الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر ـ بسكرة
كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

الرفض و التجاوز
في شعر أمل دنقل

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير
تخصص : النقد الأدبي

إعداد الطالب :
علي رحماني

إشراف الأستاذ :
د/ صالح مفقودة

السنة الجامعية 2002 / 2003

مقدمة

نعتبر الشاعر أمل دنقل من بين الشعراء الذين لم يحضوا بكثير من الاهتمام ، فلم نتناول أعمالهم في دراسات نقدية عميقة و إنما يقي ما هو موجود على ندرته في مستوى تناول جزيئات معزولة ترتكز على الشكل دون المضمون أو العكس ، فهي لا تفي بحق إبداع الشاعر على الدارس ، و يعود هذا إلى أن تناول شاعر من نوع «أمل دنقل» بالدراسة كان يستوجب التوجس و الحذر .

و قد استمر تجاهل النقاد ــ إلا النزر القليل منهم ــ لشعر «أمل دنقل» طيلة حياته مع أنه يمتلك حضورا لدى جمهور الشعر الحديث في مصر لم يمتلكه شاعر آخر . و كان هذه العلاقة بين «أمل دنقل» و جمهوره صارت بمثابة السلاح ذي الحدين ففي الوقف الذي تدعم رصيده لدى القراء صارت بقوة عليه بالسلب لدى النقاد لأنهم سيشعرون خطر المغامرة في دراسة إبداعه ، خاصة أنهم سينتهون من ذلك إلى أحد الأمرين ، إما التصادم مع السلطة و كسب رضى جمهوره ، و إما العمل على الشاعر و مجاراة السلطة التي كان معلما أمل دنقل في صدام مباشر طيلة حياته [منعت أعماله سنة 1972 و حجبت عنه جائزة وزارة الثقافة في السنة نفسها و طرد من الاتحاد الاسترالي و سجن ...] .

و قد كان لنوعية أخرى من النقاد دور في تجاهل شعر «أمل دنقل في المجلات و الدوريات المعروفة ، فلم يعنوا بمستوى التوقد الابداعي الذي جسده تمرد الشاعر على حدود الحقل الجمالي التقليمي ، و ذلك بفضل ما كحان لديه من إحساس لافت يتحدد الحياة ، فاستثمر اليومي الاجتماعي و السياسي ، بطريقة عرف فيها كيف يذوب هذا العرضي ، بجيمع عناصره داخل جوهر العلملية الابداعية و هكذا فإن التناول النقدي لنصوص «أمل دنقل» الشعرية يظل تحتيا على الشاعر إن هو لم يهتم إلى تحس هذه الجوانب الحية [الاجتماعية و السياسية في تجربة أمل دنقل] و هو ما بقي بعيدا عن النقاد الذين تشيثوا بالفني و الثقافي ، متناسبين العنصر الحي الآخر في الإبداع و هو تجربة «أمل دنقل» في علاقته بالواقع و الحياة ، و من ثم لم يحظ «أمل دنقل»برغم القيمة الفنية التي يجسدها شعره بالأهمية التي يستحقها و تداخلت عوامل كثيرة سياسية خاصة لتعتم على نتاجه ، حتى تحرمه تعامل القراء معه ، فلا تمر الرسالة الفنية التي كرس لها إبداعه ، و لا يعنى هذا القدام بعض الدراسات الفنية التي كتبت حول أعمال الشاعر ، و نذكر منها تحليل قصيدة « مقابلة خاصة

من بن نوح » التي أفرد لها : «سيد بجاوي» كتابا هاما أطلق عليه عنوان «البحث في لؤلؤ المستحيل» و مهما بلغت قيمة هذا العمل القيمة قائما انحصرت في جانب جزئي خاص بعمل مفرد ، و إن كان بجمع جملة من الخصائص يمكن أن نطبق كل أعمال الشاعر باعتبارها حلا و نجير الاشارة في هذا المجال أيضا إلى إلى ع_نان الناقد «علي عشري زايد» بتجربة أمل دنقل الشعرية ، حيث سعى في كتابه «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» و «بناء القصيدى العربية الحديثة» إلى الالمام بجملة من الظواهر الفنية الخاصة بالقصيدة العربية الحديثة ، من خلال قصائد أمل دنقل التي مثلت نموذج دراسة و إن نظرة عابرة للببليوغرافيا التي وضعت عن الشاعر تمكننا عن عنوانين يحضان نحوية «أمل دنقل» بالدراسة أولهما «لحسن الغرفي» أمل دنقل عن التجربة و الخموقف و ثانيهما لـــ جابر قميحة التراث الانساني في شعر أمل دنقل و لكننا لم نتمكن من الإطلاع عليهما و مطالعتهما لانعدامهما في مكتياتنا أما الكتاب الذي حاول أن يكون شاملا لتجربة الشاعر ببعدها الموضوعي و الذاتي ، فكان كتاب «الجنوني» «لعيلة الرويني» و لكن هذا الكتاب كان رؤية مغرقة في الذاتية نظرا للعلاقة الخاصة التي تربط الكاتبة بالشاعر . فهي زوجية بيحث لم يتسنى لنا التعويل عليه كثيرا ، متأنيتا في دراستنا و إنما احتجناه عندما كنا بصدد استثمار معلومات عن فترات مجهولة في بناء الشاعر .

و وعيا منا بحدود هذه الأعمال النقدية التي تناولت شعر «أمل دنقل» فإننا رغبنا أن نحاول المساهمة في إلقاء الضوء قدر الإمكان على تجربته متسلحين إلى جانب العدة النظرية و الجمالية بحب لهذه التجربة المتميزة في الشعر العربي و لكن واعون بأن أحاسيس المشاعر الذاتية تظل خطرا على العمل الموضوعي ، إن هي لم تلجم بوسيلة توقد وعينا أيضا بأن هذه العملية الذاتية و الموضوعية ليستا مطلقتين بالحياة عموما . فما بالك في علاقتهما بما هو فني.

و لعل ذلك أبرز ما دعى إلى إختيار الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل إعتقادا منا أنه يمكن أن يوفر مدخلا رصينا للإستعاب تجربة الشاعر القيمة و ما توفر عيله من عناصر تكوينها و رأينا أن مثل هذا المدخل سنح لنا فرصة رصد ما هو عام ليتصل بالشعر العربي عامة من خلال ما هو خاص و نموذجي في تجربة أمل دنقل الذي كان واعيا منذ بداية

مسيرته الشعرية في الارتباط الوثيق بين هذه المسيرة و مسيرة الشاعر العربي عامة . و يرجع هذا لجدلية القصيدة داخل الأقطار العربية مع القصيدة الكل التي تجمع الأجزاء .

هذا مع دواعي وسنحت في ذهن الطالب منذ المرحلة الجامعية إنما :

- النضج الفني و لا سيما الموسيقى في شعر الشاعر فجل قصائده تتغنى بصوت و إيقاع العصر . فكأن الشاعر في تصوره هو موسيقى صاخبة بأوجاع و بآلام هذا العصر.
- شعره ترجمة حرفية بأحزانه و الآمه ، و هي في نهاية النهاية أحزان و الآلام مصر و الأمة العربية ككل .
- الطبيعة الانزياحية في شعره في إملاء من إملاءات دفاتر الواقع المكتوب بدماء الآخر ، فكان شعره لسانا معبرا عن ماضيه و عن حاضره .
- شبابه المبكر و حزه الدفين زرع فيه إرادة لا توصف، إرادة مكننة من تحضي زمنه و تجاوز عمره.

كانت شدة جل االدوافع التي أغرت فضولي لدخول للعالم الشعري للأمل دنقل و اختيار سمة طاقية في شعر و هي سمة الرفض و التجاوز موضوعا للدراسة .

و تحقيقا لهذه الغاية ، فقد قسم البحث إلى ثلاثة فصول و خاتمة على نحو ما هو مبين فيما يلي :

مدخـــــــــــل: دلائل الرفض و التجاوز بين اللغة و الاصطلاح .

الفصـــل الأول : الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل من حيث المضمون .

الفصـــل الثاني : الرفض و التجاوز على مستوى البنية و الصورة .

الفصـــل الثالث : الرفض و التجاوز على مستوى البنية الإيقاعية

خاتمـــــــــــة:

أما المدخل فمعقود بدراسة ماهية الرفض و التجاوز و قد قسم إلى عنصرين يتناول منهما : دلالة الرفض و التجاوز بين اللغة و الاصلاح و العلاقة بين الرفض و التجاوز بينهما يتحدق ثانيها لاستحداث للأشكال و المضامين الجديدة في الشعر العربي .

و خصص الفصل الأول لدراسة الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل و يتشكل من عنصرين يتعرف أولهما إلى مستويات الرفض و التجاوز في شعر الشاعر من ناحية المضمون لتعميق المفهوم أكثر في حين يتطرق ثانيها إلى دراسة قصيدة أمل دنقل بين الصنائية و الدرامية و تقنيات القصيدة الدرامية .

في حين تطرق الفصل الثاني لجسيد الرفض و المجاوز على مستوى ثلاثة عناصر كان أولهما مخصص لأهمية الصورة في شعر أمل دنقل و ثانيها لتشكيل الصورة في شعر الشاعر ، و ثالثهما لدراسة علاقة الأهمية القصة بالمسرحية و الرواية و السنيما .

و انبرى الفصل الثالث لسان الرفض و التجاوز على مستوى البنية الايقاعية حيث فصل الحديث في وظيفة الموسيقى في شعر أمل دنقل و قصيدته بين الشكل العمودي و الشكل الحر.

أما الخاتمة فقد رصدت أهم النتائج التي انتهى إليها البحث و قد استعانت مدة الدراسة به إلى استقصاء ة تجسيد ظاهرة الرفض و التجاوز في شعر العربي و التأصيل للمادة الظاهرة و المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف المادة و يحللها إلى عناصرها المكونة و يبوبها ضمن مجالها المحدد و المهج الاحصائي لتجديد نسبت القصائد العنائية و الدرامية في شعر أمل دنقل.

إلى جانب الدراسات الخاصة بـــ أمل دنقل استفى البحث مادته من جملة من المصادر و المراجع كانت متنوعة و مختلفة باختلاف أزمنها بدءا يكتب التراث لتأصيل الظاهرة المدروسة و المراجع الحديثة المتباينة الاتجاهات في المقام الثاني كان منها استلهام العوون للهداية إلى أصول الموضوع و مأخذة.

ختاما لا سنى إلا أن أتوجه بجزيل الشكر و عظيم إلا متنافي و خالص تقديري إلى المشرق الدكتور صالح مفقودة الذي شرفني بقبول الاشراف على هذا البحث و لولاه لما كان البحث بهذه الصورة ، كما أحيه كل موضوعيته و صرامته و دقته في ملاحظته ، و ليس بفوتني في هذا المقام أن أقدم شكي إلى الدكتور محمد خان على ما قدمه لي من مساعدة ، و ثناء كبير على الدكتور تبرماسين عبد الرحمان لم يبخلني بنصائحه و توجيهاته .

فالله أسأل التوفيق و منه أستمد العون إنه سميع مجيب.

مدخـــل

مدخل : دلائل الرفض و التجاوز بين اللغة و الاصطلاح

عرف الأدب العربي في القرن العشرين جملة من التحولات هزت مفاهيمه القديمة

و جعلتها تتشابك مع الحديثة مفرزة بذلك نسيجا متميزا يحوي مذاهب جديدة على بين النقض و التأسيس بين تقويض الموروث و بناء الخطاب الحديث و هذا التقويض لا يعني إلغاء كل ما هو قديم إنما ينبغي من ورائه تحديث هذا القديم و ليس هذا بالقرب فما الحداثة إلا ضرورة طبيعية نتيجة لتغير الزمن؛ إذ من الحتمي رفض كل ما لم يعد القصد منه مألوفه و لذلك سعى الأدب في هذا القرن إلى انجاز ما لم ينجز بعد، فعرف حالة من البحث و القلق و التطلع إلى العوالم البكر فكان الرفض و كان التجاوز و الابداع .

فما الرفض و ما التجاوز ؟ و فيما يكمن العلاقة بينهما؟ و كيف تجسدا في الشعر العربي الحديث؟

1- دلالة الرفض بين اللغة و الاصطلاح .

أ- لغة :

تجمل المعاجم اللغوية في طياتها العديد من المعاني المتعلقة بمادة رفض لعل أهمها :

الترك و التفرق : حيث تقول العرب في هذا الصدد : « رفضت الشيء أرفضه و أرفضه رفضا و رفضا تركته و فرقته »[1]

التكسير و الانفصال .. إذ يقال « ترفض الشيء إلى تكسر و ترفض الشيء ما نحطم منه و نفرق » و انفصل و انقطع .[2]التعدي و التخطي : إذ يقال : « الرفض

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط3، 1994،(مادة رفض)، 156/7 .

[2] الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر بيروت، 1994، (مادة رفض) 10/ 61: و ينظر : ابن منظور، لسان العرب، 156/7.

أن يطرد الرجل غنمه و إبله إلى حيث يهوى . فإن يلفت لما تركها » [1] أي أن بصرفها عن المكان القديم إلى مكان جديد بهواه نفسه و بعوضها عن القديم .

«الرفض من خلال التعاريف الأخيرة لا يخرج عن كونه تركا و انفصالا و تحديا أو إثباتا بالإنكار»[2] إثباتا للجديد بإنكار القديم و هذا المعنى اللغوي على صلة بالمعنى الاصطلاحي المراد سوقه في هذا البحث .

ب- اصطلاحا :

الرفض مصطلح قديم النشأة إذ تبلور بشكله المستقل في ظل الدراسات الأدبية المتقدمة و يقصد به الترك أو الامتناع عن حالة موجودة أو سابقة لم يعد المرء قابلا لاستمرارها و قد يواجهها يمكن أن يعوضها [3] و هذه الحالة قد تكون سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو تتعلق وسيلة أسلوبية أو تقنية لغوية يتم بها التفنن فإيراد المعاني و الإفصاح عن وجهت النظر.

2- دلالة التجاوز بين اللغة و الاصطلاح

أ – لغة

تزخر المعاجم اللغوية في مادة (جوز) بالعديد من المعاني أهمها : التعدي و التخطي [4]: إذ يقال «حزت الطريق و جاز الموضع جواز و جوازا و جاز به و جاوزه و أجازه إذا سار فيه و سلكه، و أجازه، حدقة و قطعه و جاوزت الشيء إلى بره و تجاوزته بمعنى أجزته » [5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، 7/ 156.

[2] J.A cuddan the Penguin dictionary literary and theoru fourth Edition, Black well poubisher England 1998 .pp539,540.

[3] يوسف الحناشي، الرفض و معاينة في الشعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1404//1984، ص 49.

[4] J.A.Cuddam, the penguin dictionary of literary terms and theory .pp. 405 – 406 .

[5] ابن منظور لسان العرب، مادة جون، 326/5 .

3- دلالة التجاوز بين اللغة و الإصلاح

أ- لغة :

تزخر المعاجم اللغوية في مادة (جوز) بالعديدي من المعاني أهمها : التعدي و التخطي[1] إذ يقال « جزت الطريق و جاز الموضع جوزا و جوازا و جاز به و جاوزه و أجازه إذا سار فيه و سلكه، و أجازه، حدقه و قطعه [2] و جازوت الشيء إلى غيره و تجاوزته بمعنى أجزته [3] .و في القرآن الكريم :« و جوازنا بين إسرائيل البحر »[4] فالمعنى اللغوي للتجاوز ينحصر في كونه تعدي و تخطي، تعدي للماضي القديم و تخطي له بإعطاء البديل و هذا المعنى اللغوي يتفق مع المعنى اللغوي الذي يسعى البحث لإبرازه .

ب- اصطلاحا:

يذكر أدونيس أن التجاوز هو الخروج عن المؤسسة الشعبية القديمة و إبداع مؤسسة شعرية جديدة تختلف عن الأولى .و يسعى بذلك للتخطي البحور الخليلية، و كذلك تجاوز الرؤيا التي كانت سائدة قديما [5] . و قد حصر أدونيس التجاوز في مجال اللغة ة الإبداع في حين إنه يمكن أن ينكر ليشمل شتى مجالات الحياة و يتخطى به الحالة القديمة إلى حالة جديدة نجدها أكثر إيجابية .

إضافة إلى هذا فالتجاوز أيضا وسيلة أسلوبية أو فنية لغوية يتم بها التقتف في تحدث القديم و إعطاء الجديد التي يتناسب مع الحياة و الزمن .

---

(1) J.A cuddan, the Penguin dictionary of literary terms and theory .pp 405406.

(2) ابن منظور، لسان العرب، (مادة جوز) 326/5.

(3) الزبيدي، تاج العروس (مادة جوز) 35/8 – 36 .

(4) سورة

(5) الشعر العربي الحديث، بياناته و ابدالاته (في الشعر المعاصر)، دار توبقال المغرب، ط3، ص 45.

4- العلاقة بين الرفض و التجاوز :

من خلال تتبعنا لدلالة الرفض من اللغة و الاصطلاح، لمحنا معنى من معاني التجاوز و هو التعدي و التخطي [1]، و هذا ما يؤكد وجود علاقة تربط بين كل منهما -الرفض و التجاوز- و تتمثل هذه العلاقة في كون التجاوز الوجه الثالث للأوجه الرفض . هذا الذي تعددت أوجهه مثلما اختلفت دواعيه التي قد تكون مادية أو معنوية. أما أوجهه فهي ثلاثة وجوه مرتبطة و ملتحمة بعضها ببعض، يتمثل الوجه الأول في إطلالة الرؤيا الكونية للرفض لما تشمل من اكتشاف لمعاني الحياة و الموت و منزلة الإنسان في الوجود، أما الوجه الثاني فيمثل مواقف الرفض من واقع الاجتماعي و السياسية الاقتصادي و الثقافي. و الوجه الثالث يتمثل في الرفض المكتمل، الذي لا يتوقف عن حد التنكير القديم أو الموجود، بل يقترح البديل و يخطط للمستقبل [2] و هو التجاوز في حد ذاته .

فكان بذلك التجاوز المرحلة التي يكتمل فيها الرفض أو الرفض في أسمى و أرقي أوجهه و معانيه .

---

[1] ينظر : البحث، في

[2] الرفض و معالجته في شعر المتنبي، ص 51.

الفصـــل الأول :

الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل من حيث المضمون

الفصـــل الأول :

الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل

من حيث المضمون

1. استحداث أشكال فنية جديدة
2. المضامين الجديدة
3. مستويات الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل

أ. مستويات الرفض

ب. مستوى التجاوز

عرف الأدب العربي في القرن العشرين جملة من التحولات هزت مفاهيمه القديمة وجعلتها تتشابك مع الحديثة مفرزة بذلك نسيجا متميزا يحوي مذاهب جديدة هي بين النقض والتأسيس، بين تقويض الموروث وبناء الخطاب الحديث. وليس هذا بالغريب؛ فما الحداثة إلا ضرورة طبيعية نتيجة لتغير الزمن. إذ من الحتمي رفض كل ما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المتجددة وخلق معان جديدة وأشكال غير مألوفة ولذلك سعى الأدب في هذا القرن إلى إنجاز ما لم ينجز بعد فعرف حالة من البحث والقلق والتطلع إلى العوالم البكر فكان الرفض وكان الإبداع .

وسنحاول من خلال هذا الفصل تبين صدى ثنائية الرفض والإبداع أو الرفض والمواجهة في مجال الشعر بما أنه شغلنا الشاغل في هذا التعامل و بما أن الشعر يملك تلك القدرة العجيبة على استيعاب الجديد واحتضانه متجاوزا كل عناصر القدامة ليلج ما أصبح يصطلح عليه منذ بداية القرن العشرين بالحداثة وقد رصد أدونيس في كتابه صدمة الحداثة المبادئ الأربعة التي تولدت عن استفاقة العرب الحضارية في مجال الشعر.

- أولها يتصل بالمضمون أو الموضوع الذي أصبح أكثر غنى حيث وجهت الدعوة إلى رفض المضامين التقليدية وانفتاح الأدب على قضايا العصر ومشاكله.
- ويعني الثاني بطريقة التعبير تبعا لجدة النماذج التي صار الشاعر يفتح عينه عليها في واقعه وهكذا قوبل الشكل الشعري القديم بالرفض لاستحالة التناغم بين المضمون الحديث والشكل القديم .
- أما عن المبدأ الثالث فيتصل بتعريف الشعر حيث صار نقيض ما كان عليه في النظرة القديمة إذ تجاوز مجرد التحديد بالوزن الخارجي وأضحى يعرف بأشياء أخرى أكثر أهمية الإيقاع الداخلي – الصورة – اللغة غير العادية.
- ويبرز المبدأ الرابع تغير النظرة إلى الشاعر باعتباره يصدرعن رؤيا وصاحب رسالة *.

أخيرا لابد من الإشارة إلى أن هذه العناصر الأربعة تنزل في إطار قضية الحداثة باعتبارها هاجسا عند العرب ومن ثم فليس من الغريب أن نجد الحداثة تدفع العربي إلى الجري وراء تقليعات الحياة الجديدة وهذا ما انعكس على الشعر كبقية المجالات الأخرى خاصة وأن الحداثة هي محاولة استشراف أبعاد ما هو جديد في مستوى الشكل والمضمون.

---

* راجع أدونيس : الثابت و المتحول ،ج 3 صدمة الحداثة ، ص 40-41 .

1- استحداث أشكال فنية جديدة

لعل بداية انخراط الشعر في أفق الحداثة انطلقت مع التيارات الفكرية والفنية المعتملة في الساحة الشعرية بعد عصر النهضة فتوسع شيئا فشيئا مفهوم الحداثة وأخذت منجزاتها في التنامي بدءا بجماعة الديوان ومرورا بحركة أبولو وصولا إلى الرابطة القلمية . وتجدر الإشارة إلى أننا لن نطيل في عرض مبادئ هذه المدارس ولن نغوص في التفاصيل المتعلقة بنشأتها واكتمالها لكثرة ما ألف حولها من كتب نذكر منها أطروحة الأستاذ « فؤاد القرقوري » « أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها » .

عرف عن المدارس الثلاث (الديوان – أبولو – الرابطة القلمية) رفضها للنمطية وملاحقتها الجديد؛ حيث كان اهتمامها ينحصر في إقامة حد بين القديم والحديث.

فرأت جماعة الديوان في شعر الإحيائيين صناعة لفظية تعنى بالتدقيق والتمحيص الذي يقره شعر الصنعة. ومن ثم قابل عملية الرفض هذه طرح يؤسس رؤية شعرية جديدة ذات بعدين أولهما يتعلق بمفهوم الشعر، وثانيهما يتصل بطريقة التعبير والبناء الفني؛ حيث دعت جماعة الديوان إلى تحلل الشاعر من القيود الشكلية. وعمد الشعراء إلى ذلك في قصائدهم فنراهم وقد تحرروا من القافية الموحدة وأحيانا من القافية ذاتها وسبب النفور من قيد القافية مرتبط بمفهوم الشعر إذ لا يمكن التعبير عن مجال واسع غير محدود بشكل ضيق تربطه قواعد وأحكام ولا يكتمل البناء الفني عند جماعة الديوان بالتحرر من القافية وإنما يعتربون القصيدة وحدة عضوية وبالتالي عملا فنيا متكاملا فالبيت جزء مكمل في القصيدة لا يستقل بمعنى خاص وإنما معناه مرتبط بموضوع القصيدة ــ النسيج المتكامل، ولكن رغم ذلك لم تشهد القصيدة وإطار الشعر عموما تغييرا جذريا . فقد ظلت روح القصيدة القديمة مهيمنة على البناء الفني لشعر هذه الجماعة، ولم ترتق عملية الخروج إلى صور التقسيم الشكلي من مربعات ومخمسات بالقصيدة إلى هدم البناء القديم.

أما عن حركة أبولو الشعرية، فلقد حاولت بدورها سد الثغرات التي خلفتها مدرسة الديوان ولا سيما أن الغاية من تأسيس هذه الحركة حددت في النهوض بالشعر العربي والخروج به من دائرة القيود التي أثقلته أجيالا حتى يضاهى الآداب العالمية . وهكذا سعى أصحاب هذه الحركة إلى إغناء الجانب الفني للقصيدة العربية، فراموا تأسيس إيقاع جديد وتبنى لغة جديدة رافضين اللغة الشعرية القديمة والشكل القديم مؤهلين قصيدتهم لاقتباس

الأساطير اليونانية حيث لا فرق عندهم بين التراث الأجنبي والعربي، ولنا مثال على ذلك في قصائد كل من الشابي وعلى محمود طه، كما استفادوا من القصة والمسرح فكان تطويرهم للشعر القصصي والمسرحي . وبرغم كل ما حققته هذه الحركة فإنها لم تهدم الشكل القديم وإنما حاولت أن تطوعه لرؤيتها الحديثة فكان ازدواج القافية في قصيدة تخضع لبحر واحد والتنويع في القافية والبحور داخل النص الشعري الواحد .

ولكن تجدر الإشارة إلى أن هذه الحركة ذهبت في عملية تحديث القصيدة العربية بعدا أعمق مما أنجزته جماعة الديوان وهو ما جعلها تسهم في تجاوز شعر الإحياء وهكذا مهدت لنشوء بنية جديدة للقصيدة وأسهمت في تأسيس مفهوم للشعر يقترب من الحداثة.

وإذ أن الحداثة كما عرفناها تعنى دائما بالإنفتاح على الجديد فإننا وجدنا أهمية الرابطة الإقليمية تكمن في التفاعل الجدلي مع المكاسب الفنية التي حققتها التيارات السابقة والمعاصرة لها ومن أهمها مدرسة « أبولو » التي كنا بصدد التعرض لها فلقد كان هاجس الرابطة القلمية متمثلا في البحث عن الجديد لذلك اعتنت بتحديث طرق التعبير محاولة التخلص قدر الإمكان من الطرق القديمة ويمكننا تمثل هذه العملية في آثار جبران الذي تمكن قيمته في تقديم شعره نموذجا تعتمل فيه ثنائية الرفض والمواجهة في مستوى الشكل والمضمون.

فقد عرف عن جبران أنه صاحب رؤيا ورسالة فهو بمثابة النبي ولذلك سيطرت على أعماله لغة شهية بلغة نبي ذي تعاليم يبثها بين الناس.

أمن جبران بحتمية ولادة تعابير جديدة تقدر أن تستوعب المضامين بعد أن لحقها التغيير وهكذا كان بحث الشاعر الدؤوب عن بناء يتسع لتصوير حمله وجنونه ورؤيا ويمتد امتدادا خياله إلى عوالم المجهول دون أن يقدر شاعر آخر على تسويغه فالشكل ينبني و يكتمل ساعة ولادة المضمون ومن ثم كانت علاقة جبران باللغة العربية متميزة « ففي العربية – يقول – خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حدا بالغا من الكمال . لم أبتدع مفردات جديدة بالطبع بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة » [1]

---

[1] الصائغ توفيق : أضواء جديدة علي جبران ، ص 33 ، عن أندونيس صدمة الحداثة ، ص 205.

إن تجدد اللغة عند جبران أمر ضروري، فهو مرتبط بتجدد الحياة وتطـــور الإنســـان فاللغة عنده مظهر من مظاهر الابتكار ولذلك يتمثل الابداع في أجلى مظاهره في الشاعر الذي هو أب اللغة وأمها على حد تعبير جبران، عليه أن يعبر عن الجديد بالجديد ومن هنا أضـــحى الشاعر صاحب رؤيا ومكتشفا لنمط حديث مغاير لما ساد وما هو سائد . وأضحى الشعر رؤيا شاملة للكون والإنسان وشكلا يتجاوز القافية والوزن كما حددهما القدامى إلى اختيار الشـــاعر لشكل يلائم رؤياه ويحويها سواء كان موزونا أو منثورا . وبهذا يكون جبران قد وضع اللبنات الأولى لطريقة جديدة في الكتابة الشعرية فحسب بل تجاوزه إلى القصة والمسرحية والرمـــز والخطابية والغنائية والتصويرية والإيجاز .فاكتسح موضوع الرفض والتجاوز عنـــده الشـــكل والمضمون وتأرجحت كل مؤلفاته بين طرفي هذه الإشكالية.

بعد استعراضنا للمجالات التي مرت بها القصيدة العربية في فتـــرة عرفـــت ظهـــور المدرسة الرومنطقية لتيارات فكرية أتينا عليها نستنتج أن لتلك التيارات أثرا هاما في تطـــوير الحركة الشعرية فنيا، حيث دعت هذه المدرسة إلى التحرر من الشكل الشعري القديم الواقـــع تحت سيطرة الوزن والقافية والخاضع للدربة، واعتناق شكل خـــاص ومتميـــز يصـــدر عـــن التجربة الحدسية للفنان ويتبع جوهر العمل الفني فتتحقق بذلك القصيدة.

ولكن المتأمل في آثار هذه الجماعة يجد تباينا بين ما دعت إليه وما أنجزته ولا يمكن أن نجد دليلا على كلامنا أقوى من حالة التفكك التي أصابت مدرسة الديوان. وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن مختلف هذه الفترات التي خضعت فيها القصيدة العربية لمحاولات التجديد لـــم تشق طريق الحداثة و إنما بقيت طرق الكتابـــة التـــي نـــودي بهـــا فـــي مســـتوى التنظيـــر أو التطبيق المحتشم، ولا نستثني من ذلك إلا جبران الذي حاول أن يكون وفيا لما نادى به في نتاجه . فلاحداثة في الإنتاج عنده إن لم تكن نابعة من ذات الشاعر، كما أن طبيعـــة القـــارئ العربي التي عمقت الفرقة بين الشاعر والجمهور الحديث لم تتقبل الجديد وهكذا إذن يكون ما أنجز أقل مما بشر به، ومع أن جبران ذهب شوطا أبعد من غيره فإنه لم يستطيع أن يـــنهض لوحده بعبء التحديث فلقد بقيت ثغرات لم تلتئم منعت القصيدة من معانقة فعل الإبداع ومـــن ثم المعاصرة.

فهل استطاع شعراء الحداثة في أواخر النصف الأول من القـــرن العشـــرين تحقيـــق ما ظل منشودا ؟

نظر هؤلاء الشعراء إلى ما حققه الجيل السابق على مستوى القصيدة العربية الحديثة فرأوا سيطرة الشكل القديم تامة في مستوى بعض عناصر القصيدة وجزئية في البعض الآخر ومن ثم كان تساؤلهم عن مدى قدرة شكل القصيدة الفني على تبليغ رؤى الشاعر وأفكاره.

ومنذ ثورتها على الشكل الشعري القديم ما تزال القصيدة الحديثة في حالة ولادة تشهد نوعا من الصراع من أجل وجودها، وغايته من وراء ذلك أن تستوي وحدة متماسكة حية لا تتجرأ وكان أن أفرزت عملية الولادة نمطين شعريين أولهما يندرج ضمن الشكل الحر الذي يعتبر ثورة إلى حد معين على الشكل الشعري القديم تحت التخفيف من عبء قيود الوزن والقافية والتخلص من صرامة هيكل البيت الموزع إلى شطرين خاضعين لقواعد عروضية جازمة ومن ثم « الشعر الحر ظاهرة عروضية (....) ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة. إننا مع الشعر الحر بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانات التي تقدمها أبحر الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق[1] ولمزيد من الإلمام بهذا الجانب يمكن مراجعة كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر».

تعد إذن هذه الحركة أول حركة هزت أركان النظام الشعري العربي وكان ذلك علـــى يد رائديها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب نصهماالشعريين «الكوليرا» و «هل كان حبـــا» و قد أرجع السياب اختلاف القوافي إلى التأثر بالشعر الغربي.

وثاني النمطين ما نعبر عنه بقصيدة النثر ولا يعني القول بهذا النمط من الكتابة الخلط بين الشعر والنثر فلكل منهما خصائصه النابعة من طبيعته. ولعل أهم ما يميز الشعر عن النثر خاصية الإيقاع، كما أننا لا يمكن أن نفهم البتة طبيعة هذه القصيدة ضمن إطار التعريف القديم للشعر فلا معنى للشعر عند ذلك إذا خرج عن حدين حد الوزن وحد القافية وإنما تتأطر هذه القصيدة ضمن النظرة الحديثة إلى الشعر الذي تقيسه بالإبداع وتلقي جانبا ما هو خارج فضاء الشعر، ولذلك تفرع الشعر الحديث شكلا إلى الشعر الحر والقصيدة النثر وهي شكل يختلف عن الشعر الحر المستند إلى الشعر التقليدي مكتسب لعفوية النثر وحريته في التعبير مبتعد كل البعد عن الخطابة ولكنه في كل ذلك محافظ على إيقاع ذاتي، فإذا انعدم الإيقاع سقط كل

---

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 53 – 54 .

تصنيف للقطعة ضمن الشعر ولحق بمصاف النثر ولعله نثر مبتذل متأرجح بين الشعر والنثر لم يرق إلى مستوى الشعر ولم يتشبع لحظة ولادته بروح النثر. ويرجع أدونيس الحد الفاصل بين ثنائية (الشعر، النثر) إلى اللغة فـــ « طريق استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعرا والصورة من أهم العناصر في هذه المقاييس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة [1] .

وعندما يحاول أدونيس تحديد الأسس التي تقوم عليها قصيدة النثر فهو ينطلق من اعتبارها نمطا يخضع اللغة العربية للجديد أو بالأحرى إن هذه القصيدة تنبثق من مظاهرة إخضاع اللغة وأساليبها للجديد ولذلك كانت أشمل من العروض، أساس طريقة النظم من حيث إنها شكل تفرضه تجربة الشاعر فيكون التعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية والموسيقية، وبالتالي تعيد القصيدة سحر الكلمة وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي ودلالتها المتدفقة مولدة موسيقى القصيد الداخلية المختلفة عن موسيقى الشكل المنظوم المستجيبة لإيقاع تجاربنا المتجددة كل لحظة. وعلى هذا الأساس تندرج قصيدة النثر عامة ضمن القصيدة الجديدة من حيث هي ركن مبدع خلاق مثله مثل قصيدة الوزن فكلتاهما وليدة التمرد والبناء الذين أنتظما حركة الحداثة منذ نشأتها . وخصت جماعة من النقاد هذه الظاهرة بالدرس نذكر من بينهم «أندونيس» في كتابه «مقدمة في الشعر العربي» و «محمد حمود » في كتابه «الحداثة في الشعر العربي المعاصر» .

نستخلص إذن من كل ما تقدم أن مفهوم الحداثة أثار كثيرا من الجدل في الأوساط الشعرية منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين إذ أتى صرخة تقض القديم من جذوره فإذا مفهوم الشعر المتواضع عليه يرتج وتتعالى أصوات الرفض القاطع لعمودية الشعر و استمرار تعامل الشاعر الحديث مع اللغة على شاكلة تعامل الشاعر القديم.

وهكذا رأى المنظرون لظاهرة الحداثة الشعرية أن القدامى كانوا يصدرون عن معيار محدد للشعر غير قابل للدحض تكون فيه اللغة أسيرة ضغط عناصر خارجية تتمثل في الأحكام الجازمة التي تقتضيها هيمنة سلطة العروض ومن ثم يخضع اللفظ لإيقاع البيت ووزنه وما وافق الإيقاع فشعري وما لم يوافه فصالح للنثر ولا يقنع هؤلاء المنظرون بحد

---

[1] أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، ص 112 – 113.

الرفض بل يطمحون إلى البناء و التأسيس : تأسيس النص الشعري البديل المتحرر من رواسب القديم القائم على الإبداع « بمعنى أن الشعر ينبني على تفجير اللغة وجعلها تضيف إلى نفسها ومن داخلها عنصرا آخر هو الإيقاع ويقوم ذلك الإيقاع، فيما هو يتولد عنها بإجبارها على التشكل وفق ما يتطلبه هو نفسه من خرق للنمطية المعروفة في تشكيل الكلام » [1]

الشعر إذن تأسيس للغة بكر، إنه بناء بالكلام يعتمد على بنظام اللغة ويرتكز على قوانينه كي يغنيه وتأخذ فيه الكتابة شكل الخلق. آنذاك ينشئ المبدع لغة متميزة تتجاوز لغة الكتابة المعتادة. وهو بذلك يعانق اللامألوف ويدحر كل ما ترسب حتى غدا نمطية تشد الشعر العربي إلى القاع و « ... تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه : لا يلبسها وإنما يتجلى فيها وهكذا يؤسسها . فاللغة تولد مع كل مبدع (...) لا تجئ من الكلام الذي سبق أن نطق به (....) تجيء من الأصل من التالي إلى الأصل (....) تصدر عن مبدع يبدو لفرادة إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى » [2].

فالقصيدة الحديثة إذن فعل معاناة مشحونة بعذاب الكتابة وآلامها تتسامى الألفاظ فيها عن أن تكون « مطروحة في الطريق »، والشاعر ينتقي منها ما يشاء . إن نتاج الشاعر يختزل ألمه وعذابه فما الكتابة إلا « توغل في لحظة الخطر » على حد تعبير « سعدي يوسف » ومن لحظة الخطر تنبع لذة الكتابة فالقصيدة الحديثة تعانق اللذة ساعة معانقة « وجع الكتابة » « من هذا الوجع العاتي طلعت الكتابة الشعرية ولم تأت كتسلية (هكذا) بل إعادة إبداع اللذات في وجه الفجيعة » [3] وبالتالي يكون الشعر عنوانا لتألق الكيان ومحاولة للكشف عن المجهول والغوص في مجاهله. ومن ثم يكون الإبداع حديثا دائما متألقا أبدا مشعا لأنه يقيم بإبداعيته لا بوجوده في ظرفية تاريخية معينة وبالتالي لا تكون الحداثة باتباع أشكال تعبيرية شعرية معينة وإنما تقوم على اتخاذ موقف حديثا تجاه الحياة فينعكس ذلك على القصيدة مضمونا وبناء.

إذا تبين أن الدعوة إلى حداثة شعرية تنبع من دعوة أشمل إذ الحداثة مفهوم حضاري يشمل جوانب الحياة وينشد تصورا مغايرا دون زيف للكون والإنسان والمجتمع. ولذلك سعى

---

[1] محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص 28.
[2] أدونيس : صدمة الحداثة ، ص 282 .
[3] محمد لطفي اليوسفي :لحظة المكاشفة الشعرية ، ص 284 .

الشاعر إلى أن يكون مساهما في انتشال العالم من التشيؤ. يضفي عليه دفقا جديدا من الحياة « فالشعر الجيد هو ما يناقض الواقع . ففي مجتمع كالمجتمع العربي مغترب على جميع المستويات يجب أن يكون الشعر والفن نقيضا للواقع يحطم جميع أوهامه ». وهكذا يتراءى لنا الشاعر الحديث صاحب رؤيا ملتفا بعباءة الأنبياء من جديد ولكن مصدر نبوءته الأرض لا السماء فمن الأرض ينبثق وحيه وإليها مرجعه.

وأَرْفُضْ أَنْ تَرْكَبَ مِعْرَجاً

فَالأَرْضُ هِيَ الْعَطْشَى لِلْعَدْلِ وَصَوْتِ غِنَاءِ الشُّرَفَاءْ [1]

وليس المقصود بالنبوءة المنبثق وحيها من الأرض أن يتحول الشعر نظما للأفكار وترديدا للمواقف فهو بذلك يخرج عن مدار الشعر ويتيه في متاهات العقل ويتحول إلى خطابة ويقطع كل الوشائج مع الشعرية التي لا تخضع للمعنى العقلي طبق ما بينه الجرجاني لثباته ولصراحة معناه وجريه « مجرى الأدلة والفوائد » واستنادا إلى ذلك « ليس الشعر في جوهره وذاته نصيب » فيستهدف الشاعر « معاني معروفة ..(و) يتصرف في أصول كالأعيان الجامدة ولا تزيد ولا تفيد كالحسناء العقيم، الشجرة الجميلة التي ثمار لها » [2] .

وإنما شعرية النص وليدة المعنى التخييلي « الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي وهو مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ثم إنه يجئ طبقات ويأتي درجات » والذي ينتهجه الشاعر « سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد » [3]

وعلى هذا الأساس بات من المستحيل أن يرتبط الشعر عند شعراء الحداثة بالواقع العيني لما يعتمل فيه من وقائع ثابتة وحقائق ملموسة فمدار الشعر واقع آخر غير الواقع العيني والشاعر يبحث في منظور هذا الواقع الآخر ويترجم عن خصوصياته وانسجاما مع ما ذكر آنفا نلمس أن شعراء الحداثة رفضوا اخضاع الشعر لمفهوم محدود مبرزين أن حد الشعر ضرب من تقيد حريته وكسر فعالياته. فالشعر انطلاق وأفق منفتح على صور لا تحصى ولا تعد ومن هنا يضحى كل تحديد صارما للشعر لغوا من الكلام إذ « لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر، إنه ينفلت من كل تحديد، ذلك أنه ليس شيئا ثابتا وإنما هو حركة

---

[1] محد العزب مراثي : الآلهة المزيفين ، عن علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص 103 .

[2] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 244 .

[3] المصدر السابق ، ص 245 .

مستمرة من الإبداع المستمر » [1] . وبهذا تسقط الحركة الشعرية الحديثة ماهية الشعر من اهتماماتها لصالح الشعرية « ليس الشعر ماهية . ليس هناك شعر في المطلق. هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون » [2] والشعرية جوهر الحداثة والحداثة كما أصبح متعارفا عنها جوهر عملية الإبداع.

2- المضامين الجديدة :

لا يمكن أن ينهض الشعر من حالة الركود التي عانها طويلا دون أن توازي حركة السعي إلى تأسيس طرق تعبير جديدة حركة تعنى بالبحث عن مضامين مستحدثة وهكذا كان دأب الشعراء منذ القرن العشرين وإلى حدود النصف الأول منه.

فما يميز المدرسة الرومنطقية بحركاتها الثلاث خروجها عن المواضيع التقليدية ومواضيع الحماسة التي تستثير الروح الوطنية (شعر الوطنية عند شوقي و الرصافي) والنحو بالقصيدة العربية إلى الإيغال في عالم الذات وتصوير ما يعتريها فيطوع الشعر إلى الإنشغال بهومها ورصد ما يشغله فأتى نتاجهم الشعري مفعما بالوجدانية تنتشر في فضاء نصوصه روح القلق ،ويحتكم إلى بساطة التناول ،وهكذا خرج مضمون القصيدة إلى تمثل النزعة الإنسانية حيث عكست قصائد الرومنطقيين اهتماما بعالم الإنسان بدءا بالأشياء البسيطة وصولا إلى المواضيع المعقدة .

وهكذا انتقل الرومنطقيين بموضوع القصيدة العربية من مضمون باهت في جدته كما تمثل في نتاج شعراء الإحياء إلى مضمون يوغل في عالم الذات ويلج تخومها حتى لا نكاد نستثني من هؤلاء سوى جبران في بعض نتاجه؛ حيث لجأ إلى واقع المجتمع يصوره ساعيا للبحث عن حل غير متخذ موقفا هروبيا أو مغرقا في عالم الحلم، ومن ثم نفهم ثورة شعراء آخر النصف الأول من القرن العشرين على المبادئ الرومنسية ، وعلى الطغيان النزعة الغنائية ورفضهم حصر الشعر في دائرة الذات الفردية يكتنه أسراره ودعوتهم لبناء طريق جديد تقوم دعائمه على مضمون يتجاوز الذات الفردية المغلقة إلى كيان الجماعة الأرحب . فكان توظيف الشعر لخدمة قضايا المجتمع وظهر الاهتمام بمشاكل العصر قاسما مشتركا بين شعراء منتصف القرن العشرين؛ إذ عرف العرب كثيرا من التحديات التي وضعتهم في دائرة

---

[1] أندونيس ، صدمة الحداثة ، ص 291 .
[2] المصدر السابق ، ص 286 .

مواجهة الواقع والسيطرة عليه ثم تغييره، وبما أن تراثنا يلتف بعباءة الأنبياء فإن صنوه في العصر الحديث لم يستطيع أن يعيش خارج دائرة زمنه بل أثارته مشاكل أمته فسعى إلى البحث عن مخرج من الأزمنة غير مكتف بترديد أصوات الألم أو أهازيج الفرح يتحول الشعر بذلك إلى نقد الحياة على حد عبارة الشاعر « كولريدج »، وأخذنا ننظر إلى « العمل الفني من حيث هو مشاركة حميمة في واقع الحياة ومحاولة لا تخاذ موقف منها ومن هنا بدأت بذور فكرة الإلتزام التي صار له في القرن العشرين تأثير ملحوظ في حياة الأدب » [1] فشعراؤنا يعانون آلام الرفض في زمن الرضوخ ويندفعون إلى المواجهة متحملين أعباء هذه الحركة التي كثيرا ما تكون جسيمة ، ولكن هذا الإنغماس في قضايا العصر والتعبير عنها لم يحول شعرهم إلى سرد أحداث ووقائع تاريخية بل أضحت القصيدة مجالا يعبر فيه الشاعر عن رفضه للواقع المنزدي ويصور فيه تمرده وثورته على الأوضاع القائمة. إذن خرج هؤلاء الشعراء بالشعر من مجال ضيق ينحصر في الذات إلى مواكبة ما عرفه عصرهم من هبة حضارية واستقامة في ميادين الحياة المختلفة فكان أن اغتن الحركة الشعرية وازدهرت حركة النثر وعرفت الحياة الثقافية ظهور مجالات أدبية تعنى بإنتاج حركة الحداثة كمجلة الآداب ومجلة الشعر ومجلة حوار.

