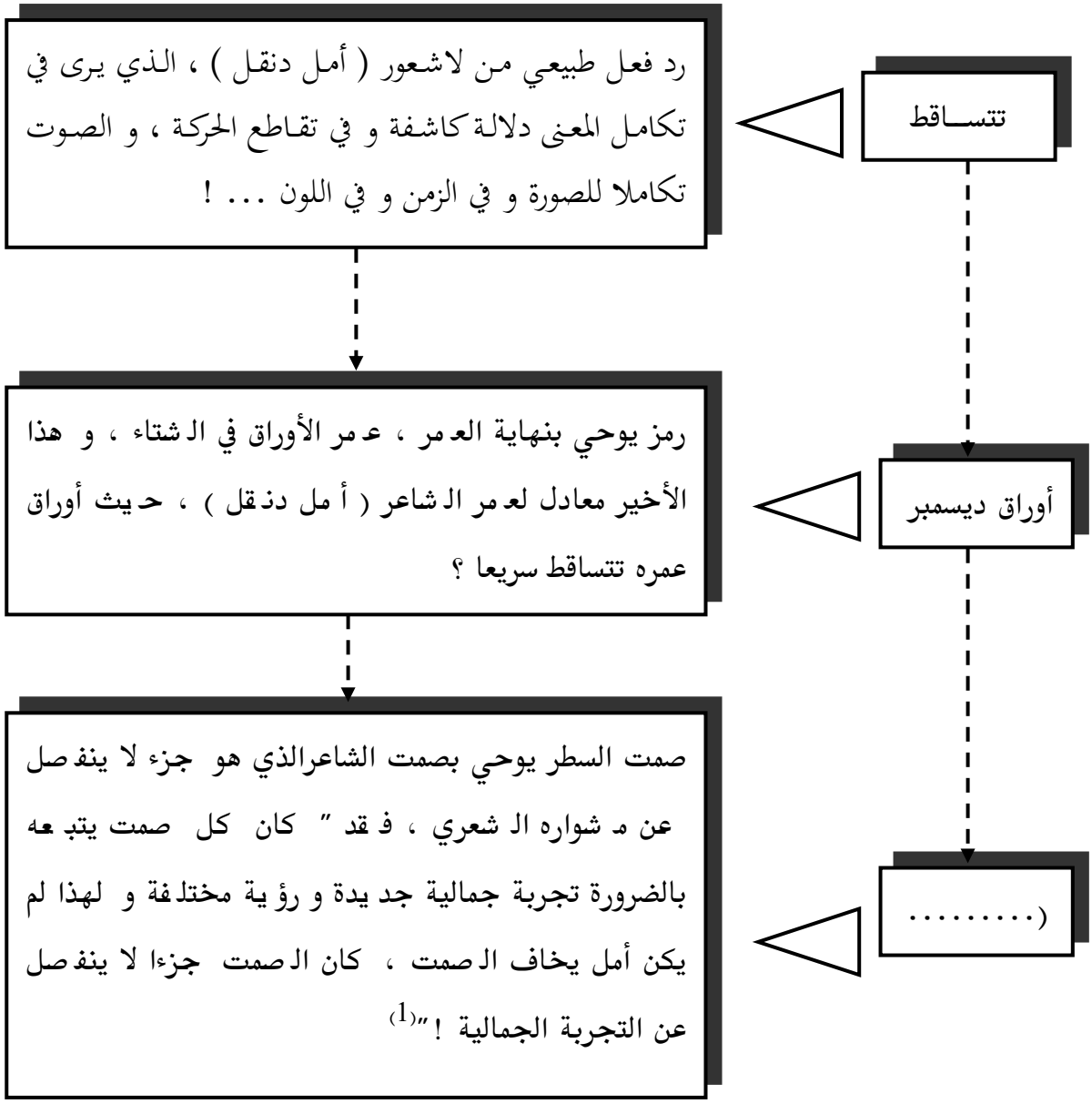
يبدأ النص ، بسطر معزول ، بسطر آخر من النقط ، هو بمثابة مفتاح القصيدة ، ليكتمل ملمح آخر مهم في هذه التجربة ، و هو ملمح الصمت ، ملمح يستوقف فكرنا ، و فاصل يوحي بالانقطاع ؛ " فالقصيدة الجديدة ، أصبحت تشكيلا نصيا جديدا ينقطع عن النظام العمودي الذي تسبق صورته العقلية ، الكتابة الشعرية ، فإنه يسمح للكثير من التقنيات "الطباعية" ، التي تخدم الاتجاهات التعبيرية ، و دلالات النص "[2] ، "كتوزع النص مطبوعا ، ترتيب المساحات البيضاء ( ....) ، علامات الترقيم أو غيابها ، استعمال التنويعات الطباعية "[3] ، فهذه التلاعبات و التقنيات ترمي إلى " هدم العبارة الكلاسيكية التي تعتبر كاملة جدا أو كما تسمى "جملة تامة" ، و لهذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالبا إلى الانفجار في مقاطع معزولة أو كلاميات موزعة "[4] . و فاصل النقاط هنا يترك للقارئ فرصته ، كي يشكل الصورة التي توحي بها ، الكلمات بعده ، فالفاصل بمثل جسرا عابرا لضفة أخرى تتضمن لحظات صمت ، و ارتقاب رهيبين و هذا و قد استشفَفْنا الفصول و المشاهد السابقة ، الساكنة، ( غرف العمليات ، بياض المعاطف ، اللبن ، الكفن ، ... ، السرير ، الزهور الذابلة ، الميادين ، البحر ، البساتين ، القلبين المتحدين .. ) مشاهد وجودية تحمل في طياتها حزنا كبيرا و استلابا بائسا ، يتعاقب فيها جدل الحياة و الموت المحتم ! .

---

(2) أحمد بزون ، قصيدة النثر العربية ( الإطار النظري ) ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996 ، ص 183 .

(3) شربل داغر ، الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص 14 .

(4) كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 152 .




*** مخطط بياني يستشف التجربة الجمالية للصمت .**

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 96 .

مساحة الصمت و عزل السطر الأول عن النص،يوحي إلى أن الشاعر يتوجه الآن..بخطاب[*]إلى زوجته ( عبلة الرويني ) ، كما اعتاد دائما " عندما يكون غير قادر على الإفصاح عن مشاعره بشكل صريح"[1]، و ربما كان يود أن يقول هذا الخطاب و لم لا يكون هذا الخطاب موجها إلى زوجته .. إلى الحياة .. إلى الموت ! :

بسم الله الرحمن الرحيم

لا علم لي من حيث أبدأ .. و لكنني بدأت من أين انتهت الحياة ، هكذا كان قدرا لقاؤنا ، و هكذا تكونت على الأقل بالنسبة لي حدائق و فراديس آمنة .. فيها شعرت بهفهفة أسراب الحسون ، و لمست فيها معنى علاقة الندى بخدود الورد .. و فقهت دلائل نسائم النسرين ... كان للكلمة بيننا ألف معنى ، كمن يعيش عمرين في لحظة واحدة ، تتحرك بداخله ، رغبة جامحة و عاصفة جياشة .. تدفعه كإعصار ليتشبث بالحياة أكثر ... و كنتِ الحياة ساعتها .. حياة غدت تُصنَع فيها الأبعاد و الأزمنة .. حياة لا يمكن أن يوجد لها معنى آخر غير معناها ، الذي تواجدت لأجله ، و لا يمكنها أن تمضي في مضمار غير مسارها و بها و إليها تمحورت كل أحلامنا في بادئ الأمر ( و مازلت أقول : على الأقل بالنسبة لي ! ) .. أردتِ أن نلتقي ذات مرة و التقينا .. و ها هنا نقف نحن اليوم ، و لكن .. هل وقفنا حقا أين يحب أن نقف ؟!.

لست أدري .. فقط أعلم أننا امتزجنا حتى النخاع ذات يوم و تأملنا المساحة التي كانت تجمعنا .. و انسبنا عبر خيالاتنا و سحنا حيث شئنا .. ربما الفرق الوحيد هذه المرة في لقائنا من خلال حقلنا الأبيض هذا .. تحتوينا فيه رغما عنا أَقِبَّة صمت متألمة .. كلانا يفكر بطريقة مختلفة ، بعيدة عن الآخر .. كل الذي يجمعنا بعض من الذاكرة .. ربما صورة غير واضحة، فيها تشابه كبير و اختلاف أكبر .. بها أطلال حاضر و عبير ذاكرة ، قريبة بعيدة ، هكذا أردتِ و كان عليّ أن ألبي رغبتك مهما كان الثمن ، السرطان ، المرض ، الموت ، من و ضع نقطة فاصلة بين كلمتين رقيقتين شاعريتين حالمتين !

لست أدري لماذا ؟! ... فقط أنا ساعدته على قراره و تجاهلت نفسي لأن ذلك يرضيه .. لأن هذا ما طلب .. و لأنه هو !! فلا تلوميني لأن كتبت إليكِ ، كان يجب أن أفعل و سأبقى أكتب رسائل مجهولة .. لأنها لن تصل إليكِ .

**أمل دنقل**[**]

---

[*] نحيل القارئ إلى الخطابات التي كان يكتبها الشاعر لزوجته إلى كتاب عبلة الرويني ، الجنوبي ص 27 ، 28 ، 29 ، 30 ، 31 .

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 30 .

[**] هذا الخطاب لا وجود له ، فهو من تخيلي كمتلقي مشارك في القراءة الشعرية للنصوص .

إن الأحاسيس و الانفعالات في لا شعور الشاعر ، تكاملها ، يكون على حافة ، الملامح البصرية التي تكونها الظلال و الأضواء و على طبيعة اللون نفسه ، يتخذ الشاعر و يتعامل بحسية شديدة جدا مع كل الحركات التي سبقت المعنى المجرد ، أو التي حثت عليه ، فبطبيعتها طاقة استهلاكية ، لحصول الشيء أو الوصول إليه و هذا ما يجمع المعنى لتجسيد المعنى للمسافة بين الغصن و الأرض ، و هي ما يمكن أن نسميه المسافة الزمنية و الاغتراب كشعور ، لا بد أن تكون طريقة ، تحقق البعد الإنساني داخل إطار المسافة ، التي سبقت إعلان القرار ، و توجيه النص ، و عصر الرمز و كسر ظهر السطر الشعري أو الكلمة ، و تحميل المعنى ، معنى آخر ، و هو ما نسميه القدرة الإيحائية التي تستنبط من معنى الرمزية و لكن لا تشرحها ، ( فالأقاصيص ) صورة استهلاكية ، يستهلكها الذات

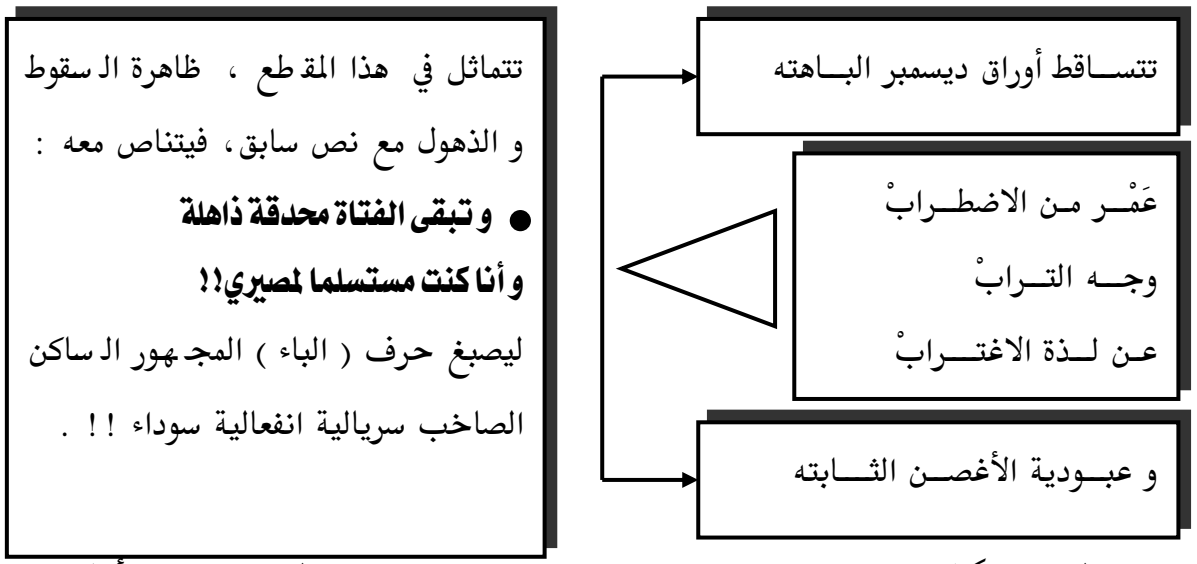
لإرضاء الروح ، إن هذه الصورة ، تكرر دلالة سابقة في تناص ، على المستوى الذاتي ، إذ ينسبح هذا النص على خلفية النص الغائب للشاعر ( أمل ) ، ( الموت في لوحات )[*]، تزيد من حدة الإيقاع النفسي و الصياغة الشعرية و الوعي المتحذلق الاقتناصي ، الباحث عن تواشجات صادمة ، لتخلع عن موت الذات ' إهاب الفجيعة ، المتشظية ، لتسربلها في جماليات من أبعاد الصياغة الفنية و الفكرية ، و البصرية ، أعاد اللغة إلى دورها الإيصالي في معطياتها الجمالية المتميزة ، الفتانة المغوية ، فيما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء.

● مَصفوفَةٌ حَقَائبي على رفُوف الذاكره
و السفر الطويلْ ..
يبدأ دونَ أن تسيرَ القاطرَه !
رسائِلي للشمس ..
تعودُ دون أن تمسّْ !
رسائلي للأرض ..
تُردُّ دون أنْ تُفَضّْ!
يميلُ ظلي في الغروب دونَ أن أميلْ !

[*] قصيدة ( الموت في لوحات ) ، للشاعر أمل دنقل ، من ديوان ( البكاء بين يدي زرقاء اليمامة .

و هَا أنَا في مقعدي القانطْ ..
و ريقَةً .. و ريقةً .. يسقط عمري من نتيجة الحائط
و الورقُ الساقط
يطفو على بحيرة الذكرى ، فتلتوي دوائرا
و تختِفي .. دائرةً .. فدائرةً !(1)

و يتعمق البعد اللعبوي المأساوي لنصنا في بداية واختتام المشهد الأول بعبارتي ، ( الباهته)، ( الثابتة ) ، فالعبارتان في مفارقة تصويرية خافقة ، تسعيان إلى الإيهام أو الإيحاء ، لتناول شخصية هذا الشاعر " و محاولة العثور على مدخل حقيقي لشخصيته ، تأخذ شكل الصعوبة، حين نصطدم فيه بعالم متناقض تماما ، يعكس ثنائية حادة ، كل من طرفيها يدمر الآخر و يشتت الكثير من أشكالها .. إنه الشيء و نقيضه في لحظة نفسية واحدة ، يصعب الإمساك بها و العثور عليه فيها "(2) .




و يجهر الشاعر بكل شجاعة و صلابة حقيقية ، حقيقة موته ، و هو الذي ، صرخ بأعلى صوته ، ثابتا ، صامدًا عند كل أزمة و انكسار ، مضمنا في ذلك و في جدلية طاغية ، الاستسلام لمصيره ، و قد انضوى في تلافيف صورة جنحت ، إلى تركيب لغوي ذكي ، رامز ، رغم شفافيته ، فقد حول الشاعر ألفاظه ، ( الباهته ، الاضطراب ، التراب ، ، الاغتراب،

(1) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 149 .
(2) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 09 .

الثابتة ) ، إلى أنغام منسجمة ، متجانسة ، منتظمة ، لتلقى القارئ عبر نغمة فكرية ، موسيقية ، قد يتصورها في دلالتها المتناقضة ، و ذلك قصد إثارته ، و تركه يغوص ، داخل كل الأفكار .. هكذا يمكن أن يصبح الجسد ، الفضاء الجديد لتجسيد روح الاستسلام مصحوبة بالقنوط و قد لقيت ( جسد أمل ) ، هما و أسى و صادف ما طوى فؤاده على الحزن و الشجن و إن في قوله ، " حين تريني عاجزا ، تمني لي الموت .. فهو رحمتي الوحيدة " [1] لإبلاغية دالة على إعلان أمل الموت ، لكنه كطبيعته ، ما زال حتى النفس الأخير يحلم بالمقاومة . و تأتي الجملة ، ( هذا الذي بين أن تترك الورقة الغصن ، حتى تلامس أطرافها حافة الأرض) ، بين قوسين ، حاملة الإيحاء بالقلق و القصر أيضا ، فيمتد التناقض الذي يعمق ، دلالة اشمل هي الاضطراب ، و التقريع و الاغتراب و الأنين و العقم التي تحمله العيون العميقة في أول نص تناولناه ( ضد من ؟ ) ، و هذه الصورة التي تزيد من هوة التناقض و المفارقة ، بين الإحساس بقصر العمر و طول القلق في عالم غيبوبي ، غيبي ، قصي ، عصي، حرون حتى على أخذ الدواء ، و يجسد الشاعر ذلك أي تجسيد في المشهد الثاني من النص:

● أَخذُوا أَصدقائي للسجن ،
لكنهم في ليالي الحنينْ
يقبلون ، لنشرب كأسين ..
في البار ذي الردهة الخالية
فإذَا دقتِ الساعَةُ الثانيه
صَفق الخدمُ المتعَبُون
فاختفى أصدقائي و هم يضحكون
– نلتقي ثانية
– نلتقي الليلة التالية ...
.. .. .. .. .. .. .. .. ..
بَعْدهَا خَرجُوا : انقطعَ الخَيطُ مَا بَينَنَا

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 146 .

وَ استَطَالَ السكُون
كَان ما بينهم : ذكريَات .. و خُبزٌ مرير
و مَسْحة حزن
قُلتُ : ها أصبَحُوا وَرَقًا ثابتًا في شجيرة سجن
فمتى يفلتونَ
من الزمن المتوقف في ردهاتِ الجنونْ ؟ [1]

تبقى الروح الفراغ المطلق ، الذي يبحث عن إشباع منطقي و عقلي يجمع بين أطراف عامل السخرية و الجد و الانكسار و النشوة و الضياع و الهزيمة و التمرد و الاندثار و الظهور و الغرق و النجدة و السماحة و الغضب و الطلاقة ، و الانطواء .. مجموعة هائلة من حواس تشكل فوضى مدروسة تعمم المعطيات ، ربما كونية ، يشكلها الشاعر الذي يعيش دائما على أمل النهاية ، و هو في حافة البداية من النهاية ؛ و هو يحاول أن يخفي ذلك ( الآخر ) ، الذي يطارده و الذي يريد أن يشكله حسب ظروف وجودية غير مألوفة ، أو معروفة ، أو سبق له أن خاض فيها تجربة ، تكون مثابة الدليل الذي يقوده فكريا إلى الإفصاح عن أشكالها و ألوانها و مسافاتها و أبعادها ، و نسبة الصواب فيها ، حيث تصبح هذه الفوهة ، بَالُوعة، شديدة الرهبة ، في خيال الشاعر ، الذي يصور الغائب بالحاضر :

● هَاهُوَ الرُخُّ ذو المخلبين يَحُوم ..
ليحمل جثة ديسمبر الساخنة
هاهو الرخ يهبط ..
و السحب تلقى على الشمس طَرْحتها الداكنه
قالت الراهباتُ :
( سلامٌ على الأرضِ !)
يا أيها الرخ : كم جثةً حَمَلَتْهَا مخالبك الأبدية خلف الجبلْ ؟؟
ما الذي نحن نعطيكَ – يا أيها الرخ – منذ الأزلْ ؟

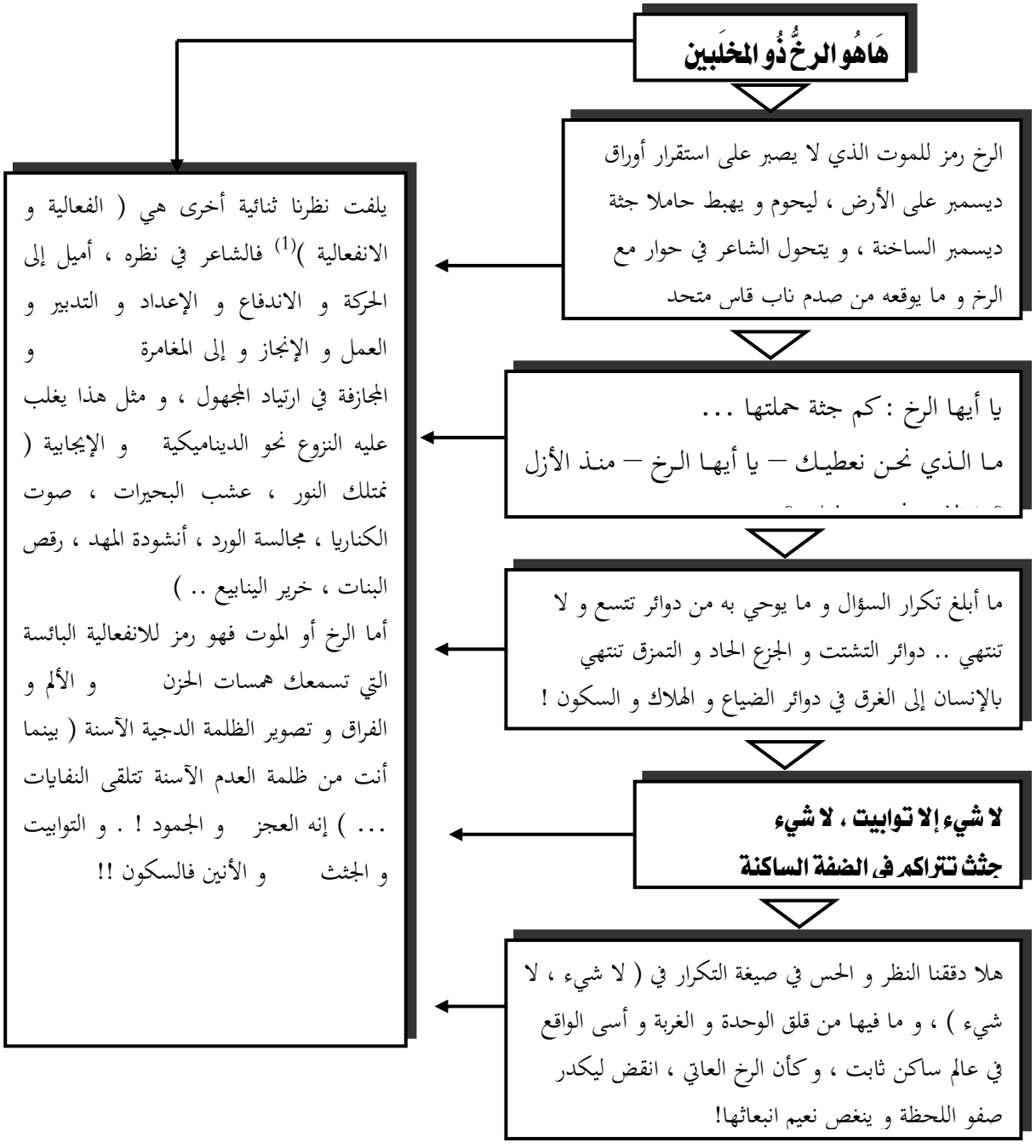
[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 379 ، 380 .

ما الذي نحنُ نعطيكَ ؟
لا شيء إلا توابيت ، لا شيء ،
إلا المبادلة الخائبة
جثثٌ تتراكم في الضفة الساكنة
بينَما نحن – نمتلك النور –
عشب البحيرات – صَوت الكناريا –
مُجَالسة الورد – أنشودة المهد – رقصَ
البَناتِ الصغيرات في العُرس – تمتمة
القط في الصلوات – خرير الينابيع –
هَذَا التساؤل عن لون عينين عاشقتين ،
كَنافِذتين على البحر – طعم القبل ؛
بينما أنت من ظلمة العدم الآسنه ،
تتلقى النفايات تلو النفايات دون كلل ،
عَاجزًا عَن ملامَسَةِ الفَرح العذبِ ،
عَلَى أن تبلَّ جناحك في مطر القلب
أَنْ تتطهر بالرقة الفاتنة !![1]

يعلن ( أمل ) عن شيء من الانهزامية ، كصيغة طبيعية تكاملية داخل ، دائرة الإنسانية بشكل عام ، و ذلك يمثل في آن واحد عدم قبول في روح الشاعر نفسه ، هو صراع من نوع غير مألوف بالنسبة للذاتية الخاصة المجردة ، من كل التوابع العامة ، تبقى خيوط الرفض و عدم التقبل و القابلية عند الشاعر ، مكبوتة ، رغم كل المحاولات التي علت وطغت على سقف الصورة الروحية ، و النفسية ، التي فجرت المصطلح الشخصي في ذاتية الأسلوب الذي يشكل المفهوم المتعلق بشخص الشاعر نفسه ، الازدواجية الفلسفية التي قامت لا شعوريا بتحطيم ذلك الشاعر السابق ، الذي كان يتراءى في الرؤيا البسيطة ، أنه يشكل الوجدان الجامع بين

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ، 380 ، 381 .

الروحية و المادية ، التي توضع داخل إطار زجاجي شفاف ، يحتم هذه الشفافية ، في نهايته ، المنعطف التكاملي ، على كاتب النص نفسه ، أن يصبح مسؤولا على تلميع هذه الشفافية ! .




**مخطط يكشف تصاعد حدة التوتر**

**عند الشاعر من دائرة الموت .**

[1] أنظر : قسطنطين زريق ، نحن و المستقبل ،دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1977 ، ص 19 .

ويستعين ( أمل ) بالأسطورة ( الرخ ) ، لخدمة إحساسه بالفقد الكبير ، حيث صورة الموت الضخمة البليغة في تبيان الألم الكاوي الذي يثير حرارة النفس المعذبة و يلهب الأعصاب فيفجر دموع العين حزنا و صبابة ، و في استخدامه للأسطورة " دلالة على شعور عميق بالتاريخ و رؤيا توحد بين الأزمنة و الأمكنة و الماضي و الحاضر ، و تفاعل مع الطبيعة التي هو جزء منها "[1] ، و لم تعد الأسطورة هنا مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع أو مجرد نسق صوتي أو شكل مرقوم ، بل إن فيها من القوة و الحياة و المعنى ، ما يجعلها قادرة على أن تتجسم و تنفذ تأثيرها الفعال في الأشياء "[2] ، كما أن فيها لغة خفية تمكن الفنان من " معالجة الوقائع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية "[3] ، و تجد العملية الباطنة اكتمالها، " و تساعد الفنان في إيجاد حلول للتوتر الذي يعانيه "[4] . و قد جسد الشاعر لوعته وحرقة قلبه و اكتواء وجدانه في أسطورة ( رع ) في نص ( السرير ) ، و هي كلها عناصر شديدة الإبلاغ عما يشعر به و يريد إبانته . حتى يعميه بؤس الواقع المتعرج في مشهد رابع أخير أكثر تصدعا و جزعا :

● قلتُ للورق المتساقطِ من ذكريات الشَجرْ
إنني أتركُ الآنَ – مثلك – بيتي القديمْ
حيث تلقى بيَ الريحُ أرسو –
و ليسَ معي غيرُ :
حُزْني المقيمْ
و جواز السَّفَرْ! . [5].

ينهى الشاعر الآن فواصل الشك باليقين ، حيث يلقي آخر معطياته التي تقوم بتكسير المرآة التي تعكس فضاء الرؤيا ، التي قضى بها طورا ، يحاول جذب الأشياء إلى بعضها و التفاهم معها و التأمل الذي كان الثوب الوحيد الذي استقى منه إحساس التجربة و عمقها و مقاديرها

---

(1) أحمد إسماعيل النعيمي ، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ، سينا للنشر ، القاهرة 1995 ، ص 213 .

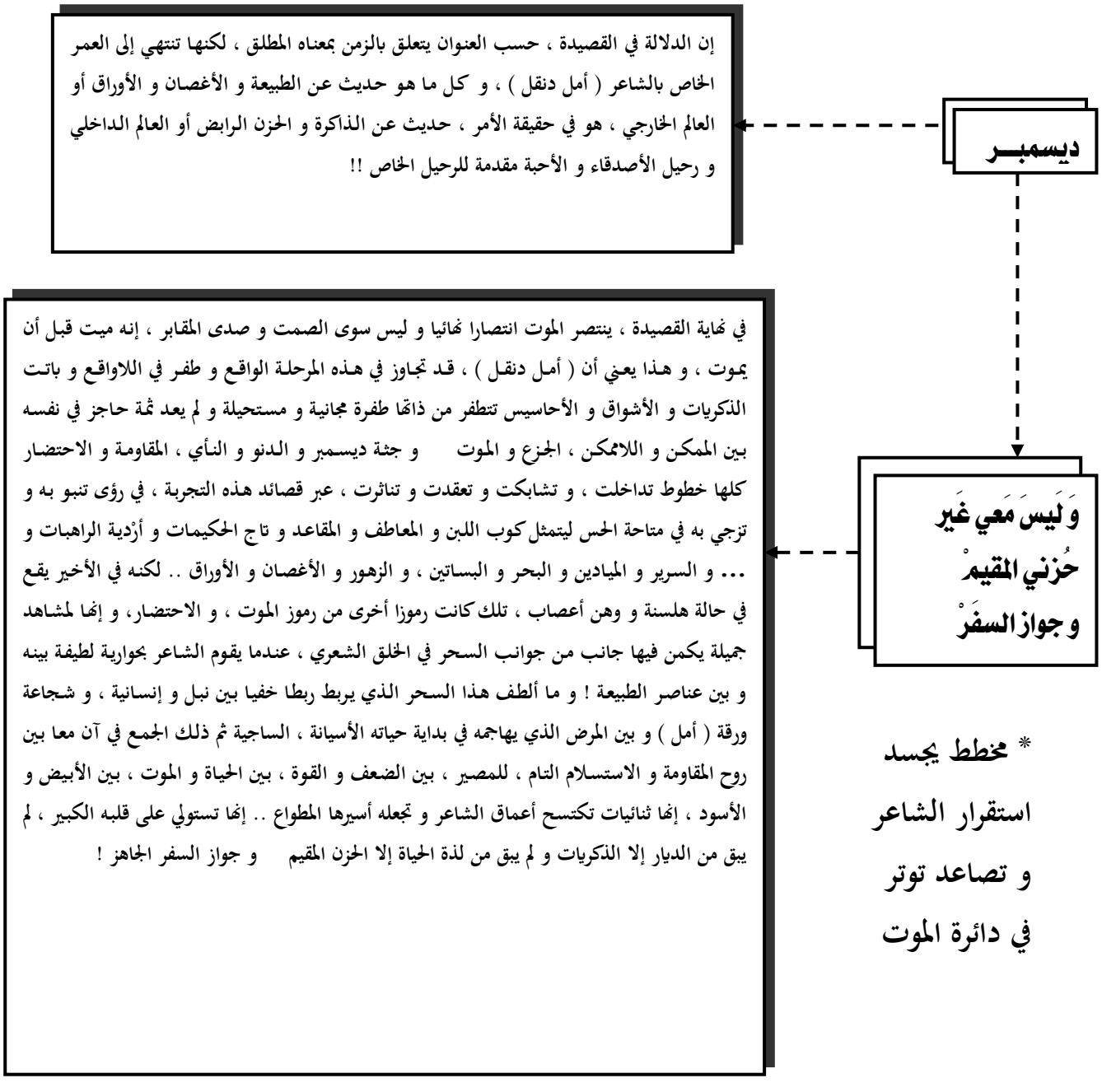
(2) عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1983 ، ص 75 .

(3) ديلبريس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجمة : عناد غزوان و جعفر خليلي، دار الحرية ، بغداد ، العراق ، 1981 ، ص 268 .

(4) ساري كوفمان ، طفولة الفن، ترجمة: وجيه سعد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1989 ، ص 80 .

(5) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 381 ، 382 .

و أحاسيسها و التي فرضت نفسها ، فرضا و قدرت إطارها تقديرا واعيا يكون خلفية للأطوار التي مر عليها ، في تكوين المفاهيم التي بدورها تعكس المقادير ، التي هي تركيبة القصيدة ، أو الفكرة و تلخيصا للشعور :



الشاعر ( أمل دنقل ) ، كالظامئ يتتبع السراب في هاجرة الصحراء ، أملا بالماء، و الحياة ؛ و لا ماء ! إنما هي مناهل الموت و كؤوس المنايا و حياض الردى و العدم ، إنه حلم الشاعر ، حلم القلة القليلة ، من البشر ، الذين لا تغريهم و لا تقنعهم كل هبات الواقع، إن نفوسهم تطمح إلى ما هو أعمق و أعظم .. إلى شيء يكسب الحياة معناها الأسمى ، و الأجل ، هناك على الطرف الأقصى من العالم حيث ينابيع الخلق و النور المقدس الأبدي ، و الذي بعناقه يكتسي الفاني خلودا و العدم وجودا ، هناك في الأباعد ، حيث يعانق الموت ، الحياة، و يصيح الشاعر ، "بدر شاكر السياب" في قصيدته ( مدينة السندباد ) :

● فآه يا مَطرْ!
نودُّ لو ننام من جديد ،
نَودُّ لو نموت من جديد ،
فنومُنَا براعِمُ انتباه
و مَوتنَا يُخَبِّئُ الحياه ؛
نود لو أعادنا الإله
إلى ضمير غيبُه الملَبّد العميق ؛
نود لو سعى بنا الطريق
إلى الوراءِ ، حيث بدؤُه البعيد[1]

و الآن إلى قصيدة ( الطيور ) لأمل دنقل :

(1)

● الطيورُ مشردةٌ في السمواتِ ،
ليس لها أن تحط على الأرض ،
ليسَ لَها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرياح !

ربما تتنزل ...

[1] بدر شاكر السياب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، مجلد 01 ، 1971 ، ص 464 .

كيْ تسْتَرِيحَ دقائق ..
فَوقَ النخيل – النجيلِ[*] – التماثيل –
أعمدة الكهرباء –
حواف الشبابيك و المشربيات
و الأسطح الخرسانية
( اهدأ ، ليلتقط القلبُ تنهيدةً ،
و الفم العذب تغريدةً ،
و القط الرزق .. )
سُرْعَان ما تتفَزَّع ..
مِن نقلة الرِّجْلِ ،
مِن نبلة الطفلِ ،
مِن ميلةِ الظل عبر الحوائط ،
مِن حصوات الصياح !
الطيورُ معلقةٌ في السمواتِ
مَا بين أنسجة العنكبوت الفضائي : للريح
مَرشوقة في امتداد السهام المضيئة
للشمسِ ،
( رَفْرفْ ..
فَليس أمامكَ –
و البشر المستبيحونَ و المستبَاحُونَ : صَاحُونَ –
ليس أمامك غير الفرارْ ..
الفرارُ الذي يتجَدد .. كل صَبَاح ! )

(2)

[*] النجيل : هو نبات تتفرع جذوره بكثرة و تفترش على الأرض ، و تذهب ذهابا بعيدا ، بحيث يصعب استئصالها و كلما حُشت أخلفت من جديد و هي خطر على المزروعات.

وَ الطيورُ التي أقعدتها مخالطة الناس ،
مَرت طمأنينة العيش فوق مناسرها ..
فَانتخَت ،
و بأعينها .. فارتخَتْ ،
و ارتضَتْ أنْ تقاقئ حولَ الطعام المتاحْ
مَا الذي يتبقى لَهَا .. غيرُ سكينةِ الذبحِ ،
غير انتظار النهاية
إنَّ اليَدَ الآدميةَ .. و اهبة القمح
تعرفُ كيفَ تسن السلاح !

(3)

الطيورُ .. الطيورْ
تحتوي الأرضُ جثمانها .. في السقوط الأخير !
و الطيور التي لا تطيرْ ..
طوت الريش ، و استسْلَمت
هل تُرى عَلِمتْ ،
أنَّ عمر الجناح قصيرٌ .. قصيرْ ؟!
الجنَاح حياة
و الجناحُ رَدَى
و الجناح نجاة
و الجناحُ .. سُدَى ![1]

الشعر هنا يصبح ساحة تفنى فيها عناصر و تتخلق عناصر غيرها و تتحد فعالية العناصر المتولدة ، بمقدار ما تقتنص من رؤى و مقدار ما تحتوي ، من إمكانات الكشف و طاقات

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 383 ، 384 ، 385 ، 386 .

التغيير ، بهذا التصور يكون الشعر " ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات و الحركة "[1] ، و قصيدة ( الطيور ) ، كانت بدورها رؤية رمزية ، تحوي إحساسا مفعما بالقلق ، محرورا يتلظى بنار و نشيد وئيد ، هادئ ، متباطئ ، يتجسد فيه لسان الشاعر الحكيم ، و أسلوبه ، بما فيهما من تعقل و رصانة و تؤدة و رغبة في الكشف و التعليل ، و الاستنتاج .. إنها قصيدة تقتصد الرمز و تتوسله ، فنجد ، الطيور الداجنة في ألفة الناس تعيش على أرض المدينة بالمنازل ، ونجد كذلك ، طيورا غير داجنة تحلق في السموات ، و كلا النوعين يفقد الحرية و الاطمئنان و الهناء و الأمان ، على أرض هذه المدينة ، " فالبرية مكتوب عليها التشرد و النفي فإذا حدثتها نفسها أن تستريح لحظة في مكان ما من هذه المدينة ، فستلاقي ما يفزعها ، و إذا استمرت في طيرانها ستتعرض لعنكبوت الريح و لا يبقى لها غير الاستمرار في طيرانها ، أمام البشر الظالمين و المظلومين ، غير الفرار المتجدد ، كل يوم "[2] . و الآن .. لنكن في الدرب إلى المشهد الأول من القصيدة :

تبدو الصورة الشعرية ، لمتأملها حافلة بالدلالات الرمزية المتلاحقة ، و عالما غامرا بفيض الإيحاء .. الطيور المفعمة برموز أفكار الشاعر ، التي لا تعرف الاستقرار و الأمان ، إنها تعيش حالة اغتراب ، و تفضل العيش الآن في الخفاء و عدم الخوض في أتون الحياة ( الخرسانية ) التي تصطرع فيها رغبة الخلود مع الموت ! :

---

[1] إعتدال عثمان ، إضاءة النص ، ص 172 .

[2] مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، ص 236 .

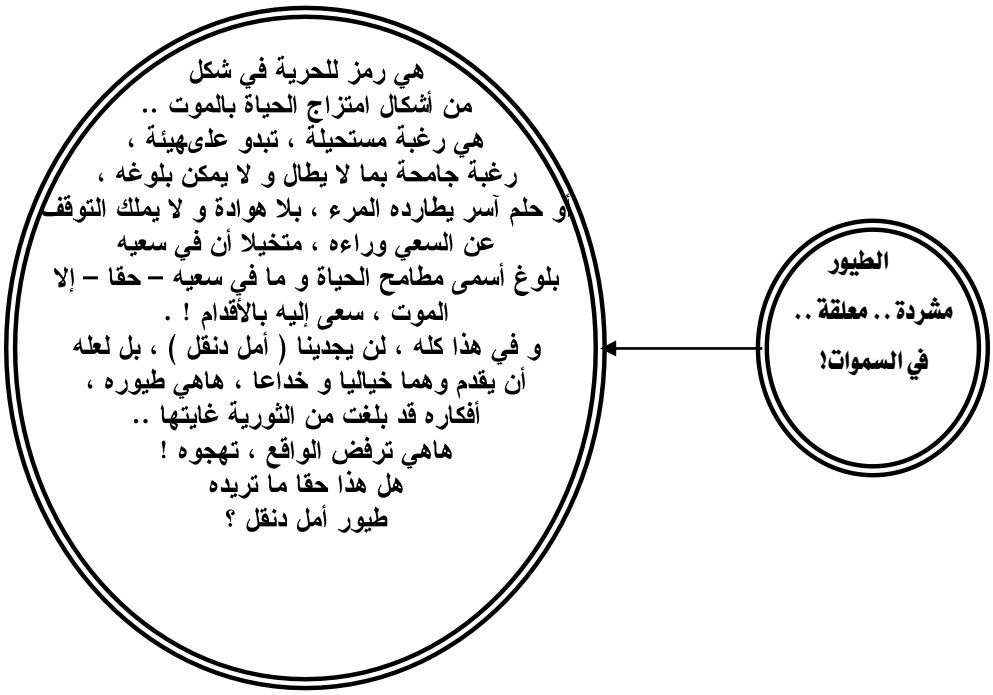
**الطيور مشردة في السموات !**
**الطيور معلقة في السموات !**

الشاعر ( أمل ) ، يجتزئ من نفسه ذاتا أخرى ، يتحدث بلسانها عن نفسه ، إنها الطيور المشردة ، المعلقة في السموات .. إنها ذات الشاعر ، الإنسان .. حامل النبوءة .. و لسوف نقرأ قدر الشاعر المخبأ ..!

هذه الصورة قد تتناص باحتدام المشاعر وحدة الألم و ضيق النفس،مع قصيدة الشاعر "نزار قباني"،( قارئة الفنجان )[*]، ففي هذه القصيدة يجتزئ الشاعر أيضا من نفسه ذاتا أخرى يتحدث بلسانها عن نفسه ، إنها ( العرافة ) ، قارئة الفنجان ، و لسوف تقرأ هذه المتنبئة الراقدة في أعماق نزار قباني ، خيوط القهوة التي جفت في قلب الفنجان المقلوب و الفنجان المقلوب كناية عن القدر المخبأ المنكفئ ، كما كانت الطيور قدر الشاعر و لكن المشرد ، المعلق .! إن خطوط القهوة هنا تشبه الوشم و تشبه الأطلال و الطلاسم ، كما تشبه أسراب الطيور في السماء تشكيلات خطية فنية ،تحكي ما خطه القدر و تغزل قدر الشعراء في خيوط وخطوط و تشكيلات متنوعة من الرسوم .. و بما أن الشاعر – إطلاقا – باحث عن أسرار الخلق المقدسة المحرمة على معارف البشر ، فإن قدره لاشك مرعب ، و من هنا تجيء البداية المرعبة للنص ( جَلسَت و الخوفُ بِعينَيْهَا ، تتأملُ فنجاني المقلوبْ .. ) و تجيء كذلك البداية و يجيء الانفاذ العميق (الطيورُ مشردة في السموات ، ليسَ لَها أن تحُط على الأرض! ) ، إنها – العرافة و الطيور – تتأمل قدر الشعراء الباحثين عن مرامهم في اللامكان في مجهول اللغة و مجهول العالم و ممالك الخيال ، مواطن الرغبة المستحيلة . وتكمن المفارقة المدهشة في اعتراف الشاعر بمعرفة مصيره المأساوي الذي ينتظر كل من يعلق برغبة مستحيلة و كأنها الطابو الأعظم و لكن بريق الرغبة القصوى يضن حتى بمنح الموت معنى و هكذا يمضي الشاعر نحو بريق السراب غير آبه و لا هياب ، يتجرع الكأس التي تجرعها غيره : ( و برغم جميع سوابقه و برغم جميع حرائقه ، الحب سيبقى يا ولدي أحلى الأقدار ) ، ( و ستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخان! ) / ( رفرف .. ليس أمامك غير الفرار .. الفرار الذي يتجدد .. كل صباح ) ( الطيور .. تحتوي الأرض جثمانها .. في السقوط الأخير ! ) .

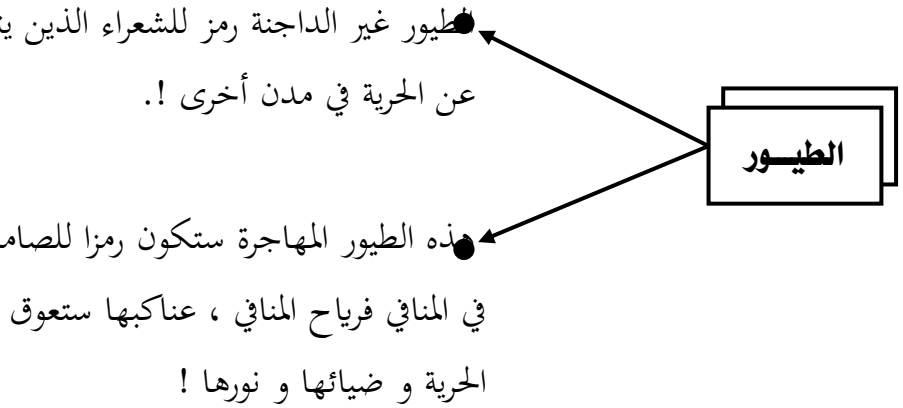
[*] انظر القصيدة كاملة في : نزار قباني ، ديوان أحلى قصائدي ، بيروت ، لبنان ،ط 16 ، 1992 ، ص 17 .

و لعل المد في ( الطيور ، السماوات ، تتقاذفها ، فلوات ، الرياح ، دقائق ، النخيل ، النجيل ، التماثيل ، الكهرباء ، الشبابيك ، المشربيات ، الخرسانية ، تنهيدة ، تغريدة ، الحوائط ، حصوات الصياح ، العنكبوت الفضائي ، السهام المضيئة ، المستبيحون المستباحون، صاحون ، الفرار ، صباح ! ) ، يوحي و يفجر من معاني صور الصراع النفسي للشاعر و صراخه و رفضه لخنق حرية التعبير ، هذه الحرية التي لا تبغي إلا الانطلاق و الامتداد في ظل سياسات غائبة ، خانقة و المتمثلة في " اعتقال السادات لـ 1500 مواطن مصري .. هي تعبير عن أحداث 06 سبتمبر 1981 "[1] ، فهذا الامتداد في النفس و الإيقاع، يترك إحساسا بالسير الطويل و التحليق في الأجواء ، في جهد مضن تتواءم و حالة الحزن التي تترد في أصداء فكر ( أمل ) من مشاعر ، هي مزيج من (الهدوء الساكن ) و( العنفوان المتألم) ، و في أصداء الشعر العربي المعاصر ، عامة ، فهذه الحركات ، تفسح مجالا واسعا لآهات و أصوات الشاعر بالانطلاق ، تجسيدا لحالة الانطلاق ، الاختناق العنيف عند ( أمل ) و في إحساسه بقيود المرض الذي يدب في جسده و روحه معا و يشمل حركته و جسمه فيطلق العنان لصوته بالحرية مع تأوهات الغيبوبة العاصفة ! .




[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 108 .

و يظهر لدينا، تراكم المشاهد في النص، هذا المشهد الذي يبدو في تعداد رموز المدينة، بتوال تسقط فيه أدوات الوصل – و هذا ما كان في قصيدة ( ضد من ) – ، هو تراكم لصورة تزاحم المدينة ، يؤدي دورا فنيا مهما ؛ "لأنه يرسم صورة لتلاحق التنقلات من مكان لآخر، فأينما حطت الطيور فزعتها المدينة برموزه "[1] ، إن المدينة رمز لتتبع الحرية السياسية، ينعاها الشاعر، هاته الحرية (ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!) ، أي نوع من الحرية، هذا الذي تتقاذفه الرياح و تشرده في السموات؟ . الحق أن الشاعر، قد قال كلمته و نبه — في هذه التجربة – و دق أجراس الخطر، و إنه لسطر تعجز اللغة عن أن تصور معناه على النحو الذي صوره الشاعر .




و يبقى الشاعر تجربة و صوتا مفتوحا فاغرا، في دهاليز و ردهات الوجود و غرف المرض، الروحي الذي استخلصه لنفسه و كان إطاره الذي يشمل كل معتقداته و تجاربه و أفكاره، و حواصل نزعاته، كان الشعور بالانهزامية أمام الإطار العام لفكر الوجود الذي عاشه الشاعر و تعايش معه كحقيقة ملموسة للمعاناة الإنسانية بمفهومها العام، و التي بدورها أصبحت مؤثرا هاما و نشطا في عقليته و تصوره حيث أن الفضاء، أي هذا القوس المفتوح في المشهد، عبارة عن ناتج و مستنتج؛ لقد لخص الشاعر جزء القصيدة ، في السطر العاشر بعد تراكم المشاهد ، الذي هو مدرك واعي لدورها ، لذا فإنه يلحقه بمونولوج (حوار داخلي)؛ (اهْدَأْ، ليلتقط القلب تنهيدةً، و الفمُ العذبُ تغريدة ، و القط الرزق ..)، و يظهر فن التجانس الموسيقي، الذي أغرم به الشاعر ، و وفق في استغلاله (تنهيدةً ، تغريدةً ) ، و يلفت انتباهنا في صور الشاعر ،

[1] مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، ص 237 .

الحسية البارزة ، في انتقاء جذورها و مفرداتها ، كما مر بنا من تفصيل للوقائع و الأحداث ، " فاستخدام الصور و تحديدها ، و تسمية الأشياء بأسمائها ، بدل الكناية عنها ، أغنى و أقرب ، إلى المحسوس ، و إثارة المشاعر و ألصق بحواس الإنسان المختلفة ، من أصوات و ألوان ، و أكثر إيحاءا بمعانيها "[1] . و قد تجمع حسن التقسيم و إبلاغية الجناس في قوله : ( من نقلة الرِّجلِ ، من نبلةِ الطفلِ ، مِن ميلةِ الظلَّ ) ، و الجناس هنا ليس مجرد حلية لفظية و حسب بل هو حلية فكرية تتطاول و تتعاظل و يشقها أحيانا توتر عال ، و لكأنما تبدو نصوص ( أمل ) منحوتة في سبكها ، حيث اقتصادية اللغة و صرامة إيقاعها ، يرين عليها شجو تأملي شفيف ، لا تكاد تفصح إلا عما هو قابل للمح دون تعرية له في ضوء كاشف ، كما يدل على ذلك قول الدكتور المفكر "محمود أمين العالم" : " أمل دنقل : نحات شاعر ، في إزميله قسوة و مرارة تفضي و تفضح و تشير و تثير برهافة مبدعة "[2] . إنها تكوينات جمالية تصويرية ، في نأي جاهد عن المألوفية و سهولة التقبل ، و عن الارتباط بنموذج جمالي و دلالي متشكل قائم في النصوص الشعرية الأخرى ، و تبقى رموز ( أمل ) تتجانس و تتوحد و تتشكل في مفعولها :

**الطيور مشردة في السموات**
**ليس لها أن تحط على الأرض**
.....
**الطيور معلقة في السموات**
.....

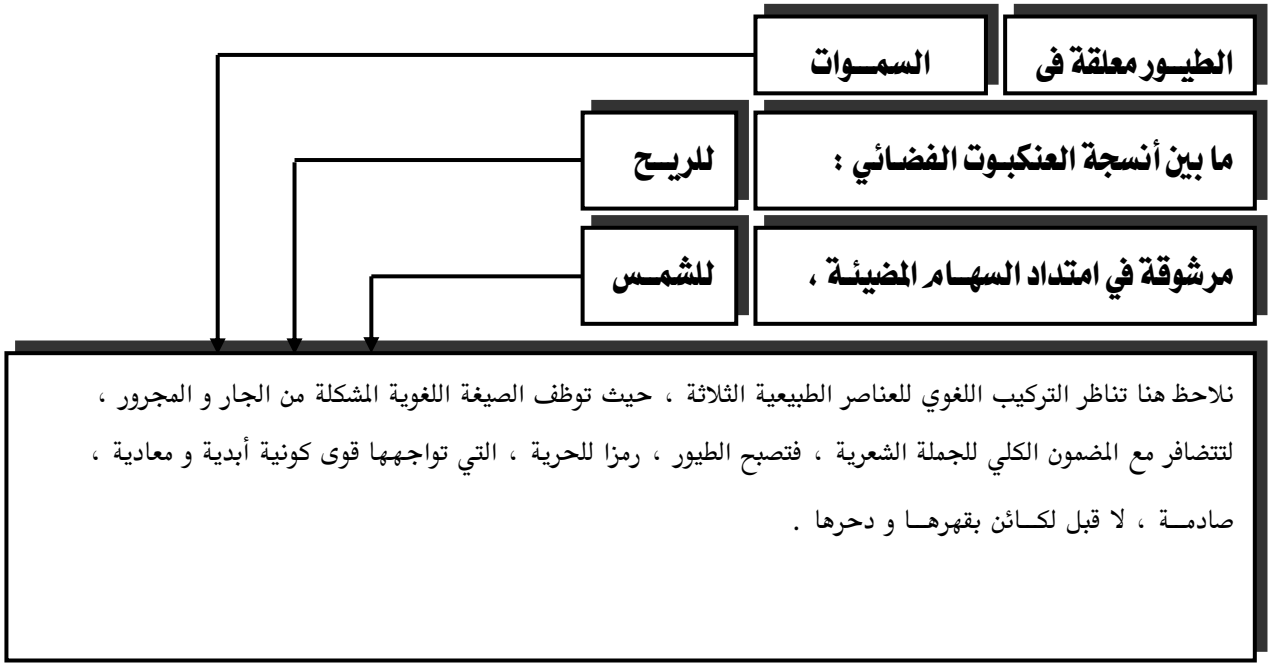
يمكن إجمال المشهد الأول كله في سطر و احد : ( اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة ، و الفم العذب تغريدةً ... ) ،حتى يصبح الشاعر صفحة منكسرة من تاريخ المدن التي انهزمت بدورها .. هي إذن أحزان الشاعر الأخيرة الوقعية ، سطر يأسى فيه من جدوى الكلمة الشعرية في هذا العصر الغارق في دوي الطبول و جعجعة الطواحين الخاوية !!.
فليسترح القلب .. في غفوته الأخيرة !.

---

[1] علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ( اتجاهات الرؤيا ، و جماليات النسيج ) ، وزارة الإعلام ، بغداد ، العراق، 1975 ، ص 474 .

[2] عمر أزراج ، أحاديث في الفكر و الأدب ، دار البعث ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 ، 1984 ، ص 43 .

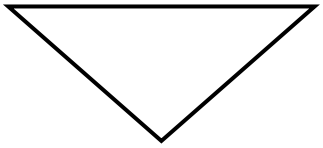
الشاعر ( أمل دنقل ) ، يتفاعل مع عناصر الكون و الطبيعة و يتوحد معها ، بعد أن يختارها برية غير داجنة كالطيور المشردة المعلقة بين السماء و الأرض ، " و إذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات و الحركة في هذا المقطع وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائي ينتج عنه مركب جديد و إنما هي علاقة ثلاثية ، يشكل فيها الثبات محوري التوازي ، في حين ينحصر المتغير الوحيد ، وهو عنصر الحركة بين المحورين الثابتين "[1] ، الشاعر الطائر يمثل عنصر الحركة بين المحورين المتوازيين الثابتين هما السماء و الأرض ، و داخل هذا الإطار السكوني ، يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون ، عن طريق علاقات التشابه و التضاد و التقاطع، يتولد صراع يتحكم فيه و يغلب عليه قطبا السكون ، لاكتشاف رؤية متعددة الأصوات ، نستعين ، بالمخططات التوضيحية التالية :




و إذا عدنا إلى هذه العناصر الثلاثة و عنصر ( الطيور ) ، فإننا نجد البنية ، التشكيلية في المش هد ، تتكون من فضائين متمايزين ، على النحو الذي يوضحه لنا هذا الجدول البياني :

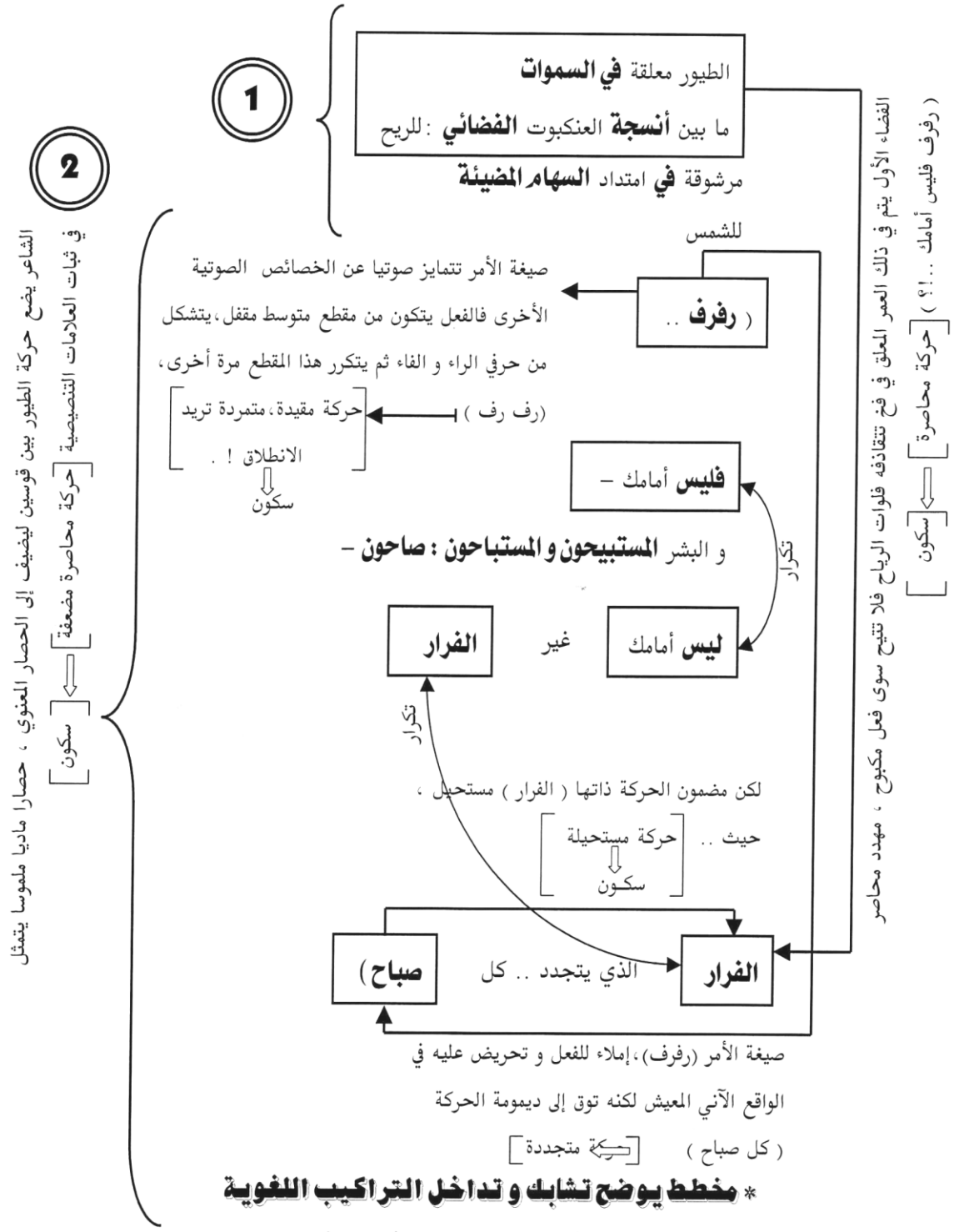
[1] إعتدال عثمان ، إضاءة النص ، ص 176 .

[1] محمد علي الكردي، نظرية المعرفة و السلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، 1992 ، ص 432 .



و ثمة احتمال قوي لأن يكون لهذا الانصباب للعناصر الطبيعية بعد خفي يرتبط بتقلص مجال فاعلية ( الأنا ) ، في العالم الذي يعيش فيه الشاعر الآن ، و سقوط الأوهام ، الكبيرة المتعلقة بالدور النبوئي ، التغييري ، الثوري ، للشاعر و الشعر ، و ازدحام الفضاء بمحافل القمع السياسي ، و الاجتماعي و الأخلاقي و الديني ، في آن ، و قد تكون دلالة ذلك كله ، مزدوجة ضدية ، ينقض وجه لها وجها آخر ، إذ يمكن أن تكون من جهة تجسيدا للإحساس بالعجز و اليأس في مجال الفاعلية في العالم الخارجي الحقيقي ، بصورة تدفع الفنان الشاعر ، إلى الانكباب الإفتضاضي الشارخ بعنف لشخصيته التي كانت " تملأ الأماكن ضجيجا و صخبا و سخرية و ضحكا و مزاحا .. و هو الاستعراضي الذي يتيه بنفسه في كبرياء ، لافت للأنظار .. شديد التعالي ، سليط اللسان .. شديد الصلابة ، لا يخشى شيئا و لا يعرف الخوف أبدا "[1] ، كما يمكن أن يكون التجسيد الاحتضاري لروح التمرد ، و المقاومة ، في سكرات موتها الأخيرة ، و في وقت تطغى فيه السلطة و الأصولية الدينية ، بما تفرضه من قيود و كلاكل بشكل خاص على الفكر ، و بهذا المعنى تكون التجربة الجمالية للشاعر ، تحديا و رفضا آخر ، مباشرا للفكر السلطوي و الديني المتزمت ! .

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 09 .

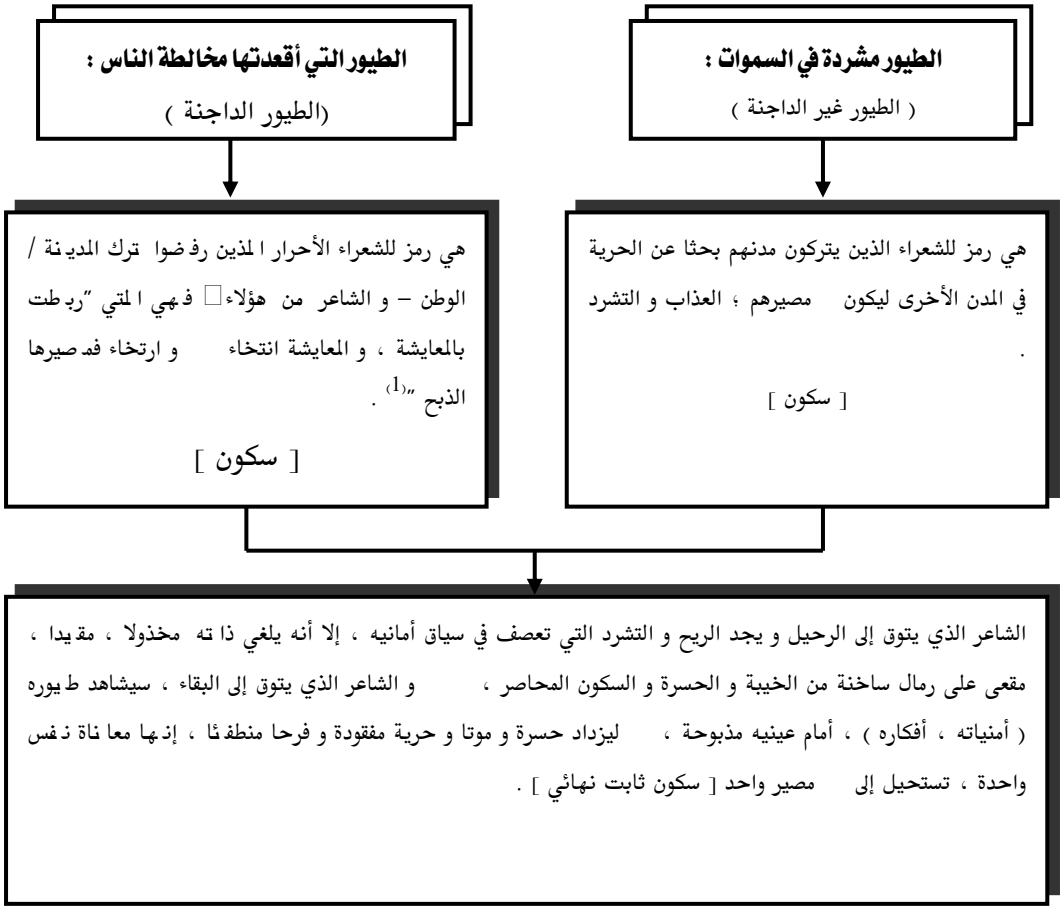



*** مخطط يوضح تشابك و تداخل التراكيب اللغوية و الصوتية في بناء محكم ليخدم مختلف الأصوات الدلالية ..!**

**1**: التشابه و التضاد بين التراكيب اللغوية و الصوتية حيث تكرار الجرس الصوتي الموسيقي و الإيقاعي للحروف المتكررة ، المتناظرة في هذا المقطع ، يعضد الربط بين الفضائين فنلاحظ : تكرار حرف ( السين ) ثلاث مرات في ( السموات ، الأنسجة ، السهام ) ، و حرف ( الفاء ) ثلاث مرات في (في ، الفضائي ، في ) و حرف ( الضاد ) مرتين في ( الفضائي ، المضيئة ) ، هذا يجسد التمازج بين العناصر المتشابكة في الفضائين ، كما يلفت انتباهنا ، التضاد بين التركيب اللغوي للجملة الاسمية ،( الطيور المعلقة ) و الجملة الفعلية ، ( رفرف .. فليس أمامك ) ، و حرف ( الضاد ) المكرر في ( الفضائي / المضيئة ) ، بهيئته و وقعه الذي يملأ الحلق و خروج اللسان بهما بعد جهد ، و ما يوحيه ذلك بما في الطيور من عناء التحليق و مكابدة الرياح و قوتها الضاربة و مجاهدة أشعة الشمس .. ألا يثيرنا إذن ، تضافر علاقات التشابه و التقاطع و التضاد في ثنائية أساسية ( الحركة و السكون ) ،مع تراكب التصورات و المفاهيم و تشابك و تمازج العناصر الطبيعية مع اللغة و الصوت والإيقاع الموسيقي ، قد أدت مجتمعة إلى تكثيف الرؤى الشعرية و دلالاتها المجسدة و المفضية إلى سيطرة إمكانات ( السكون ) على إمكانات ( الحركة ) المكبوحة ، المقيدة ، المحاصرة ، المهددة ، و المهزومة بقدر محتوم لا فكاك منه، هذا يحيلنا إلى نص غائب ، سبق و أن تناولنا حيث التناص على المستوى الداخلي ، يلفت حسنا في قصيدة ( قارئة الفنجان ) لنزار قباني : ( و تكون حياتك طول العمر / طول العمر كتاب دموع / مقدورك أن تبقى مسجونا / بين الماء و بين النار ) ! و مقدور الطيور أن تبقى بين السماء و الأرض!.

**2** : يواصل الشاعر ( أمل دنقل ) نشيده المفجع ، المتصدع ، في تناغم مثير لأسلوب التكرار ، فتكرر صيغة ( ليس أمامك ) مرتين و لفظة ( الفرار ) مرتين و حروف ( السين ) أربع مرات في ( ليس ، المستبيحون ، المستباحون ، ليس ) ، و ( الصاد ) مرتين في ( صاحون ،صباح ) ، و ( الفاء ) ست مرات في ( رفرف ، فليس ، الفرار ، الفرار ) ، إنه – الشاعر – يضع الحركة الأخيرة ( صباحْ ! ) في إطار جامد ساكن ، ضيق ، ضيق مجرى الهواء بوسط الحلق عند النطق بحرف ( الحاء ) الساكن ! .

و تبلغ إبلاغية القصيدة التعبيرية عن مكنون الإيحاءات الحسية العميقة ، في المشهد الثاني ، فإذا كان الشاعر قد كف عن الغلو الحماسي ، فإن الغلو النفسي ، الروحي ، الحتمي ما زال يصحبه بقوة ، لتشتبك و تتداخل أفكار ( أمل ) من خصوصية عامة إلى عمومية خاصة ، حيث معايير النفس موحدة في اصطلاح الظروف ، التي تكون أحيانا بديلا عن اللغة و عن العرقيات و على كل الإنسانيات ، حيث تصبح لازمة بشرية تتميز بمفهوم وجودي يفرض حقيقة العلاقة بين الواقع التاريخي ، و الجغرافي ، و الإنساني نفسه ، حيث أن المعطيات الواقعية و الذات تكون معدنا لعمودها الفقري! .




[1] مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، ص 237 .

الموت – في المشهد الثالث و الأخير – يراود الشاعر و يخطر له و يلوب عليه ، يطالعه أنى أترحل ، حتى ملأ عليه العالم ، لترد الصورة الشعرية ، صافية الأديم ، عميقة الرؤيا و لطيفة الرمز ؛ الطبيعة ذاتها تجسد الحياة و الموت ، و اليأس مقيم في قاعها و قد آتاه في ذلك كله الخيال الخالق المتعافي ، و لقد صفت العبارة ورقت بخلاف ما جرى عليه في الدواوين السابقة ، لا تتعثر و لا تتسرب إليها أدوات العطف و الوصل و حشد التشابيه و الألفاظ الصعبة ؛ و العبارات هنا قد انهمرت ألفاظها من النفس بخلق سوي ، بل إن المظاهر الحسية الخارجية ، الطبيعية ، ذاتها هي مفاضة عن النفس يرشح منها الأسى و يَنُزُّ صديد الموت .

يحاول الشاعر ( أمل ) تبرير – ربما – ما يشعر به من انهزامية في ذاته ، عن طريق ( الحركة و اللاحركة ) ، التي هي خارطة الوجه الكوني ، أي أن الفعاليات ، التي سبقت التجارب و التي هي مسرح فسيح للدراسات ، أعطت قيمتها أو ألقت المطلوب منها ، و يحاول الشاعر أن يجمع بين أفكار هي أصلا قد اندثرت في مناخات أصحابها ، و قد تكون الأسباب كثيرة التي شاركت ، في هذا الاندثار ، إنما ما يريد ، تبريره الشاعر هو ذاتية مطلقة ، حيث يرى أنه ، إن لم تؤثر هذه ، لن تؤثر تلك و أن رمز ( الجناح ) ، هو الإقرار اللغوي ، و الجمال الحسي ، داخل القصيدة ، يبدو لك زائلا ، إنما يبقى داخل جسد و شقوق النص ، رمزا للتمني ، فباب الأمل و الاجتهاد مفتوح .. ويستغل الشاعر ، مبدأ " الأثر المفتوح ، L'œuvre ouverte "[1] ، الذي يحقق للأثر الأدبي التأويلات العديدة و تحمل المعاني الإضافية ، و للقارئ فرصة إنتاج نص جديد و دلالة متعددة الأصوات ، و هذا ما أراده كتاب هذا الاتجاه من " تفجير قوالب اللغة التقليدية و التركيز على العلاقة بين الكاتب و قارئه بحيث يصبح القارئ مبدعا ، يشارك الكاتب في إنشاء النص "[2] ،

يظل سيل الأفكار يجري بكل ما يغشاه من طمي و غثاء ، يطمس بعضها البعض الآخر ، فتنوء القصيدة و تعيا لتلتقي قصيدة ( الخيول ) مع قصيدة ( الطيور ) ، في المعطى الفلسفي ، الفكري و الروحي ، فلقد كانت قصيدة ( الخيول ) " واحدة من أصعب القصائد

---

(1) حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، سراس للنشر ، تونس ، ط1 ، 1985 ، ص 73 .

(2) إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 ، ص 340 .

التي عذبت أمل كثيرا في بنائها الهندسي ، أو في إعادة قراءتها أو كتابتها ، مرة أخرى ، بل هي قصيدة المسودات العديدة[*] ، حتى أن أمل شطب من إحدى مسوداتها الصفحة كاملة، و احتفظ فيها بسطر واحد فقط "[3] :

(1)

● الفُتُوحَاتُ – في الأرض – مَكتُوبَةٌ بدماءْ الخُيولْ .
و حُدودُ الممَالِكْ
رسمتهَا السنابِكْ
و الرِكابان : ميزانُ عدلٍ يميلُ مع السيفِ ..
حَيث يَميلْ !

* * *

اركضي أو قِفي الآن .. أيتَها الخيلُ :
لستِ المغيراتِ صُبحًا
وَ لاَ العَادِيَات – كما قيل – ضَبْحًا
وِ لاَ خضرة في طريقك تمحى
و لاَ طِفل أَضْحى
إذَا ما مررت به .. يتنحى ؛
و هاهيَ كوكبَةُ الحرس الملكي ..
تجاهِدُ أن تبعث الروحَ في جسد الذكرياتِ .
بِدَقِّ الطبولْ .
اركضِي كَالسلاحِفْ
نحو زوايا المتاحفْ ..
صِيري تماثيلَ من حَجرٍ في الميادينِ
صِيري أراجيح من خشبٍ للصغار – الرياحين ،

[*] أنظر تشكيل المسودات في الملحق ، ص .

[3] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 92 .

صِيري فوارسَ حلوى بموسمك النبوي ،
و للصبية الفقراء : حصانا من الطين
صيري رسوماً .. وَ وَشْمًا
تجف الخطوط به
مثلما جَف – في رئتيك – الصهيلْ !

(2)

كانتِ الخيلُ – في البدء – كَالناسِ
بَرية تتراكَضُ عَبر السُّهولْ
كانتِ الخيلُ كالناسِ في البدءِ ..
تمتلكُ الشمسَ و العشبَ
و الملكوتَ الظليلْ
ظَهرهَا .. لو يَوَطَّأْ لكي يركبَ القادةُ الفاتحون ،
و لم يلن الجسدُ الحر ، تحت سياط المروضِ ،
و الفمُ لم يمتثل للجام ،
و لم يكن الزادُ .. بالكادِ ،
لم تكن الساقُ مشكولةً ،
و الحوافر لم يكُ يثقلها السنبكُ المعدني الصقيلْ .
كانت الخيلُ بريَّةً
تتنفس حريةً
مثلما يتنفس الناسُ
في ذلكَ الزمنِ الذَّهبي النبيلْ

* * *

اركضِي .. أو قفي
زمنٌ يتقاطعُ

و اخترتِ أنْ تذهبِي في الطريق الذي يتراجَعُ
تنحَدِرُ الشمس
ينحدِرُ الأمسُ
تنحدرُ الطرقُ الجَبَلية لِلْهُوة اللاَّنهائية :
الشهْبِ المتفتحة
الذكريات التي أشهرت شوكها كالقنافذ
و الذكريات التي سلخ الخوفُ بشرتها ،
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولَها
تختَفِي
وَ هي .. لا تكتفي !
فاركضي أو قفي
كل درْبٍ يقودك من مستحيلٍ إلى مستحيلْ !

(3)

الخيولُ بِسَاط على الريح ..
سار – على متنه – الناسُ للناسِ عَبر المكانْ
و الخيولُ جِدَارٌ به انقسمَ
الناسُ صنفين :
صَارُوا مشَاةً .. و ركبانْ
و الخيولُ التي انحدرت نحو هوة نسيانها
حَمَلت معَها جيلَ فرسانها
تركت خلفهَا : دمعة الندم الأبديّ
و أشباح خيل
و أشباه فرسانْ

و مشاةً يسيرونَ – حتى النهايةِ – تحت ظِلاَل الهوانْ
اركضِي للقرارْ
و اركضِي .. أو قفِي في طريق الفرارْ .
تَتَسَاوَى محصلة الركض و الرفض في الأرض ،
مَاذَا تبقى لكِ الآنْ ؛
ماذا ؟
سِوَى عَرقٍ يَتَصَبَّبُ مِن تعبٍ
يستحيل دنَانيرَ من ذهبٍ
في جيوب هُواةِ سلالاتكِ العربية
في حلبات المراهنة الدائرية ،
في نزهة المركباتِ السياحية المشتهاةْ
و في المتعة المشتراةْ
و في المرأة الأجنبية تعلوكِ تحت
ظلال أبي الهول ..
( هذا الذي كسَرَتْ أنفَهُ
لعنَةُ الانتظَارِ الطويلْ )

(4)

استدارت – إلى الغربِ – مزولةُ الوقتْ :
صَارت الخيلُ نَاسًا تَسيرُ إلَى هُوَّةِ الصمتْ
بينمَا الناسُ خيلٌ تسِيرُ إلى هُوةِ الموتْ ![1]

يعتبر ( العنوان ) ، مرسلة لغوية ، تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري ، يربطها بالنص ، لحظة الكتابة و القراءة معا ، و له وظيفة جمالية ، يبتدى فيها نصا مفتوحا على أكثر من قراءة ، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به ، يظهر شيئًا ، و يغيب أشياء ، ينسب ليمارس

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 387 ، 388 ، 389 ، 390 ، 391 ، 392 .

المعنى المؤجل ، و في هذه الحالة يكون علامة سيميائية ، تفرض على القارئ ، الولوج إلى عالم المغامرة ، و تجبره على التأويل ، و ذلك ، " بتقديم عدد من الإشارات و النبوءات حول محتوى النص ، و وظيفته ، المرجعية و معانيه المصاحبة و طاقته الترميزية"[2] . و مما يجعل العنوان أكثر إيحاءا و قابلية للتأويل ، هو انقطاعه عن سياقات لغوية و اجتماعية ، قبلية ، يمكن أن تشيء ببعض المقاصد و الدلالات .

و قصيدة ( الخيول ) ، رحلة شاعر ، ينفث الوجع ، متحدا مع عناصر الطبيعة، متفاعلا معها و مع النفس و الحياة ، حتى أنها بدت مظلمة ، مدلهمة ، و ستنتهي بمثل ذلك من قتام و يأس ، و لقد أنقذ ( العنوان ) هنا ، القصيدة من تثاقل الذهنية و تباطؤ الفكر و افتعال التأويل و أدى لمعنى الهوان ، بعدا رامزا ، تراثيا ، تاريخيا، عريقيا ، و حتى تطل فلذة من الفلسفة الروحية الصرفة ، طغى الفكر الواعي في مرحلة المرض على لجتها ، فاضحًا النزعة الانهزامية ، مرة أخرى ، التي تطغى أحيانا في مثل هذه المواقف ، فيبدو الشاعر ، وكأنه رمز أسطوري تاريخي ، حكائي ، على اعتبار أن كل نص شعري ، هو حكاية أي ، " رسالة تحكي صيرورة ذات "[3] .

إن العنوان يحيل على نص خارجي ، يتلاقح معه شكلا و مضمونا و يرى "روبرت شولز" ، ( Robbert sholes ) ، أن العنوان " هو الذي ينشئ القصيدة ، حيث نجده يتساءل عن الذي يجعل منها قصيدة ، فلولا عنوانها ، لما كانت قصيدة ، غير أن العنوان وحده ، لن يؤلف النص الشعري "[1] . و الشاعر ( أمل ) ، بهذا العنوان (الخيول)، يجمع بين أمر الله ، و مقولة عمر – رضي الله عنه – ( متى استعبدتم الناس و قد ولدتهم أمهاتهم أحرارا ) ، و بين واقعية العيش ، و نواة الحق ، و صدامية الصورة المشوشة في خاطره ، بين ماض من التاريخ ، و مجهول من المستقبل ، الذي لا ترضي الشاعر كل بوادره و إشاراته ، ليحكم هذا العنوان ،

---

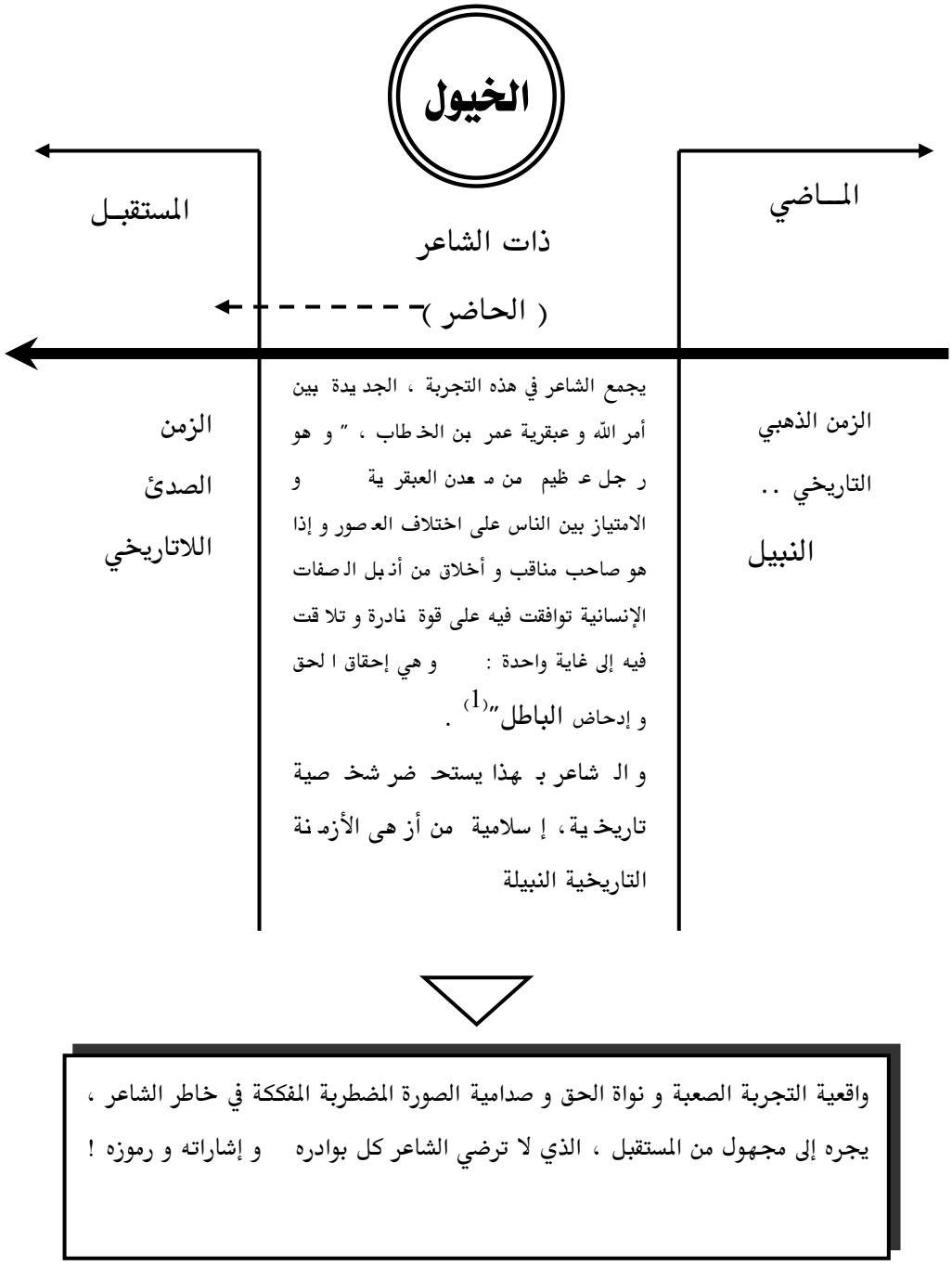
(2) الطاهر روابنية ، شعرية الدال في بنية الاستهلال ، أعمال ملتقى السيميائية ، و النص الأدبي ، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية ، عنابة ، 1995 ، ص 39 ، 40 .

(3) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1992 ، ص 149 .

(1) روبرت شولز ، سيمياء النص الشعري ( اللغة و الخطاب الأدبي ) ،ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 ، ص 93 .

ثنائية من الزمن : " الزمن الذهبي النبيل ، زمن الخيول البرية ، التي كانت تتنفس حرية أو زمن الأمجاد العربية السالفة و اللحظات ، التاريخية المضيئة ، و زمن غير تاريخي Ahistorical ، هو زمن من الواقع ، العربي الذي سقط ، كما بدا الشاعر ، سقوطا نهائيا ، خارج التاريخ و يصل بين الزمنين المتقطعين ، صوت الشاعر في لحظة شعر "[3] ، و نستعين بالمخطط التالي ليبين ما في بيان ( أمل ) من روعة الصياغة و فنية اختيار العنوان :

[3] اعتدال عثمان ، إضاءة النص ، ص 180 .




*** مخطط يوضح الإشارات الدلالية في عنوان القصيدة .**

(1) عباس محمود العقاد ، العبقريات الإسلامية ( المجموعة الكاملة ) ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ج1 ، مج1 ، ط1 ، 1974 ، ص 612 .

في المشهد الأول من النص ، يرى الشاعر ( أمل ) في الفتوحات مجدا ، وفي المجد فتوحات ، و الفتوحات قوة و القوة ناتج معايير ، تفرضها الذاتية البشرية ، و الشخصية الوطنية ، التي هي البديل السلبي أو المضاد ، إلا أن الشاعر يحدد ذلك بمصطلح ( الأرض ) ، ويعني التاريخ ، الذي يجمع بين السابق و الحاضر و المستقبل ، أي أن القوة في الشخصية و الحرية ، في اكتساب الذات المستقلة ، التي تنفض كل عناصر التبعية ، و لا ترضى إلا بالوجودية ، إذا فالقوة ، متكاملة ، بكل عناصرها ، المادية و الروحية ، السياسية و الفكرية ، الاقتصادية و الفكرية ، الخيول مرتبطة ارتباطا ، كليا بالشخصية ذاتها ، التي تمتزج فيها الحرية ، التي هي أحد الأسباب المكونة لها في حقيقة الأمر ، و لا يمكن أن نبني، جزءا صغيرا من الشخصية ، دون منح مقابل من الحرية ، إذا فالشخصية ، هي رمز للتضحية ، بعد أن تتوفر فيها الشروط المذكورة ، و يضع الشاعر إشارة في حدود التجربة التي ذكرها في إطار تجسيد معنى تاريخي ، في قلب حركة الميزان الاجتماعي ؛ و تتعدى هنا العلاقة الفطرية ،إلى فضاءات القوى العالمية ، و بذلك يفسر معنى التاريخ المملوكي : ( وحدود المَمَالكْ / رسَمَتْهَا السنابِكْ ) ، حيث أن بداية وجود المماليك[*] ،

---

[*] المماليك : كانوا في الأصل أرقاء ، جلبهم الفاطميون إلى مصر في القرن العاشر ميلادي ، ثم السلاطين المتأخرون من الأيوبيين ، كي يدربوا على الجندية و خدمة السلطان ، و كان يعتق الكثير منهم ، و ارتقى بعضهم إلى مناصب رفيعة ، في الدولة . أنشأ ( أيبك ) – وهو مملوك – دولة المماليك في مصر 1250 م ، بقتله ( طوران شاه ) آخر السلاطين ، الأيوبيين ، قام السلاطين المماليك ، بشن حروب حامية ، ضد الصليبيين ، في أواخر عهدهم بسورية ، و ضد المغول في سورية و آسيا الصغرى ، و كان بعض منهم يبسطون سيطرتهم على سورية ، و أكثر جهات آسيا الصغرى حتى حدود أرمينيا ، و قد أقام المماليك الذين حكموا مصر ، حوالي 250 عاما ، دولتين : دولة المماليك البحرية ( 1250 ، 1382 م ) ، دولة المماليك البرجية ( 1382 ، 1517 م ) ، و كان أكثرهم ، يحكمون لمدة قصيرة ، تنتهي عادة باغتيالهم ، على أيدي منافسيهم الطامعين ، في السلطان ، و رغم ميلهم لسفك الدماء و اضطراب الأمور في عهدهم ، فإنهم تركوا آثارا جليلة في المساجد و الأضرحة و المدارس و التكايا ، في القاهرة ، قضى سليم الأول ، سلطان تركيا على دولتهم ( 1517 م ) ، و لكن البكوات المماليك ظلوا قوة حاكمة يعتد بها و مصدر فتن واضطرابات داخلية دموية ، إلى أن تخلص منهم ( محمد علي ) في مذبحة القلعة ( 1811 ) . و من أهم سلاطينهم : شجرة الدر ، المعز عز الدين أيبك ، المظفر سيف الدين قطز ، الظاهر ركن الدين ، بيبرس الأول البندقداري ...
انظر : محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، دار إحياء التراث العربي ، القاهرة ، مصر ، مجلد 2 ص 1743 .

كعامل مؤثر في الدورة التاريخية، من طور عبيد إلى قادة عسكريين، ثم مرحلة التأثير في الكتلة، التي هي الحركة نفسها، أي يصبح العبد قائدا، ثم ملكا، فخليفة، وحدود الممالك رسمتها السنابك، وهو ما فسر به معنى السيف حيث يميل؛ ( والركابان: ميزان عدل، يميل مع السيف ...حيث يميل ! )، أي أن القوة كل متكامل وأن القوة، ليست حكرا على أحد، والركابان هي رمز بليغ للحركة التي تثبت وجود المؤثر، وميزان العدل، هو الناتج الحتمي، والضروري، الذي يلخص قدرة المؤثر في المتأثر .

وتبقى تهويمات الشاعر عبر خطوط عرض وطول القصيدة، يضرب بها، وسائل إثبات لتحقيق المعنى المذكور، ( الخيول ) التي كانت رموزا للقوة والحرية، والأصالة والانطلاق، لا تلبث أن يدركها الوهن والضعف، بعد ترويضها، واستئناسها وإخضاعها لمآرب أخرى، " ليطرأ عليها تحول من داخل التحول في نفس المقطع –وهذا خاص بالمدينة العربية المنهزمة– حيث تفقد قدرتها على الحرب " [1] ، وفيما عدا الذكريات التي تستثيرها كوكبة الحرس الملكي ، لم يعد لها مكان إلا في زوايا المتاحف أو تمثالا حجريا، يزين ميادين المدن، أو لعبة خشبية يتأرجح عليها الأطفال، أو قطعة حلوى، في المواسم والأعياد، للأطفال الأغنياء ... وخيولا من الطين للأطفال الفقراء، ولتصبح في تحول رهيب ومفارقة شديدة الوجع، الخيول رسوما ووشما على الأجساد، إنه " تحول داخلي للخيول المدنية، نعي لروح القتال، لدى الفارس العربي المعاصر "[2] ، ولقد أدى (أمل) ذلك كله في لماحية خاطفة سريعة من التصوير والتعبير، محققا نظرته إلى الشعر أنه لمح تكفي إشارته وأن هذا اللمح، " هو نتاج انفعال صادق، ونظر صائب في بنية تجريبية موحدة وفي وجود صوتي ونغمي هو طريق التعاطف مع هذا الشعر وسبيل الفهم والتذوق واكتشاف كنوزه الفنية " [3] .

---

[1] مختار علي أبوغالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 238،

[2] المرجع نفسه ، ص 238 .

[3] عصام كمال السيوفي، الانفعالية والابلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ،ط1986،1، ص235،236

رمز (الخيول) بقدر ما يحمل لنا من أحاسيس العزة والفخر، في الزمن الذهبي النبيل لقيمته الروحية التاريخية، بقدر ما يثير فينا من نوازع الألم والحسرة والحرقة، ولاحظ بلاغة تكرار الفعل الآمر (اركضي) مرتين، و(صيري) أربع مرات، في دلالتهما على طول الصراع وعمق الآلام يعمق الاحساس بهما توالي حرف (الصاد) و (الراء)، ثم هذه (الصاد) الموحية بشدة الانفجار الممتزج بالصمت، طواعية، بل يتعداه إلى الاسكات، إرغاما، رمزا لضياع صوت الشاعر، يعضد ذلك دلالة العبارة (مثلما جف في رئَتيكِ الصَهيلْ)، وهل أبلغ من صورة (الجفاف)، للتعبير عن كل معاني الاستغراب والاستهجان والدهشة والاستنكار والاحتقار، فاليأس المتفاقم ! إنها خيول مثخنة بالجراح، هي التي لكثرة ما أصابها من سهام الدهر والناس، تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات، كوكبة الحرس الملكي! وما أبلغ نفاذ حرف (اللام) في (الصهيل)، هذا الحرف الذلقي الذي يخرج من طرف اللسان، حيث جف صوت الشاعر بخنقه من أطراف عديدة، "حيث صار فيها متهما، لأنه إذا دعا الناس إلى الثورة والتغيير، أُتهم أنه يريد أن يعيدهم الى الفقر والاشتراكية، وإذا دعا الناس إلى رفض السلام المصطنع فذلك يعني دعوة الى التضحية من أجل الحرب والموت"[1] ، بل وإذا دعا الشاعر الناس إلى أن تصبح حياتهم أكثر جمالا ويسرا، " فذلك يعني الهجرة وليس الاقامة في الوطن" [2] ، وعلامة التعجب (!) في الأخير، تعمق الاحساس بالألم والظلم بل إن السأم والضجر والملل ليداخله ويملأ عليه روحه وليحاصره من كل جانب، في اشتداد المرض، من جهة و تعسف الحكم من جهة أخرى ، و قرب النهاية لجسد الشاعر ، الضاوي المتهالك، إنها أشبه بالنار، لا سبيل إلى إخمادها، " إنها رؤى قانية قاتمة، في نقل الأحداث الواقعية إلى الرموز العميقة الغائرة في الوجدان و التي لا تطالعنا في جزئيات العالم الواقعي بل تحدس بتماسك ونمو وحيوية في مفازات العالم الداخلي، الباطني " [3] .

---

[1] عبلة الرويني، الجنوبي، ص92 .

[2] المرجع نفسه، ص92.

[3] إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، جزء 5 ، ط1 ، 1980 ، ص235.

وينزع الشاعر إلى مشهد آخر، يمارس فيه التمرد، الجحود، الانكار، والاستنكار في ذاته، فهو يستحضر عناصره، ورموزه في فراغاتها وفي عدمها وفي قوتها وفي ظلماتها، يجيء بها إلى عالمي النور والضوء، يستحضرها من المادة الهيولى من وجودها بالقوة، إلى وجودها بالفعل، لكنه لايمنحها واقعيتها أبدا ... ، إنه يؤسطرها ( بياض الأشياء، السرير، الزهور، الطيور، الخيول،) ، ويخرقها و كأنه في نسبية الزمان ونسبية حضورها اليقيني، الذي يشك فيه دائما، بتقاليب هذه الكائنات على وجودها وكبديل هيآتها وحركتها، كي لا يقر لها قرار، كما هو في قلقه وشكه، وكي لا يهدأ لها بال، كما هو قلب الشاعر في أرقه وخفقانه، وكما يأتي بها من هواجسه وغوامضه، فإنه يستحملها ويُرَوْبصُ بها، وينتزعها ، من جلافة الكابوس، المهيمن عليها، كابوس الموت والزوال، يأتي بها أشباحاوأطيافا وتحولات (الطيور) وجثثا (ديسمبر)، وهياكل (الخيول)، ومشهديات مركبة، ويأتي بها أحياءا وأمواتا أيضا، وعلى قوة الموضوعات، والمحمولات في رموزه؛ فإن عمليات صياغة نصه النحتي، متراكبة، في بدء صنعها، بالطين، ثم تجويرها وتجويفها في قالب بنائي، ثم ملئه، بسكب الصور البصرية، الحسية، وكأنه يعمل في رحم مخصب طلاق ولود، وهي بذلك عمليات حيوية وتقنيات أسلوبية ومهارات وإختبارات لفنه الشعري الجمالي؛ وهو في كل ذلك أيضا، صاحب تجارب مخمرة، مقطرة، لتراكم الزمن ونضج الرؤيا، وإزدهار وتنامي المخيلة، ثم للاشراقات والحساسيات، الجمالية التي يتطارحها في دخيلة نفسه بين عمل وآخر، وما يراه موائما لطروحاته الجمالية التشكيلية، والحضارية والفكرية، وحتى على صعيد المغامرة الحداثية، تجاه تعابير جديدة، تبدو مشتبهة ومشتركة، ومتناظرة وغامضة، لكنه سرعان ما يتفاصل فيها ويتفاصح، حتى تصير مقروءة على غير دلالة، وغير صعيد، مما يرى ويتحرك فيه من اضطرام جمالي في التجاذبات، والتنابذات، التي تخلفها القصيدة. ولعل المرض كان سببا في الدخول إلى منطقة وجدانية أخرى، وتجربة جمالية جديدة تشكيلية، تلك التجربة أسماها: " إعادة اكتشاف الجمال في نفس الانسان و استعادة الانسان المصري ليحيا من جديد " [1] .

[1] عبلة الرويني، الجنوبي، ص92

ومن الواضح أن الشاعر مشبع بلغة شعرية متعددة المصادر، تعكس سعة إطلاعه، وتنوع ثقافته الدينية – خاصة – فالجانب الديني، كان له أثره الواضح في بلورة التجربة الابداعية؛ فقد كان " في صباه الباكر، شديد التدين، يلقي خطب الجمعة في المسجد " [1]، والشاعر (أمل)، يتناص، تناصا خارجيا، تخالفيا، مع القرآن الكريم، في سورة العاديات، قال سبحانه وتعالى : ﴿ **والعَادِيَات ضَبْحًا، فَالمُورِيَات قَدْحًا، فالمُغِيرَات صُبْحاً** ﴾ [2] . والتناص الخارجي هو " تداخل النصوص التي يمتلئ بها العالم ولايرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين، من النصوص، بل هو تداخل حر، يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم " [3] ، وأما تناص التخالف وهو" تجريد "التراثي" ، من دلالاته وإعطائه دلالات معاصرة، كاستدعاء الشخصيات التاريخية، استدعاء مخالفا للمرجعية التاريخية أو تحويل النموذج التاريخي "المثال"، إلى نموذج للهزيمة " [4] ، ومثالنا هنا في القصيدة قول (أمل) :

**● اركضي أوقفي الآن... أيتها الخيل :**
**لست المغيرات صبحاً**
**ولا العاديات – كما قيل – ضَبحا .**

فالشاعر في نصه الجديد، ينفي على الخيول، حكمتها وقوتها ومساهمتها في الحرب والغزوات والفتوحات الاسلامية وما يزيد هذا التحويل الدلالي التاريخي إلى العكس، في مضاعفة وجدانية مريرة، مليئة بالخيبة والخذلان والقنوط والسخرية وصدى الحسرة والألم، الجملة التنصيصية، (كما قيل)، حيث توزيع النفس وتفتيت الصورة التاريخية الزهية للخيول، فما أبلغ هذا التجسيد التناصي، وقد رأينا بؤس حال الشاعر وانهيار حاضره !

والتناص[*] يثبت أن النص هو أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص، الغائبة، مشكلة فضاء من المدلولات والرموز، يمنحه إمكانيات قرائية لامتناهية، " وقد حقق بهذا مفهوم

---

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي، ص15 .

[2] سورة العاديات، الآية 1،2،3 مكية .

[3] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص46 .

[4] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري ( دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص390 .

[*] – التناص : l'intertextualité وهو نمط من أنماط تداخل الخطابات l'intérdiscours .

التناص، انتشارا في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية، باعتباره مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي و الشعري، والسردي "[1] ، ونشير هنا أن التناص " يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها، إن التناص، ينمي قدرة القراءة، المنتجة ويعدل في تقنيات الكتابة "[2] .

تزداد بكائية الشاعر (أمل) في المشهد الثاني من القصيدة، رويدا، رويدا، يتقدم الفعل الماضي الناقص :

**● كانت الخيل – في البدء – كالناس**

**بَرية تتراكض عبر السهول**

ومرة أخرى تزداد الصورة مأساوية ساخرة عبر الجملة التنصيصية (– في البدء –)، التي حاول جاهدا، إخفاءها أو التمرد عليها... لكن الشعور بالهزيمة والانحطاط، والفقر والعوز، يستمر، يطوف عبر جدران الذاكرة، ففي البدء كان الزمن ذهبيا، نبيلا، هي تلك الظروف التي تؤثر تأثيرا كليا على مجريات الأحداث، والتفجيرات النفسية، التي هي إمتداد وانعكاس لثقافة شبه منغلقة على الذات، التي هي بدورها نسيج إجتماعي عام، موحد، في فصوله وأبعاده، وخصوصيته، التي يرى منها وفيها وبها، وعليها، موازين التشريح، الكلي، للكتلة العامة، التي هي بناء، حسب تصوره الفكري قوي، إنما يحتاج، إلى عملية ترميم موسعة، على كل الأصعدة الباقية، ويركز البقائية، لأي وجود على زاوية الحرية، التي لايمكن أن نجد لها بديلا، منطقيا .

وتتصاعد المأساة، في رؤيا الزمان الذهبي، النبيل، الذي جعله، الشاعر، استنساخا للافرازات المكونة، للمطلوب، والمرجو، فتشع الظروف والأمنيات أفقيا، في فكره الرافض،

حتى في الاستسلام للاستسلام، والشاعر(أمل)، يشير إلى الزمن التاريخي الحقيقي، الذي كانت عليه الخيول، قبل التحول، حيث كانت في البدء، كما أقر " عمر بن الخطاب "

---

[1] فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل ( دراسات في السرد الروائي والقصصي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1991،1،ص37

[2] –عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، عدد 60 /جانفي، فيقري 1988، ص80 .

مثل الناس تتمتع بالحرية، والركض، تمتلك الشمس والسهول، والعشب، " تحتفظ بظهرها بعيدا عن الامتطاء، وبجسدها بعيدا عن السياط، وبفمها بعيدا عن اللجام وبالساق، بعيدا عن المهماز، ولم تثقل حوافرها، سنابك معدنية، لقد كانت تتنفس حرية –تماما– كالناس " [1] ، ليتواصل التاريخ الذهبي قي قسم الله عز وجل، في سورة العاديات[*] حيث "يقسم تعالى بالخيل إذا أجريت قي سبيله، فعدت وضبحت وهو الصوت الذي يسمع من الفرس حين تعدو ﴿ **فالموريات قدحاً**﴾ ، يعني، اصطكاك نعالها للصخر، فتقدح منه النار ﴿ **فالمغيرات صبحاً** ﴾ يعني الاغارة وقت الصباح..." [2] ، مفتتحا الشاعر –في دلالة معاصرة– زمنا جديدا، ورمزا بديلا للخيل، رمزا نورانيا، حضاريا حيث انتقلت الخيل من زمن الحرية المطلقة الهائمة، إلى زمن الحرية الهادفة، الحقة، المسؤولة، فالشاعر (أمل دنقل) عندما يمتاح من النص القرآني فإنما يتوق إلى بناء هندسي معماري لقصيدته، بناء محكم اللغة والدلالة، " فدهشة العرب الأولى إزاء القرآن كانت لغوية، فقد افتتنوا بلغته، جمالا وفنا، وكانت هذه اللغة، المفتاح المباشر الذي فتح الأبواب لدخول عالم النص القرآني،والإيمان بدين الاسلام" [3] ، وهو بذلك رمز لانتشار الاسلام وسموه، الذي نقل مثالية العرب من صعيد الصحراء إلى صعيد البشرية جمعاء، ومن إطار القبيلة إلى إطار الانسانية، " وحولت غريزة الانسان وحيويته، من الغزو والصراع القبلي المحلي، إلى الجهاد في سبيل تحقيق العدالة، والمساواة بين الناس " [4] .

وهنا تبرز (المسألة الحضارية)، في التفسير التاريخي،حيث تغطي مساحة واسعة في أي مذهب للتفسير، مهما كانت بنيته، وتشكل القاسم المشترك، بين المذاهب جميعا... " فإن بن خلدون" مثلا، يرى في التحضر، مسألة محتمة، تجئ دائما في أعقاب توطن العناصر البدوية في الأمصار، وتجاوزها مرحلة التنقل والرعي، " فتطور المجتمع يمر بمرحلتين أساسيتين،

---

[1] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص238.

[*] سورة مكية وآياتها 11 .

[2] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، جزء 4 ، 1402هـ/ 1982 ، ص541 .

[3] أدونيس (علي أحمد سعيد)، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص21، 22 .

[4] أنور الرفاعي، الاسلام في حضارته و نظمه، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1982 .

وضمن كل مرحلة، تحدث تطورات بشكل دائم، كل منهما يؤسس لما بعده ويتسم بسمات في جميع نواحي الحياة : طور البداوة العصبية، طور الملك والحضارة "[1] و"هيغل" يراها، مسألة ديناميكية شاملة، تنبثق عن صراع النقيضين في عالم الأفكار في تسلسل طويل، ينتهي إلى مرحلة تجلي المتوحد، حين يصل العقل الكلي، قمة تعبيره وكامل انطباقه على حضارة العالم ومؤسساته ومن خلالهما، وهكذا فإن " النواة المعقولة للديالكتيك الهيغلي المثالي تكمن في ذلك العدد الكبير من الأفكار الهامة، حول القوانين العامة لتطور الطبيعة والمجتمع والمعرفة " [2] ، وأما "ماركس" فإنه يأخذ عن هيغل ديناميكية الحركة الحضارية المتولدة عن الصراع، بين النقائض، إلا أنه يقصرها في نطاق المادة ووسائل الانتاج، والظروف التي تعمل فيها، ويرى في هذا المثلث، القاعدة التحتية، التي تنبثق عنها سائر الفعاليات والمنجزات، الحضارية (الفوقية)، متأثرة بها، متلونة بلونها، حاملة دماءها، متكونة، بخلاياها،حتى لو كانت قيما خلقية وممارسات دينية ومنازع عاطفية،وعلاقات جمالية...أما "أرنولد توينبي" فيرى أن الحضارة تضع نفسها بفعل مرورها بفترات التحدي والاستفزاز، ولهذا فهو يعتبر هذين العاملين، سببا محوريا في النهوض الحضاري، ويقصد "توينبي"، المتأثر بسلفه "أوزولد شبنغلر"، " أن الحضارة، وليدة المقدرة الجماعية الانسانية، على الاستجابة للتحديات، البيئية الجغرافية والبشرية، المحيطة بها، ويتناسب حجم العطاء،

الحضاري، كما ونوعا تناسبا طرديا مع حجم الإستجابة " [1] ، فيما نجد المفكر الكبير " **مالك بن نبي** "، يذهب مذهبا آخر، حين يقرر " أن حضارة ما، هي نتاج فكرة جوهرية، تطبع على مجتمع في مرحلة ما قبل التحضر، الدفعة التي تدخل بها إلى التاريخ " [2] . هكذا تبدو الدورة الحضارية في المجال الزمني والمكاني، لمجتمع ما " على إثر حدوث عارض غير عادي

---

[1] أحمد محمود بدر، تفسير التاريخ ( من الفترة الكلاسيكية إلى الفترة المعاصرة )، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 04 ، مجلد 29 ، أبريل، يونيو 2001، ص13 .

[2] جماعة من الأساتذة السوفيات، موجز تاريخ الفلسفة، ترجمة وتقديم : توفيق سلوم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص292.

[1] عماد الدين خليل، التفسير الاسلامي للتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص174،173 .

[2] مالك بن نبي ،مشكلة الأفكار في العالم الاسلامي ، ترجمة: عبد الصبور شاهين. دار القكر ، دمشق ، سوريا، ط1، 1988،ص41.

أو بعبارة أخرى ظرف إستثنائي " [3] ، يسجل نقطة الانطلاق، "يتفق في الحقيقة مع ظهور فكرة دينية" [4] ، فالحضارة لا تظهر في أمة من الأمم، إلا في " صورة وحي يهبط من السماء، يكون للناس شرعة ومنهاجا، أو هي –على الأقل– تقوم أسسها بتوجيه الناس، نحو معبود غيبي بالمعنى العام للكلمة، فكأنما قدر الانسان، ألا تشرق عليه شمس الحضارة إلا حيث يمتد، نظره إلى ما وراء حياته الأرضية، أو بعيدا، عن حقبته، إذ حينما يكتشف حقيقة حياته الكاملة، يكتشف معها أسمى معاني، الأشياء، التي تهيمن عليها عبقريته وتتفاعل معه " [5] . وسواء تعلق الأمر بالحضارة الاسلامية أو الحضارة المسيحية أو غيرها، " فالحضارة لاتنبعث إلا بالعقيدة الدينية، التي تطبع الفرد بطابعها الخاص وتوجيهه نحو غايات سامية " [6] .

إن القاسم بين هذه القراءات، هو دون ريب كون الحضارة، مفهوم شامل، يستقطب عددا هائلا من العوامل المتضافرة، لتفريغ كل طاقتها في نقطة مركزية واحدة، هي نواة الحضارة، حيث تحوم كل تلك العوامل بصفة حتمية، في فلكها نزولا، عند حتمية دوران الالكترونات حول النواة، بسبب الحقل المغناطيسي، الذي يحيط بها، والذي لاتستطيع الافلات منه، إلا إذا وقع خلل في مقادير التجاذب بين النواة ولواحقها، أو بين تلك اللواحق

فيما بينها، إن النقطة المركزية، (النواة)، هو الهدف المنشود، من أي ممارسة إنسانية، هذا الهدف مهما كان رفيعا أو وضعيا، فإنه يبقى نسبيا خاضعا لمعطيات أخرى، لا يمكن تجريده منها، وإطلاقا غير مسموح لأي فرد من المجموعة البشرية، إلا أن يتحرك، بانتظام، في مداره، وأن يتعامل مع الأفراد الآخرين بطرق محسوبة، وإلا كان الإنشطار الذري، (الإنفجار الإجتماعي)، وهذا ما يعيدنا فورا، إلى تعريفنا للحضارة، على أنها مفهوم شامل، طالما أن هناك هدفا مرسوما، فوق تضاريس مكانية، متفاعلة، مع مجموعة بشرية للوصول إلى ذلك الهدف، بناء على التعايش، والانسجام، وبعدها، قد حددنا الهدف وأدخلناه في بيئته، ثم أطللنا عليه،

---

[3] مالك بن نبي، ميلاد مجتمع (شبكة العلاقات الإجتماعية)، ترجمة : عبد الصبور شاهين ، دار الفكر ، دمشق، سوريا ، 1985، ص50، 51 .

[4] المرجع نفسه، ص51 .

[5] مالك بن نبي ، شروط النهضة، ترجمة : عبد الصبور شاهين، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، 1979، ص51

[6] المرجع نفسه ، ص50 .

فوجدناه موسوما بشموليته وبتلقائية العوامل، المتضافرة، لتحقيق تلك الشمولية، لكن الضوء لايزال لم يسلط على مضامين تلك العوامل التي تصب في النقطة المركزية (النواة)، وبالتالي نعطي للحضارة، هويتها و خصوصيتها، إن حديثا عن الهوية، هو ببساطة حديث عن الخلفية الثقافية، التي يراد، صب الحضارة وليدة في قالبها، وما دام القالب هو المجتمع الذي أخضعناه، لسلسلة من العمليات التقويمية، ونعني بذلك أننا تدرجنا في تنشئته، ثم انتظرنا أجل بلوغه أشده، ثم اخترنا له، أحسن مكان للتحرك، حتى تكون أفعاله محسوبة وناضجة، وهو يكاد يصبح قالبا جاهزا لإنتاج الحضارة، لم يبق سوى أن يستنطق ذاكرته ويستفز عبقريته، حتى يكون قالبا، حضاريا جاهزا، وفق المقايس المطلوبة على هذا المجتمع، وعلى هؤلاء الأدباء والشعراء المعاصرين _ نخص منهم الشاعر (أمل دنقل) أن يذكر الأخطاء، التي وقع فيها، منذ فجر حياته، فقد ولد –هذا المجتمع– بفطرة ناصعة، البياض، ووجد بين يديه ميراثا سماويا، رائعا، أجلسه على كرسي الأستاذية، طيلة قرون، ثم ما لبث أن وقع انحدار رهيب في منحنى مساره الجليل، لقد تسربت مفاهيم القلق والشك والحيرة من المصير والوجود، هي غريبة، عنه في مجراه النقي، فلوثته وأسلمته إلى سبات طويل ونتج عن ذلك، تصدعات أخرى، فحدث طلاق تاريخي بين الشريعة والفكر وأنجبت الشريعة سيلا من الخلافات المفتعلة، ألحقت بها تشوهات كبيرة، فتضخمت في مواطن، وضمرت في مواطن أخرى، أما الفكر، فقد هاجر نصفه خارج الحـــــدود

العقيدية، وغرق نصفه الباقي في شطحات اللاعقل والصوفية، "فلم يختلف شعراء القرن العشرين في موقفهم من الوجود وسره، عن موقفهم من الروح والنفس، فهم ذاهلون حائرون، يتألمون متسائلين،لعلهم يجدون جوابا يروي ظمأهم" [1]،" فغاية الحياة عندهم سر غامض ! "[2] لايعرفون شيئا؛ يكتنفهم الشك، ويحيط بهم الظلام والتوتر الدائم؛ يقول (أمل دنقل) :

- وَمتى القَلْبُ –في الخَفَقَانِ– اِطْمَأنَ ؟ ! [3]

---

[1] ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1 1964 ، ص261.

[2] المرجع نفسه، ص262 .

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص369.

أما النص القرآني " فيجيب عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير وهو يجيب عن ذلك بشكل جمالي، فني ...يحمل رؤيا معينة للانسان والحياة، وللكون، أصلا وغيبا ومآلا "[4]، يقول سبحانه وتعالى:﴿ **الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب** ﴾ [5]

ويتساءل "الرصافي" عن الوجود وغايته، فيقول في قصيدته (من أين وإلى أين؟) :

- من أين، من أين يا ابتدائي ثم إلى أين يا انتهائي ؟

أمن فنـاء إلى وجـود ؟ ومن وجـود إلى فناء ؟

ما زلت من حيرة بـأمري مُعانق اليأس والرجاء [6].

وكذلك تحار، "نازك الملائكة" في معنى الوجود وفي سر (الأنا)، حتى إذا رجعت إلى صوابها، لاتجد إلا التحرق والتلاشي :

- لقبوني (أنا) ولم يُفهموني ما أنا، ما وجودي المكفهر ؟ .

أنا ماذا ؟ تحرقُ ليس يرتاح و ظل سرعان ما سيمر ؟ [7]

ولعل قصيدة (الطلاسم) للشاعر المهجري "إيليا أبو الماضي"، من أبرز الشعراء اللاأدريين، وقد تساءل فيها بحرارة ومرارة عن وجود الانسان وسر مجيئه إلى هذه الارض ومصيره، فكان يصطدم أبدا بالاسرار والألغاز :

- جِئتُ، لا أعلم من أين. ولكني أتيتُ

ولقد أبصرت قدامي طريقا، فمشيت

وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي ؟

---

[4] أدونيس (علي أحمد سعيد)، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص20.

[5] سورة الرعد الآية 28 ، مدنية.

[6] – معروف الرصافي، الديوان دار العودة ، بيروت ، لبنان ، مجلد 1 ، 1983 ، ص 35 .

[7] –نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 2 ، ط2، 1979، ص164 .

لست أدري ؟ [1]

وقد امتدت الحيرة والظنون إلى تراثنا الشعري، فهذا "أبو العلاء المعري"، يتمنى حياة أبدية، أو موتا أبديا، فيقول :

- وأَعجبُ ماتخشاهُ دعوةُ هاتفٍ أتيتم فهُبوُا يانيام إلى الحشر

فَياليتنا عشنا حياةً بلا ردًى يَدَ الدهر أو متنا مماتا بلا نشر [2]

بهذا، فإن التأمل في الوجود والحياة والبحث في علتهما وغايتهما، قد شغل الفكر عند الأدباء العرب، وقد وقفوا عامة موقف اللاأدريين الحيارى، والشاعر المعاصر يبحث في كل ما يحس، فهو يصبو دائما إلى إدراك ما غمض، وحل ما أشكل عليه، عن طريق اختباراته الشخصية، النفسية، فإن أخفق، تألم وبكى وبات قلقا، مضطربا، جزعا، لايطمئن إلى شيء، فمن استطاع أن يصل إلى أعماق الحياة منذ كانت الحياة ؟، ومن استطاع أن يدرك غاية الوجود، والكون؟ ومن استطاع فهم كنه القضاء والقدر ؟ ومن استطاع أن يحل لغز الفناء منذ كان الفناء والموت ؟ ... هذا ما يقلق الشاعر، ويجعله لايهدأ، أفتراه باحثا متسائلا، يصعد طورا إلى أعماق الفضاء وطورا يهوي إلى أغوار الأرض، فيرجع مغمورا بالشك محاطا بالجهل العقائدي، متسائلا : ما الحياة وما الوجود ؟ ! ولكن في الجانب الآخر، " بحث الانسان بشوق، ونهم عن الحقائق الكونية لمعرفة هذه الاسرار والخفايا الكامنة، وراء الأمور، الغامضة والمشاكل المبهمة، لاشباع غريزة التساؤل وحب المعرفة والطموح الفكري، على ضرورة وجود مبدع عظيم، ومنظم كبير" [1] ؛ قد أبدع بقدرته السامية كل ما يحيط بالانسان، من موجودات وأسرار .

أقول...إن هذا كله قد دفع بالكتلة الرئيسية من المثقفين والشعراء، خاصة الشاعر (أمل دنقل)، نحو موقف الرفض الكامل للواقع المعيش وأقروا عبثية الحياة والموت، فكان الخاسر الكبير الأمة، وكان الغائب الكبير هو الحضارة الرسالية بأسرها...على المجتمع أن يذكر هذه

---

[1] إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ص191 .

[2] أبو العلاء المعري، اللزوميات، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، ص523 .

[1] باسمة كيال، أصل الانسان وسر الوجود، (فلسفة الروح)، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص18.

المآسي ويفقهها، فقد كان أستاذ الدنيا يوم كانت معارفه نقية، أصيلة، غير أنه غاب تاريخيا وإنكمش جغرافيا، يوم شغفه النقل غير الواعي، لما عند الآخرين، فتعطلت طاقاته الإبداعية، وفقد مؤهلات الأستاذية... عليه أن يذكر كل هذا، إذا أراد أن ينهض بأعباء الاستخلاف، الانساني، والنهوض الحضاري !.

الشاعر (أمل دنقل)، يلتقط التجربة الحياتية، التي تراكمت في الذاكرة والجسد، موشوقة، بغير قليل من الانكسار والخيبة والانقطاع، قياسا إلى آمال عريضة، كان يحملها، ومن سؤال معرفة ذاته ومعرفة مجتمعه، واستيعاب ماعايشه، تولد لديه الشعور ( بالمفارقة العبثية الساخرة):(اركضي أوقفي، ولا العاديات – كما قيل– ضبحا، اركضي كالسلاحف !، صيري، كانت الخيل –في البدء–، زمن يتقاطع، واخترتِ أن تذهبي في الطريق الذي يتراجع، كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيلْ !).

" ينقطع التاريخ، كما ينقطع الخط المتواصل، من منظور اليأس والرماد، فتختفي الدائرة، ليحل محلها الإمتداد الأفقي لحركة القطارات التي ترحل بين قضيبين، ما كان سيكون" [2]؛ هكذا نقرأ، في تناص ذاتي، من ديوان (العهد الآتي)، من قصيدة (سفر ألف دال)، في (الاصحاح الأول) :

♦ القِطاراتُ ترحلُ فوقَ قضيبين : ماكانَ – ما سيكونْ !
والسماءُ رمادُ، به صنَع الموتُ قهوتَهُ ،
ثم ذرَّاهُ كي تتنشقه الكائناتُ
فينسلُّ بين الشرايينِ والأفئدة . [1]

الموت مرة أخرى ينسل بين الشرايين والأفئدة، كما انسل –في قصيدة (لعبة النهاية)– مثل خيط من العرق المتفصد بين الحبيبين ! ،" إنه طريق التخلف، وهو طريق للمدن العربية، مواز لتحولات الخيول، رمز له الشاعر برموز مكانية وزمانية : انحدار الشمس/ الأسى/الطرق الجبلية،

---

[2] جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، جزء 2 ، مجلد 4 ، عدد4، 1982، ص52.

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص286.

وحتى ذكريات الحرية، أصبحت شائكة، فكل صغير يريد أن يتحرر، بمعانقة أصوله وجذوره، يواجه بالاعدام"[2].

في المشهد الثالث من النص الشعري ، يتحول اصطلاح (الخيول) ، و رمزيته، من قيمة مادية ، إلى قيمة روحية ، في خيال الشاعر ، حيث يرى أن الفكر مادة ، و ليس العكس ، تتحول الخيول في نظر الشاعر ، أفكارا . مكونة للشخصية ، وعلى الناس أن يعبروا هذا المكان ، أي هذا الإنسان ، إلى هذا الإنسان ،و يجمع بين رمز الخيول في المشهد الواحد، حيث يحوله إلى معنى ثابت ، ينقسم الناس ، فيه نصفين ، نصفَ يحْمل ونصفُ يحمَل بين دفتيه ، كفكر مفجر للطاقة المطلوبة . وتتوالى الرمزية في (الخيول) ، في تركيبية مذهلة حقا، حيث يتطور الرمز في أطوار الفصل ، و يراوغ بين الإنهزامية والتلقائية و التحدي ،
و يُعلَنُ ذلك في: (وأشباح خيل وأشباه فرسان)، مقابلة مريرة، صافعة، عبر قشور الزمن اللاتاريخي الفاشل، المتصدع، الكثيف، الصفيق إلى جوهر الحقيقة الواقعة، الفاسدة ! .

يغوص الشاعر في انفعاليته، وبين البنية الأرضية للحالة الاجتماعية، التي هي مقرر بسيط وأطروحة، ترتكز على المتناقضات الكوميدية، حيث أن العرقية والذاتية والفلسفة الفاضلة، تنعكس مجملة في فصل غير متجانس، قيمته ماديا، المشهد الكوميدي الساخر، فيتجرد بذلك عن كل القيم التي ترقى بالانسانية... ويطول عمر المشهد؛ ويصبح لعنة انتظار طويل !! :

- ( هَذَا الذي كَسَرَتْ أَنفَهُ

لَعنةُ الإنتِظَارِ الطَويلْ )

ولتفقد الصورة، صفاءها الذي عهدناه في (أمل دنقل)؛ في المشهد الرابع والأخير :

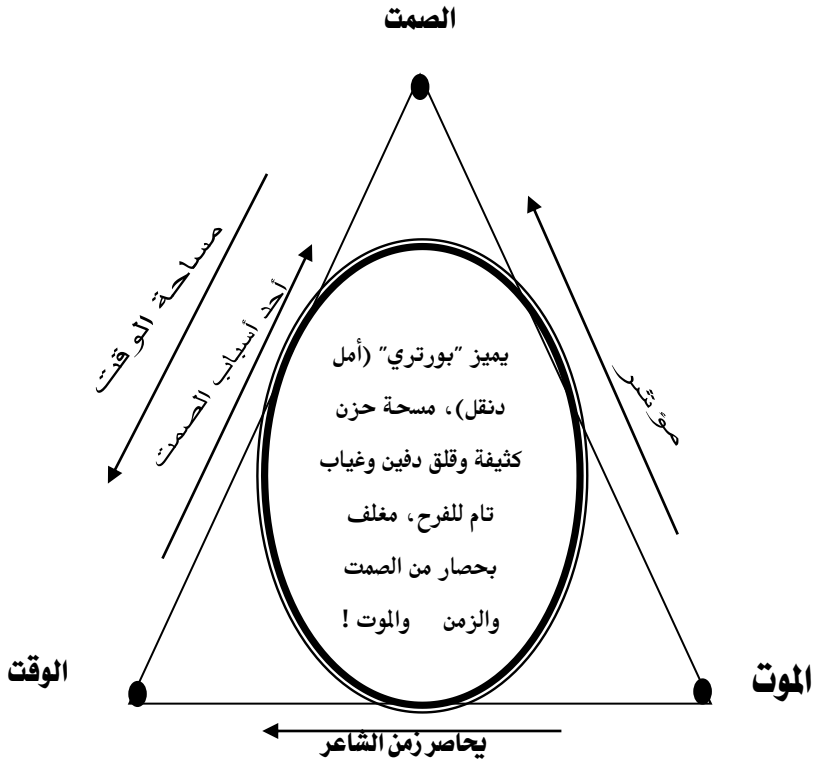
- اِستَدَارَت – إلى الغَربِ – مِزْوَلَةُ الوَقْتْ :

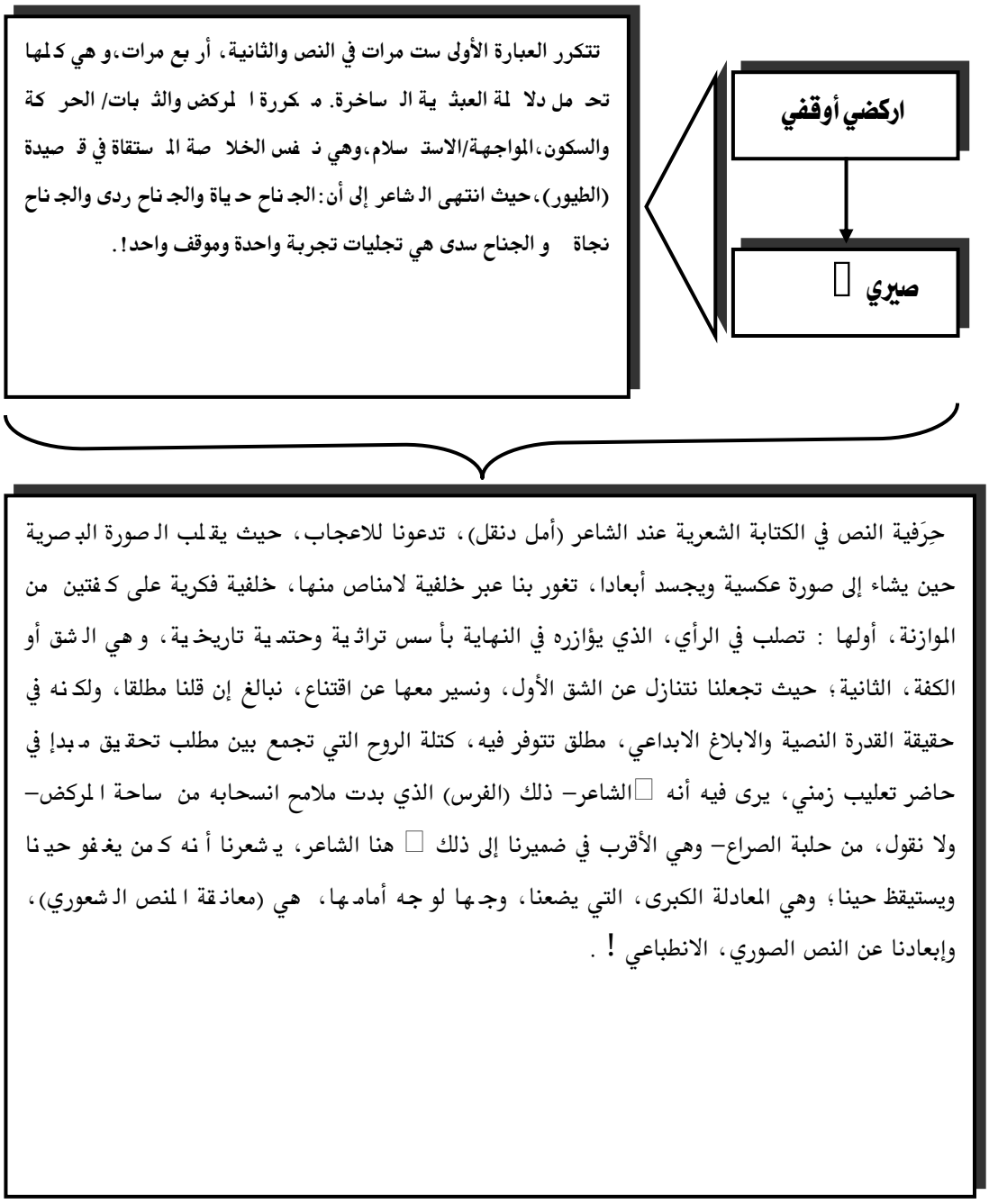
صَارَتِ الخَيلُ نَاساً تَسِيرُ إلى هُوةِ الصمْتْ

بَينَما النَاسُ خَيلٌ تَسِيرُ إلى هُوةِ الموتْ ! .

[2] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص238، 239.

لايجد الشاعر صفة، تثبت الفرق، بين المعطيات اللانسانية، فكرا وروحا ومادة، إلا أن رحلة المكان في عقل الشاعر تثبت حقيقة الهزيمة، فالموت ليس النهاية؛ لأن الموت ليس كتلة مادية ولكن الموت في خاصية الشعوب والأمم، كتلة روحية فكرية، يحاول الشاعر خلق الظرف الفلسفي في تجسيد المفهوم والمعيار الذي هو قاعدة، لاتخضع لتطوير فلسفي؛ إنما هي شبه ظروف قدرية، تصنعها أفكار... تصنعها حريات...تصنعها إطلاعات واسعة، تاريخية وإنسانية وفطرية، في أهم عناصرها؛ كي تحقق السلامة، التي هي دليل التوجه الأسبق وليس العكس، ويُخيَّر الشاعر في ظرفه بين ثلاثية (الصمت ، الوقت ، الموت) ويجمع العناصر الثلاثة،ليصدر مفهوما يرى فيه؛ أن الوقت، أحد أسباب الصمت و الصمت مساحة الوقت، والموت مؤشر الصمت ! .






والتكرار إذا ، نتيجة حتمية لأسلوب التكثيف في جانبه الشكلي والدلالي ، لما يحققه في تواتر الصوت الشعري ، وتوحيد صور النص ، ينزع إلى خلق ، الإيحاءات المميزة للبناء الأسلوبي ، "فيحمل القارىء على الإنتباه إليها ، بحيث إذا غفل عنها شوه النص ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة " [1] . وبذلك فهو توجه أسلوبي ، يكثف الصور

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، ص83

و حمولاتها الدلالية ، "و أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية "[1] ،و تتجدد دماء اللغة، ويينع شبابها وربيعها ويتجلى رواؤها وجمالها، في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، إن (أمل) القادر على أن يجدد فيها، ويضيف إليها، من عبق الماضي، أشرعة جديدة إلى سفينتها، وألوانا جديدة إلى عالمها من الصور والأبنية والرسوم والقصص والحوار، وروحا جديدة، تدب في شراييها الخامدة وأنفاسها الهامدة؛ فتمتلئ بالحياة والتألف والابداع، هو وحده الذي يغامر ويندهش، ويعود محملا بكنوز التراث الجديدة، ولآلئ لم يكشف عنها من قبل، "فتوظيف القصة التراثية، دليل على عبقرية الشاعر المعاصر وأصالته، وتوفر روح الابداع فيه"[2] ، ومهمة الشاعر الناضج،"لاأن يختزن الموروث الذي ظل من قبله، معطلا، بل أن يعيد جدل أكبر عدد ممكن، من طاقات الموروث المفككة"[3]، ويصرح الشاعر (أمل دنقل)، :"أنا أعتقد أن العودة إلى التراث هو جزء هام من تثوير القصيدة العربية، وهذا الاستلهام للتراث، يلعب دورا هاما في الحفاظ على انتماء الشعب، لتاريخه"[4]، واعتبر" أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي ، هي المهمة الأولى للشاعر"[5]، وقد تحدث "أدونيس"، في مواضع كثيرة من كتابه (زمن الشعر) عن التراث، وخلاصة رأيه؛ "يجب أن نميز في التراث بين مستويين : الغور والسطح؛ السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال، أما الغور فيمثل؛ التفجر، التطلع، التغير، الثورة..." [6]. إن قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، " لا تشكل خروجا فقط على الموروث الديني السائد، بل تشكل تعديلا وتثويرا لطبيعته، حيث يظل ابن نوح فيها متمردا عصريا، خارجا من فكرة العقوق السلفي إلى الثورة "[7] ، يقول الشاعر :

- جاءَ طُوفَانُ نُوحْ !

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص263.

(2) عبد العزيز الرفاعي، توثيق الارتباط بالتراث العربي، المكتبة الصغيرة، الرياض، السعودية، ط4، 1993، ص19.

(3) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين الشمس، دار الجيل للطباعة، مصر، 1975، ص173.

(4) جهاد فاضل، أزمة حرية...وليست أزمة شعر، ص114.

(5) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص345.

(6) أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ص250.

(7) عبلة الرويني، الجنوبي ، ص65.

... ... ... ... ... ...

المِدينَةُ تَغْرَقُ شَيئًا ... فَشيئًا

تَفِرُ العَصَافِيرُ ،

والماءُ يَعْلُو،

عَلى دَرَجَاتِ البُيُوتِ –الحَوانِيتِ – مَبْنَى البَرِيدِ – البُنُوكِ –

التَمَاثِيلُ (أجْدَادُنَا الخَالِدِين) – المعَابِدْ – أجْولَةِ القَمْحِ –

مُسْتَشْفَياتِ الولادَةِ – بَوابَةِ السِجْنِ – دَارُ الولايَةِ –

أرْوقَةِ الثَكَنَاتِ الحَصِينَه

العَصَافِيرُ تَحلُو ..

رُويدًا..

رُويداً..

ويَطْفُو الإوزُّ عَلَى الماءِ ،

يَطْفُو الأثَاثُ..

ولُعْبَةُ طِفْلٍ ..

وشَهقَةُ أُمٍ حَزِينَه

والصَبَايَا يُلوحنَ فَوقَ السُطُوحْ !

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ

هَا هُم (( الحُكَمَاء)) يَفِرُون نَحوَ السَفِينَه

المغَنُونَ –سَائِسُ خَيلِ الأمِيرِ– المرَابُونَ –

قَاضِي القُضَاة

(..ومملُوكُهُ !) –

ـَامِلُ السَيفِ – رَاقِصَةُ المِعْبَدِ

(ابْتَهَجَت عِندَمَا اِنْتَشَلَت

شَعْرَهَا المِسْتَعَارْ)

جُبَاةُ الضَرَائِبِ – مُسْتَوردٌو شَحَنَاتِ السِلاحْ –

عَشِيقُ الأَمِيرَةِ فِي سَمْتِه الأُنْثَوي الصَبوحْ !

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ

هَاهُم الجُبَناءُ يَفِرونَ نَحو السَفِينَه

بَينَما كُنتُ ..

كَانَ شَبَابُ المِدِينَه

يَلْجمُونَ جَوادَ المِياهِ الجَمُوحْ

يَنْقُلُونَ المِياهَ عَلى الكَتِفَينِ .

ويَسْتَبِقُونَ الزَمَنْ

يَبْتَنُونَ سُدُودَ الحِجَارَه

عَلَهم يَنْقِذُونَ مهادَ

الصِبَا والحَضَارَه

عَلَهم يُنْقِذُون ..

الوَطَنْ !

.. صَاحَ بِي سَيدُ الفُلْكِ –قَبْلَ حُلُولِ

السَكِينَةِ :

"انْجُ مِنْ بَلَدٍ .. لَم

تَعُدْ فِيهِ رُوحْ ! "

قُلْتُ :

طُوبَى لِمَن طَعِمُوا خُبْزَه

..

في الزَمَانِ الحَسَنْ

وأدَاروا لَه الظَهرَ

يَومَ المِحَنْ !

ولَنَا المجدُ – نَحنُ الذينَ وقَفْنَا

(وقَد طَمَسَ اللَّهُ

أسْمَاءنَا !)

نَتَحَدى الدَمَارَ ..

ونَأوي إلى جَبَلٍ لا يَمُوتْ

(يُسَمُونَهُ

الشَعْب !)

نَأبَى الفِرَارَ ..

ونَأبَى النُزُوحْ !

... ... ... ... ... ...

... ... ... ... ... ...

... ... ... ... ... ...

كَانَ قَلْبِي الذَّي نَسَجَتَه الجُرُوحْ

كَانَ قَلْبِي الذَّي لَعَنَتْهُ الشُرُوحْ

يَرْقُدُ – الآنَ – فَوقَ بَقَايَا المدِينَةِ

وَردَةَ مِنْ عَطَنْ

هَادِئًا ..

بَعدَ أن قَالَ ((لاَ)) للسَفِينَه

... وأحَبَّ الوَطَنْ !(1)

*  *  *

لقد اهتم علم السيمياء، اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية، باعتباره علامة إجرائية، ناجحة في مقاربة النص، بغية استقرائه وتأويله، فقد أبدى (علم السيمياء)، أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي " وذلك نظرا للوظائف الأساسية، (المرجعية والافهامية والتناصية)، التي تربط بهذا الأخير وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا، إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا، في التعامل مع النص، في بعديه الدلالي والرمزي " (1) ، وبهذا، فإن موضوع دراسة (العنوان)، ينتمي إلى حقل بحثي، يهتم بموضوع دراسة العتبات المفضية إلى العمل، وتمثل هذه العتبات، الخطوات الأولى، التي تجعل المتلقي، يقبض على المفاتيح الأولية للنص، ومن هذه العتبات أيضا، هناك ما يحيط بالنص من أحداث واقعية، للشاعر ذاته أو سيرته الشخصية ؛ وتمتد هذه العتبات، لتشمل معلومات القارئ عن النصوص، السابقة للشاعر وغيره من شعراء عصره؛ كل ذلك يسمى العتبات أو النص الفوقي، الذي ينتمي إليه (العنوان)، ويتشابك مع معظمها، مما يجعله أحد المفردات الأساسية في هذا النوع من الدراسة؛ ومما لاشك فيه، أن العنوان، مضمن بعلامات دالة تغلب عليها الصور الإيحائية، الرمزية، "فإذا قرأت ما تحت

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص393، 394، 395، 396.

(1) عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية (مجنون الألم) ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، فاس ، المغرب ، عدد 9 ، 1987 ، ص 97 .

العنوان، ستدرك السبب، كلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعية، أخلاقية، وإيديولوجية كثيرة لابد للإحاطة بها، من تفكير منظم، هذا التفكير، هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا" [2] .

ولعل القارئ أمام هذا العنوان المثير (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، يتساءل :

- لماذا اختار الشاعر (أمل) هذا الرمز بالذات (ابن نوح) ؟ .

ألأن القصيدة في لغتها، قوية، شديدة الأحكام، والمدلول انهزامي، ضعيف ؟ !.

عُرفَ الشاعر بروحية متمردة، صلبة، فلماذا إذن، يستعين، برمزية، غير أخلاقية (ابن نوح العاق)، حسب الطبيعة الانسانية، من جهة والروح الدينية، من جهة أخرى، مع أن السلطة الدينية في مواقفها المطلقة، لايصح أن تناقش ؟ !.