فالبياتي مثلا أدرك واقع أمته الآليم فبرزت أشعاره تؤرق الرجعية الحاكمة في العراق ومن أجل ذلك لاقى العديد من المتاعب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ، فصله من وظيفته وإرساله إلى أحد المعسكرات التدريب بعد أن وقع إغلاق مجلة الثقافة الجديدة التي اشترك في تحريرها وذلك على أثر انتساب العراق إلى حلف بغداد. وأثر انتمائه السياسي واضح في نتاجه إذ اكتسب شعره صورا جديدة تعبر عن موقف ثابت من قوى الاستعمار وتؤكد ان الوطن هو القيمة العليا في الحياة مرسخة إيمانه بالجماهير البسيطة فهي وحدها القادرة على سن الحياة.

شَعْبِيَ الْعَظِيمْ
إِنِّي وَهَبْتُكَ كُلَّ مَا فِي عَالَمِي الْأَرْضِيَّ
مِنْ حُبِّ عَظِيمْ
حُبِّي لِأَطْفَالِي
وَحُبِّي لِلْعَصَافِيرِ الصَّغِيرَةِ وَالنُّجُومْ

---

[1] عز الدين اسماعيل : الأدب في إطار العصر الثوري ، ص 7.

وَغَمَسْتُ بِالدَّمِ رِيشَتِي
وَعَبَرْتُ فِي شِعْرِي التُخُومَ
بِلاَ بِطَاقَةْ
وَجَمَعْتُ مِنْ أَزْهَارِكَ بَاقَةْ
وَغَدًا أُقَدِمُهَا إِلَى وَلَدِي الصَغِيرِ
هَدَيَّةَ الْمَجْرَى الْعَمِيقِ إِلَى الْغَدِيرْ [1]

أما السياب فكان يري « رسالته أن يخلق شعرا جديدا للعالم الجديد، وعالما جديدا يتناغم مع رؤياه الشعرية الجديدة » [2] ومن هنا نفهم ثورته على الرومنطقية ونحوه بالشعر منحى جديدا مما مكنه من ريادة المدرسة الحديثة « لقد كان السياب يحلم بمدينة مثالية يكمن فيها خلاصة (...) مدينة تنعكس عليها كل أحداث الحياة الاجتماعية والسياسية ولم يكن ليضر هذه المدينة شيء إذا أصابها صائب الانحلال السياسي أو الاجتماعي في لحظة من لحظات التاريخ . فقد كان السياب يؤمن بحتمية الثورة ويؤمن بان الواقع السيء لا بد أنه يحمل داخله عوامل تغييره » [3] وليكن شاهدنا على ما أبرزناه قصيدة « يوم الطغاة الأخير » وهي بمثابة أغنية ثائر عربي من تونس لرفيقته وفيها يقول :

نَرَى الشَّمْسَ تَنْأَي وَرَاءَ التِلاَلِ
وَبَيْنَ الضِّلاَلِ
وَقَدْ رَفَّ مِثْلَ الْجَنَاحِ الْكَسِيرْ
عَلَى كَوْمَةٍ مِنْ حُطَامِ الْقُيُودْ
عَلَى عَالَمٍ بَائِدٍ لَنْ يَعُودْ
سَنَاهَا الْأَخِيرْ
تقولين « نَحْنُ ابْتِدَاءُ الطَّرِيقْ
وَ نَحْنُ الذِّينَ اعْتَصَرْنَا الْحَيَاهْ
مِنَ الصَّخْرِ تُدْمِي عَلَيْهِ الْجِبَاهْ
وَ يَمْتَصُّ رَيُّ الشِّفَاهْ

---

[1] البياتي : كلمات لا تتموت ، ص 8 .
[2] عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب حياته وشعره ، ص 74 .
[3] يوسف عوض : رواد الشعر العربي الحديث ، ص 160.

مِنَ ٱلْمَوتِ فِي مُوحِشَاتِ السُّجُونْ
مِنْ البُؤْسِ فِي خَاوِيَاتِ البُطُونْ
لِأَجْيَالِهَا الآتِيَّهْ
لَنَا ٱلْكَوكَبُ الطَّالِعْ
وَ صُبْحُ ٱلْغَدِ السَّاطِعْ
وَ آصَالَهُ الزَّاهِيَّه ! » [1]

ويبدو وعي السياب بقتامة الصور التي تجسد واقع أمته و توقفه إلى غد أفضل أكثر وضوحا في أنشودة المطر المصور لآلام العراق من ناحية ،والمبشرة بالثورة من ناحية أخرى:

أَكَادُ أَسْمَعُ ٱلْعِرَاقَ يَدْخَرُ الرُّعُودْ
وَ يَخْزِنُ ٱلْبُرُوقَ فِي السُّهُولِ وَ الجِبَالْ
حَتَّى إِذَا مَا فَضَّ عَنْهَا خَتْمَهَا الرِّجَالْ
لَمْ تَتْرُكِ الرِّيَاحُ مِنْ ثَمُودْ
فِي الوَادِ مِنْ أَثَرْ
مَطَرْ.
مَطَرْ...
مَطَرْ ....
فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَرْ
حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهَرْ
وكلِّ دَمْعَةٍ مِنْ الجِيَاعِ وَ ٱلْعُرَاةْ
وكلِّ قَطْرَة تُرَاقُ مِنْ دَمِّ العَبِيدْ
فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسِمٍ جَدِيدْ
أَو حَلْمَةٍ تَوَرَدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيدْ
فِي عَالَمِ ٱلْغَدِ ٱلْفَتِيِّ، وَاهِبِ ٱلْحَيَاهْ
وَ يَهْطُلُ ٱلْمَطَرْ [2]

---

[1] بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، يوم الطغاة الأخير ، ص 377 .
[2] المصدر السابق، أنشودة المطر، ص 477 – 481 .

لقد كان هم السياب أن يلم بقضايا أمته ويعري مواطن الظلم ،و أن يعيد المجد المفقود وإن كلماته التي أوردها في هامش قصيدة " المومس العمياء " لدليل على ذلك « ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشعوبيين والشوفينيين يجب أن تكون القومية شعبية والشعبية قومية يجب جعل أحفاد محمد وعمر وعلي وأبي ذر و الخوارج والشيعة الأوائل والمعتزلة يعيشون عيشة تليق بهم كبشر وكورثة لأمجاد الأمة العربية » [1] . هذا الهاجس الذي استبد بالسياب والبياتي كان له صدى كبير في شعر واحد من رموز الحداثة البارزين وهو« صلاح عبد الصبور » الذي تلون شعره بصورة مستمدة من البيئة فتمثلت بين يديه وجوه البسطاء وكفاحهم اليومي وما يلاقونه من عسف وظلم إلى حد أن طابع الحزن أضحى ركنا قارا فيما جادت به قريحته. ولم يقف « صلاح عبد الصبور » عند ذلك بل تجاوزه إلى مهاجمة سياسة الطغاة المتمثلة في تحويل الناس إلى دجالين ومنافقين :

هَجَمَ التَّتَارْ
وَرَمَوْا مَدِينَتَنَا العَرِيقَةَ بِالدَّمَارْ
رَجَعَتْ كَتَائِبُنَا مُمَزَّقَةً وَ قَدْ حَمِيَ النَّهَارْ
الرَّايَةُ السَّوْدَاءُ وَ الجَرْحَى وَ قَافِلَةٌ مَوَاتْ
وَ الطَّبْلَةُ الْجَوْفَاءُ وَ الخَطْوُ الذَّلِيلُ بِلاَ اِلْتِفَاتُ
وَ أَكُفُ جُنْدِيَّ تَدُقُ عَلَى الْخَشَبْ
لَحْنَ الشَّغَبْ
وَ الْبَوقُ يَنْسُلُ فِي انْبِهَارْ
وَ الأَرْضُ حَارِقَةٌ كَأَنَّ النَّارَ فِي قُرْصٍ تُدَارُ
وَ الأُفُقُ مُخْتَنِقُ الغُبَارْ
وَ هُنَاكَ مَرْكَبَةٌ مُحَطَّمَةٌ تَدُورُ عَلَى الطَّرِيقْ
وَ الْخَيْلَ تَنْظُرُ فِي اِنْكِسَارْ
الأَنْفُ يَهْمِلُ فِي اِنْكِسَارْ
العَيْنُ تَدْمَعُ فِي اِنْكِسَارْ
وَ الأُذْنُ يَلْسَعُهَا الغُبَارْ
وَ الْجُنْدُ أَيْدِيهُمْ مُدَلاَّةٌ إِلَى قُرْبِ الْقَدَمْ

[1] عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب حياته وشعره ، ص 79 .

قُمْصَانُهُمْ مَصْبُوغَةٌ بِنِثَارِ دَمْ [1]

كما أنه لم يرجع الأسباب إلى عسف الطغاة فحسب، بل إن لتواكل الناس وسذاجتهم ورضوخهم للظلم في عصر ينبذ هذه الصفات أثرا كبيرا في ترسيخ التخلف الذي نعيشه، وهذا ما عمق روح الحزن داخله فانعكست على نتاجه :

وَ عِنْدَ بَابِ قَرْيَتِي يَجْلِسُ عَمِي « مُصْطَفَى »
وَ هُوَ يُحِبُ الْمُصْطَفَى
وَ هُوَ يَقْضِي سَاعَةً بَيْنَ الأَصِيلِ وَ المَسَاءْ
وَ حَوْلَهُ الرِّجَالُ وَاجِمُونْ
يَحْكِي لَهُمْ حِكَايَةً ... تَجْرِبَةَ الْحَيَاةْ
حِكَايَةً تُثِيرُ فِي النُّفُوسِ لَوعَةَ الْعَدَمْ
تَجْعَلُ الرِجَالَ يَنْشُجُونْ
وَ يُطْرِقُونْ
يُحَدِقُونْ فِي السُّكُونْ
فِي لُجَّةِ الرُّعْبِ الْعَمِيقِ وَ الْفَرَاغِ ، وَ السُّكُونْ
« مَا غَايَةُ الإِنْسَانِ، مِنْ أَتْعَابِهِ، مَا غَايَةُ الحَيَاهْ ؟
يَا أَيُهَا الْإِلَهْ
الشَّمْسُ مُجْتَلاَكَ وَ الهِلاَلُ مَفْرَقُ الْجَبِينْ
وَ هَذِهِ الرَّاسِيَاتُ عَرْشُكَ المَكِينْ
وَ أَنْتَ نَافِذٌ الْقَضَاءِ أَيُّهَا الْإِلَهْ [2]

ولم يكن نزوع صلاح عبد الصبور إذن إلى التأسي اعتباطيا وإنما ينبع من نظرة لها أبعادها المحددة مسبقا .

وهكذا احتفل الشعراء الثلاثة بتفاصيل حياتهم الذاتية والجماعية حتى لكأنهم كما بينت ذلك الشواهد آنفة الذكر يقدمون في شعرهم كل من جانبه شهادة عن عصره ولكنها شهادة فنية تسمو عن عملية التوثيق المباشرة. وتجدر الإشارة إلى أن مختلف هذه الشهادات كانت مستندة إلى وعي عميق بالتراث يرفد الإحساس الذكي بمشاكل العصر وقضايا الأمة لدى كل واحد

---

[1] صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي هجم التتار، ص 14 – 15 .
[2] المصدر السابق ، الناس في بلادي ، ص 29 – 30 .

منهم فكان استخدامهم للتراث ظاهرة لافتة للنظر إذ كثيرا ما ارتدوا إليه متخذين من شخصياته أقنعة يختفون وراءها لإيصال صوتهم إلى المتلقي وكانت مجالات الأخذ عديدة ومتنوعة فمن الكتب السماوية إلى قصص الأنبياء وكتب السير والأعلام إلى الشعراء والمتصوفين إلى ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. والمقصود بتوظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر عموما « استخدامها تعبير يا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر أي أن تصبح وسيلة تعبيرا وإيحاءا في يد الشاعر يعبر من خلالها أو « يعبرها » عن رؤياه المعاصرة » [1] .

فكان توظيف الشخصية التراثية واستدعاؤها للتعبير عن موقف معين سبيلا احتذاه الشعراء مدفوعين، بجملة من العوامل يرد بعضها إلى جانب السياسي والاجتماعي والمتمثل في اشتداد الطغيان وتفاقم كبت قوى التغيير والتجديد ومن هنا أتت ضرورة استعارة أوعية قديمة لأصوات حديثة ليصوغ الشاعر المعاصر فيها أفكاره وأما العوامل الأخرى فترد إلى الدوافع القومية والثقافية والفنية إذ أراد الشاعر شق طريق يعطي لقصيدة الشكل الفني أبعادا إيحائية.

ومن ثم وجد هؤلاء الشعراء في تراثنا مصدرا غنيا يستمدون منه أصواتا مؤهلة تاريخيا كي تتبنى أصوات الرفض والإدانة والنقد المقوض الباني، ويمكن أن نرجع المصادر التراثية التي استقى منها الشاعر المعاصر شخصياته إلى مصادر أدبية وتاريخية ودينية وصوفية وفلكلورية وأسطورية.

و لقد كانت مختلف هذه الأشكال الفنية التي راكمتها المدارس والتيارات الأدبية في الساحة العربية طيلة النصف الأول من القرن العشرين بمثابة الأرضية التي سينطلق عليها المبدعون لاحقا.

ولعل في طليعة هؤلاء المنتمين أساسا إلى جيل الستينات الشاعر « أمل دنقل » الذي عرف عنه استيعابه الخلاق لكل ما هو سابق من النماذج الأدبية ،واتخاذه موقفا منها فقد جاء في تقييمه لحركة الشعر بين الفترة الرومانسية وآخر النصف الأول من القرن العشرين ما يلي: « حركة الشعر لم تترسخ وتصبح ذات استقلالية عن مدرسة أبولو إلا حينما تبنت القضية الاجتماعية « قضية الشعب » . ديوان عبد الوهاب البياتي الأول، ديوان السياب عن « الأسلحة والأطفال والمومس العمياء » و ليس غريبا أنه اشتهر صلاح عبد الصبور بقصيدة « شنق زهران » عبد المعطي حجازي بقصيدة « مذبحة القلعة » ففي فترة المد

---

[1] علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 15.

والتحرير الوطني الذي كان موجودا في ذلك الوقت ارتبط الشعر الحديث أو الحر بها، ومن هنا أصبح متخليا عن القيم التي كان يتبناها الرومنسيون (...) الخيال الرومنسي كان فيه نوع من التورم السرطاني في اتجاه الانعزال وإقامة عالم ليس له علاقة على الإطلاق بالواقع [1]، وزيادة على ذلك عرف عن الشاعر « أمل دنقل » استشرافه اللافت لكل ما هو جديد طي الكمون وسنتبين ذلك لاحقا من خلال تتبع مجالات الرفض والمواجهة وطرقها في شعر « أمل دنقل » وأبعادها كل ذلك فنيا[2].

وهكذا استطاع الشاعر أن يترجم عن وجدان فني داخل حركة الشعر فاستطاع شعره أن يحمل رسالة مخصوصة ومتميزة إذ الشعر في نظره « الفن الأدبي الوحيد الذي تعرض للمصادرة والمنع أكثر من غيره في السنوات الماضي (...) يعني هناك تجديد في القصة وتجديد في الرواية لكنه لا يواجه بشراسة كالشراسة التي يواجه بها التجديد في الشعر . وهناك مضامين وطنين وقومية تحملها أيضا أقاصيص وروايات كثيرة لكنها لا تحمل البريق واللمعان اللذين يحملهما الشعر . في تقديري أن الشعر الحديث هو أرقى الأشكال الأدبية الموجودة حتى الآن (...) وأكثرها توصلا مع الجماهير » [3] وبالتالي ترتسم لنا ملامح شاعر استوعب ما يدور حوله من مشاغل عصره فلم يتخذ موقفا سلبيا إزاءها وإنما سعى إلى رسم حلمه المتغير حسب مقتضيات الزمن بواسطة الكلمة في علاقتها الجدلية بالوسائل الفنية.

---

[1] سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ملحق حوار مع أمل دنقل ، ص 217.

[2] ينظر: البحث ص :

[3] جهاد فاضل ، حوار مع « أمل دنقل » ، ص 357 – 358.

يتمثل« أمل دنقل » للمطلع على نتاجه الفني مسكونا بهاجس الشعر معرضا عن كتابة النص المفرغ من مضمون فكري أوهم حضاري، رافضا الاقتصار على الجانب الجمالي فهو صوت أرقته إشكالية التعبير عن الواقع في الشعر فكان يسعى أن تضم قصائده صورا من الواقع دون أن تتردى في المباشرة والخطابية وسرد الوقائع ومن ثم كانت لهفته على معانقة الفعل الإبداعي حتى لا يعكس شعره صورا باهتة للأشياء ولا تردد قصائده واقعا فجا.

ولهذا لا يستطيع القارئ تبين شعر « أمل دنقل » ولا الغوص في دقائقه خارج ارتباط الواقع بالشعر لتأكيد الشاعر على ضرورة انبثاق الشعر من صلب الواقع دون أن يسقط النص في التأليف بين مجموع صور فوتوغرافية ناقلة لأحداث صريحة مباشرة تحول النص الشعري إلى نثر خالص . فالواقع أساس انطلاق الشاعر إلى عوالم الشعر، يقف الشاعر على عتابته فيؤسس موقفا رافضا لما هو موجود متجاوزا إلى التغيير والبناء . فهو يقول « أنا لست شاعر تنعكس عليه الطبيعة والأشياء بل العكس فأنا أعكس ذات الشاعر على الأشياء. أحاول أن أغير الأشياء وليست الأشياء هي التي تغيرني » [1] ومن ثم يبدو موقف « أمل دنقل » متصلا داخل رؤيته الخاصة حيث لا يستقيم إلا من خلال تفاعل الشاعر مع واقعه فـــ « مسألة جمالية الشعر (...) مقولة (...) تصلح للمجتمعات المتقدمة لا لمجتمعات يناضل كل أفرادها للوصول إلى مستوى مقبول من الحياة [2] وهكذا يشذ « أمل دنقل » عن المقولة التي تنادي بفصل الواقع عن الشعر ويرى أن القصيدة ضمن هذا الاتجاه لا تستطيع التواصل مع القارئ ولا يعني بذلك ترجيح كلفة من ينادي بتغليب المضمون على الجانب الفني إذ يصبح الشعر حشدا للشعارات والمضامين السياسية وبرفضه لتغليب شق على آخر تتوضح لدينا رؤية « أمل دنقل » للشعر « فالشعر عنده « فن وصناعة في الوقت نفسه، واكتمال الصناعة لا يعني أن الإنسان صار شاعرا وكذلك الشاعر الموهوب فبدون أن تستقيم له أدواته، أدوات الصناعة يصبح شاعر غير مبين، لا يملك الإفصاح الكامل عن نفسه » [3] فالشعر عند « أمل دنقل » وبقطع النظر عن رأينا الخاص في هذه المسألة متصل بالواقع يستقي منه صوره دون أن يسقط في المباشرة والتقريرية . فللواقع فعل استدعاء الصورة الشعرية، ومن ثم يكون الجمال الذي يروم الشاعر اكتشافه متعلقا بالحياة لأن دور الشاعر يملي عليه تسخير شعره لخدمة قضايا شعبه الوطنية إضافة إلى وجوب إتقان البناء الفني فيقوم الشاعر بدور المفكر،

---

[1] عماد عبد العزيز، آخر حوار مع الشاعر أمل دنقل، ص 120.

[2] المصدر السابق، ص 118.

[3] جهاد فاضل، حوار مع أمل دنقل، ص 357.

وينهض بأعباء مجتمعه، وينتشل الشعر من المثالية، ويوثق صلته بمشاكله الحقيقية مشاكل أمته الحضارية.

وهكذا لم يكن « أمل دنقل » يكتب لينفس عن كرب ذاتي وإنما ليغير الواقع الموضوعي المرير، وليصرخ في وجه من أقعدهم التكاسل والجبن عن أداء واجبهم اتجاه أمتهم فـ « لا يمكن لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها وظروف التداخل الثقافي التي لدينا أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق لا بد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه والذي يعيشه (هكذا) وليس أن يعيش في واقع آخر يستعيده ثم يلبسه ثوبا شعريا عربيا » [1] .

يدعو « أمل دنقل » إذن إلى تأسيس حركة شعرية تأخذ على عاتقها كيفية البحث عن حل للأزمة المتلونة الأوجه التي يتردى فيها مجتمعنا العربي وهذا ما يفسر وقوفه ضد كل « شعر يسير في اتجاه تضليل الإنسان العربي وأحياء إعجابه بالصراعات والموضات التي تفد من الغرب، (...) يستخدم الحداثة الفنية لكي يهرب من الحداثة الفكرية، لكي لا يحدث الفكر العربي ولا يحدث الوجدان العربي وإنما يحدث فقط العين العربية يحدثها بالإبهار » [2] .

فتكون رحلة الشاعر مع الكلمة جريا وراء تحقيق الحلم وتحويله إلى واقع وإذا بالرحلة لا تنتهي وإنما تستمر عنيفة؛ لأن الشاعر يريد دائما أن يحول الواقع إلى حلم والحلم إلى واقع.

فكيف كان تفاعل « أمل دنقل » مع الواقع الذي عاصره وإلى أي مدى نجح في تشكيل الصور ذات الدلالة السياسية والاجتماعية والفكرية ؟

وانطلاقا من طرح هذه الإشكالية سنحدد عملنا في ضبط مجالات الرفض ثم نتعداها إلى تحديد مجالات التجاوز.

---

[1] المصدر السابق، ص 360.

[2] المصدر السابق، ص 360 .

3- مستويات الرفض :

أ – المستوى السياسي :

يؤمن « أمل دنقل » بالتفاوت بين الحلم والواقع مع تأكيده على أن السيادة يجب أن تكون للحلم، وهو في رأيه الحلم الإنساني بالحرية والمجد لذلك جعل قلمه في خدمة قضايا أمته العربية، فسخره لإبراز ما هو سلبي ولم يضع قدميه على منصة المديح ولم يقصر لسانه على اللهج بذكر سنوات العزة والشموخ أيام عرفت الأمة العربية عدة انتصارات. بدءا بانتصار مصر أثناء العدوان الثلاثي سنة 1956، ومرورا بقيام الجمهورية العربية المتحدة نتيجة حتمية للوحدة التي ربطت مصر وسورية سنة 1958 وصولا إلى المناداة بتأسيس مجتمع متشبع بالقيم الاشتراكية كما عرفت مصر تلك الفترة إنجازات هامة نذكر منها: بناء السد العالي والمساهمة في تأسيس كتلة عدم الإنحياز، فرفع بذلك التحدي في وجه الكتلتين القويتين في العالم أمريكا ومن ورائها الكتلة الغربية والاتحاد السوفياتي ومن ورائه الكتلة الشرقية.

لم يقف « أمل دنقل » عند مجرد رصد هذه الإيجابيات وإنما سخر نفسه لرصيد السلبيات والظواهر التي يمكن أن تطيح بالمجد أيضا وغرضه في ذلك تأسيس واقع جديد إلى إذكاء روح التمرد والثورة في الجماهير، وحثهم على اكتساب طبيعة رفض المسلمات فأتى صوته حادا وبارزا في قلب المحنة التي تعرضت لها مصر وفضح أسباب القهر والهزيمة.

« ٱلْأَرْضُ تُطْوَي فِي بِسَاطِ النَّفْطِ
تَحْمِلُهَا السَّفَائِنُ نَحْوَ "« قَيْصَرَ » كَيْ تَكُونَ إِذَا تَفَتَحَتْ
اللَّفَائِفْ
رَقَصَتْ وَهَدِيَةْ لِلْنَارِ فِي أَرْضِ الخَطَاهْ
دِينَارُهَا القَصْدِيرُ مَصْهُورْ عَلَى وَجَنَاتِهَا
زَنَّارِهَا المَحْلُولْ يَسْأَلُ عَنْ زُنَاةْ التُرْكْ
وَ السَيَّافْ يَجْلِدُهَا وَ مَاذَا بَعْدَ أَنْ فَقَدْتُ بَكَارَتُهَا
لاَ النِّيلُ يَغْسِلُ عَارَهَا الْقَاسِي .... وَ لاَ مَاءُ ٱلْفُرَاتْ !
حَتَى لْزُوجَةُ نَهْرِهَا الدَّمَوِيِّ،
وَ الأُمَوِيُ يَقْعَى فِي طَرِيقِ النَّبْعِ :

«.... دُونَ المَاءِ رَأْسُكَ يَا حُسَيْنْ ....»
وَ بَعْدَهَا يَتَمَلْكُونْ، يُضَاجِعُونَ أَرَامِلَ الشُّهَدَاءْ،
وَ لاَ يَتَوَرَّعُونَ، يُؤَذِنُونَ الْفَجْرَ، لَمْ يَتَطَهَّرُوا مِنْ رَجْسِهِمْ
فَالْحَقُّ مَاتْ [1] .

يصح إذن أن نقول من خلال تفاعلنا مع جملة من المعطيات المتعلقة بحياة الشاعر من جهة وقسم من شعره من ناحية أخرى: إن لظروف « النكسة » علاقة كبرى بتنمية مقدرته الشعرية ففي خضم هذه الأحداث ولد ديوانه « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » الذي يقول عنه فاروق شوشة « وبالرغم من اصطناع « أمل دنقل » لعنوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لشعر هذه الحقبة إلا أن شعره في جوهره لم يكن بكاء ولا بكائيات وهذا هو الحد المميز بين صوته و أصوات الكوكبة الشعرية الأخرى في الساحة، إن قصائده في المواجهة والتصدي هي في حقيقتها امتداد عصري لتقاليد الهجاء السياسي في الشعر العربي» [2] .

لقد كان « أمل دنقل » يؤمن بأنه ينتمي تاريخيا لجيل « الهزيمة » حيث شاهد عملية اعتقال المفكرين ومن بينهم الشعراء سنة 1959، وعاش بداية انهيار الحلم القومي سنة 1961 عند انفصال طرفي الجمهورية العربية المتحدة، وعاين الآثار السلبية لاشتراكية تطبيق دون أن يسندها اشتراكيون ومن ثم « عبء الرسالة القومية هو الذي يثقله والوعي بفداحة المصير هو الذي يقدحه ويفجره والضرب على أوتار النخوة والحمية والانتماء هو ما يعنيه في المقام الأول » [3] ؛ فليس غريبا إذن أن تمثل « هزيمة 67 بداية الانعطافة الحقيقة نحو الشهرة ونحو الشعر (...) فقد كرست المآسي العربية الشعراء العظام » [4] .

لقد نجح « أمل دنقل » في أن يجعل من شعره أدب مقاومة يوعي الجماهير ويطرح الأخطاء النابعة من الداخل ويرد العدوان القادم من الخارج.

تكَلَمِي أَيَتُّهَا النَّبِيَّةُ الْمَقَدسَّةْ
تَكَلَّمِي بِاللهِ ... بِاللَّعْنَةِ ... بِالشَّيْطَانْ
لاَ تُغْمِضِي عَيْنَيْكِ فَالْجُرْذَانْ ...
تَلْعَقُ مِنْ دَمِي حَسَاءَهَا وَ لاَ أَرُدُهَا

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، الأرض والجرح الذي لا ينفتح ، ص 118 – 119.
[2] فاروق شوشة ، أمل دنقل شاعر اليقين القومي ، ص 15 ، إبداع أكتوبر 1983 .
[3] المصدر السابق ، ص 15 .
[4] عبد العزيز المقالح ، أمل دنقل وانشودة البساطة ، ص 22 ، إبداع أكتوبر 1983 .

تَكَلَّمِي لَشَدَّ مَا أَنَا مُهَانْ
لاَ اللَّيْلُ يَخْفِي عَوْرَتِي وَ لاَ الْجُدَرَانْ
وَ لاَ آخْتِبَائِي فِي الصَّحِيفَةِ الَّتِي أَشُدُّهَا
وَ لاَ اِحْتِمَائِي فِي سَحَائِبِ الدُّخَانْ ! [1] .

كان هدف الشاعر من تعرية الواقع خلق إنسان عربي جديد يعرف كيف ينتصر ويحافظ على انتصاراته فـ « نكسة 67 » لم تكن متوقعة في ظرف عرف جملة من الانتصارات، و آمن بتحقيق حلم قومي كبير وهو وحدة الوطن العربي من الخليج إلى المحيط لذلك أصر « أمل دنقل » على تصوير لوحات من « النكسة » اصطبغت بلون رمادي قاتم للقارئ فبدت للقارئ قاتمة محزنة تبرز انكسار الذات العربية.

أَيَتُهَا الْعَرَّافَةُ الْمُقَدَسَةْ
جِئْتُ إِلَيْكِ مُثْخَنًا بِالطَّعَنَاتِ وَ الدِمَاءْ
أَزْحُفُ فِي مَعَاطِفِ الْقَتْلَى وَ فَوْقَ الْجُثَثِ الْمُكَدَسَةْ
مُنْكَسِرَ السَّيْفِ، مُغَبَّرَ الجَبِينِ وَ الأَعْضَاءْ [2] .

و لكن بالرغم من فداحة هذه الحالة فإن الإنسان العربي لم يستسلم وهذا ما يرصده « أمل دنقل » في قوله على لسان هذا الإنسان :

كَيْفَ حَمَلْتُ الْعَارَ
ثُمَّ مَشَيْتُ ؟ دَونَ أَنْ أَقْتُلَ نَفْسِي ؟ دَونَ أَنْ أَنْهَارْ ؟ !
وَ دُونَ أَنْ يَسْقُطَ لَحْمِي مِنْ غُبَارِ التُّرْبَةِ المُدَنَّسَةُ ؟ ! [3] .

فالحرب حرب وجود والنكسة كانت خسارة لمعركة ضمن حرب طويلة تخوضها الأمة العربية ضد أعدائها في الداخل والخارج قصد البناء والتشييد.

وَ أَنَا مُنْتَظِرٌ .. جَنْبَ فِرَاشِكَ
جَالِسٌ أَرْقَبُ فِي حُمَّى ارْتِعَاشِكْ
صَرْخَةَ الطِّفْلِ الذِّي يَفْتَحُ عَيْنَيْهِ
عَلَى مَرْأَى الْجُنُودْ ! [4]

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص 122 .
[2] المصدر السابق ، ص 121 .
[3] المصدر السابق ، ص 122 .
[4] تعليق على ما حدث ، في انتظار السيف ، ص 196 .

وبرز السؤال « كيف » عاكسا ذات الشاعر المتألمة وإذ يعي « أمل دنقل » ذلك فإنه يظل ينسج خيوط المأساة فيبرز الدور السلبي الذي تلعبه وسائل الإعلام في تغيب العقل العربي .

فِي ضَجَةِ الْمِذْيَاعْ
يَخْفُتُ صوْتَ الْحَقْ
فَمَنْ يَقُولْ الصِّدْقْ [1] .

لقد حدد « أمل دنقل » الشروط التي مكنته من أن يكون شاعر الأمة في هذه الفترة وماتلاها إذ آمن بالشعب فسخر نفسه لرصد أحلامه وأحزانه وخاض مع أعسر التجارب وعرف إلى جانبه لوعة الفواجع فمع كل فاجعة تمس كيان الأمة العربية يصرخ« أمل دنقل » متألما أو واعظا أو مبشرا بغد أفضل.

(وَ التِّينِ وَالزَّيْتُونْ
وَ طُورِ السِنِينَ، وَ هَذَا الْبَلَدِ الْمَحْزُونْ
لَقَدْ رَأَيْتُ يَومَهَا . سَفَائِنَ الإِفْرَنْجْ
تَغُوصُ تَحْتَ الْمَوْجْ .
وَ مَلِكَ الإِفْرَنْجْ
يَغُوصُ تَحْت السَّرْجْ
وَ رَايَةُ الإِفْرَنْجْ
تَغُوصُ، وَ الأَقْدَامُ تَفْرِي وَجْهَهَا الْمُعْوَجْ
.. وَ هَا أَنَا ــ الْآنَ ــ أَرَى فِي غَدِكَ المَكْنُونْ :
صَيْفًا كَثِيفَ الوَهْجِ
وَ مُدُنًا تَرْتَجْ
وَسُفُنًا لَمْ تَنَجْ
وَ نَجْمَةً تَسْقُطْ ــ فَوْقَ حَائِطْ الْمَبْكَى إِلَى التُّرَابْ
وَ رَايَةً (العُقَابْ)
سَاطْعَةً فِي الأَوْجْ [2] ..)

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة أيلول ص 129
[2] تعليق على ما حدث ولا وقت للبكاء ، ص 258 – 259 .

لم يكن الشعب العربي ينتظر أن يفجع بوفاة عبد الناصر ومصر تخوض حرب الاستنزاف وتستعد إلى دخول حرب منظمة (سنة 1971) وشعر « أمل دنقل » كغيره من أبناء الشعب بهذا التحول المفاجئ ولا سيما أنه سيعرف طيلة حكم السادات حياة متقلبة وشديدة. كانت في نفس الوقت أهم سنوات إنتاجه الشعري وأخطرها وليس هذا مدعاة إلى الغرابة أو نابعا من تكثيف كمي، وإنما هو حصيلة لمواقف الشاعر الرافضة الخنوع، المتصدية للطغيان لأحلام الشعب

فلنحاول إبراز الصور التي تعكس هذا الواقع ولتبدأ مع قصيدة « أغنية الكعكة الحجرية » والتي كانت « حدثا في تاريخ الشعر السياسي في مصر وعنها يقول «أمل دنقل » كتبت قصيدة كانت نتيجتها أنني منعت عشر سنوات من التعامل مع الإذاعة والتلفزيون وجميع أجهزة الإعلام .. و أغلقت مجلة إسمها « سنابل » كانت تصدرها محافظة كفر الشيخ، ويشرف عليها الشاعر محمد عفيف مطر وأوقفت رقيبا .. وعزلتني من الإتحاد الإشتراكي، رغم أنني لم أكن عضوا فيه، وعزل أيضا 63 شخصا أخرين ، وهي قصيدة « الكعكة الحجرية » [1] .

لقد عرى « أمل دنقل » سياسة السلطة ففضح حركة الاعتقال الشديدة التي استهدفت شباب مصر بعد أن وقع إعداده لدخول المعركة التحريرية (سنة 1971)، إلا أن النظام الجديد في مصر يؤجل موعد الحرب إلى (سنة 1973) وفرغها مضمونها.

عِنْدَمَا تَهْبِطِينَ عَلَى سَاحَة الْقَومِ، لاَ تَبْدَئِي بِالسَلاَمْ
فَهُمْ الآنَ يَقْتَسِمُونَ صِغَارَكِ فَوْقَ صِحَافِ الطَّعَامْ
بَعْدَ أَنْ أَشْعَلُوا النَّارَ فِي العُشَّ ..
وَ الْقَشَّ
وَ السُّنْبُلَةْ .. [2]

لقد أتقن « أمل دنقل » رسم الصورة ببعدها المأساوي فبرز الواقع مريرا سكنه الموت: فقد فيه الإنسان هويته.

---

[1] اعتماد عبد العزيز ، آخر حديث مع الشاعر ، ص 121 .
[2] العهد الآتي ، سفر الخروج ، الكعكة الحجرية ، ص 277 .

أُذْكُرِينِي !
فَقَدْ لَوَّثَتْنِي العَنَاوِينُ فِي الصُّحُفِ الخَائِنَةْ !
لَوَّنَتْنِي ....لأَنِي مُنْذُ الْهَزِيمَةِ لاَ لَوْنَ لِي
(غَيْرَ لَوْنِ الضيَاعْ) [1] .

وإذ يحافظ « أمل دنقل » على ارتباطه بمعاناة أمته فإن رؤيته الشعرية تستشرف آفاق المستقبل وهذا راجع إلى امتلاك الشاعر لدرجة من الوعي بالواقع، فلا يمكن أن يرتجي سقوط التجزئة وقيام الوحدة العربية في فترة زمنية بدأت بانقلاب فكري (15 ماي 1971) على مبادئ الناصرية :السياسية و الاجتماعية والاقتصادية التي حولت وجهة الحرب التحريرية إلى حرب تحريكية أحس فيها العرب بثقل الهزيمة في نفس الوقت الذي ترددت فيه أهازيج النصر والمسؤول عن هذه الثنائية المظلمة يظل دائما الحاكم الخائن الشبيه بكافور فهما من طينة واحدة مثالان للخيانة والجبن.

** أُمَثِّلُ سَاعَةَ الضُحَى بَيْنَ يَدَيْ كَافُورْ
لِيَطْمَئِنَّ قَلْبُهَ، فَمَا يَزَالُ طَيْرُهُ المَأْسُورْ لاَ يَتْرُكُ السِّجْنَ وَ لاَ يَطِيرْ !
أَبْصِرُ تِلْكَ الشَفَةَ المَثْقُوبَةْ
وَ وَجْهَهُ المُسْوَدَّ وَ الرُّجُولَة المَسْلُوبَةْ
أَبْكِي عَلَى العُرُوبَهْ [2] .

لذلك يسعى« أمل دنقل » إلى الخلاص من هذا الحاكم الجائر وتحقيق الحرية والعدل من أجل أن تسعد أمته « لهذا أخذت الحرية كقيمة (هكذا) شكل الصراع، وليس شكل التحقق المطلق فلم تحتو أشعاره أغنية مطلقة الحرية، ولكنه دخل في صراع مع سجونها ومقاصلها وعوائقها، فالإنسان الحر هو الإنسان الحقيقي وقد كان « أمل دنقل » دائما إنسانا حقيقيا في شرف سعيه إلى الحرية وفي شرف تحقيقه لما يكون دائما نفسه وليس ما يريده منه الآخرون أو ما تفرضه عليه الخلاق العامة » [3] وارتكازا على هذه الحقيقة صرخ في وجه نظام السبعينات رافضا الصلح المزعوم مدليا بمفهوم الصلح الإيجابي، فلا مقايضة للأرض بأحلام جماعة من البشر الجشع.

---

[1] المصدر السابق ، ص 278.
[2] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، من مذكرات المتنبي في مصر ، ص 186 .
[3] عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 82 .

لاَ تُصَالِحْ
فَمَا الصُلْحْ إِلاَّ مُعَاهَدَةٌ بَيْنَ نِدَيْنِ
(فِي شَرَفِ الْقَلْبِ)
لاَ تُنْتَقَصْ [1] .

لقد انطلق « أمل دنقل » من واقع ملموس يتثمل في سياسة التطبيع التي انتهجتها السادات إذ دعا إلى سلام مزيف وزار القدس في (سبتمبر 1977) وصادق على اتفاقية كام ديفيد (1979) التي أصبحت إسرائيل بنقتضاها دولة صديقة لمصر، و أمام هذه الظروف لم يسع الشاعر إلا أن يدافع عن قلب أمته الجريح، ولا يعني هنا أنه يرفض السلام فـــ « حلم السلام بين البشر هو حلم إنساني عظيم، ولكن لم يستطيع كاتب ولا شاعر عربي حتى الآن أن يقدمه لنا لأنه مرفوض مسبقا بالثوب الذي قدم لنا فيه » [2] .

فللسلام شروطه التي ينبني عليها فلا سلام دون تكافؤ بين الطرفين المتخاصمين فمن الضروري أن يشعر كل طرف بمقدرة الآخر على الاحتفاظ بمناعته والدفاع عنها لهذا السبب يقر الشاعر بأن الحرب طريق للسلام في هذا الظرف التاريخي المشحون بالتبعية .

هَلْ يَصِيرُ دَمِي ــ بَيْنَ عَيْنَيْكَ ــ مَاءْ
أَتَنْسَى رِدَائِي المُلَطَخَ ..
تَلْبَسُ ــ فَوْقَ دِمَائِي ــ ثِيَابًا مُطَرَزَةً بِالْقَصَبْ ؟
إِنَهَا الْحَرْبُ !
قَدْ تُثْقِلُ القَلْبَ
لَكِنَّ خَلْفَكَ عَارَ الْعَرَبْ
لاَ تُصَالِحْ
وَ لاَ تَتَوَخَّ الْهَرَبْ [3] .

لقد تبين لـــ « أمل دنقل » ما سيحصل في المستقبل القريب فتراءت له الأمة العربية وقد تكالب عليها الأعداء . وانتبه إلى الخيانة التي أحاطت، وما تزال تطيح بمجد العرب من أجل أغراض ذاتية خسيسة .

---

[1] أقوال جدية ، عن حرب البسوس لا تصالح ، ص 335 .
[2] اعتماد عبد العزيز ، آخر حديث مع الشاعر امل دنقل ، ص 119 .
[3] أقوال جديدة عن حرب السوس لا تصالح ، ص 325 .

إِنَّ سَهْمًا أَتَانِي مِنَ الْخَلْفِ ..
سَوْفَ يَجِيئُكَ مِنْ أَلْفِ خَلْفْ .
فَالدَّمُ ــ الآنَ ــ صَارَ وِسَامًا وَ شَارَةْ [1] .

يقر « أمل دنقل » إذن شروط الحكم النزيه الصادق الذي يضع شرف الأمة باعتباره قيمة عليا ويعصف باللام الموهوم ويحدد الظروف التي يجوز فيها الصلح :

لاَ تَصَالِحْ
إِلَى أَنْ يَعُودَ الْوُجُودُ لِدَوْرَتِهِ الدَّائِرَة
النُّجُومُ .. لَمِيقَاتُهَا
وَ الطُّيُورُ .. لأَصْوَاتِهَا
وَ الرِّمَالُ .. لِذَرَّاتِهَا
وَ القَتِيلُ لِطِفْلَتِهِ النَّاظِرَةْ [2] .

والمطَّلع على شعر هذه الفترة يستنتج أن « أمل دنقل » سعى من خلال إبراز صور الخنوع إلى خلق إنسان عربي جديد، يدخل منطقة اللهيب ويشق طريقنا لتاريخ جديد:

أَقُولُ لَكُمْ : أَيُهَا النَّاسُ كُونُوا أُنَاسًا
هِيَ النَّارُ، وَ هِيَ اللِّسَانُ الَّذِي يَتَكَلَمُ بِالْحَقِّ !
إِنَّ الْجُرُوحَ يُطَهِرُهَا الْكَيُّ ،
وَ السَّيْفَ يَصْقُلُهُ الْكَيْرُ ،
وَ الخُبْزَ يَنْضِجُهُ الوَهْجُ،
لاَ تَدْخُلُوا مِعْمَدَانِيَّةَ الْمَاءِ ..
بَلْ مِعْمَدَانِيَّةَ النَّارِ..
كُونُوا لَهَا الْحَطَبَ الْمَشْتَهَى وَ الْقُلُوبَ الْحِجَارَةً ،
كُونُوا .. إِلَى أَنْ تَعُودَ السَّمَاوَاتُ زَرْقَاءَ ،
وَ الصَّحْرَاءُ بَتُولاً ..
تَسِيرُ عَلَيْهَا النُّجُومُ مُحَمَلَةً بِسِلاَلِ الْوُرُودْ [3] .

---

[1] المصدر السابق ، ص 329 .
[2] المصدر السابق ص 334
[3] المصدر السابق ، ص 339 – 340 .

هكذا كان هم « أمل دنقل » أن يلاحق مشاكل أمته بالكلمة فتلاحقت الصور في ديوانه معبرة عن جملة من المآسي متعطشة إلى الحرية والحق والعدالة والجمال، ناسجة أبعاد الحلم الذي نحتاجه في حياتنا وعنه يقول الشاعر في « تقدير ي أنه حلم بناء مصر قوية عربية متحررة ، تنتمي إلى معسكر التحرر الوطني ولا تدولا في فلك أحد سواء شرقا أو غربا . وفي نفس الوقت (هكذا) زرع العزة في نفوس المصريين باعتبارهم الجزء الأكبر من جسم الأمة العربية هو طليعة نضال التحرر الإيفريقي والآسيوي في العالم الثالث كما يسمونه وركيزة انطلاق الثقافة العربية والحضارة العربية في عصرها الجديد .. و تحقيق الإحساس بالتكافؤ مع شعوب الغرب و الشرق الأخرى دون حساسيات ولا عقد ولا استخذاء » [1] .

لذلك نظر « أمل دنقل » إلى مأساة فلسطين من حيث هي قضية تمس الوجود العربي، فاستحواذ الصهاينة على فلسطين اقتطاع من شرف الأمة العربية ومس بسيادتها وهتك لصورة العدل الذي لا يكتمل إلا بتحرر هذا الجزء من الأرض وعودته إلى صف العروبة.

.. أَمْ أَنَّ وَجْهَ الْعَدَالَةِ
أَنْ يَرْجِعَ الشِّلْوُ لِلْأَصْلِ
أَنْ يَرْجِعَ الْبُعْدُ لِلْقَبْلِ
..أَنْ يَنْهَضَ الْجَسَدُ الْمُتَمَزِقُ مُكْتَمِلَ الظِّلِ
حَتَى يَعُودُ إِلَى اللهِ .. مُتَحِدًا فِي بَهَاهْ [2] .

فلا صلح قبل أن تستعيد الأمة العربية عروسها بحد السيف لأن ما أخذ بالقوة لا يفتك بغير قوة ومن أجل هذا فليتسابق أبناء الأمة ليتخذ كل واحد منهم خطوة هذا الجندي .