ولماذا يوقع سر الإيحاء في عنوان القصيدة، برابط المقابلة ويعني بذلك,المقارنة ؟! ، فمجازا يمكن أن يكون كذلك، إلا أن العنوان المثير، يُفقد معايير القصيدة، ثقلها الفكري، فالتمرد في ابن نوح، لم يكن بشكل من الأشكال، تمردا عقلانيا، ولكنه تمرد انتحاري، لاجدوى منه، في توظيفه لصالح فكرة، تتعدى خصوصية تمثل شخصا أو موضوعا أدبيا، وإنما سر التمرد هنا يعلن على أن الحد الأدنى الذي وصل إليه الشاعر، في التمرد عن كل شئ وعلى كل شئ !، فأسقط بذلك القيمة البراغماتية في تحريك وتنشيط الذهن، لتركيب الأشياء، حسب خارطة منهجية، تكون ذات صيغة بنيوية في تجسيد الدلالات والمقومات القومية من جهة، وتوثق العلاقة، بين المعيار أو الميزان الذي تدرج في مساره الأفكار السوية؛ فالتمرد عند الشاعر هو إذا تمرد انطباعي، ضال، لايندرج تحت لواء (التغيير وإيجاد البدائل والحلول)، كما سبق في بعض القصائد، وهذه بذاتها علاقة طبيعية جدا في نفسية الشاعر، التي تتغير حسب الظروف المحيطة، فهي حركة حية، من المعقول جدا أن تعيش متناقضات كثيرة ! ! ،

ونوضح دلالات العنوان في المربع السيميائي الآتي :

---

[2] رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة : عبد الرحيم حزل، مراكش، المغرب، ط1، 1993، ص38

(1) علي فكري، أحسن القصص، (من قصص الأنبياء)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، جزء 2 ، ط8، 1981، ص12

(2) سورة هود، الآية42، مكية.

(3) سورة هود الآية 43، مكية.

(4) سورة هود الآية 43، مكية.

(5) سورة هود الآية 43، مكية.

(6) أحمد بهجت، أنبياء الله، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط7، 1980، ص56.

الشاعر (أمل دنقل)، حاول ستحضار المواقف التاريخية، في إيحاءات وتحويرات، فنية، مرتبطة بالأبعاد الحضارية والفكرية والانسانية المعاصرة، لقد بدأت الانهزامية، وروح التمرد العبثي، هذا المرفأ الأخير... شديد الوطأة، بمراسيه الثقيلة، هذا النص المتألق في صوره، لايبتعد كثيرا في توزيعه الأوركسترالي المدهش عن العالم، السمفوني، أو على الأقل عن وضعية تبدو فيها، أشبه بافتتاحيات على النمط (الفاجنري) [*]، "ففاجنر" كان يؤمن بأن الدراما الموسيقية، يجب أن تكون بناء، متماسكا، تقف فيه الكلمات والموسيقى على قدم المساواة، وزاد أن نمط (الموتيف، Le motiv)، وهي اللازمة التي كانت بمثابة التوقيع اللحني للشخصية، أو للمشاعر أو الأغراض، ويختلف "فاجنر"، عمن سبقه، من المؤلفين الموسيقيين، في أنه لم يكن يجزئ الكلمات، ليجعل منها قراءات لحنية وكورس واعتراضات، بل كان يخرج سيلا متدفقا من الموسيقى، لاتقتصر فيها الفرقة الموسيقية، على مجرد مصاحبة العازف المنفرد، ولكنها تعمل على تضخيم المشاعر التي يعبر عنها، فتعمل بذلك على إضفاء الوحدة على البناء الموسيقي ككل، وهو ما كان (أمل دنقل)، يسعى لتحقيقه في قصيدته هذه، حيث تنهمر مخيلة (أمل) في صور اتكشفت، بداهة هذه الآليات، عندما ترجمت إلى لغة السينما البصرية في تقنية تدعو للتأمل الكثير، تقنية الارتجاع والاستباق :

وعندما يأتي الشاعر حداثي، فني، مثل (أمل) في نص صدامي مع التراث الديني، ليعبر عن موقف دقيق، مركب من النقد الجارح للذين فروا نحو السفينة، فإنه يختار منطق (السرد)، في تكوين المشاهد، مستهلا قصيدته (بكادر) محدد :

---

[*] – فاجنر = (ويلهالم ريتشارد فاجنر wilhelm richard wagner) ، ولد في ليبزج بألمانيا يوم 22 ماي 1813 م، مبدع الدراما الموسيقية، التي تجمع بين الموضوع والكلمات واللحن، وصاحب الأوبرات الصاخبة الغامضة وواضع أقوى القطع الموسيقية وأكثرها، رومنسية، عرضت آخر أوبرا وضعها (فاجنر) في شهر يوليو 1882 م وهي : (بارسيفال perssifal) ، توفي بعد ذلك في فيفري 1983م محمد فؤاد إبراهيم و ( آخرون ) ، موسوعة المعرفة، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت، لبنان – شركة ترادكسيم السوسرية، جنيف، 1984، مجلد 13، ص2272 .

♦ جاءَ طُوفَانُ نُوحْ !

... ... ... ... ... ...

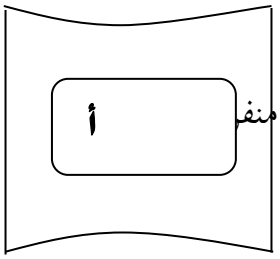
**المَدينَةُ تَغْرَقُ شَيئًا ... فَشيئًا**

**تَفِرُ العَصَافِيرُ ،**

**والمَاءُ يَعْلُو،**

بعد هذا المشهد مباشرة، تنهمر في مخيلة الشاعر، مشاهد الاسترجاع الموجع لغرق البيوت والحوانيت ومبنى البريد والبنوك والتماثيل والمعابد وأجولة القمح، ومستشفيات الولادة وبوابة السجن ودار الولاية وأروقة الثكنات الحصينة ! .

ب [1]




أ: شاشة عادية (جاء طوفان نوح)، "سطر معزول أو مشهد منفر

ب: شاشة السينما المجسدة ؛

(سينما سكوب) : أمل دنقل في تراكم المشاهد الدقيقة (درجات البيوت، الحوانيت ...) يضخم صور المشاهد الصادعة، " في أسلوب واقعي تأثيري، تسجيلي، يلمس مظاهر الحياة اليومية المعتادة " [2]

وتنبت المفارقة الفادحة بين (الحكماء) الذين يفرون نحو السفينة، ثم تغيب عين الكاميرا الشعرية في لازمة صوتية موسيقية وهي تردد ؛ (جاء طوفان نوح !)، المفعم بالرمز السحري، لتردد أيضا : هاهم (الجبناء)، يفرون نحو السفينة، والشاعر وهو يوظف التراث الديني، لايوظفه طرديا، بل عكسيا، " فسفينة نوح في التراث الديني كانت تحمل على متنها (الحكماء الخيرين،

---

[1] لو دوكا، تقنية السنما، ترجمة : فايزكم نقش، ص224.

[2] آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، ترجمة : وداد عبد الله، مراجعة : هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص164.

لأن المدينة التراثية هي المتأبية، على الاصلاح الذي هبطت به، الحكمة، والهرب على ظهر السفينة قديما، هروب إلى الخير وفرار من الشر"[3] .

والمسألة معكوسة في تجربة (أمل) المعاصرة، فالحكماء هم الجبناء الذين تخلوا عن مدينتهم في محنتها، بينما هو يعي جيدا آلام الغربة، وقسوتها، ليتوحد مع الوطن والشعب، رافضا الهرب والهجرة، ويحاول أن يقاوم الطوفان مع شباب المدينة، ينقلون المياه على الكتفين، في محاولة يائسة، لإنقاذ المدينة/الوطن، ورغم معاناتهم التي برحت فيها الآلام ومفازة الغربة، بين يدي عالم قاس، متكالب على المادة، تنثال معاني الحنين إلى الوطن من مآقي المشهد الأخير من النص، في أفجع رثاء :

- كَانَ قَلْبِي الذِي نَسَجَتْه الجرُوحْ

كَانَ قَلْبِي الذَي لَعَنَتْه الشُرُوحْ

لكن المهم في هذه الجدلية السردية، أنها تمزج لحظة التبئير الوصفي، في موقف صوت القصيدة، أمام السفينة :

- بَعْدَ أنْ قَالَ ((لا)) للسَفِينَه

..وأحبَّ الوَطَنْ

وهي لحظة مرئية ناطقة بكل التداعيات المستحضرة عبر تقنية الاسترجاع المتواترة، وما ينتجه تجاور الصور وتجاور الحالات، من بروز الدلالات التاريخية للمشهد، وأهم من ذلك، ماتنتجه هذه الحركة، بين مشاهد متخالفة من تجسيد صورة، الموقف وتلوينه ومثوله جماليا في وعي المتلقي، الذي يقوم بدوره، بإنتاج معناه. والحقيقة التاريخية، تشهد بمصداقية الشاعر الذي رفض الهجرة إلى الخارج، بحثا عن حريته في مدن أخرى، كما فعل العديدون آنذاك، وهنا تمتزج ذاته، بأزمة نفسية حادة ولايملك حيال ذلك إلا الصمود، والمقاومة في وجه الطوفان، الذي يحمل الفناء والخراب، وقد تشتبك صور الطوفان مع ما عمله (توماس ستيزإليوت) في قصيدته الشهيرة (الأرض الخراب)، حيث يصف لنا الحياة في لندن من خلال تصوير حياة التجار، الذين يهتمون بالقيم المادية التي يمثلها شارع (كينج وليم) بلندن:

---

[3] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص240.

- أيَتُهَا المدِينَةُ المزَيَفه

تَقْبَعِينَ تَحْتَ الضَبَابِ القَاتِمِ البُنِي، فِي فَجْرِ يَومٍ ،

مِن أيَامِ الشِتَاءِ ،
لَقَدْ اجْتَاحَت الأمْوَاجُ جِسْرَ لَنْدن، أفْوَاجُ عَدِيدَة ،
مَاكُنْتُ أتَصَوَرُ أنَّ المِوْتَ، قَدْ قَضَى عَلَى هَذَا العَدَدِ مِنَ النَاسِ
،
إنَهُمْ يُرْسِلُونَ الزَفَرَاتِ قَصِيرَة وعَلى فَتَرَاتٍ مُتَبَاعِدَة ،
وَكُلُ رَجُلٍ مِنْهُم قَدْ ثَبَتَ نَاظِرَيهِ أمَامَ قَدَمَيهِ ،
لَقَد صَعِدَت الأَفْوَاجُ التَلَ ،
ثُمَ انْحَدَرَتْ إلَى شَارِعِ المِلكِ وِلَيم ... [1]

إن (أمل دنقل)، كان واحدا من الطيور المشردة، وجوادا من الخيول البرية، مما يوحد الرؤية الشاملة، التي تصدر عنها تجربة هذا الشاعر الفنية في ديوان أوراق الغرفة (8)، إنه اقتراب من التاريخ عبر القصيدة.. اقتراب نقدي وتعرية، لهذا التاريخ المرفوض من منظور تقدمي، متمرد، والشاعر يلتقط كل ما يعتري المجتمع، والعالم والانسان من تحولات وتصدعات، وانهيارات وصراعات، فمارس التماحك والتماس مع هذه الأفكار والمفاهيم، لمواجهة هذا العطب الكينوني للشخصية التاريخية، المسحوقة، وكذلك في مواجهة العطب السياسي والثقافي والاجتماعي، والنفسي، الوجودي، حيث طمح إلى كشف الجراح الغائرة، في الجسد والروح العربيين؛ وهنا كانت تضطرم مهارته الشعرية وتوقه إلى جماليات حديثة، وتخييلية للواقع والتراث في صور بصرية، وتنويع للضمائر الساردة في القصيدة، إضافة إلى المونولوجات، والتداعيات، التي يشتق مضامينها وأشكالها اللغوية وفصاحتها وبلاغتها التقليدية، والجديدة، من الوعي واللاوعي لشخوصه التراثيين ومن تراثهم وميراثهم، من أحلامهم وكوابيسهم؛ فيما وضع نصب عينيه كهربة اللغة، ومغنطتها، كثافتها، تخثيراتها، اختباراتها، مهاراتها؛ أهم من هذا، شاعريتها،

[1] علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، ص264، 265.

التي كان يتماهى دائما معها والتي سحب شبكاتها وأنسجتها العصبية إلى قصائد تجربته الأخيرة، وهي التي حفلت بالتمرد والرفض والمواجهة والتوتر والمقاومة والقلق والتناقض، والانهزامية والاستسلام؛ نبضت كلها بخطاب الشوق والحنين والجسد والموت، بدءا من (ضدمن، زهور، السرير، لعبة النهاية) إلى (ديسمبر، الطيور، الخيول)، حتى قصيدتنا (مقابلة خاصة مع ابن نوح) .

و(أمل دنقل) –كذلك– أكثر ما تجلى وأبدع في فنه الشعري، بسبب أسلوب (الاختزال والتكثيف)، وتقطير اللغة والزمان وبروق المكان في لحظات وبسبب وجودية شخوصه التاريخية ودراميتهم ونزوعاتهم الرغبوية والتمردية حتى الموت، وكأنهم جميعا في حالة اِلتياث وهيجان وعصاب قائم، على صراع داخلي، وتناقض في رغباتهم وحاجاتهم الانسانية، التي تتصادم –كم تتصادم المجرات– مع الأعراف والتقاليد والنظم الاجتماعية البالية، التي تقف عائقا في وجه التطور والتجديد، وتحسين معطيات الحياة؛ ويصبح الشعر عند (أمل)، البديل عن الانتحار، فهو قبس النور الذي يعيد إليه التوازن النفسي؛ وانطلاقا من هذه الثورة القائمة، بين الشاعر والموت، استطاع أن يصوغ لنا رؤية شعرية، مكتملة الجوانب، مكثفة، الأحاسيس، حاشدا رموزا، من التراث الديني، تمكن بفضلها من تصوير رؤاه بصدق وفنية منقطعة النظير، "وفي قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، تتأكد قدرة التحوير الفني للشخصية، ليكتسب الموقف القديم، وجها جديدا، وتظل وظيفة الايحاء –في رسوخها– قادرة على تجاوز الدلالة القديمة، بواسطة، مكنتها في خلق معطيات معاصرة" [1] ، إن الشاعر قام باقتباس وتناص مع قصة "نوح" –عليه السلام–، ويتجلى هذا واضحا كاشفا، عندما يصيح سيد الفلك بالشاعر : (انْجُ مِنْ بَلَدٍ .. لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوحْ !)، ليتقاطع مع نداء "نوح" –عليه السلام– لابنه؛ قال تعالى : ﴿ وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوجٍ كَالجِبَالِ، وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ، وَكَانَ فِي مَعْزَلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلا تَكُنْ مَعَ الكَافِرِينَ ﴾ [2] ، وقول الشاعر؛ (نتحدى الدمار.. ونأوي إلى جبل لايموت)،

---

[1] رجاء عيد ، لغة الشعر ، (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، ص251 ، 252

[2] سورة هود ، الآية 42 ، مكية .

ليتقاطع مع رد الإبن لأبيه "نوح" –عليه السلام–، قال تعالى : ﴿ قالَ سَآوِي إلى جَبَل يَعصمني من الماء ﴾ [3] .

إن التناص كما يقول "ميشال ريفاتير. **Riffaterre**. **M** " ، هو ؛" مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته،قرابة وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين" [1]

فهذه الدائرة التناصية، تساعد القارىء الحق، على محاولة فك ارتباط نصي لاحق ، بنصوص سابقة، سواء من حيث المبنى أو المعنى وتصبح مفاتيح يلج بها القارىء إلى العوالم الخفية للنصوص الحاضرة ، يستكشف دهاليزها ويضيء عتمتها ويستشرف آفاقها .

إن ( أمل ) ، قام باقتباس قصة "نوح" –عليه السلام– من التراث الديني؛ وأقام علاقة بينها وبين قصته، حين اعتبر هذا الإبن العاصي، العاق أبويا، الكافر دينيا، رمزا لإيثار الوطن والتمسك به على الهجرة مع سفينة والده، وهذا ما يرتبط مع ما كان يعانيه الشاعر من تمزق نفسي، بين البقاء في ( مصر )، فقيرا ضائعا، والسفر إلى ( بيروت ) للعمل حتى إتمام زواجه من الصحفية؛ ( عبلة الرويني )، و يستهل الشاعر القصيدة بذكر عنصرين سالبين للهجرة، وذلك بتوظيف عبارتين، متقاربتين من الناحية الدلالية، مع اختلاف من الناحية المعجمية؛ ( نَأبَى الفِرَارَ.. نَأبَى النُزُوحْ ! ) ؛ فالفرار، يعني الهروب، والتنازل، وهي سمة من سمات الإنسان الضعيف، الذي لايقوى على مواجهة مشاكله بعزم وثبات، فكان الفرار رمزا للجبن والضعف، وهذا مالايرضاه الشاعر، الذي طالما طمح إلى تحويل المستحيل إلى ممكن. إن بنية الشاعر الفكرية، تقوم دلاليا على التجاذب بين ثنائية (الرفض والمواجهة)؛ الرفض لأن السائد، غير مرغوب فيه، والمواجهة لأن ماسيتحقق ليس ولن يكون في صالح الشاعر، أو يرضيه، ومن ثمة فالشعر والتمرد، يؤدي دور الاحباط والاغتيال؛ وإن شعر (أمل) من النماذج الشعرية، المتفردة، التي تمتاح من التراث، في محاولة توظيفه عبر رؤية معاصرة هامة ودقيقة وحساسة، وقد اختار (أمل دنقل)، الوضوح في اللغة؛ كي تصل القصيدة إلى غايتها، في بناء تركيبي مدهش للغاية، ولا أعتقد أن الوضوح، أخل بمستوى النص، وإنما نجد أن (أمل) يختار مع الوضوح، الايحاء

---

[3] سورة هود الآية 43، مكية.

[1] حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص 17.

البديع في غيبة السقوط في فخ التقرير والنثر.. وفي الايحاء يكمن فكر (أمل)، رأيه ومواقفه من كل ما من شأنه أن يحدث وهذا كله يتم في تصوير بصري تأملي جذاب .

ومرة أخرى ينسج (التناص)، نفسه على خلفية النص الغائب، لقصائد الشاعر ذاته، هذا النص الذي يوسع من "موضوع الحوارية في النص الشعري، وكيفية اشتغاله بناء على شبكة العلاقات" [1] . و"كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد، إعادة قراءة لها، وامتدادا، وتكثيفا ونقلا، وتعميقا " [2]؛ فقصيدة (لاتصالح) من ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، تنطلق من نفس الطريق الذي ارتضاه (أمل) لذاته في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، يقول :

- لاتُصَالِحْ !

..وَلَوْ مَنَحُوكَ الذَهَبْ
أتَرَى حِينَ أفْقَأُ عَينَيْكَ ،
ثُمَّ أُثَبتُ جَوهَرَتَين مَكَانَهُمَا ..
هَلْ تَرَى .. ؟
هِي أشْيَاءُ لا تُشْتَرَى .. [3]

بل إن أشهر قصائده، امتازت بثنائية (الرفض/ والمواجهة)، يتجلى ذلك، في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) من ديوان بنفس العنوان، وقصيدة، (كلمات سبارتكوس الأخيرة)، من نفس الديوان أيضا، يقول في الأولى :

- أَيَتُهَا النَبِيَّةُ المقَدَسَةُ ..

لاَ تَسْكُتِي.. فَقَدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً..

لَكَي أَنَالَ فَضْلَةَ الأَمَانْ .[4]

---

[1] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص140.

[2] تزفتان تودوروف (وآخرون)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم : أحمد المديني، عيون المقالات، الدارالبيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، العراق، ط2، 1989، ص105.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص324.

[4] المصدر نفسه، ص123.

ويقول في الثانية :

- (مزج أول) :

المِجْدُ للشَيطَانِ.. مَعْبُودِ الرِيَاحْ

مَنْ قَالَ ((لا)) في وَجْهِ مَنْ قَالُوا ((نَعَمْ))

مَنْ عَلَّمَ الانْسَانَ تَمْزَيقَ العَدَمْ

مَنْ قَالَ ((لا)) فَلَم يَمُتْ ؛

وَظَلَ رُوحًا أبَدِيَّةَ الألَمْ ![1]

إنها جميعا قصائد، تتقاطع وتتداخل في تناص يعضد الفكرة والرؤية، هذا التناص الذي يعد "نمطا من أنماط تداخل الخطابات L'intérdiscours " [2] ؛ يتشابك ويمتزج في وحدات أساسية, هي :

1- رفض المصالحة والهجرة والسكوت.

2- الهجرة والمصالحة والفرار والنزوح، دوس للماضي النبيل.

3- المواجهة والتحدي والمقاومة والمصادمة هي السلاح.

4- قوة السلطة وفعاليتها.

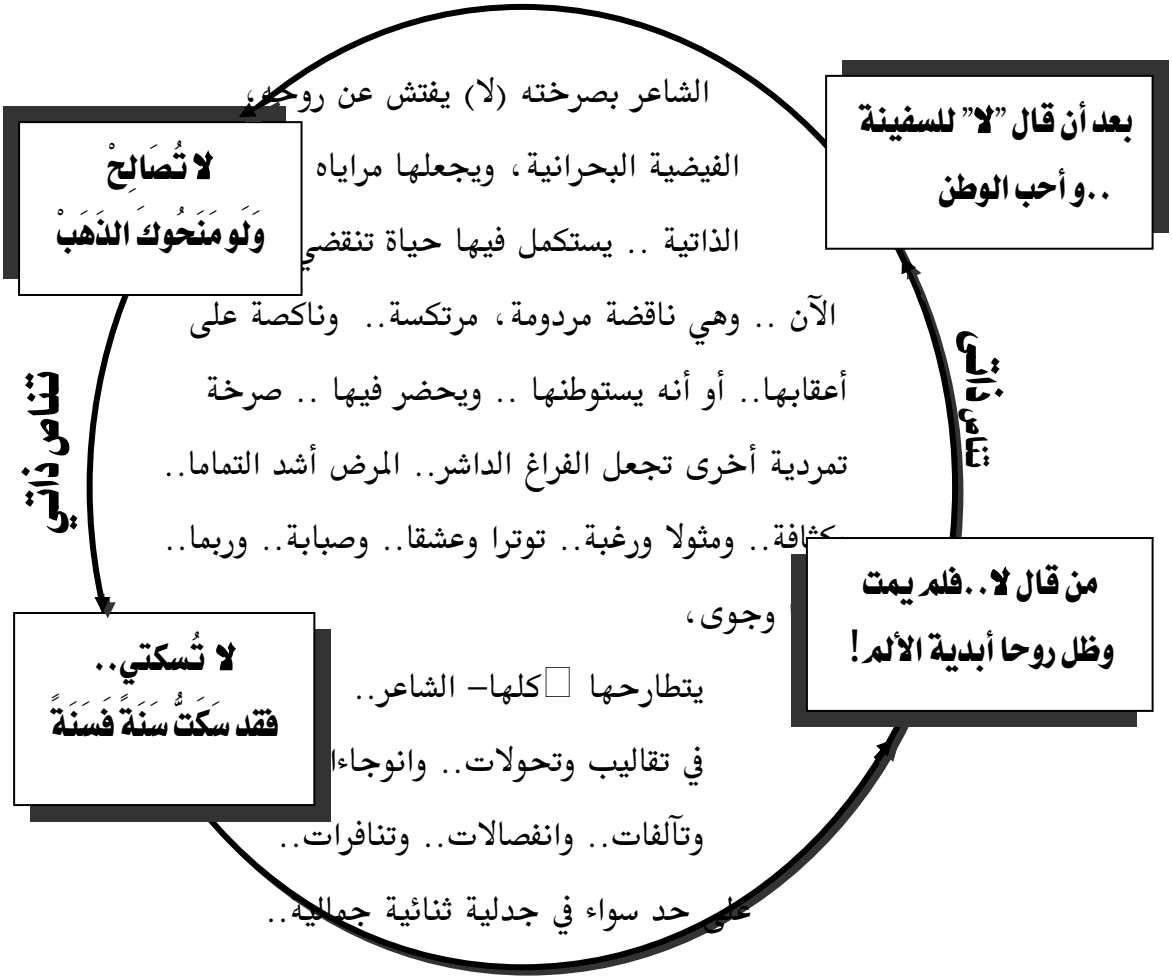
والشاعر (أمل) بهذا النهي (لا) الصارخ، الجازم، هو الأقدر على كتابتنا، واستشباهنا واستنساخنا في أعماله بل على تفسيخنا وتمسيخنا وتجبيننا، كما يتأتى له قراءتنا الداخلية وكتابة أبجدياتنا الغامضة، بتشكلات قصائده ومواجهاته، إنه يفككنا ويدغمنا، يوصلنا ويقطعنا ويتقاطع بنا، فلا يفسد تجلياته ولايفسدنا، بل يحافظ على كينوناتنا وأرواحنا، فيكوننا ويبقينا على هيآت (الحكماء) بعريها وبدائيتها ورفعتها وانحطاطاتها، أشواقها وشهواتها، خرافياتها ومرئياتها، والشاعر يعضد (لاءاته)، بالفعل المضارع (نأبى): (نأبى الفرار ونأبى النزوح)، حيث يأتي قرار رفض النزوح والفرار معززا من الوجهة النحوية بالفعل المضارع (نأبى) المكرر مرتين، ليدل على أن الفعل مستمر في الماضي والحاضر والمستقبل،

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص110.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص192.

كذلك في استخدامه لهذا الفعل بدلا من الفعل (نرفض)، لأن الإباء أقوى درجة من الرفض، فالإباء يعني التمسك والاصرار على مبدإ معين دون تنازل، بينما الرفض، يعني عدم القبول لسبب أو لآخر، وقد تتغير هذه الأسباب ويتحول الرفض إلى نقيض .




تناص ذاتي

*** مخطط تحليلي يكشف العلاقات التي تربط نصوصه ببعضها البعض حيث (الخطاب الصدامي)، متواصل !**

إن تناول الظاهرة اللغوية و طبيعة نشاطها ، تثير مسألة التوصيل والتواصل ، فاكتناز اللغة بقوة البث وتنوع الدلالة ،" ليست هي الغموض أو السرية ، ولكنها الإلتباس وتنوع التفسيرات الممكنة ، حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا"[1] ، و قدرة الشاعر على ذلك " لأن مفهوم الشعر الحديث يرفض وضوح هوية القول ، أو وضوح موقعه ، ويعتبر أن لذلك دورا في تحديد قيمة الشعر " [2] . والنشاط اللغوي إذن " عبارة تعني أن العمل الأدبي خلاق لمعناه ، إنه ليس علامة أو صورة محسنة ، و لكنه يذيب العناصر جميعا ، ويعطيها شكلا أو قواما جديدا "[3] . والعمل الفني ، هو ما تحقق فيه تلك اللغة الرامزة التي تجمع بين أفكار الشاعر ومواقفه وطريقة تعبيره عنها ، و هي أول شرط في نجاح العمل الفني ، فإدراك الشاعر و معرفته للحياة يتركه على صلة دائمة بمجتمعه ، وبهذا تصبح اللغة ، " فهرسا لحضارة كل مجتمع تتأثر بها و تؤثر فيها ، بحيث يصبح الفصل بينهما متعذرا "[4] .

إن لغة (أمل) بهذا تكتسب بلاغتها وشرعيتها من قاموس الحياة ، والعقل الحي المنتشي؛ و من نشوة الحس إلى جلوة الروح ، تصلصل الكلمات ، و تجلجل أجراسها في عذوبة وشاعرية و اقتدار فني ، آسر ، هو بعض تلقائية (أمل) ، التي تتلبس تلقائية التدفق و حميمية الإبداع ، فتأتي دفقاته الشعرية ، مصبوبة بحكمة حارة ، فائرة ، مسبوكة محبوكة، تحمل كيمياء الشعر ، و سحر الشاعرية الرامز ، مما يحول هذه اللغة الواقعية إلى مضامين حالمة ، مستحيلة ، ليحقق هذا " اغتراب الشاعر عن الواقع ، و انتمائه إلى الحلم يقيم لنفسه لغة جديدة أخرى ، مغتربة بدورها ، لغة تقوم على قطع كل علاقة مباشرة و منطقية مع الواقع ، لغة تعايش الحلم و تغترب عن الواقع "[5] .

---

(1) أحمد محمد فتوح ، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، ص112.

(2) يمنى العيد ، في القول الشعري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987 ، ص24.

(3) مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ص 192.

(4) نايف خرما / علي حجاج ، اللغات الأجنبية ( تعليمها و تعلمها ) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت عدد 126 ، شوال 1408 هـ / يونيو ( حزيران ) 1988 م ، ص122 ، 123.

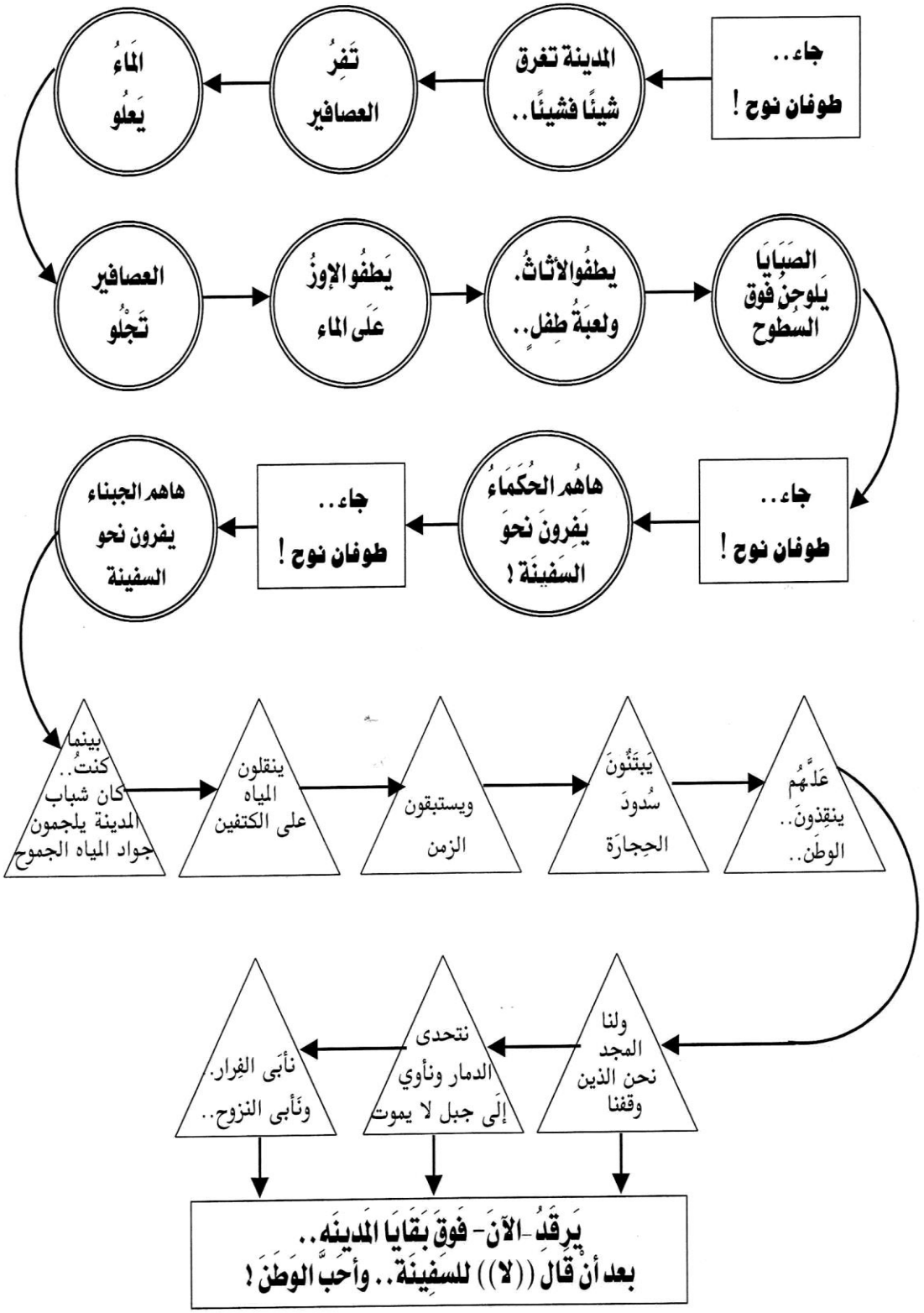
(5) فتحية محمود الباتع ، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1987 ، ص213.

إن المثير للإنتباه في القصيدة ( مقابلة خاصة مع ابن نوح ) ، أن الشاعر ( أمل ) ، استطاع التعبير عن حالة نفسية ، تتمثل في صورة التمزق والتجاذب ، بين الهجرة والبقاء ، مستغلا القصة التراثية الدينية ، مجسدة في قصة سيدنا "نوح" عليه السلام ، ومن هنا تبرز الوظيفة الإجتماعية للغة ، حين يستعملها الشاعر كأداة للتوصيل و الإبلاغ ، فاللغة بهذا ،" أساس مهم للحياة الاجتماعية أو ضرورة من أهم ضروراتها ، لأنها أساس لوجود التواصل في هذه الحياة و أساس ، لتوطيد سبل التعايش فيها "[1] ، واللغة أيضا " وسيلة الانسان إلى تنمية أفكاره و تجاربه و إلى تهيئته للعطاء و الإبداع و المشاركة في تحقيق حياة متحضرة ، فبوساطتها يمتزج و يختلط بالآخرين "[2] . و تتجسد إبلاغية ( أمل ) عن طريق أسلوب قصصي ، مصور ، لا يحتاج إلى الإجهاد في فهم تتبع المشاهد النصية ؛ كذلك من مميزات الأسلوب عنده ، أن الجمل الشعرية الغالبة في الديوان ، قد صيغت بأساليب إنشائية ، كالاستفهام و الأمر ، و النهي و التعجب والنداء ، و لكنها ، قوالب و صيغ خطابية ، تزيد فضاء النص حيوية ، و أسلوبية مميزة ، و نشير كذلك إلى استعمال ( أمل ) بعض المفردات ، من التوراة مثل ( طوبى ، و لنا المجد ) و هي ترد في سِفر التكوين ، الاصححات السادس والسابع و الثامن و التاسع و عدد آياتها (67 آية) ، و النص أو القصة الخاصة بمشهد الطوفان ، كحدث يشغل مساحة صغيرة و يرد في الاصحاح السابع ، و كما سبق فقد أشار إلى النص القرآني ، حيث ترد قصة "نوح" –عليه السلام– في السور القرآنية الآتية :

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 – سورة الشعراء | 6 – سورة الأعراف | 11 – سورة العنكبوت | 16 – سورة ق |
| 2 – سورة هود | 7 – سورة الأنعام | 12 – سورة الصافات | 17 – سورة النجم |
| 3 – سورة النساء | 8 – سورة إبراهيم | 13 – سورة نوح | 18 – سورة القمر |
| 4 – سورة يونس | 9 – سورة غافر | 14 – سورة الفرقان | 19 – سورة ص |
| 5 – سورة الإسراء | 10 – سورة الحديد | 15 – سورة المؤمنون | |

[1] أحمد محمد معتوق ، الحصيلة اللغوية ( أهميتها – مصادرها – وسائل تنميتها ) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 212 ، ربيع الأول 1417هـ / أغسطس / آب 1996 ، ص34 ، 35 .

[2] ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ترجمة : كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، مصر ، 1975 ، ص20 ، 21 .


جاء..
طوفان نوح !
المدينة تغرق
شيئًا فشيئًا..
تَفِرُ
العصافير
المَاءُ
يَعلُو
الصَبَايَا
يَلوحِنَ فوق
السطوح
يطفُوالأثاثُ.
ولعبةُ طِفلٍ..
يَطفُوالإوزُ
عَلَى الماء
العصافير
تَجْلُو
جاء..
طوفان نوح !
هاهُم الحُكَمَاءُ
يَفِرونَ نحوَ
السَفِينَة !
جاء..
طوفان نوح !
هاهم الجبناء
يفرون نحو
السفينة
عَلَّهُم
ينقِذونَ..
الوطَن..
يَبتَنُونَ
سُدودَ
الحِجارَة
ويستبقون
الزمن
ينقلون
المياه
على الكتفين
بينما
كنتُ..
كان شباب
المدينة يلجمون
جواد المياه الجموح
ولنا
المجد
نحن الذين
وقفنا
نتحدى
الدمار ونأوي
إلَى جبل لا يموت
نأبَى الفِرار.
ونَأبى النزوح..
يَرقُدُ -الآنَ- فَوقَ بَقَايَا المَدينَه..
بعد أن قَال ((لا)) للسَفِينَة.. وأحبَّ الوَطَنَ !

**تمتاز** القصيدة بلغة خاصة، تفردت في شكلها عن مجموعته الشعرية وفي أبعاد الحركات، المتي هي مقياس ربط المعنى الذي تولده المفردات، داخل الجزء من القصيدة؛ وهذه الأبعاد وليدة كبت طويل؛ ومعاناة صامتة، لايريد الكشف عنها بوضوح؛ ولكن المدارس والمتعمق في دلالات المعنى، يتضح له أن فصيلة القصيدة، تنتمي إلى سيل مشتعل من أحاسيس (تغرق) في ذاتها، محاولة بذلك ابتلاع وضوحيتها؛ لتشكيل صورة إبداعية بالدرجة الأولى، تعتمد أساسا على إيقاعية أفكار متفاوتة الغموض، من سطر إلى آخر؛ ومن جولة إلى أخرى، حسب روتين الحركة والسكون اللذين هما معيار قياس العمق الفكري في مسببات الرمز ومفجري الفكرة، لأن الشاعر لايريد أن يُقْرَأْ أكثر من أن يُحَسْ.. هي طبيعة مكتسبة من ظروف الشاعر القياسية؛ والتي تحمل صفة التمرد عن كل صفات السلطة؛ بأشكالها، والسفينة رمز من رموز السلطة؛ لأن السفينة تعني ظرفا قويا داخل معطيات الحالة التي يصورها الشاعر ! .

إذا هذا التمرد الشوفيني، المتعصب؛ الذي هو استهلاك غير عقلاني؛ أو بصيغة أخرى، هو إبصار أعمى، من شخصية فذة في تراكيب ذاتية اللغة، التي يتحكم فيها تحكما مذهلا، إلى درجة التمرد التي يفاجؤنا بها، في هذه القصيدة، حيث يرفض أي وسيلة من (وسائل النجاة)، وإن كانت النجاة بعض الشروط التي أرادها أن تكون حاضرا متناقضا، لمفهوم القصيدة الدرامي، وبذلك يتطور الشاعر على مدى مراحل المد والجزر، في القصيدة الواحدة؛ ليجمع في ذلك بين المتناقض اللغوي والمتناقض الفلسفي، وبين حدوث إسقاطية، من قيمة الرمز، الذي لايدل على شخصية الشاعر، التي عرفناها من قبل، وهذا ما يفسر لنا أن القصيدة، كتبت في ظروف بالغة الأهمية؛ حيث أن الشاعر يعيش حضورا شعوريا وانتحارا لاشعوريا، يحاول الشاعر، تقريب ظروف جد جغرافية وقطرية وعوامل تاريخية بحتة،

ويلهو بالمفهومين في إعطاء تحليل يعتمد أصلا على تغييب الشخصية السابقة، وهذا ما يؤكد كطور ثان، أن النفسية منهزمة جدا، ولاتعي الأبعاد التي وضعتها داخل إطار القصيدة العام، وذلك الاطار، الذي قسمته المعاني، إلى حد التلاشي وخلق فراغ وإشكالية عويصة في مفهوم أبعاد الانتماء الروحي والفكري، وبهذه الفوضى، يصبح الشاعر، كتلة غريبة داخل، تيار فكري، وهو أعمق وأكثر التصاقا وملازمة لهذه الشخصية، التي كانت مثلا للتحدي والرفض، ولكن في أساليب وقوالب رخوية، سليمة، ومنطقية، لكن يحاول الشاعر –لاشعوريا– أن يستدرك الوضع ويطور أفكاره في نهاية القصيدة، حيث يعود إلى تنمية الشعور بالانتماء من جديد، بوحدانية القيمة الانسانية وبحقيقة الرابطة التي تشكل الوطن في ذات الشخص ! .

إن عملية الاستبصار الشعري لشخوص التراث، إضاءة لمتاهات البنى الخفية، لعالم الذات، وللعالم الخارجي، وما أكثر النوافذ المغلقة، وما أشق أن نسمع أخفى الهمسات ونلتقط أدق الجزئيات، ونرسم بحساسية شبكية مفرطة، ملامح، وظلالا للأحداث والأشخاص، يكون من شأنها فنيا، أن تقيم البناء الحدثي، وتجسد الشخوص في التنامي المتكامل، وفي القدرة الخلاقة على نفخ الروح في التراث التاريخي؛ يقول (أمل دنقل)، في قصيدته؛ (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) :

- هَا أَنْتَ تَسْتَرْخِي أخِيرًا..

فَوَدَاعَا..

يَا صَلاَحَ الدِينْ،

يَا أَيُهَا الطَبْلُ البِدَائِي الذِّي تَرَاقَصَ الموتَى

عَلَى إيقَاعِهِ المِجْنُونْ ،

يَا قَارِبَ الفِلِينْ

للعَرَبْ الغَرقَى الذِينَ شَتَّتَهُمْ سُفُنُ القَرَاصِنَه

وأَدْرَكَتْهُم لَعْنَةُ الفَرَاعِنَه

وَسَنَةً .. بَعْدَ سَنَه..

صَارَتْ لَهُمْ "حِطِينْ" ..

تَمِيمَةَ الطِفْلِ، وَإكْسِير الغَد العِنّينْ

(جَبَـــلُ التَـــوَبادِ

حَيَّاكَ الحَيَا)

( وَسَـــــقَى اللَّهُ

ثَرَانَا الأَجْنَبِي ! )

مَرَّتْ خُيُولُ الترك

مَرَّتْ خُيُولُ الشرْك

مَرَّتْ خُيُولُ المِلكِ –النِسْر،

مَرَّتْ خُيُولُ التَتْر البَاقِينْ
وَنَحْنُ –جِيلاً بَعْدَ جِيلٍ– فِي مَيَادِينِ المرَاهَنَه
نَمُوتُ تَحْتَ الأحْصِنَةِ !
وَأنْتَ فِي المِذْيَاعِ، فِي جَرَائِدِ التَهْوِينْ
تَسْتَوْقِفُ الفَارِينَ
تَخْطُبُ فِيهِم صَائِحًا : " حِطِّينْ "..
وَتَرْتَدِي العَقَالَ تَارَةً،
وَتَرْتَدِي مَلابِسَ الفِدَائِيِينْ
وَتَشْرَبُ الشَايَ مَعَ الجُنُودْ
فِي المعَسْكَرَاتِ الخَشِنَةِ
وَ تَرْفَعُ الرَايَة،
حَتَى تَسْتَرِدَّ المدُنَ المرْتَهَنَهْ
وَتُطْلِقُ النَارَ عَلَى جَوادِكَ المِسْكِينَّ
حَتَى سَقَطْتَ –أيُهَا الزَعِيمْ
وَاغْتَالَتْكَ أيْدِي الكَهَنَهْ !
( وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهْ..)
(نَازَعَتْنِي –لِمَجْلِسِ الأَمْنِ– نَفْسِي ! )
نَمْ يَا صَلاَحَ الدِينْ
نَمْ.. تَتَدَلَى فَوقَ قَبْرِكَ الورودُ..
كَالمِظَلَيينَ!
وَنَحْنُ سَاهِرُونَ فِي نَافِذَةِ الحَنِينْ
نُقَشِرُ التُفَاحَ بِالسِكِينْ

وَنَسْأَلُ اللَّهَ "القُرُوضَ الحَسَنَهْ" !

فَاتِحَةً :

آمِينْ . [1]

العنوان هنا وحده، يحمل قدرا كبيرا من الاكتناز الدلالي، ولعل القارئ يلاحظ، أن العنوان يرتبط أشد الارتياط بالنص الذي يعنونه؛ فهو إن شئت نص مختصر، يتعامل مع نص مفصل، فالعنوان دوما عبارة عن نص مختصر، يتعامل مع نص أكبر حجما، يعكس كل أغواره وأبعاده، ومن هنا لا نجد بدا من الاشارة إلى، "أن أغلب الذين يتعاطون الكتابة، إنما يجدون كل الصعوبة في اختيار عنوان أعمالهم" [2] ، وبهذا فالعنوان عبارة عن رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه، وهي مزودة بشفرة لغوية يحللها المستقبل ويؤولها، بلغته الواصفة، وترسل عبر قناة، وظيفتها؛ الحفاظ على الاتصال، ولفهم هذه الوظائف، يستحسن الاعتماد، على الوظائف الست، التي تكلم عنها "رومان جاكبسون" وهي :

"الوظيفة المرجعية والانفعالية والافهامية، والشعرية أو الجمالية والتنبيهية، والانعكاسية"[3]

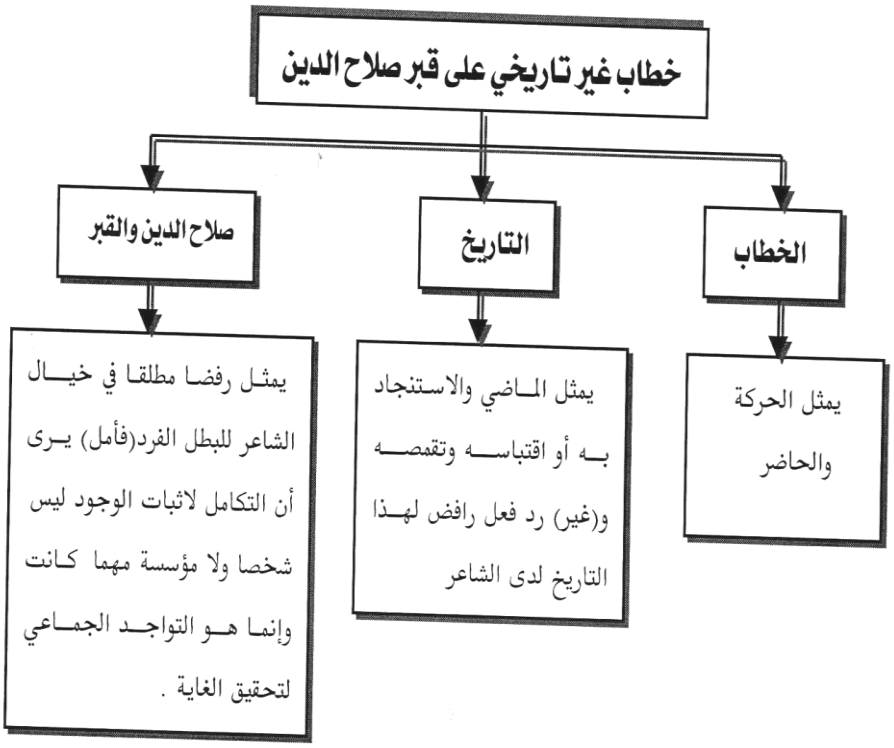
نبرزها في المخطط التالي :

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص397، 398، 399.

[2] إبراهيم بادي، دلالة العنوان وأبعاده في (موتة الرجل الأخير)، ص113.

[3] بييرجيرو، علم الاشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998،ص30.

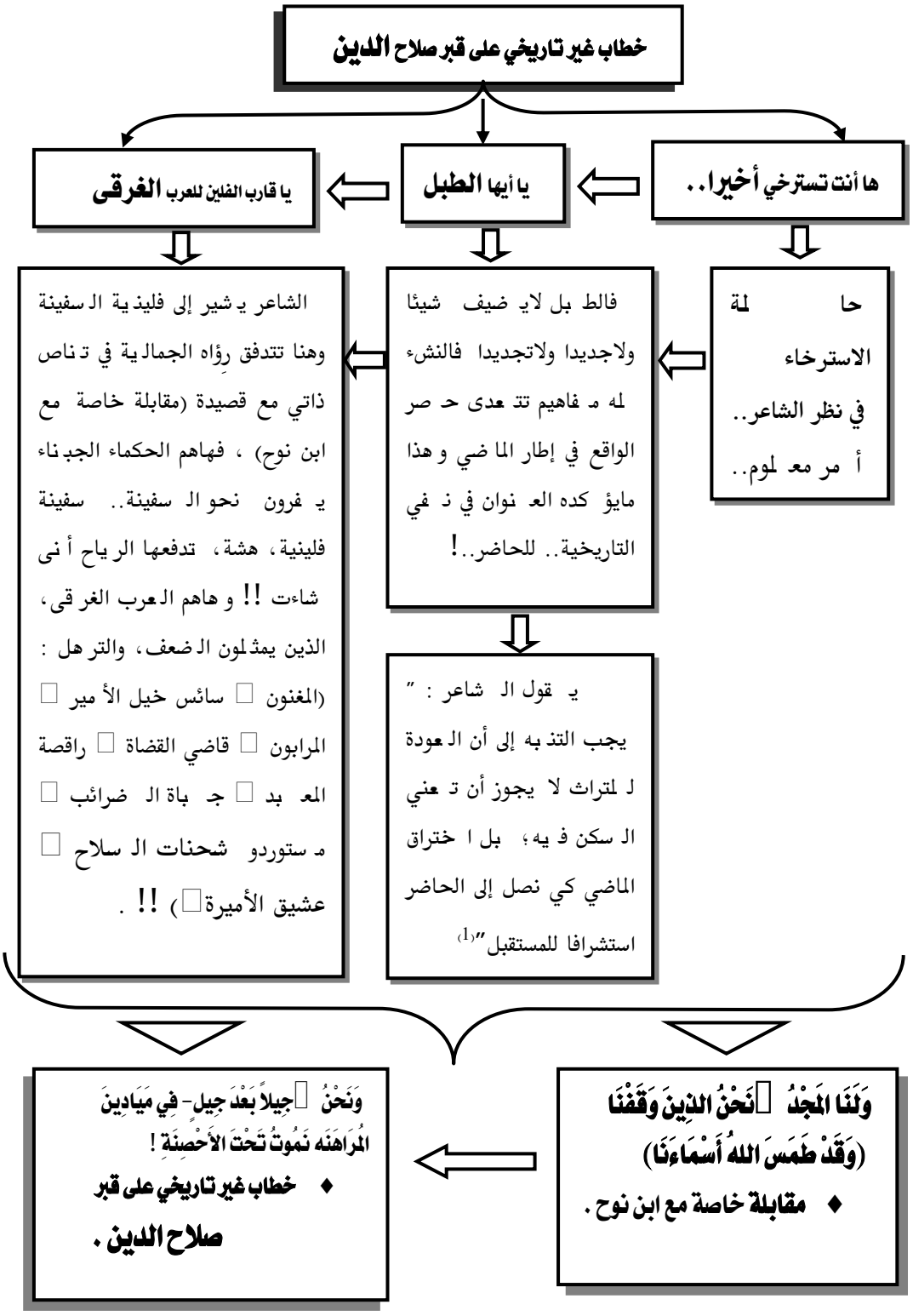



إن الأحداث السياسية والأوضاع الإجتماعية، كانت مصدرا هاما، من مصادر، التجربة الشعرية لدى (أمل)، فقد برز في ظروف منكسرة من تاريخ مصر الحديث، تشابكت فيها الأحداث السياسية، وتفاعلت مع نفسه، مكونة كتلة من الأحاسيس، القاتمة، الممزوجة بألوان الحزن والألم واليأس والخوف على المصير المشترك، الذي آلت إليه البلاد العربية، بما منيت به من انكسارات وشروخات، أضاعت هيبتها ومست سيادتها، فاتخذ له في ذلك، طريقا سياسيا في

شعره، مستمدا مواضيعه من أوضاع شعبه الممزق، بين ظلمة الاستعمار في الماضي، وسلطة الحكام المستبدين في الحاضر :

- هَا أنْتَ تَسْتَرْخِي أخِيرًا..

يتخذ السطر الاول، كطبيعة بسيطة في تحصيل الحاصل، ونزع إفرازات الهلوسة، في تشيؤ الفكرة، يعني أن الاسترخاء، أمر معلوم جدا، ومنطقي لايستهدف، الحاضر بالسلبية أو الإيجابية، فالمرحلة التي تمثل المجد والتوحد الشعبي، التي رمز إليها في شخص "صلاح الدين"، يعتبرها اللاجدوى في تحريك الواقع، الفكري، فالطبْل البدائي لايضيف تجديدا ولافائدة من توظيفه؛ إنما للنشء مفاهيم تتعدى عصر الواقع في إطار الماضي وتشجيع الواقع على تقمص الماضي، فالرغبة الحقيقية للتغيير والمقاومة، تكون من الحاضر نفسه، باعتبار أن الحاضر يفرض حضورا على الساحة الدولية، لاتغييبا عنها وذلك يتحقق حسب مصطلحات العصر ومغيرات الفكر، وتجديد المجتمع، وتسليح الفرد واستقطاب المعيار الواقعي، لخلق تحدي يوازي الضعف، كانت السفينة فلينية ( يَاقَارِبَ الفِلِّينْ ) ، وكان الشعب عربا أي ضعفا، ولاوجودية في الحسابات الدولية؛ لأن الحسابات العالمية، لاتنطلق من الأرقام، البشرية وإنما من التكتلات التكنولوجية والاقتصادية، ولمزيد من الايضاح نستعين بالمخطط التحليلي الآتي :




(1) جهاد فاضل ، أزمة حرية .. و ليست أزمة شعر ، ( حوار مع الشاعر أمل دنقل ) ، ص 114 .

بطبيعة الحال، تغيرت من حول النفس الباطنية عند الشاعر (أمل دنقل)، كل رموز الخلق الإبداعي، في تطوير المجتمعات من زاوية إلى زاوية أخرى، وهذا مايجعل صورة (الفلين)، أكثر دلالة على عمق الضعف والترهل للذي يحاول أن يتزعم الفكرة، مهما كانت.. أن يجعل منها قارب ( نجاة ! ) –كما يفعل الحكماء، الجبناء عندما فروا إلى السفينة طالبين النجاة في القصيدة السابقة- حيث يصيح سيد الفلك:

( انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوحْ ! ) . كان طبيعيا جدا، أن تكون كصيغة مادية، تجسد قيمة الانحطاط الاجتماعي الذي يعاني منه، الفراغ القومي الذي كان فكرة تعدت حدود الوطن الواحد وعقلية الشاعر الواحد، إلا أن الاستمرار في التمسك بهذه القوة الضعيفة، يعني عودة إلى مازلف من معاني الاندثار الروحي، فالقومية أساءت إلى عقلية كانت أكثر علمية، ورقعة كانت أكثر اتساعا؛ فعامل التقزيم، داخل رفض القصيدة، كان شديد اللهجة :

- وأَدْرَكَتْهُم لَعْنَةُ الفَرَاعِنَه

وَسَنَةً .. بَعْدَ سَنَه..

صَارَتْ لَهُمْ "حِطِينْ" ..

تَمِيمَةَ الطِفْلِ، وَاكْسِير الغَدِ العِنّينْ .

والفرعونية كرمز من رموز القصيدة، يدل على الانغلاق على ما يعتبرونه، ساميا، وأحد أسباب الأفول في الحضارة الفرعونية نفسها، أي أن رمز (حطين) يريد به الشاعر ، أن يفجر الشعور عند الشعوب فقدت علاقة القرابة بين بعضها البعض، في اللسان إلى البصيرة والعقيدة والهدف؛ حاول الشاعر تضخيم الحدود الزجاجية، التي لاتصلح إلا للمتاحف؛ أي لكل ما أنهكه الأفول وقضى عليه، أي أن إحياء الموت، لايعني العودة إلى الحياة.

ويستمر الانكسار، وتستمر الرغبة الشديدة في المطالبة بالحل؛ كان الحل عملية همسية، ليست بالوضوح الذي يكون في لغة الأرقام، إنما هو في لغة تكون جامعة بين الشعب والسلطة، هكذا اكسير الغد العنين، رمز يعني فوضى تحديد الموقف بشكل علاجي بحت وإنما هو محاولة للاعتراف بالداء، والفرق شاسع؛ يبقى عامل التاريخ أحد المصطلحات التي رافقت

تطور القصيدة في باطن المعنى، هو عند الشاعر قوي جدا :

- (جَبَلُ التَوَبادِ حَيَّاكَ الحَيَا)

( وَسَقَى اللَّهُ ثَرَانَا الأَجْنَبِي ! )

مَرَّتْ خُيُولُ الترْكْ

مَرَّتْ خُيُولُ الشرْكْ

مَرَّتْ خُيُولُ المِلكِ –النِسْر،

مَرَّتْ خُيُولُ التَتْر البَاقِينْ

وَنَحْنُ –جِيلاً بَعْدَ جِيلٍ– فِي مَيَادِينِ المَرَاهَنَه

نَمُوتُ تَحْتَ الأَحْصِنَةِ ! [1]

إن الجمع بين (التتار، الشرك، الملك النسر)، وبقاء التتار مربوط، بفعل (مَرَّ)، ويعني هنا (أحدث وأثَّر)، والشاعر يعرف وجوههم واحدا، واحدا : الحكماء، الجبناء، الذين مروا أيضا على "نوح" –عليه السلام– ورأوه منهمكا في صنع السفينة.. والجفاف سائد.. وليست هناك أنهار قريبة، أو بحار.. كيف ستجري هذه السفينة إذن يا نوح؟ .. هل ستجري على الأرض.. أين الماء، الذي يمكن أن تسبح فيه سفينتك ؟، "وترتفع ضحكات الكافرين، وتزداد سخريتهم من نوح.. إن قمة الصراع في قصة نوح تتجلى في هذه المساحة الزمنية.. إن الباطل يسخر من الحق.. يضحك عليه طويلا، ويسخر منه طويلا" [2] ،

قال تعالى، في سورة هود : ﴿ وَيصْنَعُ الفُلْكَ وَكُلَمَا مَرَّ عَلَيهِ مَلأٌ مِنْ قَوْمِهِ، سَخِرُوا مِنْهُ، قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ﴾ [3] ، كذلك الترك والمشركون والملك النسر.. كلهم رموز مختلفة لقوى استلابية واحدة ! .

والملك النسر، ليس هو سبيل النجاة، في نظر الشاعر، لأن القوة الحضارية الآن، ترتبط بشخص مهما كان، ولكنها ترتبط ارتباطا، عضويا وكليا بالشعب نفسه،

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص397.

[2] أحمد بهجت، أنبياء الله، ص54.

[3] سورة هود، الآية 38، مكية.

وهـذا يجعلنـا نتسـاءل؛ عـن الكيفيـة الـتي نجعـل بهـا مـن الكتـل البشـرية (الشـعب)، الراكـدة المتجمعة حول غايات بسيطة، سطحية؛ قوى ديناميكية، تصنع التاريخ وتغير مجراه، نحو هذا الهـدف أوذاك؟ ، ويقـوم المفكـر الكبـير "**مالـك بـن نـبي**" [*] ، بعمليـة تحليـل جـد مركـزة (الاستعصار)، ليخلص في النهاية، أن أي مجتمع في نقطة إقلاعه، ليس أمامه من رأس مال " سوى ثلاثة عوامل مادية: [ الإنسان – التراب – الوقت ] "[**] .

ومن ثمة استطاع صياغة معادلته الحضارية المشهورة: [حضارة = إنسان + تراب + وقت ]

وينقلنا المفكر الكبير، إلى حقل آخر من حقول المعرفة البشرية، التفاعلات الكيميائية، ليقيم مقارنة بين معادلته الحضارية والمعادلة الكيميائية: [ ماء = أكسجين + هيدروجين ] .

حيث لايتشكل الماء إلا بوجود (مركب) ، أي شرارة كهربائية، ومن ثمة يؤكد أنه لنا الحق في أن نقول : " أن هناك ما يطلق عليه (مركب الحضارة)، أي العامل الذي يؤثر في مزج العناصر الثلاثة بعضها ببعض، فكما يدل عليه التحليل التاريخي.. نجد أن هذا المركب موجود فعلا؛ هو الفكرة الدينية، التي رافقت دائما، تركيب الحضارة خلال التاريخ" [1] ، فالقاعدة والبنية الحقيقية للمجتمعات، ليست شريحة من المجتمع نفسه، مهما بلغت مكانة هذه الأخيرة، وإنما الرأي السديد؛ وتحديد المصير الروحي يكون في يد الشعوب كما عرفنا ذلك؛ أي الطاقة الحقيقية، ليست وطنا يمثله شخص بعينه مهما علا، شأنه وعظم سلطانه، وإنما الثروة الحقيقية، هي

---

[*] مالك بن نبي: مفكر وفيلسوف كبير، ولد في قسنطينة بالجزائر سنة (1905) لأبوين فقيرين، دخل كتابا قرآنيا ليتعلم فيه ثم المدرسة الفرنسية ولم ينقطع عن الثقافة الاسلامية والدينية، أنهى دراسته الاعدادية، عام (1918)، وفي عام (1920) نجح في امتحانات الدخول إلى المدرسة الثانوية، زار مرسيليا وليون وباريس ثم عاد إلى الجزائر، عين كاتبا للمحاكم بآفلو (وهران) سنة 1927، تعرف على الشيخ عبد الحميد بن باديس وسافر بعد ذلك إلى فرنسا (1930)، تزوج عام (1931) من فرنسية هداها إلى النور فأسلمت وكان اسمها (خديجة)، انتقل إلى القاهرة عام (1956) حتى عام (1963) حيث استطاع إتقان اللغة العربية وبدأ يحاضر ويكتب بها وفيها كان بيته مدرسة ثقافية يقصدها الطلبة من عرب ومسلمين وهناك أيضا تجلى نشاطه الفكري في انتشار واتساع كبيرين، عاد إلى الجزائر حيث عين مديرا للتعليم العالي وتفرغ بعد ذلك للعمل الفكري حتى توفي في الجزائر في 31 من تشرين الأول 1973.

للمفكر اثنان وعشرون (22) مؤلفا مطبوعا واثنا عشر مؤلفا مخطوطا .

انظر : مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن ، دار الفكر، دمشق ، سوريا ، دار الفكر ، الجزائر، ط2 ، 1984 .

– مالك بن نبي، في مهب المعركة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1981.

– [**] معنى التراب هنا ليس بالمعنى المتبادر إلى الذهن، إنما المقصود به كل شئ على الأرض وفي باطنها، سواءا أكان ثمرا أو معدنا، ولعل المفكر استوحاه من قوله تعالى ﴿ **وَسَخَّرَ لَكُمْ مَا فِي السَمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ جَمِيعًا مِنْهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَومٍ يَتَفَكَرُونَ** ﴾ سورة الجاثية، الآية13، مكية.

انظر: مالك بن نبي: تأملات في المجتمع العربي، دار الفكر ، دمشق، سوريا، 1985، ص167.

[1] مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة : عبد الصبور شاهين، ص48.

الطاقة البشرية، الانسانية، الروحية، التي يعتمد عليها الشخص الواحد في تغيير أدوار الحركة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والتكنولوجية والعسكرية، بذلك يثبت لنا أن التتار، ليس رمزا للموت والخراب والدمار، كما أن الملك النسر ليس رمزا للحياة ! :

- وَأنْتَ فِي المِذْيَاعِ، فِي جَرَائِدِ التَهْوِينْ

تَسْتَوْقِفُ الفَارِينَ

تَخُطُبُ فِيهِم صَائِحًا : " حِطِّينْ "..

وَتَرْتَـدِي العقَـالَ

تَارَةً،

وَتَرْتَـدِي مَلابِـسَ

الفِدَائِيِينْ

وَتَشْرَبُ الشَايَ مَعَ

الجُنُودْ

فِي المعَسْـــــكَرَاتِ

الخَشِنَةِ

وَ تَرْفَعُ الرَايَةْ،

حَتَى تَسْتَرِدَّ المِدُنَ المرْتَهَنَهْ

وَتطْلِقُ النَارَ عَلَى جَوادِكَ المِسْكِينَ

حَتَى سَقَطْتَ –أيُهَا الزَعِيمْ

وَاغْتَالَتْكَ أيْدِي الكَهَنَهْ!

( وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخلْدِ عَنْهْ..)

(نَازَعَتْنِي –لِمَجْلِسِ الأَمْنِ- نَفْسِي ! )

نَمْ يَا صَلاَحَ الدِينْ

نَمْ.. تَتَدَلَى فَوقَ قَبْرِكَ الوِرْودُ..

كَالمِظَلَّيينَ !(1)

تتواصل رواسب المعاناة والأفكار، التي تشعر بإرهاق كبير شديد، أكثر مايرهقها، هو طريقة تفجير المغيرات في عقول المتغيرات؛ وهو باب مفتوح في أفكار القصيدة، غير مغلق، بإمكان أي شاعر، أن يواصل من خلاله، كتابة شعرية، تنصب في إطار القصيدة العام؛ لأنها فكرة جوهرية وأفكار جزئية، وأحاسيس مشتركة، بين عامة أبناء هذا الوطن الكبير؛ يواصل الشاعر سرد المعاناة التاريخية، في تحديد الشخص الواحد؛ حيث يعطيه أدوارا كثيرة، في ارتداء العقال، وملابس الفدائيين وأشياء كثيرة، يحاول من خلالها، إبراز الخلل التاريخي والتحذير الكلي من الوقوع فيه، إلى غاية المقطع الأخير :

- وَنَحْنُ سَاهِرُونَ فِي نَافِذَةِ الحَنِينْ

نُقَشِرُ التُفَاحَ بِالسِكِينْ

وَنَسْأَلُ اللَّهَ "القُرُوضَ الحَسَنَهْ" !

فَاتِحَةً :

آمِينْ . (1)

وهنا تعبير قائم في شبه اللامعاناة، التي كانت محور القصيدة، وبهذا كان النص، يعبر عن تحليل فكري يخص الشاعر ويخص المرحلة التاريخية التي سبقت كتابة القصيدة، ولكنه تحليل يمتاز بمنطقية شديدة وحسية بالغة الأهمية، مَثَّلَ الشاعر في قصيدته، دور المدافع عن الملك أو الحاكم، لتجسيد قيمة حقيقية للخلفية الشعبية، المغيبة تماما.

وإذا عدنا إلى القصيدة، فسنجد أن الشاعر، مازال يغترف ويستوحي نصوصه عن طريق (التناص) في علائق مع خطابات أخرى، في مثاقفة، حصيفة مع أبيات الشاعر "أحمد

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص398، 399.

شوقي"، تضفي على شعر (أمل)، عدا جمالياته، عتاقة وجلالا، وصيغة حضارية، متواصلة، ويظهر نسيج التناص في البيتين التاليين :

1- (جَبَلُ التَوَبادِ حَيَّاكَ الحَيَا)

( وَسَقَى اللَّهُ ثَرَانَا الأَجْنَبِي ! )

2- ( وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهْ..)

(نَازَعَتْنِي –لِمَجْلِسِ الأَمْنِ- نَفْسِي ! ).

فالبيت الأول يتناص مع بيت من مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي :

جَبَلُ التَوَبادِ حَيَّاكَ الحَيَا وَسَقَى اللَّهُ صِبَانَا وَرَعَى [1]

ويستخدم الشاعر، المفارقة الصارخة، الساخرة، حيث الشاعر "يدمر التوقع الذي يثيره البيت المضمن عن طريق بناء صيغة ساخرة مناقضة لمستوى مشابهة الحقيقة ( Vraisemblance) ، في البيت المضمن، وتشكل الصيغة الساخرة، في العبارة ( ثرانا الأجنبي ) تحولا تاما في المضمون والقافية"[2] ،أما البيت الثاني، فيتناص مع بيت من قصيدة للشاعر أحمد شوقي و هي معارضة لسينية البحتري :

وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهُ نَازَعَتْنِي إِلَيْهِ فِي الخُلْدِ نَفْسِي [3]

حيث "تكسر صيغة –مجلس الأمن- السياق المضموني في السطر الشعري مع الاحتفاظ بالقافية"[4]، فهذه التناقضات والمفارقات بين مستويات الخطاب "تعادل الواقع المعيش، وتشكل في الوقت نفسه انقطاعا تاريخيا،.. يماثل الانقطاع في الذاكرة الشعرية ومن ثم انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء" [5] ، وحيث الخطاب يبقى غير تاريخي!؛في هذا الزمن اللاتاريخي ! . .

---

[1] أحمد شوقي، مجنون ليلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1983، ص112.

[2] اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص183.

[3] أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 1 ، 1986، ص46.

[4] اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص183.

[5] المرجع نفسه، ص183.

# الفصل الثاني

## المعتقد وحوصلة المشروع الإنساني

أ- المخاض عند الشاعر وبزوغ الرمز :

( بكائية لصقر قريش-قالت امرأة في المدينة)

ب- متحكمات الرمز :

(إلى محمود حسن إسماعيل)

## أ/ المخاض عند الشاعر وبزوغ الرمز :

الشعر في معنى الخلق، رؤية عميقة، وقدرة خارقة على استيعاب رحابة الحياة وتمثل غنى التجربة بنوع من المعاناة المضنية لصياغة عالم كامل، الواقع نواته؛ ولكنه في الإبداع دفقة من الألق والالهام، تنبض بالصدق والشفافية، وحسب النظرية الاجتماعية المفسرة، للابداع الفني؛ فإن "الغاية الوحيدة للذات؛ هي تحقيق الذات، لكن الطريق الموصل من الأنا إلى الأنا، لابد من أن يدور حول العالم؛ وبالتالي فهو لابد من أن يمر بالآخرين"[1] .

و (أمل دنقل)، في قصيدته (بكائية لصقر قريش)، في دلالة عميقة ورموز موحية، يفتح جبهة أعرض، لآفاق تجربة تاريخية حاضرة بكل مافيها من انكسار وغربة، وشجى وغبن وغواية.. إلى آخر القائمة التي يمكن أن تكونها أحاسيس الشاعر، من مصطلحات الحسرة والبكائية؛ بعد إذ تكتم مواجيده، ووزعها على الأمكنة، (غرف العمليات، السرير..) وعناصر الطبيعة (الزهور، أوراق ديسمبر، الطيور، الخيول)، والأسماء من (ابن نوح وصلاح الدين).. الشاعر، وبقاموس لغوي شفاف، مسؤول بامتيازه وإبداعيته، أمام الحقيقة :

عِمْ صَبَاحًا.. أَيُهَا الصَّقْرُ المجَنَّحْ

عِمْ صَبَاحًا..

هَلْ تَرَقَبْتَ كَثِيرًا أَنْ تَرَى الشَمْسَ

التِي تَغْسَلُ فِي مَاءِ البُحَيْرَاتِ الجِرَاحَا

ثُمَّ تَلْهُو بِكُرَاتِ الثَلْجِ،

تَسْتَلْقِي عَلَى التُرْبَةِ ،

تَسْتَلْقِي.. وَتَلْفَحْ !

هَلْ تَرَقَبْتَ كَثِيرًا أَنْ تَرَى الشَمْسَ.. لِتَفْرَحْ

وَتَسُدَّ الأُفُقَ للشَرْقِ جنَاحَا

أَنْتَ ذَا بَاقٍ عَلَى الرَايَاتِ.. مَصْلُوبًا..مُبَاحًا

تَصْرُ الرِيحُ، وَأَضْلاَعُكَ كَالرَوضَ المصَوَّحْ

---

[1] علي عبد المعطي أحمد، فلسفة الفن (رؤية جديدة)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص58.

تَتَشَهَّى لَذْغَةَ الشَمْسِ التِي تَنْسُجُ لِلدِفْءِ وِشَاحًا!
أَنْتَ ذَا بَاقٍ عَلَى الرَايَاتِ مَصْلوبًا.. مُبَاحًا
-"اسْقِنِي.."
لاَ يَرْفَعُ الجُنْدُ سِوَى كُوبِ دَمٍ.. مَازَالَ يَسْفَحْ !
-"اسْقِنِي.."
هَاكَ الشَرَابَ النَبَوِيَّ..
اشرَبْهُ عَذْبًا وَقرَاحَا
مِثْلَمَا يَشْرَبُهُ البَاكُونَ..
وَالمِاشُونَ فِي أَنْشُودَةِ الفَقْرِ المِسَلَّحْ !
-"اسْقِنِي.."
لا يَرْفَعُ الجُنْدُ سِوى كُوبِ دَمٍ مَازَالَ يَسْفَحْ!
بَيْنَمَا " السَادَةُ " فِي بَوَابَةِ الصَمْتِ المِمَلَّحْ
يَتَلَقَونَ الرِيَاحَا
لِيَلُفُوهَا بِأَطْرَافِ العَبَاءَاتْ..
يَدُقُوا فِي ذِرَاعَيهَا المِسَامِيرْ..
وَتَبْقَى أَنْتَ
(مَا بَيْنَ خُيُوطِ الوَشْى)
زرًا ذَهَبِيًا
يَتَأَرْجَحْ !
وَقَفَ "الأَغْرَابُ" فِي بَوَابَةِ الصَمْتِ المِمَلَّحْ
يُشْهِرُونَ الصَلْفَ الأَسْوَدَ فِي وَجْهِ سِلاَحَا
يَنْقُلُونَ الأَرْضَ : أَكْيَاسًا مِنَ الرَمْلِ
وَأَكْدَاسًا مِنَ

---

الظَلِ

عَلَى ظَهْرِ الجَوَادِ العَرَبِيُ المتَرَنِحْ!
يَنْقُلُونَ الأَرْضَ..
نَحْوَ النَاقِلاَتِ الرَاسِيَاتِ –الآنَ– فِي البَحْرِ
التِي تَنْوِي الروَاحَا
دُونَ أنْ تُطلق فِي رَأسِ الحِصَانْ
طَلْقَةَ الرَحْمَةِ،
أو تَمْنَحَهُ بَعْضَ امْتِنَانْ !
عِمْ صَبَاحًا أَيُهَا الصَقْرُ المجَنَّحْ
عِمْ صَبَاحًا
سَنَةٌ تَمْضِي، وَأُخْرَى سَوفَ تَأْتِي،
فَمَتَى يُقَبِلُ مَوْتِي..
قَبْلَ أنْ أُصْبِحَ –مِثْلَ الصَقْرِ–
صَقْرًا مُسْتَبَاحًا ! ؟.[1]

العنوان ( Titre, Title )، هو المعلومة الأولى، التي يتوجه بها النص إلى القارئ مباشرة، ويعطيه انطباعا أوليا؛ لا يلبث هذا الانطباع، أن يتسع أو يضيق، مع تقدم عملية التلقي وذلك تبعا لآلية إنتاج المعنى، فالعنوان هو العلامة الأولى، الدالة على العمل ويعلن عن طبيعته؛ والعنوان كما يرى "لوي بورخيس"، بمثابة البهو الذي تدلف منه إلى
دهاليز العمل، نتحاور فيها مع صاحب العمل؛ وبواسطة العنوان، يفتح المتلقي النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية والصحيحة، فيه ومنه؛ ويشكل (العنوان)، إحدى الوسائل الأساسية للكشف عن طبيعة النص، و الإسهام في فك شفراته؛ و(العنوان)، يعلن عن القصد
الذي تأسس عليه النص، بقدر ما يشير إلى مجموع النسيج المتداخل في علاقاته وتشابكاتها مع المفردات الشعرية الأخرى؛ " ومن خلال (العنوان)، الموضوع للنص، تنهض خاصية بارزة في تحديد النص الأدبي"[1] .

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص400، 401، 402، 403 .

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد164؛

ويرى الناقد "جيرارجينيت، أن العنوان هو "مجموع العلامات اللسانية، التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته"[2]؛ أما "ليوهوك"، فيقول بأن العنوان ليس سكونيا بقدر ماهو علاقة متحركة، تفرض النص كمعنى آت.

والشاعر (أمل دنقل)؛ في عنوان قصيدته (بكائية لصقر قريش[*])، تطفو على السطح إنسانيته، وشاعريته المتمثلة والدرامية المتشظية التسلسلية، ودائما أدقق في تمكن (أمل) من لغته ومن مطواعيته على التعبير في حدوده الدنيا والعليا، حيث الصوت من إفرازات وفاعلية الطابع الوجداني، الذي يمثل البكائية وحرقة المستحيل، ويتحد اتحادا كليا في رحلة الإنسان التاريخية، التي هي بدورها محطات، تنعشها الروحية السليقة والوسيلة العقائدية؛ التي تبني الإنسان بناءا روحيا متكاملا، يتنزه فيها صاحبه على الجسديات، التي تفتقر على دعائم المكون الروحي.

وفيما يلي مخطط بياني يكشف بعض مغاليق العنوان :

---

أغسسطس1992، ص236.

(2) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28 ، عدد2، 1998، ص456.

(*) عبد الرحمن الأول (الداخل): ابن معاوية ابن هشام بن عبد الملك بن مروان، ويلقب بصقر قريش، يعتبر من أعظم الأمويين ومؤسس دولتهم في الأندلس بعد زوالها في المشرق. وعرف بالداخل لأنه أول أمير أموي من البيت الحاكم دخل الأندلس بعد انهيار حكمهم في المشرق. عبد الله أنيس الطباع، القطوف اليانعة من ثمار جنة الأندلس الاسلامي الدانية، دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص129.

* مخطط يفتح مغاليق دلالة العنوان (بكائية لصقر قريش).

النص قائم على إثارة القلق و التوتر ؛ هذا التوتر الذي سيظل ملازما للنص حتى النهاية ؛ فالرؤيا الشعرية ينبغي أن "تنبثق عن هم مركزي يشغل الشاعر و يستقطب طاقته الروحية و نشاطه الحسي ، و أن غنى هذه الرؤيا و فتنتها و تأثيرها يمكن فيما تحمله من قلق و إثارة "[1] ؛ إذ ينطلق الشاعر ( أمل ) من محطة واقع كثير الأهمية بالنسبة إليه .. يحيكه ببطء ، لحظة بلحظة ، يستغل من وراءه قربه من الأحداث ؛ و يضع القارئ على أهبة خوض التجربة من خلال معايشته القرائية لها .. بعيد عن المتخيل البعيد الذي كثيرا ما يشوه المتن الشعري الذي يعرف نسوجه من الواقع المجتمعي المصري .. الذي يحتاج إلى تأريخ من منظور العلائق ، و جملة المتناقضات التي أفرزتها ، المراحل السياسية و طعمها بأدوات و أشكال تمثل محاولة لتغيير إطار حضاري مجتمعي بأكمله :

عم صباحا .. أيها الصقر المجنح
عم صباحا ..
هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس
التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا
ثم تلهو بكرات الثلج ،
تستلقي على التربة ،
تستلقي .. و تلفح !
هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس .. لتفرح
و تسدَّ الأفق للشرق جناحا ؟
أنت ذا باق على الرايات .. مصلوبا .. مباحا
تصر الريح ؛ و أضلاعك كالروض المصوح
تتشهى لذغة الشمس التي تنسج للدفء وشاحا![2]

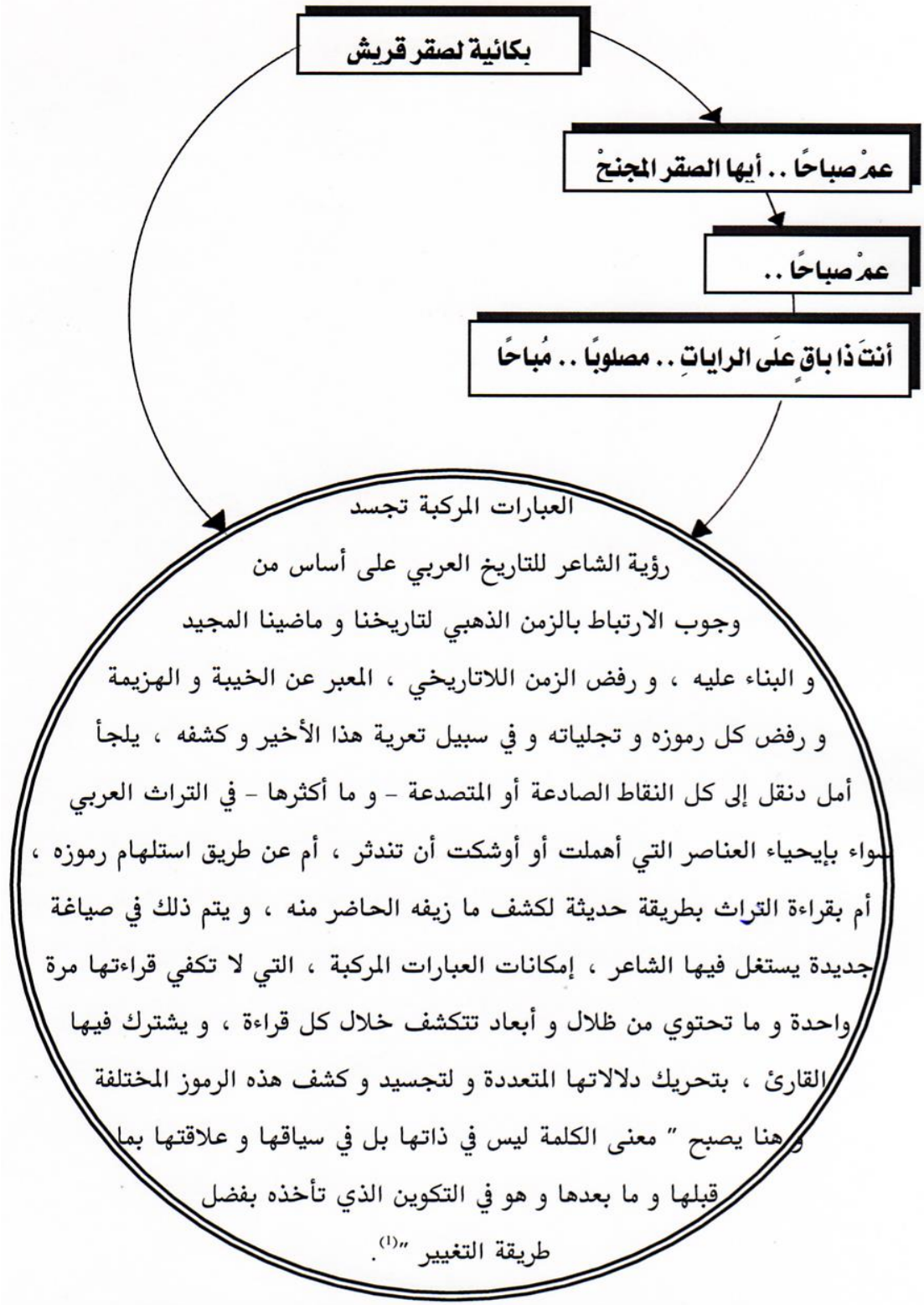
(عم صباحا) .. أتت في بناء الخطاب الشعري ، لبنة من أسى يضعها الرمز التاريخي ، ( الصقر المجنحْ ) ، كوصف مجازي للحزن الجوهري ، هذا الأنيق .. هذا الصادق

(1) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1990 ، ص 32 .
2 أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 400 ، 401.

غير المفتعل ، العميق المرادف للرقيق ، فدرجة الحزن المرادة ، شاسعة ، متربعة على عرش قلب الشاعر ؛ مطلة على خندقة السحيق ، المتوارث أحيانا من عل ؛ إشارة أخرى على سموه و ارتفاع قيمته ، و لا شك إذا في العبارة المباغتة ، فالمفاجأة مشروعة ؛ خصوصا و نحن في عالم مليء بالزيف و التنكر حتى في مشاعرنا ، أثمن ما يملك الإنسان ، يخطو الشاعر لتحقيق عالم جميل ، و ن كان حزينا ، شرط أن يخلو من القذارة و الزيف ، برسم مستقيم مواز للصورة الرفض ، الحقيقة القائمة ؛ كيف لا ، و هو لا يعلم أن الحكماء ، ليسوا الحكماء و أن السفينة ليست السفينة ، و هو يرى بصمة تزوير ؛ بفعل ألوان مصطنعة.

يلجأ ( أمل ) إلى التركيز مرة أخرى – بعد قصيدة ( مقابلة خاصة مع ابن نوح ) و قصيدة ( خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين ) – على الأسباب الحقيقية للانقطاع التاريخي ؛ " إن الرمز التاريخي المرتبط في الذاكرة الشعرية بالأمجاد و الفتوحات العربية في الأندلس ، يتحول إلى رسم باق على الرايات ، مصلوبا مباحا "[1] . ( أمل دنقل ) مرة أخرى ، نراه يلتفت لفتة ذات اليمين ، فإذا هو أقصى التاريخ ؛ فل غرابة أن يعيش أمجادنا الماضية بغير عناء اللاهث في صفحات التاريخ ؛ إنه يفتح في قصيدته ، نافذة على التاريخ العربي ، يعود إلى الماضي في الحاضر ؛ بهدف التعريف بذلك الماضي و إضاءته و جعله ماثلا في الحياة المعاصرة ؛ و من أجل أن تبقى حاضرة على الدوام .. ذكرى الأباء الرواد ، الذين أبدعوا و صنعوا إرثا ، و تركوا للآتين ، تراثا و ذكريات .. لكنه الآن ؛ تراث و تاريخ ، مصلوبان .. مباحان .. مشردان ، عبر الفضاءات المشتتة ، معلقان (كالطيور )، بين السموات و الأرض ، تنسج حولهما ، أشعة الشمس ، خيوطا من مشاعر الأسى و الحزن و السخط ، منزويان في زوايا المتاحف و بين صفحات الكتب القديمة (كالخيول ) تماما .

[1] اعتدال عثمان ، إضاءة النص ، ص 183.




*** مخطط يوضح كيفية استغلال الشاعر لإمكانات العبارات المركبة .**

[1] أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1989 ، ص 127 .

العبارات في النص ، بإيقاعاتها الموسيقية المتواترة ، بين ( الحاء الساكن ) و ( الحاء الممتد المطلق بألف الإشباع ) ، ( المجنح ، تلفح ، تفرح ، المصوح / صباحا ، الجراحا ، جناحا ، مباحا ، وشاحا ) ، ترتسم لمحاتها زفرات حرّى من عمق تاريخ حي و تجتمع في خطوط طول و عرض ، لترسم هيئة شاعر نبيل ، تجتمع في لغته طاقة النحت و التفجير و التكرير ، و التصوير و الترميز و صفاء التفكير ؛ إضافة إلى اجتماع الدهشة و الرغبة و المنطق ، و الجدة ألأسلوبية ، في طريق سرده الفكري ؛ " و الانحراف الأسلوبي و هو ما يميز اللغة الشعرية ، من اللغة النثرية "[1] و هو الذي يكون " عبر الانزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية ، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات و التراكيب و ما يؤثره في كلامه عما سواه ، لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره و رؤاه "[2].

( أمل دنقل ) ، شاعر بكل ثقل المعاناة و حدة وعيها ، يرزح تحت وطأتها بشجاعة ، و صبر خارقين ؛ مثقف ، مؤمن برسالة الكلمة و الفن و المجتمع ؛ مناضل باستمرار في سبيل ترقية آدائه الشعري ، بما يخدم وضوح التعبير و دقته في خضم مضمون و دلالة كثيفة ، و ثمينة ، يدفعها يوميا كضريبة للمواطنة ، بأحضان بيئة حساسة و خصبة ألوانها ؛ ( من قال "لا" للسفينة ، و أحب الوطن ! ) . و ( أمل دنقل ) ، يعد من أكثر أبناء جيله اشتغالا على اللغة ، التي عمل على تفكيك تراكيبها و البحث عن معادن جديدة ، و غير متوقعة لكلماتها ، و لا بد للشاعر المعاصر " أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال ، من اللغة غير متوقعة ، حتى نعي ما يريد أن يقول "[3] ؛ و قد تميزت أشعاره بأصداء حية للواقع و رحبة له ، مليئة بالدراما و الرهافات و النمنمة و الحب و الحنين ، و كل مشاعر الألفة الحميمية و التعاضد و الاعتشاق و الاعتناق، خاصة لجهة عناصره ، الثنائيين ( الأبيض و الأود ) ، ( الخارج و الداخل ) ، حين لا يعول على الغموض ، الكثيف ، بل يترك للنص في حركته الحرة المحومة ، المحلقة ، الرشيقة ، أن يوحي أو يدل ، على ما يريد ايصاله لمتلقي أعماله.

---

[1] نبيل أيوب ، البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة ( نظريات جمالية و نقدية ، نصوص حديثة )، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص 312.

[2] جورج مونان ، مفاتيح الألسنية ، ترجمة: الطيب البكوش ، منشورات الجديد ، تونس ، ط1، 1981 ، ص 131.

[3] شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر ، ط3، 1996 ، ص 53.

و لأن نحت اللغة ، فن حضاري بامتياز ، فمغامرة الشاعر الفنان (أمل) ، تمخر عباب الزمن والتاريخ ، كما أمخرت أبجدية أوغاريت .. عباب البحر ، ناشرة الكتابة ومفتتحة عصرا جديدا ، نورانيا للإنسان، كذلك يفعل (أمل) بمنحوتاته اللغوية،يستحضرها من أعماق محيطات روحه الداكنة الداجية ، ويشرق علينا بها في زهوها وتاريخيتها ، ونبلها ، خشونتها وملاستها ، في وقتها ورهافتها وحساسيتها المتسامية ، كجراح مشرفة على النزف ، هي ما يهب منحوتاته ، قوة وروعة وبوحا وضراعة ، ولغة صمت جمهورية ، صاخبة أحيانا ورخيمة ، وما يجعله في تحقيبه للواقع الحضارية ، وكأنه فنان شعر خاص به ، راسخا أزليا ، مندرجا في الصيرورة المكانية و الزمانية ، التي يستنهضها في فضائه الداخلي ، ويفعل ويتفاعل معها ، إلى درجة التوتر واليقظة ، ودرجة السكون والهمود ، التأمل والنعاس .. فاللغة هنا تصبح "أداة خالقة من أدوات الفرد"[1].

وعندما تستدير اللغة على لسان ابنها (أمل) ، تستحيل عالما خاصا ، جديدا ، بقديمه ، مديدا بطارفه التليد ، قال "غارسيا مركيز"[*] مرة: " إن وراء كل كلمة أكتبها ، عشرة آلاف سنة من التاريخ (2) ، وقصيدته ( بكائية لصقر قريش ) ، محطة شعرية جديدة، و التفاتة رائعة من قديم حضارة تلك الأمة ، إلى تلك الحضارة المستمرة مع ما يعتورها من الهوان ، و الإحباط و الخيبة و التصدع ؛ و في عقلية و ذهنية الشاعر (أمل) ، التي تكونها عناصر تمثل المعتقد ، يرى أن البقاء رحيل و أن الرحيل بقاء ، فيفتح القوس في كتابة قصيدة ؛ تمثل عصارة الضاغط النفسي الذي يعيش فيه ؛ تبدأ عملية الاحتكاك بالقادم المجهول ، و الواقع الزائل بحركة تطييب خاطر ، ينسج الشاعر العلاقة في تحية الصباح ( عِمْ صَبَاحًا ) ، لصقر قريش المجنح ، لم يكن رمز الشخص هنا ، دلالة واضحة على شخصية معروفة تاريخية ؛ و لكن هو اصطلاح ينصب من ضمير و خيال الشاعر ، يمثل المرحلة الانتقالية و مسبب المرحلة الانتقالية ؛ التي تمتلك أجنحة ، فيصنع بذلك رابطا خفيا بين المدلول الاعتقادي ، خرافيا كان أو سليما ، فالصقر المجنح ، رمز فاخر المعنى ، يربطك ربطا كليا بذات المعنى في قارب ( رَعْ ) ؛ أي أن العامل

---

(1) بيرو جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 26.

(*) هو الكاتب الروائي الشهير "غابريل غارسيا مركيز" الكولمبي، حائز على جائزة نوبل للآداب عام 1982.

(2) عصام كمال السيوفي ، الإنفعالية و الإبلاغية في البيان العربي ، ص 303

الانتقالي لا يرقى إليه شك ، فطمأنينة الاستسلام لغاية الوسيلة ، مسلم بها ، روحيا ، و فكريا و عقائديا ، و تتوالى دواليب الحركة الفلسفية ، داخل ميكانيزم القصيدة و بنائها الهندسي ، حسب ظروف ضغط ، لا قدرة له عليه في دثره أو تغيير مساره؛ بل غدا دوي انفجار صريح لروحية ، تأقلمت سابقا كرمز تمردي ؛ و بطبيعة الحال تصبح الحالة ، الحالة النفسية للشاعر في قراءتنا للقصيدة ؛ رد فعل انتحاري ، و ذلك لأنه يلغي أهم عناصر الرفض و التمرد التي طبع بها نفسه سابقا .. و تزداد آفاق الهزيمة و الاستسلام ، في امتداد ( أجنحة الحتمية ) ، التي تضطره إليها المساحة التي تحيطه ؛ و التي تحتوي ، كل الصلابة ؛ التي اكتسبها و تكاد تلغيها.

الشاعر ( أمل دنقل ) ، من نوع خاص و طراز نادر في عصرنا ؛ و وجه الخصوصية ، و الندرة يتجلى في سيرته و صراحته و آرائه و جرأته ، و تعلقه بوطنه و تاريخه ، شاعر أحب أمته بصدق و عشق الأرض التي ولد عليها ؛ فأوحى غليها بأرق الشعر ، و أعذبه ؛ " فجمال العمل الفني .. يعني الصدق في التعبير و عز الإنسان من الأعماق ، و جعله ينفعل مع مضمون العمل الفني "[1] و ( أمل ) ، ليس واقعيا في نحته اللغوي ، – في حقيقة الأمر – إنه مندرج في حلم حضاري متواصل و مديد أيضا ، و في تخييلات و تشخيصات لا حد لها و لا حصر ، و لا تخوم ؛ و لأنه يستنبت و يستنبع الحضارة ، و فضاءاتها ، و يتشرب الزمان ؛ فكأنه يتشاقى و يَصَّاعد و يتسامى إلى لغة عالمية ، عالية في النحت ، تسافر في فضاء الكوكب ، و تسفر عن سماتها ، و تكون أينما حطت ، لغة إبداعية ، متوهجة ، مجيدة و مجلية معا.

و ( أمل دنقل ) ، النحات المبدع ، كأنه يريد أن يبتعد عبر أعماله ، و نصوصه ، إلى أقاصي روحه ؛ فأول ما يلفت الحس الرهيف ؛هذا التنوع الجميل ، و الاختيار الدقيق ، لعناوين و افتتاحيات القصائد ، و تراكم الأفعال و المشاهد ، و الصور المتعاقبة ، المتسلسلة: ( ضد من ، زهور ، السرير ، لعبة النهاية ، ديسمبر ، الطيور ، الخيول ، مقابلة خاصة مع ابن نوح ، خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين ، بكائية لصقر قريش ) ؛ لذلك نحس قرابته ، أكثر فأكثر ، من أجسادنا و أرواحنا ، الخاويات ، الفارغات ، إنه بالطاقة الجمالية الذاتية ،

[1] عدنان رشيد، دراسات في عالم الجمال ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ، ط1، 1985، ص 134.

المشحونة ، و المتقدة و الشاعرية الدقيقة ، المتدفقة ، الحرّيفة ، النحيلة ، التي يصرف منها الكثير على قصائده و يسرف أحيانا ، و كأنما يسرد بلغة نحتية ، بليغة و مادة مطاوعة بين أنامل تفكيره ، و لها مقوماتها ، ملحمة الإنسان المعاصر ، يسرد الياس و العبث بإذابة الجسد التاريخي ، التراثي ، الأسطوري ، إلى درجة العَظْمِية ، أي الجلد على العظم ، يتعامل مع هذا الجسد ، في إنجازاته الحضارية ، و رعبه من الموت و الزوال ، و مع معتقداته ، آثامه و خطاياه ، و قداسته و دناساته أيضا ، أكثر مما يتعامل مع حياته الواقعية الشخصية المعاصرة ؛ صحيح أن الفنان في إبداعه الفني ينطلق من ذاتيته و لا شعوره أو اللاوعي عنده ، كما يقول علماء النفس ؛ " غير أن هذه الذاتية و اللاشعور أو اللاوعي ، نراه مندمجا في حياة الجماعة ، يذيب حياة الفنان في المجتمع و يحيطها بعوامل و مؤثرات اجتماعية عديدة "[1] ؛ إنه يجرد هذا الجسد كشكل و يحيله إلى مفردة و رمز :

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا .. مباحا
– (( اسقني .. ))
لا يرفع الجند سوى كوب الدم .. ما زال يسفح!
– (( اسقني .. ))
هاك الشراب النبوي ..
اشربه عذبا و قراحا
مثلما يشربه الباكون
و الماشون في أنشودة الفقر المسلح!
– (( اسقني .. ))
لا يرفع الجند سوى كوب الدم .. ما زال يسفح!
بينما (( السادة )) في بوابة الصمت المملح
يتلقون الرياحا

[1] رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، جروس برس ، طرابلس، لبنان ، ط1، 1994، ص 99.

ليلفوها بأطراف العباءات ..

يدقوا في ذراعيها المسامير..

و تبقى أنت

( ما بين خيوط الوشي )

زرا ذهبيا

يتأرجح![1]

يتمثل الشاعر ، تمثلا كليا في الصلب ، الذي يعطينا معنى عقائديا ، مختلا ، حسب المذاهب العقائدية التي عرفت بها و غرفت منها الأمة كثوابت تتحكم في الزوايا ، كل الصراعات النفسية المباحة ؛ و هذا المشهد الذي يتمثل فيه مصلوبا ، مباحا : ( أنت ذا باق على الرايات مصلوبا .. مباحا ) ؛ إنما هو هروب آخر ، من مواجهة المصير ، ففي لا شعور ( أمل ) ، صورة أخرى تعطينا معنى آخر ؛ و هو ذلك المعنى الذي يقول : ( ما صلبوه ! .. و لكن شبه لهم ) ، و هذا المعنى العقائدي السليم و الذي يجيب أن لا نتناساه ، خصوصا و أن كل المناهج العلمية في باب الاجتماع و علم النفس ، يلخص لنا المورث العائلي ، و المناخ الذي تتربى فيه شخصية ما ، تؤثر مستقبلا ، تأثيرا مباشرا في دائرة ما ، فالحتمية العلمية تعطينا إدراكا واعيا ، أن المؤثر سبق له أن تأثر ، فبالتالي نعيد صورة الشيخ ( أمل ) ، خريج الأزهر ، الذي هو رمز من رموز الجانب اللاشعوري عند الابن الشاعر ( أمل ) ، فالتناقض ، لا يعني بالضرورة ، جهلا لأي معنى من معانيه ، و نما هو محاولة لإبراز حجم المعاناة الذاتية و التي تنصب في إطار تأثير الجانب الديني في فكر و لا شعور الكاتب أو الشاعر ؛ يحاول اكتساب شخصية ( الجندي ) .. و تبقى محاولة العودة إلى الأصل في صورة : ( "اسقني .." ) ؛ يريد أن يحقق انتماءا كليا ، لا فرعيا ، لم يكن الرفض هنا ، رفضا من النوع المألوف في شخصيته ؛ و إنما هو رفض فيه نوع من الخيانة و الاستسلام : ( هاك الشراب النبوي .. )، يحاول أن يجسد قيمة لرمز الصقر المجنح أو لرمز الموت في لا شعوره، تكون ذات مستوى قادر على تخفيف و تقليص و تطويق حجم الاختراق ؛ الذي يتخبط فيه، فيربط ربطا كليا ، بين علامة الموت أو

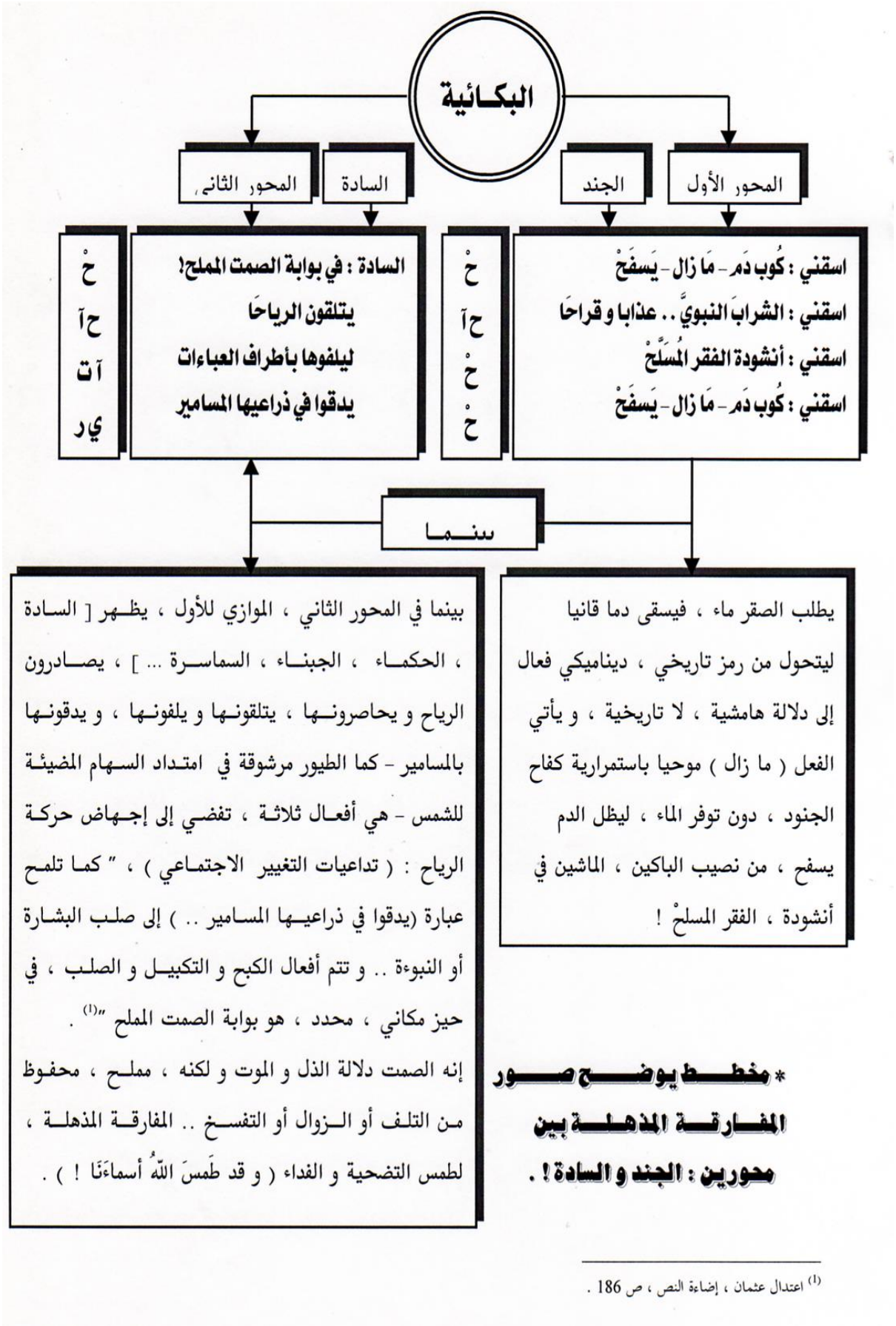
[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 401، 402.

معنى الموت ، أو علاقة الموت ، أو قدرية الموت ، بأعلى مستويات الربط الإنساني ، فيتمثل ذلك في خلق علاقة حادة ، لطمس فكرة الانتشار للآلام و للاندثار ؛ فربط الموت و جعل مدلول له من نوع خاص ، في رمز النبوة ؛ أي أن الرمز لم يكن ارتجاليا ، دون سابق إنذار حسي و وعي فكري ؛ أي أن في رمز النبوة ، تعزية من ذاته إلى ذاته ، ( اشربه عذبا و قراحا ) ، أي أن حلاوته مرة ، مرارة الزمن ، الذي يجمع بين ، الراحل و الباكين ، و هذه الصورة جميلة لإبراز خطوط خارطة المشروع الإنساني، و المعتقد في حوصلة و جودية ، تجمع الشقين ، و قد نجح الشاعر نجاحا ممتازا في إبراز جزئيات المعنى المذكورة و الصورة الكابوسية الخانقة بعناصرها المختلفة و التي تحددها الناقدة " يمنى العيد " ، " في التشبيه و الاستعارة و اختيار المفردات و الإيقاع في التركيب و هي عناصر قد تتداخل بهذه النسبة أو تلك في بناء الصورة[1] .

و تستمر المحاولة ، رغما عن المشهد في عبارة : ( اسقني .. ) و هو عامل التكرار ، للمرة الثالثة و هو تكرار ليس من باب اللازمة و لكن من باب تحديد المعنى و رسم إطار فكري ذاتي لها ؛ و مع المحاولة ، و على رغم المساحة الزمنية ، و مراجعة الأفكار ، و صراعات المخاض الجزئي و العام ، إلا أن الانهزامية ؛ التي تعدت حدود البكاء و التي تظهر في العمود الفقري ، في رمز ( الجندي ) ، الذي في صورته الحسية ، يمثل الشريحة ، التي تتميز بالاستقلالية النسبية ، و في الصلابة المطلقة ، لتعيين خطة اللاإنكسار . و تضيق الصورة و تسودُّ جوانبها في مصطلح ( السادة ) ؛ الذي يرمز فيه للاشمئزاز ، أو هو رمز الاشمئزاز في شخصية القصيدة ، و ( بوابة الصمت المملح ) ؛ صورة لعدم القدرة على الصبر ، الذي هو يطيل المعاناة و هو ما لا يطاق .. و تتواصل مفردات القصيدة ، باكية ، متألمة على ( خيوط الوشي ) ، تتأرجح أي تتضخم .

---

[1] يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة لأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) ، دار الفرابي ، بيروت ، لبنان، 1979، ص 117.




[1] اعتدال عثمان ، إضاءة النص ، ص 186 .

دنقل ، آمن بأن الشعر مغامرة ، مع أعصى الفروض ، اجتراح للمستحيلات ، بعث للدهشة ، في الأرض الموات ؛ اضفاء للجدة و البكارة ، على كل ما هو مكرر ، معاد ، فالشاعر " يقترب من جوهر الشعر و حقيقته ؛ بمقدار ابتعاده عن اجترار ، ما هو عادي و مبتذل من الرؤى و الأخيلة و الصور ، و بمقدار نجاحه في تشكيل عالم شعري، خاص على أكبر ممكن من التفرد و الخصوصية "[1] ؛ و هو إنقاذ للإنسان من وهدة النثر و الابتذال ؛ سعي طويل ، مجهد إلى مدن الحلم و المثال ، " و لقد كان الشعر منذ البدء ، شعر قضية ، إذ أنه يصدر عن المعاناة و المنازعة و الرفض أو الثورة "[2].

و في هذا النص ؛ يواصل الشاعر خطواته الأولى و المستمرة .. الوقوف ، بقوة و صلابة مع ذلك الإنسان المغترب ، المضطهد ، المسحوق ، المستلب ، الهالك ، اليأس ، المحروم من الفرح و الهدوء و الحرية ؛ و يستمر في مواجهة المعوقات و الموروثات ، و كل الظروف و الأسباب ، التي تقف بين الإنسان و حقه في الحرية:

● وقف " الأغراب " في بوابة الصمت المملح
يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا
ينقلون الأرض : أكياسا من الرمل
و أكداسا من الظل
على ظهر الجواد العربي المترنح !
ينقلون الأرض ..
نحو الناقلات الراسيات – الآن – في البحر
التي تنوي الرواحا فاحتَضَنْتُ
دون أن تطلق في رأس الحصان
طلقة الرحمة ،
أو تمنحه بعض امتنان !
عم صباحا .. أيها الصقر المجنح

(1) علي عشري زايد ، قراءات في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي / مصر، 1998، ص 17.
(2) إيليا الحاوي ، نزار قباني ( شاعر قضية و التزام )، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، لبنان، جزء2، ط3، 1981، ص 05.

عم صباحا

سنة تمضي ، و أخرى سوف تأتي

فمتى يقبل موتى ..

قبل أن أصبح – مثل الصقر –

صقرا مستباحا !؟[1]

يتعصب الشاعر بعصابة حمراء ، هي رمز لتحدي الموت ؛ الذي يهدده و مقبل عليه ؛ لكن العلامات التي تدل على ظروفه ، غامضة ، غير واضحة وضوحا ، يشفي غليل الحيرة ، التي انطوت بروحه و عقله ؛ فجعلت له فجوة ، لضبابية الرؤية ، و اتخاذ التدابير، التي ترضي فضوله ، و تضفي تمرده ، كما يجب في نظره.

كان سلاح الشاعر – حسب رأيه – موجود ؛ لكن كيفية الاستفادة منه ، غير مرئية ؛ أي أنه لا يدرك طريقة تشفي غليله ، فتتزاحم المراحل النفسية ، تزاحما يشبه التزاحم التاريخي ، و تتكدس أشلاء التجربة في كف القصيدة ، و يصبح لها ظل ، يمتد امتداد مساحة الرؤية التي يتحرك فيها عقل الشاعر المصاب ، باضطراب كلي .. لم يعد الشاعر ، يملك رغبة في تحرير الموقف ، إنما يصبح ، يمتلك رغبة في تحرير الذات ، من فوضى الجراح العميقة ، النازفة ، التي قدرت مصيرا ، محتوما و لكنه مصير مجهول عبر كل فصول القصيدة ؛ ما يزيد من شدة الألم ، الطويل ، العميق ، المقهور ، المكبوت ، المسكوت ؛ الذي يسوده كل أسباب التنحي جانبا ، و بهذا يعلن الشاعر مدى استعداده ، لاستقبال الحقيقة المؤلمة ، و استقبال الموت الذي لا مناص عنه ؛ كي لا يصبح صقرا مستباحا؛ أي كي لا تتواصل نظرات الشفقة ، التي تطرق باب غرفته يوميا ، و تكتسح شجاعته و تلغي عزيمته و تثني أمره ، و تنحيه جانبا ؛ و أشد تلك الشفقة ، عينا والدة الشاعر ، التي تعيش المأساة ، أكبر من الشاعر نفسه ، ثم زوجته ، يعضد ذلك ، ألم رفاق هجروه ، و تخلو عنه ، فالتخلي يعمق من معنى ( الاستباحة ) و يذُّل ( الصقر ) ؛ و هكذا أراد الشاعر ، نهاية المأساة ، , بداية الحياة !.

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 402، 403.

و تحفل إبلاغية الشاعر ( أمل دنقل ) ، بهذه الدقة في الوصف التصويري : دقة واقعية ، فلشَدَّ ما تنامى إحساس ( أمل ) بالصورة السينمائية ، الباهرة و النادرة ، المتحركة فالسينما ، مرآة ضخمة ، تكبر الأشياء ، عن طريق عدسات مختلفة ( زوم ) ، للكاميرا المتحركة ، لالتقاط أدق العيوب ، و هذا هو المطلوب ، بحيث تنطلق مخيلة الشاعر و ذاكرته ، إلى التاريخ و التراث الذي يصبح في " صلة وثيقة بين الإنسان و آماله البعيدة ، التي لا يحققها له الواقع "[1] ، فالسينمائي يستعمل صيغا إيحائية مختلفة ، و لها قدرة لافتة على الاقتصاد في القول و الإظهار و إبراز المواقف و الانفعال.

و للتخيل دور لا متحدد في خلق الألغاز ، و قيمة العمل الإبداعي في النص ، تتمثل من بين ما تتمثل به التستر على الألغاز و المعاني ، " فالمخيلة ، تؤدي وظيفتها بواسطة النشاط النفسي بكليته ، إنها ليست حالة بل هي الوجود كله ، و ذاته "[2] ، و في هذا النص تنهمر ، مشاهد الاسترجاع الموجع لآثار باقية ، ماثلة من امتداد للحضارة الأندلسية و مؤسسها " عبد الرحمن الداخل " ، هذا الصقر المستباح.

و تتوالى المشاهد و الشذرات البصرية الحاضرة ، المختلفة ، و صور الرمزية ، الجزئية ، توزعت في مفردات داخلية ، براقة ، و بنائية مركزة جدا ؛ و لنلتفت ، إلى صورة الشاعر النفسية و إيقاعها ، في تمازج بديع ، فالناقدة "خالدة سعيد" ، ترى " أن الإيقاع يتوافر أيضا في الصورة الشعرية "[3] ، و الدكتور عز الدين إسماعيل ، قد أعطى أهمية أساسية للصور الموسيقية ، أو التوافق النفسي الموسيقي ، في النص الشعري ، فهو يقول ؛ " إن جزءا من قيمة الشعر الجمالية ، يعزى إلى صورته الموسيقية ، و كثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر ، إلى صورته الموسيقية "[1] ، فالصورة عمل محوري و أساسي في النص الشعري و هي " عملية تكثيف للواقع "[2] ، و تتحدد أهميتها أيضا ؛ "كفعالية شعورية ، مرتبطة بالإحساس

---

[1] سيد قطب ، مهمة الشاعر في الحياة، دار الشروق ، بيروت، لبنان ، ص 40.

[2] جان برنيس ، المخيلة ، ترجمة: خليل الجر، المنشورات العربية ، مؤسسة نوفل، بيروت، بنان، المنشورات الجامعية الفرنسية، فرنسا، سلسلة ( ماذا أعرف ؟ )، ( Que sais-je )، ط1، 1984، ص 46.

[3] خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، ( دراسات في الأدب العربي ، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 111.

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ص 64.

[2] أحمد بوزون، قصيدة النثر العربية ( الإطار النظري ) ، ص 143.

المتولد عن التجربة الإنسانية ، ذي الشمولية ، و تبرز فعاليتها داخل النص من كونها تعد بمثابة الموشور الضوئي ، الذي يظهر به النص ، متألقا ، الأمر الذي يسمح لنا بالدخول إليه ، و اكتشاف طبيعته و انتمائه "[3] ، و في علم النفس ، تعني كلمة ( صورة ) ، " إعادة إنتاج عقلية ذكرى ، لتجربة عاطفية أو إدراكية ، غابرة ؛ ليست بالضرورة بصرية "[4] ، أو هي ؛ " إحياء أو بعث التجربة السابقة عن شيء ما ، في غياب هذا الشيء بالذات "[5] . و في رأي "جون كوهين" ؛ " ليست الصور زينات خاوية ، إنها تشكل جوهر الفن الشعري بالذات و هي التي تحرر الشحنة الشعرية من أسرار العالم الذي يغشاها "[6] .

و بهذا يقم الشاعر ( أمل دنقل ) ، مشهدا آخر في تناظر مع ( السادة الجبناء ) في بوابة الصمت المملح ، حيث أيضا ،(السادة الأغراب) ، يقفون في بوابة الصمت المملح !، لتزداد الحركة الخارجية عنفا عن لفظة ( يُشهِرُنَ ) ؛ و تصل إلى عنفها ، المطلق و عدوانها السافر في عبارة ( ينقلون الأرض ؛ أكياسًا من الرَّملِ ، و أكداسًا من الظِلْ ! ) و يتكرر مشهد نقل الأرض بنفس العبارة الساخرة ؛ القاسية ، المرعبة ، المجنونة ، الملطخة بالدم .. ببساطة إنهم ؛ ( ينقلون الأرض .. نحو الناقلات الرَّاسَياتِ – الآن – في البحر ) ، في مفارقة لاذعة ، لاذعة ، ممزقة ، و تصوير دقيق ؛ و كأن الشاعر يخاطب أعداءه السادة ، الحكماء، الفارين ، و كل الذين ير يدون استنزاف خيرات و عطاء الإنسان و الأرض : ( أردتم أن تظل قامتي مقوسة ، محنية ، و حلمي الذي أردتم حاقدين ، أن تطمسوه ، كالشمس تعطي سرها للنور في رعشة إنسانية مقيمة ، و النور .. والريح ، هيهات أن تردوه أو تخرموه أو تلفوه بأطراف العباءات أو تدقوا في ذراعيه المسامير ، فلنا المجد – نحن – الذين طمس الله أسمائنا! ! ) . و لكنها معاناة الاستسلام ، و الضياع في المدن الكبرى الإسفلتية ، لتطغى على كل مشاهد الرفض و المواجهة و التمرد ، و التحدي و المقاومة و النهوض من جديد ؛ و هي لدلالة على استمرار الاستلاب في الحاضر المعيش و الأفعال المضارعة ( يُشهِرُونَ ، ينقلونَ ،

---

(3) يوسف حامد جابر ، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا ، ط1، 1991، ص 136.

(4) رينييه، ويليك / أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: كحي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 240.

(5) أسعد رزوق ، موسوعة علم النفس ، مراجعة: عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص 174.

(6) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ( وجهات نظر غربية و عربية ) ، دار مامون عبود ، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص 90.

ينقلونَ ) تشكل معادلا و نتيجة في نفس الوقت ، تشكل معادلا لأفعال الكبح و التقييد ( يَتلَقَّونَ ، يَلْقُّوا ، يَدُقُّوا ) ، و نتيجة لهذه الأفعال ذاتها .

هل كانت أحلام شعراء جيل الستينات و السبعينات ، أكبر من الواقع ؟ و هل يُشكَّل الحلم على مقاس الواقع أصلا ؟ و إلا فأين الحلم ؟! . و الحالمون في عصرنا – على الأقل – لم يعودوا أناسا مسبلي الجفون على نظرة سارحة ؛ وإنما هم أولئك الذين اخترقتهم كل الأحوال ، التي أثارها تمردهم.

لا بد للحلم حين يتجاوز الواقع ، من أن يمرغ صاحبه بالوحل ، مهما كان هذا الحلم نقيا و نبيلا ؛ في مجتمعات القهر ، يتحول الحلم بإمكانية تغيير وجهة الحياة ، إلى ترف ، و لعله الترف الوحيد ! .. و هنا تضاء الروح بخبرة التمرد ؛ و يتحول الإنسان ، إلى شخص آخر و شخص ابتلى بهذه الغواية و مسه السحر مرة ، سحر لحظة الحرية ، لحظة مؤرقة و ملهمة ، كل لحظة مفعمة بالحياة و الفعالية ، و مؤلمة ؛ و لكن حين لا يواكب الحلم ، سياق تاريخي يبرره ؛ يكون ثمن المواجهة ، فوق الطاقة ، في أحيان كثيرة.

و تكمن أهمية ( أمل دنقل ) ؛ أنه رصد مرحلة بارزة من التبدلات السياسية ، في مصر ( الستينات و السبعينات ) ، رصد المرحلة بصرامة ، لا تقبل المهادنة و بإصرار على التناغم ، بين القول و الفعل ، في كل خطوة قام بها ، و رفضه الازدواجية التي اتسم بها ، مثقفوا تلك المرحلة و ليونتهم ، تجاه الأحداث ؛ بدعوى التكييف مع ظروف الواقع ؛ لكن ( أمل ) ، في تجربة المرض ، فقد الجسارة الفذ و الجرأة المتفردة ، التي كونتها مفاهيمه . و نجد قصيدة ( قالت امرأة في المدينة ) للشاعر ( أمل ) ؛ حيث يصبح صوت المرأة " صوت الأنكار ، للعفن و الاسترخاء و سَوْق الوطن للذبح و يكون تساؤلها الواجف المستنكر ؛ و لا مجيب لها ، يمثل إدانة جماعية ؛ بعد أن ضاع كل شيء ، و لم يبق إلا الاستجداء و المقامرة ، بما تبقى و سرقة عظام الشهداء، لنصنع منها قوائم مائدة للمساواة "[1] . يقول[*] :

---

[1] رجا عيد ، لغة الشعر ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ، ص 217.

[*] القصيدة منشورة في مجلة (الأقلام) العراقية ، في شكل مختلف تماما عن القصيدة الموجودة في أعماله الشعرية الكاملة.
أنظر: مجلة الأقلام ، وزارة الإعلام، بغداد ، العراق ، عدد5، 1977، ص 15.

(1)

- سيف جدي على حائط البيت .. يبكي:

و صورته في ثياب الركوب !

(2)

قالت امرأة في المدينة :

– من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان !

– من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة !

كونوا له يا رجال ..

أم تحبون أن يتفيأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند؟

.....

ربما ردت الريح – سيدتي – نصف رد

ضاع .. و ابتلعته الرمال !

نحن جيل الحروب ..

نحن جيل السباحة في الدم ..

ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدم

( قبضات القلوب –

وحدها – حطمتها .. و ما زال فيها الأسى و الندوب ..)

نحن جيل الألم

لم نر القدس إلا تصاوير

---

أنظر الملحق، ص 350.

لم نتكلم سوى العرب الفاتحين
لم نتسلم سوى راية العرب النازحين،
و لم نتعلم سوى أن هذا الرصاص
مفاتيح باب فلسطين
فاشهد لنا يا قلم
أننا لم ننم
أننا لم نقف بين "لا" و "نعم" .
ما أقل الحروف التي يتألف منها اسم ما ضاع من الوطن ،
و اسم من مات من أجله
من أخ أو حبيب !
هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد
على كتب الدرس ؟
ها قد عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر في غرف الحبس
أو بالدماء على جيفة الرمل و الشمس ،
أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيره ،
أو بحداد الأرامل في ردهات ( المعاشات ) ،
أو بالغبار الذي يتوالى على الصور
المنزلية للشهداء
الغبار الذي يتوالى على أوجه الشهداء ..
إلى أن .. تغيب ! !
قالت امرأة في المدينة :
من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم ،

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال ،

أو يمد يدا للعظام التي ما استكانت

( و كانت رجال .. )

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع

أو قلما

أو عصا في المراسم ؟

.....

لم يجبها أحد ..

غير سيف قديم ..

و صوت جد ![1]

*** *** *** ***

إن العنوان يرتبط أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه ؛ فهو نص مختصر ، يتعامل مع نص مفصّل ؛ فالعنوان دوما عبارة عن نص مختزل ، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره و أبعاده ؛ والقصيدة تنبني على مقومات ثلاثة : ( العنوان ، بؤرة النص ، الخاتمة)؛ فالعنوان هو الموجه الرئيس ، للنص الشعري ، أما البؤرة ، فتتمركز في وسط النص ، والخاتمة نتيجة للنص ، ونهايته.

و العنوان من خلال طبيعته المرجعية و الاحالية ، فهو يتضمن غالبا ، أبعادا تناصية ؛ فهو دال إشاري و إحالي ، يومئ إلى تداخل النصوص ، وارتباطها ببعض ؛ عبر المحاورة والاستلهام ؛ و يحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة له ، و يعلن كذلك عن قصدية المنتج أو المبدع ، و أهدافه الإيديولوجية ، و الفنية ؛ إنه إحالة تناصية و توضيح لما غمض من علامات ، فهو النواة المتحركة ، التي خاط المؤلف عليها ، نسيج النص ؛ و هي المنطلقات السيميائية المهمة و ليس عنصرا هامشيا ، أو متمما ، و من المؤلفين من يختار عنوان نصوصه

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 404، 405، 406، 407.

قبل البدء بها ، أو أثنائها أو بعدها ، و لكل منهم هدفه من اختيار هذا العنوان دون سواه ، و بالتالي ،كل عملية اختيار ، هي موقف مبني على وظيفة ، يريد المؤلف أن يمنحها الصدارة ، من هنا يرى "امبرتو إيكو" ؛ أن العنوان مفتاح تأويلي ؛ لأنه يقوم بعملية توليد معان مفصلية داخل ا لنص ، إضافة إلى أن العنوان يُؤسِّسُ على سعيه لحثيث لخلق بؤرة ، داخل انتباه المتلقي ، و يقول الناقد الفرنسي "فيرديريك ميتران" ؛ أن للعنوان ثلاثة وظائف هي : الحث على المتابعة ، التسمية ، و وظيفة إيديولوجية ؛ أما "جيرار جينيت" ، فيعطي للعنوان أربع وظائف هي : وظيفة الإغراء ، لخلق الجاذبية و وظيفة تعيينية ، تحدد هوية النص ؛ و وظيفة وصفية ، و وظيفة المدلول على دال و هو النص ؛ و يرى "شارل كريفل" ، أن وظيفة العنوان ؛ تتمثل بالإعلان عن طبيعة النص و عن القصد الذي انبثق فيه؛ إما وصفا بشكل محايد ، أو حاجبا لشيء خفي أو كاشفا ، غير آبه لما سيأتي ؛ لأن على العنوان أن يظهر المعنى ؛ في حين يقول "رولان بارت" ، أن العنوان أشبة بمرآة مكسورة ، تفتح سؤلا ، و لا تتم الإجابة عنه إلا ، متأخرة جدا ، وهذا ما يشاطره فيه جزئيا ، "ليوهوك" ؛ بأن على العنوان أن يشكل تساؤلا و يخلق انتظارا ، من هنا فإن الأسئلة ، هي تعبير عن وعي متميز ، يبديه القارئ ، تجاه العنوان و النص ؛ إن جدلية ( السؤال / الجواب ) ، في سياق نظرية القراءة ، تعكس جدلية أخرى ؛ هي جدلية ( الذات/الموضوع)؛ و إذا اختل الانسجام بين هاتين الثنائيتين ، فإن القراءة ، تفقد مصداقيتها ؛ لأن عملية التلقي باتت لا تخرج عن كيان الكتابة و ممارسات النقد الأدبي الجديد ، المختلفة ؛ " فالأسئلة الحقيقة أو الممكنة السؤال الواحد ، الذي يتهيأ له أن يفلت في زحام التكرار و الرتابة ، هو ما يؤهل النص و الفكر و الواقع ، لِفُتُوَّتِه و نضوجه في قلب الصدام المتصل ، الذي تعيشه الأشياء و الكلمات "[1] . و بهذا فالقراءة لا تتوقف عند حدود التلقي السلبي ، بل ترفع إلى مستوى إنتاج معرفة بالنص و التمييز بين المعقول و المدلول ، للوصول إلى صياغة موقف فكري ، منهجي من النص ، انطلاقا من النظام البلاغي ، و النحوي ؛ الذي يؤسسه ، " فنحن القراء طرف في علاقة ، طرفها الآخر هو ، النص "[1] و العلاقة بين العنوان و النص لم تعد علاقة سؤال و جواب ، بقدر ما أصبحت

---

[1] أحمد المديني ، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت، لبنان ، ط1، 1985، ص 16.

[1] يمنى العيد، في معرفة النص ( دراسات في النقد الأدبي ) ، دار الآداب، بيروت ، لبنان، ط4، 1999، ص 15.

سؤالا ممتدا من العنوان إلى النص الذي يساهم بدوره في خلق مرايا و معان متعددة للعنوان أيضا .

و في عنوان نصنا ؛ ( قالت امرأة في المدينة ) ، يوحي لنا في قراءته العميقة ، أن رحلة الشعر الأليمة ، ولدت عند الشاعر ، طاقة للنفاذ ؛ فالمخاض لا يدوم و إن دام ، دون تصريح ، قتل الشاعر ، فشدة الرفض ، عالية جدا ؛ إلى درجة عدم تقبلها ، يفجر الشاعر ملكات خاصة في رمزية عنوان القصيدة و الرباط بين عناصرها ، ربطا موثقا، فيرمز الشاعر إلى الأمة ( بالمرأة ) و التمزق داخل المدينة ( بالمدينة ) ، حيث يرسم حدودا للعلاقة ، ضيقة غير قادرة ؛ كما يراها لربط طاقات شعوب ، تعتبر في نظره واحدة ، فبالتالي المخاض نفسه ينبع من هذا الفراغ الكبير الذي يسود الحركة الاجتماعية ، سياسيا و اقتصاديا و عسكريا ؛ يرى أن كل هذه العوامل ، مسلوبة غير متوفرة على الإطلاق.

و تكون معطيات التراث و استلهاماته التاريخية "صورة رامزة للواقع المستوفز بهموم القضايا السياسية حيث يخبئ الشاعر في لوحة التراث ، لون فكرة و خطوط رأيه ، و تصبح اللوحة التراثية ، مزيجا لألوان ، يمتزج فيها الماضي بالحاضر "[2] ، و من علامات الشاعر الناضج ، " أن يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة "[3] ؛ لا أن يختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلا ، حتى تصبح مخاطبة القراء ؛ " وصلا لهذا الشعر بالتراث ؛ حتى يستطيع ذلك المجتمع – أو الجمهور – التراثي ، في نزعته ، قادرا على تذوقه و التأثر به "[4] . و بهذا يحقق الشاعر المعاصر ، حضور الماضي بوعي شديد :

- سيف جدي على حائط البيت .. يبكي:
و صورته في ثياب الركوب ![1]

---

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ، ص217.

[3] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص 173.

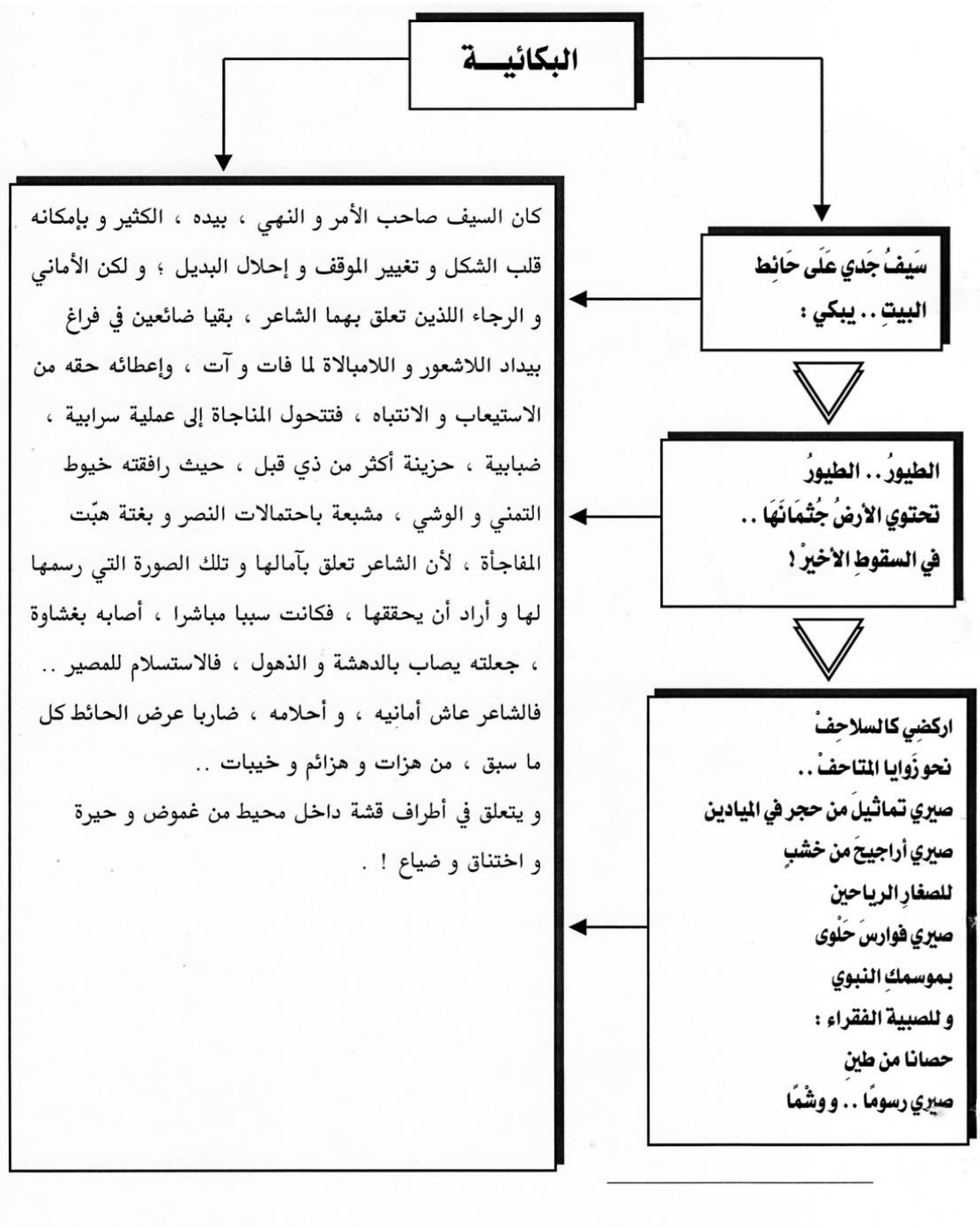
[4] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد02، صفر/ربيع الأول 1398 هـ ، فبراير (شباط) 1987، ص 146.

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 404.

يجعل الشاعر من التاريخ و التراث ، ثوبا و مطية ؛ لتحصيل ظرفية ، و صياغتها ، بطريقة مكتومة الأنفاس ، و هذا في حد ذاته ، أحد مسببات التشرذم الذي ذكرناه ، في تحليل العنوان ؛ عدم القدرة على قراءة أنفسنا ، قراءة ذات طابع ، يتميز بحرية معقولة ، تحرر الفعل من أخطاء كثيرة ، تسبب فيها أناس و سبّبت إفلاسا ، في جسد علاقة الأمة بعضها ببعض ، المخاض عبارة عن انصهار داخلي يعيش و المبدع ، عندما تتوحد أفكاره و آراؤه في خدمة المجتمع ، مهما علت قيمته الفكرية أو نزلت ، إلا أن المخاض يكون نتيجة الصدق الذي يُكوّن شخصية المخاض نفسه ؛ و لو لا هذا ما تحققت القدرة على تفكيك الأحداث ، و تشخيص الحالة و إبراز جل معاييرها ،التي تنشط في مجرى العلاقات بين بعضها ببعض ؛ هكذا من وجهة التراث المرهون في إطار التاريخ ؛ ينتقل الشاعر بالفكر القومي،إلى ما يتعداه ، و بفعل أمر مُغَيب ، يفجر أقوال الأمة كلافتات تحاول طرح قضية الخيانة بمفهومها العام ، و الذي يكون ناتجا حتميا ، " السيف المعلق الباكي و صورة الجد في ثياب الركوب ، تومئ إلى تجمد البطولة القديمة و ضياعها بين جيل الأبناء "[2] . فيحتل مكان الهموم الثقيلة ، المتراكمة ، العبوس ، الشديد الغضب و الفراغ ؛ وجع آخر ، أفظع وأعظم وطأة ، من كل المعاناة السابقة ، ما زاد الحزن ، حزنا ، سوى أن يرى الشاعر بأن الكلمات تصبح بائسة ؛ حين تغدو لعبا خرساء في أيدي الحواة ، بعد أن كانت نجوما للطريق –كما كان من أمر الطيور و الخيول – فكم حاولوا أن يكبحوا حركة الطير و الخيل ، و السيف العنيد ..كم تمنوا لو يعيدوه من جديد ، محنى الرأس إلى قافلة العبيد .. إلى الغمد الذهبي ، المزخرف ، العتيد .. معلق في إحدى حوائط البيت العربي القديم .. و أنت كالنجوم ، بين التخوم ، شامخ ، هازئ بالوعد و الوعيد !! . لكن رحلة الآلام و المعاناة و الغربة و السقم ، تغلب على الزمن العربي ؛ حيث يضع الشاعر أمام القارئ ، لمحات عن الآمال و الحزن و الأحلام و الانكسار ، ليجسد في مقطعه و بأسلوب سردي و بطريقة الواقعية التسجيلية ، صورا مازجة، البعد الإنساني مع البعد الواقعي العربي،فسرعان ما سيحقق الفرح البسيط و ينطفئ:

---

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ، ص218 ، 219.




تحقق المباغتة الجازمة ، في مشهد بصري مجسد ، و هو هنا لسيف قديم معلق، يعلوه غبار الجمود و الهمود ، ليركز إضاءته في مشهد أكثر تجسيما ، و تجسيدا لحالة المفارقة المذهلة ، السافرة ، الساخرة ، و هي لصورة جد في ثياب الاستعداد للمعركة !؟ إنها صورة شعرية ، تبدو لمتأملها ، مشهدا حافلا بدلالات الرمزية ، و عالما غامرا بفيض الإيحاء، بواقع

القهر و التخلف ، لقد حاول ( أمل ) ، نقل المأساة المتواصلة بنغمة و تجانس موسيقي متحسر ، ممتد في لفظتي ( جدي ، يبكي ) و يظهر التجانس الموسيقي واضحا ، لتندفع الأحزان الصارخة ، المتوالية ، كما تندفع الحروف ( ج ، د ) المجهورة في ( جدي ) ، و تمتد و تتفاقم في ميوعة و ضعف شديدين ، ضعف حرف الكاف الهامس و حرف الباء الممتد الساكن في ( يبكي ) ، يتولد بعد ذلك مباشرة ، اختناق أنفاس الشاعر ، في هذا المشهد الدرامي ، اختناقه عند نطق حرف ( الباء ) ، الانفجاري الشديد في ( الركوب ) .

إن كثافة الدلالة و تراكمها في المشهد البصري (جدي/يبكي / في ثياب الركوب)، أصبح واضح المعالم بالنسبة إلى الشاعر ، موحية ، معبرة ، عن السأم و الركود ، و التخاذل العربي ، غن صورة السيف المعلق و الجد المتأهب ، كانت تعبيرا دقيقا ، عن سخطه على التاريخ العربي و على ساسته ، و ( أمل دنقل ) بهذا يملك حسا فنيا مرهفا ، و موهبة في اقتناص متناقضات الحياة و التاريخ ، وطاقة خيالية غنية ، و تجربة حافلة ، إنه شاعر يتأبّى إبداعه على كل الأطر و القواعد ، إنه يمزج – في سبيكة واحدة متماسكة و متألقة – ما هو واقعي بما هو خيالي سريالي و لعل ( أمل) هنا ، بوساطة السيف و الصورة يصبح كالفنان التكعيبي "بابلو بيكاسو" ، العاشق للحرية الذي قال يوما : " لقد حاولت بوساطة الخط و اللون أن أتغلغل عميقا في معرفة العالم و الناس ، لعل هذه المعرفة أن تحررنا "[1] و لعل هذا المزج الخطي اللوني ، و غير المألوف بالمألوف ، هذا العالم بما وراءه ، الفاجعة بالفكاهة، الموت بالحياة ، يميزه دائما خياله الجسور ، ينطلق فلا يعرف الحدود و لا القيود ، في سرد ظاهرة البساطة و المفارقة اللاذعة ، يمتلئ عالمه و يغتني ، لكن ملامحه العميقة تبقى في لغته التشكيلية الواسعة ، و إن دل هذا على شيء فإنما يدل على تحكم الشاعر في أداة التعبير و كما يقول "أدونيس" ، فإن الشعرية " ليست في الوزن بذاته و لا في اللفظة أو المفردة بذاتها، و إنما هي في نحو خاص من التأليف بين الكلمات و في نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف "[1]

---

[1] والاس فاولي، عصر السريالية ، ترجمة : خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1981، ص 180.