اِشْتَرَى فِي الْمَسَاءِ قَهْوَةً وَ شَطِيرَهْ
وَ اِشْتَرَي شَمْعَتَيْنْ وَ غَدَّارَةً وَ ذَخِيرَهْ
وَ زُجَاجَةَ مَاءْ
... ...
عِنْدَمَا أَطْلَقَ النَّارَ كَانَتْ يَدُ الْقَدْسِ فَوْقَ الزِنَادْ

---

[1] اعتماد عبد العزيز ، آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل ، ص 118 .
[2] أقوال جديدة عن حرب البسوس أقوال اليمامة ، ص 246 .

(وَ يَدُ اللهِ تَخْلَعُ عَنْ جَسَدِ الْقُدْسِ ثَوْبَ الحِدَادْ)
لَيْسَ مِنْ أَجْلِ أَنْ يَتَفَجَرَ نَفْطَ الجَزِيرَهْ
لَيْسَ مِنْ أَجْلِ أَنْ يَتَفَاوَضَ مَنْ يَتَفَاوَضُ
مِنْ حَوْلَ مَائِدَةٍ مُسْتَدِيرَهْ
لَيْسَ مِنْ أَجْلِ أَنْ يَأْكُلَ السَّادَةُ الكُسْتُنَاءْ [1] .

ولم يختلف « أمل دنقل » عن رصد مظهر آخر من مظاهر مأساة العرب في تخلفهم وهي التجزئة

وَ هَذِهِ الْخَرَائِطْ التِّي صَارَتْ بِهَا سِينَاءْ
عِبْرِيَةَ الأَسْمَاءَ
كَيْفَ نَرَاهَا دُونَ أَنْ يُصِيبَنَا الْعَمَى ؟
وَ العَارَ مِنْ أُمَتُنَا الْمُجَزَّأَه [2]

هكذا إذن عاش شاعرنا في زمن الاستلاب ولكنه رفض الموت وجابه الاستسلام عرف مرارة سقوط الأرض في براثن العداء (فلسطين – سيناء – الجولان – جنوب لبنان) فهب مقاوما بالكلمة مؤمنا بغد أفضل، يتجاوز كل السلبيات والنقائص التي عرفها التاريخ العربي، عد لا تساق فيه بواخر النفط إلى الغرب و لا تدوس أقدام الطغاة الأرض الطاهرة .

لقد حاولنا من كل ما تقدم الإلمام بأثر الأحداث السياسية في شعر « أمل دنقل » فترامى إلينا شعره حافلا بالعديد من الصور النابعة من صميم حياة إلا الأمة العربية، ولننتقل الآن إلى البحث عن كيفية تجسيد الرفض و التجاوز المشاكل الاجتماعية .

ب – المستوى الاجتماعي :

كان « أمل دنقل » يطالب بحرية التجربة الاجتماعية حتى تكتمل التجربة الفنية « أنا أطالب بحريتين .. فمثلما أطالب بحرية التجربة الفنية أطالب أيضا بحرية التجربة الاجتماعية » [3] لذلك تخطت صوره الجانب السياسي إلى المجال الاجتماعي فالهتم بمشاكل المواطن البسيط، وكشف معاناة الفئة الفقير، وصور كفاحها من أجل لقمة العيش .

(رَأَيْتُ عُمَّالَ « السَّمَادْ » يَهْبِطُونْ مِنْ قِطَارِ المِحْجَرِ العَتِيقْ

---

[1] العهد الاتي سرحان لا يستلم مفاتيح القدس ، ص 285 .
[2] تعليق على ما حدث لا وقت للبكاء ، ص 257 .
[3] مجلة فصول ، مجلد 1 ، العدد 4 يوليو 1981 ، ندوة قضايا الشعر المعاصر .

يَعْتَصِبُونَ بِالْمَنَادِيلِ التُّرَابِيَّةْ
يُدَنْدِنُونْ بِالمَوَاوِيلِ الحَزِينَةً الجَنُوبِيَّةْ
وَ يُصبْحُ الشَّارِعْ .. دَرْبًا.. فَزُقَاقًا.. فَمَضِيقْ
فَيَدْخُلُونَ فِي كُهُوفِ الشَّجَنِ العَمِيقْ
وَ فِي بِحَارِ الْوَهْمِ : يَصْطَادُونَ أَسْمَاكَ سُلَيْمَانَ الْخُرَافِيَهْ !) [1] .

كما لاحظ التغيرات الحضارية التي رفضتها حياة المدينة، فسجل بمرارة سقوط القيم العربية الأصيلة :

أَطْرُقْ بَابَ صَدِيقِي فِي مُنْتَصَفْ اللَّيْلَ
(تَثِبُ الْقِطَةُ مِنْ دَاخِلِ صُنْدُوقِ الفَضَلاَتْ)
كُلْ الأَبْوَابِ، الْعُلْوِيَةِ وَ السُّفْلِيَةِ تَفْتَحُ إِلاَ بَابَهُ
وَ أَنَا أَطْرُقُ .. أَطْرُقُ .
حَتَّى تُصبْحَ قَبْضَتِي الْمَحْمُومَةَ خُفَاشًا يَتَعَلَقُ فِي بَنْدُولْ » !
... ...
يَتَدَفَّقَ مِنْ قَبْضَتِي الْمَجْرُوحَةِ خَيْطَ الدَّمْ
يَتَرَقْرَقُ .. عَذْبًا .. مُنْسَابًا .. يَتَسَانَدُ فِي الْمُنْحَنَيَاتْ
تَغْتَسِلُ الرِئَتَانِ مِنَ اللَّوْنِ الدَّافِئْ
يَنْفَثِئْ السُّمْ
يَتَلاَشَى الْبَابُ الْمُغْلَقُ .. وَالأَعْيُنُ .. وَ الأَصْوَاتْ
.. وَ أَمْوَاتُ عَلَى الدَّرَجَاتْ !! [2] .

وبدت المدينة عند الشاعر زيفا وسرابا خادعا يخطف الأنظار، ففي ساعات المحنة تتقوقع على نفسها مخلفة وراءها أحزان الشعب وآلامه ولنا في صورة القاهرة والسويس تتعرض لأعنف الغارات دليل على ذلك .

هَلْ تَأْكُلُ الْحَرَائِقْ
بُيُوتَهَا الْبَيْضَاءَ وَ الحَدَائِقْ

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، السويس ، ص 131 .
[2] البكاء على يدي زرقا اليمامة ، يوميات كهل صغير السن ، ص 138 .

بَيْنَمَا تَظَلُ هَذِهِ « القَاهِرَةَ » الْكَبِيرَةْ
آمِنَةً .. قَرِيرَةْ ؟
تُضِيءْ فِيهَا الوَاجِهَاتُ فِي الْحَوَانِيتْ، وَ تَرْقُصُ النِّسَاءُ ..
عَلَى عِظَامِ الشُّهَدَاءْ ؟ [1] .

إنه إذن عالم المدينة المجدب حيث تموت الإنسانية الحميمة وتتولد مظاهر الصراع الاجتماعي والتطاحن بين الأفراد والجماعات وتبرز مظاهر الجشع والإقطاع وسيطرة المال باعتباره القيمة العليا في الحياة .

وَ رَأَيْتُ اِبْنَ آدَمْ يَنْصَبُ أَسْوَارَهُ حَوْلَ مَزْرَعَةِ
الله ، يَبْتَاعُ مِنْ حَولِهِ حَرَسًا، وَ يَبِيعُ لِإِخْوَتِهِ
الْخُبْزَ وَ المَاءَ، يَحْتَلِبْ الْبَقَرَاتْ العِجَافِ لِتُعْطِي اللَّبَنْ [2] .

لقد اهتدى «أمل دنقل » إلى ما يدور داخل المجتمع من صراع كان من نتائجه أن توقفت حركة التطور الاجتماعي فتفاقم السلب و الاستغلال، و تعاظمت الملكية الفردية و اختل السلم الاجتماعي و اكتنف الجشع الإنسان .

وَ رَأَيْتَ اِبْنَ آدَمْ يَرْدِي اِبْنَ آدَمْ، يَشْعِلُ فِي
الْمُدُنِ النَّارَ، يَغْرِسُ خِنْجَرَهُ فِي بُطُونِ الحَوَامِلِ
يُلْقِي أَصَابِعَ أَطْفَالِهِ عَلَفَا لِلْخُيُولِ، يَقُصُ الشِفَاهْ
وُرُو دًا تُزَينُ مَائِدَةَ النَّصْرِ .. وَ هِيَ تَئِنْ [3]

ولم يقف « أمل دنقل » عند هذا الحد، بل ألقى الضوء على مجتمع مفكك غابت فيه الديموقراطية ففقد العدل وارتسمت في شعره ملامح الإنسان المعاصر الذي سكنه الخوف فشله عن التفاعل الإيجابي مع محيطه؛ لأنه ممن « يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت »[4] لقد التصق الشاعر بواقعه ما أمكنه ذلك فعرف المشاكل الكبرى التي تعانيها أمته والمتجسدة في التخلف والتجزئة والاستعمار وغياب الديموقراطية ورأى أن المستقبل

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، السويس ، ص 133 – 134 .
[2] العهد الاتي سفر التكوين ، ص 269 .
[3] المصدر السابق ، ص 270 .
[4] المصدر السابق ، صلاة ، ص 265 .

سيكون فترة ضياع « بمعنى أنه مستقبل أمة فقدت منها ومحاطة كلها الآن بغزو ثقافي وفكري وتتبنى المنجزات المدينة الغربية » [1] .

أُرْكُضِي .. أَوْقِفِي
زَمَنٌ يَتَقَاطُعُ
وَ اخْتَرْتِ أَنْ تَذْهَبِي فِي الطَّرِيقِ الذِّي يَتَرَاجَعُ
تَنْحَدِرُ الشَّمْسُ
يَنْحَدِرُ الأَمْسُ
تَنْحَدِرُ الطُّرُقُ الجَبَلِيَّةُ لِلْهُوَةِ اللاَّنِهَائِيَّةِ :
الشُّهُبُ المُتَفَحِمَةِ .
الذِكْرَيَاتِ الِّتِي اِشْتَهَرَتْ شَوكَهَا كَالْقَنَافِذِ
وَ الْذِكْرَيَاتِ الِّتِي سَلَخَ الْخَوْفَ بَشَرَتَهَا .
كُلَ نَهْرٍ يُحَاوِلُ أَنْ يَلْمِسَ القَاعَ
كُلُّ الْيَنَابِيعِ إِنْ لَمِسَتْ جَدْوَلاً مْنَ جَدَاوِلِهَا
تَخْتَفِي
وَ هِيَ .. لا تَكْتَفِي
فَارْكُضِي أَوْ قِفِي
كُلُ دَرْبٍ يَقُودُكِ مِنْ مُسْتَحِيلْ إِلَى مُسْتَحِيلٍ ! [2] .

و إذ يرصد « أمل دنقل » كل ذلك؛ فإنه يسجل سقوط المجد العربي فيتجلى للقارئ زمن الاستلاب الذي يعيشه أبناء أمته؛ حيث تحول الإنسان العربي إلى مستهلك ماتت فيه روح الإبداع، فتوقف إسهامه في الحضارة الإنسانية .

ج – المستوى الفكري :

يؤمن « أمل دنقل » بأهمية الدور الذي تلعبه الثقافة على الصعيد الاجتماعي لذلك أولى أزمة الثقافة التي استفحلت في مصر بل وفي كامل الأمة العربية ما تستحقه من عناية فلم ينظر إليها بمعزل عما يعانيه المجتمع العربي من مشاكل متنوعة « وإذا كنا نمر الآن

---

[1] اعتماد عبد العزيز ، آخر مع الشاعر ، ص 120 ، ابداع أكتوبر 83 .
[2] اوراق الغرفة 8 ، الخيول ، ص 390 .

بأزمة ثقافية فهذه الأزمة هي أحد وجوه التدهور في المجتمع الذي نعيشه نحن ، سواء أكان هذا التدهور ثقافيا، أم اجتماعيا » [1]

كما بحث عن الأسباب الكامنة وراءها وأرجعها إلى غياب العقل و إفتقاد الحرية وتتالي قوانين الحجر على الأفكار والرؤى الهادفة .

أَصْبَحَ الْعَقْلُ مغْتَرِبًا يَتَسَوَلُ يَقْذِفُهُ صِبْيَةٌ
بِالْحِجَارَةِ، يُوقِفُهُ الْجُنْدُ عِنْدَ الْحُدُودِ، وَ تَسْحَبُ
مِنْهُ الْحُكُومَاتْ جِنْسِيَّةَ الْوَطَنِّي .. وَ تُدْرِجُهُ فِي
قَوَائِمِ مِنْ يَكْرَهُونَ الْوَطَنْ
قُلْتُ : فَلْيَكُنْ الْعَقْلُ فِي الأَرْضِ لَكِنَّهُ لَمْ يَكُنْ
سَقَطَ الْعَقْلَ فِي دَوْرَةِ النَّفِي وَ السِّجْنِ .. حَتَى يُجَنْ [2]

لقد وضع « أمل دنقل » إصبعه على سبب من بين أسباب التخلف الذي تعرفه أمته فقدم لنا في شعره صورة جلية عن زمن يمارس فيه الحجر على الأفكار ويلقى المفكرون في غياهب السجون ويضطهدون. والمطلع على شعره يستنتج انه بم يحصر اهتمامه في هذا الجانب من الأزمة الفكرية فحسب بل ترأى لنا رفضه لتزلف المثقفين للسلطة إلى حد أصبحوا مع مجرد ببغاءات تدنس داخل الشعب كي تقنعه بجدوى خيارات لم يساهم فيها بينما يطارد الشاعر الحقيقي ويصادر إبداعه .

أَيُهَا الشِّعْرُ .. يَا أَيُهَا الفَرَحُ المُخْتَلَسْ
... ...
كُلُ مَا كُنْتُ أَكْتُبُهُ فِي هَذِهِ الصَّفْحَةَ الوَرَقِّيَهْ
صَادَرَتْهُ الْعَسَسْ [3]

ليس من شك إذن عند « أمل دنقل » في أن أزمة الثقافة لن تحل إلا إذا توفرت الحرية والديموقراطية واستطاع المواطن العربي أن يحقق « حلمه الوطني » آنذاك يمكننا الحديث عن حياة فكرية متطورة مواكبة لما يعتمل في قلب الحياة الاجتماعية والسياسية من تقدم.

---

[1] اعتماد عبد العزيز ، آخر الحديث مع الشاعر ، ص 116 ، إبداع أكتوبر 1983 .
[2] العهد الاتي سفر التطوين ، ص 271 .
[3] المصدر السابق ، من أوراق « أبو نواس » ، ص 311 .

ب – مستوي التجاوز:

من خلال كل ما تقدم نستنتج أن « أمل دنقل » انطلق في شعره من إيمانه بان الحياة أسمى من الشعر إلا أن يسمو سمو الحياة: لذلك كانت الكلمة عنده في وجه من وجوهها الهامة وعاء يحوي داخله صور الحياة .

كان شاعرنا مسكونا بهاجس الرفض، ينشد عالما يتجاوز ما هو موجود فبرزت محاولات التجاوز في شعره تباعا ويمكن للدارس أن يفرعها فرعين :

- **المحـــاولات الفرديـــة :**

و أبطالها كثيرون نبدأ بذكر الشعراء منهم لأهمية دورهم في المجتمع ولقد اختار « أمل دنقل » شاعرين اشتهر بالشجاعة والجرأة والاعتزاز بالنفس فـ « عنترة العبسي » الذي أجبره أباه ومن ورائه القبيلة على الاعتراف به إبنا، يتمتع بما تسبغه هذه الأخيرة على أبنائها من نعم مقابل أن يقدم لها الحماية، أصبح رمزا للشعب العربي الذي أهمله الحكام الطغاة بينما هو مصدر للفخر وأساس المجد القادم .

أَنَا الَّذِي مَا ذُقْتُ لَحْمَ الضَانْ
أَنَا الَّذِي لاَ حَوْلَ لِي أَوْ شَأَنْ
أَنَا الَّذِي أُقْصِيتُ عَنْ مَجَالِسْ الفِتْيَانْ
أُدْعَى إِلَى الْمَوْتِ وَ لَمْ أُدْعَ إِلَى الْمُجَالَسَهْ [1]

كذلك كان متنبي صورة للشعب المقهور، الرافض للخنوع، المنتظر فرصة التمرد

.. جَارِيَتِي مِنْ حَلَبْ تَسْأَلُنِي « مَتَى نَعُودْ »
قُلْتُ : الْجُنُودُ يَمْلأُونْ نُقَطَ الْحُدُودْ
مَا بَيْنَنَا وَ بَيْنَ سَيْفَ الدَّوْلَهْ
قَالَتْ : سَئِمْتُ مِنْ مِصْرَ، وَ مِنْ رَخَاوَةِ الرُّكُودْ
فَقُلْتُ : قَدْ سئِمْتُ ــ مِثْلَكِ ــ الْقِيَامَ ــ وَ الْقُعُودْ
بَيْنَ يَدَيْ أَمِيرِهَا الأَبْلَهِ
لَعَنَتْ كَافُورًا
وَ نِمْتُ مَقْهُورًا [2] .

---

[1] البكاء على يدي زرقاء اليمامة ، بكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص 124 .
[2] المصدر السابق ، من مذكرات المتنبي ، ص 187 .

فالإنحناء مر؛ لأجل هذا مجد الشاعر الرفض من خلال تقمصه لشخصية سبارتاكوس العبد الروماني و إن التمرد سبيلا إلى الموت .

مُعَلَقٌ أَنَا عَلَى مَشَانِقِ الصَّبَاحْ
وَ جَبْهَتِي ــ بِالْمَوْتِ ــ مَحْنِيَهْ
لأَنَنِي لَمْ أَحنِهَا .. حَيَهْ [1] .

آمن « أمل دنقل » إذن بضرورة التجاوز، فسعى إلى رسم صورة للحكام كما تتطلبه ظروف العرب الراهنة ونبع كليب الذي يساوم على شرف أمته يشق طريقا للعــدل و الحــب مطيحا برؤوس الأعداء .

قُلُوبٌ ثُلاَثِّيَةٌ شَارَةٌ الزَّمَنِ الْقَادِمِ الْمُسْتَجَابِ
قِفُوا يَا شَبَابْ !
لِمَنْ جَاءَ مِنْ رَحِمِ الْعَذَابِ ،
خَاضَ بِسَاقَيْهِ فِي بَرَكَةِ الدَّمِ ،
لَمْ يَتَنَاثَرْ عَلَيْهِ الرَّشَاشُ ،
وَ لَمْ تَبْدُ شَائِبَةٌ فِي الثِّيَابِ !
قِفُوا لِلْهِلاَلِ الَّذِي يَسْتَدِيرُ ..
لِيُصْبِحَ هَالاَتِ نُورَ عَلَى كُلِّ وَجْهٍ وَ بَاب ْ!
قِفُوا يَا شَبَابَ
كُلِيْبَ يَعُودُ ..
كَعَنْقَاءِ قَدْ أَحْرَقَتْ رِيشَهَا
لِتَظَلَّ الْحَقِيقَةُ أَبْهَى
وَ تَرْجِعُ حُلَتُهَا ــ فِي سَنَا الشَّمْسِ .. أَزْهَى
وَ تَفْرِدَ أَجْنِحَةَ الْغَدِ ..
فَوْقَ مَدَائِنَ تَنْهَضُ مِنْ ذِكْرَيَاتِ الْخَرَابْ [2] .

---

[1] المصدر السابق ، من كلمات سبارتالكوي الأخيرة ، ص 110.
[2] أقوال جيدة عن حرب البسوس أقوال اليمامة ، ص 348 .

ومن بين محاولات التجاوز الفردية نتألق محاولة خولة الجريئة الذود عن خبائها وما إباء خولة رمزا اختاره الشاعر لتصويره مقاومة فلسطين ضد كل مظهر من مظاهر إفراغها من عروبتها.

سَأَلْتُ عَنْهَا القَادِمِينْ مِنْ القَوَافِلِ
فَأَخْبَرُونِي أَنَهَا ظَلَتْ بِسَيْفِهَا تَقَاتِلْ
فِي اللَّيْلِ تُّجَارُ الرَّقِيقِ عَنْ خِبَائِهَا
حِينَ أَغَارُوا، ثُمَّ غَادَرُوا شَقِيقَهَا ذَبِيحَا
وَ الأَبُ عَاجِزًا كَسِيحًا
وَ اِخْتَطَفُوهَا، بَيْنَمَا الجِيرَانْ يَرْنُونَ مِنْ المَنَازِلْ
يَرْتَعِدُونَ جَسَدًا وَ رُوحًا
لاَ يَجْرَؤُنَ أَنْ يُغِيثُوا سَيْفَهَا الطَّرِيحَا [1]

ولم يكن اختياره هذا اعتباطا فخولة بنت حمدان سليلة النسب والشرف زيادة على أنها أخت الرجل الذي قهر الروم لمدة سنوات طويلة.

وتختم سلسة الأقنعة الفردية بقناع زرقاء اليمامة التي نبهت من المصير المحتـــوم ودعت أبناء قومها إلى دخول المعركة قبل موعدها المحدد.

أَيَتُهَا الْعَرَّافَةُ الْمُقَدَسَةْ
مَاذَا تُفِيدُ الْكَلِمَاتُ الْبَائِسَهْ ؟
قُلْتُ لَهُمْ مَا قُلْتُ عَنْ قَوَافِلَ الْغُبَارْ
فَاتَهَمُوا عَيْنَيْكِ، يَا زَرْقَاءَ، بِالْبَوَارْ [2]

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، من مذكرات المتنبي ، ص 187 – 188 .
[2] المصدر السابق ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص 125 .

- **المحـــاولات الجماعيـــــة :**

تبين لنا مما سبق ذكره في باب المحاولات الفردية أن « أمل دنقل » لم ينظـــر إلـــى الفرد بمعزل عن المجتمع، فقد كانت رموزه إما منتصرة للجماعة (الحـــاكم : كليـــب خولـــة رزقاء اليمامة ــ سبارتاكوس) وإما دالة عليها (المتنبي ــ عنترة).

ولم يكتف الشاعر بهذا الحد بل سجل الأفعال الجماعية الكبرى فردد شعره صدى مظاهرات الطلبة (سنة 1972) الرافضة للظلم والحيف والمؤمنة « بميلاد مصر الجيدة ».

يُشْعِلُونَ الْحَنَاجِرَ ،
يَسْتَدْفِئُونَ مِنْ البَرْدِ وَ الظُّلْمَةِ القَارِسَةْ
يَرْفَعُونَ الأَنَاشِيدَ فِي أَوْجُهِ الحَرَسِ المُقْتَرِبْ
يَشْبِكَونَ أَيَادِيهُمْ الغَضَّةُ البَائِسَةْ
لِتَصِيرَ سِيَاجَا يَصُدُ الرَّصَاصَ
الرَّصَاصَ
الرَّصَاصَ
وَ آه ..
يُغَنُونَ « نَحْنُ فِدَاؤُكِ يَا مِصْرُ » [1]

كانت إذن غايتنا من استعراض محاولات التجاوز أن نبرز انتصار، « أمل دنقل » للقيم النبيلة من حرية ووحدة وعدالة وحق واشتراكية، رغبة منه في تحقيق الانسجام داخل المجتمع الواحد.

فهو الذي آمن بتحقيق مستقبل يتجاوز أخطاء الواقع ويستعيد فيه الإنسان العربي مجده الزائل دون إحياء لمفاهيم قديمة بائدة، طوع شعره لأبراز الصراع الذي تخوضه أمته من أجل الحياة الكريمة ولا نجد تعليقا أكثر وفاء لعلاقته بواقعه من كلماته التالية « إني شاعر صورة تتحرك أشياؤها باستمرار » [2]

---

[1] العهد الآتي سفر الخروج ، أغنية الكعكة الحجرية ، ص 279 –280 .
[2] مجلة الثقافة ، كانون الثاني 1977 ، ص 124 .

الفصل الثاني :

الرفـض و التجـاوز

على مستوى البنية و الصورة

الفصـــل الثـــاني

الرفض و التجاوز على مستوى البنية و الصورة

1. قصيدة أمل دنقل بين الغنائية و الدرامية
2. تقنيات القصيدة الدرامية
3. المصادر التراثية في شعر أمل دنقل
4. الرفض و التجاوز على مستوى الصور
   - أ. أهمية الصورة في شعر أمل دنقل
   - ب. تشكيل الصورة في شعر أمل دنقل
   - ج. البناء المسرحي و الروائي و السنمائي في شعر أمل دنقل

يجدر بنا قبل الإلمام ببنية القصيدة عند «أمل دنقل » أن نذكر بأنواع التشكيل و مراحله التي مرت بها القصيدة العربية،لا سيما أنها عرفت جملة من المتغيرات العميقة عل ذلك يساعدنا في تبين طبيعة قصائد الشاعر البنائية و معرفة نسبة تواتر هذه الأنماط في نتاجه .

إن نظرة عابرة إلى تراثنا الشعري تبين بوضوح السيطرة المطلقة التي تواصلت إلى مرحلة متأخرة (النصف الأول للقرن العشرين) للقصيدة العمودية الخاضعة لنظام الوزن و القافية مما جعل النص الشعري القديم صورة صوتية مكررة .

و لا نكاد نعثر في نتاج الشعراء العرب القدامى و لا شعراء عصر الإحياء على تغيير يمس الأسس التي عليها الشعر العربي. فالكل يجمع على أن الشعر كلام موزون مقفى، و بالتالي يكون البيت هو الوحدة المشكلة للقصيدة التي يمكن أن تضم تنويعا في الموضوع بينما يبقى الشكل جاهزا حاويا للمعاني، فهو الأولى و هي الثانوية، لذلك اعتنى العرب القدامى بالبحث في عناصره و خصائصها ، فالبيت الشعري عندهم « (...) كالبيت من الأبنية : قراره الطبع، و سمكه الرواية، و دعائمه العلم، و بابه الدربة، و ساكنه المعنى، و لا في بيت غير مسكون، و صارت الأعاريض و القوافي كالموازين و الأمثلة للأبنية أو كالأواخي و الأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذاك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة و لو لم تكن لا ستغني عنها» [1].

و لكن هذه السيطرة المطلقة قوضت دعائمها و عرف الشعر العربي خروجا على هذا النظام الصارم إلى نظام أكثر تحللا من القيود يمثله الشعر الحر ،فردد الشعر العربي قصائد اختلفت فيها رؤى الشعراء و تميز بناؤها عما هو متداول، فانتشرت القصائد الغنائية و خاصة الأولى من ولادة قصيدة الشكل الحر، و لكن هذا الشعر الجديد لم ينحصر في أفقها بل تجاوزه إلى البناء الدرامي فأضحى الشعر « أكثر ارتباطا بالحياة و اندماجا في قضايا الإنسان الكبرى [2]» و بذلك سيطر المنحى التشكيلي سيطرة صارت معها القصيدة عملا مناوئا بحق للفنون كالتصوير و النحت و ما أشبه [3] و بما أن التجربة الإبداعية لا تخضع للقيود إذ تشل تألقها، عمد الشعراء المعاصرين إلى البحث عن شكل شعري جديد فكانت ولادة « قصيدة النثر».

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 121

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفنية، ص 46

[3] المصدر السابق، ص 46

و لا يعني ما قلناه سابقا أن هذه الأشكال الثلاثة عرفت استقلالا عن بعضها البعض فكان حضور الثاني وهن غياب الأول و تواتر الثالث مشروطا بتجاوز الشكل الأول و الثاني، فما يزال صوت البناء القديم حاضرا في الساحة الشعرية و إن كان بنسبة مختلفة عن الحضور السابق من حيث الكثافة. و ما تبرح القصيدة العمودية تعترضنا كاشفة عن وجهها الصريح أو مقنعة توهمنا بالشكل الشعري الحر حتى إذا غصنا في بنائها انكشف لنا قائما على الأسس الخليلية القديمة .

فإذا خلصنا إلى قصيدة «أمل دنقل » رأيناها خاضعة لثنائية الكشف و الاكتشاف، الكشف عن العالم و ما يعتمل داخله و اكتشاف المجهول و المناطق الخطرة . فالشعر عنده رسم بالكلمات لـ " حلم بمستقبل أجمل " يتجاوز السائد و المألوف . و من ثم لا ألفية بين الشاعر و الواقع إذ أن «الواقع لا يكون جميلا إلا في عيون السذج » [1]و هكذا يختار الشاعر موقف الرفض و يبحر لحظة الكتابة نحو عوالم المجهول حتى إذا أضحى معلوما نبذه و خاض مغامرة جديدة متسلحا بتلك النظرة الثاقبة التي تسمو عن النظرة العادية الملاصقة للظاهر الملموس و تحطم العلاقات المألوفة و تجعل عناصر الوجود مجرد أدوات يشكل بها « أمل دنقل » عالمه الشعري الخاص أو يصوغ بواسطتها العالم، منطلقا من رؤيته الشعرية الخاصة . فكيف عكست بنية القصائد تشكيل « أمل دنقل » لعالمه الشعري ؟ .

1-قصيدة « أمل دنقل » بين الغنائية و الدرامية :

لقد تطورت بنية القصيدة عند « أمل دنقل » من قصيدة يحكمها الصوت الواحد الذي يفصح عن صوت الشاعر و يظهر ذلك في ديوان " مقتل القمر " إذ اندمجت كل القصائد تحت سيطرة الصوت الواحد [*] إلى قصيدة تتداخل في أفقها الأصوات الثلاثة أنا، أنت، هو في بقية أعماله الشعرية . و لعل ذروة هذا الاستخدام تكمن في ديوان " العهد الآتي " الذي تعلق عليه عبلة الرويني بقولها:« كان ديوان العهد الآتي و ما زال برأي هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكرا و لغة و وجدانا » [2]و بناء، إنه يحدد موقف أمل و رؤيته لهذا العالم و يحدد أكثر مفهوم و منطلقات الثورة لديه...(هكذا) إن عملية الهدم للعهد القديم و الجديد، إعادة بناء عهد أت يشكل في الديوان رؤية تورية كلية و كما أن قصيدة سفر التكوين بالتحديد هي كتاب العهد

([1]) عبلة الرويني الجنوبي، ص 23، عن حوار أجرته عبلة الرويني مع أمل دنقل بتاريخ 75/12/11 (جريدة الأخبار)

[*] أنظر الجدول الذي سيقع إدراجه فيما يلي .

([2]) عبلة الرويني الجنوبي.

الآتي فهي ليست استحضارا للرب و ارتداء أقنعة الآلهة القديمة و لكنها اكتشاف إله جديد في ثوب إنساني [1] .

كما تكمن ذروة الاستخدام أيضا في ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس". و قبل الغوص في تحديد مزاوحة « أمل دنقل» بين النمطين السالفي الذكر يجدر بنا أن نحدد ما المقصود بقصيدة الصوت الواحد و بقصيدة الأصوات الثلاثة، و لعلنا نجد في التعريف الذي قدمه : تـ. س. إليوت في محاضرته المعنونة بـ« أصوات الشعر الثلاثة » ما يلقي الضوء على هذه المسألة حيث يقول " إن ما أعنيه بأصوات الشعر الثلاثة (...) أولا صوت الشاعر مخاطبا نفسه (...) و ثانيا صوت الشاعر مخاطبا جماعة قليلة أو كثيرة و ثالثا صوت الشعر محاولا أن يخلق " شخصا مسرحيا يتكلم شعرا" [2] و يوافق هذا التصنيف القول بأن قصيدة «أمل دنقل » تنامت في حركة تصاعدية من الغنائية إلى الدرامية .

فما نعنيه بالقصيدة الغنائية أو قصيدة الصوت الواحد و الصوتين ذات البنية البسيطة المصورة لموقف شعوري واحد ممتد في سياق معين . و يطلق لفظ الغنائية للدلالة على « القصائد القصيرة المقسمة عادة إلى أدوار شعرية أو مقاطع و المعبرة مباشرة عن أفكار الشاعر و عواطفه بالإضافة إلى وصف الأحداث »[3].

و هكذا يتجلى لنا أن تطور العاطفة المحدة في اتجاه واحد هو المسألة المميزة للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة ،و أن هيكلها المعماري رهن تلك الرؤية الممتدة في اتجاه واحد و الخاضعة لشعور موحد . و لهذا الشكل أوجه ثلاثة تتفرع إلى الدائري و الحلزوني و المتموج . أما ما نعنيه بقصيدة الأصوات الثلاثة فتبدو معالمه في ما نطلق عليه القصيدة الطويلة أو القصيدة الدرامية التي تسيطر عليها فكرة رئيسية تتحلل بدورها إلى عناصر فكرية متجادلة أو متصارعة أو متكاملة مما يولد تجاوبا بين عناصرها يظهر بمظهر التنافر و التعارض حينا و بمظهر التساند و التقارب أحيانا و في هذه القصيدة يستغل الشاعر جملة من الفنون الأخرى يستعير من أدواتها و مقوماتها الفنية ما يعبر به عن تعدد أبعاد تجربته الشعرية و رؤياه . و " هكذا نتعرف على القصيدة ذات المقاطع أو اللوحات المرقمة أو الحاملة لعانوين ثانوية أو القصيدة المؤلفة من معان عدة و من حركات مؤلفة ... حيث

---

[1] المصدر السابق، ص 28.

[2] إليوت : أصوات الشعر الثلاثة Eliot the three voices of Poetry الشعر بين النقاد ثلاثة، ص 45، ترجمة : د . منح خوري .

[3] OXFORD ILLUSTRATED Dictionnary(1965)P : 494 – 493 ترجمة شخصية .

تضيع صورة القصيدة الواحدة الكتلة في تعددية معقدة التوزيع " [1] فالقصـــيدة الدراميـــة إذن تتيح للشاعر إمكانيات هائلة للتعبير، فيكون حرا في حدود ما رسمه لنفسه من خرق للضوابط التقليدية؛ إذ يوظف أساليب التوزيع الخطي و الطباعي كالتقطع و التجزيء، و بتر الأســـطر بواسطة الفراغات أو الفواصل ،و استخدام أدوات التنقيط المختلفة كعلامة التعجب بالإضـــافة إلى التقويس و الأهلة حتى يخيل إلى المتلقي أنه بحضوره ديكور " سيناريو " معين .

و لنتجه الآن وجهة دواوين أمل دنقل السبعة محاولين الكشف عـــن نســـبة كـــل مـــن القصائد الغنائية و الدرامية باحثين عن أسباب تواتر هذا النوع أو ذاك .

جدول إحصاء القصائد الغنائية و الدرامية في أعمال أمل دنقل الشعرية

الديوان	تاريخ الصدور	عدد قصائده	عدد القصائد الغنائية	عدد القصائد الدرامية
مقتل القمر	1974 *	16	16	00
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	1969	18	12	06
تعليق على ما حدث	1971	13	07	06
العهد الآتي	1975	09	02	07
أقوال جديدة عم حرب البسوس	1976	02	00	02
أوراق الغرفة 8	1983**	13	09	04
قصائد متفرقة	1980** ***	07	07	00

* يشير ديوان أمل دنقل مقتل القمر بعد صدور ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و هو يضم جملة من القصائد كتبها الشاعر لما كان حديث العهد بالتجربة الشعرية .

** يضم كل منهما قصائد متباينة في سنوات كتابتهما و طبعا بعد موت الشاعر.

---

[1] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 360.

*** سنسقط هذا الديوان من عملية الإحصاء لأنه لا يمثل بعدا فـــاعلا فـــي « أمـــل دنقل » الشعرية . فالقصائد التي يحتويها تتوزع على السنوات مختلفة يعود بعضها إلى ســـنة (1966) و بعضها الآخر إلى سنة (1974) و (1980) فهي قصائد كان بالإمكان أن تدمج في ديوان « مقتل القمر » أ و ا" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " و همـــا الـــديوانان اللـــذان ارتفعت فيهما نسبة القصائد الغنائية سيطرة مطلقة في الأول و نسبة عالية في الثاني 12 من 18) أو ديوان " تعليق على ما حدث " نسبيا، حيث انخفض عدد القصائد لأكثر منه في المرة السابقة، و لا يمكن أن تلغي ديوان " أوراق الغرفة 8 " من دائرة دراستنا لأنه الوثيقـــة التـــي تربطنا بـــ « أمل دنقل » و هو يخوض تجربة المرض و يعيش الصراع مع الموت .

و هكذا سنتعامل مع الدواوين الستة التالية " مقتل القمر" و " البكاء بين يـــدي زرقـــاء اليمامة " و " تعليق على ما حدث " و " العهد الآتي " و " أقوال جديدة عن حرب البســـوس " و أخيرا " أوراق الغرفة 8 " . و كانت فيها نسب اعتماد القصائد الغنائية و الدرامية حسب ما يوضحه الجدول الموالي :

الديوان	نسبة القصائد الغنائية	نسبة القصائد الدرامية
1- مقتل القمر	% 100	% 00
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	% 67.67	%33.33
تعليق على ما حدث	% 53.84	% 46.16
العهد الآتي	% 22.22	% 77.78
أقوال جديدة عن حرب البسوس	% 00	% 100
أوراق الغرفة 8	% 69.24	% 30.76

إستنتاجات :

يلاحظ المتأمل في الجدول و الرسوم السابقة أن نسبة القصائد الغنائية أخذت في الانحسار لصالح الدرامية إلى حد أنها غابت تماما في الديوان الخامس " أقوال جديدة عن حرب البسوس " .و يرجع ذلك أولا إلى تخلص الشاعر شيئا فشيئا من الانثيال العاطفي و خروجه من دائرة الرومنسية، فلم تعد الذات محور القصائد، و انعكس ذلك على الدواوين فلم تتجل مفرقة في الغنائية على عكس الديوان الأول " مقتل القمر " . و لهذا تبريراته المنطقية و أهمها أن هذا الديوان " مقتل القمر " لا يمثل سوى بداية الشاعر حيث وضع قدميه في عالم الشعر و اخترق تخومه إذ لم يكن يكتب إلا ليرضى ذاته، و لعل هذه الأسطر التالية تعبر بصدق عن هذه المرحلة :

أَكْتُبُ الشِّعْرَ لِنَجْوَاكِ
(وَ إِنْ كَانَ شِعْراً بِبَغَائِي البَيَانْ)
كَانَ جُمْهورِي عَيْنَاكِ !
إِذَا قُلْتُهُ : صَفَقَتَا تَبْتَسِمَانْ [1]

و لا يعني ذلك أن القصائد ضحلة أو أننا نخرجها من دائرة الشعر .

و لكنها كانت تدور في حدود الموضوع الواحد الممتد في دفعة الشعرية واحدة متناغمة تعكس أحاسيس الشاعر واضحة لا لبس فيها، صريحة لا متخفية وراء أقنعة . و يمكن أن نذكر بعض المقاطع من الديوان دعما لما سبق ذكره :

" أُحِسُ حَيَالَ عَيْنَيْكِ
بِشَيْءٍ دَاخِلِي يَبْكِي
أُحِسُّ خَطِيَئَتَهُ المَاضِي تَعَرَتْ بَيْنَ كَفَيْكِ
وَعُنْقُوداً مِنَ التُّفَاحِ فِي عَيْنَيْنِ فِرْدَوْسَيْنِ [2]
"وَطِفْلاً كُنْتُ كَالأَطْفَالِ
وَ مَرْكَبَةٌ مِنَ الكَلِمَاتِ تَحمِلُنِي لِعَرْشِ الشَّمْسِ

---

[1] مقتل القمر، الملهى الصغير، Le petit terianor ، ص 101 – 102 .
[2] نفس المصدر، براءة، ص 47 .

وَ قَلدَنَي الهَوَى سَيْفَهُ :

" إِلَى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرْ "

وَ كَوْكَبَةٌ مِنَ الرَّبَاتِ مُصْطَفَّهْ

" إِلَى ذَاتِ العُيُونِ الخُضْرْ " [1]

يَا وَجْهَهَا الحُلْوَا

أَمْطَرْ، فإِنِي مُجْدِبُ السَّلْوىَ

مَا زِلْتُ لاَ أَقْوَى

أَنْ أَنْقُلَ الخُطوَا

إِنْ فَاتَنِي سنَدُكِ [2]

العَيْنَانِ الخَضْرَوَانِ

مِرْوَحتَانِ

فِي أَرْوِقَةِ الصَّيْفِ الحَرَّانِ

أُغْنِيَتَانِ مُسَافِرَتَانِ

أَبْحَرَتَا فِي نَايَاتِ الرُّعْيَانِ

بِعَبِير حَنَانْ

بِعَزَاءٍ مِنْ آلِهِ النُّورِ إِلى مُدُنِ الأَحْزَانْ [3]

لقد أوكل الشاعر إلى قصائد هذا الديوان أن توصل إلى القارئ ما يعتمل داخله من مشاعر و لا يعد هذا غريبا، فالغائية تحكم " الشعر الذي يترجم عن أحاسيس داخلية في مستوى الايقاع و الصور، فتتولى بدورها إيصال انفعال الشاعر إلى القارئ [4] .

و يعود انحسار القصائد الغنائية بالمقارنة مع كثافة القصائد الدرامية ثانيا إلى نمو مقدرة الشاعر الإبداعية، فممارسته الشعرية تطورت عن مراحلها الأولى،حين كان الشاعر يحاول أن يبنى ذاته و يؤهلها حتى تنهض بالوظيفة الشعرية، و لكن بمجرد أن وضع قدميه

---

[1] نفس المصدر، قصيدة قلبي و العيون الخضر، ص 61 .

[2] نفس المصدر، قصيدة يا رجهها، ص 67 .

[3] نفس المصدر، قصيدة العينان الخضروان، ص 97 .

[4] Le Petit Robert TOMEI page 1121 .

في عالم الشعر طفق يبحث عن الطريقة التي تمنح شعره ذلك التألق الدائم و الوهج الـــذي لا يخبوا، فأتاح لتكوينه الثقافي فرصة الظهور و استفادت قصائده من معرفته بـــالتراث و مـــن إلمامه بما يعتمل في صلب الواقع من أبعاد سياسية و اجتماعية و فكرية.

و انعكس ذلك على الجانب الفني، فكان استدعاؤه للشخصـــيات التراثيـــة و توظيفـــة للحكاية الشعبية و استخدامه لتقنيات المسرح و القصة و الرواية و السينما .

أما من ناحية أخرى، فتتغنى القصائد بمهارات الشاعر اللغوية، هذه المهارات التـــي " يجب أن يجيدها أي شاعر، لأن الشعر في نهاية الأمر – فن لغـــوي مـــن حيـــث أن أدلتـــه الأساسية هي اللغة . و يصبح جزءا أساسيا من مهمة الشعراء – أو من مهمة بعضهم إظهار قدرة لغة على التعبير، و على إدراك جمالياتها و علاقاتها الموسيقية و علاقات حروفهـــا "[1] فاللغة مسكن الشاعر على حد تعبير هيد جير .

و يشير « أمل دنقل » صراحة إلى ضرورة إلمام الشاعر بالتيارات الفكرية باعتبارها شرطا للاستمراره في عالم الشعر : « البدايات الشعرية لي مثل البدايات الشعرية لأي شاعر في سن نعينة، في الخامسة عشرة و السادســـة عشـــرة يجـــيش وجدانـــه بمشـــاعر كثيـــرة و متضاربة و غير مفهومة فيلجأ إلى الكتابة الأدبية كنوع (هكذا) من التنفـــيس عـــن هـــذه المشاعر ... و جدت نفسي محاصرا بالأسئلة . لقد اكتشفت أنه لا يكفي للإنســـان أن يكـــون شاعرا و قادرا على كتابة الشعر .

هناك كثير من التيارات الفكرية و الثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت و التي لا بد لي من الإلمام بها، و هكذا انقطعت عن قول الشعر منذ سنة (1962) و كرست هذه الفتـــرة للقراءة فقط » [2].

([1]) أمل دنقل : فصول، المجلد الأول، العدد الرابع يوليو 1981، ندوة قضايا الشعر المعاصر، ص 197 .

([2]) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، حوار مع أمل دنقل، ص 352 – 353 .

أما السبب الثالث لتنامي القصائد الدرامية و انحسار الغنائية في أعمال « أمل دنقل » فيعود إلى تبنى الشاعر الوظيفة الثورية للكتابة، إذ أن فالرؤية الشعرية، هي رؤية سابقة على الواقع، هي رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود و ترفضه حتى لو كان مقبولا من كثير من الناس، أي أنها تحلم بواقع أفضل للإنسان، و بعلاقات أفضل بين الناس، و بعلاقات مختلفة حتى بين الأشياء أكثر سموا و أكثر مثالية » [1].

و من هنا لم يعد جمهور الشاعر منحصرا في عينين جميلتين بينهما نجواه و إنما اتسع إلى مجال أرحب، مجال الجمهور الواسع، فاتجه الشاعر إلى الجماعة عوض الذات و ولى وجهه شطر المجتمع و الإنسان خبرت قصيدته القلق و التوتر الذي يسبق النضج و الاكتمال، حسب ما يقتضيه شكله النهائي الذي يرتديه الشاعر . و من ثم كانت عنايته البالغة بالأدوات و الرموز: الرمز الرئيسي و الرموز الجزئية و كل الحيل الفنية التي يستخدمها الشاعر للوصول بمحتوى هذه القصيدة و لحظتها إلى وجدان المتلقي » [2].