[1] أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، ها أنت أيها الوقت ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1993، ص 115.

( أمل ) يوظف اللغة في قدرة فائقة على تطويعها حسب ما يريد ، فهو لا ينظر إليها – أداة التعبير – على أنها وسيلة اتصال فقط ؛ بل جزء من الحقيقة ، التي يريد إيصالها للمتلقي ، و اللغة جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة و عنصر مهم من عناصر التكوين و يبقى النص " نسيجا من الكلمات يترابط بعضها ببعض ، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة و المتباعدة في كل واحد ، هو ما نطلق عليه مصطلح نص "[2] .

تتواصل تراجيديا المرض أو البكائية ،حيث يختلط فيها الخاص بالعام و الذاتي، بالجمعي و الوتر المنفرد بالأوتار المصاحبة ؛ و يبلغ الإيقاع ذروته ، و يشهد النص في المشهد الموالي ، ببراعة ( أمل ) ، حيث تتميز ببنائية نحتية صارمة ، و رمزية متعددة الأصوات ، في منظومة تحقق التعادلية بين الشكل و المضمون ؛ و تتحكم في الوعي ، و قدمت ما نسميه بالسهل الممتنع ؛ أو الوحدة مع التنوع ؛ أو الكل في واحد ، إنه التراوح ، بين التجريد كشكل ، و القضية المطروحة كموضوع حسي ، ملموس :

- قالت امرأة في المدينة :

– من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان !

– من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة !

كونوا له يا رجال ..

أم تحبون أن يتفيأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند؟

.....

ربما ردت الريح – سيدتي – نصف رد

ضاع .. و ابتلعته الرمال !

نحن جيل الحروب ..

نحن جيل السباحة في الدم ..

ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدم

[2] الأزهر زناد، نسيج النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان ، ط1، 1993، ص 12.

( قبضات القلوب –

وحدها – حطمتها .. و ما زال فيها الأسى و الندوب ..)

نحن جيل الألم

لم نر القدس إلا تصاوير

لم نتكلم سوى العرب الفاتحين

لم نتسلم سوى راية العرب النازحين،

و لم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مفاتيح باب فلسطين[1]

يتفجر المعيار التراثي في فلسفة الأحداث التي يعيشها الشاعر ، بشكل مكثف ، تبرز فيه علاقة الشاعر بنفسه ، في قصائد سبقت هذه القصيدة ( السرير – لعبة النهاية – الطيور – الخيول ) ، تعود صورة التمرد و الرفض ، المرسخة في لاشعور الشاعر ،كعودة للحياة النفسية ؛ التي تتغيب أحيانا ، لأسباب ذاتية بحتة ؛ أهم ما فيها الضغوط النفسية و المناخات الاجتماعية المقربة منه ؛ أي العائلية ؛ التي تنعكس صورتها عليه سلبا ؛ فتؤثر في معادلة القراءة الشعرية عبر مخاض تكوين البلاغ الأدبي ، الذي يكون صيغة و وسيلة لنشر و طبع زاوية رؤية و مفهوم خاص ، يمثل فكر و آراء الشاعر ( أمل دنقل ).

و يتشكل من خلال هذا المشهد ، بنيان شعري يضج بعربية مغايرة ، شديدة الأسر و الإحكام و الرنين ، و صورة شعرية تمتلئ صحة و نظارة و عافية و قدرة خارقة على التجسيد و التصوير الفياض عبر ديناميكية الضياع و فائض الدلالة ، ترفدها ثقافة تعانق الموروث الديني العربي ، و حيث يجسد الشاعر هذا التواصل الشعري ، في شكل من شكول البنية الفنية الشديدة الحداثة، ذلك "الشكل الحواري الممتزج بالنزعة القصصية و المسرحية ؛ حيث تتداخل الأصوات و تتناثر أمشاج من الحوار ، و تقتحم القصيدة شخوصا ، تضيف إلى التشكيل الدرامي "[1] ، و المحاورة هنا عبر الصورة الشعرية يعمد ( أمل ) فيها إلى " إثارة

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 404، 405.

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ، ص 39.

التكثيف الشعري لاستجلاء المشاعر و استكناهها .. رغبة في إعطاء القصيدة توترها "[2] ،و هو بذلك يضيف عليها دلالة جمالية أخرى ، لتجعل من تراكم عناصر الواقع ، عالما شعريا ، موحيا ، مكثفا ، و تقدم لها مقابلا تعبيريا نابضا بالحياة ، لا توليدا ذهنيا فاترا ، يفتقد الصدق و الحرارة . و يروح الشاعر في تيه مأساته و يبدأ أحزانه ، وهمومه ؛ حين يتوافد مشهد مقتل ( عثمان )[*] – رضي الله عنه – في مأساة الفتنة المشهورة ؛ و يتفهم القارئ أن ( الأموي الذي يتباكى على دم عثمان ) ما زال قائما ، و أن الخيانة لا تنجب غير الخيانة ؛ إن الفتن التي تعرض لها الإسلام و المسلمون ، في عهد الخليفة ( عثمان ) – رضي الله عنه – و التي فرضتها حركة التاريخ عليه فرضا ، دون أن تكون له يد في إزجائها ، ما كان في وسع أحد أن يدفعها ؛ صحيح أنه ربما كان من الممكن تخفيف ضراوتها ، أو تأجيل هبوبها .. أما دحضها بصورة شاملة ، فما نحسب ذلك كان في مستطاع أحد .. لقد كانت تلك الأحداث على جسامتها ، جزءا من حركة الزمن الإنساني و التطور التاريخي ، و كانت مظهرا لسنة تاريخية ، فرضت نفسها ، على كل الحركات الكبرى عبر تاريخ الإنسانية ، و لقد أرادت مقادير ( عثمان ) – رضي الله عنه – له أن يصطلي مرتين :

الأولى : عندا اختير ليكون الخليفة الذي يشهد عهده و أيامه ، مقدم الفتن و إنجاز الخيانة و المؤامرات و الدسائس و الأحقاد الدفينة .

الثانية : عندما حُمِّلَ أوزار تلك الأحداث التاريخية ، و اعتبر مسؤولا عنها !! .

و من الظلم للخليفة المقتدر و للحقيقة أيضا ، أن نرى في الخلاف الذي قام بينه و بين نفر من أصحابه و من المسلمين الوافدين من بعض الأقطار و الأمصار ، جوهر الفتنة و شكلها الوحيد .. " فما كان هذا الخلاف ، و ما كانت الأخطاء التي أخذت على الخليفة يومذاك،

---

[2] عبد الرضا علي، الأسطورة في الشعر السياب، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان، ط2، 1984، ص 102.

[*] هو عثمان بن عفان بن أبي العاص بن أمية ، من قريش ، أمير المؤمنين ، ثالث الخلفاء الراشدين ، الصالحين العاملين، ذو النورين ، أحد العشرة المبشرين بالجنة ولد بمكة سنة ( 47 ق.هـ ) ، و قد أسلم بعث البعثة بفترة قصيرة ، و كان من أشراف مكة ، و قتل – رضي الله عنه – صبيحة عيد الأضحى و هو يقرأ القرآن في بيته بالمدينة سنة ( 35 هـ )، و قد سمي عثمان – رضي الله عنه – ذي النورين ، لأنه تزوج ابنتي النبي ( صلى الله عليه و سلم ).

السيد الجميلي ، صحابة النبي ( صلى الله عليه و سلم )، السابقون الأولون من المهاجرين و الأنصار ، دار التراث الإسلامي للنشر و التوزيع ، باتنة ، الجزائر، ص 51.

سبب الفتنة الضارية بل كانا – الخلاف و الأخطاء – واحدة من نتائج كثيرة لمؤامرات بعيدة الغور ، أحكمت تدبيرها قوى أجنبية ، مستعينة بعناصر ، عملية دخلت الإسلام خلسة ، لتكيد له و تخرب فيه "[1] .

هكذا ، و بدون هوادة تتفاقم الصور و تتوالى الرموز التراثية ( الرمز الأموي ، و سيدنا عثمان – رضي الله عنه – )، الذي يمثل في عقل الشاعر ، الصورة الأنقى و الأوضح، و نهجا لا يدعنا نتلبث مع وقائع التاريخ ، إلا بالقدر الذي نبصر به روح التاريخ .. و لا تشغلنا الأحداث و الفتن بزحامها عن تتبع نبض العظمة و التفوق في ذلك الرجل الفارس ؛ لقد ذهب زمن ( الخيول التي اندَحرتْ نَحو هُوَّة نِسْيانِهَا ، حملت معها جيل فرسانها ، تركت خلفها : دمعة الندم الأبدي ، و أشباح خيل و أشباه فرسان، و مشاة يسيرون – حتى النهاية – تحت ظلال الهوان ) . روح التاريخ و جوهر الشخصية ، الدينية النقية ، الذهبية، النبيلة ، التاريخية ، يشكلان عند الشاعر ، المادة الموضوع .

و في صدق تاريخي لا تخدعه الأسطورة .. و في يقين فكري ، لا تظلله الشبهة .. و في طمأنينة نفسية ، لا يستخفها الانفعال ؛ يمضي الشاعر ، في رسم رمزي ديني ، لشخصية و عبقرية ، من داخل عظمتها الباطنة ، و مواقفها الحاسمة " إن الذي تتخبطهم الشكوك و التساؤلات حول ( عثمان و عصره ) ، فيسارعون ، أو يسارع بعضهم إلى ( الخليفة العظيم بأوزار لم يحملها ، إنما ضنت عليهم الحقيقة بنفسها ، لأنهم ذهبوا يقيسون ذلك العصر بغير مقاييسه؛ بل ضد مقاييسه !! "[1] ، سنرى رجلا من أصحاب ( محمد ) – صلى الله عليه و سلم – العظام ، حمل مسؤولية في عزم مجيد ، و رشيد ؛ و كان مثلا لصورة الحاكم العادل ، لم يجد الزمان بمثله ، ألا بورك الجسد المثخن .. و بوركت روحه الناجية ..

و يرى الشاعر ( أمل ) ، أن الخيانة ، صيغة تحدد أن الهزيمة ، التي ليست بالضرورة عالم احتكار على شخص أو على شريحة من الأمة ، التي تمثل وطنا من الأوطان العربية ؛ و إنما قد تتعدى الفردية أو القطرية ، إلى ما هو أبعد ، فيرى الخيانة ، بمنظار مختلف ؛ اختلافا فيزيولوجيا ؛ حيث أن العامل و هو في معمله ، لا يؤدي وظيفته كما أؤتمن عليها .. خائن ! ،

---

(1) خالد محمد خالد ، خلفاء الرسول ، دار الكتاب العربي اللبناني، بيروت ، لبنان، ط2، 1974، ص 368.

(1) خالد محمد خالد ، خلفاء الرسول ، ص 296.

فذاك أمَرُّ و أدهى ، حتى و إن تميز بحذلقة و دهاء ، و وُظِف ذلك في الاستيلاء على منصب ليس من حقه ، أكبر أنواع الخيانة ، و يحصر هذه الصورة في رمز ( ابن هند ) و الحادثة المشهورة .

لا يرضى الشاعر كل ما يقرؤه و يسمع عنه ؛ فينعكس شطره الروحي و النفسي ، المبدع إلى تصور شعوري و دلالي ، بكل ما يمنحه هذا الشعور من التشظي و الإنديا ح ، في غلس الظلام و العتمة ، إنها صورة تبقى نذيرا فاجعا و نبوءة قاسية ، محلقة ، كغراب أسود ينعق بالبين و الخراب و الرحيل ، حيث يتجسد في صوت المرأة : (كونوا له يا رجال )، يضيع سدى في فضاء ريح الهزيمة و الألم ( و قد طمس الله صوتها ) ، كما كمس الله أسماء الذين وقفوا يوم المحن ، و قالوا ( لا) للسفينة الفلينية ، الورقية .. وأحبوا الوطن ! .. يضيع صوت المرأة ، هباءا منثورا ، فلم يرد عليها أحد غير صوت الرمال ! فقد ( ضاع .. و ابتلعته الرمال ) .

العين التي ترى و الروح التي تشف ، و البصيرة التي تستشرق تتفق على أمر واحد ، يكاد يكون حاسما ، في جوهرية الألوان ، التي تنطوي و تتجوّى في لوحة ذكريات الفنان الشاعر ( أمل دنقل ) ، بآلاف من الشموس الدؤوبات الحانية ، ( القلب ، الحقيقة، الوطن ، الورود ، السرير ، الحزن المقيم ، الطيور المشردة المعلقة ، الخيول في الزمن النبيل ، شباب المدينة ، صلاح الدين ، صقر قريش ، عثمان بن عفان ) ، و مئات من الأقمار الغاوية .. و هو كأنما يتلظى بتلك الحرائق ، و يتضور في لهيباتها ونيرانها ، البيضاء و السوداء ، و تتوالى الألوان في قتامة الذكريات : صور ألم متواصل عبر الأجيال و الأحفاد ؛ ( نحن جيل الحروب ) ، و كأنه يلخص ذلك في طبقة اجتماعية ، يحددها في إطار معلوم ، كان أكثر من أن يكون رحلة شخص أو رحلة مبدع .. إنما يتعدى في علاقته بالحدث ، و القرار ، إلى أبعد الحدود ؛ و لم يبق في نظر الشاعر ، من مقومات الفكر العربي المستقل ، إلا لغة العرب الفاتحين ، أو بمعنى آخر ( لغة العرب الحاضرين ، الحاكمين ) ؛ و لم تبق منهم فينا إلا لافتات التنديد و التهديد و الوعد و الوعيد ، و هي القدس مفاتيح لباب فلسطين؛ و بالمثل نجده في

قصيدة أخرى للشاعر ( أمل دنقل ) ، ( سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس ) من ديوانه ( العهد الآتي ) .

ففي تناص ذاتي تآلفي ، يسبح ( أمل ) في بكائيات قصيدته ، يغوص ، يرفرف ، و يصطفق ، يتهادى و يتراكض ؛ يحوم و يحلق ، لذلك يرتقن إلى تقنيات عارمات، مغيرات ، عاديات ، في مطاوي و مهاد و مهاوي رموزه التشكيلية و لغته النحتية، التي يتداخل فيها و يتخارج منها و يمارس الشهيق و الزفير و ينفث مع اللهاث ، اللهب و لا يكتوي و لا يحترق ؛ سوى أنه في مساء كوكبي أثيري ، ساطع و منير ، يتخافى و يتقادم في الغسق المترامي ، و يمارس الصفاء و الرؤى و استكناه الجمر و الرماد و الدماء و الغبار ، ( نحن جيل السباحة في الدم ! ) ، و كأنما لا شيء ، يجلجل في ضميره الهيمان الصادي ، و لا شيء يصلصل في عظامه ، سوى الوساوس ، و الظنون و الخفقان و عدم الاطمئنان ، و مغبة استلحاق الأصل الذهبي التاريخي ، النبيل ، بالصورة الحاضرة ؛ و ذلك التبديد للأشياء ، و كثافة الموارد ( أربطة الشاش و القطن ، قرص المنوم ، أنبوبة المصل ، كوب اللبن ) و الذهاب إلى لطافة الروح ، ( سلال الورد ) ، و عبور مرايا الطبيعة ( البحر ، البساتين ، أوراق ديسمبر ) ، من الخلف للأمام ، دون مواجهتها بالثبات المعهود ؛ فيها الحيوية و المقاومة الأسطورية ، التي تنطوي على إيقاع الجسد العاشق ، هي التي تنفجر و تنتشر ، شرارات و نثرات لونية محتدمة ! . يقول ( أمل ) في قصيدة ( سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس ، "بكائيات" ) :

( الإصحاح الأول )

● عائدون ، و أصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلب في الجب ،
أجمل إخوتهم .. لا يعود !
و عجوز هي القدس ( يشتعل الرأس شيبا )
تشم القميص ، فتبيض أعينها بالبكاء ،
و لا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد
أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها – مراع من الشوك

يورثا الله من شاء من أمم ،
فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف
إن الذي يحرس الأرض رب الجنود
آه من في غد سوف يرفع هاماته
غير من طأطأوا حين أز الرصاص ؟
و من سوف يخطب – في ساحة الشهداء –
سوى الجبناء ؟
و من سوف يغوي الأرامل إلى الذي
يؤول إليه خراج المدينة ! !؟
( الإصحاح الثاني )
أرشق في الحائط حد المطواه
و الموت يهب من الصحف الملقاه
أتجزأ في المرآة
يضعفني وجهي المتخفي تحت قناع النفط
" من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عنق القط؟ "[1]

و تنتقل الكاميرا " في الإصحاح الثالث " متحركة بين صور باهرة تغشى البصر :

البسمة حلم
و الشمس هي الدينار الزائف ، في طبق اليوم
( من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف
و الظل الخائف
يتمدد من تحتي ؛
يفصل بين الأرض .. و بيني !
و تضاءلت كحروف مات بأرض الخوف

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 281، 282.

( حاء .. باء )

( حاء .. راء ، ياء ..هاء )

الحرف :السيف

ما زلت أورد بلاد اللون الداكن

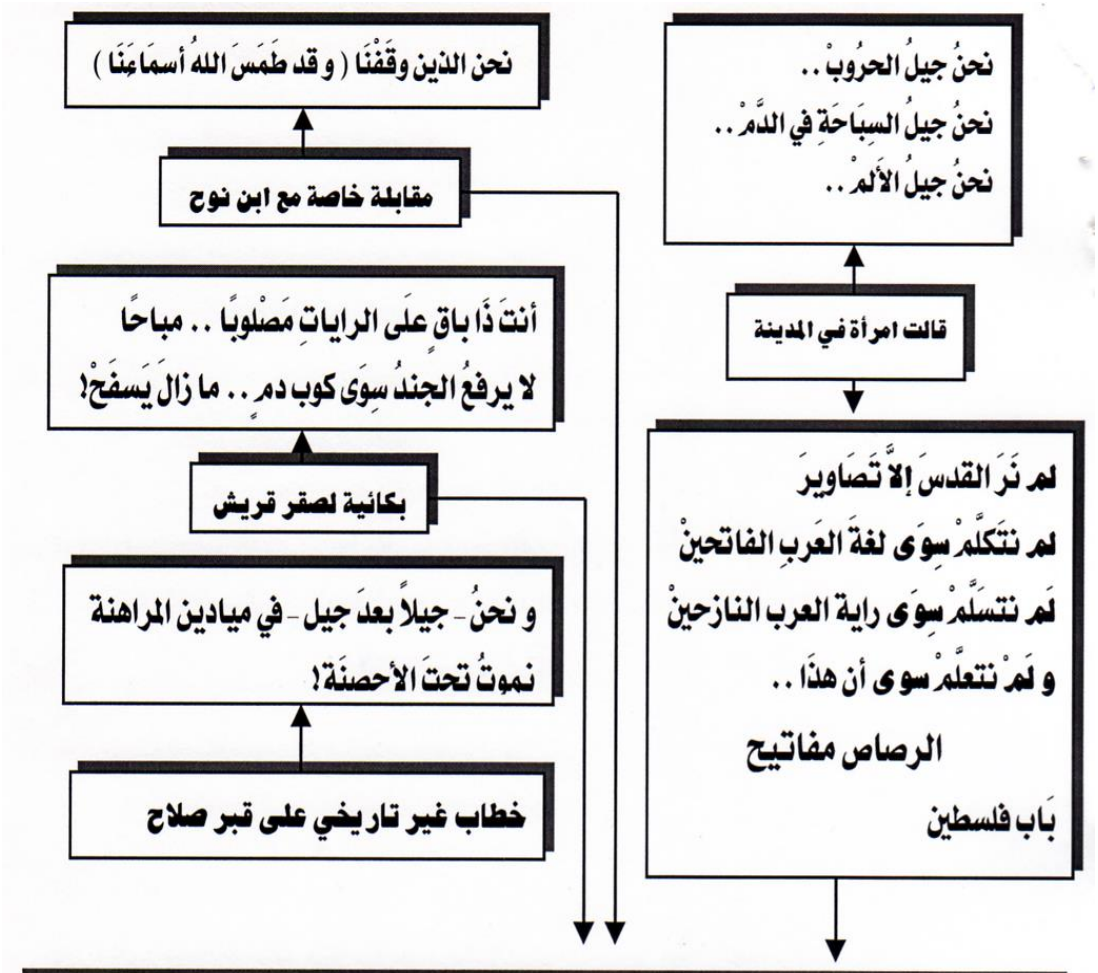
أبحث عنه بين الأحياء الموتى و الموتى الأحياء

حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن

لكن .. ! !(2)

هي رموز يخفيها الشاعر ، ليجسد صورة ربما في نظره أبعد ، و لكنها منغلقة على ذاتها ، أكثر ، فيلخص فلسطين و الطريق إليها من فوهة بندقية ؛ إنه لا يؤمن بالحل الوسط و لا يناقشه عبر أطوار القصيدة ، و هذا أكثر ما يعطي الشاعر خصوصية أكبر و ما بلفت الحس الذكي وقع تصدع جنبات القصيدة و الغرفة و المدينة .. و الكون ، و هي تتشقق ليخرج منها مارد النضال الأول (لا) .

(2) المصدر نفسه ، ص 283، 284.




لقد أذكت نيران الحياة المتقلبة العاصفة ( لأمل ) ، فكرا و انتماءا ، إقامة و رحيلا ، اقترابا من الوطن و ابتعادا عنه ، رؤية من الداخل ، أو تطلعا في الخارج .. أذكت هذه النيران ، التي ضعضعته في خاتمة المطاف ، و روحا و جسدا ، حضوره الشعري ، الذي تأكد بصورة أعمق من خلال النفي و الاستثناء .. استثناء لا يؤمن بالحل الوسط و لا يناقشه عبر هذا المشهد ، فالشاعر لم يتعلم سوى لغة الرصاص ، هو لا يحب المناطق الرمادية و الحلول الوسطى ، إنه يتلف جميع الألوان ، ليظل الأبيض و الأسود في حياته ، و يتلف المفردات جميعها لتظل (لا) ، حين يطغى الهيجان و القلق و الأرق الثلجي على ألوان باردة ، و فاترة ، تتشابك و تتعضى مع ألوان التجارب الساخنة الحارة ، و تبالغ في الوصول إلى درجة الغليان كي لا تخمد حمايتها و حميتها في التشهي و الافتراس اللوني ، الواغ في القنص و الطرائد على عصب يد و فكر و قلم يتحارق و قلب ملوان ، كأنه من ذهب مغسول بصابون الرغائب المستحيلة ! ! .

و الشاعر حين يواصل، مسيرة صهر العناصر الرمزية، يتولد لدى القارئ، شعور بأن القصيدة ليست بمعزل عن المصير الإنساني و عن الرؤيا و عن مشكلات الإنسان، و الناقد "كمال أبو ديب"يؤمن بأن الشعرية و الشعر هما جوهريا "نهج في طريقة رؤيا العالم و اختراق قشرته، إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج في لحمته و سداه، و تمنح الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة، مأساة الولادة و بهجة الموت"[1]. و اللغة الشعرية المعاصرة، هي لغات علامات ذات محمولات جديدة، و بالتالي فالشعر كله، يصبح علامة من العلامات الدالة من حيث الشكل في بنائه الجديد، المنظوري على التجربة الباطنية المرتبطة بالوجدان الإنساني و بالرؤية التأملية ذات الاقتداءات الفلسفية و الفكرية؛ مما جعل النص الشعري ، الذي بين أيدينا، نصا توالديا ( Hypertextuality ). إنه نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة و على نصوص القراءة المتعددة، و قد يخضع هذا "لنوع من التخالف لا التوافق ، و التفكيك لا التجميع؛ لكن هذا لا يعني الهدم، و إنما يعني إعادة البناء، و البحث عن العناصر الداخلية للنص الأدبي، التي هي عناصر تتناقض مع بعضها من ناحية، و تناقض مع العناصر الخارجية، التي تبدو – ظاهريا – دالة على وحدة النص و تماسكه من ناحية أخرى"[2].

و في هذه النصوص ، "لا بد للكلمة أن تعلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به، و أن تشير إلى أكثر مما تقول؛ فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما، لفكرة أو موضوع ما ، و لكنها رحم لخصب جديد"[3] ؛ فاللغة الشعرية هي الوعاء الذي يحمل الأفكار، و الصور و يتفاعل معها أيضا ، و اللغة الشعرية المعاصرة من أهم مميزاتها " احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ و دلالات التراث التي تتيح تمازجا و تخلق تداخلا بين الحركة الزمانية "[4] . و المشهد في هذا النص يشبه سجادة فنية ، غنية بالتفاصيل و الرموز التارثية ( الأموي ، دم عثمان ، سيف ابن هند ، جيل الحروب ، جيل الألم ، القدس ، العرب الفاتحين ، العرب النازحين ) ،و هي " رموز دائما و أبدا تقدم نفسها

---

(1) كما أوب ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، لبنان، 1987، ص 143.

(2) محمود الربيعي ، من أوراقي النقدية ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1996، ص 50.

(3) تزفتان تودوروف، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ، رجاء بن سلامة، ذار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص 24.

(4) رجاء عيد ، لغة الشعر ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ، ص 201.

من جدي لكل جيل "[1] ؛ يستخدمها الشاعر في ألفاظ نافذة إلى صميم الفكرة ، و المعنى، مسلحة بوعي يقض و تأمل طويل ، و لها قدرة فذة ، على ابتكار الصور الشعرية ، القادرة على التشخيص و التجسيد و البعد عن كل ما يسبب الغرابة أو الحوشية ، أو التعقيد أو الزخرفة المائعة ، ذات الإسهاب الممل ، مما ينفر الذوق السليم و الطبع العربي الجميل ، منطلقا دوما إلى ابتكار الدلالة أو ما يمكن أن نقول عنه أنه نوع من " مغنطة اللفظة بحيث تنطق بما لم تألف النطق به من قبل ، أو ما لا يمكنها حمله "[2] ، و الابتكار الحقيقي قد يكون في " تحطيم القوالب اللغوية المعروفة في صياغة الكلمات ، و تركيب الجمل "[3] . و هذا يثري المضمون و يغنيه ، مع حرص ( أمل ) على صفاء التشكيل الشعري ، فانطلاق المشهد الأول ( سيف جدي على حائط البيت .. يبكي : و صورته في ثياب الركوب! ) ، كأنه سهم شعري يصيب وجدان المتلقي ، فيظل يردده و يرويه ، حتى يصبح قولا ذائعا من مأثور الكلام ؛ خاصة عندما يرتبط بالمشهد الحواري ، و تكرار العبارة ؛ النموذج الإنساني للشاعر، المهمومة بوجدانه في هواجسها و اكساراتها ، و شجونها الداخلية المكبوتة ( نحن جيل الحروب ، نحن جيل السباحة في الدم،نحن جيل الألم)،فهذا التكرار لعبارة (نحن جيل ...) يعد مفتاحا للنص ، أو كما يقول طه وادي : " إن أحسن مدخل لرؤيا الشاعر ، هو العثور على عبارة دالة ، أو كما يسميها البعض ، العبارة المفتاح ، و هي قد تكون كلمة أو جملة ، أو قد تكون ذات دلالة معنوية أو تركيبية صوتية "[4] و تعد إذن هذه العبارة لفظا متواترا في النص أو كما يسمى ( بالنموذج اللفظي "Lexicologique"[5] و لم يفت الشاعر أن يكسب عصارة تجربته في الحياة العربية ، و خلاصة خبرته بوقائعها ، كاشفا عن حكمته العميقة ، و آرائه الناضجة ، و بصيرته النافذة و دلالته الغائرة ، و في لغة شعرية شديدة الصفاء و التمكن و الاستقرار ؛ و قد اكتسبها ( أمل ) بفضل فطرة ذات علاقة حميمية مع الموروث الشعري ؛ فمنحتها خصوبة و

---

(1) كولن سي كامبل ( و آخرون ) ، الرمز و الأسطورة ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، لبنان ط2، 1980 ، ص 26.

(2) سامي اليوسف سامي ، الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ط1، 1980، ص 45.

(3) شكري محمد عياد ، اللغة والإبداع ( مبادئ علم الأسلوب العربي ) ، مطابع أنترناشيونال برس ، مصر ، 1988، ص 05.

(4) طه وادي ، الزمن الشعري في قصيدة الخيول، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 03، 1983، ص 63.

(5) دليلة مرسلي (و آخرون) ، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة ، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 16.

عمقا و قدرة على التعبير ، " تؤازرها قدرة خارقة على التجسيد و التصوير ، فضلا على أن رهافة الشاعر ، في هذه المرحلة ، و نعومة أفكاره و نسيجه المخملي المنمنم ، تضل منسكبة على شعر ( أمل ) كله .

و بهذا فإن سؤال الشعر ، يبقى سؤال الاحتمالات و التأويلات البعيد عن نظام الأدلة و الحجج ؛ البعيدة عن التوضيح و الإبانة ؛ هذه الرحلة التأويلية افتتح بها العقل العربي ، مساره في فهم النص المقدس ، في شبكة من العلاقات اللغوية الممكنة ، في لغة لا ينضبط فيها المعنى ، و لا تنحصر الدلالة ؛ إنها "لغة تتسع ، كما يقول الفراء "[1] و الآن " لم يعد العمل الأدبي يعامل على أنه ، موضوع مستقر ، أو بنية محددة الحدود "[2] ، كما أن للتوظيف الفني بجملة بنى النص المتعددة ، عناصر " تقود إلى خاصية ، تعدد القراءات ، فإلى خاصية تعدد المفاتيح ، فالنص تكبر قابليته للقراءات المتعددة ، بقدرة تنوع مفاتيحه و اختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليها منها "[3] . و نشير أيضا إلى هذه النصوص المتجزئة السابقة ، إلى خاصية أخرى ، من خصائص شعر ( أمل ) ، حيث ينهض عالمه الشعري على اهتمام نافذ بخصوصية الواقع المكاني و البيئي و الزماني ، الذي يسبح في هذه النصوص الشعرية ؛ و التي تبدو في كثير من أحوالها ، أقرب إلى ( اليوميات القصصية )[*] . منها إلى الشعر ؛ فهي حافلة بالتفصيلات والمواقف الإنسانية ، المثيرة ، بحيث تنجح في تشويق القارئ و إقناعه بواقعية فلسفتها و صدق مشاعرها ، و من ثم يصعب عليه التوقف في تأمل دلالاتها و فك رموزها و أسئلتها ؛ و هذا الاختيار ، جاء ليكون طريقا إلى المناطق النائية من عقل ( أمل ) و إلى فكره الخالص في أعمق صورة ، ( سيف جدي على حائط البيت يبكي ، و صورته في ثياب الركوب ، قالت امرأة في المدينة ، من ذلك الأموي الذي يتباكى ... ) ، و من ملامح أسلوب ( أمل ) ، أنه

---

(1) ابن رشد، فصل المقال، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان، 1978، ص 22.

(2) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة: أحمد حسان ؛ سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، سبتمبر ( 1991 ) ، ص 166.

(3) محمد الهادي طرابلسي، تحاليل أسلوبية ، ( مفاتيح )، دار الجنوب للنشر ، 1992، ص 116.

(*) – أنظر مثلا: رواية ( جامع الفراشات ) للكاتب الإنجليزي الشهير ( جون فاولز ) حيث أنها رواية حافلة بالتفصيلات والمواقف الإنسانية المثيرة في مشاهد و يوميات تشويقية ، إقناعية بواقعيتها و صدق مشاعرها ، أنظر كذلك:

– نجيب محفوظ ، همس الجنون ، دار مصر للطباعة ، مصر ، ط8، 1973.

– يوسف إدريس ، المؤلفات الكاملة ( حادثة شرف ، أخر الدنيا ، لغة الآي الآي )، عالم الكتب ، القاهرة، ط1، 1971.

يحسن العثور على الكلمة المعبرة و القنص على العبارة الدالة، التي تنقل المعنى من أفق إلى أفق أوسع ، في سلاسة محكمة ، حيث يستغل كل ما تمنحه الألفاظ من ظلال و معان خفية و إشعاع ، و إيحاء و إضفاء الألوان و الأضواء و الظلال، و هو يعالج المحتوى الفكري في القصيدة ، معالجة رمزية ، " و هو خير أسلوب في الشعر ؛ لأنه يحتفظ للقصيدة بجوها الموحي و يصونها من النثرية الباردة "[1] . و الشاعر الموهوب ، " اللغة قادرة في يده على بث الحرارة و الحياة و الإثارة في المألوف من كلمات الحياة ، التي تعيش في نفوسنا ، و التي لا تنبش عنها القور في معاجم اللغة "[2] .

تتوالى الصور ، في ومضات سريعة ، متلاحقة ، ما إن نبدأ في قراءتها حتى نجد أنفسنا لاهثين ورائها ، صورة بعد أخرى ؛ فبناؤها ومحتواها ، أعمق من أن يجعلها الشاعر، شبيهة بتلك التهويمات ، التي قد تكون مغرقة في الغموض و الألغاز ، و هي أحيانا – هذه الصور – تمتزج في لغة بسيطة متدفقة كماء النهر ، فيها الوضوح و الشفافية والألفة و فيها القوة ، وأحيانا في لغة شديدة الصلابة ، بالغة الحدة .. متعددة المصادر اللفظية و الروافد الثقافية و التفاصيل اليومية الحياتية ، فيضفي عليها الضبابية و التعقيد و الغموض.. فيها من التكثيف ما يجعل من كثير من صور النص ، قصصا مركزة ، في سطور معدودة ( كما كان الحال في آخر عمل لنجيب محفوظ ، الروائي العالمي ، "أصداء السيرة الذاتية" ) ؛ فهي سبيكة لغوية فريدة كونتها و انصهرت فيها كل هذه العناصر ، و لنقرأ معا هذه المقطوعة التالية :

● فاشهد لنا يا قلم
أننا لم ننم
أننا لم نقف بين "لا" و "نعم"[1]

اللغة في هذه المقطوعة عالية الشاعرية ، ثرية غاية الثراء ، قدمت صورها الفنية ، المركبة في ألفاظ محدودة ذات زنين إنشادي ؛ و لعل ( أمل ) بهذه اللغة الإبداعية ، الجميلة

---

(1) نازك الملائكة ، محاضرات في شعر علي محمود طه ، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ، مصر ، 1964 ، ص 97.

(2) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1986، ص 130.

(1) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 405.

المتفردة ، ينزوي منطويا ، قاصدا بابا للخلاص من الشدائد و النجاة من مواقفه الصعبة ، المتناقضة ، المتعثرة ، المنكسرة ، يعتبر إبداعا ذكيا و حلا جميلا ، كما أنها لغة أراد بها أن تتحول إلى عناصر بنائية تثري و تغني النص الشعري و شقوق الخطاب الفكري ، شكلا و دلالة ، كما أنها تكسر رتابة الشعر و رتابة حياته البكائية كشخص مريض ، و تعمل من جهة أخرى على تأمين المسافة الفاصلة ، الواصلة ، بين ما هو ذاتي و ما هو غيري ..! ، و الشاعر يصدمنا بأشكال لغوية غير متوقعة : ( فاشهد لنا يا قلم ) ، ( أننا لم ننم ) ، ( أننا لم نقف بين "لا" و "نعم" ) ؛ أسطر بسيطة في ظاهرها ، تشعر أنها غريبة على لغة القصيدة ، إلا أنها صميم القصيدة ، و بها يحدد الشاعر موقفه الشجاع في حرفي (لا) و (نعم) ، و المراد هنا حل ، – بالنسبة للشاعر – مُرْضٍ و منطقي ، فتهدأ الروح ، و تنقشع عنها غيوم آلامها و أسباب متابعتها و يضحى الهدف معلوما ، محققا ، قريبا ، و على القارئ أن يصل في محاولة للغوص إلى الأعماق البعيدة ، لكي يصل إلى الؤلؤ التي استودعها ( أمل ) محارته الصغيرة .

في بنائه للنص الشعري ، يجعل ( أمل ) من الرمز عصا سحرية ، يحول بها أراءه ، و أفكاره و رؤاه ، إلى تكوينات فنية من نوع جديد ، يضم كل فكرة منها ، بناء فني غارق في رمز مغلف بالغموض ، ظهره قريب ، يسير ؛ أما باطنه فعسير ، بعيد المنال ، و هو في ظاهره و في باطنه معا ، مشع بالجمال ، كما ينبغي للفن الرفيع أن يكون ؛ هذا البناء الفني ، هو ما يمكن أن تعتبره – كما سبقت الإشارة – المعادل الموضوعي للفكرة ؛ فالرسالة الشعرية تقوم على مظهرين متميزين : المظهر الدلالي و المظهر الجمالي ؛ " فالمظهر الدلالي ، يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المجتمعة طبقا لبعض احتمالات الظهور المستخلصة ، من قائمة توزيع الرموز العامة و قوانينها ، التي تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية ، نحددها اللغة أو الاصطلاح "[1] ، أما المظهر الجمالي فهو " يعتمد على تنويعات لم تعد و لم تقنن ، في مجموعة الألعاب ، التي تقوم بها الرسالة بحرية كافية ، في استخدام هذه الرموز،على شرط أن يتم الاعتراف،بهذه التنوعات و تقبلها بشكل أو بآخر"[2]. و إذا استغلينا مبدأ ثنائية ( القامع / المقموع ) ، فإن فكرة غموض الرمز تصبح مقموعة بالنسبة إلى فكرة أخرى قامعة ،

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة ، لبنان ط3، 1985، ص 293.

[2] المرجع نفسه ، ص 294.

و هي أن الرموز الأدبية – في حقيقة الأمر – ليست أفكار غامضة و معان مبهمة ؛ بل إن الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي " الالتباس و تنوع التفسيرات الممكنة؛ حتى تجد معنى الرمز ، يتغير ، تغييرا مستمرا "[3] .

يواصل الشاعر ( أمل ) ، في دلالات حزينة ، قاتمة ؛غضبا مكضوما ، و بركانا يوشك ، أن ينفجر ؛ حيث تتوالى ألوان النص في قتامة الذكريات :

● ما أقل الحروف التي يتألف منها اسم ما ضاع من وطن ،
و اسم من مات من أجله
من أخ أو حبيب !
هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد
على كتب الدرس ؟
ها قد عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر في غرف الحبس
أو بالدماء على جيفة الرمل و الشمس ،
أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيره ،
أو بحداد الأرامل في ردهات ( المعاشات ) ،
أو بالغبار الذي يتوالى على الصور
المنزلية للشهداء
الغبار الذي يتوالى على أوجه الشهداء ..
إلى أن .. تغيب ! !
قالت امرأة في المدينة :
من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي
الذي رفعته الجماجم ،
أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال ،

(3) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1983 ، ص 133.

أو يمد يدا للعظام التي ما استكانت

( و كانت رجال .. )

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع

أو قلما

أو عصا في المراسم ؟[1]

تسود الصورة الشعرية ، سوادا قاتما ، يصبح ضياعا للمعنى ، حيث أن قصيدة موقف – مثل هذه – لا بد لها أن تتخذ جملة تكون مثابة قائد الجوق الموسيقي ، الذي يحدد، دور كل عازف داخل المعزوفة ، التي تشكل و تجسد إحساسا كاملا ، متكاملا ؛ و تنشئ حوارية ، تكون بالغة الرقة و عميقة المعنى ، زاخرة بالرموز و صلبة الاستنتاج و المدلول ، نرى أن هذا في النهاية ليس ضعفا في فكر الشاعر أو ثقافة الشاعر ؛ و إنما هو حاصل طبيعي ، و رد فعل منطقي جدا في زمان ، لا بد للشاعر فيه ، أن يقلب موازين المسارات المعروفة ، و المسالك المعلومة ؛ وهو نوع من المحافظة على ترسيخ القيمة الفكرية ، و الاتجاه و الموقف ؛ فقد يزول بزوال الشخص و بزوال الوضع و لزوال المعَارض ، فالقيمة التي تم الإعلان عنها ، ما كانت لتكون ، لو أن صاحبها لم يعتن بها و بطريقة تأليفها و توثيقها ، و أسلوبه في دسها تحت كل المجاهر الخاصة بدائرة العَسَسْ .

تستمر السوداوية دون توقف و بكل وسائل التأثير و التأثر في المعطيات العامة ، للنشيد الروحي المتألم ، في طور القصيدة الوسط ، الذي يجمع بين البداية و النهاية ، و هو خلاصة فكر مُرْهَق جدا ، و متأثر جدا ، و متفائل في غياب الرمزية لذلك ! . ( زنزانة الحبس ) ، ليست النهاية و ( كتابة أسمائنا ) ، ليست البداية ؛ و لكنها علاقة السؤال بينهما في ( سواد صفحات الجرائد ، قبل الأخيرة ) ، شعور الشاعر هنا ، مطلق ، بأنها القصيدة التي تولد من بعدها القصيدة ، و أنها الفكرة ، ذات طابع موقفي ، تولد إصرار و تواصلا ، مصرا ، ملحا ، يتحول الشاعر من الإطار العام للمجتمع ، ليخوض في بعض الجزئيات الخاصة ؛ و يعكس بذلك دراما اجتماعية ، لناتج الشاعرات المراهقة ، التي تخللت المجتمع و حلّت عقيدته

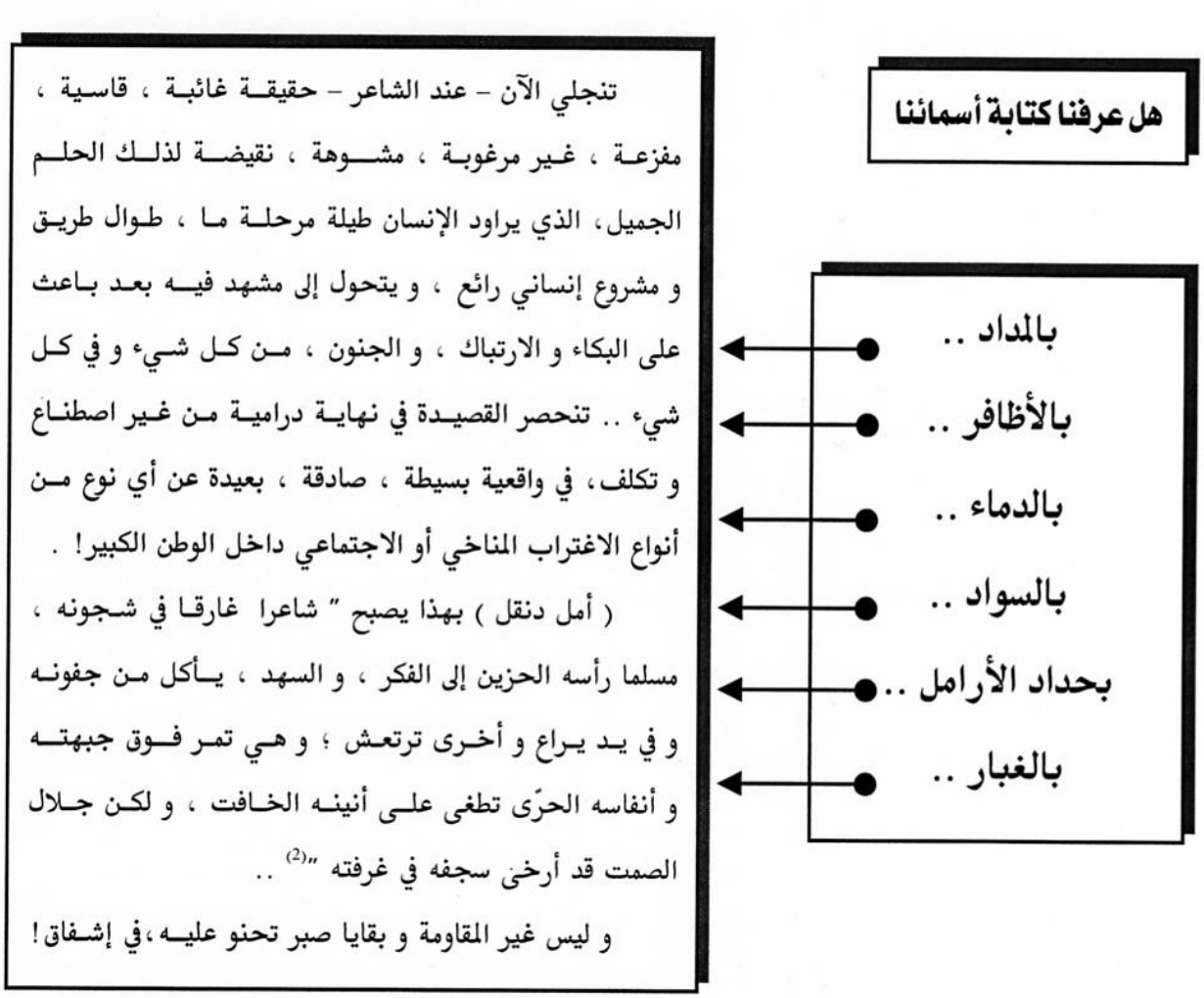
[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 406، 407.

و وثيقته بالوطن ؛ يفلسف تلك الملامح للأرامل في ردهات المعاشات أو بالغبار الذي يطوي صور الشهداء ، في المنازل ؛ مشهد ساخر يدل على تفاهة عدم التثمين و اللامبالاة بالرموز التي ترتبط ارتبطا بمنطلقات الأمة ، فهي بطبيعة الحال ، تتحول إلى معزوفات إبداع ، شديدة الاتساع و الانتشار ، و سريعة الوصول ، و فعالة ، حتى تشهد فورة شباب العقل و القلب و تدفق المشاعر الوجدانية الفياضة ، حتى يتجرأ بالقول مخاطبا على لسان الأمة في صورة المرأة : ( – من يجرؤ الآن أن يخفض العالم القرمزي ) ، و هذا في حد ذاته أعلى مستويات المخاض ، و أبلغ درجات الانصهار ، و أفظع قدرات الانفجار .. كان ذلك غضبا صريحا ، و رفضا مطلقا ، و تمردا بليغا و بالغ الأهمية .

فوق هذا الفيض من المشاعر الوجدانية ، تنعقد هالة مشعة من جمال الصورة الحية ، حين يجعل ( الدم الساخن المتخثر فوق الرمال ) ، رغيفا يباع !! و في وسط هذه الهالة التصويرية السريالية ، تتخلق لغة تتسع حتى تشمل آفاقا سحرية جديدة ، من قوة التعبير (ها قد عرفنا كتابة أسمائنا بالأظافر في غرف الحبس ) ، (أو بالدماء على جيفة الرمل أو الشمس ) ، (من يجرؤ الآن أن يخفض العالم القرمزي الذي رفعته الجماجم ) ، (يبع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال ) ، (بمد يدا للعظام التي ما استكانت ) ، (كي تكون قوائم مائدة للتواقيع ) ، ( أو قلما أو عصا في المراسم ) ، اللغة هنا " وسيلة الأديب للتعبير و الخلق ، فاللغة هي موسيقاه و هي ألوانه ، و هي فكره ، و هي المادة الخام التي سوّى منه كائنا ذا ملامح و سمات ، كائنا ذا نبض و حركة ، و حياة "[1]

[1] محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 56.

[2] سهيل أيوب ، علي محمود طه ( دراسة و شعر ) ، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ، سوريا ، 1968 ، ص (أ د).




الشاعر ( أمل نقل ) يعتمد على تقنية ( الديالوج ) ، الحوار ، الذي يضفي على نصه شكلا أكثر حركة و تدفقا في الدلالة الجمالية .

● قالت امرأة في المدينة :

– من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان !

– من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة ؟

*** *** *** ***

● – نحن جيل الحروب ..

– نحن جيل السباحة في الدم ..

*** *** *** ***

● قالت امرأة في المدينة :

من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم .

تتفجر ينابيع الثورية و التجديد من خلال لغة ( أمل ) ، الشفيقة ، المشعة ، المحملة بالوعي و الخبرة النابضة بالحكمة و الحياة ؛ حيث تظل هذه العبارات في كل النصوص السابقة : ( الكفن ، إذا مت ، المعزون ، لون الحداد ، السواد ، الموت ، قبرا ، لون تراب الوطن ، لحظة القصف ، إعدامها ، سقطت ، أنفاسها الآخرة ، إغماءه ، تنفس مثلي – بالكاد – ثانية ، ثانية ، قاتلها ، تذكرة الدم ، المرض المجهول ، فاقد الروح ، انتظار المصير ، حتى النزف ، الأنين ، نهر السكون ، أحابيله القاتلة ، الثمر المتعفن ، الورق المتغضن ، الزهور الخريفية الذابلة ، تسقط رأس الفتى ، مستسلما لمصيري ، تتساقط أوراق ديسمبر ، إلا توابيت ، جثث تتراكم ، حزني المقيم ، جواز السفر ، سكينة الذبح ، انتظار النهاية ، السقوط الأخير ، عمر الجناح قصير ، دمعة الندم الأبدي ، ظلال الهوان ، هوة الموت ، المدينة تغرق ، و قد طمس اله أسمائنا ، كان قلبي الذي نسجنه الجروح ، كان قلبي الذي لعنته الشروح ، يرقد الآن فوق بقايا المدينة ، ها أنت تسترخي أخيرا ، نم يا صلاح الدين ، أنت ذا باق على الرايات مصلوبا .. مباحا ، كوب دم ما زال يسفح ، فمتى يقبل موتى ، دم عثمان، نحن جيل السباحة في الدم ، و ما زال فيها الأسى و الندوب ، بالدماء ، بالسواد ، بحداد الأرامل ، الغبار الذي يتوالى على أوجه الشهداء ، الذي رفعته الجماجم ، رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال ، أو يمد يدا للعظام ) ، تظل هذه العبارات ، تمثل كل تجارب ( أمل ) بكل ظلالها و جمالياتها و روعة تشكيلها

وانسيابيتها ، و تمفصل[*] عباراتها ، و يبقى الجديد فيما يكمن في دائرة التحول و الاستبصار بالتغيير و حتميته و مشروعيته .

تتواصل أسطر القصيدة ، إلى الرفض و السخرية ، بكل ما يَتخذ و يُتخذ منه قرار، أو يصدر أمرا أو يمثل الوطنية بطريقة احتكار هزلية ، تثير في نفس الشاعر ، الاشمئزاز، و هو لا يرى من كل ذلك التشامخ و التعالي إلا ( أقلام توقيع ) ، و ( عصا في المراسم ) ، في الاحتفالات ، يُغيب كل شيء إلا الاحتفال بكل شيء . و يبقى الموقف في نهاية القصيدة ، موقف رفض مطلق ، و يلخص على شيء في عامل الخيانة ، حيث نفس المشهد الذي ابتدأ به الشاعر :

.....

لم يجبها أحد ..

غير سيف قديم ..

و صوت جد ![1]

ب / متحكمات الرمز :

الواقعية التي يتحرر منها الشاعر ( أمل دنقل ) ، بداية ، يضطر بشيء من المفاجأة ، عائدا إليها ، إلى الحياة اليومية بشكل خاص للنسيج العام للمجتمع ، حيث يلتزم بطريقة الإسقاط ، موغلا بالموجب و السالب و إيساع دائرة الحوار فيه ، بين خلفية موروثة ، تصارع

---

[*] التمفصل L'articulation : يعني تمفصل الكلمات ؛ ارتباطها و تكاثفها .

عمر مهيبل ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط2، 1993، ص 67.

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 407.

عصر المد المقبل من بعيد ، على الأصل الذي تحققه حالة الضعف لدى المنصهر في إتباع المؤثر ، كما تأكد ذلك ، فارتأى الوقوف بين مشهد طبيعة صامتة ، مستكينة ، ( سَيْفٌ قَديم وَ صُورَة جَدْ ) ، كإشارة تسبق الصورة القادمة ، و هي قرصة نفسية ، خفيفة ، تحضِّر القارئ و تسهل روح المعنى المقبل عليه ، فتلقنه بعض مفاتيح الهدف ، بشكل شاعري، مهذب ، مستسلم ، فتزيده – القارئ – حبا و شغفا لمعرفة ذلك البعد المركب ( السيف القديم و صورة الجد ) ، للصورتين المنسجمتين ، المختلفتين شعوريا ؛ بين الرفض النفسي فيهما ؛ و القبول بشيء من الاستسلام .

و المعنى المقبل ، تبوح به قصيدة ( إلى محمود حسن إسماعيل[*] في ذكراه ) ، حيث رمز آخر يفتح مغاليق وحدة الشاعر ( أمل ) و حياته و حسرته و تألمه .. فما الذي يحدث عندما لا يعود الشعر كافيا ، و يصبح الماضي مشهدا طويلا ..طويلا ، للتأمل ، و تبدأ الذات في إعلان إنشطاراتها و ضناها و وحدتها الحزينة ، الشاعر يستحضر ، في شخص ( محمود حسن إسماعيل ) ، صوت الألم ، لتحقيق البعد المأساوي المكثف :

● وَاحِدٌ مِنْ جُنُودِكَ ياسَيِّدي
قطعُوا يَوْمَ مُؤْتَةَ مِني اليدَيْن
فاحتَضَنْتُ لِواءَكَ بِالمرفَقَيْن

---

[*] – ولد محمود حسن إسماعيل بقرية ( النخيلة ) التابعة لمحافظة أسيوط في 02 من يوليو 1910 ، حفظ القرآن الكريم و عمره تسع سنوات، حصل على البكالوريا ، نظام دار العلوم سنة 1932 ، و بعدها سافر ، إلى القاهرة و التحق بكلية دار العلوم حتى تخرج منها سنة 1936 ، عين بالمجمع اللغوي سنة 1937 ، مساعدا فنيا ، بمعجم فيشر ، ثم مديرا لقسم المباريات الأدبية و العلمية و الإذاعة المدرسية بمراقبة الثقافة بوزارة المعارف ( 1938 ) ، و عمل بعد ذلك في وظيفة مدير مكتب وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية سنة 1944 ، و اختير مساعدا لنائب المراقب العام للبرامج العربية بالإذاعة المصرية ، تولى بعد ذلك مراقبة الثقافة بوزارة المعارف سنة 1950 ، عاد إلى الإذاعة سنة 1952 ، و عمل مساعدا للمراقب العام للبرامج العربية ، ثم مراقب البرامج الثقافية ، و بعدها أصبح مراقبا عاما للبرامج الثقافية ، ثم رئيسا للجنة النصوص بالإذاعة فمستشارا ثقافيا بها ، و بعد أن أحيل إلى المعاش سافر إلى الكويت ليعمل خبيرا بإدارة بحوث المناهج بوزارة التربية بها حتى غادر الحياة في 25 من افريل 1977 .

و قد كتب (محمود حسن إسماعيل ) في العديد من الصحف و المجلات منذ 1932 و عمل مشرفا على مجلة الشعر المصرية ( 1956 ) و اختير عضوا للوفد الرسمي للأدباء المصريين في شتى المؤتمرات الشعرية ، و الأدبية العربية ، و عضوا بجمعية الأدباء و جمعية الشعراء و جمعية المؤلفين و الملحنين و عضوا بنقابة المهن التعليمية .

– مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، منشأة المعارف الاسكندرية ، مصر ، ص 17 ، 18 ، 19 .

وَ احْتَسَبْتُ لِوَجْهِكَ مُستشهدى !
وَاحِدٌ مِن جُنُودِكَ – يا أَيهَا الشعْرُ –
هَلْ يَصلُ الصوتُ ؟
( و الريحُ مَشْدُودَةٌ بالمسَامِير ! )
هَلْ يَصلُ الصوتُ ؟
( و العصَافيرُ مرصودَةٌ بالنواطِير ! )
هَلْ يَصلُ الصوتُ ؟
أَمْ يَصلُ الموتُ ؟
قُل لي فإني أنَاديك
مِنْ زَمنِ الشعراءِ – الأناشِيدِ
لِلشعَراءِ – السجَاجِيدِ
مِنْ زمنِ الشعَرَاءِ – الصعاليكِ
للشعراءِ – المَمَاليكِ
أرسمُ دائرةً بالطباشِيرِ
لاَ أتجَاوَزُهَا !
كيفَ لي ؟ و أَنَا أَتَمَزَّقُ ما بَيْنَ رُخَّيْن !
و القَدمانِ مَعَلقتانِ بفخين !
أَعْياني الكَرُّ و الفَرُّ
و اجْتَازني الخيرُ و الشَّرُّ
أَيْسِرْ . تيَسَّرتُ ، حَتى تَعَسَّرتُ ، حَتى تعثرتْ .
أَيمِنْ . تيمَّنتُ ، حَتى تيَمَّمْتُ ، حَتى تيتَّمتْ .
أينَ المفَرْ ؟ و أينَ المقَرْ ؟
للخَفَافِيشِ أَسْمَاؤُهَا التي تَتَسَمَّى بهَا !

فَلِمَن تَتَسَمَّى إذَا انتَسَبَ النورُ !
و النُّورُ لا ينتمِي الآنَ للشمْس
فالشمسُ هَالاَتها تَتَحَلَّق فوقَ العقالات
هَلْ طَلَعَ البدرُ من يثربَ أمْ مِن الأحْمَدي ؟
و بانَتْ سعادُ ..
تَراهَا تبينُ من البُردَة النبويةِ
أمْ من قَلَنْسوة الكاهنينَ الخَزَرْ ؟
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي
أَلْفُ بَيتٍ وبَيْت ..
و احتَوتكَ الكويتْ !
فَعرفتُ بِموتِكَ أينَ غدي !
وَاحدٌ من جنودِكَ — يا أيهَا الشعرُ – !
كُلُّ الأحِبَّةِ يرتحلُون
فَتَرحَلُ شيئًا فشيئًا من العينِ ألفَةُ هذَا الوَطنْ
نَتَغَربُ في الأرض ، نصبحُ أغربةً في التآبين ننعى
زهورَ البساتين
لاَ نَتَوقفُ في صُحُفِ اليَوم إلاَّ أمامَ العناوين
نقرؤهَا دون أنْ يطرفَ الجفنُ
سُرْعَانَ ما نفتحُ الصفحاتِ قُبيل الأخيرة ،
نَدخُلُ فيها نجالِسُ أحرفَها ،
فتَعُودُ لَنَا ألفَةُ الأصدقاءِ ، و ذكرى الوجوهِ
تَعُودُ لَنَا الحيويةُ ، و الدهشَةُ العَرَضِيَّةُ
و اللونُ ، و الأمنُ ، و الحزنُ

هَذَا هُوَ العالَمُ المتبقي لَنَا : إنَّهُ الصمتُ
و الذكرياتُ ، السوادُ هو الأهل و البيتُ
إنَّ البياضَ الوحيدَ الذي نرتجيهِ
البَياضَ الوحيدَ الذي نتوحَّدُ فيه :
بَيَاضُ الكفن !
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي
خبزُهُ خُبْزُ ضيقْ
مَاؤُهُ بَلٌّ رِيقْ
و المِمَاتُ بِعَيْنَيْه كالمولِدِ
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيّدي
يركعُ الآنَ يَنْشُدُ جوهرةً تَتَخَبَّأُ في الوحْلِ
أَوْ قمرًا في البحيرات ،
أوْ فَرَسًا نافِرًا في الغَمَامْ
هَا هُوَ الآن ، لا نهرَ يغسِلُ فيه الجُرُوحْ
و ينهلُ من مائِهِ شَرْبَةً تمسِكُ الروحْ
لا منزلٌ لا مَقَامْ
فَعَلَى الراحلينَ السلامْ
و السلامُ على مَنْ أقَامْ[1]

لقد دُعي ( أمل ) للمشاركة في الذكرى الرابعة لحيل الشاعر ( محمود حسن إسماعيل ) ، سنة ( 1980 ) ؛ و هو الذي حمل له إعجابا خاصا و تأثرا كبيرا كشاعر ، " حتى أنه في طفولته ، كان حريصا على تجميع صوره المنشورة في مجلة الإذاعة المصرية ، و الاحتفاظ بها ؛ كما أن أول شيء حرص عليه ( أمل ) ، عند مجيئه الأول إلى القاهرة ، هو الذهاب إلى

---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 408 ، 409 ، 410 ، 411 ، 412 .

منطقة أرض الجيزة ، لمشاهدة تلك البقعة ، و هذه الأرض و ذلك النخيل ؛ الذي كتب عنه محمود حسن إسماعيل ، في قصائده "[2] .

لقد جاء يوم الذكرى ، و لم يكتب ( أمل ) بعد ، قصيدة جديدة – كما كان يريد – ، استيقظ مبكرا على غير العادة و ارتدى ملابسه ؛ و قرر النزول إلى الشارع ، فوجئ الجميع بالقصيدة ، فقد جاءت بعد أكثر من عام و نصف من الصمت الشعري ، يدل هذا على حرص الشاعر ، في خلق لغة خشنة ، مصبوغة بلون كالح ، مرير ، من السخرية ، سخرية الزمن اللاتاريخي ، في دقة و تركيز على تعدد الدلالات ، في عبارات مقتصدة ، قليلة ، كما أن مسوداته المشوشة لهذه القصيدة ، نلحظ فيها تشطيبا عميقا لسطر أو عدة سطور ، بحيث تصبح لطخة سوداء ، فيطمئن أن لا تتسرب لفظة منه ، أو حتى يراها ، فيستبدلها بكلمة أو كلمتين[*] ، و عملية إنتاج القصيدة ، ليست عملية بسيطة ، و إنما هي عملية مركبة ، تساهم فيها عمليات صغرى ، و هذه العمليات الصغرى قد أنتجت كل منها قسما من هذه الأقسام ؛ " فالشاعر لا يبدع القصيدة ، بيتا ، بيتا ، بل يبدعها قسما ، قسما ؛ فهو يمضي في شكل وثبات ، و في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات ، دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر ، قليلا أو كثيرًا "[1] .

كان الشاعر "محمود حسن إسماعيل" ، قليل الأصدقاء ، يؤثر العزلة و التأمل و الواقع ، يمثل الحزن المصري العريق ، الأصيل ، الضارب في أعماق الريف ، و كان يعشق التحدي ، و المواجهة و الصلابة ، و يكره الخنوع و الذل و الضعف " فكانت نفسه القوية ، المتماسكة ، و شخصيته المركبة ، المتفردة ؛ الذي ظلت تحملُ في أطوائها دهشة دائمة و هي تستقبل مظاهر الطبيعة و الحياة و الأحباء ، و إحساسه المتوتر ، الحاد "[2] ، إنه السر الكامن خلف جدة صوره الشعرية و غرابة تشبيهاته و استعاراته و حيوية مجازاته و جدة استخدامه لمفردات اللغة . يتضح من هذا ، أن شخصية الشاعر "محمود حسن إسماعيل" ، تنفرد بنظرة ثاقبة إلى موضوعات

---

[2] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 96 .

[*] أنظر إلى مسودات الشاعر في كتاب الجنوبي لزوجته عبلة الرويني .

[1] مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني ( في الشعر خاصة ) ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، 1981 ، ص 266 .

[2] عبد العزيز الدسوقي ، محمود حسن إسماعيل ، ( مدخل إلى عالمه الشعري ) ، سلسلة كتابك ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1978، ص 05 .

الشعر ، و تفاصيل الحياة ، و الطبيعة ، التي تشد الانتباه، وهو يمتلك قدرة فائقة على التعبير و إيصال الفكرة الحصيفة في أسلوب تشكيلي متقن ، و تبقى الطبيعة[*] ، الملمح الهام للشاعر و معلمته الأولى ؛ حتى إنك لتدرك مقدار التآلف الإنساني بينه و بينها ، إلى اهتمامه الكامل بها في شعره كله ، و تدرك أيضا أن هناك امتزاجا ، بين ذاتية الفنان و ذاتية المكان ؛ هذا الامتزاج الذي يستحوذ على أحاسيس القارئ، و يمتلك عليه وجدانه .. فالقدرة على تأمل الطبيعة و استخلاص القيم الجمالية التي تغمرها ، أمر بالغ الأهمية ، ليس في تكوين الذوق العام فقط ؛ و إنما أيضا ستهم هذه المقدرة، في فهم القوانين التي تحكم أشياء الطبيعة و تكسبها جمالها الذاتي . بالإضافة إلى الطبيعة و تفاصيلها ، فإن الشاعر قد اهتم بالنفس الإنسانية و عالمها الثري بوهج العواطف

و الانفعالات ، كما كانت رحلته في معرفة الله عز و جل[*] ، شاقة و عسيرة ، يتضح ذلك من خلال تعقيد النظام الكوني و غموض تفاصيله و اختلاف الظواهر و اتفاقها في شعره . من عمق الوجع الساكن ، يتوحد ( أمل دنقل ) مع "محمود حسن إسماعيل" ، و صوته :

● وَاحِدٌ مِنْ جُنُودِكَ ياسَيّدي
قطعُوا يَوْمَ مُؤْتَةَ مِني اليدَيْن
فاحتَضَنْتُ لِواءَكَ بِالمرفَقَيْن
وَ احْتَسَبْتُ لِوَجْهِكَ مُستشهدى ! [1]

تحتوي الدمعة الآن خد ( أمل ) ، فيتوحد في روح و ذات الشاعر الكبير الراحل "محمود حسن إسماعيل" ، و حيث أن هذا الأخير يمثل شخص ( أمل ) المغيب ، ففلسفة الشاعر "محمود حسن

---

[*] أنظر على سبيل المثال : محمود حسن إسماعيل ، نهر الحقيقة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1972 .

[*] أنظر أيضا إلى ديوانه الأنيق : محمود حسن إسماعيل ، صوت من الله دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980 .

و يضم هذا الديوان ثلاثا و عشرين هي : الله ، الله و الناي ، هو .. الله ، الله .. و الذات ( وقفة على الأعتاب ) ، الله .. و الموعد ، الله .. و النفس ، الله .. و المعبد ، الله .. و التوبة ، الله .. و الشرك ، الله .. و الوثنية ، الله .. و الطريق ، الله .. و الجبل ، سجدة لله ، الله .. و الطبيعة ، الله .. و الرياء ، أذان الله ، داع إلى الله ( المؤذن ) ، الله .. و الزمن ، صلاة الله ، الملك لله ، الحمد لله ، سبحان الله ، بيت الله .

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 408 .

إسماعيل" ، و آراؤه و أفكاره الروحية ، تمثل أمل المغيب في شعر ( أمل ) ، فأنفاس المذهب الروحي ، المغلف بالتماثل الإنساني في الشعر الذي حدد الانتماء الروحي المفقود في فلسفة ( أمل ) الشعرية ، ذات الطابع الديني ، يرى أن "محمود حسن إسماعيل" فرصة لا تعادلها فرصة ، في إنشاء التكامل الروحي ، و بهذا تصبح القصيدة ذات خصوصية كبيرة جدا ، يحقق انتماءا إنسانيا ، فعالا ، هو أشبه بحقنة إنعاش ، يواصل من خلال العضو المريض ، مسيرة المقاومة الداخلية ، عضوية و نفسية ؛ ربما كان ( أمل ) يرى في الشعر شاعر – كمحمود حسن إسماعيل – تأثر به و أثر فيه ، و هذا من الطبيعي ، أن تكون الرؤية ، العلمية في تقدير الشاعر ضرورة حتمية ، تفسر عمق التأثر بمفاهيم و أفكار الشاعر المؤثِر ، فيصبح بذلك الشاعر "محمود حسن إسماعيل" رمز التأثير في ذات ( أمل ) الشعرية ؛ و هذا ما يفسر لنا بعض بواطن الإنسان و الشاعر .. أجل في هذا .. و إذا اتخذنا من هذه القصيدة ، نموذجا للمؤثرات المؤثرة في الرمز و المتحكمات في العقلية و المنطق :

وَاحِدٌ مِن جُنُودِكَ – يا أَيهَا الشعْرُ –

هَلْ يَصلُ الصوتُ ؟

( و الريحُ مَشْدُودَةٌ بالمسَامِير ! )

هَلْ يَصلُ الصوتُ ؟

( و العصَافيرُ مرصودَةُ بالنواطِير ! )

هَلْ يَصلُ الصوتُ ؟

أَمْ يَصلُ الموتُ ؟[1]

يواصل الشاعر ، فلسفة التواجد و التوحد الإنساني ، لحالة الضياع المطلق ، و التشرذم و التصعلك و التقازم و التطاول ، و كل المعادلات ، باءت بالفشل في خيال الشاعر، المرهون بالعامل التاريخي ، الذي لا يستطيع أن يتخلص منه ؛ و بهذا تكون رحلة القصيدة مشدودة إلى الرمز ، أكثر منها إلى التصريح المعلن ، فالرمز هنا " ليس نقلا عن الواقع و إنما أخذ منه ثم تجاوزه و تكثيفه ليتخلص من واقع المادة ليرتفع إلى مجال التجريد و هنا يتحقق

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 408 ، 409 .

الإيحاء "Suggestion" ، بالانفعالات و الأفكار ، عن طريق إعادة خلقها "Re-creation" ، في العقل ، كي يتم التعبير عن حالات نفسية تستعصي على التفسير ، أو التقرير"[2] ؛ و كأن الشاعر يتحجب كي يبوح ببعض الجوانب التي يرى فيها حلقات الضياع الخاص ، رحلة الفكر و الفلسفة و الوجدان ، رحلة الشعور و اللاشعور ، و التواجد و الغياب ، و الحضور و الإقصاء ؛ هكذا يوضع ( أمل ) داخل إطار من متحكمات الرمز غير الصريح الذي يقيد الحركة الروحية و الفكرية في الإطار الشعري ، حيث تصبح زخرفة لونية، تتعدى حدود المنطق المباح له و المتعارف عليه ، على الأقل في تلك المرحلة المبكرة ، من الإبداع الشعري ، الذي يكسر الزمكانية المعمول بها ، لدى معظم الشعراء .

يتحقق إذا ( أمل ) في شخص "محمود حسن إسماعيل" ، و بتحقق الآخر فيه ، بموجب العلاقة التراثية ، أي الثقافية المبكرة ، خصوصا عند ( أمل ) ؛ و التي تمثل خط الانتماء المتواصل في شخص "محمود حسن إسماعيل" ، و الذي يعلن عما في وصفه له ، أنها الصلة التي تصله بذاته ، و تطبع هذه العلاقة الشخصية بروح المقاومة الأصيلة في تواجده الإنساني ، و في هذا أيضا علاقة لاشعورية ؛ تربط مقومات إنسانية كثيرة ببعضها البعض ؛ و تحقق لها الطابع و البصمة السليمة ، التي تعطينا رمز المتحكم الموجب في أسباب الرمز نفسه ؛ أي متحكمات الرمز ؛ و بهذا يصبح الشاعر هنا شخصية ملغاة ، حسب ظروف و طبيعة التواجد و التكتل الهائل من المقومات و المعايير ، التي هي في النهاية خلاصة فلسفية، ترسم أبعاد الملامح الذاتية الباطنية منها و الشكلية لخصوصية شاعر ؛ حيث يتحقق التكامل ، المفقود و يصبح التكامل نفسه عملية نسبية ، تخضع للمعطيات الخاصة لأسباب التفاعل ، لتكوين العمق و الخلفية التي ذكرناها .

إن لدى ( أمل دنقل )، قدرة فائقة على التحليل و معالجة الأفكار و حيث يمتلك أسلوبا ينبثق أساسا من وضوح نظرته العقلية للمشكلة، التي يتناولها، إن هذا النوع العقلاني ، من الوضوح في الأسلوب، هو الذي يمثل الأسلوب الفلسفي الفكري؛ و هو يتميز بخلوه من العبارات الإنشائية النثرية الطنانة، كالطبول الجوفاء، و كذلك عدم لجوئه إلى الأمثلة التوضيحية ؛ كما لو

---

[2] فاطمة الزهراء ، العناصر الرمزية في القصة القصيرة ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر ، ص 19 .

كان القارئ مجرد طالب قاصر ، فضلا عن أنه – الشاعر – بعباراته الدقيقة التي تجيء في تعبيرها للأفكار، على القد تماما ، إنما يحفز عقل القارئ و يدفعه إلى التفكير مع النص فيما يعرضه من مشكلات، " إن بين الكلمات و الأشياء فراغ دائم، لا يملؤه القول، و هذا الفراغ الذي لا يمتلئ ، يعني أن السؤال: (ما المعرفة ؟) أو (ما الحقيقة ؟)، أو (ما الشعر ؟) ، يبقى سؤلا مفتوحا و يعني أن المعرفة لا تكتمل و أن الحقيقة بحث دائم"[1] .فالقراءة كمفهوم حداثي يسهل الانتقال من النص إلى الاهتمام بالقارئ كطرف في إضفاء المشروعية على النص، و كل نص يحتوي على عالم تخييلي،أو ما اصطلح عليه بـ (أفق الانتظار Horizon d'attente ) ، و هو " مفهوم يضع منظومة التوقعات و الافتراضات الأدبية و السياقية ، التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما"[1] . و قد يرتبط هذا بالقراء التناصية ، و هذا يعني أن القارئ يواجه النص من خلال الأنظمة النصية العديدة ، المترسبة في لا وعيه و من خلال ذكرياته القرائية و خبراته الثقافية الفكرية .

الشاعر ( أمل ) ، تترابط نصوصه و تتجادل و تتحاور ، حيث تؤدي الصورة الشعرية ، وظيفة فعالة ، فيكثف دلالتها في هذا المشهد : ( و الريحُ مَشدودَةٌ بالمسَامير ! ) فيستخدم التشخيص ( Personifcation ) و هو مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات و المشاعر الإنسانية ، عن الأشياء المادية و التصورات العقلية المجردة "[2] و هو " خلع الحياة على المواد الجامدة ، و الظواهر الطبيعية و الانفعالات الوجدانية . هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية و تشمل المواد و الظواهر و الانفعالات و تهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية و خلجات إنسانية "[3] و تصور مظاهر الوجود و ظواهر الطبيعة على هذا القالب الحي و الصفة الإنسانية ، " يثير في نفس القارئ أو المستمع الكثير من معاني الجمال و الانشراح إذ يأنس بمن يراهم شخوصا ، تدب و تتحرك .. "[4] ، و قد ترجع هذه التقنية – التشخيص – عند (أمل دنقل) إلى إيمانه بوحدة الوجود ، فجميع مظاهر الكون ، الحسية و

---

[1] أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، الشعرية العربية ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 112 .

[1] عبد الله محمد الغذامي ، القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 163 .

[2] مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص 87 .

[3] سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، 1995 ، ص 58 .

[4] صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، شركة الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988 ، ص 135 .

المعنوية، تتظافر و تتآزر و تتقاعد في وحدة عميقة و علاقات وثيقة" و الأشياء التي حولنا لها حياة خفية و كيان يشبه كياننا"[5]، هذا فضلا عن لجوئه إلى عناصر الطبيعة الجامدة (في هذه المرحلة الحرجة بالذات) كالورود و الشمس، و الأوراق، ... مسقطا عليها مشاعره و همومه لخلق رموز معادلة . لهذا كان التشخيص تقنية أساسية من تقنيات تشكيل الصورة – عنده – " الذي تتخذها الألفاظ و العبارات و إمكاناتها في الدلالة و التركيب و الإيقاع و الحقيقة و المجاز و الترادف ، و التضاد و المقابلة و التجانس .. "[1] .

الريح مشدودة بالمسامير! .. هل يصل الصوت ؟ .. إن صوت الشعر لا يصل!.. ليس هذا فحسب .. إنه على الرايات مصلوب .. مباح ، مع الصقر المجنح ، الطيور و الخيول أيضا في مشهد بكائي ، تتشهى لذغَة الشمس في أنشودة الفقر المسلح . و يتكرر نفس المشهد السابق في قصيدة ( بكائية لصقر قريش ) ، حيث يتلقى السادة الرياح ، ليلفوها بأطراف العباءات و يدقوا في ذراعيها المسامير ؛ إن الريح مرة أخرى ، مشدودة بالمسامير ، و تنصب لها المشانق و العصافير مرصودة بالنواطير .. و يجيء السؤال ، حيث عين الكاميرا الشعرية تتجول في الأنحاء المزدحمة الكابية :

– هل يصل الصوت ؟ ..

إن هذا الحلم الذي يتمادى في الأصائل و الظلال ، لا يقر على حال و لا يكن له بال ، بل ينصرف إلى السراب ، و يقرض بعض أوتاده و دعائمه ، الكابوس ، كابوس الموت المفزع ، فتعم الفوضى اللونية ، ذات الهندسات السرية الساحرة ، و كأنها دائما في مهب الفرار . الصورة هنا تمثل و الخيال " مقدرة الفنان الخاصة ، فهو الذي يُكسِب أساليبه ، العمق و التنوع العجيبين في صياغة الموضوعات "[2] ، و "كل صورة عظيمة ترينا شيئا ، نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة ، فهي تجمع بين البصر و البصيرة "[3] ، و قد نقول إن في عالم ( أمل

---

(5) درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر ، 1972 ، ص 111 .

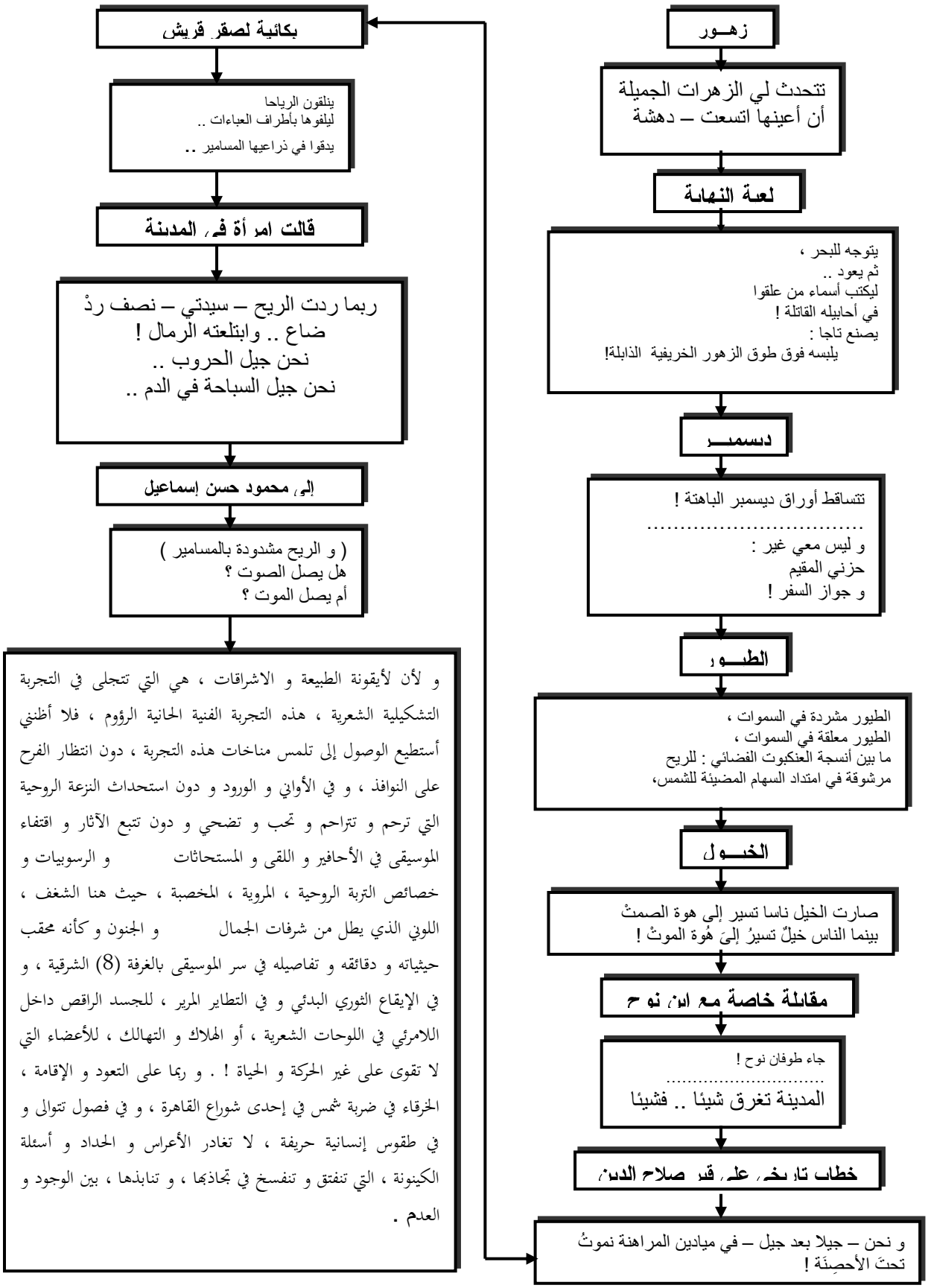
(1) عبد القادر القط،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،دار النهضة العربية للطباعة و النشر،بيروت،لبنان،1981، ص 391 .

(2) محسن محمد عطية ، غاية الفن ( دراسة فلسفية نقدية ) ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1991 ، ص 122 .

(3) ألكسندر إليوت،آفاق الفن،ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1979 ، ص 83 .

دنقل ) شيئا كثيرا من عالم الروائي و القاص الألماني "فرانز كافا"[*] : فيه هذا الجو الكابوسي الفظيع الخالق ، تحوي قدرا م الميلودراما و المبالغة الحزينة .

[*] فرانز كافكا ( 1883-1924 ) ، روائي و كاتب ألماني ولد في براغ بتكوسلوفاكيا لأسرة يهودية ، ثرية ، درس القانون ، يشمل إنتاجه الروايات : المحاكمة ( 1925 ) ، القلعة ( 1926 ) ، أمريكا ( 1927 ) ، و له من القصص : التناسخ ( 1916 ) ، طبيب القرية ( 1919 ) ، مستعمرة العقاب ، التحول [جوزفين المغنية] يعرض في رواياته عالما واقعيا حادا ، لكنه عالم أشبه بالأحلام و يصور فيها الإنسان الحديث نهبا للقلق و الفزع ، إذ يطغى عليه شعور بالخطيئة و العزلة ، و يحاول سدى أن يجد الخلاص لنفسه ، يمتاز أسلوبه بالدقة و الوضوح و له تأثير عميق في الأدب العربي الحديث .


زهــور
تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت – دهشة
لعبة النهاية
يتوجه للبحر ،
ثم يعود ..
ليكتب أسماء من علقوا
في أحابيله القاتلة !
يصنع تاجا :
يلبسه فوق طوق الزهور الخريفية الذابلة!
ديسمبـــر
تتساقط أوراق ديسمبر الباهتة !
.....
و ليس معي غير :
حزني المقيم
و جواز السفر !
الطيـــور
الطيور مشردة في السموات ،
الطيور معلقة في السموات ،
ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي : للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئة للشمس،
الخيـــول
صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمتْ
بينما الناس خيلٌ تسيرُ إلىَ هُوة الموتْ !
مقابلة خاصة مع ابن نوح
جاء طوفان نوح !
.....
المدينة تغرق شيئا .. فشيئا
خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين
و نحن – جيلا بعد جيل – في ميادين المراهنة نموتُ
تحتَ الأحصِنَة !
بكائية لصقر قريش
يتلقون الرياحا
ليلفوها بأطراف العباءات ..
يدفوا في ذراعيها المسامير ..
قالت امرأة في المدينة
ربما ردت الريح – سيدتي – نصف ردْ
ضاع .. وابتلعته الرمال !
نحن جيل الحروب ..
نحن جيل السباحة في الدم ..
إلى محمود حسن إسماعيل
( و الريح مشدودة بالمسامير )
هل يصل الصوت ؟
أم يصل الموت ؟
و لأن لأيقونة الطبيعة و الاشراقات ، هي التي تتجلى في التجربة التشكيلية الشعرية ، هذه التجربة الفنية الحانية الرؤوم ، فلا أظنني أستطيع الوصول إلى تلمس مناخات هذه التجربة ، دون انتظار الفرح على النوافذ ، و في الأواني و الورود و دون استحداث النزعة الروحية التي ترحم و تتراحم و تحب و تضحي و دون تتبع الآثار و اقتفاء الموسيقى في الأحافير و اللقى و المستحاثات و الرسوبيات و خصائص التربة الروحية ، المروية ، المخصبة ، حيث هنا الشغف ، اللوني الذي يطل من شرفات الجمال و الجنون و كأنه محقب حيثياته و دقائقه و تفاصيله في سر الموسيقى بالغرفة (8) الشرقية ، و في الإيقاع الثوري البدئي و في التطاير المرير ، للجسد الراقص داخل اللامرئي في اللوحات الشعرية ، أو الهلاك و التهالك ، للأعضاء التي لا تقوى على غير الحركة و الحياة ! . و ربما على التعود و الإقامة ، الخرقاء في ضربة شمس في إحدى شوارع القاهرة ، و في فصول تتوالى و في طقوس إنسانية حريفة ، لا تغادر الأعراس و الحداد و أسئلة الكينونة ، التي تنفتق و تنفسخ في تجاذبها ، و تنابذها ، بين الوجود و العدم .

يتكرر السؤال ( هل يصل الصوت ؟ أم يصل الموت ؟ ) و الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية و تهتم بالأنماط المكررة ، هذا ما يسمى " بعناقيد الصور "[1] ، و النتيجة هنا هزيمة مريعة و عامة في الروح و الجسد :

● قُل لي فإني أنَاديك

مِنْ زَمنِ الشعراءِ – الأناشِيدِ

لِلشعَراءِ – السجَاجِيدِ

مِنْ زمنِ الشعَرَاءِ – الصعاليكِ

للشعراءِ – المَمَاليكِ

أرسمُ دائرةً بالطباشِيرِ

لاَ أتجَاوَزُهَا ![2]

( أناديك ) : صرخة تلقائية ، من لاشعور ( أمل ) ، في معناه الأعمق ، حيث يجمع بين الفصول التي سبقت في التحليل و الجزء المقبل ، و من خلالها تُجمع علاقات مركبات المعنى، التي تنحصر في ( الصوت و الموت و الأناشيد و السجاجيد و الصعاليك و المماليك ، و التجاوز و الرسم ) الذي يمثل الحركية أي الوعي و الشعور و الحدس باللاشعور المنطوي ، في خيال الشاعر و الصراع ، و بفوضى الأفكار ، التي هي منصة لصوت الشاعر الذي ينتمي إليه، " فحياة كل فنان تمثل حقبة من الصراع ، لتحقيق ذاته "[3] ، و في الصمت غير المعلن في الرمز ، و الذي صرح بوجوده رمز الموت ؛ أي العلاقة التي سبقت ، في مقومات الشاعر "محمود حسن إسماعيل" و التي تكمل ( أمل ) في ناحية الانتماء الطبيعي لشخصية عاشت ، و عايشت أفعالا و أحداثا خاصة بالمجتمع و حركية ذات صلة تاريخية بحتة و انعكاسات سلبية و إيجابية ، ذات طابع قراري أي سياسي مطلق و حركية اقتصادية كرد فعل طبيعي أيضا للقدرة الفكرية و العلمية و التكنولوجية ، التي تكونت في جسد الوطن الجزء من الأمة ، و في الجزء

---

(1) علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ( حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها و تطورها ) ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981 ، ص 28 .

(2) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 409 .

(3) محمود بسيوني ، تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1986 ، ص 31 .

صورة تجزئ باقي الرقعة الجغرافية التي هي امتداد للحضارة العربية ، بمقوماتها العلمية من ناحية ، و صوفيتها من ناحية ثانية ، و عقيدتها ، و مدرسة الاجتهاد فيها و تعددية المذهب و المدرسة الفكرية الدينية ، التي هي الجامع لكل العناصر المفصول فيها ، في الرمز و في الدلالة ، و بهذا سمة اللاقبول المنطقي الذي هنا يمثل انعكاسا فطريا و طبيعيا جدا ، يفجر الرغبة في التمرد عند الشاعر و برفض كل همزة وصل ، تصل الخيال المتطور بأي مدلول يقيد عقلية الحرية و التمرد الذي هو باطن الضمير الموجب في الكتابة الفكرية ، في رمز القصيدة الثابتة ، و بهذا " لا توجد قصيدة قيمة يمكن إنتاجها ، إلا من خلال إنسان يمتلك حساسية عضوية غير عادية ، و يفكر طويلا و عميقا "[1] .

و يستعيد الشاعر صورة ( الدائرة ) كرمز لتطويق و خنق مساحة الحرية ، التي هي أعلى المقومات عند الشاعر و أكثر الأشياء التي يسعى إليها و يحاول تحقيقها :

● كيفَ لي ؟ و أَنَا أَتَمَزَّقُ ما بَيْنَ رُخَّيْن !
و القَدمانِ مَّعَلقتانِ بفخين !
أَعْياني الكَرُّ و الفَرُّ
و اجْتَازني الخيرُ و الشَّرُّ
أَيْسِرْ . تيَسَّرتُ ، حَتى تَعَسَّرتُ ، حَتى تعثرتْ .
أَيمِنْ . تيمَّنتُ ، حَتى تيَمَّمْتُ ، حَتى تيتَّمتْ .
أينَ المفَرْ ؟ و أينَ المقَرّْ ؟
للخَفَافِيشِ أَسْمَاؤُهَا التي تَتَسَمَّى بهَا !
فَلِمَن تَتَسَمَّى إذَا انتَسَبَ النورُ !
و النُّورُ لا ينتمِي الآنَ للشمْس
فالشمسُ هَالاَتها تَتَحَلَّق فوقَ العقالات
هَلْ طَلَعَ البدرُ من يثربَ أمْ مِن الأحْمَدي ؟
و بانَتْ سعادُ ..

---

[1] شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 109 ، يناير 1987 ، ص 50 .

تَراهَا تبينُ من البُردَة النبويةِ
أمْ من قَلَنْسوة الكاهنينَ الخَزَرْ ؟
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي[1]

يبقى الشاعر يحاول أن يتمسك بفلسفة الحضور ، الذي يحقق الإشباع في وجدانه، و يخمد الثورة التي بداخله؛ و على كل المقاييس التي انفرجت فيها أفكاره ، بحثا عن خصوصية تكون مثابة التواجد الشخصي ، الذي هو العلاقة بين طبقتي الصلة بالخارج و الداخل . ازدواجية المفاهيم تتخطى الشاعر أحيانا و يتخطاها أحيانا أخرى ، تشتد العلاقة بين الشاعر و بين نفسه في لحظات الانكسار و الهزيمة ؛ و تطفو على السطح أفكار مختلفة إلى درجة التهور أحيانا في تحقيق العلاقة بين الكل و جزئيته و ثنائية الكر و الفر هي وسيلة لرمز المعاناة المتواجدة ، في ثوابت الشاعر و العامل المشترك في معظم القصائد التي ألّفت مشواره الإبداعي الأدبي ، و هذه المعاناة مجسدة في لفظة ( أعياه ) ، أي أن الحالة التي تمثل ( الكر و الفر ) ، ليست مرحلة سابقة ، و لكنها جزئية من خصوصية الشاعر نفسه ، أي أنه رهينة لهذه الذبذبة التي هي دليل الوجود الحسي و في المسؤولية عنده .

ليعلن الشاعر في طور آخر من نفس المشهد للمعزوفة الدرامية :

● أَيْسِرْ . تيَسَّرتُ ، حَتى تَعَسَّرتُ ، حَتى تعثرتْ .
أَيمِنْ . تيمَّنتُ ، حَتى تيَمَّمْتُ ، حَتى تيتمتْ .

إنه – الشاعر — لا يجد انتماءا أكثر مدلولية عليه منه ، أي كل التي تتحقق فيه و يتحقق فيها ، بعض الإرهاصات الطبيعية في حالة الشاعر ، يحاول التوحد في شعره و البلوغ فيه إلى أبعد حدود التصور الإنساني ، وهذه في حد ذاتها معاناة من نوع خاص أعيت الشاعر و أعيت عياء الشاعر ، و تبقى ثنائية ( التوتر و الهدوء ) ، تتسيج التجربة الشعرية و النفسية ؛ و يكون الفنان ( أمل ) في الرواح و المجيء ، من فلك إلى فلك ، و كأنه يختصر احتضار معادنه و عناصره و مفرداته ، و يستنهضها من أفولها النجمي ، إلى ( الصوت و الموت ) ، ( الكر و الفر ) ، ( الخير و الشر ) ، ( اليسر و العسر ) ، ( المفر و المقر ) ، و إلى (

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 409 ، 410 .

الذهول و الزهو ) ، و التوهج و السطوع و الانبهار و الانطفاء ، و كأنه يتحاذق بها و يتقاطع أو يتطابق دون خطط سابقة و لا شؤون و شجون لاحقة،فيما (الحضور و الغياب) ، ناظما الشكل في تضاريسه و امحائه و حين لا يكتمل النقصان و لا يتكامل ، يكون القمر المفضض ، وعدا غير موفى به ، كالحب يكون بدرا كاملا في نقصانه و هلالا ناقصا في اكتماله، و كأنه يرسم حركة المد و الجزر و المياه و الأنوثة و الخصوبة و التلامح و التلاقح ؛ و هي أحابيل فنية سيميائية تخصب النص الشعري التشكيلي المعقود على التحول و الاختلاف(*) ، و لا الثبات و التشاكل(**) ، حتى لو بدا للوهلة الأولى في قمة ثابتة ، إلا أن تيارات غامضة تنسرب في سديمه و هي كأنما تتعرج و تتحلزن ، و تتلوى و تتداور ، دون أن نتداركها أو ندركها ؛ في هذه الحركة اللولبية التي يتسامى الفنان الشاعر ( أمل ) بها في اللوحات الشعرية و في عوالمها الأثيرة ، الثرة الكرنفالية الانشادية ، الكريستالية الوفيرة ..

و حتى نصطحب الأعمال الشعرية الفنية إلى مثواها و نضطجع فيها أو نقوم معها عائدين بها ، كما سمك السلمون في هجراته المعتكسة صوب الينابيع ، يكون علينا ترويض البصر و البصيرة على اللامألوف و اللامتوقع ؛ ( يتلقون الرياحا ليلفوها بأطراف العباءات .. يدقوا في ذراعيها المسامير .. )، ( ينقلون الأرض .. نحو الناقلات الراسيات .. ) ، ( نحن جيل السباحة في الدم .. ) ، ( أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال ) ، ( الريح مشدودة بالمسامير .. ) ، ( أرسم دائرة بالطباشير ، لا أتجاوزها ! كيف لي ؟ و أنا أتمزق ما بين رخين ! و القدمان معلقتان بفخين ! ) ، و على الذات التي تتمرأى بذاتها و لا تنخدع

---

(*) – النص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية ، تنفتح على إمكانات مطلقة من التأويل و التفسير ، فتحفز الذهن القرائي و تستثيره ليداخل النص و يتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ، و متفتحة من حيث إمكانات الدلالة ، و بما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف ، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما هو قبلها و هي تختلف عما نظنه قد استقر في الذهن عنها . و مع تجدد كل قراءة نكتشف أن النص يقول شيئا لم نلحظه من قبل ، فكأننا أمام نص جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءات سابقة .

– عبد الله محمد الغذامي ، المشاكلة و الاختلاف ( قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 06 .

(**) – التشاكل أو المشاكلة ، مفهوم ساد لدى عدد كبير من الدارسين . و هو يهدف إلى جعل الإبداع نظاما انضباطيا يتشاكل النص ، بوصفه لغة ، مع الأشياء بوصفها واقعا مقررا سلفا . و يكون النص ثانويا و تابعا و محاكيا و يحكم عليه من هذا المنظور . فالعالم سابق على النص ، و اللفظ لا بد أن يطابق المعنى .

– المرجع نفسه ، ص 06 ، 07 .

بالمرايا الحافلة الخاوية الحائلة القصدير ، الذاوية الصور و الأطياف ، حيث المخيلة التي تشع كما الراديوم ، هي التي تنغمد و تفشى في إطار النص المتناثر ..

و حيث الصور الداخلية ، منذ إدراكها إدراكا أوليا غامضا ، حتى تحقيقها ، تتطور و تترجم في أشكال خارجية ، و من هنا يظهر دور اللاوعي ، في تطوير الأفكار و اللوحات الفنية ، الجديدة ، " فلا شيء يمكن تحقيقه في الفن عن طريق الإرادة وحدها ، إن كل شيء يتحقق عن طريق الرضوخ الطيع للاوعي "[1] .

و يخلق الشاعر في مشهد آخر ، أسماء تتسامى للخفافيش رمز السواد و الظلام ، ليمهد العلاقة القادمة ما بين ثنائية ( الأبيض / الأسود ) ، ثم يربطها مباشرة بالنور ، لكن الملفت للنظر و للحس الذكي في رمز النور ، أنه لا يملك لونا و لكنه مدلول الرؤية و الإبصار ؛ لأن الشاعر يتجرد من مسؤولية التجاهل و لكن يتحمل مسؤولية الإفصاح عن فقرات الضعف، التي تداخلت في العمود الفقري للمجتمع بفعل فاعل ، و يستمر النور كجزء و كفردية لينهي انتماءه للشمس ! . فالشمس هنا صيغة الجمع و صيغة القدرة و رمز الحافز الذي يملك القوة على تغيير جل المعطيات و المفاهيم التي سبقت بعض أطوارها الطبيعية بفعل الغياب الحاضر في الحضور الغائب لدى الوجدان و الضمير القومي الذي يرى أنه مجرد شعار لا يؤمن به ، إلا من لا ينتمون إليه ، أي أن علاقة الإيمان به ، علاقة الفشل فيه .

تتفاقم معاناة الشاعر و تتعدى حدود وطن و تتعدى كل تصورات التاريخ الحديث، لتمجد حوادث لها قيمتها التي تضاهيها قيمة للمجتمع عبر مشوار تاريخه الطويل، و كأن الشاعر يحمل دلو ماء ليلقي به في وجه كل من استطاب له الكرى ، إذا فعنصر الرغبة في الثوران و التمرد ، سمة من السمات التي لا يمتلك الشاعر أي قدرة في التخلص منها ، مهما كانت الأسباب و الظروف ، فهي بمثابة الرمز نفسه الذي يولد المساحة الأكبر للرؤية الأعمق. فها هي إذا ( يثرب و سعاد و البردة النبوية ) ، أحد أهم رموز القصيدة، التي مثلت في وجدان الشاعر العلاقة الوحيدة بين "محمود حسن إسماعيل" و مشوار الإبداع و المشوار الإنساني و العلاقة بين الروح و الجسد ، بين الأرض و الوطن بين التاريخ و السياسة ، بين السياسة و

---

[1] دولف رايسر، بين الفن و العلم ، ترجمة : سلمان الواسطي ، دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد ، العراق ، 1986 ، ص 19 .

الاقتصاد ، بين الاقتصاد و الثقافة ، بين الثقافة و الوعي ، بين الوعي و المعاناة ، بين المعاناة و اللاشعور بالشعور ؛ هكذا هي رحلة من المصطلحات ، فجرتها رموز ثمنت قيمة القصيدة إلى أبعد حدود التحليل البسيط ، و التأمل الضئيل ، و أخرجتها من دائرة التحذلق ؛ و هاهو يترك مساحة للكهنة و هاهو يغلق فصلا من فصول التأمل في القصيدة بلفظة ( يا سيدي ) ، و مدلولها هنا ، سمو الشخصية في عقل الشاعر ( أمل ) .

و يتسيج النص مرة أخرى في مدار آسر بتقنية قائمة هي تقنية التناص ، حيث يتاقطع نص ( أمل ) مع بيت من لامية "كعب بن زهير" ، " و تقع في ثمانية و خمسين بيتا و هي من الشعر المحكم الرصين .. و تجري على التقاليد الأدبية لشعراء الجاهلية "[1] ، فيبدؤها الشاعر بهذا النسيب :

●بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليومَ مَتْبُولُ *** مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ[2]

إن التناص " يخترق عدة أعمال أدبية و هو قوة متحررة و دلالته تختلف من قارئ إلى قارئ ، لأنه يتكون من نقول متضمنة و إشارات و أصداء للغات أخرى و ثقافات عديدة ، و النص معزول عن مؤلفه مفتوح للقراء "[3] . و لقد قام هذا المصطلح كرد فعل على المدرسة البنيوية التي ترى أن النص كيان لغوي مستقل بنفسه ، مقطوع النسب عن غيره من النصوص و من محيطه الاجتماعي و الثقافي و أثبت التناص – في المقابل – أن النص هو أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص الغائبة ، مشكلة فضاء من المدلولات و الرموز ، يمنحه امكانيات قرائية لا متناهية ، و قد تطور مفهوم التناص عما كان عليه في الدراسات الأولية لظهور هذا المصطلح بعد تبنيه من طرف مجموعة من الدارسين ، من أشهرهم "جيرار جينيت" الذي استحدث ما يسمى بالمتعاليات النصية و لخصها في خمسة أنماط هي :

1 – المناصصة . 2 – التناص . 3 – الميتانصية . 4 – التعالق النصي.5 – معمارية النص .

---

(1) زكي مبارك ، المدائح النبوية في الأدب العربي ، منشورات المكتبية العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، ص 23 .

(2) أبو محمد عبد الله ابن مسلم ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، تقديم : الشيخ حسن تميم ، مراجعة : الشيخ محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1986 ، ص 83 .

(3) عبد الرزاق حسين ، في النص الجاهلي ( قراءة تحليلية ) ، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، دار المعالم الثقافية للنشر و التوزيع ، الأحساء ، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1998 ، ص 38 ، 39 .

و قد تعدت إمكانات القرائية اللامتناهية حسب قراءة "جوليا كريستيفا" ، إلى المفاهيم المعاصرة ، التي تطورت عن نظرة كريستيفا من جمالية الكتابة إلى جمالية التلقي ، كذلك كما هو عند "بارت" ، الذي يرى أن اعتبار النص تناصا ، يتطلب وجود قارئ فطن قادر على استحضار البنيات النصية الغائبة ، بما يمتلك من مهارات ثقافية تؤهله للتمييز بين النصوص الدخيلة ، و النصوص الأصلية الأصيلة عند قراءة كل مقطع معين :

- أَلْفُ بَيتٍ وبَيْت ..

و احتَوتكَ الكويتْ !

فَعرفتُ بِموتِكَ أينَ غدي !

وَاحدٌ من جنودِكَ — يا أيهَا الشعرُ – !

كُلُّ الأحِبَّةِ يرتحلُون

فَتَرحَلُ شيئًا فشيئًا من العينِ ألفَةُ هذَا الوَطنْ

نَتَغَربُ في الأرض ، نصبحُ أغربةً في التآبين ننعى

زهورَ البساتين

لاَ نَتَوقفُ في صُحُفِ اليَوم إلاَّ أمامَ العناوين

نقرؤهَا دون أنْ يطرفَ الجفنُ

سُرْعَانَ ما نفتحُ الصفحاتِ قُبيل الأخيرة ،

نَدخُلُ فيها نجالِسُ أحرفَها ،

فتَعُودُ لَنَا ألفَةُ الأصدقاءِ ، و ذكرى الوجوهِ

تَعُودُ لَنَا الحيويةُ ، و الدهشَةُ العَرَضِيَّةُ

و اللونُ ، و الأمنُ ، و الحزنُ

هَذَا هُوَ العالَمُ المتبقي لَنَا : إنَّهُ الصمتُ

و الذكرياتُ ، السوادُ هو الأهل و البيتُ

إنَّ البياضَ الوحيدَ الذي نرتجيهِ

البَياضَ الوحيدَ الذي نتوحَّدُ فيه :

بَيَاضُ الكفن ![1]

يرى الشاعر ( أمل ) بصورة – ربما غير مألوفة لديه – العلاقة بين الموت و الأموات ، يحاول من خلال الرؤية أن يوضح و يفسر قيمة الموت في اختيار الميت ؛ لم يكن ( محمود حسن إسماعيل ) ، شخصا عاديا بالنسبة إليه ، كان رمزا و نموذجا ، شكلته عقلية الشاعر ( أمل دنقل ) ، إذا فمن الطبيعي أن يتساءل :

-هل اختار الموت "محمود حسن إسماعيل" ، أم "محمود حسن إسماعيل" اختار الموت ؟

و ما العلاقة بين هذا و ذاك ؟ هل يبحث الشاعر عن الراحة ؟! . أليس قول الشعر و كتابة الشعر و فلسفة المفهوم الوجودي في أفكار القصيدة ، راحة الشاعر ، و هنا ينظر الروائي "ادوار الخراط" ، إلى الكتابة باعتبارها " بنية متعينة لأسئلة و أشواق ، اجابتها في السؤال نفسه و تحققها ، من الشوق نفسه ؛ أي أنها صياغة للسعي نحو المستحيل ، بكل ما هو في طوع المكان و الزمان ، و الإنسان "[2] ، و بذلك تكون الفكرة أقرب إليه ، إذا اختار الموت "محمود حسن إسماعيل" ، من هنا يربط العلاقة من جديد بينه و بين "محمود حسن إسماعيل" ، عن طريق إلغاء السببية في قوله : ( و احتوتك الكويت ! فعرفت بموتك أين غدي ! ) و حيث تثمين القيمة بين الاثنين ، و ينسج العلاقة بين الفكرتين .

تتواصل معزوفة الألم الدرامية و النشيد السمفوني الباكي في رحلة الشجن في كتابة القصيدة عند ( أمل ) ، و يصبح غريبا غرابة التآبين و نعي زهور البساتين ، كأنه يرفض الاستسلام أو التصديق بالواقع الذي هو علاقة رحيل شيء باق ، ففي عقله – محمود حسن إسماعيل – نصوص مؤرخة و إنسان مطبوع بطابع البقاء غير المشروط ، إذا هي مساحة الحزن التي لا مناص من البوح بها ، مهما كانت ظروف الرؤيا النقدية أو الانطباعية ، في قراءة القصيدة ، و بذلك تتحطم الشروط تحطما كليا في عينيه ، و لا يرى إلا حقيقة البوح الاعتراف، و هو نوع من المسؤولية تجاه الشخصية المفقودة ، إذا فالموت هو القاهر و في نفس الوقت في حالة موت شاعر كبير ، هو المقهور ، فبياض الكفن هو رمز الموت عند (أمل ) ، و متحكمات الرمز تعني البياض ، هنا علاقة الموت ببداية حياة و عالم غير مألوف ، لكنه

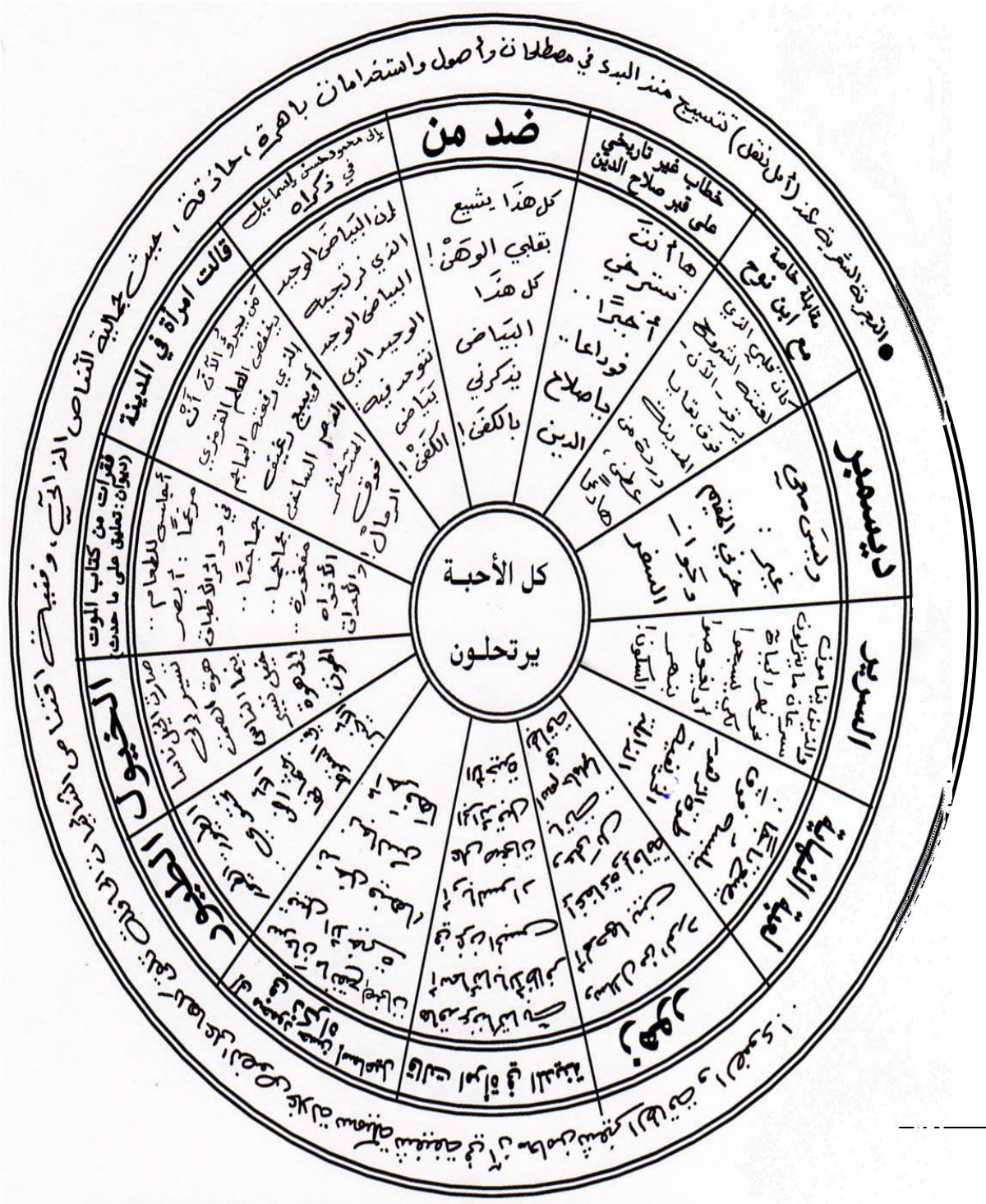
---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص 410 ، 411 .

[2] سعيد الكفراوي، وجها لوجه مع ادوار الخراط، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتي، عدد 432 ، نوفمبر 1994 ، السنة 37 ، ص 74 .

موجود ، فالوجودية التي تفجر خلفيات التناص الفكري و العقائدي الموروث ، وحدها تفصل في أطروحة الرمز الذي يعتبر استثنائية و خصوصية ذات طابع لوني ، متمرد عن الشكلية !.

*** مخطط يوضح استغلال الشاعر لدائرة المتغيرات المعرفية النقدية المتواترة**



إن الدائرة التناصية تتوسع شكلا و مضمونا ، و هذا التوسع الشارح ، هو الذي يساعد القارئ الحق على محاولة فك ارتباط نص لاحق بنصوص سابقة ، سواء من حيث المبنى أو المعنى ، ليضع النص الجديد في موقعه اللائق به و يبرز ما أضاف المبدع أو أنقص ، أو خالف النصوص المتناصة مع النص الحاضر ، لأن التناص هو " مجموعة من الملفوظات المأخوذة ، من نصوص أخرى "[1] ، و هو " أجزاء من المصطلحات و صيغ و أنماط من الإيقاع و شذرات من الكلام ، الاجتماعي و غير ذلك تدخل فيه و توزع توزيعا جديدا فدائما هناك كلام قبل النص و حوله "[2] و ربما قادنا هذا كله إلى قصيدة أخرى للشاعر ( أمل ) ، تحمل دلالة رحيل الأحبة في تضارب من أحاسيس الشاعر ، تتقاصفه و تتقاذفه ، كما كان ، كما هو كائن ، كما يمكن أن يكون ، و كما يستحيل ، و أودت به إلى فراغه الموبوء ، ما بين الجنة و الجحيم ، فقصيدة ( البطاقة السوداء ) ، تبدأ في تصوير موت صديقه "أنور المعداوي"، في مشاهد مليئة بالمفاجأة و الغموض و الغرابة المرتاعة المتقلصة :

● أَراهُ مِنْ نَوافذِ المترُو .. عَلَى مَحَطاتِ الوقوف
مُستنِدًا بكتفِه اليُسرَى إلى الجدَار
يُديرُ في إصبعهِ سِلسلَةً
فضيةَ الإطَارْ
يَرقُبُ – بَاسمًا – تزاحُم المناكِبِ القَصير
تَمسَحُ عينَاهُ زُجاجَ النافِذاتِ الأبيض الشفاف ..
كأنهُ يبحثُ عَن أحَد .
كأنهُ يرقُبُ من شرفتِه ،
هَرولةَ السارين في تساقُطِ الأمْطَار و البَرد !
لكنني ..
حينَ استَقَرَّتْ عينُهُ عَلَيّ :

---

(1) عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص و السلطة ، دار إفريقيا الشرق ، الدر البيضاء ، المغرب ، 1991 ، ص 50 .

(2) رولان بارت ، نظرية النص ، ترجمة : منجي الشملي / عبد الله صولة / محمد القاضي ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، تونس ، عدد 27 ، 1988 ، ص 81 .

أدَرْتُ رأسي عنهُ ..
لُمْ أقوَ على بريق عَينيهِ المخِيف !
* * *

و حينمَا تَحمِلُني و أصدقَائي في الطريق .. موجةُ المرح
و نستردُّ رُوحنَا في الضحكاتِ و الغنَاءْ .
أبصِرُهُ .. في الجانب الآخر . يرنو مستخفًّا ، باسِمًا
فإنْ تجاوزنَاهُ .. ألقى عقب سيجارتِهِ على الطوار ..
و داسَهُ مُغَمغِمًا ..
ثم اختفَى ..
كأنهُ شَبحٌ !
و في طريق العودةِ الليلي .. أَلْقَاهُ
يخرجُ من جَوفِ الظلام فجأةً .. على غير انتظار .
كأن بابًا – في الشتاء – مغلقًا .. قد انفَتحَ
كأن تيارًا من الهواء
يكنس من أعصَابِي الدفء .. و ينسَاه !
.. يمرُّ بي ، مدثرا بالمعطف الثقيل ،
هَادئ الخُطى ،
تلمعُ في الظلامِ عينَاه
يسْألُ – هَامِسًا – عن الوقت بلا اكتراثْ
و يختفي ..
كأنَّ إحدى الشجَراتِ احتَضَنتْهُ ..
صيَّرتْهُ بعضَ ظِلها الكثيف !
و في سُويعاتِ الضحى المشمِسَة المعتدلة

حينَ تنقر العصافيرُ ثمار التوت ،
مُستدفِئَةً من لذعَةِ الخريف
أجلسُ في المائدةِ المنعزلةِ ..
مُحدثًا صديقتِي ..
في ذلك المقهَى الربيعيّ الأليف
–حيثُ يمرُّ النِيلُ راعيًا مغنيًا
و يرفَعُ الصباح راية الفرح —
مرتشفتين من عَصير الكلماتِ .. و الثمار
مُعتَنقين من ضمائر الحروف ..
و فجأةً ..
يَسقطُ من يدي القَدَحْ !
أمُدُّهُ مُمِدًّا ساقَيهِ في المائدة المقابلةِ
يَرمقُني من خلف نظارته السوداء خِفْيَةً ،
مُخبِئًا بَسمته خلف صحيفَةِ الصبَاحِ .. المهمَلَة !

* * *

.. و عندما دخَلتُ "بارادي" في اليوم الأخير
رأيتُه .. يخترقُ المقاعد الملقاة .. و الأضواء
و يفتحُ الصنبور
مُشعث الشعر ، يضُجُّ قلبُهُ بالرعْبِ و اللّهاث
.. تَسَاقَطَتْ – قبل اغتساله – على الحوض النقي بُقْعَةٌ حمراء
لكنَّهُ لم يكترثْ !
رجّل في المرآةِ شعْرَهُ الغَزير
ثم دَنَا من جَمع أصدِقائي ، الصغيرْ

فقلَبَا عينينِ ثَعْلبِيتَيْنِ في الوجُوه ، صامتًا .
و فجأةً ..
ألقى إلينا ورقَةً دون اكْتراثْ
و دُونَ أن يَلتَفِتَا ؛
مَضَى إلى الخارج ..
تاركًا على المنضدَةِ الحيرى بِطَاقته
.. كانت بِطاقة سَودَاء ..
.. .. .. .. .. .. .. .. .. .. ..
.. و مَاتَ في المسَاءْ ![1]

يتغاير و يتعابر الشاعر ، يتساكن و يتقابر ، يتمادى و ينحسر ، و كأن الانقاد هاجسه و التلجلج و الاختلاج و التهيج ديدنه ، و هو لا يصبو إلى حلم إلا لينـدثر و يبزغ من أطيافه و خيالاته و أنواره ، حلم آخر ؛ يمض النفس و يمرضها أو يفرح بها أو يسعدها أو يتعالى بها إلى الصمدية العليا أو ينخفض بها إلى أسفل سافلين ؛ و لأن الإيقاع متواشج ، مشتجر ، في فضاءاته التشكيلية الشعرية ، تكاد اللغة تكون لغة التوازن أو الرقم الذهبي في البناء المتغافر ، لثريات الألوان المشهدية التي تلتئم و تلتغم و تتجاذب و تتنابذ ، و يطارد بعضها بعضا سواء عنفت حركتها أو ترقرقت و تموجت و تفاوتت و تماوتت أو ذهبت إلى سديم الرؤيا التي تتطارح مجراتها في عراء مجهول ، تلك معادلة الشاعر ( أمل ) الهينة اللينة أو الصعبة الكؤود و هو يتجون في جيولوجيا أعماقه و آباره المعتمات ، كما يتلألأ في الندم و الحسرات على ما ينقضي و يزول و يرتحل لهذا و غيره ، ينتفض نص الشاعر التشكيلي ، ليحضر بأبهة و غرام و عرمرمية و كأنما يمارس في جوائياته الفيض و البحران ، و يرتشي و ينتشي من سفارة ( الأبيض / الأسود ) ، و غضارتهما و من عطورهما الفلكية ، الآثمة النابهة:

وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي
خبزُهُ خُبْزُ ضيقْ

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 424 ، 425 ، 426 ، 427 ، 428 .

مَاؤُهُ بَلُّ رِيقْ

و المِمَاتُ بِعَيْنَيْه كالمولِدِ

وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيّدي

يركعُ الآنَ يَنْشُدُ جوهرةً تَتَخَبَّأُ في الوحْلِ

أَوْ قمرًا في البحيرات ،

أوْ فَرَسًا نافِرًا في الغَمَامْ

هَا هُوَ الآن ، لا نهرَ يغسِلُ فيه الجُرُوحْ

و ينهلُ من مائِهِ شَرْبَةً تمسِكُ الروحْ

لا منزلٌ لا مَقَامْ

فَعَلَى الراحلينَ السلامْ

و السلامُ على مَنْ أقَامْ[1]

تبدأ علاقة الصورة الختامية في ميكانيزم القصيدة ، و في خارطة العلاقة الشخصية بالكاتب و المكتوب ، في ظروف لوحة زيتية ، تتمازج فيها الحقائق المجردة ، الحسية المرئية ، الميتافيزيقية ، في نسج العلاقة التي تتجدد في عقل المعنى و التحليل للرمز و الرمزية، و في خطوات سريعة و متتالية ، و في نَفَس القصيدة الأخير ، يعطي وثيقة اللون المتبقية وجدانيا لربط العلاقة ( بالرحيل و البقاء و الخبز و الضيق و الوحل و الغمام و البحيرات و الريق و الفرسان و الجروح و الروح و المقام و السلام ) ، اصطلاحات تمجيد و تخليد للروح ، لا للبدن و الضمير و العقل و الوطن ؛ إذا فالوسيلة معيار لبناء الوطن و بناء للحرية و السلام و السكينة و إطفاء للألم ؛ لا يريد ( أمل ) ، أن يزرع مشهدا من الحيرة و القلق و الغثيان ، إنما محاولة صادقة قدر الإمكان ، يريد من خلالها إعطاء البعد المفجر للأبعاد المرئية و الحسية في شخصية سبق لها مشوار كفاحي طويل لابد من تخليده ؛ لا يرى ( أمل ) ، تخليد شاعر كبير في كتابة قصيدة رثائية ؛ إنما القيمة الحقيقية في رمزية القصيدة و متحكمات رمزها ، تدل دلالة واضحة في أن الشخص موروث و الموروث هنا .. كَمٌّ من الزفرات و الألم و النشيد

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 411 ، 412 .

و ألوان العلم و الوطن و المقام في تثمين الموروث الحقيقي و الوديعة الصريحة ، التي خلّفها رحيل الشاعر الكبير .

# الفصل الثالث

## الصداع الروحي و شوائب الغموض

[ قصيدة : الجنوبي ]

أ- البحث عن الذات .

ب- وجع القرار الأخير .

# أ-البحث عن الذات :

يتوج ( أمل دنقل ) في ديوانه ( أوراق الغرفة 8 ) ، اهتمامه الزكي بالطفولة و ذكرياتها ، بقصيدة ( الجنوبي )[*] ، التي تجاوز فيها مجرد الاهتمام بهذا العالم الحيوي الطفولي الواسع ، و الالتفات إلى قضاياه ، التي تبدو لنا صغيرة ؛ و ما هي بصغيرة إلى مستوى راق من التعبير في حس طفولي أخاذ ، تمثل فيه الشاعر عالمه الريفي و هو صغير ، بكل ذكاء و حس مدهش ؛ و في لغة حلمية شعرية متفردة ، تتبلور عبر استخدامه لكثير من التعبيرات و المفردات الحبلى بالإشارات و الرموز ، واضعا إياها ضمن سياقات فكرية مناسبة. و ( لأمل دنقل ) طرائقه الخاصة جدا في نحت الكلمات و سكبها معا في عبارة أكثر تماسكا و بناء في هيكلها الخارجي و لكنها تحتاج إلى مزيد من انتباه من هو بصدد سبر أغوارها و فتح مغاليقها و هذه اللغة المشرقة ، لا تبدو معقدة على الرغم من غرابة تراكيبها و ربما صعوبتها في بعض الأحيان ؛ فهي صعوبة مشبعة برائحة المكان و خصوصيته الجغرافية ، مما أكسبت ألفاظها الدقيقة و استعاراتها و كناياتها الساحرة و صورها الخصبة ، نوعا من الخاصية الشعرية و التي تجعل من قصيدة ( الجنوبي ) و القصائد الأخرى بوجه عام مرشحة لرؤيتها سينمائيا بصريا بنفس متعة قراءتها أو الاستماع إليها مقروءة و ربما بمتعة أكبر و هذه إحدى خواص الرؤية السينمائية و التي تؤثر على النص الشعري لدى ( أمل ) أيما تأثير :

- صوره

هَلْ أنَا كُنتُ طِفلاً ..
أَمْ أَن الذي كانَ طفلاً سِوَايء ؟
هَذِهِ الصورُ العَائليةث ..
كَان أَبِي جَالسًا ، و أَنَا وَاقِفٌ .. تَتَدَلَّى يَدَايْ !

[*] –قصيدة الجنوبي هي الورقة الأولى في الديوان و لكنها الورقة و القصيدة الأخيرة في رحلة إبداع (أمل) فقد كتبت في فبراير 1983 و تنطوي على رؤيا النهاية التي اكتملت دائرتها ، بعد تأملات الغرفة (8) عام 1982 تلك التأملات التي صاغتها قصائد ( ضد من ) و ( زهور ) – و كانت الكتابة النهائية لكلتيهما في مايو 1982 – و ( لعبة النهاية ) – الكتابة النهائية في يونيو 1982 – و ( السرير ) – نوفمبر 1982 – و هنالك قصائد أخرى تنتمي لهذا الديوان كتبت في تاريخ مقارب منها ( الخيول ) و (الطيور ) و ( محمود حسن إسماعيل) .

رَفسَةٌ مِن فَرسْ
تَرَكَتْ في جَبِينِي شَجًّا ، و عَلَّمتِ القَلبَ أَنْ يَحترِسْ .
أَتذكَّر ..
سَالَ دَمِي
أَتذكَّر ..
مَاتَ أَبِي نَازِفًا
أَتذكَّر ..
هَذا الطريقَ إلى قبره ..
أَتذكَّر ..
أختِي الصغيرةَ ذات الرَّبيعين
لاَ أَتَذكَّرُ حتى الطَريقَ إلى قَبرهَا
المنطمِسْ
أَوَ كَان الصبيُّ الصغيرُ أنَا ؟
أَمْ تُرى كانَ غَيري ؟
أُحَدِّق ..
لكن تلكَ الملامح ذَات العذوبة
لاَ تنتمي الآنَ لي
و العيُونُ التي تترَقرقُ بالطيبَةِ
الآنَ لا تنتمي لي
صِرتُ عني غريبًا
و لَمْ يتَبَق من السنواتِ الغربيةِ
إلاَّ صَدَى اسمِي ..
و أَسْمَاءُ من أتذكرهُم – فجأَةً –
بينَ أعمِدَةِ النعي ،

أولئكَ الغامضونَ : رفاق صِبَايْ
يقبلونَ من الصمتِ وجهًا فوجهًا ..
فيجتَمِعُ الشملُ كل صباحٍ ؛
لِكَيْ نأتَنِسْ.

## وجـه

كانَ يسكُنُ قَلبِي
و أسكنُ غرفتهُ
نَتقاسمُ نِصفَ السرير ،
و نِصفَ الرغيف ،
و نصفَ اللفافَةِ ،
و الكُتبِ المستعارة .
هجرتْهُ حَبيبتَهُ في الصباح فَمزَّقَ شريانَهُ في المسَاءْ ،
و لكنهُ بعد يومين مزَّق صُورتهَا ..
و اندهَشْ
خاض حربين بين جنودِ المِظلاّت ..
لَمْ ينْخَدِشْ
و استراح من الحربِ ..
عادَ ليسكنَ بَيْتًا جديدًا
و يكسِبَ قُوتًا جديدًا
يُدخنُ علبةَ تبغٍ بكامِلهَا
و يُجادِلُ أصحابَهُ حول أبخرةِ الشاي ..
لكنهُ لا يطيل الزيارة ..
عِندمَا احتقنَتْ لوزتَاه ، استشارَ الطبيبَ ،

و في غرفَةِ العمليات ..
لَمْ يصْطحبْ أحدًا غيرَ خُفيّ ..
و أنبوبَةٍ لقياسِ الحرارَه ،
فجأةً ماتْ !
لَمْ يحتمِل قلبُهُ سَرَيَانَ المخَدِّرْ ،
و انسحبت من على وجهِهِ سنواتُ العذَابَات ؛
عَادَ كَما كان طفلاً ..
يُشاركني في سَريري
و في كِسرة الخُبز ، و التبغِ ،
لكنَّهُ لا يُشَارِكُني .. في المرارة ![1]

قصيدة ( الجنوبي ) . التي تستمدها زوجة الشاعر ، عنوان سيرته – ذات سيناريو حاذق في تصوير المشاهد ، بصورها البليغة الموافقة و التعبير عنها بألفاظها المناسبة و اللائقة بها بوضوح و جمال و رنين بديع ، يواكبه تعبيره ، و رشاقة مرهفة تصاحب تصويره ، يتم تنمية هذا السيناريو الجمالية ، خلال تنفيذه ، فالمخرج نفسه ، هو صاحب و موضوع مادته ، إذ تبدأ بصورة شخصية تنقسم فيها الذات إلى شطرين ( الطفل / الرجل)، في مشاهد متراكبة و لا شك أن الصورة كانت تضم العائلة كلها ، لكنه يبرز أباه الجالس في الضوء و يسلط الكاميرا على يديه المدلاتين إلى جانبه ، و هو واقف ، ثم يُغفل بقية الأفراد و يضعهم في الظل :

● صوره

هَلْ أنَا كُنتُ طِفلاً ..
أَمْ أَن الذي كانَ طفلاً سِوَايء ؟
هَذِهِ الصورُ العَائليةث ..

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 360 ، 361 ، 362 ، 363 ، 364 .

كَان أَبِي جَالسًا ، و أَنَا وَاقِفٌ .. تَتَدَلَّى يَدَايْ ! [1]

كان الإطار العائلي بداية لرسم خطوط عرض القصيدة ، أو الحالة النفسية في عملية البحث عن الذات و سرد ملامحها و تعيين طريقها ، و إعطاء العمق الحقيقي لوجهة نظر الشاعر نفسه لهذه الحياة التي اتسمت بخلفيات خاصة تعني الإطار العائلي الذي هو بداية النسيج الوجداني و الشعور بالذات و بالبحث عن الحقائق و الشعور بالأشياء من حولها ،كانت صورة الطفل داخل إطار الصورة العام ، تعني المكَوِن الحقيقي لهذه الشخصية التي تأتى فيما بعد ، و التي يرى فيها ( أمل ) تواصلا إرثيا ، يتعلق بعقلية العائلة الريفية ، صاحبة القرارات التي لا تناقش في غالب الأحيان و ترسم النمط الفكري الذي تدور عليه كل دواليب الحياة الخاصة بالأسرة . و يرى ( أمل ) في صورة الطفل الذي تتدلى يداه ، أي ذلك الموجود الذي لا يملك من قرارات نفسه شيئا ، بل عليه أن يكون أحد أطراف الميكانيزم ، العائلي المسَيَّر .

و يأتي في بداية المشهد البصري ، تساؤل يحمل دلالة المفارقة الساخرة و الذهول، فهل كان ( أمل ) طفلا .. ؟ إنه هو ! .. بدليل ضمير المتكلم المنفصل ( أَنَا ) و كذلك الضمائر المتصلة المضافة إلى ( سِوَاي ، أَبِي ، يَدَاي ) .. و لماذا هذا التعجب إذا ؟! . التعجب يظهر هنا من مدى التغيير و التحول الذي صاحب الشاعر ؛ إنه لقاء الذات ، أو البحث عن الذات ، أصعب بكثير من منبر الخطابة لإلقاء قصيدة بين آلاف الذوات الأخرى، و هدهدة الروح ، أشد عناء من الإنشاد الخاصب لأرواح الآخرين ، فلا السيف ، ( وَ لَمْ نتعلّم سِوَى أَنَّ هذَا الرصَاصَ ، مفَاتيحُ بَابِ فِلسطِين ) ، و لا القلم ، ( وَاحِدٌ مِن جنودِكَ – يا أيُهَا الشِعر – هَلْ يَصِلُ الصوتُ ؟ ) ، باتا كافيين ... ؟ ، إذن فليكن الرحيل في الذاكرة في مواساة خافتة للذات و الإدراك الذي يحاول أن يواري ما غاب عنه من دنياه ، ذلك الوصول إلى حقيقته العميقة في الروح ، لكنه إدراك تحيط به قسوة التحقق و الدهشة من عدمه ؛ فلم يتبق من الشاعر سوى اسمه أو بالأحرى صداه ، لتتحول الألفة الشديدة إلى محاولة

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 360 .

الانكار و الاستسلام للذهول المفزع ،كما فعل الشاعر الإسباني الكبير "فيديريكو غارثيا لوركا"[*] ، عندما قال :

● لَكَمْ يَبدُو هَذَا غَرِيبًا
مِثلَ أَنْ أُسَمَّى فيديرِيكُو !![1]

لكن شاعرنا لا يسرف في التأملات و التداعيات الميتافيزيقية ، بل يلتزم بإخراج المشاهد ، البصرية و تحميلها مسؤولية التعبير الفني ، فالصورة هي التي ينبغي أن تتكلم عنه ، فلقد أدت الصورة في الشعر المعاصر " دورا فعالا في تحديد ماهية الشعر ، حتى غدت القصيدة تقرأ صورة ، صورة أصبحت عنصرا رئيسيا من عناصر شعرنا العربي المعاصر "[2] ، و يستطيع بهذا القارئ الأكثر تعمقا و تمحيصا " أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة ، التي يلتقطها من القصيدة و يخرج من هذا التأليف و التقابل بين الإيحاءات بإيحاءات و دلالات ، أخرى جديدة ، لا تكف عن النمو و التنوع و العمق ، و هذه سمة الفن العظيم "[3] .

من ثم فإن الشاعر يركز عين الكاميرا على الأب الجالس و اليدين المدلاتين فحسب . و يواصل الشاعر عرض مشاهد الاضطراب و القلق ، التي تثير في النفس نوازع الألم و الحسرة ، و تستدعي التجاوب نفسيا مع كل صورة و مشهد من هذه القصيدة ، التي تصوغها و ترسمها ، التجربة الشعورية الصادقة ، لأحاسيس الشاعر ، ( فأمل ) لا يكتفي برسم

---

[*] – فيديريكو غارثيا لوركا : أبوه فيديريكو غارثيا رودريغز ، أمه ؛ فيسنتا روميرو ، ولد في فونتيه فاكيروس في الخامس من حزيران عام 1899 ، و قتله جند الديكتاتورية في التاسع عشر من آب عام 1936 . و هو شاعر إسباني رائع ، هيمن على بانوراما الأدب العالمي و قد لقي في اللغة العربية نصيبا وافرا من النجاح الذي يستحقه . من أهم دواوينه ( قصائد غجرية ) الذي ترجم إلى اثنين و ثلاثين لغة يعتبر قمة القمم في الأدب العالمي و أروع صرخة حرية ترجع صداها الدنيا بأسرها على مر السنين .

– ناديا ظافر شعبان ، مختارات من لوركا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1981 ، ص 01 ، 05 .

[1] صلاح فضل ، قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل ( القصيدة تمتلك أدوات السينما ) ، ص 113 .

[2] عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980 ، ص 374 .

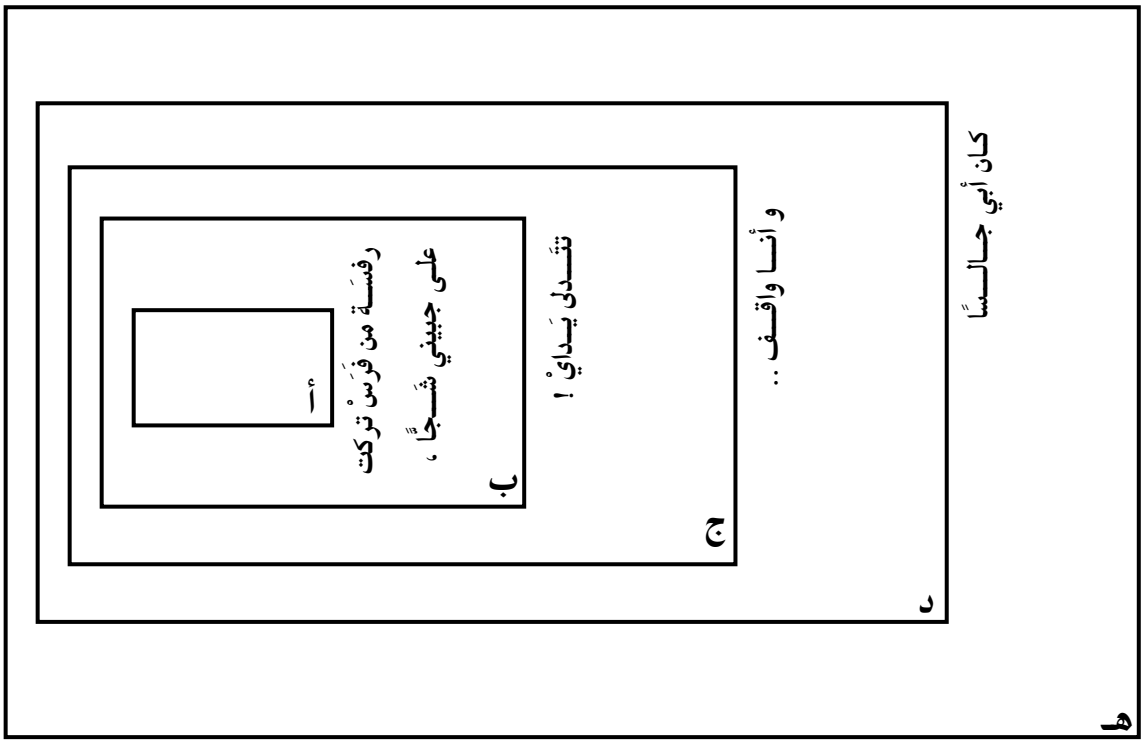
[3] علي عشري زايد ، بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار مرجان للطباعة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1978 ، ص 37 .

الصورة المستشرقة للمستقبل أو المستنطقة للطبيعة ، بل إن الذاكرة تنطلق به في رحلة واقعية ، استرجاعية ليقلب فيها صفحات أيامه الماضية فلا يعثر فيها إلا على الجراح :

● رَفسَةٌ مِن فَرسْ
تَرَكَتْ في جَبِينِي شَجًّا ، و عَلَّمتِ القَلبَ أَنْ يَحترِسْ .
أَتذكَّر ..
سَالَ دَمِي
أَتذكَّر ..
مَاتَ أَبِي نَازِفًا
أَتذكَّر ..
هَذا الطريقَ إلى قبره ..
أَتذكَّر ..
أختِي الصغيرةَ ذات الرَّبيعين
لاَ أَتَذكَّرُ حتى الطَريقَ إلى قَبرهَا
المنطمِسْ [2]

الشاعر يركز ، عين الكاميرا ، مرة أخرى في مشهد أكثر وضوحا و دقة على شبح جبين الطفل ، و ينتقل مسترجعا في لقطة سريعة إلى منظور الدم و هو ينزف منه عقب رفسة الفرس له ، هذا الدم الذي نزف من أبيه قبيل موته ، ثم ينتقل بالصورة إلى (كادر ) آخر ، إلى طريق مقبرة أخته ذات الربيعين ، و نوضح كيفية التقاط الصور و المشاهد المسترجعة في التصميم التالي :

[2] أمل دنقل ،الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 360 ، 361 .