و هكذا أخذ « أمل دنقل » يبتعد شيئا فشيئا عن الغنائية لتنوع الهموم الدافعة إلى كتابة الشعر و انبرت القصيدة تشق طريقها نحو تشكيل متميز، تشكيل درامي تتجلى سماته و تتنامى لحظة الإبداع، لحظة ولادة القصيدة . فالشكل الدرامي و كذلك الشكل الغنائي يولدان لحظة التوهج المبدع . و لا تتضح للشاعر أدواته الفنية قبل ذلك فـــ " لا يوجد إطلاقا الفصل بين الأشياء في لحظة الإبداع . فكما أن الشاعر لا يجلس لكي يكتب قصيدة دعاية للثورة، و إنما هو يعيش واقعه و ينصهر فيه و يصبح هذا الواقع جزءا من وجدانه اليومي الذي يعيشه (هكذا)، لذلك فإنه عندما يكتب عنه، فإنما يصدر عن وجدانه الحقيقي الذي يكتسب خبرة هذا الواقع . و كذلك استخدام اللغة و الرموز و الأساطير، يأتي نتيجة للمعايشة، معايشة الشاعر لكل هذه الأشياء دون قصد الكتابة، أي أنها تتحول إلى إيمانيات داخلية يجب أن تبدو عفوية و تلقائية في الفن و إلا فقد الشعر خاصيته الأولى ... أنه بخاطب الوجدان، يتوسل بالوجدان إلى الوجدان »[3].

إذن فالتوجه إلى البناء الدرامي نابع من ذات الشاعر التي نضجت نظرتها إلى الكون و صحت على عالم ملئ بالمتناقضات، فكان أن حملت القصيدة مهمة التعبير عن الواقع بالكلمة ،فلذا الشعر عند " أمل دنقل " واقعيا لا وقائعيا، و بالتالي التقى طرفا الواقع و الإبداع

---

[1] أمل دنقل عن : د . سيد بحراوي في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 181.
[2] نفس المصدر، ملحق حوار مع أمل دنقل، ص 212 – 213 .
[3] المصدر السابق . ص 226 – 227

الأدبي، و باطلاعنا على أعمال « أمل دنقل » الشعرية من جهة و على ترجمته الذاتية من جهة أخرى، نتبين أن الأزمات السياسية و الاجتماعية التي يتعرض إليها المجتمع كانت بمثابة القادح إلى الكتابة و الدافع الذي ما اعتل في ذات الشاعر إلى النور. و لنا في أنموذجينا الآتيين دليل على ذلك . و قد ارتكزنا في اختبارنا لهما على النقطتين المواليتين :

– أن تتعدد في كل منهما المواضيع .

– أن يتضح في معالمهما ذلك البناء الفني المتميز و الدال على تأنق الشاعر دون تكلف أو تصنع حتى لا يكون البناء زيا ترتديه القصيدة بل خارجا من رحمها طالعا من معاناة الشاعر.

فإذا أخذنا قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " و قصيدة " من أوراق " أبو نواس" اللتين كتبتا في فترتين متباعدتين نسبيا نرى أنه هذا التباعد الزمني لم يمنع وجود نقاط التقاء بين العملين . فالواقع الردئ و ما يقابله من بحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة شكلا الدافع إلى الكتابة فـــ « أمل دنقل » شاعر قد سكنه هوس رفض الواقع القميء فكان ذلك بمثابة الأرضية التي يرتكز عليها الإبداع الفني، فما الإبداع إلا توأم الرفض و قد انعكس ذلك بطبيعة الحال على بنية كل من القصيدتين و تجلى في استدعائه لشخصية كل من عنتره و زرقاء اليمامة في القصيدة الأولى و شخصية أبي نواس في الثانية، و هي شخصيات اقترنت أسماؤها برفض الواقع و الدعوة إلى تغييره و بالمعاناة من جراء الضيم الذي يلحقها من الآخرين . و قد استغل « أمل دنقل » هذا الملمح الأخير حينما استدعى شخصية عنترة في قصيدته " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ليبرز من خلالها موقف الشعب الذي يعيش حياة الشظف و الذل بينما ينعم السادة بكل الخيرات و يفرون ساعة الخطر من الميدان و تلقي مسؤولية حماية الوطن على الشعب عنترة .

قِيلَ لِي " اِخْرَسْ ..."
فَخَرِسْتُ ...وَ عَمِيتُ ...وَ ائْتَمَتُ بِالخِصيَانْ !
ظَلَلْتُ فِي عَبِيدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ القِطْعَانْ
أَجْتَزُّ صُوفَهاَ ..
أَرَدَّ نُوَقَهَا ..
أَنَامُ فِي حَظَائِرِ النِّسْيَانْ .
طَعَامِي : الكِسْرَةُ ..المَاءُ ..وَ بَعْضُ التَمرَاتِ اليَابِسَةْ

وَ هَا أَنَاَ فِي سَاعَةِ الطِّعَانْ
سَاعَةَ أَنْ تَخَاذَلَ الكُمَاةُ.. وَ الرُّمَاةُ .. وَ الُفرْسَانْ
ُدعِيتُ لِلْمَيْدَانْ ! [1]

و " هكذا يلتحم الشاعر(...) بعنترة التحاما عضويا أصيلا و يصبح هذا الملمح من تجربة عنترة ملمحا من تجربة الشاعر . فهو هنا لا يتحدث عن عنترة، و إنما يتحدث من خلاله، و لا يعبر عن هذا البعد من أبعاد شخصيته و إنما يعبر به عن جانب من جوانب تجربته هو المعاصرة الخاصة " [2].

و كذلك ارتدى الشاعر قناع أبي نواس فرأينا هذه الشخصية تتشوف إلى ما لا تدركه و تدرك بالمقابل ما لم تحلم به .

" مَلِكٌ أَمْ كِتَابَهْ ؟ "
صَاحَ بِي .. فَانتَبَهتُ، وَ رَفَّتْ ذُبَابَهْ
حَوْلَ عَيْنَيْنِ لاَمعِتَيْنْ ..
فَقُلْتُ " الكِتَابَهْ "
.. فَتَحَ اليَّدَ مُبْتَسِمًا، كَانَ وَجَهَ المَلِيكِ السَّعيدْ
بَاسِماً فيِ مهَابِهْ ! [3]

و يعمق " امل دنقل " هذه المفارقة أكثر عندما يجعل الخيبة ممتدة من فترة الصبا إلى الكبر . فالمعاناة تنمو في حركة تصاعدية و هي تجلو في كل خطوة المصير المحتوم .

و من ثم تبلغ المعاناة أشدها حيث يقوض حلم الشاعر و تتلاشى فرحة الشعر و تضيع في العتمة و يخفت حماس أبي نواس للشعر، باعتباره قوة قادرة على أن تنسيه الحرمان و تمنحه المكانة الشريفة مما يرفع من شأنه و من شأن الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها . و لكن الهوة اتسعت بين الواقع و بين أحلامه و انعكس ذلك على نفسيته فعاشت القلق لعدم انسجامها بين ما هي عليه و ما تروم بلوغه ثم بين ما تنشده و ما تنتهي إليه . و كان في كل هذا صورة عن المجتمع الذي ينتمي إليه . ذلك المجتمع الذي تعددت علاقاته و تشابكت فبدت متنافرة و غير منسجمة تصل إلى حد التضارب و التناقض .

---

[1] ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 123 .
[2] علي عشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 90
[3] العهد الآتي، من أوراق " أبو نواس "، ص308

و هكذا يوظف " أمل دنقل " تلك المفارقة التي عاش" أبو نواس " الشاعر متأرجحا بين طرفيها للدلالة على مأساة المثقف المعاصر و تمزقه بين إيمانه الفاعل بدور الكلمة في التغيير و بين محاصرة السلطة .

و قد أضفى اللجوء إلى الشخصيات التراثية في كلتا القصيدتين جملة من المقومات المشتركة في خطوطها العامة، بالإضافة إلى الصوت الثالث الذي يخرج علينا متلونا برداء عنترة بن شداد في القصيدة الأولى و أبي نواس في القصيدة الثانية، فيبدو للمتأمل في بنية القصيدتين تخلص الشاعر من الإنثيال العاطفي و نزوعه إلى شيء من الموضوعية و توظيف الشعر لخدمة قضية أمته السياسية و الاجتماعية، كما تعكس القصيدتان سعة ثقافة الشاعر و دقة تعامله مع الرموز التاريخية .

2-تقنيات القصيدة الدرامية :

ازدادت رؤية « أمل دنقل » تشابكا و تركيبا و تنوعت أبعادها و مستوياتها حتى أضحى من العسير أن تعبر عنها الوسائل الشعرية منفردة فابتكر الشاعر جملة من التقنيات الفنية للترجمة عن تلك الأبعاد المختلفة، نذكر منها الرمز بنوعيه الواقعي و التراثي و المفارقة التصويرية، كما لجأ إلى الفنون الأخرى يستعير من تقنياتها ما يعبر به عن تعدد الأبعاد و تفاعلها في رؤيته .

أثر الرمز في بنية قصيدة « أمل دنقل »

يعتبر " الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عير سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثرى بها لغته الشعرية و يجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد و الوصف من مشاعره و أحاسيسه و أبعاد رؤيته المختلفة " [1] و يتحقق الرمز الشعري باندماج مستويين رئيسيين، مستوى الصورة الحسية، و هو الشكل الذي يكتنف المعنى،و مستوى الدلالة المعنوية الذي ينمو في باطن الشكل الأول، و نتيجة لذلك يكون الوقوف عند الصورة المادية للرمز عملية دقيقة حتى تتمكن من الإيحاء بتلك المعاني التي قصد الشاعر إبرازها و هكذا يلتحم الرمز بالدلالة المكتسبة و يذوب كل منها في الآخر .

---

[1] علي عشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 108

- الرمز الواقعي :

نرى الشاعر في عدد من القصائد منطلقا من الواقع المادي المحسوس ليحوله إلى واقع نفسي ينم عن الخيبة و المرارة ،و يحمله بدلالات تصور ما يعتمل في ذاته بدقة .

أَشْعُرُ الآن أَنيِ وَحِيدٌ
وَ أَنَّ المَدِينَةَ فِي اللَّيْلِ ..
(أَشْبَاحَهَا وَ بِنَايَاتِهَا الشَاهِقَةْ)
سُفُنٌ غَارِقَةْ
نَهَبَتْهَا قَرَاصِنَةُ المَوْتِ ثُمَ رَمَتْهَا إِلى القَاعِ مُنْذُ سِنِينْ
أَسْنَدَ الرَأْس ُربَانُهَا فَوْقَ حافَتِهَا
وَزُجَاجَةُ خَمْرٍ مُحَطَمَةٌ تَحْتَ أَقْدَامِهِ
وَ بقَايَا وِسَامٍ ثَمِينْ
وَ تَشَبَّثَ بِحَارَةُ الأَمْسِ فِيَها بِأَعْمِدَةِ الصَّمْتِ فِي الأَرْوِقَةْ
يَتَسَلَلْ مِنْ بَيْنِ أَسمَالِهِم سَمَكُ الذِكْرَياتِ الحَزِينْ
وَ خَنَاجِرِ صَامِتَةٌ..
وَ طَحَالَبُ نَابِتَةٌ ..
وَ سِلاَلٌ مِنَ القِطَطِ النَّافِقَه [1]

و تعكس هذه الأسطر موقف الشاعر من المدينة التي لفها السكون و خيم عليها الموت و لم يكن اختيار الشاعر للمدينة وهي في هذه الساعة من الليل اعتباطا ،و إنما قصد إليه ليعمق دلالة المأساة و لا سيما أن المدينة تخلع ليلا الصخب الذي يكتنفها صباحا فيدفع هذا الظرف الزمني الشاعر إلى ملامسة الحقيقة فتظهر المدينة متردية في عالم الدنس و القذارة، انحسر فيها الصفاء و انهارت داخلها القيم الإنسانية النبيلة . و طغت عليها المادة فشيأت الإنسان و اجترت ذكريات الماضي مخلفة المرارة و الرحقة .

و إلى هذا النمط من الرمز عمد الشاعر أيضا في " الإصحاح الرابع " من قصيدة" سفر التكوين " ليسلط الضوء على جشع الإنسان و ما نتج عنه من تضخم للملكية الفردية وسيطرة للعلاقات المادية سيطرة مجحفة و هكذا حمل الشاعر هم الفئات المطحونة الغارقة في العذاب بينما يثري الأغنياء هؤلاء الذين

---

[1] العهد الآتي، سفر ألف الدال، ص 292 – 293

يَصُوغُونَ مِنْ عِرْقِ الأُجَرَاءِ نقُودَ زِنَا ... وَ لآليء
تَاجٍ . وَ أَقْرَاطَ عَاجٍ .. وَ مِسْبَحَةً لِلرِيَاءْ [1].

و من أمثلة هذا الباب أيضا ما ورد في الأسطر الأولى من قصيدة " حديث خاص مع أبي موسى الأشعري ". التي صور فيها الشاعر جملة من الوقائع الجزئية و لكنها انطوت على تجربة إنسانية عامة، " بحيث تغدو الطريق الحياة و المصير و السائق المهرول إلى غايته على جثة الضحايا، يغدو رمزا للطامعين في الحياة لأهل الاستعمار الملطخة عجلات مراكبهم بدماء الشعوب، أو قد يكون الصهاينة الدائنين إلى تحقيق أطماعهم يقربون لها القرابين البشرية من شعب مخذول، تلقي جثث أبنائه على قارعة الطريق، فتطمس معالمها الصحف و يقف العالم كشاهد صامت لهذه الجريمة المنكرة (هكذا)... فالصحيفة تشير إلى أن الصحافة تسهم في إخفاء معالم الجريمة بصمتها عنها و تمويهها لقضيتها " [2]

إِطَارُ سَيَارَتِهِ مُلَوَثٌ بِالدَّمْ
سَارَ وَ لَمْ يَهْتَمْ
كُنْت أَنَا المُشَاهِدْ الوَحيدْ
لَكِنَنِي فَرَشْتُ فَوْقَ الجَسَدِ المُلْقَيَ جَرِيدَتِي اليَوْمِيةْ
وَ حِينَ أَقْبَلَ الرِجَالُ مِنْ بَعِيدْ
مَزَقْتُ هَذَا الرَقْمْ المَكْتُوبْ فِي وُرَيقَةٍ مَطْوِيَةْ
وَ سِرْتُ عَنْهُمْ مَا فَتَحْتُ الفَمْ .. [3] .

و عن استخدام " أمل دنقل " لهذه الظاهرة الفنية نشير ختاما إلى أن الشاعر لم يغال في التوسل بالرمز إلى حد يستحيل معه الإيحاء و تستعصي الدلالة على الإبانة .

- الرمز التراثي :

لم يقتصر « أمل دنقل » على الواقع كمصدر يستمد منه رموزه الشعرية بل اتجه صوب التراث ينهل منه العناصر القادرة على الإيحاء بالدلالة الموافقة لرؤية الشعرية و التأثير في القارئ، فهو يتوسل إلى إيصال رؤيته بواسطة ما انتقاه من التراث باعتباره قوة إيحاء نفاذة إلى وجدان المتلقي و لقد شاعت في شعر « أمل دنقل » الرموز التراثية النابغة من مصادر مختلفة من موروث أدبي، و تاريخي، و فلكلوري، و أسطوري، و ديني،

---

[1] العهد الآتي، سفر التكوين . ص 272 .
[2] إليا الحاوي في النقد و الأدب، ص 230.
[3] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة . حيث خاص مع ابي موسى الأشعري . ص 180.

و المصورة لأكثر من بعد في رؤية الشاعر، و هو في ذلك يجرد هذه الرموز المستخدمة من بعض الملامح المرتبطة بالشخصية التراثية ليحملها جملة من الأبعاد المعاصرة و هكذا يتولد الرمز من التفاعل بين المدلول التراثي و المدلول الواقعي و يتعدد توظيف الرمز التراثي و يخضع كليا لنوعية الرؤية التي تحكم القصيدة فيكمن أن استخدام رمزا جزئيا يعبر عن بعد من أبعاد تجربة الشاعر رمزا كليا، يستوعب رؤية الشاعر بكل أبعادها فيكون الرمز قناعا يرتديه الشاعر و تتألف باقي الأدوات الشعرية لإلقاء الضوء على الرمز الذي يحكم بناء القصيدة .

3- المصادر التراثية في شعر « أمل دنقل »

أ/ الموروث الأدبي :

لجأ « أمل دنقل » إلى الموروث الأدبي، ينهل من مصادره الشعرية و كانت شخصيات الشعراء هي المعينة، بالظهور و لعل الدافع إلى هذا استخدام التقاء الشاعر المعاصر بالشاعر القديم المستحضر في نقطة معينة تمثلها التجربة الشعرية . فكل منهما يمثل ضمير عصره و صوته و هذا ما اكسب الرمز قدرة متميزة على التعبير و لقد حظيت كل من شخصية المتنبي و أبي نواس و عنترة بقدر من التوظيف سمح لها بالسيطرة الفنية على القصيدة .

على الرغم من غنى شخصية المتنبي بالدلالات فإن البعد السياسي هو الذي استهوى « أمل دنقل » فحاول أن يعبر بواسطة تجربة المتنبي الشاعر في بلاط كافور الإخشيدي عن جوانب سياسية في تجربة الشاعر المعاصر أو صاحب الكلمة، هذا الذي يستهدفه قمع السلطة و يحاصر استلابها إياه و إلى جانب ذلك يستخدم هذا الرمز ليعري بواسطته حقيقية القوى المهزومة التي أخفقت في بناء مجد حقيقي وسعت إلى توظيف ألسنة الشعراء لأجل ترديد أمجاد مزيفة و يستعير شخصية كافور الإخشيدي التي اقترن إسمها بالكذب و الخداع .

** يوميء، يستنشدني : أنشده عن سيفه الشجاع

و سيفه في غمده .. يأكله الصدأ [1]

و هكذا يلبس « أمل دنقل » قناع المتنبي، ليبرز تلك الضغوط التي تمارسها السلطة على أصحاب الكلمة كي يصحبوا أبو اقافي جوقتها .

([1]) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، من مذكرات المتنبي، ص 186 – 187 .

و تعكس القصيدة نقطة الإلتقاء بين الشاعر المعاصر و الشاعر القديم في مستوى البنية إذ تمزج بين وحدة التفعيلة و وحدة البيت التقليدي، إذ استخدم الشاعر في كامل القصيدة تفعيلة الرجز – مستفعلن (في أغلب تفعيلات – فاعلن x 2) في المقطع الأخير معارضا قصيدة المتنبي المشهورة و التي مطلعها :

عِيدُ بِأَيَةِ حَالٍ عُدْت يَا عِيدُ * بِمَا مَضىَ ؟ أَمْ لأَمْر فِيكَ تَجْدِيدُ [1]

(البسيط)

بقوله " عِيدُ بِأَيَةِ حَالٍ عُدْت يَاَ عِيدُ ؟" بِمَا مَضىَ ؟ أَوْ لأَرْضيَ فِيكَ تَهْوِيدُ " [2]

(البسيط)

مما يزيد القناع إحكاما فكأننا أمام المتنبي و هو يعدل الشيء من قصيدته خاصة أن « أمل دنقل » أبقى على قالب البيت التالي :

نَامَتْ نَوَاطِيرَ مصرِ عَنْ ثَعَالِبِهَا * فَقَدْ بَشَمْنَ وَ مَا تَغنَىَ العَنَاقِيدُ [3]

(البسيط)

و قد حوره إلى :

« نامت نواطير مصر » عن عساكرها * و حاربت بدلا منها الأناشيد [4]

(البسيط)

و عمد « أمل دنقل » أيضا إلى شخصية أبي نواس ذاك الشاعر الرافض الذي عانى الحرمان و انكسار الحلم و التذبذب و قد " قيل إنه مات في السجن لشعر فاسق قاله " [5] و حور « أمل دنقل » في هذه النقطة بعض الشيء محافظا على الدلالة التي سيستغلها و التي تعني بدخول الشاعر السجن لشعر قاله ليعبر بها عن انتهاك فضيلة قول الشعر. فالشعر ممثل لفرحة الحياة و لكن السلطة الغاشمة له بالمرصاد .

و يكسب « أمل دنقل» هذه النقطة دلالات أعمق تتجاوز الإقرار بعبثية الشعر إلى عبثية الكلمة عموما في هذا العصر، فتتخذ الصورة دلالة حديثة تنحصر في عجز الكلمة في عصرنا عن التغيير .

---

[1] ديوان ابي الطيب النتنبي، ص 485

[2] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، من مذكرات المتنبي، ص 190

[3] ديوان المتنبي، ص 486

[4] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، من مذكرات المتنبي، ص 190

[5] ساسين عساف، الصورة الشعرية و نماذجها في شعر أبي نواس . ص 81

... ...

إِنْ تَكُنْ كَلِمَاتُ الحُسَيْنْ

وَ سُيُوفُ الحُسَيْنْ

وَ جَلاَلُ الحُسَيْنْ

سَقَطَتْ دُون أَنْ تَنْقِذَ الحَقَّ مِنْ ذَهَبَ الأَمَرَاءْ

أَفْتَقْدِرُ أَنْ تُنْقِذَ الحَقَّ ثَرْثَرَةُ الشُعَرَاءْ

وَ الفُرَاتُ لِسَانٌ مِنْ الدم لاَ يَجِدُ الشَفَتَيْن ؟ ! [1]

أما عنترة فقد مثل رمزا لقضايا المجتمع التي لم تكن بمعزل عن الجوانب السياسية و لقد جذبت « أمل دنقل » شخصية عنترة بما تحمله من نزوع إلى الحرية و ما عانته من حيف فعبر – و قد سبقت الإشارة إلى ذلك – بواسطتها عما يعيشه الشعب من إقصاء عن المجال السياسي و عن المشاركة في إتخاذ القرارات المصيرية بينما تلقي عليه المسؤولية ساعة الهزيمة . فكان استحضار رمز عنترة لإبراز أزمة الديمقراطية التي تعيشها مصر في الستينات .

ب/ الموروث التاريخي :

لجأ « أمل دنقل » إلى الموروث التاريخي ينهل منه و يتخذ من عناصره رموزا لما يرغب في إبرازه من دلالات، و تتنوع الرموز التاريخية عند « أمل دنقل » من شخصيات أحبطت دعواتها النبيلة إلى شخصيات الحكام لمستبدين و القواعد و الأمراء الأجلاء .

و نلمس النمط الأول بجلاء لما ارتدى الشاعر قناع أبي موسى الأشعري و نطق بلسانه موظفا التجربة السياسية و التاريخية في علاقتها التي مرت بها هذه الشخصية بعلي بن أبي طالب و معاوية بن أبي سفيان و الطريف في قصيدة " حديث خاص مع أبي موسى الأشعري " أن الشاعر وازن بين الرمز الواقعي و الرمز التراثي إلى حد أضحت معه بينة القصيدة مؤسسة على التناوب بين الرمزيين كما ينص المقطعان الأول و الثاني؛ إذ أتى صوت أبي موسى بين قوسين أو هي مؤسسة على الاتحاد بينهما كما تبرز بينة المقطع الثالث .

و قد قصد الشاعر من استحضار شخصية أبي موسى الأشعري إلى إبراز سيطرة الأنانية و الجبن و انتقاء الضمير في كل العصور. كما حاول أن يبرز المشكل على الوجه السياسي إذ سعى أبو موسى الأشعري إلى أن يعيد إلى الإنسان حريته كي يشق طريقه بإرادته

---

[1] العهد الآتي، من أوراق " أبو نواس " ص 313 – 314 .

إلا أن من توجه إليهم رفضوا الخروج عن دائرة العبودية و هكذا يدين الشاعر على لسان أبي موسى الأشعري خضوع الإنسان للذل و خنوعه .

(حَارَبَتُ فِي حَرْبِهِمَا
وَ عِنْدَمَا رَأَيْتُ كُلاَ مِنْهُمَا .. منَّهَمًا
خَلَعْتُ كُلاً مِنْهُمَا !
كَي يُسْتَردَّ المُؤْمنِونَ الرَأْيَ وَ البَيْعَةْ
.. لَكِنَهُمْ لَمْ يُدْرِكُوا الخُدْعَةْ !) [1]

و بعد أن عاين الشاعر مظاهر الاستلاب المتنوعة و المتمثلة في الأفراد و الجماعات نزع إلى التطهر من الدنس و إلى الاغتسال مما التصق به من عادات الناس و تقاليدهم لما انساق في حياتهم الزائفة

(خَلَعْتُ خَاتَمِي .. وَ سَيدِي .
فَهَلْ تَرَى أُحْصِي لَكَ الشَامَاتَ فِي يَدِي
لِتَعْرِفَينِي حِينَ تقبِلِينِ فيِ غَدِ
وَ تَغْسِلِينَ جَسَدِي
مِنْ رَغوَاتِ الَّزبَدِ ؟ ! [2]

إنها " مرحلة التطهر من أدران الآخرين، و من عاداتهم، و تقاليدهم و ما ختموا به من خواتم العبودية و ما وشموا به من شامات الغباء [3]

و بالتالي باءت محاولة أبي موسى الأشعري في تغيير الناس بالفشل، و نرى الكلمة تتهاوى من جديد و نتعرف على مقصد الشاعر من استدعاء هذه الشخصية إنه يبرر عجز الكلمة في عصر نبذ فيه صاحبها لطغيان المادة

حَاذَيْتُ خُطْوَ الله : لاَ أَمَامَهُ .. وَ لاَ خَلْفَهْ
عَرَفْتُ أَن كِلْمَتِي أَتْفَهْ
مِنْ أَنْ تَنَالَ سَيْفَهُ أَوْ ذَهَبَهْ [4]

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، حديث خاص مع أبي موسى الأشعري . ص 180.
[2] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، حديث خاص مع أبي موسى الأشعري . ص 182
[3] إليا حاوي، في النقد و الدب، ص 248
[4] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، حديث خاص مع أبي موسى الأشعري . ص 184.

و يتصدر كافور الإخشيدي دلالة النمط الثاني و يصل الشاعر بهذه الشخصية إلى ذروة الهزء معتمدا قلب الظواهر التاريخية إذ يستحضر ضمنيا نجدة المعتصم العباسي للمرأة الهاشمية التي استجارت به و يجردها من دلالتها الحقيقية ليحملها بما يشيع بالنفس الخيبة.

شَرِيدَةً .. كَاقِطَةْ
تَصيح ُ" كَافُورَاهْ ..كَافُورَاهْ .."
فَصاَح فِي غُلاَمِهِ أَنْ يَشْترِي جَارِيَةً رُومِيَةْ
تُجْلِدُ كَيْ تَصيحَ " وَارُوَماهْ .. وَارُومَاهْ .."
..لِكَيْ يَكُونَ العَينُ بِالَعْينِ
وَ السِّنُ بِالسِّنْ ! [1]

و رددت دواوين «أمل دنقل » إلى جانب شخصية كافور أسماء أخرى اقترن إسمها بالإستبداد كمعاوية و الحجاج على الإشارة و التلميح .

أَيُهاَ السَادَة: لَمْ يَبْقَ انْتِظَارْ
قَدْ مَنَعْنَا جِزْيَةَ الصَمْتِ لِمَمْلُوكٍ وَ عَبْدْ
وَ قَطَعنَا شَعرَةَ الوَالِي " ابن هند "
لَيْسَ مَا نَخْسَرُهُ الآن ..
سِوى الرّحلة مِن مَقهَى إِلى مَقهَى ..
وَ مِنْ عَار ..لِعَارْ !! [2]

و نلمس دلالة الإستبداد واضحة من خلال تضمن الأسطر لعبارة معاوية بن أبي سفيان الشهيرة " لو كان بيني و بين الناس شعرة ما انقطعت لأنهم إذا شدوا أرخيت و إن أرخوا شددت [3] و نلاحظ أن معاوية قد نسب إلى أمه هند بنت عتبة عمدا كي يكتف الشاعر من دلالة الاستبداد و الظلم فهو إبن آكلة الأكباد .

مَنْ أَنْتَ يَا حَارِسْ ؟
إِنِي أَنَا الحَجَاجْ ..
عَصبَنِي بِالَتاجْ ..

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،من مذكرات المتنبي في مصر، ص 188 .
[2] تعليق على ما حدث، الموت في .. الفراش، ص 248
[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 283

تِشرينُها القَارِسْ ! [1]

فالحجاج حارس الأرض و هذا ما يفسر حالة الدمار و الموت التي تعيشها .

و تكمن ذروة استخدام النمط الثالث في استحضار شخصية سيف الدولة بدلالته التراثية الملازمة لشخصيته فهو – مقد العرب – و قد استدعى الشاعر سيف الدولة الحمداني ليقابل بين شجاعته و شوقه المتأجج للفتح، و بين خنوع ساسة عصره و تخاذلهم و تفريطهم في حق أمتهم :

حِينَ تَعُودُ .. بَاسِمَا ..وَ منهمكًا
حَلُمتُ لَحْظَةً بِكا
حِينَ غَفَوتُ
لَكِنَنِي حِينَ صَحوْتُ :
وَجَدْتُ هَذَا السَيْد الرِّخْوَا
تَصَدَّرَ البَهوا
يَقُصُ فِي نُدمَانِهِ عَن سَيْفِه الصَارِمْ
وَ سَيْفه فِي غِمْدِه يَأْكُلُه الصَدأ !
وَ عنْدَمَا يَسْقُط جَفَنَاهُ الثَقِيلاَن ِ ، وَ يَنْكفيء ..
يَبْتَسِم ُالَخادِمْ .. ![2]

و يعمد الشاعر إلى رمز عبد الرحمان الداخل ليعبر به عن حالة الذل التي يعانيها الإنسان العربي إذ استبيح دمه و عرضه . و يجاهد الشاعر نفسه حتى لا يسقط في دائرة الموت .

عَمْ صبَاحًا أَيُهَا الصَقْرُ المُجَنَحْ
عِمْ صبَاحًا
سَنَةً تَمْضِي، وَ أُخْرَى سَوْفَ تَأْتِي
فَمَتَى يَقْبِلْ مَوْتِي ..
قَبْلَ أَنْ أُصْبِحَ – مِثْلَ الصَقْرَ –
صَقْرًا مُسْتَبَاحًا !؟ [3]

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الأرض و الجرح الذي لا ينفتح، ص 118 .
[2] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،من مذكرات المتنبي في مصر، ص 189 – 190
[3] أوراق الغرفة 8، بكائية لصقر قريش، ص 402 – 403

و لم تقتصر الأنماط الثلاثة على تلك الشخصيات المذكورة فحسب بل ضمت إليها أسماء أخرى كصلاح الدين الأيوبي، و الحسين بن علي و الخنساء و أسماء بنت أبي بكر و شجرة الدر و عبد الله بن سلول .

و بالإضافة إلى ذلك وظف الشاعر بعض الشخصيات التاريخية العامة أو النماذج التاريخية نعدد منها: الأمويين و قريش و الأنصار و البرامكة و المؤمنين ..

ففي حديثه عن الأرض ترد هذه الأسطر :

أَكَلَ عَامٍ : نَجْمَةً عَرَبِيةً تَهْوِي ..
وَ تَدْخُلْ نَجْمَةٌ بُرْجَ البَرَامِكْ ؟ !
مَا نَزَالُ مَوَاعِظَ الخِصْيَان بِاسْمِ الجَالِسِينَ عَلى الحِرَابْ ؟
وَ أَرَاكَ .. وَ " ابْن سَلُولٍ " بَيْنَ المُؤْمِنِينَ بِوجْهِهِ الَقزَحِي
يَسْرِي بِالوَقيعَةِ فِيكِ
وَ الأَنْصَار وَاجِمه
وَكُلٌ قُرِيش وَاجِمةٌ
فَمَنْ يَهْدِيهِ للرَّأْيِ الصَّوَابْ ؟ ![1]

ج/ الموروث الفلكلوري :

نضف الموروث الفلكلوري في أعمال " أمل دنقل " إلى صنفين حسب أهمية تواتر هما:

- **الحكاية الشعبية**
- **ما يتنزل ضمن كتاب ألف ليلة و ليلة .**
- **الحكاية الشعبية :**

عمد « أمل دنقل » إلى هذا النوع من الاستخدام توقا منه لخلق منحى جديد يعبر بواسطته عن مجموع تجربته المتصلة بتجربة أمته الحضارية و هكذا راح الشاعر يبحث عن أصوات شعرية تتيح له شكلا موضوعيا فكان حظ السير الشعبية بالغ الاهتمام و ظهر ذلك جليا في ديوانه " أقوال جديدة عن حرب البسوس " الذي كان محوره قصة الأمير الزير سالم .

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،الأرض و الجرح الذي لا ينفتح، ص 119 – 120 .

« و هذه المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة استحضرت شخصيات الحرب و جعلت كلا منها يدلي شهادتها التاريخية حول رؤيتها الخاصة.. و من الطبيعي أن يكون لكل من هذه الشخصيات شهادتها المختلف عن شهادة الأخرى » [1]

و من ثم أتاحت عودة الشاعر إلى التراث الفلكلوري اتساعا في أفق التعبير و كشف له منابع غنية بالرمز و البطولة و الإيحاء زيادة على أنه أعاد خلق البطل الشعبي وفق ملامح جديدة تستجيب لحاجات الإنسان المعاصر و تعالج مشاكله القومية الراهنة

و الناظر إلى هذا الديوان غير المكتمل لظروف وفاة الشاعر يستنتج تأمير الزير سالم قبلة قصائد الديوان، و السبب وراء إحلاله هذه المكانة تميزه عمن حوله بشاعريته فـــ " هو سالم الملقب بالزير أو أبو ليلي المهلهل الكبير .. أخو كليب و بطل السيرة و الملحمة .. يصفه الرواة : بالأسد الكرار و البطل المغوار صاحب الأشعار البديعة و الوقائع المهولة المريعة عندما أعلنته (هكذا) اليمامة وصية أبيها قال : إني لا أصالح إلى الأبد ما دامت روحي في هذا الجسد » [2] و استغل « أمل دنقل » هذه الملامح ليرتدي قناع الأمير سالم الزير وينقل إلينا وصية الأمير كليب التي خطها بدمه .

لاَ تُصَالِحْ
وَ لَوْ مَنَحوكَ الذَهَبْ
أَتَرَى حِينَ أَفَقَا عَيْنَيْكَ
ثُمَ أُثْبتَ جَوْهَرَتَيْنِ مَكَانَهُمَا
هَلْ تَرَى..؟
هِيَ أَشْيَاءُ لاَ تُشْتَرَى ..
هَلْ يَصيرُ دَمِي بَيْنَ عَيْنَيْكِ مَاءْ ؟
أَتنْسَى رِدَائِي المُلَطَخْ..
تَلْبَسْ فَوْقَ دِمَائِي – ثِيَابًا مُطَرَزَة بِالَقَصبِ
إِنَهَا الحَرْبْ
قَدْ تُثْقَل القَلْبَ ..
لَكِنْ خَلْفَكَ عَارَ الَعرَبْ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص 354
[2] نفس المصدر، ص 352 – 353

لاَ تُصَالَحْ ..
وَ لاَ تَتَوخَ الهَرَبْ [1]

لقد انطلق الشاعر إذن من رؤية واعية استطاعت أن تهضم جانبا من الموروث ثم توظفه . فلم يكن استدعاء الأمير الزير السالم بغية ترديد مفاهيم قديمة و إنما حفلت القصيدة (لا تصالح) بدلالات حديثة مفعمة بروح العصر، و إن تراءت لنا في ثوب قديم و لتعميق الجانب الفني و كي يبرز في صورة أكثر إيحاء و دلالة التزام الشاعر بشكل القناع عندما نجده يصر على التلبس بصوت الشخصية التاريخية .

لاَ تُصَالَحْ
وَ لَوْ وَقَفَتْ ضِدَ سَيْفِكَ كُلُّ الشُيُوخْ
وَ الرِجَالِ التِي مَلأَتْهاَ الشُرُوخْ،
هَؤُلاَءِ الذَّينَ يُحِبُونَ طَعْمَ التَرِيدْ،
وَ امْتِطَاءَ العَبِيدْ،
هَؤُلاَءِ الذَّينَ تَدَلَتْ عَمَائِمُهُمْ فَوْقَ أَعْيُنِهِمْ،
وَ سُيُوفِهِمْ العَرَبِيةِ قَدْ نَسِيَتْ سَنَوَاتْ الشُمُوخْ
لاَ تُصَالَحْ
فَلَيْسَ سِوَى أَنْ تُرِيدْ
أَنْتَ فَارِسُ هَذاَ الزَمَانْ الوَحِيدْ
وَ سِوَاكَ .. المَسُوخْ ! [2]

و ما ينطبق على هذه القصيدة ينطبق أيضا على قصيدة أقوال اليمامة حيث كان سالم الزير كذلك الحلقة الرابطة بين القصيدتين " فلما جاءته الوفود ساعية إلى الصلح قال لهم الأمير سالم : أصالح إذا صالحت اليمامة " [3].

و لم يكن اختيار الشاعر لليمامة اعتباطيا لأنها كبرى بنات كليب و إنما قام على ما ورد من أخبار تناقلها الرواة تفيد أن اليمامة " رفضت الدية في أبيها و كانت تقول:

« أنا لا أصالح حتى يقوم والدي
و نراه راكبا يرد لقاكم »

---

[1] أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص لا تصالح، ص 324 – 325
[2] أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص لا تصالح، ص 335 – 336
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، ص 337 .

و قد اختصمت مع أمها لأنها أخت قاتل كليب... حتى رحلت الجليلة مع قومها » [1].

و أحسن الشاعر استغلال هذا الملمح من شخصية اليمامة ليحملها دلالات معاصرة تشير إلى صور من حياتنا الحضارية التي تعاني جملة من المفارقات الصارخة و التي تعددت فيها مظاهر الاستلاب .

أَبِي .. لاَ مَزِيدْ !
أُرِيدُ أَبِي، عِنْدَ بَوَابَةَ القَصْرِ .فَوْقَ حِصَانِ الحَقِيقَةِ، مُنْتَصبَا .. مِنْ جَدِيدْ [2]
نسْتَقِي – بَعْدَ خَيْلِ الأَجَانِبْ – مِنْ مَاءِ آبَارِنَا
صُوفُ حَمْلاَننا لَيْسَ يَلْتَفُّ إِلاَّ عَلَى مِغْزَلِ الجِزْيَةِ
النَّارُ لاَ تَتَوَهَجْ بَيْنَ مَضَارِبنَا
بِالْعُيونِ الخَفِيضَةَ نَسْتَقْبِلُ الضَّيْفَ
أَبْكَارِنَا ثَيِّبَاتٌ ..
وَ أَوْلاَدُنَا لِلفِرَاشْ ..
وَ دَرَاهِمنَا فَوْقَهَا صورة المَلِكْ المُغْتَصِبْ
أَيَادِي الصَبَايَا الحَنَائِنْ تَضُمُ عَلَى صَدْرِهِ نِصْفُ ثَوْبْ [3]

و تتعمق الدلالة إلى أن يصل بها الشاعر إلى ما يريده و يتوحد مع اليمامة في طلب الثأر لأنه سبيل السلام الوحيد .

وَ لاَ أَطْلُبُ المُسْتَحِيلَ، وَ لَكِنَهُ العَدْل :
هَلْ يَرِثُ الأَرْضَ إِلاَ بَنُوهَا ؟
وَ هَلْ تَتَنَاسَى البَسَاتِينْ مَنْ سَكَونُهَا ؟
وَ هَلْ تَتَذَكَرْ أَغْصَانُهَا لِلجذُورْ ..
(لأَن الجُذورَ تُهَاجِرُ فِي الاتجَاهْ المُعاكِسْ ؟ !)
وَ هَلْ تَتَرَنَمْ قِيثَارَة الصَمْتْ ..
إِلاَّ إِذاَ عادَتْ القَوْسْ تَذْرَعْ أَوْتَارَهَا العَصبِيَةْ؟
وَ الصَدْرُ ! حَتَى مَتَى يَتَحَمَلُ أَنْ يَحْبِسَ القَلْبُ ..قَلْبِي الذِّي يُشْبِهْ الطَائِرْ الدَمَوِي الشَرِيدْ ؟ [4]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص 350 – 351.
[2] أقوال جيديدة عن حرب البسوس، أقوال اليمامة، ص 338 .
[3] أقوال جديدة عن حرب البسوس، أقوال اليمامة، ص 340 – 341.
[4] أقوال جديدة عن حرب البسوس، أقوال اليمامة، ص 238

- **ألف ليلة و ليلة :**

وظف « أمل دنقل » من بين رموز ألف ليلة و ليلة شخصية شهرزاد و لتكثيف الإيحاء بالجو السطوري المناسب لهذه الشخصية استدعى الشاعر كلا من شخصية شهريار و مسرور و تجلت لنا شهرزاد تنعم بحياة الترف و الدعة تقص الحكايا، و لكنها كانت أكثر حرية من شهرزاد الأسطورة فهي التي يأمر بأمرها مسرور . و لقد وظف « أمل دنقل » هذا الرمز لإشاعة جو الحلم داخل القصيدة، فالشاعر ينشد الحلم، بعد أن لاقى الخيبة فكان أن امتطى جناح الخيال تنفيسا عن الكرب و إذا بالمأساة تتفاقم ساعة انقضاء الحلم إنها صورة الإنسان المعاصر الذي يتوق لتحقيق أمانيه و لكنه يصطدم بالعراقيل، فيكون الحلم هو وسيلة الخلاص و لو لسويعات . و هكذا يتجسم موقف الإنسان العربي الحديث الهروبي و المتخاذل.

وَ مَشَتْ رَاحَتَهَا فَوْقَ جَبِينِي،
هَتَفَت بِي " شَهْرِيَارْ"
" شَهْرَزَادِي : اُسْكُبِي شَهْدَ الَرحِيقِ المُتَوَاصِلْ
ثُمَ قُصِي مِنْ حَكَايَاكِ الجَدِيدَة
مِنَ زَمَانِ لَمِ أَعُدْ اَسْمَعُ أَشْيَاء َجَدِيدَة
أُسْرُدِي ..
" لَبَيْكَ يَا مَوْلاَيْ .. قَالُوا ..[1]
....
شَفَةٌ ثَلْجِيَةٌ فِي جَبْهَتِي تَسْرِي .. مُلِحَهْ
" قَدْ أَتَىَ الصُبْحُ .. فَقُمْ " شَدَنِي السِيَافَ مِنْ أَشْهَى حُلْمْ
حَامِلاً أَمْرَ الأَميرةْ [2]

د/ الموروث الأسطوري :

وجد « أمل دنقل » في التراث العربي الأسطوري رغم فقره بغيته فحظيت شخصية زرقاء اليمامة بالحضور حاملة دلالتها الأساسية، و المتمثلة في القدرة على التنبؤ و كشف الخطر قبل وقوعه لقوم لا يصغون إلى تحذير فيكون الدمار.

قُلْتُ لَهُمْ مَا قُلْتُ عَنْ سِيرَةُ الأَشْجَارْ ..

---

[1] تعليق على ما حدث، حكاية المدينة الفضية، ص 238 .
[2] تعليق على ما حدث، حكاية المدينة الفضية، ص 239.

فَاستَضْحَكُوا مِنْ وَهْمِكَ الثَرْثَارْ !
وَ حينَ فُوجِئُوا بِحَدِ السَّيْفْ : قَايضوُا بِنَا ..
وَ الْتَمِسوُا النَجاَةَ وَ الفَرَارْ !
وَ نَحْنُ جَرْحيَ القَلْبْ
جَرْحىَ الرُّوحْ وَ الفَمْ
لَمْ يَبْقَ إلاَ المَوْتْ
وَ الحُطَامْ ..
وَ الدَّمَارْ ..[1]

و تتمثل طرافة استدعاء هذه الشخصية في الجانب الفني إذ لم تخرج علنا مباشرة و إنما تجلت في موقف المخاطب المقدس الذي يلجأ إليه من آمن به بحثا عن العزاء، و هكذا كانت القصيدة في مرحلتها الأولى خطابا من باث هو الجندي المهزوم إلى متلق أول تمثله زرقاء اليمامة يناشدها مواصلة الدر و عدم الانكفاء على الذات و اجترار الأحزان، و لقد طوع الشاعر اللغة لخدمة هذه النقطة فتكررت مادة تكلمي ست مرات بالإضافة إلى تركيب " لا تسكتي " الذي يعد مرادفا للأزمة الأولى كما يلعب العنوان دورا هاما في إبراز هذه الدلالة . فالبكاء لا يكون إلا بين يدي من يملك العزاء، و يحث على مقاومة الانكسار و من ثم أطلق الشاعر عنوان القصيدة على الديوان ككل .

و لتكثيف الجو الأسطوري داخل القصيد عمد الشاعر إلى التوحيد بين الجندي بعد أن خابت آماله في النصر و بين زنوزبيا أو الزباء مكلة تدمر و قد خدعها قصير فكان توظيفه لقولته الشهيرة :

« مَا لِلْجَمَالِ مَشْيُهاَ وَئِيدًا ؟ ! »
« أَجَنْدَلاً يَحْمِلنَ أَمْ حَدِيدًا ؟ ! »[2]

و للرمز الأسطوري صدى في القصائد، إذ نرى الشاعر موظفا رمزا " إرم ذات العماد " المدينة التي سكنها قوم أشداء ذو عقل و تدبير و أصحاب ترف و نعمة فشيدوا القصور و أقاموا البساتين – لينشد عودة الهدوء و الأحلام و الأمن بعد أن عرف مرارة التيه و الضياع و أحس بالغربة .