يبقى الشعر مسؤولا بامتيازه و إبداعيته أمام (الحقيقة) .. أمام حضور (الأرض) ، و الحس ، كأنه يوشك أن يبقى سبيلها الوحيد ، التي يتقصى فيها : دورة في (التراب ) ، و ( أرى في العيون العميقة ، لون الحقيقة ، لون تراب الوطن ! ) , ( خفقة الدم ) ؛ ( سال دمي .. أتذكر .. مات أبي نازفا ) .. رعشة في الكلمة و انتفاضة في الحياة ، أو كأنه مطالب بالتوحد في طقوس النار .. العقل و الكتابة .. السيرة و القصيدة .. الحياة و التأمل في الحياة ، ليعرف كيف يبقيهما منه على مثل الوتين من الوريد . و يحز في القلب أكثر ، تواجد عنوان القصيدة نفسه : ( الجنوبي ) ، يمثل الصورة الشعرية الموحية ، بالتوجع ، و الاحتضار ، و حب الانتماء ، فالشاعر إذ يحس بالنهاية الوشيكة فهو يلقي نظرة وداع أخيرة على لون تراب وطنه الأصل .. ريفه و جنوبه ؛ ففي هوة الروح و الخيبات ، لا فارس و لا سيف ، لا حرب ، لا ثورة ، لا منقذ ، سوى البحث عن أول حضن دافئ أصيل .. هو حضن الجنوب ، هذا الجنوب الذي يبقى رمزا للتحدي و الصمود و البحث عن الذات ، أمام جبروت المرض ، حين تقف الذاكرة ، موقف الند للند ، لمواجهة شبح الموت الذي عهده الشاعر منذ صغره ، و هنا

يبرز نشاط الذاكرة ، فالشاعر " يتمتع بذاكرة عظيمة ، تستطيع استحضار كافة التفصيلات و استعادتها ، في نظراتها الأولى "[1] .

و يلفت حس القارئ النموذجي – و الحق – ظاهرة إبداعية ، أبرز ما كان يميزه إبداعيا ، هو الرغبة في التواصل مع هذا القارئ بالمشاركة ، في حمل الهموم الذاتية الماضية ، عبر هذا الخطاب الإبلاغي ؛ و إنها ظاهرة التكرار ، الواردة في المشهد ( أتذكّر ) و قد تكررت خمس مرات ، و هذا يحمل توكيدا لاستمرار عملية الاسترجاع و التذكر و التداعي ، هذا الأخير الذي " يقوم في القصيدة بمهمة خطيرة و هامة إذا أن جمالياته ، لابد أن تعتمد على مخزون ثقافي واسع ، و خيال خصب مولد ليأتي التداعي التصويري غير متكلف و لا قسري، و ليؤدي وظيفته في عملية التوليد "[2] ، و ( أمل دنقل ) يستحضر غدر الموت الذي فجعه في فقد والده ، ثم أخته ، التي لا يتذكر الطريق إلى قبرها المنطمس بالصمت المطبق ! ، لكن هذا – في الحقيقة – أسلوب تصويري معالج لمحاولة التذكر عن طريق التداعي و التدرج ، و فقد الأب في معناه الخفي ، يوحي بفقد الحماية و السند فالشعور بالضياع و التيه ، و لا أسمى و لا أرفع فنيا من بوحه و مناجاته لأخته ( رجاء ) المتوفية ، حين يشحذ المشهد و يصهره في عبارته ( لا أتذكر ) ؛ وفاة الشقيقة هو ( تذكر ) لتحمل المسؤولية و الإحساس بالآخر منه، يحاصره ، هذا التذكر و التحمل يولد رحلة من المواجهات و الرفض و المقاومة و الصلابة و التركيبة و الانفعالية و الحدة و الجرأة و التطرف ، و الكتمان و السخرية و الحزن و الكبرياء و البساطة و الصخرية ، اللاخوف و القلق و العشق و العناد و العدمية ، و الحلم و القوة ، و التفرد و التمايز و الزهو و الثقة ، الصدق و شرف القلب الدائم ، و الثورة و الصعلكة و الصرامة و الفوضى ، و الالتزام و القسوة و العقلانية ، الصمت و الغيرة و النقاء، التناثر و التناقض و التشتت و الشعر !.. " إنه المدخل و التجربة و انتصارها "[1] .

حداثة المرض و طقوساته ، تبقى محمولة على حمى التواصل و الوصل في شغف المواجهة ، و عدم الاطمئنان ( و عَلَّمَتِ القلْبَ أنْ يحتَرسْ ) ، كما كان في قصيدة (ضد من):

---

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 23 .

[2] عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، ص 93 .

[1] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 16 .

( ومتَى القلبُ في الخَفَقَانِ اطمأَنْ ؟ ) ، الشاعر هنا يعلن الثورة على العاطفة و يلغي نشاط القلب ، لقد كان ( أمل ) يريد دائما أن يبقى عقله و أن يكونَ هو السيد الوحيد هكذا كان ( أمل ) ، يحمل موقفا من الموت ، جعله يعرف معنى المواجهة في تميمة ( ضد الزمن ) ؛ ليتحول بعد ذلك إلى ثورة جنوبي عارمة مع الموت ، و كان السلاح المشهر ، هو الشعر المنتصر ، الذي لا يموت ، حتى بموت صاحبه ، و لكنْ : هل يصل الصوت ؟! أم يصل الموت ؟! .

من خلال هذا كله ، يتضح أن للموت ، مرجعية قديمة في حياة الشاعر ، فالعبارات هذه : (رفسَةٌ من فَرسْ ، سَالَ دَمِي ، مَاتَ أَبِي ، هذا الطريقَ إلى قبرهَا المنَطمِسْ)، كلها تشكل نسيجا دلاليا ، متباين الصور ، و في الوقت نفسه يومئ إلى حقيقة كلية جامعة ، هي الموت ، و بشيء من الدقة نقول : إن الشاعر ابن الموت تأثر به و تعلم منه ، كيف يستلهم واقعه و يجابه مصيره .. و الشاعر بهذا التحدي ، ينتمي انتماءا صريحا ، إلى مجموعة الشعراء الذين " تناولوا القضايا الإنسانية ذات الطابع التعميمي ، كقضايا الحرية و العدالة و الحق و الجمال ، كشكل من أشكال التمرد على الواقع "[2] .

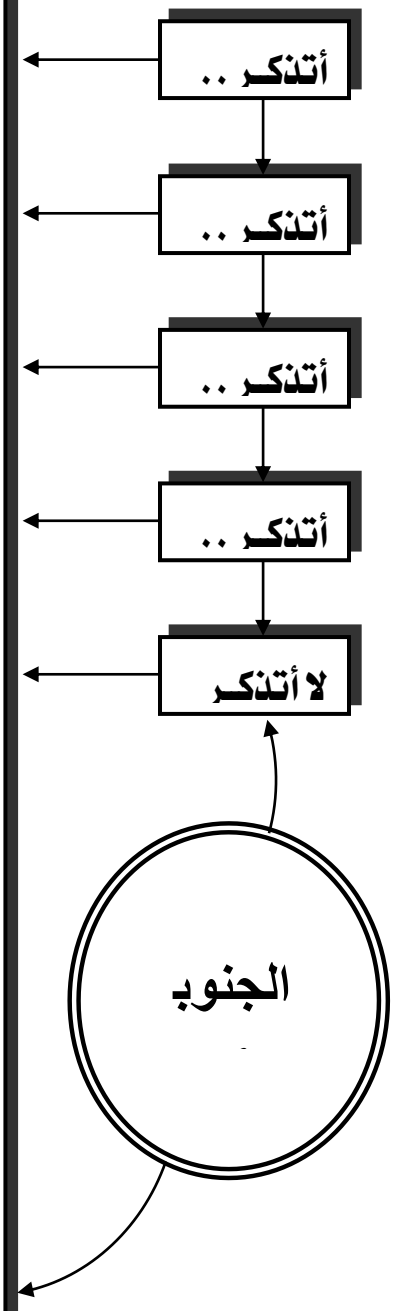
و في هذا كله لن يجدينا ( أمل دنقل ) ، بل لعله أن يقدم و هما خياليا و خداعا: ها نحن قد بلغنا من ( الثورية ) غايتها .. ها نحن نرفض الواقع ، نهجوه و نلعنه.. فلنهنأ بما فعلنا .. فقد ارتفع عنا كل وزر .فهل هذا حقا ما تريده الثورية السوداء لأمل دنقل ؟! .

[2] عز الدين إسماعيل ، روح العصر ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص 155 .

الـذاكرة هنـا يـتم بواسـطتها اسـتدعاء أوجـه التطـابق بـين الصـورة و المـتكلم و الحاضر بالماضي ، حيث يتكرر الفعل المضارع ( أتذكر ) أربع مرات – بشكل صريح – مما يوحي بإلحاح شديد من الذاكرة ، التي تجمع شتات المشاهد البصرية الأخرى : ( سال دمي ، مات أبي . لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها ) ، كما تجمع دم الشاعر بموت الأب و الشقيقة و يأتي بعد ذلك نفي التذكر ( لا أتذكر ) ، و هذا النفي في حقيقة الأمر ، هو الجزم بالتذكر لكنه تذكر يحمل ضبابية الموت الكثيفة فما بين طيف ، و ظل يحدق واقفا مذهولا ( أمل دنقل ) ، هذا الفتى ، في ليله الدامس باحثا عن ملامح لا يعرف تماما كيف يرسمها أو يتذكرها إلا بصيغة النفي المؤكد و الإيماء إلى دور الأنثى في أعماقه و روحه ، في قصيدته ( الجنوبي ) يقف ( أمل ) عاريا في غربة روحه ، و وحشتها ، و الطعم مر هذه المرة بين شفتيه . ها هو خارج المرأة و المجتمع و الإطار ، خارج وهم نرجسيته القديمة ، خارج دنياه التي عرفها الآخرون،واقفا أمام ذات قد هُدَّت حوائطها و سقط سقفها ، لا شيء أمامه غير الروح بتجليات عذاباتها .

و الذاكرة عند ( أمل ) الشاعر الفنان ، حيوية و ديناميكية ، نشطة ، فعالة ، يبرزها عن طريق ( صوره ) ، في حقيقة الأمر تحمل ولعا بالموت و مشاهده و حدثه منذ الطفولة !

و إذا كنا نريد أن نعطي المسألة بعدها الأعمق ، فلا ننس أن الأفراح التي عاشها جيل ( أمل ) كانت قليلة جدا ! .




*** مخطط يكشف عمق تجربة الموت في ذاكرة الشاعر ( أمل دنقل ) و طفولته**

المشهد يمثل جدلية الحوار الداخلي ( المونولوج ) ، في نص ( أمل ) ، نص البحث عن الذات ، حيث يرى أن ذلك الطابع الذي تميزت به ظروف العائلة ، إطار شكَّل نقاط ضعف و نقاط قوة ، هما العنصران الوحيدان اللذان بهما استمرت مسيرة تكوين الشخصية ، من الطفل إلى الشاب و من الشاب إلى الكهل ، و هكذا عبر فصول و أطوار – التي كانت مسلكا إنسانيا و فكريا – يحدد البعد التكويني فيما بعد كل المتناقضات و التي هي بين قوسين ، عناصر تشويق في شخصية ( أمل ) ، الأدبية من جهة و الفكرية من جهة أخرى ، و بفضل هذه الضغوطات التي كانت مثابة ( الرفسة ) في خيال ( أمل ) و التي تركت أثرها البالغ ، الأهمية في اللمحة الأدبية الخالصة به ، حقيقة تستحق العناية من حيث الاستدلال بها ، و تحليلها .

يستمر ( أمل ) في تحليل الشخصية الخاصة به ، و هو الأدرى بالأسباب و المسببات التي فجرت بدورها داخله حواس و جوانب ادراكية لم تكن معروفة و لو لا هذه الأسباب الجد مهمة في تكوين هذه الشخصية الفذة ، لما بلغت هذه الشخصية هذه الدرجة من الأهمية و من النبوغ في البحث عن العلل التي لها الميزة الخاصة و الثقيلة في تكوين الشخص و بذلك المجتمع . لم تكن شخصية ( أمل ) ، تعني الشخص الذي ينحصر داخل إطاره الخاص ؛ و إنما الذي يكون نموذجا للتمرد عن الأوضاع التي يرى فيها خللا نفسيا ، بالغ التأثير في الخلايا الاجتماعية ، بكل قيمها العامة ، و إن تحقق هذه التجربة الشعرية كان ، نتاج تراكم ظروف و عوامل سياسية و اقتصادية و اجتماعية و فكرية " شكلت بآثارها كيان الأمة العربية ، و مخضت فكرها و وجهت مسيرتها و حددت موقفها ، بين ماض مجيد تأسى على فقده ، و واقع مضطرب تتمنى الخروج من أسره و مستقبل ترنو إليه ، ليكون تباشير صباح جديد تستأنف به ما انقطع من تاريخ أمجادها "[1] ، و إن تحقق الشخصية الشعرية " لا يتم إلا في عالم مشترك ، يشعر فيه الفرد بوجود النحن "[2] .

---

[1] محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 220 .

[2] علي عبد المعطي أحمد ، فلسفة الفن ( رؤية جديدة ) ، ص 58 .

كم من الحسرة بعد يا ( دنقل ) ، و كأنها المرة الأولى لاكتشاف كنه الحياة ، شراييننها ، لونها و طعمها الذي ما عاد يشبه شيئا سوى الذكريات ؛ المواساة الخافتة للذات، و الإدراك الذي يحاول أن يواري ما غاب عنه من دنياه ، رجل و وحشة و طفولة

كأنه صار من المستحيل أن يجدها ، فيحاول أن يسترجعها بعناء يائس من ذاته الشعرية ، ذلك الوصول المتأخر إلى حقيقة العميق في الروح ؛ و لكنه إدراك تحيط به قسوة التحقق من عدمه إذ يتواصل صراع الاحتراس و عدم الاطمئنان و الخفقان الدائم القائم ( و عَلَّمَتِ القلْبَ أَنْ يحترِسْ ) ، و يرى الشاعر أن تأثير هذه الظروف إيجابي حقيقة خاصة ، عند ما يكون المعنى ذا أهمية روحية عالية المقام ، رفيعة المستوى ؛ و يُسقِط ( أمل ) المستويات الاجتماعية و لا يرى فيها العامل المطلوب الذي يمكن أن يكون سببا في الانحطاط أو السمو ؛ ( أتذكر سَالَ دَمِي ، أتذكَّرُ مَاتَ أبِي ) ، رسالة التحذير لفهم الذات الخاصة بالفرد و المجتمع في صدارة الفكر الذي تميز به الشاعر و الإلحاح عليه شيء مطلوب و لا بد منه ، لذا يجب على النص الأدبي نفسه، أن يتميز بلغة خاصة ، مؤداة للفكرة و محددة للمعنى ، و لكي نتذوق – نحن – النص " لا بد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة و حصانة ، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها ، و أخلص في ذلك و أتاها من أهم أبوابها "[1] و نحن نعلم أن " جوهر الإنسان في عالمه الباطن "[2] ، و قد كنا قديما نقول أن " ( المعنى في باطن الشاعر ) ، غير أن زماننا هذا سرق المعنى من باطن الشاعر و وضعه نارًا حارقة في باطن القارئ ، لقد انكسرت مركزية المعنى و مركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى ، و صار المعنى مبعثرا على وجه النص ، ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى و ينظم منها شجرة دلالية "[3]، و لغوية ملحة و مركزة ، يجب أن تكون اللغة فيها ساحرة، تنفذ إلى كل شيء " و إنها يجب أن تترع بالحقائق النفسية و الفكرية بل الكونية لكي تتواجد بالحدس الشعري ، هذه اللغة ستكون في الروح للروح ، ملخصة كل شيء ، الأشذاء ، الأصوات ،

---

(1) عبد الله محمد الغذامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999 ، ص 103 .

(2) أمية حمدان ، الرمزية و الرومنتيكية في الشعر اللبناني ، دار المرشد للنشر ، العراق ، 1981 ، ص 24 .

(3) عبد الله محمد الغذامي ، تشريح النص ( مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ) ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص 119 .

الألوان ، المرئي و غير المرئي ، مجتذبة الفكرة من الشيء و معلقة الشيء بالفكرة، مجتذبة الفكرة من الفكرة و معلقة المعنى بالمعنى ، عندئذ يحدد الشاعر مقدر المجهول ، المتيقظ في عصره من الروح الشاملة "[1] ؛ بهذا تزخر الكلمة بأكثر مما تعد به ، فهي دائما رحم لخصب جديد . إذا لا بد أن تُختار مفردات خاصة أيضا تكون مثابة الفكرة المستقلة ، داخل القصيدة و التي تفجر النص إلى أعمق المطلوب ثم ربط هذه الاصطلاحات اللغوية ببعضها البعض و يلاحظ " أن ما يحول في نفس الشاعر من أحاسيس ، سواء أكانت في منطقة الشعور و اللاشعور ، هي التي تحدد نوع هذه الكلمة و مكانها و زمانها نتيجة و قعها في نفسه و أثرها عليه "[2] ، و ما يحول في نفس الشاعر ( أمل ) الاحتراس بالدم و الدم بالنزيف والنزيف بالأب و الأب بالفرس و الفرس بالموت ، ثم العامل الذي يجمع بين الاصطلاحات و الرموز ، هو اللفظة الرمزية ( أتذكر ) ، تتكرر عدة مرات في المقطع الواحد ، و بذلك فإن " قراءة قصيدة تحملك إلى فضاء لغوي مخالف لفضائك اللغوي اليومي ، فتلتقي بصياغات و تعابير و أوزان و قوافي لا يعن لك أن تستعملها في مخاطبتك ، عندما تتكلم أو تكتب فإنك تتجنب التكرار جهد الإمكان .. لكن التكرار يصير فضيلة في الشعر .. "[3] .

هكذا ( أمل ) يربط بين فكرة الماضي و الحاضر و المستقبل و إن الشعر هنا يصبح " أكثر اتساعا و شمولا ، و رحابة ، الشعر يحتوي التاريخ و الحاضر و يتجاوزهما إلى المستقبل يحمل الحلم و الأمنية ، و الأسطورة "[4] ، إلى معانقة الحلم و استحضار الغائب و كشف المغيب لأننا "يمكن أن نفهم الشعر ... على أنه بسط للقدرة اللغوية على إظهار

---

(1) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشاعر ( قراءة بنيوية ) ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، 1987 ، ص 165 .

(2) عز الدين منصور ، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 64 .

(3) عبد الفتاح كيليطو ، الأدب و الغرابة ( دراسات بنيوية في الأدب العربي ) ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1997 ، ص 10 .

(4) يسري خميس ، نزار قباني ( من طفولة نهد إلى هوامش في دفتر النكسة ) ، مجلة الهلال ، دار الهلال ، مصر ، السنة 78 ، عدد 03 ، 23 ذو الحجة 1389 هـ / أول مارس 1970 ، ص 41 .

شيء لا يقال من خلال شيء يقال "[1] ، إنها رحلة العارف العابر إلى الحلم فوق جسر الفناء " بغية تجاوز انحرافات الواقع و تشوهاته "[2] .

هكذا يتبدى لنا وجع الكتابة ، و يتشظى حقل العبارة و يتكسر ليبني على المفارقة ، فيصبح الوهج خصبا ، و يصبح القلب فارسا ، حيث يربط ( أمل ) بين الأب و الابن ، و الابن و الحفيد ، و علاقة الكل برمز الفرس ، أي الرجولة و الشخصية و الكبرياء و الأصالة الجنوبية التي هي أحد عناصر المجتمعات التي عليها أن لا تنغلق على نفسها و عليها أن تستقبل الآخر و أن تستفيد مما عنده و أن تحافظ على خصوصيتها التي هي أحد أهم الأسباب التي تُؤَمِّن بقاءها .

لم يكن الفكر الدنقلي متعصبا و لكنه كان موضوعيا قدر الظروف و المتطلبات و الموضوعية هنا ، هي قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية و يستخدمها في خلق رمز عام "[3] .

يرسم ( أمل ) بعد هذا كله ، لوحة إنسانية صغيرة ، داخل إطار الصورة العام للقصيدة ، و هو ذلك الشعور و الإحساس بالغربة و الاغتراب ، حيث يرى أن الفتاة ذات الربيعين ، – شقيقته — التي توفيت و لم تنشأ بينهما و بينه علاقة ناضجة أو تربط بينها و بينه علاقة فكرية ؛ يرى ( أمل ) في ذلك غربة أخرى و قصورا معرفيا لحالة امتزجت امتزاجا عضويا بمؤثرات الطبيعة الريفية الجنوبية الصعيدية ، التي نشأ فيها و ترعرع .. يفتقد ملامح قبرها .. يفتقد إلى ذلك الصوت الذي كان قريبا منه و لكنه رحل .. الفراغ الروحي الذي أصاب ( أمل ) بقي له أثره عبر كل الأطوار التي مر بها و امتزج بها و امتزجت به ، و أثر فيها و أثرت فيه ، و تحققت لهما مصادفة الاحتكاك و التحاور و الرضوخ و الاستسلام و التمرد ؛ مجموعة من المكونات الحسية و الفكرية و الروحية لها أثرها سلبا أو إيجابا . إن

---

[1] خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة : حامد أحمد ، مكتبة غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، ط1 ، 1992 ، ص 240 .

[2] صدوق نور الدين ، عبد الله العروي و حداثة الرواية ( قراءة في نصوص العروي الروائية ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 40 .

[3] محمود الربيعي ، في نقد الشعر ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1998 ، ص 157 .

الشعور بوجودها مستمر في شخصية ( أمل ) و ذاكرته ، و هنا الفارق الذي لا يجد له بديلا أو ملأ للفراغ الذي يحطم تكامل الرؤية عند ( أمل ) العائلية ، فتبقى كل الملامح ، الخاصة و الخاصة جدا ، منطمسةً ،منبريةً ، مفقودةً ، فهل تراه استسلم؟! أم ترى بقي منه ما يصارع الحياة في معنى الحضور ؟! .

ها هو الوتر قد ينكسر و ينطمس هو الآخر ( و قد طمس الله أسماء شباب المدينة، و هم يلجمون جواد المياه الجموح .. )، لكن صوته الرخيم لم يزل عصيا و بهيا ، و في جماليات الهندسة و ملكوت التنظير و وسواس الصنعة، الذي يتسلطن أحيانا ، و في إبانة عن تركيب الدلالات في النص و في بنود الشاعر و مسوغاته، يواجهنا النص بنحو أو بآخر عبر مستويات من التمثل ، تتفارد فيه أو تتداخل و حيث " العنصر اللغوي ؛ إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع رموزها ، و العنصر النفعي ؛ الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلف و القارئ و الموقف التاريخي و هدف الرسالة و غيرها، و العنصر الجمالي الأدبي ؛ و يكشف عن تأثير النص على القارئ و التفسير و التقييم الأدبي له "[1] ، تبادهنا ابتداءا .. دلالة النص المعجمية ، ما دامت القصيدة فعلا يعبر عن ذاته داخل اللغة ، و هنا نجد أنه من المستطاع رصد ضمير المتكلم ( المنفصل و المتصل )، الذي يفترش مساحة النص في الغالب ، باعتباره أكثر الدلالات إيحاء بما يفضي ببوح الشاعر إلى مداه ، في مرات نراه واضحا : ( هل أنا كنت طفلا – و أنا واقف – أو كان الصبي الصغير أنا )، و في مرات أخرى نجده مواربا مخاتلا؛ ( سواي – أبي – يداي – جبيني – أتذكر – دمي – أتذكر – أبي – أتذكر– أتذكر – أختي – لا أتذكر ) ، في مرات يتباطأ و في أخرى يتسارع.. في أحيان يقف على مطلع الفقرة ، و في أخرى ينطوي وسطها ، ليظل في كل أحواله عاملا على إطلاق التعبير و تحريره و ممارسا للعبة البوح و الاعتراف كذلك ، و بقدر ما يتحول الحضور المتميز للذات إلى سيطرة كاملة لضمير المتكلم بقدر ما تكبر مفردة (الموت )، لتضحى دالة على مواضع الاستحضار الشعري:(سال دمي– مات أبي– قبرها المنطمس )، فحضور حدث

[1] صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادؤه و إجراءاته ، منشورات دار الآفاق ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ص 100 .

الموت، شأن الشعر نفسه: نسيج لا ينتهي من فضاءات الذات و الأسئلة، من الأشياء التي تتسمى بدلالات الفصل و الوصل، بين فيزياء المكان و ميتافيزيقيا المجازى في آن .

و الشاعر يستثمر لغة ، تنتظم عباراتها في قوة و حيوية و شفافية بدورها ، و لعل أهم ما يميز نتاجات ( أمل ) أنه يجمع بين السريالية و الميتافيزيقية و الواقعية ، و حتى التجريد ، في توليفة واحدة ، جمعا ناتجا عن الوعي بها جميعا ، و الاستيعاب الهاضم لمعطياتها ؛ " و المونتاج[*] ( Montage ) في الأدب ، هو لجوء الكاتب إلى المشاهد القصيرة المتغيرة الأماكن ، التي تشبه الجمع و الوصل في فن الشريط ، لقصر المشاهد و الأحداث فيها، أو كما في نوع التزامنية و التواقتية [**] "[1] .

في حين بدت الصورة الفنية ، قريبة من الأسلوب التكعيبي[*] التشكيلي القائم على التحطيم و التفكيك للعنصر و من ثم إعادة صياغته من جديد ، دون إخلال فني ، و بإحكام متماسك البناء يخدم تصويره ، لهول الأحداث التي يمر بها الشاعر المنتحب في تركيز مكثف لحرقة احتراس القلب و خفقانه و لوعته ؛ تنتظم العبارات في شكل قصير خاطف يوحي باللمحة السريعة في تأمل ظاهرة الموت و تسارع نبض الإحباط الدرامي و المفارقة لقرب النهاية الفاجعة ، كما يستثمر الشاعر ألفاظا تتسع حتى تشمل عوالم مفتوحة واسعة

---

[*] المونتاج ، Montage ( توليف ، الجمع و الوصل ) : عملية فنية مستعملة في فن السينما و خاصيته أنه يجمع بين الأصول الفنية موادها و خاماتها إلى جانب بعضها البعض و ذلك باستعمال الصور المختلفة في الشريط الواحد . واصلا الأحداث و الأماكن . و يستعمل تعبير ( المونتاج ) في الأدب ، عندما يلجأ الكاتب إلى المشاهد الوجيزة .

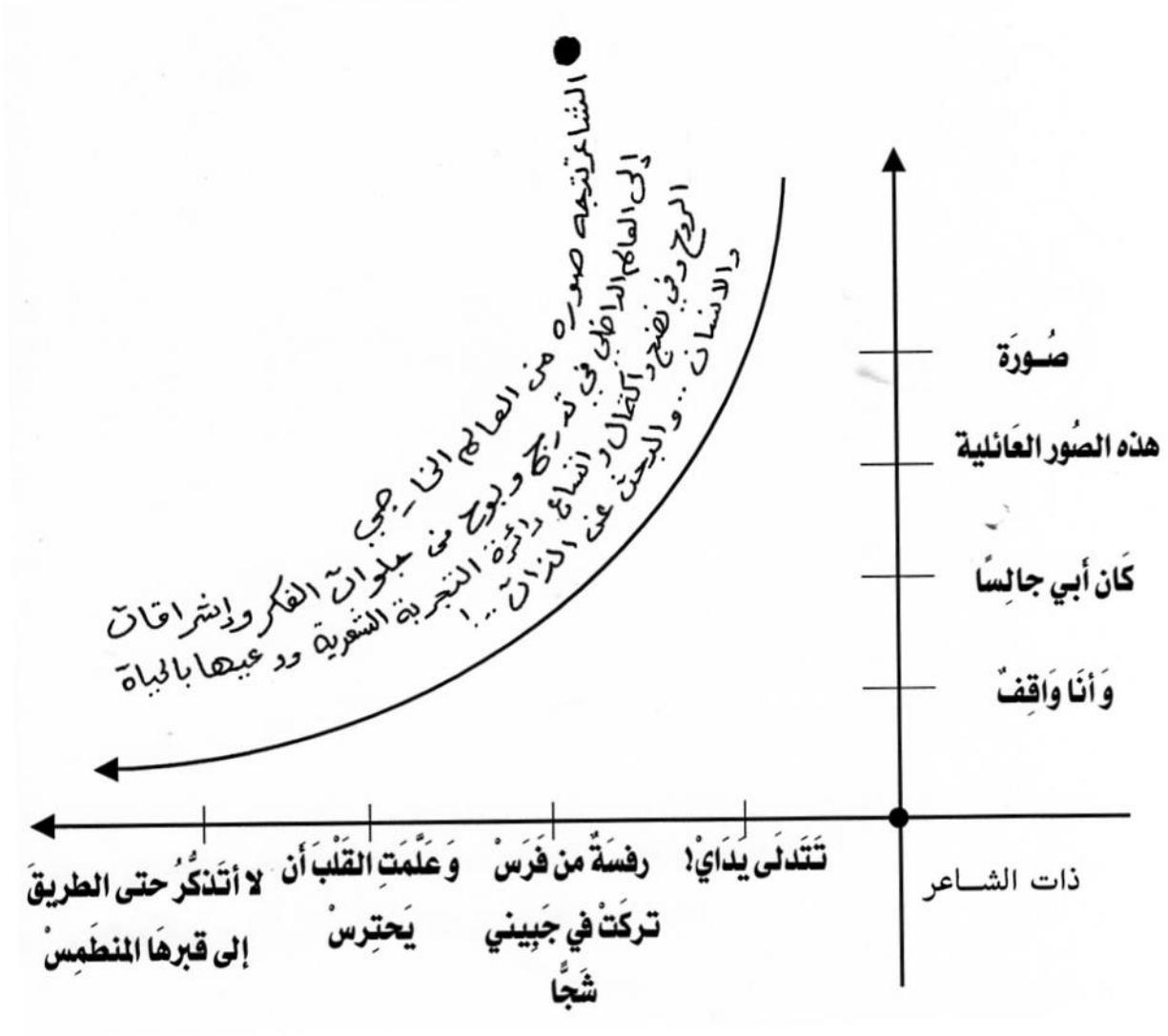
[**] التزامنية ( التواقتية ) Simultaneism : هي طريقة سرد الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة من غير انتقال ، أصل التعبير اللاتيني Simul و التزامنية هي إحدى وسائل التعبير في الفنون العصرية ، هدفها اجترار أحداث من البعيد زمانا أو مكانا لتقدم و في نفس الوقت مع الأحداث الأولى مع ربط في الحدث . و قد استعملت التزامنية في الفنون التشكيلية الحديثة ، في التكعيبية و المستقبلية و قد أدى ذلك إلى انتقال التزامنية إلى فنون الأدب و الشعر .

[1] كمال عيد ، فلسفة الأدب و الفن ، ص 103 .

[*] – التكعيبية Le Cubisme : عرفت هاته الحركة التشكيلية في بداية القرن العشرين كظاهرة أثارت كثيرا من الجدل . و قد خضعت فلسفة التكعيبية للمبدأ : ( إن أهم شيء ليس تقليد العالم المرئي كما يظهر لنا و لكن في التعبير عن الواقع الذاتي المنظم و الكشف عن العلاقات التي تؤلف بين الأشياء و الضوء و الأبعاد الثلاثية بالإضافة إلى البعد الفكري ، من روادها : براك ، بيكاسو ، دوران ، ديلوني واقريز .

– حسن بوساحة ، الوجيز في مدارس الفنون التشكيلية ، مطابع قالمة ، الجزائر ، 1991 ، ص 52 .

مضيئة من قوة التعبير و الدلالة ، تتجه اتجاها سريعا من العالم الخارجي ( الصورة العائلية)، إلى داخل النفس ( و علَّمَتِ القلب أن يحترس ) ، ( لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس ) ، كما كان التدرج من الخارج إلى الداخل في قصيدة ( ضد من ) ، حيث تتجه الدلالة من وصف العالم الخارجي للغرفة إلى الداخل من نفس الشاعر و الداخل من قلبه (كُلَ هَذَا يُشِيعُ بِقَلْبِي الوهَنْ ) :




* منحنى بياني يوضح تصوير مشاهد الانتقال من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي

إن الشاعر ينثر عالمه الخارجي كوقفات للتذكار أو كصُوًى يسرج بها فتيل القلب في ليل الترحال ، لتؤكد له النعت و الهوية . و حين نتصاعد مع النص إلى مستوى دلالته الصوتية ، تبرز ظاهرة التتابعات الصوتية بشكل لافت :( سواي ، يداي ، فرس ، يحترس ، المنطمس ) ، التتابع الصوتي هنا ، يقوم بما يشبه القوافي و الإيقاعات الداخلية ، بفعل استبدال فونيم مكان آخر ، أما على المستوى الصرفي فمن الملاحظ ولع الشاعر بخاصية التضعيف ، جلبا لموسيقية المفردة الحاصلة من تكرار الصوت مرتين ، تشهد بذلك ؛ ( أَنَّ ، الَّذي ، الصُّورُ ، العائليَّة ، تتدَلَّى ، شجًّا ، و عَلَّمت ، أتذكَّر ، أتذكَّر ، أتذكَّر ، أتذكَّر ، الصَّغيرة ، الرَّبيعين ، لا أتذكَّر ، حتَّى ، الطَّريق ) ،كذلك يلجأ الشاعر إلى تسكين الروي في نهاية الفقرات الشعرية بدلاً من إخضاعها لحركتها الموضعية و لعل السبب في هذا يكمن في رغبة خلق لغة إيحائية رامزة ، تحاكي غيض الحدث و إحرازيته و فيضه .

و إذ نصل إلى مستوى الدلالة الأسلوبية ، نجد الشاعر يعتمد تقنية التكرار كأسلوب بياني يحتوي على قابليات تعبيرية في إلحاح على إعادة هيئة التعبير اتساقا مع مدى مكتنزات الشاعر النفسية ( أتذكر ) ، و كذلك الترميز ، فالشاعر يلح على حضور رموز بعينها تتلبس مواجيده و تتقمص نوازعه فقد اختار ( الأب ، القلب ، الرفسة ، الدم ، القبر، الأخت ، ) .. يدفئ بهم حلمه و يحس عبرهم بتواصل الذاكرة ، و من الملاحظ سيادة الأسلوب الخبري في تذكر الماضي ، إلا ما جاء أسلوبا إنشائيا في الاستفهام .

هل ترى كان يدري الشاعر ( أمل ) مذ تلظَّى بلهيب الشعر و اشتعل ببروقه ، أن الإمساك بالغُصن متاهة و اغتراب ؟ ، لقد ضرجته الخيبات و أصوات الألم المأساوي ، و مغاليق الوحدة و الانطواء و الحسرة ، مرارا :

● أَوَ كَان الصبيُّ الصغيرُ أنَا ؟
أَمْ تُرى كانَ غَيري ؟
أُحَدِّق ..
لكن تلكَ الملامح ذَات العذوبة
لاَ تنتمي الآنَ لي
و العيُونُ التي تترَقرقُ بالطيبَةِ
الآنَ لا تنتمي لي
صِرتُ عني غريبًا
و لَمْ يتَبَق من السنواتِ الغربيةِ
إلاَّ صَدَى اسمِي ..
و أسْمَاءُ من أتذكرهُم – فجأَةً –
بينَ أعمِدَةِ النعي ،
أولئكَ الغامضونَ : رفاق صِبَايْ
يقبلونَ من الصمتِ وجهًا فوجهًا ..
فيجتَمِعُ الشملُ كل صباحٍ ؛
لِكَيْ نأتَنِسْ [1]

من رحلة البحث عن الذات ، يغوص ( أمل ) في رحلة تمتاز بالغربة ، غربة الحياة و الموت، فيرى أن كل الذي ذكره و تلملم في عباءته ، يضعه في كفة مختلفة عن ذي قبل ، حيث يرى أنه : ما الفائدة التي لها الأولوية في البقاء ؟! . يحاول أن يقوم باستحضار مادي على هامش الأفكار التي سبقت ليجسد رؤية أخرى تتميز بفلسفة تستحق أن تحقق غرابة الملمح و تفجر

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 361 ، 362 .

حالة الانطواء التي هي بمثابة الغربة التي لا طائل منها ، و يربط الأسماء ببعضها البعض ، و يرسم خطا لصداها ، حتى تتذكر الذكرى كحالة مفاجئة ، فتكون الجلسة ، جلسة حميمية على أرصفة أعمدة النعي ، و يكون التناص المتواشج في قصيدة ( إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه ) ، أكثر حميمية :

● لاَ نَتَوقفُ في صُحُفِ اليَوم إلاَّ أمامَ العناوين
نقرؤهَا دون أنْ يطرفَ الجفنُ
سُرْعَانَ ما نفتحُ الصفحاتِ قُبيل الأخيرة ،
نَدخُلُ فيها نجالِسُ أحرفَها ،
فتَعُودُ لَنَا ألفَةُ الأصدقاءِ ، و ذكرى الوجوهِ
تَعُودُ لَنَا الحيويةُ ، و الدهشَةُ العَرَضِيَّةُ
و اللونُ ، و الأمنُ ، و الحزنُ
هَذَا هُوَ العالَمُ المتبقي لَنَا : إنَّهُ الصمتُ
و الذكرياتُ ، السوادُ هو الأهل و البيتُ[1] .

يتميز الحضور على أرصفة أعمدة النعي بالملامح الغامضة ، و صورة لرفاق الصبا ، تكون ملموسة لمسة صامتة وجها فوجها ، فيجتمع الشمل الأنسي لتتحقق الوجودية الغائبة و تتكامل أحاسيس التآنس و المؤانسة . و لما كان اهتمام الشاعر المعاصر ، لا يقتصر على الصورة الشعرية و الرمز ، فهو يهتم كذلك بالجانب الموسيقي الخاص باللفظة ، و الإيقاع فيضيفهما لمساعدة البيان الحركي للنص و خلق جمالية و الوصول إلى أعماق النفس الخفية لتحريك مشاعرها ، فالموسيقى بهذا الشكل " تخاطب الروح قبل الجسد ، أو لم يقولوا ؛ أن الشعر إيقاع و صورة "[2] ، و ليس الشعر في الحقيقة " إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر بها القلوب "[1] ، و لا يفوتنا أن العلاقة بين الشعر و الموسيقى " علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه ، الذي نشأ مرتبطا بالغناء ، و من ثمة فإنهما يصدران من نبع واحد ،

---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 410 ، 411 .

[2] نقولا سعادة ، قضايا أدبية ، دار مارون عبود ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص 99 .

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، ط6 ، 1988 ، ص 17 .

و هو الشعور بالوزن و الإيقاع "[2] و إن " الانسجام الموسيقي يكونُ في توالي مقاطع الكلام و خضوعها إلى ترتيب خاص "[3] و الموسيقى تسمح لنا أن ندرك ما حولنا من مواطن الجمال و الإبداع في النص الشعري ، و نبحث عن مضامين جديدة تتمثل في الحركة الداخلية للشاعر " فالقصيدة الجديدة تأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفساني في الفن و الحياة "[4] ؛ و من أهم مميزات اللفظة عند ( أمل دنقل ) ، أنها ذات جرس موسيقي صوتي و فكري و له في مجال القافية رؤية خاصة و استعمالا مميزا ، يكمن في نظمه قصائد عديدة ذات قافية مزدوجة ، أو ما يسمى " بالقافية المتعانقة ، و هي القوافي الأكثر استعمالا في الشعر الإنجليزي و هي تعني قافية واحدة تتكرر في كل سطرين متتاليين "[5] ، و هذا ما نجده أيضا في قصيدته ( خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين ) ، فالقافية في إحدى المقاطع وردت مزدوجة أي متساوية في كل سطرين متتاليين : ( الترك ، الشرك / المراهنة ، الأحصنة / التهوين ، الفارين ) ، و هناك القافية المتداخلة ، و هي القافية التي تلتزم في السطرين الأول و الثالث ، مثلما نجده في نصنا هذا : ( العذوبة / لي / الطيبة / لي / الغريبة / اسمي ) و هناك نماذج كثيرة للقافية المزدوجة و المتداخلة في شعر ( أمل ) ، تدل على معالم التجديد .

و يثيرنا إحساس شديد ، بأن هناك موسيقى خفية جديدة بين ثنايا النص يفسرها ( أمل ) بقوله : " الجديد في شعري ، الخروج بالبناء الشعري من الإطار الموسيقي إلى الإطار التشكيلي ، أو التصويري "[1] و يقصد هنا ، الموسيقى الفكرية " التي لا دور للجرس فيها فالإيقاع الفكري ، هو الذي يعطي لها صورتها و يعرفها النقاد بأنها موسيقى لا تدرك عن طريق حاسة السمع ، ( الأذن ) بل عن طريق التشكيل الفكري .. و يتم ذلك عن طريق الإيقاع

---

[2] شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1985 ، ص 53 .

[3] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 21 .

[4] جلال فاروق الشريف ، الشعر العربي الحديث ( الأصول الطبقية و التاريخية ) ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1976 ، ص 62 ، 63 .

[5] عبد الدايم الشوا ، في الأدب المقارن ( دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي و الإنجليزي ) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط2 ، 1983 ، ص 135 .

[1] أمل دنقل ، ندوة ( قضايا الشعر العربي المعاصر ) ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلد 01 ، عدد 04 ، يوليو 1981 ، ص 135 .

المنتظم – لا لأصوات – و إنما لأفكار "[2] ؛ و طريقة التصوير السينمائي المركزة المكبرة، لدليل على تناسق و تساوق الأفكار و توازيها من حيث الزمان و للتجانس بين الكلمات " توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء و رفق "[3] :

● وجه

كانَ يسكُنُ قَلبِي
و أسكنُ غرفتهُ
نَتقاسمُ نِصفَ السرير ،
و نِصفَ الرغيف ،
و نصفَ اللفافَةِ ،
و الكُتبِ المستعارة .
هجرتْهُ حَبيبتَهُ في الصباح فَمزَّقَ شريانَهُ في المسَاءْ ،
و لكنهُ بعد يومين مزَّق صُورتَهَا ..
و اندهَشْ
خاض حربين بين جنودِ المِظلاّت ..
لَمْ ينْخَدِشْ
و استراح من الحربِ ..
عادَ ليسكنَ بَيْتًا جديدًا
و يكسِبَ قُوتًا جديدًا
يُدخنُ علبةَ تبغٍ بكامِلهَا
و يُجادِلُ أصحابَهُ حول أبخرةِ الشاي ..
لكنهُ لا يطيل الزيارة ..

---

[2] يحي الشيخ صالح ، شعر الثورة عند مفدي زكريا ( دراسة تحليلية فنية ) ، دار البعث ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 ، 1987 ، ص 352 ، 353 .

[3] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ( قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ) ، ص 67 .

عِندمَا احتقنَتْ لوزتَاه ، استشارَ الطبيبَ ،
و في غرفَةِ العمليات ..
لَمْ يصْطحبْ أحدًا غيرَ خُفيّ ..
و أنبوبَةٍ لقياسِ الحرارَه ،
فجأةً ماتْ !
لَمْ يحتمِل قلبُهُ سَرَيَانَ المخَدِّرْ ،
و انسحبت من على وجهِهِ سنواتُ العذَابَات ؛
عَادَ كَما كان طفلاً ..
يُشاركني في سَريري
و في كِسرة الخُبز ، و التبغِ ،
لكنَّهُ لا يُشَارِكُني .. في المرارة ! [1]

يتحدث ( أمل ) إلى العلاقة المنسية ، أي تلك التي لا تراها العين و لا تدركها الأبصار ؛ تلك العلاقة التي تجمع الأصدقاء .. ذلك النمط من الناس الذي اختفى اختفاء كليا من الوجود الآن و أصبح صورة نموذجية لعقلية ، أكل عليها الدهر و شرب ، هي رفاة الرفاة، تلك العلاقة التي تميز الفكر الإنساني ، بميزة لا تعلو عليها ميزة و لا تضاهيها ميزة .. هكذا كانت حياة الرفاق : نصفٌ فنصف ! نصف للرغيف و نصف من السرير ، اللفافة و الكتب المستعارة ؛ هي تلك الحياة التي حققتهم و ميزتهم و أعطتهم الأبعاد المختلفة ، تلك الأبعاد التي من شأنها أن تكون الأعمدة الصلبة و الكواهل الحق التي تمتلك القدرة على حمل الوطن، تلك القدرات التي هُمِّشت و أُبعدِت .

يضيف ( أمل ) إلى المأساة معيار التجربة و مقياسها ، فيضيف رابطة الحب و علاقتها بالنفس الكريمة ؛ هي ملحمة أخرى للنزيف الوجداني الممزق تمزيقا مؤلما ، و على رغم جراحه و على رغم ظروفه و على رغم المعاناة و عمقها ، لم يندهش ، و كانت الدهشة قرارا مزق صورتها ، لم ينخدش ، لم يعانق الزوال ؛ لم تضف له إلا طابع إثبات الوجود و

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 362 ، 363 ، 364 .

التميز فيه و الابتعاد عن كل الظروف التي من شأنها أن تقلل من شأن الروح و من فلسفة التجربة و حكمة القدر ، إن ( أمل دنقل ) يلخص لنا المشروع الحضاري الإنساني ، و ما هي هذه الحضارة إذن ؟ ، إنها " جماع كل تقدم حققه الناس و كل فرد في كل مجال من مجالات العمل و من كل وجهة نظر من حيث كون هذا التقدم يساعد ( الكمال الروحي ) للأفراد ، فهذا الأخير هو التقدم كل التقدم "[1] ، إنه العنصر الجوهري القيم في الحضارة .

هكذا تستمر الملامح السودواية في حياة ( أمل ) استمرار الحياة في جسده و استمرار الهواء في رئته ، و على رغم كل شيء ، يبقى الأصدقاء و تبقى الصداقة ، محافظة على أصالتها و صورة الجدال الملازمة لأبخرة الشاي ، هي صورة مَرَضية متواجدة بكثافة في عقلية ( أمل ) و روحه ، و لا قدرة له في التخلي عنها أو التنحي ؛ هكذا يعيش و هكذا يموت ،و هكذا صورة طبق الأصل له ، هكذا تأتي صورة الموت ملازمة و نتيجة جد طبيعية ، ليست بالمفاجئة و لا غير محتملة ، إذا هي مفهوم للامفر .

إن الكلام على العمل الفني الشعري عند ( أمل دنقل ) ، إما أن يلقى عليه قولا ثقيلا أو غلالة سميكة أو شفيفة في آن معا و ربما أوصده بقناع ليس من مادته و لا طبيعته ، أو كَفَّنَهُ و مَدَّدَهُ في تابوت و هو في كل الأحوال يقف متباهيا محتالا ، يتيه عجبا ، بإشراقه و أشواقه و إطراقه و مراميه ، و كأن جمهورية الصمت و المرارة التي شكلها من فرادته و وحدانيته ، هي سلطة المخيلة و المناولات اللونية التبريكية دون حكام و أحكام و محكومين وكأنه ممثل وحيد في قاعة فارغة ، يحاورنا أو يجاورنا ، أو يتضايف فينا دون استئذان أو يثير فينا أسئلة تحيل إلى أسئلة ، و كأننا يجب أن نضيّق حدقات أعيننا قدر الإمكان أو نغمضها كي نراه ، فيما يطل علينا من عليائه على سوية القلب المحترس و البصر المخادع الخاسر الحاشر و يدفع بنا حيارى مبهورين إلى قصر النظر أو مده أو الرؤية و الرؤيا أكثر مما يجب .

إذا فنصوص ( أمل ) هي نصوصا تأويلية تشكل السؤال الأكثر إلحاحا في الوعي النقدي الحداثي لتحقيق اختبارات الحدس و التأمل و التوقع و ذكاء القارئ و ذكرياته القرائية النصية عن طريق ملامسة شفافية الدلالية و جماليتها و إيقاعها ، و الولوج إلى متعرجاتها و

---

[1] ألبرت شفيتسر ، فلسفة الحضارة ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1980 ، ص 113 .

الفن في مفهوم النقد النفسي يمتلئ بالدلالات التي تدل على حياة الإنسان اللاواعية و لقد أسهم هذا النوع من النقد في تزويد القراء بوسائل نقدية ، تقوم على " قراءة ما يمكن تحت السطح ، ما يمكن خلف القناع "[1] ، و رغم أنه في مبدأ التحليل النفسي للفن " يستند إلى دور مبالغ فيه للوقائع النفسية و إلى اختزال الفكر إلى الأسباب التي أدت إلى ولادته "[2] ؛ إلا أن على القارئ في ساحة النص أن يصل مؤلفه في تركيب معقد من الثقافات المتعددة ، فيها تداخل و حوار ، محاكاة ، و تعارض ، " فكلما كانت هذه التعددية موجودة لدى القارئ ، ازداد وعيه و تفاعله بالنص و أبعاده "[3] ، فالقراءة " تفاعل بين موضوع النص و الوعي الفردي "[4] و القارئ ذات أخرى تبحث عن إبداع نص جديد مما يفتح المجال الواسع أمام منهج أسلوبي فيه الكثير من الانفتاح و يتبلور من خلال سؤال القلق ، و تتجلى بذلك " قدرته على التوحيد بين أجزاء النص على اختلافها بحيث يسري فيها الشعور الواحد، يوحد بينها الخيال الخلاّق ، الذي يؤازر العاطفة في كل جزء من أجزاء النص "[5] .

ب / وجع القرار الأخير :

وكأني كلما تماديت في السير بالكلام سرا و علانية و الجهر فيه أو دفعه إلى حتفه، كلما كنت حليف النص ( الدنقلي ) ، و لغته و صوره ، في تطارحهم المتلبس للحرية، حرية التعبير و حرية البشر و الخيول و الطيور ، و كأن انفلات الحروف و الملفوظات و العبارات و تشكيل الفراغات ، يودي بنا إلى وديان متأخرة و إلى سفارة موهومة، محمولة ، بين الروح و الجسد ، و العالم بين الوعي و اللاوعي ، بين التوتر و الهدوء ، بين الأبيض و الأسود ، و خارج المنطق السببي الجاهز و داخل الحدس و الذوق و ملكة الحكم الغامضة في الإيمان و الشعر و نصوص ( أمل ) و تجربته الشعرية هي في هذا المدار

---

(1) رينييه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 110 ، فبراير 1987 ، ص 470 .

(2) تزيفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1986 ،ص 133.

(3) رولان بارت ، نقد و حقيقة ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط1 ، 1994 ، ص 24 .

(4) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، العراق، 1987 ، ص 73.

(5) سمير علي سمير الديملي ، الصورة في التشكيل الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1990 ، ص 126 .

الآسر ، ظافرة أو مشغولة بنفسها عنا أو شاغرة عن ولعنا بهذا الاحتراب الخلبي ، بين الزمان و المكان و سراب الحياة و مطلق الموت :

● وجه

مِنْ أَقاصِي الجنُوبِ أَتَى ، عَاملاً
لِلْبِنَاءْ
كان يصْعَدُ "سَقَّالَةً " و يغني لهذا الفَضَاء
كُنتُ أجلِسُ خَارجَ مَقْهى قَريب ،
و بالأَعيُنِ الشارِدَة ..
كُنتُ أَقرأُ نِصفَ الصَحيفَةِ ،
و النَّصفَ أُخفِي بِهِ وَسخَ المائِدَة .
لَمْ أجِدْ غَيرَ عَيْنينِ لاَ تُبصِران ..
وَ خَيطَ الدِمَاءْ .
و انْحَنيْتُ عَليهِ .. أَجُسُّ يَدَهُ
قَالَ آخَر : لاَ فَائِده
صَارَ نِصْفُ الصَّحِيفَةِ كلّ الغِطَاءْ
وَ أَنَا .. في العَرَاءْ[1]

يستحضر ( أمل ) الصورة العائلية كاملة و الظروف و الشوائب التي تحيط بكل خلايا التكوين الشخصي لها و من أقاصي الجنوب ، يستعيد الذاكرة تدريجيا ، كي يحسم موقف المعاناة الذاتية التي تعتبر المكون الحقيقي لكل التساؤلات التي سبقت و التي عانى منها معاناة ، بلغت حد الضياع اللامنطقي في حصر جوانب ( أمل ) الإنسانية على مد التيار الفكري المتضارب ، إن الشاعر هنا فنان يجسد في أعماله الخارجية ، ما يحياه في داخله ، و ما التعبير في

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 364 ، 356 .

العمل الفني " سوى دلالة نفسية ، تفصح عن العلاقة بين الفنان و موضوعه"[2].

يبقى القرار الأخير نَفَسًا غائبا بشكل جزئي ، و تبقى معاناة العامل للبناء الهندسي ، الذي بدأ ببداية القصيدة و ببداية الأطروحة ، في تشكيل نص ملمح ضائع و غير واضح ، و تبقى المعاناة ، غِنَاء البحث عن الذات ، في هذا الفضاء الرحب ، الذي تزداد المعاناة فيه ، ازدياد مساحة البحث عليه ، و على كل الأصعدة الروحية و الفكرية ، تتلاشى خيوط الإنارة ، التي اعتمد عليها الشاعر في تحقيق وجهة نظر ، تتميز تميزا كليا و جذريا ، لتحقق فيما بعد المعنى الحقيقي لهذا الحياة و لهذه التجربة و لهذه القضية على المنوال العلمي ، الذي يتمثل في ثقافة الشاعر و قدرة الشاعر على تحقيق الذات ، التي تعتبر صاحبة القرار الوحيد لاستخلاص صورة سليمة لها و بغض النظر على مستوياتها و التي تتحرك فيهم دواليب الفوضى الحسية ، التي تجسد نسيجا منطقيا لهذا الانفجار الذاتي الذي يحاول قدر الإمكان تحقيق نفسه و على مساحات مختلة .

تتضاءل الخطى و تتلاشى حبيبات العرق ، مثيل المعاناة الجوهرية في روح ( أمل ) ، المضطربة و التي في نفس الأوان تخضع لضغوط نفسية و عصبية حادة ، و ربما تتعدى ذلك حيث تصل بها الانهيارات إلى حد الغيبوبة ، إذ من الصعب و الصعب جدا ، أن يكون هناك وضوح حقيقي للصورة المذكورة ، و هكذا تصبح تلك الحيرة غطاء لهذه الحالة العاجزة :

● وجه

لَيْتَ " أَسْمَاءَ " تَعرِفُ أنَّ أَبَاهَا صَعَدْ
لَمْ يَمُتْ
هَلْ يَمُوتُ الذي كانَ يَحيَا
كَأَنَّ الحياةَ أَبَدْ !
و كأنَّ الشَرابَ نَفَدْ !
و كأنَّ البنَات الجَمِيلاَت ، يَمْشِينَ فَوْقَ الزَبدْ!

[2] محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، ص 106 .

عَاشَ مُنْتصِبًا ، بَيْنمَا
يَنْحنِي القَلبُ يَبْحثُ عَما فَقَدْ
لَيْتَ " أَسمَاءَ " تَعرفُ أَنَّ أبَاهَا الذي ..
حَفِظَ الحُبُّ و الأصدقَاءُ تَصَاوِيرَهُ ..
وَ هُوَ يَضْحك ،
و هُوَ يُفكِّرْ ،
و هُوَ يُفتِّشُ عَمَا يُقِيمُ الأَوَدْ[*] ،
لَيْتَ " أَسمَاءَ " تَعرفُ أنَّ البنَات الجَمِيلات ..
خَبَّأْنَهُ بينَ أوراقِهِنَّ ،
وَ عَلَّمْنَهُ أَنْ يَسِيرَ ..
وَ لاَ يَلْتقِي بِأَحدْ ![1]

يحاول ( أمل ) في استمراره للكتابة في سياق القصيدة و توظيفه لكل الأسماء المقربة ، و المقربة جدا منه ؛ و التي تمثل حركية في شخصه ، و من هنا يستعين بحادثة وفاة صديقه القاص "يحي الطاهر عبد الله" – و هو من أعز أصدقاء ( أمل دنقل ) – و يحاول فلسفة المأساة التي هي في قرارات نفسه و في قراره الأخير ، ترتبط ارتباطا كليا بحادثة الوفاة ، أو الموت و هو العامل المشترك في أي علاقة موت ، مهما كانت الوسيلة ، فمن خلال النتائج أو النتيجة ، يربط ( أمل ) العلاقة بشكل مباشر و بدون فلسفة ، هي دائما علاقة الثنائية ( الأبيض و السود ) ، التي يرى فيها أحد حقائق المعاناة و يوظف ابنة القاص الصديق و التي تدعى ( أسماء ) ، كهمزة تعارف و تقاطع و تعايش للمأساة نفسها و يعود من خلال الفتاة ، ليروي أن الموت هو بداية للحياة و لولا الموت لن تتحقق الحياة ، هكذا إذن صورة الأزل ، هي الوجود الحقيقي ، هي وجع ، هي انطلاق من وجع القرار الأخير الذي لا ترقى إليه صدفة ، و هو الأمر المسلم به و السير إليه شيء يفوق التخيير أو المسألة ؛ و التساؤل فيه

[*] الأَوَدْ : الاعوجاج – التعب و الكد و المشقة – الإعالة

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 365 ، 366 .

حمق و غباوة . إذا على ( أمل ) أن يحقق توازنا وجدانيا ، روحيا و معنويا و منطقيا أيضا ، في تقبل العلاقة بين الحقيقة و اللاحقيقة .

و تستمر ملامح السرد في العلاقة التي تربط الشاعر بالقاص و القاص بالحياة ، و الحياة بالموت و الأب و البنت و البنت بالصديق ، صورة لها واقعية مقبولة و مقبولة جدا ، لذا تتسامى الأفكار و تترابط ارتباطا حاليا لتجسد لنا صورة جمالية في النهاية ، تُعرف البنت بالأب و تتحد الملامح الأبوية في صورة البنت بشكل وثيق جدا ، و كذلك الإعلان عن شبه تعزية متكتمة ، إن ( أمل ) يحذر من اتخاذ أي تدبير ذا علاقة بإقرار قرار و التوقيع عليه لأنه يعطي صورة منافية لعلاقة الموت بالحياة في تعريف الشاعر ، و يبقى السؤال مفتوحا ( و لا يلتقي بأحد ؟! ) .

من هذه الجواءات يطل ( أمل دنقل ) بتجربته الرمزية التي يستطيع عن طريقها أن يخلق تفاهما بين المرسل و المتلقي ، " و عندما يقوم المشارك في عمل تواصلي أدبي باستقبال رسالة جمالية فإن بوسعه أن يضفي عليها معاني جديدة ، طبقا لإستراتجيته في التلقي ، و ظروف حالات التواصل "[1] ، و تجربته هنا لا تنقصها الشجاعة و إحساس التجديد و التجاوز و بلورة الشخصية الفنية التي تخصه ذاتيا حتى الإشباع و النضج و الفيض و البحران ، و ذلك الخيال الابتكاري الإبداعي و الشغف بالصياغات الجمالية و مزاوجة العناصر و التقنيات المتعددة في لوحاته و نصوصه الفنية مع كرنفالات لغوية معزوفة على الأبيض و الأسود ليطلع بسمفونية مُمَوسقة عاشقة للفن و للحضارة و للإنسانية ، و للجنوب البعيد و للجماليات التي تقدم متعة الفن و الفكر معا و لذاتها ، فالشعر يبقى " الوجه الثاني للفلسفة و للفكر و كل شعر يحاول أن يقطع أو يتنكر لهذا الوجه الثاني ، يسقط في التفاهة و اللامعنى و في العدمية اللغوية أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق "[2] ، و تتجه بهذا مهمة الأدب الأساسية في أن يعرض التجارب الإنسانية و أن يصف جزئياتها ، و يسجل الانفعالات التي صاحبتها في نفس من عاناها " و يصور ما أحاط بهذا التصور من انفعال و الحرارة

---

[1] صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995 ، ص 20 .

[2] محي الدين صبحي ، مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1978 ، ص 24 .

التي صاحبت الانفعال و كلما كان دقيقا في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس ، كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبي و أضمن لاستجاشة النفوس و استشارة المشاعر و حرارة الاستجابة "[3] ، و تهب النفس الإنشاد بممارسته و مشاهدته و كأن الأفكار و ملوانة الخيال و الصور و القلم و النص و شبق الدم ، يصوغون هذه الغوايات العذبة ، الفاتنة و هذا الطقس الحدادي العرائسي ، الجنائزي ، في متاهة الروح ؛ فيما العزاء و التبريك قائمان على قدم و ساق في الأعمال من خلال اشتجار الألفاظ و سطوعها و تجليها و تحاورها و تجاورها و تجاذبها و تنابذها و احترابها بين الساخن و البارد ، الخير و الشر، الكر و الفر ، الظلمة و النور ، الخفاء و التجلي ، الهدوء و العنفوان و التوتر ..

هكذا يأتي نص ( أمل ) و معرضه اللغوي التصويري و الإيقاعي ، هازجا ، جزلا، أسيانا ، حزينا ، في صخب الأفكار الساكنة و المتحركة المحمحمة المحتدمة ، و الهادئة حد الانطفاء ، و كأن الشاعر يعاين حريقا هائلا و يحاول الاحتفاظ ببقايا جذوة جمراته في الروح كي يعتنقها و يعتشقها في فضاءات نصوصه ، مشكلا هالات و مساحات من الزخارف و المنمنمات الشعرية ، مشحونة بالحساسية و الرؤيا البصرية و الاستكشافية للمناطق المضيئة و المناطق الظليلة و كأن به مسا مما يعالجه أو أنه مصاب بلوثة التشكيل و البناء و ضرباته ، كما لو أنه مصاب بضربة شمس أو ضربة ليل و هو في ذلك كله يستفيض هواجسًا و ظنونا في تفاعيل قصائده و في إحداثياتها و تضاريسها المعقودة فيها من خلال نحت القصائد و التهشيرات التي تضفي عليها العروق و الأعصاب ، الأوردة و الشرايين ، كما لو أنها تتخافق أو تتصافق و تنبض كجسد حيوي حي متدفق و والغ في الإيقاع الذي يضبطه الشاعر في وعيه و لا وعيه : ( صَعَدْ ، أَبَدْ ، نَفَدْ ، الزَّبَدْ ، فَقَدْ ، الأَوَدْ ، بِأَحَدْ ) ، بعقلانية و لا عقلانية و كثير من التناثر و التشريد الضوئي و النورانيات الداشرة و الحدوس الذوقية ، التي يترافع فيها عبر البروق و الرعود السرية و العلنية التي تتجلى فيها عناصر النصوص التشكيلية ، دقائقها و زخارفها و حيثياتها و حدوثاتها معا .. و هنا العملية الإبداعية " تتأثر بالتنوع الثقافي و المتغيرات المستمرة التي تفرضها طبيعة العصر "[1] . و لسوف يبقى ( الجنوبي) نموذجا

---

[3] سيد قطب ، النقد الأدبي أصوله و مناهجه ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1980 ، ص 47 .

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ، 1992 ، ص 117 .

للجمال الذي تَعَشَّقه ( أمل ) و نموذجا للحضور الشعري و الإنساني الذي يخترق الأزمنة و يستثير الحواس و المدركات و يسقط متلقيه بين تخوم النشوة و الانهماك و التأمل و التدبر ، منطلقا من صعيد الحس العارم إلى ذرى الحكمة و الفكر الرشيد . و نستشعر في شعر ( أمل ) نبض الواقع الآني الحسي بأبعاده الدرامية في استخراج للواقع و قسماته الجوهرية ، فالفكرة التي تنطوي عليها الواقعية هي فكرة قد تكون " فكرة مشاكلة الواقع Verisimslitude سواء في المادة أو في القضية بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة ، و الحاسمة من أجل تصوير الأحداث و الشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان "[2] لكن الخصوصية التأويلية في الشعر المعاصر ، تقمع فكرة المشاكلة إلى فكرة الاختلاف و إثارة السؤال عن طريق تحريك التراكم المعرفي و الباطني في النصوص .

و يبقى التأويل سلطان القراءات " فأي قراءة إلى يومنا هذا يجوز لها أن تند عن الخضوع لسلطان التأويل ، و إلا فلا كانت قراءة "[1].

إنه الوعي بالواقع و معاناة الواقع و مصادمة الواقع في تشكيل شعري إبداعي ، و اغتراب شاهد عليه ، فالغربة هي الانسلاخ عن الواقع الفاسد و الاستياء منه و العداء و التصدي له و هي " التقاط و كشف للنشاطات الإنسانية الجوهرية و تمزيق للبراقع المهلهلة فالفحص و التحليل و الملاحظة الدقيقة هي التي تغذي عملية الخلق اللاشعورية ، المستمرة لدى الشاعر و الخيال الناشئ عن الواقع ، هو شرط الإبداع في عملية بناء القصيدة فنيا "[2] ، و نص ( أمل ) يمتلئ بجو الغربة و الاغتراب و العزف على وتر الوحدة و شجن البعاد ، فينزع إلى مواجهة الزمن و الإحساس بوطأة العمر و الضيق بالسجن و السكين الذي يتمثله الطير في القفص و الخيول في كوكبة الحرس الملكي و زوايا المتاحف و الشاعر في الوطن ، مستباح مصلوب على الرايات :

---

(2) السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ( دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ) دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ( عبده غريب ) ، القاهرة ، مصر ، 1998 ، ص 201 .

(1) عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، الجزائر ، 1993 ، ص 30 .

(2) مفيد محمد قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1981 ، ص 395 ، 396 .

● مـرآة

– هَلْ تُريدُ قَلِيلاً مِنَ البحْر؟

–إِنَّ الجَنُوبِيَّ لا يطمئِنُّ إلى اثْنَين يَا سَيِّدي :

البَحْر – و المرْأَةَ الكَاذِبة .

– سَوفَ آتِيكَ بالرَّمْلِ مِنهُ

... و تَلاَشَى بهِ الظلُّ شيئًا فشيئًا ،

فَلَمْ أَسْتَبِنهُ

– هَلْ تُريدُ قَليلاً من الخَمرِ ؟

– إنَّ الجنُوبِيَّ يا سَيّدي يَتَهيَّبُ شيئين :

قِنّينّةّ الخَمِر – و الآلةَ الحاسِبَه .

–سَوْفَ آتيكَ بالثلجِ مِنهُ .

و تَلاَشَى بِهِ الظلُّ شيئًا فشيئًا ...

فَلَمْ أَسْتبِنْهُ

بَعْدَها لَمْ أجِد صَاحِبَيَّ

لَمْ يَعُدْ واحدٌ مِنهُمَا لي بشيء

–هَلْ تُريدُ قَليلاً مِن الصبر ؟

–لاَ ..

فَالجَنُوبِيُّ يا سَيدي يَشْتَهِي أَنْ يَكُونَ الذي لَمْ يَكُنهُ

يَشْتَهِي أن يُلاقِي اثنَتينِ :

الحقيقَةَ – و الأَوْجُهَ الغائبَه.[1]

يتمرد ( أمل ) من جديد و يخوض و يكسر كل شيء ، و يحطم كل العلاقات و الروابط التي لها علاقة ببعضها البعض ، يرمز ( أمل ) للحياة في صورة المرأة و للبحر في صورة الحقيقة ، يرى في ملوحة البحر طعم الحقيقة و عذوبة الحياة في المرأة الكاذبة ، و يحاول ( أمل ) أن

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 366 ، 367 .

يرفض و أن يتجنب الاستسلام إلى كل الأطراف المذكورة ، و تبقى صورة السيد : (يا سيدي) هنا ضميرا للشخصية الغائبة ، شخصية السؤال أو السائل ، و تتناقل التساؤلات و الأجوبة المختلفة التي تحاول أن تتوحد ببعضها البعض لتتفق ، لكنها تتلاشى شيئا فشيئا و لا يستبنها و لكن عقل الشاعر يبقى متوهجا ، حيث يرفض أن يغيب أو يرضى بالصورة المألوفة التقليدية ، دون أن يطرح السؤال و دون أن يجد إجابة عليه .

تبقى صورة المشاعر الجامدة الباردة ، مرفوضة كليا و يتلاشى عنها الشاعر شيئا فشيئا فلا تستبنه ، يتخير في نهاية القصيدة الشاعر ، الاستسلام أو الصبر عنه و لكن (لا) تبقى تجسد الحيرة القائمة في لا شعوره و يتمنى الشاعر أن يكون الذي لم يكنه و يتمنى الشاعر مصيرا غير مصيره أو ظروفا غير ظروفه ، و حقيقة مختلفة عن حقيقته فتغيب بذلك صورة الحقيقة و صورة الأوجه الغائبة ، و تبقى صورة الجدال قائمة في البحث ، لا عن الحقيقة ، بل عن ماهية الحقيقة ! ، فيثير بذلك اضطرابات ثقافية احتواها عقل الشاعر و احتوته واستمرت تتصارع داخله دون الإفصاح عن الغالب فيها و المغلوب .

يعتبر مصطلح المتخيل أو ( المخيال ) من أكثر المصطلحات صعوبة في التعريف و التجديد على الصعيد المفهومي ، فهو يحيل على مجالات واسعة ، يتداخل فيها العقلاني و اللاعقلاني ، و تتشابك فيها الرموز و الصور و تتقاطع فيها الاعتبارات الجسدية و النفسية بشكل وجد المتخصصون في العلوم الإنسانية و الاجتماعية أنفسهم في وضعية معرفية لا تسمح لهم بتأطير هذا المفهوم ضمن المقولات العقلية الصارمة ؛ هذا على المستوى العام ، أما على صعيد الإبداع فإن المتخيل يترجم صوره و حكاياته من خلال ما يسمى بالتخيل ، أي تلك الأساليب المختلفة التي تعتمدها الأجناس الإبداعية المتنوعة في التعبير عن صورها و مجازاتها و شخوصها و حكاياتها و التخيل بهذا المعنى هو خلق واقع أو انطباع واقع اعتمادا على صور و أشكال يمكن تعيينها لذلك فإن إبداعية عمل ما لا يتناولها بقدر ما يتعين البحث عن هذا المضمون أو القضية من خلال شكل و أسلوب التخيل الذي يسلكه و يعتمده المبدع .

و القصيدة هنا تستند إلى الصورة و إلى اللقطة ، تفتح المتخيل من خلال عملية إدراك بصرية للكلمة أو للجملة المقروءة ، و تنجلي جمالية الصورة الشعرية ( السيميائية ) ، من

خلال تقنية الحكي و التشكيل الحواري ، لدرجة أن الأسلوب أحيانا يتماهى بشكل كلي تقريبا مع تقنية الوصف . و النص يقدم وصفا متواليا لشذرات في الواقع و الصور ، و في نظام رؤيوي يمنح الدلالات المناسبة للقطاته و دلالة الصور و اللقطات في القصيدة تأتي في النظرة العقلانية للمونتاج و التي لا تقتصر على اعتبار أن الدلالة تبرز نتيجة توالي لقطات أو متواليات و إضافة شذرات من الواقع بقدر ما تأتي من تكسير التوالي و التتابع فتتولد دلالة اللقطات من الصور المكونة للمتوالية حسب التنظيم البنيوي الذي ينسج القصيدة .

و الشاعر ( أمل دنقل ) –كما المخرج السينمائي – يضطر إلى الاختيار أو التركيز على لحظات بعينها: (كانَ أبِي جَالسًا – تَتَدَلَّى يَدَايْ – رَفسَةٌ من فَرسَ – تركَتَ في جَبيني شجًّا – أتذكّر .. سَالَ دَمِي – أتذكّر .. مَاتَ أَبِي نَازفًا – أتذكّر .. هَذَا الطَريقَ إلى قبره – أتذكّر .. أختي ذات الربيعين – لا أتذكّر حتى الطريق إلى قَبرهَا المنطَمس – و العيُونُ التي تترَقرقُ بالطيبة – إلاَّ صَدَى اسْمِي – فيجتَمعُ الشملُ كُلّ صَبَاح لكي نأتّنِسْ – كانَ يسكنُ قَلبِي و أسكُنُ غرفَتَهُ – خاضَ حربين – و استراحَ من الحَرب – عَادَ يَسْكُن .. و يَكسِبَ .. و يُدَخِّنَ .. و يجادلَ أصحَابَهُ حولَ أبخرة الشاي – و في غرفة العملياتِ – فجأَةً مَاتْ – كنتُ أجلسُ خارجَ مقهى قريب –كنتُ أقرأ نِصفَ الصحيفة – و النصف أخفي به وسخ المائدة – لَمَ أجِدْ غير عَينين لاَ تبصِرَان – و خَيطَ الدماء – و انحنَيت عليه أجسُّ يده – صَارَ نصفُ الصحيفة كل الغطاء وأنا .. في العَراءْ – حَفِظَ الحبُّ والأصدقاءُ تصاويرهُ .. و هو يضحَك و هو يفكر ) و نلاحظ أن هذا التركيز البصري يجيء لدرجة ميل – المخرج السينمائي المقتدر – ميله الدائم إلى الإيجاز و اقتراح شذرات أو مقاطع من عمل أدبي أو تاريخي كبير فالمخرج "جون جاك أونو" ركز بشكل لافت على ما يخدم سرده للتحقيق البوليسي في اقتباسه لرواية ( اسم الوردة ) للكاتب الإيطالي "امبرتو إيكو" ، نفس الأمر ينطبق على طريقة اقتباس المخرج الألماني "شلوندروف" لرواية "مارسيل بروست"، ( البحث عن الزمن الضائع )، التي حيرت كل كتاب السيناريو في العالم بسبب أسلوب كتابة مؤلفها الصعب في بناء شخوصه و كيفية تقديمهم في الزمن و بسبب صعوبة التمكن سينمائيا في بعض أنماط التخيل الروائي، يضطر السينمائي إلى استعمال صيغ إيحائية مختلفة، فالسينما لها قدرة لافتة

على الاقتصاد في القول و الإظهار و إبراز المواقف و الانفعالات في إيقاع حاضر دائما و حتى و إن عولجت لحظة ماضية فإن استرسال اللقطات يبدو و كأنه مرهون بلحظة تلقيه و إدراكه، كذلك الحال في الفيلم الجزائري (رياح الأوراس) و (وقائع سنوات الجمر للمخرج السينمائي "محمد الأخضر حامينا"، فالأم في الفيلم الأول، قوة روحية هائلة استشهد زوجها و تم القبض على ابنها و الزج به في أحد معاقل المعسكرات .. و تقرر ، بلا تردد أن تعثر عليه .. و تنتقل من مكان لمكان ؛ قرى و مدن صغيرة و صحاري .. و خلال رحلتها نتعرف على الجزائر ؛ البشر و الهموم و الآمال .. و في نهاية الفيلم ، عبر أسلاك شائكة مكهربة ، ترى الأم ابنها – أو شبيها له – ينظر من نافذة ضيقة .. و عندما تحاول اقتحام المكان ، يصعقها التيار الكهربائي، استشهاد الأم يبدو كمرثية رقيقة ، مفعمة بالتعاطف و التبجيل لكل الأمهات العربيات اللاتي دفعن الكثير من أجل الأبناء .. و الوطن ، إن الأبيض و الأسود هنا ليسا مجرد لونين ؟ ! إنهما عشرات الدرجات اللونية تستخدم كمعزوفات لحنية تخاطب العيون و القلوب و العقول ، الأسود النابع من قلب الليل وراء الأسلاك الشائكة يداري جرائم الاستعمار و يداري قسوة حياة ( الجنوبي ) .. و الأبيض الناصع المضيء يؤجج الصراعات لتصل إلى نهايتها و نصل إلى مثال أخير حقق بجدارة فائقة قدرة على الإيحاء و الرمز الكثير و هو فيلم ( المومياء ) للمخرج المصري "شادي عبد السلام" ( 1967 ) ، فهو أقرب إلى قصيدة الشعر ، أو قطعة الموسيقى ، يوحي أكثر مما يصرح و يحتمل ، بلا تعسف ، أكثر من تفسير، و أكثر من معنى ، و من الصعب تلخيص ( المومياء ) ، فالفيلم أكبر من أن يختصر في قصة "ونيس" ( أحمد مرعي ) ، الذي يتمرد على قبيلته التي تعيش على بيع آثار الأجداد ، فيبلغ مفتش الآثار القادم من العاصمة .. نعم ( المومياء ) يتضمن هذه الحكاية ، لكن رؤيته المتعددة المستويات ، تجري في شرايين الفيلم كله .. في إيقاعه المتأمل ، المتمهل .. في الشجن الغريب المهيمن على مجمل الأبطال .. في الألوان الكابية التي يمتزج فيها الرجاء بالحزن ، في ذلك الإحساس المراوغ ، مع نهاية الفيلم ، بأننا إما في مطلع الفجر أو مدخل الليل! . و هذا ما حدث في نص ( الجنوبي ) حيث التقسيم في تلقائيته العفوية جاء ترتيبا شديد الدقة و الإحكام ( صوره – وجه – وجه – وجه – مرآة ) و يبدو لنا ( أمل ) عبر قصيدته ،

متمكنا من أدواته التي تعمد أن يفرشها أمامنا بجماليات محسوبة و بدقة هندسية تفرض نفسها في الأعماق الأولى . إن ( الجنوبي ) – هذا النص – مثل الدرة الأصيلة تشع ألوانها المتباينة من كل جانب .. و لا يمكن لمن يرى اللون البنفسجي أن يصادر الألوان الأخرى التي يراها كل منا .. حسب موقعه .

و إذا اختار ( أمل ) شخصيات مثل ( يحي الطاهر عبد الله – محمود حسن إسماعيل– ابن نوح– صلاح الدين– عبد الرحمن الداخل [ صقر قريش ] – عثمان بن عفان)؛ فقد أسر بقلوب المتلقين و القراء إلى معراج الإمساك بنموذج مشتهر عبر كائن اجتمعت فيه الفرادة بكافة التجليات ، فاستطاع بهذه الصور و الصفات الاستثنائية أن يختزل في الآن نفسه عصرا تمور فيه الانعطافات الحادة التي تمتشق الذرى أو تلك التي تهوى إلى غياهب الهوان و إن الشعراء في استخدامهم لفكرة القناع كان القصد منها ، " الوصول إلى غاية صميمة محضة في تشكيل رؤيتهم عن العالم و الكون و التعبير ، عما يعانون من محن اجتماعية من خلال تقديم البطل النموذجي الذي يرونه قادرا على صياغة الفعل الخلاق في قضية خلاصهم الشخصي الذي هو خلاص للعالم "[1] و لأن " الفردي وحده هو الذي يثير اهتمام الفن عندما يكون فيه شيء يعبر عن العالم فيعكسه "[2] . و نجد الشاعر "عبد الوهاب البياتي" يقول في كيفية استخدامه للقناع : " حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا و في كل العصور، وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها و أن أعبر عن النهائي و اللانهائي و عن المحنة الاجتماعية و الكونية التي واجهها هؤلاء و عن التجاوز و التخطي لما هو كائن إلى ما سيكون "[3] ، و قد استطاع بهذا الفنان العربي الذي فاته قطار التطور خلال عصور الانحطاط " أن يستعيد في القرن العشرين ، قدرته على الخلق الأدبي ، بنفس طاقات العصر ، و بحيث يجد الناقد سهولة في أخذه باستاطيقيات المضمون

---

[1] عبد الرضا علي ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ( القناع ، التوليف ، الأصول ) المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1995 ،ص 20 .

[2] أوفيسا ينكوف.م / سمير نوفا.ز ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، 1975 ، ص 446 .

[3] عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، مجلد 2 ، ط3 ، 1979 ، ص 409 .

"[4] ، فقد هوجم الأدب و الشعر في القرون الماضية على أساس أنه أثر عتيق عديم الجدوى و نتيجة " لنهضة العلم و لبيان ما يكشفه الشعر من حقيقة و معرفة "[5] .

و الشاعر ( أمل دنقل ) يتسلل بشفافية إلى وجدان القارئ مع كم هائل من الصدق و الرقة و المعاني الإنسانية الجميلة و الحب و الأمل و الغيرة و الإحباط في رموز مضيئة، من هنا على القارئ أن يحسن قراءة النص و الشعر لأنها سبيل تذوقه فكان " من واجب القارئ أن يقرأ القصيدة الجميلة مرة بعد مرة محاولا استكشاف أغوارها و تمثل حال قائلها ، و القصيدة الجيدة ذات قدرة غير محدودة على الحياة المتكررة كلمت أعيدت قراءتها "[1] و الرمزية " مثل أي حفلة تنكرية أخرى ، لا يمكن أن يتمتع برقصاتها و أن يفهم لغتها سوى نخبة مصطفاة و الرمزية هي اللغة التي تفرض نفسها في مجتمع لا يجرؤ بعد على التعامل مع الحقائق بعريها الثوري "[2] ، و يبقى دور اللغة الهام في التوصيل يتضح من اعتماد اللغة على " رموز و شفرات قد تكون مشحونة بمعنى واحد محدد أو بمعاني احتمالية متعددة "[3] .

و تتبدى – أيضا – مهارات الشاعر ( أمل ) ، التناصية ، في إقامة علاقة مع نصوص أخرى من التراث لخلق معادل لبعض الأفكار ، الفكرية و الشعورية " و الارتباط بالتراث خلق و إضافة ؛ إنه ارتباط التقابل و التوازي و التضاد "[4] . هكذا يصبح العمل الشعري الدنقلي ، تتقاطع فيه مهارات متنوعة و حساسيات مختلفة و أشكال تخيل متعددة، وراء كل ذلك عين و عقل و ذاتية الشاعر الذي يوجه القراء في مشروعه بناء على نظرته و إدراكه الخاص و نمط تعامله مع الظاهرة الشعرية ، بحرية وعدل واسعين لتفجير عناصر تخيله

---

(4) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1980 ، ص 117 .

(5) جيروم ستولنسيتز ، النقد الفني ( دراسة جمالية و فلسفية ) ، ترجمة : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1981 ، ص 457 .

(1) صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القديم ، منشورات اقرأ ، بيروت ، لبنان ، ص 121 .

(2) جورج طرابيشي ، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1980 ، ص 99 .

(3) محمد عبد المنعم خفاجي / محمد السعدي فرهود / عبد العزيز شرف ، الأسلوبية و البيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، مصر ، لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص 17 .

(4) نبيل سليمان ، مساهمة في نقد النقد الأدبي ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ص 18 .

و إبراز ذاتيته فللتخييل دور لا متحدد في خلق الألغاز و قيمة العمل الإبداعي تتمثل في بين ما تتمثل به في التستر على الألغاز و المعاني .

و هكذا نلاحظ أن الشعراء المعاصرين أقبلوا على ممارسة القضايا الاجتماعية ، و السياسة العامة " يعرضون و يتمثلون واقع شعوبهم من خلال التجربة الذاتية ، و يمارسون معركة المصير ، و قد ركن الكثير منهم إلى صياغة بعيدة عن صياغة السلف ، اجتهادا منهم في أن مضمونا جديدا يقضي بأحداث شكل جديد "[1] .

من الواضح أن النصوص الشعرية التشكيلية تشبه صانعها فهي تشبه الشاعر ، في مشتبهات غير متشابهة و لو تقاربت فيما بينها فإن نكهات خاصة لكل عمل يجعله في عقد منظوم خلال معرض غفير المفردات و الصور و الإيقاعات يكون مناخه الفني وحدة متناغمة متعضية في تعدد مشهدياتها و كأن الشاعر ( أمل ) حاضر في كل عمل و كل نص ، وكأنه متوحد في الأعمال جميعها بسيمائه و وشمه و تجاسده ، و تواقعه معها ، و هو يحتاج في كل عمل اختلاجة تتوالى و تتضاغف في أعمال أخرى ، لكنها لا تكون نفسها في أي عمل من الأعمال ، بل تختلف ، تزداد ، أو تتناقص في متونها و رمزيتها السوداء ، و قد تمد و تجزر و قد تنبسط و تنجمع و قد تصطلي و تصطلم في بعض النصوص و الأعمال ، هذا ما يجعل الدوي عميقا ، عميما ، و قويا في الديوان ( أوراق الغرفة 8 ) و ما يجعل تداعياته و ترجيعاته بعيدة و عميقة في الزمان ومن خلال الأحافير والمستحاثات و كأنه(أركيولوجي )[*] تخييلي يجمع الأزمنة و العناصر في أعماله البصرية اللافتة .

---

[1] منجي الشملي ، الفكر و الأدب في ضوء التنظير و النقد ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 146 .

[*] أركيولوجي : هو العالم المتخصص في معرفة القديم من تاريخ الحضارة الإنسانية .

أركيولوجيا : مصطلح إغريقي الأصل و معناه معرفة القديم أو علم الوثائق القديمة .

– بلحسن البليش / علي بن هادية / الجيلاني بن الحاج يحي ، القاموس الجديد للطلاب ( معجم عربي ، مدرسي ألفبائي ) ، تقديم : محمود المسعدي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط7 ، 1991 ، ص 1368 .

# خاتمة

أمل دنقل شاعر وفنان تشكيلي مبدع وحيوي متقد ومستغرق في الفن حتى الثمالة وهو في حركية الإبداع و الإيقاع والموسيقى، في حمحمة الخيول وتموج البحار ورقرقة الينابيع وشفافية الهواء وكثافة الروح الزرقاء ، ورشة فنية بأكملها ، ومؤسس الحروفية العربية والمحاصر بالذهب المعتق حتى نخاع عظامه والمحاط بأقواس قزح الألوان المختلفة والأصوات المتعددة ، بالرقص والدراويش والدوران واللولبية والمولوية والتلاشي في الأبعاد وفضاءات التشكيل المستمر والمتواصل حتى الحلم والإشراق وغيبوبة الغياب في حضور فيضي عارم ، وبحران ورائي لا نهائي أيضا .

ونصه التشكيلي لا يقال في اللغة فقط ، فالتصورات أقوى وحرائقه الفكرية المظطرمة المصطرخة لا تهدأ ولا تكن ولا تستكين ،معبأة دائما بجمار الألوان ومجروحة بالنور الذي يشرق من أعماقه متزاوجة مع ضياءات الخارج ، وحده الإنساني والروحي ، غاية (أمل) ،في هذا الفن .إنه مختبر فني شاسع الأصداء وجسد متوتر ، متوفز وروحه ثملة سكرى ،بالوجد والجوى و هو في المتحول والمختلف دائما لا يبدأ من بدء ولا ينتهي إلى نهاية ، إنه في الصيرورة الجمالية الممتعة وفي الرؤى الفلسفية الفكرية يغتبق خمرة الايمان وينهل من ماء الخلود، وهو في هذا المناخ الغرائبي المدهش الرائع ، شاعر يسكنه هم قومه لذلك فإنه لايمكن بأي حال من الأحوال إلا أن يرتبط برصيد قومه الحضاري وبتحولاتهم في الحاضر والماضي ،وإن ارتباطه بقومه وتاريخهم جعل نصوصه التشكيلية الهندسية يمكن تحميلها بيئات ومناخات وقراءات مختلفة في مثاقفة تشكيلية بديعية مع التراث وتناصية شفيفة سميكة مع نصوص يستحضرها هو من ذاكرته ،لكن الاهتمام بماضي قومه وحاضر مجتمعه ،جعل العلاقة متجددة أكثر عن طريق الرمز في أسس جمالية إشارية سيميائية تنعكس على أسلوب النص ومعماريته .

وأمل دنقل نجد في شعره النسيج القصصي الدرامي وإن تميز بغلبة النص الدرامي الحاد ،الذي يجعل من الخط الأفقي القصصي تقطيعات ووثبات وانتقالات مفاجئة في المكان والزمان والدلالة ، كما يتسم شعره كذلك ببروز الفكر الذي يندمج في عملية بناء القصيدة على أنه يتخذ أحيانا أخرى شكل عملية استدلالية أو قياسية تجريبية ، بل تقريرية ، تفجر روح الادانة والشك والتعصب والغضب والتساؤلات الحادة ،والإصرار المتمرد الثائر ، دون أن يفقد

شعره توتره الدرامي وغنائيته . ونستشعر أيضا الطابع الحكائي القصصي الحواري ،التواصل الأفقي لبناء الصورة السيميائية البارزة المجسدة ،لا تسقط في فراغات أو انتقالات مفاجئة ،بل تتحرك حركة تكاد منطقية الخطوات في تشكيل بنية القصيدة دون أن تسقط في تجريد أو شكلية ؛ النص عنده ملأ متماسك متصل وجدانيا ودلاليا ونغميا ، بل لعل إيقاع شعره أن يكون عنصرا أساسيا من عناصره الدلالية علىأننا نحس إحساسا شبه لمسي بأشياء العالم ، لاأقول معطياته ،وإنما أشياءه ،ملموساته إنه شعر الواقع المباشر الحي، متجسدا متشكلا ، مصاغا في واقع الشعر ، إنه شعر لا يستنسخ الواقع وإنما يكتشف فيه شعريته وواقع الإشاري المباشر هو واقعنا العربي ، همومنا وجراح حياتنا اليومية ، مفاخرنا وأمجاد تراثنا إلا انه في شعره وبشعره يرتفع إلى رمز إنساني روحي شامل ،وإن لم يفقد خصوصيته الحارة ، ذلك أنه في أعماقه و في أعماق شعره بقايا الحزن الجنوبي الريفي الرومنطيقي ..مازال الضياع بين القرية التي غابت ولم تغب والمدينة التي تغيب و تغرب ، حلما فروسيا من أجل الحرية والحق والجمال والسعادة وإنسانية الإنسان ولكنه حلم –على فروسيته- حزين حزين، الشاعر مخضب بالنبوءة،بالرؤيا، بالتفرد والوحدة ، هكذا يعبر لنا الشاعر ( أمل ) عن ماهيات مجهولة غامضة ، وهكذا حلم الشاعر ممزوج بالأسى مشرب بالموت في نسج قصصي يقاطعه ويتعامد عليه نبض درامي حاد وغنائية عالية .

وأمل دنقل شاعر له ما يميزه عن أغلب الشعراء المحدثين فهو يكتب بلغة أقرب إلى النثر العادي ، على أنه يتمكن بها من رسم صورة حسية بارزة ناتئة في خشونة قاسية وهو يوظفهما في اقتدار عن تهكميته الحادة وسخريته الشديدة المرارة والتي تجعل منه نسيجا متفردا ؛ فالشعر عنده ليس مجموعة من المواد الكيمياوية إذا وضعت بعضها مع بعض صنعت قصيدة ؛ فالإحساس بأنه في حضرة الشعر يأتي عن طريق الوجدان أولا وليس عن طريق العقل ،الشعر عنده فن وصناعة في الوقت نفسه .والشاعر أمل دنقل في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة ،مطالب بدورين ، دور فني أن يكون شاعرا ،ودور وطني، أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية وليس عن طريق الصراخ والصياح ،وإنما عن طريق كشف تراث الأمة و إيقاظ إحساسها بالانتماء و تعميق أواصر

الوحدة ، بين أقطارها ، إن على الشعر أن يؤدي دور الشعر والفكر أيضا ، وأن يستنهض كل الذين يرون مهمة الشاعر مثالية :أن يكتب الشعر فقط ، إنها نظرة قاصرة ، فالشاعر لكي يكتب الشعر وليكون شاعرا حرا، يجب أن يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقية ولا يمكن لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها وظروف التداخل المعرفي التي لدينا أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق لابد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه والذي يعيشه وليس أن يعيش في واقع آخر يستعيره ثم يلبسه ثوبا شعريا عربيا.

وفي الحقيقة ، لاتنتهي قائمة اضطرابات (أمل دنقل) في ديوان أوراق الغرفة 8 – وفي كل دواوينه أيضا– وعذاباته النفسية والروحية ، إن أمل حاول بجهد إرادي خارق أن يتحرر من اضطراباته النفسية العميقة بتجسيدها في رؤى وشخصيات ومواقف وأحداث وصراعات ، يخرج بعدها إلى العالم الفسيح ، عالم الواقع الحاد والحقيقة الصعبة، وصراع الانسان الدائم، كي يقهر الجوانب القابلة للشفاء وتلك المستعصية على الشفاء في وجوده الانساني ، لكن امل لم يكن راصدا للواقع السياسي الاجتماعي وتحولاتهما ، لديه مرارته، إحباطاته الشخصية الخاصة ، فهو يسقطها على الشاشة الوحيدة التي قُدر لوعيه أن ينفتح عليها دون أن يتجاوزها . وليست الغاية من الحياة أن نعيشها كيفما اتفق محكومين باعتقادات "لا أدرية" ، لاصلة فيها بين السبب والمسبب وبين المقدمة والنتيجة، إن حياة كهذه –والتي عاشها أمل– نتحول فيها إلى ضائعين في متاهة مظلمة دون خريطة وبوصلة، وتتحول كل جهودنا للتقدم إلى عبث ثوري عقيم ،وسنبقى ندور وندور في نفس المكان،حتى تداهمنا الشيخوخة أو يهلكنا العياء والمرض ، ذلك أننا كنا نعيش في واقع نجهله ونتعامل مع معطيات لا نعرف قوانينها، ببساطة أكثر، إننا أردنا أن نخوض غمار الحياة دون أن نفقه أسرارها ونطلع على الزاد الذي تتطلبه رحلة كتلك ، وذلك هو غياب فقه الحياة.

إن التيه الذي افترضنا وقوعنا فيه نتيجة افتقادنا للدليل والبوصلة قرينة قوية على تلازم الضياع أوالموت بجهل قوانين الواقع وأدوات الحياة ،إذن فإن إدراك الحياة هذه القوانين وامتلاك تلك الأدوات يلازمه منطقيا التحكم في دواليب الواقع بل والتفوق في ميادين الحياة، والأدوات التي لا مفر من امتلاكها بل واستيعابها في وجداننا حتى نصير طبعا نسير على

هداه،أراها متمثلة–أولا– في فهم حرية الإنسان ، وفي تراثنا فإن هذه القضية أوجدتها السياسة قديما حين قالت بالجبرية لتحقيق أغراض ظرفية ،لكنها مالبثت أن تحولت إلى قضية عقيدية فرقت الأمة فرقا وأحزابا فهذا قدري وهذا جبري وهكذا...

ومن المفيد هنا أن نورد ما انتهى إليه أحد العقلاء حول حرية الإنسان ، يقول سيد قطب:"والاسلام يثبت للمشيئة الإلهية الطلاقة ،وفي الوقت ذاته يثبت للمشيئة الإنسانية الايجابية ويجعل للإنسان الدور الأول في خلافته وهو دور ضخم، يعطي الانسان دورا ممتازا نظام الكون كله ...". من هذه المقولة نخلص إلى ما بين حرية الإنسان وجبريته من علاقة في نطاق الأهداف الكبرى التي خلق لأجلها وهو ما يجعلنا نقتنع أن ما بين الحرية والجبرية والغائية ، هي علاقات ارتباط وانسجام وليست علاقة تناقض وتضاد، إن فقه الحياة يقتضي قبل كل شيء أن يتحقق الإنسان من ثقل هذا الثلاثي الجدلي الذي هو الجبرية والحرية والغائية .فإذا ما تم له ذلك فإنه يشعر أنه موجود لأجل غرض هام هو عمارة الأرض وما عليه سوى السعي نحو تلك الغاية في ركب الحرية التي آمن بامتلاكها ولم يعد الجبر يتراءى له إلا كما تتراءى له بقية الغيوب. ومادام غرضه هو العمارة والعمل داخل إطار الحرية التي يملكها ، فبوسعه أن يستعمل كل الوسائل المشروعةلبلوغ هدفه دون الوقوع في تقديرات خاطئة .

إن حسن استثمار الفرص ، هو أحد الأدوات المتاحة،لأن فرصة واحدة قد توصل إلى أهداف كبرى لو أحسن استغلالها، كما أن ضياع فرصة قد يعني عدم الوصول إلى الهدف أبدا، ولولا أن الصحابي نعيم بن مسعود استغل علاقته باليهود و بالعرب استغلالا حسنا لربما آلت غزوة الأحزاب إلى كارثة، ولولا أن اليهودي عبد الله بن سبأ استغل سماحة الإسلام لربما لم نسمع عن الصهيونية أو عن إسرائيل إطلاقا. وإلى جانب استغلال الفرص فإن حسن استثمار الطاقات وعدم تبديدها هو أحد مظاهر فقه الحياة على المستوى الشخصي فكل إنسان خلق فريدا، متميزا عن الناس أجمعين ؛ فريد في بصماته وملامحه وسماته النفسية والذهنية وهواياته وطاقاته ، أي أنه متميز عن كل شيء في العالم وبكل المقاييس ، فما عليه إذن سوى أن يكون هو بكل عيوبه ومزاياه ،ومن الغباء أن يترك طاقاته دون استغلال أو أن يستغله بكيفية سيئة،فمن الضروري أن يعرف الفرد حدود طاقته بدقة ،وبناء على تلك المعرفة يتصرف، وإلى

هـذا يشـير الشـيخ محمـد الغـزالي:"كـل إنسـان أتاه الله رأسمـال، ففـي حـدود رأسمالـك تحـرك". ولنتصـور لـو أننـا أوقفنـا " أرلونـد تـوينبي" على حلبـة الملاكمـة لينـازل خصـما عالميـا، وأجلسـنا "مايـك تايـزون " حـول مائـدة مسـتديرة لنحـاوره في الحضـارة والمسـتقبليات. لا شـك أن المشـهد الأول سيكون مأساة والمشـهد الثاني ملهـاة، من أجـل هـذا كـان إلزاميـا على العاقـل أن يصـرف جهـوده في مواضيعه بـل ويختـار لهـا من هـذه المواضيع أمثالهـا .إن على الفـرد أن تكـون أعمالـه انتقائية هادفة ليس فيهـا للصـادفات نصيب.. فرجـل كـابن خلـدون لـو قـدر لجميع أعمالـه أن تكـون في مسـتوى(المقدمة) ،لكـان الرجـل الأول على مسـتوى الفكـر الإنسـاني ولكنـه صـرف معظم جهـوده في أعمـال أخرى،ككتابة التـاريخ- على أهميتـه-ومع ذلـك لم يضـف فيـه جديـدا- على المستوى الإبداعي- إلا ما كتبه الطبري قبله بقرون.

وعنـدما يخـرج الأفـراد مـن مرحلـة العشـوائية في تفكـيرهم وسـلوكهم إلى أفـق جديـد، تسوسهم الحسابات وتحكمهم القوانين فإنهم يجدون أنفسـهم داخل كيان أرحب وميدان أوسع ذلكم هـو المجتمـع ،وهـو أدعـى إلى أن يسـاس و يحكـم بحسـابات أدق وقـوانين أعمـق ، إن هـذا الكائن الكبير مطلوب منه أن يوجد ذلك التناغم والتكامل بين أفراده ،بعبارة أخرى يتعين على الأفـراد ،أن يتعـاطوا فقـه الحيـاة بوسـائل أرقـى ومفـاهيم أشمـل ،فالتعامـل الآن خـرج مـن ذواتهـم ويقتضـي أن يكـون مـع الآخـر. والخطـأ منـذ الآن سـيكون مكلفـا باهظا،وبالتـالي فهـو ممنـوع ولتفـادي أي انزلاق في هـذه المرحلة الدقيقـة ينبغي فقـه طبيعـة العلاقـات التي تربط الأفـراد فيمـا بينهم ومراعـاة مكـونات وخصوصيات هـذه العلاقـات الناشئة من جـراء احتكـاكهم ببعضـهم ، ببعض .فلا بد إذن من إيجاد نظريات مرجعية ثابتة تكون قادرة على مسايرة هـذا النمو المطرد للعلاقات الاجتماعية وصمام الأمان الضامن لعدم حدوث أي خلل يوقف ذلك النمو، والواقع أن علم النفس الاجتماعي نظرا للمرونة التي يوجدها بين الفرد ومجتمعه بدراسته لعوامل تكون الاتجاهـات في المجتمـع و الـتي تعـد بحـق ضـالتنا المنشـودة. يحـدد علـم الـنفس الاجتمـاعي هـذه العوامـل في العوامـل الوظيفيـة للفـرد ويعـني بهـا سمـات الشـخصية والـنمط العـام لهـا . ومـادام الفـرد (فقيه حياة) فإن هذا العامل يصبح ضامنا لنصف النجاح في البنيان الاجتماعي خصوصا إذا علمنا أن العامل الثاني والأخير المعني بتكوينات الاتجاهات هو العمل الثقافي بما فيه من أبعاد

وثيقة الصلة بالدين والمعتقد والعادات و التقاليد والقيم. من هذا العامل نخلص إلى أن الفرد الفقيه إذا أحسن التحرك مع الآخرين في محيطه دون أن يخدش الجدار الثقافي للمجتمع فإنه يضمن النصف الثاني من النجاح .

ختاما نرى من الواجب أن نذكر أن الحياة ليست لغزا مقفلا، وليست قدرا مبرما – كما خيل لأمل وغيره من الشعراء المعاصرين المعارضين – وإنما هي مقدمات ونتائج هي أسباب ومسببات، هي مفردات بسيطة ، لو أحسن الانسان التعامل معها ، لحولها إلى معادلة بدون مجاهيل.

# مكتبة البحث

## المصادر والمراجع


- القرآن الكريم .

أ

1 . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، ط 6 ، 1988

2 . ابن رشد ، فصل المقال ، درا الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، 1978

3 . ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ، ج 4 ، 1402 هـ ، 1982

4 . ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر بيروت ، لبنان ، مج 1 ( أ ، ب ) ،ط1 ، 1992

5 . أبو العلاء المعري ، اللزوميات ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، مجلد 1 .

6 . أبو الفتح عثمان بن جني ، سر صناعة الاعراب ، دراسة و تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، جزء 1 ، 1985

7 . أبو القاسم الشابي ، الديوان ، دراسة وتقديم : عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1972

8 . أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، تقديم : الشيخ حسن تميم ، مراجعة : الشيخ محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء علوم الدين ، بيروت ، لبنان ط 2 ، 1986

9 . إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة،

المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 2 ،
صفر / ربيع الأول 1398 هـ ، فبراير ( شباط )
1978
10 . أحمد إسماعيل النعيمي ، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ،
سينا للنشر ، القاهرة ، مصر
1995
11 . أحمد أمين، النقد الأدبي ، موفم للنشر ، الجزائر ، ط 1 ،
1992
12 . أحمد بزون ، قصيدة النثر العربية ( الإطار النظري ) ،
دار الفكر الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1996
13 . أحمد بهجت ، أنبياء الله دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط7 ،
1980
14 . أحمد شوقي ، الشوقيات ، دار العودة ، بيروت مجلد 1 ،
1986
15 . أحمد شوقي ، مجنون ليلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ، مصر ،
1983
16 . أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس
للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،
1980
17 . أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري ( دراسة في توظيف
الشخصيات التراثية ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ،
1998
18 . أحمد محمد عبد الخالق ، قلق الموت ، سلسلة عالم المعرفة ،
المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 111 ، مارس
1987
19 . أحمد محمد فتوح ، الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر ،

دار المعارف ، مصر ، ط 3 ،
1984

20. أحمد محمد معتوق ، الحصيلة اللغوية ( أهميتها – مصادرها –
و سائل تنميتها ) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة
و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 212 ، ربيع الأول 1417 هـ /
أغسطس ، آب
1996

21. أحمد المديني ، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر ،
دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1985

22 . أحمد مطر ، لافتات 5 ، لندن ، ط1 ،
1995

23 . إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، دار الآداب ،
بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1993

24 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، الثابت و المتحول
( صدمة الحداثة ) ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، جزء 3 ،
1983

25 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، زمن الشعر ، دار العودة ،
بيروت ، لبنان ،
1978

26 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، الشعرية العربية ، دار العودة ،
بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1985

27 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، كلام البدايات ، دار الآداب ،
بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1989

28 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ،

بيروت ، لبنان ، ط 4 ،
1983
29 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، النص القرآني و آفاق الكتابة ،
دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط 1 ،
1993
30 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، النظام و الكلام ، دار الآداب ،
بيروت ، لبنان ،ط 1 ،
1993
31 . أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، ها أنت أيها الوقت ، دار الآداب ،
بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1993
32 . الأزهر زناد ، نسيج النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،
المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1993
33 . أسعد رزوق ، موسوعة علم النفس ، مراجعة : عبد الله الدايم ،
المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1979
34 . اعتدال عثمان ، إضاءة النص ، دار الحداثة للطباعة و النشر
و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1988
35 . إمام عبد الفتاح إمام ، معجم ديانات و أساطير العالم ، مكتبة مدبولي ،
القاهرة ، مصر ، مجلد 3 .
36 . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ،
بيروت ، لبنان ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ،
1985
37 . آمنة بلعلى ، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة ،
( دراسة تطبيقية ) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،
1995

38 . أمية حمدان ، الرمزية و الرومنتيكية في الشعر اللبناني ،
دار المرشد للنشر ، العراق ،
1981
39 . أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، مكتبة عين
شمس ، دار الجيل للطباعة ، مصر ،
1975
40 . أنور الرفاعي ، الاسلام في حضارته و نظمه ، دار الفكر ، دمشق،
سوريا ، ط 2 ،
1982

41 . إيليا أبو ماضي ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان .
42. إيليا الحاوي ، في النقد و الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،
لبنان ، ج 5 ، ط 1 ،
1980
43 . إيليا الحاوي ، نزار قباني ( شاعر قضية و التزام ) ، دار الكتاب
اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ج 2 ، ط 3،
1981

ب

44 . باسمة كيال ، أصل الإنسان و سر الوجود ( فلسفة الروح ) ،
منشورات مكتبة و دار الهلال ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،
1982
45 . بدر شاكر السياب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، مجلد 1 ،
1971
46 . بلحسن البليش / علي بن هادية / الجيلاني بن الحاج يحي ،
القاموس الجديد للطلاب ( معجم عربي ، مدرسي ألفبائي ) ، تقديم :

محمود المسعدي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط7 ،
1991

ث

47 . ثريا عبد الفتاح ملحس ، القيم الروحية في الشعر العربي
( قديمه و حديثه ) ، مكتبة المدرسة و دار الكتاب اللبناني ،
بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1964

ج

48 . جلال فاروق الشريف ، الشعر العربي الحديث
( الأصول الطبقية و التاريخية ) ، منشورات اتحاد كتاب العرب ،
دمشق ، سوريا ،
1976

49 . جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ،
لبنان ، ط 1 ،
1984

50 . جورج طرابيشي ، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار
الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ،
1980

ح

51 . حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية الحديثة ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ،
1998

52 . حسن بوساحة ، الوجيز في مدارس الفنون التشكيلية ، مطابع قالمة ،الجزائر ، 1991

53 . حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، سراس للنشر ،
تونس ، ط1 ،
1985

خ

54 . خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، ( دراسات في الأدب العربي ) ،

دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1979
55 . خالد محمد خالد ، خلفاء الرسول ، دار الكتاب اللبناني ،
بيروت ، لبنان ، ط2 ،
1974
د
56 . درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، دار نهضة مصر ،
للطباعة و النشر ،
1972
57 . دريد يحي الخواجة ، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ،
دار الذاكرة ، حمص ، سوريا ، ط 1 ،
1990
58 . دليلة مرسلي ( و آخرون ) ، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ،
دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1985
ر
59 . رجاء عيد ، لغة الشعر ، ( قراءة في الشعر العربي الحديث ) ،
منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ،
1985
60 . رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، جروس برس ، طرابلس ،
لبنان ، ط1 ،
1994
ز
61 . زكي مبارك ، المدائح النبوية في الأدب العربي ، منشورات المكتبة
العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان .
س
62 . ساسين عساف ، الصورة الشعرية ( وجهات نظر غربية و عربية ) ،

دار مارون عبود ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،
1985
63. سامي اليوسف سامي ، الشعري العربي المعاصر ، منشورات اتحاد
الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط1 ،
1980
64 . سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ( النص / السياق ) ،
المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1989
65 . سماء منير ( مع مجموعة من كتاب العربي ) ، التعبير بالألوان
( آفاق من الفن التشكيلي ) ، تقديم : سليمان العسكري ، سلسلة كتاب
العربي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،
عدد 39 ، يناير ،
2000
66 . سمير علي سمير الديلمي ، الصورة في التشكيل الشعري ،
دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق
1990
67 . سهيل أيوب ، علي محمود طه ( دراسة و شعر ) ،
دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ، سوريا ،
1962
68 . السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ( دراسة لمناهج النقد الأدبي
في معالجة فن القصة ) دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع
( عبده غريب ) ، القاهرة ، مصر ،
1998
69 . سيد البحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ،
الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1990
70 . سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار الفكر

الجديد، بيروت ، لبنان ، ط 1،
1988

71 . السيد الجميلي ، صحابة النبي ( صلى الله عليه و سلم ) /
السابقون الأولون من المهاجرين و الأنصار ، دار التراث الإسلامي للنشر
و التوزيع ، باتنة ، الجزائر .
72 . سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ،
بيروت ، لبنان ،
1995
73 . سيد قطب ، مهمة الشاعر في الحياة ، دار الشروق ،بيروت ، لبنان .
74 . سيد قطب ، النقد الأدبي ( أصوله و مناهجه ) ،
دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ،
1980
75 . سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية ، دار التنوير ، بيروت ، لبنان ،
1985

ش

76 . شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، ( دراسة في سيكولوجية
التذوق الفني ) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة
و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 267 ، ذو الحجة
1421 هـ/مارس
2001
77 . شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ،
سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،
الكويت ، عدد 109 ، يناير
1987
78 . شربل داغر ، الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال ،

الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،
1988
79 . شكري محمد عياد ، اللغة و الإبداع ( مبادئ علم
الأسلوب العربي )، مطابع أنترناشيونال برس ، مصر ،
1988
80 . شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، أصدقاء
الكتاب للنشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر ، ط3 ،
1996
81 . شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار
المعارف ، القاهرة ، مصر،
1985
82 . شوقي عبد الحكيم / موسوعة الفلكلور و الأساطير العربية ،
دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1982
ص
83 . صبري حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، مصر ،
1985
84 . صدوق نور الدين ، عبد الله العروي و حداثة الرواية
( قراءة في نصوص العروي الروائية ) ، المركز الثقافي العربي ،
الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1994
85 . صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند
سيد قطب ، شركة الشهاب ، باتنة ، الجزائر ،
1988
86. صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم ، منشورات اقرأ،
بيروت ، لبنان .
87 . صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ،

بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1995
88 . صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1988 .
89 . صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، سلسلة عالم المعرفة،
المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 164 ، أغسطس
1992
90 . صلاح فضل ، شفرات النص ، ( دراسة سيميولوجية في شعرية
القص و القصيد ) ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1999
91 . صلاح فضل ، علم الأسلوب ( مبادئه و إجراءاته ) ،منشورات
دار الآفاق ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1985
92 . صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق
الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ،
1985
ط
93 . طه ندا ، الأدب المقارن ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية،مصر .
94 . الطاهر روابنية ، شعرية الدال في بنية الاستهلال ، أعمال
ملتقى ( السيميائية و النص الأدبي ) ، منشورات ديوان المطبوعات
الجامعية ، عنابة ،
1995
ع
95 . عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ،
بيروت ، لبنان ، ط3 ،
1983
96 . عباس محمود العقاد ، العبقريات الإسلامية ( المجموعة الكاملة ) ،

دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، جزء 1 ، مجلد 1 ، ط1 ،
1974
97 . عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،
مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1980
98 . عبد الحميد حسين ، الأصول الفنية للأدب ، مكتبة الأنجلو
مصرية ، مصر ، ط 2 ،
1964
99 . عبد الدايم الشوا ، في الأدب المقارن ( دراسة تطبيقية مقارنة
بين الأدبين العربي و الإنجليزي ) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،
الجزائر ، ط2 ،
1983
100 . عبد الرحمن بدوي ، الموت و العبقرية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ،
دار القلم ، بيروت ، لبنان .
101 . عبد الرزاق حسين ، في النص الجاهلي ( قراءة تحليلية ) ، مؤسسة المختار
للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، دار المعالم
الثقافية للنشر و التوزيع ، الأحساء ، المملكة العربية السعودية ، ط 1 ،
1998
102 . عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، دار الرائد العربي ،
بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1984
103 . عبد الرضا علي ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ،
( القناع ، التوليف ، الأصول ) المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،
بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1995
104 . عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب،

تونس ، ط 2 ،
1982
105 . عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ( من البنيوية إلى التفكيك ) ،
سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،
الكويت ، عدد 232 ، ذو الحجة 1418 هـ / إبريل
1998
106 . عبد العزيز الرفاعي ، توثيق الارتباط بالتراث العربي ، المكتبة
الصغيرة ، الرياض ، السعودية ، ط 4 ،
1993
107 . عبد العزيز الدسوقي ، محمود حسن إسماعيل ( مدخل إلى عالمه الشعري )،
سلسلة : كتابك ، دار المعارف ،القاهرة ، مصر ،
1978
108 . عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية ( مشروع تساؤل )،
دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1985
109 . عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار العودة،
بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1981
110 . عبد العلي الجسماني ، سيكولوجية الإبداع في الحياة ،
الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1995
111 . عبد الفتاح كيليطو ، الأدب و الغرابة ( دراسات بنيوية
في الأدب العربي ) ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ،
لبنان ، ط3 ،
1997
112 . عبد القادر أبو شريفة / حسين لافي القزق ، مدخل إلى

تحليل النص الأدبي ، دار الكتب ، الأردن ، ط1 ،
1993
113 . عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ،
منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ،
1992
114 . عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات
الجامعية ، وهران ، الجزائر ،
1993
115 . عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ،
دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1981
116 . عبد الله أنيس الطباع ، القطوف اليانعة من ثمار جنة الأندلس
الإسلامي الدانية ، دار ابن زيدون للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ،
لبنان ، ط 1 ،
1986
117 . عبد الله محمد الغذامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ،
المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1999
118 . عبد الله محمد الغذامي ، تشريح النص ( مقاربات تشريحية
لنصوص شعرية معاصرة ) ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987
119 . عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة و التكفير ، ( من البنيوية
إلى التشريحية ) ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط 3 ،
1993
120 . عبد الله محمد الغذامي ، القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي
العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1993
121. عبد الله محمد الغذامي ، المشاكلة و الاختلاف ( قراءة في النظرية
النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف ) ، المركز الثقافي العربي ،

الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1994
122 . عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ،مج 2 ، ط3 ،
1979
123 . عبلة الرويني ، الجنوبي ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط 1 ،
1992
124 . عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون
الثقافية العامة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، العراق ، ط 1 ،
1986
125 . عدنان رشيد ، دراسات في علم الجمال ، دار النهضة العربية
للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1985
126 . عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ( دراسة و نقد ) ،
دار الفكر العربي ، ط 8 ، القاهرة ، مصر ،
1983
127 . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة و دار الثقافة ،
بيروت ، لبنان .
128 . عز الدين إسماعيل ، روح العصر ، دار الرائد العربي ،
بيروت ، لبنان ،
1978
129 . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ،
( قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ) ، دار العودة بيروت ، لبنان ، ط 3 ،
1981
130 . عز الدين منصور ، دراسات نقدية و نماذج حول بعض
قضايا الشعر المعاصر ، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر ، بيروت،

لبنان ، ط1 ،
1985
131 . عصام كمال السيوفي ، الانفعالية و الابلاغية في البيان العربي ،
دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1986
132 . علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ( حتى آخر القرن الثاني
الهجري ، دارسة في أصولها و تطورها ) ، دار الأندلس للطباعة و النشر
و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1982
133 . علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دار الشؤون
الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط 1 ،
1990
134 . علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق
( اتجاهات الرؤيا و جماليات النسيج ) ، وزارة الإعلام ، بغداد العراق ،
1975
135 . علي عبد المعطي أحمد ، فلسفة الفن ( رؤية جديدة ) ، دار النهضة العربية
للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1985
136 . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر
العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر و التوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ط 1 ، 1978
137 . علي عشري زايد ، بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار مرجان
للطباعة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ،
1978
138 . علي عشري زايد ، قراءات في الشعر العربي المعاصر ،
دار الفكر العربي ، مصر ،
1998
139 . علي فكري ، أحسن القصص ( من قصص الأنبياء ) ،

دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، جزء 2 ، ط 8 ،
1981
140 . عماد الدين خليل ، التفسير الإسلامي للتاريخ ، دار العلم
للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ،
1983
141. عمر أزراج ، أحاديث في الفكر و الأدب ، دار البعث ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ،
1984
142 . عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص و السلطة ، دار إفريقيا
الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،
1991
143 . عمر رضا كحالة ، معجم المؤلفين ، ( تراجم مصنفي
الكتب العربية ) ، مكتب تحقيق التراث ، مؤسسة الرسالة ،
بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1993
144 . عمر مهيبل ، البنيوية التكوينية في الفكر الفلسفي المعاصر ،
ديوان المطبوعات ، الجامعية ، الجزائر ، ط 2 ،
1993
ف
145 . فاضل ثامر ، اللغة الثانية ( في إشكالية المنهج و النظرية
و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ) ، المركز الثقافي
العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1994
146 . فاطمة الزهراء ، العناصر الرمزية في القصة القصيرة ، دار نهضة مصر ،
للطبع و النشر ، مصر .
147 . فايز الداية ، جماليات الأسلوب ( الصورة الفنية في الأدب
العربي ) ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، دار الفكر ،

دمشق ، سوريا ، ط2 ،
1990
148 . فتحية محمود الباتع ، محمود درويش و مفهوم الثورة
في شعره ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ،
1987
149 . فريد الزاهي ، الحكاية و المتخيل ( دراسات في السرد
الروائي و القصصي ) ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب، ط 1،
1991
ق
150 . قسطنطين زريق ، نحن و المستقبل ، دار العلم للملايين ، بيروت ،
لبنان ، ط 1 ،
1977
ك
151 . كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ،
( دراسات بنيوية في الشعر ) ، دار العلم للملايين ،
بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1981
152. كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ،
بيروت ، لبنان ،
1987
153 . كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،
دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1982
154 . كمال عيد ، فلسفة الأدب و الفن ، الدار العربية للكتاب ،

ليبيا ، تونس ،
1978

ل

155 . لويس عوض ، ثقافتنا بين مفترق الطرق ، دار الآداب ،
بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1983

م

156 . مبارك حنون ، دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر ، الدا رالبيضاء ،
المغرب ، ط 1 ،
1987

157 . محسن محمد عطية ، غاية الفن ( دراسة فلسفية نقدية )،
دار المعارف ، لبنان ، ط 1 ،
1991

158 . محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ،
القاهرة ، مصر ،
1971

159 . محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ،
دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ،
1986

160 . محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ،
دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ،
1981

161 . محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، دار إحياء التراث العربي ،
القاهرة ، مصر ، مجلد 2 .

162 . محمد عبد المنعم خفاجي / محمد السعدي فرهود /عبد العزيز شرف،
الأسلوبية و البيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ،

مصر ، لبنان ، ط1 ،
1992
163 . محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، دار المعرفة ،
الإسكندرية ، مصر ،
1964
164. محمد علي الكردي ، نظرية المعرفة و السلطة عند
ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ،
1992
165 . محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة ،
بيروت ، لبنان ،
1985
166 . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ،
لبنان ، ط1 ، 1982 .
167 . محمد فؤاد إبراهيم ( و آخرون ) ، موسوعة المعرفة ، مؤسسة خليفة
للطباعة ، بيروت ، لبنان ، شركة تراد كسيم السويسرية ،
جنيف ، مجلد 13 ، 1984
168 . محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي ، سراس للنشر، تونس ، ط1 ،1985 .
169 . محمد لطفي اليوسفي ، لحظة المكاشفة الشعرية و الاطلالة
على مدار الرعب ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط 1 ،
1992
170. محمد مصطفى هدارة ، بحوث في الأدب العربي الحديث ،
دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1994
171. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص ) ،
المركز الثقافي العربي ، الدر البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،
1992
172 . محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ،

الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،
1990
173 . محمد الهادي الطرابلسي ، تحاليل أسلوبية ، ( مفاتيح ) ،
دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1992
174 . محمود بسيوني ، تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، مصر ، ط 1 ،
1986
175 . محمود حسن إسماعيل ، صوت من الله ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1980
176 .محمود حسن إسماعيل ، نهر الحقيقة ، مطابع الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ،
1972
177 . محمود الربيعي ، في نقد الشعر ، دار غريب للطباعة و النشر
و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1998
178 . محمود الربيعي ، قراءة الشعر ، دار غريب للطباعة
و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1997
179 . محمود الربيعي ، من أوراقي النقدية ، دار غريب للطباعة
و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ،
1996
180 . محي الدين صبحي ، مطارحات في فن القول ، منشورات
اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ،
1978
181 . مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ،
سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،
الكويت ، عدد 196 ، ذو القعدة 1415 هـ / نيسان
1995
182 . مصطفى السعدني ، البناء اللفظي في لزوميات المعري
( دراسة تحليلية بلاغية ) ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ،
1985

183 . مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي
الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر .
184 . مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ،
منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر .
185 . مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشاعر ( قراءة بنيوية ) ،
منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ،
1987
186 . مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني ،
( في الشعر خاصة ) ، دار المعارف ، مصر ط 4 ،
1981
187 . مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة
و النشر ، القاهرة ، مصر .
188 . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،
1983
189 . معروف الرصافي، الديوان ، دار العودة ، بيروت ،لبنان ، مجلد 1 ،
1983
190 . مفيد محمد قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي
المعاصر ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1981
191 . مكرم شاكر اسكندر ، أدباء منتحرون ، ( دراسة نفسية ) ،
دار الراتب الجامعية ، ( سوفنير ) ، بيروت ، لبنان ،
1992
192 . منجي الشملي ، الفكر و الأدب في ضوء التنظير و النقد ،
دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1985
193 . منذر عياشي ، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة ،

المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1998

ن

194 . ناديا ظافر شعبان ، مختارات من لوركا ، المؤسسة الجامعية
للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1981

195 . نازك الملائكة ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، مجلد 2 ،
1979

196 . نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ،
لبنان ، ط6 ،
1981

197 . نازك الملائكة ، محاضرات في شعر علي محمود طه ،
معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، مصر ،
1964

198 . نايف خرما / علي حجاج ، اللغات الأجنبية ( تعليمها و تعلمها ) ،
سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،
الكويت ، عدد 126 ، شوال 1408 هـ / يونيو ( حزيران )
1988

199 . نبيل أيوب ، البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة
( نظريات جمالية و نقدية ، نصوص حديثة ) ، منشورات المكتبة البوليسية ،
بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1992

200 . نبيل سليمان ، مساهمة في نقد النقد الأدبي ، دار الطليعة
للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1983

201 . نبيل فرج ، البياتي في مملكة الشعراء ، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ، القاهرة ، مصر ،
1988
202 . نجيب محفوظ ، همس الجنون ، دار مصر للطباعة ، مصر ، ط 8،
1973
203 .نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، 1980
204 . نقولا سعادة ، قضايا أدبية ، دار مارون عبود ، بيروت ، لبنان ،
1984
205 .نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب
( تحليل الخطاب الشعري و السردي ) ، دار هومة للطباعة و النشر
و التوزيع ، الجزائر ، ج 2 ، ط 1 ،
1997
و
206 . وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد ، سلسلة
عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،
عدد 207 ، شوال 1416 هـ/مارس
1996
ي
207 . يحي الشيخ صالح ، شعر الثورة عند مفدي زكريا
( دراسة تحليلية فنية ) ، دار البعث ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 ، 1987
208 . يمنى العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي
في لبنان ( بين الحربين العالميتين ) ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ،
1979
209 . يمنى العيد ،في القول الشعري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،
المغرب ، ط 1 ،
1987
210 . يمنى العيد ، في معرفة النص ( دراسات في النقد الأدبي ) ،

دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط4 ،
1999
211 . يوسف إدريس ، المؤلفات الكاملة ( حادثة شرف ، آخر الدنيا ، لغة الآي الآي ) ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ،
1971
212 . يوسف حامد جابر ، قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد للنشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ،
1991
213 . يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ( في ضوء النقد الحديث ) ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1982

المراجع المترجمة :

أ

214 . أرشيبالد ماكليش ، الشعر و التجربة ، ترجمة : سلمى خضراء الجيوشي ، دار اليقظة العربية و مؤسسة فرنكلين ، بيروت ، لبنان ،
1963
215 . إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
1971
216 . ألان كاسبير ، التذوق السينمائي ، ترجمة : وداد عبد الله ، مراجعة : هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1989
217 . ألبرت شفيتسر ، فلسفة الحضارة ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ،

دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،
1980
218 . اكسندر إليوت ، آفاق الفن ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ،
المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1979
219 . ألكسندرو روشكا ، الإبداع العام و الخاص ، ترجمة :
غسان عبد الحي أبو فخر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني
للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 144 ،كانون الأول / ديسمبر
1989
220 . إمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، ( التعاضد التأويلي في
النصوص الحكائية ) ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ،
الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1996
221 . أوفيسانيكوف . م / سمير نوفا . ز ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ،
ترجمة : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، 1975
ب
222 . برديائيف نيكولاي ، العزلة و المجتمع ، ترجمة : فؤاد كامل،
بغداد ، العراق ، ط 1 ،
1988
223 . بنيلوبي مري ، العبقرية ( تاريخ الفكرة ) ، ترجمة : محمد عبد
الواحد محمد ، مراجعة : عبد الغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ،
المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، عدد 208 ، أبريل 1996
224 . بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ترجمة : منذر عياشي ،
مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1990
225 . بيير جيرو ، علم الإشارة ( السيميولوجيا ) ، ترجمة : منذر عياشي ،

دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ،
1988

ت

226 . تزفتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ،
رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ،
1987

227 . تزفتان تودوروف ، ( و آخرون ) في أصول الخطاب النقدي الجديد ،
ترجمة و تقديم : أحمد المديني ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ،
دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط 2 ،
1986

228 . تزفتان تودوروف ، نقد النقد ، ترجمة : سامي سويدان ،
منشورات مركز الإماء القومي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1986

229 . تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة : أحمد حسان ،
سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، سبتمبر ، 1991

ج

230 . جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ،
دار نهضة مصر ، القاهرة ،
1970

231 . جان برنيس ، المخيلة ، ترجمة : خليل الجر ، المنشورات العربية ،
مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، المنشورات الجامعية الفرنسية ، فرنسا ،
سلسلة ( ماذا أعرف ؟ ) ، ( Que sais-je ) ، ط1 ،
1984

232 . جان بلامان نويل ، التحليل النفسي و الأدب ، ترجمة : عبد الوهاب ترو ،
منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،
1996

233 . جان فونتان ، الموت و الإنبعاث عند توفيق الحكيم ، ترجمة :

محمد قوبعة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1984

234 . جماعة من الأساتذة السوفيات ، موجز تاريخ الفلسفة ، ترجمة و تقديم :
توفيق سلوم ، دار الفارابي ، بريوت ، لبنان ، ط 1 ،
1989

235 . جورج مونان ، مفاتيح الألسنية ، ترجمة : الطيب البكوش ،
منشورات الجديد ،تونس ، ط1 ،
1981

236 . جون ستروك ، البنيوية و ما بعدها ( من ليفي شتراوس إلى دريدا ) ،
ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة
و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 206 ، رمضان 1416 هـ / شباط
1996

237 . جيروم ستولنسيتز ، النقد الفني ( دراسة جمالية و فلسفية ) ،
ترجمة : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،
لبنان ، ط1 ،
1981

خ

238 . خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ،
ترجمة : حامد أحمد ، مكتبة غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، ط1 ، 1992

د

239 . دولف رايسر ، بين الفن و العلم ، ترجمة : سلمان الواسطي ،
دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد ، العراق ، 1986

240 . ديلبريس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ،
ترجمة : عناد غزوان / جعفر خليلي ، دار الحرية ، بغداد ، العراق ،
1981

ر

241 . رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ( ضد المتوائمين الجدد ) ،
ترجمة : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني

للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 246 ، صفر 1420 هـ / يونيو 1999

242 . روبرت ب . كامبل ، أعلام الأدب العربي المعاصر ( سير وسير ذاتية ) ، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر ، جامعة القديس يوسف ، الشركة المتحدة للتوزيع و المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1996

243 . روبرت سي هول ، نظرية الاستقبال ، ترجمة: عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا ،ط1 ، 1992

244 . روبرت شولز ، سيمياء النص الشعري ( اللغة و الخطاب الأدبي ) ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدر البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993

245 . رولان بارت ، المغامرة السيميولوجية ، ترجمة : عبد الرحيم حزل ، مراكش ، المغرب ، ط 1 ، 1993

246 . رولان بارت ، نقد و حقيقة ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط1 ، 1994

247 . رو للو ماي ، شجاعة الإبداع ، ترجمة : فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ، 1992

248 . رينييه ، ويليك / أوستن وارن ، نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية ، للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981

249 . رينييه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 110 ، فبراير 1987

س

250 . ساري كوفمان ، طفولة الفن ، ترجمة : وجيه سعد ، منشورات وزارة

الثقافة السورية ، دمشق ، سوريا ، ط1 ،
1989
251 . ستانلي هايمن ، النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ، ترجمة : إحسان عباس /
محمد يوسف نجم ،دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، جزء 1 و 2 , ط 1 ،
1981
252 . ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ترجمة : كمال محمد بشر ،
مكتبة الشباب ، القاهرة ، مصر ،
1975
غ
253 . غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ،
المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ،
1984
254 . غينادي بوسيبلوف ، الجمالي و الفني ، ترجمة : عدنان جاموس ،
منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ،
1991
ك
255 . كولن سي كامبل ( و آخرون ) ، الرمز و الأسطورة ، ترجمة :
جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،
لبنان، ط2 ، 1980
.
256 . كوليجوود ، مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ،
دار المعارف ، القاهرة ، مصر ،
1970
ل
257 . لو دوكا ، تقنية السينما ، ترجمة : فايزكم نقش ، مكتبة الفكر الجامعي ،
بيروت ، لبنان ، ط1 ،
1972
258. لوسيان غولدمان ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ،

مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1،
1984

م

259 . مالك بن نبي ، تأملات في المجتمع العربي ، دار الفكر ، دمشق سوريا ، 1985

260 . مالك بن نبي ، شروط النهضة ، ترجمة : عمر كامل مسقاوي /
عبد الصبور شاهين ، دار الفكر ، الجزائر ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط 4 ،
1987

261 . مالك بن نبي ،في مهب المعركة ( إرهاصات الثورة ) ، دار الفكر ،
دمشق ، سوريا ، ط 1 ،
1981

262 . مالك بن نبي ، مذكرات شاهد للقرن ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ،
دار الفكر ، الجزائر ، ط2 ،
1984

263 . مالك بن نبي ، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي ، ترجمة :
عبد الصبور شاهين ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ،
1988

264 . مالك بن نبي ، ميلاد مجتمع ( شبكة العلاقات الاجتماعية ) ،
ترجمة : عبد الصبور شاهين ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ،
1985

265 . مايكل .هـ . ليفينسن ، أصول أدب الحداثة ، ترجمة :
يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1992

266 . ميويك ، د.س ، المفارقة و صفاتها ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ،
دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد ، العراق ، ط2 ،
1987

و

267 . والاس فاولي ، عصر السريالية ، ترجمة : خالدة سعيد ، دار العودة ،

بيروت ، لبنان ،
1981
268 . وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة :
يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، العراق ،
1987
هـ
269 . هيجل ، فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ،
بيروت ،لبنان ،
1978
المجلات و الدوريات :
أ
270 . إبراهيم بادي ، دلالة العنوان و أبعاده في " موتة الرجل الأخير " ،
مجلة المدى ، سوريا ، عدد 6 ، شتاء
1999
271 . أحمد زياد محبك ، جماليات المكان في الرواية ، مجلة الفيصل ، الرياض ،
السعودية ، عدد 286 ،السنة 24 ، ربيع الآخر 1421 هـ / يوليو ، أغسطس
2000
272 . أحمد طه ، قراءة النهاية في أوراق الغرفة رقم 8 ، مجلة إبداع ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، عدد 10 ،أكتوبر ،
1983
273 . أحمد محمود بدر ، تفسير التاريخ ( من الفترة الكلاسيكية
إلى الفترة المعاصرة ) ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة
و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 04 ، مجلد 29 ، أبريل ، يونيو
2001
274 . آدم سلامة ، أوراق من الطفولة و الصبا ، مجلة إبداع ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب القاهرة ، مصر ، ع 10 ، أكتوبر
1983
275 . أمل دنقل ، قالت امرأة في المدينة ( شعر ) ، مجلة الأقلام ، وزارة الإعلام ،

بغداد ، العراق ، عدد 05 ،
1977
276 . أمل دنقل ، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر ، مجلة فصول ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عدد 04 ، مجلد 01 ، يوليو
1981

ج

277 . جابر عصفور ، معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،
مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ،
عدد 04 ، ج 2 ، مجلد 4 ،
1982 278 . جريدة تشرين ، دمشق ، سوريا ، عدد 2556 ، 23 أيار
1983
279 . جهاد فاضل ، أزمة حرية .. و ليست أزمة شعر ( حوار مع الشاعر أمل دنقل ) ،
مجلة آفاق عربية ، العراق ، عدد 3 ، السنة السابعة،
1981

ح

280 . حاتم الصكر ، قصيدة النثر و الشعرية العربية الحديثة ،
مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ،
عدد 2 ، مجلد 15 ،
1996

ر

281 . رولان بارت ، نظرية النص ،ترجمة : منجي الشملي / عبد الله صولة /
محمد القاضي ، حوليات الجامعة التونسية ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ،
تونس ، عدد 27 ،
1988

س

282 . سامي علي ، ملاحظات على أعمال إدوار الخراط ، مجلة فصول ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، عدد 02 ، مجلد 15 ،
1996

283 . سعاد عبد الوهاب ، قراءة نقدية في كتاب الجنوبي ( حياة شاعر
مشاكس كما ترويها زوجته ) مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت،
عدد 437 ، أبريل
1995

284 . سعيد الكفراوي ، وجها لوجه مع ادوار الخراط ، مجلة العربي ،
وزارة الإعلام ، الكويت ، عدد 432 ، نوفمبر
1994

ص

285 . صبحي الطعان ، بنية النص الكبرى ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني
للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، عدد 01 و 02 ، مجلد 23 ،
1994

286 . صلاح فضل ، قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل ( القصيدة تمتلك أدوات
السينما ) ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، عدد 448 ، مارس 1996

ط

287 . طه وادي ، الزمن الشعري في قصيدة الخيول ، ، مجلة إبداع ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، عدد 03 ،
1983

ع

288 . عبد الرحمن طنكول ، خطاب الكتابة ، و كتابة الخطاب في رواية
( مجنون الألم ) ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، فاس ، المغرب ،
عدد 09 ،
1987

289 . عبد العزيز السبيل ، ثنائية النص ( قراءة في رثائية مالك بن الريب ) ،
مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،

عدد 01 ،مجلد 27 ، سبتمبر
1998

290 . عبد القادر عبو ، مركزية التأويل للتواصل و محاورة النص الشعري
المعاصر ( من الجرجاني إلى تودوروف و جاكبسون ) ، مجلة ،كتابات معاصرة ،
بيروت ، لبنان ، عدد 41 ، مجلد 11 ، آب / أيلول
2000

291 . عبد الوهاب ترو ، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي
المعاصر ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ،
لبنان ، عدد 60 ، جانفي فيفري
1988

292 . علي الدين هلال ، التراث بين الأصالة و المعاصرة ، مجلة الدوحة ،
وزارة الإعلام ، قطر ، عدد 113 ، مايو
1985

ق

293 . قصي صالح درويش ، جماليات العنوان في السينما
( الفيلم السوري أنموذجا ) ، مجلة السينما ، باريس ، فرنسا ،
عدد 04 ، مارس / أفريل
2001

ك

294 . كارل راتنر ، ثلاثة تيارات في علم النفس الثقافي ( دراسة نقدية ) ،
ترجمة : كمال شاهين ، مجلة الثقافة العالمية ، المجلس الوطني للثقافة
و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 101 ، ربيع الآخر ، جمادى الأولى ،
1421 هـ / يوليو ، أغطس
2000

م

295 . محمد المهدي ، تجليات الفنان الكويتي ، باسل القاضي
( الإفلات من ذاكرة الزمن المفقود ) ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ،

الكويت ، عدد 502 ، سبتمبر
2000

296 . محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب ( الساق على الساق ) ،
مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،
عدد 02 ، مجلد 28 ،
1998

297 . محمود أمين العالم ، لغة الشعر الحديث و قدرته على التواصل ،
مجلة الطريق ، بيروت ، لبنان ، عدد 05 ، السنة 40 ، مجلد 40 ،
تشرين الأول ( أكتوبر ) ،
1981

ي

298 . يحي القاسم ، انزياح المصاحبات المعجمية ( دراسة في شعر أمل دنقل ) ،
مجلة ، جامعة البعث ، حمص ، سوريا ، عدد 01 ، مجلد 21 ،
ذو القعدة 1419 هـ / آذار
1999

299 . يسري خميس ، نزار قباني ( من طفولة نهد إلى هوامش في دفتر النكسة ) ،
مجلة الهلال ، دار الهلال ، مصر ، عدد 03 ، 23 ذو الحجة 1389 هـ ،
السنة 78 ، أول مارس
1970

300 . يوسف زيدان ، الشعر الصوفي المعاصر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، عدد 2 ، مجلد 15 ،
1996

# فهرس

اهداء

مقدمة

---

مدخل :

حياة الشاعر أمل دنقل 13

---

الفصل الأول :

المفهوم الديني و بكائية الروح

24

أ – دوافع الرمز :

( ضد من ، زهور ، السرير ، لعبة النهاية )

30

ب – روحية الرمز :

( ديسمبر ، الطيور ، الخيول ، مقابلة خاصة مع ابن نوح ،

خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين )

127

---

الفصل الثاني :

المعتقد و استشراف المشروع الإنساني

215

أ – المخاض عند الشاعر و بزوغ الرمز :

( بكائية لصقر قريش ، قالت امرأة في المدينة ) 216

ب – متحكمات الرمز :

( إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه )

266

الفصل الثالث :
الصداع الروحي و شوائب الغموض ( الجنوبي )
294
أ – البحث عن الذات
295
ب – وجع القرار الأخير 321
خاتمة 335
مكتبة البحث 342
فهرس 364