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 125.
[2] المصدر السابق، ص 124 .

أَبْحَثُ عَنْ مَدِينَتِي :

يَا إِرْمَ العِمَادْ

يَا إِرْمَ العِمَادْ

يَا بَلَدَ الأَوْغَادْ وَ الأَمْجَادْ

رُدِي إِليَ : صَفْحَةَ الكِتَابْ

وَ قَدْحَ القَهْوَةِ ..وَ اضْطَجَاعَتِي الحَمِيمَهْ [1]

هـ/ الموروث الديني :

يعد التراث الديني مصدرا سخيا ألهم « أمل دنقل » و أبرز لنا سعة اطلاعه، فلقد " كانت مكتبة والده الدينية أول مصدر ثقافته الدينية بما احتوته من كتب في الشريعة و الفقه و التفسير و ما ضمته من كتب التراث و الشعر القديم " [2] كما " أن نشاطه الديني الذي استهواه في سنوات الصبا .. حتم عليه تكثيف قراءاته الدينية » [3] و هكذا نستطيع أن نقف على تفسير الطابع الديني الذي وصل إلى ذروته مع ديوان " العهد الآتي " كان تعامل «أمل دنقل » مع الموروث الديني يسير في اتجاهين :

الأول : استدعاء الشخصيات المقدسة أو المنبوذة

الثاني : الاعتماد على النصوص الدينية

- **الاتجاه الأول : استدعاء الشخصيات المقدسة أو المنبوذة**

- **الشخصيات المقدسة**

استحضر « أمل دنقل » شخصيات بعض الأنبياء ليعبر بواسطتها عن بعض أبعاد رؤيته و لعل هذا الاستدعاء راجع لتلك العلاقة الوشيجة الرابطة بين الشاعر و النبي، فكلاهما يحلم بتغيير واقع أمته مع اختلاف منطلقات كل منهما . فتواصل الشاعر إذن مع المسيح و يوسف و نوح و تعرض إلى شخصية سليمان بدلالتها التراثية القديمة و سنتوقف عند الشخصيات الثلاث السابقة لثنائية الدلالة التي تحكمها .

---

[1] تعليق على ما حدث، الهجرة إلى الداخل، ص 231

[2] عبلة الرويني، الجنوبي، ص 89 – 90

[3] المصدر الساب، ص 90

المسيح : وظف « أمل دنقل » ملمحين من ملامح تجربة المسيح

الملمح الأول : الصلب :

وَ رَأَيْتُكَ تَضْحَكُ يَا أَيْلُولَ وَ أَنْتَ علَى
الأَخْشَابِ تُدَقْ
فَلَقَدْ أَبْصَرْتُكَ فِي آخر لَيْلَهْ
مَصْلُوبًا تَتَأَرْجَحُ فِي بَابِ زَوِيلهْ !
وَ لَمَسْتَ أَصَابِعَ قَدَمَيْكَ هَنَيْهَاتَ مَا بَيْنَ
الدَّهْشَةِ وَ التَكْذِيبْ
وَ حَشَوْتُ جِرَاحَكَ بِتُرَابِ الأَرْضِ المَفْقُودَهْ
وَ لَفَفْتُكَ فِي الرَايَاتِ المَنْكُودَةْ
وَ حَمَلْتُكَ حَتَى وَارَيْتُكَ فِي مَقْبَرَةْ
الصَمْتُ ...وَ رَاءَ الشَّرْقِ
لَكِنِي أَسْمَعُ صَوْتُكَ فِي اللَّيْلِ، تُغَنِي
يَا أَيْلُولُ
تَجْعَلُ مِنْ تَجْوِيفَاتْ عِظَامِ المَوْتَى : قَصَبَاتْ
الأَرَغُولْ
فَيَجِيءُ غِنَاؤُكَ مَمْزُوجًا بِنحِيبْ [1]

يسقط أمل دنقل إذن آلام الإنسان العربي المعاصر على شخصية المسيح المصلوب و يتخذ من عملية الصلب التي عاناها يسوع و خاض تجربتها المريرة صورة تبرز ما اكتنف شهر أيلول (سنة 67) من آلام و انكسارات .

الملمح الثاني : " الحياة من خلال الموت "

و لم يكتف « أمل دنقل » بدلالة الصلب و إنما تعداها إلى ملمح الحياة من خلال الموت " ساعة استحضار لعشاء المسيح الأخير مع حوارييه " و بينما كانوا يأكلون أخذ يسوع رغيفا و بارك، و كسر و أعطى التلاميذ و قال " خذوا كلوا : هذا هو جسدي !" ثم أخذ الكأس، و شكر و أعطاهم قائلا " اشربوا منها كلكم، فإن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد و الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا على أني أقول لكم : إني لا أشرب بعد اليوم

([1]) البكاء بين يدي زرقاء اليمام، أيلول، ص 129 – 130 .

من نتاج الكرمة هذا حتى يأتي اليوم الذي فيه أشربه معكم جديدا في ملكوت أبي ثم ربلوا من المزامير و انطلقوا خارجا إلى جبل الزيتون [1].

و ينتقل « أمل دنقل » هذه الصورة نفسها في قصيدته التي أطلق عليها عنوانا هو " العشاء الأخير " بعد أن وحد بين المسيح و أوزوريس

أَنَا أُوزُورِيْس وَاسَيْتُ القَمرْ
وَ تَصَفحْتُ الوُجُوهْ
وَ تَنَبَأَتْ بِمَا كَانَ وَ مَا سَوْفَ يَكُونْ؟
فَكَسَرْتُ الخُبْزَ، حِينَ اِمْتَلأَتْ كَأْسي مِنْ الخَمْرِ القَديمَةْ
قُلْتُ يَا إِخْوَةِ هذَا جَسَدِي ... فَالْتَهِمُوهْ
وَ دَمي هذَا حَلاَلْ فَاجْرَعُوهْ [2]

يوسف :

و في القصيدة نفسها يلجأ الشاعر إلى الموروث الديني الإسلامي من نص قرآني و كتب تفسير ليحف به شخصية يوسف المستدعاة، فيرسم ملامحها العامة ثم يبني عليها سمات أخرى، حتى يستطيع الرمز أن يفي لما دعى بشأنه . و النبي يوسف في هذه الحال رمز للإنسان الذي سقط في عالم الرذيلة بعد أن حاول التماسك و مقاومة الإغراء ، مما خلف في نفسه شعورا بالألم و المراراة و الضياع .

وَ أَنَا يُوسفْ مَحْبُوبْ زُلْيخَا
عِنْدَمَا جِئْتُ إِلىَ قَصْر الَعزِيزْ
لَمْ أَكُنْ أَمْلِكْ أَيْ .. قَمَراً
(قَمَرًا كَانَ لِقَلْبِي مَدْفَأَةْ)
وَ لَكُمْ جَاهِدَةً كَيْ أُخْفِيه عَنْ أَعْيُنِ الحُرَاسْ،
عَنْ كُلِ العُيُونْ الصدئةْ
.. كَانَ فِي اللَّيْلِ يَضِيءْ!
حَمَلُونِي مَعَهُ لِلسِجْنِ حَتَى أَطْفَئَهْ
تَرَكُونِي جَائِعًا بِضْعَ لَيَالْ ..

---

[1] الإنجيل كما دونه متى من الإصحاح، 26، إلى الإصحاح 30 عشاء الرب .
[2] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، العشاء الأخير، ص 176

تَرَكُونِي جَائِعًا ..
فَتَرَاءىَ الَقمَر الشَّاحِبْ – فِي كَفِي – كَعْكَهْ !
وَ إِلى الآن بَحَلقِي مَا تَزَالْ ..
قِطْعةُ مِنْ حُزْنه الأَشْيَبْ .. تُدْمِينِي كَشَوْكَهْ !
***
أَعْطِنِي الُقدْرَةَ حَتىَ أَبْتَسِمْ فَشُعَاعْ الشَّمْسْ يَهْوِي كَخُيُوطِ العَنْكَبُوتْ
وَ القَنَادِيلَ تَموتْ
قَدَمىَ تَلْتَمِسْ الَسلَمةَ الأُولَى لِكَيْ أَصْعَد فَوْقاً
وَ يَدِي تَلْتَمِسْ الحَاجِزْ إِذَا أَخْشَىَ السُقُوطْ
كَيْفَ أَبْقىَ؟
عَفَنْ المَوتَى وَ أَطْيَابِ الحَنُوطْ [1]

نوح :

التجأ الشاعر إلى قصة نوح كما وردت في التراث الديني الإسلامي يستلهم أبعادها و دلالتها فحافظ على صورة الطوفان الذي أغرق المدينة و أهلك العباد، و حمل معه المنجرات مع استخدامه و لكلمات حديثة توحي بأجواء معاصرة .

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ !
... ...
المَدِينَة تُغَرْقُ شَيْئًا فَشَيْئًا
تَفِرُ الَعصَافِيرْ
وَ المَاءُ يَعْلوُ
عَلَىَ دَرَجَاتِ الُبُيوتِ الحَوَانِيتْ – مَبْنَى البَرِيدْ – البُنُوكْ
الَتماَثِيلْ (أَجْدَادُنَا الخَالِدِينَ) – المَعَابِدْ – أَجْوِلَةِ القَمْح
مُسْتَشْفَيَاتْ الولاَدَة – بَوَابَة السجْن– دَار الوِلاَيَةْ
أَرْوِقَةَ التَكَنَاتِ الحَصِينَةْ
العَصَافِيْر تَجْلُو..
رُوَيْداً
رُوَيْدًا [2]

---

[1] المصدر السابق، ص 177 – 178 – 179 .
[2] أوراق الغرفة 8، مقابلة خاصة مع ابن نوح، ص 393.

و لكن الشاعر قلب الدلالة الرئيسة التي لازمت نوحا مدى القرون فكان يعد باني الفلك ليحمل فيه من يعمر في الأرض حتى تثمر حبا و عدلا بل أضحى جامع الجبناء حتى يعبر بهم إلى ضفة الأمان أين يغيب الرقيب .

هَاهُمْ " الحُكَمَاءْ" يَفِرُونَ نَحْوَ السَفِينَةْ
المَعْنِونَ – سَائِسْ خَيْل الأَمِيْر– المَرَابُونْ
قَاضِي القُضَاةْ
(.. وَ مَمْلُوكِهْ !)
حَامِلْ السَّيفَ – رَاقِصَةُ المَعْبَدْ
(اِبْتَهَجَتْ عِنْدَمَا اِنْتَشَلَتْ شَعْرَهَا المُسْتَعَارْ)
–جَبَاة الضرَائِبْ– مستَورِدْ شَحَنَاتْ السِلاَحْ –
عَشِيق الأَميرَةِ فِي سِمَتِه الأُنْثَوِي الصَبُوحْ !
جَاءَ طُوفَانْ نُوحْ
هَلُهمَ الجُبَنَاءْ يَفِرُونَ نَحْوَ السَفِينَةْ [1]

و هكذا تتحد الحكمة بالجبن ليمتثل كأبرز ما يكون في صوت نوح وهو يحرض على النجاة :

صَاحَ بِي سَيدُ الفُلْكِ – قَبْلَ حُلُولْ
السَكِينَةْ:
" أَنْجِ مَنْ بلد .. لَمْ تعَد فِيه رُوحْ !" [2]

بينما يتحول ابن نوح العاق وفق المفهوم الديني إلى ثائر متمرد يرفض التخلي عن المواجهة، فلم يدفع به نفوره من الواقع إلى التقوقع على الذات، و إنما ذاب في المجموعة ليشارك في معركة البناء و التشييد

قلت :

طُوبِي لِمَنْ طَعَمُوا خُبْزَهُ
فِي الزَمَان الحُسْن
وَ أَدَارُوا لَهُ الظَهْر

---

[1] المصدر السابق، ص 394 .
[2] المصدر السابق، ص 395

يَوْمَ المِحَنْ !
وَ لَنَا المَجْدُ نَحْنُ الذّينَ وَقَفْنَا
(وَ قَدْ طَمَسَ الله أَسْمَاءَنَا !)
نَتَحَدَى الدَّمَارْ ..وَ نَأوَي إِلى جبَل لاَ يَمُوتْ
(يُسْمُونَه الشعْب !)
نَأْبَى النُزُوحْ ![1]

و هكذا وظف « أمل دنقل» هذه الشخصيات الثلاث للدلالة على أبعاد من تجربته المعاصرة سالكا في ذلك طريق التخاطب أو التوحد مع الشخصية المستدعاة .

- الشخصيات المنبوذة :

رأى الشاعر في تمرد الشيطان على إرادة الله رمزا خصبا، يتغنى بالحرية من خلاله و أضحى الشيطان الثائر الذي يرتاد المجهول و لا تثني عزمه الحواجز .

الَمجْد لَلشَيطَانْ ..مَعْبُوْد الرِيَاحْ
مَنْ قَالَ " لاَ " فِي وَجْهِ مَنْ قَالُوا " نَعْمْ "
َمنْ عَلَمَ الإِنْسَانَ تْمزيَق الَعدَمْ
مَنْ َقالَ " لاَ ... فَلَم يْمتْ "
و َظَلَ رُوحًا أَبَدِيةً الأَلَمْ ! [2]

و لم تنحصر عملية استحضار الشيطان رمزا للتمرد في قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " بل سكنت هذه الدلالة نتاج " أمل دنقل " الشعري دون أن يرتدي الشاعر قناع الشيطان أو يصرح بذكر إسمه . و هكذا تنفتح قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " على قصيدة " لا تصالح " التي مثلت صرخة الرفض أمام واقع الخضوع و الهزيمة قابل بها « أمل دنقل» نظام السادات الذي طبع العلاقات مع الصهاينة، و يتألف رمز الشيطان مع اليمامة التي مزقت صرختها – لا تصالح– الصمت مدلية بشروط السلام الحقيقي الذي يتيح للعربي حياة عزيزة و نذكر من بين القصائد الأخرى الحاملة لهذه الدلالة قصيدة " يفر الخروج " « أغنية الكعكة الحجرية » و ما فيها من تمجيد لحركة الرفض الجماعي .

---

[1] المصدر السابق، ص 395 – 396
[2] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص 110

- الاتجاه الثاني : الإعتماد على النصوص الدينية :

يلاحظ الدارس لشعر « أمل دنقل » حضورا مكثفا للنصوص الدينية، إذمثل " ...كتاب القرآن الكريم و الكتاب المقدس (العهد القديم و العهد الجيد).. أهم ثلاثة كتب في ثقافته تلقي الكثير من الضوء على إبداعه و لغته " [1].

أغرت إذن تلك الكتب بمضامينها و بنيتها الشاعر، فراح يعب من منابعها مما أثر في بنية قصائده تأثيرا عميقا، تجلت ذروته في ديوان " العهد الآتي " و لذاك سنختاره نموذجا نبني عليه استنتاجاتنا .

قدم الشاعر ديوانه بنصين ينتميان إلى الكتاب المقدس، يندرج الأول ضمن العهد القديم و يتنزل الثاني بين فصول العهد الجديد، و لهذا الإستخدام إشاعه الكبير على كل مستويات العمل الشعري، حيث يشير النص الأول إلى ألوهية الإنسان و امتلاكه زمام رأيه إلى حد الذي يمكن أن يستغني معه عن القوى العلوية" و قال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا الخير و الشر [2] بينما يهتم الثاني بإنكار المسيح انتسابه إلى هذا العالم " مملكتي ليست من هذا العالم . و لو كانت مملكتي من هذا العالم لكان خدامي يجاهدون لكي لا أسلم إلى اليهود " [3]هكذا نلتقي إذن بـــ" أمل دنقل "في رفضه للواقع وسعيه وراء تأسيس المنشود فيمتثل ديوان العهد الآتي كتاب المستقبل، فكيف كان توظيف كل من التوراة و الإنجيل و القرآن في ديوان العهد الآتي ؟

عمد الشاعر إلى الكتب الثلاثة يستقي منها بعض عناصر بنائها، فمن التوراة استمد عنواني قصيدتي سفر التكوين و سفر الخروج. وحاول توظيف بعض الدلالات التوارتية الخاصة بالسفرين و من ثم كان اعتماده على الوعود الإلهية التي اختص بها السفر الأول بشكل سمح له باستقاء جملة من الدلالات التي تمكنه من وضع سفر القرن العشرين. و إن كانت المفارقة بين عمليتي التكوين الأولى و الثانية شاسعة تعكسها تلك الأزمة المتكررة " ورأى الرب ذلك غير حسن " و المعارضة للأزمة التوراة " و رأى الله ذلك إنه حسن " [4] .

و من سفر الخروج يكتفي باستعارة مصطلح الخروج ذاته دون ارتباط عميق بالمحتوى لإختلاف الدافع حيث يدور حول رحيل الإسرائليين عن مصر، أما الثاني فيصور

---

[1] عبلة الرويني، الجنوبي، ص 93 .
[2] العهد الآتي، ص 263
[3] المصدر السابق .
[4] الكتاب المقدس، العهد العتيق، ص 9

خروج المصريين للثورة. و من الكتاب القديم أيضا يستعير مزامير داوود و يفرغها من دلالتها القديمة و يضمها دلالة حديثة مبقيا على خاصيتها الأساسية المتمثلة في قابلية الإنشاد مع تنوع المواضيع خاصة " أن أكثرها تؤلف إما تسابيح مكرسة قبل كل شيء لتمجيد الله ، و إما صلوات توسل جماعية أو فردية، و إما أناشيد شكران " [1].

و لم يقتصر توظيف التوراة على العناوين السالفة الذكر، و إنما استخدم الشاعر كلمة سفر في قصيدة " سفر ألف دال " و انتهج فيها نهج القصيدة الأولى و الثانية في اتخاذ الإصلاح وحدة بناء و يتجلى توظيف الجانب المسيحي و الإسلامي في بناء قصيدة " صلاة " القصيدة التي يفتتح بها الديوان و فيها يستدعي الشاعر الصلاة باعتبارها اللحظة المقدسة في التجربة الدينية المسيحية، فيوزع على المقطع جملا قصيرة متضمنة لكلمات تائية حتى تشيع في النص تلك الأجواء الخاصة بالكنيسة .

أَبَانَا الذي فِي الَمبَاحِثْ، نَحْن رَعَايَاكَ، بَاقْ
لَكَ الَجبَروُتْ، وَ بَاقٍ لَنَا المَلُوكْ .. و بَاق لِمَنْ
تَحْرِسْ الرَهْبُوتْ [2]

و تتواصل الصلاة و ينفتح أفق بنائها حتى يسع سياقا دينيا إسلاميا يستحضر صورتي " العصر " و " المؤمنين " .

﴿ وَ الْعَصْرِ إِنَ الإنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ إِلا الّذينَ آمنُوا وَ عَمِلُوا الصَالِحَاتْ وَ تَوَاصَوُا بالحَقْ وَ تَوَاصَوُا بِالَصبْر ﴾ [3].

﴿ قَدْ أَفْلَحَ الُمؤْمنِونَ الذّينَ هُمْ فِي صَلاتِهِمْ خَاشِعُونْ و الّذيَن عَنْ اللَّغْوِ مُعْرِضوُنْ وَ الذّينَ هُمْ لِلزَكَاةِ فَاعِلُونَ ﴾ [4].

فكان أن ولدت هذه الأسطر :

تَفَرَدتَ وَحْدَكَ باليُسْرِ . إِنَ اليَمينَ لَفِي الخُسْرْ
أَماَ اليَسَارْ فَفَي العُسْر . إِلا الذينَ يُمَاشُونَ
إِلاَ الذّينَ يَعيشُونَ يَحْشُونَ بِالصُحفْ المُشْتَرَاةْ
العُيُونْ .. فَيعَشُونَ . إِلا الذّينَ يَشُونَ . وَ إِلاَّ

---

[1] المصدر السابق، ص 53
[2] العهد الآتي، صلاة، ص 265
[3] سورة العصر
[4] سورة المؤمنون الآيات 1 – 4

الذّينَ يُوشُونَ يَاقَاتِ قُمْصانَهِمْ بِرِبَاطْ السُكوُتْ ! [1]

و هكذا يكرر محور قصائد هذا الديوان " استبدال العناصر الدينية المقدسة و إحلال عناصر أخرى محلها، متكئا في الوقت نفسه على السياق الشكلي للنصوص القديمة. حيث يصبح توازي الموقع المصدر الرئيسي في توليد الدلالة الجديدة " [2]

و/ الموروث غير العربي :

لم يكن توجه « أمل دنقل » نحو هذا المصدر بنفس الأهمية التي حظي بها توجهه إلى المصادر العربية التراثية المتنوعة؛ فقد اكتفى ببعض الإشارات ضمنها ديوانه الأول مقتل القمر (أوديب) * و ديوانه الثاني (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) في قصيدتين دراميتين ارتدى في الأولى قناع سبارتاكوس العبد الثائر المصلوب ** لإحكام دلالة استحضر رمز حنبعل و القيصر و شيوخ روما و عمد الشاعر في الثانية إلى استدعاء أوزوريس و ذكر كل من أحمس و لإيزيس *** دون أن يقصر القصيدة على هذه الرموز، و يتوقف الشاعر عن النهل من هذا المصدر في باقي أعماله الشعرية، و تفسر حركة النفور هذه بقصور الرموز و الإغريقية عن التعبير عما يعتمل في ضمير الأمة العربية و لنا فيما سيأتي دليل على ذلك :« ...مصر بطبيعتها و ثقافتها و إسلامها و أبطالها القوميين، و هي دولة عربية . فالمصري يعبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد، و ليس أحمس ...» [3]

* تقنيات استخدام الشخصية التراثية :

تميز استخدام « أمل دنقل » للشخصية التراثية بالثراء و الدقة حيث يستقي الشاعر من ملامح الشخصية ما يلائم التعبير عن تجربته المعاصرة، و يمكن أن نحصر ضروب الاستغلال في ما يلي :

- استعارة بعض صفات الشخصية و خصالها، يعبر الشاعر بواسطتها عن الدالة المعاصرة التي يروم الإفصاح عنها و إبانتها و وفق هذه التقنية تنزل استعارة " أمل دنقل " لصفة الشعرية عند كل من المتنبي و أبي نواس أو صفتي الشجاعة و الإقدام عند سيف الدولة ..

---

[1] العهد الآتي، صلاة، 265 .

[2] د. صلاح فضل انتاج الدلالة في الشعر " أمل دنقل "، ص 230.

* العار الذي نتقيه، ص 86، قصيدة غنائية

** كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص 110

*** العشاء الأخير، ص 172

[3] اعتماد عبد العزيز، أخر حديث مع الشاعر أمل دنقل، مجلة إبداع، أكتوبر 83، ص 118

- توظيف جملة من المراحل و الأحداث الحياتية التي مرت بها الشخصية المستدعاة بعد تنميتها في اتجاه معاصر، و مثالنا على ذلك استدعاء شخصية أبي موسى الأشعري من خلال دلالتها التاريخية الحافة بها .
- اقتباس بعض أقواله حيث عمد الشاعر إلى استغلال بعض أقوال الشخصية المستدعاة لإحكام البناء الفني و الجانب الدلالي في القصيدة .و لعل ذروة هذا الإستخدام كامنة في ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس " الذي أقامه الشاعر على دعامتين: الأولى وصية كليب و هو يرفض الصلح، و ثانيهما سعي اليمامة إلى الحفاظ على الوصية .

و لا يعني مما تقدم أن الفصل بين العناصر حتمي مما جعلها تتناوب الحضور فالمطلع على شعر « أمل دنقل » يرى أن الشاعر كثيرا ما يجمع بين تلك العناصر و يؤلفها في وحدة متميزة غنية بالدلالة، و هذا ما نجده مثلا في قصيدة أقوال اليمامة التي وظف فيها الشاعر أقوال اليمامة و استعار عنادها و أصرارها، و صور دهشتها لإكتشاف أخيها الذي سيثأر لوالده كليب .

و عموما كان أسلوب " أمل دنقل " في استدعاء الشخصيات، يتفرع إلى الإستخدام الطردي حيث تعبر الشخصية التراثية عن تجربة الشاعر المعاصرة بكل دلالاتها دون أن يلجأ الشاعر إلى تحوير دلالي يغطي ملامح الشخصية المستدعاة و يطمسها و من أمثلة هذا الإستخدام توظيف زرقاء اليمامة رمزا للقدرة على التنبؤ وكشف الغيب، أما الفرع الثاني فيمثله الإستخدام العكسي المتمثل في استخدام الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي .

و من أمثلة هذا الإستخدام تجريد الشاعر لعبد الرحمان الداخل صقر قريش من دلالته التراثية المعبرة عن الشجاعة و القوة ليبرزه في صورة مهينة و قد استبيح دمه و ضاعت أحلامه .

أَنْتَ ذَا بَاق عَلى الرَايَات .. مَصْلوبًا مُبَاحًا
تَصِرُ الرِيحُ، وَ أَضلاَعِكَ كَالرَوضِ المَصُوحْ
تَتْشَهى لَذْعةَ الشَّمْس الّتي تَنْسجُ لِلدِفْء وِشَاحَا !
أَنْت ذَا بَاق عَلى الرَايَاتِ مَصْلوبًا مُبَاحًا [1]

[1] أوراق الغرفة 8، بكائية لصقر قريش، ص400 – 401 (قصيدة غنائية تقترب من الدرامية)

*** موقف الشاعر من الشخصية المستخدمة**

اتخذ « أمل دنقل» من الشخصيات التراثية التي استخدمها في شعره واحدا من المواقف الثلاثة التالية: إما أن يتحد بها فيتخذ منها قناعا يبث من خلاله صوته و أفكاره و يسيطر آنذاك ضمير المتكلم على النص الشعري، و إما أن يحاورها فيستخدم ضمير المخاطب، أو يتحدث عنها بصيغة ضمير الغائب .

*** التحدث من خلال الشخصية التراثية :**

يلتجيء الشاعر إلى هذا المسلك عندما تصل صلته بالشخصية التراثية إلى حد الاتحاد فيمتزج بها و يتكلم بلسانه مستعيرا بعض خصائصها مصغيا عليها بعض ملامحه .

و للقناع في شعر « أمل دنقل» صدى بالغ الأثر كنا أشرنا إليه في سالف حديثنا [1] و من قصائده المقنعة نشير إلى النماذج التالية: " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " " لا تصالح " " أقوال اليمامة " " من مذكرات المتنبي " .

*** التحدث إلى الشخصية :**

يسلك الشاعر هذا النهج عندما لا تحمل الشخصية بعض ملامح تجربته الخاصة و إنما تصور بعدا موضوعيا يحقق للقصيدة ضربا من الاكتمال و التنوع حيث يقف الشاعر من الشخصية على بعد مناسب يتيح لها اكتساب دلالتها المعاصرة و القيام بوظيفتها الفنية متخلصة من اقتراب الشاعر و سيطرته نسبيا .

و من نماذج هذا المسلك حوار الشاعر مع صقر قريش

التحدث عن الشخصية :

و داخل هذا النمط يلجأ الشاعر إلى أسلوب القص فينتهج مسلكين إما أن يحتفظ بالملامح التراثية للشخصية و يطوعها على الملامح المعاصرة و قد سلك هذا الاتجاه حينما استعار شخصية عنترة فاحتفظ لها بدلالاتها . و إما أن يجردها من ملامحها الأصلية و يلبسها ملامح أخرى معاصرة.

---

[1] ينظر البحث ، ص

4- الرفض و التجاوز على مستوى الصورة

تعتبر الصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التي استخدمها « أمل دنقل » في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية فبواسطة الصورة يشكل « أمل دنقل » أحاسيسه وأفكاره وخواطره تشكيلا فنيا محسوسا، يعكس رؤيته الخاصة للوجود و قبل أن نغوص في الحديث عن طبيعة الصورة في شعره يجدربنا أن نلم بطبيعة الصورة في القصيدة العربية القديمة والحديثة .

* الصورة في القصيدة العربية القديمة

لا تعد الصورة الشعرية باب من التجديد، إذ حفل بها شعرنا القديم وقد جسدت أحاسيس الشعراء ومشاعرهم . و نعني بذلك أن للصورة مفهوما ثابتا لا يتغير من الماضي إلى العهد الحديث. فمن الطبيعي أن تتميز الصورة في القصيدة القديمة عن مثيلتها في القصدية الحديثة لا من حيث المفهوم فحسب وإنما تتضاف إلى نقطة الاختلاف السابقة طبيعة العلاقات بين العناصر المكونة وطبيعة التشكيل و الغابية الفنية . و هذا راجع لاختلاف مفهوم الشعر و طبيعة الخيال بين النمطين الشعريين الحديث والقديم. فالعلاقات بين عناصر الصورة القديمة واضحة المعالم ونخص منها المشابهة بما أنها أكثر العلاقات شيوعا، ومن ثم انصبت معظم جهود البلاغيين على دراسة التشبيه و الاستعارة ــ التي تعتبر تشبيها حذف أحد طرفيه [1] . وهكذا ارتبطت الصورة بعلم البلاغة « فالبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن » [2] و تكون الصورة آنذاك صناعة ودربة « إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة » [3] .

و لكن مفهوم الصورة يأخذ منحنى مغايرا ومتميزا مع عبد القهار الجرجاني الذي يفصل في عملية الخطاب بين تعبيرين مختلفين : أولهما يهدف إلى مجرد عملية التواصل ويتجلى في ما يلي : « وكذا تقول فلان إذ هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر

---

[1] على الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة، ص 76 .
[2] أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، ص 11 .
[3] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص 4 .

خواطره على إمضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه » [*]. فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لا ترى في نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه أريحية و إنما تسمع حديثا ساذجا وخبرا غفلا » [1] .

أما ثانيهما فينحصر فيما يطلق عليه الجرجاني « التمثيل » (من الطويل)

« ... حتى إذ قلت

إذ هم ألقى بين عينه عزمه

امتلأت نفسك سرورا وأدركتك طربة ــ كما يقول القاضي أبو الحسن ــ لا تملك دفعها عنك ولا تقل عن ذلك لمكان الإيجاز، فإنه وإن كان يوجب شيئا منه فليس الأصل له بل لأن أراك العزم واقعا بين العينين وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين » [2] .

فمن خلال هذا الشاهد نرى أن الجرجاني حصر الفرق بين التعبيرين في الأثر الذي يتركه كل منهما في النفس، فكان تميز الثاني بإدراك الطربة ويعود هذا إلى أن الشاعر عبر بواسطة الصورة عن المعنى المجرد الموجود في ذهنه. فجعل العزم منتصبا أمامنا نراه وأظهر بالتالي القيمة الشكلية للصورة من خلال التأكيد على حاسة البصر .

و يختلف التمثيل عنده عن الصورة المقامة على التشبيه أو الاستعارة فـ « إذا ثبت هذا الأصل وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان ويثير الكامن من الاستظراف فإن التمثيل أخص شيء بهذا الشأن وأسبق جار في هذا البرهان، وهذا الصنيع صناعته الذي هو الإمام فيها البادئ لها والهادي إلى كتفيها » [3].

و من ثم كان أثره في الكتابة بمثابة " عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المشئم (هكذا) والمعرق. هو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص المماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد » [4] .

---

[*] قول في الرجل صاحب العزم.

[1] عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة، ص 115.

[2] المصدر السابق، ص 115 .

[3] المصدر السابق، ص 118 .

[4] المصدر السابق، ص 118 .

وهكذا يتلقى الجرجاني في حديثه عن أثر التمثيل بأثر الصورة الشعرية وفق مفهومها الحديث، يوافق المحدثين في اعتبارهم الصورة عنصرا حيويا من عناصر التجربة الشعرية. فما هي مقومات الصورة في الشعر الحديث ؟

الصورة في القصيدة العربية الحديثة

رام شعراء الحداثة تأسيس شعر إبداعي، مبني على حركة داخلية توحد بين الشكل والمحتوى وكان سبيله إلى ذلك الإيقاع، والصورة التي خرجت من دائرة الإضافية التزينية إلى مرتبة العنصر البنائي المكون « لم تعد التركيب الذي يوضح المعنى، إنما هي البنية المسؤولة عن التماسك بين جزئيات السياق الشعري وعن الإنسجام في كيان التجربة وتقريب المسافات » [1] . وهكذا ضاهت الصورة في الشعر العربي الحديث الإيقاع بعد أن كان يسيطر على بنية القصيدة التقليدية. و اعتنى الشعر بالرموز وحفل بالصور النابعة من اتحاد خيال معقد وبيئة قلقة فتلخص من التقريرية و ابتعد عن النثرية واتضحت الهوة شاسعة بين النثر والشعر إذن أن « وظيفة النثر تعينية أما وظيفة الشعر فتضمينية إيحائية » [2] .

إن ولادة البناء الصوري بهذه السرعة وعلى نحو من الكثافة في شعرنا الحديث يتصل بطبيعة الشعر المقامة على الرؤيا؛ فلا إبداع بدون رؤيا إنها بمثابة الحلم الذي وقفت اللغة العادية واللغة الشعرية القديمة عاجزة عن رسم عوالمه، بعد أن استنفذت طرقها المألوفة الجاهزة، فتألقت الصورة حاملة مفاتيح العالم الشعري، مشكلة مسار الرؤية الشعرية؛ هادمة لتشكيل العالم القديم بانية لعلاقت جديدة . فالصور إذن تحول العالم إلى ميدان فعل فتؤسس بالتالي الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري . لهذا رفض الشعراء المعاصرون بنية الصورة التقليدية المبينة على التشبيه والاستعارة؛ لأن التشبيه لا يماثل التصور الخلاق الذي يقتضيه فعل الإبداع إلى جانب خضوعه لسلطان العقل . وذهبوا إلى حد إلغاء العملية الشعرية ما دام البناء الصوري لم يتوفر ونتيجة لذلك تكون الصورة العامل الذي ينتشل اللغة من السقم ويرتفع بها إلى حد الشعرية أو بعبارة أخرى شرط تحقق الشعر. فهي تترجم عن رؤيا الشاعر للكون والأشياء بتلك الصلات التي تعقدها للتقريب بين حقيقتين متباعدتين حتى تكون أقوى على التأثير في السامع وأغنى بالدلالات الشعرية . وبما أن « أمل دنقل » يتبنى هذا التصور

---

[1] كمال خيربك، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 91.

[2] Jean COHEN : Structure du language poetique , p : 204 – 205.

مؤمنا بان الرؤيا هي ما يميز الشعر عن النثر فقد أصبح من الضروري دراسة بناء الصـــورة في نتاجه الشعري.

أ - أهمية الصورة في شعر " أمل دنقل "

تحتل الصورة في شعر « أمل دنقل » مكانة هامة . فبالإضافة إلى كونها أداة أساسية في عملية البناء الفني، يعدها الشاعر ثورة على الإطار الشعري القديم إذ يقول : « في تقديري أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر وموسيقى العصر مسألة أخرى تماما وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج البناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري . وهذا التطور في الشعر كان يجب أن يتم منذ سنوات طويلة، وقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محفلية أو مسموعة أصبحت مقروءة . وقد كان يجب أن يتم هذا التطور في الشعر عصر النهضة وظهور الطباعة وانتشار المجلات والصحف، ويترتب على ذلك إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع أو بالأذن العربية و إعتماد القصيدة على الوسائل البصرية و هي الأقرب إلى التشكيل وليس الموسيقى. من هنا فإن مسألة الاعتماد على التفعيلة مسألة حل وسط بين ما كان وما يجب أن يكون، بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة في ديوان فهو لا قرأ وزنها على الإطلاق، و إنما تأتي الموسيقى إلى نفسه عن طريق تناغم الحروف وعن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها (...) أما التجديد في الشعر الجديد فقد تم في إطار الرؤية البصرية ومن هنا فإن الاتفاق على نظام نغمي جديد ليس من فلسفة الشعر الجديد . وإذن فمسألة معاصرة الشكل الجديد متعلقة بسيادة القراءة على السماع وقد جاء هذا طبعا بعد عصر الطباعة » [1] .

و استنادا إلى إيمانه بأن الصورة قوام بناء القصيدة الحديثة، يمضي « أمل دنقل » في تجسيد كل المعاني والخواطر التي تراوده والمشاعر التي تعتمل في صورة حية مما يثبت إحساسا عميقا بمدى قوة إحساس الشاعر لدى المتلقي للنص.

فالصلات بين طريف الصورة على التشبيه عند « أمل دنقل » مـــثلا لا تقـــف عنـــد مجرد التشابه الحسي و إنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة التي يمثلها تشابه الواقـــع النفســـي للطرفين المتشابهين ولا سيما أن « وظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم هي تجسيد الحقـــائق النفسية والذهنية والشعورية التي يريد الشاعر أن يعبر بها » [2] .

---

[1] مجلة الفصول ، المجلد 1 ، العدد الرابع ، يويلو 1981 .

[2] علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 74 .

ب- تشكيل الصورة في شعر « أمل دنقل »

يلاحظ المتأمل في تشكيل الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، أن الخيال يلعب الدور الأساسي في عملية التركيب والتشكيل فـ « هو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم لشعري الخاص بالشاعر، بكل ما فيه من مكونات شعرية ونفسية وفكرية » [1] فـ « أمل دنقل » وإن كان يستمد من الواقع المادي عناصر صوره الشعرية ومكوناتها فهو لا ينقل الواقع نقلا حرفيا مباشرا وفجا . وإنما ينطلق منه ليتخطاه ساعة تحويله إلى واقع شعري وهذا ما نفهمه من قوله : « الفن ليس وقائعيا، ولكنه واقعي، فهو لا ينقل الوقائع التي تحدث ولكنه يستلهم هذا الواقع وكل عناصره موجودة في القصيدة » [2] .و من ثم فإنه لا يجوز أن نحاكم الواقع الشعري بقوانين الواقع المادي لاختلاف القوانين الخاصة بكل منهما على حدة . وهكذا تقوم الصورة الشعرية عند « أمل دنقل » على تحطيم العلاقات المنطقية بين عناصرها ذات الوجود المادي المحسوس لتبدع بينها علاقات جديدة تضاعف الإيحاء بقدر اتساع نشاط الخيال ومقدرته على التأليف وحسب توظيف الشاعر المخصوص لمجموع الوسائل الفنية الأخرى التي يلجأ إليها تشكيل صورته . يمكن أن نحدد هذه الوسائل في شعر « أمل دنقل » حسب ما لاحظناه في تعاملنا مع قصائده كما يلي :

لكن قبل الغوص في عملية التحديد ينبغي أن نذكر أن صور النماذج التي سنوردها سنختارها مفعمة بروح الواقع بعيدة، عن الإنثيال العاطفي الرومنسي لنكون أوفياء إلى عنوان هذا الفصل لنرى كيف استطاع « أمل دنقل » أن يرسم بالكلمة واقعه هذا من ناحية أولى أما من الناحية الثانية فإنتاجنا هذا المذهب يرتبط بمحور البحث ككل الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل .

- **التشخيص :**

عمد « أمل دنقل » إلى التشخيص كوسيلة فنية يصوغ عن طريقها صوره، فيشخص تلك المعاني المجردة أو مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك فتنبض بالحياة .

---

[1] المصدر السابق ، ص 48 .

[2] د سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ملحق : حوار مع « أمل دنقل » ، ص 218 .

الأَرْضُ مَا زَالَتْ بَأَذْنَيْهَا دَمٌ قُرْطِهَا الْمَنْزُوعْ،
قَهْقَهَةُ اللُّصُوصْ تَسُوقُ هَوْدَجَهَا .. وَ تَتْرُكَهَا بِلاَ زَادِ،
تَشُدُّ أَصَابِعَ الْعَطَشِ الْمُمِيتِ عَلَى الرِّمَالِ،
تَضِيعُ صَرْخَتَهَا بِحَمْحَمَةِ الْخُيُولِ
الأَرْضُ مُلْقَاةٌ عَلَى الْصَحْرَاءِ .. ظَامِئَةٌ
وَ تُلْقِي الْدَلْوَ مَرَاتٍ .. وَ تَخْرِجُهُ بِلاَ مَاءٍ !
وَ تَزْحَفُ فِي لَهِيبِ القَيظِ ..
تَسْأَلُ عَنْ عُذُوبَةِ نَهْرِهَا ..
وَ الْنَّهْرِ سَمَّمَهُ الْمَغُولُ
وَعُيُونُهَا تَخْبُو مِنْ الإِعْيَاءِ تَسْتَسْقِي جُذُورَ الشَّوْكِ،
تَنْتَظِرُ الْمَصِيَر المُرَّ .. يَطْحَنُهَا الذُّبُولْ [1] .

رغم دلالة هذه الأسطر على الأرض مباشرة فإن القارئ يستحضر صورة المرأة التي تعرضت إلى اعتداء مهين فأصيبت بإحباط نفسي طاحن، وهكذا تستدعي الصورة الأولى صورة أخرى وتنفتح عليها حتى تغنيها فبدت الأرض صارخة ظامئة واتصلت بها أفعال واعية هي أفعال الإنسان (تشد – تلقي – تسأل – تزحف – تخبو – تستسقي – تنتظر) مرتبة على نحو يجعل حركة البحث عن الخلاص من المأزق منتهية في المستحيل، وتؤكد على عبثية الفعل، معمقة بذلك مأساة الأرض العربية التي تركها أبناؤها عرضة للموت والاستلاب ومن ثم مأساة الإنسان العربي . وبواسطة التشخيص أيضا عمد « أمل دنقل » إلى إبراز تفكك الروابط داخل المجتمع الواحد حيث يسري العقم والجدب بين الناس وتفتقد المشاعر السامية التي تشد الناس إلى بعضهم بعضا .

خَرَجَتْ فِي الْصَّبَاحِ .. لَمْ أَحْمِلْ سِوَى سَجَائِرِي
دَسَسْتُهَا فِي جَيْبِ سَتْرَتِي الرَّمَادِيَةِ
فَهِيَ الْوَحِيدَةُ التِّي تَمْنَحُنِي الْحُبَّ بِلاَ مُقَابِلْ ! [2] .

لقد أقام الشاعر صورته هذه على خرق المعتاد والمألوف فشيأ الفعل الإنساني ساعة تشخيصه للجماد . ولعل الشاعر رأى في فعل احتراق السيجارة وتلاشيها دوائر دخانية تلو

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، قصيدة الأرض والجرح لا ينفتح ، ص 117 .
[2] ديوان البكاء بين يدي اليمامة الزرقاء ، حديث خاص مع أبي موسى الإشعري ، ص 183 .

دوائر صورة للبذل والفناء من أجل الآخرين، هذه القيمة التي تردت في السقوط في زمن طغت فيه المادة وأضحى لكل فعل مقابل حتى وإن تعلق الأمر بالمشاعر الإنسانية . وبهذا يتيح لنا الشاعر الإطلاع على مدار الرعب ويضعنا على مشارفه . وإنه زمن العقم والتجرد من عوالم البراءة والصفاء .

- **مزج المتناقضات :**

يلاحظ المتتبع لبناء الصورة في اعمال « أمل دنقل » الشعرية، أنه عمد إلى مزج المتناقضات في كيان يعانق في إطاره الشيء تقيضه، ويمتزج به متخذا بعض خصائصه مضيفا عليها جملة من سماته، تصويرا للحالات النفسية والشعورية حيث تتعانق المشاعر المتضادة وتتفاعل أو تعبيرا عن حالات مؤرقة مستمدة من الواقع.

و لنا فيما سنورده من صور دليل على ذلك :

كَانَ قَلْبِي الَّذِي نَسَجْتُهُ الْجُرُوحْ
كَانَ قَلْبِي الَّذِي لَعَنَتْهُ الشُّرُوحْ
يَرْقُدُ الأنَ فَوْقَ بَقَايَا الْمَدِينَةِ
وَرَدَةً مِنْ عَطَنْ
هَادِئًا..
بَعْدَ أَنْ قَالَ « لاَ » لِلسَّفِينَهْ
.. و أَحَبَّ الْوَطَنْ ! [1] .

يقوم التناقض في هذه الصورة بين الوردة والطعن . فبينما كانت دلالة الوردة واضحة تحيل على الرائحة الزكية أثار مفهوم العطن اختلافا في المعنى . فالعطن حسب ما ورد في « لسان العرب » مادة نتنة تصدر رائحة عطنة[2] . فهل قصد بالعطن المادة نفسها أو الرائحة ؟ لا سيما أن الاستخدام الشائع يطلقه على الرائحة. فإذا عمدنا إلى هذا التفسير أصبح التناقض حقيقا. أما إذا قصدنا العطن كمادة فالتناقض ظاهري لأنه من المستحيل أن ينبت العطن وردة .

---

[1] أوراق الغرفة 8 ، مقابلة خاصة مع ابن نوح ، ص 39 .
[2] ابن منظور ، لسان العرب (مادة عطن)

- **الغموض :**

كان من نتيجة تحطيم العلاقات المنطقية المألوفة بين الأشياء أو إبداع علاقات جديدة بينها، أن توحبت الصورة الشعرية في قصيدتنا الحديثة بنوع من الغموض الشفيف، يعمد إليه الشاعر أيضا لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، فيبتعد الشعر عن المباشرة والتقريرية. وتقدم لنا المعاني مزدانة بوشاح من الغموض وعدم التجدد. والغموض بهذا المعنى هو ما نجده في شعر « أمل دنقل » إذ يدفع القارئ لعملية اكتشاف عوالم الإبداع مما يشعره بالمتعة ويدفع عنه خطر الملل .

(الإصحاح الأول)

الْقِطَارَاتِ تَرْحَلُ فَوْقَ قَضِيبَيْنِ : مَا كَانَ – مَا سَيَكُونْ !
وَ السَّمَاءُ رَمَادٌ بِهِ صَنَعَ الْمَوْتَ قَهْوَتَهُ
ثُمَّ ذَرَّاهُ كَيْ تَتَنَشَّقَهُ الْكَائِنَاتُ
فَيَنْسَلُ بَيْنَ الشَّرَايِينِ وَ الأَفْئِدَهْ
كُلُ شَيْءٍ – خِلاَلَ الزُّجَاجِ – يَفِرُّ :
رَذَاذُ الْغُبَارِ عَلَى بُقْعَةِ الضَّوْءِ .
أُغْنِيَةُ الرِّيحِ
قَنْطَرَةُ النَّهْرِ
سِرْبُ الْعَصَافِيرِ وَ الْأَعْمِدَهْ
كُلُّ شَيءٍ يَفِرُ
فَلاَ الْمَاءُ تَمْسِكُهُ الْيَدُ
وَ الْحُلُمُ لاَ يَتَبَقَى عَلَى شُرُفَاتِ الْعُيُونْ
وَ القِطَارَاتُ تَرْحَلُ، وَالرَّاحِلُونْ
يَصِلُونَ .. وَ لاَ يَصِلُونْ ! [1] .

إن ظاهرة الغموض في شعر « أمل دنقل » لم تمنع المضمون المحـــدد خاصـــة أن « الشاعر في العالم العربي، وفي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مطالب بدورين دور فني، أن يكون شاعرا، ودور وطني أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم (...) عن طريق تراث هذه الأمة وإيقاظ إحساسها بالإنتماء وتعميق أواصـــر الوحـــدة بـــين أقطارها » [2] .

---

[1] العهد الآتي ، قصيدة سفر ألف دال ، ص 286 .
[2] جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث حوار مع « أمل دنقل » ، ص 358 .

ومن هنا كان موقف « أمل دنقل » المعارض للغموض الكثيف الذي يحجب دلالة الصورة الشعرية ويقيم حاجزا سميكا بين القارئ والقصيدة الحديثة فتتخبط بدورها في أزمة محورها إنغلاق الشاعر على نفسه.

« وإذا كان المقصود هو التغريب والإيهام وعدم الوضوح، فأنا أعتقد أن هذا الشاعر مرفوض لأن الأساس في أي لغة للتعبير الفني هو الإبانة . فالشاعر يكتب بلسان عربي مبين أي يستطيع أن يصل بالمعنى إلى القارئ الذي أمامه [1] وهكذا تواترت صورة واضحة معبرة عن هموم الإنسان العربي بعيدة عن الغموض والتقريرية في آن واحد ذات بناء فني متماسك الأجزاء متنوع المضامين حسب تنوع القضايا من قطرية إلى قومية. فقد احتفل « أمل دنقل » في شعره بانتفاضة الطلبة في مصر (سنة 72) وحاول أن يعرضها في صورة واقعية تسمو عن عرض الوقائع ورفع الشعارات السياسية .

(الإصحاح الرابع)

دَقَتْ السَّاعَةُ القَسِيَةْ
وَقَفوا فِي مَيَادِينَهَا الجَهْمَةِ الْخَاوِيَةْ
إسْتَدَارُوا عَلَى دَرَجَاتِ النَّصْبْ
شَجَرًا مِنْ لَهَبْ
تَعْصِفُ الرِيحُ بَيْنَ وُرَيْقَاتِهِ الْغَضَةِ الدَّانِيَةْ
فَيَئِنُّ « بِلاَدِي .. بِلاَدِي »
(بِلاَدِي الْبَعِيدَةْ !) [2] .

و كذلك كان تصويره لحالة الهوان الحضاري التي يعيشها الإنسان العربي دقيا مفعما بالإيحاء، تستخدم فيه اللغة بطريقة مخصوصة فتتولد الرموز ويخرج الكلام من دائرة العادي والمألوف .

إِذْ قِيلَ « مَا نَسَبُ الْقَوْمَ » ؟ ...
فَانْسَكَبَتْ فِي خُدُودِ الرِّمَالِ دُمُوعُ السُّؤَالْ ؟ [3] .

---

[1] اعتماد عبد العزيز ، آخر حديث مع الشاعر « أمل دنقل » ، مجلة إبداع أكتوبر 83 ، ص 118 .
[2] العهد الآتي ، سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية) ، ص 277 .
[3] أقوال جديدة عن حرب البسوس ، أقوال اليمامة ، ص 341 .

وهكذا يربط « أمل دنقل » بإحكام بين الواقع والشعر في ثنائية لا ينفصل طرفها فـ « درجة بروز القضية الوطنية والقضية الاجتماعية والقضية الفنية، كانت دائما تتجسد في الشعر أكثر من أي فن آخر » [1] .

- **الصورة بين الحقيقة والمجاز**

لم يقف « أمل دنقل » عند العبث بالعلاقات المألوفة والجمع بين العلاقات المتباعدة المتنافرة، وإنما تجاوز ذلك إلى التخلص من المجاز اللغوي دون إهمال لشعرية الصورة . فمقياس جودة الصورة في النهاية قدرتها على الإيحاء والإشعاع لما تزخر به من طاقات مولدة تغني القصيدة وترفع من قيمتها الشعرية .

أَعُودُ مَخْمُورًا إِلَى بَيْتِي ..
فِي اللَّيْلَ الأَخِيرْ
يَوقِفُنِي الشُّرْطِي فِي الشَّارِعِ .. لِلشُبْهَةِ
يَوقِفُنِي بَرْهَةً !
وَ بَعْدَ أَنْ أَرْشُوهْ .. أُوَاصِلُ الْمَسِيرْ !
... ...
تُوقِفُنِي الْمَرْأَةُ
فِي اِسْتِنَادِهَا الْمُثِيرْ
عَلَى عَمُودِ الضَّوْءِ :
(كَانَتْ مُلْصَقَاتُ « الْفَتْحِ » وَ « الْجَبْهَةِ »
تَمْلأَ خَلْفَ ظَهْرِهَا الْعَمُودَا)
تَسْأَلُنِي لُفَافَةً :
(لَمْ يَتْرُكِ الشُرْطِيُّ ..
وَاحِدَةً مِنْ تَبغِهَا اللَّيْلِيَ
تَسْأَلُنِي إِنْ كُنْتُ اَمْضِي لَيْلَتِي .. وَحِيدًا
وَ عِنْدَمَا أَرْفَعُ وَجْهِي نَحْوَهَا ..

---

[1] جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، حوار مع « أمل دنقل » ص 357 .

سَعِيدًا

أَبْصِرُ خَلْفَ ظَهْرِهَا : شَهِيدَا

مَعَلَقًا عَلَى الْحَائِطِ، نَاصِعَ الْجَبْهَةِ

تَغُوصُ عَيْنَاهُ .. كَنَصْلَيْنِ رَصَاصِيَتَنِ

أَصْرُخُ مِنْ رَهَافَةِ الْحَدَّيْنْ

أَمْضِي بِلاَ وِجْهَةْ [1] .

يستنتج المتأمل في هذه الصورة المركبة العناصر خلوها من التعابير المجازية باستثناء تشبيه عيني الشهيد بنصين رصاصتين . ورغم ذلك نجح الشاعر في شحنها بمجموعة من الدلالات والإيحاءات بالغة الغني عن طريق الاختيار الدقيق للعناصر وترتيبها بصورة مخصوصة، فاستطاع أن يبرز فداحة المفارقة بين واقعين تعيشهما البلاد العربية . أولهما متحلل ومهترئ ويعبر عنه في الصورة بثلاثة وجوه :

الوجه الأول : ويمثله الشاعر بعودته مخمورا إلى بيته آخر الليل وبرشوته الشرطي ومساومته لفتاة الليل.

- **الوجه الثاني** : وتتضح معالمه في الشرطي حارس القيم المرتشي .
- **الوجه الثالث** : وتعبر عنه فتاة الليل.

أما ثانيهما فمشرق مضيء منبثق من رفات العالم الأول، يتجلى في العمل الفدائي الذي دل عليه الشاعر من خلال الإشارة إلى ملصقات المنظمات الفدائية على عمود النور، وقد اتكأت عليه الفتاة، ومن ثم يجمع الشاعر بين أبرز وجوه الواقعين، فتتجلى فداحة المفارقة التي تربط بين الشموخ والسقوط في الرذيلة وعمق حيرة الشاعر المرتدي داخل الشاعر. وهكذا استطاع الشاعر أن يحمل قصيدته كل تلك الإيحاءات الفنية دون اللجوء إلى المجاز ودون تحطيم العلاقات المألوفة فأطلت علينا القصيدة حبلى بالمعاني مكتنزة فنيا.

- **المفارقة التصويرية :**

وهي « تكنيك (هكذا) فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض (...)، والتناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على

---

[1] تعليق ، ما حدث ، فقرات كتاب الموت ، ص 198- 199 .

استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في ما واقعه الاختلاف » [1] .

ولبناء المفارقة التصويرية في شعر « أمل دنقل » شكلان أساسيان يستمد، الشكل الأول طرفي المفارقة من الواقع المعاصر بينما ينبع طرفا الشكل الثاني أو أحدهما من التراث. ولكل شكل من الصور سنتعرض إلى نماذج منها :

- **الشكل الأول : المفارقة ذات الطرفين المعاصرين**

➢ **النمط الأول :**

وعلى ضوئه يضع الشاعر الطرف الأول بكل عناصره في مواجهة الطرف الثاني بكل مقوماته أيضا. وتحدث المفارقة من خلال مقابلة كل طرف بالآخر حيث يكون التناقض عميقا . ومن نماذج هذا النمط قصيد « السويس ».

عَرَفْتُ هَذِهِ الْمَدِينَةْ ؟
سَكَرْتث فَي حَانَاتِهَا
جُرِحْتُ فِي مُشَاحَنَاتِهَا
صَاحَبْتُ مُوسِيقَارَهَا الْعَجُوزَ فِي (تَوَاشِيحِ) الْغِنَاءْ
رَهَنْتُ فِيهَا خَاتَمِي .. لِقَاءَ وَجْبَةِ الْعَشَاءْ
وَ اِبْتَعْتُ مِنْ (هَيْلاَنَةَ) السَّجَائِرَ الْمُهَرَبَّةْ
وَ فِي « الْكَبَانُونَ » سَبَحْتُ
وَ اِشْتَهَيْتُ أَنْ أَمُوتَ عِنْدَ قَوْسِ الْبَحْرِ وَ السَّمَاءْ !
وَ سِرْتُ فَوْقَ الشُّعَبِ الصَّخْرِيَّةِ المُدَبَبَةْ
القُطْ مِنْهَا الصَّدَفَ الأَزْرَقَ وَ القَوَاقِعَا.
وَ فِي سُكُونِ اللَّيْلِ، وَ فِي طَرِيقِ « بوُرْ تَوْفِيقْ »
بَكَيْتُ حَاجَتِي إِلَى صَدِيقْ
وَ فِي أَثِيرِ الشَّوْقِ : كِدْتُ أَنْ أَصِيرَ .. ذَبْذَبَةْ !
والآنَ وَ هِيَ فِي ثِيَابِ الْمَوْتِ
تَحْصِرُهَا النِّيرَانُ .. وَ هِيَ لاَ تَلِينْ

---

[1] علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 140 .

أَذْكُرُ مَجْلِسِي اللاَهِي .. عَلَى مَقَاهِي « الأَرْبَعِينْ »
بَيْنَ رِجَالِهَا الَّذِينَ ..
يَقْتَسِمُونَ خُبْزَهَا الدَامِي . وَ صَمْتَهَا الْحَزِينْ
وَ يَفْتَحُ الرَّصَاصَ – فِي صُدُورِهِمْ – طَرِيقَنَا إِلَى الْبَقَاءْ
وَ يَسْقُطُ الأَطْفَالُ فِي حَارَاتِهَا
فَتَقْبِضُ الأَيْدِي عَلَى خُيُوطِ « طَائِرَاتِهاَ
وَ تَرْتَخِي – هَامِدَةً– فِي بَرَكَةِ الدِمَاءْ
وَ تَأْكُلُ الْحَرَائِقْ ..
بُيُوتَهَا الْبَيْضَاءْ وَ الحَدَائِقْ [1]

- **النمط الثاني :**

ويقوم على تجزيء كل طرف إلى مجموعة من العناصر الجزئية ثم يقابل كل عنصر منها بما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، فتنحل التارقة الكبرى إلى مجموعة من المفارقات الجزئية

وتخضع قصيدة الخيول لهذا البناء :
الفُتُوحَاتُ – فِي الأَرْضِ – مَكْتُوبَةُ بِدِمَاءِ الْخَيَولْ
وَحَدُودِ الْمَمَالِكْ
رَسَمَتْهَا السَّنَابِكْ
وَالرُّكَابَانِ : مِيزَانُ عَدْلٍ يَمِيلُ مَعَ السَّيْفِ ..
حَيْثُ يَمِيلْ

* * *

أُرْكُضِي أَوقِفِي الآنَ .. أَيَتُهَا الْخَيْلُ :
لَيْسَتِ الْمَغِيرَاتِ صَبْحًا
وَ لاَ الْعَادِيَاتِ – كَمَا قِيلَ ضَبْحًا
وَ لاَ خُضْرَةً فِي طَرِيقِكَ تُمْحَى
وَ لاَ طِفْلٌ أَضْحَى

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، السويس ، ص 132 – 133 .

إِذَا مَا مَرَرْتِ بِهِ .. يَتَنَحَى
وَ هَاهِيَ كَوْكَبَةُ الْحَرَسِ الْمَلَكِيَّ ..
تُجَاهِدُ أَنْ تَبْعَثَ الرُّوحَ فِي جَسَدِ الذِّكْرَيَاتِ
بِدَقِ الطُّبُولْ .
أَرْكُظِي كَالسَّلاَحِفْ
نَحْوَ زَوَايَا الْمَتَاحِفْ ..
صِيرِي تَمَاثِيلَ مِنْ حَجَرِ المَيَادِينِ
صِيرِي أَرَاجِيحَ مِنْ خَشَبٍ لِلْصِغَارِ – الرَّيَاحِينِ [1] .

- **الشكل الثاني : المفارقة ذات الطرفين التراثيين**

وهي مرحلة أكثر تعقيدا من السابقة لأن المقابلة بين الطرفين تتم على مستويين يتعلق الأول منهما بالدلالة التراثية، أما الثاني فيربط بين طرف مشبع بالدلالة التراثية وطرف محمل بالدلالة المعاصرة فتزداد قيمة المفارقة الإيحائية عن طريق إبراز التناقض بين الطرفين في الماضي والحاضر .

ففي قصيدة « من ذكريات المتنبي في مصر » ، يعمد « أمل دنقل » إلى مفارقة تصويرية أحد طرفيها كافور الإخشيدي رمز السلطة الضعيفة المهزومة التي تحاول إخفاء عجزها بلون من الخداع، ومن ثم يضفي عليه دلالة معاصرة. ويقابله الطرف الثاني الذي تمثله شخصيتان تراثيتان ترمز كل منهما إلى القوة والشجاعة والإقدام، وهما شخصيتا سيف الدولة الحمداني والمعتصم العباسي ويسلك الشاعر في ذلك أسلوبين مختلفين :

- **المسلك الأول :**

من خلال رؤيا المتنبي الذي يوظف للدلالة على صاحب الكلمة المعاصر إلى جانب الدلالة التراثية، يستدعي الشاعر شخصيته سيف الدولة ليقابل بينها وبين شخصية كافور بدلالتها التراثية وترقى المقابلة إلى مستوى ثاني في وعي القارئ يخص الدلالة الرمزية المعاصرة للطرفين

أَمْثُلُ سَاعَةَ الضُحَى بَيْنَ يَدَيْ كَافُورْ
أَبْصِرْ تِلْكَ الشَّفَةَ الْمَثْقُوبَةْ

[1] أوراق العرفة الخيول ، ص 287 .

وَوَجْهَهُ المُسْوَدَّ، وَالرُّجُولَةَ المَسْلُوبَةْ
أَبْكِي عَلَى العُرُوبَةْ !
** فِي اللَّيْلِ فِي حَضْرَةِ كَافُورْ أَصَابَنِي السَّأْمْ
فِي جَلْسَتِي نِمْتُ .. وَ لَمْ أَنَمْ
حَلُمْتُ لَحْظَةً بِكَا.
وَ جُنْدُكَ الشُّجْعَانُ يَهْتِفُونَ سَيْفَ الدَّوْلَةْ
وَ أَنْتَ شَمْسُ تَخْتَفِي فِي هَالَةِ الْغَبَارِ عِنْدَ الْجَوْلَةْ
مُمْتَطِيًا جَوَادَكَ الأَشْهَبَ، شَاهِرًا حُسَامَكَ الطَّوِيلَ الْمُهْلِكَا [1] .

➢ **المسلك الثاني :**

ويختص بالمقابلة بين شخصية كافور وشخصية المعتصم التي نحا فيها الشاعر منحى الخفاء والتستر، فلم يصرح بموقف المعتصم من المرأة الهاشمية التي استنجدت به من أسر الروم بصرختها الشهيرة « وامعتصماه »، و إنما أضفى على كافور جملة من السمات تستدعي إلى ذهن القارئ موقف المعتصم وكان ذلك ساعة أن روى المتنبي لكافور ما حدث لحبيبته « خولة البدوية الشموس» .

(سَأَلَنِي كَافُورْ عَنْ حُزْنِي
فَقُلْتُ إِنَهَا تَعِيشُ الآنَ فِي بِيزَنْطَةْ
شَرِيدَةً كَالْقِطَةْ
تَصِيحُ « كَافُورَاْه .. كَافَورَاهْ .. »
فَصَاحَ فِي غُلاَمِهِ أَنْ يَشْتَرِي جَارِيَةً رُومِيَّةْ
تُجْلَدُ كَيْ تَصِيحَ « وَا رُومَاْه .. وَا رَومَاهْ »
لِكَيْ يَكُونَ الْعَيْنُ بِالْعَيْنِ
وَ السِّنُ بِالْسِّنِ) [2]

وهكذا استحضر « أمل دنقل » موقف المعتصم في ذهن القارئ، فبدت الصورة الشعرية وقد شقها موقفان أحدهما جرئ و شامخ وثانيهما يبعث على الاحتقار والإزدراء.

---

[1] البكاء بين يدي اليمامة الزرقاء ، من مذكرات المتنبي في مصر ، ص 186 – 188 – 189 .
[2] المصدر السابق ، ص 188 .

نستخلص إذن أن تعدد مستويات التقابل بين الطرفين يعمق المفارقة أكثر ويغنيها بما تكتنفه من طاقات إيحائية ويزيد من إحساسا القارئ بفداحة المفارقة وأثرها إذ يتضح لنا مـــن خلال دراسة الصورة في شعر « أمل دنقل » أهميتها البالغة في نظر الشاعر حيث سعى إلى توظيف ما تتيحه من إمكانيات تعبير خلاقة في خدمة ما يصبو إليه .

ج – البناء المسرحي و الروائي و السنمائي في شعر أمل دنقل

- **علاقة بنية القصيدة بالمسرحية في شعر « أمل دنقل »:**

رأى « أمل دنقل » في المسرحية نبعا خصبا يستطيع أن ينهل منه ما يغني العملية الشعرية ويعبر عن الطبيعة الدرامية لرؤيته، فاستعار بعض الأدوات الفنية الخاصة بكتابة المسرحية و لعل هذا التقاطع بين الفنين راجع إلى أن المسرح أوثق الفنون صلة بالشعر إذ ولد المسرح شعريا ونذكر من الأدوات التي استعارها ما يلي :

- تعدد الأصوات والأشخاص داخل القصيدة الواحدة :

كنا نتعرض إلى هذا العنصر ساعة التمييز بين القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية[1] ولكننا نشير هنا إلى أن المسألة بأكثر خصوصية . لا سيما اننا فيما سبق ركزنا على الغنائية أكثر .

إن تعدد الأبعاد في الرؤية الشعرية ألزم « أمل دنقل » بالتعبير عنها بواسطة أصوات مستقلة وتعددت بذلك الشخصيات في قصيدته لتنمو الأحداث وتتطور بنية القصيدة من خلال علاقة الأشخاص ببعضهم البعض وهي علاقة يمكن أن تتفرع إلى تجاور أو تصارع حسب رؤية الشاعر . ففي قصيدة « العشاء الأخير » تتنوع الأصوات ويتصدر القصيدة صوت الشاعر تحت عنوان فرعي بكائية :

أَعْطِنِي الْقُدْرَةَ حَتَّى أَبْتَسِمْ
عِنْدَمَا يَنْغَرِسُ الْخِنْجَرَ فِي صَدْرِ الْمَرِح
وَيَدُبُ الْمَوْتَ، كَالْقُنْفُذِ فِي ظِلِّ الْجِدَارْ
حَامِلاً مَبْخَرَةَ الرُّعْبِ لأَحْدَاقِ الصِّغَارِ
أَعْطِنِي القُّدْرَةً .. حَتَى لاَ أَمُوتْ
مُنْهِكُ قَلْبِي مِنُ الطَّرْقِ عَلَى كُلْ الْبُيُوتِ

---

[1] ينظر البحث : ص

عَلَّنِي فِي أَعْيُنِ الْمَوْتَى أَرَى ظِلِّ نَدَمْ !
فَأَرَى الصَّمْتَ كَعُصْفُورٍ صَغِيرْ
يَنْقُرِ الْعَيْنَيْنِ وَ الْقَلْبَ، وَ يَعْوِي
فِي ثَنَايَا كُلَّ فَمْ [1]

ثم يستحضر الشاعر لا حقا جملة من الأصوات الأخرى تختلف، انتمائها فمن الموروث الفرعوني إلى الموروث الديني الإسلامي ثم المسيحي .

ونختار منها مايلي :

أَنَا أُوزِورِيسُ صَافَحْتُ الْقَمَرْ
كُنْتُ ضَيْفًا وَ مُضَيَّفًا فِي الْوَلِيمَةْ
حِينَ أُجْلِسْتُ لِرَأْسِ الْمَائِدَةْ
وَ أَحَاطَ الْحَرَسُ الأَسْوَدُ بِي
فَتَطَلَّعْتُ إِلَى وَجْهِ أَخِي
فَتَغَاضَتْ عَيْنُه مُرْتَعِدَةْ ! * »

- الحوار :

يعد الحوار أداة فنية مسرحية مرتبطة ارتبطا وثيقا بتعدد الشخصيات في القصيدة والدارس لقصائد « أمل دنقل » يرى تنوع الحوار داخل القصيدة الواحدة، فإذا تناولنا قصيدة « ميتة عصرية » ونظرنا إلى بنائه الفني وجدناه موزعا على ثلاثة مقاطع تختلف طولا ويرتكز المقطع الثاني منها على الحوار ومن ثم لا يلعب الحوار دور أساسيا في المقطع الثاني فحسب بل يتعداه إلى كامل القصيدة فانحصرت الشخصيات في شخصيتين رئيسيتين.

مَنْ ذَلِكَ الْهَائِمْ فِي الْبَرِيَّةْ ؟
يَنَامْ تَحْتَ الشَّجَرِ الْمُلْتَفُ وَ الْقَنَاطِرِ الْخَيْرِيَّةْ ؟
مَوْلاَيَ : هَذَا النيِّلُ ..
نِيلُنَا الْقَدِيمْ !
أَيْنَ تَرَى يَعْمَلُ .. أَوْ يَقِيمْ ؟
مَوْلاَيَ :

---

[1] البكاء بين يدي اليمامة الزرقاء ، العشاء الأخير ، ص 172.
* المصدر السابق ص 175 –176.

كُنَّا صبِيَةٌ نَنْدَسُ فِي ثِيَابِهِ الصَّيْفِيَّةْ
فَكَيْفَ لاَ تَذْكُرُهُ ؟
وَ هُوَ الَّذِي يُذْكَرُ فِي المِذْيَاعِ وَ الْقَصَائِدِ الْشِّعْرِيَّةْ ؟
هَلْ كَانَ قَائِدًا ؟
مَوْلاَيْ : لَيْسَ قَائِدًا
لَكِنَّمَا السُيَّاحُ فِي مَطَالِعِ الأَعْوَامْ
يَأْتُونَ كَيْ يَرَوْهْ ..
آهْ .. وَ يُصَورُنَهُ لِكَيْ يُشَهِرُّوا بِنَا
بِوجْهِهِ الْبَاكِي .. وَ كُوفِيَّتَهِ الْقُطْنِيَّةْ
.. تَعَالَ كَيْ نُودِعَهُ فِي مَلْجَأِ الأَيْتَامْ
مَوْلاَيَ :
هَكَذَا تُحِبُهُ الصَّبَايَا ...وَ الرُّعَاةُ ...وَ الأَغْنَامْ
وَ أُمْ كُلْثُومٍ تُغَنِي لَهُ
فِي وَ صْلَتِهَا الشَهْرِيَّةِ !
النِّيلُ
أَيْنَ يَا تُرَى سَمِعْتُ عَنْهُ قَبْلَ الْيَوْم ؟
أَلَيْسَ ذَلِكَ الَّذِي ..
كَانَ يُضَاجِعُ الْعَذَارَي ! ؟
وَ يُحِبُّ الدَّمْ ؟
مَوْلاَيَ : قَدْ تَسَاقَطَتْ أَسْنَانُهْ فِي الْفَمْ
وَ لَمْ يَعُدْ يَقْوَى عَلَى الْحُبْ .. وَ الْفُرُوسِيَّةِ
لاَبُدَّ أَنْ يُبْرِزَ لِي أَوْرَاقَهُ الشَّخْصِيَّةْ فَهُوَ صَمُوتٌ
يُصَادِقُ الرُّعَاعَ ..
يَهْبِطُ الْقُرَى ..
وَ يَدْخُلُ الْبُيُوتْ ..
وَ يَحْمِلُ الْعُشَّاقَ فِي الزُّوَارِقِ اللَّيْلِيَّةْ
مَوْلاَيَ ؟ هَذَا النِّيلْ..

لاَ شَأْنَ لِي بَنْيَلكَ المْشَرَّدِ الْمَجْهُولْ
أُرِيدُ أَنْ يَبْرِزَ لِي أَوْرَاقَهُ الرَّسْمِيَّةْ :
شَهَادَةً المِيلاَدِ .. وَ التَطْعِيمَ .. وَ التَّأْجِيلْ
وَ الْمَوْطِنَ الأَصْلِي .. وَ الجِنْسِيَّةْ
.. حَتَى يُمَارِسَ الْحُرِيَّةْ [1]

وهكذا يستخدم « أمل دنقل » الحوار لإبراز المفارقة بين الواقع العربي القديم، حيث كان الإنسان فارسا شجاعا يمارس حريته، وبين الواقع الراهن الذي انتفى فيه الإنسان باعتباره قيمة تحول إلى مجرد ورقة رسمية تحدد وجوده و بالتالي قصد احتضنته الموت بذلك كان عنوان القصيدة «ميتة عصرية ».

- **الجوقة :**

وهي ما يطلق عليه « الكورس » المتمثل في « جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة وقد كان لـــ « كورس » شأن كبير في مرحلة نشأة المسرحية، قبل أن يتعدد الأبطال في المسرحية، ومنذ ذلك الحين، وحتى اختفاء دور الكورس نهائيا من المسرحية، كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح » [2] .

لقد عمد « أمل دنقل » إلى هذه التقنية المسرحية يوظفها لإغناء قصيدته على مستوى البنية حيث تتفتح على الفن المسرحي فتتجاوز البساطة إلى التعقيد، و تضحى القصيدة مؤهلة لحمل جملة من الدلالات ومن ثم يسهم إغناء البنية في ثراء الدلالة.

ففي قصيدة « الحداد يليق بقطر الندى * » يستعير أمل دنقل الجوقة مصرحا بإسمها ووظيفتها فكان التبادل في المكنة بين الجوقة والصوت الممثل للخط الأساسي في القصيدة فقامت الجوقة بدور بارز إذ عبرت عن الحقيقة الآليمة، والمتمثلة في سقوط قطر الندى رمز الأرض العربية في الأسر بينما والدها خمارويه رمز الحكام المتخاذبين يحيا حياة بذخ وترف وهكذا يستمر تبادل الحضور بين الصوتين راسمين المسار العام للقصيدة حتى يتحدد في صوت واحد ينشد المخلص من الأسر.

---

[1] تعليق على ما حدث ، قصيدة ميتة عصرية ، ص 215-216-217.
[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 211 .
* قطر الندى أسماء بنت خمارويه بن احمد بن طولون التي زجها أبوها من المعتضد العباسي .

- الجوقة :

قَطْرَ النَّدَى ... يَا خَالْ

مَهرٌ بِلاَ خَيَّالْ

... ...

قَطْرُ النَّدَى ... يَاعَيْنْ

أَمِيرَةُ الوَجْهَيْنْ

... ...

- الصوت :

كَانَ (خَمَارَوَيْهْ) رَاقِدَا عَلَى بُحَيْرَةِ الزِئْبَقْ

وَ كَانَتِ الْمُغْنَيَاتُ وَ الْبَنَاتُ الْحُورْ

يَطَأَنَ فَوْقَ الْمِسْكِ وَ الكَافُورْ

وَ الفُقَرَاءُ وَ الدَّرَاوِيشُ أَمَامَ قَصْرِهِ المُغْلَقْ

يَنْتَظِرُونَ الذَّهَبَ المَبْذُورْ

يَنْتَظِرُونَ حَفْنَةً صَغِيرَةً .. مَنْ نُورْ

- الجوقة :

قَطْرُ الْنَّدَى .. يَا مِصْرْ

قَطْرُ الْنَّدَى فِي الأَسْرْ

قَطْرَ النَّدَى ..

قَطْرَ النَّدَى ..

- (الصوت والجوقة) :

.. كَانَ (خَمَارَوَيْهُ) رَاقِدًا عَلَى بُحَيْرَةِ الزِئْبَقْ

فِي نَوْمِهِ القَيْلُولَةْ

فَمَنْ تُرَى يُنْقِذُ هَذِهِ الأَمِيرَةِ المَغْلُولَةْ ؟

مَنْ يَا تُرَى يُنْقِذُهَا ؟

مَنْ يَا تُرَى يُنْقِذُهَا ؟

بِالْسَيْفِ ..

أَو .. بِالْحِيلَةْ ؟ [1]

---

[1] تعليق ما حدث ، الحداد يليق بقطر الندى ، ص 201 – 203 – 204 .

وهكذا استدعى تبادل الأمكنة بين الجوقة والصوت ظهور نغمين مختلفين بلغ الحزن في الأول ذروته حيث كان بمثابة الرثاء للأمة العربية في حين جاءت لهجة الثاني هادئة تتأنى في تصوير ما أحاق البلاد من رزايا نتيجة إهمال الحكام إياها . وإذا تجاوز الصوتان فإن التفاعل بينهما يبلغ درجة قصوى في آخر القصيدة، حيث يصبح التناغم بين النص والقارئ مباشرة بعد أن كان مقصورا على الصوتين المتفاعلين في فضاء النص .

أما في قصيدة « أبلول » فقد وظف الشاعر الشكل الطباعي في توزيع الأدوار بين الصوت وجوقة الخلفية في الصفحة إلى دواوين، العرض للصوت الاخر للجوقة فوضع الشاعر القارئ في لحظة واحدة أمام نصين مختلفين في الإيقاع والروي والتكوين الداخلي مما يؤدي إلى التكامل بينهما يزداد عمقا عندما يتبادل الصوت الرئيسي والجوقة الأدوار.

(الصوت)	**(الجوقة الخلفية)**
أَيْلُولُ الْبَاكِي فِي هَذَا الْعَامْ	هَانَحْنُ يَا أَيلُولُ
يَخْلَعُ عَنْهُ فِي السِّجْنِ قَلَنْسُوَّةَ الإِعْدَامْ	لَمْ نُدْرِكْ الطَّعْنَةْ
تَسْقُطْ مِنْ سَتْرَتُهْ الزَّرْقَاءَ .. الأَرْقَامْ	فَحَلَّتْ اللَّعْنَةْ
يَمْشِي فِي الأَسْوَاقِ : يَبَشِّرُ بِنُبُوَّتِهِ الدَّمَوِيَّةْ	فِي جِيلِنَا الْمَخْبُولْ
لَيْلَةَ أَنْ وَقَفَ عَلَى دَرَجَاتِ القَصْرِ الحَجَرِيَّةْ	.....
لِيَقُولَ لَنَا : إِنَّ سَلَيْمَانَ الْجَالِسَ مُنْكِفِئًا	.....
فَوْقَ عَصَاهْ	قَدْ حَلَّتِ اللَّعْنَةْ
قَدْ مَاتَ ! وَلَكِنَّا نَحْسَبُهُ يَغْفُو حِينَ نَرَاهْ	فِي جِيلِنَا الْمَخْبُولْ
أَوَاهْ	فَنَحْنُ يَا أَيْلُولْ
قَالَ .. فَكَمَّمْنَاهُ، فَقَأْنَا عَيْنَيْهِ الدَّاهِلَتَيْنِ	لَمْ نُدْرِكِ الطَّعْنَةْ
وَ سَرِقْنَا مِنَ قَدَمَيْهِ الْخُفَّيْنِ الذَّهَبِيَّيْنِ	.....
وَ حَشَرْنَاهُ فِي أَرْوِقَةِ الأَشْبَاحِ المُزْدَحِمَةْ	
(الصوت) :	**(الجوقة الخلفية) :**
وَ نَسِينَا يَا أَيْلُولُ الْكَلِمَةْ	فَحَلَتِ اللَّعْنَةْ !
(الجوقة)	**(الصوت)**
هَذَا الْعَامَ	تَنْتَظِرَ الرِّيحْ
أَعْطَيْنَا جَرْحَانَا آخِرْ مَا يَمْلِكَهُ الصَّيْفُ مِنْ	

الأَنْسَامْ مِنْ كُلِ ضَرِيحْ

وَ بَقَيْنَا فِي الْمَهْدِ المَخْتَنِقِ المَبْحَوحْ .....

لَكِنَّا مِنْ كُلْ ضَرِيحْ مِنْ كُلِ ضَرِيحْ

نَنْتَظِرُ الرِّيحْ نَنْتَظِرُ الرِّيحْ

....[1]

ب – علاقة بنية قصيدة أمل دنقل بالرواية

يستنتج المتأمل في أعمال « أمل دنقل » الشعرية حضور عنصر القص أو الحكاية بصورة ملحوظة، ويرجع هذا الاستخدام إلى إيمان الشاعر بتوظيف « كل الحيل الفنية .. للوصول بمحتوى ..القصيدة ولحظتها إلى وجدان الملتقى » [2] .

ومن النماذج القصصية في شعره هذه القطعة :

عَرَفْتُهَا فِي عَامِهَا الْخَامِسِ وَ الْعِشْرِينْ

وَ الزَّمَنُ العِنِينْ ..

يَنْشِبُ فْي أَحْشَائِهَا أَظْفَارِهُ الْمَلْوِيَّةْ

صَلَّتْ إِلَى الْعَذْرَاءِ، طَوَّفَتْ بِكُلِ صَيْدَلِيَّةْ

تَقَبَّلَبْتْ بَيْنَ الرِّجَالِ الخَشِنِيْنْ !

.. وَ مَا تَزَالُ تشْتَرِي اللِّفَائف القُطنِيَّةْ !

.. مَا تَزَالُ تَشْتَرِي اللِّفَائفْ القُطنِيَّة !

.....

وَ حِينَ ضَاجَعْتْ أَبَاهَا لَيْلَةَ الرَّعْدِ

تَفَجَرَتِ بِالخَصْبِ وَ الوَعْدِ

وَ اخْتَلَجَتْ فِي طَيْنِهَا بِشَارَةُ التَّكْوِينْ

لَكِنَهَا نَادَتْ أَبَاهَا فِي الصَّبَاحْ

فَظَلَّ صَامِتًا

هَزَّتْهُ .. كَانَ مَيِتًا ! ! [3]

---

[1] البكاء بين يدي اليمامة الزرقاء ، ص 127 ، 128 ، 130.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 212 ، 213 .

[3] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، الموت في لوحات ، ص 115 .

ولم يقف الشاعر عند هذه الحدود، بل تجاوزها إلى استعارة أدوات أكثر إغراقا بين الناحية الفنية وخاصة تلك التي تلج إلى عالم البطل الداخلي وتبتعد عن وصف الأحداث الخارجية، فكان توظيفه للارتداد وهو أداة فنية تقوم على « قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الراهنة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي » [1]

.. تَقْفِزُ حَوْلِي طِفْلَةٌ وَاسِعَةُ العَيْنَيْنِ .. عُذْبَةُ المُشَاكَسَةْ
(كَانَ يَقُصُ عَنْكَ يَا صَغِيرَتِي .. وَ نَحْنُ فِي الْخَنَادِقْ
فَنَفْتَحْ الأَزْرَارَ فِي سَتْرَاتِنَا .. وَ نُسْنَدُ البَنَادِقْ
وَ حِينَ مَاتَ عَطَشًا فْي الْصَّحْرَاءِ الْمُشْمِسَةْ ..
رَطَّبَ بِإِسْمِكِ الشِّفَاهْ اليَابِسَةْ
وَ اِرْتَخَتْ الْعَيْنَانْ !)
فَأَيْنَ اُخْفِي وَجْهِي الْمُتَهَمْ المُدَانْ ؟
وَ الضَّحْكَةُ الطَّرُوبَ : ضَحْكَتَهْ ..
وَالْوَجْهَ .. وَ الغَمَّازَتَانْ ؟ [2]

ففي هذه الأساطير نرى الشاعر وقد فسح المجال لجندي نجا من حرب جوان (حزيران) 1967 وعاد مثقلا بالعار الذي يزداد توغلا في أعماقه ساعة رؤية إبنة صديقه الشهيد. وآنذاك تبدأ لحظة الإرتداد إلى الماضي ويسترجع الجندي ما كانت تمثله الطفلة لوالدها ولرفاقه في الجبهة وبانتهاء الاتداد يعود الحدث إلى اللحظة الحاظرة بعد أن تعاظم إحساس الجندي بالإهانة وتعمقت داخلة روح المأساة أكثر فأكثر . وساهم استخدام الأقواس في إظهار الفارق بين الزمنين وتأكيد المفارقة . وكذلك استعار « أمل دنقل » من تقنيات الرواية ظاهرة « المولونوج » الداخلي وهي « ذلك التكتيك (هكذا) المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحر مقصود » [3] . وإلى هذه الأداة الفنية عمد « أمل دنقل » عند تصوير الجواء النفسية التي تتم في وعي أبطال قصائده.

---

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 221 – 222.
(2) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ،البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص 122 – 123 .
(3) علي عشري زايد ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 223.

فَهَا أَنَا عَلَى الْتُرَابِ سَائِلٌ دَمِي
وَ هُوَ ظَمِئٌ .. يَطْلُبْ الْمَزِيدَا
أَسَائِلْ الصَّمْتَ الَّذِي يَخْتَفِي
« مَا لِلْجَمَالِ مَشْيَهَا وَ ئِيدًا »
« أَجَنْدَ لاَ يَحْمِلْنَ أَمْ حَدِيدًا ؟ »
فَمَنْ تَرَى يَصْدِقُنِي ؟
أَسَائِلٌ الرُّكَعْ وَ السُّجُودَا
أُسَائِلُ القُيُودَا :
« مَا لِلْجَمَالِ مَشْيُهَا وَئِيدًا .. ؟ »
« مَا لِلْجَمَالِ مَشْيَهَا وَئِيدًا ؟ » [1] .

وهكذا لم يكن اللجوء إلى هذه الوسيلة من باب الإضافة التزينية وإنما كان أداة ضرورية تلقي الضوء على ما يعتمل في نفس البطل من إحباط لا تفي كلمات بتصويره وإلا إذا كانت نابعة من صاحب التجربة.

كما تقدم لنا بعض القصائد الأخرى العمليات النفسية التي تتم داخل وعي الشاعر الخاص ويتجل ذلك بصورة واضحة ساعة إرتدى « أمل دنقل » قناع النبي الإنسان .

قُلْتُ لِنَفْسِي : لَوْ نَزَلْتُ الْمَاءَ .. وَ اِغْتَسَلْتُ .. لاَ نَقَسَمْتْ
(لَوْ اِنْقَسَمَتْ .. لاَ اِزْدَوَجْتُ .. وَ اِبْتَسَمْتْ)
وَ بَعْدَ مَا اِسْتَحْمَمْتْ
تَنَاسَجَ الزَّهْرِ، وَشَاحًا مِنْ حَرَارَةِ الشِّفَاهْ
لَفَفْتُ فِيهِ جَسَدِي المُصْطَلِكَ
(وَ كَانَ عَرْشِي طَافِيًا .. كَالْفُلْكِ)
وَ رَفَّ عَصْفُورٌ عَلَى رَأْسِي، وَحَطَّ يَنْفُضُ البَلَلْ
حَدَقْتُ فْي قَرَارَةِ المِيَاهْ
حَدَّقْتُ، كَانَ مَا أَرَاهْ
وَ جْهِي .. مُكَلاً بِتَاجِ الشَّوْكِ [2]

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص 124.
[2] العهد الآتي ، سفر التكوين ، ص 268 .

ويلعب « المونولوج » في هذه القصيدة دورا أساسيا، إذ عليه تقوم باقي الأجزاء من الإصحاح الثاني إلى الإصلاح الخامس، فكل حركات الشاعر التي تسعى إلى نشر الحب والعدل والدعوة إلى استخدام العقل والثورة على مظاهر الزيف والعفن مرجعها قرار الشاعر الذي اتخذه في قرارة نفسه.

ولعل سبب إستخدام « أمل دنقل » لهذه الأداة الفنية راجع أيضا إلى قدرتها على ترجمة روح الحزن الساكنة في نفس الشاعر لانتشار الرداءة والعفن.

(المزمورالثامن)

(شجوية)

لِمَاذَا يُتَابِعُنِي أَيْنَمَا سِرْتُ صَوْتَ الكَمَانْ ؟
أُسَافِرْ فِي القَاطِرَاتِ العَتِيقَةِ ،
(كَيْ اَتَحَدَثَ لِلْغُرَبَاءِ الْمَسِنِينَ)
أَرْفَعُ صَوْتِي عَلَى ضَجَّةِ العَجَلَاتِ
وَ أَغْفُوا عَلَى نَبَضَاتِ القِطَارِ الحَدِيدِيَةِ القَّلْبِ
(تَهْدُرَ مِثْلَ الطَّوَاحِينِ)
لَكِنَهَا بَغْتَةً .. تَتَبَاعَدُ شَيْئًا فَشَيْئًا
وَيَصْحُو نِدَاءُ الكَمَانْ [1]

وهكذا حول أمل دنقل التقنيات الروائية إلى تقنيات شعرية، تغني القصيدة من حيث تعدد المستويات النفسية لرؤية الشاعر.

- **علاقة بنية قصيدة أمل دنقل بفن السينما**

لم يقف « أمل دنقل » عند حدود استعارة تقنيات الفنون الأدبية بل تجاوز ذلك إلى فن السينما، محاولا الاستفادة من بعض أدواته الخالصة كالمونتاج والسيناريو ولنبدأ بإلقاء الضوء على عملية الاستفادة من المونتاج السينمائي .

- **<u>المونتاج السينمائي في قصائد أمل دنقل</u>**

قبل الغوص في عملية الكشف عن طرق استخدام هذه الظاهرة، يجدر بنا أن نحدد ماهيتها إذ يعني المونتاج السينمائي « ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين (...) بحيث تعطى هذه اللقطات (...) معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة

---

[1] العهد الآتي ، مزامير ، ص 305 – 306 .

مختلفة أو قدمت منفردة (...) فالمونتاج السينمائي هو الذي يعيد ترتيب (...) المادة الخام وتركيبها بحيث تصبح لها دلالة خاصة، وعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقا للتسلسل الطبيعي للحدث و إنما وفقا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج »[1] وفي محاولتنا التعرف على كيفية توظيف الشاعر لهذه التقنية السينمائية اعترضنا، الأساليب والطرق التالية:

*** <u>مونتاج السينمائي القائم على التناقض</u>**

وفيه يجمع الشاعر بين لقطتين متناقضتين . وتكرر هذه العملية بكثرة في القصائد المبينة على المفارقة التصويرية لما تحتويه من تناقض رئيسي في صلب القصيدة.

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ.
هَا هُمْ الجُبَنَاءُ يَفِرُّونَ نَحْوَ السَّفِينَةْ
بَيْنَمَا كُنْتْ ..
كَانَ شَبَابُ الْمَدِينَةْ
يَلْجِمُونَ جَوَادَ الْمِيَاهِ الْجَمُوحْ
يَنْقُلُونَ الْمِيَاهْ عَلَى الْكَتِفَيْنِ
وَ يَسْتَبِقُونَ الْزَّمَنْ
يَبْتَنُونَ سُدُودَ الْحِجَارَةْ
عَلَّهُمْ يُنْقِذُونَ الصَّبَا وَ الحَضَارَة
عَلَّهُمْ .. الْوَطَنْ ! [2]

*** <u>المونتاج السينمائي القائم على التماثل</u>**

و يتجلى في عرض الشاعر لحديثين أو لمشهدين متماثلين لا تربط بينهم علاقة دلالية واحدة وإنما يتقاطعان في نقطة معينة .

كَانَتْ الْخَيْلَ – فِي الْبِدْءَ – كَالنَاسْ
بَرِيَةَ تَتَرَاكَضْ عَبْرَ السُّهُولَ
كَانْتَ الخَيْلَ كَالنَّاسْ فِي البِدْءِ ..
تَمْتَلِكُ الشَّمْسَ وَ الْعُشْبَ
وَ الْمَلَكُوتْ الظَّلِيلْ

([1]) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 227 .
([2]) أوراق الغرفة 8 ، مقابلة خاصة مع ابن فرح نوح ، ص 394 – 395.

ظَهْرَهَا .. لَهُ يَوَطَّأُ لِكَيْ يَرْكَبْ القَادَةُ الفَاتِحُونْ
وَ لَمْ يَلِنْ الْجَسَدُ الْحُرُّ تَحْتَ سِيَاطِ الْمُرَوِضْ
وَ الْفَمُ لَهُ يَمْتَثِلْ لِلْجَامْ،
وَ لَمْ يَكُنْ الْزَّادْ .. بِالْكَادِ ،
لَمْ تَكُنْ السَّاقُ مَشْكُولَة
وَ الْحَوَافِرِ لَمْ يَكُ يُثْقِلُهَا السُنْبُكُ الْمُعْدَنِّي الصَّقِيلْ
كَانَتْ الْخَيْلُ بَرِيَّةً
تَتَنَفَّسُ حُرِيَّةً
مِثْلَمَا يَتَنَفَّسُهَا النَّاسُ
فِي ذَلِكَ الزَّمَنْ الذَّهَبِي النَّبِيلْ [1]

<u>المونتاج السينمائي القائم على التكرار</u>

وينحصر في تكرار لقطة معينة إلحاحا من الشاعر على الفكرة التي يرغب في التأكيد عليها : ففي قصيدة « سفر الخروج » من ديوان « العهد الآتي »، يعمد « أمل دنقل » إلى إبراز صورة الموت الذي اكتنف الأشياء من حوله إلى حد فقد معه الأمل في النجاة وذلك بواسطة اشراك الإصحاح الأول والسادس في مشهد معين

(الإصحاح الأول)

أَيُّهَا الوَاقِفُونِ عَلَى حَافَةِ الْمَذْبَحَةْ
أَشْهِرُوا الأَسْلِحَةْ !
سَقَطَ الْمَوْتَ، وَ اِنْفِرَطَ الْقَلْبَ كَالْمِسْبَحَةْ
وَ الدَّمُ اِنْسَابْ فَوْقَ الْوِشَاحْ
الْمَنَازِل أَضْرِخةٌ
وَ الزِّنَانُ أَضْرُخَةُ
وَ المَدَى .. أَضْرِخَةً
فَأَرْفَعُوا الأَسْلَحَةْ
وَاتْبَعُونِي
أَنَا نَدَمُ الْغَدِ وَ الْبَارِحَةْ

---

[1] أوراق الغرفة 8 ، الخيول ، ص 389 – 390.

رَايَتِي : عَظْمَتَانِ .. وَ جُمْجَمَةْ،
وَ شِعَارِي : الصَّبَاحْ [1]

(الإصحاح السادس)

الْمَنَازِلُ أَضْرَخَةٌ، وَ الزِّنَازِنُ
أَضْرُحَة، وَ الْمَدَى أَصرِحَةْ
فَارْفَعُوا الأَسْلَحَةْ
فَارْفَعُوا
الأَسْلِحَةْ [2]

*** المونتاج القائم على الترابط**

كثيرا ما يلجأ « أمل دنقل » إلى عرض مجموعة من الصور المختلفة داخل القصيدة الواحدة بطريقة مخصوصة، مؤلفة في مجملها إطارا حاويا لرؤيته الفنية التي لا تستطيع أن تترك في القارئ تأثيرا متكاملا في غير الشكل الذي قدمت عليه ولنا فيما سنورده من قصيدة « فقرات من كتاب الموت » دليل على ذلك، وهي تجمع أربع لوحات تصور كل منها ميتة متميزة عن الأخرى، وإن كانت تلقى جميعا في موضوع واحد يعكس قلق الإنسان المعاصر وحياته المماثلة للعدم وصورها الشاعر في المقطع الأخير بالتقاء الخريف بالربيع « فَاجَأَنِي الْخَرِيفِ فِي نِيْسَانْ » [3]

كُلَّ صبَاحْ ..
أَفْتَحُ الْصَّنَوْبَرَ فِي إِرْهَاقْ
مُغْتَسِلاً فِي مَائِهِ الرِّقْرَاقْ
فَيَسْقُطُ الْمَاءُ عَلَى يَدِي .. دَمَا
... ...
وَعِنْدَمَا ..
أَجْلِسْ لِلطَّعَامِ .. مُرْغَمًا :
أَبْصِرُ فِي دَوَائِرِ الأَطْبَاقْ
جَمَاجِمًا...

---

[1] العهد الآتي ، سفر الخروج ، ص 274 – 275 .
[2] المصدر السابق ، ص 280 .
[3] تعليق على ما حدث ، فقرات من كتاب الموت ، ص 199 .

جَمَاجِمًا ....
مَفْغُورَةَ الأَفْوَاهِ وَ الأَحْدَاقْ ! !
-2-
أَحْفَظُ رَأْسِي فِي الْخزَائِنِ الْحَدِيدِيَّةْ
وَعِنْدَمَا أَبْدَأُ رِحْلَتِي النَّهَارِيَّةْ
أَحْمِلُ فِي مَكَانِهَا .. مِذْيَاعًا
(أَنْشُرُ حَوْلِي الْبَيَانَاتِ الْحَمَاسِيَّةِ .. وَ الصُّدَاعَا)
وَ بَعْدُ أَنْ أَعُودُ فِي خِتَامِ جَوْلَتِي الْمَسَائِيَةْ
اَحْمِلُ فِي مَكَانِ رَأْسِي الْحَقِيقِيَةَ
.. قِنِينَةَ الْخَمْرِ الزُّجَاجِيَةْ [1]

مما لا شك فيه أن طريقة الشاعر في عرض لوحاته الأربع تركت في نفس القارئ إحساسا بالوحشية، يزداد تعاظما كلما توغلنا في القراءة، فكأننا أمام لقطات سينمائية تشيع كل واحدة منها بعدا من أبعاد الجو النفسي القاتم المخيم على القصيدة، حتى تصل دلالة الكآبة والوحشية إلى الذروة في خاتمة القصيد.

*** <u>المونتاج السينمائي القائم على التوازي</u>**

و نقصد بالتوازي تبادل الحضور بين حديثين متوازيين فيعرض الشاعر إلى لقطة من هذا ثم لقطة من ذاك وهو وسيلة فنية استخدمها « أمل دنقل » بدقة، تظهر في الإصحاحين الثاني والرابع من قصيدة « سفر الخروج » .

(الإصحاح الثاني)

دَقَتِ السَّاعَةُ الْمُتْعَبَةْ
رَفَعْتُ أُمَّةُ الطِّيبَةْ
عَيْنَيْهَا ..
(دَفَعْتُهُ كُعُوبُ البَنَادِقِ فِي الْمَرْكَبَةْ !)
... ...
دَقَّةِ السَّاعَةُ الْمُتْعَبَةْ
نَهَضْتْ، نَسَّقَتْ مَكْتَبَةْ
صَمَعْتُهُ يَدٌ ..

---

[1] المصدر السابق ، ص 197 – 198 .

أَدْخَلْتُهُ يَدُ اللهِ فِي الْتَجْرِبَةْ
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ الْمُتْعِبَةْ
جلَسَتْ أُمَهُ، رَتَقَتْ جَوْرَبِهِ ..
(وَ خَزَتْهُ عُيُونُ الْمُحَقِقِ ..
حَتَّى تَفَجَّرَ مِنْ جِلْدِهِ الدَّمْ وَ الأَجْوِبَةْ)
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ الْمُتْعَبَةْ !
دَقَّتِ السَّاعَةُ الْمُتْعَبَةْ !
(الإصحاح الرابع)
دَقَتْ السَّاعَةُ القَاسِيَةْ
وَقَفُوا فِي مَيَادِينِهَا الْجَهْمَةِ الْخَاوِيَةْ
وَاِسْتَدَارُوا عَلَى دَرَجَاتِ النُّصَبْ
شَجَرًا مِنْ لَهَبِ
تَعْصِفُ الرِّيحُ بَيْنَ وُرَقَاتِهِ الْغَّضَةِ الدَانِيَةْ
فَيَئْنْ : « بِلاَدِي .. بِلاَدِي »
(بِلاَدِي الْبَعِيدَةْ)
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ القَاسِيَةْ
« أُنْظُرُوا » هَتَفَتْ غَانِيَةْ
تَتَمَطَّى بِسَيَارَةِ الرَّقْمِ الجُمْرُكِيَّ
وَتَمْتَمَتْ الثَّانِيَةْ :
سَوْفَ يَنْصَرِفُونْ إِذْ الْبَرْدُ حَلَّ ... وَرَانَ التَّعَبْ
... ...
دَقَتِ السَّاعَة القَاسِيَةْ
كَانَ مِذْيَاعُ مَقْهَى يُذِيعُ أَحَادِيثَهُ الْبَالِيَةْ
عَنْ دُعَاةِ الشَّغَبْ
وَهُمْ يَسْتَدِيرُونَ
يَشْتَغِلُونَ عَلَى الْكَعْكَةِ الْحَجَرِيَّةِ – حَوْلَ النَّصْبُ

شَمْعَدَانَ غَضَبْ
يَتَوَهَّجُ فِي اللَّيْلِ
وَ الصَّوْتُ يَكْتَسِحُ الْعَتْمَةَ البَاقِيَةْ
يَتَغَنَّى لِلَيْلَةِ مِيلاَدِ مِصْرَ الْجَدِيدَةْ [1]

- السيناريو :

« وهو عملية إعداد القصة لتصبح فيلما وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل الخاصة بكل لقطة من ديكورات وتوقيت وغير ذلك مما تستلزمه عملية التحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد » [2]، ولقد حاولت بعض قصائد « أمل دنقل » استعارة هذه التقنية السينمائية كما في قصيدته « حكاية المدينة الفضية » التي يتعانق فيها عالم الواقع وعالم الحلم ويرتفع فيها الشاعر من عالم الواقع المرير إلى عالم الحلم كي يرتمي من خارج أسواره . وهكذا توزعت المشاهد بين عتبات باب المدينة وقصر القبة الملساء و لنا فيما سنختاره شاهد على ذلك.

-1-

كُنْتُ لاَ أَحْمِلُ إِلاَّ قَلَمًا بَيْنَ ضُلُوعِي
كُنْتُ لاَ أَحْمِلُ إِلاَّ .. قَلَمِي
فِي يَدِي : خَمْسُ مَرَايَا
تَعْكِسُ الضَّوْءَ (الذِّي يَسْرِي إِلَيْهَا مِنْ دَمِي)
.. طَارِقًا بَابَ المَدِينَةْ :
« افْتَحُوا البَابَ »
فَمَا رَدَّ الْحَرَسْ
« افْتَحُوا البَّابَ .. أَنَا أَطْلُّ ظِلًا .. »
قِيلَ « كَلاَ »

* * *

أَيُهَا العُشْبُ الَّذِي يَنْضُجُ حُمًى
إِنَنِّي فِي جَنْبَيْكَ .. حُلْمًا

---

(1) العهد الآتي ، سفر الخروج ، ص من 275 - 278 .
(2) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 233 .

(.. وَ اِسْتَكَانَتْ شَفَةُ الْوَهْجِ عَلَى وَجْهِي طَوِيلاً ..)
رُبَمَا يَفْتَحُ هَذَا البَّابَ يَوْمًا
أَيُهَا العُشْبُ الَّذِي يَنْضُجُ حُمًى
شَمْسُنَا مُطْفَاَةُ .. دَوْمًا !
يَا طَرِيقْ التَّلِ (حَيْثُ الْقُبَةُ الْمَلْسَاُء تَبْدُو ..
صَنَمًا ضَخْمًا تَحَدِى الْسمُتْحِيلاَ)
قَالْتْ : « إِهْدَأْ ..
سَوْفَ نَحْكِي لِي هُنَاكَ .. »
وَ أَشَارَتْ نَحْوَ قَصْرِ الْقُبَةِ الْمَلْسَاِء ،
ثُمَّ اِسْتَطَرَدَتْ :
« إِنَهُ مُلْكُ أَبِي »
عِنْدَمَا كَانَ (سُلَيْمَانْ) وَلِيًا
لَمْ يَمْلِكُ هَذَا القَصْرَ ذَا المَلْيُونَ بَابَ
قِيلَ مَكْتُوبٌ عَلَى جُدْرَانِهِ المَّاسِيَةُ الزَّرْقَاءِ ..
أَحْلاَمُ شَبَّابْ
قِيلَ فِي السَّاحَةِ نَافُورَةُ خُلْدْ
وَ عَلَى الْبَابِ نُقُوشٌ أَثَرِيَّةْ
آهْ .. يَاحُرَاسَّهُ .. هَذَا اَنَا
اِرْفَعُوا الأَيْدِي وَ أُدُّوا لِي التَّحِيَةْ
اِرْفَعُو المَزْلاَج ....فَالرَّكْبُ يَسِيرُ
« يَدُ مَوْلاَتِي »
وَ مَدَتْ يَدَهَا (بَدْرُ البُدُورِ)
نَصْعَدُ السُّلَمَ : يَا مِعرَاج مَا كُنْتُ نَبِيًا
أَنَا فِي البِلَّوْرِ حَوْلِي فِي السَّنَا : أَلْفُ أَنَا
فَامْضِ يَا مِعْرَاجَنَا نَحْوَ الْجَنَاحْ
وَاعزَفِي يَاجَوْقَة المِيلاَدِ لَحْنَ الافِتْتَاحْ

الفصل الثالث :

الرفــض و التجــاوز على مستوى البنية الإقاعية

الفصـــل الثالـــث

الرقص و التجاوز على مستوى البنية الإقاعية

وظيفة الموسيقى في القصيدة العربية

1 . قصيدة أمل دنقل بين الشكل العمودي و الشكل الحر

2 . القافية في شعر أمل دنقل

3 . الوقفة في شعر أمل دنقل

4 . اللغة و موسيقى القصيدة في شعر أمل دنقل

5 . حدود العلاقة بين المعجم الشعري و المعجم الموسيقي في أعمال أمل دنقل

وظيفة الموسيقى في القصيدة العربية

أ- في القصيدة العربية القديمة

حظيت الموسيقى في القصيدة العربية القديمة بمكانة بالغة الأهمية. فحلت محل العنصر الأساسي في عملية التركيب. وما الصيغة التي ورد عليها تعريف الشعر عند القدامى إلا إثبات لما أبرزناه فالشعر « قول موزون مقفى يدل على معنى » [1]

وهكذا خضعت القصيدة القديمة إلى نظام صارم من القواعد المحكمة، يتولد انسجامه الداخلي من تكرار ظاهرة صوتية حسب نسب معينة، فتأسس الشكل الموسيقي القديم على تكرار وحدات معينة.

و قد جمع الفارابي بين الموسيقى و الوزن و عرف البيت بقوله « و الجزء الصغير من كل قول موزون ما حصر بمقدار أحد الذين يكتنفان فاصلة الإيقاع الكبرى ، فإن هذا المقدرا هو جزء ناقص من كل قول موزون. وأمثال هذه الأجزاء هي التي تتشوف النفس فيها أبدا إلى تردف بجزء آخر، ويردف ذلك إما بمساويه وإما بغير مساويه .فإن أردف بمساويه فالمجموع من المتساوين هو جزء تام من البسائط أول تمام. وإن أردف بغير مساويه كانت جملة المجتمع منها أيضا جزءا ناقصا في المركبات . فإن أردف بمساويه لجملة المجتمع كان مجموع الجملتين جزء تام أول تمام في المركبات . والجزء التام أول تمام في كلا الصنفين هو الذي يمكن أن يفرض بيتا و يمكن أن يفرض جزء بيت و أما الجزء الناقص فلا يفرض بيتا . و مقدار البيت محدود إلا بالوضع عند أهل كل لسان والبيت هو القول الذي حصر بوزن تام " [2]

وبهذا يقيم الفارابي تعريفا وزنيا للبيت « بداءا من الوحدات الصغرى إلى الكبرى وقوانين الترابط بينها ليبلغ إلى تعريف دقيق هو القول الذي حصر بوزن تام » [3]

و لكن صرامة الشكل القديم لم تمنع الشاعر العربي القديم من التمرد على بنية القصيدة فعرف تاريخ الشعر محاولات للتخفيف من فاعلية الضوابط، ويعتبر الموشح الأندلسي أجرأ المحاولات وإن كان قد ألزم نفسه بقيود لا تقل صرامة عن التي تحرر منها كما أن هذا التجديد « تم في إطار الموسيقى أي في إطار السمع » [4]

---

[1] قدامة بن جعجر نقد الشعر ص 2

[2] الفارابي كتاب الموسيقى الكبرى ص 1086 – 1088

[3] محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج3 الشعر المعاصر ص 123

[4] امل دنقل ، مجلة فصول ، عدد 4 ، 1981 ، ندوة الشعر العربي المعاصر ، ص 222 .

ب- في القصيدة العربية الحديثة :

حاول الشاعر العربي المعاصر الإلمام بالمحاولات التجديدية التي عرفها الشعر القديم والتعرف على اتجاهات التجديد في بنية القصيدة الغربية الحديثة فاستطاع « أن يستخلص من الشكل الموسيقى المورث للقصيدة إمكانات إيقاع جديدة يضعها – إلى جانب الشكل الموروث- رهن التعبير عن رؤيته الشعرية الحديثة وقد وصل من خلال محاولاته إلى ما عرف في شعرنا العربي الحديث باسم الشعر الحر » [1] .

و لا يقصد بالشعر الحر التحلل من كل الضوابط الموسيقية التي تخضع لها القصيدة العربية القديمة، وإنما يستلزم هذا الشكل بكل من وحدة الإيقاع والقافية فيتعامل معها نحو دقيق وإن كان لا يتوخى نسقا ثابتا ولا عددا محددا من التفعيلات تكرر في كل سطر . وتجدر الإشارة إلى أن البحور ذات التفعيلة الواحدة مثلت المصدر الذي نهل منه الشعراء أكثر مما نهلوا من البحور الأخرى المركبة . ولا يعني هذا أن الشكل الإيقاعي القديم قد غاب عن الساحة الشعرية ولكن استخدامه تضاءل أمام انتشار الشكل الجديد وبقي في تلك الحدود التي تخضع فيها رؤية الشاعر للقصيدة أو بعض أجزائها للشكل المورث، فنتصفح دواوين قد تجاوزت فيها قصائد خاضعة للشكلين السابقين أو لنقرأ قصائد مزج فيها الشاعر بين النمطين.

وانطلاقا من هذه الأرضية ننتقل إلى دراسة رؤية « أمل دنقل » لموسيقى القصيدة في أعماله الشعرية متقيدين بمشغلنا الواقع والإبداع الأدبي، فيكون منهجنا الانتقال من العالم إلى الخاص وبعبارة أخرى من التعليق السريع على الإيقاع في الأعمال باعتبارها كلا إلى الحديث عما يلقي الضوء على مسألتنا.

---

[1] علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 173 .

1- قصيدة « أمل دنقل » بين الشكل العمودي والشكل الحر

يعكس الشكل الطباعي أغلبية ساحقة للقصيدة الحرة بالمقارنة مع القصيدة العمودية التي انحصرت في قصيدة واحدة غنائية بعنوان « لا أبكيه » تعتبر من شعر المناسبات إذ قيلت في تأبين عبد الناصر مطلعها : (من الرمل)

مِصْرُ لاَ تَبْدَأُ مِنْ مِصْرَ الْقَرِيبَةْ إِنَّهَا تَبْدَأُ مِنْ اَحْجَارِ طَيِّبَهْ [1]

و لكن المتمعن في بينة القصائد الإيقاعية يجد صدى للشكل الحر القديم في ديوان « مقتل القمر » رغم ما تشير إليه الطباعة من شكل حر . فإذا أخذنا مجموعة الأسطر التالية من قصيدة « طفلتها » مثلما وردت علينا وتأملنا فيها، وجدنا روحها نابعا من الشكل القديم.

الْعُيُونُ الْوَاسِعَاتُ الهَادِئَةْ
وَ الشِّفَاهُ الْحُلْوَةُ الْمُمْتَلِئَةْ
فِتْنَةٌ طِفْلِيَةُ
أَذْكُرُهَا
وَهِيَ عَنْ سَبْعَةِ عَشَرَةَ منبِئَةْ
إِنَّنِي أَعْرِفُهَا
فَاقْتَرِبِي
فَكِلاَنَا فِي طَرِيقٍ أَخْطَاهْ
سَاقَنِي حُمْقِي
وَ فِي حَلْقِي مَرَارَةُ شَوْقٍ
وَأَمَانٍ صَدِئَهْ
فَابْسَمِي يَا طِفْلَتِي
(مُنْذُ مَضَتْ ... وَ اِبْتِسَامَاتُ الضُّحَى مُنْطَفِئَةْ)
ثَرْثِرِي
(صَوْتُكِ مُوسِيقَى حَكَتْ صَوْتَهَا ذَا النَبَرَاتِ المْدفَئَةْ)
« إِحْكِ لِي أُحْجِيَةً »
لَمْ يَبْقَى فِي جُعْبَتِي

---

[1] قصائد متفرقة ، لا أبكيه / ص 429.

غَيْرَ الْحَكَايَا السَّيِّئَةْ
فَاسْمَعِيهَا يَا اِبْنَتِي مَسْرِعَهْ
عَبَرَتْ فِيهَا اللَّيَالِي .. مُبْطِئَةْ [1]

فإذا أعدنا كتابتها عموديا تحصلنا على الشكل التالي مع المحافظة على الوزن (بحر الرمل) ويمكن أن نواصل إلى نهاية القصيدة.

الْعُيُــونُ الْوَاسِعَــاتُ الهَادِئَــةْ وَ الشِّفَــاهُ الْحُلْــوَةُ الْمُمْتَلِئَــةْ
فِتْنَــــةُ طِفْلِيــــةٌ أَذْكُــــرُهَا وَهِيَ عَنْ سَبْعَةِ عَشَرَ مُنْبِئَــةْ
إِنَنِــي أَعْــرِفُــهَا فَاقْتَرِبِــي فَكِلاَنَا فِــي طَرِيــقٍ أَخْطَــاَهْ
سَاقَنِي حُمْقِي وَ فِي حَلْقِي مَرَا رَةُ شَــوقٍ وَ أَمَــــانٍ صَدِئَهْ
فَابْسَمِي يَا طِفْلَتِي (مُنْذُ مَضَتْ وَ ابْتِسَامَاتُ الضُّحَى مُنْطَفِئَــةْ)
ثَرْثِرِي(صَوْتُكِ مَوسِيقَى حَكَتْ صَوْتَهَــا ذَا النَّبَــرَاتِ الْمُدْفَئَةْ)
« إِحْكِ لِي أُحْجِيَّةْ » لَمْ يَبْقَ فِي جُعْبَتِــي غَيــْرُ الْحَكَايَــا الْسَيِّئَةْ
فَاِسْمَعِيــهَا يــَا اِبْنَتِي مَسْرِعَهْ عَبَرَتْ فِيهــَا اللَّيَالِي .. مُبْطِئَــةْ

ففي شعر « أمل دنقل » إذن تتفوق القصيدة الحرة على القصيدة العمودية ويعود هذا الأمر إلى خصوصية رؤية « أمل دنقل » فهو يؤمن بتميز جماعة الشعر الحر، إذ يسعون إلى إدراك الحقيقة « وإدراك منظور جديد للجمال، فلم يعد الشاعر هو الذي هبط إلى الأرض من فضاء عالي بعصا ساحر وقلب نبي ». لا أصبح كما في القصيدة التي سخر منها البعض « وشربت شايا في الطريق و ارتقت نعلي ، ولعبت بالرند الموزع بين كفي والصديق » أصبح الشاعر هنا إنسانا يعيش حياة الآخرين لا يتميز عنهم بشيء إلا أنه حين يكتب يكون أكثر إدراكا لما حوله . « و لكنه لا يطلب لنفسه تميزا على الأخرين كشاعر أوكفنان » [2]

---

[1] مقتل القمر ص 51 – 52

أ – المزج بين الشكلين الحر والعمودي في شعر « أمل دنقل »

استخدم « أمل دنقل » الشكل العمودي إلى جانب الشكل الحر وإن كانت نسبة المزج ضئيلة مما يؤكد على أن الشاعر لا يلجأ إلى هذه العملية إلا عند الضرورة؛ أي عندما يرى أن الشكل القديم قادرا على إغناء التعبير عن رؤيته الشعرية بقدر لا يتيحه الاقتصار على الشكل الحر. و لتدعيم قولنا نستحضر هذه الأسطر:

تَسْأَلُنِي جَارِيَتْي أَنْ أَكْتَرِي لْلْبَيْتَ حَارَّاسًا
فَقَدْ طَغَى اللُّصَوصُ فِي مِصْرَ .. بِلاَ رَادِعْ
فَقُلْتُ : هَذَا سَيَفِي الْقَاطِعْ
ضَعِيهِ خَلْفَ الْبَابِ مِتْرَاسًا
(مَا حَاجَتِي لْلسَّيْفِ مَشُورًا
مَا دَامَتْ قَدْ جَاوَرْتُ كَافُورًا)
.. عِيدُ بِأَيِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ
بِمَا مَضَى أَمْ لأَمْرٍ فِيكَ تَهْوِيدُ
« نَامَتْ نَواطِيرَ مِصْرَ " عَنْ عَسَاكِرِهَا
وَحَارَبَتْ بَدَلاً مْنْهَا الأَنَاشِيدُ
نَادَيْتُ يَا نِيلَ هَلْ تَجْرِي الْمِيَاْه دَمًا
لِكَيْ تَفِيضَ ، وَ يَصْحُو الأَهْلَ إِنْ نُودُوا ؟
« عِيدُ بِأَيْ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ " [1]

فقد انتقل من تفيلعة الرجز أولا – التي بنى عليها القصيدة – إلى بحر البسيط فنظم عليه أربعة أبيات استلهم فيها روح المتنبي محدثا ذلك الإيقاع القديم الصارخ المصاحب لشعر المتنبي فنراه وقد صرع البيت الأول الذي عارض به مطلع قصيدة المتنبي كما صرع البيت الأخير لإغناء هذا الجزء بنوعه من التناظر .

ب– التدوير في قصائد « أمل دنقل »

يختلف التدوير من حيث اعتبرناه مصطلحا حديثا يخص القصيدة الحرة عن التدوير باعتباره مصطلحا عروضيا قديما يعنى باتصال شطري البيت بواسطة كلمة تربط بين

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة من مذكرات المتنبي في مصر ص 190

طرفيها فهو في القصيدة الحرة يطلق على انفتاح الأسطر على بعضها البعض، إذ لا تكتمل التفعيلة إلا في السطر الموالي " وإن كان التدوير في القصيدة الحرة في العادة لا يطلق إلا على القصيدة التي تطول أبياتها بشكل غير مألوف حتى أصبح البيت وكأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها ببعض ، بل إن بعض القصائد الحرة في المرحلة الخيرة قد أصبحت بيتا واحدا متصلا لا ينتهي عروضيا إلا مع نهاية القصيدة ، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط انفاسه " [1] . وفي دراستنا لظاهرة التدوير في شعر "أمل دنقل " تنبهنا إلى تعامل الشاعر المخصوص مع هذه الظاهرة. إذ تفطن القراءة المتانية، لافتقاد الوقفات الموسيقية في نهايات الأسطر ومن جهة أخرى ينتهيك عناصر الايقاع عندما يجرد القصيدة من قوافي الأسطر ليحافظ على قافية واحدة، ولذلك كثف الشاعر من موسيقى القصيدة الداخلية و أحكم بناء القافية الداخلية التي تخلق إيقاعا معينا ينتشل النص من النثرية ولنا في قصائد " العهد الآتي " دليل على ما اتيناه . ولكن بدايتنا مع قصيدة " صلاة " التي اعتنت بما عمد إليه الشاعر من استخدام لمجموعة الأصوات والألفاظ المتشابهة مما حقق تقفيه داخلية في صلب القصيدة، لما لعنصر التكرار الصوتي من قيمة إيقاعية تزداد غنى ساعة تفاعلها مع بقية العناصر الإيحائية؛ فقد تظافرت حروف الشين والواو والنون والسين والراء والميم والكاف مع بقية العناصر الإيحائية الأخرى لتصوير حالة التردي والخنوع والعجز التي يعانيها الإنسان العربي المعاصر . إذ لم تتمكن المذاهب والتيارات الموجودة على الساحة من إرساء حل يصل الأمة بدرب التقدم

1- أَبَانَا الذِي فِي المَبَاحِثْ نَحْنُ رَعَايَاكَ باقٍ

0/0// 0/0// /0// /0// 0/0// 0/0// //0/0

فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن

لَكَ الجَبَرُوتُ وَبَاقٍ لَنَا المَلَكُوتُ وَبَاقٍ لِمَنْ

0// 0/0// /0// 0// 0/0// /0// 0//

فعول فعول فعولن فعول فعول فعولن فعو

تَحْرُسُ الرَّهَبُوتْ

00// /0// 0/

لن فعول فعول

---

[1] علي عشري زايد عن بناء القصيدة العربية 193

2- تَفرَّدْتَ وَحْدَكَ بِاليُسْرِ إِنَّ اليَمِينَ لَفِي الخُسْرِ

/ //0/ 0/0// 0/0// //0/0 //0/0

فعولن فعول فعولن فعولن فعول ف

أَمَّا اليَسَارُ فَفِيي العُسْرِ إِلاَّ الذِينَ يُمَاشُونَ

0/0/ //0/0//0/ //0/0 0/0// 0/0///0/

عولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن ف

إِلاَّ الذَين يَعيشُونَ يَحْشُونَ بِالصُّحُفِ المُشْتَرَاةِ

0// 0/0// //0/0 //0/0// //0/ //0/0 //0/

عولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعو

العُيُونَ فَيْعَشُونَ إِلاَّ الَّذينَ يَشُونَ وَإِلاَّ

0// //0/ //0/0 //0/0// //0/ //0/ //0/

لن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعو

الَّذينَ يُوَشُّونَ يَاقَاتِ قُمْصَانِهِمْ بِرَبَاطِ السّكُوتْ

/0// 0/0// //0/0 //0/0// //0/ //0/0 //0/

لن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعول

3- تَعَالَيْتَ مَاذَا يَهُمُّكَ مِمَنْ يَذُمُّكَ اليَّوْمُ يَوْمُكَ

//0// 0/0// //0/0 //0/0// //0/ //0/0 //0//

فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعول ف

يَرْقَى السَّجينُ إِلى سُدَّةِ العَرْشِ

/ 0/0// 0/0// //0/0 //0/

عولن فعول فعولن فعولن ف

وَالعَرْشُ يُصْبِحُ سِجْنًا جَديدًا وَأَنْتَ مَكَانَكَ قَدْ

0// //0/ //0/0// 0/0// //0/0 //0/ //0/

عولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعو

يَتَبدَّلُ رَسْمُكَ وَاسْمُكَ لَكِنَّ جَوْهَرَكَ الفَرْدِ

/ 0/0// //0/0 //0/ //0/ //0/ /

ل فعول فعول فعولن فعول فعولن ف

لاَ يَتَحَوَّلُ الصَمْتُ وَشْمُكَ وَالصَّمْتُ و سْمُكَ

/0/ //0/ //0/0 //0/0 //0/

عول فعول فعولن فعولن فعول فــ

وَالصَّمْتُ – حَيْثُ الَتَفتَّ يَرِينُ وَيسْمَكُ وَالصَمْتُ

/ 0/0// /0// /0// /0// 0/0// 0/0/

عولن فعولن فعول فعول فعول فعولن ف

بَيْنَ خُيُوطِ يَدَيْكِ المُشَبَّكَتَيْنِ المُصَمَّغَتَيْنِ يَلُفُّ

0// /0// /0// 0/0// 0/0// //0/ //0/ //0/ /0/

عول فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعو

الَفرَاشَةُ وَالعَنْكَبُوتْ

/0// 0/0// //0/ 0/

لن فعول فعولن فعول

4– أَبَانَا الّذِي فِي الَمبَاحِثِ كَيْفَ تَمُوتُ

//0/ //0/ //0/ //0/ //0/

فعولن فعولن فعول فعول فعول

وَأُغنيـــــةُ الثَّــوْرَةِ الأَبَديةِ

//0/ //0/0 //0//

فعول فعولن فعول ف

لَيْسَ تَمُوتْ

/0// 0/0/

عولن فعول

ويمكن أن تمثل الرسوم التالية شكل الوحدات الأربعة

الوحدة الأولى

1

2

3

الوحدة الثانية

1

2

3

4

5

الوحدة الثالثة

1

2

3

4

5

6

7

8

الوحدة الرابعة

1

2

3

للوحدة الرابعة بناء الوحدة الأولى نفسه

و نذكر في هذا الباب أيضا قصيدة " خاتمة " الخاضعة إيقاعيا لتفعيلة الرمل؛ وللتخفيف من حدة التدوير لجأ الشاعر إلى التقنية الداخلية التي تتيح وقفات لم يتحها استعمال تفعيلة الرمل ؛ممأأغنى القصيدة إيقاعيا.كما " استطاعت .. أن تنوع الإيقاع في إطار الوزن الواحد لأن القوافي الداخلية حولت الإيقاع في بعض الأبيات من وزن الرمل الذي وحدة إيقاعه " فاعلاتن " – إلى وزن الهزج " مفاعيلن " وهي مقلوب وحدة إيقاع الرمل (فاعلاتن = لن مفاعي) "

خاتمة : (قصيدة مدورة)

(تفعيلة الرمل)

1 أَهِ .. مَنْ يُوقِفُ فِي رَأْسِي الطَّواحينَ

/0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/–

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ف

2 وَمَنْ يَنْزَعُ مِنْ قَلْبِي السَّكَاكِينَ

//0/0 ///0/0 /0//0/

علاتن فعلاتن فاعلاتن ف

وَمَنْ يَقْتُلُ أَطْفَالِيَ المَسَاكِينَ

//0/0 ///0/0 /0//0/

علاتن فعلاتن فاعلاتن ف

لَئِلاَّ يَكْبُرُوا فِي الشُّقَقِ المَفْرُوشَةِ الحَمْرَاءِ

//0/0 /0//0/0 ///0/ /0///0 /0/

علاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلتن فاعــ

خَدَّامِينَ

/0//0/0/

لاتن فاعــ

مَأْبُونِينَ

/0/0/00/

لاتن فاعــ

قَوَادِينَ

/0/0/0/

لاتن فا عــ

مَنْ يَقْتُلُ أَطْفَالِي المَسَاكِينَ ؟

/0/0 ///0/0/0//0/0/

لاتن فعلاتن فاعلاتن ف

لَكيْلاَ يُصبْحُوا – فِي الغَدِ شَحَّاذِينَ

//0/0 /0//0/0 ///0/0/

علاتن فاعلا تن فعلاتن فاعــ

يَسْتَجْدُونَ أَصْحَابَ الدَّكَاكِينَ

/0/0 /0//0/0 /0//0/

لاتن فاعلاتن فاعلاتن ف

وَأَبْوَابَ المُرَابينَ

/0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن ف

يَبِيعُونَ لِسَيارَاتِ أَصْحَابِ المَلايينَ .. الرَّيَاحِينَ

/0/0//0/ 0/0// 0/0/0/// 0/0//

علاتن فعلات فا علا تن فاعلاتن فــ

وَفي " المِتْرُو " يَبِيعُونَ الدَّبَابِيسَ وَيَس

/0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//

علا تن فا علاتن فا علاتن فعلا تن ف

وَيَنْسَلُونَ فِي اللَّيْلِ يَبِيعُونَ الجَعَارِينَ

/0/0//0/ 0/ 0/// 0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن فعلا تن فاعلاتن ف

لأَفْوَاجِ الغُزَاةِ السَّائِحينَ

/0//0/ 0/0//0/ 0/0//

علاتن فالعلاتن فا علان

... ...

هَذِه الأَرْضُ التِّي مَا وَعَدَ الله بِهَا ..

0/// 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلا تن فعلا

مَنْ خَرَجُوا مِنْ صُلْبِهَا

0// 0/0/// 0/

تن فعلا تن فاعلا

وَانْغَرَسُوا فِي تِرْبَهَا ..

0// 0/0/// 0/

تن فعلا تن فاعلا

وَانْطَرَحُوا فِي حُبِهَا

0//0/ 0/0/0///0/

تن فعلاتن فاعلا

مُسْتَشْهِدِينَ

0/0//0/0/

تن فا علان

....

....

َفادْخُلُوهَا " بِسَلامٍ " آمِنِينْ

00//0/ 0/0/0/// 0/0//0/

فاعلا تن فعلا تن فا علان

وهكذا توزعت القصيدة على وحدات ثلاث

الوحدة الأولى

1

2

3

4

5

6

7

8 43 نفعيلة

9

10

11

12

13

14

15

الوحدة الثانية

1

2

3 11 تفعلية

4

5

الوحدة الثالثة

1 3 تفعيلات

خاتمة : [تفعيلة الرمل والهزج]

آه مَنْ يُوقِفُ فِي رَأْسِي الطَّوَاحِينَ

/0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلا تن فعلا تن فا علاتن ف

وَمَنْ يَنْزِعُ مِنْ قَلْبِي السَّكَاكِينَ

//0/0 //0/0/0 //0/0/

مفاعيل مفاعيلن مفاعيل

لَئِلاَ يَكْبِرُوا فِي الشُّقَقِ المَفْرُوشَةِ الحَمْرَاءِ

/ 0/0/0// /0/0/ //0/0/ //0/0/

مفاعيل مفاعيل مفاعلين مفاعلين مـــ

خَدَّامِينَ

/0/0/0/

فاعلين مـــ

/ 0/0/00/

مَأْبُونِينَ

/ 0/0/0/

فاعلين مـــ

قَوَادِينَ

/ 0/0/0/

فاعلين مـــ

مَنْ يَقْتُلُ أَطْفَالِي المَسَاكِينَ ؟

/0/0/ //0/0/0 //0/0/

فاعيل مفاعلين مفاعيل

لِكَيْلاَ يُصبْحوُا – فِي الغَدِ شَحَّاذِينَ

/ 0/0/0// /0/0/ //0/0/0

مفاعيلن مفاعيل مفاعل مـــ

يَسْتَجَدِوُنَ أَصْحَابَ الدَّكَاكِينِ

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0/

فاعلين مفا عيلن مفاعيل

وَأَبْوَابَ المَرَابِين

0/0/0// 0/0/0//

مفا عيلن مفاعيل

يَبِيعُونَ لِسَيَارَاتِ أَصْحَابِ المَلايينَ .. الرَّيَاحِينَ

//0/0/0 //0/0/ //0/0/0 //0/0/0 //0/0/

مفاعيل مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

وَفِي " المِتْرو " يَبِيُعونَ الدَّبَابِيسَ وَ« يَس»

//0/0/0 //0/0/0 //0/0/ //0/0/

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل مفاعيل

وَيَنْسَلُّونَ فِي اللَّيْلِ يَبِيعُونَ الجَعَارِينَ

//0/0/0 //0/0/ //0/0/0 //0/0/

مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مفاعيل

لأَفْرَاجِ الغُزَاةِ السَائِحينَ

//0/0/00 //0/0/0/0/0

مفاعيلن مفاعيلن مفاعي

يتحول السطر الثاني الذي بدأ ببقية التفعيلة فعلاتن إلى إيقاع هزجي

رمل

1

هزج

2

3

4

5

6

7 43 تفعيلة + مقطع صغير

8

9

10

11

12

13

14

15

رمل و هزج

ج- **بنية التفعيلة في قصائد " أمل دنقل "**

تخضع التفعيلة عند " أمل دنقل " لقانونين أساسيين يتجاذبانها،وهما التفعلية التامة والتفعيلة الناقصة ، وقد ارتبط القانون الأول بتحقيق استقلال السطر فيمكنه من وقفة عروضية خاصة ،أما القانون الثاني فيتح للسطر الشعري إمكانات إيقاعية لارتباطه بالأسطر السابقة واللاحقة وكثيرا ما يجمع " أمل دنقل " بين القانونين في صلب مقطع واحد

-1- لِمَاذَا إِذاَ مَا تَهيَأْتُ لِلنَّومِ يَأْتِي الكَمَانْ...

-2- فَأُصْغِي لَهُ آتيًا مِنْ مَكَانٍ بَعيدْ

-3- فَتَصْمُتُ هَمْهَمَةُ الرِّيحُ خَلْفَ الشَّبَابِيكِ

-4- نَبْضُ الوِسَادَةِ فِي أُذُنِي

-5- تَتَرَاجَعُ دَقَّاتُ قَلبْيِ

-6- وَأَرَحضلُ فِي مُدُنٍ لَمْ أَزُرْهَا

-7- شَوَارِعُهَا فِضَّةٌ

-8- وَبَنَايَاتُهَا مِنْ خُيُوطِ الأَشِعَةِ
-9- وَأَلْقَى التِّي وَاعَدتَنْي علَى ضِفَّةِ النَّهْرِ وَاِقفَةً
- 10- وَعلَى كَتِفْيهَا يَحُطُّ اليمَامُ الغَرِيبُ
- 11 - وَمِنْ رَاحَتَيْهَا يَعُطُ الحَنَانُ !
- 12- أُحِبُّكِ ، صَارَ الكَمَانُ كُعُوبَ بَنَادِقْ
-13- وَصَارَ يَمَامُ الحَدَائِقْ
-14 - قَنَابِلَ تَسْقُطْ فِي كُلِ آنٍ
-15 - وَغَابَ الكَمَانْ [1]

نلاحظ أن الشاعر قد زاوح في هذه الأسطر بين استعمالين لتفعيلة بحر المتقارب (فعولن) تام وغير مكتمل ففي الأسطر (الأول ، الثاني والخامس والسادس والعاشر والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر) اكتملت التفعيلة في آخر السطر أما في ما بقى الأسطر (الثالث والرابع والسابع والثامن والتاسع) وردت التفعيلة ناقصة لا تستقيم إلا بقراءة الأسطر مع بعضها، فترتبط في وحدة إيقاعية.

والالتجاء إلى التفعيلة غير المكتملة " يحاور التراث من زاوية أكثر تقدما " [2] فهو يغني القصيدة إيقاعيا؛ إذ يتجاوز القافية الخارجية ويسمح بالظهور لقافية داخلية تجذر نص الشعري باعتباره لوحة فتؤسس عروض القصيدة لا عروض البيت.

د – الروي في قصائد « أمل دنقل »

تميزت قصائد « أمل دنقل » بحضور نوعي الروي كما حدده العرب القدامى (متحرك وساكن) وإن كان النوع الأول قد حظي بصيب أكبر من التواتر، للدور النحوي والإيقاعي الذي يلعبه .

أُنْظُرِي خَيْطَ الدَّمِ القَانِي عَلى الأَرْضِ:
« هُنَا مَرَ...هُنا »
فَانْفَقَأَتْ تَحْتَ خُطَى الجُنْدِ...
عُيُونِ المَاءِ،
وَاسْتَلقتْ عَلى التُرَبَةِ ...قَامَاتُ السَّنَابِلْ

---

[1] العهد الآتي مزامير ص 307
[2] محمد بنيس ظاهرة الشعر المعصر في المغرب ص 85

آهِ...هَا نَحْنُ جِيَاعُ الأَرْضِ نَصْطَفُ
لِكَيْ يَلْقَى لَنَا عَهْدُ الأَمَانْ
يَنْقُشُ السكَةَ بِاسْمِ الَمَلِكِ الغَالِبِ
يُلْقِي خُطْبَةَ الجُمُعَةِ بِاسْمِ الملِكِ الغَالِبِ
يَرْقَى مِنْبَرَ المَسْجِدِ ....
بِالَسيْفِ الّذِي يَبْقُر أَحْشَاءَ الحَوَامِلَ [2]

نستنتج مما تقدم من أسطر أن الشاعر عمد إلى الروي الساكن (السنابل – الأمان – الحوامل) ويمكن أن نفسر هذه الظاهرة برغبة الشاعر في بناء قصيدته على إيقاع خفيف من جهة أو رغبته في الانسجام مع واقع اللغة العربية المستعملة في الحياة اليومية من جهة أخرى.

2- القافية في شعر «أمل دنقل »

يعتبر « أمل دنقل » " أن القافية قيمة موسيقية لا بد من الاستفادة منها حتى النهاية " ،وانطلاقا من هذه الرؤية ،عارض الشاعر عملية التحلل من القافية ودعا لتأسيس نص شعري يحفل بالإيقاع ويضج به وتنوع فيه القافية حسب ما تمليه طبيعة الرؤيا الشعرية . فلا تخضع لمعايير ما قبلية أو لتوزيع منتظم ومضبوط حسب هيكل مسبق في ذهن الشاعر . وعندما تتشكل لحظة الممارسة النصية وتتوزع وفق مسافات يحددها الشاعر ضمن نظام خاص يولد بولادة القصيدة . وهكذا نستنتج أن رفض " أمل دنقل " لاحترام نظام القافية الموحدة داخل القصيدة صحبة إرساء لانتظام معين ضمن كل قصيدة يقوم على جملة من الأساليب المخصوصة ويكون وثيق الصلة بأبعاد رؤية الشاعر . فكيف كانت بنية القافية في شعر«أمل دنقل » ؟.

تميز تعامل الشاعر مع القافية بنوع من الحرية لما يدخله من تنويع داخل القصيدة الواحدة. والناظر إلى هذا الأسلوب في شعر « أمل دنقل » يفرعه إلى فرعين :

---

[2] تعليق ما حدث في انتضار السيف ص 193 – 194

أ- القوافي المتتابعة والمتناوبة مع المحافظة على وحدة الروي

النموذج الأول :

وَدَعَوْنَا الله أَنْ يَكْشِفَ عَنَّا الغُمَةَ المُعَقَدَهْ
أَعْطَنَا لَيْلَةَ حُبٍّ وَاحِدَة
أَعْطَنَا لَيْلَةَ طُهْرٍ وَاحِدَة
أَعْطَنَا لَيْلَةَ صِدْقٍ وَاحِدَة [1]

فاعلن " (/0//0)

النموذج الثاني :

مِنْ شُرْفَتِي كُنْتُ أَرَاهَا فِي صَبَاحِ العُطْلَةِ الهَادِئ
تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى خُيُوطِ النُّورِ وَالغِنَاءِ
ثِيَابَ طِفْلَيْهَا ، ثِيَابَ زَوْجِهَا الرَّسْمِيةِ الصَّفْرَاء
قُمْصَانِهُ المَغْسُولَةِ البَيْضاء
تَنْشُرُ حَوْلَهَا نَقَاءَ قَلْبَهَا الهَانِئ
وَهِي تَرُوحُ وَتَجِئ
... ...
وَالآنَ بَعْدَ أَشْهُرِ الصَّيْفِ الرَّدِئ
رَأَيْتُهَا .. ذَابِلَةَ العَيْنَيْنِ وَالأَعْضَاءِ
تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى حِبَال الصَّمْتِ وَالبُكَاء
ثِيَابُهَا السَوْدَاءْ [1]

التقت كل هذه الأسطر عند الهمزة كروي . ولكن القافية تنوعت واختلفت وتبادلت الحضور أحيانا

السطر (1 – 5) (– –)
السطر (2 – – 7) (LV –)
السطر (3 – 4– 8 – 10) (L –)
السطر (6) (L V V –)

---

[1] تعليق على ما حدث الضحك في دقيقة الحداد ص 245
[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

أما التتابع فكان بين السطرين الثالث والرابع

(– –) (3)

(– –) (4)

ويمثلها الشكل التالي :

السطر 1 – –

LV–2

L – 3

L – 4

–– 5

LVV – 6

LV– 7

L – 8

L v – 9

L – 10

النموذج الثالث :

الرمال الرابضات – اليوم – من حول البناء

الرمال الندم الحارق لي خبز وماء

يا بقايا المومياء

نحن أسلبنا العيون الرمدة [1]

تتابعت نفس القافية على الظهور في الأسطر الثلاثة الأولى مع الإحتفاظ بوحدة الروي (/0//00) فا علان

ب – القوافي المتتابعة والمتناوبة مع تحطيم وحدة الروي

النموذج الأول :

أَعْطِنِي الْقُدْرَةَ حَتَّى أَبْتَسِمْ

عِنْدَمَا يَنْغَرِسُ الخِنْجَرُ فِي صَدْرِ المَرِحْ

وَيَدِبُ المَوْتُ كَالْقُنْفُذْ فِي ظِلِّ الجِدَار

---

[1] تعليق على ما حدث الضحك في دقيقة الحداد ص 244

حَامِلاً مَبْخَرَةَ الرُّعْبِ لأَحْدَاقِ الصِغَارْ
أَعْطِنِي القُدْرَة حَتى لاَ أَمُوتَ
مُنْهَكَ القَلْبِ مِنْ الطُّرُقِ علَى كُلِ البُيوتْ
عَلَنِي فِي أَعْيُنِ المَوْتَى أَرَى ظِلَّ نَدَمْ [1]

تعدد الروي وتنوع الصورة التالية

السطر 1 = مْ

السطر 2 = حْ

السطر 3 – 4 = رْ

السطر 5 – 6 = تْ

السطر 7 = مْ

أما القافية فقد تعددت على الشكل التالي :

السطر 1 – V–

السطر 2 – V–

السطر 3 – L V

السطر 4 – L V

السطر 5 – L V

السطر 6 – L V

السطر 7 – V V –

ووحدات القافية بين الأسطر الموالية :

1 – 2 (– V –)

3 – 4 (L V –)

5 – 6 (L V –)

7 (– V V –)

النموذج الثاني :

إِطَارُ سَيَارَتِهِ مُلَوَثٌ بِالدَّمْ !
سَارَ ... وَلَمْ يَهْتَمْ !!

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة العشاء الأخير ص 172

كُنْتُ أَنَا المُشَاهِدَ الوَحيدْ
لَكِنَنِي فَرَشْتُ فَوْقَ الجَسَدِ المُلْقِى جَرِيَدتِي اليَوْمِيَةْ
وَحِينَ أَقْبَلَ الرِجَالُ مِنْ بَعِيدْ
مَزَقْتُ هَذَا الرَقْمَ المَكْتُوبَ فِي وُرَيْقَةٍ مَطْوِيَةٍ
وَسِرْتُ عَنْهُمْ مَا فَتَحْتُ الَفمْ [1]

تعدد الروي على الصورة التالية :

السطر 1 – 2– 7 = مْ

السطر 3 – 5 = دْ

السطر 4 – 6 = يهْ

أما في القافية فهي على الصورة التالية :

السطر 1 – 2– 7 (– –)

السطر 3– 5 (–V L)

السطر 4 – 6 (– –)

ويمثلها الشكل التالي :

السطر 1 -- (مْ)

السطر 2 – – (مْ)

السطر 3 – V– (دْ)

السطر 4 – – (يهْ)

السطر 5 – V – (دْ)

السطر 6 – – (يهْ)

السطر 7 – – (مْ)

حافظ الشاعر إذا على القافية في السطر (الأول والثاني والسابع) وخرقها في السطر (الثالث والخامس)

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، حديث خاص مع أبي موسى الأشعري ص 80

استنتاجات :

أولا : لا يساوي الشاعر في أغلب الحيان بين الأسطر التي تشارك في قافية موحدة إلا إذا كان يخدم القصيدة ،فيحدث نغما خاصا قائما على التناظر الجزئي * ولكن الشاعر لا يستغرق في تلك العملية . وإنما يتعدى إلى كسرها بعد الأسطر الموحدة التفعيلة والقافية مباشرة ،والتي تتجاوز في العادة ثلاثة أسطر إلا في بعض الحيان. ومن الجوزات التي يعمد إليها كسر وحدة الروي مع المحافظة على وحدة الروي **

ثانيا : نلاحظ في عدد من القصائد تردد قافية الأسطر الأولى داخل القصيدة وتداخلها مع بعض القوافي الأخرى ربما انغلقت عليها أو وقعت قرب الختام. فتضحى بمثابة المفتاح الأساسي، ولنا مثال على ذلك في القصيدة " الضحك في دقيقة الحداد " حيث سيطرت عليها القافية الموالية [فاعلان /0//00] بنسبة [37] من مجموع قوافي القصيدة البالغة [78].

ثالثا : انتبهنا في تعاملنا مع مجموعة قصائد الديوان إلى غلبة القافية المقيدة والشديدة التقييد بسبب التقاء ساكنين للدلالة على طبيعة الإيقاع الحاد والبطئ مثلما نراه في قصيدة " الحداد يليق بقطر الندى " التي تبلغ مجموع قوافيها [40] قافية موزعة على الشكل الآتي :

[25] [L–]

[8] [––]

[3] [–V–]

[2] [L V –]

[2] [– V–]

إذ اكتف الشاعر بالقافية الشديدة التقييد لإشاعة إيقاع حاد وبطئ ضمن القصيدة، فيؤكد بذلك استمرار مأساة الأمة العربية على صعيدين أولهما السقوط في براثن الأعداء ،وثانيهما سقوط حكامها في حياة الدعة والخمول. وهكذا شكلت عناقيد القوافي المتداخلة في القصيدة والمتقاطعة نظاما دلاليا على مستوى القصيدة من حيث هي كل لا على المستوى المحدود الذي يخص كل قافية على حدة.

---

* النموذج الأول من القوافي المتتابعة مع المحافظة على وحدة الروي

** النموذج الأول من القوافي المتتابعة مع تحطيم وحدة الروي

3- الوقفة في شعر « أمل دنقل »

تنبع أهمية الوقفة في شعر « أمل دنقل » من أهمية الوقفة في بناء القصيدة العربية الحديثة باعتبارها حيزا مكانيا تتفاعل فيه جملة من الدوال، ولتكن بدايتنا مع دور علامات الترقيم داخل قصيدة « أمل دنقل » قبل أن نحدد القوانين التي تحكم الوقفة في شعره

أ- علامات الترقيم في قصيدة «أمل دنقل »

حظيت علامات الترقيم في القصيدة الحديثة عموما وقصيدة « أمل دنقل » خصوصا بعناية متميزة إلى جانب الوظيفة النحوية والوظيفة الدلالية . فساهمت بذلك في تشكيل الصورة باعتبارها إبداعا فجر إمكانات تعبيرية هائلة في مجال الشعر.ولقد أكد " محمد بنيس " هذا الرأي بقوله: " إن علامات الترقيم عنصر حديث لم يكن معهودا في قديم الثقافة الإنسانية ، لأنه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي ليعوض الصوت كلية بالعين " [1]

وهكذا تحلينا هذه العلامات إلى عالم الشعر، فيتمثل توزيعها عنصر إيحاء يناصف إلى دلالة اللغة الشعرية فتكتنز القصيدة فنيا . ولنحاول أن نلم بتعامل « أمل دنقل » مع علامات الترقيم في أعماله الشعرية من خلال تتبعنا للتوزيع الخاص بقصيدة " اقوال اليمامة " من ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس ".

(!) == > 25 سطرا

(. .) == > 53 "

(،) = = > 42 "

(...) = = > 03 أسطر

(:) = = > 16 سطرا

(؟) = = > سطرا

{ (...) (...) (...) } = = > 5 أسطر

(.) = = > 17 سطرا

نستنتج بعد عملية الإحصاء السابقة أن علامات الترقيم تحتل في القصيدة موقعا دلاليا هاما، مما مكنها من الإسهام في ثراء الدلالة . فقد ساعدت على توضيح موقف اليمامة بكل أبعاده

---

[1] محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ،ج3/ ص 120

أما من الجانب الفني فيلمس القارئ المتأني طغيان ضرب من التنغيم المتصاعد يفرزه الجمع بين انتشار أداة التعجب وأداة الاستفهام المتجردة من دلالتها الأصلية لصالح الأداة السابقة

ولم يكن تكثيف التنغيم اعتباطيا و إنما وظفه ليستشف منه الملتقي حالة التوتر التي كانت عليها اليمامة فهي ترفض الصلح وتبررموقفها وتترجم عنه بتلك الدقفقات الشعورية الملتهبة

كما أن الإكثار من الفاصلة والتنقيط خلق ضربا من التنغيم المستوى بما يحدثه من ذلك التناظر بين الأجزاء ،وأكسب الدلالة ثراء في العديد من المرات بفضل تتابع النقط.

إِنَّ الجُرُوحَ يُطَهِرُهَا الكَيْ
وَالسَّيْفَ يَصْقُلُهُ الكِيْرُ،
وَالخُبْزُ يُنْضِجُهُ الوهْجُ،
لاَ تَدْخُلُوُا مِعْدَانَّيةَ المَّاءِ...
بَلْ مِعْمَدَانِّيةَ النَّارْ.....[1]

ب – قوانين الوقفة

رأينا إذن أن الوقفة في شعر « أمل دنقل » متفاعلة من كل حيز النص المكاني وعلامات الترقيم وعناصر العروض ومن ثم تخضع إلى أربعة قوانين تتحكم في بناء الأسطر الشعرية

*** الوقفة التامة :**

وتتحقق عندما يخضع السطر لوقفات تراعي الوزن والتركيب النحوي والدلالي

...فَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُمْ لِلثَائِرِ المَشْنُوقْ
فَسَوْفَ تَنْتَهُوَن مِثْلَهُ ...غَدًا
قَبِلُوا زَوْجَاتَكُمْ ...هُنَا...عَلى قَارِعةِ الطَرِيقْ
فَسَوْفَ تَنْتَهُون هاهُنَا ..غَدًا
فَالاْنحِنَاءُ مُرٌ
وَالعَنْكَبُوتُ فَوْقَ أَعْنَاقِ الرِجَالِ يَنْسِجُ الرَّدَي
فَقَبِلُوا زَوْجَاتِكُمْ ...إِنِي تَرَكْتُ زَوْجَتِي بِلاَ وَدَاعْ

[1] أقوال جديدة عن حرب البسوس أقوال اليمامة،ص 340.339.

وَإِنْ رَأَيْتُمْ طِفْلِي الَّذي تَرَكْتُه ُعَلى ذِرَاعِهَا بِلاَ ذِرَاعْ
فَعَلَمُوهُ الإِنْحِنَاءْ !
عَلِّمُوه الانْحِنَاءْ !
عَلَّمُوهْ الانْحِنَاءْ [1]

وهكذا توزعت الوقفات على الشكل التالي :

ينتهي السطر 1 بالسكون
" 3 "
" 6 "
" 7 "
" 8 "

وينتهي السطر 2 بالنقطة
" " 4 "
" " 5 بنقطتين لتكثيف الايحاء بالمرارة
و " 9 بنقطة تعجب
" " 10 " "

وتتخلل كل من السطر الثالث والسابع وقفة يتحيها تتابع النقطتين بعد تركيب " وقبلوا زوجاتكم "

*** الوقفة الوزنية أو العروضية :**

" وهي الوقفة التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين " [2]

كثيرا ما نلمس هذه الوقفة في شعر " امل دنقل " حيث يرد السطر تاما من جهة الوزن المبتور التركيب والدلالة

وَنِسْوَةُ الرُّومَانِ بَيْنَ الزِّينَةِ المُعَرْبَدَهْ
ظَلَلْنَ يَنْتَظِرْنَ مَقْدَمَ الجُنُودِ
ذَوِي الرُّؤُوسِ الأَطْلَسِيَّةِ المُجَعَدَهْ [3]

نلاحظ أن كل سطر من الأسطر السالفة تام من حيث الوزن مستقل بوقفته الإيقاعية

---

[1] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ،كلمات سبارتاكوس الخيرة ، ص 111 ،112.
[2] محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث، ص 123.
[3] البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص 115

ولكنه يفتقر إلى توفر الدلالة المعنوية لعدم اكتمال التركيب النحوي

*** الوقفة التركيبية والدلالية :**

ونص هذا العنصر على غياب الوحدة الوزنية في نفس السطر الذي يلتقي عنده اكتمال التركيب وتوفر الدلالة، فيكون طول السطر أو قصره رهن تحقق الشطرين الأخيرين . لذلك ينتفي الحديث عن استقلال السطر الشعري حيث يتقيد بما يليه وفق الصورة التي يبيحها الشكل الوزني المتحكم في القصيدة.

تَلِدينَ الآنَ مَنْ يَحْبُو..
فَلاَ تُسْنِدُهُ الأَيْدي،
وَمَنْ يَمْشي .. فَلاَ يَرْفَعُ عَيْنَيْهِ إِلى النَّاسِ ،
وَمَنْ يَخْطِفُه النَّخَاسُ :
قَدْ يُصْبِحُ مَمْلُوكَا يَلُوطُونَ بِهِ فِي القَصْرِ ،
يُلْقُونَ بِهِ فِي سَاحَةِ الحَرْبِ ..
لَقَاءَ النَّصْرْ [1]

يعكس النموذج اتصال الأسطر ببعضها فكل سطر منها ينتهي بمقطع طويل [فا /0] أو قصير [ف /] يتقيد بحركات تفعيلة الرمل [علاتن //0/0] الموجودة في السطر الثاني. ولكن يسترعي انتباهنا محافظة الشاعر على علامات الترقيم – الفاصلة وتتالي النقطتين [(.) / (..)] في نهاية كل سطر مما يثري البناء الفني ،حيث تلي الفاصلة أو النقطتان التفعيلة الناقصة فيحصل الربط بواسطة الوزن وعلامة الترقيم.

---

[1] تعليق على ما حدث ، في انتظار السيف ، ص 194 . 195.

*** وقفة البياض :**

عن هذه الوقفة " توسع مفهوم المختر في حداثة الشعر المعاصر في الوقت نفسه الذي تدخل فيه الذات الكاتبة مسكنا جديدا يحتل فيه المشهد النصي غاية التعدد، كما تخرج فيه الذات الكاتبة على انماط التقعيد" [1] .ولهذا السبب عمد «أمل دنقل » إلى هذه الوقفة في شعره باعتبارها مكسبا يتيح له التعبيير بصورة فنية مخصوصة عن بعض مواقفه، فكان أن وزع وقفة البياض على نهاية أسطر القصيدة أو على وسطها حتى لكأن القصيدة " إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام ، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص " [2]. فالصمت على حد تعبير ملارمي " البذج الوحيد بعد القوافي " [3].

رَأَيْتُ فِي صَبِيحَةِ الأَوَلِ مِنْ تِشْرِينْ
جُنْدَكَ .. يَاحِطِّينْ
يَبْكُونَ ،
لاَ يَدْرُونَ..
أَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْ المَاشِينَ
فِيهِ ...صَلاَحُ الدِينْ [4]

4- اللغة وموسيقى القصيدة في شعر « أمل دنقل »

بوسع اللغة إن تعاضد الإيقاع فتساهم في تأسيس موسيقى القصيدة، لما يعمد الشاعر إلى تكرار مجموعة من الأصوات أو الألفاظ بشكل معين يتداخل مع بقية عناصر الايحاء ووسائل التعبير.

أ- القيمة الايحائية للأصوات

(.. وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ
وَطُورِ سِنِينَ ، وَهَذَا البَلَدِ المَحْزُونْ
لَقَدْ رَأَيْتُ يَوْمَهَا : سَفَائِنَ الإِفْرَنْجْ
تَغُوصُ تَحْتَ المَوْجْ.
وَمَلِكَ الإِفْرَنْجْ

---

[1] محمد بنيس الشعر العربي الحديث، ص 127.
[2] المصدر السابق، ص 128
[3] مالارمي، الأعمال الكاملة، ص 310 عن محمد بنيس، ص 128.
[4] تعليق على ما حدث ،لا وقت للبكاء ، ص 260

يَغُوصُ تَحْتَ السَّرْجْ
وَرَايَةُ الإِفْرَنْجْ
تَغُوصُ ، وَالأَقْدَامُ تَفْرِي وَجْهَهَا المُعَوَجْ
....وَهَا أَنَا –الآنَ – أَرَى فِي غَدِكَ المَكْنُونْ
صَيْفًا كَثِيفَ الوَهَجْ
وَمَدُنًا تَرْتَجْ
وَسُفُنًا لَمْ تَنَجْ
وَنَجْمَةً تَسْقُطْ – فَوْقَ حَائِطِ المَبْكَى – إِلى الْتُرَابْ
وَرَايَةُ (العُقَابْ)
سَاطِعَةً فِي الأَوَجْ ..) [1]

نلاحظ أن تكرار الأصوات البارزة في هذا المقطع تم على الشكل التالي :

حرف النون : 17 مرة موزعة كما يلي :

أخر الكلمة ====> 10 مرات

وسط الكلمة ====> 06 مرات

أول الكلمة ====> 01 مرة

حرف الجيم ====> 11 مرة

أول الكلمة ====> 10 مراة

وسط الكلمة ====> 01 مرات

حرف الباء ====> مرتين في أخر الكلمة

نستنتج أن كل الحروف (ن – ج– ب) التي وردت في نهاية الكلمات جاءت في نهاية الأسطر كذلك،محدثة نوعا من التناغم الذي يشيع في القصيدة جوا إيحائيا مفعما بالألم والتحدي . ولقد ساهم تسكين القوافي في إضفاء قيمة موسيقية خاصة على هذه الأسطر يزيدها إذكاء استخدام الشاعر لبعض الوسائل البلاغية القديمة.

ب– القيمة الايحائية للألفاظ :

لتكرار الألفاظ وظيفة بنائية في القصيدة العربية الحديثة. ولم تشذ قصيدة « أمل دنقل » بدورها عن هذا الطوق، حيث يرى شاعرنا في عملية التكرار عنصر من

---

[1] المصدر السابق ،ص 258 . 259

العناصر المؤسسة لحدث الإيقاع داخل النص الشعري فــ " التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا . فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكرة الشاعر أو شعوره أو لا شعوره . ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى" [1].

وهكذا يضطلع التكرار في شعر « أمل دنقل » بوظيفة إيحائية هامة ،نلمسها بوضوح في قصيدة " لا تصالح " إذ تكرر التركيب النحوي " لا تصالح " عشرين مرة بخلاف العنوان دون أن يدخل عليه جملة من التغيرات العميقة أو الطفيفة . وإنما ظل على صورته التي خلقت منه لازمة إيقاعية اغنيت الدلالة . ولم يقف « أمل دنقل » عند ترديد هذا النمط البسيط من الإيقاع . و إنما احتفل شعره بأنماط معقدة البناء تشيد بمهارة الشاعر الفنية التي تتجاوز الاكتفاء بالمزيج بين العنصر المكرر وباقي الوسائل التعبيرية إلى التصرف في صيغة العنصر المكرر، فيحصل التنويع على الأصل الواحد . يصب الاختلاف في الائتلاف " وهذا ما يتجسم في الإصحاح العاشر من قصيدة " سفر ألف دال ".

الشَّوَارِعُ فِي أَخِرِ اللَّيْلِ ...آهِ
أَرَامِلُ مُتَّشِحَاتُ يُنَهْنِهْنَ فِي عَتَبَاتِ القُبُورِ – البُيُوتْ
قَطْرَةً .. قَطْرَةً ، تَتَسَاقَطُ أَدْمُعُهُنَّ مَصَابِيحَ ذَابِلَةً
تَتَشَبَثُ فِي وَجْنَةِ اللَّيْلِ ثُمَ .. تَموتْ !

... ...

الشَّوَارِعُ فِي أَوَاخِرِ اللَّيلِ .. آهِ
خُيُوطُ مِنَ العَنْكَبُوتْ
وَالمَصَابِيحُ – تِلْكَ الفَرَاشَاتُ عالَقَةٌ فِي مَخَالِبِهَا
تَتَلَوَّى.. فَتَعْصِرُهَا ، ثُمَ تَنْحَلُّ شَيْئًا فَشَيْئًا
فَتَمْتَصُهُ مِنْ دَمِهَا قَطْرَةً.. قَطْرَةً ،
فَالمَصَابِيحُ قُوتْ !

... ...

الشَّوَارِعُ فِي أَوَاخِرِ اللَّيْلِ .. آهِ
أَفَاعٍ تَنَامُ عَلَى رَاحَةِ القَمَرِ الأَبَدِي الصَّمُوتْ.

---

[1] علي عشري زايد ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 60.

لَمَعَانِ الجُلُودِ المُفَضضَةِ المُسْتَطِيلَة يَعْدوُ مَصَابِيحَ
مَسْمُومَةَ الضَّوْءَ ، يَغْفُو بِدَاخِلِهَا المَوْتُ
حَتَى إِذاَ غَرَبَ القَمرُ : اِنْطَفَأَتْ
وَغَلَى فِي شَرَايينهَا السُّمْ
تَنْزِفه قَطْرَةً .. قَطرَةً ، فِي السُكُونِ المُمِيتْ !
... ...
... ...
أَنَا كُنْتُ بَيْنَ الشَّوَارَعِ وَحْدِي
وَبَيْن المَصَابِيح وَحْدِي !
أَتَصَبَبُ بِالُحزْنِ بَيْنَ قَمِيصِي وَجِلْدِي
قَطْرَةً ..قَطْرَةً ، كَانَ حُبِي يَمُوت
وَأَنَاَ خَارِجٌ مِنْ فَرَادِيسِهِ..
دُونَ وَرَقضةِ تُوتْ ! [1]

فمن خلال هذا الشاهد نرى الشاعر وهو يشكل في كل مرة العناصر الخاضعة للتكرار تشكيلا مختلفا عن الأول فتتألف تلك الصور المختلفة وتصب في التعبير عن حقيقة الموت والفناء.

9- حدود العلاقة بين المعجم الشعري والمعجم الموسيقي في أعمال «أمل دنقل »

يتبين القارئ لشعر " أمل دنقل " استخدام الشاعر لجملة وفيرة من المصطلحات الموسيقية أو التي توحي ببعد موسيقي (إيقاعات – منفردة – مزامير – شجوية – تقاسيم – الجوقة- الكمان) زيادة على استغلاله الايقاعات الموسيقية في اللغة نفسها دون أن يدفعنا ذلك إلى الزعم أن شعره يمكن أن يطوع للغناء . فهو نفسه يقول في هذا الإطار : " فشعري ليس غنائيا بمعنى أن كمية الأفكار (...) فيه أكثر من أن تكون للغناء . فالغناء عادة معنى بسيط مباشر يغنى (...) فالقصيدة الحديثة قصيدة مركبة وذات بناء مركب وأخذ جزء منها قد يخل بالباقي . صحيح أن هناك مقاطع يمكن أن تغنى ولكن لا أعتقد أن هذا في شعري [2].

فبكائياته نفسها ترقى عن أن تكون قريبة من الغناء .رغم ورودها مشحونة بالأنثيال

---

[1] العهد الآتي سفر ألف دال ص 296 –297

[2] اعتماد عبد العزيز آخر حوار مع الشاعر ص 120

العاطفي من البداية حتى النهاية . وهي بسبب ذلك تستفيد من النزعة الرومنسية دون أن تنحصر فيها . ولعل سر هذا النجاح الفني يعود إلى تنويع الشاعر لأوجه الخطاب في القصيدة الواحدة التي من هذا النوع . فهو يعتمد اللجوء إلى عناوين فرعية وأحيانا إضافة نذكر منها " كلمة بيان " مما جعل نصه يتسم ببعد دارمي تتناغم فيه العاطفة مع العقل وغيره من الكلمات التي تكون في أسس الإبداع.

نستنتج أخيرا وبعد اطلاعنا على العناصر الفنية التي تحكم نصوص « أمل دنقل » الشعرية ابتعاد عن تصوير الوقائع و رفضه له، ومحاولته إبداع نص شعري خلاق يتجاوز الواقع ويطرح البديل الشعري بالإضافة إلى ما يتضمنه من رؤية سياسية واجتماعية وفكرية

وهكذا جمع الشاعر بين ثنائية الرفض والتجاوز فحفل شعره بالصورة البعيدة عن التقريبية والمباشرة.

خاتمـــــة

خاتمـــــة

يسلمنا هذا العمل في النهاية إلى جملة من الملاحظات منها ما هو متصل برؤيا «أمل دنقل» الشعرية، و منها ما يتمثل باستغلال الإمكانات الفنية في شعره، و منها أخيرا ما هو متعلق بإسهامه في تطوير القصيدة العربية .

1. رؤيا أمل دنقل الشعرية :

تميزت رؤيا أمل دنقل عن عدد لا بأس به من الشعراء و لا سيما شعراء الحداثة في السبيعنيات، و قد عرف بموقفه الرافض لتوجيههم الشعري الذي يقتصر على جمالية الشعر و يولي ظهره للتجربة مبتعدا عن التفاعل مع الواقع، و من ثم أصيب جيل كامل من الشعراء بالتفاهة على حد رأيه .

و هكذا ارتبط في شعره الشكل بالمضمون فلا اهتمام بأحدهم على حساب الآخر و لا إسقاط لطرف منهما، و يستحيل علينا أن نفهم شعر«أمل دنقل» إذا نظرنا إليه خارج علاقته الحميمة بالواقع، فهو يرتكز في بنائه على تلك العملية الرابطة بين طرفي الواقع و الشعر .

و القصيدة كما يراها «أمل دنقل » صورة من العالم، و بما أن العالم مركب فلا بد أن تكون القصيدة مركبة أيضا، و لتكون القصيدة بحق صورة من العالم ينبغي على الشاعر أن يركب جناح الرفض و التمرد على ما هو سائد، و نتيجة لذلك سيطرت دلالة الشيطان سبارتكوس على أعمال «دنقل الشعرية»، فكانت رحلته موزعة بين رفض الواقع السيئ الذي سقط فيه الإنسان في السلبية و الرداءة و بين رفض حالة الضعف التي انتهى المرض لإخضاعه لها فكانت رحلته سعيا وراء تجاوز الحالتين لتحقيق المنشود و بقدر ما يتحول الحلم إلى حقيقة فإنه ينظم حينها إلى ساحة ما هو مرفوض فيتجلى الشعر عالم يروم تحقيقه، منشود دائما مبتعدا عن الذاتية موغلا في الموضوعية دون إقصاء لذات الشاعر .

2. استغلال «أمل دنقل » للإمكانات الفنية في شعره :

لقد تعامل «أمل دنقل» مع الوسائل الفنية تعاملا مخصوصا، توزع إلى الاهتمام بعناصر كبرى هي : البنية و الصورة و الإيقاع .

فمن حيث البنية أتى الشاعر بطرق تعبير متميزة تؤلف بين العبارات بصورة مخصوصة فانفصلت لغته عن اللغة المتداولة، ففي قصائد القناع مثلا زاوج الشاعريين لغة حديثة تصور واقعنا، و لغة قديمة تمكن الشاعر من إحكام ظاهرة القناع حتى لا يشوب عملية الاتحاد أي خلل، و تحليل القارئ على عصر الشخية المستعاة، فينتشر له إستعاب الدلالة بعد أن التقى الماضي بالحاضر .

كما عرف النص الشعري عند « أمل دنقل » انتقالا من الغنائية المفعمة بالإنثيال العاطفي إلى الاقتراب شيئا فشيئا من البنية الدرامية التي تخلص القصيدة من أسر السهولة و السير فتتيح بذلك للشاعر إمكانات تعبير خلاقة تتسع لعوالمه .

و هكذا تفاعلت البنية مع المضمون في شعر «أمل دنقل» فتفرعت إلى عميقة و بسيطة، فعند التعبير عن تجربة حادة و متلونة الأوجه يلجأ الشاعر إلى الإستفادة من التقنيات المختلفة للفنون الأخرى من سنمائية و مسرحية و روائية ضمن القصيدة الواحدة و لنذكر للتدليل على ذلك قصيدة « البكاء بين زرقاء اليمامة»

أما ابنية الدرامية البسيطة فيلجأ إليها الشاعر ساعة التعبير عن تجربة غنية غير متعددة الجوانب، فيسعى الشاعر آنذاك إلى بناء قصيدته بالقدر الذي تتجه درجة العمق في تناول الموضوع، و هذا ما جعل من «أمل دنقل» صورة متحركة باستمرار مما دفعه إلى إرتياد مجالات تعبيرية حديثة خاصة بعالم الصورة الشعرية فكان اعتماده على جملة من التقنيات نعدد منها : التشخيص و المجاز و المفارقة التويرية دون الوقوع في أسر الغموض الذي يدفع النص الشعري إلى الانغلاق فينفر المتلقي .

و لم يهمل الشاعر عنصر الإيقاع فقد رفض التخلص من القافية لما تتجه من عناصر التويل المتنوعة بين الشعر و القارئ حيث يعد الإيقاع عنصرا هاما للأذن العربية و لذلك اعتبره « أمل دنقل» الفيصل بين الشعر و غيره فكان رفضه القاطع لقصيدة النثر لتخللها كمن الإيقاع من حيث هو ركيزة بناء .

3. إسهام «أمل دنقل» في تصوير القصيدة العربية :

لم تكن قصيدة «أمل دنقل» ظاهرة معزولة عن الحركة الشعرية العربية، فقد ساهم الشاعر من موقعه في إغناء الأبعاد الفنية و الفكرية للقصيدة الحديثة و ارتقى بها إلى ملامسة الإبداع، فلم تسقط معه القصيدة في ترديد شعارات رغم ثراء المادة السياسية

في شعره الذي صور واقع النكسة، لينتهج بعد ذلك سبيل إبراز ما نتج عن سياسية التطبيع المصرية الإسرائيلية من سلبيات على الصعيدين العربي و المصري، و من ثم كان شعر « أمل دنقل» صدى لمأساة الإنسان يساهم في إغناء المضامين الإنسانية السامية التي تردد في الشعر العربي منذ بواكير الحداثة، و نتيجة لذلك تمكن الشاعر من استثمار عناصر فنية و أكسبها قدرة أعمق على الدلالة، و من هذه العناصر القناع حيث أسهم في تطوير هذه الظاهرة الفنية إذ استحدث أقنعة جديدة لم يعمد إليها الشعراء من قبله (زرقاء اليمامة) .

و نستنتج أخيرا أن تعامل «أمل دنقل» مع القصيدة كان نابعا من عقيدة صاردة تأخذ في عهدتها الموازنة بين التزام الشاعر الفني و الفكري، فآمن بضرورة التجاوز عن طريق التأسيس لقصيدة عربية تتبنى مشاكل المجتمع و تحمل لواء الموضوعية دون أن تهمل هموم الذات المعاصرة ساعة ما تكون مؤهلة للتعبير عن هموم الجماعة التي يرتبط بها مصير الشاعر .

و برغم إيمان الشاعر الجازم بفصل ما هو سياسي عما هو شعري إلا أن رؤيته الإيديولوجية حكمت رؤياه الشعرية و حددت مسارها، فكان تسخيره لخدمة قضايا شعبه و تعرية السلطة الخائنة لطموحات الجماهير، كما أن رفضه لتوظيف الأسطورة غير العربية في شعره، ينزل ضمن هذا الإطار لأن حجته في ذلك إبتعادها عن أذهان الشعب العربي، فقطع كل علاقة مع هذه الظاهرة الفنية التي لجأ إليها في بداية مسيرته الشعرية و أهمل الرموز التي ما تزال حاضرة في أذهان القراء .

و هكذا يبرز «أمل دنقل» واحدا ممن أسهموا في إغناء القصيدة العربية موضوعا و بناء فتميز ضمن النص الشعري العربي لا عن الشعراء الرواد فحسب، بل و عن أبناء جيله حيث لم يكن مقلدا يحذو حذو غيره، و إنما كان تجاوزيا يتعامل مع الظواهر الفنية بعين نقدية، مستخدما للعناصر التي تنسجم مع رؤيته للشعر و دوره في الحياة، إذ الحياة عنده أسمى من الشعر و على الشعر إذا رام السمو أن يحاول اللحاق بها في حركة تعاقبية سريعة .

المصـــادر و المراجـــع

القرآن الكريم برواية حفص بن عاصم، مطبعة الشريجي، دمسق سوريا، ط1416،1 هـ.

1- المصادر

- الإنجيل – كتاب الحياة – 1982 .
- البغدادي (قدامة بن جعفر الكاتب) – نقد الشعر – عني بتصحيحه (س. أبو نيباكر) طبع بمطبعة بريل ليدت – 1956 .
- البياتي (عبد الوهاب) – ديوان كلمات لا تموت – دار العودة – بيروت – 1971.
- الجرجاني (عبد القاهر) – أسرار البلاغة – طبعة دار اليسرة – بيروت– ط3 – 1983 .
- دنقل أمل :
  - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة– دار العودة – بيروت – مكتبة مدبولي – القاهرة – ط 1 – 1971 .
  - الأعمل الشعرية الكاملة– دار العودة – بيروت ــ مكتبة مدبولي – القاهرة – ط 2 – 1985 .
  - العهد الآتي– دار العودة – بيروت – تشرين الأول – أكتوبر – ط 1 – 1975 .
  - مقتل القمر– دار العودة بيروت – ط 1 – 1974 .
- السياب (بدر شاكر) – الأعمال الكاملة – دار العودة – بيروت – 1971.
- عاشور (محمد الطاهر) – التحرير والتنوير – ج30 – الدار التونسية للنشر – تونس – 1984.
- عبد الصبور (صلاح):
  - حياتي في الشعر – دار العودة – بيروت – 1986.
  - الديوان – دار العودة – بيروت – 1988.
- العسكري (أبو هلال) – الصناعتين الكتابة و الشعر تعليق (محمد أمين الحانجي)– مطبوعات محمد علي صبيح و أولاده – ميدان الأزهر – مصر – ط 2.

- الفرابي (أبو نر محمد بن طرخان) – كتاب الموسيقى الكبير – تحقيق (غطاس عبد المالك خشبة) – كمراجعة و تصدير (د.محمدود أحمد حنفي) – دار الكتاب العربي للطباعة و النشر بالقاهرة .
- القيرواني (أبو علي الحسين بن رشيق) – العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده – دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة – بيروت – لبنان – ط 5 – 1981 .
- الكتاب المقدس : العهد العتيق و العهد الجديد – المطبعة الكاثوليكية – بيروت – 23 . 05 . 1969.
- التنبي (أبو الطيب) – الديوان – تحقيق (عبد الوهاب عزام) – مطبعة لجنة التأليف و النشر .

2- المراجـــــع

الكـــــتب

- أدونيس (علي أحمد سعيد):
  - الثابت والمتحول – صدمة الحداثة – دار العودة – بيروت 24. 01. 1983
  - زمن الشعر – دار العودة – بيروت – 03-1978.
  - مقدمة للشعر العربي – دار العودة – بيروت – 03-1979.
- إسماعيل عز الدين:
  - الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيـــة – دار العـــودة – دار الثقافة – بيروت – 02-1972.
  - الشعر في إطار العصر الثوري – سلسلة الكتب الثقافية – الدار المصرية للتأليف والترجمة – 01 سبتمبر 1996.
- إليوت (ت – س) – أصوات الشعر الثلاثة – ترجمة مـــنح خـــوري – ورد ضمن كتاب "الشعر بين نقاد ثلاثة".
- البحراوي (سيّد) – في البحث عـــن لؤلـــؤة المســـتحيل – دراســـة لقصـــيدة « أمل دنقل» "مقابلة خاصة مع ابن نوح" – دار الفكـــر الجديـــد – 01 أوت 1988.

- البستاني (صبحي) – الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفـروع – دار الفكر اللبناني – 01–1986.
- بلاطة (عيسى) – بدر شاكر السياب: حياته وشعره – الدار التونسية للنشر – تونس – 1988. دار الشؤون الثقافيـة العامـة – وزارة الثقافـة والإعـلام – بغداد – 1987.
- بنيس (محمد):
  - الشعر العربي الحديث: بناياتـه وإبدالاتـه؛ ج1: التقليديـة – ط1 – دار توبقال للنشر – 1990 - ج3: الشعر المعاصر – دار توبقال للنشـر – ط1 – 1990.
  - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية – دار العودة – بيروت – ط1 – 01–09–1979.
- ثامر (فاضل) – معالم جديدة في أدبنا المعاصر – منشورات وزارة الإعـلام العراقية؛ سلسلة الكتـب الحديثـة (81) – دار الحريـة للطباعـة بغـداد – 1975.
- جارم (علي) – البلاغة الواضحة – دار المعـارف – مصـر – ط15 – 1961.
- حيدري (بلند) – حوار مع ذلك البدء .. والآن – أجراه معه ماجد السامرائي ونشره معه في كتاب شخصـيات ومواقـف – الـدار العربيـة للكتـاب – ليبيا–تونس – 1978.
- حمّود (محمّد العبد) – الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها – الشركة العالمية للكتاب ش–م–ل – دار الكتاب اللبنـاني – بيـروت – 1 – 1986.
- خير بك (كمال) – حركة الحداثة في الشعر المعاصر – ترجمة مجموعة من أصدقاء المؤلف – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – ط2 – 1986.
- الرويني (عبلة) – الجنوبي – منشورات مكتبة مدبولي – ط1 – د/ت.
- رايد (علي عشري):

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط1 – 1978.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة دار العروبة – الكويت – 1981.

- فاضل (جهاد) – قضايا الشعر العربي الحديث – دار الشروق – ط1 – 1984.
- قميحة (محمّد مفيد) – الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – 1981.
- عساف (ساسين) – الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط1–2 – 1982.
- عباس (إحسان):
  - اتجاهات الشعر العربي المعاصر – سلسلة عالم المعرفة – فبراير 1978.
  - فن الشعر – دار الثقافة – بيروت–لبنان – ط3 – د/ت.
  - عوض (لويس) – ثقافتنا في مفترق الطرق – دار الآداب – بيروت – 1974.
- عيّاد شكري – موسيقى الشعر العربي – دار المعرفة – ط1 – يوليّة 1968.
- عوض (يوسف نور) – روّاد الشعر العربي الحديث – مكتبة الأمل – د/ت.

- الملائكة (نازك) – قضايا الشعر المعاصر – مكتبة النهضة – بغداد – ط2– 1965.
- اليوسفي (محمّد لطفي):
  - في بنية الشعر العربي المعاصر – دار سارس للنشر – تونس – ط2 – أفريل.
  - لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب – الدار التونسية للنشر – ط1 – 1962.

3- المعاجـــــم :

- الزبيدي (مرتضى) – تاج العروس من جواهر القانوس (نجمق على بشري) – دار الفكر – بيروت – ط ت 1994 .
- ابن منظور – لسان العرب المحيط – إعداد وتصنيف: يوسف خيـــاط ونـــديم مرعشلي – د/ت.

4- المجـــــلات :

*** - إبـــــــــــداع**

– جويلية 1983.

– أكتوبر 1983 (عدد خاص بالشاعر).

– ديسمبر 1983.

– جوان 1985

*** - فصـــــــــــول:**

– المجلد الأول – عدد 1 – أكتوبر 1980.

– عدد 4 – يوليو 1981

– المجلد الرابع – عدد1 – أكتوبر– نوفمبر– ديسمبر 1983.

*** - الفكر العربي المعاصر:**

– عدد 30–31 – صيف 1984 – مركز الإنماء القومي بيروت.

- الفيل (سمير) – النيل في شعر "أمل دنقل".

– جوان 1985.

- عيد (حسين) – ظاهرة التكرار في شعر "أمل دنقل".
- صلاح فضل – تجربة نقدية: إنتاج الدلالة في شعر "أمل دنقل".
- اعتدال عثمان – الشعر والمـــوت فـــي زمـــن الاســـتلاب: قـــراءة فـــي أوراق الغرفة –8– للشاعر "أمل دنقل".
- علي عشري زايد – توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر.
  - المجلد الأول – عدد 4 – يوليو 1981 (عـــدد خـــاص بقضـــايا الشـــعر العربي).

- نور الدين صدوق – ثنائية الرفض والمواجهة في قصيدة لا تصالح "لأمل دنقل".

* - **الهـــــــلال** : ماي 1978.

- ريان (أمجد) – جدل الماضي والحاضر في تجربة "أمل دنقل" الشعرية.

5- أدوات ببليوغرافية عامة:

فهارس ببليوغرافية:

- بحراوي (سيّد) – ببليوغرافيا بأعمال الشاعر "أمل دنقل" وما كتب عنه في البحث عن لؤلؤة المستحيل.
- حمّود (محمّد العبد) – فهارس ببليوغرافية خاصة بكتابه "الحداثة في الشعر العربي المعاصر"

*** المراجع باللغة الأجنبية:**

- Cohen. Jean , structure du language poétique , la notion edition , paris 1996 .

*** المعاجم باللغة الأجنبية:**

- Le Petit Robert, Tome1, Paris. Oxford Illustrated Dictionary, Oxford University Press, 1965.

فهرس البحث

فهرس البحث

الصفحة

قبل البدء

مقدمة أ

مدخل 6

الفصـــل الأول: الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل من حيث المضمون 11

1. استحداث أشكال فنية جديدة 14

2. المضامين الجديدة 21

3. مستويات الرفض و التجاوز في شعر أمل دنقل 31

أ . مستوى السياسي 31

ب. مستوى التجاوز 45

الفصـــل الثـــاني: الرفض و التجاوز على مستوى البنية و الصورة 49

1. قصيدة أمل دنقل بين الغنائية و الدرامية 52

2. تقنيات القصيدة الدرامية..... 64

3. المصادر التراثية في شعر أمل دنقل 67

4. الرفض و التجاوز على مستوى الصورة 90

أ. أهمية الصورة في شعر أمل دنقل 93

ب. تشكيل الصورة في شعر أمل دنقل 94

ج. البناء المسرحي و الروائي و السنمائي في شعر أمل دنقل 105

الفصـــل الثالـــث: الرفض و التجاوز على مستوى البنية الإقاعية 122

وظيفة الموسيقى في القصيدة العربية 124

1. قصيدة أمل دنقل بين الشكل العمودي و الشكل الحر 126

2 . القافية في شعر أمل دنقل 141

3 . **الوقفة في شعر أمل دنقل** 147

4. **اللغة و موسيقى القصيدة في شعر أمل دنقل**..... 151

5. **حدود العلاقة بين المعجم الشعري و المعجم الموسيقي في أعمال أمل دنقل**..... 154

خاتمة 156

مصادر و مراجع 160

فهرس